وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي
كلية الآدب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تجليات الأنساق الثقافية في رواية الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق لأمين زاوي

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر
تخصص: أدب حديث ومعاصر

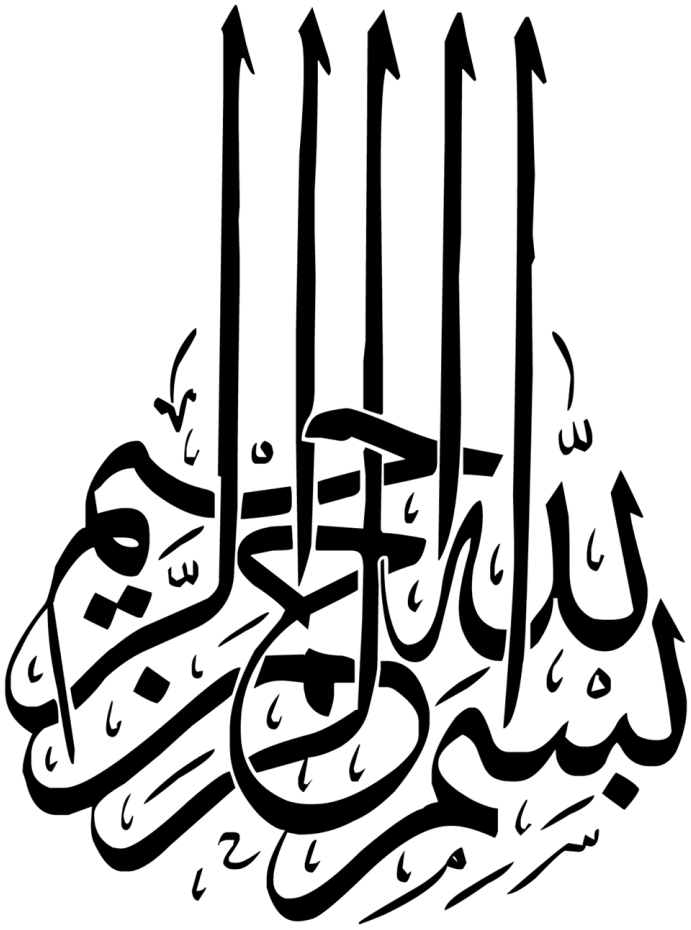
إعداد الطالبتين:
- سمية عرفة
- هادية قعري

إشراف الدكتور:
يوسف العايب

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
د. السعيد قرفي	جامعة الشّهيد حمّه لخضر– الوادي	رئيسا
د. يوسف العايب	جامعة الشّهيد حمّه لخضر– الوادي	مشرفا ومقرّرا
د. محمّد عطا الله	جامعة الشّهيد حمّه لخضر– الوادي	مناقشا

السّنة الجامعية: 2017–2018

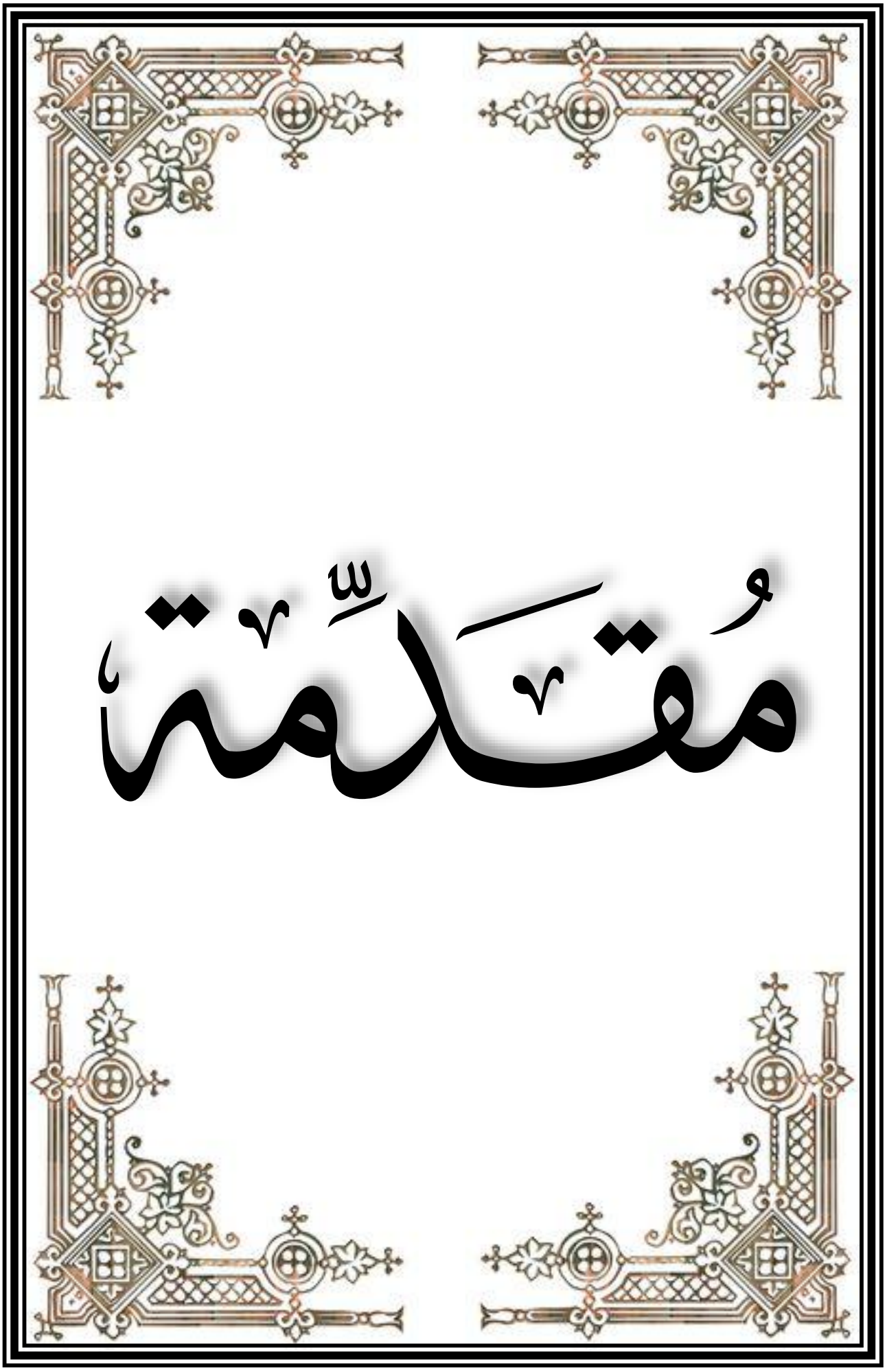

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أوّل من نتقدّم إليه بالشّكر والتّقدير والامتنان بعد الله تعالى الذي أنعم علينا بإتمام هذا البحث: الأستاذ الفاضل "**يوسف العايب**" الذي لم يبخل علينا بوقته وجهده وتوجيهاته ونصحه، نسأل الله عزّ وجلّ أن يجازيه خيرا ويجعله ذخرا لطلاّب العلم.

كما نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى كلّ أساتذتنا عبر مشوارنا الدّراسي، وفي طليعتهم أساتذة كليّة الآداب واللّغات بجامعة الشهيد حمّة لخضر.

وإلى كلّ من وقف معنا ومدّ لنا يدّ المساعدة من قريب أو بعيد.



مُقَدِّمَةٌ

أحدثت فترة ما بعد الحداثة ثورة حطّمت المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، فتميّزت نظرياتها بقوّة التّحرر من قيود التّمركز والانفكاك من التّقليد وما هو متعارف عليه، والانفتاح على الغير ومحاربة لغة البنية والانغلاق، وفضح المؤسسات الغربية المهيمنة وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمختلف، والعناية بالعِرق والجنس واللّون والأنوثة وخطاب ما بعد الاستعمار ... وقد جاءت كرد فعل على البنيوية اللسانية، والسيميائيات، والنظرية الجمالية.

ويعدّ النقد الثقافي أحدث ما أفرزته السّاحة النقدية الغربية في ميدان رصد النشاط الإنساني ووصفه ونقده، وتأثّرت به السّاحة النقدية العربيّة بقيادة الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي أعلن موت النقد الأدبي وقيام النقد الثقافي محلّه، وقد استهدف تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا.

ويرتكز مشروع النقد الثقافي على جملة من المفاهيم الرئيسيّة والمركزيّة، لعلّ عمودها الأساسي الأنساق المضمرة، فمهمّة النقد الثقافي الأساسية هي تجنيد كلّ الآليات والإجراءات عن طريق الحفر والتأويل والتفكيك والسيميولوجيا وعلم الاجتماع والنفس وغيرها، للكشف عن تلك الأنساق المضمرة المتحايلة التي تختبئ خلف أقنعة متعدّدة. فيعُيد لها الحياة بعد الضمور، كما يُريها لمستهلكيها من غير وعي، ومنه يُعتبر النّص حقلا خصبا للأنساق المضمرة، يحمل في طيّاته طاقة متجدّدة تجدّدا خارجيا يحصل بتفاعله مع محيطه، وتضيء الأنساق المختبئة تحت طيّات النصوص على ثقافة العصر المصاحب للنص، بل على عصور أخرى سابقة عليه مستبطنة فيه، كاشفة عن المخزون الثقافي والتاريخي الذي احتواه النص.

ولأنّ الرواية تربّعت على عرش الأجناس الأدبية، وافترشت المعرفي وتأثّثت بالتاريخي والاجتماعي والجمالي، فهي أخصب مجال للبحث عن الأنساق الثقافية المضمرة، والمستترة بالجمالي تحت عباءة

نص مكتنز بمخزونات متمثّلة في التاريخ والعادات والدين والقيم والثقافة والأسطورة وغيرها فغالبا ما تكون الرواية حلبة للتجاذبات العرقية والمذهبية والأيديولوجية التي تستنبطها عهود سحيقة من التاريخ والجغرافيا. وهذا ما ينسحب على الرواية الجزائرية سواء الحديثة أو المعاصرة ، فقد سايرت الواقع، ونقلت مختلف التغييرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير، وتميّزت الرواية الجزائرية بالصِّبغة الثورية، خاصة الثورة ضد الاستعمار، كما سايرت الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي وتفاعلت معه، ممّا نتج عن هذا تحول النّص الروائي الجزائري إلى نص يرصد الصّراع الإيديولوجي الحادث في المجتمع.

وهذا ما دفعنا للبحث عن ما تخبّئه الرواية الجزائرية المعاصرة تحت طيّات سطورها من أنساق ثقافيّة مضمرة، وقد وقع اختيارنا بالضبط على رواية " السّاق فوق السّاق"، لأنّها تتحدّث عن فترة مهمّة في تاريخ الجزائر فكانت محمّلة بالكثير من الأنساق، وهي من أحدث روايات الكاتب أمين الزّاوي الذي كان ولا زال يتعرّض لانتقادات كبيرة بسبب إيديولوجيته وأفكاره المثيرة للجدل، وهدفنا من ذلك الوقوف على بعض أفكاره والبحث عن الأنساق المضمرة التي يريد تمريرها من خلال روايته وكشف الأقنعة التي استخدمها في ذلك. فكان موضوع دراستنا: "**تجليات الأنساق الثقافيّة في رواية الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق لأمين الزاوي**" محاولين الإجابة عن الإشكالية التالية:

ما هي الأنساق المضمرة التي حوتها روايتنا تحت عباءتها ومرّرتها عبر جمالياتها للقارئ دون وعي منه، وما هي الأقنعة التي اتخذتها الثقافة لتمرّر تلك الأنساق وتسوّقها للقارئ؟

غير أن مشروع البحث لا يقتصر فقط على تلك الإشكالية بل يتدعّم أيضا تبعا لضرورات البحث ومتطلباته بمنظومة مفاهيميّة مصطلحيّة تُسهم أيضا في محاولة الإجابة على بعض جوانب تلك الإشكالية.

وللإجابة على الإشكالية وبلوغ الأهداف التي سطّرناها في بحثنا، قسّمناه إلى: مقدّمة وفصلين وخاتمة.

تعرّضنا في **الفصل الأوّل** إلى الجانب النظري وجاء عنوانه: "**ماهية النقد الثقافي**" وفيه ضبطنا المصطلحات والمفاهيم الأساسية في بنية البحث وتمّ التّعريف بها لغويا وإجرائيا، إضافة إلى إحاطة شاملة بكلّ جوانب هذا المنهج من نشأته ومبادئه وأهدافه إلى روافده ومدارسه ومرتكزاته ثمّ علاقته مع النقد الأدبي.

أمّا **الفصل الثاني** فكان تطبيقيّا وسمناه بـ: "**دراسة الأنساق المضمرة في رواية الساق فوق الساق**" وقد أُستهلّ بتقديم للرّواية، ثمّ بدأنا في البحث عن الأنساق المضمرة في متن الرواية، مقسّمين تلك الأنساق إلى: أنساق اجتماعية وأخرى دينية وثالثة سياسية.

وذيّلنا بحثنا بخاتمة رصدنا فيها أهمّ النتائج المتوصّل إليها.

واعتمدنا في بحثنا على المنهج الثقافي مستعينين ببعض الإجراءات التي يتوسّل بها في ممارساته، منها التحليل والتأويل حيث يستدعيهما الحفر. كما يستدعي بحثنا أيضا أحيانا مناهج أخرى استدعاءً عابراً يقتضيه المقام كالمنهج البنيوي والسّيميائي، وهذا ما لا يتنافى مع المنهج الثقافي الذي يستمدّ آلياته من تلك المناهج وغيرها، ولا يستغني عنها بتاتا في تحليل الظواهر البشرية، وتبدو واضحة بقوّة في الجانب الإجرائي للنقد الثقافي.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المصادر والمراجع التي شكّلت زاد بحثنا ومرتكزه العلمي منها رواية السّاق فوق السّاق المعنيّة بالدّراسة وكتاب النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية لعبد الله الغذامي ودليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازغي، ونقد ثقافي أم نقد أدبي لعبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف والنقد الثقافي قضايا القراءات لعبد الفتاح العقيلي ... وغيرها مستعينين كذلك ببحوث ودوريات ودراسات.

وقد اعترضت طريقنا بعض الصعوبات، لعلّ أهمّها قلّة المصادر والمراجع العربيّة التي تعالج مواضيع النقد الثقافي خاصّة في جانبه التطبيقي، بحكم حداثة هذا المجال، إضافة صعوبة المصطلح النقدي وضيق الوقت.

وعلى الرّغم من الصّعوبات تم إنجاز هذا البحث بفضل الله تعالى، ثمّ بفضل التّوجيهات السّديدة للأستاذ المشرف الدّكتور "**يوسف العايب**" وملاحظاته القيّمة وتشجيعه لنا، والذي نتوجّه له بأسمى آيات الشُّكر والعرفان والتّقدير.

والله وليّ التّوفيق

الفصل الأول:

ماهيّة النقد الثقافي

أولاً: مفهوم الثّقافة

ثانيا: مفهوم النّقد الثّقافي

ثالثا: نشأة النّقد الثّقافي

رابعا: مبادئ النّقد الثّقافي وأهدافه

خامسا: روافد النّقد الثّقافي

سادسا: مدارس النّقد الثّقافي

سابعا: مرتكزات النّقد الثّقافي

ثامنا: علاقة النّقد الثّقافي بالنّقد الأدبي

تاسعا: مفهوم الأنساق الثّقافية

أوّلا: مفهوم الثّقافة

من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام وعائم وفضفاض في دلالاته اللغوية والاصطلاحية، ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم الغامضة في الثقافتين الغربية والعربية على حد سواء.

أ- الثّقافة لغة:

جاء في لسان العرب: «ثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا وثقف الشيء حذقه، ورجل ثقف لقف أي بين الثقافة واللقافة والثقاف هو ما تسوّى به الرماح»[1].

وورد في القاموس المحيط أنّ الثقافة من أصل: «ثقف، ككرم وفرح. ثَقْفاً وثَقَفًا وثَقَافَةً: أي صار حاذقا خفيفا فطنا...، وامرأة ثِقاف، كسحاب: فطنة. وككتاب: الخِصام والجِلاد، وما تسوى به الرّماح»[2].

والثقافة في المعجم "الوسيط": «ثَقَفاً: صار حاذقا فَطِناً. فهو ثَقِفٌ، الخَلُّ: اشتدَّت حُموضته فصار حِرِّيفاً لذَّاعاً. فهو ثقيف والعلمَ والصناعةَ: حَذَقهما. والرجلَ في الحرب: أدركه. والشيءَ: ظفِر به. ثَقُفَ الخَلُّ ثقافةً: ثَقِفَ. فهو ثقيف. وفلانٌ: صار حاذقاً فطناً. ثاقَفَهُ مُثاقفةً، وثِقافاً: خاصمه. وجالَدَه بالسِّلاح. ولاعبه إظهاراً للمهارة والحذق. ثقَّف الشيءَ: أقام المعْوَجَّ منه وسوَّاه. والإنسانَ: أدَّبه وهذَّبه وعَلمه. تَثَاقَفُوا: ثاقف بعضهم بعضاً. تَثَقَّفَ: مطاوع ثَقَّفه. يقال: تثقَّف فلان. ويقال: تثقَّف على فلان، وفي مدرسة كذا. الثَّقافة: العلومُ والمعارفُ والفنون التي يُطلب الحذق فيها. والثِّقاف: أداة من خشب أو حديد تثقف بها الرماح لتستوي وتعتدل. وأثْقِفة، وثُقُف. الثِّقافة: الملاعبة بالسيف»[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، دار صادر، بيروت، د تح، د.ط، د.ت، مادة ثقف، ص19-20.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، باب الثاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، مادة ثقف، ص795.

[3] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، مادة ثقف، ص97.

وقد ورد مادة (ث ق ف) في بعض الأشعار العربية القديمة:

يقول عدي بن الرقاع العاملي (المتوفى 9 هجري) وهو شاعر أموي[1] (الكامل):

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوّم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته حتّى يقيم ثقافة منآدها

ويقول النابغة الشيباني (المتوفى 127هجري)[2] (البسيط):

قوّمت منها فلا زيغ ولا أود كما أقام قنى الخطى تثقيف

وقد أشار الجاحظ إلى ما كان يقوم به الشعراء من عناية بأشعارهم حتّى تكتمل لها عناصر الجودة قائلا: «وكان مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير ومهمّات الأمور بيّتوه في صدورهم وقيّدوه علّه على أنفسهم فإذا قوّمه الثقاف وأدخل الكير أبرزوه محكّكا منقّحا ومصفّى من الأدناس مهذبا»[3].

وعليه يمكن القول أنّ الثقافة في المعاجم العربية القديمة أخذت معان متعددة تدور حول: التقويم، التهذيب، التنقيح، الفطنة، المهارة، الحذاقة، الإدراك، الفوز، الأدب والتعليم ... وبذلك لم تكن بالجديدة على اللغة العربية، إذ وردت في أشعار العرب في مواقع شتّى وبمعان عدّة لعلّ أبرزها التهذيب.

ب– الثّقافة اصطلاحا:

يختلف مفهوم الثقافة من حقل إلى أخر ومن بيئة إلى أخرى وتتمايز فيما بينها حسب رؤى المفكرين والدارسين لها.

---

[1] عدي بن الرقاع، ديوانه، تح: نوري حمودي القيسي وحاكم صالح الضامن، المجمع العلمي العراقي، العراق، 1987، ص88.

[2] نابغة بني شيبان، ديوانه، القسم الأدبي بدار الكتب المصرية، القاهرة، 1932، ص65.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ج2، القاهرة، ص14.

1- الثّقافة عند الغرب:

تعددت مفاهيم مصطلح "الثقافة" وهذا راجع لانفتاح المصطلح على جميع فروع المعرفة مثل: علم الاجتماع الأنثربولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي والفلسفة ... وسنتطرق فيما يلي إلى بعض أراء المفكرين حولها:

- يرى جوستاف كليم من منظوره الإثنولوجي: «أنّ الثقافة تشتمل على العادات والمهارات والحياة المنزلية والعامة في أوقات السلم والحرب»[1].

- أمّا ت س إليوت فيرى أنّ الثقافة: «أسلوب حياة عشيرة بذاتها من المهد إلى اللحد من الصباح إلى المساء، وحتّى في الأحلام؛ بل هي ما تجعل الحياة جديرة بأن يحياها الإنسان»[2]. والملاحظ أنّ تصوّر إليوت لا يبتعد عن تصوّر جوستاف لمفهوم الثقافة إلّا أنّه أضاف عنصر اللاشعور (الأحلام) وجعلها دافعا ومحفزا لاستمرارية الحياة.

- أمّا إدوارد تايلور فيعرفها: «هي ذلك الكلّ المركّب الذي يشتمل المعرفة والفن والأخلاق والقانون والعادات وأي قدرات أو معارف يكتسبها الفرد بصفته عضوا في المجتمع»[3].

2-الثّقافة عند العرب:

تعددت مفاهيم الثقافة عند بعض الدارسين العرب ولعلّ من أبرزها:

- مالك بن نبي: «مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية الّتي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعورية العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط»[4].

- محمد بن عبد المطلب: «الإضافة البشرية للطبيعة التي تحيط بها سواء أكانت إضافة خارجية

---

[1] عبد الفتاح محمد العقيلي، الثقافة والنقد الثقافي، مقالات مترجمة، كلية الآداب، جامعة المينا، مصر، ص3.

[2] تيري إيجيلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية، 2012، ص10.

[3] عبد الفتاح محمد العقيلي، الثقافة والنقد الثقافي، ص 3.

[4] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: بد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، 2000، ص74.

في إعادة تشكيل الطبيعة، أم تعديل ما فيها، إلى أخر هذه الإضافات التي لا تكاد تتوقف. بل إنّ هذه الإضافة الخارجية تضمن قائمة العادات والتقاليد والمهارات والإبداعات. داخلية، بمعنى أنّها تتعلق بما هو غريزي وفطري وبيولوجي في الكائن البشري»[1].

– حسين الصديق: «هي مجموع المعطيات التي تميل إلى الظهور بشكل منظم فيما بينها مشكّلة مجموعة من الأنساق المعرفية الاجتماعية المتعددة، التي تنظم حياة الأفراد ضمن جماعة تشترك فيما بينها في الزمان والمكان. فالثقافة ما هي إلّا التمثيل الفكري للمجتمع، الذي ينطلق منه العقل الإنساني في تطوير عمله وخلق إبداعاته»[2].

من خلال هذه المفاهيم نخلص إلى أنّ الثقافة هي مجموعة من العناصر الّتي تتعلق بطرق التفكير والشعور والسلوك والمعارف والقيم ... حيث أنّها لا تقع خارج تأثيرات عناصرها، إذن فالثقافة نتيجة ذلك التفاعل بين الأشخاص وحالاتهم الاجتماعية الّتي ترسم لنا الرؤى الثقافية والّتي بدورها تصب في كل ما صنعه الإنسان في حياته وفي تأملاته الاستشرافية، كما أنّ كل مفكر أو دارس يراها ويعرّفها انطلاقا من مجاله.

---

[1] محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط1، 2003، ص90.

[2] حسين الصديق، الإنسان والسلطة، اتحاد كُتاب العرب، دمشق، 2001، ص17-18.

ثانيا: مفهوم النّقد الثّقافي

نظرا لاتساع مفهوم الثقافة وانفتاحها على كل شيء تقريبا، فإنّ النقد الثقافي ليس مُقيدا ومحددا بموضوع واحد بل يستقي من مختلف فروع المعرفة مثل: (علم الاجتماع – الانثربولوجيا – علم النفس– اللغويات – اللسانيات –...)[1]، وبما أنّ النقد الثقافي مرتبط بهذه الفروع فإنّه لا يوجد تعريف محدد أو تقدير واضح لمعناه، وما سنقدمه الآن هو عبارة عن مجموعة مقولات قيلت حوله وهي كالآتي:

– عبد الوهاب أبو هاشم: «إنّ النقد الثقافي هو منهج سبقنا إليه الغرب "أمريكا وفرنسا" له أدواته للكشف عن المضمر النسقي للعمل الأدبي»[2].

– عبد الله الغذامي: «النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، مُعنى بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو رسمي وغير مؤسساتي وهو لذا معنى بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي»[3].

– حفناوي بعلي: «النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا قائما في ذاته وهو لا يدور حول الفنّ والأدب فحسب بل حول دور الثقافة في نظام الأشياء، وهو مهمة متداخلة، مترابطة متجاوزة، كما أنّ نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا متنوعة بين الجوانب الجمالية والأنثربولوجية...»[4].

– صلاح قنسوة: «النقد الثقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية كما أنّه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها بل هو ممارسة أو فعالية تتوفر على دراسة كل ما

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007، ص19.

[2] عبد الوهاب أبو هاشم، مشروع النقد الثقافي في ملتقى الإبداع، اللقاء الخامس، 17 أفريل 2003م.

[3] عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، ط3، 2005، ص87.

[4] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد المقارن، ص20.

تفرزه الثقافة من نصوص سواءً كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا تولد معنى أو دلالة»[1].

من خلال التعريفات السابقة نستنتج أنّ النقد الثقافي:

فرع من فروع النقد النصوصي العام، كما أنّه لا يعتبر منهجا قائما في ذاته بل يعدّه البعض: ممارسة، فعالية، دراسة، تحليل، إستراتيجية، قراءة ... وهو يعمل على كسر مركزية النصّ، من خلال الكشف عن جماليات أخرى فيه لم يُلفت إليها من قبل، وبالتالي فهو يسلّط الضوء على كل ما هو هامشي: "السلطة"، "الجنوسة"، "الجنس"، "الجسد"...، وبذلك تجلت وظيفته بالكشف عن أغوار النص وتعرية الخطابات من عباءتها الجمالية والابتعاد عن النظرة السطحية.

[1] صلاح قنسوة، تمارين في االنقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2007، ص11.

ثالثا: نشأة النّقد الثّقافي

يصعب التّحديد بدقة بدايات النقد الثقافي الذي نشأ في الغرب، والذي كان وليد الدّراسات الثقافية التي ظهرت إرهاصاتها المبكّرة بعد الحرب العالمية الأولى ونمت وتكاملت في عصر النهضة الأوربية[1]، وإن كانت –الدّراسات الثقافية– في عصر النهضة مرتبطة بعلم الاجتماع والتاريخ والفلسفة إضافة إلى معالجتها قضايا الثقافة وارتباطاتها ثمّ توسعت بفضل بحوث علماء الأنثروبولوجيا وإسهاماتهم في تحليل الثقافة، وخرجوا عن المألوف في الدراسات التقليدية، فدرسوا قضايا في التحليل الاجتماعي والثقافي للشعوب، وهذا ما لم يسلط عليه الضوء في الدراسات السابقة.

ومن أوائل الذين بدؤوا الدّراسات الثقافية الناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد (1822/1888م) في كتابه "الثقافة والفوضى" عام 1869م، الذي يرى أن الثقافة مسألة سياسيّة على نحو صريح ترتبط مباشرة بالعلاقات الطبقية في بريطانيا القرن التاسع عشر ميلادي. ثمّ جاء بعده الناقد والأكاديمي ف.ر. ليفيز الذي كان مهتما بالروابط القائمة بين الثقافة والمجتمع، وأسهم في الدّراسات الثقافية بنشر العديد من المقالات في مجلة سكروتني ما بين 1932م إلى 1953م، إضافة إلى كتبه القيّمة في هذا المجال ومنها: كتاب "الثقافة والبيئة" الذي نشره بالاشتراك مع دينس تومبسون، وكتاب "الحضارة الجماهيريّة وثقافة الأقليّة" 1930م وغيرها. وقد أثّرت أعماله في أجيال من طلبة جامعة كمبردج باعتباره أستاذا فيها ممّا أدّى إلى ذيوع منهجه في النقد.

ثمّ جاء ريتشارد هوجارت وريموند ويليامز وستيوارت هول الذين يعدّون من أبرز الشخصيات التي طوّرت الدّراسات الثّقافيّة البريطانية، فعملوا على توسيع نطاق النصوص المدروسة بحيث تشمل على سبيل المثال: ثقافة الطبقة العاملة، والثقافة الشعبيّة، ووسائل الإعلام خاصة في الخمسينات والستينات. ومن بين إسهاماتهم كتاب هوجارت "فوائد التعليم" 1957م الذي تميّز بالتّحوّل الجذري

[1] عبد الله حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري، سيرورة النقد الثقافي عند الغرب: مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 1، 2014، ص 163.

من الثقافة الرفيعة إلى ثقافة مجتمعات الطبقة العاملة، إضافة إلى كتابي ويليامز الهامين: "الثقافة المجتمع" 1958م و"الثورة الطويلة" 1961م. وكتاب هول "الفنون الشعبيّة" 1964م الذي طبّق استراتيجيات القراءة الفاحصة على التلفزيونات وأشكال الثقافة الشعبية الأخرى، وقد تمخّض هذا الكتاب عن المؤتمر الذي نظّمه الاتحاد القومي للمعلمين حول الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام عام 1960م، فكان –المؤتمر– من الأحداث المبكرة التي شكلت علامة فارقة على تحول الاهتمام بعيدا عن الأدب الرسمي.

لم تكن الدّراسات الثّقافيّة في السنوات الأولى مرتبطة فقط بالدّراسات الأدبيّة، بل نشأت واكتسبت صفاتها المؤسسيّة في إطار حقل الأدب الانجليزي، واكتسبت لأوّل مرّة طابع المؤسسة كحقل معرفي مستقل داخل التعليم العالي البريطاني مع تأسيس مركز برمنجهام سنة 1964 (تحت رئاسة هوجارت) والذي يعدّ البداية الرسمية للدّراسات الثّقافيّة[1].

حدّد هوجارت مصادر الدّراسات الثّقافيّة في: تاريخيّة فلسفيّة وسسيولوجية وأدبيّة نقديّة. وقد تطوّرت بفضل أعضاء ومؤسسي مركز برمنجهام واتّسعت الدّراسات الثّقافيّة لتهتم بالمهمل والمهمّش ونقد أنماط الهيمنة[2].

كما ساهم معهد فرانكفورت الألماني تحت إدارة ماكس هوركهايمر والذي تأسس عام 1924م في نشر الدراسات الثقافية وتطويرها خاصّة في الثلاثينات والأربعينات، فقد نشر مجموعة مهمّة من الأعمال النظريّة والتجريبية حول الثقافة الجماهيرية والثقافة الرفيعة، منها كتاب هوركهايمر "الفن والثقافة الجماهيرية" 1941م. ومقالات أدرنو التي نشرها في مجلة "البحث الاجتماعي" التي يصدرها المعهد ومنها مقالة بعنوان "النقد الثقافي والمجتمع" 1949م[3]، وبعد الحرب العالميّة الثانية أصبح

---

(1) ك. يلوولف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرين المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، تر: اسماعيل عبد الغني وآخرون، المجلد 9، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005، ص237 . 147.

(2) حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (في ترويض النص وتقويض الخطاب)، دروب للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2011، ص142.

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5 ،2007، ص306.

تناول المعهد للأدب والثقافة أكثر تقدّما ودقّة بتطوير أدرنو لفلسفة هوركهايمر الاجتماعيّة في ضوء أبحاثه الخاصة في الفلسفة والنقد الثقافي وعلم الاجتماع[1].

إضافة إلى إسهامات مدرسة النقد الجديد التي ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين واعتمد أصحابه في تحليل الأعمال الفنية على مناهج العلوم المختلفة كالتحليل النفسي والاجتماعي والدراسات الأنثروبولوجية ومختلف الإديولوجيات، ومن أبرز نقاد المدرسة: رولان بارت وجان بيير ريشار وجاستون باشلار وغولدمان.

إلى جانب كلّ هؤلاء لا نغفل إسهامات كلّ من الأمريكي بيتربيرجر كرائد للاتجاه الفينومينولوجي والبريطانية ماري دوجلاس والفرنسي ميشيل فوكو في الأبحاث والدراسات الثقافية. وأعمال والتر بنيامين وانطوني قرامشي ووليس ألتوسير وميخائيل باختين المنضوية تحت عباءة الفكر الماركسي الذي يعدّ المهاد لأغلب أفكار النقد الثقافي[2].

غير أنّ الظهور الفعلي والحقيقي للنقد الثقافي لم يتحقّق إلا في سنوات الثمانينات من القرن العشرين (1985م) في الولايات المتحدة الأمريكية على يد ستيفن غرينبلات وفنسان ليتش مستفيدين من النقد البنيوي واللسانيو الدراسات الاثربولوجية ونظريات ما بعد الحداثة والنقد التفكيكي والنقد النسوي والنقد الكولونيالي ... وكانت انطلاقة النقد الثقافي بظهور مجلة "النقد الثقافي" التي كانت تصدرها جامعة مينيسوتا في شتى المجالات الثقافية، ثم انتشر النقد الثقافي بعدها ليدرس في الجامعات الأمريكية.

يعدّ ليتش أوّل من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة، وقد تبلور المصطلح على يديه من خلال كتابه القيم: "النقد الثقافي: نظرية الأدب لما بعد الحداثة" 1992م. وتستند منهجيته في التعامل مع النصوص والخطابات من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مؤسساتي وما هو غير جمالي. كما يعتمد على التأويل التفكيكي، واستقراء التاريخ، والاستفادة من المناهج

---

(1) ك. يلوولف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ص 181.

(2) بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة (نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي)، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط1 ،2012، ص 22.

الأدبية المعروفة، والاستعانة بالتحليل المؤسساتي ... معتمدا على منهجية حفريّة لتعرية الخطابات، بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا واستكناها، وتقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية، مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الإيديولوجية، متأثرا في ذلك بجاك دريدا، ورولان بارت، وميشيل فوكو...[1]

أمّا عند العرب، فيرى الدكتور عز الدين المناصرة أنّه إذا اعتبرنا أنّ النقد الثقافي هو الأخذ من كلّ علم بطرف حسب ابن خلدون، فقد مارسه العرب بمفهوم الموسوعيّة[2]، نجد الكثير من أعمال النقاد العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر والتي تنطوي تحت عباءة النقد الثقافي –نقدا بوصفه استكشافا لتكوين الثقافة العربيّة وتقويما لها– ويصدق هذا على ما كتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع والسياسة[3]... ومنها على سبيل الذكر لا الحصر كتاب "في الشعر الجاهل" و"مستقبل الثقافة في مصر" 1938م لطه حسين وكتاب "في الثقافة المصريّة" 1956م لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وكتاب "مشكلة الثقافة" 1959م لمالك بن نبي، وقد اعتبرهم المناصرة أوّل ثلاثة كتب مباشرة في النقد الثقافي العربي. بالإضافة إلى أعمال أدوارد سعيد الذي يعد أوّل من حرّك الاهتمام بالنقد الثقافي في كتبه: "الاستشراق" 1978م و"العالم والنّص والناقد" 1983م[4].

أمّا النقد الثقافي عند العرب بمفهومه الحديث فلا يُذكر إلا ونذكر معه النّاقد السعودي عبد الله محمد الغذامي الذي يعدّ من أهم النقاد العرب الذين انبهروا بالنقد الثقافي عند ليتش، وقد نقل إلينا النقد الثقافي بمنظوره الغربي في مجموعة من كتبه النظرية والتطبيقية، مثل: "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية الغربية" 2000م، وكتاب: "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" 1999م، وكتاب: "نقد ثقافي أم نقد أدبي" 2004م...[5]

---

[1] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ديوان العرب (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)، 7جانفي2012 ./http://www.diwanalarab.com

[2] عز الدين المناصرة، الهويّات والتّعدديّة اللغوية (قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن)، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2013، ص 9، 10.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 309.

[4] عز الدين المناصرة، الهويّات والتّعدديّة اللغوية، ص 10.

[5] جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.

رابعا: مبادئ النّقد الثّقافي وأهدافه

يسعى مشروع النقد الثقافي إلى التعامل مع النصوص وذلك على اعتبار النص علامة ثقافية قبل أن يكون قيمة جمالية، فالتعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع النص داخل سياقه السياسي من ناحية أو داخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى، وعليه النص يُعدّ علامة ثقافية[1].

يقوم النقد الثقافي عند ليتش على ثلاث خصائص:

أ- ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة سواء كان خطاب أو ظاهرة.

ب- استفاد النقد الثقافي أيّما استفادة من مناهج التحليل العرفية مثل تأويل النصوص ودراسة الخاصية التاريخية، ناهيك عن إفادتهم من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج- تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو خاصة في مقولة دريدا أنّ لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي لما بعد البنيوي[2].

وبما أنّ النقد الأدبي غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي في النصوص الأدبية تحولت الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (تسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، إذن فأهم ما يقوم عليه النقد الثقافي هو: تجاوز الأدب الجمالي الرسمي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيا كان نوعه ومستواه[3].

كما ويعدّ النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التّي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب

---

(1) يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص166.

(2) عبد الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص34-35.

(3) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، ص12-13.

والنقد، الذّي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسّياسي والتّاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا، من أجل استخراج الأنساق عبر النصوص والخطابات سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمّشة[1].

إنّ واحدة من أهداف النقد الثقافي هو الفكرة الشائعة القائمة على أن يتصدّى للفكرة الشائعة القائمة على التمييز (cultur) الثقافة الرفيعة وبين الثقافة بشكل عام[2].

وتهدف الدراسات الثقافية إلى تناول الموضوعات التي تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة ومدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية بجميع أشكالها المركبة والمعقدة[3].

وفي ختام هذا العنصر نصل إلى أنّ النقد الثقافي لا ينظر إلى نقاء النصّ وما يحققه من متعة أو إمتاع داخل منظومة من الأشكال الجمالية فهو يرقى بالذات الاجتماعية في عالم إنساني أفضل كما يعمد إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة جمالية.

---

(1) جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.

(2) عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا القراءات، مكتبة الزهراء، الرياض، السعودية، ص52.

(3) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد المقارن، ص19.

خامسا: روافد النّقد الثقافي

يرتبط النقد الثقافي بحقول الثّقافة المتنوّعة، مستفيدا من مناهج العلوم الإنسانية: الفلسفة والتاريخ والفكر والسياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس، والبيولوجيا والألسنيات والنقد الأدبي والأنثربولوجيا، وغيرها[1]. فالنّقد الثقافي يستمدّ آلياته من تلك المناهج، ولكنّ ليس بنفس المقدار، فهناك بعض العلوم التي لا يستغني عنها بتاتا في تحليل الظواهر البشرية، وتبدو واضحة بقوّة في الجانب الإجرائي للنقد الثقافي، ومن أهمّها:

1- علم النّفس: يُعدّ علم النفس من أهمّ المناهج التي يقوم عليها التحليل الثقافي، خاصة أفكار فرويد ويانج، ويقوم على تفسير المجتمع داخليا، مستبطنا الذات بوصفها الشريحة الأمثل للكشف عن المجتمع، ف «تمكّننا نظريّة التحليل النّفسي من تفسير وفهم النصوص بأساليب لا يمكن من خلال المنظورات الأخرى تحقيقها، ويرجع هذا الأمر لأنّ نظرية التحليل النفسي تمكّننا جزئيا على أن نفهم مناطقنا النّفسية العاطفية والحدسية واللاعقلية والمخفيّة والمكبوتة والمتخفيّة. فهذه هي المناطق التي يتصل بها الفنانون المبدعون ويهتمون بها، وبدون نظرية التحليل النفسي لن يستطيعوا الوصول إلى التحليل أو الفهم.»[2]. ومن خلال ذلك ظهر ما يعرف بعلم النفس الثقافي الذي يدرس تأثير الثقافة والتقاليد والممارسات الاجتماعية على النفس البشرية من أجل وحدة الجنس البشري. «حيث راح فرويد ينظر في المضامين الاجتماعية والطبقية والسياسية وعلاقتها بالحياة النفسية محاولا ترميم تلك العلاقات من أجل خلق التوازن بين تلك المضامين والنفس الإنسانية من خلال النبش في المنطقة المظلمة التي أسماها اللاوعي، والتي تحتوي على الرغبات المكبوتة والتي تحاول الخروج والإفصاح عن نفسها فتعترضها الأنا، فينشأ الصراع بين الوعي واللاوعي ويتطوّر ليتحول إلى أعراض مرضية عقلية أو نفسية، وهنا يأتي دور التحليل النفسي...»[3].

---

(1) عز الدين المناصرة، الهويّات والتّعدديّة اللغوية، ص 10.

(2) أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية)، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 188.

(3) عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا وقراءات، ص 44.

تركّز النظرية السيكولوجية على اكتشاف الدلالات الباطنية في العمل الأدبي والفني الذي قد يتأثّر بالعقل الباطن عند الفنان أكثر من تأثره بعّقله الواعي[1]، ومنه يؤكد فرويد أنّه داخل كل فرد أصواتا فطرية تولّت المعطيات الثقافيّة قمعها، أو رغبات طبيعية تولت الكوابح المجتمعية كبتها. ولكنّ هذه الأصوات وتلك الرغبات تعود للظهور عندما تنفلت من سيطرة اللاشعور إما أثناء الحلم، أو حين تتسامى إلى أشكال رمزية أو تنفيسية أو خيالية[2]. وقد أقام فرويد تشابها بين الأثر الأدبي والحلم، حين اكتشف أن للحلم طرائق شبيهة بالطرائق الشعرية.

2- علم الاجتماع: يقوم النّقد الثقافي على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للعمل الأدبي ومدى تفاعله مع الثقافة، فهو يربط بين البنية اللفظية والوضع الاجتماعي والفكري والثقافي للمجتمع، كما يقوم بدراسة ثقافات المجتمع المختلفة، ونُظُمه وقيمه وعاداته وتقاليده، وأنماط تفكيره وتصوره وفنونه وإنسانيته، فيرى أرثر أيزابرجرأنّ المنظور الاجتماعي يقوم بتزويدنا بعدد من الأدوات لتحليل النصوص، ولدراسة تأثيرات هذه النصوص وقد تكون وسائل الإعلام هذه مستقلة في النصوص التي تحملها -إذا ما كان يطرحه ماكلوهان صحيحا- على الناس (الجماهير) والمجتمع بصفة عامة، ويدعم المنظور الاجتماعي مفهومنا على الأعمال الفنية (بجميع الأنواع) التي تلعبها في المجتمع وتزيد النُقاد الثقافيين بعدد من المفاهيم ذات الأهمية الكبرى في دراستهم[3].

3- علم العلامات (السيميوطيقا): «تأتي السيميوطيقا أو علم العلامات بوصفها العلم المشترك بين علم النفس وعلم الاجتماع، فالتحليل النفسي يعتمد كليا على رصد علامات خاصة بالنفس الإنسانية والأمر نفسه يتحقق عبر عمل الباحث في أنظمة المجتمع وظواهره إذْ لابد له أن يستفيد من معطيات علم العلامات. ويركّز كل من العلامات وعلم العلامات/ الإشارات اهتمامه

---

(1) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003، ص355.

(2) قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي (مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير)، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013/2012، ص 19.

(3) أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية)، ص 225.

على كيف يقدم الناس المعاني في استخدامهم للّغة وفي سلوكهم كلغة الجسد والملبس وتغييرات الجسد وهكذا وبالأساليب الإبداعية لجميع الأنواع وسيحاول الجميع أن يقدّم معنى من السّلوك الإنساني في حياتنا اليومية وفي القصص التي نقرأها وفي الأفلام والعروض التلفزيونية التي نراها وفي الحفلات الرّقصة التي نحضرها ... فما يقوم به علم الإشارات والعلامات هو أن يزودنا بأساليب أكثر تنقيحا لتفسير هذه الرسالات وإرسالها وهي تزودنا على وجه الخُصوص بطرق لتحليل النصوص في الثقافات. من هنا تكاد تكون السيميوطيقا المجال الأوسع أو الأعمدة الأساسية التي يقف عندها»[1]. ومن خلال ذلك نستنتج أنّ السيميوطيقا القاعدة المركزّية الأهم التي ينطلق منها النقد الثقافي في التحليل، خاصة وأن من وجهة النظر السيميوطيقية والتي تمثل كمّا من النصوص سواء كانت هذه النصوص لغوية تتناول الأعمال الأدبية أو غير لُغوية تشتمل أنواعا أخرى من أنظمة الاتصال مثل (السينما، والمسرح، والملابس، والرقص...إلخ). فالمعاني لا تنشأُ من اللّغة فحسب بل تنشأ عن تلك العلاقات المتبادلة داخل النسق والمنحى السيميوطيقي في تناوله للأعمال الأدبية يؤكد إنتاج المعاني الأدبية من شفرات، فيمكننا القول أنّ إنتاج المعاني من أنظمة العلامات اللّغوية أو غير اللّغوية هو دراسة ثقافية باعتبارها أنظمة علامات.

وممّا تقدّم نستطيع القول أنّ النقد الثقافي عبارة عن فسيفساء من المناهج والعلوم والنظريات المتعدّدة المجالات تتوحّد جميعها بحثا عن الأنساق الثقافية المضمرة ومحاولة كشف أقنعة الثقافة وحيلها التي تختبئ خلفها لتمرير أنساقها.

[1] مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المينيا، 23-26، ديسمبر 2003، ص07.

سادسا: مدارس النّقد الثّقافي

كان النقد الثقافي وليد الدّراسات الثقافية التي ظهرت إرهاصاتها المبكّرة بعد الحرب العالمية الأولى ونمت وتكاملت في عصر النهضة الأوربية بفضل أبحاث وإسهامات المدارس الآتية، والتي يعود لها الفضل في استواء النقد الثقافي على عوده، وهي:

1- مدرسة فرانكفورت: يرتبط تاريخ النظرية النقدية بمدرسة فرانكفورت بمعهد البحوث الاجتماعية الذي أُنشى 1923 وأغلب أعضائها هاجرو إلى أنحاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وتحولت لتستقرّ في نيويورك، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في السّتينات والسّبعينات وتتبدّى الخطوط العريضة للنظرية النقدية لأنّه مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر والانعتاق من خلال ما تراه جهدا نظري موجها ضدّ الهيمنة[1]، وانطلقت مدرسة فرانكفورت للبحث في الخطاب الثقافي وتطوير نظرية نقدية وبحثية، ولا يمكن القول أنّ أعضاءها لهم نفس الخلفية الأكاديمية إذ كانوا من مجالات مختلفة (التحليل النفسي- التاريخ – فلسفة – اقتصاد-جماليات الموسيقى)[2]. ولقد ركّز أعضاء هذه المدرسة أمثال هور كهايمر وأدرنو وماركيوز اهتمامهم على ما يوصف بأنه مشاكل البنية الفوقية[3].

وقد تضافر علم الاجتماع والتاريخ والأخلاق والسّياسة وعلم الجمال ليجعل من ممارسة مثقفي نيويورك طريقة مميزة خلال الفترة المبكرة لما بعد الحرب[4]. وقد كان النقد الثقافي (الذي اتسمت به مدرسة مثقفي نيويورك يوصف باسم "النقد الاجتماعي" فهم يستعملون مفهومي المجتمع والثقافة كمفهومين مترادفين[5].

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص38.

[2] ريتشارد وولين، مقولات النقد الثقافي، مدرسة فرانكفورت الوجودية مابعد البنيوية، تر: محمد عناني، ط1، 2016، ص81.

[3] أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي (تمهيد مبدئي في المفاهيم الأساسية الرئيسية)، ص83.

[4] فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة القاهرة، 2000، ص105.

[5] فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص103.

وقد كتب ليونيل تريلنج عرضا وجيزا للنقد الثقافي في جمعه لكتاب النقد الأدبي عام 1970م، وأفسح المجال كثيرا لكثير من المداخل النقدية، وتعني الثقافة عنده كل أنشطة المجتمع من أكثرها ضرورة إلى أكثرها عفوية، وبفضل ميلهم لربط الأدب بصورة وثيقة مع الثقافة تمكن من ممارسة أشكال عديدة من البحث مثل السيرة الفكرية، التحليل النفسي ونذكر منهم ماثيو ارنولد لتريلنج الرواية الأمريكية لشيسي، "السياسة والرواية لارفنج هاو[1].

2- مدرسة النقد الجديد: وهي تلك المدرسة في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين والتي استخدم أصحابها مناهج العلوم المختلفة مثل التحليل النفسي والاجتماعي والدارسات الأنثربولوجية ومختلف الإيديولوجيات من أجل تحليل وتفسير النص الأدبي أو العمل الفني وربطه بالعناصر الثقافية والظروف التاريخية والاجتماعية.

ومن أبرز النقاد الجدد الذين ينتمون إلى تلك المدرسة: جان بير ريشار، وجاستون بلاشار، ولوسيان جورد مان، ورولان بارت وغيرهم[2].

وبينما تميل تحليلات بارت النفسية والسيسيولوجية إلى دراسة الأعمال الأدبية والفنية في شكل أنساق دلالية من أجل الوصول إلى تحديد الوحدات التعبيرية الكبرى للخطاب إلى جانب دراسة الأنساق ونظم مختلفة ومتعددة داخل مسرح راسين مثل: أنظمة الغذاء والملبس والسلوك والعادات[3].

لقد ركّز بارت اهتمامه في دراسته الأنماط العدوانية التي يحتويها عالم راسين وعلى أوجه الصراع التي تنشئ على تحطيم الشفرات الأخلاقية وعلى تقلب الحظ الذي لا يكف عن مباغتة الأبطال، على نحو يتجاوز المنهج البنيوي ذاته فضلا عن المناهج التقليدية نفسها في دراسة راسين.

كان بارت مرتبطا بالمجموعة الأدبية التي تحلّقت حول سارتر في مجلة الأزمنة الحديثة والتي كان من أبرز اهتماماتها كشف الأكاذيب وفضح الأساليب التي تدعم النمط البرجوازي في الحياة.

---

[1] فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، ص104.

[2] عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا القراءات، ص89.

[3] عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا القراءات، ص89-90.

وهكذا أكّد بارت أنّ العلاقة المتبادلة بين اللغة والكلام تكمن في مفهوم الوعي الجمعي الذي قال به دور كايم ومن ثم حاول بارت الكشف عن أهمية اللغة الغير منطوقة واللاواعية في الكتابة فكان لابد من دراسة الرغبة والانفعال -بوصفها من عناصر النصوص المكتوبة- على أساس من علاقتهما بالحياة الاجتماعية والسياسية فكان تركيزه على الرسائل والمعاني الكامنة (اللاواعية) التي ثبتها وسائل الإعلام ووسائطه الداعمة للإيديولوجيات الرأسمالية.

وقد قام بارت بتحليل الإيديولوجيات التي تطرحها مجلات الأزياء من أجل الوصول إلى الكيفية التي يتواصل بها من يرتدي الثوب أو القبعة مع مودة الأزياء من ناحية ومن أجل الوصول إلى المعنى الذي يمكن أن تنطوي عليه هذه العلاقات بين عناصر زي المودة من ناحية أخرى[1].

3- مدرسة برنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة: ظهر مصطلح الدراسات الثقافية لأول مرة سنة 1964م عندما أسّس ريتشارد هوجارت مركز بيرنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة وصاحبه في عمله بالمركز ستيوارت هول، مع زملائه بول ويليس وتوني وجيفر صون وأنجيلا ماكروبي وتمكن الجميع من خلق وتنمية حركة فكرية دولية توظف طرق التحليل الماركسية في الدراسات الثقافية التي تحاول الكشف عن العلاقة بين الأشكال الثقافية (البنية الفوقية) وبين الاقتصاد السياسي (الأساس)[2].

ونشير إلى أنّها في البداية تأثرت دراساتها الثقافية باليسارية الجديدة في انجلترا التي رفضت الماركسية الرسمية التي كانت تُفهم على أنها تمثل الجبرية الصارمة لكل من الاقتصاد والتاريخ. لقد تصاعدت هذه النزعة النقدية للماركسية بعد الغزو الروسي للمجر في 1956م بشكل خاص.

وتجدر الإشارة إلى أنّ ريتشارد هوغارت هو الذي أدار في البداية مركز الدرسات الثقافية المعاصرة، ومن ثم تسلّم ستووارت هول إدارته عشر سنوات (1969-1979م) لينشر المركز الذي تحول فيما بعد إلى كلية من كليات جامعة برمنجهام عدد من الكتب والنشرات التي تركز على ثقافة

---

[1] عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا القراءات، ص90-91.

[2] عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا القراءات، ص91-92.

طبقة العمال البريطانية وطرق مقاومة هذه الطبقة للنظام الاجتماعي السائد من خلال الثقافات الفرعية للشباب البريطاني بعد الحرب العالمية الثانية، وتوجه الطبقة العاملة البريطانية لتعليم وإنشاء صحفها ومجلاتها الشعبية الخاصة.

ولقد أسهم ريتشارد هوغارت نفسه، من خلال كتابه الذي نشره سنة1957م "استعمالات الكتابة –جوانب من حياة الطبقة العاملة–" في تحديد اتجاه الدراسات الثقافية البريطانية في تلك الفترة، غير أنّ الباحثين يجمعون على أنّ هوغارت ليس وحده الذي طبع الدراسات الثقافية بتأثيراته وإنما هناك باحثان أخران أثّرا تأثيرا بالغا في الدراسات الثقافية هما ريموند وويليامز من خلال كتابه الثقافة والمجتمع سنة 1958م والمؤرخ بتوسون وهما ماركسيان انشغلا طوال حياتهما بالتشديد على وجود أشكال خفية لمقاومة الثقافة السائدة في أنماط التعبير الشعبية حتّى في إطار الثقافة الاستهلاكية.

سابعا: مرتكزات النّقد الثّقافي

ينبني النقد الثقافي 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 الرّسالة (الوظيفة النسقيّة): اقترح الغذامي إجراء تعديل أساسي بإضافة عنصر سابع وهو العنصر النسقي، في النّموذج الاتصالي الذي قدّمه رومان جاكبسون والذي يحتوي على ستة عناصر وهي: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، أداة الاتصال، والشفرة، فتتنوّع وظيفة اللغة حسب تركيزها عن عنصر أو آخر من تلك العناصر. وتكون الوظيفة الأدبية/ الجمالية حينما تركز الرّسالة على نفسها. وبذلك الإجراء تكتسب اللغة وظيفة سابعة ألا وهي الوظيفة النسقيّة إضافة إلى الوظائف الستة التي تحدّدها العناصر السّابقة وهي: النّفعيّة، التّعبيرية، المعجميّة، التّنبيهية، المرجعية، الشّعرية (جماليّة). يرى الغذّامي أنّ الوظيفة النسقيّة عبر العنصر النّسقي تمثّل مبدأ أساسيّا من مبادئ النقد الثقافي وأساسا للتّحوّل النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي وهذا يجعلنا نبحث في الأبعاد النسقيّة التي تتحكّم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده في النّصوص من قيم جماليّة ودلاليّة ... وذلك بالنّظر إلى النّص بوصفه حادثة ثقافيّة[1].

2- الدّلالة النّسقيّة: يقوم النّقد الأدبي على نوعين من الدلالة: الدّلالة الصريحة المرتبطة بالشّرط النحوي ووظيفتها نحوية/ تواصليّة، والدّلالة الضمنيّة المرتبطة بالوظيفة الجماليّة للّغة، وقد اعتمدهما الغذّامي في نقده الثقافي مع إضافة الدلالة النّسقية انطلاقا من العنصر النسقي الذي أضافه لنموذج الاتصال كما أسلفنا. "والدلالة النسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللّغوي، ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر كما في الدلالة الضمنية أما الدلالة النسقية فهي في المضمر وليست في الوعي وتحتاج إلى

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 54-65.

أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء"[1].

3- الجملة الثقافيّة: يميّز النقد الثقافي منهجيّا بين ثلاث جمل رئيسية وهي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي والإيحائي، إضافة إلى الجملة الثقافية التي هي حصيلة النّاتج الدلالي للمعطى النّسقي وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي المتواري في النّص، وعبر مقولة الدلالة النسقيّة المتجليّة عبر الجملة الثقافية. تعتبر هذه الأخيرة دلالة اكتنازيّة وتعبير مكثّف وليست عددا كميّا[2].

4- المجاز الكليّ: أخذ الغذامي هذا المصطلح من البلاغة العربيّة القديمة، ويقصد به لفظ استعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقةٍ مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي، والعلاقة: هي المناسبة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، قد تكون المشابهة بين المعنيين، وقد تكون غيرها. ولكنّ الغذامي في مشروعه الثقافي يحوّله من القيمة البلاغيّة/ الجمالية إلى القيمة الثقافيّة، حيث نسعى إلى كشف الجملة الثقافية.

إذن: «المجاز الكلّي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللّغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا حتى لا نُصاب بالعمى الثقافي، وفي اللّغة مجازاتها الكبرى، والكلية التي تتطلب منّا عملًا مختلفًا لكي نكتشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير يختبئ من تحته نسق ثقافي ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة»[3].

ومنه نحن بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، فمع كلّ خطاب لغوي هناك مضمر نسقي يتوسّل بالتعبير المجازي ليؤسس من خلاله قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ولكشفها نحتاج إلى

---

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص 27.

[2] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 27-28.

[3] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 29.

الحفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما يمكن أن تفعله في أذهان مستخدمِيها»[1].

5- التوريّة الثقافيّة: 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 منْظَبِطَة»[2]، ولكنّه يوسّع من معناها البلاغي المحدّد ويقول بـ "التورية الثقافيّة"، «ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليدل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ، هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنّه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من قُرّاء ومؤلفين»[3]. وتأتي "التورية الثقافيّة" بازدواجها الدلالي في مقدّمة الأدوات المنهجيّة للكشف عن المضمر النسقي الثقافي.

6- النسق المضمر: يعدّ النسق المضمر مفهوما مركزيا في مشروع عبد الله الغذامي الثقافي، فأي ثقافة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، تتخفى وراء أقنعة سميكة، لعلّ أخطر تلك الأقنعة القناع البلاغي /الجمالي، فالجماليّة بهذا الطرح ما هي إلاّ أداة لتسويق المخبوء، وتحت كلّ ما هو جمالي هناك نسقي مضمر. «فالنسق المضمر هو كلّ دلالة نسقيّة مختبئة تحت غطاء الجمالي، ومتوسّلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة»[4].

7- المؤلّف المزدوج: يرى الغذامي أنّ لكل عمل أدبي أو خطاب مؤلفين، أوّلها: الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة، وذلك عن طريق الرمزية والإيحائية[5]، وثانيها: «الثقافة ذاتها التي تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية

---

(1) عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 28.

(2) عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص ص29.

(3) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 71.

(4) عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 33.

(5) جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.

حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا»[1].

ومنه فالغذامي يرى أن الثقافة تشارك كمؤلف فاعل ومؤثر، فالمبدع يبدع نصا جميلا فيما تبدع الثقافة نسقا مضمرا، وتعمل على غرسه وراء نظر المؤلّف.

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 34.

ثامنا: علاقة النّقد الثّقافي بالنّقد الأدبي

من الأسئلة التي تطرح بشدّة في موضوع النقد الثقافي، ما علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي؟ وهل يغنينا النقد الثقافي عن النقد الأدبي؟ أم أنّ أحدهما يكمّل الآخر ولا غنى لنا عنهما معا؟

أخذ عبد الله الغذامي تعريف النقد الأدبي عن رينيه ويليك فقال: «يمكن تعريف النقد الأدبي بأنّه إنشاء عن الأدب ... فإنّه يشمل وصف أعمال أدبية محددة، وتحليلها وتفسيرها مثلما يشمل تقويمها ومناقشة مبادئ الأدب، ونظريته، وجمالياته»[1]. فيُعتبر النقد الأدبي دراسة للأعمال الأدبية والفنون وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها والكشف عن مواطن القوة والضعف والجمال والقبح ... في حين أنّ النّقد الثقافي «معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء ... وهو لذا معني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنّما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي، فكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات فإنّ المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات لا بمعنى عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنّما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي»[2].

من خلال التعريفين نتبيّن الفرق بين النقدين، فنجد أنّ النقد الأدبي يختص بدراسة النصوص النخبويّة والمؤسساتيّة ذات القدرات الجمالية والبلاغيّة، فيركزّ على الجانب الدلالي للغة النص ويهتم بالجانب الفني للكلمة داخل إطار النص ويكشف عن جمالياتها البلاغية. في حين أنّ النقد الثقافي يتوسّع ليشمل كلّ الخطابات بما فيها المهمّشة وغير النخبويّة والمبتذلة ... بغض النظر عن مستواها الجمالي محاولا الكشف عن الأنساق الثقافية التي تختبئ وراء أقنعة البلاغي الجمالي.

يرى فنست ليتش في تحديد لطبيعة العلاقة بين النقد الأدبي والثقافي أن النقدين مختلفين،

---

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 70.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 84.

ولكنّهما يشتركان في بعض الاهتمامات، يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية، كما يوضح أنه لا يتفق مع القائلين بالفصل بين النقد الأدبي والثقافي. كما يرى أنّه ليس هناك أولوية للنقد الثقافي على النقد الأدبي. محدّدا المعالم الرئيسيّة للنقد الثقافي، وهي: أنّ اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب المعتمد، وأنّه يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية، والمناهج المستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية[1].

كما يساند محسن جاسم الموسوي ليتش في هذا الرأي، فيقول: «النقد الثقافي لا يمكن أن يتخلى عن النقد الأدبي لا بصفة الملازمة، وإنّما بصفة الدربة والتمهّر في قراءة النُصوص، أساليبها وبنائها»[2]. فيشير إلى التداخل الوثيق بين النقدين من منظور الخبرات المتراكمة لدى النقد الأدبي وتقنياته الخاصة بالخطوات الإجرائية في تحليل النصوص ودراستها.

أما فهمي جدعان فيرى من منظوره الفلسفي أن العملية النقدية لا تتجزأ، وأن العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي علاقة تكامل. فالنقد الأدبي ضرورة للإبانة عن جمالية النص، وعن شروط الحساسية الجمالية، وكذلك فإن النقد الثقافي ضروري من أجل الإبانة عن الأنساق الدّفينة في النص وعن الخبايا النفسية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية للنّص، ويعني ذلك أنّه ليس علينا أن نرى في النقد الثقافي بديلا مطلقًا للنقد الأدبي. وإنّما الأحق أن نرى فيه ظهيرا له. وباعتبار آخر أن نرى في النقد الثقافي والنقد الأدبي ما رآه أرسطو في الموجود النقد الثقافي هو "الصورة"، والنقد الأدبي هو "المادة"، والنقد الأدبي هو "الشكل"، والنقد الثقافي هو "المضمون"، فهما متكاملان لا مترافعان[3].

حتى أنّ عبد الله الغذامي الذي أعلن موت النقد الأدبي في كتابه "نقد ثقافي أم نقد أدبي" وقال

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص308 -309.

[2] محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغيّر، واقعها، سياقاتها وبناها الشعوريّة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2005، ص 14.

[3] شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط 2، 2008، ص 191.

عن النقد الأدبي أنّه نشاط فكري غير مجدٍ ولا فعّال في معالجة الإنتاج الأدبي العربي الحديث، وعلى المجتمعات أن تتبنى النقد الثقافي الأقدر على الاستجابة للظروف والشروط والمحدّدات الجديدة التي تحكم هذا الإنتاج الجديد[1]. نجده يتناقض مع نفسه في أكثر من موضع مثبتا علاقة التكامل بين النقدين فيقول: «إن النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي»[2] ولا أدلّ على قوله هذا من اعتماده على مصطلحات النقد الأدبي كالمجاز والتورية في مشروعه النقد الثقافي.

وكذلك قوله: «إنني أحسّ أنّنا بحاجة إلى النقد الثقافي أكثر من النقد الأدبي، ولكن انطلاقا من النقد الأدبي؛ لأن فاعلية النقد الأدبي جُربت وصار لها حضور في مشهدنا الثقافي والأدبي، وقد توصلنا إلى أن الكثير من أدوات النقد الأدبي صالحة للعمل في مجال النقد الثقافي، بل أستطيع أن أؤكد بأننا ومنذ عصر النهضة العربية وحتى يومنا هذا، ما من شيء جرب واكتشف ثقافيا مثل النقد الأدبي وعبر أدواته التي حازت على ثقتنا بعد ما أخضعناها للمعايير المعروفة عالميا، ولا شك أنه بات للنقد الأدبي في بلادنا العربية من الحضور والسعة ما يؤكد على أهميته في حياتنا الثقافية والأدبية»[3].

إذن نخلص إلى أنّ علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي علاقة تكامل، وما كان للنقد الثقافي أن يقوم لولا النقد الأدبي، وما كان للنقد الأدبي أن يستمرّ ويتجدّد لولا النقد الثقافي، "فلكلٍّ من النقد الثقافي والنقد الأدبي شأن يغنيه، ولا يغني أيّ منهما عن الآخر"[4].

---

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 67.

[2] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص21.

[3] عبد الله الغذامي، نحن بحاجة إلى النقد الثقافي أكثر من الأدبي، حوار وحيد تاجا، جريدة الوطن، عمان، ع 4941، 2002.

[4] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 69.

تاسعا: مفهوم الأنساق الثّقافية

يقوم التّحليل الثّقافي على البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة من خلال محاولة تعرية الخطابات والتّعرّف على أقنعتها وأساليبها في تمرير تلك الأنساق وترسيخ هيمنتها وفرض شروطها الحضاريّة، ومنه فالنّسق يمثّل مفهوما مركزيّا تقوم عليه الدراسات الثقافية، لذا وجب التّعريف بمفهومه.

1- مفهوم النّسق: يعود الفضل في إيجاد مصطلح النسق لدى سوسير الذي أشار إليه في إحدى محاضراته وهو عنده مرادف للسان، وقد نقله ليفي شتراوس إلى المحيط الثقافي في دراسته (الأنثروبولوجيا البنيوية 1958م) قائلا بوجود نظام كلي أو عالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص[1].

تعدّدت التعريفات التي اهتمّت بمفهوم النسق، وقبل التّعرّض لها لا بأس أن نعرّج على التعريف اللّغوي، فعند العرب: جاء في لسان العرب لابن منظور: « النَّسَقُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: مَا كَانَ عَلَى طَرِيقَةٍ نِظامٍ وَاحِدٍ، عامٌّ فِي الأَشْيَاء، ... والنَّسَق: مَا جَاءَ مِنَ الْكَلَامِ عَلَى نِظام وَاحِدٍ.»[2].

أمّا عند الغرب: فيعرّفه لالاند في موسوعته بأنّه: «نسق (system) جملة عناصر مادّية أو غير مادّية، يتعلّق بالتبادل بعضها ببعض، بحيث تشكّل كلّا عضويّا (النظام المدرسي، الجهاز العصبي)، ومنه الوحدة النسقية التي تجعل عدّة حركات تصب في هدف واحد ... ليس النسق شيئا آخر سوى ترتيب مختلف الأجزاء فن أو علم في راتوب تتآزر فيه كلّها تآزرا متبادلا، وحيث تُفسّر الأجزاء الأخيرة بالأجزاء الأولى»[3].

إذن فالنّسق في المفهوم اللّغوي العامّ يدلّ على الاتّساق والنّظام والترتيب.

وانطلاقا من المفهوم اللّغوي نصل للمفهوم الاصطلاحي الذي اختلف فيه الباحثون فنذكر

---

(1) ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 21.

(2) ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، مادة نسق، ص 353.

(3) أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، المجلد الثالث، منشورات عويدات، يروت، ط2، 2001، ص14 17.

منهم:

– د. محمّد مفتاح الذي يعرّفه بقوله: «النّسق مكوّن من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض، مع وجود مميّز أو مميّزات بين كلّ عنصر وأخر...»[1].

– في حين تذهب الدكتورة يمنى عيد لتعريفه بقولها: «يتحدّد هذا المفهوم في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية. ذلك أنّ البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر خارج البنية غيره داخلها. وهو يكتسب قيمته داخل البنية، وفي علاقة ببقية العناصر أو بوقعه في شبكة العلاقات...» [2].

– أمّا عبد الله الغذامي الذي جعل من النسق مفهوما مركزيا في مشروعه النّقدي، فلم يعترض على أن يكون النسق مرادف للبنية (structure) أو بمعنى النّظام (system) ولكنّه يتحدّد عنده "عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرّد "ممّا يكسبه" قيما دلالية وسمات اصطلاحيّة خاصّة".[3] هذا الطرح يجعلنا لا نتفق مع الغذامي الذي لم يعارض أن يكون للنسق والنظام والبنية مدلولا واحدا، لأنّ لكلّ مفهوم منهم مدلولا خاصا به، فأمّا البنية فهي شبكة العلاقات التي تربط العناصرَ بعضَها إلى بعض، أمّا النّظامُ فهو الهيكلُ العامُّ الذي تندرجُ تحتَه الجزئياتُ أو العناصر، في حين أنّ النسق هو مجموعة من العلاقات التي تربط تلك العناصر والمكونات وتجعلها متماسكة، تتبادل مع بعضها تأثيرا وتأثّرا. ومنه نستنتج أنّ النسق أشمل وأعمّ من النّظام والبُنية.

– أمّا الناقد الفلسطيني عز الدين المناصرة فيرى أنّ النسق هو: «النظام التقني الذي يميز البنيات المتشابكة في النص. وهو متعدد ومتنوع وقد يتكرر. وهو عالمي ودال على مستويات البنية. وهو تقليدي ونمطي وشكلي ومبتكر في الوقت نفسه. بينما تركز البنية على الدلالة رغم تقنيتها الشكلية.

---

(1) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجيّة شموليّة)، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، ط1، 1996، ص 158.

(2) يمنى عيد، في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 32.

(3) عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 77.

وهناك بين النسق والبنية علاقة جدلية لا فكاك منها: فالبنية هي التي تكشف النسق كما أن النسق هو الذي يكوّن البنية.»[1].

– وقد عرّف تالكوت بارسونز النّسق بأنه: «نظام ينطوي على أفراد مفتعلين تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو بحت ومعه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي»[2].

فالنّسق مجموعة من الأجزاء تكون مترابطة ببعضها البعض مع وجود مميزات بين كلّ عنصر وآخر وللنسق عدة خصائص منها: أن كلّ شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق، وله بنية داخلية ظاهرة وحدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون. وله قبول من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة لا يؤديها نسق آخر.

2– مفهوم الأنساق الثقافية: يعتبر النسق الثقافي مفهوما مركزيا في مجال النقد الثقافي، فالنقد الثقافي يهدف إلى بيان أثر الثقافة في تمرير أنساقها عبر الحيل الجمالية والبلاغية، والنصّ مجرّد وسيلة لاكتشاف تلك الحيل التي تختبئ خلفها لتمرير أنساقها، ويذهب الدكتور عبد الله الغذامي في تعريفه لمفهوم النسق الثقافي إلى اقتراح عنصر سابع لعناصر التواصل الستة التي حدّدها جاكبسون (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، أداة الاتصال، والشفرة) ألا وهي: النسق، ممّا يؤدي إلى إضافة وضيفة سابعة لوظائف الاتصال التي جاء بها جاكبسون وهي: نفعيّة، تعبيرية، معجميّة، تنبيهية، مرجعية، الشعرية، وأخيرا الوظيفة النسقيّة، هذه الأخيرة التي تنتج دلالة النسقيّة إضافة إلى الدلالة الصريحة المرتبطة بالجملة النحوية ووظيفتها النفعيّة، والدلالة الضمنيّة المرتبطة بالوظيفة الجماليّة الأدبيّة، أمّا الوظيفة النسقيّة فهي مرتبطة بالجملة الثقافيّة التي تعدّ حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، والتي يأتي كشفها عبر العنصر النسقي المتواري في النص. ويفضي هذا إلى وجود مؤلفين: مؤلف أوّل مبدع للنص، ومؤلف آخر يتمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى خلف الظاهر لتشكّل أنساق مضمرة غير

---

[1] عزالدين المناصرة، علم التناص والتلاص، دار مجدلاوي، عمان، ط3، 2006، ص 31.

[2] إيديث كويزيل، عصر البنوية، تر: جابر عصفور، دار السعادة الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص411.

واعية.

يرى الغذامى أن النسق يكتسب قيما دلالية وسمات اصطلاحية وحدّدها فيما يلي: "يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفية النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر ويكون ذلك في نص واحد ... ويشترط في النص أن يكون جماليا وأن يكون جماهريا"[1].

ويحدّد الغذامي النسق الثقافي بأنّه: "ذو دلالة مضمرة ليست من صنع المؤلف بل الثقافة واستهلكها جماهير اللغة، فضلا على أنّه ذو طبيعة سردية يتحرّك في حبكة متقنة وهو قادر على الاختفاء مستخدما أقنعة كثيرة ...كما أنّ الأنساق الثقافية أنساق تاريخيّة أزلية وراسخة، ولها الغلبة دائما وعلامتها اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق."[2]

من خلال ما تقدّم تتسع دائرة البحث عن الأنساق الثقافية من النصوص إلى كافة أشكال الممارسات الإنسانيّة بما في ذلك غير المؤسساتي والشعبي والمهمّش والمنبوذ ... بشرط أن يكون منتشرا ومستهلكا، ومنه النسق "يتحقق بوجود ثابت ينغرس في وجدان المجتمع، ويتغلغل داخل ذاكرته، ولم يلبث أن يسيطر عليها، لأنّه ينبني من تراكم أثر في العقل الجماعي ثم الانتشار، وهنا يمتلك القدرة على التحكم في ردود الأفعال، ومن ثمّ السيطرة والهيمنة على الأفراد، ويصبح النسق لا همّ له سوى أن يجعل من قيمه أقنعة لأفكار مثالية توهم الذات بأنّها السبيل إلى الحياة."[3]

---

[1] عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 77.

[2] عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص 79.

[3] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009 ص79.

الفصل الثاني:

دراسة الأنساق الثقافية

في رواية الساق فوق الساق

أولاً: تقديم لرواية الساق فوق الساق

ثانيا: دراسة الأنساق الثقافية في رواية الساق فوق الساق:

- النسق الاجتماعي
- النسق الديني
- النسق السياسي

أوّلا: تقديم لرواية السّاق فوق السّاق

صدر حديثا للروائي الجزائري "**أمين الزاوي**"[1]، رواية جديدة تحمل عنوان "**الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق**"، عن منشورات "ضفاف بيروت" طبعة العالم العربي ومنشورات "الاختلاف" طبعة خاصة بالجزائر.

"الساق فوق الساق"[2] رواية تروي أحداث جمعها الحب وفرق بينها عنف التاريخ، بطلها السارد الذي يقدم لنا قرية يعود تاريخ أهلها إلى أسرة مورسكية طُردت من الأندلس وحرس الجدّ الأول على أن يبني ما يشبه قصره الأندلسي المهجور إلى أن توسعت من حوله البنايات فصارت قرية. ثم يضطر سكانها إلى الهجرة مرة أخرى بسبب القهر الاستعماري الفرنسي إلى الإقامة في الحدود المغربية، ويعودون بعد إعلان الاستقلال إلى قريتهم حيث توزع عليهم المؤونة بواسطة الصليب الأحمر.

فهو تاريخ يُحكي على لسان طفل بقيت طفولته حاضرة في ذاكرته جمرة متقدة لا تنطفئ.

يولد الطفل "بوطشل البزاق" على الحدود المغربية وكان والده قد صعد إلى الجبل مع الثوار. ويكبر هذا الطفل ليعشق ابنة عمه زهرة، ويقاسمه هذا العشق الأخ الأكبر مجيد، وهو يحب عمته ميمونة إلى

---

(1) أمين الزاوي: كاتب وروائي وأكاديمي جزائري من مواليد 25 نوفمبر 1956م، من بلدة مسيردة بولاية تلمسان، تلقى دروسه الابتدائية، قبل أن يزاول دراسته بثانوية الشهيد الدكتور بن زرجب بقلب مدينة تلمسان، وانتقل إلى جامعة وهران ليتحصل على شهادة الليسانس من معهد اللغة والأدب العربي، ممّا أهله وساعده للالتحاق بجامعة دمشق لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب عن أطروحته حول موضوع: "صورة المثقف في رواية المغرب العربي". تولى الأستاذ الزواي عدّة مناصب، أستاذ الأدب المغاربي والترجمة كلية الآداب جامعة وهران، ثم مدير قصر الثقافة بوهران، ليتوّج مديرا عاما للمكتبة الوطنية ويشتغل حاليا أستاذ بجامعة الجزائر المركزية في مادة الأدب المقارن كما يشرف على مجموعة من طلبة الماجستير والدكتوراه.

له عدّة مؤلفات في القصّة والرواية من أبرزها: ويجيء الموج امتدادا، كيف عبر طائر فينيقس البحر المتوسط، التراس، صهيل الجسد، السماء الثامنة، الرعشة، رائحة الأنثى، يصحو الحرير، وليمة الأكاذيب، شارع إبليس ... وله روايات أخرى كتبها باللغة الفرنسية من أهمها: إغفاءة ميموزا، الخضوع، حرس النساء.

تُرجمت بعض أعماله الروائية إلى لغات مختلفة مثل الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والصربية والتشيكية وحتى الإيرانية. وتتميز كتاباته الأدبية بنوعيتها المخالفة والمختلفة، فهي تغوص في أعماق المواضيع الحرجة الممنوعة والمرغوبة، المسكوت عنها والمضوب عليها، فتخلق هزات ارتدادية لدى القراء بوجه عام.

(2) هذه الرواية ترشحت ضمن القائمة لجائزة البوكر ولكنها لم تستطع الوصول إلى القائمة القصيرة.

حدّ العشق، امرأة جريئة متحررة يكفي أن تكشف عن ساقيها أو يرن خلالها ليلزم كل حاضر حدوده، عاشت في بيت والدها ثم انتقلت إلى بيت زوجها الشيخ عبد الحميد الذي سُمي تيمنا باسم عبد الحميد بن باديس، ولكنه ظهر عميلا لفرنسا فذُبح، ما جعلها تضطر للعودة إلى أهلها لتعتني بأبناء أخيها إدريس المهاجر في فرنسا.

أمّا الأسطورة عويشة الذي تنكّر في لباس نسوي ليذبح الشيخ، فهو يشكل لغزا محيرا بالنسبة إلى سكان قرية المورو ولأنّ ما خفي من حياته أن يحمل عبء اغتصابه في السجن ويغادر القرية ليلة زواجه بميمونة زوجة الشيخ الذي سبق أن ذبحه.

أمّا عمه إدريس الذي هاجر إلى فرنسا واشتغل مع الحركة الوطنية الجزائرية صار مطاردا تنقذه كوليت ثمّ يعود إلى الوطن وقد توفيت زوجته سكينة ليتزوج بعدها اليامنة التي لها قصة غربية ومغرية في آن واحد.

ثانيا: دراسة الأنساق الثقافيّة في رواية السّاق فوق السّاق

كانت الرّواية الجزائرية وما زالت منذ نشأتها إلى يومنا هذا تعبيرا صادقا ونقلا دقيقا لواقع الإنسان الجزائري وما يعانيه من هموم ومشاكل على امتداد الفترات الزمنيّة التي مرّت بها الجزائر، ولأنّها استطاعت دون غيرها من الأجناس الأدبيّة الأخرى أن تصوّر الواقع تصويرا دقيقا أمينا بكل تقلّباته وأحواله فقد احتلّت الصدارة وهذا راجع لثلّة من الأدباء والرّوائيين الذين نهضوا بهذا الفن وجعلوه وسيلة مثلى لعلاج الواقع بكلّ أفراحه وأحزانه ... وقد كانت الثورة الجزائرية الموضوع الرئيسي للرّواية الجزائرية التي ظهرت متأخرة أي بعد الاستقلال بسنوات، ولكنها وُلدت شديدة الارتباط بأحداثها، فطيف الثورة لم يفارق الكثير من النصوص الروائية الجزائرية، وإن اختلف كتابها في التعامل معها، كل حسب الأيديولوجية التي يؤمن بها. فجُلّ موضوعاتها كانت تدور حول أحداثها من أجل تشريح وضع المجتمع الجزائري أيام الحكم الاستعماري، وفي نفس الوقت إظهار بطولات الشعب في مقاومة للاستعمار الفرنسي، والانتصار عليه وتكبيده خسائر في الأرواح والعتاد. وما تزال كذلك حتى في وقتنا الحاضر لأنّ الكثير من الروائيين الجزائريين قد ربطوا في نصوصهم، بين ما حدث أثناء الثورة، وما كان يحدث بعد نيل الاستقلال. كل من وجهة نظرته الأيديولوجية، ووفق علاقته بالثورة وموقفه منها ومن رجالاتها، فإن الثابت هو أن الثورة ظلت هي المرجعية الأيديولوجية والفنية التي ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين.[1]

وهذا ما جسّده الروائي أمين الزاوي في روايته المعنيّة بالدّراسة والموسومة بـ"الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق "والتي تمثّل تجربة روائيّة متميّزة، متجاوزة التنميط الأدبي باحثة عن آليات

[1] وذناني بوداود، تجليات ثورة التحرير الجزائرية في الروائية الجزائرية (مقاربة في بعض النصوص)، جامعة عمار ثليجي، الأغواط: https://manifest.univ-ouargla.dz.

جديدة في الكتابة، فهي تقوم على تعدّدية لغويّة وتستثمر ما هو مهمّش ومغيّب ضمن المشهد الأدبي، مثل النّهل والاستقاء من المخزون التاريخي والتراث الشعبي.

وتمثّل رواية "الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق" ذلك النوع من الخطابات التي لم تتخلّص من أسر الإديولوجيا على غرار الروايات الجزائرية السابقة، لذا سوف نعتمد على منهج النّقد الثقافي، الذي يحتّم علينا الاستفادة من مناهج العلوم الإنسانية كالتاريخ والفكر والسياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها. لدراسة الأنساق المضمرة وما يختبئ تحت الجمالي الأدبي، محاولين كشف وتعرية أقنعة الثقافة لتمرير أنساقها داخل الخطابات اللّغويّة، لذلك قسّمنا هذه الأنساق إلى ما يليّ:

أوّلا: النّسق الاجتماعي:

لكل مجتمع نسق اجتماعي عام تندرج تحته جميع أوجه السّلوك الإنساني، والذي يتضمن مجموعة من النظم الاجتماعية ذات قواعد سلوكية مستقرّة تحكم الأنشطة الإنسانية في ظل مجموعة من الأفراد المتفاعلين. وقد انبجست في روايتنا " الساق فوق الساق" مجموعة من الأنساق الاجتماعية نذكر منها:

أ- نسق الأنوثة والذكورة: إن المجتمعات الذكورية تقوم على تقديس الأب وتحيطه بهالة من العظمة، وهي مجتمعات بطريركية، ترتفع به من مرتبة الأب الطبيعي إلى مرتبة الأب الثقافي والروحي معطية إيّاه مسوّغا لكل أفعاله وأقواله بدون أدنى مُساءلة ويكون بذلك المرجعية الأولى في كل القضايا والمشكلات وتكون رؤيته هي الرؤية الوحيدة وقادرة على تفسير الأشياء واختراق حجب الغيب وإعطاء التفسيرات التي لا تقبل المراجعة، إنه جنوح إلى التقديس هو ما تتصف به المجتمعات الذكورية في نظرتها للذّكر.

وقد عانت المرأة عبر مراحل التاريخ من التهميش والإقصاء في الكثير من مجالات الحياة، وتحجيم دورها في المجتمع، فعلقت بها الكثير من الصفات مثل: العورة، القاصرة والناقصة، فما هي إلا تابعة منقادة بدون حول أو قوّة للمركز الذي يمثّل الذكر، وقد ظهر هذا جليّا في العديد من المواضع في روايتنا "الساق فوق الساق"، حيث ظهرت المرأة مجرّد مفعول به مهمش لا قرار ولا رأي له حتى فيما يخصّها،

من قبل الفاعل الذكر المركز الآمر والناهي، ففي الزواج مثلا لم يسأل الأهل "ميمونة" عن رأيها في العريس لمجرد أن أعجب الأب، بل والأدهى من ذلك فقد اشترط العريس تغيير اسمها الذي يعدّ أوّل ملكيّة خاصّة لها منذ أن فتحت عينيها على الدنيا إلى أن تجاوزت سن الرابعة عشرة من "ميمونة" ل "فاطمة الزهراء" لا لشيء إلّا لأنّه لم يعجب العريس وغيّره بدون مشاورتها، كيف لا، وما هي إلاّ نكرة يفعل بها المركز ما يشاء، وهو ما يوحي بالظلم والقهر والتهميش الذي يطال المرأة «...**لكنّ لي شرطا واحدا المقابل، هو: تغيير اسم الفتاة، وهو شرط أساسي لزواجها من ابننا عبد الحميد...**»[1].

وفي موضع أخر يذكر الكاتب حبّ الجدّ الشديد للجدّة "تاملوت" حتى أنّه شبّهه بحب قيس لليلى، ولكنّ هذا الحب لم يشفع للجدة حينما غادرت بيتها لبيت أهلها بدون إذن زوجها، الذي كان عقابه قاسيا جدا لا بسبب خروجها دون إذن، بل لأنّها اقترفت جرما شنيعا في نظر الذكر ألا وهو التّعدي على مركزّيتة في إصدار الأوامر، فما هي في نظره إلا تابع يطيع الأوامر بدون نقاش، أما إصدار الأوامر فليس من اختصاصها. وقد كان عقابه مجحفا جدا بالنسبة لها، أمّا بالنسبة له ولمجتمعه الذكوري الذي يجعل العصمة والقرار له دون منازع فكان نوعا من الانتقام لمن تسوّل له نفسه من المهمشين التعدّي على ما ليس له. وقد قام عقابا لها بتطليقها ثلاثا، أي أنّها أصبحت بائنا بينونة كبرى، ولا تحلّ له إلا بزواجها من رجل أخر «...**وحينما عاد جدي ولم يجدها وهو الذي كان يحبّها حب قيس لليلى، غضب وأزبد وأقسم أن يطلّقها بالثلاث، وهو ما حصل بالفعل. وفي الأسبوع التالي جاء بزوجة ثانية**»[2].

كانت المرأة مذعنة مستسلمة لواقعها المفروض عليها من قبل النظام الأبوي، راضية بدونيتها فالتصقت بها كل صفة سلبية سيّئة، وهذا ما بدا واضحا في وصف الجدّة لابنة زوجها ميمونة حيث قالت: «**هذه الفتاة نار! قنبلة موقوتة! فتنة**»[3] وما وصف المرأة لمرأة مثلها بهذه الصفات القبيحة إلاّ

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص 55.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 48.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص53.

دلالة واضحة على إقرارها بها واستسلامها للنظام الأبوي وقراراته. أمّا إن حاولت المرأة الخروج عن تلك الدائرة الضيقة التي وضعت فيها، فقد جاءت شيئا فريّا بل هو علامة من علامات قيام الساعة «**والنساء يزغردن والرجال يضحكون، معلقين على الطبيبة الأجنبية..."امرأة تختن أطفالا ذكروا، إنّها علامة من علامات القيامة.**»[1]. حتى أنّ البطل قرّر بعدها التخصص في الطب والتّخلي عن طموحه في دخول المدرسة العليا للفنون الجميلة للتخصص في الفن التشكيلي، لا لشيء سوى لرد الاعتبار للسلطة الذكورية التي قد دنّست من طرف الهامش «**سقطت منّي رغبة التخصص في الفن التشكيلي ... ثمّ سكنتني رغبة التخصص في "الطب". أريد أن أكون حكيما ...كنت كلما تصورتُني طبيبا، أتذكر بكثير من السخرية مشهد الطبيبة الروسية أو البلغارية التي قطعت جزءا من قضيبي، وكيف كان الرجال يضحكون منّي...**»[2].

فوظيفة المرأة الرئيسيّة هي الإنجاب وخدمة البيت والزوج والأولاد، لا حقّ لها في إبداء الرأي أو أخذ القرار أو التعليم، فجاء في الرواية ذهاب الأبناء "مجيد" والبطل إلى المدينة لمتابعة دراستهم شأنهم شأن باقي أبناء القرية، في حين لم نجد إشارة واحدة عن تعليم البنات حتى في كُتّاب أو مسجد القرية لأنّه لا يعدّ حقا لهنّ.

فهم يريدونها خادمة لا صوت ولا رأي لها تعيش في الظل وترحل صامتة مثل "سكينة" «**بعد ثلاثة أيام ماتت سكينة زوجة عمي إدريس ... كانت امرأة لا يسمع لها صوت في قرية قصر المورو، هادئة، تعامل عمي إدريس كطفلها المدلّل ... منذ تزوجته وهي تتعب في تربيته كأية أم مع ابنها العاق.**»[3]، هذا الزوج الذي ألقى عليها مسؤولية البيت والأولاد في وجوده وعند هجرته إلى فرنسا حيث كافأها نظير إخلاصها وتعبها بخياناته المتكرّرة هناك دون أيّ شعور بالخطيئة أو تأنيب الضمير، وفي المقابل يلصقون بها –المرأة– كلّ الصفات السلبيّة «... **في قريتنا سبب العقم هي المرأة**

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 80.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص95.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 111.

دائما»![1]. يستفيدون منها كبضاعة تباع وتشترى كما تباع وتستأجر السائمة، وهذا ما حصل مع العم إدريس الذي زوّج ابنته زهرة "الغزالة" أجمل جميلات القرية والتي كانت تحب ابن عمها "مجيد" المهندس إلى "نور" رجل من غير قريتها أكبر منها سنا، يعمل في تنظيف إسطبل خيول المزرعة، وغير متعلّم شريطة أن يزوجه أخته الأرملة اليامنة، وقد وافق الأخر على ذلك بالرّغم من أنّ العمّ إدريس مبتور القدمين مقعد. «**أنّ زهرة لم تحب نور يوما، بل إنّ عمي إدريس قد وافق على زواجها من نور شريطة أن يتزوج هو بدوره أختا لنور اسمها اليامنة. كانت أرملة مجاهدة، وقد عرفت بجمالها الخارق في النواحي.**»[2]. فكلا الرجلين اهتمّ لمصلحته الشخصيّة دون الالتفات لمن في عهدته من بنت أو أخت...

وقد فرض النظام الأبوي قوانينه وقراراته حتى على الأطفال في ألعابهم فالمتتبّع للعبة الحياة كما أسماها الراوي والتي يلعب فيها الصغار أدوار الكبار بكل دقّة ومسؤولية، يجد في ثناياها سلطة الذّكورة واضحة جليّة ذلك عندما أمر مجيد أخاه بتطليق زوجته بالثّلاث، وكونها أنثى استسلمت فانصاعت لسلطة الآمر دون أن تبدي أي رفض أو اعتراض للقرار الذّكوري، فهي راضخة مستسلمة ومستكينة. بل لم تتفوه حتى بكلمة لم تدافع عن حقّها وكأنّ هذا القرار ... بحكم أنّ المؤسسة الزوجية لا تخضع إلّا للسلطة الذكورية وهي مُعترفة ومُقرّة بهذه السّلطة وهذا الاعتراف ليس من طرف الأنثى فقط بل من العرف والمجتمع برمته، وتمثّل ذلك حينما أسرعت زهرة في استقبال الرّاوي لكنّ الأطفال أحاطوا بها قائلين: «**أنت مطلقة ثلاثا منه، لا يجوز أن تسكني معه، علينا أن نصنع له بيتا خاصّا ولك بيتا خاصّا أيضا، وسنبحث عن زوج آخر وله عن امرأة أخرى.**»[3] ومع الرغم من أنّ المرأة جزء فاعل ومكوّن أساسي في المجتمع البشري، وهي جزء من كيانه الاجتماعي والنّفسي، بل هي مُكملة له، وقد عانت المرأة كثيرا في مجتمعاتنا الإسلامية جرّاء التقاليد البالية التي يتخلّصوا منها وممّا يزيد الأمر سوءاً أن

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 20.

(2) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 189.

(3) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 158.

يتمّ إصباغ القدسية عليها. وتبقى الأنثى ضحية المجتمع لا تختار عريسها بنفسها فهي تحت سيطرة العرف والتّقاليد. «**نظرت إلى عيني زهرة كانتا ضاحكتين بحزن، انسحبت على الفور إلى البيت جريحا، ومن يومها لم ألعب معهم تلك اللعبة التي جعلتني أطلّق أغلى ما عندي، الطلاق بالثلاث**»[1].

ب– سلطة الأنا والآخر: يتسع المجال في قضية الأنا والآخر ليشمل العلاقات بين الجنسين (ذكر وأنثى)، والعلاقات الاجتماعية كما يحدث في إطار العرق والأقليات واللون أو حتى الدين والانتماءات الجنسية ضمن إطار جغرافي واحد.

ففي لعبة الحياة التي هي وَهْم في نظر أصحابها الذين عاشوا أحداثها وتفاصيلها، لم يسلموا من فجائعها، فلم يلعبوا الحياة كما يجب أن تُلعب في مضمونها ناقضت الدّور المنوط بها إذ أنّ الراوي بعدما استحسن أحد فصول هذه اللعبة وهو زواجه بمن يحب، فلم تكن اللعبة عادلة في سننها، ويظهر ذلك عندما أفسد مجيد على أخيه سعادته وحطّم العش الزوجي الجميل، ناهيك عن الأطفال الذين أمروه بالابتعاد عن زهرة مقررين باتخاذ زوجة جديدة له وعليه أن يخضع لأوامر الأطفال "هم صورة ناطقة عن المجتمع" هذا الأخير كبّل حريته وأعاق سير حياته، فتمرده كان بالرّفض فقط، دون المقاومة لأنه استسلم وخرج جريحا من لعبة الحياة وقرر أن لا يلعبها أبدا فأصبح نادما أشدّ النّدم على فقده أغلى شيء عنده "زهرة" فهو رافض لسلطة المجتمع لأنّه قيّد حريته في اختيار مصيره، وهذا التناقض يمثّل تناقضات الحياة في حدّ ذاتها إذن يغالطونك أنّ الحياة لعبت كما يجب.

كما أنّ النظام البطريركي يستمد مفاهيم كثيرة من الظاهرة الاستعمارية، فكلاهما يقوم على العنف والتفسير الطبقي والتحيّز والتمييز بين فئات المجتمع إضافة إلى أنّ النظام الأبوي عادة ما يصبح الوريث الشرعي للاستعمار الذي يترك المستعمرات في حالة جاهزية فكرية ونفسية لتقبل النسق الأبوي والتعايش معه.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 158.

فمن خلال علاقة الرجل بالمرأة نشأت عدة علاقات أخرى كعلاقة المستعمِر بالمستعمَر، فالبلد المستعمِر يمثل الرجولة والبلد المستعمَر يمثل أنوثة، فالرجل المستعمِر يرخي العنان لجماح غرائزه وشهواته الملجومة ما إن تطأ قدماه الأرض المستعمَرة، ونظيره يفعل الرجل المستعمَر، إذا ما قضيت له الأقدار أن يجيء إلى الدولة المتروبولية، لأنه يريد أن يثأر أولا لنفسه ولرجولته، ولأنه يعاني ثانيا من الحالات من كبت جنسي شديد ناشئ عن الإيديولوجيا الأبوية التي تشد على خناق العلاقات بين الرجل والمرأة في مسقط رأسه[1]، فالمستعمَر عند ذهابه إلى بلد المستعمِر يطلق العنان لغرائزه وشهواته التي لا يمكن أن يطلقها في بلده، وذلك حتى يرد الاعتبار لرجولته أولا، ولأنه يعاني من كبت جنسي في بلده نتيجة التعصّب للعلاقات بين الرجل والمرأة ثانيا. وهذا ما أوحت به بعض دهاليز الرواية «**حين نام لأوّل مرة على سرير امرأة فرنسيّة ... يسكنه شعور يشبه الانتقام من فرنسا التي استعمرت بلاده قرنا ونصف قرن تقريبا.**»[2].

كان النظام البطريركي يكرّس فكرة مركزيّة الذكر وهيمنته، وفي المقابل يهمّش الأنثى ويزدريها حتى أنّه لم يقبل بعجزه الذي يفرضه الوصول إلى أرذل العمر، فهذا الجد "حمديس" إنسان مؤمن ذو خبرة كبيرة في الحياة بعدما أحسّ بفقد هيمنته وأنّه لا قيمة له في الحياة فقد أصبح مهمّشا، يضع حدا لحياته فقد بلغ من الكبر عتيّا وذهب سمعه وبصره فما عاد يفرّق بين الناس من حوله، الأمر الذي لم يرض به ففضّل موته على التخلي عن مكانته في هذا المجتمع الأبوي. «**إنّ جدي حمديس وجد ميّتا منتحرا، فبعد أن فقد حاسة الشمّ نهائيا بعد فقدان البصر والسمع، ولم يعد يميز الناس من حوله، أصبح يعيش في اللاوجود، في اللامعنى، في اللامكان، محاصرا في قمقم يشبه صحراء مفتوحة على العدم**»[3].

---

[1] جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1997، ص 10.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 39.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 184.

هذا هو القهر الاجتماعي الجليّ من حرمان وعنف وزواج قسري وتهميش ... الذي طال المرأة من طرف كل الشرائح الاجتماعية من أب أو أخ أو زوج ... بمباركة وتحت عباءة النظام الأبوي الذي جعلها في المرتبة الدنيا أمام سلطة ذكوريّة متجبّرة، جعل الكاتب يعمل على تمرير نسق تعرية الفحل مساهما في هدم مؤسسة الأبوّة كأيقونة اجتماعيّة مقدّسة. ويمكن أن نحوصل تعرية الرجل في هذه الرواية في: القهر الاجتماعي، العنف، الأنانية، الاستبداد، عدم تحمّل المسؤولية، التعسّف والخيانة ... وهو ما جعل الزاوي ينتصر للمرأة في الكثير من المواضع رافضا لدونيتها المفروضة عليها اجتماعيا، مضمرا تورية ثقافية متمثّلة في استفحال الذات المؤنثة فنجده مثلا ينفي عنها تلك الصفات السلبيّة الملازمة لها، في شخص عمّته "ميمونة" فوصفها بالذكاء والفطنة أكثر حتى من الرجال والقوّة والصبر والرضاء بالقضاء والقدر، وهي صفات حميدة تحتاج إلى قوّة الإرادة وضبط النفس وهذا ما لا يتحمّله الجميع «**كنت أجد عمّتي ميمونة على الرغم من قلبها المكسور المعنّى، أكثر ذكاء من أمي الحالمة، وأكثر فطنة لما يحيط بها من النساء كما من الرّجال ...كانت قائدة حقيقية ضدّ الشعور بالهزيمة أمام الثكل والعنوسة، مبتسمة دائما...**»[1]. كما وصف أخته "سارة" بصفات تشبه صفات "الأنبياء" المعروفين بالعصمة وعدم الوقوع في الخطأ «...**أختي سارة التي تشبه الأنبياء، لا تكذب ولا تخاصم أحدا ولا ترفع صوتا أمام أحد. لسانها صافِ. عسل...**»[2].

يتشكّل نسق الاستفحال في الرواية بشتى الطرق كالجمل الثقافيّة التي تقود التمرّد ضد المؤسسات الثقافيّة بمختلف أشكالها، فتتجسد بإرادة المرأة واتخاذها للقرار الذي حرمت منه طويلا «...**أمر عمتي ميمونة أمر لا أمر فوقه، ولا مردّ له ولا اعتراض عليه.**»[3] فتعالت هنا حتى على المؤسسة الدينيّة العقائديّة فالله تعالى وحده الذي لا أمر فوقه ولا مرد له. كما تمعن في ثورتها لتشمل التمرّد على المؤسسة الاجتماعية والعادات والتقاليد والقيم التي تمنع بل وتحرّم استقبال المرأة لرجل أجنبي لا يربطها به أي

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 97.

(2) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 105.

(3) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 98.

رابط في بيتها أو التواجد معه في أي مكان بدون رابط الزواج، وهذا ما جسّدته العمة ميمونة في علاقتها مع "عويشة" عند انتقالها للعيش في بيت إدريس الغائب بعد موت زوجته "سكينة" وبقاء الأبناء وحدهم «...**وجودها في بيت عمي إدريس سيعطيها الحرية الكبيرة والكاملة في استقبال عويشة الذي بدأت علاقتها به تطلع منها رائحة ... لقد أصبح لا يُرى عويشة ألا وتُرى معه عمتي ميمونة**»[1] بل تحدّت كلّ أفراد عائلتها وصرّحت بقرارها «**أريد عويشة**»[2]. كما قامت "زهرة " التي زُوّجت غصبا لـ"نور" من تسمية ابنها البكر باسم ابن عمها "مجيد" الذي كانت تحبه وفاء له، مجبرة زوجها على قبول هذا الاسم الذي كان معترضا عليه في البداية مهدّدة إيّاه بترك البيت والصغير في حال رفضه. منتقمة بذلك من المؤسسة الذكورية التي أجبرتها في يوم ما على هذا الزواج، فردّت لها الصاع وثأرت لأنوثتها بإجبار المؤسسة الذكورية على قبول الاسم المختار من قِبلها والذي لم يكن في يوم ما من صلاحياتها. بل تمادت في ثأرها بتجاوزها للمؤسسة الدينية والاجتماعية بكل عاداتها وتقاليدها وقيمها فأصبحت وهي المرأة المتزوجة تقابل ابن عمها خفية، فكثيرا ما بوغتت في خلوة غرامية معه، ضاربة بذلك أحكام الشريعة عرض الحائط، وقد أعماها الانتقام من الهيمنة الذكورية، فوقعت في الحرام ولم تنتبه إلى الأية الكريمة: ﴿فَٱلصَّٰلِحَٰتُ قَٰنِتَٰتٌ حَٰفِظَٰتٌ لِّلۡغَيۡبِ بِمَا حَفِظَ ٱللَّهُۚ﴾ [النساء: 34]، ومعنى حافظات للغيب: تحفظ زوجَها في غيبته في نَفْسِها ومالِه ومِنْ صيانةِ عِرْضِ الزوج أَنْ لا تخونَه بالتطلُّعِ إلى غيره ولو بنظرةٍ مُريبةٍ، أو كلمةٍ مُهيِّجةٍ فاتنةٍ، أو موعدٍ غادرٍ، أو لقاءٍ آثِمٍ؛ فهي تصون عِرْضَ زوجها وتُحافِظُ على شَرَفِها. وهذا ما نستطيع أن نطلق عليه القبيح الثقافي (خيانة الزوج) في مقابل الجميل السردي المتمثّل في لقاءات زهرة بحبيبها ووفائها له رغم زواجها.

كما تتشكل علامات الاستفحال في الذات المؤنثة من خلال الثأر لنفسها من المؤسسة الذكورية وردّ الصاع صاعين، فالعين بالعين والسّن بالسن والبادئ أظلم كما يقال، فكما غيّر الزوج اسم العمة دون إذنها في مجلس مغلق يتكون من الزوج ووالده ووالد ميمونة، فقد قامت هذه الأخيرة بتغيير اسم

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص113.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 114.

الرجل "عويشة" في مجلس مفتوح ضمّ معظم سكان القرية ليشهدوا على صناعتها القرار فتكون بذلك فاعلا لا مفعولا به كما كانت في سابق عهدها «**الساعة العاشرة صباحا تقريبا، اجتمع كثير من الأطفال والنساء والرجال حول عويشة في شكل حلقة كبيرة، تقدّمت عمتي إلى وسط الحلقة بعد أن صنعت لها ممرا بين الحاضرين، ... وقالت بصوت عنيد: "من اليوم فصاعدا، من هذه الدقيقة وحتى يوم الممات، هذا الذي أمامكم اسمه عيّاش، السّي عيّاش. لا أريد أن أسمع أحدا يناديه بغير ذلك...**»[1].

ج- الجسد وتمثلاته الثقافية: تعطينا الرواية نظرة واضحة حول صورة المرأة (العمة ميمونة) الشخصية البطلة التي مثّلت الدور الأساسي في سير الأحداث، وشكّلت الرابط السردي داخل العمل الروائي فمنحته بعدا تخييليا ساهم في بناء الفضاء الدلالي لنص، وقد أحسن الزاوي اختيار الأنثى على حساب الذكر في هذه الرواية.

تمثّل المرأة في كل المجتمعات «الوطن الذي يحن إليه المرء والمنزل الذي يألفه الفتى والفراش الذي يفترشه الذكر، إنها الحضن الذي يأوي إليه الرجل كما يأوي الطفل إلى حضن أمّه، ولا غرابة ففي حب المرأة شيء من محبة الأم، والشوق إليها بعض من الحنين إلى رحم الأم»[2]، وهذا ما لخّصه الراوي في اختيار جدّه لعروس عمّه «**لم يكن جدي يبحث لعمي عن زوجة، بل كان يريد أن يختار له أمّا ثانية تعتني به**»[3].

فقد كان للمرأة حضور مركّز في كلّ المجتمعات من المجتمع الجاهلي الذي اتخذ منها صورا عديدة إلى مجتمعاتنا المعاصرة، فكان لها حضور قوي خاصّة في الروايات التي أجمعت على اعتبارها "جسد بالنسبة للأخر وطعما لذيذا لابدّ من تذوقه، وآلة يجدر بالآخر أن يتملكها، وأن تنصاع لأوامره."[4]

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 115.

[2] عدنان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية (قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لواسيني الأعرج)، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 10، 2014، ص 425.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 24.

[4] عدنان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية، ص425.

وعندما نقرأ رواية "الساق فوق الساق" نجد هيمنة الجسد الأنثوي على فضائه، بدء بعتبة العنوان الذي هو ميثاق أوّلي للانخراط في عالم الرواية، الذي تلوّن بلغة الجسد (الساق فوق الساق) الذي يحيل إلى المرأة وإلى الإغراء، كمفهوم متداول في أشعار العرب، وحتى في القرآن الكريم، وكشف الساق عامة من امرأة يعني تحرشها إغراء وتشجيعا، واستدعاء واضح لممارسة العلاقة الجنسية.

وعند ولوجنا إلى عالم الرواية تلمّسنا كثيرا من الإيماءات والإشارات من الراوي إلى جسد العمّة ووصفه لنا وصفا حسّيا، ينم عن خبرته بالثقافة الجنسية، سواء أكان هذا عن قصد أو دون قصد، فهذا واقع لمسناه لدى هذا الراوي الذي جعل تيمه الجنس موضوعا يخترق الكثير من رواياته، محاولا اقتناص القارئ من خلالها والتي اتّسمت بها معظم الكتابات الأدبية، ولقد عمد أمين الزاوي إلى استثمار موضوع الجسد في رؤى متباينة وبتوظيف فنّي جمالي وأكسب هذا الجسد قدسية كبيرة كيف لا وهو (**عاشق عمته**) وكان جسد العمّة محط أنظار الجميع (نساء – شباب– أطفال–شيوخ) الكلّ ينظر لهذا الجسد نظرة شهوانية ومُغرية على لسان الرّاوي، كأنّه يُؤكد لنا أنّ جمال جسد ميمونة لا يُضاهيه جسد آخر حتى زهرة التي كانت تمثل له الحبيبة لم يصفها بهذا القدر بل كان جسد ميمونة الطّاغي في فصول الرّواية.

يمكننا القول أنّ الراوي قد أكسب الجسد قُدسية التّجلي ككائن أُسطوري، فمن شدّة إعجابه وانبهاره بجسد عمته وحركاتها وعُنجها الزائد يُخاف عليها من العين "**خمسة وخموس عليها**" ونُشير هاهنا إلى أنّ هاته العبارة الأخيرة من الرّواسب الثقافية للثّقافات الغابرة، وهي من التّقاليد التي ضاع معناها في ظل الثقافة المهيمنة "الإسلامية" بحيث كان البدائيون يستعينون بهذة التعويذة السّحرية التي يعتقد قائلوها أنها تحميهم من شرّ الحسد والأرواح الشّريرة[1]، فبالرّغم من التّشبع الدّيني للرّاوي إلا أنّ كثرة تكراره لتلك العبارة تضمر اعتقاده في تلك التعويذة.

[1] ينظر: أحمد زغب، الفلكلور (النظرية، المنهج، التطبيق)، دار هومة، الجزائر، 2015، ص21 وص37.

وتكمن أهمية هذا الوصف للجسد في الوضع الاستقطابي الذي يتخذه الجسد في حياتنا اليومية من جهة والتراكم المعرفي من جهة أخرى[1]، فهذا الهوس يضمر النرجسية المضطربة المتمثلة في الرغبة المستمرة في البحث عن الألمعية والقوة والجمهور، حتى وإن قهرها الزمن في حظها العاثر مع زوجها الخائن الشيخ عبد الحميد. فجسدها مصدر قوتها ومركز أنوثتها وإنّ الذات تتسلخ من الآخر وتعلن رفضها وتمردها بكل قوة وعنف من أجل أن يعترف الآخر بهويتها الجديدة فالذات "ميمونة" ترفض الآخر زوجها وتعتبر ذكراه معيقا للوصول إلى الأنا؛ أي الإحساس بذاتها خارج إطار الجسد الأنثوي الذي يؤسس لهوية مسلوبة من طرف الآخر. تتجلى من رفضه للنظرة الدونية، ليقوم الجسد مكانا رحبا لمقاومة السلطة الأسرية.

ويتمظهر لنا من خلال الخطاب الروائي نقل صورة الخيال الذكوري الجزائري للجسد، في اختزاله إلى جسد أنثوي رغبوي شبقي، في هذا المتخيل السّردي عبر الشّخصيات (مجيد، عويشة، عشيق اليامنة، إدريس) هذه الشخصيات بدورها تعدّ حاملة لقيم الثقافة الذكورية ذات الطابع الفحولي القائم على البحث عن اللذّة والمتعة.

«بل إنني كنت أشعر بالسّعادة كلما تناقل الأهالي في قريتنا والقرى المجاورة تفاصيل حكاية مباغتة زهرة زوجة نور رئيس البلدية وأخي مجيد في خلوة غرامية يُقال أنّ هذه الأخيرة كلّما حلت فترة الشتاء أو الربيع أو الصيف تفتعل مرضا، ثم تطلب من زوجها أن يوصلها إلى بيت والدها لترتاح بضعة أيام ... أصبح الكل يروي حكاية علاقة زهرة بأخي مجيد ... ويقال أيضا أن عمتي ميمونة كانت لا تتردد في أن تخلي لهما المكان وتحرصهما كي يلتقيان في سرية ومأمن من عيون الرقباء، الذين قد يرسلهم نور لمعرفة تحركات زوجته.»[2]

[1] محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005، ص15.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص189.

نلحظ ثنائية ضدية نشر بدلالاتها مع الرؤية القمعية للمجتمع التي تتحكم في بناء الرؤية الشمولية للجسد من خلال ثنائيّات:

1- العهر/الطهر: هذه الثنائية تعمل بطريقة معكوسة تحمل في ثناياها دلالات السخرية السوداء من الأوضاع الاجتماعية، وهذا ما لاحظناه من خلال اللقاءات الغرامية لزهرة مع عاشقها مجيد. وهنا يصور لنا المخيال الذكوري المتمثل في شخصية مجيد وحبه لزهرة إلا أنّ هذا الأخير لم يصل لمرحلة الكمال في حبه لها كونه لم يثبت رجولته الكاملة عبر جسد زهرة.

2-الكشف/الستر: جاء العري (الكشف) ليتحول إلى بوابة لاكتشاف الجسد الأنثوي يعرض لنا الراوي في محطات الرّواية مقاطع تكشف فيها ميمونة عن ساقها وأفخاذها وهذا ما يدهش العاشق فالمضمر من تعرية الجسد الأنثوي هو اكتشافها لذاتها من خلال الآخر، كأنّ العري لغة من لغات التحرر التي يعتمدها خطاب الجسد، "في إرادة الانفلات من كل الضوابط والمحرمات التي تتبناها منظومة القيم العربية"[1]، ممّا جعل الذات ميمونة تعتمد أسلوب الكشف عن ساقيها وفخذيها كأنّها تخلع ثوب الجسد الاجتماعي. «...**لم أكن أتوقع أن تدخل أختي ذات مرة، على أمي لتقول لها إنّها رأت عمّتي ميمونة تمسك بيد عويشة، وتلعب بأصابعه وتحتضنه وهو يبادلها نفس الحركات**»[2].

وقد يأتي الكشف عن تعويض الضّياع النّفسي والاجتماعي ويتجلّى ذلك في عودة ميمونة إلى قصر المورو وهي أرملة لخائن الوطن فهي تعيش مرحلة من الضياع النّفسي والجسدي فتمردت على القيم الاجتماعية فأقامت علاقة حميمية مع عويشة وضاع صيتها فهذه الأخيرة لم تلق ترحيبا من الوسط الاجتماعي لميمونة نتيجة الظّروف المحيطة من السّلطة (أخوها، زوجته) والرقابة المجسدة في العيون وهم أهل قرية المورو، كأن يتحوّل العراء إلى المتنفس الوحيد، الذي تحسّ وتشعر به ميمونة ومكان الخلوة التي تهرب له الذات من القيود وفرض منطق الحرية في الاختيار وممارسة الفعل الذي يكرّس الذات. "لأنّ

[1] إيمان توهامي، تماثلات الجسد في رواية ألام مريم الوديعة، (مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير)، محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013، ص155.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص105.

الجسد لا يطيق السّجن خلف القضبان، سواءً كانت قضبان معنوية أو مادية، فإنّ الجسد يستغل أي فرصة عن التعبير عن ذاته"[1].

كما أنّ للمرأة حظوة كبيرة في نفس الرجل. فهي تمتلك سلطة الجذب والإغراء في الجسد فيدفعها التهميش إلى محاولة العمل على جعل جسدها مركزا للعالم، فهي تحاول أن تقيم له وشائج مع جميع الظواهر الكونية، وتجعله منطلقا لها،" وتستسلم لتشييئ جسدها وجعله سلعة وقيمة للتبادل والاستعمال عند الرجال تدخل ضمن سياق التبادل الذي يؤسس الاقتصاد العام للمجتمع وهذا التحديد يقرر قيمة المرأة داخل التجارة الجنسية، ومن ثم فالمرأة لا يمكن أن تكون أبدا! إلا مجالا للتبادل"[2]. هذا ما تفرضه المؤسسة الثقافية، فنجد مثلا "خديجة" تلك المرأة الجزائرية المسلمة التي غيّرت اسمها لـ"كوليت" وأصبحت تعمل كفتاة هوى في "الماخور" بأمر من جبهة التحرير من أجل أن تشتغل عينا وأذنا للثورة على الشخصيات الفرنسية العسكرية والسياسية والإعلامية التي تزوره، بعد سفرها لفرنسا، بل تعدّى الأمر لقيامها بتصفية أعداء جبهة التحرير المنخرطة فيها. وهو ما كانت سيعجز عنه رجال الثورة لولا جسد المرأة لتتشكل لنا علاقة وطيدة بين السلطة والجسد فيصبح الجسد مرآة للسلطة، وتسكن السلطة الجسد، ويصبح نقد الجسد هو نقد للسلطة وللذكورة في النص.

ويكون الإغراء أيضا من وظائف جسد المرأة، ويمكن اعتباره هاجسا أنثويا، فالمرأة منذ طفولتها وعبر مراحل نموها ترى أن الجسد الذي لا يغري جسد ميت، فيصبح الإغراء معادلا موضوعيا للحياة عندها. وهذا ما تأكّد لـ"كوليت" منذ وصولها لباريس، «**فهي لم تجد إلا جسدها المنحوت بعناية وإثارة كي تعيش منه، وهي التي تقول دائما:" الجسد نعمة إلهية، علينا تربيته والعناية به كما العناية بالطير حتى تطلع موسيقاه أطول وقت ممكن من العمر"**»[3].

---

[1] أحمد زرقاوي، كوميديا الوجود الإنساني، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009، ص66.

[2] خضور وليد، الذكورة والجسد في رواية "الذروة" لربيعة جلطي، مجلة مقاليد، العدد 9، ديسمبر 2015، بسكرة، ص 193.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 192.

فالإغراء إذن هو العنوان الأبرز في الجسد، وتركز اهتمامها في البحث عن الإغراء وسبل تحصيله وتقويته فتأتى مشروعية التجميل عند المرأة والتجميل للجسد من باب الاحتفاء والاحتفال بأنوثة الجسد يكون مقبولا وطبيعيا، لكن يحين يصبح هذا التجميل على شرط المؤسسة الذكورية، وخدمة لها فإنه يدل على انمحاء وجودي للذات الأنثوية، وحصر لها في الإغراء، وفي روايتنا "الساق فوق الساق" نجد ظِلالا لما سبق: «**كانت عمتي ميمونة مهووسة بالعناية بجسدها، تهتم كثيرا بسالفها وتنتف شعر حواجبها وشعر إبطها كل خميس، وتقلّم أظافرها مرة كل أسبوعين. لا تخطو خارج البيت إلا إذا تسوّكت وتعطّرت...، إنّ لها من الحرص على جمالها ما لا تملكه أنثى أخرى في القرية**»[1]. بل تعدّى الأمر من أجل لفت الانتباه إلى جمال جسدها إلى ارتدائها خلخالا وهو عبارة عن أسورة غليظة أو سميكة تحيط بالكاحل تتزيّن بها المرأة مثل غيرها من المجوهرات كالطوق أو القرط وغيرها، كما يُعتبر وسيلة لإغراء وجذب انتباه الرجل، فتجعل الحبيب يعرف حبيبته المتوارية خلف ملاءتها من الخلخال، الذي يرن مع كل خطوة تخطوها فيخفق قلبه حبا واشتياقا لما له من إيحاءات أنثوية مثيرة. «**حينما تتحرّك عمّتي تضرب برجلها على الأرض وإذا برنين خلخالها يثير كل من حوله من الرجال والنّساء على السّواء ... كلّ ذلك في إثارة شيطانيّة ممزوجة بضحكات متقطّعة الأنفاس لعمّتي بجمال جسدها وعطرها وخلخالها. كانت جميلة، تبالغ في تبخترها وفي ارتجافة ساقها المصقول المكشوف قليلا وهي تمر ذاهبة أو آيبة كي تذيع في من حولها لحظة مرورها، وكي تخلخل الرّجال وتسحب منهم ما بقي في الرّأس من مخ...**»[2]. وهذا سبب تحريمه في الإسلام قال تعالى: ﴿وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ﴾[النور: 31].

والإغراء بواسطة الجسد هو الطريقة الأضمن للحصول على عريس في نظر المرأة، فعملية ترقيع السقوف في القرية تتولاه النساء أكثر من الرجال خاصّة العازبات فيقمن بعجين التراب والتبن بأرجلهنّ المكشوفة وكأنّهنّ عارضات «...**هي المناسبة التي تتبارى فيها النساء بالكشف عن جمالا سيقانهنّ**

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 86.

(2) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص82.

... لكلّ واحدة رقصتها الخاصة فوق العجين ... هي ساعة الرقص واستعراض السيقان وأصابع الأرجل المثيرة، خاصّة بالنسبة للفتيات العازبات، بل إنّ بعضهنّ كنّ يجئن من قرى أخرى للقيام بمثل هذا العمل كذريعة للكشف عن جمال سيقانهنّ أمام الشبان»[1].

د– نسق الهَويّة: الهويّة معادل موضوعي للانتماء، وهما أساس إثبات الحق فالهوية انتماء للإنسان يتشارك الدين والوطن بوصفهما أقوى عوامل في خلقها، والهويّة عبارة عن «الشعور العقلي والوجداني الذي يتحقق بتحقق الذات في الوجود الجماعي للأمة كلها دون انفصام أو انفصال عنه»[2]. والشعور بالهوية ينطوي على مجموعة من المشاعر المختلفة كالشعور بالوحدة والتكامل والانتماء والقيمة والاستقلال والشعور بالثقة المبني على أساس من إرادة الوجود.

وهذا لا ينفي خصوصيّة الأنا في مقابل الآخر، الأنا المتمثل في الوطن (الجزائر المستعمَرة) في الحفاظ على المقوّمات الدينيّة والثقافية والحضارية والإقليمية والآخر المتمثّل في المستعمر (فرنسا) الحريص على الاغتصاب والسلب والوقوف ضدّ حريّة واستقلال الوطن وإثبات وجوده.

ولأنّ الهويّة تتشكّل من اللغة والدين والوطن والعادات والتقاليد ... فإننا نجد أنّ العمّ إدريس قد تخلّى عنها عندما وطأت قدماه فرنسا، فراح يتعلّم لغتهم حتى يتماهى فيهم، وانتهك حرمة دينه بارتكابه للموبقات بترك الصلاة ومعاقرة الخمر والزنا ... فضاع موروثه الديني والاجتماعي والثقافي بمجرّد هجرته من وطنه، وصار يقوم بتصرّفات أفقدته هويته الحقيقية، وهذا ما حصل أيضا مع "خديجة" التي زادت عن إدريس بأن غيّرت حتى اسمها العربي إلى اسم أجنبي "كوليت" إمعانا في طمس هويتها العربية الجزائرية وتلبّسا بتلك الهوية الأجنبية.

ولكن بالرّغم من ذلك فيمكن أن نطلق على ما فعله كلّ من إدريس وخديجة: بالتّخلي الشكلي عن الهويّة لضمان العيش الرغيد بسلام في بلاد المستعمر تحت عباءة "التفرنس" وبدون أي مضايقات، ولكن الهويّة العميقة ظلّت جزائريّة مخلصة، فقد كانا على الرغم من الابتعاد عن أرض الوطن إلّا أنّهم

---

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 149.

(2) محمد عبد الرؤوف عطية، التعليم وأزمة الهوية الثقافية، مؤسسة طيبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، ط1، 2009، ص 86.

كلّما التقيا يتحدّثون عن شغلهم الشاغل وهو أخبار الثورة والشهداء والمجاهدين الأحرار وخوفهم على البلد من مأساة الحرب، وقد أحسّ العم إدريس بواجبه الوطني اتّجاه بلده الرازح تحت نير الاستعمار بوجوب المساعدة وبذل استطاعته في ذلك، فراح «**يدفع الاشتراكات للحركة المصالية بانتظام، لتكلّفه القيادة الباريسية للحركة لاحقا بجمع الاشتراكات من المنتمين للحركة ومناصريها في المدن الفرنسية الأخرى في الشمال وفي الجنوب وفي الشرق والغرب ...كان حريصا على كل فرنك يجمعه، أمينا لا يمسّ فلسا واحدا من مال الاشتراكات**»[1]. وهذا أن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على إحساسه العميق بحبّه لوطنه والانتماء له. وهذا ما كانت تفعله أيضا خديجة فقد كان تخليها عن هويتها وانتمائها مؤقتا ومجرّد وسيلة لتمكّنها من التجسس على القيادات الفرنسيّة كما أسلفنا.

بالرّغم من أنّ العمّ إدريس كان يرى في فرنسا أرض الأحلام، فبدا منبهرا بها معجبا بالحياة فيها، إلاّ أنّ ذاك لم ينسه قريته ووطنه فقد كان يسكنه الحنين والشوق لقريته وأهلها وغبار حصير مسجدها وماء بئرها المنعش ... وكلّ تفاصيلها، وقد عاد وخديجة للوطن بعد الاستقلال.

في المقابل نجد العمّ "خلدون" رفض النّزوح من قريته عندما اجتاحها الاستعمار الفرنسي وفرار كلّ سكان القرية إلى الحدود المغربيّة وظلّ متمسّكا بأرضه، صادحا بانتمائه لوطنه وحبّه له وارتباطه المصيري معه، مهما كانت النتائج لأنّ التشبث بالوطن تمسّك بالهويةّ.

هـ- العادات والتقاليد وعلاقتها بالهوية: للعادات والتقاليد أهمية عظيمة في حياتنا، فهي تسهم في تشكّل بصورة محددة الهوية الثقافية لأي مجتمع، وهي في الغالب مجموعة من الأعراف المتفق عليها بدون أن تكون مكتوبة أو مدونة، ولكنها تحظى بمشروعية لكونها محل اتفاق بحكم توارثها أو اتساع نطاق ممارستها ومن ناحية أخرى، فإن العادات والتقاليد لها وظائف اجتماعية تنظيمية وأخلاقية.

الاستعمار الذي دام أكثر من قرن والذي لم يدّخر جهدا ولا حيلة في طمس الهوية الجزائرية العربية المسلمة ترغيبا أو ترهيبا لم ينل إلا فشلا ذريعا، ولم يزد الجزائريين ذلك إلا التفافا وتمسّكا بهويتهم الوطنيّة بكلّ مكوّناتها، فرفع ابن باديس والجزائريون من خلفه شعار: "الإسلام ديننا، الجزائر وطننا، العربية لغتنا"

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 42.

إيمانا منهم بانتمائهم الخالد لوطنهم ودينهم ولغتهم. وتقاس الهوية بقدر تمسّك الأفراد بعاداتهم وتقاليدهم وقيمهم، وهذا ما بدا جليّا في روايتنا من أسماء شخصياتها كميمونة وسارة وإدريس وخديجة وزهرة وإدريس ... فهي أسماء دينية حافظت عليها الذاكرة الجماعية للمجتمع تيمّنا بأصحابها وتمسّكا بهويتهم الدينية.

أما من حيث التبكير في الزواج خاصة المرأة، فهو ذو قيمة عالية عند سكان القرية، ومن أبرز الأسباب التي تشجع على ذلك بساطة الحياة، وقناعة الناس بما هو ضروري، لإضافة إلى الدافع الديني، لقول الرسول ﷺ: «**يَا مَعْشَرَ الشَّبَابِ مَنِ اسْتَطَاعَ مِنْكُمُ الْبَاءَةَ فَلْيَتَزَوَّجْ**»[1]. لذلك لاحظنا تهافت الخطّاب على ميمونة بمجرّد بلوغها الرابعة عشرة.

إضافة إلى بعض العادات الراسخة في المجتمع الجزائري رسوخ جبال جرجرة كـ"التويزة" ومعناها التعاون هي موروث ثقافي أمازيغي يتم فيه تجمع وتعاون جماعة من المجتمع أو القرية من أجل المساهمة في انجاز عمل خير أو مساعدة محتاجين أو فقراء أو بناء منزل لشخص أو مسجد ... ففي فصل الخريف يشرع جميع سكان القرية بترميم سطوح المنازل تحسّبا لفصل الشتاء في عمل جماعي تضامني يشارك فيه الرجال والنساء وحتى الأطفال ليتحوّل بعدها إلى شبه احتفال كرنفالي، كما يفعلون ذلك في الزواج فيساهم كل أفراد القرية كلٌّ حسب استطاعته «**لم يتأخر أحد في المساهمة في العرس كما لو أنّه لأخ أو قريب، بحزمة حطب أو بكيس قمح أو بمدّ فراش لضيوف...**»[2].

كما يتعاون الجميع في تنظيف البئرين اللّتين يسقى منهما أهل القرية مع بداية فصل الخريف، وهو يوم مشهود فيه تنحر الأضاحي ويأكل الجميع الكسكسي باللحم والخضار ويقدّم في قصاع كبيرة ضخمة.

---

[1] أخرجه البخاري في صحيحه، كتاب النكاح، باب قول النبي ﷺ: «مَنِ اسْتَطَاعَ مِنْكُمُ الْبَاءَةَ فَلْيَتَزَوَّجْ»، حديث رقم: 5065، ج 7، ص3. ومسلم في صحيحه، كتاب: النكاح، باب استحباب النكاح لمن تاقت نفسه إليه، حديث رقم: 1400، ج 2، ص 1018.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص23.

وترسّخ التويزة قيمة العمل التضامني الجماعي في أبهى صوره وهو ما يحتاجه أي مجتمع للتماسك والرقيّ والازدهار، وما حثّ عليه ديننا، يقول الرسول ﷺ: «**الْمُؤْمِنُ لِلْمُؤْمِنِ كَالْبُنْيَانِ يَشُدُّ بَعْضُهُ بَعْضًا**»[1]، وهذا ما كان يحتاجه الشعب الجزائري في تلك الفترة سواء فترة الاستعمار بوضع اليد في اليد ونبذ الاختلافات من أجل الاستقلال والحريّة أو فترة الاستقلال من أجل بناء وتشييد الجزائر الفتيّة.

كما جاء في الرواية بعض المعتقدات الشعبية التي هي عبارة عن موروثات احتلت عقول الناس، وشغلت حياتهم وشغفت بها نفوسهم وملكت قلوبهم، وصارت معتقدات وأضحى التسليم بها والخضوع لحكمها من المسلمات والبديهيات، التي لا يمكن أن يرقى إليها الشك، وقد أخذت هذه المعتقدات سبيلها إلى قلوب الناس منذ بداية عمرها الطويل، في تعاقب الأجيال وتداول الأزمنة، حتى رسخت في الوعي وأصبحت جزءا هاما من الوجدان الشعبي، ومن بين تلك المعتقدات الإيمان بالأولياء الصالحين وهي من أهم الظواهر الاجتماعية والاعتقادية التي لها انتشار واسع في المجتمعات، وعادة ما نجد ضريح الولي الصالح في مكان يدعى "لمقام"، وهي غرفة نجد فيها ضريح هذا الأخير، ويحض هذا المكان باحترام وتبجيل كبير لدى الناس، لذلك يكون مقصدا للزائرين الذين يغطونه بأفخم الأقمشة، ويعتقد الزوار أن البركة تنتقل إلى هذه الأخيرة، فيمسحون بها وجوههم وفي هذا المكان يدعو الولي لتفريج همومهم، وشفاء عللهم وأسقامهم، التي عجز الطب عن إيجاد دواء لها باعتبارهم. وهذا ما حصل مع والدة الراوي "غنوجة" التي دخلت في حالة من الوسواس أثناء حملها، وعرضت على الطبيب الكوبي العامل بفرقة الصليب الأحمر الدولي، ولكنّهم لم يستغنوا عن زيارة ضريح الولي سيدي يحي" «**وهو ولي صالح أوتي الحكمة وقوة التدبير واستجابة الدّعوات ... والمسلمون يرون فيه وليّا من أولياء الله الذي وُهب البركات ... وكان الجميع يتنافسون في زيارته والتّبرّك به والإغداق عليه بالأضاحي وإشعال الشموع.**»[2] وهذا يدلّ على إيمانهم العميق بكرامات الأولياء في الشفاء من الأمراض، وجلب الرزق، وتزويج العوانس، وإنجاب الأطفال رغم محاربة الإسلام لها باعتبارها شركا بالله تعالى، وهذا يعود إلى

---

[1] أخرجه البخاري في صحيحه، كتاب: المظالم والغضب، باب: نصر المظلوم، حديث رقم: 2446، ج3، ص 129. ومسلم في صحيحه، كتاب: البر والصلة والآداب، باب: تراحم المؤمنين وتعاطفهم وتعاضدهم، حديث رقم: 2585، ج4، ص 1999.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 73.

اعتقاد الناس بأن الأمان والمخرج هو اللجوء إلى الزوايا والأولياء الصالحين، فقد توصل التدين والتفكير الشعبي إلى اعتبار أن تلك الأضرحة التي يزورونها عبارة عن وسطاء شرعيين مع الله تعالى، وهذا يدلّ على مدى الجهل والسذاجة التي كانت سائدة آنذاك ومازال بعضها إلى اليوم مثل: "التّطيّر" أيضا أي التشاؤم بمرئي أو مسموع وهو منتشر انتشار النار في الهشيم قديما وحديثا، وهو من علامات الجهل وقلّة الإيمان، فهذه العمة ميمونة تربط نسيان الخبز على النار بالموت «**نسيت الخبز على النار، نسيان الخبز على النار دليل على اقتراب موعد الموت، النسيان أخو النوم والنوم أخو الموت.**»[1].

كما كانوا يخافون العين والحسد اللّذين كانا من بين المعتقدات السائدة كثيرا بين الناس آنذاك وحتى وقتنا الحالي، ويستدفعونهما بعبارة: "خمسة وخموس" معتقدين أنّها تقي من العين والحسد، وهذا ما كانت تردّده العمة الميمونة دائما «**خمسة وخموس عليّ**»

إضافة إلى عادات أخرى يظنون أنّها تجلب الخير العميم، فمثلا في الزواج ترش العروس بقطع السكر لتكون أيامها حلوة كالسكر، وبحبات القمح لتحلّ البركة والخير عليها وعلى زوجها.

كلّ هذه العادات والتقاليد التي وردت في الرواية وما زالت راسخة إلى يومنا هذا تعبّر على هويّة الشعب الجزائري وأصالته التي ظلّ متمسّكا بها رغم الاستعمار الفرنسي وممارساته الخبيثة لطمس الهوية الجزائريّة العربيّة والإسلاميّة.

و- لعبة الحياة: «**نلعب الحياة كما يجب.**»[2] في متن الرواية نعثر على حدث أسماه الراوي لعبة الحياة: «...**أول مرة شاركت في هذه اللعبة المثيرة، استقبلني الأطفال وهم يصيحون، وبعضهم يضع راحة كفّه فوق حاجبه كأنّما يراني عن بعد «ها هو رجل قد وصل». يرحبون بي**

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 185.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 153.

ويسلمون علي ويسألونني عن الأهل وعن الطّريق وعما إذ كنت متعبا من السّفر ويقدمُون لي ماءً وخبزا وحصيرا للجلوس يبدون لي سعادة كبيرة في أن أكون بينهم، واحد منهم...»[1].

تعدّ هذه اللعبة ترجمانا للمؤسسة الحياتية لدى قرية قصر المورو أو بالأحرى هي تمثل المجتمع الجزائري، فهذه اللّعبة جسدت الحياة وما تحمله من قيم إنسانية متبادلة بين أطراف المجتمع فتنوعت وهي كالتالي:

1- إعمار الأرض: إنّ من القيم الاجتماعية البارزة في هذا المقطع كرم الضّيافة والترّحيب بالضّيف داخل هذه المؤسسة الجديدة على الرّغم من الفقر وبساطة العيش "ماء"، "خبز"، "حصيرا" فالإنسان يسعى جاهدا إلى تكوين العلاقات الجديدة مع الآخرين فزيادة عضو داخل العشيرة يعني زيادة عددها ويضمر هذا الترحيب دعوة غير معلنة للزواج ببناء البيت الذي يعدّ الخلية الأساسية في المجتمع.

«يتبادل أحدهم الحديث على انفراد مع أحدهم، هذا الأخير يبدو وكأنّه القائد أو عمدة الحارة أو القرية، ثمّ بإشارة خفيفة منه يشرع ثلاثة من الرجال في بناء بيتي الخاص في رمشة عين يخطّون لي بيتا جميلا على شكل مربع أو مستطيل بمحاذاة بيوت كثيرة أخرى مرسومة على أرضية السّاحة بنظام واحترام...»[2].

من تتبعنا لانطلاق أحداث اللعبة يتجلّى لنا:

2- الطاعة للقائد: والتي تظهر في تلبية أوامر القائد حين أمر ببناء البيت للرّاوي، فكان عليهم السّمع والطّاعة بكل حفاوة وترحيب، حيث تمّ بناء البيت على وجه السّرعة، وهاته القيمة الاجتماعية تضمر التشبع الدّيني الراسخ في روح هذا المجتمع: قال الله تعالى: ﴿أَطِيعُواْ ٱللَّهَ وَأَطِيعُواْ ٱلرَّسُولَ وَأُوْلِي ٱلۡأَمۡرِ مِنكُمۡۖ﴾ [النساء: 59].

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص154.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص154-155.

وهذا السلوك الصّادر عن الأطفال الأبرياء لم يتأتِ صدفة بل نابع من تنشئة اجتماعية ودينية بحتة، فالأطفال صورة ناطقة صادقة معبرة ومرآة عاكسة للمجتمع الذي نشؤوا فيه.

3- القناعة والرضاء بالعيش: «...**ثم يتقدم القائد وكأنه يرتدي برنوسا، لا وجود لبرنوس على جسد القائد؟ ويمنحني قصبا وحصانا فحلا وبعض الأوراق النّقدية التي هي عبارة عن أوراق تغليف الحلوى والعلكة، كل ورقة بقيمة نقدية محدّدة متعارف عليها من طرف الجميع ...كنت مستسلما لكل شيء، فرحت كثيرا بهذا العالم الذي انتقلت فيه بين رمشة عين وأخرى إلى مرتبة رجل وبيت وحصان، غمرتني سعادة كبيرة وأنا أشعر بهذا الاحتفاء**»[1] على الرّغم من بساطة العيش إلّا أنّ أصحاب اللّعبة كانوا قانعين وراضين بمعيشتهم وسعداء بهذه الحياة التي قدمت لهم كل مستلزماتها بكل سهولة من طرف القائد.

4- سلطة الأخ الأكبر: تعدّ مشكلة تسلط الأخ الأكبر من القضايا المسكوت عنها، كون المتضرر مغلوب على أمره، ولا يستطيع أن يعبر عن الظلم الذي يعانيه، أو خوفا من زيادة الظلم عليه.

«... **وفجأة ظهر أخي مجيد، لست أدري من أين خرج، اقترب من السّاحة الرئيسية من بيوتنا المرسومة على الأرض بنظام، نظر إلى المشهد فوجدنا في فرح وسرور وبعضنا يتحدث عن السوق والأغنام والمطر والأسفار والأولاد، اقترب مني وصرخ في وجهي بعد أن رآني جالسا إلى جانب زهرة زوجتي نشرب القهوة في الصباح، ماذا تفعل هنا يا بوطشل العريان، الحلزون العاري ... قال له الأطفال بصوت واحد: "اتركه إنّه مع زوجته" ردّ أخي بصوتٍ حاد: "حتى بوطشل البزاق يتزوج. ثم بدأ يمحو رسم البيت، بيتنا أنا وزهرة، من على الأرض بحنق، وأمرني أن أعلن طلاقي على الفور من زهرة: "طلقّها بالثلاث " قالها بعصبية...**»[2].

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص155.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص157.

من المتعارف عليه أن الأخ الأكبر يتحلى بروح المسؤولية في غياب أحد الوالدين أو كليهما، وقد بينت الدّراسات النّفسية أنّ "تسلط الأخ الأكبر على إخوته يرجع إلى نمط شخصيته والأسلوب الذي تربى عليه منذ نعومة أظافره، فإذا نشأ مدّللا ومُحاطا بحماية زائدة أو كان يعاني تذبذباً أو قسوة في المعاملة وهو صغير تسببت تلك النّشأة الخاطئة في جعله شخصا عدوانيا مُتسلطًا، مما يؤكد أنّه يُعاني الشّعور بالنّقص الذي يحاول تعويضه بسلوكيات خاطئة منفرة لإثبات وجوده وإحكام سيطرته دون وجه حق."[1]

ويظهر هذا التّسلط من الأوامر والطلبات التي يمليها الأخ الأكبر "مجيد" الأخ الأصغر "الرّاوي" من خلال الأوامر والطلبات التي يُمليها الأخ الأكبر على أخيه، ويكون ذلك بالتّعدي على خصوصية الأخ الأصغر ويترتب على ذلك أثاراً سلبية على نفسيته، والسّخرية والاستهزاء التي يُمارسها الأخ الأكبر تُسهم بصورة واضحة بهدم شخصية الصّغير.

وتعدّ سلطة الأخ الأكبر جزء من السّلطة الأبوية خاصة والسّلطة الذّكوريّة عامة، والتي تعدّ بدورها علامة هامة في الثّقافة العربية، وتتسم سلطة الأخ الأكبر بالقسوة عادة من أجل إثبات فحولته وهذا ما مارسه مجيد مع أخيه.

ز- نسق المكان:

1. المقهى (استراحة الاستقلال): يمثل المقهى بؤرة اجتماعية لها دلالاتها في الرواية العربية التي وجدت في هذا الفضاء علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي أُنموذجا مُصغّرا لعالمنا، فهو المكان الذي يقصده الرّجال بغرض الترفيه عن أنفسهم، فهو المتنفس الذي ينسون فيه أعباء الحياة كلها ومشاكلهم، فلها دور في تبادل الأخبار ومناقشتها فإمّا يأتون لشرب القهوة أو الشاي في الاستراحة، ويظهر هذا من خلال شوق وحنين الرّاوي لهذا المكان الذي يشعره بالرّاحة والأمان «**حين عدت إلى قرية قصر المورو لقضاء العطلة الرّبيعية ذهبي إلى الاستراحة وكنت سعيدا وأنا أشرب فنجان**

(1) الرابط: http://woman.islammessage.com/.

قهوة أو كأس شاي بصحبة عيّاش الشخصية التي يتردد اسمها بين جموع قوافل سائقي حافلات نقل المسافرين وسائقي الشاحنات ... التي تأتي من مدن بعيدة في الشرق أو الغرب من الرّباط ومراكش وقسنطينة...»[1].

وقد يقصد البعض المقاهي من باب التسلية وتجاذب أطراف الحديث لقتل الوقت بالنسبة للبطالين، كما تجمع المقاهي بين النّاس المختلفين في الأفكار والثقافات ومن جميع الطبقات (الفقيرة/الغنية، الجاهلة/المثقفة)، هذا ما ظهر في قول السّارد: «**هذا الصباح ونحن في مقهى "استراحة الاستقلال"، أخي مجيد وأنا وبعض شباب القرية نحتسي كؤوس شاي من صنع عيّاش ونتبادل الحديث عن شأن المدينة والحياة فيها وفتياتها إذ بالسّيد نور رئيس البلدية يمرّ بالمكان صدفة يقود سيارة البلدية** »[2].

2- زيارة المقبرة: تعتبر المقبرة هي المآل للإنسان الذي ينقل فيه إلى الحياة البرزخية، فهي البيت الذي يتساوى فيه كلّ من الفقير والغني، فهذا المكان له قدسية خاصّة في الدّين الإسلامي، وتعتبر زيارة القبور عادة متوارثة منذ القدم، ولعلّ في هذه الزّيارة ما قد يكون فيه رحمة وراحة للإنسان من الدنيا التي أضنته وقهرته، كما أنّ زيارة المقابر من الأمور المستحبّة عند المسلمين لأنها تذكرة بالحياة الأخرى ويجب عليه العمل لها وأنّ هاته الحياة الدنيا زائلة لا محالة فهي دار الفناء «**قرر عمي إدريس دون سابق تخطيط، زيارة مقبرة سيدي السنوسي كي يقف على قبر الزعيم مصالي ويقرأ فاتحة الكتاب على روحه ... يدعو لزعيمه بالرحمة والمغفرة ... سقا عمي الضريح، ثمّ غادر المكان** »[3]. فزيارة المقبرة تعني لإدريس الرجوع إلى الأصل، والامتزاج بهذا المكان والذوبان فيه، كما أنّها تعدّ مكانا لاسترجاع ذكريات الخلان وإطفاء نار الشّوق والحنين إلى قائده مصالي الحاج.

---

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص177.

(2) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص180.

(3) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص162.

ثانيا: النّسق الدّيني:

يعدّ الدين من أهم العناصر المشكّلة للهويّة، كما أنّه العمود الفقري للمجتمع لما له من مكانة وأهميّة كبيرة في ماضي البشريّة وحاضرها ومستقبلها، فهو يشغل مساحة كبيرة من حياتها الاجتماعية والفكرية والعاطفية، فهو المصدر الأوّل للقانون كما أنّه أساس ضبط المجتمع وعلاقات الأفراد فيه ... ويعرّف دور كهايم الدين "بأنَّه نسق موحد ومتكامل يضم مجموعة العقائد والممارسات المتصلة بالأشياء المقدسة لتلك العقائد والممارسات تمارس في مجتمع صغير أخلاقي يسمى الكنيسة"[1]. إذن فالدّين نسق من العقائد والعادات التي يدين بها كلّ مجتمع، وقد انطوت رواية "الساق فوق الساق" على عدة أنساق دينيّة منها:

أ- الأسماء الدينية: حيث أنّ معظم شخصيات الرواية تحمل أسماء دينيّة سواء الأنبياء كإدريس ويحي أو أسماء لها قيمة دينية عالية في قلوب المسلمين كميمونة وفاطمة الزهراء وخديجة وبشير وزليخة وسارة. وسارة كما هو معلوم «**اسم مقدّس في كلّ الديانات عند كلّ من اليهود والمسيحيين والمسلمين، فهو اسم وزوجة النبي إبراهيم، أبو الديانات السماويّة جميعا**»[2]. وهذا دليل على العلاقة الوثيقة بين الديانات، لأنّ لهم نفس الأصل.

إنّ وجود هذا العدد الكبير من الأسماء الدينية في الرواية يعدّ شكلا من أشكال التمسّك بالهويّة الدينية في المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار. إضافة إلى اسم "عويشة" الذي هو تصغير لاسم عائشة وهي أحد زوجات الرسول ﷺ وأحبهنّ إلى قلبه، وهو اسم أطلقه العم إدريس على رجل "درويش" وُجد ذات صباح عند مدخل القرية يرتدي عباءة نسائية، لا يعرف أحد اسمه الحقيقي ولا من أين جاء، وقد أُطلق عليه هذا الاسم استهزاء به وبشكله الذي يشبه شكل المرأة، ويعدّ الاستهزاء بهذا الاسم تحديدا "عيشة " أو "عائشة " من رواسب الدولة الفاطميّة الشيعية التي حكمت المغرب العربي قديما،

---

[1] غني ناصر حسين القرشي، النظام الديني والمؤسسة الدينية، (مقال)، 20 مارس 2018، الموقع الإلكتروني:
/http://www.uobabylon.edu.iq

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 29.

والشيعة معروفون بكرههم الكبير لعائشة رضي الله عنها فدأبوا على سبّها وشتمها والطعن في شرفها، وقد كانوا يطلقون على كل امرأة تتصف بصفة قبيحة "عيشة راجل". وهذا سبب تسمية ذلك الرجل بهذا الاسم، فمازالت رواسب الشيعة تأثّر في المجتمع الجزائري، وهذا على سلبيته دليل على أنّ الشعب الجزائري في فترة الاستعمار لم ينسى ولم يتخلّى عن هويته الدينيّة.

ب- التمسّك بالدين: نجد الكثير من مظاهر التمسّك الكبير بالدين، نذكر منها: وصف كل شخص مكروه بـ"اليهودي" فالعلاقة بين اليهود والمسلمين كما هو معلوم قائمة على العداء والكراهيّة منذ عهد سيّدنا محمد ﷺ إلى يومنا هذا، يقول تعالى: ﴿لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ ٱلنَّاسِ عَدَٰوَةً لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱلْيَهُودَ وَٱلَّذِينَ أَشْرَكُواْ وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱلَّذِينَ قَالُوٓاْ إِنَّا نَصَٰرَىٰ ذَٰلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾ [المائدة: 82]. وهذا اللقب كانت تطلقه الجدّة على ابنة زوجها "ميمونة" لأنّها تذكّرها بزواج الجدّ عليها في يوم من الأيّام، لذلك تنقم عليها وتكرهها كره المسلمين لليهود، الذي أخذ منهم كل مأخذ فكانوا يتعدون عن كلّ ما له علاقة بهم، فهذا والد خطيب "ميمونة" اشترط كما أسلفنا تبديل اسمها بـ"فاطمة الزهراء" على اسم بنت الرسول ﷺ وأحبّها إلى قلبه حتى يتمّ الزواج وحجّته في ذلك التي لاقت كلّ التأييد «**أنّ "ميمونة" اسم يطلقه اليهود على بناتهم، وعيب أن يدخل هذا الاسم إلى بيت ابننا الذي سميناه على اسم الشيخ عبد الحميد بن باديس مؤسس جمعية العلماء المسلمين المباركة**»[1]. إذن كل ما له علاقة بهم يُعتبر عيبا لا يقبله أيّ جزائري، وهذا دلالة على التمسّك بدينهم الذي يأمرهم بأنه يجب على المسلمين أن يعادوا الكافرين من اليهود خاصّة، وأن يحذروا مودتهم واتخاذهم أولياء لشدة عداوتهم وبغضهم لنا ولديننا.

في حين أنّنا نستشفّ التناص الديني القائم بين قصّة ولادة الراوي وقصّة ولادة الصّحابي الجليل عبد الله بن الزبير، فالصّحابي الجليل عبد الله بن الزبير فكان أوّل مولود للمسلمين في دار الهجرة، بعد

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 55.

هجرة الرسول ﷺ وأصحابه هربا من أذى قريش من مكّة المكرمة إلى المدينة المنوّرة، فكانت ولادته بشارة للمسلمين لأنه أبطل مزاعم اليهود القاطنين بالمدينة، فقد زعموا أنهم سحروا للمسلمين حتي لا يولد لهم أي مولود ذكرا أبدا.

أمّا الراوي فقد وُلد بعد هجرة سكان القرية إلى الحدود المغربية هربا من الاستعمار الفرنسي الذي اجتاح قريتهم واتّخذها ثكنة عسكرية وتحديدا في يوم انعقاد مؤتمر الصومام، فكانت الفرحة مزدوجة «**وُلدت يوم انعقاد مؤتمر الصومام ... كان الجميع فرحا بي، لأني أنزل من بطن أمي بشارة خير على اقتراب موعد عودتنا إلى أرضنا وديارنا وقريتنا ... حدث توقيف إطلاق النار يعني أنّ الثورة منتصرة وأننا سنعود قريبا إلى دشرتنا.**»[1]. فالاثنان ولدا في ديار الهجرة القصرية، وكانت ولادتهما بشارة خير، فكما أن الصحابي الجليل عبد الله بن الزبير فنّد كذبة اليهود بأنّه لا يولد للمسلمين ذكرا أبدا، فقد كان مؤتمر الصومام بشارة خير وبداية حاسمة في تطور كفاح الشعب الجزائري في سبيل تحقيق حريته واستقلاله، وتظهر أهميته في أنه أول محاولة لإعطاء مفهوم متماسك للثورة، ومنح الأولوية للعمل السياسي على العسكري[2]، وخروجه بعدّة قرارات منها تحديد شروط وقف إطلاق النار، الذي يدلّ على أنّ كفّة الثورة هي الرابحة، ومنه حطّم مؤتمر الصومام خرافة التفوّق العسكري لدى الاستعمار وعزّز قوى التحرّر والنضال، وبالتالي ألغى مقولة "الجزائر فرنسية" وآذن بانبلاج فجر الاستقلال المجيد، وكانت ولادة الرّاوي في هذا اليوم بشارة خير لسكان القرية.

والتمسّك بالدين ذو قيمة عالية حتى عند الصغار، وهو دلالة الحرص على التنشئة الدينية التي تعدّ من أهمّ مقوّمات الهويّة الوطنيّة التي حرص عليها الجزائريون أيام الاستعمار الفرنسي، فـ"من شبّ على شيء شاب عليه" كما يقال، لذلك نجد الأطفال أيامها عندما يلعبون لعبة البيوت، فيتخذ كل طفل منهم بيتا وهو عبارة عن شكل مربع أو مستطيل مرسوم على أرضية الساحة بنظام واحترام، كما

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 27،28.

[2] عبد القادر صحراوي، مؤتمر الصومام 1956 من خلال شهادات، مؤتمر الصومام 1956 من خلال شهادات بعض قادة الثورة الرئيسيين: بن يوسف بن خده وعلي كافي، جامعة سيدي بلعباس، https://www.univ-sba.dz.

يتخذ زوجة على سنة الله ورسوله وابنا، وعندما ينسحب أحدهم من اللعبة عليه أن يطلق زوجته ثلاثا، ولا مجال لرجوعه إلى زوجته بعد تطليقها حتى تتزوج زوجا غيره، و«**اقتربت منهم، أسرعت زهرة لاستقبالي، لكنّ الأطفال أحاطوا بها قائلين: "أنتِ مطلّقة ثلاثا منه، لا يجوز أن تسكني معه، علينا أن نصنع له بيتا خاصا ولك بيتا خاصا أيضا، وسنبحث لك عن زوج آخر وله عن امرأة أخرى"**»[1].

وفهم الأطفال لتعاليم الدين فهما عميقا حجّة دامغة على التمسّك بالهويّة الدينية التي هي جزء لا يتجزأ من الهوية الوطنية، ولا عجب في أنّ الاستعمار لم ينجح في طمس هوية الشعب الجزائري لأنّ الآباء قد تعهدوا أبناءهم ومنذ ميلادهم على سقيهم لبن التوحيد والإيمان وإدخالهم إلى كتّاب القرية ليتعلّموا اللغة العربية ويحفظوا كتاب الله. كما نجد هذا واضحا –عند الأطفال– في استخدام اليمين تأكيدا على صدق أقوالهم «**فأقسم بالله والرسول الأعظم ... أقسم لها ثلاثا بأني لم أذق المربى**»[2]. والحرص على تعليم الأطفال دينهم ولغتهم العربية بالرّغم من أصلهم الأمازيغي تمسّك واضح بالهويّة الإسلامية العربية الجزائريّة بالموازاة مع التمسّك بالهويّة الأمازيغيّة الأصيلة حيث يقول العلامة ابن باديس: «نحن أمازيغ عرّبنا الإسلام.» فالإسلام هو الهوية الحقيقية للجزائر. ودفاعا عن الجزائر وهويتها كان يحمل شعاره الذي يحفظه الجميع إلى اليوم: «الجزائر وطننا والعربية لغتنا والاسلام ديننا». وتأكيدا على ذلك نجد شيخ المسجد أمازيغيّا «...**الفقيه الأمازيغي الشيخ اعمر اومحند، الذي يحفظ القرآن عن ظهر قلب بلغة قريش ويعرف معناه وتفسيره، ولكنه وبمجرد أن يضع رجله خارج مسجد القرية المركزية لا ينطق بكلمة واحدة بالعربية، كل حديثه اليومي بالأمازيغية.**»[3].

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 158.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 50.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 18.

ج- الأماكن المقدّسة: كما أنّ الأماكن المقدّسة لها مكانة خاصّة عند الجزائريين، خاصّة المساجد التي هي بيوتُ الله تعالى، وهي أشرف البقاع على وجه البسيطة؛ حيث يُذكَر فيها اسم الله جلّ وعلا، وهي خيرُ الأماكن لتربية المسلمين، فالمسجد هيئة إسلامية عظيمة تفُوق جميع الهيئات التي تنشئها البلدان، لأنّها خيرُ مؤسسة أو هيئة لإصلاح المجتمعات البشرية، فلا يمكن إصلاح المجتمع إلا بتفعيل دور أكبر مؤسسة وأعظمها على وجه الأرض، وهي المساجد؛ فهي تربي المجتمع تربيةً إيمانيةً متكاملةً، ولذا نجد أن معلم البشرية محمدًا ﷺ قد عمد إلى تأسيس وإرساء قواعد المساجد عند وصوله إلى المدينة المنورة حاضرة دولة الإسلام الوليدة، ومن هنا بدأ دور المساجد في تربية المجتمعات الإسلامية، وهذا نفس ما فعله سكان القرية عند رجوعهم إليها بعد إعلان الاستقلال، بعد أن وزّعت عليهم الحكومة أكياس الاسمنت كمساعدة لترميم بيوتهم التي تهدّمت جرّاء سنوات الحرب والتهجير، فضّلوا أن يتمّ ترميم المسجد أوّلا لما له من مكانة مقدّسة في قلوبهم، وحرصا منهم على تفعيل دوره في بناء أجيال الاستقلال.

د- الشعائر الدينيّة: لشهر رمضان المبارك مكانة كبيرة في الإسلام، فهو الركن الرابع من أركان الإسلام الخمسة، وصيام هذا الشهر فرض عين على كل المسلمين. ولكنّه عند سكان القرية وخاصّة عند العم إدريس يكتسب قدسيّة كبيرة دون غيره من العبادات حتى الصلاة التي هي عماد الدين؛ فعند سفره إلى فرنسا الذي دام خمسة عشر سنة كاملة لم يصلِّ ولا ركعة إلاّ أنه لم يفطر يوما في رمضان «**وأنه في زمن بلاد الروم والروميات لم يصلِّ ركعة واحدة يقول ذلك ويقهقه. ولم يتوقف عن شرب البيرة ... يقول ذلك ويقهقه. ولكنه لم يفطر يوما واحدا من رمضان، رمضان مقدّس، حرمة الصيام فوق كلّ حرمة. مع حلول شهر رمضان يتوقف عن الشرب...**»[1]. فبالرغم من إتيانه الكبائر كترك الصلاة وشرب الخمر وغيرها ممّا لم تذكر في هذا الموضع إلاّ أنّه يحافظ على صيام رمضان ولا ينتهك حرمته أبدا، ويعكس هذا استخفافا واستهزاء بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف من باب أنّ الإسلام في بلاد المسلمين أصبح عادة تربّت ونشأت عليها الأجيال ولم يعد دين يعتصموا به ويتفقّهوا

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 12.

فيه؛ وصدق محمّد عبده حين لخّص وضع المسلمين اليوم بقوله: "رأيت في أوروبا إسلاما بلا مسلمين وفي بلدنا مسلمين بلا إسلام".

فمسلمو اليوم مسلمين بالاسم فقط دون الفعل؛ ويعود هذا لأنّهم شبّوا في مجتمع مسلم فتشرّبوا العبادات، التي وجدوا آباءهم يفعلونها، ففعلوا مثلها ترغيبا أو ترهيبا دون فهم أو وعي، لذلك حاولوا التمرّد عليها كلما سنحت لهم الفرصة، وابتعدوا عن دين الله حقيقةً، حين تحوّلت عبادتهم إلى عادات، بل –وللأسف– تحولت إلى تقاليد اجتماعيّة، ففقدوا الجوهر واهتموا بالشّكل، وهذا حال المسلمين اليوم، الذي لخّصه الزاوي مؤيّدا في فعل العم إدريس، حيث يرى الزّاوي أنّ كل مسلم يعيش في بلد مسلم محكوم عليه أن يعيش رهينة بين الشريعة من جهة والعلماء من جهة أخرى، والشريعة الإسلامية في حقيقتها عنف فكري، وانتهاك للحياة الخاصة، وقمع ثقافي ... لذلك نرى العم إدريس يقول ما يقول ويضحك فرحا بتلك الحريّة التي وجدها في بلاد الغرب في ظل غياب الشريعة الإسلامية التي هي عدوّ لكل جميل حسب رأيه، وما صيامه رمضان إلا عادة اكتسبها وشبّ عليها، وليس تمسّكا بدينه. وحتى مسجد القرية الذي هو رمز الدين فقد قيمته لأنّه تخلى عن جمع الناس للصلوات الخمسة واقتصر على صلاة التراويح في رمضان وصلاة العيدين فقط، وكأنّهما أصبحتا عادتين مترسّختين لدى سكان القرية «**صلى الجميع صلاة تحية المسجد المرمم، ثم أغلقوه بالمفتاح وعادوا إلى بيوتهم ويوميات حياتهم العادية في انتظار العودة إليه في رمضان القادم لصلاة التراويح ولأداء صلاة العيدين.**»[1].

والحفاظ على الهوية الإسلامية يظهر في كلّ تفاصيل حياة القرية ليصل إلى العمران، فهذا الجدّ قد شيّد قصره «**على شكل قصر أندلسي صغير. ويقال إنه بناه على شاكلة هندسة قصر الحمراء، ولكن بحجم أصغر، وقد استنجد بمجموعة من الحرفيين المهرة...فرفعوا عماده في زمن قياسي، وزينوا الأقواس وجدران الغرف والصالات بزخارف منقوشة على الجص والرخام التقليدي، تشبه**

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص35.

في أشكالها السجاد الفارسي، مع كثير من الآيات القرآنية والأبيات الشعرية والحكم الفلسفية...»[1].

فكما هو معروف دخلت الحضارة الإسلامية بلاد الأندلس وعاشت هناك تسعة قرون كاملة، وعند خروج المسلمين منها تركوا بصمة تاريخية ساحرة تدل على عظمة الميراث الحضاري الإسلامي في الأندلس، خاصة المعالم العمرانية بغرناطة وعلى رأسها قصر الحمراء الأثري الذي شيده الملك أبو عبد الله محمد بن يوسف في القرن الرابع الهجري، ويتميز بسمات العمارة الإسلامية؛ كاستخدام العناصر الزخرفية الرقيقة في تنظيمات هندسية كزخارف السجاد، وكتابة الآيات القرآنية والأدعية، بل حتى بعض المدائح والأوصاف من نظم الشعراء...

لم يجد مسلمو الأندلس عند سقوطها أقرب من شمال إفريقيا للهرب من همجيّة الحملات الصليبية الوحشية، فقصدوا الجزائر وتونس والمغرب واستوطنوا هناك، وكان جدّ الرّاوي منهم فنزل بتلمسان وقام بتشييد قصر على شاكلة قصر الحمراء المغتصب تخليدا له وللحضارة الإسلامية المندثرة في بلاد الأندلس، وبنى الناس منازلهم حول القصر، فصارت قرية وسميّت باسم الجدّ "قرية المورو" وفي هذا إشارة إلى تعدّد أجناس سكان الجزائر، ففيهم الأمازيغي والعربي والأندلسي ... وحّدهم الدين الإسلامي الحنيف على هذه الأرض الطيّبة.

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 13.

ثالثا: النّسق السّياسي:

لقد أصبحت السّياسة محورا فكريا في الرواية المعاصرة، مهما تنوعت مواضيعها، وتعددت أبعادها الاجتماعية والواقعية، وجنحت إلى الحداثة الشكلية والتنويع الفني. فإن الرواية تعبّر عن الأطروحة السياسية إما بطريقة مباشرة وإمّا بطريقة غير مباشرة. لذلك نقول: إن السياسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية. وتتجلّى بوضوح في فن الرواية التي تعكس نثرية الواقع وصراع الذات مع الموضوع والصراع الطبقي والسياسي والتفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والإيديولوجيات والتركيز على الرهان السياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السّياسي.[1]

و"تتمثل السياسة في: أسلوب الحكم، وطريقة الإدارة السياسية، وكيفية صنع القرار السياسي وتنفيذه من خلال المؤسسات السياسية الحاكمة والمعارضة".[2] أمّا النسق السياسي فيشير إلى "مجموعة التفاعلات السائدة في أية وحدة سياسية مع إبراز وتأكيد العلاقات المتبادلة بين أطرافها. وعبر إطار هذا النسق السياسي تدخل عناصر ومكونات كثيرة كالدولة والقوّة وصنع القرار"[3].

وقد شكّلت السّياسية محورا رئيسيا في جلّ الروايات الجزائريّة، التي انبرت في تصوير ومعالجة القضايا السياسية والتي كانت مادّة دسمة لكل الروائيين لِما حمله الواقع الجزائري من زخم كبير في الأحداث من الثورة إلى يومنا هذا، وتناولوه من جهات عدّة كلٌّ حسب إديولوجياته وتوجهاته. ولعلّ أهم حدث سياسي أخذ نصيب الأسد من الاهتمام والمعالجة قديما وحديثا في الأعمال الأدبية خاصّة الرواية هو "الثورة المجيدة" التي أثرت تأثيرا واضحا في الأدب الجزائري فأصبح الأديب مصوِّرا لآمالها وآلامها، ولقد اتجه الأدباء إلى الموضوعات الاجتماعية والقومية والوطنية في محاولة لتغطية جوانب الثورة، حتى بعد انتهائها بعشرات السنين. فكانت لها صلة كبيرة بالتاريخ وزادت من تعميق الوعي بالهوّية الوطنيّة.

---

[1] جميل حمداوي: الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)،11مارس2007 ./http://www.diwanalarab.com

[2] طه الوادي، الرواية السياسيّة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، دط، دت، ص 34.

[3] طه الوادي، الرواية السياسيّة، ص 35.

وقد جرت أحداث روايتنا "الساق فوق الساق" زمن الثورة المجيدة وبعد الاستقلال، وحملت الكثير من أحداثها ووقائعها من زاوية نظر الكاتب، فقام الزاوي بتصوير عائلة ودشرة في الغرب الجزائري خلال الاحتلال الفرنسي، عائلة ذات أصلٍ موريسكي جاءت هاربة من أندلس بعد سقوطها واستوطنت في الجزائر وأخلصت لها.

وأثناء قراءتنا للرواية استوقفتنا قصّة عويشة التي تضمر أنساقا سياسية نذكر منها:

أ- «كان متزوجا بامرأة جميلة أحبّها حبّا عظيما لكن الأيام فرقت بينهما؛ إذ اختطفها منه أحد العسكريين الفرنسيين بعد أن سقط في حبّها وهرب بها بعد أن أنهى مهمته العسكرية، وعاد إلى ما وراء البحر، وأنّ عويشة سافر حتى تلك البلاد وطاف مدنا وأحياء ولم يعثر لزوجته على أثر، ومن يومها عاد إلى مدينة وهران ليقرر ارتداء عباءة نسائية، تعبيرا عن أنّه وبفقدان زوجته، فقد رجولته فيه إلى الأبد»[1]. لعلّ أوّل ما يُلفت الانتباه هو الاسم "عويشة"، واسم الشخصية في النص الروائي الذي ارتبط في النّقد الأدبي بدلالة نصيّة، ولكن في النقد الثقافي أصبح اسم الشّخصية يحمل دلالة ثقافية، فالرّوائي يُحمّل اسم عويشة دلالات مضمرة لعلّ أوّلها الصيغة الصرفية: (عوِيشَة) على وزن (فُعيلة) الذي يحمل معنى التّصغير والتّحقير، كما أنّ هذا الاسم المصغّر يضمر في ثناياه إشارات عن الحياة الحقيرة المضطهدة.

وعويشة هاهنا يمثّل الشعب الجزائري الذي أُستلبت منه أرضه، "فالجزائر في نظر المستعمر متاع دون صاحب وهي صنيعة فرنسا"[2]، وينعكس هذا الأمر تماما على زوجته التي أُخذت منه بالغصب وذلك لجمالها الفتّان المغري ذو المحاسن الباهر وهي تمثّل بدورها الأرض ذات الخيرات الكثيرة، التّي كانت محطّ أنظار الدّول الأوروبية وخاصة فرنسا التي اغتصبتها طمعًا في خيراتها وثرواتها إذ سقطت رهينة في يدّ المستدمر.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص64.

[2] محمد حربي، الثورة الجزائرية سنوات المخاض، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص99.

والحال الذي آل إليه عويشة عند فقده لزوجته إحساسه بالضّياع والشّتات، فلم يقف مكتوف الأيدي بل أبدى محاولاته في إيجادها واسترجاعها، لكنّه لم يجدّ لها أي أثر، ممّا جعله يفقد رجولته ويلبس عَباءته النّسائية التّي لا تعبر عن هويته الحقيقية، وهاته الحالة تمثّل "الشعب الجزائري عندما حاول تخليص أرضه من قبضة المستدمر عن طريق الثّورات الشعبية غير المنظمة، فلم تجدِ هاته المحاولات نفعا وذلك بسبب الاختلال في موازين القوى العسكرية بين الجزائر وفرنسا"[1]. وهنا يتّضح مليّا تحوّل النسق المضمر عن طريق هاته الشخصية.

«حين نزلت أولى زخات رصاص القصف الاستعماري جوًّا وبرًّا، عمَّ الخوف والهرج والفوضى في القرية، وأعلِنت المنطقة الحدودية منطقة عسكرية. بصحبة جدي شرع عويشة بهدوء وبرودة أعصاب في ترتيب مراسيم الهجرة إلى ما خلف الحدود التي لا تبعد سوى بعض كيلومترات. سار عويشة يسوق أمامه ما بقي من رؤوس قطعان المعز على رأس القافلة، متبوعة بالنساء والأطفال ثم البغال والحمير، محمّلة بما خفّ من الأفرشة والمؤونة وبعض أغراض أخرى للطّبخ والنوم... كان جدي وعويشة هما الرّجلان الوحيدان البالغان ضمن جموع المهاجرين من النساء والأطفال دون الثانية عشر، والبقية من الرجال والشّباب التحق جميعهم بصفوف جيش التّحرير الوطني وجبهته.

لم تثر قيادة عويشة لعملية الهجرة أي تعليق من قبل النساء أو الأطفال، بل إنّ الجميع أصبح تحت إمرته، فهاهو يصرخ في هذا ويعنّف تلك، فعلى الرغم من أنّه، ولأول مرة يراه فيها سكان الدشرة والقرى المجاورة بهذا الجدّ، فإنّ الجميع قبلوا وتصالحوا مع الدور الجديد الجاد والمسؤول الذي تؤديه هذه الشخصية»[2]. عندما أصبح عويشة قائدا لسكان القرية أصبح الكلّ تحت إمارته وسلطته فهذا التّحول في شخصية عويشة لم يتأتِ هكذا بل هو محاولة انتقام واستعادة ما أُخذ منه "زوجته" حينها أدرك عويشة أنّ كل ما أُخذ بالقوّة لا يستردّ إلاّ بالقوّة، وهذه الحالة مثّلت

[1] عبد الوهاب بن خليف، تاريخ الحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال، دار طليطلة، الجزائر، ط1، 2009، ص140.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص64-65.

"مجازر 8ماي 1945م" التي كانت المنعطف والمنعرج الحاسم في مسار الحركة الوطنية وبداية العدّ التنازلي لاندلا ع الثورة المسلّحة التي اندلعت شرارتها في الفاتح من نوفمبر1954م.

«كان جدّي يعتمد عليه في الاتصال بعناصر منظمة إغاثة اللاجئين... كان يشرف على توزيع المساعدات بدقّة وأمانة على كل خيمة، لا واحدة تحتجّ أو تناقش قرارات عويشة»[1].

كان عويشة يحاول الاتصال بمنظمة الإغاثة للاجئين ويقدم المساعدات لأهل القرية ويقف على كل كبيرة وصغيرة، فنمت وارتقت شخصيته القيادية الحاكمة التي كانت تحمل في ظاهرها السّذاجة والنّقص، وهو ما يعبر في ثناياه عن التّحضير الجيد للثورة ومحاولة بثّها للشّعب وإخراجها لعامة النّاس، عكس سابقتها التي تفتقر للقيادة الموَّحدة مثل الثّورات الشّعبية، أمّا بعد ذلك تجسّدت تحت حكم واحد وكلمة واحدة، تمثلت في الثورة التحريرية.

«اتخذ جدّي له خيمة كبيرة في وسط الخيام التي نُصبت بطريقة محكمة رُوعيَ فيها إعادة تشكيل نظام بيوت القرية تماما بتمام، ممّا سهّل عليه مراقبة الجميع والسؤال بسهولة عن الغائب أو المريض أو الحائر من ذريته»[2]. اتخاذ الجدّ لعويشة خيمة كبيرة في وسط الخيام التي نُصبت بطريقة محكمة تبدو في ظاهرها هيكلة سطحية ولكنّها تخفي هيكلة قيادية، حيث أنّ عويشة يُعدّ القلب النّابض لهاته الهيكلة التي يدعو من خلالها للقيام بعمل نهضوي لبث روح الثورة والنّضال اللّتان لا تتأتيّان من عدم وإنّما بالوحدة الوطنية.

«سقطت من لسانه أغنيته التي ظلّ يرددها لسنين منذ أن جاء إلى القرية حافيا مرهقا ... لماذا سقطت الأغنية من على لسانه؟»[3].كان عويشة أثناء قيامه بالأعمال النّسائية يردُ على لسانه أغنيته التي لازمته منذ وصوله إلى قرية قصر المورو والتي بدورها ملخص لقصّته، **"ياربي سيدي وش**

---

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص66.

(2) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص67.

(3) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص65-66.

عملت أنا واحبيبي ربيتو بيدي وادّاها ولد الرومي" فحوى هذه الأغنية ألم، شتات، ضياع ... فهي ترجمان عن شدّة تحسّره ولوعة فراق حبيبيته التي عاش معها أجمل أيّامه، وقد سقطت هذه الأغنية من لسانه، وهذا السقوط يضمر تحول شخصه ومركزه معلنا انتقامه من أجل ردّ الاعتبار.

«ذات صباح اختفى عويشة عن المخيم استغرب الناس ذلك، لكنّ جدي لم يسأل عن تابعه ... وطال غيابه قرابة الشهرين ليظهر ذات صباح آخر وكأنّه لم يغادره لا شيء تغير فيه وكان يرفض الحديث في أمر غيابه»[1].

أُرسل عويشة في مهمّة سرّية وذلك من أجل قتل أحد الخونة، لأنّ التشتت والانقسام الذي سببه الخونة من بين الأسباب التي عرقلت مسيرة الثّورة المجيدة، وللقيام بثورة لا بدّ من تصفيتهم وكان كبش الفداء هو الخائن الشيخ عبد الحميد، فذبحه عويشة والذبح أبشع الطرائق الدموية لتصفية الحسابات.

وبالرّغم من الأعمال البطولية والقيادية التي تثبت مدى فُحولة عُويشة إلا أنّ هذا الأخير مازال يلبس عباءته النسائية وظلّ يُلقب بعويشة إلى غاية الاستقلال. فاحتفل مرتديا عباءة نسائية مطرّزة بألوان العلم الجزائري. وبعد فترة وجيزة من الاستقلال أطلقت ميمونة عليه **"عيّاش"** والتي تعدّ بدورها صيغة مبالغة على وزن فعّال فكانت هذه الشّخصية في أبهى وأنقى رجولتها وفحولتها. **«استيقظ سكان قصر المورو هذا الصّباح وإذ بعويشة يرتدي طقما أسودا وقميصا أزرقا وربطة عنق حمراء منقّطة وزوج حذاء جديد ملمّع»**[2].

يحمل هذا الاسم نسقا سياسيا يتمثل في رجوع السّيادة والسّلطة والقوّة التي استلبت منه، ناهيك عن الإكراميات التي مُنحت لعيّاش فأصبح له مقرّ خاص يُمارس فيه شؤون حياته بكل استقلالية. وهذا المقرّ أو السكن يدّل على أنّ الجزائر أصبحت عضو في جامعة الدول العربية بعد الاستقلال ممّا أكسبها مكانة دولية وعالمية.

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص68.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 115.

ب– كما تناول الزاوي الثورة من عين المعارضة التي مثلها "مصالي الحاج" عن حزب الشعب، معارضا لحزب جبهة التحرير الوطني الحزب الحاكم للجيش الوطني الذي حمل السلاح وتوجه للجبال، مصالي الحاج هذا الاسم الذي ترك بصمة في التاريخ الجزائري والذي كان يُلقّب بـ"أبي الوطنية" قائد النضال السياسي ضد الفرنسيين، خلال الفترة الاستعمارية للجزائر، ولأنّه أعطى الأولوية للحلّ السياسي مع فرنسا دون رفض العمل المسلح، وهو ما رفضه شباب جبهة التحرير الوطني الذي أصرّ على الثورة والعمل المسلح؛ أصبح خائنا في نظرهم، وهو ما رفضه الزاوي وقال على لسان العمّ إدريس الذي كان من التابعين له ومؤيديه: «**نظرت إلى صورة الزعيم مصالي الحاج فوجدته كبيرا، ولا يمكنه أن يكون خائنا كما قال القائد في جبهة التحرير. إننا جميعا نحب الجزائر ولكن بطرق مختلفة وجميعا نذهب إلى الدفاع عن استقلالها المقدّس من خلال مسارات مختلفة أيضا. لا يمكن لأبي الحركة الوطنية الجزائرية أن يكون خائنا وهو الذي قضى حياته في الدفاع عن البلد.**»[1]. انجرّ عن هذا الخلاف بين مصالي الحاج وجبهة التحرير صراع الأخوة وعداؤهم لبعضهم، فأصبح إخوة الأمس أعداء اليوم، وصاروا "الإخوة الأعداء" كما سماهم الرّاوي، وهم اسم لرواية عالمية للأديب الروسي دستويفسكي، وتحكي قصّة صراع الأب مع أبنائه من أجل امرأة، وينتهي هذا الصراع بقتل الأب واتّهام أحد الأبناء بالجريمة والحكم عليه بالإعدام؛ وينسحب هذا جزئيا على قصّتنا فكان الصراع بين مصالي الحاج وجبهة التحرير على الوطن وطريقة الاستقلال. الأب "مصالي الحاج" (أب الحركة الوطنية) عودي من طرف أبنائه (شباب جبهة التحرير) ووصل العداء إلى حدّ التصفية الجسدية بين أنصار الطرفين، كما حُرم "الأب مصالي الحاج" من العودة للجزائر بعد الاستقلال ومن الجنسية الجزائريّة وكان هذا بمثابة قتل له، فلم يعد للأرض التي أفنى حياته في الدّفاع عنها إلا عند وفاته سنة 1973م عندما جيء بجثمانه ليُدفن في مسقط رأسه، واشترطت السلطات أن يتم ذلك في صمت تام بعيدا عن كل الأضواء وتحت حراسة مشدّدة لمدينة "تلمسان" ولمقبرة "سيدي السنوسي" أين سيُدفن، ولكن أبى أهله وأصدقاؤه إلا أن يكسروا جدار الخوف واستقبلوا جثمانه بحماس كبير مرددين نشيد حزب الشعب وسط زغاريد

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 46.

النسوة وفي جو من الحسرة والخشوع بأعين دامعة وقلوب يعتصرها الآلام رغم التّضييق الذي مارسته السلطات عليهم «... **جنازة مصالي الحاج التي مشيت فيها مراهقا بين أرجل الماشين، في ذلك اليوم أخلى سبيلنا بطريقة غير قانونية، الحارس العام على النظام الداخلي وهو من المتحمسين لهذا الزعيم، أخلى سبيلنا وأوحى لنا بطريقة غير مباشرة بالمشاركة في هذه المناسبة، وحين حاصرنا البوليس وأطلقت القنابل المسيلة للدموع، زغردت النسوة...**»[1]. وقد عوقب هذا الحارس العام الذي ساعد الناس على حضور الجنازة، «**وفي اليوم التالي داهت فرقة من الشرطة المدنية مكتبه، سحبوه معهم في سيارة مموهة، وانطلقوا به إلى اتجاه مجهول، من ساعتها اختفى الحارس العام عن الأنظار.**»[2] ومنعت السلطات أنصاره من زيارة قبره، فقد كاد يُقتل العم إدريس بسبب فكّه لهذا الحصار وزيارة قبر "مصالي الحاج" الذي نجم عنه إعاقة دائمة بسبب بتر قدميه الناتج عن ملاحقة شاحنة عسكرية له في طريق عودته.

وقد ظلّ الحصار مضروبا على الرجل حتى وهو ميت في قبره وهذا ما جعل الراوي يتساءل: «**لماذا الخوف من ميّت...؟**»[3] ولكنّه بالرّغم من موته مازال زعيما وطنيا في نظر الجزائريين يعظّمونه ويحترموه، وهذا ما كانت تخشاه السلطة التي استراحت بموته وهو في بلاد الغربة «**بموت مصالي الحاج تنفس النظام الصعداء، لقد ارتاح من وجود رمز مزعج...**»[4]، ويدلّ هذا على قوّة تأثير الرجل في كلّ الجزائريين بمختلف توجهاتهم ومستوياتهم وحبّهم له حتى بعد موته، فلا حديث للجزائريين إلا عن ضريحه الذي تحوّل إلى مزار شعبي، تحجّ إليه يوميا خفية قوافل المواطنين قادمة من مدن بعيدة، من عمال وفلاحين وحرفيين وشيوعيين ومريدي الزوايا. كيف لا وهو الذي نذر حياته للدفاع عن الوطن ولا يمكن لأيّ أحد إنكار ذلك، فهذه إذاعة البي بي سي ومانتي كارلو أعدّتا تقارير طويلة يوم إعلان وفاته عن حياته «**هذا الرجل الذي ارتبط اسمه بكل مراحل تاريخ الحركة الوطنية الجزائرية، عن نشاطه**

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 128.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 128.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 128.

[4] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 119.

النقابي...، عن سجنه، عن شعبيته، ... عن خلافه مع قادة جبهة التحرير وجيش التحرير الذين نزعوا منه قيادة الثورة وألق الزعامة»[1] فحتى البعيد الغريب اعترف بفضل هذا الزعيم الوطني الذي يحاول النظام تغطيته. ولكن كما ذكرنا الخلاف مع جبهة التحرير حول الكفاح المسلح الذي رفضه مصالي الحاج وفضّل الكفاح السياسي، فعند اندلاع الثورة كان حزبه الحزب الوحيد الذي لم ينخرط في الثورة، فعن أيّ نزع للقيادة والزعامة تتحدّث الإذاعتان، وهو من رفض الانخراط فيها، نظرا لمكابرة أب الحركة الوطنية وحبّ التفرّد بالزّعامة الذي حال بين نفسه والثورة، التي عرضت عليه ورفض تزعمها من لدن تلاميذه، الذين شكل صعودهم السريع من جماعة 22 إلى مجموعة 6، مرحلة فاصلة في تاريخ الجزائر، عندما طوي تفجيرهم صفحة جيل الحركة الوطنية ودشنوا جيل الثورة التحريرية. فعند عقد مؤتمر أفريل 1953م خرج بعدة قرارات أهمها أن تحرير الجزائر لا يتم إلا بإشراك جميع الجزائريين، لكن مبدأ توحيد صفوف الوطنيين لا يتفق معه مصالي معتبرا حزب الشعب الفصيل السياسي الوحيد والأساسي الذي ينادي بالثورة ويطالب بالاستقلال؛ خشية منه عند تتوحد الصفوف أن يصبح حزبه مجرد طرف في تحرير البلاد وليس الحزب الأوحد، وهنا يكمن جوهر الخلاف وحسب تجربتي كعضو في اللجنة المركزية، مصالي الحاج لم يكن ليقبل أن تحرر البلاد بجميع الأطراف بل فقط من طرفه. فـ"هرمون الزعامة الفائض" كما أطلق عليه "بلعيد عبد السلام" عضو اللجنة المركزية لحزب الشعب كان السبب في الخلاف بل تعداه إلى خلاف بين أعضاء حزب الشعب أنفسهم[2]. وقد حاولت فرنسا إذكاء نار هذه الخلافات بين الإخوة حتى تنشر الانقسام والعداء في صفوف الجزائريين، وهو ما حصل فعلا وبقي إلى ما بعد الاستقلال «**أحمد بن بلة في السجن، مصالي يموت في المنفى، كريم بلقاسم ومحمد خيضر يُغتالان، حسين زهوان هارب، محمد بودية يغتال في منفاه بباريس من قبل الموساد**

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 118.

(2) جريدة بوابة الشروق، يومية جزائرية، 7324، 2017/05/18، ص7 الموقع الالكتروني :https://www.echoroukonline.com/

الإسرائيلي، تفرّق الإخوة وصاروا أعداء»[1]. ويشير هذا إلى حالة الانقسام والتخبّط التي عاشها أبناء الجزائر بعد الاستقلال، فطال الخلاف حتى بين أبناء جبهة التحرير ففرّقهم.

ج– كما سلّطت الرّواية الضوء على الخونة الذين جنّدتهم فرنسا كجواسيس لها في القرى والمداشر؛ فكانت تختار ذوي الكلمة المسموعة والمكانة الرفيعة عند السكان، فاختارت الإمام عبد الحميد الذي سُميّ بهذا الاسم تيمّنا بمؤسس جمعيّة العلماء المسلمين لهذه المهمّة، فأصبح خائنا ولم يكن اختيار الزّاوي لهذا الاسم اعتباطا، فهو ناقم على جمعية العلماء المسلمين التي هاجمت مصالي الحاج أيّام الثورة من جهة، ومن جهة أخرى فقد عُرف بمعاداته للإسلام والمسلمين فلم يترك فرصة للنيل من الإسلام وأعلامه إلا واغتنمها، وقد أبعد كثيرا في معاداته للإسلام وللمسلمين، بحيث لم يترك مرحلة من مراحل تاريخ الأمة إلّا نال منها، بكل ما يحمل قاموسه من نعوت فاسدة وفاجرة، فلم يترك عصر النبي ﷺ ولا عصر الصحابة ولا غيرهما من العصور إلى يومنا هذا، علماء ومذاهب ومدارس...إلخ.[2] وجمعيّة العلماء إحدى تلك المدارس الدينيّة التي تصدّت لمحاولات الاستعمار طمس الهوية الإسلامية وساهمت في تمسّك الجزائري بدينه أيّام الاستعمار، ومؤسّسها ابن باديس من العلماء الإسلام انشغل طول حياته بتكوين الرجال وزرع فيهم التمسّك بالهوية الإسلامية العربية الجزائريّة. ومن جهة ثالثة فقد كانت جمعيّة العلماء المسلمين تهاجمه وتهاجم أفكاره في وقتنا الحالي.

إذن كان عبد الحميد رجل دين موثوق له مكانة سامية في قلوب السّكان، وهو وليّ الأمر الذي يجب الأخذ برأيه، وأحسن غطاء يتخفى تحته هو غطاء الدّين، فكان يأمرهم وينهاهم باسم الدّين لِما للدّين من سلطة على كلّ الناس صغيرهم وكبيرهم، رجالهم ونسائهم «**له سلطة وسلطان على اليد وعلى اللسان، ومن يملك كلام الله في قلبه يملك السلطة المطلقة على عباد الله...**»[3]. فالنّاس

---

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 119.

(2) جريدة بوابة الشروق، يومية جزائرية، 3312، 2018/04/10، ص 30، الموقع الالكتروني:
./https://www.echoroukonline.com

(3) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 210.

مغيّبوا الإرادة في حضرة الدّين، لذا يعدّ هذا انتهاك لحريّة الإنسان، والمتدثّر بعباءة الدّين يصل إلى مرتبة الملائكة وله كرامات تصل إلى حدّ المعجزات في نظر الناس لسذاجة تفكيرهم وخفّة عقولهم «**كان سيدي الشيخ ملاكا في عيون الأهالي، يملك في لسانه وفي جيبه مفاتيح الجنة جميعا، قلبه وعينه على الجميع، ... هكذا كانت تتجلى صورة سيدي الشيخ لدى الصغير والكبير على السواء.**»[1]؛ ولقد تفطّن الاستعمار لهذا فعمد إلى تزكية وتعظيم الإمام في عيون الأهالي ليضمن طاعتهم وعدم تمرّدهم، فكان خطاب الشيخ «**يتضمن الدعوة الواضحة للتخلي عن العنف والحرب، وما شابهها من مقاومة راديكالية ضد الاستعمار، وأصبح يدعو الأهالي في خطبه ودروسه ومواعظه إلى ضرورة احترام ذوي الأمر والسلطان، أي الفرنسيين، وأن طاعة ذوي الأمر واجب ديني يجب القيام به وإلا مآل المسلمين جهنم وبئس المصير**»[2].

ولأنّ رجال الدّين في نظر الزاوي ما هم إلا تجارا لمصالحهم الشخصيّة باسم الدين فقد كان هذا الشيخ بالرّغم من خيانته لوطنه وهو إثم كبير، يستظلّ بمظلّة النّفاق الدّيني نهارا ويلتقي بعسكر الاستعمار ليلا في غرفة صغيرة بمحاذاة المسجد وهي غرفة عابري السبيل فيسهرون حتى ساعة متأخرة، محضرين معهم مشروبات كحولية ولحوما وفواكه وغيرها، ويطلبون من الشيخ أخبار وأحوال القرية والأهالي بالتفصيل «**يطلبون منه معلومات عن غريب قد يكون دخل المنطقة أو مرّ بها، أسماء بعض الشباب الذين يرغبون في الالتحاق بالجبال بين الحين والآخر، وعن النساء اللواتي يخبزن أكثر مما تحتاجه أسرهن ؛ مما يدل على أنهن يوصلن الخبز إلى أماكن مجهولة...**»[3] وكان يعطيهم معلومات مفصّلة عن الأهالي حتّى ردّ فعل المصلين على خطبه حينما يطلب منهم طاعة ولي الأمر ولو كان كافرا، ولكنّه في المقابل لا يشرب الخمر ولا يأكل لحم الخنزير في تلك السّهرات! وهنا تكمن المفارقة فرجال الدين –من وجهة نظر الزاوي– يحلّون ويحرّمون ما يشتهون.

---

(1) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 210.

(2) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص211.

(3) أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 217.

ولأنّ الثورة لم تكن نائمة لهذا الخائن فقد أرسلت من ينبّهه ثلاث مرات، مطالبة إيّاه بالتّوقف عن الخطابات ذات الصّبغة الدينية المنحازة للاستعمار، لتأكّدها أنّ مثل تلك الخطابات لها مفعول السّحر في قلوب الناس الذين هم الوقود الأساسي للثورة، وبالتالي قبولهم ورضوخهم للاستعمار من منطلق ديني؛ ولكنّ الشيخ لم يعرْ تلك التنبيهات اهتماما وبالمقابل جعلت فرنسا له حارسا يحرسه أينما ذهب، فما كان من الثورة إلاّ أن أرسلت أحد مناضليها (عميل سريّ) للقضاء عليه، وما كان هذا المناضل إلّا "عوشية" الذي تسلل ليلا إلى القرية ووُجد صباحا نائما على مدخلها متخفيا بتلك العباءة النسائية يدّعي أنّه درويش مرفوع عنه القلم، واستطاع خداع أهل القرية والشيخ الذي لازمه في كلّ تحرّكاته حتى أنّه بات يثق فيه وولاّه أمر إعداد السهرات مع جنود الاستعمار وترتيب المائدة ... إلى أن حانت ساعة تنفيذ مهمّته، فذبح الشيخ وحارسه الفرنسي في المسجد بعد صلاة الصبح، بسكينه الذي جهّزه بعناية منذ أسابيع وولّى هاربا، وتظهر هنا الثورة بمظهر السفّاح الذي لا يرحم، والذي يختار أقسى وأكثر طريقة دموية لتصفية حسابه، حتى أنّه لم يراعِ حرمة الأماكن المقدّسة، ذلك أنّ الزاوي كان ناقما على الثورة التي أقصت مصالي الحاج من القيادة وهمّشته حتى بعد وفاته.

د- المركز والهامش: يعدّ مصطلح المركز والهامش من أكثر المصطلحات غموضا وإثارةً للجدل إذ يدخل في عدّة مجالات: الاقتصادية والسّياسية والثّقافية...[1] ويظهر هذا الموضوع في الأدب الجزائري لمرحلة سياسية عرفت العنف في العلاقات التي تجمع المجتمع الجزائري وقد حاولنا تسليط الضوء على المركز والهامش في فترة ما بعد الاستقلال التي ترتبت عن مخلفات المستدمر الفرنسي من جميع النّواحي السياسية والاجتماعية.

ويرتبط المثقف بالواقع والمجتمع الذي يعيش فيه ارتباطا قويّا ويجد نفسه بالضّرورة في تفاعل مع الوسط الاجتماعي الذي حوله، يتأثر بهم ويؤثّر فيهم، وتبقى الإشكالية في تباين الوعي بين المثقف وأفراد المجتمع الذين يحيطون به.

[1] دليلة الباح، المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح، (مذكرة معدة لنيل شهادة الدكتوراه)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015-2016، ص12.

«علمت في اليوم التالي من عيّاش بأنّ زهرة قد تزوجت بشاب اسمه نور، يقيم بدشرة غير بعيدة عن قريتنا، قرية قصر المورو، ترك المدرسة منذ الشهادة الابتدائية التي أخفق في الحصول عليها، ليقرر والده إلحاقه عاملا في تنظيف إسطبل خيول المزرعة، ليصبح بعد فترة مربيا للخيول الأصيلة ، وفي الوقت نفسه ضاربَ طبل محترف في فرقة فلكلورية تحيِّ حفلات الأعراس في الصّيف ... ففي فترة وجيزة تمكّن نور من جمع ثروة لا بأس بها من مزرعة الخيول التي كان يتمّ تهريبها إلى المغرب ومن هناك تصنع لها شهادات ميلاد أحصنة أصلية لتباع في اسبانيا والبرتغال وإيطاليا والخليج»[1]. من خلال هذا المقطع الروائي يتبين لنا أنّ الجانب المادي هو المعيار الأساس في اختيار الزوج حتى وإن كان هذا المال آتٍ بطرق غير شرعية.

«ولم يمض وقت طويل حتّى تحصّل على عضوية الانتماء إلى الحزب الوحيد في البلد، ليترشّح للانتخابات البلدية ليصبح عضو المجلس البلدي، ثم لا يتأخر في القيام بانقلاب داخلي على رئيس البلدية متهما إيّاه بأنّه ابن حركي، ليعزل هذا الأخير فيُعيَنَ في مكانه، وبهذا المنصب أصبح أحد أعيان الناحية يُحسب لاسمه حساب في الحفلات الرسمية والأعياد الدينية والوطنية»[2]. قد يرمز لأحد الساسة الذي بفضل نفوذه وماله أصبح الرجل الأول للحزب الحاكم، بالرغم من مساره الذي لا يرتقي لهذا المنصب والذي أُخذ بطرق التوائية بعيدة كل البعد عن النزاهة.

«هذا الصباح ونحن في مقهى "استراحة الاستقلال"، أخي مجيد وأنّا وبعض شباب القرية، نحتسي كؤوس الشاي من سنن عيّاش ... إذ بالسّيد نور رئيس البلدية يمرّ بالمكان صدفة يقود سيارة البلدية، وبنوع من الاستخفاف طلب من أخي مجيد الذي كان منافسه على زوجته زهرة أن يكتب له خطابا يلقيه على الجماهير بمناسبة عيد الاستقلال أو عيد اندلا ع الثورة المجيدة، أخفض أخي رأسه ولم يرد انسحب من المقهى.»[3]. نستشف من خلال هذه المقاطع الروائية واقعا

---

[1] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص178-179.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 179.

[3] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص 179.

مأساويا مرّ به المجتمع الجزائري بعد الثورة مباشرة، وتعرض الواقع بتناقضاته المختلفة و"المتمثلة في تهميش الفئة المثقفة التي تعدّ مركزا، فدور المثقّف في جلّ الحالات مهمش، وصوته مقموع بسبب ضعف قوى المجتمع المدني، فنظام الحزب الواحد من جهة وكذلك المؤسسة العسكرية من جهة أخرى"[1]. فمجيد يمثّل المركز كونه يتميز بقيم اجتماعية نموذجية، فهو من أسرة ثورية وواعية ومثقفة متشبّعة بروح النضال والتضحية في سبيل الوطن، ناهيك عن ثقافته وتحصيله العلمي، أمّا نور الذي يمثّل الهامش فهو شاب غير متعلّم بالكاد تحصّل على الشهادة الابتدائية، إضافة إلى مستوى أخلاقه المتدنّي (تهريب، تزوير، نصب واحتيال...). هذا ما اتضح في النّص الروائي للوهلة الأولى، ومن المنطقي أن تحتلّ الفئة المثقّفة والنّخبة المكانة المرموقة في المجتمع وأن يكون لها حقّ القيادة كونها تتمتع بالكفاءة اللازمة التي تؤهّلها لتسيير شؤون البلاد، لكن هناك من أحالها دون ذلك، فتحوّلَ المركز إلى هامش والعكس، وهذا التحوّل الذي طرأ على نور من هامش إلى مركز، من طبال في الحفلات إلى مهرب أحصنة إلى عضو في المجلس البلدي إلى أحد أعيان الناحية، فأصبح يُحسب لاسمه ألف حساب، كما يتمتع بالرقابة على مجتمعه لكونه قادرا على فرض القواعد والقيم الاجتماعية المتوافقة مع مصالحه، وتجسد ذلك مليا عندما طلب من مجيد أن يكتب له خطابا يلقيه في مناسبة وطنية وذلك لافتقاره الأساليب الراقية والمقنعة التي تناسب المركز الذي يحتله، كما أنّ هذا النّموذج لا يقدم حلولا للمشاكل التي يعاني منها هذا الفرد المستهلك الهامش، بل تجعل منه شخصا خياليا يتّسم بالعجز والتهور «**يُهان مهندس بترول أمام منظف إسطبل خيل**»[2].

[1] الحبيب الجناحي، الحرية أوّلا ... وأخيرا، مجلة العربي، العدد 565، الكويت، ديسمبر 2005م، ص126.

[2] أمين الزاوي، الساق فوق الساق، ص180.

خَاتِمَة

وفي ختام بحثنا يمكن رصد أهم النّتائج التي توصّلنا إليها فيما يأتي:

- مفهوم النقد الثقافي مرتبط بالثقافة، وينظر إلى النص بوصفه حدثا ثقافيا، ويدرس الأدب بوصفه حدثا ثقافيا مضمرا، وتكمن وظيفته في كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة الجمالي.
- حفلت رواية "الساق فوق الساق" بجملة من العادات والتقاليد المتعارف عليها في مجتمعنا، كما أزاحت الستار عن بعض خبايا المجتمع ودهاليزه، بما يتعلق بالسلطة وثقافة المجتمع.
- تتقن الأنساق المضمرة الاختباء في النصوص والخطابات، وعادة ما تتوسل في تسترها بالجمالي كي تفعل فعلها في الذائقة الثقافية، فكانت حقلا خصبا لتستر الأنساق. وهي كالآتي:

❖ **النسق الاجتماعي:**

- ركّز الزاوي في الكثير من المواضع على فكرة مركزيّة الذكر وهيمنته، في مقابل تهميش الأنثى واحتقارها، بوصف المجتمع الجزائري مجتمعا ذكوريا بطريكيا بامتياز، ثم ما لبث أن أورد نسق استفحال الذات المؤنّثة في الرواية بشتى الطرق والتي قادت التمرّد ضد المؤسسات الثقافيّة بمختلف أشكالها وحاولت الثأر لنفسها من المؤسسة الذكورية.
- اعتبر الراوي الجسد تيمة إيديولوجية يعالج من خلالها صراع التيارات الفكرية.
- مصدر صورة الجسد ناتجة عن فعل الثقافة الذكورية، وقبول المجتمع على تثبيتها وترسيخها ونتيجة لهذه المرجعية الحضارية للصورة الجسدية النسوية تقلصت صورة الجسد (أنثى) وتحولت إلى مجرد سلعة، وتمّ استثمار هذا الجسد ثقافيا.
- حاز **نسق الهوية** على نصيب الأسد في روايتنا تأكيدا من الرّاوي على حفاظ الجزائر على هويتها الإسلامية والعربية والأمازيغية والحضارية بالرّغم من استعمار دام 132،

حاول فيه بشتى وسائل الترغيب والترهيب طمس الهوية الجزائرية بكل مقوّماتها تأكيدا منه على فكرة أنّ الهوية معادل موضوعي للانتماء، مدعّما ذلك بالكثير من الأمثلة أهمّها حبّ الجزائريين لوطنهم وتمسّكهم بعاداتهم وتقاليدهم رغم ظروف الاستعمار الصعبة التي كانوا يعيشونها.

❖ **النسق الدّيني:**

ركّز فيه الراوي على تمسّك الجزائريين بالهويّة الدينية التي هي جزء لا يتجزأ من الهوية الوطنية، ولكنّه في المقابل تعمّد الاستخفاف بالشريعة الإسلامية وعلمائها فهو يراها عنفاً فكريّاً، وانتهاكاً للحياة الخاصة، مشجّعا على انتهاك تعاليمها بعدّة أشكال.

❖ **النسق السّياسي:**

- نسق اسم (عويشة) تعددت دلالاته من اسم مؤنث يحمل نسق التحقير والدونية إلى اسم (عيّاش) نسق يحمل الحياة والذكورة والقيادة والقوة.
- تحول المركز إلى الهامش والمتجسد في تهميش الفئة المثقفة وهيمنة الفئة المهمشة وقد مثلتها شخصيتي مجيد ونور.
- حملت التورية الثقافية في كلمة (الإخوة الأعداء) نسقا عميقا مضمرا للصراع القائم بين مصالي الحاج وجبهة التحرير الوطني، مشيرا إلى حالة الانقسام والتخبّط التي عاشها أبناء الجزائر قبل وبعد الاستقلال.
- ربط الرّاوي خيانة الوطن برجل الدّين (عبد الحميد) أضمر نسق العداء للإسلام وعلمائه، وجعل الدّين مطيّة لمصالحهم الشخصيّة.

● من أسمك الأقنعة وأخطرها التي اتخذتها الثقافة لتمرّر تلك الأنساق وتسوّقها للقارئ هو قناع الجمالية وسلطانها المجاز، فالخطاب البلاغي الجمالي خبّأ تحته شيئا آخر غير الجمالية، فيعمل القناع الجمالي عمل التعمية الثقافية، لكي تظلّ الأنساق فاعلة ومؤثّرة ومستديمة من تحت القناع، فليست الجمالية إلاّ أداة لتمرير وتسويق لهذا المخبوء.

قَائِمَةُ

المَصَادِرِ

وَالمَرَاجِعِ

- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

أ- السنة النبوية:

1. البخاري، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير، دار طوق النجاة، دم، ط 1، 1422هـ.
2. مسلم، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، دت.

ب- المصادر:

3. أمين الزاوي، الساق فوق الساق في ثبوت رؤية هلال العشاق، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.
4. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، ط3، 2005

ج- المراجع:

5. أحمد زرقاوي، كوميديا الوجود الإنساني، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009.
6. أحمد زغب، الفلكلور (النظرية، المنهج، التطبيق) دار هومة، الجزائر، 2015.
7. أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية)، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003م.
8. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، المجلد الثالث، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001م.
9. إيديث كويزيل، عصر البنوية، تر: جابر عصفور، دار السعادة الصباح، الكويت، ط1، 1993م.
10. إيمان توهامي، تماثلات الجسد في رواية ألام مريم الوديعة، (مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير)، كلية الآداب واللغات، محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013م.

11. بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة (نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي)، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط1، 2012.

12. تيري إيجيلتون، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية، 2012م.

13. الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ج2، القاهرة.

14. جريدة بوابة الشروق، يومية جزائرية، 3312، 2018/04/10 الموقع الالكتروني: /https://www.echoroukonline.com

15. جريدة بوابة الشروق، يومية جزائرية، 7324، 2017/05/18، الموقع الالكتروني: https://www.echoroukonline.com/

16. جميل حمداوي: الرواية السياسية والتخييل السياسي، ديوان العرب (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)، 11مارس2007 http://www.diwanalarab.com/

17. جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، ديوان العرب (منبر حر للثقافة والفكر والأدب)،7جانفي2012م http://www.diwanalarab.com/

18. جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1997م.

19. الحبيب الجناحي، الحرية أوّلا... وأخيرا، مجلة العربي، الكويت، العدد 565، ديسمبر 2005م.

20. حسين الصديق، الإنسان والسلطة، اتحاد كُتاب العرب، دمشق، 2001.

21. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007.

22. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (في ترويض النص وتقويض الخطاب)، دروب للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2011م.

23. خضور وليد، الذكورة والجسد في رواية "الذروة" لربيعة جلطي، مجلة مقاليد، العدد 9، ديسمبر 2015م، بسكرة.
24. دليلة الباح، المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح، (مذكرة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه)، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015-2016م.
25. ريتشارد وولين، مقولات النقد الثقافي، مدرسة فرانكفورت الوجودية مابعد البنيوية، تر: محمد عنانى، ط1، 2016م.
26. شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط2، 2008م.
27. صلاح قنسوة، تمارين في النقد الثقافي، لهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2007م.
28. ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005م.
29. طه الوادي، الرواية السياسيّة، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، دط، دت.
30. عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،2009م.
31. عبد الفتاح العقيلي، النقد الثقافي قضايا القراءات، مكتبة الزهراء، الرياض، السعودية.
32. عبد الفتاح محمد العقيلي، الثقافة والنقد الثقافي، مقالات مترجمة، كلية الآداب، جامعة المينا، مصر
33. عبد القادر صحراوي، مؤتمر الصومام 1956م من خلال شهادات، مؤتمر الصومام 1956م من خلال شهادات بعض قادة الثورة الرئيسيين: بن يوسف بن خده وعلي كافي، جامعة سيدي بلعباس، https://www.univ-sba.dz

34. عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004م.

35. عبد الله الغذامي، نحن بحاجة إلى النقد الثقافي أكثر من الأدبي، حوار وحيد تاجا، جريدة الوطن، عمان، ع 4941، 2002م.

36. عبد الله حبيب التميمي وسحر كاظم حمزة الشجيري، سيرورة النقد الثقافي عند الغرب: مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 1، 2014م.

37. عبد الوهاب أبو هاشم، مشروع النقد الثقافي في ملتقى الإبداع، اللقاء الخامس، 17 أفريل 2003م

38. عبد الوهاب بن خليف، تاريخ الحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال، دار طليطلة، الجزائر، ط1، 2009م

39. عدنان رويدي، الرواية وحوار الأنساق الثقافية (قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لواسيني الأعرج)، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 10، 2014

40. عدي بن الرقاع، ديوانه، تح: نوري حمودي القيسي، وحاكم صالح الضامن، المجمع العلمي العراقي، العراق، 1987م.

41. عز الدين المناصرة، الهويّات والتّعدديّة اللغوية (قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن)، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2013م.

42. عزالدين المناصرة، علم التناص والتلاص، دار مجدلاوي، عمان، ط3، 2006م.

43. غني ناصر حسين القرشي، النظام الديني والمؤسسة الدينية، (مقال)، 20 مارس 2018، الموقع الالكتروني: http://www.uobabylon.edu.iq/

44. فنست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، تر:محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000م.

45. قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي (مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد العربي)، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2013/2012م.
46. ك. يلوولف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرين المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، تر: إسماعيل عبد الغني وآخرون، المجلد 9، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م.
47. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: بد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، 2000م.
48. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، باب الثاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8،2005.
49. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.
50. مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الحاوي، مرا: الفاروق زكي يونس.
51. محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغيّر، واقعها، سياقاتها وبناها الشعوريّة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.
52. محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005م.
53. محمد حربي، الثورة الجزائرية سنوات المخاض، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2008م.
54. محمد عبد الرؤوف عطية، التعليم وأزمة الهوية الثقافية، مؤسسة طيبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، ط1 ،2009م.
55. محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط1، 2003.
56. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهاجيّة شموليّة)، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، ط1، 1996م.
57. مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المينيا، 2623 ديسمبر 2003م

58. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د تح، د.ط، د.ت.

59. موقع رسالة المرأة، http://woman.islammessage.com/

60. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007م.

61. نابغة بني شيبان، ديوانه، القسم الأدبي بدار الكتب المصرية، القاهرة، 1932م.

62. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003م.

63. وذناني بوداود، تجليات ثورة التحرير الجزائرية في الروائية الجزائرية (مقاربة في بعض النصوص)، جامعة عمار ثليجي، الأغواط:https://manifest.univ-ouargla.dz

64. يمنى عيد، في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م.

65. يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2009م.

فِهْرِسُ

المُحْتَوَيَات

الموضوع	الصّفحة

شكر وعرفان.....

مقدّمة .....أ

الفصل الأوّل: ماهية النقد الثقافي 05

أولا: مفهوم الثقافة 06

ثانيا: مفهوم النقد الثقافي 10

ثالثا: نشأة النقد الثقافي 12

رابعا: مبادئ النقد الثقافي وأهدافه 16

خامسا: روافد النقد الثقافي..... 18

سادسا: مدارس النقد الثقافي..... 21

سابعا: مرتكزات النقد الثقافي..... 25

ثامنا: علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي..... 29

تاسعا: مفهوم الأنساق الثقافية 32

الفصل الثاني: دراسة الأنساق الثقافية في رواية الساق فوق الساق..... 36

أولا: تقديم لرواية الساق فوق الساق..... 37

ثانيا: دراسة الأنساق الثقافية في رواية الساق فوق الساق 39

النسق الاجتماعي 40

النسق الديني 63

النسق السياسي 70

خـاتـمة..... 84

قائمة المصادر والمراجع..... 87

فهرس المحتويات 94

ملخص البحث

يعد النقد الثقافي من أهمّ الظواهر الأدبيّة التي أنتجتها ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، مستهدفا البلاغة والنقد معاً من أجل بناء بديل منهجي، جديد يتمثّل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافيّة المضمرة، ودراستها في سياقها السياسي والاجتماعي والتاريخي، والمؤسساتي، متأثرا ببعض العلوم والمناهج الأخرى بُغية التنقيب عن الأنساق الثقافية المضمرة عبر النصوص والخطابات، سواء أكانت تلك الأنساق مهيمنة أو مهمّشة، وهذا ما حاولنا تطبيقه في رواية "الساق فوق الساق" لأمين الزاوي، والتي أفصحت عن أنظمة ثقافية مضمرة تشير إلى التحولات الحاصلة في المجتمع الجزائري، المتعلّقة بالسلوك وعلاقاتها بموروثاتها الثقافيّة والتاريخية والدينيّة، وقد عبّر الكاتب في هذه الرواية عن وجهة نظره اتجاه القضايا الإيديولوجية في الجزائر قبل وبعد الاستقلال.

Résumé

La critique culturelle des phénomènes littéraires les plus importants produits par le post-modernisme dans le domaine de la critique, en ciblant la rhétorique et la critique ensemble pour une nouvelle alternative systématique est l'approche culturelle qui souhaite explorer les formats culturels implicites, et à l'étude dans le contexte politique, social, historique et institutionnel, influencé par certains du bâtiment des sciences et de programmes l'autre en vue de l'exploration des formats culturels prédits par des textes et des discours, que ces formats sont dominants ou marginalisés, ce qui est ce que nous avons essayé de l'appliquer dans le roman «jambe sur la jambe» au Secrétaire de la angulaire, laquelle a révélé ses systèmes culturels implicites indiquent des changements le trait d'union dans comportement lié à l'Algérie et les relations de Bmuruthatha culturel, historique et religieux, et par l'auteur dans ce roman du point de vue de la direction des questions idéologiques en Algérie avant et après l'indépendance.