الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية– قسنطينة–

كلية: الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: .....

الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في اللغة والأدب العربي

شعبة: دراسات أدبية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة :

- حنان عبد العالي

تحت إشراف الأستاذة الدكتورة :

زهيرة بولفوس

الاسم واللقب	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/ أمال لواتي	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة–	رئـــيســـــا
أ.د/ زهيرة بولفوس	جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–	مشرفا ومقررا
أ.د/نعيمة بولكعيبات	جامعة الإخـــوة منتوري – قسنطينة 1–	عضوا ممتحنا
أ.د/ صفية دراجي	جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية–	عضوا ممتحنا
د.لبنى خشة	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة–	عضوا ممتحنا
د. حميدة قادوم	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة–	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 1443-1444هـ/ 2022-2023

شكر وعرفان

الشكر والحمد لله جل في علاه، فإليه يُنسبُ الفضل كله في إتمام هذا البحث .

وبعد الحمد لله، فإنني أتوجه بالشكر الخاص والخالص إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة "زهيرة بولفوس"، التي لن تفيها أي كلمات حقها، فلولا دعمها ومساعدتها لي لما تـم هذا العمل، والتي كانت وستزال مثلي الأعلى الذي أقتدي به.

إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة.

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة.

إلى جميع أساتذتنا، وإلى كل من أحبهم وتعذر عليّ ذكرهم

إلى من ساهم وقدم يد العون من قريب أو من بعيد ولو بالكلمة الطيبة.

مقدمة

يعد **النقد الثقافي "Cultural Criticism"** أحد نتاجات الثقافة النقدية الغربية؛ حيث شهدت هذه الأخيرة مع بدايات القرن الماضي تغييرا جذريا على مستوى الممارسة النقدية، فقد ظهر في العقد التاسع توجه نقدي جديد يدعو إلى ضرورة الانتقال من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي وكان ذلك مع الناقد الأمريكي" **فنسنت ب. ليتش" "Vencent.B.leitch" (1944)**، وتحديدا مع كتابه الصادر سنة **(1992)**، الموسوم: "**Cultural Criticism ,literarry theory ,poststructuralism**" (النقد الثقافي، النظرية الأدبية، ما بعد البنيوية)، الذي أشار من خلاله إلى وجود أنساق ثقافية مضمرة في النص الأدبي، وأن مهمة هذا النقد تكمن في البحث عنها و كشف مدلولاتها، بمعنى البحث عن الثقافي داخل الأدبي.

وعليه فقد تحولت الممارسة النقدية من نقد النص إلى نقد النسق، بهذا الأخير بوصفه يمثل مجموعة الأفكار والعناصر المترابطة والمتفاعلة من معارف ومعتقدات وأخلاق وعادات ... وغيرها، التي عملت بها مجموعة من الأفراد وأورثتها للأجيال اللاحقة في مجتمع معين، وعملت الثقافة على تمريرها داخل النص الأدبي سواء بوعي من الأديب أو بغير وعي منه.

وقد عرف هذا التوجه النقدي المابعد حداثي طريقه إلى العالم العربي فعن طريق المثاقفة والاحتكاك بالغرب وظهور نقاد عرب ينادون باستقبال التوجهات النقدية الغربية شهدت الساحة النقدية العربية بروز ما يعرف "بالنقد الثقافي" ويرجع الفضل للناقد السعودي "عبد الله الغذامي" الذي كانت له الريادة في ذلك من خلال كتابه "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، (2000)، الذي تبنى فيه الطرح النقدي الغربي القائل بضرورة مراجعة مقولة أدبية النصوص وجمالياتها والبحث عن الأنساق الثقافية المخبوءة خلف عباءة الجمالي فيها. لتظهر من بعده مجموعة من الدراسات العربية عامة –والجزائرية منها تحديدا– التي تلقته إما تنظيرا محاولة بذلك الوقوف عند مفهومه وشرح معالمه، وإما إجرائيا؛ حيث اختصت بتطبيق مقولاته على النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثة، ومن جملة الملاحظات التي يمكن تسجيلها عليها أنها ركزت على النص الشعري قديمه وحديثه وأهملت بقية الأجناس الأخرى وتحديدا منها القصة القصيرة.

لما كانت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة الشاهد على تحولات الفرد الجزائري السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية بوصفها جنسا له خصوصيته الشكلية وأبعاده المضمونية إضافة إلى حضوره الكمي والنوعي، فإنها استطاعت أن تشكل مجالا خصبا للدراسات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية المواكبة لتطورها والباحثة في خصوصية متنها.

لعل "عبد الملك مرتاض"، "مرزاق بقطاش"، "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج"، "السعيد بوطاجين"، "زليخة السعودي"، "زهور ونيسي"، "جميلة زنير"... من أبرز كتاب القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة الذين حاولوا الارتقاء بها؛ حيث إن تجاربهم القصصية كانت بمثابة المرآة التي عكست مواقف حضارية مختلفة بأساليب حديثة وتقنيات جديدة، محملة بأنساق ثقافية، سياسية، اجتماعية، ودينية مباشرة أو مستترة في باطن النص.

بناء على ما تقدم جاء موضوع بحثنا موسوما:

"الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة"

لما كان من العسير كشف الأنساق الثقافية ودراستها في الخطاب القصصي الجزائري بشـــكل عام؛ حيث إنها تغطي تاريخيا فترة المعاصرة، فقد تم تحديد الفترة الزمنية ابتداء من سنة **1972**م، ذلك أنه من المعلوم عن المعاصرة الأدبية أنها تحدد عادة بخمسين سنة الأخيرة من الحياة الأدبية، وبالمطابقة الزمنية يصبح عمر القصة الجزائرية المعاصرة هو ذلك الممتد انطلاقا من سنة **1972** (قياسا إلى السنة التي نحياها **(2022–50=1972)**.

لتتجمع لدينا تسع وعشرون (**29**) مجموعة قصصية لـــ ثمانية (**08**) كتاب جزائريون (عبد الملك مرتاض، الطاهر وطار، زهور ونيسي، زليخة الســـعودي، مرزاق بقـــطاش، جميلة زنير، واسيني الأعرج، السعيد بوطاجين)، أي ما يقارب **1859** قصة قصيرة، هي بحسب الآتي:

السنة	المجموعة القصصية	القاص
1974	الشهداء يعودون هذا الأسبوع	الطاهر وطار
1974	على الشاطئ الآخر	زهور ونيسي
1978	جراد البحر	مرزاق بقطاش
1982	أحميدا المسيردي الطيب	واسيني الاعرج
1982	الظلال الممتدة	زهور ونيسي
1983	دائرة الحلم والعواصف	جميلة زنير
1984	كوزة	مرزاق بقطاش
1986	أسماك البر المتوحش	واسيني الأعرج
1988	هشيم الزمن	عبد الملك مرتاض
1996	عجائز القمر	زهور ونيسي
1998	ما حدث لي غدا	السعيد بوطاجين
1999	روسيكادا	زهور ونيسي
1999	جنية البحر	جميلة زنير
2000	وفاة الرجل الميت	السعيد بوطاجين
2001	اللعنة عليكم جميعا	السعيد بوطاجين
2001	أسوار المدينة	جميلة جنير
2003	دار الزليج	مرزاق بقطاش
2003	عناقيد الصمت	مرزاق بقطاش
2005	يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس	الطاهر وطار
2007	أنيس الروح	جميلة زنير
2007	أحذيتي وجواربي وأنتم	السعيد بوطاجين
2009	تاكسانة بداية الزعتر..آخر الجنة	السعيد بوطاجين
2019	نقطة إلى الجحيم	السعيد بوطاجين
2021	أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	جميلة زنير

ولأنه لم يتم اختيارها بمعايير تفضيلية لبعض، إقصائية لأخرى وإنما حاولنا الاشتغال على الأعمال القصصية الكاملة وغير الكاملة فإن الباحث/ القارئ سيلاحظ أثناء التطبيق وجود بعض المجموعات القصصية التي لا تنتـــمي إلى الإطار الزمني المحـــدد للدراسة مثل (دخـــان من قـــلبي (**1961**) الطعنات(**1971**)، الرصيف النائم (**1967**)).

إذن اختيارنا للموضوع لم يكن اعتباطا أو وليد صدفة بل تمخض عن قراءات أولية لمجموعة التجارب القصصية الجزائرية السابق ذكرها، بالإضافة إلى أسباب أخرى ذاتية وموضوعية.

تتمثل **الأسباب الذاتية** في الانجذاب نحو القصة القصيرة الجزائرية وحب مواكبة العصري والراهن في هذا الجنس الأدبي، خاصة وأن هذا الأخير لم ينل حظه بعد من الدراسات الأكاديمية مقارنة بالنتاج القصصي الوفير. إضافة إلى أن الاشتغال على الرواية الذي لازم مسار دراستنا في مرحلتي الليسانس والماستر لعله الأمر الذي قادنا إلى تغيير المسار من الرواية إلى القصة القصيرة هذا الجنس الذي أصبح بحاجة إلى الدراسة الأكاديمية المعمقة، وأيضا البحث في راهن الممارسة القصصية خدمة للأدب الجزائري.

في حين تمثلت **الأسباب الموضوعية** في السعي نحو تقديم دراسة نقدية ثقافية لهذه النصوص وفق آليات النقد الثقافي والدراسات الثقافية وذلك نظرا للأهمية التي أصبحت تحتلها في قراءة النص الأدبي بوصفه حدثا ثقافيا وليس مجرد قالب جمالي فقط.

إن دراستنا هذه ليست هي أول العهد بالأنساق الثقافية، والقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، وإنما هناك دراسات غيرها كان لها السبق في الاشتغال إمـــا في هذا المجال النقدي أو على هـــذا الجنـــس الأدبي، حيث إنه يمكننا أن نصنفها إلى صنفين، الأول منها دراسات خاصة بالأنساق الثقافية، في حين تضمن الصنف الثاني الدراسات التي اشتغلت على القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، والتي يمكن عرضها بحسب الآتي:

1- **دراسات اشتغلت على الأنساق الثقافية**، تمثلت في:

ما قدمته الباحثة "**مريم عزوي**"، في أطروحتها المعدة لنيل الدكتوراه والموسومة "**النسق المضمر في ديوان النبية تتجلى في وضح الليل لربيعة جلطي**" والتي حاولت الباحثة من خلالها استظهار آفاق

الخطاب المضمر التي تقبع تحت أطمار المتن ومن وراء أقنعة البليغ الجمالي والكشف عن الأنساق الثقافية بالاستعانة بمنطلقات النقد الثقافي، وقد اقتصرت بمقاربة مدونة شعرية واحدة تمثلت في ديوان ربيعة جلطي "النبية تتجلى في وضح الليل"، مركزة في ذلك على الرموز التي وظفتها الشاعرة لهذا الديوان، والتي كشفت من خلالها عن الأنساق المضمرة والكامنة في البنية العميقة للديوان وكذا على التناص بنوعيه الذاتي والخارجي فالأول كشفت من خلاله عن الأنساق الفردية والثاني عن الأنساق الجماعية. وبالتالي فهي دراسة في مجملها كانت مركزة كونها حاولت الكشف عن النسق المضمر في نص شعري نسوي جزائري.

في المقابل قدم الباحث "عبد الجبار الربيعي" لنيل شهادة الدكتوراه دراسة ثقافية في الخطاب النقدي عند الجاحظ بعنوان **"النسق والمضمر الثقافي في الخطاب النقدي عند الجاحظ قراءة من منظور النقد الثقافي "** حاول من خلالها الكشف عن النسق والمضمر الثقافي فيه، وقد كانت الدراسة في مجملها تطبيقية تمحورت حول كشف عدسة النقد الثقافي لمركزية ومؤسسة الجاحظ في الخطاب المعرفي وفي الثقافة على حد سواء .

كما اشتغلت الباحثة **"حميدة قادوم"** في رسالتها الموسومة **"الأنساق الثقافية في الرواية النسائية العربية المغاربية دراسة سوسيوثقافية نماذج مختارة"** على تتبع مسار الرواية العربية المغاربية في حركتها التحررية ضد السلطة الذكورية، وكشف المرجعيات التي تقوم عليها الأنساق الثقافية ومعرفة البديل الذي تقترحه الكاتبة وفق قراءة ثقافية واجتماعية، ومن أجل هذا اعتمدت على مدونة سردية مغاربية حصرتها في نماذج لروائيات مغاربيات من الجزائر و تونس و المغرب وليبيا، وامتدت المساحة الزمنية من **1993**حتى**2013** .وتوزع بحثها على مدخل و أربعة فصول؛ حيث إن المدخل وعلى غرار ما اعتدناه في الدراسات البحثية الأكاديمية تناولت فيه الدراسات السابقة التي تعد عنصرا قارا في المقدمة؛ فقد أزاحتها عن موقعها الطبيعي (في المقدمة) وجعلتها مبحثا في البحث خصته للسرديات النسوية، كما وقفت عند إشكالية تلقي ونقد الرواية النسائية العربية وتاريخ ظهورها في الوطن المغاربي. وقد ركزت في دراستها على نسق مهيمن اجتماعيا ودينيا تمثل في نسق الحجاب بالإضافة إلى نسق الجسد الأنثوي و مظاهر تجليه بين المعلن و المضمر، وعلى عتبتي العنوان و الغلاف الخارجي لتكشف من خلالهما عن خصوصية العتبات

الأنثوية وتميزها عن النصوص الموازية فيما يكتبه الرجل. ولعل ما يمكن أن نسجله على هذه الدراسة هو اهتمامها بالرواية النسائية المغاربية، وفق النقد السوسيوثقافي وليس النقد الثقافي.

قدمت أيضا الباحثة "**غنية كبير**" في أطروحتها المعدة لنيل دكتوراه علوم، دراسة لروايات فضيلة الفاروق وفق منجزات الدراسات الثقافية المعاصرة ومعطيات النقد الثقافي عنونتها "**سلطة الأنساق الثقافية وخطاب التمرد في روايات فضيلة الفاروق**"؛ وقد جاءت الدراسة لنقض المقولات السابقة التي تناولت أعمالها واستخراج العيوب التي تخللت نصوصها المتخفية خلف خطاباتها الجمالية، وقد قسمت بحثها إلى مدخل وبابين ضم كل واحد منهما فصلين اثنين، وخاتمة. خصت المدخل إلى وضع المرأة والكتابة النسائية، وقد أشارت من خلاله إلى ثلاث نقاط أساسية، منطلقة من رؤية مفادها أن البيئة التي تظلم المرأة بوصفها إنسانا ستظلمها حتما بوصفها كاتبة.

والمنهج نفسه سارت عليه الباحثة "**عقيلة زواك**" التي حاولت تتبع حركة الأنساق الثقافية في المجتمع العربي انطلاقا من المنجز الروائي السوري وتحديدا منجز الروائية "غادة السمان"؛ حيث كانت أطروحتها المقدمة لنيل شهادة دكتوراه موسومة "**الأنساق الثقافية في الخطـــاب الروائي عند غـــادة الســـمان**" معتمدة فيها على المقاربة النقدية الثقافية المتكئة على المنجز النقدي الأدبي، ليس من أجل إبراز جماليات النص الأدبي، وإنما من أجل كشف مضمراته وعيوبه.

1- **الدراسات التي اشتغلت على القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**، وهي:

دراسة الباحثة "**مشتوب سامية**" التي قدمتها لنيل شهادة الماجستير، بعنوان "**السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة**" والتي حاولت من خلالها الوقوف عند أسلوب السخرية وتتبع تجلياتها الدلالية ودورها الفني في القصة الجزائرية المعاصرة، ومن أجل ذلك قامت بتقسيم بحثها إلى فصلين أساسيين، يتصدرهما مدخل نظري تمهيدي حاولت من خلاله الوقوف عند الدلالات المعجمية والاصطلاحية الخاصة بكلمة السخرية، وتناولت في الفصل الأول فعل السخرية من خلال مفارقات السلطة في حين اشتغلت في الفصل الثاني على المظاهر الأسلوبية والتناصية لتجلي السخرية . وبالتالي فهي دراسة في مجملها ركزت على ظاهرة فنية جمالية واحدة تمثلت في أسلوب السخرية.

قدمت الباحثة "**زهرة غرناوط**" في مذكرتها المقدمة لنيل درجة الماجستير، دراسة حول كيفية تجسيد القصاصين الجزائريين للطفولة في نتاجهم القصصي بعنوان "**صورة الطفل في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة(1980-2010م)**"، وقد حصرت دراستها في واحد وأربعين قصة في الفترة الممتدة مابين **1980-2010** حاولت من خلالها رصد تجليات صورة الطفل في قصص الثمانينات وما بعده. ولعل ما يمكن تسجيله على هذه الدراسة هو تركيزها على التجارب القصصية المعاصرة التي تناولت موضوع الطفل والطفولة في المجتمع الجزائري مبرزة ألوان صور الطفل الموجودة فيها.

في حين عرجت الباحثة "**سعاد عربي**" في مذكرتها المقدمة لنيل درجة الماجستير، الموسومة "**تجلي السلطة في السرد النسوي الجزائري دراسة في القصة القصيرة (2000-2012م)** على تجلي السلطة في القصص النسوية القصيرة مركزة على السرد النسوي وأسئلة السلطة وعليه فإن دراستها حاولت الكشف عن حضور السلطة في عدد من المجموعات القصصية لقاصات جزائريات معتمدة في ذلك على النقد السوسيونصي.

أما أطروحة الدكتوراه التي قدمها الباحث "**علاوة كوسة** "الموسومة "**أدبية القصة الجزائرية القصيرة (الفترة2000-2012م)** فقد كانت محاولة للوقوف عند أدبية القصة القصيرة الجزائرية الممتدة بين **2000و2012**؛ حيث إنه تناول من خلالها مفهوم الأدبية ونشأة القصة القصيرة الجزائرية وتطورها ثم تطرق إلى النصوص الموازية/العتبات وإشكاليات الزمن وفلسفة المكان في القصة كما وقف عند بعض ملامح التجريب الفني في المجاميع القصصية المدروسة.

قدم أيضا الباحث "**حسان زرمان**" أطروحة دكتوراه علوم، بعنوان "**تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**" والتي تهدف في مجملها إلى استقصاء مختلف التطورات الحاصلة في القصة القصيرة الجزائرية عقب النصف الثاني من الثمانينيات، بوصفها فترة شاهدة على أزمة اجتماعية، واقتصادية، وسياسية خانقة، وقد قسم بحثه إلى بابين خص الأول منه والموسوم "القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتجليات التجديد في الحكاية" لفحص عناصر التجديد في الحكاية، وغربلة مظاهر الهامشية المتميزة بالتبئير على شخصية المثقف الجزائري، كونه يرى أن القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة قد انخرطت في متابعة المنظور المرتبط بالذاتية، والانفعالات الإنسانية، وذلك بتقديم حالات

السوداوية، وعلاقاتها بمواضيع الحب المفقودة، وآثارها النفسية، والسلوكية، وكيفيات إبداعها بتقنيات السرد المختلفة، علاوة على نتائجها، ودلالاتها في العالم المتخيل المتمثل من خلال صلاته غير المباشرة بمرجعيات الواقعي. أما الثاني والمعنون "القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتجليات التجديد في الخطاب السردي" فقد خصه لتحديد مظاهر التجديد في الخطاب السردي، ووقف من خلاله على توجهات نوعية للعديد من كتاب القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة نحو توظيف تقنيات سردية مبنية على قواعد من الميتاقص، السخرية، هجاء المدن، مستغلا ما أمكنه من المصطلحات الدالة على السلطة الرمـــزية النـــاقدة، والطاقة الهجومية، والعنف المدمر، والتحديات السافرة أو المخفية، الموجهة إلى التقـــاليد الأدبية، والثقافية والاجتماعية المحمية من طرف السلطة السياسية المتهمة بالظلم، وافتقاد الشرعية، معتمدا في ذلك كله على المنهج السيميو-تركيبي.

أما الباحثة "**مريم بغيبغ**" فقد حاولت في أطروحتها الموسومة "**المكان في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**" مقاربة عنصرا يعد من أهم العناصر المكونة للخطاب القصصي متمثلا في عنصر المكان، مقسمة بحثها إلى مدخل وثلاثة فصول، خصت المدخل للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. في حين تناولت في الفصل الأول مفهوم المكان في التراث العربي وعند الغرب وفي الأدب، كما وقفت عند تجلياته في القصة القصيرة الجزائرية واشتغلت في الفصلين الثاني والثالث على أنماط المكان ووظائفه وأبعاده في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.

لعل ما يمكن تسجيله على هذه الدراسات أنها تتقاطع مع دراستنا إما في الأنساق الثقافية أو النقد الثقافي بوصفه منهجا نقديا ما بعد حداثيا يبحث عن الأنساق الثقافية المستترة خلف الجمالي ويسعى إلى كشفها وإما في الجنس الأدبي أي القصة القصيرة الجزائرية بوصفها موضوع دراستنا/ المجال الذي سنشتغل عليه، لكنها تختلف عن سياق بحثنا لأننا سنحاول التركيز على الجوانب التي أغفلتها تلك الدراسات و لم تتعرض لها؛ حيث إن منطلق دراستنا سيكون منصبا على الأنساق الثقافية المعلنة والمضمرة تحديدا في القصة القصيرة الجزائرية ومحاولة كشفها وفق الطرح النقدي الثقافي الذي قدمه الناقد الأمريكي فنسنت بليتش في كتابه السابق ذكره.

إذن تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف عند مصطلح الأنساق الثقافية في الأدب العربي عامة والقصة القصيرة الجزائرية منه تحديدا، ومحاولة رصدها واستخراجها من متن هذه الأخيرة بنوعيها المعلنة والمضمرة وتأويلها.

بعد قراءتنا للمدونة موضوع الدراسة، والاطلاع على أطروحات النقد الثقافي تشكلت لدينا إشكالية مركزية تتعلق بالبحث عن الأنساق الثقافية في المنجز القصصي الجزائري المعاصر وتجلياتـــها فيه، هذه الإشكالية التي انشطرت عنها جملة من التساؤلات الجزئية والتي انسحبت على مستويين: نظري وإجرائي، نوردها بحسب الآتي:

1- ماهي الأنساق الثقافية ؟

2- ما هو النقد الثقافي ؟ وما هي آلياته الإجرائية ؟ وهل للنقد الثقافي آليات إجرائية ثابتة؟

3- كيف استطاع النقد الثقافي الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة في المجموعات القصصية القصيرة المعاصرة ؟

4- ما هي أهم هذه الأنساق الثقافية المعلنة والمضمرة في المدونة القصصية موضوع الدراسة؟

5- هل استطاع القصاص الجزائريين التحرر من سطوة الايدولوجيا؟ وهل استطاعت القاصات الجزائريات التحرر من سلطة نسق الذكورة ونسق الجسد، في كتاباتهم/هن القصصية ؟

6- كيف استطاع المثقف العربي والجزائري منه تحديدا مواجهة الأنساق الثقافية المضمرة في المجتمع العربي؟ وتنبيه القارئ الواعي إلى ضرورة إعادة النظر فيها والعمل على تغييرها؟.

للإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها اعتمدنا خطة بحث فصلناها بحسب الآتي: **مقدمة وبابين وأربعة فصول وخاتمة** بالإضافة إلى **ملاحق وفهرسة** ضمت **فهرس المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات المثبت في نهاية البحث.**

ولأن كل دراسة لا بد أن تستند إلى أرضية معرفية وأسس ابستمولوجية فقد كان الباب الأول الموسوم "**النقد الثقافي والقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**" بابا تنظيريا، عبارة عن مقاربات نظرية في حدود المصطلح والمفهوم، قسمناه إلى فصلين حاولنا في الفصل الأول الذي عنوناه "**النقد الثقافي**

والأنساق الثقافية" ضبط مصطلح النقد الثقافي وأهم مصطلحاته، والبحث في أصوله المعرفية ومرجعياته التي أنتجته، كما تتبعنا نشأته عند الغرب ثم تلقيه عند النقاد العرب المعاصرين، مع الإشارة إلى أهم الخطوات الإجرائية التي حاول البعض من النقاد العرب وضعها وعلى رأسهم عبد الله الغذامي.

في حين وقفنا في الفصل الثاني الموسوم " **القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة من التأسيس إلى التجريب** " عند مفهوم القصة القصيرة وأهم الإشكالات المتعلقة بهذا الجنس الأدبي، ثم حاولنا تتبع نشأة القصة القصيرة في الأدب الجزائري ومراحل تطورها مع الإشارة إلى مضامينها وأهم تيـــاراتها وأبرز خصـــائصها، كما قمنا أيضا برصد تجليات التجريب فيها.

أما الباب الثاني الموسوم "**الأنساق المضمرة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتحولاتها**" ولأنه كان إجرائيا، قسمناه هو الآخر إلى فصلين خصصنا الفصل الأول منه والمعنون "**المضمر في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**" لكشف المضمر في المنجز القصصي الجزائري والذي توزع لنا على أربعة مضمرات هي: المضمر التاريخي، المضمر السياسي، المضمر الاجتماعي، المضمر الديني.

أما الفصل الثاني والأخير والذي جاء موسوما "**تحولات الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**" فتناولنا فيه ثلاث عناصر تمثل العنصر الأول في لعبة تحول الأنساق الثقافية حيث إن في حين خصصنا العنصر الثاني الزمن المفقود والبحث عن الذات الإنسانية الزمن واللازمن أما العنصر الأخير رؤى ثقافية حول الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتحولاتها.

في الأخير خلصنا إلى خاتمة ضمناها النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

اعتمدنا في تنفيذ هذه الخطة المقاربة الثقافية التي فرضتها طبيعة البحث خاصة أثناء الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة، ونظرا لأن البحث في جانبيه النظري والتطبيقي يتطلب الاستعانة ببعض المناهج الأخرى، فقد استعنا بالمنهج التاريخي أثناء تتبعنا لنشأة مصطلح النقد الثقافي والأنساق الثقافية وأيضا نشأة القصة القصيرة الجزائرية، وبالإحصاء بوصفه آلية إجرائية في إحصاء بعض الكلمات التي تكررت في المجاميع القصصية أكثر من مرة، وغيرها من المقولات الثقافية التي استندنا عليها أثناء تأويلنا للأنساق مثل مقولة الأدب الكولنيالي، أدب ما بعد الكولونيالية، الهامش، الثنائيات الضدية...التي تشكل في مجملها

من أجل إنجاز هذا البحث اعتمدنا على المدونة القصصية الجزائرية بوصفها مصدر الدراسة، المتمثلة في المدونات الآتية:

- المجموعتين القصصيتين: أسماك البر المتوحش (1986)، أحميدا المسيردي الطيب (2001) لواسيني الأعرج.
- روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمـــال الكاملة، دار هـــومة للطبـــاعـــة والنشـــر والتـــوزيـــع، الجـــزائر، **2004**./ الأعمال القصصية الكاملة: زهور ونيسي، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية **2007**.
- الأعمال القصصية الكاملة: مرزاق بقطاش، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية **2007**.
- الأعمال القصصية، جميلة زنير، وزارة الثقافة، **2008**./ الأعمال الأدبية، جميلة زنير، دار المدار الثقافية، الجزائر، **2013**.
- الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، صدرت المجموعة ضمن الآثار الأدبية الكاملة؛ حيث قام الأستاذ شريبط أحمد شريبط بجمع أعمالها الأدبية وتصنيفها وتقديمها ونشرها في كتاب بدعم من وزارة الثقافة، عن منشورات دار القصبة للنشر، الجزائر، **2009**.
- الأعمال الكاملة: عبد الملك مرتاض، صدرت المجموعة ضمن الأعمال السردية الكاملة وتحديدا المجلد الرابع (متفرقات سردية) عن منشورات مختبر السرد العربي بجامعة منتـــوري قـــسنطينة **2012**، إعداد وتقديم وتوثيق وتعليق الناقد يوسف وغليسي.
- الأعمال الأدبية غير الكاملة (الأعمال السردية)، السعيد بوطاجين، فيسرا للنشر .**2017**
- الأعمال القصصية الكاملة، الطاهر وطار، دار موفم للنشر، الجزائر، **2013** (نشرت الأعمال متفرقة).

إضافة إلى جملة من المراجع التي تعد الأرضية الصلبة التي انطلقنا منها، ولعل أهمها الكتاب الأجنبي للناقد الأمريكي فنسنت بليتش " **Cultural Criticism, literarry theory, post structuralism**"، وكذلك كتاب "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية" للناقد السعودي عبد الله الغذامي، و"معجم الدراسات الثقافية" لكريس باركر ترجمة جمال بلقاسم، وأيضا "مجلة فصول

المصرية" (مج**3/25**، ع**99**، ربيع **2017**) وتحديدا العدد الخاص بالنقد الثقافي، بالإضافة إلى مجموعة من المراجع أوردناها مرتبة في قائمة المصادر والمراجع.

أما الصعوبات التي اعترضت مشوار بحثنا فقد تمثلت في صعوبة الحصول على المراجع الأجنبية في نسخها الأصلية؛ حيث إننا لم نحصل على كتاب "فنسنت ب ليتش" حتى العام الثاني من التسجيل في الدكتوراه وقد أخذت منا ترجمة أهم ما جاء فيه وقتا طويلا، وأيضا عند الحصول عليها بصيغة(**pdf**) فإننا نجد نقص في صفحات الكتاب.

كثرة المادة العلمية وغزارة المعلومات وتداخلها إضافة إلى إشكالية المصطلحات. وأيضا عنوان البحث المفتوح على المعاصرة مما اضطرنا إلى تقديم ملحق تضمن ثبتا للمجموعات القصصية الجزائرية المعاصرة وسنوات ظهورها مرتبة تاريخيا. من الصعوبات التي واجهتنا أيضا وتحديدا في الجانب الإجرائي هي تداخل الأنساق الثقافية وصعوبة الفصل بينها، خاصة وأننا تعاملنا مع النص القصصي بوصفه ظاهرة ثقافية مضمرة حاولنا كشفها ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والمؤسساتي.

لكن بفضل من الله والأستاذة المشرفة استطعنا تجاوزها والتغلب عليها وإتمام العمل، وعليه فإنه لا يفوتنا في هذا المقام العلمي تقديم أرقى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة الأستاذة الدكتورة "**زهيرة بولفوس**" التي تبنت الإشراف على البحث منذ أن كان مجرد فكرة وتكبدت معنا عناءه إلى أن أصبح على الصورة التي هو عليها الآن، وكذلك لما أسدته لنا من نصائح وتوجيهات علمية ومنهجية قومت الكثير من اعوجاج البحث، إضافة إلى تزويدها إيانا بالمراجع التي لم نستطع الحصول عليها، فمنا اعتراف بجميل عنايتها. دون أن ننسى أن نترحم على روح الأستاذ "لخضر عيكوس" –رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه– الذي فتح لنا أبواب مكتبته منذ أن كنا تلاميذ في المتوسط، وعلى أرواح جميع الأساتذة الذين غادرونا وتركوا أثرا جميلا في حياتنا. وفي الأخير أثني بالشكر على الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتفضلون بتقويم هذه الأطروحة.

حنان عبد العالي

قسنطينة في: 2024/01/02

الباب الأول:

الفصل الأول:

النقد الثقافي والأنساق الثقافية

الفصل الثاني:

القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

من التأسيس إلى التجريب

الفصل الأول:

النقد الثقافي والأنساق الثقافية

تمهيد

1- مفهوم النقد الثقافي ومصطلحاته

1-1- مفهوم النقد الثقافي

1-2- مفهوم النسق الثقافي

1-3- النقد الثقافي/الدراسات الثقافية

1-4- النقد الثقافي/نقد الثقافة

1-5- النقد الثقافي/النقد الحضاري

1-6- النقد الثقافي/النقد الثقافي المقارن

1-7- النقد الثقافي/ النقد الثقافي التفاعلي

2- الناقد الثقافي

3- أصول النقد الثقافي ومرجعياته

2-1 - الدراسات الثقافية

2-2- التاريخانية الجديدة

2-3- المادية الثقافية

2-4- النظرية ما بعد الكولونيالية

2-5- النقد النسوي

4- تلقي النقد الثقافي عند النقاد المعاصرين

5- آليات النقد الثقافي وإجراءاته

تمهيد

إن ظهور النقد الثقافي (**Cultural Criticism**) في الساحة النقدية المعاصرة فتح المجال للنص أن يقدم نفسه بوصفه حدثا ثقافيا يكشف عن أنساقه المضمرة وتجلياته المختلفة، فقد حرر النص من الانغلاق البنيوي الذي فرضته النظرية البنيوية التي اهتمت بالبنية وأهملت النسق؛ حيث كانت جماليات النص الأدبي هي مركز اهتمام النقد وانشغاله، ومن خلاله انتقلت السلطة من مركزية النص إلى سلطة الثقافة. كون المهمة الأساسية لهذا النقد هي « تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانية، والنقد الشكلاني الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، كما تفهمه المؤسسات الأكاديمية الرسمـــية بالتالي تمكين النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة، ولاسيما تلك التي يهملها عادة النقد الأدبي»[1]، فهو يسعى إلى تحليل النص ومساءلة الأنساق الثقافية المتخفية خلف عباءة الجمالي، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي...كما يهتم بالإنتاج الأدبي غير الرسمي أي الأدب الهامشي.

أمام هذا التطور في المجال النقدي استطاعت القصة القصيرة المعاصرة عامة –والجزائرية منها تحديدا– أن تصبح «بالنسبة لكثير من الكتاب، شكلا متميزا قادرا على تمرير المعاني عن طريق الإضمارات، كما في النص الشعري والسينما التي تدرك قيمة الاقتصاد والمسكوت عنه»[2] ؛ حيث غدت قادرة على مساءلة قضايا المجتمع، وكذا الولوج إلى عوالم الفرد العربي والكشف عن الهامشي والمسكوت عنه فيها.

لكن قبل البدء في تحليل النصوص القصصية الجزائرية المعاصرة –موضوع الدراسة– وكشف أنساقها الثقافية المضمرة والمتخفية خلف عباءة الجمالي فيها، علينا الوقوف أولا عند بعض المفاهيم النظرية المتعلقة بمصطلح "**النقد الثقافي**" التي من شأنها ضبط أطر اشتغالنا في هذه الدراسة.

[1] **الكبيسي طراد:** مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2009، ص:44.

[2] **السعيد بوطاجين:** مرايا عاكسة (مقالات صحفية)،منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2018، ص:203.

1- مفهوم النقد الثقافي ومصطلحاته:

1-1- مفهوم النقد الثقافي (**Cultural Criticism**) :

إن الباحث/القارئ المتمعن في مصطلح "**النقد الثقافي**" يلاحظ أنه مركب إسنادي وصفي يتكون من مصطلحين اثنين أحدهما منسوب إلى الآخر، يتمثل الأول في "**النقد**"(**Critique**) وهو « فن تحليل الآثار الأدبية، والتعرف إلى العناصر المكونة لها للانتهاء إلى إصدار حكم يتعلق بمبلغها من الإجادة. وهو يصفها أيضا وصفا كاملا معنى ومبنى. ويتوقف عند المنابع البعيدة والمباشرة، والفكرة الرئيسة والمخطط، والصلة بين الأقسام، وميزات الأسلوب، وكل المركبات الأدبية»[1] ولطالما اقترن هذا المصطلح بالأدب ونسب إليه.

أما الثاني فهو مصطلح **الثقافي** (الذي جاء واصفا للنقد ومنسوبا إليه)، والمشتق من كلمة **الثقافة** (**Culture**)،وعليه فإن «مفهوم هذا النوع من النقد في وهلته الأولى ومن حيث المصطلح يرتبط كثيرا بالحمولات الدلالية لكلمة ثقافة»[2] وهنا علينا تحديد ما هو النقد أولا ؟ وماهية الثقافة ومفهومها الذي ينتسب إليه هذا النقد ثانيا؟. **فما هو النقد؟وما هي الثقافة؟**.

قبل الإجابة عن ذلك، يرى **جون م. إيليس** (**Ellis. Jhon M**) أن أسئلة على غرار (ما هو س؟) هي أسئلة غامضة، وقد توحي بثلاثة أنواع من الإجابات المتمايزة منطقيا[3]:

1- فبعض الإجابات توفر تعريفا بالمعنى الحرفي لكلمة أو مفهوم ما.

2- وبعضها الآخر قد يعطي إفادات ذات معلومات حول مفهوم أي شيء يفترض بأنه معروف مسبقا.

3- وهناك بعض آخر قد يكون في صيغة بيانات معيارية تتضمن توصية بالحالة التي يرغب بها أو المفضلة بالنسبة لما هو موضع نقاش.

انطلاقا من هذه النماذج الثلاثة (1-التعريف/2- بيان الواقع/3-التوصية المعيارية) سنحاول أن نجيب عن السؤالين السابقين.

---

[1] **جبور عبد النور:** المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص:283.

[2] **عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري:** سـيرورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة جـامعة بابل للعلوم الإنسانية العـراق، مج22، ع1، 2014، ص:160.

[3] **بول هيرنادي:** ما هو النقد؟، تر: سلافة حجاوي، مراجعة: عبد الوهاب الوكيل، دار الشـؤون الثقـافة العـامة، بغداد- العراق ط1، 1989م،ص:31.

نحن حين نحاول الإجابة عن (**ما هو النقد؟**) لا نسعى إلى تقديم **تعريف** له ولا **بيان واقعه،** لأن مفهوم النقد ودلالته أصبحت من البديهيات، فالوقوف عند حده اللغوي أو الاصطلاحي بات غير ضروري، فالكل أصبح يَعْرِف أن النقد لغة هو تمييز الجيد من الرديء[1]، واصطلاحا هو عملية تحليل وتفسير وتقويم النصوص الأدبية[2]، وأنه نشاط قديم يعود إلى العصر الجاهلي على الأقل[3].

وإنما نريد **التوصية المعيارية** التي « يمكن إثبات فاعليتها في ضوء الحاجات المعينة الراهنة».[4]، ذلك أنها « ذات طابع مختلط. إنها توكيدية بطبيعتها وتتجه بشكل عام نحو التوصية بالطريقة التي يجدر بنا أن نرى النقد بها، أو نمارس النقد بها. لذلك فهي حصرية»[5]، هنا نستعير السؤال الذي طرحه **مورس بيكهام** (**Peckham Morse**) « ماهي حالة النقد الراهنة؟»[6]. ولكن قبل أن نجيب عن هذا السؤال نشير أولا

---

[1] **الدلالة اللغوية للنقد:** إن النقد كلمة مشتقة من الجذر اللغوي (نقد)، تقوم دلالتها المعجمية على معنى واحد هو: تمييز الجيد من الرديء. فقد جاء في **معجم لسان العرب** لابن منظور (ت711هـ) «النَّقْدُ والتَّنْقادُ تَمْيِيزُ الدَّرَاهِمُ وإِخْراجُ الزَّيفِ منها (...)، ونَقَدَ الرَّجُلُ الشَّيء بنظَره يَنْقُدُه نَقْدا ونَقَدَ إليه اختَلَسَ النَّظَرَ نَحْوَه ».**ابن منظور** (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الخزرجي الإفريقي المصري): لسان العرب، مج2، ج4، إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، دار النوادر، المملكة العربية السعودية، الكويت، دط، 1431هـ-2010م، مادة (ن ق د)، ص:436.

قد احتفظت الكلمة بالدلالة ذاتها في المعاجم العربية الحديثة؛ حيث ورد في **معجم الرائد:** «نَقَدَ، يَنْقُدُ: نَقْدًا انْتِقادا: الدَّراهِم أو غيرها: مَيَّزَ جَيدها من رَدِيئها، الكَلامَ: أَظْهَر ما فيه من الحَسَنِ والقَبيح»، والمعنى نفسه يتكرر في **معجم اللغة العربية المعاصرة:** « نَقَدَ - يَنْقُدُ - نَقْدًا فهو نَاقِدٌ، والمَفْعول مَنْقودٌ، نَقدَ الشَّيء: بَيَنَ حَسَنه ورَدِيئه، أظْهَر عُيوبَه ومَحاسِنَهُ». ينظر: **جبران مسعود:** معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، ط7، آذار-مارس 1992م، ص:817.**أحمد عمر مختار:** معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، ط1، 1429هـ-2008م، ص: 2264.

وعليه يمكننا القول إن الدلالة اللغوية لكلمة النقد (**Critique**) هي واحدة سواء في المعاجم العربية القديمة والحديثة وهي تعني فحص الشيء وتمييز جيده من رديئه.

[2] **اصطلاحا:** يعرفه **جبران مسعود** بقوله: «هو فن من فنون النثر يتناول الآثار الأدبية بالتحليل، فيحدد عناصر المبنى والمعنى فيها، ويكشف عن العوامل المؤثرة فيها، ويدرس أصحابها بأمزجتهم وشخصياتهم وما إلى ذلك»، ويعرفه **سمير سعيد حجازي** أيضا بقوله: «شكل من أشكال المعرفة العلمية، هدفه إضاءة وتفسير شروط إنتاج الآثار الأدبية». ينظر:**جبران مسعود:** المرجع السابق، ص: 817. **سمير سعيد حجازي:** قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر(عربي-انجليزي-فرنسي)، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 1421هـ-2001م، ص:33.

[3] « لقد عَرف العرب النقد نشاطا فطريا ملازما للشعر الجاهلي، واستمر في العصر الإسلامي على منواله الفطري هذا، إلى أن شهد مرحلة تحوله النوعي في العصر العباسي، بسبب ما أصاب هذا العصر من تعقد في الحياة المدنية؛ ثقافيا واجتماعيا وفكريا». **صالح هويدي:** المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1436هـ-2015م، ص:11.

[4] **بول هيرنادي:** ما هو النقد؟،ص:08.

[5] **المرجع السابق،** ص:32.

[6]هو سؤال من ثلاث أسئلة طرحها الناقد في مقال له بعنوان "ثلاث خواطر حول النقد" يقول : «تشكل خواطري الثلاث إجابات ممكنة على ثلاثة أسئلة أرى أنها تستنفذ كافة التساؤلات التي قد تثار حول النقد، رغم أن آخرين قد لا يجدونها مستنفدة على النحو الذي أراه أنا. هذه الأسئلة هي: أولا: ماهي أنواع البيانات؟ ثانيا، ما الذي يجعل النقد ممكنا؟ ثالثا، ما هي حالة النقد الراهنة؟ ». ينظر: المرجع نفسه،ص: 60.

إلى أنه « في غياب ذلك النوع الحصري الوحيد نجد أنفسنا أمام مجموعة من التوصيات الممكنة، وكذلك أمام عدم وجود جواب محدد واضح وواحد لسؤال ما هو النقد؟»[1].

يؤكد الناقد **صالح هويدي** ذلك في قوله : «من العسير الركون إلى مفهوم محدد واحد للنقد ذلك النشاط الذي اختلفت دلالته وتغيرت معانيه بتغيير عصوره وأحواله ووظائفه فضلا عن التطور المعرفي الحاصل لدى المشتغلين فيه، وتطويرهم آلياته وآفاقه»[2].

وعليه فإنه إذا ما حاولنا الإجابة عن السؤال السابق طرحه – ماهي حالة النقد الراهنة؟– نجد أن الساحة النقدية الحالية –الغربية والعربية على حد سواء– تشهد توصيات معيارية متعددة، بتعدد النقاد واتجاهاتهم ورؤاهم، وأن آخر هاته التوصيات هي الدعوة إلى « نقد جديد يتجاوز مقولات النقد الأدبي وعلى رأسها الجمالية، إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللغوي»[3]، أي التوجه إلى مختلف أوجه الثقافة ولا سيما تلك التي أهملها النقد الأدبي، لكونها غير راقية وهامشية.

لأن الثقافة المصطلح المفتاح في النقد الثقافي، فإن الحديث عن هذا الأخير يستدعي أولا تحديدها، لكن الباحث /القارئ وهو يحاول تحديد ماهيتها في الفكر الغربي عامة –والعربي منه تحديدا– يواجه عدة إشكالات، ويكشف عن جملة من الملاحظات نسجلها تباعا بحسب الآتي:

1– الثقافة كلمة معروفة عند العرب منذ القديم في اللسان العربي عامة – والإسلامي منه تحديدا– والدليل على ذلك هو وجودها في معظم المعاجم العربية القديمة منها والحديثة، وكذا في النص القرآني أين وردت في أكثر من موضع*.

---

[1] **بول هيرنادي** : ما هو النقد؟، ص:34.

[2] **صالح هويدي:** المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات ، ص: 12.

[3] **طارق بوحالة:** نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر، نماذج مختارة، مقال متاح على الشبكة الالكترونية : www.univ-soukahras.dz، اليوم:2020/11/02، الساعة:12:49سا .

* وردت لفظة الثقافة في القرآن الكريم بصيغة الفعل (ثقف) في ستة آيات، نذكرها تباعا، في قوله تعالى:

- { وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُم مِّنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلَا تُقَاتِلُوهُمْ عِندَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّىٰ يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِن قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَٰلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ} سورة البقرة [الآية191]
- { ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا إِلَّا بِحَبْلٍ مِّنَ اللَّهِ وَحَبْلٍ مِّنَ النَّاسِ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِّنَ اللَّهِ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الْمَسْكَنَةُ ۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ الْأَنبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ ۚ ذَٰلِكَ بِمَا عَصَوا وَّكَانُوا يَعْتَدُونَ} سورة آل عمران [الآية 112]
- { سَتَجِدُونَ آخَرِينَ يُرِيدُونَ أَن يَأْمَنُوكُمْ وَيَأْمَنُوا قَوْمَهُمْ كُلَّ مَا رُدُّوا إِلَى الْفِتْنَةِ أُرْكِسُوا فِيهَا ۚ فَإِن لَّمْ يَعْتَزِلُوكُمْ وَيُلْقُوا إِلَيْكُمُ السَّلَمَ وَيَكُفُّوا أَيْدِيَهُمْ فَخُذُوهُمْ وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ ۚ وَأُولَٰئِكُمْ جَعَلْنَا لَكُمْ عَلَيْهِمْ سُلْطَانًا مُّبِينًا} سورة النساء [الآية 91]
- { فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ} سورة الأنفال [الآية 57]
- { مَّلْعُونِينَ ۖ أَيْنَمَا ثُقِفُوا أُخِذُوا وَقُتِّلُوا تَقْتِيلًا} سورة الأحزاب [الآية 61]
- { إِن يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً وَيَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُم بِالسُّوءِ وَوَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ} سورة الممتحنة [الآية 02]. وقد ارتبط هذا الفعل في «جميع استعمالاته بسياق واحد وتحدد بمعنى واحد أيضا؛ حيث جاء في سياق الحديث عن الحرب والقتال، وتحدد

وقد احتفظت الكلمة بدلالاتها المتنوعة سواء في المعاجم القديمة أو الحديثة[1] حتى عُدت « نُسَخا مكررة نقل بعضها عن بعض»[2].

ثم إن الباحث المتتبع للدلالة المعجمية لكلمة ثقافة في المعاجم العربية وكلمة (**culture**) يجدها لا تتقاطع مع ما جاء في المعاجم الغربية[3]، فهي مشتقة من الأصل اللاتيني (**cultuvar**) وقد تنوعت دلالاتها

بمعنى الإدراك والظفر، والمقصود بالإدراك هنا الوصول إلى الشيء بالمعنى الحسي والوجودي وليس بالمعنى الذهني». **زكي الميلاد:** المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005م، ص:17.

[1] **الدلالة اللغوية للثقافة:** إن كلمة (ثقافة) في اللغة مشتقة من الفعل الثلاثي (ثَقِفَ)، وتتأسس دلالتها المعجمية إلى ما ورد في المعاجم العربية القديمة على عدة معان، هي:1-التعديل، التقويم،التسوية.2- إدراك الشيء، أخذه، الظفر به.3- الحذاقة، سرعة التعلم، الفطنة، الذكاء، ثبات المعرفة.4- العمل بالسيف، الخصام والجلاد. هذه المعاني تواردتها المعاجم العربية منذ القرن الثالث هجري؛ حيث جاء في **معجم مقاييس اللغة** لابن فارس (ت 395هـ): «الثَاءُ والقَافُ والفَاءُ كَلمةٌ وَاحِدَةٌ إليهَا يُرْجَعُ الفُرُوعُ، وهو إقَامَةُ دَرْءِ الشَيْءِ. ويقال ثَقَّفْتُ القَنَاةَ إذا أَقَمْتُ عِوَجَها(...) ويقال ثَقِفْتُ به إذا ظَفِرْتُ به»، وهي تتكرر نفسها في **معجم لسان العرب** لابن منظور (ت711هـ) «ثَقِفَ الشَّيْءَ ثَقْفا وثِقَافًا وثُقُوفَة حَذِقَهُ(...) ويُقال ثَقِفَ الشَيْءَ وهو سُرْعَةُ التَعَلُم(...)ثَقَفْتُ الشَيْءَ حَذِقْتُه وثَقِفْته إذا ظَفَرْتَ به»، وفي **معجم تاج العروس** للزبيدي (ت817هـ):« ثَقَافة مَصْدَر ثَقُفَ بالضم: (صَار حَاذِقا خَفِيفا فَطِنا) فَهِمًا(...)أو ثَقِفَه في مَوْضِع كَذا أخَذه، قال الليث أو ظفر به، قال: ابن دريد، أو أدركه(...) والثقاف ما تسوى به الرماح(...)وثقفه تثقيفا سواه وقومه(...) الثقاف بالكسر، والثقوفة بالضم: الحذق والفطانة. ويقال: ثقف الشيء وهو سرعة التعلم»، وأيضا في **القاموس المحيط** للفيروزآبادي (ت817هـ):«ثقف، ثقفا وثقفا وثقافة: صار حاذقا خفيفا فطنا(...) ثقفه صادفه أو أخذه أو ظفر به أو أدركه(...) الخصام والجلاد، وما تسوى به الرماح». ينظر:**ابن فارس** (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء): معجم مقاييس اللغة، مج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م، ص: 433-434. **ابن منظور** : لسان العرب، مج5، ج10، ص:362-363. **الزبيدي (محمد مرتضي الحسيني):** تاج العروس من جواهر القاموس، ج23، تح:عبد الفتاح الحلو، مراجعة: مصطفى حجازي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، 1406هـ-1986م،ص:60-61-62-63-64. **الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب):** القاموس المحيط، تح: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، اشراف محمد نعيم العرقوبي، ط8 (منقحة ومزيدة)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1426هـ-2005م، ص:795.

وقد احتفظت الكلمة بالدلالات ذاتها في المعاجم العربية الحديثة؛ حيث ورد في **معجم الرائد:** «ثقف يثقف: ثقفا: غلبه في الحذق والمهارة...ثقوفة الشيء تعلمه سريعا، ثقف يثقف: ثقفا: أدركه، وصل إليه »، والمعاني نفسها نجدها في **المعجم الوسيط** «ثقف: ثقفا: صار حاذقا فطنا...والرجل في الحرب: أدركه، والشيء: ظفر به...ثاقفه مثاقفة وثقافا: خاصمه وجالده بالسلاح ...ثقف الشيء أقام المعوج منه وسواه»، وكذا في **معجم اللغة العربية المعاصرة:** «ثقف الشخص صار حاذقا فطنا ...ثقف الشيء: أي ظفر به أو وجده وتمكن منه». ينظر: **جبران مسعود:** معجم الرائد، ص:260. **مجمع اللغة العربية:** المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـ-2004م،ص:98. **أحمد عمر مختار:** معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 318. وعليه يمكننا القول إنه تنوعت الدلالات اللغوية لكلمة الثقافة وهي نفسها سواء في المعاجم العربية القديمة أو الحديثة.

[2] **مالك بن نبي:** مشكلة الثقافة،تر: شاهين عبد الصبور، دار الفكر،دمشق-سوريا،ط20، 1438هـ-2017م،ص:19.

[3] جاءت كلمة ثقافة في معجم (**لاروس الصغير- LE PETIT LAROUSSE**) الفرنسي بعدة معان هي: «1- الثقافة: فعل زراعة الأرض، نبتة. الثقافة العضوية : زراعة بذور اللفت،2- الأرض المزروعة لإنتاج الريكولت: تمتد محاصيل الذرة بقدر ما تراه العين.3- أنواع النباتات المزروعة: محاصيل الفاكهة والخضروات.4- مجموعة من العادات الفنية الفكرية والمظاهر الدينية التي تميز مجموعة أو مجتمع. الحضارة: الثقافة الإنسانية، ثقافة أمريكا اللاتينية.5- فلسفة تنمية البشرية من خلال المعرفة.6- مجموعة من المعتقدات المشتركة لطرق رؤية وفعل ذلك بشكل أو بآخر توجه سلوك الفرد في المجموعة: ثقافة علمانية». ينظر:

«culture:1- Action de cultiver une terre ,une plante. Culture biologique: La culture du colza. 2-terrain cultivé pour qu'il produise des récoltes: les cultures des mais s'étendent à perte de vue.3-éspéce végétal cultivée: des cultures fruitières maraichéres.4-ensemble des coutumes, des manifestations religieuses, artistiques, intellectuelles qui caractérisent un group, une société; civilisation: la culture humaniste, la culture latino-américaine.5-philos développement de l'humanité de l'homme par le savoir.6-ensemble

هي أيضا« إذ الكلمة "كولتورا" (cultura) في اللاتينية تنحدر عن الفـــعـــل "كـــوليري" بـــمعنى زرع، حصد، أقام اعتنى، صان احتفظ،...إلخ»[1]. هو ما يؤكده الباحث والفيلسوف **محمد شوقي الزين** صاحب كتاب "**الثِقاف في الأزمنة العِجاف**" في قوله: « إن الثقافة في اشتقاقها اللغوي، في اللغات العريقة الثلاث وهي الإغريقية واللاتينية والعربية، لها دلالات متباينة(...) لنقل كعتبة أولية وتقريبية أن الثقافة بالمعنى الإغريقي تشير إلى الصناعة، وبالمعنى اللاتيني إلى الزراعة، وبالمعنى العربي إلى الحذاقة»[2].

قد توصل الناقد **نصر محمد عارف** أيضا إلى أن « دال الثقافة في اللسان العربي لا يتطابق مع مدلول كولتور بالمعنى الأعجمي»[3]، وذلك في كتابه "**الحضارة، الثقافة، المدنية**" أين حاول التأصيل لمفهوم **culture** في دلالته الأصلية ووقف عند سيرته بعد أن تُرجِم إلى اللغة العربية.

تباينت إذن دلالات كلمة الثقافة / culture في اشتقاقاتها اللغوية في اللغات (الإغريقية/ اللاتينية/ العربية)؛ حيث ارتبطت في الإغريقية بالصناعة، وفي اللاتينية بالفلاحة، وفي العربية بالحذاقة، وبالحرب تحديدا في التاريخ العربي الإسلامي. وعليه فإن الثقافة في اللسان العربي أو culture في اللسان الغربي كانت موجودة بوصفها كلمة فقط. أما بوصفها مصطلحا فلم يكن لها وجود.

لكن اللافت للانتباه والجدير بالذكر هو أن الثقافة بوصفها اسما لم يكن لها وجود وإنما تحدد وجودها بوصفها رسما؛ فحدُها مجهول غائب في السياقات اللاتينية/ الإغريقية/ العربية، ولكن رسمها

---

de conviction partagées de manières de voir et de faire qui orientent plus au moins consciemment le comportement d'un individu, d'un groupe: une culture laique (…) ».
Le Petit Larousse : Dictionnaire de Français, Larousse, Paris, 2016,P:331.

هي المعاني نفسها تقريبا نجدها في معجم (**أكسفورد–oxford**) الانجليزي: «الثقافة: 1. العادات والمعتقدات والفن وطريقة الحياة وما إلى ذلك لبلد أو مجموعة معينة: اليونانية 2. البلد ، المجموعة، إلخ مع معتقداتها الخاصة، إلخ. 3. الفن، والموسيقى، والأدب، وما إلى ذلك، يُنظر إليها على أنها مجموعة 4. زراعة مجموعة، إلخ. 5. مجموعة من الخلايا المزروعة للدراسة ثقافي ». ينظر:

«culture:1.customs, beliefs, art, way of lif, etc. of a particular country or group: Greek. 2.country, group, etc. with its own beliefs, etc. 3.art, music, literature etc. thought of as a group.4.cultivating of group etc. 5.group of cells grown for study. cultural adj concerning culture ». **Oxford**, learns pokt dictionary, fourth edition, oxford university, prees,2008,P:108.

[1] **محمد شوقي الزين**: الثقاف في الأزمنة العجاف، فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان-الجزائر، ط1، 2014م، ص:49.

[2] المرجع السابق، ص: 47-48.

[3] المرجع نفسه، ص: 62.

معلوم متداول من خلال المظاهر أو التجليات التي تدل عليه[1]، وهو ما أشار إليه المفكر الجزائري **مالك بني** في كتابه "**مشكلة الثقافة**" على أنها « مجرد شيء حاضر عار من التسمية وبذلك لم يتح له أن يصبح فكرة فروما كانت لها (ثقافة إمبراطورية) كما كان لأثينا (ثقافة حضارة)(...) ولكن لا العبقرية الرومانية ولا العبقرية الإغريقية ابتكرت لفظا أطلقته عنوانا على ثقافتها. وكل ما كان في روما أو أثينا إنما هو (حضور) ثقافة ما، لا تحديد وتشخيص لواقع اجتماعي أو تعريف لفكرة (ثقافة). وهكذا أيضا كان الأمر في دمشق وبغداد»[2].

يؤكد **زكي نجيب محمود** ذلك أيضا في قوله: « إنه لم تكن عند اليونان الأقدمين - كما يقول هربرت ريد- كلمة خاصة تعني "ثقافة"؛ لأنه لم تكن هناك المجموعة الفكرية القائمة بذاتها والتي تستحق أن تستقل وحدها بلفظة تسميها، كانت الثقافة كاللغة تدور بين الناس في معاملاتهم اليومية، دون أن يشعروا لها بوجود خاص»[3].

2- بقيت كلمة ثقافة في الفكر العربي حبيسة المعنى اللغوي « فمنذ أن عرفت الثقافة في اللغة العربية ظلت على الحال الذي كانت عليه مجرد كلمة لغوية، ولم تتجاوز نطاق وحدود دائرة الكلمة الضيقة والمحدود، كما يتحدد بدقة وصرامة في معاجم اللغة»[4]، أي أنها لم تتحول من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الاصطلاحية، يقول **محمد شوقي الزين:** « من مصائب اللسان العربي أنه افتقد لكلمة في تاريخه الطويل والعريض وهي «الثقافة» حيث لم تكن له الأدوات النظرية والمفهومية لأشكلتها ونحتها»[5]. معنى ذلك عدم وجود « تراكمات معرفية في نطاق الثقافة الإسلامية يمكن البناء عليها والانطلاق منها، وتلمس الطريق من خلالها، أو حتى الاستئناس بها»[6] في تطوير الكلمة والدفع بها نحو الانتقال من طور الكلمة إلى طور المفهوم. وعليه فلم تتطور الثقافة عندنا - في الفكر العربي- من طـــور الكلمة إلى طـــور المفهـــوم، ويرجع **مالك بن نبي** السبب في ذلك إلى مشكلة الأفكار، فيقول: « إن الأفكار تكون في مجموعها جزءا هاما من أدوات التطور في مجتمع معين، كما أن مختلف مراحل تطوره هي في الحقيقة

[1] ينظر: المرجع السابق، ص:17-47-48.

[2] **مالك بن نبي:** مشكلة الثقافة، ص:24.

[3] **زكي نجيب محمود:** تجديد الفكر العربي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، دط، دت، ص:45.

[4] **زكي الميلاد**، المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة، ص:10.

[5] **محمد شوقي الزين:** الثقاف في الأزمنة العجاف،ص:16.

[6] المرجع نفسه،ص:14.

أشكال متنوعة لحركة تطوره الفكري فإذا ما كانت إحدى هذه المراحل تنطبق على ما يسمى بالنهضة فإن معنى هذا أن المجتمع في هذه المرحلة يتمتع بنظام رائع من الأفكار، وإن هذا النظام يتيح لكل مشكلة من مشاكله الحيوية حلا مناسبا»[1]. فالعالم العربي عامة -والإسلامي على وجه الخصوص- في نظره يعاني من مشكلة حضارية ؛ حيث إنه فقد مقدرته على توفير ضمانات الحياة لأفراده، منذ أن « شاعت فيه روح الانعزالية التي وجدت فلسفتها في تلك الكلمة القتالة (عليك بضالة نفسك) التي رددها أجيال مسلمة عبر قرون عصر ما بعد الموحدين»[2]، وأصبح الإنسان بذلك عاجزا وأساس عجزه هو ثقافته "أزمة ثقافية"، وهنا رجع **مالك بن نبي** إلى الجذور النفسية الأولى لبناء الثقافة وتساءل لماذا لم يظهر مصطلح الثقافة في الثقافة الإسلامية والعربية، وبدأ بإشكالية التعريف: «كيف يتــكون تعريف معين في عقولنا؟»[3]، ورأى أن مشكلة الثقافة ليست إشكالية الاستخدام اللغوي فحسب وإنما إشكالية الإدراك الاجتماعي، يقول :« لعل في هذا الموقف نوعا من التعارض، ولكنه تعارض لا يتصل بمسألة لغوية فحسب، فإن الاختلاف بين الموقفين أكثر عمقا؛ إذ هو الفرق بين واقع اجتماعي وبين درجة تقبله بوصفه فكرة في مجال شعورنا، أي عنصرا من عناصر الإدراك مندمجا في بنائنا العقلي»[4]، لأنه من خلال عملية التعريف « التي تبدأ عندما يطلق الاسم على الشيء، وتنمو كلما أخذ الشيء معنى مركبا، أي إنه بعد أن يصبح اسما يصبح فكرة ثم مفهوما»[5]، تنبه إلى الفرق بين مجتمع ينتبه إلى الظاهرة الموجودة أمامه وهي في سياق إدراكه فيعبر عنها ويستخدم لها أسماء ويضع لها مفاهيم لتداولها، وبين مجتمع آخر لا ينتبه إلى الظاهرة ولا يستطيع التعبير عنها لعدم إدراكه أساسا لوجودها. ذلك أن « الاسم هو أول تعريف للشيء الذي يدخل في نطاق شعورنا، فهو تصديق على وجوده، وهو القوة التي تستخرجه من الفوضى المبهمة، فتسجله في عقلنا في صورة حقيقية محددة»[6].

وعليه ففكرة الثقافة مثلا عندما لا تدخل مجال الوعي فإن الإنسان لا يستطيع أن يعبر عنها ليس لأنها ليست موجودة (فالثقافة ظاهرة موجودة بوصفها ممارسة وقد سبقت الإشارة إلى هاته النقطة من

[1] **مالك بن نبي:** مشكلة الثقافة ، ص:13.
[2] المرجع نفسه، ص:11.
[3] المرجع نفسه، ص:20.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المرجع نفسه، ص:22.
[6] المرجع نفسه، ص12-22.

البحث)، ولكن بوصفها تعبير لم تكن موجودة، أي أنها -في فكرنا- لم تأخذ اسما يحقق وجودها، يجعلها تنتقل بذلك من مرحلة الحضور إلى مرحلة الوجود المعبر عنه بكلمة[1] هذا ما جعلها -الثقافة- تكون في الفكر العربي والإسلامي متوارية باسمها.

حاول **زكي الميلاد** أيضا تفسير ذلك وتوصل إلى عدة أسباب منهجية ومعرفية يرى أنها السبب في عدم تحول وتطور الثقافة من طور الكلمة إلى طور المفهوم في فضاء الثقافة الإسلامية، نلخصها في النقاط الآتية[2]:

أولا: لم تكن الثقافة من الكلمات التي حظيت باهتمام لافت أو مميز في الثقافة الإسلامية، ولم ترتبط بقضايا أو خبرات أو حتى بمجالات أو معارف تستدعي الانتباه أو الاهتمام بها، على عكس بعض الكلمات والتسميات: مثل الفقه والعلم، والعقل، والحكمة والجهاد والاجتهاد والأمة...، التي تواترت في نصوصه وخطاباته، وحظيت بمنزلة هامة ومتعاظمة، وترسخت في اللسان العربي، وفي مجال التداول الاجتماعي العام، وارتبطت بها المعارف والعلوم الإسلامية. في حين ظلت كلمة الثقافة على هذا الحال الجامد والهامشي الذي لم يكن يساعد على اكتشاف هذه الكلمة والتعرف عليه، أو التوقف عندها بطريقة تحرض على التأمل فيها، واستحضارها في مجال التداول الفكري والعلمي.

ثانيا: ورد الفعل "ثقف" الذي هو مصدر كلمة الثقافة في النص القرآني، بطريقة لم تستوقف الانتباه أو تلفت النظر إلى مفهوم الثقافة أو تقود إلى اكتشاف هذا المفهوم والتعرف عليه، والالتفاتات التي حصلت تحددت في الجانب اللغوي لا غير.

ثالثا: إن المعاني والدلالات اللغوية التي تحددت في معاجم اللغة العربية لكلمة الثقافة ظلت جامدة وساكنة ولم تبرح مجال اختصاصها، فقد تحددت تلك المعاني والدلالات بهذا المجال اللغوي، وضاقت به، وبات الرجوع إليها يكاد ينحصر بهذا المجال اللغوي. واللغة من هذه الناحية أدت وظيفتها الاختصاصية، ولم يكن بإمكانها تجاوز هذه الوظيفة إلى ما هو أكثر من ذلك، ولم يكن بإمكان اللغة تطوير هذه الكلمة والارتقاء بها إلى مرحلة المفهوم، وليس هذا من اختصاصها أيضا.

---

[1] المرجع السابق ،ص:23.

[2] ينظر : **زكي الميلاد**: المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة، ص:15-21.

رابعا: إن عدم تبلور العلوم الاجتماعية في إطار الثقافة الإسلامية ما قبل عصر ابن خلدون وما بعده كان سببا منهجيا ومعرفيا في عدم اكتشاف وبناء مفهوم الثقافة التي عرفت وتحدد وتطورت في نطاق هذه العلوم، وأصبحت وثيقة الارتباط بها.

لكون الثقافة «كما تحددت ووصلت إلينا قد ارتبطت وتفاعلت في تكونها وتطورها بعلم الاجتماع»[1]، حاول الدارسون العرب الوقوف عند **ابن خلدون** بوصفه عالم اجتماع و«مكتشف علم الاجتماع؛ حيث نظر إليه كعلم مستقل بنفسه، وأن موضوعه هو العمران البشري والاجتماع الإنساني، ومسائله هي بيان ما يلحقه من العوارض والأحوال لذاته واحدة بعد أخرى، وهذا شأن كل علم من العلوم وضعيا كان أو عقليا»[2]، وتحديدا عند مقدمته والبحث عن الثقافة فيها هل استعملت بمعناها اللغوي أم بمفهومها الاصطلاحي. وقد اختلفوا في ذلك.

فمالك بن نبي يرى أن **ابن خلدون** لم يلتفت إلى الثقافة، يقول: « فإذا ما رجعنا قليلا في مجال هذا البحث لم نجد أثرا لتلك الكلمة في لغة ابن خلدون، الذي يعد على أية حال المرجع الأول لعلم الاجتماع العربي في العصر الوسيط»[3].

يختلف معه **زكي الميلاد** في ذلك ويرى أن **ابن خلدون** قد تحدث عن الثقافة فيقول:« لقد تحدث ابن خلدون عن الثقافة، وهذا ما لم يلتفت إليه مالك بن نبي»[4]، وقد لاحظ أن حديث **ابن خلدون** عن الثقافة في مقدمته « لم يكن على نسق واحد من حيث الاستعمال، وإنما كان باشتقاقات مختلفة، بحيث كانت الكلمة تتبدل وتتغير في كل مرة بتعريفات وصيغ متباينة»[5]، وقد عدد استعمالات الكلمة ووجدها وصلت إلى ستة استعمالات بصيغ وهيئات مختلفة: في الاستعمال الأول كانت بمعنى الحـــذق والفـــطـــن، والثاني كانت بمعنى الملاعبة بالسيف لإظهار الحذق والمهارة، والاستعمال الثالث كان بمعنى الاستواء والتهذيب، والرابع بمعنى الظفر والحذق، وكان الاستعمال الخامس بمعنى التعـــديـــل والتقـــويـــم، والسادس كان بمعنى التقويم والتهذيب، ليتوصل في الأخير إلى أن **ابن خلدون** « تعامل مع

[1] المرجع السابق، ص:21-22.
[2] **زكي الميلاد:** المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة، ص: 22.
[3] **مالك بن نبي:** مشكلة الثقافة،ص:20.
[4] المرجع السابق، ص:23.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذه الكلمة باعتبارها مفردة لغوية متعارف عليها في مفردات وقاموس اللغة العربية، و لم يتعامل معها كمفهوم له من المعاني والدلالات المعنوية والسلوكية والاجتماعية بحيث يكون متطابقا أو قريبا من الفهم والإدراك الذي يتحدد اليوم حول الثقافة»[1] وأن المقدمة ككل «لم تساهم في بلورة واكتشاف مفهوم الثقافة واكتفت باستعمالات هذه الكلمة باعتبارها مفردة لغوية شائعة في اللغة العربية»[2].

من خلال ما تقدم نجد أن **زكي الميلاد** يرى أن كلمة الثقافة عند ابن خلدون ظلت في حدود الاستعمال اللغوي، معنى ذلك أنها وردت بوصفها « تسمية تنتسب إلى مفردات اللغة العربية و لم ترد كمفهوم ينتسب إلى نسق من المعارف الاجتماعية»[3]، وهنا يختلف صاحب كتاب "**الثقاف في الأزمنة العجاف**" مع **زكي الميلاد**، فيقول: « فإنني أختلف معه في كون أن ابن خلدون أصاب اللب وهو أن الثقافة هي بالفعل الحذاقة في اللسان العربي،(...) أقصد أن جوهر الثقافة هو هذه المهارة والموهبة في التفاني في صناعة الشيء أو قيادته أو ترويضه أيا كانت ميادين اللعبة أو أقاليم الكفاءة، وهو مفهوم عالمي أيا كانت الجغرافيات أو الانتماءات»[4].

يذهب **سلامة موسى** أيضا عكس ذلك؛ حيث يرى أن **ابن خلدون** قد استعمل الثقافة في معنى شبيه بكلمة culture الشائعة في الأدب الأوروبي[5].

أما إذا أردنا أن نؤصل لتداول المفهوم في الفكر العربي فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن **سلامة موسى** له الفضل في ترجمة **culture** إلى ثقافة، وقد صرح بنفسه بذلك في مقال له بعنوان "**الثقافة والحضارة قيمة الثقافة في إنشاء الحضارة وتلوينها**"؛ حيث يقول في مقـــدمتـــه: «كنت أول من أفشى لفظة "الثقافة" في الأدب العربي الحديث، و لم أكن أنا الذي سكها بنفسه فإني انتحلتها أي سرقتها من ابن خلدون إذ وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظة "كلتور" الشائعة في الأدب الأوروبي. وشيوع اللفظة الآن على أقلام الكتاب يدل على أننا كنا في حاجة شديدة إليها وأنها

---

[1] المرجع السابق، ص:26.

[2] المرجع نفسه، ص: 26-27.

[3] المرجع نفسه،ص:22.

[4] **محمد شوقي الزين**: الثقاف في الأزمنة العجاف،ص:62.

[5] ينظر: **سلامة موسى**: الثقافة والحضارة، قيمة الثقافة في إنشاء الحضارة وتلوينها، مجلة الهلال، مصر، ع2، فبراير1927، ص:171.

سدت معنى كان كامنا في نفوسنا»[1]، وعليه فإنه أول من ترجم **culture** بـــ **الثقافة** وقصد بها «المعارف والعلوم والآداب والفنون التي يتعلمها الناس ويثقفون بها وقد تحتويها الكتب ولكنها مع ذلك خاصة بالذهن»[2] وقد ميز بينها وبين **الحضارة** المتعلقة بالأمور المادية لكونها «مادة محسوسة في آلة تخترع وبناء يقام ونظام حكومة محسوس يمارس ودين له شعائر ومناسك وعادات ومؤسسات»[3].

تعد بذلك الثقافة في الفكر العربي « كلمة جديدة، أي أنها جاءت بطريقة التوليد»[4] يقول **مالك بن نبي:** « ولا شك أن الذي اشتق كلمة (ثقافة) كان صناعا ماهرا في علم العربية، حريصا على تجويد اللفظ وصفائه، على ما عليه عدد من كتاب الأدب في هذه الأيام»[5].

لكن هناك من أعاب هذه المطابقة بين المصطلحين العربي والغربي، حيث يذهب **نصر محمد عارف** إلى أن **سلامة موسى** وكل من جاء بعده* قد «جعلوا المصطلح العربي في دونية بالمقارنة مع المصطلح الغربي لأنه يستنسخ فقط دلالاته ويقوم بأقلمتها في السياق العربي الإسلامي»[6].

يرى **حسين مؤنس** أيضا أن استعمال لفظة الثقافة للدلالة على **culture** استعمال خاطئ، يقول: «نحن اليوم نستعمل لفظ الثقافة في معنى لفظ culture الغربي، والاستعمال في ذاته خطأ، ولكنه خطأ شائع فلا محل لتصويبه فقد استقر بصورة شبه نهائية في الاستعمال في هذا المعنى»[7].

---

[1] **محمد شوقي الزين:** الثقاف في الأزمنة العجاف ،ص:62.

[2] **سلامة موسى:** الثقافة والحضارة، قيمة الثقافة في إنشاء الحضارة وتلوينها ، ص:171.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] **مالك بن نبي:** مشكلة الثقافة، ص:24-25.

[5] المرجع السابق، ص: 25.

* عدد نصر محمد عارف مجموعة من النقاد والمفكرين الذين طابقوا بين المصطلحين العربي ثقافة والغربي culture، نذكرهم تباعا: الأستاذ التونسي والباحث في علم الاجتماع "**الطاهر لبيب**" (1942م)، المفكر اللبناني "**معن زيادة**" (1938/1997م)، الروائي والكاتب المصري "**محمد حسين هيكل**" (1888/1956م)، الصحفي والمفكر المصري "**محمود عزمي** "(1889/1954م)، المفكر والأديب المصري "**طه حسين**" (1889/1973م)، "**لطفي السيد**" (1872/1963م)، "**فارس نمر**" (1856/1951م)، "**يعقوب صروف**" (1852/1927م)، "**شبلي الشميل**" (1850/1917م)...، وغيرهم من مفكري النصف الأول من هذا القرن. ينظر: **نصر محمد عارف:** الحضارة، الثقافة، المدنية، دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، المعهد العالمي للفـــكـــر الإســـلامي، عـــمـــان، ط2 1994،ص:28.

[6] **محمد شوقي الزين:** الثقاف في الأزمنة العجاف، ص:63-64

[7] **حسين مؤنس:** الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافـــة والفـــنون والآداب الكـــويت، دط، 1978م، ص:338.

أما **شوقي الزين** فيرى أن « طبيعة الثقافة في كلا المصطلحين هي تهذيب النفس، لكن تختلف الدرجة من حيث إن اللسان الأعجمي يتكلم عنه بلغة الزرع والبذر (الثقافة)، أما اللسان العربي فإنه يتحدث عنه بلغة تقويم الاعوجاج وتسوية الطبع»[1]. ويتفق معه أيضا **معن زيادة في** ذلك، فيقول:« أما مصطلح الثقافة فيرتد بالعربية إلى المصدر ثقف وهو يحمل معاني التحويل والإصلاح والتهذيب، وهذا يجعله قريبا من المعنى الأصلي Cultura اللاتينية، وقد تطور الاصطلاحان العربيان حضارة وثقافة تطورا مماثلا لنظائرهما باللغات الأوروبية»[2].

الحقيقة هي أن كلمة الثقافة في الفكر العربي لم تتطور، وإنما جُرِدت من دلالاتها الحقيقية واستبدلت بدلالات ومعاني Culture، نتيجة لحركة الترجمة التي حصلت خصوصا في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي « تم فيها اختيار كلمات عربية نزعت من جذورها وسياقها لتعبر عن ألفاظ أجنبية جاءت بعد ذلك بكل دلالاتها وجذورها وجوانبها المنظورة وغير المنظورة لتزيح المعنى العربي جانبا وتحل محله تماما، فلا يبق منه غير الوعاء الخارجي (اللفظ)»[3]، هذا ما جعل كلمة الثقافة العربية « تقرن دائما بكلمة Culture الأجنبية، وذلك لتحديد ما يراد منها في الكتب التي تتصدى لهذا الموضوع، أو بعبارة أخرى أنها كلمة لا تزال في اللغة العربية تحتاج إلى عكاز أجنبي مثل كـــلمـــة Culture كي تنتشـــر»[4]، وجعل الباحث العربي أيضا في تحديده للثقافة يكتف بالحديث عن الدلالات اللغوية كما تحددت في معاجم اللغة العربية ويرجع إلى الكتابات الغربية* لتعريفها اصطلاحا ومفهوميا « فهي اليوم تعرف بنظائرها في الألسنة الأخرى الفرنسية والانجليزية فنجد Culture يحيل بالتمثيل إلى الثقافة»[1].

---

[1] **محمد شوقي الزين** المرجع السابق ، ص:64.

[2] **معن زيادة:** معالم على طريق تحديث الفكر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يوليو 1987م، ص:50.

[3] **نصر محمد عارف**، الثقافة، الحضارة، المدنية، ص:26.

[4] **مالك بن نبي:** مشكلة الثقافة، ص:25.

* ذلك أن الباحث/القارئ لا يستطيع الكتابة في موضوعة الثقافة دون أن يرجع إلى كتاب:

- **Mattehew Arnold** (1822/1888) : «Culture and Anarchy » (1869) الثقافة والفوضى لماثيو آرلوند
- **Edward Burrnett Tylor** (1832/1917): « Primative Culture» (recearches of Mythology, philosophy, religion, art, and custoum)(1871). الثقافة البدائية لادوار تايلور
- **T.S.Eliot** (1888/1965):« t Notes towards the Definition of Culture»(1948) ملاحظات نحو تعريف الثقافة لتوماس ايليوت
- **Williams Raymond**(1921-) :« Culture and Society (1780-1950) » (1960) الثقافة والمجتمع رايموند ويليامز

لكن الجدير بالذكر أن **مالك بن نبي** هو « المفكر العربي الذي استطاع أن يبلور نظرية في الثقـــافة، ويستقل ويعرف بها في العالم العربي. وهي النظرية التي اكتسبت شهرة بين الكتاب والباحثين الذين ظلوا يرجعون إليها ويعرفون بها في كتاباتهم وأبحاثهم»[2]، فبعد تحليل وتركيب نفسي للثقافة ونقد لمفهومها في المدرستين الغربية والاشتراكية، يُعرفها على أنها: « مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه»[3]. ويعد تعريفه هذا التعريف العملي والشامل الذي يحدد مفهوم الثقافة ، والذي يمكننا العودة إليه عربيا.

تجاوزت كلمة الثقافة في الفكر الغربي المعنى اللغوي ولم تبق حبيستة، فقد تطورت من عالم الكلمة إلى عالم المفهوم، عبر مراحل بدءا من القرن الثالث عشر*، (أي منذ استعمالاتها الأولى في العصور الوسطى)، حتى القرن التاسع عشر* (أي عصر النهضة الأوروبية)، ووصولا إلى -يومنا هذا- وتحولها إلى واحدة من أصعب المفردات العصية على التعريف؛ حيث إنها انتقلت من معناها الحقيقي « حرث الأرض وتنميتها»[4] إلى المعنى المجازي « تنمية العقل وغرسه بالذوق وتزيينه بالمعرفة »[5].

لعل الكاتب والمفكر الروماني **شيشرون** (Ciceron) يعد أول من استخدمها بمعناها المجازي الذي شاع بعدما أطلق على "الفلسفة اسم Mentis Cultura أي زراعة العقل وتنميته"[6]، انقطع هذا

-**Michael Thompson,Richard Ellis,Aaron Wildavsky** :«Cultural Theory»(Political Cultures Series)(1991) نظرية الثقافة لمجموعة من المؤلفين
Tery Eagleton(1943-) :(2000) «The Idea of culture» . فكرة الثقافة لتيري ايغلتون

[1] **محمد شوقي الزين**: الثقاف في الأزمنة العجاف،ص:48.

[2] **زكي الميلاد**: المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة، ص:39.

[3] **مالك بن نبي**: المرجع السابق، ص:74.

* في أواخر القرن الثالث عشر ظهرت منحدرة من Cultura اللاتينية التي تعني العناية الموكلة للحقل والماشية، وذلك إشارة إلى قسمة الأرض المحروثة، واكتسبت بذلك معنى رئيسا هو حراثة /رعاية أو عناية. ينظر: **دنيس كوش**: مفهوم الثقافة في العلوم الاجـــتماعية تـــر: منير السعيداني، مراجعة: الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العـــربية، لبنان، ط1، مـــارس 2007ص:16. ينظر أيضا: **ريموند ويليامز**: الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر: نعيمان عثمان، تقديم: طـــلال أســـد مراجـــعة: محمد بربري المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005، ص116.

* في أواخر القرن الثامن عشر بدايات القرن التاسع عشر توسع مفهوم العناية بالنمو الطبيعي ليشمل عملية التطور البشري، وأخذت عن طريق المجاز معنى الرعاية البشرية. ينظر: المرجع نفسه، ص :117.

[4] **معن زيادة**: معالم على طريق تحديث الفكر العربي، ص:49.

[5] المرجع نفسه، ص:50

[6] المرجع نفسه، ص:49

المعنى في اللاتينية، حتى مشارف العصر الحديث أين بدأت الكلمة تلوح من جديد في عصر التنوير « ذهبت العصور الوسطى وجاء عصر النهضة الأوروبية ومعه بدايات الاستعمال الجديد لكلمة (ثقافة)»[1]؛ حيث استعار **فولتير(Voltaire)** وأقرانه من المفكرين الفرنسيين استخدام شيشرون المجازي «عندما شهدت أوروبا في القرن السادس عشر انبثاق مجموعة من الأعمال الأدبية الجليلة في الفن وفي الأدب وفي الفكر»[2]، وظلت تتداول بمعناها المجازي حتى تم « إدراجها في قاموس الأكاديمية الفرنسية **Dictionnaire de l'académie français** (1718)»[3] بالمعنى المستعار.

انتقلت الكلمة « إلى انجلترا في عصر الأنوار واكتسبت لسانها ومعجمها في فرنسا، وكانت الثقافة حينها قريبة من كلمة أخرى حازت نجاحا كبيرا أكبر من كلمة ثقافة ضمن معجم القرن الثامن عشر الفرنسي وهي حضارة* واستعملا أحيانا مترادفين»[4]، هنا بدأت تأخذ وجهتها التي أدت بها إلى ما انتهت إليه الآن، وأصبحت « تدل على حالة الشخص المتعلم القادر على استعمال معرفتـــه في تـــهذيب ذوقـــه، وتسديد حكمه، وترفيه عيشه، وبهذا أصبح للثقافة أبعاد تتجاوز حدود المعرفة. لأنها فرضت غنى ذهنيا وخلقيا يبقى أثره في شخصية المرء وإن نسي الكثير من معارفه»[5]، ودخلت المفردة والمفهوم «حيز الاستعمال في المعجم الانجليزي إبان الثورة الصناعية»[6]. ومن الفرنسية انتقلت إلى الألمانية **Kulture***، أين حصل لها تطور مهم، فقد «تطور هذا المفهوم بشكل واسع في الحركة الرومنسية

---

[1] **زكي نجيب محمود:** تجديد الفكر العربي، ص: 46.

[2] **مالك بن نبي:** مشكلة الثقافة، ص: 25.

[3] **دنيس كوش:** مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص:17.

* **حضارة (Civilization)**: تطابقت لفظة الحضارة والثقافة خلال القرن الثامن عشر؛ حيث تعني عملية عامة للتقدم الفكري والروحي والمادي، وينتمي استعمال كلمة الثقافة بوصفها مرادفا للحضارة إلى روح عصر التنوير وعقيدته في التطور الذاتي العلماني المتقدم والمتطور مرحليا، وكانت كلمة حضارة إلى حد كبير كلمة فرنسية بمعنى التشذيب مع الازدهار الحضاري، ولكن بينما اشتملت كلمة "الحضارة" الفرنسية على الحياة السياسية والاقتصادية والتقنية، نجد كلمة "الثقافة" الألمانية لها مـــدلول ديني وفني وفكري ينـــظـــر: **تيري ايغلتون:** فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م، ص:07.

[4] **دنيس كوش:** مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ،ص: 20.

[5] **جبور عبد النور:** المعجم الأدبي،ص:80.

[6] **سمير الخليل:** دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ،دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت، ص:82.

* ظهرت Kultur بمعناها المجازي في اللسان الألماني في القرن الثامن عشر وبدت أنها نقل حرفي للفظ الفرنسي، وفي القرن التاسع عشر استحالت كلمة ثقافة، وهي التي كانت خاصية مميزة للبورجوازية المثقفة الألمانية في القرن18، إلى علامة مميزة للأمة الألمانية كافة.ينظر **دنيس كوش:** المرجع السابق، ص:20-ص:23.

كبديل لحضارة **Civilization** المهيمنة والمألوفة. استعملت أولا لتأكيد الثقافات الوطنية والتقليدية بما في ذلك المفهوم الجديد **Folkculture** ثقافة الفولك/الشعبي»[1]، أي أنها انطلاقا من نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر بدأت تتحدد الكلمة في مـــا يتـــعلق بالمجموع (الشعـــب) وليـــس الأفـــراد. وبالانتقال من « معنى الازدهار والنمو لدى الفرد إلى نمو المجتمع يحدث أكثر التغييرات أهمية وراء الاستعمال الحديث»[2] لكلمة الثقافة، ذلك أن التعريف الذي خلفه عصر النهضة على أنها « مجموع ثمرات الفكر في ميادين الفن والفلسفة والعلم والقانون...إلخ»[3]، أصبح غير كاف في إقناع المنطق الجديد و «لا يتفق كثيرا مع طبيعة الفكر في القرن التاسع عشر، باعتباره قرن التشريح والتحلـــيل الكيمـــاوي»[4]؛ حيث إنه ابتداء من القرن التاسع عشر و بظهور العلوم الإنسانية ونمو العلوم الأنثربولوجية والتاريخية، وجدت كلمة الثقافة تنظيرا مكثفا وصارما ونشأت محاولات تهدف إلى وضع تعريف جديد لها.

إن أولى المحاولات كانت مع الناقد الانجليزي **ماثيو آرنولد** (**Mattehew Arnold**) من خلال كتابه "**الثقافة والفوضى**" "**Culture and Anarchy**" (**1869**)، والأنثروبولوجي **ادوارد تايلور** (**Edward Burrnett Tylor**) من خلال كتابه "**الثقافة البدائية**" "**Primative Culture** " (**1871**).

يذهب **ماثيو آرنولد** إلى أن الثقافة ترتبط بالفرد والكمال الذي ينبغي أن يســعى إلـــيـــه فـــيـــقـــول: «حسنا، هذه هي اللحظة التي نختم فيها ما يجب أن نقوله لنصنع ساعة الثقافة، ولتقديم الدليل على فائدتها الخاصة في الظروف التي نجد فيها أنفسنا وذلك في الارتباك الذي يحيط بنا. يبدو أن الطريق الذي يمر من خلال الثقافة هو الذي يقودنا ليس فقط إلى الكمال، ولكن أيضا إلى الأمان»[5]، معنى

---

[1] **ريموند ويليامز**: الكلمات المفاتيح، ص: 119-120.

[2] **طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس**: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: ســعيد الغـــانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، سبتمبر2010، ص: 229.

[3] **مالك بن نبي**: مشكلة الثقافة، ص:28.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]«voici donc venu le moment de conclure ce que nous avions à dire pour faire l'éloge de la culture, et pour apporter la preuve de son utilité particulier dans les circonstances ou nous nous trouvons et que dans la confusion qui nous entoure. C'est par la culture que semble passer le chemin qui nous mène non seulement à la perfection, mais encore à la sécurité»: **Matthew Arnold:** Culture et Anarchie (Essai de critique politique et sociale),P:177.

معنى ذلك أنه يرى أن اكتساب الثقافة هو الوسيلة نحو الكمال الأخلاقي والاجتماعي، وعليه فقد عدت «الثقافة كحضارة إنسانية موازية للفوضى الخام المرتبطة بالجماهير غير المثقفة»[1].

يعرفها **ادوارد تايلور** مستعملا اللفظتين الثقافة والحضارة معا، قائلا: « الثقافة أو الحضارة بمعناها الإثنوغرافي الواسع، هي ذلك الكل المعقد الذي يشمل المعرفة ، والمعتقد ، والفن ، والأخلاق والقانون ، والعرف ، وأي قدرات وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه عضو في المجتمع»[2]، معنى ذلك أنه جعلها خاصية مرتبطة بالإنسان دون غيره من الكائنات الأخرى. ليكون تعريفه هذا أولى الصياغات العلمية لتعريف الثقافة وذلك بإجماع أغلب الدراسات، وقد « ظل هذا التعريف أشهر التعاريف وأكملها وأكثرها ضبطا، لأكثر من نصف قرن من الزمان»[3]، ومنطلقا لكثير من العلماء الذين جاءوا من بعده وحاولوا تحديدها « فبدلوا وعدلوا وحذفوا وأضافوا إلى التعريف التايلوري عناصر جديدة»[4]،حتى تعددت مفاهيمها واختلفت « باختلاف الأزمنة والشعوب والثقافات التي يتألف منها المجتمع»[5]، وتأرجح مفهومها « تبعا للعلاقة التي تربطه بفكر معين فإذا كان انتماؤه إلى علم الانثربولوجيا فإنه يختلف عما إذا انتمى إلى الفكر البنيوي أو ما بعد البنيوي»[6].

وهو ما جعل المصطلح –الثقافة– يصبح من المصطلحات الهلامية المراوغة التي يصعب تحديدها بتعريف جامع مانع، وتعد بذلك من أكثر الموضوعات تعددا وتنوعا في التعاريف، وقد أشار **أرثر آيزابرجر** (**Arthur Asa Barger**)، في كتابه "**النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**" "**Cultural Criticism Aprimer of Kconcepts**" (**1995**)، إلى أن علماء الأنثروبولوجيا قد

[1] **كريس باركر**: معجم الدراسات الثقافية، تر:جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2018م،ص: 143.

[2] «culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any othercapabilities and habits acquired by man as a member of society» :**Edward B. Tylor** :Primitive Culture, vol1,P:01.

[3] **معن زيادة**: معالم على طريق تحديث الفكر العربي، ص:34.

[4] **أحمد بن نعمان**: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفــسية، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجــزائــر ،دط ، 1988 ص:88.

[5] **جبور عبد النور**: المعجم الأدبي، ص:81.

[6] **سعد البازعي، ميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3، 2002، ص: 141.

وضعوا أكثر من مائة تعريفا للثقافة، ويرجع ذلك « لشمولية مفهومها، وعلاقتها بالحياة الإنسانية المتشعبة بجوانبها النفسية، والعقلية والاجتماعية والمادية، والفكرية»[1].

يكتب **توماس ايليوت** (**T.S.Eliot**) كتابا يعنونه "**ملاحظات نحو تعريف الثقافة**" " **Notes towards the Definition of Culture**" (1948)، يقول في مقدمته: « هدفي -من الكتاب- هو المساعدة في تعريف كلمة ثقافة»[2]، و يرى أن لمصطلح الثقافة « روابط مختلفة وفقًا لما إذا كان لدينا في الاعتبار تطور فرد أو مجموعة أو طبقة أو مجتمع بأكمله. إنه جزء من أطروحتي أن ثقافة الفرد تعتمد على ثقافة جماعة أو طبقة وأن ثقافة المجموعة أو الطبقة تعتمد على ثقافة المجتمع بأكمله الذي تنتمي إليه تلك المجموعة أو الطبقة لذلك فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية، وهذا هو معنى مصطلح "الثقافة" بالنسبة للمجتمع بأكمله الذي يجب بحثه أولاً»[3]، فالثقافة بالنسبة له هي ثقافة المجتمع، وهنا نجده يأخذ على **ماثيو آرنولد** الذي جاءت كلمة ثقافة عنده خالية من الأساس الاجتماعي لأنه جعلها مرتبطة بالفرد. يؤكد أيضا -في كتابه هذا- على فكرة ارتباط الثقافة والدين « تأكيدا يكاد يمحو الفرق بين الثقافة والدين أو يجعلهما مترادفتين في كثير من الأحيان»[4]؛ حيث إنه يقول:« لقد أكدت بالفعل في مقدمتي، أنه لا يمكن لأي ثقافة أن تظهر أو تتطور إلا فيما يتعلق بالدين»[5] وبالتالي فالثقافة عنده هي ما يعكس روح الدين في مجتمع ما. ليحاول في الأخير وضع تعريف بسيط لها فيقول: « يمكن حتى وصف الثقافة ببساطة بأنها تلك التي تجعل الحياة تستحق العيش»[6] معنى ذلك هي طريقة حياة. لكن الملاحظ على **توماس إليوت** هو أنه وعلى الرغم من تبنيه مفهوم الثقافة كما تجلى عند الأنثروبولوجيين بوصفها أسلوب حياة

---

[1] **أحمد بن نعمان**: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية،ص:87.

[2] « My aim is to help to define a word, the word culture»: **T.S.Eliot**: The Talent Notes towards a the Definition of Culture,Faber and Faber limited, London, first published,1948 ;P:13

[3] «The term culture has different associations according to whether we have in mind the development of an individual, of a group or class, or of a whole society. It is a part of my thesis that the culture of the individual is dependent upon the culture of a group or class, and that the culture of the group or class is dependent upon the culture of the whole society to which that a group or class belongs. Therfore it is the culture of the society that is fundamental, and it is the meaning of the term "culture" in relation to the whole society that should be examined first.» Ibid,P : 21.

[4] **ت.س. إليوت**: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: محمد شكري عياد،دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، مـــصـــر، ط1 2014،ص:11.

[5] «I have already asserted, in my introduction, that no culture can appear or develope excepte in in relation to religion» Ibid, P27

[6] «Culture may even be described simply as that which makes life worth living »Ibid P27.

إلا أننا نجده « يحاول أن يرسم صورة للثقافة الراقية كما يتصورها»[1]، ويثبت أن « الطبقة التي يتوارث أهلها الثروة والنفوذ، ضرورية لازدهار الثقافة»[2] وبالتالي فإنه يذهب إلى أن « نشوء ثقافة مشتركة بين النخبة والجماهير لا يعني على الإطلاق ثقافة مساواتية، ذلك لاختلاف مستويات الوعي بين الأقلية والجماهير وهكذا، توزع المعنيان المحوريان لكلمة ثقافة على الصعيد الاجتماعي: الثقافة هيكل عمل فني وفكري حكر خاص للنخبة، بينما الثقافة بمعناها الانثروبولوجي تنتمي للعامة»[3].

أما **ريموند ويليامز**(**Williams Raymond**) صاحب كتاب "**الثقافة والمجتمع**" "**Culture and Society (1780-1950)" (1958)**، فقد تمنى لو أنه لم يسمع بكلمة الثقافة ،قال «لا أعرف كم مرة تمنيت لو أنني لم أسمع بهذه الكلمة اللعينة»[4]. وقال عنها أيضا بأنها « كلمة من اثنين أو ثلاث كلمات هي الأعقد في اللغة الانجليزية. يرجع ذلك جزئيا إلى تطورها في التاريخ الشائك في عدة لغات أوروبية لكن السبب الرئيسي هو أنها أصبحت تستعمل لمفاهيم هامة في مجالات ثقافية عديدة وفي نظم تفكير مختلفة بل حتى متضاربة»[5]. وبعد أن تتبع تاريخها وتطورها، رأى أنها حين تخطت العلاقة الطبيعية وجب علينا أن ندرك ثلاثة أصناف عريضة من الاستعمال، هي[6]:

1- الاسم المستقل والمجرد الذي يصف عملية عامة للتطور الثقافي والروحي والجمالي.

2- الاسم المستقل، سواء استعمل بشكل عام أو محدد، الدال على طريقة حياة معينة سواء لشعب أو لحقبة أو لمجموعة من البشرية ككل.

3- الاسم المستقل والمجرد الذي يصف أعمال وممارسات النشاط الفكري والفني.

يذهب إلى أن الاستعمال الثالث « هو الاستعمال الأكثر انتشارا: الثقافة هي الموسيقى، الأدب الرسم، النحت، المسرح، السينما، وهو استعمال متأخر نسبيا، فمن الصعب تأريخه لأنه في الأصل أحد الاستعمالات التطبيقية للاستعمال الأول»[7]. وتمثل هاته الاستعمالات التي حددها « ثلاثة معان حديثة

---

[1] **ت.س. إليوت:** ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: محمد شكري عياد، ص:06.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] **تيري ايغلتون:** فكرة الثقافة، ص:10-11.

[4] **طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس:** مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعـــيد الغانـــمي، ص:226.

[5] **ريموند ويليامز:** الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، ص:116.

[6] المرجع نفسه، ص:120-121.

[7] المرجع السابق، ص:121.

تستخدم فيها كلمة الثقافة وهي وثيقة الصلة ببعضها البعض»[1]؛ حيث إن الثقافة « عملية عامة من التطور العقلي والروحي والجمالي وكأوضح نتيجة لهذه العملية، الأعمال والممارسات في النشاط العقلي ولاسيما الفني،(...) وكنتيجة لهذه التطورات، صارت النظرة إلى الثقافة بوصفها معيارا للكمال تميل إلى فسح المجال إلى الثالث من معاني الثقافة والذي يشير إلى طريقة معينة في الحياة، سواء عند شعب أو فترة، أو جماعة»[2].

استخدم **ريموند ويليامز** لتحديد الثقافة « الفهم الأنثروبولوجي للثقافة الذي ساد في القرن التاسع عشر والمرتبط بـــ **مالينوفسكي(Malinowski)** و**رادكليف براون (Radcliffe Brown)** بوصفه (طريقة شاملة ومميزة للحياة)»[3] ليُعرف الثقافة بقوله: « إن الثقافة طريقة حياة معينة، تعبر عن معان وقيم وقيم معينة غير موجودة في الفن والتعلم فقط، بل أيضا في المؤسسات والسلوك الاعتيادي»[4] ووفقا له فإن فإن «المعاني والممارسات المرتبطة بالنساء والرجال العموميين هي ما يشكل الثقافة. ضمن هذا السياق، تَم رُؤية الثقافة كتشكيل من نسيج من النصوص والممارسات والمعاني المولدة من طرف أي واحد منا كتوجيه لحياتنا»[5]، ويقصد بقوله من طرف أي واحد منا أن « الثقافة مشاركة كاملة من جانب جميع أبنائها نخبة وعامة»[6]، هنا نجده يختلف مع **توماس إليوت** الذي ذهب إلى أن ثقافة النخبة هي التي تعمل على إثراء الثقافة، وكان بذلك الرائد في إحالة الثقافة إلى المجتمع؛ حيث إن « أول أطروحة يقدمها وليمز هي أن الثقافة ليست ثقافة صفوة، بل ثقافة جمهور. وهي ثقافة مجتمع، للفرد فيها نصيب مثلما أن للمجتمع فيها نصيبان وكلاهما يؤثر في الآخر»[7].

---

[1] **محمد عناني:** المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنـــشر، لونجـــمان، مصـــر ط2003،3م، ص: 442.

[2] **طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس:** مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي ص:227-232.

[3] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية،ص:144.

[4] **خالدة حامد:** غبش المرايا، فصول في الثقافة والنظرية الثقافية، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016م، ص:08.

[5] المرجع السابق، ص: 144.

[6] **تيري ايغلتون:** فكرة الثقافة، ص:11.

[7] **ادوارد سعيد:** الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، مراجعة: محمد شاهين، دار الآداب، المركز القومي للترجمة، لبنـــان القـــاهـــرة، ط1، 2007، ص:09.

من خلال فكرة الثقافة المشتركة التي أثارها كلا من **توماس اليوت** و**ريموند ويليامز** نلاحظ وجود صراع بين ثقافتين، بين الثقافة العليا-النخبة- والثقافة العامة، وهو « صراع كوكبي. إنه مسألة سياسية فعلية وليس مجرد مسائل أكاديمية .. إنها جزء من صيغة سياسات العالم في الألفية الجديدة»[1] انطلاقا من هنا يحاول أصحاب كتاب "**نظرية الثقافة سلسلة الثقافات السياسية**" " **Cultural Theory Political Cultures Series**" (**1991**)، الذي يعد « الأول في سلسلة من الكتب عن الثقافات السياسية التي بدأت في الظهور في الولايات المتحدة الأمريكية مع مطلع التسعينيات، وتدور هذه السلسلة حول الدراسات الوصفية التحليلية للناس، الذين يشتركون في القيم والمعتقدات وغيرها من الاتجاهات التي تشكل أنماط حياتهم»[2]، وضع ثلاثة مفاهيم تمثل الثقافة في نظرهم، وهي[3]:

1- الاسم المستقل والمجرد الذي يصف عملية عامة للتطور الثقافي والروحي والجمالي.

2- الاسم المستقل، سواء استعمل بشكل عام أو محدد، الدال على طريقة حياة معينة سواء لشعب أو لحقبة أو لمجموعة من البشرية ككل.

3- الاسم المستقل والمجرد الذي يصف أعمال وممارسات النشاط الفكري والفني.

يذهب إلى أن الاستعمال الثالث « هو الاستعمال الأكثر انتشارا: الثقافة هي الموسيقى، الأدب الرسم، النحت، المسرح، السينما، وهو استعمال متأخر نسبيا، فمن الصعب تأريخه لأنه في الأصل أحد الاستعمالات التطبيقية للاستعمال الأول»[4]. وتمثل هاته الاستعمالات التي حددها « ثلاثة معان حديثة تستخدم فيها كلمة الثقافة وهي وثيقة الصلة ببعضها البعض»[5]؛ حيث إن الثقافة « عملية عامة من التطور التطور العقلي والروحي والجمالي وكأوضح نتيجة لهذه العملية، الأعمال والممارسات في النشاط العقلي ولاسيما الفني،(...) وكنتيجة لهذه التطورات، صارت النظرة إلى الثقافة بوصفها معيارا للكمال تميل إلى

---

[1] المرجع السابق، ص:11.

[2] **مجموعة من الكتاب**: نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يوليو 1997م،ص:10.

[3] المرجع نفسه، ص29.

[4] المرجع السابق، ص:121.

[5] **محمد عناني**: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجـــمان، مصر، ط3 2003م، ص: 442.

فسح المجال إلى الثالث من معاني الثقافة والذي يشير إلى طريقة معينة في الحياة، سـوـاء عـنـد شـعـب أو فترة، أو جماعة»[1].

استخدم **ريموند ويليامز** لتحديد الثقافة « الفهم الأنثروبولوجي للثقافة الذي ساد في القرن التاسع عشر والمرتبط بـ**مالينوفسكي(Malinowski)** و**رادكليف براون (Radcliffe Brown)** بوصفه (طريقة شاملة ومميزة للحياة)»[2] ليُعرف الثقافة بقوله: « إن الثقافة طريقة حياة معينة، تعبر عن معان وقيم معينة غير موجودة في الفن والتعلم فقط، بل أيضا في المؤسسات والسلوك الاعتيادي»[3] ووفقا له فإن «المعاني والممارسات المرتبطة بالنساء والرجال العموميين هي ما يشكل الثقافة. ضمن هذا السياق، تَم رُؤية الثقافة كتشكيل من نسيج من النصوص والممارسات والمعاني المولدة من طرف أي واحد منا كتوجيه لحياتنا»[4]، ويقصد بقوله من طرف أي واحد منا أن « الثقافة مشاركة كاملة من جانب جميع أبنائها نخبة وعامة»[5]، هنا نجده يختلف مع **توماس إليوت** الذي ذهب إلى أن ثقافة النخبة هي التي تعمل على إثراء الثقافة، وكان بذلك الرائد في إحالة الثقافة إلى المجتمع؛ حيث إن « أول أطروحة يقدمها وليمز هي أن الثقافة ليست ثقافة صفوة، بل ثقافة جمهور. وهي ثقافة مجتمع، للفرد فيها نصيب مثلما أن للمجتمع فيها نصيبان وكلاهما يؤثر في الآخر»[6].

من خلال فكرة الثقافة المشتركة التي أثارها كلا من **توماس اليوت** و**ريموند ويليامز** نلاحظ وجود صراع بين ثقافتين، بين الثقافة العليا-النخبة- والثقافة العامة، وهو « صراع كوكبي. إنه مسألة سياسية فعلية وليس مجرد مسائل أكاديمية .. إنما جزء من صيغة سياسات العالم في الألفية الجديدة»[7]

[1] **طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس:** مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي ص:227-232.
[2] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية، ص:144.
[3] **خالدة حامد:** غبش المرايا، فصول في الثقافة والنظرية الثقافية، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016م، ص:08.
[4] المرجع السابق، ص: 144.
[5] **تيري ايغلتون:** فكرة الثقافة، ص:11.
[6] **ادوارد سعيد:** الثقافة والمقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، مراجعة: محمد شاهين، دار الآداب، المركز القومي للترجمـة، لبنـان القاهرة، ط1، 2007، ص:09.
[7] المرجع السابق، ص:11.

انطلاقا من هنا يحاول أصحاب كتاب "**نظرية الثقافة سلسلة الثقافات السياسية**" "**Cultural Theory Political Cultures Series**" (**1991**)، الذي يعد « الأول في سلسلة من الكتب عن الثقافات السياسية التي بدأت في الظهور في الولايات المتحدة الأمريكية مع مطلع التسعينيات، وتدور هذه السلسلة حول الدراسات الوصفية التحليلية للناس، الذين يشتركون في القيم والمعتقدات وغيرها من الاتجاهات التي تشكل أنماط حياتهم»[1]، وضع ثلاثة مفاهيم تمثل الثقافة في نظرهم، وهي[2]:

1- التحيز الثقافي (**Cultural bias**): «يشير إلى القيم والمعتقدات المشتركة» بين الناس.

2- العلاقات الاجتماعية (**Social relations**): «أنماط العلاقات الشخصية بين الأفراد» تشمل العلاقات الشخصية التي تربط الناس بعضهم بالبعض الآخر.

3- نمط الحياة (**Way of life**): فهو الناتج الكلي المركب من التحيز الثقافي والعلاقات الاجتماعية.

ذلك أن الثقافة هي استمرارية لنمط الحياة الذي يعتمد على وجود علاقة تساندية متبادلة بين تحيز ثقافي معين ونمط محدد للعلاقات الاجتماعية.

يذهب **تيري ايغلتون** (**Terry Eagleton**) هو الآخــر من خلال كتابــه "**فكـــرة الثقافة**" (**Idea of Culture**) (**2000**)، الذي عَده **شوقي جلال** « إنجيل الثقافة على مشارف القرن الواحد والعشرين»[3]، إلى القول إن « الثقافة هي واحدة من أكثر الكلمات تعقيدًا في اللغة الإنجليزية»[4] ويكمن مصدر تعقيدها كما تحدث عنه في «سعة المفهوم والتوسع في مدلولاته بسبب التطورات الانتقالية للمجتمعات، ومن تعدد مستويات النظر لفكرة الثقافة وحقولها وتطبيقاتها ووظائفها واشتغالاتها وأصنافها»[5]. وبعد أن عرض لأصل الثقافة ومعناها وتاريخها على مدى ثلاث قرون، أي المبحث الايتومولوجي لها خلص إلى أنها تطورت إلى ثلاثة أشكال مهمة في تاريخ تنوع دلالتها؛ حيث قال: « إذا

---

[1] **مجموعة من الكتاب**: نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يوليو 1997م،ص:10.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] **تيري ايغلتون**:فكرة الثقافة، ص:05.

[4] «Culture is said to be one of the two or three most complex words in english language, and the the term which is sometimes considered to be its opposit- nature- is commonly awarded the accolade of being the most complex of all»:**Terry Eagleton** :Idea of Culture,Blackwell Publishing,,First published,2000,P:01.

[5] **سمير الخليل**:دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص:79.

كان البديل الأول المهم في كلمة "ثقافة" هو النقد المناهض للرأسمالية، والثاني هو تضييق وتعدد للمفهوم ليشمل أسلوب حياة كامل، فإن الثالث هو تخصصها التدريجي في الفنون. حتى هنا يمكن تقليص الكلمة أو توسيعها؛ حيث يمكن للثقافة بهذا المعنى أن تشمل النشاط الفكري بشكل عام (العلم والفلسفة والمدرسة وما شابه ذلك) ، أو يتم تقليص حجمها إلى أبعد من ذلك إلى المزيد من الملاحقات "الخيالية" المزعومة مثل الموسيقى والرسم والأدب»[1].

ثم ميز بين معنيين للثقافة، وتحديدا في الفصل الثاني من الكتاب الذي رأى فيه أن "**الثقافة في أزمة**" (**Culture in Crisis**)، أحدهما أنثروبولوجي والآخر جمالي، يقول: « إن معناها الأنثروبولوجي يشمل كل شيء ابتداء من أسلوب تسريحة الشعر وعادات الشرب، وصولا إلى الكيفية التي نخاطب بها ابن عم الزوج، بينما المعنى الجمالي للكلمة يتضمن إيجور سترافنسكي وليس الخيال العلمي»[2]. وبعد أن بين الفرق بينها، وسار بنا نحو "**ثقافة مشتركة**" (**Towards a Common Culture**) وفي « طرق تؤدي إلى مختلف الثقافات داخل الثقافة نفسها»[3] خلص في الأخير إلى أن الثقافة « ليست فقط ما نعيش به. إنها أيضا، وإلى حد كبير، ما نحيا من أجله»[4].

قدم لنا أيضا المفكر والناقد الفلسطيني **إدوارد سعيد** (**Edward,Said**) « مساهمة جليلة في مجال الثقافة شهد العالم له بها، بدءا من محاضراته التي دعى لإلقائها في هيئة الإذاعة البريطانية،(...) ونشرت فيما بعد تحت عنوان "صورة المثقف"،(...) إلى كتابه "الثقافة والإمبريالية" الذي أصبح مرجعا مهما في ميدان الثقافة»[5]؛ حيث إنه يعرف الثقافة قائلا:« وتعني الكلمة كما أستخدمها، أمرين اثنين بشكل خاص. أولا: جميع تلك الممارسات، مثل فن الوصف، والتوصيل والتمثيل، التي تملك استقلالا نسبيا عن المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والتي كثيرا ما توجد في أشكال جمالاتية تشكل اللذة واحدة

---

[1]« If the first importent variant in the word "culture" is anti-capitalist critique, and the second a narrowing-cum-pluralizing of the notion to a whole way of life, the third is its gradual specialization to the arts. Even here the word can be shrunk or expended, since culture in this sense can include intellectual activity in general (science, philosophy, schoralship and the like), or be slimmed down even further to allegedly more "imaginative" pursuits such a music, painting and literature»: **Terry Eagleton** : Idea of Culture, P.30:

[2] **تيري ايغلتون**: فكرة الثقافة، ص:51.

[3] **خالدة حامد**: غبش المرايا، فصول في الثقافة والنظرية الثقافية، ص:18.

[4] المرجع السابق، ص:168.

[5] **ادوارد سعيد**: الثقافة والمقاومة، ص:09.

من غاياتها الرئيسية.(...) ثانيا، وبصورة تكاد تكون عصية على الإدراك الحسي، فإن الثقافة مفهوم يضم عنصرا مُنقيًا ودافعا إلى السمو، هو مخزون كُلَ مجتمع من أفضل ما تحققت المعرفة به والتفكير فيه(...) وهي بهذا المعنى، مصدر من مصادر الهوية»[1]. من خلال تعريفه هذا يحاول أن يقدم لنا الثقافة على أنها « نمط من العيش يمارسه المجتمع بتلقائية تجعل من الصعب إخضاعه لمنطق جاهز أو تبرير مسبق»[2]. وهي أيضا – في رأيه– « مسرحا من نمط ما تشتبك عليه قضايا سياسية وعقائدية متعددة ومتباينة»[3].

وعليه فالثقافة عنده هي ثقافات متداخلة تأخذ من بعضها بعضا وتعطي بعضها بعضا لكونها تمتلك عنصرا كونيا يجعلها تسمو على الإقليمية والقومية والمحلية والآنية والعرقية والطبقية... وغيرها من التصنيفات التي ظلت تثقل كاهل الثقافة [4]، وهي ما قدمه من خلال « أن فكرة التعددية الثقافية أو الهجنة –التي تشكل الأساس الحقيقي للهوية اليوم– لا تؤدي بالضرورة دائما إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة، وتجاوز الحدود، وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة»[5].

وبالتالي تَدَاَخَل مفهوم التعددية والتنوع مع مفهوم الهوية الذاتية والتهجين الثقافي في منظومة **ادوارد سعيد** لأنه يرى «أن جميع الثقافات، جزئيا بسبب <تجربة> الإمبراطورية، منشبكة إحداها في الأخريـــات؛ ليست بينها ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة، متخالطة، متمايزة إلى درجة فائقة، وغير واحدية»[6].

مما تقدم نجد أن مفهوم الثقافة قد تم تداوله « بطرق شتى، حيث اعتبرت الثقافة كطريقة شاملة للحياة وكلغة، وكإنشاء تمثيلي، كأداة، كممارسة، كترتيبات فضائية، كسلطة كشيء مصنوع، كرسمية أو هامشية، كجماهيرية أو شعبية»[7]. لكن هذه الطرق المتعددة في فهم الثقافة وعلى الرغم من اختلافها إلا أنها تشترك في عنصرين أساسيين وثابتين؛ حيث إنه لا يخلو تعريف واحد من التعاريف المقترحة لمفهوم

---

[1] **ادوارد سعيد:** الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 2014 ص:58-59.

[2] **ادوارد سعيد:** الثقافة والمقاومة ، ص: 10.

[3] **ادوارد سعيد:** الثقافة والامبريالية،ص:59.

[4] ينظر: **ادوارد سعيد:** الثقافة والمقاومة، ص:10.

[5] **إدوارد سعيد:** الثقافة والامبريالية، ص: 10.

[6] المرجع السابق، ص:24.

[7] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية ،ص:143.

الثقافة « من الإشارة –صراحة أو ضمنا– إلى عنصر اكتساب الإنسان للثقافة أو عنصر التأثير المتبادل بين الإنسان والثقافة، وعلاقة هذا التأثير بالسلوك الفردي والجماعي»[1].

في الأخير يمكن للباحث/ القارئ ملاحظة عدم قدرتنا على تجاوز **التعريف اللغوي والاصطلاحي** لكلمة الثقافة، لأن تعريفها مرتبط بتطورها من طور الكلمة إلى طور المفهوم. ولا **بيان الواقع** لأن هذا الشيء المعروف مسبقا –أي الثقافة– ليس هو الذي نعرفه نحن الآن، وذلك بوصفها « دالا جوالا يتيح طرقا مختلفة ومتباينة من الحديث عن النشاط البشري لأغراض متنوعة. بمعنى أن مفهوم الثقافة يعد أداة فعالة بالنسبة لنا كشكل حياتي واستعمالاته ومعانيه تتغير باستمرار، كما أن المفكرين يأملون في فعل أشياء متعددة به»[2]. أما بخصوص **التوصية المعيارية** فكما سبق وأن لاحظنا فقد اختلفت باختلاف الأزمنة والمجتمعات التي أفرزتها، وتعددت بتعدد وجهات النظر، ما جعلها « لا تستعصى على التـــعريف فحـــسب، وإنما تجعل التعريف ذاته انعكاسا مؤسسا (بالفتح والكسر معا) للبنية الثقافية ذاتها»[3].

يتخذ النقد الثقافي إذن « من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»[4]؛ حيث إنه استثمر كل ما قيل عنها في تكوينه المفهومي، فهو مصطلح نقدي غربي جديد يرادفه النقد "**ما بعد الحداثي**" (**Postmodernity**) أو "الما بعد بنيوي"، ونظرا لكونه حديث النشأة فقد غاب عن مجلدات تاريخ النقد الأدبي وعن معاجم المصطلحات النقدية الغربية والعربية العامة منها أو المختصة على حد سواء وهو ما يؤكده الناقد المصري **إبراهيم فتحي،** في مقال له بعنوان "**النقد الثقافي**: **نظرة خاصة**"؛ حيث يقول: « في مجلدات تاريخ النقد الأدبي الموقرة، وفي معاجم المصطلحات النقدية حتى وقت قريب كانت كلمة "الثقافة" ومعها كلمة " النقد الثقافي" إما غائبة تماما أو شديدة الهامشية. وحينما كنت أعد معجما للمصطلحات الأدبية لم أجد في المراجع المصرية أو العربية المتداولة (معجم وجدي وهبة، موسوعة عبد الواحد لؤلؤة، ومصطلحات محمد عناني) مدخلا مستقلا للثقافة أو النقد الثقافي. وأحيانا لم أجد مجرد ذكر لهما. وفي "المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية" لثروت

[1] **أحمد بن نعمان:** سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية،ص:90.

[2] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية ،ص:143.

[3] **سعد البازعي، ميجان الرويلي:**دليل الناقد الأدبي، ص: 141.

[4] المرجع السابق، ص:305.

عكاشة لم أجد مصطلح نقد ثقافي على الإطلاق، و لم يختلف الوضع مع معاجم المصطلحات الأجنبية حتى نهاية القرن العشرين، مثل (أبرامز، كودن، أوزالد وتودوروف، روجر فاولد)»[1].

معنى ذلك أنه لم يكن هناك وجود لمصطلح النقد الثقافي في أي من المعـــاجم التي ســـبق ذكـــرها، والغريب هو أنه حتى « المعجم الغربي المختص بالجانب الثقافي من النقد مثل "معجم النظرية الثقافية والنقدية" (**A Dictionary of cultural and critical theory**) (**1996**)»[2] نجده قد خلا من المصطلح.

لكن تعود إرهاصاته الأولى إلى آراء بعض المفكرين والباحثين النقاد الذين أشاروا إليه في دراساتهم التي مهدت الطريق لظهوره كمصطلح قائم بذاته، ومن بين هاته الإشارات المبكرة والمهمة، نجد[3]:

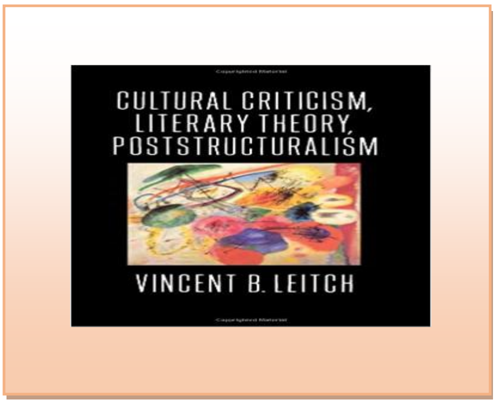
- المقالة الشهيرة للمفكر الألماني اليهودي **ثيودور أدورنو** (**Adorno,Theodor**) الموسومة "**النقد الثقافي والمجتمع**" "**Cultural Criticism and Society**" (**1949**)، والمنشورة في الفصل السابع من كتابه "**موشورات**" (Prisms) الصادر عام (**1951**)، فقد تضمنت هجوما على نوع من النقد البورجوازي الذي ساد نهاية القرن التاسع عشر والذي يمثل مسلمات الثقافة السائدة عند الأكثرية ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد ونزوعها السلطوي للسائد والمقبول، وقد اتخذ النقد الثقافي في هذه المقالة مفهوما سياسيا توجه فيه العديد من المفكرين والنقاد ذوي الانتماء اليهودي إلى الثقافة الغربية في ألمانيا بوجه خاص، بوصفها متسامحة مع النزوع التآمري ضد الأقليات وذوي الاتجاهات الثقافية المختلفة من جماعات وأفراد.
- كتاب الفيلسوف الألماني **يورجن هابرماس** (**Habermas,Jurgen**) بعنوان "**المحافظون الجدد: النقد الثقافي والحوار التاريخي**" "**The New Conservation :Cultural criticism and Historian' Debate**" (1989)، والملاحظ هو أن هابرماس في عمله هذا لم يعن بتعريف المفهوم وإنما اكتفى بالدلالة نفسها التي تضمنتها مقالة أدرونو.

[1] **أحمد فتحي**: النقد الثقافي: نظرة خاصة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع63، شتاء وربيع 2004، ص:128.
[2] **سعد البازعي، ميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي ، ص:306.
[3] ينظر: المرجع السابق، ص: 306.

➢ كتاب المؤرخ الأمريكي **هيدن وايت** (**Hayden White**) بعـــنـــوان "**بـــلاغيات الخطـــاب: مقالات في النقد الثقافي**""**Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism**" (**1978**)؛ حيث يشير فيه إلى أن الخطابات الموظفة في العلوم الإنسانية تقوم على بلاغيات لا تختلف كثيرا عما يعتمد عليه الأدب، وقد عُد تحليله لذلك التداخل الخطابي نوعا من النقد الثقافي.

شكلت هاته الإشارات اللبنات الأولى لظهور ما أصبح يعرف **بالنقد الثقافي**، إضافة إلى أن «العمل الأكثر اتصالا بالموضوع من الناحية المنهجية والاصطلاحية -هو- الذي جاء في جزأين عنوان الأول منهما "كلاسيكيات النقد الثقافي" (**1990**م) وفي مقدمة ذلك الجزء يشير المحرر إلى أن النقد الثقافي في بريطانيا،(...) ادعى لنفسه مسؤولية تشكيل ثقافة قومية عامة على نحو شكّلً نقطة إحالة مرجعية للتنافس الاستعماري حوالي 1900م وما بعدها»[1].

مما تقدم نلاحظ أن ظهور المصطلح كان أسبق بكثير من ظهور المفهوم وتجليه في الساحة النقدية والفكرية الغربية. ذلك أن بدايات ظهوره الحقيقية ترجع إلى العقد التاسع من القرن الماضي مع دعوة الناقد الأمريكي فنسنت ب ليتش (**Vencent.B.Leitch**) (**1944**) إلى ضرورة نقد ثقافي ما بعد بنيوي من خلال كتابه" **النقد الثقافي، النظرية الأدبية، ما بعد البنيوية**" (**Cultural Criticism Literary theory poststructuralism**) (**1992**)؛حيث يعد أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة، وبالتالي لم يتبلور المصطلح منهجيا إلا معه.



يدعو إلى « نقد يستوعب متغيرات ما بعد البنيوية برفضها للعقلانية التنويرية وعدم اكتراثها بالتوجهات الأساسوية (التي تؤمن بوجود أسس مطلقة لأي شيء) أو بالحدود التقليدية بين التخصصات والموضوعات أو ما هو معتمد أو رسمي في الثقافة»[2].

وذلك بحكم انتمائه إلى النقد ما بعد البنيوي، يقول: « **إنني أؤيد أساليب ما بعد البنيوية التي تتعامل مع الظواهر بوصفها نصوصا مرتبطة بالنصوص الأخرى المحيطة والأرشيفات الثقافية**»[3].

---

[1] المرجع السابق ، ص:308.

[2] المرجع نفسه، ص:309.

[3] «I advocate postructuralist methods that treat phenomena as texts linked with other surrounding intertexts and cultural archives» .Vencent.B.Leitch: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism, columbia university press, new york,1992, P:03.

صرح في مقدمة كتابه – النقد الثقافي – أن « **الهدف الأساس لهذا الكتاب هو الدفاع عن النقد الثقافي المستنير على نطاق واسع من خلال التفكير ما بعد البنيوي**»[1]، وذلك لما طال النقد الثقافي من تحولات جديرة بالملاحظة داخل الأوساط الأدبية الأكاديمية، فقال: « **حدثت العديد من التحولات الجديرة بالملاحظة فيما يتعلق بالنقد الثقافي داخل دوائر الأدب الأكاديمي بين ثلاثينيات وستينياتالقرن العشرين. تم تشجيع وفرض أحد المحرمات ضد الانخراط في النقد الثقافي من قبل الشكلية، لا سيما في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. تم تقويض هذه المحرمات خلال الستينيات، أولا من قبل النقاد الأسطوريين، والمثقفين العرقيين، واليساريين الجدد والنسويين، ثم من قبل العديد من الآخرين، بما في ذلك الليبراليين الرئيسيين. وخلال فترة الانتقال الثاني، تحدت ممارسة النقد الثقافي بشكل متزايد المحرمات في البحث الثقافي، وكشفت عن تحول في الاهتمام بالأخلاق والسياسة والنشاط الاجتماعي**»[2]. معنى ذلك أن النقد الثقافي ما بين الثلاثينيات والستينيات من القرن الماضي قد « تعرض لمعوق كبير متمثلا في الشكلانية أو النقد الشكلاني وما يقاربها من اتجاهات أخـــرى، كمدرسة شيكاغو (الأرسطية الجديدة) ، (...) بحرصهما على قراءة النص من الداخل والتقيد بحدوده الشكلية، أي عدم الدخول في أية مسائل تتصل بالثقافة خارج النص عموما. ويرى ليتش أن الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب في تلك الاتجاهات الشكلانية. أي في كونها تمارس نقدا أدبيا وإنما في تقييدها للنقد الأدبي بحيث لا يخرج عن أطر الأدب وهو ما جاءت مرحلة ما بعد البنيوية لتنقضه»[3].

انطلق فنسنت ب ليتش من أن النقد الثقافي كان ممارسا لعدة قرون، لكن الذي أحياه وحوله هو النظرية (**Theory**) ، يقول: « **بينما كان النقد الثقافي يمارس منذ عدة قرون، فإن مجيء "النظرية" المتكرر قد أعاد تنشيطه وتحويله. في هذا السياق يسعى مشروعي الخاص إلى إظهار كيف تقدم ما بعد**

[1] «The primary objective of this book is to argue for a cultural criticism broadly informed by poststructuralist thinking».Ibid,P:ix.

[2] «Several noteworthy shifts regarding cultural criticism occurred within academic literzry circles between the 1930s and 1960s. A taboo against engaging in cultural criticism was encouraged and enforced by formalists, particularly in the immediate postwar period. This taboo was undermined during the 1960s, first by myth critics, ethnic antellectuals, New leftists, and feminists, and then by numerouse others, including mainstream liberals. During the time of the second transition the practice of cultural critique increasingly challenged the taboo on cultural inquiry, revealing a shift in interest to ethics, politics, and social activism». Ibid,P:xi.

[3] **سعد البازعي، ميجان الرويلي**:دليل الناقد الأدبي، ص:308.

البنيوية ملاحق مفيدة للأنماط السائدة من الاستقصاء النقدي»[1]؛ ذلك أن اتجاهات ما بعد البنيوية مثل المذهب العلمي الجديد حطم التمييز التقليدي بين النظرية /الممارسة وجعل النظرية كصيغة واحدة من الممارسة، فيقول:« **إن ما بعد البنيوية، مثل البراغماتية الجديدة، تقوض التمييز التقليدي بين النظرية/الممارسة، وتؤطر "النظرية" كأسلوب واحد للممارسة، لا متعالي ولا مميز. النظرية ليست أفضل من الممارسة. لكن لا شيء من هذا يشير إلى نهاية التنظير. إنه يعيد تقييم النظرية ويعيد تثبيتها. يوجد العديد من الممارسات بين علماء الأدب والنقاد، ولا تمثل النظرية الأدبية سوى جزء صغير من مجال معقد»**[2]. أي أنه لم يعد هناك تفضيل أو تمييز للنظرية على الممارسة.

إضافة إلى التحول نحو الخطاب(**Discourse**) « **بوصفه وجها للتمحيص والتحليل الإيديولوجي كأسلوب رئيس للتحقيق قد شهد على عودة ظهور النقد الثقافي»**[3]، إذ أصبح يُنظر للأعمال الأدبية بشكل متزايد على أنها وثائق جماعية أو أحداث ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وسياسية بدلا من كونها أعمالا مستقلة ضمن مجال جمالي، وبالتالي فإن « **هذا الاهتمام الواسع النطاق بالخطاب مقابل الأدبية أحدث تغييرات ليس فقط في أهداف الدراسة ولكن في طرق التحليل»**[4]؛ وصار بذلك النقد « **يستعين**

---

[1] «While cultural criticism has been practiced for several cencuries, che recerit advent of "theory" has revitalized and transformed it. In this context, my own project seeks not to restore forerunners of cultural criticism, but to illustrate the weak points of influential pre- decessors, cultural critics and otherwise, showing how poststructural- ism offers useful supplements to reigning modes of critical inquiry». **Vencent.B.Leitch**: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism, P :163.

[2] «Postructuralism, like newpragmatism, collapses the traditional theory/ practice distinction, framing "theory" as one mode of practice, neither transcendental nor privileged. Theory is not superior to practice. None of this, however, spells the end of theorizing; it revalues and resituates theory. Among literary scholars and critics there are numerous pratices, and literary theory represents only a small segment of a complex field. At certain historical times and places close reading (so-called pratical criticism) has held sway, giving rise to an antitheoretical ethos. At other moments and sites "theory" has held pride of place over practice. In both cases, it is not a matter of epistemology, but of the history and sociology of knowledge» .**Vencent.B.Leitch**: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism,P :xiii-xiv.

[3] «The turn toward "discourse" as the object of scrutiny and ideological analysis as a main method of investigation bears witness to a resurgence of cultural criticism» Ibid,P:ix.

[4]« The widespread interest in "discourse" as opposed to belletristic "literature" testifies, no doubt, to the expanding social importancce of popular culture and mass media and the decreasing status of canonical literature. Significantly, changes have occurred not only in the objects of study but in the methods of analysis». Ibid,P:ix.

بالمعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، دون أن يتخلى عن القراءة والتفسير، أي آليات التحليل الأدبي النقدي»[1].

لا يُعرِف فنسنت بليتش النقد الثقافي وإنما يكتفي بتمييزه عن النقد الأدبي التقليدي، بعدة خصائص، فيقول: « **تُميِزُ العديد من الخصائص بشكل أوضح بين مشروع النقد الثقافي ومشروع التحليل الأدبي التقليدي. أولا، لا يهتم النقد الثقافي بالأدب الكنسي فحسب، بل يهتم أيضا بمجموعة كاملة من المصنوعات والظواهر والخطابات غير الكنسية و"غير الجمالية" المزعومة. ثـــانيـــا، يستخدم بانتظام النقد الثقافي والتحليل المؤسسي بالإضافة إلى الأساليب النقدية التقليدية مثل التفسير (التأويل) النصي ودراسة الخلفية التاريخية. وثالثا، إن أكثر ما يميز النقد الثقافي لما بعد البنيوية عن الأنماط الأخرى المتنافسة هو الاستخدامات الأساسية للنماذج والإجراءات النصية والخطابية المستمدة من باحثين مثل: بارت (العمليات التفكيكية الرئيسة)، ودريدا (ملاحظته، التي تم التعبير عنها في علم النحو بأنه "لا يوجد شيء خارج النص" والتي تقدم بروتوكولا مفيدا للنقد الثقافي لما بعد البنيوي)، وفوكو (مفاهيم الأنساب)»**[2].

وهو بذلك يكون قد حدد للنقد الثقافي ثلاثة معالم أساسية ينطلق منها، نلخصها في ما يأتي:

1- توسيع ميدان اشتغاله، أي أنه لا يقتصر اهتمامه على الأدب الرسمي فقط وإنما ينفتح على ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة سواء كان ظاهرة أو خطابا.

---

[1] «Literary critics frequently call into service sociological, historical, political, and institutional modes of inquiry-without giving up close reading and explication» Ibid,P:ix.

[2]« Several characteristics most clearely differentiate the project of cultural criticism from the enterprise of conventional literary analysis.First, cultural criticism attends not simply to canonical literature, but to a whole spectrum of so-called noncanonical and "nonaesthetic" artifacts, phenomena, and discoures. Second, it regularly uses cultural critique and institutional analysis as well as conventional critical methodes like textual exegesis and historical background study. And third, what most readily distinguishes postructuralist cultural criticism from other contending modes is its basic employments of textual and discursive models and procedures derived from researchers such as Barthes, Derrida, and Foucault. for example, Derrida's observation, articulated in of Grammatology that " there is nothing outside of the texte"(158) provides a useful protocol ror postructuralist cultural criticism, as do key deconstructive operations of Barthes and certain genealogical conceptualizations of Foucault, as will be evident momentarily an throughout this book».**Vencent.B.Leitch**: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism, P :03.

2- يعتمد على نقد الثقافة والتحليل المؤسسي إضافة إلى أنه يستفيد من المناهج النقدية التقليدية مثل التأويل النصي ودراسة الخلفية التاريخية.

3- يركز على إجراءات نصية وخطابية مستقاة من مناهج ما بعد بنيوية كما تتمثل في أعمال:

- **رولان بارت:** "مفاتيح التشريح النصوصي".
- **جاك ديريدا:** "أنظمة الخطاب الإفصاح النصوصي" التي تفسرها مقولة "لا شيء خارج النص"، وهي عنده — فنسنت بليتش- بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي ما بعد البنيوي.
- **ميشال فوكو:** "حفريات النص".

وهذه الأخيرة -3- يرى أنها السمة المميزة للنقد الثقافي ما بعد البنيوي، وهي تأكيد لإعلانه الصريح على أن النقد الثقافي نقد متجاوز لمرحلة الحداثة والبنيوية.

والجدير بالذكر هو أنه وعلى الرغم من دعوته إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي وعلى الرغم من تمييزه بين النقدين الأدبي والثقافي واختلافهما، إلا أنه لا يلغي النقد الأدبي؛ حيث إنه أشار (في آخر مقدمة الكتاب) إلى أنهما يشتركان في بعض الاهتمامات، ويمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية، فيقول: «**النقد الأدبي والثقافي ليسا متطابقين؛ لكنهما يتداخلان في بعض المناطق، ومن الممكن للمثقفين الأدبيين أن يقوموا بالنقد الثقافي دون التخلي عن الاهتمامات الأدبية (...) ومن الأفضل تصور الاختيار بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية على أنهما كلاهما وليس إما/أو**»[1].

بعد أن قدم الخصائص التي يقوم عليها النقد الثقافي، اقترح مفهوما جديدا يتمثل في "الأنظمة العقلية/اللاعقلية" (**Regime of Reason/ Unreason**) مستبدلا بذلك مفهومي "الايديولوجيا" (**Ideogy**) و"التكوين الاجتماعي" (**Social Formation**) المتصلين بمفهوم "الأنظمة العقلية" التي أشار إليها ميشال فوكو في كتابه "الحقيقة والسلطة" (**Truth and Power**) (1972)، ولكن هذا الأخير لم يعط المفهوم اهتماما كافيا، يقول: « **هنا أستبدل مفهومي "الايديولوجيا" و"التكوين الاجتماعي" المتصلين بمفهوم "أنظمة العقل" المستوحى من فكرة فوكو السابقة الأكثر محدودية،**

---

[1] «literary and cultural criticism are not identical ; they share areas of overlap. It is possible for literary intellectuals to undertake cultural criticism without giving up literary interests(...)The choice between literrary and cultural studies is best conceived as both/and, not either/or».Ibid,P :xiv-xv.

والموجزة في "الحقيقة والسلطة" عن "أنظمة الحقيقة"»[1] . لأنه يرى أن « أما هدفه من وراء ذلك فهو فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي الما بعد بنيوي يقول: « **في المقام الأول، أنا مهتم بفتح بعض الاحتمالات المفيدة التي يمكن اكتسابها للنقد الثقافي لما بعد البنيوي في عمله الأساسي المتمثل في شمولية وتفتيت أنظمة العقل – وعليه– فإنني أفضل استخدام "الأنظمة العقلية/اللاعقلية" للقيام ببعض أعمال الايديولوجيا»**[2]. وكذا من أجل أن يتم النظر للظاهرة –أي ظاهرة– بوصفها نصا ومنفتحة على ما يسميه "التحليل الوظيفي" « **فعلى سبيل المثال، يمكن للمرء باستخدام نموذج النص أن يضع تصورا للسياسة والاقتصاد والأخلاق والفنون، كأفكار اجتماعية مشفرة في أنظمة أرشيفية للعقل ومنفتحة على التحليل الوظيفي»**[3].

وصف فنسنت بليتش الأنظمة العقلية/ اللاعقلية بأنها أنساق غير ثابتة و « **تخضع دائما لعمليات تكوين أي أن لها العديد من المواقع والحدود المتغيرة والناشئة، فإنها أقرب من كونها أحادية من اللاوعي الثقافي إلى خلية النحل»**[4] و تكشف لنا الممارسة الفعلية للتحليل على أنها « **ذات سمات متضاربة، كأن تبدو متماسكة و معقدة، أو مجزأة ومتناقضة وذلك بحسب ما يسمح به المحلل»**[5].

وعليه فإن « **تحليل الخطاب الذي يروج له النقد الثقافي يطمح إلى دراسة أكبر عدد ممكن من الأبعاد والأوجه الكاشفة لأنظمة العقل»**[6].

---

[1]« Here I substitute for the linked concepts of "ideology" and "social formation" the notion of "regimes of 'reason'" inspired by Foucault's earlier more limited idea, briefly sketched in "truth and power", of "regimes of truth"» Vencent.B.Leitch: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism P :03

[2]« Primarily, I am interested in opening up some useful possibilities to be gained for postructuralist cultural criticism in its essential work of totalizing and atomizing regimes of reason(…)I prefer to use regime of reason/ unreason to do some of the work of ideology » Ibid,P :03

[3]« Using the model of the text, one is enabled to conceptualize politics, economics, ethics, and the arts, for instance, as social discoures en coded in archival regimes of reason and open to functionalist analysis and critique» Ibid,P :03

[4] «Since a regime of reason is, in any case, always undergoing processes of formation, having numerous shifting and emergent recesses and margins, it approximates less a monolich than a honeycombed cultural unconscious. At each given moment, contradictions, revisions, and other distortions characterize a regime of reason/unreason, rendering it anything but a massive, centralized, panoptical databank, control center, or Geist.» **Vencent.B.Leitch**: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism ,P: 04.

[5]« In the actual processes of investigation, therefore, regimes of reason/unreason appear as coherent, complex, fragmented, or contradictory as an analyst allows». Ibid ,P: 04.

[6] «The discourse analysis promoted by cultural criticism aspires to study as many revealing dimensions and facets of regimes of reason» » Ibid,P :04.

ثم انتقل بعد ذلك من نقد النصوص إلى نقد المؤسسات؛ حيث رأى أن هناك توجه جديد أخذ ينمو بين المنظرين النقديين يركز على دور المؤسسات في تكوين أنماط الدراسة الأكاديمية وصيانتها وإعادة إنتاجها بالإضافة إلى أشكال الإبداع الثقافي، ومن بين هؤلاء أشار إلى[1]:

- **نقاد استجابة القراءة** أمثال: بليتش "**Bleich**" وفيتش "**Fish**" اللذين لاحظا بأن أنماط القراءة السائدة تتشكل بشكل كبير من خلال الأعراف والممارسات المؤسسية مما أدى بهما إلى تحويل الاهتمام الأكاديمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسات.
- **نقاد البنيوية** أمثال: تودوروف "**Todorov**" وكوللر"**Culler**" اللذين حولا تركيزهما من الأعمال المفردة إلى المؤسسات الأدبية وأنظمة القراءة.
- **نقاد الأقليات** أمثال: هنـــدرسون "**Henderson**" وجيلبرت "**Gilbert**" وجـــان مـــحمد "**Mouhamed Jan**" وجوبار "**Gubar**" الذين شجعوا على توسيع آفاق النظر النقدي وفحص العمليات المؤسساتية وتأثيرها في عمليات الاستقصاء الاجتماعي وتشكيل القانون.
- **نقاد ما بعد البنيوية** ولاسيما دولوز "**Deleuze**" وليوتار"**Lyotard**" وفوكو "**Foucault**" الذين فضحوا دور المؤسسات الاجتماعية الرئيسية في إنشاء الوضع الاستبدادي الراهن للمجتمعات الاستهلاكية المتقدمة والحفاظ على هذه الهيمنة.

قد شارك النقد الثقافي أيضا في ذلك من خلال « **سعيه إلى تجنب عادة الجمالي والشكلي في تخليد الأعمال الجمالية. لأن تقديس العمل الفني هو عزل وتحنيط، كما أن الجمالي لا يقتصر على**

[1] «A significant number of critical theorists have come by various routes in recent years to focus intellectual inquiry on the roles of institutions in the constitution, maintenance, and reproduction of modes of academic study as well as forms of cultural creation. Let me cite several examples. Reader-response critics like Bleich and Fish find that pre- vailing "styles" of reading are significantly shaped by institutional conventions and practices, leading them to shift scholarly attention from texts to institutions. A similar trajectory is discernible among structuralists like Todorov and Culler, who concentrate not on single works but on the "inscicution" of literature, specifically on systems of genres and reading protocols. Minority critics, for instance Henderson, JanMohamed, and Gilbert and Gubar, encourage expanding canons, which entails investigations of institutional processes of social exclusion and canon formation. Certain French poststructuralists, particularly Deleuze, Lyotard, and Foucault, expose to view the roles of key social institutions in establishing and maintaining the authoritarian status quo of advanced consumer societies» Ibid,P :126

الكلاسيكي فقط ولكنه يشمل الشعبي أيضا»[1]. فكل هذا التحول الواسع والتركيز بعيدا عن النصوص المستقلة أحدث نقلة نوعية نحو العلاقة بين الخطاب والمؤسسة.

انطلاقا من هنا بنى ليتش مقولته في النقد المؤسساتي معتمدا على الأعمال الثقافية البارزة في نقد المؤسســـة، وهو يعرض لهذه الأعمال قام بالتركيز على الجهود النقدية المؤثرة فقط على السلطة/ المعرفة والمتمثلة في عملان جسدهما كل من ميشال فوكو من خلال كتابه "المراقبة والمعاقبة" (**Discipline and Punish**) (**1979**)، وإدوارد سعيد من خلال كتابه "الاســـتشـــراق" (**Orientalism**) (**1978**)، لأنه يعتقد «**أن التحول إلى الدراسات المؤسسية عند المفكرين المعاصرين الرائدين لا يتجنب صعوبات القراءة ولا يبسط فهم الأعمال الثقافية، بقدر ما يقوي النقد إلى حد كبير كونه يركز بشكل مكثف على شبكات معقدة من السلطة والمعرفة»**[2].

كان هدفه من انخراط النقد الثقافي المابعد البنيوي في البحث المؤسساتي هو عدم وقوعه في شرك المؤسسة ذلك أنه « **بقدر ما يعد النقد الثقافي الما بعد البنيوي مشروعا أكاديميا فإن مؤسسة الجامعة ومؤسساتها الفرعية المجاورة تستحق اهتماما خاصا»**[3] معنى ذلك أن -النقد الثقافي- « يلغي الحدود الفاصلة بين الخطابات النخبوية/المؤسساتية وغيرها من الخطابات الجماهيرية، ويجعل منها مادة خام لدراسته دون أن يقع في فخ الانتقاء أو فخ المفاضلة»[4].

---

[1] «Cultural cricicism seeks to avoid the belletristic and formalistic habits of isolating and monumentalizing aesthetic works. To sacralize is to deracinate and mummify. The uestheric is not limited to the classic but includes the common» » Ibid,P :167.

[2] «While my position is that cultural cricicism must engage in institutional inquiry, the shift to institutional studies among leading contemporary incellectuals neither avoids nor simplifies the difficulties of reading and understanding cultural works. It does, I believe, considerably strengthen criticism if only because it focuses intensely on intricate networks of power and knowledge» » Ibid,P :127

[3] «Insofar as poststructuralist cultural criticism is an academic project, the institution of the university and its neigh- boring institutions and subinstitutions merit special attention» Ibid,P :127

[4] **حياة ذيبون:** النص الروائي في خطاب النقد الثقافي من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، مجلة العلامة، تصدر عن مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مج 01، ع01، 2016،ص: 114.

في الأخير غلق خط التفكير في النقد المؤسساتي باقتراح اسم آخر للاختلاف (**Différance**) يتمثل في التمأسس (**Instituting**)، ذلك أن مقولة "لا يوجد شيء خارج النص" تعني أنه "لا هروب من المؤسسة". وأنه لا يمكننا محاربة المؤسسة إلا بواسطة مساءلة المؤسسة نفسها[1].

مما تقدم نخلص إلى أن فنسنت بليتش حاول من خلال كتابه هذا تقديم نظرية أدبية ما بعد بنيوية لمشروعه المتمثل في النقد الثقافي. هذا الأخير يهتم بدراسة الخطاب مستعينا في ذلك بالمعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي.

وعودا إلى البدء يُعرف **آرثر آرزابرجر** النقد الثقافي على أنه « نشاط وليس مجال معرفي خاص بذاته (...). هو مهمة متداخلة، مترابطة متجاوزة، متعددة، (...)، وبمقدوره أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والانثروبولوجية..إلخ) ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة (وحتى غير المعاصرة)»[2].

معنى ذلك أنه مقاربة متعددة الاختصاصات مهمته هي «**التحليل والوصول إلى الجذور الاجتماعية والتغايرات المؤسساتية والتداعيات الايديولوجية للأحداث الاجتماعية والمؤســـسات والنصــوص**»[3]، وبالتالي فإنه « **ليس من المستغرب أن يتشارك النقاد الثقافيون الاهتمامات والأساليب ليس فقط مع علماء الأنثروبولوجيا والمؤرخين والمتخصصين في وسائل الإعلام وعلماء الاجتماع، وإنما مع مجموعة واسعة من الماركسيين والسيميائيين والتأويليين والميثوجرافيين والنسويين**

---

[1] «I wane to close this line of thinking with several other supplements. Another name for différance is instituting. "There is nothing outside of the rext" means chere is no escaping institutions. we only just beginning to figure in institutions» » Ibid,P :144

[2] **آرثر آيزربرجر**: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية،تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط 1، 2003،ص:30-31.

[3] «Cultural cricicism seeks to avoid the belletristic and formalistic habits of isolating and monumentalizing aesthetic works. To sacralize is to deracinate and mummify. The uestheric is not limited to the classic but includes the common. The task of cultural criticism is co analyze and assess the social roors, institutional relavs, and ideological ramifications of com- munal events, institutions, and rexts. Against the weakening but still regnant scholarly focus on aesthetic masterpieces of canonized high literature, cultural criticism advances the claims of "low," working- class, marginal, popular, minority, and mass cultural discourses».**Vencent.B.Leitch**: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism P :167.

والمنظرين العرقيين والمابعد البنيويين»[1]، لأن مرحلة ما بعد البنوية قد عرفت تقارب وتداخل بين الاختصاصات وصار بذلك « الفيلسوف والعالم في الإنسانيات وعلماء الأدب واللسانيات والمعلوميات والعلوم يشتغلون بالأنساق المختلفة، سواء تحققت من خلال النصوص الأدبية المكتوبة أو الشفاهية أو الصورية وسواء تعلقت بالثقافة الشعبية أو العالمة»[2].

بظهور كتاب "النقد الثقافي" في الساحة النقدية الغربية، لقي هذا الطرح اهتماما كبيرا في المقاربات النقدية العربية المعاصرة؛ حيث تعددت تحديدات هذا المصطلح «الذي لا يعدو أن يكون ترجمة حرفية للمصطلح الانكليزي **Cultural Criticism** »[3].

يعرفه الناقد السعودي **عبد الله الغذامي** بوصفه « فرعا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة، وحقول (الألسنية)، معني بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقـــافي، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك على سواء بسواء. من حيث دور كل منها على حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا معني بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي»[4].

يرى **صلاح قنصوة** أنه « ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا، تولد معنى أو دلالة»[5] .

---

[1] «It is not surprising that cultural critics share interests and methods not only with anthropologists, historians, media specialists, and sociologists but with a wide arrary of marxists, semioticians, hermeneuticists, mythographers, feminists, ethnic theorists, and postructuralists» » Ibid,P :x.

[2] **سعيد يقطين:** الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1435هـ-2014م،ص:65.

[3] **عبد النبي اصطيف:** ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج(3/25)، ع99، ربيــع2017 ص:16.

[4] **عبد الله الغذامي:** النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية الغربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005 ص: 83-84.

[5] **صلاح قنصوة:** تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، مصر، ط1، 2007،ص:05.

أما **محسن جاسم الموسوي** فيذهب إلى أنه « فعالية لا فرعا معرفيا، لأنه يتوخى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات»[1].

الملاحظ من التعاريف السابقة هو أن المفاهيم التي قدمها النقاد العرب للنقد الثقافي قد تعددت واختلفت فهناك من يصفه بأنه علم وهناك من يرى بأنه نشاط وهناك من يرى بأنه فعالية وممارسة ، لكن اللافت للانتباه هو أن أغلب هاته التحديدات لم تخرج عن الإطار المفهومي الذي اقترحه آرثر أرزابرجر للنقد الثقافي.

في حين يذهب **مصطفى الضبع** إلى أن الوقوف عند سمات النقد الثقافي وتحديدها أفضل بكثير للتعريف به، فقد حدد له جملة من السمات نجملها في ما يأتي[2]:

- التكامل: لا يرفض النقد الثقافي الأشكال الأخرى من النقد، وإنما يرفض هيمنتها منفردة أو هيمنة نوع منها منفردا، إذ يعني ذلك قصورا في الكشف عن الكثير من العلامات الدالة في سياق النصوص.
- التوسع: يوسع من منظوره للنشاط الإنساني بحيث يصبح المجال منفتحا أمام أشكال متعددة من النشاط للدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النقد الثقافي.
- الشمول: يوسع من منظور النقد ذاته ليجعله شاملا لكل مناحي الحياة مما يكسب النقد نفسه قيما أخرى جديدة. ذلك أن النشاط الإنساني كله في حاجة للنقد –بمعناه المطروح في المشروع الثقافي– لتحقيق التطوير، الكشف عن النظرية، الكشف عن القوانين الجديدة.
- الضرورة: فهو ضرورة تفرضها الحاجة لتطوير نظرتنا لحياتنا للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطرح الثقافي.
- الاكتشاف: يسعى النقد الثقافي إلى محاول اكتشاف، أو توجيه النظر لاكتشاف جماليات جديدة سواء في النصوص الأدبية نفسها أو في الواقع بوصفه نصا أشمل، يطرح علاماته ويوجه النظر لما تحمله من دلالات، وتطرحه من أنظمة لها قيمتها في السياق الفكري الإنساني.

---

[1] **محسن جاسم الموسوي:** النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان،ط1، 2005،ص:12.

[2] **مصطفى الضبع:** أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المينا، 23-26 ديسمبر 2003م، ص:10-11-12-13.

- الحرية: تعد هذه الأخيرة عماده، حيث أن ممارسة النقد الثقافي تتطلب حرية أوسع، سواء في موضوعه (النشاط الإنساني وكونه ليس محدودا في بالنص الأدبي فحسب) أو في طرائق التناول (خلق آليات جديدة للعمل النقدي)، ولن يتحقق ذلك إلا بقدر أكبر من الحرية.

- وهو ما تؤكده الناقدة **بشرى موسى صالح** وتلخصه في قولها: «ظهر-النقد الثقافي- نشاطا يضع ثقله النظري، أو الفلسفي الأكبر على دعامتين اثنتين هما: دعامة الشمول أو الكلية، ودعامة التعدد أو نقض التمركز»[1].

- في الأخير يمكننا القول إن **النقد الثقافي** اتجاه نقدي جديد ما بعد بنيوي معني بنقد خطاب الثقافة ككل؛ هذه الأخيرة هي المادة الأساسية لاشتغاله، يستفيد من عديد الاتجاهات والتخصصات المعرفـــية، جاء كرد فعل على البنيوية التي تنظر إلى الأدب بوصفه ظاهرة فنية جمالية، يسعى إلى « إزاحة وتفكيك مركزيات سائدة: كمركزية اللغة والنص التقليدي، مركزية المنهج التخصصي الصارم...»[2] وغيرها، لا يفرق بين مركزي وهامشي، يتعامل مع النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية مضمرة يسعى إلى كشفها ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والمؤسساتي.

1-2- مفهوم النسق الثقافي:

يعد مصطلح «النسق الثقافي» أيضا من المصطلحات الأساسية التي شكلت عنوان البـــحث الملاحظ عليه أيضا أنه مركب من مصطلحين اثنين أحدهما منسوب إلى الآخر. يتمثل الأول في مصطلح النسق (**Systems**)، في حين يتمثل الثاني في مصطلح الثقافي (الذي جاء واصفا للنسق) والمشتق من كلمة الثقافة التي سبق وأن فصلنا الحديث فيها.

[1] **بشرى موسى صالح**: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013، العراق، ط1، 2012، ص: 05.

[2] **الشيخ غالب الناصر**: مباني الدين التجريبي والتعددية الدينية في فلسفة عبد الكريم سروش، مركز الفكر الاسلامي المعاصر، ط1 1433هـــ -2012م، ص: 57.

عَرف مصطلح النسق (**System**) عدة دلالات انطلاقا من مفهومه اللغوي* الذي نعني به « ما كان على طريقة نظام واحد من كل شيء»[1] يرى أحد الدارسين أنه « قد استعمل في الدرس اللغوي والنقدي الحديث بدلالات موسعة تنبثق عن هذه الدلالة»[2].

ففي الدرس اللغوي جاء مرادفا للبنية (**Structure**) التي هي «نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو، يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى»[3].

أو النظام (**System**) حسب مصطلح **فرديناند دي سوسير** (**Ferdinand de Saussure**) الذي يرى أن « النسق نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة لأجزاء خارجها»[4]. وقد استخدمه –النسق/ النظام– في محاولته لتقديم تعريف جديد للغة فهي من منظوره « نظام من الاشارات (**System of Signs**) التي تعبرعن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألفبائية المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة، ولكنها أهمها جميعا»[5].

---

* **الدلالة اللغوية للنسق:** إن النسق لفظة مشتقة من الجذر اللغوي (نسق)، تقوم دلالتها المعجمية على معنى التنظيم والترابط والتماسك. ينظر: – **ابن فارس:** معجم مقاييس اللغة، (ج5)،ص:2494. **ابن منظور:** معجم لسان العرب،(مج6)،(ج12)،ص:230. **الزبيدي:** تاج العروس من جواهر القاموس، (ج26)،ص:420. **الفيروز آبادي:** القاموس المحيط،ص: 925. احتفظت الكلمة بالدلالة ذاتها في المعاجم العربية الحديثة. ينظر:**مجمع اللغة العربية:** معجم الوسيط، ص:919. وينظر أيضا: **أحمد عمر مختار:** معجم اللغة العربية المعاصرة ص:2203.

[1] **جبران مسعود:** معجم الرائد، ص:804.

[2] **فتحي أحمد الشرمايي:** دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد–الأردن، ط1،2019م ص:07.

[3] **إديث كريزويل:** عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص:413.

[4] المرجع نفسه، ص: 415.

[5] **فردينان دي سوسير:** علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، كتاب منشور عن سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار أفاق عربية، بغداد، العراق، دط، 1985م، ص:34

واللافت للانتباه هو أنه « لم يكن يقصد بالنسق أكثر من الطبيعة النظامية للغة وذلك من أجل تمييز اللغة عن الكلام ذي الطبيعة المتغيرة وغير النظامية »[1].

لكن قبل الحديث عن دلالة النسق في النقد الحديث تجدر بنا الإشارة إلى أن كلمة النسق قد تطورت عبر مرحلتين هما[2]:

- في مرحلة البنيوية استعملت بالمفرد (**Système**/ نسق) وكانت تدل على معنى النظام والبنية.

- في مرحلة ما بعد البنيوية استعملت بالجمع (**Systems**/ أنساق) للدلالة على معنى يتجاوز النظام الذي هيمن في المرحلة البنيوية.

وانطلاقا من المرحلة الثانية أصبح النسق يحيل إلى سياقين اثنين هما[3]:

- قد نعني به النظرية (**Théorie**).

- قد نقصد به إطارا أكثر عمومية هو ما يعرف بنظرية الأنساق أو النسق منظور إليه على أنه شكل من أشكال الخطاب (**Le système comme forme de discours**).

وعليه فقد انتقلنا من المقاربة النسقية التي تهتم فقط بالنسق المغلق (**fermè système**) إلى المقاربة بالأنساق التي حاولت ترتيم فجوات النسق البنيوي إلى النسق المنفتح على المعطيات الخارجية وذلك عن طريق استعابها للأنساق، إما أن تكون مغلقة أو مفتوحة (**ouvert système**)، هذه الأخيرة تهتم بها في ظل دينامية تعمل على تجاوز الأعطاب التي يطرحها النسق المغلق[4].

ومن ثمة فإن استعمال مصطلح النسق بدلالته الجديدة في النقد الحديث كان بتأثير من نظرية الأنساق العامة(**Général System Theory**) «التي وُجِدت في العلوم الطبيعية كالرياضيات والبيولوجيا ثم في الأنثروبولوجيا وتطورت فيها، وكان لها في كل علم أو مجال بحثي مفاهيمها الخـــاصة»[5]، حيث تقول نظرية الأنساق « بوجود الترابط البنيوي وهو عبارة عن قنوات تربط النسق

---

[1] **ناظم كادر**: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1 2004م، ص: 93.

[2] ينظر: **سعيد يقطين**: الفكر الأدبي العربي (البنيات والأنساق)، ص:81

[3] ينظر:**اليامين بن تومي**: تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي (دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكلية والجزئية) مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المملكة المغربية، بيروت، ط1، 2017م، ص: 48

[4] ينظر: المرجع السابق، ص:53-54-55 (بتصرف)

[5] **فتحي أحمد الشرماني**: دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، ص: 08.

بالبيئة ويتم من خلالها اختزال التعقيد، أي اختزال كم كبير من الوقائع الموجودة في البيئة وبالتالي من تأثيراتها الممكنة على النسق، وهذا هو الشرط اللازم لتعامل النسق مع القلة القليلة من الوقائع التي يسمح بها، لتجسير الهوة في نسبة التعقيد بين النسق والبيئة»[1] .

أشار نيكلاس لومان (**Niklas Luhmann**) إلى الأنساق محاولا ربطها بواقع الإنسان الاجتماعي من خلال التساؤل الذي طرحه في مقدمة كتابه "مدخل إلى نظرية الأنساق" متسائلا: « كيف يمكن أن نتمثل جسم الكائن بشكل منفصل عن البيئة المحيطة، ويكون منغلقا رغم حاجته لكل ما يجري في بيئته، لكي يتمكن من الاستمرار في الحياة»[2]، ليؤكد لنا أن الأنساق « تعتمد وتؤسس على التمييز بين النسق والبيئة، أي على خط ورسم الحدود بينهما، حيث تتشكل بنية النسق من كل ما عداه! وليس المقصود هنا بالبيئة الطبيعية وحسب، بل كل البشر من حوله وكذلك كل الأنساق الأخرى، استنادا إلى هذه الرؤية يمكننا تحليل كيفية قيام الأنساق، وكيفية تغيرها بالنسبة للبيئة المتغيرة باستمرار»[3].

وبالتالي فالأنساق عنده هي « علاقات بين العناصر.أو: النسق هو علاقة بين البنية والصيرورة وِحدة تقود نفسها بنيويا في صيروراتها الخاصة. أي أن هناك الوحدة، الحدود الصيرورة البنـــية العنـــصـــر، العلاقة»[4]، وتنشأ عبر قنوات تواصل تربط النسق بالبيئة، أي « عبر توفر مجموعة من العوامل تساعد في إنتاجها، ويكون عبر العلاقة التي تربط كل عملية بأخرى وبشكل انتقائي ومتواصل في شكل نمط واحد. والخاصية الأساسية التي تتحكم في نظرية الأنساق تتلخص في الوظيفة التي يؤديها كل نسق»[5] فلكل نسق نظام ذاتي يحدده ويؤطره، إنه « يخط حدوده عبر عملياته النوعية الخاصة ويميز نفسه عن البيئة، ولا يمكن مراقبته كنسق إلا بعد أن يقوم بذلك، وبهذه الطريقة»[6] وبالتالي لا يوجد فيه « شيء آخر سوى عملياته الذاتية وذلك لغايتين مختلفتين: الأولى: تكوين البنى الذاتية، حيث يتوجب تشكيل البنى الذاتية لنسق منغلق العمليات عبر عملياته الذاتية، أي لا يوجد استيراد للبنى. وهذا يعني أن

---

[1] **نيكلاس لومان:**مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي،مراجعة وتقديم: رامز ملا، منشورات الجمل،كولونيا (ألمانيا) بغداد، ط1، 2010م،ص:08

[2] **فتحي أحمد الشرماني:** المرجع السابق، ، ص:07

[3] المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه ، ص:97

[5] **نعيمة بولكعيبات:** النسق المضمر في نوادر جحا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج(3/25)، ع99، ربيع2017 ص:431

[6] **فتحي أحمد الشرماني** : دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية ، ص:08

هناك "تنظيما ذاتيا". والثانية: ليس بحوزة النسق وتحت تصرفه سوى عملياته الذاتية لكي يحدد الحالة التاريخية، أي الحاضر الذي لا بد لكل شيء من أن ينطلق منه. ويتم تعريف الحاضر بالنسبة إلى النسق من قِبل العمليات الذاتية»[1].

أما الباحث السوسيولوجي تالكوت بارسونز (**Talcott Parsons**) فإنه يربط الأنساق بالفعل « ذلك أن اهتمامه ليس منصبا على فعل الفرد وحسب بل على أنساق الفعل أيضا»[2]، وحتى يتولد الفعل يتصور أن هناك أربعة مكونات يجب أن تتفاعل مع بعضه، هي[3]:

- نسق أداتي(**instrumental**) يصف وسيلة الفعل.
- نسق منجز (**consummatory**) يصف الحالة المُرضية التي يجب الوصول إليها.
- نسق خارجي (**external**) علاقات النسق الخارجية.
- نسق داخلي (**internal**) المعطيات البنيوية الداخلية .

ويتم هذا التفاعل عبر تصنيف متقاطع (هذه هي تقنيته النظرية)، أي عبر وضع متغيرين اثنين مقابل بعضهما. وعليه فالنسق عنده نظام ينطوي على « فاعلين أو أكثر يشغل كل منهم مكانة محددة، ومن خلالها يؤدي دورا متمايزا، أي أنه نمط منظم من العلاقات بين الأعضاء، تتحدد فيه حقوقهم وواجباتهم اتجاه بعضهم البعض، كما تشهد إطارا من القيم أو المعايير المشتركة، ناهيك عن بعض الرموز والقضايا الثقافية المختلفة »[4]. وقد لخص نيكلاس لومان نظريته هذه في « جملة واحدة، وهذه الجملة هي "الفعل نسق" (**Act is system**)[5].

ونظرا لكون النسق مصطلحا مُتنقِلا عَبَر مختلف العلوم ووُظِفَ في مختلف المجالات العلمية في الرياضيات والمنطق، والفلسفة، وعلم الاجتماع واللغة والنقد فإنه ليس هناك مفهوما محددا له، وهو ما

---

[1] **فتحي أحمد الشرماني** : دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية ، ص:08

[2] **إيان كريب**: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، أفريل 1999م، ص:66

[3] **نيكلاس لومان**: مدخل إلى نظرية الأنساق، ص:31

[4] **شحاتة صيام**: النظرية الاجتماعية من المرحلة الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة، العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009م، ص:61.

[5] **المرجع السابق**، ص: 27

جعل الدارسين يتفقون على أن مفهومه « يتحدد عبر عملياته ووظيفته الداخلية وعلاقته ببقية الأنساق الأخرى»[1]. معنى ذلك أن كل نسق يُعرِف حدوده بنفسه.

يرى جمال بندحمان بأن كل نسق يتكون من[2]:

- عناصر جزئية.
- عناصر متعالقة.
- كليات موحدة للعناصر الجزئية مما يسمح بهرمية متدرجة تجعل كل نسق محتويا لأنساق أخرى.

هاته المكونات تحدد لنا جملة من الخصائص يتميز بها النسق نجملها في ما يأتي[3]:

1- الخاصية الأولى: خاصية الوظيفة وتعد الخاصية الأساسية للنسق حيث إن لكل نسق له وظيفة يؤديها وهي التي تحدد لنا طبيعته.

2-الخاصية الثانية: خاصية التطور، فكل نسق يقوم على مبدأ النمط الواحد والمتغير ويحدد بالوظيفة إذ لا يمكن للنسق أن ينشأ من نمط وجد لمرة واحدة فهو عبارة عن سلسلة من الأحداث المتكررة.

3-الخاصية الثالثة: خاصية التوازن أو النظام الداخلي، فكل نسق يعمل على تحقيق وظيفة معينة تحقق له التوازن الداخلي .

4- الخاصية الرابعة: خاصية الانقسام: فكل نسق رئيس ينقسم إلى مجموعة أنساق فرعية تكون العلاقة بينهم قائمة على التكامل الداخلي الذي يحقق التوازن والتطور المتواصل.

وعليه فإذا ما حاولنا تحديد مفهوم الأنساق الثقافية نجد أن الناقد **نادر كاظم** يؤكد على أنها نتاج حقلين أساسيين هما الأنثربولوجيا والنقد الحديث، فيقول: « يتعذر بالضبط تحديد اللحظة التي ولد فيها هذا المفهوم، ولكن ما هو في حكم المؤكد أن هذا المفهوم من نتاج حقلين أساسيين هما الأنثربولوجيا والنقد الحديث، وتحديدا من نتاج التداخل الثري بين هذين الحقلين في فكر الأنثربولوجي الأمريكي المعاصر كليفورد غريتس»[4].

---

[1] **نعيمة بولكعيبات:** النسق المضمر في نوادر جحا، ص: 431.

[2] **جمال بندحمان:** الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري (التشعب والانسجام)، دار رؤية للنشـــر والتوزيع، مصر، ط1،2011م ص: 201.

[3] ينظر: **المرجع السابق**، ص:431-432.

[4] **ناظم كادر:** تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)،ص:92.

لقد شغل مفهوم النسق مكانة محورية في إطار النظرية الاجتماعية وعُد الأساس الفكري للوظيفية بوصفه يتألف من مجموعة من العناصر المترابطة مع بعضها البعض ويسود بينها نوعا من التساند الوظيفي[1].

حيث حدد راد كليف براون ثلاثة جوانب أساسية في كل نسق هي[2]:

- البناء الاجتماعي.
- مجموعة العادات الاجتماعية.
- الأساليب الخاصة في التفكير والمشاعر والعادات والعلاقات الاجتماعية التي تؤلف البناء الاجتماعي.

لكن هذه النظرية وخاصة مفهوم البناء الاجتماعي (**Social Structure**) لم يلق القبول من طرف البعض؛ حيث إنه هوجم من قبل الأنثربولوجي كلود ليفي ستراوش (**Claude Lévi Strauss**) الذي « نقل مصطلح النسق إلى المحيط الثقافي في دراسته الاثروبولوجيا البنيوية (**1958**) قائلا بوجود نظام كلي أو عالمي سابق على الأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة»[3]،وبدلا من استخدام مفهوم البناء الاجتماعي « يطرح فكرة مؤداها أن هذه الأبنية الاجتماعية الملموسة والظواهر الثقافية المختلفة إنما هي محكومة ببنيات وقوانين خفية كامنة وثاوية في اللاوعي الإنساني»[4].

من هنا يذهب الانثربولوجي الأمريكي كليفورد غريتس إلى « إبراز أهمية البعد الثقافي في التحليل الديني والعقائدي؛ حيث ركز بصفة خاصة على الملامح والأبعاد الثقافية في الدين وصلتها بالبناء الاجتماعي والنفسي خاصة وهو يحاول العثور على إجابة شافية لتساؤل جوهري مؤداه إلى أي مدى يكون اعتبار الدين نتاجا للبناء الاجتماعي وإلى أي حد يمكن الركون إلى صدق هذه المقولة (...) ومنذ البدايات الأولى لطريقه الأكاديمي تحددت نظرته إلى الدين بوصفه نسقا ثقافيا»[5]. ونظرا لأنه ركز في

---

[1] ينظر: **شحاتة صيام**: النظرية الاجتماعية من المرحلة الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة، ص:43.

[2] المرجع نفسه، ص: 51.

[3] **ضياء الكعبي**:السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م، ص:21

[4] **ناظم كادر**: : تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، ص:94

[5] **محمود أبو زيد**: أعلام الفكر الاجتماعي والانثربولوجي الغربي المعاصر(ج 2)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط2007 ص: 13

دراسته الأنثربولوجية للدين على « أهمية تحليل نسق المعاني الذي تنطوي عليه الرموز الدينية وعلى علاقة هذه الأنساق ببناءات العمليات الاجتماعية والسيكيولوجية»[1]، فإنه يرى أن النسق الثقافي يعمل بوصفه « مرشدا للعمل ومسودة للسلوك»[2] أي أن أفعال الإنسان محكومة بما يفرضه عليها النسق الثقافي، وعليه يعرف الإنسان بوصفه « الحيوان الأكثر اعتمادا على هذه البرامج التحكمية غير الطبيعية، التي تنظم سلوكه»[3]. ويُعرف الأنساق الثقافية على أنها « مجموعة من ميكانيزمات الضبط والتحكم –مثل الخطط والوصفات [الغذائية أو الطبية]،والتعليمات– وهو ما يسميه مهندسو الحاسوب بـــ[البرامج] للتحكم في السلوك، ولتنظيم العمليات الاجتماعية والنفسية، وبالقدر الذي تزودنا الأنساق الوراثية بقوالب لتنظيم العمليات العضوية»[4].

وانطلاقا مما ذهب إليه فإن مفهوم الأنساق الثقافية يتجاوز[5]:

- مفهوم البناء الاجتماعي الذي يعد الثقافة مجموعة من الأنظمة المحسوسة والأدوار والمكانات و أنماط السلوك والعلاقات الاجتماعية والعادات والتقاليد الملموسة (كما تجلى عند راد كليف براون).

- الأبعاد التجريدية والتعميمية لمفهوم البنيات اللاشعورية الثابتة التي تحكم تلك الأبنية الاجتماعية (من منظور كلود ليفي ستراوش).

هذا التجاوز يجعل من مفهوم –الأنساق الثقافية– « يقع في منطقة وسطى بين البناء الاجتماعي والبنية الكامنة في العقل الإنساني وذلك لجمعه بين وظيفة التفسير والاستيعاب للتجربة الانسانية من جهة وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى»[6].

معنى ذلك أن الأنساق الثقافية تؤدي مهمتين[7] :

- تتمثل الأولى في تفسير الثقافة.

---

[1] المرجع السابق، ص:14

[2] **كليفورد غريتس**: الاسلام من وجهة نظر علم الاناسة، تر: أبو بكر باقادر، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993م، ص:11

[3] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص:74

[4] المرجع نفسه، ص:84

[5] ينظر **ناظم كادر**: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)،ص:96

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] **نزار جبريل السعودي**: تفاعل النقد الثقافي مع المناهج النقدية والمعارف المتعددة: قراءة لأهم المفاهيم الرئيسة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الانسانية والاجتماعية، الشارقة، مج 14، ع 02 ، ربيع الأول/ديسمبر 1439هـــ/ 2017م، ص:217

- في حين تتمثل الثانية في وصفها أداة من أدوات الهيمنة على فكر المتلقين.

انطلاقا مما تقدم أصبح مصطلح الأنساق الثقافية من بين أهم المفاهيم استعمالا لدى النقاد الثقافيين؛ حيث يعد الركيزة الأساسية التي يقوم عليها مشروع النقد الثقافي لدى الناقد عبد الله الغذامي، فمن أجل إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي أحدث نقلة في مفهوم النسق بوصفه عملية إجرائية من ضمن العمليات الأخرى التي قام بها، يقول: «إننا هنا نطرح النسق كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب عندنا قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة»[1].

يرى أن النسق « يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد»[2]، وتتمثل الوظيفة النسقية التي تحدده «حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر ويكون ذلك في نـــص واحد، أو ما هو في حكم النص الواحد»[3].

وقد حدد للنسق الثقافي مجموعة من الخصائص نجملها في ما يأتي[4] :

- النسق الثقافي دلالة مضمرة ليست من صنع المؤلف، منغرسة في الخطاب ومؤلفتها الثقافة.
- النسق الثقافي ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها قناع الجمالية اللغوية.
- الأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق.
- في الأخير يمكننا القول إن الأنساق الثقافية « مُواضَعَة (اجتماعية، دينية، وأخلاقية استيقية...) تفرضها في لحظة معيَنه من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يَقْبَلُها ضمنيا المؤلِّف وجمهوره»[5]. وعليه فهي

[1] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية الغربية)، ص: 77.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] المرجع نفسه، ص: 79.

[5] **عبد الفتاح كيليطو**: المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر:عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2002م، ص:08 ص:08

مجموعة من البنى الاجتماعية والسياسة والدينية والثقافية المتفاعلة فيما بينها، أنتجتها الثقافة وعملت على تمريرها إلى الجمهور تحت عباءة الجمالي وتكمن مهمة النقد الثقافي في كشفها.

- إن تتبع مسار النقد الثقافي أدى بنا إلى الوقوف على بعض المصطلحات التي تتداخل معه، لذا من الأحسن أولا التفريق بينه وبين هاته المفاهيم - تحديدها ومناقشتها- وقد ارتأينا تجسيدها عبر جملة من الثنائيات من شأنها إزاحة أي غموض أو خلط قد يعتريها.

1-3- النقد الثقافي/ الدراسات الثقافية: (Cultural Studies)

إن النقد الثقافي والدراسات الثقافية (**Cultural Studies**) «مصطلحان متداخلان يدلان تحديدا على الدراسات التي تشتغل بصورة مركزة على تفكيك البنى الثقافية وتحييث علاقاتها والإحاطة بأنساقها ومهيمنات إنتاج المعاني الإيديولوجية وتشريح الإيديولوجي/ المؤسساتي وكشف السياقات الثقافية والسياسية والاجتماعية ومعرفة مرجعيات الخطاب الثقافي»[1] ؛ لكن الفرق بينهما «هو كالفرق بين مصطلحي (الدراسات الأدبية) و(النقد الأدبي) الأول يعني حقول الممارسة النقدية ومناهجها، والثاني يعني الممارسة نفسها وما الفصل بينهما إلا لغرض التنظيم المنهجي والتوسع بالمفاهيم أو للتفريق بين الدراسات الثقافية عموما وبين تلك الموضوعة بقصدية النقد الثقافي»[2].

سنحاول من خلال الجدول الآتي تحديد أهم نقاط الاختلاف بين النقد الثقافي والدراسات الثقافية[3]:

النقد الثقافي	الدراسات الثقافية

[1] **إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر حسين:** النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية، جامعة واسط العراق، ع13، نيسان 2013، ص:11.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: **سمير الخليل** : دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة ص:166-167.

الخطاب في النقد الثقافي يكون جماهيريا ومقبولا ومستهلكا على الأغلب.	لا تميز هذا عن ذاك فقد يكون الخطاب نخبويا وليس جماهيريا ولكنها تقوضه وترفض سياقاته وأنظمته بقوة.
يتعامل النقد الثقافي مع نسق مضمر ما ورائي لا يظهر على سطح النص أو الخطاب.	تهتم الدراسات الثقافية بظواهر ثقافية لها حضورها في الخطاب أو النص وفيها نسق ثقافي ظاهر ومنها ما ورائية الدلالة المنسجمة مع السياق الثقافي الكامن في الخطاب.
النقد الثقافي يواجه الخطابات المؤسساتية ويفككها ويستجيب لها.	الدراسات الثقافية تشبه النقد الثقافي في مواجهة الخطابات المؤسساتية وتفكيكها ولا تستجيب لها بل تهتم بالمهمش والمهمل والمقصي في الخطاب بوصفه شعبيا.
للنقد الثقافي أدوات إجرائية يستعين بها أثناء بحثه عن النسق المضمر والعيوب النسقية (تتمثل في الجملة الثقافية والتورية الثقافية وغيرها)	الدراسات الثقافية لا تملك مثل هاته الخطوات الإجرائية
لا يشتغل النقد الثقافي كثيرا بالسياقات الثقافية المنتجة وأبعادها المعرفية والفلسفية والاجتماعية والتاريخية.	بينما الدراسات الثقافية فإنها تهتم بهذه السياقات الثقافية المنتجة وبأبعادها.

–الجدول رقم (01): يحدد أهم نقاط الاختلاف بين النقد الثقافي والدراسات الثقافية–

1-4- النقد الثقافي/ نقد الثقافة:

ينبه الناقد **عبد الله الغذامي** إلى ضرورة التفريق بين النقد الثقافي ونقد الثقافة، فيقول: « من الضروري هنا أن نفرق بين مصطلحين هما متمايزان بالشرط النظري، وهما مصطلح نقد الثقافة ومصطلح النقد الثقافي، وتحت مصطلح نقد الثقافة ظهرت أعمال كثيرة في مغرب الوطن وفي مشرقه*، وعلى مدى القرن العشرين كله. غير أن النقد الثقافي، كنظرية وكمنهج وكمقولة في الأنساق الثقافية والعمى الثقافي يأخذ لنفسه موقعا يستمد وجوده من هذه الأبعاد. وتجب محاسبته والنظر إليه من هذه الزاوية»[1]. وعليه فإن نقد الثقافة الذي مورِس منذ العقود الأولى من القرن العشرين من قبل المثقفين العرب ليس هو النقد الثقافي الذي دعا إليه عبد الغذامي بوصفه منهجا له أدواته الإجرائية، «فلا يكون مسمى النقد الثقافي إلا بأساسه النظري والمنهجي المحدد، وليس مجرد التحدث في شأن ثقافي هو ما يجعل الخطاب نقدا ثقافيا»[2].

1-5-النقد الثقافي/النقد الحضاري:

إن مصطلح النقد الحضاري ليس بالمصطلح الجديد فقد استعمله الناقد **هشام شرابي** في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته "**النقد الحضاري المجتمع العربي في نهاية القرن العشرين**"، و أيضا « دعا إليه ناقد مثل شكري عياد وما قدمه باحث مثل عبد الوهاب المسيري في مجال التحيز»[3] وعلى هذا الأساس ذهب بعض النقاد إلى القول أن النقد الحضاري يندرج ضمن النقد الثقافي.

* إن أعمال المثقفين العرب أمثال (عبد الرحمن الكواكبي، قاسم أمين، رفاعة الطهطاوي، محمد عبده، جمال الدين الافغاني، خير الدين التونسي، وٰشيد رضا، شبلي شميل، جورجي زيدان، أحمد فارس الشدياق، نجيب عازوري، علي مبارك، عباس محمود العقاد، روحي الخالدي، بندلي الجوزي، عبد الحميد بن باديس، أنطون سعادة، ساطع الحصري، طه حسين، مالك بن نبي، سيد قطب...) وغيرهم فقد عدد عز الدين المناصرة ما يقارب (151) المئة وواحد وخمسون مثقفا- والتي تعود إلى العقود الأولى من القرن العشرين- هي أعمال تندرج ضمن نقد الثقافة في نظر عبد الله الغذامي، لكن عز الدين المناصرة له رأي آخر؛ حيث يرى أن هؤلاء النقاد قد مارسو النقد الثقافي وأن أعمالهم تشكل النقد الثقافي بامتياز فيقول:«لا أحد يستطيع أن ينفي أن كتاب طه حسين، (مستقبل الثقافة في مصر،1938) يقع في دائرة الدراسات الثقافية، وفي دائرة النقد الثقافي بامتياز». ينظر: **عز الدين المناصرة:** الهويات والتعددية اللغوية (قراءات في النقد الثقافي المقارن)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2014م، ص:08-09.

[1] **حسين السماهيجي وآخرون:** عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية (دراسات-نقد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ط1، 20003م، ص: 12.

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] **سعد البازعي، ميجان الرويلي:** دليل الناقد الأدبي، ص:310.

لكن الباحث/ القارئ والمطلع على كتاب "النقد **الحضاري للخطاب تحولات السؤال النقدي من المقتضى اللغوي إلى الرهان الحضاري**" سيتبين له أن «هذا الرأي بعيد عن الصحة والموضوعية العلمية»[1]، وأن النقد الثقافي هو الذي يندرج ضمن النقد الحضاري فهذا الأخير أعم وأوسع كونه « يبحث في وظائف أخرى للخطاب أغفلها النقد الأدبي والنقد الثقافي واللساني»[2] .

يرى الناقد **عبد الفتاح أحمد يوسف** أننا « على أبواب منعطف جديد، يتطلب منا استيعاب نقلة أخرى من اللغة والنسق إلى الحضارة بوصفها وعيا إنسانيا يسهم في إمكانية إعادة تنظيم الوجود، ومن ثم سيطرة الإنسان على الوجود، ويكون للوعي الإنساني الجديد دورا في صياغته، بدلا من تبعية الوعي للأنساق»[3]، معنى ذلك أننا انتقلنا من النقد الثقافي إلى النقد الحضاري، لكن دون أن نلغي أيا منهما، يقول: « لا يستغني النقد الحضاري عن النقد الأدبي والنقد الثقافي، لأنه امتداد لهما، وطور فكري متجاوز لطروحاتهما الفكرية، يمارس معهما القطيعة الابستمولوجية بالمعنى الفلسفي، ويسعى فيه العقل إلى بلورة مفاهيم حضارية وصيغ فكرية جديدة تجعل الواقع أكثر انكشافا»[4]. ويُعرفه على أنه « نشاط عقلاني يهتم بتحليل التغيرات والتحولات التي تطرأ على مفاهيم الخطاب وقضاياه وأحداثه وإشكالياته، ويستعيد خلاصات الفكر الإنساني لإعادة فهم الحدث في الخطاب من منظور حضاري، فهو لا يبحث في أدبية النص أو الخطاب بقدر ما يتلقاه ضمن تشكيل السؤال الفلسفي/الحضاري»[5].

[1] **إسماعيل خلباص حمادي، إحسان ناصر حسين:** النقد الثقافي: مفهومه، منهجه،إجراءاته، ص:12.

[2] **عبد الفتاح أحمد يوسف:** النقد الحضاري للخطاب، احولات السؤال النقدي من المقتضى اللغوي إلى الرهان الحضاري، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، الجزائر-لبنان، ط1،2017م،ص:253.

[3] المرجع نفسه، ص:45.

[4] المرجع نفسه، ص:46.

[5] المرجع نفسه، ص:33.

الجدول الآتي يبين لنا أهم الفروقات بين النقدين الثقافي والحضاري[1] :

النقد الثقافي	النقد الحضاري
ينشغل بالظاهرة الثقافية على حساب الظاهرة الإبداعية، وذلك بهدف الكشف عن الأنساق الثقافية المتوارية خلف الأنظمة الاجتماعية والسلوكيات الثقافية.	يهتم بدراسة الظواهر الإبداعية والثقافية والاجتماعية في الخطاب الإبداعي، وذلك بهدف إنتاج مفاهيم جديدة وصيغ فكرية قادرة على خلخلة السائد والمألوف، مما يترتب عليه الارتقاء بالإنسان وبقيمه وسلوكياته، ومن ثمة تغيير الواقع إلى ما هو أفضل.
نقد منشغل بالرموز والأنساق يكشف الواقع من خلال أنساقه الثقافية.	نظام إنتاجي للفكر والمعاني، ينطلق الناقد من تأمل المفاهيم المؤسسة في الخطاب وتحليلها في سياق حضاري، وينهض على خلخلة الأنظمة الثقافية وطبائع التكيف بوضعها أمام الوعي النقدي العقلاني.
يعتمد النسق بوصفه نظاما للفكر.	يعتمد على الوعي الإنساني وقدرته على طرح مفاهيم جديدة وصيغ فكرية يمكن للعقل من خلالها مساءلة الخطاب اللغوي/النسقي السائد.

-الجدول رقم (02):يبن أهم الفروقات بين النقدين الثقافي والحضاري-

1-6- النقد الثقافي/ النقد الثقافي المقارن:

[1] المرجع السابق، ص:42.

النقد الثقافي المقارن (**Comparative Cultural Criticism**) مصطلح ابتدعه الناقد الفلسطيني **عز الدين المناصرة** ؛ حيث « كان (المناصرة) في العالم العربي، سباقا إلى مصطلح النقد الثقافي المقارن في دراسته عن ادوارد سعيد عام **2004** في مجلة فصول المصرية. غير أنه استعمل هذا المصطلح (عمليا) منذ (**1986**) في محاضرته عن (المثاقفة والنقد المقارن) في مؤتمر الرابطة العربية في دمشق»[1] موسعا من خلاله النقد الثقافي العام فهو عنده بديل للأدب المقارن الذي « يسعى إلى التخلص مما تعرض له من نمطية وتاريخية، والإفادة من معطيات النقد الثقافي في تجديد روح الأدب المقارن»[2].

ويفرق بين المصطلحين فيقول: «النقد الثقافي: يقرأ الأنساق المكبوتة داخل الأدب القومي الواحد ويقرأ النصوص الثقافية، داخل الثقافة الواحدة. أما النقد الثقافي المقارن: يقرأ النصوص الثقافية في علاقتها مع النصوص الثقافية في ثقافات العالم»[3].

وقد استعمله أيضا الناقد الجزائري **حفناوي بعلي** في كتابه "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن" (**2007**)[4]، الذي قدم من خلاله « دراسة واسعة عن نظرية النقد الثقافي المقارن، منطلقا من الأنساق الثقافية والاجتماعية بوصفها المدخل المناسب لدراسة البنية الفكرية والعلمية عند الشعوب»[5].

1-7-النقد الثقافي/ النقد الثقافي التفاعلي:

[1] **طارق بوحالة:** مفهوم النقد الثقافي المقارن عند عز الدين المناصرة، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: diwanalarab.com اليوم: 2021/02/11، الساعة: 12:52سا.

[2] علي صليبي المرسومي: النقد الثقافي المقارن عند عز الدين المناصرة: منظور جدلي تفكيكي، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: raialyoum.com، اليوم: 2021/02/11،الساعة: 13:00سا.

[3] **عز الدين المناصرة:** النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي)، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2005م، ص:09.

[4] **حفناوي بعلي:** مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

[5] **عمر كوش:** قراءة في كتاب مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، متاح على الشبكة الالكترونية: albayan.ae اليوم: 2021/02/12م، الساعة: 19:02سا

النقد الثقافي التفاعلي (**Interactive cultural criticism**) مصطلح اقترحه الناقد أمجد حميد التميمي في كتابه الذي يحمل عنوانه المصطلح نفسه "مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي" (**Introduction to the Interactive Cultural Criticism**) (**2010**) ، وقد كان ذلك تلبية « لتطور الشكل الفني للقصيدة الشعرية العربية مع بداية الألفية الثالثة، وتحقيقا لمواكبة نقدية عربية لا تترك فجوة، ولا تظهر عجزا، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن هذا النقد الثقافي التفاعلي لا يلغي ما سبقه من مناهج نقدية، ولا يترفع عليها، سوى أنه يلبي الحالة الجديدة التي وصلت إليها القصيدة العربية، وإن كانت على نحو من التجريب»[1]، ولأنه يرى أن هذا « الجديد من النصوص يتطلب منهجا نقديا كفيلا بالتعامل مع أســـراره، متعدد المصادر والموارد، كما أن النص متعدد أيضا»[2].

وعليه فإن النقد الثقافي التفاعلي امتداد للنقد الثقافي، لكن الفارق بينهما هو أن النقد الثقافي التفاعلي يشتغل على النص الثقافي التفاعلي في الإبداع الأدبي.

1-8- الناقد الثقافي:(**Cultural Critic**)

يعد الناقد أحد أهم أركان العملية النقدية، وقد طرأ عليه ما طرأ على العملية النقدية التي تحولت من نقد النص إلى نقد النسق، وبالتالي تحوَل الناقد من ناقد أدبي إلى ناقد ثقافي، ويعد « هذا التحول في مسار الناقد تحولا صحيا، يروم دمج الناقد في هذا العالم الجديد، قصد مسايرة المتغيرات العالمية المتسارعة والتعارض مع جديد المعرفة الانسانية ومن ثم تحقيق شرط التواصل الايجابي والفعال مع العالم»[3].

لكن حتى نقول عنه ناقدا ثقافيا وجب أن تتوفر فيه جملة من الصفات أو الخصائص نجملها في النقاط الآتية[4]:

- يعمل في مجالات متنوعة أي له علاقة مع مختلف التخصصات، فهو ناقد رحالة عابر للتخصصات يؤمن أن الوجود الفعلي في أسمى معانيه يتحقق مع كل قذف جديد.

---

[1] **أمجد حميد التميمي**: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1،2010م، ص:09.

[2] المرجع نفسه، ص:07.

[3] **حياة ذيبون**: النص الروائي في خطاب النقد الثقافي من نقد النصوص إلى نقد الأنساق،ص:112.

[4] ينظر: **آرثر أيزابرجر**: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص:38. وينظر أيضا: **عبد الكريم دخيل**: ممارسات النقد الثقافي في الفن العالمي المعاصر، رسالة ماجستير، تخصص الفنون التشكيلية/ رسم، إشراف: أ/د جنان محمد أحمد، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، البصرة، 1439هـــ-2018م، ص:14-15.

- يستخدم مصطلحات خاصة و أفكارا ومفاهيما متنوعة.
- لا ينقد بلا وجهة نظر، يرتبط بوجهة نظر ما، قد تكون ماركسية أو تأويلية أو تفكيكية أو نسوية...إلخ.
- ذو فكر يميل إلى الاختلاف عن الكل الجمعي من خلال اعتماده التنوع المعرفي المبني على اعتناق الأفكار أو الطرق التحليلية المختلفة.
- يتحرك بمبدأ أوسع، أي بحرية، على عكس الناقد التقليدي ذي الطابع التخصصي أو المنهجي؛ حيث إنه يستطيع الانتفاع من ميولاته التخصصية وإيمانه الفكري فلا يقف عند حدود المنهجية الضيقة مما تحدده أو تفرضه القيود التخصصية للمجال الذي ينتمي إليه، إذ يمكنه أن يمزج بين العديد من أنواع الممارسات والمناهج الفكرية والتحليلية المختلفة، وبما هو من داخل المؤسسة التخصصية أو خارجها.
- لا يقف عند حدود التعلم من الثقافة وإنما يغذيها بقيمه واهتماماته وتطلعاته وتجاربه مما يجعله فردا مشاركا بتكوين الثقافة بعد أن كان يجترها ويتلون بتقلباتها.
- يغوص في المجتمع وثقافته بعين فاحصة متشككة مدفوعا بمحاولة التحليل والتدقيق للبنى الثقافية المختلفة أو البنى التي تشكل لديه أهمية خاصة.
- لا يتخذ موقفا منحازا إلى الشكل الثقافي السائد بل يتعامل معه بمنظار الريبة والتدقيق وعدم الانجرار الرتيب بوصفه تابع أو مؤمن بالأنظمة والثوابت الثقافية بشكلها العام، مما يجعله يتعامل مع الوسط الثقافي أو الاجتماعي بتدقيق تفصيلي حذر، باحثا في الاتجاهات والجزئيات المكونة لهيكلته.

في الأخير يمكننا القول إن الناقد الثقافي « يسعى إلى فهم الوعي الإنساني ذاته، والتدليل على أن هذا الوعي تشكله على أوجه الإجمال قوى ثقافية في المجتمع الإنساني»[1].

2- أصول النقد الثقافي ومرجعياته:

[1] **عبد النبي اصطيف**: ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، ص:24.

أسهمت في ظهور النقد الثقافي جملة من المرتكزات المعرفية، ولأنه « جاء كرد فعل على الظاهرة البنيوية اللسانية والسيميائيات والنظرية الجمالية (الايستيقية) التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطقية (شعرية) من جهة أخرى»[1] فإنه سلك مسارا نقديا امتدت أصوله إلى طروحات «جاك ديريدا التفكيكية القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح، ولكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، وتبيان المختلف إضاءة وهدما تأجيلا، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية مهيمنة أم مهمشة، وموضعتها في سياقها المرجعي الخارجي»[2] مرتكزا في ذلك على جملة من النظريات المعاصرة والتيارات الفكرية الجديدة مثل نظرية ما بعد الحداثة، والنظرية التفكيكية، ونظرية التعددية الثقافية، والنقد النسوي، المادية الثقافية، الماركسية الجديدة، ونظرية الجنوسة، النقد الكولونيالي (الاستعماري)، نظرية الاستجابة والتلقي، ثقافة الوسائل والوسائط الإعلامية، الخطاب السردي التكنولوجي.

وعليه سنحاول من خلال ما سيأتي الوقوف عند بعض هذه النظريات التي تشكلت في طياتها أصول النقد الثقافي ومرجعياته ولعل أهمها يتمثل في: **الدراسات الثقافية– التاريخانية الجديدة– المادية الثقافية– النظرية ما بعد الكولونيالية– النقد النسوي.**

2–1– الدراسات الثقافية (Cultural Studies)

تعد الدراسات الثقافية « ثورة ضد منهج الدراسات الأدبية الكلاسيكية، وضد المفهوم التقليدي للثقافة التي كانت توصف بأنها أفضل ما فكر فيه المجتمع وأنتجه(...)، وسرعان ما اتخذت شكل الدفاع والتعبير عن الثقافة غير المكرسة وهي الثقافة الشعبية من ناحية والثقافة المعاصرة من ناحية أخرى»[3]، فهي بمثابة «مجال أكاديمي يمكننا تعريفه، من دون تخبط، بأنه التحليل الملتزم* للثقافات المعاصرة»[1].

---

[1] **جميل حمداوي:** نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة،(النقد الثقافي بين المطرقة والسندان)، مكتبة المثقف، الكتاب متاح على الشبكة الالكترونية: almothaqaf.com، اليوم: 02/03/2021، الساعة:32: 22 سا، ص:90.

[2] **عبد النبي اصطيف:** ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، ص:24

[3] **جون باتز:** الدراسات الثقافية (التاريخ– المادة– المنهج– الأهداف)، تر: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج(3/25)، ع99، ربيع2017، ص:236.

* ونعني هنا بالالتزام أن الدراسات الثقافية **ملتزمة بمعان ثلاثة** هي: **معنى** أنها ليست حيادية فيما يتعلق بالاستثناءات والمظالم والأضرار التي تلاحظها. **معنى** أنها تهدف إلى تعزيز التجارب الثقافية والاحتفاء بها. **معنى** أنها تهدف إلى التعامل مع الثقافة كجزء من الحياة اليومية من

يعرفها **كريس باركر** في معجمه "معجم الدراسات الثقافية" على أنها «مجال دراسي متداخل التخصصات أو ما بعد تخصصاتي **Post-disciplinary** يكشف عن الآليات التي يتم من خلالها إنتاج وغرس الثقافة أو خرائط المعنى» ، ويرى أن «المصطلح لا يمتلك أي مرجع يمكن الاتكال عليه للتدليل على سبب التسمية، بل هو مُشَكَّل بواسطة ألعاب اللغة المتعلقة بالدراسات الثقافية. بمعنى اصطلاحات نظرية طُوِرت واستُخدِمت من قبل أشخاص سموا أعمالهم دراسات ثقافية، وشكلت تلك المصطلحات مفاهيم استعملت ضمن مواقع جغرافية متنوعة للحقل، وكانت عاملا في صناعة تاريخ له كمجال معرفي»[2].معنى ذلك أنها حقل من الحقول المعرفية يكمن هدفها الرئيس في « تقصي الطريق المعقد الذي تتشكل وتتحول من خلاله التجارب الفردية والصلات الجماعية، وكذلك مظاهر الحياة اليومية في سطحيتها المخادعة، وكل الموضوعات والخبرات والتمثيلات التي درجنا على تسميتها "الثقافة"، وذلك في إطار وصف جينالوجيا الظواهر من جهة، وفضح صلات الهيمنة التي تتحكم فيها أو تنتج عنها من جهة أخرى»[3].

ظهرت إرهاصاتها المبكرة « بعد الحرب العالمية الأولى ونمت وتكاملت في عصر النهضة الأوروبية»[4]، والملاحظ عليها –الدراسات الثقافية التي ظهرت في عصر النهضة– أنها كانت مرتبطة أولا « بفروع علم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وكانت تعالج قضية الثقافة وارتباطاتها وقد توسع نشاطها مع بحوث علماء الانثربولوجيا واسهاماتهم في تحليل الثقافة وكسرهم لما هو معتاد من الدراسات التقليدية السابقة؛ حيث إنها تناولت بالدرس قضايا في التحليل الاجتماعي والثقافي لشعوب لم تكن مدار اهتمامهم من قبل»[5].

دون تشييئها. وهذا ما يؤشر إلى اختلافها الفعلي عن الأنواع الأخرى من الحقل الأكاديمي. ينظر: **سايمون ديورنغ:** الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية)، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يونيو 2015م، ص:15-16.

[1] **المرجع نفسه** ص: 15.

[2] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية، ص: 194-195.

[3] المرجع نفسه، ص:06.

[4] **عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري:** سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، ص:04

[5] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

تتلخص هذه الاسهامات التي عملت على تطوير الدراسات الثقافية في أربع نظريات اهتمت بالتحليل الثقافي، وتمثلت في أعمال كل من[1] :

- البريطانية **ماري دوجلاس** (**Mary Douglas**) التي تعد واحدة ممن تولوا ريادة النظريات البريطانية التقليدية في الأنثروبولوجيا الثقافية وقد تناولت أعمالها قضايا الترتيب الاجتماعي وتوجهت إلى الجماعات البدائية وكونت منظورا لدراسة شعائرهم ومناقشتها وتحليلها. كما أنها واحدة بين المائة من العلماء الاجتماعيين الذين عالجوا قضايا الرمزية في ثقافات المجتمعات بطريقة أكثر فعالية وقدمت بذلك منظورا عن الثقافة يلقي الضوء النقدي على الظروف المعاصرة.

- الفرنسي **ميشيل فوكو** الذي يمثل اتجاها مغايرا ومتميزا؛ حيث إن أعماله تميل إلى الغموض ومليئة بالانعكاسات الدقيقة عن طبيعة النمو الثقافي وطريقة التحليل الثقافي، فعلى الرغم من أن أعماله نابعة من التقاليد الجامعية وتعتمد من ناحية على التقاليد الدوركايمية وعلى التقاليد الماركسية وعلى التقليد البنائي إلا أن أداءه بالنسبة لهذه التقاليد كان منفردا كونه لا ينظر للثقافة كمقولة تحليلية أو تجريبية ولا يهتم بالاتصال بين الجماعات بل يعتد بهذا كله في تحليلاته، منطلقا من افتراض اجتماعية الواقع. وقد كان لأعماله المتنوعة والمختلفة الأثر الكبير في دفع عجلة الدراسات الثقافية لتناولها قضايا كانت مهملة ومهمشة لم تعالج من قبل. إذ نجده مثلا قد ركز على مدى تشابه المعرفة بوسائل القوة المختلفة والطرائق التي يمكن بها تحديد القوة واستخدامها والتفكير في تطبيقها في مجال النظم الاجتماعية.

- الأمريكي **بيتر بيرجر** (**Peter L.Berger**) الذي ظهر منذ أواسط 1960 بوصفه رائدا للاتجاه الفينومينولوجي –الذي يتعلق بقضايا الوجود (الأنطولوجيا) والمعرفة (الابستمولوجيا)– بل وبوصفه واحدا من المفكرين وأصحاب النظريات في الثقافة. وقد تناولت أعماله موضوعات عديدة في مجالات منها علم اجتماع المعرفة، والدين واللاهوت والتحديث والنظريات الاجتماعية والسياسية العامة، ولكونه استفاد من المنظور الفينومينولوجي فقد استطاع أن يبتكر أدوات ذهنية مؤثرة قادرة على التعامل مع المشكلات الاجتماعية الصغرى على أنها استيعاب القيم، وكذلك مع المشكلات الأكثر دقة: مثل التكوين الثقافي للنظم والايديولوجيات والانماط المجتمعية المتغيرة.

---

[1] ينظر: **روبرت وشنو وآخرون**: التحليل الثقافي (أعمال ميشيل فوكو، يورجين هابرماس، بيتر ل بيرجر، ماري دوجلاس)، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، مراجعة وتقديم: أحمد ةأبو زيد، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2008م، ص: 24.

- الألماني **يورجين هابرماس** الذي حول اهتمامه من الموضوعات الفلسفية والنظرية البحتة التي حددت أعماله المبكرة إلى فحص المشكلات الثقافية والاجتماعية التي تتحدى المجتمعات الرأسمالية المتــقــدمــة؛ حيث ركز على التطور الثقافي ونظريات الاتصال، كما حاول شرح كيفية تحليل المشكلات الخاصة بالشرعية مثل: المشكلات المرتبطة بالتطور الثقافي والهوية الذاتية.

أما بخصوص نشأتها الرسمية وانتشارها في الغرب بشكل متميز فقد كانت سنة 1964م، وذلك بتأسيس مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة (**Centre For Contemporary Culturtal Studies**) (**1964-1988**) ومدرسة فرانكفورت (**Frankfurt School**) (**1923**) في الأبحاث الثقافية ذات الطابع النقدي والسوسيولوجي[1].

انصب بحث مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية «حول اكتشاف تجليات بنى الثقافة الشعــبــيــة، والرسمية بمختلف أشكالها، والتعددية الثقافية من حيث تمركزها حول مجموعة من التصورات والافكار، التي تستند إلى مجموعة من الفلسفات والأبحاث العلمية، وإنتاج أشكال معرفية تتعلق بالبنى الاجتماعية، كما طرح أنصار هذا المركز مسألة الهويات الثقافية، والعلاقة الموجودة بين الأدب والمؤسسة، حيث حاولوا اثباتها من أجل فهم الآخر، والسيطرة عليه ثقافيا وسياسيا لتتشكل لديهم صورة أوضح حول تلك الثقافات الانسانية»[2]؛ حيث كان تركيزهم الأولي «على الثقافة المعيشة، ودراسة ثقافات الطبقة التي توافقت مع عمل ريتشارد هوجارت (**Richard Hoggart**) وريموند ويليامز، ومع ذلك هذه الفترة شهدت دراسات مزجت بين علم الإجتماع والنقد الأدبي متأثرة بالبنيوية ولا سيما في تمفصلاتها المتعلقة بالماركسية ، وقد شكل كل من رولان بارت ولويس ألتوسير(**Louis Althusser**) وخاصة أنطونيو جرامشي (**Antonio Gramsci**) مصادر فكرية مهمة لهذه الدراسات، بتوفيرهم لأدوات مفاهيمية كالنص، الهيمنة الأيديولوجيا، تم تطبيقها على الثقافة الشعبية كموقع للرقابة الاجتماعية والمقاومة على حد سواء»[3].

---

[1] ينظر: **جميل حمداوي**: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة (النقد الثقافي بين المطرقة والسندان)، ص:94.

[2] **رويدي عدلان**: الدراسات الثقافية : النشأة والمفهوم، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مج 07، ع 01 2018،ص: 167.

[3] **كريس باركر**: معجم الدراسات الثقافية، ص: 331

حاولت كذلك مدرسة فرانكفورت «أن تعطي للإنسان حقائق من صنع البشر وليست حقائق زائفة ومصطنعة من إنتاج أنظمة برمتها تريد أن تحكم قبضتها وتخدم مصالحها الفئوية»[1]، فنظرت للثقافة بوصفها ميدانا « لمعاينة كل معاني الحقيقة، وقد دار في وسط هذا السياق المعرفي جدل خصب بين تيودور أدرونو وصديقه اللدود وولتر بينيامين (**Walter Benjamin**) حول موقع الثقافة انتهى بهما إلى ثنائية قطبية استفادت منها الدراسات الثقافية: الإيمان بقدرة الثقافة على تشكيل مرآة لرؤية الحياة والتاريخ، لا تشكيل وهم رومانسي حولهما. أو تحميلهما بأحكام مستعادة جيلا بعد جيل تدعي طوباوية في الأحكام فحسب بل العمل على كشف الأنساق التحتية لهذه المنتجات الثقافية»[2].وعليه فقد ساهمت كلا من مدرسة فرانكفورت ومركز برمنغهام في إغناء الدراسات الثقافية.

كما أنها ارتبطت بهما نظرا لوجود نقاط مشتركة بينهما، نحددها بحسب الآتي[3] :

- كلاهما ينخرطان في الاعتقاد بتقاطع الثقافة والايدولوجيا ويريان نقد الايدولوجيا مركزيا للدراسات الثقافية النقدية.

-كلاهما أدركا بأن الثقافة نمط من الاستنساخ الايديولوجي والهيمنة، تساعد فيه الأشكال الثقافية على تشكيل أنماط التفكير والسلوك التي تحفز الأفراد على التكييف مع الظروف الاجتماعية في المجتمعات الرأسمالية، تنظران إليهما بوصفهما النموذج المحتمل للمقاومة في المجتمع الرأسمالي.

- كلاهما نظرا للثقافة العليا على أنها تستوعب قوى مقاومة الحداثة الرأسمالية، فضلا عن الايديولوجيا.
- كلاهما يؤكدان على وجوب دراسة الثقافة داخل منظومة العلاقات الاجتماعية التي من خلالها يتم إنتاج الثقافة واستهلاكها وعلى ضرورة أن يرتبط تحليل الثقافة ارتباطا مع دراسة المجتمع والسياسة والاقتصاد.

إضافة إلى أنهما تأسستا بالأساس بوصفهما مشروعات متعددة التخصصات قاومت تقسيم العمل الأكاديمي المعهود. الجدير بالإشارة إليه هو أنه « قد يستعمل مصطلح الدراسات الثقافية على نحو

---

[1] **كتراي محمد فوزي**:براديغم مدرسة فرانكفورت على المحك: منظور اتصالي، مجلة البحوث والدراسات الانسانية، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، الجزائر، مج 08، ع09، 2014م، ص: 102.

[2] **فيصل الأحمر**: أفق الدراسات الثقافية (مقاربات فكرية)، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1440هـ - 2019م،ص: 10.

[3] **تيم إدواردز**: النظرية الثقــافية (وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة)، تر: أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمــة، مصـــر، ط2 2012، ص:110-112.

فضفاض للإشارة إلى جميع جوانب دراسة الثقافة الأمر الذي قد يفهم منه أن الدراسات الثقافية تحيط إحاطة شاملة بمختلف طرق دراسة الثقافة وتحليلها في علم الاجتماع والتاريخ والاثنوجرافيا والنقد الأدبي بل حتى في علوم البيولوجيا الاجتماعية لكنه قد يستعمل أيضا، وبصورة أدق للإشارة إلى مجال محدد من مجالات البحث الأكاديمي »[1]، وهنا يرى **كريس باركر** وجود خط يفصل بين « دراسة الثقافة والدراسات الثقافية التي نشأت بشكل مؤسساتي (أي داخل المؤسسة) فدراسة الثقافة تتوزع على عدة مجالات أكاديمية كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والأدب الانجليزي...إلخ. وتسود مجموعة من الفضاءات الجغرافية والمؤسساتية، ولكنها لا تمثل بالضرورة الدراسات الثقافية. وبينما لا تمتلك دراسة الثقافة أصولا محددة، فهذا لا يعني أن الدراسات الثقافية لا يمكن تسميتها. وتكوين مركز الدراسات الثقافية المعاصرة ببرمنغهام في سنة **1960** كان حالة تنظيمية حاسمة. ومنذ ذلك الوقت سعى الحقل إلى تمديد قاعدته الثقافية ومجاله الجغرافي، وأصبح هناك منشغلون بالدراسات الثقافية في الولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا وافريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، كل له شكل الدراسات الثقافية الخاص به وطريقة عمله»[2].

وأخذت بذلك «طابعا عالميا اتساقا مع التوجه العولمي الذي حصل أخيرا على صُعد الحياة المختلفة، الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ومع التقدم الحاصل في التفكير ما بعد الحداثي، ومع تبدل النظرة إلى النص ومفهوم الثقافة»[3]. وقد تميزت الدراسات الثقافية بمجموعة من الخصائص نجملها فيما يأتي[4] :

تهدف الدراسات الثقافية إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة وتهدف من ذلك إلى اختبار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية.

على الرغم من كونها كينونة منفصلة عن السياق الاجتماعي والسياسي، فإن الدراسات الثقافية ليست مجرد دراسة للثقافة: فالهدف الرئيسي لها هو فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي في إطار ماهو جلي في حد ذاته

في الدراسات الثقافية تؤدي الثقافة دورين أساسيين: فهي هدف الدراسة. ومناط الفعل والنقد السياسي على حد سواء. وتهدف الدراسات الثقافية لأن تكون التزاما فكريا وبرجماتيا في آن واحد.

تحاول الدراسات الثقافية أن تظهر انقسام المعرفة وتروضه من أجل تجنب الانقسام بين نمطين من المعرفة أولهما الضمني وهو المعرفة البديهية المبنية على الثقافات المحلية، وآخرهما الأشكال الموضوعية للمعرفة التي يطلق عليها العالمية.

تلتزم الدراسات الثقافية بالارتقاء بأخلاقيات المجتمع الحديث. وأيضا بالخط الجوهري للعمل السياسي. والدراسات الثقافية ليست مجالا للدراسة عديم الجدوى، ولكنها التزام تجاه إعادة هيكلة البناء الإجتماعي من خلال الانهماك في السياسات الحرجة؛ لذلك فهي تهدف إلى فهم شكل الهيمنة في كل مكان وتغييره

الشكل01: خصائص الدراسات الثقافية

إضافة إلى أنها حقل دراسي ما بعد تخصصاتي يتميز بضبابية الحدود بينه وبين باقي الحقول المعرفية الأخرى « فهي تتكئ على العلوم الاجتماعية وعلى مختلف ميادين الدراسات الإنسانية لكي ترسم لنفسها وببراعة مشهودة مجموعة من المناهج والنظريات المعرفية التي تطبق على شتى الميادين التي جاءت من صلبها، والتي تلامس العلوم الإنسانية بالمعنى الأوسع: النظرية الأدبية، نظريات الاتصال، الإعلام، تحليل الخطاب، السياسة الثقافية، الهندسة الاجتماعية، والاقتصاد»[1].

انطلاقا مما سبق يمكننا القول إن الدراسات الثقافية « ميدان من ميادين البحث الأكاديمي، يُدرس في بعض الأحيان كتخصص مستقل في بعض الجامعات والمعاهد العليا وهو يقع على تخوم عدد من العلوم الاجتماعية (خاصة علم الاجتماع) والإنسانية (خاصة الأدب وعلومه بشكل ظاهر)»[2] تبنت دور « مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية ولعبت دورا حاسما فيها»[3].

[1] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية، ص: 07.

[2] **أندرو إدجار وبيترسيد جويك:** موسوعة النظرية الثقافية (المفاهيم والمصطلحات الأساسية)، ص:10

[3] **سعد البازعي، ميجان الرويلي:** دليل الناقد الأدبي، ص: 140.

هدفها خلق « منظورات جديدة صوب موضوعات مألوفة صار عسير أن تزعزها أو تخلق إزاءها ادعاءات جديدة للحقيقة »[1]، معنى ذلك أنها تسعى إلى كسر مقولات وتعويضها بأخرى من بين هاته المقولات نجدها قد «كسرت مركزية (النص)، و لم تعد تنظر إلى النص بما هو نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص، بل صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية»[2]، وأصبح النص حسب مفهومها « ليس سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص»[3]، لكن هذا الأخير ليس هو غايتها القصوى « وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي»[4].

ارتبطت بأعمال « زمرة معينة من الفلاسفة والمفكرين والنظرين الأوروبيين أولا؛ وعلى رأسهم فرويد وماركس وفريديريتش إنغلز، وكذلك مجموعة الأعلام الذين سيذكرون لاحقا على أساس كونهم أصحاب النظرية الفرنسية (**French theory**)، والمقصودون هم أساسا : ميشال فوكو، جاك ديريدا بيار بورديو، ثم لوي ألتوسير وجيل دولوز ورولان بارت وجاك لاكان...، كما أن السلف الصالح لأعمال معتنقي الدراسات الثقافية لا يخلون من اسمين خارجين عن كل تصنيف في الحقيقة لسعة أثريهما العلميين: فرديناند دي سوسور وميخائيل باختين ....، أما الأبوة المباشرة والمعلن عنها أثناء التأريخ المدرسي فتُعزى لـــ ريموند ويليامز وستيوارت هال بدءا من منتصف ستينيات القرن العشرين»[5]، هذه الأسماء وغيرها تعد « من بين قائمة كبيرة في العالم شاركت فعليا في التوسع في قراءة الأفكار والأنساق والاتجاهات، ومنحت الدراسات الثقافية فرصة التعمق في الثقافة»[6] ووقوفها على عمليات

---

[1] **فيصل الأحمر**: أفق الدراسات الثقافية، ص: 08.

[2] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،ص: 17.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع السابق، ص:17

[6] **محسن جاسم الموسوي**: النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقها، وبناها الشعورية)،ص:12.

إنتاجها وتوزيعها واستهلاكها، وقد عرض **آرثر آيزابرجر** في كتابه "النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية" لمجموعة من هذه الأسماء التي تعد صاحبة دور في التنظير للدراسات الثقافية وعدَها خارطة جغرافية للنقد الثقافي.

لكن على الرغم من أن الفضل في الاهتمام بالمهمش والمهمل يعود للدراسات الثقافية وتوجهها نحو نقد أنماط الهيمنة إلا أنه وُجهِ لها كثير من النقد، من حيث[1]:

-فقرها النظري

-تركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية

-تمجيدها للخطاب المعارض لمجرد أنه معارض

-الاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي

ومن بين هؤلاء نجد **دوجلاس كيلنر** (**Douglas Kellner**) الذي لا يؤمن بالقطيعة بين الحداثة وما بعد الحداثة « ويرفض مصطلح (المابعد) ويقول بمصطلح (المابين)»[2]، يقدم نقدا للدراسات الثقافية وخاصة مدرسة فرانكفورت ومركز برمنغهام؛ حيث يرى أن « المدرستين قد غالتا في الاحتفال بفكرة (الرفض) وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه»[3].

ويقدم تفريقا بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض والمقاومة، تتمثل في ما يأتي[4]:

-قراءة الهيمنة

-قراءة التجاوز

-قراءة التعارض

---

[1] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص: 20

[2] المرجع نفسه، ص:21

[3] المرجع نفسه، ص: 22

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وحتى يتجنب الوقوع في فخ الايديولوجيا كما فعلت الدراسات الثقافية يطرح نظريته الخاصة حول **نقد "ثقافة الوسائل"** (**Media Culture**) من خلال تصوره الذي « يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال للدراسة بحيث لا يجري تفريق بين نص راق وآخر هابط وعدم الانحياز لأي منهما، ولا بين الشعبي والنخبوي ذلك لتجنب الموقف الايديولوجي الذي يتضمنه مصطلح جماهيري و شعبي مع الأخذ بالاعتبار أن التفريق ممكن، إذا ما كان لأسباب استراتيجية تقتضيه بعض النصوص»[1]، ويطرح أيضا تصوره حول ما أسماه "**الرواية التكنولوجية**" (**Cyberpunk**) من خلال النقد الذي قدمه للناقد الثقافي **جان بودريار** (**Jean Baurdrillard**) الذي يعد أول من قدم مصطلح "**الحقيقة التكنولوجية**" (**Hyperreality**) ، وذلك كرد فعل على دعاويه ما بعد الحداثية والمتراجعة معا.

انطلاقا مما تقدم نجد أن "نظرية ثقافة الوسائل" و "الرواية التكنولوجية" التي طرحها **دوجلاس كيلنر** تعد من بين النظريات التي كانت بمثابة المنبت الأساسي والجذور الأساسية التي ساعدت في ظهور نظرية النقد الثقافي، إضافة إلى ما قدمه حقل الدراسات الثقافية من طروحات.

2-2- التاريخانية الجديدة (New Historicism):

تعد التاريخانية الجديدة من بين أبرز الاتجاهات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية بوصفها « مدرسة نظرية لها أسسها النظرية وتنظيراتها النقدية والفكرية، وأطروحاتها حول مفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافة، وآليات قراءة تأويل النصوص الأدبية»[2] ، تدعو إلى نقد جديد يتجاوز البنيوية ويَعْبُر بها « النقاد الحدود الفاصلة بين التاريخ والأنثروبولوجيا، والفن، والسياسة والأدب، والاقتصاد»[3] فهي فرع من فروع النقد الما بعد بنيوي « ساد في الولايات المتحدة الأمريكية في نهاية القرن الماضي» ظهر كرد فعل على الاتجاهات الشكلانية، هدفها « فهم العمل، أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخي، مع التركيز على التاريخ الأدبي والثقافي والانفتاح أيضا على تاريخ الأفكار، ومن هنا فقد ارتبطت بمفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقاربة تاريخانية جديدة

---

[1] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص: 25-26

[2] **غرينبلات، منتروز،وآخرون**: التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط1، 2018م، ص:06

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تُعنى باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، وانتقاد المؤسسات السياسية المهيمنة، وتقويض المقولات المركزية السائدة »[1].

رائدها الناقد الأمريكي وأستاذ جامعة بيركلي بكاليفورنيا **ستيفن غرينبلات** (Stephen **Greenblatt**) « الذي اختار للاتجاه مصطلحا آخر في أول أعماله المحورية (**Renaissance Self-Fashioning**) (**1980**)، وهو البويطيقا الثقافية (**Culturl Poetics**)[*] وسرعان ما هجره إلى (التاريخية الجديدة) ليعود إليه مرة أخرى في (**Shakspearean Negotiations**) (1988)»[2]. لكن المصطلح الذي انتشر لدى الجميع و لاقى قبولا عريضا لدى جماعات النقد المابعد بنيوي ونظريات الخطاب هو مصطلح "التاريخانية الجديدة" وترجع قصة صياغته إلى سنة **1982** كما يرويها ستيفن غرينبلات في مقالته "نحو جمالية الثقافة"؛ حيث أطلقه عن غير قصد ليصف به رزمة المقالات التي جمعها بطلب من مجلة جنوسة (**Genre**) لنشر منتخبات من مقالات عصر النهضة[3].

يُعرف **ستيفن غرينبلات** الشعرية الثقافية قائلا: « دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات، وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه ، ومن ثم تقديمها إلى الاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعد أشكالا فنية بين الأشكال الأخرى ذات الصلة **Contiguous**»[4] .أما التاريخانية الجديدة فيصفها بـــ « الامبراطورية الرومانية العظيمة تناقض باستمرار

---

[1] **جميل حمداوي:** التاريخانية الجديدة، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: alukah.net، اليوم: 2021/02/22، الساعة: 14:48سا.

[*] **بويطيقا الثقافة** = الشعرية الثقافية = الجمالية الثقافية = Cultural Poetics:هذا الأخير ترجمه البعض من أمثال د. سمير الشيخ بـــ "شعرية الثقافة" أو "بويطيقا الثقافة" - وكما ترجمه هنا عبد العزيز حمودة- وهو الأشيع والأكثر إقترابا من طبيعة المصطلح الاجنبي، في حين قام آخرون بترجمته بـــ الجمالية الثقافية من أمثال عبد الله الغذامي. ينظر: **سمير الخليل:** دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة)،ص:138.

[2] **عبد العزيز حمودة:** الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط 2003، ص: 253.

[3] يقول: «بعد بضع سنوات خلت طلبت مني Genre نشر منتخبات من مقالات عن عصر النهضة، ووافقت. قمت بجمع حزمة من المقالات؛ بعد ذلك، وفي شكل من اليأس في كتابة مقدمة، كتبت بأن المقالات تمثل ما يمكن أن اسميه بـــ"التاريخانية الجديدة"». **غرينبلات، منتروز،وآخرون:** التاريخانية الجديدة والأدب،ص: 17

[4] **عبد العزيز حمودة:** الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)،ص:253، المرجع الذي يحيل إليه:

Greenblatt Sephen:Shakespearean Negotiations The Circulation of Social Energy in Renissance,England Bberkley and Los Angles, University of California press, 1988,P :05

اسمها القائم بذاته»[1]، ويؤكد على أن هذه الأخيرة ممارسة وليست عقيدة، فيقول:« إن لم أكن سأحدد التاريخانية الجديدة فعلى الأقل سأعينها كممارسة – ممارسة عوض عقيدة، ما دمت بقدر ما يمكنني أن أقول (ويتعين علي أن أكون الوحيد لمعرفة ذلك) إنها ليست عقيدة بالكل»[2].

كما يحدد في دراسته الرائدة "الرصاصات الخفية" (**Invisible Bullets**) معالم التحليل الثقافي (**Cultural Analysis**)* بقوله: « في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى»[3]. وعليه فإنه يسعى « للكشف عن الأساليب التي بها تتشكل القناعات والخبـــرات الجمـــاعيـــة، وكيف يتنقل التعبير عنها من أداة تعبيرية إلى أخرى» [4].

إضافة إلى **غرينبلات** نجد أيضا الناقد **لويس مونتروز** (**Louis Monterose**) الذي يعد من أبرز منظري التاريخانية الجديدة، بوصفها اتجاها يدعو إلى « العودة إلى الاهتمام بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية لإنتاج واعادة انتاج الأدب والنتائج المترتبة على ذلك: فكتابة النصوص وقـــراءتها، بالإضافة إلى إجراءات تداولها وتصنيفها وتحليلها وتدريسها، تجري إعادة بنائها باعتبارها أشكالا من العمل الثقافي يحددها التاريخ وتحدده ويعاد تفسير القضايا الجمالية والأكاديمية الواضحة على أساس ارتباطها العضوي والمركب بالخطابات والممارسات الأخرى تلك الارتباطات التي تشكل شبكات اجتماعية يجري داخلها تشكيل الذوات الفردية والبنى الجمعية بصورة متبادلة ودائمة»[5]، يؤكد على

---

[1] **يوسف عليمات** النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاردن، ط1 1430هـ-2009م، ص: 09. المرجع الذي يحيل إليه:
Greenblatt Sephen :Renissance and Wonder,literary Theory Today, Edited by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan,Cornell University press, Ithaca, New York,1990,P:74

[2] **غرينبلات، منتروز،وآخرون**: التاريخانية الجديدة والأدب ،ص:18

* يرى سعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما دليل الناقد الأدبي أن مصطلح التحليل الثقافي فرض نفسه بوصفه تسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه، ومن بين النقاد العرب الذين استعملوا هذا المصطلح نجد الناقد يوسف محمد عليمات في مقال له بعنوان جماليات التحليل الثقافي اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجا والمنشور في مجلة عالم الفكر العدد سنة ، ينظر: **سعد البازعي، ميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي، ص:80 .ينظر: **محمد يوسف عليمات**: جماليات التحليل الثقافي (اعتذاريات النابغة الذبياني أنموذجا)، مجلة عالم الفكر، آفاق معرفية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، مج35، سبتمبر2006، ص: 65.

[3] **سعد البازعي، ميجان الرويلي**، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص: 49

[5] **عبد العزيز حمودة**: الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)،، ص: المرجع الذي يحيل إليه:
Montrose Louise Professing the Renaissances, Op Cit, P 240.

ضرورة دراسة الخطاب الأدبي في ضوء علاقاته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه والمعاصرة لدراسته النقدية، ويحدد روح هذا الاتجاه على أنه « تاريخية النصوص (**historicity of texts**) ونصية التاريخ (**textuality of history**)»[1] ويُقصد بنصية التاريخ أن « النص مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر»[2] وهي الشق المكمل لتاريخية النصوص التي تعني « الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة »[3] ولا يمكن من منظور التاريخانية الجديدة التوقف عند شق دون التحول إلى الآخر.

ترتكز التاريخانية الجديدة على جملة من « الاتجاهات المختلفة في النظرية الحديثة (وعلى الأخص أعمال ميشال فوكو وألتوسير)، وأعمال الأنثروبولوجيا الاجتماعية (وخصوصا أعمال كليفورد جريتز)»[4]. فقد استوعبت العديد من أطروحات ومقولات ميشال فوكو « حول الحقب الإبستولوجية أو القطيعات المعرفية»[5]؛ حيث وجدت مرتكزها في مفهوم الخطاب والسلطة، هذه الأخيرة وفق التاريخيين التاريخيين الجدد « لا تنبثق فقط من قمة البنية السياسية والسوسيواقتصادية.إذ أنها بحسب الفيلـــسوف الفرنســـي ميشال فوكو، تنتقل في جميع الاتجاهات، جيئة وذهابا في كل المستويات الاجتماعية وفي كل وقت والناقل الذي بواسطته تتنقل السلطة هو توالد دائم من التبادل: (1) تبادل السلع المادية من خلال عمليات البيع والشراء والمقايضة، والقمار، والضرائب، والتبرعات الخيرية وشتى أنواع السرقة، (2) تبادل البشر عبر مؤسسات مثل الزواج، والتبني، والاختطاف، والاستعباد (3) تبادل الأفكار من خلال الخطابات المتنوعة التي تنتجها الثقافة»[6]، وبالتالي فمن منظورهم التاريخاني الجديد « لا يوجد خطاب بوسعه أن يفسر بنفسه وبشكل ملائم الديناميات الثقافية المعقدة للسلطة الاجتماعية»[7]. وعليه فقد رفضت « مفهوم الحقيقة التاريخية وإمكانية استعادتها كما هي من خلال قراءة النصوص الأدبية وغير

---

[1] المرجع السابق، ص: 251

[2] المرجع نفسه، ص:253

[3] المرجع نفسه، ص:252

[4] **دانكان سالكيلد**: التاريخية الجديدة، تر: دعاء إمبابي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (ج 9)، القرن العشرون (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، المشروع القومي للترجمة، مصر، دط، 2005، ص: 97

[5] **غرينبلات، منتروز، وآخرون**: التاريخانية الجديدة والأدب، ص:07

[6] المرجع السابق، ص:137-138

[7] المرجع نفسه، ص:138

الأدبية»[1] ذلك أن النص بحسب مفهومهم « علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية / التاريخية في اعتبارها النظري بما إنها خطاب مزدوج»[2].

انطلاقا مما تقدم نلاحظ أن التاريخ لم يكن المرتكز الوحيد لها « فالتفضيل الواسع كان للنصية أي اللغة والتمثيل الأدبي، بوصفهما ركائز التحليل التاريخي»[3] وهو ما جعلها تتخلى عن « عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصورا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة خلفية وأمامية (**bachground/ foreground**) والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ»[4] ليصبح التاريخ والنص كيانا واحدا.

يمكننا أن نلخص مفاهيمها الأساسية في النقاط الآتية [5]:

-إن كتابة التاريخ مسألة تأويلات، وليس مسألة حقائق. وإذن، جميع التقارير سرود يمكن تحليلها باستعمال العديد من الأدوات التي يستخدمها نقاد الأدب لتحليل السرد.

-ليس التاريخ خطيا (لا يسير بإحكام من السبب أ إلى النتيجة ب ومن السبب ب على النتيجة ج) ولا متقدما (لا يتطور النوع البشري بشكل مطرد مع مرور الزمن).

- لا تنحبس السلطة برمتها البتة في شخص واحد أو مستوى وحيد من المجتمع. بل تتنقل عبر تبادل السلع المادية، وتبادل البشر، وبشكل أكثر أهمية بالنسبة لنقاد الأدب، عبر تبادل الأفكار من خلال الخطابات التي تنتجها الثقافة.

لا وجود لروح متراصة (**monolithic**) (مفردة، موحدة، كونية) لعصر ما، ولا وجود لتفسير مجمِل (**totalizing**) ملائم للتاريخ (تفسير يمد بمفتاح وحيد لجميع مظاهر ثقافة معطاة).

ثمة فقط تفاعل دينامي وغير ثابت وسط الخطابات، التي يسع المؤرخ أن يحلل معانيها، رغم أن التحليل سيكون دائما ناقصا، ومسوغا فقط جزء من الصورة التاريخية.

---

[1] **غرينبلات، منتروز، وآخرون**: التاريخانية الجديدة والأدب ، ص: 08

[2] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص: 45

[3] **دانكان سالكيلد**: التاريخية الجديدة ، ص:10

[4] **عبد الله الغذامي**: المرجع السابق، ص:44

[5] **غرينبلات، منتروز، وآخرون**: المرجع السابق، ص:148-149

- إن الهوية الشخصية – مثل الأحداث التاريخية، والنصوص، والأدوات- تُشَكَّل من قبل الثقافة وتُشَكِل هذا الثقافة التي تنشأ داخلها. وإذن، فالفئات الثقافية، مثل سوي وغير سوي، سليم ومجنون هي مسألة تحديد. بتعبير آخر، تتألف هويتنا الفردية من السرود التي نرويها لأنفسنا عن أنفسنا، ونستمد مادة سرودنا من تنقل الخطابات التي تكون ثقافتنا.

- كل التحليلات التاريخية ذاتية بصورة لا مفر منها. وعليه، يلزم المؤرخين إماطة اللثام عن الطرق التي يدركون تموضعهم فيها، من خلال تجربتهم الثقافية، لتأويل التاريخ.

2-3- المادية الثقافية (Cultural Materialism)

إن المادية الثقافية فرع من النقد الماركسي ، فهي اتجاه نقدي جديد ظهر في بريطانيا في أواخر السبعينيات « يؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية بما فيها العناصر الإجتماعية والسياسية والإقتصادية»[1]. يشير مفهومها إلى « فكرة مفادها أن المعاني والتمثيلات التي نعدها كثقافة تولد من خلال عمليات مادية تحت ظل ظروف اجتماعية وطبيعية»[2] معنى ذلك أنها تسعى إلى الكشف « عن الممارسات الدالة في سياق الوسائل وشروط بنائها»[3] انطلاقا من البحث عن إجابات « لمسائل من مثل لماذا وكيف وأدرجت المعاني في لحظة الإنتاج»[4].

يعد **ريموند ويليامز** هو مؤسس هذا الاتجاه؛ حيث إنه بعد مرور قرابة العشرين عاما على كتابه الثورة الطويلة (**The long Revolution**) (**1961**) وبعد حوالي ثلاث سنوات على نشر كتابه الماركسية والأدب (**Marxism and literature**) (1977)، أعاد النظر في الأسس النظرية لأفكاره في مجموعة من المقالات بعنوان مشكلات في المادية والثقافة (**Problems in Materialism and Culture) (1980)**، سعى من خلالها إلى إدراج تطوره الفكري والشخصي في سياق تاريخ أكثر امتدادا للنظرية الثقافية الماركسية في القرن العشرين. وإخضاع أعماله إلى عملية مراجعة عامة كما أنه قام

---

[1] **عبد العزيز حمودة**: الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، ص: 242. المرجع الذي يحيل إليه:

Faith Nostbake: Cultural Materialism, Encyclopedia of contemporary Theory, Toronto :University of Toronto Press,1993,P :21

[2] **كريس باركر**: معجم الدراسات الثقافية، ص: 310

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في الآن نفسه بإسكان ممارسته بيئة محلية أعطاها اسما خاصا بها تمثل في : "المادية الثقافية"[1]، يعلن عن ذلك من خلال قوله : « لقد استغرقني الأمر ثلاثين عاما عبر عملية معقدة للغاية لأنتقل من تلك النظرية الماركسية المعتمدة...(والتي بدأت بقبولها في شكلها العام) وعبر أشكال انتقالية متعددة من النظرية والبحث، إلى أن وصلت إلى الموقف الذي أتبناه الآن، والذي أُعرفه بالمادية الثقافية»[2] وعليه فإن الفضل في صياغة المصطلح يعود إليه.

لكن الجدير بالإشارة إليه هو أنه قد « كان للمادية الثقافية كاتجاه فكري وجودها قبل توصيف وليامز الواضح لممارستها وإجراءاتها في العام 1980»[3]. وذلك بوصفها اتجاه في الدراسات الثقافية يركز على العوامل الاقتصادية والمادية، ويتجلى في التصور الذي طرحه عالم الاجتماع **بيار بورديو Pieer F. Bourdieu**) حول مفهوم رأس المال الثقافي (**Cultural Capital**)؛ حيث يرى أن « رأس المال الثقافي يشتغل كعلاقة اجتماعية داخل نظام تداولي يتضمن معرفة ثقافية متراكمة تمنح سلطة ومكانة»[4].

انطلق **ريموند ويليامز** في طرح نظريته من خلال «رفض فكرة الانعكاس وعدم الارتياح كلية لجبرية العلاقة بين الأدب كممارسة اجتماعية على مستوى البنية الفوقية. والممارسات الأخرى عند المستوى نفسه وبين الأدب والعلاقات الاجتماعية للانتاج عند البنية التحتية»[5] كما ركز جهده على

« التخفيف من قبضة الجبرية التقليدية بتوسيع قاعدة البنية التحتية بالدرجة الأولى، وتأكيد أن العلاقة بين قوى القاعدة التحتية والممارسات الثقافية ومن بينها الأدب، أكثر تعقيدا مما أرادت الماركسية التقليدية إقناعنا به»[6] ونبه على ضرورة إعادة تفسير البنيتن لأنه « رأى فيهما مفهوما اختزاليا»[7] وكانت بذلك من بين أهم مقولاته « أننا لا نستطيع في حديثنا عن العلاقة بين البنيتين أن توقف عند مجرى المبادئ

---

[1] ينظر: **جون دراكاكيس:** المادية الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (ج9)، القرن العشرون، (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، المشروع القومي للترجمة، مصر، دط، 2005، ص:74-73

[2] المرجع السابق، ص:74 .والمرجع الذي يحيل إليه:

Raymond Williams: Problems in Materialism and Culture: Selected Essays, London,Verso,1980,P :243.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية ، ص: 206.

[5] **عبد العزيز حمودة:** الخروج من التيه (دراسة عن سلطة النص)، ص:243

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] المرجع السابق، ص:395

الايديولوجية الجامدة ذات الخصوصية، بل يجب أن تتحول إلى علاقات حقيقية بين بشر من لحم ودم مما يعطي تلك العلاقة ديناميكية وحركة البشر أنفسهم»[1]. ومن هنا نجد أنه على الرغم من عدم التزامه الرسمي بالماركسية إلا أن «عمله يبدو منخرطا في الماركسية، من خلال تناوله لمفاهيم كالإيديلوجيا والهيمنة»[2]. فالأولى ينطلق من رفضها بوصفها « في حالة الخصوصية والجمود ويطمح إلى تحقيق إيديولوجيا حيوية تتصف بالكلية والتحكم (**Totality and hegenomy**) »[3]. أما مفهوم الهيمنة فيرى فيرى فيه « وسيلة لتجنب التراجع إلى تعقيد يتسم باللامبالاة»[4] وحلا لمشكلة البنية التحتية والبنية الفوقية الفوقية كما تتصورها الماركسية الكلاسيكية.

والملاحظ هو أن مصطلح المادية الثقافية لم ينتشر حتى منتصف الثمانينيات حتى استعاره كل من **ألن سينفيلد** (**Alan Sinfield**) و**جوناثان دوليمور** (**Jonathan Dollimore**) « فمنذ تحديد ريموند ويليامز الأولي لمعالم حقل المادية الثقافية في 1982، ظلت التسمية كامنة لفترة وجيزة حتى تلقت تأكيدا محددا للغاية من مجموعة من المقالات من تحرير جوناثان دوليمور وألن سينفيلد تحت عنوان "شكسبير السياسي: مقالات جديدة في المادية الثقافية" (**Political Shakespeare :New Essays in Cultural Materialism**) (**1985**)»[5]؛ حيث أعادا تعريفها و حددا دواعي ظهورها.

يذهب **جوناثان دوليمور** من خلال كتابه (التراجيديا الراديكالية) (**Radical Tragedy**) (**1984**) إلى تحديد موقف المادية الثقافية الرافض لفلسفة الماهوية (**Essentialism**) ذلك أن أتباع المادية الثقافية « يرفضون الثوابت الماهوية التي تتجاوز التاريخ والمجتمع بهدف تأكيد مفهوم مادي للذات يرى بأنها نتاج ظروف تاريخية وعلاقات اجتماعية معينة»[6].

في حين ينقلنا **سنفيلد** إلى « إحدى النتائج البارزة والتي ترتبت على إعادة تعريف ريموند ويليامز لكل من البنية التحتية والبنية الفوقية وما صاحب ذلك من توسيع للقاعدتين وخلق تركيبة من القوى المسيطرة أو المهيمنة والمتبقية من تراث الماضي والجديدة... في بحثه (**Reading Dissidence**) وهي

[1] **عبد العزيز حمودة:** الخروج من التيه (دراسة عن سلطة النص)، ص: 243

[2] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية، ص:395

[3] المرجع السابق، ص:244

[4] **جون دراكاكيس:** المادية الثقافية ، ص:87

[5] المرجع نفسه، ص:79.

[6] المرجع السابق، ص: 245

حاجة الناقد الجديد، ناقد المادية الثقافية، إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى»[1]. كما اقترح عددا من الاستراتيجيات التي يمكن أن يتبناها الناقد لغرض مساءلة التراث والتاريخ وأعراف المؤسسات الثقافية، هي: الرفض (**Rejection**) والتفسير (**Interpretation**) والانحراف نحو الشكل (لانية) (**Deflect into form(alism)**) والانحراف نحو التاريخ (**Deflect into history**)[2].

وعليه فقد وسع نقاد المادية الثقافية نظرية **ريموند ويليامز** حول الثقافة من خلال سعيهم إلى «التأكيد على المعنى التحليلي لكلمة ثقافة لا على المعنى التقييمي، وإلى ضم الأعمال التي تتناول ثقافات الفئات التابعة والمهمشة مثل أطفال المدارس وجماعات حليقي الرؤوس والتأكيد على أشكال مثل التلفزيون والموسيقى والرواية الشعبية»[3] كما امتد عملهم أيضا إلى « مجال سياسات النوع ونظرية الجنسية المثلية ؛حيث إن هذه القضايا عولجت بصورة وافية وصريحة من قبلهم»[4].

في الأخير يمكننا القول إن المادية الثقافية، هي نفسها النسخة الأمريكية المقابلة لها والمتمثلة في التاريخانية الجديدة، وسبب ذلك يرجع إلى كونهما « شكلان من أشكال النقد التاريخي الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة خاصة نظريتي فوكو والماركسية الجديدة»[5] هذه الأخيرة تعد نقطة انطلاقهما،إضافة إلى أن الميدان التطبيقي هو ذاته بالنسبة لهما؛ حيث إن كلا من التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية اتخذتا من «أدب عصر النهضة الانجليزي وعلى وجه التحديد أعمال شكسبير المسرحية»[6]

المسرحية»[6] ميدانا للتطبيق، فنجد على سبيل المثال: كتاب جرينبلات "صياغة عصر النهضة لذاته من مور مور إلى شكسبير" وكتاب آلان سنفليد "شكسبير السياسي" وكتاب دوليمور "التراجيديا الراديكالية الدين والايديولوجيا والسلطة في مسرحيات شكسبير ومعاصريه"، ولعل السر في ذلك يكمن في كون أعماله تمثل « أنموذجا للأدب المحتفي به تقليديا في إطار فكرة تقييمه للثقافة وقد سعت كل من المادية الثقافية والتاريخانية الجديدة إلى جعل نقدهما يمتد لما هو محتفى به»[7].

---

[1] **جون دراكاكيس**: المادية الثقافية ،ص:87.

[2] ينظر: **يوسف عليمات**: النسق الثقافي (قراءة في أنساق الشعر العربي القديم)، ص:14-15.

[3] المرجع السابق، ص:80

[4] المرجع نفسه، ص: 94

[5] **حفناوي بعلي**: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: 58

[6] **سحر كاظم حمزة الشجيري، عبد الله حبيب التميمي**: سيرورة النقد الثقافي، ص:11.

[7] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

لكن هذا لا يعني عدم وجود نقاط اختلاف بينهما، وهو ما سنحاول تحديده من خلال الجدول الآتي[1]:

التاريخانية الجديدة	المادية الثقافية
منظورها يتضمن –كما تمثله أعمال أبرز ممثليها جرينبلات– نفس عملية الاستقصاء التاريخي	تصر على الترابط الوثيق بين تفسير المعلومات التاريخية والتفسير الذي يتم من خلاله هذا التفسير
توسم بالوصفية وصفية بالأساس في خطواتها الإجرائية وهي تفعل ذلك عن وعي	توسم بالنقدية تترع إلى التدخل [في الواقع] interventionist بالإضافة لكونها وصفية
أقل التزاما بالماركسية وأكثر حذرا في التعامل معها ولعل ذلك يعود إلى مناخها الأمريكي الذي ظل أقل حفاوة من غيره من الاتجاهات الماركسية الواضحة	ذات ميل ماركسي واضح وذلك بداع من المناخ الثقافي البريطاني
تكشف أوجه الخلل وسوء الفهم	تتجاوز ذلك إلى تصحيح ما تنتقده بالممارسة العملية أي ما يشبه العمل الثوري
تطرح مفهوم الاحتواء	تطرح مفهوم (القراءة المقاومة) و(الانشقاق) في معالجتها للنصوص الثقافية
وفقا للمفهوم تسعى لكشف أشكال الهيمنة التقليدية والاكتفاء بوصفها ومحاولة تفسيرها كونها أكثر ميلا للتوافق	وفقا للمفهومين تسعى إلى رفض كل أشكال الهيمنة التقليدية السائدة في التشكيل الثقافي الأدبي والنقدي ولا تكتف بكشفها فقط وإنما نقدها أيضا كونها أكثر ميلا إلى الثورة والتغيير
انحسرت بشكل كبير في نطاق الدوائر الأكاديمية التي أنتجتها	امتدت جاذبيتها إلى خارج المؤسسات الأكاديمية إلى منطقة من السياسة الثقافية أكثر عمومية

–الجدول رقم (03): يبين نقاط الاختلاف بين التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية–

[1] ينظر: **جون دراكاكيس:** المادية الثقافية ، ص79 . ينظر أيضا: **سعد البازعي، ميجان الرويلي:** دليل الناقد الأدبي، ص: 81. وأيضا: **سحر كاظم حمزة الشجيري، عبد الله حبيب التميمي:** سيرورة النقد الثقافي، ص:12.

2-4- النظرية ما بعد الكولونيالية (Postcolonial Theory)

قبل أن نتطرق إلى مفهوم النظرية ما بعد الكولونيالية (أو نظرية ما بعد الاستعمار) وروادها وتحديد مفاهيمها الأساسية وأهم مرتكزاتها سنقف عند مصطلح ما بعد الكولونيالية الذي أثار الكثير من الجدل بسبب السابقة "مابعد" التي « توحي بالكرونولوجية، والتعاقبية والمرحلية»[1] مما يجعله يشير إلى فترة ما بعد الاستقلال، وعليه فهل ما بعد الكولونيالية نعني بها ما بعد الاستقلال؟

يذهب **دوجلاس روبنسون** (**Douglas Robinson**) في كتابه "الترجمة والامبراطورية نظريات الترجمة مابعد الكولونيالة" (**Translation and Empire Postcolonial Theories Explained**) (**1997**) إلى تقديم ثلاثة مفاهيم لمصطلح مابعد الكولونيالية هي كالآتي[2]:

1- **دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها**:أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي أم تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه خلال الاستقلال. وهنا تشير الصفة ما بعد الكولونيالية إلى ثقافات ما بعد نهاية الكولونيالية والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريبا النصف الثاني من القرن العشرين. (ما بعد الكولونيالية = دراسات ما بعد الاستقلال).

2- **دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها**:أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي أم تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه منذ بداية الكولونيالية. وهنا تشير الصفة إلى ثقافات ما بعد بداية الكولونيالية والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريبا الفترة الحديثة بدءا من القرن السادس عشر. (ما بعد الكولونيالية = دراسات ما بعد الاستعمار الأوروبي).

3- **دراسة جميع الثقافات/ المجتمعات / البلدان/ الأمم، من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات/ المجتمعات/ البلدان/الأمم**. أي الكيفية التي أخضعت بها الثقافات الفاتحة الثقافات المفتوحة لمشيئتها، والكيفية التي استجابت بها الثقافات المفتوحة لذلك القسر، أو تكيفت معه، أو قاومته أو تغلبت

[1] **مديحة عتيق**: ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها، مجلة دراسات وأبحاث،المجلة العربية للأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور_ الجلفة،الجزائر، مج07، ع18، 2015، ص:228

[2] ينظر: **دوجلاس روبنسون**: الترجمة والامبراطورية (نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية)، تر: ثائر الديب، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005، ص:ص: 28-31.

عليه. وهنا تشير الصفة ما بعد الكولونيالية إلى نظرتنا في أواخر القرن العشرين إلى علاقات القوة السياسية والثقافية، أما الفترة التاريخية التي تغطيها فهي التاريخ كله.(ما بعد الكولونيالية = درسات علاقات القوة).

هذا الأخير هو التعريف الأكثر شمولا والأوسع إذ يشمل العلاقات الكولونيالية في كل أنحاء العالم وعلى امتداد التاريخ بأكمله. وعليه فإن مصطلح ما بعد الكولونيالية/ ما بعد الاستعمار « لا يتضمن بعد النزعة الاستعمارية وإنما يتضمن توصيف استمرارية عملية المقاومة وإعادة الهيكلة من جانب اللاغربيين»[1] ويأخذ خطاب ما بعد الاستعمار «على عاتقه الاضطلاع بتحليل كيفية استمرارية الحقيقة التاريخية للاستعمار الأوروبي في إطار تشكيلها للعلاقة بين الغرب واللا غرب في أعقاب حصول المستعمرات السابقة على استقلالها»[2] وتميط نظرية ما بعد النزعة الاستعمارية « اللثام عن خبرات الاضطهاد العرقي والمقاومة والقهر والتمثيل والإحلال والهجرة في علاقاتها المتشبعة بالخطابات الغربية الرائدة في التاريخ والفلسفة والعلم واللغويات»[3].

انطلاقا مما تقدم يشير كل من مصطلح الخطاب الاستعماري (**Colonial Discourse**) والنظرية ما بعد الاستعمارية « اللذان يكملان بعضهما البعض إلى حقل من التحليل ليس جديدا بحد ذاته، ولكن معالمه النظرية والمنهجية لم تتضح في الغرب إلا مؤخرا مع تكثف الاهتمام به وازدياد الدراسات حوله»[4] يشير الأول إلى « تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله فوكو لمصطلح الخطاب»[5].

أما الثاني فيحيل إلى « نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى وأن مرحلة من الهيمنة – تسمى أحيانا المرحلة الامبريالية أو الكولونيالية كما عربها بعضهم- قد حلت وخلقت ظروفا تستدعي تحليلا من نوع معين»[6]. وهو في الأصل مقولة سياسية استخدمت

[1] **زيودين ساردار وبورين فان لون**: أقدم لك .. الدراسات الثقافية، ص:119.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] **دوجلاس روبنسون**: الترجمة والامبراطورية (نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية)، ص:28.

[4] **سعد البازعي وميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي، ص: 158

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

« للمرة الأولى في مجال النظرية السياسية أوائل السبعينيات، وذلك لوصف مأزق الأمم التي تخلصت من سطوة الامبراطوريات الأوروبية في أعقاب الحرب العالمية الثانية. لكنه لم يكتسب معناه الذي نعرفه الآن و لم يصبح تسمية لنظرية في الدراسات الثقافية والنقد الأدبي إلا خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين»[1]؛ حيث انتقل بعد ذلك إلى حقول معرفية أخرى كالأدب والنقد، وتم اعتماده بوصفه نظرية نقدية تحاول قراءة الخطاب الغربي، وكشف مكامنه التي عملت جاهدة على خدمة مشروعه الامبريالي.

وعليه تعد النظرية ما بعد الكولونيالية من أهم النظريات الأدبية والنقدية، وواحدة من أهم حقول الدراسات الثقافية التي أفرزتها مرحلة ما بعد الحداثة، بوصفها « نظرية نقدية تعالج الظرف ما بعد الاستعماري، بمعنى دراسة العلاقات الاستعمارية وأهم نتائجها»[2]. ظهرت « بعد سيطرة البنيوية على الحقل الثقافي الغربي، وبعد أن هيمنت المثيولوجيا البيضاء على الفكر العالمي، وأصبح الغرب مصدر العلم والمعرفة والإبداع، وموطن النظريات والمناهج العلمية. ومن ثم أصبح الغرب هو المركز. وفي المــقـــابـــل، تُشكل الدول المستعمَرة المحيط التابع (...) وبالضبط في سنوات السبعين إلى غاية سنوات التسعين من القرن العشرين »[3]. تهدف إلى «تحليل كل ما أنتجته الثقافة الغربية بوصفها خطابا مقصـــديا، يحمل في طياته توجهات استعمارية ازاء الشعوب التي تقع خارج المنظومة الغربية»[4].

تعود إرهاصاتها إلى خمسينيات القرن الماضي وبالتحديد مع أعمال الطبيب النفسي المارتينيكي فرانز فانون (**Franz Fanon**) الذي « نشر العديد من الأعمال الأساسية عن العنصرية والكولونيالية من بين هذه الأعمال "بشرة سوداء، أقنعة بيضاء" (**Black Skin, White Masks**) (**1952**)، وهو دراسة في سيكولوجية العنصرية والسيطرة الكولونيالية. وقبيل وفاته نـــشر "معـــذبو الأرض" (**The Wretched of the Earth**) (**1961**)، وهو دراسة أوسع عن كيف أن الحس المناهض للكولونيالية ربما يخاطب مهمة تفكيك الاستعمار»[5]. ما جعله يعد هو «المبشر الأول بنظرية ما بعد

[1] **بيل أشكروفت، جاريث جريفيثز، هيلين تيفين:** الامبراطورية ترد بالكتابة (آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق)، تر: خيري دومة، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2005 ، ص:12

[2] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية، ص: 364

[3] **جميل حمداوي:** نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة (نظرية ما بعد الاستعمار)، ص: 217-216

[4] المرجع نفسه، ص:218

[5] **بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين:** دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، تر: أحمد الروبي وآخرون تقديم: كرمة سامي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط،دت ، ص:175

الاستعمار؛ نظرا لأعماله عن سيكيولوجية الاستعمار ومقاومته، وهي الأعمال التي ركزت على دور اللغات الاستعمارية (بما في ذلك اللغة الفرنسية، لغته التي تعلمها في موطنه الأصلي في جزر المارتنيك) في بناء العقل المستعمَر»[1]. وتتلخص أهم أطروحاته ما بعد الكولونيالية التي عبر عنها من خلال أعماله بحسب الآتي:

يرى فرانز فانون من خلال كتابه السابق ذكره (بشرة سوداء أقنعة بيضاء) أن « الاستعمار بإعلائه من شأن الجنس الأبيض على الشعوب غير البيضاء قد خلق إحساسا بالانقسام والاغتراب في هوية الشعوب المستعمرة غير البيضاء، ففي ظروف الاستعمار، عُد تاريخ المستعمِر الأبيض، وثقافته ولغته وتقاليده ومعتقداته، كونية ومعيارية ومتفوقة بالنسبة لثقافة المستعمَر، وهذا يخلق إحساسا قويا بالدونية داخل ذات هذا المستعمر، ويقوده إلى تبني لغة المستعمر وثقافته وتقاليده في محاولة لمواجهة هذا الشعور بالدونية»[2].

أما كتابه " معذبو الأرض" فيركز فيه على «العنف الضروري المصاحب لعملية تفكيك الاستعمار (**Decolonialisation**) ومقاوته»[3]؛ حيث يرى أن العنف السبيل الوحيد لفك الاستعمار، يقول: « إنك لن تستطيع أن تصفي الاستعمار إلا بحمل السلاح، بإسالة الدماء» [4]. وبعد أن يقف عند العلاقة بين المستعمِر والمسعمَر يجد « أن معظم المجتمعات المستعمَرة تسودها طبقتان هما: طبقة النخبة/ المثقفة/ الحضرية/ البروليتاريا (...) وطبقة الفلاحين أو عبيد الأزمنة الحديثة (...) وأمام وجود طبقتين تتبيان قناعات متناقضة تؤمن إحداهما بالسلم والمفاوضات والحلول الوسطى والتسوية، وتؤمن الأخرى بالعنف والحلول الحاسمة والقاطعة سيقع صراع طويل الأمد ما يزيد من مدته هو تدخل النظام الاستعماري وتقديمه العون للفئة التي ستخدم مصالحه»[5] وسيستمر الجدال إلى مرحلة ما بعد الاستقلال لأنه يعرف « أن الاستعمار قد يخرج من الباب ليعود من النافذة لا بسا ثوبا جديدا (استعمارا جديدا، عن طريق)

---

[1] **بيل أشكروفت، جاريث جريفيثيز، هيلين تيفين:** الامبراطورية ترد بالكتابة (آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق)، ص: 10

[2] المرجع نفسه، ص:10-11

[3] المرجع نفسه، ص:11

[4] **فرازن فانون:** معذبو الأرض ، نقله إلى العربية: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، جمهورية مصر العربية، ط 2 1436هـــ- 2015م، ص: 09

[5] **مديحة عتيق:** ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها، ص: 234-235

البورجوازية الوطنية التي تحاول أن تسرق ثورة الشعب لحظة النصر وأن تنسبها إليها، وأن تتسلم مقاليد السلطة من يد المستعمِر لتحل محله، ولتنوب عنه استغلال الشعب واستثماره واضطهاده، وَكيلة عن الاحتكارات الاستعمارية الكبرى، عميلة لها، شريكة معها في الغنائم»[1] ومن هنا طور فكرته «عن طبقة الوكلاء أو النخبة ، التي تبادلت الأدوار مع الطبقة الكولونيالية البيضاء المسيطرة دون الدخول في إعادة هيكلة راديكالية للمجتمع»[2].

مما تقدم يمكن للقارئ لأعماله أن يقف على ثلاثة مراحل خلال مساره في مناهضة الاستعمار، تتمثل في الآتي[3]:

- مرحلة البحث عن الهوية السوداء، يجسدها كتابه "بشرة سوداء أقنعة بيضاء"؛ حيث تَشَكَّل عمله عن الهوية السوداء أثناء عمله في الطب النفسي متأثرا بكل من فرويد ولا كان ويعد كتابه هذا نموذجا رائدا في استخدام نظرية التحليل النفسي أداة نقدية في كتابة النظرية السياسية.

- مرحلة النضال ضد الاستعمار، يجسدها كتابه "معذبو الأرض" الذي يؤكد فيه بضرورة العنف المسلح من أجل استعادة الحرية.

- مرحلة العمل على التخلص من آثار الاستعمار.

كان هذا أهم ما قدمه فرانز فانون للنظرية ما بعد الاستعمارية بوصفه المبشر الأول لها وبوصف أعماله نقطة الانطلاق لمن جاء بعده.

لكن المؤسسين الفعليين للنظرية ما بعد الكولونيالية بإجماع الدارسين هم: **إدوارد سعيد وسبيفاك جايتري شكرافورتي (Spivak Gayatri Chakravorty)** و **بابا هومي (Bhabha Homi K)** أو كما أطلق عليهم بـــ « الثالوث المقدس للنظرية ما بعد الكولونيالة»[4] .

يمثل **إدوارد سعيد** القطب الأول في الدراسات ما بعد الكولونيالة بوصفه مؤسسا لهذا الحقل المعرفي الذي يُعنى بتفكيك الخطاب الاستعماري أو الكولونيالي الجديد (**neo-colonialiusm**)؛ حيث إنه يأتي « في طليعة محللي الخطاب الاستعماري، بل ويعده بعضهم رائد الحقل، فقد استطاع بمفرده أن

[1] **فرانز فانون:** معذبو الأرض، ص: 09

[2] **بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين:** دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، ص:175

[3] ينظر: **بيل أشكروفت، جاريث جريفيثز، هيلين تيفين:** الامبراطورية ترد بالكتابة (آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق)، ص:10

[4] **هومي. ك. بابا:** موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004م، ص:10

يفتح حقلا من البحث الأكاديمي، هو الخطاب الاستعماري. ذلك أن دراسته للخطاب الاستعماري خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي»[1].

أصدر إدوارد سعيد سنة **1978** كتابه الاستشراق (**Orientalism**) فكان « نقطة تحول بالغة الأهمية في مسار نظرية النقد الأدبي الحديثة، لا كما يقول أحد النقاد في فكر سعيد أو عمله فحسب، إذ فتح هذا الكتاب الباب أمام دروب جديدة في الدراسات النقدية لا لكتابات الغربيين عن الشرق فقط، بل أيضا لكتابات الدول التي تحررت من الاستعمار عن ذواتها، خصوصا في إطار وعيها المحتوم بما خلفه الاستعمار من آثار "ثقافية"»[2] ومهد لما أصبح يسمى نقد الاستعمار (**Colonial Critique**) أو ما يسميه إدوارد سعيد نفسه نقد ما بعد الاستعمار (**Postcolonial Criticism**) . كما أنه أحدث تغيير في مدلول مصطلح الاستشراق نفسه؛ حيث كان « يشير هذا المصطلح في مدلوله الأساسي أو المتداول إلى الاهتمام العلمي أو الأكاديمي الغربي بالثقافات الشرقية أو الآسيوية تحديدا بما في ذلك الشرقين الأقصى والأدنى، بما يتضمنه ذلك الاهتمام من دراسة وتحقيق وترجمة. ومن ناحية أخرى تشير العبارة إلى توجهات في الفنون الغربية سواء التشكيلي منها أو الأدبي "استلهم" الشرق بمقتضاها ووُظف فنيا»[3]

وبصدور الكتاب اكتسى المصطلح مدلولا آخر بعيدا عن الصبغة الحيادية التي تلبسته زمنا طويلا واكتسب شهرة واسعة بوصفه «أوسع نطاق سردي يحمل في طياته الربط بين الثقافة الغربية والفكر الامبريالي»[4].

انطلق في كتابه هذا من معرفة الشرقي، بتعريفه وتحديد مدلولاته الجغرافية والحضارية مع تعريف مصطلح الاستشراق في ضوء المفاهيم اللغوية والعلمية والأكاديمية والتاريخية والمادية ؛ حيث يرى أن « الاستشراق كدائرة في الفكر والخبرة يشير بالطبع إلى العديد من الميادين المتقاطعة: أولها العلاقة التاريخية

---

[1] **حفناوي بعلي**: النقد الثقافي المقارن (الخطابات والإشكالات والمجالات)، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020م ص:69

[2] **إدوارد سعيد**: تغطية الاسلام (كيف تتحكم أجهزة الإعلام ويتحكم الخبراء في رؤيتنا لسائر بلدان العالم)، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1،2005، ص:17

[3] **سعد البازعي وميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي، ص:33

[4] **زيودين ساردار وبورين فان لون**: أقدم لك .. الدراسات الثقافية، ص:110

والثقافية بين أوروبا وآسيا، وهي علاقة تمتد في 4000 سنة من التاريخ، وثانيها النظام التدريسي العلمي في الغرب والذي أتاح في مطلع القرن التاسع عشر إمكانية التخصص في دراسة مختلف الثقافات والتراثات الشرقـــية، وثالثها الافتراضات الايديولوجية، والصور والأخيلة، الفانتازية عن منطقة من العالم اسمها "الشرق" مهمة بصورة راهنة وملحة بالمعنى السياسي»[1]. لينتقل بعدها إلى عرض تاريخ الاستشراق الغربي في مساراته العلمية والاستعمارية، مركزا على الاستشراق الفرنسي والانجليزي والأمريكي الذي ازدهر في الحرب العالمية الثانية. وقد تعامل مع الاستشراق بوصفه خطابا للتحليل لأنه يرى فيه « أسلوبا "للخطاب" أي التفكير والكلام، تدعمه مؤسسات ومفردات وبحوث علمية، وصور ومذاهب فكرية، بل وبيروقراطيات استعمارية وأساليب استعمارية»[2]، مرتكزا في ذلك على منهجية ميشيل فوكو في دراسة الخطاب «فالمعرفة ليست بريئة، لكنها ترتبط بعمق مع عمليات السلطة. هذا التبصر الفوكوي»[3] كان جوهر عمله؛ حيث استطاع أن « يظهر إلى أي درجة كانت المعرفة حول الشرق من حيث انتاجها ونشرها شيئا آيديولوجيا ملازما للسلطة الاستعمارية»[4]، وعلى أفكار انطونيو غرامشي في « التمييز بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، والحديث عن التسلط الثقافي»[5].

وعليه فقد كانت دراسته للخطاب الاستشراقي وفق « منهجية فيلولوجية تفكيكية قائمة على دراسة الأفكار والثقافات والتواريخ، ليبرهن على أن العلاقة بين الشرق والغرب مبنية على القوة والسيطرة والهيمنة المعقدة المتشابكة»[6]. ويؤكد على أن الخطاب الاستشراقي « ليس كما يدعي مجرد فرع معرفي حيادي بل تخترقه حتى النخاع علاقات القوة والسلطة، فدراسات المستشرقين عن الشرق

---

[1] **إدوار سعيد:** تعقيبات على الاستشراق، تر: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1996م، ص: 34

[2] **إدوارد سعيد:** الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)،تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص:44

[3] **آنيا لومبا:** في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1 2007م، ص:54

[4] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5] **جميل حمداوي** : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة (نظرية ما بعد الاستعمار)،ص:228

[6] **جميل حمداوي:** نظرية ما بعد الاستعمار (الأطروحة في خدمة علم الاستغراب)، مجلة الاستغراب، تصدر عن المركز الإسلامي للدراسات للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ع12، صيف 2018، ص:65

خدمت إلى حد كبير المخطط الاستعماري الهادف إلى إخضاع الشعوب الشرقية لسيطرته واستغلال مصالحه»[1].

الملاحظ على الدراسة ككل أنها كانت وفق «رؤية ثقافية سياسية قائمة على ثلاث خطوات منهجية هي: أولا، التمييز بين المعرفة الخالصة والمعرفة السياسية. وثانيا، الاهتمام بالمسألة المنهجية في التعامل مع الأفكار والمؤلفين والمراحل التاريخية، بالتركيز على الاستشراق الاستعماري للشرق. وثالثا البعد الشخصي الذي تمثل في الجمع بين الموضوعية والذاتية القائمة على الوعي النقدي، مع الاستعانة بأدوات البحث التاريخي والسياسي والإنساني والثقافي»[2].

واصل إدوارد سعيد مشروعه النقدي والتحليلي لخطاب الاستشراق في أعماله التالية فكان كتابه "العالم والنص والناقد" (**The World, the Text, and the Critic**) الصادر عام **1983** توسيع لفكرة أساسية كانت جلية في الاستشراق ابتداء من المقدمة هي فكرة الدنيوي؛ حيث « أعلن في الاستشراق أن حقول التعلم والمعرفة، وكذلك الأعمال الأدبية، موثقة إلى الشرط الدنيوي وقد أصبحت فكرة الدنيوية بصورة مطردة شديدة الأهمية بالنسبة له»[3] ما جعله يطرح من خلاله مصطلح النقد الدنيوي (**Secular Criticism**) وهو « مصطلح يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج»[4] بالتالي فإنه يتجاوز الأشكال الأربعة الرئيسة في الممارسة النقدية ويقترح بديلا عن ذلك هو «النقد الدنيوي الذي يهدف إلى الوصول إلى إحساس مرهف بما تستلزمه قراءة أي نص وإنتاجه وبثه من قيم سياسية واجتماعية وإنسانية»[5].

أما كتابه "الثقافة والامبريالية" الذي يعد « الحلقة الثانية في مشروع كبير بدأ بنقد الاستشـــراق يشترك معه في التصور والمنهجية، لكنه يمثل إضافة نوعية للاستشراق وليس مجرد إضافة كمية، حيث إنه

---

[1] **مجدي عز الدين حسن:** نقد الكولونيالية من منظور إدوارد سعيد، مجلة الاستغراب، تصدر عن المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت،لبنان، ع12، صيف 2018، ص:252

[2] **جميل حمداوي:** نظرية ما بعد الاستعمار (الأطروحة في خدمة علم الاستغراب)، ص: 66

[3] **فخري صالح:** النقد والمجتمع (حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، نورثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريســتيفا، تيري ايجلتون)، دا كنعان للدراسات والنشر والخدمة الإعلامية، سوريا، ط1، 2004م، ص:117

[4] **عبد الله الغذامي:** النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص: 51.

[5] المرجع السابق، ص:119

يقوم بموضعة التمثيل في سياق تاريخي ومنهجي أوسع، يستحضر استراتيجيات السيطرة والمقاومة وديناميات التاريخ والجغرافيا، وعمليات توظيف الثقافة في السيطرة والتحرير والمقاومة»[1]، فقد أسس من خلاله لاستراتيجية قراءة جديدة « يصطلح على تسميتها القراءة الطباقية (**Contrapuntal Reading**) التي تطرح نفسها كقراءة بديلة للمعتمد الغربي وطابعه الأحادي، إذ تهتم بوعي متزامن باستقصاء وتفكيك نمط إنتاج الغرب للآخر، وبتوضيح سرديات الآخر وإبرازها، أي تمثيل الآخر التابع للغرب، وذلك من خلال إعادة الاعتبار إلى تواريخ وثقافات شعوب المستعمرات التي ظلت عرضة للتهميش عبر فرض حالة الإسكات الكولونيالي عليها»[2].

لكن يبقى كتاب "الاستشراق" وبإجماع الدارسين المؤسس في صياغة اللبنات الأولى لنظرية ما بعد الاستعمار لأنه في « العقدين التاليين لصدوره تطورت نظرية ما بعد الكولونيالية وصارت مجالا أكاديميا صاعدا إذ اتسع مداها وصارت تغطي بتساؤلها الدائم عن العلاقة بين السلطة والمعرفة موضوعات مختلفة منها تاريخ الغزوات الاستعمارية والنضال المناهض للاستعمار، والتشكيلات القومية ما بعد الكولونيالية، فضلا عن طرق الهيمنة الثقافية»[3].

تأثر صاحب كتاب **موقع الثقافة** (**The Location of Culture**) (**1994**) وثاني مؤسس للنظرية ما بعد الكولونيالية **بابا هومي** بطروحات **إدوارد سعيد** حول الاستشراق؛ حيث اهتم «بالنصوص التي تستكشف هامش المجتمع في عالم ما بعد الاستعمار مع رصد العلاقات الخفية والمتبادلة بين الثقافات المهيمنة والمستعبدة»[4]، لكنه يختلف معه في طبيعة العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر إذ يرى أنه «لا يمكن النظر إليهما على أنهما كيانان منفصلان يحدد كل منهما ذاته على نحو مستقل»[5]. ويذهب إلى أنه هناك « دائما ازدواجية في موقع الهيمنة الاستعمارية بحيث إن المستعمِر والمستعمَر يُشكِل كلاهما الآخر، كما يرى أن عدم استقرار المعنى في اللغة يقودنا إلى التفكير في الثقافة، الهويات والتماهيات

---

[1] **محمد بوعزة:** إدوارد سعيد مفككا السرد الإمبراطوري (من جماليات التمثيل إلى سياسات التمثيل)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، الجزائر،مج01، ع 01، 2015م، ص:218.

[2] المرجع نفسه، ص: 219-220.

[3] **فردوس عظيم:** ما بعد الكولونيالية، تر: شعبان مكاوي، موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي (ج9)، القرن العشرون (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، المشروع القومي للترجمة، مصر، دط، 2005، ص:339

[4] **جميل حمداوي** : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص:231-232

[5] **هومي. ك. بابا:** موقع الثقافة، ص:11

كأماكن حِدِيَّة ومُهَجَّنة، بدلا من اعتبارهما كيانات مستقرة ثابتة، وهي من وجهة نظر يلخصها أسلوبه في استخدامه لمفاهيم مثل: التمويه، الهجنة، الحدية، الفجوة»[1].

أيضا الناقدة والمنظرة النسوية الهندية **سبيفاك جايتري،** فهي ثالث واحدة في الثالوث « تسعى أعمالها للحفاظ على صلة قوية بالسياسة الثقافية للنسوية والذوات المهمشة للعالم ما بعد الكولونيالي»[2] فقد انتقدت الحركة النسوية الغربية مستندة في ذلك على منهجية تحليلية نسوية تفكيكية ماركسية ثقافيــة؛ فقد وظفت «مقولات التفكيكية والماركسية والنسوية في عملها الشهير: هل يمكن للتابع أن يتكلم؟ وقد كانت إجابتها بالسلب لأن الذات التابعة غير متجانسة ولا يمكن أن تستحضر كصوت موحد»[3]. ترى أن « صوت التابع مكتوم، وأن النخبوي لا يزال يمثل نفسه ويمثل التابعين في الوقت نفسه بحجة أنهم أعجز وأقل وعيا وإدراكا من أن يمثلوا أنفسهم بأنفسهم، ولا يختلف هذا الادعاء كثيرا عن الادعاء الكولونيالي الذي يزعم أن المستعمر أقل وعيا من أن يحكم نفسه بنفسه بل لا بد له من وصاية غربية/ كولونيالية يسلمها زمام أموره»[4]. وتعد بذلك من بين نقاد ما بعد الكولونيالية الذين شكلت لديهم دراسات التابع (**Subaltern Studies**) هاجسا فكريا وانشغالا بحثيا؛ حيث تطور مفهوم التابع في كتاباتها لكونها وظفت هذا الأخير في نقدها ورفضها لتبعية المرأة للذكورة «فإضافة إلى أنه لا وجود لموقع للذات داخل الخطاب الإنجليزي الهندي بإمكانه السماح للتابع بالكلام أو حتى معرفة نفسه، وهذا ما يشكل قمعا مضاعفا فالنساء في السياقات الكولونيالية لهن أيضا لغة تصورية للكلام، فلا الأذن الكولونيالية تستمع لهن ولا أذن الأهالي كذلك. وهذا لا يعني أن النساء التابعات لا يستطعن التواصل، بل لأنه لا توجد مواقع للذات ضمن الخطاب الكولونيالي من شأنها أن تسمح لهن بأن يصغن أنفسهن كأفراد وبالتالي فإنهن أعدمن داخل الصمت»[5].

---

[1] **كريس باركر**: معجم الدراسات الثقافية، ص: 98

[2] **المرجع نفسه**، ص: 213

[3] **المرجع نفسه**، ص: 105

[4] **مديحة عتيق**: ما بعد الكولونيالية: مفهومها، أعلامها، أطروحاتها، ص:242

[5] **كريس باركر**: معجم الدراسات الثقافية، ص :105

إضافة إلى الثالوث نجد أيضا الباحث الانجليزي **روبرت يونغ** (**Robert Young**) صاحب كتاب "ميثيولوجيات بيضاء كتابة التاريخ والغرب" (**1990**)* والكاتب الهندي **سلمان رشدي** (**Salman Rushdie**) صاحب كتاب "الامبراطورية ترد بالكتابة" (**The Empire Writes Back**) (1989)*وغيرهم. والملاحظ عليهم جميعا أنهم « ينمتمون إلى هويات حضارية مختلفة وتراثات متباينة ومدارس فكرية متعددة ليجمع بينهم التمرد على الخطاب المركزي الذي يصدره العالم الأول، من أجل تفكيك محاولات للهيمنة على المناطق التي قدم منها هؤلاء المثقفون»[1].

في الأخير يمكننا القول إن نظرية ما بعد الاستعمار هي « قراءة للفكر الغربي في تعامله مع الشرق من خلال مقاربة نقدية بأبعادها الثقافية والسياسية والتاريخية وبتعبير آخر، تحلل هذه النظرية الخطاب الاستعماري في جميع مكوناته الذهنية والمنهجية والمقصدية تفكيكا وتركيبا وتقويضا، بغية استكشاف الأنساق الثقافية المؤسساتية المضمرة التي تتحكم في هذا الخطاب المركزي» فتطرح « مجموعة من القضايا الشائكة للدرس والمعالجة والتفكيك والتقويض،كجدلية الأنا والغير، وثنائية الشرق والغرب، وتجليات الخطاب الاستعماري، ودور الاستشراق في تزكية المركزية الغربية قوة وتفوقا، والإشارة إلى الصراع الفكري والثقافي المضاد للتمركز العقلي الغربي لغة وكتابة ومقصدية وقضية »[2] أما الاهتمامين الرئيسيين « لها فهما الهيمنة —التبعية والهجنة–الكريولية؛ حيث إن عمليات تهجين وكرولة اللغة والأدب والهويات

---

* حلل فيه جوانب من الفكر الماركسي مبرزا تورط الفكر في الخطاب الاستعماري على الرغم من النقد الذي وجهه ماركس للاستعمار البريطاني: فقد وجد ماركس، كما يقول يونغ، مبررا لذلك الاستعمار نفسه حين قال ان الاستعمار البريطاني للهند نتيجة ايجابية تتمثل في ادخاله الهند في ساق التاريخ الغربي المتطور. وفي هذه المقولة، كما يقول يونغ استمرار للخطاب الهيغلي الذي أكد فيه الفيلوف الالماني أن "افريقيا بلا تاريخ". ينظر: **سعد البازعي، ميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي، ص: 158-159.

* صدر الكتاب في نهاية الثمانينيات، وأصبح واحدا من الكتب الأولى التي تدرس حركة آداب ما بعد الاستعمار، وتتابع روافدها المتنوعة في أماكن مختلفة من العالم الثالث، وتفاعلها أو تجاوبها العميق مع مجمل النظريات والحركات التي خرجت من رحم الفكر الأوروبي الحديث، وغدا كتابا تأسيسيا يعود إليه الباحثون في المجال والعبارة ككل يتحدث فيها عن أطراف الإمبراطورية البريطانية القديمة وهوامشها في الهند وأفريقيا والكاريبي، وهي الأطراف والهوامش التي أخذت ترد-بقوة الكتابة وأساليبها- على المركز الإمبراطوري الاستعماري، في محاولة لـــ "الاستحواذ" على ما كان يملكه هذا المركز من سلطة متنوعة ومركبة، وهو الأمر الذي شكل في النهاية ما أصبح يعرف بآداب، أو كتابات ما بعد الاستعمار. ينظر: **بيل أشكروفت، جاريث جريفيثيز، هيلين تيفين**: الامبراطورية ترد بالكتابة (آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق)، ص:07

[1] **بسمة جديلي**: دراسات ما بعد الكولونيالية من منظور أبرز أقطابها، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي تامنغست ، الجزائر، ع9، ماي2016 م، ص:234.

[2] **جميل حمداوي**: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة (نظرية ما بعد الاستعمار)، ص:216.

الثقافية هي ثيمات مشتركة لنظرية وأدب ما بعد الاستعمار وموضوع التهجين أو الكرولة يشير إلى أن أيا من الثقافات واللغات الاستعمارية والمستعمَرة لا يمكن عرضها في شكل نقي، ولا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض»[1].

5-2- النقد النسوي (Feminist Critique)

طُرح مصطلح النسوية / النسوي (**Feminist**) «لأول مرة عام 1860، ثم طرح في القرن العشرين بقوة في أمريكا، بينما طرح في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية وازدهر في الستينيات والسبعينيات في فرنسا» [2] ويشير «إلى كل من يعتقد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية او ثقافية مختلفة وتصر النسوية على أن هذا الظلم ليس ثابتا أو محتوما، وأن المرأة تستطيع تغيير النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي عن طريق العمل الجماعي»[3]. وعليه يمكننا فهم النسوية « كمحتوى متنوع لأعمال نظرية، أو حركة اجتماعية وسياسية. في كلتا الحالتين، تسعى إلى دراسة موقع المرأة في المجتمع وتعزيز مصالحها»[4]. والملاحظ على النسوية أنها بدأت بوصفها « حركة سياسية اجتماعية ترى أن النظام المجتمعي السائد نظامٌ أبويٌ- ذكوريٌ، يتخذ الرجل فيه المركز- الذات والمرأة الدور الثانوي- الآخرالمساعد، دعت إلى مساواة الجنسيين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ونيل المرأة الحقوق التي يتمتع بها الرجل»[5]. أي أنها تنادي بالمساواة في الحقوق (**Equal rights**)، ثم تطورت هذه الحركة السياسية إلى «حركةٍ عقديةٍ لها رؤاها إلى الوجود وقضـــاياه، وهي رؤى تنطلق من التجربة النسوية الخاصة البيولوجية والمجتمعية »[6]، وأصبحت بذلك فلسفة لها رؤيتها إلى الوجود والمعرفة والقيم والمجتمع.

---

[1] **كريس باركر:** معجم الدراسات الثقافية، ص:365 .

[2] **مية الرحبي:** النسوية مفاهيم قضايا، الرحبة للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2014، ص: 14

[3] **سارة جامبل:** النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، مراجعة: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، مصر، دط، 2002، ص: 337

[4] **كريس باركر:** المرجع السابق، ص:356-357

[5] **عبد المجيد زراقط:** النسوية الأدبية (رؤية نقدية للمعطى والمنهج)، مجلة الاستغراب، تصدر عن المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية بيروت، لبنان، ع16، صيف 2019، ص:137.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قبل الحديث عن المراحل التي مرت بها النسوية نشير أولا إلى أنه –بالرغم من أن – «فكرة الحركة النسائية (**Women's movement**) ومفهوم النسوية قابلين للتبادل عمليا، إلا أنه يمكننا إجراء تمييز بين النسوية التي تتميز بميولات نظرية قوية، وفكرة الحركة النسائية التي تشير إلى الاهتمام بالاستراتيجيات السياسية التي تمكنها من الانخراط في الحياة الاجتماعية بحثا عن المصالح التي تتعلق بالنساء. كما تسجل الفكرة أيضا المكاسب والخسائر المادية لحركة التحرر النسوي»[1].

مرت الحركة النسوية بثلاث مراحل (أو موجات)، هي كالآتي[2]:

- الحركة النسوية الأولى/الموجة النسوية الأولى (**First Wave Feminism**):

هي أول حركة منظمة تعمل من أجل المطالبة بالمساواة الاجتماعية والقانونية بين المرأة والرجل بدأت في القرن التاسع عشر، يؤرخ لها بظهور أول كتاب في الحركة النسوية "**دفاع عن حقوق النساء**" (**A Vindication of the Rights Woman**) (**1792**)، لماري ولستونكروفت (**Mary Wollestoncraft**) ، والذي أصبح يمثل حجر الأساس للحركة للنسوية الحديثة. و لم تكن تسمى آنذاك بالحركة النسوية وإنما كانت حركة مطلبية تنادي بحق المرأة في التصويت، لكونها تسعى إلى الحصول على الحقوق السياسية النسوية.

- الحركة النسوية الثانية/الموجة النسوية الثانية (**Second Wave Feminism**):

بدأت في الستينيات، مع كتاب بيتي فريدان (Betty Friedan) "اللغز الأنثوي" (**The feminine Mystique**) (**1963**) الذي يعد مفتتح الموجة النسوية الثانية؛ حيث طرحت من خلاله أن تحرر النساء ينبني على تحريرهن من المجال الخاص (الأدوار الانجابية والخدمية) وانتقالهن إلى المجال العام. وقد استمدت هذه الحركة أفكارها من كتاب فريديريك انغلز(**Freidirich Engels**) "أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة" (**The Origin of the Family, Private Property and**

---

[1] **كريس باركر**: معجم الدراسات الثقافية، ص: 183.

[2] ينظر: **سارة جامبل**: النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)،ص:39-57. **كريس باركر**: المرجع السابق، ص:183 **عبد المجيد زراقط**: النسوية الأدبية (رؤية نقدية للمعطى والمنهج)،ص:139. **مية الرحبي**: النسوية مفاهيم قضايا ،ص:15. **نرجس رودكر**: فيميترم (الحركة النسوية مفهومها، أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية)، تعريب: هبة ضافر، مكتبة ودار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، لبنان، ط1، 2019م ،ص:48. للتوسع أكثر: ينظر: **سوزان ألس واتكنز، مريزا رويدا، مارتا رودريجوز**: أقدم لك...الحركة النسوية، تر: جمال الجزيري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م، ص:91.

the State) (**1884**) ، الذي جاء فيه أن النظام الأبوي (البطريكي) (**Patriarchy**) قام على سيطرة الرجل على الأسرة واضطهاده للمرأة، وأن هذا النظام ليس النظام الوحيد الذي عرفه التاريخ الانساني ... وقد انخرطت الحركة في مجموعة واسعة من القضايا الثقافية والاجتماعية، بما في ذلك العنف الذكوري. وتمثيل المرأة، ومسألة إقصائها من مواقع السلطة الاقتصادية والسياسية، والمساواة في الدخل، والحقوق المجهضة... فكانت مسألة الاختلاف هي الصيغة التي أقيمت على أساسها المطالب السياسية لهذه الحركة.

-الحركة النسوية الثالثة/ الموجة النسوية الثالثة (**Therd Wave Feminist**):

تشير إلى النسوية المعاصرة، وهي الفترة التي أصبح فيها أعضاء الحقوق النسائية يحظون بمكانة محترمة ضمن التشريع الذي يقود المجتمعات الغربية. وقد كان هناك اهتمام نظري كبير بما عناه مفهوم المرأة ومكانتها داخل الثقافة. وكذلك إمكانية وجود حركة نسائية عالمية.

يذهب الدارسون إلى أنه يمكن تصنيف الحركة النسوية إلى تيارات ومناهج عدة، هي: «النسوية الماركسية (**Marxist Feminism**) النسوية الليبرالية (**Liberal Feminism**) النسوية الاشتراكية (**Socialist Feminism**) النسوية الراديكالية (**Radical Feminism**) في حين تضيف أبحاث أخرى إلى تلك التيارات، تيارات أخرى هي: النسوية البيئية (**Environmental Feminism**) النسوية السوداء (**Black Feminism**) النسوية الثقافية (**Cultural Feminism**) النسوية الوجودية (**Existential Feminism**)»[1]. هذا التعدد في التيارات كان نتيجة تعدد المناهج الفلسفية والسياسية وتنوعها من قبيل: الماركسية، والليبرالية، والاشتراكية ... التي نشأت خلال تلك الفترة، وعليه فقد كان « من البديهي أن تتأثر النسوية بها نتيجة هذا التعاون –حيث اقتضت الضرورة والمصلحة أن تتعاون النسوية مع تلك المناهج في العديد من المجالات وأن تستفيد من القدرة النظرية والعملية لتلك المناهج في تحقيق أهدافها– وأن تتخذ أشكالا متنوعة[2]. و لكن تعد كل من "النسوية الاشتراكية" و"الليبرالية" و"الماركسية" من أهم هاته التيارات ، لكونها « تشكل أكثر من (80%) من الحركات النسوية»[3].

[1] **مية الرحبي**: النسوية مفاهيم قضايا، ص:23

[2] **نرجس رودكر**: فيميترم (الحركة النسوية مفهومها، أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية)، ص:17

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يعد عام **1970** العام الذي تبلورت فيه النظرية النسوية (**Feminist Theory**)؛ حيث تفجرت فيه الكتابات النظرية النسوية، ويمكننا أن نشير على سبيل المثال إلى: كتاب كيت ميليت (**Kate Millett**) "عن السياسات الجنسية" (**Sexual Politics**) (**1970**) الذي ناقشت من خلاله « مختلف الأشكال التي مثلت الهوية الاجتماعية والجنسية للمرأة، وقدمتها في أنماط جامدة تؤكد دونيتها»[1] وكتاب جيرمين جرير (**Germaine Greer**) "المرأة المخصية" (**The Femal Eunuch**) (**1970**)، الذي قامت فيه « بتحليل القيم الثقافية وأنماط الأفكار الجامدة التي عملت على حرمان النساء من الوسائل التي تمكنهن من استغلال طاقاتهن الكامنة وتطويرها»[2]. وكتاب كلا من ساندرا جيلبيرت وسوزان جوبار (**Sandra Gilbertand Sussan Gubar**) "المجنونة سجينة العلية" (**The Mad Woman in the Attic**) (**1979**)، فقد قامتا «بتحليل ما تنطوي عليه استعارة الأبوة الأدبية بالنسبة إلى الكاتبات من النساء»[3] ...وغيرها.

لكن الذي أرسى دعائم معظم هاته الأعمال النظرية التي ظهرت في هذه الحقبة هو كتاب سيمون دي بوفوار (**Simone De Beauvoir**) "الجنس الثاني" (**Le Deuxième Sexe**) (**1949**) الذي ناقشت فيه « موضوع معنى اختلاف النوع من الناحية النظرية (...)؛ حيث تقول مقولتها الشهيرة: "إن المرأة لا تخلق أنثى، بل تصبح أنثى"»[4].

ووجدت النظرية النسوية « أنه من الصعب بمكان محاولة البدء بتغيير توجهات المؤسسات السياسية والاجتماعية لصالح المرأة، ولذلك كان من الأفضل البدء بسلاح الأدب والمسرح والنقد لتمهيد العقول للقضية»[5]. وقد كانت فرجينيا وولف (**Virginia Woolf**) « من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية، حيث قدمت نقلة نوعية في قضية الافضاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواصها، كما فعل على قرون متوالية، بل صارت المرأة تتكلم

---

[1] **كريستينا نلوولف:** تاريخ النقد النسوي، تر: فاتن مرسي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (ج9)- القرن العشرون (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، المركز القومي للترجمة، مصر، دط، 2005،ص:307

[2] المرجع نفسه، ص:308

[3] **إيرينا ر. مكاريك:** موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة (مداخل، نقاد، مفاهيم)، (2) نقاد، تر: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2014م.ص:476

[4] المرجع السابق ، ص: 305

[5] **نبيل راغب:** موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 2003م، ص: 655.

وتفضح عن ذاتها، وتشهر عن إفصاحها، فأضافت زاوية جديدة وصوتا مختلفا للتقاليد الأدبية والنقدية وفتحت بابا للإبداع الأدبي والتحليل النقدي، ظل مغلقا عبر العصور وفي كل الثقافات»[1].

كما دعت المنظرة النسوية لوسي إيريجاراي (**Irigaray Luce**) أيضا إلى كتابة المؤنث؛ حيث إنها ارتبطت بمفهوم "الكتابة النسائية" (**Ecriture Feminine**) « أو كما تفضل أن تسميها، كتابة ما لا يقبل الكتابة. والمتعة المؤنثة أو اللذة الجنسية، اللعب والفرح، كلها أشياء غير واضحة. إنها مؤسسة على المتخيل ما قبل الأودوبي الذي يعد مصدرا للمؤنث، الذي لم يرمز لأنه يسبق الدخول إلى النظام الرمزي. ولأنه ما قبل أوديبي فإنه يكتب. ولكن من خلال الكتابة النسائية تصر ايريجاي على القيام بذلك»[2].

وعليه ترى النظرية النسوية أن « هوية الأدب النسوي ينبغي أن تكون هوية أنثوية خاصة، تُعبر عن تجربة المرأة الخاصة، وتُمثِل واقع حياتها بشكل تفصيلي، ذلك أن المرأة قد قُدمت، ولأزمنة طويلـــة بأنماط بعيدة عن الحقيقة والواقع، بوساطة نماذج أدبية مضللة. لذلك لا بد من أن يتطابق الأدب النسوي وتجربة المرأة، سعيا وراء فهم ملح للتجربة الأنثوية، وهو الفهم الذي سيسهم في زيادة وعي المرأة»[3] انطلاقا من هذا المنظور فإن الأدب النسوي هو «الأدب الذي يتمثل تجربة المرأة الخاصة الحياتية، ويمثلها نصا أدبيا، فما يميزه ليس اختلاف كاتبه الجنسي، بل خصائصه البنيوية»[4].

أما مصطلح النقد النسوي فقد «صكته الناقدة الأدبية الأمريكية إيلين شوالتر (**Elaine Showalter**) (**1941**) في كتابها (نحو بلاغة نسوية) (**1979**)، الذي تصف فيه طرق تصوير المرأة في النصوص التي يكتبها الرجل،أو حذفها هذه الصورة منها»[5]. وتعود البدايات الأولى التي أسست للنقد الأدبي النسوي إلى كتاب بيتي فريدان "اللغز الأنثوي" (**1963**) « الذي حلل وانتقد الصورة الثقافية السائدة عن المرأة الأمريكية الناجحة والسعيدة باعتبارها ربة البيت والأم. وهذه الأسطورة التي روجت على نحو خاص خلال الأربعينيات والخمسينيات تجعل من ربة البيت/ الأم النموذج لكل النساء وتصور

---

[1] المرجع السابق، ص:656-657

[2] **كريس باركر**: معجم الدراسات الثقافية، ص: 280

[3] **عبد المجيد زراقط**: النسوية الأدبية (رؤية نقدية للمعطى والمنهج)، ص:145

[4] المرجع نفسه، ص: 144

[5] **سارة جامبل**: النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ص: 338

حقيقة النساء المثالية في نطاق منزلي ضيق من الطهو والتنظيف والغسيل وإنجاب الأولاد»[1] وكان بذلك البداية التي فتحت أمام النقد النسوي آفاقا رحبة للتطور والتنوع اللذين عرفهما تحت تأثير المناهج النقدية المتعددة، ويرجع ذلك إلى كونه « يسعى أن يكون غير مقيد بمنهج نقدي معين، وإنما يستخدم أي مناهج تمكنه من الإجابة عن الأسئلة التي يثيرها: ما الكتابة الأدبية النسوية؟ ما خصائصها؟ ما موضوعاتها؟ ما رؤاها؟»[2]. وبالتالي تعددت المناهج التي يستخدمها، وقد أحصى **فنسنت ب ليتش** أربعة عشر نوعا هي : «النسويون الاجتماعيون(...) النسويون السيميوطيقيون (...) النسويون النفسيون (...) النسويون الماركسيون(...) وهناك النسويون الاجتماعيون- السيميوطيقيون -النفسيون والماركسيون الذين يقتبسون من كل شيء شذرة حسبما تتيح الفرصة، والنسويون الشواذ، والنسويون السود، (...) والنسويون الذين يمارسون النقد الوجودي، أو التفكيكي، أو نقد استجابة القارئ، أو نقد فعل الكلام بجانب نقد الأسطورة، ونقد العالم الثالث المعادي للاستعمار، والنسويين مابعد البنيويين المعادين للنسوية»[3]، وأمام هذا التعدد يصف النقد النسوي على أنه « حركة فضفاضة، (وليس مدرسة محبوكة الأطراف) تقع عند تقاطع العديد من ميادين البحث في عصر الفضاء وعند مفترق الطرق السياسية للعديد من الاتجاهات»[4]. والذي يجمع بينهن جميعا هو « تأكيدهن على أنهن يكتبن عن الإبداع النسوي ليُعِدْنه إلى المتن بعد أن جعله "الصمت الذكوري" في الهامش وليبدلن "القراءة الأبوية" بقراءة أخرى أكثر صوابا تصدر من منظور نسوي»[5].

فالنقد الأدبي النسوي إذن هو النقد الذي يصدر من منظور نسوي، ما يعني أنه مجال من مجالات النقد الأدبي يسعى إلى « (1) مواجهة الإفتراضات الأبوية المسبقة الواعية واللاواعية، (2) استكشاف الأدب النسائي، (3) فحص القوى البيولوجية واللغوية والنفسية والاجتماعية والتاريخية و/أو السياسية التي تشكل الحياة والأدب والنقد»[6]، معتمدا في ذلك على أطروحات كل من جاك دريدا؛ حيث

---

[1] **فنسنت ب ليتش:** النقد الأدبي الأمريكي (من الثلاثينيات إلى الثمانينيات)، تر: محمد يحيى، مراجعة: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 2000، ص: 317

[2] **عبد المجيد زراقط:** النسوية الأدبية (رؤية نقدية للمعطى والمنهج)، ص:150

[3] **فنسنت ب ليتش:** المرجع السابق، ص: 320

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] **عبد المجيد زراقط:** المرجع السابق، ص:151

[6] **فنسنت ب ليتش:** المرجع السابق، ص:325

استلهمت حركة النقد النسوي عملية التفكيك بوصفها الممارسة التي تعصف بالثنائيات الراسخة وتعمل معمولها في هدم المبدأ الذي تقوم عليه، لأنها رأت فيها أسلوبا ناجحا يستجيب لما تتوخاه من هدم منظومة التضاد، وكسر ثنائياتها، لتتجاوز هوة الفصل الجاد بين الذات وآخرها، عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللغة، التي تحفظ امتلاء الفكر الابوي، وتصون خطابه القائم على مركزية الكلمة الذكورية .وجاك لاكان الذي رأت في أعماله ما يشكل أساسا مهما لدعم الأنثوية وهو ما يتجلى في إقامته لها على أساس غير بيولوجي كما تدين له بظهور مصطلحات: الخيالي "**Imaginary**" و النظام الرمزي " **Symbolic order**" والنشوة "**jouissance**"[1].

في الأخير يمكننا القول إن النقد النسوي حركة نسوية نقدية تسعى إلى كسر الخطاب الأبوي المهيمن. ومن هنا كان لها أهمية كبرى في خطاب ما بعد الكولونيالية وذلك لسببين رئيسيين؛ هما[2]:

- أولا، إن كلا من النظام الأبوي والإمبريالية يمكن رؤيتهما كممارسين لأشكال متشابهة من السيطرة على أولئك الذين يجعلونهما خاضعين. لهذا فإن خبرات النساء في النظام الأبوي وخبرات الذوات المستعمَرين يمكن أن تتماثل في عدد من النواحي، وكلا من السياسات النسوية وما بعد الكولونيالية تُعارض مثل هذه السيطرة.

- ثانيا، كانت هناك مجادلات شديدة في عدد من المجتمعات المستعمَرة حول ما إذا كان الجندر(**Gender**) أو القهر الكولونيالي هو أهم عامل سياسي في حياة النساء.

معنى ذلك وجود تشابه بين ما بعد الكولونيالية والنسوية بحيث إن « كليهما مهتم أساسا بسياسات إنزال الناس منزلة الآخر والتهميش وتشكيل الذات الثانوية أو التابعة في ظل الاستعمار و/أو النظام الأبوي»[3]. إضافة إلى أن اللغة تشكل قضية محورية بالنسبة لكليهما فقد «كانت اللغة لكلتا المجموعتين أداة لهدم السلطة الأبوية والإمبريالية، واستدعى كلا الخطابين أطروحات جدلية جوهرانية في طرح أشكال من اللغة أكثر أصالة، ضد الأشكال المفروضة عليهما» [4].

---

[1] ينظر: **حفناوي بعلي**: النقد الثقافي المقارن (الخطابات والإشكاليات والمجالات)،ص: 108. **سارة جامبل**: النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ص:385

[2] **بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين**: دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)،ص:177-178.

[3] **سارة جامبل**: النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ص:449.

[4] المرجع السابق، ص:178.

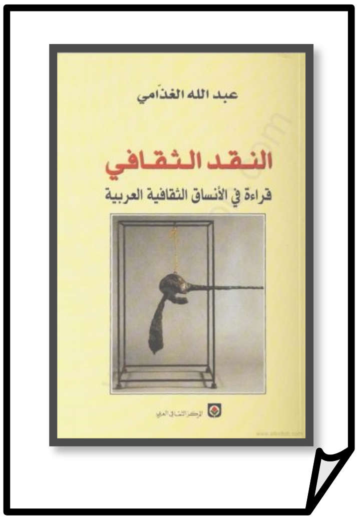
أما ما يمكن الركون إليه انطلاقا مما تقدم هو الإقرار بالتداخل بين هذه النظريات التي شكلت اللبنات الأساسية في ظهور "النقد الثقافي"، ويتجلى لنا ذلك من خلال التداخل بين "التاريخانية الجديدة" و"المادية الثقافية" وبين "نظرية ما بعد الاستعمار" و"النقد النسوي" وكل هاته النظريات تنظوي تحت حقل واحد هو حقل الدراسات الثقافية. إضافة إلى أن هذه الاتجاهات الأربعة بكل تقاطعاتها وحتى اختلافاتها أصبحت توصف على أنها جزئيات المظلة الأوسع للنقد الثقافي، « ولن يكون تعسفا وضعها تحت مظلة واحدة شاملة هي مظلة النقد الثقافي التي تتسع لكل الاختلافات، وتؤكد أوجه اللقاء بين الجميع»[1].

والشكل الآتي يوضح ذلك:

-شكل رقم (02): مظلة النقد الثقافي-

[1] **عبد العزيز حمودة:** الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، ص:223.

3 – تلقي النقد الثقافي عند النقاد العرب المعاصرين:



بعد ظهور النقد الثقافي في الساحة النقدية الغربية المعاصرة وتبلوره منهجيا مع صدور كتاب فنسنت ب ليتش "النقد الثقافي"، كان من الطبيعي أن يستقطب هذا التوجه النقدي الجديد عناية النقاد العرب المعاصرين وذلك نتيجة احتكاكهم الدائم بثقافة الغرب وتأثرهم بها، وكذا اهتمامهم بالنظريات الغربية المعاصرة وآلياتها الإجرائية ومحاولة تطبيقها في دراساتهم المختلفة، وعليه فإن « النشأة الغربية الحديثة والتقبل العربي السريع تركا أثرا كبيرا في وضوح الرؤية وانكشاف المعالم ولقد حاولت بعض الدراسات العربية التخفيف من حدة ذلك الغموض وتلك الضبابية بأن تأخذ على عاتقها تقريب هذا المنهج النقدي الحديث من الذائقة النقدية العربية من خلال ترجمة أصوله الغربية ونقلها إلى العربية حينا ومن خلال التعريف به والتأصيل له وتطبيقه حينا آخر»[1]. لذا فإننا سنحاول من خلال هذا العنصر أن نقف عند أهم هاته الدراسات التي تناولته تنظيرا وتطبيقا.

1- كتاب **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية** (2000)[2] للناقد السعودي **عبد الله الغذامي**.

يعد الكتاب بإجماع الدارسين أول دراسة في الوطن العربي تبنت نظرية النقد الثقافي. فقد « تولى بشجاعة وجرأة طرح فكرة "النقد الثقافي" طرحا جديا ومشبوبا كما أصل لهذه الفكرة نظريا ومعرفيا وممارسة»[3] انطلق **عبد الله الغذامي** في طرحه هذا من فكرة مفادها أن النقد الأدبي جعلنا لا نبصر جملة العيوب النسقية التي كانت متخفية خلف الجمالي؛ حيث إنه بوقوف النقد الأدبي على جماليات النصـــوص، «أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي»[4]، من هذا المنطلق دعا إلى موته لأنه أصبح –في نظره- غير مؤهل لكشف هذا الخلل

---

[1] **عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري**: سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، ص:02.

[2] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م.

[3] **حسين السماهيجي وآخرون**: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية،ص:07.

[4] المرجع نفسه، ص:08

الثقافي والقصد من الدعوة « ليس إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره و(تسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه»[1]. وعليه فقد قام بتقسيم كتابه إلى ستة فصول: احتوى الفصل الأول: النقد الثقافي/ذاكرة المصطلح، الجهود النظرية التي شكلت الخلفية العلمية لنظريته الخاصة ، حيث عرض من خلاله أهم الانجازات النقدية التي تؤسس للنظر النقدي ببعده الثقافي في الثقافة الغربية –وتحديدا الأمريكية– وتمثل الذاكرة الاصطلاحية لمشروعه الخاص. أما الفصل الثاني: النقد الثقافي/النظرية والمنهـــج، فشرح فيه نظريته الخاصة بالنقد الثقافي، التي اقتضت عدد من العمليات الإجرائية (نقلة في المصطلح النقدي ذاته (من الأدبي إلى الثقافي) – نقلة في المفهوم (النسق)– نقلة في الوظيفة (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)– نقلة في التطبيق (أنواع الأنساق). وبعد أن « انتهى من عرض الإجراءات النظرية–المنهجية للنقد الثقافي تحول إلى مهمة تطبيقه وظيفيا في مجال البحث، وبدأ باستنطاق الأخطاء النسقية التي غزت الشخصية العربية بفعل الشعر، أو بفعل فهم قاصر ومحدد له»[2] إذ مثل كل من الفصل الثالث: النسق الناسخ/اختراع الفحل، والفصل الرابع: تزييف الخطاب/صناعة الطاغية، والفصـــل الخامس: اختراع الصمت/نسقية المعارضة، والفصل السادس: النسق المخاتل/الخروج على المتن. فصولا تطبيقية كانت « بمثابة الدرس الإجرائي حول الأنساق العربية الثقافية التي تلبست بلبوس الجمالي وتسربت عبره وبواسطته مع شفاعة الدرس البلاغي والنقدي لها بالاستمرار والترسخ»[3].

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] **عبد الله ابراهيم**: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1 1431هـ– 2010م، ص: 107.

[3] **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص:09.

2- **نقد ثقافي أم نقد أدبي** (2004): كتاب مشترك للناقدين السعودي **عبد الله الغذامي** والسوري **عبد النبي اصطيف** ضمن سلسلة حوارات لقرن جديد، يعرض لنا الحوار العلمي الذي دار بين الناقدين بخصوص النقد الثقافي والنقد الأدبي، بحيث يكتب كلا منهما بحثا مستقلا يعبر فيه عن رأيه. فيواصل عبد الله الغذامي من خلال بحثه المعنون "إعلان موت النقد الأدبي النقد الثقافي بديلا منهجيا عنه" طرحه حول النقد الثقافي، مؤكدا نظرته بخصوص موت النقد الأدبي، فيقول: «أنا أرى أن النقد كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا»[1]، شارحا أسباب هذه النظرة، ومنطلقا من الإجابة عن الأسئلة التي تواردت عليه منذ صدور كتابه النقد الثقافي (2000)، وإعلان مشروعه النقدي (أو نظريته الخاصة) في النقد الثقافي، لأنه يرى فيها أسئلة «مصيرية بها تتقرر وجاهة المشروع عبر كشف وظيفته»[2]. أما **عبد النبي اصطيف** الذي وقف موقفا مغايرا لطروحات عبد الله الغذامي، مدافعا عن النقد الأدبي من خلال بحثه الموسوم "بل نقد أدبي" منطلقا من طرح تساؤل مفاده: «هل استنفذ النقد الأدبي مسوغات وجوده وأخفق في تأدية وظائفه ومهماته؟»[3]، ورأى أن الإجابة عنه تكشف عن موقفين: الأول، يرى أن النقد الأدبي قد استنفذ مسوغات وجوده، وغدا مجرد نشاط فكري غير مجد ولا فعال في معالجة الإنتاج الأدبي العربي الحديث، وعلى المجتمعات العربية الحديثة أن تتبنى نقد آخر هو النقد الثقافي، الذي يستطيع- كما يؤكد متبنوه- أن يستجيب للظروف والشروط والمحددات الجديدة التي باتت تحكم هذا الانتاج الجديد. في حين الثاني، يرى أن النقد الأدبي لم يستنفذ أغراض وجوده، وأن مختلف وجوه القصور المنسوبة إليه إنما تعود إلى محدودية تصورنا لطبيعة النقد الأدبي ووظيفته وحدوده. متبنينا بذلك الموقف الثاني ومحاولا تأكيده من خلال تعريفه للنقد الأدبي ، وتبيان وظائف اللغة في الأدب والنقد، المتمثلة في الوظيفة المعرفية، والتوجيهية والجمالية مركزا على الأخيرة بوصفها وظيفة حيوية

[1] **عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف:** نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر- دار الفكر المعاصر، سوريا- لبنان،ط1، 2004، ص: 12

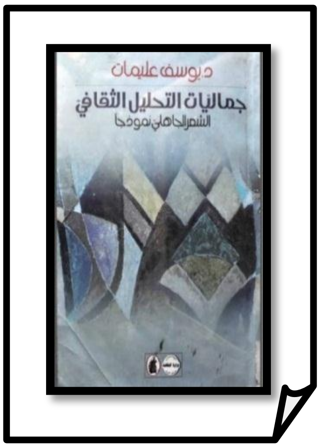
[2] المرجع نفسه، ص: 13

[3] المرجع نفسه، ص: 65

وخطيرة ومحددة لهوية الأدب وطبيعته، وأشكال حضور الأدب في النص النقدي، الصريح والضمني (وكلاهما يكون فعليا/أو بالقوة)، و تحديد وظيفة النقد الأدبي من خلال البحث عن السبيل الأمثل لدراسة هذه الوظيفة؟ والمتمثل في مدخلين: التاريخي التطوري (**Diachronic**)، والآني (**Synchronic**)، هذا الأخير نميز في تصفحه لصور وظيفة النقد الأدبي بين: الوظائف الأدبية –المتصلة بالعملية الأدبية ذاتها والتي تتوزع على العناصر الأساسية الثلاثة: الكاتب والقارئ والنص– وبين الوظائف فوق الأدبية (**Extra-literary**) التي يسمو فيها فوق عنصرين من عناصر المجتمع: الكاتب والقارئ، وروابط النقد الأدبي بالعالم، بجوانبه الاجتماعية والإنسانية التي يحكمها سياق النطق والثقافة والإشارة. في الختام عقب كلا من الكاتبين على رأي الآخر بعد اطلاعه عليه، فقد رآى **عبد الله الغذامي** أن **عبد النبي اصطيف** يستميت في الدفاع عن النقد الأدبي، وبعد أن تحسر على أفول زمن الأدبية يصر على موقفه القائل بحتمية التغير وتبديل التصور نحو النقد الثقافي. في حين بحث **عبد النبي اصطيف** عن ثغرات مشروع الغذامي ورآى أنها خطيرة ومن غير الممكن للمرء أن يغض طرفه عنها.

3– جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي أنموذجا (2004):

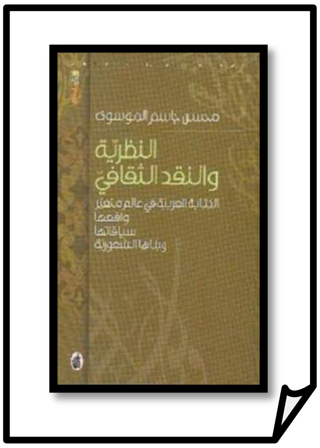
يحاول الناقد الأردني **يوسف عليمات** من خلال كتابه هذا أن يقدم تصورا جديدا للنص الشعري الجاهلي انطلاقا من طروحات جماليات التحليل الثقافي، الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات. معتمدا في ذلك على المقولة التي تركز على قيمة النسق وفاعليته داخل النص، وذلك نظرا لما تحويه القصيدة الجاهلية في بنيتها العميقة مضمرات نسقية متعلقة بنظرة الشاعر الجاهلي للوجود الإنساني بكلية أضداده، وعليه فإن تأويل هذه الأنساق المضمرة من حيث هي مكونات ثقافية للمجتمع الجاهلي تحتاج إلى تأويل ثقافي عميق يبين طبيعة الموضوعات التي يمكن أن تنتجها هذه الأنساق. ومن أجل القيام بذلك انتظمت دراسته في بابين كل منهما مقسم إلى فصول ثلاثة. وقبل الشروع في ذلك قام بتمهيد لدراسته أبرز فيه جدوى تأويل الأنساق الثقافية في القصيدة الجاهلية في ضوء جماليات التحليل الثقافي كما جاءت عند ستيفن غرينبلات وعند غيره من النقاد الغربيين، الذين قدموا دراسات جادة وعميقة في هذا الموضوع.



أما الباب الأول الموسوم "مركزية النسق الضدي في الموضوع الشعري" قام من خلاله بقراءة المركزية الضدية في ضوء الموضوعات الشعرية الآتية: صراع الإنسان مع الإنسان، صراع الإنسان مع المكان، وصراع الإنسان مع الزمان. وبين انطلاقا من قراءته لهذه الموضوعات أن الشعر الجاهلي يشكل حادثة ثقافية تتجلى فيها مظاهر الصراع والتحدي، إذ إن القصيدة الجاهلية تصور آمال الشاعر الجاهلي وإحباطاته عن طريق ثقافة التجربة في الصراع مع الغامض واللاممكن في الحياة. في حين عمد في الفصل الثاني من الكتاب على مناقشة مركزية الضد في البناء الفني دراسة وتحليلا، مقسما بذلك الباب إلى فصول ثلاث هي: الثنائيات الضدية، المفارقات الشعرية، الصورة التنافرية. وقد استطاعت الدراسة أن تشير، تنظيرا وإجرائيا، إلى الفاعليات الممكنة لهذه الموضوعات في الإبانة عن فلسفة الشاعر الجاهلي وما يعتمل في جوانيته من أحلام وانكسارات، وما يهجس به خاطره من تأملات نافذة إزاء جدليات الحياة. ولأنه كان يتغيا تقديم تصور مشروع جديد للقصيدة الجاهلية على صعيد القراءة ، فقد سعى إلى تأكيد القيمة الوظيفية التي تؤديها الأنساق الثقافية في بنية النص الشعري الجاهلي، إذ إن بنية القصيدة الجاهلية تبدو بنية متحركة غير ثابتة، وقادرة على التشكل وصنع التحولات مما يجعل أنساقها المضمرة ذات صفة دينامية وأبعاد دلالية. وبعد أن قام بتحليل الأنساق الثقافية في بعض النماذج الشعرية الجاهلية، خلص الناقد إلى أن النسق المضمر في النص الشعري لا يتخذ دلالة أحادية المعنى وحسب، لكنه يبدو حاملا للأنساق اللامتناهية دلاليا، مما يجعل النص الشعري بنية افتراضية نسقية وسيرورة نفسية واجتماعية وثقافية. والملاحظ على الدراسة ككل أنها ركزت على الوظيفة النفعية للبلاغي والجمالي في النصوص الشعرية واستطاعت في الأخير أن تبين أنه يمكن للبلاغي أو الجمالي أن يتحول من صفة القبحي إلى صفة النقدي أو نقد الجمالي[1].

[1] ينظر:**يوسف عليمات:** جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م (المقدمة من ص 15 إلى ص 24).

4- **النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها بناها الشعورية (2005)**: للناقد العراقي **محسن جاسم الموسوي** يعد الكتاب كما يصفه صاحبه «حصيلة



عمل استمر عدة سنوات، جرت فيه متابعة المستجدات النظرية عالميا ومقارباتها العربية»، فقد جمع بين دفتيه مجموعة من الدراسات النظرية والاجرائية التي سبق وأن نشرت في عدد من من الدوريات والمجلات كما أشار هو في هامش الكتاب نذكرها بحسب الآتي: "هل تتغير آفاق الأدب؟ أم هل تتغير القراءة؟" مقالة « ظهرت في مجلة سطور التي تشرف عليها الأستاذة الدكتورة فاطمة نصر، والتي تعد مشروعا جادا في النقد الثقافي منذ صدورها **1998** »[1]، "النظرية والسنة الغربية: مراجعة عربية" « ظهرت في أبحاث المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي الذي عقدته جامعة عين شمس (القاهرة **1997**) ونشرت سنة**1999**»[2] "المستجدات النظرية والثقافية في النقد المقارن من الإنسانيين إلى النقد النسوي والتفكيكية ونظريات الخطاب" «ظهرت الدراسة في المجلة الثقافية العدد 32، **1997**»[3]، "مهادات النظرية وسياقاتها عالميا: مواجهات إعجاز أحمد الثقافية" «وقد ظهرت أول الأمر من مجلة ألف، العدد 18،سنة **1998**»[4]، "البعد الآخر لديمقراطية الاتصال" «مداخلة ضمن الندوة العربية لحق الاتصال التي انعقدت في بغداد من 3-26 من أيلول**1981**»[5]، التي يرى أنها قد أسهمت في بلورة معالم النقد الثقافي خاصة عند العرب. وقد انسحب الكتاب في مجمله على أربعة عشر دراسة كل دراسة شكلت فصلا. لكن الذي يميزه أنه تتصدره قراءة موسعة لمفهوم النظرية والنقد الثقافي هاتين الأخيرتين في نظر الناقد لم يظهر من قبل كتاب باللغة العربية يُعنى تفصيلا بمكوناتهما، كما يصعب تطبيقهما على الكتابة العربية ومهاداتها الثقافية بدون عُدة تتسع لاحتواء المشكلات والمناقشات التي تتجاوز الضفاف. كما أشار إلى صعوبة تقديم موضوع النظرية والنقد الثقافي بدون الالمام بالمنتجين للمصطلحات المتوالدة عن السياقات النظرية والنقد الثقافي: مثل النقد

[1] **محسن جاسم الموسوي**: النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغير واقعها، سياقاتها، وبناها الشعورية)، ص:41

[2] المرجع نفسه، ص:47

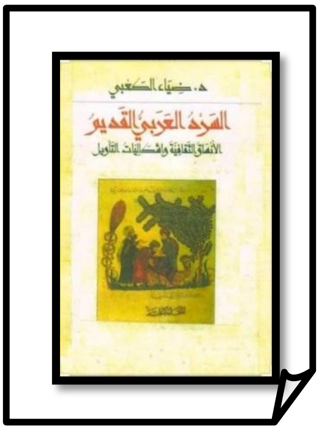
[3] المرجع نفسه، ص: 123

[4] المرجع نفسه، ص:149

[5] المرجع نفسه، ص: 183

الثالثي، والمنفى، والخطــاب وعلاقات النفوذ، ومستويات النقد النسوي، وكتابة الجسد، وديمقراطية الاتصال، والسنة الغربية، والسعة التناصية و(الغلبة)، وغيرها. وضرورة متابعة أفكارهم وكذا فهم مصادر هاته الآليات التي تتيح لنا معرفة الأنساق والسياقات المتكررة عالميا والالمام بالطارئ والمقصود منها. في الأخير وانطلاقا من قول الناقد نفسه: « لم يظهر من قبل كتاب يُعنى تفصيلا بالمكونات النظرية، ولا النقد الثقافي»[1]، وفي موضع آخر يقول: «لم يزل القارئ العربي، وكذلك المؤسسات الأكاديمية، بعيدين كثيرا عما يجري اليوم من نقاش مطول حاد حول (النظرية) الثقافية والأدبية بين صفوف المثقفين والأكاديميين»[2]. وبالتالي يمكن أن نعد الكتاب الدراسة العربية الرائدة في مجال النظرية والنقد الثقافي في الوطن العربي بوصفه سعى إلى توفير العدة للقارئ العربي توفيرا ميسرا، ينقل الاهتمامات المحددة إلى ما هو أوسع ويحقق الترابط بين الأفكار والمتغيرات والأحداث التي تتراكم بسرعة والتي تستدعي فهما ثابتا وجهازا اصطلاحيا واضحا وآليات مناقشة جرى تجريبها واعتمادها.

5- السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل (2005): ترى الناقدة البحرينية **ضياء الكعبي** أن « تنوع نصوص التراث العربي وتعدده يتيح إمكانات شتى لمساءلة هذا التراث واستكناه ملامحه وقوانينه انطلاقا من الأنواع السردية التي برزت في إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية والإسلامية»[3] . وعليه فقد كان هذا التنوع والحاجة إلى التعرف على تشكلات هذه الانواع السردية وأنساقها الثقافية وأنماط تلقيها في النقد العربي قديمه وحديثه وحتى الجديد منه نقطة الانطلاق التي ارتكزت عليها الناقدة في دراستها التي اقتصرت على تناول الأنواع السردية الكبرى في السرد العربي القديم، المتمثلة في: القصة العجائبية – المقامات – السير الشعبية. وتُرجع سبب اختيارها لهذه الأنواع السردية إلى أنها تشكل جانبا كبيرا من الموروث



[1] المرجع السابق، ص: 07

[2] المرجع نفسه، ص:41

[3] **ضياء الكعبي**: السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، ص:11.

السردي بوصفها متونا ضخمة تصل إلى آلاف الصفحات، إضافة إلى أنها «نصوص مولدة ومتداخلة مع أنواع أدبية أخرى في الأدب العربي القديم»[1]. وقد شكل التساؤل الآتي: كيف كان تلقي السرد العربي بين القديم والحديث؟ الإشكالية الأساسية التي سعت الدراسة للإجابة عنها، مستندة في ذلك إلى « نوعين من المعالجة: الأول، المنهج التاريخي التعـــاقـــبي، من أجل الكشف عن تشكلات الأنواع السردية الكبرى وتحولاتها بين القديم والحديث والأنساق الثقافية التي صدرت عنها. والثاني نقد النقد للموروث النقدي والبلاغي لهذه الأنواع مرورا بتلقيها في النقد العربي الحديث والجديد. والمعالجتان تتكاملان معا من أجل إيجاد سرديات التلقي التاريخية أو تاريخ تلقي الأنواع السردية»[2]، وهو ما سعت الدراسة إلى تحقيقه.

وكأي دراسة إجرائية تحتاج نصوصا من أجل المقاربة النقدية، قامت الباحثة بجمع نصوص الدراسة من مظان شتى ومتنوعة، من أجل إخضاعها للتحليل والتعليل والتفسير والموازنة وربطها بإشكالية البحث الرئيسة والأسئلة المتفرعة عنها. وانسحبت الدراسة بذلك على تمهيد وبابين وأربعة فصول وخاتمة.

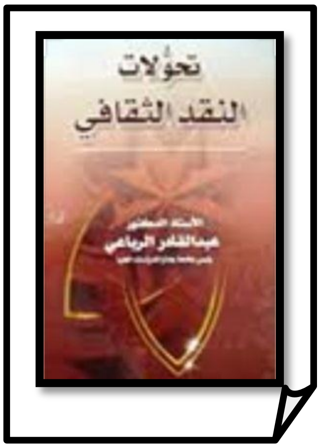
بينت في التمهيد الإطارين الزماني والمكاني لموضوع الدراسة، إضافة إلى وقوفها عند بعض المصطلحات والمفاهيم التي شكلت بحثها. أما الباب الأول فقد كان بحثا "في السرد العربي القديم: التشكلات السردية والأنساق الثقافية" حاولت في الفصل الأول منه "السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى" أن تبين التفاعل النصي القائم بين هذه الأنواع وبين حقول معرفية متنوعة كالمصادر الدينية، والفقهية والسيرة والتاريخ ..غيرها. وقد شكل الفصل إطارا معرفيا ساعد في الكشف عن الأنساق الثقافية الموجهة لهذه الأنواع وخاصة في تحولاتها عبر العصور. وبحثت في الفصل الثاني عن الأنساق الثقافية التي تحكمت في العلاقة بين القص والسلطة بمختلف مظاهرها وتجلياتها. في حين خصت الباب الثاني "لآفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي بين القديم والحديث"، الحديث وسعت من خلاله إلى إجراء مقارنة لتلقي الموروث السردي بين النقاد العرب المحدثين والنقاد العرب القدامى .فوقفت في الفصل الأول منه عند تلقي الموروث السردي في النقد القديم. أما الثاني عند تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد. ومن بين النتائج التي توصلت إليها، هو انفتاح الأنواع السردية التي

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص:15.

شكلت إطار البحث على أنواع سردية متنوعة وحمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة، تباين في تلقي الموروث السردي بين الثقافتين (العالمة) و(الشعبية) ولجوء هذه الأخيرة إلى أشكال والأنماط مراوغة من القص. اللافت للانتباه على الدراسة أنها تناولت موضوع السرد العربي القديم وتلقيه تناولا متكاملا مقارنة مع دراسات سابقة انقسمت إلى« ثلاث فئات من التناول: الفئة الأولى، تدرج السرد العربي القديم في إطار النثر مغفلة خصوصيته. الفئة الثانية، تقتصر في بيان الأنساق الثقافية على نوع سردي دون سائر الأنواع الأخرى. والفئة الثالثة، تشتغل على المادة الحكائية والخطاب الحكائي، دون النظر إلى الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل»[1].

6- **تحولات النقد الثقافي** (2007):



يصفه صاحبه على أنه كتاب « يرصد حركة النقد الثقافي منذ منتصف القرن العشرين حتى الآن»[2]، فقد حاول الناقد الأردني **عبد القادر الرباعي** من خلاله أن يحكي قصة التحولات الثقافية التي اقتضت طرح بديل عن دراسة الأدب هو النقد الثقافي هذا الأخير الذي « نشأ ضمن التحولات الفكرية الصارخة التي عصفت بكل ما هو تقليدي وعادي ضمن ما سمي بحركة ما بعد الحداثة كما جذرت النزعة إلى الانعتاق من أي التزام فكري سابق في مجال النقد بل هو في الحقيقة منحى انقلابي على حركة النقد الأدبي منذ نشأتها فبدلا من تقصي مسارات الجمال الفني في الأدب طرح النقد الثقافي توسعة الاهتمام بكل ما للثقافة من تشعبات وتعرجات ومنحنيات»[3] .وعليه فإن القارئ للكتاب يجد أن الناقد قد اختصر ظروف مولده الحديث في مقولة "موت الأدب" هذه الحركة النقدية التي تنادي بموت الأدب ونقده من أجل إحياء الثقافة ونقدها إذ قام بعرض لهذه التحولات انطلاقا من عدة أعمال غربية لمجموعة من النقاد الغربيين. وقبل الغوص في أعماق الكتاب نشير إلى أنه قد انسحب على مقدمة وأربعة فصول. الفصل الأول منه المعنون "ثقافة النقد نقد الثقافة (قراءة في تحولات النقد الثقافي)" وقف من خلاله عند أهم الكتب التي تناولت قضية موت الأدب التي باتت مطلبا أساسيا من مطالب النقد الثقافي، كون الأدب في نظره، نسق النخبة، فحسب، أما

---

[1] المرجع السابق، ص:12.

[2] **عبد القادر الرباعي**: تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1428هـ -2007م، ص:07

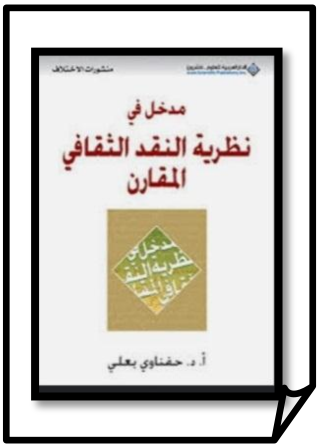
[3] المرجع نفسه، صفحة الغلاف الخلفي.

مجاله هو فعام لكل الأنساق الثقافية على سعتها وعموميتها، وموقف النقاد الغربيين من هذه الدعوة التي تباينت بين مؤيد ومعـــارض فالقضية في نظره « ما زال الجدل حولها في الغرب محتدما، وهي مطروحة للنقاش: نقاش يفسح المجال للمؤيدين والمعارضين، وتستحق من الجميع جهدا ورأيا». ومن بين الكتب التي استعرضها: كتاب "نظرية الأدب" لتيري ايغلتون – كتاب "ثقافة النقد نقد الثقافة" (**The Culture of Criticism and the Criticism of Culture**) (**1987**) لجيليس جن (**Giles Gunn**) – كتاب "موت الأدب"(**The Death of Literature**) (**1990**) لألفن كرنون (**Alvin Kernan**) – كتاب "الأدبي في الدراسات الثقافية (**Literary into Cultural Studies**) (**1994**) لا يستهوب انتوني (**East hope Antony**)– كتاب "معنى الأدب"(**Literary Meaning**) (**1996**) لويندل هريس(**Wendell Harris**) – كتاب "الأدب الماركسي والنظريات الثقافية" (**Marxist Literary and Coltural Theories**) (**2000**) لهزلت مويرا (**Haslett Moyra**) – كتاب "الأصوات الثقافية الخفية في الأدب الانجليزي المعاصر"(**Intercultural Voices in Contemporary British Literature**) (**2001**) للارس أوول سوربيغ (**Lars Ole Sauer berg**). ومن خلال تلخيصه لما ورد في هاته الكتب من آراء لأصحابها حول قضية موت الأدب وكيفية تلقيهم للنقد الثقافي، نجد أن واحدا فقط من بين هولاء هو من المؤيدين إلى دعوة "موت الأدب" ومن المتحمسين لهذا النموذج الجديد وقد سماه " النقد السياسي" والمتمثل في شخص تيري ايغلتون، وقد أثارت حماستة موجة من السخط لدى أولئك (المتعصبين للنقد الأدبي) الذين مازالوا يرون في الأدب ونقده إنقاذا للغة من التفكك والضعف والانهيار أمثال ألفن كونون ووبندل هريس وغيرهما. أما أنتومي استهوب فقد سعى إلى التوفيق بين الطرحين، ذلك أنه مؤمن بقيمة الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية معا. في حين اتخذ جيليس جن من النقد الثقافي موقفين متعارضين: إحداهما ايجابي يعود فيه إلى نقد ثقافي قديم يراه مفيد، والآخر نقد ثقافي معاصر ينظر إليه بريبة وشك في الأسس الفلسفية والأخلاقية التي انبثق منها، ويذهب إلى أنه في حالة الاعتراف بالنقد الثقافي فإن لكل منهما قراءة خاصة به ومن غير المعقول ولا المقبول أن يجور النقد الثقافي–وهو ما زال يتشكل– على النقد الأدبي وهو المستقل والمتكامل. هذا وقد ناقش أيضا مجالات نقدية حديثة وحيوية أخرى: كالتأويل، ولغة الاختلاف، والناقد الضمني. ففي الفصل الثاني الموسوم "التأويل (دراسة في آفاق المصطلح)" طاف في المسار التاريخي، والفكري للتأويل

هذا الأخير الذي اكتسب صفة النظرية، أو العلم، وأصبح يسمى "علم التأويل" أو" الهرمنيوطيقا". وبرر سبب تقيده في البحث بالمصطلح العربي "التأويل" لكونه « دارجا في البيئات العلمية التراثية، وخاصة البيئة الدينية الإسلامية؛ حيث ازدهر هذا العلم هناك نظرا لحاجة الأمة إلى تأويل القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة»[1]. أما الفصل الثالث "قراءة في لغة الاختلاف النقدي المعاصر حول الحداثة وما بعدها عبد العزيز حمودة نموذجا" وكان الهدف من الدراسة أن يبين لغة الخطاب في الاختلاف الأدبي في نقدنا المعاصر التي «وجد أنها تتخذ أسلوبا إلى الايغال والتجريح والخصام والعداء أميل منه إلى الكياسة في الحوار والمبادأة بالتسامح والاحترام»[2]. في حين كان الفصل الرابع مقاربة نقدية بعنوان "القارئ الضمني: قراءة في قصيدة المسافر لعبد المنعم الرفاعي نوذجا" إذ إنه وبعد أن استعرض أهم الأفكار حول مفهوم الناقد الضمني في النظريات الحديثة وبخاصة أفكار فولفغانغ إيزر، انتقل إلى قراءة نص إجرائي هو قصيدة المسافر لعبد المنعم الرفاعي، قراءة تأويلية، ترك فيها نفسه تحاور النص وتخرج بمعنى، هو في الواقع تحويل الأثر الموجود بالقوة إلى الأثر الموجود بالفعل، وهي قراءة مستندة إلى أبنية النص ونابعة من شروطه بحسب ما يقتضيه مفهوم الناقد الضمني.

7- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (2007):

يطرح الناقد الجزائري **حفناوي بعلي** من خلال كتابه هذا أهم النظريات المتعلقة بالنقد الثقافي: مثل



الدراسات الثقافية ونظرية ما بعد الكولونيالية وفلسفة النسوية وما بعدها وغيرها من النظريات وحتى المفاهيم التي ارتبطت به وكانت سببا في ظهوره، كما يحاول أن يبين نظريته الخاصة حول النقد الثقافي المقارن؛ حيث يرى –كما هو جلي للقارئ من خلال العنوان– بأنه «لا ينبغي للناقد الثقافي أن يتوقف عند حدود العرض والتحليل، بل عليه أن يتعدى إلى دراسة الأنساق الثقافية باستخدام المنهج المقارن، وربط التحليل الثقافي بعقد المقارنات العلمية بين شتى أنواع التشكيل الثقافي، التي نشاهدها في مختلف الثقافات والحضارات؛ حيث

[1] المرجع السابق، ص: 105.
[2] المرجع نفسه، ص: 149.

يلقي المنهج المقارن على الظاهرة الثقافية موضوع الدراسة ضوءا أوفى وأدق»[1]. والسبب في ذلك يرجعه إلى كون الدراسة التحليلية تقوم بالتركيز «على ثقافة واحدة معينة بالذات، في حين مناهج المقارنة والتصنيف، الأمر فيها يختلف، إذ إنها لا تركز على ثقافة واحدة، وإنما تستند المقارنة إلى دراسة مختلف أوجه الشبه والاختلاف بين ثقافة أو أكثر»[2] ومن هذا المنطلق يذهب إلى أن « تطبيق المنهج المقارن، يقتضي منا تجنب المقارنات السطحية، والتعرض لجوانب أكثر عمقا، لتفحص وكشف طبيعة الواقع الثقافي، من خلال عقد المقارنات الجادة والعميقة بين شتى الثقافات»[3]. من أجل ذلك قسم الكتاب إلى ثمانية فصول نوردها كما هي: الفصل الأول: جينالوجيا النقد الثقافي، الفصل الثاني: النقد الثقافي ونظرية ما بعد الكولونيالية، الفصل الثالث: النقد الثقافي والفلسفة النسوية وما بعد النسوية، الفصل الرابع: النقد الثقافي والإنتلجانسيا..المثقف/السلطة، الفصل الخامس: النقد الثقافي المقارن وثقافة العولمة، الفصل السادس: النقد الثقافي والأنثروبولوجيا الرمزية المقارنة، الفصل السابع: النقد الثقافي وثقافة الصورة والمشهد، الفصل الثامن: النقد الثقافي والنقد الإيكولوجي/ البيئي. مسبوقة بمقدمة، طرح من خلالها أهم الأفكار التي سيتناولها بالشرح المفصل في فصول الكتاب وقد جاءت على شكل فقرات. وبعد أن يكشف لنا حقيقة النقد الثقافي ومدى ارتباطه بمختلف العلوم الأخرى وأهم انشغالاته، وينتقل إلى التجربة الاستعمارية التي شكلت الخلفية أو الأساس الذي ترتكز إليه مصطلحات "الأدب ما بعد الكولونيالي" و"النقد ما بعد الكولونيالي"،وهي في رأيه مجال من المجالات التي يمكن أن يدخل ضمن فضاءات النقد الثقافي المقارن. ويقف عند النقد النسوي بوصفه فرع من النقد الثقافي الذي يركز على المسائل النسوية ويناقش علاقة السلطة بالمثقف التي غالبا ما تكون محفوفة بالمخاطر، خاصة إذا صدرت عن تصور يرى أن المثقف ينتظم في علاقة توتر مزمنة مع السلطة، وهي علاقة ضدية. ويرصد أهم الموضوعات التي يمكن أن يتابعها النقد الثقافي المقارن، مثل أن يصبح انهيار كثير من المدارس الأدبية، التي توحي إلى انهيار أنظمة الحكم التقليدية وتدمير التوابع الفكرية وتحطيم مركزية الفكر مظهرا من مظاهر العولمة في النقد الثقافي المقارن، وتصبح الأنماط الثقافية أو الجغرافيا الثقافية، التي كانت مجرد حقلا معرفيا فرعيا من الثقافة

---

[1] **حفناوي بعلي**: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: 365.

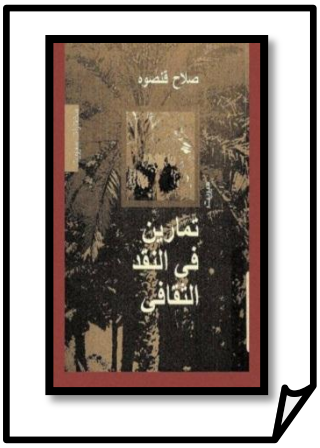
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

البشرية، في وقتنا الحاضر فضاء من فضاءات النقد الثقافي المقارن. ويشير إلى سعي الخطاب الثقافي المعاصر إلى تعظيم شأن الصورة، حتى أصبحنا نعيش في حضارة الصورة الإشهارية، و لم يعد ممكنا أن نفكر في كثير من أمور حياتنا السياسية والاقتصادية والتربوية والترفيهية من دون أن نفكر في الصورة. ويتطرق إلى النقد الايكولوجي وعلاقته بالنقد الثقافي. لينتهي إلى خاتمة يضمنها أهم النتائج التي توصل إليها البحث. ويؤكد فيها طرحه حول النقد الثقافي المقارن.

8- **تمارين في النقد الثقافي** (2007):

يستغني الناقد المصري **صلاح قنصوة** في كتابه هذا عن المقدمة ويكتب "بدلا من المقدمة" يجيب فيها عن السؤال الذي طرحه ماذا نقصد بالنقد الثقافي؟ لتكون بمثابة مدخل نظري إلى النقد الثقافي (مفهومه، نشأته، مهته،...)، وقد انسحب الكتاب على اثنتا عشرة فصلا، وقف في الفصل الأول عند "معنى الثقافة ومفهوم الحارة"، فيعرف الثقافة أنها «جملة الفعاليات والمجالات الانسانية التي تتبدى في السلوك والتفكير معا مما ييسر تعلمه ونقل عبر الأنساق والنظم الاجتماعية»[1]، ويقسمها إلى مستويات أو طباقات ثلاثة « الأول هو ما يمكن تسميته بثقافة الجلد، وهي التي تتحدد بالعرق والدين واللغة (...) والطباق الثاني هو الذي يمكن تسميته بالمشترك أو المتصل القومي، (...). أما الطباق الأخير، فهو الثقافة المعاصرة للمجتمع أو الأمة»[2]. ويحصر في الفصل الثاني" نقد الأساطير والأوهام الثقافية" مهمة النقد الثقافي في نقد الاساطير والأوهام، لأنه يرى بأننا في حاجة إلى إعادة النظر في ما ألفناه من مسلمات أو بديهيات، حتى نفهم ما يجري اليوم في العالم من حادثات تثير الحيرة، وتعصف بما استقرت عليه المذاهب والنظريات من تحليل وتفسير. ويرصد في الفصل الثالث "ثقافة الجلد أو الكفاف واختراع شبح الآخر" ثنائية الهوية والغير من خلال الدفاع عن الذات، ويثير في الفصل الرابع "الأصولية: الثورة المضادة للثقافة" قضية صدام الثقافات أو الحضارات ونقد الأصولية الدينية تقويضا وتفكيكا، أما الفصل الخامس "النقد الثقافي لنظرية صدام



[1] **صلاح قنصوة**: تمارين في النقد الثقافي، ص: 27

[2] المرجع نفسه، ص: 14-15

الحضارات"، فهو كما يشير في الهامش هو المقدمة النقدية الشارحة التي نشرت مع الترجمة العربية لكتاب صدام الحضارات لهنتنجتون الذي يعرض فيه بالشرح ما جاء في هذا الأخير من نظرية صراع الحضارات. ويواصل في الفصل السادس "هنتجون ضد هنتجون دعوة إلى الشمولية" عرض ما جاء في مقال هنتنجتون الذي نشره بعد كتابه السابق ذكره، ويرى أنه « رغم أن التاريخ لا يكرر نفسه، فإن نظريات أو تفسيرات سابقة، وفاسدة للتاريخ يمكن أن يعيدها البعض بتنويعات متعددة على نفس اللحن مهما يكن اختلاف الأوضاع والوقائع»[1]. أما الفصل السابع "خطابان متناقضان للأمة الأمريكية، أحدهما باحث علمي...والآخر شماشرجي"، يقوم فيه بإجراء مقارنة بين نموذج تشومسكي من خلال كتابه "ما ذا يريد العم سام؟" ونموذج هنتنجتون. والفصل الثامن الموسوم "توماس فريدمان والداروينية الجديدة أو السيارة ليكزاس تجتاح شجرة الزيتون" فالجزء الأخير منه هو عنوان كتاب فريدمان الذي يعرض له الناقد في هذا الفصل و يحاول من خلاله توضيح مصطلح العولمة والنظام العالمي الجديد.

ويؤكد الناقد من خلال الفصول السابق ذكرها موقفه المضاد لفكرة صراع الحضارات التي يطرحها صمويل هتنغتون، وتعرية الداروينية الجديدة. وكان الفصل التاسع "مرشد القارئ إلى ما يسمى بالخطاب الثقافي" تأملات في مؤتمر وزارة الثقافة الذي عقد بالمجلس الأعلى للثقافة في يوليو2003، واقفا فيه عند تجديد الخطاب الثقافي تأملا ومناقشة. والفصل العاشر "آن الآوان للترول من السندرة إلى الأرض"، أما الفصل الحادي عشر "النقد الثقافي والماركسية". في حين خص الفصل الثاني عشر "بعض تمارين النقد الثقافي في الفلسفة" لنقد بعض النصوص في ضوء المقاربة الثقافية حيث تناول في التمرين الأول: المعقولية والوعي، وفي التمرين الثاني: مستقبل الفلسفة في القرن الراهن، وفي التمرين الثالث:

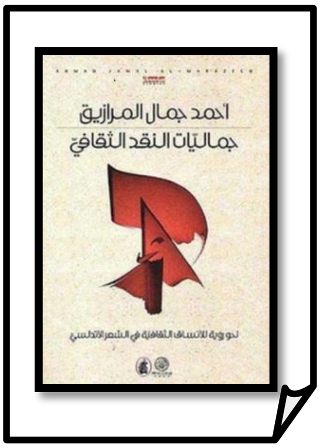
النبوءة في الفلسفة، وفي التمرين الرابع: الفلسفة في ألف ليلة وليلة. ويذهب إلى أنه يقدم من وراء هذا التمرين مخططا أوليا للقارئ قد يحفزه إلى إصلاحه أو يفتح أمامه بابا جديدا من أجل مواصلة الاجتهاد فيه وهو ثنائية الفلسفة والدين. وفي الأخير يمكننا أن نصف الكتاب على أنه كتاب نظري أكثر

[1] المرجع السابق، ص: 83

منه إجرائي؛ حيث صرح صاحبه بذلك قائلا:« لعلي أسرفت في المقدمات النظرية، غير أني آمل أن تغري البعض بتطبيقاتها بأفضل مني، وتعقب تفاصيلها على الوجه الذي يجلو خصوبة الحكايات وثراءها»[1].

9- جماليات النقد الثقافي نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي (2009):

حاول الناقد الأردني **أحمد جمال المرازيق** من خلال هذا الكتاب أن يقدم قراءة جديدة للنص الشعري الأندلسي، معتمدا في ذلك على جماليات النقد الثقافي؛ حيث يرى بأنها «تمنح النص قيمة بالغة، وتكشف تشكيلاته الثقافية، والجمالية، ودورها في تأسيس البنية والدلالة»[2]، ومن أجل



تقديم قراءة للأدوات الثقافية والمعرفية التي يملكها الشعراء، ويواجهون بها ما يعترض حياتهم من أخطار عمد إلى تقسيم بحثه إلى ثلاثة أبواب، تنتظمها تسعة فصول مسبوقة بتمهيد ومشفوعة بخاتمة. تحدث في التمهيد عن النقد الثقافي وعلاقته بالتاريخانية الجديـــدة، ودور المتلقي في تأويل الأنساق النصية، ثم تناول الضد، من حيث هو صراع، باعث على خلق أنساق ثقافية وجمالية، تتخفى في مضمرات النص. قام في الباب الأول الموسوم "موضوعات الصراع بين ثقافة النص وتأويل المتلقي" بقراءة الصراع في الشعر الأندلسي من خلال مواضيع شكلت عناوين الفصول الثلاثـــة تمثلت في ما يأتي: الفصل الأول: "الصراع الإنساني"، الفصل الثاني: "الصراع مع المكان" الفصل الثالث: "الصراع مع الزمان". في حين ناقش في الباب الثاني والمعنون: "مركزية الصراع/ الضد في إطار البناء الفني" مركزية الصراع في البناء الفني للقصيدة الأندلسية، وقد خص الفصل الأول منه لتنافر الاضداد، والثاني للمفارقات الشعرية، والثالث للاستعارة التنافرية. أما الباب الثالث والأخير "مركزية الصراع/ الضد في إطار وحدة القصيدة" قام من خلاله بقراءة نصوص ثلاثة لابن زيدون، وابن دراج القســطــلي، وابن شهيد الاندلسي، وقد كشفت القراءة المتأنية، عن طبيعة العناصر الإنسانيـــة والعلاقات التي تربط بينها داخل هذه النماذج. والملاحظ على الناقد من خلال ما جاء في الكتاب أنه

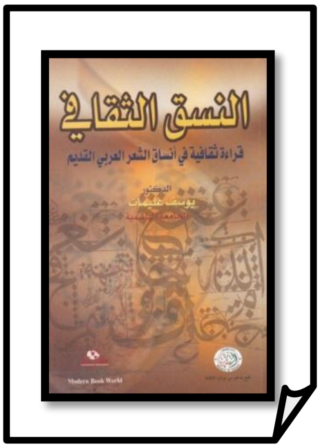
[1] المرجع السابق، ص: 194

[2] **أحمد جمال المرازيق**: جماليات النقد الثقافي (نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ط1، 2009م، ص: 13

كان إجرائيا أكثر منه منظرا، وقد أشار الناقد **عبد القادر الرباعي** إلى ذلك أثناء تقديمه للكتاب، فقال: « لم يتوقف الدكتور المرازيق في كتابه الجديد الناجح طويلا عند التنظير شأن كثير من المؤلفات هذه الأيام، ولكنه تخلص من ذلك إلى التحليل النصي العميق فقرأ من الشعر الأندلسي نماذج تؤكد قدرته على التقاط اللفتات الفنية»[1].

10- **النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم** (2009):

يقدم الناقد الأردني **يوسف عليمات** من خلال كتابه هذا قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، كونها « تقارب النص الأدبي بوصفه معطى ثقافيا وسيرورة نسقية»[2]



يعد المؤلف من منظورها « منتجا قادرا على فهم سياقات الثقافة ووظائفها بحكم تماسه التريخي مع مفردتها»[3] وانطلاقا من فهمه للقراءة الثقافية يري الثقافة أنها «تمثل قطبا حيويا في تشكيل المرجعيات الثقافية والمعرفية والجمالية والتاريخية»[4] .

وإن القارئ المطلع على الكتاب يجد أن العناوين التي نظمت فصوله هي في « أصلها بحوثا منشورة في مجلات علمية محكمة ورصينة هي على التوالي: مجلة عالم الفكر/ الكويت (الفصل الأول)، والمجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها (الفصلان الثاني والرابع)، ومجلة العلوم الانسانية/ جامعة البحرين (الفصل الثالث)، علما أن ثمة إضافات وإجراءات تمت على هذه الدراسة »[5]، الجامع بينها هو "النسق الثقافي"؛ حيث إن القراءة الثقافية للموضوعات التي شكلت فصوله مكنت من «الكشف عن فاعلية النسق الثقافي في تأسيس الخطابات الأيديولوجية المتضادة، والتمثيلات السلطويـــة، والسياقات الثقافية المختلفة»[6].وعليه جاء الفصل الأول بعنوان "جماليات التحليل الثقافي: اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجا"، وقد تجلت فيه مظاهر الصراع بين نسقين متاضدين هما: سلطة الملك/ النعمان بن المنذر وسلطة الشعر/ النابغة الذبياني، كما دحضت القراءة

---

[1] المرجع السابق، ص:10

[2] **يوسف عليمات**: النسق الثقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم)، ص:04

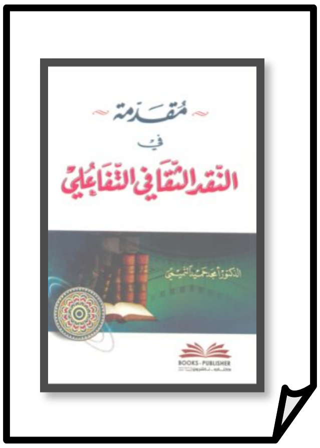
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص :04

[6] المرجع نفسه، ص:02-03

بجلاء، المقولة النقدية التي وصفت النابغة بالخوف والرهبة في اعتذارياته، وبينت الكيفية التي تؤسس بها لغة الشعر المخاتلة عالم الذات/ سلطة الشعر لمواجهة مؤامرات السلطة المضادة. أما الفصل الثاني "الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عند بشر بن أبي خازم الأسدي: قراءة تأويلية ثقافية"، وقد أثبتت القراءة، أن الظغينة في قصيدتي الهجاء والمديح عنده تمثل نموذجا في إضمار الأنساق الثقافية ذات الأبعاد الفكرية والايديولوجية المرتبطة بثقافة الحرب في الشعر الجاهلي. وتناول في الفصل الثالث "صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك: قراءة ثقافية" وقد كشفت القراءة عن فاعلية الصورة ودورها في تشكيل الأنساق الثقافية في نص الصعلكة. في حين قام في الفصل الرابع بقراءة "صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات: قراءة ثقافية" وخلص من خلالها إلى أن المكان في شعر هذا الأخير يمثل نسقا ايديولوجيا يجسد موقف المعارضة السياسية التي يتبناها الشاعر ضد فكرة تحول الخلافة من الحجاز إلى الشام. وقد كان يخص كل فصل قبل المقاربة الثقافية بمهاد نظري يقف من خلاله عند "مفهوم التحليل الثقافي" و"التأويل" و"الصورة الفنية وتشكيل النسق"، و"النقد الثقافي". وفي الأخير نلاحظ أن الكتاب قد كشف لنا أن « النص الشعري العربي القديم نص ثقافي نسقي، يتوسل بجماليات اللغة وتشكيلاتها الاستعارية المراوغة بغية بناء عوالم زفضاءات نسقية لا متناهية»[1].



11- **مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي** (2010): للناقد العراقي **أمجد حميد التميمي**. يمثل الكتاب بفصوله الثلاثة محاولة نقدية عربية جادة لملاحقة ورصد الأدب التفاعلي من وجهة نظر نقدية معاصـــرة يصفه صاحبه قائلا: « لا يقدم (النقد الثقافي التفاعلي) على أنه اشتقاق لفظي فقط، أو أنه محاولة موازاة القصيدة التفاعلية الرقمية بنقد مكافئ، ولكنه يبحث في الأصول الفكرية والأسس الفنية التي يمكن أن يبنى عليها النقد الثقافي التفاعلي الكفيل بملاحقة الأدب التفاعلي الرقمي وكشف جمالياته وعلائقه السياقية والثقافية»[2]. وكما سبقت الإشارة فإن الكتاب انسحب على ثلاثة فصول كل فصل مكون من مبحثين اثنين، تناول في الفصل الأول الأصول الفكرية فخص المبحث الأول منه بالأصول الفكرية الثقافية (من خلال الحفر في

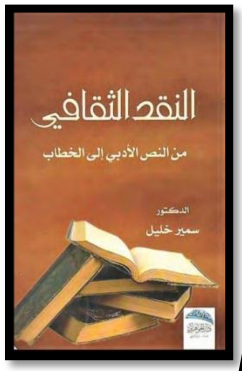
[1] المرجع السابق، ص: 02

[2] **أمجد حميد التميمي**: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص:10

فكر الحداثة، وفكر العولمة والثقافة). والثاني بالأصول الثقافية التفاعلية (مبدأي التواصلية والمشاركة). أما الفصل الثاني فكان للأسس الفنية، رصد في المبحث الأول الأسس الفنية الثقافية (من خلال الإفادة من تعالق الفنون وتراسل الحواس)، أما الثاني المتمثل في الأسس الفنية التفاعلية، وقف فيه عند طرفا الاتصال (المرسل والمتلقي)، وموضوع الاتصال (النص/الرسالة)، وقناة الاتصال والسياق الثقافي. أما الفصل الثالث الموسوم "المنهج الإجرائي" فقد عرَّف في المبحث الأول بالمنهج الجديد الذي جاء تلبية لتطور الشكل الفني للقصيدة الشعرية العربية، وخطواته الإجرائية. وقدم في المبحث الثاني الأنموذج التطبيقي للمنهج، من خلال مقاربة القصيدة التفاعلية الرقمية العربية الأولى "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" للشاعر مشتاق عباس معن. ليكون بذلك الكتاب «محاولة جريئة لمتابعة ريادة هذا النص الرقمي التفاعلي الحديث بنقد يوازيه معاصرة وكفاءة وتقنية»[1].

12- **النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب** (2012):

يطرح الناقد العراقي **سمير الخليل** من خلال كتابه هذا جملة من الإشكالات الخاصة بالنقد الثقافي وقبل أن ينطلق في ذلك يبدأ بمدخل يسمه "النقد الثقافي من النص إلى الممارسة الخطابية" يحاول فيه الوقوف عند مفهوم النقد الثقافي ونشأته عند الغرب، مبرزا بذلك علاقته بالدراسات الثقافية كما يبين أهم الفروقات بينهما. ثم ينتقل إلى النقد الثقافي في الدراسات العربية وتحديدا عند مشروع عبد الغذامي فيختار كتابه النقد الثقافي قراة في الأنساق الثقافية العربية، بوصفه –في نظره- « الاسهامة العربية الجادة والرائدة في شرح نظرية النقد الثقافي»[2] فيقف عند أهم ما جاء فيه الكتاب شرحا وتحليلا كما يعرض لأهم ردود الأفعال التي أبداها بعض الدارسين العرب على تجربة الغذامي. يواصل الناقد في العنوان التالي من الكتاب "مشروع عبد الله الغذامي في النقد الثقافي الريادة الجرأة، الواقع" التركيز على جهود عبد الله الغذامي، وكثيرا ما كان يبدي



رأيه الذي أحيانا يكون مع وأحيانا مخالفا لما يذهب إليه الغذامي، فيقدم لكتابيه "ثقافة الوهم" الذي يصنفه ضمن النقد النسوي ويبرر ذلك بقوله «أرى أنه يتماس مع هذا النقد لكونه حصر الفاعلية النسوية

---

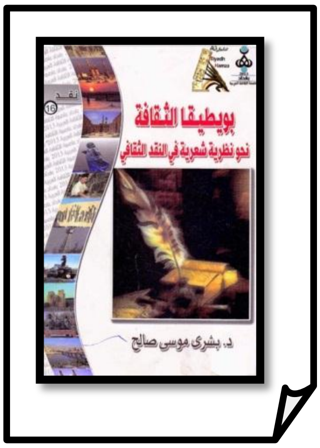
[1] المرجع السابق، ص: 11

[2] **سمير الخليل**: النقد الثقافي (من النص الأدبي إلى الخطاب)،دار الجواهري، بغداد- العراق، ط1، 2012، ص:19

في مجال الثقافة ومحاولتها –الثقافة– إبراز أنوثة المرأة في مقابل ذكورية الطاغية»[1]. وأيضا "الفقيه الفضائي" الذي يرى أنه «تمخض عنه فكر جديد ورؤى مخالفة وولادات ودراسات ثقافية ما فتأت تحرك الساحة الثقافية في امتنا العربية وتقترح بديلا لدراسة الخطابات بأنواعها». في حين يتحدث في "النقد الثقافي ما بعد البنيوي" عن الانعطافات والمسارات الفكرية التي تحددت ملامحها في الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة والارهاصات التي أفرزت النقد الثقافي. أما في "الملاذ الثقافي" وهو من « المصطلحات التي تبناها النقد الثقافي رغبة منه في حماية المثقف» فيحاول تحديد مسار المصطلح انطلاقا من مفهومه ومصطلحه الأصلي الهابيتوس كما تجلى عند عالم الاجتماع الفرنسي (بيير بودريو). لينتقل بعد ذلك إلى تناول مسألة "شعبية الصورة وتهميش النخبة "في ضوء النقد الثقافي . وينتهي إلى "ثقافة الصورة وجماهيرية الثقافة "من الصيغة الورقية إلى الصيغة المرئية؛ حيث «احتلت الثقافة الصورية في الوقت الحاضر مكان الصدارة بعد أن أزاحت الصيغة الكتابية بل هددت الثقافة الورقية بالزوال»[2]، وذلك لقدرة الصورة على استدراج النخبوية والشعبية على السواء ثقافيا وفكريا مركزا على تأثيرها في النخبتين السياسية والدينية.

13- بويطيقا الثقافة نحو نظرية في النقد الثقافي (2012):

تنطلق الناقدة **بشرى موسى صالح** من في كتابها من فكرة مفادها أن النقد الثقافي هو الممثل الحقيقي للوعي المعرفي–المتمثل في الوعي الواحد المتعدد الذي قاد منظومة المتغيرات الفكرية أو الفلسفية العالمية بقوة– على السياق النقدي، لكنها تصرح بأنها لا تقدم تبشيرا نقديا بمنهج أو رؤية ما بعد حداثية، أوتصدر عن حماسة وانبهار بمنجز عالمي معاصر، ولا أن تغلق الباب دون اعتراضات قدمت أو تقدم عليه، وإنما تريد أن تصف حتى هذه اللحظة الراهنة، ما يتمتع به هذا المنهج من رؤى مختلفة عن السائد[3]. وعليه فإن المطلع على الكتاب يلاحظ أنها لم تقسم الكتاب إلى فصول وإنما تناولت مجموعة من المواضيع الخاصة بالنقد الثقافي –على شكل مقالات– شكلت عناوين فرعية جمعها الكتاب بين دفتيه، وقد



[1] المرجع السابق، ص:63

[2] المرجع نفسه، ص: 115

[3] ينظر: **بشرى موسى صالح**: بويطيقا الثقافة (نحو نظرية في النقد الثقافي)، ص: 06.

تمثلت في ما يأتي : "نقد الثقافة في النقد الثقافي"، "الأدبي في النقد الثقافي"، "الطوباوية الحالمة"، "المركزي والهامشي في النقد الثقافي" "النقاد الثقافيون"، "التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي"، "الواحد والمتعدد في النقد الثقافي"، "ثنائية الثقافة والسلطة في النقد الثقافي"، "أسطورة الأدب الرفيع (بدايات واستشراف)" "النقد الثقافي وتحولاته الرؤية النقدية عند عبد الله الغذامي" "عالم الحريم الثقافي"، "شهرزاد وسيرة الحريم" "السرد الكثيف في نساء أجنحة الحلم"، "نساء على أجنحة الحلم والمنظر الثقافي"، "الحريم اللامرئي" "التفلسف الثقافي في بابا سارتر"، "رحلة البحث"، "صورة الفيلسوف"، "رحلة الكتابة"، "رحلة الفيلسوف".

14- النقد الثقافي ريادة وتنظير وتطبيق العراق رائدا (2013):

يركز الناقد العراقي **حسين القاصد** في كتابه هذا على إثبات ريادة العراق في التنظير للنقد الثقافي عربيا ويحاول -على حد تعبيره- أن يرجع الماء إلى منبعه الأول، فيقول: « سأشتم كثيرا وألعن على المنابر، لكن يبقى عزائي الوحيد أني اجتهدت بأن أعيد ما خرج منا ولم يعد»[1] ومن أجل انجاز ذلك قسم كتابه إلى أربعة فصول: يخص الفصل الأول والموسوم "الريادة العراقية للنقد الثقافي عراقيا" للبحث في إشكالية الريادة ومتاهاتها وتقديم الأدلة على أن العراقيين هم السباقين للنقد الثقافي بحيث يرجعه إلى علي الوردي هذا الاخير الذي أشار إليه عبد الله الغذامي إشارة محتشمة في مؤلفه. أما الفصل الثاني "الشعوبية وولاية الناقد الفقيه" فوقف فيه عند الشعوبية بوصفها «نسقا ثقافيا طائفيا قوميا»[2]، وحاول أن يبحث في جذور النقد الإقصائي الذي أطلق عليه ولاية الناقد الفقيه؛ حيث يرى أن عبد الله الغذامي قد «وقع تحت سلطة الناقد الفقيه»[3] كونه يأتي في أكثر من موضع بدليل ديني على نص أدبي. وقد خص الفصل الثالث منه "ثقافة الوهم أو الوهم الثقافي" لمعالجة ثقافة الوهم والوهم الثقافي عند عبد الله الغذامي. أما الفصل الرابع والأخير "تطبيقات ثقافية" فقد كان إجرائيا، سعى من خلاله إلى تقديم تطبيقات ثقافية للمؤلف وفق منهج "نقد

[1] **حسين القاصد**: النقد الثقافي (ريادة وتنظير وتطبيق- العراق رائدا)، التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، مصر ط1، 2013م،ص:08

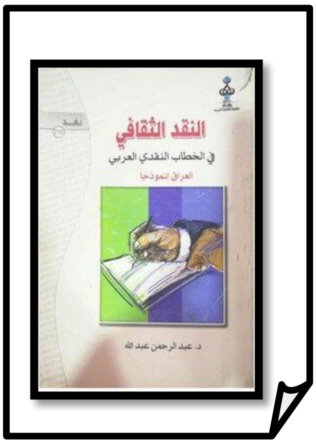
[2] المرجع نفسه، ص: 37

[3] المرجع نفسه، ص: 43

النقد ثقافيا" مثلما صرح هو بذلك في مقدمة الكتاب، ووقف فيه على "الأنساق المضمرة" عند الناقد عبد الله الغذامي متناولا النص ومؤلفه، ثم تناول "إشكالية الاعتراف الأخير بين السيرة والرواية" متخذا السيرة الذاتية (الاعتراف الأخير لمالك بن الريب) ليوسف الصائغ نموذجـــا كما كشف "الأنساق المضمرة في كتابات ياسين النصير" وقدم "قراءة ثقافية في ديوان جواد الحطاب".

15- النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق أنموذجا (2013) :

حاول الناقد العراقي **عبد الرحمن عبد الله** من خلال كتابه هذا أن يقدم قراءة للمنجز النقدي العربي عامة والعراقي خاصة، وقد كان هذا الأخير هو مجال الدراسة؛ حيث وقع اختياره على أربعة من النقاد الذين شغلوا ويشغلون مرحلة زمنية ممتدة من ثلاثينيات القرن العشرين وإلى الوقت الحاضر. ذلك إن «الحقبة التي سبقت النقد الثقافي ما بعد البنيوي عراقيا قد مرت بمرحلتين (قبلية وبعدية)»[1]، فأما القبلية أطلق عليها النقد الثقافي الحضاري ومثلها كل من معروف عبد الغني الرصافي في كتابه "الشخصية المحمدية أو اللغز المقدس" وعلي الوردي في كتابه "أسطورة الأدب الرفيع". في حين البعدية أو ما أطلق عليها النقد الثقافي ما بعد البنيوي في العراق،



وقد اختار لها اثنين من النقاد المعاصرين اللذين كان لكل منهما مشروعه الخاص في هذا المجال (رفضا أو قبولا) وهما الشاعر والناقد فوزي كريم في كتابيه "ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة" و"تهافت الستينيين، أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي" والناقد د. محسن جاسم الموسوي في كتابه " النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها سياقها، وبناها الشعورية". وانطلاقا مما تقد قسم الكتاب إلى بابين كل باب انسحب على فصلين وستة مباحث لكل فصل، مسبوقين بتمهيد مهد فيه بمظلة مصطلحية عُنيت بمتابعة النقد الثقافي ما بعد البنيوي غربيا، عبر مجموعة من الاتجاهات والمدارس وما قدمته أطروحات ما بعد البنيوية على الصعيد الفكري والفلسفي، وعربيا، عبر مجموعة من الدراسات التي اهتمت بالموضـــوع. ثم انتـــقل إلى المعـــالجـــة النقدية المتـــعلقة

[1] **عبد الرحمن عبد الله:** النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق أنموذجا، اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013 دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 2013م، ص:06

بمرحلتي الدراسة، تناول في الباب الأول: المرحلة الأولى "النقد الثقافي الحضاري"، خص الفصل الأول منه للرصافي وكتابه السابق ذكره، والفصل الثاني للوردي وكتابه أيضا، أما الباب الثاني: فتناول المرحلة الثانية "النقد الثقافي ما بعد البنيوي"، عُني الفصل الأول منه بدراسة تجربة الناقد فوزي كريم في كتابيه السابق ذكرهما، والفصل الثاني كان لدراسة الناقد حسن محسن الموسوي عبر كتابه أيضا النظرية والنقد الثقافي... ليختتم بعد ذلك البحث بأهم النتائج المتوصل إليها من خلال سير البحث طوال فصوله الأربعة. لتكون بذلك الدراسة جديدة في معالجتها لموضوع النقد الثقافي في «النقدية العراقية وربما الأولى في مجالها»[1].

16- **خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة** (2014) : هو

كتاب للناقدة الجزائرية **آمنة بلعلى** حاولت من خلاله أن تستشرف آفاق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، حيث إن القصيدة العربية شهدت تحولات بنيوية، على مستوى الشكل والدلالة وفلسفة الكتابة وهواجس الإبداع. وانتقل الشاعر العربي من خطاب النسق الأحادي إلى خطاب مركب متعدد هو خطاب الأنساق الذي فُرض عليه. أمام هذا التحول أصبح من المُلِح منهجيا، وموضوعيا قراءة هذه القصيدة وتفكيك مكوناتها ورصد مفارقاتها وتفسير رمزيتها وتحليل بلاغتها والإجابة عن أسئلتها، وتقصد الناقدة بخطاب الأنساق « رصد أهم الأشكال التعبيرية الشعرية التي ظهرت مع بداية الألفية الثالثة، وتحكم فيها موجه فكري هو النمط العولمي بكل هواجسه المعرفية والإيديولوجية والبنيوية»[2]. انطلاقا من هذه الهواجس حاولت معاينة طبيعة الانخراط في وسائط التكنولوجيا الجديدة والتفاعل مع الآخر، ومعالمه في الشعر العربي المعاصر، من خلال إثارة

مجموعة من القضايا عملت على بلورتها في أربعة فصول شكلت متن الكتاب، وهي كالآتي: الفصل الأول، والمعنون "تلقي الشعر العربي المعاصر- من المحايثة إلى التأويل" عرضت فيه كيفية تعاطي النقد العربي مع الشعر العربي، وقد تحدثت عن طبيعة التلقي في ظل طروحات الحداثة والنسق المغلق، لتطرح بعد ذلك البديل الذي ترتضيه وضعية الثقافة الجديدة، كما تطرقت إلى نموذجين لتلقي الشعر، الأول

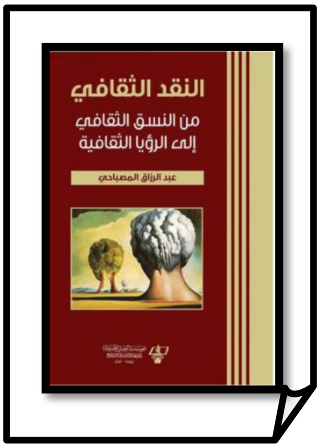
[1] المرجع السابق، ص: 09

[2] **آمنة بلعلى**: خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، النادي الأدبي في منطقة الباحة، لبنان، المملكة العربية السعودية، ط1، 2014، ص:10

للشاعر الجزائري عبد الله العشي والثاني للسعودي عبد المحسن القحطاني. الفصل الثاني الموسوم "مسؤولية التحديث في الشعر العربي المعاصر في الألفية الثالثة بين سؤال التقنية و سؤال الهوية" عاينت فيه تجلي خطاب الأنساق في الشعر العربي المعاصر، من خلال نموذجين تمثل الأول في الشعر الرقمي، والثاني في شعر الهايكو العربي. الفصل الثالث الموسوم: "الرؤية الحداثية للشعر العربي في الألفية الثالثة: شعر الثورات العربية وخطاب الشاعرات" عرضت فيه إكراهات وإفرازات الواقع العربي وأثرها في الرؤية الشعرية ومثلت له بنموذجين أحدهما عن التمثل الشعري للثورات العربية، والآخر التمثل الشعري للواقع وتغيراته في الخطاب الشعري النسوي الجزائري. أما الفصل الرابع والأخير: والمعنون "الحداثة لدى شعراء الباحة بين سؤال التشكيل وسؤال المعنى" قامت فيه بمعاينة الحساسية الشعرية التي تجسد طبيعة النسق الشعري لشعراء الباحة، من خلال نموذجين، هما علي الدميني، وصالح سعيد الزهراني.

17- **النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية** (2014):

يعد كتاب "النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية" للناقد المغربي **عبد الرزاق المصباحي** إسهاما « في النقاش الأكاديمي حول النقد الثقافي، وهو ينشد الموضوعية في قراءة منجز عبد الله الغذامي ما أمكن، مع محاولة توسيع الجهاز المفاهيمي للنقد الثقافي وتطوير مراسه»[1] وهو ما يتجلى للقارئ من خلال العنوان الفرعي "من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية"؛ حيث إن الناقد يقترح في الإجراء النقدي مفهومين إجرائيين هما: "البليغ الثقافي" و"الرؤيا الثقافية" تجسيدا لاختلافه مع طرح الغذامي حول ضرورة إبعاد الجمالي الذي يخفي في نظره الأنساق الثقافية. ويعني الناقد عبد الرزاق المصباحي بالرؤيا الثقافية



« بنية دلالية/جمالية تستضمر حالات وجودية تسائل العوالم الكائنة وتستشرف أخرى ممكنة بكثير من الحكمة التي تقدم بأسلوبية متجددة وتستحضر، بوعي نافد، آفاق التلقي القرائي بنوعيه الجماهيري والنقدي، وتسعى إلى التسامي على شرط الأنساق الثقافية مع الوعي بجبريتها ومسعاها إلى التنميط

[1] **عبد الرزاق المصباحي:** كتاب: النقد الثقافي (من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية)،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب مج (3/25)، ع (99)، ص:663

والهيمنة»[1] . وعليه جاء الكتاب مقسما إلى ثلاثة فصول وكل فصل منها يتضمن محورين. وهي بحسب الآتي: الفصل الأول موسوم: "النقد الثقافي بين استعادة الأنساق المضمرة والخطاب المضاد"، ركز في المبحث الأول منه "مشروع النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي" على محاولة تبسيط الإبدالات النظرية والمفاهيم الإجرائية التي استسعفها عبد الله الغذامي في بناء مشروعه في النقد الثقافي وتضمن ثلاثة محاور هي: "النقد الثقافي – تفكيك سلطة النسق ام إعادة إنتاجه"، "النقد الثقافي والنماذج الارشادية"، "النقلة المفهومية أو تغول النسق الثقافي". أما المبحث الثاني "النقد الثقافي والخطاب المضاد" تتبع من خلاله النقاش الذي أثير حول مشروع النقد الثقافي عند الغذامي مع نموذجين اتخذا سبيلين مختلفين في، الأول "عبد النبي اصطيف- الحياة المنفتحة للنقد الأدبي"، والثاني "سعيد علوش: النقد الثقافي نظرية مشوهة". في حين حمل الفصل الثاني عنوان "الأنساق الثقافية والخطاب" وقد كان قراءة في كتاب عبد الله الغذامي "الفقيه الفضائي" وانقسم إلى مبحثين، الأول خصه "للشعر والعلة الثقافية" الثاني "لثقافة الصورة والأنساق الجماهيرية"، أما الفصل الثالث والأخير والموسوم "تسامي الأنساق في ديوان: كزهر اللوز أو أبعد" فقد كان قراءة في ديوان محمود درويش، لاختبار المفهومين الإجرائيين: "البليغ الثقافي" و"الرؤيا الثقافية"، هذا الأخير اقترحه كبديل "للنسق الثقافي" الذي طرحه الغذامي، فيقول « اقترحت مفهوم الرؤيا الثقافية الذي يضم إمكانات أوسع، إذ أتصوره بأبعاد ثلاثة، البعد الأول: هو أن الأنساق الثقافية يمكن أن تكون لا واعية، مثلما هي في مفهوم النسق الثقافي، والبعد الثاني: أن الأفراد أنفسهم والجماعات عينها يمكن أن يصنعوا الأنساق المعيبة، وينشروها في الناس خدمة لمصالحهم، والبعد الثالث: هو إمكانية التسامي على هذه الأنساق من قبل المؤلف. وهي الأبعاد التي حاولت اختبارها انطلاقا من قراءة ثقافية لديوان محمود درويش "كزهر اللوز أو أبعد"»[2].

---

[1] **عبد الرزاق المصباحي**: النقد الثقافي (من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية)، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع لبـــنــــان، ط1، 2014،ص: 12

[2] **عبد الرزاق المصباحي**: كتاب: النقد الثقافي (من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية)، ص:662

18- **النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي** (2015): يبرر الناقد الأردني **يوسف محمود عليمات** طرحه لمصطلح النقد النسقي قائلا:« يأتي اجتراحنا لمصطلح النقد النسقي **Categorical Criticism** في سياق طروحات فاعلة في الخطاب النقدي المعاصر من قبيل "النقد الحضاري" و"النقد المعرفي" و"النقد الثقافي" و"النقد السياسي" و"النقد الاجتماعي"»[1]، وينطلق من كونه استراتيجية في قراءة النص تقتضيها ضرورة أن «النص الشعري الجاهلي ما زال نصا متمنعا وغامضا ومنفتحا، بلا حد على ما يمكن أن ينتجه جديد النظريات والاتجاهات النقدية في مرحلة الما بعديات»[2] ذلك إن القراءة النسقية « بفعل تقاطعاتها مع الاتجاهات النظرية المتعددة، تمثل مقتربا تحليليا ناجعا في سبيل اختبار الصيغ والتمثيلات الجمالية والشيفرات الثقافية في البنى النصية»[3]. وعليه فقد اتخذ الناقد يوسف عليمات من النقد النسقي مفتاحا لقراءة القصيدة الجاهلية بغية الكشف عن حركيات الأنساق وتجلياتها الموضوعية في بنيتها، ما جعل دراسته تنسحب على تمهيد وأربعة فصول تطبيقية مسبوقة بتقديم ومنتهية بخاتمة. كان التمهيد بمثابة مهاد نظري خصه لمفهوم النقد النسقي وأهم مرتكزاته المعرفية. أما الفصول فجاءت بحسب الآتي: الفصل الأول "سيميائية النسق الثقافي: قراءة في معلقة امرئ القيس". والفصل الثاني: "تمثيلات السلطة: قراءة تفكيكية في معلقة عمرو بن كلثوم". والفصل الثالث: "جدلية المقدس والمدنس: قراءة طباقية في معلقة عنترة". والفصل الرابع: "مركزية الفقد وثقافة التعاويذ: دراسة أسلوبية في قصيدة مالك بن حريم الهمذاني". والملاحظ أنه كان قبل كل إجراء نقدي يقف عند المفاهيم التي تشكل موضوع الدراسة: مثل مصطلح السيميائية والنسق والنقد التفكيكي ومصطلح الطباقية والأسلوبية الثقافية، ثم يشرع بعد ذلك في المقاربة الثقافية للنص الشعري الجاهلي. وبعد القراءة الفاحصة التي تبناها لقراءة القصيدة الجاهلية، كشفت لنا «أن الموضوعات والموتيفات المؤسسة لبنية القصيدة الجاهلية، تضمر في نسيجها رؤى وهواجس إنسانية تعكس في جوهرها صورة الذات الإنسانية التي تواجه المشكل والجدلي بفلسفة السؤال/الأسئلة بحثا عن الانعتاق من الرهانات

---

[1] **يوسف محمود عليمات**: النقد النسقي (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي)، دارالأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2015، ص: 09

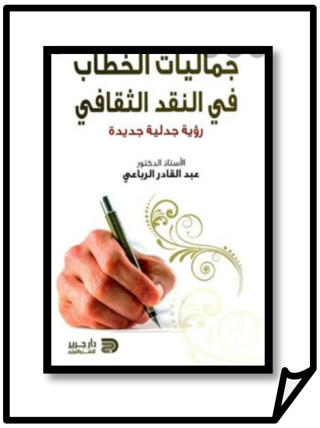
[2] المرجع نفسه، ص:07

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الزمانية: الطللية، والليلية والرحلية، ومن ثم التروع لنقض التمركزات السلطوية والايديولوجية المسؤولة عن تجليات الهامشي والمدنس والهجين في الوعي الإنساني»[1]. وفي الأخير يخلص إلى أن الدراسة الآنية قد «برهنت على أن النص الشعري الجاهلي نص/ كوني إنساني منفتح على المتعدد والمحتمل وفقا للأبعاد الرمزية والمعرفية واللغزية والثقافية الكامنة في بنيته العميقة»[2].

19- جماليات الخطاب في النقد الثقافي رؤية جدلية جديدة (2015):

يقدم الناقد **عبد القادر الرباعي** من خلال كتابه هذا رؤية جدلية جديدة وتصورا مناقضا للطرح الذي قدمه عبد الله الغذامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"؛ حيث إنه ذهب إلى طرح « فكرة الخطاب في الثقافة العربية بدلا من النسق المضمر فيها، ومال إلى استشراف الجماليات في هذا الخطاب بدلا من فكرة استجلاب القبحيات في نسقه، خصوصا أن النسق لا يمكن أن يكون أزليا ثابتا مع كل عصر وثقافة، ومع كل لون قولي؛ نثريا كان أم شعريا مثلما هو عند الغذامي»[3]، والكتاب كما يشير في مقدمته « امتداد للكتاب السابق "تحولات النقد الثقافي"؛ بترع فصل التأويل، وإضافة ثلاثة فصول: "نقد مشروع عبد الله الغذامي في النقد الثقافي"، و"التعمق في ثقافة العولمة وصلة النقد الثقافي بها، وكذلك أسئلة النقد النقد الأدبي في عصر العولمة، مع إعادة قراءة قصيدة المسافر لعبد المنعم الرفاعي قراءة ثقافية جمالية كونها تبرز حوارا جدليا جندريا حول مؤسسة الزواج وثقافة كل من الزوجين في بناء هذه المؤسسة المركزية في عمران الحياة الأسرية، أو انهيارها»[4] وقد تناول مشروع الغذامي النقدي كاملا « بصفته ناقدا جماليا،



---

[1] المرجع السابق، ص:171

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] **عبد القادر الرباعي**: جماليات الخطاب في النقد الثقافي (رؤية جدلية جديدة)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1435هـ-2015م، ص:12

[4] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ناقدا تطبيقيا، ناقدا ثقافيا، منطلقا من أن مشروعه مترابط الحلقات، وليس النقد الثقافي فيه بعيدا عن النقد الجمالي أو التطبيقي»[1] يتألف الكتاب ككل من ستة فصول هي:

الأول: "نقد الثقافة وثقافة الأدب قراءة في تحولات النقد الثقافي"، الثاني: "جماليات الخطاب الثقافي في نقد عبد الله الغذامي"، الثالث: "ثقافة العولمة وعولمة الثقافة: النقد الثقافي إطارا"، الرابع: "أسئلة النقد الأدبي في عصر العولمة"، الخامس: "ثقافة الاختلاف في النقد الأدبي: الحداثة وما بعدها نموذجا"، السادس: "الناقد الضمني ثقافيا: قراءة في نص شعري" حاول من خلالها أن « يجيب عن أسئلة محورية في مرحلة دقيقة حول خلخلة الثوابت العربية بتأثير ما يدور حولنا من خطط وسياسات لها أهداف معلنة وأخرى خفية»[2].

وغيرها من الدراسات التي يضيق المقام عن ذكرها. وتجدر الإشارة أيضا إلي أن مجلة فصول قد خصت العددين (63)[3] و(99)[4] للنقد الثقافي.

كما لقي –النقد الثقافي– مكانة بين مدرجات الجامعة العربية عامة والجزائرية منها تحديدا؛ حيث صدر كتابان على شكل مؤلف دولي يتضمن مجموعة من الدراسات العلمية الأكاديمية المحكمة لمجموعة من الباحثين الأكادميين (من مختلف البلدان العربية: الجزائر، العراق، السعودية المغرب،).الأول بعنوان "النقد الثقافي قضايا ورؤى" (2020)[5]، والثاني موسوم "مطارحات في النقد الثقافي" (2020)[6]، وقد كان الهدف من خلالهما هو بناء أرضية معرفية للنقد الثقافي تأصيلا وتحليلا، جامعين في ذلك بين المنطلقات النظرية والآليات الإجرائية.

انطلاقا مما تقدم يمكننا أن نسجل جملة من الملاحظات نجملها بحسب الآتي:

- النقد الثقافي، حديث العهد في الدراسات النقدية العربية لم يظهر إلا مع كتاب عبد الله الغذامي النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية).

---

[1] المرجع السابق، ص: 09

[2] المرجع نفسه، ص: 12

[3] **مجلة فصول مجلة النقد الأدبي**، مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 63، شتاء وربيع 2004.

[4] **مجلة فصول مجلة النقد الأدبي**، مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 3/25، ع99 ، ربيع 2017.

[5] **مجموعة من الباحثين الأكاديميين**: النقد الثقافي (قضايا ورؤى)، تقديم: سعيدة تومي، منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2020م.

[6] **مجموعة من الباحثين الأكاديميين**: مطارحات في النقد الثقافي، تقديم: سعيدة تومي، منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2020م.

- تباينت المواقف بين النقاد العرب المعاصرين حول النقد الثقافي ومقولة موت النقد الأدبي بين داع لها (عبد الله الغذامي) وبين رافض (عبد النبي اصطيف).

- انقسم النقاد العرب المعاصرين الذين تبنو النقد الثقافي، في نظرتهم لجماليات النصوص وبلاغتها وأدبياتها إلى اتجاهين:

● الأول: يرى بأنه لا صلة للنقد الثقافي بجماليات النص وأدبيته، وإنما يبحث في القبحيات وقد مثله عبد الله الغذامي، فيقول: «كما أن لدينا نظريات في الجماليات فإنه لا بد أن نوجد نظريات في القبحيات أي في عيوب الجمالي وعلله»[1].

● الثاني: يرى امكانية دراسة الجانب الايجابي في النص، مركزا على جمالياته، وقد ظهرت سلسلة من الدراسات مثلها كل من: أحمد جمال المرازيق، عبد القادر الرباعي، يوسف محمود عليمات.

- وسع النقاد العرب المعاصرين من مفهوم النقد الثقافي، بحسب توجهاتهم فظهر النقد الثقافي المقارن، والنقد الثقافي التفاعلي.

في الأخير نستنتج أن الساحة النقدية العربية المعاصرة، قد شهدت اهتماما واسعا وكبيرا بالنقد الثقافي، فتعددت الدراسات واختلفت من ناقد إلى ناقد بين المشرق والمغرب وتنوعت التطبيقات على المدونات بين تجارب إجرائية اختصت بقراءة نصوص من الشعر العربي قديمه وحديثه وأخرى تناولت السرد العربي القديم منه وحتى الحديث.

4- آليات النقد الثقافي وإجراءاته:(بحسب ما قدمه عبد الله الغذامي في كتابه)

يقوم النقد الثقافي على جملة من الخطوات الإجرائية تُشكِل المنطلق النظري والمنهجي، الذي ينطلق منه الباحث/ القارئ لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما وتفسير أو تأويلا، وتتمثل هذه الخطوات المنجية كما حددها الناقد عبد الله الغذامي في ستة أساسيات هي كالآتي[2]:

1- الوظيفة النسقية:

هي الوظيفة السابعة - للعنصر النسقي (**Contextual Element**) - التي أضافها عبد الغذامي، للوظائف الستة التي حددها رومان جاكبسون (**Roman Jakobson**) للغة حينما استعار

[1] **عبد الله الغذامي:** النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص:59.

[2] المرجع السابق، ص: 63.

النموذج الاتصالي ونقله من الإعلام إلى النظرية الأدبية، والمتمثلة في: الوظيفة الذاتية/ الوجدانية، الوظيفة الإخبارية/ النفعية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة المعجمية والوظيفة التنبيهية، والوظيفة الشاعرية؛ حيث يرى إنه لا بد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فيقول: « تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي. وهذا يمثل مبدأ أساسيا من مبادئ النقد الثقافي، كما نود أن نطرحه هنا، ويمثل لنا أساسا للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلى أدبيا فحسب»[1].

2- الدلالة النسقية: (Cultural Semantics)

يرى عبد الغذامي أنه لا بد أن نسلم بضرورة إيجاد نوع ثالث من الدلالة هو الدلالة النسقية وعبر هذه الدلالة سنسعى إلى الكشف عن الفعل النسقي من داخل الخطابات، وعليه فالدلالة النسقية هي الدلالة الثالثة التي أضافها عبد الله الغذامي كمقابل للدلالتين: "الصريحة" المرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية/ توصيلية، و"الضمنية" المرتبطة بالوظيفة الجمالية للغة، في حين الدلالة "النسقية" ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ و ظل كامنا هناك في أعماق الخطابات و ظل يتنقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون و الاختفاء. ليصبح النقد الثقافي بذلك يستند إلى ثلاث دلالات هي كالآتي:

- ✓ الدلالة الصريحة وهي عملية توصيلية .
- ✓ الدلالة الضمنية وهي أدبية جمالية .
- ✓ الدلالة النسقية وهي ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية.

[1] المرجع السابق، ص:65.

3- الجملة الثقافية:(Cultural Sentence)

يذهب عبد الله الغذامي إلى أنه لا بد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد، وهو ما نسميه "الجملة الثقافية"، وعليه فإن الجملة الثقافية هي المقابل النوعي للجملتين: "النحوية" الخاصة بالدلالة الصريحة و"الأدبية" الخاصة بالدلالةالضمنية، وتعد بذلك الجملة الثقافية مفهوما يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، فهي « حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية وهذه الدلالة سوف تتجلى و تتمثل عبر الجملة الثقافية -وهي- ليست عددا كميا. إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، أي إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف»[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الناقد خليل سمير قد أطلق تسمية أخرى للجملة الثقافية في كتابه "فضاءات النقد الثقافي" هي: "التهريب النسقي" (**Contextual Concealment**) حيث يقول: « ولا بد من التنويه هنا إلى أني اقترحت في كتابي (فضاءات النقد الثقافي) تسمية أخرى للجملة الثقافية آمل أن تشيع مصطلحا لدى المهتمين بالنقد الثقافي هي (التهريب النسقي) في مقابل (الجملة الثقافية) لأن الجملة قد تعني حدودا لمفردات لغوية أو تركيب نحوي في حين (التهريب) قد يكون بمفرده أو جملة أو فحوى مستخلصة من مجموع الخطاب المقروء أو المسموع أو البصري لأنه يمثل حركة للدال في حركته مع المداليل الخارقة للزمن والمختفية في الخطاب وهو ما يشتمل عليه النقد الثقافي»[2].

4- التورية الثقافية:(Cultural Oun)

يستعير عبد الله الغذامي مصطلح التورية وينقله من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي فيتوسع بذلك مفهومها ويصبح وفقا لانتمائه للنقد الثقافي دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليدل على نسقين، لا معنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر هذا الأخير انْوُجِد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من قراء ومؤلفين وهو أكثر فاعلية وتأثيرا من ذلك الواعي.

---

[1] **عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف:** نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص: 27-28.

[2] **سمير الخليل:** دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية، ص: 144.

5- المجاز الكلي: (The total metaphor)

ينطلق عبد الغذامي من ضرورة التأكيد على أن المجاز قيمة ثقافية، وليس قيمة بلاغية/ جمالية كما هو ظاهر الأمر، فينقد بذلك المفهوم البلاغي للمجاز ويقترح له مفهوما ثقافيا يوسع من مجاله ويهيئه لاستعمال نقدي أكثر وعيا بالفعل النسقي وتعقيداته يسميه المجاز الكلي. ذلك أن المفهوم البلاغي للمجاز لم يعد كافيا للأخذ به بوصفه مجازا مفردا، يدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة، وإذا زاد عن المفردة فإلى الجملة، حسب قيمتها النحوية والبلاغية والأدبية، ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب. ولكون النقد الثقافي لا يتعامل مع جمل نحوية ولا جمل أدبية، فحسب وإنما يسعى إلى كشف الجملة الثقافية، يرى عبد الله الغذامي بأننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى، والمضمرة، حيث إنه مع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي، ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة وما تفعله في ذهنية مستخدميها. وعليه فإن المجاز الكلي بالنسبة له هو « الجانب الذي يُمثل قناعا تَتَقَنَع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا. حتى لنصاب بما يسميه بالعمى الثقافي»[1].

6- النسق المضمر:(Cultural System)

هو « كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة»[2] . (لقد سبق وأن أشرنا إليه في العنصرا لثاني من البحث).

7- المؤلف المزدوج:(The Double Auther)

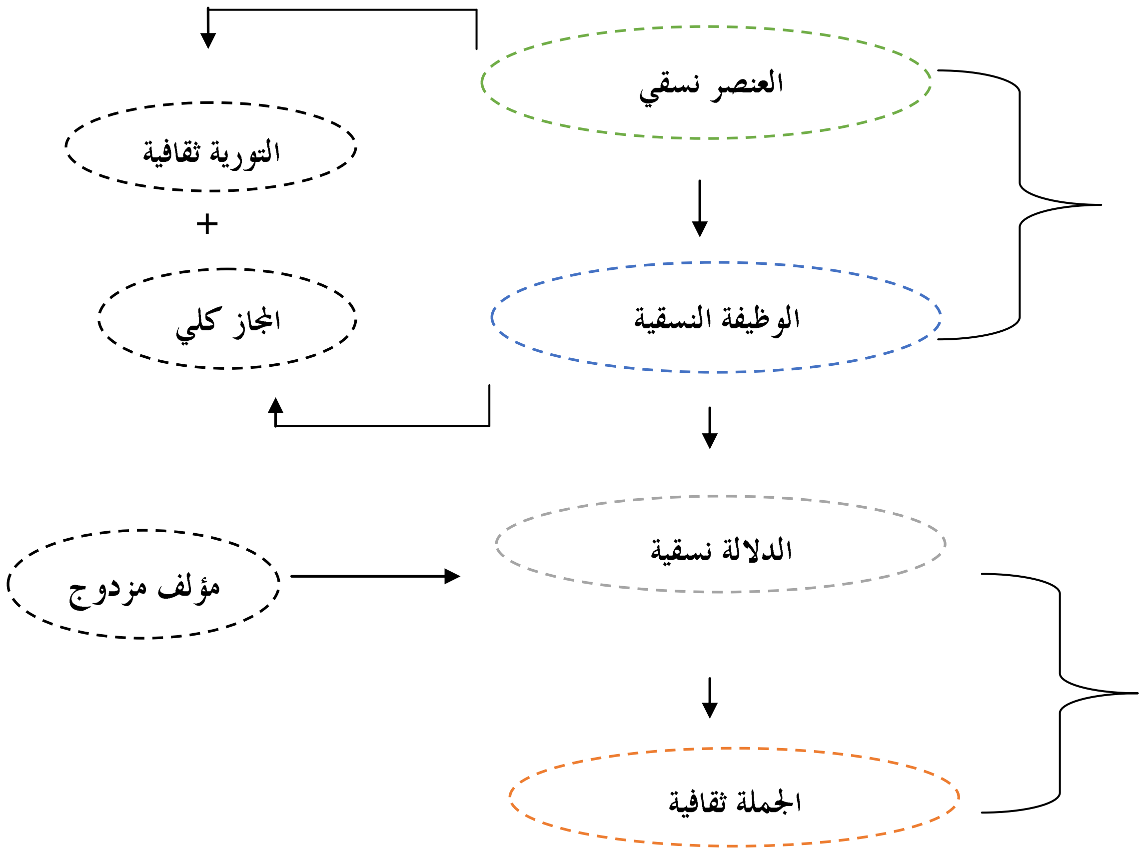
يقصد عبد الله الغذامي بالازدواج أن هناك مؤلفين اثنين، الأول هو المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والثاني هو الثقافة ذاتها ويسميه أيضا بالمؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما نوع من المؤلف النسقي كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر. وعليه فإن المؤلف المضمر هو الثقافة، إذ تشترك هذه الأخيرة « بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد

[1] **عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف:** نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص:28-29.

[2] المرجع نفسه، ص:33.

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]، معنى هذا أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولا، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ.

من خلال ما سبق يمكننا أن نلخص هاته الخطوات الإجرائية في الخطاطة الآتية:



-الشكل رقم (03):خطاطة توضح المنطلقات المنهجية التي يقوم عليها النقد الثقافي-

انطلاقا من هاته المفاهيم نفسها التي طرحها الناقد السعودي عبد الله الغذامي يقدم لنا الناقد المغربي جميل حمداوي « توجها منهجيا جديدا في إطار النقد الثقافي - يرى أنه- يتسم بشكل من الأشكال بنوع

[1] المرجع السابق، ص:33-34.

من الوضوح والانسجام والتسلسل والإضافة العلمية»[1] يتمثل في جملة من الخطوات الإجرائية نسجلها بحسب الآتي[2]:

1- **مرحلة المناص الثقافي:** نعني بها دراسة العتبات الثقافية من مؤلف، وعنوان، ومقدمة وإهداءات، وسياق، وهوامش، ومقتبسات، وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية ... وكل ذلك من أجل استخلاص الأبعاد الثقافية في هذه العتبات الفوقية والمحيطة.

2- **مرحلة التشريح الداخلي:** أي القيام بتحليل النص وتشريحه وتفكيكه جماليا وبنيويا وسيميائيا وأسلوبيا، ذلك لأنه لا بد من الاهتمام بما هو فني ولغوي وأسلوبي وبلاغي لفهم ما هو ثقافي.

3- **مرحلة الرصد الثقافي:** تعتمد على رصد التمظهرات الثقافية، واستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة، وذلك بالوقوف عند الجمل والمجازات والكنايات والصور والدلالات والأنساق الثقافية المضمرة.

4- **مرحلة التأويل الثقافي:** وهي آخر خطوة إجرائية حيث يتكئ فيها الباحث/القارئ على العلوم الإنسانية مثل التاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية، وفضح الإيديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية، وذلك في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

بناء على ما تقدم نستطيع القول إن النقد الثقافي ليس منهجا يحتكم إلى جملة من الخطوات الإجرائية الصارمة وإنما هو مقاربة ثقافية لأن « المقاربة تقريب نسبي للحقيقة المراد دراستها، في حين إن المنهج مصطلح عام يحيل على مجموعة من الخطوات العلمية الصارمة التي يلتزم بها البحث العلمي ويشير كذلك إلى مجموعة من التقنيات والأدوات التي يجب إتباعها لضمان سير منهجي سليم»[3]. وقد سبقت الإشارة إلى أنه من أبرز التوجهات النقدية المعاصرة التي جاءت كرد فعل على المناهج التقليدية ذات الطابع التخصصي، بوصفها تؤمن بالتفاعل المعرفي والانفتاح على أكثر من تخصص. فهو حقل معرفي نقدي يرتبط بآفاق التخصصات البينية لأنه « يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر

[1] **جميل حمداوي:** نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة (النقد الثقافي بين المطرقة والسندان)، ص:113.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جميل حمداوي: مقاربات نقد القصة القصيرة في المغرب، الألوكة، كتاب متاح على الشبكة الالكترونية: www.alukah.net اليوم: 04-01-2022م، 15:26سا.

عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»[1] .ويؤكد على أهمية تجاوز الحدود والفواصل فيما بين التخصصات العلمية والفروع المعرفية المختلفة، إن على مستوى الموضوعات المتعددة لكونه يعالج مواضيع مختلفة ومتباينة تجمع بين أكثر من تخصص، كموضوعات:الهامش (**Margin**)، والنسوية (**feminism**) والكولونيالية (**Colonialism**)، والإعلام وخطاب الصورة،...إلخ. وإن على مستوى المنهج نفســـه حيث إنه يستفيد من مختلف المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية : كالبنيوية (**structuralism**) والتفكيكية (**deconstruction**) والتأويلية (**hermeneutics**) وجماليات التلقي (**receive aesthetics**) والسيميولوجيا (**semiology**)...إلخ. والشكلين الآتيين يوضحان ذلك:

–الشكل (**04**): رسم توضيحي يبين التداخل بين النقد الثقافي ومختلف المناهج والمقاربات النقدية.–

–الشكل (**05**):رسم توضيحي يبين التداخل بين مختلف المواضيع التي يعالجها النقد الثقافي.–

[1] **سعد البازعي، ميجان الرويلي**: دليل الناقد الأدبي، ص:141.

الفصل الثاني:

القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

من التأسيس إلى التجريب

تمهيد

1- مفهوم القصة القصيرة

1-1- اشكالية المفهوم

1-2- اشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر

1-3- اشكالية الانتماء الثقافي والتباين بين الغرب والعرب

2- القصة القصيرة الجزائرية (النشأة والأسباب)

2-1- مراحل تطور القصة القصيرة في الجزائر

2-1-1- مرحلة التأسيس والتأصيل

2-1-1-1- الإرهاصات

2-1-1-2- القصة الفنية

2-1-2- مرحلة التطوير والنضج الفني

2-1-2-1- القصة القصيرة في عهد الاستقلال

2-1-2-2- القصة القصيرة في السبعينيات

2-1-3- مرحلة التجريب

2-1-3-1- القصة القصيرة في الثمانينيات

2-1-3-2- القصة القصيرة في التسعينيات

2-1-3-3- القصة القصيرة في الألفية

2-2- مضامين القصة القصيرة وأهم تياراتها

3- خصائص القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

4- تجليات التجريب في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

تمهيد:

بعد أن قمنا في الفصل السابق بضبط المصطلحات التي شكلت الشق الأول من عنوان البحث فإن قصارى ما يرنو إليه هذا الفصل هو الوقوف عند الشق الثاني منه، وإلقاء الضوء على القصة القصيرة عامة –والجزائرية منها تحديدا– مع تحديد خصائص هذه الأخيرة وأهم مقوماتها، متتبعين في ذلك مسار تحولها.

لقد أدت الحاجة الاجتماعية* إلى ظهور جنس "**القصة القصيرة**" (**Nouvelle/Short story**) في العالم الغربي أولا ثم العالم العربي؛ حيث ولدت من رحم التحولات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي مر بها الإنسان، فقد «اتخذها الأدباء في الغرب للتعبير عن وحدتهم ووحدة الإنسان في غابة الحياة المادية التي لا ترحم، واستخدمها الأدباء في الشرق للتعبير عن تلك اللحظة التي يقرع فيها سوط الظالم ظهر المظلوم، وتنتزع فيها اللقمة من فم الجائع وتنشب فيها مخالب الذئب في صدر الضحية»[1]. وما بين حضورها في الأدبين –الغربي والعربي– شهد هذا الفن إشكالات عدة منها :

-إشكالية المفهوم.

-إشكالية المصطلح.

-إشكالية الانتماء الثقافي والتباين بين الغرب والعرب.

وغيرها من الإشكالات التي سنحاول أن نعرض لها في العناصر الآتية.

---

*«فالقصة القصيرة كانت حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنية» ينظر:**غلامرضا كلجين راد، فرشته افضلى، حسين شمس آباد:** نشأة القصة القصيرة وميزاتها في مصر،فصلية دراسات الأدب المعاصر،جامعة آزاد الإسلامية في جيرفت،إيران،مج 03، ع11، السنة الثالثة،نوفمبر 1432هـ–2011م، ص: 74. للتوسع ينظر: **أحمد جاسم الحسين:** تساؤلات حول فن القصة القصيرة، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع 356، 01 ديسمبر 2000م،ص: 08-09.

[1] **عبد الرحيم الكردي:** البنية السردية للقصة القصيرة،مكتبة الآداب، مصر، ط3، 2005 م، ص: 07.

1- مفهوم القصة القصيرة:

تعد "**القصة القصيرة**" جنسا أدبيا غربيا حديث النشأة ظهر فنيا خلال القرن التاسع عشر في أمريكا[1] بتأثير عاملين اثنين هما: الصحافة وارتباطها بالحركات الاجتماعية، يقول الناقد المصري **الطاهر أحمد مكي** «هكذا حددت الصحافة إيقاع القصة، وجعلت منها مناضلة دون قصد تتنفس بالشكوى والاحتجاج والتمرد والتزام جانب الضعفاء والذين نطحتهم قسوة الحياة»[2]، فقد حاولت مثل غيرها من الفنون الأدبية النفاذ إلى جوهر الأشياء وإلى أعماق الإنسان وهمومه ومشاعره وإلى جوهر الحياة بتناقضاتها ومفاهيمها المختلفة. ومحكوما «بفرضيتين حول علاقة الفن بالواقع، هما: الفرضية الواقعية والفرضية الرومانتيكية. وقد ائتلفتا في القصة القصيرة بطريقة خاصة لتخلقا صيغة جديدة من الخطاب»[3].

يُجمع الدارسون على أن القاص والشاعر الأمريكي **إدغار ألان بو** (Adgar Allan Poe) له فضل الريادة والسبق في انتشار هذا الجنس الأدبي بوصفه المؤسس الحقيقي لنظرية القصة القصيرة في العالم أجمع، فهو الذي صاغها في شكلها الحديث، وأول كاتب نظر إليها على أنها لون مستقل من ألوان الأدب وعدها- بعد المنظومة القصيرة التي رأى فيها مجالا للعبقرية الفائقة للإبانة عن قدرتها الخلاقة أكمل تعبير- حقلا لأسمى المواهب في النثر. وقد ظفرت من الناحية النظرية بما ظفر به فن الشعر من عنايته، فعالج مشكلاتها وطرق تناولها في كتاباته النقدية وبخاصة في مقاله الذي درس فيه قصص معاصره **ناثنيال هوثورون** (Nathaniel Hawthorne) المنشور سنة (1843م)؛ حيث ركز في نظريته على القصة، بل منح نفسه سلطة التشريع في ما ينبغي أن يقوم عليه إنشاؤها من مبادئ وأسس جمالية كان لها

---

[1] «فن القصة القصيرة فن أمريكي المنشأ والأصل والقالب والروح ومن ثم فإن هناك مخرجا لمسحتها المحلية التي وجدت في القصة القصيرة عند بو وفي نظريته». ينظر: **المرجع السابق**، ص: 71. وينظر أيضا:**تودووف كنت، بينت كلر، وآخرون**: القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر:خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، مصر،ط1 1997م، ص:80. لكن هناك من لا يوافق على هذا الرأي: «حتى ادعى بعض من لا يعرف تاريخ الأدب أن القصة ابتكار أمريكي. ذلك خطأ محض، ولكنه لا يمنعنا من الإقرار بأن أحدا لم يمارس هذا النوع من الفن بجهد واجتهاد ولا توفر على درس أساليبه وفنيته وإمكانياته بعناية أكثر مما فعله الكتاب الأمريكيون في الولايات المتحدة الأمريكية». ينظر: **سومرست موم**: القصة القصيرة، تر: إحسان عباس، مجلة الأديب،لبنان،ع05، 01 مايو 1954م، ص:09.

[2] **أحمد مكي**: القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، دار المعارف، مصر، ط8، 1999م، ص: 70.

[3] **تودووف كنت، بينت كلر، وآخرون**: المرجع السابق، ص:81.

أكبر الأثر في تطورها من بعده[1]. ولأنه كان الفيصل بين عهدين للقصة عهد القصة بوصفها فنا له خصائصه الفنية وقواعده الأدبية، وبين القصة بوصفها مجرد وسيلة تعبيرية تلقائية ليس لها من العناصر الفنية أو الخصائص الأدبية سوى عنصر الحكي والسرد، عُد الأب الشرعي لها ولقب بأبي القصة القصيرة[2].

تتقاطع جهود **إدغار ألان بو** مع جهود الكاتب الأوكراني **نيقولاي جوجول** (**Nicolas Gogol**) الرائد الثاني للقصة القصيرة؛ حيث يرجع له الفضل « في ميلادها متحررة من بقايا الرومانسية التي تتمثل في الاعتماد على الغريب في الموضوع وعلى الذوق المنمق الرنان في اللغة وعلى الوعظ والإرشاد والدروس الأخلاقية والفلسفية بأنواعها فهو الذي كتب البقاء للقصة القصيرة كشكل فني مستقل حين ربطها بالحياة اليومية للإنسان العادي وحين وجهها إلى الاحتفاء بتلك اللحظات العابرة من حياتنا اليومية»[3].

ليأتي من بعدهما الكاتب الفرنسي **جي دي موباسان** (**Guy de Maupassant**) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذي أعطي «مفهوما أدبيا للفن القصصي يغاير الواقع الحياتي الذي اهتمت القصة قبله بتصويره»[4]، معتقدا أن الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية الجديدة التي ترى الحياة لحظات عابرة وأن هذه الأخيرة لا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة وعُد اعتقاده هذا اكتشافا خطيرا بل من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث[5].

---

[1] ينظر: **أمين روفائيل:** ادجار ألان بو دراسة ونماذج من قصصه، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، دط، 1963م، ص:31-60-67-68. للتوسع أكثر ينظر: **أحمد مكي:** القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، ص: 80. وينظر أيضا: **نادية كامل:** الموباسانية في القصة القصيرة، مجلة فصول، مج2، ع04 (عدد خاص بالقصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها)، الهيئة المصرية العامة، مصر، سبتمبر1982م، ص: 187.

[2] **رمضان هاني إسماعيل محمد:** تأثير ادخار ألان بو في الأدب العربي الحديث(دراسة مقارنة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط 2015م، ص: 179-180.

[3] **لطيفة الزيات:** مقومات القصة القصيرة، مجلة الرسالة، مصر، ع1095، 07 يناير1965م، ص:18

[4] **شريبط احمد شريبط:** تطور البنية الفنية في القصة القصيرة المعاصرة (1947-1958م)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط 1998، ص: 18

[5] **رشاد رشدي:** فن القصة القصيرة،ملتزمة الطبع والنشر، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، دط، دت، ص:09. ينظرأيضا: **أحمد مكي:** القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، ص:80.

من بعده الكاتب الروسي **انطون تشيخوف** (**Anton Tcheckhov**) الذي أخذ بفن القصة القصيرة «نحو مرحلة جديدة فنية وانسانية»[1]، بلغ بها درجة الكمال الفني، فقد اتخذها وسيلة للتعبير عن الحياة واكتشاف مجاهل محورها (الانسان) كي يرسم له حياة مجردة من الحماقات والمعاناة، وقد أضاف للقصة القصيرة أبعادا جديدة لم تكن موجودة من قبل جعلتها تتسم بالواقعية والانطباعية والروح الانسانية كما جمعت بين الفكاهة والألم[2].

لكن يشير أحد الدارسين في مقال له بعنوان "**تطور القصة القصيرة الانجليزية وخصائصها**" إلى أن المسؤول عن ترويج المفهوم الحديث لـــ"**القصة القصيرة**" هو الأمريكي **براندر ماثيوز** (**Brander Matthews**)؛ حيث نشر هذا الأخير آراءه حول القصة القصيرة عام 1884م، ثم قام بمراجعتها وتعديلها خلال السنوات التالية حتى ظهرت عام 1901م في كتاب له بعنوان "فلسفة القصة القصيرة" (**The philosophy of the short-story**)[3].

من خلال ما تقدم نلاحظ أن القصة القصيرة قد نشأت على يد أربعة من كبار الأدب العالمي مثلوا آبائها وأهم روادها وأعلامها وأساتذتها -بإجماع معظم المؤرخين ومتابعي هذا الجنس الأدبي-، فقد عاشوا في فترة زمنية متقاربة ومتتالية جعلتهم جميعا يشاركون في ترسيخ هذا الفن وتحديده بالرغم من

---

[1] **سيد حامد النساج**: القصة القصيرة،دار المعارف، مصر،دط،دت، ص:09. ينظر أيضا: **أحمد مكي**: المرجع نفسه، ص:83.

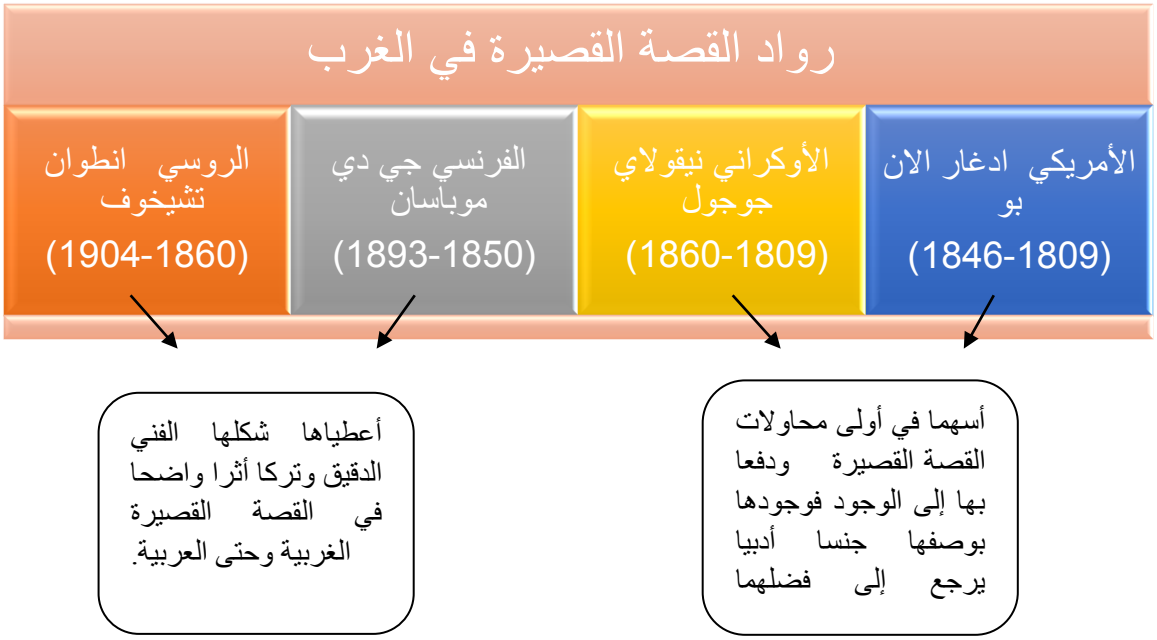
[2] ينظر: العنصر الثاني "**أبرز مميزات القصة التشيخوفية**"، من الفصل الأول "**أنطون تشيخوف والتجربة الأدبية**"، **مليكة بن قاسي**: أنطون تشيخوف ومحمود تيمور مقارنة في القصة القصيرة، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المقارن، إشراف: أ/د أبو العيد دودو جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، 1990-1991م.

[3] « في ملاحظته التمهيدية التي قدم بها الطبعة الجديدة لكتابه يذكر أن بعض الآراء المطروحة في صفحات هذه الطبعة كانت قد نشرت في البداية مضغوطة ومجهولة النسب في ورقات على أعمدة الصحيفة اللندنية "استعراض السبت" (The Saturday Review) صيف 1884م. ثم ظهرت بعد ذلك في شكل أكثر تفصيلا في صفحات مجلة ليبينكوت "Lippincotts Magazine"، أكتوبر 1885م. وقد تم طبع النص الأصلي في كتيب، خريف 1888م، تحت عنوان قلم وحبر: مقالات حول مواضيع هامة أو أقل أهمية ومع تزايد اهتمام الجامعات الأمريكية بتاريخ الفن القصصي ومبادئ فن السرد في العقد الأخير من القرن التاسع عشر أعاد مؤلف (قلم وحبر) سنة 1901 نشر كتابه هذا منقحا ومزيدا تحت عنوان "فلسفة القصة القصيرة". الكتاب في 83 صفحة، لكن رغم صغر حجمه فإن أهميته تكمن في كونه من أوائل الكتب التي عنيت بدراسة القصة القصيرة وتحديد سماتها كجنس أدبي مستقل عن جنس الرواية» وتعد الدراسة واحدة من المؤثرات الأجنبية في الحركة الإبداعية الغربية في منتصف القرن التاسع عشر. ينظر:**فتحي البوكاري**: جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث، مقال متاح على الشبكة الالكترونية،http://anatologia.com، اليوم: 2021/10/15، الساعة: 19:47سا.

اختلاف انتمائهم الثقافي وتعدده، فهي عندهم « فن الإيحاء والاستبطان والتضمين»[1]، وقد انتشرت أولا في القرن التاسع عشر وكان ظهورها في أمريكا وروسيا ثم في فرنسا بعد ذلك.

نلاحظ كذلك أن كل واحد منهم كمل الأثر الذي تركه الآخر، **فادغار ألان بو** ابتكرها وحدد شكلها أو القالب الفني الذي تتميز به إلى اليوم، و**نيقولاي غوغول** أسهم في تطويرها من حيث الموضوع فقد جعل من العادي موضوعا لها، **وجي دي موباسان** حاول أن « يجمع بين الأحداث الدرامية والمفاجآت والانقلابات العنيفة من جهة، وبين الفكرة والإحساس أو الواقعية الفعالة في حياة البشر من جهة أخرى»[2]، في حين اتجه **انطون تشيخوف** نحو الواقعية النابضة بالحيوية وروح الحياة اليومية.

والشكل الآتي يلخص لنا ذلك:



–الشكل رقم (06):رسم توضيحي لنشأة القصة القصيرة في الغرب–

لتحتل –القصة القصيرة– بعد ذلك في القرن العشرين حيزا مهما في المشهد السردي الغربي المعاصر؛ وتزدهر في أعمال عدد من الكتاب المحدثين الكبار أمثال جيمس جويس (**James Joyes**) فرانز كافكا (**Franz Kafka**)، ارنست هيمنجواي (**Ernest Hemingway**)؛ حيث «اشتد عودها

[1] **عبد الله العروي**: الأقصوصة، مجلة قاف صاد، المغرب، ع07، 01 يونيو 2008، ص:107.

[2] **سيد حامد النساج**: القصة القصيرة، ص: 09.

وأينعت كثيرا من الثمار، فتعددت اتجاهاتها، وكثر كتابها، وتنوعت أساليبها، واحتفلت بها الدراسات النقدية وأصبحت هناك معاهد علمية متخصصة في تدريسها»[1]، حتى أنها غدت جنسا أدبيا عالميا يحتفل به في14فيفري من كل عام.(14 فيفري هو اليوم العالمي للقصة القصيرة)*.

وقد عرفت طريقها إلى العالم العربي تحديدا في أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين استجابة لمجموعة من العوامل الفنية والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية*، عن طريق الترجمة* وقد ترافقت نشأتها وتطورها مع ازدهار الصحافة* التي كان لها دورا فاعلا في بلورة عناصرها الفنية.

---

[1] المرجع السابق، ص:08.

* اتخذ يوم 14 فبراير تاريخا عالميا للاحتفاء بالقصة القصيرة كجنس أدبي أوجد له مكانة ضمن باقي الأجناس الأدبية. ينظر: اليوم العالمي للقصة القصيرة، مدارك ثقافية، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: http://al-madarek.com، اليوم: 2021/10/21 الساعة: 14:01سا.

* لقد عدد د/مراد عبد الرحمن مبروك في المبحث الثالث الموسوم: القصة العربية القصيرة نشأتها وتطورها، المنشور ضمن الكتاب الجماعي "ملامح النثر الحديث وفنونه" الذي شارك في تأليفه كل من د/عمر الدقاق، د/محمد نجيب التلاوي، جملة من العوامل الفنية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي أدت إلى ظهور فن القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث(حيث أرجع ظهورها إلى عامل فني–عامل حضاري–عامل ثقافي–عامل اجتماعي). ينظر: **عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك:** ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1997م،ص: 188–190–192–195.

*تعد **الترجمة** من أهم العوامل التي ساعدت على ظهور القصة القصيرة كجنس أدبي حديث في الأدب العربي. وإن أول قصة غربية نقلت إلى العربية هي قصة "مغامرات تليماك" (Les Aventures de Télémaque) (1699)، تعد من أشهر أعمال الكاتب الفرنسي " فرانسوا فنلون "(François Fénelon) (1651–1715م) عربها رائد حركة الترجمة رفاعة الطهطاوي (1801–1873م) بعنوان "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" (1867)، دون أن نسقط دور عثمان جلال ونجيب الحداد وطانيوس عبده وخليل بيدس في نقل العديد من القصص الغربية إلى العربية. ينظر:**شوقي ضيف:** الأدب العربي المعاصر في مصر، مكتبة الدراسات العربية، دار المعارف، ط10 دت، ص: 209. **محمد زغلول سلام:** دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، دت، ص: 79–80. وقد أوردت الباحثة "مليكة بن قاسي" في بحث لها بأن أمين دار الكتب اللبنانية في بيروت قد جمع معجما للقصة القصيرة أثبت فيه نحو عشرة آلاف قصة بين صغيرة وكبيرة مترجمة عن مختلف اللغات. ينظر: **مليكة بن قاسي:** أنطون تشيخوف ومحمود تيمور (دراسة مقارنة في القصة القصيرة)، ص: 34.

* **الصحافة:** إن ميلاد القصة القصيرة العربية ارتبط ارتباطا جوهريا بميلاد الصحافة العربية، والدليل على ذلك أن الصحافة تعد المصدر الرئيسي للقصة في الأدب العربي، كما أن المجتمعات العربية التي أنشئت فيها المطابع والطباعة متأخرة تأخر فيها ميلاد القصة القصيرة. ومن أهم الصحف التي ساعدت على انتشارها: الجنان (1870)، الصفاء (1886)، اللطائف (1886)، المؤيد (1889)، التنكيت والتبكيت (1891)، الهلال (1892)، الضياء (1898)، المشرق (1898)، وغيرها من الصحف مثل الوقائع المصرية، اليعسوب روضة المدارس، وادي النيل، نزهة الأفكار، الوطن، أبو نضارة، الجوائب، التي تمثل أهم الصحف التي صدرت أواخر القرن التاسع عشر والتي كانت سببا جوهريا في تشكيل الإرهاصات الأولى لفن القصة القصيرة. ومن الصحف والمجلات التي عنيت بالقصص "حديقة الأخبار" لخليل الخوري (بيروت 1858)، "النخلة" للويس صابونجي (بيروت 1870)، "الأهرام" (مصر 1876)، "جريدة لبنان" (1895)، "مجلة الكنانة" لشاكر شقير (القاهرة 1895). ومن المجلات التي أفردت أبوابا مستقلة لنشر القصص، مجلة المقتطف، الهلال اللطائف، وفتاة الشرق. ينظر: **عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك:** المرجع السابق، ص: 193.

يعد **ميخائيل نعيمة** أول من كتب القصة القصيرة. أما محمد تيمور فهو رائدها* وبفضلهما شهدت الساحة الأدبية العربية اهتماما متزايدا بفن القصة القصيرة وظهر العديد من الكتاب أمثال: يحيى حقي يوسف إدريس، زكريا تامر، ...وغيرهم.

بعد هذه النبذة عن نشأة القصة القصيرة في الغرب وظهورها عند العرب، سنقف عند أول إشكالية من إشكاليات هذا الفن الذي يظهر السهولة ويبطن التعقيد، وهي إشكالية المفهوم.

1-1- إشكالية المفهوم:

تواجهنا مجددا في البحث إشكالية المفهوم ذلك أن سؤال الماهية « يعد من أصعب الأسئلة التي تواجه الباحث في ميدان الأدب، خاصة وإذا تعلق الأمر بممارسة فنية وليدة، في طور إثبات الذات والوجود على الساحة الثقافية»[1].

فحين يصرح الناقد الروسي **فيكتور شلوفسكي** (**Victor Chlovski**) قائلا: « يجب أن أعترف..أني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة، أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميز الحافز (**le Motif**) ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي (Sujet) ذلك أن وجوه صورة ما أو تواز ما أو وصف حادثة ما لا يكفي لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة»[2]، وحين يبدأ **حافظ إبراهيم** مقالا له منشورا في مجلة فصول (المجلد الثاني ضمن العدد الرابع الخاص" بالقصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها")، بقوله:« ما أصعب الحديث النظري عن القصة

---

* لقد اختلف في مسألة الريادة فهناك من يرى أن أول قصة قصيرة فنية ظهرت في الأدب العربي هي قصة "في القطار" لمحمد تيمور 1917م، في جريدة السفور، وهناك من يذهب إلى أن أول قصة قصيرة هي "سنتها الجديدة" 1914، أو "قصة العاقر" 1915، لميخائيل نعيمة، لكن شريبط أحمد شريبط يخرج من هذا الإشكال قائلا: «إن ميخائيل نعيمة هو أول من كتب القصة القصيرة ومحمد تيمور هو رائد فن القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث». ينظر: **شريبط أحمد شريبط**: تطور البنية الفنية في القصة القصيرة المعاصرة (1947-1958م)،ص: 15. أما الناقد عبد الله أبو هيف فيرى «أن البحث عن أي القصص العربية الأولى في العصر الحديث كانت فنية جهدا أشبه بالضائع». ينظر: **عبد الله أبو هيف**: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا دط، 2000م، ص: 581.

[1] **جمال بوطيب**: القصة القصيرة بالمغرب دراسات في المنجز النصي، منشورات التوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2008م ص:119.

[2] **شلوفسكي**: بناء القصة القصيرة والرواية، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانية الروس، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1 ،1982م، ص:122.

القصيرة»[1]، نلاحظ مدى صعوبة تحديد هذا الجنس الأدبي المراوغ والعصي على التعريف والتحديد في النقد الغربي أو العربي منه على حد سواء.

أرجع الدارسون عدم وجود تعريف دقيق يحدد ماهية القصة القصيرة إلى جملة من الأسباب، فهناك من يرى أن السبب يكمن في حداثتها ذلك أن « مصطلح القصة القصيرة في حد ذاته لم يدخل كمفهوم أدبي مقصود به فن أدبي محدد بطريقة جادة في اللغة الانجليزية إلا عندما ذكر في ملحق قاموس أكسفورد الانجليزي الذي نشر في عام 1933م»[2]، وآخر يرجعه إلى « تنوع مضامينها وأغراضها وموروثاتها وجمالياتها»[3].

في حين يربطها البعض الآخر بمجموعة من العوامل أهمها[4]:

- اضطراب المصطلح وتقلقله.
- ظروف نشأتها.
- قضية التأصيل.

أما الناقد العراقي **ثائر العذاري** فيرى في كتابه "**نظرية القصة القصيرة**" الذي حاول من خلاله أن يضع للقصة القصيرة نظرية خاصة بوصفها فنا أو جنسا أدبيا مستقلا له خصائصه ومميزاته دون الاعتماد على تراث دراسة الرواية، أن صعوبة تعريف الشكل القصصي يرجع إلى سببين اثنين هما [5]:

1- **الشكل**: (غير القار) أي ليس للقصة القصيرة شكلا محددا، ليس هناك شكل أو مجموعة أشكال مثالية لها، بل هناك مبادئ معينة، قد يصبح المرء أكثر حساسية لها إن درس القصة. فهي عنده تشبه لعبة

---

[1] **حافظ إبراهيم**: الخصائص البنيوية للأقصوصة، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة، مج02، ع 04، سبتمبر 1982م، ص:19.

[2] **ايان رايد**: القصة القصيرة، تر: منى حسين مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط، 1992م، ص:12-13.نقلا عن **عبد الرحيم الكردي**، البنية السردية للقصة القصيرة، ص:60.

[3] **لطيف زيتون**: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1 2002م، ص:26

[4] **سهام ناصر**: القصة القصيرة (دراسة في المصطلح ونشأته وتطوره)، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع 384-385، 01 يوليو 2002م، ص:08.

[5] ينظر: **ثائر العذاري**: نظرية القصة القصيرة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1441هـ-2020م، ص:13- 18-20.

الليجو (**LEGO**) التي تتألف من عدد محدود من المكعبات البلاستيكية الملونة، لكن يمكن أن يشكل منها عدد لا متناه من الأشكال.

2- **التطوير**: إنها مازالت تحت عملية التطوير، وربما كان ذلك ما يجعلها عصية على التعريف؛ حيث إنه كثيرا ما يطالعنا في الدراسات التطبيقية حول القصة القصيرة مصطلح التجريب، حتى أنه في الدراسات الخاصة بالقصة القصيرة العربية أطلق اسم (مرحلة التجريب) على حقبة من تاريخها.

لكن وعلى الرغم من صعوبة تعريفها إلا أن هناك من النقاد والدارسين من خاض مغامرة تحديدها بوصفها لازمة منهجية يسير عليها البحث؛ حيث إن الباحث/القارئ يعثر على العشرات من التعاريف المتناثرة بين صفحات الكتب النقدية والمجلات الأدبية في الدراسات الغربية والعربية على حد سواء*.

---

* تعاريف القصة القصيرة، على سبيل المثال لا الحصر:

1- جاء في **الموسوعة البريطانية** (The Encyclopedia Britannica): «إن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع impression. ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية و الكلاسيكية فهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد. وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد». The Encyclopedia Britannica,vol.20,p :589. نقلا عن: **عز الدين إسماعيل**: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، مصر، ط9، 2013م، ص:111.

2- **إدغار ألان بو**: «تتسم القصة القصيرة بوحدة الانطباع الذي تحدثه لدى القارئ، ويمكن أن نقرأها في جلسة واحدة، فكل كلمة تسهم في إحداث التأثير الذي المؤلف مسبقا. هذا الأثر يجب أن يتم الإعداد له مع أول جملة ثم يتدرج حتى النهاية وعندما يصل إلى أعلى نقطة، هنا تنتهي القصة». نقلا عن **أنريكي أندرسون امبرت**: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي المنوفي مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000م، ص: 51.

3- **جي دي موباسان**: «تصور حدثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله وما بعده». **مجدي وهبة، كامل المهندس**: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، لبنان، ط2، 1984م،ص: 292.

4- **سومرست موم**: «قطعة من عمل الخيال تعالج حادثة واحدة مادية أو معنوية وتتميز بوحدة في النتيجة ولابد أن تتمتع بالأصالة والقدرة على إذكاء الشعور والإثارة والتأثير ولابد أن تتحرك في خط مستو من بدئها حتى نهايتها»، **سومرست موم**: القصة القصيرة تر: إحسان عباس، مجلة الأديب، لبنان، ع05، 01 مايو 1954م، ص: 11.

5- **ولسن ثورنلي**:«سلسلة من المشاهد الموصوفة التي تنشأ خلالها مسببة تتطلب شخصية حاسمة ذات صفة مسيطرة تحاول أن تحل نوعا من المشكلة من خلال بعض الأحداث التي ترى أنها الأفضل لتحقيق الغرض. وتتعرض الأحداث لبعض العوائق والتصعيدات حتى تصل إلى نتيجة قرار تلك الشخصية النهائي». **ولسن ثورنلي**: كتابة القصة القصيرة، تر: مانع حماد الجهني، النادي الثقافي بجدة، ط1 1992م، ص:20.

6- **أنريكي أندرسون أمبرت:** «سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع. فالحدث- الذي يقوم به الإنسان والحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية أو الجمادات- يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي مة أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية». **أنريكي أندرسون أمبرت:** القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي ابراهيم علي منوفي،ص:52.

7- **فاليري شو:**«توفيق بين المتناقضات، تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادة: قصيرة لكنها رنانة.. مكتوبة نثرا لكن بها كثافة الشعر.. مصنوعة من كلمات سوداء على صفحة بيضاء، لكنها تومض باللون والحركة.. مكتوبة لكنها تحاكي الكلام الانساني.. يبدو أن العامل الوحيد المشترك فيها، هو هذا التوازن الذي تسعى إليه». Valerie Shaw :The Short Story : A Critical Introduction, Longman, New York, 1983,p :16. نقلا عن: **خيري دومة:** تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990م)،دراسات أدبية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، دط، 1988م، ص: 76.

8- **فرانك أوكونور:** «ليست القصة القصيرة قصة قصيرة لأنها صغيرة الحجم وإنما هي كذلك لأنها عولجت علاجا خاصا، وهو أنها تناولت موضوعها على أساس (رأسي) لا (أفقي)، وفجرت طاقات الموقف الواحد بالتركيز على نقاط التحول فيه، فالذي يقف على منحنى الطريق يتاح له أن يرى الطريق كله، والذي يفجر نقاط التحول في الموقف يتاح له أن يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل في لحظة واحدة ماثلة للعيان، فتبدو الأزمنة المتعاقبة وكأنها متعاصرة». **فرانك أوكونور:** الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، تر: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط، 1993م، ص: 08-09.

9- **هـــ.ج.ويلز:** «هي حكاية تجمع بين الحقيقة والخيال ويمكن قراءتها في مدة تتراوح بين ربع ساعة وثلاثة أرباع الساعة وأن تكون على جانب من التشويق والإمتاع،أن تكون خفيفة أو دسمة إنسانية أو غير إنسانية، زاخرة بالأفكار والآراء التي تجعلك تفكر تفكيرا كثيرا بعد قراءتها، أو سطحية تنسى بعد لحظات من قراءتها.. المهم كله أن تربط القارئ لمدة تتراوح بين ربع ساعة أو ساعة وخمسين دقيقة، ربطا يثير فيه الشعور بالمتعة والرضى». **حسين القباني:** فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب للنشر والتوزيع، دط، 1949م،ص:11.

10- **أليكس كيجان:** «شيء يمكن قراءته في ساعة، ولكنه /يثبت في الذاكرة/ مدى العمر»، **أليكس كيجان:** ما القصة القصيرة؟، تر: محمد عبيد الله، مجلة فيلاديلفيا الثقافية،عمان، الأردن، ع 06،(ملف العدد فن القصة القصيرة)،2010م، ص:60.

11- **أحمد عمر مختار:** «قطعة نثرية روائية فيها عدد قليل من الشخصي».**أحمد عمر مختار:**معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 1824.

12- **لطيف زيتون:** «نوع سردي قصير ذو موضوع بسيط، قليل الشخصيات، مشدود الخيوط إلى عنصر مركزي واحد (حدث أو لحظة)». **لطيف زيتون:** معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 26.

13- **نواف نصار:** «قطعة من النثر الخيالي الموجز أقصر بكثير من الرواية، وتركز على حدث أو موقف واحد، وغالبا ما تكون شخصياتها قليلة». **نواف نصار:**معجم المصطلحات الأدبية (عربي-انجليزي)، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م، ،ص: 30.

14- **سعيد علوش:** «سرد مكتوب أو شفوي، يدور حول أحداث محدودة»، «ممارسة فنية محدودة، في الزمان والفضاء والكتابة». **سعيد علوش:**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، لبنان- المغرب، ط1، 1985م، ص: 181.

15- **سمير سعيد حجازي:** «جنس أدبي، يتميز بالاقتصاد في التعبير وتصوير الحدث أو اللحظة الزمنية العابرة، بلغة وصفية درامية وهذا الجنس الأدبي يكشف للقارئ عن وجود حدث أو شخصية ذات دلالة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية، تعبر عن موقف خاص أو رؤية خاصة للعالم». **سمير سعيد حجازي:** قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص: 95.

16- **أحمد الزعبي:** «عمل مركز مكثف دقيق –كما يرى أغلب النقاد- ولا مجال فيها للحشو أو الزيادة، كل كلمة فيها تؤدي دورا يخدم فنية القصة أو مضمونها». **أحمد الزعبي:** التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط2، 1995م، ص: 01.

17- **محمد زغلول سلام:** «حكاية تتسلسل أحداثها في حلقات كحلقات فقرات الظهر أو كدودة الأرض تتموج أجزاؤها في تتابع وهذا التسلسل يتضمن تطور الأحداث ينتظمها الزمن، وتلعب إلى جانب هذا الأخير (الزمن) عناصر أخرى تتفاوت أهميتها وتختلف باختلاف الكاتب واتجاهه وطريقته». **محمد زغلول سلام:**دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، ص: 03-04.

18- **أحمد مكي:** «حكاية أدبية، تدرك لتقص، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية لا تنتمي أحداثا وبيئات وشخوصا وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير». **أحمد مكي:**القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، ص:98.

19- **يمنى العيد:** «قول لغوي يبني عالمه بتقنيات خاصة يبدعها». **يمنى العيد:** تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي لبنان، د3، 2010م، ص: 249.

20- **علي محمد المومني:** «مجموعة من الأحداث يسردها المؤلف في قالب تعبيري يعتمد فيه على الشخوص في عملية الحوار ووصف الأحداث عن طريق التشويق حتى تصل القصة إلى ذروة التأزم وتكون مختلفة من حيث التأثير والتأثر في المتلقي». **علي محمد المومني:** فن القصة القصيرة عند رجاء أبي غزالة (دراسة نقدية تحليلية)، كتاب متاح على الشبكة الالكترونية: www.kotobarabia.com، اليوم: 2021/10/21، الساعة: 18:48سا،ص:19-20.

21- **فؤاد قنديل:** «نص أدبي نثري يصور موقعا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثف له أثر أو مغزى». **فؤاد قنديل:** فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، كتابات نقدية (123)، دط، يونيو 2002، ص:35.

22- **عبد الرحمن مبروك:** «فن أدبي يكتب بلغة نثرية مباشرة، أو تصويرية أو إيحائية للتعبير عن قضية حياتية معينة، ويعتمد على حدث مكثف ومشحون بطاقات تعبيرية ودلالية وعلى شخوص متباينة من حيث الدور والفاعلية والسكونية والحركية، وعلى التتابعين: الزماني والمكاني، وعلى عنصري الصدق الفني والمعادل الموضوعي من حيث التأثر والتأثير على المرسل والمستقبل، بحيث يصبح النص فاعلا ومفعولا به في آن واحد». **عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك:** ملامح النثر الحديث وفنونه ص: 187-188.

23- **محمد يوسف نجم:** «تتناول قطاعا أو شريحة أو موقفا من الحياة». **محمد يوسف نجم:** فن القصة، دار صادر،دار الشروق، لبنان-الأردن،ط1، 1996م، ص: 09.

24- **شريبط أحمد شريبط:** «جنس أدبي حديث النشأة يرتكز على صفات وخصائص فنية كوحدة الحدث والشخصية وقصر المدة الزمنية، يعتمد على تكثيف العبارة واللغة الإيحائية وهو لا يعدوا أن يكون ومضة مشعة من الحياة». **شريبط أحمد شريبط:** تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1958م) ، ص:21.

25- **عمر بن قينة:** «شكل نثري مستمد من حياة الناس العامة الاجتماعية وسواها بكل امتداداتها فهي (حكاية) متطورة تروي حدثا ناميا أو موقفا ثابتا أو متطورا، تتحرك فيه شخصيات غالبا ما تتقدمها شخصية بارزة متميزة تنهض بالبطولة في مسار الحدث أو حتى صياغة الموقف...». **عمر بن قينة:** في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا..وأنواعا،..وقضايا،..وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2017م،ص: 163.

26- **ثائر العذاري:** «نص أدبي يقوم على الكلمة المفردة لا على الجملة كما هو الحال في الرواية»، «نص أدبي يصور شخصية أو أكثر تمر بموقف (قصصي)، وتتحرك على خلفية محددة نسميها (الفضاء القصصي)». **ثائر العذاري:** نظرية القصة القصيرة، ص:09. ص: 22.

- **ملاحظة: إن الملاحظ على التعاريف السابقة هو تعددها واختلافها بحيث لا يتطابق تعريف مع تعريف آخر إلا بنسب متفاوتة.**

يؤكد أحد الدارسين ذلك فيقول: « تعددت مفاهيم القصة القصيرة في الدراسات الأوروبية والعربية، وفي دوائر المعارف البريطانية والأمريكية وفي معاجم المصطلحات الأوربية والعربية»[1]، ولكنها اختلفت* فيما بينها «وفقا للمرحلة الزمنية التي وضع فيها التعريف ووفقا لإيديولوجية الكاتب أو الناقد واتجاهه»[2].

قد أسفرت تلك المحاولات –لتحديد مفهوم للقصة القصيرة– عن وجود ثلاثة اتجاهات، هي كالآتي[3]:

---

[1] **عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك**: ملامح النثر الحديث وفنونه، ص: 187.

* اختلف النقادَ والدارسون في تعريف القصة القصيرة فهناك من يعرفها:

- استنادا على **مقياس الطول**: «سرد قصصي قصير نسبيا». أو **زمن القراءة**: «تقرأ في جلسة واحدة (سومرست)» / «في مدة تتراوح بين ربع ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة (ويلز)» /« عمل روائي نثري يستدعي لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين (بو)».أو **الكم اللفظي** (عدد الكلمات): «تتروح كلماتها بين 2500 و10000 كلمة (ويليام سارويان)» / «حوالي 3000 كلمة (جرويج)» / «لا تكون أكثر من 15000 كلمة (ويت بيرنت)». أو يحددها **بعدد الصفحات** «العرف الأدبي أوشك أن يستقر على أن الحد الأقصى للقصة القصيرة هو ثلاثون صفحة وهو أقصى طول محتمل». ينظر: **فتحي البوكاري**: جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: http://alantologia.com ، اليوم: 2021/10/15م، الساعة: 19:47سا. **خالد جودة أحمد**: حجم القصة القصيرة، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: http://www.grenc.com، اليوم: 2021/10/23م، الساعة:16:44.**عبد العزيز السبيل**: مفهوم القصة القصيرة بين آراء النقاد ورؤى المبدعين(1)، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: www.lahaonline.com،اليوم: 2021/10/16م، الساعة: 12:41. **عبد الرحيم الكردي**: البنية السردية للقصة القصيرة،ص:39.
- وهناك من يحددها وفقا لمجموعة من الخصائص والمميزات الشكلية البنائية المتعلقة، مثلا: بمبدأ **وحدة الانطباع** أو **بالحدث** «وهو يصور لحظة عابرة منفصلة عما قبلها وما بعدها، وله بداية ووسط ونهاية وزمن ومكان، وتتحقق وحدته من خلال الشخصية، وتكتمل القصة بالموقف أو لحظة التنوير. ويقوم نسيج القصة من لغة وحوار وسرد على خدمة الحدث». أو **غلبة الموقف** «تجسيد روح العصر من خلال لحظة أو موقف». أو **أهمية الزمن ومعقولية الحدث** «لا بمعنى التشابه مع أحداث الواقع بل بمعنى كيفية إخراج الحدث المتصور إلى الوجود في نطاق هذا التشابه». أو **التركيز على العناصر البنائية** «خاصة السرد والتخييل والمحاكاة وإبراز تفاصيل سرد الواقعة أو الحادثة بإخراجها من متوالية الواقع أو التاريخ ووضعها في نسق حكائي ضمن متوالية فنية خاصة بهذا النسق، وهذه العناصر ستكون المنطلق لتعمق بقية العناصر الدالة على طبيعة القص ووظائفه. نقلا عن: **سهام ناصر**: القصة القصيرة (دراسة في المصطلح نشأته..تطوره)، ص:08
- هناك من يميل إلى نفي أوجه الشبه أو التماثل التي تجمعها مع أقرب الفنون إليها. وبهذا الاستبعاد ندنو شيئا فشيئا من تصور الملامح الرئيسية لهذا الفن دون أن نحدده تماما. يسمى هذا الفعل في اللغة العربية (التقريب بالنفي أو الإضافة). ينظر: **فؤاد قنديل**: فن كتابة القصة، ص: 36.
- أما البعض الآخر (أمثال: فاليري شو– سومرس– عباس محمود العقاد) فيرى بدلا من تقديم تعريف لها، فالأسهل تقديم تعريفات سلبية بمعنى معرفة ما لا يشترط للقصة القصيرة للوصول إلى شروطها وبالتالي تعريفها بشكل أكثر تحديدا. ينظر: **عبد العزيز السبيل**: مفهوم القصة القصيرة بين آراء النقاد ورؤى المبدعين(2)، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: الموقع الالكتروني نفسه، اليوم نفسه، الساعة: 12:49سا.

[2] **عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك**: ملامح النثر الحديث وفنونه، ص: 187.

[3] **عبد الرحيم الكردي**: المرجع السابق ،ص: 77–78.

1- **الاتجاه الأول**: يرى أنها لا تمثل نوعا أدبيا مستقلا عن الرواية فهما نوع أدبي واحد يختلفان في الدرجة ولا يختلقان في النوع. وأن مفهومها لم يتحدد بعد وأنه لا يوجد قالب لبنائها الفني كما هو الحال مع الرواية.

2- **الاتجاه الثاني**: يرى أنها نوعا أدبيا مستقلا ذا بنية خاصة ومستقلة عن بنى الأنواع الأخرى، لها مفهوما محددا ولها قالبا يختلف تماما عن قالب الرواية بل هما يتناقضان*.

3- **الاتجاه الثالث**: يرى أن هناك مفهوما للقصة القصيرة لكنه يرتبط بعمليات الإبداع فيها ويتطور بتطور تقنياتها عبر الزمان والمكان*.

الجدير بالذكر هو أنه بالرغم من اختلاف النقاد والدارسين في وضع تعريف للقصة القصيرة إلا أنهم قد حاولوا «وضع مجموعة من المبادئ والأسس، والمقومات التكتيكية، التي تشكل في ذاتها أصول هذا الفن وأسسه البنائية»[1]؛ وعليه فما هي أهم هذه المبادئ والأسس التي تقوم عليها القصة القصيرة؟.

---

* يعد الناقد الروسي ايخنباوم واحدا من النقاد الذين فرقوا تفريقا حاسما بين الرواية والقصة القصيرة وحدد معالم كل منهما تحديدا واضحا، يقول: «ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين متناظرين بل هما على العكس شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة». **ب.ايخنباوم**: حول نظرية النثر، تر: إبراهيم الخطيب. ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص:112. ويمكننا أن نلخص أهم الفروق بينهما في الجدول الآتي:

الرواية (طويلة)	القصة القصيرة (قصيرة)
• شكلها تلفيقي	• شكلها أساسي وبدئي
• أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار	• جاءت من الخرافة ومن الأحدوثة
• منطق الرواية يفترض الإطالة والإسهاب نظرا لطولها	• كل شيء فيها يميل نحو الخلاصة نظرا لقصرها
• خاتمة الرواية عبارة عن لحظة إضعاف فالخاتمة غير المنتظرة جد شاذة في الرواية	• بناؤها يعتمد على التناقض أو التعارض أو انعدام المصادفة أو على التخالف القائم على الخطأ
• يجب أن يتبع نقطة الأوج في الرواية نوع من الانحدار	• تميل القصة القصيرة على وجه التحديد إلى النهاية غير المتوقعة
• الأبنية الوسيطة في الرواية أهم من النهاية	• من الطبيعي التوقف عند القمة التي تم بلوغها
	• كل شيء فيها يصب في هدف واحد ويتجه بقوة نحو نقطة واحدة
	• تشبه اللغز النهاية هي الأهم
	• تقترب من نمط القصيدة الذي تعد النموذج المثالي لها

ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها. للتوسع أكثر ينظر: **انريكي أندرسون امبرت**: القصة القصيرة (النظرية والتطبيق)، ص: 43-44.

* ينطلق أصحاب هذا الاتجاه من المدارس الكبيرة (ادجار ألان بو – موباسان- تشيخوف) وإضافاتهم في تحديد القصة القصيرة ووصف قالبها، ومن مجموع هذه الإضافات استطاعوا الوصول إلى أن مفهوم القصة القصيرة منفتح قابل لإضافات جديدة في كل عصر و في كل بيئة جديدة ويمثل هذا الاتجاه فرانك أوكونور. ينظر: **عبد الرحيم الكردي**: المرجع السابق، ص:73.

[1] **سيد حامد النساج**: القصة القصيرة، ص:19.

لقد حدد الدارسون والنقاد الكثير من المبادئ والأسس التي تقوم عليها القصة القصيرة* وتميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، لكن أغلبهم يتفق على المبادئ الأساسية التي وضـــعها **إدغار ألان بو** من خلال تعريفه لها، والتي يمكننا أن نلخصها فيما يأتي[1]:

1- **الوحدة**: وهي أهم الخصائص على الإطلاق، تعد أساسا جوهريا من أسس بناء القصة القصيرة بناء فنيا، ومبدأ الوحدة يعني الواحدية أي أن كل شيء فيها يكاد يكون واحدا، ويشمل:

- فكرة واح
- دة تتضمن حدثا واحدا (وحدة الحدث).
- شخصية رئيسة واحدة لها هدف واحد (وحدة الهدف).
- تخلص إلى نهاية منطقية واحدة (وحدة الدافع).
- تستخدم في الأغلب تقنية واحدة.
- تخلف لدى المتلقي أثرا أو انطباعا واحدا (وحدة الأثر أو الانطباع).
- يسكبها الكاتب على الورق في طرحة واحدة.
- يطالعها القارئ في جلسة واحدة.

2- **التكثيف**: فن أدبي شديد التكثيف والتركيز والموضوعية « الكلمة فيها تغني عن الجملة اللمحة تغني عن الحكاية والجزء يحمل خصائص الكل»[2]، ويعد التركيز مقوما من مقوماتها الرئيسة لكونها تعالج موضوعا واحدا، متطورا بفاعلية وتناسب ضمن حدود الموضوعية.

---

* إن معظم مبادئ هذا الفن قد جاء بها الممارسون له من الكتاب؛ حيث أسهمت آلاف القصص القصيرة التي أبدعها كبار الكتاب على مدى قرن ونصف قرن في تحديد المبادئ الأساسية للقصة القصيرة. وقد تعددت هذه المبادئ واختلفت بتعدد تعاريف القصة القصيرة واختلافها. وقد وردت هذه المبادئ في النقد العربي تحت مسميات مختلفة: سمات، مميزات، خصائص، مبادئ، معالم،...وغيرها. حتى إن الباحث/القارئ وهو يحاول أن يقف عند هذه الأسس يجد نفسه ضمن شبكة عنكبوتية وتداخل لا يستطيع الخروج منه. نظرا للخلط الموجود في الكتب والدراسات العربية بين الأسس (المبادئ-الأصول-المرتكزات) التي يقوم عليها الشيء ويعتمد وهي ثابتة والخصائص (الصفات-المميزات-السمات) صفات الشيء وهي متغيرة. فالأولى (من الأساس وهو مبدأ عام تعتمد عليه طائفة من الظواهر والقضايا، مرتكز البناء وقاعدته، وأصل الشيء ومبدؤه) و الثانية (صفة لا تنفك عن الشيء وتميزه عن غيره، ما يتميز به عن غيره، سمة علامة ظاهرة). ينظر: **لطيف زيتون** معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:28-29. **إسماعيل عز الدين**: الأدب وفنونه، ص:72. **أحمد مكي**: القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، ص:91. **صبري حافظ** : الخصائص البنائية للأقصوصة، ص: 27-28. **عباس خضر**: تعقيبات (خصائص القصة القصيرة)، مجلة الرسالة، مصر، ع1085، 29 أكتوبر 1964م، ص: 47. **عبد الرحيم الكردي**: البنية السردية للقصة القصيرة، ص:148. **عبد الله الركيبي**: القصة الجزائرية القصيرة، ضمن الأعمال الكاملة، مج 04، دار الكتاب العربي، دط 2011م، ص: 145. ويؤكد ذلك الناقد الجزائري "مخلوف عامر" من خلال الدراسة المقارنة التي أجراها بين ثلاث عينات من الكتب المعاصرة التي تعرضت لخصائص القصة القصيرة في محاولة منه للإحاطة بما تتفق وتختلف حوله مميزات هذا الفن. ينظر: **مخلوف عامر**: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 1998م،ص:29-30-31.

[1] **فؤاد قنديل**: فن كتابة القصة، ص:59. ينظر أيضا: **سيد حامد النساج**: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] **عبد الرحيم الكردي**: المرجع السابق، ص:07

3- **الـــدراما**: ويقصد بها خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة.

كما أنها يجب أن تستوفي جملة من الشروط أهمها [1]:

1- العمق.

2- الواقعية.

3- النزعة الإنسانية.

لأن الأسس هي غير العناصر التي هي أجزاء تتكون منها القصة القصيرة فإنها تتكون من أربعة عناصر أساسية هي[2]:

1- افتتاح النص (البداية).

2- الخلفية التي تتحرك عليها الشخصيات (الفضاء القصصي).

3- طريقة بناء الشخصيات (التشخيص).

4- أخيرا اختتام النص (النهاية والإقفال).

ويمكن أن ينظر لكل عنصر من هذه العناصر على أنه مجموعة محدودة من التقنيات الفنية، يمكن تصنيفها ودراستها، وتؤدي إمكانيات الاختيار والتوليف بين تلك العناصر إلى إنتاج عدد هائل من الأشكال القصصية*.

مما تقدم يمكننا تسجيل عدة نقاط نجملها في الآتي:

- اتفاق أغلب الدارسين والنقاد الغرب والعرب على صعوبة تحديد مفهوم القصة القصيرة.

---

[1] **زياد محمد جميل بن عمر**: القصة القصيرة عند تيسير السبول بين النظرية والتطبيق، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ع07، ماي 2016م، ص:190. أما محمد جميل سلطان في كتابه فن القصة والمقامة يضع ستة شروط يجب أن تتوفر في القصة القصيرة يمكننا أن نقسمها إلى ثلاث شروط أساسية هي: 1- البساطة، 2 -الواقعية، 3- الحيوية والتصوير. وثلاث شروط ثانوية هي: 1- عدم خلوها من التحليل النفسي والاجتماعي ونفع القارئ، 2- الموضوعية، 3- عدم خلوها من الدعابة أو التهكم أو الهزل أو النقد أو النكتة. ينظر: **محمد جميل سلطان**: فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، دط، دت، ص: 05.

[2] **ثائر العذاري**: نظرية القصة القصيرة، ص: 21. لكن القارئ /الباحث المتتبع للكتب النقدية العربية يجد اختلاف الدارسين والنقاد في تحديد عناصرها. للاطلاع ينظر: **إسماعيل عز الدين**: الأدب وفنونه،ص:103. **محمد زغلول سلام**: دراسات في القصة العربية الحديثة (من ص:06 إلى غاية ص:35). **رشاد رشدي**: فن القصة القصيرة، (من ص11 إلى غاية ص:115). **شريبط أحمد شريبط**: البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (من ص:21 إلى غاية ص:38). **حسين القباني**: فن كتابة القصة، ص:33. **عبد الله الركيبي**: القصة الجزائرية القصيرة، ص: 149.

* صنف الناقد العراقي ثائر العذاري- معتمدا في ذلك على فكرة تصنيف القصص القصيرة على أساس العنصر البنائي الغالب في الشكل القصصي- القصة القصيرة إلى ستة أصناف: قصة الحدث- قصة الشخصية (القصة السيكيولوجية)- قصة المشاهد (المشهدية)- قصة الموقف- المتوالية القصصية – القصة الفراغية (القصة الشيئية). ينظر: **ثائر العذاري**: نظرية القصة القصيرة ، ص: 23-26.

- عدم الاتفاق إلى الآن على تعريف واحد جامع مانع يخصها.
- كثرة التعاريف فمعظمها غير مؤتلفة؛ حيث إن كل ناقد أو دارس يركز في تعريفه على مسألة معينة.
- تشظي على مستوى حصر مبادئها.
- تنوع مكوناتها وتقنياتها وعناصرها بتنوع سيرورتها ومفهومها والعوامل المؤثرة فيها.

1-2-إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر:

إن الملاحظ على مصطلح "**القصة القصيرة**" أنه « يحمل ميسم الترجمة الواضحة من الانجليزية»[1] فهو ترجمة حرفية للمصطلح الانجليزي (**Short Story**) والمصطلح الفرنسي (**Nouvelle**).

لكن الباحث/القارئ المتتبع للمصطلح في الوطن العربي يواجه إشكالية مصطلح ذلك أن « النقد العربي لم يستقر على مصطلح ثابت لهذا الفن القصصي»[2]؛ إذ يجد أن «عددا كبيرا من الدارسين لا يزال يتذبذب بين مصطلحي الأقصوصة والقصة القصيرة للدلالة على ما يعرف في الانجليزية باسم (**Short Story**) والفرنسية (**Conte**)»[3]. ويرجع سبب هذا الاختلاف إلى « تشعب منابع الثقافة الأجنبية التي أخذ عنها الأدباء والنقاد العرب المصطلح»[4].

إضافة إلى كون المصطلح ذاته مصطلحا « إشكالي ملتبس يحمل في دلالته مفهومين متشابكين أحدهما مطلق والآخر مقيد فأحيانا نجده يستخدم كاسم جامع لكل أنواع القص القصير: مقامات قصص نبوي، قصص قرآني، خرافات، نادرة، ومرة نجده يستخدم كاسم مخصوص للتعبير عن القصة القصيرة التي أشعت وشهدت اتساعا في إنتاجها في العقود الأولى من القرن التاسع عشر»[5]، وهو ما أدى إلى ظهور اختلافات صريحة واضحة في عديد الدراسات والبحوث خاصة المتعلقة منها بجذور القصة القصيرة وبداياتها ليس فقط لدى النقاد والباحثين العرب وإنما لدى الغربيين أيضا*.

---

[1] **صبري حافظ** : الخصائص البنائية للأقصوصة ، ص:19.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] **شريبط أحمد شريبط**: تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 18.
[5] **فتحي البوكاري**: جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث، مرجع الكتروني سابق ذكره.
* عبر الناقد الفرنسي رينيه ايتمبل (R.Etimble) عن حيرته أمام هذا التعدد الاسمي للقصة القصيرة قائلا:إن أسماء القصة القصيرة وفيرة(...)، وإن اسمها الحقيقي يبقى أيضا سرا من الأسرار فهي:

وقد حاولنا أن نبين ذلك من خلال الجدول الآتي:

المقابل العربي	اسم المترجم/المؤلف	المرجع
قصة قصيرة	وجدي وهبة، كامل المهندس	معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص292
	سمير حجازي سعيد	قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص95
	أحمد عمر مختار	معجم اللغة العربية المعاصرة، ص1824
	عز الدين إسماعيل	الأدب وفنونه دراسة ونقد،ص111
	محمود الربيعي	ترجمة كتاب "الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)" لفرانك أوكونور.
	عبد الرحيم الكردي	البنية السردية للقصة القصيرة.
	علي إبراهيم علي المنوفي	ترجمة كتاب "القصة القصيرة (النظرية والتطبيق)" لأنريكي أندرسون امبرت.
	حسن لشكر	الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)، نداكوم ديزاين المغرب، ط1، 2006م.
	رشاد رشدي	فن القصة القصيرة.
	أحمد مكي	القصة القصيرة (دراسة ومختارات).
	خيري دومة	القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة) ص 87.
	سيد حامد النساج	القصة القصيرة .
	محمود عياد	ترجمة مقال "القصة القصيرة الطول والقصر" لماري لويزبراث، مجلة فصول مج2، ع4، سبتمبر1982، ص47.
	سيزا قاسم	ترجمة مقال "بنية الرواية وبنية القصة القصيرة" لفيكتور شكلوفسكي، مجلة فصول، مج2، ع4، سبتمبر 1982 ص33
	عبد الله الركيبي	القصة الجزائرية القصيرة.
	إحسان عباس	ترجمة مقال "القصة القصيرة" لسومرست موم، مجلة الأديب ع1،5مايو،1954،
	حسن بكر	ترجمة مقال "القصة القصيرة" لسومرست موم، مجلة الآداب، ع1،2 فبراير 1967م،ص34

"Short Story/Monogatari/Histoir/Novela/Tole novela "R.Etimble, A.Fonyi Nouvelle in Enclopoeda Universalis,Corpus 13,P :163. .

نقلا عن: سميرة مصلوحي: القصة القصيرة..المفهوم والخصائص، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: https://bilaraiya.net اليوم:2021/09/21م ، الساعة: 23:11سا.

	حسن حلمي	ترجمة مقال "قصة القصة القصيرة" لكيرتن فلوغستاد، مجلة قاف صاد، المغرب ع1،7يونيو2008،ص127
	محمد فؤاد نعناع	ترجمة مقال "القصة القصيرة" لليوني ماركس، مجلة البيان الكويتية، ع 384+385 ،1يوليو 2002 ، ص07
	مخلوف عامر	مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر.
	إبراهيم عباس	القصة القصيرة في الأدب الجزائري،أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1 2014.
أقصوصة	جبور عبد النور	المعجم الأدبي، ص30
	سعيد علوش	معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص181
	إبراهيم فتحي	معجم المصطلحات الأدبية، ص 42
	نواف نصار	معجم المصطلحات الأدبية، ص30
	لطيف زيتون	معجم مصطلحات نقد الرواية،ص26
	محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي،	معجم السرديات، دار محمد على للنشر، دار الفارابي، مؤسسة الانتشار العربي دار تالة، دار العين، دار الملتقى،تونس،لبنان،الجزائر،مصر،المغرب، ط1 2010، ص33.
	صبري حافظ	الخصائص البنائية للأقصوصة.
	عبد الله العروي	الايديولوجيا العربية المعاصرة،المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1 1995م،ص243. مقال: الأقصوصة، مجلة قاف صاد، ع1،7يونيو2008.
	محمد يوسف نجم	فن القصة، ص9.
	فتحي البوكاري	جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث.
	شوقي ضيف	الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 210
	سيد قطب	النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق،مصر،ط8، 2003،ص93
	عبد الحميد جودة السحار	همزات الشياطين، دار مصر للطباعة، مصر، دط، دت،ص179

-الجدول رقم (04): جدول يبين تذبذب النقاد العرب بين مصطلحي "القصة القصيرة" و"الأقصوصة" للدلالة على (Nouvelle/Short Story)-

من خلال ما جاء في الجدول، نجد أن الجدل القائم بين النقاد حول مصطلح (**Short Story/ Nouvelle**) كان حول أفضلية استعمال مصطلح "القصة القصيرة" أو مصطلح "الأقصوصة"، فهناك من يفضل هذا الأخير -الأقصوصة-، أمثال: صبري حافظ؛ حيث يقول: «من الواضح أنني أوثر مصطلح الأقصوصة ليس فقط لإيجازه وسماحه باشتقاق صفة (أقصوصى) وهي مطلوبة في أي دراسة نقدية

وملاءمته للتعبير بكفاءة عن طرفي هذا الفن من أقصوصة قصيرة **Short Short Story** أو **Very Short Story** إلى أقصوصة طويلة **Long Short Story** دون اللجوء إلى تكرار ممجوج »[1]. وهناك من يفضل القصة القصيرة ويفصل بينهما ليجعل الأقصوصة أقصر من القصة القصيرة، أمثال عز الدين إسماعيل الذي يقول: «أفضل أن أطلق لفظ الأقصوصة على ما يسمى **Short-Short Story** محتفظا بالقصة القصيرة لما يسمى **Short Story**»[2].

قد سبقنا إلى ذلك الناقد **عبد الرحيم محمد عبد الرحيم** في مقال له بعنوان "أزمة المصطلح في النقد القصصي" -المنشور في مجلة فصول (المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، الخاص بـــ "قضايا المصطلح الأدبي")؛ حيث تطرق فيه إلى مصطلح "القصة القصيرة" وأحصى ما يقارب عشرة أشكال اصطلاحية للدلالة على مفهوم (**Short Story**) تمثلت في: القصة القصيرة/الأقصوصة/رواية صغيرة/قصة صغيرة/رواية/قصة/قصص طويلة/قصة قصيرة طويلة/الرواية الصغيرة/القصص الصغيرة المطولة، ويُرجع هذا التعدد إلى جملة من الأسباب:

يتمثل السبب الأول في كون المصطلحات غربية الأصل ترتبط بحركة الفكر الأوروبي، في حين يتمثل الثاني في تعدد البيئات الثقافية وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية، أما الثالث فيعود إلى الاجتهاد الفردي لنقل المفاهيم الغربية، فالبعض ينقل والبعض يترجم والبعض الآخر يعرب[3].

لإضافة إلى ذلك فهناك من النقاد من يطلق مصطلح "القصة" ويقصد به "القصة القصيرة" -وهذه الظاهرة منتشرة بكثرة في الأدب الجزائري- والجدول الآتي يوضح لنا ذلك:

---

[1] **صبري حافظ** : الخصائص البنائية للأقصوصة ، ص:19.

[2] **عز الدين إسماعيل**: الأدب وفنونه دراسة ونقد،ص111.

[3] **عبد الرحيم محمد عبد الرحيم**: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، مج07 ع(3+4)،1سبتمبر 1987م،ص:99-100.

	المؤلف	المرجع
قصة/	محمد زغلول سلام	دراسات في القصة العربية الحديثة.
قصة	فؤاد قنديل	فن كتابة القصة، ص07
قصيرة	عبد الملك مرتاض	القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
	محمد مصايف	النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط،1983، ص07
	أحمد دوغان	في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط،1996، ص.156
	شريبط أحمد شريبط	تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص05.
	عمر بن قينة	دراسات في القصة الجزائرية، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2012.
	عبد الحميد بورايو	منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط،1994.

-الجدول رقم (05): جدول يبين استعمال النقاد العرب مصطلح القصة للدلالة على القصة القصيرة-

من خلال ما جاء في الجدول رقم (02)، يتبين لنا أن بعض النقاد العرب يتساهل في استعمال المصطلح فيستخدم مصطلح "القصة" بشكل واسع ليدل به إما على "القصة القصيرة"، أمثال: شريبط أحمد شريبط؛ حيث يقول : « نقصد بمصطلح القصة في هذا البحث القصة القصيرة»[1]، وفؤاد قنديل الذي يبدأ كتابه قائلا: « مصطلح القصة أصبح معروفا ومستقرا أن المقصود به هي القصة القصيرة»[2] أو ليدل به على "الرواية" أمثال: محمد يوسف نجم[3]، وسيد قطب[4].

[1] **شريبط أحمد شريبط**: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص05.

[2] **فؤاد قنديل**: فن كتابة القصة، ص07.

[3] **محمد يوسف نجم**: فن القصة، ص:09.

[4] **سيد قطب**: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص:93.

أما من خلال ما ورد في الجدولين (01+02) فإنه يمكننا أن نميز بين ظاهرتين:

تتمثل الأولى في تعدد المصطلحات للدلالة على مفهوم واحد، مثلما هو موضح في الشكل المقابل.

الشكل رقم (07):يبين تعدد المصطلحات للدلالة على مفهوم Short Story

في حين تتمثل الثانية في تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها الشكل القصصي الواحد؛ حيث تعددت مفاهيم مصطلح "القصة" واتسع مفهومها «ليغطي كل صيغ النشاط القصصي»[1]، وتحديدا الرواية فقد «أنزلها الكتاب ومؤرخو الأدب .. في مكان الرواية ونظروا إلى الكلمتين على أنهما تدلان على فن واحد، واختلطا في العبارة الواحدة لدى معظمهم حتى أن الواحد منهم يتكلم عن الرواية فتبادر كلمة قصة إلى لسانه والعكس صحيح»[2]. زيادة على ذلك فإن لها ثلاثة مفاهيم أخرى تداولها منظرو القصص هي[3]:

- القصة ملفوظ قصصي بمعنى الخطاب القصصي يكون شفويا أو مكتوبا وينقل حدثا أو سلسلة من الأحداث.
- القصة تكون بمعنى الحكاية التي تتمثل في المضمون القصصي الذي قوامه الأحداث واقعية كانت أو متخيلة.
- القصة فعل للقص في حد ذاته أو ما يسمى أيضا سردا. وهو ما يوضحه لنا الشكل الآتي:

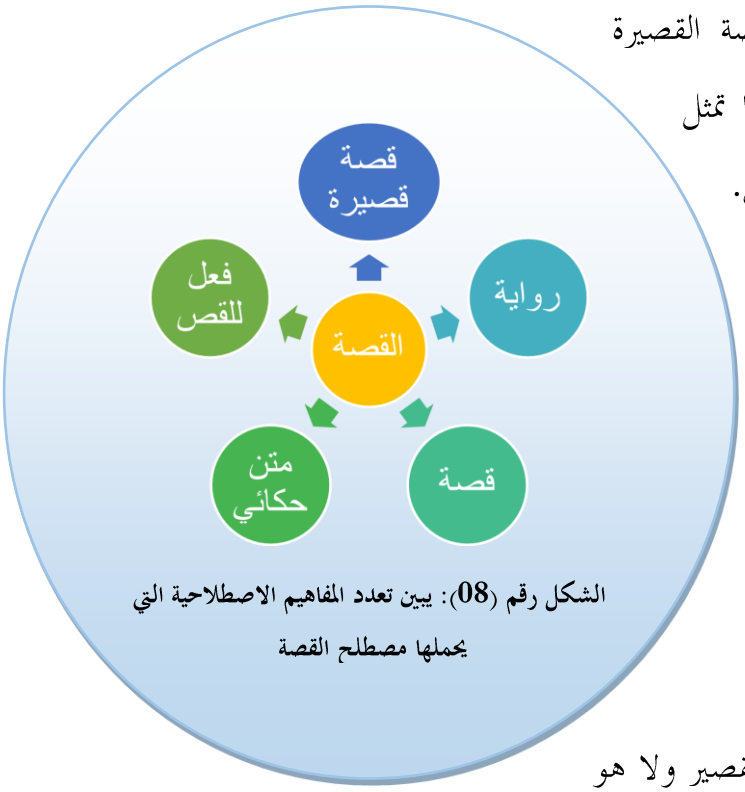
---

[1] **صبري حافظ** : الخصائص البنائية للأقصوصة ، ص:20.

[2] **جبور عبد النور**: المعجم الأدبي،ص:212.

[3] **محمد القاضي، وآخرون**: معجم السرديات، ص: 333. للتوسع أكثر ينظر: **جيرالد برنس**: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار مراجعة وتقديم محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003م،ص: 219. **جيرالد برنس**: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط1، 2003م،ص:186.

مما تقدم يتأكد للباحث/القارئ أن المصطلح في النقد القصصي يعاني من الاضطراب وعدم الوضوح، وأمام هذا الإشكال والتذبذب في المصطلحات سعينا إلى التركيز على ثلاثة مصطلحات هي الأقصوصة (**Short-Short Story**) والقصة القصيرة (**Short Story**) والقصة (**Story**) بوصفها تمثل ثلاثة أشكال قصصية مختلفة عن بعضها البعض.



الشكل رقم (08): يبين تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها مصطلح القصة

وهنا وجب أن نميز بينها وبين غيرها من «الأشكال الأخرى الموجزة في مضمار الخيال القصصي»[1]، من بين أهم هذه الأشكال القصصية ما يأتي:

1- **الرواية** (**Novel**).

2- **القصصية**(**Novellette**): نوع لا هو بالقصير ولا هو بالطويل ولكن بين بين، أطلق عليه اسم القصصية تصغيرا لاسم القصة، وهو نوع غير ذائع نسبيا، قلة قليلة ممن يكتبه، وحتى اللذين يكتبونه لا يتخذون منه نوعا مميزا لنتاجهم الفني[2].

3- يكتبه، وحتى اللذين يكتبونه لا يتخذون منه نوعا مميزا لنتاجهم الفني[3].

4- **القصة** (Story): نوع سردي وسط بين الرواية والقصة القصيرة «لا في الحجم ولكن في المحيط الذي تشمله يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتما كالرواية ولكنها لا تتسع اتساعها ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشتمل الرواية إنما تقوم على محور ضيق ومحيط

[1] **أنريكي أندرسون أمبرت**: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر:علي ابراهيم علي منوفي، ص:39.

[2] **عز الدين إسماعيل**: الأدب وفنونه دراسة ونقد،ص: 116.

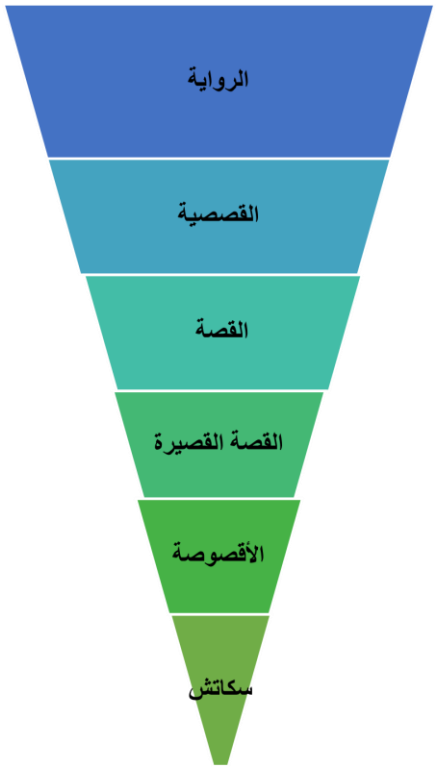
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

محدود من الشخصيات والأحداث والمشاعر»[1] معنى ذلك يطول فيها الزمن وتمتد فيها الحوادث ويتوالى تطورها في شيء من التشابك[2].

5- **القصة القصيرة (Short Story)**.

6- **الأقصوصة (Short-Short Story)**: « نوع أدبي شاع خلال ربع القرن الأخير ليناسب المساحات التي تضاءلت في الصحف والمجلات و هي قصة قصيرة بلغت درجة عالية من التكثيف والتركيز بحيث فقدت الكثير من شحمها القديم»[3] معنى ذلك أنها أقصر من القصة القصيرة « وأغلب ما يدور هذا النوع حول مشهد صغير أو فكرة جزئية أو مجرد الفكاهة أو اللمسة النفسية»[4].

7- **السكاتش (Sketch)** أو المشهد «يخلق انطباعا قصيرا، وفي بعض الأحيان قويا لكنه يفتقر إلى الحبكة التي توحد أجزاء القصة القصيرة»[5]. وهو ما يبينه الشكل المقابل.



–الشكل رقم (09): يبين أهم الأشكال القصصية وترجمتها من الرواية إلى السكاتش–

[1] **سيد قطب**: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص:96.

[2] **محمد زغلول سلام**: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، ص:05.

[3] **فؤاد قنديل**: فن كتابة القصة، ص:39.

[4] **عز الدين إسماعيل**: الأدب وفنونه دراسة ونقده، ص116.

[5] **طاهر بادنجكي**: تطور القصة القصيرة الانجليزية وخصائصها الفنية، ص:09.

1-3- إشكالية الانتماء الثقافي والتباين بين الغرب والعرب:

هل للقصة القصيرة جذور وأصول في التراث النقدي العربي؟

أو هل القصة القصيرة جنس أدبي غربي أم عربي المنشأ؟

شكل السؤال عن جذور القصة القصيرة جدلا كبيرا في النقد العربي الحديث؛ حيث إنه « شغل الباحثين والدارسين العرب ومؤرخي الأدب المحدثين ونقاده؛ وانقسمت بشأنه آراؤهم ومذاهبهم بحسب نظرتهم إلى الثقافة الغربية وموقفهم من التراث العربي»[1].

نجد القسم الأول يرى أن أصلها عربي وأن جذورها تمتد إلى تراثنا القصصي القديم وتحديدا إلى فن المقامة الذي عد البذرة الأولى للقصة القصيرة ومهادا لها، مثله مجموعة من الباحثين أمثال[2]: شكري محمد عياد، عباس خضر، يوسف الشاروني، علي أمين، فتحي البوكاري، مارون عبود، سهير القلماوي، عبد الله ركيبي، ... وغيرهم.

قد اختار أصحاب هذا القسم البحث في جذور القصة القصيرة، ومن بين الدراسات الحصرية التي تناولت هذه المسألة الدراسة التي قام بها الناقد التونسي فتحي البوكاري الموسومة "جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث" والتي انتهج فيها منهجا قائما على مقاربة بسيطة جمع فيها بين

---

[1] **إبراهيم صحراوي:** عن القصة بين العرب والغرب، مجلة فيلاديلفيا الثقافية، عمان، الأردن، ع06 (ملف العدد: فن القصة القصيرة) 2010م، ص:46.

[2] ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

- **شكري محمد عياد:** القصة القصيرة في مصر، دار المعارف، القاهرة،ط2، 1979م.
- **عباس خضر:** القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دط، 1966م.
- **يوسف الشاروني:** القصة القصيرة في التراث العربي، مجلة الهلال، مصر، ع05، 01 مايو1973م.
- **علي أمين:** القصة القصيرة في التراث العربي القديم، مجلة المعرفة، سوريا، ع 681، 01 يونيو 2020م.
- **فتحي البوكاري:** جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث، مرجع الكتروني سابق ذكره.
- **مارون عبود:** رواد النهضة الحديثة، دار العلم للملايين،ط1، 1952م، ص:143-144.
- **محمد جميل سلطان:** فن القصة والمقامة.
- **سهير القلماوي:** من مقامات الحريري...إلى قصص محمود تيمور، مجلة الهلال، مصر، ع08، 01 أغسطس 1969م.
- **عبد الله ركيبي:** تطور النثر الجزائري الحديث، ضمن الأعمال الكاملة، مج 04، دار الكتاب العربي، دط، 2011م، ص:166.
- **عمر بن قينة:** في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما)، ص:164.
- **علي محمد المومني:** فن القصة القصيرة عند رجاء أبي غزالة (دراسة نقدية تحليلية)،ص:25.

برهانيين رياضيين: البرهان بالتراجع: وهو نوع من الاستدلال الرياضي ننتقل فيه من الخاص إلى العام أو من العام إلى الأعم. والبرهان بالخلف وهو برهان قائم على الانطلاق من نقيض وإثبات خطأ إحدى القضايا لإثبات صحة الأخرى. وأساس هذا المنهج: الانطلاق من دراسات نقدية عربية حديثة افترض صحة نتائجها ثم بالعودة إلى الخلف عبر الإحالات والشواهد المبثوثة فيها إلى النقطة التي عدها الجناح المستغرب فترة خلق القصة القصيرة، وهناك في تلك المرحلة تمثل المناخ الأدبي السائد وقام باستنطاق الأصول البعيدة للتجربة الإبداعية الغربية ثم قام بفحص النماذج القصصية الأولى المنتخبة بلغتها الأم متأملا سيرورتها الأفقية والعمودية بحثا عما يدعم صحة الافتراض أو يفنده. وقد خلص في الأخير إلى أن الريادة الغربية تمس باب النقد الأدبي وجوهره ولا تمس الجنس الأدبي في حد ذاته كما توهم نقاد التلقف العجول للاتجاهات والمؤثرات الأجنبية على حد تعبير عبد الله أبو هيف. ذلك أن الإضافة الجليلة التي قدمها الأساتذة الغربيون في مجال القصة القصيرة تكمن أساسا في تحليل وتحديد خصوصية هذا الجنس واستنباط قواعده وآلياته ليسهل تدريسه في الجامعات ومن ثم تطويره وهنا كان تميزهم الجلي وخطوتهم البارزة. ومع منتصف القرن التاسع عشر صار للقصة القصيرة أساتذة يدرسونها وهم يمتلكون آليات العزل والفصل لجنس أدبي موجود منذ القدم[1].

لكن وعلى الرغم مما جاء به أصحاب هذا الاتجاه وما حملته أفكارهم من تنويه بتراثنا القصصي العربي الأصيل، فإنهم تعرضوا لجملة من الانتقادات و المآخذ نوردها بحسب الآتي[2]:

- اعتمادهم على عنصر الحكاية وحده.
- استنادهم إلى مسألة الحجم وليس على الشكل الفني المكتمل.
- خلطهم بين ظاهرة القص والفن القصصي فرجعوا إلى الأصول القديمة مثل النوادر والملاحم والخرافات والمقامات والمنامات والحكايات الشعبية والأساطير وأحاديث السمر والأيام والكتب السماوية لتقصي مولد القصة القصيرة.

[1] **فتحي البوكاري**: جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث، مرجع سابق ذكره.

[2] المرجع نفسه.

أما القسم الآخر فينطلق من كونها فنا غربيا حديث النشأة، أخذناه من الآداب الأوروبية، وتأثرنا في مذاهبه وأصوله بتلك الآداب، فهي « بذرة غربية حملتها الرياح التي تهب من أوروبا»[1] وليس لها أي صلة بالتراث القصصي القديم، من بينهم[2]: حافظ إبراهيم، نجيب عطوي علي، محمد زغلول سلام، سيد حامد النساج، أحمد الزعبي، عبد الرحيم الكردي، عبد العزيز البشري، أحمد أمين، عباس محمود العقاد توفيق الحكيم ،عبد العزيز السبيل،...وغيرهم.

من المآخذ التي أخذت عنهم ما يأتي[3]:

- تأثرهم بالمستشرقين الغربيين وتطبيقهم للنظريات الغربية .
- غفلتهم عما جاء في الكتب السماوية من قصص تبدد مزاعمهم وتثبت للأوائل سبقهم في هذا الجنس الأدبي.
- تعسفهم على قصص القدامى بتطبيق مقاييس القصة الحديثة وقواعدها الفنية عليها.
- الاعتقاد بأن القصة بمفهومها الحكائي العربي نوع حكائي مغلق أما القصة الحديثة فهي نوع مفتوح.

---

[1] **إبراهيم صحراوي**: عن القصة بين العرب والغرب، ص:46.

[2] ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

- **حافظ ابراهيم**: الخصائص البنائية للأقصوصة ، ص:21.
- **أحمد مكي**: القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، ص:109.
- **نجيب عطوي علي**: تطور فن القصة اللبنانية العربية، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1982م، ص:51.
- **محمد زغلول سلام**: دراسات في القصة العربية الحديثة(أصولها، اتجاهاتها،أعلامها)، ص:78.
- **سيد حامد النساج**: القصة القصيرة، ص:06.
- **أحمد الزعبي**: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر ،ص:07.
- **عبد الرحيم الكردي**: البنية السردية للقصة القصيرة ،ص:71.
- **محمود تيمور**: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، ص:279. نقلا عن **مليكة بن قاسي**: أنطون تشيخوف ومحمود تيمور مقارنة في القصة القصيرة،ص:34.
- **عبد العزيز البشري**: المختار، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، دت، ص: 45.
- **عبد العزيز السبيل**: مفهوم القصة القصيرة بين آراء النقاد ورؤى المبدعين، مرجع الكتروني سابق ذكره.

[3] **فتحي البوكاري**: جذور القصة القصيرة بين صدى الاقتداء ورجع التراث، مرجع سابق ذكره..

- ضعف اطلاعهم على كامل المدونة النثرية الموروثة، بل حتى القليل منها بسبب القطيعة التي صنعها ورثة الملك العاض بعيد الاستقلال مع ميراثهم الأدبي الحسن والتماهي مع فكر الغرب إلى حد الذوبان فيه بصورة جعلتهم عاجزين تماما عن تبيان ما هو لهم فيما تحمله إليهم الرياح الهابة من الغرب.

أمام هذا الانقسام وعدم حسم الخلاف وحل عقدة التوتر والتراع القائم بينهما ظهر فريق ثالث توفيقي يجمع بين الرأيين[1] ويرى أن القصة القصيرة تعود إلى الأصلين العربي والغربي، يقول أحدهم إنها: « تولدت من المقامة العربية ومن القصة القصيرة الغربية ونشأت مصاحبة للمقالة»[2].

ما يمكننا قوله في الأخير هو أن القص بوصفه ممارسة إبداعية جذوره ممتدة في التراث العربي أما القصة القصيرة بشكلها الفني الحديث هي نتاج غربي ذلك أن المتتبع لمسارها في الوطن العربي يجد أنها بدأت عن طريق التعريب والترجمة ثم الاقتباس ثم التقليد وأخيرا الابتكار أي التأليف والإبداع ،وهو عينه ما ذهب إليه محمود تيمور*.

بما أن القصة القصيرة الجزائرية تمثل جزءا من القصة العالمية عامة والعربية منها تحديدا فقد حاولنا الوقوف عند الخطوط العريضة لهذا الفن العالمي أولا وإشكالاته ثانيا. والآن لنا وقفة خاصة مع القصة القصيرة الجزائرية لتكون بمثابة تمهيد لدراستنا لأنه لا يمكننا البحث في مضمراتها دون الوقوف عند مهاد نظري يتتبع نشأتها وأهم مراحل تطورها ويرصد خصائصها.

---

[1] على سبيل المثال لا الحصر:

- **مسعد بن عيد العطوي:** الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2009م، ص: 144.

- **محمد عبد الله عبد دبور:** أسس بناء القصة في القرآن دراسة أدبية نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، في الأدب والنقد اشراف: أ/د فتحي محمد أبو عيسى، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالمنوفية، قسم الأدب والنقد، 1417هـــ-1996م، ص:06

- **خالدة سعيد:** حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1986م ص: 275.

[2] **مسعد بن عيد العطوي:** الأدب العربي الحديث ،ص: 144.

* «أدب القصة بدأ: ترجمة فاقتباسا فتقليدا فابتكارا...»، **محمود تيمور:** دراسات في القصة والمسرح، ص:279. نقلا عن **مليكة بن قاسي:** أنطون تشيخوف ومحمود تيمور مقارنة في القصة القصيرة، ص:34.

2- القصة القصيرة الجزائرية (النشأة والأسباب):

إن ولادة القصة القصيرة الجزائرية « لم تكن يسيرة مرهفة، بل كانت عسيرة وملغومة بالصعوبات والعناءات الجسيمة»[1]، فقد تأخر ظهورها مقارنة بمثيلتها في الوطن العربي، ويؤكد الناقد الجزائري عبد الله الركيبي ذلك في كتابه (القصة الجزائرية القصيرة)*، الذي عدد من خلاله جملة من المؤثرات التي أثرت في نشأتها وتطورها سلبا وإيجابا، تمثلت في:(اللغة/ الدين/ إحياء التراث/ النظرة التقليدية للأدب/ التقاليد/ الاتصال بالشرق والغرب/ الصحافة والتلقي/ ضعف النقد والترجمة/ القصص الشعبي/ الثورة) ،والتي لخصها في ثلاثة أسباب هي[2]:

- السبب الأول: أثر الاستعمار واضطهاده للعربية.
- السبب الثاني: رد فعل المحافظين والإصلاحيين في دفاعهم عن العربية وأدبها مما أدى إلى تأخرها عن لحاق الركب.
- السبب الثالث: عدم الاهتمام بالقصة وإدراك وظيفتها أصلا في تلك الفترة في الجزائر وهي فترة ساد فيها تقدير الشعر فقط.

وعليه فإن عدم ظهور القصة القصيرة في الجزائر يرجع إلى « أسباب فنية وعوامل سياسية واجتماعية وثقافية عاناها الكاتب الجزائري، فجاء إنتاجه ممثلا لتيار واقعه المتدهور شكلا ومضمونا»[3] كما أن الباحث/القارئ لعديد الدراسات النقدية والأكاديمية في مجال القصة القصيرة الجزائرية يجد تعددا على مستوى حصر العوامل والمعوقات التي كانت وراء السبب في تأخرها*.

---

[1] **عمر العسري:** القصة والتجريب (دراسة في أعمال أنيس الرافعي)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، ط1، 2019م ص: 11.

* يقول: « نشأت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة بالنسبة إلى القصة في العالم العربي، نتيجة وضع خاص وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، وقد أحاطت هذه الظروف بالثقافة العربية في الجزائر فأخرت نشأة القصة»، ينظر: **عبد الله ركيبي:** القصة الجزائرية القصيرة، ص: 10.

[2] المرجع نفسه، ص:163.

[3] **أحمد طالب:** الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط دت، ص:31.

* ينظر: **مخلوف عامر:** مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائرية (دراسة)، ص:31.

- **عايدة بامية أديب:** تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت ص:301-304.

ولأن عملية الفصل بين عوامل الضمور والظهور « ليس سوى طريقة تقتضيها ضرورة الترتيب المنهجي لأنها في جوهرها مترابطة متشابكة يحدث فيها من التأثر والتأثير المتبادلين ما يصعب معه القول بأسبقية هذا العامل أو ذاك»[1]، هناك من الدارسين من يفصل بينهما ويحدد أيضا جملة من العوامل التي ساعدت في نشأتها وتطورها، نوردها بحسب الآتي[2]:

- الحركة الوطنية.
- دور الصحافة.
- دور المقالة.
- التأثير المشرقي.

كانت هذه -باختصار-أهم المؤثرات التي أثرت في نشأة القصة القصيرة الجزائرية وتطورها سلبا وإيجابا. أما إذا ما حاولنا التأريخ لها فنجد أن هناك العديد من الدراسات النقدية الجزائرية الجادة التي قامت بذلك- التأصيل لها-، غير أن معظمها لم يتفق على رأي واحد يؤرخ لبداياتها؛ ويرى الناقد الجزائري **مخلوف عامر** أن « مصدر الاختلاف في تحديد تاريخ وتعيين كاتب لنشأة القصة القصيرة فيعود إلى الارتكاز على القصصية في غالب الأحيان دون سائر الأدوات الفنية التي بها أو بمعظمها -على الأقل- يكتمل البناء الفني»[3].

- **أحمد طالب**: المرجع السابق، ص: 31-33.
- **محمد بوشحيط**: الكتابة لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984م، ص: 50.
- **باديس فوغالي**: التجربة القصصية النسائية في الجزائر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، ط1، 2002م، ص، 10-11.
- **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009م، ص:12.
- **إبراهيم عباس**: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص:15.

[1] **مخلوف عامر**: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائرية (دراسة)،ص:38.

[2] المرجع نفسه، ص: 38- ص:48.

[3] المرجع نفسه، ص:50.

يعود بها **عمر بن قينة** إلى سنة **1908م** مع محمد بن عبد الرحمن الديسي (**1854-1921م**) يقول: «لعل من أهم هذه النماذج في هذه المحاولات الأولى، وربما أهمها،محاولة (الديسي) في قصته – المناظرة- بعنوان: "المناظرة بين العلم والجهل"»[1].

ويذهب **عبد الملك مرتاض** إلى سنة **1925م** مع محمد السعيد الزاهري (**1897-1956م**) فيقول: «شهد الشهر السابع من سنة خمس وعشرين من هذا القرن ميلاد القصة الجزائرية على يد محمد السعيد الزاهري الذي نشر في جريدة الجزائر محاولة قصصية عنوانها فرانسوا والرشيد»[2]، يتفق معه كل من **أحمد طالب** في دراسته الموسومة "الالتزام في القصيرة الجزائرية المعاصرة"[3]، و**شريبط أحمد شريبط** في دراسته "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة "[4].

تؤثر **عايدة أديب بامية** سنة **1926م**؛ حيث ترى أن أول قصة هي "دمعة على البؤساء" كتبها علي بكر السلامي وقد نُشرت القصة في الشهاب في جزئين، في عددي 18و 28 أكتوبر **1926**[5] ويرى **مصطفى فاسي** أنها ترجع إلى الثلاثينيات مع محاولات الأديب المعروف أحمد رضا حوحو (1910-1956م)[6]، في حين يتفق كل من **صالح خرفي** و**علي مرحوم** على سنة **1935**م على محمد بن العابد الجلالي (1890-1967م)[7].

---

[1] **عمر بن قينة:** في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما)، ص:164.

[2] **عبد الملك مرتاض:** القصة الجزائرية المعاصرة ص: 07.

[3] **أحمد طالب:** الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976)،ص:33.

[4] **شريبط أحمد شريبط:** تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص:49.

[5] ينظر:**عايدة أديب بامية:** تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ص:306وص:343.

[6] **مصطفى فاسي:** القصة القصيرة الجزائرية، مجلة الثقافة، 2008م، ص:119. نقلا عن: نصيرة بليليطة: تيمات القصة القصيرة الجزائرية، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة 2، مج07، ع 02، ديسمبر 2020 ص: 248

[7] (صالح خرفي): ينظر: **أحسن دواس:** معالم القصة القصيرة في الجزائر (النشأة- التطور- المضامين)، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية،معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بآفلو،الجـزائـر،ع07، جوان 2020م، ص:06. (علي مرحـوم) ينـظـر: **أحمد دوغان:** في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)، ص: 156.

أما **عبد الله ركيبي** لم يحدد تاريخا معينا « فقد عالج بدايات هذا اللون النثري -بكثير من التحفظ- في مرحلة زمنية مفتوحة لا تنتهي بسنة معينة كما أنها لا تبتدئ بسنة معينة»[1]؛ حيث يرى أن « بداياتها الأولى ترجع إلى أواخر العقد الثالث في شكلي المقال القصصي والصورة القصصية وقد ظهرا معا في أواخر العقد المذكور في كتاب "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" لمحمد السعيد الزاهري الذي جمع بين النوعين معا»[2].

أمام هذا الاختلاف قام الأستاذ **ملفوف صالح الدين** في مقال له بعنوان "ببليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)" منشور في (مجلة الأثر العدد 07، ماي 2008م)، ببحث ببليوغرافي أورد فيه ثلاث تواريخ لبداية القصة القصيرة في الجزائر تقع في المجال المغلق [**1908-1926**]، تمثل أراء كل من :عمر بن قينة، عبد الملك مرتاض، وعايدة بامية، وقد اختار أن يجمع بين كل هذه الآراء وغيرها دون إصدار حكم صارم يؤرخ لبدايات هذا الفن في الجزائر[3].

انطلاقا مما سبق يتأكد للباحث/القارئ اختلاف النقاد والدارسين حول تحديد تاريخ موحد لبدايات القصة القصيرة الجزائرية، ويلاحظ أيضا اختلافا بخصوص الريادة، التي ينسبها **سيد حامد النساج** « لاثنين أحدهما: كتبها خارج الجزائر: وهو **محمد العربي** الذي تحتفظ له الصحافة التونسية ببعض قصصه القصيرة التي سبق فيها بعض أقرانه من الناحية الفنية. أما الآخر فهو أحمد رضا حوحو الذي وضع اللبنات الأولى للقصة القصيرة العربية في الجزائر؛ حيث دعا إلى كتابتها ونقدها وترجم عن الفرنسية»[4].

---

[1] **ملفوف صالح الدين**: ببليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع07 ماي 2008م، ص:158.

[2] **عبد الله ركيبي**: القصة الجزائرية القصيرة، ص:14.

[3] **ملفوف صالح الدين**: المرجع السابق، ص: 158.

[4] **سيد حامد النساج**: القصة القصيرة، ص: 62.

2-1- مراحل تطور القصة القصيرة في الجزائر:

مرت القصة القصيرة الجزائرية مثل نظيرتها العربية*بمراحل مختلفة من مرحلة الإرهاصات الأولى والتشكل إلى مرحلة النضج والكمال الفني، وقد حاول النقاد والدارسون تحديد هذه المراحل واختلفوا في ذلك (بحسب سنوات دراسة القصة القصيرة من ؟إلى؟):

يتفق كل من **عبد الله ركيبي** و**عمر بن قينة** و**عايدة بامية أديب** على مرحلتين اثنتين، **فعبد الله ركيبي** يقسمها إلى قصص ما قبل الحرب العالمية الثانية: محاولات في شكل مقال قصصي وصورة قصصية، و قصة فنية بعد الحرب العالمية الثانية[1].

ويقسمها **عمر بن قينة** أيضا إلى بذور النشأة (**1908-1950**)، والنشأة الفنية وتطورها[2].

وترى عايدة بامية أديب أنه «يمكن تقسيم تاريخ القصة القصيرة إلى مرحلتين: المرحلة الأولى اتسمت بطابع الروح الإصلاحية، مع عودة مستمرة إلى المواضيع التي تدور حول المسائل الاجتماعية والتعليمية والفكرية في الجزائر، خلال فترة الاحتلال الفرنسي وهنا نلحظ اهتماما ضئيلا بالمسائل السياسية الصرفة الناجمة عن احتلال الجزائر. وبصورة عامة، فإن الكتاب كانوا، مع استثناء قليل، يسيرون على نهج العلماء. أما الفترة الثانية، والتي تبدأ في عام **1958**، فقد تركزت تقريبا كلية، على حرب التحرير»[3].

أما **أحمد طالب** فيبرز ثلاثة مراحل في مسار تحولها، هي[4]:

1- المرحلة الأولى: مرحلة حركة الإصلاح الاجتماعي (1931-1956).

2- المرحلة الثانية: المرحلة النضالية (1956-1962).

---

* «لا أحد ينكر أن القصة العربية قد مرت بمراحل عدة، وهي تسعى لتشكيل خطابها المتميز سواء على المستوى الفني أو المضموني وهي بذلك لم تخرج عن دائرة تطور فن القص العالمي، خاصة بعد تطور مناهج العلوم، والنقد الحداثي بطروحاته الجديدة». **عبد القادر بن سالم:** مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)،ص:05.

[1] ينظر: **عبد الله ركيبي**: القصة الجزائرية القصيرة.

[2] ينظر: **عمر بن قينة:** في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما)، ص:163- ص:177.

[3] **عايدة أديب بامية:** تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ص:305.

[4] ينظر: **أحمد طالب:** الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976)، ص:24-25.

3- المرحلة الثالثة: مرحلة ما بعد الاستقلال (1962-1976).

في حين يجعلها **عبد الملك مرتاض** أربعة مراحل، هي كالآتي[1]:

1- مرحلة أولى : ميلاد القصة القصيرة 1925 (الزاهري).

2- مرحلة ثانية: مرحلة التأسيس (الزاهري، الجيلالي) تنتهي بظهور "غادة أم القرى" لحوحو.

3- مرحلة ثالثة: مرحلة التطوير (أحمد رضا حوحو- أحمد بن عاشور- أبو القاسم سعد الله) تنتهي بانتهاء ظهور "سعفة خضراء" لأبي القاسم سعد الله.

4- مرحلة رابعة: مرحلة النضج الفني بدءا من منتصف القرن العشرين (عبد الحميد بن هدوقة- عبد الله الركيبي- الطاهر وطار-عثمان سعدي).

ويجعلها **عامر مخلوف** بالاعتماد على أعمال **عبد الملك مرتاض** و**عبد الله ركيبي** و**عبد الله بن حلي**، خمسة مراحل، هي[2]:

1- مرحلة المقال القصصي.

2- مرحلة الصورة القصصية.

3- مرحلة القصة الاجتماعية.

4- مرحلة القصة المكتوبة خارج الوطن.

5- مرحلة القصة الاجتماعية /السياسية منذ الاستقلال.

وهي المراحل نفسها التي اعتمدها الأستاذ **أحسن دواس** في دراسة حديثة له بعنوان "معالم القصة القصيرة في الجزائر(النشأة – التطور- المضامين)" (2020م)[3].

[1] ينظر: **عبد الملك مرتاض**: القصة الجزائرية المعاصرة،ص:07-08.

[2] **مخلوف عامر**: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائرية (دراسة)،ص:53-54.

[3] **أحسن دواس**: معالم القصة القصيرة في الجزائر (النشأة- التطور- المضامين)، ص:06.

من خلال الدراسات السابقة يمكننا الحديث عن إرهاصات غير فنية «إرهاصات أولية أو كتابة ريادية محدودة الإمكانيات الفنية»[1]، سبقت ظهور القصة القصيرة الفنية في الجزائر، مثلها كل من **المقال القصصي والصورة القصصية.** ثم عن **قصة قصيرة فنية** اتضحت فيها «سمات القصة القصيرة الفنية من تعبير عن موقف معين في تركيز وإيجاز وعناية خاصة بالعناصر الأخرى من رسم الشخصية والحوار واللغة وتطور الحادثة وغير ذلك»[2]. نطلق عليها مرحلة التأسيس والتأصيل.

2-1-1- مرحلة التأسيس والتأصيل:

2-1-1-1- الإرهاصات:

يعد **المقال القصصي** شكلا من أشكال القصة القصيرة الجزائرية ومثل مرحلة من مراحل تطورهـــا، «نشأ بتأثر المقال الديني الإصلاحي»[3]، الذي عرف ازدهارا كبيرا على يد رجال الحركة الإصلاحية أمثال ابن باديس، البشير الابراهيمي، الطيب العقبي، مبارك الميلي وغيرهم. فارتبط بها « وتبنى دعوتها وشرح أغراضها وحارب معها أفكار "الطرقيين" وأنصار الجمود والبدع والخرافات(...) كما تعرض للمشاكل الاجتماعية والسياسية وانتقد مظاهر السلبية في العادات والتقاليد التي تعوق التقدم والتطور»[4].

الشكل رقم (10): يحدد أهم خصائص المقال القصصي.

[1] **حسين المناصرة:** الجدار والإنسان، قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها، مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر، دط، 2015م ص:03.

[2] **عبد الله ركيبي:** القصة القصيرة الجزائرية بعد الاستقلال، مجلة المجلة، مصر، ع 164، 01 أغسطس 1970م، ص:110.

[3] **عبد الله ركيبي:** القصة الجزائرية القصيرة، ص: 06.

[4] المرجع السابق، ص 82.

هذا من حيث المضامين، أما من حيث الشكل فيمكننا حصر أهم خصائصه في النقاط الآتية[1]:

1- كان الكاتب يميل فيه كثيرا إلى الوصف حد إثقال النص.

2- انصب الاهتمام على الحدث، والميل إلى النقل الحرفي للواقع.

3- كان المقال القصصي عبارة عن مزيج من القصة وغير القصة.

4- إنه خليط من المقالة والرواية والمقامة والحكاية.

5- شخصيات ثابتة لا تنمو مع الحدث.

6- النبرة الخطابية المحملة بالوعظ والإرشاد لأهداف إصلاحية.

من أبرز نماذجه أعمال **محمد السعيد الزاهري**[2]:

1- "اعترافات طرقي قديم"، مجلة الشريعة 1933م.

2- "في مجلس الحجاج"، مجلة الشريعة 1933م.

3- "إلى زيارة سيدي العابد"، مجلة الصراط 1934م.

4- "ذكريات ونظريات"، مجلة البصائر 1939م.

أما **الصورة القصصية** فهي « قصة لا تخضع للاختيار والصنعة - شأن الفن- وإنما تصف الواقع وتسجله تسجيلا آليا»[3]، تناولت « المشاكل الاجتماعية، ومعاناة الإنسان اليومية في ظل سلطة المحتل واهتمت أيضا بإبراز أعمال المستعمر وآثاره السيئة في المجتمع وأدانت بعض التقاليد السلبية التي تعرقل التطور الإنساني وأسهمت إلى جانب المقالة في تقديم المبادئ الإصلاحية والأخلاق الدينية»[4].

ويمكننا أيضا حصر خصائصها في النقاط الآتية[5]:

1- الاهتمام برسم الحدث كما هو.

---

[1] **مخلوف عامر**: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائرية (دراسة)،ص:53. ينظر أيضا: **أحمد طالب**: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 35.

[2] ينظر: **أحمد طالب**: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ،ص: 34.

[3] **عبد الله ركيبي**: القصة الجزائرية القصيرة، ص: 06.

[4] **شريبط أحمد شريبط**: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص:43.

[5] **مخلوف عامر**: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائرية (دراسة)، ص:53. وينظر أيضا: **شريبط أحمد شريبط**: المرجع نفسه ص:42-43.

2- رسم الشخصية في ذاتها وفي ثباتها بطريقة لا تتفاعل فيها مع الحدث.

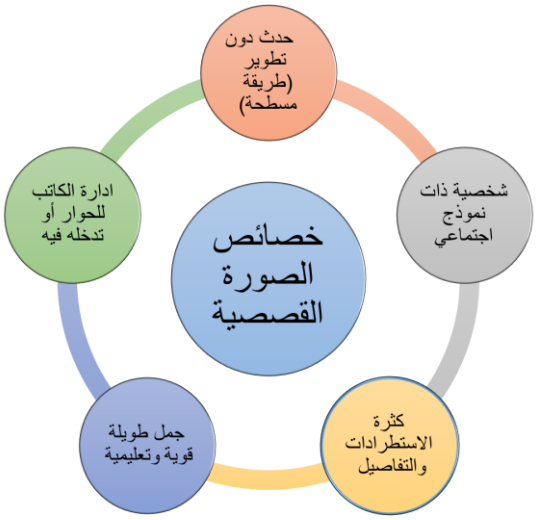
3- الحوار يعبر عن أفكار الكاتب في إسقاط واضح.

4- عدم التركيز بالاستطراد في ذكر التفاصيل والجزئيات.

5- السرد يختفي فيه الإيحاء ويسيطر الوعظ.

6- وصف الواقع دون تحليله.

7- اعتماد الأسلوب المسترسل والجمل الطويلة والتراكيب القوية القديمة بروح تعليمية واضحة.



الشكل رقم (11): يحدد أهم خصائص الصورة القصصية.

يتجلى لنا هذا الشكل من خلال أعمال[1]:

1- **محمد السعيد الزاهري:** "عائشة" التي عدت أول صورة قصصية[2].

2- **محمد العابد الجلالي:** "السعادة البتراء" مجلة الشهاب 1935م.

3- **أحمد بن عاشور:** "من أبناء القرى" مجلة البصائر 1948م.

4- **محمد شريف الحسيني:** "عروس تزف إلى القبر"، مجلة البصائر 1954م.

5- **أحد رضا حوحو:** "سيدي الحاج"، مجموعة "نماذج بشرية" 1955م.

وقد دارت –الصورة القصصية الجزائرية– حول ثلاثة محاور نرصدها بحسب الآتي[3]:

-رسم الشخصية الكاريكاتورية بوصف تصرفاتها وإشاراتها الظاهرة بغرض السخرية من مواقفها.

-الإلحاح على فكرة نقد المجتمع وتقاليده ونقد الاستعمار ومخلفاته وقد نشأ عن هذا انفصال بين الشخصية والحدث.

---

[1] ينظر: **أحمد طالب**: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ص:35-36.

[2] ينظر: **عبد الله ركيبي**: القصة الجزائرية القصيرة ، ص:89. للتوسع أكثر ينظر: **شريبط أحمد شريبط**: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص:57.

[3] **عبد الله ركيبي**: المرجع السابق، ص:133-134.

-وصف الطبيعة والحب وغيرهما من الموضوعات الرومانسية فتنعدم الشخصية بسبب التركيز على وصف الطبيعة لا الإنسان.

في الأخير يمكننا القول إن هذه الإرهاصات الأولى على الرغم من افتقادها لسمات وخصائص القصة الفنية إلا أنها مهدت الطريق ورسمت معالم القصة الفنية التي لم تظهر في الجزائر إلا بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث امتدت المحاولات المتعثرة ذات الطابع الإصلاحي الصريح مع محمد السعيد الزاهري والتهكمي الساخر مع محمد العابد الجلالي، بوصفهما سمتين أساسيتين في مجموعة "نماذج بشرية" (1955م) مع أحمد رضا حوحو، وقد أجمعت الدراسات على أن قصة "**الشيخ زروق**" لهذا الأخير، تعد أول محاولة قصصية استطاعت أن تتخلص من لهجة الوعظ والإرشاد وتقف بجدارة على أعتاب قصة فنية ناضجة[1].

2-1-1-2- القصة الفنية:

يرى عبد الله ركيبي أن ميلادها – القصة القصيرة الجزائرية- بمفهومها الفني السليم كان مع الثورة التحريرية، تحديدا « أوائل الخمسينات بعد أن بلغ الصراع قمة بين الشعب والاستعمار عندما تفجرت ثورة نوفمبر 1954م»[2]، مع **أحمد رضا حوحو** ومجموعتيه "صاحبة الوحي" (1954)، و"نماذج بشرية" (1955). و**أبو القاسم سعد الله** ومجموعته "سعفة خضراء" (1954)، «التي شكلت علامة واضحة أصيلة في مسار القصة القصيرة الجزائرية»[3].

ويحصر العوامل التي أدت إلى تطورها فنيا بأربعة عوامل، هي[4]:

1- اليقظة الفكرية التي أعقبت الحرب العالمية ومأساة 8 مايو1945.

---

[1] ينظر: **عمر بن قينة:** في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما) ص:171 و **أحمد طالب:** الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة،ص:38.

[2]**عبد الله ركيبي:** تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 166-167. للتوسع أكثر ينظر: **عبد الله ركيبي:** القصة الجزائرية القصيرة ص:269.

[3] : **عمر بن قينة:** المرجع السابق،ص:185.

[4]**عبد الله ركيبي:** القصة الجزائرية القصيرة، ص:150. للتوسع أكثر ينظر أيضا: **عمر بن قينة:** المرجع السابق، ص: 177.

2- اتساع نطاق البعثات الثقافية في الجزائر إلى المشرق العربي؛ حيث اتصل أبناء الجزائر بالثقافة العربية في منابعها كما اتصلوا بالثقافة الأجنبية عن طريق الترجمات واطلعوا بالتالي على نماذج من القصة القصيرة العربية التي كانت قد بلغت درجة كبيرة من الجودة والإتقان.

3- الحافز الفني لكتابة القصة.

4- الثورة.

ولأن الثورة التحريرية كانت أهم عامل من عوامل تطورها« فقد دفعت بها خطوات إلى الأمام بأن جعلتها تتجه إلى الواقع، تستمد منه مضامينها وموضوعاتها، فتحول محور الارتكاز من التقاليد والحب والمرأة* إلى الإنسان والنضال والروح الجماعية»[1]، وانتقلت بذلك من «الوعظية الإرشادية والتوجيه التربوي إلى الحس الثوري كمضمون واتجاه مقرون بمرحلة التأسيس التي طغى فيها الموضوع كهدف أسمى»[2]؛ حيث وجهت «البنية الوظيفية للنصوص القصصية نحو مناهضة الاستعمار وزرع الأفكار القومية وكسر الركود الاجتماعي وغسل الذهنيات من الخرافات والمعتقدات التي شجعت عليها الإدارة الكولونيالية وأعوانها من العملاء الذين اندسوا في صفوف الشعب رغبة في إضعافه»[3]، وانفجرت بذلك الأقلام القصصية معبرة عن المرحلة الثورية بكل حيثياتها.

* بعد مظاهرات 08 ماي 1945م، وإضافة إلى جملة من المسببات التي أتاحتها تطورات على الصعيد السياسي الداخلي والخارجي طرحت القصة القصيرة الجزائرية مواضيع جريئة واقعية متمردة على الأعراف الاجتماعية من أجل إثبات وجودها وانفتحت آفاق جديدة أمامها أباحت لها الحديث عن الحب والمرأة. ينظر: **بوضروة زهرة:** القصة الجزائرية بين الإتباع والإبداع (دراسة نقدية لقناديل الظلام لعميش عبد القادر)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د/ عميش عبد القادر، تخصص: تحليل الخطاب السردي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2006-2007، ص:76.

[1] **عبد القادر بن سالم:** مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، ص:17

[2] **بوضروة زهرة:** المرجع السابق، ص:171.

[3] المرجع نفسه، ص:71.

وأمام هذا المنحى التطوري يرى أغلب النقاد أن القصة القصيرة الجزائرية نشأت حقيقة على أيدي **أدباء جيل الثورة***وتطورت بفضل جهودهم، من أبرزهم: **عبد الحميد بن هدوقة، محمد صالح الصديق الحبيب بناسي، عبد الله ركيبي، عثمان سعدي، أبو العيد دودو، الطاهر وطار، زهور ونيسي... وغيرهم.**

وهكذا تميزت القصة القصيرة الفنية خلال نشأتها بتعبيرها عن الواقع الجزائري الثوري، وقد كان لهذا الأخير «تأثيره الايجابي الذي يتمثل فيما أضافته لها مرحلة الحرب التحريرية من حيث الشكل والمضمون»[1].

على مستوى المضمون: تقلصت الموضوعات الإصلاحية وظهرت موضوعات جديدة، فرضتها طبيعة الحقبة الزمنية، استلهمت الواقع، وكثر وصف صمود الشعب الجزائري أمام قوى المستعمر وتصوير بطولات المناضلين، والتعبير عن الحياة الاجتماعية الجديدة، «يتجلى لنا ذلك فيما عالجته من موضوعات جديدة كل الجدة تدور حول الثورة والحرب وآثارهما على الفرد والجماعة، حول الاغتراب والهجرة إلى خارج الوطن.. كذلك صورت الفلاح البسيط الذي يكافح ليسترد الأرض التي سلبت منه والمرأة التي خرجت عن عزلتها لتشارك في النضال، والجندي الذي فر من الجيش ليلتحق بالثوار...»[2].

أما على مستوى الشكل الفني: فقد استعمل الأدباء الجزائريون في أيام الثورة أشكالا قصصية عديدة عرفها الأدب الجزائري العربي أثناء نهضته، وقد وجدوا فيها أساليب جيدة تملك قدرا كبيرا من أدوات التعبير الفني التي تمكنهم من تصوير كفاح الشعب ومهاجمة قوات الجيش الفرنسي. من هذه الأشكال: القصة التي هي عبارة عن رواية مضغوطة، القصة في شكل رسالة، القصة في ثوب الأسطورة[3].

***أدباء جيل الثورة:** استعمل هذا الاسم **شريبط أحمد شريبط** في دراسته "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة"، وقد وقف عند ثلاثة فقط يعدهم من أبرز كتاب هذه المرحلة: عبد الحميد بن هدوقة، أبو العيد دودو، الطاهر وطار....وقام بتحليل أهم أعمالهم وعرض لقضايا البناء الفني في الحدث القصصي وخلق الشخصيات ومصادرها. ينظر:**شريبط أحمد شريبط**:تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 109.

[1] المرجع نفسه، ص:108.

[2] **عبد الله ركيبي:** القصة القصيرة الجزائرية بعد الاستقلال، ص:110. ينظر أيضا: **عبد الله ركيبي:** القصة الجزائرية القصيرة، ص: 156.

[3] ينظر: **شريبط أحمد شريبط:** تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة،ص:108.**عبد الله الركيبي:** تطور النثر الجزائري الحديث ص:168.

لكن هذا «لا يعني الجزم أنها أصبحت تتوفر على السمات الفنية الكاملة لجنس القصة، فقد حافظت في هذه المرحلة على البناء الكلاسيكي و لم تتخلص كليا من بعض السقطات كاللغة الوصفية الموغلة في التقريرية، والحوار الخارجي الذي ظل يطفو على السطح، و لم يمس عمق الذات، ثم البقاء في دائرة المضمون الثوري الذي أثر على تطورها فنيا»[1].

فقد كان للثورة أيضا تأثيرها السلبي –على القصة القصيرة– إذ يلمس الباحث/ القارئ «بعض العيوب في قصصهم مثل الاستطراد واعتمادهم –أحيانا على المباشرة في سرد الأحداث وطغيان الأسلوب التسجيلي الذي يشل الأحداث ويفقدها الحرارة والتأثير».[2] والسبب في ذلك يعود إلى تأثير الحرب التحريرية، وولوع الكتاب بتصويرها والتعبير عن كل جوانبها بأسلوب تفصيلي يقود في كثير من الأحيان إلى الوقوع في السطحية والمباشرة وتكرير المواضيع وتشابه الشخوص والمواقف مما جعل من القصاص كتابا عقائديين بلغاء، أكثر منهم مبدعين»[3].إذن لقد شكل كلا من المقال القصصي والصورة القصصية والقصة الفنية المرحلة الأولى من مراحل تطور القصة التي أطلقنا عليها مرحلة التأسيس والتأصيل وقد كانت تلوح في الأفق بوادر التطوير والنضج الفني تحديدا مع نهاية الستينيات بداية السبعينيات.

2-1-2- مرحلة التطوير والنضج الفني:

2-1-2-1- القصة القصيرة في عهد الاستقلال*:

إن القصة القصيرة في مرحلة الاستقلال «لم تستطع أن تبلور تجربة فنية متميزة تتمظهر فيها التجليات الجمالية، بل راحت تؤسس التجربة المضمونية بكل عنف وتؤرخ مجتمعة لصيرورة البنية الاجتماعية مما جعل هذا العنف يسمو على كل تفكير في البناء الفني، ويطغى على كل تجريب يخص هذا

---

[1] **عبد القادر بن سالم:** مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، ص:18

[2] **أحمد طالب:** الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة،ص:92.

[3] **شريبط أحمد شريبط:**تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة،ص:109.

* هذا العنوان تحديدا خصه الناقد الجزائري د. محمد مصايف بدراسة بعنوان القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال (1982) وتناوله أيضا في كتابه النثر الجزائري الحديث (1983) تحديدا في القسم الأول من الكتاب تحت عنوان في القصة الجزائرية الحديثة. ينظر: **محمد مصايف:** القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1982. **محمد مصايف:** النثر الجزائري الحديث.

الفن النثري»[1]. ذلك أن الجيل الذي كتبها في هذه الفترة هو نفسه الذي مارس كتابتها إبان الثورة أمثال: **الطاهر وطار، زهور ونيسي، أبي العيد دودو...وغيرهم**. ومن أبرز المجموعات القصصية التي ظهرت في هذه المرحلة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر[2]:

الطاهر وطار "دخان من قلبي" (**1961**)، **عبد الحميد بن هدوقة** "الأشعة السبعة" (**1962**) **محمد منيع** "قصص من فضائح الاستعمار في الجزائر" (**1962**)، **عبد الله الركيبي** "نفوس ثائرة" (1962)،**خليفة الجندي** "من وحي الثورة الجزائرية" (1963)، **محمد صالح الصديق** "عميروش وقصص أخرى" (1964)، **أبي العيد دودو** "بحيرة الزيتون" (1967) ، **زهور ونيسي** "الرصيف النائم" (1967)، **الباهي فضلاء** "دقت الساعة وقصص أخرى" (1968)،...وغيرها.

لكن الملاحظ عليها أنها في أغلبها (بحيرة الزيتون، الرصيف النائم، دقت الساعة) مجاميع قصصية عالجت موضوعات قديمة وجاهزة سبق للقصة القصيرة أن عالجتها في المرحلة السابقة (مثل: موضوعة الثورة، الهجرة خارج الوطن، آثار الاستعمار، العادات والتقاليد وما يتصل بها من تصوير لعلاقة الرجل بالمرأة، تصوير الواقع الجديد بعد الاستقلال)، معنى ذلك أنها لم تخرج عن أحادية الطرح و لم تبارح موضوع الثورة الذي شكل هاجسها الوحيد والذي لم يسلم أي موضوع من المرور الحتمي عليه، وهو ما جعل **عبد الله الركيبي** يرى في دراسة له بعنوان "القصة القصيرة الجزائرية بعد الاستقلال" (1970) أنها «خليط من القصص لا ملامح لها أو سمات تدل على اتجاه أو اتجاهات واضحة وهذه الذبذبة بين أساليب مختلفة لا تعطي طابعا خاصا للقصة في مرحلة ما بعد الاستقلال»[3]، معنى ذلك أن « صورة الحرب/الثورة ظلت تلاحق كل الكتاب سواء بوصفها انعكاسا للخطاب الرسمي الذي يمتطيها لتأكيد شرعية تاريخية أو بوصفها خطابا نقيضا يتكئ عليها لنقد الواقع»[4].

---

[1] **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد ص:22.

[2] ينظر: **أحمد دوغان**: في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)، ص:167.

[3] **عبد الله ركيبي**: القصة القصيرة الجزائرية بعد الاستقلال، ص:111.

[4] **مخلوف عامر**: القصة القصيرة في المسار السردي، منشورات الوطن اليوم، سطيف-الجزائر، دط، 2019م، ص: 21.

الجدير بالذكر هنا هو طغيان مصطلح **الالتزام** الذي يستند إلى خلفية إيديولوجية هي وليدة تحولات شهدتها أوروبا مطلع هذا القرن وبخاصة في الخمسينيات والستينيات عندما بلغ مفهوم الالتزام أوج نشاطه في ظل الفلسفة الماركسية والفلسفة الوجودية[1]؛ حيث برزت حركة الالتزام هذه في العالم العربي والجزائري منه تحديدا، وأصبحت ظاهرة ميزت القصة القصيرة الجزائرية خلال هذه المرحلة (والمرحلة التي تليها)؛ وقد تناول الأستاذ **أحمد طالب** هذه الظاهرة بدراسة بعنوان "الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931-1976" (1989)، عرج من خلالها إلى التزام القصة القصيرة بقضايا الثورة في المرحلة النضالية من سنة 1956 إلى سنة 1962، مبرزا مدى ارتباط وعي القاص الجزائري بقضايا النضال .وقد خص الباب الثاني لمرحلة ما بعد الاستقلال تحديدا من سنة 1962 إلى سنة 1976م،هذه المرحلة التي شهدت خلالها الجزائر عدة تغييرات اجتماعية وسياسية جعلت حياة الكتاب الجزائريين «تزخر بالحركة والتغير بغية الانتقال من التخلف إلى التطور(...) وهكذا كان القاص الجزائري في هذه المرحلة يعيش وسط الأحداث للمساهمة في التغيير فجعلته الحركة الحثيثة الدائبة متيقظا لا يدير ظهره لما يجري في محيطه»[2] وكشفت لنا بذلك عن مسار التزامي لديه بقضايا الأرض، والهجرة، وغيرها من القضايا الاجتماعية والسياسية، وحتى القومية؛ حيث بلورت القصة القصيرة « كثيرا من القضايا الاجتماعية والقومية ويمكننا القول أنها أخذت تضع نفسها في الإطار الواقعي (...) لكنها في ما بعد استطاعت أن تقف في صف الواقعية أو الواقعية الاشتراكية، وتستخدم الأسلوب الفني المتكامل»[3].

في الأخير –وبعد الجمع بين المرحلتين السابقتين (الثورة والاستقلال)– يمكننا القول إنه مع « نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات صارت للقصة القصيرة الجزائرية هويتها الوطنية والقومية ولكتابها أسماؤهم الأدبية عموما والقصصية خصوصا»[4]. كما أنها تمثلت عناصر وسمات القصة القصيرة الفنية بوضوح

---

[1] ينظر: **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد ص: 19. وينظر أيضا: **أحمد طالب**: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة،ص:03.

[2] المرجع السابق، ص:224.

[3] **أحمد دوغان**: في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)، ص:168

[4] **عمر بن قينة**: في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما)، ص:173.

ولكنها لم تخرج عن الإطار العام الذي رسمته لنفسها منذ بداية تشكلها، ما جعلها تفتقر إلى الخصوصية الفنية والاكتفاء بالبعد المضموني.

2-1-2-2- القصة القصيرة في السبعينيات:

لقد كانت القصة القصيرة في هذه المرحلة انعكاسا للتحولات الاجتماعية والسياسية في الجزائر فقد تأثرت بالظروف* التي عايشها المجتمع الجزائري الذي « تحول من مرحلة الكفاح إلى مرحلة البناء والتشييد.. مرحلة التحول الاجتماعي والفكري والاقتصادي»[1]، تحول مس جميع الأصعدة وانعكس «على ميدان الأدب والدراسات النقدية، وبدأ خطاب جديد يتشكل وفق هذه المتغيرات يحمل خصوصياته المتفردة»[2].وبالتالي تحولت القصة القصيرة الجزائرية منذ بداية العشرية، واتخذت مسارا جديدا حيث انصرف كتابها عن موضوع « الثورة المسلحة الذي كان يشكل الموضوع الرئيسي لقصصهم في العشرية السابقة إلى الموضوعات الآنية المتأثرة بما يجري في المحيط الاجتماعي والسياسي»[3]، مثل موضوع الثورة الزراعية.

مثّل هذه المرحلة جيل جديد ، أطلق عليه (جيل الاستقلال*)، كتب « القصة بمنظور مخالف لمن سبقه، وهو بذلك يبلور تجربة جديدة، يحاول من خلالها التمرد على كلاسيكية الطرح، وقيود الشكل التي حاصرت قصص المرحلة السابقة»[4]، فإضافة إلى الكتاب المخضرمين أمثال: **أبو العيد دودو** صاحب المجموعة القصصية "دار الثلاثة وقصص أخرى" (1970)، **الطاهر وطار** "الطعنات" (1971)، "الشهداء

---

* الظروف: عرفت على المستوى الاقتصادي نموا كبيرا بفضل عائدات البترول والغاز، سمح بوضع قاعدة صناعية قوية، وبتكوين جيش ضخم من العمال يتوزع على مختلف القطاعات الصناعية. إضافة إلى مخطط الإصلاح الزراعي الجديد (الثورة الزراعية)، فقد أدت هذه الأخيرة دورا مهما في تحول العلاقات في المجتمع الريفي وفي تغيير الذهنيات والسلوكات والعادات. وعلى مستوى البنية الثقافية: حيث بدأت سياسة ديمقراطية التعليم وإجباريته التي شرع في تطبيقها بعد استعادة الاستقلال مباشرة تعطي أكلها. كل هذه العوامل كان لها تأثيرها المباشر وغير المباشر في رسم الخارطة الأدبية لمرحلة السبعينيات في الجزائر. **أحمد منور**: ملامح القصة القصيرة في الجزائر في السبعينيات، مجلة التبيين، الجزائر، ع10، 01يوليو 1995، ص:26.

[1] **عبد الله ركيبي**: القصة القصيرة الجزائرية بعد الاستقلال، ص:115.

[2] **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، ص:05-06.

[3] المرجع السابق، ص:27.

* **جيل الاستقلال**: استعمل هذا الاسم إحسان عباس في كتابه القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر. ينظر: **إحسان عباس**: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر ص:109.

[4] **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد ، ص: 06.

يعودون هذا الأسبوع" (1974)، **عبد الحميد بن هدوقة** "الكاتب وقصص أخرى" (1974)، **زهور ونيسي** "على الشاطئ الآخر" (1974)، برزت أسماء «جديدة لديها الإرادة والطموح بل تملك ثروة ثقافية تمكنها من العطاء والإبداع»[1]، أمثال:

جيلالي خلاص "أصداء"(1976)،**العيد بن عروس** "أنا والشمس" (1976)، **بشير خلف** "أخاديد على شريط الزمن" (1977)، **الشريف الأدرع** "ما قبل البعد" (1978)، **مرزاق بقطاش** "جراد البحر" (1978)، **أحمد منور** "الصداع" (1979)، **محمد العالي عرعار** "الحالم" (1979) **إسماعيل غموقات** "الأجساد المحمومة" (1979)، ...وغيرها.

من أبرز ما تميزت به قصصهم في هذه المرحلة، نذكر[2]:

- العناية بالمضمون خاصة فقد استطاع هؤلاء الكتاب التخلص من أسر المضمون الكابح.
- اللغة عند هذا الجيل كشف وتجاوز للمثال، فهي بالنسبة لهم الوسيلة والغاية في آن واحد؛ حيث توصلوا من خلال تجربتهم الجديدة إلى أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته.
- تتشكل البنية السردية عندهم وفق رؤية حداثية تتكسر فيها النمطية الخطية، ويخضع النص فيها لجدلية المغايرة والإدهاش، وانمحاء النمطية سواء على مستوى الضمائر أو الشخصيات التي تفرض حضورها في النص التقليدي إلى جانب ما عرفته القصة الجديدة بشكل عام من تقنيات حداثية كطرائق الحكي، وانفتاحية النص على عوالم غاية في الغموض.
- تغير مفهوم الزمن أيضا عندهم فلم يعد ذلك الزمن الكرونولوجي، التعاقبي الذي يسير متواطئا مع الحدث إلى آخر المطاف، بل أضحى يشاكس الأحداث ويتجاوزها متماوجا بين النفسي والأسطوري والغيبي.

---

[1] **أحمد دوغان:** في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)، ص:168.

[2] **عبد القادر بن سالم:** مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد ،ص: 07-08.

معنى ذلك أننا نلمس تطورا على مستوى المضمون؛ حيث عالجت جملة من القضايا المتنوعة، مثل « قضية التعريب والاشتراكية، قضية الوحدة وفلسطين، قضية الثورة الزراعية، قضية الأفراد الذين ركبوا الثورة بعد الاستقلال، قضية الانتهازية...»[1]، وهو ما جعل إنتاجهم يصنف في « دائرة الواقعية الاشتراكية .. إذ برزت الثورات.. الصناعية والثقافية والزراعية في كتاباتهم»[2].

وعلى المستوى الفني أيضا فقد اختلفت الأشكال القصصية «من الكلاسيكية القديمة، إلى الكلاسيكية الجديدة، إلى القصة القصيرة جدا (فلاش).. ومن حيث اللغة، فقد أخذت (...) في الفترة الأخيرة تلجأ إلى الرمز حينا، وإلى أسلوب المقطع أحيانا»[3].

هنا يشير أحد الدارسين إلى أن « هذه التشكيلات الفنية الجديدة إنما تخضع لتحولات ثقافية ونفسية أطرت عالم الكتابة، بحيث انتقلت من سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب»[4]. وانطلاقا مما تقدم يمكننا الحديث عن ملامح التجريب في هذه المرحلة نظرا لاستخدام الكتاب لبعض التقنيات، مثل «الأسطورة، والحكاية الشعبية أو القصص الشعبي العربي القديم، وهناك تجارب قصصية قليلة استخدمت أيضا الخيال العلمي ومن أمثلة ذلك قصة "المصاصة" لمحمد الصالح حرز الله، وقصة "جفاف الآبار الأرتوازية" لجيلالي خلاص»[5].

---

[1] **عبد الله ركيبي:** القصة القصيرة الجزائرية بعد الاستقلال، ص:115.

[2] **أحمد دوغان:** في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)، ص:168.

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] **عبد القادر بن سالم:** مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد ، ص :08.

[5] **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة (الفترة 2012/2000)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف: د/ خير الدين دعيش، تخصص الأدب الجزائري، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الأمين دباغين، سطيف، 2015-2016م، ص:32.

2-1-3- مرحلة التجريب:

2-1-3-1- القصة القصيرة في الثمانينيات:

لقد شكلت فترة الثمانينيات «أزهى المراحل الثقافية في بلادنا، حيث تزاحمت المجاميع القصصية في الأسواق وتنافست الصحف والمجلات على نشر هذا الجنس الأدبي لعوامل مختلفة»[1]، حيث صدر خلال هذه المرحلة ما يقارب التسعة وسبعين « 79 مجموعة قصصية»[2].

من بين أهم العوامل التي ساعدت في انتشار القصة القصيرة الثمانينية، وفي مسار تحولها من المنظور الاجتماعي الموحد إلى التجريب على المستويات الفنية، ما يأتي[3]:

1- **فتور عنف المرحلة وتراجع محور المضمون:** فمع بداية الثمانينات ونتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التي شهدها العالم، وتقهقر الأنظمة الاشتراكية التي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من ربقة هذا التوجه وتخلصت من المرحلة السابقة التي وحدت مضامين تلك الكتابات.

2- **تطور مناهج العلوم وتأثيرها على الخطاب القصصي:** إن التحول الفكري والاجتماعي الذي عرفته الجامعات الجزائرية من خلال إسهام هذه الأخيرة في إثراء الدراسات الإنسانية وإقحام المناهج الحداثية التي كان لها الأثر الكبير في توسيع الرؤى والإقبال على النقد الجديد، إضافة إلى الاحتكاك بالقصة الجديدة سواء الأجنبية أم العربية أبرز جيلا جديدا من القصاصين في تشكيل التجربة القصصية الحداثية بمحمولاتها المضمونية الجمالية. وقد مثل هذا التحول –بحق- البعد الجمالي لقصة بدأت تخرج عن المألوف بحيث تخلصت من كثير من طروح سبقتها على المستويين، وتمكنت من توظيف رموز التجديد والحداثة.

نشير هنا تحديدا إلى دراسة **محمد مرتاض** "الحداثة عبر اتجاهات القصة القصيرة الجزائرية في الثمانينيات" التي «قدمت في ملتقى "الحداثة والأجناس الأدبية " الذي انعقد بقسم اللغة العربية وآدابها

---

[1] **محمد مرتاض:** السرديات في الأدب العربي المعاصر،دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2014، ص: 28.

[2] ينظر: **قاسمي محمد:** بيبليوغرافيا الأدب المغاربي المعاصر، منشورات ضفاف، مؤسسة النخلة للكتاب، المغرب، دط، 2005م ص: 199. نقلا عن : **أحسن دواس:** معالم القصة القصيرة في الجزائر (النشأة- التطور- المضامين)، ص: 03.

[3] **عبد القادر بن سالم:** المرجع السابق، ص:25-26-27.

(جامعة وهران) ديسمبر 1991م»[1]، وهي في مجملها دراسة رصدت لنا علاقة الحداثة بالقصة القصيرة الجزائرية في فترة الثمانينيات تحديدا.

3- تراجع النقد عن المفهوم السوسيولوجي: تراجع النقد الجزائري في هذه المرحلة عن دفاعه عن المضامين بعد اقتحام المناهج الحداثية عالم الكتابة والتنظير لخصوصيات الخطاب الأدبي، بحيث تخلص النقاد من ذلك الهوس المتعلق بمضمون النص الأدبي وقد جعل هذا التحول في الخطاب النقدي القصة القصيرة في الجزائر تطمح إلى تمثل التجارب الفنية العربية والعالمية، بعيدا عن مضايقة النقد السوسيولوجي.

أمام هذه التحولات ما كان من القصة القصيرة الجزائرية إلا أن « تعانق فضاء التجريب وتمارس طقوس الإبداع بحرية تطفح بالرؤى التجاوزية والثورية على نمطية المضمون الكسيح الذي غدا عنوانا لفن القصة خلال عشريتين كاملتين» [2] ، ويظهر مع مطلع هذه العشرية جيل جديد، أمثال:

مصطفى فاسي الأضواء والفئران (1980)، **عبد العزيز بوالشفيرات** هوامش من ذكرياتها مع الصغير (1980)، **الحبيب السائح** القرار (1981)، **جيلالي خلاص** نهاية المطاف بيديك (1981)، **أمين الزاوي** ويجيء الموج امتدادا (1983)، **جميلة زنير** دائرة الحلم والعواصف (1983)، **محمد مفلاح** السائق (1983)، **أحمد عاشور** طلقات البنادق (1984)، **أحمد الطيب معاش** شموع لا تريد الانطفاء (1984)، **عمار يزلي** ما بعد الطوفان(1984)، **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** أمدغ (1984) **زهور ونيسي** الظلال الممتدة (1985)، **عمار بلحسن** الأصوات (1985)، **مصطفى نطور** أحلام الجياد المفجوعة (1985)، **عبد الحفيظ بو الطين** الصداع المزمن (1986)، **بشير خلف** القرص الأحمر (1986)، **الشريف الأدرع** صاحبة الحسن كله (1986)، **عبد الملك مرتاض** هشيم الزمن (1988) **رابح خدوسي** احتراق العصافير (1989)، ...وغيرها.

---

[1] **محمد مرتاض**: السرديات في الأدب العربي المعاصر، ص: 27.

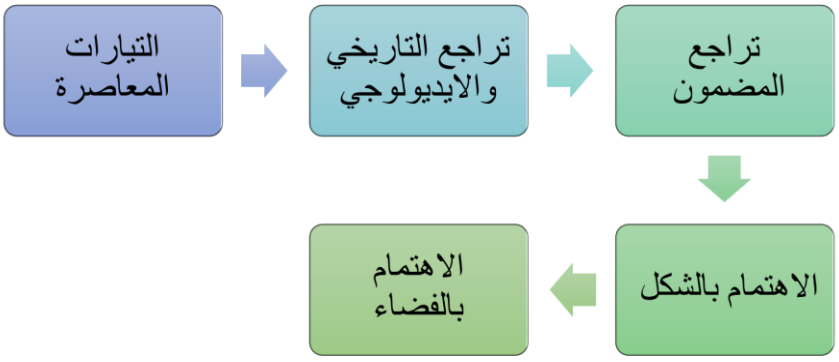
[2] **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، ص: 28.

تظهر معه القصة الجديدة « التي تتصف بثوريتها على الشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة، واقترابها من فنون تعبيرية أخرى مثل الشعر الذي تحاكي لغته، وفن السينما الذي تحاكي مقاطعه، والفن الدرامي الذي تحاكي مشاهده»[1].

نلمس بذلك تحولا ملحوظا على المستويين اللغوي والمضموني، فعلى مستوى اللغة نجد أنها «قد تخلصت من أسرها، ومن محدودية الدال، وأصبحت نسيجا في فضاء سيميائي لا محدود»[2] .

أما على مستوى المضمون فقد اهتمت « بقضايا جديدة لم تعرفها القصة القصيرة الجزائرية من قبل كالاغتراب والانسحاب، والغموض الذي لا يمكن حل رموزه، إلا لمن تمثل الأحداث، وتلك المتغيرات المفاجئة، المتكررة، حق التمثيل، وقد نجد مثل هذه القضايا التي اهتمت بها القصة، تختلط في قصة واحدة كما هي الحال في قصص الأمين الزاوي فهو ينطلق من لحظة معاشة، آنية، إلى ماضي الثورة التحريرية، ثم ينتقل فجأة إلى الحاضر الذي يتخطاه إلى المستقبل، عبر رموز موحية شفافة»[3].

في الأخير يمكننا تلخيص أهم خصائص القصة القصيرة في الثمانينيات في الشكل الآتي[4]:



-الشكل رقم (12): يلخص خصائص القصة القصيرة الثمانينية-

[1] **مصطفى فاسي**: القصة الجزائرية القصيرة، ص:129.

[2] **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد، ص:28.

[3] **إبراهيم عباس**: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 239.

[4] محاضرات مقياس السرد الجزائري المعاصر **للأستاذة: وافية بن مسعود**: المحور الثاني: خصائص السرد في القصة الجزائرية المعاصرة المحاضرة الخامسة، يوم: 26-10-2015.

لكن مع نهاية هذه العشرية (1989م) يرى بعض الدارسين أن القصة القصيرة سجلت تراجعا إن على مستوى الكم أو النوع، وقد رصد الناقد والقاص الجزائري **أحمد منور** ذلك التراجع في دراسة له بعنوان "القصور والتجاوز قراءة في المجموعات القصصية" ألقاها في الندوة الجاحظية التي انعقدت بمسرح الهواء الطلق أيام 07/06/05 فبراير 1990، ونشرت في مقال في العدد المزدوج (2+3) من مجلة التبيين في السنة ذاتها[1].

2-1-3-2- القصة القصيرة في التسعينيات:

إن الملاحظ على القصة القصيرة الجزائرية في مرحلة التسعينيات أو ما تعرف بـــ "العشرية السوداء" أنها « واكبت الأحداث الدموية وواجـــهت فنيا حرفية المعايشة التي تجسدت في كم هائل من النصوص»[2] التي ظهرت على أيدي (جيل أكتوبر الثائر*)، فصورت لنا واقع الجزائري وأرخت للمأساة الوطنية، معانقة الفنية والجمالية استجابة لموجات التغيير والتجريب ومواكبة للقصة القصيرة الغربية والعربية. ومن بين المجاميع القصصية الصادرة في هذه المرحلة نذكر:

باديس فوغالي البديل 1992، **علال سنقوقة** ليل وحلم ونوارس1992، **بشير مفتي** أمطار الليل 1992، **جمال فوغالي** احبارة 1994، موتة الرجل الأخيرة 1996، أحلام أزمنة الدم 1997 **بشير خلف** الشموخ 1999 ، الدفء المفقود 1999، **جميلة زنير** جنية البحر 1999، ... وغيرها.

قد شكلت هذه الفترة الحاسمة في التاريخ الجزائري منعرجا خطيرا في المسار القصصي الجزائري ليس على مستوى الطرح الموضوعي فحسب؛ حيث نجدها عالجت « مواضيع إنسانية تنأى عن المحلية الضيقة وتنشد

---

[1] ينظر:**أحمد منور:** ملامح القصة القصيرة في الجزائر في السبعينيات، ص:32. وينظر أيضا: **أحمد منور:** القصور والتجاوز قراءة في المجموعات القصصية، مجلة التبيين،الجزائر، ع (2+3)، 1990، ص:46.

[2] **محمد الصديق باغورة:** ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، مجلة ملتقى الفكر والأدب، ع1، 2008م،ص:30.

* **جيل أكتوبر الثائر:** استعمل الاسم علاوة كوسة في دراسته الموسومة " أدبية القصة الجزائرية القصيرة " ؛حيث يعد الباحث انتفاضة أكتوبر 1988 ثورة أدبية ثالثة في مسار حركة الأدب الجزائري المعاصر- بعد الثورة التحريرية (1954) والثورة الزراعية (1971)- وتمثل مرحلة ثالثة في مراحل تطوره. ينظر: **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة (الفترة 2012/2000)،ص:32. وينظر أيضا: **علاوة كوسة:** التجريب وجماليات الخطاب القصصي الجزائري المعاصر –جمالية العتبات نموذجا- مجلة التبيين،الجزائر، ع 1،36 يناير 2011م، ص: 214.

عالما أرحب تتقاسم فيه البشرية همومها وقد تجلى ذلك في قصص محمد دحو وعلال سنقوقة ومفتي بشير وكذلك حسين فيلالي»[1].

وإنما على مستوى المعمارية النصية أيضا فقد حاول كتاب القصة القصيرة حينها « العمل على التخلص من النمطية الأبوية التي رأوا فيها حدودا يجب تجاوزها»[2]، وراحوا يوظفون أساليب فنية جديدة «تطرح بها القصة منها: الرسائل، وعرض النص بالذكرى وتداخل النصوص واللصق، فن اللقطة السينمائية وغيرها من الفنيات»[3]، ويجربون « أشكالا غير مطروقة من قبل: كالقصة القصيرة جدا وتقسيم القصة إلى أجزاء ،وإضافة عناوين ثانوية للعناوين الفرعية»[4].

2-1-3-1-القصة القصيرة في الألفية الثالثة:

مع نهاية العشرية السابقة كانت القصة القصيرة الجزائرية « مفتوحة على آفاق التجريب وعلى كافة المناحي الفنية/ الجمالية والموضوعاتية»[5]، وبدخول الألفية الثالثة استطاعت أن تفرض نفسها بوصفها جنسا أدبيا وتصبح من أهم عناوين الأدب الجزائري المعاصر فقد بلغ «عدد المجاميع القصصية الجزائرية ثلاث وستين ومائة خلال ستة عقود ويعد إنتاجا مهما يفوق الإنتاج الروائي الذي بلغ 149 رواية صادرة على مدار العقود نفسها»[6]؛ حيث أفرد الناقد المغربي **محمد قاسمي** الفصل الثاني من كتابه "ببليوغرافيا الأدب المغاربي المعاصر" (2005م)، وسمه "ببليوغرافيا المجموعات القصصية الجزائرية" يؤرخ فيه للكتب التي صدرت ابتداء من سنة 1954 إلى غاية سنة 2003، واختزل العقود الستة للمجموعات القصصية في الجدول الآتي[7]:

---

[1] **عبد القادر بن سالم:** مكونات السرد القصصي الجزائري الجديد،ص:30

[2] **علاوة كوسة:** أكتوبر 88، الثورة الأدبية الثالثة، يومية الفجر، ع 1506، اليوم: 2010/10/08.

[3] **محمد الصديق باغورة:** ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، ص:30.

[4] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5] **علاوة كوسة:** التجريب وجماليات الخطاب القصصي الجزائري المعاصر –جمالية العتبات نموذجا–، ص:214.

[6] **أحسن دواس:** معالم القصة القصيرة في الجزائر (النشأة- التطور- المضامين)، ص: 03.

[7] **قاسمي محمد:** ببليوغرافيا الأدب المغاربي المعاصر،ص:199. نقلا عن: **أحسن دواس:** المرجع السابق.

العقود	عدد المجموعات
سنوات الخمسين	01
سنوات الستين	11
سنوات السبعين	13
سنوات الثمانين	79
سنوات التسعين	17
الألفية الثالثة	27
مجموعات غير مؤرخة	12
المجموع	163

-الجدول رقم (06):يختزل المجموعات القصصية الجزائرية الصادرة على مدى ستة عقود-

وعليه فقد حققت القصة القصيرة الجزائرية -على مدار هذه العقود- « أدبيتها باكتسابها لهويتها الفنية، واستقلاليتها عن أجناس أدبية أخرى كالرواية والمسرح والشعر، وذلك من خلال ما تميزت به من خصائص فنية، ومكونات نصية، وبنيات داخلية بارزة، وقيم وظواهر أسلوبية خاصة، جعلت منها جنسا أدبيا ذا سلطة على القارئ/المتلقي يستمدها من أدبيته»[1].

قد خص الباحث الجزائري **علاوة كوسة** هذه المرحلة بدراسة نقدية موسومة "أدبية القصة الجزائرية القصيرة" (2015-2016)[2] قرأ من خلالها المتن القصصي الجزائري في الفترة الممتدة بين عامي 2000 و2012م؛ حيث اشتغل على أكثر من عشرين مجموعة قصصية جزائرية معاصرة، فاق عدد نصوصها المائتين والسبعين، وقارب مجموع عتباتها الأربعمائة وتسعين عتبة موزعة على منظومة من

[1] **محمد الحمامصي**: اتساع فضاءات الكتابة القصصية الجزائرية الراهنة، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: https://middle_east_online.com، اليوم: 2021/09/22، الساعة: 11: 00.

[2] الدراسة في أولها قدمت بوصفها أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم ،اشراف: د /خير الدين دعيش، تخصص أدب جزائري. ينظر: **علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة (الفترة 2012/2000)، ثم قام بطباعتها على شكل كتاب موسوم "أدبية القصة القصيرة قراءات في نماذج قصصية"، نشر عن دار النشر رؤية للنشر والتوزيع، سنة 2020. ينظر: **علاوة كوسة** : أدبية القصة القصيرة قراءات في نماذج قصصية، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2020م.

العناوين والاستهلالات، والاهداءات، والخواتم. كشف من خلالها عن حضور لافت للعتبات (Paratexte) في المدونة القصصية الجزائرية المعاصرة، وخاصة قصص "القرن الجديد" أو "الألفية الثالثة" التي صار النص الموازي جزءا من خصائصها ومقوما يمنحها أدبيتها.

لكن الحديث عن القصة القصيرة الجزائرية في هذه المرحة تحديدا يعد حديثا «عن ملامح التجريب على أكثر من صعيد شكلي لهذا النص: معماريته، تمفصلاته، تسييجاته، إحالاته، وتعالق كل هذه البصمات مع المضامين والموضوعات هذا من جهة ، ومن جهة أخرى بين "الحيزية" التي صار متنازعا عنها بين النص الأصلي/ الأساسي والنص الموازي»[1]. (وعليه سنرجئ الحديث عن خصائص هذه المرحلة إلى عنصر التجريب).

انطلاقا مما تقدم وبالاعتماد على الدراسات السابقة يمكننا أن نلخص المراحل التي مرت بها القصة القصيرة الجزائرية في ثلاثة مراحل كبرى هي:

- مرحلة **التأصيل والتأسيس**: من الثلاثينيات إلى الخمسينيات.
- مرحلة **التطوير والنضج الفني**: من الخمسينيات إلى نهاية السبعينيات بداية الثمانينيات.
- مرحلة **التجريب**: من الثمانينيات حتى الراهن (إلى يومنا هذا).

لكن اللافت للانتباه أثناء تتبع مسار القصة القصيرة الجزائرية وتطورها هو التقاطع الحاصل بين مراحل تطورها ومواضيعها وتياراتها.

2-2- مضامين القصة القصيرة الجزائرية وأهم تياراتها:

لقد عالجت القصة القصيرة الجزائرية جملة من المواضيع فرضتها الأنساق الاجتماعية، السياسية الاقتصادية، والثقافية الخاصة بكل مرحلة من المراحل التي مرت بها الجزائر، ولعل الدراسة التي قدمها الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة"، تعد من أبرز الدراسات النقدية التي تناولت المضمون، وقد توصل من خلالها –وبدقة إحصائية- إلى عنف المضمون الذي ميز القصة القصيرة

[1] **علاوة كوسة**: التجريب وجماليات الخطاب القصصي الجزائري المعاصر –جمالية العتبات نموذجا-، ص:214.

في مراحلها الأولى وطغيان البعد الاجتماعي في سبع مجموعات قصصية هي: "**الكاتب وقصص أخرى**" "**الأشعة السبعة**"، "**القرار**"، "**الصعود نحو الأسفل**"، "**الصداع**"، "**الأضواء والفئران**"، "**تحت الجسر المعلق**"، وقد لاحظ بأن هذه المجاميع القصصية تتقاطع في محاور مشتركة لم تخرج في مجملها عن: **محور الفقر، محور الهجرة، محور الأرض، محور السكن**.

أما من خلال دراسته ككل فيمكننا أن نميز بين مضمونين اثنين، تناولتهما القصة القصيرة في مرحلة ما بعد الاستقلال، هما: **المضمون الاجتماعي والمضمون الوطني**[1].

في حين يرى **أحسن دواس** أن أبرز المضامين التي تناولتها القصة القصيرة الجزائرية والتي عكست الواقع الجزائري بمختلف مراحله التاريخية ،هي بحسب الآتي[2]:

1- المضمون الوطني: كانت الثورة التحريرية الكبرى والتي لازالت منهلا لا ينضب ومعينا ألهمت الشعراء والقصاصين والروائيين والفنانين، ثيمة ورمزا وبعدا.

2- **المضمون الاجتماعي**: احتل المضمون الاجتماعي في القصة القصيرة الجزائرية حيزا كبيرا قبل الاستقلال وبعده، فكان الكتاب يسجلون الحياة الاجتماعية الجزائرية بكل جوانبها ويرصدون الواقع المعيش للشعب الجزائري وما يعانيه من البؤس والحرمان وما يتكبدونه جراء مشاكل الزواج والسكن والعمل والهجرة والحياة اليومية البائسة للفرد.

3- المضمون الوجداني: ربما من أكثر المضامين بروزا في القصة المعاصرة على عكس بدايات الكتابة القصصية مع كتاب الحركة الإصلاحية الذين أهملوا الموضوعات العاطفية الذاتية لكن تجدر الإشارة إلى أن هذا المضمون قد تبلور مع الرواد وعلى رأسهم أحمد رضا حوحو يتجلى لنا ذلك في مجموعته "صاحبة الوحي" وتحديدا قصة "صاحبة الوحي" و"القبلة المشؤومة" و"فتاة أحلامي و"جريمة حماة" و "خولة"، وهي قصص تدور حول أحداث عاطفية غاية في الجرأة والمعالجة.

---

[1] ينظر: **عبد الملك مرتاض**: القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 17- 41.

[2] **أحسن دواس**: معالم القصة القصيرة في الجزائر (النشأة- التطور- المضامين)، ص:06.

4- المضمون الديني.

5- المضمون الإنساني.

استنادا على الدراستين السابقتين وانطلاقا مما ورد في المجاميع القصصية يمكننا القول إن القصة القصيرة الجزائرية قد عالجت العديد من قضايا المجتمع الجزائري ومشكلاته؛ حيث إنها عبرت عن «تضاريس الواقع بكل تفاصيله، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة، التي تجلت ملامحها من خلال التغيرات الجديدة، التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية»[1].

وقد تعددت مواضيعها، فقد تناولت الثورة بوصفها ماض والثورة بوصفها حاضرا بالإضافة إلى المشاكل الاجتماعية (السكن، الهجرة، التنقل،...)، و غيرها من المواضيع التي برزت مع كل حدث جديد أو تطور عرفته الجزائر.

أما تياراتها فقد تحدث **عبد الله ركيبي** عن تيارين اثنين عرفتهما القصة القصيرة الجزائرية منذ نشأتها حتى الستينيات هما[2]:

1- التيار الرومانسي بنوعيه:

الرومانسية الهادئة المثالية التي تحلم بأشياء غير موجودة تحلم بالحب العذري "الحب الروحاني" "الحب السماوي" الذي لا أثر للجسد فيه، ويعد أسلوب هذا النوع هادئ والعاطفة فيه لا تجنح للثورة والتمرد ذلك أن الرؤية فيه خيالية مجنحة. من نماذجه: قصة "صاحبة الوحي" وقصة "ظلال" و"النافذة الثانية" و "عاشقة الجيتارا".

الرومانسة الحادة العنيفة أو المادية –إن صح التعبير- لأن البحث فيها عن الحب مادي صرف ويميل الأسلوب في هذا النوع إلى الصخب والعنف وإلى الحدة في المشاعر والأحاسيس ويجنح إلى الثورة

[1] **نصيرة بليليطة:** تيمات القصة القصيرة الجزائرية، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة2 مج 07، ع 02، ديسمبر 2020م، ص: 259-260.

[2] ينظر: **عبد الله ركيبي**: القصة الجزائرية القصيرة، ص:169 – ص:232

والتمرد تعبيرا وعاطفة، والرؤية فيه ذاتية منغلقة، موغلة في الانغلاق والذاتية. نموذج هذا النوع يتمثل في بعض القصص التي كتبت خارج الجزائر*مثل قصة "حبة اللوز".

وقد عبرت القصة الرومانسية بنوعيها عن قلق الشباب وحرمانه في فترة معينة فيها ضغط المجتمع على هذا الفرد فلم يجد وسيلة ليتنفس بها عن ذلك إلا في التعبير بالقصة عن همومه الذاتية .

2- التيار الواقعي الذي دعمه صراع الأمة العربية ضد الاستعمار والاستغلال والذي يتجلى في الانتفاضات التحررية التي قامت في الوطن العربي.

أما **مزيلط محمد** فيشر في دراسته الموسومة "أثر الحركة الوطنية في القصة الجزائرية القصيرة (1954/1925)" (2008)، إلى ثلاثة اتجاهات عرفتها القصة القصيرة الجزائرية بتأثير من الحركة الوطنية هي[1]:

1- الاتجاه الواقعي: بمضمون اجتماعي /ديني /سياسي.

2- الاتجاه الرومانسي.

3- الاتجاه النفسي.

في حين يرصد **إبراهيم عباس** في كتابه "القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر 1962-1980" (2014) أربعة تيارات، هي[2]:

1- تيار الرومانسية.

2- تيار الواقعية النقدية.

3- تيار الواقعية الاشتراكية.

4- تيار ما فوق الواقع.

---

* القصة المكتوبة خارج الوطن: هي التي كتبها الأدباء الجزائريون المقيمون خارج الوطن، وفي بلدان عربية ساعدهم وجودهم هناك على الاحتكاك بالأدباء العرب والتأثر بما ترجم إلى العربية أمثال: (عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار) في تونس ،(عبد الله ركيبي، فاضل مسعودي، محمد صالح) في مصر، أبو العيد دودو في العراق ،عثمان سعدي لبنان . ينظر: **سيد حامد النساج**: القصة القصيرة، ص: 65.

[1] ينظر:**مزيلط محمد**: أثر الحركة الوطنية في القصة الجزائرية القصيرة (1954/1925)، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، ضمن مشروع: أثر الحركة الوطنية في الأدب الجزائري الحديث، إشراف: أ/د عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007-2008م، ص: 59-83-91.

[2]**إبراهيم عباس**: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 35 - 101- 157- 219

لكن من خلال الاطلاع على الدراسة التي قدمها كلا من **عبد الله ركيبي** و**إبراهيم عباس** نجد أنهما يتفقان على أن الرومانسية قد جاءت متأخرة تبعا لتأخر ظهور القصة وأن التيارين الرومانسي والواقعي قد ظهرا معا حتى أنه يصعب الفصل زمانيا بينهما ، لكنهما يختلفان على استمرارية التيار الرومانسي حيث يذهب عبد الله ركيبي إلى أن هذا الأخير قد توقف بعد مرور سنوات قليلة على قيام الثورة الكبرى لأن الثورة حسب رأيه قد فرضت واقعها على الكتاب جميعا فيقول: «يصعب الفصل بين التياريين زمنيا إلا في مرحلة متأخرة جدا بعد مرور عدة سنوات على قيام الثورة حيث سيطر التيار الواقعي نهائيا على القصة القصيرة وتوقف التيار الرومانسي لأن الثورة فرضت واقعها على الكتاب جميعا وبالتالي اتجهوا إلى موضوعات الثورة يعالجونها وتخلوا نهائيا عن الرومانسية»[1].

أما إبراهيم عباس فيرى أن الرومانسية قد استمرت «ولم تتوقف عن الظهور في الكتابات التي رافقت الثورة بل حتى بعد الاستقلال فقد ظل التيار الرومانسي بارزا عند بعض الكتاب ويرجع ذلك إلى عدة أسباب فنية واجتماعية»[2]. ويفرق بين واقعيتين في القصة القصيرة (على عكس عبد الله ركيبي الذي تحدث عنها بصورة عامة) هما [3]:

1- الواقعية النقدية : التي عرفت طريقها مع جيل الثورة واستمرت مع الجيل الثاني (جيل الاستقلال) الذي ظهرت معه مشاكل منها ما هو امتداد للماضي ومنها ما هو وليد المرحلة الجديدة كـــالبيروقراطية والانتهازية، والنزعة الاستغلالية ذات الصبغة الإقطاعية المتعفنة الموروثة عن الاستعمار، وأخذ معه الاتجاه الواقعي النقدي يكتسب عمقا ووضوحا نسبيا، واقتربت معه القصة من النضج والكمال.

2- الواقعية الاشتراكية: التي استطاعت أن تجد مكانها مع بداية الاستقلال وأن تعبر بشكل جيد ومثمر عن حماس النتاج التاريخي في ضوء النشاط الإبداعي عند جماهير العمال متحررة من نير الاستغلال وأعطت لكل ظاهرة اجتماعية صورة فنية رائعة. ويعد "**الطاهر وطار**" رائد القصة الاشتراكية الجزائري فقد تميزت كتاباته « بوضوح الخط السياسي/ الأيديولوجي الذي يتحرك فيه. فالمجتمع بالنسبة له: يتقاسمه

---

[1] **عبد الله ركيبي**: القصة القصيرة الجزائرية، ص:170

[2] **إبراهيم عباس**: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص:56-59

[3] المرجع السابق، ص:107-167

مشروعان: مشروع تمثله الطبقة الكادحة الفقيرة، ومشروع تمثله الطبقة البورجوازية المترفة»[1]. ومن أعماله: قصة "اشتراكي حتى الموت" و "الزنجية والضابط".

لكن هذا الاتجاه لم يلبث أن تطور « بما يمثل وضوح الرؤية ويبشر بالمذهب الخاص والأسلوب الجديد عند جيل الشباب أمثال: "عمار بلحسن"، "الأدرع الشريف"، "الحبيب السائح"، وغيرهم؛ حيث استطاعت القصة عند هؤلاء الشباب المجددين أن تتطور شكلا ومضمونا كما استطاعت أيضا بما اكسبوها من فنيات جديدة في ظل هذا الاتجاه أن تتجاوز الهفوات التقليدية التي لازمت الرواد والحماس والاندفاع الذي سبق أن لاحظناه عند كتاب الواقعية النقدية وكذلك القصص ذات الاتجاه الرومانسي ليسهم بذلك في نماء القصة وتطورها وتكامل عناصرها الفنية»[2].

لتعرف القصة القصيرة الجزائرية بعد ذلك تيارا جديدا مع نهاية السبعينيات بداية الثمانينيات هو تيار ما بعد الواقعية الذي ظهرت بعض ملامحه مع "عبد الحميد بن هدوقة" تحديدا مع قصته "الإنسان" ضمن مجموعته "الكاتب وقصص أخرى"، ويتبلور أكثر فأكثر مع تجارب جديدة مثلها كلا من: "محمد الأمين الزاوي" ومجموعته "ويجيء الموج امتدادا" و"واسيني الأعرج" ومجموعته "أسماك البر المتوحشة"

حيث اهتم كتاب هذا الاتجاه الجديد إلى جانب الواقع السياسي والاجتماعي بالقضايا الفكرية والفلسفية فقد اتجهوا إلى مسائل إنسانية عامة تتعلق بالإنسان والوجود والكون[3].

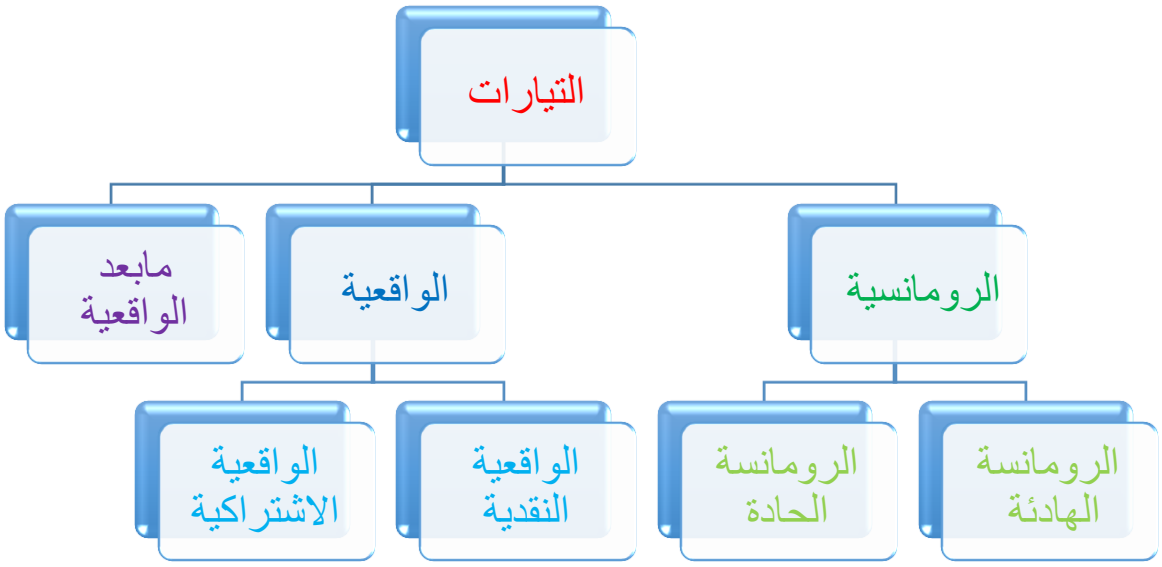
كانت هذه أهم التيارات التي رافقت مسار القصة القصيرة الجزائرية وتحولها منذ نشأتها حتى الثمانينيات وتمثلتها في مجمل مجاميعها القصصية ، والتي يمكننا أن نلخصها في الشكل الآتي:

---

[1] **مخلوف عامر**:مظاهر التجديد في القصيرة بالجزائر، ص:61

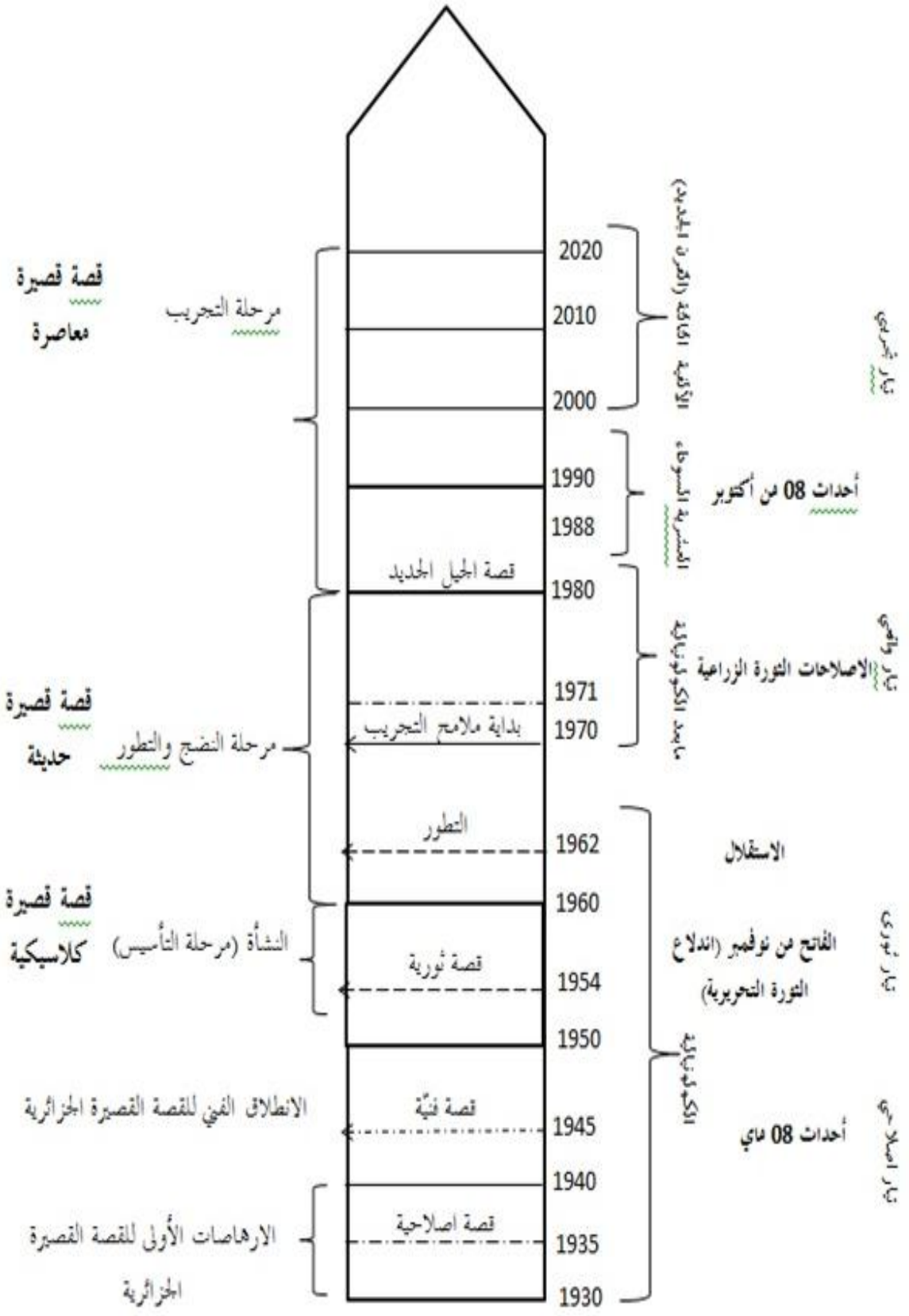
[2] **إبراهيم عباس**: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 179.

[3] المرجع نفسه، ص:229 .



–الشكل رقم (13): شكل يلخص أهم التيارات التي عرفتها القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة–

في الأخير ارتأينا أن تكون خاتمة هذا العنصر على شكل سلم زمني يلخص لنا مسار تطور القصة القصيرة الجزائرية حتى لا نكرر ما قلناه سالفا.



–الشكل رقم (14): سلم زمني لتطور القصة القصيرة الجزائرية–

3- خصائص القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة:

بعد تتبع مسار القصة القصيرة الجزائرية يرى الباحث/القارئ أن هذه الأخيرة وهي تتطور تبعا للمراحل التي مر بها المجتمع الجزائري قد ظهرت « القصة القصيرة المعاصرة تعبيرا عن تطلعات وهموم جديدة ؛حيث أحس كثيرون بالنفور من القصة التقليدية، وراح بعضهم يبحث عن مواقع أخرى ينطلق منها وتجارب جديدة يواكب من خلالها حركة العصر و تطور المفاهيم»[1].

نتج عن ذلك وجود نوعان أساسيان للقصة القصيرة في الأدب القصصي الجزائري هما[2]:

1- **القصة الأصولية (التقليدية):** هي القصة المبنية على قواعد، وأسس فنية واضحة كالحدث والخبر والنسيج والشخصية والأسلوب والتركيز والبيئة...، ويمثل هذا النوع الرصيد الأوفر لنتاج القصة القصيرة في الأدب الجزائري.

2- **القصة التجريبية:** هي القصة التي تمردت على الأطر التقليدية التي عرفتها القصة الكلاسيكية وتقوم على عناصر فنية جديدة: مثل تداخل الأزمنة، وتعدد مستويات الفهم والبناء داخل التجربة الواحدة، واستعمال أسلوب التداعي، والحوار الداخلي، والاتجاه إلى الرمز بدلا من التصريح والتعبير المباشر...

لكن الحديث عن هذه الأخيرة وعن خصائصها لا يستقيم « إلا بذكر خصائص القصة القصيرة التقليدية التي تعد أنموذجا باراديغم وكل انزياح عن هذا النموذج يدخل في إطار تطويره بتغيير أو تجاوز بعض خصائصه الفنية»[3].

تقوم القصة التقليدية الأصولية على البناء القصصي التقليدي: أي على الشكل الموباساني ذي البنية البسيطة التي تتكون من ثلاث وحدات هي البداية (التمهيد)، الوسط (العقدة) والنهاية (لحظة الانفراج)

---

[1] **أحمد الزعبي:** التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ص: 06.

[2] **شريبط احمد شريبط:** تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 39.

[3] **جمال بوطيب:** القصة القصيرة بالمغرب (دراسات في المنجز النصي)،منشورات التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة المغربية المغرب، ط1، 2008م، ص: 119.

أو التنوير، وقد أطلق الدارسون عليها مصطلح "العروض القصصي"*؛ حيث تبدأ القصة بخفوت أو هدوء قصصي ثم سرعان ما تشتد وتيرة السرد لتصل إلى القمة، ثم تتدحرج نحو الانفراج أو لحظة التنوير في هدوء كذلك، وفق مسار زمني خطي مستقيم[1].

يتوزع هذا النوع –في الكتابات الجزائرية– تحديدا إلى بنيتن هما[2]:

-البنية الهرمية.

-البنية الانكسارية.

تعد البنية الهرمية البنية السردية الأكثر استخداما في القصة القصيرة وبخاصة لدى جيل الرواد الطاهر وطار، زهور ونيسي ، عبد الحميد بن هدوقة، عبد الله خليفة ركيبي، أبو العيد دودو، وغيرهم. **لكنها** تنقسم إلى نوعين اثنين هما[3]:

- **البنية الهرمية المحافظة:** هي بنية تقليدية تحافظ على المعايير التي ينهض بها العروض القصصي دون التفريط في أي منها، إذ تخضع إلى التسلسل الخطي للأحداث والبناء التواتري للواقع في حركة متنامية حتى تبلغ الأحداث ذروتها.

- **البنية الهرمية المتحررة:** هي بنية لا يحترم القاص في تشكيلها كل العناصر الكبرى السالف ذكرها وهي عادة تختزل البداية، فتشرع مباشرة في سرد الأحداث، أو الابتداء من لحظة التوتر، بحيث نجد أنفسنا كقراء وجها لوجه مع المشكلة أو الأزمة دون تمهيد منطقي لها.

يكمن الفرق بينهما في « طبيعة ومساحة المقدمة، فالبنية الهرمية المحافظة مثلا يوليها القاص عناية كبيرة، حيث يتناول وصف الأجواء المهيأة للقصة، ويتعرض لبعض التفصيلات التي تسهم في تقريب

* إن مصطلح "**العروض القصصي**" استخدمه "نجيب العوفي" في "كتابه مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس" ص 492، ووظفه "باديس فوغالي" في كتابيه "دراسات في القصة والرواية" ص05، و"التجربة القصصية النسائية في الجزائر" ص 19.

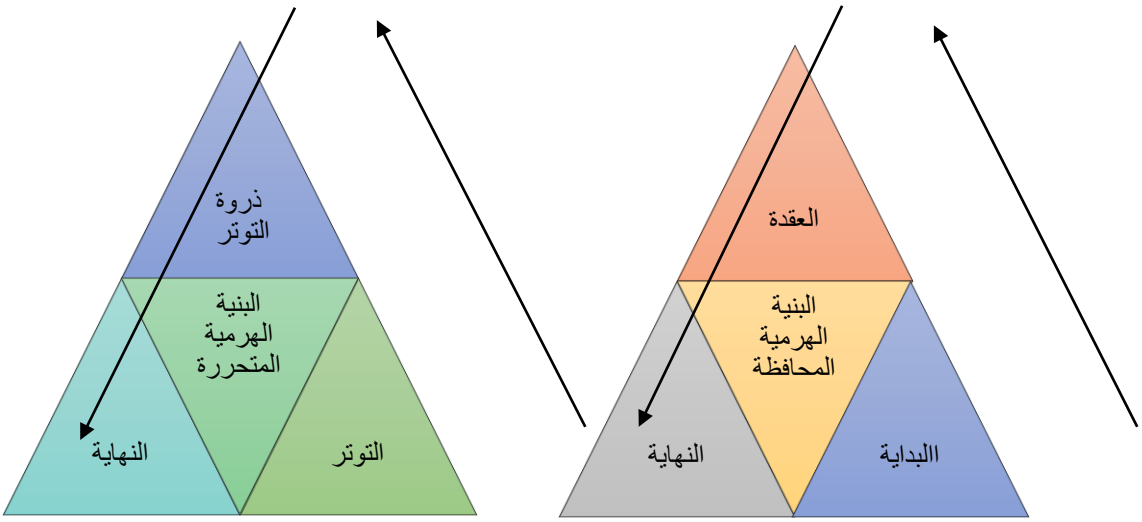
[1] **باديس فوغالي**: دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص: 04-05.

[2] ينظر: **باديس فوغالي**: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص: 18- ص:37.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص:19- ص:31. وينظر أيضا: **باديس فوغالي**: القصة القصيرة النسوية في الجزائر: إطلالة على البنية السردية ملف قصصي، صحيفة العرب، السنة 42، ع11626، يوم الأحد 2020/02/23، ص:11.

المضمون إلى ذهن القارئ»[1]، ونجدها عند أغلب القصاص الجزائريين سواء أكانوا من الجيل الأول أو الجيل الثاني، من النصوص نذكر على سبيل المثال: « قصة ممر الأيام للطاهر وطار، الإنسان والجيل لعبد الله خليفة، الكاتب لعبد الحميد بن هدوقة، زغرودة الملايين لزهور ونيسي، المنتحرة الشهيدة لعثمان سعدي، الصداع لأحمد منور، الشرنقة لمصطفى نطور، جراد البحر لمرزاق بقطاش»[2].

أما البنية الهرمية المتحررة، « فيتحرر فيها القاص من المقدمة بتاتا، حيث يعمد إلى الدخول في جو الأحداث مباشرة، أو يبقي عليها مع عدم التوسيع فيها إذ يصف الأجواء في جمل قصيرة، ثم يمضي في سرد الأحداث التي تبدأ في التشابك، وقد يكون الاختلاف بالبدء من النهاية ثم العودة عن طريق السرد إلى بداية الأحداث إلى غير ذلك من المسائل الفنية التي تتفاوت في استخدامها»[3]. والشكلين الآتيين يوضحان لنا ذلك:



–الشكل (15):لبنية الهرمية المحافظة– **– الشكل (16):البنية الهرمية المتحررة–**

[1] **باديس فوغالي**: دراسات في القصة والرواية، ص: 09.

[2] **باديس فوغالي**: القصة القصيرة النسوية في الجزائر: إطلالة على البنية السردية، ص:12.

[3] المرجع السابق، ص:09-10

في حين نعني بالبنية الانكسارية « القصص المشكلة من لوحات، ومشاهد، تكسر تراتبية الأحداث والتسلسل المنطقي للزمن، وتشمل هذه البنية النصوص التي تنتفي فيها الحبكة أو تكاد، إضافة إلى الخلو من التوتر الذي شأنه توليد الحبكة، سواء كانت بسيطة أم مركبة»[1].

يذهب النقاد إلى أن تبني هذه البنية هو « وليد تجربة ورغبة في التجديد، وتجاوز المحنط وبحث دائب عن بنيات جديدة لاحتواء الموضوعات القصصية، إضافة إلى حب التخلص من رتابة الزمن وآلية السرد»[2]. نلمس إذن مع هذه البنية « ظهور بوادر تجريب وانتقال مغاير على النص القصصي عمل على تحطيم النظريات الأدبية المعيارية التي تقدس أدبية النص وتحدد له أشكالا لا يجب الخروج منها»[3].

أما القصة التجريبية التي اصطلح عليها بمفهوم ما وراء القص* لأنها « دائمة التجدد والمزج بين مختلف الطرز في مقابل الطرز الأوحد. فإنها تمثيل واع للسرد المتعدد مقابل السرد المثالي والثابت والشكل السيموطيقي في مقابل الشكل الحتمي»[4]. معنى ذلك أنها تقوم على تجريب تقنيات حديثة في الكتابة ومحاولة استيعاب التيارات الأدبية المعاصرة وتطبيقها.

وقد حصر النقاد أبرز خصائصها في النقاط الآتية[5]:

-عرض لوحات من الحياة البشرية، لا تعتمد في صياغتها على نتاج الأحداث مثلما يفعل كتاب القصة التقليدية.

-إلغاء التتابع الزمني وتحطيم عناصر الخبر الثلاثة (المقدمة والعقدة والحل) للقصة لم يعد هناك تسلسل وتتابع زمني، تكسير الزمن.

---

[1] **باديس فوغالي**: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص:37.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] **محمد الحمامصي**: اتساع فضاءات الكتابة القصصية الجزائرية الراهنة،ص:01.

* **ما وراء القص** : "إن ما وراء القص هو ردة فعل على الاستقلالية المتزمة والصارمة للحداثة الصارخة، عن طريق الاعتناق الفج للغة". ينظر **عمر العسري** : القصة والتجريب (دراسة)، ص: 10.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر: **شريبط أحمد شريبط**: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 40، وينظر أيضا: **عبد الرحمن أبو عوف**: البحث عن طريقة جديد للقصة المصرية القصيرة، مجلة الهلال، مصر، ع 08، 1 أغسطس 1969، ص:80.

-عدم وضوح الشخصية الواحدة وتعدد الشخصيات بتعدد المقاطع التي تتشكل منها القصة شخصيات غامضة ومسكوت عنه.

-الاعتماد على تيار الوعي أي أنها لم تعد تركز على الجانب النفسي للشخصية وهذا يعني أنه لم يعد هناك رابط سردي فليس هناك كتلة سردية ثابتة.

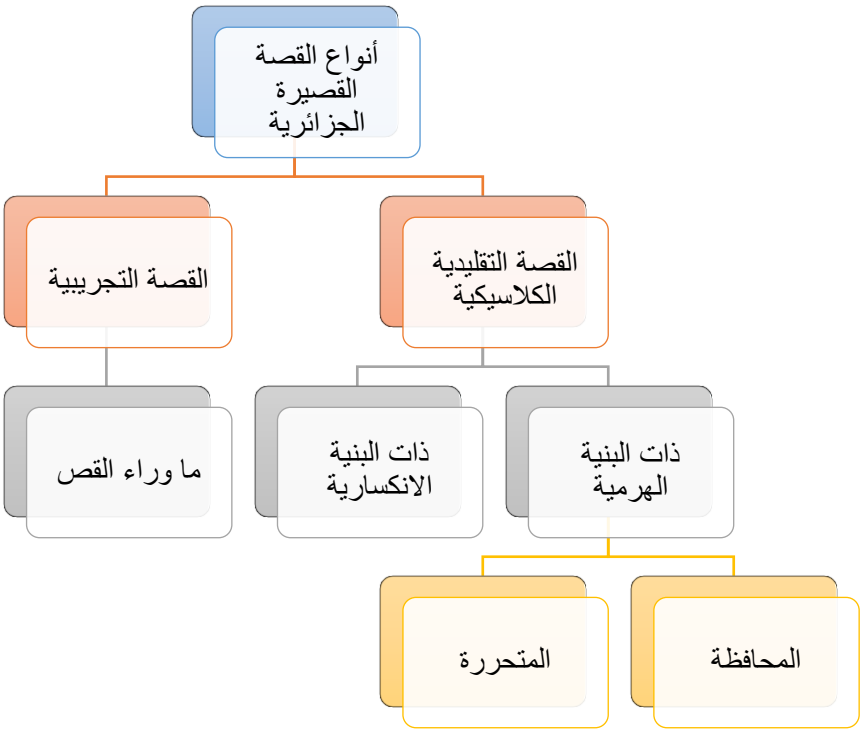
-تكثيف التعبير بحيث تقترب لغة القصة التجريبية من لغة القصيدة في كتابتها وإيماءاتها.

-الاهتمام بالتحليل النفسي للشخصية لسبر أغوارها وذلك عن طريق الحوار الداخلي.

-عرض الشخصية في موقف متأزم وذلك من خلال مواجهتها للأوضاع الاجتماعية والفكرية.

استنادا إلى ما تقدم يتضح للباحث/القارئ التمايز بين القصة القصيرة التقليدية (الكلاسيكية) التي ترتكز على الوحدات الثلاث التقليدية (المقدمة- العقدة- الحل) والتي جسدتها مرحلة الخمسينيات الستينيات وحتى منتصف السبعينيات، وبين القصة التجريبية التي جسدتها مرحلة الثمانينيات والتسعينيات (حتى الوقت الحالي) ؛حيث قام جيل جديد من الكتاب بتحديث الفنيات القصصية في كتاباتهم « وتفاوتوا في تجريب التداعي، وأسلوب الارتداد، وتنويع الضمائر، وتوظيف التراث، والرمزية الشفافة واستغلال الإثارة النفسية»[1]، أمثال: الأدرع شريف، مصطفى نطور، عبد الحميد بورايو، جيلالي خلاص، واسيني الأعرج، محمد الأمين الزاوي ...وغيرهم. والشكل الآتي يبين لنا ذلك:

[1] **مخلوف عامر**: مظاهر التجديد في القصيرة بالجزائر، ص: 109



--الشكل رقم (17):أنواع القصة القصيرة الجزائرية

إذن لقد حاولت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة التخلص من أسر التبعية للتجارب الريادية حيث برزت تجارب جديدة « تبحث عن مسافات ومدارات إبداعية متميزة لا تستنسخ المتداول من السرد الكلاسيكي وتبحث عن آفاق إبداعية مغايرة عن طريق تدشين أفق التساؤل حول ميكانزمات (آليات) الكتابة القصصية وقواعد الإحالة للواقع، والدخول في حوار خصب مع جميع البنيات»[1].

وعليه فقد استطاعت بعض التجارب القصصية المعاصرة أن تكسر رتابة الكتابة الكلاسيكية وتجسد سمات القصة التجريبية، وإن المتتبع لمسار هذه الأخيرة يقر أن مرحلة العشريتين الأخيرتين منه قد شهدت حركية إبداعية صنعها جملة من القصاصين الشباب المسكونين بهاجس التجريب وروح المغامرة أمثال: السعيد بوطاجين، الخير شوار، بشير مفتي، يوسف بوذن،...وغيرهم. وقد أثمرت هذه الحركية نصوصا قصصية جسدت ملامح التجريب إن على مستوى الشكل أو الأسلوب واللغة وحتى على مستوى الموضوع. وهو ما سنحاول الوقوف عنده في العنصر الآتي من البحث.

[1] **حسن لشكر**: الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)، ص:15-16.

4- تجليات التجريب في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة:

أولا وقبل البدء وجب أن نشير إلى نقطة هامة ألا وهي عنوان هذا العنصر الذي يصلح أن يكون عنوانا لبحوث ودراسات مستقلة "التجريب في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة" بوصفه عنوانا فضفاضا وواسعا يستوجب إجراء مسح شامل للمجاميع القصصية الجزائرية المعاصرة وذلك من أجل الكشف عن تجليات هذه الظاهرة فيها، وبالتالي رسم المسار التطوري الذي قطعته الممارسة القصصية في الجزائر وهو أمر لا تمتلك هذه الدراسة جرأة إدعاء بلوغه نظرا لكون التجريب فعلا يشمل جوانب النص المتعددة ولأنه كذلك يختلف من تجربة إلى أخرى، إذ لا يمكننا « الحديث عن التجريب في القصة القصيرة من دون الحديث عن الأسلوب الشخصي الذي يميز كاتبا عن غيره في معالجته الفنية لها»[1]، وعليه فقد حاولنا رصد تجارب معينة تتجلى فيها الظاهرة وتبرز بصورة واضحة، منتقلين في ذلك من العام (ظاهرة التجريب القصصي عامة) إلى الخاص (انتقاء تجارب جزائرية معينة تبرز تجليات التجريب فيها) ، معتمدين في ذلك على بعض الدراسات السابقة التي تناولت التجريب في المتون القصصية الجزائرية المعاصرة، نذكر منها:

- دراسة علاوة كوسة (2015-2016)، "أدبية القصة الجزائرية القصيرة (2000-2012)".
- دراسة سماح بن خروف (2016-2017)، "التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية (آليات الاشتغال وجماليات الحضور)"[2].

دراسة حسان زرمان (2018-2019)، "تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة"[3]

---

[1] **عبد الرحيم جيران:** القصة القصيرة ومأزق التجريب..ضرورة جمالية مكونة للأدب، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: القدس العربي،www.alquds.co.uk، اليوم: 12/2021 / 24، الساعة: 00:17 سا.

[2] **سماح بن خروف:** التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية (آليات الاشتغال وجماليات الحضور)، أطروحة معدة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري الحديث، إشراف: أ/د اسماعيل زردومي، تخصص: أدب جزائري حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة 1، 2016-2017.

[3] **حسان زرمان:** تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي إشراف: أ/د يحيى الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2018-2019.

ذلك أننا ومع الأسف لا نظفر بكتاب مستقل عن التجريب في القصة القصيرة الجزائرية غير هذه الدراسات أو بعض المقالات التي تتناول ظاهرة معينة من مظاهر التجريب في مجموعة قصصية واحدة أو نماذج مختارة، مثل الدراسة التي قدمتها طالبة الدكتوراه: أحلام شمري، الموسومة: "آليات التجريب في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة -نماذج مختارة- "[1].

ثانيا إن الباحث /القارئ المتمعن في العنوان يلاحظ أنه يتكون من شقين: يقترن الشق الأول منه بالبحث في ماهية التجريب عامة والتجريب القصصي منه تحديدا، أما الشق الثاني فيتصل بمستويات التجريب الإبداعي القصصي على مستوى تجلي النص، مما يوحي بتعدد العناصر القصصية التي مسها الخرق في سياق التجريب القصصي. وعليه فإننا سنحاول من خلال هذا المبحث الإجابة عن سؤالين اثنين هما:

1- ما هو التجريب القصصي ؟

2- ما هي مظاهره على مستوى التجلي النصي في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة؟

إن محاولة الإجابة عن السؤال الأول تقتضي منا الوقوف أولا عند مصطلح التجريب "**Experimentation**"* بوصفه مصطلحا إشكاليا ورؤية جديدة مست جميع الأصعدة بما فيها المجال الفني والأدبي، ولأنه « خاصية ملازمة للأدب، فيه يتحدد جزء من مفهومه الواسع»[2]، وأيضا عند العلاقة التي تجمعه بغيره من المصطلحات مثل مصطلح "التجديد" و"الحداثة" لأن الباحث/ القارئ يجد أن البعض من الدارسين يستعمله بوصفه مرادفا لهما.

---

[1] **أحلام شمري، رابح طبجون:** آليات التجريب في القصة الجزائرية القصيرة المعاصرة -نماذج مختارة-،مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي، برلين- ألمانيا،مج 04، ع 16، كانون الأول 2020م، ص: 374.

* لقد اهتم العديد من النقاد والدارسين بمصطح التجريب والبحث في أصوله والوقوف عند مفهومه، وتعد دراسة أ/د زهيرة بولفوس الموسومة "التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر" من بين أبرز الدراسات الأكاديمية التي اشتغلت على المصطلح في جانبه النظري؛ حيث إنها تتبعت أصوله ووقفت عند دلالاته المعجمية والاصطلاحية سواء في المعاجم العربية والغربية : للتوسع أكثر ينظر: **زهيرة بولفوس:** التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: أ/د يحيى الشيخ صالح، تخصص: أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010-2009م.

[2] **عبد الرحيم جيران:** القصة القصيرة ومأزق التجريب.. ضرورة جمالية مكونة للأدب، مرجع سابق.

يقصد بالتجريب « النسج على غير منوال سابق أو نموذج قار يفرض مقاومته على نحو مسبق على الكتابة، فما يجعل الأدب أدبا قيامه على التجريب الذي يحدده ويجعله منفتحا على الاغتناء المستمر في الشكل والأسلوب والموضوع الجمالي ومن ثمة فهو مغايرة مفتوحة على المجهول»[1].

يعرفه الناقد صلاح فضل على أساس أنه « قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول، دون التحقق من النجاح»[2]، معنى ذلك أنه نزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق جديدة واستكشاف عوالم مجهولة فهو« ليس مجرد نزعة شكلانية عابثة تسعى وراء تخريب الأشكال وتقويضها، لكنه في الأصل منهج في التفكير وفي الحياة أيضا يتمثل في الاجتهاد ضد المسلمات والزيف»[3].

ينطلق البعض من فكرة مفادها أن التجريب والتجديد في الفن شيئان مختلفان « فالتجريب يختبر أشكالا فنية مبتكرة تسعى إلى قطع الصلة تماما مع الشكل المتعارف عليه أما التجديد فيسعى إلى تطوير الشكل وتنويع المضمون في حدود مقبولة يمكن للجمهور استيعابها واستساغتها»[4] بوصفه تحديثا وإعادة بناء للشيء.

في حين يرى البعض الآخر أنهما « وجهان لعملة واحدة مع حساب خصوصية كل منهما قاموسيا»[5]، ونظرا لكون التجريب مصطلحا زئبقيا لا يمكن تحديده بدقة بوصفه دائم البحث عن المجهول فإنه يستعمل بمعنى التجديد، يقول أحد النقاد:

---

[1] المرجع السابق.

[2] **صلاح فضل**: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، ط 1، 2005، ص: 03.

[3] **زهيرة بولفوس**: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، ص:13.

[4] **أحمد القرملاوي** : في الفنون التجريب شيء والتجديد شيء آخر، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: http://alarab.co.uk، اليوم: 28/12/2021، الساعة: 34: 16سا.

[5] **سليمان البكري**: التجريب في القصة والرواية، الموسوعة الصغيرة، أعظمية دار الشؤون الثقافية العامة، دار الثقافة والإعلام، العراق، دط 2000، ص:05.

« يبقى التجريب مهموما بالبحث عن المجهول، وفي الفن دائما هناك مجهول، والتجريب يدعو للتجديد، والتجديد هاجس مستمر للمجربين وهو إدامة الحياة»[1].

معنى ذلك أن التجريب هو تجاوز للقديم ومحاولة لمعانقة كل ما هو جديد بمعنى أن التجريب « رغبة قوية في إنتاج الجديد باستمرار وبالتالي يتعذر الحديث عنه خارج مقولة التجديد»[2]

بما أن التجريب هو « مغامرة إبداعية غايتها التمرد على الأشكال القديمة وبناء رؤية مستقلة»[3] والحداثة هي « التحول الجذري والخروج عن المألوف شعارها تخطي وتجاوز كل النماذج القديمة»[4]، فإن الحديث عن ثنائية التجريب/ الحداثة يمكننا اختصارها في أن « التجريب هو التجسيد العلمي للحداثة فهذا التجاوز والتخطي والابتكار والخلق على غير نموذج سابق هو التجريب الذي يبيح للتجربة الإبداعية سيرورتها كما يبيح للذات المبدعة تعميق رؤيتها وانفتاحها الدائم على الجديد والمختلف»[5].

استنادا على ما تقدم فضلنا استعمال "التجريب" بدلا عن "التجديد" أو"الحداثة" كما ذهب البعض أمثال: حسان زرمان الذي فضل في دراسته السابق ذكرها استعمال مصطلح التجديد وكثيرا ما كان يقرنه بالتجريب بوصفه مرادفا له[6]. وأيضا علاوة كوسة الذي وظفه بوصفه مرادفا للحداثة[7].

ذلك لأننا ننطلق من فكرة مفادها أن التجريب هو الذي يحقق التجديد ويجسد الحداثة وأن « تجديد الإبداع القصصي لن يتحقق إلا بالتجريب الذي يؤطره وعي قرائي يشتق من الموجود نصا جديدا بمواصفات نوعية تبرز التجديد الخلاق ويحكمه وعي إبداعي يروض القصة بما يلائم تطورها

---

[1] **سعيد حميد كاظم** : التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق ببغداد، العراق، ط 1، 2016م ص: 34.

[2] **عبد الرحمان التمارة:** مستويات التجريب في القصة القصيرة بالمغرب: الكينونة والتجلي، مداخلة قدمت في اللقاء الوطني حول "القصة القصيرة بالمغرب" بالمحمدية في موضوع أشكال التجريب في القصة القصيرة بالمغرب، لقاء نظمه ملتقى الثقافات والفنون بالمحمدية، واتحاد كتاب المغرب، وذلك يومي الجمعة والسبت 1 فبراير 2014م. المداخلة متاحة على الشبكة الالكترونية :-https://zouakine zaman.jeun.fr، اليوم: 2021/12/26، الساعة: 21:43سا.

[3] **نجلاء العيفة:** التجريب: المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، مج 10، ع02، 2020م، ص:314.

[4] المرجع نفسه، ص: 319.

[5] **زهيرة بولفوس:** التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،ص:52

[6] ينظر: **حسان زرمان:** تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزارية المعاصرة، ص: ج.

[7] ينظر: **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص: 247

الدينامي»[1]. معنى هذا أن التجريب القصصي يتأطر ضمن ذاتية التجريب بوصفه مفهوما ينطلق من النظر إلى القصة القصيرة بوصفها تجليا إبداعيا ونصا محققا خاضعا لأمرين[2]:

الأول: يخص رؤية القاص للعالم والإنسان داخله رؤية متولدة من تجارب حياتية متنوعة وتصورات إيديولوجية وتراكمات قرائية.

الثاني: يهم النص القصصي حيث يُجري القاص عليه خلخلة واضحة تُصير نصه تجريبيا فيبني مكوناته الخطابية واللغوية والفنية وفق معايير جديدة لم تكن مألوفة في التقليد القصصي.

نستنتج إذن أن « رؤية القاص تؤطر التجريب وتستهدف تحقيق غاية منه، وبناء النص القصصي يؤسس التجريب ويحققه عمليا وهذا ما يخلق التميز النوعي للقصة في المسار العام للإبداع القصصي فيصير الفرق بين القصص القديمة والقصص التجريبية الحديثة قائما على مستوى الرؤية والبناء»[3]، وعليه فقد أصبحت القصة القصيرة المعاصرة بذلك « عملية خلق أو تجسيد فني في شكلها ورؤية وموقف من الوجود في مضمونها إذ تحاول الكشف عن الحقيقة وتلمس المأساة وإدراك أبعاد الإنسان والحياة والعصر»[4].

أما التجريب القصصي فيجمع الدارسون على أنه « رهان إبداعي مفتوح، لا حدود له، وليست له قواعد ثابتة، وراسخة بل إنه يتمظهر على صعد ومستويات وبنيات تهم اللغة والتقنية والبناء المعماري والمرجعية وديناميةالانفتاح على فنون ومعارف موازية كما أنه لا يخضع لوصفة عامة وأطر جاهزة»[5].

---

[1] **عبد الرحمان التمارة:** مستويات التجريب في القصة القصيرة بالمغرب: الكينونة والتجلي. مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] **أحمد الزعبي:** التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ص:03.

[5] ورقة تأطيرية أعدتها اللجنة المنظمة للملتقى الوطني حول القصة بعنوان : **مستويات التجريب القصصي في القصة المغربية المعاصرة** مجلة الكلمة، أنشطة ثقافية، ع82، فبراير 2014م، النص متاح على الموقع الالكتروني للمجلة: www.alkalimah.net اليوم: 2021/12/24م، الساعة:17:03سا.

نستدرك هنا ونقر أن التجريب قد طال القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة منذ الثمانينيات وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في العناصر السابقة من البحث؛ حيث لامس كل العناصر المكونة للقصة القصيرة سواء على مستوى الحدث والحكاية أو على مستوى اللغة والخطاب وحتى التقنية. وعليه فإننا سنحاول رصد تجلياته فيها.

نستحضر قبل الخوض في ذلك الدراسة التي قدمها الأستاذ **حسن لشكر** الموسومة "**الخصائص النوعية للقصة القصيرة**" التي تناول من خلالها القصة التجريبية نموذجا، محاولا رصد بعض مستويات اشتغال الخطاب القصصي الجديد الذي احتل حيزا مهما في المشهد السردي الحديث بالمغرب؛ حيث سعى إلى إبراز خصوصيات ومكونات المعمار النصي في القصة التجريبية المغربية ومدى مساهمة أدباء مدينة القنيطرة في إثراء الإبداع القصصي الجديد مركزا على تجربتين دالتين في المشهد القصصي المغربي ذي التوجه التحديثي لا تنفصلان عن مجمل خصائصه، متمثلتين في تجربة كلا من: **عبد الرحيم مودن وإدريس الصغير**.

انطلاقا مما تقدم وعلى ما جاء في الدراسة السابق ذكرها سنحاول أن نقف عند الخطاب القصصي الجزائري المعاصر بهدف رصد تجليات التجريب فيه وإبراز خصوصيته.

يمكننا إذن أن نرصد تجليات التجريب في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بحسب الآتي:

1- كسر عمود القصة الكلاسيكية، ورفض بنائها التقليدي:

رفضت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة البناء التقليدي وحاولت الخروج عن السرد الكلاسيكي؛ حيث إن تسلسل الأحداث لم يعد خاضعا لقواعد أو لنظام البداية – الوسط (العقدة)– الحل، وإنما أصبح يُعتمد على السرد المتقطع أو اللاسرد، وأصبح بذلك « النص القصصي يتشظى إلى مقاطع مشهدية، مما يجعل الجمل السردية تبدو مستقلة عن بعضها رغم وجود خيط رابط بين أحداثها وفضاءاتها وشخصياتها وأنفاسها المتقطعة»[1].

[1] **حسن لشكر**: الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)، ص: 17.

وهو ما نجده عند القاص محمد دحو الذي يفاجئنا في سرده للحدث بفوضى الترتيب؛ حيث يقوم على ما يسمى بالانقطاعات وانتقاء المقاطع و المشاهد، فلا نحس ونحن نقرأه بذلك الترتيب الزمني التقليدي أو بتلك النمطية الذهنية في تتبع الحدث على غرار القصة التقليدية[1]، ولعل المقطع القصصي الآتي من قصته "الجفاف" ،ضمن مجموعته القصصية "عندما ينقشع الغيم" (1984)، يؤكد لنا ذلك، يقول: « وبينما أنا في أحد الليالي المقمرة، الهادئة، مستلق على فراشي مرت أمامي أشباح فاهتززت سمعت صوتا يجيء من بعيد، كان عذبا، وكان جميلا فقمت ومشيت محترسا حتى إذا اقتربت من شجرة ضخمة ارتفعت دقات قلبي، ولشد ما كانت دهشتي عظيمة حين لاح لي من هناك شيء لم أتبينه جيدا»[2].

أيضا من بين النماذج القصصية التي عملت على خلخلة الشكل ودفعه إلى التشظي والانفلات من الأطر السردية المعيارية والتجارب النمطية المتداولة نص "أشجار العلقم" من ديوان "أقبية المدينة الهاربة" (1989) للقاصة "نورة سعدي"؛ حيث إن القارئ للقصة يتلقى صعوبة في استيعاب مضمونها واستساغته بشكل يسمح بتمثيل الأحداث وإمكانية إعادة حكيها من جديد لكونها تقوم على بنية تجريبية "قولية" تؤثر العنصر الكلامي أو التعبيري على حساب العنصر الحكائي، وتكسر بنية السرد عن طريق تقسيم المتن القصصي إلى مقاطع تفتقر إلى التماسك الخيطي الذي يخلقه هذا الأخير –العنصر الحكائي– مما يسبب للقارئ/ المتلقي استفزازا سرديا لما هو مألوف[3].

وأيضا نص "الوجه الآخر" (1994) للقاصة "حفيظة رويبح" التي تمثلت البنية التجريبية ووضعتنا أمام نسق سردي غير مألوف إذ يمثل النص مغامرة ذات طرفين: طرف فكري يتجسد في البعد الإنساني لعلاقة المرأة بالرجل، وطرف شكلي يتبدى في تجاوز الأشكال التقليدية. ويصنف ضمن الكتابة التجريبية الحديثة الواعية التي توفق بين صرامة العقل وليونة الذات[4].

---

[1] ينظر: **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد القصصي الجزائري المعاصر، ص: 77

[2] **محمد دحو**: عندما ينقشع الغيم، (قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984،ص: 62

[3] **باديس فوغالي**: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص: 49-50.

[4] المرجع السابق، ص:50-51

مما سبق يتبين للباحث /القارئ أن ظاهرة التقطيع / التشذير "**Le Fragment**" تعد من أبرز الظواهر التجريبية على مستوى البنية الفنية للقصة القصيرة المعاصرة بوصفها « تشكيل دلالي جمالي يعكس الطابع الكاوسي الذي يسم العالم في تكوينه وفي انبثاقه الأولي من جهة ويعبر عن تنوع إمكانيات تحقيق النص القصصي من جهة ثانية»[1] ، فقد حققت نماذج متميزة في الإبداع القصصي ساهمت في تدعيم التطوير القصصي وتجديده. فإضافة إلى النماذج السابق ذكرها يمكننا أن نمثل ببناء قصصي معاصر يبنى على منظور تشذيري أساسه شذرات سردية مرقمة يؤطرها النص الإطار، يتجلى ذلك في قصة "اعتقاد القنديل" للقاص يوسف بوذن ضمن مجموعته القصصية (وشم في الذاكرة)[2] ، وقصة "نهاية مأساوية لزمن أسطوري" للقاصة عقيلة رابحي ضمن مجموعتها القصصية (تفاصيل الرحلة الأخيرة)[3].

2- تراجع أسلوب الوصف الكلاسيكي لصالح السرد:

أعادت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة النظر في بناء السرد ومعالجة محتواه فقد انسحب الوصف الكلاسيكي بوصفه إجراء خطابيا أساسيا في القصة التقليدية لصالح هذا الأخير الذي « أصبح يحتل مرتبة أعلى في إدراك اشتغال الدلالة بالنسبة للقصة التجريبية التي تركت، عموما، الوصف التقليدي واهتمت ،بالمقابل، بالسرد أكثر من غيره»[4].

يتجلى لنا ذلك في قصة "الجفاف" لمحمد دحو تحديدا -المقطع السابق ذكره- نلاحظ أن السارد يتجنب الوصف عن طريق توظيف الأفعال الحركية (اهتززت - سمعت - قمت - مشيت -...) في تشكيل صورة الأحداث وسبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي منفعلة بحدث معين، مما عمل على تخليص المسار السردي من الوصف التقليدي[5].

---

[1] **عبد الرحمان التمارة:** مستويات التجريب في القصة القصيرة بالمغرب: الكينونة والتجلي، مرجع سابق.

[2] **يوسف بوذن:** وشم في الذاكرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص: 15.

[3] **عقيلة رابحي:** تفاصيل الرحلة الأخيرة، فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2010.

[4] **حسن لشكر:** الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)، ص:19.

[5] ينظر: **عبد القادر بن سالم:** مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص: 75-76.

والملاحظ على تقنياته أنها تعددت بين الوصف الذاكري الذي يركز فيه القاص على إثارة ذكريات ذات ارتباط قوي، و«الحوار بأنواعه: لا سيما ما يتعلق بتقنيات الشفافية الداخلية- حوار باطني مباشر، حوار باطني غير مباشر، قص نفسي-»[1]، والتي أدت دورا أساسيا في تقديم الشخصيات وتبئيرها لكون السرد قد « اتخذ مفهوما واسعا ومغايرا يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيات الساردة»[2].

من بين النماذج القصصية التي تمثلت المونولوج الداخلي المجموعة القصصية "شتاء لكل الأزمنة" (2002) للقاص **بشير مفتي**؛ حيث نجد أن هذه الظاهرة بارزة في أغلب قصصه قصة "خيط الروح" قصة "مدينة الآخرين"، قصة "رأس المحارب"، قصة "مداخل كثيرة لجرح واحد" وغيرها[3]. وأيضا المجموعة القصصية "رجل مبلل.." للقاص بدر الدين خليفي التي استعان فيها بالحوارات غير المباشرة والمونولوج الداخلي تأكيدا على حالة التمزق والشتات التي تعيشها الشخصيات التي تتغذى على الذكريات المؤلمة ورائحة الموت[4].

كما نمثل أيضا بمقاطع سردية من قصة "خيوط الفجر الأولي" للقاص يوسف بوذن ضمن مجموعته القصصية "وشم في الذاكرة"، التي تتجلى من خلالها مظاهر الشفافية الداخلية للشخصية وتحديدا تقنية الحوار الباطني غير المباشر:

« كان حسن يعلم أن الظل خرافة، الظل الذي يتبعك ليس ظلك، ظلك لا يتقلص ولا يتلوى، ظلك مستقيم، حذار إنه ظل الجلاد...

ما جدوى الموت إن لم يكن دفاعا عن مدينة وحب، كم هو كريه أن نموت دون ما سبب... »[5].

---

[1] **حسان زرمان:** تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: ب.

[2] **عبد القادر فيدوح:** حدود السرد في قصة التنين لعمار بلحسن، مجلة التبيين، ع 07، 01 يوليو 1993م، ص: 54.

[3] **بشير مفتي:** شتاء لكل الأزمنة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

[4] **بدر الدين خليفي:** رجل مبلل...، مجموعة قصصية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1، 2015م.

[5] **يوسف بوذن:** وشم في الذاكرة، ص: 61-65.

فالباحث/القارئ يلاحظ أنها «عبارات يلتبس فيها صوت الراوي بصوت الشخصية حسن لغياب علامات نصية، أو مطبعية، تقدم الحوار الباطني غير المباشر، وتفصله عن السرد: (قال في نفسه تساءل...) كما في الحوار المباشر، لذلك، في الحوار الباطني غير المباشر، تكون اللغة والصوت للراوي مقابل امتلاك الشخصية للرؤية والإدراك»[1].

انطلاقا مما تقدم نلاحظ أن "المونولوج الداخلي" أو ما صار يعرف "بتيار الوعي" أو "أسلوب التداعي الحر"، قد طغى على القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بوصفه « تقنية تتلاعب بالزمن لصالح البناء العكسي للحبك النصي أو البناء المنفلت من الصرامة التاريخية؛ حيث تختفي نقطة البدء والختام وما بينهما من فواصل زمنية»[2].

3- الخروج عن القيد الزمني، كسر خطية الزمن والتلاعب به:

خرجت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة عن التسلسل الزمني المستقيم الأحادي، فلم يعد الزمن فيها مبني على منطق التسلسل والتتابع؛ حيث إنها خرقت منطقه « عن طريق الذاكرة وأحلام اليقظة والتداعي والتأمل فالمستويات الثلاث للزمن (الماضي- الحاضر- المستقبل)، تتداخل وتتعايش في الغالب فتقدم لنا عالم المحكي في إطار متكسر لولبي متعرج»[3]، معنى ذلك أن « اللامنطق هو الذي أصبح يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل والاسترجاع والاستذكار؛ حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعا في تكسير عمودية السرد »[4]. وقد شكل الزمن في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة سلطة نصية؛ حيث اشتغل القصاصون على تفاصيله ومكوناته، بتقنيتي الاسترجاع والاستباق وبلمسات فردية لكل قاص[5].

يشير **علاوة كوسة** إلى أن السرد الاسترجاعي/ الاستذكار الذي يعتمد على تقنية الفلاش باك (**Flashback**) التي يتم من خلالها « استعادة الحكاية الأولى الغائبة على مستوى النص والحاضرة على

---

[1] **حسان زرمان:** تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص: 93.

[2] **بوضروة زهرة:** القصة الجزائرية بين الإتباع والإبداع (دراسة نقدية لقناديل الظلام لعميش عبد القادر)، ص: 104.

[3] **حسن لشكر:** الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)، ص:20.

[4] **سعيد يقطين:** القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،1985 ص: 261.

[5] **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص: 284.

مستوى الذاكرة، بالقياس إلى نقطة معينة تمثل حاضر الحكي»[1]، هو المسيطر على مجريات القص في الألفية الثالثة وأن الذاكرة بكل محمولاتها كانت متكأ رئيسا لها، يقول: « لقد غلب كتاب القصة القصيرة الجزائرية استعمال تقنية الاسترجاع/ الاسترداد على تقنية الاستشراف/ الاستباق وبدا كتابنا مستذكرين متكئين على الذاكرة مضنين شخصياتهم رؤى ماضوية، مخاطبين من خلالها الأمس والذكريات»[2].

ولأن النماذج في هذا الشأن كثيرة نذكر على سبيل المثال لا الحصر[3]:

- قصة "الجاواوي" للقاص جمال بن صغير ضمن مجموعته القصصية "تمثال الموظف المجهول" (2002).
- وقصة "شذرات من قصة رجل يحمل ذاكرة" للقاص خليل حشلاف ضمن مجموعته "فراغ الأمكنة" (2003).
- وقصة "معاناة أنثى" للقاصة لامية بلخضر ضمن مجموعتها "عصي على النسيان" (2008).

وغيرها من القصص التي اعتمدت على التذكر والحلم بوصفهما نقطة ارتكاز أساسية في النص جعلت من المتن القصصي حديثا متدفقا ومنسابا يحكمه التداعي والتذكر « وذلك عن طريق السرد الاسترجاعي الذي وسم أغلب النصوص القصصية وغلب على الذوات الساردة فيها، وهو ما يكشف بالفعل أن القصة القصيرة الجزائرية قد حجزت للذاكرة فضاءات رحبة وضمنتها بأزمنتها القريبة والبعيدة عناصر القص الأخرى من شخصيات، أحداث وأمكنة، ومعجم لغوي كان مكتظا بألفاظ الذاكرة/ الماضي/ الأمس ومشتقاتها»[4]، يقول القاص يوسف بوذن في قصته الموسومة "أغنية الساقية" مسترجعا ذكرياته وأيام صباه:

« اسمها جميلة...

واسم الوردة التي طلعت على جنب الساقية: قرنفلة.

عندما كنت صبيا كان أبي يعلمني فيقول:

- هذه بالذات زنبقة، يمر موكب الماء، فتتموج الزنابق كأهازيج الحاشية.

---

[1] **بوضروة زهرة**: المرجع السابق، ص:114

[2] المرجع نفسه، ص: 113

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 103-104-105.

[4] المرجع السابق، ص: 109.

(...) كان الصبية يمرحون وكانت جميلة بظفائرها القمحية تقف بتنورتها المطرزة كسنبلة متفردة خجولة يتورد خداها كقرنفلة»[1].

وتقول أيضا القاصة وافية بن مسعود في قصتها "ستائر" ضمن مجموعتها القصصية "اشتباه الظل" وهي تسرد لنا حالة سلوى التي يرجع بها الحنين ونزيف ذاكرتها الذي لا يتوقف إلى وطنها الجزائر، وإلى أيام طفولتها، وهي في أرض الغربة:

« توقفت عند آخر ستارة تغلقها تمرر بصرها نحو العابرين في الشارع الباريسي العريض. تتذكر وجه مدينتها ورائحة التوابل والتراب عند سقوط المطر. تحاول أن تمسك وجهها الطفولي وهو يعبر الأزقة الضيقة، (...) داعبتها صورة وجهها الجميل وضفائرها الذهبية المزخرفة بشرائط الحرير الوردية..»[2].

أما تقنية الاستباق والاستشراف «التي يتم فيها إطلاع القارئ على أحداث تسبق زمنها على مستوى الواقع، وهي أشبه بتنبؤات مستقبلية تخطت الزمن باستباقه»[3] فقد كانت نادرة مقارنة بالتقنية السابقة « وقلما نعثر على حوار مع المستقبل وتعاملا بتقنيات الاستباق عدا بعض الأحلام والأماني والسفر المستقبلي في أجواء غرائبية بأجنحة الخيال العلمي، وشيء من الانتظارات والتطلعات إلى المستقبل كمخلص من قسوة الواقع المعيش»[4]، نمثل لها بقصة "ميت يرزق" للقاص محمد رابحي ضمن مجموعته التي تحمل العنوان نفسه؛ حيث تستشرف فيها إحدى شخصياتها موتها وما يليه، ويعد هذا الاستشراف من أندر ما ورد في السرد العربي عموما وفي القصة القصيرة الجزائرية خصوصا[5]. وأيضا بقصة "أبجدية الوجع الآتي" ضمن المجموعة القصصية "رجل مبلل..." للقاص بدر الدين خليفي التي نحت المنحى نفسه، يقول القاص:

« أنا اليوم أحتفل بمرور جرح على الجرح الذي مر، منذ لحظات وأنا أقف دقيقة صمت ترحما علي أنا الوجه الذي ثلاثين عاما ظل مسروق الهوية... أنا اليوم في اجتماع موسع مع نفسي، ممدا فوق خيط

---

[1] **يوسف بوذن**: وشم في الذاكرة، ص:05.

[2] **وافية بن مسعود**: اشتباه الظل، قصص، منشورات فاصلة، الجزائر، ط1، 2013م،ص:09-10.

[3] **بوضروة زهرة**: القصة الجزائرية بين الإتباع والإبداع (دراسة نقدية لقناديل الظلام لعميش عبد القادر)، ص:114.

[4] **علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:113.

[5] المرجع نفسه، ص: 112

الوقت، أوزع أدواري علي، وأضبط الصوت والألوان والديكور، وطعم الدموع الذي سينتهي بها كل دور على عتبات الموت أو الوداع »[1].

في الأخير يمكننا القول إن الخروج عن القيد الزمني وإمكانية الانفلات من الإطار التاريخي هو ما يكسب النص الأدبي عامة –والقصصي منه تحديدا– قيمته الفنية والإنسانية ويعطيه القدرة على الحياة وصلاحية التجدد في كل زمان[2].

والجدير بالإشارة إليه هو ارتباط الزمن عامة و في المنجز القصصي الجزائري منه تحديدا، بغيره من المكونات الأخرى؛ حيث تعددت علاقاته بوصفه مكونا قصصيا بالآخر، فكان ذا روابط مختلفة بالأمكنة بوصفها فضاءات للأحداث، وبالشخصيات بوصفها محركات لها، وذا محمولات ذاتية/ عاطفية/ شخصية لهذه الشخصيات. و لم يكن اشتغال القاص الجزائري على توظيف الزمن بمختلف تقنياته بوصفه حتمية فنية تؤطر الأحداث وتموضعها حسب حالاتها فقط، بل كان لحاجة جمالية، دلالية، عميقة رامزة، تزيد القصة تماسكا وتعبيرا[3].

4- التركيز على الفضاء:

احتل **الفضاء***حيزا مهما في القصة القصيرة؛ حيث أصبح يتحكم في توجيه الخطاب وتوليد الصور والرؤى و أسهم في بلورة وتشييد عالم المعنى في النص التجريبي. وقد شكل ركيزة أساسية في بناء القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بوصفه حيزا «تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وتتخذ فيه اللغة

---

[1] **بدر الدين خليفي**: رجل مبلل...،ص: 77.

[2] **بوضروة زهرة**: المرجع السابق، ص: 113.

[3] ينظر:**علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:113

* إن القارئ/ الباحث أثناء تناوله للمكان بوصفه مكونا سرديا من مكونات القصة القصيرة يواجه إشكالية مصطلح، أو ما تطلق عليها أوريدة عبود المفارقة الاصطلاحية بين المكان و الفضاء، يعد المكان مكونا من مكونات الفضاء أما هذا الأخير فهو أوسع من المكان وأشمل، حيث يتسع ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة، والشخصيات والأحداث، فهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة القصصية المتمثلة في سيرورة الحكي، تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية. للتوسع أكثر ينظر: **أوريدة عبود**: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي،دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009م، ص:21-22. ينظر أيضا: **علاوة كوسة**: المرجع السابق، ص:141. **ثائر العذاري**: نظرية القصة القصيرة، ص: 81.

أشكالها المختلفة ومستوياتها المتعددة»، نمثل لذلك بمجموعة من المقاطع القصصية المأخوذة من مجموعات قصصية مختلفة، بوصفها عينات تؤكد على الحضور اللافت للأمكنة وتنوعها:

-« لم أجيبه وأكملت سيري في الطريق الذي لا يفصح عن وجهه في **الصحراء** الممتدة عبر تكاثف الرمال باتساع مذهل وغريب وسرعان ما اختفى الرجل... كانت السبل قد تفرقت بيننا في اتساع الصحراء اللامحدودة وغموض **البحر** المذهل بينهما برزخ لا يلتقيان»[1] .

-« إنه الإحساس بالضياع في **المدينة** في قلب المدينة أنت في روحها الأسمنتية عفوا عن هذا الوصف القبيح فما دخل الاسمنت هنا كل شيء يتحرك (نحو ماذا؟)»[2]

« كانت **قسنطينة** أجمل من أن تصفها عين كاتب، ومع ذلك كنت أشعر بضيق وخوف داخل الأزقة المتناسلة، كمتاهة ورائحة التاريخ المنفلتة من جدران صدئة، لم يعد هنا ما يشير إلى قيمتها، كنت أسير

-وكأنني في جنازة، لم أرفع رأسي بعد إلى فوق و إن منيت نفسي أنني سأفعل ذلك حتما عندما أصعد إلى مقام القديسة»[3].

- « وجدت هذه الأوراق بين طيات ثياب كهل، مات على **الرصيف**، وقد ذكر المارة أنهم رأوه عدة مرات في هذا المكان، يردد عبارة غير مفهومة ويلف على جسمه قماشا من الكتاب الأبيض»[4].

- « **القبور** الغافية على وجه الحياة تحمل عناوين شتى لموعد واحد، أنا لم أزرك يوما فكيف الوصول إلى وجهك النائم، في هذا المكان، القبور الجديدة ليست له، ترى هل تشيخ القبور بحجم السنين التي تبعثها نحو الأعمق، أم بمدى أوجاعنا أمام عنف اللحظة حين نترك خلفنا كل الأيام وكل رصيد الذاكرة»[5].

---

[1] **بشير مفتي**: شتاء لكل الأزمنة، ص: 17.

[2] المصدر نفسه ، ص:87

[3] المصدر نفسه، ص: 21

[4] **جمال بن صغير**: تمثال الموظف المجهول، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م، ص:07

[5] **وافية بن مسعود**: و..تحضرين على الهواش، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط1،2006، ص:08

- «أستعيد سبت باب الواحد الأسود إثر الفيضان الذي اجتاح الحي، يرمقني من جبال الوحل وجدران البنايات التي لم يجف نداها، شبح الموت رابض على الطرقات أحسه يقترب مني يجتاحني كما الماء، يسلبني طمأنينتي»[1].

ثم إن اللافت للانتباه إضافة إلى تعددها (المدينة، الصحراء، البحر، القبور الرصيف، الطرقات ...) وتنوعها؛ حيث قسمها علاوة كوسة إلى أمكنة منفتحة ومنغلقة [2]، و أمكنة مقدسة ومدنسة[3]، هو أنها أمكنة تفوح موتا وغيابا وأسى مما يؤكد على أن الفضاء القصصي في القصة التجريبية « لم يعد مجرد ديكور أو إطار شكلي، بل أصبح قيمة لغوية استعارية تكشف عن أبعاد رمزية ودلالية. فهو كفكاوي قاتم كابوسي مما يجعله ينضاف للعوامل المعاكسة داخل البرنامج السردي ويرتبط رمزيا ببعض القيم السلبية حتى يؤشر على الانغلاق »[4] والسوداوية رغم امتداداته.

هذه الأخيرة –السوداوية "**Mélancolie**"* - أصبحت تشغل مساحات واسعة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، بل إنها تهيمن أحيانا على الشخصيات إلى درجة، تكاد تغطي فيها مجموعة كاملة، كما يلاحظ في مجموعة "ما حدث لي غدا" للقاص السعيد بوطاجين[5].

وعليه فقد عكس الفضاء هوية الأعمال القصصية، وكانت له سلطته على مكونات السرد الأخرى؛ حيث تشكلت بينه والآخر علاقات مختلفة وبمستويات متباينة فقد كان له –إضافة إلى الزمن– ارتباطا وثيقا بالشخصيات التي تأثرت بمحمولاته العاطفية النفسية والإنسانية[6]، وارتباطا بالقاص نفسه حيث إن هذا الأخير لم يسلم من سلطة المكان ، ذلك أن الباحث/القارئ لبعض المجموعات القصصية الجزائرية يجد أنها اتخذت من المكون المكاني مركزا لها، وأن بعض القصاص قد خصوا مجموعاتهم القصصية

---

[1] **حكيمة جمانة جريبيع**: أنثى الجمر، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 09

[2] **علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:149

[3] المرجع نفسه، ص:169

[4] **حسن لشكر**: الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)، ص:22

* **السوداوية** Mélancolie: للتوسع أكثر في أصول المصطلح ومفهومه ينظر: **حسان زرمان**: تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص:164.

[5] المرجع نفسه،ص: 294.

[6] ينظر: **علاوة كوسة**: المرجع السابق، ص:285.

ككل للحديث عن الأمكنة/ وعن مدن بعينها بوصفها « حنين دائم للرحم،فدروبها لدى الفنان الأصيل تصبح أوعية المشيمة، بها يتغذى وأزقتها تغدو أوردة الدم التي تعطي الحياة، حتى إذا قطع حبل السرة انفجر الحنين إليها (المدينة) طاغيا، كاسرا، مكابرا، طامحا إلى العودة»[1]، وهو ما ذهب إليه القاص جمال فوغالي في مجموعته القصصية "مجد الأمكنة"[2] التي تكشف للباحث/ القارئ عن حضور الأمكنة فيها منذ عتبة العنوان، ثم إن المتصفح لمتنها يلاحظ أن القاص قد هيأ لنا فرصة الانطلاق الوجداني مع هذه القصص إلى مختلف ربوع الوطن؛ حيث قدم وصفا لمجموعة من المدن الجزائرية (بونة، العلمة، سوق أهراس، جيجل، القل،...) التي ولد بها وترعرع وإما عاش بها أو زارها. كما يلاحظ أيضا امتدادا في جغرافية المكان (متنقلا بنا من مدينة إلى أخرى) فقد انطلق من بونة سيدة الأمكنة التي تستبد بالقسط الأكبر من هذه المجموعة وتهيمن على صفحاتها (فقد خصها بثمانية نصوص: "بونة القصيدة، شعرية المكان"، "بحر بونة، مدينة الروح"/"كور بونة، مصب المحبة"/ "بونة الحبيبة، نبض القلب"/"بونة القلب ذاكرة الألم"/ "بونة الجازية، فضاء الروح"/ "بونة التاريخ، مدينة الإبداع"/ "مدينة الإبداع، نص الخلود") متوجها إلى العاصمة ("عاصمة القلب، جزائر الحزن")، مارا بالعلمة ("علمة الأحبة، غلمان التحنان"/ "علمة المحبة، وهج الكتابة"/ "مقام العلمة، غيضة المحبة"/ "علمة التواصل/ إبداع الاختلاف"/ "زمن العلمة، مجد العاشرة")، ثم القُل ("قل المحبة، قل الاخضرار"). عائدا إلى سوق أهراس ("سوق أهراس، مجد الأسود")، وطاغست ("طاغست الطفولة، فرح الذاكرة") مسقط الرأس، ثم متوجها مرة أخرى إلى جيجل ("جيجل الماء، جنة الاخضرار")، وصولا إلى الجلفة ("نص الجلفة، سماء الأبدية"). كاشفا لنا عن كل ما حملته هذه المدن من زخم تراثي وأبعاد ثقافية وتاريخية وحضارية، بأسلوب قوامه التكثيف الشعري ما يجعل من المجموعة القصصية ككل دليلا سياحيا* للقارئ/المتلقي.

---

[1] **جمال فوغالي:** مجد الأمكنة، نصوص، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، الجزائر،دط 2007م، ص: 12.

[2] المصدر نفسه.

* يحضرنا هنا مقال د/ يوسف وغليسي "الأدب السياحي ونصوص الهجرة عبد الله الركيبي (في مدينة الضباب) أنموذجا" المنشور ضمن كتابه (في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، انطلاقا مما ورد فيها نطرح التساؤل الآتي: هل يمكن أن نصنف المدونة "مجد الأمكنة" ضمن الأدب السياحي؟ وهل يمكننا القول إنها من الأعمال الأدبية التي تسعى إلى تكريس الأدب السياحي وترسيخ المصطلح في الأدب الجزائري المعاصر؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها تحتاج إلى دراسة معمقة وخاصة، ذلك أن المقام يضيق عن الخوض فيها. للتوسع أكثر في الأدب السياحي. ينظر: **يوسف وغليسي:** في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1433هـ-2012م،ص: 272.

من النماذج أيضا التي جسدت أسلوبا مغايرا للمألوف القصصي الجزائري وحاولت أن تكرس المكان بوصفه مركزا، أعلنت به تمردها المطلق على القصة الكلاسيكية نذكر:

-المجموعة القصصية (رقم 01): "تاكسانة بداية الزعتر، آخر جنة" للسعيد بوطاجين[1].

-المجموعة القصصية (رقم 02): "أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة" للقاصة جميلة زنير[2].

-المجموعة القصصية (رقم 03): "روسيكادا " للقاصة زهور ونيسي[3].

فالقارئ/الباحث للمجموعتين القصصيتين (01+02) يلاحظ أنها تتحدث عن مدينة جيجل التي يستشفها القارئ في المجموعة الأولى منذ عتبة العنوان فتاكسانة هي إحدى بلديات دائرة تاكسانة

ولاية جيجل، وهي مسقط رأس القاص،يقول عنها في القصة التي حملت عنوان المجموعة نفسه: « تنقصني تاكسانة، تلك القرية الوديعة ما أعظمها.زرت مدنا وعرفت ناسا كانوا أصدقاء. عاشرت الملائكة والشياطين ورأيت كثيرا. تهاوى هذا الكثير. كان مجرد غبار، مجرد أصوات، مجرد مساحيق، مجرد صراصير. وهكذا كبرت في عيني. هل تعرفينها؟

-من؟ سألت بعفوية.

-تاكسانة. أجاب بصوت خفيض.

-وهل تشبهها؟ سألته مبتسمة»[4].

أما في المجموعة القصصية الثانية فلا يكتشفها القارئ –مدينة جيجل– إلا إذا تصفح متنها؛ حيث إن القاصة قد خصتها بثلاثة عشر نصا ("أنت وجهتي دوما"، "جيجل مهوى القلب"، "مملكة الرياحين" "جيجل..المخبأة في صدري"، "تحت أعراف الياسمين"، "توق إلى الضفاف (الكونجادير)"، "المدينة والمزار"، "سفينة بابا عروج"، "جدار أقلال"، "سيدي أعمر سلطان البحر"، "الزاوية"، "الجامع الكبير محمد الطاهر ساحلي"، "سيدتي الرائعة..أتسمعين؟")، تحفل بعبق المكان وتحديدا جيجل مسقط رأسها ومرآة طفولتها، أخذتنا من خلالها في رحلة استكشافية لهذه المدينة الفاتنة على حد قولها:

---

[1] **السعيد بوطاجين:** تاكسانة بداية الزعتر، آخر جنة، الأعمال غير الكاملة، الأعمال السردية، دار فيسرا للنشر، الجزائر، دط، 2017م.

[2] **جميلة زنير:** أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة، نصوص، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 2021م.

[3] **زهور ونيسي:** روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2004م.

[4] **السعيد بوطاجين:** المصدر السابق، ص:12.

« يا فاتنة المدن! »[1] بفضاءاتها المتنوعة (البحر، الجامع، الزاوية،)، والممزوجة بمشاعر الحب والحنين والشوق، تقول في مطلع قصة "أنت وجهتي دوما": « كلما استعدت صور مدينة جيجل مسقط رأسي ومرآة طفولتي، يجتاحني حنين عارم للتحليق بأجنحتها الأولى وأنا أمسك بأقلام الرصاص المتآكلة رؤوسها والدفاتر المدرسية؛ لأرسم ما أسميه نوافذي الصغيرة التي أطل منها لاستنهاض أحلامي ورؤاي. ماذا أقول عن مدينتي التي أحببتها واشتهيتها وتمسكت بها كما تمسكت القديسة السعيدة بحبها الشقي؟»[2].

في حين تتناول المجموعة القصصية الثالثة مدينة سكيكدة أو كما اختارت أن تسميها زهور ونيسي "روسيكادا" باسمها اللاتيني القديم (وهو اسم فينيقي يعني رأس المنارة)، فالمتتبع لمتنها يجد أن المجموعة

القصصية تحمل نفس عنوان قصة من القصص التي تضمنتها وتحديدا القصة الأخيرة "روسيكادا" التي اختزلت قصص المجموعة ككل، والتي تحكي حكاية روسيكادا التي تعاقبت عليها الحضارات؛ حيث تبنتها الحضارة الفينيقية بوصفها منارة، ثم الحضارة الإسلامية بوصفها رمزا إسلاميا ومعلما سياحيا فتقول: «روسيكادا، حكايتي في التاريخ الحديث أغرب من حكايتك في التاريخ القديم، فلماذا لا نضع اليد في اليد، ونغسل بالدموع المشتركة أحزاننا؟»[3].

5- اختفاء الشخصية النمطية التقليدية، وظهور شخصيات هامشية:

إن الجدير بالذكر هنا هو أن النص القصصي التجريبي لم يعد يهتم بالشخصية من حيث موقعها الاجتماعي أو تركيبها النفسي، وإنما أصبح ينظر لها بوصفها عاملا (Actant) له دور في إنتاج المعنى حيث تتجلى أهميتها في علاقتها بدينامية النص. أي في مدى مساهمتها في التخييل القصصي بوصفها أداة فاعلة في الحبك عن طريقها تتشكل الأحداث والبرامج السردية وتتداخل الملفوظات. على عكس البنية القصصية التقليدية التي اعتادت تقديم شخصية نمطية تؤدي دورها الفاعل في مجرى الأحداث مما يتطلب

[1] **جميلة زنير**: أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة، ص:17.

[2] المصدر نفسه، ص: 05.

[3] **زهور ونيسي**: روسيكادا والأخريات،ص:793.

منها مواقف وردود أفعال فكرية أو فلسفية يجعلها بمثابة مرآة تعكس ما يجري في واقع معين وفي فترة معينة (ضمنيا أو بشكل مباشر)[1].

إضافة إلى ذلك فقد كان للفضاء القصصي التجريبي ذي الطابع القاتم الكابوسي الذي يفتقر للحميمية والدفء تأثيرا سلبيا على الشخصيات مما أضفى عليها طابع الانكسار والاغتراب والعبثية وذلك نظرا للتفاعل الدائم والقائم بينهما.فهي شخصيات –القصة التجريبية– هامشية تعيش وتتحرك في فضاء هامشي عدواني[2].

يتجلى لنا ذلك في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة من خلال تعبيرها عن شخصيات مسحوقة تعاني من الظلم، والتعسف، وإهمال المجتمع تعددت مظاهرها من صورة الفلاح "الخماس" إلى صور العامل البسيط، والبطال، والشحاذ، والمجنون، والمهاجر المغترب، والمرأة في وضعياتها المختلفة، إلى المثقف الذي أضافته بوصفه هامشا جديدا يلتبس ببعض الصور الهامشية السابقة [3]. يؤكد ذلك قول السعيد بوطاجين في مقدمة المجموعة القصصية "زمن المكاء" للقاص الخير شوار عن شخصياتها، حيث يقول: « وجدت أبطالا ملعونين ومهزومين بما فيه الكفاية. شخصيات لها ملامح الموتى وأحلام صغيرة جدا. وجدت خرابا حقيقيا...»[4].

6- اللغة / التعدد اللغوي:

يرى الدارسون والنقاد أن اللغة داخل القصة القصيرة « تكتسب أهمية كبرى لا يمكن تجاهلها خاصة وأنها ما يمنح القاص هويته والنص وجوده الفعلي»[5]، بوصفها « ذات محمولات فكرية كثيرة وأنه لا مجال للحديث عن فكر دون الحديث عن لغة تكون حاملة له»[6] ولأنها ليست مجرد أداة للتعبير

---

[1] **حسن لشكر:** الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)، ص:28-29

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 27.

[3] المرجع نفسه، ص: 154

[4] **الخير شوار:** زمن المكاء، قصص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص:09.

[5] **هاجر يونس:** التجريب في المجموعة القصصية (رحلة البنات إلى النار) لعز الدين جلاوجي، مجلة أبوليوس، سوق أهراس، الجزائر مج 07، ع 02، جوان 2020م، ص:147

[6] **علاوة كوسة:** مستويات اللغة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة "زمن المكاء" للخير شوار –أنموذجا–، ص: 176

وإنما « أداة إيحاء وعنصر تشكيل جمالي»[1]، فقد راهن القصاص الجزائريون عليها حيث عمدوا إلى اختيار الألفاظ والعبارات، واعتمدوا على جمل حركية قصيرة تكسر نمطية اللغة، تقول إحدى الدارسات: « فمن سمات السرد القصصي الجزائري ميله إلى توظيف الجملة الفعلية القصيرة، وتقرأ هذه دلاليا على أنها دينامية سردية متوسطة السرعة»[2].

وأيضا إلى تكثيف لغتهم « مبتعدين عن حشد الألفاظ على حساب حشد المعاني»[3] ذلك أن التكثيف « يخلق للقصة وجودا نصيا مختلفا عما ألفه المتلقي في أجناس أدبية مغايرة كالرواية مثلا فهو لغة متطاولة على اللغة إن صح التعبير وذلك في اعتماده الإيجاز نسقا وهو ما يعطي المتلقي مساحة أكبر لممارسة إجراءاته التأويلية التي تأبى الاستسلام من أول عملية تلق»[4]، ولعل القارئ المتأمل للمجموعة القصصية "رحلة البنات إلى النار" لعز الدين جلاوجي سيجد أن أغلب قصصها تتخذ من التكثيف عنوانا لتفصح عن المحتمل أكثر من الموجود، يتجلى لنا ذلك في قصة الآلهة؛ حيث يقول:

« قبضنا عليه مجرما متلبسا بتكسير آلهتنا..

ربطناه من رجليه ورحنا نجره في كل شوارع المدينة

المتربة حتى حجب الغبار عنا كل شيء.. جمعنا

حطبا..أشعلنا نارا..رميناه فيها وتعالينا مكاء

وتصدية.

ذاب جسده.. صار نورا..اخترق الآفاق واستوى

قمرا دريا..

جمدنا مكاننا وقد تحولنا جميعا آلهة»[5].

---

[1] المرجع السابق، ص: 177

[2] **بوضروة زهرة**: القصة الجزائرية بين الإتباع والإبداع (دراسة نقدية لقناديل الظلام لعميش عبد القادر)، ص:104.

[3] **علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:285.

[4] **هاجر يونس**: التجريب في المجموعة القصصية (رحلة البنات إلى النار) لعز الدين جلاوجي، ص:143.

[5] **عز الدين جلاوجي**: رحلة البنات إلى النار، قصص، دار الأمير خالد للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2009، ص:27.

ولأن التكثيف يتيح للمتلقي « فرصة ابتكار دلالات / توقعات/ تأويلات للنص»[1] فإن الباحثة هاجر يونس ترى أن التكثيف في هذه القصة قد « فتح آفاق إعادة الكتابة مجددا والخروج بها إلى إطار أكثر اتساعا... فقد فاجأت المتلقي بخروجها عن طابع البساطة إلى الإبداع في اتكاءها على الغموض ما أحال درجة الكتابة إلى المحذوف أو الغائب»[2] ، وهو ما يحسب للنص الأدبي المعاصر المكثف والمنفتح على تعدد القراءات نظرا لانفتاحه على استعمالات خاصة مميزة للغة.

وقد نتج عن عملية التكثيف استدراج الخطاب الشعري الذي يطال مناخه –أحيانا- كل مكونات الخطاب القصصي نلمس ذلك في كثير من المقاطع السردية : عند عز الدين جلاوجي، بشير مفتي، يوسف بوذن، بدر الدين خليفة،...وغيرهم؛ حيث يغلب عليها النفس الشعري وتتمرس في فضاء التخييل الشعري، نمثل بالمجموعة القصصية رجل مبلل للقاص بدر الدين خليفة التي صاغها في قالب قصصي قوامه اللغة الشعرية جعلها أقرب منه إلى قصيدة النثر، نذكر على سبيل المثال: قصة "حديث العشق والموت" و قصة "وجرح آخر..بالذاكرة" وقصة "حلم بالأبيض والأسود" و قصة "هشيم المرايا" وقصة "أرصفة" وقصة "أنا..وأنا"، فالمتصفح لمتنها يجده في مطلع كل قصة يبدأ بأسطر شعرية بمثابة فواتح نصية تمهد للباحث/القارئ الطريق لفهم واستيعاب الموضوع الذي سيتناوله في القصة ككل، يقول في مطلع قصة "هشيم المرايا" مثلا:

«هل كلما تعبر امرأة أروقة القلب

ينمو بداخلي ألف خريف، وخريف

هل كلما يورق وجع من شقوق ذاكرتي

لا أجد، غير الرصيف..»[3].

[1] **علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص: 201.

[2] **هاجر يونس**: التجريب في المجموعة القصصية (رحلة البنات إلى النار) لعز الدين جلاوجي، ص:143.

[3] **بدر الدين خليفي**: رجل مبلل..، ص:60.

ونمثل أيضا بالمقطع الآتي من المجموعة القصصية "رحلة البنات إلى النار" للقاص عز الدين جلاوجي:

- « تتسابق الخطوات... تتزاحم المناكب... يتجشأ باب المسجد، يكاد يلفظ أنفاسه، تئن الزرابي... تضيق أنفاسها... تخنقها روائح الجوارب... »[1].

إذ تتجلى لنا شعرية اللغة فيه من خلال عبارة "يتجشأ باب المسجد، يكاد يلفظ أنفاسه" ذلك أن «المتلقي لن يتوقع أن يكون فاعل الفعل يتجشأ هو المسجد وهنا مكمن الشعرية، وهي عبارة تتناسب والعبارة الآتية المتعلقة بالزرابي، تصويرا من القاص صورة المساجد عندنا كأماكن عبادة، فأراد نقل هذا المشهد الواقعي المزري، لكن بأطر شعرية تكسب النص حضورا جماليا على الرغم من سوداوية الصورة»[2].

انطلاقا مما تقدم نستطيع القول إن شعرية اللغة أصبحت نقطة ارتكاز في الكثير من النصوص القصصية بوصفها « تسمو بالنص فتمنحه حساسية جديدة »[3] فقد شكل القاص الجزائري قصصه جماليا عبر كسره نظام اللغة والخروج عن المألوف، مستثمرا التكثيف والانزياح بوصفها عناصر أساسية خادمة للغة. ويلمس القارئ/الباحث هذا الأخير بأنواعه المعجمي والتركيبي والدلالي في عديد المتون القصصية فهو « اختراق لقوانين اللغة ومجازفة بأنظمتها، ولأن النص دائما في تجدد وسعي للاختلاف عن الخطابات العادية »[4] وإن القاص يستعين به بوصفه « تقنية أسلوبية جمالية تمنح النص حياة جديدة و دينامية سردية وقرائية»[5].

نمثل له بقصة "صهيل الحيرة" للقاص عز الدين جلاوجي، وقصة "صهيل الروح" للقاص يوسف بوذن، فهي صورة عاكسة للانزياح الدلالي الذي يتبدى انطلاقا من العنوان بوصفه علامة فارقة تؤطر النص ككل، وقد تولد انطلاقا من التنافر الإسنادي، حيث أسند القاص عز الدين جلاوجي الصهيل (صوت الأحصنة) للحيرة (بوصفها شعور نفسي)، وأسنده يوسف بوذن إلى الروح (بوصفها جوهر

---

[1] **عز الدين جلاوجي**: رحلة البنات إلى النار، ص: 18.

[2] **هاجر يونس**: التجريب في المجموعة القصصية (رحلة البنات إلى النار) لعز الدين جلاوجي، ص:149.

[3] المرجع نفسه، ص:147.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] **بوضروة زهرة**: القصة الجزائرية بين الإتباع والإبداع (دراسة نقدية لقناديل الظلام لعميش عبد القادر)، ص:102.

الإدراك والوعي، ومكمن الشعور)، وهو ما يبعث الدهشة والغموض في نفس المتلقي ويكسر أفق توقعه ويثير فيه الرغبة في قراءة المتن القصصي بغية إيجاد الرابط بين الصهيل والحيرة في القصة الأولى، وبين الصهيل والروح في القصة الثانية، خاصة وأن الصهيل يحيل كما سبقت الإشارة إليه إلى معطى صوتي بينما تحيل الحيرة والنفس على عالم معنوي، داخلي نفسي ذي طبيعة غير ملموسة، لتكون الدلالة متشظية بين عالمين أحدهما خارجي والآخر داخلي، أي بين الصوت والصمت.

وأيضا قصة "المعراج "التي تجسد الانزياح الدلالي، والمقطع القصصي الآتي يؤكد ذلك: « تسلقت أفنان قلبي...

تسلق قلبي أغصان القمر...

تسلق القمر شذا المعراج..

تسلق المعراج سدرة..

دغدغ التراب أخمص القدمين..

انبطحت أستف التراب...»[1].

إن الباحث/القارئ المتمعن في المقطع يلاحظ أن مكمن الانزياح الدلالي فيها ناتج عن قولبة الدلالات، فقوله: "تسلقت أفنان قلبي" و "تسلق قلبي أغصان القمر" أضفى على اللغة جمالية وزادها شعرية؛ حيث إنه جعل للقلب والقمر أفنان (الفروع) وأغصان هي في الأصل أجزاء تابعة للشجر، وقد كان في كل مرة يسند فعل التسلق إلى مسند إليه غير الذي أُسند إليه في المرة الأولى من القلب إلى القمر إلى المعراج فيزيد بتغييره من درجة الانزياح الدلالي.

وتشير إحدى الدراسات إلى أن المتأمل في القصة ككل، « سيلفيها لوحة شعرية؛ حيث التلاعب بالكلمات واقتناص الدلالات والتفنن في إبرازها، فتبدو أشبه بالقصيدة»[2].

عودة إلى اللغة فإن الباحث/القارئ يلاحظ أيضا تعدد مستوياتها في النص القصصي الجزائري فالقاص الجزائري زاوج في متنه القصصي بين « الفصحى والعامية وأقحم أحيانا لغات أخرى، كالتي

[1] **عز الدين جلاوجي**: رحلة البنات إلى النار، ص:17

[2] **هاجر يونس**: التجريب في المجموعة القصصية (رحلة البنات إلى النار) لعز الدين جلاوجي، ص:149

تشكل أحاديثنا وتعابيرنا الممزوجة بين كل هاته المستويات التي يتداخل فيها الفصيح كمعيار، والعامي كمتداول، والأجنبي كدخيل»[1] ، ولعل هذا التنويع والتعدد في استعمال اللغة تستدعيه «عوامل نصية داخلية، كشخصيات القصص القصيرة التي عادة ما تكون ذات تباين طبقي فكري، علمي واجتماعي»[2].

نلمس هذا التعدد عند الخير شوار وتحديدا في مجموعته القصصية "زمن المكاء"، وأيضا عند وافية بن مسعود ضمن مجموعتها القصصية "اشتباه الظل"؛ حيث إن المتصفح لمتنهما القصصي يكتشف أنه متعدد المستويات، بين:

- **لغة أدبية فصيحة:** الملاحظ عليها أنها هي أيضا ذات مستويات متباينة بين الشخصيات فقد تعددت « الخطابات بها على ألسنة الشخصيات من جهة، وتنوع استعمالها من طرف القاص حسب ما تستدعيه كل شخصية للتعبير عن مكانتها، هواجسها، ذاتها»[3]، معنى ذلك أن كل شخصية تعبر بلغتها الخاصة ومعجمها المتفرد (مثقف، طبيب، مراهقة، امرأة، أب، عاشق، معلم، ناقد،...)، فنجد على سبيل المثال: لغة الناقد الأكاديمي في قصة "البداية والنهاية"، ولغة المثقف في قصة "ركض في غابة اسمنتية"، ولغة الطبيب في قصة "زمن المكاء"، وغيرها[4].

- **لغة الحياة اليومية (عامية/ دارجة):** تحضر العامية في القصة القصيرة بوصفها شكلا لغويا أخضعه القاص للتفصيح، وأدخله بأشكال متقطعة بين الفصحى، محاولا بذلك الارتقاء بالعامي إلى مستوى اللغة الفصيحة، وعادة ما يكون استخدامها في المتن القصصي ملائما لأسلوب الحوار بين الشخصيات تجسيدا لتباينها وتفاوتها، يتجلى لنا ذلك في قصة "ستائر"، وتحديدا في الحوارات التي كانت تدور بين سلوى وبين أفراد عائلتها (عمها محمد، جدتها، حسين،..)،المقاطع الآتية تؤكد لنا ذلك:

- « – انظر يا حسين، ها هو عمي محمد. ذاك الذي يحمل الورقة التي عليها اسمي، المسكين ظن أنني لن أتعرف عليه.

---

[1] **علاوة كوسة:** مستويات اللغة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة "زمن المكاء" للخير شوار –أنموذجا–، ص: 178

[2] **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:204

[3] المرجع نفسه، ص: 179

[4] ينظر: **الخير شوار:** زمن المكاء، ص: 90- 49- 27. للتوسع أكثر ينظر:**علاوة كوسة:** مستويات اللغة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة "زمن المكاء" للخير شوار –أنموذجا–، ص:179-183

- واش راك عمي محمد واش الصحة.
- عرفتيني يا سلوى بنتي ولا إلا ..لا.
- كيفاش ما نعرفكش، أنت من رائحة الغالي ربي يرحمه.
- الله يرحمه ويوسع عليه»[1]،
- «– لقد تجمدنا، ألا يمكننا أن ندخل، لكي ينوبنا من هذا الترحاب جانب.
- اسمح لي يا وليدي، معزتك من معزتها، بصح راك عارف فات زمان، ادخلوا يا وليدي، أدخل أنت تاني يا محمد وليدي، وجدت لكم العشاء، كل معانا وروح تعبناك معانا اليوم.
- تعب الأحباب راحة يا يما الزهرة»[2].

يذهب الدارسون إلى أن « احتواء النص القصصي على بعض الوحدات اللهجية يسهم في كسر رتابة الخطية السردية ويمنح النص خلفية ثقافية محلية ويزكيه بروح الأصالة اللسانية وفوق اللسانية»[3]. والأمثلة على ذلك كثيرة حيث يضيق المقام عن ذكرها.

لقد تباينت إذن اللغة في القصة القصيرة الجزائرية بين مستويين رئيسيين: هما الفصيحة والعامية، وهو ما ولد لغة ثالثة أطلق عليها مصطلح "العامية الفصيحة أو الفصيحة العامية " أو "اللغة الوسطى"[4].

وكذلك اللغة الأجنبية: تتجسد في استعمال بعض الكلمات والجمل الأجنبية، نمثل بمقطع من قصة "كائنات حشرية" للقاص واسيني الأعرج من مجموعته "أحميدا المسيردي الطيب" التي وظف فيها اللغة الفرنسية:

«–Bonjour, vos papier s'il vous plait.

- Pardon, j'ai pas très bien saisi ?
- Pourtant j'étais très clair. J'ai dit vos pa…pi…ers[5] .

إضافة إلى ذلك فقد أصبحت القصة القصيرة الجزائرية أكثر ميلا وحرصا على استضافة نصوص أخرى داخلها؛ حيث سمحت لنفسها بمحاورتها والتفاعل معها واستثمار أبعادها وكان نتاج عملية

---

[1] **وافية بن مسعود:** اشتباه الظل، ص:21.

[2] المصدر نفسه، ص:27.

[3] **بوضروة زهرة:** القصة الجزائرية بين الإتباع والإبداع (دراسة نقدية لقناديل الظلام لعميش عبد القادر)، ،ص: 103

[4] **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:286.

[5] **واسيني الأعرج:** أحميدا المسيردي الطيب، قصص، منشورات الجمل، لبنان، ط 1، 2001م، ص:120

التفاعل مع النصوص إفراز لأنواع من التناص الذي تنوع بين الالتفات إلى النص الديني، الأدبي التراثي وتباينت مستوياته من كاتب إلى آخر فقد تمثل كل قاص إستراتيجية معينة في استحضار هذه النصوص الغائبة.

نشير هنا إلى الدراسة التي قدمتها الباحثة سماح بن خروف "التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة آليات الاشتغال و جماليات الحضور"؛ حيث كشفت لنا عن تمظهرات التداخل النصي داخل النصوص القصصية الجزائرية وإظهار المغيب فيها من النصوص الدينية والتاريخية والأسطورية والأدبية، بعد مقاربتها لما يقارب الثلاثة وعشرين مجموعة قصصية جزائرية، تقاطعت على مستوى بنيتها ومضمونها مع نصوص مختلفة طبيعة ومصدرا، وبعد البحث عن طبيعة توظيفها وجمالياتها، خلصت إلى ما يأتي[1]:

- أغلب النصوص القصصية القصيرة قد تأسست تشرباتها على النص الديني/ القرآني، فتجاوزت معه بشاكلة جمالية فنية يستبعد معها في كثير من الأحيان أن يشعر القارئ باستقلال مضامين النص عن مضمون الآية القرآنية إلا في حالات نادرة تطلبتها بعض الآليات مثل البتر والاستشهاد والإضافة، فكان النص القرآني بمثابة الشاهد والحجة على الأقوال والأفعال داخل القصة القصيرة.

- كما ارتكزت القصة القصيرة أيضا على المادة التاريخية بشكل بارز وواضح في كثير من المواضيع حيث عرضت لكثير من الأحداث التاريخية التي عرفتها الجزائر والوطن العربي والإسلامي، ومما يجب التنويه إليه في هذا السياق هو أن فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر بأحداثها ومصادرها التوثيقية كانت هي الفترة الأكثر ورودا على مستوى البنية القصصية القصيرة الجزائرية.

- نلمس حضور النص الأسطوري داخل نسيج القصة القصيرة الجزائرية، الذي يعلن عن الانفتاح الواضح على التراث الأسطوري العريق وتقديسه بمختلف البنى اللغوية والفكرية، ويرجع ذلك إلى فضول الكاتب الدائم لمعرفة حقائق الكون، وتفسير ظواهره عن طريق توظيف الخرافة وتأليه البشر وقد تجاوز القاص الجزائري المعاصر ذلك إلى أسطرة الأشياء والأرقام.

[1] **ينظر: علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:254

- فنستشف التناص الأدبي من خلال استدعاء الأدباء (سواء أكانوا عربا أم غربا) وأقوالهم، وتوظيف الأدب الشعبي (الأمثال الشعبية، والأغنية الشعبية)، والشعر العربي قديمه وحديثه داخل المتن القصصي.

معنى ذلك أن القصة القصيرة الجزائرية قد تناصت مع الدين والتاريخ والأسطورة والأدب، وهي في مجملها « مصادر عريقة ومتنوعة زادت متونها ثراء بعد تشربها بما يتواءم ومتخيلها السردي، من الناحية المضمونية بخاصية، كما جعلت بناءها الفكري ذا مرايا تسمح برؤيتها من وجوه دلالية مختلفة، وتضمن الحياة للنص الذي كلما تعددت قراءاته تعددت تأويلاته»[1] بمعان جديدة فتحت الأفق على كل احتمالات الدلالة التي يهدف إليها النص الأدبي.

أما أبرز تجل **للتجريب** في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة **على المستوى الفني** فقد كان تداخل الأجناس، الذي نعني به « حضور تقنات جنس أو تقنات أجناس أدبية داخل نص ينتمي إلى جنس معين في مجال الأدب، ويكون هذا الجنس على علاقة بالأجناس الأخرى التي تمارس تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على الجنس الأصلي»[2].

نظرا لأن القصة القصيرة منذ نشأتها تعد نوعا بينيا/هجينا « يتنافذ مع الشعر في موسيقاه، ومع الرواية في القدرة على إعادة صياغة الحياة، ومع الفنون الأخرى في استنفاذ مظاهرها البصرية والشكلية والإيقاعية»[3]، وتتنازعه « أهداف متعارضة، فهو شخصي/ اجتماعي، رومانتيكي/ واقعي، شعري/ نثري، شفاهي/ كتابي، تعليمي/فني، يسعى إلى مشابهة الواقع كما يسعى إلى تكثيفه وترميزه»[4]، معنى ذلك أنها نص منفتح يكسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية/غير الأدبية، فإنها انفتحت على أجناس أدبية مثل الشعر، المسرح، القصة القصيرة جدا، وأجناس غير أدبية مثل السينما والموسيقى والرسم، وتميزت بهذا التداخل /الحوار الأجناسي، الذي أضاف عليها سمات فنية خاصة جعلتها غير « بعيدة عن عبثية المسرح

---

[1] المرجع السابق، ص: 256

[2] **أحمد محمد أبو مصطفى:** تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير، إشراف: د/ وليد محمود أبو ندى تخصص اللغة العربية، كلية الآداب بالجامعة الإسلامية، غزة، 1436هـ- 2015م، ص:44

[3] **عمر العسري:** أطياف في مرايا القصة، دراسة في أعمال عبد الحميد الغرباوي، سليكي أخوين، المغرب، ط1، فبراير 2019م ص: 11

[4] **خيري دومة:** تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، دراسات أدبية، ص: 11

وتجريدية التصوير، ولا مقامية الموسيقى، وشيئية القصة»[1] وأصبحت بذلك « النص الجامع/ الموسوعي الذي يُمكِن القارئ/ المتلقي من مطالعة أجناس أدبية عديدة في قالب قصصي قصير»[2].

وعليه فإن الباحث/القارئ المتتبع للمجموعات القصصية الجزائرية المعاصرة سيجد أنها قد انفلتت « من حدود الفن القصصي إلى آخر هجين جمع بين القصة والشعر»[3]، نمثل لذلك بقصة "الأمير شهريار" للقاص عز الدين جلاوجي التي دمج فيها بين القصة والشعر « وفق طريقة عفوية كشف من خلالها عن عدة دوافع فكرية ونفسية ساهمت في تعرية الدواخل الفنية ككل، وساعدت في ضبط مجرى الأحداث والشخوص واللغة»[4]، حيث يقول:

« أماه أنا اليتيم...

لا أم لي سواك...

ما لي أرى ظفائرك محلولة؟

ما لي أرى أجفانك مكسورة؟

ما للعراجين العسجدية يبست؟

ما لأنوار وجهك المتلألئة انطفأت؟»[5].

إن الملاحظ على المقطع القصصي أنه جاء على نظام السطر الشعري وقد « أسس القاص لكل سطر شحنات شعرية خاصة به، خلفها التكرار الذي أفضى إلى دفقات شاعرية زادت من لحظات القلق الآسر أثناء الإبداع»[6].

وأيضا بينها وبين المسرح، حيث إن القاص الجزائري قد عمد في بعض الأحيان إلى « تأثيث نصه القصصي بمشهد متكامل التقنيات، بداية بالممثلين، فالحوار على الركح واستعمال المؤثرات كالأضواء

---

[1] **أحمد الزعبي**: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، ص: 02

[2] **علاوة كوسة**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:248.

[3] **هاجر يونس**: التجريب في المجموعة القصصية (رحلة البنات إلى النار) لعز الدين جلاوجي، ص: 141

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] **عز الدين جلاوجي**: رحلة البنات إلى النار،ص:51

[6] المرجع السابق، ص: 141-142

داخل القاعة، والجمهور»[1]، من بين النماذج نذكر قصة "رحيل" للقاص عيسى بن محمود، وقصة "أبجدية الوجع الآتي" للقاص بدر الدين خليفي. يقول القاص عيسى بن محمود:

« - لم نر أحدا من أبنائك هذا الصباح:

(قالها أحد الحضور)

رد الشيخ: لا يزالون نياما إلى هذه الساعة، أقسم أنني سأتركهم دون حقل ودون ديار، سأبيع جميع ممتلكاتي ما دامت ضائعة لا محالة.

- أنا سأشتري منك الحقل.

(...)

صفق الجمهور لهذا المشهد.. انتهى التصفيق والستار يسدل، خرج الممثلون، الواحد تلو الآخر ساد القاعة هدوء تام، غير أن دائرة الضوء بقيت تطارد الظلام»[2].

ويقول أيضا القاص بدر الدين خليفي:

«خرجت للجمهور بأول مشهد خارج عن المشهد :

(أنا اقتيل، تعبت من صفتي، تعبت من حمل رأسي بين يدي وسفح دمي أمام جمهور لا يضحك.أيها المخرج: أريد أن يساير دوري موسيقى الحداثة). (...)

- قال الوجع قبل أن تسدل الستارة عن المشهد: (أنا أبصق في الجرح الذي لا يشعل الكلمات...)

(...)

(ياء) .. والمشهد الأخير:

يحمل كل منا رأسه المقطوع في صحن وينتظر الولادة الثانية.

صفق الجمهور كثيرا»[3].

---

[1] **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:267

[2] **عيسى بن محمود:** رحيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006، ص: 17-18

[3] **بدر الدين خليفي:** رجل مبلل..، ص: 79- 84-94.

فالقارئ/المتلقي للقصتين يجد نفسه أمام أجواء مسرحية من خلال الحوار الممسرح والمشهد المسرحي ككل.

لكن الذي تجدر الإشارة إليه هو أن « الحديث عن التداخل الأجناسي في القصة القصيرة هو حديث عن حوار أجناسي لا يلغي أحد أطرافه الطرف الآخر، حديث عن نصوص ،مستقلة بنيويا/ فنيا تتضافر من أجل أن تشكل نسيجا يحتويها ولا يلغيها»[1].

أما على **مستوى المضمون** فقد كان « لتنامي الحريات الفردية، وحقوق الأقليات العرقية والدينية والحركات النسوية أن طرحت مسائل الدين والسياسة والجنس في الفنون والأعمال الأدبية، وأثارت الجدل في عمليات التلقي عند حدود التعامل مع هذه المحرمات أو ما يعرف بالثالوث المحرم بين المحافظين وأنصار التحرر والاختلاف (...)، التركيز على الذات في الكتابة ورصد حالاتها النفسية وأهوائها ووضعياتها الهامشية في طبقتها الاجتماعية عبر الأنشطة والعلاقات التواصلية في الفضاءات المختلفة داخل المجتمع»[2].

.بمعنى تذويت السرد من خلال « التحول من الموضوعي إلى الذاتي (...)؛حيث لم يعد للقصة القصيرة كيان خارجي وإنما تحولت إلى "الذات" أو "الواقع الداخلي" بديلا عن "الواقع الخارجي"»[3]، وقد دعم هذا التذويت في السرد « بعمليات الانزياح عن طريق النقص والزيادة والتبادل في بعض مستويات اللغة الصوتية والصرفية، والتركيبية والدلالية»[4].

وأيضا الميتاقص فلغة الحوار القصصي لم تسلم من الخرق ذلك أن الراوي أو السارد « صار يتداخل صراحة وقصدا في مجرى السرد كاشفا لعبة الإيهام، محاورا نفسه أو شخصياته، أو يتحدث عن قصته

---

[1] **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص:249.

[2] **حسان زرمان:** تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص:هـــ (المقدمة)

[3] **محمد عبيد الله:** جماليات القصة القصيرة في الأردن (شعرية السرد ومبدأ التذويت)، مجلة علامات، المغرب، ع 20، 2004م ص:49-50

[4] **حسان زرمان** :المرجع السابق، ص: هـــ (المقدمة)

وعن صلته بها بوصفه خالقا وبطلا في الآن نفسه للنص السردي»[1] ، أي في شكل نصائح وتعليقات موجهة للقارئ « وهكذا أصبح بإمكان القصة أن تتأمل نفسها، وتتمرأى في ذاتها»[2]،

والنماذج على ذلك كثيرة، نذكر على سبيل المثال: تجربة بشير مفتي القصصية "شتاء لكل الأزمنة"، وغيرها.

إضافة إلى التجريب على **مستوى الفضاء النصي** (الطباعي) هذا الأخير الذي أصبح يحتل أهمية لا تقل عن المتن نفسه، فقد استثمر القاص الجزائري «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»[3]. وكأن النص القصصي يحاول بذلك امتلاك جغرافية خاصة يحددها هو بوصفها بديلا عن العالم الخارجي[4] .

وقد سبقت الإشارة في البحث إلى دراسة علاوة كوسة التي كشفت عن اكتساح النصوص الموازية للقصة القصيرة، أي « العتبات أو ما يدخل في تشكيل النص المحيط بالمتن أو المصاحب له (**Paratext**) مما يشمل العناصر المكملة للتأليف، كالعنوان والمقدمة والغلاف وما يبسط على هذه الصفحة من بيانات النشر وغيرها»[5]، بوصفها سلطة هامشية توازي سلطة المتن/ النص و« خطابا ذا أهمية بالغة في تحليل قراءة، وتأويل الخطاب العربي المعاصر، بحكم توازيهما وتجاورهما وتباين وظائفهما ومستويات تجاورهما على اختلاف بنياتها»[6].

وبعد تتبعه لهذا الحوار النصي بين المتن و موازيه النصي، ومقاربته لهذا الأخير، خلص إلى ما يأتي[7]:

- يعد العنوان نصا موازيا هاما في المدونة القصصية الجزائرية، انطلاقا من محمولاته الدلالية الكبيرة بوصفه مفتاحا لفك كثير من مغاليق النص، فعلى اختلاف أنواعه:

---

[1] **محمد عبيد الله:** جماليات القصة القصيرة في الأردن (شعرية السرد ومبدأ التذويت)، ص:50-51

[2] المرجع نفسه، ص:51

[3] **حميد لحميداني:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991م ص:55

[4] المرجع السابق، ص:54

[5] **زهيرة بولفوس:** التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص: 424

[6] **علاوة كوسة:** أدبية القصة الجزائرية القصيرة، ص37

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص:90-91.

-عناوين رئيسية :عناوين المجموعات القصصية

- عناوين فرعية: عناوين القصص

- عناوين ثانوية: عناوين تضمنتها متون القصص وقسمت النص إلى وحدات قصصية مترابطة، والتي كانت جميعها منسجمة و متعالقة دلاليا فيما بينها.

شكل منظومة عناوينية كانت على قدر كبير من الانسجام والترابط مع المتون القصصية من جهة ومع غيرها من العتبات الأخرى من جهة أخرى.

- اشتغل كتاب القصة القصيرة الجزائرية على الإهداء بوصفه نصا موازيا لا يقل أهمية عن غيره من النصوص الموازية، وجعلوا منه هامشا إضافيا للبوح والكشف عن مكنوناتهم بصيغ مختلفة، وقد تباينت محمولاته بين الثقافية، الاجتماعية، والتاريخية، وانقسم إلى إهداءات رئيسية وضعها الناص الجزائري في بداية المجاميع القصصية، وإهداءات فرعية جعلها قبل بداية القصة، لكن على انقسامها فقد كانت إهداءات غيرية موجهة إلى العائلة (الوالدين، الأبناء، الزوجات، الإخوة، الأقارب).

- فرض خطاب المقدمات/ الاستهلالات سلطته على المدونة القصصية المدروسة؛ حيث لم تكد تخلو مجموعة قصصية من مقدمات تنوعت بين الذاتية والغيرية، وكانت ذات دلالات أدبية، سياسية اجتماعية، لكن تجدر الإشارة إلى أن القاص الجزائري قد بالغ أحيانا في توظيفه للاستهلالات- وتحديدا الغربية منها-، خاصة وأن الكثير منها لم يكن على قدر كبير من الترابط والتآلف مع المتن/ النص. وهو ما طرح أكثر من سؤال عن جدوى هذا الحشد لهذه النصوص وعن مدى وعي القاص الجزائري بخطورة التعامل معها.

- أما عن الخواتم الزمكانية فقد كان الاحتفاء بها في المدونة القصصية الجزائرية باهتا؛ حيث إن أغلب القصاص لم يعطوها اهتماما كبيرا واكتفوا بذكر الخواتم الزمنية فقط دون الإشارة إلى مكان كتابة النص القصصي.

لقد استطاعت إذن النصوص الموازية أن تفرض سلطتها في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة حيث إنها لم تبق مجرد مصاحبات نصية مقتصرة على عناوين وتقديمات وخواتم زمكانية تحتل مساحة في بداية المجاميع القصصية أو نهايتها، وإنما امتدت إلى داخل النص وأجزائه أين أصبحت توازي سلطته انطلاقا من الحوار الدلالي والجمالي الذي جمعهما.

استنادا إلى ما تقدم نلاحظ أن التجريب عامة والقصصي منه تحديدا يعد من شروط الإبداع والأدب يطرح أسئلة التميز والتفرد اتخذه القصاص الجزائريون محاولين الإجابة عن الأسئلة الجمالية الآتية[1]:

- كيف نخالف السابق السائد الذي تحول إلى سلطة؟
- كيف ننشئ نصا جميلا ونتواصل مع القارئ؟
- كيف ندافع عن المعنى موصولا بالقيم الإنسانية الرفيعة؟

مستندين في ذلك على جملة من تقنيات/ آليات التجريب، التي لم تعمل على كسر عمود القصة التقليدية الكلاسيكية وحسب، أي من أجل الانقلاب والتمرد على الشكل القصصي القديم، وإنما هي تقنيات «مرتبطة ارتباطا عضويا، بل منصهرة بحق مع رؤية ومع منحى للإدراك»[2]، والتي نوردها بحسب الآتي:

- آلية التشذير/ التقطيع
- آلية التلاعب بالزمن وتداخل الأزمنة
- تقنية تيار الوعي/ المونولوج الداخلي
- الميتاقص
- تذويت السرد
- آلية الاختزال والتكثيف اللغوي
- الشعرية
- آلية التناص
- تداخل الأجناس
- التوازي النصي (العتبات)

صفوة القول هذه التقنيات والآليات هي خصائص الكتابة الجزائرية المعاصرة « كتابة تبحث عن التميز والعدول والانزياح، وتلجأ إلى التجريب في سبيل ذلك بعد هضم آلياته وخصائصه، باختصار

---

[1] **نوال بومعزة:** أسئلة الكتابة وتقنيات التجريب الروائي في الأدب الجزائري الجديد شتاء لكل الأزمنة-لبشير مفتي نموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، مج04، ع04، مارس 2012م،ص:257

[2] **ادوارد الخراط:** حداثة القصة، كتب عربية للنشر الإلكتروني، دط، دت،ص:58.

إنها الرغبة في الإبداع والتميز بالارتكاز على الواقع»[1] وتعكس مدى إلحاح كتابها على الخروج من شرنقة القديم إلى عوالم التجديد والانفتاح الذي تفرضه التحولات الحتمية التي يشهدها العالم ككل والعربي خاصة والجزائري منه تحديدا.

يتبين للباحث/القارئ من خلال ما جاء في الفصلين النظريين السابقين أن النقد الثقافي قد أسهم في تحويل المقاربة النقدية من مقاربة لغوية/جمالية إلى مقاربة ثقافية « تتوسل تحديد المواقف والأنساق الثقافية التي تتخلل النصوص باختلاف تمظهراتها»[2] وأصبح بذلك للثقافة جملتها داخل النص معاصر.

وأن القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة قد واكبت مختلف تقلبات المجتمع الجزائري وتحولاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما جعلها قادرة على النهوض بالكثير من المحمولات الثقافية والتعبير عنها؛ حيث تضمنت الكثير من الأنساق الثقافية التي « تتصل بالمجتمع الذي يعد حاضنة ثقافية للنشاط الإنساني»[3].

ثم إن هذه التحولات الحتمية كانت سببا نحو انفتاحها على التجريب الذي جعل في أسلوبيتها « شيء من الشعرية لكنها شعرية نثرية، وفيها شيء من الدراما ولكنها دراما المونولوج، وفيها شيء من النقد ولكنه النقد الضمني، وفيها أشياء من الفكر والفلسفة ولكنها ليست شواهد أو أدلة...»[4]، وأيضا نحو التغيير في تركيبة جملتها الفنية؛ حيث إنها اعتمدت بنية الجملة الثقافية، ويرجع ذلك لما تتسم به من قدرة على الاختزال والتكثيف معا. وعليه سنسعى من خلال الباب الثاني بفصوله التطبيقية إلى تقديم مقاربة ثقافية للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وفق آليات النقد الثقافي، ذلك من أجل رصد الأنساق المضمرة في متونها وقراءتها قراءة ثقافية، بعد استخراجها وإبراز فاعليتها ووظيفتها داخل البنية النصية.

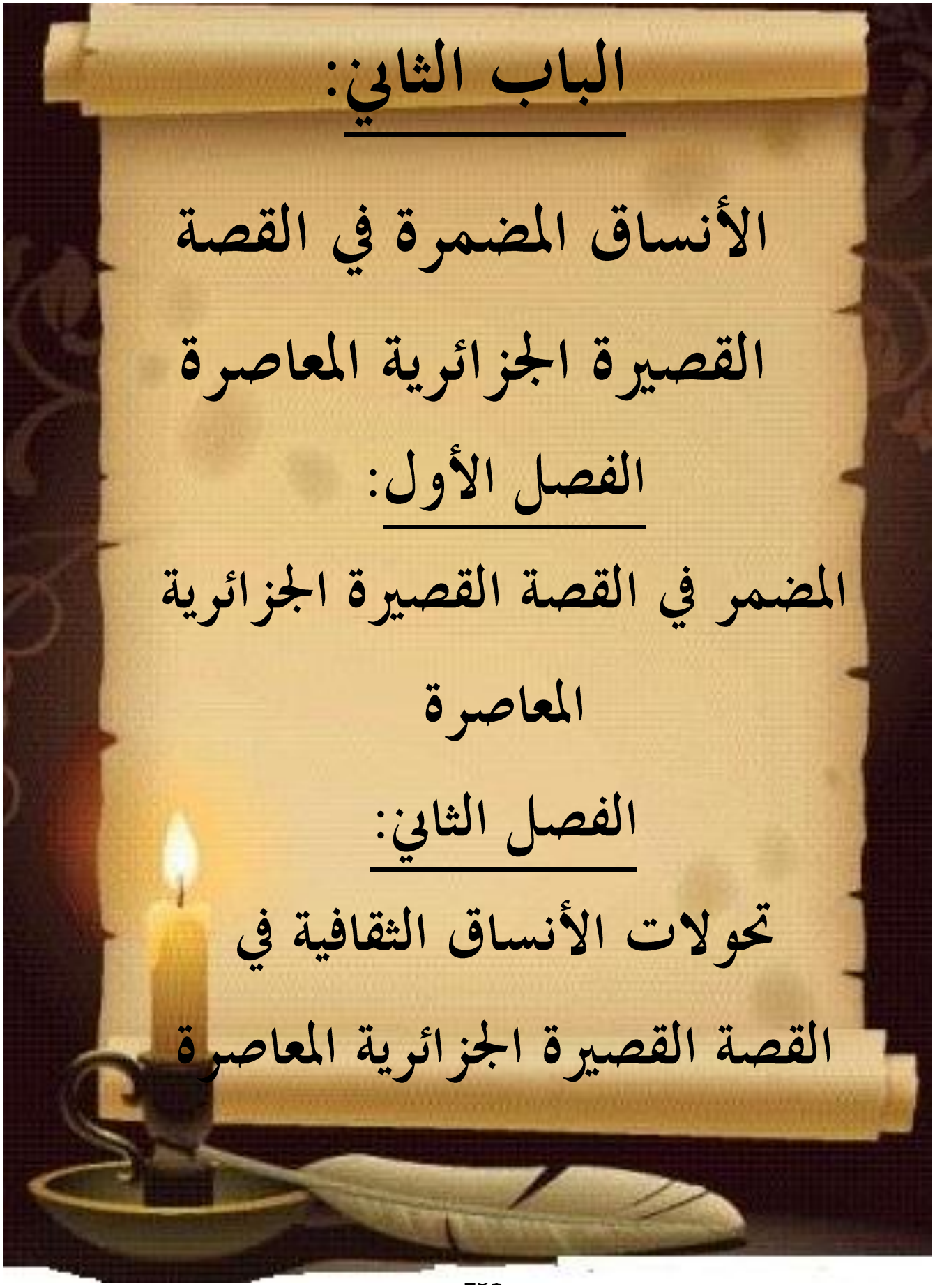
---

[1] **نوال بومعزة:** أسئلة الكتابة وتقنيات التجريب الروائي في الأدب الجزائري الجديد شتاء لكل الأزمنة–لبشير مفتي نموذجا، ص:253

[2] **رامي أبو شهاب:** الأنساق الثقافية في القصة القطرية، وزارة الثقافة والرياضة، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، الدوحة، قطر، ط1 2016، ص: 07.

[3] المرجع نفسه، ص: 09.

[4] **ياسين النصير:** ما يخفيه النص قراءات في القصة والرواية، اصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، تموزة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريان ط1، 2012م، ص: 67.



الباب الثاني:

الأنساق المضمرة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الفصل الأول:

المضمر في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الفصل الثاني:

تحولات الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الفصل الأول:

المضمر في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

الفصل الأول: المضمر في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة:

مدخل

1- المضمر التاريخي

1-1- نسق السقوط

1-2- الكولونيالية ونسقي المقاومة والثورة

1-2-1- نسق المقاومة

1-2-2- نسق الثورة

1-3- ما بعد الكولونيالية ونسق الخيبة

1-3-1- المقدس والمدنس

1-3-2- العنف السياسي ومأساة العشرية السوداء

2- المضمر السياسي

2-1- تحولات السياسة الجزائرية -من التاريخي إلى السياسي-

2-2- تسريد السياسة الداخلية

2-2-1- السياسي /العسكري

2-2-2- السياسي / الديني

2-3- تسريد السياسة الخارجية

2-3-1- مضمرات القضية الفلسطينية

2-3-2- مضمرات القضية الصحراوية

2-3-3- تسريد الحرب الأفغانية

3- المضمرالاجتماعي

3-1- الهامش الإجتماعي

3-1-1- الفقر

3-1-2- الهجرة

3-1-3- الشباب

3-1-4- المثقف

3-2- الهامش النسوي

3-2-1- التفضيل الجنوسي

3-2-2- التمييز الجنوسي

3-2-3- هيمنة السلطة الأبوية وتشظي الذات الأنثوية

4- المضمر الديني:

4-1- نسق الإستعاذة بالله

4-2- نسق الدعاء

مدخل:

إن القراءة المعمقة للمدونة القصصية موضوع الدراسة، كشفت لنا عن جملة من الملاحظات نسجلها بحسب الآتي:

- قصص كتبت بين 1957 و 2017 م، بأقلام رجالية/ نسائية، غطت أغلب المراحل التاريخية المفصلية في تاريخ الجزائر (الحديث/ المعاصر)، فقد استندت تاريخيا على ثلاثة مراحل أساسية عرفتها الجزائر تمثلت في: مرحلة ما قبل الكولونيالية، الكولونيالية، وما بعدها. كما عمد القصاص إلى تنويع نسبي في معالجتها وصياغتها فتنوعت الأساليب بين الاعترافات والمذكرات (مثل: قصة بقايا قرصان مذكرات مناضل مجهول بين الملايين)، واليوميات (قصة من يوميات فدائي)، الرسائل (قصة رسالة).

- تمتاز بالصلة الحميمية بينها وبين الواقع، فقد حاول القصاص من خلالها تسليط الضوء على الواقع العربي عامة والجزائري منه تحديدا وتعريته بكل أبعاده التاريخية، السياسية، الاجتماعية وحتى الدينية، كل «حسب مرحلته وما تيسر له فيها وكل وفق رؤيته وخلفيته الفكرية وفلسفته الجمالية»[1]، بأساليب لغوية مختلفة تنوعت بين السهلة البسيطة، الشعرية، الأسطورية، الفلسفية، الاستشرافية. قوامها في بعض الأحيان السخرية والتهكم، والمزج بين الواقعي والأسطوري.

- تناولت مختلف القضايا السياسية الداخلية مثل: قضية الحركى، الصراع السياسي بين الاشتراكية والرأسمالية، والخارجية مثل: القضية الصحراوية، القضية الفلسطينية، وكشفت مختلف الجرائم المرتكبة في حق الشعبين، إضافة إلى الصراع بين الشرق والغرب ووضعية العالم الثالث بينهما. وقد سعت من خلال كل ذلك إلى فضح الوضع السياسي في الوطن العربي عامة والجزائري منه تحديدا، هذا الأخير الذي عمل بكل ما يملك من خلال أنظمته السياسية على تهميش المثقف وإبعاده عن السلطة.

كما تطرقت إلى أهم الظواهر الاجتماعية التي عانى منها الشعب الجزائري خلال المرحلة الكولونيالية ولا زال يعاني (مثل: ظاهرة الجوع، الهجرة، ظاهرة التهريب، ظاهرة صراع الأجيال مشكلة المرأة) محاولة بذلك إزالة الستار عن الوضع السياسي/الاجتماعي، وأمراضه المختلفة

[1] **ابراهيم صحراوي:** ديوان القصة منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التنوير، الجزائر، ط1 2012،ص:07.

« وسلوكاته الانحرافية من بيروقراطية ورشوة ومحسوبية وجهوية وعشائرية واختلاس وتنصل بعض المسؤولين من واجباتهم اتجاه الناس وحمى الثراء غير المشروع والبحث عن الربح السهل والسريع وسيطرة المادة تبعا لذلك على تفكير الناس مع تدن طردي لقيم العمل والجد والاستقامة وانصراف البعض عن كثير من الأشياء الجميلة (...) وصور أخرى كثيرة لقتامة هذا الواقع والبحث عن السبل الكفيلة بتغييره أو الهروب منه ماديا أو معنويا..»[1]، مشيرة إلى المسكوت عنه في حياة الفرد الجزائري خاصة ظاهرة الخيانة الزوجية، ظاهرة التسمية (التي تتمثل في عقد صفقة سابقة تخص زواج الفتاة من ابن عمها) الوقوع في الخطيئة، ظاهرة البغاء، ظاهرة السحر، ظاهرة التحرش بالنساء العاملات ...وغيرها من المواضيع الطابو.

ما يشير إلى أن القاصات تناولن الموضوعات ذاتها التي تناولها زملائهن الرجال متأثرات بالعوامل ذاتها التي تأثروا بها. وإن كن قد ركزن على مشكلة المرأة ووضعها في المجتمع بوصفها هامشا. وقد تنوع هذا الأخير (الهامش)، وتنوعت موضوعاته بدءا بالمرأة، والمثقف، الثقافة الشعبية. واحتل مكانا مهما في المتن القصصي.

في مجملها قصص تنهل من عمق المأساة الاجتماعية والسياسية والثقافية، يحركها هاجس أساسي مشترك يتمثل في هاجس الوطن ماضيه، حاضره، ومستقبله، وتكشف عن واقع مؤلم تغيب فيه أدنى حقوق الإنسان (طفولة مسروقة، شباب ضائع، امرأة مقهورة).

كما أنها نصوص متمردة على الأطر التقليدية للكتابة القصصية العربية المعاصرة إذ إن القارئ لا يتردد في ملاحظة مدى غرابتها وخروجها عن المألوف والسائد، فيلمح قصصا مبنية على الازدواجية تجمع بين قصتين (أسطورية/واقعية) داخل قصة واحدة. إضافة إلى ذلك فإن اللافت للانتباه هو التجريب على مستوى العتبات وتحديدا عتبتي زمان القصة ومكانها، نلمس ذلك عند القاص "السعيد بوطاجين" خصوصا الذي عمل على العبث بالزمان والمكان، وهو ما تؤكده لنا الجداول الآتية:

[1] المرجع السابق، ص:19.

ترتيب القصص حسب التسلسل الزمني

- تاريخيا-

السنة	القصة	المجموعة	القاص(ة)
1975	وراء القضبان	الرصيف النائم	ز.و
1960	حبة اللوز/ السباق	دخان من قلبي/الطعنات	ط.و
1961	من يوميات فدائي/ رسالة	الطعنات/الطعنات	ط.و
1963	الطعنات/ الخناجر	الطعنات/الطعنات	ط.و
1964	مازلنا نقسم/اللوحة	الرصيف النائم/على الشاطئ الآخر	ز.و
1966	الأبطال	الطعنات	ط.و
	المصير	على الشاطئ الآخر	ز.و
	موت الجدة	المومس والبحر	م.ب
	البخار	الطعنات	ط.و
1968	الآمال الضائعة/ لن يطلع القمر	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	اليتامى	الطعنات	ط.و
1969	عندما يجوع البشر	جراد البحر	م.ب
	الضائعون	هشيم الزمن	ع.م
1970	سيعود/الهفوة الأولى	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
1971	المواجهة	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	أعراس الموسم الجديد	جراد البحر	م.ب
1972	ثمن الخطأ	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
1974	هويمات في زمن الحب/برج الجوزاء/الخروج من المنطقة الخطيرة/ والزرقة دائما../الجياد تعود من المعركة/النباح الأخير/جياد في حلبة ضيقة/حركة في الدائرة الثانية/الرئيس المدير العام يتناول قهوته/ الميناء والحب والموت	جراد البحر/ المومس والبحر/ كوزة	م.ب

1975	المطاردة	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	واحة الجماجم	هشيم الزمن	ع.م
	وشم الخيانة في زمن العناكب/الصيد البحري تذكرة موت مفروضة	أسماك البر المتوحش	و.أ
1976	نداء الأمومة	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	الرطب واليابس/جراد البحر/الزوبعة الخضراء/البوتقة	جراد البحر	م.ب
	الجري وراء نجمة البحر/ لحظات باردة في يوم استوطنته الغربة/ الوشم بالاسفلت في حضرة الوطن الهارب/ سقطوا والحرب لم تبدأ بعد/ متاعب اليوم الأخير	أسماك البر المتوحش/ أحميدا المسردي الطيب	و.أ
1977	رائحة البصل	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	المستحيل والممكن/ موت صاحب الجواد/ البديل	جراد البحر	م.ب
	باريس العري..وأشياء أخرى/الرجل الذي لم يفقد ذاكرته/كائنات حشرية	أسماك البر المتوحش/ أحميدا المسردي الطيب	و.أ
1978	مقطع من جدارية الفراغ/ المومس والبحر/ نقوش على الموجة الثانية/ القصبة لا تعرف التعري/ المطلق/	جراد البحر/ المومس والبحر	م.ب
	الملك والشاعر وطابور الجياع	أحميدا المسردي الطيب	و.أ
1979	الحب والخفاش والبيضة/ الزمن الأسود	المومس والبحر	م.ب
	كاتيا متاعب الإقامة في العراء	أسماك البر المتوحش	و.أ
1980	دائرة الحلم والعواصف/ حذاء الصوف	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	الفراشة/ حانة في الطرف الغربي/ تحديات في الزمن الكروي	المومس والبحر	م.ب
	أسماك البر المتوحش	أسماك البر المتوحش	و.أ
1981	الأسوار والأيدي الطويلة المعروفة	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	الخماس/ الخيبة/ مستنقع الندم	هشيم الزمن	ع.م
1982	الجرار الخاوية / بركة الدم/ موسم التين/	هشيم الزمن	ع.م

1983	المجنونة	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
1984	وفاة الرجل الميت	وفاة الرجل الميت	س.ب
1985	البحث عن الزمن الآخر	هشيم الزمن	ع.م
	أزهار الملح/لاشيء	وفاة الرجل الميت	س.ب
1986	حدث ذات ليلة/الأيدي السوداء/رحيمة	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	الوسواس الخناس	وفاة الرجل الميت	س.ب
1987	العربة	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
1988	جزئيات خلقية/الجار الجنب/تحت جناح البرنوس/ طائر الجنوب	عجائز القمر	ز.و
	امرأة في العاصفة/ بداية أولى	دائرة الحلم والعواصف	ج.ز
	تفاحة للسيد البوهيمي/ هكذا تحدثت وازنة	وفاة الرجل الميت	س.ب
1989	موسم اللقاح/ تعويذة من الجنوب/عملية هبوط/لا رائحة للندم / الخبز والحرية	عجائز القمر	ز.و
	مذكرات الحائط القديم	وفاة الرجل الميت	س.ب
1990	نهايات متشابهة/الحلم والكابوس/ يوم الرحلة في ضمير الغد/ وأصبح الألم نورا / عجائز القمر	عجائز القمر	ز.و
1993	جنية البحر	جنية البحر	ج.ز
	سر ما يجري	يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس	ط.و
1994	سكر وذباب/كف الوطن/ بدلة العيد	روسيكادا	ز.و
	علم دولة الزعبطيطو	يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس	ط.و
1996	زخات المطر/ حنين/	روسيكادا	ز.و
	رجل من عالم آخر/بهية	جنية البحر	ج.ز
1997	أوجاع امرأة خلعتها القبيلة	جنية البحر	ج.ز

1998	وجع آخر/ رسالة عتاب/ سر الغرفة السابعة	جنية البحر	ج.ز
1999	المخاض	جنية البحر	ج.ز
	صوت الصمت	هشيم الزمن	ع.م
	ثلاثية وترية/ تشكيلات قزحية/ الضباع	عناقيد الصمت	م.ب
2001	حنين	أسوار المدينة	ج.ز
2002	جارتنا الملكة/ أنف حنان/ يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس/	يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس	ط.و
2003	طيب الذكر	أنيس الروح	ج.ز
2004	راحلة ولكم مضاربكم/ فيوضات/ إشراقات الروح/ وحيدة	أنيس الروح	ج.ز
2005	رجل من عالم آخر	أنيس الروح	ج.ز
	أحذية الورد والكرز/ مغارة الحمقى	أحذيتي وجواربي وأنتم	س.ب
2006	افضاءات/ مرافئ اليأس/ في انتظار من لا يعود/ المشكاة/ البوح الأخير/ ظلال الوهم	أنيس الروح	ج.ز
2007	جيجل المخبأة في صدري/ جيجل مهوى القلب/ مملكة الرياحين	أسوار المدينة/ أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	ج.ز
2008	تحت أعراف الياسمين	أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	ج.ز
	حكمة ذئب معاصر	تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة	س.ب
2009	ذو القرن	تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة	س.ب
2010	المدينة والمزار	أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	ج.ز
2011	يفينة بابا عروج	أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	ج.ز
2014	توق إلى الضفاف	أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	ج.ز
2015	جدار أقلال/ سيدي أعمر سلطان البحر/ الزاوية/ الجامع الكبير محمد الطاهر سلحلي/ سيدتي الرائعة ..أتسمعين؟	أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	ج.ز
2016	سمفونية الوفاء الوشيك/ أجل، موافق/ الإرث/ الموت لا يحتاج إليك/ جلالته يلعب النرد/ سوء تقدير/ عبد البطن العظيم/ في عيونهم عمش/ قلق وحزين يا جدي/ كلهم مرضى/ الغريق/ ليس لنا سواه/ وادي الناموس/ مقدمة متأخرة	نقطة إلى الجحيم	س.ب
2017	كوني بردا و سلاما/ السعيد بوطاجين/ لا يولون أهمية	نقطة إلى الجحيم	س.ب

القصص غير المؤرخة

دون تاريخ	القصة	المجموعة	القاص (ة)
د.ت	عقيدة وإيمان/ فاطمة/ خرفية / الرصيف النائم/ لماذا تخاف أمي/ زغرودة الملايين/سمية/ المرأة التي تلد البنادق/ الثوب الأبيض/ هؤلاء الناس/ على الشاطئ الآخر/من مذكرات مناضل..مجهول بين الملايين/رحلة إلى القمر/ الظلال الممتدة/ حديقة الله/ مجرد عتاب/ الشيء المؤكد/موجة برد/ بحر الطوفان/ابنة الأقدار/ جحيم وذهب/ الاسم الحلم/ نجمة الراعي/ قلعة التفاح الأزهر/ ليس عيبا أن يبكي الرجل/ القرية الصغيرة/ روسيكادا	الرصيف النائم/ على الشاطئ الآخر/ الظلال الممتدة/ روسيكادا	ز.و
د.ت	القراصنة/ السائق والطيف/تسع رسائل إلى الراحل الشهيد السي الطيب/ وحيدة/ تجربتان في الموت/ الهارب/ المهمة الصعبة/ المرايا الضريرة/انت وجهتي دوما	جنية البحر/ أسوار المدينة/ أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة/	ج.ز
د.ت	الماريكا/ السقوط الحر والحلم الذي لا يهزم/ الشفاه اليابسة	أحميدا المسيردي الطيب	و.أ
د.ت	فتات الخبز الممنوع	هشيم الزمن	ع.م

د.ت	صحراء أبدا/ زنوبة/ دخان من قلبي/ القبعة الجليدية/ ممر الأيام/ نوة/ محو العار/ الطاحونة/الدروب/رقصات الأسى/ الزنجية والضابط/ الحوت لا يأكل/ اشتراكي حتى الموت/ زوجة الشاعر/ الشاعرة الناشئة والرسام الكبير/ الشهداء يعودون هذا الأسبوع	دخان من قلبي/ الطعنات/ الشهداء يعودون هذا الأسبوع	ط.و
د.ت	**كوزة/ قطاع الرجل/ زمن الطيور/بقايا قرصان/ البرتقالة/ جلدة البندير/ بحريات/ ساحة الموت/ الباب الحديدي/ طيور تحت الماء/ دار الزليج/ ليلة أفغانية/ إلى روح الزميل عبد القادر رايس/ زوربا الجزائري/ البابور**	**كوزة/ دار الزليج/ عناقيد الصمت**	**م.ب**
د.ت	**خاتمة الآتي/**	**اللعنة عليكم جميعا**	**س.ب**

القصص الخارجة عن الزمن/ التاريخ

/	القصة	المجموعة	القاص (ة)
بتاريخ تبت يد أبي لهب وتب	**فصل آخر من انجيل متى**		
يوم سنوات الدم والسرقة في ساعة: تعبت جدا من الساعات	**من فضائح عبد الجيب**	**اللعنة عليكم جميعا**	
بتاريخ قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق	**حد الحد**		
36 مارس 125457...إلخ	**37 فبراير**		
27 المتنبي سنة 1972 لعنة وخمسة كراريس أو سبعة ثكنات مثلا	**علامة تعجب خالدة**		
في الساعة كذا وكذا ساعتهم	**ظل الروح**		**س.ب**
بتاريخ ألف وتسعمائة إلى آخره	**وللضفادع حكمة**		
كدت أنهي هذه القصة في جهة ما في زمان ما، لكنني ..آه يا خالقي	**حكايات ذئب كان سويا**		
في وقت ما ..وقتهم	**يقول لكم عبد الوالوا**	**تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة**	
عام 2000 سلحفاة وبضعة ضفدعة مثلا	**سعال الكلمة**		
حبر الروح	**خاتمة بأحمر الشفاه**		
بتاريخ ذاكرة الغابة والشجر	**أوجاع الفكرة**	**أحذيتي وجواربي وأنتم**	
بتاريخ الروح المشرئبة	**الجورب المبلل**		
بتاريخ تاريخي أنا فقط، هكذا	**مدينة زكريا تامر**		
في تلك الساعة الخارجة عن التقويم	**إرث من الريح**		
بتاريخ عشرة أحذية وجورب واحد	**القطب والمسمار**		
بتاريخ مغارة المنفى وكفى	**المهنة: متكئ**		
في تلك السنة وهل هذا مهم؟	**اغتيال الموتى**		

انطلاقا مما جاء في الجداول يتبين للقارئ كيف أن القاص **السعيد بوطاجين** عمد إلى الاشتغال على عتبة الزمان/ تاريخ كتابة القصة والعبث بها مما يجعل القارئ في حيرة من أمره ويدفعه إلى التساؤل عن السبب الذي دفعه إلى ذلك وهو ما سنعمد إليه بالتحليل من خلال مضمرات زمن كتابة القصة.

بناء على ما تقدم ولأن الكتابة القصصية تعد بمثابة «رؤية للعالم تجمع بين المعرفي والابستمي والوجودي الأنطلوجي والقيمي الاكسيولوجي»[1] نلاحظ أن الأنساق الثقافية في المدونة القصصية الجزائرية المعاصرة -موضوع الدراسة- تكاد تكون مشتركة بين القصاص الجزائريين وتتمثل في أربعة أنساق كبرى هي:

- **النسق التاريخي** بوصفها تغطي مختلف المراحل التاريخية الكبرى والمفصلية في تاريخ الجزائر، حيث إنها تشترك تحديدا في مرحلة الكولونيالية وما بعدها وتتشابك خاصة مع مضامين معرفية تعرضت لها كتب التاريخ مما يزيح الستار ويكشف عن المخفي والمغيب خلف التاريخ الرسمي.

-**النسق السياسي** احتل الخطاب السياسي الايديولوجي الصدارة في أغلب المجموعات القصصية وتحديدا عند كل من القاص الطاهر وطار ومرزاق بقطاش والسعيد بوطاجين متناولين بذلك أهم القضايا السياسية الداخلية للبلاد وكذا الخارجية، أسبابها وتأثيرها على حاضرنا ومستقبلنا.

- **النسق الاجتماعي** تتحدث عن المسكوت عنه في حياة الفرد العربي والجزائري منه على وجه الخصوص وتعرية واقع هذا الأخير الذي يقبع تحت ظلمات كبيرة ويعاني في شتى المجالات.

- **النسق الديني** الذي تجلى لنا في المتون القصصية عن طريق آلية التناص بأنواعه.

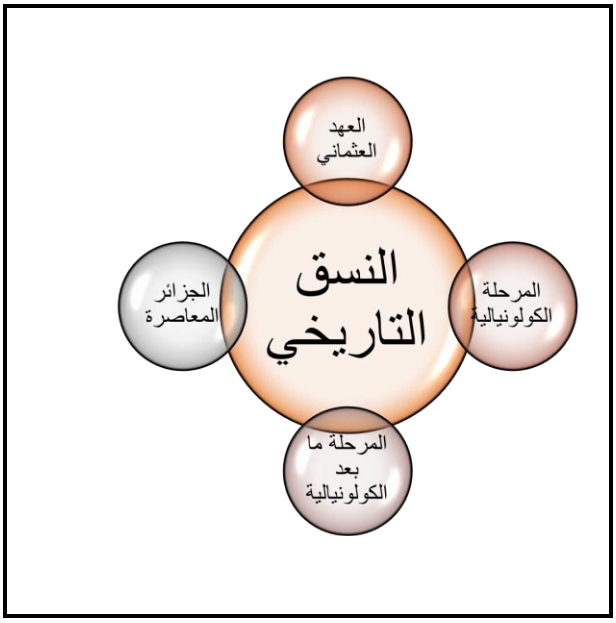
هذه الأنساق الثقافية وغيرها هي ما سنحاول الوقوف عنده من خلال الفصول الآتية.

---

[1] **عبد الرحمن النوايتي:** السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص 222.

1- المضمر التاريخي:

يمثل التاريخ ماضي الشعوب فهو سيرة الأفراد والمجتمعات بكل تجاربهم وإنجازاتهم وإحباطاتهم يعرفه ابن خلدون بقوله: « خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال»[1]. وبما أن الإنسان كائن « مفطور على حاستي الذاكرة والتوقع إذ أنه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل»[2]، فإنه لا يستطيع الاستمرار في حياته والتوجه نحو المستقبل دون العودة إلى تاريخه لينطلق من أصوله.



وعليه فإنه من أبرز الأنساق التي هيمنت على الخطاب القصصي العربي المعاصر، والجزائري منه تحديدا، هو النسق التاريخي ويُرجع **فيصل الدراج** السبب في ذلك إلى عدم مساءلة الفرد العربي لأصوله[3]. ولأن التاريخ أصيل وينشد الأصالة « بوصفه الأصالة الحقيقية للشعوب وثقافتها النابعة من جذوره، فهو حامي ثوابتها الوطنية ومرجعها الأساسي فإنه لا بد علينا أن نستجيب له وأن ننشد أصالتنا التي تتمثل وقبل كل شيء في جزائريتنا[4].

---

[1]ابن خلدون، أبو زيد ولي الدين عبد الرحمن بن محمد الاشبيلي التونسي القاهري المالكي: تاريخ ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، اعتنى به أبو صيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، دط، دت ص:23.

[2] كولن ولسون: فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، مراجعة: شوقي جلال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، دط، مارس 1992م، ص: 05.

[3] ينظر: فيصل الدراج: الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص: 05.

[4]ينظر: عمار هلال: أبحاث و دراسات في تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2016م ص: 02.

ويعد هذا دليل على وجود العلاقة التي تجمع بين التاريخ والفن القصصي الذي يقوم «بعصرنة الماضي وجعله يستمر في الزمن ليعانق قضايا الحاضر والمستقبل التي لا يجد القارئ تفسيرا لها إلا بربطها بوقائع الماضي وعلله وعبره»[1].

إن القارئ/الباحث للمدونة القصصية موضوع الدراسة والمتتبع لقصصها سيلاحظ كيف أن القاص الجزائري قد لجأ إلى « توظيف أنماط من السرد التاريخي أحيانا وتأويل وقائع وأحداث التاريخ وفق قالب جمالي تخييلي أحيانا أخرى»[2]، كشفت لنا عن وجود أنساق مضمرة سنحاول استخراجها بحسب الآتي:

1-1-نسق السقوط:

أعادنا القاص (**مرزاق بقطاش**) في قصة (**بقايا قرصان**) إلى الوجود العثماني بالجزائر وبالتحديد إلى القرن السابع عشر ميلادي، هذا التاريخ الذي يمثل الفضاء الزمني التي تدور فيه أحداث القصة حيث يقول: « أنا لا أستطيع تحديد تاريخ كتابة هذه الورقات، لكنني أرجح باستقراء الأحداث التاريخية أنها تعود إلى ما بين 1785 و 1795»[3].

فبالاعتماد على "تقنية المذكرات" وعلى امتداد اثنتي عشرة ورقة سرد من خلالها القرصان ما حدث معه خلال تلك العشرية، يلقي القاص الضوء على تاريخ القرصنة هذه الأخيرة التي لم تبرز بوصفها « ظاهرة خاصة مستقلة إلا منذ سنوات 1580؛ حيث بدأت تطبع تدريجيا إيالة الجزائر بخصائصها الدائمة كدولة قرصنة. وهذه الظاهرة ستبلغ كل مداها وتغطي تقريبا كامل القرن السابع عشر الذي هو قرن القرصنة الحقيقي بالنسبة للجزائر»[4].

---

[1] عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص:228.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة ، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، 2007،ص:357.

[4] المنور مروش: دراسات عن الجزائر في العهد العثماني (القرصنة، الأساطير والواقع)، ج2، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009م ص: 30.

تعالج القصة إذن نسقا يعد من الأنساق التاريخية الجوهرية في تاريخ الجزائر العثمانية المتمثل في "نشاط البحرية الجزائرية في القرن السابع عشر وأثره في العلاقات الجزائرية الأوروبية"، والجدير بالذكر أولا أن هذا النشاط قد عُرف بتسميات وتعريفات مختلفة « وُظفت حسب الأهداف والاستراتيجيات الخاصة بكل دولة ما. فعُرف بـــ "القرصنة البحرية"، "الغزو البحري"، "الجهاد المقدس"، لكلا الطرفين الإسلامي والمسيحي»[1] وغيرها من التسميات... وقد عُد -النشاط- أهم مظهر من مظاهر القوة التي عرفتها الجزائر خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ميلادي، حيث إنه « ردا على أسطورة "الجزائر وكر لصوص البحر" التي لم يفتأ الاستعماريون يرددونها، صنع الوطنيون الجزائريون أسطورة مضادة تجعل من القرصنة العهد الذهبي لتاريخ الجزائر ومن البحرية الجزائرية سيدة البحار وقوة لا تهزم»[2]، وعليه تعد هذه الحقبة التاريخية بإجماع المؤرخين العصر الذهبي للبحرية الجزائرية.

بحسب ما ورد في الورقات (12) يمكننا أن نسجل أهم الأحداث التاريخية التي سجلها القرصان في تلك الفترة بحسب الآتي:

-انتشار وباء الطاعون:

لقد عرفت الجزائر المحروسة خلال القرن السابع عشر وإلى غاية القرن التاسع عشر انتشار وباء الطاعون؛ حيث كانت إيالة الجزائر بؤرة الوباء مما أدى « إلى حدوث أزمات ديموغرافية أثرت على البناء الاجتماعي العام للسكان في الجزائر وضواحيها»[3]، يقول القرصان في الورقة الأولى: « قال أحدهم إن الطاعون انتشر في المدينة. جاء هذا الوباء عن طريق البحر وأخذ يفتك بالناس فتكا. ثم زاد فأوضح أن أعالي المدينة هي المتضررة من هذا الوباء»[4]، وتؤكد الدراسات ذلك حيث إن الطاعون « في القرن

[1] عطلي محمد الأمين: نشاط البحرية الجزائرية في القرن السابع عشر وأثره في العلاقات الجزائرية الفرنسية، مذكرة شهادة الماجستير إشراف أ/د عمار بن خروف، تخصص التاريخ الحديث، معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ، المركز الجامعي بغرداية، 2011-2012م، ص:36.

[2] المنور مروش: دراسات عن الجزائر في العهد العثماني (القرصنة، الأساطير والواقع)، ج2، ص:07.

[3] المرجع السابق، ص:111.

[4] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص:357.

السابع عشر ضرب الجزائر "11 مرة" وحدها وهذا راجع إلى وجودها في نقطة التماس مع العالم الخارجي خاصة بوصفها المركز الأساسي للتجارة والتبادل من جهة وكذا الغزو البحري وأعمال القرصنة من جهة أخرى وتعد هذه الجوانب أهم نقاط تلقي العدوى باعتبارهما مجالات مبنية على الاحتكاك بالقرى الأخرى»[1].

- وجود الجيش الانكشاري في الجزائر:

إن وجود الجيش الانكشاري في الجزائر يعود « إلى عام 1520م، حينما بعث السلطان سليمان الأول (1512-1520م) إلى خير الدين بربروسة حوالي ألفين من الانكشارية على إثر ارتباط الجزائر بالدولة العثمانية، ثم أضاف بعد ذلك حوالي أربعة آلاف من المتطوعين مقابل حصولهم على حقوق مالية وامتيازات معتبرة»[2]، و كانت عملية تجنيدهم « تكلف خزينة الإيالة مبالغ مالية باهضة، تصرف في تأجير الأرض التي تقام عليها خيمة التجنيد، إضافة إلى النفقة على الجنود المقيمين في الخان، ودفع مرتبات الدايات المشرفين على عملية التجنيد، وكذلك نفقات الترميمات الخاصة بالخان، بالإضافة إلى الهدايا الموجهة إلى الموظفين السامين في الدولة العثمانية، وحكام الأقاليم الذين عملوا على تسهيل عملية التجنيد»[3].

استطاع الجيش الانكشاري « الهيمنة على الشؤون السياسية والعسكرية للإيالة طيلة العهد العثماني، ورافقت هذه السيطرة إلى أن أصبحت المؤسسة العسكرية تعين وتعزل الحكام، مما نتج عنه

---

[1] عطلي محمد الأمين: نشاط البحرية الجزائرية في القرن السابع عشر وأثره في العلاقات الجزائرية الفرنسية، ص:113. للتوسع أكثر في وباء الطاعون ينظر: عائشة غطاس: الحرف والحرفيون بمدينة الجزائر 1700-1830، (مقاربة اجتماعية- اقتصادية)، أطروحة دكتوراه دولة في التاريخ الحديث، ج1، إشراف: د.مولاي بالحميسي، جامعة الجزائر، كلية العلوم الإنسانية، قسم التاريخ، 2000-2001م ص: 56.

[2] رابح كنتور: الجيش الانكشاري في الجزائر بين 1519 و 1830م، مجلة أفكار وآفاق، جامعة الجزائر2، الجزائر، مج09، ع02 2021م، ص: 91-92.

[3] المرجع نفسه، ص: 92.

صراع بين فرقة الانكشارية (الجيش البري) وطائفة الرياس (الجيش البحري)»[1]، يقول القرصان دحمان: « أمسكت سيفي وتأهبت للدفاع عن نفسي:

- الإنكشاريون لا يمثلون الأمة. إنهم يمثلون السلطة وسلطتهم فرضت بالقوة..»[2]. ويقول أيضا في الورقة الرابعة: « أما الرجال الانكشارية فحيثما تلفت وجدتهم واقفين لي بالمرصاد في بعض الأحيان ينتابني الشعور بأنني غبي مغرق في الغباوة أغامر مع غيري في أرجاء البحر المتوسط وأضطر في آخر المطاف إلى اقتسام الغنائم مع الداي نفسه ومع الانكشاريين. لابد من الثورة على مثل هذه الأوضاع»[3].

وقد ازداد الصراع بين الطائفتين العسكريتين حتى وصل إلى حد العنف بنوعيه اللفظي والجسدي ما يؤكد لنا العنف اللفظي هي المعركة الكلامية التي دارت بين القرصان دحمان وأحد الانكشاريين، يقول :« تبادلت كلمات نابية مع واحد منهم صباح اليوم عندما كنت في طريقي إلى إمارة البحر لأستفسر عن الرحلة القادمة (...) سحب سيفه المعقوف فجابهته، قال لي:

- سأشرب من دمك...
- أنت لا تشرب إلا دم النعاج...
- وسأستولي على دارك...
- ذلك أمر ممكن..فأنت قد تستولي عليها عندما أكون أنا في عرض البحر...»[4].

وأما العنف الجسدي هو ما تعرض له القرصان من سجن و اعتداء على جسده بالسياط، يقول: « عدت اليوم إلى داري بعد أسبوع قضيته في السجن. "سيسيليا" تداوي الندوب التي أحدثتها سياط الانكشاريين في ظهري»[5]. والسبب في ذلك أنه لم يضبط لسانه أثناء المعركة الكلامية.

---

[1] المرجع السابق، ص: 96.

[2] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 363.

[3] المصدر نفسه، ص:360.

[4] المصدر نفسه ، ص:361.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حتى أن الشعب لم يسلم من ظلمهم وتسلطهم، يقول القرصان: « أمس بقر أحدهم بطن فتاة لم ترضخ له. وأشيع عنه اليوم أن الداي أمر بقتله درءا لانتشار مثل هذه الفضيحة وسط أعوانه. كذابون...أفاقون!..أنا أعلم أن هذا الانكشاري في طريقه الآن إلى ميناء من موانئ البحر المتوسط كي يقضي به وقتا ممتعا بعيدا عن كل التقولات..»[1].

نلاحظ إذن أن العنف قد كان « من أبرز سمات المظهر العسكري للوجود العثماني في الجزائر. فسواء نظرنا إلى شكل الحكم نفسه أو في علاقته بالسكان أو إلى الأحكام الصادرة عنه فإن ظاهرة العنف كانت هي البارزة في كل ذلك»[2].

- معاهدة الولايات المتحدة الأمريكية (1795):

نتيجة للأوضاع الداخلية السابق ذكرها (انتشار الأوبئة والآفات الاجتماعية "الطاعون"، تدخل الجيش الانكشاري في السياسة الداخلية للبلاد...) تأثرت البحرية والنظام السياسي للجزائر عموما في القرن السابع عشر، الذي عرف عدة هزات إضافة إلى ذلك معاهدات التقارب التي حدثت ما بين إيالة الجزائر والدول الأوروبية، وقد تحدث القرصان عن معاهدة السلام والصداقة بين الجزائر والولايات المتحدة سنة 1795م؛ يقول القرصان في الورقة السابعة: « لست أفهم شيئا من أمر المعاهدة بيننا وبين الدولة الجديدة التي نشأت وراء بحر الظلمات. لقد تحارب أبناء هذه الدولة مع الإنجليز وانتصروا عليهم.

الأخبار تقول إن قائدهم جورج واشنطن رجل عظيم، لكنني عاجز عن فهم السر وراء هذه المعاهدة. وأنا مطالب بفهم كل ما تصطخب به أرض المحروسة»[3]. فقد توصل الطرفان بعد مفاوضات ووساطات دامت 10 سنوات، انتهت بعقد معاهدة سلام وصداقة بين البلدين، وهو ما أثبته "مولود قاسم نايت بلقاسم" في كتابه "شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م" «على أن أول معاهدة بين الجزائر وأمريكا لم تعقد إلا سنة 1795 حيث دامت الاتصالات والمفاوضات عشر سنوات

---

[1] المصدر السابق، ص:362.

[2] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1998م ص:143.

[3] المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

كاملة»[1] وقد وقع المعاهدة عن الجانب الجزائري "الداي حسن باشا" وعن الجانب الأمريكي "جوزيف دونالدسون"، و أكده أيضا؛ حيث جاء في الصفحة من الكتاب « معاهدة سلم وصداقة يوم 5 سبتمبر 1795 بين الداي بابا حسن والرئيس جورج واشنطن. المعاهدة أمضيت بالجزائر، أمضاها عن الجزائر: بابا حسن، داي الجزائر، وعن الولايات المتحدة الأمريكية، المبعوث الخاص، يوزيف دونالدسن والقنصل العام لأمريكا في الجزائر، وليام شيلر، بتفويض خاص من الرئيس جورج واشنطن، حررت بالعربية أصلا وأمضيت اليوم، السبت، الواحد والعشرين من صفر 1210هـــ (الخامس سبتمبر 1795)»[2].

وتشير الدراسات إلى أن المستفيد من المعاهدة هي أمريكا؛ حيث إنها كانت « فاتحة خير على أمريكا في ازدهار تجارتها بالمتوسط وحصولها على اعتراف باستقلالها من تونس وليبيا بفضل وساطة وضمان الجزائر فيهما، بل هناك أكثر من ذلك، إذ دفع الداي مبلغ المعاهدتين من أمواله الخاصة، حرصا على أمن وسلامة السفن الأمريكية في المتوسط والأطلسي، نظرا لاحتياجات الولايات المتحدة المالية»[3].

لكن المفارقة تكمن في أنه وعلى الرغم مما نصت عليه مواد المعاهدة من فوائد تعود على أمريكا فقد كانت لها، على الأقل، ثلاث فوائد رئيسية، تمثلت في الآتي[4]:

1- إطلاق سراح الأسرى الأمريكان في الجزائر.

2- إقامة سلم مع أقوى بلدان المغرب وأخطرها شأنا.

3- توسط الجزائر، بطلب من أمريكا، لدى كل من حمودة باشا، باي تونس، ومحمد يوسف كرمنلي باي طرابلس، لعقد معاهدة سلم معهما بضمان داي الجزائر.

---

[1] مولود قاسم نايت بلقاسم: شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م، ج1، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط2، 2007م، ص: 229.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] علي تابليت: معاهدة السلام والصداقة بين الجزائر والولايات المتحدة سنة 1795،حوليات جامعة الجزائر، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ع04، 1989-1990،ص:100.

[4] مولود قاسم نايت بلقاسم: المرجع السابق، ص: 232.

ومن موقف الداي حسن باشا في الاعتراف بأمريكا بوصفها دولة مستقلة ذات سيادة، وتعبيره « عن حسن عواطفه الودية، وإعجابه بكفاحها للتحرر، عن طريق الوفد الرسمي الأمريكي الذي استقبله»[1]، فإن الولايات المتحدة « بادرت بإعلان الحرب عليها بعد الحرب الأخيرة مع بريطانيا في 1814 وأرسلت قطعتين بحريتين بقيادة ســـتيفن ديكاتور **S.Decatur** وويليام ينبريدج **W.Bainbridg** لضرب الجزائر»[2]، إضافة إلى ذلك كان الرئيس جورج واشنطن « ينصح لويس السادس عشر، ملك فرنسا، بغزو الجزائر، " الذي سيكون أكبر عملية صليبية تقوم بها فرنسا، وستكون الجزائر أرضا خصبة لاستيطان أبنائها"»[3]. وقد قامت فرنسا بتاريخ 1785 وتحديدا في عهد لويس السادس عشر بإعداد خطة لغزو الجزائر[4].

-تدهور الأوضاع ورفع الضرائب:

شهد البلاط العثماني هزات عنيفة نتيجة تدخل الجيش الانكشاري في السياسة الداخلية للبلاد « فمنذ عام 1689م أصبح الدايات ينتخبون من الانكشاريين مدى الحياة»[5]، وقد وصل بهم الحد إلى عزل و قتل الدايات، يقول القرصان في الورقة الحادية عشرة: « لقي الداي مصرعه خلال الأسبوع الماضي. لم نعلم بموته إلا حين رأينا الداي الجديد يتفقد أبراج المحروسة ويأمر بوضع مدافع قوية بعيدة المدى مكان المدافع القديمة. الإنكشاريون الذين كانوا يقومون على حراسته هم الذين قضوا عليه.

---

[1] المرجع السابق، ص: 248.

[2] **علي تابليت:** معاهدة السلام والصداقة بين الجزائر والولايات المتحدة سنة 1795،ص: 100-101.

[3] **مولود قاسم نايت بلقاسم:** شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م، ج1، ص: 220.

[4] **مولود قاسم نايت بلقاسم:** شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م، ج2، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط2، 2007م، ص: 27.

[5] **بابة عائشة:** الأوضاع السياسية في الجزائر في العهد العثماني (1519-1830)، مجلة متون، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة، مج 08، ع04، جانفي 2017م، ص: 352.

خنقوه خنقا في غرفة إحدى محظياته»[1]، ويرجع السبب في ذلك إلى تدهور الأوضاع –الاقتصادية تحديدا– وفقر خزينة الدولة نتيجة تناقص موارد البحرية التي كانت تتغذى منها؛ حيث شهدت تراجعا كبيرا « لارتباطها بحالة الأسطول الجزائري، وبوضع العلاقات الخارجية للجزائر»[2]، إضافة إلى أن مصادر البحرية « لم يكن يدخل منها إلى خزينة الدولة، إلا الجزء القليل، إذ كانت كل الأطراف المشاركة في عملية جلب الغنائم، تأخذ نصيبها، فهي تقسم على مجهزي المراكب، والرياس، والبحارة والداي وموظفي الميناء، والحمالين، وغيرهم»[3] الأمر الذي جعل المشاكل تتفاقم خاصة فيما يخص دفع أجور الانكشارية، يقول القرصان: « تردد أن خزينة الداي فارغة وأنه في حاجة إلى المال لترضية بعض الانكشاريين»[4]، وأدى بالدولة إلى التوجه صوب داخل البلاد، وإتباع سياسة ضريبية قاسية، تزامنا مع نقص الموارد البحرية، فقد رأى الدايات أن الحل يكمن في رفع الضرائب المقررة على الأهالي و« تعويض المداخيل من الغنائم والهدايا بمداخيل محلية يتحمل أعباءها سكان الجزائر»[5]، يقول القرصان: إن الداي « سينهض في اليوم التالي ويصدر "فرمانا" برفع الضرائب لتدارك خزينته التي نهبها الإنكشاريون »[6] ويقول أيضا: « مدينة الجزائر المحروسة تتأجج نقمة وغيظا هذه الأيام. سفن الإنجليز ترابط على بضع فراسخ بحرية من سواحلنا. والداي لا يتحرك إلا لكي يرفع الضرائب»[7]. انطلاقا مما قدم يمكننا القول إذن إذن أن « العثمانيين قد طبقوا على الجزائر قواعد الحرب الإسلامية التي تطبق في الواقع على بلد غير إسلامي بعد فتحه»[8].

---

[1] مرزاق بقطاش: **الأعمال القصصية الكاملة** ، ص: 366.

[2] **توفيق دحماني، صباح نوري، هادي العبيدي**، إيالة الجزائر العثمانية: بين موارد البحر والضرائب، مجلة الملوية للدراسات الآثارية والتاريخية، كلية الآثار، جامعة سامراء، العراق، مج 04، ع 10، السنة الرابعة، تشرين الثاني، 2017م،ص: 132.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر السابق، ص: 366.

[5] **بابة عائشة**: الأوضاع السياسية في الجزائر في العهد العثماني (1519–1830)، ص:357.

[6] المصدر السابق، ص:364.

[7] المصدر نفسه، ص:363.

[8] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (1500–1830)، ج1، ص: 211.

- العلاقات مع فرنسا:

مرت العلاقات الجزائرية الفرنسية خلال الفترة العثمانية بمراحل « مد وجزر خطيرة في بعض الأحيان إلى أن انتهت بفرض السيطرة الفرنسية على الجزائر واستعمارها بالحديد والنار»[1]. لكن وقبل الحديث عن ذلك تجدر بنا الإشارة إلى أنه في المرحلة الأولى من مراحل الحكم العثماني – وتحديدا مرحلة الباي لربيات 1518-1587م- شهدت العلاقات استقرارا نسبيا، بحكم الصداقة التقليدية التي جمعت البلدين؛ حيث إنه في ظل الظروف القائمة التي عرفتها فرنسا أثناء ما عرف بـــ "الحروب الإيطالية" خلال القرن الخامس عشر أشرفت فرنسا من جراء ذلك على خطر شديد هدد وجودها بوصفها دولة، فلم تجد بدا من مد يدها إلى دولة قوية عدوة للهابسبورغ والصليبيين الأسبان من الدولة العثمانية، هذه الأخيرة لم تتوانى في تقديم يد المساعدة، وقد ظهر على إثر ذلك "التحالف الفرنسي العثماني" على مسرح السياسة الدولية، وكان من أبرز مكاسب هذا التحالف الذي انكتبت له الاستمرارية والنمو المطرد في العلاقات بين الدولتين حصول فرنسا على ما اشتهر بالامتيازات[2]، وقد كانت بذلك أول دولة تحصل على امتيازات تجارية لها بالسواحل الجزائرية خلال مطلع القرن السادس عشر، يقول أبو القاسم سعد الله « عند مقارنة العلاقات بين الجزائر والدول الأجنبية نجد أن علاقات فرنسا بالجزائر كانت على العموم طيبة، فمنذ القرن السادس عشر كانت تتمتع في الجزائر بامتيازات تجارية خاصة، فكان لها مؤسسات تجارية في عنابة، القالة، ورأس بونة، والقل. وكانت هذه المؤسسات تدفع ضرائب سنوية متفقا عليها إلى الباشا من جهة وإلى باي قسنطينة (الذي تقع هذه المؤسسات في إقليمه) من جهة أخرى، وكانت فرنسا في مقابل ذلك تتمتع بحق صيد المرجان وتصدير الحبوب إلى أوروبا»[3]

[1] عمار هلال: أبحاث و دراسات في تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1962)،ص: 36.

[2] ينظر: جمال قنان: معاهدات الجزائر مع فرنسا (1619-1830)، وزارة المجاهدين، الجزائر، صدر الكتاب عن وزارة المجاهدين بمناسبة بمناسبة الذكرى الـــ 45 لعيد الاستقلال والشباب، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2007م، ص: 32-34-35.

[3] أبو القاسم سعد الله: محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 3 1982م ص:13.

استمرت علاقة الصداقة والسلم بين الدولتين حتى فترة حكم الدايات (1671-1830) والسبب يرجع إلى تلك الامتيازات التي أصبحت تمثل الإطار العام للعلاقات بين البلدين، و إبرام معاهدة السلم المئوي*.

مع الداي بابا حسن الذي خلف الداي بابا محمد (محمد عثمان) بعد وفاته (عام 1791)، وتزامنا مع الثورة الفرنسية (1789)، وسقوط الملكية (1792)[1]، بدأ فصل جديد في تاريخ العلاقات الجزائرية الفرنسية؛ حيث انعكست هذه الأحداث على العلاقات الجزائرية الفرنسية خلال الأربعين سنة القادمة بحيث يمكن أن نميز فيها بين ثلاث فترات[2]:

1- الفترة الأولى: "**من التفاهم إلى القطيعة 1790–1798**"، تبدأ بإقرار وتمديد معاهدة السلم المئوي لمائة سنة أخرى، في أواخر شهر مارس من عام 1790، وتنتهي عند القطيعة التي حدثت بين البلدين على إثر الحملة الفرنسية ضد مصر في صيف 1798.

2- الفترة الثانية: "**التحرسات النابليونية واضطراب العلاقات 1800–1814**" تبدأ بعودة العلاقات بين البلدين في عام 1800 عندما تم توقيع هدنة غير محدودة الأجل بين الطرفين، وإبرام معاهدة سلم جديدة في العام الموالي 1801.

3- الفترة الثالثة: "**يجب هدم الجزائر حجرا بحجر**"، تبدأ من عام 1814 وتنتهي بسقوط الجزائر على إثر طعنة من فرنسا عام 1830.

---

* للتوسع أكثر في **الامتيازات الإفريقية** ينظر القسم الثالث، الفصل السادس الموسوم "الامتيازات الإفريقية" من كتاب "العلاقات الفرنسية الجزائرية (1790-1830)" الصادر عن منشورات متحف المجاهد، بمناسبة الذكرى الخمسين لاندلاع الثورة التحريرية المباركة الجزائر،دط، 2005، للمؤلف جمال قنان،(ص: 222). وفي **السلم المئوي** ينظر الفصل الثاني المعنون "البناء الشاق للسلم المئوي" من كتاب "معاهدات الجزائر مع فرنسا (1619-1830)" للمؤلف نفسه، (ص: 97).

[1] ينظر: وليم سبنسر: الجزائر في عهد "رياس" البحر، تعريب وتقديم: عبد القادر زيادية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2006م ص: 214.

[2] ينظر: جمال قنان: معاهدات الجزائر مع فرنسا (1619-1830)، ص: 181.

والملاحظ هو أنه خلال الفترة الأولى ازدادت العلاقات توطدا، فقد عمد الداي إلى تأكيد عمق الصداقة التي تربط بين البلدين وحرص على الوفاء بجميع الالتزامات التي تفرضها هذه الصداقة وخاصة في الظروف الصعبة التي مرت بها فرنسا خلال الثورة، ففي عام 1791م « حين عمت المجاعة فرنسا وقلت موارد العيش وندرت حتى أكل الناس بعضهم بعضا سارعت الجزائر إلى تقديم مساعدات مادية وقروض مالية هامة لفرنسا مكنتها من الخروج من الأزمة التي كانت تعاني منها»[1]؛ حيث إن الداي قد بعث « برسالة وجهها إلى المسؤولين الفرنسيين في 16 أكتوبر 1794 أكد فيها استعداده لتلبية أي طلب تتقدم به فرنسا إذا كان ذلك في نطاق إمكانياته»[2].

الأمر الذي جعل من الجزائر « خير حليف لفرنسا في مجاعتها خلال الحصار الذي ضربته عليها الدول الأوروبية عقب ثورتها عام 1789م»[3]، يقول القرصان: « ارتكب هذا الداي الجديد، جريمة لا تغتفر، أمر بمد يد المساعدة إلى الفرنسيين، فشحن عددا من السفن بالحبوب. لم يستشر أحدا. لو لا أنني أحترم سمعة المحروسة لأمرت رجال البحر باعتراض هذه السفن وتوجيهها إلى بني جلدتنا هنا وهناك. زعم الداي أن فرنسا تحمينا من أطماع الإنجليز»[4]، و تشير الدراسات إلى إن مقدار ما أرسل من الحبوب إلى فرنسا عام 1791 قد « بلغ 75 ألف كيلة قمح اشترته بالسعر العادي الجاري في السوق»[5].

لكن المفارقة أيضا تكمن في أنه على الرغم من المساعدات المختلفة التي قدمها الداي حسن لفرنسا، والتي تتمثلت في استجابته لطلب الاعتراف بالجمهورية الفرنسية الجديدة دون تردد في 1793.

[1] عمار هلال: أبحاث و دراسات في تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1962)، ص:37.
[2] جمال قنان: معاهدات الجزائر مع فرنسا (1619-1830)، ص: 188.
[3] محمد زروال: العلاقات الجزائرية الفرنسية (1791-1830)، مطبعة دحلب حسين داي، الجزائر، دط، دت، ص:05-06.
[4] الأعمال القصصية الكاملة: مرزاق بقطاش، ص: 365.
[5] جمال قنان: معاهدات الجزائر مع فرنسا (1619-1830)، ص:185.

إضافة إلى إسراعه إلى إقرار وتثبيت كل المعاهدات المبرمة بين الطرفين، رغم مساعي الأطراف الأوروبية وخاصة انجلترا، لإقناع الجزائر وإغرائها من أجل اتخاذ موقف آخر. والتزامه بمساعدة الفرنسيين على اقتناء ما يحتاجون إليه من المواد الغذائية في الحدود التي تسمح بها إمكانيات البلاد[1]، وفي 1794 زاد الداي حسن في كرمه خطوة فأهدى فرنسا جوازي سفر عربون صداقة تتصرف بهما كما تشاء[2].

ووافق على إقامة خط بحري منتظم بين فرنسا والجزائر من أجل تسهيل عملية نقل المواد الغذائية[3]، وفي سنة 1796 قام بمنحها قروضا بدون فائدة[4]، فإن فرنسا لم تتورع أبدا عن الكيد للجزائر فقد وضعت في نفس السنة التي زودتها بالحبوب (1791) أهم مشروع لاحتلال الجزائر والمتمثل في "مشروع ديكارسي"[5](**DEKERCY**).

انطلاقا مما تقدم نلاحظ أن القاص قد حاول أن يكشف لنا الجانب المظلم والمخفي من تاريخ الجزائر خلال العهد العثماني وإبان حكم الدايات واستبدادهم (1671-1830)، وتسلط الجيش الانكشاري وغطرستهم، إذ «اتسمت سياستهم بالتعسف وإرهاق الناس بالضرائب»[6]، يقول القرصان دحمان : « عندما ورد ذكر اسم الجزائر المحروسة على لسانه وما يتهددها من أخطار نسيت استبداد الدايات وغطرسة الإنكشاريين»[7].

---

[1] جمال قنان: العلاقات الفرنسية الجزائرية (1790-1830)، ص: 48.

[2] المرجع نفسه، ص: 50.

[3] ينظر: مولود قاسم نايت بلقاسم: شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م، ج2، ص: 148.

[4] أبو القاسم سعد الله: محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، ص:14.

[5] عمار هلال: أبحاث و دراسات في تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1962)،ص:37.

[6] بابة عائشة: الأوضاع السياسية في الجزائر في العهد العثماني (1519-1830)، ص:356.

[7] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة ، ص:367.

ذلك أن حكام الجزائر خلال العهد العثماني كانوا من خارج الجزائر « من الأعلاج المتتركين* في أغلب الأحيان»[1]، وقد عانى الشعب الجزائري منهم الكثير؛ حيث ورد في كتاب "تاريخ الجزائر الثقافي" لأبو القاسم سعد الله أهم « كانوا في معظم الأحيان جهلة لا يعرفون حتى القراءة والكتابة، كما كانوا مغامرين لا فائدة لهم من الحكم إلا في جمع المال والتسلط، ثم إنهم كانوا يحكمون الجزائريين بيد من حديد ويسلبونهم أموالهم وثرواتهم عن طريق الضرائب والرشى والهدايا ونحوها، بل إنهم تعدوا على حرمات الأوقاف وأموال العجزة واليتامى»[2]، وهو ما يؤكده القرصان في قوله : « ترددت الأنباء بأن

سفينة من سفننا أسرت سفينة حربية أمريكية في بحر الظلمات، لكنني لا أرى لها أثرا في جفنة خير الدين بإمارة البحر. لعل الداي أرسلها إلى السلطان الأعظم بإسطنبول تقربا إليه. وإذا صح هذا الافتراض فإنني لن أتنازل للداي عن أي نصيب من غنائمي في المستقبل»[3].

ليس ذلك فقط بل إنهم كانوا لا يسمحون للجزائري أن يقترب من النفوذ السياسي؛ حيث إن النظام السياسي المنتهج من طرفهم كان « نظاما جمهوريا عسكريا مغلقا. فهو جمهوري لأن منصب الحاكم انتخابي وليس وراثي، وهو عسكري لأن الحاكم كان من العسكريين، وهو مغلق لأنه نظام لا

يسمح فيه إلا للوجق بممارسة السلطة. ولكن انتقال السلطة من حاكم إلى حاكم آخر كان يتم بالعنف الشديد وأحيانا بوحشية قليلة النظير»[4]. وكثيرا ما كان القرصان دحمان الجزائري يتمنى لو أن له الحق في اتخاذ القرار، أو حتى الأخذ برأيه، يقول: « ... لو أنهم أخذوا بنصحي لما وقعت فينا مثل هذه المقتلة الرايس أرعن لا يعرف إلا لغة القوة ولا يكاد يستخدم عقله. قلت له من الأحسن أن نلتصق

* يشير أبو القاسم سعد الله في كتابه "تاريخ الجزائر الثقافي" إلى وجوب التفريق بين « الأتراك الأقحاح الذين اعتنقوا الإسلام عن عقيدة وساهموا في حماية الحضارة العربية الإسلامية منذ عهد المعتصم العباسي، وبين (المتتركين) الذين اعتنقوا الإسلام كوسيلة للوصول إلى السلطة وجمع المال والذين كانوا مغامرين وجهلة ومتمردين حتى على السلطان» . ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، ج1، ص: 14.

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة ، ص 367.

[4] أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ج1، ص:144.

بسفينة الكفرة بدلا من أن نتبادل القذائف معها، لكنه ركب رأسه وأمرني بالعودة إلى موقعي في مقدمة السفينة...»[1]. ويقول في موضع آخر: « لو كان لي الأمر والنهي في أرض المحروسة لما تركت واحدا من هؤلاء الكفرة السجناء. هم الذين نقلوا الوباء إلينا. إنهم سبب الشر واللعنة...»[2].

وقد أعابت بعض الدراسات عليهم ذلك « لأنه كان من المفروض أن يطبق الحكام العثمانيون تعاليم الإسلام في الحكم، وأن يؤاخوا بينهم وبين السكان وأن يشاوروهم في الأمر، وأن يفسحوا المجال أمامهم وأن يختلطوا بهم ويخالطوهم. ولكنهم في الواقع أساؤوا التصرف، كمعظم الحكام عندئذ فحكموا كفئة متميزة واحتكروا الحكم في أيديهم طيلة الفترة العثمانية واستبدوا بالسلطة واستذلوا السكان واستعلوا عليهم وعاملوهم معاملة المنتصر للمهزوم»[3]، يقول القرصان دحمان: « أواه من غطرسة الداي وتغنجه. يقول كلاما وإذا بأفعاله تعاكس أقواله. يظن أن الحيلة تنطلي علي أنا وعلى غيري من أبناء البلد عندما يستشهد بآيات من القرآن الكريم. إنه يستخدم القرآن لقضاء مآربه ليس إلا. الرعاش يصيبني حين أسمعه يزوق حديثه بصور من بطولاتنا في عرض البحر»[4].

ولأن « هدفهم الأساسي كان إبعاد العنصر الأهلي عن مقاليد السلطة»[5]، فقد تم متابعة القرصان دحمان سوى لأنه جزائري كان كل همه الدفاع عن المحروسة و أن يكون له حق التدخل في أمورها السياسية، يقول: «اشتعلت عينا الداي وعادت إليه قواه العقلية حين قلت إن رجال البحر هم الذين يصنعون تاريخ الجزائر المحروسة وإن عليه أن يستشيرهم في كل صغيرة وكبيرة»[6]، وتم في الأخير اغتياله من قبل الداي الذي غدر به بعد أن دعاه إلى قصره، يقول:« أنا مضطر للتوقف عن الكتابة، فالمغص قد تحول إلى مسامير حادة في كامل معدتي (...) لم أعد أحتمل هذا الألم...أخشى أن يكون الداي قد وضع

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة ، ص:358.
[2] المصدر نفسه، ص:359.
[3] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، ج1 ، ص:141.
[4] المصدر السابق، ص: 365.
[5] أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق ، ص:155.
[6] مرزاق بقطاش: المصدر السابق، ص:363.

لي السم في عناقيد الأصداف والقشريات... ما كان أغباني حين قبلت الجلوس إلى مائدته...الآن أفهم سبب دماثته وحسن معاملته لي...»[1].

كما أنه سعى إلى إلقاء الضوء على العلاقات المعقدة بين مختلف الفئات الاجتماعية في ظل الظروف الاقتصادية والسياسية المتقلبة في ذلك العهد، وتحديدا العلاقات السياسية الداخلية – بين الرياس والانكشاريين وبين الإنكشاريين والدايات–، ويوضح لنا بعض خصائص نظام الهيمنة العثمانية وكذلك البنى الذهنية والاجتماعية لكل العهد العثماني في الجزائر، يقول القرصان: « اليوم مات الداي، واعتلى العرش مكانه داي آخر، كلهم يتشابهون فيما بينهم فكرا وسلوكا»[2]، وإنه لا يكاد يخلو مصدر عن العهد العثماني « معاصر أو غير معاصر مسلم أو غير مسلم، دون أن يصدمه شيوع الرشوة والفساد والجور والانحراف والظلم والاستغلال الشنيع الذي كان يمارسه العثمانيون في الجزائر. فهم كفئة مميزة وممتازة كانوا ينظرون إلى السكان نظرة استعلاء واحتقار وازدراء. فكانت الرشوة وجمع الأموال هي

أساس العلاقات فيما بينهم ثم بينهم وبين السكان. ولا يكاد يعين أحد في منصب أو يرقى إلى وظيفة إلا إذا رشى الباشا وحريمه ووزراءه وكبار الموظفين، وهلم جرا»[3].

ويكشف مدى تأثيرها على العلاقات السياسية الخارجية مع كل من الولايات المتحدة و فرنسا فقد تميز العثمانيون « في الجزائر بهيمنة عظيمة، ومطلقة شملت الجيش والاقتصاد مع تهميش كبير ناحية السكان، وإبعاد السكان نهائيا عن أمور النيابة وإخضاعهم للضرائب والغرامات المالية، وظل النظام الجزائري قابعا تحت سلطتهم منعزلا عن كل ما يحيط بهم من تمثيل للحكومة لدى القوى الأوروبية»[4].

هدفه من وراء ذلك الإشارة إلى أهم الأسباب التي أدت إلى الاحتلال الفرنسي للجزائر فالقارئ/الباحث يستطيع من خلال ما جاء في القصة أن يلاحظ كيف أن تدهور الأوضاع التي شهدتها المرحلة العثمانية من اغتيالات، ومعاناة خزينة الدولة وفقرها، وسوء العلاقات السياسية الداخلية بين الدايات والجيش الانكشاري وتلهفهم على المال، والمعاهدات المبرمة بين الدايات و قناصل الدول الأوروبية وتحديدا بين

[1] المصدر السابق، ص: 367.

[2] المصدر نفسه، ص: 364.

[3] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، ج1، ص:153.

[4] بابة عائشة: الأوضاع السياسية في الجزائر في العهد العثماني (1519-1830)، ص: 345.

الجزائر والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا، فلهذه الأسباب كافة إضافة إلى آخر حدث تاريخي والمتمثل في المساعدات التي قدمتها الجزائر لفرنسا، والتي حددت « بخمسة أنواع: نوع قبل الثورة الفرنسية وأربعة بعدها:

1- المساعدات العسكرية البحرية، قبل الثورة وبعدها.
2- المساعدات الدبلوماسية للثورة.
3- المساعدات الاقتصادية للثورة.
4- المساعدات المالية للثورة.
5- المساعدات الاستراتيجية للثورة»[1].

والتي تمثل السبب الأساسي الذي أدى فيما بعد إلى حدوث الكارثة المؤلمة في الجزائر، تمكن الجيش الفرنسي من محاصرة الجزائر واحتلال سيدي فرج يوم 14 جوان والاستيلاء على العاصمة يوم 5 جويلية 1830م.

إذن يمكننا القول في الأخير إن موت القرصان في القصة يدل على سقوط الجزائر في يد الفرنسيين وزوال الحكم العثماني بانسحاب آخر داي وقيام الاستعمار الفرنسي (1830-1962) لتصبح بذلك المحروسة مستعمرة فرنسية بعد أن كانت إيالة من إيالات الدولة العثمانية وقوة عظمى في البحر المتوسط.

مما تقدم نستحضر ملاحظة مالك بن نبي التي ترى أن « للتاريخ دورة وتسلسلا، فهو تارة يسجل للأمة مآثر عظيمة ومفاخر كريمة، وهو تارة أخرى يلقي عليها دثارها، ليسلمها إلى نومها العميق»[2] يؤكد القاص مرزاق بقطاش ذلك في قوله: « هذه هي طبيعة الحرب إنها مخلوق يجيء على غير موعد ليزرع نفسه زرعا في أرض انفسحت أمامه فجأة وأذعنت له الإذعان كله ولهذا المخلوق الجهنمي لغته وحدوده وله دهشته وشطحاته أيضا. لا يأتي أحدهم إلى الدنيا إلا بعد أن يقضي على إنسان آخر»[3].

---

[1] مولود قاسم نايت بلقاسم: شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م، ج2، ص:12.

[2] مالك بن نبي: شروط النهضة، ص: 47.

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة ، ص:401

وهو ما حدث مع الجزائر تحديدا فقد عرفت هذه الأخيرة بعد سقوط الدولة العثمانية أبشع استعمار قلب كيانها حيث يعد من الوجهة التاريخية نكسة في التاريخ الجزائري، ذلك أن نزول الجيش الأجنبي برأس سيدي فرج سنة 1830، أعلن حالة الحرب التي دشنت الحضور الفرنسي بالجزائر ليس من أجل الاحتلال المؤقت ولا لمجرد الضم بالمعنى التقليدي، وإنما من أجل الاستعمار ذاته[1]، ويذهب أحد منظري الرأسمالية الفرنسيين مؤكدا ذلك في قوله الذي ينص على أن احتلال « مملكة الجزائر لن يكون فقط غزوا وإنما ستكون مستعمرة، ستكون بلدا جديدا سنفرغ فيه الفائض السكاني وفائض النشاط الفرنسي»[2].

وعليه فقد شكلت المرحلة –الكولونيالية – هاجسا بالنسبة للقصاص الجزائريين حيث إن القارئ/ الباحث المطلع على المدونة موضوع الدراسة والمتفحص تحديدا في التجارب القصصية الآتية:

[(فتات الخبز الممنوع، موسم التين، الخماس) لعبد الملك مرتاض، (نوة، محو العار، الدروب، من يوميات فدائي) للطاهر وطار، (فاطمة، مازلنا نقسم، خرفية، الرصيف النائم، لماذا تخاف أمي؟، امرأة تلد البنادق، ما وراء القضبان، من ذكريات مناضل مجهول بين الملايين، الظلال الممتدة) لزهور ونيسي، (آخر خيط، عازف الناي، الذوبان، من البطل؟، اليوم الأخير، الجرح والأمل) لزليخة السعودي، (عندما يجوع البشر، النباح الأخير، الزمن الأسود) لمرزاق بقطاش، (لن يطلع القمر، سيعود، نداء الأمومة، رحيمة المجنونة) لجميلة زنير] يلاحظ كيف أنها تمثلت هذه المرحلة لما اتصفت به من وحشية وظلم وممارسات لا إنسانية في حق الشعب الجزائري.

---

[1] ينظر: مالك بن نبي: في مهب المعركة، إرهاصات الثورة، دار الفكر، سوريا، ط3، 1981، ص:33

[2] محفوظ قداش: جزائر الجزائريين (تاريخ الجزائر 1830-1954)،تر: محمد المعراجي، الأكاديمية الجزائرية للمصادر التاريخية، منشورات ANEP، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، دط، 2008، ص: 08.

1-2-الكولونيالية/ المقاومة/ الثورة:

تمثل التجارب القصصية السابق ذكرها في مجملها صورا واضحة المعالم لشعب ذاق الأمرين وشرب كأس العذاب حتى الثمالة فانتزع بذلك حريته واسترد كرامته، حتى إن القارئ/ الباحث يستطيع انطلاقا مما جاء في متونها من تصوير لواقع حي، ولحوادث حقيقية، ولنماذج بشرية حقيقية، أن يتتبع أحداث تلك المرحلة -الكولونيالية- في إطارها السياسي والاجتماعي والثقافي، ويقسمها إلى الآتي:

- مرحلة ما قبل الثورة التحريرية و تبلور الوعي الوطني (1945 -1954)
- مرحلة تفجير الثورة (اندلاع الثورة التحريرية) و ردود الفعل الفرنسية (1954)
- نحو استمرار العمل الثوري وتطوره (1957-1960)
- سياسة ديغول اتجاه الثورة التحريرية/ ومظاهرات 11 ديسمبر (-1962 1960)
- استقلال الجزائر (1962).

لكن قبل الوقوف عند هذه المحطات التاريخية - المهمة في تاريخ الجزائر الحديث- التي تناولتها التجارب القصصية السابق ذكرها واستنطاقها تجدر بنا الإشارة إلى أن أغلبها - ما يقارب الثلاثين قصة قصيرة - كتب بين (1964و1986) أي بعد الاستقلال وعلى مدى عشريتين، ما عدا قصتين اثنتين كتبتا خلال الثورة التحريرية (وراء القضبان في 1957) و(من يوميات فدائي في 1961)، لتشكل بذلك ما يعرف بـــ "خطاب ما بعد الكولونيالية" الذي نتج بتأثير من الوضع الذي خلفته الامبريالية

وكتب سواء خلال الفترة الاستعمارية ذاتها أو خلال حقبة الما بعد[1]، بوصفه يشمل « ممارسة تطعن في السيطرة الاستعمارية وتتخذ من التراث المادي والمعنوي الذي خلفه الاستعمار موضوعا للدراسة والتحليل والنقد»[2].

---

[1] ينظر: إدريس الخضرواي: الرواية والعربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2012م، ص: 69.

[2] نورة بعيو: تجليات الخطاب ما بعد الكولونيالي في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة قضايا الأدب، مخبر قضايا الأدب المغاربي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة مج 02، ع01، جوان 2017، ص: 21.

إضافة إلى ذلك فإن المرحلة الما بعد الكولونيالية « أنتجت وعيا نقديا يكشف عن سلوك السيطرة المستمرة ليس بشكلها المادي الممارس واقعيا فقط، بل على شكل ممارسات خطابية ورمزية أيضا (...) حيث إننا نقرأ سرديات مضادة ساعية لرد اعتبار المغلوب والتابع واسترجاع صوته المغيب وتاريخه المسيج داخل الأطر التمثيلية الغربية»[1].

من هذا المنطلق يمكننا القول إن هذه التجارب القصصية « المتفرقة، المتباعدة الأزمان، يضمها معنا واحدا في زمان واحد، فالمعنى الذي يضمها هو معنى الاستعمار وهو معنى واحد، وإن اختلفت وسائل التعبير عنه في نواحي الحياة الإنسانية. والزمن الذي يجمعها، هو زمن واحد، هو زمن الاستعمار وإن اختلفت عليه الأيام والليالي والشهور والسنوات»[2]، بوصفه العلة التي تفسر ما يحدث على مستوى العلاقات الاجتماعية وحتى السياسية داخل المجتمعات التي كانت مستعمرة.

إذ تكشف لنا الأحداث التاريخية السابق ذكرها عن أنساق تاريخية مشتركة بين القصاص أسست « ذاكرات تتواشج في أكثر من نقطة وتتفاعل حتى تكاد أن توجد فضاء واحدا، فضاء ثقافة يدخل في ضمنه مفهوم أدب ما بعد الكولونيالية»[3]، فكل قصة عبرت عن جزء قائم بالذات في تاريخ كفاحنا المرير، وعن ظروف الثورة التحريرية كما صورت نضال الشعب الجزائري من أجل طرد المستعمر الغاشم، وهو ما سنسعى إلى رصده وتوضيحه، تبعا للمراحل التي حددناها سابقا.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] مالك بن نبي: في مهب المعركة، ص:10.

[3] سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية (الرواية، السيرة والسيرة الذاتية، أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)، دار نينوة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2014م، ص: 115.

1-2-1- نسق المقاومة:

عاش الشعب الجزائري في ظل ظروف كانت السبب وراء تبلور الوعي الوطني عنده ومهدت لاندلاع الثورة التحريرية، فمنذ دخول الاستعمار الفرنسي للجزائر عمل بكل أساليبه على تفقير الشعب الجزائري وتجريده من أرضه وجعله يعيش على هامش الأقلية الأوروبية الدخيلة، يعاني الفقر والجهل والمرض محروما من أدنى حقوقه الشرعية، كما تمت مصادرة أراضيه وتحول من مالك وسيد في أرضه إلى مجرد خماس وعبد لدى المستوطن، وهو ما عبر عنه القاص عبد الملك مرتاض في قصصه، حيث نلمح ذلك منذ عتبة العنوان : قصة "فتات الخبز الممنوع"، وقصة "الخماس".

تتعلق القصة الأولى بأكثر الموضوعات مساسا بحياة الإنسان: « موضوع الغذاء والحصول على الخبز، وبقدر ما يؤمن القارئ الواعي بأنه "ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان"، فإنه يؤمن أيضا بأنه "بغير الخبز لا يحيا الإنسان" وبأن من يتحكم في خبزه قادر على التحكم في فكره، وتعطيل عقله، وإلغاء قدرته على ممارسة كل ما هو رفيع ملكاته وقدراته»[1]، فقد جعلت فرنسا من الغذاء سلاحا سياسيا استخدمته ببراعة، وبلا ضمير، من أجل تذويب مقاومة الشعب الجزائري الفقير وإخضاعه لسياستها الاستعمارية التي تمسك بمفاتيح مخازن الغلال في البلاد، على الرغم من أن الجزائريين يملكون المال والأراضي الشاسعة الصالحة للزراعة إلا أن حصولهم على الغذاء كان حلما بعيدا ، صعب المنال، يقول القاص عبد الملك مرتاض : « هل تفكر ببطنك المقرقر الفارغ من كل طعام؟ وشفتاك اليابستان تتلمطان. يغسلهما لعاب يفرزه بطنك المقرقر. وتحلم بالخبز والتين. أجمل حلم وألذه: الخبز والتين! وتتمثل أطباق الطعام الشهي.

! كل نافع في الأرض مفقود! الطعام الشهي أفرز لعابك السائل(...) لكن .. لا شيء، موجود مجرد وهم. أين أنت من الطعام؟ من الخبز والتين المجفف؟ مجرد حلم يبقى أثره كالذكرى المتلاشية»[2].

---

[1] فرانسيس مور لابيه، جوزيف كوليتر: صناعة الجوع (خرافة الندرة)، تر: أحمد حسان، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، أبريل 1983م، ص:07.

[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة إعداد وتقديم وتوثيق وتعليق الناقد يوسف وغليسي، منشورات مختبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة، دط، 2012،ص: 456

أما من خلال القصة الثانية نلاحظ أن فكرة الاستعمار الفرنسي في الجزائر قد ارتبطت بالأرض حيث قام « بنقل ملكية الأراضي من الجزائريين إلى الأوروبيين بمراسيم وقوانين مختلفة، وسعى أيضا إلى استغلال الفلاح الجزائري استغلالا بشعا، وذلك من خلال تطبيق نظام الخماسة الذي قام على إجراءات ظالمة خدمت كثيرا المستوطن مما أدى إلى رواج هذا النظام في فترة معينة بوصفه زاد المستوطن ثراء والخماس فقرا وعبودية»[1] وهو ما أشار إليه القاص نفسه في قصة "الخماس" حيث يقول: «أنت مجرد خماس. فعلا. هكذا ينظرون إليك. هكذا يعاملونك... أنت لا تملك إلا عضلاتك وساعديك المفتولين. هم يستغلون قوة جسمك. أنت تجمع الغلة. وهم يأكلون لأنك خماس... أنسيت؟»[2].

استغلت فرنسا تلك الأوضاع المتدهورة « الاستغلال الذي (بدأ) غذائيا و(انتهى) سياسيا واجتماعيا وحضاريا»[3]، وانتهجت استراتيجية سياسية تمثلت في سياسة الإغراء بهدف تجنيد الجزائريين في صفوفها، واللافت للانتباه أنها اعتمدت في بادئ الأمر على التطوع مقابل أجرة كانت في نظر الشباب الجزائري هي الخلاص الوحيد والحل لبعض مشاكله، وذلك عن طريق « التطوع لمدة 3 سنوات مع إمكانية التعويض الفردي وتقديم منحة 250 فرنك»[4].

يتجلى لنا ذلك من خلال قصة "محو العار" حيث يروي لنا القاص الطاهر وطار من خلالها أحداثا تاريخية واقعية تتعلق بوضع الشعب الجزائري المزري واستغلال فرنسا لذلك وتطبيقها لواحدة من سياساتها الإغرائية، حيث إن الشاب بلخير مساعدية بطل القصة يعد نموذجا للشباب الجزائريين المتطوعين في صفوف الجيش الفرنسي، فقد عمل القاص على وصف ظروفه الاجتماعية وطفولته الصعبة (بؤس، فقر وحرمان، مات أبوه وتركه يعاني مع أمه التي تشتغل خادمة عند أسرة فرنسية، طرد من المدرسة، استغلت السيدة الفرنسية ذكاءه وربته تربية فرنسية) وكيف أن هذه الظروف القاسية التي عاشها إضافة إلى خطاب الضابط الفرنسي المؤثر والمغري كانت السبب وراء تطوعه في العسكرية، يقول الضابط : « أيها

---

[1] مصطفى حجازي: نظام الخماسة في القطاع الوهراني (سيدي بلعباس نموذجا)، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، منشورات جامعة معسكر، ع09، ديسمبر 2014م، ص:423.

[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، ص: 507.

[3] فرانسيس مور لابيه، جوزيف كوليتز: صناعة الجوع (خرافة الندرة)،ص: 10

[4] محفوظ قداش: جزائر الجزائريين (تاريخ الجزائر 1830-1954)،تر: محمد المعراجي، ص:252.

السادة، الأمر ليس بالعبث، إنه جدي، أقصى ما يكون من الجد، إنها فرصة يجب اغتنامها(...) الكيلو غرام الواحد بألفي فرنك، أي نعم، (...)لا تترددوا...من يتقدم؟؟ (...)

-وليس هذا أيها السادة معناه إن الإنسان باع نفسه...كلا، كلا.. يجب أن لا يفهم من كلامي أن فرنسا تشتري الناس بالمال، لا، أيها السادة إنما هي توفر للشباب فرصا للإثراء والتكون في نفس الوقت مع أبنائها... والتطوع ابتداء من أربع سنوات فصاعدا، يستطيع الإنسان تجديده حين ينتهي أجله، وفوق هذا وذلك فإن المتطوع الذي يخدم فرنسا بإخلاص أمامه فرصة الارتقاء في الرتب(...)، أما المرتب فإنه لا يحتاج إلى أكثر من كلمة... إنه مغري.. وكفى أيها السادة تطوعوا تربحوا... الكيلو الواحد بألفين فرنك...فمن يتقدم؟»[1].

لكن المفارقة تكمن في أن الاستعمار الكولونيالي « في وجه من أوجهه العديدة الملتبسة صدمة أخرجت الوعي –وعي إنسان المناطق المستعمرة– من غفوته وغفلته وطمأنينته الكاذبة وجعلته يرى مأزقه الحضاري و التاريخي وإعطاءه الفرصة ليمثل نفسه»[2] ويقوض منطقه الذي يصرح أن « الآخر غير قادر على تمثيل نفسه كونه عاجزا أو كسولا وناقص الآدمية أو من مرتبة أدنى»[3] ذلك أن تطوع الشباب الجزائري في صفوف فرنسا ومشاركته في حرب لا تعنيه أكسبه خبرة عسكرية ووعيا سياسيا كانا سببا في تبلور الوعي الوطني لديه « فقد انفتح الجزائريون في فرنسا على آفاق جديدة و شعروا بانتمائهم إلى الجزائر الجزائرية ووجدوا أنفسهم مستعدين للنشاط بصفة كاملة في الحركة الوطنية »[4].

وهو ما نلمسه في القصة ذاتها حيث إن الوعي الوطني استيقظ في نفسية بلخير بمجرد مغادرته لمدينته، ذلك أن أول إحساس انتابه بعد خروجه مباشرة من مدينة الجلفة هو انتمائه إلى وطنه وحبه له والمقطع القصصي الآتي يوضح لنا ذلك « قبل أن يمتطي العربة التي ستغادر به "الجلفة" قريته العزيزة التي لم

[1] الطاهر وطار: دخان من قلبي، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013م، ص:114.
[2] سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية، ص:120.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] محفوظ قداش: جزائر الجزائريين (تاريخ الجزائر1830–1954)، ص:251.

يشعر بأنه يحبها... يحبها من أعماق قلبه، حبه لأمه التي وإن لم يترب بين أحضانها، و لم يكن ليشعر بأنها أعز ما في حياته، إلا حين صمم أن يفارقها، وأدرك الدوافع التي أدت به إلى ذلك»[1].

استمر الوعي الوطني بالنمو عنده وبلغ ذروته عندما اكتشف سبب إبعاده عن قريته أولا، ثم بلاده ثانيا، بسبب اتصاله المباشر بمجتمع المستعمر واطلاعه على الأفكار التي تنشرها وسائلهم الإعلامية حول الثورة والثوار وأعمالهم الفدائية، وقد عبر عن هذا في قوله: «المقصود من إبعادنا هو إبعاد رؤوسنا، عن أفكار الثورة. هذا هو جزاؤك على إخلاصك يا بلخير.. النفي...النفي والإبعاد.. إنك في نظرهم لست إلا عدوا.. شكرا يا فرنسا، أنا أيضا عدو؟؟ أنت أيضا عدوا..وسنرى.. »[2]، ليقرر في الأخير الفرار والالتحاق بصفوف الثورة التحريرية لكن ليس قبل أن يمحو العار الذي لحقه من جراء التجنيد فقد أقدم على عملية بطولية قتل من خلالها مجموعة من عناصر الجيش الفرنسي، والخونة الحركيين وكل من تردد أو رفض أن يمحو العار. انطلاقا من هذا الحدث نلاحظ أن القاص يزيل الستار عن "ظاهرة فرار المجندين الجزائريين في الجيش الفرنسي والتحاقهم بصفوف الثورة"، هذه الظاهرة التي بقيت مغمورة ومغيبة في الدراسات التاريخية، و لم تفرد لها دراسات مستقلة ما عدا إشارات عامة نظرا لارتباطها بالأرشيف الفرنسي[3].

تتقاطع هذه القصة مع قصة "الظلال الممتدة" للقاصة زهور ونيسي التي رصدت من خلالها مسار تحول الشخصية البطلة من ربة بيت وأم جاهلة ومهمشة إلى ذات أخرى أكثر وعيا بواقع أزمة تجنيد السلطات الاستعمارية للشباب الجزائري؛ حيث إنها كشفت المضمر خلف تجنيد هذا الأخير في صفوف الجيش الفرنسي –إضافة إلى الاستفادة منهم في حروبها- ففي إطار تأزم الأوضاع السياسية الدولية وتحديدا أثناء استعداد فرنسا للحروب المحتملة ضد ألمانيا أصدرت "مرسوم 3 فبراير 1912" الذي ينص

---

[1] الطاهر وطار: دخان من قلبي، ص: 118.

[2] المصدر نفسه، ص:143.

[3] بوزيدي وحيد، رشيد زبير: ظاهرة فرار المجندين الجزائريين في الجيش الفرنسي بين العوامل الذاتية- الموضوعية وتأثير دعاية الثورة (1954-1962) قراءة في الأسباب والنتائج، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، مج 14، ع02، 2021م ص:644.

على « فرض التجنيد العسكري الإجباري (**Service Militaire Obligatoire**) على الجزائريين بوصفه صيغة ثانية تكميلية لصيغة الانخراط الطوعي (**Engagement Volontaire**)»[1] تقول القاصة: « فها هي الإدارة العسكرية بدأت تشكل قوائمها لاختيار شباب الخدمة العسكرية مقياسها الأول والأخير في ذلك، الشباب والعنفوان وهدفها إفراغ الساحة من أي عنصر شاب يمكن أن يسبقها إليه جيش التحرير قائد هذا التمرد الشعبي الداهم، وليكن من أهم أدوار هذا الشباب بعد تجنيده مجابهة ذلك البعض الآخر، الذي يبيع نفسه للموت كل لحظة»[2]، فقد كانت السلطات الاستعمارية تهدف من خلال تطبيق هذا المشروع، زيادة على تدعيم قواتها العسكرية، إلى تفريغ البلاد من طاقاتها الشابة وخلق فتنة وتفرقة بين أبناء الوطن الواحد وذلك حتى تأمن شر أي انتفاضة شعبية أو ثورة محتملة، وهو ما تنبهت الأم إلى خطورته وسعت بكل ما تملك لتمنع وقوع ذلك وتحديدا داخل أسرتها، تقول القاصة: « إنها تشعر فقط، شعورا طاغيا، سقط عليها فجأة وهي ترى ولدها الشاب أمامها، رجلا..أن الذي سيحدث إنما هو القيامة وهو الكارثة، وهو الزلزال، فسنرى يا زينب ما الذي سيحصل؟ الذي سيحصل.. هو أن ... ابني سيصبح ليس ابني.. لأن ابني بعد أن تجنده الإدارة الحاكمة سيقتل حتما، وفي يوم من الأيام أباه... نعم الذي ولده. أو سيقتل عمه أو خاله، أو أن هؤلاء جميعا سيقتلون ابني..ابنهم..»[3].

لكن وعلى الرغم مما قامت به الأسر الجزائرية من رفض مطلق لهذا القانون وتمردهم باللجوء إلى الاحتجاجات والمظاهرات الشعبية، إلا أن فرنسا نجحت في مسعاها وتحقق ما خشيت الأم وقوعه في قصة "الظلال الممتدة"، ففي قصة "سيعود" تقول القاصة جميلة زنير: «اندلعت الثورة، وانتشر الحريق الكبير فالتحق أخي الأول بصفوف المجاهدين وتعامل الثاني مع العدو، فأنذره الأول بأن يقتله إن التقى به، وقال الثاني:

- سأقتلك لو رأيتك»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص: 643.

[2] زهور ونيسي: الأعمال الكاملة، ص: 174.

[3] المصدر نفسه، ص: 175.

[4] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، دار المدار الثقافية، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2013م، ص: 473.

شكلت إذن القصتين لوحة عن التطور الذي وصل إليه الوعي الوطني لدى الشعب الجزائري سواء عند الرجل أو عند المرأة وطرحت للقارئ صورة من تاريخ ما قبل الثورة الجزائرية وتبلور "الحس الوطني" والتنبه لمكر المستعمِر، حيث إنه على ضوء الوقائع المتضمنة في القصتين يمكننا أن « ندرك الخطة السرية التي يتبعها الاستعمار لتلويث المستعمَر والحط من كرامته، حتى لا يبقى له أي استعداد ولا

عدة للتطور ... وهكذا كلما وضع الاستعمار الترتيبات اللازمة لإفقار المستعمَر ماديا فإنه يتبعها بالترتيبات الخاصة بتلويثه الأخلاقي، ليزيد الإفقار والتلوث معا في اتساع الهوة التي يجعلها أمام "القاصر" حتى لا يستطيع بلوغ رشده أبدا»[1].

إن ثاني عامل داخلي يتمثل في مجازر 08 ماي 1945 الذي يعد أهم حدث تاريخي أكد ضرورة الكفاح المسلح، فبعد الحرب العالمية الثانية وانتصار الفرنسيين طالب الجزائريون بحقهم في تقرير المصير وتطبيق فرنسا للوعود التي قطعتها لهم وخرجوا في مظاهرات سلمية لكن الذي حدث هو « إقدام الإدارة الفرنسية على تحويل تلك المظاهرات السلمية إلى معارك دامية»[2]، فقد تعرض الجزائريون « إلى قمع الشرطة والدرك وقد تمت إعانة هذه القوات القمعية ميليشيات مشكلة من الفرنسيين ومكلفة بحراسة النقاط الحساسة والتي قامت بإعدامات بدون محاكمة. وتدخل الجيش في المدن وقام بالحرب بكيفيات مختلفة فقام الطيران بقنبلة العديد من المنازل وقامت البحرية بقنبلة ناحية خراطة»[3]، و لعل القصة الوحيدة ضمن المدونة القصصية موضوع الدراسة التي تكشف عن وقائع هذه الإبادة الجماعية وتحديدا المجزرة الواقعة في خراطة هي قصة "الزمن الأسود" حيث قام القاص مرزاق بقطاش بسرد ما حدث في ذلك اليوم على لسان أحد المتظاهرين، وهو ما ورد في المقاطع القصصية الآتية[4]:

---

[1] مالك بن نبي: في مهب المعركة، ص: 44.

[2] عامر رخيلة: 08 ماي 1945 المنعطف الحاسم في مسار الحركة الوطنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص: 60

[3] محفوظ قداش: جزائر الجزائريين (تاريخ الجزائر1830-1954)، ص:345

[4] ينظر:مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 241 – 246.

-« لكن الإشاعات المتضاربة عن مستقبل الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية ظلت رائجة لا تكاد تدوم على حال...إن الحرب قد انتهت فعلا، وإن على فرنسا أن تنسحب من هذا البلد دون ضجيج،... الجزائريون كلهم اتفقوا على أن يخرجوا في مظاهرة سلمية للمطالبة بتنفيذ الوعود... ».

- « انطلق الموكب متثاقلا... الشاب ينشد بصوت رزين: "فداء الجزائر روحي ومالي"...كان الناس ينضمون إلينا، ويسيرون في صمت».

- «عندما بلغنا قلب المدينة، جعل الأوروبيون ينظرون إلينا في خوف. فكيف يحق لنا أن نفسد عليم فرحتهم؟ أما رجال الشرطة فقد وقفوا على أرصفة الطرقات والخوف مترع في قلوبهم... طفنا بالمدينة في شتى الاتجاهات، ثم نزلنا صوب الميناء... ».

- « وإن هي إلا لحظات معدودات حتى كانت الشاحنات العسكرية تتوقف جنبا لجنب ويتدفق منها سيل من العساكر ذوي القبعات السوداء. كانوا مسلحين بالبنادق وبالخناجر...وتقدموا نحو ساحة الميناء فضربوا بكعوب البنادق الجموع الأولى التي واجهتهم، ثم استعدوا لإطلاق الرصاص».

التي تؤكد على أن الإدارة الاستعمارية قد واجهت المتظاهرين العزل بعنف وقمع رهيب محدثة بذلك هذه المجازر التي تمثل حلقة في سلسلة طويلة من المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري، فقد خلفت أزيد عن 45 ألف شهيد؛ بحيث إنه لا يمكن للذاكرة الجماعية نسيانها يقول المسبل لمسؤول القسم في قصة "نوة": « يجب أن لا ننسى، أي نعم أن لا ننسى.. كنتما صغيرين ولا ريب، إبان مجازر "قالمة" و"سطيف" .. لكن ولماذا نذهب بعيدا، فكم من دوار أبيد عن آخره؟ وكم من قرية لم يبق فيها إلا النساء والأطفال؟ وكم؟ وكم؟ في ظرف هذه السنتين.. إن الانتقام من المسلحين ينصب علينا نحن المدنيين، ولا يعقل أن يتسلح الشعب كله، لكي ينجو من الانتقام»[1]. مما تقدم نلاحظ أنه حين يبلغ الاستعمار ذروته ويتمادى في اضطهاده يجد المستعمَر نفسه أمام رد فعل طبيعي لا بد منه، وهو العنف المضاد الذي يعد رسالة قوية منه تفضي في الأخير إلى تصفية الاستعمار.

[1] الطاهر وطار: دخان من قلبي، ص: 92.

زيادة على ذلك فقد كان للظروف الخارجية تأثيرا كبيرا على تأكيد ضرورة الكفاح المسلح وقد تمثلت في ظرفين اثنين أحدهما: إقليمي؛ حيث تم اندلاع الكفاح المسلح في كل من تونس والمغرب سنة 1953 ضد الحماية الفرنسية، وهو ما أشارت إليه القاصة زليخة السعودي في قصة "الذوبان" حيث تقول: « إن الوعي الذي يضيء أعماقنا جاء بعصارة أرواح آبائنا وكدحهم المر الطويل، فلا يعقل أبدا أن لا نجازيهم على أتعابهم... ثورة على الضفتين تلتهب، و الجزائر العزيزة، الجزائر الضائعة....

تونس ثارت..فهل نحن لسنا رجال؟... أبدا.. الجزائر الباسلة، عمرها ولا رضخت أو استكانت ثوراتها مستمرة لا تنتهي إلا بانتهاء الاستعمار...، سنثور لأجل الثائر، لاستخلاص الحق السليب»[1].

أما الثاني فكان ظرفا دوليا تمثل في انتشار موجة التحرر وانهزام فرنسا في معركة ديان بيان فو (07 ماي 1954) وهو ما أشار إليه القاص في قصة "محو العار" و"الأبطال".

نستنتج إذن أن كل هذه العوامل كانت دافعا قويا في تبلور الوعي الوطني واندلاع الثورة التحريرية إذ سمحت ببروز وطنية صارمة شكلت أصل جبهة التحرير الوطني وعامل تحرير البلاد بالكفاح المسلح، وقد كانت هذه الأخيرة – جبهة التحرير- الممثل الوحيد للثورة؛ حيث يدعو إبراهيم في قصة من "ذكريات مناضل مجهول بين الملايين" للقاصة زهور ونيسي إلى نبذ الزعامات الحزبية وديماغوجيتها تشبثا بجبهة التحرير بوصفها ممثلا وحيدا للثورة ولدت مع نداء أول نوفمبر وأعلن الجهاد باسمها، وهو ما نلمسه في خطابه الموجه لصديقه، إذ يقول:« هيا، أما زلت تمارس خطب حركة "الملتحى" عهدي بأنها قد اختفت بلا رجعة، وخرج للوجود وليد جديد يحمل محتوى جديدا، جمع كل طاقات الشعب وارتفع عن تلك السفسطات السابقة، وانصرف للعمل، العمل وحده»[2] .

[1] شريط أحمد شريط: الأعمال الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943-1972)، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط 2009م ص:150-151

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 153.

1-2-2- نسق الثورة:

اندلعت الثورة التحريرية وشارك فيها كل الشعب الجزائري الذي آمن بها وبمفجريها رجالا ونساء وحتى أطفالا، ما يؤكد ذلك هو الطفل إبراهيم الذي جعل في قصة "نوة" من أصداف الحلزون جيشين متعادلين، جيش قوي هو جيش المجاهدين، وجيش قليل الأفراد هو جيش المستعمر، ثم أدار معركة حامية الوطيس بينهما[1]، تعد القصة نفسها من القصص التي صورت الثورة التحريرية وعبرت عن شجاعة الثوار وصمودهم، حيث إن حدثها الرئيس يدور حول إبراز بطولة المجاهد الجزائري وإيمانه

بتحرير بلاده من ربقة المستعمر والطغيان، يقول القاص: « منذ الغد ستنطلق من جبالنا، دمدمة المدافع الثقيلة، مرحى، مرحى!»[2].

وأيضا مساهمة المرأة فيها والتحاقها بصفوف المجاهدين، تقول القاصة جميلة زنير في قصة "لن يطلع القمر" عن بطلتها: « غادرت القرية ليلا نحو الجبل لتلتحق بإخوانها المجاهدين»[3]؛ حيث إنها شاركت أخوها الرجل في ميدان النضال والجهاد بمختلف المستويات «تحمل السلاح والضماد، كما تنشط في المدن والأرياف، تعد الطعام للثوار وتهرب إليهم السلاح»[4] فكانت مناضلة تحمل السلاح في بطنها وتهربه للثوار وهو ما جسدته قصة زهور ونيسي "المرأة التي تلد البنادق"[5]، التي تتقاطع مع قصة "الحمامات المهاجرة" لزليخة السعودي فقد كانت زينب تخفي الثوار الجرحى في بيتها والأسلحة في المطامير بدل القمح وحين يتطلب الأمر كانت تقوم بتوصيله إلى المجاهدين عن طريق حمله وسط الصوف فتذهب أمام الوادي لتغسلها وأثناء ذلك تقوم بمهمة تسليمه[6] ، حتى أنها نالت شرف الشهادة في الميدان إذ نرى ذلك في قصة "خرفية" لزهور ونيسي التي خلفت مكان زوجها الشهيد فكانت تخبئ المؤونة والملابس والأدوية

---

[1] ينظر: الطاهر وطار: دخان من قلبي، ص: 71

[2] المصدر نفسه، ص: 93.

[3] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص: 469.

[4] عمر بن قينة: دراسات في القصة، ص 28

[5] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 114.

[6] ينظر: شريبط أحمد شريبط: الأعمال الادبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 98-100.

ولا تبدي أي اعتراض لأية خدمة أو مسؤولية تكلف بها، كما أنها شاركت في معركة كانت من تخطيطها لكنها سقطت أثناء العملية بعد أن اخترقت صدرها رصاصة العدو القاتلة[1].

أما عن ردود فعل الاستعمار حولها- الثورة -فقد نظر إليها هذا الأخير على أنها مجرد عصيان وتمرد، يتحدث عنها القبطان قائلا: « إنها تمرد ويصف القائمين بها على أنهم المتمردين هؤلاء، هم عصابات من المجرمين الهاربين من العدالة، تحصلوا على أسلحة بدائية مثل بنادق الصيد والخناجر وراحوا يذبحون وينهبون المدنيين المساكين اللذين يطلبون من السلطات النظامية بإلحاح أن تحفظ حياتهم وأرزاقهم(...) أفهمت؟؟ هذا هو التمرد، لكن الغريب المضحك هو أن العصاة يبررون إجرامهم وعصيانهم بشعار: إلقاء فرنسا وجيوش فرنسا في البحر؟»[2].

وقد سعى بكل ما يملك على إفشالها فكانت من بين الاستراتيجيات العسكرية (سياسة القمع/الترهيب) التي اتخذتها فرنسا، والتي كانت بوصفها رد فعل على اندلاع الثورة والقضاء عليها تجنيد المزيد من الحركى والقومية (الخونة)، ما جعل أولى مهام جيش التحرير هو القضاء على هؤلاء، يقول القاص الطاهر وطار: « وكانت الثورة إذ ذاك قد أولت عنايتها إلى القضاء على الخونة وأذناب الاستعمار، فلا يكاد يمر يوم دون أن يصبح قائد أو خوجة أو شامبيط مذبوحا أو مفقودا...»[3].

استمر العمل الثوري وتطور (1957-1960)؛ حيث واصل الشعب الجزائري كفاحه ضد المستعمر الغاشم، ففي قصة "الأسوار والأيدي الطويلة المعروقة" لجميلة زنير يرد المناضل داخل السجن على أحد أبناء الخونة حين سأله إلى متى وهم يحاربون : «- إلى أن تنهار هذه الجدران وتتسع هذه الكوة

---

[1] ينظر زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 52-55.

[2] الطاهر وطار: دخان من قلبي، ص: 122.

[3] المصدر نفسه، ص: 82.

التي تطل على السماء فلا تحجبها الأسوار أبدا. وأضاف في سره: - ونتخلص من أمثالك واحدا واحدا»[1].

وهو ما جسدته قصة "عندما يجوع البشر" لمرزاق بقطاش و قصة "وراء القضبان" لزهور ونيسي هذه الأخيرة التي واكبت سنوات تطور الثورة في قصصها، تقول في قصة "خرفية": « ربيع 1957، 4 سنوات في عمر الثورة الجزائرية، أيام كان المستعمر يستعمل في عملياته طرق الإبادة الجماعية والحرق أتذكرون ذلك؟ إنها أيام الجنرال شال ذلك الرجل الذي تصور بعين الخيال والغرور، أنه لا داعي مع ثوار الجزائر إلى التفكير والحيلة والتفاهم وإنما الوسيلة الوحيدة معهم هي بالإجمال الحرق والإبادة، إبادة كل شيء، لأن الثورة كانت الإشعاع الذي تعلق في كل شيء ..وتستنشق مع الهواء»[2].

وتواصل ذلك في "قصة الرصيف النائم"؛ حيث ورد فيها: أن بطل القصة المجاهد محمد جاء ليشارك زوجته فرحته بعد المعركة المنتصرة التي خاضها مع إخوانه ضد قوى العدوان، وقد حدث « ذلك في المساء الضيق من أحد أيام الصيف الحارة سنة 1958»[3].

من خلال ما ورد في المقطع القصصي السابق نلاحظ أنه ازدادت وحشية المستعمر وجرائمه البشعة التي «ستظل وصمة عار ملتصقة بتاريخ الجيش الفرنسي ما بقيت الحياة»[4]، فقد تنوعت بين الاغتصاب، والتعذيب، وسياسة الإبادة الجماعية والحرق، تقول القاصة جميلة زنير في قصة "نداء الأمومة": « العسكر جاء... العسكر جاء... العسكر... (...) وصلت الجموع أخيرا إلى المخبأ الذي تعودوا اللجوء إليه فرارا من وجوه العساكر اللذين لم يعودوا يكتفون بحرق الأكواخ وسكب الزيت وذر

[1] جميلة زنير: الأعمال الأدبية الكاملة، ص: 517.

[2] زهور ونيسي، الأعمال القصصية الكاملة، ص:33.

[3] ينظر: المصدر السابق، ص:62.

[4] المصدر نفسه، ص: 20.

الدقيق، بل تعدوا ذلك إلى هتك الأعراض واختطاف الصبايا وقتل الشيوخ والأطفال»[1]. كما تروي لنا عمليات القتل والتعذيب في نموذجين تمثلتهما قصة "حدث ذات ليلة"[2] و"الأيدي السوداء"[3] .

طال التعذيب حتى المرأة فكان المستعمر لا يفرق بينها وبين الرجل، تصف لنا زليخة السعودي في قصة "الحمامات المهاجرة" عمليات التعذيت التي شهدتها زينب، فتقول: « فأحرقت بيتها أول ما أحرقت كانت مخابئ السلاح قد اكتشفت تحت أرضها، فتدافعت أمواج الحقد نحو صدرها تلطمه، والتفت القيود على معصميها ورفستها الأرجل المتوحشة ثم سارت السيارات تنهب بها الأرض(...) ستعذب وتمتهن وفي دار العذاب أقسمت أنها لا تعرف مكان زوجها(...) وصرخت طويلا والكهرباء تصعد بها وتهبط ولسعتها السياط فتأوهت(...) بكت في ذل أدمى روحها(..) وسخر منها الروم ومن وجهها الأبيض»[4].

أما في قصة "من البطل؟" للقاصة نفسها فتصور عملية الاغتصاب التي مست نساء قرية جلال فتقول: « وقيدت أيدهن إلى الوراء وكان الشيوخ مفتوحي الأعين ينظرون في فزع ورعب، أيديهم مكبلة والعساكر المتوحشون الملوثون المجرمون يرتكبون أشنع جرائم عرفتها الأمم وهي تحارب من أجل حق مسلوب، م تفقه ربيعة ما حدث إلا بعد أن وجدت نفسها عارية وابنتها تبكي عند قدميها ونساء مثلها أفقن يلممن ثيابهن في رعب وذل ما عرفنه أبدا، وصبايا نزع منه من أعز ما يملكن أمام الجميع أمام الشيخوخة المهيبة أمام الطفولة المذهولة»[5].

وتلخص قصة "مازلنا نقسم" للقاصة زهور ونيسي[6] أغلب هذه الجرائم من اعتقال وتعذيب بالكهرباء، وحرق، على لسان ضحاياه -المستعمر الفرنسي-، هذا الأخير الذي يدعي أنه واهب للحضارة وخالق للمدنية وداعي للإنسانية « فقد تركوا هذه المبادئ من وراء البحر. وانسلخوا منها في

[1] جميلة زنير: الأعمال الأدبية الكاملة، ص: 490-491.

[2] المصدر نفسه، ص: 507.

[3] المصدر نفسه ص: 509.

[4] شريط أحمد شريط: الأعمال الادبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 99.

[5] المصدر السابق، ص: 174-175.

[6] ينظر: زهور ونيسي، الأعمال القصصية الكاملة،ص: 36.

الجزائر، واتخذوا منحى آخر يتبنى ثقافة القوة والعنف والعداوة والحرب، من أجل استعمار واستعباد الجزائر و الجزائريين. وظهر الوجه الفاحش القبيح لهذه الثقافة»[1].

لكن رغم القمع والتعذيب الذي تعرض له الشعب الجزائري إلا أنه استطاع أن يحقق انتصارات أكدت على ضراوة ثورة التحرير واشتداد قوتها، الأمر الذي جعل من السياسة الاستعمارية الفرنسية تستنجد بالجنرال ديغول"**Charles de Gaulle**" الذي وصل إلى الجزائر في 1958م، وطرح مع وصوله مخططه الإغرائي الموسوم بسلم الشجعان "**La paix des braves**" في 23 أكتوبر 1958م وهو ما تحيل إليه قصة "من البطل؟" للقاصة زليخة السعودي في قولها: « الشيء الذي انتظرناه هنا من رحلة "ديغول" لم يتحقق مطلقا! وكلنا يعرف هذا لكنها الحيطة كما تعلم تفرض أن نخفي كل شيء وقد اتخذ الآن القرار النهائي أن نبدأ من الغد ما تعاهدنا عليه منذ شهور فإن متنا فلتحيا بلادنا وإن عشنا فسنلتقي في الزاوية المعهودة التي اتفقنا عنها»[2]؛ حيث إنه كان يهدف إلى قمع الثورة واقتلاعها من جذورها لكونه نص على تسليم الثوار لأسلحتهم مقابل ضمان حريتهم وسلامتهم عن طريق رفع الراية البيضاء، فقد جاء في خطابه أنه «**على الذين بدؤوا القتال أن يوقفوه... وعليهم أن يعودوا إلى منازلهم وذويهم وعلى قادتهم أن يتصلوا بقادتنا العسكريين بواسطة استعمال العلم الأبيض، أما أعضاء الوفد الخارجي للثورة فما عليهم إلا أن يتجهوا إلى سفارة فرنسا في تونس أو الرباط كي تضمن نقلهم إلى فرنسا لكي يبحثوا شروط الاستسلام في النطاق الفرنسي، أما المستقبل السياسي للجزائر فلا مجال للتعرض له لأن هذا المستقبل قرره استفتاء 28 جويلية 1958**»[3].

---

[1] عبد الحميد سرحان: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، منشورات المجلس، الجزائر، دط، 2017م، ص: 03.

[2] شريط أحمد شريط: الأعمال الادبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 178-179

[3] ينظر: المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954م، نقلا عن: مجموعة مؤلفين: كتاب التاريخ للسنة الثالثة من التعليم الثانوي (جميع الشعب)،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، دط، دت، ص: 198.

لكن هذا المشروع لم يحقق أهدافه المأمولة، لأن الشعب الجزائري رآى في ذلك خيانة لثورته ومبادئه، ورفض الانصياع لذلك الطلب، فما كان من الجنرال ديغول إلا أن يطرح "مشروع تقرير المصير" في 16 سبتمبر 1959م، « فبعد مهمة سرية قام بها جورج بومبيدو (**George Ppmpidou**) إلى الجزائر تحت غطاء صفته كمدير لبنك روتشيلد (**Rothschild**)، وقيامه باتصالات واسعة، استنتج من خلالها إمكانية الدخول في مفاوضات مع جبهة التحرير الوطني، قرر الجنرال ديغول القيام بخطوة اتجاهها، من خلال الاعتراف بحق الشعب الجزائري في تقريره لمصيره، ولكن وفقا للشروط التي يقررها هو»[1]، معنى ذلك أن اعتراف ديغول بحق الشعب الجزائري في تقرير مصيره لم يكن إلا خطابيا، وهو ما تنبه له الشعب الجزائري، ففي القصة نفسها نكتشف ذلك من خلال موقف ورد فعل الأخضر بطل القصة الذي حمل اسمه دلالة النصر والاستمرارية في الكفاح المسلح من أجل استرداد الحرية والحق المسلوب، عكس الأبيض الذي يرمز للاستسلام الذي أقره ديغول مثلما رأينا في مشروعه، فيقول الأخضر: « إننا سنرد لفرنسا بعض الذي تصنعه في بلادنا. وأغمض عينيه يحلم وقد ترك الجريدة مفتوحة على خطاب "ديغول" الأخير في الجزائر»[2].

نصل تاريخيا مع قصة "زغرودة الملايين" للقاصة زهور ونيسي إلى مظاهرات 11 ديسمبر1960 هذه الأخيرة التي أحدثت تغييرا جذريا في القضية الجزائرية، تصفها القاصة بأنها «انتفاضة الصبر المخزون»[3] فقد خرج في ذلك اليوم مختلف شرائح الشعب الجزائري في شكل تجمعات عبر أرجاء الوطن ردا على موقف المعمرين المتشبث بفكرة "الجزائر- فرنسية"؛ تقول القاصة:« لنبدأهم قبل أن يبدؤونا..كيف نسمعهم يقولون "الجزائر فرنسية ولا نتحرك"..الله أكبر..الجهاد..»[4].

---

[1] رمضان بورغدة: عرض الجنرال ديغول لسلم الشجعان، وتقرير المصير، وتأثيراتهما على الثورة الجزائرية، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والانسانية ،جامعة 08 ماي 1945، قالمة، الجزائر، ع02، 2008، ص: 106.

[2] شريط أحمد شريط: الأعمال الادبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 179.

[3] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 86.

[4] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

ومعبرة أيضا للرأي العام الفرنسي والعالمي من خلال مظاهرات سلمية، عن رفضها المطلق لسياسة الاستعمار ومناوراته الجديدة المتمثلة في التهدئة الديغولية الرامية إلى الإبقاء على الجزائر جزءا من فرنسا في إطار فكرة "الجزائر- جزائرية"[1]، حاملة بذلك العلم الجزائري والحناجر تردد عبارات الهوية الوطنية:

- «الجزائر عربية.. الجزائر مسلمة..، يحيا جيش التحرير.. تحيا الثورة..»[2].
- «- يحيا الوطن..
- تحيا الجزائر.. يسقط الاستعمار..
- الجزائر عربية»[3]، تخترقها زغاريد النساء.

تسرد القاصة زليخة السعودي أيضا أجواء ذلك اليوم في قصتها "اليوم الأخير" فتقول: « وغنت النساء أغاني مرتجلة لليوم الأعز.. بينما كان الأطفال الذين لم يتعلموا أي نشيد بعد يسيرون على وحي كلمات لم يعلموها لهم .. لكنهم يعرفونها ويحبونها..تعيش يا بن بلة.. و الجزائر مستقلة.. وأعجب النساء أن يخترع أطفالهم هذا الهتاف الرائع فهتفن معهن وصفقنا حتى دميت أكفهن».

اللافت للانتباه أن هذه المظاهرات تميزت برموز معينة ركز عليها القصاص، تمثلت في « الشعارات الدقيقة التي تتماشى ومتطلبات المرحلة السياسية الحاسمة، أي مرحلة كيفية تطبيق حق تقرير المصير»[4]، والعلم الوطني الذي حمل رمز الحرية والتحدي، تقول القاصة زهور ونيسي في القصة نفسها: « وأخرج صاحب السيارة شيئا من تحت حزامه، وأعطاها، إنه يتخاطفونه، ترى ما تحتوي هذه الكومة

---

[1] ينظر: سامية خامس: العلم الجزائري رمز الحرية والتحدي في مظاهرات 11 ديسمبر 1960 بالجزائر العاصمة، مجلة المصادر، مجلة فصلية تعنى بشؤون الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، يصدرها المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر54، الجزائر، ع 18، السداسي الثاني، 2008، ص: 195.

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص:85.

[3] المصدر نفسه، ص: 75.

[4] جيلالي صاري: مظاهرات ديسمبر 1960 ودورها في التحرير الوطني، مجلة المصادر، مجلة فصلية تعنى بشؤون الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، يصدرها المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر54، الجزائر، ع 02 1999م،ص:189.

أو اللفافة، إنه يفتحها، قطعة قماش، بدت فيه نجمة حمراء تتلألأ وتعوض كل النجوم المختفية في الظلام الحالك، حمرة الهلال تبدو وكأنها جمرة من لهب لقد ميزها قلبي دون عيني.

-علم الثورة..؟ »[1].

هذا الأخير ا حرص الشعب الجزائري بكل فئاته على رفعه وعدم السماح بوقوعه على الأرض بوصفه رمزا للسيادة والاستقلال، فسجلوا بذلك مواقف بطولية، وهو ما جسدته قصة "لماذا تخاف أمي؟" للقاصة نفسها التي تحكي قصة استشهاد الطفل حمدي وحيد أبويه الذي انضم إلى المظاهرات « رافعا علمه الذي يكاد يغطي جسمه الصغير(...) و لم يدري حمدي بعدها إلا والأيدي تحمله على الأكتاف فأصبح فوقهم جميعا(...) فكان لا يزال يشق السحاب بالهتاف، ويداه الصغيرتان تلوحان في الهواء بعزم وتمزق الكون عن طلقات أخرى من الرصاص، سقط إثرها الكثير من الناس على الأرض إن الذي كان يحمله سقط، أصيب... لكنه ما كاد حتى سقط هو الآخر...مع الآخرين، متأوها وضحك، وهو يسقط...»[2].

وأيضا قصة "رحيمة " للقاصة جميلة زنير التي خصتها للشهيدة "رحيمة سويعد" التي سقطت في مظاهرات 11ديسمبر 1960 بمدينة جيجل، تسرد القاصة طريقة استشهادها على لسان صديقتها فتقول: « قذفونا بأعلام كانت محشوة تحت ثيابهم، فوقع أحدها على رأس "رحيمة" فتشبثت به وأصرت عليه.. توسل إليها أحد الشبان أن تسلمه له فرفضت، حملها عندئذ فوق كتفيه فنشرته بين ذراعيها النحيلتين ورفعته عاليا..ازدادت تعنتا وتحديا، ...تنشق قلبي طعم الغيرة وأنا أراها معلقة في السماء»[3] ولأن الجيش الفرنسي تصدى للمتظاهرين وحاول تشتيتهم وتفرقتهم بإطلاق النار عليهم فتواصل قائلة: « ثقبت آذاننا طلقات نارية فعلت صيحات غضب وإصرار وتحد..هزت رعشات سريعة صدر "رحيمة" فتهاوت على الأكتاف.. نظرت إلى وجهها فرأيته ينطق بالألم وقد غادر الفجر الوضيء عينيها.. ضمت

[1] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة ،ص:85.

[2] المصدر نفسه، ص: 76.

[3] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص: 513.

العلم بقوة إلى صدرها فخضبه دمها..انحنى الشبان ليجعلوها تقف على قدميها، ولكنها تهاوت بين أيديهم يتدفق الدم الفائر من صدرها النحيل فيبلل الشارع ويمتزج بالتراب»[1].

نلمس إذن من خلال المقاطع القصصية السابق ذكرها أن المظاهرات كانت « مرآة صادقة لتعلق الشعب بأهداف نوفمبر أي إيمانه المتين في الحرية والاستقلال، فكل ذلك تجلى للعالم وقد اقتنع بذلك كل من شاهد المظاهرات عن قرب أو بعد»[2]، ومثبتة للمعمرين ولديغول أن الثورة شعبية عكس إدعاءات الاستعمار.

وكان من نتائجها أنها أسهمت في تطور الموقف الفرنسي من الثورة التحريرية واستطاعت استقطاب هذا الأخير الذي اقتنع « بضرورة الاعتراف بها بوصفها ممثلا شرعيا ووحيدا للشعب الجزائري وبكيان وشخصية هذا الشعب العربي المسلم، المختلف تماما عن الشعب الفرنسي الأوروبي المسيحي»[3]

بل إن هذا الطرف ذهب أكثر من ذلك؛ حيث إنه أوضح استعداده للمشاركة الفعالة في مساعدة الثوار الجزائريين.

وهو ما يتجلى للقارئ من خلال قصة "من يوميات فدائي" للقاص الطاهر وطار، التي سبقت الإشارة إلى أن تاريخ كتابها كان في جانفي 1961، فإدراج القاص للعنصر الأجنبي الإيجابي في القصة من خلال إسهام الفرنسي المتعاطف مع الثورة ومساعدته للفدائي في أداء مهمته إشارة إلى الأهمية التي حظيت بها القضية الجزائرية وتحقيقها للأهداف المرجوة منها. كما أنها تأكيد لاختلاف القصة القصيرة عن الرواية في تعاملها مع الموضوعات والمراحل التاريخية؛ حيث إنها استطاعت أن تعكس التأثيرات والانعكاسات الظرفية والآنية، وامتلكت إمكانية تناول الأحداث فور وقوعها[4].

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] جيلالي صاري: مظاهرات ديسمبر 1960 ودورها في التحرير الوطني، ص: 192.

[3] مجموعة مؤلفين كتاب مرجعي عن الثورة التحريرية (1954–1962)، سلسلة المشاريع الوطنية للبحث، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، وزارة المجاهدين، الجزائر، دط، 2007م، ص: ص:16

[4] ينظر: عبد الوهاب بوشليحة: اشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، دراسة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 02 2020 ص:07.(بتصرف).

لكن على الرغم مما حققته المظاهرات من نتائج إيجابية إلا أنها كانت السبب في قيام المنظمة السرية أو ما تعرف بمنظمة الجيش الفرنسي (**O.A.S**) التي لم تتأسس رسميا بمختلف مكوناتها العسكرية والسياسية والاجتماعية «إلا في سنة 1961 حين شعر المعمرون والمعارضون لاستقلال الجزائر ببوادر ريح الحرية تهب على الجزائر والجزائريين»[1]، وتعد المنظمة « الأكثر عنفا والأكثر تعصبا والأكثر إجراما من بين المنظمات الفاشية في القرن العشرين»[2]، حيث ينظر إليها بوصفها حركة فاشية بسبب تشبع أعضائها بالإيديولوجية الفاشية، وهو ما ذهب إليه المؤرخ الجزائري "محمد مبارك الميلي" في كتابه "الفاشية العالمية الحديثة" إذ يرى أنها صورة من هذه الأخيرة[3]، كما أنها تعد أيضا حركة توتاليتارية شمولية وذلك لارتكازها على مبدأ العنف الذي يعد طريقة تحويل للإيديولوجية التوتاليتارية إلى واقع عبر وسائل الإرهاب المختلفة الموجهة ضد أتباعها وأعدائها فقد عمل قادتها على تطويرها إلى نظام حكم يسيطر على الجزائر تحت شعار الجزائر فرنسية [4].

تعرفها القاصة زهور ونيسي في قصة "مازلنا نقسم" في قولها:« الأوس المنظمة السرية.. الاستعمار في تقليعته لسنة 1962 في ثوبه الجديد.. في أبنائه المائعين..ممن أدمن تعذيب الفلاحين الأشقياء.. الأوس تلك المنظمة التي فسر حروفها الأولى الرامزة OAS أحد أطفال الجزائر.. بما ترجمته منظمة الحيوانات المتوحشة، وليس كتعبير الأطفال وكيف لا و لم ينج من وحشيتهم لا خادم لهم ولا عجوز، ولا شيخ، ولا طفل.. بعد أن أتوا على كل الشباب من الرجال الصامدين الصابرين..»[5].

---

[1] عبد الملك مرتاض: دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية (1954-1962)، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، دط، دت، ص: 71.

[2] بو عبد الله محمد: تجليات البعد الإستراتيجي بالمفهوم الهابرماسي في الأعمال الإجرامية للحركات الشمولية التوتاليتارية جرائم منظمة الجيش السري الفرنسية OAS نموذجا، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع 07، السداسي الأول، (جانفي- جوان) 2016م، ص: 17.

[3] ينظر: محمد مبارك الميلي: الفاشية العالمية الحديثة، دار الآداب-مكتبة النهضة الجزائرية، لبنان-الجزائر، ط1، 1963م، ص:05.

[4] ينظر: بو عبد الله محمد: تجليات البعد الإستراتيجي بالمفهوم الهابرماسي في الأعمال الإجرامية للحركات الشمولية التوتاليتارية جرائم منظمة الجيش السري الفرنسية OAS نموذجا، ص: 04-07.

[5] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 45.

نلاحظ مما تقدم أنها كانت حركة منظمة سعت إلى إقصاء وتهميش الآخرين وساعدت في احتقارهم وازدرائهم وممارسة الجور والظلم في حقهم والاستبداد بالرأي وبالحكم وذلك بمختلف الوسائل الإجرامية المتاحة، تقول القاصة: « إن كل أفرادها عظماء كبراء نبلاء، ورغم ذلك لا يتورعون عن الإتيان بأغرب أنواع الوحشية والهمجية، إننا لم نكن نعلم في يوم من الأيام أن هناك متوحشين مثقفين وهمجيين نبلاء، لكنها الحياة والثورات تكشف عن كل الخبايا»[1].

تشير الدراسات إلى أن تطرفها ازداد مع التوقيع على وقف إطلاق النار؛ حيث إن وقف إطلاق النار في 19 مارس 1962 كان «دافعا لتكثيف هذه العمليات وانتهاج سياسة الأرض المحروقة بالتدمير والتقتيل الذي شمل كل الأماكن حتى المستشفيات خلال شهور مارس، أفريل وماي، وفق خطة إما الاعتراف بالمنظمة أو تدمير كل شيء قبل رحيل الأوروبيين»[2]، تؤكد القاصة نفسها ذلك في قصة "زغرودة الملايين" فتقول: « لقد أذاع عليهم عالم بالأسرار من أفراد خلاياهم الوطنية العديدة، إن أفراد (عصابة المنظمة السرية) قد أزعموا الهجوم عليهم ليلا بسياراتهم السوداء الثمينة، ورشاشاتهم الأوتوماتيكية الحديثة، لماذا؟ لأنهم أساءوا كثيرا الأدب. وتجرؤوا عل أسيادهم، ولم يكفهم أنهم جميعا في هذا الحي عرب، يتمتعون بفضلات المأكولات، أقذر الجحور، ولا مرد لقرار المنظمة السرية، فإن هذه العصابة المتوحشة إذا قررت نفذت، وما أكثر ما نفذت»[3].

لكن المفارقة تكمن في أنه على الرغم من الرعب الذي بثته مع انطلاق أعمالها الإرهابية التي كانت من أجل إفشال وقف القتال وعرقلة استقلال الجزائر وتخريب البنية التحتية لهذه الأخيرة؛ حيث كان شعارهم في ذلك «سنترك لهم الجزائر كما كانت 1830»[4]، إلا أنها لم تتمكن من أن تزرع

[1] المصدر السابق، ص: 80.

[2] حري ليلى: الهيئة التنفيذية المؤقتة في مواجهة مشكل منظمة الجيش السري (OAS) بالجزائر، (مارس-جوان 1962)، مجلة الخلدونية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة ابن خلدون، تيارت، ع 10، ديسمبر 2016م، ص: 235.

[3] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة ،ص: 80.

[4] بو عبد الله محمد: تجليات البعد الإستراتيجي بالمفهوم الهابرماسي في الأعمال الإجرامية للحركات الشمولية التوتاليتارية جرائم منظمة الجيش السري الفرنسية OAS نموذجا، ص: 15.

إحساس الاستسلام في قلوب الجزائريين أو تجعلهم يتراجعون عن موقفهم، تقول القاصة:« كانت صدور هؤلاء السكان، تجيش بمختلف الأحاسيس، ما عدا إحساسا واحدا، ذلك الذي يسمى بالاستسلام فهذا ما لم يتطرق لنفس أحد من سكان هذا الحي»[1].

على هذا الأساس استطاع الشعب الجزائري في الأخير نيل استقلاله فــ « التاريخ يشهد أن الجزائريين رغم ما تعرضوا له من سياسات التغريب والتغييب ومحاولات الاستيلاب، طيلة أكثر من قرن وربع القرن، قصد طمس شخصيتهم والقضاء على هويتهم»[2]، إلا أن المستعمر لم يستطع النيل من عزيمتهم وتضحياتهم وإيمانهم بالشهادة في سبيل الله والوطن، وهو ما نلمسه في قصة "عازف الناي" لزليخة السعودي؛ حيث يقرر الأب "خليفة" التضحية بابنه الوحيد الذي انتظر مجيئه لسنوات ليحمل اسمه ويحفظ ذكره، وبنفسه أيضا، سوى من أجل القضية الوطنية وانتصارها.

وأيضا قصتي زهور ونيسي "عقيدة وإيمان" و"فاطمة" ؛ حيث إن بطلة هذه الأخيرة التي حملت اسمها تفضل أيضا التضحية بابنها فتقول القاصة: «كان كوخ فاطمة بعيدا عن الأكواخ الأخرى.. عندما أطل جنود المظلات..كعادتهم يفتشون وينقبون.. ووصل دور فاطمة في عملية التفتيش.. تخير المرأة بين شرفها وابنها فتفضل موت ابنها..لتبقى هي بعده فتموت راضية دون أن يصل الأوغاد إلى سر من أسرار منظمتها»[3].

أو تحقيق حلمهم بالنصر، الذي تحقق قصصيا وواقعيا، ففي قصة "من يوميات فدائي" يقول الفدائي: « لقد رحل العسكر من قريتي، ومن كل بلادي، وعاد رفاق صباي، ودربي، في أزياء حمراء يرفرف عليهم علم أجداد المفدي»[4]، معنى ذلك أن الجزائر أصبحت مستقلة، ففي «الثالث من شهر

---

[1] المصدر السابق، ص: 80.

[2] عامر رخيلة: 08 ماي 1945 المنعطف الحاسم في مسار الحركة الوطنية، ص: 09.

[3] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 32-33

[4] الطاهر وطار:الطعنات، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013م، ص: 38.

تموز/ يوليو 1962، استعدت طلائع القوات العسكرية الفرنسية لمغادرة البلاد وتوجب على الجزائر التخلي عن الدولة الاستعمارية، والخروج من حالة التخلف، وبناء دولة، وأن تصبح أمة مستقلة»[1].

إذن لقد حاول القصاص من خلال التجارب القصصية السابق ذكرها وصف الظروف التي مهدت للثورة الجزائرية فتناولت أسبابها واستخلصت نتائجها، كما أنها حاولت أيضا أن تضع بعض جوانب الاستعمار الخفية تحت المهجر، فكشفت لنا بذلك عن نسقين اثنين أحدهما ظاهر والآخر مضمر دار الأول في فلك « التغني ببطولات الماضي، بهدف واضح هو النضال ضد الاستعمار وبعث الروح الوطنية والنزوع إلى الاستقلال متوسلة بذلك أساليب تقليدية تجنح نحو التفاخر بأمجاد الماضي وتوكيد الهوية بإزاء محاولات الاستعمار الفرنسي طمسها وإدماجها في النسيج الثقافي الغربي»[2].

في مقابل ذلك سعى الثاني إلى كشف وحشية الاستعمار وسيكولوجيته وفضح وسائله وسياسته تنويرا للرأي و تبصرة للطريق ذلك أن أغلب مشاكلنا وآفاتنا الاجتماعية هو المتسبب الأول فيها؛ حيث إنه « تسبب في محن وورث بعض العقول والنفوس المريضة الخواء والتعنتر، وسرَّب إلى دواليب الحكم بعض أعوانه الذين استأثروا بالراحة والطمأنينة على عهده، وبقطف الثمار وبحبوحة العيش على عهدنا»[3]. وأدى إلى تشكل ثنائية "المستعمِر والمستعمَر" التي تركت أثرها في المجتمع الجزائري حتى بعد الكولونيالية.

1-3-ما بعد الكولونيالية ونسق الخيبة:

انطلاقا مما تقدم يمكن للقارئ/الباحث أن يكتشف أن النسق التاريخي هو النسق السائد والمهيمن في الخطاب القصصي الجزائري -وتحديدا في التجارب القصصية السابق ذكرها- ؛ حيث إنه ارتكز على الثورة بوصفها نسقا أصيلا تكون داخل وعينا الثقافي بتكوين المجتمع وكانت له الممارسات الحياتية

[1] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، تر: صباح ممدوح كعدان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 202012م، ص: 05.

[2] عبد الوهاب بوشليحة: اشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص: 24.

[3] محمد مرتاض: السرديات في الأدب العربي المعاصر، ص: 44

والتجليات الواضحة في شؤون المجتمع الجزائري فقد استطاعت أن تسهم في تحرير الوطن والشعب من الاستعمار الفرنسي الغاشم، ولأن عملية مقاومته تتطلب نسقا آخر مضادا مختلفا في ركائزه ومظاهره فقد تشكل بعد الاستقلال "النسق السياسي" الذي طرحه أدب ما بعد الاستقلال؛ حيث إن هذا الأخير ظهرت معه أفكارا وأنساقا مضادة لنسق المجتمع؛ فقد « أسفرت الاستقلالات عن خيبات واحباطات جعلت القيم تهتز، وأجهزة القمع للدولة الوطنية تسأسد وتكشر عن أنيابها»[1] وانتشرت بذلك أمور غير أخلاقية داخل أوساط الشعب الجزائري من غش، تدليس، انتهازية واستغلال، وخداع ونفاق استبداد... وغيرها من صور الفساد وتجلياته المختلفة الناتجة عن الخلل الوظيفي في أداء النسق السياسي وهو ما تكشف عنه التجارب القصصية الآتية: [(الطعنات، الطاحونة، البخار، اليتامى، الخناجر رقصات الأسى الشهداء يعودون هذا الأسبوع) للطاهر وطار، (المصير، حديقة الله، مجرد عتاب، الشيء المؤكد، موجة برد، بدلة العيد) لزهور ونيسي،(رائحة البصل، دائرة الحلم والعواصف) لجميلة زنير (آخر خيط، عرجونة) لزليخة السعودي، (المومس والبحر، مساحة الموت، الضباع) لمرزاق بقطاش (الجري وراء نجمة الفجر، الرجل الذي لم يفقد ذاكرته، سقطوا، والحرب لم تبدأ بعد، السقوط الحر والحلم الذي لا يهزم الشفاه اليابسة،) لواسيني الأعرج]؛ إذ إنها تحيلنا إلى المرحلة التي عقبت المرحلة الاستعمارية، كما أنها ترصد أهم المفاهيم التي سادت في تلك الحقبة وما تلتها وتترجم أبعادا فكرية وسياسية تشكلت أثناء استعادة السيادة الوطنية وبناء الدولة الجزائرية.

والملاحظ على أغلبها أنها كانت تسير في خطين متوازيين مثلت حلقة وصل بين مرحلتين من حياة المجتمع الجزائري هما : مرحلة الثورة التحريرية/ الاستعمار الفرنسي (الماضي)، ومرحلة الاستقلال وما بعده/ بناء الدولة الوطنية (الحاضر)، وذلك من خلال تعريتها للحقائق التاريخية المغيبة عن واقع المجتمع الجزائري، « فالتقصي في دهاليز التاريخ بوساطة السرد يمنح فرصة استثنائية لإضاءة مساحة معتمة أخرى

---

[1] مجموعة من الباحثين: الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغاربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، وزارة الثقافة، المغرب، دط، 2006م ص:07.

أو الحفر للوقوع على طبقة غائرة، لن يكشف عنها التاريخ الرسمي أبدا»[1]، ذلك أن القاص الجزائري خلال تلك المرحلة « فتح عينيه على أكبر انتصار حققه الشعب الجزائري على الاستعمار، كما شهد انكسار الحركة الوطنية واحتراب بعض فصائلها»[2]، وعليه فإنها لم تخل من نظرة ناقدة لمرحلة الاستقلال وماتلتها والتنبيه إلى تلك الانحرافات التي سادت فيها، « محاولة في الوقت ذاته أن تبرز روح المقاومة والرفض لما هو سائد، والتحريض على تدميره شوقا إلى مستقبل أكثر إنارة وأكثر عدلا»[3].

يقول القاص واسيني الأعرج في مقدمة قصة "الرجل الذي لم يفقد ذاكرته": «صدقوا أن هذا يقع على امتداد زمنين.. فالزمن الأول سحب جثته مثقلا بالتريف.. والزمن الثاني ما زال يمارس حياته في أصعب المواقف..»[4]، نلاحظ أنه يقصد بالزمن الأول (الثورة التحريرية)، والزمن الثاني (فترة الاستقلال وبعدها).

ولأن الارتداد إلى الماضي وتحديدا إلى الثورة التحريرية « يمثل مرتكزا نقديا نقيضا لشرعية تاريخية يكرسها الخطاب الرسمي بشكل مبتذل وهنا يتداخل السياسي بالاجتماعي بالنفسي بالتاريخي»[5] فإن رؤية القاص الجزائري في المجال السياسي تحضر من خلال علاقته ببعض الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر خلال الحقبة ما بعد الكولونيالية؛ حيث إن النظام السياسي الجزائري قد « لجأ باستمرار إلى التاريخ وحافظ بقوة على بصمة الظروف التاريخية التي شهدت ولادته أولوية العامل العسكري، وغياب الشرعية الديمقراطية، وممارسة عنف السلطة، وسلطة تنفيذية مركزة بين يدي رئيس الجمهورية، خاضع بدقة لدعم الجيش، ويستفيد من دعم الحزب الوحيد، ويدفع إلى بناء دولة استبدادية»[6].

---

1 سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية (الرواية، السيرة والسيرة الذاتية، أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)،ص:123

2 عبد الوهاب بوشليحة: اشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص: 26.

3 المرجع نفسه، ص:33

4 واسيني الأعرج: أسماك البر المتوحش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986م، ص: 83.

5 مخلوف عامر: القصة القصيرة في المسار السردي، ص: 26.

6 بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، تر: صباح ممدوح كعدان،ص:07.

ولكونها تعد نماذج « مستقاة من مثل سياسية/ اجتماعية عرفها المجتمع الجزائري وعاشت بين ظهرانيته ومارست حضورها بايجابياتها وسلبياتها عبر المرحلتين المذكورتين»[1]، فإنها تمثلت ما بعد الكولونيالية بمضمراتها وهو ما سنحاول رصده بحسب ما جاء في متونها القصصية.

1-3-1- نسق الخيبة:

إن فرحة الاستقلال لم تدم طويلا؛ حيث إنه خلال الفترة الأولى من الاستقلال دخل رفقاء السلاح، أو إخوة الأمس في صراع مع بعضهم البعض من أجل الحصول على السلطة، وقد أشارت الصحافة الجزائرية إلى ذلك؛ فقد « ذكرت جريدة جزائرية في مقال تحت عنوان هو "الإخوة الأعداء" كيف أن سباقا جنونيا نحو السلطة احتدم بين جيل نوفمبر منذ اليوم الأول لميلاد الدولة الجزائرية»[2] وبدلا من أن تطرح مسألة هذه الأخيرة -الدولة- طرحت مسألة السلطة، ودخلت الجزائر وقتها فيما يعرف بصائفة عام 1962، يقول أحد الدارسين « ففي صيف عام 1962 بدا أن وحدة الأمة الجزائرية مهددة حقا بالخطر»[3].

فبعد الإعلان الرسمي للاستقلال دخل قادة الثورة في صراع على السلطة وانقسموا إلى مجموعات متناحرة، يشير أحد أساتذة تاريخ المغرب المعاصر إلى ذلك قائلا: « في اللحظة التي حققت فيها الجزائر حلم الاستقلال كان يتواجه معسكران من جهة، هناك الحكومة المؤقتة التي جمعت حولها المسؤولين عن الولايات الثانية والثالثة والرابعة، واتحاد جبهة التحرير الوطني في فرنسا، ومن جهة أخرى، تستطيع هيئة أركان بومدين الاعتماد على الولايات الأولى (أوراس) والخامسة (وهران)، والسادسة (صحراء) -التي ليس لها عمليا سوى وزن بسيط في المستوى العسكري- وبخاصة على "جيش الحدود»[4].

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ص: 96

[2] علي هارون: خيبة الانطلاق فتنة صيف الجزائر 1962، تر: الصادق عماري، آمال فلاح، مراجعة: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2003م، ص: 05.

[3] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، ص: 09

[4] المرجع نفسه، ص:11

وقد حاولت القصة القصيرة الجزائرية أن ترصد وقائع تلك الأزمة وتجسدها في متنها، إذ تقع أحداث قصة "مساحة الموت" للقاص مرزاق بقطاش في تللك السنوات الأولى للاستقلال تحديدا، الملتهبة بالصراع السياسي حول السلطة، وتُصور أزمة صيف 1962، هذه الأخيرة التي أشار إليها في القصة في أكثر من موضع، يقول القاص: « خلال موسم الصيف الأخير تحدث الناس كثيرا عن الشقاق بين هواري بومدين وبعض من ضباطه. وترددت الإشاعات بإلحاح عن احتمال حدوث مجابهة عسكرية بينه وبين أولئك الضباط»[1]، ويقول أيضا: «خلال الساعات الأولى من الاستقلال، نشبت الحرب بين الأشقاء كل واحد منهم يدعي أن الحق إلى جانبه»[2].

وقد أشار إليها أيضا القاص واسيني الأعرج في قصته "سقطوا والحرب لم تبدأ بعد" في قوله: «ربما علامة حرب قادمة الإخوة بدؤوا يتقاتلون على الحدود الشرقية والغربية لا أحد يعلم ما ينتظر هذا التراب»[3]؛ حيث إن بطل القصة تنبأ بالحرب التي نشبت حقيقة بين الإخوة بعد أن كانت مجرد إشاعات تتزايد من حديث لآخر في المقاهي والطرقات، ذلك أن « الحرب تبدأ في شكل إشاعة وتتضخم بمرور الأيام»[4].

وقد تجرع الشعب مرارتها فقد أسفرت عن العديد من الضحايا الجزائريين الأبرياء، يقول القاص: « آخر الأخبار تقول إن عدد القتلى في هذه المدينة المنكوبة تجاوز المائة شخص»[5]، كاشفة بذلك أن الذين يجرون وراء السلطة هم السبب في ذلك، يقول القاص مرزاق بقطاش: « أيها الناس، مأساتكم ليس لها من تفسير إلا في أطماع الذين يريدون أن يحكموكم على هواهم! الكرسي غايتهم والطرق المفروشة بجثث الأبرياء وسيلتهم الأولى والأخيرة. فهل أنتم مستفيقون؟»[6].

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 405

[2] المصدر نفسه، ص: 407

[3] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 58

[4] مرزاق بقطاش: المصدر السابق، ص: 405.

[5] المصدر نفسه، ص:407.

[6] المصدر نفسه، ص: 404.

على إثر تلك الأحداث وسقوط عدد من القتلى نزل شعب مدينة الجزائر إلى الشارع على صيحة سبع سنوات هذا كاف، يقول القاص: « نزل من نزل من مئات الآلاف على شوارع العاصمة (...) وصاح بأعلى صوته: سبع سنين بركات! سبع سنين بركات! ويبدو أن الأشقاء انصاعوا يومها لصوت الشعب المقهور فأسكتوا أسلحتهم»[1]. لتلخص بذلك جملة "سبع سنين بركات" جميع مآسي الشعب الجزائري الذي دائما ما يكون الضحية الوحيدة لكل ما يحدث.

توقفت الحرب لكن ازدادت الأوضاع تدهورا بسبب الانتهازيين أو الأثرياء الجدد انتهازيو الثورة، وخونة المبادئ ومزيفوها الذين تسلقوا سلم السلطة، «هؤلاء الذين يعظم نشاطهم بعد تحرير كل وطن عادة، فينشطون للتسلل بين الوطنيين والمناضلين من أجل التمكين لقيم مستوردة تجهض آمال الجماهير وطموحاتهم»[2]، وهو ما سعت بعض التجارب القصصية لكشفه وتجسيده، وسنعرض له كما جاء ممثلا في المقاطع القصصية الآتية:

تقول القاصة زليخة السعودي في قصة "آخر خيط": « كانوا يحاولون تمزيق الثورة وضربها من الداخل..وها هم الآن ينفخون صدورهم ويحملون لواء المسؤولية قائلين...عندما كنا وكنا ناشرين آلاف القصص عن البطولات والتضحيات ..»[3]، ويشير القاص القاص واسيني الأعرج في قصة "الشفاه اليابسة" إلى ذلك فيقول: « من كان يتصور أن بلادنا ستسرق بسرعة بعد الاستقلال. عندما كنا نحتفل غارقين في نشوة الانتصار، كانوا ينظمون أنفسهم لسرقة البلاد»[4].

وقد أثبتته المصادر التاريخية؛ إذ يقول أحد المؤرخيين: « عشية الاستقلال، انتسب إلى جبهة التحرير نخب غير متجانسة»[5]، وأكدته التجارب القصصية من خلال ما جاء في متونها، يقول القاص واسيني الأعرج في قصة "الجري وراء نجمة الفجر": «هؤلاء الناس صعدوا في آخر أيام الثورة إلى الغابة

---

[1] المصدر السابق، ص:407.

[2] عمر بن قينة: دراسات في القصة، ص: 18.

[3] شريبط أحمد شريبط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 90.

[4] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 113.

[5] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، ص: 21.

ونزلوا في اليوم الثاني ثوارا»[1] التي تتقاطع مع قصة "اللعنة عليكم جميعا" للقاص السعيد بوطاجين؛ إذ يقول أيضا: « تعاملوا مع الغزاة وجمعوا الأموال والمعارف والأرض وانتظروا. رحل الغزاة وجاء إخوتنا لم يأت الحق معهم جاءوا وحدهم. وهاهم ينتجون ....لقد وصل أحفاد إبليس»[2].

انطلاقا مما تقدم يتأكد للباحث/ القارئ إذن أن الوضع السياسي في الجزائر إبان تلك الحقبة كان يتميز بالاضطراب وعدم الاستقرار وذلك بسبب عاملين اثنين، هما:

-الصراع حول السلطة.

- انتشار شرائح اجتماعية جديدة نمت بفعل طي صفحات التاريخ والانطلاق في التعامل مع الأعداء السابقين بلا عقد، بلا مركبات، وبلا حساسيات[3]، تسميهم مجنونة الحي لالا مريم – في قصة الشفاه اليابسة – ورثاء الدم المسروق، يقول القاص:« إنه زمن الذين أتوا فوق ظهور الشهداء ليحملوا الأماني فوق صحون الشوك، يسميهم أغلب السكان العارفين بالورثاء، وتسميهم مجنونة الحي لالا مريم: ورثاء الدم المسروق»[4].

يشير القاص الطاهر وطار إلى هذه المسألة في قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وتحديدا من خلال شخصية "عبد الحميد شيخ بلدية القرية" الذي احتل المنصب الذي كان يشغله والده الخائن قبل أن يعدم، حيث تم انتخابه من طرف سكان القرية بالإجماع شيخا للبلدية –خلفا لوالده– بالرغم من معرفة حقيقته، لأنهم يرون أنه بوصفه ابن شيخ بلدية سابق يكون أن أنجح من غيره، حيث يرجع القاص السبب وراء ذلك إلى « الاستسلام المطلق لموجة العفو العام عما سلف، هو الذي حملنا على انتخابه.. لعل رغبتنا العامة، في طي صفحة الثورة هي التي جعلتنا نقدم على ذلك»[5] .

[1] واسيني الأعرج: أسماك البر المتوحش، ص: 49.
[2] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 38.
[3] ينظر: زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، ص:961-962.
[4] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص:99.
[5] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 159

أمام هذا الوضع السياسي المزري الذي شهدت فيه الساحة السياسية الجزائرية العديد من التجاوزات، واتهم من كان في السلطة آنذاك بالانحراف عن المسار الثوري، قُرر القيام بالانقلاب العسكري، هذا الأخير الذي قام به الرئيس الراحل هواري بومدين في 19 جوان 1965 وسمي لاحقا باسم التصحيح الثوري[1]، يقول القاص مرزاق بقطاش:« ها هي خمس سنوات تنقضي ويعود نفس المنطق ليفرض نفسه على الأشقاء، فوا عجا لهم من أشقاء! هذا يزعم أنه يريد بناء دولة قوية والآخر يعارضه بمنطقه الخاص»[2].

لكن اللافت للانتباه هو رد فعل الشعب الجزائري هذه المرة؛ حيث إنه عند وقوع الانقلاب في 1965، لم يخرج ! لكي يكرر نفس الأغنية على مسامع أهل القوة في هذا البلد "سبع سنين بركات".

يتعجب القاص مرزاق بقطاش من ذلك، ويرجع السبب إلى التجربة المريرة التي عاشوها في 1962، ويرى بأنهم ما كانوا ليكرروها، بسبب الرصاص الذي أكلهم أكلا أثناء محاولة البعض منهم الانزلاق نحو الشوارع في بعض المدن الجزائرية لكي يعربوا عن غضبهم في تلك المرحلة. وهنا تحديدا يمكننا أن نكتشف أن القاص قد حاول التنبيه إلي رد فعل الشعب الجزائري، قصد إبراز العلاقة بينه وبين السلطة، هذه العلاقة التي بدأت بالتفكك مع أزمة صيف 1962 لأن « الإرادة الشعبية تشكل السد الأكثر مناعة أمام الديكتاتورية العسكرية التي يحلم بها بعضهم، وأمام السلطة الشخصية، والطامحين والمغامرين والديماغوجيين والفاشيين، أيا كانت مشاربهم»[3]، يقول القاص مرزاق بقطاش: « لم يدرك الناس السبب. الأخبار شحيحة، والمسؤولون السياسيون منغلقون عن أنفسهم. يتخذون القرار وينتظرون من الناس أن ينفذوه بحذافيره هذه هي حال الدنيا في هذا البلد! عقلية المسؤولين السياسيين إقطاعية يظنون أن الله أعطاهم كل الحق ليحكموا الناس حسب أهوائهم»[4].

---

[1] ينظر: بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، ص:43.

[2] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 407.

[3] المرجع السابق، ص:11.

[4] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 405 .

وقد تطورت هذه العلاقة مع النظام الجزائري الذي تأسس بعد انقلاب 1965، فالمقطع القصصي الآتي يؤكد الطابع الاستبدادي للدولة المعتمدة على الجيش:« لقد ظنوا أن ويلات الحرب قد ابتعدت عن ديارهم إلى الأبد من أن انهزم الفرنسيون وغادر المعمرون المكان وما دروا لحظة أن نفس الويلات قد يتسبب فيها أهل القربى أنفسهم. عساكر منتشرون في كل جهة يذكرونهم بالعساكر الفرنسيين الذين قهروهم عقودا طويلة من الزمن »[1].

ولأن قضية بناء الدولة الجزائرية ليست وليدة الاستقلال وإنما ترجع إلى المرحلة الكولونيالية وتحديدا مع بيان أول نوفمبر 1954، مرورا بميثاق طرابلس؛ حيث كان هدفهما بناء دولة جزائرية حديثة لطالما انتظرها الشعب بوصفها ستغير أوضاع المجتمع الجزائري الذي عمل الكولون على تدميره وتشويه بنيته السياسية والاقتصادية والثقافية، تقول زهور ونيسي في مقالة لها بعنوان " في مسألة الانتماء...": « كانت هناك إشراقة أمل كبيرة من الأمل في غد أفضل لأجيال حاضرة وأخرى لم تولد بعد. كان هناك من الشواغل والهموم الوطنية ما يعزز هذا الانتماء ويقويه ويعمقه، ثم كان من أمرنا ما كان، وجاءت مرحلة خبا فيها بريق نوفمبر، وتهيأت الظروف أمام قوى خارجية متآمرة (...)، أرادوا أن يقتلوا فينا عنفوان الثورة وتراثها»[2].

فقد شهدت هذه المرحلة الزمنية (1965-1978) انطلاق الإصلاحات بهدف خلق مجتمع جديد في رؤيته ومسيرته الثورية، و« جاءت ثورة البناء والتشييد امتدادا لثورة التحرير في كل معطياتها وكان المعطى الأهم فيها الإيمان بحتمية التغيير، والعمل الجماعي من أجل تحقيقه»[3]، ذلك أن بناء الدولة الجزائرية لم يكن ممكنا بغير الوصل بين ماضيها وحاضرها فمرحلة الاستقلال تعد حلقة مفصلية في حلقات تاريخ الجزائر وعليه فقد عمل الرئيس الراحل هواري بومدين على التمكين لفكرة الوصل هذه

[1] المصدر السابق، ص: 406

[2] زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، ص: 961

[3] حياة دقي: تيمة الحرب في قصة الدروب للطاهر وطار، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج16، ع02 جوان 2021، ص: 232.

وعد أن فترة الثورة الاشتراكية هي امتداد للثورة المسلحة و « أعلن الميثاق الوطني لعام 1976 أن الاشتراكية هي خيار لا عودة عنه، وحددت بموجبه التوجهات الكبرى السياسية والاقتصادية و الثقافية للبلاد»[1].

وانتقلت بذلك الجزائر من سياسة "التسيير الذاتي" (**Self-management**) التي شهدتها المرحلة السابقة، والتي طبقت في الاقتصاد الجزائري بعد الاستقلال مباشرة وتحديدا في أكتوبر 1962 وامتدت حتى سنة 1965، إلى سياسة "التسيير الاشتراكي" (**Social management**)، ذلك أن السياسة الأولى المتبعة على الرغم من المبادئ السامية التي حملتها والاهتمام الذي أولته السلطة لها ، إلا أن الظروف المحيطة بها شكلت عوامل مختلفة: بدءا من « سوء التسيير، وبيروقراطية الإدارة، وتداخل الصلاحيات والمركزية المشددة، ونقص التمويل، وقدم العتاد وضعف قنوات التسويق، وكذا ضعف مستوى العمال والفلاحين»[2] أدت في نهاية الأمر إلى فشلها والتخلي عنها لصالح السياسة الثانية.

تشير قصة السباق إلى طريقة تبني سياسة" التسيير الذاتي" التي فرضت نفسها على الاقتصاد السياسي الجزائري بوصفها استجابة لظروف تلك المرحلة و « على رأسها بروز ظاهرة الأملاك الشاغرة ولقد كانت هذه الظاهرة على المستوى القانوني انعكاسا للوضعية السائدة عبر مجمل الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وذلك لمنع انتقال أموال الأوروبيين ومؤسساتهم إلى ملكية الأفراد
حفاظا على الاقتصاد الوطني وركيزة القطاع العام»[3]، حيث برزت بعد الاستقلال مباشرة حركة تلقائية من طرف الفلاحين والعمال استهدفت السيطرة على وسائل الإنتاج في المزارع والمصانع المهجورة التي خلفها الاستعمار والمعمرين بعد رحيلهم، يقول القاص : « الحياة سباق بين الناس السريع يصل الأول

---

[1] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، ص:39

[2] لكحل عبد الكريم: تجربة التسيير الذاتي في الجزائر بين النظرية والتطبيق (1962-1965)، مجلة البحوث التاريخية، قسم التاريخ كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، مج 05، ع 02، ديسمبر 2021، ص: 458

[3] غريب منية: علاقات العمل والتعلم الثقافي بالمؤسسة الصناعية الجزائرية الدراسة الميدانية بمركب أسميدال – عنابة-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علم الاجتماع، اشراف: أ/د بشاينية سعد، قسم علم الاجتماع والديموغرافيا، كلية العلوم الإمسانية والعلوم الإجتماعية، جامعة منوري قسنطينة،2006 -2007 ، ص: 202

ويربح (...) نعم سباق لكنه غير عادل لأنه بدون حكم لأن الناس لم ينطلقوا من نقطة واحدة، ولا بوسائل متقاربة، ولا ينوون ذلك في الوقت الحاضر»[1].

الجدير بالإشارة إليه هو أن تجربة "التسيير الذاتي" في الجزائر لم تكن تطبيقا لإيديولوجية واضحة المعالم أو « نتاجا لسياسة مخططة تم التنظير لها بقدر ما كانت استجابة ثورية تحمل من الدلالة ما يعبر عن رغبة العامل الجزائري في استكمال نيل استقلاله بتكسير علاقات العمل المبنية على الاستغلال والاضطهاد وانتقاله من حالة العبد المنتج إلى المالك السيد والمنتج في آن واحد»[2].

فالذي حصل كان عكس ذلك، حيث إنه أقيمت علاقات إنتاجية اتسمت بعدم الانسجام بل والتناقض في بعض الأحيان، وأصبح العمل في هذه المرحلة تحديدا مجرد بضاعة تقدر على وجوه مختلفة بحسب العرض وتبعا لمصالح أرباب العمل، وقد « كشفت الحقائق الميدانية خلال هذه المرحلة، أن العامل ظل خاضعا لسيطرة قيادة بيروقراطية، تستند إلى إيديولوجية برجوازية»[3].

يقول القاص واسيني الأعرج في قصة "السقوط الحر والحلم الذي لا يهزم" عن صاحب أحد المصانع: «ماضي السيد مشبوه. يتعامل مع الشركات الاحتكارية يبيع عرق السواعد في شوارع باريس وأمريكا له مصنع خارج أرض الوطن (...) كان واحدا من المقربين المكلفين بجلد الأحباب ينام في حضن الأعداء والقتلة. حين فروا، كان أول من وضع جناحيه على ممتلكاتهم. لقد ورث عن الجد الذي كان يشتغل معهم قائدا مسخرا لخدمة راحة أسياده»[4].

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص: 85

[2] بوطة عبد الحميد، المؤسسة الجزائرية من التسيير الذاتي إلى الخوصصة دراسة سوسيو تنظيمية، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية، أدرار الجزائر، ع 29، ص:422

[3] فاطمة الزهراء مكلاني: استراتيجية المؤسسة العمومية في المحافظة على مواردها البشرية النوعية في ظل الاقتصاد الحر، دراسة ميدانية لمجمع صيدال فرع بيوتيك –جسر قسنطينة–، رسالة لنيل شهادة الماجيستير في علم الاجتماع، تخصص: تنظيم وعمل، إشراف: د/ محمد بو مخلوف، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر،2007-2008، ص:78

[4] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 85

وأصبح بذلك العامل قوة كادحة تستغل أبشع استغلال من طرف أرباب العمل لأجل مصالحهم الخاصة، يقول القاص واسيني الأعرج في قصة "الجري وراء نجمة الفجر": « ايه يا ولدي البارح جورج الرومي واليوم جورج العربي»[1]، يتقاطع معه القاص السعيد بوطاجين بخصوص ذلك فيقول: « ذهب الغزاة وجاء الغزاة، راح فرعون جاء منه فرعون، موسى الحاج الحاج موسى»[2].

على إثر ذلك وبعد انقلاب 1965، وقع الانعطاف التاريخي في السياسة الاقتصادية الجزائرية[3] فقد عرفت الجزائر تغييرا حقيقيا بدأ بإصدار قرار التأميم (**Nationalization**) أو ما تعرف بـــ "مرحلة التأميمات"، (قطاع البنوك والمناجم سنة 1966، قطاع المؤسسات ما بين 1966و1970 وقطاع المحروقات 1971)، بوصفه وسيلة للقضاء على الظلم الاجتماعي وإزالة الفوارق بين الطبقات وتم الانتقال إلى "التسيير الاشتراكي" الذي بموجبه يصبح العامل في هذا التسيير منتجا ومسيرا يقوم بعمله في مؤسسة تابعة للدولة، كونه يرتكز على الملكية العامة لوسائل الإنتاج، ويهدف إلى إعادة تنظيم العلاقات بين العمال والمسيرين.

نلمس بوضوح ملامح هذا الانتقال -في السياسة الاقتصادية- في قصة "اليتامى" للطاهر وطار حيث تكشف المقاطع القصصية الآتية عن طريقة سير العملية (من سياسة التسيير الذاتي إلى التسيير الاشتراكي)[4]:

- «قالوا تخرجون .. تقرر أن تخرجوا.. ويجب أن تخرجوا.. انتهت القضية. المزرعة وجب أن تسلم. تحتم أن تتحول إلى تعاضدية.. تحتم أن لا تبقى مسيرة ذاتيا.. هذا كل ما في الأمر.. ».

-«هذه المزرعة لم تعد مسيرة ذاتيا، لم تبق لكم، كما كنتم تتوهمون لقد تحولت إلى أهلها، إلى الذين كافحوا من أجل تحريرها.. ».

---

[1] واسيني الأعرج: أسماك البر المتوحش، ص:47

[2] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 39

[3] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، ص: 49

[4] الطاهر وطار: الطعنات، ص:131

- «منذ زمن طويل، طويل جدا ونحن ننتظر الدرك والشرطة وحتى الجيش لنصرتنا لنصرة العدالة لتثبيت القوانين الثورية لوضع حد لتخريبات المديرين لسرقاتهم لاضطهادهم لنا».

- «نحن منذ سنوات، نعاني الشقاوة هذه المزرعة للدولة والدولة تعرف ما تصنع بها».

إذن تحيل المقاطع القصصية السابقة إلى عملية استرجاع الأراضي الزراعية، ليتم بعدها تأميم المصانع، هذه الأخيرة تتجلى لنا في قصة "السقوط الحر والحلم الذي لا يهزم"، حين يطالب العمال في القصة بتأميم مصنع الزجاج، يقول القاص: «العمال يطالبون بالتأميم ... مصنع الزجاج سيؤمم »[1] وذلك عملا بقانون التأميم الذي تم تطبيقه، يقول أيضا: «المصنع أمم هذه المرة وأصبح تحت وصاية الدولة التي اقترحت إحالة مديره إلى التحقيق بسبب الصفقات المشبوهة التي عقدها مع جبهات غامضة »[2]. على الرغم من معارضة أرباب العمل وأصحاب المصانع، يقول القاص: «– الله يلعنها أيام... تمتم أحد الأرباب

- العبد يحاسب سيده أي زمن هذا؟ المال مالي، ويحاسبونني عليه»[3].

وعليه فقد شهدت الجزائر في المرحلتين السابقتين العديد من الوقائع التاريخية/ السياسية وهو ما تلخصه لنا قصة "المومس والبحر" للقاص مرزاق بقطاش التي تكشف لنا عن مضمرا سياسيا متخفي خلفها؛ ذلك أن القاص قد مارس « عملية إخفاء الموضوع السياسي ضمن إطار موضوع أقل درجة أو فاعلية، أو بعثرة الموضوع في إطار موضوع آخر»[4]. فالقارئ الباحث المتمعن في طريقة سير أحداث القصة ووقائعها وربطها بالواقع الجزائري يستطيع أن يكتشف أن:

المرأة المومس التي تسكن بيتا على شاطئ البحر[5] ما هي إلا الجزائر الواقعة على شمال البحر الأبيض المتوسط، هذا الأخير جعلها منذ القدم عرضة إلى الأطماع –بسبب موقعها الاستراتيجي الهام– يقول

[1] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 84

[2] الطاهر وطار: الطعنات، ص:93

[3] المصدر نفسه، ص:87

[4] عبد الوهاب بوشليحة: اشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص: 122

[5] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص:172

القاص: « إلى الأمام أرى عددا من الناس يميلون بهياكلهم على السور حتى يستطيعوا ترصد بيت المومس»[1]، تأكيدا على ذلك يقول القاص في موضع آخر: «لقد حذرني خلال لقائنا، قال لي إن هذه المرأة ذات تاريخ طويل جدا، ومتشعب في كل الاتجاهات»[2].

أما زوجها الذي توفي في 1962 ما هو إلا الاستعمار الفرنسي، تقول المومس: « اسمع لقد مات زوجي سنة 1962 ونحن على أبواب عالم جديد (...). لقد قتل»[3].

وصديق زوجها السكير هم الانتهازيون والخونة الذين تسلقوا سلم السلطة بعد الاستقلال، تقول أيضا: « يجب أن تعلم أن هذا السكير كان يعيش عالة علي. كان صديقا لزوجي. ... لا تعتقد أنني كنت مكرهة على إعالته. كنت أفعل ذلك بمحض إرادتي. كنت أريد الوفاء بالعهد لزوجي»[4] .

وابن الشهيد الذي تبنته في البداية، غير أنها لم تستطع الاعتناء به وتخلت عنه فتقول: « في البداية تبنيت ابن شهيد غير أنني لم استطع الاعتناء به»[5]، هو مبادئ الثورة التي تم التخلي عنها بعد الاستقلال لأنه « ما إن شرع في تطبيق الإجراءات الأولية لأسس الثورة الاشتراكية حتى برزت قوى مناهضة لها ورافضة للقيم الجديدة والإيديولوجية الاشتراكية»[6] وأدى إلى « انكسار الحلم الثوري والانقلاب على كل مكتسباته التقدمية منذ أوائل السبعينات بانتصار الخطاب المضاد للتيار اليساري في الحركة الوطنية وما أعقبه من انهيارات في المفاهيم الثورية، وبالتالي تحديد تراتبية هامشية الدرجة للشهادة الثورية والشهداء الذين وحدهم الهم الثوري والقضية الوطنية»[7]. وتثير بذلك ثنائية المقدس والمدنس التي طرحها القاص الطاهر وطار من خلال عودة الشهداء في قصته "الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

---

[1] المصدر السابق، ص: 190

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص:196

[4] المصدر نفسه، ص: 195

[5] المصدر نفسه، ص: 196

[6] عبد الوهاب بوشليحة: اشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص: 88

[7] المرجع نفسه، 147

1-3-2- المقدس/المدنس:

تتجلى لنا ثنائية المقدس/ المدنس التي أحال إليها القاص مرزاق بقطاش انطلاقا من قصته السابق ذكرها، من خلال "قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للقاص الطاهر وطار التي تطرح فكرة العودة عودة الشهداء من عالم مقدس، وهو ما جاء في قوله تعالى: {ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل هم أحياء عند ربهم يرزقون} (سورة آل عمران، الآية:169)، إلى عالم دنيوي مدنس اختصر معنى الشهادة في الجانب المادي، يقول المسعى -الشخصية الأولى التي طُرِح عليها سؤال العودة في القصة-:«خف عقله. في طريق الجنون. الناس تسير إلى الأمام، وهو لا يزال مشدودا إلى الماضي، يتحسر على ابنه، لو عاد مثلما عادت البقية، لما كان يفضل أي واحد بشي، يعطونه خمارة، أو رخصة سيارة أجرة أو ينسونه تماما، ابني أتى بحقه مضاعفا. البلاد استقلت وها أنا أتقاضى منذ سبع سنوات مبلغا كل ثلاثة أشهر ما كنت أحلم به قط. إذا ما أريد توزيع اعانة من مؤونة أو ملابس كان نصيبي الأول، وإذا ما شرع في مد القروض للفلاحين كانت حصتي الأولى، وإذا ما وقفت أمام محكمة، طالبا أو مطلوبا حضر ولدي في القضية ليكسبني أياها»[1].

إن القارئ/ الباحث المتمعن في القصة يلاحظ أن الفكرة تتعرض في أول لحظة وجودها إلى الإنكار والرفض ذلك أن الشيخ العابد بعد تلقيه رسالة من ابنه الشهيد يخبره فيها بعودة الشهداء ينطلق في رحلة البحث عن جواب لسؤاله المتمثل في:" ماذا يكون موقفك (؟؟) لو يعود شهداء القرية كلهم أو على الأقل البعض منهم؟" ، الذي طرحه على شرائح معينة من المجتمع بوصفها تنتمي إلى فئة المسؤولين أو مشرفين على مؤسسات رسمية في القرية، ليصدم بردود كل من:

- السي قدور صاحب الخمارة الذي حل محل المستعمر.
- عبد الحميد شيخ بلدية القرية (ابن الخائن).
- سي المانع منسق القسمة (الواشي).

[1] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 152

- منسق المجاهدين(المجاهد النزيه).
- رئيس الدرك.
- رئيس القباضة.
- مسؤول الفرع النقابي "الكومينيست" (ثوري مخلص).
- الإمام.

والتي كشفت إجاباتهم عن شعور بالخيبة والألم إذ أنه « لا أحد يرحب بعودتهم لا المخلص ولا الانتهازي، لا المناضل ولا الخائن»[1].

وعليه فإنها كانت رحلة بحث عن الحقيقة، حقيقة هؤلاء الأشخاص الذين فتح سؤال العودة ملفات ماضيهم المظلم والمشبوه، لأنه عندما « تتدخل المصلحة ينكشف العمق المظلم في الإنسان»[2]

وتسقط الأقنعة، ذلك أن الشاهد الوحيد على ظلامهم هم الشهداء وبالتالي فإن عودتهم ستكشف لنا عن مواقع الفساد تحديدا، كما أنها ستعري الواقع السياسي المضاد لرسالتهم.

يقول القاص السعيد بوطاجين في قصة "خاتمة بأحمر الشفاه": « تفقدت القبر الأول والثاني والسادس والعشرين، أمات كل هؤلاء من أجل هؤلاء؟ يا إلهي! من أجل(...) ولأجل (...) أية سمفونيت هاته التي أصبحت عظاما وبنفسجا!»[3].

انطلاقا مما تقدم يمكننا أن نلاحظ كيف تتقاطع القصتين السابقتين –الموس والبحر والشهداء يعودون هذا الأسبوع- حول مسألة المقدس والمدنس.

فالمدنس في القصة الأولى ليس شيئا آخر سوى جسد المرأة – المومس- الذي يتعقبه الكون والفساد، هذا الأخير الذي أسقط القدسية عن الشهادة في القصة الثانية وجعلها لا تتعدى كونها فكرة شكلية، وصلت إلى درجة اعتلت فيها مقامية الديك مقامية الشهيد في قصة "خاتمة بأحمر الشفاه" للقاص

---

[1] المصدر السابق، ص: 169

[2] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 49

[3] السعيد بوطاجين: تاكسانة بداية الزعتر، آخر جنة، ص: 142

السعيد بوطاجين؛ حيث « تنفجر رمزية الديك حينما يقرن وفق أسلوبية عبثية لا معقولة بالشهيد»[1] يلخصها قول القاص: « قرأت ما تيسر على روح الديك وما لم يتيسر و لم أهتم بالشهداء»[2].

تتواصل عملية تدنيس المقدس في قصة "الضباع" للقاص مرزاق بقطاش عن طريق انتهاك حرمة قبر الشهيد، التي يتحدث فيها القاص عن عملية نقل رفات الشهداء من أماكن دفنهم - إذ يتم دفن الشهيد في المكان الذي استشهد فيه- إلى مقابر جديدة خاصة بالشهداء وذلك بقرار من وزارة المجاهدين فيقول: « أجاب رئيس البلدية وقد رسم ابتسامة منافقة على شفتيه: إنه قرار وزارة المجاهدين، لم نفعل سوى تنفيذ ما جاء في القرار»[3]. والعجيب هو أنه حين سأل أحد أبناء الشهداء عن قبر والده الشهيد حدث ما لم يكن في الحسبان فقد ضاع القبر بين بقية القبور، يقول القاص: « في المقبرة حدث الشي العجيب. لم يستطع رئيس البلدية أو معاونوه التعرف على القبر اختلطت الأرقام والتوابيت في أثناء عملية النقل والدفن وضاعت حقيقة الشهداء»[4] ، باسم كتابة التاريخ، يقول ابن الشهيد: « يجب أن يبقى الشهداء في قبورهم الأولى لا يحق لأحد أن يتاجر بهم ذكراهم تكفينا ... ثم إنه قال مخاطبا نفسه: لا يحق لنا أن نستخدمهم لا في كتابة التاريخ ولا في طمسه!»[5].

انطلاقا مما ورد في القصص السابقة (المومس والبحر/ الشهداء يعودون هذا الأسبوع/ الضباع) يمكننا أن نلاحظ أنها تضمر مسألتين في غاية الأهمية:

تتمثل الأولى في مسألة "كتابة التاريخ"، والتي ترتبط مباشرة، بالمسألة الثانية المتمثلة في وزارة المجاهدين وإشكالاتها (المنحة/ مقبرة الشهداء/ متحف الثورة)، وقد خصتهما القاصة زهور ونيسي بقصتين اثنتين: هما قصة "المصير" و"مجرد عتاب".

---

[1] عبد الحفيظ بن جلولي: مفاتيح الفهم عند السعيد بوطاجين، ما كان غدا سيحدث البارحة، تأملات نقدية، منشورات الوطن اليوم الجزائر، دط، 2019، ص: 34

[2] السعيد بوطاجين: تاكسانة بداية الزعتر، آخر جنة ، ص:149

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 518

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص: 516

تتقاطع القصة الأولى مع بقية القصص –المشار إليها سابقا– حول مصير المجاهدين ومعطوبي الحرب الأمر الذي تأسست من أجله الوزارة، أما القصة الثانية "مجرد عتاب" فتتقاطع مع قصة "الضباع " وتجمع بين قضية الفساد الذي مس الوزارة وكتابة التاريخ.

و الجدير بالذكر أولا قبل الحديث عن المسألتين، هو التنبيه إلى أمرين:

الأول هو أنه في الثمانينيات، « أعقب زمن الحجب الكامل للتاريخ الجزائري بتعقيداته في عهد هواري بومدين، زمن كتابة تاريخ حرب الاستقلال، وأصبحت الذاكرة المعاشة، المحافظ عليها والمعبر عنها علامة انضواء بالنسبة لجيل الإعصار كله، جيل الفوز بالاستقلال هذا هو على الأقل ما أرادته مختلف "حلقات كتابة التاريخ" التي نظمتها جبهة التحرير الوطني منذ 1982-1984»[1]، وعليه فقد جاءت «العملية الواسعة لجمع شهادات شفاهية وتسجيلها حول مختلف مراحل الثورة الجزائرية، التي قررتها السلطات، من خلال منظور محدد بوضوح "لا شيء يسمح لنا بأن نبقى شهودا لتاريخ يمكن للآخرين كتابته، ومحاولات البعض تزييفه وفقا لانتماءاتهم السياسية أو مصالحهم الآنية"»[2].

وقد تجلى لنا في قصة "مجرد عتاب"؛ حيث إن السلطات –وتحديدا وزارة المجاهدين– قامت بتكوين لجنة وطنية لجمع آثار الثورة تدعو من خلالها المواطنين إلى إثراء متحف الثورة استعدادا لتأريخ أحداثها، إذ ورد في القصة أنه على : « كل مجاهد ومناضل، ساهم من قريب أو من بعيد، في أحداث الثورة، عليه بتقديم ذكرياته لهذا المتحف حتى نؤرخ للثورة... »[3].

في حين يتعلق الأمر الثاني بوزارة المجاهدين هذه الأخيرة التي يمكن للمرء أن يسمع عنها في الجزائر فقط، إذ لا وجود لهذه الوزارة على الإطلاق في أي بلد عربي آخر كان له تاريخ طويل من الاستعمار والثورات، والتي تم تأسيسها سنة 1962 أي بعد الاستقلال عندما رأى المسؤولون آنذاك أن تأسيس هذه الوزارة أمر منطقي وضروري وذلك من أجل الاهتمام بضحايا الثورة التحريرية وعلى رأسهم

---

[1] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، ص: 104

[2] المرجع نفسه، ص: 105

[3] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 195

المجاهدين وأسر الشهداء[1]، وقد خصت الوزارة مبلغا من المال يسد حاجياتهم، تقول المومس في قصة "المومس والبحر": «كنت أنتظر المنحة كل ثلاثة أشهر... »[2].

لكن المفارقة تكمن في الطريقة سواء التي تمت بها عملية "كتابة التاريخ" أو تم الحصول بها على المساعدة من طرف "وزارة المجاهدين".

يرى القاص مرزاق بقطاش في قصة "الضباع" أن "كتابة التاريخ أو التأريخ للثورة التحريرية" لا يحتاج إلى إقامة مقابر خاصة بالشهداء ونقل رفاتهم من مكان إلى مكان، فيقول: « التاريخ معروف فلم يا تراهم يقضون مضاجع الذين سالت دماؤهم قبل أربعين عاما ... نحن شعب معروف وحربنا التحريرية معروفة هي الأخرى فهل نحن في حاجة إلى أن نجيء برفات هذا وذاك لنضعه في مقبرة جديدة»[3].

ويجري مقارنة بين ما حصل عندنا وبين دولة أخرى تسعى حقيقة إلى أن تكتب تاريخها، فيقول: « تاريخهم جديد حديث ولا عمق له في أمريكا وهم يضعون بعض العلامات والإشارات على كبريات المواقع فيقولون هنا أمضى الجنرال (Lee w) ليلته في التاريخ الفلاني عندما كان متوجها على رأس عسكره إلى فرجينيا. وهذه بقايا قلعة آلامو Alamo لتخليد الموقعة بين الأمريكيين والمكسيكيين عام 1836 وهذا دواليك. ونحن نستخرج عظام الشهداء لنعيد دفنها في جهة أخرى»[4] . وعليه فإنه يرفض ما قام به رئيس البلدية والوزارة ويلعنهم على لسان ابن الشهيد الذي فقد رفات والده الشهيد، فيقول : «لعنة الله عليك وعلى كل من شارك في نقل رفات والدي الشهيد. أنتم تنبشون القبور ويستحيل عليكم أن تعيدوا صياغة التاريخ!»[5].

[1] ينظر: سهام معط الله: ما قصة وزارة المجاهدين في الجزائر؟ مقال متاح على الشبكة الالكترونية: www alaraby co uk اليوم: 02l08l2022، الساعة:29 :21

[2] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 196-197

[3] المصدر نفسه، ص: 516

[4] المصدر نفسه، ص: 517

[5] المصدر نفسه، ص: 519

أما بخصوص المنحة التي خصتها الوزارة للمجاهدين وأسر الشهداء وذوي الحقوق من المعطوبين والضحايا المدنيين، والتي تحولت إلى محنة لأنه لا يمكن الحصول عليها إلا إذا كان الفرد يملك بطاقة تثبت حقا أنه كان مجاهدا أو أحد ضحايا الثورة، يقول القاص في قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع": « كل شيء بالبطاقة اليوم يا عمي العابد؟ الماضي الثوري لا بد من بطاقة تشهد عليه والنضال لا بد من بطاقة تثبته»[1].

حيث إن عملية الحصول أصبحت من أصعب ما يكون للبعض بسبب البيروقراطية والفساد الذي مس المؤسسات الوطنية، ففي قصة "مجرد عتاب" تكشف لنا القاصة ذلك من خلال شخصية "السي صالح" الذي لم يحصل على حقوقه كاملة من منحة معطوبي الحرب، فتقول: « ثم ما قيمة المنحة نفسها أمام عملية الحصول عليها ... لقد عاش لحظات عسيرة وأياما شاقة وهو يجمع ملفه وأوراقه ليثبت أنه مجاهد ومعطوب حرب وله حق في منحة من الدولة ... كم تقاذفته بلديات ومكتبات ووزارات ومصالح مختلفة... وكم أهانه فراشون... وإداريون أياما كثيرة كان لا يسمع فيها إلا إحدى اللهجتين...إما الشفقة أو التوبيخ... لأنه وأمثاله من الشعب البسيط...فقد كان ما إن يتم استخراج ورقة حتى تموت الأولى... تنتهي مدتها...ويعيد الكرة من جديد...»[2].

وهو المصير نفسه الذي عاشه "عمي عبد الرزاق" تقول القاصة: « وتصل به قدماه إلى ساحة الشهداء فيدخل المكتب الخاص ليجد نفسه وجها لوجه مع موظف المكتب الذي خصص لدارسة ملفات المنح، وكأنه أجرم بظهوره هكذا، لا شك أنه زائر غير مرغوب»[3]، ونقرأ في موضع آخر:« إنه كلما ذهب إلى مكتب الحسابات الخاصة بتوزيع المنح لعائلات الشهداء، قيل له أن ملف ابنك لم يأتي دوره

[1] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:165

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 194

[3] المصدر نفسه، ص: 128

بعد..؟ ويرفع رأسه مصدقا وهو يتمتم نعم ضحايا الحرب كثيرون وابني ما هو ألا واحد من مئات الآلاف»[1].

وعاشته أيضا "عيشة" في قصة "عرجونة" تقول عنها القاصة زليخة السعودي «أما عيشة كانت مشغولة بمنحتها، ترتب الأوراق وتسعى من مكتب إلى مكتب في تعب، (...) أن ترفض أوراق عيشة أن يكون الإمضاء فيها بثمن، أن يستغل جمالها لأخذ حقها»[2].

في المقابل هناك من حصل على الأوراق والمنحة بطرق ملتوية، إما عن طريق الرشوة والنفوذ مثلما حصل عليها "سي قدور" تقول القاصة: « في الوقت الذي حصل سي قدور على أهم الشهادات وهو في بيته... وصلت إليه الأوراق و لم يذهب إليها... وصلت تجري في جيب أحد ضيوفه الأعزاء ساعة وليمة كثيرا ما تكون بلا مناسبة... يأخذ السي قدور الشهادة وهو يعلق:

- كل من هذه الجهة من الخروف...إنها أقل دهنا...إن الضلوع ألذ ما في المشوي»[3].

وإما عن طريق الاستغلال كما حدث مع زينب في قصة "عرجونة" التي لم تستطع مقاومة الظروف وسارت مع القافلة الجديدة تلوك نفسها تخبرنا عنها القاصة فتقول:« زينب تأخذ منحتها وعيشة لا، زينب تسكن سكنا مجانيا، وعيشة تسكن غرفة يتساقط منها البق كالمطر»[4].

لتتحول بذلك الوزارة –وزارة المجاهدين– إلى مكان لا يخلو من الألاعيب والفساد، واستطاع من لم يشارك حتى في الكفاح أن يحصل على أوراق تثبت أنه مجاهد ويسرق امتيازات المجاهدين الحقيقيين، ونتج عن ذلك ثلاثة أنواع من المجاهدين، تقول القاصة: « واحد يعيش على حسابه فقط وواحد يعيش على حساب غيره، وواحد يعيش الجميع على حسابه... »[5] هذا الأخير سواء أكان مجاهدا أم واحدا من عائلات الشهداء يلخص المقطع القصصي الآتي من قصة "الطاحونة وضعه المزري فيقول: « قيل لي إن

---

[1] المصدر السابق، ص: 127

[2] شريط أحمد شريط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 205

[3] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 194

[4] شريط أحمد شريط: المصدر السابق، ص:210

[5] زهور ونيسي :المصدر السابق، ص: 198

كل الأطفال الذين تراهم يتهافتون على المطبخ صباح مساء في انتظار ما تبقى من فضلات في صحون الجنود هم أبناء الشهداء(...) لكن زوجة وزير في حكومتنا الثورية أنفقت بتونس في ظرف يومين قرابة المليونين، مصالح القادة الجاسوسية تنفق يوميا عشرات الملايين والقوات المحلية تعوم في الذهب والخيرات مخزونة عند الأغنياء وأبناء الشهداء يتضورون جوعا»[1].

يتبين للقارئ إذن أن الشعب الذي «عاش الثورة ضد المستعمر وكان يطمح بفضل التضحيات الجسام إلى أن يرى بلدا ينهض ويشيد على أسس تضمن الحرية- العدالة- المساواة بين المواطنين بلدا يدخل إلى عصر العلم والمعرفة والتنافس الحضاري»[2]، وجد نفسه يعيش في بلد نادرا ما يشبه الجزائر تلك التي حلم بها محاربوا شهر نوفمبر، فقد بات ذلك الوطن الحلم « أغنية حارقة محمولة في الصدر والرأس»[3]، يقول القاص واسيني الأعرج :« الزمان الأول مات ولفظ وراءه زمنا موبوءا»[4].

وعليه فإن القطار الذي دهس عمي العابد في نهاية قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" هو القطار نفسه الذي حذر منه القاص واسيني الأعرج في قصة "الشفاه اليابسة"؛ حيث يقول: « أجر ..أجر يا قدور، هذا زمن الجري، أجر .. وإلا داسك القطار»[5]، والذي يحيل إلى الزمن الموبوء، زمن العشرية السوداء الذي دهس آلاف الجزائريين في التسعينيات.

في الأخير وانطلاقا من الأحداث التاريخية والوقائع السياسية لمرحلة ما بعد الكولونيالية نكتشف أن العشرية السوداء لم تحدث في 1988 وإنما في سنة 1962 حين انتهت الثورة التحريرية من دون أن تحقق كامل أهدافها التي اندلعت من أجلها الأمر الذي جعل ما حدث في خريف 1988 مجرد محصلة وتعبيرا عن أزمات عانى تبعاتها النظام السياسي؛ حيث إنه « مع نهاية الثورة التحريرية استطاعت جبهة التحرير الوطني أن تحقق هدفها الأساسي المتمثل في الحصول على الاستقلال، لكنها أخفقت في حل

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص: 13

[2] مخلوف عامر: القصة القصيرة في المسار السردي، ص: 29

[3] واسيني الأعرج: أسماك البر المتوحش، ص:85

[4] المصدر نفسه، ص: 93

[5] المصدر نفسه، ص: 110

تناقضاتها الداخلية. وقد تسبب هذا الإخفاق في استمرار المشاكل الإيديولوجية إلى فترة ما بعد الاستقلال، الأمر الذي حال دون استقرار الجزائر سياسيا واجتماعيا واقتصاديا»[1]، يقول القاص مرزاق بقطاش في قصة "المومس والبحر" « بدايات الحقد معروفة وواضحة فمنذ أن خرجنا من الصراع مع الذين سيطروا علينا عشرات السنين خرج الحقد من أصلابنا ليتخذ مكانا آخر غير أن خروجه ذلك لم يدم طويلا بل عاد وعشش في نفوسنا فكانت مواقعه هذه المرة متماثلة في نفوسنا. صرنا مضطرين أن نتبادل الأحقاد فيما بيننا»[2]، وهو ما يؤكده غوستاف لوبون في قوله: « لا تنبت الحوادث السياسة فجأة، ولكنها نتيجة سلسلة أسباب سابقة، ولكل حادث يظهر أسباب خفية اقتضت ظهوره»[3]، وهو تحديدا ما حدث في الجزائر.

1-4-العنف السياسي ومأساة العشرية السوداء:

وصلت البلاد خلال السنوات الأخيرة من الثمانينيات بداية التسعينيات إلى مرحلة مزرية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا بلغ فيها الفساد أبعادا لا مثيل لها نتيجة فشل السياسة الاشتراكية، وتحديدا مع وصول الرئيس الراحل الشاذلي بن جديد إلى الحكم الذي خلف الرئيس الراحل هواري بومدين، فقد تبنت على إثرها الجزائر « خطة تقشف ظالمة رشدت النفقات الاجتماعية والواردات وميزانية الدولة وبدأت مواد التجهيزات وضروريات الحياة تعاني من النقص»[4]، واعتمد فيها الرئيس من أجل ممارسة سلطته على « عدة دوائر متحدة: المركز الأمن العسكري، وأقربائه من عنابة وقسنطينة، وحاشيته العائلية والمكتب السياسي لجبهة التحرير الوطني»[5]، وهو ما يشير إليه القاص السعيد بوطاجين في قصة "الوسواس الوسواس"

[1] سليمان الرياشي وآخرون: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية سلسلة كتب المستقبل العربي (11)، لبنان، ط 2، يناير1999، ص:38

[2] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 189

[3] زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، مجموعة الأعمال الكاملة، ص: 947

[4] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، ص:112

[5] المرجع نفسه، ص: 91

الخناس" فيقول: « إن السلطان قد طبق سياسة التقشف في السنة القادمة»[1] أمام تلك الظروف ما كان من الشعب الجزائري إلا القيام بانتفاضة وتظاهرات شعبية يعبر فيها عن غضبه من الواقع المعاش.

لكن بالرغم من أن تلك الأحداث كانت ذات صبغة اجتماعية فقد كان « ظاهرها اجتماعيا يراد منها التعبير عن رفض الشعب لسياسة التقشف التي طبقتها الحكومة لمواجهة الأزمات الاقتصادية الناجمة عن انهيار البترول»[2] إلا أنها عدت السبب الأبرز في توجه النظام السياسي إلى الإقرار بالتعددية السياسية وهو « التوجه الذي أكد عليه رئيس الجمهورية الراحل الشاذلي بن جديد في خطابه الشهير يوم 19 سبتمبر 1988»[3].

وعليه فقد عجلت هذه الأحداث أو« ثورة الخبز كما يطلق عليها الرئيس بن جديد الإصلاحات السياسية»[4]، حيث إنه « تطويقا لملامح ذلك التمرد واتساعه، جاءت إصلاحات بن جديد(1988) وكأنها مصل مخدر سرعان ما انتفى مفعولها بعد حين. وأهم ما في تلك الإصلاحات الخطوة المهمة التي لم يجرؤ النظام السياسي على إعلانها من قبل، تمثلت بالسماح للأحزاب الجزائرية بالمشاركة في العملية السياسية وإلغاء نظام الحزب الواحد»[5]، هذا الأخير الذي شهدت في ظله العديد من من السلبيات والتجاوزات منها « احتكار السلطة وتزوير الانتخابات وتهميش الإطارات وتنامي ظاهرة البيروقراطية في الإدارة والحزب، ما أسهم في تزايد الفجوة بين الحزب و الشعب (...) إضافة إلى سوء التسيير وتنامي الفساد وتبذير الثروة الوطنية، مما أدى إلى تزايد نفوذ الطبقة الثرية»[6].

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص:19

[2] إلياس حودميسة: إصلاح النظام الحزبي في الجزائر، مجلة أبحاث، مج 01، ع 02، ديسمبر 2016، ص:20.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] سليمان الرياشي وآخرون: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ص:42 .

[6] المرجع السابق، ص: 21.

يمثل إذن تاريخ 1988 اللحظة المفصلية التي انتقلت فيها الجزائر إلى التعددية الحزبية؛ حيث إنه قد تم تغيير النهج السياسي والاقتصادي نحو الانفتاح والتعددية الحزبية والحرية الاقتصادية، ففي ظل

الفراغ الثقافي الذي أحدثته خيبات المجتمع السياسية في الجزائر بداية من الصراع على السلطة بعد الاستقلال وصولا إلى أزمة البلاد مع الإرهاب في مطلع التسعينيات وما خلفته من شتات فكري وصراع نفسي يتجرع مرارته كل ثانية الشعب الجزائري البسيط، وجدت الجزائر نفسها مرغمة عن التخلي عن النهج الاشتراكي بالتنازل عن أملاك الدولة لصالح الخواص والتحول نحو الليبيرالية الجديدة [1].

لكن بعد إلغاء الانتخابات التشريعية وتوقيف المسار الانتخابي 1991، بسب صعود التيار الإسلامي ممثلا في حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ؛ حيث إنه لم يكتب لهذا المسار الاستمرار بفعل تدخل الجيش وتوقيفه، بدأ عهد جديد في الجزائر المتمثل في المأساة الوطنية (1990-2000) فقد شهدت الجزائر وقتها عودة اللااستقرار السياسي وبداية العنف السياسي الذي أثر سلبا على المسار الديمقراطي واستمر لما يقارب عشرية من الزمن ، يقول السعيد بوطاجين في قصة "حد الحد": « عندما قامت الحرب الأهلية ذات خريف تلك الحرب التي خطط لها الملك وحاشيته الجاهلة ومعارضوه الذين هربوا كل ما أمكن تهريبه»[2].

وهنا حاولت القصة القصيرة أن ترصد هذه المرحلة -العشرية السوداء- وإفرازاتها الخطيرة على نفسية الفرد من دمار وقتل، يقول القاص مرزاق بقطاش في قصة "تشكيلات قزحية": « الخوف في أيامنا هذه تبدل شكله ولونه صرنا نخاف على حياتنا التي يمكن أن يتخطفها القتلة في أية لحظة وصرنا نخاف القنابل القنابل الرعناء التي تنفجر في المدارس والأسواق والحافلات والمقاهي والساحات العمومية صرنا نخاف الخطف والرصاص الطائش من كل جهة»[3]، ويقول أيضا: « قنابل تنفجر وأشلاء تنتثر سكاكين

[1] للتوسع أكثر ينظر: بوطة عبد الحميد، المؤسسة الجزائرية من التسيير الذاتي إلى الخوصصة دراسة سوسيو- تنظيمية، ص:453 .

[2] السعيد بوطاجين: اللعن عليكم جميعا، ص: 57

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص:492

تفعل أفاعيلها في الرقاب رصاص يستقر في أجساد الناس على اختلاف مشاربهم أطفال يفقدون عقولهم بسبب ما يحل من موت بين أفراد عائلاتهم نساء حوامل تبقر بطونهن»[1].

تتجلى للقارئ أيضا مظاهر هذا العنف والإرهاب الذي حصد أرواح الآلاف من الجزائريين في القصة نفسها، التي تحكي عن العملية الإرهابية التي راحت ضحيتها التلميذة النجيبة التي نالت المرتبة الثانية واثنين من إخوتها، يقول القاص على لسان الشخصية الرئيسة: «لم تقل بنتي كلمة واحدة. أردت أن أزيد الجو تلطيفا فسألتها، ويا ليتني لم أسألها: ومن هو التلميذ النجيب الذي نال المرتبة الثانية؟ التمع البياض في عينيها التماعة خاطفة ثم جاوبتني: هجم الارهابيون على دارهم في الغابة المجاورة للمدرسة وذبحوها مع اثنين من إخوتها»[2].

التي تتقاطع مع قصة " الشاعران والبرابرة " للسعيد بوطاجين، والتي حاول أيضا من خلالها القاص أن يكشف لنا مختلف الجرائم المرتكبة في حق الشعب وتحديدا المثقف والعالم، فيقول: « مر قربهما فيلق حاملا رأسا فأجهشا أسئلة كان الرأس الحبيب لشاعر (...) مرت جماعة ثانية تعبث بجسد المفتي وقد شوه من الرأس (...) أخرجوه من قبره صباحا لمعاقبته على فتوى حرم فيها سفك فرح الأخوة فقتله الأخوة (...) جاء إليه الذين كفروا وأطلقوا عليه وابلا من الموت. ثم جاء إليه الذين آمنوا وأمطروه بخناجر فقأت حياته. بقي جسده المسجى ممدا في الجامع العتيق إلى أن تطوع الذين لم يؤمنوا و لم يكفروا و لم يسرقوا و لم يقتلوا. غسلوه بعطر المحبة وأسرعوا إلى دفنه جثة»[3].

يمكننا انطلاقا مما ورد في المقطع القصصي السابق ذكره أن نلاحظ أن ممارسة العنف السياسي لم تقتصر على جماعة دون أخرى وإنما تنسب إلى الطرفين؛ حيث إنها وصلت إلى درجة لم يعد يعرف فيها من قتل من، يقول القاص نفسه في قصة "ظل الروح" :«أخيرا عدت إلي والحرب الأهلية مشتعلة (...)

---

[1] المصدر نفسه، ص:496

[2] المصدر السابق، ص: 499

[3] السعيد بوطاجين: تاكسانة بداية الزعتر، آخر جنة، ص: 39-40.

احكي لي اسردي لي قصي علي أسرار الأحبة الذين بترت رؤوسهم هنا وهناك اليوم وغدا. من ذبح مسعود بن الرايس؟ ذلك الملاك الذي ظللت بحكمتك. من قتل السور والآيات »[1].

كما أنه حاول البحث عن مسببات هذا العنف الذي توغل في تفاصيل حياة الفرد الجزائري وأصبح هواية، فبعد أن يستمع الشاعران إلى عشرة من هؤلاء القتلة؛ حيث إن كل واحد منهم يتحدث عن سبب القتل لديه، يقول القاص: « قال الأول مات أبي والزيتونات التي أرضعتنا، وقال الثاني أما أنا فقد تناهب أعمامي الأعراس والأرض والأخضر واليابس، وقال الثالث أمي أغواها الإنس والجن والذين آمنوا والذين كفروا ، وقال الرابع الناس كلهم يتمنون لي الموت. لا أحد يحبني. صحيح أبي لص، لكني لم أسط على أرزاق اليتامى. أنا طيب جدا. لولاهم لكنت إطارا محترما. درست لأجد نفسي في الشارع متكئا على الحيطان. هم سبب تعاستي. لهذا أقتل. وسأقتل وأقتل. لن أتوقف عن الفساد»[2] يواصل مع الخمسة الباقين قائلا: « وقال الخامس أجدادي مبتذلون، خيبوا أملي. ليسوا عظماء. أما ذريتي فلا خير فيها إن وجدت. ستكون فاسدة مثلي ومثل هؤلاء الجالسين على رؤوسنا مثل القمامات.

وقال السادس والسابع والثامن والتاسع وهم يقرعون الطبول ويشحذون مداهم لذبح دمي، إلى أن جاء اعتراف آخرهم(...) نظر إلى الرأس وإلى الجماعة وإلي وسأل باكيا أبي قتله الثوار في الحرب الأخيرة ونهب أعمامي وأخوالي الأرض وبقرتنا الوحيدة، أما "المير" فقد هدم بيتنا القصديري وهرب بساقيتنا التي كانت رحمة علينا(...)»[3].

ليكشف لنا في الأخير أن المتسبب الأساسي في كل هذا العنف وهذا الطوفان من الدم هو الماضي بكل ترسباته، فيقول: « يستيقظ الماضي ثم يمرر الخنجر دون أن تتنبه. الماضي هو الذي يذبح الناس، ولو كانوا أبرياء، الماضي هو المجرم الوحيد الذي يستحق الإعدام. صنعنا من الماضي وحشا أعمى، غولا، وها

---

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 98.

[2] السعيد بوطاجين: تاكسانة بداية الزعتر، آخر جنة، ص: 43

[3] المصدر نفسه، ص: 44

نحن بين فكيه، تحت رحمته، مع الوقت تحولت الاغتيالات إلى تسلية. أقطع الرأس، أضعه في علبة وأقدمه إلى عائلة الفقيد: هدية متواضعة من ولد متواضع أهملته أمه واستولى الأعمام والأخوال و "المير" على البقرة والساقية والضيعة فعاش ذليلا يسخر منه اللص والتقي والغبي والخائن»[1] .

تأسيسا على ما تقدم، يمكننا القول إن حضور الجانب التاريخي في المدونة القصصية الجزائرية موضوع الدراسة ما هو إلا « نوع من مساءلة ومحاورة الماضي الممتد نحو الحاضر، على الأقل وجدانيا من أجل استجلاء الأسباب العميقة التي تضافرت في الماضي»[2] وشكلت أصول ومنابع أزمة المجتمع الجزائري.

وعليه فإن عودة القصاص إلى تاريخ الجزائر بالضبط إلى سقوط الدولة العثمانية في الجزائر وتمثلهم للمرحلة الكولونيالية وما بعدها، بكل أبعادها يكشف عن نسقين اثنين:

أحدهما ظاهر والآخر مضمر، يتمثل الأول في وعي القصاص بالعلاقة التي تجمع القصة القصيرة بالتاريخ وأن في هذا الأخير مهمشا يمكن لها أن تستثمره في قالب فني جمالي -يلخص التاريخ الجزائري بمختلف وقائعه وأحداثه المهمة منذ أواخر العهد العثماني مرورا بالاحتلال الفرنسي ومرحلة الثورة التحريرية وفترة ما بعد الاستقلال وصولا إلى العشرية السوداء، فعلى حد قول القاص مرزاق بقطاش: « إن التاريخ يكتب مرة ومرة ومرات وفي كل مرة نكتشف شيئا جديدا»[3].

أما الثاني فهو مضمر يعد تأكيدا لفكرة مفادها « أن التاريخ الوطني كل لا يتجزأ على اختلاف العصور والأحداث والأزمنة التي عرفتها بلادنا، وأن هذا المكنون التاريخي، مترابطة مراحله ومتواصلة أزمنته من القديم إلى الوسيط إلى الحديث والمعاصر، بما في ذلك فترتي المقاومة والثورة التحريرية»[4]، هذه الأخيرة كانت المنطلق والأساس في تحديد السياسة الداخلية والخارجية للجزائر بعد المرحلة الكولونيالية وهو ما سنسعى إلى الوقوف عنده في العنصر الآتي من البحث.

---

[1] المصدر نفسه، ص: 45

[2] عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص: 229.

[3] نوارة لحرش: مرزاق بقطاش الذي حكى البحر، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2019، ص:35.

[4] مجموعة مؤلفين كتاب مرجعي عن الثورة التحريرية (1954-1962)،ص: 08.

وفترة ما بعد الاستقلال وصولا إلى العشرية السوداء، فعلى حد قول القاص مرزاق بقطاش: « إن التاريخ يكتب مرة ومرة ومرات وفي كل مرة نكتشف شيئا جديدا»[1].

أما الثاني فهو مضمر يعد تأكيدا لفكرة مفادها « أن التاريخ الوطني كل لا يتجزأ على اختلاف العصور والأحداث والأزمنة التي عرفتها بلادنا، وأن هذا المكنون التاريخي، مترابطة مراحله ومتواصلة أزمنته من القديم إلى الوسيط إلى الحديث والمعاصر، بما في ذلك فترتي المقاومة والثورة التحريرية»[2]، هذه الأخيرة كانت المنطلق والأساس في تحديد السياسة الداخلية والخارجية للجزائر بعد المرحلة الكولونيالية وهو ما سنسعى إلى الوقوف عنده في العنصر الآتي من البحث.

2- المضمر السياسي:

يعد مفهوم السياسة محور اهتمام الدراسات الثقافية بوصف هذه الأخيرة « حقلا معرفيا يتمحور حول دراسة العلاقات بين الثقافة والسلطة»[3]، وتعرف بأنها « المجال الذي يتعايش فيه الناس، أي الساحة العامة لدى الإغريق، أو مجلس الشيوخ لدى الرومان، أو البرلمانات ومختلف المؤسسات المتولدة عن الأنظمة الديمقراطية

---

[1] نوارة لحرش: مرزاق بقطاش الذي حكى البحر، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2019، ص:35.
[2] مجموعة مؤلفين كتاب مرجعي عن الثورة التحريرية (1954-1962)،ص: 08.
[3] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص: 228

الحالية»[1].

أما مالك بن نبي فيرى أنه « ينبغي أن نعود إلى تحديد (السياسة) على أبسط صورة باعتبارها عملا تقوم به الدولة»[2]؛ حيث إن هذه الأخيرة – الدولة- عندما تتخذ بوصفها « منظورا

(Paradigme) لا تكشف فقط عن قيمة السلطة السياسية ومؤسساتها وإنما تعكس أيضا طبيعة المجتمع الذي منحها الإمكانات والميكانيزمات للتعبير عن إرادة الشعب»[3] معنى ذلك أنها « ليست مجرد مسألة تتعلق بالأحزاب والانتخابات وإنشاء الحكومات وإنما تعم كل العلاقات الاجتماعية»[4] كونها « تهتم بالعديد من المظاهر والعلاقات المرتبطة بالسلطة، التي تحدث على جميع مستويات التفاعل البشري»[5].

استنادا إلى ما كشف عنه المضمر التاريخي يمكن للقارئ/ الباحث أن يلاحظ أن الجزائر خلال مرحلتي الكولونيالية وما بعدها، أي أثناء بناء الدولة الجزائرية الحديثة، قد عرفت عدة تحولات وتجارب سياسية، سنحاول الوقوف عندها من خلال العنصر الآتي.

2-1- تحولات السياسة الجزائرية –من التاريخي إلى السياسي-:

إن المؤكد أولا هو « أن احتلال فرنسا للجزائر كان في واقع الأمر نتيجة لتوسع الاستعمار الأوروبي الذي كان يهدف إلى السيطرة على الأسواق العالمية وتسهيل عملية الاستيراد والتصدير، وفي الوقت نفسه استغلال المستعمرات الجديدة. والمهمة الأساسية لهذا التوسع كانت تحطيم البنى الثقافية والاجتماعية للسكان الأصليين وتحويل اقتصادهم من اقتصاد استهلاكي إلى اقتصاد موجه إلى التصدير

---

[1] حنة آرنت: ما السياسة؟ أسبابها وتداعياتها، تر: نادرة السنوسي، ابن النديم للنشر والتوزيع –دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر-لبنان، ط1، 2019م، ص:11 .

[2] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، دار الفكر المعاصر- دار الفكر، لبنان-سوريا، دط، 2002، ص: 81

[3] سليمان الرياشي وآخرون: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ص:204

[4] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص:228

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

وأثناء تلك العملية التدميرية، كان الأهالي عرضة لأعمال وحشية»[1]، وعليه فقد مرت السياسة الجزائرية خلال المرحلة الكولونيالية بمرحلتين اثنتين[2]:

- في المرحلة الأولى عمل الاستعمار الفرنسي على تحطيم النظام الاقتصادي والاجتماعي للأهالي. مرتكبا أبشع الجرائم في تاريخ البشرية، وصل فيها إلى درجة استعمال الأسلحة الحارقة (النابالم)[3] وقد أشارت القاصة زهور ونيسي إلى ذلك في قصة "جزئيات خلفية"[4].

-وفي المرحلة الثانية حاول إدماج الجزائر بفرنسا. وكرد فعل على هذه السياسة، فإن الإيديولوجيا الوطنية تحولت هي الأخرى من إصلاحية إلى ثورية؛ حيث إن الصراع بين المستعمر والمستعمر تحول إلى تناقض أساسي أخذ في ما بعد شكل نضال مسلح أدى في نهاية المطاف إلى استقلال الجزائر، وذلك بعد حرب ضروس تعد من أكبر الحروب الدموية في العصر الحديث.

في حين وبعد الإلمام بمختلف خلفيات الوقائع التاريخية لمرحلة ما بعد الكولونيالية التي تعد فترة تاريخية هامة في تاريخ الجزائر المعاصر، والتي استطاعت أن تكشف لنا عن ظروف سياسية كانت غاية في التعقيد، فإنه قد تغير نظام الجزائر ما بين (1962-1988) تغييرا جذريا على كافة الأصعدة إذ إن القارئ يمكنه « أن يلمس مختلف التطورات والأحداث السياسية وأصولها الفكرية، من ذلك الخلافات

[1] سليمان الرياشي وآخرون: المرجع السابق،ص:18

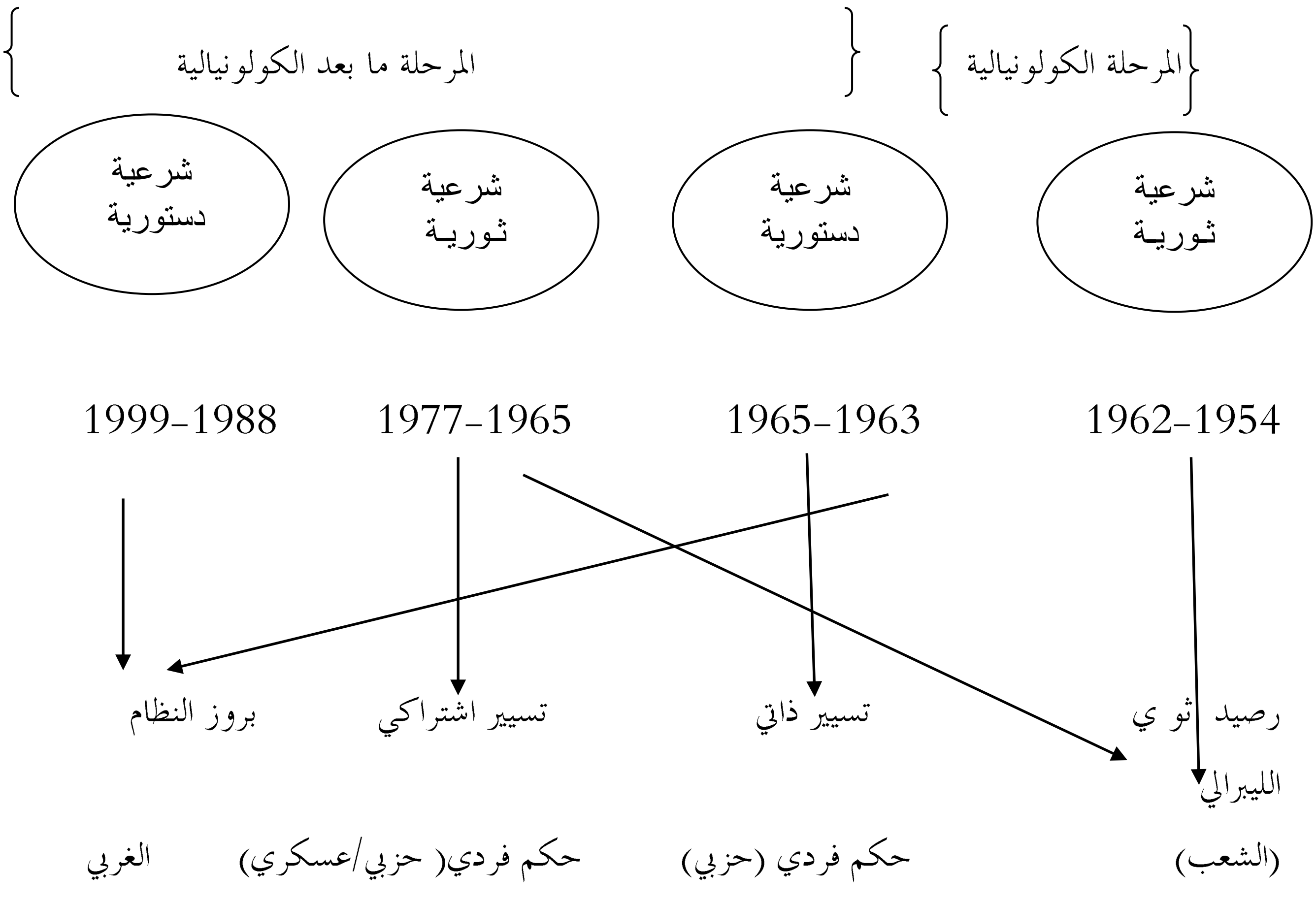
[2] المرجع نفسه، ص: 19

[3] ينظر: بوغزالة محمد ناصر: جرائم الاستعمار الفرنسي في الجزائر (تكييفها القانوني وأثرها الإجتماعي)، المجلة الجزائرية للعلوم القانونية الاقتصادية والسياسية، كلية الحقوق، جامعة الجزائر، ع02،2010، ص: 12

[4] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 259

الايديولوجية، العدالة الاجتماعية، التصاعد القوي في الوعي العام، معاناة الاضطهاد السياسي، التغير الاقتصادي والاجتماعي»[1] في المتن القصص الجزائري.

واستنادا على ما جاء فيها يمكننا أن نلخص مختلف تلك التحولات والتجارب السياسية في المخطط الآتي:



---

[1] عبد الوهاب بوشليحة: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص: 26

2-2-تسريد السياسة الداخلية:

استحوذ بذلك النسق السياسي على المتن القصصي الجزائري، هذا الأخير الذي يمكننا وضعه في خانة أدب ما بعد الكولونيالية بوصفه « أدبا كاشفا لمآزق المعاصرة وناقدا في مقصده الخفي لأشكال السلطة والهيمنة وآليات الإقصاء والاستلاب»[1].

لعل القاص "الطاهر وطار" و"مرزاق بقطاش" و "السعيد بوطاجين" من بين أبرز كتاب القصة القصيرة الذين تميزت تجاربهم القصصية بحدة المعالجة وإثارة المواضيع الحساسة خاصة السياسية والايديولوجية منها تحديدا، حتى إن القاص الطاهر وطار يصرح بذلك قائلا: « أنا كاتب سياسي في كل أعمالي»[2].

ليس هذا فقط بل إنها تعدت ذلك إلى تسليط الضوء على بعض القضايا الشائكة التي تعد من بين الطابوهات/ المحرمات، والتي استلزم طيها من طرف الدولة الجزائرية لما تحمله من حساسية كبيرة ومن

[1] سعد محمد رحيم : سحر السرد دراسات في الفنون السردية (الرواية السيرة والسيرة الذاتية ، أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)، ص: 116-117

[2] الخير شوار: اخوة النار، حوارات مع مثقفين جزائريين، الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2017، ص:41

بين تلك المجاميع القصصية سنقف عند كلا من قصة:[(الطاحونة) للطاهر وطار، (كائنات حشرية، الشفاه اليابسة) لواسيني الأعرج].

2-2-1- المسكوت عنه السياسي: الحركى/ البيروقراطية:

يتمثل المسكوت عنه السياسي الأول في ملف الحركى وأبنائهم، وذلك لما شهدته هذه القضية من غموض وازدواجية في التعامل معها إذ إن موقف الدولة الجزائرية منذ الاستقلال لم يكن حازما اتجاه هذه الفئة، مما نتج عن ذلك موقفين متعارضين:

يرى الأول أن هذه الشريحة ضحية وتم التعامل معها على أساس عاطفي؛ حيث إنه لا يؤخذ الأبناء بجريرة وذنب الآباء، أما الثاني فيرى العكس واتخذ موقفا معاديا اتجاههم ويرى أنهم على نسق واحد مع آبائهم.

يستطيع الباحث/ القارئ أن يجد الموقفين المتباينين في المتن القصصي، فقد حاول القاص الطاهر وطار طرح هذه القضية من خلال الحوار الذي دار بين جندي في جبهة التحرير الوطني والصبيان "قاقا" و"بسعو" الأول ابن حركي والثاني ابن شهيد، ليكشف لنا القاص عن الموقف الأول في هذه القضية وتحديدا من خلال المقطع القصصي الآتي: « لكن يا "بسعو" ما ذنب "قاقا" ليس هو الذي قتل وليس هو الحركي»[1]، القائل بأن أبناء الخونة لا ذنب لهم فيما اقترفه آباؤهم في حق الوطن والثورة.

أما القاص واسيني الأعرج فتناول القضية من خلال الشرطي والمهاجر الجزائري وهو ما نتبينه من خلال الحوار الذي دار بينهما، يقول القاص[2]:

« بينما كان الشرطي الأول يسألني. تناول الرجل الناتئ الأوراق الأخرى، المكتوبة باللغة العربية. مسحها بعينيه. نظر إلي باستفزاز... وواصل بلغة أكثر استفزازا

- أعرف تلك البلاد جيدا. أنا كذلك جزائري.

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص: 16

[2] واسيني الأعرج أحميدا المسيردي الطيب، ص: 125

- وشرطي؟؟؟ وما ذا تفعل هنا. عفوا... يعني؟

- ليس مهما. لا أنزعج. عندما انتهت الحرب دخلنا إلى فرنسا. لو بقيت هناك كنت ذبحت من الرقبة ومن الأذن حتى الأذن مع عائلتي.

- السبب؟

- يمكنك طبعا أن تتخيله. حماقة ارتكبها الكبار، يدفع ثمنها الأبناء. كان والدي حركيا..

- لم يكن مجبرا أن يخون ذويه». ليكشف بذلك عن الموقف الثاني اتجاههم.

لكن المفارقة تكمن في موقف السلطات من المسألة وتعاملها مع هذه الفئة؛ حيث إن القوانين الجزائرية تخلو من أي مواد تنص على منع تولي هذه الفئة لمناصب في الدولة[1]، وهو ما حاول أن يشير إليه كلا من

القاص الطاهر وطار في قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي كشفت لنا –في موضع سابق–عن وجودهم في كل مكان، فبالرغم من اعترافاتهم بالخيانة فإنهم تولوا عدة مناصب ومسؤوليات في الحكومة. والقاص واسيني الأعرج في قصة "الشفاه اليابسة"؛ حيث إن قدور يتعجب من وجود ابن القايد في دار البلدية، فيقول : «ميسوم ولد القايد؟ أنت هنا؟ وفي البلدية؟

- واش تحب خويا قدور. رحمة ربي واسعة (...)

- ميسوم ولد القايد؟ تجمد الحزن والجوع وأيام الحرب الفائتة في صدره (...)

- ميسوم. إيه ميسوم...

(...) في تلك الثانية بالذات اصطدم بوجه ولديه الشهيدين حميد ورابح اللذين قتلا في الجرن لرفضهما تسليم المحصول الزراعي للقايد»[2].

نلاحظ إذن أن القصاص قد حاولوا من خلال طرحهم لقضية الحركى وأبنائهم التنبيه إلى خطورة هذه القضية التي ستنعكس بشكل خطير على السياسة الجزائرية في المستقبل.

---

[1] ينظر: حمزة عتبي: بعدما جاهرت بالعداء لآبائهم ...هل تتصالح الجزائر رسميا مع ابناء الحركى؟، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: arabic.cnn.com، اليوم: 18l01l2023، الساعة: 01 :16 سا

[2] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 108

من بين القضايا الإشكالية أيضا التي تناولتها القصة القصيرة ظاهرة البيروقراطية "**Bureacracy**" بوصفها إشكالا جديرا بالتقصي، وذلك لاقترانها في أبعادها التنظيمية بالأنظمة السياسية الحاكمة وطريقة إدارة شؤون المجتمع[1]، سننطلق في ذلك من عند آخر نقطة توقفنا عندها في العنصر السابق، ذلك أن الدولة الجزائرية غداة الاستقلال اعتمدت « خيار الاحتفاظ ببقايا التركيبة الإدارية والإبقاء على نفس الفئة التي استغلت تواجدها في تلك المناصب الإدارية أثناء التواجد الاستعماري والتي احتفظت بها وبمكاسبها بعد الاستقلال مستغلة خبرتها التنظيمية ومستواها الثقافي والإداري»[2]، وعليه فإن الصورة

النمطية التي تشكلت للموظف في المنظمات الحكومية بوصفه رمزا للسلطة آنذاك، توارثها معظم أفراد المجتمع الجزائري بكل ما أصبحت تحمله البيروقراطية من نظرة سلبية مثقلة بكل معاني التعسف والتسلط[3].

من بين التجارب القصصية التي وقفت عند هذه الظاهرة تحديدا نذكر[قصة (اليتامى) للطاهر وطار، (جراد البحر) لمرزاق بقطاش، (دائرة الحلم والعواصف) لجميلة زنير]، حيث اختار القصاص بعضا من الشخصيات الإدارية بوصفها نماذج تقف وراء تفشي الظاهرة لكونها تعيق العامل/ وتعطل سير الإدارة.

ففي قصة "اليتامى" نجد صورة المسؤول الذي يعرقل سير الإصلاح الزراعي ويستغل عمال الضيعات الفلاحية لصالحه الشخصي ويسرق العتاد الفلاحي الممنوح للضيعة، ويكون أملاكا وأموالا مما كان يزوره من حسابات دخل المزرعة[4]، إضافة إلى ذلك نجد أيضا شخصية المفوض العمالي للفلاحة الذي هجر مبادئه وإحساسه بأنه جزء من الفلاحين والعمال عندما رقي إلى منصب (مفوض عمالي)[5].

[1] العايب كمال، قيرة اسماعيل: دلالات وأبعاد الظاهرة البيروقراطية في سيسيولوجيا التنظيمات، مجلة المعيار، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة،ج 25، ع62،2021، ص: 763

[2] المرجع نفسه، ص: 775

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: الطاهر وطار: الطعنات، ص: 136

[5] المصدر نفسه، ص: 129

أما في قصة "جراد البحر" لمرزاق بقطاش فنلمس الظاهرة تحديدا من خلال الصياد ومعاناته مع نقابة الصيادين إذ تشير القصة إلى العراقيل التي تتعرض لها اليد العاملة من طرف النقابات والتي لا تخدم إلا مصالحهم، وهو ما نستشفه من خلال المقطع القصصي الآتي، يقول القاص: « بعد قليل سيبزغ الفجر وقد تمر إحدى زوارق الحراسة فتلقي عليه القبض. الأفضل له إذن أن ينصب شباكه، ويعود إلى الشاطئ بسرعة. الملاعين؟ لقد أخذوا كل شيء. ولا يزالون على جشعهم. لديهم شركة صيد، ونقابة صيادين لقد سبق لهم أن طلبوا منه اقتناء آلات المراقبة والإنقاذ الضرورية على سطح زورقه، واشتراها. وطلبوا منه الحصول على ترخيص من جمعية البحارين، فحصل عليه مقابل أربعمائة دينار، فما الذي يريدونه منه الآن؟»[1]، وبوصفه الصياد الوحيد الذي يعرف طرق اصطياد جراد البحر ومخابئه فقد ذهبوا لأبعد من أن يُعرفهم أسرار عمله، وطلبوا منه أن يبيعهم صيده الذي يقضي جوعه وجوع أفواهه الخمسة، حتى يقوموا بتسويقه، ولأنه رفض، فقد صاروا يرسلون زوارق الحراسة لترصده في الخليج.

تجسد أيضا قصة "دائرة الحلم والعواصف" **البيروقراطية بكل أمراضها** فهي تحكي قصة نعيمة المواطنة التي تركلها المكاتب كل يوم في غير رحمة لتكوين ملفها من أجل التوظيف، ورحلة معاناتها التي بدأت مع **التعقيدات الإدارية** متمثلة في استخراج الوثائق، تقول القاصة: «الجنسية

لم يمضها الرئيس

شهادة الميلاد

نفذت المطبوعات» [2].

ثم الفساد الإداري المتمثل في شخص الموظف الحكومي المستبد، بوصفه يمثل قوة متسلطة على المواطن، وهو ما نلاحظه من خلال الحوار الذي دار بينه وبين نعيمة، فبعد أن كونت هذه الأخيرة الملف، ورقة فورقة، أسرعت به إلى الإدارة المعنية تقدمه، تقول القاصة: « دقت الباب.. دخلت بهدوء..أزاح الموظف الجريدة عن وجهه، وقال:

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 120

[2] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص: 493-494

- نعم، ماذا تريدين؟
- الملف هو ذا يا أخي.

مد يده ببرودة إلى الولاعة ..أشعل سيجارة.. أخذ منها نفسا طويلا.. (...) ليقول بلا مبالاة:

- فات الوقت، أين كنت؟
- الأوراق أخرتني..
- هذا شأنك..(...)
- بقي أسبوع آخر يا أخي... »[1].

وعليه فإن الباحث/ القارئ يمكنه انطلاقا مما ورد في المقطع القصصي، الذي يشير في الأساس إلى تصدع العلاقة بين المواطن والموظف، أن يستنبط مجموعة من السلوكيات البيروقراطية المنافية لروح القوانين والواجبات المهنية والأخلاقية، المتمثلة في: قراءة الجريدة أثناء العمل، عدم الاهتمام بنعيمة وتجاهلها وتجاهل حاجياتها، اشعال السيجارة، اللامبالاة،... وغيرها، وهي في مجملها أفعال وسلوكيات تدل على إهمال الفرد/ المواطن ومعاملته على أساس أن ما يقدمه له الموظف، بوصفه عنصرا فاعلا في الجهاز الإداري، خدمة وليس واجب، وهو ما يؤكده لنا الموقف الآتي: «- أنا متفهم لوضعيتك، وبودي لو أساعدك، تعالي إلى مكتبي غدا لأضعك تحت التجربة، وإن وفقت فسأقترحك سكرتيرة، ما رأيك؟

- و لكنني أحمل شهادة
- إذا ابحثي عن العمل بالشهادة »[2].

تتواصل معاناة نعيمة حتى بعد التوظيف؛ حيث إنه تم قبولها في العمل في مكان آخر بوصفها مستخلفة بالمركز الهاتفي، مع رئيس المركز الاستغلالي والانتهازي، وبسب عدم انصياعها لطلبه يحولها من

[1] المصدر نفسه، ص: 494

[2] المصدر السابق، ص: 495

ضحية إلى مذنبة بحكم منصبه، و يتسبب في إحالتها إلى المجلس النقابي أين يقرر الأمين العام للنقابة تبرئة المدير وإدانتها فضلا عن إصدار قرار فصلها عن العمل وتوزيعه على كافة الإدارات حتى لا توظف مستقبلا.

وبالتالي يمكننا القول إن القصة في مجملها حاولت أن تكشف لنا جملة من العيوب النسقية تمثلت في:

- تجذر الفساد إداريا من خلال كشفها لما يجري خلف المراكز الإدارية من استهتار واستبداد وانتهازية واستغلال للمناصب.

- تغييب للطاقات وعدم الاعتراف بحاملي الشهادات.

- غياب الوعي النقابي والسلطة السياسية الرادعة ذلك أن « الجهاز الإداري للدولة الذي يطلق عليه اسم البيروقراطية يقوم بتنفيذ السياسة المرسومة من طرف القيادة وإذا كانت تلك السياسة غامضة وغير مدروسة دراسة علمية»[1] فإن ذلك سينعكس بالسلب على الجهاز البيروقراطي المسؤول عن التنفيذ.

إن هذه الأخيرة تثير إشكالية السلطة السياسية في الجزائر والصراع حولها فقد سبق أن وقفنا عند ذلك في النسق التاريخي ورأينا كيف أن هذا الصراع بدأ منذ قيام الدولة الجزائرية الحديثة؛ حيث إن السلطة كانت « تستمد شرعيتها من الشرعية التاريخية المتحققة لجبهة التحرير التي ارتكزت بدورها على المقاومة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي»[2].

تتجلى هذه الإشكالية من خلال قصة "الزنجية والضابط" التي يجمع الدارسون على أن صاحبها – الطاهر وطار– يعد هو « أول من اقتحم بشجاعة كبيرة حرمة الواقع السياسي والعسكري»[3]؛ حيث إنها تتناول قضية السلطة في دول العالم الثالث عامة، والدولة الجزائرية منها تحديدا، انطلاقا من الأدوار التي

---

[1] عمار بوحوش البيروقراطية في النظرية والتطبيق، مجلة حوليات، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ع 02، 1988- 1987، ص: 74

[2] سليمان الرياشي وآخرون: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ص:48

[3] شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص: 137

يؤديها كلا من: الضابط + السائق (رمز الجيش/ يمثل السلطة العسكرية)/ الحزبي (رمز جهاز الحزب/ يمثل السلطة السياسية)/ الصحفي (رمز المثقف/ يمثل النخبة أو الطبقة المثقفة) إذ يتنقل هذا الوفد المكون من خمسة أفراد إلى الصحراء مع المرأة الزنجية (رمز الشعب/ يمثل الوطن) وذلك لحضور فعالية من الفعاليات الرسمية.

يسعى القاص من خلال هذه الرحلة الصحراوية بكل ما يحفها من مخاطر وعقبات متمثلة في الزوابع الرملية إلى تعرية السلطة وكشف حقيقتها وحقيقة هذه الشخصيات انطلاقا من الأماكن التي تتبادلها من اليمين إلى اليسار إلى الوسط أثناء الرحلة.

إن اللافت للانتباه في القصة بدايتها ونهايتها، يقول القاص في البداية: « فتح السائق العسكري الأبواب الأربعة، ثم سوى قبعته، واعتدل في مقعده وشغل المحرك وقال لنفسه: الجنوب مغيم. زوبعة كبيرة في طريقنا. المهم أن يدعوني أسوق حسب متطلبات الطريق الوعرة»[1]، التي لم تكن اعتباطية لأنها تكشف عن معادلة هي أساس ومحور القصة، والتي تتمثل في الآتي:

- السائق العسكري = جبهة التحرير الوطني
- الأبواب الأربعة = (الباب1 =الشعب) + (الباب 2=العسكري) + (الباب 3= المثقف) + (الباب 4=السياسي)، التي تحيل إلى فترة المقاومة والثورة التحريرية حيث إنها شملت كل هاته الفئات « فالكل واحد والواحد كل»[2].

لكن المفارقة تكمن في أن هذه المعادلة تختل بمجرد « انبثاق بلدان العالم الثالث على المسرح السياسي الدولي، ونمو القومية العربية»[3]؛ حيث يرى القاص أنه « يندر في العالم الثالث أن يكون لهم وجود مجتمع .. الشعب والجيش والسياسيون والمثقفون»[4] وهو ما نلمسه داخل المتن القصصي من خلال تعقيب الصحفي إذ يقول: « الأمور في نصابها الشعب في اليمين، الجيش في الوسط والإعلام في اليسار.

---

[1] الطاهر وطار: الشهدا يعودون هذا الأسبوع، ص: 29

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 391

[3] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988)، ص: 23

[4] المصدر السابق، ص:37

بيد أن هناك خللا. الحزب حين يكون هناك جيش لا يجوز له أن يحتل المقدمة. السيارة وقائدها ورئيس الوفد، كل ذلك عسكري، في هذه الحال لا يكون دور التنظيم السياسي سوى تشريفي»[1] أي أنه مع بدايات الاستقلال « أصبح الحزب منظمة دون سلطة حقيقية، رمزا أكثر من كونه أداة سياسية فعالة»[2].

وعليه فإنه خلال أول استراحة للموكب (التي تحيل إلى فترة الاستقلال) وعودته إلى السيارة تتغير المعادلة ويسقط باب من الأبواب الأربعة، يقول القاص: «عندما عاد الموكب إلى السيارة كانت الأبواب الثلاثة مفتوحة احتل الضابط الوسط، واستلقى الصحفي إلى يساره ووقف الحزبي في انتظار الزنجية»[3] بعد

أن قرر الضابط إعطاءه القيادة من خلال المقعد الأمامي، لتصبح بذلك المعادلة : الأبواب الثلاثة = (الباب1= العسكري) + (الباب2= المثقف) + (الباب3 = السياسي) – (الشعب)، يشير أحد الدارسين بخصوص إلغاء هذا الأخير، فيقول: « لم ينجم استقلال الجزائر ولا شرعية جبهة التحرير الوطني عن استشارة شعبية رسمية، فهاتان الشرعيتان ناجمتان عن تاريخ التحرير، وإن شرعية جبهة التحرير الوطني كحزب وحيد هي شرعية تاريخية»[4] (وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في المبحث السابق من البحث).

يعقب الصحفي بخصوص تنازل الضابط عن المقعد الأمامي لصالح الحزبي قائلا: «عندما يتنازل الجيش عن القيادة المباشرة فيقين أن هناك ما هو أهم يشغل باله»[5] ، يؤكد لنا التعقيب أولا أن « الدولة – الجيش في عهد بومدين هي التي كانت تمسك حقا بحزب جبهة التحرير الوطني وليس الحزب الوحيد الذي يمسك بالدولة»[6] وبتنازله عن القيادة،أي باتخاذه هذا الإجراء فإن أحد الدارسين يشير إلى أنه كان يسعى « لإيجاد توازن سياسي جديد بإعادة تحديد توجهاته وتحالفاته وقد أظهر انفتاحا باتجاه أوساط

[1] المصدر نفسه، ص: 31

[2] المرجع السابق، ص: 25

[3] الطاهر وطار: الشهدا يعودون هذا الأسبوع، ص: 43

[4] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988)، ص:39

[5] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص : 32

[6] المرجع السابق، ص: 39

الانتلجينسيا التقدمية وأشرك بخاصة -لكن بشكل خفي- حزب الطليعة الاشتراكي (الشيوعي) في صياغة الأفكار الايديولوجية لتعبئة السلطة»[1] وهو ما نكتشفه من خلال الترتيب (احتل الضابط الوسط واستلقى الصحفي إلى يساره) الذي كان مقصودا من طرف القاص بوصفه تأكيدا لذلك.

بعد الزوبعة الرملية التي شهدها الوفد، انعرجت السيارة إلى اليسار، يبرر السائق هذا التوجه قائلا: «كان ممكنا أن تنقلب بنا، لذا هربت إلى اليسار حتى لا نسقط في الهاوية في حالة الانقلاب»[2] يرمز اليسار هنا إلى التوجه نحو الاشتراكية الذي اختاره الرئيس الراحل هواري بومدين مباشرة بعد انقلاب 1965. لكن في ظل تلك الفترة وما أحدثته الاشتراكية بايجاباتها وسلبياتها بدأت تتأزم العلاقات بين

أطراف المعادلة وأصبح المثقف ضائع بين الشعب وبين الجيش الحاكم، يقول القاص: « هذا هو الوضع الصحيح للمثقف في العالم الثالث: المأزق بين الشعب الشاعر والجيش الحاكم »[3] .

تفصل نهاية القصة في ذلك حيث إن المثقف يختار الشعب الشاعر على الجيش الحاكم لأن الزنجية فضلت الصحفي على الضابط وحاولت الاستنجاد به أمام مضايقات هذا الأخير، يقول القاص في ختام القصة على لسان الضابط: « أين تكون؟ (...)

قصد رأسا غرفة الصحفي إنها هنا الليلة أقتلهما وأشرب من دمهما بلغ أذنيه صوت يرتل الشعر في نبرات حزينة مد يده إلى الباب فتحه في رفق الزنجية فوق أريكة (...) والصحفي عند قدميها يتربع على سجادة فوق الأرض وينهمك في الكتابة »[4] وهنا تفتح القصة المجال لمقاربة المعادلة التي تحولت في المتن القصصي إلى ثنائية العسكري/السياسي ويضعها موضع المساءلة.

2-2-2- العسكري/ السياسي:

---

[1] المرجع نفسه، ص: 44

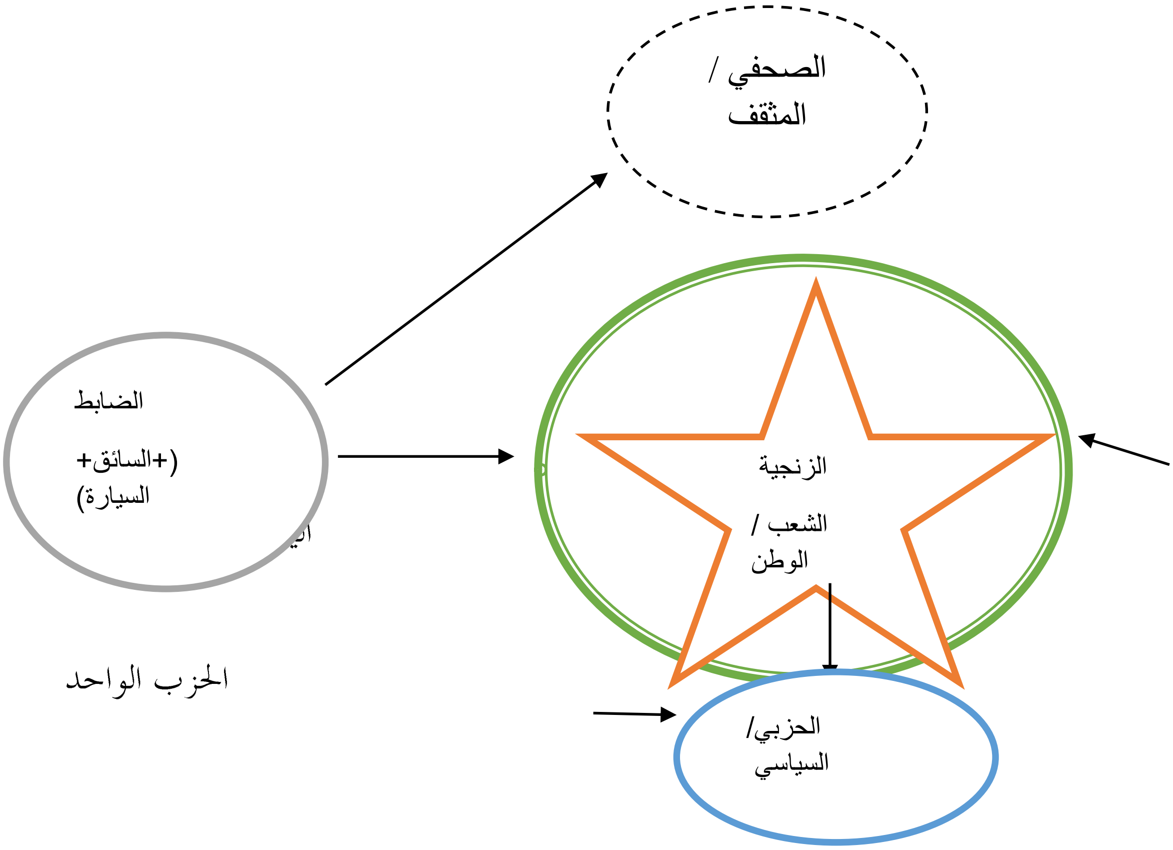
[2] الطاهر وطار: المصدر السابق، ص: 49

[3] المصدر السابق، ص: 44

[4] المصدر نفسه، ص: 60

يقول الدكتور اليامين بن تومي: « أريد أن أتحدث عن مراجعة حقيقية لمفهوم العسكري والسياسي لأدخل فاعلا جديدا نحتاجه اليوم أكثر من النموذجين السابقين أسبقية المعرفي على السياسي والعسكري لأن مشكلتنا الحالية قبل أن تكون سياسية فهي معرفية وأخلاقية وبالتالي علاجها يكون معرفيا وليس سياسيا ولا عسكريا»[1].

يمكننا أن نلخص ما جاء في القصة السابقة –الزنجية والضابط– في المخطط الآتي :

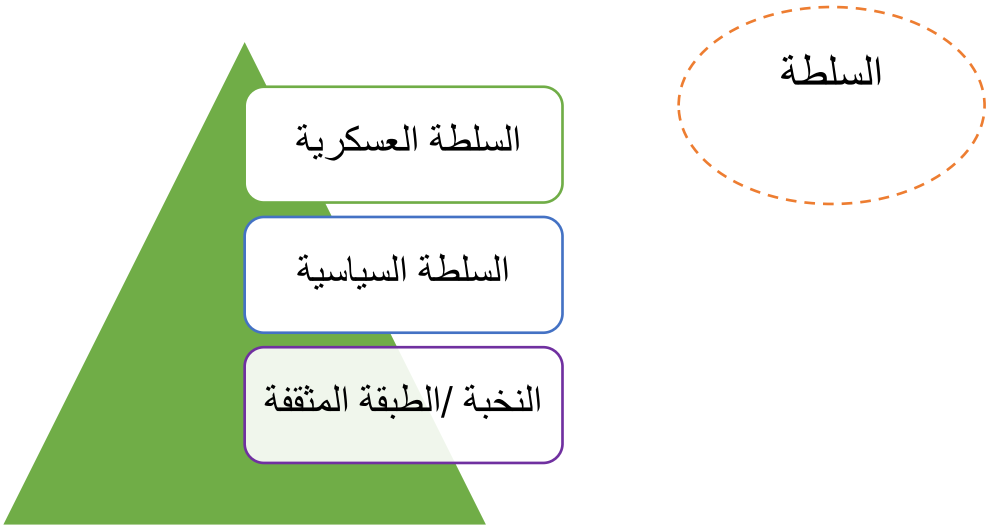


[1] اليامين بن تومي: أمراض الثقافة، قضايا التشويه الكبرى في الجزائر، الوطن اليوم، الجزائر، طبعة جديدة، 2020، ص:61

–الشكل رقم (18) يلخص سيطرة المؤسسة العسكرية على السلطة في الجزائر –

يؤكد لنا المخطط أن السلطة بيد الدولة – الجيش وأن هذا الأخير هو المتحكم في زمام الأمور يذهب أحد الدارسين إلى أن البيئة السياسية في الجزائر منذ الاستقلال قد اتسمت « بسيطرة مؤسسة الرئاسة على مقدرات الحياة السياسية في البلاد من خلال سيطرتها على الحزب والجيش وقيامها بالدور التشريعي إلى جانب المجلس الشعبي الوطني مثلما سيطرت على وسائل الإعلام التي سخرت لنشر ايديولوجية الحزب الواحد»[1]، يقول القاص بخصوص هذا الأخير وتأكيدا لذلك على لسان الصحفي: « أنا من ناحية على الهامش، بحكم أنني قادم من العاصمة، ولكنني من ناحية أخرى محكوم علي بالكتابة

عن نشاط الوفد. أنا بدوري أخلاقيا ووفديا ومهنيا تحت ضغط المسؤولية المعنوية للضابط»[2] ويقول في موضع آخر: « حتى في العاصمة غير مسموح لنا سوى بمعرفة المطابع والمكاتب التي نعمل بها»[3] .



[1] سليمان الرياشي وآخرون: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ص: 48

[2] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 37

[3] المصدر نفسه، ص: 33

-الشكل رقم (19) يوضح هرم السلطة في الجزائر-

يمكن للباحث/ القارئ انطلاقا من المخططين السابقين ومما ورد في المتن القصصي أن يلاحظ دائما أسبقية العسكري على السياسي والمثقف ما يجعلنا « تاريخيا نعيش دائما حتمية العسكري على السياسي»[1]، والمثقف أيضا، وهنا يرى أحد الداسون أنه علينا أن « نبدد الإقامة الرمزية للنموذجين السالبين: السياسي والعسكري بالمفهوم التاريخي وأن نتحدث عن أسبقية للمعرفي لنتجاوز كل أشكال العود التاريخي الذي ينمي المخيال ويضغط على العقل الوطني، ذلك أننا بحاجة إلى تجفيف منابع هذا المخيال وصناعة رؤية علمية للحياة بعيدا عن تلك الإهدارات التي حصلت والتي يشتغل عليها الخطاب التاريخي كل مرة ليجد له مكانا في الفضاء العام»[2]، معنى ذلك أنه علينا أن نتحرر من ثنائية العسكري /السياسي لصالح الكفاءة والقدرة أي النخبة/ المثقف، يقول القاص الطاهر وطار في قصة "الطاحونة":

« الثورة التي لا تتخذ من المثقفين الثوريين سمادا لها ستظل تسير عرجاء»[3] ويقصد بالثورة هنا ثورة البناء والتشييد (أي بناء الدولة). وأن نحسم الأمر في مسألة الاختصاصات أو حدود السلطات المختلفة وهو ما تشير إليه القاصة زهور ونيسي في قصة "جزئيات خلفية"، فتقول: « يبدو أن للاستقلال رجاله، كما أن للجهاد رجاله ... الاستقلال يحتاج كما يقولون إلى العقول إلى الأمخاخ ... لكل مرحلة رجال... بناء الوطن غير تهديم مؤسسات الاستعمار»[4].

تحضر الصحراء في المتن القصصي، حتى إنها غدت « إطارا ممسرحا لتحولات أصابت صميم البنى والعلاقات بفعل ظهور الغرب قوة اقتصادية وسياسية من أجل النفط وأهداف امبريالية أخرى»[5] وذلك بوصفها العالم الذي نتحرك في ظروفه.

---

[1] اليامين بن تومي: أمراض الثقافة، قضايا التشويه الكبرى في الجزائري، ص:61

[2] المرجع نفسه، ص:62

[3] الطاهر وطار: الطعنات، ص: 08

[4] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 264

[5] سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية (الرواية السيرة والسيرة الذاتية ، أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)، ص:113

يعد الفيلسوف الألماني فريديريش نيتشه أول من تعرف على الصحراء فقد كان يعتقد « أن الصحراء فينا. وبهذا التشخيص، يكشف بأنه كان شخصيا أحد أول السكان الواعين بالصحراء»[1] نلاحظ أن القاص انطلق من الفكرة ذاتها يقول: «لا شيء يجذب الانتباه في الخارج. الصحراء كالشعب ينبغي ان تتأمل من الداخل»[2] والتي تعد أساس النفسية المعاصرة « نفسية الصحراء وضحية أيضا الوهم المرعب جدا الممكن وجوده في الصحراء، الوهم الذي يحثنا على التفكير بأن شيئا ما لا يسير على ما يرام وذلك لأننا لا نستطيع العيش في الظروف الحياتية الخاصة بالصحراء، وأننا بالتالي نفقد القدرة على الحكم، وعلى المكابدة، وعلى الإدانة، وبقدر ما يحاول علم النفس إغاثة الناس، فإنه يساعدهم على التأقلم

مع ظروف الحياة الصحراوية»[3]. يقول نيتشه: «الصحراء تمتد وتتسع، وويل لمن يحمل الصحاري في داخله!»[4] وهنا يتمثل الخطر في أن نصبح السكان الحقيقيين للصحراء وأن نشعر فعلا بها في دواخلنا.

تفسر المنظرة السياسية حنة آرنت هذا الخطر للصحراء في كونها تخفي إمكانية العواصف الرملية فهي ترى أنها « ليست دائما صمت المقبرة، حيث في نهاية المطاف مازال كل شيء ممكنا، على أن تندلع حركة مستقلة. هذه هي الطريقة التي تتمثل فيها الحركات الشمولية: يتمثل خطرها تحديدا في أنها تتأقلم بقدر كبير مع الظروف السارية في الصحراء. فهي لا تعتمد على أي شيء آخر، ولذلك يظهر أنها تمثل الأشكال السياسية المناسبة للحياة في الصحراء»[5] ، وهو ما حاول القاص أن يكشفه للقارئ فقد وردت

---

[1] حنة آرنت: ما السياسة ؟ أسبابها وتداعياتها، ص:185

[2] الطاهر وطار: الشهدا يعودون هذا الأسبوع، ص: 34

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] فريديريش نيتشه: هكذا تكلم زرادشت كتاب للجميع ولغير أحد، تر: علي مصباح، منشورات دار الجمل، بغداد، ط 1، 2007 ص:572

[5] حنة آرنت: المرجع السابق، ص:186

لفظة "الزوبعة الرملية" في القصة ما يقارب العشر مرات أي بنسبة (31,25 %)*. بوصفها أسوء ما يهدد الحياة في الصحراء فهي ترمز للفوضى والانحراف عن المسار السياسي الصحيح حيث إن « ما يحدث بانحراف، هو السياسة، أي نحن بالذات، بقدر ما نوجد بصيغة الجمع، ولكن ليس ما نستطيع القيام به أو خلقه بقدر ما نوجد بصيغة الفرد»[1]، معنى ذلك/ أي أن السياسة «لا تستطيع أن تكون العمل الذي تقوم به الأمة كلها إلا بقدر ما تكون مطبوعة في عمل كل فرد منها»[2].

لكن اللافت للانتباه هو جملة "الشعب الشاعر" التي وظفها القاص فقد قرن الشعب بالشعر هذا الأخير يرى "تيري ايغلتون" أنه هو « الملاذ الأخير لمجتمع تهدده أزمة ايديولوجية، إذ يحل العزاء والمواساة محل النقد، والعاطفة محل التحليل، وما يغذي ويطيل أسباب الحياة محل ما يدمر ويخرب، لذا فإن الوضعية تدل على ممارسة أدبية أقل خصوصية وأقل مما تدل على الصيغة التي تعمل وفقها الإيديولوجية بصورة عامة »[3]، هنا تكمن المفارقة الضدية لمصطلح الزنجية بوصفه أصبح «مفهوما شعريا "**Concept poetique**" لا لونا بشريا ولا طرفا تاريخيا خاصا ممتدا أو قابلا لإعادة تمثل أبدي»[4] ولكون الإنسان الأسود أو الزنجي « شخص يعيش على العواطف والانفعالات بالدرجة الأولى فقد انتصر في النهاية الشعر على إغراء السلطة وبريقها»[5] وعليه فإن القاص ينشد من خلال مصطلح الزنجية بعدان يتمثل البعد الأول في أن « يتوقف استعباد الإنسان للإنسان»[6] أي استعباد المثقف من قبل الآخر السياسي/

* النسبة المئوية هي حاصل (عدد مرات تكرار اللفظة 10 X 100 ÷ عدد صفحات القصة 32)

[1] حنة آرنت: ما السياسة ؟ أسبابها وتداعياتها، ص: 187

[2] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 81

[3] تيري ايغلتون : النقد والأيديولوجية، تر: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2016، ص:214

[4] علاء حزام: ليوبولد سيدار سينغور: حول الزنوجة واشتراكية الأفارقة واللغة الفرنسية، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: mc-doualiya.com، اليوم: 26l01l2023، الساعة:10 :15سا.

[5] مها عز الدين: سنجور شاعر السنغال ورئيسها..حين يتغلب الإبداع على مغريات السلطة، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: منصة منصة الاستقلال الثقافية، dipc.pc، اليوم: 26l01l2023، الساعة:10 :15سا.

[6] فرانز فانون: بشرة سوداء أقنعة بيضاء، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات آنب ANEP دار الفارابي، الجزائر-لبنان، ط 1 2004، ص:245

العسكري وأن يسمح له بممارسة نشاطه دون تضييق لأنه بالرغم من « تفكيك خطاب الاستعمار لم يجر كشف بطلان دعاوي العنصرية، بتعميماتها الثقافية التي آزرت السيطرة الامبريالية وصوغتها فحسب بل تفكيك الخطاب القومي المناوئ له -الاستعمار- واستجلاء مأزقه في مرحلة الاستقلال»[1].

أما الثاني فإنه يتمثل في تأكيد فكرة القاص التي مفادها أنه « ينبغي على الشعر أن يصبح الحل الأيديولوجي للتناقضات الأيديولوجية»[2].

تتجلى هذه الأخيرة –التناقضات الإيديولوجية والصراع حولها- للباحث/ القارئ من خلال قصة "اشتراكي حتى الموت" للقاص نفسه، التي تحكي -في ظاهرها- قصة مهندس يساري الفكر يناضل ضد الاستعمار الفرنسي وعندما تستقل الجزائر يعمل مهندسا في منشأة صناعية يقرر في البداية (بداية الاستقلال) عدم الزواج للتفرغ إلى مواصلة النضال الاجتماعي ثم يتزوج ويبرر إقدامه على الزواج ويقرر عدم الإنجاب ثم ينجب ويبرر سبب ذلك، و يقرر ... ثم يتراجع ويبرر، وهكذا تسير حياته التي تبدو سلسلة من التناقضات والمفارقات، حتى تتكدس لديه الثورة ويغدو رأسماليا. لكن المضمر خلفها هو أن القاص يسعى إلى كشف أسباب هذا الصراع الإيديولوجي الذي يعيشه الفرد الجزائري تحديدا انطلاقا من تحليله لوضعه الاجتماعي، ذلك أن « نشوء الإيديولوجيات في المجتمعات البشرية هو دوما من وجهة نظر العلم الاجتماعي وكتابة التاريخ، سيرورة تغير لإيديولوجيات موجودة سابقا»[3].

تخلص حنة آرنت إلى أن « السياسة ترتكز على واقع أساسي، هو التعددية البشرية»[4] ويرى مالك بن نبي أن « الإجماع هو المقياس الجوهري الذي يميز سياسة ناجعة ومن هنا تبدأ قضية الايدولوجيا تطرح نفسها، لا على أنها مجرد اقتراح يستحسن، كثيرا وقليلا، في مجال الأفكار، بل بوصفها مشروعا

[1] سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية (الرواية السيرة والسيرة الذاتية، أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق) ص: 122

[2] تيري ايغلتون: النقد والايديولوجية، ص: 218.

[3] جوران ثربورن: أيديولوجية السلطة و سلطة الايديولوجية، تر: إلياس مرقص، دار الوحدة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1982 ص: 65

[4] حنة آنت: ما السياسة؟ أسبابها وتداعياتها، ص: 11

حيويا به يكون للسياسة تأثير حقيقي على الواقع المحسوس في الوطن»[1] معنى ذلك أن السلطة السياسية تستمد مرجعيتها من الإيديولوجيا بوصفها تعمل على تنظيمها وصونها، ومن أجل ذلك تبنت الجزائر الايدولوجيا الاشتراكية فقد كانت في نظر القادة الجزائريين غداة الاستقلال الحل لكل شيء بوصفها « نزعة إنسانية ونقد أخلاقي للرأسمالية، وتدعو للانتقال إلى نظام اجتماعي يحقق العدالة والرفاهية للجميع»[2]، فقد شكلت الأمل في الاستقلال والتطلع للسيادة الوطنية التي انتهكت وسلبت طويلا من طرف المستعمر، وهي بذلك لم تكن « تطلعا لتغير سوسيو- اقتصادي تقوده الطبقة الكادحة، وإنما كانت الأطروحة النقيضة للرأسمالية بوصفها ايديولوجية المستعمر، أي أن الاستعمار كان رأسماليا، فالدولة المستقلة حديثا، لا يمكن أن تكون إلا اشتراكية»[3].

انطلاقا من هنا يكمن الفرق بين الاشتراكية واشتراكية دول العالم الثالث يؤكد القاص ذلك فيقول: « هناك تهدمت كل الأسس القديمة وأعيد بناء الحياة على أسس جديدة. ذاكم هو الحل الإنساني الوحيد لمشاكل الحياة. وذاكم هو المصير الحتمي لكل المجتمعات وعلينا نحن، المناضلين الاشتراكيين، عمالا كنا، أو مثقفين ثوريين، أن نعجل ببلوغ هذا المصير، لنبصر العمال والفقراء ولنفجر التناقضات، كي ينهار النظام الرأسمالي وتتهاوى البرجوازية»[4].

وعليه فإن اشتراكية العالم الثالث لم تتجاوز الرأسمالية بوصفها مرحلة ممهدة لها لأنه «كثيرا من بلدان العالم الثالث اختارت الطريق الاشتراكي دون أن تكون قد مرت بمرحلة توافرت فيها أهم عناصر النظام الرأسمالي ولا سيما وجود تصنيع متقدم وطبقة عاملة واعية بذاتها وبوضعها الاجتماعي معنى ذلك

[1] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 82

[2] محمود حيدر: الدولة فلسفتها وتاريخها من الإغريق إلى ما بعد الحداثة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، سلسلة مصطلحات معاصرة، العتبة العباسية المقدية، ط 1، 2018، ص:145

[3] محمد مدان : الإشتراكية الجزائرية بين النظرية والواقع الاجتماعي، مجلة أنثروبولوجية الأديان، مخبر أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجيا، كلية الآداب جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، ع 15 ، جانفي 2014، ص: 167

[4] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 100-101

أن اشتراكية العالم الثالث ليست تجاوزا للرأسمالية بل هي بديل عنها»[1] يواصل القاص فيقول: « ستمر المرحلة الحالية من التداخل الطبقي، ومن قيادة البرجوازية الوطنية المتحمسة، بعد أن تخلق ظروفا جديدة تقوى فيها الرأسمالية، مهما كان شكلها، وتقوى بالمقابل الطبقة العاملة..تنفصل المصالح وتفرض الضرورة الاحتدام. يكون حزب العمال العتيد شرعيا وينضم إليه كل مخلص»[2].

وبالتالي فإن عنوان القصة "إشتراكي حتى الموت" في مضمره يدل على أن « طريق الكفاح أمام الفكر الاشتراكي في بلدان العالم الثالث طويل وشاق ومتعرج وأن أصحاب النظريات التي ترسم لهذا الكفاح مسارا واحدا يسير في خط مستقيم غالبا ما ينتهي بهم الأمر إلى واقع يصدمهم ويكذب تنبؤاتهم»[3] لذلك سعى القاص من خلال ما جاء في المتن القصصي إلى إبراز ماهية الاشتراكية وبيان الغرض منها « عسى أن تكون خميرة تختمر بها الأفكار إلى حين تستعد البلاد لها»[4] أو بعبارة أخرى تلجأ إليها بعد أن تكون قد جربت طريق الرأسمالية وسارت فيه حتى وصلت للمرحلة التي لا يصبح من الممكن فيها التوفيق بين متناقضاته، فعندئذ ستدرك أن التغلب عليه يكون بمزيد من الاصرار على السير في الطريق الاشتراكي والتمسك به[5]، يقول القاص: « لتتسلح البورجوازية بالمكاتب وبالرأسمال، ولنتسلح نحن بالنظريات. فالاحتدام الطبقي آت لا ريب فيه »[6].

من هذا المنطلق يمكننا القول إن السبب الرئيس أمام فشل الاشتراكية في بلدان العالم الثالث والجزائر منها تحديدا يرجع إلى البيئة والظروف فهي لم تكن مناسبة لها، يقول القاص: « المحيط. المحيط. البيئة التي نعيش فيها تفرض علينا نمطيتها (...) في البيئة الرأسمالية، لا يمكن أن نحيا حياة غير رأسمالية مهما

[1] فؤاد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر و الثقافة، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، دط، 2019، ص:128

[2] المصدر السابق، ص: 101

[3] المرجع السابق، ص:99

[4] سلامة موسى: الاشتراكية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت، ص: 08

[5] ينظر: فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر و الثقافة، ص:128

[6] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 90

كان موقعنا الطبقي، المهم أن نكون واعين لموقعنا وظروفنا»[1]؛ حيث إن القادة السياسيون آنذاك لم يحللوا الوضع الاجتماعي و لم يراعوا خصوصية المجتمع الجزائري، يقول أيضا: « لا يحللون الوضع الرأسمالي الذي يفرض نمطيته في الحياة على كل فرد مهما كان موقعه الطبقي »[2].

وهو الرأي ذاته نلمسه عند القاص مرزاق بقطاش من خلال قصته "الخروج من المنطقة الخطيرة" يقول: « إننا نصنع العوالم المجردة في أدمغتنا دون أن يكون لها أي ارتباط بعالم الواقع إننا نحاول خلق العالم ابتداء من أدمغتنا مع أنه لم يحدث في التاريخ أن صنع الإنسان واقعه وفقا لما ارتآه في ذهنه»[3] وهو ما يتوافق مع المقولة التي ترى في السياسة العلم الوحيد الذي تجد الأنظمة الخيالية لها فيه محلا.

إذن انطلاقا مما تقدم ومما ورد في المتون القصصية يمكن للباحث/ القارئ أن يكتشف أنه من أبرز النواحي السلبية في اشتراكية العالم الثالث أنها اشتراكية مفروضة من أعلى وليست اشتراكية نابعة عن ثورة شعبية بالمعنى الصحيح، فبالرغم مما حملته من ايجابيات، يقول القاص: «المجتمع الاشتراكي مجتمع الجنة بالفعل. التعليم مجاني وإجباري. العمل مكفول وإجباري. العلاج مجاني .العجزة والشيوخ مكفولون المصائر، كل المصائر، ملك اجتماعي.. »[4]، إلا أنها أسقطت الدولة الجزائرية في لجة البيروقراطية المستبدة وجعلت منها أداة في يد الحزب الحاكم، وتحولت بذلك إلى نظام دكتاتوري لا يؤمن بحرية التعبير ويرفض المعارضة السياسية ، وهو ما يؤكده مالك بن نبي فيقول: « إذا تضاربت المصالح فلن تكون السياسة سوى دكتاتورية، كما تعرفها بكل أسف كثير من بلدان العالم الثالث، وهي بالتالي لن تستطيع أن تنسجم في الحقيقة مع مصائر الأمة ولا أن تحقق أهدافها»[5].

[1] المصدر نفسه، ص: 88
[2] المصدر نفسه، ص: 93
[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 76
[4] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 100
[5] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 82

تتجلى للباحث /القارئ عدم حرية التعبير تحديدا من خلال المقطع القصصي الآتي: «- هل تستطيع أن تقول ما تريد في بلادك، أن تفعل ما تشاء؟

-آكل، أجري، أدرس، أعشق أحيانا... مثل هنا تقريبا؟

-ليس هذا قصدي. الكتابة عن النظام مثلا.. نقده.. الحديث عن الجرائم التي ترتكب يوميا في بلادكم. الطعن في الاشتراكية.. »[1].

إذ يكشف الحوار عن عدم السماح للشعب بالتدخل في الشؤون السياسة بأي شكل من الأشكال، ولا يجوز أن تكون –السلطة السياسية –محلا للطعن أو الانتقاد، أو حتى التفكير في ذلك ليس هذا فقط بل حتى إن الخطاب الإيديولوجي/ السياسي في تلك المرحلة كان مراقبا ومسيطر عليه من قبل السلطة (العسكرية)، وهو ما يؤكده لنا المقطع القصصي الآتي: « الحزبي، وضع نظارة سودا على عينيه وأسند رأسه إلى الخلف.. أيها الشعب..أيها الشعب الكريم. أيها الشعب البطل. لأول مرة في تاريخكم. لأول مرة في تاريخنا. في تاريخ بلادنا المستقلة ... نفس الخطاب الذي ألقاه أمس وأول أمس ولكن مع ذلك فالخطاب الجيد هو الذي يعد قبل الإلقاء»[2].

لكن هذه التضييقات خلقت امتعاضا كبيرا في أوساط الأغلبية الساحقة من الشعب والتيارات المعارضة للسلطة، ويذهب أحد علماء الاجتماع إلى أن ممارسة أساليب مثل التضييق والتملك المحدد للخطاب وأسلوب الوقاية منها تحديدا ترجع إلى أساليب داخلية لخطاب معطى مكرسة لحمايته من خطابات أخرى موجودة (لكن غير مسموح لها بأن تكون موجودة)[3]، وأنتجت ثنائية السياسي والديني.

2-2-3-السياسي/ الديني:

[1] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 124

[2] الطاهر وطار: الشهدا يعودون هذا الأسبوع، ص: 34-35

[3] ينظر: جوران ثربورن: أيديولوجية السلطة و سلطة الايديولوجية،ص: 114

إن الخطاب الديني مثلا أو المعارضة الدينية للاشتراكية التي شهدها عهد الرئيس الراحل بن بلة أسكتت كلية في عهد رئيس مجلس الثورة والحكومة الهواري بومدين، ومع العهد الجديد اضمحلت كافة المناقشات حول الايديولوجيا؛ حيث إنه لم يكن ليقبل بأي نوع من المساومة، وحتى أن خطب الجمعة التي من المفروض أن تغطي كافة جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية للمجتمع أصبحت تكتب وتوزع على جميع المساجد من طرف وزارة الشؤون الدينية وتم تضييق مجالها وفحوى موضوعاتها إلى القضايا الدينية البحتة والاشادة بسياسة الحكومة في هذا المجال أو ذاك»[1]، يؤكد لنا ذلك ما جاء في المقطع الآتي : « سيداتي أوانسي سادتي اليكم الآن الحديث الديني اليومي لوزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، وموضوعه هذا المساء الإسلام والعقائد المستوردة»[2].

لكن أمام هذ الواقع رآى أصحاب الخطاب الديني أنه « إذا كان الفساد والظلم الاجتماعي يرجعان إلى قيام القادة السياسيين باستيراد العادات والتقاليد المخالفة للأخلاق الإسلامية من الغرب فإنه لا يقدر على إنقاذ الجزائر من طوفان الفساد إلا قادة يخافون الله وأصبح الإنقاذ الوحيد على المستوى الفردي والجماعي هو المطالبة بتطبيق "الحل الإسلامي"»[3] وبدأت بذلك بوادر الإسلام السياسي بالظهور على الساحة السياسية وتحديدا مع إقرار التعددية السياسية سنة 1989.

يلمس الباحث/ القارئ ذلك بوضوح في قصة "الخروج من المنطقة الخطيرة" للقاص مرزاق بقطاش، وتحديدا من خلال مضمرات الحوار الذي دار/ جرى بين الحانوتي والشاب، والذي ورد بحسب الآتي[1]:

---

[1] ميلود سفارى: الصراع بين الدين و الايديولوجيا في الجزائر غداة الاستقلال (2)، مجلة جامعة قسنطينة للعلوم الانسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع02، 1991، ص:06

[2] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص: 97

[3] سيفرين لابا: الإسلاميون الجزائريون بين صناديق الانتخاب والأدغال، تر: حمادة ابراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 2003، ص: 59

- لم يعد هناك دين في هذا البلد ⟵ (الحانوتي)
- قلت لك لم يعد هناك دين في هذا البلد.. الاشتراكية حلت محل الدين ⟵(الحانوتي)

لقد انتقل الحديث الآن إلى الاشتراكية (...) ⟵ (الشاب)

- لقد كافح هذا الشعب باسم الدين و لم يكافح باسم الاشتراكية كان الواحد يصعد إلى الجبل وهو يقول لا إله إلا الله ⟵ (الحانوتي)

لم يكن يعلم أنه على هذه الدرجة من التعصب الاشتراكية هي المنطقة التي يمكن أن تجمع بيني وبين الحانوتي ولكن ها هي ذي المنطقة تتقلص ⟵ (الشاب)

- ولكن الاشتراكية ليست دينا يا عمي الحاج.. إنها طريقة في العيش فقط ⟵(الشاب)
- اسمع إنك صغير.. وسوف ترى بأن الدنيا كلها عبارة عن مسلمين من جهة وكفار من جهة ثانية ⟵ (الحانوتي)
- انهم يقولون الدنيا عبارة عن اشتراكيين من جهة ورأسماليين من جهة ثانية .. أو هي عبارة عن فقراء من جهة وأثرياء من جهة ثانية ⟵ (الشاب)

يكشف الحوار عن جملة من الملاحظات نسجلها بحسب الآتي:

يستطيع الباحث أن يكتشف من الوهلة الأولى أن الحوار يدور حول إشكالية الإسلام والاشتراكية التي طرحت بعد الاستقلال، وشكلت أساس الصراع السياسي والأزمة التي شهدتها الجزائر فيما بعد.

يمثل الحانوتي جزءا من الكل هو الشعب بوصفه الطرف المقصي من المعادلة (السياسية) والمهمش من طرف النظام، أما الشاب فيمثل المثقف الذي اختار الوقوف إلى جانبه، وكأن القاص ينطلق من آخر

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص:68-69

نقطة انتهى عندها الطاهر وطار في قصة "الزنجية والضابط" التي انتهت بالزنجية / الشعب فوق الأريكة والصحفي/ المثقف عند قدميها يتربع على سجادة فوق الأرض وينهمك في الكتابة.

اللافت للانتباه هي لفظة "الحانوتي" التي تحمل دلالتين اثنتين، فبحسب ما ورد في معجم اللغة العربية المعاصرة: « حانوت [مفرد]: ج حوانيت، 1محل التجارة. 2دكان الخمار (يذكر ويؤنث) حانوتي [مفرد]: ج حانوتية: 1اسم منسوب إلى حانوت.2 متعهد تكفين الموتى ودفنهم»[1]، تتمثل الأولى في أن الحانوتي هو المتعهد بتكفين ودفن الميت، أما الثانية فنعني بها الشخص الذي يبيع في الحانوت أي نسبة للحانوت أو الدكان، وعليه فإن الدلالة الأولى ذات مرجعية دينية بوصف الحانوتي يحيل إلى عالم الموت والأموات.

أما الثانية فذات مرجعية اقتصادية تجارية بوصف الحانوتي في الاستعمال اليومي/ العادي يحيل إلى التاجر ومن خلال الجمع بين الدلالتين نكتشف أن المضمر/ المقصود/ المخفي/ هو المتاجرة بالدين.

وهنا تقول القاصة زهور ونيسي في قصة "جزئيات خلفية" : « أصبح الدين وسيلة للكسب المادي والمعنوي، اختلفت الوسائل والطرق فقط، كل شيء جائز ومستحب والفتوى أصبحت تصدر حسب الطلب... هكذا فصلوا الدين عن الحياة وجمدوه في قوالب حسب الأمزجة والمصالح»[2]، معنى ذلك أنه تم إدخال الدين إلى اللعبة السياسية وأصبح « قوة إيديولوجية تنشط كخلفية شرعية وفكرية للنظام السياسي»[3] نتيجة الفراغ السياسي الذي أحدثه الصراع حول السلطة وحول الإيديولوجيات المستوردة، وذلك عن طريق المعارضة التي وجدت فيه الحل لكسب الشعب والاستحواذ عليه بوصف هذا الأخير يمثل الشريحة العريضة في المجتمع، ولأن تأثيره في النفوس مثل تأثير السحر فقد استمدت شرعيتها

[1] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 431

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص:261

[3] ناظم عودة: الهيمنة الرمزية تفكيك الأنساق الإيديولوجية للخطاب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020 ص: 14

بشكل أساسي من خلاله، وتحول بذلك الدين من حالة « الإحساس الخالص إلى حالة التماهي بالايديولوجيا والسلطة والغائية»[1] أي أنه تحول إلى « دين غائي يقترن بالسلطة وسعيها إلى السيطرة والاستحواذ على المجتمع»[2].

ثم إن جملة التساؤلات التي كانت تطرح من قبل الشاب للحانوتي وإجابات هذا الأخير تكشف عن وجود منطقتين اثنتين منطقة خاصة بالشاب/ المثقف المنفتح على الحداثة والمعرفة والعصرنة والعلم المتطور. ومنطقة خاصة بالحانوتي المتعصب لأفكاره وعاداته نتيجة جهله / تجهيله بفعل إقصائه وتغييبه عن المشهد الثقافي والسياسي، والمستغل من طرف الحركات الإسلامية السياسية التي اتخذت الدين أفقا إيديولوجيا لها عن طريق تحويره وتزييفه على نحو يمكنها من تحقيق سيطرتها عليه.

لكن المفارقة تكمن في أن المثقف وهو يسعى إلى تنويره و إخراجه من منطقته بوصفها تمثل خطرا كبيرا وإيجاد منطقة تجمع بينهما، يجد نفسه بين الشعب/ الجاهل والسلطة السياسية المستغلة له، والمهيمنة عليه بتلك التصورات التي تمنع عقله البشري «من تغيير تصوراته ومفاهيمه لأنه تابع لفكر الجماعة وغير مستقلا بذاته وتجعله هذه التبعية مذعنا بشكل مطلق لدوغمائية التصورات الزائفة فلا يفكر بالخروج من دائرة الجماعة المغلقة دوغمائيا»[3]، يقول القاص على لسان الشاب: «كيف السبيل إلى إقناع هذا العجوز بالعدول على رأيه؟ الحانوتي منكمش في منطقته ولن يبرحها أبد الدهر عدد كبير من أمثاله في هذا البلد لا يغادرون مناطقهم لقد تعودوا عليها وصارت مقدسة، الويل لمن حاول النيل منها أو حاول إخراجهم

منها»[4]. ليصبح مطاردا من طرف الاثنين : من طرف الشعب الذي يرى أنه يريد المساس بمقدساته وأي مساس بهذه الأخيرة في نظره يعد كفرا لأنه أصبح يرى أن المجتمع مقسم إلى قسمين إما مسلم وإما كافر وذلك بحسب الواقع الطبقي الجديد الذي خلقته تعاليم الدين الداعمة للتيارات السياسية الإسلامية والمبنية

[1] المرجع نفسه، ص: 54

[2] المرجع نفسه، ص: 56

[3] المرجع نفسه، ص: 60

[4] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص:69

على إيديولوجيا عقائدية صارمة؛ حيث إنه كلما ضوعفت الهيمنة كلما تحول الدين –عند أصحاب الخطاب الديني- « إلى خطاب إيديولوجي شديد الارتباط بالسلطة والمال يوظف كل وسائل القوة والإكراه مشفوعة بخطابات الترغيب والترهيب الأخروية من أجل تحقيق السيطرة والاستحواذ»[1] يقول القاص على لسان الشاب ردا على الحانوتي: «-إنه شهاب مذهب.. إنه علامة من علامات اقتراب الآخرة..(...) الحديث عن الآخرة الآن. عن الحساب والعقاب وكيف يقوم الموتى من قبورهم ليصفوا حساباتهم مع الخالق ... »[2].

في حين يمثل خطرا على الطرف الآخر المتمثل في السلطة السياسية لأنه يسعى إلى إخراج الشعب من منطقة الجهل والتعصب والتطرف التي يقبع فيها وإن حصل ذلك فإن لعبتهم السياسية ستنكشف يقول القاص السعيد بوطاجين في قصة ظل الروح: « في الطريق إلى اللاأدري واجهنا حاجز أصبحت الحواجز قواعد، هل هو حقيقي أم مزيف؟ ... نظرت من حولي فلم أجد سوى كلب واحد اسمه سعيد لا قيمة له على الإطلاق كانت بطاقة تعريفي مزورة (...) فأنا مجرد كاتب مجهري لا شأن لي، لا حظ لي، لا حزب لي، لكنني عدو الجميع»[3].

إذن يفتح المقطع القصصي/أو القصة في مجملها أمام الباحث/ القارئ المجال لطرح طبيعة العلاقة بين الدين والسياسة على الصعيد العربي الإسلامي –والجزائري منه تحديدا- التي تعد من بين القضايا الجدلية بل من الإشكالات الأساسية في الفكر السياسي؛ حيث إنه قد اختلفت المواقف في تحديد العلاقة

بينهما بين الفصل والوصل، مما أنتج خطابين اثنين أحدهما ايديولوجي والآخر ديني غايتهما السيطرة والسلطة « ففي الوقت الذي اتجه فيه الديني إلى تكوين سيطرة عقائدية مطلقة مصدرها السماء فإن

[1] ناظم عودة: الهيمنة الرمزية تفكيك الأنساق الإيديولوجية للخطاب، ص: 56

[2] المصدر السابق، ص: 63

[3] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص: 100

الايدولوجيا اتجهت إلى تكوين سيطرة عقائدية مصدرها الأرض والواقع»[1]. هذه الصورة المتمثلة في السيطرة/ الحكم السلطوي كانت انعكاسا للسياسة الخارجية للدولة وهو ما سنكتشفه انطلاقا مما سيأتي.

2-3- تسريد السياسة الخارجية:

الجدير بالذكر أولا هو أن السياسة الداخلية للجزائر شكلت منطلق السياسة الخارجية الجزائرية المعتمدة على الوفاء لمواثيق الثورة وتجسيد مبادئها على أرض الواقع (المتمثلة في محاربة الاستعمار والامبريالية ودعم حركات التحرر، تبني موقف الايحاد الايجابي، العمل على تجسيد الوحدة المغاربية- العربية -الإفريقية، الدعم الفعال للسلم والتعاون الدولي)، يقول الرئيس الراحل هواري بومدين بخصوصها: « إن سياستنا الخارجية ترتكز كسياستنا الداخلية على الواقعية والإمكانات الحقيقية وتلتزم قبل كل شيء بإعطاء الأحداث ما تستحقه من تقدير، وما تحتوي عليه من مفهوم.. إن الجزائر بوصفها عربية، مغربية وإفريقية، تنتمي بطبيعة الحال إلى تلك المجموعة الواسعة من الأمم التي فرضت وجودها في باندونغ 1955، والتي تؤكد الآن تضامنها وحيويتها في عاصمتنا»[2]. وعليه فقد كان لها دورا فعالا ومتميزا في المنظمات الدولية « من خلال دورها النشط والمبادر في قضايا الأمة العربية، ودورها الإفريقي والدولي عبر مجموعة بلدان عدم الانحياز، وفي الأمم المتحدة و المحافل الدولية كافة »[3].

---

[1] ناظم عودة: الهيمنة الرمزية تفكيك الأنساق الإيديولوجية للخطاب، ص:60

[2] هواري بومدين: خطب من الدم إلى العرق، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، دط، 1979، نقلا عن : مجموعة من المؤلفين: كتاب التاريخ، ص: 223

[3] سليمان الرياشي وآخرون: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ص:09

استنادا إلى ما تقدم وبحكم التحولات التي شهدتها السياسة الداخلية من مرحلة إلى أخرى عرفت السياسة الخارجية تحولات هي الأخرى، يقسمها الدارسون إلى ثلاث مراحل هي بحسب الآتي[1]:

- المرحلة الأولى أو ما تعرف بسنوات الازدهار والاستقرار:

في الوقت الذي كانت تسعى فيه الجزائر بنضالها من أجل نيل استقلالها كانت تقوم بدور الريادة على مستوى بلدان العالم الثالث، محاولة التموقع في السياسات الاقليمية والدولية بصورة تلائم الرمزية التي اكتسبتها من ثورتها، ويمكننا أن نقسم المرحلة نفسها عبر فترتين، حيث إنه خلال حكم أحمد بن بلة هيمنت عليها مسألة تحرير إفريقيا، والعلاقات العربية خصوصا مع مصر الناصرية وقد وافقت الجزائر نهاية 1963 على احتضان المؤتمر الآفروآسيوي الثاني، بعد مؤتمر باندونغ 1955 بوصفه حدثا تاريخيا يعكس الاتجاه التحرري لسياسة الجزائر المستقلة . أما مع مجيء الرئيس هواري بومدين إلى الحكم عمل النظام السياسي أنذاك على تحويل السياسة الخارجية إلى عنصر أساسي للمشروعية من منطلق أن النجاحات الدبلوماسية تزيد من قوة النظام وتدعم مشروعيته، ولتقديم نفسها -الجزائر- بوصفها دولة رائدة، فقد سعت إلى تنظيم الدورة الرابعة لمؤتمر حركة عدم الانحياز الذي انعقد في (5-9 سبتمبر 1973)، « يوم كانت للحركة هوية متميزة عبرت عن نفسها في محاولة اختطاط سياسة استقلالية على الصعد السياسية والاقتصادية والثقافية»[2].

-المرحلة الثانية : مرحلة الانكفاء على الذات

شهدت خلالها الجزائر حالة تراجع مستمر انتهت إلى ما يمكن التعبير عنه بفقدان الدولة لبوصلة قيادة سياستها الخارجية، حيث إنه خلال منتصف السبعينيات فرضت التحولات الدولية و الإقليمية على صناع السياسة الخارجية للجزائر مراجعة توجهها القائم على مقترب شمولي، ومع بداية الثمانينيات عرفت

---

[1] ينظر: موسى العيدي : تطور سياسة الجزائر الخارجية 1962-2012،مجلة البحوث والدراسات العلمية، جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدية، ع 08، 01ج، 2014، ص: 265. وينظر أيضا: قط سمير: السياسة الخارجية في افريقيا التطورات والمحددات، مجلة العلوم السياسية والقانون، اصدارات المركز الديمقراطي العربي، ع1، 2017، المقال متاح على الشبكة الالكترونية: https://democraticac.de ، اليوم: 04/02/2023، الساعة: 01:15 سا

[2] سليمان الرياشي وآخرون: الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ص: 11

حالة تراجع تدريجي لتصل إلى حد الانكفاء على الذات مع نهاية العقد بسبب نهاية الحرب الباردة ونشوب الحرب الأهلية التي عرفتها.

- المرحلة الثالثة مرحلة الأفول

شكلت بداية التسعينيات منعطفا جديدا في سياسة الجزائر الخارجية عنوانه سياسة بلد في حالة أزمة، فقد تقوقعت الجزائر على نفسها بسب انشغالها بأوضاعها الداخلية السياسية والأمنية.

تميزت المرحلة الأولى بالبعد الإيديولوجي اليساري (الذي انعكس على السياسة الداخلية كما سبق وأن رأينا) الذي شكل العامل الأساس في تحديد سياساتها الخارجية وذلك في إطار الاستقطاب الاستراتيجي العالمي شديد الحدة بين المعسكرين الشرقي والغربي، لكن مع انهيار هذا الأخير (نظام القطبية الثنائية/ ثنائي القطبية) بدأ -البعد الإيديولوجي اليساري- في التراجع خلال المرحلتين الثانية والثالثة لصالح الإيديولوجية المنافسة والمتمثلة في الليبرالية.

تتجلى لنا في المدونة القصصية موضوع الدراسة تمثلات هذه المراحل من خلال التجارب القصصية الآتية [(قصة الحوت لا يأكل، أنف حنان) للطاهر وطار، (قصة الخروج من المنطقة الخطيرة جياد في حلبة ضيقة، تهويمات في زمن الحرب، مساحة الموت، ليلة أفغانية) لمرزاق بقطاش، (قصة خاتمة الآتي، تاكسنة بداية الزعتر آخر جنة) للسعيد بوطاجين، (قصة بركة الدم، واحة الجماجم، البحث عن الزمن الآخر) لعبد الملك مرتاض، (قصة يوم الرحلة في ضمير الغد) لزهور ونيسي] انطلاقا مما ورد في متونها يمكننا أن نقسمها بحسب القضايا السياسية التي تناولتها إلى قضيتين اثنتين شكلتا تمسك الجزائر بالإطار المرجعي الذي رسمته الثورة لها في سياستها الخارجية - بالرغم من كل التطورات والتحولات التي شهدتها الدولة سواء على المستوى الداخلي والخارجي- هما: القضية الفلسطينية و القضية الصحراوية.

2-3-1- مضمرات القضية الفلسطينية:

تعد القضية الفلسطينية من بين القضايا السياسية العربية والمركزية التي نعني بها « الصراع التاريخي والسياسي والمشكلة الإنسانية في فلسطين منذ المؤتمر الصهيوني عام 1897 حتى يومنا هذا». لكن يرجع تاريخها تحديدا إلى وعد بلفور 1917 الذي يرمي إلى فكرة إنشاء وطن قومي لليهود على أرض فلسطين الذي تحقق بتاريخ 15 ماي 1948 حين أعلن فيه الصهاينة إقامة دولتهم التي اعترف بها العديد من الدول وعلى رأسها الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الأمريكية، وذلك بعد يوم واحد من انسحاب بريطانيا من فلسطين في 14 ماي 1948، ويمثل ذلك التاريخ بالنسبة للعرب تاريخ نكستهم بعد أن دخلوا في حرب ضد إسرائيل وانهزموا فيها، يقول القاص مرزاق بقطاش: « وحدثت الحرب في الشرق الأوسط وانهزم العرب وقالوا إنها مجرد نكسة!»[1]

طُرِحت القضية الفلسطينية في المتون القصصية السابق ذكرها ليس لتأكيد موقف الجزائر السياسي الثابت حيالها والداعم لها فقط، وإنما من أجل كشف الأسباب التي أدت إلى الهزيمة الأولى (نكسة 1948) والهزائم التي تلتها (الهزيمة الثانية حرب 1967)، وآثارها على المسار السياسي العربي تحديدا والقومية العربية عامة، لكن قبل الوقوف على ذلك ننطلق من فكرة مفادها أنه قد « يتعاطف كل الوطنيين العرب مع القضية الفلسطينية لأسباب قومية أو إنسانية أو إيديولوجية معينة لكن عاطفة الجزائري مع القضية الفلسطينية تكون زيادة على كل العوامل المذكورة»[2]، نلمس ذلك من خلال المقطع القصصي الآتي؛ حيث يقول القاص: « هناك فرقا شاسعا بين موقف بومدين وموقف المسؤولين في الشرق الأوسط بومدين يقول النصر أو الاستشهاد وقادة الشرق الأوسط لا يدرون أي قرار ينبغي عليهم اتخاذه بعدما حل بهم من هوان »[3] ويرجع ذلك إلى كون القضية « ذات طابع اقتراني بالضرورة لأن وضع الجزائر بالأمس، والذي كون العاطفة الوطنية لدى المجاهد الجزائري هو نفسه الوضع الذي يعيشه الوطن

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 405

[2] أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية، ص: 174

[3] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الفلسطيني بمعظم ملابساته. ولذلك يمكن أن نجد عاطفة حب فلسطين والتعاطف مع الثورة الفلسطينية والتضحية من أجلها لدى الوطنيين الجزائريين أبرز للعيان، وأقوى أثرا في الواقع، وأكثر صدقا واستمرارية من عاطفة بعض العرب، وبنفس الدرجة تكون عاطفة الكره للاحتلال الإسرائيلي وكل العملاء الخونة العرب الذين يتخاذلون ويتاجرون بقضية الشعب الفلسطيني، لأن نفس عاطفة الكره للخيانة والاحتلال قد عرفها الوطنيون الجزائريون قبل ذلك، وانبعثت في نفوسهم من جديد عن طريق الاقتران»[1].

إذن من خلال المشترك بين المتون القصصية الآتية تحديدا : (الحوت لا يأكل، أنف حنان، بركة الدم، جياد في حلبة ضيقة) يمكننا تتبع مسار القضية الفلسطينية سياسيا عبر ثلاثة محطات كبرى كل واحدة منها ترتبط بمجزرة من المجازر التي ارتكبت في حق الشعب الفلسطيني وتكشف لنا عن خلفياتها وأسبابها، هي بحسب الآتي:

-حرب 1948: (الحرب العربية الإسرائيلية الأولى):

تعد أول حروب العرب مع إسرائيل بعد أن حملوا السلاح لإسقاط القرار الصادر عن الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين لدولتين عربية ويهودية، حيث بدأت هذه الحرب باضطرابات دامية و« اشتباكات مسلحة بين المناضلين العرب، ورجال العصابات الصهيونية المسلحة في أول ديسمبر/ كانون الثاني 1947 إثر رفض طرفي الصراع للقرار الآنف الذكر »[2].

واشتدت الحرب بوصول الجيوش العربية (متمثلة في كل من سوريا، الأردن، العراق، مصر السعودية، لبنان) إلى فلسطين ودخولها في الحرب ضد الكيان الصهيوني منذ 18 ماي 1948 إلى 10 جوان 1948، وتحقيقها الانتصار لولا تدخل مجلس الأمن وفرض هدنة لمدة شهر على أن لا يسلح الطرفان، لكن في الوقت الذي حرم فيه العرب من التسليح كانت إسرائيل تزود بأسلحة حربية ضخمة الشيء الذي دفع بهم إلى إعلان الحرب من جديد في 09 جويلية 1948 فعمد الغرب بتواطؤ من القصر الملكي المصري إلى تزويد العرب بأسلحة فاسدة مما أوقع خسائر بشرية مرتفعة في صفوفهم تدخل مجلس

[1] أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية، ص: 175

[2] أحمد زكريا محمد فرج: حرب 1948 ونكبتها، مكتبة الورد، مصر، ط1، 2010، ص:10

الأمن من جديد ليفرض هدنة ثانية بين دول الجوار والكيان الصهيوني، قبل بها العرب وقام هذا الأخير بخرقها من جديد، واستمر الصراع السياسي بعد ذلك حتى انتهى الأمر بعقد هدنة دائمة في رودس وتحديدا في 24 فيفري 1949 مع الدول العربية كلا على حدة (مصر، سوريا، الأردن).

ولأنها كانت من أخطر المراحل في الصراع على فلسطين وانتهت بانتصار ونكبة، انتصار للإسرائيليين ونكبة للعرب، تخللتها ست حروب عربية، بالإضافة إلى هدنتان عرفتا باسم (الهدنة الأولى والهدنة الثانية)، فإنها مثلت «علامة فارقة في تاريخ الصراع العربي الصهيوني وذلك لما لها من انعكاسات على ملامح مجمل المنطقة العربية، ليس سياسيا فقط وإنما لما كان لها من تأثيرات اجتماعية وآثار ثقافية وحتى سلوكية على الشعوب العربية وما يرتبط بتلك الشعوب من قوميات أخرى»[1].

لقد أدت الحرب إلى « تغيير الخريطة السياسية للشرق الأوسط إلى الأبد»[2]، إذ تم تدمير دولة فلسطين العربية وإقامة دولة الكيان الصهيوني، حيث استطاع هذا الأخير الحفاظ على المساحة المخصصة له من خطة التقسيم، و« عانت مصر وسوريا ولبنان مرارة الهزيمة وانكفأ العراق على نفسه وحققت الأردن على أفضل تقدير انتصارا باهظ الثمن، كما فقد الرأي العام العربي غير المهيأ للهزيمة، ناهيك عن هزيمة بهذا الحجم، ثقته في حكامه»[3].

يقول القاص الطاهر وطار: « هزيمة 1948 تلتها اهتزازات جمال في مصر القوتلي في سوريا قاسم في العراق البارود في شمال إفريقيا»[4] فقد كان من انعكاساتها تدهور الأوضاع السياسية للمشرق العربي، حيث تشير الدراسات إلى أنه في « غضون ثلاثة أعوام من نهاية حرب فلسطين تم اغتيال رئيسي وزراء مصر ولبنان والملك عبد الله ملك الأردن كما تمت الإطاحة برئيس سوريا وملك مصر من خلال انقلابين عسكريين و لم يؤثر أي حدث في السياسات العربية في النصف الثاني من القرن العشرين على هذا

[1] المرجع السابق، ص:06

[2] إيوجين روجان، آفي شليم، حرب فلسطين إعادة كتابة تاريخ 1984، تر: ناصر عفيفي، الكتاب الذهبي مؤسسة روز اليوسف مصر، دط، دت، ص: 11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص:71

النحو العميق كما فعل ذلك الحدث زيادة عن ذلك فإن الحروب العربية الإسرائيلية والحرب الباردة في الشرق الأوسط ونشوء الكفاح الفلسطيني المسلح وسياسة صنع السلام وكل تعقيداتها هي نتيجة مباشرة لحرب فلسطين»[1]. مما أدى في النهاية إلى إجماع الدارسين على أنه رغم ضراوة الأعمال القتالية في معظم فتراتها –الحرب- إلا أنها تميزت بهيمنة الطابع السياسي على مسيرتها.

لعل اللافت للانتباه في تلك المرحلة هي "مذبحة دير ياسين" التي يرجع تاريخ وقوعها إلى 09 أفريل 1948 بوصفها تمثل عملية الإبادة الأولى والطرد الجماعي الأول في تاريخ الشعب الفلسطيني الحديث، فقد كان الهدف الرئيسي من وراءها تهجير الفلسطينيين من كل فلسطين ودفعهم إلى الفرار واللجوء نحو الدول العربية المجاورة وتشتيتهم.

تعود حيثيات المجزرة تحديدا إلى معركة استعادة القسطل بقيادة عبد القادر الحسيني التي انتهت باسترجاع قرية القسطل وإلحاق هزيمة ساحقة للصهاينة، ولأن سياسة الكيان الصيهوني قائمة على منطق الانتقام من أجل إرهاب سكان القرى العربية، فقد شن الصهاينة هجوما عنيفا على قرية "دير ياسين" العزلاء، أسفر « عن مجزرة يندى لها جبين الإنسانية مخلفة وراءها 245 شهيدا عربيا، من القرويين، غير المسلحين، قتلوا بطرق بشعة، وتم التمثيل بهم، وسيق من بقي حيا، من أبناء القرية حفاة، عراة، جرحى، ومشوهين، وقذف بهم خارج الخطوط الصهيونية، لإذاعة أخبار المجزرة، وإلقاء الرعب والفزع، في قلوب القرويين الفلسطينيين، في المناطق الأخرى، ودفعهم للفرار، وعدم المقاومة»[2].

كما كشف –الهجوم- أيضا عن سياسة ديفيد بن جوريون (1886-1973) الذي يعد أول رئيس وزراء الكيان الصهيوني في عام 1948، والذي كان يرى أن « الرد الصحيح على هجمات العصابات العربية هو هجوم معاكس على المراكز السكانية العربية»[3].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] أحمد زكريا محمد فرج: حرب 1948 ونكبتها،ص:11-12

[3] سيدني بيلي: الحروب العربية الإسرائيلية وعملية السلام، تر: المقدم الركن الياس فرحات، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992، ص: 09

بالتالي فإنه يمكننا القول إن اسم "دير ياسين" « غدا عبر الآفاق والعقود رمزا لإفلاس بريطانيا العظمى المعنوي في فلسطين، ولدموية الصهيونية وبربرته (...) وإلى جانب ذلك فهي رمزا لتقصير القيادات الفلسطينية والعربية الفادح والفاضح نتيجة سماحها للعدو باستفراد قرى فلسطين قرية قرية ومدنها مدينة مدينة»[1] وفشل الجامعة العربية رغم محاولاتها وقراراتها في دعمها للقضية الفلسطينية، إذ يرى أحد الدارسين « أن تاريخ حرب 1948 هو جزء أساسي من عمل لم يكتمل للقومية العربية»[2] بوصفها لم تستطع مجاراة إسرائيل عسكريا أو تحقيق الأهداف القومية العربية الخاصة بتحرير فسلطين لأن الكفاح القومي في تلك الفترة « أصبح منحصرا داخل حدود الدول العربية الجديدة بدلا من أن يجري على مستوى الكيان العربي الموحد»[3]. وهوما أدى في الخمسينيات إلى فتح ملفات فلسطين من جديد حيث «أصبحت القومية العربية صاحبة اليد العليا في العالم العربي فالهزيمة في فلسطين والإطاحة بالأنظمة القديمة المسؤولة عن النكبة حشدت الرأي العام خلف العمل العربي الموحد »[4].

بعد ستة عشر سنة على الحرب الأولى وتحديدا في 1964 « أعلنت جامعة الدول العربية عن تشكيل منظمة التحرير الفلسطينية وجيش التحرير الفلسطيني تحت قيادة أحمد الشقيري» يشير القاص الطاهر وطار إلى هذه الشخصية في قصته "الحوت لا يأكل" فيقول: « حين كان الشقيري يذهب إلى الأمم المتحدة كان لا يتكلف إلا عناء الصعود على مدارج منصة الخطابة. لعل ذاك فقط ما يزعجه من سنة لأخرى»[5].

لقد كان الشقيري أول رئيس للمنظمة –منظمة التحرير الفلسطينية– وتشير الدراسات إلى أن تهديداته قد « سببت رعبا في إسرائيل كما كان مساعدا للأمين العام لجامعة الدول العربية وعمل في الجهاز الدبلوماسي لعدد من الدول العربية وكان من أتباع الرئيس عبد الناصر وفي بداية عام 67 قطع

[1] وليد الخالدي: دير ياسين الجمعة 9 / 4 /1948 ، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لبنان، ط2، 2003، ص: 03-06

[2] إيوجين روجان، آفي شليم، حرب فلسطين إعادة كتابة تاريخ 1984،ص:14

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص: 15

[5] الطاهر وطار: الشهدا يعودون هذا الأسبوع، ص: 73

علاقاته مع الملك حسين وحاول أن يدبر طرد الأردن من الجامعة العربية وتحول الشقيري تدريجيا إلى شخص أوتوقراطي وحل اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير وأنشأ بدلا عنها المجلس الثوري وعين أنصاره أعضاء فيه»[1].

-حرب 1967:

يعود تاريخ الحرب إلى جوان 1967 أو ما تعرف أيضا بحرب "الستة أيام" حين « تحركت إسرائيل بعمليات استفزازية قوية لم يكن بالإمكان قبولها من طرف الدول العربية مثل مذبحة قرية السموع في الأردن، عملية هجوم واسعة بالطائرات على الأراضي السورية في 07 أبريل1967 حملات إعلامية تصريحات مهددة لسوريا من "ليفي اشكول" و"رابين"، وحشد للقوات الإسرائيلية على الحدود»[2] كل هذا بسند ودعم من طرف الدول الغربية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية يقول القاص مرزاق بقطاش: « ظن الناس أن الحرب التي نشبت نارها بين العرب واليهود في الشرق الأوسط في بداية جوان 1967 كفيلة بأن تعيد المياه إلى مجاريها»[3]، لكن الذي حدث كان عكس ذلك فقد إستطاعت اسرائيل خلال الحرب احتلال كامل الأراضي العربية التي هاجمتها واستولت عليها (الجولان السورية، شبه جزيرة سيناء المصرية والضفة الشرقية لقناة السويس، الضفة الغربية تحت إدارة الأردن، قطاع غزة تحت إدارة مصر) بالإضافة إلى كامل الأراضي الفلسطينية. وبذلك تكون إسرائيل قد حازت على مساحة أكبر مما خصصه لها قرار التقسيم.

---

[1] سيدني بيلي: الحروب العربية الإسرائيلية وعملية السلام، ص:174

[2] يوسف رحمون، لزهر بديدة: حرب جوان 1967 (النكسة) وموقف الجزائر منها دراسة في التفاعل السياسي والعسكري، مجلة العلوم القانونية والسياسية، كلية الحقوق والعلوم السياسية، منشورات جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي، الجزائر، مج11 ، ع03، ديسمبر 2020ص: 431

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 405

من أسبابها تفوق الجهاز العسكري للكيان الصهيوني، يشير الطاهر وطار إلى ذلك فيقول: « جيوش اليمين أكثر صمودا من جيوش التقدميين»[1]، فقد أدى وزير الدفاع الاسرائيلي موشي ديان (1915-1981) أنذاك – خلال حرب الستة أيام ضد مصر والأردن وسوريا - دورا كبيرا أصبح من خلاله رمزا للمؤسسة العسكرية الصهيونية وتسلطها على الكيان الصهيوني نفسه انطلاقا من تركيزه على فكرة ضرورة التفوق العسكري الصهيوني كأسلوب للتعامل مع الدول العربية[2].

وقد كان من نتائجها –الحرب- أنها أبعدت القضية الفلسطينية عن المسرح العالمي لتتحول إلى قضية المطالبة باستعادة الأراضي العربية، كما أثبتت أن القوميون العرب لم يكونوا أكثر فعالية في تحرير فلسطين أو هزيمة فلسطين من أسلافهم. وأيقن بذلك الشعب الفلسطيني « أنه يجب أن يعتمد على نفسه في نضاله ضد المحتل الصهيوني، في تلك الأثناء، كانت التنظيمات الفلسطينية تنمو بشكل مطرد، وقد شكلت هزيمة 67 لهذه التنظيمات دافعا لنفض غبار الهزيمة ورد الاعتبار للجماهير العربية، فاندفعت هذه التنظيمات إلى الجبهة(...) وتوالت العمليات الفدائية، التي شكل نهر الأردن منطلقا لها»[3].

لكن في أيلول 1970 « شكل النظام الأردني حكومة عسكرية برئاسة اللواء محمد داود وكان تشكيل الحكومة العسكرية بمثابة رسالة صريحة وواضحة أن الملك حسين قد ارتأى وضع حد للوجود الفدائي المسلح في الأردن، فاندلعت المواجهات التي تخطت كل الاعتبارات الأخوية الإنسانية»[4] وأسفرت عن صفحة أيلول الأسود المؤلمة – الحرب الأهلية الأردنية- بكل ما حملته من اقتتال أخوي، عربي، بين القوات المسلحة الأردنية ومنظمة التحرير الفلسطينية.

- حرب 1973:

---

[1] الطاهر وطار: الشهدا يعودون هذا الأسبوع، ص: 79

[2] الحسيني الحسيني معدي: موشي ديان قصة حياتي دار الخلود للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص: 06

[3] ايلول الاسود 1970 النظام الاردني والمقاومة الفلسطينية من 16 إلى 28 سبتمبر 1970، منشورات الطليعة، تونس، دط، 1995 ص: 02

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بعد نكسة 67 شن العرب وتحديدا مصر وسوريا هجوما غير متوقع ضد إسرائيل كان يوم 06 أكتوبر 1973، أدى إلى نشوب نزاع مسلح بين الطرفين مرة أخرى يعرف بحرب أكتوبر 1973، التي حقق من خلالها الجيش المصري انتصاره على الكيان الصهيوني إذ استطاع استرجاع قناة السويس وتدمير خط الدفاع "الإسرائيلي".

الجدير بالذكر أنه قبل الحرب تم عقد المؤتمر الرابع لحركة عدم الانحياز بالجزائر وتحديدا في الفترة من 5-9 سبتمبر 1973، الذي حضره ممثلو ست وسبعون دولة وأربع عشرة حركة تحررية، وثلاث دول أوروبية، وقد صدر في نهاية المؤتمر بيانان يخصان القضية الفلسطينية، أحدهما سياسي والآخر اقتصادي، تضمن البيان السياسي الآتي[1]:

- التحرير الكامل لكل الأراضي العربية المحتلة في عدوان يونيو (حزيران) 1967، وعدم التنازل أو التفريط في أي جزء من هذه الأراضي أو المساس بالسيادة الوطنية عليها.

- الالتزام باستعادة الحقوق الوطنية للشعب الفلسطيني وفق ما تقرره منظمة التحرير الفلسطينية بصفتها الممثل الوحيد للشعب الفلسطيني.

- قضية فلسطين هي قضية العرب جميعا ولا يجوز لأي طرف عربي التنازل عن هذا الالتزام وذلك وفق ما أكدته مقررات مؤتمرات القمة العربية السابقة.

- تضامن كل الدول العربية مع مصر وسوريا والشعب الفلسطيني في النضال المشترك تحقيقا للأهداف العربية العادلة، مع تقديم كل وسائل الدعم لهم ولقدرتهم على خوض معركة التحرير.

ونظرا لأهمية الجانب الاقتصادي في الحرب ضد العدو الصهيوني فقد قرر المؤتمر الاستمرار في استخدام النفط سلاحا في الحرب، وربط رفع الحظر البترولي لأية دولة بالتزامها بتأييد القضية العربية العادلة.

---

[1] ينظر تقويم مسيرة حركة عدم الانحياز حتى مؤتمر القمة السابع، متاح على الشبكة الالكترونية: http://moqatil.com، اليوم: 2023 /26/02، الساعة: 12:31

وهي تقريبا القرارات نفسها التي صدرت في نهاية المؤتمر الرابع لحركة عدم الانحياز بالجزائر (بخصوص القضية الفلسطينية).

يتمثل القاص مرزاق بقطاش هذا الحدث في قصته "جياد في حلبة ضيقة"، إذ نلمس ذلك من خلال المقطع القصصي الآتي: « – إنه وفد فلسطين أليس كذلك؟

- بلى...(...)
- هذا المؤتمر عربي...أليس كذلك
- بلى
- لقد جاؤوا يبحثون في قضية من قضايا هذه الأمة »[1].

وعليه فالقضية التي يقصدها هي القضية الفلسطينية نفسها، والمؤتمر هو مؤتمر القمة العربية السادس المنعقد في الجزائر، الذي سعى إلى إنهاء الصراع الإسرائيلي وإيجاد حل دائم للقضية الفلسطينية والاعتراف بمنظمة التحرير الفلسطينية بصفتها الممثل الوحيد للشعب الفلسطيني، هذا القرار الأخير الذي تباينت ردود الفعل بشأنه ونتجت عنه جملة من الأحداث غير المتوقعة.

إذن لقد استطاعت حرب 73 أن تحقق نصرا للعرب، ومثلت هزيمة وفاجعة للكيان الصهيوني حتى إن رئيسة الوزراء جولدا مائيير (1898-1978) في اعترافاتها تصفها بالكارثة، وذلك من خلال قولها: « ليس اشق على نفسي في الكتابة قدر أن أكتب عن حرب أكتوبر 1973.. حرب "يوم كيبور"! لكنها حدثت ومن هنا فلن أكتب عنها – لا من الناحية العسكرية- فهذا أمر أتركه للآخرين.. وإنما ككارثة ساحقة وككابوس عشته بنفسي.. وسيظل باقيا معي على الدوام»[2].

لكن ما فتئ الصهاينة والغرب يخططون لإضعاف العرب من جديد وإدخالهم في دوامة من الأزمات المفتعلة وقد نجحوا في ذلك، فنشبت الحرب الأهلية اللبنانية في 1975 التي استمرت حتى

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 300

[2] جولدا مائير: اعترافات جولدا مائير، تر: عزيز عزمي، مختارات التعاون العالمية، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، مركز الدراسات الصحفية، مصر، دط، دت، ص: 312

1990، وقد تباينت الآراء واختلفت حول بداية الصراع، حيث إنه تضافرت مجموعة من العوامل والأسباب السياسية منها والاقتصادية التي أدت إلى ذلك، لكن أحداث 1973 (حرب 73، ومؤتمر القمة العربية) وانعكاساتها على الكيان الصهيوني كانت هي الأساس نحو المذبحة الأهلية التي شهدتها لبنان.

فقد بدأ التصادم المسلح بين الجيش اللبناني والمقاومة الفلسطينية -التي انتقلت إلى لبنان إثر هزيمتها أمام مواجهة النظام الأردني خلال أيلول 1970- ، على إثر رفض لبنان لقرار مؤتمر القمة العربية في شأن فلسطين، « أين تعرضت مخيمات لبنان ربيع 1973 إلى قصف الجيش اللبناني، في محاولة جادة لترحيل اللاجئين من منطقة بيروت الشرقية وقد استهدف القصف مخيمات تل الزعتر»[1] هذا الأخير الذي تعرض لحصار عنيف وظالم فرضته ميليشيات لبنانية خلال اندلاع الحرب الأهلية التي « فرضت وقائعها على المخيم، وبات من نقاط التماس العسكرية بين المتقاتلين الذي انقسموا بين محوري القتال:

بيروت الشرقية بمواجهة الغربية، وعبر قادة الكتائب عن رغبتهم في "تطهير" المنطقة الشرقية من المخيمات»[2]، لتستطيع في الأخير الميليشيات في صيف 1976 اجتياح المخيم وتنفيذ سلسلة مروعة من المجازر ضد اللاجئين الفلسطينيين على وجه الخصوص.

وتم إخراج مصر من الصف العربي بعد إمضائها لمعاهدة كمب ديفيد 1978 « فقد نجحت إسرائيل في تحقيق هدفها من خلال عزل مصر عن دول المواجهة العربية في الصراع العربي الإسرائيلي والاعتراف بها وتثبيت أركانها في أرض فلسطين بإبرامها صلح منفرد من الطرف المصري برعاية أمريكية مستبعدة بذلك الطرف الأساسي في الصراع وهو الطرف الفلسطيني المتمثل في منظمة التحرير الفلسطينية الممثل الوحيد للشعب الفلسطيني»[3] ، وذلك بفعل النشاط السياسي الذي ظهر على إثر حرب 73 لفض

---

[1] بسام الكعبي: أربعون عاما على المجزرة: تل الزعتر يقاوم التغييب، دار مجد للتصميم والفنون، حيفا، فلسطين، ط1، 2016 ص: 13

[2] المرجع نفسه، ص: 14-15

[3] سعاد زواوي، عبد المجيد بن عدة: انعكاسات اتفاقية كامب ديفيد 1978م على الصراع العربي الإسرائيلي وعلى القضية الفلسطينية مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية للأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور بالجلفة، الجزائر، مج 13، ع 01، السنة 13، جانفي 2021، ص: 598

النزاع العربي الإسرائيلي، حيث أتى « توقيع الاتفاقية على خلفية أحداث تاريخية مهمة بدأت بحرب أكتوبر 1973م ونتائجها وتداعياتها خاصة الحظر العربي لتصدير البترول، والتأهب النووي الذي أعلنته الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي ومن ثم الاتفاق المشترك بينهما على الدعوة إلى مؤتمر جنيف في نهاية عام 1973م»[1] وعليه فقد كان هذا الأخير « تمهيدا للزواج المسيحي الذي عقد بين الرجعية العربية والصهيونية العالمية والذي تمت زفته في زيارة القدس والتوقيع على اتفاقيات (كمب ديفد)»[2] التي أدت إلى خروج مصر من الإجماع العربي وذلك وفقا لمقررات الجامعة العربية عام 1950 وأيضا لمقررات قمة الخرطوم عام 1967، وفقدان الحل العسكري للقضية الفلسطينية، لأنه من نتائج الاتفاقية قيام إسرائيل بإتباع سياسة قبضة الحديد للتخلص نهائيا من منظمة التحرير الفلسطينية من خلال الهجوم على أكبر معاقلها في لبنان[3].

وعلى هذا الأساس تم بعدها الاجتياح الصهيوني للبنان في 1982، أو ما يعرف" بالحرب الإسرائيلية – العربية السادسة" أو "الاجتياح الإسرائيلي الغادر للبنان"، الذي جاء في مسار تسوية كامب ديفيد « فالحرب الإسرائيلية على لبنان لم تكن لتحديد المقاتلين الفلسطينيين أو لكيفية خروج المقاتلين الفلسطينيين من بيروت، بل كانت على أساس رغبة إسرائيل في (...) هدم البنية التحتية لمنظمة التحرير الفلسطينية التي تعتبر عقبة رئيسية في طريق مخطط إسرائيل لحل القضية الفلسطينية على طريقتها الخاصة بما يضمن لها الاحتفاظ بالأراضي العربية المحتلة»[4]، أي أن الهدف من ذلك هو اقتلاع منظمة التحرير الفلسطينية من لبنان.

[1] المرجع السابق، ص: 599

[2] محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي (مقالات نقدية)، ص: 12

[3] سعاد زواوي، عبد المجيد بن عدة: انعكاسات اتفاقية كامب ديفيد 1978م على الصراع العربي الإسرائيلي وعلى القضية الفلسطينية،ص: 607

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ويكون الختام بأبشع مجزرة من المجازر همجية في القرن العشرين مجزرة "صبرا وشاتيلا" « المجزرة الدموية التي خطط لها وزير الدفاع الإسرائيلي أريئيل شارون، ورئيس هيئة الأركان العامة الجنرال رفائيل (رفول) إيتان وقام بتنفيذها ميليشيا القوات اللبنانية وغيرها من الميليشيات والعناصر المؤازرة لها»[1]، التي كانت تهدف أيضا إلى القضاء على المقاومة الفلسطينية و تهجير جماعي للفلسطينيين من بيروت ولبنان وتشتيتهم.

يلخص القاص عبد الملك مرتاض كل تلك المجازر في مقدمة قصته "بركة الدم" قائلا: «أبو حرب اسمك. اسم أطلقوه عليك أيام الحرب. ليس مهما الاسم، حتى أبوك الذي سماك لا تعرفه. أحرقوه في مذبحة دير ياسين. وأمك أصيبت في سبتمبر. وأخوك في تل الزعتر.. وأختك ستصاب في صبرا وشتيلا ... والبقية تأتي...»[2].

انطلاقا من المقطع القصصي واستنادا إلى ما تقدم يستطيع القارئ الباحث المتتبع لتلك المجازر وتواريخها أن يكتشف فشل السياسة العربية ونجاح السياسة الإسرائيلية التي استطاعت أن تشتت العرب وتدخلهم في صراعات و حروب أهلية دامية، وأن تغتصب أرض المقدس على مرآى من أعينهم، يقول القاص الطاهر وطار في قصة "أنف حنان":

« طالعة من بيت أبوها.. طالعة من بيت أبوها.

أدخلوني غرفة مستطيلة، لا يزيد طولها عن ثلاثة أمتار، ولا يتعدى عرضها المتر الواحد وأجلسوني جنبه.

هذا عريسك يا حنان.

كانت حنان ترتدي ثوبا ضيقا جدا، يغطي نصف صدرها ونصف فخذيها، نصفه أحمر ونصفه الآخر أخضر، أما رأسها فتغطيه قطعة قماش من حرير، سوداء براقة»[3].

---

[1] بيان نويهض الحوت: صبرا وشاتيلا أيلول 1982، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لبنان، ط1، ابريل 2003، ص: 04

[2] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 73

[3] الطاهر وطار: يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013، ص: 22

فحنان هي فلسطين التي زفها العرب داخل المؤتمرات ومن خلال معاهدات السلام للكيان الصهيوني، بثوبها الضيق الذي يدل على خريطتها و مساحتها- رقعتها الجغرافية- التي تقلصت بفعل استحواذ الكيان الصهيوني على أراضيها.

إن القصة في مجملها تسلط الضوء على الحركة الصهيونية التي تعد واحدة من أخطر الحركات السياسية والثقافية والدينية التي تأسست في القرن التاسع عشر بهدف إنشاء دولة يهودية في أرض فلسطين، حيث توصف بأنها « حركة سياسية عنصرية متطرفة ترمي إلى إقامة دولة لليهود في فلسطين تحكم من خلالها العالم كله»[1] والتي قادتها مجموعة من الشخصيات البارزة في الساحة السياسية الإسرائيلية، يقول القاص:

« هيهيهي يا أخ موشي (...)

هيهيهي يا أخ بن غوريون (...)

هيهيهي يا أخ غولدا مائير (...)

هيهيهي يا أخ اسحاق رابين (...)

هيهييهي يا أخ نتانياهو (...)

هيهييههي يا أخ براك (...)

ما الأمر يا ناس؟ هيهيههي يا أخ سي شارون.

في تلكم اللحظة، اهتزت حنان، تحاول تحدي السلاسل والنهوض، صارخة كأنها مطعونة.. يا أولاد الكلب من قال لكم زوجوني؟

تتزوجنيه رغم أنفك يا حنان.. وطالعة من بيت أبوها... طالعة من بيت أبوها»[2].

---

[1] مانع بن حماد الجهني: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، مج 1، دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع الرياض، ط 4، 1420هــ، ص:518

[2] الطاهر وطار: يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس، ص: 31-32

نلاحظ من خلال المقطع القصصي أن القاص يركز بشكل أساسي على القادة والزعماء الصهاينة والمؤسسين البارزين للحركة الصهيونية السياسية، بدءا بموشيه دايان الشخصية الأولى التي هيأت الظروف المناسبة لإنشاء دولة الكيان الصهيوني على أرض فلسطين كما أنه أدى دورا كبيرا للتحضير لزيارة السادات إلى القدس في عام 1977 بوصفه وزيرا لخارجية الكيان الصهيوني في تلك السنة، وقد اشترك في إنجاح مؤتمر كامب ديفيد وقيادة المفاوضات حتى توقيع المعاهدة[1].

مرورا بن غوريون الذي يعد المسؤول الأول عن طرد العرب الفلسطينيين والمؤسس الرئيسي للكيان الصهيوني فقد « أدى دورا أساسيا في إنشاء الكيان الصهيوني في فلسطين خلال فترة الانتداب البريطاني عليها (1918-1948)، وبدور آخر مماثل في إقامة إسرائيل»[2] فهو الذي أخرج دولة الكيان الصهيوني إلى حيز الوجود وهو الذي جمع الشعب اليهودي في إسرائيل، وقد أفرد في أغلب تصريحاته تبريرات لمعظم المجازر وعمليات الطرد التي قام بها ووصفها بالعمليات البسيطة من أجل تطهير أرض إسرائيل من العرب الفلسطينيين لإقامة إسرائيل، فلو أنه لم يطبق سياسة "الترانسفير" أي تهجير وتفريغ القرى الفلسطينية من سكانها و"التطهير العرقي" لكان إقامة إسرائيل مستحيلا[3]، وتأكيدا لخطاباته وتصريحاته، حيث قال في خطاب له في أول يوم لقيام إسرائيل في 14 أيار 1948: « ليست هذه هي نهاية كفاحنا.. بل إننا اليوم قد بدأنا.... وعلينا أن نمضي لنحقق قيام الدولة التي جاهدنا في سبيلها ..... من النيل إلى الفرات»[4]، وقال أيضا في تصريح لوفد من طلبة الجامعة العبرية في عام 1950: « إن هذه

---

[1] ينظر الحسيني الحسيني معدى: موشي ديان قصة حياتي، ص:06

[2] غيرشون ريفلين، إلحانان أورن: دافيد بن غوريون يوميات الحرب (1947-1949)، تر: سمير جبور، مراجعة وتقديم: صبري جريس مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لبنان، ط1، 1993، ص:XIII

[3] ينظر: عبد الله أحمد حسن عبد الله: المؤرخون الجدد والنكبة الفلسطينية 1948"بيني موريس أنموذجا"، مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية في شمال افريقيا، مخبر الدراسات التاريخية والأثرية في شمال افريقيا، جامعة ان خلدون، تيارت، مج03، ع02، سبتمبر 2020 ص: 344-345

[4] حسني أدهم جرار: نكبة فلسطين عام (1947-1948) مؤتمرات وتضحيات، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008 ص:12

الخريطة –يعني خريطة فلسطين المحتلة– ليست خريطة دولتنا، بل إن لنا خريطة أخرى عليكم أنتم مسؤولية تصميمها، خريطة الوطن القومي الإسرائيلي الممتد من النيل إلى الفرات»[1]، فإنه لم يعمل على طرد العرب الفلسطينيين فقط وإنما وقف سدا منيعا أمام عودتهم، حتى بعد انتهاء الحرب الإسرائيلية الأولى عام 1948.

ثم جولدا مائير التي قادت أعنف المعارك الدبلوماسية، ونشبت في عهدها حرب 1967 وحرب 1963، وتعد من أبرز زعماء الكيان الصهيوني بوصفها صاحبة أكبر الانتصارات الاسرائيلية أي نتائج حرب 67 [2].

ثم اسحاق رابين الذي يعد واحدا من أنصار" أرض إسرائيل الكاملة"، والذي سعى نحو تحقيق السلام مع الفلسطينيين؛ حيث توجه مباشرة إلى منظمة التحرير وعقد اتفاقية معها، بعد الاعتراف بها وهو بذلك قد خرج عن بديهيات العمل الصهيوني، فتجرد من الإيديولوجية الصهيونية الصرفة ونظر إلى المستقبل بعيون الواقع الصهيوني المؤدلج [3].

ثم بنيامين نتنياهو الذي تميز برؤيته الصارمة في العلاقات الخارجية وسياسته اتجاه الصراع الفلسطيني الإسرائيلي وبشدة مواقفه الدفاعية للكيان الصهيوني وتمسكه بالأراضي المسيطر عليها في الضفة الغربية والجولان المحتل[4].

وإيهود براك الزعيم الذي عكس وجهة النظر الإسرائيلية التي تبين أهمية الخدمة العسكرية لأي مرشح لدخول السياسة، حيث تعد تلك الخدمة الحافلة بالانجازات بمثابة دخول عالم السياسة فقد كان

[1] المرجع نفسه، ص: 13

[2] ينظر: جولدا مائير: اعترافات جولدا مائير، ص: 07

[3] ينظر: اسحاق رابين: مذكرات اسحق رابين (القسم الأول)، تر: دار الجليل، دار الجليل للنشر والدراسات و الأبحاث الفلسطينية الأردن، ط 3، 2015، ص08، و الواجهة الخلفية للكتاب.

[4] ينظر داني نافيه: أسرار حكومة بنيامين نتنياهو، تر: سعيد أبو فرخ، مركز جنين للدراسات الاستراتيجية ، الأردن، دط، أبريل 2000

قائدا لدورية رئاسة الأركان، شارك في حرب الاستتراف وعمليات السويس وسيناء والأراضي السورية ويعد أكثر وضوحا وحدة في مساره السياسي من سابقيه[1].

وصولا إلى آرييل شارون أبرز الزعماء الصهاينة.. فضلا عن أنه قائد القوات الإسرائيلية التي اجتاحت لبنان، والمخطط لمذبحة صبرا وشاتيلا.

وهم جميعا على اختلاف نزعاتهم السياسية يؤكدون أن اغتصابهم لفلسطين يشكل في حقيقته وواقعه المرحلة الأولى في برنامجهم الهادف إلى اجتياح الوطن العربي[2].

في مقابل السياسة العربية التي تفككت بفعل الانقسامات العربية المفتعلة وفي ظل الإيديولوجيات المستوردة؛ حيث إنه مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات تغيرت الظروف السياسية الاجتماعية في المنطقة العربية وتركزت السياسة العربية على الدفاع عن أمن الدول العربية المجاورة والحفاظ على استقرارها مما أدى إلى طغيانها على القضية الفلسطينية وضياع الأمل في القومية العربية، تصيح سيدتا صبرا و شتيلا في قصة بركة الدم قائلتين:

« العرب، أين العرب ؟ قالتها سيدة شتيلة: "وين العرب؟" (...) مناضلة صبرا تصيح في الأمة المتخاذلة "وين العرب؟" ولا من يجيبها»[3].

يجيب القاص مرزاق بقطاش في قصة جياد في حلبة ضيقة ضمنيا عن السؤال من خلال الحوار الذي جرى بين اللاجئ السياسي الفلسطيني وأحد الأفراد المشاركين في المؤتر العربي، والذي ورد بحسب الآتي:

« الكلاب...! الرجعيون...! (...)

- أرجوك.. لا تصرخ.. (...)

---

[1] ينظر: بن كسبيت وإيلان كفير: ايهود براك.. الجندي الأول رئيس الوزراء الإسرائيلي المحتمل، تر: بدر العقيلي ونور البواطلة، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، الأردن، ط1، 1999.

[2] حسني أدهم جرار: نكبة فلسطين عام (1947-1948) مؤتمرات وتضحيات، ص:12

[3] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 74-75

- الرجعيون..!

- اشرب..هدئ نفسك (...)

- عندما أراهم...أشعر أن كل شيء يصير أسود اللون

- أنا شخص يكره الرجعية.. والطغاة وكل ما هو قذر على الأرض العربية (...)»[1].

انطلاقا مما تقدم نلاحظ أن القصة تطرح مسألة "الرجعية العربية"، لنكتشف أن العرب قد انقسموا إلى قسمين، حيث إن الكولونيالية وما بعدها أدت إلى انقسام العالم إلى معسكرين اثنين اشتراكي/ رأسمالي اشتراكي يدعم تحرر الشعوب انسجاما مع شعاراته وأطروحاته الإيديولوجية ورأسمالي يشجع أعضاءه على التنازل عن الشكل المسلح للاستعمار سعيا إلى الإبقاء على ما أمكن من العلاقات التبعية الاقتصادية والثقافية. وأنتجتا ثنائية التقدمية/ الرجعية ، خرج المصطلح الأول "التقدمية" « من تحت عباءة الفكر الماركسي منذ انتصار الثورة البلشفية في روسيا في بدايات القرن الماضي وأخذ يضفي فلسفته المادية الجدلية على نقيضه فنعته بـــ"الرجعية" ذلك أن التفسير المادي للتاريخ وفقا لهذه النظرية ينتهي إلى الوصول إلى الاشتراكية ومن ثم تطبيق الشيوعية في سياق الحتمية التاريخية، في حين إن الرجعية تعاكس هذه الحتمية التاريخية وتعرقل مسارها لذا نعتها بـــالرجعية وانضوى تحت لواء هذا التوصيف الماركسي كل الأنظمة الرأسمالية والمحافظة في العالم ومن يسير في ركبها»[2].

وهو ما انعكس على دول العالم الثالث بصفة عامة، والعالم العربي منه تحديدا؛ حيث تبنت حركات التحرر العربية الايدولوجيا الاشتراكية وارتبطت أنظمتها منذ نشأتها الأولى بها، وأضحت « "التقدمية" رسالتها الإنسانية ومعيار حكمها على الأخر وأخذت تنعت الأنظمة العربية التي بقيت محافظة أو مرتبطة بالرأسمالية بـــ"الرجعية"»[3] ونتج عن ذلك ظهور دول تعتنق إيديولوجيات يسارية أو "دول تقدمية" ودول تعتنق إيديولوجيات يمينية أو "دول رجعية".

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 297-300

[2] عاطف الرفوع: الربيع العربي.. سقوط "التقدمية" وانتصار "الرجعية"!، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: www.ammonnews.net، اليوم: 04/03/2023، الساعة: 14:53

[3] المرجع نفسه.

والجدير بالذكر أن الترسيخ السياسي والثقافي لهاذين الخطابين في الساحة السياسية العربية بدأ في خمسينيات القرن الماضي مع بروز القومية العربية بوصفها « حركة تحرر عربي واعدة ضد هيمنة غربية مفترضة قادت إلى منح هذين المصطلحين بعدهما السياسي والإيديولوجي الصارخ»[1]، وشهدت بذلك مرحلة النصف الثاني من القرن الماضي صراعا عنيفا بين "أنصار التقدمية" و"أنصار الرجعية".

تعرف القومية العربية بأنها « حركة سياسية فكرية متعصبة تدعو إلى تمجيد العرب وإقامة دولة موحدة لهم على أساس رابط الدم والقربى واللغة والتاريخ وإحلالها محل رابطة الدين، وهي صدى للفكر القومي الذي سبق و أن ظهر في أوروبا (...) و لم تصبح تيارا شعبيا عاما إلا حين تبنى الدعوة إليها الرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر وسخر لها أجهزة إعلامه وإمكانات دولته»[2]، ارتبطت بالاشتراكية و أخذت تدور في فلك المعسكر التقدمي، في حين التجأت الرجعية إلى أحضان الرأسمالية الغربية وارتمت في أحضانها أمنيا وسياسيا وثقافيا، مما خلق حالة من الصراع بينهما. وأصبحت مصر والجزائر وسوريا والعراق وليبيا مهدا للتقدمية العربية، يقول القاص الطاهر وطار: « الجزائر، مصر سورية، بلدان تقدمية»[3].

يرى أنصار التقدمية أن الرجعية العربية « أحد أضلاع مثلث العداء مع الاستقلال الوطني والمقاومة وذلك وفقا لرؤية الرئيس جمال عبد الناصر الذي حدد أعداء القومية بكل ما تحمله من مضامين تتحدد في الوحدة العربية والاستقلال الوطني والمقاومة في الداخل ضد الاستغلال وفي الخارج ضد القوى المعادية لهذه القومية العربية في ثلاث قوى أو أطراف هي: الاستعمار الأجنبي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية (وريثة الاستعمار الأوربي)، والصهيونية العالمية وربيبتها المتمثلة في الكيان الصهيوني والرجعية

[1] عقيل عباس: الصراع مع المغرب: القديم الذي لا يمل تجديده، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: www.alarabiya-net اليوم:04/03/2023، الساعة: 14:41

[2] مانع بن حماد الجهني: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، ص:444-445

[3] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع..، ص: 77

العربية بقيادة المملكة العربية السعودية ودول الخليج التي تدور في فلكها»[1]، يقول القاص عبد الملك مرتاض: « (..) أمل لوته عمائم النفط. أحرقته دماء حمى الدولار.. لا، يا صبية مات الأمل بين ثنايا العمائم العربية»[2]، ويقول أيضا: « كل أصحاب العمائم العربية..هم جمهور متفرج.. جماهير..يخشون أن يسقطهم العملاق.. ثم ما ذنبهم؟ قتل النفط شهامتهم. لطخها بالدولار. ذوقهم عسيلاته في زريخ وباريس شلت أيديهم.. »[3]

يمكننا أن نلاحظ مما تقدم تأكيد كلا من القاص عبد الملك مرتاض و مرزاق بقطاش في قصتيهما على "الرجعية العربية" واستخدامهما لـــ "العمامة والعقال" للدلالة على ذلك، -فإضافة إلى مقاطع القاص عبد الملك مرتاض السابق ذكرها التي ورد فيها استعمال العمامة- يقول القاص مرزاق بقطاش على لسان اللاجئ الفلسطيني: « لقد صرت أكره العقال .. لم يعد يمثل الإنسان العربي الحقيقي»[4]، فقد تغيرت دلالتهما من رمز للشهامة والشرف، إذ كان العقال يحظى في الثقافة العربية البدوية التقليدية بمكانة رمزية بوصفه يرمز إلى الشرف والرجولة، ولأنه يعد تاج العرب ومحيط الشرف الملتوي، وقد اشتهر بلبسه كل من دول الخليج وبلاد الشام والعراق، فإنه في أي خصومة بين بدويين يسلب الطرف المنتصر عقال خصمه لتجريده من شرفه وإهانة كرامته ، ويعتقد أن العقال بعد الأربعينات من هذا القرن أي بعد حرب فلسطين أصبح رمزا للحزن والهزيمة الشنيعة للعرب بفلسطين، وبفعل عملية التحديث تراجع دوره وزالت الهالة التي تحيط به من قبل وانتهى دوره سياسيا و لم يبق إلا ديكورا تستعمله السلطة القائمة في عملية التكاذب المستمرة[5]، وأصبح بذلك رمزا للرجعية العربية، وأصبحت هذه الأخيرة من وجهة نظر التقدميين

---

[1] جمال زهران: الرجعية العربية وإعاقة التاريخ ومواجهة المقاومة...، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: al-binaa.com/archives/، اليوم: 04/03/2023، اليوم: 39: 15

[2] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 77

[3] المصدر نفسه، ص: 78

[4] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة،ص:300

[5] ينظر: سليمان الطعان: العقال والعمامة تدين العشيرة في سوريا، مجلة قلمون، المجلة السورية للعلوم الإنسانية، مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية، سورية، ع 13+14، ديسمبر 2020، ص: 89-103 (بتصرف)

« أشد خطورة على حاضر الأمة العربية ومستقبلها من الاستعمار والصهيونية والسبب في ذلك يرجع إلى أنها من داخلنا ولأنها أداة في أيدي الاستعمار والصهيونية لضرب الفكرة العروبية الوحدوية بل ضرب فكرة القومية فضلا عن أنها تقدم الدعم للاستعمار والصهيونية من مواردها مثل النفط والغاز بأبخس الأثمان»[1]، يقول القاص عبد الملك مرتاض: « القنابل الأمريكية. أموال النفط العربية. العرب تذل نفسها بنفطها»[2]، وتشير الدراسات إلى أن « السعودية قد قامت بفتح الباب واسعا أمام شركات النفط الأمريكية منذ الثلاثينيات لاستغلال واستثمار الكنوز الدفينة فيها»[3].

لكن المفارقة هي أن الخطورة لا تكمن في الرجعية العربية فقط، وإنما تكمن في القومية ذاتها بوصفها فكرة غربية، ويعد سبب انتشارها في العالم العربي هو سيطرة الغرب نفسه على العالم الإسلامي[4].

حيث يذهب البعض إلى أن مناداة عبد الناصر بالقومية سنة 1954 كان بإشارة من أمريكا كما بين مايلز كوبلاند –رجل المخابرات الأمريكي– ولقد كان لمناداته تلك أثرا بالغا في العالم العربي، فهو من مهد لانتشارها فيه، ولنجاح البعث وتغلغل الشيوعية وانحسار الاسلام من المنطقة كلها[5].

وأيضا بتشجيع من الاستعمار (الامبريالية)، فهو الذي « شجع الفكر القومي وعمل على نشره بين المسلمين حتى تصبح القومية بديلا عن الدين مما يؤدي إلى انهيار عقائدهم ويعمل على تمزيقهم سياسيا، إذ تثور العداوات المتوقعة بين شعوبهم المختلفة»[6]، يقول القاص الطاهر وطار في قصة "أنف

[1] جمال زهران: الرجعية العربية وإعاقة التاريخ ومواجهة المقاومة...، مرجع سابق ذكره.

[2] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 76

[3] حسني أدهم جرار: نكبة فلسطين عام (1947-1948) مؤتمرات وتضحيات، ص:10

[4] ينظر: عبد الله عزام: القومية العربية، Internet Archive، ص:20-30 ،كتاب متاح على الشبكة الالكترونية: http://archive.org، اليوم: 05/03/2023 الساعة: 26: 01

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص: 20

[6] مانع بن حماد الجهني: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، ص:447-448

حنان": « إن عدونا يهدف أول ما يهدف إلى زعزعة أنظمتنا العتيدة»[1]. وبالتالي فإن نشأة القومية العربية

في بلاد العرب والمسلمين كان « هدما مرسوما ومخططا دقيقا من قبل أعداء الإسلام هم اليهود والنصارى الذين أدوا دورا بارزا في تمزيق الأمة الإسلامية وجعلها دويلات متناحرات متقاتلات بعضها مع بعض لها حدود جغرافية ولها تشريعات وقوانين ودساتير على أساس القومية العربية والسياسية»[2] وهو ما وقع بالفعل ولاحظناه انطلاقا مما تقدم.

على هذا الأساس نلاحظ أن القاص السعيد بوطاجين في قصصه يفضل استخدام لفظة "الأمة" التي وردت في قصتيه "الوسواس الخناس" و "لا شيء"، بأسلوب التناص القرآني كما جاء في قوله تعالى: {كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله} [سورة آل عمران الآية 110]، بوصفها سلوكا مشتركا يجمع بين مجموعة من الأفراد، لأن « الأمة سلوك ثقافي مهما كان نوعه، ديني أو إيديولوجي.. يجمع مجموعة من الدول مع بعضها البعض تحت إطار أو تسمية واحدة»[3].

على عكس القومية التي تعني « تجمع إنساني، شأنه شأن العشيرة والقبيلة، يربط أفراده رباط اللغة الواحدة واللسان الواحد وتجمعهم بالتالي طريقة واحدة في التفكير وأسلوب واحد في التعبير وهو ما جاء في قوله تعالى:{ وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم} (إبراهيم، 04)، لهذا يمكننا أن نقول "القومية العربية" ونقصد بها مجموعة من الشعوب الناطقة بالعربية لاشتراكها في لسان واحد. فهذه المجموعة من الشعوب تشكل قومية واحدة هي "القومية العربية "»[4]. وانطلاقا من هنا يمكننا أن نلاحظ أن لفظة "الأمة" أشمل وأوسع من لفظة "القومية" التي لا تدل سوى على جماعة قومية أصغر نسبيا من الأمة، و لا تطمح إلى أكثر من الحكم الذاتي، مما أدى إلى تفكيك وحدة الأمة الإسلامية.

---

[1] الطاهر وطار: يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس، ص: 30

[2] محمد بن فهد المطيري: أثر القومية على العقيدة الإسلامية .. دراسة عقدية تأصيلية، مجلة الدرسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مج 41، ع 06،يناير 2020، ص:3384

[3] محمد شحرور:الدين والسلطة قراءة معاصرة للحاكمية، دار الساقي، لبنان، ط1، 2014، ص: 236

[4] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

في الأخير يمكننا القول إن نظرة تأملية واحدة تكفي لتوصيف المسار السياسي العربي بأنه قائم على أفكار وإيديولوجيات مستوردة لا تمت بصلة إلى واقع المجتمعات العربية والإسلامية، وأن هذا النوع من الإيديولوجيات يستند أساسا على بيئة خارجية، مما أدى إلى تضارب و تناقض إيديولوجيات هذه التيارات السياسية في الوطن العربي و تحولها إلى أنظمة حكم، فالإيديولوجيات الثلاثة القومية، الليبرالية والماركسية إيديولوجيات غربية أسهمت في تأليف نسق العقل السياسي العربي وهو ما يؤكده "حسن حنفي" في قوله: «تحولت مساحة كبيرة من ثقافتنا المعاصرة إلى وكالات حضارية للغير، وامتداد لمذاهب غربية: اشتراكية، ماركسية، ليبرالية، قومية...»[1].

يقدم القاص الطاهر وطار تشريحا كاملا للسياسة العربية من خلال قصة "الحوت لا يأكل" التي تستعرض الواقع السياسي العربي المتأرجح بين الإيديولوجيتين الاشتراكية و الليبرالية وتأكيده على اختيار الطريق الثالث "لا شرقية ولا غربية" هذا الأخير الذي يعد « محاولة لتجاوز الأسلوب القديم للديمقراطية الاشتراكية وأيضا الليبرالية الجديدة، إنه استجابة جديدة براجماتية لما نواجهه من قضايا سياسية في عوالم اليوم»[2].

يرى أصحاب هذا الاتجاه أنه « يمكن أن يكون هو الطريق الوسط بين بديلين: البديل الأول هو أنساق للتنظيم الاقتصادي والاجتماعي (سواء كانت رأسمالية أو اشتراكية)، و البديل الثاني هو مبادئ لتخصيص الموارد (في السوق والدول) سواء من خلال النماذج الرأسمالية (كالنموذج الأمريكي في مواجهة النموذج الأوروبي)، أو طريق ايديولوجي وسط يقع بين اليسار القديم واليمين الجديد»[3].

---

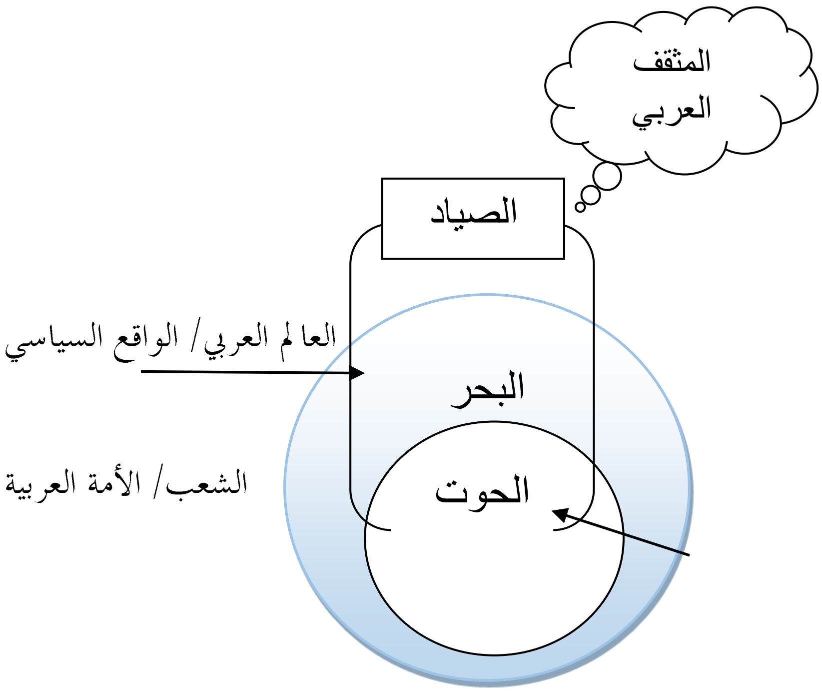
[1] حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1991،ص: 24

[2] صقر الجبالي، أيمن يوسف، عمر رحال: قاموس المصطلحات المدنية والسياسية، مركز إعلام حقوق الإنسان والديمقراطية "شمس" جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ط1، 2014، ص: 101

[3] المرجع نفسه، ص: 102

يلخص المخطط الآتي للقارئ/ الباحث محتوى القصة التي تدور حول الصياد، أو الموظف الذي يهوى ممارسة هواية الصيد في عطلة كل أسبوع هروبا من ضغوطات العمل، وعالمه الخاص (الصنارة

القارب، البحر، الحوت...)، والتي تعد إسقاطا واضح المعالم على الواقع السياسي العربي بكل تناقضاته وأحداثه الكبرى وهزائمه وانعطافاته:



إن الصياد/الموظف، بوصفه شخصية مثقفة تمتلك وعيا سياسيا وفكريا وحضاريا بما يحيط بالأمة العربية من هموم وقضايا سياسية واجتماعية، يمثل "المثقف العربي" الذي « يحقق غيابا لصالح السياسي»[1] في حين يمثل البحر العالم/ الوطن العربي وتحديدا الواقع السياسي العربي الغارق في الايديولوجيات الغربية والمنتقل من ايديولوجيا إلى أخرى، أما الحوت المصروع، فهو الشعب، إنه الأمة العربية المصروعة من الأنظمة العربية والمخذرة من قبل القادة والسياسين العرب، يقول القاص السعيد بوطاجين في قصة خاتمة

[1] محمد جابر الأنصاري: العرب والسياسة: أين الخلل؟ جذر العطل العميق، دار الساقي، لبنان، ط1، 1998، ص: 67

الآتي: « قادة العالم معتوهون والشعوب التعيسة تتقاتل إرضاء لهؤلاء المجانيين الذين يقودون الخليقة نحو ممالك الجنون»[1]، ويضيف أيضا: « الحرب قدرنا والمشرعون هم قادتنا الفاسقون»[2].

ينطلق القاص الطاهر وطار في تشريحه –للواقع السياسي العربي- من نتيجة مفادها أن السياسة هي الشيء الوحيد الذي لا يتقنه العرب، يقول:« وضحكت، حين خطر لي أن الشي الوحيد الذي لا ينجح فيه العرب هو السياسة. يقين أنه الميدان الأمثل الذي يلجأون إليه لكي يمارسوا أي عمل. كل السياسيين العرب فنانون مخفقون وجدوا ملجأ للتعنتر وإرضاء الذات في الحكم»[3].

تطرح –النتيجة- مسألة /إشكالية علاقة العرب بالسياسة، كما أنها تقوم بتغيير مسار القصة حيث إنها لا تقف عند تصوير الأوضاع السياسية العربية، ونقد القادة العرب المتخاذلين فقط، وإنما تهدف إلى إعادة قراءة ملف السياسة العربية، برؤية ومنطق جديدين، يربطان دروس تلك الهزائم بالواقع العربي المعاصر، وضرورة الاعتراف بحقيقة كوننا عرب لا نتقن السياسة بوصفها « فن الممكن، وفن التكيف مع الواقع من أجل تطويعه وتحسينه، وفن الأخذ والعطاء، وفن التشارك والتقاسم، فالسياسة بهذا المفهوم تبدو مفهوما بعيدا عن الخبرة السياسية العربية. فالعربي إما "مناضل" ضد الاستعمار والسلطة .. وإما متسلط مستبد في الغلبة، وإما مضطهد أو منفي في المعارضة، وإما صامت مقهور ضمن الأغلبية الصامتة في أكثر الأحوال»[4].

وعليه فإنه يتبين للباحث/ القارئ أن الاستعمار، والامبريالية والصهيونية، والمطامح السلطوية الفردية للقادة والسياسيين العرب، كانت أسبابا مباشرة في ضعف السياسة العربية وأدت إلى وقوع الأحداث الكبرى وأغلب الهزائم والانعطافات السياسية الرئيسة التي شهدها الوطن العربي، لكن الحقيقة هي أنه لو لم تجد هذه العوامل والظواهر التربة الخصبة لذلك لما تمكنت من الوصول إلى أهدافها، معنى

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 11

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الطاهر وطار: الشهداء ... يعودون هذا الأسبوع، ص: 64

[4] محمد جابر الأنصاري: العرب والسياسة: أين الخلل؟ جذر العطل العميق، ص:38

ذلك أنها لم تكن هي الأسباب الرئيسة، وإنما كانت الغطاء الذي يضمر خلفه حقيقة أن الساسة العرب يعانون من "الشيزوفرينيا" أي حالة فصام بين الخطاب السياسي وبين السلوك السياسي، يقول السعيد بوطاجين: « كان عبد الوالوا يتفرج على ذلك النظام الخارق، يرى عناق الطيور والحيوانات والذباب

ويبتسم مقدرا عظمة تلك الكائنات المزهوة ، بعيدا عن دنيا المصابين بالشيزوفرينيا»[1] والمتتبع للأحداث يمكنه أن يدرك ذلك انطلاقا مثلا من سعيهم نحو الوحدة العربية ثم خوضهم أبشع حروب التجزئة توقيعهم على مواثيق التعاون والعمل المشترك ثم بذل البعض منهم أقصى جهده من أجل الالتفاف عليها وخرقها، ... وغيرها من السلوكات المضادة لخطاباتهم.

يذهب صاحب كتاب "العرب والسياسة: أين الخلل؟" إلى أن الحل للأزمة السياسية العربية يكمن في الاعتراف بتواضع أنها بدأت في تاريخنا قبل الامبريالية والصهيونية بقرون وما تفعله هذه القوى في الواقع هو استغلالها واستثمارها وتوظيفها لأبعاد تلك الظاهرة العربية الذاتية المترسخة، وليس في الانتقال من إيديولوجيا إلى أخرى فذلك لن يكون مجديا إذا لم نحقق الفهم المعرفي للمشكلة قبل كل شيء، معنى ذلك أن المخرج يكمن في تشخيص الظاهرة علميا ومعرفيا وتفكيك عناصرها قبل الانسياق وراء أية أدلجات أخرى للسياسة العربية بين سلطة ومعارضة[2].

فعلى كثرة الندوات والمؤتمرات السياسية التي شهدتها الساحة العربية فإننا لم نسمع عن ندوة علمية فكرية فلسفية متخصصة لدراسة الإشكال السياسي العربي، حيث كان جل اهتمام القادة والسياسيين العرب، وتركيزهم منصبا على الجانب الاقتصادي، طالما أن الاقتصاد هو مقياس تقدم كل دولة، لكن المفارقة هي أن التقدم لا يكون إلا بالمعرفة وهذه الأخيرة هي أساس السلطة وعليه فلم تؤدي تلك الاجتماعات والمؤتمرات سوى إلى « إنتاج المشردين والخطب النووية والمشاريع الفتاكة»[3]، وأنتجت

---

[1] السعيد بوطاجين : وفاة الرجل الميت، ص: 41

[2] محمد جابر الأنصاري:العرب والسياسة: أين الخلل؟ جذر العطل العميق، ص: 08-09

[3] السعيد بوطاجين: السعيد بوطاجين خاتمة الآتي، ص: 11

ما أطلق عليه السعيد بوطاجين في قصصه "حضارة البراميل"، يقول في قصة تاكسانة بدية الزعتر، آخر جنة: « مجيء الحضارة حضارة البراميل قبل الطوفان والمسخ حضارة الدم»[1] ويقول أيضا: «حضارتهم براميل براميل»[2].

وهنا يظهر للقارئ/ الباحث بكل وضوح مدى التناقض في السياسة العربية المنتهجة التي ارتكزت على مبدأ اقتصادي يفترض ضمنا أن غاية الإنسان الكبرى هي تحقيق الربح والمصلحة الذاتية وهي غاية مادية صرفة، ولا بد للتخلص من هذا التناقض من تغيير بناء القيم السياسية بأسره، لأن التقدم لا يكون حقيقة أساسية إلا في فلسفة تؤمن بإمكانية التغيير وضرورته، والجدير بالإشارة إليه أنه يوجد هناك نوعان من التغير: التغيير بوصفه حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة ذات صبغة علمية، وتغيير آخر يوصف بأنه تغيير مفتعل أو متعمد، يتم فرضه على الواقع [3]، هذا الأخير هو الذي حدث في أغلب الدول العربية.

وعلى هذا الأساس ينبه القاص السعيد بوطاجين إلى دور الفلسفة المغيب في الثقافة السياسية العربية، ففي قصته "لا شيء" يشير إلى المؤتمر الفلسفي المنعقد في بلغاريا يقول: « وقالت الذاكرة: في سنة 1973 جمع مؤتمر فارنا ببلغاريا حوالي 1877 فيلسوفا، وكان عدد السوفييت 278 عضوا وضم الوفد الأمريكي 120 عضوا، ووفد اليابان وألمانيا الاتحادية 70 عضوا، و50 عضوا من فرنسا وتكون الوفد الانجليزي من 30 شخصا كمراقبين يمثلون مليارا ونصف مليار من العباد، ومن الوطن العربي جاء شخصان من مصر، أحدهما أستاذ في الفلسفة والثاني صحفي من جريدة الأهرام.. و لم أحضر أنا.

- أكيد أني لا أصلح للفلسفة»[4].

إن المؤتمر الذي أشار إليه القاص هو المؤتمر العالمي الخامس عشر للاتحاد الدولي للجمعيات الفلسفية الذي انعقد في فرنا ببلغاريا في عام 1973، الذي بلغ عدد المشتركين فيه 1877، والذي

---

[1] المصدر نفسه، ص: 18

[2] المصدر نفسه، ص: 21

[3] ينظر: فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص: 90-92 (بتصرف)

[4] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص: 130

يكشف عن تطور الفكر الفلسفي في مواجهة قضايا العصر من دولية وإقليمية، وقد كان الهدف منه تنبيه الإنسانية إلى حقيقة صراعها مع ذاتها، وتأكيد رسالة الفلسفة التي تسعى إلى تفجير الوعي الإنساني دون أن ترقى إلى مستوى التحكم في هذا الوعي، بوصفها تمثل الوحدة الكلية للمعرفة[1].

يكشف المقطع القصصي عن أمرين اثنين: يتمثل الأول في تقاطع تاريخ/ سنة انعقاد المؤتمر 1973 مع كلا من مؤتمر القمة العربية ومؤتمر عدم الانحياز اللذين انعقدا في نفس السنة، وقد كان الهدف منهما سياسيا-اقتصاديا أكثر منه إنسانيا.

أما الثاني فيؤكد غياب الأمة العربية عن مثل هذه المؤتمرات الفكرية والفلسفية مقارنة بنظيرتها الغربية، وتبنيها لمختلف الإيديولوجيات دون معرفة خلفياتها الفكرية ومرجعياتها الفلسفية؛ حيث إن « الإيديولوجية التي لا تتضمن -بصفتها أفكارا موجهة قوية- إلا مصالح عاجلة، فإنها وإن كانت محترمة لن تفتح الطريق لغير سياسة قصيرة محدودة المدى على قدر الشعارات التي دفعتها»[2]، وهو ما حدث مع الإيديولوجيات التي تبنتها دول العالم الثالث ودول العالم العربي عامة والدولة الجزائرية منها تحديدا.

2-3-2- مضمرات القضية الصحراوية:

تمثل القضية الثانية قضية سياسية إقليمية هي القضية الصحراوية التي تصنف من أقدم النزاعات السياسية الإفريقية التي خلفها الاستعمار وأطولها، فقد تحولت من تصفية الاستعمار،-في الصحراء الغربية- وحل لمشكلة الإقليم، إلى تفجير لصراع محتوم بين دول الجوار، وما زالت إلى يومنا هذا تستنزف الموارد والطاقات لإيجاد الحلول التوافقية بين المتنازعين عليها.

تتفق أغلب الدراسات على أن الاستعمار الإسباني هو سبب نشأة مشكلة الصحراء الغربية، حيث يرجع تاريخ القضية إلى سنة 1975 وتحديدا إلى "اتفاقية مدريد" أو ما تعرف بـــ"الاتفاقية

[1] ينظر: مراد وهبه: الفلسفة في مؤتمرات، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، دط، 1994، ص: 45

[2] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 84

الثلاثية الأطراف" التي تم توقيعها في 14 نوفمبر 1975، بين كلا من اسبانيا والمملكة المغربية وموريتانيا والتي تنص على انسحاب اسبانيا من الصحراء الغربية، التي تعد آخر مستعمرة في القارة الإفريقية وتقسيمها بين البلدين المجاورين بعد الإدعاء على ملكيتهما لها، فقد ذهبت كل واحدة منهما بالمطالبة بالصحراء الغربية على أساس « أنها جزء لا يتجزأ منها واعتبرتها المغرب امتدادا جنوبيا إقليميا لها

وموريتانيا امتدادا شماليا إقليميا لها»[1]، وعليه تم منح منطقة "الساقية الحمراء" للمملكة المغربية و"وادي الذهب" للجمهورية الموريتانية، هذه الأخيرة وتحديدا في سنة 1979 انسحبت من المنطقة لتسيطر المغرب فعليا على معظم مساحة الصحراء الغربية.

ولعل القاص عبد الملك مرتاض يعد القاص الوحيد من بين قصاص المدونة موضوع الدراسة الذي تناول/ طرح/ قضية الصحراء الغربية من خلال قصتيه " البحث عن الزمن الآخر " و "واحة الجماجم " تحكي الأولى قصة أحد المواطنين الصحراويين "عجوز" عاش مرارة الحياة جراء الاحتلال المغربي للصحراء الغربية الذي أذاقه وأذاق شعبه أبشع أنواع العذابات. أما القصة الثانية فتكشف عن الأسباب الكامنة وراء هذا الاحتلال.

يبين المقطع القصصي الآتي خلفية التراع بين سكان الصحراء الغربية والمغرب المتمثل في إصرار هذه الأخيرة على امتلاكها للصحراء الغربية وأنها جزء لا يتجزأ منها، يقول القاص: « كل شيء انتهى إلا أمرنا معكم.. أنتم مجرد قبائل. بدو. بدو رحل. رحل باستمرار. أرضكم لنا. نحن أولى بأرضكم منكم. لنا تسع وتسعون نعجة، ما تصنعون أنتم بواحدة؟ نغتصبها لكم، منكم. نصبح ملكا لمائة. نحن ملك. وأنتم قبائل رحل. تصبحون أنتم نحن. إرادتنا. إنما نحن لا نصبح أنتم. رفضنا. نحن لنا تسع وتسعون وأنتم لكم واحدة. شيء طبيعي أن تذوبوا فينا. تخدمون في قصورنا عبيدا كالسادة. وأموالكم لنا.

[1] محمد لحسن زغيدي: قضية الصحراء الغربية وحقها في تقرير المصير، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر 2، ع 22، ديسمبر 2013، ص:36

وأنتم لنا. ونحن لسنا لكم. وأرضكم أرضنا بفوسفاطها. وبحاركم بحارنا بأسماكها.. »[1] كما يكشف عن مطامع المغرب في إقليم الصحراء الغربية.

تذهب بعض الدراسات إلى أن هذه المطامع بدأت مع « بداية ظهور مؤشرات استقلال المغرب الأقصى، وتعود فكرة مطالبة المغرب بإقليم الصحراء الغربية تحديدا إلى شهر نوفمبر من عام 1955 عندا أعد حزب الاستقلال المغربي ما عرف بـــ "الكتاب الأبيض" الذي تبنته ونشرته الحكومة المغربية سنة 1960 والذي أكد على الحقوق التاريخية في بلاد شنقيط (موريتانيا) وحسب هذا الكتاب فإن مطالب المغرب تشمل جزءا من تراب الجزائر"بشار و تندوف" وجزءا من مالي والسنغال والكيان الموريتاني كله وإقليم الساقية الحمراء ووادي الذهب»[2] ، يقول القاص عبد الملك مرتاض في قصة "البحث عن الزمن الآخر": « أمس طلبوا بقطعة من الجزائر..

ثم طالبوا بموريتانيا..

وهاهم الآن يطالبون بالصحراء الغربية ..

وربما غدا بالسودان ومصر.. ما المانع؟ »[3].

وهو ما يؤكد إعراب المملكة المغربية عن نواياها لتوسيع أراضيها، أو ما أطلق عليه بـــ"النزعة التوسعية للمملكة المغربية" تحمسا لفكرة تحقيق مقاصد حدودية على حساب البلدان المجاورة القائمة على

---

[1] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 11

[2] مومن العمري: قضية الصحراء الغربية وانعكاساتها على الاتحاد المغاربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ع 12، 2011، ص: 22

[3] المصدر السابق، ص: 32

"مبدأ الحق التاريخي"، فهي لم تطالب بالصحراء الغربية فقط، حيث إنها طالبت الجزائر بمنطقة "تندوف" التي خلفت ما تعرف بـــ "حرب الرمال"1963[1] .

وأيضا بموريتانيا التي لم تعترف بها بوصفها دولة مستقلة ذات سيادة، وظلت تعدها جزءا لا يتجزأ منها وامتدادا إقليميا لها، حتى سنة 1969 أين اعترف الملك الحسن الثاني باستقلالها وأسقط "حق المغرب" في المطالبة بها[2].

ثم بالصحراء الغربية لاستكمال وحدتها، يقول القاص: « وتستكملون وحدتنا. الوحدة الترابية وحدتنا بدون حدود. نحن التاريخ العتيق الطامع. كل ما في إفريقيا الشمالية لنا»[3].

لكن أهم الأسباب في المطالبة بالصحراء الغربية تتمثل في سبب أساسي ورئيس هو الجانب/ العنصر الاقتصادي، بوصفها تعد من بين الأقاليم التي « تتميز بخاصيتين أساسيتين: الفوسفات والموارد البحرية، إضافة إلى معادن مهمة كالحديد جنوب السمارة والفحم الحجري على بعد 20 كيلومترا جنوب بوجدور، إضافة إلى احتمال اكتشاف ثروات بترولية مهمة بالمنطقة والغاز الطبيعي والنحاس واليورانيوم»[4] .

---

[1] للتوسع أكثر ينظر: محمد المختار الخليل، الحواس تقية، سيدي أحمد ولد الأمير: أزمة الصحراء الغربية: تطورات حساسة في ظل مواقف متباينة، ورقات تحليلية، مركز الجزيرة للدراسات، Al Jazeera Centre for Studies، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: http://studies.aljazeetra.net ، اليوم: 03/2023 /19، الساعة: 37: 07

[2] مسعود شعنان: نزاع الصحراء الغربية والشرعية الدولية: حقوق الإنسان وحق الشعوب المستعمرة في تقرير المصير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، فرع العلاقات الدولية، إشراف: أ/د إسماعيل دبش، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2007، ص:96

[3] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 12

[4] العربي بنرمضان: قضية الصحراء المغربية، عقدة التجزئة في المغرب العربي: رؤية مغربية، مجلة سياسات عربية، تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ومعهد الدوحة للدراسات العليا، ع23، نوفمبر 2016، ص: 78

وعليه يعد عاملا "الفوسفات و الثروة السمكية" من بين الثروات التي لم تُثِر إلا المزيد من الأطماع في المنطقة والسبب في استمرار القضية، فقد « قدر احتياط الفوسفاط في الساقية الحمراء بـــ 10 مليارات طن»[1]، إضافة إلى توفرها على واحد من أغنى أحواض السمك في العالم، يقول القاص عبد الملك مرتاض في قصة "واحة الجماجم": «الطمع يفسد الطبع. الفوسفاط والسمك»[2]، ويقول في موضع آخر: «المهم الجنوب المهم الفوسفاط والسمك. وأنتم لكم نعجة واحدة نضمها إلى نعاجنا. والفوسفاط يسيل لعابنا هو نفط الفقراء والسمك نتركه لأسيادنا أساطيلهم تصطاد»[3].

الجدير بالإشارة إليه أن الدراسات تصنف التراع حول الصحراء الغربية ضمن الصنف الثاني من التراعات الذي يقع بين الدول وحركات التحرر[4]، بوصف المسألة في جوهرها أصبحت نزاعا حول ملكية المنطقة بين المغرب – البوليساريو هذه الأخيرة هي اختصار للجبهة الشعبية لتحرير الساقية الحمراء ووادي الذهب التي تأسست في 10 ماي 1973، والتي تعد حركة تحررية قومية صحراوية تسعى إلى تحرير الصحراء الغربية من الاحتلال المغربي والممثل الوحيد للشعب الصحراوي. يتجلى لنا ذلك من خلال المقطع القصصي الآتي: « لو كان يعلم فقط أن أباه التحق بجيش التحرير الصحراوي، وذهب يخبط الطريق في هذا الليل البهيم .. إلى حيث يطاردهم و يطاردونه. كل يتحين بالآخر الموت. إنما موت من أجل شرف الحرية. وموت من أجل السمك والفوسفاط. موت أبطال. وموت طماعين»[5].

وأيضا من خلال الحوار الذي دار بين جنديين من الجيش المغربي، الذي ورد بحسب الآتي:

«– إنما متى سنرجع إلى أرض الوطن؟

---

[1] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962–1988)، ص:63

[2] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 09

[3] المصدر السابق، ص: 12

[4] مسعود شعنان: نزاع الصحراء الغربية والشرعية الدولية: حقوق الإنسان وحق الشعوب المستعمرة في تقرير المصير، ص: 89

[5] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 15

- اسكت لو يسمعك الضابط..
- في ما ذا أخطأت ..؟
- أرض الوطن.. فهذه الصحراء أيضا وطن.. هكذا(...)
- يقولون: بعد القضاء على المرتزقة (...)
- هل رأيتهم أنت ؟ (...)
- وهل العفاريت ترى؟ اسمع بالبوليزاريو فقط .. يقال أنهم كالشياطين لا يأكلون ولا يشربون يقطعون هذه الصحراء الشاسعة في ليلة واحدة على سيارات الأندروفير...

- ويلي عليك تقول أنت فاسي؟ تخاف من الذبابة جيش سيدنا فيه المدافع.. والأقمار الصناعية الأمريكية تتجسس لنا عليهم والطائرات تحمينا»[1].

والذي يعكس نظرة المغاربة للبوليساريو على أساس أنهم مرتزقة وعدم اعترافهم بها بوصفها حركة تحررية وممثل شرعي ووحيد للشعب الصحراوي.

أثناء تتبعنا لمسار القضيتين استطعنا أن نلاحظ أن القضيتين تتشابهان في جملة من النقاط، حاولنا أن نجملها بحسب الآتي:

[1] المصدر السابق، ص: 32-33

مواطن التشابه	القضية الفلسطينية	القضية الصحراوية
القضية	قضية مركزية ومحورية بالنسبة لاستقرار منطقة الشرق الأوسط	قضية مركزية ومحورية بالنسبة لاستقرار منطقة المغرب العربي
الاستعمار (القضيتين نتاج الاستعمار)	الانتداب البريطاني انسحاب المستعمر وبدل منح الاستقلال تم تقسيم المنطقة بين يهود وعرب	الاستعمار الاسباني انسحاب المستعمر وبدل منح المستعمر الاستقلال تم تقسيم المنطقة بين المغرب وموريتانيا
السيطرة الأجنبية (تتشابه القضيتان في أنهما تتعلقان بمناطق تخضع لسيطرة دول أجنبية)	فلسطين / الكيان الصهيوني	الصحراء الغربية/ المغرب
انتهاك حقوق الإنسان	مجازر و جرائم مروعة قتل تعذيب واغتصاب	قتل و اغتصاب
التشريد واللجوء	يعيش الملايين من الفلسطينيين في مخيمات	يعيش أغلب الصحراويين في

	للاجئين على حدود الدول المجاورة	مخيمات للاجئين بالجزائر
موقف الجزائر اتجاهها القائم على مبادئ الثورة التحريرية	تصفية الاستعمار الذي يتمثل في تقرير مصير الشعب الفلسطيني وتحريره	تصفية الاستعمار الذي يتمثل في تقرير مصير الشعب الصحراوي وتحريره
انعكاساتها	على الوحدة العربية	على الاتحاد المغاربي

الجدول 07: مواطن التشابه بين القضيتين الفلسطينية والصحراوية

نستنتج من خلال ما تقدم أن أهم نقطة مشتركة بينهما هي الاستعمار الذي يعد السبب الأول والعامل الأساس في نشوء القضيتين، حيث إنه « يقضي العرف الدولي أن المحتل، عند انتهاء الاحتلال العسكري، لا يغادر المكان قبل تسليم السلطات إلى السلطة محلية، تأخذ مسؤولياتها الإدارية والسياسية من أجل حماية السكان طبقا لتقليد يؤيده القانون الدولي أما إذا انسحب الجيش المحتل، بلا دف ولا زف فهذا يعني أن في القضية لغزا، إذ يبقى السكان في الحقيقة تحت رحمة من له سلاح، ومن باب أولى تحت رحمة من سلحه الجيش المنسحب»[1].

في الأخير يمكننا القول إن المدونات السابق ذكرها قد استطاعت أن تتمثل المراحل الثلاث للسياسة الخارجية الجزائرية، فقد مثلتا كلا من القضيتين: "الفلسطينية" و"الصحراوية" المرحلتين السياسيتين الأولى والثانية اللتين شهدتهما الجزائر، وأكدتا موقفها الثابت اتجاه قضايا التحرر ومساندة الدول في سعيها نحو تقرير مصيرها.

كما أنهما تعدان مرآة للصراعات الايديولوجية والتوترات الحادة التي شهدتها الدول العربية (دول المشرق/ المغرب العربي) من الداخل، وذلك في ظل غياب الحكومات الديمقراطية التي تمثلها وتمثل شعوبها

[1] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 105

وعدم وجود قرارات صارمة ومشاركات سياسية (اتحاد عربي / مغاربي) لتجاوز تلك الصراعات والخلافات، تأكيدا لموقف الطاهر وطار القائل بعدم إتقان العرب للسياسة. أما قصة "ليلة أفغانية" فتحيل إلى الفترة الثالثة – التي عرفتها السياسة الخارجية الجزائرية– وهو ما سنقف عنده في العنصر الآتي.

2-3-3- مضمرات القضية الأفغانية:

ما إن أصبحت الجزائر معزولة عالميا –بسبب الأزمة الداخلية – «حتى وجدت نفسها مضطرة، من ناحية أخرى، إلى التقرب إلى القوتين العظميين، مما جعلها تتنازل عن الكثير من مواقفها الخاصة ببلدان العالم الثالث، من ذلك أن الجزائر لم تحاول إدانة الغزو السوفييتي لأفغانستان، في حين أن الصحافة الجزائرية لم تشر حتى إلى الحادثة»[1]، الأمر الذي جعل القاص مرزاق بقطاش يسلط الضوء على الحادثة من خلال القصة السابق ذكرها ويكشف لنا بعض خباياها.

يعد الاحتلال السوفياتي لأفغانستان (1979-1989) استكمالا لفترة الحرب الباردة والصراع الدولي الدائر بين الكتلة الشرقية (الاتحاد السوفييتي) والكتلة الغربية (الولايات المتحدة الأمريكية) من أجل التطور في تصنيع الأسلحة النووية والسيطرة على منابع البترول ومصادر الطاقة في الشرق الأوسط الذي يعد عصب الحياة الاقتصادية[2].

تدور أحداث القصة حول مجموعة من المندوبين (مندوب من أعماق افريقيا (أنغولا) وآخر من شمالها (الجزائر)، ومندوبين من آسيا الوسطى (وتحديدا من أفغانستان)، وخطيب سوفياتي) اجتمعوا في لقاء ثقافي، لكنه وبسبب مناقشة مسألة سياسية ليست من مهامه تحول إلى لقاء سياسي، تتمثل هذه المسألة في "غزو الاتحاد السوفياتي لأفغانستان" التي شهدت تدهور العديد من العلاقات عبر العالم، يقول

[1] سيفيرين لابا: الإسلاميون الجزائريون بين صناديق الانتخاب والأدغال، ص: 36

[2] ميادة عبد الله محمد عبد الله الحلو: الاحتلال السوفيتي لأفغانستان 1979-1989، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة دمياط، مصر مج 10، ع 01، 2021، ص:213

القاص: « تصريحات تنبعث من أعضاء الوفد. يبدو عليها أنها تعالج موضوعا لا علاقة له البتة بعالم الثقافة»[1].

فبين معايشة للواقع تارة وبين التهويم تارة أخرى نجد أن القاص قد اشتغل على محورين متلازمين ومتقاطعين في الآن ذاته، تمثل الأول: في ترجمة القصيد السمفوني "في سهوب آسيا الوسطى"(1880م) للمؤلف الموسيقي الروسي ألكسندر بورودين (1843-1887) من الفن الموسيقي إلى الفن القصصي.

إذ يصف المؤلف في هذا القصيد قافلة تسير في الصحراء قادمة من الشرق عبر سهول القرغيز (جمهورية قرغيزيا في الجزء الشرقي من آسيا الوسطى، تشترك حدودها الشرقية مع إقليم تركستان الشرقية، ومن الشمال جمهورية كازاخستان، ومن الغرب جمهورية أوزبكستنان، ومن الجنوب الغربي

جمهورية طاجكستان وتحيط بكل حدود قرغيزيا بلدان ذات غالبية إسلامية) التي تمثل جزءا من الأراضي الآسيوية في روسيا، تحمل التوابل والاسلحة والأقمشة والسجاد وغيرها، يرافقها حشد من الجنود الروس المدججين بالأسلحة لحمايتها من هجمات قطاع الطرق[2]. يقول القاص: « أشعر فجأة أن هناك ما يشبه رائحة قادمة من سهوب آسيا الوسطى. توابل ومذاقات حريفة تتمازج فيما بينها. أردية من الوبر وألبسة صوفية تتعانق مع ما ينبعث من أبدان الرجال المسافرين ومن القوافل. أتساءل في قرارة نفسي عن مصدر الرائحة. ما العلاقة بينها وبين الجملة الموسيقية التي مافتئت تتكرر في وجداني منذ حين؟ وأتذكر على التو أن الجملة الموسيقية هي اللازمة التي بنى عليها الموسيقار الروسي ألكسندر بورودين معزوفته السمفونية "في سهوب آسيا الوسطى"»[3]. ويقول أيضا: « نغمتان موسيقيتان: تترددان بهدوء ثم تنداح السهوب أمامي: جنكيتر خان، تيمور لنك، السلاجقة، التتار، المغول، الإمام شامل، جمال الدين الأفغاني، ثم يجيء الزليج الأزرق، ذلك الذي ما انفك يبقع المعابد والأماكن المقدسة في سمرقند وخوارزم وتخوم الصين»

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 461

[2] محمد الملاح، عزيز ماضي، تيسير طبيشات: القصيد السمفوني "في سهوب آسيا الوسطى" للمؤلف الموسيقي الكسندر بورودين "دراسة تحليلية"، المجلة الأردنية للفنون، كلية الفنون، جامعة اليرموك، مج 08، ع 02، 2015، ص: 148

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 457

ذلك أن، جوهر هذا العمل هو نتاج إدماج فكرتين موسيقيتين رئيسيتين، تحمل الأولى نفحة دينية تعود بأصلها إلى شرق آسيا، تمثلت في لحن ذي طابع شرقي، يعبر عن مسير القافلة في الصحراء، أما الثانية فتقوم على فكرة موسيقية تسودها الملامح الروسية بشكل رئيس، تعبر عن مرافقة الجنود الروس للقافلة وحمايتها.

وهو ما يعد –القصيد السمفوني في سهوب آسيا الوسطى- بمثابة استشراف لما حصل في أفغانستان؛ حيث إن حكومة هذه الأخيرة قد استغاثت بحكومة الاتحاد السوفياتي وطلبت مساعدتها في المجالين العسكري والاقتصادي وهو ما يصرح به الخطيب السوفياتي أثناء اللقاء الثقافي قائلا أن القوات العسكرية الروسية موجودة في أفغانستان للمساعدة فقط، يقول القاص:« آه، ها هو يتجرأ على القول بأن قوات بلده العسكرية موجودة لدى الجار لكي تعينه، أجل لكي تعينه فحسب!»[1].

في حين ارتبط الثاني: بعرض ردود فعل المندوبين المجتمعين في السهرة الثقافية السياسية حول "الغزو السوفياتي لأفغانستان"، التي وصفها القاص بـــ"الجعجعة السياسية" ، لكونها تكشف عن الجانب المخفي والمضمر في الحياة السياسية، وذلك لعدم استطاعة/ قدرة/ تمكن المندوبين الأفغانيين تحديدا من الحديث بصراحة وشفافية ومصداقية عن الغزو السوفياتي لبلدهم وإدانتة، خصوصا بعد التصريح الذي قدمه الخطيب السوفياتي، والذي أكده الناطق الرسمي باسم أفغانستان « الذي يرى أن بلده لم يقع تحت وطأة أي غزو من أية قوة أجنبية كانت»[2] وهو ما يتجلى لنا من خلال المقطع القصصي الآتي: « الخطاط العجوز يبدو الآن مهتما بما يقال في الجانب الآخر من القاعة الفسيحة. يستحيل عليه أن يبقى على الحياد. بلده يوجد في هذه اللحظة بين شدقي خطيب سوفياتي ألقى الروع في قلوب الحاضرين. ما قاله هذا الخطيب على التو ينضح كذبا ونفاقا. في مقدور كل واحد منا أن يرى لون الكذب نفسه...يا

[1] المصدر السابق، ص: 461

[2] المصدر نفسه، ص: 462-463

لهذه الكوميديا التي يتفرج عليها العالم الحديث! الخطاط العجوز يميل على صاحبه ويوشوش في أذنه بعض الكلمات. صاحبه لا يعلق على كلامه لأنه في حالة عجز»[1].

انطلاقا مما تقدم يتبين للقارئ/ الباحث عدم قدرة المندوبين الأفغانيين على التعليق أو الرد على ما صرح به الخطيب السوفياتي، والناطق الرسمي باسم بلدهم. وكشف حقيقة الغزو السوفياتي الذي لم يكن من أجل مساعدتهم، وإنما رغبة منه في تأمين حدوده المترامية الأطراف مع دول آسيا الوسطى إضافة إلى سعيه في « القضاء على التراث الثقافي لأفغانستان وسلب ثرواتها التاريخية ونظام التعليم فيها والسيطرة على مواردها الطبيعية وثرواتها القومية»[2].

ثم إن القاص لا يقف عند ذلك فقط، وإنما يتجاوزه إلى طرح علاقة السياسة بالفن من خلال عودته إلى الحضارة الإسلامية في عصورها الذهبية وتوظيفه لقصة الخطاط الشهير الوزير ابن مقلة (328-272هـــ) الذي يعد من أشهر الخطاطين ومهندس صناعتهم، في العصر العباسي، فقد كان وزيرا وأديبا وشاعرا مبدعا وناثرا بليغا. لكن السياسة لعبت لعبتها معه فبرغم كل مكانته وفضله على الخط العربي إضافة إلى كونه استوزر ثلاث مرات لثلاثة من الخلفاء العباسيين (المقتدر بالله، القاهر بالله الراضي بالله) إلا أن نهايته كانت من أبشع النهايات التي يمكن أن يعيشها فنانا، يقول القاص: « فلأترك نغمات بورودين تتحرك على هواها في أصقاع نفسي. ها أنذا أميل قليلا. يا الله؟ ما ذا أرى؟ خط عربي جميل يحمل البسملة على متنه: بسم الله الرحمن الرحيم! هذا العجوز خطاط فنان إذن!(...) أعود القهقرى صحبته إلى الحضارة الإسلامية في عصورها الذهبية. قد يكون الخطاط الشهير ابن مقلة. الفارق الوحيد بينهما أن مقلة هذا لعبت به السياسة. المغبون! ما الذي راح يفعله أوساط السياسيين؟ لقد استوزر عدة مرات وحافظ في نفس الوقت على أسلوبه الراقي في فن الخط حتى إنه لم يجد له نظير إلى حد الساعة (...) لكن حين أدبرت الأيام، لم يشعر أحد بالشفقة عليه. والعقاب الوحيد الذي كان من

[1] المصدر نفسه، ص: 461

[2] ميادة عبد الله محمد عبد الله الحلو: الاحتلال السوفيتي لأفغانستان 1979-1989، ص: 218

الممكن أن ينال منه إنما هو حرمانه من ممارسة فنه. ياللبؤس! ياللشناعة! وكان أن قطع أعداؤه يده العظيمة!»[1].

ترجع قصته إلى عهد الخليفة الراضي بالله تحديدا عندما حذره الوزير ابن مقلة من أن الأتراك سيستولون على العراق، وكتب منشورات ينبه فيها إلى هذا الخطر، ووشت به حاشية الخليفة فسجن لكن المنشورات بقيت تنتشر ليستيقظ أهل بغداد ويجدونها معلقة على المساجد ومسمرة على أبواب بيوتهم. فأمر الراضي بالله بقطع يده اليمنى ورميها في نهر دجلة. لكنه بقي يكتب بيده اليسرى، وازدادت المنشورات انتشارا، وأمر بقطع يده الأخرى، وفي بعض الروايات قطع لسانه، وهو ما حصل، لكن على الرغم من خسارته إلا أنه كلما أمعنوا في تقطيع أوصاله تصبح مناشيره وأفكاره أكثر انتشارا على أبواب أهالي بغداد، حتى تم قتله سنة 328 هـــ، وفي بعض الروايات موته في السجن[2].

وعليه فإن القصة في مجملها تضمر استبداد الحكام، وتكشف عن مصير المثقف الصادق في ظل الحكومات الاستبدادية، فالمندوب الأفغاني الذي يتقاطع مع الوزير ابن مقلة من خلال ممارسة فن الخط العربي، لم يتمكن من إدانة الغزو السوفياتي لبلده أثناء اللقاء الثقافي، وكشف المخفي خلفه، وإنما قام بذلك بعد انقضاء أشغال اللقاء ومرور شهر عليه، يقول القاص:« انقضت أشغال مجلسنا الموقر منذ شهر وعدت إلى بلادي. أقرأ في الأخبار أن جريدة ألمانية نشرت تصريحا مذهلا عن المندوب الأفغاني القادم من سهوب وجبالات آسيا الوسطى. صاحبنا هذا يندد تنديدا عنيفا بالقوة العسكرية السوفياتية التي جاءت تحتل بلاده متذرعة ببسط غطاء استراتيجي»[3]، وبعد أن طلب حق اللجوء السياسي من ألمانيا لأنه دون ذلك سيكون مصيره مثل مصير الوزير ابن مقلة.

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 460.

[2] ينظر: سليمان البسام: ابن مقلة و "عين" الحرية، مقال متاح على الشبكة الالكترونية:alqabas.com/article/ اليوم:2023/03/21، الساعة: 00:00سا. وينظر أيضا: بهار الدين:الوزير ابن مقلة أحد عمالقة الخطاطين في العصر العباسي، مجلة أدبيات، مج 11، ع 01، 2011.

[3] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 464

في الأخير إن ما يمكن الركون إليه هو أن المدونات القصصية المشتغل عليها في هذا المبحث وتحديدا النسق السياسي، كشفت لنا عن نسقين اثنين أحدهما ظاهر والآخر مضمر.

يتمثل الأول في "الايديولوجيا العامة" فقد تناولت القصص الايديولوجيات الثلاث التي سيطرت على الواقع العربي عامة والجزائري منه تحديدا، المتمثلة في: "القومية"، "الاشتراكية" و"الرأسمالية" التي تبناها القادة والسياسيين العرب، والتي أنتجت لنا إنسانا مقهورا وكونت « مواطنا سلبيا مهزوما داخليا اتكاليا. مواطن رعوي يقتات على الريع وهو استمرار لطبقات السلطة التي تستمد نظامها الرعوي المرجعي»[1] من تلك الإيديولوجيات.

الأمر الذي دفع بالقاص السعيد بوطاجين إلى خلق شخصية "عبد الوالوا"(عبد اللاشيء) بوصفها «شخصية مجبولة من هم البلاد العربية قاطبة»[2]؛ حيث إنه في ظل تلك الإيديولوجيات التي تحولت إلى أنظمة حكم في أغلب الدول العربية، فقد المواطن العربي عامة والجزائري منه تحديدا مواطنيته، هذه الأخيرة التي تعد شكلا « من أشكال الهوية السياسية التي تمنح الأفراد مجموعة من الحقوق والواجبات الاجتماعية داخل الجماعات السياسية»[3]، يؤكد القاص نفسه ذلك من خلال قصصه، فيقول في قصة تفاحة للسيد البوهيمي « أنا الآن بلا أنا مواطن للتصدير»[4] وقول أيضا في قصة "سعال الكلمة" : «أنا مواطن لا شأن له لا بيت له لا أرض له ولا سماء»[5].

[1] اليامين بن تومي: أمراض الثقافة (قضايا التشويه الكبرى في الجزائر)، ص: 14

[2] الخير شوار إخوة النار (حوارات مع مثقفين جزائريين)، ص: 196

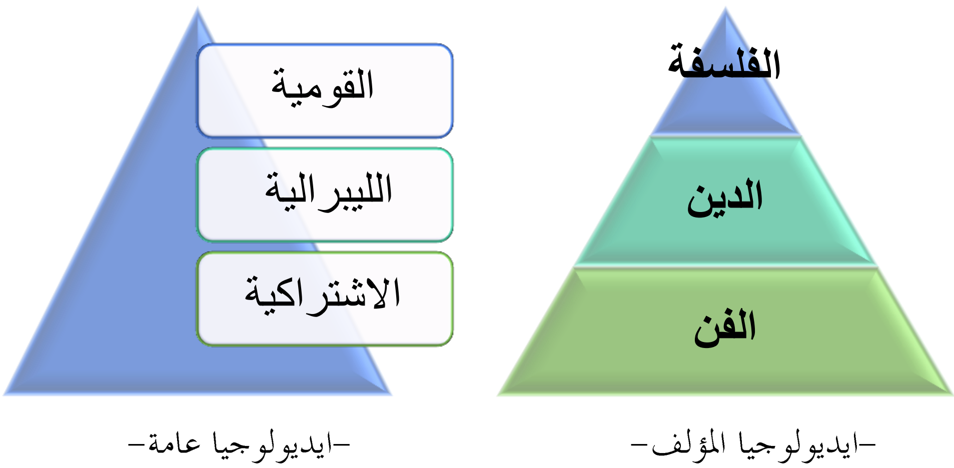
[3] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص:345

[4] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص: 101

[5] السعيد بوطاجين: تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة، ص: 131

ويعرفها – شخصية عبد الوالوا– بأنها ذلك « المواطن النبيه الذي لا يدعي شيئا ولا يطمح إلى مناصب ولا يريد سوى الحق والحقائق الخبيئة في الدساتير والقرارات والاجتماعات والشعارات الممتدة إلى عنان ما لا يمكن تخيله من عبث شامل يسمم كياننا»[1].

أما المضمر فيتمثل في "ايديولوجيات المؤلفين"؛ حيث إن كل قاص من القصاص الثلاث أثناء تناوله للنسق السياسي كان يطرح علاقة هذا الأخير إما بالدين (مع الطاهر وطار)، أو الفلسفة (مع السعيد بوطاجين)، أو الفن (مع مرزاق بقطاش)، وهو ما يمكننا أن نوضحه/ نبينه للقارئ/ الباحث في المخطط الآتي:



الشكل رقم (19): يكشف ايديولوجيات المؤلفين/ الايديولوجيا بين المعلن والمضمر

ثم إن اللافت للانتباه هو إجماع القصاص الثلاثة أثناء مقاربتهم للنسق السياسي على جملة من الأحكام نوردها بحسب الآتي:

[1] الخير شوار إخوة النار (حوارات مع مثقفين جزائريين)، ص: 196

القاص	الحكم/ الشهادة
الطاهر وطار	«السياسة فن، السياسة ممارسة سلبية للفن» (قصة الحوت لا يأكل، ص:69)
مرزاق بقطاش	«أوليست السياسة هي النفاق عينه» (قصة ليلة أفغانية، ص:462)
السعيد بوطاجين	«لا. السياسة جزء من النفاق» (قصة لا شيء، ص:124) « السياسة أكثر ضررا من الطاعون والسرطان والإيدز وقرحة الدماغ والأفكار والمدن والشياطين. السياسة فن الأغبياء والطماعين. السياسة هي الشيطان ذاته بربطة عنق وقصر عظيم (...) السياسة ملجا اللصوص والكذابين والمهزومين والمحتالين والقتلة. السياسة من الكبائر لا فرق بينها وبين أن تأكل لحم أخيك حيا» (قصة حد الحد، ص: 51-52)

جدول رقم08: يشمل جملة الأحكام والشهادات السياسية الواردة في المتن القصصي

انطلاقا مما جاء في الجدول نلاحظ أن هذه الشهادات والأحكام يربطها خيط مشترك واحد يتمثل في كون السياسة من منظورهم « ليست فن الممكن، ولا يمكنها أن تكون كذلك لأنها أقرب إلى الكذب والتزلف منها إلى الفن (...)،فهي ليست سوى أكاذيب وطنية ودولية يختلقها القادة والمسؤولون لتمرير مشاريعهم، أو للتغطية على إخفاقاتهم وأخطائهم، وهم يكذبون على شعوبهم وعلى الأصدقاء والأعداء لمقاصد تحددها السياقات والمنفعة»[1].

وكأنهم بذلك يؤكدون فكرة المنظرة السياسية "حنا أرنت" التي ترى أنه « إذا أردنا الحديث عن السياسة في عصرنا الحالي، علينا أن نشرع بالأفكار المسبقة التي نتبناها جميعا إزاء السياسية، بقدر ما لسنا من محترفي السياسة. ذلك لأن الأفكار المسبقة التي نتقاسمها جميعا، والتي تكون بالنسبة إلينا مسلمات والتي

[1] السعيد بوطاجين: مرايا عاكسة، ص: 27-28.

نستطيع الرجوع إليها بصفة مشتركة في محادثة دون أن نكون لا محالة مجبرين على شرحها مسبقا بالتفصيل، تمثل في حد ذاتها شيئا سياسيا بالمعنى الواسع للكلمة، بمعنى شيئا يكون جزءا متمما لميدان الشؤون البشرية التي نتحرك فيها يوميا»[1].

ولأن الفكرة المسبقة لم تصبح كذلك إلا لأنها « نجحت في الاندساس عبر الزمن دون أن نتفطن إليها ونأخذ حذرنا منها»[2]، فإن تلك الأحكام تكشف عن ظاهرة مزمنة أطلق عليها صاحب "كتاب العرب والسياسة أين الخلل؟" « بؤس السياسية في الوجدان العربي»[3].

إن ما يمكن الركون إليه في الأخير هو أن حضور النسق السياسي في المدونة القصصية موضوع الدراسة كشف لنا عن بذور التحول السياسي العربي عامة والجزائري من تحديدا، فقد استطاعت القصة القصيرة أن تعبر عن قضايا و طموحات السياسة التي تصطرع في الضمير العربي والجزائري على حد سواء، والتي لم يتمكن الفرد من تناولها بحرية في الكتابات السياسية المباشرة؛ حيث إنها واكبت مختلف التحولات التي شهدتها الدولة الجزائرية على المستويين السياسي الداخلي والخارجي، إضافة إلى تناولها لأهم القضايا السياسية الخارجية التي شغلت الأمة العربية وحتى الإسلامية، والتي لا زالت تشغلها مثل: القضية الفلسطينية والقضية الصحراوية والقضية الأفغانية، وهي بذلك فإنها سعت إلى إماطة اللثام عن الواقع السياسي العربي عامة ورصده بكل تناقضاته، وإنارة وعي هذا الأخير بحقيقة أوضاعه السياسية من افتقاد للحريات السياسية وممارسة شتى أساليب القهر السياسي عليه من قبل سادة قومه وحكامه الناتجة عن الممارسات الصدامية و الصراعات الإيديولوجية حول السلطة التي لم تجلب إلا مزيدا من تدهور الأحوال الاقتصادية والاجتماعية للشعوب العربية والإسلامية والشعب الجزائري منه تحديدا، وهو ما سنحاول الوقوف عنده في العنصر الآتي من البحث.

---

[1] حنة آرنت: ما السياسة، ص:28

[2] المرجع نفسه، ص:31

[3] محمد جابر الأنصاري: العرب والسياسة أين الخلل؟ (جذور العطل العميق)، ص:15

3-المضمر الاجتماعي:

يمثل المجتمع مجموعة « من الناس تربطها روابط ومصالح مشتركة وعادات وتقاليد وقوانين واحدة»[1]، ويعيشون في منطقة محددة، والطريقة التي يتفاعلون بها مع بعضهم البعض هي ما يعرف بـــ"النسق الاجتماعي" الذي يشمل تلك القيم والعادات والتقاليد والمبادئ المشتركة ومختلف التصورات الاجتماعية التي تشكل أساس التفاعل فيما بينهم.

ولكون النسق الاجتماعي يختلف من مجتمع إلى آخر، ويتأثر بعوامل مثل: التاريخ والدين والاقتصاد

والسياسة والثقافة ، فإنه يمكن فهم المجتمع « من وجهة نظر الدراسات الثقافية على أنه نظام غير مستقر من الاختلافات الخطابية التي من خلالها تمثل الهويات السوسيو-سياسية تمفصلا عرضيا مفتوحا على المقولات الثقافية والسياسية»[2].

يرى مالك بن نبي أنه في بلد كان مستعمرا « تتجمع من الناحية الاجتماعية مشكلات العهد الجديد، والمشكلات الموروثة من عهد الاستعمار»[3] .

قد سبق و أن رأينا في المبحث السابق الظروف الاجتماعية التي عاشها المجتمع الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي، الذي أغلق عليه كل المنافذ التي تجعله يحيا حياة اجتماعية طبيعية، و العمل على إبقائه تحت

[1] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 396
[2] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص: 45
[3] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 39

القهر والذل والحرمان من أجل سلب ثرواته، وقد استمر ذلك إلى غاية الاستقلال، فعشية هذا الأخير وجدت الجزائر نفسها أمام وضع اقتصادي واجتماعي متدهور، يشير أحد الدارسين إلى ذلك فيقول: « حين الاستقلال، في شهر يوليو 1962 كانت الجزائر تعاني من إعاقات شديدة الوطأة. فقد كانت الحرب قاتلة وطويلة الأمد (نحو ثماني سنوات) وخلال عدة أشهر، ما بين كانون الثاني/ يناير- حزيران/ يونيو 1962، نفذت المنظمة العسكرية السرية، التي تضم أنصار الجزائر فرنسية، سياسة الأرض المحروقة وعاني الاقتصاد منها معاناة خطيرة وقبل الاستقلال بفترة طويلة تراكمت أمارات التفكك الاجتماعي، فالبطالة مهمة، وتضاعفت أعداد مدن الصفيح حول المراكز الحضرية ومنذ الخمسينيات كان الجزائريون يذهبون إلى فرنسا بحثا عن عمل لا يجدونه في بلدهم»[1].

إضافة إلى واقع الاستقلال وما بعده، وما أفرزاه من آفات مختلفة سياسية وثقافية واجتماعية أثرت سلبا على البناء الاجتماعي، فقد كان نتيجة القهر السياسي أن أصيب المجتمع بالركود والخمول وتدهورت حالة المجتمع، فتفشت الآفات الاجتماعية مثل الفقر والجهل وانتشرت البطالة والهجرة ومختلف مظاهر الجور الاجتماعي من قبيل التهميش والإقصاء، الاحتقار، الاستعباد، اللاعدالة... وهكذا حتى صار البعض يرى في «المجتمع مصطلحا أساسيا للتضمين والإقصاء، والتحالف والتعارض»[2].

ولأن الأدب يعد سلاحا فعالا في تغيير الواقع وتحديدا حين تكون مهمته تجسيد مشكلات العصر الجوهرية، فقد حاول القصاص الجزائريين تسليط الضوء على واقعهم بكل قضاياه وظواهره وإشكالاته وتصوير آلام شعبهم ومعاناتهم، وأيضا تجسيد ظروف المهمشين والمقهورين فيه، خلال المرحلتين الكولونيالة وما بعدها؛ حيث إن القارئ/ الباحث المتصفح للتجارب القصصية الآتية:[(قصة الخيبة الضائعون، مستنقع الندم) لعبد الملك مرتاض، (قصة حبة اللوز، قصة ممر الأيام، صحراء أبدا، زنوبة القبعة

[1] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988)، ص:11-12

[2] طوني بينيت ، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات تاثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي ص: .595

الجليدية، الدروب، البخار) للطاهر وطار، (قصة الجرح والأمل، من البطل؟، ابتسامة العمر، على مذبح الوعي أو المقيدون، الحمامات المهاجرة، الساهمة، الحاج زيتون، من وراء المنحنى) لزليحة السعودي (قصة على الشاطئ الآخر، الرصيف النائم، سمية، اللوحة، الثوب الأبيض، هؤلاء الناس، ابنة الأقدار تعويذة من الجنوب، طائر الجنوب، جحيم وذهب) لزهور ونيسي، (الجياد تعود من المعركة، كوزة قطاع الرجل المطلق، الفراشة، حانة في الطرف الغربي، الخروج من المنطقة الخطيرة) لمرزاق بقطاش (رائحة البصل الآمال الضائعة، لن يطلع القمر، المواجهة، ثمن الخطأ، رجل من عالم آخر، الهفوة الأولى المطاردة، حذاء الصوف، العربة) لجميلة زنير، (قصة أسماك البر المتوحش، باريس العري..وأشياء أخرى كاتيا.. متاعب الإقامة في العراء، لحظات باردة في يوم استوطنته الغربة، الوشم بالاسفلت في حضرة الوطن الهارب) لواسيني الأعرج، (قصة فصل آخر من انجيل متى) للسعيد بوطاجين] سيلاحظ أنها نصوصا محملة بهموم الذات /الكاتبة التي وجدت في الكتابة ملاذا للتعبير عن واقعها المرير وتعريته بكل ما حمله من أبعاد مشتركة للهموم الاجتماعية والفردية، وتحديدا منها ظاهرة "التهميش الاجتماعي" التي شهدها – ويشهدها– المجتمع الجزائري سياسيا واجتماعيا وثقافيا؛ حيث إنها قد انصرفت « إلى إبراز الواقع المعدوم المتجاهل للفئات الهامشية التي ترتبط بالأحداث اليومية ولا تتصدر الواقع اليومي ولا يعبأ بها المؤرخون للأحداث»[1]، معنى ذلك الالتفات إلى كل ما هو مهمش ومغيب في حياة الفرد الجزائري.

وعليه فإنه انطلاقا مما جاء في متونها –التجارب القصصية السابق ذكرها– يمكننا أن نقسمها بحسب ما عرضت له من قضايا وإشكالات إلى هامشين اثنين الأول اجتماعي (عام) والثاني نسوي (خاص) بوصفهما نسقين متداخلين يقومان على علائق متواشجة لا يمكن فصلها، إذ إنه لا يمكننا النظر لإشكالية المرأة (النسوي)، التي تمثل الهامش في المجتمعات البطريكية التي تبنى على الثقافة الأبوية/ الذكورية في مقابل الآخر/ الرجل الذي يمثل المركز، بمعزل عن المشكلات الاجتماعية الأخرى وبقية

[1] بوشليحة عبد الوهاب: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص: 125

هوامش المجتمع (اجتماعي)، مما يعطي للتجارب القصصية معناها الإنساني المنفتح على مختلف قضايا الحياة.

3-1- الهامش الاجتماعي:

يمكننا أن نقسم الهامش الاجتماعي نفسه إلى قسمين: قضايا و مهمشون، نتناول في القسم الأول قضايا الهامش وتمظهراته ونجملها في إشكاليتين اثنتين هما: الفقر والهجرة، أما الثاني فنتناول فيه المهمشون بوصفهم النموذج الإنساني المقصي أو المغيب أو المنبوذ والمقهور من قبل المجتمع أو السلطة، ونقصرهم على هامشين اثنين: الشباب والمثقف.

3-1-1- الفقر (Poverty):

عرف المجتمع الجزائري خلال المرحلتين الكولونيالية وما بعدها وصولا إلى العشرية السوداء استفحال ظاهرة الفقر وانتشارها، ويرجع ذلك إلى تظافر مجموعة من العوامل والأسباب، يقسمها الدارسون إلى «أسباب بيئية، أسباب سياسية و أمنية، أسباب اقتصادية وأسباب اجتماعية»[1]، لكن العامل الأول والأساس في ذلك يعود إلى الكولونيالية؛ حيث إن المتصفح لخارطة الفقر في العالم، والعالم الفقير منه تحديدا والجزائر خاصة، يكشف مجموعة من الدلالات ذات الأبعاد التاريخية التي ترتبط بالاستعمار إذ أن أكثر الدول التي تعاني -ولازالت- من هذه الظاهرة كانت إلى وقت قريب مستعمرة من قبل القوى الاستعمارية، التي ساهمت في نهب خيراتها، ومخزوناتها من طاقات وثروات على اختلاف أنواعها: طبيعية حيوانية، وحتى بشرية. إضافة إلى استحواذها على ممتلكات هذه الأخيرة، وتهميشها وإقصائها من السلم الاجتماعي.

من بين النماذج القصصية التي طرحت الظاهرة وسلطت الضوء على أسبابها ومدى تأثيرها على الفرد والمجتمع وكشفت لنا عن أهم الآفات و الجرائم الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية المتسببة فيها

---

[1] فضيلة تواتي: المقاربات النظرية لظاهرة الفقر (أسبابه، مشاكله، وقياسه)، مجلة أبحاث ودراسات التنمية الريفية، جامعة محمد البشير الابراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، مج 08، ع 02، ديسمبر 2021، ص: 340

نذكر: [(قصة المطلق، قطاع الرجل) لمرزاق بقطاش، (قصة رائحة البصل) لجميلة زنير، (قصة اللوحة) لزهور ونيسي، (قصة أسماك البر المتوحش، أحميدا المسيردي الطيب) لواسيني الأعرج].

ينظر القاص مرزاق بقطاش في قصته "المطلق" إلى ظاهرة الفقر من وجهة نظر إسلامية وينبه إلى مدى خطورتها على الفرد والمجتمع نظرا لما ينجر عنها من هلاك؛ حيث إنها تدفع به إلى كسب قوته بطرق غير مشروعة وحرام في كثير من الأحيان، يقول القاص على لسان السارد مفتتحا قصته: « أماه لقد أكلت سحتا في رابعة هذا النهار»[1]، ونعني بالسحت «المال الحرام وما خبث وقبح من المكاسب»[2].

لقد عرض الإسلام لمشكلة الفقر قبل أن تتطور إلى إشكالية تعاني منها أغلب دول العالم الثالث حيث تعده « الأحاديث النبوية آفة خطيرة يخشى سوء أثرها على الفرد وعلى المجتمع معا، على العقيدة والإيمان، وعلى الخلق والسلوك، وعلى الفكر والثقافة، وعلى الأسرة والأمة جميعا»[3]، وبلاء يستعاذ بالله

من شره، فعن أبي بكر، أن النبي صلى عليه وسلم، كان يتعوذ بالله منه، فيقول:« اللهم إني أعوذ بك من الكفر والفقر»[4].

وقد قرنه بالكفر في سياق واحد لأنه إذا انتشر واستفحل في المجتمع فإنه سيكون طريقا للكفر بوصفه يدفع بالفقير الذي يقع تحت وطأته إلى ارتكاب المعاصي والمحرمات التي يحرمها الشرع ويذمها المجتمع. وقد ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم أيضا حديثا نبويا ينص على ذلك، يعد بؤرة القصة ونواتها، وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 211.

[2] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص:1039.

[3] يوسف القرضاوي: مشكلة الفقر وكيف عالجها الإسلام، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط (جديدة مزيدة ومنقحة) 1985، ص: 14

[4] محمد ناصر الدين الألباني: ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المكتب الاسلامي، دط، دت، رقم الحديث (1210) ص: 172.

النص الحاضر	الفقر كفر
النص الغائب الحديث النبوي	عن أنس بن مالك رضي الله عنه، أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «كاد الفقر أن يكون كفرا»[1].

إن القارئ المتصفح للقصة يلاحظ أن القاص قد أورد الجملة الاسمية التي تتناص مع الحديث «الفقر كفر» ستة مرات (06) في المتن القصصي أي بنسبة 120٪[*]، نوردها بحسب الآتي[2]:

- «الفقر كفر...».
- «الفقر كفر..الفقر كفر..».
- «وهل لي بعد هذا الاكتشاف الخطير أن أخاف منها؟ الفقر كفر وكفى».
- «الفقر كفر، يا أماه، هذا هو المطلق، وهذه هي الثورة».
- «يا أماه، هذا أمر مؤكد، فهي لا تريد لي أن أطرق الأبواب، وأعلم الوجوه السمراء أن الفقر كفر».

وعليه يمكننا القول إنه إذا كان "الفقر" في نص الحديث النبوي كاد أن يكون أي أوشك وقارب على الوقوع، فإنه في القصة وقع وتحقق، وهو الاكتشاف الخطير الذي اكتشفه القاص ويحاول التنبيه إلى مدى خطورته.

الجدير بالإشارة إليه هو عنوان القصة "المطلق" وعلاقته بالمتن القصصي، الذي جاء مفردة معرفة تعني « ما لا يقيد بقيد أو شرط، غير مقيد، حر يتمتع بسلطة مطلقة»[3]؛ففي للوهلة الأولى يظن القارئ/

[1] المرجع نفسه، رقم الحديث (4148)، ص: 605.

[*] النسبة المئوية 120٪ هي حاصل=(06عدد تكرار الجملة في القصة ضرب 100، قسمة 05عدد صفحات القصة).

[2] ينظر: مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 212-213-214.

[3] عمر أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 1412.

الباحث أنه لا توجد علاقة بينهما، لكن المتمعن في المتن القصصي سيلاحظ أن القاص يقصد بالمطلق هنا المفهوم الإسلامي الثاني للفقر؛ حيث إنه للفقر من وجهة نظر إسلامية مفهومين هما[1]:

1- الفقر النسبي: للفقر مفهوم نسبي، فالشيء الأقل يعد فقيرا بالنسبة للأكثر، وفي هذا يعكس الفقر التفاوت في المدخول، والتفاوت في حد ذاته يعترف الإسلام به كسنة كونية إذ يرجع لاختلاف قدرات الأفراد، ومقدار ما يبذلونه من جهد وعمل صالح.

2- الفقر المطلق: وكما أن للفقر مفهوما نسبيا، فإن له مفهوما مطلقا، بمعنى عدم تمكن الفرد من إشباع حاجاته، ويعني الفقر في هذا الشأن عدم إمكان الفرد تحقيق حد الكفاية. هنا يمكننا أن نميز بين نوعين من الحاجات غير المشبعة، هما:

1- الحاجات الضرورية والأساسية **Basic Needs** تتمثل في الطعام والشراب واللباس والمسكن، التي تحفظ للإنسان مجرد حياته في الدنيا، ويطلق عليها "حد الكفاف".

2- الحاجات المعتادة التي تضمن للإنسان العيش المناسب في ظل الظروف الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتتمثل في كل ما تستقيم به حياته ويصلح به أمره ويجعله يعيش في مستوى المعيشة السائد ويطلق عليها "حد الكفاية".

والذي يؤكد لنا ذلك هو قول القاص : « يجب أن أقضي عليه. فالمطلق ليس أمرا هينا»[2] فالهاء هنا تعود على "الفقر"، وبالتالي فإنه يسعى إلى القضاء على الفقر بمعناه المطلق.

يقدم القاص نفسه من خلال قصته "قطاع الرجل" نموذجا واقعيا يجسد لنا ظاهرة الفقر وآثارها على الفرد وتحديدا الأطفال والمرأة، وهو ما نلمسه من خلال المقطعين القصصيين الآتيين[1]:

---

[1] ينظر: عبد الهادي علي النجار: الاسلام والاقتصاد (دراسة في المنظور الإسلامي لأبرز القضايا الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، دط، مارس 1983، ص: 136.

[2] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 213.

- « بربكم هلا نظرتم إلى هؤلاء الأطفال! المحظوظون منهم لم تمتلئ بطونهم إلا بالخبز والماء وبعض الطماطم التي سرقوها من السوق. حتى آباؤهم عاجزون عن إرسالهم إلى المدرسة لنقص ذات اليد».

- « وتلك المرأة التي تبيع جسدها هناك، في ذلك البيت الضيق الواقع على أطراف الزقاق، أتعرفونها؟ (...) ولكن لا سبيل لها إلى الأكل سوى أن تعرض بضاعتها الكاسدة».

يقسم القاص القصة إلى أربع شذرات سردية مرقمة ومعنونة جاءت بحسب الآتي: (1) حي قطاع الرجل، (2) الزانية، (3) الطفل، (4) الماندولينة. القاسم المشترك بينها جميعا هو الفقر وما أحدثه من تغييرات في كل واحد منها.

1- حي قطاع الرجل: قطاع الرجل هي أحد أحياء القصبة، يقول القاص: « خلاصة القول هي أنني زقاق طويل في قلب القصبة، أمتد من الجانب السفلي إلى غاية الجانب العلوي الواقع في الشرق»[2]

والميزة التي تميزه عن غيره من الأحياء هو الفقر المدقع و سكانه المهمشون يقول القاص: « العيش في حي قطاع الرجل أمر عادي جدا، بل إن هذا الحي لا يختلف في نظره عن بقية الأحياء الأخرى إلا بفقره»[3].

الغريب أنه بفعل الفقر فقد هيبته، فقد كان حيا عتيقا يمثل أحد الرموز التاريخية، يقول القاص على لسانه: « مدافع الغزاة الأسبان ما كانت لتنال مني. وهجمات السلب والنهب التي شنها الفرنسيون لم تترك بصماتها. غير أن هذه الحرب تركتني أتقوقع على نفسي لألوك أمجادي وتاريخي»[4] وتحول إلى

[1] المصدر نفسه، ص:326-327.

[2] المصدر نفسه، ص: 325.

[3] المصدر السابق، ص: 332.

[4] المصدر نفسه ، ص:326.

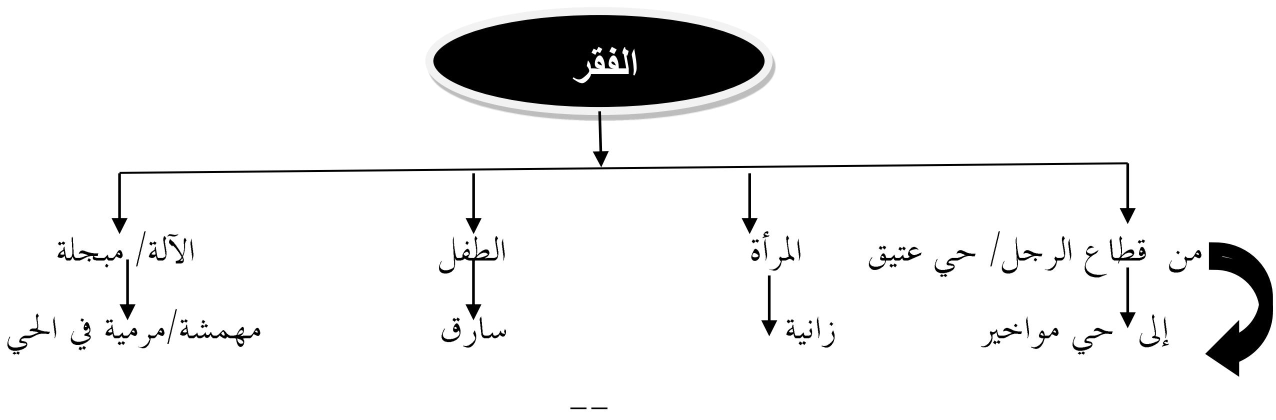
«مبغى مديني يمتهن كرامة الإنسان»[1] أي أنه صار مجرد هامش، يقول القاص على لسان الحي: « لعلكم تعلمون أنني فقدت هيبتي منذ زمن طويل. فالناس كلهم يعرفون أنني حي المواخير، لو أنني استطعت أن أجد تفسرا لاسمي الحقيقي، لأقنعتهم بالعدول عن هذه الصفة التي ألصقوها بي»[2].

2- الزانية: هي المرأة التي جعلها الفقر المدقع تبيع نفسها من أجل أن تحصل على قوت يومها، حيث تقول: «ليتك تعلم أنني لا أكاد أحصل على خبزي الضروري»[3].

3- الطفل: هو الذي أرسلته المرأة (الزانية) إلى السوق من أجل أن يشتري لها بعض الطماطم لكنه وهو يمر بين طاولات الخضر عساه يعثر على الطماطم يلفت انتباهه صندوق من الزيتون الملتمع فلا يستطيع تمالك نفسه ويسرق قبضة من ذلك الزيتون. يكتشف صاحب الطاولة فعلته فيصفعه صفعة لقوتها تجعل أنفه يترف دما ويهدده بأخذه إلى مقر الشرطة.

4- الماندولينة: هي آلة موسيقية وترية بعد أن كانت من الأشياء العتيقة والمبجلة في مقاهي القصبة أصبحت مطروحة في الطريق يلعب بها الأطفال.

يلخص المخطط الآتي للقارئ/ الباحث ظاهرة الفقر وما أحدثته في شخصيات القصة:



[1] مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط 1995،ص:102.

[2] المصدر السابق، ص: 325.

[3] المصدر نفسه، ص: 330.

تتقاطع قصة "رائحة البصل" للقاصة جميلة زنير مع القصة السابقة؛ حيث إنها تجسد أيضا ظاهرة الفقر وتعطي صورة تفصيلية دقيقة لوضعية عائلة من العائلات الجزائرية الغارقة في الفقر المدقع محملة بمضمون مأساوي يعكس حقيقة أزمة المواطن الجزائري في فترة من فتراته التاريخية. يستطيع القارئ الباحث أن يلمس "الفقر" منذ عتبة العنوان بوصفه بنية مكثفة ومستقلة، فقد جاء جملة اسمية في صيغة تركيب اسمي إضافي مفادها "رائحة البصل" التي تحيل إلى ظاهرة الفقر وتكشف عن العلاقة التي تجمعه بالمتن القصصي، هذا الأخير الذي لن يخرج عن نطاق الرائحة المرتبطة بالبصل. والتي تحمل دلالتين أحدهما ظاهرة والأخرى مضمرة:

- تتمثل الأولى في الرائحة الكريهة غير المستحبة و الطعم الحريف اللاذع.

- أما الثانية فبوصفه «العامل المسيل للدموع» لكونه يدمع العين عند تقطيعه و يدفع بالفرد إلى حد البكاء، فإنه يشترك مع الفقر في ذلك. وعليه فقد وظفته القاصة – البصل- هنا للدلالة عن الظروف الاجتماعية المزرية التي تعاني منها شخصيات القصة والتي تثير الحزن والألم في نفسية القارئ وتدفع به أيضا إلى حد البكاء.

تستهل القاصة قصتها بمقاطع قصصية تعكس للقارئ بوضوح/ تكشف للقارئ الفقر في أقصى درجاته التي تتمثل في عدم تمكن الفرد من إشباع حاجاته الضرورية من مأكل وملبس ومسكن، نوردها بحسب الآتي[1]:

- «روائح القهوة المحمصة تملأ خياشيمه وتفتح عينيه حتى القهوة لم يعد يستطيع الحصول عليها، فأصبح يفطر على وريقات الليمون المغلاة».

[1] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص: 457

- «الجوع يهدده ويهدد عياله، يداه في جيبيه الممزقين تعبثان بالثقوب ورجلاه تجران خفا مهترئا أطلت منه أصابع قدميه».

- «أطفاله مشردون في الشوارع لا يدخلون البيت إلا للنوم، حتى القوت أصبحوا يحصلون عليه بوسائلهم الخاصة بعد أن يئسوا من هذا البيت الذي لا يطعمهم من جوع ولا يؤمنهم من مرض (...) الذي أشبه بالقبو».

- «ولفظه البيت هو الآخر بعد أن تناول قطعة خبز وحبة بصل».

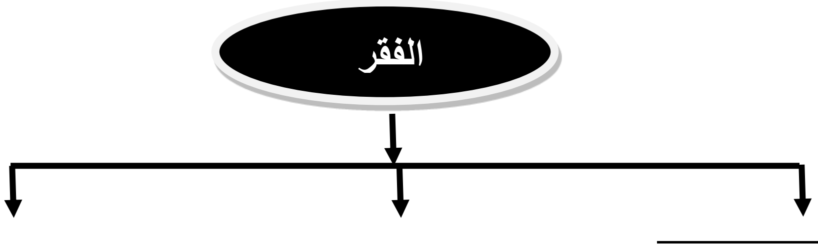
وهو ما يوضحه الجدول الآتي:

المأكل	الملبس	المسكن
يفطر على وريقات الليمون المغلاة. **تناول قطعة خبز وحبة بصل.**	جيبيه الممزقين. ورجلاه تجران خفا مهترئا أطلت منه أصابع قدميه.	البيت الذي لا يطعمهم من جوع ولا يؤمنهم من مرض (...) الذي أشبه بالقبو.

الملاحظ عليها أنها مقاطع قصصية تضافرت دلالاتها كلها في سياق الفقر ومدى تأثيره السلبي على الأسرة بدءا بتصدع العلاقة الزوجية بين الزوجين نتيجة انعدام الدخل المادي الذي يلبي احتياجات الأسرة، تقول القاصة: «حين لفظته الشوارع عاد إلى البيت، وأي شيء في البيت غير زوجة سليطة اللسان تصب عليه أقبح الألفاظ وهي تتهمه بالكسل والخمول وعدم الجد في البحث عن العمل...»[1]

وصولا إلى تشرد الأطفال في الشوارع واحترافهم مهنة السرقة من أجل سد جوعهم وإشباع حاجاتهم الضرورية.

وهو ما يبينه المخطط الآتي ويؤكده للقارئ:



[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرجل	الزوجة	الأطفال
بطال/ متسكع	سليطة	مشردون/ لصوص

تقدم لنا القاصة زهور ونيسي أيضا مشهدا لواقع البؤس والشقاء، من خلال قصتها "اللوحة" التي تعد بمثابة طابلو "**Tableau**" يمثل مأساة الفقر ويرسم الجانب المظلم من الحياة، يغلب عليها اللون الأبيض الذي يمثل لون الكفن ويرمز للموت، تقول القاصة: «صورة قديمة بما فيها من آثار، بناء أبيض قبة بيضاء، سلم أبيض، أشجار، دوح عجائز طليت جذوعها بالجير الأبيض، نساء تدخل وتخرج ملفوفة في حجاب أبيض، كل ما فيها أبيض، يوحي بالكفن، بالموت، بالتجرد، باللالون»[1]، وهو اللون الذي يتواءم مع فضاء القصة "المقبرة".

تصور اللوحة التي تمنت القاصة لو أنها امتدت لها يد التجديد وحركة التغيير التي غزت غيرها من الصور، مشهدا صادما لرجال ونساء أمهات يمتهنون مهنة التسول فالصورة تجمع بين الجنسين في صفين متقابلين في الصف الأول تجلس على الرصيف النساء الأمهات وأطفالهن المربوطة بحبال إلى أيديهن تصفهن القاصة بأنهن أكوام بشرية أقرب إلى الحشرات منها إلى البشر، وفي الصف الآخر النصف الآخر من البشرية رجال يتكئون على الحائط وجيوبهم مثقلة بزجاجات الكحول، جمع بينهما الجوع والحرمان تقول القاصة: «كان يربط بين الجميع من الجنسين في الرصيفين مهمة الانتظار. انتظار لقيمات تجود بها إحدى السيدات ممن نذرن "للقطب الرباني" قصعة كسكسي أو سلة خبز»[2].

تجسد "اللوحة" في مجملها شخصيات لنساء أمهات تسعين وراء إشباع بطونهن وبطون أطفالهن ورجال يحاولن الحصول على ثمن الكحول، بهيئات معدمة ومنكسرة، لتكشف لنا عن أقصى صور الإذلال الناتج عن الفقر.

[1] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 117.

[2] المصدر السابق، ص: 118.

أما القاص "واسيني الأعرج" فيركز على ظاهرتين اثنتين بوصفهما نتيجتين حتميتين للفقر الذي أدى إلى ظهورهما داخل المجتمع الجزائري، هما ظاهرة ما سحي الأحذية في (قصة أسماك البر المتوحش) وظاهرة الانتاجات الاقتصادية الخفية (التهريب) في (قصة أحميدا المسيردي الطيب).

تحكي الأولى قصة كريمو الطفل اليتيم والفقير، الذي يشتغل بتلميع الأحذية، والذي يجسد نموذجا لكل الأطفال البؤساء الذين يحلمون ليلا أنهم أصبحوا نوارس بيضاء تنشر أجنحتها الواسعة، على الأشياء الجميلة، التي تثير الدهشة، يقول القاص:« في الليل لم يسمع شيئا غير زخات المطر المتتالية.. ولكنه رآى نفسه في الحلم نورسا أبيض ينشر جناحيه الواسعتين على الأشياء الجميلة وعلى بقايا ابتسامة ارتسمت بين شفتيه»[1].

أما الثانية فتكشف عن التهريب هذه الظاهرة المركبة من شطرين اثنين هما الشطر الاجتماعي والشطر الاقتصادي[2]، التي تحولت إلى مهنة لسكان مدينة مسيردة الواقعة على الحدود المغربية الجزائرية يقول القاص:« أهل البلدة كنت تراهم دائما. والأكثر من هذا تعرف تفاصيل حياتهم. يخرجون ليلا إلى الحدود الأخرى. أكلتهم مهنة التهريب»[3]، يرجع ذلك إلى استفحال الفقر وانتشاره فيها، يقول أيضا: «الفقر. نأكل الفقر. نتقيأ الفقر. نلبس الفقر. ونموت فقراء»[4].

تمثل مسيردة « نقطة انطلاق في اتجاهين: فهي الحيز المكاني الذي يشغله الفقراء المعدمين حيث تدفعهم صعوبة الحياة للسعي نحو الغرب أو نحو الشرق من أجل لقمة العيش وهم يجدون الموت يترصدهم سواء باتجاه الداخل (الجزائر) أو باتجاههم إلى الحدود المغربية»[5].

[1] واسيني الأعرج: أسماك البر المتوحش، ص: 25-26.

[2] ينظر بن معمر بوخضرة: التغيير الاجتماعي و ظاهرة التهريب في الجزائر، مجلة الفكر المتوسطي، مخبر حوار الديانات والحضارات في حوض البحر المتوسط، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ع 12، ديسمبر 2017، ص: 23.

[3] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 19.

[4] المصدر نفسه، ص: 19

[5] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص: 145

تدور القصة حول رحلة الفقير احميدا ذلك الرجل الطيب في الزمن غير الطيب نحو الحدود المغربية الذي أراد أن يختصر الجوع فاختصره الموت، بعد أن أقنعه أحدهم بأن يترك مهنته، بوصفه بناء هذه المهنة التي تتبعه مثل لعنة الفقر لأنها ببساطة تعني البطالة المقنعة فالناس في بلدته كلهم بناءون ويجرب مهنة التهريب، وهو ما نلمسه من خلال الحوار الذي دار بينهما:

«- لماذا لا تجرب يا أحميدا. الميزيريا صعبة يا خويا

- أنا مسكين. أخاف التهريب وأخاف الأشياء الجميلة التي تقتل بسرعة.
- جرب وسترى، الميزيريا تعلم الموت والحياة.
- والأولاد يا حبيبي.
- كما كبرت يكبرون»[1].

في البداية لم يقتنع أحميدا الطيب بذلك لكن وبعد أن أعاد االنظر في الكثير من المتاعب التي يعيشها يوميا، يصف القاص حالته في أحد الأيام فيقول: « ذات مساء كنت جائعا وتعيسا إلى حد التفكير في الانتحار»[2]، يقرر أن يجرب من أجل الحصول على لقمة العيش فيقول:« لا نطمح في الغنى.

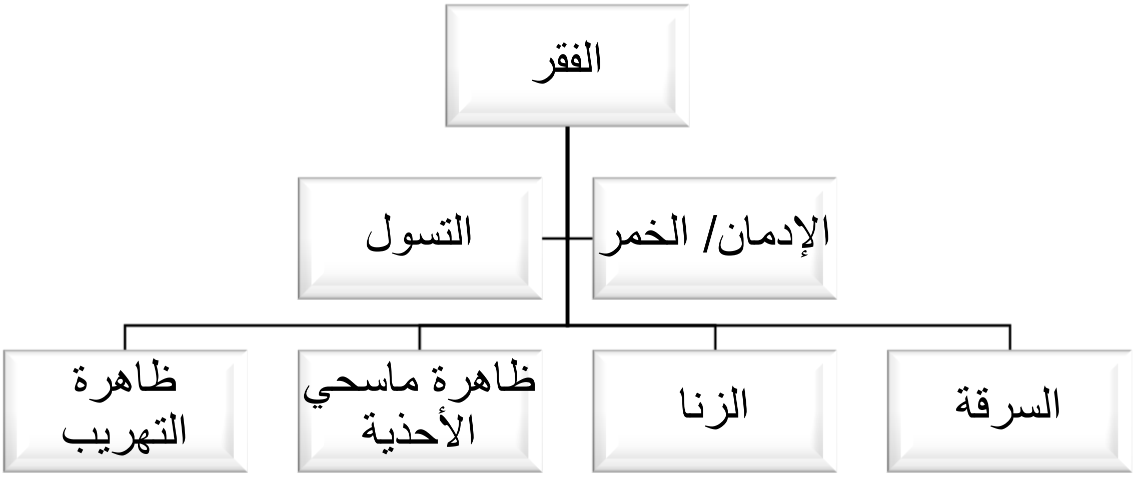
نريد أن نأكل فقط»[3]. ولسوء حظه في منتصف الطريق يكتشف أمرهم وتطاردهم شرطة الحدود وتعثر عليه مع فجر اليوم التالي بعد أن أصيب برصاصة في ظهره منعته من أن يواصل الهرب مع بقية أصدقائه وينتهي به الأمر مسجونا ومصابا حتى الموت.

انطلاقا مما ورد في القصص يمكننا أن نورد أهم الآفات والجرائم الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية المتسبب فيها بحسب الآتي:

[1] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 20.

[2] المصدر نفسه، ص: 21.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.



أما عن آثارها على الفرد والمجتمع فقد كان تأثيرها كبيرا وواضحا على المرأة والأطفال تحديدا؛ حيث إن الطفولة البريئة، تسقط كل لحظة فريسة الجوع، هذا الأخير الذي ترى القاصة زهور ونيسي أنه « ليس قضية تتساهل أن يضيع ويفنى بسببها البشر، الجوع أدنى قضايا الوجود البشري والكوني، كل الدواب على الأرض تجد قوتها.. ورغم ذلك أصبح الجوع قضية، أقوى مفعولا من القضايا النضالية الحضارية، أقوى من الأسلحة النووية والصواريخ العابرة للقارات»[1]. في الأخير يمكننا القول إن الفقر هو سبب أغلب المشاكل الاجتماعية التي يعاني من الفرد الجزائري وأن مجرد الإشارة إليه يثير الإقصاء الاجتماعي.

... كادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، ص: 812.

3-1-2- الهجرة:

أدت الظروف الاجتماعية الصعبة التي شهدتها الجزائر دورا كبيرا في عملية الهجرة فهربا من شبح الفقر والبطالة، وبحثا عن حياة أفضل كان الفرد الجزائري يرى أنها هي الملاذ والخلاص الوحيد لكل همومه ومشاكله، يقول القاص عبد الملك مرتاض: «أوروبا قارة الحضارة والحياة الصاخبة»[1].

من بين النماذج التي طرحت إشكالية الهجرة نذكر: [قصة (الخيبة، الضائعون) لعبد الملك مرتاض، (حذاء الصوف، لن يطلع القمر) لجميلة زنير، (الرصيف النائم، على الشاطئ الآخر، الجار الجنب، جحيم وذهب) لزهور ونيسي، (الحمامات المهاجرة، الجرح والأمل، من البطل؟، عرجونة) لزليخة السعودي، (باريس العري..وأشياء أخرى ، كاتيا متاعب الإقامة في العراء، لحظات باردة في يوم استوطنته الغربة، الوشم بالاسفلت في حضرة الوطن الهارب، كائنات حشرية) لواسيني الأعرج] وبحسب ما ورد في متونها نقسمها إلى نوعيين من الهجرة:

هجرة من الداخل إلى الداخل (من القرية نحو	**هجرة من الداخل إلى الخارج (من الجزائر نحو**

[1] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 120.

المدينة)	فرنسا)
الحمامات المهاجرة- عرجونة الرصيف النائم – حذاء الصوف	الخيبة- الضائعون الجرح والأمل- من البطل؟ على الشاطئ الآخر باريس العري..وأشياء أخرى - كاتيا متاعب الإقامة في العراء- لحظات باردة في يوم استوطنته الغربة- الوشم بالاسفلت في حضرة الوطن الهارب- كائنات حشرية

فعلى الصعيد الداخلي حدثت هجرة كبيرة لسكان الأرياف إلى المراكز الحضرية وخاصة المدن الكبرى. أما الهجرة الخارجية، فقد كانت في الغالب نحو فرنسا طلبا للعمل وسعيا لتوفير متطلبات الحياة الضرورية، بدأت منذ الاحتلال وتحديدا « منذ ثلاثينيات القرن العشرين، زمن أول هجرة إلى ما كان يعرف آنذاك بالوطن الأم (أي فرنسا)»[1] ، لتتكاثفت بعد ذلك (بعد الاستقلال)؛ حيث « سرعت الحرب الأهلية في صيف عام 1962 الهجرة، وشلت الحياة الاقتصادية والإدارية»[2].

وقد أدت موجات الهجرة الجديدة إلى تصدع البنود الواردة في معاهدة ايفيان عام 1962 حيث نوت فرنسا والجزائر وضع الرقابة على التدفقات من طرفي البحر المتوسط، « وربط القادة الوطنيون على الدوام بين ضرورة الاستقلال الوطني وحل مسألة الهجرة،بالنسبة إليهم يكفي أن تحصل الجزائر على الاستقلال لكي يتوقف رحيل الجزائريين وتبدأ العودة إلى الوطن هكذا تجذرت "أسطورة العودة"»[3] هذه

الأخيرة التي يرى القاص مرزاق بقطاش في قصته "عودة الجياد من المعركة" أنها مسألة صعبة، يقول: « العودة مسألة صعبة، أليس كذلك؟

[1] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988)، ص: 18

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الهجرة شيئ جميل لا يقوى عليها سوى المغامرون

العودة مسألة صعبة. نحن في حاجة إلى وزارة للمغتربين.

أرسل ضحكة طويلة:

نعينك على رأسها..

وزارة تخطط للعودة الصحيحة..»[1].

- هجرة من الداخل إلى الخارج (من الجزائر نحو فرنسا/ من المستعمِر إلى بلد المستعمِر)

يربط عالم الاجتماع السوسيولوجي الجزائري "عبد المالك صياد" (1933-1998)، ظاهرة الهجرة في الجزائر وتحديدا إلى فرنسا « بالسياق التاريخي للجزائر في علاقته بالوضع الاستعماري»[2]، فقد عمل الاستعمار على مصادرة الأراضي الخصبة للجزائريين وتمليكها للمعمرين وفرض الضرائب التي أرقته إضافة إلى تطبيقه لـــ"سياسة الأرض المحروقة"، تسرد لنا القاصة ذلك فتقول: « وبعد ساعات أصبح كل شيء فيها يلتهب تحت سيل القنابل والنفط المحرق الذي ألقى على النخيل.. النخيل المثقلة أعرافه بالثمار التي تعب لأجلها وانتظرها كل ناس القرية المساكين»[3]، وتواصل: « وجاء شتاء قاسي أقفرت خلاله القرية من كل شيء .. من النخيل ومن الماء ومن الغذاء.. وأصبح من المسحيل أن يعيش فيها أحد.. ورحل أحمد فيمن رحل إلى البلد الغريب الذي لا يعرفون عنه شيئا سوى الاسم: فرنسا.. »[4].

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 94-95.

[2] بلعباس عبد الله: ظاهرة الهجرة عند عبد المالك صياد: من السياق التاريخي إلى النموذج السوسيولوجي، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، مج 17، ع62، ديسمبر 2013، ص: 26.

[3] شريبط أحمد شريبط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943-1972)، ص: 157.

[4] المصدر انفسه، ص:156.

يمكننا أن نلاحظ أن الهدف من وراء ذلك هو إحداث « قطيعة بين الفلاحين والأرض، والرفض الجماعي لمهنة الفلاحة»[1]، و تحويل الجزائري إلى يد عاملة رخيصة في خدمة المستعمِر، لأنه في نظرهم لا يصلح إلا للأعمال الشاقة والأكثر خطورة مثل: حمل الأثقال، وحفر الطرق، والعمل في المناجم والمصانع يقول القاص:« واضح أنها تعامل السمر معاملة واحدة. كلهم عرب. عرب وانتهى الأمر. التفاصيل لا نعرفها إلا نحن. كل أسمر عربي.. وكل عربي متوحش. يجب الحذر منه. للعرب فائدة واحدة: يتحملون مشاق العمل. يقبلون عليه بإرادة قوية. لا يعافون العمل الوسخ. لا يهابون الشكل الشاق. هذه هي مزاياهم. إنما مقابل أجر»[2].

يعكس هذا المقطع القصصي للقارئ/ الباحث أمرين، يشير الأول إلى نظرة الآخر الفرنسي للأنا الجزائري/ العربي هذه النظرة المنمطة والدونية. (وهو ما سنقف عنده بالبحث من خلال ثنائية الأنا والآخر في الفصول القادمة من البحث).

أما الثاني، فبالنسبة لعالم الاجتماع عبد المالك صياد هو أن « المهاجرون أصبحوا موجهين بأبيتوس اقتصادي للمغامرة»[3] وهو ما تكشفه الجملة (الثقافية) الأخيرة "إنما مقابل أجر"، إضافة إلى غيرها من المقاطع نذكر على سبيل المثال:

-«كلهم كان يشكر لك ما وراء البحر حضارة زاهية ، سلع جميلة متراكمة ... تحسب مثل هنا؟ هناك، كل شيئ رخيص»[4].

-« لن أمكث هناك طويلا حالما أجمع ما يكفينا من المال سأعود إليك لنعيش في المدينة»[5].

فهذه الهجرة عن طريق «العمل المأجور وعقلية الحساب نخرت الأسس لواحد من أقدم التضامن العائلي وبدأت في تطوير الفردانية داخل المجتمع الأصلي. أكثر من ذلك، لقد طورت مشاعا بديلا أي

---

[1] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962–1988)، ص:12.

[2] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 101

[3] بلعباس عبد الله: ظاهرة الهجرة عند عبد المالك صياد: من السياق التاريخي إلى النموذج السوسيولوجي، ص: 29.

[4] المصدر السابق، ص: 100.

[5] شريبط أحمد شريبط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص:156.

تجمعا عائليا اصطناعيا تحت سلطة فرد يضمن تسيير الأموال المرسلة من المغتربين. هكذا انقلبت علاقة القوة بين المجتمع الأصلي و الهجرة، فبعد أن كان المغترب خاضعا وتابعا لمجتمعه الأصلي، أصبح هذا الأخير خاضعا وتابعا للمغترب»[1]. وهو ما نلمسه من خلال المقطع القصصي الآتي، حيث تقول القاصة: « وانتظرت طيلة عامين عودة أحمد دون جدوى.. كبر خلالها الطفل والطفلة فأدخلتهما الكتاب لأن أحمد كان يرسل لها في كل شهر حوالة تعيش بها حياة مترفة أمام ما في القرية من جياع يأكلون الحشائش مثل الأغنام.. وأخذت صلتها تتقطع بأحمد شيئا فشيئا مع قلة رسائله التي تجيئها عبر عوالم مجهولة ...فتطلب من الله اللطف حتى لا يضيع أحمد»[2].

إن القارئ المتمعن في التجارب القصصية السابق ذكرها يلاحظ في مجملها أنها قصص تناولت قضية الهجرة فكشفت لنا عن أسبابها (المتمثلة في البحث عن العمل وتوفير حياة كريمة للعائلة وللفرد ذاته)، وهو ما يؤكده قول القاصة جميلة زنير في قصة "لن يطلع القمر": « تتأمل ابن عمها لآخر مرة(..) قبل أن يهاجر إلى الخارج بحثا عن العمل»[3]. وحاولت أن ترصد حياة المهاجرين وأوضاعهم المزرية هناك، فقد عرف المهاجرون الجزائريون في أرض الغربة/ المهجر حياة بائسة، يصف أحمد ذلك في رسالة بعثها إلى زوجته فيقول: «هناك وراء البحر في تلك الدنيا التي تعدها مليئة بالخير وبالنور و أن لا أحد فيها يعثر أو يجوع.. يقول أحمد أنهم يسكنون أكواخ القصدير وقد لا يجدونها فيبيتون على الأرصفة.. وحتى العمل الذي يعثرون عليه بعد تشرد طويل لا يمكن أن يعلمهم أي صنعة يرجعون بها في المستقبل إلى أرضهم فينتفعون وينفعون»[4].

على هذا الأساس يميز السوسيولوجي الجزائري نفسه -عبد المالك صياد- بين الهجرة "**Emigration**" انتقال من بلد أصلي نحو بلد آخر. و الغربة "**Immigration**" التواجد والعيش في البلد المستقبل. فالأولى تكون دائما من البلد الأصلي نحو بلد الاستقبال وتكون الثانية -غربة- في بلد

[1] بلعباس عبد الله: ظاهرة الهجرة عند عبد المالك صياد: من السياق التاريخي إلى النموذج السوسيولوجي ، ص: 33-34.
[2] شريط أحمد شريط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص:156.
[3] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص: 466.
[4] المصدر السابق، الصفحة نفسها .

المستقبل. معنى ذلك أن المنتقِل مهاجرا من بلده الأصلي ليصبح مغتربا في بلد مستقبل له. وهنا تكمن المفارقة حيث إن المتنقل من بلده الأصل إلى البلد المستقبل يقع بين أوهام المهاجر ومعاناة المغترب وهو ما يتجلى لنا من خلال قصة "الخيبة" للقاص عبد الملك مرتاض التي تحكي قصة مهاجر جزائري إلى فرنسا انتهى به الأمر مكبل اليدين ومساقا إلى السجن في بلد الحرية بعد أن انخدع من طرف أصحابه بالبلد المستقبل ظنا منه أنه سيحقق له كل أحلامه وسيوفر له كل ما لم يجده ببلده الأصلي.

يقول المنظر مالك بن نبي خصوص هذا الأمر « لسوف تدرك أحلام الذين يذهبون هناك ثم يعودون بخفي حنين بعد إقامة قصيرة غير مجدية، أو يبقون في باريس يتعرضون للأمراض والتدهور الأخلاقي والاجتماعي الذي يتهددهم»[1].

إضافة إلى مدى انعكاساتها على المهاجر/المغترب، إلى ذلك الشاطئ الآخر من البحر الأبيض المتوسط الذي يجعله في دوامة من القهر والغربة واستلاب الذات؛ حيث إنها كانت سببا في: **ضياعه** تعد قصة "الضائعون" بمثابة سيرة ذاتية للقاص عبد الملك مرتاض« الفلاح المسيردي المهاجر المكتوي بأتون الغربة في معامل الفحم بفرنسا، وقد تلونت وتقولبت في شكل عمر الفلاح المسيردي الضائع في معامل لاستوري الفرنسية وأفرانها الجهنمية، منتهية بعودته إلى قريته لحرث أرضه نكاية في عذابات الهجرة ببلاد المستعمر»[2].

انحرافه، إذ أن فرنسا ما إن تحتضنه حتى ترسله إلى منجم أو مطعم أو معمل ...في النهار التعب الشاق وفي الليل السهر و الشرب، وكأنها تريد بذلك أن يصرف بيده اليسرى ما كسبه بيده اليمنى تقول زهور ونيسي في قصة "على الشاطئ الآخر": « ويخفي رأسه بين ركبتيه كالنعامة، إنه كلما عزم على توفير بعض المال في الصباح ضاع من يده في المساء. إن هذا البلد كالبالوعة يبتلع كل شيء ويمتص كل شيء حتى الدماء، حتى الإرادة..»[3]، وتقول أيضا زليخة السعودي في" قصة من البطل؟" بضمير الأنا

[1] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 56.

[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، مج 4 ، ص: 441.

[3] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 139.

الساردة: «أربع سنوات في باريس، أتجهل عصارتها يا صاحبي أربع سنولت في ظلام المصانع والمقاهي وتشرد الأزقة والحانات و لم أستطع أن أوفر منها شيئا أجده في مخبتي، كل عرقي امتصته الليالي الحمراء المعربدة...»[1].

وانسلاخه، يقول الأخضر في قصة نفسها: « حاولت أن أحبهم فتكلمت لغتهم ونسيت ماضي وديني واندمجت فيهم»[2]. وقد كان في كثير من الأحيان ينتهي به -المهاجر/ المغترب- الأمر متزوجا بأجنبية (فرنسية) ناسيا زوجته وأولاده وعائلته.

- هجرة من الداخل إلى الداخل (من القرية نحو المدينة)

إن الملاحظ على الهجرتين أن الهجرة الخارجية، كانت من أسباب الهجرة الداخلية، (من القرية إلى المدينة) لأنه بعد الظروف المأساوية التي خلفها الاستعمار، تقول القاصة زليخة السعودي في قصة عرجونة: « عرجونة ليست وحدها هناك أخريات فقدن الآباء...عشرة ... يا إلهي! عشرة من أربعين! الربع يالرقم الفظيع!!»[3]، وهجرة أغلب الرجال نحو فرنسا بغية طلب الرزق والبحث عن العمل ثم انقطاع أخبارهم عن عوائلهم/ عائلاتهم التي تركوها تعاني الفقر والحرمان، لم يكن أمام النسوة الأرامل والمهجورات سوى هجر قراهم والاقبال نحو المدينة، تقول القاصة زهور ونيسي في قصة " الرصيف النائم ":« لم تستطع وردية البقاء في القرية (...) فقد نزحت إلى المدينة ككل أرملة لاجئة...مطالبة بالخبز لثلاثة من الأفراد المفتوحة التي لا تفتأ تطلب.. شيئا لا وجود له..»[4]، وتقول القاصة جميلة زنير في قصة "حذاء الصوف": « وفي ليلة عاصفة غافلت الجميع وهربت بالأطفال صوب المدينة تتحدى الفقر والجوع والعري.. وهناك دخلت بيوت الأغنياء وخدمتهم بإخلاص وأمانة»[5].

---

[1] شريط أحمد شريط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943-1972)، ص:159

[2] المصدر نفسه، ص: 176

[3] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 190

[4] المصدر نفسه، ص: 63

[5] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص: 502

أما زليخة السعودي فتتحدث في رعب عن الظاهرة قائلة:« وفكرت في رعب، وعيون الأطفال تحدق في! في أغصان الزيتون اليابسة، في الحمامات البيضاء تفقد أجنحتها في قريتنا المهجورة، في الأم التي تركت الأرض الطيبة وجاءت تمسح الأرض جاءت تتقلب وتجاري الحياة فكل ما حاولنا يتقلب يتزيف ..لا يفقد أصالته»[1].

انطلاقا مما تقدم نلاحظ أن المدينة كانت في نظرهن -النساء الأرامل أو المهجورات- الملجأ الوحيد للعيش ولسد رمق صغارهن، بسبب ما اشتملت عليه من عوامل جذب: تمثلت في الحرية، وتوفر فرص العمل، والتعليم والرعاية الصحية.

لكن اللافت للانتباه هو أنهن واجهن تقريبا نفس المصير الذي عرفه المهاجر/المغترب في بلد المهجر، فقد حملت المدينة لهن رؤية ازدواجية؛ حيث إن حياة المدنية التي كانت تعد فضاء للإبداع وعلامة للتقدم ونظاما أخلاقيا جديدا و مهدا للديمقراطية الصناعية الحديثة[2]، أصبحت موقعا للانحلال الأخلاقي والانسلاخ من الأصالة وهو ما حدث مع زينب في قصة "عرجونة" التي حولتها المدينة إلى امرأة أنانية لا تسعى إلا وراء مصلحتها وتحقيق أحلامها، فتجردت من أمومتها ونسيت أولادها وباعت نفسها لواحد من الذين خدعوها بسياراتهم وجيوبهم المنتفخة. إضافة إلى أنها ولدت عقلا أداتيا وقفصا حديديا من التنظيم البيروقراطي وهو ما اكتشفناه مع نعيمة في قصة دائرة الحلم والعواصف.

في الأخير يمكننا القول إن الهجرة الأولى هجرة قام بها الرجال ويمكن أن نطلق عليها "الهجرة الرجالية"أما الهجرة الثانية فقامت بها النساء ونطلق عليها "الهجرة النسوية".

3-1-3- الشباب (Youth):

يعد الشباب زمن الحياة بين الطفولة والنضج، لكن أصحاب الاتجاه الاجتماعي ينظرون له بوصفه مقولة اجتماعية أكثر مما هي بيولوجية، فقد تغير المصطلح -الشباب- من اسم مفرد في الأساس إلى اسم

[1] شريط أحمد شريط: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص:191.

[2] ينظر كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص: 132

جنسي جمعي وتحول من كونه مصطلحا سلبيا للشخص الشاب إلى مقولة اجتماعية غالبا ما تستخدم بوصفها صفة، وصار مع نهاية القرن العشرين يصف طريقة في الوجود ومؤسسة اجتماعية راسخة[1]، معنى ذلك أن الشباب يمثل بالنسبة لهم « مرحلة عمرية تبدأ حينما يحاول المجتمع إعداد الشخص وتأهيله لكي يحتل مكانة اجتماعية ويؤدي دورا أو أدوارا في بنائه، وتنتهي حينما يتمكن الشخص من أن يتبوأ مكانته ويؤدي دوره في السياق الاجتماعي»[2].

انطلاقا من التركيبة السكانية للمجتمع العربي عامة، « يمكن القول إنه من أكثر شعوب العالم "فتوة" إذ تشير الإحصائيات إلى أن الشباب يشكلون أكثر من نصف السكان في أغلبية البلدان العربية حيث ترتفع نسبتهم إلى 65٪ في بعض البلدان»[3]، والمتأمل في التركيبة السكانية للمجتمع الجزائري منها تحديدا يجد أنها لا تختلف كثيرا عن باقي الدول العربية؛ حيث يشكل عنصر الشباب الشريحة الأكبر والأكثر اتساعا بين فئات المجتمع الأخرى، لكن في ظل التحولات الاجتماعية وتيارات التغيير والانفتاح على العالم الخارجي والصعوبات التي شهدها المجتمع الجزائري ولا زال، فإنه يعد الفئة الأكثر تأثرا بكل ذلك، بوصفه يعيش في ظل العديد من العراقيل والمشاكل التي تعيق نضجه الاجتماعي والنفسي وتعرقل أداء أدواره فيه، وذلك نظرا لما يواجهه من تحديات تستهدف في أحيان كثيرة وجوده وكرامته بل وإنسانيته أيضا.

وعليه فإنه من بين النماذج القصصية التي اختصت بهذه الفئة نجد قصة "حبة اللوز" للقاص الطاهر وطار التي صورت تجربة حياتية لبطل القصة منصور الذي كان يتلذذ باصطياد الفئران في بيته كل ليلة وقد قادته هذه العادة (أو ممارسة هوايته العجيبة) إلى اكتشاف وضعه ووضع الشباب العربي الذي يشبه كثيرا مصير الفئران التي يصطادها كل ليلة بمصيدته، يقول القاص: « إنه أنا، إنه ملايين الشباب.. مثلي

---

[1] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 1، سبتمبر 2010، ص: 417.

[2] اسماعيل عبد الرحمن: مفاهيم أساسية في علم الاقتصاد، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص:15

[3] الطاهر بومدفع: الشباب في المجتمع الجزائري: مشاكل وطموح الدور التنموي، مجلة العلوم الاجتماعية، كلية العلوم الاجتماعية جامعة عبد الحميد بن باديس، جامعة مستغانم، مج 04، ع 06، 2017، ص: 04.

وليس الفأر..إن الشباب في نظر المجتمع العربي، بل، في نظر المجتمع العالمي، فأر، حب من حب وكره من كره...»[1].

وأيضا في قصته "ممر الأيام" التي يؤكد من خلالها على عدم وجود هذه الفئة العمرية في الوطن العربي، فيقول على لسان بطلها عبد الستار الذي يستاء ويثور إذا ما ذكرت أمامه لفظة الشباب أو الحيوية، أو الحب، ويعيد على أصدقائه الذين يجتمعون عنده أنه : « لا شباب في العالم العربي وليس للعربي من أطوار سوى الطفولة الذي لا مسؤولية فيه، وطور الكهولة والشيخوخة حيث المسؤولية وتبعات الحياة والبقاء، وانتظار النهاية التي ليس منها بد»[2]، ويتساءل عن السبب الذي يجعل الانسان العربي لا يعرف طور الشباب، يقول: « ياالله! ما الذي يمنع الإنسان العربي، من ممارسة شبابه؟؟»[3].

نلاحظ انطلاقا مما تقدم أن القاص الطاهر وطار حاول أن يسلط الضوء على وضع الشباب في الوطن العربي، هذا الأخير الذي يعد من «أهم دعائم المجتمع، فعنصر الطاقة البشرية الشبانية في مجتمع ما، إنما تدخل في هذه الحسابات بشكل جوهري، تدخل كعوامل بناء أو كعوامل هدم، عوامل تقدم أو عوامل تقهقر، عوامل بقاء واستمرار لهذا المجتمع أو عوامل ضياع وفناء»[4] وذلك بحسب استخدامها.

وأيضا لفت الانتباه إلى هذه الفئة المقصية من السلم الاجتماعي، وكشف أهم التحديات والصعوبات المتسببة في ذلك و المؤثرة على حياتها ومستقبلها، مؤكدا على أن هذه المرحلة العمرية تحديدا غير موجودة في الوطن العربي عامة والجزائري منه تحديدا، ومن بين هذه التحديات نذكر:

-البطالة: التي تشكل تحديا كبيرا أمام الشباب بوصفها ظاهرة « من الظواهر السلبية التي تهدد السلم والاستقرار الاجتماعي حيث إن الدخل المالي للفرد من عمله يمثل صمام الأمان والاستقرار له ولمجتمعه في حين أن البطالة والحرمان من الدخل يولدان الاستبعاد والتهميش الاجتماعي»[5].

---

[1] الطاهر وطار: دخان من قلبي، ص: 12.

[2] المصدر نفسه، ص:74.

[3] المصدر نفسه، ص:79.

[4] زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، ص:949.

[5] فضيلة تواتي: المقاربات النظرية لظاهرة الفقر (أسبابه، مشاكله، وقياسه)، ص: 343.

يشير القاص السعيد بوطاجين إلى هذه الظاهرة في أكثر من موضع في قصصه، وسنحاول رصد هذه الظاهرة من خلال قصته الموسومة: "فصل من انجيل متى" وذلك من خلال المقاطع القصصية الآتية[1]:

- « كنت أشجع جثتي على عبور الصراط المعوج عندما حاذاني شابان أنيقان يتحدثان بلغة دخيلة نقتل الوقت».

-«ها هو ذا الشارع الرئيسي المزدان بالفوانيس مثل عروس، عمال مهرة يخيطون رصيفا أجريت له عملية جراحية فاشلة

لماذا؟ سألت.

لينبش ثانية

وما ذنبه؟

هكذا نقضي الوقت».

-« وفي زاوية أخرى أبصرهم يستبدلون عمودا بعمود مماثل، ولما سألت عابرا شاسعا وقورا ربت على ذليه وأدار رأسه، وبعد هنيهة علق بكبرياء: "لا تشأل عن الشبب، يبدو أنك لشت آدميا متشلحا بمنطق الشمت، أو أنك قدمت من سماء أخرى، الشلام عليكم».

نلاحظ إذن أن القاص قد خص قصته للتنبيه إلى هذه الظاهرة التي تحولت إلى آفة خطيرة باتت تعرف في الوسط الاجتماعي الجزائري بـــ"الحيطيست"، أي الشخص العاطل عن العمل والمتكئ على الجدران (الحيط) طوال اليوم نتيجة أزمة الفراغ والوقت الضائع الذي لا يجد فيه ما يشغله، واللافت للانتباه أن العطالة والالتصاق بالحائط أصبحت مهنة ونشاطا بالنسبة لهم.

أما في قصة "علامة تعجب خالدة" فيشير إلى آثارها من انتشار للجريمة والعنف، وهو ما نلمسه من خلال الحوار الذي دار بين الشاب و الضابط:«

- عمرك؟ سأله الضابط

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا ، ص:23-24

- ثلاثون جريمة وثلاثة غربان وأيام قليلة لا معنى لها. رد عليه.
- آخر استدعاء قبل أن تحول على المحكمة العسكرية. قالت الذاكرة.
- وقالت الذاكرة: سلاما يا أرصفة العاصمة، أيتها العصي العجيبة التي رافقت وحشتي سأحن إليك»[1].

ويرجع ذلك إلى فقدان الثقة عندهم، حيث إن الشباب نتيجة الفراغ والضياع الذي يعيشه « يحول طاقاته للبحث عن البديل دون الاعتماد في ذلك لا على العقل في البحث ولا على التفكير والتمييز إنه يصبح كذلك البركان الذي يأخذ كل ما في طريقه لأنه ما فتئ يتصور أنه على حق وأنه بذلك إنما يطالب بهذا الحق دون أدنى تفكير في الواجب المطلوب منه»[2].

- **التغيير الاجتماعي والثقافي** أو ما اصطلح عليه بـــ "**الصدمة الثقافية**" : يرى أحد الدارسين أن الصدمة الثقافية « تحدث عادة عند تعرض المجتمع لظروف صعبة أو إثر تعرضه لكارثة من الكوارث أو الحروب المدمرة، حيث يعقب ذلك نوع من الفقدان الثقافي نتيجة تغير البنيات الأساسية للمجتمع فيفاجؤ الأفراد بوجودهم أمام نسق ثقافي مضطرب ومع ذلك يحاولون أن يتشبثوا ببعض القيم في حالة عدم وجود البديل الذي يقبلون به ويتفق مع شخصياتهم الأساسية فيصابون بحالة من القلق النفسي تؤدي إلى التأثير على شخصيات الأفراد الذين يمرون بتلك التجربة القاسية»[3].

ويمكن للباحث/القارئ أن يرصد ذلك في المجتمع الجزائري؛ حيث إنه قد «اضطربت الأنساق الثقافية التي تمسك بها غالبية أفراد المجتمع على امتداد الصراع الثقافي الطويل الدائر بين الثقافة الدخيلة التي حاول أن يفرضها المحتل الفرنسي والثقافة السائدة التي تشكل الشخصية الأساسية لأفراد المجتمع»[4].

ونتج عن ذلك تغيير وتحولات على « مستوى النسق القيمي للمجتمع، مما ساهم في تعميق كثير من التصورات التي تعمل على تجذير آليات تبخيس قيم أساسية لكل مجتمع راق كالعلم، الثقافة، الإبداع الابتكار والأخلاق، الصدق، السلم،... واستبدالها بقيم مناقضة كقيم المال غير المشروع، والوجاهة

[1] المصدر السابق، ص: 81.
[2] زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، ص:954.
[3] أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية، ص: 257.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاجتماعية وامتداداتها، وما يترتب على ذلك من تدعيم لقيم وسلوكيات تؤدي إلى انتشار أشكال مختلفة من التفكير وأنواع عديدة من الفعل المنحرف مثل: المحسوبيـــة والرشوة والسرقة، والاعتداءات وتثمين الولاءات المختلفة للجماعات المنحرفة، والاتجار المبتذل للعديد من المبادئ والقيم النبيلة»[1] فشاعت في البلاد رزايا الخمور والمخذرات (قصة حانة في الطرف الغربي) وفساد الأفكار والأخلاق (قصة مستنقع الندم، قصة ثمن الخطأ) وغيرها من المظاهر التي تعد خروجا عن القاعدة العامة التي بني عليها قوام الشعب الجزائري، ومن بين أهم نتائج هذا التغيير مشكلة صراع الأجيال.

- **مشكلة صراع الأجيال** التي تعد من بين الظواهر الاجتماعية الثقافية، و التي تعيشها جل المجتمعات فهي قضية كل عصر، وهاجس الأجيال المتعاقبة في كل وقت، كما أنها من القضايا التي لم يغفل آثارها ونتائجها خبراء التربية وعلماء النفس والاجتماع، حيث انشغلوا بها وأعطوها الاهتمام الذي يتناسب مع ما انبثق عنها، متسائلين: هل هي أزمة قيم؟؟؟ أم أنها سوء تقدير وفهم؟؟ هل هي الحداثة التي تتنكر للأصالة، أم أنها التمسك بأن ما ألف عليه الآباء هو الذي يرفض كل تغير بداعي الحداثة؟؟؟ [2].

يذهب البعض إلى أن هذا الصراع نابع من اختلاف المناخ الثقافي بين كل جيل و ينعكس سلبا على مستوى العلاقات الاجتماعية عامة والأسرية منها تحديدا، وهو ما نلمسه في المدونة القصصية موضوع الدراسة انطلاقا من ثلاث تجارب قصصية، يمكننا أن نميز من خلالها بين نوعين من الصراع بين الأجيال، هما:

- صراع الأجيال داخل المجتمع: يتجلى بشكل أساسي على مستوى العلاقات الاجتماعية، تجسده قصة "الخروج من المنطقة الخطيرة"، وذلك انطلاقا من الحوار الذي كان يجمع الشاب بالحانوتي، فعلى تعدد المواضيع التي ت/عرضا لها وحاولا مناقشتها (دينية، اقتصادية، وفكرية وثقافية)، دائما ما كان ينتهي النقاش بينهما بصراع يعبر عن فجوة بين جيلين الأول محافظ متمسك بمنطقته التي لا يريد مغادرتها والثاني منفتح يحاول أن يأخذ بيد الجيل السابق ويغادر به إلى منطقة تجمع بينهما، يقول القاص: «أحس

[1] الطاهر بومدفع: الشباب في المجتمع الجزائري: مشاكل وطموح الدور التنموي، ص:04-05.

[2] ينظر: عرسان عبد اللطيف المشاقي: ندوة صراع الأجيال أزمة قيم أم أزمة سوء فهم؟؟؟، مجلة الأمن والحياة، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ع 419، مارس 2017، ص:57.

الفتى في هذه اللحظة بأنه من جيل آخر فعلا إنه لا يفكر أبدا مثل الحانوتي.. ربما لأنه ذهب إلى المدرسة وتعلم كيف يطرح الأسئلة حيث يجب طرحها. بل إنه لا يشعر برابطة بينه وبين الحانوتي»[1]، وتؤكد الذات الساردة الفجوة بينهما أيضا فتقول: « لا أشعر حقا بصلة بين عالمي وعالم الحانوتي»[2]، وفي موضع آخر: « إنني لا أشعر برابطة وثيقة بيني وبين الحانوتي ولا بمعظم الناس الآخرين »[3].

- صراع الأجيال داخل الأسرة: نقصد به الخلاف المستمر بين جيلين متمايزين داخل الأسرة الواحدة؛ حيث إنه لكل جيل منطلقاته الفكرية التي تحدد طريقته في الحياة

وهو ناتج عن انعدام حلقة الوصل بين أولياء الأمور والأبناء تحديدا، إضافة إلى التربية المتزمتة وجهل الأولياء بتطور الحياة وإصرارهم على أن يسلك أبناؤهم سبيلهم وأن يفكروا بطريقتهم نفسها تقول الذات الساردة التي تعيش في صراع نفسي داخلي نتيجة الحصار الذي يمارسه عليها والديها في قصة "القبعة الجليدية" للطاهر وطار: « أدركت أن حاجتي إلى أبي وأمي محدودة نسبية إلى حد ما وأنني فرد قائم بذاته، مستقل استقلالا كليا.. عن أبيه وعن أمه..عالمه غير عالمهما .. رغباته ومطامحه وآلامه.. وأحلامه.. ومشاعره بعيدة كل البعد عن الرابطة التي تربط بيننا.. وأدركت أكثر من ذلك: أن على رأسي قبعة جليدية نسجتها أمي بآرائها وأفكارها، وأوامرها.. بمساعدة نظرات أبي الخنجرية.. وكلماته الغامضة الصلبة »[4]، من هذا المنطلق يؤكد أحد الدارسين على أن صراع الأجيال يتجلى « في أوضح صورة حين تشتد قبضة التقاليد على رقاب الناس فلا تترك لهم خيارا في ملبس أو مأكل أو أي موضع من أوضاع الحياة، فتضيق النفوس بهذه القيود كلها، فينفجر الشباب ساخطا غاضبا، حتى يتطرف في ثورته وسخطه وغضبه»[5]، وعليه فإن القبعة الجليدية هنا ما هي إلا رمز لسلطة الأم والأب ومجموع العادات والتقاليد التي يحاولان فرضها عليها، وتحاول هي التخلص منها، إذ تواصل الذات الساردة الأنثوية قائلة:

---

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 64.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] الطاهر وطار: دخان من قلبي، ص:68

[5] زكي نجيب محمود: ثقافتنا في مواجهة العصر، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، دط، 1976،ص: 112

« حاولت أن أتخلص من القبعة الجليدية التي جعلتني أشعر بالكراهية نحو نفسي وأبي وأمي.. لكن أمي كانت تلازمني طيلة الثلاثة أشهر.. كأنها ظلي.. بل كأنها هي القبعة الجليدية التي على رأسي، السارية برودتها في كل حياتي وما حولي..»[1].

أما قصة "تعويذة الجنوب" لزهور ونيسي فتحكي قصة ثلاث نساء شكلن بأعمارهن ثلاثة أجيال كاملة الجدة والأم والحفيدة وصراع هذه الأخيرة التي تتميز عنهما بالعلم مع العادات والتقاليد والأعراف التي تتمسك بها كل من الجدة والأم، تقول القاصة:« المرأة الشابة بينهن كانت تعيش عالما آخر حتى لباسها كان مختلفا ... كانت تبحث عن علاقة، عن إشارة، عن همزة وصل، تجمع بينها وبينهما... بين ما تفكر فيه، وما تفكران فيه، لعل هناك قاسما مشتركا يجمع بينهن جميعا، لكن دون جدوى»[2].

نلاحظ إذن من خلال ما ورد في النماذج القصصية أن اختلاف أفكار الأجيال وتباين العادات والتقاليد بين الآباء والأبناء تجلى بصورة واضحة للقارئ لأن القاص كان يسعى إلى لفت الانتباه إلى هذه الظاهرة ويسلط الضوء على آثارها على المجتمع والفرد كما أنه كان يدعو إلى التحرر من هذه القيود ونبذ العادات والتقاليد التي تعرقل تقدمه.

واللافت للانتباه أن قضية صراع الأجيال تتمثل في الاختلاف حول ثنائية الحداثة/ الأصالة وقد كان القاص مرزاق بقطاش ممن دعا إلى اتخاذ موقف ايجابي من التراث العربي والحضارة الإسلامية تحديدا حيث إنه كان« يرغب في كتابة فن قصصي مستوحى من مبادئ إسلامية وفهم هذه الأخيرة قبل استعارة الأفكار من عالم آخر»[3]، والذي يؤكد ذلك هو إشاراته إلى "الحضارة الإسلامية" التي وردت في القصة السابق ذكرها في أكثر من موضع، وحاول أيضا تجسيدها (ثنائية الحداثة/الأصالة) في قصته "أعراس الموسم الجديد"[4].

[1] الطاهر وطار: دخان من قلبي، ص:69

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 245-246

[3] لقاء مع الأديب حوار نقله الى العربية: ديواني عبد الغني، جريدة النصر، 1985،ص: 11. نقلا عن: عطى الله الناصر: الأدب الجزائري خلال فترة سبعينات القرن العشرين، مجلة دراسات لسانية، جامعة البليدة2، الجزائر، مج 02، ع 08، مارس 2018 ص: 258.

[4] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة،ص:27.

أما القاص الطاهر وطار فقد حاول تمثلها في قصته "زوجة الشاعر" « التي تقبع خلف الانتصار للقيم الثقافية الإفريقية ولقضايا الميز العنصري التي كانت تطرح باطراد إزاء مواقف المد الامبريالي»[1] ويرى أن الحداثة هي ما ينبع منه هو، فيقول:« الحداثة هي ما ينبع مني أنا، وأنا منسجم تمام الانسجام مع كل ما وصلت إليه الإنسانية في جميع المجالات وفي نفس الوقت مع كل ما يجعلني كاتبا عربيا، يسكن افريقيا، على حافة البحر الأبيض المتوسط»[2].

3-1-4- المثقف:

إن حالة المثقف لا تختلف كثيرا عن بقية فئات المجتمع فقد سبق وأن رأينا ذلك في النسق السياسي تحديدا، وقد كان للقصاص موضوع الدراسة تجارب حقيقية وواقعية للتهميش والإقصاء وصلت حد التعرض للعنف، فقد تعرض القاص "الطاهر وطار" إلى الإحالة على المعاش لمجرد أنه كتب قصة "الزنجية والضابط" يقول القاص: « منذ اثنتين وعشرين سنة، حاولت الانتحار... أحلت على المعاش وأنا في السابعة والأربعين، إحالة سياسية واضحة بينة، فقد سبق ذلك مراسلات من المؤسسة العسكرية، إلى مسؤول جهاز حزب جبهة التحرير الوطني، تشكو مما ورد في قصة الزنجية والضابط المنشورة في مجلة الآداب ببيروت، وتلفت النظر إلى وجود عنصر خطير ضمن إطارات الحزب»[3].

وصودرت مجموعة قصصية كاملة للقاص واسيني الأعرج "أحميدا المسيردي الطيب" بسبب الإهداء، يقول القاص نفسه:« في الوقت الذي تم الاحتفاء بها في دمشق، وفي وزارة الثقافة تحديدا وكتب عنها الكثير من النقاد العرب بحماس كبير يحرج أحيانا، بوصفها أدبا يأتي من أرض عرفت بكتاباتها

[1] قرور معاشو: خطاب الصورة في المشهد البانورامي السياحي "قصة زوجة الشاعر للطاهر وطار أنموذجا"، مجلة فصل الخطاب، مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر، جامعة ابن خلدون، تيارت، مج 03، ع 09، مارس 2015، ص: 70.

[2] الطاهر وطار: تجربة في العشق (رواية)، موفم للنشر، الجزائر، دط،213، ص: 08

[3] الطاهر وطار: أراه .. الحزب وحيد الخلية دار الحاج موحند أونيس (الكتاب الأول)، مذكرات، دار الحكمة للنشر،الجزائر، دط، دت ص:04. الكتاب متاح على الشبكة الالكترونية: archive.org، اليوم: 2023/05/01، الساعة: 06:30سا.

الفرانكفونية أكثر من كتاباتها العربية، كانت المجموعة نفسها، تصادر في طبعتها الجزائرية بحجة الايديولوجية المتخفية، إذ كان الإهداء وحده لعنة كافية لمصادرة العمل»[1]

وتعرض القاص "مرزاق بقطاش" إلى محاولة اغتيال أثناء العشرية السوداء، في تلك السنوات السوداء التي« انتشر فيها الارهاب الفكري قبل الجسدي وكان المثقف الجزائري هدفا أولا لهجماته، لأنه يمثل ضمير الأمة وتاريخها وحضارتها ومستقبلها المشرق، والارهاب لا يريد هذه الثقافة ولا هذه الحضارة بل يريد فكرا مريضا متطرفا أملته عليه الدول الكبرى»[2]، يقول القاص: « في عشية 13 جويلية من عام 1993، وأنا في قلب الحي أجالس أترابي وزملائي، وألاعبهم في الوقت نفسه في لعبة الكريات الحديدية جاء من أطلق الرصاص علي بعد أ ن خلوت إلى نفسي في المكان الذي أجلس إليه كل مساء. رحت أقرأ الصفحات الأولى من كتاب "الوعد الحق" للدكتور طه حسين، وأفقت بعدها في المشفى»[3].

انطلاقا مما تقدم نلاحظ أن تلك الحالات تكشف لنا طبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة*؛ هذه العلاقة التي «غالبا ما تكون محفوفة بالمخاطر فالمثقف ينتظم في علاقة توتر مزمنة مع السلطة، علاقة ضدية، طرفها السلطة (إجراءات قمعية) وطرفها الثاني (المثقف) تهدف إلى إقصاء دوره بوصفه مرجعية تسهم في تعميق وعي المجتمع بنفسه في حقبة تأريخية معينة»[4].

وارتباطه في السياق العربي تحديدا بالمؤسسة السياسية؛ حيث يذهب البعض إلى أن المثقف تكون تاريخيا خلال سياق ثقافي/سياسي أدى بالضرورة إلى خروجه، وتحديد علاقته بالسلطة وفهمه لها وموضعة نفسه في مقابلها[5].

---

[1] واسيني الأعرج: أحميدا المسيردي الطيب، ص: 09.

[2] زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك، دار القصبة للنشر،الجزائر، دط، 2012،ص: 434.

[3] نوارة لحرش: مرزاق بقطاش ذلك الذي حكى البحر، ص: 59-60.

* للتوسع أكثر في ثنائية المثقف/ السلطة ينظر: حنان عبد العالي، زهيرة بولفوس: مضمرات المجموعة القصصية أحذيتي وجواربي وأنتم مجلة العلوم الانسانية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، مج 33 ، ع01، جوان 2022، ص-ص: 25-42.

[4] بشرى موسى صالح: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي،ص:31.

[5] مصطفى حسن: المثقف والآخر على هامش إشكالية نشوء المثقف دار إي-كتب، لندن، ط1، 2018، ص: 11

ثم إن الباحث/ القارئ المتتبع للمدونة موضوع الدراسة، سيلاحظ أن المثقف بوصفه هامشا قد اتخذ مكانا وحيزا كبيرا في المتن القصصي؛ حيث تعددت التجارب القصصية التي جعلت منه محورا لقصصها، نذكر منها قصة "من وراء المنحنى" للقاصة زليخة السعودي التي تجسد صورة/ نموذج المثقف الذي يتخلى عن وظيفته في العيادة بوصفه يمتلك معرفة تخصصية مؤهلة علميا (شهادة طبيب)، التي لم يكن من السهل حصوله عليها؛ حيث تقول:« كان مجرد مثقف تشرد وتعذب طويلا قبل أن ينال إجازته»، ويسعى إلى أن يصبح مثقفا ناقدا/مفكرا (صحفيا)، تقول القاصة: « بدأت ثورة سخطها في اليوم الذي أغلق فيه العيادة وقرر أن يتبع فكرته، أن يدخل مجال الصحافة مفكرا ومعلقا وباحثا ليحول اللهيب في صدره إلى كلمات نارية تغذي عقول الملايين وتقودهم في طريق الثورة الجديدة التي تحتاج إلى مقومات جديدة و إلى عقول وسواعد واندفاعات تعبد بها طريقا!(...) أي جنون هذا،!؟ إنسان بشهادته يترك طريقه المعبد نحو المستقبل، ويقتحم عالما مظلما...»[1]. وذلك من أجل أن يجسد فكرته على أرض الواقع، تقول أيضا: «مجرد فكرة، عندما ينبض الدماغ بفكرة تتحول أزهار الحياة كلها أشواك وإلى صخور، ويكون المفكر الذي يعتنقها مجنونا يتحدى كل قوانين الحياة وسيرها البطيء، يقفز بخطوات دامية متطلعا إلى أستار ما وراء الواقع»[2].

انطلاقا مما سبق نجد أن القاصة / هنا تتقاطع مع ما توصل إليه صاحب مقال "بين المثقف والثورة" حول ماهية المثقف، بوصفه ذلك الأكاديمي المتخصص في مجال علمي معين، الذي خرج من حقل تخصصه (تجاوزه) إلى المجال العام بموقف نقدي حول فكرة عامة، قضية عامة، أو تصور عن المجتمع ككل[3].

---

[1] أحمد شريط أحمد: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 182.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: عزمي بشارة: بين المثقف والثورة، مجلة تبين، المركز العربي للدراسات والأبحاث، الدوحة، ع 04، 2013، ص: 09.

كما أنها تسعى من وراء ذلك إلى كشف صعوبة مهمة هذا المثقف (الأديب/ الصحفي) التي لا تقف عند حدود الكتابة فقط وتجسيد الأفكار، وإنما أن يصنع بالكلمة عالما مضيئا للناس، وتصوير مدى معاناته تحديدا إذا كان ملتزما بواقعه ومؤمنا بإنارة الطريق لأفراد مجتمعه.

أما قصة الطاهر وطار "يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس" التي تحيل انطلاقا من عتبة العنوان على لغة تنبئية استشرافية يستشرف من خلالها القاص موته ويصور للقارئ ماذا سيحدث أثناء جنازته ودفنه، فهي بمثابة إسقاط على واقع المثقف الجزائري المهمش وتعرية علاقته بالسلطة هذه الأخيرة التي لا تلتفت إليه إلا بعد موته. كما أنها تنم عن إحساس مثقل بهاجس الموت القادم ونهاية الحياة وعن وعي القاص بإمكانية خلود الأدب وتأكيدا لدور المثقف (الأديب) المهم أثناء حياته وحتى بعد مماته.

3-2- الهامش النسوي:

شغل الهامش النسوي حيزا كبيرا من اهتمامات القصاص الجزائريين وتحديدا القاصات منهم فقد كن أكثر انشغالا بموضوعة المرأة بوصفها أحد الهوامش الاجتماعية، (وقضية الصراع بين المرأة والرجل) من الرجل/الكاتب؛ حيث إن القارئ الباحث للمدونة موضوع الدراسة يلاحظ أنه قد غلب على كتاباتهن تصوير لـــ « تجارب النساء اليومية والجسدية ومطالبهن ووعيهن الفكري والذاتي والاجتماعي في إطار شرطهن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كما وصفن معاناة المرأة في المجتمع ومشاكلها النفسية وآلامها الناتجة عن صراعها الداخلي بين تحقيق ذاتها وبين الإذعان لمقاييس اجتماعية تهضم حقوقها الانسانية»[1].

وقد وقع اختيارنا على الهامش النسوي نتيجة المعطى النصوصي الموزع في التجارب القصصية موضوع الدراسة، حيث إن القاصات خصصن أغلب نصوصهن لمعالجة أفكار «تحتفي بقضايا المرأة

[1] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية النظرية و التطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1 2014،ص: 15.

وفكرة التغلب على الترعة الأبوية والتسلط الذكوري وخلق نظرة خاصة للعالم من منظور نسوي»[1] ما جعل الكتابة لديهن مهمومة بـــ «النسوي والمسكوت عنه، النسوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة»[2].

من بين تلك التجارب القصصية نذكر:[(قصة سمية، الثوب الأبيض، بحر الطوفان، ابنة الأقدار تعويذة من الجنوب، نهايات متشابهة، الاسم الحلم) لزهور ونيسي، (قصة ابتسامة العمر، على مذبح الوعي أو المقيدون، الحمامات المهاجرة) لزليخة السعودي، (قصة الآمال الضائعة، الهفوة الأولى، امرأة في العاصفة، المرايا الضريرة، بهية، ثمن الخطأ) لجميلة زنير]، فالملاحظ عليها انطلاقا مما جاء في متونها أنها نماذج حاولت رصد واقع المرأة في المجتمع الجزائري خلال المرحلة الكولونيالية وما بعدها و« مدى احتقار المجتمع لوجودها الأنثوي وكينونتها الانسانية / ايديولوجيا تشطيرية غائرة في تاريخ البشرية وهي التمييز بين الذكر والأنثى وجعل الذكر متبوعا والأنثى تابعا»[3]، معنى ذلك أنها عمدت إلى تصوير وضعيات اجتماعية للمرأة في سياق اجتماعي، وقصدت من خلالها « كشف ما يمارس ضدها من تهميش سواء على مستوى البنية الاجتماعية أو البنية الثقافية الأبوية»[4].

والجدير بالذكر أن تاريخ المرأة الجزائرية في العصر الحديث قد مر بثلاث مراحل شهدت خلالها عدة تقلبات في مكانتها ووضعها داخل المجتمع، تقسمها "بامية عايدة أديب" بحسب الآتي[5]:

1- الفترة الاستعمارية.
2- فترة حرب التحرير.
3- فترة الاستقلال .

---

[1] عصام واصل: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركز، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2018 ص: 25.

[2] المرجع نفسه، ص: 27.

[3] باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ص: 64-65

[4] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية النظرية والتطبيق ، ص: 181

[5] ينظر بامية عايدة أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)،ص: 206.

فلم يكن واقع المرأة الجزائرية في ظل الفترة الاستعمارية/ الاحتلال الفرنسي في منأى عن تلك الممارسات الاستعمارية العنصرية القائمة على البطش والتهميش والإذلال ... ويرجع الدارسون ذلك لعدة أسباب منها ما له علاقة بالمستعمر الذي كان يسعى لطمس المعالم والقيم العربية الإسلامية الجزائرية ومنها ما يعود إلى المجتمع الجزائري نفسه الذي كان يُعرف بالنزعة الذكورية التي جعلت الرجل في المركز وحطت من شأن المرأة ومكانتها وجعلتها في الهامش تابعة له، فاقدة للحرية والإرادة[1].

أما مع اندلاع الثورة التحريرية ثورة الفاتح من نوفمبر 1954،فقد حدث تغيير في مكانتها وواقعها، تقول القاصة زليخة السعودي في قصة "الساهمة" على لسان بطلتها: « الحرية للجميع وللنساء أيضا.. (...) نحن ثرنا لتحرير الجزائر من العبودية ولتحرير المرأة من ربقة الجهل والتجمد والتجبر»[2]؛حيث إنها استطاعت أن تصبح شريكة للرجل في شتى الميادين.

لكن على الرغم مما حققته من نجاح وانتصار خلال الثورة إلا أنه بعد الاستقلال مباشرة عادت إلى الهامش من جديد و استأنفت وظيفتها الأساسية، والدور الذي يفرضه عليها المجتمع والذي لا يتعدى إشباع الغريزة الجنسية وآلة الإنجاب، أي أن عملية تحررها في تلك الفترة كانت مرحلية فقط.

من هنا وأمام هذه التغييرات والأوضاع التي عاشتها المرأة مقارنة بقرينها الرجل ما كان من القاصات الجزائريات إلا التعبير عن همومهن وهموم بنات جنسهن والمطالبة بحقوقهن والانتصار لها ومحاولة إبراز دورهن في المجتمع، بمعنى تهشيم الصورة النمطية للمرأة بوصفها مفعولا به وتحويلها إلى فاعل، من منطلق ما نصت عليه الآية الكريمة: {**ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف**}[سورة البقرة، الآية: 228] والمراد بالمثل هنا أن « الحقوق بينهما متبادلة، و أنهما أكفاء، فما من عمل تعمله المرأة للرجل وإلا وللرجل عمل يقابله لها، إن لم يكن مثله في شخصه فهو مثله في جنسه، فهما متماثلان في الحقوق

[1] ينظر: محمد غربي: واقع المرأة الجزائرية ودورها في الفترة الاستعمارية (1830-1962)، مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية الجزائر، ع 73، ص:09العدد الكتروني متاح على الشبكة الالكترونية https://jilrc.com ، اليوم: 2023/04/29، الساعة: 21:47سا. معيوش ابراهيم: صفحات منسية من معاناة المرأة الجزائرية ابان الاحتلال الفرنسي (دراسة سوسيوثقافية)، مجلة الحكمة للدراسات الاجتماعية، الجزائر، مج 08، ع02، 2020م،ص:11.

[2] أحمد شريبط أحمد: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص:132.

والأعمال، كما أنهما متماثلان في الذات و الإحساس و الشعور و العقل، أي أن كلا منهما بشر تام له عقل يتفكر في مصالحه، وقلب يحب ما يلائمه ويسر به ويكره ما يلائمه و ينفر منه، فليس من العدل أن يتحكم أحد الصنفين بالآخر ويتخذه عبدا يستذله ويستخدمه في مصالحه»[1].

وعليه فإنه انطلاقا مما ورد في متون قصصهن يمكننا أن نقسم أهم القضايا النسوية التي عرضن لها وحاولن رصدها والتمثيل لها وكشف أهم الأنساق المضمرة خلفها بحسب الآتي:

3-2-1- التفضيل الجنوسي:

ونقصد به تفضيل الذكر على الأنثى، فعلى الرغم من نهي القرآن عن ذلك، وإعلائه من شأن الأنثى/المرأة، وعلى الرغم من التحولات الثقافية التي حدثت في المجتمعات إلا أن هناك رواسب ثقافية ظلت متجذرة وحاضرة في ذهنيات الناس وطريقة تعاملهم، من تلك الرواسب الثقافية، ثقافة تفضيل الأبناء الذكور على البنات، حيث إنه غالبا ما رسمت هذه الذهنيات صورة الأنثى بلون أسود، استمدته منذ ولادتها، مرحبا بالذكر، وغير مرغوب فيها وبقدومها، وقد جاء في قوله تعالى: { **إذا بشر أحدهم بأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم ۞ يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون۞** } [سورة النحل، الآية] ، فهذه الثقافة بقيت متغلغة في الواقع العربي عامة والجزائري منه على وجه الخصوص؛ حيث يحضر نسق التفضيل بوصفه نظاما اجتماعيا يعطي الأفضلية للذكر على حساب الأنثى في المدونة موضوع الدراسة تحديدا من خلال المقطع القصصي الآتي الوارد في قصة "امرأة في العاصفة" للقاصة جميلة زنير: «- ماذا أنجبت؟

- صبيا
- وأنا صبيتين
- يحفظهما لك الله
- يحفظهما أو يأخذهما فلم يعد يهمني فهو ينتظر طفلا(...)

[1] محمد عمارة: تحرير المرأة بين الغرب والاسلام، مكتبة الامام البخاري للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009،ص: 21-22.

- ما رأيك لو تأخذي مني إحداهما وآخذ ولدك (...) ستتغير معاملته لي حتما إنه يهددني بالطلاق (...)
- وزوجي أيضا يريده صبيا»[1].

فمن خلال الحوار الذي دار بين المرأتين نلاحظ كيف أن القاصة تعرض لنا صورة المولودة الأنثى المرفوضة؛ وكيف أن الذكر ينازعها منذ الولادة، من خلال تطلع الأبوان لإنجابه، في داخل المجتمع الجزائري الذي تجذرت في ثقافته لدرجة أن تفرط الأم في فلذة كبدها من أجل أن تحصل على الذكر الذي يغير مكانتها (الأم/المرأة)،وذلك نظرا لارتباطها بوجوده، وكيف تكون الأنثى مصدرا لتعاستها الأم/المرأة ووجودا يهدد استقرار حياتها الزوجية ويغير اسمها إلى "أم البنات" أو "الوالدة للبنات" إذا لم ترزق بذكر يسقط عنها هذا الاسم ويعمل على تثبيت وجودها.

لكن ليس التفضيل فقط هوما يمارس ضدها وإنما يمتد إلى حدود حرمانها من الاسم أيضا، فيغدو هذا الأخير حلما بالنسبة لها وهو ما تجسده القاصة زهور ونيسي في قصة "الاسم الحلم"؛ حيث إن بطلة القصة فتاة تحلم باسم آخر غير الذي تحمله، فتقول: « شيء واحد لا أحبه، يضايقني يتعبني، انه اسمي... اسمي لا يعجبني... إنه غير جميل، لا معنى له، ولا موسيقى(...). اسمي حدة، ما معناه؟ لست أدري سوى أنه من كلمة الحد، والحدود، والحدة، قالوا أنهم اختاروه لي حتى تحد أمي عن إنجاب البنات، و لم تتوقف أمي عن ذلك، بل أنجبت بعدي بنتين، خامسة وسادسة»[2] وذلك لما يحمله من دلالات سلبية في الذاكرة الجمعية، تقول القاصة أيضا في موضع آخر: « منذ بدأت أمها تنجب، وتنجب إناثا فقط... إنها الأولى، أما الأخيرة فهي (حدة) سموها كذلك حتى يحد الله من سيل الإناث على الأسرة... والسلالة وربما سيسمون أختها هذه الأخيرة بركاهم أو الخامسة أو أي اسم من هذا القبيل.(..) فحتى الأسماء المحترمة تحرم منها البنات»[3].

---

[1] جميلة زنير: الاعمال الأدبية، ص:528-529

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة،ص: 398

[3] المصدر نفسه، ص: 105

إذن يمكننا القول أن عملية التهميش تكون في البداية بـــ"نسق التفضيل" أما إذا جاءت الأنثى إلى الحياة، وخوفا من تحريم وأدها الذي كان يمارس في الجاهلية، فإنه ينتقل إلى "نسق التمييز" أو الوأد النفسي بوصفه بديلا عن الوأد الجسدي.

3-2-2- التمييز الجنوسي:

يعد تمييزا قائما على أساس الجنس/ تمييز بيولوجي أساسه (ذكورة/أنوثة) « ويتم بطرق متعددة أولها ما يحدث على مستوى البيئة الداخلية / البيت بوصفه رمزا مصغرا للمجتمع الخارجي»[1]، ويكون عن طريق الفصل بين الذكر والأنثى و منع الاختلاط بينهما في كل شيء، وهو ما تجسده القاصة زهور ونيسي في قصة "تعويذة الجنوب"؛ حيث تقول القاصة على لسان الساردة:« الخلط لا يسمح به في أي سلوك آخر أو أشياء أخرى بين الرجال والنساء فهذه مثلا غرفتهن هن النساء وغرفة الرجال وفي نفس الوقت غرفة الضيوف تقع هناك بعيدا في الطرف الآخر من الحوش عند باب الدار. لا يمكن أن يكون هناك خلط أبدا، وفي أي شيء كان، الرجال يأكلون وحدهم، وتأكل النساء وحدهن، والأطفال الذكور دون العاشرة هم أبناء النساء، وبعد العاشرة يصبحون تلقائيا رجالا، يتبعون آباءهم في كل شيء، في الأكل والنوم والجلوس والحياة العامة، يصبحون أبناء الرجال»[2].

انطلاقا مما ورد في المقطع يذهب أحد الدارسين إلى أن هذا الفصل الحاصل بين الجنسين هو «عمل يؤكد هرمية بناء الأسرة، وطبيعة تسلسلها الطبقي الذي تمثل المرأة أدناه، ويحدد وظيفة كل من الذكر والأنثى، فتكون المرأة هي الخادم والرجل هو المخدوم»[3] وهو ما تثبته القاصة في نهاية القصة من خلال قولها:« أمر واحد هو أنهن جميعا، ثلاثتهن، نساء، ينتمين إلى عالم اسمه المرأة، كلا إلى جنس اسمه الأنثى، هذا الكائن المطلوب في حالة واحدة، حالة التنفيس والحفاظ على الاسم والسلالة بطفل ذكر»[4]

---

[1] عصام واصل: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، ص: 64.

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص:245.

[3] المرجع السابق، ص: 64-65

[4] المصدر السابق، ص: 246

فعلى الرغم من تعاقب ثلاثة أجيال مثلتها النسوة الثلاث الجدة والأم والحفيدة في القصة إلا أن هذا المبدأ وهذه الذهنية المكرسة لدونية الأنثى لم تتغير، وأن دور المرأة ومكانتها لا تخرج عن نطاق وظيفتها الاجتماعية المتمثلة في تلبية غرائز الزوج/ الرجل والانجاب والحفاظ على النسل بحيث تغدو الأنثى/المرأة « مجردة من كل قيمة تمنحها موقعا في حركية المجتمع وديناميته»[1].

نلمس أيضا هذا التمييز(نسق التمييز) في موضع آخر، من خلال قول القاصة: « في هذه اللحظات كانت البنات يسبقن الذكور إلى الرجوع إلى البيت لأنه عيب وعار أن تغرب الشمس والبنت خارج البيت مهما كان سنها، عرف يجب أن يطبق ويحترم من الجميع»[2] معنى ذلك أن التمييز يكون منذ الصغر ويطبق على الأنثى بغض النظر إلى عمرها سواء أكانت طفلة أو مراهقة/ فتاة بالغة، أو امرأة.

تسعى القاصات انطلاقا مما تقدم إلى هدم وتفكيك هذه الثقافة الاقصائية الدخيلة عن ثقافتنا الإسلامية التي كرمت المرأة/الأنثى، وحرمت وأدها ورفعت مكانتها وعظمت مقامها وقدرها وساوتها مع الرجل؛ حيث إن بداية قصة "سمية" للقاصة زهور ونيسي، التي تصور حالة البيت الذي يعمه الحزن بسبب أن الأم/الزوجة فاطمة تلد البنت الخامسة في حين أن الجميع بدءا بالأب يتطلعون لإنجاب الذكر لم تكن اعتباطية، تقول القاصة: « لفت بيوتات حي سيدي الجليس المتداخلة بمدينة قسنطينة كلمات المؤذن ضعيفةــ ولكنها مسموعة، وقد خيم على الجو نوع من الصمت الخاشع الثقيل، وشردت الآذان والأذهان كلها إلى النداء المعتاد، خمس مرات يقطع فترات اليوم، فيجاب دائما بهذا الصمت هذا الخشوع»[3] فالآذان المرفوع والذي يتردد في كل يوم خمس مرات هنا في مطلع القصة يشير إلى الجو الإسلامي بوصفه واحدا من شعائر الدين الإسلامي، وتلخيصا لدعوة الإسلام في مقابل الروح التي مازالت جاهلية "العصر الجاهلي" والتي تقابل ولادة الأنثى بالحزن والأسى وعليه فإنه يعني أن المعاني الإسلامية والحقائق التي ينادي بها ليست معروفة لدى الجميع فرغم شهرة الكلمات فإنه تقابلها غربة في

---

[1] باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ص: 96

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة،ص: 104

[3] المصدر نفسه، ص:103.

المعاني و في المقاصد الإسلامية التي من بينها تكريم الأنثى/المرأة والرفع من مكانتها و المحافظة عليها وهو ما حاولت القاصة أن تجسده وتشير إليه من خلال القصة ككل.

3-2-3- هيمنة السلطة الأبوية وتشظي الذات الأنثوية:

تشير السلطة الأبوية أو النظام الأبوي إلى « نظام اجتماعي تسود فيه هيمنة متكررة وممنهجة من قبل الرجال على النساء اللواتي يوصفن في هذا النظام بأنهن خاضعات تابعات»[1]، ويذهب هشام شرابي إلى أن هذا النظام « يتميز بسلطة أبوية تبدأ أول ما تبدأ في العائلة بسلطة الأب البيولوجي ثم تمتد إلى السلطة في البيئة الاجتماعية و المتجسدة في علاقات المجتمع و حضارته».

معنى ذلك أن العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام وتحديدا الأسرية منها تكون وفق «علاقات عمودية يشكل الأب محورها اتجاه باقي أفراد الأسرة، والذكور اتجاه الإناث، فسلطة الرجل اتجاه المرأة تكون مطلقة وقائمة على فرض الرأي ورفض النقد وغياب الحوار المتبادل»[2] وهو ما يجعله يتميز -النظام الأبوي- بلغة خاصة « تكمن في أعماقها آليات السيطرة على جميع أشكالها الإيديولوجية (في المفاهيم والتعابير والقيم والألفاظ والأساليب) وعلى جميع أشكالها المادية في وسائل القمع والسيطرة العنيفة المباشرة، وهي لغة غير قادرة على التعبير العلمي واستيعاب المعرفة العلمية، لغة دفاعية تخشى التفاعل والحوار و تحتمي وراء الفكر الديني»[3] .

تتجلى السلطة الأبوية للقارئ/ الباحث في المدونة القصصية موضوع الدراسة، انطلاقا من التجارب القصصية الآتية: قصة ابتسامة العمر لزليخة السعودي والثوب الأبيض و ابنة الأقدار لزهور ونيسي.

---

[1] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص: 82

[2] جقاوة الشيخ، لعلى بوكميش: السلطة الأبوية داخل العائلة الجزائرية، مجلة الحقيقة، جامعة أحمد دراية، أدرار، ع 43، ديسمبر 2017، ص:734

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يعد الأب أساس البنية الاجتماعية البطريكية/ الأبوية بوصفه يرمز- في سياقه الإيديولوجي- إلى السلطة والسطوة والهيمنة فهو رأس الهرم الاجتماعي وهو السيد[1]، تحاول القاصة زهور ونيسي أن تبين ذلك للقارئ/ الباحث في قصتها " الثوب الأبيض" التي تصور الصراع القائم بين الأب والأم حول زواج ابنتهما المبكر، حيث إن زهية تبلغ من العمر خمسة عشر سنة، يقرر الأب تزويجها لكن الأم ترفض ذلك وتحاول أن تجعله يتراجع عن قراره لكنها لا تفلح وتفشل في ذلك لأن الأب يصر على موقفه بعد أن يعنفها ويهددها بالطلاق، و العجيب في الأمر أن كل هذا الصراع قائم دون أخذ رأي البنت أو مشاركتها في الأمر،وهو ما تؤكده المقاطع القصصية (الحوارية) الآتية[2]:

(الأب/ الذكر) – يا امرأة اعلمي أن آخر البنت الدار، ويكفي أنها تقرأ وتكتب الجواب وزيادة على ذلك فسنها سن زواج ألا تتذكرين أني تزوجتك وأنت بنت الثلاثة عشر أقل منها بعامين ⬅ نظرة الأب/ الذكر للبنت/ الأنثى

(الأم/ الأنثى) – لا، لا إن البنت صغيرة ولا أريد أن تقع فيما وقعت فيه أنا ألا ترى أنني عبارة عن حيوان آكل وأشرب وألد لا غير ⬅ رفض الأم لقرار الأب الزوج/ التأكيد على تهميشها بوصفها نموذج للأنثى المهمشة و المقهورة.

(الأب/ الذكر) – البنت تتزوج الآن أحببت أو كرهت أنا السيد ⬅ السلطة الأبوية/ الذكورية

(البنت/الأنثى) – لماذا يا رب لماذا لا أستطيع أن أقول لا أبدا وأنا التي ستتزوج ⬅ تهميش الأنثى/ عدم سماع صوتها أو الأخذ برأيها/ حرمانها من اتخاذ القرار/ ليس لها الحق في المعارضة

انطلاقا مما تقدم يمكننا أن نلاحظ بوضوح نظرة الآخر الأب/ الذكر للأنا/ الأنثى التي تختصرها في الزواج والبيت هذه النظرة الدونية التي تقلل من دور المرأة/ الأنثى وتهمشها وتتخذ من العنف والتهديد لغة دفاعية –لغة أبوية– لأنها ترفض الحوار مع الآخر الأنثى وتخشى التفاعل معه وذلك باسم السلطة

---

[1] ينظر: عصام واصل: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركز، ص:144

[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 121-123

الأبوية التي تتحدد من خلال الجملة الأخيرة "أنا السيد" التي تعد جملة ثقافية تحمل دلالة ثقافية صريحة تؤكد على السيادة و الهيمنة الذكورية الممارسة على الأنثى بوصفها هامشا في مقابل الرجل/ الذكر.

تشير القاصة زليخة السعودي في قصتها "ابتسامة العمر" إلى أن هذه السلطة الأبوية /الذكورية تنتقل على الأنثى من مستوى ضيق "الأب" لتتحول إلى مستوى أوسع أي إلى « المجال الاجتماعي فالمستويان يتقاطعان في ايديولوجيا هي ايديولوجيا الاستعباد والسيطرة والقمع»[1] وذلك عن طريق الزوج الذي يعد امتدادا وممثلا ثانويا للأب، حيث تقول: « أنا في يد أبي وغدا في يدك ولا مجال للفكر أو الرأي»[2].

ونظرا لثبات موقف الآخر/ الذكر(الأب-الزوج) اتجاه الأنا/ الأنثى الناتج عن السلطة الأبوية تتشكل الصورة الذاتية للأنا/الأنثى، وهو ما حاولت أن تجسده القاصة نفسها من خلال القصة نفسها حيث تقول[3]:

- أنت القوي الجبار و أنا الضعيفة التي يجب أن تخمد أنفاسها إذا فكرت في العصيان
- أنا المسكينة المقيدة...
- أنا في يد أبدي...
- أنا المقيدة .. وأنت الطليق.

[1] نورة بعيو: تجليات الخطاب ما بعد الكولونيالي في الرواية النسوية الجزائرية، مجلة قضايا الأدب، مخبر قضايا الأدب المغاربي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، مج 02، ع 01، جوان 2017، ص: 22

[2] شريط أحمد شريط: الأعمال الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 35

[3] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أما في قصة ابنة "الأقدار" للقاصة زهور ونيسي فإنها تختزل صورتها تلك «مناجية الحمامة من خلال هذا المونولوج الواعي في نسق الأنا»[1]، فتقول: «أما أنا أيتها الحمامة ..فإن هديلي هديل مكتوم لا يخرج من الصدر مدفون بين الضلوع، مطوي بين الحنايا، لا حق لي في إظهاره، لا حق لي في إطفائه ببعض الدموع»[2].

إذن لقد ساهمت السلطة الأبوية في تهميش المرأة من خلال نسق الهيمنة، هيمنة الأب-الزوج/ الذكر على المرأة/ الأنثى، واستعبادها ونفي وجودها الاجتماعي الذي يتم عن طريق الحرمان حرمانها من أبسط حقوقها مثل: الحق في التعليم، الحق في الحب، الحق في العمل، الحق في اتخاذ القرار،... وحتى الحق في الاحتجاج هذا الأخير وإن حدث فإنه « يظل احتجاجا صامتا لا فاعلية فيه، وغالبا ما يكون بكاء صامتا»[3] ، تقول القاصة « أما الاحتجاج فهو ليس من حقوق النساء وقد ولدن نساء.. »[4]، وتقول أيضا: « يا ويلك إذا فكرت في غير الطاعة وتاقت نفسك وايامك الخالية وشبابك الضائع الى

---

[1] باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص:71
[2] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 225
[3] عصام واصل: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، ص: 66
[4] المصدر السابق، ص:220

الاحتجاج.. عند ذاك يجب ان تودعي ابنا، ضناك... إلى غير رجعة.. سيقولون له أنك مت ودفنت وأنك عار يلحقه ويلحق الأسرة كلها.. »[1].

لكن المفارقة تكمن في أن هذا الهامش والتابع يتحول إلى "حارس لقيم المجتمع الذكوري"[2] من خلال إعادة إنتاج الوضع القامع للمرأة؛ حيث إنه وعلى الرغم من كون أن المرأة/الأنثى « مضطهدة وتعاني كثيرا من السلبيات الذكورية في المجتمع، سواء من خلال طفولتها أو مراهقتها أو زواجها، وحتى بعد أن تصبح أما، إلا أنها تغدو ذكورية في قمعها لبنات جنسها، فإنها تمارس أساليب قمعية عديدة،(...) من بينها تحريض الذكور على الإناث» وهو ما نلمسه في قصص القاصة جميلة زنير وتحديدا في قصة "المرايا الضريرة" التي تكشف من خلالها كيف تكون المرأة ضدا للمرأة، وقصة "الهفوة الأولى" التي تقدم من خلالها نموذج الحماة المتسلطة/ الأم التي تنتقم من زوجة ابنها لما لحقها هي من أم زوجها؛ حيث تقوم بتحريض وتعبئة ابنها/ الذكر من أجل تطليق زوجته ظلما:

«... وددت أن انتشل مريم من استبداد والدتي وتسلطها فتدخلت بينهما يوم أن دب بينهما شجار عنيف:

- لقد سمعكما كل..

نطق وجه والدتي بالشراسة وقاطعتني:

- ألمثلي يقال هذا الكلام؟ أنا التي طلقني والدك عروسا وعشت لأجلك وحدك أشقى(...)
- أنا الآن أطلب منك أن تطلقها (...)
- إذا كنت تحبني حقا فطلقها، ودعها تعيش لأجل طفلها كما عشت أنا»[3].

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص:108

[3] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص: 482

انطلاقا مما تقدم يمكننا أن نلاحظ كيف أن «المرأة هي التي تحرض ضد المرأة، هي التي تنفذ الثقافة الذكورية ضد المرأة، وتمارس القهر ضدها. يتم قهر هذه الذات، فتمارس بالتالي قهرا مضاعفا»[1]على بنات جنسها.

أمام هذه الأنساق المتعددة والمتباينة بين "نسق التتفضيل" و"نسق التمييز" و"نسق الهيمنة" فإن « أقسى ما تعانيه الأنثى من ألم هو الإحساس بانشطار الذات على نفسها، أو تشظيها في أجزاء صغيرة جدا كحبات الرمل، وفي الوقت نفسه، اللجوء إلى التمني بوصفه حيلة العاجز عن التغيير في مجرى الحياة من حوله»[2] وهو ما نلمسه من خلال المقطعين الآتيين:

- « ليتني كنت صبيا »[3].
- « ولو كنت أنا التي أخلق ..لبدأت بنفسي فخلقتها ذكرا»[4].

فالأنثى هنا تقابل عجزها وعدم تمكنها من تغيير ما يمارس ضدها من قهر ذكوري بالتمني تمني لو أنها كانت ذكرا في مجتمع لا يعترف إلا بالذكورة وذلك لما رأته من تفضيل ومكانة مركزية ممنوحة له في مقابل رفضها وتهميشها.

مما تقدم يمكننا القول إنه على الرغم من اختلاف متخيلهن السردي والتباين في طريقة معالجتهن لمختلف القضايا النسوية وعرضها، إلا أن الثابت لديهن هو إدانتهن للأعراف والعادات والتقاليد التي تنظر للمرأة/ الأنثى نظرة دونية فيها الكثير الإقصاء والهدر، فقط انطلقت القاصات الجزائريات من وعي بأن تدني وضعية المرأة هو« بفعل الثقافة وبفعل اللاوعي الجمعي الذي تركزت فيه هذه الثقافة»[5] أي أن هذه

[1] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية و التطبيق، ص: 234

[2] إبراهيم أحمد ملحم: الأنثوية في الأدب النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد-الأردن، ط1،2016، ص: 92

[3] جميلة زنير: الأعمال الأدبية، ص:460

[4] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 107

[5] هويدا صالح: المرجع السابق، ص: 11

الأخيرة « تكرس المقولات التي يتبناها الوعي الجمعي دون إدراك لخطورتها العنصرية ضد المكون الشريك في المجتمع»[1].

وبالتالي فإن هذه الثقافة هي التي جعلت المرأة/ الأنثى تعيش « في سجن كبير مظلم، أسسه أفكار بالية، وجدرانه ذهنيات مريضة منحطة و سجانوه تحكمت في أعصابهم أمراض وعقد عبر عصور الانحطاط الفكري والانكسار الحضاري والانهزام الانساني»[2] تقول القاصة زليخة السعودي على لسان بطلتها: « أنا المسكينة المقيدة بين أسوار وعقول رجعية لا تضع سوى للعرف والمادة قيمة.. أما الروح والعاطفة فهي خيالات التافهين الذين فقدوا عقولهم في سخافات العصر المريض»[3] وتقول أيضا: « إن وقتا طويلا سيمضي قبل أن نستطيع تحطيم هذه العادات والتقاليد»[4].

وأيضا نتيجة للفهم الخاطئ للدين (وذلك جراء تأويلات خاطئة للنص الديني تتعلق بالزواج والتعدد والقوامة) ففي نظرهن هذان الاثنان هما اللذان يقفان وراء هذا التهميش والقهر وجعل المرأة/الأنثى خاضعة لقوانين المجتمع الذي تعيش فيه دون أن تملك إرادتها الحرة.

تطرح زهور ونيسي مسألة التعدد في قصتها "ابنة الاقدار"، التي تحكي قصة سعاد المرأة/الأنثى التي تضحي بمستقبلها من أجل رجل أحبته وفضلت أن يكون هو مستقبلها؛ حيث إنها حرمت نفسها من مواصلة الدراسة في الجامعة وكرست وقتها وصحتها وكل جهدها لخدمة زوجها هذا الأخير الذي يقرر الزواج عليها بعد أن وقفت بجانبه وآثرت نجاحه وارتقائه في المناصب العليا على نفسها، وهو ما يبينه لنا المقطع القصصي الآتي:

---

[1] المرجع السابق، ص: 83

[2] زهور ونيسي:روسيكادا والأخريات، ص:821

[3] شريبط أحمد شريبط: الاعمال الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، ص: 35

[4] المصدر نفسه، ص:68

« ولم يعلق بسمعي وذهني وكل جوارحي سوى ذكره للدين...وهو الذي لم يكن يعرف أو يعترف بالدين يوما... لا فعلا ولا قولا... كان مسلما كالكثيرين بالوراثة والتبعية... قال محاولا أثقال كاهل الله أيضا بفعلته:

- إن هذا ليس حراما، ألم يحلل الله لنا أربعا»[1].

انطلاقا من الجملة الأخيرة الواردة في المقطع "ألم يحلل الله لنا أربعا" والموقف الذي ذكرت فيه يمكننا أن نستنتج أنها قد تحولت من سياقها الديني الذي شرعه الله تعالى؛ حيث أباح الإسلام التعدد للرجل انطلاقا من قوله تعالى: {**وإن خفتم ألا تقسطوا في اليتامى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم ذلك أدنى ألا تعولوا**}[سورة النساء، الآية:03]، أي أنه يمكن للرجل الزواج بأربعة نساء لكن وفق شروط و لحكمة تتمثل أصلا في أن الإسلام قد جاء بالحد من تعدد الزوجات (هذه الظاهرة التي كانت مستفحلة في الجاهلية) و لم يأت بالدعوة أصالة إلى التعدد، ذلك أن الآية لم تنزل في الأصل لتحث على هذا الأخير وإنما لأجل قضية واحدة هي (نكاح يتامى النساء)[2] واتخاذ نكاحهن مطية لأكل أموالهن ظلما وعدوانا، فالإسلام إذن « لم ينشئ تلك العادة و لم يوجبها و لم يستحسنها، بل أباحها إباحة مقرونة بتفضيل الاكتفاء بزوجة واحدة لكونه أقرب إلى العدل»[3] ولكون هذا الأخير هو الأساس الذي تقوم عليه السورة ككل(سورة النساء)، إلى سياق ثقافي أي أنها أصبحت تحمل دلالة ثقافية ذكورية تضمر نسق التستر خلف الدين ذلك أن الرجل/الذكر أصبح يستعملها ليبرر بها زواجه على زوجته حتى دون توفر الشروط المطلوبة لإباحته والتي يعد العدل أساسها. وتكشف أيضا عن جهله بدينه لأنه وكما أشارت القاصة فهو مسلم بالوراثة و التبعية فقط ويأخذ من الدين ما يخدمه ويخدم مصالحه لكن الأصل فيه الدين أنه ليس أجزاء

---

[1] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 228.

[2] محروس بريك: حول "آية التعدد" في القرآن الكريم، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: www.ida2at-com.cdn اليوم: 22/05/2023، الساعة: 30: 16سا.

[3] أحمد عبيدي فتح الدين: وجهة نظر الشريعة الإسلامية في تعدد الزوجات، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: http://media.neliti.com ، اليوم: 22/05/2023، الساعة: 30: 17سا.

وتفاريق موزعة منفصلة يؤدي منها الإنسان ما يشاء و يدع منها ما يشاء إنما هو منهج متكامل تتعاون عباداته وشعائره وتكاليفه الفردية والاجتماعية؛ حيث تنتهي كلها إلى غاية تعود كلها على البشر بالخير والصلاح وهو ما سعت القاصة إلى توضيحه.

إذن وكما سبقت الإشارة إليه فإن الأنثى/المرأة واقعة تحت هيمنة نسق اجتماعي ايديولوجي محدد سلفا، لا يرى الحياة إلا من وجهة نظر أحادية تعمل على تكريس سيادة الذكر وإلغاء وجودية الأنثى، يبدأ بالتفضيل وينتقل إلى التمييز ليصل إلى الهيمنة وهو ما سعت القاصات إلى محاولة كشفه والعمل على تغييره، تقول زهور ونيسي في قصة "نهايات متشابهة": « إنها تبحث عن مصير جديد للمرأة في مدينتها وفي الوطن كله غير الزواج المبكر والولادة دون التمييز فيه بين المرأة والرجل»[1].

لكن إضافة إلى طرحها لمختلف القضايا النسوية (الزواج المبكر وإجبارها عليه، ومطالبتها بإنجاب الصبي وإدانتها لانجاب البنت، وهجرها أوالزواج عليها) وكشفها للأنساق المضمرة خلفها، فإنها طرحت أيضا قضايا جديدة لم يطرحها الرجل في كتاباته تخص الأسرة وما يربط بين أفرادها من علاقات اجتماعية متنوعة؛ حيث إنهن استطعن أن يكن ساردات على لسان الرجل (الذكر) في قصص أخرى مثل (قصة رجل من عالم آخر لجميلة زنير) وبينن مدى القهر والظلم الذي لحق به في مجتمعه، والهدف من وراء ذلك هو طرح فكرة أن الرجل/ الذكر أيضا يمكن أن تسلب حريته، ويعاني التسلط دون أن يملك القدرة على منعه سواء من الأب نفسه (السلطة الأبوية) أو الأم أو زوجة الأب...وهو ما يؤكد فكرة المفكر "مالك بن نبي" القائلة بأن مشكلة المرأة «ليست شيئا نبحثه منفردا عن مشكلة الرجل، فهما يشكلان في حقيقتهما مشكلة واحدة هي مشكلة الفرد في المجتمع»[2]، أي أن مشكلة المرأة لا يمكنها أن تطرح بوصفها هامشا اجتماعيا بمعزل عن قضايا الأسرة والمجتمع ككل.

إن ما يمكن الركون إليه في ختام هذا العنصر-النسق الاجتماعي- هو أن المدونة موضوع الدراسة قد استطاعت بغوصها داخل مختلف شرائح المجتمع وتناولها لمختلف قضايا الهامش الاجتماعي/ النسوي أن

[1] زهور ونيسي: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 283

[2] مالك بن نبي: شروط النهضة، ص: 114

تكشف لنا عن الكثير من الأنساق السلبية المستفحلة في البيئة الجزائرية، مثل: نسق الإقصاء الاجتماعي نسق التمييز، نسق التفضيل، نسق الهيمنة... وغيرها من الأنساق التي ترجع في الأساس إلى غياب الوعي الديني؛ حيث إن أغلب أفراد المجتمع الجزائري لا يدركون من القيم الدينية الروحية سوى طقوس العبادة والأشكال الظاهرية فيها (مثلما سبقت الإشارة إليه)، فالاستعمار/الاستدمار حرص على أن لا يتجاوزها مجتمعنا إلى معرفة فكر وجوهر هذا الدين وقيمه الحضارية في الحرية والعلم والعمل والعدالة...وغيرها وعمل على تشويهها وتحريفها مما أفرز مواقف خاطئة اتجاه العديد من تلك المسائل الدينية/الحياتية[1]، يشير أحد الدارسين إلى ذلك فيقول: « كيف ننسى أن الاستعمار كان يشجع مراكز الحفظ ويقتل العلماء إذ لا أثر للنص إذا فرغ من الفهم؟»[2]، ويشجع أيضا زوايا التصوف ويدعم طرق الصوفية المنعزلة وحركات الاستغراق في المدائح والتراتيل، ومن بين تلك المسائل "مسألة القوامة" التي تعد واحدة من أهم تلك القضايا وهو ما أشار إليه السعيد بوطاجين في قصته "هكذا تحدثت وازنة" من خلال قوله: « الرجال قوامون على النساء هكذا تعلمت في مدارس الخيزرانات»[3] والمقصود بمدارس الخيزرانات هي المدارس التي تلقن العلم والمعرفة بالضرب والعصا لمن عصا ولا مجال فيها للحوار والفهم والسؤال، وعليه فإن القوامة على النساء كانت تفهم في تلك المدارس على أنها الاستبداد والعنف والقهر وإلغاء الآخر/الأنثى وأصبحت نسقا اجتماعيا يمارس من طرف الرجل/ الذكر على المرأة/الأنثى لأنه هكذا تعلم، لكن الأصل فيها هي « "تميز" لا يلغي "المساواة"، وإنما يجعلها "مساواة الشقين المتميزين" لا "الندين المتماثلين" فيكون معها "التكامل" لا "التنافر".. فهي مسؤولية "القيادة" في الميادين التي أهلت الذكورة الرجل للقيادة فيها.. فكأنها لون من المسؤولية المؤسسة على "تقسيم العمل" بين الذكورة والأنوثة، بما يتسق مع فطرة الخلق لكل منهما.. ولذلك فهي لا تلغي قيادة المرأة في الميادين التي أهلتها الأنوثة لتكون قائدة فيها»[4] وإنما هي

[1] زهور ونيسي عبر الزهور والأشواك، ص:330

[2] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن، عصير الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2020،ص:18

[3] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت،ص162.

[4] محمد عمارة: تحرير المرأة بين الغرب و الإسلام، ص: 24

الرياسة التي يتصرف فيها المرؤوس بإرادته واختياره دون أن يكون المرؤوس مقهورا مسلوب الإرادة. وعليه فإن إلغاء المرأة/الأنثى التي تمثل نصف المجتمع من المشاركة في الحياة فإنه سيشل الطريق نحو التقدم وهذا هو الهدف المطلوب والمنشود من طرف المستدمر.

ونظرا للعلاقة التي تجمع بين الجانب الاجتماعي والجانب الديني (الإسلامي)،وما لهذا الأخير من دور في حياة الفرد/ الإنسان و في النظام الاجتماعي ككل، وانطلاقا من رأي مالك بن نبي الذي يرى أنه يمكننا أن « ننظر إلى العلاقة الاجتماعية والعلاقة الدينية معا من الوجهة التاريخية على أنها حدث ومن الوجهة الكونية على أنها عنوان على حركة تطور اجتماعي واحد ... فالعلاقة الاجتماعية التي تربط الفرد بالمجتمع هي في الواقع في ظل العلاقة الروحية في المجال الزمني»[1]، والذي يشير إلى أمرين:

يتمثل الأول في العلاقة التي تجمع الدين بالفرد والمجتمع؛ حيث إنه يعد منهجا حياتيا بالنسبة لأفراد المجتمع الواحد فهم مرتبطين به ارتباطا وثيقا لما له من أهمية في حياتهم إذ يمثل علاقة الإنسان/الفرد بالله وانعكاس هذه العلاقة على علاقاته ببقية أفراد مجتمعه .

أما الثاني فيتحدد في المجال الزمني وعليه فإننا سنحاول في المبحث الآتي من هذا الفصل الوقوف عند النسق الديني.

4- المضمر الديني:

تشير كلمة دين إلى «أي شيء جدير بالاحترام الضميري ويستحق السعي إليه وإلى أي شكل من أشكال التقوى والصلاح الديني»[2] فهو « اسم لجميع ما يتعبد به لله، شريعة وملة»[3]، أي هو ما يعتنقه

[1] مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، شبكة العلاقات الاجتماعية (ج 1)،تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، ط3، 1986 ص: 57-57

[2] وليام د.هارت:إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية، تر: قصي أنور الذبيان، كلمة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،أبو ظبي،دط، 2011 ص: 26

[3] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 796

الإنسان ويعتقده ويدين به. ويعد من أهم الركائز التي تشكل شخصية الإنسان في المجتمع أو تفرض وجودها عليه، بوصفها سمة يتحلى بها الفرد كلا حسب معتقده.

لكن في الاصطلاح الاسلامي فهو التسليم و الانقياد لله تعالى بدين واحد هو الاسلام، لقوله تعالى: {**إن الدين عند الله الإسلام**} [أل عمران، الآية 19].

أما النسق الديني فهو عبارة عن جملة النظم والمبادئ التي « تشمل الفروع والجزئيات من اعتقادات و أقوال وأفعال، بحيث تساهم مجتمعة في إبراز خصائص ومميزات دين معين ويعبر الفرد بتمثله لهذه الجزئيات والفروع عن انتمائه لذلك الدين، سواء أكان إسلاميا أو يهوديا أو نصرانيا... »[1]، معنى أنه يجمع مختلف صنوف العبادات والطقوس والمناسك التي تحيل إلى دين ما، ولأن توظيفه في العمل الأدبي « لا يقوم على تقديم أنموذج مماثل أو مشابه لما هو مقدس؛ وإنما لتقديم تصور حضاري مرتبط بسياق فكري معين، فهو ثقافة واعتقاد تؤمن به أمة و تقدسه، ذات قيم ومعتقدات دينية خاصة»[2] وقد فرض حضوره في المتن القصصي، ليس بشكل اعتباطي أو هامشي، بل لكون الدين يمثل قوة لها حضورها بالفعل،حيث إنه يوازي وجود الإنسان في هذه الحياة ويرتبط بالبنية الثقافية والنفسية والاجتماعية.

وعليه فإننا سنعتمد في مقاربتنا للنسق الديني على مجموعات "السعيد بوطاجين" القصصية وذلك نظرا للحضور اللافت للنص الديني فيها؛ حيث إن هذا الأخير يحضر فيها عن طريق آلية التناص إما مع القرآن الكريم أي النص القرآني بوصفه المصدر الأول والرئيس في التنشئة الاسلامية ومنه تستقي مبادئها وتوجيهاتها وارشاداتها، أو مع غيره من النصوص الدينية الأخرى، وهو ما يوضحه الجدول الآتي[*]:

[1] عبد الرحيم بوشاقور، حبيب بوسفادي: حضور النسق الديني في الرواية الجزائرية –مقاربة ثقافية لرواية "مملكة الزيوان" للصديق حاج أحمد–، مجلة علوم اللغة وآدابها، مج 12، ع 03 (خاص)،نوفمبر 2020، ص: 395

[2] جاسم محمد عباس: الأنساق الثقافية في شعر موسى حوامدة، مجلة الجامعة العراقية،مركز البحوث و الدراسات، العراق، ع 49 ج 02، 2021، ص: 225

[*] إن الجدول لا يشتمل على كل النصوص الدينية الغائبة وإنما يشمل بعض النماذج التي تؤكد على حضور الظاهرة فقط لأن المقام يضيق عن ذكر كل النصوص الدينية المتناصة /المستخرجة من المجموعات القصصية.

النص الغائب	النص الحاضر
سورة الناس	الوسواس الخناس مصرع الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس
سورة الفلق	بتاريخ قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق
سورة المسد	بتاريخ تبت يدا أبي لهب
سورة النمل	احببت النحلة عملها المتقن وبساطتها وازددت اعجابا بها عندما فهمت سورة النمل
سورة الماعون	من بلاد أرأيت الذي يكذب بالدين فذلك الذي يدع اليتيم ولا يحض على طعام المسكين
سورة سبأ	وما أرسلنا في القرية من نذير إلا قال مترفوها إنا بما أرسلتم كافرون
سورة الغاشية	أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الأرض كيف سطحت فذكر إنما أنت مذكر لست عليهم بمصيطر
سورة الأعلى	جدك جرب كثيرا وعرف الجهر و ما يخفى

--

انطلاقا مما جاء في الجدول يمكننا أن نلاحظ مدى استثمار القاص للنص الديني والأقوال السردية للغة الدينية خاصة النص القرآني؛ حيث يعنون القاص إحدى قصصه بـــ"الوسواس الخناس" الذي يحيل الباحث/ القارئ مباشرة إلى "سورة الناس" هذه الأخيرة هي سورة مكية عدد آياتها (05) ترتيبها (21) وفقا للنزول أما في المصحف (114) جاءت للاستعاذة بالله من شر وسواس الجن والإنس، وبالتالي فإنها تكشف لنا عن نسق الاستعاذة بالله وهو ما سنحاول الوقوف عنده وتوضيحه.

4-1- نسق الاستعاذة بالله:

تعد سورة الناس سياج الطاقة تنزلت في العهد المكي مثل سياج يحمي توهج الفرد من الاغتيال، إنها سورة القوة العقلية والمعنوية التي تعلمنا كيف نشن الضياء على الظلام وكيف نحمي طاقتنا النفسية من اغتيال الوسوسة ومن تبددها فيما بعد الوسوسة[1].

اقتبس القاص العنوان من الآية الرابعة تحديدا من سورة الناس والمتمثلة في قوله تعالى: **{ من شر الوسواس الخناس}** [سورة الناس، الآية 04] عن طريق التناص الاجتراري، فالأصل فيها "من شر الوسواس الخناس"، لكنه حذف شبه الجملة الجار والمجرور "من شر" و أبقى على المضاف إليه والنعت الوسواس الخناس.

من	شر	الوسواس	الخناس
↓	↓	↓	↓
حرف جر	اسم مجرور وهو مضاف	مضاف إليه	نعت

فالوسواس من الوسوسة وتعني الصوت الخفي و الهمس[2]، الملاحظ عليها أنها جاءت بصيغة مبالغة على وزن فعلال و هي صيغة « تفيد التكرار لأنه لا ينفك عن الوسوسة ويسمى في اللغة (تكرار المقطع لتكرار الحدث) للدلالة على تكرار الحدث»[3]، والوسواس هو الشيطان. أما الخناس فهي صفة من الخنوس ويعني الاختباء والرجوع والخناس هو الذي من طبعه كثرة الخنوس [4] والاختفاء أي أن الخنوس صار عملا يداوم عليه.

تتحدث السورة عن الاسعاذة بـــ رب الناس ملك الناس إله الناس، والمستعاذ منه هو شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس، أي الاستعاذة بالله من[5]:

---

[1] ينظر: كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن، ص: 212-213

[2] ينظر : أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 2443

[3] فاضل السامرائي: لمسات بيانية– سورة الناس، مقال متاح على الشبكة الالكترونية: http://www.lamasaat:8m.com اليوم: 20/05/2023، الساعة: 20: 17سا.

[4] سيد قطب: في ظلال القرآن، مج 06، ج 30،دار الشروق، مصر، ط 32، 2003، ص:4010

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- شر واحد: الشيطان
- صفته: الوسواس الخناس
- عمله: يوسوس في صدور الناس
- ماهيته: من الجنة والناس

إذن نستعيد بالله من صنفين اثنين من الوسواس الخناس هما: الجنة الخافية وكذلك الناس الذين يتدسسون إلى الصدور تدسس الجنة ويوسوسون وسوسة الشياطين[1].

والملاحظ على الآية أنها « لم تفرق بين الصنفين بل جمعتهما بواو العطف لاشتراكهما في علة التأثير»[2]، لكن القاص يقصد في القصة الصنف الثاني من الوسواس الخناس الذي تكون وسوسته أشد من وسوسة الشيطان،أي الناس الذين يتدسسون إلى الصدور تدسس الجنة ويوسوسون وسوسة الشياطين وهنا يتقاطع العنوان مع المتن القصصي الذي يصور بلغة المفارقة والأسلوب الساخر هؤلاء الناس المتمثلين في « حاشية الشر التي توسوس لكل ذي سلطان حتى تتركه طاغية جبارا مفسدا في الأرض مهلكا للحرث والنسل»[3]، يقول القاص: « انهضوا انهظوا يا بؤساء العهد المظلم، الشريرون واللصوص والمشردون والسكارى وأبناء الحرام فعلوا فعلتهم. أيها الجيل المعطوب بالوراثة، المسكين بالوراثة، المتهم بالوراثة، ابتداء من اليوم ستقفل الزنازين وتنبت مواويل بلون الحكمة، ستذهب المشانق وساحات الإعدام إلى المدرسة وتأتي حدائق مطرزة بالنوار والحكايا الرائعة قوموا لقد قضينا على هيولى الشر تعالو نستقبل أبانا النور»[4].

ويقول أيضا: « غب فجر مكلل بالهزائم الرسمية الجميلة استيقظ السكارى وأبناء الحرام والعاقون بالوراثة وانتشروا في الممرات والشوارع الخرافية المرصعة بالجنون والهوس والقيامات أجسادهم نحيلة

[1] المرجع السابق،ص: 4011

[2] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن،ص: 211

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص: 09

متهدلة التصقت بها رائحة المعاصي والنسيان وعلى ثيابهم المغبرة تمدد الأسى عجوزا قديما بلحية عامرة وجبهة مجللة والأوجاع»[1].

الذين يكشفون عن هيمنة الحضور الابليسي في النفس البشرية، وهو ما تؤكده المقاطع القصصية الآتية؛ حيث يقول القاص: «– قتلناه يا أبناء آدم. نحن عقلاء ولا نشتم أحدا، هكذا ولدنا وهكذا نبقى. المهم أننا غيرنا الإنسان، بدلنا العالم، انهضوا لاستقبال الشمس الحقيقية»[2].

ويقول أيضا: « في ليلة واحدة أشبه بحلم خاطف عبروا الجسر الممتد إلى الفحشاء والمنكر والوسواس الخناس، ثم حجرة فحجرة أزاحوه وخرجوا من الشرنقة الذي ظلوا فيها تائهين»[3].

في نفس القصة يتناص القاص مع سورة الماعون عن طريق التناص الاقتباسي؛ حيث يجيب عبد الوالوا أحد السائلين، وهو في بلاد الغربة والكفار التي آوته، عن البلد الذي أتى منه: « وفي غمرة الفرح والنشوة يأتيه السؤال:

- من أين جئت؟

- آي..آي..من بلاد، آي.. من بلاد.."أرأيت الذي يكذب بالدين فذلك الذي يدع اليتيم ولا يحض على طعام المسكين.." »[4].

نلاحظ إذن أن القاص يقتبس الآيات الثلاث الأولى كما وردت في سورة الماعون؛ حيث تبدأ الآية الأولى باستفهام يوجه الرؤية نحو المكذب بالدين "أرأيت الذي يكذب بالدين؟" « فالرؤية هنا بصرية معنوية قلبية تكشف لك الحقيقة دون زيف»[5]، وينتظر من يسمع هذا الاستفهام ليرى من هو هذا الذي يكذب بالدين؟ ليكون جواب الاستفهام " فذلك الذي يدع اليتيم ولا يحض على طعام المسكين"، فالفاء تقريرية؛ حيث يقر القرآن ويقرر أن الذي يكذب بالدين هو ذلك الذي يدفع اليتيم دفعا بعنف وشدة

---

[1] المصدر السابق، ص: 10

[2] المصدر نفسه،ص: 11

[3] المصدر نفسه،ص:17

[4] المصدر نفسه، ص: 25

[5] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن، ص: 178

عن حقه أي اهانته وايذاؤه وعدم الحض على إطعام المسكين ورعايته وبالتالي فإن هذه السلوكيات هي العلامات الدالة على الذي يكذب بالدين « وتكشف عن عقيدتنا المقبولة عند الله»[1] لأنه لو صدق بالدين حقا واستقرت حقيقة التصديق في قلبه لأحسن في عبادته لله وأحسن لخلقه وما كان ليقوم بتلك السلوكيات، وقد بدأ القاص قصته بهذه الفئة تحديدا، فيقول:

«- صباح الخير يا أيتام البلد، يا ساكني الأقبية و آكلي الغبار و الرماد(...)أيها الفقراء والعراة وذو المعدات اليابسة لقد حان وقتكم، ستعرفون الأعياد والابتسامات والندى وأنواع الفرح، بفضلنا نحن السكارى وأبناء الحرام والعاقين بالوراثة ستطلع عليكم نهارات سماوية ساطعة»[2]، لكونها هي المرآة التي تعكس صدق الإيمان بيوم الدين ولكل من يدعي أنه مؤمن.

إذن فالآيات القرآنية جعلت الإيمان بيوم الدين « يرتبط بمؤشر يمزق الحجب عن أحلام اليقظة؛ أحلام إنا مؤمنون، مؤشر جديد يجعل إيماننا هشا، أو ربما مردودا!»[3] فالسورة تحكي أن العقيدة تنمو عبر السلوك الإنساني، لكنها في القصة بترت من هذا الأخير وأصيبت بداء النظرية وأصبحت مجرد تنظير وكلام، جعلها تعيش في صراع فكري عقيم وهو ما أشار إليه القاص، فيقول: « مع الليالي المعتمة وحماقات البشر جاء عبد الوالوا شجرة حافية تبحث عن أرض رؤوف تقيها الجليد والفظاظة ورغبات الصيادين المحلفين، ومع الأيام رأى الوقت يتساقط قدام عينيه، وأبصر عمره يسبح في مستنقعات التنظير وعلم الكلام، تمنى لو كان بمقدوره التقاط اللحظات الفارة وجمعها في مسبحة القلب لتكون شاهد عيان»[4].

معنى ذلك أن القرآن والإسلام الذي جاء به فإنه جاء ليوقفنا على مهامنا الانسانية « إذ لم يكن القرآن وهو يتنزل يريد منا أن نجعله حديثا في صوامع المتأملين بل كان هو ملحمة التغيير وعقيدة ستكتب

[1] المرجع السابق، ص: 179

[2] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص: 09

[3] المرجع السابق، ص: 177

[4] المصدر السابق، ص: 22

صدى معانيها في بيوت الضعفاء وحارات المساكين»[1]، لكن الواقع فقد كان على النقيض من ذلك إذ يصور القاص كيف أن المسجد أفرغ من محتواه، بوصفه مكانا للعبادة وتمارس فيه أغلب المهام الانسانية وتحول إلى مجرد شكل يرمز للعقيدة الإسلامية، وهو ما تكشف عنه المقاطع القصصية الآتية[2]:

- « في قديم الزمان كان موطنا للعابرين والمحزونين ومكانا للصلاة والصدقة والتسبيح، ووحيدا كان. الناس الخيرون والذين يخادعون أنفسهم يلتقون فيه، يطعمون الجائع و المسكين، يعيدون بعض أموال اليتامى والرعية لليتامى والرعية، لكن الزمان لا يعرف الثبات».

- « ذهبت أعوام وجاءت أعوام (...) ومع هذه الشبكة المعقدة من نظام الكون تغيرت الطبائع والرؤى. ثم جاء إنسان مدجج بالعلم المنبثق عن النفس الأمارة بالسوء، لم يفكر وقرر: المساجد للصلاة وليست للنوم، المساجد للعبادة وليست للراحة».

- « مذ ذلك الوقت أصبح المسجد يرقد وحيدا. وعندما يستيقظ يجد نفسه وحيدا. وفي النوم واليقظة ظل يتأمل خطايا البشر وفظاظتهم ونكات السكارى وأبناء الحرام والعاقين وأنصار ابليس».

- « غير أن المشرعين والمشرفين على الخير اكتشفوا أن المسجد يبدو معزولا وكئيبا كعانس فاجتمعوا خلف مكاتبهم المحترمة جدا وقرروا زرع باقة من المساجد لإخراجه من عزلته. وبين عشية وضحاها صعدت مآذن طويلة طويلة... بعد أيام معدودات أصبحت حومة بن طينة تستيقظ على أصوات مكبرات الصوت عشرات الله أكبر... ».

وعليه فإن الغرض/ القصد من وراء توظيف الآيات الأولى من سورة الماعون في القصة هي الإشارة إلى قضية الكفر والإيمان بالله تعالى لأن السورة في أصلها « تعالج حقيقة تكاد تبدل المفهوم السائد للإيمان والكفر تبديلا كاملا فوق ما تطلع به على النفس من حقيقة باهرة لطبيعة هذه العقيدة وللخير الهائل العظيم المكنون فيها لهذه البشرية، وللرحمة السابغة التي أرادها الله للبشر وهو يبعث إليهم

[1] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن، ص: 178

[2] ينظر السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت،ص: 26-27-28-29

بهذه الرسالة الأخيرة»[1] والتي مفادها أن هذا الدين « ليس دين مظاهر و طقوس ولا تغني فيه مظاهر العبادات والشعائر ما لم تكن صادرة عن إخلاص لله وتجرد مؤدية بسبب هذا الاخلاص إلى آثار في القلب تدفع إلى العمل الصالح وتتمثل في سلوك تصلح به حياة الناس في هذه الأرض وترقى»[2].

انطلاقا ما تقدم يمكننا القول إن حقيقة التصديق بالدين ليست كلمة تقال باللسان وإنما هي تحول في القلب يدفعه إلى الخير والبر بإخوانه في البشرية، المحتاجين إلى الرعاية والحماية، لأن الله تعالى لا يريد من الناس أقوالا فقط وإنما يريد معها أعمالا تصدقها وعليه فإنه ليس أصرح من هذه الآيات الثلاث في تقرير هذه الحقيقة التي تمثل روح العقيدة وطبيعة هذا الدين أصدق تمثيل[3] والتي بلاد القاص التي يسمها بمدينة العميان أبعد عن تمثلها لأنها أصبحت مدينة الوسواس الخناس ذلك الذي يكذب بالدين ولا يحض على طعام المسكين.

يختم القاص القصة بالتناص الاقتباسي الآتي: « أما عبد الوالوا فيكون قد تنهد و قال في سره: يا ليتني كنت عمودا قرب البحر، أو يا ليتني ما كنت.(...)

ويكون قد قال أيضا: "وما أرسلنا في القرية من نذير إلا قال مترفوها إنا بما أرسلتم كافرون"»[4] فالقول مقتبس تحديدا من الآية 34 من سورة سبأ، **{وما أرسلنا في القرية من نذير إلا قال مترفوها إنا بما أرسلتم كافرون وقالوا نحن أكثر أموالا وأولادا وما نحن بمعذبين}**.

يرى سيد قطب أنه على الرغم من أن الموضوعات التي تعالجها السورة هي موضوعات العقيدة الرئيسة: توحيد الله، والإيمان بالوحي، والاعتقاد بالبعث؛ حيث كان التركيز الأكبر فيها على قضية البعث و الجزاء وعلى إحاطة علم الله وشموله ودقته ولطفه، وتتكرر الإشارة في السورة إلى هاتين القضيتين المترابطتين بطرق منوعة وأساليب شتى وتظلل جو السورة كله من البداية إلى النهاية[5] .

---

[1] سيد قطب: في ظلال القرآن، مج 06،ج 30 ، دار الشروق، مصر، ط 32، 2003 ،ص:3984

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص: 3985

[4] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص:54

[5] سيد قطب: في ظلال القرآن، مج 05، ج22، ص: 2887

إلا أنه إلى جوارها تصحيح لبعض القيم الأساسية المتعلقة بالعقيدة الرئيسية وبيان أن الإيمان والعمل الصالح –لا الأموال و الأولاد- هما قوام الحكم والجزاء عند الله. وأنه ما من قوة تعصم من بطش الله، وما من شفاعة عنده إلا بإذنه، فالآية { **وما أرسلنا في القرية من نذير إلا قال مترفوها إنا بما أرسلتم كافرون وقالوا نحن أثر أموالا وأولادا وما نحن بمعذبين}**؛ تشير إلى موضوع تقرير القيم تحديدا بوصفها تعالج قضية الوحي والرسالة وموقف المترفين من كل دعوة و اعتزازهم بأموالهم وأولادهم فكلما أرسل الله في قرية من رسول يدعو إلى توحيد الله وإفراده بالعبادة إلا قابله المترفون أي المنغمسون في اللذات والشهوات من أهلها بالصد وقالوا إنا بالذي جئتم به أيها الرسل جاحدون. كما أنها تقرر القيم الحقيقية التي يكون عليها الحساب والجزاء وهي قيم الإيمان والعمل الصالح لا الأموال والأولاد[1].

وعليه فإن اختيار القاص اسم "عبد الوالوا" لبطل قصته لم يكن اعتباطيا وإنما يحيل إلى التجرد من كل وسائل الترف في مقابل السلطان وحاشيته (من رجال الأمن القضاة والمحامون والمشرعون والأئمة والعلماء والفقهاء و الجلادون ورجال الدرك) الذين يمثلون المترفين بالمنظور القرآني أي أصحاب الثروة والنفوذ والمستفيدين من علاقاتهم مع السلطان في القصة؛ حيث يذهب ابن خلدون إلى أنه إذا « استفحلت طبيعة الملك، وحصل لصاحب الدولة الاستبداد على قومه، قبض أيديهم عن الجبايات، إلا ما يطير لهم بين الناس في سهمانهم، وتقل حظوظهم إذ ذاك لقلة غنائهم في الدولة، بما نكبح من أعنتهم وصار الموالي والصنائع مساهمين لهم في القيام بالدولة وتمهيد الأمر، فينفرد صاحب الدولة حينئذ بالجباية أو معظمها، ويحتوي على الأموال ويحتجنها للنفقات في مهمات الأحوال، فتكثر ثروته وتمتلئ خزائنه ويتسع نطاق جاهه ويعتز على سائر قومه، فيعظم حال حاشيته وذويه، من وزير وكاتب وحاجب ومولى، وشرطي ويتسع جاههم، ويقتنون الأموال ويتأثلونها»[2].

---

[1] ينظر المرجع السابق،ص: 2889-2891

[2] ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون،اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، دط دت، ص: 317

القصة إذن تجمع بين ثلاث سور مكية، هي: سورة الناس، سورة الماعون سورة سبأ، ولعل جمع القاص بينها لم يكن اعتباطيا؛ حيث إنه يستعيذ بالله من الذين يدعون اليتيم ولا يحضون على طعام المسكين أصحاب هذه السلوكيات التي تدل على الصنف الثاني من الوسواس الخناس الذين تملكهم الشيطان فصدق عليهم ظنه في قدرته على غوايتهم فأغواهم وأبعدهم عن عقيدتهم الحقيقية وأصبحوا من المكذبين بالدين الذين إذا ما أرسل إليهم رسول يعيدهم إلى الطريق الصحيح كفروا به وصدوه واتهموه بالكفر والرسول الذي يشير إليه "عبد الوالوا" -في قوله هنا- ماهو إلا المثقف والعالم الذي يحمل رسالة العلم والمنطق ويحاول أن يعيد أمته عن طريق الضلال وينذرهم لكنه يواجه من قبل السلطة المتمثلة في السلطان وحاشيته بالتهميش والإقصاء وحتى القتل مثلما قوبل الرسل من قبله، يقول القاص: « قرار هام: يعلن السلطان لكل أفراد الرعية الأوفياء أنه سيهدي ألف ناقة محملة بالذهب لكل من أحضر عبد الوالوا حيا أو ميتا، كما يطمئن الحاشية بأنه أمر رسوله الخاص بالذهاب إلى الخارج قصد إحضارشيطان وشيطانة لإعادة توازن مدينة العميان»[1]، وبالتالي فإنه لا يجد أو يملك غير "رب الناس" "ملك الناس" "إله الناس" القادر وحده على رد شر الوسواس الخناس يعوذ به ويعتصم، أي ذلك الحضور الإلهي القدوسي في مقابل الحضور الابليسي المهيمن على النفس البشرية.

إن ما يمكننا قوله في الأخير هو أن حضور النص الديني وتحديدا "الوسواس الخناس" في القصة كشف لنا عن "نسق الاستعاذة بالله" وهنا يذهب أحد الدارسين إلى أن « من شر الوسواس الخناس هي الحصانة العقلية فهي واسطة العقد في فهم عمل الشر فينا ففي ظلها تنبت معان تنقذ من مصيدة الشيطان وتبني أسوارا من الفهم الذي يحمينا، إنها انتصار العقل على فلسفة الشر»[2].

يستمر نسق الاستعاذة بالله في قصة "حد الحد" لكن هذه المرة بـــ"المشقشقة الأولى"، أو "سورة المعوذة الأولى" أي بالتناص مع سورة الفلق؛ حيث إن القاص يؤرخ تاريخ كتابة القصة: « بتاريخ قل

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص: 53-54

[2] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان، ص: 209

أعوذ برب الفلق من شر ما خلق»[1]، أي يتناص مع الآيتين واحد واثنان من سورة الفلق، { قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق}.

يشير العنوان "حد الحد" بالمفهوم الفلسفي إلى « قول دال على ماهية الشيء يشتمل على به الاشتراك وعلى ما به الامتياز»[2] فالأول في القصة يمثل حد الغباء والأمية يقول القاص: «كان الملك أميا وذريته أمية والحاشية غابة غباء»[3] أي أن الجميع يشترك في الأمية والغباء والذي تجاوز حد الحد، يقول القاص: « لقد تأكد سكان بني عريان بأن غباء الملك تجاوز حد الحد وأنهم يعيشون بقدرة قادر»[4]

أما الثاني أي الامتياز فقد اختص به بطل القصة "محمد عبد الله" فقط بوصفه الوحيد الذي يعرف مكان الكنز هذا الأخير الذي يمثل الفكر في القصة؛ حيث يقول القاص: « والفكر؟ هل هناك كنز يضاهيه؟»[5] وعليه فإن الملك وذريته وحاشيته الأغبياء جميعهم يتربصون به ويسعون إلى معرفة مكانه، يقول القاص: « ولما انتبه محمد عبد الله من غفوته وجد الضابط والعسس والحزب والدولة واقفين ينتظرون أن يدلهم على الكنز الملحمي الذي خربوا من أجله الأرصفة والشوارع عل وعسى وعبثا حاول إقناعهم بأن الكنز مجرد رؤية ذاتية، استعارة أو تشبيه بليغ مثلا»[6]. لكن الذي يجهلونه هو أن الكنز الذي يقصده محمد عبد الله هو كنز معنوي وليس مادي فهو ينظر إليه على أنه هو الفكر والعقل هذا الأخير الذي كرم الله به بني آدم على جميع المخلوقات، وهم يرون أنه يشتمل على كل ما هو مادي ملموس فقط وهنا اختلفت الرؤية بينه وبينهم.

---

[1] السعيد بوطاجين اللعنة عليكم جميعا،ص: 62

[2] الجرجاني،علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت- لبنان، طبعة جديدة،1985 ص: 87

[3] المصدر السابق،ص:49

[4] المصدر نفسه،ص:59

[5] المصدر نفسه،ص:55

[6] المصدر نفسه،ص:59-60

أما تاريخ كتابة القصة فقد جاء بصيغة الأمر، جملة فعلية تفيد الأمر، تتكون من:

قل ↓ أعوذ ↓ برب ↓ الفلق ↓ من شر ↓ ما ↓ خلق ↓

ش

، ،

تقديره

ا

وتنقسم إلى قسمين:

- قسم مستعاذ به: يتمثل في رب الفلق

- قسم مستعاذ منه: من شر ما خلق أي من كل الشرور الخارجية، التي حددتها السورة في ثلاثة شرور هي: الغاسق (ومن شر غاسق إذا وقب)، النفاثات (ومن شر النفاثات في العقد)، الحاسد (من شر حاسد إذا حسد).

تحمل دلالة الاستعاذة بالله فالقاص يستعيذ برب الفلق « المشعر بالنور بعد الظلمة و السعة بعد الضيق»[1] من ظلمة الانسان لأنه يرى أنه « عندما تتدخل المصلحة ينكشف العمق المظلم في الإنسان »[2] بمعنى أنه تنكشف كل الشرور و« الآفات وكل ما من شأنه أن يؤذي الانسان ويضره في دينه أو دنياه في

[1] سالم عبد الخالق عبد الحميد السكري: أضواء على تفسير المعوذتين، حولية أصول الدين، القاهرة، ع 28، ج 01، 2015، ص: 60

[2] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:49

بدنه أوغير بدنه من أهل ومال وولد ووطن»[1]، التي لا يمكن التغلب عليها إلا بالاستعاذة بالله وهو ما حصل مع محمد عبد الله في القصة.

ولأن الأصل في السورة أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بما حدث مع النبي محمد صلى الله عليه وسلم [2] فإن اسم البطل "محمد عبد الله" لم يكن صدفة فالقاص اختاره لأنه يحاول أن يمتثل لأمر الله تعالى مثلما فعل محمد صلى الله عليه وسلم وذلك لما تحمله السورة من « استعانة بالقوة التي تعلم أسرار المخبوء في صمت الفلق إذ إن لما خلق طبيعتين وهنا نحن نحتمي بالله من المخفي عنا فيما خلق إذ ليس كل شي ينفلق عن طاقة خيرة بل ربما انفلت منه شر لا يصده إلا سر الكلمات الإلهية »[3]. وعليه فقد تحول اسم البطل في القصة السابقة من "عبد الوالوا" الذي فضل أن يكون عبدا للاشيء إلى "محمد عبد الله" أي عبدا لله على خطى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم المعلم الحبيب المصطفى، فهو في القصة ذلك الشاعر/ المثقف الذي يحمل ذلك الكنز العظيم الذي لا يضاهيه كنز(العقل/الفكر) الكنز الحقيقي، وينبذ كل ما سواه من كنوز الدنيا الفانية والزائلة فيقول: « إلى الجحيم ذهبكم وملوككم وشتلتكم وصباحاتكم وتحياتكم ووعودكم المسيلة للقرف وصلواتكم الفاجرة وأنتم وعبقريتكم المفلسة ولا أدري إن كان علي أن أضيف شيئا آخر.

إلى الشيطان أنتم إلى آخره إلى آخركم»[4].

انطلاقا مما تقدم يمكننا أن نستنتج أن القصتين تشتركان في "نسق الاستعاذة" بالله من الشرور كلها الظاهرة منها والخفية والواقعة على الإنسان من الخارج والتي تصدر من الداخل أي « ما يدخل

---

[1] سالم عبد الخالق عبد الحميد السكري: أضواء على تفسير المعوذتين،،ص: 43

[2] ينظر: ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم لابن كثير، ج07، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1990، ص: 232

[3] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن، ص: 206

[4] السعيد بوطاجين: المصدر السابق، ص: 60-61

تحت التكليف (ما جاء في الناس) ما لا يدخل في التكليف (ما جاء في الفلق) ما يستطيع دفعه (الناس) ما لا يستطيع دفعه (الفلق) ما يدخل سجل السيئات (الناس) ما يدخل سجل الحسنات (الفلق) »[1].

ينتقل القاص من نسق "الاستعاذة بالله" إلى نسق آخر يتمثل في "نسق الدعاء" وهو ما ستكشفه لنا "قصة فصل آخر من إنجيل متى".

2-4-نسق الدعاء:

في قصة "فصل آخر من انجيل متى" التي يحيل عنوانها منذ الوهلة الأولى إلى التناص مع الإنجيل إنجيل متى، وتحديدا مع العهد الجديد "**New Testament**" الذي يمثل القسم الآخر من الكتاب المقدس"**The Holy Bible**" لدى النصارى والذي يتكون من سبعة وعشرين سفرا، منها الأناجيل الأربعة (أناجيل: متى ومرقص ولوقا ويوحنا) التي تعد هي الأناجيل القانونية المعتمدة لديهم[2].

نلاحظ أن القاص لا يتوقف عند حدود التناص مع النص الديني الإسلامي وإنما يتجاوزه إلى النص غير الإسلامي مثل: النص النصراني المسيحي؛ حيث يحيل العنوان مباشرة إلى "انجيل متى" الذي يمثل واحدا من الأناجيل الأربعة المعترف بها كنسيا. إضافة إلى ذلك فإنه يؤرخ قصته: « بتاريخ تبت يدا أبي لهب»[3] أي أنه يجمع بين النصين القرآني والإنجيلي.

لكن الذي تجدر إليه الإشارة أولا هو وجوب التمييز بين الانجيل الكتاب السماوي الذي أنزله الله تعالى على سيدنا عيسى عليه السلام والذي يمثل كتابا واحدا كما ورد في كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، وبين الأناجيل الأربعة التي تنسب لكتبة من البشر بعد سيدنا عيسى عليه السلام وأغلبهم مجهول الحال، بل إن النسبة إليه غير مؤكدة، وهي محرفة تحريفا ليس بقليل أي أنها ليست موحى بها من

[1] فاضل السامرائي: لمسات بيانية– سورة الناس، مرجع سابق ذكره.

[2] ينظر:علي بن عتيق الحربي: ما جاء في التراة والانجيل في القرآن الكريم، مجلة الدراسات الإسلامية والبحث الأكاديمية، قسم الشريعة الاسلامية بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، مج 11، ع 68، مارس/أفريل، 2016،ص: 265

[3] السعيد بوطاجين : اللعنة عليكم جميعا، ص: 26

لدن الله –فيما يعتقده النصارى أنفسهم– إلى عبده ورسوله عيسى عليه السلام وإنما يرون أنها موحاة من قبل (ربهم وإلهم) عيسى عليه السلام إلى كتبتها: متى، ومرقص، ولوقا، ويوحنا، وهذا فارق جوهري بين الإنجيل شرعا، والإنجيل (أو الأناجيل) عند النصارى اليوم[1].

جاء العنوان جملة اسمية مكونة من ثلاث دوال هي: فصل وانجيل ومتى.

نقصد بفصل أحد أجزاء الكتاب مما يندرج تحت الباب أو قول فصل قول حق ليس بباطل[2] .

أما الانجيل فيذهب بعض المعاصرين إلى أنها كلمة تتكون من مقطعين هما: (انج) و(يل أو إيل). المقطع الأول مشتق من مادة (ن ج و أو من ن ج ي) العربيتين في حين يشير المقطع الثاني إلى اسم من أسماء الله كما في الآرامية و اللغات السامية ومن ثم يكون معنى الكلمة إنجيل: هو "مناجاة الله" أو "نجاة الله"، تبعا لقانون تبادل الياء والواو في اللغات السامية، بمعنى أن القارئ في ذلك الكتاب يناجي الله، أو أن المؤمن بذلك الكتاب ناج من عذاب الله[3].

وقيل أيضا أنها من أصل غير عربي فهي إما عبرانية أو سريالية، وقيل أنها كلمة يونانية مشتقة من "ايفانجيليون" التي تعني "البشارة المفرحة"[4].

في حين تحيل "متى" إلى اسم القديس متى الإنجيلي، هو أحد الاثني عشر تلميذا، كان عشارا اسمه لاوي واسم أبيه حلفى. و تعني "عطية الله" و بالعبرانية "نثنائيل" وباليونانية "ثيودوروس" والتي عربت "تادرس" وكأن الله –عيسى عليه السلام– بدعوته لمتى أشبع قلبه كعطية إلهية فانتزعت نفسه من محبة المال وأخرجت قلبه من خارج الجباية هذه الأخيرة التي تمثل السلطة الرومانية المستبدة وعلامة إذلال الشعب لحساب المستعمر الروماني المستغل. وقد كتب القديس متى إنجيله لإخوته اليهود ليعلن لهم أن

---

[1] المرجع السابق، ص: 265-266

[2] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص:1714

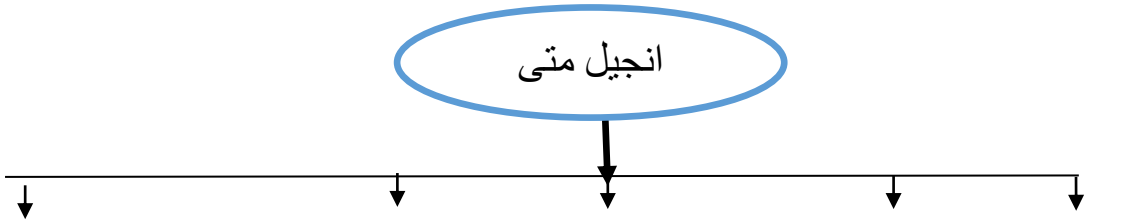
[3] علي بن عتيق الحربي: ما جاء في التراة والانجيل في القرآن الكريم ، ص: 263

[4] ينظر: القمص تادرس يعقوب ملطي: تفسير إنجيل متى، سلسلة من تفسير وتأملات الآباء الأولين، كنيسة الشهيد مار جرجس بسبورتتج، مكتبة مارمرقس يالأبنارويس، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 05-07

المسيا المنتظر قد جاء مصححا مفهومهم للملكوت ناقلا إياهم من الفكر المادي الزمني إلى الفكر الروحي السماوي[1].

ثم إن الإنجيل بحسب متى البشير يعد يهودي مسيحي إذ كان قد قدم لنا شخصية السيد المسيح لكنه في جوهره سفر تعليمي دفاعي يقدم المسيا المرفوض من قادة اليهود بكونه مكمل الناموس ومحقق نبوات العهد القديم فيه يتحقق ملكوت الله السماوي على الأرض، مصححا الفكر اليهودي عن المسيا كملك أرضي. وهكذا يظهر هذا السفر كأنه يعكس تقليد كنائس اليهود المسيحية القوية في فلسطين قبل سقوط أرشليم. أما وقد رمز له بوجه الإنسان، فلأنه قد ركز على التجسد الإلهي[2].

وهوما يوضحه الشكل الآتي:



إذن انطلاقا من العنوان نلاحظ أن القاص يحاول كتابة فصل جديد لحياتنا غير الذي حرفته السلطة والسلطة المضادة ويسعى إلى تصحيح نظرة الإنسان للدين والغاية من وجود الإنسان في الحياة.

وقد ورد العنوان في المتن القصصي بصيغته في ختام القصة؛ حيث يقول: « عندما قلت في سري: أخيرا وجدته، كم هو قريب هذا الغد الأفضل! وإذ تذكرت الفصل السادس من انجيل متى بدأت أكتب: "لا تهتموا بشأن الغد، فالغد يهتم بشأنه، يكفي كل يوم شره"»[3].

الملاحظ على التناص أنه تناص اقتباسي مقتبس تحديدا من الاصحاح السادس (متى 6: 34)[4].

وبحسب تقسيم بولتمان (**R. Bultmann**) فإنه ينتمي إلى أقوال الرب "**Herrenworte**" التي تأخذ

---

[1] المرجع السابق، ص: 26-27

[2] المرجع نفسه، ص: 15

[3] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 26

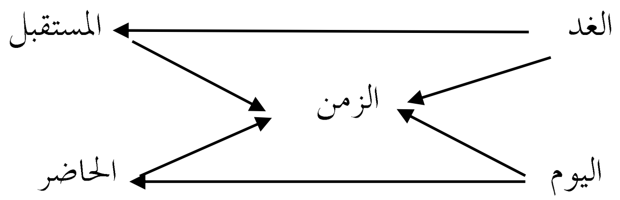
[4] انجيل متى: جمعية التوراة الاميريكانية، المطبعة الأميركانية، لبنان، دط، 1910،ص:25

شكل الحكم "**Logein**" وخاصة الشكل الإعلاني "**Declarative**" والتأكيدي"**Assertive**"؛ حيث يضع مبدأ ويعلن عنه ويتعلق بالأشياء المادية أو الأشخاص[1].

وقد جاء في "تفسير انجيل متى" أن القديس جيروم يرى « في القول "لا تهتموا بالغد" دون قوله "تهتموا باليوم" تشجيع للعمل والجهاد الآن بغير تواكل إذ يقول:[قد يسمح لنا أن نهتم بالحاضر ذاك الذي يمنعنا من التفكير في المستقبل]؛ حيث يقول الرسول: "عاملون ليلا ونهارا كي لا نثقل على أحد منكم". وفي قوله "يكفي اليوم شره" لا يعني بالشر الخطية، وإنما بمعنى "التعب" فلا نهتم بما سنتعبه غدا إنما يكفي أن نتعب اليوم ونجاهد وكأن الله وهو يمنعنا من القلق يحثنا على الجهاد»[2] والعمل وفق ما هو متاح لنا في الزمن الحاضر، أي الاشتراك في نضال اليوم عوض أن نعيش أحلام الغد.

إن الجمع بين العنوان والنص المقتبس يكشف عن أمرين، يتمثل الأول في أن "إنجيل متى" كُتِب للإنسان والإصحاح المقتبس منه تحديدا يتحدث عن علاقته بالعبادة ومحبته للمال.

أما الثاني فيتمحور حول العلاقة التي تجمعه -الإنسان- بالزمن؛ حيث إن المقصود بـــ "اليوم" و"الغد" هنا هو الزمن/ الوقت، وهنا تضفي عليه الفلسفة المسيحية دلالة إيجابية لكونها دعوة إلى أن نعيش الحاضر بوصفه المركز وحلقة الوصل بين الزمنين الماضي والمستقبل ، وهو ما يوضحه الشكل الآتي:



[1] حسن حنفي: دراسات فلسفية (في الفلسفة الغربية الحيثة والمعاصرة)، ج2، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، دت، ص: 274

[2] القمص تادرس يعقوب ملطي: تفسير إنجيل متى، ص:156

وعليه فإن القاص انطلاقا من نقده اللاذع والساخر للمجتمع سواء كانوا سلطة/ سلطة مضادة أو مواطنيين، فإنه يحاول أن يقدم مفهوما جديدا للنظام التعبدي يختص بالعبادة ومحبة المال فغاية الأولى هي الالتقاء مع الله والثانية هي العدو الذي تنحني له قلوب الكثيرين متعبدة له عوض الله نفسه؛ حيث إنه يقف منافسا لله نفسه يملك على القلب ويأسره، فمتى في إصحاحه هذا يختم حديثه عن العبادة الحرة التي لا يأسرها محبة المال، فيعيش الإنسان في كمال الحرية متكئا على الله لا على المال[1].

لذلك جاء توقيعه للقصة بتاريخ "تبت يدا أبي لهب وتب" مكملا ومؤكدا لما سبق، فهو مقتبس من "سورة المسد" وتحديدا الآية الأولى، {تبت يدا أبي لهب وتب} [سورة المسد، الآية 04]، بوصفها تجعل رابطة الدين فوق كل رابطة، إذ إنها تظهر عظمة الدين المتمثلة في أنه « يرتفع بأتباعه عن كل رابطة لا تقربهم من الله، فلا اعتبار عنده الا لرباط العقيدة وكل رابطة أخرى إن لم تكن منبثقة من رابطة الإيمان والعقيدة فإنه لا يحسب لها حسابا ولا يقيم لها وزنا»[2].

تحكي السورة قصة "أبو لهب عبد العزي بن عبد المطلب" عم الرسول صلى الله عليه وسلم وقد نزلت هذه السورة ترد على الحرب المعلنة من أبي لهب و امرأته وتولي الله سبحانه -عن رسوله صلى الله عليه وسلم – أمر المعركة! وتعلن عن خسران وتباب أبي لهب ووقوع ذلك فعلا وعدم انتفاعه بماله وولده[3]، لقوله تعالى:{ما أغنى عنه ماله ما كسب} [سورة المسد، الآية 02].

[1] المرجع السابق، ص: 151-155

[2] محمد رضا الحوري: التفسير البياني لسورة "تبت يدا أبي لهب"، مجلة العلوم الشرعية، جامعة القصيم كلية الشريعة والدراسات الإسلامية السعودية، مج 09، ع 02، كانون الثاني 2016، ص: 516

[3] سيد قطب: في ظلال القرآن، مج 05، ج22، ص: 3999-4000

والملاحظ على التاريخ/ التوقيع أنه جاء جملة فعلية، مكون من:

ليه

لها

ث

ن

لا محل

والجملة

تفيد تبت معنى « التباب والخسران والهلاك والقطع عن الخير»[1] وقد وردت في الجملة بصيغة الماضي دلالة على تحقق الوقوع والاخبار عن أبي لهب بالخسران والتباب وبوقوع ذلك فعلا وعدم انتفاعه بماله وولده و أنه من أهل النار، فكانت الأولى «دعاء عليه والثانية خبر عنه»[2] وتقريرا لوقوع هذا الدعاء.

أما اسم أبي لهب فيعد فكرة، لأنه لم يكن « في السورة اسما فقط، بل كان فكرة اجتمعت فيها كل الآثام، كان عزفا فاسدا نفثته الآلهة بفزع تدفع به عن عروشها الخاوية، ومعه استعدت الجاهلية وأخذت مكانها بين الجبهات وكان أبو لهب يبقي الحرائق دونها مشتعلة»[3]. على رغم قصر السورة إلا أنها اختزلت حقيقة أن ما يشتعل فينا هو ما سيتقد لنا يوم القيامة وما يتوهج في ملامحنا ربما هو نارنا غدا أبو لهب، وهذا يعد من بديع القرآن إذ أنه يصف الحال بالمآل ويصف الواقع بالمتوقع[4].

---

[1] أحمد عمر مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة،ص: 280

[2] ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم لابن كثير، ج07، ص:220

[3] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن، ص: 76

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 76-77(بتصرف)

إذن لقد حاول القاص السعيد بوطاجين من خلال قصته "فصل آخر من انجيل متى" كتابة فصل جديد من حياتنا، مشاهدها، خواتيمها، والمقطع الأخير فيها وكشف هذا الأخير الذي نلونه بما يتوهج فينا، ذلك أنه في الزمن القادم ينادى علينا بما كان يستتر فينا ويتوهج في خبايانا فمقصد السورة هو صوت الوضوح، وكأنها تقول لنا أننا سنبعث من دروبنا التي سلكناها بنياتنا المخبوءة بملامحنا الصريحة بتجاعيدنا الحقيقية بكل الشهوات النابضة فينا بتشوهنا وبكل اعوجاجنا[1].

ثم إن اختتام القصة بالتباب يؤكد على أن صاحبها كتبها للوعيد كونها تضمر الدعاء بالهلاك والاستمرار في الخسران[2] سواء أكان دنيويا أو أخرويا، فهي دعوة الضعفاء في سرهم بوصف الدعاء سلاحا لكل مظلوم ومقهور، وتكشف أيضا عن ألقاب القيامة؛ حيث إنها -السورة- « تدخل في باب الجبر والتفويض، هو أن الله عز وجل يعلم منذ الأزل بكل شيء، بطاعة المطيعين، ومعصية المذنبين»[3] فكل فرد أو جماعة كانت على هذه الصفات —صفات أبي لهب- ستلقى مصيرا مشابها لأن الكنية "أبو لهب" صارت تمثل اسما لكل حقيقة مخبوة فينا فقد غاب الاسم "عبد العزي" وبقي اللقب اسما خالدا وهو المآل يوم القيامة، وبالتالي فإنه « لم تكن (تبت) إلا نتيجة منطقية لسعي لا ينتمي لله! و لم يكن (تب) إلا خبرا متوقعا لعمل لم يتصل بالله!»[4]. إذن تبت يدا أبي لهب ليست مجرد تاريخ وذكرى لواقعة "أبي لهب" مع الرسول صلى الله عليه وسلم وإنما هي تاريخ حي وشهادة على كل ما جرى في واقع وحياة القاص.

---

[1] المرجع السابق، ص: 78-79

[2] ينظر الأصفهاني، أبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد كيلاني، دا المعرفة للطباعة والنشر والتو زيع، لبنان، دط، دت،ص: 72

[3] رياض عبود إهوين: بلاغة المفردة القرآنية في سورة المسد، مجلة دواة للبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، العراق، مج 02، ع 08 أيار 2016، ص:125

[4] كفاح أبو هنود: فقه بناء الإنسان في القرآن ، ص: 78

إن ما يمكن الركون إليه في الأخير هو أن أغلب النصوص الغائبة التي هي في الأصل آيات قرآنية من الكتاب المبين تشترك جميعها في أنها من "سور مكية" « وقيل: أن المكي هو ما فيه ذكر الأصول – أصول الإسلام أو الإيمان–»[1] والأصل في الإسلام هو بناء الإنسان إنسان الرسالة وإعمار الأرض هذا الأخير الذي انحرف عن رسالته ومسخ بسب التحولات السياسية والاقتصادية، وطغيان النزعة المادية التي أسفرت عن ظهور الطروحات الحداثية وما بعد الحداثية ومن بينها "نظام التفاهة" (**La médiocratie**)[*] الذي سيطر على الانسان وعلى العقل البشري تحديدا وأصابه بالعقم، والذي أشارت إليه القاصة زهور ونيسي تحديدا في قصتها "سكر وذباب"؛ حيث تقول: « أما اليوم فإن التفاهة أصبحت تشكل خطرا على الجميع، على الوعي، على القيم، على المفاهيم والمبادئ، على كل شي حتى على الجو والمناخ إنها تلوث العقل والقلب والبيئة... إنها عاصفة هوجاء... سيل جارف يحطم في طريقه كل شيء... »[2]، وتضيف أيضا: « ألا تراها تخرب مباشرة الوعي السليم عند الرأي العام، تشارك في عملية اغتيال الأسس والمفاهيم الصحيحة التي ينبني عليها المجتمع أمنه واستقراره وبرنامج مستقبل أبنائه؟»[3]، معنى ذلك أنه تدمير محكم للذات الإنسانية، وعلى هذا الأساس يسعى القصاص إلى البحث عن هذا الإنسان المفقود، يقول القاص السعيد بوطاجين في قصة "حد الحد": « أين أنت يا صديقي الإنسان»[4].

وهي الغاية نفسها التي كتب من أجلها متى إنجيله فقد جاء فيه أن غاية « الإنجيل هي الإنسان إذ يريد الله أن ننعم به ونعيشه، فإن كان هو هبة إلهية لكنه مقدم للإنسان ليقبله ويؤمن به ويعلنه للآخرين ويخدمه وندافع عنه بحياتنا الداخلية وكلماتنا وسلوكنا العملي فلا نكون عائقين له، بهذا يحمل الإنجيل

---

[1] محمد بن صالح العثيمين: تفسير القرآن الكريم سور النمل، سلسلة مؤلفات فضيلة الشيخ 135، من إصدارات مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية، مكتبة الملك فهد، المملكة العربية السعودية، ط1، 1436هـــ، ص: 07

[*] ينظر ألان دونو: نظام التفاهة، تر: مشاعل عبد العزيز الهاجري، دار سؤال للنشر، بيروت، ط 1، 2020

[2] زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، ص: 702

[3] المصدر نفسه، ص: 703

[4] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:58

ليس حبا منفردا من الله نحو الإنسان وإنما حبا مشتركا بين الله والإنسان فيه لا يقف الإنسان سلبيا أو جامدا بل ايجابيا ومتحركا بغير انقطاع ليصير على مثال خالقه »[1].

انطلاقا من هنا يمكننا أن نلاحظ العلاقة التي تجمع الإنسان بالزمن والتي تؤكدها تواقيع السعيد بوطاجين أو تأريخ كتابة قصصه التي جاءت بصيغة جمل فعلية؛ حيث إن هذه الأخيرة –الجمل الفعلية– تستخدم للتعبير عن الأحداث المرتبطة بالزمن، معنى ذلك أن وجود الإنسان مرتبط بالزمن أي بمدى إضافته أو بالوقت بحسب تعبير المنظر مالك بن نبي وذلك من خلال معادلته القائلة بأن:

وقد عبر عن قيمة هذا الأخير الوقت /الزمن في حياة الانسان بقوله إن: « الزمن نهر قديم يعبر العالم منذ الأزل!

فهو يمر خلال المدن، يغذي نشاطها بطاقته الأبدية، أو يذلل نومها بأنشودة الساعات التي تذهب هباء، وهو يتدفق على السواء في أرض كل شعب، ومجال كل فرد، بفيض من الساعات اليومية التي لا تفيض، ولكنه في مجال ما يصير "ثروة" و في مجال آخر يتحول عدما، فهو يمرق خلال الحياة، ويصب في التاريخ تلك القيم التي منحها له ما أنجز فيه من أعمال»[2]، وهو بذلك يحمل « دلالة ثنائية بالنسبة للوجود الإنساني فهو من ناحية نتيجة للنشاط الخلاق ومن ناحية أخرى نتيجة للتفسخ و التفكك»[3].

---

[1] القمص تادرس يعقوب ملطي: تفسير إنجيل متى، ص:08

[2] مالك بن نبي: شروط النهضة، ص:193

[3] نيقولاي برديائف: العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، مراجعة: علي أدهم، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط، 1960 ص: 162

يمثل الزمن/ الوقت إذن العنصر الثالث في معادلة مالك بن نبي للحضارة، « فقد خلق الله الإنسان وكرمه {ولقد كرمنا بني آدم} وخلق الزمن –من نعمه– ليشغل بالبر والخير، ويملأ بإسعاد العباد والبلاد ثم أنزل القرآن ليوجه مسيرة هذا الإنسان في زمنه، ويعتبر بزمن غيره. فأيما إنسان وعى زمنه وتناغم معه فهو إنسان متحضر راق وأيما إنسان أوقع نفسه في خلل مع زمنه فهو إنسان متخلف»[1]، تعرف زهور ونيسي التخلف في قصتها "الحلم والكابوس"، فتقول: « ما هو التخلف؟ إن التخلف مجموعة من القيم المريضة، حلت محل قيم أخرى سليمة، ونبيلة، غابت بفعل فاعل أو غيبت بفعل فاعل أيضا»[2] والفاعل هنا هو الإنسان.

من هذا المنطلق استثمر السعيد بوطاجين الزمن في كتابة قصصه بوصفه مشكلة من مشكلات الحضارة – مثلما تمت الإشارة إليه سابقا– وهو ما سنحاول الوقوف عنده وكشف مضمراته انطلاقا مما سيتقدم.

في ختام هذا المبحث يمكننا القول إن حضور النسق الاجتماعي في المدونة القصصية موضوع الدراسة كشف لنا عن مختلف القضايا والإشكالات الاجتماعية الفردية والأسرية التي يعاني منها المجتمع الجزائري تحديدا، كما فتح لنا آفاقا واسعة لمعرفة خبايا وخلفيات هذا الأخير الذهنية والتي كان أهمها الجهل بالقيم الحقيقية والجوهرية للحضارة العربية الإسلامية، وعوامل التقدم والتطور الإنساني.

[1] محمد بن موسى بابا: مفهوم الزمن في القرآن الكريم، دار وحي القلم، سوريا، ط 1، 2008، ص: 09

[2] زهور ونيسي: روسيكادا الاخريات مجموعة الأعمال الكاملة، ص: 291

الفصل الثاني:

تحولات الأنساق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة

1- ما تريوشكا*/ لعبة تحول الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة:

نظرا لتأرجح الأنساق الثقافية بين الثبات والتحول ولكونها تكشف عن تداخل الأنساق وتفاعلها وتعبر عن التحول من نسق إلى آخر فإنه يمكن للقارئ الباحث والمتتبع للأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة أن يلاحظ كيف كان كل نسق يتولد من نسق آخر؛ ويرجع ذلك إلى فعل التحول الثقافي الناتج عن تحول البراديغمات والنماذج والنظريات الاجتماعية والعلمية وحتى الأدبية، وكيف تم التحول من النسق التاريخي إلى النسق السياسي إلى النسق الاجتماعي إلى النسق الديني وصولا إلى الوعي بمصير الإنسان والبحث عن ذاته المفقودة.

يرى عبد الوهاب بوشليحة أن تحولات النسق « يعتمد ويشترط دور الذاتية للمبدع لأنه رغم كونه صوتا وضمير شعبه وأمته يحمل تراثه وقيمه وأساطيره ومثله ومعتقداته، ويعاني كل مشكلاته الحياتية الآنية إلا أنه في تعبيره الأدبي والفني يتجاوز الإمكانيات المحددة للواقع التي تدرسها العلوم الطبيعية والإنسانية، يتجاوزها إلى الإمكان والمحتمل والمتجاوز للحظة التاريخية الحاضرة»[1].

وعليه فإنه يمكننا أن نورد تحول الأنساق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة انطلاقا مما تقدم وبالاستناد على ما جاء في المباحث السابقة من البحث، بحسب الآتي:

لقد كان التحول من النسق السياسي إلى النسق الاجتماعي في المدونة القصصية موضوع الدراسة أمرا حتميا لأن إحدى الدارسات ترى أنه هنالك أمرا متأكد منه يكمن في أن: « الإجابة التي تضع الإنسان مركز القلق المعاصر والذي يدعي أنه من الواجب عليه تغييره ونجدته هي في العمق ليست سياسية. ذلك أننا نجد دوما في صلب السياسة، القلق على العالم لا على الإنسان»[2].

---

* دمية خشبية روسية مشهورة، متداخلة الشكل واحدة داخل أخرى من الأكبر إلى الأصغر، تشكل منذ أكثر من قرن مرآة لكل الحقبات التي مرت بها البلاد. حاولنا توظيف المصطلح للدلالة على تداخل الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتناسلها من بعضها مثل الدمية. حيث إن كتاب القصة الجزائريين وكأنهم مارسوا لعبة الأنساق ولا نعني هنا باللعبة الكلمة المستمدة من خاصية محددة أو ماهوية للعبة بل من خلال شبكة متداخلة من الأنساق الثقافية، جعلت كل نسق يتولد من نسق سابق له.

[1] عبد الوهاب بوشليحة: اشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، ص: 15

[2] حنة آرنت: ما السياسة، ص: 38

وهو ما تؤكده لنا قصة "مساحة الموت" للقاص مرزاق بقطاش التي صورت موت الممرضة الفتية حبيبة البطل، وتحديدا خلال أزمة صيف 1962، وذلك إثر تعرضها لضربة عنيفة نتج عنها نزيف داخلي حاد، لكن المفارقة تكمن في أن الإصابة ليست هي التي تسبب في موتها وإنما السبب يرجع إلى أنها أمضت أربعة أيام في ذلك المركز الطبي الذي يفتقد إلى الرعاية الطبية الكاملة و لم يتم السماح بنقلها إلى أحد مستشفيات العاصمة لأن الطرقات المؤدية إلى العاصمة كانت مسدودة حيث إن العساكر منعوا كل حركةـــ، يقول القاص: « فالأشقاء كانوا قد أغلقوا الطرقات كلها وراحوا يتقاتلون فيما بينهم باسم الكرسي، وفي هذه الأثناء غابت الحبيبة عن وعيها غيابا تاما لتموت بعد أيام أربع بسبب الغباء السياسي الذي استبد بالأشقاء!»[1].

فالقصة إذن في مجملها تكشف عن تحول الخطاب القصصي من النسق السياسي إلى النسق الاجتماعي، لأن هذا الأخير يضع الإنسان ومصيره في المركز ولأنه يعبر عن هموم وإشكالات الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية المهمشة وتطلعاتها(أي عن الهامش) والسعي نحو إسماع صوتها.

وقد تحول الطاهر وطار من النسق الايديولوجي اليساري بوصفه كان متبنيا لكل ما هو اشتراكي ومدافعا عنه في مواجهة كل ماهو ديكتاتوري أو انقلابي عسكري إلى النسق الديني المقدس الذي يضع الإنسان أيضا ضمن اهتماماته الأولى.

في حين تحولت القاصة جميلة زنير من النسق الاجتماعي/ النسوي بمضمراته السلطوية إلى النسق الأمومي متبنية الأنثوية الأمومية التي حاولت أن « تنفلت من السلطة الذكورية التي تدجن المرأة بوصفها ربة البيت/ الأم النموذج لكل النساء وترى أن حقيقتها المثالية تكون في نطاق مترلي ضيق من الطهو والتنظيف والغسيل وإنجاب الأولاد، وهي بتلك الحقيقة، تحقق الذات والهوية ونسق القبول بهيمنة الرجل والأمومة المربية»[2]، تقول القاصة في نص "سيدتي الرائعة... أتسمعين؟": « والأم العزيزة تنسلخ كل النهار بعيدا عن البيت (...) وهي تعلن العصيان عن العوز والقهر»[3]، فبصوت الأمومة ووجع الأم الثكلى

[1] مرزاق بقطاش: الأعمال القصصية الكاملة، ص: 409

[2] إبراهيم أحمد ملحم: الأنثوية في الأدب، ص: 79

[3] جميلة زنير: أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة، ص: 60

سعت القاصة إلى تأكيد أن « الكاتبة (الأنثى) قبل أن تحترف الكتابة هي أم حقيقية، فإن لم توظف أمومتها في رعاية أبنائها، فلن تنجح في كتابتها الموجهة إلى أبنائها الكثيرين في الخارج، لأن الكاتبة بوصفها أنثى، لا تستطيع نفي كونها أما تنتصر لقضايا الإنسان وتترع لإعلاء قيمة الخير»[1] ولأن الأمومة تعد رمزا للحياة واستمرارها[2] فإنها تدعوا بنات جنسها إلى العودة إلى أصلهن الأنثوي/ الأمومي؛ حيث تقول: «عرشك ينتظر الحضور المؤنث، فلا تتنازلي عنه لأنه لا يليق إلا بك. أنت أعطيت ملكا، فلا تمدي عنقك خارج المملكة، (...)

استرجعي وقتك، واستعيدي صفاتك (...)

أيتها الجميلة التي لا شبيهة لك!

عودي إلى السلطنة، (...)

فمارسي الأمومة بتؤدة، وافرشي الهناء للطفولة حتى تنمو بهدوء وحتى تتمتعي أنت بهدأة الصبي الحالمة في المهد.

تحت قدميك الجنة.. فلا تحرمي أسرتك النعيم والنعومة»[3].

أما السعيد بوطاجين وزهور ونيسي فقد تحولا من النسق الايديولوجي (السياسي/ الاجتماعي) إلى النسق الفلسفي؛ حيث السؤال عن الإنسان ومصيره والبحث عن الذات الإنسانية المفقودة، أي من "النسق" إلى "الذات"، هذه الأخيرة التي سعى القاص السعيد بوطاجين إلى البحث عنها في أغلب قصصه فيقول في قصة "ظل الروح": « كنت أبحث عن نفسي وعن كائن قديم يدعى الإنسان»[4].

كما نلمس هذا التحول عند زوهور ونيسي انطلاقا من مجموعتها القصصية الموسومة "عجائز القمر" التي حاولت من خلالها البحث في فلسفة الحياة ومعنى الوجود مركزة على الإنسان بوصفه مركز الوجود.

---

[1] المرجع السابق، ص: 80

[2] ينظر: علي العلي: الأنوثة والتشكيل..تدوير الصورة..تدوير الزمن، مجلة التشكيلي العربي، تصدر عن نادي الجسرة الثقافي، قطر ع05 (عدد خاص بمناسبة يوم المرأة العالمي)، شتاء 2015، ص: 06

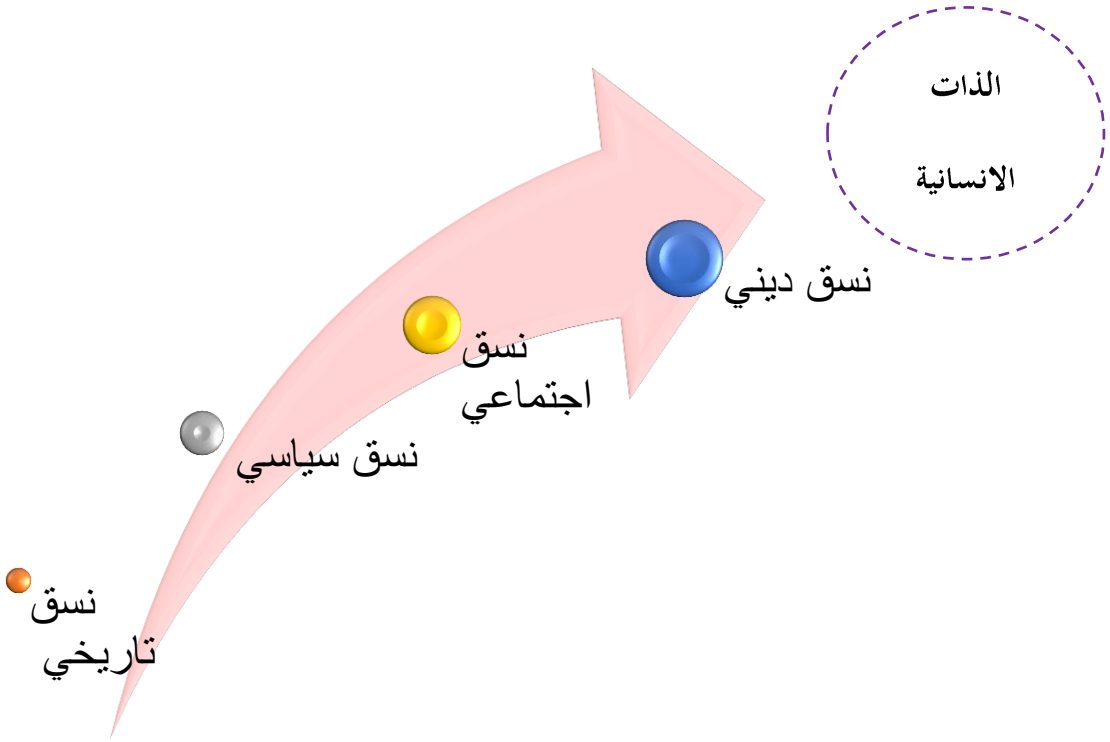
[3] جميلة زنير: أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة، ص: 61

[4] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 102

يرى السعيد بوطاجين في قصة "حكاية ذئب كان سويا" أننا « فسدنا جملة وتفصيلا، تقول الكتب أن الحيوان إذا شبع لا يؤذي أحدا ، أما نحن فلا نشبع إلا بتراب القبر، فقدنا القناعة، فقدنا الخجل، فقدنا كرامتنا ومرتبتنا الإنسانية»[1]، معنى ذلك أننا بحاجة إلى إعادة غرس الأخلاق في الحياة الاجتماعية وتبني أساليب حياة جديدة، مثل السياسة التحررية التي تولي الاهتمام بالعلاقات الاستغلالية للطبقة / وتحرير الحياة الاجتماعية من التقاليد الثابتة المستقرة وتسعى إلى العدالة/ المشاركة[2].

وهنا وجب علينا أولا تغيير جوهر الإنسان قبل التفكير في تغيير العالم، فإذا نحن لم نعنى بتغيير الإنسان وإيجاد هذا الكائن المفقود فإن عالمنا لن يتغير، تأكيدا لقوله تعالى: { **إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم** }[سورة الرعد، الآية 11].

في الأخير يمكننا أن نلخص تحول الأنساق في الشكل الآتي:



الشكل 20: مخطط يوضح تحول الأنساق الثقافية في القصة

[1] المصدر السابق، ص: 140

[2] كريس باركر: معجم الدراسات الثقافية، ص: 225

2- البحث عن الذات الإنسانية والزمن المفقود(الزمن/ اللازمن):

إن الباحث/ القارئ المتتبع للمدونة القصصية موضوع الدراسة يطالعه نسق زمني مغاير للنسق الزمني أو الشكل الزمني الواقعي، زمن يكسر أفق توقعه لدرجة التشظي؛حيث إن القاص السعيد بوطاجين لم يحدد قصصه بتواريخ زمنية مضبوطة أي أنه لم يضع تاريخا محددا باليوم والشهر والسنة: انتهى العمل بتاريخ كذا، وإنما عمد إلى تسجيل جملة الأحوال والأحداث التي مر بها، أو وصف لوقائع بأسلوب غامض وساخر، مما أسفر عن صعوبة في الوقوف على الزمن الحقيقي الواقعي لكتابة القصص وهو ما يبينه لنا الجدول الآتي[1]:

[1] ينظر: السعيد بوطاجين:
- اللعنة عليكم جميعا.
- أحذيتي وجواربي وأنتم.
- تاكسانة، بداية الزعتر آخر الجنة.

اليوم	الشهر	السنة	الساعة	
		سنوات الدم والسرقة	تعبت جدا من الساعات	
36	مارس	125457 ...إلخ		
27	المتنبي	1972 لعنة وخمسة كراريس أو سبعة ثكنات مثلا		
			في الساعة كذا وكذا ساعتهم	
		ألف وتسعمائة إلى آخره		في زمان ما
				في وقت ما.. وقتهم
		2000 سلحفاة وبضعة ضفدعة مثلا		
				حبر الروح
				ذاكرة الغابة والشجر
				الروح المشرئبة
				تاريخي أنا فقط، هكذا
			في تلك الساعة الخارجة عن التقويم	
				عشرة أحذية وجورب واحد
				مغارة المنفى وكفى
		في تلك السنة وهل هذا مهم؟		

انطلاقا مما تقدم نلاحظ أن الزمن زمن كتابة القصة تحول من "زمن الانجاز" -انجاز العمل الأدبي (الكتابة)-، أي من الزمن الخارجي "**Le temps Externe**" الذي نعرفه بواسطة التقاويم ويحسب بالدقيقة والساعة اليوم، ويطلق عليه أيضا الزمن "الموضوعي"، "الطبيعي"، "الكرونولجي"، إلى الزمن الداخلي "**Le temps Interne**" أو ما يعرف بالزمن "الوجداني" أو "النفسي السيكولوجي" وهو « زمن متصل بوعي الفرد وتجاربه الخاصة ويمكن تحديده وفقا للحالة الشعورية للفرد»[1]، معنى ذلك أنه أصبح يمثل نصا موازيا للمتن القصصي، وخطابا يضمر الكثير من الدلالات التي قد « تكون رمزية أو كونية أو فلسفية أو دينية. إذ لم يبق محصورا في إطار ضيق؛ حيث أصبح فضاء يتسع للمجالات النفسية والذهنية على مستوى الذات أما على مستوى الجماعة فقد أمسى يستوعب الذاكرة التاريخية والامتدادات المستقبلية لدى الأمم»[2].

ويمكننا أن نقسمه إلى مستويين:

يدل المستوى الأول على الزمن الكرونولوجي الطبيعي، مشكل انطلاقا من صيغ/ألفاظ دالة عليه أي من خلال مؤشرات زمنية حرفية مصرح بها، مثل: يوم، ساعة، بتاريخ، سنة، زمان، وقت التقويم عام، مارس، ... (ملفوظات معبرة عن الزمن). ولأن آثاره تتجلى في الأشياء والأمكنة والإنسان[3]، فقد وظف القاص مجموعة من الرموز نصنفها بحسب الآتي:

- الأشياء: كراريس، الشجر، أحذية، جورب،
- الأمكنة: ثكنات، الغابة، المغارة
- الحيوان: سلحفاة، ضفدعة،
- الإنسان/ الشخصيات: المتنبي،...

[1] حساني عبد الغني، بكري أحمد شكيب: الزمن الهلامي و تقنياته في (ما حدث لي غدا، وفاة الرجل الميت)، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، مج 06، ع 04، ديسمبر2021، ص: 579

[2] باديس فوغالي: الزمن ودلالاته في قصة من البطل؟ لزليجة السعودي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 02 جوان 2002، ص:42

[3] ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 1، 2004، ص: 12

وقد شكى هذا الأخير " أبو الطيب المتنبي" الزمان في نونيته، فقال[1]:

بم التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن

أريد من زمني ذا أن يبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

لا تلق دهرك إلا غير مكترث ما دام يصحب فيه روحك البدن

فما يديم سرور ما سررت به ولا يرد عليك الفائت الحزن

وهو النص الشعري نفسه الذي وظفه القاص بوصفه نصا موازيا لقصته "حد الحد"[2].

أما المستوى الثاني فيدل على اللازمن، مشكل انطلاقا من صيغ دالة على ذلك، مثل : في تلك الساعة، في يوم ما، في زمان ما، في تلك الساعة الخارجة عن التقويم ... واللازمنية تعني « نهاية العالم الموضوعي وبلوغ الحياة الروحية الباطنية»[3].

يفضي بنا هذا المستوى إلى البحث في العلاقة التي تجمع بين الروح والزمان بوصفه يبدو نتاج عملية موضوعية تعانيها الذات، فـــ "بتاريخ تاريخي أنا فقط، هكذا" يجعلنا لا نغفل مرجع تشكلات هذا الزمن وهو الذات، فغرض "الأنا" هنا « هو تحقيق شخصيتها وتعد هذه الأخيرة –الشخصية – مقولة روحية هي الروح محققة لنفسها في الطبيعة، والشخصية هي التعبير المباشر عن صدمة الروح لطبيعة الإنسان الجسدية والنفسية»[4] وعليه فإنه ليس صدفة أن يوقع القاص قصتين: "بتاريخ حبر الروح" و"بتاريخ الروح المشرئبة"؛ حيث إن للفظة "الروح" من حيث المضمون الفكري تسع دلالات تتدرج من المعنوي إلى المادي ومن المعرفي إلى الوجودي، أهمها أنها هي : « الأمل: الأمل في المستقبل والنصر والغلبة وتحقيق الأهداف والغايات، فالإنسان يحمل الأمانة ويحقق الرسالة، تحقيق المثال في الواقع وكلمة الله في الأرض ومهما صادفه من عقبات وواجهه من أزمات فإن الأمل في النصر يظل قائما»[5]، فالروح المشرئبة

[1] عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت،ص: 1495

[2] ينظر السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص:46

[3] نيقولاي برديائيف: العزلة والمجتمع، ص: 192

[4] المرجع نفسه، ص: 200

[5] حسن حنفي: حصار الزمن: الماضي والمستقبل (علوم)، ج 03، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، دت، ص: 51

إذن هي الممدودة والمرتفعة بالنظر لله تعالى بالأمل والثقة فيه سبحانه وتعالى، وقد عنون القاص إحدى قصصه أيضا "ظل الروح" وجاء تقديمها الآية القرآنية الآتية[1]:

{إن عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا} [سورة الأحزاب، الآية 72].

يربط إذن القاص بين الروح والزمن وهنا يذهب عبد الرحمن بدوي إلى أن الروح والزمان « متحدان وهما معا يكونان التاريخ العام وما التاريخ بمعناه الأسمى إلا الروح وهي تعرض نفسها في الزمان كما تعرض الصورة نفسها على هيئة الطبيعة في المكان. والزمان بهذا المعنى ليس بعد ذلك الزمان الفيزيائي الذي عرفناه من قبل على هيئة تخرج ذاتي وانفصال وفساد، وإنما هذا الزمان الروحي، إن صح التعبير، خصب غني، يشتمل في داخله على كل التركيبات الروحية والتحققات الواقعية التي تمت في الماضي والتي يعلى عليها في الحاضر ثم المستقبل»[2].

ولأننا انطلقنا في تحليلنا هذا من فكرة مفادها أن « البنية الزمنية هي بطاقات دلالية، وجزء من المعنى المضمر، وهي إضافة إلى ذلك، معرفة تدخل في وعي الكاتب بمختلف البنى وأهميتها في التدليل على الأحداث ومشاعر الشخصيات المهزومة، أوالقلقة والمنهارة والمتأزمة»[3] فإن البحث عن المعنى المضمر خلف الزمن – في المدونة القصصية موضوع الدراسة- بوصفه جزءا أصيلا من الذات الإنسانية كشف لنا أولا عن وجود زمنين: عام وخاص يتمثل الأول في الزمن العربي "التاريخ القومي"، والثاني في الزمن الجزائري "التاريخ المحلي".

يرتبط الأول بالإنسان العربي كونه يشف عن استمرار قضية تاريخية موغلة في ثقافة المجتمع العربي وهي القضية الفلسطينية وتحديدا تاريخ النكبة 1948، وقد أجمع أغلب قصاص –المدونة القصصية موضوع الدراسة- عن فقدان هذا الزمن وسلبيته وهو ما تؤكده الشواهد الآتية:

---

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 95

[2] عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، لبنان، ط 03، 1973، ص: 21

[3] السعيد بوطاجين: مرايا عاكسة، ص: 42-43

الشاهد	القاص	القصة	الصفحة
«عجز الزمان ولم يعد ينجب النجباء والمروءات والبطولات إلا نادرا»	ز. و	ليس عيبا أن يبكي الرجال	413
«يتزلق الزمن كماء سائل كشلال لا يحده... ولا يعوق طريقه عائق إننا عندما لا نفكر، ولا نتكلم، ولا نقول شيئا نكون قد بدأنا نموت» «والزمن ألا تراه قد مات هو الآخر؟»	ز.و	زخات المطر	372
«ما بال الزمن لا يتحرك (...) إنه الزمن الردئ لذلك لا يتحرك... زمن رافض للحركة رافض للنشاط.. زمن منهزم...زمن رافض للحياة كلها»	ز.و	موسم اللقاح	235
« الزمن البائس.. »	س. ب	فصل آخر من انجيل متى	20
«خارج من التاريخ»			21
«انحراف التاريخ عن مجراه»	س.ب	37 فبراير	69
«وصلنا الزمن الذي كان يحكي عنه الأولون أرق من الشعرة أقطع من السيف»	و.أ	الماريجا	61
«هشيم الزمن المنتن ... لا بل سقوط الزمن العبوق.. »	ع. م	الجرار الخاوية	61
«مع من نتحدث في هذا الزمان؟ الزمان فسد... تغير اللون مع تغير الزمان العربي»			64

استنادا إلى ما تقدم وإلى الشواهد نلاحظ أننا نواجه مشكلة على مستوى الزمن العربي وهي مشكلة أساسية في الوجود الإنساني يؤكدها عنوان مجموعة عبد الملك مرتاض القصصية "هشيم الزمن" إذ جعل الزمن ومشكلته محورا أساسيا فيها، فـــ « الهشيم صفة ثابة للمفعول: من هشم: مهشوم: متكسر ومتفتت»[1] الذي يعني به تفتُت الزمن وتكسره، فتكسر خطية الزمن وتشظيه في العنوان يضمر صورة الزمن العربي الذي تفتت، يقول القاص: « تغير اللون مع تغير الزمان العربي»[2] وذلك بفعل الإنسان العربي الذي تهشمت قيمته هو أيضا وتشظت منذ ذلك التاريخ.

نستحضر هنا عنوان مقالة ادوارد سعيد "النثر والنثر القصصي العربي بعد 1948"[3] الذي يعبر عن فهمه لدور سنة 1948 في التاريخ العربي فهو يرى أن « الإنسان العربي كان في السنوات التي سبقت تلك السنة يعيش في الحاضر وهو منسجم مع الماضي ومرتاح لإمكانات المستقبل فقد كان الحاضر يعني الإسراع في خطوات حركات الاستقلال التي ابتدأت منذ مطلع القرن كي يتم التوصل إلى مستقبل يتم فيه التحرر الكامل من حكم الاستعمار الأوروبي وتحطيم الحدود المصطنعة التي أوجدها هذا الاستعمار بين البلاد العربية من أجل بناء مستقبل عربي جديد يستعيد فيه العرب دورهم الحضاري الذي حطمته قرون من عصور الانحطاط و قرون من ظلام الحكم العثماني»[4] .

معنى ذلك أن الحاضر كان يشكل الجسر الذي يتم العبور عليه من الماضي للوصول إلى المستقبل لكن مع قيام إسرائيل تفكك الماضي وتبعثر الحاضر وغاب المستقبل في متاهات من القلق والخطر وعدم اليقين ونجم عن ذلك عجز عربي كامل عن مواجهتها، يقول: « الصهيونية كشفت عن تشتت العرب وافتقارهم إلى الثقافة التقنية وعدم استعدادهم السياسي، وما إلى ذلك؛ غير أن الأهم من ذلك كان الواقعة المتمثلة في أن النكبة قد أظهرت صدعا بين العرب وإمكانية استمرارهم التاريخي ذاته كشعب»[5] .بمعنى أنه

---

[1] عمر أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 2352

[2] عبد الملك مرتاض: هشيم الزمن، ص: 64

[3] إدوارد سعيد: النثر والنثر القصصي العربيان بعد عام 1948، تر: ثائر ديب، مجلة الآداب العالمية، سوريا، ع121، 01 يناير 2005 ص: 205

[4] غسان كنفاني: الدراسات السياسية مج 05،منشورات الرمال، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، قبرص،ط1، 2015، ص: 16

[5] ادوارد سعيد:النثر والنثر القصصي العربيان بعد عام 1948، ص:211-212

تمزقت العلاقة بين الأزمنة الثلاث العربية و لم يعد الحاضر هو الجسر الذي تتسارع عليه خطوات الإنسان العربي للوصول إلى المستقبل العربي وإنما صار هو المكان غير المستقر الذي يئن تحت الضربات الموجعة لقوى تريد تقويض المشروع القومي وتفتيت الهوية العربية وتكريس التجزئة والتشتيت والخراب[1].

وهنا سعى القصاص إلى كشف هذه القطيعة والكفاح ضدها، وضد هذا التمزيق والكسر الذي أحدثته إسرائيل في الزمن العربي أي الكفاح لاستعادة الصلة بين الماضي – "ماضينا الذي مات واندثر" على حد قول السعيد بوطاجين في قصة "عودة الظل"– والحاضر والمستقبل في الحياة العربية، هذه الأخيرة التي تتدحرج في منحدر عميق لا قرار له. ومحاولة إعادة بناء الثلاثية الزمنية هذا الخط المتدفق والمستمر من الماضي بأمجاده إلى الحاضر بانجازاته، فالمستقبل بأحلامه وطموحاته.

إذن يضمر الزمن الأول "الزمن القومي"و فقدان الإنسان العربي لزمنه هذا الزمن الساقط (déchu)[2] الذي أصبح ينتسب إلى عالمنا العربي عامة والإسلامي منه تحديدا بسبب السقطة/النكبة التي حدثت في أعماق الوجود العربي، بوصفها « طفرة وجودية لم يكن التاريخ العربي مهيأ لها»[3].

ولكون الزمن يرتبط ارتباطا وثيق الصلة بالإنسان « ويتناسب وتحولات المجتمعات فهو يتبلور بقفزاتها النوعية نحو التقدم والتطور، وتتباين قيمته من أمة إلى أمة ومن مجتمع إلى آخر»[4]، فإن الزمن الثاني هو زمن خاص بالإنسان الجزائري تحديدا، أطلقنا عليه "التاريخ المحلي" والذي يشف أيضا عن استمرار قضية تاريخية موغلة في ثقافة المجتمع الجزائري المتمثلة في قضية الإرهاب وتاريخ العشرية السوداء التي أشار إليها القاص بـــ"سنوات الدم والسرقة" والتي جعلتنا نعيش خارج التقويم لفظاعتها ووحشيتها وما سببته من خراب ودمار مادي ومعنوي.

يؤكد القاص ذلك في أغلب قصصه وتحديدا منها قصة " 37 فبراير" التي أرخ لها بـــ تاريخ: " 36 مارس 125457...إلخ"، والملاحظ عليهما أنهما يشيران إلى عدم وجود هذان اليومين في التقويم

[1] غسان كنفاني: الدراسات السياسية،ص:16-17

[2] نيقولاي برديائيف: العزلة والمجتمع،ص: 162

[3] ادوار سعيد: النثر والنثر القصصي العربيان بعد عام 1948، ص:210

[4] باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص135

السنوي، فالشهر فيه إما 30 أو31 يوم، أما أن يكون في الشهر 36 و 37 يوم فهذا غير مألوف، وهو ما أكده في ختام القصة؛ حيث يقول: « 37 يوم لا وجود له. وهذه هي حقيقتنا جميعا ولدنا خارج الوقت..»[1].

والجدير بالذكر أن الأصل في الشهرين "فبراير" و"مارس" أنهما من الأشهر الرومانية أو ما يعرف بـــ"التقويم الروماني أو الافرنجي" وهي الشائعة إلى يومنا هذا في شمالي إفريقيا، فالأول "فبراير" مأخوذ من كلمة سابينية الأصل ومعناها "الكفارة والغفران" ويعد بالنسبة لهم شهر تقديس وتطهير. وهو أيضا أقصر الشهور والوحيد الذي يبلغ عدد أيامه 28 أو 29 يوما إذا كانت السنة كبيسة.

أما مارس فهو الشهر الثالث وهو" إله الحرب" وحامي الرومانيين وناصرهم زمن الحروب[2].

اللافت للانتباه أنه عن طريق عملية حسابية بسيطة يمكننا أن نكشف التاريخ الحقيقي الذي أضمره القاص والمتمثل في (05 أكتوبر1988) تاريخ بداية سنوات الدم، والحرب الأهلية التي دامت عشرة سنوات، بسبب الصراع السياسي الحزبي بين السلطة الحاكمة والمعارضة الأصولية، فالرقم 05 هو ناتج الشهرين فبراير و مارس (2+3)، أما العدد 37 فهو في الحقيقة مضمر العدد 10 (أي ناتج 7+3) الذي يحيل إلى الشهر عشرة أي: شهر أكتوبر، وعليه فإن خروج القاص عن التقويم المألوف في القصص يمثل الهروب من قسوة ذلك الزمن الطبيعي والذي عبر عنه في قصة "اغتيال الموتى" بتاريخ: "في تلك السنة وهل هذا مهم؟".

انطلاقا مما تقدم يمكننا أن نرى بأننا نواجه عنفا رمزيا على مستوى الإهدار التاريخي العربي عامة والجزائري منه تحديدا؛ حيث إنه « لم يحصل عندنا التطور الزمني الناتج عن فعل الخارج التاريخي بل مازال الحدث عندنا متعلقا بأشكاله النمطية التقليدية»[3]، تقول "زهور ونيسي" بخصوص هذا الأمر في قصة "زخات المطر" وهي تحاول فتح النقاش حول مسألة "الفكر والزمن" « هياكل بشرية جامدة حولنا لا تغيير لا مبادرة لا ابتكار، نفس الشكل، نفس المضمون، نفس الغايات البدائية، محيط ميت، والإنسان

[1] السعيد بوطاجين: العنة عليكم جميعا، ص: 76

[2] ينظر: أنيس فريحة: أسماء الأشهر في العربية ومعانيها (دراسة فيلولوجية تاريخية)، دار العلم للملايين، لبنان، دط، 1952، ص: 18-17

[3] اليامين بن تومي: أمراض الثقافة، ص:16-17

هو الإنسان، مثله مثل أبيه وجده وأجداده الأولين، بقدر ما يكبر يكبر الركود والجمود والصمت الأبله. مختلطة في ذهنه الرؤى لا شيء لديه يستحق العمل أو الحركة الحاضر كالماضي والمستقبل محكوم بذهنيات غيبية »[1].

ولعل ما يمكن الركون إليه هو أن القاص أمام هذا الوضع ينبه إلى ضرورة هذا العنصر المفقود (فقدان الإنسان العربي عامة والجزائري منه تحديدا لزمنه) ويحاول "البحث عن الزمن المفقود" بلغة الروائي الفرنسي مارسيل بروست "**Marcel Proust**" (**1871-1922**) الذي « اختار السعي وراء الزمن العابر، وخلق الماضي خلقا فنيا جديدا في الذاكرة بوصفه الموضوع الأساسي في مؤلفاته»[2] غير أن السعيد بوطاجين يسعى نحو خلق الحاضر بطريقة تجعله يعيد ربط خيوطه مع أصالة الماضي وإمكان المستقبل يقول في قصة "فصل من انجيل متى": «بدا جليا أني أبحث عن زمن حي»[3] معنى ذلك أنه يحاول « الانتقال إلى الزمنية التي تبني طموح الفرد في أن يكون له تاريخ إضافته»[4]، وهو ما دعى إليه "اليامين بن تومي حيث قال: « نحتاج اليوم حقيقة إلى الزمن الإضافي للحضارة لوضع الإنسان الجزائري وضعا أنطولوجيا... وإنبات زمنية خاصة متصفة بالديمومة والاستمرارية»[5] وأكده مالك بن نبي قبله فقال: « بتحديد فكرة الزمن، يتحدد معنى التأثير والإنتاج، وهو معنى الحياة الحاضرة الذي ينقصنا»[6].

وقد اعتقد بروست أنه قد استعاد وركب من جديد "الزمن المفقود" وتحديدا في الجزء السابع من عمله المعنون "الزمن المستعاد"[7] وهنا يتبادر إلى أذهاننا التساؤل الآتي:

- هل سنستعيد نحن أيضا في يوم ما زماننا المفقود؟

---

[1] زهور ونيسي: روسيكادا والأخريات، ص: 373

[2] نيقولاي برديائيف: العزلة والمجتمع، ص: 168

[3] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 77.

[4] اليامين بن تومي: أمراض الثقافة، ص: 17

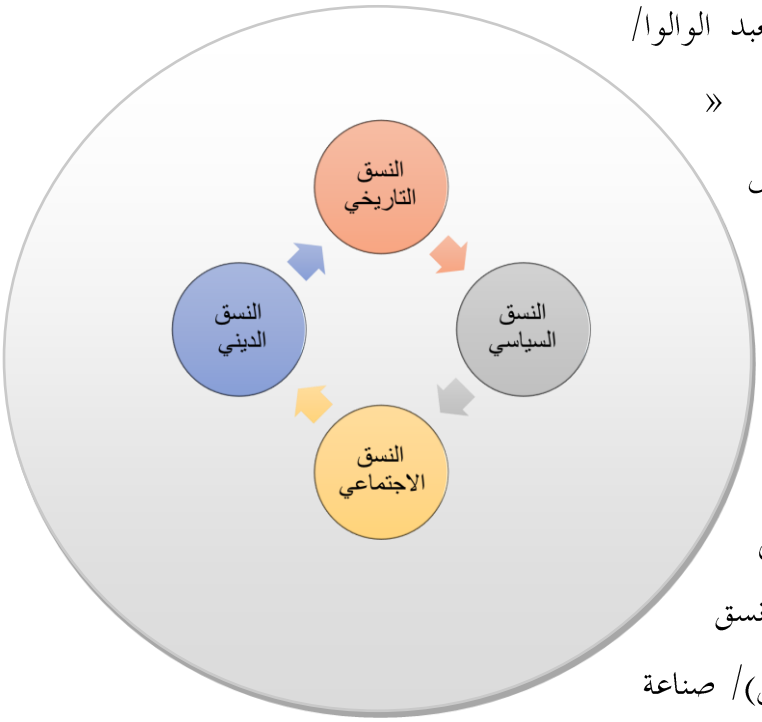
[5] المرجع نفسه، ص: 17-18

[6] مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ص: 140

[7] مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود: الزمن المستعاد، ج7، تر: جمال شحيذ، دار شرقيات للنشر والتوزيع،مصر، ط 1 2005. 2005.

3- رؤى ثقافية حول الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية وتحولاتها :

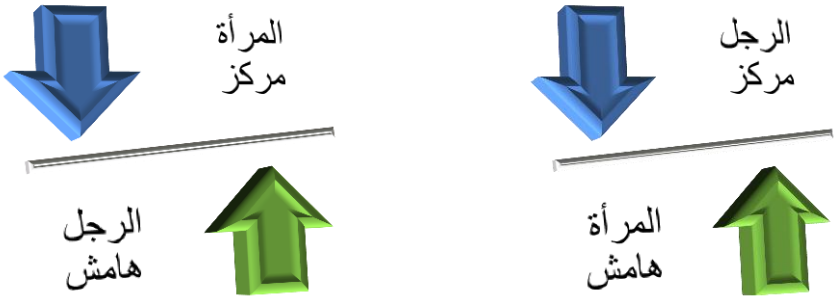
انطلقنا في دراستنا هذه من تعرية الواقع العربي عامة والجزائري منه تحديدا بمختلف أحداثه التاريخية و قضاياه السياسية، وظواهره الاجتماعية وحتى الدينية، فكشف لنا عن وجود نسقين اثنين أحدهما ظاهر والآخر مضمر، يعبر الأول عن إنسان (هامشي) فاصلة لاشيء (إنسانا جائعا، كسولا، تافها، مقهورا مهدورا) عبر عنه القاص السعيد بوطاجين بعبد الوالوا/ اللاشيء الذي غدى في قصة "وادي الناموس": « شيئا من الأشياء كائنا لا يداوى لأنه مريض بالوراثة، متعب تاريخيا، مصاب بالدونية فائض عن الحاجة أيها الناس. هل فهمتم هذا الشعور بالقهر؟ »[1].



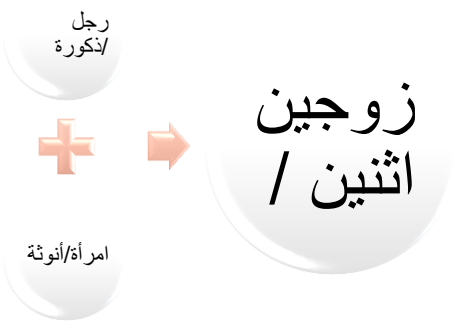
أما الثاني بين لنا أن خلف كل هذه الأبعاد مضمرا واحد يتمثل في أن هذه الأطروحات هي صناعات من طرف المركز، (صناعة حروب (نسق استدمار)/ صناعة جوع (نسق إقصاء و تهميش)/ صناعة جهل وتفاهة (مسخ للإنسان و إبعاده عن غايته الحقيقية في الوجود) ...)، حولت الفرد من إنسان إلى لا إنسان جردته من إنسانيته فأصبح ممسوخا حتى تتمكن من البقاء مسيطرة عليه ويظل في الهامش دائما.

رغم تنوع الكتابات القصصية بين الكتابة الرجالية والنسائية إلا أن القاصات الجزائريات بوصفهن كاتبات فإنهن لم يقصين الرجل/الذكر وإنما كن يكملنه في كثير من القصص و لم يطالبن بالمساواة معه لأن المساواة تخلق مركزا آخر؛ حيث يتحول الهامش إلى مركز والمركز إلى هامش، مثلما يوضحه لنا الشكل الآتي:

[1] السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 122



وإنما طالبن بالمساواة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالعدالة على حد تعبير حنة آرنت[1]، أي بالعدل (لا مركز لا هامش) وذلك من أجل إتمام النقص الموجود في الاثنين:



وذلك لأن المرأة « ليست كائنا يعيش وحده ويطرح مشكلاته على هامش المجتمع، إنها أحد قطبيه وقطبه الآخر هو الرجل»[2]، ولتثبت لنا بذلك الكتابات القصصية سواء الرجالية/ النسائية أن « الكتابة فعل إنساني على وجه الإطلاق وصدور عن استكناه علائق الإنسان بالوجود لتقصي تاريخ الفكر الإنساني»[3].

إن القاصة/القاص الجزائري لم يعري الوضع ويكشف عن المضمر فقط وإنما أعطى الحلول؛ حيث إن الحل في نظرهم يكمن في إعادة بناء الإنسان بوصفه هو « المحور الأساس على مستوى المدخلات

[1] ينظر: حنة آرنت: ما السياسة؟ أسبابها وتداعياتها، ص: الغلاف الخلفي

[2] مالك بن نبي: بين الرشاد والتيه، ص: 66

[3] باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ص: 61

والعمليات والمخرجات والغايات، وأنه لا تنمية ممكنة فعليا، إلا بمقدار توسيع خيارات الإنسان في امتلاك زمام مصيره تسييرا وتوجيها وصناعة، من خلال بناء اقتداره الذاتي وتمكينه الكياني بحيث يرتقي إلى نوعية حياة تحقق له كامل إنسانيته»[1]، التي لا يمكن أن تكون إلا عن طريق العلم والقراءة، يقول القاص السعيد بوطاجين بخصوص هذه الأخيرة في قصته "لا يولون أهمية": « أمة لا تريد القراءة لا أفق لها، أمة تستحق النسيان»[2]. ويقول أيضا في قصة "تفاحة للسيد البوهيمي": « خسارة يا هذا المنغمس في التفاهة لو كان الكتاب موضة لتغير العالم منذ فجر الخلائق»[3]

ويؤكد القاص عبد الملك مرتاض أيضا على ذلك في قصته "صوت الصمت" التي تختزل نظرة الآخر الغربي، الذي يمثل المركز، للأنا الشرقي، الذي يمثل الهامش، في قطار (الحياة) التي خلقنا فيها من أجل القيام بأول مهمة طلبت منا وهي القراءة **{اقرأ بسم ربك الذي خلق}**[سورة العلق، الآية01] هذا الأخيرة التي يرى فيها الحل لأغلب مشاكلنا مشاكل العالم الثالث، وتحديدا منه أمة اقرأ التي لا تقرأ. نلمس ذلك من خلال المقطعين القصصيين الآتيين[4]:

- «لا أحد في القطار يحفل بالآخر، أو يسأل عنه (...) كل منطو على نفسه، لا أحد يحادث الآخر. كأن الناس هناك لا يتحدثون. لا يثرثرون. لا يعلقون. كأنهم فقدوا لغة الكلام. لا بل كل منهم كان يمسك بكتاب أو مجلة وهو يقرأ كأن أولئك القوم لم يخلقوا إلا للقراءة ».

- «وأنت أيضا تقرأ ربما بالعدوى تقرأ فقط لأنك أنت أصلا تنتمي إلى مجتمع آخر إلى أمة أمية لا تقرأ لا تكتب ولا تقرأ أو لا تكاد تفعل ذلك لأنها لا تحب ذلك كأنها لم تخلق له».

[1] مصطفى حجازي: الإنسان المهدور دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 2005 ص: 12

[2] السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 106

[3] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، ص: 100

[4] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، متفرقات سردية، مج 04، ص: 447

لنكتشف في الأخير أن القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة كشفت عن العلل وأسبابها وأعطت الحلول مجسدة بذلك أفكار المنظر والمفكر الجزائري (مالك بن نبي) وطروحاته الحضارية، مركزة على عنصرين اثنين هما الإنسان و الوقت.

خـــــاتـــمـــــة

بعد هذه الدراسة التي توزعت على مستويين: نظري وتطبيقي والتي حاولنا من خلالها الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ومساءلتها انطلاقا من مقاربة منجز قصصي يغطي نماذج جزائرية امتدت لفترة زمنية تربو عن خمسين سنة، تم التوصل إلى جملة من النتائج نوردها بحسب الآتي:

- **يمثل النقد الثقافي** اتجاها نقديا جديدا ما بعد بنيوي معني بنقد خطاب الثقافة ككل؛ هذه الأخيرة هي المادة الأساسية لاشتغاله، يستفيد من عديد الاتجاهات والتخصصات المعرفية، جاء كرد فعل على البنيوية التي تنظر إلى الأدب بوصفه ظاهرة فنية جمالية، يسعى إلى تفكيك المركزيات السائدة : كمركزية اللغة والنص التقليدي، مركزية المنهج التخصصي الصارم ... وغيرها. لا يفرق بين مركزي وهامشي، يتعامل مع النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية مضمرة يسعى إلى كشفها ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والمؤسساتي. تعود أصوله ومرجعياته إلى جملة من النظريات المعاصرة والتيارات الفكرية الجديدة يمكننا أن نحصرها في: **الدراسات الثقافية– التاريخانية الجديدة– المادية الثقافية– النظرية ما بعد الكولونيالية– النقد النسوي**. على الرغم من اختلافها إلا أنها تتداخل فيما بينها (تاريخانية جديدة/مادية ثقافية)، (نظرية ما بعد كولونيالية/ نقد نسوي)، وتنطوي تحت حقل واحد هو حقل **الدراسات الثقافية**. ويمثل النقد الثقافي المظلة الأوسع لكل هذه النظريات. يتداخل النقد الثقافي مع جملة من المصطلحات مثل: **الدراسات الثقافية، ونقد الثقافة، النقد الحضاري، النقد الثقافي المقارن، والنقد الثقافي التفاعلي**. لكن هذا التداخل لا يعني عدم وجود مواطن اختلاف بينهما فلكل منهم مركز اهتمام خاص.

- **تشكل الأنساق الثقافية** مجموعة من البنى الاجتماعية والسياسة والدينية والثقافية المتفاعلة فيما بينها أنتجتها الثقافة وعملت على تمريرها إلى الجمهور تحت عباءة الجمالي. ومهمة النقد الثقافي تكمن في كشفها.

- **الناقد الثقافي** هو الناقد المنفتح على جميع التخصصات والمناهج، يرى النص الأدبي بوصفه حدثا ثقافيا حاملا لجملة من الأنساق الثقافية، يسعى إلى تحليلها والبحث عن سياقاتها.

- استقطب هذا التوجه النقدي الجديد عناية النقاد العرب المعاصرين وذلك نتيجة احتكاكهم الدائم بثقافة الغرب وتأثرهم بها، وكذا اهتمامهم بالنظريات الغربية المعاصرة وآلياتها الإجرائية ومحاولة تطبيقها في

دراساتهم المختلفة. فهو حديث العهد في الدراسات النقدية العربية لم يظهر إلا مع كتاب عبد الله الغذامي النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية).

- يعد كتاب **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية** (2000) للناقد السعودي **عبد الله الغذامي**، وبإجماع الدارسين أول دراسة في الوطن العربي تبنت نظرية النقد الثقافي. و فتحت المجال أمام الدراسات العربية التي أخذت على عاتقها ترجمة أصوله الغربية ونقلها إلى العربية،أو التعريف به والتأصيل له، أو تطبيقه على مختلف المدونات.

- تباينت المواقف بين النقاد العرب المعاصرين حول النقد الثقافي ومقولة موت النقد الأدبي بين داع لها (عبد الله الغذامي) وبين رافض (عبد النبي اصطيف).

- انقسم النقاد العرب المعاصرين الذين تبنوا النقد الثقافي، في نظرتهم لجماليات النصوص وبلاغتها وأدبياتها إلى اتجاهين: الأول: يرى أنه لا صلة للنقد الثقافي بجماليات النص وأدبيته، وإنما يبحث في القبحيات وقد مثله عبد الله الغذامي. الثاني: يرى إمكانية دراسة الجانب الايجابي في النص، مركزا على جمالياته، وقد ظهرت سلسلة من الدراسات مثلها كل من: أحمد جمال المرازيق، عبد القادر الرباعي يوسف محمود عليمات.

- وضع عبد الله الغذامي للنقد الثقافي جملة من الخطوات الإجرائية تُشكِل المنطلق النظري والمنهجي الذي ينطلق منه الباحث/ القارئ لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما و تفسيرا و تأويلا، تتمثل في: **الوظيفة النسقية– الدلالة النسقية– الجملة الثقافية– التورية الثقافية– المجاز الكلي– النسق المضمر– المؤلف المزدوج**. في المقابل قدم الناقد المغربي جميل حمداوي مجموعة أخرى من الخطوات الإجرائية المتمثلة في: **مرحلة المناص الثقافي– مرحلة التشريح الداخلي– مرحلة الرصد الثقافي– مرحلة التأويل الثقافي.**

تعد القصة القصيرة من الأجناس الأدبية حديثة النشأة لا يتجاوز عمرها المأتي عام، شهدت منذ نشأتها على يد الرواد الغرب/ العرب عدة إشكالات:

بدءا بالمفهوم فهي من الأنواع المرنة التي تجعل من تعريفها أمرا بالغ الصعوبة لكن هذا لا يعني أنها لم تعرف، فقد كانت هناك عدة محاولات من النقاد والدارسين لتحديدها ، حتى إن القارئ/ الباحث

يعثر على العشرات من التعاريف في الدراسات الغربية والعربية على حد سواء و التي اختلفت وتفاوتت من ناقد/ دارس إلى آخر بحسب توجهه ونظرته الخاصة كما أن الاختلاف لم يمس التعريف فقط وإنما مس حتى عناصرها وأركانها.

مرورا بالمصطلح فقد عرف هذا الأخير تحديدا في النقد العربي المعاصر أزمة مصطلح حيث تباينت تسمياتها بين القصة القصيرة والأقصوصة والقصة.

وصولا إلى إشكالية الانتماء الثقافي والتباين بين الغرب والعرب فقد انقسم النقاد العرب والدارسون إلى قسمين قسم يرى بأنها جنس أدبي غربي حديث النشأة دخيل علينا وأن العرب لم تعرفه من قبل، وقسم آخر يرى بأن له جذور تمتد إلى تراثنا القصصي القديم، ولفض النزاع ظهر قسم ثالث توفيقي يجمع بين الرأيين.

- اختلف حول نشأتها -القصة القصيرة الجزائرية-، لكن يمكننا القول إن بداياتها الفنية تعود إلى اندلاع الثورة التحريرية، وذلك بإجماع أغلب الدارسين.

- مرت القصة القصيرة في الجزائر بمراحل ثلاث كبرى، هي:

1- مرحلة التأسيس وبلورة خصوصيتها في ثقافتنا قادها الرواد الأوائل: أمثال رضا حوحو وأبو القاسم سعد الله.

2- مرحلة النضج قادها جيل الثورة وما بعده.

3- ثم مرحلة التمكن من النوع والتجريب فيه واللعب بإمكاناته قادها جيل الثمانينيات ومن تلاهم.

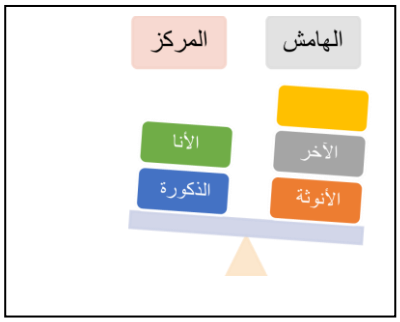
- تميزت كل مرحلة من المراحل بجملة من الخصائص، تبعا للمحطات التي مرت بها الجزائر وشعبها. ونتج عن كل هذه المراحل نوعين من القصة القصيرة هما: القصة الأصولية (التقليدية)، والقصة التجريبية هذه الأخيرة بدأت ملامحها في الظهور منذ منتصف السبعينيات بداية الثمانينيات.

- تجلى لنا التجريب في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة على أكثر من صعيد، فقد لمسناه على مستوى الشكل، الزمن، الفضاء، الشخصيات، اللغة، الأساليب، المضمون، وحتى الفضاء الطباعي.

- تنوعت تقنياته واختلفت أساليبه، بين : التقطيع، التلاعب بالزمن، المونولوج الداخلي الميتاقص، تذويت السرد، الشعرية، التناص، تداخل الأجناس، التوازي النصي.

لقد كانت المتون القصصية –موضوع الدراسة– بوصفها حدثا ثقافيا، فضاء لاستنطاق الأنساق الثقافية على تعددها؛ حيث إنها كشفت لنا عن أنساق كبرى (مركزية)، وأنساق فرعية، وهامشية وأخرى متضادة. تفرع عن كل نسق كبير بوصفه مضمرا أنساق فرعية، مثل:

- المضمر التاريخي الذي تفرع إلى نسق السقوط، نسق الاستعمار، نسق المقاومة ونسق الثورة،...
- المضمر السياسي الذي تفرع إلى النسق السياسي/العسكري، نسق السياسي/ الديني، نسق العنف السياسي ومأساة العشرية السوداء،...
- المضمر الاجتماعي الذي تفرعت عنه أنساق هامشية، مثل: نسق الإقصاء الإجتماعي، نسق التفضيل الجنوسي، نسق التمييز الجنوسي، نسق الهيمنة الأبوية (البطريكية)،...
- المضمر الديني الذي تفرع عنه نسق الاستعاذة بالله، نسق الدعاء،...
- كما كشف لنا كل مضمر عن وجود أنساق متضادة ضمن ما يعرف بثنائية المركز والهامش:
- كشف المضمر التاريخي عن ثنائية المستعمر والمستعمر
- كشف المضمر السياسي عن ثنائيتا: السلطة والسلطة المضادة /المقدس والمدنس
- أما المضمر الاجتماعي فقد كشف عن جملة من الثنائيات الضدية المترتبة عن أهم الإشكالات الاجتماعية:



- اشكالية الهجرة: ثنائية الأنا /الآخر– القرية /المدينة
- اشكالية الشباب: ثنائية الحداثة/الأصالة
- اشكالية المثقف: ثنائية المثقف /السلطة
- اشكالية المرأة : ثنائية الذكورة / الأنوثة

هذه الثنائيات الضدية وغيرها، مثل: ثنائية الشرق / الغرب– الشمال/ الجنوب– المستعمر/ المستعمر– الذكورة / الأنوثة– – القرية/ المدينة – الحياة / الموت– الواقعي / العجائبي– الحداثة /الأصالة– المثقف– الفن – الفلسفة – الدين / السلطة – الهوية الذاتية / الهوية الوطنية – المقدس/ المدنس – الأنا / الآخر... والتي كنا سنخوض غمار البحث فيها تحت عنوان "الأنساق المتضادة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة" لكن نظرا لتعددها ولضيق المقام ارتأينا أنها تحتاج إلى بحث منفصل ربما سيكون مشروع بحث في المستقبل.

في الأخير وانطلاقا من استنطاقنا للتجارب القصصية موضوع الدراسة يستطيع الباحث/القارئ أن يخرج منها بخلفيات تاريخية وأفكار سياسية وتحاليل اقتصادية وتجارب إنسانية وتوقعات مستقبلية ومفارقات ساخرة، فقد جاءت –المدونة محملة بأنساق متعددة، تجلت لنا عبر أنساق ظاهرة وأخرى مضمرة، هذه الأخيرة استطعنا الكشف عنها من خلال آليات النقد الثقافي التي ساعدتنا في استخراجها والوقوف عند مدلولاتها.

ركزت الكتابة القصصية الرجالية على النسق الايديولوجي/ السياسي وتحديدا على ثنائية المثقف/ السلطة. في حين ركزت الكتابة القصصية النسائية على النسق الاجتماعي/النفسي وتحديدا على ثنائية الذكورة/ الأنوثة.، وهذا دليل على التكامل بين الاثنين فالأول ينظر للعالم من الخارج والثاني ينظر له من الداخل.

استطاع القصاص تخطي نسق الايديولوجيا والنسوية والجسد... والتحول إلى الذات والبحث عن "الذات الإنسانية المفقودة" التي فقدت نتيجة فقدان الزمن "الزمن المفقود" والتي لن يكون وجودها إلا بوجود الثاني.

كانت هذه جملة النتائج التي استطعنا التوصل إليها انطلاقا مما جاء بين دفتي البحث. وفي الختام لا يسعنا إلا إسدال الستار على هذا البحث و الإقرار بثراء نصوصه القصصية وانفتاحها على تعدد القراءات التي تكشف لنا في كل مرة عن مضمر من المضمرات.

والحمد الله تعالى على توفيقه لنا لإتمام هذا العمل.

في قسنطينة :2023/12/03.

قـــــــائمـــــــة

المـــــــلاحـــــــق

الملحق رقم01 خاص الشخصيات

بطاقات بيوغرافية لأهم شخصيات البحث

1- **مالك بن نبي** (1905-1973): مفكر جزائري، ومدرسة من مدارس الفكر الإسلامي المعاصر، هو مالك بن الحاج عمر بن الخضر بن مصطفى بن نبي، ولد في مدينة قسنطينة -إحدى المدن الجزائرية- في سنة 1905م،.توفي في 31 أكتوبر 1973م، بمنزله في الجزائر بعد صراع مع مرض السرطان.

ينظر: - **فوزية بريون:** مالك بن نبي عصره وحياته ونظريته في الحضارة،دار الفكر، سوريا ط1، 1431هـ-2010م.وأيضا:**عبد الله بن حمد العويسي:** مالك بن نبي حياته وفكره الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط1، 2012م.

2- **عبد الملك مرتاض** (1935- 2023) : قاص، روائي، ناقد، جزائري، وأستاذ جامعي حاصل على الماجيستير (دكتوراه الطور الثالث) في مارس 1970م عن رسالة حول (فن المقامات في الأدب العربي)، ودكتوراه الدولة حول (فنون النثر الأدبي في الجزائر) سنة 1983م من مواليد 1935/01/10م، بقرية مجيعة، إحدى ضواحي بلدة مسيردة ولاية تلمسان، له مؤلفات تربو على الستين كتابا في مختلف علوم الأدب وأجناسه، وإن كان النقد الأدبي يستبد بالحظ الأوفر منها، أما أعماله السردية تشمل اثني عشر عملا سرديا تتوزعها أجناس متعددة، إذ هي عبارة عن عشر روايات: "دماء ودموع"، "نار ونور"، "الخنازير" "صوت الكهف" "حيزية"، "مرايا متشظية"، "وادي الظلام"، "ثلاثية الجزائر بأجزائها (الملحمة الطوفان، الخلاص)"، وسيرة ذاتية وسمها صاحبها "الحفر في تجاعيد الذاكرة"، ومجموعة قصصية وحيدة قدمها باسم "هشيم الزمن".(ينظر: عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد الأول رباعية الدم والنار، منشورات مختبر السرد العربي جامعة منتوري، قسنطينة، سلسلة متون السرد الجزائري (1)، دط

2012م، ص:04-05. وينظر أيضا: **باديس فوغالي**: معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين منشورات مخبر البحث في الدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دط، 2005م،ص:97).

3- **الطاهر وطار (1936-2010)**: قاص، وروائي، صحفي، سياسي، جزائري، من مواليد 1936/08/05م، بمداوروش ولاية سوق أهراس، كتب القصة القصيرة والمسرحية والرواية، يعد رائد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعد الاستقلال، توفي في 2010/08/12 عن عمر ناهز 73سنة، تاركا إرثا أدبيا زاخرا من أبرز أعماله، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "على الضفة الأخرى" (مسرحية)، "الزلزال"، "عرس بغل"، "تجربة في العشق" (روايات).

ينظر: **باديس فوغالي**: معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين،ص:79.

4- **زهور ونيسي (1937-)**: قاصة روائية صحفية جزائرية ومجاهدة في ثورة التحرير تحمل وسام المقاومة ووسام الاستحقاق الوطني، نالت إجازات في الأدب والفلسفة وتخصصت في علم الاجتماع بجامعة الجزائر، من مواليد /1937/12 مدينة قسنطينة بالشرق الجزائري، تعد أول امرأة تتقلد منصب وزيرة في تاريخ الجزائر، لها العديد من الأعمال الأدبية، قامت وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 بنشر أعمالها القصصية الكاملة. أما دار هومة فقد نشرت أعمالها الكاملة القصصية والروائية والمقالات بعنوان روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة 2004.

ينظر: **باديس فوغالي**: معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين،ص:65. ينظر أيضا: **جميلة زنير**: أنطولوجيا القصة القصيرة النسوية في الجزائر، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2013م، ص:149. ينظر أيضا: **زهور ونيسي**: عبر الزهور والأشواك، مسار امرأة، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2012م، ص: 05.

5- **زليخة السعودي (1943-1972)**: كاتبة وقاصة جزائرية ومعلمة انتسبت لسلك التعليم في 1963م. من مواليد 1943/12/20م بمنطقة مقادة بقرية بيار (باب الأسد) ولاية خنشلة، اسمها الحقيقي "عائشة" تعد ثاني امرأة تشق طريق الكتابة وتخوض غمار الإبداع الأدبي باللغة العربية وذلك بعد الأديبة زهور ونيسي، تميزت تجربتها بالتنوع والغزارة حيث كتبت القصة والمسرحية والمقالة والرواية والشعر والخاطرة والرسائل، إلا أن عمر تجربتها الأدبية لم يتجاوز أربع عشرة سنة كونها بدأت الكتابة في حدود 1958م، ووافتها المنية في 1972/11/22م، لتترك أعمالها الأدبية متفرقة في مختلف الصحف والمجلات الوطنية وحلم نشر مجموعتها القصصية الأولى الذي لم يتحقق على أرض الواقع. وانتظر ثلاثين عاما ليتحقق حيث إن الناقد الجزائري شريبط أحمد شريبط قام بجمع أعمالها وتصنيفها في كتاب بعنوان "الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي". ينظر: **شريبط أحمد شريبط**: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي (1943-1972)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009م. ينظر أيضا: **باديس فوغالي**: معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين،ص:62 .وينظر أيضا: **جميلة زنير**: أنطولوجيا القصة القصيرة النسوية في الجزائر، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2013م، ص:73.

6- **فنسنت ب ليتش: (Vencent. Barry.Leitch) (1944-)**: هو فنسنت باري ليتش ولد في 18 سبتمبر 1944م، في هيمبستيد، نيويورك، الولايات المتحدة، تولى العديد من المناصب والمهام، يعد معلما بارزا في الدراسات الأدبية والثقافية، له العديد من المؤلفات أهمها: "النقد التفكيكي" (Deconstructive criticism) شرح من خلاله وبخبرة النقد التفكيكي، فكان بمثابة تاريخ فكري للجيل الأول من أتباع ما بعد البنيوية. ليستكشف بعدها الاجتياح الواسع للنقد الأمريكي من خلال

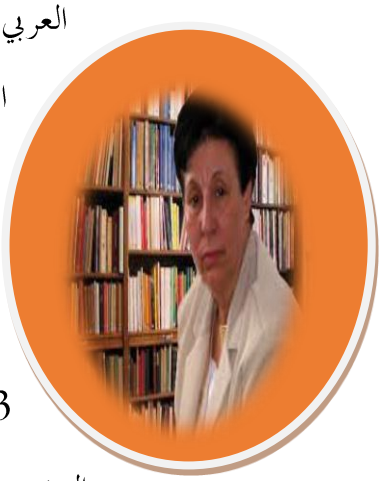
كتابه "النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات من القرن الماضي" (**American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties of the Last Century**) ، الذي قدم من خلاله سرديات تاريخية لمختلف الحركات والمدارس النقدية التي أدت إلى تطورات حديثة في النقد الثقافي (قدم شروحا لثلاثة عشرة مدرسة وحركة نقدية من أوائل الثلاثينيات إلى أواخر الثمانينيات). أما كتابه "النقد الثقافي، النظرية الأدبية، ما بعد البنيوية"(**Cultural Criticism Literary theory poststructuralism**) فيحول من خلاله مسار النقد نحو النقد الثقافي، يقول عنه الأديب والفيلسوف ويليام كاين " مثل كتبه السابقة ...يظهر الكتاب الجديد لفنسنت ب ليتش قيادة رائعة لمجموعة متنوعة من المنظرين والنصوص والأفكار، ويتحرك بخطى سريعة ومحفزة". ينظر:**Vencent.Barry.Leitch** : متاح على الشبكة الالكترونية : Prabook، اليوم: 2020/12/20 الساعة:15:45سا.وينظر:

Vencent.B.Leitch: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism,columbia university press, new york,1992.

7- **مرزاق بقطاش (1945-2021)**: قاص، وروائي، مترجم، كاتب سيناريو، صحفي، جزائري من مواليد 1945/06/13م بالعين الباردة ضواحي الجزائر العاصمة، له العديد من الإصدارات في الرواية والقصة القصيرة والترجمة الأدبية، منها على سبيل الذكر: "عزوز الكابران"، " خويا دحمان"، "دم الغزال" "ويحدث مالا يحدث"، هي مجموعة من الروايات صدرت في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية عام 2007. وتعد رواية المطر يكتب سيرته التي نال بفضلها الجائزة الكبرى للرواية جائزة آسيا جبار للرواية في دورتها الثالثة أواخر ديسمبر 2017، آخر إصداراته ليرحل في 2021/01/02م عن عمر ناهز 75سنة. ينظر: **نوارة لحرش**: مرزاق بقطاش ذلك الذي حكى البحر، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط 2019م ص: 07. ينظر أيضا: **باديس فوغالي**: معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين، ص: 142.

8- **عبد الله الغذامي (1946-)**: ناقد سعودي من مواليد 1946 بالسعودية، له العديد من المؤلفات أهمها: تشريح النص (1987)، الموقف من الحداثة (1987)، الكتابة ضد الكتابة (1991)، ثقافة الأسئلة (1992)، المشاكلة والاختلاف (1994) المرأة واللغة (1997)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف (1999)، ينظر: **عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف**: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ حوارات لقرن جديد، دار الفكر، آفاق فكرة متجددة، سوريا،ط1425،1هـ-2004م،ص:01.

9- **جميلة زنير (1949-)**:شاعرة وقاصة وروائية، جزائرية، وأستاذة لمادة الأدب العربي، من مواليد 1949/05/16م مدينة جيجل، لها العديد من الأعمال الأدبية، نذكر منها العناوين الآتية: "دائرة الحلم والعواصف"، "أصابع الاتهام"، "أوشام بربرية" "جنية البحر"، "أسوار المدينة"، "أنيس الروح" الصادرة في كتاب بدعم من وزارة الثقافة 2008 بعنوان "الأعمال القصصية"، وأصدرت أيضا دار المدار الثقافية الأعمال الأدبية سنة 2013. ينظر: **باديس فوغالي**: معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين، ص:35.



10- **واسيني الأعرج (1954-)**:قاص، وروائي، وناقد، وأكاديمي، جزائري حاصل على الماجيستير عن رسالة حول (اتجاهات الرواية العربية)، ودكتوراه دولة بعنوان (نظرية البطل، بحث في إشكالية البطل وتطوره في النص الروائي) بجامعة دمشق، من مواليد 1954/08/08م، بقرية سيدي بوجنان، بلدية مسيردة، ولاية تلمسان، يعد أحد أهم الروائيين العرب المعاصرين، يحاضر إلى اليوم في جامعتي الجزائر المركزية والسوربون الفرنسية يعيش بين باريس والجزائر، كتب العديد من الدراسات النقدية المتخصصة في الرواية، قبل أن يتوقف

نهائيا ويتفرغ للرواية التي تشكل مركز اهتمامه الإبداعي، صرت له عن دار الآداب خمسة عشرة رواية ترجم بعضها إلى أكثر من خمسة عشرة لغة عالمية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "مملكة الفراشة" "الغجر يحبون أيضا"، "ليليات رمادة تراتيل ملائكة كوفيلاند"، "ليليات رمادة 2 رقصة شياطين كوفيلاند". ينظر: **واسيني الأعرج:** سيرة المنتهى عشتها ..كما اشتهي، منشورات بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014م. ينظر أيضا: **باديس فوغالي:** معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين،ص:159.

11- **السعيد بوطاجين (1958–)**:قاص، روائي، ناقد، مترجم، وأكاديمي، جزائري، حاصل على شهادة الماجستير (نقد أدبي) 1997م، وشهادة الدكتوراه (المصطلح النقدي والترجمة) 2007م بجامعة الجزائر، من مواليد 1958/01/06م، تاكسانة ولاية جيجل، له العديد من الإصدارات نذكر منها "جلالة عبد الجيب" "للأسف الشديد"، "أعوذ بالله"،" السرد ووهم المرجع: مقاربات في السرد الجزائري الحديث"،" ترجمة رواية نجمة لكاتب ياسين".

ينظر: **باديس فوغالي:** معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين ص:70.

الملحق رقم02 خاص بالمصطلحات

أهم المصطلحات الواردة في البحث

المصطلح	المقابل الأجنبي
النقد الثقافي	**Cultural Critisicm**
النقد	**Critique**
الثقافة	**Culture**
الحضارة	**Civilization**
التحيز الثقافي	**Cultural bias**
العلاقات الاجتماعية	**Social relations**
نمط الحياة	**Way of life**
الحداثة	**Modern**
ما بعد الحداثي	**Postmodernity**
الما بعد بنيوي	**Poststructuralism**
النظرية	**Theory**
النظرية الأدبية	**Literary Theory**
الخطاب	**Discourse**
الأنظمة العقلية/اللاعقلية	**Regime of Reason/Unreason**
الايديولوجيا	**Ideology**
التكوين الاجتماعي	**Social formation**
السلطة	**Pawre**
الاستشراق	**Orientalism**
التمأسس	**Instituting**
الاختلاف	**Différance**

النسق الثقافي	
النسق	**Systems**
النظام	**System**
البنية	**Structure**
نظرية الأنساق العامة	**Général System Theory**
البناء الاجتماعي	**Social Structure**
الدراسات الثقافية	**Cultural Studies**
نقد الثقافة	
النقد الحضاري	
النقد الثقافي المقارن	**Comparative Cultural Criticism**
النقد الثقافي التفاعلي	**Interactive Cultural Criticism**
الناقد الثقافي	**Cultural Critic**
الما بعد تخصصاتي	**Post-disiplinary**
الثقافة المشتركة	**Common Culture**
مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة	**Centre for Cotemporary Culturl Studies cccs**
مدرسة فرانكفورت	**Frankfurt School**
ثقافة الوسائل	**Media Culture**
الرواية التكنولوجية	**Cyberpunk**
الحقيقة التكنولوجية	**Hyperreality**
التاريخانية الجديدة	**New Historicism**
البويطيقا الثقافية	**Cultural Poetics**
الجنوسة	**Genre**
التحليل الثقافي	**Cultural Analysis**
تاريخية النصوص	**Historicity of texts**
نصية التاريخ	**Textuality of history**

Cultural materialism	المادية الثقافية
Cultural Capital	رأس المال الثقافي
Cultural imperialism	الامبريالية الثقافية
Postcolonial Theory	النظرية ما بعد الكولونيالية
Colonial Discourse	الخطاب الاستعماري
Decolonialisation	تفكيك الاستعمار
Neo-colonialism	الكولونيالية الجديدة
Colonial Critique	نقد الاستعمار
	نقد أدبي
Secular Criticism	النقد الدنيوي
Contrapuntal Reading	القراءة الطباقية
Subaltren Studies	دراسات التابع
Feminist	النسوية
Feminist Critique	النقد النسوي
Women's movement	الحركة النسائية
Patriarchy	النظام الأبوي / البطريكية
Gender	الجندر
Extra- literary	فوق الأدبية
Categorical Criticism	النقد النسقي
Contextual Element	العنصر النسقي
Cultural Semantics	الدلالة النسقية
Cultural Sentence	الجملة الثقافية
Contextual Concealement	التهريب النسقي
Cultural Oun	التورية الثقافية
The total metaphor	المجاز الكلي
Cultural System	النسق المضمر

The Double Auther	المؤلف المزدوج
Margin	الهامش
Colonialism	الكولونيالية
Structuralism	البنيوية
Deconstruction	التفكيك
Hermeneutics	التأويلية
Receive Aesthetics	جماليات التلقي
Semiology	السيميولوجيا
Intropology	الانثروبولوجيا
Story	القصة
Short story	القصة القصيرة
Short-Short story	الأقصوصة
Novellete	القصصية
Roman	الرواية
Sketch	السكاتش
Intertextuality	التناص
Paratext	العتبات النص الموازي
Experimentation	التجريب
Le fragment	التقطيع
Flashback	الفلاش باك
Mélancolie	السوداوية
	الميتاقص

الملحق رقم03 خاص بالجداول والرسومات التوضيحية

1- الجداول:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	جدول يحدد أهم نقاط الاختلاف بين النقد الثقافي والدراسات الثقافية	51
02	جدول يبين أهم الفروق بين النقد الثقافي والنقد الحضاري	54
03	جدول يبين نقاط الاختلاف بين التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية	76
04	جدول يبين تذبذب النقاد العرب بين مصطلحي القصة القصيرة والأقصوصة للدلالة على Novelle – Short Story	149
05	جدول يبين استعمال النقاد العب مصطلح القصة للدلالة على القصة القصيرة	151
06	جدول يختزل المجموعات القصصية الجزائرية الصادرة على مدى ستة عقود	182
07	جدول يكشف مواطن التشابه بين القضيتين الفلسطينية والصحراوية	376
08	جدول يشمل جملة الأحكام والشهادات السياسية الواردة في المتن القصصي	384

2-الأشكال والرسومات التوضيحية:

الرقم	العنوان	الصفحة
01	خصائص الدراسات الثقافية	64
02	مظلة النقد الثقافي	95
03	خطاطة توضح المنطلقات المنهجية التي يقوم عليها النقد الثقافي	127
04	رسم توضيحي يبين التداخل بين مختلف المواضيع التي يعالجها النقد الثقافي	129
05	رسم توضيحي يبين التداخل بين النقد الثقافي ومختلف المناهج والمقاربات النقدية	129
06	رسم توضيحي لنشأة القصة القصيرة في الغرب	136
07	شكل يبين تعدد المصطلحات للدلالة على مفهوم Short story	152
08	شكل يبين تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها مصطلح القصة	153
09	شكل يبين أهم الأشكال القصصية وترجمتها من الرواية إلى السكاتش	154
10	شكل يحدد أهم خصائص المقال القصصي	165
11	شكل يحدد أهم خصائص الصورة القصصية	166
12	شكل يلخص خصائص القصة القصيرة الجزائرية في الثمانينيات	179
13	شكل يلخص أهم التيارات التي عرفتها القصة القصيرة الجزائرية	189
14	سلم زمني لتطور القصة القصيرة الجزائرية	190
15	البنية الهرمية المحافظة	193
16	البنية الهرمية المتحررة	193
17	أنواع القصة القصيرة الجزائرية	196
18	يلخص أهم التحولات والتجارب السياسية التي شهدتها السياسة الجزائرية خلال المرحلتين الكولونيالية وما بعدها	327
19	مخطط يوضح صورة السلطة في الجزائر	384
20	مخطط يوضح الواقع السياسي العربي	464
21	مخطط يكشف ايديولوجيات المؤلفين / الايديولوجيا بين المعلن والمضمر	
22	مخطط يوضح تحول الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية	

الملحق رقم 04 خاص بثبت القصة القصيرة الجزائرية

لقد اعتمدنا في جمع المجموعات القصصية على أرشيف المكتبات الجامعية والعمومية والخاصة نوردها بحسب الآتي:

1- المكتبة المركزية د/ أحمد عروة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة.

2- مكتبة كلية الآداب والحضارة الإسلامية جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة.

3- المكتبة المركزية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة.

4- المكتبة البلدية بوربيع إبراهيم، عين السمارة، قسنطينة.

5- المكتبة العامة للمركز الثقافي محمد اليزيد، الخروب، قسنطينة.

6- مكتبة اليمامة، (مكتبة خاصة للأستاذ الدكتور الراحل لخضر عيكوس-رحمه الله-)، الخروب، قسنطينة.

1-البدايات

المؤلف	عنوان المجموعة القصصية	دار النشر	السنة
أحمد رضا حوحو	صاحبة الوحي	المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة-الجزائر	1954
أبو القاسم سعد الله	سعفة خضراء		1954
الحبيب بناسي	صرخة قلب	مطبعة ابن خلدونـــ تلمسان-الجزائر	1955
أحمد رضا حوحو	نماذج بشرية	كتاب البعث، العدد03، ط1 تونس	1955
الطاهر وطار	دخان من قلبي	الشركة القومية للنشر والتوزيع،تونس	1962
عبد الحميد بن هدوقة	الأشعة السبعة	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1962
محمد منيع	قصص من فضائح الاستعمار في الجزائر	دار الكتاب، الجزائر	1962
عبد الله الركيبي	نفوس ثائرة	الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر	1962
خليفة الجندي	من وحي الثورة الجزائرية		1963
محمد صالح الصديق	عميروش وقصص أخرى	دار لبنان، المكتبة الجزائرية، لبنان-الجزائر	1964
أبي العيد دودو	بحيرة الزيتون	مطبعة الشعب، الجزائر	1967
زهور ونيسي	على الرصيف النائم	دار الكتاب العربي،القاهرة-مصر	1967
الباهي فضلاء	دقت الساعة وقصص أخرى	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1968
الطاهر وطار	الطعنات	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1969

2-السبعينيات

المؤلف	عنوان المجموعة القصصية	دار النشر	السنة
الحبيب السائح	القرار	منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا	1970
أبو العيد دودو	دار الثلاثة وقصص أخرى	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1971
عبد الحميد بن هدوقة	الكاتب وقصص أخرى	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1973
الطاهر وطار	الشهداء يعودون هذا الأسبوع	دار الحرية للطباعة، بغداد	1974
جيلالي خلاص	أصداء	مجلة آمال، وزارة الثقافة والإعلام الجزائر	1976
العيد بن عروس	أنا والشمس	مطبعة دار البعث، قسنطينة- الجزائر	1976
بشير خلف	أخاديد على شريط الزمن	مجلة آمال، وزارة الثقافة والإعلام الجزائر	1977
الشريف الأدرع	ما قبل البعد وقصص أخرى	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1978
عمار بلحسن	حرائق البحر	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1978
أحمد منور	الصداع وقصص أخرى	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1979
محمد العالي عرعار	الحالم وقصص أخرى	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1979
جيلالي خلاص	خريف رجل المدينة	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1979
عثمان سعدي	تحت الجسر المعلق	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1979
زهور ونيسي	على الشاطئ الآخر	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1979

3-الثمانينيات

المؤلف	عنوان المجموعة القصصية	دار النشر- البلد	السنة
مصطفى فاسي	الأضواء والفئران	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1980
عبد العزيز بوالشفيرات	هوامش من ذكرياتها مع الصغير	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1980
سعدي عثمان	تحت الجسر المعلق	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر	1980
جيلالي خلاص	نهاية المطاف بيديك	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر	1981
الحبيب السائح	القرار	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر	1981
مرزاق بقطاش	جراد البحر	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر	1981
محمد عبد العالي عرعار	البحث عن الوجه الآخر	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1981
الحبيب السائح	الصعود نحو الأسفل	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1981
عبد العزيز بوشفيرات	زمن الرحيل	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1981
العيد بن عروس	زمن الهجير وقصص أخرى	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر	1981
عمر ابن قينة	روح في ليل الشتاء	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر	1981
إسماعيل غموقات	الأجساد المحمومة	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر	1982
عبد الله الركيبي	نفوس ثائرة	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع-الجزائر	1982
محمد مفلاح	السائق	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1983
أمين الزاوي	ويجيء الموج امتدادا	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1983
جميلة زنير	دائرة الحلم والعواصف	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1983
نزيهة السعودي	الحب في الزمن الهارب	دار البعث، قسنطينة	1983
محمد الصالح حرز الله	الابن الذي يجمع شتات الذاكرة	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1983
عبدالعزيز بوالشفيرات	الطيور ومعزوفة الأرض والسماء	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1983
محمد الصالح حرز الله	النهار يرتسم في الجرح	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1984
محمد دحو	عندما ينقشع الغيم	المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر	1984

مرزاق بقطاش	كوزة	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1984
أحمد عاشور	طلقات البنادق	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1984
أحمد الطيب معاش	شموع لا تريد الانطفاء		1984
عمار يزلي	ما بعد الطوفان	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1984
محمد الأخضر عبد القادر السائحي	أمدغ	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1984
جروة علاوة وهبي	مذكرات مترلقة في فصل الشتاء	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1984
مصطفى فاسي	حداد النوارس البيضاء	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1984
عمار بلحسن	الأصوات	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1985
مصطفى نطور	أحلام الجياد المفجوعة	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1985
زهور ونيسي	الظلال الممتدة	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1985
واسيني الأعرج	أحميدا المسيردي الطيب	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1985
عبد الحفيظ بوالطين	الصداع المزمن	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1986
الشريف الأدرع	صاحبة الحسن كله	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1986
واسيني الأعرج	أسماك البر المتوحش	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1986
مرزاق بقطاش	المومس والبحر	المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر	1986
بلال (عمارية–أم سهام)	الرصيف البيروتي	المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر	1986
بلحيا الطاهر	الفيضان	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1986
العيد بن عروس	السؤال الذي حير المدينة	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1986
أبو القاسم سعد الله	سعفة خضراء	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1986
عبد الحفيظ بوالطين	عمالقة وخفافيش	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1986
عبد الملك مرتاض	هشيم الزمن	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1988
بشير خلف	القرص الأحمر	المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر	1988
محمد دحو	السندباد والرمل	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1989
رابح خدوسي	احتراق العصافير	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1989
نورة سعدي	أقبية المدينة الهاربة	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1989

أحمد بودشيشة	شفرة حلاقة وعلبة كبريت	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1989
مصطفى نطور	لوجهها غوايات أخرى	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1989
مرزاق بقطاش	خيول الليل والنهار	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1990
سعيدي الهاشمي	النظارة المكسورة	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1990

4–التسعينيات

المؤلف	عنوان المجموعة القصصية	دار النشر	السنة
محمد مفلاح	أسرار المدينة	المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر	1991
باديس فوغالي	البديل	رابطة إبداع الثقافة، الجزائر	1992
علال سنقوقة	حلم و ليل ونوارس	منشورات رابطة إبداع الثقافة،الجزائر	1992
بشير مفتي	أمطار الليل	منشورات رابطة إبداع الثقافة،الجزائر	1992
جمال فوغالي	احبارة	منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر	1994
بشير مفتي	الظل والغياب	منشورات الجاحظية، الجزائر	1995
جمال فوغالي	موتة الرجل الأخيرة	منشورات الفارابي، الجزائر	1996
علال سنقوقة	رذاذ النرجس	منشورات التبيين/الجاحظية،الجزائر	1996
زهور ونيسي	عجائز القمر		1996
جمال فوغالي	أحلام أزمنة الدم	منشورات الجاحظية، الجزائر	1997
عبد العزيز غرمول	رسول المطر	منشورات دار الغد، الجزائر	1997
عبد العزيز غرمول	سماء الجزائر البيضاء	منشورات دار الغد، الجزائر	1997
بشير خلف	الشموخ	منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر	1999
مصطفى فاسي	رجل الدارين	منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق	1999
زهور ونيسي	روسيكادا		1999

5-الألفية الثالثة

المؤلف	عنوان المجموعة القصصية	دار النشر	السنة
الخير شوار	زمن المكاء	منشورات الاختلاف، الجزائر	2000
السعيد بوطاجين	ما حدث لي غدا	منشورات الاختلاف، الجزائر	2000
السعيد بوطاجين	اللعنة عليكم جميعا	منشورات الاختلاف، الجزائر	2001
حسين فيلالي	ما يشبه الوحم	منشورات الاختلاف، الجزائر	2001
عبد القادر بن سالم	وجوه تبحث عن شكلها	منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر	2001
كحلي عمارة	جدارية لا تصحو	منشورات الاختلاف، الجزائر	2001
أمال لواتي	طيف اليقين	رابطة الأدب الإسلامي، السعودية	2001
بشير مفتي	شتاء لكل الأزمنة	منشورات الاختلاف، الجزائر	2002
جمال بن صغير	تمثال الموظف المجهول	دار هومة، الجزائر	2002
حشلاف خليل	فراغ الأمكنة	مديرية الثقافة، سطيف	2003
يوسف بوذن	وشم في الذاكرة	منشورات الاختلاف، الجزائر	2003
نسيمة بوصلاح	اقتراب العاصفة	منشورات أصوات المدينة، قسنطينة	2004
وافية بن مسعود	و..تحضرين على الهوامش	منشورات أصوات المدينة، قسنطينة	2006
جمال فوغالي	مجد الأمكنة	وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر	2007
حكيمة جمانة جريبع	أنثى الجمر	منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر	2007
باديس فوغالي	طيناء وقصص أخرى	منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر	2009

عز الدين جلاوجي	**رحلة البنات إلى النار**	**دار الأمير خالد للطباعة والنشر الجزائر**	**2009**
السعيد بوطاجين	تاكسانة بداية الزعتر أخر الجنة		2009
رحاحلية آسيا	ليلة تكلم فيها البحر	دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر	2010
عقيلة رابحي	تفاصيل الرحلة الأخيرة	فيسيرا للنشر، الجزائر	2010
طلباوي جميلة	كمنجات المنعطف البارد	موفم للنشر، الجزائر	2013
وافية بن مسعود	اشتباه الظل	منشورات فاصلة، قسنطينة	2013
أمل بوشارب	عليها ثلاثة عشر	منشورات الشهاب، الجزائر	2014
خليفي بدر الدين	رجل مبلل...	دار ميم للنشر، الجزائر	2015
غراب مسعود	السر الذي لم يدفن مع الحمار	دار ميم للنشر، الجزائر	2016
مصطفى بوغازي	أحلام الفجر الكاذب	دار الماهر للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر	2018
السعيد بوطاجين	نقطة، إلى الجحيم	منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، لبنان–الجزائر	2019
سعيدة بشار	تاء الوجع	دار المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر	2019
أحمد طيباوي	وجه على الحافة	دار ميم للنشر، الجزائر	2020
جميلة زنير	أوجاع شاعرة خلعتها القبيلة	دار ومضة للنشر والتوزيع الترجمة	2021

قـــــــائمـــــة

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)

1- المصادر:

1- **الأعرج (واسيني):**

- أسماك البر المتوحش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.
- أحميدا المسيردي الطيب، قصص، منشورات الجمل، لبنان،ط 1، 2001م.

2- **بقطاش (مرزاق):** الأعمال القصصية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007.

3- **بوذن (يوسف):** وشم في الذاكرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.

4- **بن صغير (جمال):** تمثال الموظف المجهول، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م.

5- **بن مسعود (وافية):**

- و..تحضرين على الهواش، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط 1، 2006.
- اشتباه الظل،منشورات فاصلة،قسنطينة-الجزائر،ط1، 2013 .

6- بوطاجين (السعيد):

- الأعمال الأدبية غير الكاملة (الأعمال السردية)، فيسرا للنشر، الجزائر، دط،

: وفاة الرجل الميت، ، 2017.

: اللعنة عليكم جميعا، فيسرا للنشر، 2017.

: أحذيتي وجواربي وأنتم، 2017.

: ما حدث لي غدا، 2017.

: تاكسانة بداية الزعتر،آخر جنة، 2017.

- نقطة إلى الجحيم، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، الجزائر-لبنان، ط1، 2019.

7- **جريبيع (حكيمة جمانة)**: أنثى الجمر، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط1 2007م.

8- **جلاوجي (عز الدين)**: رحلة البنات إلى النار، قصص، دار الأمير خالد للطباعة والنشر الجزائر، دط، 2009.

9- **خليفي (بدر الدين)**: رجل مبلل..، ميم للنشر، الجزائر،ط1، 2015.

10- **دحو (محمد)**: عندما ينقشع الغيم، (قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر دط،1984.

11- **رابحي (عقيلة)**: تفاصيل الرحلة الأخيرة، فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2010 .

12- **زنير (جميلة)**:

- الأعمال القصصية، وزارة الثقافة، دط، 2008.
- الأعمال الأدبية، دار المدار الثقافية، الجزائر، دط،2013.
- أوجاع امرأة خلعتها القبيلة، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 2021.

13- **شريبط (شريبط أحمد)**: الآثار الأدبية الكاملة للأديبة زليخة السعودي، صدرت المجموعة ضمن الآثار الأدبية الكاملة، منشورات دار القصبة للنشر، كتاب بدعم من وزارة الثقافة الجزائر، دط، 2009.

14- **شوار (الخير)**: زمن المكاء، قصص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

15- **فوغالي (جمال)**: مجد الأمكنة،صدر الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، الجزائر،دط، 2007.

16- **مرتاض (عبد الملك)**:

- هشيم الزمن، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988.
- الأعمال الكاملة، إعداد وتقديم وتوثيق وتعليق الناقد يوسف وغليسي، منشورات مختبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، دط، 2012.

17- **مفتي (بشير)**: شتاء لكل الأزمنة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

18- وطار (الطاهر):

- الشهداء... يعودون هذا الأسبوع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1980.
- الطعنات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981.
- الأعمال القصصية الكاملة،(نشرت الأعمال متفرقة)، دار موفم للنشر، الجزائر،

: دخان من قلبي، 2013.

: الطعنات، 2013.

: الشهداء... يعودون هذا الأسبوع، 2013.

: يوم مشيت في جنازتي ومشى الناس،2013 .

19- **ونيسي (زهور):**

- روسيكادا والأخريات مجموعة الأعمال الكاملة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر دط، 2004.
- الأعمال القصصية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية الجزائر، دط، 2007.

2- المراجع

2-1- المراجع العربية:

1- **ابراهيم (عبد الله)**: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1431هـ- 2010.

2- **أبو زيد (محمود)**: أعلام الفكر الاجتماعي والانثروبولوجي المعاصر، ج2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2007.

3- **أبو شهاب (رامي)**: الأنساق الثقافية في القصة القطرية، وزارة الثقافة والرياضة، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، الدوحة، قطر، ط1، 2016.

4- **أبو غالي (مختار علي)**: المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط، 1995.

5- **أبو هنود (كفاح)**: فقه بناء الإنسان في القرآن، عصير الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2020.

6- **أبو هيف (عبد الله)**: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000.

7- **الأحمر (فيصل)**: أفق الدراسات الثقافية (مقاربات فكرية)، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1440هـ 2019.

8- **إسماعيل (عز الدين)**: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي مصر ط9، 2013.

9- **انجيل متى**: جمعية التوراة الاميريكانية، المطبعة الأميركانية، لبنان، دط، 1910.

10- **الأنصاري (محمد جابر)**: العرب والسياسة: أين الخلل؟ جذر العطل العميق، دار الساقي لبنان ط1، 1998.

11- **الأصفهاني (أبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني)**: المفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، دط، دت.

12- **الألباني (محمد ناصر الدين)**: ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، المكتب الإسلامي دط، دت.

13- **أيلول الأسود 1970** النظام الأردني والمقاومة الفلسطينية من 16 إلى 28 سبتمبر 1970 منشورات الطليعة، تونس، دط، 1995.

14- **بابا (محمد بن موسى)**: مفهوم الزمن في القرآن الكريم، دار وحي القلم، سوريا، ط 1 2008.

15- **البازعي (سعد) ، الرويلي (ميجان)**: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3 2002.

16- **بدوي (عبد الرحمن)**: الزمان الوجودي، دار الثقافة، لبنان، ط 03، 1973.

17- **البرقوقي (عبد الرحمن)**: شرح ديوان المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط دت.

18- **بريون (فوزية)**: مالك بن نبي عصره وحياته ونظريته في الحضارة،دار الفكر، سوريا، ط1 1431هـ-2010م

19- **البشري (عبد العزيز)**: المختار،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،مصر، دط، دت.

20- **بعلي (حفناوي)**:

- مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007.
- النقد الثقافي المقارن (الخطابات والإشكالات والمجالات)، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، 2020.

21- **البكري (سليمان)**: التجريب في القصة والرواية، الموسوعة الصغيرة، أعظمية دار الشؤون الثقافية العامة، دار الثقافة والإعلام، العراق، دط، 2000.

22- **بلعلى (آمنة)**: خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، النادي الأدبي في منطقة الباحة، لبنان، المملكة العربية السعودية،ط1، 2014.

23- **بلقاسم (مولود قاسم نايت)**: شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م ج1، ج2، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007.

24- **بن تومي (اليامين)**:

- تشريح العواضل البنيوية والتاريخية للعقل النقدي العربي (دراسة في الأنساق الثقافية العربية الكلية والجزئية)، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المملكة المغربية، بيروت ط1، 2017.
- أمراض الثقافة، قضايا التشويه الكبرى في الجزائر، الوطن اليوم، الجزائر، طبعة جديدة 2020.

25- **بن جلولي (عبد الحفيظ)**: مفاتيح الفهم عند السعيد بوطاجين، ما كان غدا سيحدث البارحة تأملات نقدية، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2019.

26- **بن دحمان (جمال)**: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري (التشعب والانسجام)، دار رؤية للنشر والتوزيع،مصر، ط1، 2011.

27- **بن سالم (عبد القادر)**: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009م.

28- **بن قينة (عمر)**:

- دراسات في القصة الجزائرية (القصيرة والطويلة)، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر دط، 2012.
- في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا.. وأنواعا.. وقضايا.. وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2017.

29- **بن نبي (مالك)**:

- في مهب المعركة، إرهاصات الثورة، دار الفكر، سوريا، ط3، 1981.
- بين الرشاد والتيه، دار الفكر المعاصر- دار الفكر، لبنان-سوريا، دط، 2002.

30- **بن نعمان (أحمد)**: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،دط ، 1988

31- **بوشحيط (محمد)**:الكتابة لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط 1984.

32- **بوشليحة (عبد الوهاب)**: إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، دراسة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2020.

33- **بورايو (عبد الحميد)**: منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994م.

34- **بوطاجين (السعيد)**: مرايا عاكسة (مقالات صحفية)،منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط أكتوبر 2018.

35- **بوطيب (جمال)**: القصة القصيرة بالمغرب دراسات في المنجز النصي، منشورات التوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2008م.

36- **التميمي (أمجد حميد)**: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

37- **جرار (حسني أدهم)**: نكبة فلسطين عام (1948-1947) مؤتمرات وتضحيات، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

38- **الجرجاني (علي بن محمد الشريف الجرجاني)**: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت لبنان طبعة جديدة،1985.

39- **الجهني (مانع بن حماد)**: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، مج 1، دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ط 4، 1420هـــ.

40- **حامد (خالدة)**:غبش المرايا، فصول في الثقافة والنظرية الثقافية، منشورات المتوسط، إيطاليا ط1 2016.

41- **حجازي (مصطفى)**: الإنسان المهدور دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 2005.

42- **حسن (مصطفى)**: المثقف والآخر على هامش إشكالية نشوء المثقف دار إي-كتب، لندن ط1 2018.

43- **حمودة (عبد العزيز)**: الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2003.

44- **حنفي (حسن)**:

- مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1991.
- دراسات فلسفية (في الفلسفة الغربية الحديثة والمعاصرة)، ج2، مؤسسة هنداوي، مصر، دط دت.
- حصار الزمن: الماضي والمستقبل (علوم)، ج 03، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، دت.

45- **الحوت (بيان نويهض)**: صبرا وشاتيلا أيلول 1982، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لبنان ط1 ابريل 2003.

46- **حيدر (محمود)**: الدولة فلسفتها وتاريخها من الإغريق إلى ما بعد الحداثة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، سلسة مصطلحات معاصرة، العتبة العباسية المقدسية، ط 1، 2018

47- **الخالدي (وليد)**: دير ياسين الجمعة 9 /4 / 1948، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لبنان ط2 ، 2003.

48- **الخراط (إدوارد)**: حداثة القصة، كتب عربية للنشر الإلكتروني، دط، دت.

49- **خضر (عباس)**:القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى 1930، الدار القومية للطباعة والنشر مصر، دط، 1966م.

50- **الخضرواي (إدريس)**: الرواية والعربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، الأردن دط، 2012م.

51- ابن خلدون (أبو زيد ولي الدين عبد الرحمن بن محمد الاشبيلي التونسي القاهري المالكي) :

- **تا**ريخ ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، اعتنى به أبو صيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية،دط،دت.
- مقدمة ابن خلدون، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، دار الهدى، عين مليلة–الجزائر، دط، دت.

52- **الخليل (سمير)**:

- النقد الثقافي (من النص الأدبي إلى الخطاب)،دار الجواهري، بغداد– العراق، ط1 2012.
- دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة مراجعة وتعليق: سمير الشيخ،دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت.

53- **الدراج (فيصل)**: الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)،المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2004.

54- **الدقاق (عمر)، التلاوي (محمد نجيب)، مبروك (مراد عبد الرحمن)**: ملامح النثر الحديث وفنونه دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1997م.

55- **دوغان (أحمد)**: في الأدب الجزائري الحديث (دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا دط 1996.

56- **دومة (خيري)**: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990) دراسات أدبية الهيئة العامة للكتاب، مصر، دط، 1998م.

57- راغب (نبيل): موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1 2003م.

58- **الرباعي (عبد القادر)**:

- جماليات الخطاب في النقد الثقافي (رؤية جدلية جديدة)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن ط1 1435هـ- 2015م.
- تحولات النقد الثقافي، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1428هـ -2007م.

59- **الرحبي (مية)**: النسوية مفاهيم قضايا، الرحبة للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2014.

60- **رحيم (سعد محمد)**: سحر السرد دراسات في الفنون السردية (الرواية، السيرة والسيرة الذاتية أدب ما بعد الكولونيالية، أدب الاستشراق)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دط 2014م.

61- **رخيلة (عامر)**: 08 ماي 1945 المنعطف الحاسم في مسار الحركة الوطنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

62- **رشدي (رشاد)**: فن القصة القصيرة،ملتزمة الطبع والنشر، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، دط دت.

63- **الركيبي (عبد الله)**: الأعمال الكاملة، مج 04، دار الكتاب العربي، دط، 2011.

64- **روفائيل (أمين)**: ادجار ألان بو دراسة ونماذج من قصصه، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، دط، 1963م.

65- **الرياشي(سليمان) وآخرون:** الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي (11)، لبنان، ط2 يناير1999.

66- **زروال (محمد)**: العلاقات الجزائرية الفرنسية (1791-1830)، مطبعة دحلب حسين داي الجزائر، دط، دت.

67- **الزعبي (أحمد)**:التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن ط2، 1995.

68- **زكريا (فؤاد)**:آراء نقدية في مشكلات الفكر و الثقافة، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، دط 2019.

69- **زنير (جميلة)**: أنطولوجيا القصة القصيرة النسوية في الجزائر، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2013م

70- **زيادة (معن)**:معالم على طريق تحديث الفكر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يوليو 1987.

71- **الزين (محمد شوقي)**: الثقاف في الأزمنة العجاف، فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب منشورات ضفاف،منشورات الاختلاف، لبنان-الجزائر، ط1، 2014.

72- السحار (جودة عبد الحميد): همزات الشياطين، دار مصر للطباعة، مصر،دط، دت.

73- **سرحان (عبد الحميد)**: الرواية والمجتمع الكولونيالي في جزائر ما بين الحربين، منشورات المجلس الجزائر، دط، 2017م.

74- **سعد الله (أبو القاسم)**:

-محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط3، 1982.

- تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1 1998م.

75- **سعيد (خالدة)**: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحجيث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1986.

76- **سلام (محمد زغلول)**: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، دت.

77- **سلطان (محمد جميل)**: فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، دط، دت.

78- **السماهيجي (حسين) وآخرون**: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية (دراسات-نقد) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2003م.

79- **شحرور (محمد)**: الدين والسلطة قراءة معاصرة للحاكمية، دار الساقي، لبنان، ط1، 2014.

80- **الشرماني (فتحي أحمد)**: دينامية النسق الثقافي في القصيدة الجاهلية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط1 ،2019م.

81- **شريبط (أحمد شريبط)**: تطور البنية الفنية في القصة القصيرة المعاصرة (1947-1958م) منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 1998.

82- **شوار (الخير)**: إخوة النار، حوارات مع مثقفين جزائريين، الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2017.

83- **صالح (بشرى موسى)**: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013، العراق، ط1، 2012

84- **صالح (فخري)**: النقد والمجتمع (حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا نورثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، تيري ايجلتون)، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمة الإعلامية، سوريا، ط1، 2004م.

85- **صالح (هويدا)**: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية النظرية و التطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2014

86- **صحراوي(إبراهيم)**:ديوان القصة منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة دار التنوير، الجزائر،ط1، 2012.

87- **صيام (شحاتة)** :النظرية الاجتماعية من المرحلة الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة، العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009م.

88- **ضيف (شوقي)**: الأدب العربي المعاصر في مصر، مكتبة الدراسات العربية، دار المعارف، ط10 دت.

89- **طالب (أحمد)**: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931-1976) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط، دت.

90- **طراد (الكبيسي)**: مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة عربية،2009.

91- **عارف (نصر محمد)**: الحضارة، الثقافة، المدنية، دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، عمان، ط2، 1415هـــ-1994م.

92- **عامر (مخلوف)**:

- مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا دط 1998م.

- القصة القصيرة في المسار السردي، منشورات الوطن اليوم، سطيف-الجزائر، دط، 2019م

93- **عباس (إبراهيم)**:القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر ط1 2014

94- **عبد الرحمن (إسماعيل)**: مفاهيم أساسية في علم الاقتصاد، دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع الأردن، ط1، 1999.

95- **عبد الله (عبد الرحمن)**: النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي العراق أنموذجا، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية 2013، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1 2013م.

96- **عبود (أوريدة)**: المكان في القصة القصيرة الثورية الجزائرية نفوس ثائرة لعبد الله الركيبي أنموذجا دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009.

97- **عبود (مارون)**: رواد النهضة الحديثة، دار العلم للملايين،ط1، 1952م.

98- **العثيمين (محمد بن صالح)**: تفسير القرآن الكريم سور النمل، سلسلة مؤلفات فضيلة الشيخ 135، من إصدارات مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية، مكتبة الملك فهد، المملكة العربية السعودية، ط1، 1436هـــ.

99- **العذاري (ثائر)**: نظرية القصة القصيرة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 1441هـــ-2020م.

100- **العروي (عبد الله)**: الايديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 1995م

101- **العسري (عمر)**:

- أطياف في مرايا القصة (دراسة في أعمال عبد الحميد الغرباوي) سليكن أخوين، المغرب، ط1 2019.
- القصة والتجريب (دراسة في أعمال أنيس الرافعي)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر مصر، ط1، 2019.

102- **العطوي (مسعد بن عيد)**: الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1 2009م.

103- **علي (نجيب عطوي)**: تطور فن القصة اللبنانية العربية، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1982م.

104- **عليمات (يوسف)**:

- جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، ط1، 2004م.
- النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 1430هـــ-2009م.
- النقد النسقي (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي)، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2015م.

105- **عمارة (محمد)**: تحرير المرأة بين الغرب والإسلام، مكتبة الإمام البخاري للنشر والتوزيع مصر ط1، 2009.

106- **عودة (ناظم)**: الهيمنة الرمزية تفكيك الأنساق الإيديولوجية للخطاب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020.

107- **عياد (شكري محمد)**: القصة القصيرة في مصر، دار المعارف، القاهرة،ط2، 1979م.

108- **العيد (يمنى)**: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دارالفارابي، لبنان، ط3 2010م.

109- **العويسي (بن حمد عبد الله)**: مالك بن نبي حياته وفكره، الشبكة العربية للأبحاث والنشر لبنان ط1، 2012م.

110- **الغذامي (عبد الله)**:

- النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 2000م.
- النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2005

111- **الغذامي (عبد الله)** ، **اصطيف (عبد النبي)**: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ حوارات لقرن جديد دار الفكر، آفاق فكرة متجددة، سوريا، ط1425،1هـــ-**2004م**.

112- **فرج (أحمد زكريا محمد)**: حرب 1948 ونكبتها، مكتبة الورد، مصر، ط1، .2010

113- **فريحة (أنيس)**: أسما الأشهر في العربية ومعانيها (دراسة فيلولوجية تاريخية)، دار العلم للملايين، لبنان، دط، 1952.

114- **فضل (صلاح)**: **لذة** التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، ط1 2005.

115- **فوغالي (باديس)**:

- التجربة القصصية النسائية في الجزائر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ط1، 2002.
- معجم القصاص الجزائريين في القرن العشرين، منشورات مخبر البحث في الدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دط 2005م
- دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

116- **القاصد (حسين)**: النقد الثقافي (ريادة وتنظير وتطبيق- العراق رائدا)، التجليات للنشر والترجمة والتوزيع،مصر، ط1، 2013م.

117- **القباني (حسين)**: فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب للنشر والتوزيع، دط، 1949.

118- **القرضاوي(يوسف)**: مشكلة الفقر وكيف عالجها الإسلام، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط (جديدة مزيدة ومنقحة)، 1985.

119- **القصراوي (مها حسن)**: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 1، 2004.

120- **قطب (سيد)**:

- في ظلال القرآن، مج 05، ج22،في ظلال القرآن، مج 06،ج 30 ، دار الشروق، مصر ط 32، 2003.
- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، مصر، ط8، 2003م.

121- **قنان (جمال)**:

- العلاقات الفرنسية الجزائرية (1790-1830)، منشورات متحف المجاهد، بمناسبة الذكرى الخمسين لاندلاع الثورة التحريرية المباركة، الجزائر،دط، 2005.

- معاهدات الجزائر مع فرنسا (1619-1830)، وزارة المجاهدين، الجزائر، صدر الكتاب عن وزارة المجاهدين بمناسبة الذكرى الـــ 45 لعيد الاستقلال والشباب، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2007.

122- **قنديل (فؤاد)**: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، كتابات نقدية 123 دط، يونيو 2002

123- **قنصوة (صلاح)**: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، مصر، ط1، 2007.

124- **كادر (ناظم)**: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م

125- **كاظم (سعيد حميد)**: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق ببغداد، العراق، ط 1، 2016م.

126- **ابن كثير (الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي)**: تفسير القرآن العظيم لابن كثير، ج07، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1990

127- **الكردي (عبد الرحيم)**: البنية السردية للقصة القصيرة،مكتبة الآداب، مصر، ط3، 2005 .

128- **الكعبي (بسام)**: أربعون عاما على المجزرة: تل الزعتر يقاوم التغييب، دار مجد للتصميم والفنون حيفا، فلسطين، ط1، 2016.

129- **الكعبي (ضياء)**:السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م.

130- **كنفاني (غسان)**: الدراسات السياسية مج 05، منشورات الرمال، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، قبرص،ط1، 2015.

131- **كوسة (علاوة)**: أدبية القصة القصيرة قراءات في نماذج قصصية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1 2020م

132- **كيليطو (عبد الفتاح)**: المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر:عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2002م.

133- **لحرش (نوارة)**: مرزاق بقطاش الذي حكى البحر، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط 2019.

134- **لحميداني (حميد)**: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991م.

135- **لشكر (حسن)**: الخصائص النوعية للقصة القصيرة (القصة التجريبية نموذجا)،دار كوم ديزاين المغرب، ط1، 2006م.

136- **مؤنس (حسين)**: الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978.

137- **مجموعة من الباحثين**: الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغاربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب وزارة الثقافة، المغرب، دط، 2006م.

138- **مجموعة مؤلفين**: كتاب التاريخ للسنة الثالثة من التعليم الثانوي (جميع الشعب)،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، دط، دت.

139- **مجموعة مؤلفين**: كتاب مرجعي عن الثورة التحريرية (1954-1962)، سلسة المشاريع الوطنية للبحث، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، وزارة المجاهدين، الجزائر، دط، 2007م.

140- **مجموعة من الباحثين الأكاديميين**: النقد الثقافي (قضايا ورؤى)، تقديم: سعيدة تومي منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2020م.

141- **مجموعة من الباحثين الأكاديميين**: مطارحات في النقد الثقافي، تقديم: سعيدة تومي منشورات ألفا للوثائق، الجزائر، ط1، 2020م.

142- **محمد (إسماعيل هاني رمضان)**: تأثير ادخار ألان بو في الأدب العربي الحديث(دراسة مقارنة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2015م.

143- **محمود (زكي نجيب)**:

- تجديد الفكر العربي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، دط، دت.

- ثقافتنا في مواجهة العصر، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، دط، 1976.

144- **المرازيق (أحمد جمال)**: جماليات النقد الثقافي (نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2009.

145- **مرتاض (عبد الملك)**:

- القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
- دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية (1954-1962)، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية الجزائر دط، دت.

146- **مرتاض (محمد)**: السرديات في الأدب العربي المعاصر،دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، دط، 2014.

147- **مروش (المنور)**: دراسات عن الجزائر في العهد العثماني (القرصنة، الأساطير والواقع)، ج2 دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009م.

148- **مصايف (محمد)**:

- القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر دط، 1982.
- النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.

149- **المصباحي (عبد الرزاق)**: النقد الثقافي (من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية)،مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، .2014

150- **معدي (الحسيني الحسيني)**: موشي ديان قصة حياتي دار الخلود للنشر والتوزيع، ط1 2011.

151- **مكي (أحمد)**: القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، دار المعارف، مصر، ط8، 1999.

152- **ملحم (إبراهيم أحمد)**: الأنثوية في الأدب النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد-الأردن، ط1، 2016.

153- **ملطي (القمص تادرس يعقوب)**: تفسير إنجيل متى، سلسلة من تفسير وتأملات الآباء الأولين كنيسة الشهيد مار جرجس بسبورتتج، مكتبة مارمرقس يالأبناروبس، القاهرة، مصر، دط دت.

154- **المناصرة (حسين)**:

- قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.
- الجدار والإنسان، قراءات في ثقافات القصة القصيرة وجمالياتها،مطابع دار جامعة الملك سعود للنشر،دط، 2015.

155- **المناصرة(عز الدين)**:

- النقد الثقافي المقارن (منظور جدلي تفكيكي)، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2005م.
- الهويات والتعددية اللغوية (قراءات في النقد الثقافي المقارن)، الصايل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2014م.

156- **موسى (سلامة)**: الاشتراكية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت.

157- **الموسوي (محسن جاسم)**: النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005.

158- **الميلاد (زكي)**:المسألة الثقافية، من أجل بناء نظرية في الثقافة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005م.

159- **الميلي (محمد مبارك)**: الفاشية العالمية الحديثة، دار الآداب-مكتبة النهضة الجزائرية، لبنان-الجزائر ط1، 1963م.

160- **الناصر (الشيخ غالب)**: مباني الدين التجريبي والتعددية الدينية في فلسفة عبد الكريم سروش،مركز الفكر الإسلامي المعاصر، ط1، 1433هـ -2012م.

161- **النجار (عبد الهادي علي)**: الإسلام والاقتصاد (دراسة في المنظور الإسلامي لأبرز القضايا الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة)،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت دط، مارس 1983.

162- **نجم (محمد يوسف)**: فن القصة، دار صادر،دار الشروق، لبنان- الأردن،ط1، 1996م.

163- **النساج (سيد حامد)**: القصة القصيرة، دار المعارف، مصر، دط، دت.

164- **النصير (ياسين)**: ما يخفيه النص قراءات في القصة والرواية، إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، تموزة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريان، ط1، 2012م.

165- **النوايتي (عبد الرحمن)**: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 1437ه-2016م.

166- **هلال (عمار)**: أبحاث و دراسات في تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2016م.

167- **هويدي (صالح)**: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع سوريا، ط1، 1436هـ-2015م.

168- **واصل (عصام)**: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركز، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2018

169- **وطار (الطاهر)**:

- تجربة في العشق (رواية)، موفم للنشر، الجزائر، دط،2013.
- أراه .. الحزب وحيد الخلية دار الحاج موحند أونيس (الكتاب الأول)، مذكرات، دار الحكمة للنشر،الجزائر، دط، دت.

170- **وغليسي (يوسف)**: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1433هـ-2012.

171- **ونيسي (زهور)**: عبر الزهور والأشواك، دار القصبة للنشر،الجزائر، دط، 2012.

172- **وهبه (مراد)**: الفلسفة في مؤتمرات، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، دط، 1994.

173- **يقطين (سعيد)**:

- القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب،1985.

-الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر ط1، 1435هـ-2014م

174- **يوسف أحمد (عبد الفتاح)**:النقد الحضاري للخطاب، تحولات السؤال النقدي من المقتضى اللغوي إلى الرهان الحضاري، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون الجزائر-لبنان، ط1، 2017.

2-3- المراجع المترجمة:

1- **ألان بو (إدغار)**: قناع الموت الأحمر وقصص أخرى، إعداد وتحليل وتقديم: رحاب عكاوي دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2009.

2- **إدجار (أندرو) و سيدجويك (بيتر)**: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية تر: هناء الجوهري، مراجعة وتقديم وتعليق: محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2 2014

3- ادواردز (تيم): النظرية الثقافية (وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة)، تر: أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2012

4- آرزبرجر (آرثر): النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية،تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط 1، 2003

5- آرنت (حنة): ما السياسة؟ أسبابها وتداعياتها، تر: نادرة السنوسي، ابن النديم للنشر والتوزيع -دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر- لبنان، ط1، 2019م.

6- **أشكروفت (بيل)، جريفيثيز (جاريث)، تيفين (هيلين)**:

– الإمبراطورية ترد بالكتابة (آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق)، تر: خيري دومة، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.

– دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، تر: أحمد الروبي وآخرون، تقديم: كرمة سامي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، دت.

7- **إليوت (ت.س.)**: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تر: محمد شكري عياد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014

8- **أمبرت (أنريكي أندرسون)**: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي المنوفي مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000م.

9- **أوكونور (فرانك)**: الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، تر: محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط، 1993م.

10- **ايغلتون (تيري)**:

- فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، 2005.
- النقد والأيديولوجية، تر:فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2016.

11- **باركر (كريس)**: معجم الدراسات الثقافية، تر:جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع الأردن،ط1، 2018م.

12- **بامية أديب (عايدة)**: تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)،تر: محمد صقر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

13- **برديائف (نيقولاي)**: العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، مراجعة: علي أدهم، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط، 1960.

14- **برنس (جيرالد)**:

- قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط1، 2003م.
- المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003م

15- **بروست (مارسيل)**: البحث عن الزمن المفقود: الزمن المستعاد، ج7، تر: جمال شحيذ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2005

16- ب ليتش (فنسنت): النقد الأدبي الأمريكي(من الثلاثينيات إلى الثمانينيات)، تر: محمد يحيى مراجعة: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 2000

17- **بن كسبيت و كفير (إيلان)**: ايهود براك.. الجندي الأول رئيس الوزراء الإسرائيلي المحتمل تر: بدر العقيلي ونور البواطلة، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، الأردن ط1.

18- بن نبي (مالك):

- ميلاد مجتمع، شبكة العلاقات الاجتماعية (ج 1)، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر ط3 1986،.
- مشكلة الثقافة، تر: شاهين عبد الصبور، دار الفكر،دمشق-سوريا، ط20، 1438هـ-2017م.

19- بيلي (سيدني): الحروب العربية الإسرائيلية وعملية السلام، تر: المقدم الركن الياس فرحات دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992.

20- **بينيت(طوني)، غروسبيرغ(لورانس)،موريس (ميغان)**: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع،تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، سبتمبر2010.

21- **ثربورن (جوران)**: أيديولوجية السلطة و سلطة الأيديولوجية، تر: إلياس مرقص، دار الوحدة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1982

22- ثورنلي (ولسن): كتابة القصة القصيرة، تر: مانع حماد الجهني، النادي الثقافي بجدة، ط1 1992م.

23- **جامبل (سارة)**: النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي مراجعة: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، دط، 2002.

24- دونو (ألان): نظام التفاهة، تر: مشاعل عبد العزيز الهاجري، دار سؤال للنشر، بيروت، ط1 2020.

25- **د.هارت (وليام)**: إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية، تر: قصي أنور الذبيان، كلمة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،أبو ظبي،دط، 2011.

26- **دي سوسير (فردينان)**: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي كتاب منشور عن سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار أفاق عربية، بغداد، العراق، دط 1985م.

27- **ديوزيغ (سايمون)**: الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية)، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يونيو 2015.

28- ر. مكاريك (إيرينا): موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة (مداخل، نقاد، مفاهيم)، (2) نقاد تر: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2014م.

29- **رابين (اسحاق)**: مذكرات اسحق رابين (القسم الأول)، تر: دار الجليل، دار الجليل للنشر والدراسات و الأبحاث الفلسطينية، الأردن، ط 3، 2015.

30- **روبنسون (دوجلاس)**: الترجمة والإمبراطورية (نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية)، تر: ثائر الديب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005.

31- **روجان (إيوجين)، شليم (آفي)**: حرب فلسطين إعادة كتابة تاريخ 1984، تر: ناصر عفيفي الكتاب الذهبي مؤسسة روز اليوسف، مصر، دط، دت.

32- رودكر (نرجس): فيميترم (الحركة النسوية مفهومها، أصولها النظرية وتياراتها الاجتماعية) تعريب: هبة ضافر، مكتبة ودار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، لبنان، ط1، 2019م

33- **ريفلين (غيرشون)، أورن (إلحانان)**: دافيد بن غوريون يوميات الحرب (1947-1949) تر: سمير جبور، مراجعة وتقديم: صبري جريس، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، لبنان، ط1 1993.

34- **ساردار (زيودين)، فان لون (بورين)**: أقدم لك.. الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط1، 2003م.

35- **سبنسر (وليم)**: الجزائر في عهد "رياس" البحر، تعريب وتقديم: عبد القادر زيادية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2006م.

36- ستورا (بنجامين): تاريخ الجزائر بعد الاستقلال (1962-1988م)، تر: صباح ممدوح كعدان منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2012م.

37- سعيد (ادوارد):

- تعقيبات على الاستشراق، تر: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1 1996م.
- تغطية الإسلام (كيف تتحكم أجهزة الإعلام ويتحكم الخبراء في رؤيتنا لسائر بلدان العالم) تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2005 .
- الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1 2006.
- الثقافة والمقاومة،تر:علاء الدين أبو زينة،مراجعة: محمد شاهين، دار الآداب، المركز القومي للترجمة، لبنان، القاهرة، ط1 ،2007.
- الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 2014

38- غريتس (كليفورد): الإسلام من وجهة نظر علم الأناسة، تر: أبو بكر باقادر، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993م.

39- غرينبلات، منتروز،وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، ط1، 2018م.

40- فانون (فرانز):

- بشرة سوداء أقنعة بيضاء، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات آنب ANEP دار الفارابي الجزائر-لبنان، ط 1، 2004.

- معذبو الأرض، نقله إلى العربية: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر،جمهورية مصر العربية، ط2، 1436هـ- 2015م.

41- **قداش (محفوظ)**: جزائر الجزائريين (تاريخ الجزائر 1954-1830)، تر: محمد المعراجي الأكاديمية الجزائرية للمصادر التاريخية، منشورات ANEP، المؤسسة الوطنية للاتصال،النشر والإشهار، الجزائر، دط، 2008.

42- ك. بابا (هومي): موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة مصر، ط1، 2004م.

43- **كريب (إيان)**: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط أفريل 1999م.

44- كريزويل (إديث): عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1 1993م.

45- **كنت (تودووف) ، كلر (بينت)، وآخرون**: القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر:خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار الشرقيات للنشر والتوزيع مصر،ط1، 1997م.

46- كوش (دنيس): مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية تر: منير السعيداني، مراجعة: الطاهر لبيب المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، مارس 2007.

47- لابا (سيفرين): الإسلاميون الجزائريون بين صناديق الانتخاب والأدغال، تر: حمادة إبراهيم المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 2003.

48- لومان(نيكلاس): مدخل إلى نظرية الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي،مراجعة وتقديم: رامز ملا، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا) بغداد، ط1، 2010م.

49- **لومبا (آنيا)**: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا، ط1، 2007م.

50- مائير (جولدا): اعترافات جولدا مائير، تر: عزيز عزمي، مختارات التعاون العالمية، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، مركز الدراسات الصحفية، مصر، دط، دت.

51- مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، يوليو 1997م.

52- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (ج 9)، القرن العشرون (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، المشروع القومي للترجمة، مصر، دط، 2005،

53- **مور لابيه (فرانسيس)، كوليتز (جوزيف)**: صناعة الجوع (خرافة الندرة)، تر: أحمد حسان عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، أبريل 1983م.

54- **نافيه (داني)**: أسرار حكومة بنيامين نتنياهو، تر: سعيد أبو فرخ، مركز جنين للدراسات الإستراتيجية ، الأردن، دط، أبريل 2000

55- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانية الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1 ،1982م.

56- نيتشه (فريديريش): هكذا تكلم زرادشت كتاب للجميع ولغير أحد، تر: علي مصباح منشورات دار الجمل،بغداد، ط 1، 2007

57- هارون (علي): خيبة الانطلاق فتنة صيف الجزائر 1962، تر: الصادق عماري، آمال فلاح مراجعة: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2003م.

58- **هيرنادي (بول)**: ما هو النقد؟، تر: سلافة حجاوي، مراجعة: عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافة العامة،بغداد–العراق، ط1، 1979.

59- واتكنز(سوزان ألس)، رويدا(مريزا)، رودريجوز(مارتا): أقدم لك... الحركة النسوية، تر: جمال الجزيري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م.

60- **وشنو (روبرت) وآخرون**: التحليل الثقافي(أعمال ميشيل فوكو، يورجين هابرماس بيتر ل بيرجر، ماري دوجلاس)، تر: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، مراجعة وتقديم: أحمد أبو زيد، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2008م.

61- ولسون (كولن): فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، مراجعة: شوقي جلال، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، مارس 1992م.

62- ويليامز (ريموند): الكلمات المفاتيح معجم ثقافي ومجتمعي، تر:نعيمان عثمان، تقديم: طلال أسد مراجعة: محمد بربري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005.

2-3- المراجع الأجنبية:

1- **Edward B. Tylor** : Primitive Culture (Researches into the development of Mythology, Philosophy, religion, art, and custoum) vol 1, John Murray Albemarle treet, London, 1871.

2- **Matthew Arnold:** Culture et Anarchie (Essai de critique politique et sociale), traduit et présenté par le centre de recherche de littérature, linguistique et civilisation des pays de langue Anglaise de l'université de Caen sous la direction de Jean-Louis chevalier, L'Age d'homme, Lausanne,1984

3- **Raymond Willams**: Culture and Society 1780-1950,Anchor Books Edition, Doubleday and Company, Inc, Garden City, New York,1960

4- **T.S.Eliot**: The Talent Notes towards a the Definition of Culture,Faber and Faber limited, London,first published,1948.

5- **Terry Eagleton** : Idea of Culture, Blackwell Publishing,First published, 2000.

6- **Vencent.B.Leitch**: Cultural Criticism Literary theory poststructuralism columbia university press, new york,1992.

2-4- الرسائل الجامعية والأطروحات:

1- **أبو مصطفى (أحمد محمد)**: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير إشراف: د/ وليد محمود أبو ندى، تخصص اللغة العربية، كلية الآداب بالجامعة الإسلامية، غزة 1436 هـــ- 2015م.

2- **بن خروف (سماح)**: التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية (آليات الاشتغال وجماليات الحضور)، أطروحة معدة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري الحديث، إشراف: أ/د إسماعيل زردومي، تخصص: أدب جزائري حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة 1، 2016-2017.

3- **بن قاسي (مليكة)**: أنطون تشيخوف ومحمود تيمور مقارنة في القصة القصيرة، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المقارن، إشراف: أ/د أبو العيد دودو، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي 1990-1991م.

4- **بوضروة (زهرة)**: القصة الجزائرية بين الإتباع والإبداع (دراسة نقدية لقناديل الظلام لعميش عبد القادر)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د/ عميش عبد القادر، تخصص: تحليل الخطاب السردي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، 2006-2007.

5- **بولفوس (زهيرة)**: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: أ/د يحيى الشيخ صالح، تخصص: أدب جزائري كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010م.

6- **دخيل (عبد الكريم)**:ممارسات النقد الثقافي في الفن العالمي المعاصر، رسالة ماجستير، تخصص الفنون التشكيلية/رسم،إشراف: أ/د جنان محمد أحمد، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون التشكيلية، البصرة، 1439هـــ-2018م.

7- **زرمان (حسان)**: تجليات التجديد في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف: أ/د يحيى الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2019-2018.

8- **شعنان (مسعود)**: نزاع الصحراء الغربية والشرعية الدولية: حقوق الإنسان وحق الشعوب المستعمرة في تقرير المصير، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، فرع العلاقات الدولية، إشراف:أ/د إسماعيل دبش، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر يوسف بن خدة، 2007.

9- **عبد دبور (محمد عبد الله)**: أسس بناء القصة في القرآن دراسة أدبية نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب والنقد، إشراف: أ/د فتحي محمد أبو عيسى، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالمنوفية، قسم الأدب والنقد، 1417هـــ-1996م.

10- **عطلي (محمد الأمين)**: نشاط البحرية الجزائرية في القرن السابع عشر وأثره في العلاقات الجزائرية الفرنسية، مذكرة شهادة الماجستير، إشراف أ/د عمار بن خروف، تخصص التاريخ الحديث، معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ، المركز الجامعي،غرداية، 2012-2011م.

11- **غطاس (عائشة)**: الحرف والحرفيون بمدينة الجزائر 1700-1830، (مقاربة اجتماعية-اقتصادية)، أطروحة دكتوراه دولة في التاريخ الحديث، ج1، إشراف: د.مولاي بالحميسي جامعة الجزائر، كلية العلوم الإنسانية، قسم التاريخ، 2001-2000م.

12- **غريب (منية)**: علاقات العمل والتعلم الثقافي بالمؤسسة الصناعية الجزائرية الدراسة الميدانية بمركب أسميدال – عنابة-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علم الاجتماع إشراف: أ/د بشاينية سعد، قسم علم الاجتماع والديموغرافيا، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية جامعة منوري قسنطينة، 2007- 2006.

13- **كوسة (علاوة)**: أدبية القصة الجزائرية القصيرة (الفترة 2012/2000)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف: د/ خير الدين دعيش، تخصص الأدب الجزائري، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الأمين دباغين، سطيف، 2015-2016م.

14- **مزيلط (محمد)**: أثر الحركة الوطنية في القصة الجزائرية القصيرة (1954/1925)، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، ضمن مشروع: أثر الحركة الوطنية في الأدب الجزائري الحديث، إشراف: أ/د عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007-2008م.

15- **مكلايتي (فاطمة الزهراء)**: استراتيجية المؤسسة العمومية في المحافظة على مواردها البشرية النوعية في ظل الاقتصاد الحر، دراسة ميدانية لمجمع صيدال فرع بيوتيك –جسر قسنطينة- رسالة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع، تخصص: تنظيم وعمل،إشراف: د/ محمد بومخلوف، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر،2008-2007..

2-5- المعاجم والقواميس والموسوعات:

2-5-1- العربية:

1- **الجبالي (صقر)، يوسف (أيمن)، رحال (عمر)**: قاموس المصطلحات المدنية والسياسية، مركز إعلام حقوق الإنسان والديمقراطية "شمس"، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ط1، 2014.

2- **جبور (عبد النور)**: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1979 ط2،1984.

3- **حجازي (سمير سعيد)**: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر(عربي-انجليزي-فرنسي)، دار الأفاق العربية، مصر، ط1، 1421هـ-2001م.

4- **الزبيدي (محمد مرتضي الحسيني)**: تاج العروس من جواهر القاموس، ج23، ج 26، تح: عبد الفتاح الحلو، مراجعة: مصطفى حجازي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت مطبعة حكومة الكويت، الكويت، دط، 1406هـ-1986م.

5- **زيتون (لطيف)**: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م.

6- **علوش (سعيد)**:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، لبنان- المغرب، ط1، 1985م.

7- **عناني(محمد)**:المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط3، 2003م.

8- **ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء)**: معجم مقاييس اللغة، ج1، ج05، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م.

9- **الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)**: القاموس المحيط، تح: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقوبي، ط8 (منقحة ومزيدة)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع لبنان، 1426هـ-2005م.

10- مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، جمهورية مصر العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـــ-2004م.

11- مختار (أحمد عمر): معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، مصر ط1، 1429هـــ-2008م.

12- مسعود (جبران): معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، ط7، آذار-مارس 1992م.

13- القاضي (محمد) وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

14- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأنصاري الخزرجي الإفريقي المصري): لسان العرب، مج2، ج4، مج 5، ج 10، مج 6، ج 12، إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، دار النوادر، المملكة العربية السعودية، الكويت، دط 1431هـــ-2010م .

15- نصار (نواف):معجم المصطلحات الأدبية (عربي-انجليزي)، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2011م.

16- وهبة (مجدي)، المهندس (كامل): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، لبنان، ط2، 1984م.

2-5-2- الأجنبية:

1- **Le Petit Larousse** :dictionnaire de français, larousse, paris, 2016.
2- **Oxford**, learns pokt dictionary, fourth edition, oxford university, prees,2008.

2-6- المجلات والحوليات:

1- مجلة أبحاث،جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، مج 01، ع 02، ديسمبر 2016.

2- مجلة أبحاث ودراسات التنمية، جامعة بردج بوعريريج، الجزائر، مج 08، ع 02، ديسمبر 2021.

3- مجلة أبوليوس، جامعة سوق أهاس، الجزائر، مج 07، ع 02، جوان 2020م.

4- مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع07، ماي 2008م.

5- **مجلة الآداب العالمية، إتحاد الكتاب العرب**،سوريا، ع121، 01 يناير 2005.

6- **مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة**، ع 12 2011.

7- مجلة أدبيات، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مج 11 ع 01، 2011.

8- مجلة الأديب، لبنان، ع05، 01 مايو 1954م.

9- **المجلة الأردنية للفنون، كلية الفنون، جامعة اليرموك**، مج 08، ع 02، 2015.

10- مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستيراتيجية، بيروت، لبنان

: ع12، صيف 2018 .

: ع16، صيف 2019.

11- مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغاست ع9، ماي 2016م .

12- حولية أصول الدين، القاهرة، ع 28، ج 01،2015

13- مجلة أفكار وآفاق، جامعة الجزائر 2، مج09، ع02، 2021م

14- مجلة الأمن والحياة، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، ع 419، مارس 2017.

15- مجلة أنثروبولوجية الأديان، مخبر أنثروبولوجيا الأديان ومقارنتها دراسة سوسيو أنثروبولوجيا كلية الآداب جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، ع 15 ، جانفي 2014.

16- مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، مج 17 ع62 ديسمبر 2013.

17- مجلة البحوث التاريخية، جامعة المسيلة، مج 05، ع 02، ديسمبر 2021.

18- مجلة البحوث والدراسات العلمية، جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدية، ع 08، 01ج 2014.

19- مجلة البيان الكويتية: رابطة الأدباء الكويتيين.
: ع **356، 01 ديسمبر 2000م**.
: ع**371، 01 يونيو 2001م**،
: ع **384– 385، 01 يوليو 2002م**.
20- مجلة تبين، المركز العربي للدراسات والأبحاث، الدوحة، ع 04، 2013.
21- مجلة التبيين: الجاحظية، الجزائر.
: ع (2+3)، 1990.
: ع 07، 01 يوليو 1993م.
: ع10، 01 يوليو 1995.
: ع 1،36 يناير 2011م.
: ع9/3، صيف 2014.
22- **مجلة التشكيلي العربي**، تصدر عن نادي الجسرة الثقافي، قطر، ع 05 (عدد خاص بمناسبة يوم المرأة العالمي)، شتاء 2015.
23- مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، العراق، مج22، ع1، 2014.
24- **مجلة الجامعة العراقية**،مركز البحوث و الدراسات، العراق، ع 49، ج 02، 2021
25- **المجلة الجزائرية للعلوم القانونية الاقتصادية والسياسية**، كلية الحقوق، جامعة الجزائر، ع 02 2010
26- مجلة جيل العلوم الانسانية والاجتماعية، الجزائر، ع 73
27- مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الشارقة، مج 14، ع 02، ربيع الأول/ديسمبر 1439هـ/ 2017م.

28- **مجلة الحقيقة**، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، ع 43، ديسمبر 2017

29- **مجلة الحكمة للدراسات الاجتماعية**، مركز الحكمة للدراسات الاجتماعية، الجزائر، مج 08 ع02

30- **مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية**، تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر ع 07، السداسي الأول، (جانفي- جوان) 2016م.

31- مجلة حوليات، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر:

:ع 02، 1988-1987.

:ع04، 1989-1990.

32- مجلة حوليات، جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، ع 02، 2008.

33- **مجلة الخلدونية للعلوم الإنسانية والاجتماعية**،كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة ابن خلدون، تيارت، ع 10، ديسمبر 2016م.

34- **مجلة الدراسات الإسلامية والبحث الأكاديمية**، قسم الشريعة الاسلامية بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، مج 11، ع 68، مارس/أفريل، 2016.

35- **مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر 2ع، 22، ديسمبر 2013.

36- **مجلة دواة للبحوث والدراسات اللغوية والتربوية**، العراق، مج 02، ع 08، أيار 2016.

37- مجلة دراسات وأبحاث، المجلة العربية للأبحاث والدراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة زيان عاشورــ الجلفة،الجزائر، مج07،ع18، 2015/ مج 13، ع 01، السنة 13 جانفي 2021.

38- مجلة الدرسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مج 41، ع 06،يناير 2020.

39- مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، ع07، ماي 2016م

40- مجلة الرسالة: مصر

: ع1085، 29 أكتوبر 1964م /

ع07،1095 يناير1965م.

41- مجلة سياسات عربية،تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ومعهد الدوحة للدراسات العليا، ع23، نوفمبر 2016.

42- مجلة عالم الفكر، آفاق معرفية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، مج35 سبتمبر2006.

43- مجلة العبر للدراسات التاريخية والأثرية في شمال افريقيا، مخبر الدراسات التاريخية والأثرية في شمال افريقيا، جامعة ان خلدون، تيارت، مج03، ع02، سبتمبر 2020.

44- مجلة علامات، تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبية والترجمة، المغرب، ع20 ، 2004م.

45- مجلة العلامة، تصدر عن مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع1، 2016.

46- المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة دمياط، مصر، مج 10، ع 01، 2021.

47- مجلة العلوم الاجتماعية، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس، جامعة مستغانم مج 04، ع 06، 2017.

48- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 02، جوان 2002.

49- مجلة العلوم الانسانية، كلية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة:

: ع02، 1991.

: مج 33 ، ع01، جوان 2022.

50- مجلة العلوم الشرعية، جامعة القصيم كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، السعودية، مج 09، ع 02، كانون الثاني 2016.

51- مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، مج 06، ع 04 ديسمبر2021.

52- مجلة العلوم القانونية والسياسية، كلية الحقوق والعلوم السياسية، منشورات جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي، الجزائر، مج 11، ع03، ديسمبر 2020.

53- مجلة علوم اللغة العربية وآدابها: كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي.

: مج04، ع04، مارس 2012م.

: مج 12، ع 03 (خاص)،نوفمبر 2020.

54- مجلة فصل الخطاب، مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر، جامعة ابن خلدون، تيارت، مج 03، ع 09، مارس 2015.

55- فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة أزاد الإسلامية، جيرفت، مج3، ع.11. نوفمبر 1434.

56- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر:

: مج2، ع04 (عدد خاص بالقصة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها)، سبتمبر1982م.

: مج07، ع(3+4)،1سبتمبر 1987م.

: ع63، شتاء وربيع 2004.

: مج(3/25)، ع99، ربيع2017.

57- **مجلة الفكر المتوسطي**، مخبر حوار الديانات والحضارات في حوض البحر المتوسط، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ع 12، ديسمبر 2017.

58- **مجلة فيلاديلفيا الثقافية**،الأردن، ع 06 (ملف العدد: فن القصة القصيرة)، 2010م.

59- مجلة قاف صاد، المغرب، ع07، 01 يونيو 2008.

60- مجلة قضايا الأدب،مخبر قضايا الأدب المغاربي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، مج 02 ع 01، جوان 2017.

61- مجلة قلمون، المجلة السورية للعلوم الإنسانية، مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية، سورية، ع 14+13، ديسمبر 2020.

62- مجلة كلية التربية،واسط،ع13، نيسان 2013.

63- مجلة متون، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة، مج 08، ع04، جانفي 2017م.

64- مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ع 164، 01 أغسطس 1970م.

65- مجلة المداد،جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر ،مج 10،ع02، 2020.

66- مجلة المدونة، جامعة البليدة2، الجزائر، مج 07، ع 02، ديسمبر 2020م.

67- مجلة المصادر، مجلة فصلية تعنى بشؤون الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، يصدرها المركز الوطني للدرسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر54، الجزائر:

: ع 02، 1999م.

: ع 18، السداسي الثاني، 2008.

68- مجلة المعرفة، مصر، ع 681، 01 يونيو 2020م.

69- مجلة المعيار، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة،ج 25 ع62، 2021.

70- مجلة مقامات، للدراسات الليسانية والأدبية والنقدية، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي آفلو، الجزائر،ع07، جوان 2020م.

71- ممجلة الملوية للدراسات الآثارية والتاريخية، كلية الآثار، جامعة السامراء، العراق، مج 04 ع 10، السنة الرابعة، تشرين الثاني، 2017م.

72- **مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ**، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية،منشورات جامعة معسكر، ع09، ديسمبر 2014م.

73- **مجلة الهلال، مصر**:

: ع2، فبراير1927.

: ع08، 01 أغسطس 1969م.

: ع05، 01 مايو1973م.

74- **مجلة الواحات للبحوث والدراسات**، جامعة غرداية الجزائر، مج 14، ع02، 2021م.

2-7- الجرائد:

1- صحيفة العرب، السنة 42، ع11626، يوم الأحد 2020/02/23.

2- يومية الفجر، ع 1506، اليوم: 2010/10/08.

2-8- الملتقيات والندوات:

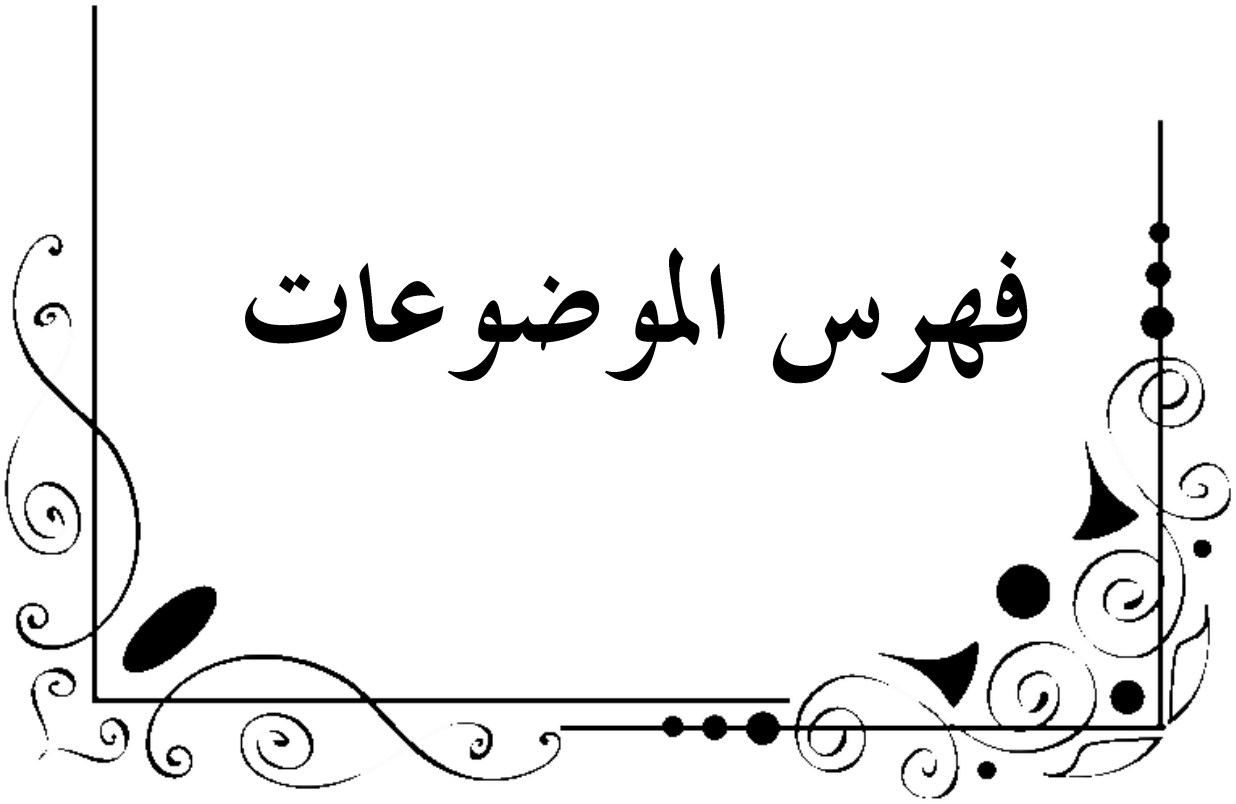
1- الملتقى الوطني حول "القصة القصيرة بالمغرب" بالمحمدية في موضوع أشكال التجريب في القصة القصيرة بالمغرب، لقاء نظمه ملتقى الثقافات والفنون بالمحمدية، واتحاد كتاب المغرب، وذلك يومي الجمعة والسبت 1 فبراير 2014

2- مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المينا، 23-26 ديسمبر 2003م.

2-9- المواقع الإلكترونية:

1- http://alarab.co.uk
2- http://almadarek.com
3- http://anatologia.com
4- http://archive.org
5- http://bilarabiya.net
6- https://democraticac.de
7- http://media.neliti.com
8- http://middle-east-online.com
9- http://moqatil.com

10- http://studies.aljazeetra.net
11- http://www.grenc.com
12- http://www.lamasaat:8m.com
13- www.albayan.ae
14- www.almothaqaf.com
15- www.alukah.net
16- www.alquds.co.uk
17- www.alkalimah.net
18- www.alaraby.com.uk
19- www.arabic.cnn.com
20- www.ammonnews.net
21- www.alarabiya-net
22- www.al-binaa.com/archives
23- www.alqabas.com/article/
24- www.diwanalarab.com
25- www.dipc.pc
26- www.ida2at-com.cdn
27- www.kotobarabia.com
28- www.lahaonline.com
29- www.mc-doualiya.com
30- www.raialyoum.com
31- www.univ-soukahras.dz



فهرس الموضوعات

شكر وعرفان .....
مقدمة.....أ-ل
الباب الأول: النقد الثقافي والقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (مقاربات نظرية في حدود المصطلح)
.....
الفصل الأول: النقد الثقافي والأنساق الثقافية 3-129
تمهيد 3
1- مفهوم النقد الثقافي ومصطلحاته..... 4
1-1- مفهوم النقد الثقافي..... 4
1-2-مفهوم النسق الثقافي..... 41
1-3- النقد الثقافي/الدراسات الثقافية 50
1-4- النقد الثقافي/نقد الثقافة 52
1-5- النقد الثقافي/النقد الحضاري..... 52
1-6- النقد الثقافي/النقد الثقافي المقارن..... 55
1-7- النقد الثقافي/ النقد الثقافي التفاعلي..... 56
1-8- الناقد الثقافي..... 56
2- أصول النقد الثقافي ومرجعياته 58
2-1- الدراسات الثقافية..... 58
2-2- التاريخانية الجديدة..... 67
2-3- المادية الثقافية..... 72
2-4- النظرية ما بعد الكولونيالية 77
2-5- النقد النسوي..... 88
3- تلقي النقد الثقافي عند النقاد المعاصرين 96
4- آليات النقد الثقافي وإجراءاته 123

الفصل الثاني: القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة من التأسيس إلى التجريب 130-230
تمهيد 132
1- مفهوم القصة القصيرة.....133
1-1- اشكالية المفهوم 138
1-2- اشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر 147
1-3- اشكالية الانتماء الثقافي والتباين بين الغرب والعرب.....155
2- القصة القصيرة الجزائرية (النشأة والأسباب) 158
2-1- مراحل تطور القصة القصيرة في الجزائر 162
2-1-1- مرحلة التأسيس والتأصيل 165
2-1-1-1- الإرهاصات 165
2-1-1-2- القصة الفنية 168
2-1-2- مرحلة التطوير والنضج الفني.....171
2-1-2-1- القصة القصيرة في عهد الاستقلال.....171
2-1-2-2- القصة القصيرة في السبعينيات.....173
2-1-3- مرحلة التجريب 176
2-1-3-1- القصة القصيرة في الثمانينيات.....176
2-1-3-2- القصة القصيرة في التسعينيات.....180
2-1-3-3- القصة القصيرة في الألفية الثالثة 181
2-2-مضامين القصة القصيرة وأهم تياراتها 183
3- خصائص القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة 191
4- تجليات التجريب في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.....197

الباب الثاني: الأنساق المضمرة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتحولاتها .....
الفصل الأول: المضمر في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة 234-475
مدخل.....235
1- المضمر التاريخي.....245
1-1- نسق السقوط.....246
1-2- الكولونيالية ونسقي المقاومة والثورة.....263
1-2-1- نسق المقاومة 265
1-2-2- نسق الثورة.....273
1-3- ما بعد الكولونيالية ونسق الخيبة.....285
1-3-1- نسق الخيبة 288
1-3-2- المقدس والمدنس 299
1-3-3- العنف السياسي ومأساة العشرية السوداء.....307
2- المضمر السياسي.....313
2-1- تحولات السياسة الجزائرية -من التاريخي إلى السياسي- 314
2-2- تسريد السياسة الداخلية.....317
2-2-1- المسكوت عن السياسي: الحركى/ البيروقراطية 317
2-2-2- السياسي /العسكري 326
2-2-3- السياسي / الديني 336
2-3- تسريد السياسة الخارجية.....341
2-3-1- مضمرات القضية الفلسطينية 344
2-3-2- مضمرات القضية الصحراوية.....370
2-3-3- تسريد الحرب الأفغانية 377
3- المضمرالاجتماعي.....386
3-1- الهامش الإجتماعي 389

3-1-1- الفقر 389
3-1-2- الهجرة 401
3-1-3- الشباب 408
3-1-4- المثقف 416
3-2- الهامش النسوي 419
3-2-1- التفضيل الجنوسي 422
3-2-2- التمييز الجنوسي 424
3-2-3- هيمنة السلطة الأبوية وتشظي الذات الأنثوية 426
4- المضمر الديني 436
4-1- نسق الإستعاذة بالله 439
4-2- نسق الدعاء 450
الفصل الثاني: تحولات الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة 460
1- ماتريوشكا/ لعبة تحول الأنساق في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة 461
2- البحث عن الذات الإنسانية والزمن المفقود –الزمن واللازمن- 465
3- رؤى ثقافية حول الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة وتحولاتها 475
خاتمة البحث 478
الملاحق 484
1- ملحق الشخصيات 485
2- ملحق المصطلحات الواردة في البحث 491
3- ملحق الجداول والأشكال التوضيحية 495
4- ملحق للقصة القصيرة الجزائرية 497
قائمة المصادر والمراجع 498
فهرس الموضوعات 537
ملخص البحث .....

ملخص

استطاعت القصة القصيرة الجزائرية أن تطرح نفسها بوصفها مادة أولية للدراسة والبحث الأكاديميين، وذلك بفضل تطور مادتها وتنوع مرجعياتها الفكرية وكذا انفتاح كتابها على التجريب الأمر الذي جعلها تعكس أفكارهم التي ترى في المعرفة الإنسانية منتجات ثقافية وتنظر للخطابات بوصفها بنية ثقافية مشبعة بالأنساق بنوعيها المعلنة والمضمرة.

وعليه فقد سعت هذه الدراسة إلى تقديم مقاربة ثقافية تقارب القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ثقافيا ذلك من أجل الكشف عن أنساقها المضمرة خلف عباءة الجمالي فيها ومحاولة استخراجها وتأويلها معتمدين في ذلك على النقد الثقافي بشكله ما بعد البنيوي كما قدمه الناقد الأمريكي فنسنت ب ليتش في كتابه الذي حمل عنوان "النقد الثقافي النظرية الأدبية، ما بعد البنيوية"، والذي تفرضه طبيعة البحث.

وقد انسحبت الدراسة على بابين وأربعة فصول وخاتمة مسبوقة بمقدمة، قسمناهما إلى باب تنظيري والآخر إجرائي وقد تضمن كل باب فصلين اثنين،كان الباب الأول عبارة عن مقاربات نظرية في حدود المصطلح والمفهوم خصصنا الفصل الأول منه للنقد الثقافي والأنساق الثقافية أما الثاني فتناولنا من خلاله مسار التجريب في القصة القصيرة الجزائرية في حين كان الباب الثاني إجرائيا وقفنا في الفصل الأول منه بالدراسة والتحليل عند أربعة مضمرات هي: المضمر التاريخي، المضمر السياسي، المضمر الاجتماعي والمضمر الديني.ثم حاولنا رصد لعبة تحولات الأنساق الثقافية في القصة القصيرة الجزائرية في الفصل الثاني.

أما الخاتمة فتضمنت جملة النتائج المتوصل إليه، وأهمها: أن المدونة موضوع الدراسة جاءت محملة بأنساق متعددة تجلت لنا عبر أنساق ظاهرة وأخرى مضمرة استطعنا استخراجها والوقوف عند مدلولاتها وفقا للنقد الثقافي ومقولاته.

Abstract :

The Algerian short story succeeded to impose itself as data for academic research and analysis thanks to its developed material, varied intellectual sources and the orpeness of its authors to experience making them able to reflects their ideas which see human knowledge as cultural products and consider discourses as a cultural structure saturated with implicit and explicit systems.

Thus, the present study aims to introduce a cultural approach to the Algerian contemporay short story in order to uncover its implicit systems hiding behind aestheics, trying to bring them out and intrepret them using post-modern cultural criticism as presented by the Americal critic, Vincent. B. Leitch in his book «Cultural criticism, literary theory, poststructuralism», which seems most appropriate for this type of research.

The study is made up of two parts each divided into two chapters, making a total of four chapters in addition to an introduction and a conclusion. The first part deals with theoretical approaches to the limitation of the concept and its appellation. The first chapter concerns cultural criticism and cultural systems, and the second chapter concerns the experimentation journey in the Algerian short story. The second part is practical in nature. Its first chapter deals with the study and analysis of four major implications: historical , political, social and religious. The second chapter purports to monitor the transformation of cultural systems in the Algerian short story. The conclusion presents a number of results, the most important of which is that Algerian short stories are full of implicit and explicit cultural systems, as revealed by the study and interpreted in the light of the theory of cultural criticism.

Résumé

La nouvelle algérienne a réussi à s'imposer comme objet d'analyse et de recherche dans la sphère académique, grâce à sa substance développée, à ses sources intellectuelles variées et à l'ouverture de ses auteurs sur l'expérience, leur permettant de refléter leurs idées qui considèrent le savoir humain comme produits culturels et les discours comme structure culturelle bourrée des systèmes implicites et explicites.

La présente étude a pour objet d'introduire une approche culturelle à la nouvelle algérienne contemporaine afin de dévoiler les systèmes implicites cachés derrière l'esthétique, en essayant de les faire sortir et les interpréter à travers la critique culturelle most-moderne prônée par l'américain Vincent. B. Leitch dans son livre «cultural criticism, literary theory, post structuralism », qui semble plus approprié.

Cette recherche est divisée en deux parties, chacune faite de deux chapitres, ce qui donne quatre chapitres au total, en plus d'une introduction et une conclusion. La première partie présente des approches théoriques aux limitations des concepts et leurs appellations. Le premier chapitre porte sur la critique culturelle et les systèmes culturels. Le second chapitre retrace le voyage expérimental de la nouvelle algérienne. La deuxième partie est de nature pratique. Son premier chapitre porte sur l'étude et l'analyse de quatre implications majeurs : historique, sociale, politique et religieuse. Le deuxième chapitre a pour but de dénicher de près les transformations des systèmes culturels dans la nouvelle algérienne. La conclusion présente un nombre de résultats notamment le fait que la nouvelle algérienne soit chargée de systèmes culturels explicites et implicites, ainsi révélés par la présente étude et interprétés sous la lumière de la critique culturelle.

People's Democratic Republic Of Algeria

Ministry Of Higher Education and Scientific Research

University Emir Abdelkader for Islamic Sciences- Constantine-

Faculty of letters and Islamic Civilization

Department of Language and Arabic Literature

Serial Number : ……..

Registration Number :……

Cultural Patterns In The Contemporary Algerian Short Story

Thesis submitted in fulfilment of requirements of Doctor LMD

of Arabic Language and Literature

Specialty : Comtemporary Arabic Literature

Prepared by :

Hanane Abdelali

The supervision :

P.Dr Zahira Boulfous

Member of the Discussion Committee

Name and first Name	Original University	Representative
P.Dr/Amel Louati	University Emir abdlkader for islamic sciences- constantine	President
P.Dr/ Zahira Boulfous	University Mohammed Seddik Ben yahia- jijel	Supervisor /Rapportor
P.Dr/ Naima Boulkaibat	University des fréres mentouri- constantine 1	Examiner
P.Dr/ Safia Draji	University Abderrahmane Mira – Béjaia	Examiner
Dr/ Loubna khacha	University Emir abdlkader for islamic sciences- constantine	Examiner
Dr/ Hamida Gadoum	University Emir abdlkader for islamic sciences- constantine	Examiner

Academy Year : 1443-1444H/ 2022-2023