الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الأنساق الثّقافية في مسرديّة الأقنعة المثقوبة لعز الدّين جلاوجي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعـــداد الطـــلبة:

- ليلى حاقة
- منير قصبة

إشراف الدكتورة:

ثوريـــة برجـــوح

لجنة المناقشة

د. سعد مردف	أستاذ محاضر" أ " بجامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	رئيسا
د. ثورية برجوح	أستاذ محاضر" أ " بجامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مشرفا ومقررا
د. محمد الصديق معوش	أستاذ محاضر" أ " بجامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مناقشا

الموسم الدراسي: 1442/1443هـ-2021م/2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الأنساق الثّقافية في مسرديّة الأقنعة المثقوبة لعز الدّين جلاوجي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعـــداد الطـــلبة:

- ليلى حاقة
- منير قصبة

إشراف الدكتورة:

ثوريـــة برجـــوح

لجنة المناقشة

د. سعد مردف	أستاذ محاضر" أ " بجامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	رئيسا
د. ثورية برجوح	أستاذ محاضر" أ " بجامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مشرفا ومقررا
د. محمد الصديق معوش	أستاذ محاضر" أ " بجامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مناقشا

الموسم الدراسي: 1442/1443هـ-2021م/2022م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا (1) لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا (2) وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا (3)

سورة الفتح

شكر وعرفان

الشكر لله تعالى في البدء والمنتهى على نعمه التي لا تعد ولا تحصى .

يسعدنا في مستهل هذا العمل أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة " **ثورية برجوح**" على إشرافها على هذه الرسالة بحزم وجد متمنين أن يجعلها الله خير ذخر لأهل العلم والمعرفة.

شكرا أستاذتنا على رعايتك لهذه الدراسة بحسن التوجيه ، ودقيق التصويب ، وحسن المعاملة ، سائلين المولى عز وجل أن يديم عليك الصحة والعافية ، وأن يجزيك عنا خير الجزاء.

كما لا يفوتنا أن نشكر الأساتذة المصححين لهذا العمل المتواضع على قراءتهم وتصحيحهم لما فاتنا.

مقدّمـــة

كثيراً ما تتباينُ آراءُ النقاد والمحلّلين للنّصوص الأدّبية في التسلُّح بالأدوات الإجرائية المُلائمة، مراعاةً لخصوصيّتها، وتسهيلاً لمُهمّة تحليلها وكشف جماليّاتها وخصائصها الفنيّة وفهمًا لمعانيها وإظهارًا لبواطنِها وفكّ مُضمراتها.

لقد أدّى النقد الأدبي دوراً مهمًّا في الوقوف على(جماليات)النّصوص والكشف من خلاله على جوانب الإبداع ومكامنِ الجمال فيها، وعلى الرغم من هذا أو بسببه أوْقع نفسهُ وأوقعنا في حالة من العمى الثّقافي التّام عن العيوب النّسقية المُختبئة تحت عباءةِ الجمالي، والتي ظلّت تتنامى إلى أن أصبحت نموذجاً سلوكياً يتحكم فينا ذهنياً وعملياً.

وبما أنّ النّقد الأدّبي غير مُؤهل لكشف هذا الخلل الثّقافي، فكان لزامًا على الدّراسات الأدّبية إعادة النّظر في الطُّرق والمناهج المتّبعة وفتح المجال لمناهج جديدة لمُواكبة التّغيرات والتّحولات الّتي مست حقول المعرفة، أو ما يُعرف بما بعد الحداثة.

يُعد النّقد الثّقافي(Cultural Criticismes) من أهم الظّواهر الأدبية الّتي وافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنّقد، ولقد جاء كردّ فعل على البنيّويّة اللّسانيّة، السّيميائيات والنّظرية الجمالية التي تُعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانيّة شكليّة من جهة أو ظاهرة فنيّة وجماليّة من جهة أخرى، ولقد استهدف تقويض البلاغة والنّقد معاً، بُغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنّهج الثّقافي الذي يهتمُ باسْتكشاف أغوار الأنساق الثّقافية المُضمرة ودراستها في سياقها الثّقافي والاجتماعي السياسي والتّاريخي والمؤسساتي فهماً وتفسيراً.

يُعنى النّقد الثّقافي بنقد الأنساق المُضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، ولذا هو معني بكشف لا الجمالي كما شأن النّقد الأدّبي، وإنّما همهُ كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي.

إنّ الأجناس الأدّبية لا تخلق من فراغ وإنما تتوالد من بعضها وتتناسلُ وتتنافسُ وتتآزرُ والبقاء فيها للأصلح، وما المسرح إلا وليد لُحمة قامت بين فنون عدّة، فالأجناس الأدّبية ليست صافية وإنّما تتداخل وتتلاقح، حتى تكاد تُخومها تتهاوى أحيانا لصالح أجناس هجينة.

ويُعتبر المسرحُ مِن أكثر الميادين انفتاحا على التّجريب فهو يحتضن كل الأجناس والفنون فهو فُسيفساء عجيبة لدرجة أنه صار من الصعوبة تَلَمُسُ خصائصه الإجناسيّة.

وقد ارتبطَ المسرح ارتباطا وثيقا بالدّين والثّقافة والمُجتمع الإنساني والمدارس الفلسفيّة والمَذاهب الأدبيّة، إذ كان وما يزال نقطة الانطلاق المُعتادة لشرارة البداية المعرفيّة والثّقافية نحو التّطور والوعيّ الإنساني للمساعدة في معالجة القضايا الاجتماعية في سبيل تطوير المُجتمعات والوصول بها إلى أفضل حال، فالمسرحُ ضروريٌ للأفراد والمجتمعات ويلعبُ دورًا كبيرًا في التّوعية والتّوجيه وتبصير النّاس، كونه أكثر الفُنون تأثيرًا في النُّفوس.

لقد عَرف النّصُ المسرحيُّ في الآونةِ الأخيرةِ عزوفًا كبيرًا من قِبل المُتلقّين ممّا حتّم التّفكير في كتابتهِ بطريقةٍ جديدةٍ، ظاهرها السّرد وباطنها المسرحُ وهو ما أُصطلح على تسميتهِ بِالمسرديّة ، مصطلحٌ منحوتٌ من المَسرح والسّرد.

ونظرًا لحداثةِ هذا الجنّس الأدبيّ الهجيّن ومقدرته على تقديم مضمون فكري ضمن صوغ جمالي، يمكن عدّه خطاباً ثقافياً ليس بريئاً.

وقد كانت لنا في خوض هذا التّوجه أيضًا جملة من الدّوافع نذكر أهمُّها:

1.لقد تمّ تناول مسرديّة "الأقنعة المثّقوبة" بالدّراسة من عدة زوايا، وكان ذلك في عدةِ مقالاتٍ نذكرُ على سبيل المثال: "التجريب في النص المسرحي عند عز الدين جلاوجي–المسردية أنموذجا–"مصطفاوي عبد القادر، دين الهمامي أحمد، "آليات التجريب المسردي في مسرحيات عز الدّين جلاوجي–المسرديّة نموذجا–" لعياضي محمد، و"مصطلح المسرديّة وفعل التجريب: تسريد المسرح أم مسرحة السرد؟" عبد الحميد ختّالة، وغيرها الكثير، لكن لمْ تُتَنَاوَلْ بالقراءة الثّقافية، ولهذا ارْتأَينا مقاربتها بآليات النّقد الثّقافي لتكون لَبِنة تضاف إلى الدراسات النّقدية.

2.إشعاعُ هذا المنهج وتفرده، حيثُ يعدُ من أبرز المناهج الفكريّة تميزاً في الفكر النّقدي وفي الثّقافة العربية بوصفه مشروعاً نقديًّا وفكريًّا، تتجلى فيه بوضوح شعريّةُ الخطاب النّقدي الّذي

هيمن في جميع الدّراسات لصياغة فكر نقدي أصيل، انطلاقا من خلفيّات تاريخيّة، ولغويّة وقاعدة معرفيّة زاخرة لمستجدات المشهد النّقدي.

3.الانفتاح على مكونات العمل المسردي وكشف مكوّناته وآلياته وأنساقه الدّاخلية؛ من خلال كشف وفضح مضمراتها وإظهارها للعلن، باعتباره نصاً أنتجتهُ الذّائقةُ المجتمعيّةُ.

4.محاولة الغوص في نصوص عز الدّين جلاوجي الّتي جمعت بين المسرح والسّرد أو ما أطلق عليه المسرديّة، لأنها لم تستنزف بالدراسة النقدية الثقافية بشكل مستفيض، وذلك بغية رصد أنساقها الثّقافية المُستترة بالجمالي، والّتي يأبى خطابها الظّاهر التّصريح بها والإفصاح عنها.

وتكمن أهميّة هذه الدّراسة في تناول موضوع النّقد الثّقافي الّذي يُعتبر جديداً على السّاحة النّقدية، حيث يُصنّف ضمن نقد ما بعد الحداثة، وهي مرحلة جدُّ متطوّرة في مسيرة النّقد الأدبي، ولقد أحدثت انجازاته نقلة نوعية في مسار الحركة النقدية العربية الراهنة من خلال دراساته الحديثة المتنوّعة والمعمّقة للظّاهرة الأدبية، إضافة إلى أنّه انخرط في أفق النّقد المعرفي الذي تلتقي فيه مختلف العقول المعرفيّة موظفاً منجزات علم النّفس والعلوم البحتة عموماً.

إن المسرديّة لون أدبيٌّ حديثُ الولادة، مما شكّل لدينا حافزًا ودافعًا لإجراء هذه الدّراسة وما هي إلا لبنة لاستكمال مسار الدّراسات الّتي خاضت غمار الدّراسة الثّقافية للنّص السردي.

وسمنا هذه الدراسة بـــ:"الأنساق الثقافية في مسردية الأقنعة المثقوبة لعز الدّين جلاوجي" وفق هذه المقاربة، وبغية فضح خطابه وكشف ما يضمره من أنساق ثقافيّة كان لزامًا علينا توجيه البحث وفق إشكالية رئيسة تتمثّلُ في:

ما طبيعةُ الأنساق الثّقافيّة الّتي يُضمرها خطابُ عز الدّين جلاوجي المسردي تحت عباءة اللُّغة وجماليّاتها وزخرفاتها اللّفظيّة؟

ويندرج تحت هذه الإشكاليّة العديدُ من التّساؤلات الفرعيّة، والّتي نوجزها فيما يأتي:

– ما هي أهم الخلفيّات الثّقافيّة الّتي اشتركت مع عز الدّين جلاوجي في كتابة أنساقه الثّقافيّة المُضمرة والخفية؟ وكيف تمَّ توظيفها في خطابه المسردي؟

– إلى أي مدى تسهم الأدوات الإجرائية للنّقد الثّقافي في فك شفرات نص عز الدّين جلاوجي المسردي، وما ينطوي تحتهُ من أنساق ثقافيّة مستترة تحت نسيج اللّغة الجمالية؟

– ما هي أبرزُ الأهداف والدّوافع المُتسببة في اختيار عز الدّين جلاوجي للأنساق الثّقافية المُضمرة في خطاباته عمومًا، والمسردي خصوصًا؟

ولقد ارتأينا لموضوع دراستنا خطة تتوضح من خلالها معالم هذه الإشكاليّة والتّساؤلات الفرعيّة، وتمكّننا من الوصول إلى آفاق ما نصبوا إليه في هذه الدرّاسة، و التي تتفرع إلى فصلين مفتتحة بمقدمة ومذيلة بخاتمة على النحو الآتي:

مدخل بعنوان: من المسرحية إلى المسرديّة (تعدُّد الخطابات وهاجس التّجنيس)، وقد قمنا فيه بوضع تحديدات مفاهيميّة للمصطلحات الإجناسيّة" النمط، الجنس، النوع" في النّقدين الغربي والعربي بالإضافة إلى تحديد مصطلح الجنس الأدبي، كما سلّطنا الضوء فيه على جنس المسرديّة (مسرح+سرد) من حيث المفهوم والخصائص والأسباب الكامنة من وراء كتابتها.

وَوَسَمْنَا الفصل الأوّل بـ: المقاربة المفاهيمية(الّنسق.الثّقافة.النّسق الثّقافي.النّقد الثّقافي)، وقد خصصناه للحديث عن التّحديدات المفاهيمية للنّقد الثّقافي وأهم الأُسُس الّتي يقومُ عليها وذلك من خلال التّعرض إلى بعض المفاهيم الأساسية (النّسق.الثّقافة.النّسق الثّقافي).

فيما عَنْوَنّا الفصل الثّاني بـ: ما لم يقله عز الدين جلاوجي في مسرديّته، وقد قمنا فيه باستجلاء أهم الأنساق الثقافية المضمرة في العتبات النصية (الداخلية والخارجية)، كما قمنا برصد أهم الأنساق الثّقافية المضمرة على مستوى شخصيات الخطاب المسردي.

وخلصنا إلى خاتمة حاولنا أن نوجز فيها ما توصّلت إليه هذه الدّراسة من نتائج.

وقد توسلنا في هذه المغامرة البحثيّة بالمنهج السّيميائي لأنه يرى النص على أنه علامة أو إشارة ويعده حاملاً لأسرار كثيرة، فهو بذلك يستفز القارئ ويدعوه إلى البحث عنها وفك

رموزها انطلاقا من فهم العلاقة الجدلية الموجودة بين الدال والمدلول، بين الحضور والغياب وذلك من أجل فضح حيل وألاعيب عز الدّين جلاوجي اللُّغوية وتعرية نصوصه الّتي تضمر أكثر مما تُظهر، وهذا ما تقتضيه متطلّبات البحث.

وقد اقتضت الضّرورة العلمية والبحثيّة الاستفادة من العديد من المصادر والمراجع، بغية الوصول إلى ما نصبوا إليه من أهداف معرفيّة؛ فعلى غرار مُدّونة عز الدّين جلاوجي المسرديّة فقد تَشَرَّبَ بحثنا أيضًا من مراجع أخرى نذكر منها: عبد الله محمد الغذامي" النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، وعبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف"نقد ثقافي أم نقد أدبي"، مالك ابن نبي "مشكلة الثقافة"، وعبد الحق بلعابد" عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)"، وغيرها من المراجع التي عبّدت لنا الطريق بغية الوصول إلى النتائج المرجوة، وهي نتائج لا نجزم خُلُوَّهَا من ثغرات حاولنا تبديدها رغم ما واجهتنا من صعوبات ومطبّات، نذكر أهمها:

1.باعتباره وافداً جديداً على النّقد العربي، بالإضافة إلى تشعب وغزارة موضوعاته، هذا ما يجعل من إمكانية الإلمام به صعبة المنال، ومع ذلك حاولنا جاهدين التّكيف مع ما توفر من مصادر ومراجع، مستثمرين ما تحتويه من معلومات قيّمة تخدم وتثري البحث.

2.تركيز معظم الدّراسات الثّقافية على الشّعر وإهمال النّثر، وهذا ما يُصعب المُهمة على الباحث لاستكناه أغوار النصوص السّردية والكشف عن الأنساق الثقافيّة المتواريّة في البُنى العميقة للخطاب.

3.خصوصيّة التعدد القرائي والتّأويل الثّقافي الذي تتسم به نصوص عز الدّين جلاوجي عمومًا، والمسردي خصوصًا، ممّا يجعل متلقيها أمام فكرة النّسق المتحول–الشبيه بالحرباء– لأنه يتسم بالتعدد والتشعب والانفتاح، وهو ما جعل فضح أنساقها وكشفها بالأمر الصّعب.

وفي الختام لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بالشكر الجزيل لكل من أمدّ لنا العون لإتمام هذا المشروع البحثيّ، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة ثورية برجوح، لما قدّمته لنا من توجيهات

سديدة أسهمت في تذليل صعوبات هذا البحث المنهجيّة والعلميّة إلى أن أتممنا وُريقاته والتي نأمل أن تكون إضافة نقدية في ظل ندرة الدراسات الثقافية لهذا الجنس النثري "الهجين". دون أن ننسى التقدم بالشكر للمؤلف الكبير" عز الدّين جلاوجي" لما قدمه لنا من خدمات جليلة مُتمنيّين لهُ مزيداً من التقدم والنجاح ودوام الصحة والعافية .

والحمدُ لله، كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه وعلو مكانته، والذي بنعمته تتم الصالحات وتتنزل الخيرات والبركات، وبتوفيقه تتحقق المقاصد والغايات أن سددّ خطانا ووفقنا لما كنّا نصبوا إليه.

مدخل

من المسرحية إلى المسرديّة

(تعدد الخطابات وهاجس التجنيس)

تمهيد:

إذا انطلقنا من مرتكز معرفي أساسه أن دورة الحياة تحمل في طيّاتها تغييرات مستَمرة فِي الأشكالِ، الأنواعِ، طرائِق العيشِ، ومنطلقات التّفكير ممّا يُسْهم في كلّ مرّة في بلْورة مفاهيم جدِيدة، وتشكُّل رُؤى تختلفُ عمّا سَبقَهَا، ولَكنّها قَد تَحملُ بَعضَ المَلاَمح المُشتَرَكَة .

من هَذا التّصور فإن التّغييرَ يَمسُ الأجنَاسَ الأدبيّة بوصفهَا ظَاهرةً أدبيّةً تَخضَع لقَانُون التّطور والارتقَاء، إلاّ أنّ البَاحثين انقسموا إلى صنفين:

الفَريقُ الأّول: يرى أن الأجناس الأدبية تتطور وفق دورة الحياة، ولعل من آثر ذلك هو النّاقد برونتير (Brunetière)في نظريته"تطور الأجناس الأدبية" Evolution des genres littéraires الّذي ذهب إلى أنّ الأجناس الأدبية تولد ثمّ تنمو ثمّ تكبر ثمّ تشيخ ثمّ تموتُ وقد يتولّد عنها جنسٌ آخر.

الفريق الثّاني: يرى أنّ الأجناس الأدبية يجب أن تبقى رهينة أصولها، ولا يمكن لها أن تأخذ من بعضها خصائص الجنس الآخر، وعليه يظلُّ هذا الجنس الأدبي محكوما بقوانينه وخصوصياته لئلا يحدث الإبهامُ والغموضُ والتّعسف.

بناء على هذا جاءت مواقفُ النّقاد والباحثين متضاربة حول أجناسية الأدب، أو أجنسة الأدب وإمكانية الكتابة ضد التّجنيس.

إنّ أبجديات التّطور تقتضي أن يحصل هُناك نوعٌ من التّلقيح بين الأجناس من أجل المدّ الجمالي الثّقافي بينها، وفي بعض الأحيان قد يحدثُ التّوليد داخل الجنس جنسٌ آخر يكون قادراً على الاستمرار، وفتح قنوات تعمل على إخراج الجنس الأدبي من هذه النّمطية والتّراتبية، وهذا ما يسعى له بعض دعاة الكتابة ضد التّجنيس[1].

[1] دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضد أجنسة الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص398–390، مداخلة مقدمة ضمن فعاليات مؤتمر النقد الثاني عشر، 2008، تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد –الأردن، مج:1، عالم الكتب الحديثة، 2009.

مفهوم الجنس، النّوع، والنّمط

يضعنا مفهوم"الجنس"الأدبي في متاهةٍ طويلةٍ ومعقدةٍ لا نهاية لها، لما فيه من اضطراباتٍ دلاليةٍ واصطلاحيةٍ، بحيث يتداخل، وبشكل كبير جدّا، بما يسمى" النّوع" و"النّمط"، أو حتّى" صيغة" و"صنف" ممّا جعله مفهوماً غامضاً، إن لم نقل مشكوكاً فيه.

وتفاديا لمزيد من التشويش والتعقيد، سنفصل أولا، بين المفهوم الغربي والمفهوم العربي للمصطلح، وثانيا سنورد المقابل الأجنبي لكل مصطلح أجناسي، لتكوُن مُحاولتُنا لضَبط هَذا المَفهُوم سليمة ما أمكن، فالتّشويش الّذي أضافه تعدد التّرجمات واختلافها زاد الأمر تعقيداً.

أولا: في النّقد الغربي

كلمة "Genre" الّتي تترجم إلى العربية بـ "جنس"عند البعض، " نوع" عند البعض الآخر، مصطلح قديم قدم موضوع الأجناس الأدبية التي طرحت منذ أرسطو، وحديثة حداثة المفاهيم الأجناسية التي أضيفت إلى الموضوع منذ القرن التاسع عشر.

حسب رالف كوهين(Ralf Cohen) فإنّ مصطلح" النّوع Genre "مصطلحٌ حديثٌ نسبيا في الخطاب النّقدي، وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي "kinds" أو" Specie "، ويستمد المصطلح "Genre"أصله من الكلمة اللاتينية "Genus" التي تشير في بعض الأحوال إلى kind أوSort أوSpecie ، ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبرSpecie فرعا منGenus، جذرها هو"Genre " و"Gignere" بمعنى" أن ينجب"، و(في حالة المبني للمجهول) " أن يولد".

ورد في المعجم الانجليزي للمصطلحات الأدبية التعريف التالي لـ Genre: "مصطلح فرنسي يدل على نوع kind، نمط Type، أو طبقة أدبية[1]".

[1] فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي(دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، دار فضاءات، عمان، الأردن ط:1، 2017، ص24-25.

ممّا سبق يتّضح لنا أنّ هذه المصطلحات الأجناسية متداخلة وغامضة، ممّا يجعل تحديد مفاهيمها يفتحُ باباً للشّك، ولهذا تعددت المُصطلحات فهي تارة أنواع، وتارة أجناس، وتارة صيغ، وتارة نماذج، وأصناف، وأشكال، وأنماط...هذا التّعدد والاختلاف يُسبب بالفعل تشويشاً على مستوى المفهوم والمصطلح.

ثانيا: في النّقد العربي

ورد مصطلح "نوع" عند النّقاد العرب القدامى بشكل شائع، كما ورد عندهم مصطلح "جنس" بنفس المعنى وعندهم فهو"فنٌ" أو"طرازٌ" أو "ضربٌ" لم يكن هناك استقرار على مصطلح واحد حتّى عند النّاقد الواحد، ويرجع ذلك إلى إدراكهم أن تلك الاصطلاحات وإن اختلفت لغويا، فهي تحمل معاني التّقسيم والتّصنيف، ولذلك كانت صالحة لتحل مكان بعضها دون لبس[1].

إذا عدنا إلى المعاجم اللّغوية القديمة، نجدُ أنّها قد اتفقت عُموما على لفظتي "جنس" و"نوع" حيث ورد في لسان العرب:"الجنسُ هو الضربُ من كلّ شيء والجمعُ أجناس وجنوس والجنس أعمّ من النّوع "[2].

و"النّوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضّربُ من الشّيء"[3].

من الملاحظ أنّ التّعريفين يتفقان في: الجنس والنّوع كلاهما ضربٌ من الشّيء، وأنّ الجنس أعمّ من النّوع.

أمّا سعيد يقطين فلقد لخص جُهود القدامى في التّفريق بين هذه المصطلحات كالآتي:

♦ الجنسُ: وهو الاسم العام الذي يجمعُ مُختلف الأنماط بغض النّظر عن العصر. وأجناسُ الكلام كما يُقدمها لنا القدامى إمّا: " شعرٌ ونثرٌ" أو" شعرٌ وكلامٌ".

---

[1] فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي(دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، ص27.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، ت 211هـ، لسان العرب، دار الكتب المصرية، بيروت، لبنان، ط:2، 2009، مج:06، ص51.

[3] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:08، ص433.

♦ النّوع: وهو ما يندرج ضمن الجنس ونجدُ أنواعا ثابتة، وأخرى مُتحولة.

♦ النّمط: نُدخل فيه كلّ ما هو مُشترك من صفات الكلام بغض النّظر عن الجنس أو النّوع. ونَجد من صفَات الكَلام هاته: الجَزل، الحَسن، الفصيح، البَليغ...وكافة الأغراض: مدح، هجاء...ومُختلف المُواصفات الّتي وُصف بها تأليفُ الكلام:الإيجاز، الإطناب...[1]

كما رَصد سعيد يقطين فرقا آخر بين هذه المقولات الثّلاث: جنس، نوع، نمط، حيث يرى: إذَا كانت الأجناس متصلة بالمقولات الثّابتة فإنّ الأنواع ترتبط بالمقولات المُتحولة، وترتبط المقولاتُ المُتغيرةُ بالأنماط[2].

بعد أن قُمنا إلى حد ما برسم الحُدود الفاصلة بين المُصطلحات الأجناسيّة: الجنسُ والنّمطُ والنّوعُ، فالسّؤالُ الّذي يطرحُ نفسه: ماهية الأجناس الأدبية؟

لقد أصبح من اليقين اليوم، أنه لا يمكن، بأي شكل من الأشكال، إيقاف تكاثر الأجناس وتوالدها. فما نعرفه اليوم من أنواع لم يمر ببال الذين سبقونا بقرون.

كما أننا غيرُ قادرين على التّنبؤ بالأنواع الّتي ستظهر مستقبلاً، وَلاَ إيقافُ ظُهورها. وبالنّظر إلى التّطور التّاريخي للأنواع لا نجد نوعاً أدبياً استقر مدى التّاريخ، فكما تبدأ شابة فإنها تنتهي بكهولة. والفرق بين النوع الأدبي والأنواع الطبيعية الأخرى في هذه النّقطة، أنّ النّوع الأدبي لا يموتُ حتّى يتولّد منهُ نوعٌ أو أنواعٌ أخرى، وهو ما يشبه عملية التّناسخ حسب فانسون(Vinson).

قدّم تودروف(Todorov) ردا على سؤال : من أين تأتي الأجناس الأدبية؟

« ببساطة تامّة، من أجناس أُخرى، فالجنسُ الجديدُ هو دائما تحولٌ لجنس أو لعدة أجناس قديمة: تحوّل عن طريق القلب، أو النّقل، أو التّنسيق».

لقد أراد تودوروف، طرح مسألة الأجناس من منظور منهجي لا تاريخي، مؤكدا أنه لم يكن هناك قط أدب بدون أجناس، وأنّه نظام (أو نسق) في تحول دائم، لذلك فالمُهم في

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1993، ص153.

[2] المرجع نفسه، ص183-184.

القضيّة بالنّسبة إليه، ليس ما الّذي سبق الأجناس زمنيا؟ بل ما الّذي يُنظم ميلاد جنس ما في كلّ وقت؟ وهل توجد في اللّغة حاليا أشكال لم تصبح بعدُ أجناسا أدبية، لكنّها تعلن عن ذلك؟ وكيف يتم الانتقال من حالة إلى أُخرى؟

سعى تودوروف لتجاوز التّتبع التّاريخي للجنس، وحاول تعليل كيفية حُدوث تحولاته بما سمّاه" فعل الكلام "مُتسائلا في بحثه حول طبيعة الأجناس الأدبية، عن الفرق بينها وبين أفعال الكلام الأُخرى، وانتهى إلى التّأكيد بأنّ كلّ الأجناس الأدبيّة تصدرُ عن أفعال كلام، لكن بالمقابل لا تنتجُ أفعالُ الكلام كلّها أجناسا أدبية[1].

الجنسُ الأدبيُّ هو: "اصطلاحٌ عملي يُستخدم في تصنيف أشكال الخطاب؛ وهو يتوسطُ بين الأدب والآثار الأدبيّة هناك طريقتان للتّصنيف: الأولى تنطلقُ من المبدأ إلى الأثر(الاستنتاج) والثّانية تنطلقُ من الأثر إلى المبدأ (الاستقراء)"[2].

ويُعرّف أيضا بأنّه: "هو أحدُ القوالب الّتي تُصبُ فيها الآثار الأدبيّة. فالمسرحيّة مثلا جنسٌ أدبيٌّ، وكذا القصّة: وهكذا ... ومن عهد النّهضة بأوروبا حتّى أواخر القرن الثّامن عشر كان الاعتقاد شائعا بأنّ كلّ جنس يتميز تميزاً واضحاً عن غيره من الأجناس الأدبية (...) وكثيرا ما كانت المقالات النّقدية في ذلك الوقت تتناول الموازنة بين جنس وآخر أو شرحا للقواعد التي تحكمه. وفي أواخر القرن التاسع عشر طبق النّاقد الفرنسي برونتير نظرية التّطور على الأجناس الأدبيّة، غير أنّ هذا الاتجاه الحديث يرمي إلى عدم التمسك بهذه التفرقة الشكلية لفنون الأدب كما يدعو إلى الاهتمام بتمييز أغراض الأدب في أجناسه المختلفة"[3].

لقد حظي النوع الأدبي باهتمام كبير منذ القدم باعتبار أن الأدب يتمايز إلى أجناس وأنواع مختلفة، ولم يوجد أدب أبدا بدون أنواع، وقد عرف هذا المفهوم نقدا ملحوظاً في القرن

[1] فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي(دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)،ص65-66.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية(عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:1 2002، ص67.

[3] مجدى وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،ط:2، 1984 ص141.

التاسع عشر مع ظهور التيار الرومانسي الذي أدى لاختراق قواعد الأجناس والأنواع، ومن ثمة بدأت ظاهرة أخرى في البروز وهو ما يسمى بتلاشي الأجناس وتداخلها، هو ما خلط الأدراق من جديد في قضية تصنيف الأجناس والأنواع.

وقد أشار المؤلف "عز الدّين جلاوجي" لهذه المسألة في مقالٍ بعنوان: "من المسرحيّة إلى المسرديّة، تعدد الخطابات وهاجس التجنيس":"يمكن اعتبار الأجناس الأدبية بخاصة وعموم الفنون كائنات حية، تبرز للوجود ضمن شروط معينة نفسية واجتماعية أساسا، ثم تختفي وتموت لذات الشروط، ثمّ هي تتدافعُ وتتنافسُ وتتآزرُ، فإذا البقاء فيها للأصلح، وإذا طول العمر وقصره مرتبط بالحاجة الّتي يلبيها هذا الجنس أو ذاك في علاقته بالنّفس والمجتمع وحتّى بالطّبيعة"[1].

تأسيسا على ما سبق، أصبح الخطاب الرّوائي العربي بنية مفتوحة على جملة من التّحولات في المنجز الفني السّردي بكل آلياته.

ولقد عُرف النّص المسرحي حديثا بانفتاحه، وبقابليته لفكرة التّلاقح والتّناقح بين الأشكال الفنيّة الرّوائيّة، وذلك باستخدامه لتقنية السّرد، وهذا لأنّه لم تعد هناك حدودا فاصلة بين مختلف الأشكال الفنيّة، حيث أصبحت تتعايش مع بعضها البعض دون أن يُفقدها ذلك قيمتها الجماليّة والفنيّة.

ويبدو أنّ العلاقة الّتي تربط السرد بالمسرح ليست علاقة حب أو عشق، بل ضرورة؛ فقد كان الإحساس الذَاتي السَابق للمسرح بأنَه يوشك على الهلاك نتيجة لما عرفته حضارة اليوم من انفجار الكتروني، جعل الكثير من الأدباء والمبدعين ينهالون على السَرد رواية وقصّة وأقصوصةً بحثاً وتقليباً، لما رأوا في استعماله مغناطيساً جاذباً لم يروه في أيَ نص مسرحي آخر[2].

[1] عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)، 2020، ص131.

[2] مجموعة من المؤلفين، السرد والمسرح(إعداد النص–السينوجرافيا–منطق الجنس الدرامي)، تر:أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)، 2000، ص42.

ولقد وسم هذا الانفتاح المشهد الأدبي–عموما والمسرحي خصوصا– بسمات جديدة وبتوالد أجناس أدبية لم تكن معهودة من قبل، وكذا الخوض في غمار "التّجريب الفني".

ويعد الأديب عز الدّين جلاوجي واحدا من الرّوائيين والمسرحيين والقصّاصين القلائل– والمسردي الوحيد–الذين يجمعون في كتاباتهم السّردية بين النَظرية والإبداع، بين الكتابة تنظيرا وتأمّلا وتفكيرا، والكتابة إبداعا وممارسةً وتجريباً، فمن خلال مشروعه السّردي المثمر والمستمر أنتج نصوصا سردية متنوعة، شملت شتى أجناس السّرد، ولعل من أبرزها وأكثرها إثارة ما أطلق عليه مصطلح " المسردية ".

قبل الخوض في مفهوم هذا الجنس الأدبي–المسردية– فقد أشار الأديب"عز الدّين جلاوجي" إلى هذه القضيّة حيث قال أن: "الأجناس الأدبية لا تخلق من فراغ، وإنما تتوالد من بعضها وتتناسل مرتقية في سلّم التّطور، وقد أشار النّقد على يد أساطينه، هيغل(Hegel) لوكاتش(Lukács) باختين(Parteen) مثلا إلى علاقة الرّواية بالملحمة أو الحكاية الشّعبية وليس المسرح إلاّ وليد لحمة قامت بين فنون عدّة ونتاج تزاوج حميمي بينهما، مما يشجعنا على القول بأنّ المسرح هو ابن لهذه الفنون وليس أبا لها كما يُشاع، ثمّ إنّ هذه الأجناس الأدبية لا تقوم صافية صرفة وإنّما تتداخل قليلا أو كثيرا، وتتعانق ملء اليد أو ملء الحضن حتّى تكاد تخومها تتهاوى أحيانا لصالح أجناس هجينة ولم يشذ المسرح عن فكرة التّداخل بين الأجناس الأدبية بل لعلّه الميدان الأكثر انفتاحاً وقابليةً للتَجريب[1].

ويضيف المسردي "عز الدّين جلاوجي"بأنّ فكرة التجريب لم تراوده إلاّ بعد معايشة ميدانية للمسرح إذ يقول:"لم تراودني فكرة التجريب في النّص المسرحي إلا بعد معايشة ميدانيّة، تأليفاً للمسرح إبداعاً ونقداً، وتدريساً له في مدرجات الجامعة، وقد لاحظتُ العزوف الكبير عن تلقي نصوصي ونصوص غيري من أساطين المسرح العربي والغربي قراءة ونقداً"[2].

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)، 2020، ص161.

[2] عز الدين جلاوجي، البحث عن الشمس، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)، 2020، ص118.

وكان أيضا قد تنبه إلى إشكالية تواجه النص المسّردي المكتوب، فكثيرا ما يفقد كُنهه ويعزف عنه جمهور القُراء، وقد ضاعت الكثير من النّصوص المسرحيّة بعد عرضها، وهذا لإهمال دور القارئ، لأنه موجه إلى التمثيل بالدرجة الأولى، حيث يقول الأديب عز الدّين جلاوجي:" كان كتاب المسرح منذ زمن الإغريق يكتبون نصوصهم إلى الخشبة مباشرة، ولعلّه لم يدر في خلدهم أن يوجهوا ما يكتبون إلى القارئ، ومع مرور القرون صارت المسرحيّة التي كانت ترتبط بالمشاهد في حينها ثم تختفي إلى غير رجعة...مع تطور وسائل تسجيل الصوت والصورة، تحقق حلم الاحتفاظ ببعض العروض لتشكل مادة خصبة للمتلقي في كل مستوياته مما هيأ للدارسين المتخصصين فرص دراسة ذلك "[1].

إذن فالقُراء في حالة عزوفٍ عن المسرح إلى السرد خاصة النّصوص الروائية لأنها أداة طيعة ومرنة تأخذ بيده، ويسافر مع المتون في عوالمها المختلفة، ولذلك ارتأى الأديب أن يأخذ بيّد النص المسرحي ويعيد له بريقه ووهجه وسطوته التي فقدها ردحاً من الزمن. وهذا من خلال كتابة النصوص المسرحية بطعم السرد دون أن يمس بخصائص التمسرح فيه، فيكسب القارئ من جهة ويكون أداة طيعة في يد المخرج والممثل من جهة أخرى[2].

وفي هذا الصدد يقول الأديب "عز الدّين جلاوجي":"... في وقت راح السرد بأشكاله يزحف على الميدان ويكسب الآلاف بل الملايين من الأنصار إلى صفه، مما فرض التفكير في إعادة الألق للنص المسرحي، فيحقق رغبة الناس في تلقيه قراءةً وسماعاً دون أن يفقد خاصية العرض المسرحي الذي هو هدفه الأساس.

وهذا ما حدا بي إلى إعادة كتابة النص المسرحي ولكن بنكهة السرد، لأكسب القارئ أولاً، وآخذ ثانياً بيديه ليعود إلى خشبة المسرح، التي فقدت الكثير من جمهورها بعد أن حاصرتها

[1] عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص7.

[2] محمد لعياضي، آليات التجريب المسردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي – المسردية أنموذجا –ع:15، ديسمبر 2018، مجلة مقاليد، ص129.

كثير من الوسائط الإلكترونية، فلا أحد يمكن أن يزعم أن المسرح ظل جماهيرياً بذات التوهج الذي كان يميزه في السّبعينيات وما قبلها[1].

مفهوم المسرديّة:

قدم المسرحي "عز الدّين جلاوجي" لهذا المصطلح الجديد– في جميع مسرديّاته– بقوله : " المسرديّة مصطلح جديد يجمع إليه المسرح والسّرد، يرتدي برنس السّرد حتى ليكاد يشكُل على المتلقي سرداً خالصاً سائغاً، ويضم جناحيه على المسرح جوهراً وروحاً وتقنيات، مما يجعله ليناً سلساً فيمن يرغب في قيادته إلى خشبة المسرح، ونكون بهذا قد حررنا النّص المسرحي دون أن نغربه على فضائه الذي يتنفس فيه[2].

إنّ مصطلح المسرديّة منحوت من مصطلحين (مسرحيّة وسّرد)، أي أنّ الجمع بين خصائص السّرد والمسرح في آن واحد، وهي: "مصطلح قائم بذاته يجمع بين السرد والمسرح، ويُهيئُ النّص للقراءة ابتداءاً من المستوى البصري، إلى استحضار تقنيات السّرد مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح أيضا قُراءه وقد خسرهم لقرون من الزمن في ظل دكتاتورية مارستها الخشبة على النّص، ومارسها المخرجون على الأدباء "[3].

إذا"فالمسردية" هي مزيج بين جنسين أدبيين، وهي نقل ما هو مسرحي إلى ما هو مسردي وتلون ما هو سردي بملامح مسرحيّة تقبل التمشهد، بطريقة الإعداد وإدخال عنصر السرد ومحاولة تغليبه على الحوار، وتقليص مساحة هذا الأخير(الحوار) من باب محاولة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى التي استطاعت أن تبسط سلطانها على جميع الأجناس، كما أنها أكثر الأجناس الأدبية مطاوعة للمسرح.

تأسيسًا على ما قيل، اعتبرت "المسردية" نّص مسرحي، يستحضر تقنيات السرد مراعيا خصوصية المسرح، فهي: "شكلا جديدا يستلهم روح السرد دون أن يجرح كبرياء المسرح

[1] عز الدين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، ص133–134.

[2] المرجع نفسه، ص145.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)، 2017، ص8–9.

حيث يتجلى النّص بصريا سردا خالصا لا شية فيه أقرب ما يكون إلى الرواية أو القصة ويجمع إلى حضنه تقنيات الحكي والوصف والحوار، مهدماً هندسة البناء التي ألفها الناس في النص المسرحي، فلا فصل بين نّص الحوار والنّص الموازي الذي يشمل التفصيل في شخصيات المسرحيّة، ثم يحدد المكان والزمان بداية كل فصل أو مشهد، ثم يضبط اسم الشخصية قبل كل حوار أو فعل، مع ضبط الإرشادات الإخراجية، والتي عادة ما توضع بين قوسين، لقد تم تعويض كل ذلك بحكي ووصف مطول أحيانا، طولا لا يغطي على الحوار الذي يبقى سيدا، والذي لا تسبقه إلا مطة كما في السرد تماما، في حين يشار إلى الشخصية المتكلمة في ثنايا الحكي، وكل ذلك لا يعني هدم جوهر المسرح، إذ أن النص يراعي تماما مقتضيات العرض حدثا ومكانا وزمانا[1].

ولقد كتب المؤلف جلاوجي العديد من المسرديات: هستيريا الدم،غنائية الحب والدم، حب بين الصخور الفجاج الشائكة، التاعس والناعس،البحث عن الشمس، الأقنعة المثقوبة، أحلام الغول الكبير، ومسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا.

خصائصها:

بما أن المسردية هي جنس متكامل من السرد والمسرح، فبطبيعة الحال تجتمع فيها خصائص وآليات المسرحية مع آليات السرد، فإذا كان المسرح يقوم أساسا على الحوار – بأنواعه وأنماطه–باعتباره المحور الذي تقوم عليه المسرحية، فإن أسلوب الحكي والوصف هو ما يقوم عليه السرد، وها هو الأديب يمزج في مسرديات الحوار مع السرد والوصف وهذا المزج والتركيب هو ما يميز المسردية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالأديب إذن كسر رتابة الحوار وجفافه بالسرد والوصف، وهذا المزج والتركيب هو ما يميز المسردية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى[2].

[1] عز الدين جلاوجي، الفجاج الشائكة، منشورات المنتهى، الجزائر، (د ط)، 2020، ص105.

[2] محمد لعياضي، آليات التجريب المسردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي، ص123.

مسرح اللحظة أو مسرديات قصيرة جدا:

لقد أصبحت المسردية ضرورة ملحة تقتضيها طبيعة الزمن الراهن، حتى يسطع نور المسرح من جديد، لأنه باختصار يمثل الحياة، إذ يقول:"ويمثل ما إن الحياة كلها مسرحية كبرى، فإن كل لحظة فيها يمكن أن تكون مسرحية أيضا، نعم تكاد تكون كل لحظة فعل بشري مسرحية قائمة بذاتها، إن الإنسان يفكر ويحلم ويندفع للفعل، وهو حينما يفعل فإنما هو يمسرح أحلامه وأفكاره، وقد تقول اللحظة واللحظات القليلة مالا يمكن أن تقوله الأزمنة الطويلة، كأن هذه مضغوطة في تلك، وكأن لا بلاغة إلا في الإيجاز على حد وقول أسلافنا"[1].

ومن هذا المنطلق راودته فكرة أن يغوص أكثر في عوالمه التجريبية داخل المسردية ذاتها ويكتب ما يصطلح عليه بـ:"مسرح اللحظة أو مسرديات قصيرة جدا"إذ يفرق بينهما بين فعل التمسرح، وفعل القراءة، لتصبح بهذا أكثر ارتباطا بالمخرج والممثل والقارئ جميعا[2] ويضيف:"من هذا المنطلق راودتني فكرة كتابة ما أسميته "مسرح اللحظة" أو مسرديات قصيرة جدا، المصطلح الأول للفعل، والثاني للقراءة، حتى نزيل إشكالية مصطلح مسرحية، والذي يربكنا ويوقعنا في اللبس فلا نعرف أن ننصرف إلى النص المكتوب أم إلى العرض على الركح، مع ما أقمته بينهما من فروق في الكتابة، الأولى تجنح إلى اعتماد الإرشادات الإخراجية مخاطبة الدراماتوج والمخرج والممثل بمعنى أنها ترتبط بالركح، والثانية تنصرف إلى القارئ، وقد سميتها الإرشادات القرائية، ثم استعضت عنها بتوسعة في تقنيتي الوصف والسرد دون أن أجرح كبرياء المسرح"[3].

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، ص8.

[2] محمد لعياضي ، آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي، ص124.

[3] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، ص8.

لقد حاول الكاتب"عز الدين جلاوجي" أن يؤسس لهذا الجنس السردي الهجين الذي يجمع تحت عباءته "المسرح والسرد" في قوله: "مسرح اللحظة هو مسرح يقتنص اللحظة التي يمكن أن تقول الزمن الطويل، محاولا أن يختصر كل ما يقيمه أيضا، إن على الشخصيات أو على مستوى السينوغرافيا، ومعنى ذلك فهو مسرح يتمرد على الخشبة، يمكن تقديمه في أي مكان، في الشارع والبيت والمقهى والشاطئ وحتى القطار والطائرة، كما يمكن أن يقوم به كل من امتلك شيئا من الجرأة والموهبة، إنه مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان .

ومعنى ذلك أن من خصائصه التي يجب أن يقوم عليها، التكثيف مكانا وزمانا ولغة ومشهدا وعرضا، وشخصيات لا تتعدى الثلاثة في أقصى تقدير مع إمكانية الاستعانة بالمؤثرات الصوتية، يجب أن يتحول إلى هاجس الجميع، بمعنى لا يفترض مختصين احترافيين أو هواة، إذ يمكن أن يقدمه أفراد الأسرة في البيت، والطلبة في مدارسهم وجامعاتهم، والأصدقاء في تجمعاتهم، وحتى المتعبدون في مراكز تعبدهم، والمصطافون في مرافقهم السياحية"[1].

دوافع كتابتها:

إنّ الدّوافع الّتي تقف وراء كتابة هذا الجنس السردي الهجين، يرجعها الأديب"عز الدين جلاوجي"إلى:"الأول ذاتي وهو رغبتي الملحّة والدّائمة في خوض تجارب إبداعية جديدة، وهو هاجس كان له حضوره في أشكال الكتابة لدي، قصة ورواية ومسرحا، إيمانا مني أن الإبداع الحق هو ما كان تجريبا أي تجاوزا للمألوف، إنه إضاءة مستمرة للمظلم في مجاهيل التخييل لدى الإنسان ،ومساءلة دائمة لجهود الأسلاف في هذا المضمار.

كما أن له أسبابه الموضوعية، التي منها وجوب البحث عن فتوحات جديدة في فن المسرح وقد صار مهجورا من أكثر الناس، ليس من المنطقي أن تصرف على مسرحية مئات الملايين ثم تعرض المرة والمرتين ويطويها النسيان إلى غير رجعة، الواجب يدعونا اليوم إلى أن نقدم مسرحا يظل مرتبط بنا ونظل مرتبطين به دون أن يرهقنا ودون أن نرهقه،

[1] عز الدين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، ص10-11.

ومن هنا جاءت فكرة المسردية من قبل، وجاءت فكرة مسرح اللحظة/ مسرحيات قصيرة جدا بعد ذلك[1].

يمكن أن نرجع أسباب كتابة المسردية إلى:

1-دوافع ذاتية: هاجس التجريب الذي لازم الكاتب منذ بدايات كتاباته الروائية.

2-دوافع موضوعية: وجوب البحث عن سبل جديدة في فن المسرح، بعد أن صار مهجورا من أكثر الناس.

خلاصة القول أن "المسردية" نص مسرحي -في قالب سردي- جديد حاول فيه الكاتب أن يمزج بين عدة فنون يعكس من خلالها عالما من الأحداث المتخيلة في أسلوب بسيط خال من التعقيد، منحت النص بعدا جماليا يحمل في طياته رسالة أراد الكاتب تبليغها للمتلقي بطريقة فنية مغايرة.

[1] عز الدّين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، ص9-10.

الفصل الأول

المقاربة المفاهيمية

(النسق.الثقافة.النسق الثقافي.النقد الثقافي)

أولا:الأنساق الثّقافية التّحديدات والمفاهيم

يعد لفظ النّسق من بين أهم وأكثر المصطلحات رواجاً في حقل الدراسات الأدبيّة والنّقدية وخاصة الثقافية منها،وهذا لا يدل على موسوعيته، وإنّما لارتباطه بعدة ألفاظ كالبنيّة والنّظام.

I.تعريف النّسق لغة واصطلاحا

كان لمفهوم النّسق حضوراً بارزاً في ثنايا المعاجم العربيّة، لعلّ ذلك يعود إلى الاستعمال الواسع لهذا المصطلح في عديد فروع الدّرس اللّغوي العربي القديم .

1- لغة: وردت لفظة " النّسق " في مادة (نَسَقَ) في" لسان العرب "لابن منظور: « النّسق في كلّ شيء مَا كَان علَى طَرِيقَةٍ ونظَامٍ وَاحدٍ عَامٍ في الأشَياء، وقد نسَّقَهُ تنسيقاً، ويُخَفّف ابن سيّده: نسّق الشّيء يُنّسقُه نَسَقًا وَنَسَّقَهُ نَظّمَه علَى السّواءِ، وانْتَسَقَ هُو وَتَنَاسَق، والاسمُ النّسَقُ،وَقَدْ اِنْتَسَقَتْ هَذِهِ الأشْيَاء بَعْضًا إلى بَعْض،أيْ تَنَسَقَتْ. والنّحْويُّون يُسمُون حروف العطف حروف النّسق،لأن الشّيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا وروي عن عمر –رضي الله عنه–أنه قال: ناسِقوا بين الحج والعمرة؛ وقال شَمِرٌ: معنى ناسِقوا تابعوا وواتِروا(...).

وثغر نَسِقٌ إذا كانت الأسنان مستوية(...) والنّسق: كواكب مصطفة خلف الثّريا(...)، ويقال رأيت نسقا من الرّجال والمتاع، أي بعضها إلى بعض»[1].

وورد في معجم العين للفراهيدي: " النسق من كل شيء ما كان على نظام واحد، عام في الأشياء، ونسقته نسقا ونسّقته تنسيقا، ويقول: انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت"[2].

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:10، ص424.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:1، 2004، ص822.

أمّا في القاموس" المحيط" فقد وردت كلمة النّسق بمعنى" نسق الكلام: عطف بعضه على بعض. والنّسق: ما جاء من كلام على نظام واحد، ومن الثّغور: المستوية، ومن الخرز المنظم(...)، ومن كل شيء: ما كان على طريقة نظام عام (...) وأنسق؛ أي تكلّم سجعا التّنسيق هو التّنظيم(...) وتناسق الأشياء، وأنسقت أي تنسقت ببعضها البعض"[1].

ولا يكاد هذا يختلف عن ما أورده الزّمخشري في إشارته للنّسق"نسّق الدُّرَّ وغيره ونسّقه ودرٌ منسوق، ومنسق، وتنسقت هذه الأشياء .

ومن المجاز :كلام متناسق، وقد تناسق كلامه جاء على نسق ونظام وثغر نسق، وقام القوم نسقا، ويقال لكواكب الجوزاء: النّسق"[2].

ويعرفه لالاند(Laaland) في موسوعته:(نسق =system) جملة عناصر مادية أو غير مادية يتعلق بالتبادل بعضها ببعض، بحيث تشكل كلا عضويا (النظام المدرسي)-(الجهاز العصبي) ومنه الوحدة النسقية التي تجعل عدة حركات تصب في هدف واحد... ليس النسق شيئا آخر سوى ترتيب مختلف الأجزاء فن أو علم في راتوب تتآزر فيه كلها تآزرا متبادلا، وحيث تفسر الأجزاء الأخيرة بالأجزاء الأولى[3].

إن النسق من خلال المفهوم المعجمي لا يخرج في معناه العام والثابت في التداول عن كونه:نظاما عاما واحدا ومجموعة من التراكمات لأفكار علمية أو فلسفية متماسكة ومتراصة، مشكلة في جوهرها نظاما واحدا، ولعل أكثر الألفاظ دقة وتحديدا ويمكن أن تدخل تحت هذه المعاني اللغوية لفظ: نظام، وهو ما يتوافق مع المفهوم الاصطلاحي للنسق.

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، ت 817هـ، القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:2، 2007، ص1284.

[2] أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط:1، 1979، ص455.

[3] أندريه لالاند،موسوعة لالاند الفلسفية، تر:خليل أحمد خليل،مج:3، منشورات عويدات، ط:2، 2001، ص1417.

2- اصطلاحا:

ليس هناك تحديد للنّسق متفق عليه، فتحديداته تتجاوز العشرين، ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التّحديدات. والنّواة هي أن النّسق مكونٌ من مجموعةٍ من العناصر أو الأجزاء الّتي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميزٍ أو مميزاتٍ بين كل عنصر وآخر[1].

ذكر أحدُ الباحثين أنّنا "نُسمي شيئاً ما نسقاً حينما نُريد أن نُعبر عن أنّ الشّيء يُدرك باعتباره مكونا من مجموعةٍ من العناصر أو مجموعةٍ من الأجزاء يترابطُ بعضُها ببعضٍ حسب مبدأ مميزٍ".

وإذا ما فككّنا هذا التّعريف إلى مكوناته فإنّنا سنحصلُ على خصائص مميزة للنّسق يكادُ يُجمعُ عليها جلُّ الباحثين في هذا المجال؛ وهذه الخصائصُ هي:

1)حدودٌ قارةٌ نسبيا يمكن التّعرف عليه بها.

2) بنيةٌ داخليةٌ متكونةٌ من عدّة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها.

نسق الخطاب عضويٌّ مفتوحٌ متغيرٌ ومتحوّلٌ ومتوجّهٌ نحو التّعقيد الذّاتي؛عليه أن يُحافظ على ثابتٍ أو ثوابتٍ.

3) كلّما كثُر حذفُ عناصره قلّ تأثيرهُ وإقناعهُ.

4) يُشبعُ حاجاتٍ اجتماعيةٍ لا يشبعها نسق غيره[2].

أمّا يُمنى العيد فهي ترى أنّ النّسق: " يتحدّد هذا المفهوم في نظرتنا إلى البنية ككلٍ، وليس في نظرتنا إلى العناصر الّتي تتكونُ منها وبها البنيةُ، ذلك أنّ البنية ليس مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر ربما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر خارج البنية غيره داخلها، وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر

[1] محمد مفتاح،التشابه والاختلاف(نحو منهاجية وشمولية)، المركز الثقافي العربي، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية (د ط)، (د ت)، ص158.

[2] المرجع نفسه، ص48.

أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنظم العناصر[1].

أمّا النّاقد السّعودي عبد الله الغذّامي فقد جعل من النّسق مفهوما مركزيا في مشروعه النّقدي،فلم يعترض على أن يكون النّسق مرادفا للبنية (structure) أو بمعنى النظام (system)، ولكنه يتحدّد عنده عبر وظيفته وليس عبر وجوده المُجرد ممّا يكسبه قيما دلاليّة وسمات اصطلاحية خاصة[2].

لقد شكّل مصطلح النّسق منذ ظهوره في فضاء الأدب والنّقد مع بدايات الدّرس اللّساني (محاضرات علم اللغة العام)مع السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand De Saussure) (1857–1913) فقد استخدم مفهوم النّسق في محاولته لتعريف اللّغة، فاللّغة من منظوره عبارة عن"نسق من العلامات يعبر عن الأفكار، فهي مشابهة لنسق الكتابة (...) ولكنّها أعظم من هذه الأنساق".

ولم يكن دي سوسير يقصد " بالنّسق" أكثر من الطّبيعة النّظامية للغة وذلك من أجل تمييز "اللغة"عن" الكلام " (...) فاللّغة ذات طبيعة اجتماعية خالصة[3].

إنّ" ما يحكم العلاقة بين العناصر اللّسانية ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هو ما يطلق عليه النّسق، وأيّ اختلال في هذه العلاقة بين العناصر تُفقدُ النّسق توازنه، وتُغيّر معالمه وفي المقابل قد يُشكل كل مستوى من هذه المستويات نسقا داخل النّسق العام للّسان، وحينها يمكن الحديث عن النّسق الصّوري أو النّسق الصّرفي أو النّسق النّحوي أو النّسق المُعجمي داخل نسق لساني ما، ويُرادفُ النّسق–هنا–مُصطلح التّضايف(Corrélation) أو مُصطلح البنية"[4].

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط:3، 1985، ص32.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط:3، 2005، ص76–77.

[3] ينظر: نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط:1، 2004، ص92.

[4] أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2007، ص120.

النّسق نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكل كلاً موحدًا، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وقد كان دي سوسير يعني بالنّسق شيئا قريبا جدا من مفهوم"البنية".

تُعرّف البنية على أنّها نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية، وتشتمل على ثلاثة طوابع هي: الكلّية، التّحول، التّعديل-الذّاتي[1].

وتُعرّفُ أيضا على أنّها :" نسقٌ من العلاقات الباطنة (المدركة وفقا لمبدأ الأوليّة المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصّة المحايثة، من حيث هو نسق يتّصف بالوحدة الدّاخلية والانتظام الذّاتي، على نحو يفضي فيه أيّ تغيير في العلاقات إلى تغيير النّسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النّسق دالا على معنى"[2].

ويعرف النّسق عند ميشيل فوكو(Michel Foucault) على أنّه:

- علاقات، تستمر وتتحول، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها.
- يعمل النّسق على بلورة منطق التّفكير الأدبي في النص.
- يحدد النّسق الأبعاد والخلفيات الّتي تعتمدها الرّؤيا[3].

ولقد أخذ "النّسق" اهتماما كبيرا في الدّراسات الأدبية والنقدية بعد أعمال السويسري "دي سوسير" مع حركة الشّكلانيين الرّوس (1915-1930) إذ يرون أنّ" النّسق": جزء من نظرية الأدب، فالتّطور المتواصل للأدب في حدّ ذاته يعد" نسقا في ارتباطه مع أنساق أخرى، يكون مشروطا من خلالها."لأنّ الأدب عندهم نسق يرتبط في تطوره بأنساق أخرى محيطة بذلك الإنتاج الأدبي، تتحكم في صيرورته بشكل أو بآخر، وهذا ما تفسره تلك

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط:1 1985، ص52.

[2] اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر:جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، الكويت ط:1، 1993، ص413-415.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص 211.

الظّواهر الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية التي تؤثر في الأدب بشكل أو بآخر، فهذه الظّروف في حد ذاتها أنساق، كما أخذ الشّكلانيون الرّوس على عاتقهم وصف النّسق وتحليل عناصره البنيوية، واستنباط القوانين التي تشكل ذلك النّسق من خلال الوقوف على العلاقات القائمة بين عناصره، في حين يرى مفهوم النّسق شيئا من الانفتاح على أيدي النّقاد السّيميائيين، حيث قسموا النّسق إلى قسمين؛ نسق مغلق وآخر مفتوح[1].

II. مسار الثّقافة الدّلالي في الدّرس اللّغوي

من المعلوم أن مصطلح الثّقافة عام وعائم وفضفاض في دلالاته اللّغوية والاصطلاحية وهو من المفاهيم الغامضة في الثّقافتين الغربية والعربية على حد سواء.

يختلف مفهوم الثّقافة من حقل إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى وتتمايز فيما بينها وهذا راجع لانفتاحه على جميع فروع المعرفة مثل: علم الاجتماع الأنثروبولوجيا، وعلم النّفس والنّقد الأدبي والفلسفة...من جهة وبحسب رؤى المفكرين والدّارسين لها من جهة أخرى.

1.الثّقافة في الدّرس اللّغوي الغربي:

قد أولى العقل الغربي للعامل الثّقافي أهمية لا تقل عن أهمية العوامل السّياسية والاقتصادية.جاعلا منه العامل الأخطر في تكوين القومية.يقول آرسموس(Erasmus) المعاصر للوثر في أوائل القرن السادس عشر:" إنّ أهم العوامل الّتي تتكون منها القومية عديدة، غير أن هناك عاملا هو في نظري أشد خطورة من سائر العوامل الأخرى، ألا وهو عامل الثّقافة المشتركة. إن العوامل الجغرافية والاقتصادية والسّياسية، على عظم أهميتها تتضاءل إزاء العامل الثّقافي، وتكاد لا تجدي نفعا، لأن هذا العامل يهدف إلى توثيق الرّوابط الرّوحية التي تجمع بين أبناء القوم الواحد، وتشد بعضهم إلى بعض على اختلاف أجناسهم وأنّ التّطور الثّقافي التّدريجي هو السّبيل إلى إصلاح المجتمع"[2].

[1] فارس بيرة، الأنساق المضمرة في رواية (سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة) لواسيني الأعرج، قسم اللغة والأدب العربي جامعة سكيكدة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج:12،ع:01، 2020، ص1283.

[2] هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2014، ص52.

إنّ محاولتنا تحديد مفهوم عام للثّقافة بالمنظور الغربي، نجد أنفسنا أمام كم هائل من التّعريفات المختلفة فمفهوم الثّقافة يتميز بأنه ذو طبيعة تراكمية ومستمرة، فهي ليست وليدة عقد أو عدة عقود بل هي ميراث اجتماعي لكافة منجزات البشرية، وكل تعريف للثّقافة يعكس وجهة نظر صاحبه أو النّظرية التي ينتمي إليها،كما يتداخل مفهوم الثّقافة مع مفاهيم أخرى لأصل كلمة ثقافة (Culture) مشتق من الفعل اللاتيني (Colère) وتعني الزراعة وأصبحت الكلمة تستخدم لتعبر عن زراعة الأفكار والقيم.

حدد معجم المصطلحات الفلسفية دلالة الثّقافة في:

Culte: عبادة وتعبد الأعمال والطقوس المعبر بها عن العبادة.

Culture: حرث، فلح، زرع: العمل على استغلال المواد الزّراعية للأرض.

تربية: العمل على تنمية الكائن الحي.

مدنية: civilisation وقد استعملت اللّفظة بهذا المعنى، أحيانا قليلة، تحت تأثير معناها في اللّغة الألمانية.

ثقافة: ميزة الإنسان الذي نمى، بالمعرف، ذوقه الأدبي وحسه النّقدي وقدرته العقلية وأصبحت هذه كلها حالة ثابتة فيه.

في علم الإنسان: اتخذت لفظة ثقافة معنى واسعا جدا فأصبحت تدل على كل أمر أحدثه الإنسان الاجتماعي ولم يكن أصلا في الطّبيعة الأولى"[1].

لقد عرفت الثّقافة نقلات مفاهيمية مرتبطة بالمراحل التّاريخية لتطور الفكر الغربي خاصة العلوم الاجتماعية والإنسانية الأنثروبولوجيا، وحدث ذلك في اللّغة الفرنسية أولا، ثم انتشرت في اللّغتين الانجليزية والألمانية.

[1] عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية (فرنسي،عربي) ، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، بيروت، ط:1 1994، ص37.

ولقد عرض تيرى إيجلتون(Terry Egletons) في كتابه الموسوم بـ" فكرة الثّقافة "حيث يعد الكتاب إجمالا هو سيرة حياة الثقافة كمبحث وكموضوع للبحث العلمي ورؤية ومصطلح على مدى ثلاثة قرون...

حيث يبين أن كلمة ثقافة كلمة معقدة، ولقد شهدت نقلة تاريخية إنسانية خالصة من حياة الرّيف إلى حياة الحضر، ولكنّ النّقلة الدّلالية تحمل في طياتها مفارقة: إذ يقال إن سكان الحضر هم المثقفون بينما سكان الرّيف ليسوا كذلك.

وثمة علاقة جدلية نشطة بين الطّبيعة والثّقافة، يتجلى فيها البعد التّكويني الإنساني أو الفعالية الإنسانية الثّقافة وليدة الطّبيعة وهي أداتها لتغيير ذاتها وإعادة تغييرها مجددا(...) وبدون الطّبيعة لا ثقافة.

وفي القرن 18 تطابقت حينا كلمتا الحضارة والثّقافة، حيث تعني عملية عامة للتّقدم الفكري والرّوحي والمادي(...)، ويمضي إيجلتون في توضيحه أن كلمة ثقافة كمرادف للحضارة تنتمي إلى روح عصر التّنوير وعقيدته في التّطور الذّاتي العلماني المتقدم والمتطور مرحليا. وكانت كلمة حضارة إلى حد كبير كلمة فرنسية بمعنى التّشذيب مع الازدهار الحضاري ولكن بينما اشتملت كلمة الحضارة الفرنسية على الحياة السّياسية والاقتصادية والتّقنية.

نجد كلمة الثّقافة الألمانية لها مدلول ديني وفني وفكري ومع نهاية ق19طرأت على الفكرة ثلاثة أحداث بحيث تخرج عن كونها مرادفا" للحضارة " لتصبح النّقيض(...)، وهو تحول له دلالة تاريخية مهمة(...).

ويمثل الشّكل الثّالث في التّنوع الدّلالي للثّقافة تخصصها في الفن، ويلاحظ هنا أنّ الكلمة يمكن أن يضيق نطاقها أو يتسع، بحيث يمكن للثّقافة أن تتضمن نشاطا فكريا عاما، مثل التّعلم والفلسفة والدّراسة وما أشبه ويمكن أن يضيق ليقتصر على الدّراسات الموصوفة بأنّها الإبداع، أي الدّراسات المعتمدة على الخيال مثل الموسيقى والرّسم والأدب[1].

[1] تيرى إيجلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2012، ص5-9.

ومن أهم التّعريفات التي كان لها مكان الصّدارة في تعريف الثّقافة، تعريف ادوارد بيرنت تايلور(Edward Burnett Tylor) (1832-1917) الذي قام به منذ أكثر من قرن في كتابه المكون من جزئين" الثّقافة البدائية " Primitive culture الذي نشر عام 1871حيث عرّف الثّقافة بأنّها:

"هي ذلك الكل المركب الذي يضم المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدسات التي يكتسبها الإنسان في مجتمع معين ..."[1].

من خلال التّعريف نجد أنّ:

– مفهوم الثّقافة يعني مجموع الحقائق الاجتماعية (Social Fact) التي يمكن أن تلاحظ بطريقة مباشرة في مكان وزمان معينين.

– وأنها مجموعة من العناصر التي تتعلق بطرق التّفكير والشّعور والسّلوك التي صيغت في قواعد ومعايير يمارسها الأفراد بصورة رمزية تميزهم عن غيرهم، والتي يشترك فيها جميع أفراد المجتمع، أي أنّها ليست فردية.

أمّا ريموند ويليامز(Raymond Williams) (1888-1912م) أحد مؤسسي الدّراسات الثّقافية في كتابه الموسوم" الثّقافة " فيرى أنّ: الثّقافة ليست فقط أحد أصعب مفردتين أو ثلاث في اللّغة الانجليزية بل ذهب إلى القول بأنّ الثّقافة:

" نظام دلالي يفضي حتما بالنّظام الاجتماعي المعين إلى حتمية التّبادل الاتصالي بين أفراده وعليه إعادة إنتاجه وحتمية معايشته وحتمية استكشافه "[2].

ولقد ميّز وليامز بين أربعة معان مميزة للثّقافة، هي الثّقافة بوصفها طابعا عقليا فرديا والثّقافة بوصفها حالة من التّطور الفكري، والثّقافة بوصفها الفنون، والثّقافة بوصفها طريقة حياة لمجموعة من البشر.

[1] زيدون ساردار، بورين فان لون، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر ،دار ايكون بوك، القاهرة،(د ط)، 2003، ص 8.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:3، 2002 ص140-141.

وبقيام الثّقافة بالجمع بين كل هذه المهمات المتعلقة بحياة الإنسان، وخوفا على تشتت معناها، ساد اتجاه فكري في الفلسفة الأوربية أخذ على عاتقه الرّبط بين معاني الثّقافة المتعددة التي راحت تنفصل شيئا فشيئا[1].

أما عند توماس إليوت (Thomas Eliot) الشّاعر الإنجليزي وهو من أبرز من اهتم بموضوع الثّقافة منذ بداية القرن العشرين، انطلاقا من منظوره الأنثروبولوجي:" أول ما أعنيه بالثّقافة هو ما يعنيه الأنثروبولوجيين طريقة حياة شعب معين، يعيش معا في مكان واحد وهذه الثّقافة تظهر في فنونهم، وفي نظامهم الاجتماعي، وفي عاداتهم وأعرافهم وفي دينهم"[2].

ومن أجل إدراك الثّقافة وضع إليوت شروطا ثلاثة إذا ما تحققت تم بها تحقيق الثّقافة وهي:

- البناء العضوي: ويرى أنّه يساعد على الانتقال الوراثي للثّقافة داخل ثقافة ومجتمع معين
- القابلية للتّحليل: ويرى وجوب أن تكون الثّقافة من وجهة النّظر الجغرافية قابلة للتّحليل إلى ثقافات محلية(البعد الإقليمي للثّقافة).
- التّوازن بين الوحدة والتّنوع في الدّين: ويرى أنّ هذا الشّرط مهم لأنه في الكثير من الثّقافات لا يمكن إغفال أو تهميش عامل الدّين، وفي هذا السّياق أضاف آخرين إلى أنّ الثّقافة سياسة وتربية.

ويمكن تحديد ثلاثة مقومات أساسية للثّقافة هي:

- **العموميات:** وتشمل جميع الأفكار والمشاعر وتتضمن اللّغة والدّين وعلاقة القرابة والمعتقدات والقيم الاجتماعية، وهي من أكبر الجوانب الثّقافية مقاومة للتّغيير.
- **الخصوصيات:** وهي تلك الظّواهر التي لا يشارك فيها سوى أفراد من مجموعة اجتماعية

[1] هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، ص53-54.

[2] توماس إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر:شكري عياد، التنوير للطباعة والنشر، ط:1، 2014، ص168.

معينة مثل الصّناعات والمهن ذات المهارة، كالأطباء والمحامين والمعلمين ورجال الدّين وهي أقلّ مقاومة للتّغيير من العموميات.

- **البديلات:** وهي تلك الظّواهر التي لا تندرج تحت العموميات أو الخصوصيات وتتمثل في الاهتمامات والأذواق التي تتغير باستمرار كالمودات والتّقاليد وتعدّ أكثر جوانبها عرضة للتّغيير[1].

يمكن أن نرد مجموع ما قيل من تفسيرات لضبط مفهوم الثّقافة إلى مدرستين:

- المدرسة الغربيّة: التي ظلّت وفية لتقاليد عصر النّهضة، وهي ترى عموما أنّ الثّقافة ثمرة الفكر، أي ثمرة الإنسان.
- المدرسة الماركسيّة: التي ترى أنّ الثّقافة في جوهرها ثمرة المجتمع.

وهذا لا يعني أن نضع حدا صارما بين كلا الاتجاهين، وإنما نهدف إلى مجرد الفصل بين صورتين لموضوع واحد في إطارين من أطر الفكر، فالفكر والمجتمع يمثلان اليوم الإطارين المألوفين الذين توضع فيهما هنا وهناك المشكلات الاجتماعية في عمومها.

ففي حقل البلدان الغربيّة اليوم نجدّ أنّ الأمريكيين هم الذين سيطروا عموما على الاتجاهات الثّقافية ومن بينهم رالف لنتون(Ralf Linton) الذي يرى أنّ:

– " الثّقافة هي المظهر الخارجي للسلوك المكتسب ولنتائجه، السّلوك الذي يشترك في العناصر المؤلفة له أفراد مجتمع ما ويتناقلونها ".

– " الثّقافة هي النّمط الذي يعيش عليه مجتمع ما ".

– " الثّقافة(كلٌّ) تتداخل أجزاؤه تداخلا وثيقا، ولكن من الممكن أن تتعرف فيه على شكل بنائي معين، أيْ أنْ نتعرف فيه على عناصر مختلفة هي التي تكون الكلّ"[2].

[1] عبد الرحمان عبد الدايم، النسق الثقافي في الكناية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011، ص7–8، أطروحة تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير.

[2] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، (د ط)، 2004، ص124.

ففي المستوى الأول يوجد مجال العموميات باعتبارها الأرض التي تمتد فيها جذور الحياة الثّقافية، كالدين واللّغة والتقاليد، تلك التي تعد المنوال الأساسي الذي يحدد نوع العقلية الخاصة بالنموذج الاجتماعي، وهو نموذج شائع في صور جميع الأفراد المنتمين لذلك المجتمع يطبع حياتهم بسلوك اجتماعي معين.

وفي المستوى الثّاني ذهب لنتون إلى أنه، هو مستوى الأفكار الخاصة الناتجة عن التخصص المهني والتي على أساسها تكون التفرقة بين مختلف الطبقات الاجتماعية[1].

كما عرفها أيضا في كتابه الموسوم" الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث "الثّقافة بأنها:

" مصطلح ملائم لتعيين المجموعة المنظمة من العادات والأفكار والمواقف التي يشترك فيها أعضاء أي مجتمع ولذا يكاد يكون من المتعذر على أي عالم أنثروبولوجي أن يبحث هذه الأمور دون استعمال هذا المصطلح "[2].

أما طومسون(Thompson)، فلقد عرفها بقوله:" الثّقافة نمط من المعاني تتجسد في أشكال رمزية، بما في ذلك الأفعال والألفاظ والأشياء ذات المغزى من مختلف الأنواع التي بموجبها يتواصل الأفراد مع بعضهم البعض ويقتسمون الخبرات والتصورات والمعتقدات"[3].

وبينما ادعى ألفريد كروبير(Alfred Kroeber) وكلايد كلاكهون(Clyde Kluckohn)أنهما لا يرغبان في إضافة التعريف الرسمي رقم 165 للثّقافة إلى التعريفات المائة والأربعة والستين التي اضطلعا بمرضها إلا أنهما حددا في نهاية الأمر الوسيلة التي صيغت بها هذه الفكرة المحورية من قبل معظم علماء الاجتماع، ألا وهي:" أن الثّقافة تتألف من أنماط صريحة أو ضمنية من السلوك –ولأجله–المكتسب والمنقول من خلال الرموز، ويتألف الجوهر الأساس

[1] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر:عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق–سورية، ط:4، 1984، ص29–30.

[2] رالف لنتون، الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تر:عبد المالك الناشف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،(د ط) 1967، ص25.

[3] تيم إدواردز، النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط:1، 2012، ص192.

للثّقافة من الأفكار... التقليدية لا سيما القيم المرتبطة بها "[1].

أما الثّقافة عند قيرتز(Curtis) فإنها: " نمط من المعاني يتجسد في رموز تنتقل تاريخيا ونظام من المفاهيم الموروثة، التي يتم التعبير عنها في أشكال رمزية يتواصل عن طريقها ويتمكنون من إدامة وتطوير معرفتهم في الحياة واتجاهاتها[2].

ولقد ورد في معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية لجلال الدين سعيد عدة تعريفات نذكر منها:

ليفي شتراوس(Lévi- Strauss):

– "إن ما يميز عموماً بين الإنسانية والحيوانية هو أن الإنسان باستخدامه الكوني للّغة وللأدوات والمصنوعات، وبخضوعه للتقاليد والمعتقدات والمؤسسات ينتمي إلى نظام يتجاوز نظام الطبيعة، إن عالم الإنسان هو عالم الثّقافة، والثّقافة منافية للطبيعة بنفس الحدة دائما مهما كان مستوى الحضارة المعتبرة، فكل إنسان يتكلم ويصنع الأدوات ويمتثل للقوانين".

–"لا توجد ولا يمكن أن توجد حضارة عالمية بالمعنى الدقيق للكلمة، لأن الحضارة تفترض تواجد ثقافات متنوعة للغاية، بل هي تتمثل في هذا التواجد نفسه، ولا يمكن للحضارة العالمية أن تكون إلا تحالفا، على الصعيد العالمي بين ثقافات تحافظ كل واحدة منها على طابعها الخاص".

–"لعلنا نكتشف يوما أن منطقا واحدا يؤسس الفكر الأسطوري والفكر العلمي على حد السواء، وأن الإنسان ما فتئ يفكر دائما تفكيرا جيدا".

قهنو(Guéhenno):

"لا ينبغي أن نخلط بين الثقافة والمعرفة... فالثّقافة لا تتمثل في المعرفة وإنما في نوع من الاستعداد للمعرفة"[3].

---

[1] آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر: تراجي فتحي، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 2008، ص72.

[2] هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، ص55.

[3] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص124.

مرغريت ميد(Margaret Mead):

- " نعني بالثّقافة مجموع السلوكات المكتسبة التي ينقلها أفراد مجموعة –ما تربط بينهم تقاليد مشتركة –إلى أبنائهم....إذن فهذا اللفظ لا يشير فقط إلى التقاليد الفنية والعلمية والدينية والفلسفية لمجتمع ما، ولكن أيضا إلى تقنياته الخاصة وتقاليده السياسية وإلى شتى الممارسات المميزة لحياته اليومية مثل: طرق إعداد الطعام وتناوله، وطريقة إنامة الأطفال الصغار، وطريقة تسمية رئيس المجلس، وسبل مراجعة الدستور، وما إلى ذلك[1].

- " الثّقافة بمعناها الواسع والمُتداول، هي ما يكتسبهُ المرءُ من معارف مُتنوعة شاملة للعديد من الميادين، وما يحرز عليه من ذوق وحس نقدي وحكم سليم، أمّا في الإثنولوجيا، فهي تعني جميعَ ضُروب النّشاط المميّزة لمجتمع ما من أكثرها بساطة إلى أشدّها تعقدّا، ومن أهم التّعابير الثّقافية التي يتناولها علماء الإثنولوجيا بالدرس نذكر الأساطير والسّحر والفن والتّقنية والعلم، إلا أن السّلوك الثّقافي يتجلى أيضا في الأخلاق والعادات والتّقاليد بمختلف مظاهرها (طريقة الأكل والجلوس والنّوم واللباس والتّحية والآداب وما إلى ذلك) وبعبارة واحدة الثّقافة هي كل ما ينضاف إلى الطّبيعة "[2].

والجدير بالملاحظة أنّ الثّقافة قد أبعدت الإنسان عن الطّبيعة لدرجة أن معظم سلوكه الطّبيعي غدا سلوكا ثقافيا، فنومه لم يعد طبيعيا(بل هو ينام في مكان معين وفي أوقات معينة وبثوب معين...)، والأكل لم يبقى طبيعيا(بل هو يطبخ طعامه ويتناوله على المائدة بأدوات معينة في أوقات معينة في أماكن معينة...)، ولا الحمل والولادة(وسائل منع الحمل– مراقبة الحمل طبيا–المساعدات الطّبية والجراحية عند الولادة...) الخ.

مفهوم الثّقافة يكشف قدرا كبيرا من الغموض،فطبقا لما يراه بعض علماء الأنثروبولوجيا فإن الثقافة هي نمط السّلوك الاجتماعي،بينما يرى آخرون أنها ليست سلوكا على الإطلاق وإنما

[1] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص124–125.

[2] المرجع نفسه، ص123.

والصّناعات الخزفيّة، والرّقص، والموسيقى، والمُوضة، والأسلوب الإبداعي بشكل ما مكوّنات ثقافية. في الوقت الّذي يرى فيه البعض الآخر أن الماديات لا تدخل في نطاق الثّقافة على الإطلاق[1].

ومن الأُمور الجوهريّة الّتي يمكن أن تنضاف لدلالة مفهوم الثّقافة:

-أنّها نسيجٌ من الأفكار والمُعتقدات والعادات والعُرف والأخلاق والقانُون، المُستمدة من الدّين والسّياسة والاقتصاد والتّاريخ.

-أنّها نِتاج قِيمي موجه للسّلوك، متغير باستمرار.

-أنّها مجردة، تحدث على مستوى الذّهن.

-مُكتسبة عن طريق التّربية والتّعليم والتّنشئة الاجتماعية بوعي وفي الأغلب دون وعي[2].

2.الثّقافة في الدّرس اللّغوي العربي:

ليس في مقدورنا اليوم أن نعالج موضوعا كهذا، دون أن نجد أنفسنا(في حالة التّطور الرّاهنة في العالم العربي) أمام مشكلة لغوية وتاريخية، فمن أين جاءت كلمة (ثقافة) ومنذ متى استخدمت في اللّغة العربية؟ للإجابة عن سؤال كهذا فإنّ أول فكرة تخطر لنا هي أن نستشير قاموسا، ولكن القواميس الموجودة بين أيدينا لا تذكر هذه الكلمة إلاّ لماماً[3].

فورد في لسان العرب لابن منظور أنّ:" ثقف: ثَقِفَ الشّيء ثقفاً وثقافاً وثقوفةٌ: حذقهُ ورجلٌ ثقفٌ وثِقْفٌ، وثقف: حاذقٌ فهمٌ(...)، ورجل ثَقِفٌ لَقِفٌ إذا كان ضابطًا لما يحويه قائمًا به.(...) ويُقال ثقف الشّيء وهو سرعة التّعلم(...)، وثقف الرّجل ثقافة، أي صار حاذقًا وثقفت الشّيء حذقته"(...)، ويقُول ابن دريد: "ثقفت الشّيء حذقتهُ. وثقفتهُ إذا ظفرتُ بِهِ"[4].

---

[1] زيدون ساردار، بورين فان لون ،الدراسات الثقافية، ص 8-9.

[2] ثورية برجوح، السردية الجزائرية بين النسقية والهوية في فترة التسعينات، تخصص أدب جزائري، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017-2018، ص22-23، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي.

[3] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ص19.

[4] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:09، ص22.

ووردت بهذا المعنى اللّغوي في صيغة (ثقف) في قوله تعالى: ﴿وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُم مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ ۚ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ ۚ وَلَا تُقَاتِلُوهُمْ عِندَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّىٰ يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ ۖ فَإِن قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ ۗ كَذَٰلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ ۖ (191)﴾*.؛ أي حيث وجدتموهم.

أمّا ما ورد في القاموس المحيط ليس ببعيد عن ما ورد في لسان العرب، " فأصل ثَقُفَ كَكَرُم وفَرِحَ، ثَقْفاً وثَقَافَةً: صار حاذِقاً خفيفاً فطناً(...)، وامرأة ثقاف كسحاب: فَطِنَةٌ. وكَكِتابٍ: الخِصامُ والجِلادُ، وما تُسوى بِهِ الرِّماحُ، وثَقَفَه تَثْقِيفاً: سَوّاهُ.وثَاقفَهُ فَثَقِفهُ، كنَصَرَهُ: غَالَبَهُ فَغَلَبَهُ فِي الحِذقِ"[1].

وفِي المُنجد الوسيطِ: " ثَقِفَ، ثَقْفًا وثَقِفًا، صَار حَاذِقًا مَاهِرًا:" ثَقِفَ عاملٌ".ثَقُفَ: ثَقَافةً: ثَقِف.

ثَقَافةٌ: مص//ج ثَقَافَات: تمكّن من العُلوم والفُنُون والآداب، غنى فكري ومعرفةٌ واسعةٌ.تَثْقِيفٌ: تَربِيةٌ، تَهْذِيبٌ، تَعليمٌ: " تَثْقِيف النّاشِئة ".مُثقّف: الّذي يُنمّي الثّقافة(...)، ج مُثقفُون: مُتعلّمٌ متوسّع في ثَقَافَتِه(...)، الطّبقةُ المُثقّفةُ: أَهْلُ الفِكْرِ والثّقافةِ الّذين يُشكّلُون نُخبةٌ فنيّةٌ أوْ اِجْتماعيّةٌ أو سياسيّةٌ(...)، تَثَقّفَ: حصل على العلْم والثّقافة، زادَ في معْرفته، تزوّد بفروعٍ من المَعْرفة(...)، ثَقِف عَقِله وأغْناهُ بِالمُطالعةِ والْحديثِ والرّحلاتِ وسِوى ذلِك"[2].

ولقد ورد في أساس البلاغة:" ثَقِفَ: ثَقِف القناة(...)، وثقِفتُ الْعلْم أو الصّناعة في أوْحى مدّة إذا أسرعت أخذْه. وغُلامٌ ثقِفٌ لقِفٌ(...)، وثَاقفهُ مُثاقفةً: لاَعبهُ بالسّلاح وهِي مُحاولةُ إِصابة الغُرّة في المُسايفةِ ونَحْوها(...)، ولقدْ تثاقفوا فكان فُلانٌ أثْقفهُمْ.

ومن المجازِ: أدّبهُ وثقّفهُ. ولوْلا تثْقيفُك وتوْقيفُك لما كُنْت شيئًا. وهلْ تهذّبْتُ وتثقّفْتُ إلاّ علَى يَديْك"[3].

---

* سورة البقرة، الآية191.

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 811-812.

[2] أنطوان نعمه وآخرون، المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط:2، 2012، ص140-141.

[3] أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، ص102-103.

لقد ورد في النّص القُرآني، الفعلُ" ثَقِفَ"الّذي هو مصدر كلمة الثّقافة، وهذه بعض الاسْتعْمالاتِ الّتي وردتْ فِيه :

قال عز وجل:﴿ فَخُذُوهُمْ وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأُوْلَٰئِكُمْ جَعَلْنَا لَكُمْ عَلَيْهِمْ سُلْطَٰناً مُّبِيناً (91)﴾*.

أي حيث تمكنتمْ منهم.

قال تعالى: ﴿ مَّلْعُونِينَ أَيْنَمَا ثُقِفُوٓاْ أُخِذُواْ وَقُتِّلُواْ تَقْتِيلاً (61) ﴾**

وبصيغة(يَثْقف) في قوله تعالى: ﴿ إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُواْ لَكُمْ أَعْدَآءً وَيَبْسُطُوٓاْ إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُم بِالسُّوٓءِ وَوَدُّواْ لَوْ تَكْفُرُونَ (2) ﴾***

وقال تعالى: ﴿ وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُم مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ (191)﴾****

وقال تعالى: ﴿ ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوٓاْ إِلَّا بِحَبْلٍ مِّنَ اللَّهِ وَحَبْلٍ مِّنَ النَّاسِ وَبَآءُو بِغَضَبٍ مِّنَ اللَّهِ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الْمَسْكَنَةُ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُواْ يَكْفُرُونَ بِـَٔايَٰتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ الْأَنۢبِيَآءَ بِغَيْرِ حَقٍّ ذَٰلِكَ بِمَا عَصَواْ وَّكَانُواْ يَعْتَدُونَ (112)﴾*****

وقال تعالى: ﴿ فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ (57)﴾******

إنّما يسْترعِي الانْتباه فِي هذِه الآيات هو الرّبط الّذي تكرّر فِي جميعِها بيْن الفِعْل ثَقِفَ وبيْن الحرْب والقِتال، ولعلّ هذِه المُلاحظةَ يُمْكنُ تفسيرُها بأمرين احتماليّن:

الأوّلُ: ذهنيٌ لغويٌّ والثّاني: حِسّيٌّ خَارجيٌّ .

الأمْرُ الأوّل: إنّ الكلماتِ والألفاظِ الّتي تُستعْملُ فِي مجالِ الْحرب والقِتالِ غَالبًا ما يُرادُ منْها إعْطاءُ مَعانِي مُضاعفةِ الجُهْدِ وبذْلِ أقْصى الطّاقةِ، وهذا ما يتناسبُ ومُقتضياتُ الحرْبِ

* سورة النساء، الآية91.

** سورة الأحزاب، الآية61.

*** سورة الممتحنة، الآية2.

**** سورة البقرة، الآية191.

***** سورة آل عمران، الآية112.

****** سورة الأنفال، الآية57.

والقتالِ.فالثّقافةُ فِي اللّغة كما يقُولُ الأصْفهاني هِي الحِذْقُ فِي إدراكِ الشيءِ وفِعْلِه؛ إذْ يُقالُ ثَقِفْتُ كَذَا إذَا أدْركْتهُ بِبصرِك لِحذقٍ في النّظر[1]، وبهذا المَعنَى يكُونُ الفِعْل" ثَقَفَ" الّذي تكرّر في تِلك الآيات هو بِمعنى الحذْق أيْ مُضاعفة الجُهد بالانتباه والنّظر في إدراك العدُوّ، لأنّ الحرب تأخذ بالمباغتة، وثقفتموهم أي وجدتموهم.

الأمرُ الثّاني إنّ الثّقاف بكسر الثّاء هي من الكلمات الّتي لها علاقة بقضايا الحرْبِ والقتالِ فالثّقاف والثّقافة تعنيان العمل بالسّيف، فالثّقاف أداةٌ من خشبٍ أو حديدٍ تُثقفُ بِها الرّماح لِتستوي وتَعْتدِل، وثَاقفهُ، مُثاقفةً وثِقافًا خَاصمَهُ وجَالدَهُ بالسّلاحِ، ولاعبهُ إظهارٌ للْمهارَة والْحذْقِ[2].

الثّقافُ والثّقافةُ العملُ بالسّيف قال:

وكـــــأنّ لمـــــعُ بُروقِهـــا فِي الجـــــوِ أسْياف المُثاقف

وفي الْحديثِ: إذا ملك اثنا عشرة من بني عمرو ابن كعبٍ كان الثّقف والثّقاف إلى أنْ تقُومُ السّاعة، يعني الخِصامُ والجِلاَد.

وتدُلُّ صيغةُ ثقافٍ علَى الآلة الّتي يقوّم بِها اعْوجاجُ الرّمال، " الثّقاف حديدةٌ تكونُ مَع القواس والرّماح يقوّم بها الشّيء المُعوجُ، ومنهُ قولُ عمرُو بن كلثوم:

إذا غص الثّقاف بها اشمأزت تشج قِفــا المُثقّف والْجبينـَــا

وتثقيفُها: تسويتُها.

وفِي حدِيث عائشة تَصفُ أبَاهَا، أبا بكر –رضي الله عنه –" أقام أودها بثقافه؛ الثقاف ما تُقوّم به الرّماح، تريد أنّهُ سوى عوج المُسلمينَ[3]، أي أنّهُ أصْلح فِكْرهم وقَوّم حَالَهُم.

---

[1] أبي القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني ت502هـ، المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة: محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت،د ط، 2001، ص85.

[2] زكي الميلاد، المسألة الثقافية من أجل بناء نظرية في الثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:1 2005، ص18.

[3] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:09، ص23.

ونجدُ أيضًا أنّ الجاحِظ أوْردها فِي كتابِه" البيانِ والتّبيين" في حدِيثِه عن الشّعراء وعن عِنايتهِم بقصَائِدهم حتّى تكْتمل لها عناصِرُ الجوْدةِ بمعْنى التّقويم والتّهذيب قائِلا:" وكَانوا مَعَ ذلِك إذا اِحتاجوا إِلى الرّأي في مَعاظِم التّدبير ومُهماتِ الأُمورِ بيّتُوهُ فِي صُدُورِهِم وقيّدُوهُ علَى أنْفسِهم فإذا قوْمهُ الثّقافُ وأدْخل الكِير أبرزُوه محكّكًا مُنقحًا ومُصفّى مِنَ الأدْناسِ مُهذّبًا "[1].

مِنَ المُلاحظِ أنّ التّعريفات اللُّغويّة تشْتركُ في أنّ معْنى الثّقافة لا يخْرجُ عنِ التّقويم والتّعديل والتّهذيب والفطْنة والمَهارة ...

يَعْتبرُ سَلاَمَة مُوسى (1887–1958) نَفْسهُ أوّل منْ أطْلق لفظ ثقافةٍ بِمعناها الأُورُبي كمقابلٍ للفْظ(culture) في اللّغة العربية، في مقالٍ نشره بِعنوانِ" الثّقافةُ والحضَارةُ " في مجلّة الهلالِ ديسمبر 1927:" كُنْت أوّل من أفْشى لفْظة الثّقافة فِي الأدبِ العربِي الحدِيث، ولمْ أكنْ أنا الّذي سكّها بنفسه فإني انْتحلْتُها من ابن خلدون، إذ وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظ (culture) في الأدبِ الأوربِي، الثّقافة هي المعارفُ والعُلوم والآدابِ والفُنونِ التي يتعلّمها النّاس ويتثقفون بها وقد تحتويه الكتب ومع ذلك هي خالصة بالذّهن"[2].

فإذا ما عمقنا البحث لم نجد أثرًا لتلْك الكلمةَ فِي لغة بن خلدون*، الّذي يُعدُّ على أيّةِ حالٍ المرْجعَ الأوّل لعلْم الاجتماعِ العربِي فِي العصْرِ الوسيطِ، ولوْ أردْنا الرّجوع إلَى مَا قبْل ذلِك لمْ نجد الكلِمة مُستعملةً فِي العصرِ الأمُوي والعباسي إذْ لاَ أَثرَ لهَا في اللّغة الأدبيّة أو في اللّغة الرّسمية والإدارية لذلك العصرِ، فتاريخ هذهِ الحقبةِ لمْ يرْوي وُجود لائحةٍ إداريةٍ خاصّةٍ بمنظّمةٍ معيّنةٍ أو عملٍ من الأعمالِ يتصِل بالثّقافة،ولمْ يحدُث أنْ وقفتُ عين من الأعيانِ

[1] أبو عثمان بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري الجاحظ، البيان والتبيين،ج:2، تح:عبد السلام هارون دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت) ص 14.

[2] سلامة موسى، مجلة الهلال، ديسمبر 1927، ص52، مقال بعنوان: الثقافة والحضارة.

* وردت الكلمة مرتين أو ثلاثا في المقدمة بصورة أدبية بوصفها مفردة لغوية دون الوقوف عند كلمة(ثقافة) بوصفها مفهوما وتقديرها ظاهرة اجتماعية.

لِفائدةِ عملٍ أو منظمةٍ من هذا القبيلِ[1].

وحقيقةُ الأمْر، أنّ لفْظ الثّقافة في المُقدّمة لابن خُلدون وردتْ ست مرّات باشتقاقاتٍ متباينةٍ: الثِّقافةُ، الثَّقافةُ، الثّقافُ، ثقافتُه، تثْقيفٌ، تثقيفًا."وقدْ تعامل ابن خلدون مع هذه الكلمة باعتبارها مفردةً لغويةً مُتعارفٌ عليْها في مُفردات وقامُوس اللّغة العربية، ولمْ يتعامل معها كمفهومٍ لهُ من المعاني والدّلالات المعنويّة والسّلوكية والاجتماعية بحيثُ يكُون مُتطابقًا أو قريبًا من الفهْم والإدْراك الّذي يتحدّد الْيوم حوْل الثّقافة"[2].

لعلّ هذا التّبايُن فِي الآراءِ راجعٌ إلى أنّ ابن خُلدون تحدّث عن الثّقافة، وهذا الأمْرُ لمْ يلتفتْ إليهِ مالك بن نبي، والتفتَ إليهِ قبْلهُ سَلاَمَة مُوسى.

من أبْرز الأعْلام الّذين تطرّقوا لمفهُوم الثّقافة مالك بن نبي في محاولتِه الإجابة عنْ سُؤال ماذا نعْني بالثّقافة، ومنْ أيْن جاءتْ؟

في حقيقةِ الأمرِ، ليْست هذهِ هي المُشكلة،لأنّ كلمة الثّقافة إذا عمّقنا البحْث عنْها سنجِدُها ضاربةً في القِدم، حيثُ وردتْ في أشْعار العربِ، وفِي القُرآن الكريمِ كما أسْلفنا الذّكر.

لكنّ الّذي بِحاجة إلى بحثٍ مستفيضٍ ليسَ الكلمَة وإنّما لِماذا بقيتْ كلمة الثّقافة علَى حالِها ولمْ تتحولْ إلى مفهومٍ عنْدنا وفِي ثقافتِنا، وكيْف تطوّرت وتحوّلت إلى مفهومٍ في الثّقافة الأُوربية؟

يُمكن تفسيرُ هذَا الأمْر إلى الأسْباب الآتيةِ:

- لمِ تكُن الثّقافة مِن الكلِمات الّتي حظيتْ باهتمامٍ لافتٍ أو مميزٍ في الثّقافة الإسلاميّة، ولمْ ترْتبط بِقضايا أوْ بِخبرات أوْ حتّى بمجالاتٍ تسْتدعي الاهْتمام بِها، وظلّت علَى هذَا الحَال الجامِد والهامِشي الّذي لمْ يكُن يُساعد علَى اكتشافها والتّوقف عندها بطريقةٍ تُحرّضُ علَى التّأمُل فيها، واسْتحضارها في مجالِ التّداول الفكْري والعلمي، لِهذا فقدتْ الشّروط والمُقتضيات

[1] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ص20.

[2] زكي الميلاد، المسألة الثقافية من أجل بناء نظرية في الثقافة، ص26.

المعرفيّة والاجتماعيّة الّتي كانَ بِإمكانِها أنْ تُساهم في تحْريكها والدّفع بِها نحْو تطوّرات وانتقالاتٍ مفاهيميةٍ.

- إنّ الفعْل" ثَقَفَ" الّذي هُو مصْدر كَلمة الثّقافة، ورد فِي النّص القُرآني، وتطرّقت إليهِ بعْض معَاجم ألفَاظ وكلمَات القُرْآنِ الكَرِيمِ مثْل كتَاب" المُفردات فِي غَريب القُرْآنِ" للأصْفهاني، هَذا الفعْل جَاء فِي سِياق لاَ يُلفت الانْتباه إليه أوْ التّأمل فيهِ بصورةٍ تُساعد عَلى اكْتشافها والتعرّف عليهِ، وبالتّالي إمْكانية تطويرِهِ وتحويلهِ إلى مفهومٍ يُعبر عنْ فِكرة مُحددة لهَا قابليةُ التجددِ والنموِ متَى ما اتصلتْ بتراكُمات وخبراتٍ اجتماعيةٍ.

- إنّ المَعاني والدلالاتِ اللغويةِ التِي تحددتْ فِي معَاجم اللّغة العَربية لكلمة الثّقافة ظلّت جَامدة وساكِنة ولمْ تبْرح مكَان اختصَاصها(...) والجديرُ بالذّكر فِي هذا الشّأن أنّ المَعاني والدّلالات اللّغوية لكلمة الثّقافة التي أُعطيت لها في المَعاجم العربية كانتْ قَيّمة وثريّة، وكان بإمكانِها أن تُساعد في تحْريك هذهِ الكلمةِ وصناعتها مفهومياً، لوْ تجاوزتْ مجَالها اللّغوي واتصلتْ بنسقٍ آخر من المعَارف الاجتماعيةِ بحيثُ تُضيف لها دلالات ثقافيَة واجتماعيَة وتربويَة.

- إنّ عدم تبلْور العُلوم الاجتماعيَة في إِطار الثّقافة الإسْلامية ما قبْل عصر بن خلدون وما بعده كانَ سبباً منهجيًا ومعرفيًا في عدم اكتشاف وبناءِ مفهوم الثّقافة التي عُرفت وتَحددت وتَطورت في نطاق هذهِ العلوم وأصْبحت وثيقة الارتباط بها، وظَلت تحتفظُ بهذا الارتباط بِدون توقف أوْ انقطاع، وتتزود منْه في إثراء دلالاتهَا ومكوناتهَا ووظائفهَا. ومنْ شدة هذا الارتباط اعتبرت هذهِ العُلوم بأنها علوم الثّقافة، أو أنّها تُمثل مجالاتها[1].

لقدْ ربط مالك بن نبي الثّقافة بالجانب المعْنوي (القيمي) الّذي يُؤثر على سلوك الأفراد فيقول: "هي مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التِي تؤثر في الفرد منْذ ولادته

[1] ينظر: زكي الميلاد، المسألة الثقافية من أجل بناء نظرية في الثقافة، ص15-20.

وتُصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سُلوكــه بأسلوب الحياة في الوسط الذي وُلد فيــه "[1]. فهي على هذا التعريف المحيط الذي يُشكل فيهِ الفرد طباعهُ وشخصيتهُ.

لقد اعْتبر مالك بن نبي أن الثّقافة هي من ابتكار العبقرية الأُوربية، حسب ما ورد في كتابهِ الموسُوم بمشكلة الثّقافة: " فكرة حديثة جاءتنا من أوروبا، والكلمة التي أطلقت عليها هي نفسها صورة حقيقية للعبقرية الأوروبية، فمفهوم الثقافة ثمرة من ثمار عصر النهضةِ عنْدما شهِدت أوروبا في القرن السادس عشر انبثاق مجموعة مِن الأعمالِ الجليلةِ في الفن والأدب والفكر"[2].

أما عند الغذامي فيأخذ بمقولة قيرتز في أن الثّقافة ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هُو التصور العام لها، كما أنّها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثّقافة بمعْناها الأنثروبولوجي الّذي يتبناهُ قيرتز هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات...ومهمتها هي التحكم في السلوك"[3].

من خلال عرْض الآراء السابقة عن تصُورات المفكرين العرب والغربيين لمفهوم الثّقافة، يمكن استنتاج ما يأتي:

-الثّقافة هي المعرفة، المعتقدات، الفنون، الأخلاقيات، القوانين، الأعراف، القدرات الأخرى والعادات والتقاليد الخاصة بمجموعة مُعينة من الناس.

-الثّقافة داخل المجتمع هي حصنٌ حصينٌ وقوةٌ فعالة وقانون لا يستطيع أحد المساس بها،لأنها تشتمل على المعتقدات الدينية.

-لِكل مجتمعٍ ثقافتهُ الخاصة التي تختلف بالطبع عن ثقافة المجتمعات الأخرى.

-قدْ يوجد في المجتمع الواحد ثقافات متنوعة، قدْ تكون متجانسة أو قدْ تكون متباينة.

---

[1] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص74.

III. تعريف النسق الثقافي

يعتبر النّسق الثّقافي مفهومًا مركزيًا في مجال النّقد الثّقافي ويعود تشكله نتيجة حقلين معرفيين هما: النّقد الحديث والأنثروبولوجيا .

يتضح لأي دارس من الوهلة الأولى أن مصطلح النّسق الثّقافي ما هو إلا تركيب لمصطلحي النّسق والثّقافة.

على ضوء التعاريف السابقة للنّسق وللثّقافة، يُمكن تحديد مفهوم النّسق الثّقافي بأنه" تلك العناصر المترابطة والمتفاعلة والمتمايزة الّتي تخصّ المَعارف والمُعتقدات والفُنون والأخْلاق والقانُون، وكلّ المُقدسات والعادَات الأُخرى الّتي يكتسبُها الإنسان في مُجتمع مُعين، فمفهوم النّسق الثّقافي هو تركيبٌ لمفهومي النّسق والثّقافة "[1].

لكنّ مفهومَ النّسق الثّقافي كمفهومٍ نقديٍ، يُعتبر مُغايرا للمفهومِ السّابق، ولقدْ أكدّ النّاقد السّعودي عبد الله الغذّامي بأنّ:" النّسق الثّقافي يشكّل مفهومًا مركزيًا في مشروعه النّقدي فهو يكتسب قيمًا دلاليةً وسماتٍ اصطلاحيةٍ خاصةٍ، وللتعرف عن هذا المفهوم علينا أن نطرح الأسئلة نفسها الّتي طرحها الدّكتور الغذّامي، وهي: ما النّسق الثّقافي؟، وكيف نقرأهُ؟ وكيف نميزهُ عن سائرِ الأنساقِ[2] ؟

تتمحورُ إجابةُ الدّكتور الغذّامي في سبعِ نقاطٍ نُوجزها كما يلِي:

أ-المقصودُ بالنّسق الثّقافي: هو أنّ كلّ خطابٍ يحملُ نسقين،أحدُهما ظاهرٌ والآخر مضمرٌ وهذا يشمل كلّ أنواع الخطابات، الأدبي منها وغير الأدبي، غير أنّه في الأدب أخطر لأنّه يقتنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله في التّكوين الثّقافي للذّات الثّقافية للأمّة[3].

فالنّسق الثّقافي يتحدّد عبر وظِيفته، وليس عبر وُجوده المجرد، ويتضحُ الأمرُ أكثر حينما

---

[1] عبد الرحمان عبد الدايم، النسق الثقافي في الكتابة، ص 15 .

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص76.

[3] عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط:1، أيار(مايو)، 2004 ص31.

نحدد شروط النّسق الثّقافي أو مُواصفات الوظيفة النّسقية، وهي كالتّالي:

- نسقان يحدثان معا في آنٍ واحد أو في ما هو بحكم النّص الواحد.
- يكون أحدهُما مضمرًا والآخر علنيًّا، ويكونُ المُضمر نقيضا وناسخا للمُعلن، ولو حدث وصار المُضمر غير مناقض للعلني، فسيخرج النص عن مجال النّقد الثّقافي، بما أنه ليس لدينا نسق مُضمر مناقض للعلني، وذلك لأن مجال هذا النّقد هو كشف الأنساق المضمرة (الناسخة للعلني).
- لا بد أن يكون النّص موضوع الفحص نصا جماليا، بأننا ندعي أن الثّقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنْساقها وترسيخ هذه الأنساق.
- لا بد أنْ يكون ذا قبول جماهيري، ويحْظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثّقافي[1].

وفي هذه الشروط الأربعة يتحقق مفهوم النّسق الثّقافي (النّسق المُضمر) وهو كل دلالة نسقية مُختبئة تحت غطاء جمالي، ومتوسلة لهذا الغطاء، لتغرس ما هو جمالي في الثّقافة[2].

ب-يُشترط قراءة النصوص قراءة خاصة من وجهة نظر النّقد الثّقافي، أي أنها حالة ثقافية والنّص هنا ليس نصًا أدبيًا وجماليًا فحسب، ولكنه أيضا حادثة ثقافة، فمثلا إذا قرأنا في الشعر وفي خطاب الحب، وخطاب الصعلكة فإنّ الدلالة النّسقية في ذلك سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل.

ج-بما أنّ النّسق دلالة مضمرة، فإنّ هذه الدلالة لم يضعها مؤلف، ولكن صنعتها الثّقافة وكتبتها في الخطاب وغرستها فيه، وأما المستهلكون فهم جماهير اللّغة من كتاب وقراء.

د-النّسق ذو طبيعة سردية، إنه خفي، ويستخدم أقنعة كثيرة، وأهمها قناعُ الجمالية اللّغوية.

[1] عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص77.

هـ-الأنساق الثّقافية أنساق تاريخية، أزلية، راسخة، ولها الغلبة دائما، ويمكن أن نضيف فنقول:" إن علامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثّقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق".

وتأتي النقطتان السادسة والسابعة تفسيرا لما جاء في النقاط الخمْس الآنفةِ الذكرِ، ففي النقطة السادسة " بأنّ هناك نوعا من الجبروت الرمزي، يقوم بدورِ المحركِ الفاعلِ في الذهن الثّقافي للأمة، وهو المُكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها، وصياغة أنساقها المُهيمنة "، أما النقطة السابعة فيفسر به المقصود بالنّص، ويرى أنهُ الخطاب أي كما يقول" نظام التعبير والإفصاح، سواء كان في نص مفرد أم نص طويل مركب أم ملحمي، أم في مجموع إنتاج مؤلف ما، أم في ظاهرة سلوكية أم اعتبارية"[1].

" ومن هنا فإذا قرأنا في الشعر وفي خطاب الحب، وفي خطاب الصعلكة، فإننا في ظاهر الأمر نقرأ أدبا جميلا وشعرا خلابا وعشقا رقيقا يُطرب النفس، وتتبدى لنا هذه الأصناف وكأنّما هي أصناف أدبية فنية عالية، حتى أنّنا نقبل بكل ما فيها بدعوى جماليتها أولاً وبدعوى مجازيتها ثانيا، ومن ثمّ فإننا لا نحاكم منطقها ولا دلالتها مُحاكمة عقلانية، ولا مُساءلة نقدية لمُضمرها بما أنّها قول بلاغي غير حقيقي، ولا يصح قياسه بمقياس الحقيقة"[2].

والنّسق الثّقافي أيضا يتحقق بوجود نظام ثابت ينغرس في وجدان المجتمع، ويتغلغل داخل ذاكرتها ولم يلبث أن يسطر عليها لأنّه ينبني من تراكم أثر على العقل الجماعي، ثمّ الانتشار، فهنا يمتلك القدرة على التحكم في ردود الأفعال، ومن ثمّ السّيطرة و الهيمنة على الأفراد، ويصبح النّسق الأهم له سوى أن يجعل من قيمة أقنعة إلى أفكار مثالية، توهم الذّات بأنّ السّبيل إلى الحياة، لأنّ الأنساق الثّقافية تعمل في إيديولوجيتها على تغيير فردية الإنسان في أعماق ضمير جمعي قابل لأيّ تأويلٍ، ولهذا تخضع الذات غير متسائلة لهذه الأنساق

[1] حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط:1، 2003، ص94-95.

[2] عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص30.

ويتخذ النّسق من: الأصالة، القيم، التّقاليد، لُعبة تشويش على الذّات ومرجعيتها، فنجد أنفسنا أمام "خرافة" أو" أكذوبة" إلى تكسير الوعي بالذّات وزعزعة ثقتها في إمكانياتها وقدراتها، وإلاّ كيف نتقبلُ خطابا يتضمن الهيمنة، ويدعو إلى عُبودية الفرد، وينطوي على فردية مُطلقة، وحس مُتعال ينفي الآخر، ويقول بالإطلاق في زمن نقول فيه الحرية والتعدد والاختلاف وقبول الآخر[1].

إنّ هذا يجري لنا في وقتٍ واحدٍ، حيث نستهلك خطابات الهيمنة ونتمثلها في تناقض تام مع ما نؤمن به صراحة، وهذا هو فعل النّسق، حيث ينطوي الخطاب على بعدين، ينقص مُضمرهما منطق صرِيحهما دُون وعي من مستهلك الخطاب ولا من مبدعيه[2].

وتُعرف الأنساق أيضا على أنّها: قوانين/تشريعات أرضية من صنع الإنسان – في مقابل التعاليم السماوية التي أنْزلها الله تعالى في الأديان – وضعها الإنسان لضبط نفسه ولتصريف أموره في الحياة، وهي تُعبر عن تصُور الإنسان القديم لما ينبغي أن تكون عليه الحياة.

والأنساق الثّقافية قابلة للتطور شأنها شأن كل عناصر الحياة حسب مقولة بارسونز(Parsons) "الأنساق الاجتماعية مكونة من أجزاء قادرة على التّأمُل والتّفكير أثناء قيامها بأدوارها "[3].

وينبغي لأيِ نسق حسب نظرية بارسونز أن يفي بأربعة متطلبات إذا كان يُريد البقاء:

أ–التكيُف: إن كل نسق لا بد أن يتكيف مع بيئته.

ب–تحقيقُ الهدف: لا بد لكل نسقٍ من أدواتٍ يحرك بها مصادره كما يحقق أهدافه، وبالتالي يصل إلى درجةِ الإشباعِ .

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، جدار للكتاب العالمي، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديثة، عمان ط:1، 2009، ص79.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص248.

[3] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2010، ص150–151.

ج-التكامل: كل نسق يجب أن يُحافظ على التواؤُم والانسجام بين مكوناتهِ، ووضع طرق لدرءِ الانحراف والتعامل معه، أي لا بد له من المحافظةِ على وحدتهِ وتماسكهِ .

د-المحافظة على النمط: يجبُ على كل نسق أن يحافظ على حالة التوازن[1].

ثانيا: النّقد الثّقافي

I.مفهومه

لقد ظهر النّقد الثّقافي كأحدِ أهمِّ التّوجهات النّقدية المُعاصرة الّذي يتجه لدراسة النّصوص ويستهدف الخطابات الأدبيّة الّتي تتمظْهر كظواهر ثقافيّة، ونظرا لاتساع مفهوم الثّقافة وانفتاحها فإنّ النّقد الثّقافي ليس مُقيّدا ومُحددًّا بموضوعٍ واحدٍ، بلْ يستقي منْ مُختلف فُروع المعْرفة، مثل (الأنثروبولوجيا، علم النفس، علم الاجتماع، اللغويات...) ولهذا فإنه لا يوجدُ تعريفٌ محددٌ أو تقديرٌ واضحٌ لمعناه، وما سنُورده مجموعةٌ من المقُولات الّتي تناولته بالتّعريف ومنها:

آرثر آيزا برجر(Arthur Asa Berger):" إنّ النّقد الثّقافي نشاطٌ وليس مجالاً معرفيًا خاصًا بذاته(...)، وهو متداخلة،مترابطة،متجاوزة متعددة (...)، وبمقدور النّقد الثّقافي أن يشمل نظريّة الأدب والجمال والنّقد، وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنّقد الثّقافي الشّعبي وبمقدوره أيضا أن يفسر(نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التّحليل النّفسي والنّظرية الماركسية والنّظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية ...الخ)، ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المُتنوعة التي تميز المُجتمع والثّقافة المُعاصرة وحتّى غير المُعاصرة"[2].

النّقد الثّقافي صرعة من صرعات الفكر الغربي في جريهِ ولهاثهِ المُستمر نحو تجاوُز الحداثة وما بعد الحداثة، وينظر إليه بوصفة مظلّة واسعة تضُم تحتها الاتجاهاتِ النّقديةِ الغربيّة

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، ص147.

[2] آرثر آيزا برجر، النقد الثقافي-تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية-، تر: وفاء إبراهيم،رمضان بسطاويسى، المجلس الأعلى للثقافة، ط:1، 2003، ص30-31.

حيثُ يتبنى منظروه مشروعا نقديًا يُؤكد على أهميّة العودة إلى النّص والإفادة من كل ما تُنتجه السّوسيولوجيا والتّاريخ والسّياسة والمؤسساتية.والنّقد الثّقافي يحاول أن يتجاوز التّصنيف المؤسساتي للنّص بوصفه وثيقة جمالية إلى الانفتاح على الخطاب بوصفه ظاهرة ثقافيّة أوسع، له نظامهُ الإفصاحيُّ الخاص.

ومن هنا تحدّث فنسنت ليتش (Vincent Leitch) عن النّقد الثّقافي بوصفه نقدًا يتجاوز البنيويّة وما بعدها ويفيد من مناهج التّحليل المختلفة كتأويل النّصوص ودراسة الخلفية التّاريخية بالإضافة إلى إفادته من الموقف الثّقافي النّقدي والتّحليل المؤسساتي[1].

ولقد وضع فنسنت ليتش ثلاث خصائص يقومُ عليها النّقد الثّقافي وهي:

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

2-من سنن هذا النّقد أن يستفيد من مناهج التّحليل المعرفية من مثل تأويل النّصوص ودراسة الخلفية التّاريخية إضافة إلى إفادته من الموقف الثّقافي والتّحليل المؤسساتي.

3-الّذي يميز النّقد الثّقافي الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النّصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا (لا شيء خارج النّص) وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنّقد الثّقافي الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التّشريح النّصوصي عند بارت وحفريات فوكو[2].

لقد اعتبر شيس(Chess)هذا النقد ذا طابع سياسي جوهري أو كما قال:" سيجد النّاقد الأدبي أنه حتما كاتب سياسي، لأن الأدب يتناول الأفعال الأخلاقية والعواطف والسّلوكيات

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، جامعة الكويت، (د ط)، (د ت) ، ص197-198.

[2] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص302-303.

والأسطورة، بل ربّما نقولُ بصيغة بالغةِ العموميّةِ أنّ الأدب إقامة وتفكيك المُجتمع ثمّ إعادة تجميعهِ".

ولقد تبنّى شيس هذا الموقف، في نفس عام ظهور الخيال اللّيبرالي حيث نشر مذهبه "الفن والطّبيعة والسّياسة" حيث اتّخذ نفس المَوّقف المميّز لِمثقفي نِيويورك ليس فقط في جوانبه المعادية للستالينية وعلمانيّته ونغْمته الأخلاقية ولظاه الجدلي ولكن أيضًا في إصراره على تشجيع مشروعٍ واسع النّطاق للنّقد الثّقافي[1].

كما عرّفه عبد الله محمد الغذّامي، قائلا:" النّقد الثّقافي فرعٌ من فروع النّقد النّصوصي العام، ومن ثمّ فهو أحد عُلوم اللّغة وحُقول الألسنيّة، مُعنى بِنقد الأنساق المُضمرة الّتي ينْطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ما هو رسمي وغير مؤسساتي وهو لذا معنى بكشف لا الجمالي كما هو شأن النّقد الأدبي، وإنّما همّه كشفُ المخبُوء من تحت أقنعة البَلاغِ الجماليِ"[2].

ويأتِي حفناوي بعلِي لِيعرف النّقد قائلا:" النّقد الثّقافي نشاطٌ وليس مجالاً معرفيًا قائمًا بذاتهِ وهو لا يدُور حوْل الفنّ والأدب فحسب، بلْ حوْل دوْر الثّقافة فِي نظامِ الأشياءِ، وهُو مُهمّة مُتداخلةٌ، مترابطةٌ، متجانسةٌ، كما أنّ نقّاد الثّقافة يأْتون من مجالاتٍ مُختلفة ويستخدمُون أفكارًا متنوعةً بين الجوانبِ الجماليةِ والأنثروبولوجية..."[3].

مِن خِلال هذا التّعريف يتّضح لنا أنّ النّقد الثّقافي يقُوم بدراسة البِنْية الفكريّة والعلميّة فِي كافّة المجالاتِ.

أمّا صلاح قُنسوة فيُضيفُ للتّعريفات السّابقة:" النّقد الثّقافي ليس منهجًا بين مناهج أُخرى أوْ مذْهبا أوْ نظريّة كما أنّه ليس فرعًا أوْ مجالاً متخصّصًا بين فُروع المعرفة ومجالاتِها، بلْ

[1] فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة ط:01، 2000، ص105.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص83-84.

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2007، ص20.

هو ممارسةٌ أو فعاليةٌ تتوفرُ على دراسة كلّ ما تفرزُه الثّقافة من نصوصٍ سواء كانت ماديّة أو فكريّة، ويعني النّص هنا كلّ ممارسة قولاً أو فعلاً تولّد معنى أو دلالةً "[1].

فالنّقد الثّقافي في أبسط مفهوماته ليس بحثًا أو تنقيبًا في الثّقافة إنّما هو بحثٌ في أنساقها المُضمرة وفي مشكلاتها المُركّبة والمُعقّدة وبذا فهو نشاطٌ إنسانيٌّ يُحاول دراسة المُمارسات الثّقافية في أوجهها الاجتماعية والذّاتية بل في تموضعاتها كافة بما في ذلك تموضعها النّصوصي ومن هنا يختلف النّقد الثّقافي عن النّقد الأدبي فالأدوات المنهجية للنّقد الأدبي تبحث في بنية النّص وفي ما هو(بلاغي/جمالي) أمّا النّقد الثّقافي فيبحث في الأنساق المُضمرة للخطاب، فهو نشاطٌ أو فعاليةٌ تعنى بالأنساق الثّقافية الّتي تعكس مجموعة من السّياقات الثّقافية والتّاريخية والاجتماعية والأخلاقية والإنسانية والقيم الحضاريّة بل الأنساق الدّينية والسّياسية، أي هو نشاطٌ يتناول مُختلف المُنجزات الفكريّة والمعرفيّة والخطابات الحاملة لأنساق تاريخيّة أو تداوليّة اجتماعيّة بل حتّى الخطابات المهملة أدبيا(...)، وباختزال يشملُ كلّ الخطابات الّتي يعبر عنها من خلال الثّقافة ونعثر فيها على(تهريبات نسقيّة) ليست في وعي الكاتب أو المُنتج للخطاب لأنّها تطرح نفسها عن طريق ما تسميه بـ (المؤلف الثّقافي) الذي يكمن في الخلفيات النسقية للكاتب الحقيقي، فلا مهمش في النّقد الثّقافي، وما يهمه هو الكشف عن أنساق مُضمرة أخفتها جماليات الأداء اللغوي (...)، لأنّ في حضور الخطاب مفاتيح لتهريبات نَسقية تفتح الآفاق عن أنساق ما ورائية كامنة فيه.

فالنّقد الثّقافي يتعامل مع خطاب فيه مجرة من الدالات المتحركة عبر الزمن، ولها مداليل أخرى لا علاقة لها بالإيحاءات التي تفرزها النصوص الأدبية بتداعيات معانيها وجماليّة لغتها[2].

[1] صلاح قنسوة، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط:1، 2007، ص5.

[2] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، ص 303-304.

من خلال التعريفات السابقة نستنتج أن النّقد الثّقافي: فرع من فروع النقد النصوصي العام، كما أنه لا يعتبر منهجا قائما بذاته، بل يعُده البعضُ: ممارسة، فعالية، دراسة، تحليل إستراتيجية وقراءة...، وهو يعمل على كسر مركزية النّص من خلال الكشف عن جماليّات أخرى فيه لم يلتفت إليها من قبل، وبالتالي فهو يُسلط الضوء على كل ما هو هامشي: السلطة، الجنس والجسد...، وبذلك تجلت وظيفته بالكشف عن أغوار النّص من الخطابات من عباءتها الجمالية، والابتعاد عن النظرة السطحية.

من المعلوم أن الدراسات الثّقافية قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر أو ربما قبل ذلك بكثير، في ظل العلوم الإنسانية (علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، علم النفس، والفلسفة...) بانبثاق الثورة الصناعية.

وقد انتشرت الدراسات الثّقافية بشكل متميز في الغرب منذ سنة 1964م، بتأسيس مركز بريمنغهام للدراسات الثّقافية المعاصرة وبروز مدرسة فرانكفورت في الأبحاث الثّقافية ذات الطابع النّقدي والسوسيولوجي[1]، ولقد اشتهر النّقد الثّقافي بوصفه مبحثا حيويا داخل الدراسات الثّقافية، وقد استطاع أن يجد لنفسه موطأ قدم في الساحة النّقدية الغربية منذ تسعينات القرن الماضي، ولكن قبل تشّكله معرفيا ومنهجيا شهد مصطلح النّقد الثّقافي تداولا في العديد من المؤلفات الغربية في فترة أسبق من ذلك.

"إن إحدى الإشارات المبكرة والمهمة إلى النّقد الثّقافي ترد في مقالة شهيرة للمفكر الألماني تيودور أدرنو(Théodore Adorno) تعود إلى 1949 عنوانها "النّقد الثّقافي والمجتمع" وفي المقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثّقافة الأوربية عند نهاية القرن التاسع عشر بوصفه نقدا برجوازيا يمثل مسلمات الثّقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنّقد وما فيها من نزوع سُلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية[2].

[1] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، تطوان، المملكة المغربية ط:1، 2015، ص10-11.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص306.

حيث يعد تيودور أدرنو أول من بلور مفهوم النّقد الثّقافي، في كتابه "موشورات" الصادر عام 1951م، وفيه أنّ النّقد الثّقافي مفهوم برجوازي، أنتجه المُجتمع الاستهلاكي، فهو يحول الثّقافة إلى سلعة، ويخضعها لدوائر التشيُؤ والتسليع والاستهلاك[1].

ومن الأعمال التي تتكئ على دلالة عامة وغير محددة للنّقد الثّقافي دراسة مهمة للمؤرخ الأمريكي هيدن وايت (Hayden White) بعنوان "بلاغيات الخطاب، مقالات في النقد الثقافي(1978) ".يشير فيه إلى أنّ الخطابات الموظفة في العلوم الإنسانية تقوم على بلاغيات لا تختلف كثيرا عما يعتمد عليه الأدب وواضح أنّه اعتبر تحليله لذلك التداخل الخطابي نوعًا من النّقد الثّقافي[2].

غير أن الظهور الحقيقي للنّقد الثّقافي لم يتحقق إلا في ثمانينيات القرن العشرين وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية بإصدار مجلة "النّقد الثّقافي"عام 1985 في جامعة مينيسيوتا.

ولم يتبلور المُصطلح منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي فنسنت ليتش في كتابه: " النقد والطابو: النقد الأدبي والقيم" عام1987، حيث بلور منهجية جديدة سماها النّقد الثّقافي، وقد أصدر مجموعة من الكتب النّقدية "ما بعد البنيوية والنّقد الثّقافي" و"النظرية الأدبية " و" النّقد الأدبي الأمريكي" وأيضا في كتابه" النّقد الثّقافي: نظرية الأدب لِما بعد الحداثة " الذي صدر عام 1992، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ، والسوسيولوجيا، والسياسة، والمقاربة المؤسساتية، ومناهج النّقد الأدبي، وتستند منهجية ليتش إلى التعامل مع النّصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية محضة، تستكشف ما هو غير مؤسساتي وما هو غير جمالي[3].

طرح فنسنت ليتش مصطلح(النّقد الثّقافي) مسميا مشروعه النّقدي بهذا الاسم تحديدا

[1] هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، ص81.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، ص307.

[3] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ص12-13.

ويجعله رديفًا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية[1].

أما قرين بلات(Green Platte) في عام 1982، أطلق مصطلح المظلة* ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، والذي من خلاله تجاوز الدارسون الحدود فيما بين التاريخ و الأنثروبولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد، وتمت الإطاحة بقاعدة اللاتداخل التي كانت تحرم على دارِسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسُلطة ومع ما هو في صلب حياة الناس[2].

II. مرتكزات النّقد الثّقافي عند عبد الله الغذامي

ينبني النّقد الثّقافي على مجموعة من الثوابت والمفاهيم النظرية والتطبيقية، وهي بمثابة مرتكزات فكرية ومنهجية، لابد أن ينطلق منها الباحث أو الدارس لمقاربة النصوص والخطابات فهما وتفسيرا وتأويلا.وتتمثل هذه المفاهيم والمرتكزات في العناصر التالية:

1.عناصر الرسالة(الوظيفة النّسقية): اقترح الغذامي إجراء تعديل أساسي بإضافة عنصر سابع وهو العنصر النّسقي في النموذج الاتصالي الذي قدمه رومان جاكبسون والذي يحتوي على ستة عناصر وهي: المُرسل، المُرسل إليه، الرسالة، السِياق، أداة الاتصال والشفرة فتتنوع وظيفة اللّغة حسب تركيزها عن عنصر أو آخر من تلك العناصر. وتكون الوظيفة الأدبية الجماليّة حينما تركز الرسالة على نفسها، وبذلك الإجراء تكتسب اللّغة وظيفة سابعة ألاَ وهي الوظيفة النّسقية إضافة إلى الوظائف الستة التي تحددها العناصر السابقة وهي : النفعية، التعبيرية، المعجمية، التنبيهية، المرجعية، الشعرية(جمالية)، يرى الغذامي أنّ الوظيفة النّسقية عبر العنصر النّسقي تمثل مبدأً أساسيًا من مبادئ النّقد الثّقافي وأساسًا للتحول النظري والإجرائي من النّقد الأدبي إلى النّقد الثّقافي وهذا يجعلنا نبحث في الأبعاد النّسقية

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص31.

* المظلة: تضم تحتها العديد من الاتجاهات النقدية الغربية، كالمادية الثقافية والنقد النسوي... وكذلك الجماليات الثقافية (التاريخينية الجديدة).

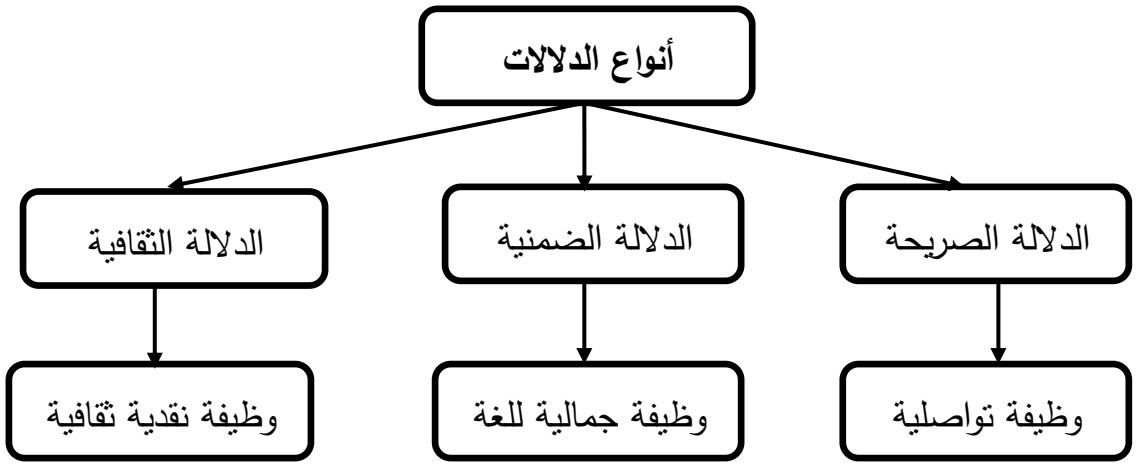
[2] إحسان ناصر حسين،النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، قسم اللغة العربية، مجلة كلية التربية، جامعة واسط العراق، ع:13، 2013، ص12.

التي بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده في النّصوص من قيم جمالية ودلالية... وذلك بالنظر إلى النّص بوصفه حادثة ثقافية[1].

"تكون هذه الوظيفة مفيدة لأنها تُركز النظر على الأبعاد النّسقية للخطابات، وبذلك توسع من وظيفة النّقد، وتنْقلها إلى آفاق جديدةٍ "[2]. وبالتالي غيرت النظرة الجمالية للنّص الأدبي.

2.الدلالة النّسقية: يقوم النّقد الأدبي على نوعين من الدلالة: الدلالة الصريحة المرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نحوية/تواصلية، والدلالة الضمنية المرتبطة بالوظيفة الجمالية للّغة وقد اعتمدهما الغذامي في نقده الثّقافي مع إضافة الدلالة النّسقية انطلاقا من العنصر النّسقي الذي أضافه لنموذج الاتصال،" والدلالة النّسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المُضمر النّصي في الخطاب اللغوي، ونحن نُسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر كما في الدلالة الضمنية أما الدلالة النّسقية فهي في المُضمر وليست في الوعي وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النّقد الثّقافي لكي تكتشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء[3].

وعليه يمكن وضع مخطط يلخص أنواع الدلالات:



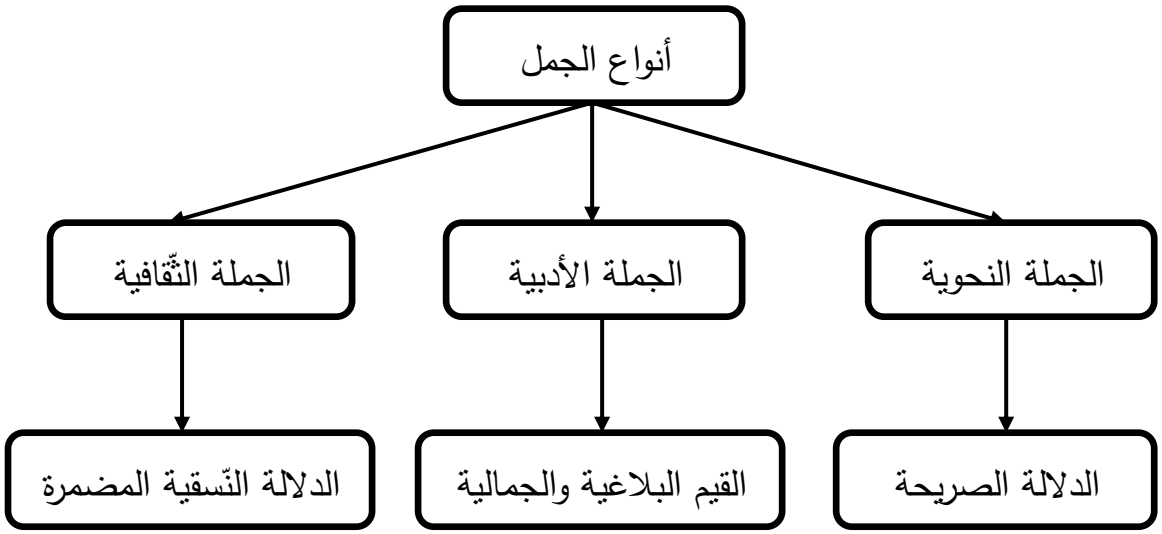
الشكل رقم 01: أنواع الدلالات

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص64-65.

[2] حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص44.

[3] عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص27.

3.الجملة الثّقافية: إذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فإن الدلالة النّسقية كما يشير عبد الله الغذامي تحتاج إلى"جملة ثقافية" قوامها التشكيل الثّقافي المنتج للصيغ التعبيرية المختلفة، وهذا ما يتطلب برأي الغذامي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكيل ويكون قادرا على التعرف عليه ونقدها، ومن هذا المنطلق تكون أنواع الجمل ثلاث:



الشكل رقم 02: أنواع الجمل

ويشير الغذامي في مؤلفه "نقد ثقافي أم نقد أدبي" إلى أن" الجملة الثّقافية هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النّسقي، وكشفها عبر العنصر النّسقي في الرسالة ثم عبر تصور مقولة الدلالة النّسقية، وهذه الدلالة التي سوف تتجلى وتتمثل عبر الجمل الثّقافية" فهي القول الذي يمتلك طاقة تعبيرية كاشفة للمُضمر الثّقافي والموجهة له.

وفي نفس السياق يؤكد أن الجملة الثّقافية"ليست عددا كميا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، أي أنّ الجملة الثّقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف"[1].

[1] متلف آسية، النقد الثقافي بين الغواية وأفق المجازفة في تشكيل خطاب نقدي جديد،مجلة دراسات معاصرة، مجلة دولية محكمة نصف سنوية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، مج:5،ع: 02 ،2021، ص356.

4.المجاز الكلي: أخذ الغذامي هذا المصطلح من البلاغة العربية القديمة، ويقصد به لفظ استعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي.

والعلاقة: هي المنَاسبة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، قد تكونُ المشابهة بين المعنيين، وقد تكون غيرها. ولكن الغذامي في مشروعه الثّقافي يحوله من القيمة البلاغية/الجمالية إلى القيمة الثّقافية حيث نسعى إلى كشف الجملة الثّقافية.

إذا:(المجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللّغة لتمرر أنساقها الثّقافية دون وعي منا حتى لا نُصاب بالعمى الثّقافي، وفي اللّغة مجازاتها الكبرى والكلية التي تتطلب منا عملاً مختلفا لكي نكتشفها ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، وخطاب الحب هو خطاب مجازي كبير يختبئ من تحته نسق ثقافي ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة).

ومنه نحن بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة فمع كل خطاب لغوي هناك مُضمر نسقي يتوسل بالمجازية و التعبير المجازي ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ولكشفها نحتاج إلى الحفر في أعماق التكوين النسقي للّغة، وما يمكن أن تفعله في أذهان مستخدميها.

5.التوريــة الثّقافيــة: اقتبس الغذامي هذا المصطلح أيضا كسابقه من البلاغة العربية القديمة،حيث يراد به: "وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد وكشفه هو لعبة بلاغية مُنضبطة"[1]، ولكنه يوسع من معناها البلاغي المحدد ويقول بـ" التورية الثقافية "، ليدّل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنّما ليدّل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مُضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ،هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد ولكنه إن وجد عبر عمليات[2]

[1] عبد الله محمد الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص27-29.

[2] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص71.

من التراكم والتواتر حتى صار عنصرًا نسقيًا يتلبسُ الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقُراء[1].

وتأتي "التورية الثّقافية" بازدواجها الدلالي في مقدمة الأدوات المنهجية للكشف عن المُضمر النّسقي الثّقافي.

6.النّسق المضمر: يعد النّسق المُضمر مفهوما مركزيا في مشروع عبد الله الغذامي الثّقافي حيث:"يأتي مفهوم النّسق المُضمر في نظرية النّقد الثّقافي بوصفه مفهوما مركزيا، والمقصود هنا أن الثّقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو قناع الجمالية(...) وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر يعمل عمل الجمالي عمل التعمية الثّقافية، لكي تظل الأنساق فاعلة ومُؤثرة ومستديمة من تحت قناع"[2].

فالنّص الجمالي والبلاغي أو ما يسمى بالأدب يعد الميدان المحبب للنّسق فهو" الملاذ الآمن بالنسبة إليه أو هو المحراب الذي يتعبد فيه ويمارس فيه طقوسه المفضلة، فيختبئُ وراء قناع الجمال ليمارس لعبة الاحتيال التي يتقنها ليمرر أنساقه الخطيرة الأشد فتكًا بالمجتمع والأكثر تأثيرا عبر الزمن في العقول والسلوك والمواقف، ولأنّ الخطاب الأدبي نص ثقافي أو تورية ثقافية له وجهان:

- **وجه ظاهر**: وهو المتن الجمالي بما ينطوي عليه من بلاغيات وجماليات ودلالات مُتعددة ومجازات واحتمالات التأويل الكثيرة.
- **وجه باطن أو بعيد**: وهو المتن المُضمر أو النّسق المُضمر الذي يتمتع بسُلطة التحكم في المُبدع والمُتلقي.

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص71.

[2] عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص30.

ويشير الغذامي أيضا إلى أن تأويل النّسق المُضمر متنوع ومختلف لأن هناك "مُضمر نسقي يلعب لعبته الرمزية حيث هو جبروت رمزي متحكم، وبه تتشكل الدلالة النّسقية"[1].

7.المؤلف المزدوج: يرى الغذامي أن لكل عمل أدبي أو خطاب مؤلفين، أولهما: الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة عن طريق الرمزية والإيحائية وهناك في المقابل المبدع الثّقافي الذي يتمثل في الثّقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر في شكل أنساق مضمرة غير واعية.

"يأتي مفهوم المؤلف المزدوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية لتأكيد أن هناك مؤلفا آخرا بإزاء المؤلف المعهود وذلك هو أن الثّقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثّقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثّقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النّص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا، إننا نقول بمشاركة الثّقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصًا جميلا فيما الثّقافة تُبدع نسقًا مُضمرا، ولا يكشف ذلك غير النّقد الثّقافي بأدواته المقترحة هنا".

ويعني هذا أن هناك فاعلين رئيسيين: المبدع الفردي، أو ما يسمى أيضا بالمبدع الأدبي والجمالي والفني؛ والفاعل الثّقافي الذي يتمثل في السياق الثقافي، وثمّة مفاهيم أخرى لم يشر إليها عبد الله الغذامي، مثل: السياق الثّقافي، والمقصدية الثّقافية، والتأويل الثّقافي ... [2].

[1] متلف آسية، النقد الثقافي بين الغواية وأفق المجازفة في تشكيل خطاب نقدي جديد، ص357.

[2] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ص32.

III.سمات النّقد الثّقافي:

للنّقد الثّقافي سمات عديدة ومختلفة نذكر منها:

1-التكامل: النّقد الثّقافي لا يرفض الأنواع الأخرى من النّقد، وإنما يرفض هيمنتها منفردة أو هيمنة نوع منها منفردا، إذ يعني ذلك قصورا في الكشف عن الكثير من العلامات الدالة في سياق النصوص. "ليس القصد هو إلغاء المنجز النّقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النّقدية من أداة في قراءة الجمال الخالص وتبريه(تسويفه) بغض النظر عن عيوبه النّسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية"[1].

2-التوسع: يوسع من منظوره للنشاط الإنساني، بحيث يصبح المجال منفتحا أمام أشكال متعددة من النشاط للدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النّقد الثّقافي، وهو ما يعد إضافة للفن "وهو محاولة للتخلص من الأفكار التي تكلفت مع مرور الوقت ليتخلص الفكر الإنساني مما يجعله يتجاوز الوقوع في فخ التشابه بفكرة كرة القدم، أو الغناء، حيث تسْتأثر كرة القدم بالاهتمام على حساب الأنواع الأخرى من الرياضات، وتسْتأثر بكل الدعم الإعلامي والمادي والمعنوي، وهو ما يؤدي بها لفخ آخر تقبل عليه الجماهير طواعية، حيث توظفها الحكومات والأنظمة السياسية لتغييب وعي الشعوب أو للفت انتباهها بعيدا عما يجب أن تنتبه إليه وهو الدور نفسه الذي يلعبه الفن الغنائي الآن، حيث يسْتأثر المطربون والمغنون بالكثير من الاهتمام على حساب أنشطة حياتية أخرى".

أي أن النّقد الثّقافي لا يقتصر على دراسة ما هو مؤسساتي وجماهيري فقط بل يتعدى ويمتد إلى دراسة أوسع فيما هو هامشي وجديد.

3-الشمول:يوسع من منظور النقد ذاته ليجعله شاملا لكل مناحي الحياة،مما يكسب النقد نفسه قيما أخرى جديدة،"فإذا كان النقد الأدبي ضرورة لتطوير الأدب أو للكشف عن جوانب[2]

[1] عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص8.

[2] مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 23-26ديسمبر2003، ص11.

النظرية الأدبية من خلال النّص الموصوف بالأدبية، أو للكشف عن قوانين جمالية جديدة من شأنها أن تساعد على تفسير النّص فإنّ النشاط الإنساني كله في حاجة للنّقد–بمعناه المطروح في المشروع الثّقافي– لتحقيق الأغراض نفسها(التطوير–الكشف عن النظرية– الكشف عن القوانين الجديدة)"، وأنّه من الممكن القول: أنّ الحياة تتوقف عن تطوير نفسها في غياب النّقد، وأنّ الإنسان لا يمكنه تجاوز قديمه إلى جديده دون الاعتماد علَى آليات النّقد الّتي تجعله قادرا على القبول أو الرفض لما تطرحه حركةُ الحياة، أو النّظر للقديمِ بعين النّاقد القادر على أن يتجاوز المفاهيم القديمة لانجاز الجديد القابل للتّطوير.

4–الضّرورة: إنّ النّقد الثّقافي بهذه الصورة يعد طرحا نحن في حاجة للنظر إليه، متخلصين من نظرة التوجس من الجديد، أو التّعامل معهُ بطريقة الفحْص لقبول بعضه أو الأخذ منه بما يتناسبُ مع أفكارِنا القديمة،" وأنّه في حاجة لتطوير نظرتنا للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطرح الثّقافي، فإذا لم نكن مقبلين علَى آلياته، فإنّ ضرورة التطوير تتطلب منا إيجاد البديل القادر على أن يتناسب مع أوْ يساهم في تطويرِ حياتِنا أوْ جوانب منها هي في أشد الحاجة للتطوير أو التخلص من الأفكار القديمة المُشابهة للتّماثيل القديمة لآلهة فقدت فعاليتها على مر الزمان، ولم تعد قادرة على طرح الجديد ".

5–الاكتشاف: يسعى النّقد الثّقافي إلى مُحاولة اكتشاف، أوْ توْجيه النّظر لاكْتشاف جَماليّاتٍ جديدةٍ، سواءَ في النّصوص الأدبيّة نفْسها أوْ فِي الواقعِ بوصفه نصًا أشْمل،" يطرح علاماته ويوجه النظر لما تحمله من دلالات، وتطرحه من أنظمة لها قيمتها في سِياق الفكر الإنساني"[1].

من خِلال هذهِ السِّمات يجب أن يكُون للنّقد الثّقافي مجالاً واسعًا وساحةً أكبر من الحُريّة والنّشاطِ والاكتشافِ لِموضوع النّشاط الإنساني، كونَهُ ليْس محدودًا بالنّص الأدبِي، بلْ يمتدُّ إلى خلْق آليات جديدةٍ للعملِ النّقديِّ.

[1] مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، ص12–13.

الفصل الثاني
ما لم يقله عز الدّين
جلاوجي في مسرديته

أولا.العتباتُ النّصية: النّسق الظّاهر و المُضْمر

إنّ للنّسق الثّقافي تمظهران في النّصوص الثّقافية هُما النّسق الظّاهر المُعلن والآخَر النّسق المُضْمرُ الخَفِيُّ وهَذانِ النّسقانِ مُتلازِمانِ دَاخِلَ النّصُوص الثّقافيةِ، لاَ يَكَادُ أَحَدُهُمَا يُفارقُ الآخر، بلْ يَتعَارضَان ويَتنَاقَضَان ويَتجَادَلاَن دَاخِلَ النّسق الثّقافي، والوَظيفَةُ النّسقية لاَ تَحدُث داَخلَ النَّص الثَّقَافي إلاّ عندَمَا يَتعَارَضُ نَسَقَان مِن أنساقِ الخِطابِ أَحَدُهُمَا ظَاهِرٌ والآخَرُ مُضمَرٌ، ويَكُونُ" المُضْمَرُ نَاقِضًا وناسخًا للظّاهِر "[1].

تعدُّ العتباتُ النّصيةُ المدخلُ الأساسيُّ والوَحدَاتِ الدّالة الّتي تُحِيطُ بالنّصِ الأدَبِيّ، فهِي بِدوْرِهَا تُسَاعِدُ القَارِئ علَى فَهْم النَّصِ وَشَرْحِهِ.

وهَذَا مَا سَنَقُومُ بدرَاسَته في مَسرَديّتنَا من أجل فَك اللُّبس المَوجود في المَسرَديّة ولتوضيح مَعَانيهَا وَدَلاَلتهَا وَلَكن قَبلَ الغَوص في مَضْمون النّص وَجَبَ عَلَينَا الوُقُوف عنْدَ العَتَبَات الحَاضِرة فيِها فهِي "بِأجْنَاسهَا الخِطَابيَّة أوّلُ مَا يَشُدُّ البَصَرَ وَقَدْ تَكُونُ آخرَ شَيء يَبْقَى فِي الذّاكرة "[2].

وَرَدَ في لسَان العَرَب في مَادّة عَتَبَ:" العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ التي تُوطأُ؛ وقِيلَ: العَتَبَةُ العُلْيا والخَشَبةُ التّي فَوقَ الأَعلَى: الحَاجِبُ؛ والأُسْكُفَّةُ: السُّفْلى؛ والعَارضَتَانِ: العُضادَتانِ، والجَمعُ عَتَبٌ وعَتَباتٌ، والعَتَبُ: الدَّرَج.

وعَتَّبَ عَتَبَةً: اتخذها. وعَتَبُ الدَّرَجِ: مَراقِيها إذا كانت من خَشَبٍ؛ وكلُّ مِرْقاةٍ منها عَتَبَةٌ "[3].

ومِنْه فالعَتَبَةُ عند" ابن مَنظُور"هي: مُقدّمَةُ البَاب أو عَتبَةُ البَاب، أو الدَّرجَة المَوجودَة في بَاب المَنزل.

---

[1] عبد الله محمد الغذامي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص76.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص (في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط:1، 2015، ص119.

[3] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:01، ص681.

كمَا ورَد في أسَاس البَلاَغَة للزّمَخشَري في مَادَة عَتَبَ:" (أَبْدل عَتَبَةَ بابِكَ)، وَ جَعَلَها إبراهيم صَلَوات الله عَليه، كنَايةٌ عَن الاستبدال بالمرأة، ويُقَالُ: حُمِلَ فلان على عَتَبَةٍ كريهةٍ وهي واحدة عتبات الدّرجة والعَقَبةُ وهي المراقِي، قال المُتَلُمِّسُ: يُعلى علَى العَتَبِ الكَرِيهِ ويُوبِسُ، وما سَكَفْتُ بَاب فلانٍ ولاَ عَتَبَتَهُ وما تَسَكَّفْته ولا تعَتّبته أي ما وطِئتُه(...)، وتعتّب فلانٌ: لزم عَتَبَةَ البَاب لاَ يَبرَحُ[1].

أمّا في الاصطلاَح فتُعَدُّ العَتَباتُ النّصيّةُ أو مَا يُوَاجهُ القَارئَ؛ أي أنّهُ لاَ بُدّ للقَارئ أن يَمُر بالعَتبَات النّصيّة قَبلَ الوُلوُج إلى النّص، فَهي: " خطابُ المُقدمات، عتبات النّص، النّصُوص المُصَاحبَة، المُكمّلات، النُّصوصُ المُوازية، سياجاتُ النّص، أسماءٌ عديدَةٌ لحَقلٍ مَعرفيٍّ واحد"[2]، فَالعَتَبَاتُ النّصيّة عَلَى اخْتِلاَف مُصطَلَحَاتهَا إلاّ أنّها تَظَلُّ تلْكَ الْعَنَاصِر الّتي تُحيطُ بالنَّص وَتَحملُ مَعَان وشَفَرَات مرتبطة بالنّص ولها دلالة معه.

والحقل المعرفي للعتبات النّصية: "يعني مجموع النّصوص التي تحفز المَتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات، والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النّشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهرِهِ"[3]، ومنه فالعناصر المحيطة بالنّص كلها تعتبر دليل للقارئ لدخول النّص والتوغل في دلالته .

أما جيرار جينيت (Gérard Genette) فيعرف المناص أو العتبات النّصية بأنه :كل ما يجعل من النّص كتابا يقترحُ نفسه على قرائهِ أو بصفة عامة على جمهورِهِ "[4].

ويظهر عبد الفتاح الحجمري أهمية العتبات النّصية؛ وذلك لأن عتبات النّص" تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخييلي،كما

[1] أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، ص547.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ب.ط، 2000، ص21.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط:1، 2008، ص44.

أنّها أساس لكلّ قاعدة تواصلية، تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النّصية لا يمكن أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النّصية نفسها "[1]، أي أنّ لا أهمية للعتبات النّصية إلا بوجود النّص الذي يرتبط بدلالة مع العتبات المحيطة به والتي ترسم وتكون في ذهن القارئ فكرة عنه وتساعده في الكشف عن مفاتنه وجماليته وتعتبر مكملات للنّص بها يستطيع القارئ فهم النّص وفحواه.

كما أنّ النّص بدون عتبات يصعب فهمه وفك شفراته إذ يمكن دورها وأهميتها أيضا في أنّ "عتبات النّص تساعد في فتح مغاليق المخطوطات وتساعد في قراءتها وتحديد قيمتها المعرفية والتّاريخية وما إلى ذلك "[2]، ومنه فالعتبات مفتاح للنّص يسهل الولوج إلى عوالمه وينبه القارئ إلى ما بداخله.

ومن خلال ما سبق، يتبين لنا أنّ العتبات النّصية هي كل العناصر الموجودة خارج النّص الأصلي والمحيطة به.

I.العتبات الخارجية:

1-عتبة الغلاف:

يعد الخطاب الغلافي من العناصر المهمة التي تساعدنا على فهم النّص الأدبي بصفة عامة والمسرديّة بصفة خاصة، من حيث المستوى البنائي والدلالي والتشكيلي.

فالغلاف يحتل منزلة الصدارة في العناصر المكونة للمؤلف الخارجية لما له من أهمية وذلك لكونه أول ما يصطدم به القارئ، فيبعث فيه روح الفضول تجاه النّص ويدفعه لاقتناء الكتاب، فيعتبر مستفزا لبصيرة المتلقي، ويفتح له أبوابا للغوص فيه وفك شفراته المعلنة والخفية، "الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19م، إذ أنّه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب

[1] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1996، ص16.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، ص22.

وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادًا وآفاقًا أخرى"[1].

ويُمثل غلاف الرّواية مدخلا لبيئة النّص السردي، وهو عبارة عن الصورة البصرية له ويمكن أن يكون شاهدا لمعرفة الذائقة التشكيلية وقدرات الكاتب البصرية، فهو يحاول بقدر من الإبداع تمثيل حياة النّص الروائي في مشهد واحد عبارة عن لوحة تشكيلية فنية لها تعابير وإيحاءات تربطها بعالم النّص الكلي، ولأنه في أغلب الأحوال الكاتب الروائي ليس فنانًا تشكيليًا بالمعنى المهني والحرفي ولكنهما أي –الكاتب والتشكيلي– يلتقيان في براح الإلهام والإبداع التصويري المتشكل حرفا ولونا، ويمكن أن يقتبس الكاتب نصا تشكيليا للرواية يحمل في طياته من الأدوات والمعرفة البصرية التي تعكس ما يدور بداخله ويتعلق بعوالم نصه الروائي، وهنا ينفتح الباب لسؤال عريض حول غلاف الرواية، هل هو عقبة أمام الدخول إلى عوالم النص؟ أم أنه يمثل عتبةً أولى من عتبات الدخول إلى عمق النّص الروائي في سياقاته المختلفة لكونه بالضرورة يعبر عن الحالة النفسية والسردية والحدثية التي يتضمنها متن الرواية ؟

وقد تضمنت عتبة الغلاف محتويين :

أ–الغلاف الأمامي:

يُعد الغلاف الخارجي من أبرز العتبات التي تمكننا من الولوج إلى عوالم النّص الخفية والحفر في خباياه، فالغلاف ما هو إلا تواصل بصري يترجم واقع العمل الداخلي وينقل لنا رؤيةَ الفنان للعالم لينسج لوحة فنيّة جماليّة، تجيد ممارسة سُلطتها على القارئ بالإغواء والإغراء،لاقتناء العمل ومطالعته فهو"أول ما يقف عليه، الشيء الذي يلفت انتباهنا أنّه العتبة الأولى من عتبات النّص وتُدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقة النّص بغيره من النّصوص"[2].

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 46.

[2] حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرواية العربية(دراسات عربية)، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،(د ط) (د ت)، ص148.

وتنقسم عتبة الغلاف إلى صفحتين الأمامية والتي تهدف إلى افتتاح الفضاء الورقي والخلفية التي تقوم بإغلاقه حيث" تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي"[1]، إذ يعتبر فضاء إيحائي بامتياز.

جَاء الغِلاف الأمامي للمسردية كعتبة رئيسية تساعد المتلقي على استيعاب وفهْم النّص فهو بدوره" كمعطى بصري من خلال مجموعة من الوحدات أو الدلالات الغرافيكية، إذ تعتمد على النهج الإبداعي الذي يقوم به مصمم الغلاف بناءا على طلب مضمون الرواية أو كاتب النص، كما أنّها تقوم على مجموعة من العَناصر لخلْق عمل تواصلي مرئي إلى الصُورة الثابتة "[2].

وهذا ما تَجسد في الغلاف الأمَامي حيث أبْدع الفنان التشكيلي أو ما يُسمى بمصمم الرواية في تلك الأشكال والصُور، فقد قسمت هاته الوحدات إلى أربعة:

الوحدة الأُولى: المؤلف وجب عليه التعريف بنفسه لتتضح لنا شخصيةُ صاحب النّص.

الوحدة الثَانية: الصورة وهي التي ميزتْ الغلاف ووضعت عليه لمسات فنية راقية فيها نوع من الجمال والغرابة والذهول، فهي من ناحية تترك مجالا واسعا للقارئ وتخيلاته لطرح أفكار وتساؤلات شتى حول تلك الرسومات، ومن ناحية أخرى تعطي لمحة عامة عن النّص وأحداثه بمجرد قِراءتنا واطلاعنا على تلك الصور.

الوحدة الثالثة: العُنوان.

الوحدة الرابعة: تعتمدُ على التجنيس وهي التي توضحُ جنس العمل الأدبي سواء أكان رواية أو مجموعة قصصية أو مسرديّة...الخ.

الوحدة الخامسة: دار النشر حيثُ لها دورٌ كبيرٌ في بروز وإظهار أعمال الكاتب عن طريق الإشهار والإعلان والترويج.

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث(1950-2004م) بحث في سمات الأداء الشفهي، علم تجويد الشعر، المركز الثقافي العربي، ط:1، 2008، ص134-137.

[2] غسان محمد بني أحمد، خزائن المرئي، دار البيروني، عمان، الأردن، ط:1، 2017، ص23.

الوحدة السادسة: الألوان.

والمُتأمل في غلاف مسرديّة" الأقنعة المثقوبة" يدرك للوهلة الأولى أنه انزياح على الأغلفة النمطية المألوفة التي اعتدنا رؤيتها، حيث عمد المصمم إلى ابتكار غلاف غير تقليدي انطلاقا من مرجعيته الفنية التي يتبناها والتي تظهر جليا على سطح الغلاف من خلال طريقة الرسم واختيار الألوان وذلك لإنجاز عمل صوري يقابل العمل اللغوي ويقترن به في عملية ترجمة متبادلة بتناسق تام يشد القارئ معريا بذلك أبعاد النّص الدلالية والجمالية والرمزية والأيديولوجية، وهُو ما يحقق متعة ولذةً بصرية، ولأهمية الصورة اعتبرت وسيطا توصيليا بين المبدع والجمهور، لأنها فعّالة وقادرة على جذب الانتباه وتُساعد على فك شفرات النّص، ويحملُ الغلاف عادة رسومات واقعية أو تجريدية[1].

- **اسم المؤلف:**

لعلّ من أهم العتبات المحيطة بالنّص أو العمل الأدبي، اسم المؤلف ولا يكاد يخلو عمل من اسم صاحبه لأنهُ يكسب النّص هوية وبطاقة تعريف، ويعد اسم المؤلف" العلامة الفارقة بين كتاب وآخر"[2]، ومن العناصر الجاذبة للقراء.

ويعد اسم المؤلف "عتبة قرائية مهمة تمهد للقارئ تعامله مع النّص، فلا أحد يجهل أن بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى مؤلفيها أساسا وليس إلى أدبيتها"[3].

يتموضعُ اسم الكاتب على الغلاف الأول للعمل ويختار المُؤلف مكان تموضعه لأنّ شكل وحجم ومكان اسم المؤلف له دلالة وقيمة جمالية، " فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم

[1] أبو المعاطي خيري الرمادي،عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا)، مجلة مقاليد، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ع:07، ديسمبر2014، ص293.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص63.

[3] ينظر:عمر محمد الطالب، مفهوم الرواية السيرية، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2008، ص20.

الكتب الصادرة حديثا "[1]، وهذا ما نجده في مسرديّة " الأقنعة المثقوبة "؛ حيث جاء اسم المؤلف في الواجهة الأمامية لغلاف المسرديّة في أعلى الصفحة فوق العنوان وبخط يختلف عن خط العنوان والمؤشر الجنسي، وذلك غرضه التشهير بنفسه وإبراز شخصيته وحضوره وتميُزه في العالم الروائي وكذا الإشهار بمسرديّته.

وقد جاء اسم المؤلف باللّون الأصفر ومن المعروف أنّه أحد الألوان الساخنة، فهو يمثل قِمة التوهُج والإشْراق، ويُعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية؛ لأنّه لون الشمس ومصدر الضوء والحرارة ومنح الحياة والنشاط والغبطة والسرور، لهذا كان مقدسا في الديانات الوثنية[2].

ولقد ورد ذكره في القُرْآنِ الكَرِيمِ في عدة مواضع منها:

– قوله تعالى:﴿ قَالُواْ ٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ ٱلْبَقَرَ تَشَٰبَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّآ إِن شَآءَ ٱللَّهُ لَمُهْتَدُونَ ﴿69﴾﴾*.

– وفي قوله تعالى أيضا:﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَلَكَهُۥ يَنَٰبِيعَ فِے ٱلَارْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِۦ زَرْعاً مُّخْتَلِفاً أَلْوَٰنُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَىٰهُ مُصْفَرّاً ثُمَّ يَجْعَلُهُۥ حُطَٰماً إِنَّ فِے ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُوْلِے ٱلَالْبَٰبِ ﴿21﴾﴾**.

– وقوله تعالى أيضا: ﴿ وَلَئِنَ ٱرْسَلْنَا رِيحاً فَرَأَوْهُ مُصْفَرّاً لَّظَلُّواْ مِنۢ بَعْدِهِۦ يَكْفُرُونَ ﴿51﴾﴾***.

للّون الأصفر بعض الدلالات كإدخال السرور على من ينظر إلى هذا اللّون إذا كان في الحيوان، ويشير إلى الإفساد والدمار إذا كان في الريح، والفناء واليبوسة والتهشم إذا كان في

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية ط:1، 1991، ص60.

[2] إحسان محمود سليمان، سيميائية الألوان في شعر الطبيعة الأندلسية، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، مجلة علمية محكمة، جامعة تبوك، المملكة العربية السعودية، مج:23، ع:09، ديسمبر2019، ص9261.

* سورة البقرة، الآية69.

** سورة الزمر، الآية21.

*** سورة الروم، الآية51.

الزروع، ويعتبر اللّون الأصفر من أشّد الألوان فرحا لأنّه منير للغاية ومبهج [1].

ولقد وقَّع اختيار المُؤلف عليه وهذا لأنّه يُوحي بالتجدد وبالسرور لأنّه مستوحى من لون الشمس التي تُطل علينا بخيوطها الذهبية مع بداية كل يوم جديد.

2-عتبة العنوان:

انطلاقاً من مقولة جاك ديريدا(Jacques Derrida): "أنّه لا وجود لشيء خارج النّص"[2].

فإنّ كل ما يتعلق بالنّص الروائي من عناوين وألوان وأشكال لم يأتي اعتباطا إنّما بتخطيط من المؤلف إذ تعتبر العتبات النّصية مقدمة لفهم النّص، بوصفها خطابا موازيا للمتن فلا يمكن فهم النّص بمعزل عن عتباته وهي في أبسط مفهوماتها، "بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القراء باقتنائها ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف، العنوان، الأيقونة، دار النشر الإهداء والمقدمة...الخ، وهي بحكم موقعها الاستهلاكي الموازي للنّص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبا وأسلوبا ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه وتظل مرتبطة وثيقا على الرغم من التباعد الظَاهري الذي قد يبدو بينها أحيانا.

لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الأعمال الأدبية والدراسات النّقدية المعاصرة باعتباره عتبة لها علاقات جماليّة ووظيفية مع النّص نظرا لموقعه الاستراتيجي في كونه مدخلا أساسيا لقراءة العمل الأدبي، فهوُ مفتاح الكتاب الذي يشكل المحطة النّقدية الأُولى بصفته نصا ثانويا أو ملحقا بالنّص يستأنسُ به المتلقي قبل الوُلوج لعالم النّص والتسلل إلى رُدهاته الداخلية.

[1] كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:1 2012، ص49.

[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:4، 1998، ص58.

يُمكن اعتبار العنوان علامة سيميائية نَاطقة ومعبرة تؤول المتن برُمته، وكلما كاشفت الدلالات الرمزية ازداد إغراءً،" إذ يحتل الصدارة وسط صفحة الغلاف الأول متربعا بذلك الموقع التفضيلي على مركزها المشرق، الأمر الذي يحيله إلى لوحة إشهارية مضيئة على صدر غلاف الرواية، والهَدف الضمني من ذلك هو اقتناص الأنْظار واستمالة القراء، كما يؤهله هذا الموقع المتميز، لكي يصبح سُلطة عُليا على كل الملفوظات الأخرى التي تشكل في تلاحمها وتكاملها وتناغمها، العناصر المكونة للعمل الروائي في شُموليته"[1].

تبعاً لهذه الأهمية التي حظي بهَا العنوان وجب الوقوف عنده بتحديد مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

1. التحديد اللّغوي والاصطلاحي للعنوان:

أ-**لغة:** يُهيئ الفضاء المُعجمي طيفا دلاليا شاسعا لمُفردة "العنوان" أي بضم العين وكسرها أو "العنوان" عبر انحدارها النسبي من ثلاث وحدات معجمية (عنن،عنا،علن) ويمكن لنا الاقتراب من أسرار هذا الطيف الدلالي باستثمار موسوعة "ابن منظور" اللغوية حيث ورّد في لسان العرب لابن منظور.

- عنن: عَنَّ الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُونًا: ظَهَرَ أمامك[2].
- وعَنَنْتُ الكتابَ وأَعْنَنْتُهُ لكذا أَي عَرَّضْتُه له وصرَفْته إِليه. وعَنَّ الكتاب يَعُنُّه عنًّا وعَنَّنه: كعَنْوَنَه وعَنْوَنْتُه وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد مشتق من المعنى .

وقال اللّحياني: عَنَّنْتُ الكتابَ تَعْنيناً وعَنَّيْتُه تَعْنِيَةً إذا عَنْوَنْتَه، أبدلوا من إحدى النونات ياء وسمي عِنْواناً لأنه يَعُنُّ الكِتابَ من ناحيته، وأصله "عُنَّانٌ"، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واواً، ومن قال "عُلْوانُ الكتاب" جعل النون لامًا لأنه أَخف وأَظهر من النون.

وبقال للرجل الذي يُعَرِّض ولا يُصَرِّحُ: قد جعل كذا وكذا "عُنْواناً " لحاجته وأنشد:

---

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011، ط:1 ص10-11.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج13،ص352.

وتَعْرِفُ في عُنْوانِها بعضَ لَحْنِهَا وفي جَوْفِها صَمْعَاءُ تَحْكي الدَّواهِيا.

قال ابن برّي: والعُنْوانُ الأَثر، قال سَوَّارُ بن المُضرِّب.

وحاجةٍ دُونَ أخرى قد سنَحْتُ بها جعَلْتُها للتي أَخفَيْتُ عُنْوانا[1]

وإذا أمعنا النظر في البيانات المعجمية نجدها تعزز لنا النوى الدلالية المحركة للنشاط الدلالي للعنوان أو العلوان ذلك وفق أنساق منتظمة فيها دلالات أساسية كالآتي:

* ظهور العلانية من مادة "علن".

* المعنى والقصد من مادة "عنن".

وورد أيضا في القاموس المحيط للفيروز أبادي في مادة "عَنَّ" عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُ عَنّاً وعَنَناً وعُنوناً: إذا ظَهَرَ أمَامَكَ (...)، وعُنْوانُ الكَتابِ وعُنْيَانُهُ، ويُكْسَرَانِ: سُمِّيَ لأَنَّهُ يَعِنُّ لهُ من نَاحِيَتِهِ، وأصْلُه: عُنَّانٌ، كرُمَّانٍ.

وكلما استدللت بشيء يظهرك على غيره فعنوان له. وعنَ الكتاب وعنّنه وعنونه وعنّاه: كتب عنوانه[2].

كما اقتربنا من المعنى المعجمي لكلمة " العُنوان" من قاموس لغوي " قطر المحيط " ورد فيه كالآتي: عَنْونَ الكتاب عَنْونَةً كَتَبَ عُنْوانَهُ، ويُقَالُ عَلْوَنَهُ وعَنَّهُ وعَنَّنَهُ وعَنَّاهُ والاسمُ والعُنْوانُ. عُنْوَانُ الكِتابِ وعُنْوَانُهُ وعُنْيَانُهُ وعِنْيَانُهُ سِمَتُهُ ودِيبَاجَتُهُ[3].

تشترك المعاني اللغوية لكلمتي العُنوان والعُلوان، في أنَّهُمَا يُعلنان ويَسمان الكتاب، أيْ يُحددانه بتسمية معينة، وهذا ما يساعد على ذيوع صيته وزيادةِ انتشارِهِ .

ب-اصطلاحا:

يُعد العُنوان علامة لغوية تعلو النّص لتسمه وتُحدده وتُغري القارئ بقراءتهِ فلولا العناوين لظلتْ الكثير من الكتب مُكدسة في رفوف المكاتب، فكمْ من كتاب كان عنوانه سببا في

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:13، ص358.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 1225-1226.

[3] بطرس البستاني، قطر المحيط، بيروت، لبنان، (د ن)، (د ط)، 1869، ص1461.

ذيوعه وانتشاره وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالاً عليه وعلى صاحبه.

لهذا فالعَناوين لا توضع اعتباطاً، فكل شيء بمعنى وحسبان، وكلُ كلمة لها دلالاتها.

– عرفه ليو هويك(Leo Hoek) المؤسس الأول والفعلي لعلم العنوان الذي قام برصد العنونة رصداً سيميوطيقياً من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها، يقول "بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود"[1].

من خلال هذا القول يتبينُ لنا أنّ العنوان عبارة عن كلمات ورموز تثبت في بداية النّص لتحيل على مضمونه وما يقوله النص للفت انتباه المتلقي إليه.

– في حين يرى رولان بارت (Roland Barthes) : " أنّ العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية وهي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي"[2].

فحسب فهمنا لهذا السياق وجب على السيميائيات أنْ تدرس هذه العناوين الإيحائية الدَالة قصد فهم الدلالات التي تزْخر بها.

– أمّا محمد فكري الجزار فيقول: "العُنوان للكتاب كالاسم للشيء به يُعرف وبفضله يتداول ويشار إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه سمه العنوان–بإيجاز يناسب البداية–علامة ليست من الكتاب جُعلت لكي تدُل عليه"[3].

نُلاحظ من خلال هذا التعريف الأخير أنّ العنوان هو تسمية للنّص والتعريف بمضمونه والكشف عم بداخله ويحمل سمة الكتاب.

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط:1، 1431هـ– 2010م ص226.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين،(د ط)، (د ت)، ص77.

– أما جيرار جينات (Gérard Genette) يرى أنّ العنوان من بين أهم عناصر المناص (النّص الموازي) لهذا فإنّ تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك، العصر الكلاسيكي كعنصر مهم كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرَّده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله[1].

فهو بذلك يقر بأنّ العنوان هوية النّص وتشير إلى مضمونه كما يُغري القراء للإطلاع عليه. وما نستخلصه من هذه المفاهيم أنّ العنوان مرتبط ارتباطا وثيقا بالنّص الذي يُعنونه فيكمله وهو ما يوضع على رأس النّص ليعرف به ويحيل على مضمونه الجمالي باعتباره علامة لغوية تعلو النّص لتسمه وتُحدده وتجذب القارئ بقراءته.

2. **أهمية العنوان:**

أصبح العنوان في النّص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنّصوص، ونظرا لهذه الأهمية شغلت عناوين النّصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزا كبيرا من اهتمام النّقاد، رأوا فيه عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها، إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النّص دون تردد مادام استعان بالعنوان على النّص.

كما تتجلّى أهمية العنوان فيما يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه والتي بالطبع سببها الأول هو العُنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان، فلقد حاز العنوان مكانة مهمة ومرموقة من قبل الأدباء، ونتيجة لهذا أصبح يشكل حيزا هاما في اعتبارات النّقاد فأصبحنا أمام تشكل علم يدرس العُنوان.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص65.

وبحسب امبرتوايكو(Ambre Tayko):" لا مناص للدارس هنا من اللجوء إلى التأويل، لأنّ العنوان هو للأسف منذُ اللحظة الأولى التي نضعه فيها مفتاح تأويلي[1].

إنّ أهمية العنوان تنبثق ليس بوصفه إعلاما عن محتوى الكتاب وإخبارا له، فحسب بقدر ما أنّ فعل القراءة يتوقف عليه، فالكتاب يحقق كيْنُونَةً بفعل القراءة وعدم القراءة يدفع الكتاب أو النّص إلى حافة المجهول، ومن هنا الوصف بأنّ "العنوان" نافذة النّص على العالم ودليل القارئ إلى النّص، أي أنّ وجوده من وجود العنوان[2].

وخلاصة القول أنّ العنوان في النّص الحديث أصبح ضرورة ملحة ومطلب أساسي لا يستغنى عنه في البناء العام للنّصوص الأدبية وغيرها، لذلك نرى الكتاب والشعراء يجتهدون في وسم أعمالهم الأدبية بعناوين يتفننون في اختيارها وتنميتها بالخط والصورة المصاحبة وذلك لعلمهم بأهمية العُنوان.

3. وظائف العنوان:

تُعد وظائف العنوان من المباحث المعقدة للمناص، لذا اتجه بعض الدارسين إلى تحليله متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية لجاكبسون(Jacobsen) سبباً للمقاربة، ليفتح الباب بعد ذلك واسعا أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها.

وهذا ما لاحظه"جينيت" في التعميمات النظرية التي طالت هذه الوظائف، كما وجدها عند كل من لوي هويك وشارل غريفل(Charles Griffin) الذي حددها في:

- تسمية النّص/ الكتاب.
- تعيين مضمونه.
- وضعه في القيمة أو الاعتبار.

[1] الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، جامعة محمد خيضر بسكرة، أيام 15-16أفريل، 2002 ص27، مداخلة مقدمة إلى الملتقى الوطني الثاني حول: السيمياء والنص الأدبي.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص493.

أمّا تحديدات هويك فقد أجْملها في تعريفهِ السابق للعُنوان من حيث هُو مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهرُ على رأس نص ما قصد تعيينه وتحديد مضمونهِ الشامل، وكذا جذب جمهورهِ المستهدف ليجمع هـ.ميتيرون(H.Metterrand) بين نظاميةِ هويك(Hoek) ودقةِ دوشي(Doshi) في تحديدهِ لوظائفِ العُنوان.

- الوظيفة التعينية / التسموية.
- الوظيفة الإغرائية أو التحريضية (والتي جمعها هويك في الوظيفة التداولية).
- الوظيفة الإيديولوجية.[1]

نستنتج ممّا سبق أنّ جيرار جينيت يرى بأنّ الوظائف الثلاثة المحددة للعنوان هي التعيين وتحديد المضمون وما من ضرورة تدعو إلى أن تجمع كلها في العنوان.

4. **دلالات العنوان :**

العُنوان هو الرسالة الأولى التي تواجه القارئ عند إطلاعه على الغلاف الأمامي؛ حيث أصبح الرّوائي يبذل جهدا كبيرا في صياغته:"ويمثل العنوان مجموعة علامات التدرج على رأس النّص لتحدده وتدل على محتواه، وهو بإنتاجيته الدلالية هذه، إنّما يؤسس سياقا دلاليا يُهيئ المتلقي لتلقي النّص ليعمل على(تعيين النّص، وتجديد مضمونه، والتأثير في الجمهور)، وتبرز وظيفة العنوان في تحديد هوية النّص فضلا عن وصف النّص بإحدى خصائصه الموضوعية والشكلية"[2]، ومنه فالعنوان يعد عنصرا مهما من العناصر التي تنبئ القارئ بمضمون الكتاب.

كما قلنا سابقا عن أهمية العنوان بأنّه يجسد لنا العمل الأدبي الذي بين أيدينا من جهة ومن جهة أخرى فهو يثير في نفس القارئ الرغبة واللهفة للإطلاع على النّص ودلالته ومعرفة مضمونه، فعند قراءتنا لعنوان مسرديّة " الأقنعة المثقوبة " نجد غموضًا ولبسًا في

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص73-74.

[2] ينظر، خليل شكري هياس، فعالية العتبات في قراءة النص الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط:1 2005، ص84.

كلمتيْ" الأقنعة " و" المثقوبة " لهذا وجب علينا شرحها.

- **تحليل عنوان المسرديّة:**

لقيت البنية المعجمية للعنوان نصيبها من الدراسة باعتبار المعجم" لُحمة أي نص ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب".[1]

ويتركب العنوان من وحدتين معجميتين هما:القناع–الثقب، إذ جاء في لسان العرب:

– القِناعُ: القِناعُ أَوْسَعُ من المِقْنعةِ، وقد تَقَنَّعَتْ به وقَنَّعَتْ رَأْسَهَا. وقَنَّعْتُها: ألبستها القِناعَ فَتَقَنَّعَتْ به؛ قال عنترة:

إنْ تُغْدفي دُوني القِناعَ، فإنَّني طَبٌ بأَخْذِ الفَارِسِ المُسْتَلْئِمِ

والقِناعُ والمِقْنَعةُ: ما تَتَقَنَّعُ به المرأَةُ من ثوب تُغَطِّي رأْسَهَا ومحاسِنَها. وأَلقى عن وجْهه قِناعَ الحياءِ، على المثل. وقَنَّعه الشيبُ خِمارَه إذا علاه الشيبُ؛ وقال الأَعشى: وقَنَّعَه الشيبُ منه خِمارا.

والمِقْنَعةُ ما تُقَنِّع به المرأةُ رأسها؛ قال الأزهري: ولا فرق عند الثقات من أَهل اللغة بين القِناعِ والمِقْنَعةِ، وهو مثل اللِّحافِ والمِلْحفة. وفي حديث بدْرٍ: فانْكَشَفَ قِناعُ قلبه فمات؛ قِناعُ القلب: غِشاؤُه تشبيهاً بقناعِ المرأة وهو أكبر من المِقْنعةِ. وفي الحديث: أَتاه رجل مُقَنَّعٌ بِالحَدِيدِ؛ هو المُتَغَطِّي بالسِّلاح، وقيل:هو الذي على رأْسه بيضة وهي الخَوذةُ لأَنَّ الرأْسَ موضع القِناعِ[2].

– الثُّقْبُ: الثَّقْبُ مَصْدَرٌ، ثَقَبْتُ الشّيءَ أَثْقُبُهُ ثَقْبًا. والثُّقْبُ: اِسْمٌ لِمَا نَفِذَ، الْجَوْهَرِيّ: الثُّقْبُ، بالفتح، وَاحد الثُّقُوبِ غَيْره. الثُّقْبُ: الْخَرْقُ النَّافِذُ، بِالْفَتْحِ، وَالْجَمْعُ أَثْقُبٌ وَثُقُوبٌ، وَالثَّقْبُ بِالضَّمِّ جَمْعُ ثُقْبَةٍ.

وَيُجْمَعُ أَيْضًا علَى ثُقَبٍ، وَقَدْ ثَقَبَهُ يَثْقُبُهُ ثَقْبًا وثَقَّبَهُ فَانْثَقَبَ، شُدِّدَ لِلْكَثْرَةِ، وَتَثَقَّبَ وَتَثَقَّبَهُ كَثَقَبَهُ.

[1] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية ط:3، 1992، ص61.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:01، ص357.

قَالَ العَجّاجُ:

بِحَجِنَاتٍ يَتَثَقَّبْنَ الْبُهَرْ

وَدُرٌ مُثُقَّبٌ أَي مَثْقُوبٌ

والْمِثْقَبُ: الْآلَةُ الّتِي يُثْقَبُ بِهَا.

والثِّقَابُ الثُّقُوبُ: مَا أَثقبهَا بِه وَأَشْعَلهَا بِه مِن دِقَاقِ العِيدَانِ وَيُقَالُ: هَبْ لِي ثُقُوبًا أي حُرَاقًا، وَهُو مَا أَثْقَبَتْ بِه النَّارُ أَي أَوْقَدْتُهَا بِه (...)، وَثَقَبَ الْكَوكَبَ ثُقُوبًا: أَضَاءَ.

وَفِي التَّنْزِيلِ الْحَكِيمِ: ﴿ وَمَآ أَدْرِيٰكَ مَا ٱلطَّارِقُ (2) ٱلنَّجْمُ ٱلثَّاقِبُ(3) ﴾.

والثَّاقِبُ أَيضًا: الّذي اِرْتَفَعَ علَى النُّجُومِ، وَالعَرَبُ تَقُول للطَائِر إِذا لَحِقَ بِبَطْن السَمَاء: فَقَدْ ثَقَبَ، وكلُّ ذلكَ قَد جَاءَ في التَفْسِير[1].

أمّا في القاموس المحيط فقد وَرد فيه: الثُّقْبُ: الخَرْقُ النَافِذُ.ج: أَثْقُبٌ، وثُقُوب، ثَقَبَهُ وثَقَّبَهُ فَاِنْثَقَبَ وتَثَقَّبَ وتَثَقَّبْتُهُ. والمِثْقَبُ آلَتُهُ ،(...) وثَقَبَتِ النَارُ ثُقُوبًا: اِتَّقَدَتْ(...)، وثَقَّبَهُ الشَّيْبُ تَثْقِيبًا، وثَقَّبَ فيه: ظَهَرَ[2].

خلاصةُ القول: أنّ الأقنعة جمعُ قناعٍ بمعنى الغطاء أو الحجاب، والمثقوبة صفةٌ لهذا القناع. تدلُّ في المسرديّة كلمة "الأقنعة "على كثرة الأغطية التي يتوارى وراءها الحاج " فهّوم " وأمثاله لخدمة مصالحهم الشخصية على حساب المصلحة العامة، وما أكثرهم في زمننا الحاضر، إلا أنّ هذا الغطاء أو هذا القناع تتخلله ثُقوب، فالزمنُ كفيل بكشف وتعرية الناس على حقيقتهم وتجريدهم من كل ستار يَحتجِبُونَ خلفهُ.

ومِن هنا نستنتج، أنّ بين النّص وعنوان المسرديّة علاقةٌ قويةٌ ومتينةٌ أو بمعنى آخر علاقة ترابط وانسجام كبير بينهما، إذ نجد كليهما يُكمل الآخر، كما لا يمكننا أن نفصل أحدهما عن الآخر، فهو باعتبارهِ العتبة الأُولى التي ينظر إليها المُتلقي، إذ يقوم على

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:01،ص283-284.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص91.

الوظيفة الإغرائية التي تعمل على استدراج القارئ بطريقة آلية معينة.

إنّ هذا المستوى مُرتبطٌ بالعنوان؛ فالنحو يلعبُ دورا مهما في عملية التواصل من خلال التركيب العنواني، "والعناوينُ تلعبُ دوراً سيميولوجيا كبيراً في إمبراطوريا العلامات لما تؤديها من وظائف كثيرة في التّواصل الثّقافي والحضاري وعصرنة الاحتكاك والمثاقفة "[1]؛ فعنوانُ مسرديّتنا من بين العناوين المبنية على التواصل؛ التواصل النفعي والتواصل الجمالي.

ذلك التواصل الجمالي سنسعى لاكتشافه من خلال الكشف عن البُنى التركيبية للعُنوان محل الدراسة، إنّما يلفت الانتباه في تركيب هذا العُنوان هو الصوغ بالجملة الاسمية المُتصفة بالثبات والاسم غالبًا دلالة على الثبات؛ فأي ثبات يعبر عنه هذا العنوان؟

إنّ الثبات هو صفة لهذا القناع، أي أنّ هذا القناع مثبت على الوجه، فهو مُستقرٌ ثابتٌ لا تغيير فيه، فيه نوع من الخروج على الزمن، معناه أنّ هذا القناع منذ أن وُضع لم يتغير، فهو ثابت إلى حين، فحتى بوجود الثقب يبقى القناع، وهذه الثقوب أيضا تحتاج إلى زمن لزحزحة هذه الأقنعة فهي ليست إسقاط كلي لها، فهي زحزحةٌ فقط ومحاولةٌ للتغيير وليست ممارسة حركة كاملة عليه والدخولُ في الزمن، زمن الحركية والفعل والتغيير.

فالأنْساق الثّقافية قديمة وثابتة وأزلية ومتوارثة ومستمرة عبر الزمن فإذا ما أردنا زحزحتها نحتاج إلى زمن وتراكمات وممارسات من طرف الأفراد وخطابات تعزز هذه الأفكار.

إنّ عُنوان هذه المسرديّة قد أثبت اسميته؛ أسماء ليست كباقي الأسامي حيث أثبت أنّ التناقض بؤرته والغرابة نسجه، فَقارئهُ يشعرُ بدهشةٍ زمنَ قراءته وكذا الغوص في متن نصه حيث أتى جُملة اسمية يحمل وجهين:

- **الترجيح الأول:**

الأقنعة: خبرٌ لمبتدأ محذوف تقديره " هذه "، وهذه : اسم إشارة أي أنّ هذه الأقنعة مُحددة ومُشخصة وليس أمر عام.

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع:3، 1997، ص99.

المثقوبة: صفةٌ لهذه الأقنعة.

ويُمكن القولُ بأنّ المُؤلف ابتدأَ بالخبر لأهميته ولمّا لهُ من ثقل وأهميّة ولأنّه يحتلُ الصدارة وهوُ مركزُ الثقل، لأنّهُ هوُ التمامُ والكمالُ الذي به تحصل الفائدة.

فالقارئُ هنا يشعر بالذهول عند قِراءته لجُملة "الأقنعة المثقوبة" من ناحية الدلالة فالمبتدأ حُذِفَ ليَنْقُلَنَا مُباشرةً إلى الخبر الذي يريدُ أن يوصلنا إليه وكيف هي حالته (المثقوبة). ذكرنا سالفاً أنّ العُنوان جاء جملة اسمية وهذا ما أشار إليه "سيبويه" في قوله: " واعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء لأنّ الأسماء هي الأولى، وهي أشد تمكنا"[1].

كما يُمكننا الحديث عن اختيار الكاتب للعُنوان على هاتِه الشاكلة التي كانت عن قصد من أجل توضيح دلالتِها بصورة تركيبية دقيقة، ولكيْ تجعل الباحث يدرس العنوان من ناحية جماليّة وتفكيكية، ومن ناحية أخرى نرى أنّ الكاتب وضع العنوان جملة اسمية من ناحية الفصاحة ومُعظم عناوين القصص والروايات إن لم نقل كلها تأتي جملا اسمية للتأثير البليغ في ذاتِ القارئ من الوهلة الأولى.

عادة عندما نقول" قناعا" يعني إخفاء والقناع عادة هو شيء جمالي يستخدم للزينة، وهذه الزينة لربما تخفي عيوب أو تشوهات، ومن هنا فالقناع أحسن بكثير مما يُخفي، ففي العادة يُخفي القبح. ولكن هذه الأقنعة لا تُخفي إخفاء تاماً، لأنّ بها ثقوب .

- **الترجيح الثاني:**

الأقنعة: وردت مبتدأ، والخبر محذوف أو موكول تخبرنا عنه المسرديّة في حد ذاتها والمثقوبة صفة لهذه الأقنعة، القِناعُ يخفي عيوب وعادة ما يكون أحسن من المخفي والقِناعُ وسيلة ورمز، فماذا تخفي أقنعة عز الدّين جلاوجي؟

[1] أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، مج:1، تح:عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط:1 (د ت)، ص20.

إنّ الكلام عن دلائلية بنية العنوان قد تأخذ بعداً أعمق من الدلالة المعجمية؛ باعتبار الاسم سمة وعلامة على المسمى؛ هذه العلامة هي التي تشكل دلالته كمفهوم متبلور.

الأقنعة المثقوبة: هذا العُنوان له أبعادهُ السيميائية التي تؤكد ذكاء الكاتب وعُمق فلسفته باختياره لهذا العُنوان الذي يتسم بالتكثيف الدّلالي.

ومما سبق فإنّ العنوان "الأقنعة المثقوبة" يحمل ثُنائية ضدية بين القِناع والثُقْب، أي الحَجْب والكَشْف. فالقناع يأتي ليحجب ويخفي الشيء المراد إبقاءه سرًا وبعيدا عن الأنظار. أما الثقب فالعكس تماما فهو ممارسة أو محاولة لكشف القناع وإسقاطه.

والعنوان جاء بصيغة الجمع والكثرة، وفي هذا إشارة لكثرة اِرتداءِ الناس للأقنعة في مختلف الأزمنة .

خلاصةُ القولِ أنّ المتلقي يحاول دائما فهم العنوان ودلالته لتوضح له الصورة أكثر، وهذا ما جاء في العنوان، حيث يحمل في طياته العديد من المعاني والدلالات من الناحية التركيبية والمعجمية والدلالية، فكما أسلفنا أنّ العنوان جاء جملة اسمية والمعروف عنها في اللّغة أنّها تدل على الاستمرارية والثبات والاستقرار والسكون(بمعنى أنّها لا تخضع لزمن معين مثل الجملة الفعلية)، و" الأقنعة المثقوبة " هي حالة غير طبيعية أصبح الإنسان يلجأ إليها في زمن كثُرَ فيه ارتداء الأقنعة باسم الفكر والدين والسياسة.

وإذا محصنا النظر جيدا في عنوان مسرديّتنا" الأقنعة المثقوبة" نجد وكأنّه ينحل ويتفسخ وتسيل منه خطوطٌ بيضاء، واللون الأبيضُ دليل الضياء والنور، فكأننا على عتبات مرحلة جديدة بعد السواد الذي كتم على أنفاسنا ردهاً من الزمن.

ب-التجنيس:

يعدُ التجنيس من العتبات الخارجية الضرورية لكل عمل، إذ يعتبر انطباع عن نوع وطبيعة الكتاب، ولا أي عمل من هذا التجنيس، حيث يعمل على " إِخبار القارئ وإعلامه

بجنس العمل الأدبي/الكتاب الذي سيقرأه "[1]، أي تحديد نوعية المؤلف (مسرحية، رواية مجموعة قصصية، شعر).

إنّ المُؤشر الجنسي هو ما يلحق بالعنوان (annexe du titre) كما يرى "جينيت" فقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، ولهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك.

لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل وأهم وظائفه، فنجد الوظيفة الأساسية للمؤشر الجنسي هي إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل الذي سيقرأه[2].

جاء التّجنيس في مسردية " الأقنعة المثقوبة " في أسفل صفحة الغلاف تحت العُنوان مباشرة باللون الأبيض وذلك للتّعريف بطبيعة هذا العمل الأدبي، وقد تم التّطرق إليه بشكل مستفيض في المدخل.

لقد جاءَت كلمة "مسرديّة " باللّون الأبيض للدّلالة على أن هذه المسرديّة تثير المَسكُوت عنه.

يُعد التّجنيس مسلكا من المسالك الأولى في عملية الولوج إلى ردهات النّص فهُو يعملُ على تهيئة المتلقي لتقبل أفق النص، وتحديد آليات تلقي أي جنس أدبي" فالمؤشر الجنسي(indication générique) على ذلك نظام ملحق بالعنوان.

ت-دار النّشر:

ظهرت دور الطباعة والنشر مع ظهور الكتابة وبعد إنهاء كل عمل يلجأ المؤلف إلى دار طباعة، لطباعة مؤلفه ونشره، ولهذا نجد في كل الكتب اسم لدار نشر ومطبعة معيّنة.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص90.

[2] المرجع نفسه، ص89-90.

في مسرديّة " الأقنعة المثقوبة " تتموضع بيانات دار النشر في الواجهة الأمامية للغلاف أسفل المؤشر الجنسي باللون الأسود، حيث نجد:

المطبعة: المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر.

الإيداع القانوني: السداسي الأول 2020.

التّرقيم الدّولي المعياري للكتب والدّوريات(ردمك): 978-9931-610-45-8.

فهذه المعلومات تزيد للكتاب قيمة فنية ومادية، وتبين زمن ومكان ولادة العمل، فالمسرديّة تنتسبُ إلى دُور النّشر وتأخذ قيمتها منها، لأنّها تختلف من حيث الطباعة والخط وشكله ونوعية الورق والألوان، فكل دار نشر لها مميزات تختلف عن الأخرى، وكل مبدع أو قارئ يميل إلى الّتي يرتاح لها قلبه.

- **دلالة الصورة :**

إنّ الصورة تعطي انطباعا هاما على محتوى العمل فهي أول ما تستهدف أبصارنا لذلك يحرص الفنان التشكيلي على أن تكون صورة الغلاف مشوقة ومثيرة حتى تجذب المتلقي؛ حيث نجد أن لغة البصر تنقل الدلالات والأفكار أكثر من أي لغة أخرى، وذلك لأنها تعتمد الألوان والأشكال لتثير عقل القارئ؛ أي أن الصورة تنقل لنا الأفكار بصورة دقيقة مختزلة.

ولقد أعطيت للصورة عدة تعريفات لغوية، وعلى سبيل المثال لا الحصر نورد ما جاء في لسان العرب مادة (صور): " قال تعالى: ﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ﴾، والجمع صور وقد صوره فتصور. الجوهري: والصور، بكسر الصاد، لغة في الصور جمع صورة (...) وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل.

قال" ابن الأثير": الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[1].

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج: 04، ص546.

فمفهوم الصورة لغة يعني مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته، ومروره بها ليتفحصها.

إنّ البحث عن معنى الصور ورهاناتها المعرفية والدلالية يعني المراهنة على قوة الخطاب البصري وعلى سلطة إغراءاته وقوة إقناعه، دون إغفال أفق الصورة القابل لتأويل مفتوح لهذا وجدنا رجيس دوبري (Régis Debray) يقول:" إنّ الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة ومُختلفة بخصوصها[1].

أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإنّ الصورة تنطوي تحت نوعٍ أعم يطلق عليه، وهو يشمل العلاقات التي تكون فيها العلامة بين الدال هنا (Icone) قائمة المشابهة والتماثل، أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين(رسم، صورة) أو في ثلاث أبعاد(نقش، فن التماثل).

وقد تعددت تعاريف الصورة في ميدان السيميولوجيا باختلاف وتعددت منطلقات الباحثين في هذا الميدان : فقد عرفها أفلاطون بأنّها تلك الضلال، أضف إليها البريق الذي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع وتضيء.

أما في العصر الحديث فتقرُّ مارتين جولي (Martine Joly) بأنّ تعريف الصورة صار شيئا صعبا، لأنّه لا يمكن إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاتها مثل:

رسومات الأطفال (dessin d'enfant) ، الأفلام (les films) ، الرسومات الجدارية أو الانطباعية (une peinture pariétale ou impressionniste)، المعلقات (les affiches) الصورة الذهنية (une image mentale) ، صورة العلامة التجارية (une image de marque commerciale) ، لكن ما يجب التأكيد عليه أنّها مهمةٌ جدا في التواصل الثّقافي[2].

[1] فايزة يخلف، سيميائية الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط:1، 2012، ص117-118.

[2] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط:1، 2009، ص71-72.

أما عبد الله محمد الغذامي فيعرفها بـ: " الصورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليست مجرد متعة أو محاكاة فنية، وهي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل وتمثل الحقيقة التكنولوجية بما أنّ الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي[1].

يحتضن الفضاء البصري في صفحة الغلاف الأمامية رسم تشكيلي لقناع، لكنه قناع غير تقليدي كالذي يستعمل في المسرحيات أو الحفلات التنكرية، فعادة ما يستعمل للزينة ولإخفاء العيوب التي لا يحب إظهارها.

فعندما نمحص النظر في القناع الموجود وسط الغلاف نجد أنه يحتمل أكثر من قراءة:

– أنّ هذا القناع مُمَزق ومُفَتت، يحاول أن يلملم شتاته، فهو يشكل ملامح قناع كأنّه يمثل خريطة الوطن الغارق في ظلمات الجهل والفقر والتهميش والعنف.

– أنّ هذا القناع عبارة عن قطع غير متجانسة ولكنها شكلت لنا قناعا متجانسا، وكأنّه من السهل أن نركب قناعا على وجوهنا وبالتالي نخفي وراءه بشاعة حقيقتنا الداخلية والتي لا نريد إظهارها للناس.

– أنّ هذا القناع عبارة عن حروف مبعثرة، إذا أعدنا تشكيلها وتركيبها نتحصل على كلمة: المسرح، هذا الأخير الذي أصبح في طيات النسيان.

صورةُ القناع لم تَرتسمْ مَعالمها أو حُدودها إلا بخطوط بيضاءَ وسط بحر من السوادِ، وهذا السواد له دلالات كثيرة فهو من الألوان المحايدة الذي له عدة دلالات، منها الايجابية كالقوة والغموض، والتمرد وأخرى سلبية فهو يرمز إلى الاكتئاب والموت والشر وأيضا ارتبط بالحداد والحزن والجهل هذا الأخير الذي حاول المؤلف إسقاط الضوء عليه ولكن هذا السّواد أحُيط باللون الأبيض وكما هو معروف هو لون الطُمأنينة والسلام والمُتمعن في الرّسم التّشكيلي

[1] عبد الله محمد الغذامي، الثقافة التلفزيونية(سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط:2، 2005، ص21.

يرى وكأنّ كل الألوان قد اخْتزلت في هذين اللونين المتعاكسين المتضادين ظاهريا، والّذي يعرف أحدهما بالآخر، كما يقال يعرف الشيء بنقيضه، فالفنان التشكيلي يدرك ما للألوان من أثر بالغ في النفوس وهذا الأثر يختلف تأثيره من فرد إلى آخر، إذ يدخل مزاج الفرد وتجاربه وخبراته الشخصية، وما يتمتع بهِ عوامل ذاتية خاصة في رغبته للون ما، وتفضيله إياه، إضافة إلى ما يمتاز به كل لون من روح ومعان تمتزج بانفعالات الفرد وعواطفه[1].

فالضوءُ الأبيض عندما يوضع في موْشور زجاجي يتحلل إلى ألوان الطيف السبعة المليئة بالإشعاع والطاقة والحيوية فكما ترى الفيزياء بأنّ اللون هو أكثر من مجرد زخرفة أو زينة للعين، إنّه النور وقد تجزأ إلى موجات متباينة الطول والاهتزاز، والألوان هي موجة أشعة الضوء، كلما طالت الموجة اقترب اللونُ من الأحمر، وكُلما قصرت الموجة اقترب اللون من الأزرق إلى البنفسجي وصولاً إلى ما فوق البنفسجي من جهة وإلى ما تحت الأحمر من الجهة الأخرى[2].

فاللّون الأبيض لَهُ دَلَالَاتٌ مُتَعدّدَةٌ فَهُو جَامعُ الألوان، وهُو من الألوان الموسُومة بالفئة البَاردة ولَهُ دَلَالَاتٌ كَثيرَةٌ فَهُو يَمنَحُ الشُّعور بالهُدُوء والطّمَأنينَة وَالاسترخَاء، ويوحي لناظره بالنّظافة والتّعقيم... فحملت الدّلالة النّفسية للون الأبيض دلالة النّقاء والطّهارة والصّفاء، وذلك لارتباطهِ بالنّهار وضوء القمر الّذي يُضيء عُتمة اللّيل ويُجلي سَوَادَه وَيُوحي ببدَايَة جَديدَة وَبمستَقبل مُشرق لاَ ظُلمَ ولَا جَهلَ يَتَحَكّمُ في قَرَارَات شَعبهِ.

- **دلالة اللون:**

تُعتبرُ الألوانُ من أهم الأيقونات التي تكشف عن محتوى النّص" فقد احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم، فكانت هي الأساس لكل الأعمال الفنية والتي تصور حياة الناس في

[1] تيسير جريكوس، فاديا سليمان، سيميائية اللون في شعر الماغوط، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية محكمة، ع: 24، خريف–شتاء 1395هـ–2017م، ص31.

[2] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم د.محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:1، 2013، ص12–13.

مختلف ميادينهم؛ حيث يعبر فيها عن انفعالاته وقِيَّمه، وذلك يكسبه دلالات معينة ويجعلها في شكل رموز متنوعة، إذ تنوع بين آلامه وآماله نذكر منها: الحياة والموت والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر، النور والظلام، الرحمة والقسوة، الرضا والغضب..."، معنى هذا أنّ لكل لونٍ دلالته الخاصة به حسب قراءة الشخص ورؤيته .

إنّ الألوان لها أهمية كبيرة، فهي بدورها تؤثر عن الأعمال الفنية خاصة والأدبية عامة كما تبين لنا الصّورة على أكمل وجه ولكل لون دلالاته الخاصة فعلى سبيل المثال اللّون الأسود يعرف بأنّه لون الحُزن والتّشاؤم والموت من جهة ومن جهة أُخرى هناك من يلاحظه على أنّه لونٌ يدل على الأناقة والرّتابة، حيث تختلف رؤى الباحثين والدّارسين .

كما " أنّ للألوانِ تأثيراً على الخلايا الإنسانية، إذ لكلّ لون له موجةٌ معينةٌ وكلّ موجة لها تأثيرٌ على خلايا الإنسان وجهازه العصبيّ وحَالته النّفسيّة "[1].

وإذا أمعنا النّظر في غلاف مسرديّة "الأقنعة المثقوبة "، نجد أنّه تشكل من ألوان منسجمة فيها ترابطٌ وانسجامٌ: اللّون الأسود واللّون الأبيض (أشرنا إليهما في دلالة الصورة) واللّون الأصفر(تمت الإشارةُ له في اسم المؤلف) واللّون الأحمر، فقد يراها الفنان التشكيلي بأنّها لوحة فنية تجذب المُتلقي وتحمل في طياتها العديد من المعاني والدلالات، وقد تختلف وجهة النظر عندما يراها غيره على أنها لوحة فيها نوع من الألوان الباهتة، فهنا تختلف أوجه النظر فتلك الألوان لم توضع من فراغ بل لكل لون بعدٌ نفسي واجتماعي وهذا ما نجدهُ في مسرديّتنا:

سبق أن أشرنا لدلالة اللّون الأسود والأبيض والأصفر، بقي لنا اللّون الأحمر الذي تَركَّز في الطرف الأيسر من الغلاف، فهو يُعد من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهْج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطول الموجات الضوئية.

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص10.

ومن دلالاته المُتباينة البهجة والحزن والعنف والمرح، ومن أكثر سمات هذا اللّون ارتباطهُ بالدم فهو لونٌ مخيف نفسيًا ومقدسٌ دينيًا، وفي مصر القديمة كان الجنود يرْتدون الخواتم الحمراء حين يقابلون أعداءهم وهذه تعاويذ لحماية الجنود من الجراح، ونزيف الدم، ويرمز الأحمرُ في الدِّيانات الغربيِّة إلى التَّضحية في سبيل المَبْدأ أو الدِّين[1].

وردَ ذكرهُ في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفاً أَلْوَٰنُهَاۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدُۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ(27)﴾ *.

تختلف دلالة اللّون الأحمر باختلاف موطنه، واللّون الأحمر لم يوضع اعتباطاً في غلاف المسرديّة فلقدْ دخل في علاقة انسجام مع بقية الألوان، فاللّون الأسود يدلُ على حالة الجهل والظلم والتهميش والخوف التي تملَّكت قلوب الناس، في حين يدل اللّون الأصفر على بزوغ شمس التغيير نحو الأفضل ولكن لابد من دفع ضريبة هذا التغيير والتي لنْ تكون إلاّ بالتضحية وبذل الغالي والنفيس ولكنّها في الأخير تُسفر عن أمل جديد يحمل الآمال والأحلام نحو واقع أفضل.

ب-الغلاف الخلفي:

يعُتبر الغلاف الخلفي مكملا للغلاف الأمامي، كونه العتبة الأخيرة للكتاب أو بمعنى آخر خاتمة العمل الأدبي.

جاء الغلاف الخلفي لمسرديّة الأقنعة المثقوبة باللّون الأسود، فهو يرمز إلى الحزن والموت والاكتئاب، ولم يحضى بمكانة عند العرب لأنه يشير إلى الكراهية والخوف والهلع وقد ورد اللّون الأسود في أربع مواضع من القُرْآنِ الكَرِيمِ ذكر فيها المجرمون والكفار والمنافقون، وإذا كان الأسود مرتبطا بفكرة الشر، فهذا يعني أنّه مرتبط بكل ما يعاكس أو يؤخر مخطط التطور والتقدم، وفي تأثيره على النفس يُوَلد الأسود الإحساس بالكثافة والتخثير

[1] إحسان محمود سليمان، سيميائية الألوان في شعر الطبيعة الأندلسية، ص9260.

* سورة فاطر، الآية27.

والثقل وهكذا فإنّ شيئا ما لون بالأسود يبدو أكثر ثقلا مما لو كان ملونا بالأبيض، لكن هذا لا يحول دون أن تأخذ لوحة معتمة بالصور اللونية السوداء مظهرا إيجابيا[1].

لكن في وسط هذه الظلمة هناك مساحة من نور خلقها اللّون الأبيض الساطع تعلوها صورة المُؤلف والمسرحي والروائي والقاص والمسردي الوحيد الأستاذ "عز الدّين جلاوجي"، والتي جاءت من أجل التعريف بنفسه للقارئ، ولكي يُنهي الفضول الذي بداخله عند معرفته لصاحب النّص والإطلاع على شخصيته من جهة، ومن جهة أخرى ليُبين انتساب العمل الأدبي لهُ بغية الترويج والإشهار.

كما يتوسطُ الغلاف الخلفي نصا اختاره الكاتب: هي خمسة عشر كوكبا دريا، تسبح في سماوات الإبداع، معلنة تمردها على المألوف في عوالم السرد والمسرح، والمعتاد في فنون الكتابة، بحثا عن سدرة منتهى مختلفة، لم يألفها الناس، عساها تحرك الراكد والجامد وترحل بالأحلام إلى جزر مجهولة، تشرق بالفن، وتنتصر له ولكنّها تحرك في الإنسان رفض الظلم وتثير في روحه قيم الخير والحب، والتسامح أيضا...

ولعل سَبَبَ انتقاء الروائي لهذا المقطع تحديدا هو أنّه أراد لفت انتباهِ القارئ لهذا النوع من النّصوص الأدبية الحديثة من جهة، ومن جهة أخرى أراد أن يعطي روحا ونفسا جديدا للنصوص المسرحية وذلك بالمزج بينها وبين عالم السرد، ولعل سبب اختياره لعنوان " الأقنعة المثقوبة " هو المزجُ بين السرد باعتباره حلقات مثقوبة والمسرح الذي يستخدم الأقنعة.

لجأَ الروائي لاستخدام تقنية التناص الديني في موضعين"خمسة عشر كوكبا دريا" و"سدرة المنتهى":

الأول: مع الآية الكريمة:﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ (4)﴾*.

[1] كلود عبيد ،الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص70-71.

* سورة يوسف، الآية4.

فإذا ما قمنا بإحصاء بسيط نجد أنّ: (سيدنا يعقوب +سيدنا يوسف + أحد عشر+الشمس والقمر)، لوجدناهم 15، فكما يسبح الشمس والقمر في ملكوت الله، كذلك تسبح مسرديات "عز الدين جلاوجي" في سماء الإبداع ، ولكن الأخيرة متمردة على قوانين وسنن الإبداع .

الثاني: مع الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ (13) عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ (14) عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ (15) إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ (16)* ، والمراد بالسدر لغة كما جاء في لسان العرب: " سدر: السِّدْرُ: شجر النبق، واحدتها سِدْرَة وجمعها سِدْراتٌ(...) . قال أبو حنيفة: قال ابن زياد: السِّدْرُ من العِضاهِ، وهو لَوْنانِ: فمنه عُبْرِيٌّ، ومنه ضالٌ[1] "، يراد بها شجرة السِّدْر المعروفة باسم شجرة النبق، والتي يكْثر استخدام أوراقها بين الناس.

وهي الشجرة التي وقف عندها سيدنا وشفيعنا رسول الله (ﷺ) مع سيدنا جبريل(عليه السلام) في رحلة المعراج وهي شجرة تقعُ على يمين العرش في السماء السابعة، وهي الشجرة التي ينتهي إليها علم الخلائق وجميعُ الملائكة[2]، وقد وصف رسولنا الكريم سِدرة المُنتهى عند عودته من رحلة المعراج قائلاً: رُفعت لي سدرة المنتهى، فإذا نَبقُها مثل قِلال هجرة، وإذا ورقها مثل آذان الفيلة، قال: هذه سِدْرة المُنتهى، وإذا أربعة أنهار: نهرانِ باطنانِ ونهرانِ ظاهرانِ، فقلتُ: ما هذان يا جبريل؟ قال: أمّا الباطنان فنهران في الجنة، وأما الظاهران فالنيل والفرات[3]، فيكون وصفها من خلال الحديث الشريف أنها شجرة مورقة ثمارها كبيرة وينحدر منها نهران بالجنة.

ولربما الروائي"عز الدّين جلاوجي"شبّه مسردياته بسدرة المنتهى، لأنّه بلغ أقصى غاياته وهي إعادة الروح والبريق للمسرح بعد أن فقد مكانته وكنهه وبريقه، ولربما لأنّ سدرة المنتهى فيها أربعة أنهار: نهران ظاهران وباطنان، فكذلك المسرديّة ظاهرها سرد وباطنها مسرح.

---

* سورة النجم، الآية13-16.

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:04، ص409.

[2] محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، مج: 03، دار الضياء، قسنطينة، الجزائر، ط: 5، 1990، ص273.

[3] الإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، ت206، صحيح البخاري(الجامع المسند الصحيح)، مج:05، دار التأصيل مركز البحوث وتقنية المعلومات، القاهرة، مصر، ط:1، 2012، ص138.

II. العتبات الداخلية:

1-علاقة العنوان الرئيسي بالعناوين الفرعية:

بعد تجاوز عتبة العنوان الرّئيسي، ودخولنا إلى متن النّص لفت انتباهنا وجود عناوين داخلية أو فرعية، وهذا ما استوجب الوقوفَ عندها لمعرفة علاقتها بالعنوان الرّئيسي؛ حيث تُعتبر" العناوين الدّاخلية تلك العناوين بمقتضاها يمفصل الكاتب الشّريط اللّغوي(أو مساحة النّص اللّغوية) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تُؤدي وظائف مشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام، يقول جيرار جينيت: إنّ العناوين الفرعية أو العناوين الدّاخلية هي عناوين تستدعي بما هي عليه، نوع الملاحظات نفسها(...) وإنّ كون هذه العناوين داخلية للنّص أو للكتاب على الأقل تستدعي ملاحظات أخرى "[1]، يتضح لنا من خلال هذا التّعريف أن العناوين الدّاخلية تختلف عن الرّئيسية، وهذه الأخيرة تكون موجَهة للجمهور عامة عكس الدّاخلية (الفرعية)؛ حيث نجدها موجهة للقارئ الذي اقتنى الكتاب وبدأ يتصفح ومن ثم يتعمق في النّص .

إن "عز الدّين جلاوجي" قد اهتم كثيرا بالعناوين الدّاخلية من أجل إيضاح الفكرة الأساسية للقارئ.

كما " تُعد العناوين الدّاخلية مفاتيح للنّصوص الأدبية، فهي تحمل معها قراءات دلالية تعبر عن مكونات أو موضوعات النّصوص الدّاخلية ؛ حيث تُعتبر المفسر الرّئيسي لهذه النّصوص ولها السُّلطة على تعيين نوعيتها وماهيتها وتتعدد حاضرها وتشكيلاتها[2].

وتتميز العناوين الدّاخلية بخاصيتين هما :

*خاصية تبعية: بمعنى وقوعها في الدّائرة الدّلالية للّعنوان الرّئيسي .

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص82.

[2] أسماء السور، عتبة العناوين الداخلية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية، جامعة بابل،ع:20، 2015 ص299.

*خاصية توضيحية تخصصية: فعند وصفها تتمتع بمحلول إعلامي مغاير، إذ يكون شارحا للّعنوان الرّئيسي[1].

وإذا ما تأملنا العتبات الدّاخلية في مسرديّة "الأقنعة المثقوبة " محل الدراسة، نجدها تؤكد على مبدأ الانتقالية والترابط الدّلالي مع العنوان الرّئيسي فكلاهما (الرّئيسي والفرعي) يشكلان المفتاح الإجرائي الأول والذي نستطيع عبره الوُلوج إلى عالم النّص والكشف عن خباياه.
فالكاتب في مسرديّتنا جعل العناوين الفرعية مُرتبة ومُتسلسلة، وكأنّها حلقة مترابطة بحيث كل مشهد يكمل سابقه ويمهد للاحقه وكلها في الأخير تصب في بَوتقة العنوان الرّئيسي وتُصبح خادمة له .

لقد اعتمد الرّوائي على وضع نسق معين في المسرديّة وهو وضع عنوان لكل دفتر من دفاترها، ليعطي للقارئ انطباعا أوليا حولها وذلك قبل الغوص في مضمونها، ومن خلال هذه الخطوة يستطيع المتلقي تحليل المتن النّصي بصفة عامّة، وعادة توضع إمّا لتكثيف النّص أو تفسيره، أو وضع القارئ في مأزق التّأويل الذي يجعله يطرح عديد الأفكار حول الموضوع، وهذا ما يُوضحه الجدول الآتي :

رقم الدّفتر	عنوانه	الصفحات	عدد الصفحات
الدفتر الأول	فهّوم	من 7 إلى 33	26
الدّفتر الثاني	الرّهينة	من 35 إلى 61	26
الدّفتر الثالث	الغادة	من 63 إلى 82	19
الدّفتر الرابع	الاغتيال	من 83 إلى 103	20
الدّفتر الخامس	اللّحية	من 105 إلى 122	17
الدّفتر السادس	الانقلاب	من 123 إلى 140	17
الدّفتر السابع	الهاوية	من 141 إلى 159	18

الجدول رقم 01: تموضع العناوين الفرعية داخل المسرديّة.

[1] خليل شكري هياس، فعالية العتبات في قراءة النص الروائي، ص54.

كما تبدو العناوين التي عمل"عز الدّين جلاوجي"على انتقائها في مسرديّة" الأقنعة المثقوبة" أنها جاءت لتختزل النّص بأكمله، والمُتلقي عند قراءته الأولى للعناوين نجده يُعطي تأويلا أوليًّا لها، ومن ثم يحاول شرحها وفهمها، المسرديّة مقسمةٌ إلى سبع دفاتر، وكل دفتر حاول من خلاله تكملة المشهد الذي قبله.

العناوين الدّاخلية للمسرديّة، جاءت كلها ألفاظ، فالرّوائي، لجأَ إلى استخدام تقنية "الاقتصاد اللّغوي"، أيْ استعمال ألفاظ قليلة لدلالات ومعان كثيرة .

والأسماء تُستخدم للدلالة على الثبات والاستقرار، وقد جاءت كلها معرفة والتعريف يُستخدم للتخصيص والتشخيص ولهوية محددة .

اِبتدأَ الروائي بالقناع الأول "فهُوم" والذي تندرج تحته عدة أقنعة(سيّاسية، دينية، اجتماعية) ففهُوم هو من له درجة عالية من الفهم، ولهذا وضعه في قمة الهرم، فالفهم مرتبطٌ بالقدرات العلوية، وهي متفاوتة بين الناس، وتجعلُ من يمتلكها يتحكم في زمام الأمور، ويبسط سُلطانه وسُلطته على البقية، فيكون بذلك "السيّد" والغير"عبيد".

ونستطيع أن نجسد هذه العلاقة بالرسم التوضيحي الآتي:

فهُوم(القناع)

↓

الرّهينة والغادة(السلطة الذكورية)

↓

الاغتيال واللّحية(السلطة الدينية والسياسية)

↓

الهاوية(بداية الثقب)

الشكل رقم 03: العلاقة بين العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية

إنّ العلاقة التي تربط العناوين ببعضها البعض، تنضوي على ثُنائية ضدية:

"السَيد والعبد" أو"الجسد والعقل":"فهُوم" ما هو إلا قناع لشخصية"السيّد" الذي يُصْدر الأوامر (قوة العقل)، في المقابل "العبد" الذي يطيع سيّده طاعة عمياء (قوة الجسد).

تأسيسًا على مقولة جان جاك روسو(Jean Jacques Rousseau): "القوة صنعت العبيد الأولين والجُبن والخوف أدامهم"، ولقد أشار الرّوائي"عز الدّين جلاوجي" لهذه القضية في مسرديّته في أكثر من موضع نذكر منها:

"أعرفك عظيما سيّدي الحاج، وفهُوم لا يقدر عليك أحد، طَوَّعْتَ الجن، فكيف يقفُ في وجهك الإنس[1]؟

"– حاشا لله، بل أنت سيّدهم، سيّدهم جميعا.

– أنت سيّدي وسيّد الجميع.

– لا سيّدي أنت أعظم"[2].

فدائما ما يسعى العبد إلى تعظيم مكانة سيّده، ولكن في المقابل لا يجني إلا التقليل من شأنه بنعته بصفات غير آدمية، على سبيل الذكر لا الحصر:

" يضرب الحاج فهُوم الفار بعصاه على رأسه فَيَفِرُ مبتعدا، يضربه ثانية على مُؤخرته.

–حمار..كلب..فار قذر، نتن"[3].

تسير هذه العناوين من الأعلى إلى الأسفل بشكل شاقولي، أعلاه القدرات العلوية "العقل" وأدناه القدرات العضلية"الجسد" والذي نهايته السقوط في الهاوية أي الموت الفناء.

لخّص الرّوائي العلاقة بين العناوين ومضمون المسرديّة، لتقريب الفكرة للقارئ فبمجرد اِطلاعه على العنوان ومن ثم ينتقل لمعرفة العلاقة بينهما، فقد اعتمد المؤلف على التّرابط والتّسلسل في الأحداث .

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص44–45.

[3] المصدر نفسه، ص43.

2-عتبة الإهداء:

يُعد الإهداء واحدا من أهم العتبات النّصية التي تساعد القارئ/الباحث في الوُلوج إلى عوالم النّص الرّوائي، كما تُساهم في الكشف عن مكنوناته وخباياه؛ وذلك لكونه علامة لُغوية تحمل جملة من الدالات التي تتعالق مع المتن بطريقة تجعل منه نصا مصغرا يختزل لنا محتوى الرواية.

الإهداء هو تقدير من الكاتب وعِرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوعٍ (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة، ويفرق "جينيت" بين إهدائين، إهداءٌ خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه يتسم بالواقعية والمادية وإهداءٌ عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، العدالة...).

إهداء الكاتب تقليدٌ عريقٌ، عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن موطدا مواثيق المودة والاحترام والعرفان وحتى الولاء[1].

حدّد "جينيت" للإهداء عامةً وظيفتين أساسيتين وهما:

الوظيفة الدّلالية: هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمُهدى إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

الوظيفة التداولية: وهي وظيفة مهمة لأنّها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتبِ وجمهورهِ الخاص والعام محققةً قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه[2].

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص93-94.

[2] المرجع نفسه، ص99.

إهداء المسرديّة:

إلى فُرْسانِ الضِياء
يأْتونَ مع الفجْر سافِرين
ضاحِكين مُبْتسمين
يَبْذُرُونَ الزَهْر في السماء
وفي الأرْض نُورا وإِخَاء
قُلوبُهمْ من دُرر
نُفُوسهمْ قَمر
أَرْواحُهمْ من طُهر الأنبياء
إلى الذين ظلّوا يرفُضون الأقْنعة
في زمن الأقْنعة[1].

الإِهداء جَاء على شكل أسطر شعرية، أو ما يُعرف بشعر التفعيلة، ولقد جاء حرف الروي متراوح بين الهمزة وحرف النون، وحقل النور والضياء مثل: النور، الفجر، نورا، درر، قمر الضياء. بالإضافة إلى حقل الدّين: نفوس، سافرين، أرواحهم، قلوب، طهر، الأنبياء أكثر الحقول الدّلالية حضورا.

الضياء هو نفي للعتمة، أتت صفحة الإهداء بعد الواجهة الملونة بالأسود وكأنها صفحة ماضية طويت، لأنه بمجرد قلبها تستبشر بصفحة بيضاء، وكأنه يستبشر بمستقبل مشرق.

لقد قدّم عز الدّين جلاوجي هذا الإهداء إلى فئة محددة، وقد أحاطها بهالة من الصفات: فرسان الضياء، ضاحكين، مبتسمين، مشعل للنور والإخاء، لهم قلوب من لؤلؤ، أرواحهم طاهرة نقية.

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص5.

هذه الصفات مُجتمعة تخص فئة استثنائية لا تُشبه عامة الناس، تكاد منزلتهم ترتقي لمنزلة الأنبياء المصطافين لتخبرنا بالمكانة المُقدسة التي اعتلوها.

هذه المنزلة المقدسة لا تكون إلا للعلماء وحملة المشعل من المثقفين، روى أبو داوود عن أبي الدرداء قال: سمعت رسول(ﷺ):«أنّ العلماء ورثة الأنبياء، ورثوا العلم، فمن أخذه أخذ بحظ وافر»[1].

وقد ذكر هذا الحديث في تفسير قوله تعالى:﴿ ثُمَّ أَوْرَثْنَا ٱلْكِتَٰبَ ٱلذِينَ ٱصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَاۖ فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِۦ وَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقُۢ بِالْخَيْرَٰتِ بِإِذْنِ ٱللَّهِۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْكَبِيرُ (32)﴾*، وقد ذُكِرَ أنّ العلماء هم المعنيون بالوراثة هنا.

وفي هذا دليل لا يدعُ مجالاً للشّك بدور العلماء والطبقة المثقفة في تنوير العقول وإخراج النّاس من ظلمات البدع والخرافات والفساد إلى نور العلم والدين، وهذا الأمر يسْتفحل في مناطق الظّل والأرياف، وهذا التّحول لن يتم بصورة سلسلة وسهلة، بل يتطلب مواجهة ومجابهة، ولهذا وجّه المؤلف إهداءه إلى "فرسان الضياء" ومن أهمِّ صفات الفارس الشّجاعة والإقدام وخوضُ المعاركِ.

ويُعْرفُ المُثقف بأنّه شخْصيّة تُمَارسُ نشاطًا جمهوريًّا، لاَ يَخضَعُ للتّنبُؤ، ولاَ يَكُونُ تَحتَ ضَغطِ بعضِ الشّعارات، ولا يتماشى مَع خطّ الأحزاب التّقليديّة ولاَ يَنتُجُ عَن التّعَصُب الجَامد المُثقف يَجبُ عَليهِ التّحلي بصفةٍ جوهريّةٍ وهي الأمانةُ والوفاءُ، كما أُسند لهُ دورٌ كبيرٌ تُجاه مُجتمعه لأنّه الوحيدُ القادرُ علَى رفْعِ الظّلم عنْه، وحلّ مشاكِلِهِ، خاصّة منْها المُتعلّقة بتطوُره وتحضُّره[2].

[1] الإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، ت206، صحيح البخاري(الجامع المسند الصحيح)، مج:1، ص243.

* سورة فاطر، الآية32.

[2] ينظر: ربيع العايب، قراءات في أزمة المثقف العربي: الجابري–إدوارد سعيد–محمد أركون، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ديسمبر2020، مج:04، ع:02، ص500–501.

وهذا ما ذكرهُ المُؤلفُ في معرضِ حديثِ الحاج فهُّوم عنْ عدمِ إدراكِ النّاس لقيمَةِ العُلماءِ ومكانتِهِم في بِناء المُجتَمع وحَمْله على التّغيير والإصْلاح.

"يمسحُ الحاج فهُّوم جبهتهُ، وقد تعرّقت ثم يُواصل.

– يوم كانت الدّنيا بخير، يوم كانَ النّاس يُقدرون العُلماء ورجال الدّين، كنّا في قلوب النّاس وعيونهم، مباشرةً من الله إلينا، ومنّا إلى الله، لا واسطة أبدًا.

– كلُّ شيء تَغير سيّدي الحاج فهُّوم..

يُعلّقُ الكهْلُ دُون أنْ يفك أسْر ذراعيه، يُواصلُ الحاج فهُّوم.

–رفع الله العلم والعلماء، ولم يبقى إلا الأوباش[1].

فهذه الفئة بعد أن هُمِّشت ومُورِّست عليها شتى أنواع الممارسات القمعية والترهيبية، قررت التنحي جانبا، واختارت الصمت لأن كلمتها لم تعُد مسموعة كالسابق ولم يعد بيدها التحكم في مقاليد الأمور، وهذا راجع للحالة المزرية والسوداوية التي مرت بها الجزائر في تسعينيات الفرن الماضي.

" يُحاول الحاج فهُّوم أن يثور في وجهه غاضبا متباكيا.

–الجميع منافقون..أمُّة النفاق..مجتمع النفاق..ولما كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟ لماذا لم يهجموا على بيتي ليأخذوها؟ ليأخذوا البريئة الأسيرة؟ لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يُجرْجوني إلى السجن؟ لماذا تركوني أطغى.. أتكبر..أعلو..أعلو؟

يتنفسُ بصعوبة وقد بدا عليه التعب، يسعل بصعوبة، ثم يواصل.

لماذا تُنافقون؟ لماذا ترون الباطل وتسكتون؟ لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرعاية؟ لماذا؟ لماذا؟

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص24.

لأنّ الكل كان يخاف سطوتك"[1].

لقد وجه المؤلف في خطابه عتابا ضمنيا للطبقة المثقفة، لأنّهم تخلوا عن دورهم المنوط بهم في البناء والتغيير والإصلاح تجاه مجتمعهم، حينما كان في أمس الحاجة لهم من أجل حمل مشعل العلم والقيم النبيلة، وتركوهُ بيد من ليسوا أهل لاتخاذ القرار وإدارة الدفة، وبهذا أغرقوا البلاد والعباد في متاهات حزبية، عرقية، سياسية...كادت تودي بنا إلى الهاوية.

ما استهدفه المؤلف من وراء خطابه، أن يضع على كاهل المُثقفين مسؤولية الوُلوج إلى بوابة زمن جديد، زمن العلم وزمن الحقيقة الحقة، وليس ادعاء الحق وهو باطل- ارتداء الأقنعة- ولهذا لجأ إلى استعمال الأفعال المضارعة "يأْتون"، "يبْذرون" للدّلالة على الاستقبال والاستشراف، أو زمنية الجهل والعلم، الظلمة والضياء، لأنّ العلم نور والجهل ظلام، فهو يستبشر بزمن يرفض فيه الناس ارتداء الأقنعة، فعنده ثِقةٌ مُنقطعة النظير بدور الطبقة المُثقفة في انتشال الوطن من براثِن الجهلِ والفقرِ والفسادِ والإرهابِ الذي عصف بجسدهِ.

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص152.

ثانيا: شخصيات المسرديّة والمضمر

إنّ أهم مُرتكز تقوم عليه الدّراسة الثّقافية، البحث عن العلائقية أي العلاقات الّتي تربط بين الأنا والآخر(الغير)، يقول ميشال فوكو:" من أول ثقافة العصور القديمة إلى آخرها من السهل أن نجد شهادات عن الأهمية المعطاة للانهمام بالذات وربطها بموضوعة معرفة الذّات"[1]، أمّا الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر(Jean-Paul Sartre) فقد اعتبر أنّ الآخر شرطاً لوجود الذّات واكتشافها: " إدراك وجود الذّات ينطوي في الوقت نفسه، على إدراك وجود الغير، فالّذي يكشف عن وجود نفسه، يكشف في الوقت نفسه عن وجود غيره، بل إنّ وجود الغير شرط لوجوده الذّاتي، وأنّه ليس شيئا إلا إذا اعترف له الآخرون أنه شيء. فالغير ضروري لوجودي. وعلى هذا فإنّ اكتشافي لذاتي يكشف لي في الوقت نفسه عن الغير بوصفه حرية موضوعة في مواجهتي، ولا يريد إلا من أجلي أو ضدي"[2]، فالآخر ملازم للذّات ولتكوينه، ومن المعروف أنّ الآخر عند سارتر يتجلى في الشّر وتهديد الوجود والنّقيض، ومنه نستشف أنّ الآخر يأخذ بعدين متناقضين: الأول إيجابي يرى أن الآخر ضروري لمعرفة الذات والبُعد الآخر يأخذ منحى سلبي، إذ يُهدد الذات ويهدمها ولكن لا مفر من التعايش معه ومع الناس[3].

ويمكن استجلاءُ نسق الأنا والآخر في مسرديّة الأقنعة المثقوبة من خلال تصوير الشخصيات والأحداث والحوارات التي دارت بين شخوصها، وكذا العلائقية التي تربط بينهم ولعلَّ أول شخصية تطالعنا شخصية" فهُوم" في علاقتها بالآخر" نشناش" و" الفار" و"تفاحة".

إذا كان اسم العلَم يُؤدي الوظيفَةَ المرجعيّة ويمنحُها بُعدَهَا الدّلالي والاجتماعي والثّقافي فإنّ توظيف الأسماء المُستعارة ذاتُ الطّابع الدّلالي/الرّمزي تبعثُ علَى الشّعُور بالسّخرية

[1] ميشال فوكو، دروس ميشال فوكو(تأويلية الذات)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1988، ص77.

[2] عبد الرحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 1980 ص264.

[3] ينظر: فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت)، ص58-59.

والتّهكّم من الوضع العام ومن الواقع المليء بالمُفارقات، لذَا استدعى الكاتبُ أَسماء تحملُ في محتَواهَا بُعدًا رمزيًّا ، فسحت المَجَال للقارئ لتعدّد التّأويلات .

I.مفارقة الشخصية للاسم:

دلالة اسم (فهُوم): فهُوم هو من يمتلك قدرات عقلية عالية، وكما ورد في لسان العرب،الفَهْمُ: معرفتك الشيء بالقلب، فَهِمَهُ فَهَماً وفَهَامَةً: عَلِمَهُ: الأخيرة عن سيبويه.

وفَهِمَت الشيء: عَقَلتُهُ وعرَفتْه.

وفَهَّمتُ فلانًا وأفْهمْته، وتَفهَّم الكلام: فَهِمه شيئا بعد شيء. ورجلٌ فَهِمٌ: سريعُ الفَهْم، ويقال: فهْمٌ وفَهَمٌ. وأفْهَمَهُ الأمر وفَهَّمه إيّاه: جعله يَفْهَمُه. واسْتَفْهمَهُ: سأله أن يُفَهِّمهُ. وقد اسْتَفْهمني الشيء فأفهمْته وفهَّمتُه تفهيماً[1]".

يقال بأن" لكل امرءٍ من اسمه نصيب" و " فلان اسم على مسمى".

فهل كان لفهُوم من اسمه نصيب؟

إذا ما تمعنّا في دراسة المسرديّة، نصل إلى أن الرّوائي يفارق دلالة الاسم، مفارقة مراوغة وشقيّة، فلم يكن لفهّوم من اسمه نصيب، لأن فهمه قائم على ثقافة الوهم.

ويمكن القول بأن ثقافة الوهم، حينما تجر الثّقافة إلى تصورات تنْغرسُ في الذّهن وتتحول إلى معتقد أو صورة نمطية ثابتة وهو ما سميناه بالجبروت الرّمزي. وعبر جبروت الرّمز تتأسّس ثقافة الوهم وتصنع أنساقها الخاصة لدى مستهلكي هذه الثّقافة[2].

يقول ريتشارد دوكينز(Richard Dakins): " الإيمان: هو التّصديق بدون دليل أو سبب المضحك أنّ هذا هو أيضا تعريف الوهم".

وفي هذا الصدد أيضا يقول نعوم تشومسكي(Naeum Thumiski): "باختيار منا، يمكننا أن نعيش في عالم من الوهم المريح.

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:12، ص539.

[2] عبدا لله محمد الغذامي، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد و اللغة)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب ط:1، 1998، ص5.

فثقافة "فهُّوم" قائمة على الجهل والحمق والتخلف وعادة ما تنشط هذه الشخصيات في المجتمعات النّائية والرّيفية، وما يساعد على انتشارها نسج الخرافات والأقاويل حولها، وهذا هو صنيع "فهّوم" فهو يصطادُ فرائِسه في المياه العكرة.

– " شابة تزوجت منذ ثلاث سنوات، ولم تُنْجب وزوجها يهددها بالطلاق، زارت كل الأطباء ولم تنجب.

– وهل تظن المجنونة إعطاء الولد شيئا بسيطا؟

يلوحُ الفار برأسه مؤيدا متناغما مع جدّية الحاج "فهُّوم".

– طبعًا طبعًا، أخبرتها أنّ ذلك يستدعي الاستغاثة بالأجداد الصّالحين، وبالجنّ والعفاريت الخاضعين، وبشهروس وابليس اللّعين.

– إذن يجب أن تأتيني إلى البيت يوم السبت، تحتاج إلى بخور وإلى قراءة بعض الطلاسم والآيات عليها، يعني إلى رقية غير شرعية"[1].

في هذا الخطاب يبيّن جلاوجي هشاشة مرتكزات"فهُّوم" الثّقافية، القائمة على الخرافات والبدع، وهذا ما يُؤكِّده استعماله لهذه العبارة: "الاستغاثة بالأجداد الصّالحين، الجن والعفاريت رقية غير شرعية ..."، فالّذي يلجأ لاستخدام هذه الأساليب إنّما هو ساحر وعرّاف، وفي السّحر معصية عظيمة للخالق، ولقد ذكر الله جل جلاله "السحر" في عدّة مواضع نذكر منها:﴿ وَاتَّبَعُواْ مَا تَتْلُواْ ٱلشَّيَٰطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَٰنَۖ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَٰنُ وَلَٰكِنَّ ٱلشَّيَٰطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحْرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَۖ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَآ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْۖ (102)﴾*، وأيضا في قوله تعالى:﴿ إِنَّمَا صَنَعُواْ كَيْدُ سَٰحِرٍۖ وَلَا يُفْلِحُ ٱلسَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰۖ (69)﴾**، كما ذُكر في الحديثِ الشّريفِ، عن أبي هريرة أنّ النّبي(ﷺ) قال: « مَنْ أَتَى عَرّافاً فَسَأَلَهُ عَنْ شَيءٍ فَصَدَّقَهُ لَمْ تُقْبلْ لَهُ صَلاَةٌ أَرْبَعِينَ يَوْماً» أخرجه أبو داوود والتّرمذي.

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص18–19.

* سورة البقرة، الآية102.

** سورة طه، الآية 69.

لقد توّعد الله السّاحر ومن اتّبعهُ، بالخُسرانِ المُبينِ في الدُّنيا والآخرة، لأنّه أشْرك بالله وبمَا أنْزل علَى سيّدنا مُحَمَّدٍ(ﷺ).

" ثلاثُ بَنَاتٍ في سنّ الزّواج، ولا أحد طرَق عَليْهنّ البَابَ يَا سيّدي

يقفُ الحَاج فهُّوم بثقَةٍ كبيرةٍ، يمشي خطْوتين يلْتفت إلى الفَار قَائلاً:

– وهل هذا صَعبُ عليّ؟ تُزوجُهُنّ...وإن شَاءَتْ تُطَلّقُهُنّ وتُزوجُهُن ثانيةً وثالثةً وعاشرةً...غدًا ستكُونُ تمائمُها حاضرةً ".

– هل من فريسة أخرى؟

– بقيت الأخيرة.

يعدل الحاج فهُّوم ملابسه كأنّما يهُم بالانصراف.

– ما شأنها؟ ما شأنها؟ عجل ليس لدي وقت أضيعه مع البشر التافهين.

– فشل ابنها في امتحان البكالوريا، وتريده أن ينجح.

– هذا أصغر أولادها الخمسة يا سيدي، ولا تريد أن يضحك عليها الجيران.

– كل شيء سأجهزه لك غداً صباحًا فكن رجلا [1].

يصّورُ عز الدّين جلاوجي، الحاج فهّوم على أنه حيوان ضاري نَهِم، ينقض على فرائسه بدون شفقة، وهذا ما أثبته سؤاله:"هل من فريسة أخرى؟"، والفريسةُ هي ما تقع ضحيّة للنصب والاحتيال.

وعادة المفترس"فهُّوم" يُقلّل من شأن فريسته، "عجل ليس لديّ وقت أضُيِّعه مع البشر التّافهين"، فكما قال الإمام علي(ﷺ):" إذا رفعت أحدًا فوق قدره، فتوقّع أن يضعك دون قدرك"[2]، وفي هذا المقام قال أيضا الإمام الذهبي: " الجاهل لا يعلم رتبة نفسه، فكيف يعرف رُتبة غيره ".

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص19–20.

[2] سعد بن عبد الله الحميد، وصية علي رضي الله عنه لكميل بن زياد، 2014/08/14، متوفر على الرابط www.alukah.net/sharia، تمت الزيارة يوم: 2022/06/03 ، الوقت:23:21.

في هذا المقطع السّردي الحواري يعري "جلاوجي" ويكشف مدى هشاشة البنية الثّقافية للمجتمع الريفي الّذي يُؤمن بالسحر والشعوذة وبمقدرة أصحاب الكرامات على تحقيق أمانيهم وأحلامهم، فهم يلجئون لهم ويطرقون بابهم، تاركين من بيده ملكوتُ كل شيء.

"يقتربُ منه فجأة كهْل مسلما، فيخرجه من أحلامه.

– أنا في ورطة ولقد دلُوني عليك.

– مسألتي صعبة.

– فيما تريد أن تسأل؟

– أسأل في الطلاق يا سيّدي.

– الطلاق أمر بسيط، بسيط.

يواصل الحاج فهُوم كأنّما يُلقي درسا.

– وماذا فعلت معها؟

– طلقتها سيّدي.

يملأُ الحاج فهُوم فمه هواء ثم ينفثه قائلا:

– طلقتها، تخلصت من اللعينة، تزوج غيرها، فالنساء كثيرات، كثيرات، أنا أزوجك اللحظة.

– ولكني أريد إرجاعها.

– أرجعها خير لك.

– كيف أرجعها سيّدي؟

– حضر لنا عشاء فاخرا، أحضر معي شيخين نتعشى عندك وندعو لك بالتوفيق"[1].

– هذا الشيخ طلق زوجته خمس أو ست مرّات.

– فلقد أخبره: مادمت قد طلقتها كل هذه المرات فهذا يدل على أنّ جنا قد تزوجها فهو يحول بينكما.

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص22–26.

– "يفغر الكهل فمه متعجبا.

– جن؟؟!!!

– أجل جن، والحل أن تأتيني بها في الغد لتبقى عندي في البيت، يجب أن أقرأ عليها القرآن كاملاً، حتى نطرد اللعين، قد يستغرق الأمر أسبوعا أو أسبوعين أو ربما أكثر، حسب جنسية الجان، ولونه، ومكانته، وإذا كانوا أكثر من جني فتلك طامةٌ "[1].

كل المقاطع السردية الحوارية، تُؤكد بشكل قاطع بأنّ "الحاج فهُوم" ما هو إلا مثال لرجل الدّين الفاسد، وللأسف ما هو إلا نموذج منتشر في الأرياف وفي مناطق الظّل، والذي يقوم بتصيّد الفرص السانحة له قدر الإمكان، وللأسف يدَّعي المعرفة والعلم الوافر، ولكنّ هذه المعرفة أساسها الوهم والجهل والادعاءات الباطلةُ الّتي لا أساس لها من الصّحة، وكذا ممارسة الدّجل والشّعوذة.

وهذا ما حاول جلاوجي التركيز عليه، لتسليط الضوء ولفت الانتباه له سواء من قبل المثقفين والعلماء أو من قبل رجال الدولة للقضاء على هذه المشكلة المستفحلة، لأنه يرى بأنها مشكلة ثقافيّة لا نستطيع أن ندحرها إلا إذا أحللنا ثقافة بديلة لها من نوع آخر، أساسها العلم والمعرفة الحقة، وهذا لا يكون إلا إذا استمدت أفكارها من القرآن الكريم، والسّنة النّبويّة الشريفة.

II.نسق الاستعلاء(تضخيم الأنا):

إن سؤال العلاقة بين الأنا والآخر سؤال أزلي، دفع الكثير من الفلاسفة لبناء نظريات متنوعة ومتعددة، حاولت تفسير طبيعة هذه العلاقة.

وقد مثلت جدلية "العبد والسيّد" عند هيغل (Hegel)، ومفهومه عن الوعي نموذجًا هامًّا في فهم مستويات العلاقة بين الأنا والآخر، فهي قائمة على من هو السّيد؟ ومن هو العبد؟

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص27.

– لقد كان هيغل مُحقا عندما قال: "إنّ عبودية الفن تجعل السّيد أيضا يفقد بعضا من إنسانيته"[1].

يسقط عز الدّين جلاوجي ثنائية (العقل والجسد) أو (السّيد والعبد) على شخصية " فهُّوم" ومساعديه (نشناش والفأر)، هذا السّيد المتسيد المصاب بجنون العظمة أو الميغالومانيا(هو اعتقاد أفكار غير صحيحة، غير واقعية ولكنها منطقية، وهو حالة مرضية نفسية يعتقد فيها المصاب بأنه استثنائي وشخصية هامة ذات انجازات عظيمة، فيمكن أن يؤدي به اعتقاده لادعائه العلم والنبوة والكمال)، فهل وصل عز الدّين جلاوجي إلى تخليص شخصية "فهُّوم" من أنساقها أم عبثا يحاول؟

الحاج "فهُّوم" شخصية متحولة ومركبة تنطوي على عدة أنساق، ومنها نسق الاستعلاء أو تضخيم الذات، كما ورد في طيات المسردية: " أنا الدّارس في أكبر الزّوايا وعند أكبر الشّيوخ: أنا الحافظ للقرآن الكريم، تسعونَ حزبًا كاملاً، أحفظها واقفا على قدم واحده، وأحفظ الفاتحة ذهابا وإيابا، حججت إلى بيت الله الحرام، وزرت قبر الرسول(ﷺ)أربع مرّات، أرعب الإنس والجن، وأُفْحِم كل من يدعي العلم.. هل يكفيك هذا؟؟ أنا يا راقد يا نائم، يا غافل الحاج فهُّوم، الحاج فهُّوم، فهُّووم؟ "[2].

" طبعا لا يخفى، حفظت القرآن وأنا ابن العاشرة، وقرأت ابن عاشر وسيد خليل والآجرومية قبل العشرين، وقضيت أكثر من عشرين سنة في تعليم القرآن"[3].

إنّ استعمال جلاوجي لضمير المتكلم "أنا" الدال على الحضور والفرادة والتّميز، وهذا ليس غريبا لأنه يعتبر نفسه شخصا استثنائيا، لا يكرره الزمن فهو شخصية ترى بأنّها المركز و ماعداها هامشا، ولقد ورد في لسان العرب في مادة(سَيَدَ): " السَّيدُ: الذئبُ، ويقال: سِيدُ رمْل

[1] جوزيف فوجت، نظام العبودية القديم والنموذج المثالي للإنسان، تر: منير كروان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د ط) 1999، ص9.

[2] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص24.

وفي لغة هُذَيْل: الأَسَدُ؛ قال الشاعر البسيط: كالسَّيِدِ ذي اللِّبْدَةِ المُسْتَأْسِدِ الضَّاري، وفي حديث مسعود بن عمرو: لَكَأَنِّي بِجُنْدُبِ بن عمرو أقبل كالسِّيد أي الذئب. قال: وقد يسمى به الأَسد "[1].فلقد شُبّه السيّد بالأسد، وهو من الضّواري الّتي تتغذى على اللُّحوم، والفرق بينهم يكمن في أن السّيّد "فهّوم" يتغذى على لحوم البشر.

ولعل ما يعزز "الأنا المتضخمة"عنده هو أنّهُ آمن بقدراته العقليّة الإفهاميّة، فأراد أن يتسيّد من خلال الاسْتِزادة بامتلاكه السُّلطة والمال وتوسيع التجارة وزيادة الاستثمارات سواء كانت بطرق قانونية أو غير قانونية، فما المقصود بالسُّلطة؟

يعد مفهوم السُّلطة من المفاهيم المعقدة، التي كانت محل خلاف في التأويل سواء من الناحية اللغوية أو الاصطلاحية، وقد تناولت المعاجم اللغوية عند العرب وعند غيرهم هذا المفهوم بالتحليل، وبدا الخلاف جليا بين نظرة العرب إلى الاشتقاق اللغوي للسُّلطة، وبين ترجمة المعاجم اللغوية الغربية لها، فبينما تربط النظرة الأولى مفهوم السُّلطة اللغوي بفصاحة اللسان وقوة البرهان أحيانا، والقدرة على التسلط أحيانا أخرى، نجد الثانية تضيف إليها عنصران آخران هما العنصر السيكولوجي والعنصر الأخلاقي•، ونجد أنّ التعريف اللغوي سيرتكز على الاشتقاقات اللغوية لمصطلح السلطة أكثر من ارتكازه على عنصر الانتماء المذهبي، فيما سيبدو تأثير الفكر الفلسفي أكثر وضوحا في التعريفات الاصطلاحية، وعموما فإنّ مفهوم السُّلطة سواء كان لغويا أو اصطلاحيا سيكون مرحلة أولية للدخول إلى المفهوم العام للسلطة وأنواعها وخدماتها وتأثيراتها على مختلف مجالات الحياة الاجتماعية.

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:03 ،ص285.

• يتضح العنصر السيكولوجي من خلال تعريف لالاند للسلطة في موسوعته الفلسفية، أما العنصر الأخلاقي فيظهر في تعريف لجنة العلماء والأكاديميين السوفياتيين لها، كما سيأتي بيانه لاحقا.

- **تعريف السُّلطة:**

أ-لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور تحت مادة سلط:" السّلاطةُ، القهرُ، وقد سَلَّطهُ الله فتسلَّطَ عليهم، والاسم سُلْطة بالضّم"[1].

وترتبط السُّلطة بفصاحة اللسان وقوة البرهان: "ورجلٌ سَليطٌ أي فصيح حديد اللسان، بَيِّنُ السلَاطةِ والسُّلوطةِ. يقال: هو أسْلطُهم لسانا، وامرأة سَليطَةٌ أي صخَّابةٌ."[2]. فإنّ اللّغة بهذا المعنى تُعَدُ سُلطة داخل سُلطة السياسة لا تقل أهميتها عن أهمية المال، والاحتماء بالعصبية.

ومن السُّلطة يشتق السُلطان، ومعناه الحجة والبرهان(...)، والسلطان إنما سمي سلطانا، لأنه حجة الله في أرضه، واشتقاق السُلطان من السَليط، والسليط ما يضاء به: " ،(...) وقوله تعالى:﴿ هَّلَكَ عَنِّے سُلْطَٰنِيَهْۖ ﴾، معناه ذهب عني حجته."[3].

ولقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في أكثر من موضع، نذكر منها قوله تعالى:﴿ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ يُسَلِّطُ رُسُلَهُۥ عَلَىٰ مَنْ يَّشَآءُۚ (6)﴾*، أي أنّ من سنته أن ينصُر رسله بقذف الرعب في قلوب أعدائه[4]، ومن تمام قدرته أنه لا يمتنع منه ممتنع، ولا يتعزز من دونه قوي.

ولم يضف الفيروز آبادي في معجمه القاموس المحيط، الشيء الجديد عما ذكر في لسان العرب، فقد ورد أنّ: " السُلطان الحُجةُ، وقُدرةُ المَلِكِ، وتُضمُّ لامهُ، والوالي، مؤنثٌ، لأنّه جَمْعُ سَلِيطٍ للدُهْنِ، كأنّ به يُضيءُ المُلْكُ، أو لأنّهُ بمعنى الحُجّة "[5]، أي أنّ هناك ارتباطا وثيقا بين القدرة على القيادة وامتلاك حُجّةِ الإقناع والبرهان، من أجل تسْييّسِ الغير وإخضاعهم.

---

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:07، ص361.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص362.

* سورة الحشر، الآية 6 .

[4] محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، مج: 03، ص350.

[5] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص693.

وورد أيضا في أساس البلاغة: "امرأة سَليطةٌ: طويلةُ اللّسان صَخّابةٌ. ورجلٌ سليطٌ. وقد سَلّطَ سَلَاطَةً. وسلَّط عليهمْ فلانٌ وتَسلّطَ، وله عليهم سلطانٌ(...)، قال الجعدي يصف فرسًا:

مُدلا على سَلطات النّسُو رشُم السّنابك لمْ تُقلب[1].

أمّا جميل صليبا فعرف السُّلطة بـ :" السُّلطة في اللغة: هي القدرة والقوة على الشّيء والسُّلطان الّذي يكُونُ للإنسانِ علَى غيْره، ويُطلق مفهوم السُّلطة النَّفسية على الشَّخص الذي يستطيع فرض إرادته على الآخرين، لقوة شخصيته وثبات جنانه وحسن إشارته، وسحر بيانهِ أما السُّلطة الشرعية فهو مفهوم يطلق على السُّلطة المعترف بها في القانون، كسلطة الحاكم والوالي، والوالد، والقائد"[2].

لقد حاول ربط السُّلطة بمفاهيم أخرى، كقوة الشّخصية إلاّ أنّ لغته بقيت متشبعة بالطّابع التّقليدي.

أما لالاند، فيرى أن السُّلطة مرادفةٌ لكلمة قوّة أو قدرة، أو هي ملكة قانونية أو أخلاقية حق القيام بشيء ما. سلطان، سلطة: لا سيما بالمعنى العيني، جسم متكون يمارس هذه السُّلطة، هذا الحكم وفي كل دولة ثلاثة أنواع من السُّلطة: السُّلطة التشريعية، السُّلطة التّنفيذية للأمور المتعلقة بحق النّاس، والسُّلطة المُنفذة للأوامر التي تتعلق بالحق المدني"[3] وفي هذا السّياق يلاحظ وجود عنصر سيكولوجي، قوامه الحقُ في اتّخاذ القرار وفي تدبير القيادة، وهذا يعني ضرورة التّمييز بين القوّة والسّلطة، من حيث أنّ الأولى تلزم الغير بالطّاعة، في حين أنّ الثّانية هي الحق في توجيه الآخرين وأمرهم بالطاعة، وإذا كانت السُّلطة تتطلب القوة، فإنّ القوة بلا سلطة ظلم واستبداد، لذا فإن السُّلطة تعني الحقّ[4].

---

[1] أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، ص409.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص70.

[3] لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، ص1011-1012.

[4] إمام عبد الفتاح إمام، الطاغية(دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي)، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)، مارس1994 ص20.

كما ترتبط بالأخلاق كذلك، من حيث إشارتها إلى النّفوذ المعترف به كليا، فهي: "مفهوم أخلاقي يشير إلى النّفوذ المعترف به كليا لفرد، أو لنسق من وجهات النّظر، أو لتنظيم مستمد من خصائص معينة أو خدمات مؤداة، وقد تكون السُّلطة سياسية أو أخلاقية أو علمية...وقد تؤدي إساءة استخدام السُّلطة إلى فقد الثّقة في السُّلطة، أو إلى العبادة العمياء لها "[1].

ب-اصطلاحا: إن مفهوم السُّلطة في الاصطلاح، محل اختلاف الفلاسفة والعلماء، ومن الصُّعوبة العثور على تعريف دقيق متفق بشأنه حول السُّلطة، ويعود السّبب في ذلك إلى جملة من العوامل، منها الامتداد التاريخي للسُّلطة، من حيث المفهوم ومن حيث الممارسة فما يصدق على سلطة المدينة عند اليونان، لا يصدق على السُّلطة في الدّولة الحديثة، سواء تعلق الأمر بنظرة الفلاسفة إلى الشعب، من حيث كونه المصدر الوحيد للسُّلطة، أو مجرد محكوم عليه واجب الطّاعة، أو تعلق الأمر بطبيعة السُّلطة في ذاتها، من حيث المفهوم ومن حيث الوظائف، ومدى التّمييز بين سلطة الدّولة وسلطة الحاكم، هذا علاوة على تعدد مجالات دراسة السُّلطة، وتعدد السُّلطات واختلاف وظائفها، ذلك أنّ نظرة الفيلسوف إلى السُّلطة، من حيث كونها تقوم على الجانب النظري تختلف عن نظرة العالم، التي تترع إلى البحث الواقعي الموضوعاتي.

ليس بالأمر اليسير وضع تعريف محدد وفاصل للسُّلطة، بل "إنّ إعطاء مفهوم للسُّلطة ربّما سيكون أكثر سلطوية لأنّه يستدعي لا محالة أنه القويم والسليم وبذلك يتضمن (بل ويُمارس) قهرا ملحوظا فالتّعريف ليس فقط هو تحديد العلاقات بين الدّال والمدلول، وإنّما هو أيضا فرض المفاهيم على الأشياء"[2]، أي أنّ وضع مفهوم للسُّلطة صعب وغير ممكن ،خاصة إذا قلنا أنّ هذا التّعريف سليم وجامع ومانع ،لأن كل تعريف للسُّلطة قد يحمل معنى

[1] لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (د ط)، (د ت)، ص248-249.

[2] عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 1991، ص11.

جزئي منها، فالتّعريف ليس فقط مشاكلة بين اللّفظ والمعنى، بل هو فرض المعنى على الشّيء ذاته.

مفهوم السُّلطة عند ميشال فوكو(Michel Foucault):

نال مفهوم السُّلطة عند فوكو عناية ودراسة وبحثا من قبل الدّارسين، على عكس المناحي الأخرى في فلسفته، فما هي السُّلطة عنده؟

يقول فوكو:" لا أعني السُّلطة أي مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تضمن خضوع المواطنين في إطار دولة ما، كذلك لا أعني بكلمة سُلطة نمط من الإخضاع الذي هو على العكس من العنف، إنّما يتخذ شكل قاعدة، وأخيرا لا أعني بكلمة سلطة نظاما عاما من جهة الهيمنة يمارسه عنصر أو مجموعة على عنصر آخر أو مجموعة أخرى (...) وكذلك تعني العامة، أو تبلورها المؤسسي في أجهزة الدّولة وصياغة القانون والهيمنات الاجتماعية"[1].

ويتجه إلى أنّ الذّات هي: "أحد أضلاع مثلث يستحيل تفكيكه، إنّه مثلث الذّات والسُّلطة والمعرفة، ففي كل محيط سواء أكان دولة أو مؤسسة أو مجتمعا أو عائلة أو جماعة هناك مبيان، وهو خارطة لعلاقات وروابط القوة التي تؤسس السُّلطة، وعلاقات القوة والسُّلطة تطلبُ بدورها أنظمة معرفية، والنظام المعرفي هو المنظومة التي تستعمل في محيط ما لتصنيف ما هو صحيحٌ وما هو خاطئٌ"[2].

فهناك إذن" طرف يملك القُوة والملك وكل المؤسسات المتحكمة في السُّلطة، وطرف مملوك تمارس عليه السُّلطة في مختلف المستويات "[3]، أي أنّ الإنسان الذي يمتلك السُّلطة والقرار له حرية التصرف والتحكم في المؤسسات التي تمتلك سلطة، فيمارس سلطته وإرادته على

[1] اعمر هرموش، المثقف والسلطة المشتركة في كتابات ميشال فوكو، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج،ع:03، جوان2020، ص160.

[2] محمد محمود الخطيب، الذات والسلطة، النوع الأدبي والتفاوض في المؤسسة، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط:1، 2010، ص30.

[3] علال سنوقة، المتخيل والسلطة في الرواية الجزائرية والسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، ط:1، 2010، ص7.

الإنسان الذي لا يملك سلطة معينة، فهذا الأخير تطبق عليه سلطة القوي والحاكم قهرا من شتى الجوانب الحياتية الاقتصادية السياسية والاجتماعية، والثقافية.

ومن الخطأ أن نحصر السُّلطة في المعنى السياسي فحسب، بمعنى أنها توجد في الدولة ومؤسساتها فقط، وإنّما السُّلطة موجودة في شتى جوانب الحياة الأسرية منها والاجتماعية فهناك قسمين للسُّلطة، سلطة سياسية تفرض النظام والانضباط والتوازن في المجتمع، حيث تعتبر تعبيرا عن المستوى الحضاري المتقدم، وهناك سلطة رمزية، وهي تتجلى في الفنون والأدب والمظاهر الاجتماعية والدينية والاقتصادية، والسُّلطة الرمزية تعمل بشكل غير معلن على عكس السُّلطة السياسية التي يمارسها الحاكم والرئيس على الشعب، فالسُّلطة الرمزية تمارسها المنظومات الرمزية التي تختلف من شعب لآخر. والرئيس على الشعب، فالسُّلطة الرمزية تمارسها المنظومات الرمزية التي تختلف من شعب لآخر.

فالسُّلطة إذن كما قلنا سابقا لا يحصرها فوكو في الدولة ولا يرى أن الدّولة مصدر السُّلطة، ولكنه لا يقلل من أهمية سلطة الدّولة، إنما يرى التركيز فقط على سلطة الدّولة بذلك فقد تعدى فوكو الانتقال من مفهوم السُّلطة القائم على علاقات القوى إلى فهم واقع يتناول فنون الحكم وأشكال الدول، هذا الانتقال الذي لا يعتبر تحولا وانقطاعا بل تعديلا وتوسيعا لمفهوم السُّلطة.

إن كلمة سلطة ملتبسة كباقي الكلمات التي يستعملها الفيلسوف، في مثل لغة الخطاب والمعرفة، وهذا اللُّبْس نابع أساسا من أصل السُّلطة أو هويتها.

وقد اتخذت السُّلطة أشكالا مختلفة في مسرديّة "الأقنعة المثقوبة" ومنها:

سلطة المال: ما من شك في وجود علاقة بين المال والسُّلطة على مر التاريخ، فالمال عصب الحياة والمحرك الذي يدير كل شيء تقريبا، وهذه العلاقة تتسم دوما ببحث المال عن السُّلطة ، واستغلال السُّلطة للمال، و دائما ما يعمل صاحب السُّلطة على تنمية ثرواته بشتى الطرق.

"مشروعي العظيم يسيرُ بخطوات واثقة، لا بد من إقامة شركة ضخمة، سأكتب على بوابتها الكبيرة بخط كبير، شركة جنان الخُلد لصاحبها العلامة الحبر الفهامة، الحاج فهُّوم، سأكون أنا مديرها العام، وأكلف نشناش فيها بشؤون الموتى،..ولن أتعامل إلا مع الطبقة الراقية، من الأثرياء وكبار المسؤولين..الأثرياء والمسؤولون أكثر حرصا على حياتهم، أكثر إيمانا بعالم الجن والعفاريت والحظوظ."[1].

يُعَري"جلاوجي" ويكشف الحقيقة البشعة والأساس الهش لرجال السياسة القائم على الدجل والشعوذة والإيمان بعالم الجن والعفاريت، والتي يتاورون خلفها بالمال، فكما قال سيدنا علي ابن أبي طالب رضي الله عنه:" المال يستر رذيلة الأغنياء، والفقر يغطي فضيلة الفقراء"[2].

"سأعود فورا إلى البيت واتصل برئيس الشرطة، وأحمل

إليه بعض الهدايا وعملة صعبة، والقضية كأن لم تكن .

يا غبي المال يضحك الميت، ويشق طريقا في البحر"[3].

لا تخش أحدًا.. بالمال نشتري الجميع.. الناس يا غبي في هذا الزمان همهم بطونهم وفروجهم[4].

هنا يؤكد"جلاوجي" على قُدرة وسطوة المال في شراء ضمائر الناس، وبالأخص المسؤولين. وشخصية مثل الحاج "فهُّوم" لا تدقق كثيرا على مصادر جني المال، فالمُهِم عندها الاستزادة ولو على حساب حياة الناس.

"منذ أن بدأنا بيع المخدرات زاد رأس مالنا أضعافا مضاعفة.

– محافظ الشرطة ملأت بطنه بمليون...مليون كامل وشيء من الهدايا المستوردة...اطمئن

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص20-21.

[2] سعد بن عبد الله الحميد، وصية علي رضي الله عنه لكميل بن زياد، 2014/08/14، متوفر على الرابط www.alukah.net/sharia، تمت الزيارة يوم: 2022/06/03 ، الوقت:22:00.

[3] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص30-31.

[4] المصدر نفسه، ص36.

– لن يتكلم...سيسكت تماما، وكذا فعلت قبله بكل من قد يقف في طريقنا، المسالك أمنة يا فار"[1].

" أولاد الكلاب...يجب أن يركعوا لي جميعا..المال يشتري ذِمَمَ الرجال وشرفهم وكرامتهم سأُلْبسهمْ فساتين جميعا، سأُحَوِلهمْ جميعا إلى تفاحة"[2].

عبر هذه الأنسجة اللغوية التي تبدوا في ظاهرها جمالية، إلاّ أنّها تخفي تحتها سوءات وقبحيّات لا يمكن الكشف عنها إلا بالتّدقيق والتّنقيب في البنى العميقة لها.

فعز الدّين جلاوجي في هذا الخطاب يرينا الوجه الآخر للمجتمع الذي يعلي ويرفع من شأن صاحب المال ويجعله في مكانة مرموقة، في حين يغض النظر عن أخلاقه وسلوكاته الغير سوية لا لشيء إلا لأنّه يملك المال، في حين يهمل ويهمش العالم والمثقف.

للأسف هذه الثقافة مترسخة في مجتمعاتنا منذ القدم كما نستدل على ذلك بقوله تعالى:

﴿ وَتَاكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكْلاً لَّمّاً (19) وَتُحِبُّونَ ٱلْمَالَ حُبّاً جَمّاً (20)﴾*، ونتيجة لتشكل هذه الثّقافة في اللاّوعي، كانت أشدّ تأثيراً، ولهذا أراد جلاوجي زحزحتها من مكانها واستحداث ثقافة بديلة تكون الكفة الرّاجحة فيها للعلم والعقل، لتتجسد فيها مقولة " البقاء للأصلح لا للأقوى" وقد كان في مقولة الإمام علي بن أبي طالب(ﷺ): "العلمُ خيرٌ من المَال لأنّ العلم يحرسك وأنت تحرس المال، والمال تفنيه النّفقة والعلم يزكو على الإنفاق، والعلم حاكم والمال محكوم عليه"[3].

يُواصل جلاوجي الإبحار في شخصية "الحاج فهُوم" لرصد الأنساق الثّقافية المكونّة لها ولسبر أغوارها وبناها العميقة الدّاخلية المقنعّة وراء الجمال اللّغوي والبلاغي، وفي هذه المرة

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص38–39.

[2] المصدر نفسه، ص54.

* سورة الفجر، الآية 19–20.

[3] سعد بن عبد الله الحميد، وصية علي رضي الله عنه لكميل بن زياد، 2014/08/14، متوفر على الرابط www.alukah.net/sharia، تمت الزيارة يوم: 2022/06/01 ، الوقت:00:30.

ينحو جلاوجي بهذه الشخصية المتسيدة وغير القانعة والتي امتلكت سلطة المال ولكنها لم تكتف بل أرادت أن تتسيد أكثر بامتلاكها لأكثر من سلطة، كالسُّلطة السياسية، فما هو تعريف السياسة؟

1.لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور

"سيّس: ابن الأعرابي ساساه إذا عَيَّرَهُ والسِّيساء من الحمار أو البغل الظهر ومن الفرس الحارك قال اللحياني: وهو مُذَكر لا غير وجَمْعها سَياسي والسِّيساء مُنْتَظَمُ فقار الظهر والسِّيساء فِعْلاء مُلحق بِسِرْدَاحٍ قال الأخطل: واسمه غِيَاثُ ابن عَوْف لقد حَمَلَتْ قَيْسَ بنَ عَيْلانَ حَرْبُنَا على يابِسِ السِّيساءِ مُحْدَوْدِبِ الظَّهْرِ يقول حَمَلْناهم على مالا يثبت على مثله وفي الحديث حَمَلَتْنَا العربُ على سِسائها قال ابن الأثير سيساء الظهر من الجواب مُجْتَمَعُ وَسَطِه وهو موضع الركوب أي حملتنا على ظهر الحرب وحاربتنا الأَصمعي السِّيساءُ من الظَّهر والسِّيساءَةُ المنقادة من الأرض المُسْتَدِقَّةُ وقال السِّيساءُ قُرْدُودَةُ الظَّهْر وقال الليث هو من الحمار والبَغْلُ المِنْسَجُ ابن شُميل يقال بنو ساسا للسُّوَّال وساسانُ اسم كِسْرَى وأبو ساسانَ من كُناهُمْ وقال بعضهم إنّما هو أَنُو ساسان وقال الليث أبو ساسان كنية كسرى وهو أَعْجَمي وكان الحُصين بن المنذر يكنى بهذه الكنية أيضاً"[1].

وورد في القاموس المحيط: " سُسْتُ الرَّعِيَّةَ سِيَاسةً: أَمرْتُها ونَهيْتُهَا "[2].

كما ورد في المعجم الفلسفي لجميل صليبا:" السياسة مصدرُ ساس، وهي تَنْظِيمُ أُمُور الدَّولةِ، وتدبير شؤونها: وقد تكون شرعيّة أو تكون مدنيّة (...)، وموضوع علمُ السّياسة عند قُدَماءِ الفلاسفةِ هو الْبَحثُ في أنواع الدّولِ والحُكوماتِ وعلاقتها بعْضها ببعضٍ(...)، وقد يُطلَقُ على كلِّ عملٍ مبْنيٍّ على تخطيطٍ سابِقٍ كسياسة التّنميةِ الاقتصاديّة وغيرها.

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب،مج: 06،ص131-132.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص575.

والسّياسيُّ(Politique) هو المنسوب إلى السّياسةِ، تقُول هَذا أمرٌ سياسيٌّ(...)، وإذا أُطلِقَ لفظ السياسي على من يتولى الحُكْمَ في الدَّوْلة دلَّ على نوعين من الرِّجال: أحدُهُمَا رجل الدَّولة(Homme d'état)، وهو الّذي يقيم الحُكمَ على سُنَنِ العدْلِ والاسْتِقامةِ، والثّانِي رَجُلُ الحُكم الماهر في الانتفاع بالظّروف المحيطةِ به لتحقيق مآربه السّياسية "[1].

2.اصطلاحا:

إنّ مصطلح السّياسة من أكثر المُصطلحات التي أحدثت جدلاً وتعرف على أنّها:" الدراسة المنّظمة لأساليب الحُكم، وفي كثيرٍ منَ الأحيان نُضَيِّقُ نِطاقَ هذَا التّعريف، بحيْثُ هذا العلم: دراسةُ الدّولةِ ومُؤَسَّسَاتِها المُخْتلفةِ وكَيْفيّةِ أدائها لوظائِفها"[2].

أما النّسقُ السّياسي فيعرف بأنّه: "مجموعة التفاعلات السائدة في أية وحدة سياسيّة، مع إبراز وتأكيد العلاقات المتبادلة بين أطرافها، وفي إطار هذا النّسق السّياسي تدخل عناصر ومكّونات كثيرة كالدّولة والقُوّة وصُنْع القرارِ"[3].

لم ترد كلمة السياسة بعينها في القرآن الكريم، وإنّما جاء ما يدلُ عليها مثل كلمة المُلك الذي يعني حُكم الناس وأمرهم ونهيهم وقيادتهم في أمورهم، كقوله تعالى:﴿رَبِّ قَدۡ ءَاتَيۡتَنِي مِنَ ٱلۡمُلۡكِ وَعَلَّمۡتَنِي مِن تَأۡوِيلِ ٱلۡأَحَادِيثِۚ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ أَنتَ وَلِيِّۦ فِي ٱلدُّنۡيَا وَٱلۡأٓخِرَةِۖ تَوَفَّنِي مُسۡلِمٗا وَأَلۡحِقۡنِي بِٱلصَّٰلِحِينَ(101)﴾*.

وفي قوله أيضاً: ﴿ وَقَالَ لَهُمۡ نَبِيُّهُمۡ إِنَّ ٱللَّهَ قَدۡ بَعَثَ لَكُمۡ طَالُوتَ مَلِكٗاۚ قَالُوٓاْ أَنَّىٰ يَكُونُ لَهُ ٱلۡمُلۡكُ عَلَيۡنَا وَنَحۡنُ أَحَقُّ بِٱلۡمُلۡكِ مِنۡهُ وَلَمۡ يُؤۡتَ سَعَةٗ مِّنَ ٱلۡمَالِۚ قَالَ إِنَّ ٱللَّهَ ٱصۡطَفَىٰهُ عَلَيۡكُمۡ وَزَادَهُۥ بَسۡطَةٗ فِي ٱلۡعِلۡمِ وَٱلۡجِسۡمِۖ وَٱللَّهُ يُؤۡتِي مُلۡكَهُۥ مَن يَشَآءُۚ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٞ (247)﴾**.

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 679-680.

[2] طه وادي، الرواية السّياسية، الشركة المصرية العالمية،(د ط)، (د ت)، ص100.

[3] المرجع نفسه، ص35.

* سورة يوسف، الآية101.

** سورة البقرة، الآية247.

أمّا في السنة النبوية، فقد ورد عن أبي هريرة (ﷺ) أنّ النّبي (ﷺ) قال:«كانت بنو إسرائيل تسوسهم الأنبياء، كلما هلك نبيٌ خلفه نبيٌ وإنّهُ لا نبي بعدي وسيكون خلفاء. فكثيرون قالوا فما تأمرنا؟ قال: ببيعة الأول فالأول، وأعطوهم حقهم الذي جعل الله لهم فإنّ الله لسائلهم عما استرعاهم» حديث صحيح متفق عليه.

"– هلْ تعرف إلى ما أطمحُ ؟

– وإلى ماذا تطمح؟ تطمح... تطمح أن تملك الملايير سيّدي الحاج فهُوم.

– وهل تعوزني الملايير يا غبي؟

– معذرة سيّدي أحلامُك أكبر مني، أخبرني في أيّ مجالٍ تطمح سيّدي؟

– في مجال السّياسة يا غبي...، ألا تعلمُ أنّ أرْباب المال حين يشبعون من المال يجوعون إلى السّياسة؟

– ولكن يا سيّدي في ماذا تُفيدك السّياسة؟ ليست إلا هرجًا وتعبًا وتضييع وقتٍ وجهدٍ ومالٍ.

– السُّلطة تمنحك كلِّ شيء ...الجاه... المال... الهيبة... الحصول على كلِّ ما تريد"[1].

أراد "جلاوجي" من وراء هذا الخطاب أن يُمرّر رسالة مفادُها أنّ السُّلطة أصبحت بمثابة البُؤرة الّتي تستقطب القاصي والدّاني، و أنّ العلاقة بين السّياسة والمال لا تنفكُ أبداً فهُما وجهانِ لعُملةٍ واحدةٍ، بحيثُ يلعبُ المالُ دوراً محوريًا في التّأثير على بُؤَر صنْع القرار السّياسي بما يخدم أصحاب المال.

" ولكنك دائما تقول: أهم فرصة للتّجارة هي حين اشتغال النّاس بالسّياسة.

– صدقت، ذاك حين نصفق نحن للآخرين ليمتطوا ظهورنا ويصلوا إلى السّلطة... الآن العكس سيصفق لنا الآخرون ونمتطي ظهورهم لنصل إلى الزّعامة.

– السُّلطة يا فار يا مكار تمنحُك السّيطرة على كلّ النّاس... السُّلطة شهوتها لا تعدلها شهوة وإنّ نفسي لتَضْطَرِمُ شوقاً إليها.

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص46-47.

– آه حين يركع أمامي أولاد الكلب، آه، آه . تُريد أن تترشح في الانتخابات البلدية؟ أتستهزئ بي يا غبي؟ أنا الحاج فهُّوم:؟!

– إذًا هل تعتقدُ أنّ الحاج فهُّوم يصلُح رئيسَ بلديّة؟ يتلعثمُ الفار وقد حار في الجوابِ الصّحيح، ثم يقول: رئيس بلدية؟ لا سيّدي أصلح رئيس ولاية، لا سيّدي أنت أعظمُ. إذاً لماذا أصلحُ ، تصلح للوزارة، نعم للوزارة، رغم أنك أكبر منها.

– أصبت كبد الحقيقة.. إليها أطمح"[1].

– يُريدُ جلاوجي من وراء هذا الخطاب أن يُسلّط الضّوء من خلال شخصيّة الحاج فهّوم، على الفكر الرّأسمالي الّذي يؤمنُ بأنّ: "من يملك المال يملك السُّلطة"، ويتّضح هذا في توظِيفه لهذه العبارة " الآن العكس سيُصفق لنا الآخرون ونمتطِي ظُهورهم لنصِل إلى الزّعامة".

ويُؤّكدُ استغلالهُ للسّياسة لكي يصِل إلى مآربه الشّخصيّة، وليس من أجلِ بناء غدٍ أفضل لأبناء شعبه وخدمة لوطنه.

ويلتقي المال والسّياسة عند دائرة مشتركة فالسّياسة تُعرّفُ على أنّها ممارسة القوة للتّأثير على سلوك الآخرين لتتوافق تصرُفاتهم ومواقفهم مع من يُمارس القوّة أي السّياسة، والمال عنصر القوة الأهم، بل إنّه يدخل في كلّ مكوّنات القوّة، والحملات الانتخابيّةُ تحْتاجُ لنفقات ماليّة ضخمة تتوفر لدى رجال الأعمال وأصحاب الشركات والأغنياء.

ويظهر الفكرُ الرّأسمالي جليًّا في عدّة مواضع نذْكُرُ منها على سبيل المثال لا الحصر:

" نحن نملك كلّ شيء..البعض نكسبهم بالحمية، والبعض بالمال وقضاء المصالح والبقية بألفاظ معسولة..لقد اخترتُ شبانا يحسنون الحديث عن الوطن والوطنية، والتضحية والمصلحة العامة، والوفاء للشهداء، وإلى غير ذلك مما ينطلي على السذج.."[2]

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص42-45.

[2] المصدر نفسه، ص57.

" نحن مشغولون الآن بالانتخابات، لا هم لنا إلا الانتخابات، وبالمناسبة من الغد لا أريد أن أرى عليكما هذه الثياب.

– اسمعا البدلة الأنيقة.. الحذاء اللّماع.. ربطة العنق.. الشعر المصفف.. العطور الغالية.. السيارات الفاخرة.

– يجب أن تزورا كلّ القرى.. كل الأرياف.. لكل زعيم قبيلة خمسة ملايين، ولكل فرد خمسون دينارا مقابل ورقة الانتخابات.

– سنقوم بالمهمة على أحسن وجه، وسنسحقهم في الانتخابات"[1].

" وسنشترط عليهن جميعا الانتخاب لصالح حزبنا، الحزب الحاكم، و...

يقاطعه نشناش في ثقة.

– وهل توظفهن ثم ينتخبن ضدنا؟ اطمئن سيدي الحاج مئة عاملة بمئة صوت، إضافة إلى أصوات أسرهن وأقاربهن، سأجتمع بهن وأشرح لهن الأمر جيدا، يجب أن نضع خطة للانتصار الساحق، والفوز الماحق"[2].

" كما فزنا في السابق نفوز الآن، ماذا تريد؟ عندنا الرجال وعندنا المال والناس يبيعون ذممهم بحفنة دقيق.

– وهل تعتقد أن ذلك يكفي؟ ولماذا لا يكفي؟ إن لم يكف فأمامنا طريق واحد.

– ما هو فار يا مكار؟ التزوييير، وهل يخفى هذا على عاقل؟

– نقدر، أو تشك؟ ما الذي يخيفك؟ كان حزبنا الحزب الوطني هو الوحيد دون منافس.. فكانت كل هذه الحيل ممكنة، أما الآن فالأحزاب كثيرة...الاجتماعي.. الديمقراطي.. الإصلاحي، الأصالة...، يقاطعه الحاج فهّوم ضاحكا مستهزئا. كلهم غثاء لا يخيف، إن هي إلا أحزاب قطط وكلاب، إلا حزب الأصالة.

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص73.

[2] المصدر نفسه، ص69.

– كمشة من الدراويش تخيفك؟ إنّهم يخلطون الدين بالسياسة ولا يحسنون إلا إسدال اللحى..."[1].

يُعيدُنا جلاوجي عبر هذهِ الخطاباتِ إلى بداية الأزمة السّياسيّة الّتي عاشتها الجزائر أو ما يُعرفُ بأحداث أكتوبر 1988م. حيثُ تدخّلت قوّات الجيش لقمع المُتظاهرين الّذين خرجُوا للشّوارع في احتجاجات عارمة، وهذا بسبب الوضع المعيشي المُزري والبطالة المستفحلة والاقتصاد المُنهار والبيروقراطيّة وغيرها.مُطالبين بإصلاحاتٍ اقتصاديّةٍ وسياسيّةٍ، لتهدأ الأزمة فترة مع ظهور الرئيس الشّاذلي بن جديد داعيا المواطنين إلى التّعقّل، واعدًا إيّاهم باصلاحات تشمل كافّة المجالات، مُلمّحًا بتغيير في نظام الحُكم، وأنّ الجزائر مُقبلة على الانفتاح، ولعلّ بوادر المُطالبة بهذا الانفتاح تبدأ مع قصيدة "عمر أزراج" الشّهيرة " أيّها الحزب الوحيد " والّتي بسببها نُفي خارج الجزائر، سنورد منها بعض المقاطع:

هكذا ضاعت بلادي

أيّها الحزبُ الوحيد

أدرك الشيبُ الصغار

أيّها الحزبُ المحجر

إننا نطلب شيئا واحدا منك، تجدد أو تعدد أو تبدد

فأنا القائل لا واحد إلا الشعب والباقي زبد[2].

وأراد جلاوجي من وراء هذه الخطابات أيضا أن يُعري الأنظمة السّياسيّة للحكومات العربيّة والتي تدّعي النّزاهة والدّيمقراطية، وهذا عبر استخدامه للفظة "التزوير" المُفَارِقة للواقع السياسي الذي تعيشه البلدان العربية عموماً والجزائر خصوصاً، فهو يعتبر من جرائم ذوي

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص56–58.

[2] عمر أزراج، قصيدة أيها الحزب الوحيد، 2012/10/09، متوفر على الرابط www://httpbelgoumri-ahmed.blogspot.com، تمت الزيارة يوم 2022/05/04، الوقت15:20.

الياقات البيضاء، لأنه عبثٌ وتحريفٌ للوثائق وبسببه شهدت الجزائر موجة مقاطعة للانتخابات لعدم ثقة الشعب بمصداقيتها ونزاهتها.

ويهدف عز الدّين جلاوجي من وراء هذه الممارسات إلى نشر الوعي، لكي تتفادى الجزائر الدخول في مثل هذه المتاهات في المستقبل.

III.نسق الانكسار والفقد(نهاية الظالم):

ورد في لسان العرب مادة (فَقَدَ):" فَقَدَ الشيءَ يَفْقِدُه فَقْدًا وفِقْدانًا وفُقُودًا، فهو مَفْقُودٌ وفَقِيدٌ: عَدِمَه؛ وأَفْقَدَه الله إِياه. والفاقِدُ من النساءِ التي يموتُ زَوْجُها أو ولدُها أو حميمها. أَبو عبيد: امرأَة فاقِدٌ وهي الثكول(...)، وفي التّنزيل:﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلْهُدْهُدَ﴾؛ وقيل: تَفَقَّدْتُه أَي طَلَبْتُه عند غيبته. تفاقَدَ القومُ أي فَقَدَ بعضُهم بعضًا(...)، وفي حديث عائشة رضي الله عنها: افتقدت رسول الله(ﷺ)، ليلةً أيْ لم أجدْهُ (...)، ويُقال: أَفْقَدَهُ الله كلّ حميمٍ. ويُقال: مات فلانٌ غيرَ فَقِيدٍ ولا حميدٍ أي غيرَ مُكْتَرَثٍ لِفقْدانهِ"[1].

أما في القاموس المحيط: "فَقَدَهُ يَفْقدهُ فَقْدًا وفِقْدانا وفُقُودًا: عَدِمه، فهو فَقِيدٌ ومَفْقُودٌ، وأَفْقَدَهُ الله إِيّاهُ (...)، وماتَ غيرَ فَقِيدٍ ولا حميدٍ، (وغيرَ مفقودٍ):غيرَ مُكْتَرَثٍ لِفقْدانهِ(...)، وتَفاقدُوا: فَقدَ بعْضهمْ بعْضًا"[2]. كلمة فقد لم تخرج عن المعان المعجمية، وعن معنى الخسارة والفقد. الحساب في كل شيء مؤجل إلى يوم القيامة ماعدا ظلم النّاس.. فلا بد أن يقْتصَ الله جلّ جلالهُ من...الظّالم في الحياة الدّنيا حتى يعتدلَ ميزانُ الحياة، ويعرف النّاس أنّ الظّلم له قَصاصٌ دنيوي بجانب قَصاصِ الآخرة، لقد ثبت في الحديث عن ابن عباس رضي الله عنهما أن النّبي(ﷺ) بعث معاذا إلى اليمن وقال له: «اتّقوا دعوة المظلوم فإنها ليس بينها وبين الله حجاب يرفعها الله فوق الغمام ويقول وعزتي وجلالي لأنصرنك ولو بعد حين» رواه البخاري ومسلم في الصحيحين.

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب،مج:03، ص414-415.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص331.

فربما بالظّلم تستطيع أن تملك كل ما تريد ولكن بدعوة مظلوم تفقد كل ما ملكت فلكل ظالم نهاية، وهكذا كانت نهاية الحَاج فهُّوم:

1-المرض ينخر جسده:

-" المرض ينخر جسده.. الرجل مريض بالسرطان.. سرطان المثانة

يندهش نشناش مما سمع

- السرطان دفعة واحدة.. اللهم استرنا"[1].

" في البيت كان الحاج فهّوم يتموقع عل نفسه حزينًا، وقد أنهكه المرض"[2].

" أنت مريض لم نشأ أن نزيد على مرضك مرضًا أشد

يطْرقُ الحاج فهُّوم باكيا يدلك عينيه"[3].

2-اليد اليمنى(الفار):

يدور بعينيه في البيت كمن يبحث عن شيء ما. أين هو الفار؟ أريده الساعة أمامي، سَأمزقهُ إربًا إربًا.

يطرق نشناش صامتا في حزن، يعاود الحاج فهّوم السؤال.

- ألم تسمعني يا أحمق، أين الفار ذيل الحمار.

يقف نشناش يخطو نحو النافذة المهشمة قائلا:

- الفار؟ الفار في الطرقات يهِيمُ على وجهه.. لقد جُنَّ يا سيّدي.

- أحْرقَ الشركة كلها وهرب بجنونه..هرب من عقوبة القانون.

- القانون وهل يعاقب القانون يا غبي؟ لقد هرب من عقوبة ذاته..من سجن ضميره..هرب وتركني أواجه ذنوبي..جرائمي..أفعالي القبيحة..رمى الحمل كله على كاهلي وفر إلى جنة

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص141.

[3] المصدر نفسه، ص143.

الجنون ونعيمه..لن أقبل بذلك.. يجب أن يعود.. يجب أن يشفى ليتعذب معي كما أتعذب.. سأصرف كل مالي لأحرمه من نعمة الجنون[1].

3-ضيّع المال:

"مالي الذي هرَّبتهُ تلك العاهرة التي أخرجتها من مخالب الضياع"[2].

"المصنع يعيش حالة تدهور..الشركة لم تنطلق حتى الآن.. مخازن السلع تحتاج إلى إصلاح..الانتخابات ضاع حلمها ولم تبق إلاّ المقهى الذي كلفت به رجلا فقيرا مازال طيبا.. ولكن يوم يتعلم من الوحوش سيفترسني.."[3].

4-عقوق أولاده:

" اِنْقلبت عليا الدُنيا..غبي من يأمنها.. تفرق عني الأولاد وتركوني وحدي، لا أحد يزورني"[4].

" أَبَت أيّها الأناني المتعجرف، يا من ضيعت نفسك وضيعتنا معك، وأنت تلهث خلف شهوات نفسك، على دربك سار أكبرنا، وهو الآن من أكبر بارونات الفساد والانحراف، وعلى درب معاكس صرت أنا الأصغر، درب زينه لي شياطين الإنس والجن لأنخرط في شبكات الإرهاب العالمية معتقدٌ أنّه سبيل إلى الجنة، فإذا هو سبيل إلى فساد آخر، فساد من نوع مختلف، ولا رجوع، أنا الآن يا أبت محاصر بالمئات أغلبهم سُذَّجٌ مثلي اِنْطَلَتْ عليهم الحيلة، وقِلة هم بارونات سفك الدماء باسم الدين، ولن أحيد عن ذلك

حتى الأولاد دعوتهم[5]

مراد، عزيز، مصطفى، ولدي أين أنت؟ لم لم تأت؟[6]

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص145-147.

[2] المصدر نفسه، ص146.

[3] المصدر نفسه، ص122.

[4] المصدر نفسه، ص121.

[5] المصدر نفسه، ص148.

[6] المصدر نفسه، ص149.

5-طلق زوجته:

- من؟ خديجة؟ زوجتي العزيزة؟ أعرفك أصيلة.. جئت في الوقت المناسب زوجتي إني أتعذب، إني أتعذب.

- تبتعد عنه خديجة غاضبة.

- لست زوجتك، ألم تطلقني من أجل عاهرة؟ ألم تفرط في لما امتلأت جيوبك ذهنيا وأنا الذي وقفت معك وقت الشدة، وصبرت معك على الفقر والجوع والعري وهموم الدهر؟

ينتحب الحاج فهّوم باكيا، وهو ينهار أرضا.

- لن أنسى، سامحيني سامحيني سامحيني. آسفة ولكنك نسيت.. ابتعد ابتعد، لا أريدك أن تلمسني بيدك القذرة "[1].

- فرار الغادة:

- " فِرارُ زوجته الجديدة إلى أُوروبا، أراد اِصْطيادها فاِصْطادتهُ"[2]

- " وغادة بعد شهرين من زواجنا تركتني وذهبت إلى أوروبا، أربعةُ أشهر لمْ أتلق منها مكالمة واحدة ..أين هي؟ مع من؟ لست أدري.."[3].

- التملُص من المسؤولية:

- " الجميع منافقون.. أمّة النّفاق.. مجتمع النّفاق.. ولمّا كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟ لماذا لم يهجموا على بيتي ليأخذوها؟ ليأخذوا البريئة الأسيرة؟ لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يجرجروني إلى السجن؟ لماذا تركوني أطغى.. أتكبر.. أعلو.. أعلو؟ يتنفس بصعوبة وقد بدا عليه التعب، يسعل بصعوبة، ثم يواصل، كل ابتسامة منهم تنفخني.. كل تحية منهم تنفخني.. كل تقبيلة منهم على كتفي تنفخني... حتى انفجرتُ كالضفدعة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص155-156.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص122.

– لماذا تتافقون؟ لماذا ترون الباطل وتسكتون؟ لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرعاية؟ لماذا؟ لماذا؟

– لأنّ الكلّ كان يخاف سطوتك. سطوة..؟ وهل أنا أساوي أنا شيئا؟ أنا مخلوق ضعيف؟ تقتلني الجرثومة؟ وتعجزني الذبابة؟ سامحني يا سالم.. سامحني.. هاك مالي.. مالي كله"[1].

– "يتردد الصدى، يصرخ الحاج فهّوم صرخات مدوية.

– ارحموني..ارحموني.. ارحموني.. اتركوني.. دعوني.. دعوني.. اتركوني.. دعوني.. ارحموني.. ارحموني.. ارحموني. يسقط الحاج فهّوم أرضا مغمى عليه.. يظلم المكان..

– تتعالى موسيقى حزينة، تبدأُ قوية، ثم تختفي شيئا فشيئا، كأنّ الكون يلفظُ أنفاسهُ"[2].

IV.نسق العبودية الطوعية(تعظيم الآخر):

إنّ الخطاب السردي في المسرديّة يربط بين جدلية السيّد والعبد الفلسفية، وبين تداعيات القهر والاستعباد الناتجة عن تلك الجدلية، ويعبر كذلك عن السلوكات النفسية التي يمارسها ذلك العبد و"لا يجد الإنسان المقهور العبد من مكانة له في العلاقة سوى الوقوع في الدونية كقدر مفروض. ومن هنا شيوع تصرفات التزلف والاستزلام والمبالغة في تعظيم السيّد، اِتقاءً لشرهِ أو طمعًا في رضاه، إنّه يعيش في عالم بلا رحمة أو تكافؤ إذا أراد المجابهة أو فكر في التمرد، فسيأتي الرد عندها حاسمًا يقنعه بقمع أفكاره التمردية، إنّ عالم التخلف هو عالم التسلط واللاديمقراطية، يختل فيه التوازن بين السيّد والإنسان المقهور، ويصل هذا الاختلال حدا تتحول معه العلاقة إلى فقدان الإنسان لإنسانيته، وبانعدام الاعتراف بها وبقيمتها، تنعدم علاقة التكافؤ لتقوم مكانها علاقة التشيؤ"[3].

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة ، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط:9، 2005، ص39.

" العَبْدُ: الإنسان حُرًّا كان أو رقيقًا، والمملوك، كالعبدل، ج: عَبْدون وعَبيد وأعبد وعباد وعبدان(...)، والعبدية والعبوديّة والعبودة والعبادة: الطاعة(...)، والعبد: نبات طيب الرائحة والنصْل القصير العريض(...)، والعبدة، محركة: القوة، والسمن، والبقاء، وصلاءة الطيب والأنفة(...)، وفي حديث معضل:" إنّ أول الناس دخولاً الجنة عبد أسود، يقال له عبودٌ وذلك أنّ الله(ﷻ) بعث نبياً إلى أهل قرية، فلم يُؤمن به أحدٌ إلا ذلك الأسود، وأنّ قومهم احتفروا له بئرًا، فصيروه فيها، وأطلقُوا عليه صخرة، فكان ذلك الأسود يخرج، فيحتطب، فيبيع الحطبَ ويشتري به طعاما وشرابا، ثم يأتي إلى تلك الحفرة، فيعينه الله تعالى على تلك الصّخرة فيرفعها ويُدلي لهُ ذلك الطّعام والشّراب، وإنّ الأسودَ احتطبَ يومًا ثُّم جلس ليستريح فضرب بنفسه (الأرض) شقه الأيسر، فنام سبع سنين، ثم هَبَّ من نومته فهو لا يرى إلا أنّه نام ساعة من نهار، فاحتمل حزمته، فأتى القرية، فباع حطبه، ثم أتى الحفرة فلم يجد النبي فيها، وقد كان بدا لقومه فيه فأخرجوه، فكان يسأل عن الأسود، فيقولون: لا ندري أين هو " فضرب به المثل لمن نام طويلا "[1].

كما ورد في لسان العرب مادة (عبد): العبدُ: الإنسان، حُرًّا كان أو رقيقًا، يُذْهَبُ بذلك إلى أنّه مربوب بباريه، جل وعلا، كان من مذهب عمر(ﷺ)، فيمن سبي من العرب في الجاهلية وأدركه الإسلام، وهو عند من سباه، أن يردَّ حُرًّا إلى نسبه وتكون قيمته عليه يؤديها إلى من سباه، ويقال: فلان عَبْدٌ بين العبودة والعبوديّة والعبدية، وأصل العبوديّة الخضوع والتذلل[2].

يتجلى هذا النّسق في شخصيتي" نشناش والفار" وقبل الخوض في ذلك نتعرف على الدلالة اللغوية للاسمين.

1.نَشْنَاش:" النَشِيشُ: صوتُ الماءِ وغيرِه إذا غَلى. وككتَّانٍ: وادٍ لبني نُميرٍ كثيرُ الحمضِ كانت بهِ وقعةٌ بين بني عامرٍ وأهل اليمامةِ. وأبو النَّشْنَاش: شَاعرٌ. ورجلٌ نَشْنَاشٌ ونَشْنَشِيٌّ

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، ص320-321.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:03، ص332.

الذراعِ: خفيفٌ في عملهِ ومراسهِ (...)، ونَشْنَشَ الطائر رِيشَهُ بمنقارِهِ: أهوى لهُ إهواءً خفيفًا فَنَتَفَ منهُ وطَيرهُ "[1].

2.الفار:" فأر: الفَأْرُ، مهموز: جمع فَأْرَةٍ. ابن سيده: الفَأْر معروفٌ، وجمعه فِئْرانٌ وِفئْرَةٌ والأنثى فأرةٌ، وقِيل: الفَأْرُ للذَكر والأُنثى كما قالوا للذَكر والأُنثى من الحمام: حمامةٌ. ابن الأعرابي: يُقال لذكر الفَأْر الفُؤْرورُ(...)، أنشد ثعلب:

إنّ صُبيحَ ابنَ الزّنا قدْ فَأَرَا في الرّضم، لا يتركُ منهُ حَجَرَا

وربما سُمِّي المسكُ فأراً لأنّه من الفأْر يكُون في قولِ بعضهمْ. وفَأَرَةُ المِسْكِ: نافِجته(...) فأرة المسك تكون بناحية تُبت بصيدها الصّيّاد فيعصبُ سرّتها وسرّتها مدلاةٌ فيجتمع فيها دمها ثم تذبحُ. فإذا سكنت قَور السّرة المُعَصَرة ثم دفنها في الشّعير حتّى يستحيل الدّمُ الجامد مسكًا ذكيًا بعدما كان دمًا لا يُرام نتناً، لولا أنّ النّبي(ﷺ) تطيّب بالمسك ما تطيّبت به"[2].

إنّ الدّلالة اللّغوية للاسمين تدل على معاني الخفة وسرعة الحركة.

إنّ هذا النسق منتشر على مدار المسردية نورد بعض الأمثلة فقط:

" أنت سيّدهم"[3].

" يقترب منه فجأة كهل مسلمًا، فيخرجه من أحلامه

– السلام عليكم

يتلفت إليه باحتقارٍ، يتأمل ملامحه البائسة وثيابه الرّثة، ثم يرد.

– وعليك...

– يا شيخنا جئتك وأنا أعلم بأنّك أعلمُ أهل المدينة"[4].

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، ص630.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:05، ص49–50.

[3] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص18.

[4] المصدر نفسه، ص22.

– "صدقت سيّدي. منك نتعلم سيّدي، يا مدرسة، يا جامعة"[1].

– "أعرفك عظيما سيّدي الحاج، وفهّوم لا يقدر عليك أحد، طوعت الجنّ، فكيف يقف في وجهك الإنس؟[2]

– " أنت سيّدي وسيّد الجميع"[3].

– يا لك من حاج وفهّوم، لو كلفوك بقيادة العالم لقدته وأنقذته من ويلاته، وأنت تشرب كأس عصير بارد أيُّها العبقري، أيُّها...[4].

– " نحن لها بالمرصاد، نحن عبيدك وخدمك المخلصون يا سيدي"[5].

– "وأنت مالك وللملايين..؟ أنت الحاج فهوم..والحاج فهوم له مكانه عند الله، وعند الناس، وعند رجال الدولة"[6].

V.نسق التّقزيم:

ورد في لسان العرب مادة (قَزَّمَ)، القَزَمُ، بالتّحريك: الدَّناءَة والقَماءةُ. وفي الحديث: أنّه كان يتعوَّذ من القَزَمِ: هو اللُّؤم والشحُّ، ويُروى بالرّاء، وقد تقدم. والقَزَمُ: اللئيمُ الدَّنيءُ الصغيرُ الجُثةِ الذي لا غِناءَ عندهُ، الواحِدُ والجَمْعُ والمُذكر والمُؤنث في ذلك سواء لأنّه في الأصل مصدرٌ، تقول العرب: رجلٌ قزمٌ وامرأة قزمٌ، وهو ذو قَزَم، ولغة أخرى رجلٌ قَزَم ورجلان قَزَمَانِ ورجال أَقْزَامٌ وامرأة قَزَمَةٌ وامرأتان قَزَمَتانِ ونساء قَزَماتٌ، وقيلَ: الجمعُ أقزامٌ وقَزَامَى وقُزُمٌ، وفي الحديث عن علي، عليه السلام، في ذمّ أهل الشام: جفاةٌ طغامٌ عبيدٌ أقزامٌ؛ هو جمع قَزَمٍ(...) والقَزَمُ: أَردأُ المالِ. وقَزَمُ المالِ: صغارهُ ورديئهُ. قال بعضهم: القَزَمُ في الناس صِغَر الأخلاق

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة ، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص44.

[4] المصدر نفسه، ص53.

[5] المصدر نفسه، ص77.

[6] المصدر نفسه،ص124.

وفي المال صغر الجسم. ورجل قَزَمةٌ قصير، وكذلك الأنثى، والاسم القَزَم. والقَزَم: رِذال الناس وسفِلتهمْ"[1]، وإذا ما أطلقت صفة قزمٌ على إنسان فذلك للتقليل من قيمته.

وقد مارس الحاج فهُوم صفة التقزيم على نطاق واسع في المسرديّة، وخاصة مع مساعديه (نشناش والفار).

" الإمام؟ ومن الإمام هذا؟ صبي مغرور درس في المدارس والجامعات وجاء ليحرم علينا كل شيء.

– صدقت تصور لقد سألني أسئلة كثيرة ولمّا أخبرته أني طلقتها من قبل خمس أو ست مرات أخبرني أنها حرام علي تماماً"[2].

– الأطباء! وهل يُساوي الأطباء شيئًا أمامي أنا الحاج فهُوم"[3].

" يحدق فيه الحاج فهّوم من رجليه حتى رأسه. ثم يُركز على بطْنهِ التي بدتْ مُنتفخة أكثر من المعهود.

" يُقبل الفار فجأةً فيطْوي الشيخُ الورقة بسرعة ويضعها في جيبه كأنما يخفي سرًا، ويستقبل الفار. ويستقبل الفار الذي بدا أسمر طويلا نحيفًا أكثر من حقيقته، لا فرق بينك وبين مسمار صدئ يا فار يا مكار".

" يضحك الفار متلمسا جسده "[4].

" أخبرني لماذا تأخرت يا فار يا أحمق؟"[5].

" إياك أن تقربها أيها الفأر القذر النتن"[6].

---

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:12، ص561.

[2] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص26–27.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] المصدر نفسه، ص16.

[5] المصدر نفسه، ص17.

[6] المصدر نفسه، ص31.

" وما الأصعب يا فار يا مكار يا رأس الحمار؟"[1]

" عليك اللعنة أيها الفار اللعين، لم تسأل كثيرا؟"[2]

" وهل تقدران على ذلك يا أحمق..؟"[3]

" صباح الخير سيدي الحاج فهّوم، صباح السعادة سيدي الحاج فهّوم.

" من أين يأتي الخير وأنتما الشر المستطير"[4].

" أسألك فتسألني يا فار يا ذيل الحمار"[5].

" يزجر الحاج فهُوم نشناش غاضبًا

– أنت لا تتكلم.. وجهك مازال أملس كوجه المرأة الحسناء، الفار أحسن منك"[6].

" أعرف أنك زنديق ابن زنديق ومنافق وفاسق"[7].

تمثلات الجسد:

شغل موضوع الجسد حيزا هاما في الحقول المعرفية المختلفة فلسفية كانت أم اجتماعية أم نفسية، وانتقل هذا الانشغال إلى متون الخطابات المعاصرة بتمثلات مختلفة بين الحجب والكشف كلها تعطي صورة عن الجسد الأنثوي الذي ظل يرزح تحت ضوابط وقوانين ذكورية فخلق ذلك ازدواجية بين الامتثال للنسق العام حيث يصبح هذا الجسد علامة ثقافية في قدسيته، وبين رغبة الأنثى في التحرر في اكتشافه والاحتفاء به، وفي ظل هذه المعطيات ظلت علاقة المرأة بجسدها مشوشة، وعملت الثّقافة على ترسيخ الصورة النمطية على الأنثى في كونها جسدًا ومصدرًا للذة وليس عقلاً، " فالمرأة عدوها الحقيقي هو الثّقافة وعن أنّ

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة ، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص101.

[3] المصدر نفسه، ص101.

[4] المصدر نفسه، ص105.

[5] المصدر نفسه، ص114.

[6] المصدر نفسه، ص112.

[7] المصدر نفسه، ص117.

الثقافات العالمية قد تمادت في تهميش المرأة، فالرجل عقل والمرأة جسد وهذا ما تعلن عنه كتابات الفحول مثل سقراط وأفلاطون"[1]، وهكذا تم فعل الترسيخ وربط صورة المرأة بالجسد والشهوة وتحويله إلى مُتعة طارئة ومتاع.

أ-مفهوم التمثيل:

1-لغة:

ورد في لسان العرب :" مِثل: كلمةُ تسويةٍ. يُقَالُ هَذَا مِثْله ومَثَله كمَا يُقَال شِبْهة وشَبَهُه بمعنى؛ قال ابن برّي: الفَرْق بيْن المُمَاثَلةِ والمُسَاواةِ أنّ المُساواةَ تكُونُ بَيْن المُختَلِفين فِي الجِنْسِ والمُتَّفقين(...)، وأمّا المُمَاثَلَةُ فَلَا تَكُونُ إلاّ فِي المُتفقين.

ويُقَالُ تَمثّلَ فُلانٌ ضَرَبَ مَثَلاً، وفي التّنزيل العَزيز: ﴿ أَيُّهَا ٱلنَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُواْ﴾، وفي الصّحاح مَا يُضْرَبُ به منَ الأمثَال، قَالَ الجَوهَري وَمَثَلُ الشّيء أيضًا صِفَتُهُ"[2].

وورد في القاموس المحيط:" تمثّل: أنْشَدَ بيتًا ثمّ آخر ثُمّ آخرُ، وَهي الأُمثُولةُ.وتَمَثّلَ بالشّيء: ضَرَبَهُ مَثَلًا.والمثَالُ: المقْدارُ(...)، وتَمَاثَلَ العَليلُ:قَارَبَ البُرءَ.والأَمْثَلُ: الأَفْضلُ،ج: أمَاثلٌ(...)،والتّمثَال، بالفَتح:التّمثيلُ، وبالكَسر: الصّورة، ومَثّلَه لهُ تَمثيلًا: صَوّرَهُ لهُ حتّى كأنّه يَنظُرُ إليَه. وامْتَثَلَهُ هو: تَصوّرَهُ"[3].

إنّ الدّلالات اللّغوية للفظة "مثل" تصبُ في معاني المشابهة والمماثلة والصّورة والوصفُ.

2-اصطلاحا:

التّماثل: دلالته التّشابه في العلاقة بين طرفين على الأقل، والتّماثل عند كانط عالجهُ بكونه قضيّة جَمَاليَة تمّ إدراجها في مقولته، فالتّماثل عندهُ لا يدلُّ على تشابهٍ غير تامٍ بين شيئينِ بل على تشابهٍ تامٍ بيْن علاقتينِ وبين شيئينِ مختلفينِ تمامًا، والتّماثل لديه عبارةٌ عن محيطٍ

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:3، 2006، ص9-10.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، ،مج:11، ص726-727.

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص1068.

(malin) للتّشابه والاختلافِ، في حين يُركّز أرسطو في تصوره على أطراف التّماثُل، وما يحصُل من التّشابه الجزئي من خلال علاقة تجمعُ بينهما[1].

فكانط(Kant) يولي اهتمامًا بالعلاقة بين الطّرفين، ويكون نوعُها المُطابقة، بينما أرسطو يركّزُ على أطراف التّماثل، مُمَاثِل ومَمْثُول دُون الاهتمام بطبيعة العَلاقة.

وفي المُقابل نجدُ هارولد هوفدين (Höffding Harold) مخالفًا للفيلسوفين السّابقين، حيثُ " أدخل مفهوم التّماثل ضدّ المقُولات الشّكلية مباشرة بعد مفهُوم الهويّة، وقد بيّن أنّ التّماثل هو قاعدة اختزالِ العلاقاتِ الكيفيّةِ ذات النّمط التّسلسلي(sériels)، وأنّه بهذه الصّفة يتدخل في تطور مفاهيم العدد والدّرجة والزّمان والمكان، ومن ثمّ أهميتُه القُصوى في العَمليّة الرّئيسية للمَعرفَة الإنسَانيةِ"[2].

مفهُوم التّماثل عند هوفدين، يشتركُ ويتقاطعُ مع كانط، لأنّه أضاف قُدرة وَدَورَ التّماثل في البرهانِ العقلِي والعلمِي.

كما عرّفه أيضًا جميل صليبا بأنّه: " فعل ذهنيٌّ به تحْصُلُ المعْرفة كالإدراك الحسيّ والتّخيل، والحكم من جهة ما هي باعثةٌ على حُصول صُورة الشّيء في النّفس وتُسمى هذهِ الظّواهر بالظّواهر العقليّة، وهي مُقابلَة للظّواهرِ الانفعاليةِ والفاعلةِ(...)، تمثّل الشّيء تَصَوّر مِثالَهُ، ومنْه التّمثّلُ وهُو حُصُول صُورَة الشّيء فِي الذِّهنِ، أو إدراكِ المضْمُونِ المُشخّص لكلّ فعْلٍ ذهنيٍّ(...)، والفرْقُ بين التَّمثُّل والتَّمثِيل إنّ التمثُّل هو التّصور على حين أنّ التّمثيل هو التّصوير والتّشبيه"[3].

[1] ينظر: العربي الزهري، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، المدارس12، الدار البيضاء، المغرب ط:1، 2009، ص248.

[2] ينظر: العربي الزهري، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، ص 249.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ص341-342.

ب-مفهوم الجسد:

1-لغة :

جاء لفظ الجَسَدُ في لسان العرب،" جَسَدَ، الجَسَدُ جِسمُ الإِنْسانِ " ولَا يُقَالُ لِغَيْرِهِ منَ الأَجْسَامِ المُتغَذِيَةِ، ولَا يُقَالُ لِغَيْرِ الإِنْسَانِ جَسَدٌ منْ خَلْقِ الأَرْضِ(...)، تَجَسَّمَ، ابن سيدة، وقدْ يُقالُ للمَلائِكةِ والجِنِّ جَسَدُ، غَيْرُهُ: وكُلُّ خَلْقٍ لا يَأْكُلُ ولَا يَشْرَبُ مِنْ نَحْوِ الملاَئِكَةِ والجِنِّ مِمَّا يَعْقِلُ فَهُوَ جَسَدٌ، وكانَ عِجْلُ بَنِي إِسْرَائِيلَ جَسَدًا، الجَسَدُ جمعهُ أَجْسَادٌ، وقالَ بعْضُهمْ في قوله عِجْلًا جسَدًا "[1].

تناولت معظم المعاجم العربية لفظ الجسد بالمفهوم نفسه ومن باب التمثيل لا الحصر، ما أورده الفيروز أبادي في القاموس المحيط " الجَسَدُ محركةً جسمُ الإنسانِ والجِنِّ والملائكةِ والزعفرانُ، كالجِسادِ، ككتابٍ وعجلُ بني إسرائيل، والدمُ اليابسُ، كالجَسَدِ والجَاسِدِ والجَسِيدِ وجسدُ الدمُ به، كفَرِحَ: لصِقَ، وثوبٌ مُجْسدٌ ومُجَسَّدٌ: مصبوغٌ بالزعفرانِ"[2].

مما سبق فإن للجسد والجسم والبدن دلالة واحدة تخص الإنسان دون غيره من مخلوقات الله.

وورد في المعاجم الأجنبية بدلالات مختلفة ومتباينة في الآن ذاته نجد (corps) هو الوجود المادي للإنسان أو الحيوان، سواء كان حي أو ميتا، وقد يطلق على أعضاء من جسده، وكذلك على الأمراض التي تهاجم الجسم البشري وعلى الجثث وقطع الغيار، ومجلس الشيوخ، ومجموعة صغيرة من القوات.

إذا فلفظة الجسد في لغتنا العربية تطلق على المخلوقات الإلهية من إنسان ملائكة وجن ولون، فلقد أخذت دلالات عدة لا تكاد تستقر على معنى واحد، وكذلك في نظريتها الفرنسية.

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:3، ص146-147.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 296.

2-اصطلاحا:

الجسد(body) تم إدخالهُ في مصدر أجنبي إلى اللغة الانجليزية في القرن الثالث (body) و(cors)، وقد يكون الجسد أيضا مصطلحا فلسفيا للجثة، أي الجسد الميت، وقد لقي هذا المصطلحُ اهتماما كبيرا في المجتمعات الغربية، ولا سيما في أواخر القرن العشرين، وهذا ما يعبر عن مصطلح الجسد الميت، لبيان العلاقة الدالة على الجزء الرئيس الأكبر[1].

والجسد (body) و(cors) يشير إلى مطلق الجسم، والمراد كذلك الكائن الحي منبع الوعي والفكر والحركة، ويمكن القول أنّ:" الجسد هو كيانٌ مغلقٌ ثابتُ الهوية قابل النمو الخلوي والتطور الوعيوي"[2].

وتعتبر النظرة نحو الجسد دوما نظرة ثقافية، لأنه يستند إلى مجال ثقافي كون صورته تنتج تيمات المناخ الثقافي، وما يحمله من تصورات قديمة وحديثة، ويبدو أننا لا نعرف الكثير عن الجسد بتفاصيل مدققة، إن الجسد كل متكامل لا يمكن الاستغناء عن أي جزء منه كما أن هذه الأجزاء لا تستطيع العمل بمفردها... إنما العمل في ظل التفاؤل الذي يكونه للكيان الظاهر أمامنا وهو الجسد"[3].

ودواوين الشعراء مملوءة بلفظ الجسد ومعناه، لذلك انقسموا إلى فريقين:

1-فريق تعامل مع الجسد من الخارج، واكتفى بوصف أعضائه والتغزل به كما فعل شعراء الغزل العفيف.

2-فريق توغلوا في أغواره، وكشفوا من حالات اللذة والنشوة والمضاجعة ومثل هذا الاتجاه شعراء الغزل الماجن

---

[1] طوني بينيت وآخرون، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ط:1، 2010، ص240-241.

[2] مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع(مقاربة سوسيولوجية ثقافية)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ط:1، 2015، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص44.

أمّا في مجال النثر، فتناولوه من خلال تصورين وهما كالآتي:

1-تصور كلي للجسد وجماله، حيث يأخذ المرأة في اكتمال ذاتها، ويشير بشكل ايجابي وبلاغي لحسنها.

2-وصفوا المرأة واستحسنوا في الوصف، واهتموا بما هو خارجي.

- آآآه، حين تبزغ يا سيدي الحاج فهّوم تنطفئ الشمس"[1].

" كل شيء جاهز، حضرت كل الوثائق، وسينطلق المصنع قريبا.

- واليد العاملة؟ تهاطلت علينا آلاف الطلبات، أنت تعرف أن البطالة غول رهيب.

- بالنسبة لطلبات العمل ألغوا كل طلبات الذكور. توجيهاتك مطبقة بالحرف الواحد، أبقينا طلبات الإناث فقط، ثم أمعنا النظر في صورهن.. فاخترنا الجميلات.

- تبقى المعاينة، المشاهدة المباشرة لأن الصورة قد تخدع. فمن كانت جميلة حقا قبلت.. ومن كانت تخادع بصورتها خدعناها. يداعب نشناش بطنه المنتفخة قائلا:

- الخير يأتي من الوجوه الصبيحة يا حاج.. أما الوجوه القبيحة فلو رأى الله فيها خيرا لحسنها "[2].

" يسعدني أن أتعزز في عيون أعدائي، يتأمل الحاج فهّوم محيط الفار باستهزاء.

- عجيب، ومن أنت حتى يكون لك أعداء؟ لا أحد يلاحظ وجودك أصلاً "[3].

" لو رأى فيك الله خيرًا ما خلقك كالبطيخة العرض أكبر من الطول"[4].

" يتكئ الحاج فهّوم على الطاولة، ويمد بصره إلى الفار مبتسمًا في خبث جميلة هي؟ يضحك الفار عابثا بعينيه.

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص67-69.

[3] المصدر نفسه، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص8.

VI. نسق الأنوثة:

1-مفهوم الأنوثة:

جاء في لسان العرب: «الأنْثى: خلافُ الذكر من كل شيء، والجمع إناثٌ؛ وأُنْثٌ: جمع إناث، كحمار وحُمُر، أن المرأة إنما سميت أنثى من البلد الأنيث، قال: المرأة ألين من الرجل وسميت أنثى للينها»[1].

فالمرأة من أهم مميزاتها اللين، وقد قيل عنها الكثير: أنها خرجت من ضلع أعوج، إنها المرأة الأنْثى مخلوقٌ ضعيفٌ، الذي حار في وصفها الشعراء وغرق الفلاسفة في معرفة كنههِ والغوص في أعماقه وهام العشاق في طلب ودَه.

الأنْثى هي ذلك الإنسان الرقيق، ذو العواطف الجياشة، والإحساس المرهف الذي خلق على أجمل صورة، وعلى ألطف طبع، وأعذب صوت وأرق كلمات، لكن لم تعلم الأنثى أنه يجب عليها أن تحافظ على أنوثتها ورقتها فإنه من الممكن أن تفقدها، لكن متى تخرج الأنثى من أنوثتها؟

الأنْثى هنا هي من ينطبق عليها تصوُر الأنثى في ثقافة المجتمع، والثّقافة تختلفُ من مكان لآخر، فإذا خالفت امرأة ذلك التصور الذي ترسخ في ذهنية مجتمع معين حينها ينشأ الوصف المتناقض" امرأة غير مؤنثة "، هذا ما أثبته ابن منظور في لسان العرب: «يقال هذه امرأة أنْثى إذا مدحتْ بأنها كاملةٌ من النساءِ».[2]

فالأنُوثةُ هي باقة من الصفات والمقاييس التي يحددها المجتمع للمرأة، هذه المقاييس تتعلق بالمظهر، السلوك، القدرات، الاحتياجات، الحقوق، الدور الذي تُؤديه المرأة داخل المجتمع فإذا التزمت بتلك السلوكيات الاجتماعية كانت أنثى بمعنى الأنوثة، وإذا خالفت تلك السلوكيات فقد تخلت عن أنوثتها، وهذه السلوكيات تختلفُ من ثقافة لأخرى باعتبار أنّ

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:01،ص126-128.
[2] المرجع نفسه، ص 127.

الثّقافة هي مجموع من السلوكيات يتوارثها الفردُ من جيل إلى جيل وتبقى راسخة في الوعي الجماعي لذلك المجتمع.

ولقد تعرض الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي أكثر من مرة لهذا الموضوع "المرأة " بأشكال متعددة في محاولته لتعريفها، يقول: " فلو أخذنا كلمة امرأة وقلنا إنّ معناه هو(بشر+بالغ+أنثى) هذه الصفات الحسية تُمثل المعنى الصريح، ولكن الكلمة تحمل صفات أخرى كالصفات النفسية والاجتماعية مثل معاني الرقة والحنان والعطف والحب وقد تحمل صفات نمطية مثل: كثرة الكلام وإجادة الطبخ وأعمال المنزل وربما حملت صفات منقرضة لدى بعض الأفراد أو الجماعات من عصر إلى عصر فكلمة امرأة ربما رمزت في الماضي إلى الجهل (عدم التعليم) وقد تحمل معنى(الإهانة) عند بعض القبائل، أما عند الأفراد فليس من شك أن كلمة (امرأة) كانت تعني لعمر بن أبي ربيعة معنى مختلفا كل الاختلاف عما تعنيهِ هذه الكلمة لعباس محمود العقاد[1].

إنّ الصورة النمطية للمرأة في المخيال العربي لم تتغير قيد أنملة منذ زمن الموءودة فبالرغم من أن الإسلام كدين كرم المرأة وأعطاها من الحقوق ما لم يكن لها من قبل، إلا أنّ المجتمعات العربية الذكورية لم تُواكب ما أعطاه الإسلام للمرأة بل كرست العادات الجاهلية والموروث الاجتماعي أكثر من القيم السامية للدين والمبادئ الإسلامية الحقيقية.

لقد طرحت المسرديّة قضية من أهم القضايا الكبرى المطروحة، ليس في النّصوص الأدبية فقط بل في الواقع، حيث عملت على كشف المستور، وتعرية المجتمع من أقنعته المزيفة، لتصور معاناة المرأة مع الرجل وخاصة في المجتمعات النائية والريفية، تحت غطاء الدين، فقضيةُ الاغتصاب تشكل هاجسًا لدى كل النّساء على اختلاف درجة تعليمهم، فهي تعدُ جريمة يمارسها المجتمع الذّكوري، فما هو الاغتصاب؟ وكيف تجسد في المسرديّة؟

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ط:4، 1998 ص134.

أ-لغة:

ورد في لسان العرب: الغَصْبُ والاغْتِصَابُ بمعنى أخذ مال الغير ظلمًا وعدوانًا. وفي الحديث أنه غصبها نفسها، أراد أنه واقعها كرهًا، فاستعاره بالجِماعِ"[1].

كما أورد القاموس المحيط دلالة غصب، غصبه، يغصبه، أخذه ظلمًا كاغتصابه فلانا على الشيء، قهره والجلد أزال عنه شعره ووبره نتفًا وقشرًا بلا عطن في دباغ، ولا إعمال في ندى"[2].

" أخذ الشيء ظلما، يقال غصبه منه وغصبه عليه، وغصب فلان على الشيء قهره"[3].

ب-اصطلاحا:

يعني أن تأخذ شيئا من طرف شخص آخر سواء بالقوة أو بالخدعة أو بالتهديد، وتختلف أنواع الاغتصاب، فهي إمّا جسدية أو معنوية، فجسديا يسمى الاغتصاب
الجنسي، ومعنويا اغتصاب حرية الرأي والتعبير..."[4].

أمّا في علم النفس فهو" خلق حالة من التوتر لدى الطرف المغتصب دون أن يكون لديه سلطة على نفسه أو قدرة التحكم بانفعالاته، التي تأتي نتيجة هذا التوتر الذي يحوله من إنسان طبيعي إلى إنسان لا يملك قدرة الاندماج في المجتمع نتيجة فقدانه توازنه النفسي"[5].

الاغتصاب لم يذكره المؤلف بصفة مباشرة في قصة تفاحة، وذلك لأنه لم يرد تسليط الضوء على هذه الظّاهرة فقط، بل النيل من الرجال الذين يتخذون الدّين وسيلة للوصول إلى أهدافهم القذرة وإشباع رغباتهم الحيوانية.

---

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:1، ص760.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص148.

[3] لويس معروف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، ط:19، 2010، ص553.

[4] سوسن ابرادشة، المحكي والممنوع في روايات فضيلة الفاروق، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 2، 2014، ص147، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير تخصص أدب جزائري.

[5] المرجع نفسه، ص148.

لقد أطر ديننا الحنيف العلاقة بين الرجل والمرأة تحت غطاء الزواج، لقوله(ﷻ):﴿وَمِنَ اٰيٰتِهٖٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنَ اَنفُسِكُمْ أَزْوٰجاً لِّتَسْكُنُوٓاْ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۭ اِنَّ فِے ذٰلِكَ لَاٰيٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ۭ (21)﴾*.

فجعل أساس العلاقة بينهما هي المودة والرحمة.

كما أن الإسلام أنصف المرأة وأعطاها كامل حقوقها، وتؤكد شهادات النساء أنفسهن على أن الديانات السماوية قد أكرمت المرأة وأعطتها حقها، غير أن الثقافة والتاريخ بخساها هذا الحق، تقرر ذلك مي زيادة مؤكدة إكرام الدين للمرأة، إن موقف الدين بوصفه وحيًا منزلًا وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقها الطبيعي، ولكن الثقافة بوصفها صناعة ذكرية بشرية (ذكورية) تبخس المرأة حقها ذاك وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب، وهذا ما يجعل تاريخ المرأة استشهادا طويلا "[1].

" ولكني لا أستطيع أن أشير الآن بثقة إلى أن المشكلة في الواقع لا تخص المرأة والرجل بقدر ما تخص فهم المناهج لمعنى البناء الاجتماعي ذاته. فمشكلة المرأة الحالية هي ثمرة ثقافة من نوع آخر، وقد بدا من الواضح أنّ (الدين) لم يكن(موضع التنفيذ) في كل العصور وأن الثقافة التي قررت وضع المرأة في الحريم لم تكن تستمد أفكارها من (القرآن) بل من بقايا الحضارات البربرية المعقدة عبر قرون طويلة من الجهل وسوء الفهم"[2].

هذا ما سيستوجب علينا التّخلص من هذه الثّقافة الذّكورية الّتي ظلت جاثمة لعدة قرون على ثقافتنا واستبدالها بقيم وأفكار تعزز دور الأنثى في بناء المجتمعات.

"يندفع الحاج فهُوم واقفا خائفًا لا يكاد يستطيع بلع ريقه.

-مالها تفّاحة؟وضعت؟ نعم وضعت في بيتي.

* سورة الروم، الآية21.

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص16-17.

[2] الصادق النيهوم، الحديث عن المرأة والديانات، مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات:1، بيروت، لبنان، ط:1، 2002 ص128-129.

-يزفر بعمق مستبشرا.

-الحمد لله، هذا خبر يفرح.. كنت متأكدا من مقدرة العجوز إنها أشهر قابلة في المدينة كلّها... ستعود تفّاحة إلى بيت والديها ونتجنب الفضائح.

-ولكنك تحلم يا سيّدي.

-وماذا تقصد.

-تفّاحة ماتت.

-نعم ماتت وهي تضع مولودها "[1].

يُظهر" جلاوجي" صورة الأنثى المسلوبة الإرادة والمغلوب على أمرها في مجتمع مُتخلف يُحَمِلها ذنبًا لا لشيء إلا لكونها أنثى، فهي وصمة عار، يُحكم عليها بالموت لغسل هذا العار.

إنّ ما يجذب الانتباه في هذا الخطاب اسم تفاحة، فهو اختيار مكثف يحمل الكثير من التأويلات، فالتفاح ثمر لذيذ، ولكن هل لاستحضار معاني الإلياذة والحرب والخطيئة والانتحار وخروج آدم من الجنة، واكتشاف نيوتن(Newton) للجاذبية لحظة قضم التفاحة لذة أخرى؟

عجيبة جدّا هي قصة التفاحة في تاريخ الأديان وتاريخ العلوم والأساطير الشعبية.. ففي أساطير الإغريق تُعد أسطورة التفاحة الذهبية من أشهر وأجمل الأساطير في ملحمة الإلياذة التي كتبها الشاعر العظيم هوميروس(Homeros).. وتحكي الأسطورة أن هذه التفاحة كانت بوابة للغواية والحب والحرب وهي التي تسببت في نشوب حرب طروادة الشهيرة.

وفي تاريخ المسيحية.. التفاحة هي الثمرة التي أكلها آدم وتحمل بسببها الخطيئة الأولى ولقد رسم رسّامو عهد النهضة حواء وهي ممسكة بالتفاحة. وفي تاريخ الإسلام.. ذكر القرآن الكريم أن شجرة الخلد تسببت في خروج آدم من الجنة دون ذكر نوعها.. ولكن الكثير من

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص136.

التفسيرات ذكرت أنها شجرة التفاح.. وسواء إن كانت التفاسير القرآنية الناقلة من التوراة والإنجيل صحيحة أم لا.. فإن قصة التفاحة أصبحت أسطورة متداولة في المخيلة الشعبية[1].

وللأسف نحن نعيش في مجتمعات تأثم المرأة، وتجعل منها شماعة تعلق أخطاءها عليها، لأنّها تعتبرها عبئًا يجب التخلص منه كفكرة وأْد البنات في الجاهلية، وحتى وإن كتب لها فهي معرضة لشتى أنواع الاستغلال، فهي تعد القارة السوداء المجهولة التي تمثل هاجس الخوف والرعب عند الرجل، والناس أعداء لما جهلوا كما يقال، ومن الطبيعي أن يؤدي الجهل إلى شيطنة المرأة في المتخيل الذكوري[2].

" لا عجب فقد سَمى أجدادنا النِساء بقرات إبليس"[3].

" يبرر أفعاله الاستلابيّة بأنّه كذلك يقع فريسة للاستلاب أيضًا، إذ يخضع للحسِّ المتوحّش في هذه الثّقافة، ولهذا يتمادى في استلاب المرأة: لأنّه يخاف من استلابها إيّاه، إن لم يحافظ على سيطرته عليها[4].

يُؤكد "جلاوجي" على الحقيقة المأساوية التي تعيشها المرأة ولعله بتأكيد موت "تفاحة" يؤكد على ضرورة قتل هذه السُّلطة الذكورية التي ظلت جاثمة ردحًا من الزمن والتي سلبت الأنثى الكثير من حقوقها، وما تفاحة إلا مثالٌ فقط لما تعانيه في مناطق الظل بصفة خاصة.

يُواصل "جلاوجي" الغوص في الأعماق ليكشف لنا الانتهاكات الذكورية تجاه الأنثى.

" يا سيّدي اتق الله فيّ وفي ابنتي إنّ أمّها لم يغمض لها جفن منذ أنْ اختفت تفاحة.

يرد الشيخ سالم ببحة، يدفعه الحاج فهّوم بعيدا وما دخلي أنا في اختفاء تفاحة ابنتك؟

– أنا متأكد أنها عندك، لقد اختطفتها.

---

[1] مها المطردي، تفاحة الشر والخير والعلم، 2018/9/1، متوفر على الرابط alwasat.ly nens apimions 220069 autho، تمت الزيارة يوم: 2022/05/25 ، الوقت: 20:25 .

[2] فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة جمالية)، حوليات اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مج:2، ع:1، 2012، ص147.

[3] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص81 .

[4] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص18.

يبتعد عنه فهُوم في تعالٍ.

- بل لقد هربت.. أنت أسأت تربيتها فهربت مع بعض المنحرفين.. أنا شريف.. أجل شريف ولا أدنس كرامتي مع بغي مثل ابنتك.
- اذهب اذهب، وابحث عن ابنتك في الشعاب والوديان.
- لماذا أبحث بعيدا وهي عندك؟ والناس كلهم يا سيّدي يعلمون ذلك.
- اسمع خذ هذا.. أنفق منه على نفسك وعيالك وأعدك أنني سأبحث معك عن هذه العاهرة المارقة.
- هذا اللعين أنجب كارثة، وأطلقها لتنشر العهر والفساد.. كلب لعين.
- يروح الفأر على سيّده، يا سيّدي أنت أكبر منه ومن قمامته التي يعتقد أنّها امرأة تستحق الاحترام، لو كنت أباها لتبرأت منها[1].

يُصور"جلاوجي" في هذا الخطاب مأساة والد تفاحة "الشيخ سالم" ومدى انكساره وضعفه بعد اختفاء ابنته أو بالأحرى اختطافها، في مقابل طغيان الذات الذكورية للحاج فهُوم وهذا واضح في استعمال ضمير المتكلم " أنا ".

ولعلَ وظيفته تتداخل مع الوظيفة الإيحائية التي تشير للمحتوى كقطب يُمثل نواة دلالية رئيسية متعالية، فالضمير يعلن صاحبه، وتستند إليه الذّات المتكلّمة، لتشكل في مجموعها ظاهرة إشارية للرفعة والعلوّ والغلبة والبقاء.

- إنّ البعد الدلالي للضمير" أنا "يلغي الآخر أو ينزل من قيمته ويجعله في موقع المتلقي المستسلم والمؤمن بما يصله، وكأن الضلال الخفية للآخر تختفي مع وجود ضمير المتكلّم الذي يكبرها شكلاً ومضمونًا ومكانةً وموقعًا، لأن بؤرة الإبلاغ متعالية[2].

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص47-52.

[2] ابن السائح الأخضر، سيميائية الضمير" أنا " في الدلالات وبناء التأويل، متوفر على الرابط:lakhdarbensayah.blogspot.com ، تمت الزيارة يوم: 2022/05/26، الوقت:21:00.

إنّ الروائي "عز الدّين جلاوجي" يرفض هذه الممارسات للذات الذكورية، ويُريد التخلص منها نهائيًا.

" لوْ نجحت خرفية إجهاض تفاحة كما نجحت في السابق مع غيرها لاسترحنا من الهمّ ولكن عجزها تركنا ننتظر كل هذه المدة "[1].

لوْ وضع الروائي شرطاً في هذا الخطاب للتخلص من هذه الثّقافة الذكورية المترسبة في المتخيل العربي، عبر استعماله لـ " لو" الشرطية فجعل من نجاح خرفية في إجهاض تفاحة شرطًا لزوال هذه الممارسات الذكورية، والتي تنتقص من قيمة الأنثى، والتي تراها جسدا بلا روح، ولكن تحققه بعيد المنال، ولن يتحقق إلا باستفاقة المرأة وخروجها من القوقعة والقيود المفروضة عليها.

VII.نسق الفحولة:

الفحل كما ورد في لسان العرب :" فحل: الفَحْل معروف: الذكَر من كل حيوان، وجمعه أَفْحُل وفُحول وفُحولة وفِحالُ وفِحالة مثل الجِمالة (...)، ورجل فَحِيل: فَحْل، وإنه لبيِّن الفُحُولة والفِحالة والفِحْلة. وفَحَلَ إبلَه فَحْلاً كريماً: اختار لها، وافْتَحل لدوابِّه فَحْلاً كذلك(...)، قال الرّاعي: كانت نجائبَ منذرٍ ومُحَرِّق أُمَّاتِهنّ، وطَرْقهنّ فَحِيلا

قال ابن بري: صواب إنشاد البيت: نجائب منذرٍ، وكان طرقهنّ فحلاً. وقيل: الفَحِيل كالفَحْل؛ عن كراع. وأفْحَله فحْلاً:أعارهُ إيّاه يضرِب في إبله. وقال اللّحياني؛ فَحَل فلاناً بعيراً وأفْحله إيّاه وافْتَحله أي أعطاه (...)، وكبشٌ فَحِيل: يشبه الفَحْل من الإبل في عظمه ونُبْله(...)، والعرب تسمي سهيلاً الفَحْل تشبيهاً له بفحْل الإبل وذلك لاعتزالهِ عن النُّجوم وعِظَمه(...)، الفَحل والفُحَال ذكر النّخل(...)، ولا يقال لغير الذكَر من النّخْل(...)، والفَحلُ: حصير تنسجُ من فُحّال النّخل، والجمع فُحولٌ"[2].

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص32.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:11،ص615-617.

شكّلت الفُحولة علامة فارقة في الثّقافة النّقدية السّائدة منذ الجاهليّة، وانتقلت من دلالاتها على الذّكر من كل حيوان أو من دلالاتها على النّجم سهيل و ذكر النّخل أو ما إلى ذلك مما أفادتنا به المعاجم اللُّغوية، إلى ميدان الشعر والشُّعراء لتوصف بها طبقة الشّعراء تميّزت من غيرها في ميدان الموهبة الشّعريّة، وهذا يعني عَدولا في الدّلالة وتحوّلاً في المفهوم اللُّغوي.

أشار النّاقد السُّعودي الغذّامي إلى كيفية صناعة الفحل في كتابه النّقد الثّقافي: "إلى: حدوث تحول ثقافي جذري وقع في مرحلة ما من مراحل التّحوّلات في العصر الجاهلي، ونتج عنه أنّ الشّعر تحوّل من كونه صوتا للقبيلة، وتخلى عن هذا الدّور، ولهذا التّحوُّل مدلوله الثّقافي النّسقي(...)، لقد كان (الشّعر) هو كل شيء فهو علم قوم لم يكن لهم سواه، كما مقولة عمر بن الخطّاب وهو ديوان العرب، أي سجلُّهم التّاريخي والثّقافي، وحينما تحوّل الخطابُ الّذي هو خطاب الشّخصيّة القوميّة للأمة، حينما يتحوّل من متحدث باسم الجماعة إلى متحدّث باسم الفرد..."[1].

إذا تتبعنا المراحل الّتي مرّ بها الشّعر العربيُّ نجد أنّ:

- في العصر الجاهلي: الشّاعر كان مشدودا بقيم القبيلة، فقد كان صوتها بامتياز،لأنّه كان ينافح ويدافع عنها، ويفتخر بأمجادها وببطولاتها، كما أنه يهجو خصومها، ولنا في ذلك من الأمثلة ما تزخر به كتب تاريخ الأدب، كالأبيات الشّعرية لـ:عمرو بن كلثوم في معلّقته الشّهيرة والّتي تعتبر القصيدة النّاسخة والمؤسسة للنّسق النّاسخ :

لنَا الدّنيا وَمَن أمْسى عليْها ونبْطشُ حِين نبْطشُ قادِرينا

بـُغَـاةً ظَالِمينَ ومَـا ظُلمْـنا ولـكِنّـا سنبْدأُ ظَـالِمينـــَـا

فالشّاعر كانت تحكمه" النحن" الجمعيّة بدل " الأنا " الفردية.

[1] عبد الله محمد الغذّامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية)، ص118.

• عصر صدر الإسلام:بمجيء الإسلام تمّ استبدال مفهوم القبيلة بمفهوم الأمة، ولكنّ وظيفة الشّاعر لم تتغير، وهي إيقاف شعره خدمة للجماعة وللأمة، والأمثلة كثيرة عن الشعراء الّذين كرّسوا شعرهم لخدمة قضايا الأمة كـ: حسّان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة...، بحيث تكلموا في مواضيع مثل: الدّعوة إلى الجهاد، ومدح الرسول(ﷺ).

• في العصر الأموي:ظلّ الشّاعر وفيّاً لصوت الجماعة وليس الأمة وإنّما للأحزاب السّياسيّة وهكذا نجد أنّ الشّعر كان في خدمة القبيلة، ثمّ في العصر الإسلامي في خدمة الدّين، ثمّ تحول في العصر الأموي إلى شعر سياسي لخدمة الحزب والفكرة.

هذا ما يُدرسُ في النّقد الأدبي، أمّا بمنطق النّقد الثّقافي فيكشف الغذّامي في ظلّ مسار الشّعر العربي:" وحينما يتحوّل هذا الخطاب (الشّعر) الّذي هو خطاب الشّخصيّة القوميّة للأمّة، حينما يتحوّل من متحدّث باسم الجماعة إلى متحدّث باسم الفرد، فإن ذلك يعني أن الخطاب الثّقافي كلّه خطابًا ذاتيّا وفرديًّا، وسيُعزّزُ قيم الفرديّة والمصلحة الخاصّة"[1].

يبيّن الغذّامي أنّه حدث تحوّل في وظيفة الشّاعر، إذ أنّه لم يعد الصّوت المعبر عن الجماعة وذلك بعد أن ظهر فنّ المديح، فبظهور هذا الغرض الشّعري حدث هذا التّحوّل " تصاحب هذا التّحوّل مع نشوء فنّ المديح، والمديحُ والفرديةُ وجهان لعملة واحدة، إذ لا يمكن للمدّاح إلا أن يكون فرديا متمصلحاً، ولا بد أن يكون كذاباً ومبالغاً، ولا بد أن يصور الباطل في صورة الحق، ولابد أن ينتظر مقابلا ماديا كثمن لكذبه"[2].

فالشّعر= كذب+مبالغة+تصوير الباطل في صورة الحق+الثّمن.

يبشر الغذّامي الثّقافة العربية باختراع فحل ثقافي بديل عن فحل الشّعر إذ يقول: " إذا وقع هذا(التّحول في وظيفة الشّعر) مع الفنّ الذي هو ديوان الأمة وعلمها الذي لا علم لها سواه فهو–أولا–سيطبع الشخصية الثقافية بتلك السمات التي اكتسبها هذا الفنّ من مهمته الجديدة

[1] عبد الله محمد الغذّامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية)، ص118.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثم إنّه–ثانيا–سيخلق طبقة ثقافية جديدة تتجلى بتلك السّمات، وهذه طبقة أخذت بالتّشكل منذ ذلك الزّمن، وعبرها جرى ثقافيا ثقافياً اختراع الفحل الذي ابتدأ فحلاً شعرياً غير أنه تحول ليكون فحلاً ثقافياً يتكرر في كافة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وما ذاك إلا لأن الشعر في الأصل هو علمنا وديواننا وما يحدث فيه يصبغ شخصيتنا ويؤثر في تكوينها وتوجيه سلوكها، وسيكون مسؤولاً عن سماتنا الشخصية[1].

إذا ما كنا نفتخر عبر الزمن بالفحولة الشعرية، فهذا لكوننا مصابين بالعمى الذي كان سببه الجمال البلاغي، إذ أننا لم ندرك ما خلفه الشعر من سلوكيات ترسبت في الذهنية العربية.

يخبرنا الغذّامي أنّ صناعة الفحولة الشعرية الذي تولد عنه صناعة الفحل الثّقافي:"هو أخطر المخترعات العلمية الثقافية، وهو مصطلح ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط بالتفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفاً منافقاً (يصورون الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق) "[2].

تكرّست سمات الفحولة أكثر بعد تقسيم الشعراء الفحول إلى طبقات كما هو عند ابن سلام الجمحي (ت231هـ) في كتابه الموسوم بـ: " طبقات فحول الشعراء"، يشير الغذّامي إلى أنّ مصطلح الطبقات:"ارتبط بعنصرين مهمين وملازمين له، هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل. والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفحل، وهذا حسم الموقف ضد الحاضر والمستقبل وضد الآخر الضّعيف والشّعبي وغير الشّعري والمؤنث، وجعل الأول هو النّموذج الكامل الذي لا تتوقع الثّقافة نموذجاً أرقى منه"[3].

انتقلت القيم الشّعرية من كونها خطاب لغوي بلاغي إلى قيم ثقافية وسلوكية اجتماعية وبهذا صار الشّعر هو المؤسسة الثّقافية العربية وبهذا تمت شعرنة الذّات والخطاب العربي

[1] عبد الله محمد الغذّامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية)، ص118–119.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] المرجع نفسه، ص132.

وتجري صناعة الفحل الشّعري من خلال تميزه عن غيره، لذا كان من الشّعراء طبقات، ويأتي في أعلى مرتبة الفحل.

بعد أن تعرّفنا على كيفيّة اختراع الفحل وكيف انتقل من إطلاقه على ذكر الحيوان إلى ميدان الشّعر والأدب، ننتقل الآن إلى فحل المسرديّة "الحاج فهّوم".

"أنا يا حمار خُلقت لسبعين من حوريّات الأرض، وسبع مئة من حوريّات الجنّة"[1].

يُظهر جلاوجي في هذا الخطاب الذّكر(فهُّوم)، معتدًّا بنفسه وبمكانته كونه "فحلاً"، وهذا واضح في استعماله لضمير المتكلّم "أنا" الدّال على الفرديّة والذّاتية، لأنّه يرى بأنّه مركزٌ والأنثى ما هي إلا تابع له "هامش"، فهو يرى بأنّها ناقصة وهو من يُكمل نقصها.

"حتى تلك الكلبة اللّعينة، تزوجتها لأجعل منها امرأة كالنّساء..،لأنقذها من التّشرد والضّياع..،لأحميها من الذّئاب والضّياع، ذهبت إلى أوروبا وتركتني..،وما يدريني ماذا تفعل هناك..؟ مع من تعيش؟ ومع من تبيت..؟ النّساء أخطر من الشّيطان.. المكان المناسب للمرأة هو البيت، بيت أبوابه من حديد، ونوافذه من حديد، مغلقة بسبعين مفتاحا من مفاتيح قارون..، وحول البيت سور..، سور كبير وعظيم كالجبل..، بل في بيت لا نافذة ولا باب له مطلقاً.."[2].

يُظهر جلاوجي صورة "فهُّوم" بصورة الفحل الّذي تنسب إليه كل الصّفات الحميدة والإيجابيّة، فصوّره بصورة البطل المغوار، المخلّصُ لهذه الأنثى "غادة" من براثن العنوسة وأنياب الذّئاب البشرية المتعطشة لنهش لحمها، و الطّامعة في سلب ثروتها.

" منذ أن مات والدها يرحمه الله، وترك لها ثروته الضخمة، وأنا أترصدها إلى أن حقق الله لي غايتي"[3].

[1] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص77.

[2] المصدر نفسه، ص86-87.

[3] المصدر نفسه، ص75.

فالعلاقة بينهما تبدو متينة لأنّها محكومة بمؤسسة شرعيّة "الزواج"، ولنا في القرآن الكريم شاهدا،على القواعد والأُسس الّتي تقومُ عليها هذه المؤسسةُ الاجتماعية والتي وضعها وحدّدها ديننا الحنيف، يقول جلّ جلاله: ﴿وَمِنَ اٰيٰتِهٖٓ اَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنَ اَنفُسِكُمُ اَزْوٰجاً لِّتَسْكُنُوٓاْ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً اِنَّ فِے ذٰلِكَ لَاٰيٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (21)﴾*.

إلا أنّ ما يستتر وراء هذا القناع حقيقة بشعة أساسُها الزّيف والخداع، لأنّ هذا الزّواج لا يعني الأمان والحماية بقدر ما يعني أن هذه الأنثى محتاجة إلى وصاية وإلى من يأخذ بيدها لأنها كيان ثقافي ناقص يحتاج إلى من يكمله، وبالطبع فهو بسلطته وسطوته يتمم نقصها، "لا تتم صياغة الجسد المؤنّث وتمثيله ثقافيّا إلا من خلا إضافته إلى الذّكورة(...)، وقد جرى العرف الثّقافي على الاستحياء من ذكر اسم المرأة والتصريح به، ووجودها من حيث التسمية يكون عبر وسيط مذكر(...)، هي كائن بلا اسم وبلا هوية إلا من خلال الرّجل وعبره، وهي لم تُخلق إلا من أجله– حسب زعم الثّقافة وليس ذلك في أيّ نص ديني، بل إن الدين كرّم المرأة تكريمًا عجزت عنه الثّقافة–" [1]، وغالبا ما ينظر لها نظرة دونية ذكورية مختزلة في جسدها، وهذا ما أكده جلاوجي في الخطاب الآتي:

" اختر المال والجمال والفتوة، فصاحبة العشرين أحلى وأجمل من صاحبة الخمسين"[2].

دائما ما يفارق عز الدّين جلاوجي خطاباته بصورة شقية ومراوغة، ففي مقابل نسق الفحولة نجد على النقيض تماماً تشويه وكسر لهذا النسق الثقافي الراسخ في اللاوعي(استفحال الأنثى)، ورد في لسان العرب: " الأزهري: والفِحْلة افْتحال الإنسان فَحْلاً لدوابّه؛ وأنشد:

نحن افْتَحَلْنا فَحْلنا لم نأْتله، قال: ومن قال اسْتَفْحَلْنَا فحلاً لدوابِّنا فقد أخطأ، وإنما الاستفحال ما يفعله عُلوج أهل كابُل وجُهَّالهم(...)، والاستفحال: شيء يفعله أعلاج كابُل، إذا رأوا رجلاً جسيماً من العرب خلَّوْا بينه وبين نسائهم فيهم مثله، وهو من ذلك(...)، استفحَل أمر العدوّ

* سورة الروم، الآية21.

[1] عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، ص75.

[2] عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص78.

إذا قوي واشتدّ، فهو مستفحِلِ(...)، واستَفْحَلَت النخل صارت فُحَّالاً. ونخلة مُسْتَفْحِلة: لا تحمِل(...)، واستَفْحَل الأمر أي تَفَاقَم"[1].

الاستفحال هو تفاقم الأمر وانتشاره، ويعني أيضا خروج الشّيء عن الطّبيعة التي فُطِر عليها كاستفحال النّخلة صارت فحالاً لا تثمر.

" ذهبت إلى أوروبا وتركتني"[2].

" الطّامة الكبرى فرار زوجته إلى أوروبا"[3].

يُبدي لنا جلاوجي في هذا الخطاب، صورة مستحدثة للمرأة المستفحلة الرّافضة للقيود الثقافيّة الذّكورية المترسبة في ثقافتنا والمتوارية وراء جماليات اللّغة، ويظهَرُ هذا في استخدامه لعبارة أراد اصطيادها فاصطادته.

" فالذّكر لا يسْتلب الأنْثى فحسب ولكنه هو نفسُه يقعُ فريسةً للاستلاب-أيضا- "[4].

ونتيجة للثّقافة الذّكورية فإن أي خروج عنها يعتبر انتهاكاً وتمرداً على الأعراف والقوانين الاجتماعية التي تتحكم في الأفراد وفي سلوكاتهم، ويَظْهر هذا الخروج على النّمطِ السّائدِ باستخدامه للفْظة "أوروبا" وهو يُدرك تمامًا ما تعنيه هذه المفردة من تحررٍ وانفتاحٍ وكسرٍ لقيود السّلطة المفروضة على الأنثى في ثقافتنا العربية.

إنّ القراءة الثقافيّة لهذا الخطاب تنبؤُ برغبةِ المرأةِ العربيّةِ بالانفتاحِ على الثّقافاتِ الأجنبيّةِ والتّحرر، وبكسر القُيود الموضوعة عليها بدَعوى الخوفِ عليها وحمايتها من الآخر.

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، مج:11، ص615-618.

[2] عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ص86-87.

[3] المصدر نفسه، ص95.

[4] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص17-18.

خاتمـــة

في نهاية هذه الدراسة التي أخذت على عاتقها البحث في خطاب عز الدّين جلاوجي المسردي وفق منظور ثقافي يسعى إلى فضح حيل خطابه، وكشف أنساقه الثّقافية المُتوارية خلف تشكيلاته الجماليّة، يُمكننا إجمال أهم النتائج المتوصّل إليها فيما يأتي:

1.يُعد النّقد الثّقافي نشاطًا معرفيًّا وفكريًّا من أحدث المجالات المعرفية التي برزت الكتابة حولها في ستينيات القرن الماضي، حيث يأخذ هذا النشاط من الثّقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه وحيزًا لتفكيره، إذ أصبح لونًا معرفيًا مستقلاً بذاته مع بداية التسعينات من القرن العشرين، بعدما ظلَّ لمدة يقْبع تحت مظلّة ما يُسمى بـ" الدّراسات الثّقافية ".

2.تسعى القّراءة الثّقافية للنّصوص الأدبية للكشف عن الأنساق المضمرة اللاعقلية والأنظمة الإيديولوجية المتحكمة في كتابتها.

وهدف الدّراسات الثّقافية ليس البحث في المخبوء أو الخفي وراء كل ما هو جمالي، سواء كان ذلك في الخطاب الرسمي أو الهامشي، المؤسساتي أو غير المؤسساتي.

3.يشتغل النّقد الثّقافي على أساس الانتقال من حدود النّسق النّصي إلى الكون السياقي والثّقافي، فلقد تجاوز التمركُز اللّغوي للمُعجم النّصي إلى رموز الخطاب الثقافي وانفتاحه اللامتناهي الذي يعاضد الموسوعية الثقافية التي ينطلق منها القارئ والمتلقي في تشكيل إستراتيجية القراءة الثّقافية، فالنّقد لا يُؤطر فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنّص الجمالي، بل ينفتح على مجالٍ عريضٍ من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة وإلى ما هو غير جمالي في عُرف المؤسسة سواءَ كان خطاباً أم ظاهرةً.

4.تعد نصوص عز الدّين جلاوجي من الكتابات التي تتسم بمضمون ثقافي يُعبر عن الواقع المعيش وعن قضاياه ومشكلاته داخل قالب لغوي جمالي، وهذا ما يجعل منها ميدانًا خصبًا تستتر فيه الأنّساق الثّقافية، وهذه الأخيرة تحتاج إلى من يُنقب عنها ليخرجها للعلن.

5.المُضمرات الثّقافية المُتوارية في خطاب عز الدّين جلاوجي ما هي إلا مرآة عاكسة لواقعهِ السياسي والاجتماعي، لأنّ الخطاب يُكتب من مؤلفين مزدوجين هما المؤلف وثقافته.

6.إنّ النّسق الثّقافي في خطاب عز الدّين جلاوجي، يتخذ شكلاً زئبقيّاً من الصعب القبض عليه لكونه يغوص في البُنى العميقة للخطاب، ولهذا يتوجب على المحلل الثّقافي التسلح بإجراءات وأدوات مشبعة بالثّقافة لتعرية هذه الأنساق المستترة خلف البلاغة الجمالية للّغة وزخارفها اللفظية.

7.إنّ لكل ثقافة أنساقها "الخاصة" المُهيمنة والتي تتوسل بقناع الجمالي لتمريرها، ويُعتبر هذا القناع من أخطر هذه الأقنعة، لأنّ الخطاب البلاغي جمالي في ظاهرِهِ، ولكنه يُضمر تحته ما هو غير جمالي" قبحي"، فهو يعمل على تورية هذه الأنساق الثّقافية لتظل فاعلة ومُؤثرة وعز الدّين جلاوجي يُوظفها على مستوى المتن الخطابي وعلى مستوى العتبات(الدّاخلية والخارجية) أيضاً .

8.تمتاز الأنساق الثّقافية لخطابات عز الدّين جلاوجي بعنصر المُفارقة على مستوى بناء الشخصيات وكذلك على مستوى التشكيل اللّغوي وما امتاز به من انزياحاتٍ وهذا لكسرِ أفق التوقع لدى المتلقي أو القارئ، وهذا راجع إلى الواقع المليء بالمتناقضات والمفارقات.

9.يعتبر خطاب عز الدّين جلاوجي خطاباً مفتوحًا وقابلاً لعدّة قراءات نقدية، لأنّه يُوظف عدّة مرجعيات ثقافية، وهذا لكون خطاباتهِ تمتازُ بانفتاحها وبتعدد قراءتها وبتأويلاتها الثّقافية المُتعددة، لأنّها خطابات مُبطنة ومُقنّعة تشبه إلى حد كبير ألوان الطيف السبعة.

10.إنّ النّقد الثّقافي ليس إلغاءً منهجياً للنّقد الأدبي وإنّما هو ضرورة لتجاوز النظرة الآنية للظاهرة (النّقد الجمالي)لأنّه لا يثق في جماليات البلاغة وبريقها وسحرها،وإنّما يسعى للغوص والتّعمق والتّنقيب عن جذورها، للوصول إلى مرجعياتها الفكرية والثّقافية.

قائمة المصادر والمراجع

♦ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا: المصادر

1.عز الدّين جلاوجي، مسرح اللحظة(مسرديات قصيرة جدا)، دار المنتهى، الجزائر (د ط)، 2017.

2.عز الدّين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)، 2020.

3.عز الدّين جلاوجي، أحلام الغول الكبير، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)، 2020.

4.عز الدّين جلاوجي، البحث عن الشمس، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)،2020.

5.عز الدّين جلاوجي، الفجاج الشائكة، دار المنتهى، الجزائر، (د ط)،2020.

ثانيا: المراجع

1.المراجع باللغة العربية:

1.أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر ط:1، 2007.

2.إمام عبد الفتاح إمام، الطاغية(دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي)، سلسلة عالم المعرفة، (د ط)، مارس1994.

3. الإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، ت206، صحيح البخاري(الجامع المسند الصحيح)، مج:05، دار التأصيل مركز البحوث وتقنية المعلومات، القاهرة، مصر ط:1، 2012.

4.بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، جامعة الكويت، (د ط) (د ت).

5.أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه، مج:1، تح:عبد السلام محمد هارون دار الجيل، بيروت، ط:1، (د ت).

6.جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني تطوان، المملكة المغربية ط:1، 2015.

7.حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرواية العربية(دراسات عربية)، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،(د ط)، (د ت).

8.حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط:1، 2003.

9.حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2007.

10.حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المملكة المغربية ط:1، 1991.

11.خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين،(د ط)، (د ت).

12.خليل شكري هياس، فعالية العتبات في قراءة النص الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط:1 2005.

13.سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1993.

14.زكي الميلاد، المسألة الثقافية من أجل بناء نظرية في الثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:1 2005.

15.صلاح قنسوة، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط:1، 2007.

16.الصادق النيهوم، الحديث عن المرأة والديانات، مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات:1، بيروت، لبنان، ط:1، 2002.

17. عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط:1، 2008.

18. عبد الرحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط:1، 1980.

19.عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ب.ط، 2000.

20. عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، جدار للكتاب العالمي، إربد الأردن، عالم الكتب الحديثة، عمان ط:1، 2009.

21. عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2010.

22. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء المغرب، ط:1، 1996.

23. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ط:4، 1998.

24. عبد الله محمد الغذّامي، ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط:1، 1998.

25. عبد الله محمد الغذامي، الثقافة التلفزيونية(سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط:2، 2005.

26. عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط:3، 2005.

27. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط:3، 2006.

28. عبد الله محمد الغذّامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط:1، أيار(مايو)، 2004.

29. أبو عثمان بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري الجاحظ، البيان والتبيين،ج:2، تح:عبد السلام هارون دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

30. العربي الزهري، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، المدارس12 الدار البيضاء، المغرب ط:1، 2009.

31. علال سنوقة، المتخيل والسلطة في الرواية الجزائرية والسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، ط:1، 2010.

32. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط:1، 2011.

33.عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ط:2، 1991.

34.عمر محمد الطالب، مفهوم الرواية السيرية، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1 2008.

35.عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر ط:1، 2009.

36. غسان محمد بني أحمد، خزائن المرئي، دار البيروني، عمان، الأردن، ط:1، 2017.

37.فايزة يخلف، سيميائية الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط:1 2012.

38.فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت).

39.فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي(دراسة أجناسية لأدب نزار قباني)، دار فضاءات، عمان، الأردن ط:1، 2017.

40.أبي القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني ت502هـ، المفردات في غريب القرآن ضبط ومراجعة: محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت،د ط، 2001،

41. أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط:1، 1979.

42. كريم شلال الخفاجي، سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 2012.

43.كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم د.محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:1، 2013.

44.مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع(مقاربة سوسيولوجية ثقافية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، العاصمة ط:1، 2015.

45.محمد محمود، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:1 2013.

46.محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث(1950-2004م) بحث في سمات الأداء الشفهي، علم تجويد الشعر، المركز الثقافي العربي، ط:1، 2008.
47.مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي(مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط:9، 2005.
48.مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية ط:3، 1992.
49.محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، مج:03، دار الضياء، قسنطينة، الجزائر، ط:5 1990.
50.محمد مفتاح،التشابه والاختلاف(نحو منهاجية وشمولية)، المركز الثقافي العربي، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية (د ط)، (د ت).
51.ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط:3، 2002.
52.نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط:1، 2004.
53.هيثم أحمد العزام، النقد الثقافي، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2014.
54.يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط:3 1985.
55.يوسف الإدريسي، عتبات النص (في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط:1، 2015.

2.المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1.آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر:تراجي فتحي، عالم المعرفة، الكويت،(د ط) 2008.
2.اديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر:جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، الكويت ط:1، 1993.

3.آرثر آيزا برجر، النقد الثقافي–تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية–، تر: وفاء إبراهيم،رمضان بسطاويسى، المجلس الأعلى للثقافة، ط:1، 2003.

4.توماس إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر:شكري عياد، التنوير للطباعة والنشر ط:1، 2014.

5.تيرى إيجلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، (د ط)، 2012.

6.تيم إدواردز، النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط:1، 2012.

7.رالف لنتون، الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تر:عبد المالك الناشف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،(د ط)، 1967.

8.زيدون ساردار، بورين فان لون، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، دار ايكون بوك القاهرة،(د ط)، 2003.

9.طوني بينيت وآخرون، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ط:1، 2010.

10.فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة ط:01، 2000.

11.لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، (د ت).

12.مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر:عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق–سورية ط:4، 1984.

13.مجموعة من المؤلفين، السرد والمسرح(إعداد النص–السينوجرافيا–منطق الجنس الدرامي)، تر:أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)، 2000.

ثالثا: المعاجم والموسوعات

1.المعاجم والموسوعات باللغة العربية

1.أنطوان نعمه وآخرون، المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط:2 .2012

2.بطرس البستاني، قطر المحيط، بيروت، لبنان، (د ن)، (د ط)، 1869.

3.جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، دار الكتب المصرية، بيروت، لبنان، ط:2، 2009.

4.جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس،(د ط) .2004

5.الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:1 .2004

6.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط:1، 1985.

7.سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

8.فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر ط:1، 1431هـ- 2010م.

9.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية(عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:1، 2002.

10.مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، ت 817هـ، القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:2، 2007.

11.مجدى وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان،ط:2، 1984.

2.المعاجم والموسوعات المترجمة إلى اللغة العربية

1.أندريه لالاند،موسوعة لالاند الفلسفية، تر:خليل أحمد خليل،مج:3، منشورات عويدات ط:2، 2001.

2.عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية (فرنسي،عربي) ، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، بيروت، ط:1 1994.

رابعا: المجلات والدوريات

1. أسماء السور، عتبة العناوين الداخلية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية، جامعة بابل،ع:20، 2015 .

2. إحسان محمود سليمان، سيميائية الألوان في شعر الطبيعة الأندلسية، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، مجلة علمية محكمة، جامعة تبوك، المملكة العربية السعودية، مج:23، ع:09، ديسمبر 2019.

3.تيسير جريكوس، فاديا سليمان، سيميائية اللون في شعر الماغوط، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية محكمة، ع: 24، خريف–شتاء 1395هـ–2017م.

4. ربيع العايب، قراءات في أزمة المثقف العربي: الجابري–إدوارد سعيد–محمد أركون، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر،مج:04 ع:02، ديسمبر 2020.

5.سلامة موسى، مجلة الهلال، ديسمبر 1927، ص52، مقال بعنوان: الثقافة والحضارة.

6.فارس بيرة، الأنساق المضمرة في رواية (سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة) لواسيني الأعرج، قسم اللغة والأدب العربي جامعة سكيكدة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج:12،ع:01، 2020.

7. فطيمة الزهرة بايزيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة جمالية) حوليات اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، مج:2 ع:1، 2012.

8. متلف آسية، النقد الثقافي بين الغواية وأفق المجازفة في تشكيل خطاب نقدي جديد،مجلة دراسات معاصرة، مجلة دولية محكمة نصف سنوية، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف مج:5،ع: 02 ،2021.

9.محمد لعياضي، آليات التجريب المسردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي – المسردية أنموذجا –ع:15، مجلة مقاليد، ديسمبر 2018.

10.أبو المعاطي خيري الرمادي،عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا)، مجلة مقاليد، كلية الآداب، جامعة الملك سعود،ع:07 ديسمبر 2014.

خامسا: الرسائل الجامعية

1. ثورية برجوح، السردية الجزائرية بين النسقية والهوية في فترة التسعينات، تخصص أدب جزائري، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة،2017–2018، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي.

2. سوسن ابرادشة، المحكي والممنوع في روايات فضيلة الفاروق، قسم اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 2، 2014، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير تخصص أدب جزائري.

3. عبد الرحمان عبد الدايم، النسق الثقافي في الكناية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011، أطروحة تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير.

سادسا: الملتقيات والمؤتمرات والندوات

1. دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضد أجنسة الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص398–390، مداخلة مقدمة ضمن فعاليات مؤتمر النقد الثاني عشر، 2008، تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد –الأردن، مج:1، عالم الكتب الحديثة، 2009.

2. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، جامعة محمد خيضر بسكرة، أيام 15-16أفريل،2002، مداخلة مقدمة إلى الملتقى الوطني الثاني حول: السيمياء والنص الأدبي.

3. مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 23-26ديسمبر 2003،

سابعا: المواقع الالكترونية

1.ابن السائح الأخضر، سيميائية الضمير أنا في الدلالات وبناء التأويل، متوفر على الرابط:lakhdarbensayah.blogspot.com

2.سعد بن عبد الله الحميد، وصية علي رضي الله عنه لكميل بن زياد،متوفر على الرابط: www.alukah.net/sharia

3.مها المطردي، تفاحة الشر والخير والعلم، متوفر على الرابط:
alwasat.ly nens apimions 220069 autho

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ – و
مدخل: من المسرحية إلى المسرديّة (تعدد الخطابات وهاجس التجنيس)	8
الفصل الأول:المقاربة المفاهيميّة(النّسق.الثّقافة.النّسق الثّقافي.النّقد الثّقافي)	
أولا: الأنساق الثّقافية التّحديدات والمفاهيم	22
I. تعريف النّسق لغة واصطلاحا	22
1–لغة	22
2–اصطلاحا	24
II. مسار الثّقافة الدّلالي في الدّرس اللّغوي	27
1–الثّقافة في الدّرس اللّغوي الغربي	27
2– الثّقافة في الدّرس اللّغوي العربي	36
III. تعريف النّسق الثّقافي	44
ثانيا: النّقد الثّقافي	48
I.مفهومه	48
II.مرتكزات النّقد الثّقافي عند عبد الله الغذّامي	54
III. سمات النّقد الثّقافي	60
الفصل الثاني: ما لم يقله عز الدّين جلاوجي في مسرديّته	
أولا: العتبات النّصية: النّسق الظّاهر والمضمر	63
I.العتبات الخارجية	65
1–عتبة الغلاف	65
2–عتبة العنوان	70
II.العتبات الدّاخلية	91
1–علاقة العنوان الرّئيسي بالعناوين الفرعية	91

2-عتبة الإهداء	95
ثانيا: شخصيات المسرديّة والمضمر	100
I. مفارقة الشخصية للاسم	101
II.نسق الاستعلاء(تضخيم الأنا)	105
III.نسق الانكسار والفقد(نهاية الظالم)	121
IV. نسق العبودية الطوعية(تعظيم الآخر)	125
V. نسق التّقزيم	128
VI. نسق الأنوثة	136
VII. نسق الفحولة	143
خاتمة	151
قائمة المصادر والمراجع	154
فهرس المحتويات	165
فهرس الجداول	167
فهرس الأشكال	168
الملاحق	170
الملخص	

فهرس الجداول

عنوان الجدول	الصفحة
تموضع العناوين الفرعية داخل المسردية	92

فهرس الأشكال

عنوان الشكل	الصفحة
أنواع الدلالات	55
أنواع الجمل	56
العلاقة بين العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية	93

الملاحق

ملحق رقم 01: ملخص المسردية

الأقنعة المثقوبة مسردية للروائي عز الدين جلاوجي ،كتبها في سنة 1993م، صدرت عن دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر في السداسي الأول من سنة 2020م، وتقع المسردية في 159 صفحة .

ولقد قام بتقسيمها إلى سبعة دفاتر وهم على الترتيب :

فهّوم ،الرّهينة ،الغادة ،الاغتيال ،اللّحية ،الانقلاب ،الهاوية .

وقبل الخوض في تلخيص المسردية لابد أن نشير إلى العدد سبعة هذا العدد الأسطوري،والذي يقال أنه يملك طاقة في حد ذاته، يستحق الوقوف عنده، فهو يمثل :

أبواب النار، عجائب الدنيا، الفتى يؤمر بالصلاة عند سن السابعة، السعي بين الصفا والمروة وأيضا عدد آيات سورة الفاتحة... وأخيرا وليس آخرا فإن شهادة التوحيد عدد ألفاظها سبعة :

لا-إله-إلا -الله-محمد-رسول-الله.

تحمل المسردية العديد من الأبعاد الاجتماعية، والثقافية، والسياسية.

تبدأ أحداث هذه المسردية في مقهى شعبي عتيق، حيث يجلس الحاج فهوم بقميصه الناصع وعمامته الصفراء وخيزرانه المزخرف الذي لا يحمله إلا للتباهي، ينتظر قدوم مساعديه نشناش والفأر اللذين يتصيدان له أخبار أهل الريف، كالجنائز وخاصة جنائز الأغنياء أو امرأة تحتاج إلى عمل تمائم لأنها تريد تزويج بناتها أو الإنجاب ...الخ، طبعا مقابل مقدار من المال.

بالإضافة إلى رئيس البلدية المرتشي الذي يمرر له معاملاته الفاسدة في مقابل البقاء في منصبه وأيضا العجوز حرفية التي تساعده في إجهاض النساء اللواتي يعتدي عليهن بدعوى أنه يقوم بحل مشاكلهن كـ(تفاحة) وغيرها الكثيرات، ولكن هذه الأخيرة استعصت حالتها على

حرفية مما جعله يتركها في منزله الريفي حتى تضع مولودها ويقوم برميه في بالوعات الصرف الصحي ويعيدها إلى والدها الشيخ سالم الذي ظل يتردد على فهوم ويطالبه بإعادة ابنته، ولكنه ينكر وجودها عنده ويدعي بأنها فاجرة وقد هربت مع صاحبها ودائما ما كان يسكته بالمال، ولكن في آخر مرة تردد عليه لم يقبل الشيخ سالم النقود وقال بأن الناس أكلت وجهه وهو متأكد بأنه يحتجزها عنده، فدبر له مكيدة بأن وضع له قطعة مخدرات في منزله وأبلغ الشرطة فحكم عليه بـ5 سنوات سجنا نافذا وهكذا تخلص منه.

الحاج فهوم في نظر محيطه الاجتماعي له ماله من الكرامات وهو إنسان ذو علم وفير ويملك المال فهذا دفعه للخوض في المعارك الانتخابية للفوز بكرسي في البرلمان الوزاري، وجشعه هذا دفعه بأن يعرض الزواج على غادة – امرأة مطلقة وأرملة – للاستحواذ على ثروتها ولكنها اشترطت عليه أن يطلق زوجته الأولى ففعل، وفي الأخير قامت بخداعه وسافرت إلى فرنسا.

دخل غمار التجربة الانتخابية فخسرها مع الحزب الوطني وقرر أن ينتمي لحزب الأصالة الفائز ولكن قوبل بالرفض مما أدخله في حالة من الفوضى والهستيريا بسبب خسارته الفادحة حيث خسر المال والسلطة والدعم العائلي بالإضافة إلى موت ابنه مراد لأنه اتجه إلى تجارة المخدرات مثل أبيه واتجاه ابنه مصطفى إلى الإرهاب (مسلك الشياطين)، فبدأت حالته تزداد سوء بسبب مرض السرطان المنتشر في جسده وحتى أقوى المسكنات لم تستطع تسكين ألمه إلا لدقائق معدودات، وبدأت الهلاوس تطارده بعد أن تخلى عنه القريب والبعيد، لقد ترك المؤلف النهاية مفتوحة لكي يترك للقارئ فرصة لتخيل النهاية التي يريدها.

ملحق رقم 02: السيرة الذاتية للكاتب عز الدّين جلاوجي

أديب كاتب وأكاديمي، أستاذ التعليم العالي، مهتم بالرواية والمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى الكتابة في القصة وأدب الفن والطفل.

بدأ نشاطه في الأدب في سن مبكرة وهو على مقاعد التعليم الثانوي، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 بعنوان" لمن تهتف الحناجر؟ "، له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو رئيس رابطة أهل القلم الثقافية العربية التي أسسها مع ثلة من أكاديمي ومبدعي الجزائر منذ2001 ومؤسس وعضو في المكتب الوطني لرابطة إبداع الثقافية الوطنية منذ1991 حتى توقفها، وعضو الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين بين سنتي 2003 إلى 2008.

له حضور قوي في المشهد الثقافي الوطني والعربي، أسس وأشرف وشارك في عشرات من الندوات والملتقيات داخل الوطن وخارجه منذ 1985 كـ: ملتقى البابطين الكويتي في الجزائر، ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب في تونس، جانفي 2003.

مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب، ديسمبر2003.

زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس، وقام بنشاطات ثقافية مهمة في عدة مراكز مهمة كـ : جامعة فيلادلفيا الأمريكية وجامعة ابن مسيك في الدار البيضاء .

نشر عشرات البحوث المحكمة في مجلات وطنية وعربية، وأجريت معه عشرات الحوارات في كثير من المنابر الإعلامية في الجزائر والوطن العربي وخارجهما.

قدمت عن أعماله مئات الدراسات والرسائل الجامعية وطنيا وعربيا، منها أكثر من 30 رسالة دكتوراه وماجستير في الجزائر خاصة، وفي بلدان عربية عديدة، وأيضا في إيران وتركيا ومصر.

تحمل كتابات عز الدين جلاوجي هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتالي فهي صرخة في وجه الظلم والفساد وانهيار القيم ومن ذلك فهي تعبير عن عموم الإنسانية، ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة.

يعمل عز الدين جلاوجي على أن يؤسس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص من خلال جملة من المعالم أهممها:

-الاشتغال على التجريب وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا.

-استحضار الموروث.

-تنوع في الأشكال التعبيرية، حيث ظل الأديب يحلق في عوالم مختلفة ومتنوعة، كالنقد والقصة والمسرح والرواية وأدب الأطفال.

-الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في : " ثلاثية **الخير والحب والجمال** ".

-عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليه " المسردية "، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، كما أسس لـ" مسرح اللحظة / مسرحيات قصيرة جدا "، إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال .

-تحصل على العديد من الجوائز الوطنية منها :

*جوائز وزارة الثقافة بالجزائر 1997-1999.

*جائزة جامعة قسنطينة 1994.

*جائزة مليانة في القصة والمسرح 1994،المسيلة 1994.

*جائزة مليانة لأدب الطفل .

له أكثر من أربعين كتابا في فنون أدبية مختلفة :

الرواية: 9 روايات

-سرادق الحلم والفجيعة .

-الفراشات والغيلان .

-رأس المحنة 1+1=0 .

-الرماد الذي غسل المـاء .

-حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر .

-العشق المقدس .

-حائط المبكى .

-الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال .

-عناق الأفاعي .

-هـاء، وأسفار عشتـار .

القصة: 3 مجموعات

-لمن تهتف الحناجر؟

-صهيل الحيرة .

-رحلة البنات إلى النـار .

المسردية: 12عملا

البحث عن الشمس ،الفجاج الشائكة، النخلة وسلطان المدينة، أحلام الغول الكبيـر، هستيـريا الدم، غنـائية الحـب والدم، حـب بين الصخـور، مملكة الغـراب، الأقنعة المثقوبة، رحلة فـداء ،ملح وفرات، في قفص الاتهـام، مسـرح اللحـظة "مسرديات قصيرة جدا ".

الكتب النقـدية: 11عملا نقديا

النص المسرحـي فـي الأدب الجزائري، شطحـات فـي عرس عـازف النـاي، الأمـثال الشـعبية الجـزائرية، المسرحية الشعرية المغاربية، تيمـة العنف بين المرجعيـة والحضور فـي المسرحية الشعرية المغاربيـة، أقانيم العنف فـي المسرحية الشعرية المغاربيـة، قبسـات سردية "قراءة فـي المشـهد السـردي"، قبسـات مسرحية "قراءة فـي المشـهد المسرحي "، قبسـات شـعرية "قراءة فـي

المشهد الشعري "، النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية "، عوالم محمد جربوعة الشعرية "في الرؤيا والأشكال ".

مسرحيات الأطفال:41 مسرحية

-الثور المغدور (10مسرحيات للأطفال).

-السيف الخشبي (10مسرحيات للأطفال).

-الليث والحمار(10مسرحيات للأطفال).

-الدجاجة صنيورة (11مسرحية للأطفال).

قصص للأطفال: 07 قصص

-عقد الجمان (04 قصص للأطفال).

-السلسلة الذهبية (03 قصص للأطفال).

السيناريوهات: 03 سيناريوهات

-الجثة الهاربة.

-حميمين الفايق.

-قطاف دانية.

صدرت عن مشروعه الإبداعي أكثر من 15 كتابا نقديا منها:

-سلطان النص مجموعة من الباحثين .

-تجربة جزائرية بعيون مغربية .

-دراسات في روايات عز الدين جلاوجي مجموعة من الباحثين المغاربة.

-سيميولوجيا النص السردي ،مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، الزبير ذويبي .

-مجلة الخطاب عدد خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب عز الدين جلاوجي، جامعة تيزي وزو2012.

-من النص إلى التناص، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي أنموذجا، للباحثة ريمة جيدل.

-صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي لجبالي مريم أنيسة.

-التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعلية الاتساق، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال اختيارا الدكتورة صفاء الدين أحمد فاضل.

-الشخصية الروائية سامي الوافي، تسريد الذاكرة حفر تأويلي في ثلاثية "عز الدين جلاوجي"، عبد القادر فيدوح.

-شعرية التناص التراثي في روايات عز الدين جلاوجي، مديحة سابق.

-البنية السردية في قصص عز الدين جلاوجي، دليلة زروق.

- البنية السردية في روايات عز الدين جلاوجي، مديحة سابق.

-المغامرة الجمالية في روايات عز الدين جلاوجي، حنينة طبيش وآخرون.

-المفارقة في الرواية الجزائرية، شرف عبيدي.

-الرؤية والبناء في روايات عز الدين جلاوجي، حفيظة طعام.

-صناعة الوعي في ثلاثية عز الدين جلاوجي بوخالفة إبراهيم.

-تسريد الذاكرة في ثلاثية الأرض والريح لعز الدين جلاوجي عبد القادر فيدوح.

كما درست تجربته وفي كتب مشتركة مع أدباء آخرين منها:

-علامات في الإبداع الجزائري عبد الحميد هيمة.

-مكونات السرد في النص القصصي الجزائري عبد القادر بن سالم.

-السيمة والنص السردي حسين فيلالي.

-بين ضفتين محمد صالح خرفي.

-محنة الكتابة محمد ساري.

-الأدب الجزائري الجديد جعفر يايوي.

-متون وهوامش سليمة لوكام.

-المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الآخر.إبراهيم الحجري،المحكي البوليسي في الرواية العربية جامعة بن مسيك،...الخ.

عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة، منها:

-البحث عن الشمس.

-ملحمة أم الشهداء.

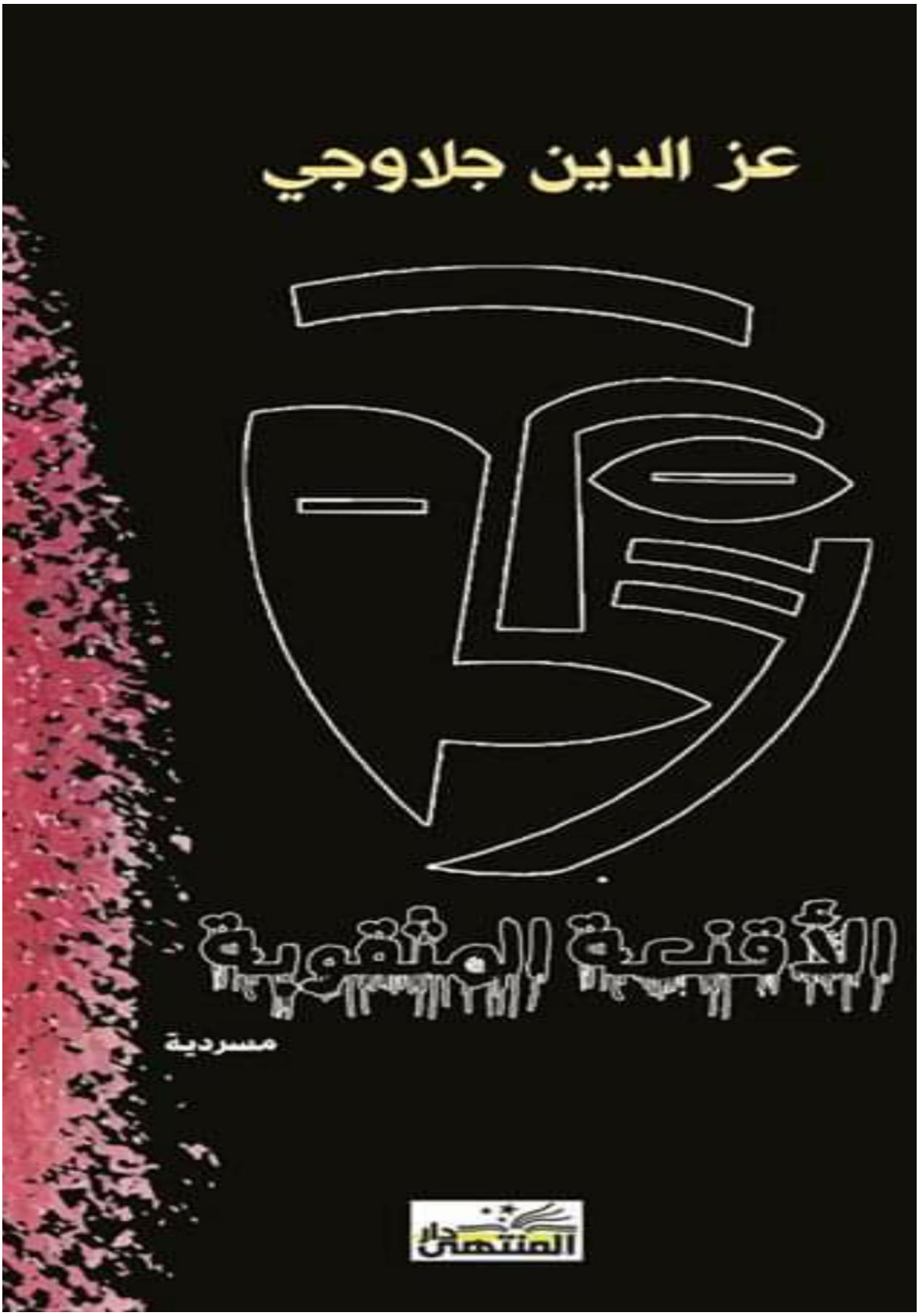
-سالم والشيطان.

-صابرة.

-غنائية أولاد عامر.

-قلعة الكرامة.

ملحق رقم 03: غلاف المسرديّة الأمامي والخلفي



هي خمسة عشر كوكبا دريا ، تسبح في سماوات الإبداع، معلنة تمرّدها على المألوف في عوالم السرد والمسرح ،والمعتاد في فنون الكتابة ، بحثا عن سدرة منتهى مختلفة تشع منها بألوان سحرية مختلفة ، لم يألفها الناس ، عساها تحرّك الراكد والجامد وترحل بالأحلام إلى جزر مجهولة ، تشرق بالفن ، وتنتصر له ، ولكنها تحرّك في الإنسان رفض الظلم ، وتثير في روحه قيم الخير والحب ، والتسامح أيضا ..

الملخص:

يتغيا النّقد الثّقافي الخروج من نفق الشكلانية الذي أسسه النّقد الأدّبي إلى الحفر عن مُضمرات الخطاب التي ساهمت الثّقافة في غرسها بالتّوجه إلى نقد الأنساق والغوص في غياهب النّصوص بحثاً عن دلالاتها المُضمرة التّي تتشكل تدريجيًا وبحفاءٍ حتى تصبح أنساقاً ثقافيّة يرضخُ لها الخطابُ.

تهدف الدراسة الموسومة بـ: الأنساق الثّقافية في مسرديّة الأقنعة المثقوبة لعز الدّين جلاوجي الإجابة عن إشكالية مصوغة وفق ما يلي:

ما طبيعةُ الأنساق الثّقافيّة التي يُضمرها خطابُ عز الدّين جلاوجي المسردي تحت عباءة اللُّغة وجماليّاتها وزخرفاتها اللّفظيّة؟

اعتمدت الدّراسة على ما يطرحه النّقد الثّقافي من مفاهيم ومقولات لمساءلة النّص المسردي وعلى آليات المنهج السيميائي للكشف عن هذه الأنساق المُتوارية في البُنى العميقة والمستترة بعباءة الجمال اللّغوي.

و تتمفصلُ الدراسة إلى مدخل وفصلين إلى جانب مقدمة وخاتمة ضمن أهم النتائج المتوصل إليها، ففي المدخل: تحديدات مفاهيمية للمصطلحات الأجناسية ولمصطلح المسرديّة من حيث المفهوم–الخصائص ودوافع كتابتها.

أما الفصل الأول: مقاربة مفاهيم الدراسة(النّسق، الثّقافة، النّسق الثّقافي، النّقد الثّقافي)

في حين الفصل الثاني: وُسم بـ(ما لم يقله عز الدّين جلاوجي في مسرديّته) الذي يهدفُ إلى استجلاء ورصد أهم الأنساق الثّقافية المُضمرة في العتبات النّصية (الدّاخلية والخارجية) وعلى مستوى شخصيّات الخطاب المسردي.

الكلمات المفتاحية: النّقد الثّقافي، الأنساق الثقافية، المسرديّة

Résumé

La critique culturelle cherche à sortir du tunnel du formalisme établi par la critique littéraire pour creuser les implications du discours que la culture a contribué à insuffler en se tournant vers la critique des formats et en plongeant dans l'abîme des textes à la recherche de leurs connotations implicites qui sont peu à peu et discrètement formés jusqu'à ce qu'ils deviennent des formes culturelles de discours qui y succombent. L'étude, étiquetée avec : Patterns culturels dans la narration des masques perforés par Izzal-DinJalawji, vise à répondre à une problématique formulée de la manière suivante :

Quelle est la nature des modèles culturels que le discours narratif d'Izz El-DinJalawji embrasse sous le manteau du langage, de son esthétique et de ses ornements verbaux ?

L'étude s'est appuyée sur les concepts et les citations posés par la critique culturelle pour interroger le texte narratif et sur les mécanismes de l'approche sémiotique pour révéler ces schémas cachés dans les structures profondes qui se cachent dans le manteau de la beauté linguistique.

L'étude est divisée en deux chapitres, en plus d'une introduction et une conclusion, qui expliquent les notions et les résultats les plus importants.

Le premier chapitreconcerne : l'approche des concepts d'étude (thème, culture, système culturel, critique culturelle).

Alors que le deuxième chapitre : a été caractérisé par (ce qu'Izz El-DinJalawji n'a pas dit dans sa narration), qui vise à clarifier et à contrôler les modèles culturels les plus importants implicites dans les seuils textuels (internes et externes) et au niveau de la personnages du discours narratif.

Mots-clés *: critique culturelle, modèles culturels, rhétorique*