الجمهوريـــــــة الجزائريـــــــــة الديمقراطيـــــــة الشعبيـــــة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة

كلية الآداب و اللغات قسم اللغة و الأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه الطّور الثالث.

الأنساق الثّقافية في روايات ياسمينة خضرا

دراسة في نماذج مختارة

تخصص: نقد وتحليل الخطاب.

إعداد الطّالب

فارس بيرة

مدير الأطروحة: أ. د. عبد الحقّ منصور بوناب.

أستاذ التّعليم العالي.

المؤسّسة: جامعة 20 أوت1955 سكيكدة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصّفة	الرّتبة	المؤسّسة
أ.د . بوجمعة بوبعيو	رئيسًا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
أ.د. عبد الحق منصور بوناب	مشرفًا ومقرّرا	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
أ.د. رشيد قريبع	فاحصًا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
أ.د. نبيل بوالسليو	فاحصًا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
أ.د. جمال شوالب	فاحصًا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة 20 أوت1955 سكيكدة
أ.د. علي خفيف	فاحصًا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة باجي مختار عنابة

السّنة الجامعية: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شکر و عرفان

شُكر وعرفان

الحمد لله كما يليق بجلاله وعظيم سلطانه عل توفيقه وامتنانه، أنّ أتمَّ نعمته علينا ووفَّقنا لإتمام هذا العمل المتواضع والوقوف أمام هذه اللجنة الموقّرة مناقَشين، وأمّا بعد:

أتقدّم بأسمى معاني الشُّكر والعرفان إلى أستاذي المشرف؛ الدكتور عبد الحق منصور بوناب الذي وقف على إعداد وسير هذه الأطروحة لحظةً بلحظةٍ، مبديا فيها ملاحظاته القيّمة وآراءه البنّاءة، فنسأل الله أن يجزل له العطاء ويجزيه عني خير جزاء.

كما أتقدّم بجزيل الشكر والامتنان لأساتذتي الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور بوجمعة بوبعيو، والأستاذ الدكتور نبيل بوسليو، والأستاذ الدكتور جمال شوالب،والأستاذ الدكتور رشيد قريبع، والأستاذ الدكتور علي خفيف، على قبول مناقشتهم هذه الأطروحة، وعلى ما تفضَّلوا به من ملاحظاتٍ قيّمةٍ فهم أصحاب كرمٍ وفضلٍ.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشكر إلى والديَّ الكريمين وجميع إخوتي وأخواتي وسائر أفراد أسرتي على دعمهم الدّائم لي في مساري الدراسي، فجزاهم الله كل الخير.

وفي الأخير أُقرُّ أمامَ حضرتكم، بأني قد بذلتُ قصارى جهدي، فإن أصبت فمن الله تعالى وحده وإن كانت الأخرى فمن نفسي ومن الشَّيطان، وما أبرّئُ نفسي، ورجائي من الله التوفيق والغفران.

المقدّمة

يهتم النقد الثقافي بدراسة مختلف الخطابات الأدبية إذ يمنحها بُعدًا فلسفيًا و اجتماعيًا ونفسيًا خاصًا، فقد بنيت على العديد من الأنساق الفكرية والثقافية، تتمظهر بمختلف حمولاتها الدلالية داخل النصوص في شكل أنساق مضمرة تدل عليها بعض المؤشرات اللغوية والجمالية، ما يمنح الناقد الثقافي حرية استنطاقها وكشف دلالتها الأيديولوجية الخفية، استنادًا على مقولات النقد الثقافي الذي يقوم على فكرة نقد الأنساق المضمرة داخل الخطاب، تعدُّ هذه الفكرة توجهًا جديدا أثبتَ أنَّ تغيير صيغة التعامل مع الخطابات الأدبية ضرورة منهجية تعمل على الاهتمام بمنتج الخطاب ومتلقيه على حد سواء، مع كشف مضمرات النصوص وما يسعى إليها صاحبها، ولعل هذا المنحى للدراسات الثقافية، جعلها محط اتهام من طرف خصومها، إذ دعا أغلبهم إلى إسقاط مقولاتها؛ لأنها انزاحت حسبهم عن موضوعات الأدب الكبرى وغرقت في مختلف التأويلات الفلسفية والنفسية والاجتماعية..إلخ.

لقد فتحت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية جسر التواصل والحوار مع الآخر المختلف، متجاوزة الطابع المحلي للرواية الجزائرية، و من نتائج هذا الانفتاح ترجمة أعمال هؤلاء الروائيين إلى لغات عديدة، وكان للُّغة العربية نصيبُ أوفرٌ من الاحتفاء بهم، إذ عمد كتّابٌ ومترجمون جزائريون ومشرقيون إلى ترجمة أعمالٍ روائيةٍ جزائريةٍ مكتوبة باللغة الفرنسية، نأخُذُ منها على سبيل المثال؛ روايات مالك حداد، رشيد بوجدرة، والطاهر جاووت، آسيا جبار، وياسمينة خضرا.. وغيرهم من الروائيين الذين لاقت كتاباتهم رواجًا وإشادةً واسعة وجدلًا في الكثير من الأحيان لدى القرَّاء، النقاد والدارسين العرب، من خلال ما تطرحه من قضايا إشكالية على المستويين الفكري والفني، مصورين واقعًا سياسيًا واجتماعيًا وثقافيًا مختلفًا، وفق رؤية أيديولوجية خاصة ومختلفة. ولما كانت التجربة السردية الفرونكوفونية تسعى إلى بناء عالم خاص يثير مجموعة من التساؤلات والإشكالات التي تهم القارئ الجزائري و القارئ العربي عامة، كان من واجب الناقد الثقافي أن يعمل على تأسيس ذاتٍ قارئةٍ تفرضُ حضورها الخاص في

ظل غياب الذات الكاتبة التي جعلت من التجربة السردية مغامرة فنية وفكرية تهدف من خلالها إلى إرساء مشروع أيديولوجي يعمل في إطار التوجه الفكري والشخصي للكاتب.

إن توجه الدراسات النقدية المعاصرة إلى دراسة مختلف الأشكال السردية ذات الأبعاد الفكرية المختلفة، جعلها تعمل وبشكل حيويٍ وديناميٍ على تحديد وسائل القراءة الخاصة بهذه النصوص بما يتوافق وطبيعة العالم الروائي الذي يعمل على توجيه رؤية الأفراد والمجتمعات من خلال شكله اللغوي الخطابي بما يحمله من مخزون حضاريٍ وثقافيٍ واجتماعي وسياسي، ولعل أهمية هذا الموضوع هو ما دفعنا لاختيار هذا النوع السردي كنموذج لدراستنا، ورغبة منا في تفكيك الخطاب الذي تقوم عليه هذه النصوص وإعادة إنتاج معنىً جديدٍ مختلفٍ عما هو سائد وفق وجهة نظر خاصة، لذا جاء بحثنا بعنوان: الأنساق الثقافية في روايات ياسمينة خضرا_ دراسة في نماذج مختارة_ كمقاربة نقدية ثقافية، تسعى للوقوف على أهم الأنساق الثقافية المضمرة داخل الخطاب الروائي عند ياسمينة خضرا ، وكشف تلك النماذج من أنساق التفسير الكبرى الخاضعة للرؤية الفكرية والأيديولوجية للروائي.

وللوقوف على ممكنات هذه المقاربة وجب علينا طرح إشكالية خاصة بهذا النوع من الخطاب الأدبي وفق ما يناسب مقولات المنهج الثقافي ونقد الأنساق المضمرة، وكانت كالآتي:

_ إلى أي مدى وُفق ياسمينة خضرا في كشف الرؤية الفكرية للمجتمع العربي وإعادة النظر في أسباب تأخر العرب عن ركب الحضارة العالمية من خلال مختلف الأنساق المعلنة والمضمرة التي تضمنتها خطاباته السردية؟.

_ هل تحرّر ياسمينة خضرا من سلطة الأيديولوجيا في مقاربته للواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي الإسلامي وتفكيكه لمركزية الغرب الإمبريالي، أم أنه وقع في خطأ آخر وهو التمركز حول خطاب أيديولوجي متداول؟.

_ هل نظر ياسمينة خضرا للعنف بأشكاله المختلفة، كخاصية اجتماعية وإنسانية أو كنموذج لصيق بفئة اجتماعية خاضعة لحسابات أيديولوجية ودينية شخصية ؟.

_ وهل استطاع الروائي مقاربة موضوعي العنف والإرهاب وفق رؤية موضوعية، وهل كان العنف في رواياته استجابة للمحيط الاجتماعي وتحولاته، أم أنه خاصية ثقافية تعود لنماذج معينة في مجتمع ما؟.

_ كيف تُدرك الذات هويتها وتتفاعل مع محيطها وكيف تنفلت هذه الذات من هويتها، وما هي عوامل تقويض الذات لهويتها، وكيف يمكن أن تتحلّل من سلبيات الهوية وأمراض الثقافة وتقوّمها، ومن هو الفاعل الاجتماعي في هذه القضايا حسب ياسمينة خضرا ؟

_ هل نجح ياسمينة خضرا في إظهار العمق الحقيقي لأزمة الهوية، أم أنّه أصدر حكماً خاصًا عن هوية مسبقة ينتمي إليها ويقدّم بذلك قراءة لواقع الهوية العامة في ضوء هويته الخاصة؟.

_ ما مدى قدرة ياسمينة خضرا على ابتكار رؤية ذات طابع خاص تتجاوز حالته الشخصية، أم أن رؤيته مجرد انعكاس لانتماءاته الفكرية والسياسية ؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة التي تنفذ في عمق القضايا الفلسفية والمرجعية ،قدمنا خطة بحث تتكون من أربعة فصول كالآتي : الفصل الأول عنوانه من النّسق إلى النسق الثقافي المضمر(مفاهيم نظرية)وجاء فيه مفهوم النَّسق، مفهوم الثقافة ، النقد الثقافي المقارن ونقد الأنساق الثقافية.

أما الفصل الثاني فكان عنوانه تجليات العنف في روايات ياسمينة خضرا ،(بماذا تحلم الذئاب، الصدمة، صفارات بغداد، سنونوات كابول أنموذجًا) وجاء فيه: العنف وتجلياته في الخطاب الروائي، العنف في أدب ما بعد الكولونيالية، العنف الديني في المجتمع الإسلامي، دور الإمبريالية الثقافية في نشر العنف والإرهاب في العالم العربي.

وجاء الفصل الثالث بعنوانه: أزمة الهوية وجدل الصراع في (رواية فضل الليل على النهار أنموذجًا)، وتضمن ما يلي: الهوية ومنطق المقاومة (مقاومة الاستعمار الفرنسي)، الذات والآخر(إشكالية العلاقة) ، الذات والآخر(صراع الثنائيات).

أما الفصل الرابع فعنوانه خطاب الأنا وخاصية تشكُّل الأنساق في رواية (ليلة الرئيس الأخيرة أنموذجًا)، و تضمن مايلي: الأنا وتشكُّل النَّسق، تفكيك نسق الثورة (الربيع العربي)، صناعة الديكتاتور، خطاب الجنون.

من الدوافع الذاتية والموضوعية التي دفعتنا للبحث في نقد الأنساق المضمرة في روايات ياسمينة خضرا، الرغبة في مساءلة هذا الخطاب ذي الخاصية الفريدة، الذي يعمل على كشف الوعي الجمعي بما يتقاطع مع الواقع المعيش، أما السبب الثاني هو الرغبة في الوقوف على آليات اشتغال النّسق الثقافي داخل نصوص ياسمينة خضرا الروائية، التي لم تجد التفاتًا كافيًا في الدراسات النقدية.

اعتمدنا في هذه الدراسة على منهج النّقد الثقافي الذي يهتم بالأنظمة الداخلية للنصوص وشبكة معانيها وأنظمة اشتغالها والوقوف على المشروع الأيديولوجي للكاتب في شقيه المعلن والمضمر في مواجهته للأيديولوجية المهيمنة، لمثل هذه الأنساق، التي تظهر في المجلّات المتخصصة وعلى مواقع التّواصل الاجتماعي، إذ تحتفي هذه المنصات الرقمية بمختلف الإصدارات الروائية، عبر نقدٍ انطباعي لا ينفذ إلى بنية الخطاب الروائي العميقة، ليفكك شفراته ويقرأ ما وراء النَّسق الظاهر، ويقف على تلك العلاقة بين الخطاب الروائي والأيديولوجيا.

اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المراجع المهمة، التي كانت بمثابة المرتكز الأساسي لفصول البحث، في ميدان النقد الروائي مثل: جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ، مُحَّد عزام، تحليل الخطاب الروائي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، أحمد منور الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي، عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ومنها ما يتعلُّق بالمنهج المتبع في الدراسة، مثل: بيير زيما، النقد الاجتماعي، و كتاب كلود ريفر، الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة أسامة نبيل..، ومنها ما يتعلُّق بالنَّقد الثقافي ونقد الأنساق وما أكثرها، على غرار: كتب إدوارد سعيد، الاستشراق، الثقافة والإمبريالية والثقافة والمقاومة..، وعبد الله الغذامي النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية، لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ومنها ما

يتعلّق بالأيديولوجيا، على غرار حميد لحميداني النقد الروائي والايديولوجيا، كما كان لمراجع علم النّفس والاجتماع حضورٌ لافتٌ في بحثنا، من خلال كتاب سوسيولوجيا العنف والإرهاب لإبراهيم الحيدري، بالإضافة إلى كتاب مُحَمَّد قطب، دراسات في النفس الإنسانية، كما كان لبعض الدراسات الأكاديمية والرسائل العلمية المتعلّقة بموضوع نقد الأنساق حضورها أيضًا على غرار؛ شرّاف شناف، العقل النقدي الأدبي المعاصر وخطاب الأنساق، دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، إشراف الدكتور عبد الله العشي، 2012_2013، وبحث غنية كبير، سلطة الأنساق الثقافية وخطاب التمرد في روايات فضيلة الفاروق، بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، قسم اللغة والأدب العربي جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، إشراف الدكتورة خالدية جاب الله، السنة الجامعية، 2018_2019، وكذا دراسة الباحث الوليد لهوة، خطاب الأنساق الثقافية في رواية قواعد العشق الأربعون لإليف شافاق، الصادر عن دار الأيام للنشر والتوزيع بعمان، 2018.

وقد واجهتنا جملة من الصعوبات أثناء إنجاز هذا البحث، نذكر منها: قلة الدراسات الأكاديمية التي تناولت موضوع الأنساق في الخطاب الروائي، على غرار حضورها بقوة في مقاربات الخطاب الشعري، كثرة الآراء والمؤلفات النظرية في مجال الأنساق الثقافية واختلاف منابعها الفكرية، ما جعلنا نقف أمام تشعُّبات هذا الموضوع المترامي الأطراف بحذر شديد، كما كان لصعوبة تحديد المفاهيم الثقافية على المستوى السوسيوثقافي أثرها البارز في البحث ما جعلنا نتبنى الرؤية الغالبة ونتقصّاها لدى غالبية الباحثين في مجال الأنساق الثقافية.

وبما أنَّ نصوص ياسمينة خضرا المترجمة إلى العربية قد تضمّنت جملة من الأنساق الثقافية في ثنايا خطابها، وبما أنَّ خاصية العمل المترجم تختلف عن خاصيته في شكله اللغوي الأصلي، كان لا بد من العودة في بعض الأحيان إلى الأصل الفرنسي للنصوص للوقوف على شكل الخطاب الأصلي ومحاولة إيجاد تفسير لما يحمله من أنساق مضمرة، كون العمل المترجم يفلتُ في بعض الأحيان مؤشرات النّسق الثقافي مما يصعب علينا الإمساك بمكناته، خاصة

حين يكون النّص المنقول إلى العربية في شكل ترجمة حرفية تبتعد كل البعد عن دلالاتها الأصلية ما يجعل الخطاب مفرغًا من حمولاته الدلالية التي أرادها الروائي ياسمينة خضرا.

في الأخير لا يفوتني أن أنوّه بجهد أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور عبد الحق منصور بوناب، و حرمُهُ الدكتورة نسيمة علوي، متقدمًا إليهما بأسمى معاني الشكر والعرفان، نظير ما قدّماهُ لي من مساعدة وتأطيرٍ وتوجيه علميٍّ ومعنويٍّ في جميع الظروف، على امتداد سنوات الدراسة والبحث، توجيهاتٌ كان لها أبلغ الأثر في هذه الأطروحة العلمية، كما أتوجه بخالص شكري وامتناني لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة رسالتي وتقييمها وتقويمها، فلهم مني خالص التقدير والتبجيل والاحترام، وأسأل الله أن يرزقنا السداد والرشاد وله الحمد والشكر كما يليق بجلاله.

الفصل الأول

من النّسَق إلى النَّسق الثقافي المضمر (مفاهيم نظرية).

أولاً. مفهوم النَّسق.

ثانيًا. مفهوم الثقافة.

ثالثًا. النقد الثقافي المقارن ونقد الأنساق الثقافية.

أولاً . مفهوم النَّسق (system):

إنَّ المتتبع لمصطلح النَّسق يجد بأنه عابر لمختلف العلوم، فقد تم توظيفه في العديد من المجالات العلمية والفكرية على غرار الرياضيات وعلم المنطق و الفلسفة و علم الاجتماع و في اللغة و النقد... إلخ، وهو في الأخير لا يخرج في معناه العام والثابت في التداول عن كونه؛ نظاماً عامًا واحدًا و مجموعة من التراكمات لأفكار علمية أو فلسفية، متماسكة ومتراصة، مشكِّلةً في جوهره بنية واحدة، " وهو الحال الذي يعيشه النّسق داخل الحقول المعجمية والمعرفية على حد يصبح فيه متملصًا من كل تفريد دلالي، يزيل عتمة شفرته الدلالية، ولعل شبقية المفهوم داخل الحقول المعرفية الأخرى وكذا حمولته الابستيمولوجية هي المسئولة عن التفريغ المفهومي للمصطلح"[1]، والنّسق كما يظهر مصطلح ذو حضور واسع في شتى علوم المعرفة، يكتسب معنى خاصًا من خلال الموقع الذي يكون فيه، وللوقوف على حيثيات هذا المفهوم لا بد أن نمر بمختلف المحطات التي احتفت به وأكسبته حمولة دلالية خاصة.

1. النَّسق في المعاجم العربية :

وقد كان لمفهوم النَّسق حضورٌ بارزٌ في ثنايا المعاجم العربية، ولعل ذلك يعود إلى الاستعمال الواسع لهذا المصطلح في فروع الدرس اللغوي العربي القديم [2].

ففي تعريف النّسق يذهب ابن منظور مذهب ابن سيدة في معجمه " المخصص " فيقول :" نسَّق الشيء ينسقه نسقاً ونسَّقه، نظَّمه على السواء، و انتسق هو و تناسق .. وانتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسَّقت ... والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئاً بعده جرى مجرى واحدا

[1]_ لهوة الوليد، خطاب الأنساق الثقافية في رواية قواعد العشق الأربعون،دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص 19.

"[1]، ويضيف ابن منظور بأنَّ النَّسق " ما كان على طريقة نظام واحد، عامٍ في الأشياء... ونسق الأسنان انتظامها في النّبتة و حسن تركيبها ...التنسيق : التنظيم . والنَّسق : ما جاء من الكلام على نظام واحد، والعرب تقول لطوار الحبل إذا امتد مستوياً : خذ على هذا النَّسق أي على هذا الطوار، والكلام إذا كان مسجعاً، قيل: له نسق حسن "[2]، وهو هنا لا يخرج عن إطار التنظيم و استواء الشيء على شاكلة واحدة.

ولا يخرج مفهوم النَّسق في معناه العام عند الزمخشري عن مفهومه عند سابقيه إذ جاء في أساس البلاغة ضمن مادة " نسق "، " كلام متناسق، و قد تناسق كلامه و جاء على نسق و نظام، و ثغرٌ نسق " [3] .

ونلاحظ مما سبق أنّ للنسق مفهومًا إيجابيًا أيضاً، على غرار ما ذكر في معجم مقاييس اللغة لابن فارس، حيث أنَّ " النون و السين والقاف أصل صحيح يدل على تتابع في الشيء، وكلام نَسَقٌ جاء على نظام واحد وقد عُطف بعضه على بعض، و أصله قولهم ثغر نَسِق إذا كانت الأسنان متناسقة متساوية و خرَزٌ نسق منتظم "[4] .

وفي جميع الأحوال، من خلال ما سبق ذكره مما ورد في المعاجم العربية في صيغة [نَسَقَ] ، أنها تحيل دائماً على شيء ايجابي يوحي بانتظام الشيء واتّزانه و استوائه، وظهوره في مظهر حسن، فكلما انتظمت أجزاؤه المكونة له كلما ظهر في صورة أحسن .

[1]. أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، مادة نسق ،ج 10، دار صادر، ط 10 ، بيروت ، 1990 ، ص 352 . 353 .
[2]. المصدر نفسه ، ص 352 . 353 .
[3]. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للنشر و الطباعة، بيروت ، لبنان، 1979، ص 455.
[4]. ابن فارس، أبو الحسن أحمد ابن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1979، د ط ، ج 5 ، مادة (نسق)، ص 420 .

2. النَّسق في النقد العربي القديم :

كان لمصطلح النَّسق حضورٌ أيضاً في ثنايا كتب الأدب العربي القديم، وذلك لما يحمله هذا المصطلح من معنى يتناسب وما تدارسوه في مختلف القضايا اللغوية والبلاغية والنقدية، فهذا عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز يشير إلى أن كل ما يقع في النظم (نظم الكلام)، من تقديم و تأخير وحذف وتوخٍ لمعاني النحو، إنما هو نسقٌ ، وفي ذلك يقول :" ونحن إذا تأملنا وجدنا الذي يكون في الألفاظ من تقديم شيء منها على شيء إنما يقع في النفس أنه نسق إذا اعتبرنا ما نوحي من معاني النحو في معانيها ... ذلك لأنه إنما يكون تقديم الشيء على الشيء نسقاً ترتيباً، إذا كان التقديم قد كان لموجب أوجب أن يُقدم أو يُؤخر ذلك "[1]. فالتماسك النّصي بين بُنى الكَلِم في النصِّ، والترابط الموجود بين الكلمات المكونة للجمل وحتى بين الجمل المكونة للنصّ، مع توخي السلامة النحوية، هو ما يصطلح عليه بالتناسق أي ذلك الترابط والتماسك والانتظام بين الوحدات المكونة للنَّص.

وعلى غرار عبد القاهر الجرجاني و المتقدمين، شهد مصطلح النَّسق حضوراً عند المتأخرين أيضاً، فقد ذهب ابن أبي الأصبع المصري في كتابه بديع القرآن ــ بعد أن عقد للنَّسق بابًا في كتابه البديع سماه بابا حسن النَّسق)ــ إلى القول في تعريفه لحسن النّسق " حسن النّسق عبارة أن يأتي المتكلم بالكلمات مكان النثر و الأبيات من الشعر متتاليات متلاحمات تلاحماً سليماً مستحسناً لا معيباً مستهجناً "[2] . كما كان أيضاً للفظة (نسق) حضوراً عند حازم القرطاجني في مواضع مختلفة من كتابه المنهاج ، في حديثه عن النسق اللفظي المتشابه الذي يحمل في طياته معانٍ متعددة يقتضيها الغرض الشعري في القصيدة ، إذ يقول : " وإذا وقع التعداد في المعاني و كان ضرورياً

[1]. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن مُحَّد، دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود مُحَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2003، ص 468 .

[2]. ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، تحقيق حفني مُحَّد شرف، ط2، 1973، ص 244.

بالنسبة إلى الغرض، واستمر في العبارة على نسق متشابه سمي قسمة " [1]. في إشارة منه إلى شكل آخر من أشكال النّسق وهو تعدد المعنى الذي يقتضيه الغرض الشعري و يطلق عليه اسماً آخر و هو القسمة.

3. النَّسق في النقد المعاصر :

يرتبط مفهوم النسق بالبنية في الكثير من مباحث الدراسات اللغوية و الأدبية ، حيث يقدم "جون بياجيه" مفهوم البنية على أنها " نسق من التحولات ... وليست مجرد تجميع لعناصرها وخواصها، فإن هذه التحولات تتضمن قوانين، و تحفظ البنية و تثري بواسطة تفاعل قوانين تحويلاتها، والتي لا تثمر أبداً نتائج خارج النسق "[2]. فالبنية هنا هي نسق من التحولات تحركه قوانين تتفاعل فيما بينها مشكّلة نظامًا يقوم على تبادل وتفاعل عناصره المشكلة له .

أخذت قضية النَّسق جزءاً مهماً من أعمال اللساني " فرديناند دي سوسير " (ferdinand de saussure) اللغوية، حيث تردد كثيراً مصطلح النَّسق في محاضراته، و هو أساس نظريته اللغوية، فاللغة في تصوره " نسق لا يعرف إلَّا طبيعة نظامه الخاص، وهي نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات و لا قيمة للأجزاء إلَّا ضمن الكل " [3]و المتتبع لهذه القضية يجد بأن الكثير من البنيويين قد اهتموا بالنسق و شغفوا به حتى أُطلق عليهم جيل" النسق " ويربط دو سوسير مفهوم النَّسق باللغة التي هي عبارة عن " نظام واحد ضخم تمثل ظواهر اللغة فيه أجزاء في نسق واحد " [4]، فسوسير يرى في نظرية النسق اللغوي بأن النَّسق هو تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها غير مستقلة عن بعضها البعض .

---

[1]. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان ، ط 3 ،1986، ص 132.

[2]. جان بياجيه ، الابستيمولوجيا التكوينية، ترجمة : السيد نفادي، دار التكوين للطباعة و النشر، دمشق ، سوريا، 2004، ص 25 .

[3]. أحمد يوسف ، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 117 .

[4]. محمود أحمد نحلة ، علم اللغة النظامي . مدخل إلى النظرية اللغوية عند هاليداي، منتدى سور الأزبكية، الاسكندرية، ط2، 2001، ص 21 .

يختلفً فيرثً (firth) مع "دو سوسير " في هذا الطرح، إذ يرى بأن اللغة عبارة عن " عدد ضخم من الأنظمة، تعمل معاً، و أن تعدد الأنظمة هو الذي يناسب تشعب الظاهرة اللغوية و تراكيبها "[1] . فاللغة عند "فيرث" هي عدد ضخم من الأنظمة لا نظامًا واحدًا، هذه الأنظمة تعمل معاً وفق نسق واحد، وأن طبيعة هذه اللغة بمستوياتها المختلفة والمتشعبة بتراكيبها، شيء مناسب لتعدد أنظمتها المختلفة . وقد أطلق الدنماركي " لويس هلمسليف " رائد مدرسة كوبنهاغن على نظريته اللغوية اسم المنظومية أو النَّسقية (glossématics) والتي تقوم على ركنين أساسيين و هما؛ شكل التعبير و شكل المحتوى.

" و يُعْني هلمسليف بالنظام (le systéme) الذي يشمل عنده التركيب و الوظيفة معا، و يرى أنه ليس من الممكن تحديد علاقة لغوية إلّا على أساس من علاقاتها بالعلامات اللغوية الأخرى ، أي على أساس موقعها في النظام ". [2] وهنا نرى بأن مفهوم النّسق أو النظام عند كل من "هلمسليف" و "سوسير" في اللغة ، يكمن في أنه ظاهرة باطنية غير طالعة للتجربة الإدراكية تتمظهر في شكل نسق من العلاقات، والملاحظ لطريقة طرحهما لموضوع اللغة، أنهما لم يهتما بالبحث الآني أو التزامني بل كان هدفهما التطلع لما هو أساس في البنية اللغوية وهو العلامة اللغوية .

والمتتبع لمفهوم النسق في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة يجد تضاربًا في الرؤى حول مدلول النّسق ، ويلمس شيء من عدم الاتفاق في تحديد ماهيته على غرار مدلوله في المعاجم ، فالشّكلانيون الروس يرون بأن النّسق جزء من نظرية الأدب، فالتطور المتواصل للأدب في حد ذاته يعتبر " نسقًا في ارتباطه مع أنساق أخرى، يكون مشروطاً من خلالها"[3]، لأن الأدب عند الشّكلانيين الروس نسق يرتبط في تطوره بأنساق أخرى محيطة بذلك

[1]. محمود أحمد أبو نحلة، المرجع السابق، ص 21.
[2]. المرجع نفسه، ص 30.
[3]. كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي ، ترجمة : حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1 ، 2001 ، ص 26 .

الإنتاج الأدبي، تتحكم في صيرورته بشكل أو بآخر، وهذا ما تفسره تلك الظواهر الاجتماعية و السياسية والاقتصادية التي تؤثر في الأدب بشكل أو بآخر، وباعتبار هذه الظروف في حد ذاتها أنساق، كما " أخد الشّكلانيون الروس على عاتقهم و صف النّسق، تم تحليل عناصره البنيوية، واستنباط القوانين التي تشكل ذلك النّسق من خلال الوقوف على العلاقات القائمة بين عناصره " .[1]

في حين يرى مفهوم النّسق شيئاً من الانفتاح على أيدي النقاد السيميائيين، حيث قسَّموا النسق إلى قسمين؛ نسق مغلق و آخر مفتوح، و رأوا بأنَّ القصد خارج عن نظام البنية و أنَّ المتلقي هو الذي يصنعه بما يحيل إليه من دلالات يستنتجها خارجة عن بنية النص نفسه، وفي هذا الصدد يحيلنا أحمد يوسف على تعريف لرولان بارت ، يجمع فيه رؤيته للنّسق الإبداعي والنّسق العام في مكان واحد، فالنّسق هو " تعارض مستوى الاستدلالات paradigmes مع مستوى الترابطات syntagmes ، أما من الوجهة العامة فالنّسق هو مجموعة من الوحدات والوظائف مثل النَّسق اللساني ونسق الموضة "[2]، ومن خلال هذا التعريف نلمس مدى الانفتاح الذي لامس النّسق كمفهوم عند رواد السيميائية على غرار المدرستين البنيوية والشّكلانية، فالنّسق عند السميائيين يحيل على أشياء خارج نظام العلامات اللغوية كنسق اللباس والموضة، وهنا لا بد من التنبيه إلى أنّه ومهما أزالت التعريفات السابقة للنسق اللبس عنه، إلّا أن ذلك لم يزل عن جوهر مفهومه اللبس كما يشير الباحث شرّاف شناف، فمحاولة الإحاطة بمفهومه من حيث مرجعه وحركته الابستيمولوجية" سيصطدم بثلاثة عوائق أولها التعميم الذي يولّد التعتيم والتمييع، وثانيها العزل والتضييق الذي يحول النّسق إلى أداة تقنية،وثالثها الَطراب والتشويش في

[1]. أحمد يوسف، القراءة النَّسقية ، ص 125 .

[2]. المرجع نفسه، ص 133.

محاولة القبض على المفهوم"[1]، ما يستدعي من النّاقد الثقافي إتباع منهجية واضحة ومنظمة أثناء تتبع مفهومه، وهذا ما يطلق عليه كليمان موازان (Clément Moisan) بعقلنة النّسق.

4. النَّسق في الدِّراسات الفلسفية :

أخذ مفهوم النَّسق في الدراسات الفلسفية منحى غير الذي أخده في الدراسات اللغوية والأدبية، فهو من ناحية الشّكل يبقى محافظاً عن سمة الترابط والتَّعالق والانسجام داخل النظام الذي يسير و فقه، أما من ناحية الجوهر والمضمون فالنّسق في الدراسات الفلسفية يقوم على مبدأ التراكمية والتراص بين مجموع الأفكار المكونة للنَّسق ، فقد عرَّفه " لالاند"(laland) في موسوعته الفلسفية، وذكر بأنَّ له معنيين معنى عام وآخر خاص، فالعام منه هو " جملة عناصر مادية أو غير مادية، يتعلَّق بعضها ببعض بالتبادل، بحيث تشكل كلاً عضوياً ".[2] وهذا المعنى نراه يتقاطع وما جاءت به أغلب الجهود اللغوية والنقدية فيما يخص قضية النَّسق، إذ يقوم على تعالق مجموعة من العناصر بعضها ببعض وتبادل الأدوار فيما بينها مشكِّلةً كلاً عضوياً موحداً .

أمَّا المعنى الخاص لمفهوم النّسق في الدراسات الفلسفية فهو أعمق منه في الدراسات اللغوية التي تكتفي بالإشارة إلى المفهوم في حدوده الشكلية والبنيوية، فالنّسق في المعنى الخاص ينفد إلى جوهر النظام ، فهو " مجموعة أفكار علمية أو فلسفية متراصة منطقياً من حيث النظر إلى تماسكها بدلاً من النظر إلى حقيقتها "[3].ومن هذا المنطلق يكون تشكل النّسق في كيفية التقاء تلك الأفكار وتراصها تراصاً منطقياً بغض النظر عن حقيقتها ومدى فاعليتها، ويؤكد هذا الطرح ما جاء به الباحثان " روز نتال " و " م. يودين" في موسوعتهما الفلسفية، بأن النَّسق

[1] _ شرّاف شناف، العقل النقدي الأدبي المعاصر وخطاب الأنساق، دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، إشراف الدكتور عبد الله العشي، 2012_2013.

[2] _ أندري لالاند ، الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ج3، ص 1417.

[3]. المرجع نفسه، ج 3 ، ص 1417.

" هو مجموعة من العناصر المتداخلة تشكل كلاً موحداً...إذ السمة النوعية هي وجود صلات تضايف ".[1]، فالنَّسق يقوم أيضاً على مبدأ التضايف بين العناصر المشكِّلة له، بدون إلغاء أيٍّ منها فكل عنصر يكمِّل العنصر الآخر وله قابلية لتقبُّل أيُّ عنصر آخر قد يضاف إلى التشكيل في أي لحظة .

وقد تبلور النّسق كمفهوم أساسي في مباحث الفلسفة على يد " ميشال فوكو" في حديثه عن فلسفة الأنساق، معتبراً إياه نظاماً أو كياناً يحمل في جوهره المكان والزمان والإنسان والتاريخ ، فالنظام أو النَّسق قد يكون هو البديل الحقيقي للتاريخ أو الإنسان وهو امتداد له، وقد بدأ هذا التحول " يوم أظهر لنا ليفي ستراوس، بالنسبة للمجتمعات، ولاكان للاوعي ، أنّ "المعنى" لم يكن، على وجه الاحتمال، سوى نتيجة سطحية لمعانٍ، أو زبد ، أنّ ما يخترقنا في العمق ، ما يوجد قبلنا، وما يسندنا في الزمان والمكان ، كان هو النَّسق " [2]. والنَّسق من هذا المنظور هو نتيجة لمجموعة من التراكمات التي أفرزتها ظواهر وأحداث مختلفة وُجدت قبلنا، ويشير "ميشال فوكو" إلى أن هذه الأنساق لها خاصية التَّخفي والتلوُّن، حيث يقول في تعريفه للنسق بأنه " مجموعة من العلاقات التي تقوم _ حسب موريس بلانشو 1907_ على استبعاد الخارج عن طريق إخفائه وتلوينه وتحويله إلى داخل؛ حيث يصبح الداخل انثناء للخارج المفترض "[3]، وهي إحدى أهم خصائص النسق و أخطرها في آن واحد.

[1]. روز نتال و م . يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة، بيروت، لبنان ، ط 1، 1974 ، ص 526.
[2]. لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية دراسة نقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018 .
[3]. أحمد يوسف ، القراءة النّسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص 204 .

5. النَّسق في الدراسات السوسيولوجية :

على غرار العلوم الأخرى كان لمفهوم النَّسق حضورٌ في الدراسات السوسيولوجية، فهذا الباحث "تالكوت بارسونز" يقر بالوظيفة البنائية للنّسق، حيث يربطه بالفعل (نَسَقَ) ، معتبراً النَّسق " علاقة بين البنية والصيرورة، ووحدة تقود نفسها بنيوياً في صيرورتها الخاصة "[1].

إلى هنا لا نرى أي اختلاف في تحديد مفهوم النّسق في الدراسات السيوسيولوجية مع مفهومه في الدراسات الأدبية واللغوية، لكن " تالكوت بانسونز " يذهب إلى أبعد من ذلك في تحديده لمفهوم النَّسق من الناحية الاجتماعية ويرى بأنه " نظام ينطوي على أفراد مفتعلين، تتحدد علاقتهم بعواطفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة و المقررة ثقافياً في إطار هدا النّسق، وعلى نحو يغدو مفهوم النّسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي "[2] ، فبانسونز لا يختلف مع سابقيه بوصفه للنّسق بأنه نظام لكنه يذهب إلى أبعد من ذلك، ويربط النّسق بالأفراد وعلاقاتهم التي تحكمها عواطفهم الذاتية، في تبادلهم لأدوارهم ونشاطاتهم داخل المجتمع على شكل رموز تتفاعل وتشترك فيما بينها وفق ما يتيحه إليه التشكيل الثقافي للمجتمع ، وهو أعمق من مفهوم البناء الاجتماعي وتلك العلاقات القائمة بين عناصره، إذ إنَّ النّسق بالمفهوم الاجتماعي يقوم على " معايير و قيم تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين" .[3] فالنَّسق من هذا المنطلق يقوم على العلائقية والترابط، بحيث تؤثر مجموعة من العناصر الوظيفية داخل النّسق في بعضها البعض، من خلال جلبها لعناصر جديدة وإدخالها في نظام جديد، للتفاعل فيما بينها مكونةً نسقاً جديدا يحمل سمات مجموعة من الأنساق الأخرى ويختلف عنها في الوظيفة التي يؤديها.

---

[1]. نيكولاس رومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة : يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، 2010، ص 97 .

[2]. إيديت كويزيل ، عصر البنيوية،ترجمة : جابر عصفور،دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص 411.

[3]. المرجع نفسه، ص 411.

والحديث عن مفهوم النَّسق في الدراسات السوسيولوجية، يقودنا حتماً إلى مفهوم البناء الاجتماعي (structure social) إذ أنَّ مصطلح البناء نفسه يعرّف على أنه " تلك العلاقات التنظيمية القائمة بين الأجزاء، التي يتكون منها كيان كلّي تام، وأنَّ هذا الكيان الكلي التام في حالة البناء الاجتماعي هو المجتمع ".[1]، وهكذا لا يمكن فصل البناء الاجتماعي عن خواصه العلائقية والوظيفية، فطبقاً للنزعة الوظيفية التي تتميز بها مختلف العناصر داخل المؤسسات الاجتماعية، التي تعمل على استقرار وبقاء البناء الاجتماعي، وهذا البناء الاجتماعي ووفقاً للنزعة الوظيفية " يمكن أن يعني مجموعة من العلاقات بين المؤسسات الاجتماعية، وخلافاً لتلك الرؤية الوظيفية يمكن أن تعني هذه العناصر الأدوار التي تُمارس داخل المجتمع "[2] ، وذلك يكون عن طريق صور التفاعل الاجتماعي المختلفة، التي تتصف بالطابع البنائي القائم على نظام هادف، كون هذه التفاعلات الاجتماعية لا تعدو أن تكون أحداثًا منظَّمةً وهادفةً.

[1]. إيندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم و المصطلحات الأساسية، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2 ، 2014، ص 129 .

[2]. المرجع نفسه ، ص 130 .

ثانياً . مفهوم الثَّقافة :

اختلف الباحثون ضمن مختلف العلوم الإنسانية في تحديد مفهوم دقيق وجامع للثقافة، ولعل سبب هذا الاختلاف راجع إلى أن فكرة الثقافة في حد ذاتها تقوم على الاختلاف، الذي نلمسه جلياً في تطور مفهوم هذه الأخيرة عبر العصور ومدى أهميتها في حياة الإنسان، وأجمع العديد من الباحثين في الحقل الأنثربولوجي والسوسيولوجي على ربط الإنسان وسلوكه في المجتمع بالثقافة، مما دفع بمختلف الدراسات الثقافية للبحث في ماهية الإنسان وإنسانيته وإسهاماته في الصيرورة الثقافية للمجتمع ، وبذلك كانت الثقافة أهم مبحث وأخصب إشكالية أسهمت في جذب اهتمام الباحثين عبر الزمن .

1. لغة :

جاء في لسان العرب " ثقِف الشيء حذقه، ويقال : ثقف الشيء و هو سرعة التعلم .. وثُقُف الرجل ثقافة أي صار حاذقاً .. والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه "[1].

فصيغة " ثقف " تحيل إلى القدرة على فهم الشيء والحذق فيه، وامتلاك ما ينبغي من الذكاء والفطنة، والمهارة والحدَّة في الفهم وسرعة الظفر بالشيء .

وجاء في الموسوعة الفلسفية لأندري لالاند، بما يقابل المعنى الفرنسي (culture) " بالمعنى الأضيق، والأقرب من المعنى المادي، تطور (أو نتيجة تطور) بعض الملكات، ملكات العقل أو الجسد، بدربة ملائمة . الرياضة البدنية . ارتياض، دربة رياضية خالصة "[2] ، وهي بذلك تعني تطوير قدرات عقلية ذهنية وجسمية إنسانية تجعله بموجبها قادرًا على بسط رؤية و بناء وعي يفهم من خلاله مختلف القضايا ، وفي بيئتنا العربية يؤكد "مالك ابن نبي" على ضرورة وضع مدلول دقيق لمفهوم "الثقافة"، باعتبارها كلمة دخيلة في التداول العربي، " فهي فكرة حديثة

[1]. ابن منظور، لسان العرب، م 9، مادة (ثقف)، ص 19 .
[2]. أندري لالاند ، الموسوعة الفلسفية، ج1، ص 241 .

جاءتنا من أوروبا .. ثمرة من ثمار عصر النهضة، عندما شهدت أوروبا في القرن السادس عشر انبثاق مجموعة من الأعمال الأدبية الجليلة في الفن و الأدبي و الفكر "[1]، فحسب ابن نبي لم يكتسب مفهوم الثقافة تلك الدقة والقوة في التحديد التي اكتسبتها نظيرتها في الفرنسية، وذلك لارتباطها بالزراعة وقوة الإنتاج في مجالها وكذلك بالنمو الفكري و التطور الذي حققته أوروبا مند ذلك الوقت إلى يومنا هذا .

2. اصطلاحا :

كما سبق أن أشرنا، هناك اختلاف شاسع في تحديد مفهوم موحد ودقيق للثقافة ، حيث ورد ما يزيد عن مئة وستون تعريفاً لها حسب ما أشار إليه العديد من الباحثين، وكلها تختزل في أنها ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعارف بتعدد مشاربها، من المعتقدات والفنون والأخلاق، والقوانين والعادات، ومختلف الآثار التي تصدر عن الإنسان كنتيجة لوجوده في المجتمع .

من خلال النظر في العديد من التعريفات التي تروّجها مختلف التيارات في العلوم الإنسانية نلحظ أنَّ " هناك شبه اتِّفاق على أنَّ الثقافة هي طرق التفكير والعمل والسلوك التي يكتسبها الفرد باعتباره عضواً في مجتمع، بحيث يستطيع بموجبها التكيف والتلاؤم مع المحيط الطبيعي والاجتماعي[2]" ، فالثقافة من هذا المنظور تدور في ثلاث أقطاب أساسية؛ الإنسان والسلوك والمجتمع، فهذه العناصر مجتمعةً هي من تأثر في الصيرورة الثقافية وتطورها، وإذا كان المجتمع هو تشكيل لمجموعة من الأفراد تربطهم علاقات تفاعل وتبادل الوظائف ضمن نظام أو شبكة معينة، فإنَّ الثقافة هي تلك الصور المشكِّلة لعملية التفاعل وطرائق التعامل بين هؤلاء الأفراد بمستوياتها المتعددة والتي تتحكم في تبادلها مجموعة من الأطر المتعارف عليها كاللغة والدين والعادات والتقاليد والقيم والطقوس والأعراف .

[1]. مالك ابن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة :عبد الصبور شاهين، ط3، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1984، ص 25 .

[2]. إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1، 2015، ص 94.

وجاء في موسوعة النظرية الثقافية أن الثقافة هي " هذا العالم المعقَّد، الذي نواجهه في حياتنا اليومية ونتحرك خلاله. وتبدأ الثقافة من هذه النقطة التي يتجاوز عنها البشر كل ما اكتسبوه من الطبيعة بالميراث ... وأهم عنصرين من عناصر الثقافة قد يتمثلان في قدرة البشر على التشييد والبناء وقدرتهم على استعمال اللغة من منظور يتسع لجميع أشكال نسق العلامة ".[1] ، وهنا نلمس قدرة اللغة و أهميتها في توجيه العناصر الثقافية داخل المجتمع، كيف لا واللغة هي الوعاء الذي يضم مختلف الإشارات و العلامات التي تحيل في حد ذاتها على أعداد لا حصر لها من المدلولات والأنساق الثقافية والمعرفية في أي مجتمع من المجتمعات .

وهناك من يذهب إلى أوسع من ذلك في تحديده لمفهوم الثقافة، فالثقافة " بمعناها الواسع، هي جميع السمات الروحية والمادية والعاطفية التي تميز مجتمعاً بعينه أو فئةً اجتماعية بعينها، وتشمل الفنون والآداب و طرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ومنظومة القيم والمعتقدات والتقاليد وغيرها، التي تمنح الإنسان قدرته على التفكير في ذاته وتجعل منه كائناً يتميز بالإنسانية، المتمثلة في القدرة على النقد والالتزام الأخلاقي" [2].

كما تحتل الثقافة مكانةً بارزة في مختلف الدراسات الأنثربولوجية والاجتماعية، حيث حظيت الثقافة منذ القديم باهتمام علماء الأنثربولوجيا في دراستهم لأشكال الحياة البدائية لدى بعض المجتمعات، من خلال النظر في بعض الاختلافات الموجودة بينهم وبين المجتمعات المتحضرة، بأنواعها جسمانية كانت أو من خلال أنماط الحياة التي يعيشونها .

[1]. أندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ترجمة هناء الجوهري،منشورات المركز القومي للترجمة،ط 2 ، القاهرة، مصر، 2009، ص 229.

[2] إبراهيم الحيدري، المرجع السابق ، ص 94.

3. الثَّقافة من منظور أنثروبولوجي :

قبل الخوض في علاقة الثقافة بالأنثربولوجيا يجب التطرق إلى مفهوم الأنثربولوجيا، هذا المصطلح الذي يعني حرفياً " دراسة الإنسان أو الجنس البشري، وينقسم إلى شعبتين: الأنثربولوجيا الفيزيقية (أو البيولوجية) والأنثروبولوجيا الثقافية . وتعنى الأنثربولوجيا الثقافية بالاختلافات الجسمانية في شكل البشر ".[1] ، وسرعان ما أعيد النظر في مفهوم الأنثربولوجيا الذي شهد انزياحاً خطيراً في فهمه، ففي مطلع القرن العشرين، حيث كان يستعمل لتبرير سيادة وتفوق البيض على الأشكال الأخرى من البشر في أوروبا، التي كان يُنظر إليها على أنها شعوب بدائية متخلفة ، ولكن سرعان ما قوبلت هذه النظرة العنصرية بالرفض . ويعود الفضل للبحث في الثقافة بمفهومها الأناسي والاجتماعي والسياسي الحديث المبني على التعدد والاختلاف إلى تلك الدراسات والبحوث المهتمة بالطابع القومي لمجموعة من الباحثين ، أمثال روث بنديكت (ruth bendict)و مرجريث ميد (margaret mea)، وجيوفري جوير(geoffrey gorer)، حيث جعلن من التعدد والاختلاف الثقافي محوراً لبحثهن حيث اهتممن " بدراسة القيم والمعتقدات والممارسات الفريدة التي تشكل ثقافة أمة ما فالروس يختلفون عن اليابانيين أو الصينيين أو الإنجليز أو الأمريكيين، وهكذا مما يجعل المضاهاة بين ثقافتهم مسألة صعبة المنال "[2].

والحديث عن الأنثربولوجيا يقودنا حتماً إلى الحديث عن عالم الإنسان البريطاني إدوارد بيرنت تايلور (Edward Taylor) ذلك العالم الأنثروبولوجي (1832 . 1917) الذي داع صيته في الدراسات الثقافية والأنثربولوجية، حتى وُصف بأبي الأنثربولوجيا الثقافية في بريطانيا، فأسهم بشكل بارز في تحديد مجال الأنثروبولوجيا، حيث ربط مفهوم الثقافة بالإثنولوجيا (ethnology) _ فرع من فروع الأنثروبولوجيا و تعنى بدراسة الإنسان ككائن

[1]. أندروإيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص 101 .

[2]. مجموعة مؤلفين، نظرية الثقافة، ترجمة علي سيد الصاوي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، يوليو 1997، العدد 223، ص321.

ثقافي ويعنى بها أيضا الدراسة المقارنة للثقافة _ ويقر بإثنولوجية الثقافة في تعريفه الشهير " إن ثقافة أو حضارة موضوعة في معناها الأثنولوجي الأكثر اتساعاً، في هذا المركب المشتمل على العلوم والمعتقدات والأخلاق والقوانين والأعراف والملكات الأخرى أو العادات التي اكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع "[1] ، فكان تايلور بذلك قد وضع الحدود التي تتحرك فيها الثقافة، إذ ربطها بالمجتمع وما يكتسبه الفرد في حياته من خلال انتمائه إلى هذا المجتمع، من آداب وأخلاق و معتقدات دينية وعرفية في إقرار منه بأن الثقافة هي شيء مكتسب تتحقق لدى الفرد من خلال حضوره في مجتمع ما، إذ قدّمها في هذا التعريف بوجهها الأنثروبولوجي والتي تتحقق اكتساباً عند الفرد بصفته عضواً في مجتمعً معين ، ومن هنا تكون الثقافة شيء مشترك بين الجماعة في مجتمع يتكلم لغة معينة وتحكمه عادات و تقاليد وأعراف معينة .

وحدث أن اكتسبت الأنثروبولوجيا الثقافية (anthropologie culturelle) تلك الصورة من الوضوح فقد " اكتمل نضجها وصارت علماً اجتماعياً محترماً (وجوهريا في واقع الأمر) منذ بداية القرن العشرين وذلك لاعترافها بتنوع الثقافات الإنسانية واعترافها بما تقوم عليه الثقافات من طرائق للتفكير و أبنية فكرية دقيقة "[2] وبما يحكمها من الاختلاف والتمايز عن الثقافات الأخرى وأن هذا الاختلاف هو جوهر الإقرار والاعتراف بأحقية وجود ثقافة ما في مجتمع معين .

والحديث عن الأنثربولوجيا الثقافية يقودنا حتماً إلى الحديث عن منهج ماري دوجلاس (mary doglas) في التحليل الثقافي و الذي كان مستمداً من نظرتها إلى الحياة اليومية،حيث كانت تعدُّ بأنّ " الرموز الحياتية العادية والأشياء والأنشطة كلها تعبر عن بنية الحياة الاجتماعية "[3] وكانت بذلك قد انكبّت على دراسة تلك القيم

---

[1] .EDWARD BURNETT TAYLORK . primitive culture researches into the developement of mythology philosophy religion art and custom 2 vols london j murray 1871 p 01 .

[2]. إيندرو إيدجار و بيتر سيدجويك ، موسوعة النظرية الثقافية ، ص 101 .

[3]. ميشيل فوكو و آخرون ، التحليل الثقافي، ترجمة، فاروق أحمد مصطفى و آخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2008 ،ص 167 .

بأنساقها المشكلة لرؤيا العالم، مركّزة عن تلك المنتجات الثقافية الملموسة ومختلف الأشكال التي تفرزها الحياة اليومية للإنسان وكل أساليب التعامل بين الناس، " ونظرًا لاهتمام دوجلاس بالأشياء المادية والدنيوية ، فلا شك أن أعمالها تحتاج منهجاً مختلفاً حتى نستطيع أن نفهمها ونقدرها، فأعمالها تعتمد على مستوى منخفض نسبياً من التجريد يقوم كليةً على الاستقراء وتفسر الأشياء بالاتجاه إلى الأمثلة الظاهرة أكثر من الاعتماد على الجدل الفلسفي " [1] فباعتبارها متخصصة في الأنثروبولوجيا الثقافية اهتمت ماري دوجلاس بالأنماط الداخلية للثقافة، وركَّزت على الثقافة في حد ذاتها لأن موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية يركز اهتمامه دائماً على تلك الاختلافات والتنوعات الثقافية وحضورها كبنيات ثقافية ومعرفية من مجتمع لآخر دون إهمال لعديد الأنساق الثقافية القومية والإثنية في عديد المجتمعات ، " فالثقافة القومية، تنتج على نحو متزايد من منظور أقليات محرومة من الحقوق. والنتيجة الأهم لهذه السيرورة ليس انتشارًا (تواريخ المستبعدين البديلة) وإنما ما تبنيه الأمثلة التي قدّمتها من تغير الأساس الذي يمكن للصلات الدولية أن تقوم عليه "[2].

وهنا يمكن القول بأن الاهتمام بالثقافة سواء كفلسفة أو كعلم أسهم بشكل واسع في إثارة عديد الإشكالات سواء كان هذا الاهتمام سوسيولوجياً أو أناسيا، وكانت بذلك الدراسات الأنثربولوجية بكل مراحلها ومدارسها البريطانية و الألمانية و الأمريكية، أرضاً خصبة للثقافة، وأرجع العديد من الدارسين الفضل في التعريف بالثقافات والنظريات الثقافية إلى علماء الأنثربولوجيا ، والذين أسهموا في توسيع مفهوم الثقافة وإثرائه، والخوض في قضاياها الشائكة، فهي ذلك الدليل العلمي الذي يبرهن على الوجود الفعلي للثقافة، كيف لا وقد درست أهم مراحل تطور الثقافات ومنابعها المختلفة، وكذا ذلك التشابه الموجود بين الثقافات،" كما اهتمت الأنثربولوجيا بتاريخ الثقافة، ومدى تطبيق المناهج العلمية عليها، كالمنهج المقارن، والمنهج التأويلي والتاريخي في دراسة الثقافات،

[1]. ميشيل فوكو وآخرون، المرجع السابق ، ص ص 168_ 169.

[2]. هومي . ك . بابا ، موقع الثقافة، ترجمة ، ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2004، ص 50 .

واكتشفت مدى حاجة الثقافة إلى التاريخ وهذا ما استفادت منه الأنثربولوجيا الثقافية" [1]، فالعلاقة بين الثقافة والأنثربولوجيا هي علاقة ارتباط وتداخل عميق، فالأنثربولوجيا لا تجد لنفسها حضوراً ولا مكاناً إلا مع الثقافة والعكس يصدق فتحليل الثقافة بعمق لا يتسنى لنا إلا مع الدراسات الأنثروبولوجية، التي اكتشفت الثقافة من خلال عقل المجتمع البدائي، وترسَّخت هذه العلاقة مع ظهور الأنثربولوجيا الثقافية وكذلك الأنثربولوجيا الاجتماعية في تفسير أساليب الحياة عند مجموعة من البشر في مجتمع معين، لتظهر تلك الثقافة في نظامهم الاجتماعي و في العادات و التقاليد التي تحكمهم .

4. الثقافة و الإيديولوجيا :

إنَّ الباحث والمتعمق في قضايا الثقافة وتشعُّبات الإيديولوجيا وما بينهما من علاقة، يجد بأنهما نمطان متجاوران متقاطعان في عديد المحاور، بحيث يصعب فصل ذلك الارتباط الممتد بينهما، فكل منهما مشتمل على بعض المضامين التي يحتويها الآخر، حتى أن الباحث في هذه القضايا يصعب عليه أحياناً تحديد مجال الثقافة وحدود بدايتها، وكذا حدود الإيديولوجيا، كما يصعب عليه أيضاً معرفة ما ترسمه الثقافة للأيديولوجيا وما تتوخاه الإيديولوجيا من الثقافة ، ومتى تتحول الثقافة إلى إيديولوجيا .

يُعرف مفهوم الإيديولوجيا (idèologie) بأنه من أكثر المفاهيم تعقيداً وصعوبة في التحديد وأكثرها تشعُّباً من حيث المضمون، حتى إنَّ الإمساك به شيء مستحيل في الكثير من الأحيان، ولعل السبب في ذلك يرجع لتعدد مشاربه و ميادينه، فكثيراً ما ننجد له حضوراً بارزاً في أعمال الفلاسفة والمفكرين ورجال السياسة والنقّاد، لما ينطوي عليه من تعقيدات في مدلوله واستعماله ، مما يصعِّب مهمة تتبع الحدود الدلالية لهذا المصطلح .

[1]. فتيحة عابد، الثقافة و فلسفة الثقافة ادوارد تايلور أنموذجاً، فلسفة الثقافة، السياقات . الأبعاد . الرهانات . الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية بالتعاون مع جامعة ابن خلدون، تيارت ، أ عمال ملتقى 2015 ، ص 133 .

تشير الروايات إلى أنّ قصب السبق في استخدام المصطلح يرجع إلى المفكر " ديستوت دوتراسي (destut detracy) في كتابه مشروع عناصر الإيديولوجيا سنة 1801م وجدر الكلمة لاتيني الأصل ينقسم إلى قسمين: idèo و تعني الفكر و logie وتعني علم . أي علم الأفكار "[1].

لينتقل بعد ذلك مصطلح الإيديولوجيا، ويصبح أكثر تداولاً في حقول معرفية كثيرة على غرار الدراسات السوسيومعرفية والسياسية و الأدبية .. إلخ .

جاء في موسوعة النظرية الثقافية أنَّ أكثر استعمالات هذا المصطلح " تشير ببساطة إلى مجموعة من المعتقدات على قدر التماسك (كالإيديولوجيا السياسية، التي تعني المعتقدات والقيم والمبادئ الأساسية لحزب سياسي وجناح سياسي) ويستعمل مصطلح الإيديولوجيا بهذا المعنى في بعض فروع علم السياسة، ومع ذلك فقد اتخذ في الماركسية وفي علم الاجتماع المعرفي معاني أكثر دقة "[2]. فالإيديولوجيا كمصطلح ولد وتطور في بيئة فلسفية، ثم وجد من السياسة تربة خصبة تتسع وتتلاءم وطبيعة المجال السياسي القائم على الأفكار والنظم والمبادئ والقيم المتحكمة في الحياة الاجتماعية، لذلك نجده متداولاً بكثرة في الوسط السياسي على غرار الميادين الأخرى . وفي أدق تعريف له جاء في الموسوعة الفلسفية بأنه " نسق من الآراء و الأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية والفلسفية... "[3] ، فلماذا وجدت الإيديولوجيا ضالتها في الوسط السياسي بهذا الشكل ؟، ولماذا تُربط تلك الآراء والأفكار السياسية بمفهوم الإيديولوجيا ؟، ثم لماذا اعتبر مفهوم الإيديولوجيا مهما وخطيراً لهذه الدرجة خاصة مع الفكر الماركسي ؟ .

---

[1]. جورج غورفيتش، المعاني المتعددة للإيديولوجيا في الماركسية. الإيديولوجيا دفاتر فلسفية، ترجمة : مُحَمَّد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب،ط1، 1999، ص 40 .

[2]. أندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص 112.

[3]. رونتال . م . و يودين . ي ، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1974، ص 68 .

يرى عبد الله العروي بأنّ الأيديولوجيا بمعناها السياسي مرتبطة ارتباطاً شديداً بما يسمى بالمناظرة السياسية فهي تعبر عن " الوفاء والتضحية والتسامي عند المتكلم بها، بينما تتخذ إيديولوجية الخصم عند هذا المتكلم نفسه معاني نقيضة إذ تتحول الأيديولوجيا في هذه الحالة إلى قناع وراءه نوايا خفيّةً حقيرة " [1]، نفس الموقف نجده عند كارل ماركس، الذي يولي أهمية كبيرة لمفهوم الأيديولوجيا باعتبارها قضية خطيرة، من خلال ملاحظته الشهيرة والمتعلقة بقطبي الممارسة السياسية؛ الطبقة الحاكمة والمتمثلة في السلطة أو الطبقة المهيمنة، والطبقة الخاضعة والتي تمثل عامة الشعب أو الطبقة المحكومة، وكيف تتحكم الطبقة الحاكمة في توجيه أفكار ووعي الطبقة الخاضعة، وفق مخطط إيديولوجي تتبناه السلطة نفسها، على شكل خطابات محملة بأفكار مركّزة، موجهة وهادفة في الآن نفسه، بحيث تكون " أفكار الطبقة الحاكمة في أي مجتمع هي الأفكار المهيمنة على هذا المجتمع، وهذا ما يوحي بأنَّ فهمنا للعالم و معرفتنا به... إنما تقرره المصالح السياسية. إذ توجد معتقدات معينة، وطرق معينة لرؤية العالم، من شأنها أن تخدم مصالح الطبقة المسيطرة ".[2] ويعبر عليها عبد الله العروي بمصطلح (الأدلوجة) التي يقصد بها شكل من أشكال الممارسة السلطوية داخل مجتمع معين، من أجل الوصول إلى غاية ما، ويعبر عنها بأنها " منظومة كلامية سجالية، تحاول رغبة ما أن تحقق بواسطتها قيمة ما باستعمال السلطة داخل مجتمع معين "[3]، فالخطاب الذي تمارسه السلطة على حد تعبير عبد الله العروي هو خطاب إيديولوجي يتمثل نسقاً فكرياً يمارس ضد طبقة اجتماعية معينة لتحقيق هدف منشود وفق مخطط يسطر مسبقاً، وما يوضح أكثر مفهوم الإيديولوجيا عند عبد الله العروي اعتبارها مفهوما غير عاديٍّ " لأنه لا يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفاً شافياً ، وليس مفهوماً متولداً من بديهيات فيحد حداً مجرداً، وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات

[1]. حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي ، بيروت،لبنان، ط1، 1990.ص 14 .

[2]. أندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص 113.

[3]. عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 13 .

ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة "[1]، فهي ذلك الاعتقاد العام والواضح لكل قضايا المجتمع وأفكاره التي يتبناها الأفراد، من أجل تحقيق غايات معينة ، وهي لا تعدو أن تكون " أنظمة اعتقاد متكاملة تكفل تفسيرات الواقع السياسي، و تؤسس أهدافاً جمعية لطبقة أو جماعة، أو للمجتمع ككل في حالة الإيديولوجية المسيطرة "[2]، لتكوَّن في الأخير تلك القيم التي ينتجها المجتمع لأجل ضمان وحدته ووجوده، هذه القيم تتحكم فيها وترسم معالمها تلك الأطر القانونية والسياسية والدينية وحتى الاقتصادية التي يتبناها مجتمع معين .

وهذا ما دفع العروي لتقسيم الأيديولوجيا في كتابه "مفهوم الأيديولوجيا" إلى أربعة أنماط، نمط سياسي، نمط اجتماعي، نمط معرفي، ونمط تشترك فيه الأنماط الأخرى، ويحدو حدوه الناقد حميد لحميداني في كتابه: النقد الروائي والإيديولوجي في هذا التقسيم، إلا أنه يرى بأن النمط الثاني يتداخل مع النمط الرابع، ليستقر في الأخير على التقسيم الثلاثي " لأننا في إطار معرفتنا بإيديولوجية العصر (النمط الاجتماعي) نكون مجبرين على معرفة العلاقة بينهما وبين مكوناتها الإيديولوجية الأخرى (النمط السياسي و النمط المعرفي) ".[3]

يمكن القول بأنَّ للإيديولوجيا دور بارز وهيمنة واضحة في توجيه الوعي الاجتماعي والثقافي، من خلال العمل على تنوير الوعي والتغيير من وجهات النظر إزاء القضايا المختلفة وإزاحة اللبس عن المستور منها، عبر فعل التوجيه المبرمج و الذي تحسن الإيديولوجيا بأنساقها ونظمها المختلفة المغلقة منها والمفتوحة وبطرق مباشرة وغير مباشرة، باستخدام سلطاتها المختلفة الأسرية منها والدينية والعُرفية والسياسية وكذا المعرفية، ولذلك فإن ثمة إذن " جانبٌ

[1]. عبد الله العروي، المرجع السابق، ص 5.

[2]. آرثر أيزبرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدأي للمفاهيم الرئيسية،ترجمة: وفاء إبراهيم رمضان بسطاويس،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، ط1، 2003، ص 103 .

[3]. حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا ، ص 14 .

وظيفيٌّ للإيديولوجية؛ فهي تخدم مصلحة الجماعات الحاكمة وتثبت وضع المجتمع . وتضلل تلك الجماعات التي لا تتحكم في موقفها، وإمكاناتها واهتماماتها الحقيقية " [1].

[1]. آرثر أيزبرجر ، النقد الثقافي تمهيد مبدأي للمفاهيم الرئيسية، ص 103 .

5. النَّسق الثقافي المضمر و فخ الجمالية :

تطرقنا فيما سبق إلى مفهوم النَّسق مروراً بمفهوم الثقافة، وسننتقل الآن إلى تحديد مفهوم النّسق الثقافي الذي هو في اعتقادنا مجرد تركيب لمفهومي النَّسق والثقافة، فهو لا يعدو عن كونه محض عناصر مترابطة، قائمة على التفاعل ومتمايزة فيما بينها، تخص كل المعارف والمعتقدات والفنون والعادات وكل المقدسات التي لها علاقة بالإنسان التي يحملها اكتساباً من مجتمعه وتظهر في نشاطاته ومواقفه وسلوكاته المختلفة، تمرر هذه الأنسجة الفكرية عبر مختلف الخطابات الأدبية الجمالية والجماهيرية، يسعى من خلالها دارس النقد الثقافي إلى الكشف عنها وإعادة النظر في النصوص السابقة واللاحقة باستخدام الوسائل المتاحة في أدبيات نقد ما بعد الحداثة .

ينطوي أي خطاب أدبي سردي على بعدين أساسيين أحدهما حاضر، ظاهر في شكله الغوي ماثل في بنيته السّطحية، والآخر مضمر خفي تحت بنية النّص العميقة، والسّرد في طبيعته قائم على خاصية نقل الأحداث المرتبطة بخاصية البوح أو الإفصاح التفصيلي لأحداث واقعية كانت أو متخيلة، يخضع لمسار زمني معين منطقي" وهو، أي السرد مهما تحوّل من الخطية المباشرة إلى الاسترجاع أو التقطيع أو الدائرية؛ فإنه لا يربك تلك الخطية التي تبقى آثارها ظاهرة في مسار الأحداث والذوات، بحيث أن القادر الغير متخصص يظل قادرًا بيسر أو عنت، على إعادة بناء الأحداث والقبض على مسارها الأصلي ومن تم لا يحدث ذلك إرباكًا في عملية التلقي"[1] أما الباحث في مجال الدراسات الثقافية فإنّه يسعى إلى كشف حيل الثقافة في تمرير هذه الأنساق عبر النُّصوص، وذلك من خلال اعتمادها شكلاً جديداً في قراءة النّصوص وهو القراءة النّسقية التي جاءت" لتعلن انسداد أنظمة القراءة السِّياقية، وترهل مشروعها النقدي" [2]، مما دفع بعض التيارات والاتجاهات إلى تقويض الوعي النقدي

[1]. عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السّردية المخاتِلة، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص 07.

[2]. أحمد يوسف، القراءة النّسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ص 30.

السياقي وتفكيك مركزيته، نذكر منها على سبيل المثال؛ تراث البنيوية، وتراث الشكلانيين الروس، النقد الجديد، تيارات الحداثة وما بعد الحداثة، نقد ما بعد الكولونيالية، النقد النسوي، وجهود التفكيكية..إلخ .

غالباً ما يكون النَّسق " ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة مقننة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً، و يستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللغوية "[1]، فالنّسق في شكله المضمر هو حيلة من حيل الثقافة، يتحرك وفق شروط أساسية وتحت الغطاء الجمالي الذي هو من أخطر الأشكال تسويقاً للنّسق وتمريره.

يذهب عبد الله الغذامي إلى أنَّ النّسق الثقافي يتحدد عبر وظيفة، يضيفها عبد الله الغذامي إلى وظائف التواصل الستة التي جاء بها "رومان جاكوبسون" في نظرية التواصل، وهي الوظيفة النّسقية، تتحقق هذه الوظيفة في حالات محددة خطها عبد الله الغذامي كما يلي: وذلك " حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناسخاً ناقضاً للظاهر"[2]، ويشترط الغذامي أن تكون هذه العملية ضمن نص واحد أو في حكم النّص الواحد أي أن ينتمي النّسقان إلى نص واحد، وأن يكون النّص جمالياً بحكم أن الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها ذلك بأنّ " الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئاً آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلّا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي على التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع "[3] ، والشرط الآخر أن يكون جماهيرياً و يحضى بمقروئية عريضة، وذلك ليكون بإمكاننا اختبار مدى خطورة هذا النّسق وفاعليته، وإذا توفرت هذه الشروط حسب عبد الله الغذامي تتحقق هذه الوظيفة النّسقية، التي هي لحظة من لحظات النّقد الثقافي ووسيلة تسهل على دارس الثقافة عملية كشف أنساقها .

[1]. عبد الله مُحَّد الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 79.
[2]. عبد الله الغذامي، المرجع نفسه، ص 77
[3]. عبد الله الغذامي و عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي؟ أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، 2003،ص 30

والنّسق بوصفه دلالة مضمرة في النّصوص الجمالية السّردية وغير السّردية، ليس نتاج دلالة فكرية للمؤلف، بل هو أبعد من ذلك إذ هو نظام فكري وثقافي تشكّل جوهره الدّاخلي عبر مخزون تراكمي واحد وفي مراحل متغيرة من التاريخ الثقافي لهذه النّصوص، فهو دلالة " منغرسة في الخطاب، مؤلفها الثقافة مستهلكوها جماهير اللغة من كتّاب وقرّاء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنّساء مع الرّجال والمهمّش مع المسوّد "[1]، أما النّسق الظاهر فهو سليل النّسق المضمر ونقيضه، وهو دليل عليه يلازمه ولا يغيب عنه، جلي وواضح في أبنية النّص ومعانيه، على خلاف النّسق المضمر، الذي يمتهن التخفي والتواري والانزواء داخل بنية النّص العميقة، وهو ذلك الشيء المسكوت عنه في النّص، والذي يسعى الناقد الثقافي إلى استنطاقه عبر وسائل النّقد الثقافي المتوفرة، ونلحظ هذا في توافقه السِّري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم "[2]، ويرى " دوغلاس كيلنر "أنّ النّسق المضمر عبارة عن نظام يتحكم في خياراتنا ومتعتنا حيث إننا نستمتع حياله وفق ما يسطره من مقاييس اجتماعية مثلما نمتنع عن ذلك وفقاً لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق منها" ولهذا نرى أناساً تضحكهم النّكث العنصرية، مثلما نرى آخرين يجدون متعة في مشاهدة مظاهر العنف والاغتصاب، وكل هذه أمور جرى تعلّمها واكتسابها "[3]، ويوافق "عبد الله الغذامي" " كيلنر" في هذا الطرح و يضيف أن في تراثنا الشعري القديم أنساقاً منغرسة ومتجذرة في كيان الثقافة العربية، أسهمت وبشكل كبير في إرساء بعض الأنساق الخبيثة واستفحالها وتمريرها عبر النّصوص الجمالية خاصة منها الشعرية إلى مختلف المؤسسات الاجتماعية، كنسق الفحولة والطاغية وغيرها من الأنساق التي كان للشاعر والقبيلة دور بارز وخطير في انتشارها .

[1]. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ، ص 79.
[2]. المرجع نفسه، ص 77 .
[3]. المرجع نفسه، ص 24 .

ثالثًا: النقد الثقافي المقارن و نقد الأنساق الثقافة :

إنَّ المتتبع للمشهد الأدبي والنقدي عبر محطاته المتعددة، يلحظ بجلاء أن أشكال تلقي النصوص والبحث في مكنوناتها وسبر أغوارها وامتلاك سبل تحليلها و تدارسها، تختلف وتتعدد بتعدد الاتجاهات والتيارات المهتمة بقراءة النصوص، وكذا باختلاف النظريات والأفكار التي تنطلق منها وتستند عليها هذه الاتجاهات، وذلك بغية تفكيكها وتحليل مضامينها، عبر التصورات الحديدة، المختلفة التي غالباً ما تقوم على أفكار وتصورات قديمة وتحل محلها، ليظهر بذلك وجه جديد واتجاه آخر في التحليل، يفرض بذلك مسلّماته، في محاولة منه إلى إثبات مشروعيته، والسعي إلى الإسهام في تطوير الدرس الأدبي والنقدي باكتشاف صور وطرائق جديدة في التعامل مع جميع أشكال الخطاب .

كما يرى بوضوح ذلك الارتباط بين مجموعة من المصطلحات على غرار؛ الأدب المقارن والنقد المقارن، النقد الثقافي المقارن، الدراسات الثقافية، النقد الثقافي، النقد الأدبي، فبالرغم من وجود فوارق بينها إما على مستوى النظرية أو على المستوى المنهج، إلَّا أنه لا وجود لحدود فاصلة ، لأن بينها مشتركات وارتباطات يصعب فصلها، ذلك " أنَّ مصطلح النقد الثقافي هو الجامع بينها " [1]. فما هو النقد الثقافي يا ترى ؟ وبم تميز مساره التاريخي ؟ وما هي أهم مرتكزاته النظرية و المنهجية ؟ وفيم تكمن أهميته ؟ وأين وصلت درجة الاهتمام والقبول به في المشهد النقدي العربي؟ .

[1]. عز الدين المناصرة، علم التناص و التلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 25 .

1. النقد الثقافي و الدراسات الثقافية :

من المعلوم أنَّ الأدب المقارن ظهر في أوروبا بالتحديد في فرنسا مند أكثر من قرن و نصف، وهو ذلك " الفن المنهجي الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثير، وتقريب الأدب في مجالات التعبير والمعرفة الأخرى، أو أيضاً الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، المتباعدة في الزمان والمكان أو المتقاربة ، شرط أن تعود غلى لغات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل وفهمها وتذوقها ."[1]، وارتبط الأدب المقارن أول الأمر أشد الارتباط بالمركزية الأوروبية، وظل هذا العلم ينهل من العلوم الإنسانية الأخرى، لتنتقل بعد ذلك هذه المركزية إلى أمريكا، كما ارتبطت أيضاً بالشكلانية الروسية، ليصبح ما تبقى من العالم خارج هذه المركزية، ونظراً لتهميش آداب بعض القارات والاهتمام بالآداب الأمريكية والأوروبية والروسية والاحتفاء بها دون غيرها، ظهرت أصوات مناهضة لتلك العنصرية التي ينتهجها الأدب المقارن من أمثال الفرنسي رينيه ايتامبل (René Etiemble)الذي " أطلق صرخته حول (عنصرية الأدب المقارن) عام 1963، حيث طالب بالخروج من هذه المركزيات نحو (العالم البوذي ، والعالم الإفريقي و العالم العربي) ... "[2]، والاهتمام بآداب كل القارات على حد سواء، والكف عن الاهتمام بآداب المركزيات ووصفها بالآداب الراقية والرائعة والخالدة وغيرها من الأوصاف دون دراسة الآداب الأخرى.

[1]. هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 18 .

[2]. عز الدين المناصرة، علم التناص و التلاص ، ص 29 .

أ . النقد الثقافي :

يعد مصطلح النقد الثقافي من المصطلحات التي رافقت مسار الدراسات الأدبية المقارنة التي أوجدتها بيئة ما بعد الحداثة وكذا دراسات ما بعد الكولونيالية، وقد ولد مصطلح النقد الثقافي وترعرع في حضن الدراسات الثقافية التي ظهرت في بريطانيا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تم الترويج لمشروع الدراسات الثقافية، " من خلال برنامج تعليم الكبار ورفض النظام التعليمي السائد المتصلب الذي كان يعبر عن مجتمع طبقي متنازع عليه من قبل الحكومات الاشتراكية في ذلك الوقت، وسرعان ما اتخذت الدراسات الثقافية شكل الدفاع والتعبير عن الثقافة غير المكرسة، وهي الثقافة الشعبية من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى "[1] ولا يكاد يخفى على أحد أنّ " هناك أوجه تشابه عديدة بين الدراسات الثقافية في التسعينات وبين الأدب المقارن في القرن الماضي(العشرين)، فكلاهما محاولات بينية يقوم بها دارسون يحاولون مجابهة عالم سريع التحول تكون فيه الأفكار حول الثقافة واللغة والأمة والتاريخ والهوية في عملية تغير مستمر " [2]، وبما أننا لا نسعى هنا لإبراز التشابه بين الأدب المقارن والدراسات الثقافية، فإنه لا يمكننا أن نخوض في هذا المضمار، وإنما نسعى لتوضيح ذلك الاختلاف بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي .

ظهرت محاولات جادة للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي الحديث وظهرت معها إشكالات عديدة، فهو لا يعدو أن يكون إشكالاً مركباً من مجموعة من الخلافات التي نشبت بين أنصاره والمرحبين بأفكاره ورؤاه وبين المشككين في جدواه ومشروعيته وكذا إمكانية إحلاله مكان أضرب النقد الأخرى كالنقد الأدبي والفني والفلسفي، " والنقد الثقافي نشاط وليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته "[3] وهذا يرجع ربما إلى اتصاله بأشكال الثقافة المتنوعة والتي تتنوع أشكالها ومفاهيمها من مجتمع إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى ، حتى إن الدراسات التي قامت في هذا

[1]. جون باتنز، الدراسات الثقافية التاريخ المادة المنهج و الأهداف، ترجمة: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، العدد 99، ربيع 2017، ص 236.
[2]. سليم حيولة و آخرون، العين الثالثة، تطبيقات في النقد الثقافي و مابعد الكولونيالي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018 ، ص 16 .
[3]. آرثر أيزبرجر، النقد الثقافي، ص 30 .

المجال كانت قد استندت على العديد من النظريات النقدية والفلسفية والسوسيولوجية مما يصعب حصره في مجال واحد لتعدد مشاربه واهتماماته .

ومصطلح النقد الثقافي هو ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي(cultural criticism) وهو لا يزيد عن كونه نتيجة ذلك التفاعل بين الدراسات النقدية العربية الحديثة ونظيرتها الغربية، وهو استجابة منهجية لتلك المتغيرات التي رافقت الإنتاج الأدبي والفكري والثقافي في العالم العربي، ويشير عبد النبي اصطيف إلى أن الكثير من دارسي الثقافة في بريطانيا كانوا لا يفرقون بين المصطلحين يقصد _ النقد الثقافي والدراسات الثقافية _ وكثيراً ما يدلّان على أنهما شيء و احد والحقيقة أنّ النقد الثقافي نشاط " يشير إلى تحليل الأدب _ بما في ذلك الأدب الشعبي popular literature _ وأشكال الفن الأخرى _ بما فيها الرسم والعمارة والنحت والرقص والموسيقى والمسرح والفن السابع وفن الرسوم المتحركة _ ضمن سياقاتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية " [1]، ومن هنا يظهر لنا وبجلاء مدى شساعة مجال النقد الثقافي وتشعب ميادينه ، أما " مصطلح الدراسات الثقافية فإنه يشير إلى الدراسة المتداخلة المعارف (interdisciplinary) للظواهر الثقافية المعاصرة، التي تعني أساساً بالصلات المتبادلة بين إنشاءات إنسانية متنوعة ."[2]

ارتبط مفهوم النقد الثقافي بمدرستين أساسيتين اشتهرتا بريادتهما في مجال الدراسات الثقافية هما : مدرسة فرانكفورت في ألمانيا ، التي قامت على تلك الدراسات والأفكار التي جاء بها النقاد والثقافيين أمثال : (هوركهايمر، ماركيوز، أريك فروم، والتر بن يامين وهابرماس ..)، حيث عملوا على تطوير الفكر الماركسي الهيجلي كما استفادوا من مدرسة التحليل النفسي، بالإضافة إلى مدرسة برمنجهام في بريطانيا التي طورت مجال الدراسات الثقافية باستخدام أساليب التحليل المختلفة، من وسائل الاتصال الجماهيري، والثقافات الفرعية، والعرق، كما

[1] عبد النبي اصطيف، ما النقد الثقافي؟ و لماذا ؟، مجلة فصول، العدد 99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2017، ص 22.
[2]. المرجع نفسه ، ص 22.

يحصر مجال النقد الثقافي في نقد الأساطير ونقد قضايا الأصولية الدينية تفكيكياً والتعرض لفكرة صراع الحضارات، ونقد كل الأفكار والقضايا المستجدة في الساحة الفكرية العالمية، سياسية كانت أو اجتماعية مثل : قضايا المرأة و الهوية والعنف والإرهاب والتطرف والسلطة، وقضية الأنا والآخر التي تفرزها الأحداث السياسية والمجتمعية العالمية في حراكها المستمر ...إلخ، معتمداً في ذلك بشكل واضح على التاريخ والفلسفة والنقد الأدبي وعلم الاجتماع وما توفر من التراث الفكري الأوروبي المعاصر، كأعمال البنيويين أمثال لويس ألتوسير ورولان بارث .. إلخ ، حيث صار " ينظر إلى الثقافات الجماهيرية بوصفها، الموقع الذي تلجأ إليه الجماعات المهمّشة والمستضعفة في المجتمع، في مقاومتها للجماعات القوية المسيطرة، والتفاوض لتحسين ظروفها ".[1] ومع ذلك فقد وجه لمدرسة برمنجهام في مجال الدراسات الثقافية الكثير من النقد وذلك لفقرها النظري وتركيزها على العوامل المادية خاصة ما يصطلح عليه بالمادية الثقافية .

ويعدد لنا " آرثر أيزابرجر" في كتابه النقد الثقافي، جغرافيا البلدان وأهم الأعلام الذين كان لهم أثر واضح في مسار النقد الثقافي، وهي كالآتي : فرنسا مع أعمال (رولان بارث، كلود ليفي ستراوس، ميشيل فوكو، ألتوسير، و جاك لاكان، وجاك ديريدا...)، وروسيا من خلال أعمال (باختين وفلاديمير بروب، و يوري لوتمان ، و شكلوفيسكي ...)، وكذلك ألمانيا متمثلة في أعمال (كارل ماركس، يورغين هابرماس، هانز جورج غادامير...)، وروجيير شارمان ورومان ياكوبسون و غيرهم من الولايات المتحدة الأمريكية، إضافةً إلى أنطونيو جرامشي وأمبورتو إيكو ... من إيطاليا [2]، كل هؤلاء كان لهم دور بارز في توجيه مسار النقد الثقافي من خلال أعمالهم وأفكارهم ورؤاهم التي تصب دائما في مجال نقد الفكر والثقافة والأدب.

[1]. عز الدين المناصرة ، علم التناص و التلاص ، ص 23 .

[2]. ينظر آرثر أيزابرجر ، النقد الثقافي ، ص 35 ، 36 .

ولعلَّ أهم النظريات التي أثّرت في تاريخ النقد الثقافي ومسيرته، نظرية جاك ديريدا التفكيكية، التي تقوم على هدم وتقويض وتفكيك وتشتيت المعنى، التي يعتمدها منهج النقد الثقافي من أجل الكشف على الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات، سواء كانت تلك الأنساق مهمشة أو مهيمنة، ووضعها في سياقها المرجعي ، كما تدخل الأشكال الثقافية المتعددة ضمن اهتمامات النقد الثقافي حيث يكون بمقدوره " أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضاً التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط، والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يفسر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية)".[1] مما أوقع النقد الثقافي في العديد من المشكلات أهمها غموض لغته التي تتجلى في مفاهيمه ومصطلحاته الفلسفية المستخدمة في النقد و التحليل و التفسير التي تصل في بعض الأحيان إلى حد الإبهام وهذا يرجع كما أشرنا سابقاً إلى تعدد مشارب هذا المنجز الفكري،كيف لا وقد استندت الدراسات الثقافية التي تبنت هذا التناول الجديد للأدب على التيارات النقدية المختلفة على غرار تيارات ما بعد الحداثة التي ظهرت في أوروبا وتشكلت داخل منظومات فكرية أهمها ما بعد الماركسية ، التاريخانية الجديدة ، والنقد الكولونيالي والنقد النِّسوي الذي يدافع عن كينونة التأنيث في مقابل سلطة الذكورة ، مما جعل من النقد الثقافي نقدًا إيديولوجيًا فكريًا و عقائديًا، غايته الأسمى هي الكشف عن العيوب النَّسقية التي توجد في ثقافات الشعوب وسلوكاتهم الفكرية ومحاولة تصويبها بعيداً عن الخصائص الجمالية والفنية في الخطاب، التي تعد من أهم الوسائل المستخدمة في تمرير الأفكار، وهذا ما أدى إلى إغراق النقد الثقافي في التجريد والفلسفة ، مما دفع بالبعض إلى الابتعاد عن مؤلفاته لما تحتويه من غموض وافتقارها إلى منهج موحد وواضح في التحليل .

إنَّ مجال النقد الثقافي يتحدد بدرجة أولى في الكشف عن الأنساق المضمرة والتفتيش عنها ضمن تلك الخطابات المشحونة إيديولوجياً، فهو يعمل على " تحريك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف على الأنساق وتعرية الخطابات

[1]. آرثر أيزبرجر، المرجع السابق، ص 30 .

المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة "[1] أو بالأحرى هو ربط الخطاب الأدبي بسياقه الثقافي المضمر (غير المعلن) ، فهو لا يتعامل مع النصوص الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحضارية، فكل هذا يتعسر على النقد الأدبي تتبعه والكشف عليه، مما دفع ببعض الباحثين في هذا الشأن إلى القول بأن النقد الأدبي غير قادر على احتوائه، حيث يقول الدكتور عبد الله الغدامي " وبما أنَّ النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه "[2]، ويقر الباحث عبد النبي اصطيف بهذا الرأي في جوابه عن سؤال : لماذا النقد الثقافي ؟ وهل هناك حاجة عربية إليه ؟ مجيباً بأن الحاجة إلى النقد الثقافي هي بمثابة " استجابة منهجية طبيعية للمتغيرات التي شهدتها عملية الإنتاج الأدبي والثقافي في المجتمعات العربية المعاصرة التي تتطلب صنفاً آخر من النقد غير النقد الأدبي وهذا الصنف هو النقد الثقافي ".[3]، لكن مع الإبقاء على النقد الأدبي بالإضافة إلى النقد الثقافي، فالنقد الأدبي لم يعد قادراً وحده على احتواء ما يرمي إليه هذا الكم من القضايا الذي ينطوي بدوره على مشاريع فكرية أسهمت في إنتاجها جوانب عديدة.

ب.الدراسات الثقافية :

ازدهرت الدراسات الثقافية في بداية الستينيات، حيث طوَّرت العديد من المقاربات في دراسة الثقافة، من خلال اهتمامها بالتأثيرات السياسية والإيديولوجية والاجتماعية، والتاريخية لاسيما في العلاقة بين الثقافة والسلطة، كما ركزت اهتمامها على تلك الجوانب من الثقافة التي أخرجتها العلوم الإنسانية الأخرى من دائرة اهتمامها ، كما جعلت الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام وغيرها من اهتماماتها، مما أهلها لأن تكون حقلاً عالمياً في نهاية الستينات.

[1]. عبد الله مُحَّد الغدامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 08 .

[2]. عبد الله مُحَّد ةالغذامي، المرجع نفسه ، ص 15 .

[3]. عبد النبي اصطيف ، ما النقد الثقافي ؟ و لماذا ؟، مجلة فصول، العدد 99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2017 ، ص 17.

وترجع جذور الدراسات الثقافية إلى بريطانيا، حيث كانت في بدايتها مسألة سياسية، ترتبط بالعلاقات الطبقية في القرن التاسع عشر، فظهرت هذه الدراسات كرد فعل على تلك المعايير المنتهجة في انتقاء وتصنيف التراث الرسمي والمعتمد في بريطانيا ، مثال ذلك منهج "ليفز" النقدي في "عملية تشكيل التراث الأدبي المعتمد التي يتم فيه تحديد نصوص بعينها باعتبارها عظيمة وأخرى دون المستوى ... كان تشكيل الأدب الإنجليزي المعتمد نتاجاً لآليات السلطة التي استلزمت استبعاد مجموعات معينة من الكتاب مثل كتابات الطبقة العاملة ومعظم كتابات المرأة وكتابات الملونين والروايات الشعبية "[1]، ثم تأتي فترة ما بعد الحرب العالمية بالخير على الدراسات الثقافية البريطانية من خلال أعمال بعض الباحثين في ميادين الثقافة والأدب والفكر ، من أمثال ريتشارد هوجارت، وريموند ويليامز، وستيوارت هول _ هذا الأخير الذي اعتمد عليه كرئيس لجامعة برمنجهام في فترة من الفترات_ الذين نادوا بتوسيع مجال النصوص المدروسة ونادوا بأحقية أعمال الطبقة العاملة في الدراسة، وكذا الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام .. إلخ . إضافةً إلى استعادة تفسير الأشكال القديمة لثقافة الطبقة العاملة، التي أصبحت عرضةً للاندثار من جراء تطور وسائل الإعلام الجماهيري وانتشار السينما والتلفزيون .

وكان لكتابي " ريموند و ويليامز (الثقافة و المجتمع 1958) و (الثورة الطويلة 1961) من بين العوامل التي أثَّرت تأثيراً عميقاً في الدراسات الثقافية بجامعة برمنجهام في أواخر الستينات وبداية السبعينات، ومثلت بدايات جديدة في دراسة الثقافة في سياق اجتماعي وإيديولوجي أوسع ... " [2]. وبالتالي اتخذت الدراسات الثقافية مع هؤلاء من جميع أشكال الثقافة موضوعاً لها، عكس ما كان ينتهجه الأدب الإنجليزي في السابق، حيث كان يركز في دراساته على تراث محدد من الأدب يطلق علية الأدب " العظيم " أو الأدب السامي، الذي يمثل في غالبيته كتابات الطبقة النبيلة أو النخبة وأبناء الأثرياء، مهملاً أدب الطبقة العاملة والبسيطة .

[1]. ك . نلووف و آخرون ،موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي ، القرن العشرون المداخل التاريخية الفلسفة النفسية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2005 ص 241 .

[2]. المرجع نفسه ،ص 246 .

وفي مطلع السبعينات لم تكتف الدراسات الثقافية في جامعة برمنجهام بالسياقات الاجتماعية فحسب، بل شملت مجالًا أوسع من النظريات والمنظّرين فاعتمدت على ما أفرزته السيميولوجيا والماركسية والنسوية ومدرسة التحليل النفسي ونظريات ما بعد البنيوية وما بعد الكولونيالية ، ثم كان من أهم العوامل التي أدت إلى تطور الدراسات الثقافية البريطانية " ما خضعت له الدراسات الثقافية البريطانية من تطورات مضت بها من مرحلة النزعة الثقافية culturalism في عقد الستينات التي تم فيها الربط الوثيق بين الثقافة والمجتمع، إلى مرحلة النزعة البنيوية structuralisme التي سادتها الخلطة الماركسية البنيوية أو البنيوية الماركسية ، ولا سيما أفكار ليو ألتوسير، وأنطونيو غرامتشي وغيرهما إلى مرحلة النزعة ما بعد البنيوية post_ structuralism والمادية الثقافية اللتين سادتا الدرس الثقافي مند عقد الثمانينات "[1]، مما أسهم في إعادة إنتاج الثقافة في بريطانيا والتعريف بها على نطاق أوسع من خلال تسويقها إلى القراء في جميع أنحاء العالم.

إنَّ تواشج الدراسات الثقافية مع نظرية الأدب قد أنتجت ما يسمى بفكرة " رأس المال الثقافي " التي جاء بها بيير بورديو في نظريته،" التي طورها من خلال دراسة نظام التعلم الفرنسي، إذ يذهب إلى أن التعلم يتعلق باكتساب رأس مال ثقافي محدد طبقياً بقدر ما يتعلق باكتساب المعرفة "[2]، وهكذا تراجعت الممارسة النقدية الأدبية التي دعا إليها " ف . ر . ليفز " و " ك. د . ليفز " وبعض نقاد الماركسية إضافة إلى رواد مدرسة فرانكفورت، شيئاً فشيئاً في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، تلك الممارسة النقدية التي اتسمت بالقلق بشأن ما اعتبروه أثراً مدمراً للثقافة الجماهيرية، ليحل محله نمط جديد من الدراسات الأدبية، أقل نزوعاً إلى التقليدية، تسعى إلى ترسيخ أنماط جديدة في التحليل وإنتاج الكتابة، وتبادلها وقراءتها والتعريف بها، مما جعل الدراسات الأدبية مهددةً بأن تصبح جزءاً من ذلك المشروع الفكري الممتد عبر المجالات الثقافية والفكرية والأدبية، الذي يصطلح عليه اسم الدراسات الثقافية ،

[1]. عبد النبي اصطيف، ما النقد الثقافي؟ و لماذا؟، مجلة فصول، العدد 99، ص 21.

[2]. ك . نلووف و آخرون ،موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي ، القرن العشرون المداخل التاريخية الفلسفة النفسية، ص 251 .

وذلك بتجاوزها حدود حقل معرفي واحد ما أمكنها من تبني وجهات نظر مختلفة، فهي لا تقف عند حدود الأدبي أو التاريخي فحسب بل تمتد إلى السيميائيات والتفكيكية والأنثروبولوجيا الثقافية والإثنوغرافيا، والتحليل النفسي... مما يساعدها على الاستعانة بمختلف العلوم والمعارف، وبعد ذلك وبناءً على هذا تبنى العديد من الدارسين منهج النقد الثقافي وجعلوا الكشف عن الأنساق الثقافية الاستعمارية في الأدب الغربي من أولوياتهم ، فظهر كتاب "الاستشراق" و"الثقافة و الإمبريالية" لإدوارد سعيد، وكتاب "موقع الثقافة" لهومي بابا الذي يهتم بالدراسات ما بعد الكولونيالية، وغيرها من المؤلفات التي تتطرق إلى علاقة الثقافات بعضها ببعض ، وكذا أشكال الهيمنة التي تفرضها بعض الثقافات على ثقافات أخرى.

وليست الدراسات الثقافية وليدة البيئة الأوروبية فحسب فقد ظهرت في أمريكا أيضاً محاولات جادة تدخل ضمن الدراسات الثقافية، وتختلف هذه المحاولات الأمريكية على نظيرتها البريطانية في العديد من النقاط" فهي تهتم بالدراسات السياسية للمجتمعات، ودراسة الأقليات والهويات، هذه الدراسات التي تقع في مركز الاهتمام النقدي _ وذلك أكثر من الاهتمام الخاضع تقريباً للرقابة _ بالطبقة والصراع الاجتماعي في الثقافة وحولها "[1]. وقد اهتمت الدراسات الثقافية الأمريكية بتلك الدراسات النسوية والعرقية واهتمت بقضايا جديدة مثل المثلية الجنسية ودراسة الجندر والهيمنة الذكورية، وأصبح تراجع مجال الدراسات الثقافية في أمريكا واضحاً، كما جرى الحال مع سابقتها الدراسات الأدبية لتحل محلها الدراسات البصرية، فلا ينكر أحد الصوت الواضح لنقاد الدراسات الثقافية لكن في المقابل" لا يتردد بعضهم الآخر في إعلان إفلاس مشروع الدراسات الثقافية بأكمله. في حين تتمثل الدينامية الكبيرة في الدراسات النقدية الآن في إطار الدراسات البصرية "[2]، والحقيقة أنّ هذا الرأي القائل بانحصار الدراسات الثقافية لصالح الدراسات البصرية يشبه ما جاء به أصحاب النقد الثقافي في نظرتهم إلى النّقد الأدبي

[1]. جون بانتز، الدراسات الثقافية، ترجمة: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، العدد 99، ص 236.
[2]. المرجع نفسه، ص 237 .

وإقرارهم بأنَّ عهده قد ولّى والحقيقة أن الاحتفاء بالدراسات النقدية الأدبية لا يزال قائمًا، ولا يمكن للدراسات النقدية الثقافية أن تزيحه أو أن تحد من دوره وقيمته كمنهج للتعاطي مع النصوص الأدبية ودراستها.

2 . النقد الثقافي عند العرب :

ظهر في الساحة العربية مجموعة من المؤلفات التي تدخل في صميم النقد الثقافي التي كانت بمثابة استجابة منهجية لتلك التغيرات التي شهدها العالم العربي من خلال عملية الإنتاج الأدبي والثقافي التي صاحبتها حالة من الانفتاح على الفكر العالمي خاصة الفكر الأوروبي، الذي لعبت فيه الترجمة دوراً جوهرياً ، ولما كانت الغاية دائماً تبرر الوسيلة تطلَّب الأمر نوعاً آخر من النقد غير النقد الأدبي وهو النقد الثقافي .

المتتبع لمسار النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي الحديث سينتبه لا محالة، إلى تلك الخلافات التي دارت حول جدوى هذا النقد في مقاربة النصوص الأدبية وغير الأدبية، وسيلاحظ حتماً ذلك الجدل الذي قام حول إمكانية إحلاله محل النقد الأدبي، في الأخير سيخلص حتماً إلى أنَّ النقد الثقافي ليس أكثر من نشاط فكري تتجسد وظيفته داخل نظام لغوي معين، وتمتد بشكل متشعب عبر جوانب الثقافة المتعددة .

ظهرت في العالم العربي تماشياً مع الصيرورة التي اقتضتها حاجة الدراسات الأدبية والفكرية الحديثة إلى النقد الثقافي، مجموعة من المؤلفات في مجال النقد الثقافي المقارن، وجعلت من الثقافة العربية ومشكلاتها أرضاً خصبةً لميلاد عديد الأفكار حتى أن هناك من عاد إلى التراث الثقافي والأدبي العربي ووقف على مواطن لم يقف عنها النقد الأدبي، وذلك لاختلافهما في طبيعة المقاربة، وقدّم من خلالها أفكاراً ذات قيمة علمية ومنهجية في دراسة تراث الأمة العربية، وهذا ما نراه في كتاب النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية للدكتور عبد الله مُحَّد الغدامي الذي صدر سنة 2000، ثم كتابه الآخر بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ الذي نشر سنة 2004، وكتاب جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجاً ليوسف عليمات الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت سنة 2004 . أما كتاب ادوارد سعيد الموسوم بالثقافة والإمبريالية الذي صدر سنة 1993 وترجم إلى العربية سنة 1997، فقد شكل قطيعة معرفية في مجال الدراسات الثقافية والفكرية،

وإضافةً إلى كتاب النقد الثقافي المقارن للدكتور عز الدين المناصرة 2005، وكتاب النقد الثقافي المقارن لحفناوي بعلي 2007 وغيرها من المؤلفات التي استطاعت أن تلامس شغاف المهتمين بالنقد الثقافي في العالم العربي.

3. النقد الثقافي عند عبد الله مُحَّد الغذامي :

يعلن عبد الله مُحَّد الغذامي في كتابه " النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية " ريادته في التأصيل للنقد الثقافي في العالم العربي، رافضاً أن تدخل تلك المحاولات السابقة من الممارسات النقدية الثقافية العربية للباحثين العرب في مجال النقد الثقافي وأن تلك المقاربات السابقة التي طبقت مناهج النقد الغربي على الأعمال الأدبية والشعرية العربية لا تعدو عن كونها نقداً للثقافة ، فهو يرى أنَّه " ومن الضروري هنا أن نفرق بين مصطلحين، هما متمايزان بشرط الأبعاد النظرية، وهما نقد الثقافة، ومصطلح النقد الثقافي، وتحت مصطلح نقد الثقافة ظهرت أعمال كثيرة في مغرب الوطن ومشرقه، وعلى مدى القرن العشرين كله، غير أن النقد الثقافي ، بوصفه نظريةً وبوصفه منهجاً ومقولةً في الأنساق المضمرة والعمى الثقافي يأخذ لنفسه موقعاً يستمد وجوده من هذه، وتجب محاسبته والنظر إليه من هذه الزاوية "[1]، وهو بذلك لا يقبل أي محاولة للتأصيل في النقد الثقافي خارج المشروع الألسني والثقافي ، وفي كتاب عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف" نقد ثقافي أم نقد أدبي" يطرح سؤالاً : لماذا النقد الثقافي ؟، وهل في النقد الأدبي ما يعيبه حتى نبحث له عن بديل؟ ويجيب على سؤاله مشيرا إلى أن غاية النقد الأدبي العربي، ظلت حبيسة الغاية الموروثة عن الدراسات البلاغة، وهي لا تتعدى " البحث عن جمالية الجميل و الوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. ويكفي أن يكون النص جميلاً وبليغاً لكي يحتل الموقع الأعلى في سلم الذائقة الجماعية وفي هرم التمييز الذهني"[2] ، مشيراً إلى أن النقد الثقافي عاجز عن الكشف على ما وراء الجمال لأنه يفتقد إلى تلك الآليات والأسئلة التي باستطاعتها أن تزيل اللبس عما هو مضمر داخل النصوص،

[1]. حسين السماهيجي و آخرون، عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2003، ص 12 .
[2]. عبد الله الغذامي و عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص 18 .

فالنقد الأدبي حسب عبد الله الغذامي" لم يقف قط على أسئلة ما وراء الجمال وأسئلة العلاقة بين التذوق الجماعي لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالمكوِّن النَّسقي لثقافة الجماعة "[1] معيباً على النقد الأدبي إغراقه في دراسة ما هو جميل وبلاغي غافلاً عن تلك الأنساق التي تتخفى داخل الخطاب الأدبي تحت غطاء الجمالي والشعري.

فيما يدافع الباحث عبد النبي اصطيف عن الممارسة النقدية الأدبية ويرى بأنها لا تزال قادرة على احتواء ما أشار إليه الغذامي واعتبره خللاً ثقافياً في النقد الأدبي الذي يكمن في " عدم تمييزه بين الجمالي والمجازي من جهة، وبين العلامات النّسقية من جهة ثانية، واكتفاء الممارسة الأدبية بالتذوق الجمالي متعاميةً عن عيوب الخطاب ومشاكله النَّسقية "[2]، وأنَّ الدعوة إلى النقد الثقافي في العالم العربي الحديث والمعاصر، ليست مجرد افتتان بما وصلت إليه الدراسات الثقافية في العالم الغربي، ورأوا بأنه يملك كل حلول مشاكل النقد الأدبي العربي الحديث،" غافلين على أن هذا النقد الثقافي _ على أهمية ما حققه من انجازات _ لم يبلغ دور النقد الأدبي في المجتمعات الغربية وغير الغربية التي ازدهر فيها ... وهو لا يزال يقوم بالكثير من الوظائف التي يود دعاة النقد الثقافي في الوطن العربي أن يسندوها إلى النقد الثقافي "[3] ، ويواصل الغذامي في دعواه لموت النقد الأدبي ووصوله إلى مرحلة التقاعد حسب تعبيره، وأن الحل الوحيد والأمثل لدراسة خطاباتنا وتشريح واقعها الثقافي، يكمن في اعتماد النقد الثقافي كشكل جديد في المقاربة، معلناً عن موقف اندفاعي كما وصفه الدكتور عبد النبي اصطيف، ونظرة جديدة لم ينظر بها أحد للنقد الأدبي العربي قبله، وبطرح جريء للغاية، ليقول" لقد صار الأدب والنقد الأدبي اللذان نعهدهما من قبل طللين و الوقوف عليهما هو وقوف على الأطلال . ومن هنا تأتي حتمية التغيير وتبديل التصور "[4]، ويرد عبد النبي اصطيف عن دعواه هذه ، بأسئلة قوية تدعو للتفكر " ولكن هل للمعرفة والعلم حدود يبلغها أي منا ؟ ومن

[1]. عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، المرجع السابق، ص 18 .
[2]. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 274.
[3]. عبد الله الغدامي و عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي ام نقد أدبي؟ ، ص 69.
[4]. عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، المرجع نفسه، ص 154.

يحدد أن علماً ما قد تشبع فبلغ درجة النضج ؟ وأن ثمة فسحة لتطويره وفرصة لتقدمه ومجالًا لبلوغه أفاقاً أبعد وأرحب "[1]، ومن هنا يمكن أن نستنتج بأن النقد الثقافي لا يغني أبداً عن النقد الأدبي، وأن النقد الثقافي يمكن أن يستفيد مما جاء به النقد الأدبي العربي وينطلق منه، فلا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر .

يعود بنا عبد الله الغذامي في حديثه عن ضرورة إحلال النقد الثقافي مكان النقد الأدبي، لأن هذا الأخير لم يعد بقادر على كشف ألاعيب الثقافة وأساليبها الماكرة في تمرير الأفكار إلى عمق التراث العربي، وبالضبط إلى ديوان العرب ومنبع هويتهم، إلى الشعر القديم وكيف أسهم في إنتاج نسقين ثقافيين خطرين وهما ما يسميه باختراع " الفحل" واستفحال " الطاغية " ، مثل هذه الأنساق التي تتخفى داخل الخطاب الشعري وتتوسل بالجمالية التي تعد أخطر وسيلة حسبه لتمرير الأنساق الهدامة،" ونحن لو تمعنا في (ديوان العرب) بناء على مفهومنا حول الأنساق المضمرة، لوجدنا أن الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات "[2]، حيث أعطى مثالاً لفترات ازدهار الشعر العربي عبر العصور بدءاً بالعصر الجاهلي مع فحول الشعراء، " وهذه هي الحال مع عمر بن كلثوم المتباهي بالظلم والتسلط إلى زهير بن أبي سلمى الحكيم الذي يقول إن من لا يظلم الناس يظلم "[3]، مروراً بالعصر العباسي، وتميزه بظهور شعراء البلاط ومدح الملوك والأمراء، وعندما نقول العصر العباسي لا شك أنه لا يتبادر إلى أذهاننا إلّا تلك القصائد التي نسجها المتنبي وأبدع في مدحه لسيف الدولة، يتساءل عبد الله الغذامي " هل في ثقافتنا علّة أو علل نسقية تجعلها خطاباً منافقاً ومزيفاً، غير واقعي وغير عقلاني؟ وهل الشعراء مسئولون عن ذلك ؟

[1]. عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، المرجع السابق ، ص 180.

[2]. عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 87.

[3]. المرجع نفسه، ص 102.

وهل صورة الأنا الطاغية صيغة متجذرة وأصلية أم أنها اختراع شعري تسرب إلى سائر الخطابات السلوكية " [1]، هذه الأنا ترعرعت ونمت حسب الغذامي في أشكال الشعر المختلفة التي كانت معيارًا لفحولة الشاعر " إذا ما قلنا إن نص الهجاء هو النواة النَّسقية لنص المديح، وأخذنا في الاعتبار الأصل السحري للهجاء، من حيث هو خطاب عدواني يقوم على رغبة التدمير، فإن الشاعر قد وجد سلطة الثقافة عبر استغلال هذه القوة التأثيرية للخطاب وذلك لفرض الأنا المفردة الطاغية "[2]، ويرى الغذامي أن هذه الهيمنة النّسقية والشعرية لم تمر دون مقاومة، فقد كانت هناك أشكال من التصدي لهذه الأنساق لكن لم يحسن استغلالها و تطويرها، أطلق عليها " أنساق الرفض والمعارضة "[3] والمتمثلة في تلك الروايات المختلفة عن هؤلاء الشعراء وأشعارهم التي تختلف عن النص الأصلي الذي يعزز صورة الأنا المتعالية، وصولاً إلى العصر الحديث، الذي لا يزال حاملاً لتلك الأنساق، مشيراً إلى علامتين بارزتين ينطوي خطاب كل منهما على نسق عميق، يجعل من الجمال وسيلة يمرر من خلالها أفكاره، متمثلا في شعر أدونيسن الذي يكرس الفحولة ويعيد إحياء هذا النسق الخطير بعد أن جاءت بوادر أنساق معارضة لهذا النّسق " فالسياب من جهة، وأدونيس من جهة ثانية، هما علامتان على نسق وآخر، وبينهما اختلاف شاسع له دلالته النّسقية الخطيرة "[4] ، ويشير إلى نسق المعارضة لهذه العلامة الذي حاول حسبه كسر نسق " الفحولة " متمثلا في شعر نازك الملائكة وبدر شاكر السّياب، اللذان يعدان أول متمردين على نسق القصيدة العمودية، ومن تم ما تحمله القصيدة من أنساق مبطنة وخفية تعمل على تقويض نسق سابق وإرساء نسق لاحق يشتغل ضمن النظام الداخلي للنص، والحقيقة أنّه " وإن كان السّياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النّسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي

[1]. عبد الله الغذامي : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 94.
[2]. المرجع نفسه ، ص 314.
[3]. المرجع نفسه ، ص 89.
[4]. المرجع نفسه، ص 246.

بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة "[1] ومن هنا يلقي عبد الله الغذامي كل اللوم على الشعر العربي متهماً إياه بتكوين النّسق الثقافي العربي، فالشعر حسبه هو الفاعل الأخطر في تمرير تلك الأنساق تحت غطاء ما هو جمالي، في دعوة منه إلى تسليط الضوء على تلك العيوب النَّسقية الخطيرة، وما لها من دور في تكوين الشخصية العربية، وأنَّ الخلل " الثقافي في النقد الأدبي وفي الاستقبال الأدبي الخالص هو في عدم تمييزه بين الجمالي والمجازي من جهة، وبين العلامات الثقافية النّسقية من جهة ثانية .. وهذا ما يوجب قيام نقد ثقافي يعنى بعيوب الخطاب وما يختبئ وراء الجمالي إلّا غطاء تتقنع به الأنساق لتمرر هيمنتها على الذائقة العامة متوسلة بحراسها الفحول وأدونيس من أبرزهم ولا شك "[2]، وقضية المرأة و ثقافة الوهم كما سماها الغذامي خير دليل على أن الشعر العربي يبدع في نسج نسق " الفحولة " الهدام، فقد صرّح في مواضع عديدة بأنّ " المشروع برمته ينطلق مما يمكن تسميته بثقافة الفحولة التي ما يزال الكاتب يتابع تحليله لها ليستخلص بأن المجتمع العربي متشبع بثقافة وأد البنات وتغييب المرأة "[3]، وقد لاقى الغذامي نقداً لاذعاً جراء ما جاء به من أفكار.

ينطلق الغذامي في مقارباته للخطابات الشعرية منها والنثرية وطرح تساؤلاته الكبرى والجريئة والبحث في مقومات الهوية العربية، " وفق منهج يصح تسميته بما بعد الحداثة، أو الحداثة الجديدة، ويتلخص ذلك في الاعتقاد الراسخ بأن العالم في مجمله علامات يجب البحث عن أنساقها العامة وفلسفة ممارسة هذه الأنساق "[4]، وقد استفاد الغذامي في مشروعه النقدي من بنيوية رولان بارث، وشعرية جاكبسون، وتفكيكية جاك ديريدا التي ترجمها " بالتشريحية " والحقيقة أن تفكيكية ديريدا وتشريحية الغذامي بينهما برزخ لا يبغيان كما تفضل الدكتور يوسف

[1] . عبد الله الغذامي،المرجع السابق، الصفحة 246.

[2] . المرجع نفسه، ص 275.

[3] . ادريس بلمليح، الرؤية و المنهج لدى الغذامي، كتاب الرياض، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد 97،98، ديسمبر 2001_ جانفي 2002 ، ص 24 .

[4] . المرجع نفسه، ص 17.

وغليسي بالقول في تشريحية الغذامي[1]، وهذا راجع إلى عدة أسباب أهمها: أن الغذامي لديه نظرة سطحية لإستراتيجية التفكيك، ففي تعريفه للتفكيك يصفه بأنه عملية تقوم على هدم وإعادة تركيب للمعنى، في حين أن التفكيكية لا تقوم على إعادة التركيب، فهي دائماً ما تسعى إلى هدم المعنى وتغييبه ، ونظرة الغذامي هذه للتفكيكية كثيراً ما نراها في ثنايا كتبه ويصرح بها الغذامي في غير موضع .

يضيف الغذامي في عملية كشفه للأنساق عنصراً سابعاً على عناصر التواصل الستة التي وضعها ياكوبسون، الذي أطلق عليه اسم العنصر النَّسقي، هذا العنصر هو المولد حسب الغذامي للدلالة النّسقية لأن" حاجتنا للدلالة النّسقية هي لب القضية، إذ أن ما نعهده من دلالات لغوية لم تعد كافية لكشف كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي "[2]، فكل خطاب لغوي يخفي مضمراً نسقياً يتوسل بالمجاز والجمال ليؤسس قيمةً دلالية غير واضحة، وإضافة عبد الله الغذامي لهذا العنصر، شيء لا بدمنه لكشف هذه القيمة الدلالية، التي يعرّفها الغذامي بأنها : " قيمةً نحويةً و نصوصية مخبوءة في المضمر النّصي في الخطاب اللغوي "[3]، هذا الإجراء الذي يرفضه الدكتور عبد النبي اصطيف و يصفه بالغير" سليم ولا يبعث على القناعة بجدوى دعوة تحفزها الرغبة في دفع الأمور نحو المبالغة والإسراف و التطرف في عرض الوقائع "[4]، فإضافة عنصر سابع لعناصر التواصل التي جاء بها رومان جاكوبسون وفق ما أثمرته الندوات العلمية، في مختلف أنحاء العالم ومناقشتها من قبل كبار الباحثين، تمنع عبد الله الغذامي الباحث المغمور _ حسب عبد النبي اصطيف _ من أن يضع نفسه في مستوى ياكوبسون و يضيف شيئاً لنظريته التواصلية، فمثل هذه الأبحاث" لا يمكن لنا أن نضيف إليها ما نشاء ونحذف ما نشاء، وهذه مسألة ينبغي أن لا تغيب عن ناقد حصيف كالغذامي .. إن هذه النماذج حصيلة دراسات تطبيقية وميدانية وعملية، وهي نتاج

[1]. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، و منشورات الاختلاف، بيروت الجزائر، ط1، 2008، ص 356.

[2]. عبد الله الغذامي و عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 26.

[3]. المرجع نفسه، ص 27.

[4]. المرجع نفسه، ص 177.

تجارب واسعة يقوم بها ليختبر من خلالها نظرياته "[1]، وهذا ما أوقع الباحث عبد النبي اصطيف في تناقض من خلال سؤاله السابق الذي طرحه، ومن يحدد أنَّ علماً ما قد تشبع فبلغ درجة النضج ؟، الذي وجهه للغذامي في حديثة عن موت النقد الأدبي ودعوته لإحلال النقد الثقافي محله.

وعلى الرغم من أهمية هذه الممارسات النقدية التي جاء بها الغذامي، وما تحمله من أفكار ثرية طموحة ونبيلة، التي تسعى إلى تطوير الممارسة النقدية في المجتمعات العربية، إلاّ أن الكثير من الباحثين أجمعوا على أن ممارسته الثقافية لا يزال يكتنفها الكثير من الغموض إضافةً إلى أنها " تشتمل كذلك على ثغرات خطيرة لا يمكن للمرء أن يغض طرفه عنها لما تلحقه من ضعف في بناءه المغري في ظاهره والمؤسس في الحقيقة على رمال متحركة " [2]، وهذه الحالة من التوجس دائماً ما تظهر عن ميلاد شيء جديد لم يكن معروفاً من قبل، ولذلك فقد تجد الغذامي يتصدى إلى هذه الأشكال من النقد بشيء من الحكمة والصبر والعمل على تطوير مشروعه النقدي، حتى غدا " نسيجاً متفرداً للحوار بين الحضارات، فهو عالم تراثي ومعاصر في منهجه، أصيل وجريء في مقارباته، يتسع صدره لكل ما هو جديد ولا يتنازل عن ذرة من درات مقومات حضارته العربية الإسلامية "[3]، وهذا ما أهّله لامتلاك ناصية السّبق في مجال الدراسات الثقافية العربية، وإثراء ميدان النقد الثقافي العربي بعدة مؤلفات التي تعد مرجعاً للباحثين في هذا المضمار .

[1]. عبد الله الغذامي،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 193 .

[2]. المرجع نفسه ، ص 176.

[3]. ادريس بلمليح، الرؤية و المنهج لدى الغذامي، كتاب الرياض، الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي الناقد، ص 16 .

4 . الممارسة الثقافية عند يوسف عليمات:

ظلت الدراسات الثقافية العربية في مقاربتها للنص الإبداعي المترامية هنا وهناك تلهث خلف النسَّق الثقافي المضمر تحت بنية النص السّطحية، متوسلة مجموعة الأنساق الثقافية اللاواعية التي توصل إلى تلك التراكمات من الأفكار المضمرة تحت اسم الجمالية، التي عُدت المسئول الأول في توجيه التأويل النقدي لعلامات النص، مهملةً هذه الدراسات الدور الجمالي نفسه التي تلعبه الأنساق الثقافية، مما جعل هذه الدراسات أبعد عن ميدان النقد الأدبي وأقرب منه إلى التحليل الاجتماعي .

على طريقة عبد الله الغدامي يغوص بنا الدكتور يوسف عليمات، في عمق تراثنا العربي، وبالضبط يعود في مقاربته الثقافية إلى النص الشعري الجاهلي، من خلال كتابه: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، وبمنظور آخر وفي مقاربة تختلف نوعاً ما في نتائجها، عما خلص إليه عبد الله الغذامي في مؤلفاته التي سبق ذكرها، أحسن الباحث انتقاءه لتلك القصائد التي شملتها مقاربته، وكانت النصوص الجاهلية أرضاً خصبة لاحتضان مشروعه الثقافي، فعمد إلى دراسة شعر الصعاليك الذي يضمر أنساقاً جمة تحت تلك الصور الجمالية التي يبديها، فتناول بالدراسة قصائد عروة ابن الورد والشنفرى، وأبيات من معلقة عنترة ابن شداد إضافة إلى يائية المثقب العبدي .

أكّد الباحث يوسف عليمات أنّ النص الشعري القديم دائماً ما يخفي جدلية الفعل والفعل المضاد في أشكال مضمرة لمجموعة من المركزيات التي تمتهن التخفي في بنية النص " فالنص الشعري الجاهلي روَّاغ متمنع يبوح حيناً ويضمر أحياناً أخرى "[1]، ولا يتسنى لأي كان سبر أغوار النص الشعري القديم، لذلك لابد للقارئ من امتلاك كفاءة معرفية، وإلمام تام بخصائص النص الشعري الجاهلي، مع تبني نظرة ثاقبة وقراءة فاحصة، قصد إبراز تلك

[1]. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي _ الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، 2004، ص 53 .

الأبعاد من أشكال الصراع الإنساني التي تسوقها النصوص الشعرية القديمة، وخلص الباحث إلى أن النص الشعري الجاهلي يحمل جانباً من صوت الأنا وسلطتها " فالنص الشعري عند الصعاليك مثلاً، يتضمن في بنيته العميقة أنساقاً مضمرة تعلي من شأن الأنا، وتجعل من صانعها نسقاً مهيمناً على الرغم من ثانويته و هامشيته "[1] فالشاعر الصعلوك كان يمثل ذلك العنصر المهمّش و الثانوي، المنبوذ من طرف المجتمع في ذلك الوقت، فهو يسعى دائماً من خلال شعره إلى إبراز وجوده وأناه في مقابل الآخر المتمثل في المجتمع .

وفي استخدام الكاتب لأدوات التحليل الثقافي في محاورته للمضمر في رائية عروة ابن الورد وتائية الشنفرى، خلص الشاعر إلى أن الرائية والتائية تضمران " حالة من الصراع بين نسق ثابث ونسق متحول "[2]، فالنسق الثابث حسب عليمات هو تلك التقاليد والأعراف التي كانت تسود القبيلة، وأما النسق المتحول هي تلك القيم التي يتخذها الصعلوك بديلاً لقيم المجتمع، يؤمن بها هو وحده ويسعى لترسيخها ونشرها، فالظاهر في رائية عروة ابن الورد " هو عادلة تلوم زوجها وتحاول في إثنائه عن المغادرة والمخاطرة بالنفس في مجتمع قائم على منطق الغلبة، أما النسق المضمر هو أن العادل في هذا النص هو معادل نسقي لثقافة المجتمع الجاهلي في تعامله مع الخروج اللاواعي عن العرف في العادة؛ إنها ممثلة لدور الرقيب الاجتماعي ومحاولته ضبط الأحادي المتمرد على صوت المجموع "[3]، ولا يمكن أن ننسى هنا تلك الصورة التي سوّقها الأدب العربي عبر عصوره عن الشاعر الصعلوك التي تولى صناعتها المجتمع القبلي الجاهلي، على أنه ذلك الشخص المتمرد عن قيم المجتمع الخارج عن قانون الأعراف، وخلص من خلال هذا إلى أن النّسق المضمر في النص الشعري للصعلوك يتمثل في " محاولة الشاعر وقصيدته الواعية في خلخلة النسق القائم / صوت العادلة / المجتمع لبناء نسقه الذاتي عن طريق إسكات اللوم المتعالي بالأمر والفعل

[1]. يوسف عليمات، المرجع السابق، ص 53 .
[2]. المرجع نفسه، ص 58 .
[3]. المرجع نفسه ، ص 59 .

المتعاليين أيضاً (أقلّي عليّ اللوم ... ذريني و نفسي ... ذريني أطوف في البلاد) " [1]، وخلص الباحث إلى أن الرائية ، تحمل نسقاً أطلق عليه نسق الصّعلكة، متمثلا في صورة الصّعلوك المتملك لإرادة الفعل، في مواجهة الصعلوك الخامل المسلوب الإرادة وصورة العاذلة اللذان يسعيان إلى سلبه تلك الإرادة، فصورة الصّعلوك السلبي تقترن في الرائية " بصورة العاذلة في مفتتح النص، فكلاهما يعطِّل قواه خوفاً من مجابهة إشكالية الحياة .. فصورة العاذلة تشي بكثرة الكلام الذي لا يجدي من أجل إثبات الذات وديمومتها(قول فاعل ينتفي فيه الفعل) . وصورة الصعلوك السالب تعطي انطباعاً سالباً عن أنساق الصّعلكة عندما يتصف الصعلوك بالعجز والضعف والخمول "[2] ، وأنَّ نسق الصّعلكة حسب عليمات يظل تحققه رهيناً بتملك الصّعلوك لتلك الإرادة التي يواجه بها صورة الصعلوك الخامل و العاذلة .

ينبه عليمات في مقاربته لتائية الشنفرى أن نصوص عروة ابن الورد كانت بدايات لتشكّل نسق الصّعلكة، حيث كان فيها الصعلوك المتمرد هامشاً في مقابل المركز المتمثل في الزوجة / العاذلة، بينما تبين نصوص الشنفرى (التائية) عكس ذلك، فقد ترسّخ نسق الصّعلكة وأرسى تقاليده وأعرافه الخاصة، وأصبح بذلك مركزاً في مقابل الزوجة / العاذلة التي غدت متمردة وخارجة عليه في صورة هامش، في محاولة دائمة من هذا الهامش لاستعادة المكانة الأولى (المركز) " فالرّجل في النّسق الجديد يتحول إلى أم رءوم تحنو على المجموع المتوحد، وتحفظ كيانه وحياته، ومن هنا فإن استطراد الشنفرى في توصيف صورة الأم في نسق الصّعلكة يدلّ بطريقة إيحائية على وظيفة القائد / المسئول تجاه المجموع؛ حيث تنعدم التفرقة واللامساواة، ويندغم الواحد في الكل و الكل في الواحد، ونتيجة لهذا يحس الفرد العامل في إطار الجماعة بقيمته وتميزه، لاسيّما عندما يجعل من نفسه مرآة للآخر في

[1] . يوسف عليمات، المرجع السابق، ص 67 .
[2] . المرجع نفسه، ص 68 .

الفاعلية "[1]، لكن الشيء اللافت للانتباه في هذه الدراسة أن الباحث غيّب لنا أسباب استفحال نسق الصّعلكة، كما وقع في تناقض بيّن مفاده أن ما خرج الصعلوك لأجله من درء للظلم وأشكال التمييز الاجتماعي، وقع فيه هو نفسه، إذا أدى تصعلكه وسعيه في تحقيق وجوده وامتلاك حريته إلى ممارسة القتل والانتقام والإغارة على الممتلكات، " فالقتل / الدم مثّل بالنسبة إليه انبعاثًا للحياة، وتحقق الآمال للنفس البشرية الإنسانية حاضراً ومستقبلاً "[2] التي هي في مجملها أسباب خرج المتصعلك للتصدي إليها ومحاربتها.

5 . ادوارد سعيد و الدراسات الثقافية :

مثلت جهود ادوارد سعيد الثقافية قطيعة معرفية في العالمين الغربي والعربي، وذلك من خلال تلك الإضافات التي قدمها للدرس الثقافي العربي لاسيما في اهتمامه بالخطاب الكولونيالي وإدراجه كحقل من حقول الدراسات ما بعد الكولونيالية، واشتهر سعيد ببحوثه المستفيضة في الأدب المقارن، وكذا بتلك التعليقات والمواقف السياسية الحادة والمثيرة للجدل، فكان صوتاً ثقافياً لمن لا صوت لهم، كما اشتهر بنضاله ضد الهيمنة الغربية الثقافية على الشرق في كتاباته، وكان عضواً بارزاً في المجلس الوطني الفلسطيني، ومناضلاً مؤيداً لحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره، يعرض إدوارد سعيد برؤية مستفيضة كيف أثّر خطاب الاستشراق في توجه الثقافة الغربية، ومعرفتها الجيدة بالشرق، حتى أصبح أحد أهم أسباب تفوق الغرب مما أسهم في بسط نفوذ سلطتهم السياسية، وقد كان كتابه (الاستشراق : المفاهيم الغربية للشرق) ، أهم كتبه شهرةً على الصعيدين الغربي والعربي، قدّمه إدوارد سعيد في شكل رؤية تحليلية مترصداً تلك الأسباب التي دفعت الغرب لقراءة الشرق .

[1] . يوسف عليمات، المرجع السابق، ص 69 .

[2]. عمر زرفاوي، النقد الثقافي بين عبد الله الغذامي و يوسف عليمات، مجلة فصول، العدد 99، ربيع 2017، ص 136،137 .

عرّف ادوارد سعيد الاستشراق بأنه" نوع من الإسقاط الغربي على الشرق، وإرادة حكم الغرب للشرق "[1]، وكان هذا التعريف من أهم التعريفات التي جانبت حقيقة الاستشراق، وفضحت نية الغرب المبيّتة، وفي ذكره لأغراض كتابته للاستشراق يصرّح ادوارد سعيد قائلاً : " ومن أغراض هذا الكتاب توضيح الاستشراق وتحليله وتأمله باعتباره صورة من صور ممارسة القوة الثقافية "[2]، فالكتاب لا يزال صورة شاهدة على مشروع سعيد الفكري، عارضاً فيه جانباً من التفوق والهيمنة الأوروبية، وتلك النظرة العنصرية اتجاه الآخر الشرقي، مقترحاً مساءلة عميقة للثقافة الغربية، من خلال تحليله لخطابات الاستشراق المتمثلة فيما كتبه أولئك المستشرقون الذي يعرض لنا فيه سعيد وبإسهاب أمثلة عن تلك الرؤية الغربية للشرق،" فالاستشراق إذن هو معرفة الشرق التي تضع كل ما هو شرقي في قاعة الدرس، أو في المحكمة أو في السجن أو في الدليل المصور، بهدف الفحص الدقيق، أو الدرس، أو إصدار الأحكام، أو التأديب، أو تولي الحكم فيه "[3]، كل هذا في إجابة منه حول السبب الذي دفع بالغرب إلى البحث ودراسة الشرق ، أما عن أهداف الاستشراق فيصفها ادوارد سعيد بأنها " استعمارية وتبشيرية واستكشافية " [4]تارةً وهذا كان في بدايات الاستشراق الأولى ، أما الآن " فقد أصبح يطلق على المستشرقين لقب خبراء الشرق الأوسط الذين يقومون بتقديم الخدمات المباشرة لصنّاع القرار في الحلف الإسرائيلي الأمريكي وتزويدهم بالمادة البحثية المناسبة "[5]، وشرح إدوارد سعيد كيف أن الإسلام كان يمثل استفزازاً حقيقياً للغرب من جوانب عديدة، بفعل موقعه القريب جغرافياً وثقافياً من المسيحية، وكيف ضم كل ما جاء في اليهودية و المسيحية وأتى بالجديد، إضافةً إلى ما حققه عبر الفتوحات الإسلامية من النجاحات على جميع الأصعدة وأهمها على الصعيدين العسكري والسياسي، إضافة إلى أن الإسلام جاء باللغة العربية التي هي من فصيل العبرية، فهما ينتميان إلى

[1]. إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، النصوص الأخيرة، تر: أسعد الحسين، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، 2011، ص 11.
[2]. إدوارد سعيد، الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، تر : محمّد عناني، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2006، ص 97.
[3]. المرجع نفسه، ص 97.
[4]. ادوارد سعيد، خيانة المثقفين، ص 13 .
[5]. المرجع نفسه، الصفحة 13 .

اللغات السامية، كل هذا من شأنه أن يحدث ما أحدثه من تصادمات برزت في شكل ذلك الاختلاف بين الأنا والآخر أو ما يسمى بالمركز والهامش، ومن هنا يرى إدوارد سعيد أن المكون الثقافي هو عبارة عن مسرح لأنماط من الاشتباك بين قضايا عديدة سياسية وعقائدية، حيث أن " داخل كل ثقافة تولد ثقافة مغايرة ومضادة، وهو ما يطلق عليه الثقافة المضادة، وهو مصطلح أطلق حديثاً على أي ثقافة تحل محل الثقافة السائدة، فهي رد فعل طبيعي للمهمشين " [1]، ويحدد ادوارد سعيد العناصر المهمة التي أوجدت الاستشراق وأسست له التي تتمثل في " التوسع والمواجهة التاريخية، والعاطف والتصنيف .. ولولاها ما نشأ الاستشراق "[2]، في مساءلة تاريخية منه يقصد بالتوسع هنا؛ توسع الشرق وامتداده جغرافياً إلى أبعد النقاط حيث كان في تلك الفترة في أوج قوته، وأما فيما يخص المواجهة التاريخية، فيقصد بها شكل التعامل مع الثقافات الأخرى غير الأوروبية، و أما التعاطف فيقصد به ذلك التوحد الوجداني مع بعض الثقافات التي لا تنتمي لأوروبا، مما قهر عناد الذات اليهودية وأوجد ذلك الشكل من الاستقطاب، فيما يكون التصنيف ذلك التكاثر المنتظم في تصنيفات الجنس البشري، كل هذه العوامل دفعت الغرب إلى قراءة الشرق لمعرفة أسباب هيمنته وقوته، والاستشراق في حقيقته هو نقلة إدوارد سعيد الحاسمة نحو " تحليل العلاقات بين القوة والمعرفة، وأداء الخطاب الاستشراقي العام لوظيفة تعبوية وسياسة تخيلية خدمت السياسات الاستعمارية وشكلت جزءاً لا يتجزأ من مناخات صعود الإمبريالية " [3]، والحقيقة أن مساءلة إدوارد سعيد في الاستشراق، لا تدرج مفهومي الغرب والشرق كحقيقتين فعليتين في الواقع وإنما الشرق حسب ادوارد سعيد اختراع غربي أفرزه خطاب الاستشراق، بفعل الجغرافيا المتخيلة، وكذا بهدف إسقاط تلك الأقنعة الضرورية بين السلطة والمعرفة، مواصلاً صرف النظر عن تلك الاستجابات التي رافقت الهيمنة الغربية على دول العالم الثالث، متخذة من المقاومة المسلحة شكلاً من أشكال المواجهة لفرض حق تقرير المصير وتحقيق الاستقلال ،

[1]. إدوارد سعيد، الثقافة و الامبريالية، تر : كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت، ط3، 2004، ص 59.

[2]. ادوارد سعيد، الاستشراق ، ص 207.

[3]. ادوارد سعيد ، تعقيبات على الاستشراق ، ترجمة و تحرير: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1996، ص 26 .

إضافة إلى تلك الأشكال من المقاومة الثقافية التي تسعى إلى التمسك بالهوية والمقومات الثقافية، وقد ترك كتابه هذا أثراً محموداً في بعض الأحيان الشيء الذي دفع البعض إلى القول بأنّ" ما لم يحظ بملاحظة فوكو، تُرك ليكشفه إدوارد سعيد وليعري الجذور الوحشية للاستشراق الأوروبي، ليس فقط في عملية مسحه لقارة واسعة بغية حكمها، بل في جعله مركزاً للمختلين عقلياً وسجناً لمخيلتهم الخائفة "[1] كما عيب على سعيد أحياناً أخرى تغاضيه عن هكذا قضايا مهمة في الاستشراق إذ يقول : " أثار الاستشراق قدراً كبيراً من التعليق، معظمه إيجابي وتوجيهي ، ولكن قسطاً لا بأس به منه كان معادياً واعتسافياً بذيئاً في بعض الحالات "[2]

يتدارك إدوارد سعيد بعض القضايا التي غفل عنها كتابه السابق (الثقافة والامبريالية) وعلى الرغم من تصريحه بأنه ليس جزءاً ثانيا للاستشراق، " فإنه كان بمثابة تغطية للمسائل التي غفل عنها في الاستشراق، خاصة ما تعلق بفكر المقاومة، وبآليات قراءة النصوص السردية الأوروبية "[3]، متخذاً لنفسه منحى جديداً في الدراسات الثقافية يعنى بتحليل الاستعمار في مختلف أشكاله الخطابية، بدءاً بتعريفه للاستعمار وأشكاله وأساليب الهيمنة المختلفة، فحتى مصطلح المستعمَر في حد ذاته تغير مدلوله حسب سعيد " فقبل الحرب العالمية الثانية كان المستعمرون أولئك القاطنين في عالم غير أوروبي سبق أن سيطر عليه الأوروبيون واستوطنوه بالقوة .. وحين أخذت أفكار سوفي (sauvy) عن العوالم الثلاث صيغة مؤسسة في النظرية والتطبيق بات المستعمر مرادفاً ل (العالم الثالث)[4] "، ثم يواصل إدوارد سعيد الشرح لتطور مفهوم المستعمَر الذي يواصل ملاحقة سكان الدول الحديثة الاستقلال، والشعوب الخاضعة في المناطق المحاذية لمستوطنات الأوروبيين، التي تلعب فيها العنصرية دورها العبثي، فالرؤية الاستعمارية في مجملها ترفض كل شكل من أشكال الاعتراف بالمجتمعات غير الغربية .

[1]. حميد دباشي، ما بعد الاستشراق، المعرفة و السلطة في زمن الإرهاب، ترجمة: باسل عبد الله وطفة، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2015. ص 224.

[2]إدوارد سعيد ، تعقيبات على الاستشراق، ص 33 .

[3]. لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018 ، ص 15.

[4]. إدوارد سعيد، تعقيبات على الاستشراق، ص 64.

لقد جابه إدوارد سعيد من خلال مشروعه النقدي تلك الامبريالية الغربية، عاملا من خلال مؤلفاته على آليات اشتغال الثقافة والفكر الغربيين ومدى توافق الفكر الثقافي الغربي مع السلطة السياسية، في طل استمرار ذلك التأثير الامبريالي الغربي رغم أن تلك الأشكال من الاستعمار قد قضت نحبها، كما عمل على إيجاد أدوات جديدة لقراءة الخطاب الفكري الامبريالي على غرار (الاستعمار، العولمة والامبريالية...)، داعياً إلى إقامة مشروع تطوير المقاومة الثقافية للامبريالية الثقافية واضعاً" الاستشراق في سياقه التاريخي، المتمثل في الحركة الاستعمارية الحديثة، وليس بالغريب أن يتطور هذا الحقل في ظل اجتياح أوروبا للعالم، حيث أبرز كيف أن الاستشراق سار إلى جنب السلطة السياسية والعسكرية وخدم المشروع الامبريالي "[1] .

ونبّه إدوارد سعيد إلى نقطة مهمة مفادها، عدم إمكانية عزل المعرفة بالآخر عن تلك الأغراض السياسية، في إشارة منه لدور المعرفة المهم في السيطرة، فتلك الأغراض السياسية التي تدعمها المعرفة يسعى من خلالها الغرب لبسط نفوذهم عن الآخر الشرقي، وأنّ الآخر ليس إلاَّ موضوع لتلك المعرفة، وفي تحليله لخطاب بلفور الذي ألقاه في البرلمان البريطاني يؤكد سعيد أن امتلاك " مثل هذه المعرفة بمثل هذا الشيء معناه السيطرة عليه، والسلطة هنا تعني لنا (نحن) أن ننكر استقلال هذا الشيء ــ وهو البلد الشرقي هنا ــ مادمنا نعرفه ومادام يوجد، بمعنى من المعاني، كما نعرفه، أي أن المعرفة البريطانية بمصر هي مصر بالنسبة لبلفور "[2]، فما منح سيطرة الغرب المتمثلة في الاحتلال البريطاني على الشرق (مصر) هو معرفة الأوروبيين بتاريخ مصر الغابر، وكذا معرفتهم بكل صغيرة وكبيرة عن أحوال المصريين وحضارتهم معرفة جيدة، " إننا نعرف حضارة مصر خيراً مما نعرف حضارة أي بلد آخر ونعرف تاريخها السحيق، بل نحيط به إحاطة أوسع وأشمل " [3]وهذا ما جعل بلفور يقرن في خطابه المعرفة بالسلطة،

[1]. لونيس بن علي، ادوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ص 76.
[2]. إدوارد سعيد، الاستشراق، ص 86 .
[3]. إدوارد سعيد، المرجع السابق، ص 85 .

فهما وجهان لعملة واحدة، فالمعرفة بالشرق خدمت مصالح الإمبراطورية بدرجة أولى ومن ثم مهدت لها الطريق لبسط نفوذها على المنطقة .

فإدوارد سعيد سعى من خلال دراسته لخطاب ما بعد الكولونيالية، الذي أسهم بحصة أوفر في وضع أسسه، وإن كان مصطلح _ الما بعد _ قد أثار ضجة كبيرة؛ إذ إن هناك بلدان لا تزال تحت هيمنة الاستعمار على سبيل المثال فلسطين، فلا يمكن إطلاق اسم ما بعد الكولونيالية في ظل وجود بلدان تعاني الاستعمار، إضافة إلى أن هناك بلدان أخرى لا تزال مستعمرة بشكل أو بآخر جراء التبعية السياسية والاقتصادية وحتى الثقافية منها، وهذا وحده كافٍ لإسقاط اسم ما بعد الكولونيالية، وإن يكن فإن خصوصية الاستقلال وأشكاله في المناطق التي تخلصت من السيطرة الاستعمارية تختلف من بلد لآخر، ولذلك يبقى استخدام هذا المصطلح قرين شيء من التوجس والتحرز، وإن سلّمنا بالاستخدام الصحيح للمصطلح، فإن إدوارد سعيد قد وضع تلك الأسس لهذه المرحلة الجديدة، واقفاً على أسباب استفحال الهيمنة الإمبريالية الغربية، مؤسساً لثقافة الاختلاف، رافعاً اللبس عن تلك المقولات المعرفية الثقافية والإيديولوجية، التي " أنتجت وعياً نقدياً يكشف عن عمليات الهيمنة على شكل ممارسات خطابية و رمزية "[1] مما جعل الغرب مركزًا للحضارة .

ينظر إدوارد سعيد إلى العالم برؤية متشابكة، فالعالم حسب رؤية سعيد كل واحد تتقاسمه جميع الأطراف الغالبة منها والمغلوبة " ومن هنا يمكن القول بأن المنهج الذي يبني عليه سعيد نقده الثقافي العام هو منهج شبكي أو منظومي، منهج يفيد أن ثمة علاقة جدلية تفاعلية هي المسئولة عن وجود كل من (الأنا) و (الآخر) "[2]، فكل الشعوب سواءً المسيطرة أو المسيطر عليها تتفاعل فيما بينها، مكونة منظومة مشتركة، هذا التفاعل بينها لا يكون

[1]. لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ص 46 .

[2]. و جيه فانوس، النقد الثقافي و دراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 2007، ص 08 .

إلغائياً بقدر ما يكون تطوريًا، ومن هنا يكون كل من الأنا والآخر عنصرين قائمين على ذلك التفاعل بينهما إما إيجاباً وإما سلباً، فلا يتسنى لأحدهما إلغاء الآخر، ولكي يحقق أحدهما ذاته فلابد للتفاعل مع الآخر، والحقيقة أن هذا التفاعل الذي يقصده إدوارد سعيد لا نرى منه إلّا النزر القليل فواقعة الاستعمار أخذت منحى آخر ما ترتب عنه نتائج عبثية وغير عادلة بالنسبة لدول العالم الثالث، وبالأخص الدول الواقعة تحت وطأة الاستعمار" لاسيما بعد تحقيق الاستقلال الوطني، الفقر، التبعية والتخلف، مختلف أغراض السلطة والفساد، فضلاً عن المآثر الكبرى في الحروب و التنمية الاقتصادية .. هذا المزيج من الخصائص رسم صورة الشعوب التي حرّرت نفسها من مستوى أول، لكنها بقيت ضحية ماضيها في مستوى آخر "[1]، وهنا نلمس فطنة الرجل وحنكته في تشريح الوضع وبعد نظره في معالجة القضايا .

يتحدث إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والمقاومة عن أدب المقاومة، و كيفية تمثل صورة المثقف في العمل الأدبي، وكيف يكون هذا العمل مرآة للثقافة، التي تعمل على تحصين أصحابها وحمايتهم من منظومات الهيمنة التي تفرض عليهم من الخارج، وكان ادوارد بذلك قد اخترق جدار التقاليد الثقافية الغربية الذي شيد عبر عقود من الزمن، وقدم مساهمة لا يستهان بها في مجال الثقافة، كان العالم أجمع شاهداً على فضلها، " بدءاً من محاضراته التي دعي لإلقائها في هيئة الإذاعة البريطانية وهي سلسلة المحاضرات التي دُعي لإلقائها مشاهير العالم من أمثال "براتراند راسل " ونشرت بعد ذلك بعنوان " صورة المثقف " التي دعا فيها المثقف إلى الجهر بالحقيقة في وجه السلطان، وإلى أن يكون المثقّف هاوياً لا مهنيّاً " [2].

كما كرّس ادوارد سعيد حياته النضالية للقضية الفلسطينية فتبناها حق التبني، باعتباره مواطنًا فلسطينيًا عانى من التهجير والاضطهاد، وكان المتحدث الرسمي باسم القضية الفلسطينية في الولايات المتحدة الأمريكية لسنوات

[1]. إدوارد سعيد، تعقيبات على الاستشراق، ص 65 .

[2]. إدوارد سعيد، الثقافة و المقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، ط1، ص 09 .

طويلة، مما جعل اليهود يتعرضون له بكل أنواع السب والشتم والقدح، فوصفوه بالنازي و بروفيسور الإرهاب، ناهيك عن تلك التهديدات التي تلقاها هو عائلته ،لكن هذا لم يثن إدوارد عن أداء رسالته النضالية ضد الاستعمار و الاستبداد الغربي .

في كتابه " العالم والنص والناقد " يتقمص ادوارد سعيد دور الناقد الثقافي بامتياز، إذ يذهب للحديث عن الرواية الأوروبية الكلاسيكية الواقعية، ويصف من خلالها نظرة " ميشال فوكو" للتاريخ البشري بأنه سلسلة من الدورات السلالية الكرّارة، وكيف يُسخِّر كل من " ميشال فوكو " و " فلوبير " الدورة التوليدية للزمن البشري في أعمالهم، ويخلص إلى أنَّ السلسلة المتعاقبة لصلات الرحم لدى ميشال فوكو، أي الآباء والأمهات في إنجابهم الأولاد وإنتاجهم لصور الصراع بين الأجيال " تخلص إلى نتيجتين اثنين: الأولى منها مقصودة وهي : أن الرجال يتقصدون تسويغ شهواتهم البهيمية وهجران ذراريهم، أما الثانية فهي لا إرادية : يستهلون طهارة الزواج الذي تنبثق عنه العائلات "[1]، وكان ادوارد سعيد بذلك قد قام بمسائلة فكرية من عمق الثقافة الغربية، كما تحدث كيف أنّ النص يتيح ويختلق الكثير من التفسيرات والقرارات المغلوطة، التي يعدها وظائف لهذا النص نفسه، وكيف كان ديريدا مفتون بهذه الأفكار الفلسفية وكذا افتتانه بفكرة تلاشي المركز أو تحطم مركزية النص، وهي الأمور التي يراها ديكنز من المسلمات[2]، ويبدوا إدوارد سعيد معجباً إلى حد بعيد بطريقة تحليل ديريدا للنصوص وخاصة النصوص التي وقع عليها اختياره في تحليلها" إذ تبدأ ب" أفلاطون" وتنتهي ب"هايدغر" مروراً بكل من "سولز "و "بلانشو" و"باتيل" وبمقدار ما تسعى قراءته لزعزعة الأفكار السائدة في الثقافة الغربية، فإن نصوصه تبدو محط الاختيار لأنها تجسد الأفكار تمام التجسيد "[3]، وكان بذلك إدوارد سعيد قد سعى إلى فضح كل مواقف الصمت والتخاذل إزاء ما تحمله الثقافة خاصة الغربية من عيوب، لأن الثقافة حسبه ليست متجانسة وليست نتاجاً فردياً ولا كلياً، وإنما نتاج

[1]. إدوارد سعيد، العالم و النص و الناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص145 .
[2]. المرجع نفسه، ص 244 .
[3]. إدوارد سعيد، المرجع السابق، ص 255.

المهيمن، وهي تشكل مع السياسة وجهان لعملة واحدة، لينتهي إدوارد سعيد إلى نقد ما يسمى بالنظرية الغربية من "أورباخ " إلى "فوكو"، في دعوة منه للخلاص من الآراء والأفكار المتطرفة، وكان بذلك قد أثار دعوةً جديةً لقراءة الثقافة الغربية قراءة متأنية ومساءلتها وتقويض مركزيتها من الداخل.

الفصل الثاني

تجليات العنف في روايات ياسمينة خضرا

(بماذا تحلم الذئاب، الصدمة، صفارات بغداد، سنونوات كابول).

أولا. العنف وتجلياته في الخطاب الروائي.

ثانيًا. العنف في أدب ما بعد الكولونيالية.

ثالثًا. العنف الديني في المجتمع الإسلامي.

رابعًا. دور الإمبريالية الثقافية في نشر العنف والإرهاب في العالم العربي.

أولًا. العنف وتجلياته في الخطاب الروائي :

1. مفهوم العنف:

العنف خاصية تتصف بها جميع المخلوقات الإنسانية والحيوانية، والمتتبع لمسيرة هذه الظاهرة يجد بأنها ضاربة في أعماق التاريخ البشري، فالإنسان ككائن اجتماعي يجد نفسه في الكثير من الأحيان ينحو بشكل غريزي إلى استعمال العنف وممارسته بشكلٍ لا إرادي، مما ينتج عنه ردود فعل أخرى مشابهة فتعم بذلك الفوضى في المجتمع وتنتشر بذلك مختلف الآفات الاجتماعية، فالعنف دائماً ما يسير نحو استعمال القوة وممارسة الضغط النفسي ضد الآخر، والمعروف أنّ جميع الديانات والرسالات السماوية وحتى الفلسفات والنظريات الاجتماعية وقفت ضد العنف وقفة جادة عن طريق البحث في جذوره وأسبابه وطرق التخلص منه ومحاربته، وبذلك تعددت مشارب البحث فيه بتعدد الاتجاهات والنظريات، ما نتج عنه اختلاف في وجهات النظر اتجاه هذه الظاهرة، وتعددت المفاهيم ووجهات النظر إلى هذه الظاهرة فما تراه فئة ما عنفًا تراه الأخرى عكس ذلك ولكل وجهة نظر خاصة وحجة يواجه بها الرأي الآخر.

أ. العنف لغة:

جاء في لسان العرب في مادة عَنَفَ أنّ العنفُ هو " الخرق بالأمر و قلّة الرفق به، و هو ضد الرفق. عنف به و عليه يَعْنَفُ عُنْفاً و عَنَافةً، و أعْنَفَهُ و عنّفَهُ تعنيفاً و هو عنيفُ إذا لم يكن رفيقاً في أمره"[1]، هذا في لغتنا العربية، أمّا أصل كلمة عنف violence في اللغة الفرنسية فيعود إلى الجذر " اللاتيني violare التي تعني يؤذي أو ينتهك، و في الإنجليزية تعني كلمة violence حيوية vitality. ومن الناحية التاريخية ارتبط مفهوم

[1] . ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير و آخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر،ج 35،م 4، د.ط، ص 3132.

العنف بالقوة التي تصدر عن قوى الطبيعة أو عن الآلهة، لأن كلمة عنف violence مشتقة من الكلمة اللاتينية vis، أي القوة في شكلها الفيزيقي الملموس التي تمارس ضد شخص ما أو شيء ما، ومن معانيها ممارسة القوة الجسدية بهدف الإضرار بالغير"[1]، والعنف أنواع وأشكال،فهناك العنف الجسدي وهناك اللفظي وهناك العنف الرمزي واللغوي والثقافي وغيرها.

ب. **اصطلاحاً** :

يكاد يتفق الجميع على أنَّ العنف هو" الاستخدام غير المشروع للقوة بأساليب متعددة لإلحاق الأذى بالأشخاص والجماعات وتدمير الممتلكات، ويتضمن ذلك أساليب العقاب والاغتصاب والاعتداءات المختلفة والتدخل في حريات الآخرين"[2]، وإذا سلّمنا بأنّ العنف هو الاستخدام غير المشروع والقانوني للقوة، فإنه يتوجب علينا التمييز بين أساليب العنف ومعرفة الحدود التي تفصل بين العنف وباقي أشكال ووسائل الضغط الأخرى .

يرتبط سلوك ممارسة العنف دائماً بالقوة أو السلطة فلا نكاد نلمس وجود عنف بدون أن تكون خلفه قوة وسلطة تشهر في وجه طرف من الأطراف إما للدفاع عن كيان ما أو للهجوم على طرف ما لبسط القوة والنفوذ، وسنوضّح فيما يأتي من مباحث تطبيقية علاقة العنف بالسلطة ونوضّح بذلك الوجه المشروع من العنف .

أحياناً يصعب الفصل في موضوع العنف كمعطى بيولوجي في بعديه النفسي والاجتماعي، وبما أنّ الطبيعة البشرية تتمحور في مجملها بين قطبي الخير والشر، وأنّ ظاهرة العنف تتوقف على مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية، إذ " يضم العنف سلسلة من الأفعال التي تتراوح بين الضرر المادي والجسدي والنفسي والمعنوي وغيرها من أشكال العنف التي تندرج في سلم متعدد الدرجات، تبدأ بالتهديد والوعيد، مروراً بالإيذاء الجسدي والسبّ والتكذيب،

[1] . إبراهيم الحيدري، سيسيولوجيا العنف و الإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015 ص ص 20.19 .

[2] . المرجع نفسه، ص 19.

حتى التجويع والقتل والإبادة"[1]، كل هذا قصد بسط السيطرة وخوفاً من وجود تهديد لمصلحة فئة ما من طرف الأخرى.

2. من الناحية النفسية:

من الناحية النّفسية يربط علماء النّفس ظاهرة العنف بالسلوك الجنسي والغريزة الجنسية للإنسان فيرى أغلب علماء التحليل النّفسي على رأسهم سيجموند فرويد (Sigmund Freud) أنّ " العنف والعدوان ليسا مجرد دافعين للتدمير أو لعقاب الذات، وإنما هما طاقة عصبية تؤثر في الصراعات العقلية، وبدرجة تماثل الدافع الجنسي، وما يثيره هذا الدافع من اضطرابات وصراعات نفسية وسلوكية. كما يرى علماء التحليل النفسي أنّ طاقة اللبيدو، أي الطاقة الجنسية (فرويد)، بإمكانها الاندماج مع الطاقة العدوانية، مما يوفر طاقة إضافية للأنا (الذات)"[2]، وهذا ربما ينطبق على أحد أشكال العنف بصورة خاصة وهو العنف الجنسي، لأنّه أحد أخطر أشكال العنف في مجتمعاتنا المعاصرة، والتفسير الوحيد لهذه التحرشات هي تلك الطاقة الجنسية التي يمتلكها الإنسان البشري.

فمعظم علماء النفس من تشارلز داروين إلى لورينس وفرويد يرون أن غريزة العدوان على الآخر تنبع من دافع بيولوجي داخلي وتدفع المرء إلى سلوك عدواني ضد الآخر بصورة مباشرة أحياناً وبصورة غير مباشرة أحياناً أخرى وفي جميع النشاطات والميادين، وهنا يجب علينا أن نميز بين غريزة العدوان ودافع العدوان إذ إن الأولى هي سبب في الثانية على الأغلب والفرق بينهما أنّ غريزة العدوان تفيد بأن العدوان ينشأ من حافز أو دافع يثار من حافز خارجي و يهدف إلى إيذاء الآخر أو إلحاق الضرر به، والعدوان هنا هو نتيجة لتعرض الفرد لعامل محيطي معين يثير حافزاً للقيام بالعدوان أي أن العدوان قد يأتي كرد فعل ينتج عن حافز يكون في البداية غريزي ليتحول إلى عنف ينجم عنه رد فعل مضاعف أي عنف مضاد.

[1] . إبراهيم الحيدري، المرجع السابق، ص ص 21. 22.

[2] . المرجع نفسه، ص 23.

وقد تعددت التفسيرات النفسية لسلوك العنف بتعدد نظريات علم النفس ووجهات النظر النّفسية، فهناك من يربط العنف كسلوك عدواني مع فكرة الإحباط، وهذا ما نراه عند أنصار النظرية الوجودية الذاتية التي تعتبر أن العدوان" هو رد فعل ناتج عن إحباط ذاتي أو جمعي مرتبط بعدم تحقيق دوافع للوصول إلى منافع أو طموحات مرجوة، و يرى كل من جون دولا (dollard) وهيليز ميلر (h.millar)، أنّ الإحباط هو خيبة الأمل التي تحدث نتيجة عدم تحقيق دافع معين للفرد"[1]ويكون الإحباط والتوتر عاملان فاعلان في إنتاج العنف خاصة إذا تأكد للفرد أن هذا الإحباط ناتج عن تعسّف ما يمارسه طرف ضد طرف آخر بشكل تعسفي قصد الوقوف في طريق رغباته وحقوقه وحاجاته المشروعة، وينتج العنف أيضاً إذا أدرك الفرد أنّ العنف سيكون وسيلة فعّالة في تحقيق رغباته والتخلّص من العقبات التي تعترض طريقه، وهذا ما نراه في مختلف الحروب التي تركّز على هدف استرجاع الكرامة والأرض و نيل الحرية .

. منيب تماني مُحَّد عثمان، سليمان عزة مُحَّد، العنف لدى الشباب الجامعي، جامعة نايف للعلوم الأمنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2007،ص 23.[1]

3. من الناحية الاجتماعية:

أما من الناحية الاجتماعية فينظر علماء الاجتماع إلى العنف من زوايا متعددة نفسية واجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية ودينية ، يجب الاهتمام بها وإعطائها مساحة خاصة ودراسة جوانبها وتفكيكها وتحليلها ونقدها نقداً عميقاً وتوضيح أسبابها وعلاقاتها مع الظواهر الاجتماعية الأخرى، فعلم الاجتماع ينظر إلى ظاهرتي العنف والإرهاب على أنّهما " صنيعة من صنائع المجتمع المريض والسلطة القمعية الجائرة والعقائد الدينية السقيمة، ومن هنا تصبح نظريات علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي الأكثر قبولاً و أهميةً في تحديد العوامل الاجتماعية للعنف والإرهاب وتحليل أسباب نشوئهما وتطورهما وممارساتهما المختلفة"[1]، ويرجع علماء الاجتماع في تبريرهم لفعل العنف إلى العديد من التفسيرات كالأمراض النفسية والعصبية التي يعاني منها الأفراد، كما يرجعون استعمال الأفراد للعنف إلى تعرّضهم هم الآخرون لفعل العنف ما أنتج عنه فعلاً مضاداً قد يكون أكثر قوة ودموية، لكنهم يتفقون في مسألة واحدة هو أنّ العنف دائماً ما يرتبط " بفشل منظومة القيم الاجتماعية والدينية والأخلاقية، في تحقيق التوازن الاجتماعي والنفسي أو ضعفه وكذلك انعدام الحرية والاستقلالية الفردية، والاضطهاد السياسي والاجتماعي والكبت الجنسي واستعمال المخدرات وغيرها من االأمور التي تقود إلى الانحرافات الخلقية والاعتداءات الجسدية" [2]دون أنّ ننسى بأنّ فعل العنف يكون في أكثر الأحيان استجابة للمحيط الاجتماعي ، لأنّ تربية الإنسان وسلوكه العائلي والاجتماعي مرهون بدرجة ميوله للاستخدام العنف، وهذا ما يصرّ عيه الكاتب ياسمينة خضرا، ويسعى إلى إثباته في مختلف نصوصه الروائية التي هي مادة دراستنا في تبريره لسلوك العنف بأنواعه كما سيأتي بالتوضيح في الجزء التطبيقي من الفصل.

[1] . إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 19.

[2] . إبراهيم الحيدري، المرجع السابق، ص ص 24 25 .

ويرجع بعض علماء الاجتماع من أصحاب نظرية الضبط سلوك العنف إلى تلك العلاقات المضطربة مع الأسرة والناتجة عن الغضب والإحباط، وتفسير كل من سلوك العنف والانحراف بالرجوع إلى طبيعة البناء الاجتماعي، فإذا أخفق المجتمع في تسوية سلوك أفراده، عن طريق فرض قيود وقوانين لا يمكن لأيٍّ كان تجاوزها، يكون بذلك هذا المناخ ملائماً لتفشي العنف والانحراف داخل المجتمع، وهذا ما نجده عند فئة الشباب والمراهقين، حيث يكتسب هؤلاء السلوك العدواني عن طريق المشاهدة، إما مشاهدتهم للعنف داخل الأسرة أو في المدرسة بين أصدقائهم داخل مجتمعهم، وما يميز النظرية الاجتماعية رؤيتها الإيجابية لسلوك العنف والتحكم فيه وذلك من خلال النظر إليه على أنه سلوك قابل للتغيير والتعديل.

4. تجليات العنف في رواية العشرية السوداء بالجزائر:

ظلَّ الروائي الفرونكوفوني مُحَّد مولسهول ــ صاحب الاسم المستعار ياسمينة خضرا ــ في العديد من رواياته ينزل بالقارئ إلى أشد بؤر الصراع توترًا في العالم عبر نصوصه الروائية، فهو يعكف على مواكبة المستجدّات السياسية والفكرية، فكان بذلك قد حاز قصب السبق عبر تطرّقه لعديد القضايا في نصوصه الروائية والتي تعكسها مختلف الأزمات، وقد ظلّت نصوصه بما تسوقه من قضايا سياسية واجتماعية ، ثقافية دينية وأيديولوجية، حاضرةً في الساحة الأدبية الجزائرية، بما تحمله هذه القضايا من موضوعات شكّلت مادةً أولية ترتكز عليها نصوصه الإبداعية.

لقد أرّخ الروائي ياسمينة خضرا، عبر مختلف نصوصه التي تدخل ضمن أدب الأزمة أو الأدب " الاستعجالي" للكثير من المحن التي أرّقت العالم، فهو يسعى دائمًا إلى " رصد بؤر الصراع في المنطقة، ومناقشتها ومساءلتها روائياً، وما أسهل الحال كذلك، أن يجد الكاتب نفسه وسط تقييمات متفاوتة تتأرجح بين السخط الشديد والرضا التام طالما اختار الذهاب إلى أكثر المناطق التباساً، وتوتراً، وغموضاً، أفغانستان، فلسطين، العراق .."[1] ، ففي رواياته (بم تحلم الذئاب، الصّدمة، صفارات بغداد، سنونوات كابل)، ينزل ياسمينة خضرا إلى قلب الأزمات، متّخذا من موضوعي العنف والإرهاب متكئاً لإنتاج نصوصه الإبداعية، وفق ما اقتضته الأحداث الوطنية والعالمية وما أسفرت عنه رؤيته الفكرية والثقافية لظاهرتي العنف والإرهاب .

لطالما كتب ياسمينة خضرا عن مختلف الأزمات محاولاً رصد ما حصل بالفعل متنبئاً بما سيحصل من أحداث، وهذا من سمات الروائي الجيّد الذي يمتلك رؤية استشرافية لمختلف القضايا والأحداث السياسية منها والاجتماعية " فيتنبأ بحدوثها على نحوٍ رمزي، قبل وقوعها بزمن، بفضل ما يتمتع به من إحساس مرهف، ودقة في

[1] . زهرة ديك، ياسمينة خضرا هكذا تكلّم هكذا كتب، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، ط1، 2013، ص 140.

الملاحظة،وقدرة غير عادية على استشفاف الواقع .. وما سوف يحدث في المستقبل، نتيجة للظلم الاجتماعي، والقهر السياسي الذين بلغا أقصى مداهما في فترة الحرب العالمية الثانية والسنوات التي تلتها"[1]، فكانت بذلك انطلاقة الكاتب ياسمينة خضرا في نصوصه الأدبية وفق رؤية سياسية اجتماعية، تفسّرها مختلف الأزمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرّت بها مختلف البلدان العربية التي كانت بؤر لعديد الأزمات، يحرّكها العنف في الكثير من الأحيان، إضافة إلى عنف مضاد، ينتهجه طرف ما ضد آخر، وللعنف أشكالٌ وصور متعددة يصورها لنا الكاتب عبر نصوصه السردية في شكل صراعات سياسية وأيديولوجية محاكية للواقع في كثير من الأحيان، وسنحاول في ما سيأتي من مباحث الوقوف على ظاهرتي العنف والإرهاب ومعرفة وجهة نظر الروائي حول مختلف أشكال العنف، من خلال تلك المسوغات الاجتماعية والسياسية التي تضمها نصوصه الروائية حول ظاهرتي العنف و الإرهاب .

من خلال قراءتنا للمنجز الروائي للكاتب الفرانكوفوني ياسمينة خضرا، الذي يصنّف ضمن الأدب الجزائري المهاجر والمكتوب باللغة الفرنسية، يحاول فيه صاحبه معالجة مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والدينية والأيديولوجية لمختلف بلدان العالم الثالث، التي تعاني من ويلات الحروب وتدني المستوى المعيشي، في ظل صراعات طائفية و عرقية هوياتية طاحنة.

تدخل روايات ياسمينة خضرا ضمن تلك الأعمال التي تشير إلى أدب ما بعد الكولونيالية، لما تحمله من قضايا سياسية وحضارية ومعرفية وثقافية، وهي في مجملها كتابات تصوّر واقع الهيمنة الامبريالية في ظل العولمة الثقافية والسياسية والاقتصادية التي يمارسها الغرب ضد دول العالم الثالث وتسعى إلى إبراز الخصوصية الثقافية للجزائر" فالثقافة الوطنية الحية والحقيقية، هي التي تستجيب إلى شروط ثلاثة؛ إحياء التراث، استيعاب منطق الحضارة

[1] . أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته و تطوره و قضاياه، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 323 .

المعاصرة، تحقيق نبوغ وطني يعترف به العالم" [1]، وهذا ما نلاحظه في أعمال ياسمينة خضرا بالإضافة إلى معالجته لبعض القضايا الاجتماعية ومسائلته لها ثقافيًا.

ظاهريا تدخل نصوص ياسمينة خضرا ضمن الحركة الثقافية التحررية التي تقف وجهاً لوجه ضد المركزية الغربية، المتمثلة في السلطة الإمبريالية، لكن ضمنيًا هي عكس ذلك" كونها تريد التحرر ضمن عالم الخطاب ذاته الذي تسكنه الثقافة الغربية، ومن هنا فإن كل من الشعوب المسيطرة و المسيطر عليها، تتقاسم عملياً العالم العلماني عينه"[2]، وبهذا يمكننا أن نصنّف روايات الكاتب الجزائري ياسمينة خضرا ضمن تلك الكتابات التي تبحث في أنساق التفسير الكبرى، هذا المصطلح الذي ارتبط بتفسير جان فرانسوا ليونار لأدب ما بعد الحداثة،" والنّسق التفسيري الكبير (أو النّسق التفسيري الشامل metanarative) وهو شكل من أشكال السّرد يسعى لتقديم شكل محدد للواقع (مثال ذلك: تحليل التاريخ باعتباره تتابعاً لتطورات الأحداث، التي تبلغ أوجها في صورة ثورة عالمية "[3]، والحقيقة أنّ الكاتب ياسمينة خضرا سعى من خلال كتاباته إلى مقاربة ما يسمى في النظرية الماركسية بالوعي الزائف الذي يسود مختلف الأنظمة و المجتمعات التي تعاني من الأزمات و الحروب، ففي نظر الماركسية أن الوعي الزائف يتحقق و يسود عندما" تخفق الطبقة في تمييز المسار الذي يتماشى مع مصالحها الحقيقية من بين مسارات العمل السياسي والولاءات السياسية، وتكون مثل هذه الطبقة خاضعة لنوع من الأيديولوجيا"[4]، وهو ما حاول الروائي رصده أو الإشارة لوجوده في مختلف النصوص السردية التي كتبها، في مقابل ذلك سعى من خلال ما يطرحه من مساءلات ثقافية عبر كتاباته إلى إيقاظ ما يسمى بالوعي الطبقي، عبر تحليله لمختلف الظواهر الاجتماعية و تقصي أسبابها خاصة ظاهرتي العنف والإرهاب في مختلف المجتمعات التي تدور فيها أحداث رواياته.

---

[1] . حفناوي بعلي، الخطاب الثقافي بالجزائر علامات في الثقافة و النقد المعاصر، دار الأيام، عمان ط1، 2019، ص 84.

[2] .مصلح النجار، النقد الثقافي ودراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، ص 08.

[3] . اندرو ايدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم و المصطلحات، ص110

[4] . المرجع نفسه، ص 730.

والوعي كما هو معروف هو إدراك الفرد كائناً من كان ووعيه بنفسه وإدراكه لذاته وبيئته، و بالتالي وعيه بمكانته وموقعه في المجتمع من خلال علاقاته المتعددة، والوعي الطبقي حسب الماركسية هو ذلك الإدراك الذاتي لأفراد طبقة (البروليتاريا *)، فبواسطته " يدركون أنفسهم بوصفهم أعضاء في طبقة ويميز ماركس بين الطبقة في حد ذاتها والطبقة من أجل نفسها، فالطبقة في حد ذاتها جماعة اجتماعية يحددها وضع اقتصادي مشترك، والطبقة من أجل نفسها ذات وعي جماعي بهذا الوضع الاقتصادي المشترك، وذات وعي بموقعها داخل البناء الاقتصادي والاجتماعي ومن تم ذات وعي بمصالحها في التغيير الاجتماعي"[1].

ثانيًا_ العنف في أدب ما بعد الكولونيالية :

كثيراً ما اشتغلت روايات ما بعد الكولونيالية على ظاهرة العنف، باعتبارها ظاهرة خطيرة تنتهجها بعض الأطراف في العديد من المجتمعات العالمية عموماً والعربية على وجه الخصوص، وتعتبر الحركات الاستعمارية بأنواعها من أسباب تفشي ظاهرة العنف في المجتمعات، زيادة على ما أنتجته هذه الحركات بعد الاستقلال من مؤسسات وأنظمة ذات تبعية اقتصادية وسياسية وفكرية مطلقة للاستعمار الغربي في الكثير من المستويات، وما أفرزته هذه التبعية من ردود فعل يقوم بها أطراف ضد هذه الأنظمة رافضين تلك التجاوزات، وما يتولد عنه من اللاآسقرار داخل هذه المجتمعات.

وقبل الخوض في مصطلح ما بعد الكولونيالية يجب التطرق إلى مصطلح يأتي قبله ويسبقه من الناحية التاريخية، وهو مصطلح الكولونيالية colonialisme والذي يعبّر عن ذلك الشكل من " الاستغلال الثقافي الذي تنامي مع

[1] . اندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، المرجع السابق، ص 730

*البروليتاريا : مصطلح أطلقه كارل ماركس للتعبير عن طبقة العمال الأجراء الكادحين، الذين لا يمتلكون أي شيء، لا سلطة و لا مال و لا وسائل إنتاج، لا مصدر دخل لهم سوى قوة سواعدهم،، و هي من أشد طبقات المجتمع فقراً، فبالكاد تحصّل قوت يومها، و تقابلها طبقة البرجوازية، التي تسيطر على كافة وسائل الإنتاج،و تعيش حياة الترف بالرغم من أنها لا تبدل أي مجهود، و هي تعتمد بشكل أساسي على جهد العمال .

التوسع الاستعماري خلال القرون الأربعة الفائتة، وعلى الرغم من أنّ العديد من الحضارات التي ظهرت من قبل كان لها مستعمرات، وأنها كانت تنظر إلى علاقاتها بتلك المستعمرات بوصفها علاقة قوة عظمى مركزية بالحدود الخارجية لثقافات محلية هامشية وغير متمدنة، فقد تداخل عدد من العوامل الحاسمة في بنية ممارسات الإمبريالية فيما بعد عصر النهضة الأوروبية"[1]، أمّا المقصود بما بعد الكولونيالية post_colonialisme/ postcolonialisme، هي تلك الآثار التي تركها الاستعمار على تلك الثقافات والمجتمعات، مشيراً " إلى فترة ما بعد الاستقلال على أي حال فقد استخدم نقاد الأدب هذا المصطلح بداية من أواخر السبعينات لمناقشة الآثار الثقافية المتعددة للاستعمار"[2]، وقد استُخدم هذا المصطلح من قبل العديد من النقاد و المفكرين والمؤرخين، مثل إدوارد سعيد و هومي بابا وجياثري سبيفاك، إذ تنطلق نظرية ما بعد الكولونيالية من فكرة أن الاستعمار التقليدي قد انتهى و أنّ ظروفاً أخرى مغايرة تماماً قد حلّت مما يتطلّب تفسيراً خاصاً، وهذا ما أدى ببعض الباحثين إلى الاعتقاد بانتهاء" مرحلة الاستعمار التقليدي ومن تم انتهاء الخطاب المتصل به وضرورة أن يتركز البحث في ملامح المرحلة التالية وهي مرحلة(ما بعد الاستعمار)، بينما يرى البعض أن الخطاب الاستعماري لا يزال قائما وأنّ فرضية الما بعد لا مبرر لها"[3]، وتعمل دراسات ما بعد الكولونيالية على دراسة وتحليل تلك الغزوات الأوروبية على الأرض، وتفكيك تلك الذوات الخطابية الكولونيالية ومقاومتها والوقوف في طريق امتدادها، وكذا تفسير تلك الاستجابات المختلفة لتلك الخطابات الاستعمارية وإرثها الامبريالي الكولونيالي داخل تلك المجتمعات المعاصرة التي عانت من الاستعمار في فترات ما بعد الاستقلال .

---

[1] . سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية و النقد الثقافي إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 241.

[2] . بيل ايشكروفت وآخرون، دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، ترجمة، أحمد الروبي و آخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص ص 282.28.

[3] . سمير خليل،المرجع نفسه، ص 257.

أما أدب ما بعد الاستعمار فهو ذلك الأدب الذي أنتجته " الشعوب التي خضعت لتجربة الاستعمار في العصر الحديث، منذ مرحلة استعمارها حتى يومنا هذا، سواء كان ذلك الأدب الذي انسجم مع التأثير الاستعماري وثقافة المستعمر، وصار هجيناً، أم الأدب الذي رفض ثقافة المستعمر و حاربها"[1] ، ويتميز أدب ما بعد الاستعمار بمجموعة من الملامح التي تميزه عن سائر الأدب، أهمها ظهوره في شكله الحالي بعد تجربة الاستعمار، وخوضه في مواضيع الهيمنة الثقافية والعسكرية والسياسية والفكرية والدينية، التي تمارسها الدول المستعمِرة على الدول المستعمَرة، كما يتميز ببعض السمات الإقليمية الخاصة، وإبرازه لرفض القوة الإمبريالية ورفض الخضوع لها، انفراده ببعض الفرضيات المميزة عن فرضيات المركز الامبريالي، مع السعي في إرساء وإبراز الخصوصية الثقافية، بالإضافة إلى سعيه في تفكيك الهيمنة الامبريالية و إعادة قراءة التاريخ وفق إستراتيجية اللعب بالمقولات السائدة .

يذهب الطبيب المارتينيكي فرانز فانون (frantz fanon) من خلال نقده لظاهرة العنف في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، إلى أنّ الاستعمار من خلال سياسته قد مارس على الشعوب المستعَمرة أشكال من العنف، ما نتج عن ذلك من" اضطرابات نفسية وعصبية عميقة، خلّفها كنوع من الندوب والجراح العميقة في نفوسهم، مبرزاً إمكانية قراءة الواقع الاستعماري،لا من زاوية اقتصادية أو سياسية، ولكن من زاوية العنف المولّد للاضطرابات النّفسية"[2]، وكانت معظم كتابات الرجل تصب في نضاله ضد سياسات التمييز العنصري، وفضح نظرة البيض إلى السود، وكشف مدى عنصرية الإنسان الأبيض، إذ كان يضع علاقة تلازم بين العنصرية والاستعمار إذ أنَّ هذا المستعمِر هو أحد ركائز الفعل الاستعماري .

---

[1] . شهلا العجيلي، أدب الشعوب التي تحررت من الاستعمار كتابة الضحية النص الروائي أنموذجاً، النقد الثقافي و دراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الدولي الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 17. 11. 2007، ص 26.

[2] . لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ص 32.

1. العنف وسيلة لتحقيق الهيمنة الثقافية :

على غرار الهيمنة السياسية و الاقتصادية، يكون العنف أيضاً وسيلة لتحقيق الهيمنة الثقافية، وقد انتهجت الدول الاستعمارية سياسة العنف لتحقيق هذه الغاية، مما نتج عن ذلك عنفاً آخراً مضاداً يراه البعض مشروعًا فيما ينظر إليه من طرف البعض الآخر على أنه لا يقل خطورة عن العنف الجسدي.

وهدف العنف في الأصل هو الهيمنة؛ أي هو عبارة عن" علاقة صراع أوّلية بين القوة الكامنة والقوة الفاعلة الممارسة، وإنّ أي إفراط في استخدام القوة بغاية السيطرة أو الهيمنة أو حتى الدفاع عن النفس يتحول إلى عنف، وهذا يعني أنّ العنف هو تحول القدرة من حالة الوجود الكموني إلى حالة الوجود بالفعل من أجل الهيمنة على الآخر"[1]، والعنف وسيلة تنتهجها الدول الامبريالية لتحقيق الهيمنة الثقافية وبسط ثقافتها وأيديولوجيتها على مناطق نفوذها، كشكل من أشكال العنف في إطار ثقافة سياسية، تحاول من خلالها مزج الثقافة بالسياسة ومزج السياسة بالثقافة، على طريقة دس السم في العسل، وتشتمل هذه الثقافة السياسية على " القيم والمعتقدات والأفكار والممارسات التي وجدت في الجماعات التي تلعب دوراً مهماً في التنظيم السياسي للمجتمعات"[2]، وبالتالي تحقيق الهيمنة الثقافية والسياسية وبسط مخططاتها الاستعمارية والاستمرار في وضع الخرائط السياسية والاجتماعية، والهيمنة كما يعرّفها أنطونيو جرامشي (antonio gramsci) باعتباره أول من استخدم مفهوم الهيمنة و" يشمل التعريف التقليدي للمصطلح مفهوم السيادة وقد استخدم غرامشي المصطلح بمعنى مختلف، حيث يرى أنّ للهيمنة مضامين ثقافية نفسية، وما أراد غرامشي أن يوضحه هو كيف كانت الطبقات المسيطرة قادرة على إقناع هؤلاء الذين تستغلهم بأنّ موقفهم هو موقف طبيعي وبالتالي هو موقف عالمي"[3]، وبالتالي يتعدى

[1]. سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، ص 227.

[2]. آرثر إيزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة وفاء إبراهيم، ص 113.

[3]. آرثر إيزبرجر، المرجع نفسه، ص 108.

مفهوم الهيمنة السيطرة والسيادة إلى درجة القدرة على إقناع المهيمن للمهيْمَن عليه بوضعه، عن طريق مخططات ثقافية و أيديولوجية التي هي في مجملها عبارة عن منظومة من المعاني و القيم تحفظ مصالح طبقة بعينها.

تسعى الدول الغربية إلى تحقيق ما يسمى بالامبريالية الثقافية (impéralisme culturel) وهو مصطلح يستخدمه العديد من المفكرين في حقل الدراسات النقدية والفلسفية وخصوصاً مفكري الماركسية للتعبير عن حالة" انتشار وسائل الإعلام الغربية (وسائل الإعلام الأمريكية خاصة)، في أرجاء العالم، ويؤكد النّقاد أن وسائل الإعلام الجماهيرية للولايات المتحدة تنشر القيم، البرجوازية و يتشرّبها الناس ولاسيما شعوب العالم الثالث بما تتضمنه من معتقدات الأيديولوجية الرأسمالية وذلك بدوره يجعل من السهل استغلال تلك الشعوب وإيقاف مسيرة تلاحمها الطبقي وإعاقة وعيها عن الانتباه إلى ما يحدث بالفعل في مجتمعاتنا"[1]، عن طريق سياستها التشويشية التي تنتهجها ضد دول العالم الثالث، من خلال سعيها إلى إثارة المشاكل السياسية والاقتصادية قصد الهيمنة على الثروات والممتلكات وبسط نفوذ أكبر .

2 . الرؤية السوسيوثقافية للعنف والإرهاب في روايات ياسمينة خضرا:

يفرد الكاتب مُحَّد مولسهول للعنف فضاءً خاصاً في أعماله الروائية إذ يُعتبر العنف فعلاً مغذياً لمختلف نصوصه، التي يمتد فضاؤها من الجزائر إلى فلسطين، أفغانستان، العراق، راصداً مختلف التحولات السياسية والاجتماعية في هذه البلدان، واضعاً شخوصه في فضاء مخبري بما يلائم تلك التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في تلك البلدان ودورها في بروز ظاهرة العنف وتفشيها في هذه المجتمعات، وتعد " كتابة المحنة وجهاً آخراً لمحنة الكتابة، بما هي مرادف لمحنة العقل والروح والثقافة والوطن، تتشح بظلال رومانسية تتقاطع مع محنة

[1] . سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، ص 37.

الإنسان الوجودية وأسئلته الخالدة "[1] مما يجعل كل كتابة لا تخوض في جراح الوطن في تلك الفترة خيانة ولعبة رخيصة لا تساوي شيئاً، وكانت الكتابة في تلك الفترة بمثابة المتنفس من عالم السياسة والملاذ الآمن للتعبير عما يؤرّق النفس حيث يستطيع الكاتب أن يقول في نصه ما لم يستطع قوله في عالم السياسة والاقتصاد، وكان بذلك أدب الأزمة في أغلب الأحيان يجمع بين الأدب البوليسي والأدب الروائي الواقعي، ومصطلح الواقعية (realism) هنا يشير" إلى تلك الأساليب الخاصة بالعرض الفني الذي يفترض أنها تعمل من خلال نوع من المشابهة أو المحاكاة بين العمل الفني وبين الموضوع الذي يصوره"[2] ، وقد انتهج الكاتب ياسمينة خضرا عبر نصوصه الروائية هذا المنحى في تصوير الأحداث معتمداً على الخصائص الفنية تارة، ومرتكزاً على تقارير و معطيات ذات علاقة بالموضوع رغم الذي يصوره تارة أخرى .

لا تكاد روايات ياسمينة خضرا رغم اختلاف المكان والزمان والأحداث تتخلص من موضوع العنف، فهو دائماً بمثابة المصل المغذي للحدث الروائي، فتراه يتنقل من عنف المقاومة إلى عنف النظام إلى عنف الثورات إلى عنف المجتمع وعنف الحركات الأصولية، وعنف المركزية الغربية المسيطرة التي تمارسه ضد الأنظمة الضعيفة في العالم ككل، يخرجها لنا ياسمينة خضرا في مشاهد دموية قاسية، وفق تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية موازية لأحداث العنف في العالم العربي الإسلامي على وجه الخصوص.

يعد سبب اعتماد ياسمينة خضرا لهذا الأسلوب في الكتابة من خلال مواكبته لما أسفرت عنه مختلف التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية في الجزائر والعالم ككل، "ولعل الانخراط المبكر لكتّاب الرواية الجزائرية في معارك التحرير، ومواكبتهم لما أسفرت عنه تناقضات داخلية، كان من شأنه أن يؤسس منذ البداية لمسار العنف المتواتر، الذي أضحى قدر الرواية الجزائرية ولعنتها الكبرى"[3] ومن الكتاب الجزائريين من عانى من ويلات الأسر خلال

[1] . عبد الله شطاح، مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، دار ألفا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص 142.

[2] . إندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص 709.

[3] . شرف الدين ماجدولين، الفتنة و الآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان ، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص 109

العهد الاستعماري مثلما حصل لكاتب ياسين، و منهم من عانى من قمع السلطة والنفي مثلما حدث مع الكاتب نبيل فارس في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين، واستبعاد و تهميش آخرين و وقوع آخرين في دواليب الصراع بين الجبهة الإسلامية للإنقاذ والحزب الحاكم، في فترة التسعينات، مروراً بالأحداث الدموية خلال العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، مما دفع معظم الكتّاب " من شتى الأجيال بالاختيار بين عنفين : عنف العسكر أو عنف الأصولية؛ يبدو المشهد أشبه ما يكون بكابوس عبثي، ممتد لا فكاك فيه للرواية من نوازع "القهر" و"المصادرة" و"المنفى"..، فأضحت من تم حيزاً مثالياً لتصفية الحسابات، وتضمين الانحيازات، وبيان الاصطراع المصطخب في الحياة بين العقائد والرؤى والاصطفافات الفكرية " [1]، ولا يمكن في كل حال من الأحوال أ يكون الكاتب ياسمينة خضرا بمعزل عن هذه الأحداث لأنه عاصرها وعايشها، ولا يمكن أي كاتب جزائري أن يدخل عالم الكتابة ولم يكن قد مرّ على ذلك الزخم الكبير من الكتابة مروراً بكتّاب الفترة الاستعمارية و فترة ما بعد الاستقلال مباشرة أمثال "مُحَّد ديب" و "كاتب ياسين" و "مولود فرعون " و "الطاهر جاووت" " آسيا جبار" و "الطاهر وطار" و" كمال داود"... وغيرهم من الذين تركوا بصمتهم في مجال كتابات الأزمة، بالإضافة إلى مختلف التغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية على مستوى العالم، كل ذلك ساهم في إنتاج كتابات تتخذ من العنف موضوعا لها وتكتب عن الإنسان والحرية وتناهض جميع مخططات الاستعباد والتمييز العنصري والعنف والتعدي على الآخر بأشكاله، وقد صرّح ياسمينة خضرا في إحدى الحوارات بذلك حين قال:" أعتبر نفسي كاتباً وطنياً مفعماً بحب الجزائر، قرأت لمالك حداد و كاتب ياسين و مُحَّد ديب، ومنهم تعلّمت حب الجزائر، وأثق كثيراً في قدرة الإنسان الجزائري على النهوض، لكن في المقابل هناك من يساير، للأسف التوجه الهدّام الذي يريد تحطيم كل ما هو جزائري"[2]، وهذا أمر ضروري وفعّال لكاتب ينطلق من أعمال

[1] . شرف الدين ماجدولين، المرجع السابق ، ص نفسها.

[2] . زهرة ديك، ياسمينة خضرا هكذا تكلم هكذا كتب، ص 34.

سابقيه في الفعل الإبداعي و يعترف بأنّه يسير في طريق إكمال رسالة من سبقوه وبعث قيم الخير والحرية والتسامح وحب الوطن والدفاع عنه، ونبذ العنف بكل أشكاله .

3. تجسيد إرهاب العشرية السوداء في رواية بماذا تحلم الذئاب:

يعتبر الإرهابُ سلوكًا لصيقًا بالعنف فهو يرتكز عليه لتحقيق غايات أبعد من غايات استخدام وممارسة العنف؛ إنها الهيمنة وفرض منطق القوة والسعي إلى الحيازة على منطق القيادة، ويصعب على أي كان التمييز بين العنف والإرهاب، لما لهما من علاقة ترابط ويصعب كذلك الفصل بينهما لأن غايتهما واحدة ولهما في غالب الأحيان نفس المنطلقات، لكن نتيجتهما في الأخير تكون متفاوتة الأثر إذ نرى بأنّ فعل الإرهاب أخطر وأعمق أثراً من فعل العنف .

جاء في لسان العرب في مادة (رَهَبَ) أنَّ " رهب. رَهِبَ، بالكسرة، يَرْهَبُ رهْبَةً و رُهْباً، بالضم، ورَهَباً بالتَّحريك، أي خاف، ورهب الشيء رَهْباً و رَهَباً و رَهْبَةً خافه ... و ترَهَّبَ غيره إذا توعَّدهُ... و أرْهَبَهُ و رهَّبَهُ و اسْتَرْهَبَهُ : أخافهُ و فزَعهُ و استرهبه: استدعى رهبته حتى رَهَبَه النّاس، و بذلك فُسِّر قوله عزَّ و جلَّ: [و استرهبهم و جاءوا بسحرٍ عظيم] أي أرْهَبَهُم "[1].و بهذا فجدر كلمة " رهب" يحيل على مجموعة المؤثرات السلبية التي يمكن لطرف ما أن يمارسها ضد طرف آخر من تخويف و إفزاع .

أما عن معناه الاصطلاحي فالإرهاب (terrorisme) " منهج أو طريقة عمل مباشر يرمي إلى إثارة الرهبة والرعب، أي إيجاد مناخ من الخوف والهلع بين الأشخاص، وغالباً ما يستخدم الإرهاب في أعمال عنف من قبل مجموعة أو منظمة سرية معينة ضد مدنيين، ويتبعون أهدافًا سياسية محددة"[2]، وللإرهاب أسباب عديدة منها ما

[1] . إبن منظور، لسان العرب، مادة رهب، م3، ج20، ص 1748.

[2] . إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 31.

هو مباشر مثل العوامل والاضطرابات السياسية والدينية والعرقية وخوف طرف ما وإحساسه بأن هناك طرفًا آخر يهدد مصلحة من مصالحه السابق ذكرها، وأسباب غير مباشرة وهي محصورة في مجموعة العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، والفرق بين العنف والإرهاب، كما جاء في الموسوعة الثقافية هو" ارتكاب أفعال عنيفة ضد المدنيين بهدف خلق إحساس بالذعر بين عموم الناس (أو وسط جماعة قومية أو إثنية معينة) وذلك من أجل بلوغ أهداف سياسية أو أيديولوجية أو اقتصادية أو دينية معينة" [1]، والإرهاب ليس كما يتصور البعض، أنه فعل عبثي يقوم به جماعة معينة وحدث فوضوي أو منفصل عن مجموعة أحداث في الساحة السياسية الدولية، إنما هو " عنف منظّم ومقنن ويهدف إلى تحقيق أهداف محددة وتقوم به منظمات غير حكومية غالباً، كما يستخدم وسائل وأدوات متعددة لتحقيق أهدافه، ومنها تهديد العدو المقابل وإيقافه عند حدّه أو الانتقام منه لكسر شوكته أو تدميره، من دون استخدام قواعد و معايير أخلاقية "[2]، وغالباً ما يكون ضحايا هذا النوع من الإرهاب هم المدنيون والعزّل، وما ينجرّ عنه من دمار للممتلكات العمومية والخاصة، وفي كل الأحوال لا يمكن أن يلتقي العنف والإرهاب في نقطة اسمها المشروعية بتاتاً، إذ أن هناك عنف مشروع ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون هناك إرهاب مشروع، فالإرهاب في مجمله سلوك مدمّر وفتّاك، والعنف المشروع هو " عنف محدد وموجّه نحو هدف أخلاقي هو تحرير الوطن من الاحتلال والاستغلال والتخلص من الظلم والقمع أو الدفاع عن النفس، وهو عنف مضاد، ورد فعل على أعمال عنف وإرهاب تقوم بها منظمة سياسية أو دولة ضد دولة معتدية أخرى"[3]، وإن كان أنه هناك من يعتبر فعل المقاومة شكل من أشكال العنف ويدعوا بذلك إلى المقاومة السلمية.

[1] . أندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم و المصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، ص 49.

[2] . إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 34.

[3] . المرجع نفسه، ص نفسها.

4. الإرهابي بوصفه بطلًا إشكاليًا:

يروي لنا السارد في روايته بماذا تحلم الذئاب الصادرة (a quoi révent les loups) الصادرة عن دار جوليارد (julliard) في باريس سنة 1999 _ التي ترجمها الدكتور أمين الزاوي عن المكتب المصري لتوزيع المطبوعات سنة 2008، وكذلك عبد السلام يخلف عن دار سيديا_ جراحات الجزائر على مدى عشرية أقل ما وصفت به أنها كانت سوداء، يسافر الكاتب في روايته بماذا تحلم الذئاب معتمداً على لغته الصارخة والمستغيثة في النّفس الإنسانية، أو بالأحرى في حقيقة الفرد الجزائري وكينونته، يسرد فيها جراح الوطن وانكسارات النفس البشرية ، راصداً مختلف التحولات والتغيرات السياسية والاجتماعية التي حكمت المجتمع الجزائري ورسمت له مساره الموحش الذي سلكه من بداية التسعينات إلى غاية بداية الألفية الثانية التي جاءت بمشروع المصالحة الوطنية، وترصد رواية بماذا تحلم الذئاب أحلام البعض من البسطاء في تحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية، وأحلام البعض الآخر في تحكيم الشريعة واتخاذ الدين مطية لتحقيق الغايات الدنيوية، وأحلام البعض الآخر في احتكار السلطة و كسر طموح كل من تسول له نفسه الاقتراب منها، " وقد تمكّنت الكتابة التي أنجزها ياسمينة خضرا، بتناولها الأزمة الجزائرية من الزاوية النفسية المعتمة، من ارتياد آفاق مظلمة من الوجدان الجزائري المحتقن بتاريخ من المهانات والخيبات المتراكمة، وبجراح لم يزدها الخطاب المكرس بعد الاستقلال إلّا تفسخاً، بما جعل انفجارها ذاك نتيجة منطقية إلى أبعد الحدود"[1]، وقد سعى ياسمينة خضرا إلى انتقاء شخصياته وفق نماذج استراتيجية تحكي خيبات الشباب العربي وانكساراته وترسم معالم الطريق المسدود في وجه طموحه الفتي، الذي يصارع دوماً من أجل البقاء في رحلته للبحث عن معنى لحياته .

[1]. عبد الله شطاح، مدارات الرعب، فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف، برج الكيفان، الجزائر، ط1، 2014، ص 149.

إن تجربة ياسمينة خضرا في رواية بماذا تحلم الذئاب، لا يمكن فصلها عن واقع العلاقات الاجتماعية وما يحكمها من قيم وأعراف ونظم أيديولوجية وسياسية، وقد كان واقع السرد محيلاً على تلك القضايا كما كان محيلاً على واقع العلاقات الاجتماعية فترة التسعينات، وفي هذه الرواية تحديداً يمكننا أن نلمس مفهوم الشخصية النمطية أو النموذجية التي جاء بها جورج لوكاتش انطلاقاً من القراءة السوسيولوجية للفعل الروائي، حيث نرى بأن الروائي سعى من خلال آليات الكتابة أن يهدم الأيديولوجيات السائدة والمنتشرة وسط المجتمع وأن يؤسس لفعل أيديولوجي جديد ومغاير تماماً يقضي بشبه تبرئة للبطل " الإرهابي" عن طريق معرفته القوية ببنية المجتمع الجزائري، وهو بذلك لا يعكس" الواقع من خلال رسم مظاهره الحسية وإنما ينقل تجربة إنسانية حية ومعقدة أي ينقل رؤية فنية للعالم.. إنه القدرة الإبداعية على الإمساك بالكلية الاجتماعية بغية الغوص فيما هو كامن خلف الظواهر الحسية و ما يمثل حقيقة جوهرية"[1]، فمنطلقات ياسمينة خضرا في فعله الروائي كانت واضحة المعالم، فالقارئ لنصوصه الروائية يلمس فيه خاصية الإنسان البطولي التي تحدث عنها جورج لوكاتش، وهي تلك الخاصية التي تصور" الفرد البطولي الذي لا ينفصل البتة عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه، ولكنه لا يملك وعياً بذاته إلّا ضمن وحدة جوهرية مع هذا الشكل"[2]، فالسارد في رواية بماذا تحلم الذئاب في الكثير من الأحيان هو (وليد نافع) الذي يسرد قصته بنفسه، ليكون بذلك البطل هو الراوي ويكون الروائي مجرد مخرج يمنح الأدوار لشخصياته لتروي قصصها بنفسها، وهذه هي غاية الروائي، التي تكمن في تمرير "أهداف تعليمية وعظية، ضد ما يحكمه فعل القص المحكوم بموقع البطل، من نوازع أيديولوجية، قد تتسم بالضيق والمحدودية، وقد تتناقض مع تمايزات الرؤى، وتنوعها في صراعها من أجل تحرر فعلي ومن أجل تجذير هذا التحرر في معناه الديمقراطي الفعلي"[3]، وقد أظهر

[1]. عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي و تحولاته، من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2008، ص 41.

[2]. جورج لوكاتش، نظرية الرواية و تطورها، ترجمة، نزيه الشوفي، د.ط، 1988، ص 20.

[3]. يمنى العيد، الراوي الموقع و الشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص85.

الروائي في أكثر من موقع ندم البطل (نافع وليد) على انضمامه للجماعات الإرهابية، وإحساسه بالذنب عن جرائمه التي ارتكبها في حق الأشخاص الأبرياء، ف" ما الذي دهى جبريل الملاك حتى لم يمسك بيدي حين هممت بذبح ذاك الرضيع الذي كان يحترق بالحمى؟ رغم أنني أقنعت نفسي بكل ما أملك من قوة بأن شفرة سكينتي لن تتجرأ بالاقتراب من تلك الرقبة الواهية التي لا تكبر رقاب باقي الأطفال.. انتظرت طويلاً حتى يبعد الرعد يدي أو حتى يقوم برق بتخليصي من الغياهب التي تحجبني حبيس الهلاك الأبدي"[1]، فهذه العبارة التي افتتح بها ياسمينة خضرا روايته، وفق تقنية الاستباق في فعل القص جاءت لتصوّر لنا مدى رجوع البطل إلى أصله وإحساسه بالذنب لارتكابه هذه الجريمة الشنعاء، وهذا أيضاً يدل على أن الروائي ياسمينة خضرا يسعى إلى استعطاف القلوب، في دعوة غير مباشره منه للصفح عن جرائم الإرهابيين لأنهم في نظرهم كانوا أشخاصًا مغررًا بهم وأنهم ما سلكوا هذا الطريق عن طيب خاطر، وإنما هناك من أقحمهم في هذا الطريق الخاطئ.

يصور ياسمينة خضرا حالة الصراع النفسي الذي كان يعيشه البطل نافع وليد، جراء ما مر به من ظروف صعبة، وبحثه عن أجوبة لأسئلته المربكة، التي لا يجد لها في الكثير من الأحيان جوابًا، وهو بذلك يبحث عن الأسباب النفسية التي تجعل من إنسان مثقف هادئ إنساناً عنيفاً، مرجعاً هذا الصراع النفسي إلى أسباب اجتماعية، و المعروف في منهج التحليل النفسي الفرويدي أن الإنسان لا يسلك طريق العنف إلّا إذا كانت هناك معاناة نابعة عن دوافع بيولوجية، ونرى بأن ياسمينة خضرا في روايته بما تحلم الذئاب قد راعى هذا العامل عبر تصويره فشل البطل نافع وليد في الحب بعد مقتل الفتاة التي أحبها على يد أخيها الإرهابي، يسلك أيضاً منحى إيريك فروم في تفسير النزعة التدميرية للعنف، إضافة إلى عامل آخر وهو العامل الاجتماعي " إذ أن الطاقة النفسية التي توجه السلوك لا تتأثر بالدوافع البيولوجية وإنما بمتطلبات الحياة الاقتصادية والاجتماعية . فهو قد تحرر من التصور السيكولوجي الداخلي للإنسان، ولم يعد سجين الدوافع والنوازع الداخلية وإنما تجاوزها إلى الدوافع

[1] . ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، ترجمة عبد السلام يخلف، دار سيديا، ص 11.

الاجتماعية "[1]، يحاول الكاتب على امتداد صفحات رواية بماذا تحلم الذئاب إلى تبرير أفعال البطل، على أنه ضحية مجتمع تنخره مختلف الآفات كالبطالة والفقر وسيطرة الطبقة الغنية على الأملاك العمومية وأجهزة الدولة، وكأنه يريد أن يقول بأنّ المجتمع هو من أقحم هذا الشاب في شباك العنف وأنه ضحية مثله مثل الذين قُتلوا ظلماً، وهذا الأمر لا يمكن إنكاره في الحقيقة لكن، أن يبقى هذا الاتهام كشيء مبهم دون أن يخوض الكاتب في الأسباب الحقيقية بالتفصيل ومسائلتها ومعالجتها سردياً هو الشيء الذي لا يمكن تقبّله، فالروائي يرمي اللوم على الظروف الاجتماعية دون تعمّق وتفكيك لهذه الظاهرة الاجتماعية، فنراه مثلاً يسهب في وصف حالة البطل الاجتماعية دون أن يذكر الأسباب الحقيقية لتردي هذه الأوضاع الاجتماعية والمتسبب الحقيقي فيها،" ثم ماذا بعد؟ من أكون؟ نافع وليد، ابن متقاعد عمل سابقاً في السكك الحديدية، أي رجل لم تكن بحوزته وسائل كرامته الخاصة . أأغلق الباب خلفي و أغادر؟ إلى أين ؟هل أعود إلى باب الواد لأشم الروائح الكريهة من قنوات صرف المياه المهشمة ، لأتجول طوال النهار عبر شوارع القصبة الضيقة الملتوية؟ لأعاكس فتيات ثانوية سوسطارة وأعود عند المساء كي ألعن سخافة العيش داخل غرفة موصدة النوافذ؟"[2]، وهنا نلمس رؤية الكاتب السطحية والقاصرة عن ملامسة الحقيقة ما يجعلنا نطرح سؤالاً مهما مفاده، منذ متى كانت البطالة والفقر والإقصاء عوامل تقود إلى العنف وتدمير الأوطان؟، أم أن الكاتب يحاول إسقاط مسؤولية ما قامت به السلطة والإرهابيين، الذين لم يحسنوا سلوك خارطة طريق سلمية، يكون الحوار فيها سيداً في تلك المرحلة وإلصاق المسؤولية بالمجتمع وآفاته.

ومن هنا يمكن أن نلخص نقاط التحول في شخصية البطل نافع وليد من شاب فنان طوح إلى إرهابي يسفك الدماء بلا رحمة في أربع نقاط، أولها :

[1] . إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 73

[2] . ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، ص ص 69.70 .

ـ وقوفه على إحدى جرائم الطبقة الغنية في حق فتاة ضعيفة، في عملية القتل الوحشية التي قام بها أحد الخدم لصالح ابن السيد " راجا " الذي كان يعمل البطل وليد نافع سائقاً له، وإرغام وليد عن الصمت والتستر، بل وتعدى ذلك إلى ضربه وتهديده بالتصفية الجسدية من طرف خادم السيد " راجا".

ـ إحساس وليد نافع بالذنب ومروره بأزمة نفسية، انتهت بتوبته، ولزومه المسجد واحتكاكه بالعديد من المشايخ لسماع خطبهم، ما جعله لقمة سائغة وأداة في يد التيار الأصولي.

ـ فشله في الزواج بعد مقتل الفتاة التي أحبها " حياة " على يد أخيها "نبيل غانم" الشاب الأصولي المتعصب، وانضمام البطل على إثر ذلك إلى حركة "الفيس" الإسلامية ومن تم إلى التنظيم المسلّح.

ـ وقوف البطل وليد نافع ضد السلطة وضد أفكاره ومبادئه حيث كان يعيش حالة صراع داخلي مع نفسه حول شرعية ما يقوم به من قتل وترويع ووحشية بعد أن أصبح أميراً على إحدى الكتائب، ثم وقوفه على مدى تناقض المبادئ التي كان يناضل من أجلها وتلك التصرفات التي كانت تصدر عن القادة والزعماء الروحيين، وتلك الصراعات التي طفت على سطح التنظيم الأصولي.

لقد أفسح ياسمينة خضرا المجال لأبطال الرواية (وليد نافع ، صالح لاندوشين ..) بأن يسردوا مأساتهم ودوافعهم التي قادتهم إلى قلب تنظيم لا يرحم، وكانوا رواةً لمأساتهم على امتداد صفحات الرواية، و " الراوي هنا مجرد شاهد، بل شاهد ممزق أحياناً، و مأساوي حد السقوط في العدمية وحدّ الغياب في بلبلة الرؤية بما يجري، ولما يحدث بين الشخصيات وفي العالم الذي فيه يعيشون"[1]، فقد كانوا ضائعين تماماً لا يملكون حلاً لورطتهم ولا يستطيعون التراجع، لأن التراجع مكلّف جداً أكثر من الاستمرار.

[1] . يمنى العيد، الراوي، الموقع و الشكل بحث في السرد الروائي، ص 86.

ثانيًا. العنف الديني في المجتمع الإسلامي :

يمكن تصنيف نص بماذا تحلم الذئاب للكاتب ياسمينة خضرا ضمن الأدب الاستعجالي الذي يولي أهمية لرصد وتسجيل شهادات حية بشأن ما حدث في تلك العشرية السوداء، ما جعلها "نصاً مخصصاً أساساً لدراسة ظاهرة الإرهاب الديني المسلّح في الجزائر هذه الظاهرة التي خرّبت البلاد، وملأت النفوس حقداً، وضغينة كما جعلت الجزائر على حافة التشرذم والتفكك والفناء"[1] مما كلّفها دخول دوامة الفوضى التي دامت أكثر من عشر سنوات ولا تزال تبعاتها وآثارها على المجتمع الجزائري إلى يومنا هذا.

لقد شكّل العنف الديني الذي أخذ شكل إرهاب دموي مشهداً مأساويًا، يظهر على شكل صراع ديني وسياسي بين طوائف مختلفة وللخوض في هذه الظاهرة يتوجب علينا التطرق إلى مفهوم الدين باعتباره عنصر مهم وأساسي في هذه الظاهرة التي باتت تهدد أمن واستقرار المجتمعات الإسلامية .

1. مفهوم الدين (Religion):

جاء في لسان العرب، في مادة " دَيَنَ "، الدَّيان: من أسماء الله عزَّ و جل، معناه الحَكَمُ القاضي.. والدَّيَّان القهار..وفي حديث أبي طالب : قال له: عليه السلام: أريدُ من قريش كلمةً تدين لهم بها العرب، أي تطيعهم وتخضع لهم.. والدَّين واحد الديون معروف، و كل شيء غير حاضر دَيْن .. والدينُ الطاعة، وقد دنته ودنت له أي أطعته.. والجمع أديان. يقال دان بكذا ديانةً وتديَّن به فهو دين ومتدين وديّنْت الرجل تديّناً إذا كلته إلى دينه،

[1] . زهرة ديك، ياسمينة خضرا هكذا تكلم هكذا كتب، ص 120.

والدين الإسلام وقد دنت به .."[1]، ومن خلال ما سبق نرى بأنّ مادة دين في شكلها اللغوي تحمل معاني عدة في مجملها كالطاعة و الخضوع و الالتزام والحساب والاعتقاد والاعتناق وغيرها .

لقي مصطلح الدين تعريفات عدة حسب وجهات النظر المختلفة، باعتباره عنصراً مهماً في تشكيل وتنظيم الحياة الإنسانية، فقد وصفه علماء النّفس باعتباره" إسقاطاً للرغبات الإنسانية (بل حتى كنوع من العُصاب)، بينما اعتبره المفكرون السياسيون أحد وسائل الضبط الاجتماعي التي تلطف المخاوف الإنسانية الغريزية"[2]، ولكل دين طوائف ومذاهب معينة وأيديولوجيات وحيدة الرؤى، وهو ظاهرة اجتماعية تنظم الحياة الإنسانية وسلوك الجماعات و تنبذ العنف والكراهية وينظم شخصية الإنسان وسلوكه وعلاقته بنفسه وبخالقه وانتهاج سلوك العبادة بصيغة دورية ودائمة.

والدين هو جملة من المبادئ التي تدين بها أمة من الأمم وتعمل بها وتعتقد بها، ولا دين بدون عقيدة تحفظه وتوجه أهله .

ويعرّف العقلانيون الدين على أنه" مشتق من (relegere) أي التأمل بدقة، والاهتمام ونقيض اللفظ (meglergere) أي الإهمال، عبادة الآلهة الذين هم المنظمون الحقيقيون للعالم"[3]، ولا يزال مفهوم الدين يواجه اللبس والدقة في التعريف وذلك لتعدد مشارب ومجالات ووجهات النظر، فالأنثروبولوجيون كانوا يرون بأن الدين مجموعة تجارب قادمة من رحم الثقافة وهو مجموعة من الأفكار المجردة فمفهوم الدين مثلاً " بالنسبة للرحالة الذين اكتشفوا العالم عبر العصور، أنه مجموعة من العبادات والعقائد ومواقف عقلية وطقسية وإيمانية، توجه مفاهيم تتعلق بالعالم الآخر، وللإنسان القديم نظام ما تتصف الديانات من خلال تعبير عملي، أي من خلال العبادات، ومجمل

[1] . إبن منظور ، لسان العرب، مادة (دَين)، م2،ج 15، ص ص 1468 1469.

[2] . أندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم و المصطلحات الأساسية، ص 309.

[3] . كلود ريفر، الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة أسامة نبيل،المعهد القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص 31.

السلوكيات ذات المغزى الرمزي الكبير عند الجمهور"[1]، ومن هنا نجد بأنّ الدين هو رابط الإنسان بين العالمين الدنيوي و الأخروي.

وفي مجال علم الاجتماع يرى إميل دوركايم بأنّ الدين " منظومة موحدة من المعتقدات والممارسات المتعلّقة بالأمور المقدّسة، أي المحظورة والمحرّمة"[2]، وبعد عصر دوركايم صار ينظر إلى الدين على أنه شيء لا يمكن حصره ولا تحديده وفقاً لتلك المعايير العلمية السائدة، وأصبح الدين يلقى تعريفات ذات طابع وصفي وأصبح هناك بعض المصطلحات المحيلة عليه كالمقدس والعلماني وغيرها .

ويختلف مفهوم الدين من ديانة إلى أخرى، فبعض الديانات تركّز على الاعتقاد بإله معين، في حين تؤكد أديان أخرى على الجانب الواقعي للحياة اليومية، وفي ثقافتنا الإسلامية الدين هو الإسلام " ومَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الإسْلامِ دِيْنَاً فَلَنْ يقُبَلَ مِنْهُ وهوَ فِي الآخِرَةِ مِنَ الخَاسِرِيْن" آل عمران 85 .والدين الإسلامي هو آخر الديانات السماوية وقد جاء للبشرية عامة، وهو جامع لما جاءت به الديانات السماوية السابقة، ومانع لأن يأتي بعده دين آخر.

ويرتبط مفهوم الدين في العقيدة الإسلامية بمفهوم الإيمان ارتباطاً وثيقاً، وللإيمان أركان ستة وهي الإيمان بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر والقدر خيره وشره، والإيمان بالكتب يقضي الإيمان بالكتب السماوية التي أنزلها الله على أنبيائه وهي أربعة التوراة والزبور و الإنجيل والقرآن ، و قد جاء الدين الإسلامي جامعاً مكمّلاً ما نقص في الديانات السماوية السابقة و هدى رحمة للعالمين، و معجزته في ذلك هي القرآن الكريم، كلام الله المنزّل على آخر المرسلين و سيدهم مُحَمَّد صلى الله عليه و سلم.

[1] . كلو ريفر، المرجع السابق ، ص 32

[2] . أندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية ،ص 309.

2. العنف باسم الدين :

هو شكل من أشكال العنف، ظهر حديثاً وهو شديد الصلة بما يطلق عليه الإسلام السياسي، وهو عبارة عن حركة تؤمن بالإسلام باعتباره نظاماً سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا يبنى عليه الحكم، وظهر هذا المصطلح أول مرة في مصر مع ظهور حركة الإخوان المسلمين 1928، التي قادها المرشد الأول للجماعة الدكتور حسن البنا في النصف الأول من القرن العشرين، وقد لقيت هذه الجماعة اضطهاداً واسعاً من قبل النظام المصري، حيث قامت بتصنيفها حركة إرهابية كما قامت بنفي وإعدام وسجن زعمائها وكل من له صلة بها، كما ظهرت حركات أخرى عديدة تحت راية الإسلاموية في العالم العربي والإسلامي هدفها إعلاء راية الإسلام وإقامة دولة إسلامية ومحاربة كل مظاهر الكفر والليبرالية، ما نتج عنها صراعات بينها وبين السّلطة الحاكمة أسفرت على نتائج وخيمة ليدفع في الأخير المجتمع ضريبة باهظة نتيجة هذه الصراعات، لكن يبقى هناك بعض التحفّظات عموماً على هذه الحركات الإسلامية ومدى صدق ما تدعو إليه لإرساء معالم دولة إسلامية تحفظ حقوق وواجبات وكرامة الشعوب العربية و الإسلامية، لأن أمر الخروج عن الحاكم والوقوف في وجه القرارات والسياسات في العقيدة الإسلامية في حد ذاته يعتبر شيئاً محرّماً ولا يجوز عند جمهور الفقهاء، لذلك لاقت هذه القضية العديد من التحفظات وأسالت الكثير من الحبر من طرف علماء الدين وأئمة المذاهب الإسلامية، منذ القديم إلى يومنا هذا.

وقد أخذ العنف باسم الدين شكل صراعات دينية وسياسية بين مختلف الطوائف والتنظيمات، كما أخذ شكل إرهاب دموي، وكان بذلك العنف الديني" هو الأكثر قدرة على إثارة الرعب والخوف والهلع في نفوس البشر. كما يلعب الخطاب الديني المتطرف بشقيه التكفيري والسياسي دوراً خطيرا في التفرقة بين طوائف المجتمع وزرع الكراهية والعنف.. وخاصة في المجتمع المتعدد الديانات والمذاهب والطوائف الدينية، عبر فرض أيديولوجية دينية وحيدة

الرؤى "[1]، وهذا ما نراه في مختلف الدول العربية والإسلامية على غرار العراق واليمن وغيرها، وقد حاول الكاتب ياسمينة خضرا في العديد من نصوصه الروائية إخضاع الدين إلى السياسة، أو بالأحرى محاولة تسييس الدين في الكثير من المواضع، فدائماً نجده يربط الجانب الديني بأي فشل سياسي في منطقة ما صاباً جام غضبه على الدين الإسلامي والمسلمين والمتدين بصفة خاصة، وهو بذلك على رأي أصحاب النظريات الحديثة التي " تبنّت المنهج النقدي للدين في علاقته بالسياسة والمجتمع، فقد لاحظ أصحاب هذه النظرية أن الأشكال الدينية الموجودة لم تعد تتناسب مع حاجات المجتمع الصناعي المتقدم، وطالبوا بدين جديد ذو طبيعة عقلانية وصفات علمانية"[2] ومن هؤلاء نجد الاشتراكيين وعلماء الاجتماع .

كثيراً ما كانت قضية العنف باسم الدين حاضرة في أعمال ياسمينة خضرا خاصة في نصوصه " بماذا تحلم الذئاب، وسنونوات كابول ونص الصدمة"، وكثيرا ما يلمس القارئ فيها مجموعة من الهواجس المسيطرة على مخيلة الكاتب، حيث جعلت منه ينتج نصوصاً مفتوحة على مجموعة من الأسئلة الأيديولوجية المقلقة، ففي نصّه (بماذا تحلم الذئاب) الذي يتخذ من فضاء الجزائر العاصمة نموذج لتنامي الحدث الدرامي للشخصية الأساسية(وليد نافع)، الذي يرمز للشباب الجزائري الضائع الذي تسيطر عليه الخيبات في حياته اليومية، الأمر الذي جعله لقمة سائغة في فم الأصوليين عبر تأثيرهم بفعل خطاباتهم الأيديولوجية الموجهة للطبقة المهمّشة.

لقد سلط الكاتب الضوء على تلك التجاوزات التي قام بها الإسلاميون بعد أحداث أكتوبر 1988، ما أدخل الجزائر في دوامة من الفوضى " استمرت تجمعات الإسلاميين الذين احتلوا الساحات العمومية و الملاجئ والمساحات الخضراء النادرة وهم يستوقفون المارة ويستفزون الشرطة، متحمسين بلحية منتفشة وبؤبؤ ملتهب ..

[1] . إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 102.

[2] . أبو اللوز عبد الحكيم، إشكالية الدين و السياسة في تونس، من التحديث إلى حركة النهضة، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011ص ص 21. 22.

الويل لمن تسول له نفسه تقطيب الحاجبين"[1]، ويستمر ياسمينة خضرا في تفسير كيفية إنتاج الإرهاب، ومنهج الحركة الإسلامية في صنع العناصر الأصولية التي كان البطل (نافع وليد) من بين ضحاياها، وكيف كان هؤلاء الإسلاميون وحوشاً بشرية اتخذت من الدين وسيلة لتمرير مشاريعها الأيديولوجية التدميرية، وكيف كانت تتصيد الشباب التائه الفاشل في إيجاد وظيفة لنفسه وتحقيق أهدافه في الحياة،" كان نافع وليد مجبراً على تجاهل نفسه فتفرغ لتكوينه الأيديولوجي بدأ يقرأ كتباً دينية ويصلي كثيراً ولا يمضي وقت دون أن يستمع إلى خطب الشيوخ المصريين والسودانيين والمشرقيين، يمتلك فاروق العشرات من هذا النوع من الأشرطة . هو شخصياً يكتب البيانات ويقوم بتجنيد أعضاء جدد في أواسط الطلبة"[2]، يبالغ السارد كثيراً إذ يجعل من فعل الصلاة وقراءة القرآن فعلاً يشجع على اعتناق الأصولية، لكن نراه فطناً في إشارته إلى قضية تسويق العنف والأصولية عن طريق بعض المشايخ المصريين والمشارقة، إذْ أنّ الجزائر كانت ضحية هذا المخطط الذي من خلاله سعت أطراف إسلامية متشددة إلى الزج بالجزائر في دوامة الفوضى عبر تسويق أفكارها التي تدعو إلى العنف وتدمير الوطن، ويؤكد الروائي خضرا فكرته حول الإرهاب في الجزائر، الذي يتمظهر في شكل إرهاب خارجي لا علاقة له لا بالدين الإسلامي ولا بأعراف المجتمع الجزائري الذي يدعو إلى التسامح والأخوة ومنع إراقة الدماء، في تطرقه لقضية المحاربين الأفغان الذين دخلوا الجزائر واندسوا وسط جماعة الفيس والذين بدورهم رفضوا أن يتعاونوا معهم في حربهم ضد السّلطة والدليل على ذلك أن رجال الفيس رفضوا العنف وفضّلوا المصالحة الوطنية بينما هؤلاء القادمون من أفغانستان واصلوا أعمال العنف والتدمير في الجبال، كما صرّح الكاتب في نصّه حين قال" ويتعلق الأمر بجماعة قادة بن شيحة، حلّاق من مدينة سيدي بن عباس، أعرج مصاب بداء العظمة..كان رجاله من الأفغان الخطرين، يملكون أحسن الأجهزة الحربية والوحيدين الذين يوجد تحت تصرفهم سلاح المدفعية وقاذفات الصواريخ"[3] ، يواصل

[1] . ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، ص 168

[2] . المصدر نفسه، ص 259.

[3]. المصدر نفسه، ص 362.

الكاتب تعرية المسكوت عنه بذكره لقضية المحاربين الأفغان واندساسهم وسط الجماعات الإرهابية، ويواصل في سرد المعطيات مستعيناً بخبرته العسكرية تارةً وثقافته السياسية تارة أخرى، لكنه يسكت عن الأهم والمتمثل في كيفية دخول هؤلاء، ومن هي الجهة التي سمحت لهم بذلك، هل هي السلطة الحاكمة أنذاك ؟ أم هي بعض الأطراف الخارجية وهذا ما يعزز من نظرية المؤامرة ؟ أم هي الجماعات الإرهابية (الفيس) التي طلبت دعم إخوانها من خارج الجزائر وبالضبط من أفغانستان معقل تنظيم القاعدة أنداك، وهذا الاحتمال مستحيل لأن الروائي في حد ذاته كان يصور تلك الصراعات والمعارك التي تدور في الجبل بين الفئتين، بحكم اختلافهم الإيديولوجي والمذهبي وحتى اختلافهم في الغاية .

3. العنف المُؤسَّس :

في رواية الصدمة التي أثارت ردود أفعال عربية ودولية، عمل الروائي ياسمينة خضرا على إرساء مشروع تعايش سلمي بين الشعبين الفلسطيني والإسرائيلي باسطاً بذلك سبلاً للحوار السلمي بعيداً عن العنف والدمار وكل أشكال الانتهاكات، وقد رصدت الصدمة أشكالًا عديدة للعنف والعنف المضاد بين الفلسطينيين والإسرائيليين، في صور القتل الجماعي الناتج عن تفجيرات انتحارية يقوم بها متطوعون فلسطينيون، في شخصية (سهام) زوجة البطل الفلسطيني الأصل (أمين الجعفري)، التي يراها ياسمينة خضرا حالة من حالات العنف المؤسَّس، المتمثل في " فعل القتل الجماعي، الذي كان في البداية تلقائياً ثم أصبح بالتدريج مؤسساً، إذ يتم اختيار ضحية ما ويتم التضحية بها في طقس فدائي جماعي. إن هذه الطقوس هي تكرار رمزي لعملية القتل المؤسسي التي غالباً ما تؤول على أنها فعل تجلٍّ للآلهة "[1]، فسهام في نظر الروائي كانت شخصية مغررًا بها، سلبت من حقها في الحياة وفق مشروع عنف مؤسس، لا في إطار تضحية، وهذا ما أراد الكاتب إثباته في نص الصدمة، إذ إن سهام كانت تعيش وزوجها أمين الجرّاح في تل أبيب حياة الرخاء والترف، وقد أغدقت عليهم الحكومة الإسرائيلية بشتى الامتيازات ومنحت لهما الجنسية الإسرائيلية لقاء نجاح أمين الجعفري في عمله كجرّاح، وظلا بذلك يبتعدان عن مأزق السياسة والأزمة بين البلدين حفاظاً على فرصتهما في الحياة، لتنقلب حياة الجرّاح الفلسطيني الأصل بعد عملية انتحارية قامت بها زوجته في إحدى المقاهي في تل أبيب، حيث خلّف هذا الانفجار قتلى وجرحى كثر كان أمين الجعفري شاهدا على مدى فظاعة هذا الحادث .

يصوّر ياسمينة خضرا في رواية الصدمة النضال الفلسطيني ضد المستعمر الإسرائيلي على أنه عنف مؤسس، وأكثر ضحاياه من الأبرياء،" تسعة عشر قتيلاً، من بينهم أحد عشر تلميذاً كانوا يحتفلون بعيد مولد رفيقهم في مطعم

[1]. إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 104.

الوجبات السريعة المستهدف، وأربع عمليات بتر أعضاء، وثلاثة وثلاثين حالة خطرة "[1]، فلماذا اختار ياسمينة خضرا الأطفال لأن يكونوا ضحايا للانفجار في نص الصّدمة؟ ، في حين أنه كان بإمكانه أن يختار رجالًا أو جنودًا ..؟، الجواب واضح؛ فالأطفال هم أكثر فئة تمثل البراءة والنقاء ولا شك أن مقتل طفل واحد يجعل العالم بأسره يندد ويستنكر ويصعّد لهجة الدفاع عن الأطفال، لكن هل يدافع المجتمع الدولي عن الأطفال الذين يموتون يومياً في الحروب وبسبب المجاعة في سوريا واليمن وباكستان وبورما والصومال.. بهذه الحدّة؟

يواصل الروائي الفرانكوفوني ياسمينة خضرا في بسط رؤيته للنضال الفلسطيني ، حيث صوّر ضياع البطل أمين الجعفري واستماتته في البحث عمن زج بزوجته في هذه القضية، ودفعها لأن تبيع نفسها من أجل إيذاء الآخرين الأبرياء، فهو لم يصدّق أن زوجته التي لم تكن على علاقة بمنظمات جهادية فلسطينية فجّرت نفسها بإرادتها، فكيف يستطيع أن يقنع المخبرين الإسرائيليين الذين عكفوا على استجوابه، يصور الروائي رؤية البطل نفسه لقضية الأرض الفلسطينية وموقفه من الكتائب التي تناضل ضد من غصبوا الأرض واستباحوا فلسطين وشعبها، في حديثه مع المخبر الإسرائيلي الذي استجوبه عن علاقة زوجته بمنظمات الجهاد الفلسطينية،" _ كانت تؤيد كتائب الأقصى ؟ أليس كذلك؟

لا، ليس كتائب الأقصى. يقال أنهم لا يفضلون العمليات الانتحارية.

_ كل هؤلاء الحثالة يتشابهون عندي. فسواء كانوا ينتمون إلى الجهاد الإسلامي أو إلى حماس، فإنهم الزمر نفسها من المسعورين المستعدين للقيام بأي شيء لاستقطاب الأضواء"[2]، يواصل الكاتب في تصوير مدى استياء أمين الجعفري ممن زجوا بزوجته في هذه العملية القذرة بشيء من الحيرة والإنكار، وكأنّ قضية فلسطين لا تمد بصلة إلى

[1] . ياسمينة خضرا، الصدمة، ترجمة ، نهلة بيضون، ص 25.

[2]. المصدر نفسه ، ص 49.

أمين وزوجته، فهل يذوب الإنسان بهذه السهولة في ثقافة الآخر لحد الزهد في قضية شعبه والتخلي عن نضالهم؟

.

ينحاز الكاتب في الكثير من الأحيان للجانب الإسرائيلي في نص الصدمة سواء من خلال موقف البطل أمين الجعفري، أو في مواقف الشخصيات الأخرى ، من خلال رؤيته في نبذ العنف المؤسس والعنف المضاد، في حوار الشخصيات الإسرائيلية (نافيد وعزرا وبنيامين)، حيث جعل الحوار بين هؤلاء الثلاثة ينتهي بوقوف نافيد مع رأي بنيامين ضد فكرة عزرا الذي دعا إلى عدم تحميل الفلسطينيين وحدهم سبب ما يحدث في المنطقة وأن الفلسطينيين وحدهم ليسوا مصدرًا للقلق والعنف فالإسرائيليون أيضاً ليسوا أبرياء،" _ هل المواكب الجنائزية التي تتقاطع من هذا الطرف والطرف الآخر قد جعلتنا نحرز تقدماً؟..

_ الفلسطينيون هم الذين يرفضون الاستماع لصوت العقل.

_ ربما نحن الذين نرفض الاستماع إليهم.

قال نافيد بنبرة هادئة وملهمة : _ بنيامين على حق . الفلسطينيون الأصوليون يرسلون فتياناً لتفجير أنفسهم في موقف حافلة، وريثما نلملم قتلانا ، ترسل لهم قياداتنا العسكرية مروحيات لقصف بيوتهم"[1]، وهنا نلمس رؤية ياسمينة خضرا في إرساء مشروع تعايش سلمي ونبذ العنف، والتزام كل طرف بحسن آداب الجوار، وهذا أمر محمود ومقبول إلى أبعد الحدود، لكننا لا نرى رأي الكاتب في أصل المسألة وأحقية الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره أو أن الدولة الإسرائيلية هي دولة احتلال وأن حركتها الصهيونية أصل التوتر، أم أنّ وراء هذه المجاملة أمر آخر يخص الروائي ياسمينة خضرا وحده ولا يمكن للقارئ العادي استشفافه، لأن فيه مؤشرات واضحة تدلُّ على خطاب التطبيع الذي هو أحد آليات الاعتراف بالإسرائيلي المحتل.

[1] . ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 80.

يواصل ياسمينة خضرا إظهار مدى استياء البطل الفلسطيني الأصل الإسرائيلي الجنسية من أولئك الذين زجوا بزوجته في هذه القضية التي لا تعنيه كونه فضّل الحياة والسعادة في إسرائيل على النضال والقلق في فلسطين في قول السارد :" لا تتصور كم تقض مضجعي تلك المسائل ، اللعنة كيف يقرر شخص عادي، معافى الجسد والذهن، بسبب استيهام أو هلوسة، أنه يضطلع بمهمة إلهية، ويتخلى عن أحلامه وطموحاته، ليميت نفسه شرَّ ميتة وسط أفظع تجسيد للهمجية"[1]، فالكاتب هنا يعتبر بأن الجهاد الفلسطيني والنضال حول القضية العربية الأولى عملٌ همجي، ولا يوصل إلى حل وأنه ضرب من العنف المؤسس الذي لا يولِّد إلّا عنفاً مضادا، يواصل الروائي في سرد قصة البطل الذي عاد إلى أرض فلسطين لتقصي حقيقة من أقحم زوجته في هذا الفعل الشنيع، ويقابل بعض قادة الكفاح ليضعنا ياسمينة خضرا وككل مرة أمام صورة الإمام التي تتكرر كثيراً في رواياته كما رأيناها في رواية بماذا تحلم الذئاب، حيث يصور لنا السارد شخصية إمام بيت لحم الذي قابله البطل أمين ليستفسر منه عن سبب اختيارهم لزوجته بالضبط، لينتهي بينهم الحوار بطرد الإمام لأمين واعتباره خائناً لقضيته الأولى، وأنّ زوجته كانت أشرف منه وأن الفلسطينيين فخورون بما قامت به، ويورد لنا السارد رد فعل البطل أمين في قوله:" زعزعت كياني نبرته المجافية المقترنة بطابعها العجول، لم أصدّق أنّ رجلاً من المفترض أن يكون قريباً من الله يستطيع أن يكون بعيداً كل البعد عن البشر، متجاهلاً مصابهم الأليم"[2] ، وهنا يمكن أيضاً أن نطرح عديد الأسئلة؛ هل يكون الأئمة وراء عملية الدفع بالانتحاريين للعمل الانتحاري؟ ثم لماذا يصوّر الكاتب الإمام دائماً بصورة الإنسان الضعيف الذي لا يحسن آداب الحوار، الذي ينهزم أمام البطل بسهولة تامة في حواراتهما ؟ وهل يصح التعميم بأن كل الأئمة على نهج واحد يدعون للعنف وأنهم ضعيفوا الشخصية ولا يحسنون الحوار ؟، ومن هنا نلمس بجلاء تام هجوم الكاتب في

[1] . ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 110.

[2] . المصدر نفسه ، ص 172

كل مرة على شخصية الإمام وصورة المسجد الذي يعده الكاتب ملجأ للخارجين عن القانون والأصوليين، فهو دائماً ما يسعى إلى تقديم صورة مهتزة عنه .

ويواصل ياسمينة خضرا تمييع القضية الفلسطينية، ومحاولة ربطها بقضايا أخرى خارج إطار الغاية الأساسية المتمثلة في النضال من أجل استرجاع الأرض والكرامة، في خطاب يعمل على إفراغ القضية الفلسطينية من محتواها، وجعلها منظمة إرهابية تثير الرعب وتستخدم عناصر من الأصوليين من أجل غاية أكبر من تحرير فلسطين وهي توحيد المسلمين تحت خلافة واحدة" أما الأصولي فمجاهد حتى الرمق الأخير،لا يؤمن بسيادة الدولة الإسلامية ولا باستقلالها الذاتي، لأنه يعتبرها دولاً تابعةً مدعوة للاختفاء لصالح خلافة واحدة، لأنّ الأصولي يحلم بأمة واحدة، غير قابلة للتجزئة ، تمتد من أندونيسيا إلى المغرب أو تدميره إن لم يستطع أن يحمله على اعتناق الإسلام"[1]، وهنا نرى بوضوح بأن الكاتب ياسمينة خضرا يعمل على إفراغ القضية الفلسطينية من محتواها الأساسي وصرفها عن الغاية الأسمى وهي تحرير فلسطين وإيقاف كل أشكال الانتهاكات التي تقوم بها الدولة الإسرائيلية .

4. العنف ضد المرأة في المجتمع الإسلامي :

كانت المرأة ولا تزال منذ العصور الأولى رمزاً للجمال و الحب والاستقرار فقد كانت حاضرة بقوة في الأساطير والحكايات الشعبية القديمة المتوارثة عبر الأزمنة ،كما كان حضورها قوياً في الأدب والشعر، والمرأة حسب طبيعتها البيولوجية تتميز بالرّقة والهشاشة والضعف، فهي دائماً تكون في رحلة بحث عن معنى الحياة التي تُختزل في الحب والرعاية والسند والحماية وغالباً ما تتوفر هذه المطالب في الرجل الذي يبحث عن نفس العناصر ليجدها في المرأة، وإذا توفرت للمرأة كل هذه العناصر تصبح ولا شك في أوجِّ قوتها وقد يكون لها أثر كبير في تغيير مسار الأحداث في المجتمع والعالم ككل، فتصبح بذلك عنصراً فعالاً مشاركا وبقوة في أي حدث.

[1] . ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 182.

وقد عانت المرأة كثيراً منذ العصور الأولى من مختلف الانتهاكات وأشكال العنف والإقصاء في المجتمع على جميع الأصعدة، وبمجيء الدين الإسلامي بدأت المرأة تتخلص من بعض هذه التجاوزات التي طالت حقوقها المشروعة حتى أصبحت قادرة على التغيير والبناء، بالمقابل عمل المجتمع الغربي على فرض وجود كيان مقابل لما يسمى بالذكورة وهو الأنوثة، كشكل من أشكال رفع قيمة المرأة في المجتمع ودرأ كل سلوكات التمييز والتعسف والعنف بجميع أشكاله ضد المرأة، " حتى إذا كانت بعض القوانين العربية قد حذّرت ونبهت إلى العنف الممارس ضد المرأة وحرّمت الضرب والشتم والتجريح، لكن المرأة لا تستطيع أن تشتكي على والدها أو زوجها لأن المجتمع وقتها سيعاقبها ويصفها بأبشع الأوصاف"[1]، ويضعها في مقام التمرّد على العادات والعرف المجتمعي، وقد عملت الدراسات الثقافية على إرساء مقولة الأنوثة، وهي " مقولة هوياتية تشير إلى الخصائص الاجتماعية والثقافية المرتبطة بوجود الأنثى، إنها بناء أدائي خطابي يصف ويضبط المعنى الثقافي لوجود المرأة. على هذا النحو تُفهم الأنوثة كسلوك منظّم ثقافياً، ويعتبر ملائماً اجتماعياً للمرأة"[2].

5. ثنائية الذكورة و الأنوثة في المجتمع الإسلامي:

في رواية سنونوات كابول يعرض لنا ياسمينة خضرا حجم الدمار الذي آلت إليه دولة أفغانستان، بعد انسحاب القوات الشيوعية السوفييتية، وتأزم الوضع بين الفصائل المختلفة التي حاربت ضد الغزو السوفييتي ، وسقوط حكومة مُحَمَّد نجيب الله، وجاءت حركة طالبان في 1996، التي تحصّلت على دعم غربي أمريكي في مواجهاتها ضد جماعة التحالف الشمالي، وبذلك بقي المجتمع الأفغاني بين مطرقة المحاربين القدامى من جهة وسندان حركة طالبان من جهة أخرى، وانتهت الحرب الأهلية بين مختلف الفصائل الأفغانية بغزو أمريكا للأراضي

. غنية كبير، سلطة الأنساق الثقافية وخطاب التمرد في روايات فضيلة الفاروق، بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، قسم [1]اللغة والأدب العربي جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1، السنة الجامعية، 2018_2019، ص 35.

[2] . كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص 82.

الأفغانية على خلفية هجمات الحادي عشر من أيلول سنة 2001، بحجة محاربة الإرهاب، وبذلك استفحل استبداد حركة طالبان، هذا الاستبداد الذي يأتي عموماً على شكل " اتخاذ قرارات سياسية معينة واتخاذ أساليب عنف غير محدودة من أجل فرد مبادئها السياسية على أفراد المجتمع أو فئات معينة منه أو بقصد إحداث تغيير جذري في الدولة، وقد تستخدم الدولة عنفاً و قهراً من أجل فرض سياستها و أيديولوجيتها على المواطنين"[1] وهذا ما صوره الروائي ياسمينة خضرا من خلال تلك الانتهاكات التي ترتكبها حركة طالبان المسيطرة ضد المدنيين في كابول.

يسافر ياسمينة خضرا بالقارئ في روايته سنونوات كابول (les hirondelles de kaboul) الصادرة عن دار جوليار (julliard) للنشر باريس، التي نقلها إلى العربية الدكتور مُحَمَّد ساري، عن دار الفرابي بيروت، لبنان، سنة 2007، إلى "أفغانستان"، كشكل من أشكال التبئير على المكان، فأفغانستان بؤرة صراع وإحدى نقاط الأزمة في العالم الإسلامي، ليصور بذلك جوانب من معاناة المرأة المسلمة والمضطهدة في مجتمع ذكوري يصوره الكاتب بتفاصيله الدقيقة، ليسرد قصة رجلان وامرأتان في رحلتهم للبحث عن معنى لحياتهم في ظل سطوة حكم طالبات و طغيان المناضلين والمحاربين القدماء، "محسن رمّات" المطرود من عمله و زوجته" زنيرة" المحامية التي منعت من أداء مهنتها، والسّجان " عتيق شوكت " الذي انقلبت حياته رأساً على عقب وساءت حالته النفسية نتيجة تنفيذه لأحكام الإعدام اليومية في الساحة العمومية و زوجته " مسرّة" التي تعاني مرضًا ألزمها الفراش، يشاء القدر أن تدخل " زنيرة " السجن على إثر قتلها لزوجها " محسن " عن طريق الخطأ، و تقع بين يدي السجان الغليظ والقاسي، ليلين قلبه في الأخير بعد أن وقع في حبها، ويبحث عن طريقة لتهريبها من السجن قبل أن يكون مصيرها الإعدام في الساحة العمومية، لتأتي زوجته المخلصة" مسرّة " بعد أن تفهمت شعور زوجها بالحب اتجاه هذه المرأة و تقدم نفسها للإعدام في الساحة العمومية بدل القاتلة الحقيقية، متمنية للمرأة المسكينة وزوجها " عتيق

[1] . إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 46 .

"حياة ملؤها الحب والفرح، الحياة التي لم تكن هي لتحظى بها يوماً في ظل الجفاء الذي حكم علاقتها بزوجها منذ زواجهما، إضافة إلى المرض القاتل الذي ألمّ بها، تضحي " مسرّة " بحياتها لأجل الحب، وتخون " زنيرة" "عتيق" وتختفي إلى الأبد ويكون مصير " عتيق شوكت " في الأخير الجنون ثم الموت.

سعى ياسمينة خضرا في هذه الرواية إلى الكشف عن مختلف التعقيدات السلوكية في المجتمع الإسلامي عامة والأفغاني خاصة_ وهذا شيء يحسب له إذ أنه ليس من السهل أن تصف بلداً بتلك التفاصيل الدقيقة في نص روائي_ ، صاباً جام غضبه على التيار الإسلامي كما عوّدنا، مبرراً أعمال العنف بأنها نتيجة تعقيدات سلوكية ونفسية مرّ بها الأبطال في صغرهم، كما يرجع أيضاً سبب العنف إلى الفكر الأصولي الإسلامي المتشدد، الذي لا يتوانى في تطبيق أحكام الشريعة بدون تمحيص ولا تحقيق، وهذا ما يتعارض مع نصوص الشريعة الإسلامية، ويوضحُ لنا التتابع الدرامي عند ياسمينة خضرا "جوهر الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يصفه وتلخصه الشخصيات والأحداث والمواقف، التي تتصل بها بشكل ما، الظاهرة الأساسية لمجتمع في عصر ما"[1]،وتشبه نصوصه من هذه الناحية نصوص كتّاب الواقعية أمثال ليو توليستوي، التي تعمل على " التعارض بين الأسلوب الواقعي والأسلوب الطبيعي على المستوى السردي وتظهر إلى أي حد يمكن التكوين (الكلي) التركيبي للنص أن يصبح رهانًا، في مناقشة أيديولوجية واجتماعية ويظهر بالتالي أن السرد (طريقة سرد الواقع) بعيدًا عن أن يكون مظهرًا شكليًا خاصًا للنص عمومًا، هو في الواقع العنصر الأيديولوجي بامتياز"[2]، وهكذا اتخذ ياسمينة خضرا من مسألة انتهاك حقوق المرأة في المجتمع الإسلامي عنصرا أيديولوجيًا يغذي من خلاله فعل السرد في نص سنونوات كابل.

[1]. بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 130.
[2]. بيير زيما، المرجع نفسه، ص 130.

في رواية سنونوات كابل يرصد لنا الكاتب أشكال العنف الممارس ضد المرأة والمتمثل في ذلك التنافس بين ثنائية تضادية امرأة و رجل، في صورة حياة أبطال الرواية محسن "رمات" و زوجته "زنيرة " و " عتيق" و زوجته" مسرّة" هؤلاء الذين كانوا يبحثون عن معنى لحياتهم في مجتمع لا يحسب للمرأة حساباً، فالمرأة في المجتمع الأفغاني تمثل سلعة رخيصة ويظهر ذلك في حديث " عتيق " مع ": ميرزا شاه" عن وضع زوجته " مسرّة " المريضة التي لا تستطيع أن تقوم بأبسط الحقوق الزوجية، "_ إنّ زوجتي مريضة.. بقي حائراً لفكرة أن يذهب رجل إلى حد الحديث عن زوجته في الشارع، ثم لمس لحيته المصبوغة بالحناء، هزّ رأسه و قال:

_ أليست هذه إرادة الله؟ ... المسألة بسيطة . طلّقها "[1]، فمجرّد حديث الرجل عن زوجته في هذا المجتمع هي خطيئة لا تغتفر، ويستمر الكاتب في تعرية الواقع البائس الذي غذّته الأفكار والأيديولوجيات الشاذة والمتشددة في هذا المجتمع، فحتى إبداء حب الرجل لزوجته أمام الآخر أصبح خطيئة لا تغتفر، فهذا " ميرزا شاه" يرد على عتيق الذي رفض أن يطلّق زوجته المقعدة، بشيء من الاستغراب والاستهجان " فجأةً قطّب حاجبيه :

_ هل جننت إلى حد أصبحت تحبها"[2]، ويواصل الكاتب في تصوير مركّز لحياة المرأة في المجتمع الأفغاني المسلم الديانة، وكيف كانت معاملات الرجل للمرأة في هذا المجتمع الذكوري، في شكل تسلطي وتجبريٍ محض" يا صديقي الشقي، إنني أعيش مع أربع نساء. تزوجت الأولى منذ خمس وعشرين سنة، والأخيرة منذ تسعة أشهر فقط ولا أشعر اتجاههن جميعاً إلّا بالشك وعدم الثقة، لأنني لم أدرك في أية لحظة كيف يشتغل مخهن. وأنا مقتنع أنني سوف لن أمسك أبداً بخيوط النساء. كما لو أن تفكيرهن يدور في الاتجاه المعاكس لعقارب الساعة"[3]، وفي هذا الخطاب احتقارٌ وتمييز للمرأة ، والإسلام بريء كل البراءة من هذه المعاملات، وهو الذي سعى في حفظ كرامة المرأة

[1] . ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ترجمة محمّد ساري دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 31.

[2] . المصدر نفسه، ص 33.

[3] . المصدر نفسه، ص 33.

وعفافها، ففي قوله تعالى " ومن آيَاتِهِ أنْ خَلَقَ لكُمْ مِنْ أنفُسِكُمْ أزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَوَدَةً وَرَحَمَة إنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكرَّوُن " سورة الروم 21.

يصرّ ياسمينة خضرا عن فرض صورة مهتزة عن إهانة المرأة من طرف الرجل الظالم الأناني في المجتمع وحصر هذا السلوك لحد اعتباره خاصية للمجتمع الإسلامي، وتصويره لمشاهد إيذاء المرأة باسم الدين، فتارة يصور الروائي مشاهد تطبيق حد الزنا و هي رجم نساء زانيات بالحجارة من طرف الرجال حتى الموت، وتارةً يصور تلك القساوة والتلذذ في القيام بفعل الرجم من طرف البطل " محسن رمات"، هذا الرجل المثقف الذي شارك مجموعة من الرجال في رجم امرأة مومس في الساحة العمومية، ليعود إلى البيت ويروي لزوجته ما حدث" في هذا الصباح، يازنيرة، صرخت مع الغوغاء فقط لأنهم صرخوا، طالبت بسفك الدماء فقط لأنّ الحثالة طالبوا بذلك، منذ تلك اللحظة لم أتوقف عن النظر إلى يديّ اللتين لم أعد أتعرف عليهما، مشيت في الشوارع كي أتملص من ظلي كي ابتعد عن فعلي الشنيع"[1]، وهنا يبدي السارد شيئًا من نواياه في تصوير البطل بأنّه شخص مغرر به وأن إيذائه لتلك المرأة شيء فوق طاقته وأن الإسلام فرض هذا الفعل الذي ترفضه منظمات حقوق الإنسان ودعاة الحداثة، كشكل من أشكال الحدود، وبذلك يحاول ياسمينة خضرا تبرئة البطل محسن باعتبار أنّ حد الزنا فعل شنيع ؟ وإلقاء اللوم على حد من حدود الله وأنّ أولئك الذين طبّقوه لم يكونوا راضين به وإنما طبّقوه نزولا عند رغبة يقتضيها الدين الإسلامي.

ويشهد التاريخ عن مواقف النضال التي خاضتها المرأة ضد التمييز والحرمان الذي يمارسه الرجل، حتى نادت بالمساواة في جميع الحقوق المشروعة منها وغير المشروعة ، وجاء هذا النضال كرد فعل منها عن الهيمنة الذكورية على جوانب في المجتمع وحتى أجندة ومقاليد السلطة، وكثيراً ما أُخذت المرأة على أنها أداة وجدت لإشباع الرغبات الجنسية للرجل ، في نضال أفرزته جدلية الأنا والآخر ضمن خطاب الحداثة وما بعد الحداثة في ثنائية

[1] . ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ص 42.

ذكورة و أنوثة ، لكن الذي يجب الانتباه له هو أنَّ خطاب ما بعد الحداثة ليس مجرد دعوة فلسفية عدمية ، وإنما هو رؤية متكاملة للإنسان والوجود، تبنتها حضارة إمبريالية انتقلت من مرحلة الصلابة إلى مرحلة السيولة ، ومع هذا تحاول باستمرار الهيمنة على العالم من خلال تشتيت الآخر وتفكيكه، وتغليف ذلك بالشعارات الجميلة والأمنيات الطيبة ، ومن الطبيعي أن يلقى خطاب ما بعد الحداثة صدّى في الأوساط المسلمة لأنها تتعارض وتصطدم في الكثير من المواقف بإحدى المقومات التي يرتكز عليها الخطاب الديني ، لذلك تسعى بعض الأطراف إلى تشويه صورة المسلم وذلك بدس أشخاص متشددين في الأوساط الاجتماعية المسلمة وتمكينهم من التحدث باسم الدين وهم في جوهرهم لا يمتون بصلة إليه، مما يؤدي إلى التعصب للرأي الآخر وتكفيره و محاربته إن لزم الأمر ، ليدفع المجتمع ثمن كل هذا بإغراقه في العنف والإرهاب وآفات تنهك كاهله .

تصوِّر لنا الرواية العنف الممارس ضد المرأة في المجتمع الأفغاني و التي يُفرض عليها لباس "الشاذور" فرضاً و يختزل مفهوم الدين في ذلك اللباس، وتمنع من أداء مهنتها كل هذا في ظل هيمنة قدماء المحاربين وسطوة وجبروت ذكورة حركة الطالبان، فعمل المرأة هو بالنسبة لهم شيء محرّم يرتبط بالشرف، والمنزل هو المكان الذي يليق بها ،إلى هنا كل شيء لا يتعارض وما جاء به الدين الإسلامي ، لكن أن تربط كل هذا باعتقادات واهية فهذا ضرب من الجنون فارتداء الشاذور الأسود للمرأة " يعمل على حفظهن من الحسد ، كما يُجنب الرجال الوقوع في تعاويذ مفرطة "[1]، فالزمن يسير والنظرة للحياة تختلف ولا يمكن أن تقصى المرأة من المساهمة في بناء الحياة الاجتماعية بدعاوي واهية فالمرأة إن تمكنت من تخصصها وآمنت بقضيتها وحفظت عفتها كمرأة مسلمة، يمكنها أن تسابق الرجل المتخاذل وأن تزاحمه على بعض المناصب التي كانت حكراً عليه كمناصب الحكم مثلاً .

[1]. ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ص 54.

6. عنف المكان في الخطاب الروائي:

يحتل الفضاء مكانة بارزة في الخطاب السردي بصفة عامة، أما في روايات ياسمينة خضرا، فمن خلال العناوين نكتشف مدى أهمية المكان كعنصر مهم ينتقيه الروائي بصيغة ذكية ويجعله لصيقًا بظاهرة العنف؛ ففي روايتي سنونوات كابول، صفارات بغداد يعمد ياسمينة خضرا إلى عرض تفاصيل دقيقة للأمكنة التي جعلها فضاءً تجري فيه أحداث الروايات التي ترسم طبيعة الصراع وهوية الشخوص وتحركاتهم في تلك الأمكنة.

لم يكن اختيار ياسمينة خضرا لهذه الأماكن اعتباطيًا؛ (الجزائر العاصمة) في روايته بماذا تحلم الذئاب، (بغداد ، قرية كفر كرم، لبنان) في رواية صفارات بغداد، و(كابول) في رواية سنونوات كابول، (القدس ، تل أبيب) في رواية الصدمة، فهي ليست أماكن للأحداث فحسب، بل هي أماكن لها دلالات معينة، لها رمزية هوياتية و أيديولوجية عند المسلمين، وربط الكاتب هذه الأماكن بعمليات العنف والإرهاب فيه محاولة لتعرية الواقع التراجيدي الذي تسير نحوه الأحداث في هذه الأماكن بالضبط .

ويعد الفضاء أو المكان عنصراً مهماً في عملية السرد، وهو الحيّز الذي يتخذه الكاتب فضاءً لشخوصه تدور فيه أحداث روايته، وقد اهتم نقاد السرديات بالمكان اهتماماً بالغاً، حتى أن هناك من ذهب في مقاربته للفضاء الروائي إلى أبعد من أن يكون المكان حيزاً، إذ أن للمكان دلالته الخاصة في الخطاب السردي مثله مثل الشخصيات والزمان وقد يتفوق عليه من ناحية تركيز الدلالة، " والمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، وأما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها، وإن كان الزمن يرتبط بالإدراك النفسي فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي وإذا كان الزمان يرتبط بالأفعال والأحداث وأسلوب عرضها هو السرد فإن أسلوب تقديم المكان هو الوصف"[1] ، ومن خلال النصوص الروائية المتناولة بالدراسة نجد أن الكاتب ياسمينة خضرا قد رسم لوحة مهتزة

[1]. محمد عزام، تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003، ص.162

عن المكان الذي تدور فيه أحداث رواياته، بوصفه بؤرة للعنف والقلق والاضطراب في جميع النواحي وفي التحليل الآتي نحاول أن نبحث في مصدر هذا القلق والعنف الذي جعل الروائي حبيس الصورة النمطية السائدة والمتداولة عن هذه الأماكن، سنحاول أن نعرف كيف تصبح " الكتابة والمكان والذات بنيات نصّية في عالم الأضمومة التخييلي، لكنه في النهاية تخييل تتقلص المسافة بينه وبين الواقع أي الكائن، لأنه يستند على الذاكرة التي تمدُّه بكثير الأحداث الواقعية، لكنها أحداث مستقطعة من مدونة كبيرة، ينتقل فيها الكاتب بين الذاكرة والواقع والخيال"[1]، وكثيراً ما نلاحظ في نصوص ياسمينة خضرا توظيفه لأماكن واقعية، (بماذا تحلم الذئاب، سنونوات كابول، الصدمة، صفارات بغداد)، وأنَّ الروائي قد وظّفها بأسمائها (الجزائر العاصمة، كابول، بغداد، القدس)، هذه الأسماء التي تحمل دائمًا دلالة واحدة تقريباً، مفادها أنَ المدينة تخرج في رواياته مزعزعة وضحية لاغتراب عكف ياسمينة خضرا على تصويره بتشاؤمية وبصورة مكررة ومتشابهة.

في رواية بماذا تحلم الذئاب يصف ياسمينة خضرا الجزائر في مرحلة العشرية السوداء بسوادها وقلقها واضطرابها على لسان وليد نافع المحاصر فيها لظروف اجتماعية قاهرة جعلته يسلك طريق العنف، يقول الكاتب:" مدينة الجزائر عليلة

لقد علقت في روثها المتقيح، تتقيأ، تتبرز دون توقف، الجماعات المصابة بالإسهال تهجم من الأحياء الفقيرة في شكل هيجان صاخب، تطلع الديدان من مجاري المياه، فوارة ومدمرة، وتنتشر في الشوارع التي تحرقها حرارة فولاذية، تتمسك مدينة الجزائر بجبالها وهي مشمرة فستانها أعلى من فرجها المتفجر، ترفض المهاترات التي تطلقها المآذن، تتجشأ ، تتبرم، .. نبضها يجتر شعارات الأصوليين التي تعلو الاستعراضات في الشوارع الكبرى بخطوات غازية"[2]، ويستمر السارد في هذه النمطية السوداوية من الوصف لمدينة الجزائر حتى نهاية روايته، فهذه المدينة في

[1]. عبد الرزاق المصباحي، الأنساق السّردية المخاتلة، ص 39.

[2]. ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، ص 127.

نظره تعاني اغتراباً قاتلاً سببه أعمال العنف والفوضى التي كانت رحاها دائرة بلا هوادة آنذاك، ولا تختلف نظرته للمدينة باغترابها في رواية سنونوات كابول، حيث يقدّم لنا السارد وصفاً مشابهاً عن مدينة كابول لكن تفاصيله مختلفة هذه المرة وهذا راجع إلى اختلاف الصورة المرئية للمدينة،" إن الأراضي الأفغانية ليست سوى ساحات للقتال، مصطرعات ومقابر، تتفتّت الصلوات في غضبة شظايا الرصاص، كل مساء تعوي الذئاب إلى حد الموت، والريح حينما تنتفض تسلّم شكاوي المتسولين إلى نعيق الغربان،هنا يبدو كل شيء ملتهباً، متحجراً ، صعقته تعويذة مقززة، يكشط الانجراف التربة المنخورة، يزيل رواسبها ، ينزع حشوتها، يبلّطها رافعاً نصبها التذكاري بقوته الهادئة"[1]، والاغتراب هنا ليس اغتراباً نفسيًا فحسب بل يبلغ درجة اغتراب المدينة عن ترابها عن تفاصيلها القديمة وكيف غدت بعد أن أنهكتها الحروب والصراعات، هي حالة توتر بين الواقع المدني وذاكرة المجتمع والشعب الأفغاني، طوفان من القلق والتوجس والخوف تترجمه أعمال العنف وبغض العادات والأفكار الأيديولوجية المخرّبة كما وصفها الكاتب في هذه الرواية، فياسمينة خضرا في هذه الحالة يكون قد قدّم وصفاً مشابها للواقع أو موازٍ له، نفس الشيء نجده في رواية صفارات بغداد، يصف السارد المكان بتفاصيل مختلفة مراعياً تلك الاختلافات بين الأماكن التي جرت فيها أحداث الرواية وأصحاب هذه الأماكن، لكن شيئاً من الاغتراب والقلق والاضطراب يحكم جميع الأماكن، ففي وصفه لقرية كفر كرم، يقول" كانت كفر كرم قرية منظّمة : لم نكن بحاجة إلى السفر بعيداً كي نلبي حاجاتنا الأساسية، كانت لدينا ساحتنا للأسلحة حلباتنا الخاصة باللعب_ في الغالب أنها حقول مهملة، مسجدنا حيث ينبغي الاستيقاظ باكراً كي نجد مكاناً في الصفوف الأمامية.. بالنسبة للكثير فإن قريتنا ليست سوى مجموعة سكنية ممدة في عرض الطريق، مثل بهيمة ميتة، لا يكاد المسافر يراها حتى تختفي عن الأنظار .."[2]، ثم شيئاً فشيئاً وبعد غزو العراق ترتفع حدة الكاتب في وصف قرية كفر كرم العراقية، لتصبح مكانا " يتخبط

[1]. ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ص ص 08 07.

[2]. ياسمينة خضرا، صفارات بغداد، ترجمة محمّد ساري، دار سيديا للنشر و التوزيع، الجزائر،ط1، 2006 ، ص 18.

في كرّ الأيام رهينة فراغه، عند الحلاق في المقهى عند أسفل الجدار، يجتر الناس الأضاليل نفسها، نتحدث كثيراً و لا نفعل شيئاً .."[1]، ثم ينتقل السارد إلى بغداد بانتقال البطل و تغيير مكان إقامته، ليعطينا وصفاً تراجيدياً لعاصمة العراق بعد سقوط نظام صدام حسين، " على بعد أزقة قليلة مزّقت أشباحاً وسط الظلام وانقضّت علي. تحت وقع المفاجئة ارتميت نحو جدار . تشبثت أيادي عديدة بجراحي ، وحاولت قلعه من قبضتي . دافعت عن نفسي بركلة مسّت ساقاً وانزويت تحت عتبة باب..

_ أهذه مدينة بحق؟ سمعت نفسي أقولها في تنهيدة شاقة"[2]. و هو هنا بصدد نقل تلك الصورة المأساوية التي آلت إليها بغداد بعد مسقطها، وفي وصفه لمدينة بيروت التي كانت إحدى محطات البطل " تخيلتها مختلفة، عربية ومعتزة بعروبتها. فكنت مخطئاً..وصلت إلى بيروت منذ ثلاث أسابيع، أكثر من عام بعد اغتيال الوزير الأول رفيق الحريري حيث أدركت سوء نيتها بمجر أن حطني الطاكسي على الرصيف ، لم يكن حدادها إلّا واجهة وذاكرتها مصفاة قديمة متعفنة ، لهذا كرهتها منذ البداية،

في الصباح انتابني اشمئزاز أصم حينما تعرّفت على ضوضاء سوقها. في المساء اختمر في داخلي الغضب نفسه حينما جاء المحتفلون يبتهجون داخل سياراتهم المشكّلة تشكيلاً غريباً وأطلقوا العنان لذبذبات أجهزة السيريو. ماذا يريدون أن يثبتوا؟ بأنهم يحتفلون برغم الاعتداءات؟ بأن الحياة مستمرة برغم الورطات؟"[3]، و من هنا نرى بأن السارد لم يبدل الجهد الكافي في تخيل مكان مغاير للمكان الواقعي، والأصل في العمل الروائي" أن تقوم دراسة تشكل المكان على استخراج الوصف التي تتميز بنوع من الاستقلال النصي وتقف بمفردها لوحةً ثابتة والوصف أسلوب إنساني يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي، فهو تصور لغوي موحٍ يتجاوز الصور المرئية ،ولكن الكثير من الروائيين يرون بأن عملية نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية هو مكر وحيل وإن المطلوب ليس وصف الواقع وإنما

[1] . ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص 39.
[2] . المصدر نفسه، ص 106.
[3] . المصدر نفسه، ص ص 01، 02 .

خلق واقع شبيه بهذا الواقع، و لهذا فإن قاهرة نجيب محفوظ هي غير القاهرة المعزّية "[1] ، و بهذا يكون الكاتب قد انحرف عن غاية النص الروائي الإبداعية، و أغرق نصوصه في محاكاة الواقع مما يجعل نصوصه شبيهة بتقارير و أشرطة وثائقية لا تغري القارئ كثيراً، فالمدينة في روايات ياسمينة خضرا هي المدينة في القنوات الإخبارية .

رابعًا. دور الإمبريالية الثقافية في نشر العنف و الإرهاب في العالم العربي:

قد يتساءل شخص ما عن علاقة الامبريالية الثقافية (cultural imperialism) بمظاهر العنف والإرهاب في العالم الإسلامي، وقد ركّزنا على العالم الإسلامي لأنّ الكاتب ياسمينة خضرا قد جعل من مختلف الأزمات التي أليمت بالعالم العربي خصوصاً والإسلامي على وجه العموم محاور أساسية وموضوعات يتحرك بموجبها الفعل السردي عند الكاتب فمن أزمة الجزائر خلال العشرية السوداء، إلى أزمة العراق والإطاحة بنظام الرئيس صدام حسين والحكم عليه بالإعدام، مروراً بفوضى الأزمة الأفغانية ووصول حركة الطالبان إلى سلطة الحكم واكتساح البرلمان والحكومة الأفغانيين، وصولاً إلى القضية الفلسطينية التي أسالت الكثير من الحبر على امتداد أكثر من خمسين سنة، كل هذا يقدّمه ياسمينة خضرا وفق رؤية واضحة ورأي ثابث بأنّ كل الأزمات أساسها محاولة إخضاع العرب بصفة خاصة والمسلمين عموماً وفق مخطط إمبريالي واضح المعالم، فنراه يعرض جوانب من العنف الممارس في هذه البلدان كما يقدم جوانب من المقاومة، دون أن يبتعد عن فرضية طالما آمن بها وهي أنّ" الإرهاب أصلاً ظاهرة غربية ... وبالنسبة له لا يوجد هناك صراع ثقافات، بل إنّ هناك صراع هيمنة و صراع مصالح"[2]، فنظرية المؤامرة تجري في نصوص ياسمينة خضرا مجرى الدم في العروق، فكل هذا في نظره يخدم تلك الهيمنة العالمية الرأسمالية الاستهلاكية، وخضوع الأمة المهيمن عليها أو بالأحرى إخضاعها بوسائل عديدة، على رأسها خلق بؤر توتر داخل هذه الأنظمة،" وتعتبر الامبريالية الثقافية والهيمنة نتيجة لمجموعة من العمليات الاقتصادية والثقافية

[1] . محمّد عزام، تحليل الخطاب الروائي، ص ص 162 163.

[2]. زهرة ديك، ياسمينة خضرا هكذا تكلم هكذا كتب، ص ص 20 .21

المتورّطة في استنساخ الرأسمالية العالمية"[1] وتعتبر الشركات المتعددة الجنسيات ذات الغالبية الأمريكية إحدى وجوه الهيمنة الإمبريالية والفاعل الرئيسي في مختلف التغيرات السياسية للبلدان الخاضعة، فلا يمكن بحال من الأحوال الجزم بانتهاء عصر الإمبراطورية) (تسمية أطلقها المؤرخ إيريك هوبسام على القوى الغربية العظمى التي سيطرت قبل الحرب العالمية الثانية)، ويفصّل إدوارد سعيد في مفهوم الإمبريالية بأنها " تعني التفكير باستيطان، والسيطرة على أرض لا يملكها المرء، أرض نائية، يعيش عليها و يملكها آخرون،و لأسباب شتى، فإنها(الإمبراطورية) تجذب بعض البشر وكثيراً ما تعني بؤساً لا يوصف للآخرين"[2] ،وكما هو معروف أنّ عصر الاستعمار التقليدي قد زال مع سقوط القوى الكبرى بعد الحرب العالمية الثانية، لكن أسلوب التفكير في الهيمنة لا يزال قائماً بطريقة أو بأخرى ولا يزال يمارس تأثيره الثقافي بصورة واضحة إلى يومنا هذا.

ينطلق ياسمينة خضرا في رواياته " بماذا تحلم الذئاب، الصدمة، صفارات بغداد، سنونوات كابول" من فكرة مفادها أنّ العنف في العالم الإسلامي مشروع ممنهج ومخطط غايته زعزعة الكيان الإسلامي في العالم، تمارسه الدول الإمبريالية بشكل مباشر أو غير مباشر على تلك الدول، عن طريق اختلاق الفوضى وبث الفزع والتخويف داخل تلك المجتمعات، وأنّ كل تلك الإدّعاءات التي نراها ونسمع عنها في وسائل الإعلام عن الأسباب الحقيقية للحروب في العالم العربي والإسلامي ما هي إلّا درّ للرماد في العيون، وتعد الولايات المتحدة الأمريكية أبرز من يلعب دور المخلّص لهذه الشعوب المغلوبة على أمرها، حيث تقوم " عبر وسائل الإعلام الجماهيرية بنشر القيم البرجوازية ويتشرّبها الناس ولاسيما شعوب العالم الثالث بما تتضمنه من معتقدات الأيديولوجية الرأسمالية وذلك بدوره يجعل من السهل استغلال تلك الشعوب وإيقاف مسيرة تلاحمها الطبقي وإعاقة وعيها عن الانتباه إلى ما يحدث بالفعل في مجتمعاتنا "[3]، فتارة تمرر للرأي العالمي قضية انتهاك حقوق المرأة في المجتمعات العربية، والتعدي

[1] . كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة كمال بلقاسم، ص 79.

[2] . إدوارد سعيد، الثقافة و الإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، ص 78.

[3] . سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية و النقد الثقافي إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، ص 37.

عليها، و كأنّ العنف ضد المرأة خاصية عربية إسلامية، وأن الاغتصاب والتحرش وهظم حقوق المرأة خاصية مقتصرة على المجتمع الإسلامي وحده، وتارةً توهم الرأي العام بطغيان الحاكم وتسلّطه على شعبه وتضييقه على حريات الأفراد، وتارة أخرى تقدّم صورة مهتزّة عن المسلمين والدين الإسلامي وتتهمهم صراحة وعلناً بأنهم أصل الفوضى والعنف حتى أنّ مصطلح الأصولية* أصبح مرادفاً لمصطلح الإرهاب.

1. جدلية المركز و الهامش و علاقتها بظاهرة الإرهاب العالمي :

ظهرت فكرة المركزية و التهميش (centre et marge) كقضية ذات خطورة وحساسية كبيرة يستوجب الانتباه إليها، مع أعمال إدوارد سعيد، من خلال الأفكار والطروحات التي جاء بها في كتابيه " الاستشراق" و " الثقافة والإمبريالية"، ويؤكد إدوارد سعيد أنّ المستشرق الذي أوكلت له مهمة وصف وقراءة الشرق" رغم التزامه المعني بتقديم تحليل وصفي وموضوعي للثقافة الأسيوية فإنّه يصوّر الشرق في الواقع في ضوء عدد من السمات الخاصة السلبية عادةً (كالافتقار إلى المنطق و الحكم الاستبدادي، و السلوك الجنسي الذي لا يعرف حدوداً أو قيوداً)، وهي صورة تبلورت من خلال الحاجة إلى توصيف الهوية الأوروبية "[1]، أي أنّ الغرب يرسم للشرق الصورة التي يريدها هو لا كما هي موجودة في الأصل، وبذلك يكون الشرق بعكس تلك الصفات وتكون كل تلك التصورات محض تصورات أيديولوجية وتلفيق ثقافي و نوع من الهيمنة الثقافية التي تخدم المصالح الغربية، ومن هنا بدأت فكرة المركزية والتهميش .

بالعودة إلى أصل كلمة التمركز نجدها مشتقة من كلمة المركز، التي توحي بمعنى المرجع، وقد جاء معناها في معنى هذا الجذر في لسان العرب" المراكزُ منابت الأسنان.. ومركز الجند الموقع الذي أُمروا أن يلزموه وأمروا أن لا يبرحوه،

*الأصولية:" هي موقف شديد المحافظة على المعتقد الديني، يتسم بالعودة إلى ما يعتقد أنه الأصول الأولى للدين، و يرفض النظريات الحديثة في تفسير النصوص الدينية المقدّسة، أطلق الإسم في الأصل على فريق من البروتستانت المحافظين في أمريكا الشمالية، أبان عشرينات القرن العشرين" (إندرو إيدجار و بيتر سيدجويك،موسوعة النظرية الثقافية ص 80).

[1]. أندرو إيدجار و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص 53.

ومركز الرجل موضعهُ يقالُ أخلَّ فلانٌ بمركزه وارتكزت على القوس إذا وضعت سيتها بالأرض ثم اعتمدت عليها، ومركز الدائرة وسطُها"[1]، ومن هنا ومن خلال المعنى اللغوي نستنتج أن معنى التمركز على الشيء هي الإحاطة به بحيث يمكن التحكم فيه، والتأثير من خلاله في الآخر المجاور.

وتعد فكرة المركز والهامش من أكثر المصطلحات تداولاً في الخطاب ما بعد الكولونيالي، وأكثرها إثارة للجدل في ميدان النقد الثقافي والدراسات الثقافية، وهو عبارة عن نتيجة للفترة الاستعمارية، إذ لا يمكن اعتبار فكرة الكولونيالية موجودة في الأصل لو لم تكن هذه المقابلة، التي تقسم العالم إلى قسمين موجودة، فالمستعمر المهيمن بالنّسبة للثقافة المستعمَرة والخاضعة يمثل ذلك الآخر، وهو بالنّسبة للإمبراطورية (المستعمَر) عبارة عن همجي، وبهذه الكيفية برزت فكرة المركز والهامش، ورُسمت خرائط الاختلاف، " وصارت أوروبا الإمبريالية تعرف بوصفها (المركز) داخل جغرافيا كانت على الأقل رمزية بقدر ما كانت حسية، فكل شيء وقع خارج ذلك المركز كان بالبداهة يقف عند هامش أو حافة الثقافة والسلطان والحضارة وهكذا فقد صار مدار الرسالة الاستعمارية الرامية إلى جلب الهامش إلى مجال تأثير المركز المستنير، التبرير الأساسي للاستغلال الاقتصادي والسياسي للكولونيالية"[2]، ومن هنا ظهرت حتمية انتشال الشرق من مجال الهامش نحو مجال المركز ظاهرياً، لكن جوهرياً ليست العملية إلّا مشروعًا استغلاليًا تمارسه الإمبراطورية عبر مخططاتها المتعددة للسيطرة الثقافية والاقتصادية والسياسية، وإذا كانت كلمةُ مركز توحي " بمعنى الصدر والمرجع، الذي يعاد إليه، فإن المركزية الذات الغربية، هي الوقود الفكري التي تستند إليه في تأسيس ذاتها، التي من خلالها تستقر بالمغايرة اتجاه الآخرين، والمعيار الذي تنطلق منه لتحاكم سائر الرؤى والثقافات في العالم"[3]، ويعتبر تاريخ الحادي عشر من أيلول سبتمبر 2001، منعطفاً مهماً في تاريخ الصراع

[1]. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ركز)، ج5، ص 355.

[2] . سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية و النقد الثقافي، ص 279.

[3]. نصر الدين بن سراي، بين مركزية الأنا الغربية، وميلاد الأصوليات، نقد غارودي للذاتية الغربية، مجلة الاستغراب، عدد 10، شتاء 2008، ص 213.

القطبي بين المركز والهامش، وهو بمثابة الدلالة الرمزية لدى الغرب على بدء الحرب ضد الإرهاب، الذي يتفق الغرب بكل أطيافه وتوجهاته على مصدره الإسلامي، ويعتبر خاصية عربية وإسلامية لدى الرأي العام الغربي والمجتمع الدولي ككل، ولخّص هذا التاريخ موجة من الاعتداءات الإرهابية المنظّمة التي طالت برجي التجارة العالميين في نيويورك عن طريق اصطدام طائرتين لشركة نقل أمريكية بالبرجين في ظرف يومين وثالثة ترتطم بمبنى البنتاجون (وزارة الدفاع) مخلّفة ما يقارب الثلاثة آلاف ضحية، ليتّضح فيما بعد أنّ تنظيم القاعدة في العالم الإسلامي التي يتزعمها أسامة بن لادن (الذي ألقي القبض عليه سنة 2011، في أفغانستان من طرف فوج من القوات الخاصة الأمريكية)، قد تبنت هذه الهجمات، وكانت هذه القاعدة قد أنشئت في ظروف مضطربة وسط معارضة الولايات المتحدة الأمريكية في العالم الإسلامي، تدعو على سبيل المثال إلى إسقاط السيادة الأمريكية في الشرق الأوسط وانسحاب قواتها من المنطقة، وإسقاط ما يسمى بدولة إسرائيل، ما يدعو للشك والحيرة في هذه الأحداث تلك التغطية الإعلامية الخاصة والمفصّلة والمباشرة، ما جعل الأمر أشبه بفلم سينمائي يبث على وسائل الإعلام العالمية، ومن هنا ظهرت فكرة الحرب على الإرهاب " ونشوء فكرة محور الشر الذي استعمله الرئيس الأمريكي جورج بوش لوصف دول العراق و إيران وكوريا الشمالية، وكذلك نشوء فكرة الهجوم لغرض الدفاع عن النفس"[1]،وأعقب هذه المرحلة اضطراب كبير وفوضى مدمّرة في العديد من الدول العربية والإسلامية بذريعة الحرب على الإرهاب، وكانت نتيجة ذلك غزو العراق من طرف الولايات المتحد الأمريكية في مارس 2003 بداعي امتلاكها للسلاح النووي وإسقاط حكم الرئيس صدام حسين وإعدامه، بالإضافة إلى مختلف الصراعات السياسية في شمال إفريقيا والشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا وأفغانستان، وصولاً إلى أحداث الربيع العربي التي أدّت إلى انهيار العديد من الأنظمة ودخول دولها دوامة الفوضى ، وبروز شوكة إسرائيل، ما أهّلها لأن تكون العنصر الآمر الناهي في الشرق الأوسط،واستخدام الإرهاب بعدها بشكل مباشر " كأحد أساليب الصراع السياسي، حيث

[1]. إبراهيم الحيدري، في سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، ص 35.

وصلت العمليات الإرهابية الدولية منذ 1980إلى مئات العمليات"[1] من تفجيرات واختطافات واغتيالات وغيرها، ويرى غارودي في هذا الشأن أن الأصولية الغربية هي نتاج لكل الأصوليات في العالم، وهي العلة الأولى التي انبثقت منها الأصوليات الأخرى، لأن الثقافة الغربية دائمًا ما كانت تدعي كمال نموذجها وإنسانيته، فيما ترمي النماذج الثقافية الأخرى بالقصور وتخرجها من دائرة العالمية.

[1] . إبراهيم الحيداري، المرجع السابق، ص 41.

2. الإرهاب صناعة إسلامية :

جاءت رواية صفارات بغداد الصادرة ضمن ثلاثية ياسمينة خضرا الشهيرة، سنونوات كابول والصدمة، وترجمها إلى العربية الدكتور مُحَمَّد ساري عن دار سيديا للنشر والتوزيع سنة 2007، لتحكي رواية صفارات حياة الشاب العراقي المحاطة باليأس والإحباط والفقر، هذا الشاب الذي أهينت عائلته أمام ناظريه وخرّب بلده وصودرت حريته ودمّر مستقبله من طرف الأمريكيين، بإذاقة شعب العراق كل أنواع الإهانة بانتهاك كرامتهم التي لن يستطيعوا كعرب أن يعيشوا من دونها، مما جعله يرحل عن مسقط رأسه كفر كرم متوجهاً إلى بغداد للانتقام وليس في قلبه إلّا الحقد على الأمريكيين.

تدور أحداث رواية صفارات بغداد في ثلاثة أماكن، قرية كفر كرم القرية النائية في صحاري العراق، ثم بغداد وبيروت التي سافر إليها البطل لتكون بمثابة نقطة عبور للسفر إلى أولئك الذين أهانوه والانتقام منهم، واختيار الكاتب للأماكن وترتيب خطية الأحداث فيها ليس من باب العبث وإنما هي دليل على أن التطرّف يبدأ معزولاً ثم تغذيه الأفكار والصراعات حتى يبلغ أوجّه، يسير البطل الذي لا يحمل اسمًا، في طريق الانتقام عبر نقل فيروس حقن به في إحدى المخابر من طرف رجال المقاومة العراقية، وهي مهمة حساسة وخطيرة جداً، كتضحية لأجل العراق وشعبها، وينهي باسم قومه وباسم بلده الهيمنة الإمبريالية التي تفرضها أمريكا على باقي الشعوب المقهورة في العالم، لكن في الأخير يأبى الشاب أن يفعل ذلك ويتراجع عن السفر والقيام بالمهمة المدمّرة، وتسيطر قوة الخير على قوة الشرّ وتُصادر الإنسانية ويبقى هذا الشاب المجهول الاسم الضحية الوحيدة في اللعبة، كأن الروائي أراد أن يقول أن الشاب وُلد غريباً ومات غريباً وأن التاريخ لم يذكر ولم يحتفظ حتى بأسماء هؤلاء البائسين .

في رواية صفارات بغداد نلمس رأي ياسمينة خضرا من العدوان على العراق ونفهم موقفه من سياسة الرئيس العراقي السابق صدام حسين، في خطابه على لسان شخصياته، إذ يحاول بشكل أو بآخر أن يثبت للقارئ بأن طغيان الرئيس صدام حسين وتجبره على شعبه لا يساوي شيئًا أمام الدمار الذي ألحقه الأمريكان بدولة العراق

وشعبها، كما يقول السارد على لسان الدوك جابر،" إن العراق كان يملك قوة عسكرية يمكن أن يواجه بها إسرائيل وإركاع العراق يعني السماح لإسرائيل بالهيمنة الكلية على المنطقة ... صدام، ما هو إلّا ذرّ الرماد في العيون. إذ كان طغيانه يمنح شرعية للعدوان الأمريكي في نظر الرأي العام العالمي، فإنه ليس إلا تمويها شيطانياً يتمثل في خداع الناس لإخفاء الأساس: منع بلد عربي امتلاك الوسائل الإستراتيجية للدفاع عن بلده، وبالتالي ضمان سيادته ووحدة ترابه، والسماح لإسرائيل بفرض هيمنتها نهائياً عن الشرق الأوسط" [1] ، هنا يصور السارد ما وصل إليه العراق من دمار وهدم ونهب على جميع الأصعدة وسط صمت عربي مخيم كما جرت العادة، وهذا الأمر الذي قاله عمر للبطل:" العالم ليس عدواً لنا ، تذكر الشعوب التي وقفت تضامناً معنا، رافضة الحرب الوقائية، هؤلاء الملايين من الناس الذين ساروا في مظاهرات عارمة، في مدريد وروما ،باريس وطوكيو، في أمريكا الجنوبية في آسيا، كانوا كلهم في صفنا ولا يزالون، كانوا أكثر من الذين ساندونا في الوطن العربي،لا تنسى هذا كل الأمم ضحية شراهة حفنة من الشركات العالمية ومن الظلم أن نضع الجميع في سلة واحدة" [2]، ومن هنا نلمس رؤية الكاتب و موقفه من الحرب على العراق و موقفه من صناعة الإرهاب لأغراض سياسية و اقتصادية، خدمة للدول العظمى والشركات المتعددة الجنسيات التي تسيطر عليها أجندة صهيوأمريكية، هدفها إركاع العالم العربي وبعث الفوضى والعنف والدمار قصد نهب ثروات الشعب العربي وإخضاعه لمطامع الدول الإمبريالية.

في رواية صفارات بغداد يتضح موقف ياسمينة خضرا حول فكرة المركز والهامش منذ البداية، إذا يبسط رؤيته من خلال معطياته السابقة حول الغرب بمفهومه المتداول، وكذا من خلال ما ألم بالعراق والوطن العربي عموماً من أزمات سببها المخططات الاستعمارية الغربية، في حديث " الدكتور جلال" مع الشاب " بطل الرواية"، فيما يخص مخطط الغرب في سحب العرب من الهامش إلى المركز، فيما يخص قضية هجرة الأدمغة واهتمام الغرب بهذه

[1] . ياسمينة خضرا، صفارات بغداد، ص ص 28. 29.

[2] . المصدر نفسه، ص ص 126. 127

الإطارات العربية المهاجرة إليها، " عند التحاقهم بأوروبا، فكروا أنهم عثروا على وطن لعلمهم وعلى أرض خصبة لطموحاتهم ومع ذلك، كانوا يدركون أنهم ليسوا مرغوبين، ولكنهم صبروا أكثر مما يستطيعون التحمل، مدفوعين بشيء من السذاجة، ولأنهم اعتنقوا القيم الغربية فإنهم صدّقوا ما يهمس في آذانهم من مفاهيم نبيلة،حرية التعبير حقوق الإنسان المساواة العدالة" [1]، فحسب وجهة نظر السارد فإن شعارات الديمقراطية والسلم والأمن التي يتغنى بها الغرب في المحافل الدولية على أنها سلوكهم وأنهم يسعون إليها ما هي في الحقيقة إلّا محض كلام يعتمده الغرب كشكل من أشكال تزييف الوعي المجتمعي وتغليط الرأي العام في قضية الدفاع عن حقوق الإنسان.

ويستمر ياسمينة خضرا في رسم الصورة الحقيقية للآخر الغربي، خصوصاً الأمريكي الذي يسعى دوماً لإيهام العالم بأن أمريكا هي مهد الديمقراطية، وأنّ سبب غزوها للعراق كان لأجل الوقوف في وجه صدام الطاغية الذي عمل على إهانة شعبه، كل رسّخته للرأي العام عن طريق وسائل الإعلام التي تملكها القوى الغربية وتسيطر عليها، فأمريكا أوهمت العالم أن دخولها إلى العراق كان مجرد رد فعل على استغاثة الطبقة المقهورة العراقية، وأن غزوها للعراق كان في إطار مخطط الحرب على الإرهاب على أساس أن أمريكا كانت أكبر المتضررين من الإرهاب، نتيجة هجمات الحادي عشر من أيلول، وأن العراق يمتلك ترسانة من الأسلحة النووية، وهذه أغلب ذرائع الهجوم على العراق وإسقاطه وكسر شوكة صدام حسين، يواصل الكاتب توضيح الأسباب الخفية التي أدّت إلى غزو العراق على لسان أحدى شخصيات الرواية، " الصقر " في حديثة مع مجموعة من مواطنين قرية (كفر كرم)،" لماذا يوجد الأمريكان هنا، في رأيك؟ أبسبب الرحمة المسيحية؟ إنهم رجال أعمال، يعاملوننا كأسواق. بالأمس كان النفط مقابل الغذاء. اليوم، إنه النفط مقابل صدام وما موقعنا من كل هذا ؟. لو كان لدى الأمريكان ذرة طيبة، لما عاملوا السود و اللاتينوس كسكان للكهوف، فعوض قطع الدهور والمحيطات لتقديم الدعم لعرب تعساء

[1] .ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص 10.

مخصصين، من الأجدر بهم كنس أمام أبوابهم و الاهتمام بالهنود الحمر الذين يقتلون داخل محمياتهم"[1]، وهنا و بما أن الكلام جاء على لسان مواطن عراقي شهد فترة حكم صدام، يحاول الكاتب إيصال فكرة للقارئ بأن شريحة من العراقيين، تفهم جيداً الأسباب الخفية من وراء إسقاط النظام العراقي وإعدام الرئيس صدام، ما يجعلنا نتساءل عن مصدر هذا الوعي الشعبي وأين كان يوم الثورة ضد صدام والتعاون مع الأمريكان، كما يجعلنا ندرك أيضاً أن للكاتب وجهة نظر يصرّ على إثباتها بشكل أو بآخر، ويقدم صورة عن الشعب العراقي المخذول والمنكسر، الباكي على الأطلال وفترة حكم صدام حسين.

يستمر الكاتب بإصرار في إثبات وجهة نظره إزاء سقوط العراق وأنّ الحرب عليها كانت مؤامرة نسجت خفية، من خلال ما قاله " الدوك جابر" وهو أستاذ فلسفة وسجين سابق في سجون صدام حسين، ويقدم لنا السارد حجج " الدوك جابر" الدامغة و عجز الحاضرين عن الرد على حججه أو اعتراض رأيه، من خلال قوله "

_ هل يمكنني أن أطرح سؤالا؟ لماذا يستبسل بوش الهجوم على بلدنا ؟

_ كي يخلصنا من مستبد كان بالأمس خادمهم الذليل، فأصبح اليوم يشوه سمعتهم؟

_ لأن تضحيتنا أدخلت الشفقة على قلوب كواسر واشنطن؟

إذا آمنتم لحظة بهذه القصص الخرافية فإنكم غارقون في سبات عميق، إن الولايات المتحدة الأمريكية تعرف شيئين يقلقان بجد مشاريعها التوسعية، إن بلدنا على وشك امتلاك سلاح يضمن له السيادة الكلية : السلاح النووي. مع النظام العالمي الجديد...

_ إن العراق كان يملك قوة عسكرية يمكن أن يواجه بها إسرائيل وإركاع العراق يعني السماح لإسرائيل بالهيمنة الكلية على المنطقة"[2]، وبهذا يظهر للقارئ بأن ياسمينة خضرا قد نجح في تمرير رؤيته حول الأزمة العراقية، وذلك

[1] . ياسمينة خضرا، صفارات بغداد، ص 27.

[2] . المصدر، نفسه، ص 28.

باختياره شخصية " الدوك جابر" الذي كان معارضاً لسياسة صدام حسين، وبهذا يكون الروائي قد عمل على إنصاف الرئيس العراقي السابق صدام حسين، وأن سعيه لامتلاك سلاح يستطيع من خلاله إخضاع أمريكا وإسرائيل في نظر الكاتب يشفع له، وأن معارضوه بالأمس يشهدون اليوم على مدى قوة سياسة صدام وتمكنه من السيطرة على زمام الأمور في فترة حكمه، ومن هنا يمكن أن نستنتج أن خطاب القومية ما هو إلّا أحد" الركائز الأساسية للأصولية الغربية، فمنها انطلقت جميع النزعات والمذاهب والأيديولوجيا الأصولية في التاريخ المعاصر، فقد اتخذ الألمان الإيطاليون من المذهب النازي والفاشي، ركائز فكرية لتحقيق غايات قومية" [1]مثال ذلك استخدام الثورة الفرنسية للحرية كأداة لقوميتها من أجل السيطرة على فرنسا ومنها السيطرة على أوروبا الشرقية تحت هذا الشعار المفرغ من محتواه.

3. المركز و الهامش (خاصية تبادل الأدوار):

لقد أسالت القضية الفلسطينية الكثير من الحبر عبر عقود عديدة من الزمن، حتى باتت أكثر قضية إنسانية و سياسية تلقى اهتماماً واسعاً في العالم أجمع، فمنذ حربي 1948 و1967، التي قام بها العرب من أجل درء مخططات التوسع الإسرائيلي في الأراضي العربية والتصدي له، في فلسطين ومصر ولبنان و الأردن، أصبح الصراع (العربي) الفلسطيني الإسرائيلي على أوجه وتوسّعت رقعة الصراع، ما جعل الوضع يتأزم إلى حد استعمال كل وسائل العنف المتاحة، وعلى الرغم من أن الفلسطينيين عانوا كثيراً جراء مخططات التهجير والاعتداء، ما أسفر عن حالة من الصراع والانتهاك الإسرائيلي لحقوق الفلسطينيين، وصار ينظر إلى الإنسان العربي على أنه مصدر إزعاج وأنه خطر على إسرائيل، ويعترف بذلك المفكر الصهيوني آمنون روبنشتاين بقوله: " لقد جعلت حرب 1948 الإسرائيليين في حالة صدام عنيف مع العالم العربي، الذي يحيط به. إنها الحياة أو الموت. فقد بدأ ابن

[1]. نصر الدين بن سراي، بين مركزية الأنا الغربية وميلاد الأصوليات، نقد غارودي للذات الغربية، مجلة الاستغراب، عدد 10، ص 220.

البلاد يكتشف مدى الأعماق السحيقة للعداء العربي".[1]، ومن هنا يمكننا أن نقدم قراءة أخرى لرواية الصدمة من ناحية قضية المركز والهامش، التي نراها في صورة معكوسة هذه المرة على غرار ما رأيناه في العديد من المرات .

في رواية الصدمة يسير ياسمينة خضرا على خطى الأديب موشي سميلانسكي، وهو أحد أهم الأدباء الذين تأثروا بواقع الحياة العربية في فلسطين، حيث كتب العديد من القصص التي تدور أحداثها حول طبيعة الحياة العربية، وخاصية الإنسان العربي الفلسطيني الذي يبحث عن معنى لحياته، ويظهر من خلال نص الصدمة ذلك التعاطف الكبير الذي يظهره الكاتب مع الشخصية الأساسية في الرواية " أمين الجعفري"، الذي يبحث عن حياة هادئة بعيداً عن العنف و الحروب.

في روايته الصدمة (l'attentat) التي ترجمت (بالاعتداء) أيضاً، الصادرة عن دار جوليار (julliard) باريس للنشر سنة 2005، التي ترجمتها إلى العربية نهلة بيضون عن دار الفارابي بلبنان، سنة 2007، يزل ياسمينة خضرا إلى أشد بؤر الصراع في العالم، إذ يحاول مقاربة القضية الفلسطينية من عدة جوانب من خلال تطرّقه لمجموعة من القضايا الشائكة في مثن الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، أولها قضية العمليات الانتحارية، محاولاً بذلك إرساء فكرة السلام بين الشعبين، وتتناول الصدمة مأساة زوجية بخلفية سياسية تارة وحضارية تارة أخرى، تدور أحداثها ظاهرياً حول ما يعيشه الفرد الفلسطيني من اضطهاد وظلم وقهر من طرف المحتل الإسرائيلي، ونظرة الكاتب للعنف هذه المرة تختلف عن نظيراتها في أعماله الأحرى، حيث يحكي قصة الطبيب الفلسطيني أمين الجعفري الذي ترك وطنه ولجأ إلى إسرائيل وفق مشروع إغرائي محض، تنتهجه دولة إسرائيل، حيث وفّرت له كل الظروف الملائمة للعمل وإثبات النجاح كطبيب جرّاح في إحدى مستشفيات تل أبيب، كما قامت بمنحه الجنسية الإسرائيلية، يعيش أمين الجعفري حياة الرخاء مع زوجته في دولة العدو الفلسطيني اللدود، وظل مبتعداً عن مأزق

[1] . عمرو عبد العالي علام، الأنا و الآخر الشخصية العربية الإسرائيلية في الفكر العربي المعاصر، دار العلوم للنشر و التوزيع، القاهرة ،ط1 2005، ص 37.

السياسة و ما يجلبه الصراع بين البلدين من صداع، متمسكاً بفرصة حياته التي منحت له على طبق من فضة، تبدأ متاعب البطل باكتشافه أن زوجته هي من قامت بإحدى التفجيرات في إحدى مطاعم تل أبيب، وراحت بذلك ضحية هذا العمل الشنيع، هنا تبدأ حياة المضايقات مع أمين الجعفري، وتبدأ رحلته في البحث عمن زجّ بزوجته في هذه القضية، وتبدأ المضايقات من كل الجوانب وتنقلب حياته رأساً على عقب، الإسرائيليون يرونه شخصاً ناكراً للجميل، والفلسطينيون يرونه شخصاً متنصلاً من مبادئه زاهداً في قضيته عكس زوجته التي غدت بطلةً يضرب بها المثل في التضحية و الثبات، لم يرد أمين الجعفري أن يصدّق بأن زوجته قامت بذلك الأمر بمحض إرادتها، وأن هناك شخص ما أرغمها على تفجير نفسها، فقرر بذلك العودة إلى فلسطين لتقصي الحقيقة والبحث عمن ورّط زوجته وقلب حياته إلى جحيم .

في هذه الرواية نقف على مدى اختلاف رؤية ياسمينة خضرا مع القادة الفلسطينيين في مسألة المقاومة، وموقفه من رجال الدين وما يقومون به من إغراءات لأولئك الشباب الذين يرمون أنفسهم للموت من أجل قضيتهم، كما نلمس بوضوح موقفه من الصراع الفلسطيني الإسرائيلي الذي لم يجلب حسب رأيه إلّا مزيداً من الدماء والعنف والعنف المضاد، من جهة نلمس إظهار السارد إظهاره لطيبة الفرد الإسرائيلي في شخصيات مدير المستشفى " عزرا بن حاييم" والطبيبة " كيم يا هودا " والمحقق " نافيد "، إذ يجسد الشخصية الإسرائيلية في صورة إنسانية نبيلة لا تتنافى مع مشروع التعايش السلمي الذي تسعى إلى إرسائه منظمات حقوق الإنسان التي ترفض إراقة الدماء وقتل الأبرياء، ترفضُ الإرهاب تحت غطاء استرجاعها للأراضي المغتصبة، في دعوة صريحة من ياسمينة خضرا إلى نبذ العنف وبسط مشروع التعايش بين الشعبين، في المقابل يصور السارد قساوة الفلسطيني و خشونة تعامله مع الآخر في مختلف الشخصيات التي تم إدراجها في المتن الروائي.

في رواية الصدمة نلاحظ شيئاً غير معتاد في قضية الفلسطينيين مع الإسرائيليين، إذ عمد السارد إلى ذكر جريمة التفجير الانتحاري بكل جوانبها وحيثياتها ومالها من تفاصيل دقيقة، وما أثارت قضية الانتحاريين من استياء، في حين لم يتطرق إلى جرائم الإسرائيليين الممارسة ضد الفلسطينيين من تهجير واستيلاء على الأراضي وقمع وتعذيب واختطاف يومي، وكان بذلك الكاتب قد سلّط الضوء على فئة واحدة، كنا نراها دائماً في موقف الضعيف والمقهور وأراد إبرازها للعلن بأنها مصدر تهديد وعنف وقوة فيما أعتم الزاوية التي اعتدنا أن نراها في موقف القوي والعدواني، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه خاصية تبادل الأدوار، وهي أن ترى شيئاً من جهة ما لم تكن تراه من قبل، يستمر السارد في خاصية تبادل الأدوار واستبدال المراكز وإعطاء خصائص جديدة للشيء المتعارف عليه لم تكن من خصائصه وإنما من نقائصه، فأن يصوّر لك كاتبًا ما فردًا فلسطينيًا زاهدًا في قضيته، فضّل حياة الرخاء مع قاتل شعبه على حياة النضال والكفاح وتحرير الأرض فهذا لم نعهده مع أي كاتب عربي تهمه قضية فلسطين، وهذا يحيلنا على تلك التفسيرات المادية التي قدّمها جورج لوكاتش في إتباعه للنظرية الماركسية الخاصة بتقسيم العمل، فالوصف عند روائي مثل ياسمينة خضرا يصبحُ هدفًا في حد ذاته، يتم من خلاله تأمل الواقع وفق إطارٍ مهنيٍ وفي منظور متخصص، حيث يشرحُ لوكاتش كيفَ أن الكاتب يضطرُّ في ظل وضع اقتصادي معتبر إلى القبول بتقسيم العمل الرأسمالي الذي يفرض التخصص في مجال الكتابة، ويتحول الفن الذي كان في الماضي كونيًا ومتجهًا إلى ما هو إنساني عمومًا، إلى مهنة محدودة تكافئها قوانين السوق التي تفضل العمل المهني عن عمل الهاوي[1]، وكان بذلك ياسمينة خضرا كاتبًا مهنيًا إذ يشتغل في نص الصدمة على تلك التفسيرات المادية التي تستدعي منا مجموعة من الأسئلة؛ ومن هنا يمكننا أن نحكم على رواية الصدمة بأنها رواية التناقضات وإعادة المساءلة، هل يمكن للمادية وحب الحياة أن تقف أمام بدرة النضال التي غُرست في إرادة الفلسطيني منذ النكبة ؟، وهل يمكن للحب أن يثمر في زمن الذل والهوان والقمع والعنصرية ؟ ، وهذا ما يدعونا إلى التفكير بعمق ووضع

[1]. بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة، عايدة لطفي،ص ص 131، 132.

فرضية أن الكاتب أراد تصوير هذه الأحداث عن قصد، في دعوة منه إلى إقناع الفلسطيني بمشروع السلام ونبذ العنف حتى يستطيع الإسرائيلي أن يقتنع بذلك هو الآخر، وهذا الرأي تثمّنه مقولة الكاتب في إحدى حواراته؛" أشعر بالتعاسة في كلِّ مرةٍ أسمع فيها طفلاً يصيح وفي كل مرةٍ تلطم امرأة خديها وفي كل مرة تصيح عائلة غضباً وكدراً، لأن صاروخاً أو رصاصة طائشةً قد عمّقت الهوة أكثر، والأكثر من ذلك هو لين المجتمع الدولي بل تواطؤه في أطول مذبحة في تاريخ البشرية، وأنا مغتم كثيرا لأنه لن يكون ثمة سلام على الأرض مادامت فلسطين لا تعرف السلام، وكل الوقائع لا تشير إلى تحقيق السلام في القريب العاجل" [1]، في دعوة منه إلى انتهاج الحل السلمي بعيداً عن العنف الذي لا ينجرّ عنه إلّا عنفاً مضاداً .

نلاحظ أيضاً في رواية الصدمة تبادل أدوار على مستوى آخر وهو المستوى الديني العقدي، فنرى السارد يصوّر لنا الإمام كشخص يدعوا إلى العنف ويباركه، في شخصية الإمام " مروان "، وأن الإمام قد تخلى عن دوره الأساسي والأصلي وهو الدعوة إلى سبيل الله بالحكمة والموعظة الحسنة ونبذ سلوك العنف والابتعاد على أسلوب إراقة الدماء في النضال، ويسند الدور إلى الطبيب " أمين الحفري" الذي يظهره في مظهر الناصح للإمام، الذي يفتقر إلى صفات الإمامة أدناها التواضع واللباقة والهدوء، " زعزعت كياني نبرته الجافية، المقترنة بطابعها العجول . لم أصدّق أنّ رجلاً من المفترض به أن يكون قريباً من الله يستطيع أن يكون بعيداً كل البعد عن البشر، متجاهلاً مصابهم الأليم"[2]، ويواصل الكاتب في تعرية الشخصية المتخيلة للإمام والتي جاءت مغايرة لشخصية الإمام في واقعنا، بقوله:" رمقني شزراً وفمه يتهيأ للعض .

_ الآن . إنصرف . إنك تجلب الشؤم على مسجدنا .

_ لا أسمح لك.

[1] . زهرة ديك، ياسمينة خضرا، هكذا تكلم هكذا كتب، ص 30.

[2] . ياسمينة خضرا، الصدمة، ص 172.

_ أخرج من هنا .

امتدّ ذراعه نحو الستار بتاراً مثل السيف "[1]، فصورة الإمام هنا هي صورة عكسية لما هو حقيقي من وقار وهيبة وإيمان نراها لدى أغلب الأئمة وإن كان هناك تفاوت بين إمام وآخر في الحقيقة، ولا ندرى في حقيقة الأمر من أين جاء الكاتب بهذه الشخصية المتطرّفة التي ينسبها للمسجد كمؤسسة دينية لها فاعليتها ودورها الذي لا ينكره جاحد في الدعوة إلى الخير والسلام في العالم الإسلامي.

ينطلق ياسمينة خضرا من خلفية سوسيوثقافية جزائرية في وصفه للنضال الفلسطيني ضد المستعمر الإسرائيلي، بحكم ما عاشه في أيام العشرية السوداء يوم كان ضابطاً في الجيش الجزائري، وكثيراً ما يلبس النضال الفلسطيني عباءة الفعل الإرهابي، رابطاً مجموعة من الشخوص بفعل العنف كشخصية الإمام مروان وعادل ...، في دعوة منه إلى نصرة الإنسانية مهما كان صاحب الموقف، وما يؤكد موقفه هو ما ذكره في إحدى حواراته بقوله:" أنا لا أكره الإنسان. لدي أصدقاء يهود وفلسطينيون. لقد شاركت في الحروب وأعرف أنها عبارة عن لحظات من العار وليس من المجد. البشرية مرّت بأشياء مريعة وفي كل مرة استطاعت أن تتعلم شيئاً ومع هذا فأنتم تواصلون الحرب منذ ستين عاماً . وهذا يشهد من وجهة نظري على أنكم جنود فحسب في حرب تديرها قوى خارجية أكبر" [2]فعن أي حرب يتكلّم ياسمينة خضرا؟. أم أنّه نسي بأنّ مصطلح حرب له دلالة واحدة وهو تبادل العنف من الجهتين بنفس الوتيرة و إن تفاوتت من جهة إلى أخرى في إحدى المرات، فهل للفلسطينيين نفس السطوة والجبروت التي يملكها الإسرائيليون؟ أم أنها بضع معارك ضد أشخاص عزّل لا يملكون سوى الحجارة في غالب الأحيان، ثم لماذا يستمرُّ ياسمينة خضرا في التأكيد على نظرية المؤامرة حتى مع الفلسطينيين ؟فهل تسمى عمليات الدعم في النضال الفلسطيني من بعض القوى الخارجية مؤامرة و استغلال؟.

[1] . ياسمينة خضرا، المصدر السابق، 173.

[2] . زهرة ديك، ياسمينة خضرا، هكذا تكلم هكذا كتب، ص 137.

بل الأدهى من ذلك أن ياسمينة خضرا برّأ أمريكا مما يجري في فلسطين في إحدى حواراته وأسقط مقولة محمود درويش: (أمريكا هي الطاعون و الطاعون أمريكا) بقوله:" أمريكا ليست هي الصديق الأكثر طيبة لإسرائيل كما تعتقدون. في رأيي أن الصديق الجيد هو من يحاول إخراج صاحبه من المحنة وليس من يمنحه السلاح والنصائح بالاستمرار في الحرب والتضحية بالنفس "[1]، فهل كان ياسمينة خضرا يدرك أنه سيأتي يوم بعد هذا الحوار ويعتلي كرسي الحكم في أمريكا رئيس اسمه " دونالد ترامب " ويبطل مقولة خضرا ويؤكد مقولة محمود درويش بإعلانه القدس عاصمة فلسطين وإعطاء أمر بنقل السفارة الأمريكية إلى القدس ؟.

يمكن القول بأنّ رواية الصدمة لياسمينة خضرا التي يتعرّض فيها لحياة الفلسطيني وقضيته التي ناضل من أجلها ولا يزال منذ أكثر من ستين سنة، لم تكن سوى رؤية استشراقية لمقاربة القضية الفلسطينية، وهي لا تعدو عن كونها خطابًا كسائر الخطابات التي ينتجها المستشرقون الذين يكتبون من خلالها تجاربهم الشرقية في شكل متخيل، وهو خطاب يعطي الشرعية للاستعمار و يضعه في كفة واحدة مع المستعمَر و يبرره و يعطيه الشرعية التاريخية والأخلاقية والحضارية بصيغة حداثية و بألوان ما يسميه تعايشاً سلمياً، وهو في حقيقته لا يعدو عن كونه ضرباً من التطبيع، الذي يقضي بجعل ما هو غير طبيعي أمراً طبيعياً، وسياسياً يقصد به إعادة العلاقات بين بلدين بعد مدة من قطعها لأسباب سياسية كالخلافات ابتعاد المصالح أو بسبب الحروب ، أو أن يكون عن طريق أفعال غير مباشرة تصب في صالح الدولة المراد تطبيع العلاقات معها، فأن يكتب عربي وجزائري بالتحديد عن قضية فلسطين بهذا الشكل من التنازلات، فهذا في نظري يصبُّ في صالح الطرف الإسرائيلي.

[1]. زهرة ديك، المرجع السابق، ص 138.

4. هامشية المسألة الدينية :

كثيراً ما تهمّشُ القضايا الدينية في النصوص الروائية، إذ ينظر إلى الدين الإسلامي نظرة قاصرة في أنّ أتباع هذا الدين لا يستطيعون تأسيس خطاب ديني يمنع من تفشي ظاهرة العنف في المجتمعات العربية والإسلامية، وأن أتباع هذا الدين كانوا أبعد من أن ينظموا الحياة الاجتماعية، في المقابل حاول الكاتب التأسيس للسياق العلماني كفكر قادر على السير بوعي الأفراد إلى بر الأمان، وهذه محاولة من الكاتب لإحداث قطيعة نهائية مع الفكرة الدينية وأن الحداثة التي نعيشها اليوم في جميع مستوياتها تفرض هذه القطيعة، وأنّ الفكرة الدينية في نظره ما هي إلّا مواريث انتهت صلاحيتها في القرون الوسطى.

إن القارئ لكتابات ياسمينة خضرا سيلمس شيئاً من تلك النظرة الغربية المتوجسة للدين الإسلامي والمتخوفة منه كفكر مهدد للعلمانية الغربية، وهو بذلك لا يناهض العلمانية الغربية في دعوتها إلى الفصل بين الديني والسياسي بل يعمل على تثمين العلمانية الجديدة ويسعى إلى تمرير أفكارها وتحويلها من عقيدة سياسية وأيديولوجية إلى سلطة مضادة للدين الإسلامي بالتحديد.

في رواية بماذا تحلم الذئاب يسعى الكاتب إلى إعلاء خطاب الخرافة إن صح التعبير على الخطاب الديني الإسلامي الصادر عن إمام المسجد أو ما يسمى برجل المسجد (رجل الدين) ، فالكاتب ظاهرياً يصور لنا فترة من الفترات العصيبة التي مر بها المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء، من تخلّف وفقر وجهل ..إلخ، وكيف أسهم ذلك الخطاب المسجدي في ظاهرة التطرف والإرهاب، فالشاب وليد نافع الذي أصبح مقاتلاً في إحدى الجماعات الإرهابية، كانت أولى محطاته احتكاكه بإمام المسجد وجماعة الفيس التي كانت متمثلة للخطاب الديني على المستوى المحلي آنذاك، فالشاب وليد لم يجد له ناصحًا ينهاه عن التطرف والإيمان بأفكار ومبادئ الجماعات الأصولية سوى العراف (سيد علي)، الذي يصوره السارد على أنه فيلسوف وعارف متبصر بالحقيقة التي كان يجهلها الكثير من رجال الدين والأئمة تحديداً، فجعله ناصحاً أميناً لوليد؛" احترس من أولئك الذين يأتون كي

يكلموك عن أشياء هي أهممن حياتك. إنهم يكذبون. يريدون استعمالك. يكلّمونك عن مثل عليا، عن تضحيات جسام ويعدونك بالمجد الأبدي مقابل بعض القطرات من دمك، لا تصغ إليهم، تذكر دائماً هذه الجملة : لا وجود لشيء، لا شيء يعلو على حياتك."[1]، هكذا أطلق الكاتب العنان لبصيرة العرّاف فيما كبح بصيرة الإمام وجعله شخص محرض عن العنف واعتناق الفكر المتشدد، وذلك يظهر في خطاب الشيوخ الذين يرتدون زي الأفغان على الناس في إحدى الشوارع ؛" لماذا أنتم هنا في هذا الملجأ تعتمدون كلية على صدقات بعض المحسنين؟ لماذا عليكم الاكتفاء بالحساء الشعبي، في حين يرمون بأموالكم من النافذة ويضخون بترولكم تحت أنظاركم ويدوسون كرامتكم ومستقبلكم؟"[2]، وهو من هذا المنطلق يؤسس لفكرة الخطاب الديني في تلك المرحلة الذي كان سببًا في ظهور أشكال العنف والإرهاب، دون أن يذكر كيف كانت السلطة الحاكمة آنذاك تتفنن في إذلال مواطنيها وسياسييها، عن طريق الاختطافات القصرية والاغتيالات والاعتقالات ،حتى أنها لم تستطع التأسيس لقاعدة حوار تحتوي فيه جميع أشكال النعرات الدينية والسياسية وتوقف حمام الدم .

لذلك كان من الممكن على الكاتب التمييز على حد تعبير المفكر مُحَمَّد أركون بين " الدين كتمييز روحاني وشغف بالمطلق، مطلق الله، وبين الدين كأيديولوجيا سياسية تهدف إلى السلطة وتحقيق المنافع والمآرب في هذه الدار العاجلة" [3]، فحبذا لو ميز الكاتب ياسمينة خضرا بين ذلك الحزب الإسلامي الذي يسعى إلى امتلاك السلطة منتهجاً طريق العنف بدل النضال السلمي وبين الفرد المسلم الذي لم يخرج عما يأمره به دينه بالسير دوماً في طريق الأمن والسلم بدل العنف .

وفي رواية سنونوات كابول يسعى ياسمينة خضرا بكل ما أوتي من تحايل إلى إظهار الخطاب الديني بشكل من الضعف والترهل في مقابل إعلاء من شأن المتخيل الذاتي أو ما يسمى بمركزية الذات التي تغذيها الأيديولوجيا،

[1]. ياسمينة خضرا، بماذا يحلم الذئاب، ص ص 135 136.

[2] .المصدر نفسه، ص 148.

[3] . عبد الإله بلقزيز، نقد الثقافة الغربية في الاستشراق و المركزية الأوروبية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، لبنان، ط1، 2017، ص 162.

فكثيراً ما نقرأ في هذا النص ذلك الكلام المشحون بالأحكام السلبية عن الإسلام والمسلمين، سواء في علاقاتهم بالدين الذي يدينون به أو في طريقة دعوتهم إلى دين الإسلام، حيث يصور لنا الكاتب كيف يعامل جنود الطالبان المواطنين الأفغان فيما يتعلق بتطبيق الشرائع الدينية، " فمحسن رمّات" بطل الرواية الذي شارك في تطبيق حد الزنا على امرأة حتى الموت، بدا متضايقاً من هذا الفعل الشنيع الذي تقوم به حكومة الطالبان، معتبراً إياه عادةً بالية تجاوزها الزمن، يحاول الكاتب إظهار ندم محسن على فعلته، وهو يحكي لزوجته _ التي لن تسامحة على فعلته _ بمرارة و ندم ما قام به من خلال مشاركته في رجم المرأة،"_ تم اليوم رجم امرأة فاجرة في الساحة العمومية. لا أعرف كيف انضممت إلى غوغاء المعتوهين الذين يطالبون بسفك الدماء. كنت كمن امتصّه إعصار.."[1]، يستمر الكاتب في تجريم حد الزنا معتبراً إياه جريمة نكراء وشيء لا يفعله إنسان مثقف مثل محسن رمّات كما ذكرت زوجته التي نقمت عليه كثيراً؛" _ رجمت امرأة؟

_ وأظن أني قد أصبتها في الرأس.

_ لا يمكنك أن تفعل شيئاً من هذا القبيل، محسن. هذا ليس من شيمك؛ أنت رجل متعلّم.. " [2]، فالمتعلم المثقف في نظر الكاتب لا ينجرّ إلى أعمال العنف حتى وإن كان هذا العمل قصاص لمجرم أو حد من حدود الله الأخرى التي تعمل الشريعة الإسلامية على تطبيقها وإقامتها.

ينتصر السارد كثيراً لرأي البطل محسن رمّات وزنيرة، في قضية الحرية الشخصية ، وإظهاره لمدى تدمر البطلين من تصرفات الملالي وشيوخ الطالبان في حمل الناس على إقامة الصلاة تحت التهديد، وكذلك سماع خطب الشيوخ والملالي التي تدعوا إلى الجهاد في سبيل الله و تطبيق الشريعة الإسلامية وهذا شيء لا يمكن لأحد إنكاره كشكل من أشكال التدخل في حريات الأفراد والتعسف في تطبيق الرائع الدينية كون الإسلام يحث على الدعوة إلى سبيل

[1] . ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ص ص 41 42.

[2] . المصدر نفسه ، ص 42.

الله بالحكمة والموعظة الحسنة، ويحسب للروائي أنه قام بتعرية واقع مرير يعيشه البشر في هذه البقعة من الأرض، لكن أن يحصر ذلك التعسف في صورة المسلم وبالضبط الإمام الذي يظهره الكاتب بشكل رهيب من التطرف والسطوة والجبروت وانعدام الرحمة فهذه مسألة مشكوك فيها مما يفتح الباب على مجموعة من التساؤلات؛ أليس في المسلمين رجل رشيد يدعوا إلى الإسلام بشيء من الليونة والحكمة ؟، ثم لماذا يصرُّ ياسمينة خضرا على إنزال الخطاب الديني إلى منزلة التطرف والاضطهاد وأنه خطاب مهدد لحياة وحريات الأفراد؟، في المقابل يعلى من شأن أفكار المثقف والمتعلم التي تعارض فكرة تطبيق حدود الله وتنقم على أولئك المسلمون وتنظر إليهم نظرة سوداوية على أنهم مصدر التطرف والتخلف.

يستمر خضرا في روايته سنونوات كابول في تقديم صورة المسلم بخطابه الديني الضعيف، وهو ينقل لنا تلك الصورة المهتزة عن جنود الطالبان وهم يحملون مواطني كابول ويجبرونهم على الصلاة عصباً، دون أن يراعوا حرية المرأة وكرامة الرجل وهم يسوقونهم إلى المسجد من أجل سماع خطبة لأحد الشيوخ الأفغان، ويجبرون النساء على ارتداء لباس البرقع أو الشاذور، وقد كانت بطلة الرواية (زنيرة)، المرأة التي أوقفت من عملها كمحامية ضحية لتلك القوانين؛ حيث تروي ما جرى لها قائلة:" إنني أنا زنيرة زوجة محسن رمات، اثنان وثلاثون سنة، محامية سرّحتني الظلاميون، بلا محاكمة ولا تعويضات، ولكن بنفاذ بصيرة كافية كي أمشط شعري يومياً وأسهر على زينتي يومياً كما على بؤبؤي عيني. بهذا الشادور اللعين، لا أحس بأني إنسانة ولا حتى بهيمة.."[1]، فحتى " عتيق " ذلك السجّان الذي جعلت حدود القصاص التي يقوم بها قلبه أقسى من الصخر ، جعله الكاتب يتوب وينقم عن تطبيق تلك الحدود، وذلك بأنّ جعل ياسمينة خضرا من الجلّد عتيق شوكت رجلاً آخر يعشق الحياة ويتخذ من الحب بديلاً عن هذه الكوابيس اليومية التي يعيشها، بعد أن وقع في حب المرأة التي قتلت زوجها، بأن ساعدها على الهروب من زنزانتها قبل أن يطبّق عليها القصاص، لكن طريقة تحرير عتيق للمرأة القاتلة مذلّة أكثر لشخصية

[1] . ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ص 83.

هذا الرجل المسلم، فقد ضحّى بزوجته المريضة راضياً بأن يضعها مكان المرأة المجرمة،كل هذا فقط لأنه أحب تلك المرأة التي خانته في النهاية وتركته وحيداً، ليصاب هذا السجّان بالجنون في الأخير، وهنا يؤكد لنا الكاتب مرة أخرى مدى إصراره على إظهار سلبية الإنسان المسلم، ففي نظر الروائي حتى في الحب يكون هذا الرجل سيئاً قاسي القلب بالرغم من أن قلبه قد لان لامرأة أخرى غير زوجته التي كان يعاملها بجفاء، ليضحّى بها في الأخير بعدما عاش معها عقوداً من الزمن بكل برودة مشاعر، فهو دائماً ما يسعى إلى إظهار الفرد المسلم في صورة الساذج الجلف بقلبه القاسي وإنسانيته المنعدمة، وأّن الرجل المسلم الذي قدّمه في شخصية (عتيق) كان متهوراً عديم المشاعر حتى في الحب، وهو الرجل المؤمن الملتزم الذي عكف طويلاً على تطبيق حدود الله في الإسلام، فياسمينة خضرا لا يخفي نفيه لعدم وجود مشتركات بين الفريقين، فالمسلمون في كابول ومشايخ الإسلام وممثلي حركة الطالبان هناك، بأفكارهم لا يمكن أن يشتركوا في شيء مع مواطنيهم الطموحين إلى الحرية والحياة والعدالة والكرامة .

الفصل الثالث

أزمة الهوية وجدل الصراع في رواية فضل الليل على النهار.

أولًا. الهوية ومنطق مقاومة الاستعمار الفرنسي.

ثانيًا. إشكالية العلاقة بين الذات والآخر .

ثالثًا. صراع الثنائيات بين الذات والآخر.

أولاً. قضايا الهوية:

إنَّ مسألة الهوية تُعني بذلك التنوع والاختلاف في صيغها العديدة، تبعًا لتلك المعتقدات والقيم والأعراف الثقافية التي تحكم المجتمع، ما يفتح باب التساؤل على مصراعيه ويزيد الباحث في مسألة الهوية يقيناً بالوقوف على ذلك التعقيد والتشعب المحيط بسياقاتها المتعددة، وسؤال الهوية عبارة معطى معرفي تدخل في إنتاجه مجموعة من العوامل والسياقات الدينية السياسية والقومية والإثنية* والثقافية لدى الفرد أو الجماعة.

والثقافة كما هو معروف وعاء لكل صور الأيديولوجيا والهوية، إنها وعي حضاري ونقطة التقاء بين الماضي والحاضر في رؤية واضحة نحو مستقبل أفضل، وهذا لا يتحقق في ظل تلك التجاذبات والصراعات، ولا يتحقق في غياب رؤية تعددية وقاعدة حوار صلبة يبنى عليها وعي سليم يتجاوز وهم الهوية القائم على محورية وأحادية الذات وينفتح اتجاه الآخر سواء كان هذا الآخر تراث الفرد و تاريخه أم هو ما يمثل الآخر العدواني والمخالف له.

تنعكس أزمة الهوية دائمًا عبر مختلف آليات إنتاج الوعي منها الأدب والإبداع والنقد والفلسفة وغيرها، حيث يظهر بجلاء تام ذلك الوعي الذاتي وهو وعي غير مستقل عن العالم الذي ينتسب إليه الأديب أو الناقد أو الفيلسوف، فتظهر مشكلة الهوية بوضوح في ثنايا خطابهم، حيث يتبنى الكاتب الدفاع عن رؤيته بكل ما تتيح له اللغة من وسائل، يسعى من خلالها إلى بسط رؤيته للقضية موظفاً بعض المرجعيات الثقافية التي يتكئ عليها في بناء خطابه.

للهوية علاقة وطيدة بالذات عند الفرد أو الجماعة في كل المجتمعات، تظهر في أوضح صورها في تلك الكيفية التي يستطيع من خلالها الفرد تكوين شخصيته وذاته، هذا من الناحية الفردية، أما من الناحية الجماعية؛ فهي تتخذ تلك الصورة من الانتماء الجماعي المؤسس، التي تتخذ من الوحدة والاستمرارية ركيزتين أساسيتين من أجل تحقيق ذلك الكمال والتماسك والانحياز لفكرة أو توجه ما، يدافع عنه أصحابه بشتى الوسائل في ظل الإحساس

بالانتماء إلى تلك الجماعة، ولهذا ننظر دائما إلى خطاب الهوية نظرةً خاصة بالاعتماد على مجموعة من المعايير التي تحدد أطره وترسم حدوده ومآلاته وبهذا يمكن" وصف الخطابات المهيمنة والسائدة عن الهوية بأنها تتسم بكونها جوهرية، وهي تفترضُ أنَّ الهوية أو التمايز عند شخص ما أو جماعة ما إنما هي تعبير عن جوهر أو خاصية داخلية ما، من خلال هذا المنظور، تكون الهوية سمة طبيعية أو أبدية تصدر عن التطابق مع الذات أو الفرد أو الكيان الجمعي المكتفي ذاتيا "[1]، والحديث هنا عن السمة الذاتية يفتح أمامنا جبهة من الخلافات حول هذا الموضوع، إذ نجد هناك آراءً أكثر حداثة تميل إلى تبني موقف مضاد لهذه السمة الجوهرية، بضرورة النظر إلى جميع الهويات في إطار بناء اجتماعي يحصر كل هذه الهويات، وهذا من شأنه أن يخفف من حدة الصراعات والصدامات ويقودنا إلى ما يسمى بالهوية الجماعية العالمية وإمكانية تعايش جميع الهويات إلى جانب بعضها البعض على اختلافها ونبذ جميع أشكال الخلاف الذي يؤدي إلى صراعات بين مختلف الجماعات.

في هذا الفصل من الدراسة سنقف على مسألة الهوية بجميع تمفصلاتها، ولما كانت الهوية هي الوعي بالانتماء الذي يشهره الفرد في وجه الآخر المختلف والمخالف، كان لزامًا أن نقف على ملامح الهوية التي يرسمها ويريدها الكاتب ياسمينة خضرا من خلاص النص الروائي الذي اتخذناه نموذجًا للدراسة.

تعدُّ روايات ياسمينة خضرا المكتوبة باللغة الفرنسية من أهم النماذج الروائية التي تنتمي لما يسمى بأدب الأزمة وهي تدخل في مجال الرواية البوليسية التي تؤرّخ لمجموعة من الأحداث الجزائرية، العربية، والعالمية ضمن ما يطلق عليه بأدب المحنة أو أدب السواد كما يطلق عليه البعض الآخر، ينتقل فيها ياسمينة خضرا من مكان إلى آخر وفق تصوير إبداعي فني يمزج بين الواقعية والخيال، وعلى غرار أقلام جزائرية كآسيا جبار ورشيد بوجدرة والطاهر جاووت..، يدخل ياسمينة خضرا مجال الكتابة في أدب الأزمة، في تصوير واقع الشعوب المقهورة في صور تراجيدية،

[1] . طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة ، سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص ص 702 703.

وقد خلّفوا بذلك زخمًا إبداعيا ونتاجًا سرديا لا يمكن لأحد أن يغض الطرف عنه في قراءته لأزمة الهوية وما ينتج عنها من تجاذبات وصراعات وفق رؤية وتصور كل كاتب لمفهوم الهوية، وزاوية النظر إلى موضوعة الهوية التي أسالت حبرا كثيرا في العقود الأخيرة، وما نتج عنها من وجهات نظر متباينة بين الكتّاب، إذ يشهر أحدهم سيف النقد بين الفينة والأخرى في وجه كاتب آخر على غرار ما صرّح به الكاتب رشيد بوجدرة، في العديد من حواراته ومؤلفاته في مواقف أقل ما يقال عنها أنها محتدمة، متهمًا بعض الكتّاب الفرونكوفونيين بأنهم مهزومو الهوية يسعون بكتاباتهم إلى إضعاف الهوية الوطنية الجزائرية، عبر تشويه الأحداث التاريخية الوطنية، إذ يصرّح في كتابه زناة التاريخ أنَّه و" منذ البداية ظهرت المقالات والروايات والأفلام والبحوث والمنتوجات الأيديولوجية، التي كانت تصبُّ أغلبها في مجال التحريف والكذب وتفكيك واقع التاريخ وتلفيق كلّما هو جزائري، والتعبير بطريقة علنية على الحنين للفترة الاستعمارية والندم على خروج فرنسا من الجزائر بعد حرب طويلة ودامية شرّدت الملايين وأزهقت أرواح الملايين"[1]، ولعلّ ما ذهب إليه رشيد بوجدرة نفسه من هجوم على مجموعة من الكتّاب الفرونكوفونيين يدخل في إطار الدفاع عن الثقافة الوطنية من زاوية نظر خاصة بالكاتب بوجدرة المثير للجدل في كتاباته، وتعدّت بذلك إلى تشخيص الموضوع ما جعل بوجدرة يذهب إلى أبعد من ذلك في كتابه من رمي مختلف التهم والتهجم عشوائيًا دون دليل واضح ودامغ في الكثير من الأحيان، وهذا لا ينفي منا وجود بعض الكتّاب الجزائريين الذين سعوا لفرض ثقافة المستعمر الفرنسي وبسط نفوذه الثقافي على عقول أبناء المجتمع عبر تسويق ثقافته وتقديمها في صورة لامعة بوصفها النموذج الأمثل والثقافة العليا التي تحمل ملامح الحضارة والتقدم أو" الإطار الجمعي الأوحد الذي ينبغي العودة إليه في مستويات القيمة التي لابد أن تنطوي عليها رؤية العالم المتحضّر. وعمل هذا الوعي الزائف بدوره، على إشاعة ما تحدث عنه ابن خلدون في مقدمته المغلوب مولع بتقليد الغالب "[2]، ويستطرد بوجدرة في تفسير هذه المقولة الشهيرة في كتابه زناة التاريخ، عبر إيراد نماذج لأولئك المولعون بتقليد المستعمر الفرنسي وتحليل هذه

[1]. رشيد بوجدرة، زناة التاريخ، منشورات فرانزفانون، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2018،ص 16.

[2]. جابر عصفور، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 2010، ص ص 23 24.

الظاهرة تحليلاً نفسيًا، باعتبارها مرضًا عضالًا استفحل عقب الاستقلال مباشرة، مستغربًا" من وجود هذه الأقلية الدنيئة وموقفنا نحن الجزائريون المهووسون بالوطنية، إذ لم نواجه كما ينبغي هذا المرض العضال المتمكن داخل الكيان الوطني، هكذا بدون رد فعل وبدون محاربة هذه الوضعية التي سمحت لهؤلاء اللئام بشن حملات تشويه تاريخنا "[1]،وهذا لا يعدو عن كونه مرضًا من أمراض الثقافة التي يعاني منها مجتمعنا،ولعلَّ الرأي الأقرب إلى رأي بوجدرة، هو ما ذهب إليه اليامين بن تومي في تحليله لأمراض الثقافة في المجتمع الجزائري، مفسراً ذلك بأنَّ الجزائريين كانوا ولا يزالون يعانون" من مرويات مرتبطة بالجغرافيا، مرويات تبني متخيلا عنصرياً عن السكان الأصليين، في مقابل الغزاة الذين يأخذون أبعادًا مختلفة، هذه الأسئلة المرعبة التي تحتاج اليوم أن نجفف منابعها لنفهم بدقة التلاعبات الداخلية العميقة التي يتخذها البعض بمثابة استراتيجية لتحريك منطقة أو جهة ما"[2]، ومن هذا المنطلق وجب أن نكون حذرين اتجاه كل ما يمس قضية الهوية الجمعية في الخطابات الأدبية.

ولأننا سنتخذ من مختلف الأزمات التي كتب فيها ياسمينة خضرا نصوصه الروائية لا يمكننا أن نتوقف فقط عن فترة الاستعمار الفرنسي وعن علاقة كتاباته بتلك الصراعات الهوياتية بين المستعمِر والمستَعمَر، ولكننا سنحاول من خلال هذا الفصل البحث في انعكاسات مسألة الهوية.

ومن تمَّ وحتى تكون دراستنا مؤسسة علميًا ومنهجيا لابد من المرور عبر مختلف الجوانب النظرية لمسألة الهوية وكذا اختيار النصوص التاريخية التي تحفل بهذه القضية وتقدّم صورها وفق الزمان والمكان الذي اختاره الروائي ليحتضن هذه المسألة بجميع جوانبها وأبعادها المعرفية والتاريخية، من خلال الشّخوص والأحداث، وفق رؤية تفكيكية لهذه المعضلة التي تسللت إلى قلب الحداثة وما بعدها وأصبحت من أهم القضايا التي لا تنفكُّ تصنعُ جدلًا، ولعلّ هذا الارتباط عائد إلى تلك الأحداث والأزمات التي لا تزال تهز العالم الثالث، هذا العالم المثقل بالصراعات والأزمات الدينية والأيديولوجية والسياسية والثقافية والعرقية..إلخ، ما أنتج عقد حضارية أصبح الشفاء منها أمرًا مستحيلًا في

[1]. رشيد بوجدرة، زناة التاريخ، ص 10.

[2]. اليامين بن تومي، أمراض الثقافة، دار الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، ط1، ص 09.

زمننا وهذا من دون أدنى شك نتاج ما عمل على تحقيقه ذلك العقل المتواطئ مع العقل الغربي، في مساعدته للسلطة الكولونيالية والسياسية الإمبريالية، مرتكزا على إيديولوجية تنفي الآخر المخالف وتنظر إليه نظرة دونية، وهذا ما يعجّل بضعف كيان الأنا المتعبة والمثقلة بالصراعات، فحسب هومي بابا؛ أنّ هذا الاختلاف عن الذين يختلفون عنك" سيجعلك تشبههم، سيتمكن اللاوعي، أن يتطرّق لشكل الغيرية، المستوعية هنا كظل مرتبط بالديفرانس (déffirance) والإزاحة، لا يمكننا إذن الكلام عن (أنا) مستعمِر وعن (آخر) مستعمَر، ولكن يمكننا أن نتكلّم عن مسافة مقلقة بين الاثنين تضع صورة للغيرية الكولونيالية، إننا إزاء حيل الرجل الأبيض وهي تنطلي على جسد الزنجي"[1]، والحقيقة أننا هنا نقف أمام إشكالية كبرى في تفكيك مسألة الهوية إذ يشعر الباحث في هذا المجال أنّه وحسب ما ذهب إليه هومي بابا عنصر تفاعل ضمن لعبة كبرى لا يمكن الوصول فيها إلى حقيقة مطلقة، إذا كان ما تبحث فيه في حد ذاته هو خط رُسم لك مسبقًا وهذا ما يؤرق مسألة الهوية ويجعل الخوض فيها هلامي لا يستطيع المرء فيها الإمساك بشيء يقيني وإنما تبقى دائما النتيجة التي توصّل إليها مجرد فرضية تقوده إلى نتيجة أخرى في صورة لا متناهية.

[1]. وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص 57

1 . الهوية ومنطق المقاومة :

تهتم الدراسات الثقافية بشكل مفصَّل و حذِرٍ بدراسة مختلف السياقات والسلوكات التي يتحرّك داخلها الأفراد و الجماعات، من خلال تشكيل هوياتهم، ومحاولاتهم لفهم ذواتهم والدفاع عن مقومات هذه الذوات والتعبير عنها بشتى الوسائل والسلوكات الممكنة.

وعادةً ما تلجأ الدراسات الثقافية في معالجتها لقضايا الهوية إلى ما تفرزه مختلف الاتجاهات الفكرية والفلسفية من أفكار هي في الحقيقة نتاج التصورات التقليدية والتجاذبات السياسية والاجتماعية والدينية والعرقية فيما يخص مسألة الهوية، وترتبط الهوية ارتباطاً وثيقاً بقضية الذات والآخر إذ يمكن عدُّ هذا المبحث من أهم مباحث الهوية فهو بؤرة التجاذب في مسألة الهوية التي تؤدي في الكثير من الأحيان إلى الصدام والصراع.

ومن هذا المنطلق تأخذ المقاومة (la résistance) شكلًا من التحدي لذلك النظام المهيمن ومن هنا يبرز فعل التصدّي لتلك الثقافات التي تصنعها وتسوقها سلطة ما مسيطرة، والمقاومة هنا، " علاقة دفاعية بالأساس ضد السلطة الثقافية التي تعتبر كخارجي أو كآخر من طرف القوى الاجتماعية المهيمن عليها، وهنا تنشأ المقاومة عندما تحاول الثقافة المسيطرة أن تفرض نفسها على الثقافات المهيمنة.. فموارد المقاومة تكون متموقعة خارج حدود الثقافة المهيمنة" [1] وهذا ما يعرف بالمقاومة الثقافية للهيمنة، وهي الطريقة التي يمكن من خلالها فهم هذا الفعل خاصة فيما يتعلق بالصراع الطبقي والأيديولوجي، وهو عبارة عن رد فعل من منطق أقوى بالنسبة للمهيْمَن عليه.

سنحاول في هذا المبحث تقديم قراءة سوسيوثقافية برؤية جمالية بنيوية تكوينية، وفق مجموعة من العناصر المكونة لهذه الرؤية، على مستوى البناء، وكذا مستويات الفهم والتحليل، عن طريق الوقوف على تلك التداخلات التي

[1]. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة جمال بلقاسم، ص 340.

تتحكم في بناء النص الروائي، ومعرفة تلك العناصر التي تسهم في تشكيل خطاب الهوية بجميع أوجهه الاجتماعية والثقافية والنفسية، فخطاب الهوية هو خطاب متشابك، تدور في فلكه مجموعة من الأنساق التي تتحاور وتترابط فيما بينها في صورة أيديولوجية خاصة، وبذلك فهي تحتاج إلى قراءة نقدية خاصة، تكشف عن تلك البنى المضمرة داخل الخطابات الأدبية التي تشتغل في صيغتها اللامرئية على تشكيل المعنى، تحتاج عملية القراءة لهذه النصوص، مجموعة من الإجراءات النقدية التفكيكية والثقافية، معتمدة أيضًا على مجموعة من الخلفيات المعرفية والسوسيولوجية المساهمة في إنتاج هذا الخطاب الأدبي.

أ. الهوية (identité) :

قبل الخوض في مفهوم الهوية وتشعّباتها وما تحمله من أبعاد وحمولات فلسفية واجتماعية ونفسية بشكل عام، لابد من معرفة المفهوم اللغوي وما يحمله من معاني والتي تختلف كما سنرى باختلاف وجهة نظر كل طرف إليها، وقد ورد في القاموس المنجد أنّ الهوية معناها" حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة، المشتملة على صفاته الجوهرية "[1]، وهو في لغتنا العربية فهو مشتق من الضمير المنفصل " هو " الذي يدل على ذات الشيء المفرد الغائب.

أما في اللغة الفرنسية ، فإن لفظ الهوية (L' identité) مشتقٌ من الكلمة اللاتينية (Edem) التي تقال عن الأشياء أو الكائنات المتشابهة أو المتماثلة تماثلا تاما، مع الاحتفاظ بذات الوقت عن تمايز بعضها عن بعض"[2]، لم يرد في لسان العرب ما يقابل مصطلح " هوية " بمفهومه الحديث، لكن ورد ما هو أقرب له فيما معناهُ أنَّ" هُوِّيةٌ تصغيرُ هُوَّةٍ، وقيلَ: الهُوِّيَةُ بِئْرٌ بعيدة المِهواة، وعرشُها سقْفُها المغَمَّى عليها بالتراب فيغتَرُّ بهِ واطئُهُ فيقعُ فيها ويهلكُ" [3] ، وجاء في المعجم الوسيط أنّ الهوية " هي حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزهُ عن غيره، كما يقول عنها الجرجاني؛ إنّها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق "[4]، ومن هنا نستنتج أنَّ جميع التعريفات اللغوية لما يطلق عليه بالهوية، على الرغم من قصورها وعدم إحاطتها بجميع جوانب المسألة؛ إذ تبقى في بعض الأحيان بعيدة عن الدقة المطلوبة، فتُغرق في التعميمات الفلسفية تارة، وتارة

---

[1] . لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط2، بيروت، (د_ت)، مادة، هوية، ص 564، 565.

_نقلا عن : أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 12 Cf ; Edentite in ((petit Larousse en couleur))

[2] _ Edition 1984 .

[3] . ابن منظور، لسان العرب، مادة " هوى "، ج1، ص 4729، دار المعارف، القاهرة، مصر، د،ط.

[4] . بسمة عبد العزيز، أرق الهوية، مجلة فصول، العددان 88/87، النقد والنظرية الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 2013/ شتاء 2014، ص 74.

تظل حبيسة التعريفات اللغوية، وعلى الرغم من قصورها فإنها تشير إلى جوهر الشيء وحقيقته وعمقه، بالإضافة إلى مجموع الخصائص التي تميزه عن غيره.

ورد في معجم الدراسات الثقافية، أنَّ الهوية ليست كيانًا كونيا بل هي مجموعة من الأوصاف الخاضعة لأوضاع اجتماعية وتاريخية وأيديولوجية .. معيّنة هذه الأوصاف تكون مشحونة وجدانيًا، و" تُفهم الهويات داخل الدراسات الثقافية على أنها أدائية _ خطابية، بمعنى أنَّ الهوية من الأفضل أن توصف كممارسة خطابية تُحدِثُ وتنتج ما تسميه من خلال اقتباس وتكرار معايير واصطلاحات معيّنة ومفهوم الهوية يستخدم بالأحرى لربط الداخل الوجداني للأشخاص بالخارج الخطابي"[1]، فالهوية حسب صاحب معجم الدراسات الثقافية هي إنشاء خطابي ذو نزعة غير تمثيلية للغة، ومن خلاله تنتج موضوعات المعرفة المختلفة كما يمكن من خلالها استنتاج الخصائص الثقافية للفرد والمجتمع.

وللهوية علاقة مع الذات الفردية والجماعية في أي مجتمع من المجتمعات، تصل حدَّ التطابق، يستطيع من خلالها الفرد تكوين ذاته وشخصيته، وبذلك يمكن اعتبار الهوية" خيالاً يراد منه أن يضفي نموذجاً أو سرداً منتظماً على التعقيد الفعلي والطبيعة القبَّاضة لكل من العالمين النفسي والاجتماعي ويرتكز سؤال الهوية على تأكيد مبادئ الوحدة، في مقابل التعدد والكثرة، والاستمرار في مقابل التغير والتحول"[2]، هذا من الناحية الفردية، أما من الناحية الجماعية فلسؤال الهوية بعدٌ آخر يُعنى بطرقٍ محددة في تشكيل جماعات اجتماعية وتأسيسها والانتماء الجماعي لها في حالة الهوية الجمعية، وذلك قصد تحقيق التماسك في ضوء علاقات اجتماعية يسودها الهدوء.

تتعدد مشارب ومنابع الهوية وتختلف باختلاف العوامل المشكِّلة لها، فمنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو نفسي ومنها ما هو ثقافي ومنها ما هو فلسفي وديني وحتى إعلامي، ويتحقق الوعي بالهوية عن طريق الانفتاح الواعي

[1]. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة، جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص 282.

[2]. طوني بينيت، وآخرون، مفاتيح إصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة و المجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص ص 700. 701.

على الآخر والتعاطي معه عن طريق الحوار واحترام الخصوصية لأنه " قد يدفع بالمرء إلى الانزلاق السّلبي في الولاء لمظاهر وصور تختلف عما هو مصهور فيه مندمج معه، فيتخلخل الوعي لديه، في التمسك بالأصالة والتمتع بالخصوصية"[1]، وهذا لن يكون مادام هناك قاعدة للتحاور والانفتاح في ذهن الذات، ما دامت تنظر إلى الأمور بعقلانية بعيداً عن التعصب، فتنفتح على الآخر بلا استلاب ولا تهجين ولا تبعية، متخذةً من الوعي بمسألة الهوية أساسًا لتجنب السقوط في متاهات الجمود الفكري والتطرف، ومن هنا تكون الهوية " إدراك فردي يستهدف إقامة علاقة حوارية مع الذات الفردية والذوات الاجتماعية والثقافية والكونية، ومن هذا المنطلق تكون الهوية على أساسين:

أن تكون وعياً فردياً نقدياً يخضعها إلى المراجعة المستمرة فتوصف بأنها حوارية، أو تكون خارج النقد الفردي والمراجعة ومتعالية وبهذا توصف بالصراعية "[2]، ولهذا كان التعامل مع مسألة الهوية يتطلبُ حذرًا من نوع خاص عبر العصور، إذ كانت تعبّر دائماً عن الواقع الاجتماعي بكل رهاناته واضطراباته وتحدياته في علاقة الأنا مع الآخر في جميع بلدان العالم، فهي" قالب تكويني تصاغ فيه الذات وتتعبؤ متمظهرة في أنا محتشدة متسامية وكينونة متجسدة، ضمن شخصية لها انتماء واعٍ بحدود تلاقيها مع الآخر"[3]، ومن هنا صارت الهوية بؤرة تلاقي مجموعة من العناصر والمكونات الأخرى تلاقياً يصل في بعض الأحيان حد الترادف مع " الأنا" و "الأنت" و الذات والآخر والشخصية والكينونة.

تمثل الهوية نقطة تقاطع بين مجموعة من الموضوعات والمفاهيم الأساسية التي تشكل جوهر الفكر المعاصر ووقود الدراسات الثقافية الغربية والعربية، ومن هنا يمكن القول أنّ جميع الحضارات التقليدية تجتاز أزمة هوية طاحنة،

---

[1] . نادية هناوي سعدون، الهوية بين التقويض و الكبح، استبصار نقد ثقافي في أركولوجيا ميشال فوكو، الجنون و الذات طرازاً، مجلة فصول، العدد 99، 2017، ص 93.

[2] . عامر عبد الله زيد الوائلي و آخرون، الهوية و تحديات العصر جدل الهويات و حوار المجاورة أو صراع الاختلاف، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، لبنان، ص 16.

[3] . نادية هناوي سعدون، الهوية بين التقويض و الكبح، استبصار نقد ثقافي في أركولوجيا ميشيل فوكو الجنون و الذات طرازاً، مجلة فصول ، العدد 99، 2017، ص 93.

هذه الأزمة متصلة بتلك التحولات والترسبات الفكرية والسياسية والأيديولوجية المتراكمة عبر العصور والتي نتج عنها ما يسمى بالحضارة الحديثة.

ويرى الفيلسوف الإيراني **داريوش شايغان** (**d. chaigan**) في كتابه أوهام الهوية أنّه وعندما نبحث في تاريخ الفكر " من أوله إلى آخره نكتشف حركة متلازمة له، حركة متواصلة من التحولات والمتغيرات، الكمية تبعًا لتناولنا إياها في صورة تطور خطي في الزمن أو في صورة سقوط قيم روحية وميثافيزيقية تتمثل إما لتقدم لا محدود وإمّا لعدمية متنامية"[1]، ومن هنا انصب البحث في هذا المجال واهتم كبار المفكرين بالفصل بين هذه المراحل التاريخية لتحولات الهوية وبين أشكال الوعي المختلفة.

و يربط **مارتن هايدجر**(**M. heidegger**) بين الكينونة والهوية، مبيناً العلاقة التي تربط كل منهما بالآخر، باعتبار أنَّ الشعور بتحقيق الكينونة هو سبب في الشعور بالهوية، مضيفًا على ذلك أنَّها أي الكينونة والفكر أي ذلك المؤشر الذي يجعلنا نشعر بالكينونة والوجود :" وأن الفكر والكينونة ضمن الهو، حيث يرتبط أحدهما بالآخر"[2]، هذا الارتباط تفسِّره ماهية الإنسان التي تجمع بين الهوية والكينونة حد التوحد، مضيفاً أنَّ مبدأ الهوية يحدثنا " عن كينونة الموجود، وأن الهوية تنتمي إلى كل موجود، ومن حيث أنه متوحد مع ذاته، إن الهوية تشكل خاصية أساسية لكينونة الموجود"[3] . ومن هنا ارتبطت الهوية بالإنسان لأنه وحده من يستطيع أن يخرج بقضاياها ويفعّل مسائلها، عن طريق اختياره لانتمائه، وهنا تصبح الهوية مرتبطة بفعل الانتماء، ويواصل هايدجر بأنَّ " الهو" هو الكينونة، و" السؤال عمن يكون "الهو" هو سؤال حول ماهية الهوية، وتفيدنا الميثافيزيقيا أن الهوية خاصية ضرورية للكينونة والظاهر إذن أن الكينونة كما الفكر،لهما مكان ضمن الهوية، حيث الماهية تتولد عن حرية

[1] . داريوش شايغان، أوهام الهوية، ترجمة، علي مقلّد، دار الساقي، بيروت، ط1، 1993، ص 36.
[2] . مارتن هايدغر، الفلسفة، الهوية و الذات، ترجمة، محمّد مزيان، دار الأمان، لبنان، 2015، ص 32.
[3] . المرجع نفسه، ص 31.

الانتماء، التي نسميها التملّك المتبادل، هكذا تنتهي ماهية الهوية أساسًا إلى التملك المتبادل"[1]، ومن هنا كان الوعي بالكينونة هو الوعي بالوجود، وأنَّ خاصية الكينونة هي خاصية الوجود الأساسية، وهذا يشبه ما ذهب إليه صاحب معجم مفاتيح الثقافة والمجتمع، حين يحصر سؤال الهوية ببعد الانتماء، وينحصر سؤال الهوية ببعد الانتماء من خلال ما سماه **بندكت أندرسون** (**b. andirson**) بالجماعة المتخيلة وعُدَّ الانتماء إلى هذه الجماعة أي إلى ثقافة مشتركة، الشرط الأساس للتعبير عن الذات وتحقيق الذات، وهذه الهوية تضع الفرد في هذا العالم لتخبره من هو ومن أين جاء وما قام به على حد تعبير **دافيد ميلر** (**david milaire**).

والهوية الذاتية هي" نتاجٌ عرضي مشكّل ثقافياً، ومحدد بأزمنة وفضاءات معينة، وهذا ما يعني أن يكون الشخص مشكَّلا اجتماعياً وثقافياً"[2]، وهنا يدخل الإطار المكاني والزّماني الذي تبني فيه الشخصية ذاتها في إطار ذلك التشكيل الاجتماعي والثقافي، وهنا في هذه الحالة لا يمكن فصل الهوية الذاتية عن المكون الأيديولوجي، باعتباره المادة الأكثر مساهمة في تشكيل الهوية الذاتية، وهي من هذا المنحى ومن خلال انسجامها مع سيرتها الذاتية، تمكّن للفرد من بناء سرد متماسك للهوية، يمكنها من خلاله الإجابة على عديد الأسئلة مثل؛ من نحن؟ ومن نكون؟ و إلى أين نسير؟.

وهذا يفتح باب السؤال على مصراعيه، كيف يمكن للذات إدراك هويتها؟ وكيف يتاح لها (الذات) أن تنفلت من هويتها؟، وهل تستطيع الذات أن تقوض هويتها؟ وكيف يمكن لها أن تقوّم هويتها وتتحلل من سلبيات هويتها؟.

ومن أهم القضايا التي تهدد الهوية الجمعية، وتؤدي إلى فقدان المجتمعات لكينونتها، مما يجعلها كياناً بلا كينونة، فتسقط لقمة سائغة في صراع التجاذب الهوياتي، هي قضية التعصب " كالانتماء لنسبٍ أو تعصب أو عرق أو اعتقاد أو إقليم.. وعادةً ما يشيع هذا النوع من الهويات في المجتمعات المتعددة الثقافات أو المجتمعات التي يسودها المنظور الأحادي، فتنغلق على نفسها بحجة المحافظة وإتباع الأسلاف فتقاوم الحداثة والتجديد وتعادي العصرية

[1]. مارتن هايدجر، المرجع نفسه، ص 39.

[2]. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة، جمال بلقاسم، ص 384.

والتطورات العلمية"[1]، ولعلّ ما يهمنا هنا هو ارتباط الهوية الذاتية والهوية الاجتماعية بهوية الفاعل الاجتماعي، أو العنصر الأساسي في ذلك البناء الاجتماعي، وهي قائمة مرجعية تسمح لنا بالإجابة عن السؤال الذي يطرح نفسه، من هو هذا الفاعل الاجتماعي؟ وهنا يمكن الإشارة إلى مختلف العوامل المادية والنفسية والثقافية والاجتماعية، فالفرد لا ينشط في فراغ وإنما يتحرك ضمن مجموعة من العلاقات الاجتماعية، وبهذا لا يمكننا التعريف بهوية فرد من الأفراد دون الرجوع إلى ذلك النوع من الشعور بالهوية، الموجود بشكل طبيعي لدى الأفراد، والشعور بالهوية يعني الشعور بالوجود والانتماء ولاستقلال والحرية.. ومن هذا المنطلق يمكن مقاربة أزمة الهوية وتحليل ملامحها وتفكيك فكرتها، فالهوية إذن حسب ما أشار إليه أليكس ميشال" هي مركّب من المعايير الذي يسمح بتعريف موضوع أو شعور داخلي ما، وينطوي الشعور بالهوية على مجموعة من المشاعر المختلفة، كالشعور بالوحدة والتكامل، والانتماء، والاستقلال، والشعور بالثقة المبني على أساس من إرادة الوجود"[2]، كل هذه العناصر مجتمعة تنشأ لنا ذلك المركب الهوياتي، باعتباره أساس إرادة الوجود عند الفرد أو الجماعة.

يذهب أليكس ميشال في تحديده مفهوم الهوية إلى حصْر مجموعة من العناصر الدالة عليها و الخاصة بها، فحسب ما دهب إليه أنّ تحديد هوية مجتمع أو جماعة أو فرد يقتضي أخذ مجموعة من العناصر بعين الاعتبار، ويمكن تصنيف هذه العناصر كما يلي:

1_ عناصر مادية فيزيائية؛ ويقسمها إلى:

أ_ الخيارات: تتمثل في الاسم والأموال والسكن والملابس..إلخ

ب_ القدرات: وتتمثل في القوة الاقتصادية والمالية والعقلية للشعوب والمجتمعات.

[1]. نادية هناوي سعدون، الهوية بين التقويض و الكبح، استبصار نقد ثقافي في أركولوجيا ميشال فوكو، الجنون و الذات طرازاً، مجلة فصول، العدد 99، 2017، ص 94

[2]. آليكس ميشال، الهوية، ترجمة، علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، 1993 ص ص 19، 20 .

ج_ التنظيمات المادية: ويدخل فيها كل ما يخص التنظيمات الإقليمية ونظام السكن ونظام الاتصالات الإنسانية.

د_ الانتماءات الفيزيائية: ويدخل ضمنها الانتماء الاجتماعي، والتوزعات الاجتماعية والسمات المورفولوجية المميزة وغيرها ..

2_ عناصر تاريخية؛ ويمكن رصدها ضمن الأصول التاريخية والأحداث الهامة والآثار التاريخية والمعتقدات..

3_ عناصر نفسية ثقافية: ويدخل ضمنها:

أ_ النظام الثقافي، المنطلقات الثقافية بالإضافة إلى العقائد والأديان، والرموز الثقافية، والأيديولوجيا والقيم والفن والأدب..وغيرها

ج_ العناصر العقلية؛ ويدخل ضمنها، النظرة إلى العالم، نقاط التقاطع الثقافية ، والاتجاهات المعلقة، المعايير الجمعية والعادات الاجتماعية..

د_ النظام المعرفي: السمات النفسية الخاصة، واتجاهات نظام القيم .

4_ عناصر نفسية اجتماعية: ويدخل ضمنها ما يلي :

أ_ أسس اجتماعية: اسم، مركز، عمر، جنس، مهنة، سلطة، واجبات، أدوار اجتماعية.

ب_ القدرات الخاصة بالمستقبل: القدرة والإمكانيات، الإثارة الإستراتيجية، التكيف، نمط السلوك[1].

ومن هنا يكون أليكس ميشال قد قارب الهوية الفردية والاجتماعية من جميع جوانبها، ومؤثراتها، عبر مراحل مختلفة يساهم في تركيب إطارها الماضي والحاضر والمستقبل، ومن هنا كان لابد لأي دارس لهوية فرد أو جماعة ما، ضمن عمل أدبي أو فني، إبداعي أن يأخذ بعين الاعتبار هذه العناصر والمؤثرات الفردية والجماعية، فهناك ما هو، فردي

[1]. آليكس ميشال، الهوية، ص ص 19،20.

فيزيولوجي، وهناك ما هو تاريخي، وهناك ما هو اجتماعي وهناك ما هو نفسي، وكل عنصر من هذه العناصر يمثل هوية الفرج أو المجتمع من وجهة نظر معينة.

من خلال ما سبق عرضه نستنتج مدى حساسية مسألة الهوية كونها أحد أهم القضايا التي أرّقت مختلف الباحثين في مجال الفكر و الفلسفة و الأدب في العقود الأخيرة، لذلك كان التعامل معها يعدُّ ضرباً من المخاطرة و مغامرةٌ كبرى، تحتاج وعياً دقيقاً بجوانبها وحيثياتها وعلاقاتها بمختلف القضايا الأخرى و بخاصة قضية الوجود، لأنَّ الفرد يصبح متعصباً وعنيفاً أكثر عندما يحس بأن هناك آخر يتربص به ويهدد وجوده.

ب.الرواية الفرونكوفونية وخطاب الهوية:

لا يزال الخوض في مسألة الهوية في الأدب الجزائري المهاجر، أو ضمن النّصوص الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية يغرقنا في الكثير من الأحيان في مجموعة من الإشكاليات التي لا تزال منذ وقت طويل محط خلاف بين المثقفين الجزائريين، إذ يضعنا هذا الموضوع أمام جدوى هذه النصوص في مدى إظهار العمق الحقيقي لأزمة الهوية، أم أنّ الحديث في مسألة الهوية مجرد أحكام جاهزة عن هوية مسبقة ينتمي إليها الكاتب، مقدما قراءة ما لواقع الهوية العامة في ضوء هويته الخاصة، كما يضعنا أمام تساؤل فيما إذا كان الكاتب الفرونكوفوني قد وُفق في مقاربة مسألة الهوية، وتقديمها وفق رؤية ذات طابع شمولي يتجاوز حالته الشخصية، وفق انتماء شامل أم من خلال انتماءات ضيّقة.

في رواية" فضل الليل على النهار" يقدم الروائي ياسمينة خضرا على لسان السارد (يونس بطل الرواية) شبكة متداخلة من " القيم التخيلية التي تستثمر العلاقات غير المتوازنة بين الأطراف المشكّلة للنص الأدبي (الكاتب والمتلقي والفاعلية والمتخيلين)، وشعور القارئ الخاضع لشروط انتماءات ثقافية معقدة، بمستويات الصراع الأزلي

بين الذات ومحيط ألفتها أو غربتها "[1]، فهذا النصُّ موجه للقارئ الفرنسي والجزائري على وجه الخصوص، وهذا يعني أنّ كل ما يورده الكاتب عبر ذلك التشكيل الجمالي النصي من شأنه أن ينتج فكراً وتراثًا صوريا ويمدُ جسراً واصلا بين الذات والآخر اللذين تحكمهما علاقة صراع أزلي.

من المعروف أن فكرة الفرونكوفونية، وقبل أن تصبح توجهًا فكريًا تبته جماعة ما، هي سياسة استعمارية فرنسية، تهدف إلى خلق فضاء ثقافي يعمل على إدماج دول المغرب العربي فيه،" ويعود تاريخ نشأة هذه المؤسسة الثقافية إلى أواخر القرن التاسع عشر حين وضع الجغرافي الفرنسي أ**ـ ريكليس** (**Onésim Reclus**)بصماتها الأولى أنداك، متوخيا منها حسب ما كتبه سنة 1889 خلق فكرة لسانية وعلاقة جغرافية، في الظاهر بينما أرادها في العمق أداة لإقصاء اللغة العربية والديانة الإسلامية معًا "[2]، وهي لا تعدو عن كونها وسيلة تحقق التبعية الثقافية للمستعمر الفرنسي، كما تعمل على سلب الهوية الثقافية للدول المغاربية، وإذابة هوياتهم الثقافية داخل الثقافة الفرنسية.

ومن المعروف أنّ سؤال الهوية، سؤال دائم الحضور في الخطاب الروائي العربي المعاصر خاصة في الفترة الكولونيالية وما بعدها، ولعل العامل الأساسي في بروز هذا السؤال على سطح الواقع الثقافي والفكري للشعوب العربية هو العامل التاريخي كون المنطقة العربية كانت مسرحا للصراعات والحروب والاضطرابات والأحداث في جميع مناحي الحياة، الاجتماعية والسياسية والعسكرية والثقافية.

ولما كانت الهوية هي ذلك الوعي بالانتماء في ظل ذلك السؤال الوجودي المربك، فمكن الطبيعي أن يبقى السؤال حولها أكثر حضورا مادام الإنسان العربي لا يزال يبحث في ملامح هويته عن موقعه من هذه الهوية في خضم سؤال الانتماء في ظل كل هذه التجاذبات حول موقع الكاتب العربي من هويته ومدى قدرته على ترويض أزمة الهوية

[1] . شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص 28.

[2] . إبراهيم القادري بوتشيش، لحظات تفكير في قضايا عالم مضطرب الهوية الحوار الحضاري التنمية وحقوق الإنسان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص ص 147، 148.

داخل نصوصه الإبداعية، لم يكن الواقع الجزائري بمنأى عن هذه الصدامات والصراعات الفكرية والهوياتية، فكلٌّ من موقعه يسعى للوقوف على عيوب الآخر.

في رواية " فضل الليل على النّهار" (ce que le jour doit a la nuit) الصادرة عن دار جوليان بباريس سنة 2008، التي نقلها إلى اللغة العربية الكاتب مُحَمَّد ساري، عن دار سيديا في ديسمبر 2013، يحكي السارد قصة البطل يونس الذي قادته الظروف إلى العيش في بيت عمه في (ريو صالادو)، وهي قرية كولونيالية ، جعلت منه شخصًا مختلفًا عن أقرانه الجزائريين الذين لم يغادروا قراهم الفقيرة، ولم يعرفوا شخصية المستعمر الفرنسي عن قرب، هذه الرواية ينقلها الكاتب والمترجم مُحَمَّد ساري إلى العربية بروحٍ جزائرية، عرفت مجريات الأحداث وعاشتها عن قرب ضمن رؤية ثقافية شمولية للوضع الجزائري، والحديث هنا عن نص منقول من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، يفتح مجالا واسعا للنقاش في قضية الترجمة وما ينجم عنها من إشكالات في نقل مادة أدبية إبداعية من لغة إلى أخرى ومدى خطورة المسؤولية الكبرى التي تواجه المترجم إن صح التعبير في نقل الحقائق والأفكار من لغة إلى أخرى خاصة إذا كانتا هاتين اللغتين الأصلية والمنقول إليها ينشطان ضمن صراع حضاري مستمر تغذيه مجموعة من الأحداث التاريخية والسياسية والأيديولوجية في الكثير من الأحيان، ومن هذا المنحى يقع على عاتق المترجمين العمل على مشروع تأمليٍّ بالأساس غايته؛ " إعادةُ بناء الهوية الأصلية المناقضة للهوية المزعومة، وأداته في ذلك هي اللغة، ففيها تنعكسُ ملامح الطباع الذاتية المحيلة على شخصية المترجم وعلى قيمه الأخلاقية والفكرية التي يشكلها وتشكله في نفس الوقت"[1]، ومن هنا يقع على عاتق المترجم إعادة بناء سياق الهوية الثقافية، وفق تلك المقومات الهوياتية شكلًا ومضمونًا.

[1]. إدريس الخضراوي، الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية، دار جذور للنشر،الرباط، المغرب، ط1، 2007، ص 166.

2. تفكيك نسق الانتماء:

تحفل رواية فضل الليل على النهار كغيرها من الروايات التي كُتبت عن فترة الاستعمار الفرنسي، بالتحديد فترة الثورة التحريرية وما قبلها، بذلك الخطاب السياسي، الممزوج حد الترابط بخطاب الانتماء، إذ يروي السارد على لسان البطل (يونس) تفاصيل حياته إبان هذه المرحلة وكيف أجبرت الظروف والده (عيسى) على الهجرة من الريف إلى قرية "جنان جاتو" قرب مدينة وهران، بعد أن كان يعيش حياة السعادة في أرضه التي ورثها عن والده، وبعد أن أُحرقت حقوله التي اعتنى بها كثيراً هادرًا فيها كل طاقته، لتجعل منه هذه الحادثة شخصًا آخر تمامًا، شخصا كبرت شيئًا فشيئًا لديه عقدة كراهية أرض أجداده، فهام على وجهه مشردًا في أطراف مدينة لا يعرف منها سوى شخص واحد هو أخوه، الذي يرفض (عيسى) في البداية أن يقدّم له المساعدة لحاجة في نفسه ويكتفي بترك ابنه عنده للاعتناء به وتعليمه في مدارس الكولون.

يروي البطل (يونس) بحرقة سعادة أبيه (عيسى) وهو يخدم أرض أجداده قبل أن يبيعها ويلتحق بأخيه، الذي يعيش في المدينة مع زوجته الفرنسية (جيرمان)، المسيحية الديانة، وهكذا يروي البطل حياته قبل النزوح إلى المدينة، بما تحمله من بساطة ومشقّة واكتفاء؛ " كان أبي سعيداً، لم أتصوره قادراً على ذلك، أحيانًا تربكني سحنته المحررة من قلقه، كان مقرفصًا على كومة من حجر، ذراعاه حول ركبتيه، ينظر إلى الريح التي تعانق ضمور الأكواخ، تنحني فوقها وتخضها بفظاظة، تتمايل حقول القمح مثل عُرف آلاف الأحصنة تركضُ عبر السهل، إنها رؤية شبيهة بالتي يمنحها البحر حينما تخصبه أمواج متلاطمة، وكان أبي يبتسم، لا أتذكر أنني رأيته يبتسم، ليس من عادته إظهار رضاه، هل كان يعرف الرضا حقًا"[1]، يروي هنا البطل حياة السعادة، التي كانت تعيشها عائلته وهي تتنفس هواء السهول، تشتمُّ رائحة الأرض التي تشبه رائحة الأجداد، حياةً ملؤها البساطة والرضا بما تمنحهُ الأرض،

[1]. ياسمينة خضرا فضل الليل على النهار ترجمة، محمد ساري، سيديا للنشر والتوزيع، الجزائر 2013. ص 11.

رغم شظف العيش وصعوبته فقد " كان البؤس و الأوبئة يبيدان الحيوان والعائلات، بعدوانية عجيبة، فيجبران الناجين على الهجرة والتشرد، لا يظهر أقرباؤنا القلائل أي إشارة لوجودهم على قيد الحياة، .. لم يكن أبي يكترث للأمر، يحب البقاء وحيدًا متشبثًا بمحراثه، شفتاه بيضاوان من الزبد، أحيانًا يبدو لي كربٍّ يعيد خلق عالمهن وأبقى ساعات كاملة أراقبه منبهرًا في صلابته واستبساله"[1]، أحب والد (يونس) الأرض كما لو أنها أنثاه، خدمها وأطعمها جهده وتعبه، وسقاها بماء عرقه، عشقها لآخر رمق، لم يثنه شيء عن لقائها، إلى آخر غروب رآه لشمس القرية قبيل خيانة أرضه الحبيبة له، قبيل احتراقها بما فيها من محاصيل، ليهجرها بما فيها، يروي بطل الرواية (يونس) لحظات الرحيل بمرارة، في مشهد حزين يعبر عن مدى تعلق العائلة بأرض الأجداد، وعن مدى صعوبة الموقف وهم يهمون بمغادرتها، " فمشينا إلى أن فقدنا الإحساس بأقدامنا، كانت الشمس تسحقنا، إن لمعانها الذي تعكسه على وجوهنا أرضٌ حدباء ومقفرة، بشكل يرثى له يجرح عيوننا، تترنح أمي خلفنا مثل شبح ملفوف في كفنه، لا تتوقف إلّا لتغير أختي للكتف الأخرى، تجاهلها أبي الذي واصل سيره إلى الأمام، بخطى ثابتة مجبرًا إياها على الإسراع، لم يكن في نيتنا لا أنا ولا أمي أن نطلب منه انتظارنا قليلً، كان حلقي يشتعل عطشاً وقدميَّ داميتين من تمزق حدائي البالي، ومع ذلك واصلتُ السير، ولكي أخادع التعب ركّزت نظري على ظهر والدي الفوار، وعلى طريقته في حمل الأثقال وعلى خطاه المنتظمة الفظة، والتي يبدو أنها تركل الأرواح الشريرة، لم يلتفت ولو مرة واحدة ليرى إن كنا لا نزال خلفه" [2].

هكذا كان المواطن الجزائري الكادح الذي لم يشفع له تمسُّكه بالأرض وخدمتها والإخلاص لها، وكأنّ الكاتب ياسمينة خضرا، يخبرنا في مضمر هذا الوصف، أنّ خدمة الأرض وحبها والإخلاص فيه، لا يكفي لأن يعيش الإنسان حياة التقدم والازدهار، وكأنّه يريد القول بأنَّ حب الوطن والعمل وحده لا يكفي إذا لم تكن هناك فكرة تشعل فتيل الحضارة والتقدم، والرقي الذي ستجده عائلة (يونس) في القرية الفرنسية، وكأنّه يقول بأنَّ التزام

[1]. ياسمينة خضرا، المصدر نفسه ، ص ص 12 13.

[2]. المصدر نفسه، ص ص 24 25.

الإنسان وحده وإخلاصه لمبادئه لا يكفي، وإنما يحتاج إلى خلق نمط حياة جديد وتفكير حضاري مختلف، كمفهوم الحضارة التي يراها الطفل (يونس) بعينيه في شوارع وهران، التي يرويها لنا في قوله:" كان أبي يمشي بخطوات ثابتة متأكدٌ من قوة اندفاعه، غير مبهور بالأزقة المستقيمة، والبنايات المدوخة التي تتفرع وتتشعّب أمامنا بلا انقطاع، متماثلة غلى حد يبدو أننا لا نزالُ نبرحُ في مكانٍ واحد، الشيء الغريب هو أنَّ النساء لا يرتدين الحايك، يتجولن بوجوه مكشوفة، تضع العجائز قبعاتٍ غريبةٍ فوق الرؤوس، أما الفتيات فيتبخترن في أجساد نصف عارية، الشعر المسترسل على الأكتاف معرّض للريح، غير منزعجات من اختلاطهن بالرجال"[1].

من خلال كلام السارد، نستنتج أنّ مقاومة الإنسان الجزائري للطبيعة وانتمائه للأرض وشغفه بحياة الأجداد وحبه وتعلقه بتقاليدهم وعاداتهم، لم يقدّم له شئًا يذكر، ولم ينقله من درجته الاجتماعية إلى درجة أعلى، لم يطرق به باب الحضارة، ولم يفلح حتى في أن يجعله إنسانًا رقيقًا وحساسًا، فشخصية الأب (عيسى) التي يصفها السارد مزيجُ من الرجولة، والصلابة والصمود لكنها شخصية مخيفة ميّتة المشاعر، جافة وقاسية، وبدت شخصية (يونس) بمجرد أن أصبح اسمه (جوناس) وانتقل للعيش في المدينة الكولونيالية شخصية مفككة في بعدها الانتمائي، من جهة أخرى، وكأن السارد يذكرنا أنّ قسوة الأب وقوته وجبروته يستمدها من الطبيعة، وأنَّ التخلف عن ركب الحضارة أيضًا هو بسبب الطبيعة، فالريف لم يقدم شيئاً ليونس وعائلته، إذ عزموا في رحلة البحث عن معنى الحياة أن يطرقوا باب المدينة، المدينة التي يسكنها الفرنسيون المعمرون، وكأنّ خضرا يقول: لولا ليل الاستعمار ما بزغ فجر الثقافة وما نمت أسباب الحضارة في المجتمع الجزائري، وأنّ ذلك الإشعاع الثقافي بوصفه فكرة جاء مع الاستعمار الفرنسي، فالريف عند ياسمينة خضرا ليس هو الريف عند أنصار الثورة التحريرية الجزائرية، فعلى سبيل المثال لو نظرنا إلى فرانتز فانون، فإننا نجد بأن للريف منحى إيجابي، ففي كتابه المعذبون في الأرض نجده" يمجّد قيم الريف، والفلاحين والقيمة التي أعطيت لهما الثورة الجزائرية، فالريف كان موجودًا في الجزائر منذ اندلاع الثورة، بل

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص 29.

وحتى قبل نوفمبر 1954، والثورة الجزائرية تطورت بالريف وتمركزت بالريف، بل أن أول نوفمبر 1945 نفسه ، كان نوعًا ما نتيجة لانتصار المفهوم المنادي بالاعتماد على الريف في الثورة"[1]، ومن خلال وصف الشخصية لسبل الحياة والمقاومة عند الطرفين، نستنتج أنّ الروائي لم يوفق في معالجة الفكرة، إذ عمد إلى إبراز آرائه الذاتية دون تحليل واقعي وعلمي لأسباب النهضة عند الفرنسيين ولا لأسباب التخلف عند الجزائريين، وقد ربط ذلك التخلف بمقاومتهم وتمسكهم بالأرض التي لا يحسنون خدمتها، وعدم اندماجهم مع الفرنسيين، والحقيقة " أنّ هذه المقاييس هي التي تحدد سلوكنا الاجتماعي في عمومه كما تحدد موقفنا أمام المشكلات، قبل أن تتدخل عقولنا، إنها تحدد دور العقل ذاته إلى درجة معينة، وهي مع ذلك درجة كافية تسمح لنا بتمييز فاعليته الاجتماعية، في مجتمع معين بالنسبة لمجتمع آخر"[2] ومن هنا نستنتج أنّ الروائي ياسمينة خضرا في مقاربته لجانب مقاومة الطبيعة قد سلك طريق الوجدان، دون أن يكلف نفسه أن يتخيل التجربة الجزائرية في ذلك الوقت بشكل أعمق ولو تدبر فيها بشكل أعمق لكان قد أعمل عقله لا وجدانه في مقاربة القصية، ولكان نظر إلى القضية من وجهة نظر اجتماعية، ضمن أساليب الحياة، وخاصية الثقافات المجتمعية للشعوب.

أما في جانب إبراز صور مقاومة الشعب الجزائري للمستعمر الفرنسي، وانتمائه للأرض والقضية الوجودية، يقف الروائي ياسمينة خضرا في نصّه هذا عند مجموعة من المحطات المفصلية في تاريخ المقاومة الجزائرية، فالبطل (يونس) هو أحد أحفاد المقاومة الجزائرية لالة فاطمة نسومو، التي أذاقت الاستعمار الفرنسي خسائر كبيرة غرب الجزائر، فقد اختار الكاتب بطله بعناية فائقة، من عائلة ثورية يشهد لها العدو قبل الصديق، وكأنّه يريد أن يقول أنّ البطل الذي عاش حياة الرخاء وصادق الفرنسيين ودرس معهم وعرف معنى التعايش والسلم مع أبناء المعمرين هو أحد أحفاد المقاومة فاطمة النسومر، كما يروي البطل على لسان عمه الذي أخبره بالأمر: " ينبغي عليك أن تعرف

---

[1] . حفناوي بعلي، الخطاب الثقافي في الجزائر، علامات في الثقافة والنقد المعاصر، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص 2016.

[2] . مالك بن نبي، مشكلة الحضارة، ترجمة:عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط 18، 20019، ص ص 53 54.

شيئًا مهماً يا ولدي، لم تسقط فجأة من أعلى شجرة لتقع في هاوية.. أترى هذه السيدة على الصورة؟ لقد أطلق عليها جنرال اسم (جان جارش) كانت سيدةً نبيلة، غنيةً وصاحبة نفوذ كبير، اسمها لالة فاطمة، وكانت تملك أرضاً بسعة بلد، تعج السهول بقطعان ماشيتها، ويأتي الأعيان من كل حدبٍ وصوبٍ لطلب الإعانة والمشورة، كان الضباط الفرنسيون أنفسهم يكنون لها احترامًا مهيبًا، يحكى أنّ الأمير عبد القادر لو التقى بها لغير مجرى التاريخ، أنظر إليها جيدًا يا ولدي هذه السيدة، هذا الوجه الأسطوري، إنها جدتك"[1]، ويواصل السارد تركيزه على جملة من الأحداث التاريخية التي تمثل الذاكرة الجزائرية، أحداث أسالت الكثير من الحبر، فهو لم يرو معارك المجاهدين ضد الاستعمار الفرنسي، وإن ذكر إحدى مداهمات المجاهدين لمستودع الأدوية في صيدلية فرنسية، بل راح يحدثنا عن مجموعة من الأحداث تجعل القارئ يطرح مجموعة من الأسئلة؛ أهمها: ما نصيب المقاومة الجزائرية للمستعمر من أحداث النص الروائي الذي يروي فترة من فترات المقاومة الشرسة؟.

ينتقل السارد للحديث عن أحد الهجومات التي تعرضت لها القاعدة الفرنسية في مرسى الكبير من قبل القوات البريطانية، والتي سميت بعملية (كاتابوت) أو عملية المنجنيق، في أواخر الحرب العالمية الثانية، فبعد أن شعرت بريطانيا بخطر الأسطول الفرنسي في شمال أفريقيا، وبعد شعورها بتهديد فرنسا لإمداداتها في حوض المتوسط، جاء أمر تدمير القاعدة البحرية من طرف "ونستون تشرشل"، لأن الجانب الفرنسي رفض انضمام بحريته إلى جانب البريطانيين في حربهم ضد الألمان.

يسند ياسمينة خضرا للبطل (يونس) مهمة سرد هذه الحادثة وما أسفرت عنه من خسائر من جانب المستعمر بحرقة شديدة، وتعاطف ملف للانتباه مع أولئك الفرنسيين؛ " بدأ صيفنا الأول في ريو صالادو بشكلٍ سيء، في 03 جويلية 1940، اهتز البلد تحت عملية كاتابولت، التي رأت سرب القوات البريطانية قوة H يقنبل البواخر الحربية الفرنسية للقاعدة البحرية لمرسى الكبير، بعد ثلاثة أيام عادت طائرات جلالتها تنهي عملية القصف، دون

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص 101.

أن تترك لنا الوقت الكافي لقياس سعة الكارثة، لقد لقي ابن أخ جيرمان، وهو طباخ في سفينة دانكارك، حتفه مع ألف ومائتين وسبعة وتسعين بحارا قتلوا في ذلك القصف " [1]، فهكذا كان البطل (جوناس) كما يناديه أصدقاؤه الفرنسيون، يروي السارد حيثيات الواقعة بمرارة شديدة، تعادل أو تفوق مرارة يوم أحرقت حقول أبيه، ويواصل في سرد خوف سكان مدينة وهران وبالأخص منهم الفرنسيون وذعرهم مما لقوه من سطوة وجبروت القصف البريطاني، قائلا: " وجدنا وهران في حالة ذعر، تدفقت المدينة إلى الواجهة البحرية في ازدحام مهول، منذهلة من الهيجان الكابوسي حول القاعدة المشتعلة، احترقت بعض البواخر والبنايات منذ القصف الأول، كادت أدخنتها السوداء تخنق المدينة وتغرق الجبل، اغتاظ الناس وأصيبوا برعب، خاصة أن السفن المستهدفة كانت محل مفاوضات، لنزع سلاحها تطبيقًا لاتفاقية الهدنة الممضاة منذ أسبوعين، هاهي الحرب التي افترض الجميع أنها عاجزة عن عبور المتوسط تشعل النار على أبواب المدينة"[2].

يتحدث البطل يونس بصيغة الأنا؛ المفرد المتكلم، هو الآن يروي جرحًا ينزف في جسد الوطن الذي يعيشه، وتعتبر مدينة وهران مزيجًا من السكان الأصليين والمعمرين الفرنسيين نموذجًا له، وطن يعيش فيه الجزائري كإنسان من الدرجة الثانية أو الثالثة في تلك الأحياء الشعبية الفقيرة، التي تعد مراكز انتشار الأمراض والأوبئة، ويعيش فيه على الجانب الآخر من المدينة التي تحوي جميع أساب الحياة والرفاهية والتطور والحرية، من خلال هذا نستنتج أن الروائي ياسمينة خضرا، ومن خلال نص فضل الليل على النهار قد " عزز سلطة المراقب، وسلطة المركزية الجغرافية الأوروبية، إنشاءً ثقافياً أسقط غير الأوروبي إلى مكانة ثانوية عرقياً، وثقافياً ووجودياً، وحصره فيها، بيد أن هذه الثانوية هي بمفارقة ضدية، جوهرية بالنسبة لأولوية الأوروبي، وهذه هي المفارقة الضدية التي اكتنهها سيزر وفانون وميمي"[3]، ومن هنا كان الروائي مجرد كاتبٍ وصفيٍّ لا ناقدًا للتجربة الكولونيالية، يظهر في ثوب المتعاطف مع

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص ص 172. 173.

[2]. المصدر نفسه، ص 173.

[3]. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة، كمال أبو ذيب، دار الآدابن لبنان، ط4، 2014، ص 126.

المستعمر أكثر من التعاطف مع أبناء وطنه من الجزائريين المعذبين في أرضهم في الكثير من المواقف، وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال الآتي، الذي لا نظن أنّه سيستقر على جواب نظرا لتشابك أطراف القضية، فلماذا يحصل هذا يا ترى مع كاتب جزائري ولد وعاش في وطنه لأكثر من أربعة عقود، ولماذا عمد في هذه الرواية إلى تدوين تلك المركزية الإمبريالية وتدعيمها من طرف الثقافة الفرنسية التي أنتجتها، ولعل الجواب هنا وفي هذه المرحلة بالضبط يكمن في أنّه ومن الطبيعي، إذا كان الكاتب نفسه ذو ثقافة استعمارية أو على الأقل يكتب بلغة المستعمر فستكون الموضوعة الإمبريالية، موضوعة محتمة مقررة في تكوينة وأنها ستستميله إليها، ولعل هذه الرؤية كانت أخف من وطأة الاتهام الذي طال الروائي من خلال موضوعات نصوصه المثيرة للجدل والتي كتبت عن أزمات وطنه الجزائر بصفة خاصة، ما جعل الكاتب رشيد بوجدرة في كتابه زناة التاريخ يتهمه هو ومجموعة من الكتاب الفرونكفونيين اتهامًا مباشرًا، بالانتهازية والعمالة للاستعمار الفرنسي، وراء خلفيات مالية ومادية بالدرجة الأولى بما يخدم المشروع الفرنسي الإمبريالي في الجزائر، إذ صرّح بوجدرة أنّ كل كتابات هؤلاء" كانت تحمل بين طياتها عدوانية شرسة، لكل ما هو جزائري، بما فيه الدولة والنظام والشعب والأنا.. كان هذا العمل يحمل كراهية الذات الجزائرية، وعشق المستعمر بطريقة ذكية وحيلة مفرطة، وهكذا جاء هذا العمل كنتاج سياسي محض يكشف كل سلبيات الدولة والمجتمع والسلطة، .." [1]، والحقيقة أنَّ بوجدرة ينأى بحكمه إلى شخصنة القضية، حدّ اتهام هؤلاء الكتاب في قصور نصوصهم وفقرها في الجوانب الإبداعية والفنية، وهذا ما أوقعه في فخ التهجم غير المبرر إذ لا يمكن لأحد أن ينكر جودة نصوص هؤلاء الكتاب ولا يحق لأحد أن يطعن في وطنيتهم ويتهمهم بالخيانة والعمالة، وإنما تناقش هذه الموضوعات بطرق عقلية منهجية استنادًا على قاعدة فكرية تضع كل شيء في مكانه.

في رواية (فضل الليل على النهار) التي تزخر بخطاب الأنساق، وفي مسألة الانتماء يقف السارد في قضية مهمة جداً، متمثلة في تبادل المراكز في البعد الانتمائي للشخصيات، حيث نجد خطاب الانتماء واضحًا وقويا بالنسبة

[1]. رشيد بوجدرة، زناة التاريخ، ص 37.

للشخصيات الفرنسية، يظهر فيها السارد مدى تعلق الشخصيات من الأقدام السوداء كما يطلق عليهم، بأرض الجزائر بحكم أنهم ولدوا وترعرعوا فوق سهول هذه الأرض وهضابها، في الجانب المقابل يظهر ضعف منطق مقاومة (جوناس) وفرض انتمائه أمام هؤلاء الشخصيات، وما حدث له مع (جيم خيميناز صوزا) عندما ذهب إليه متوسطًا للخادم (جلول) المتهم بقتل صاحب الحانة في القرية الكولونيالية ريو صالادو،أكبر دليل،" ما هو المشكل ياجوناس؟

_ وضعٌ معقّد

_ إذن، هات من الآخر.

_ إنك لا تسهل لي المهمة بخطواتك السريعة.

خفف من سرعة مشيه أدخل يداً تحت خوذته، ثم واجهني.

_ إنني أسمعك.

_ المسألة تخص جلول

اهتزَّ قليلًا، تشنجت تقاسيم وجهه، رفع خوذته كليا عن رأسه ومسح جبهته بمديل

_ خيبت أملي أيها الشاب، لست من نفس العجينة، وأنت أفضل حيث أنت،

_ أكيد أنّ هناك سوء فهم،

_ نعم ما هو

_ ربما يكون جلول بريئاً

_ أي كلام هذا أنا أشغل العرب منذ أجيال وأعرف طينتهم، جميعهم أفاعي وبلا استثناء، اعترف هذا القدر وقد صدر الحكم بالإعدام وسأسهر شخصيًا كي يسقط رأسه في السلة..

_ جونا ياجوناس المسكين أن لا تعرف عمّا تتحدث أنت شاب متخلق، نزيه وذكي، ابق خارج حكايات هؤلاء الصعاليك، ستجد نفسك في وضع أحسن.

_ انظر جوناس، أليس المنظر خلّابًا

ارتعدت كأسه في طرف ذراعه التفت نحوي ببطء، وعلى شفتيه ابتسامة غامضة.

_ إنه أجمل منظر في العالم.. عادةً عندما آتي إلى هذا المكان لأتأمل كل هذا، أفكر في الرجال الذين كانوا هنا قبلي، منذ زمن بعيد، وأتساءل عما كانوا يشاهدون حقًا،أحاول أن أتخيل هذه المناظر عبر العصور وأضع نفسي أمام ذلك الراعي البربري، والمغامر الفينيقي والغازي الوندالي، والفاتح المسلم، أي كل الرجال الذين قادهم القدر إلى هذه الأرض وتوقفوا عند ذروة هذه الهضبة، تمامًا في المكان الذي أقف فيه الآن، عادت عيونه لمطاردة عيوني.

_ ماذا كان بإمكانهم أن يروا في مختلف تلك العصور؟، لاشيء، لم يكن هنا شيء، سوى مروج موحشة تعج بالزواحف والجرذان، بعض التلال المكسوة بالحشائش البرية، أو ربما بركة ماء اندثرت اليوم أو درب معوج ينفتح على جميع الأخطار" [1]، من خلال هذا المشهد الحواري الذي دار بين الشخصيتين، (جوناس) و (خيمينيز)، نلمس مدى تركيز السارد على إظهار الحقد الذي يضمرون أولئك الأوروبيون المعمرون لكل عربي ومسلم، حتى أنّهم يعدّون أن الصفات السيئة وكل الآفات الاجتماعية هي خاصية الجزائريين العرب، فمفهوم الانتماء للأرض عندهم يختلف، فهم يعتبرون أنّ الأولوية تكون لمن خدم الأرض، وأنّ صاحب الأرض الأصلي لا يختلف عن ذلك الغازي الوندالي والمغامر الفينيقي، والفاتح المسلم، وأنهم تفوقوا عن كل من مروا بهذه الأرض بخدمتهم لها، وأنهم أحبوها أكثر من أهلها، فبفضل تضحياتهم وجهودهم استطاعوا ترويض هذه الأرض الموحشة، ولذلك فهم يعتبرون أنّ لهم حق فيها مثلهم مثل أي جزائري، وهذا يقودنا إلى رؤية مفادها استهداف فرنسا الاستعمارية من خلال سياستها فصل الجزائر من الانتماء للعالم العربي،" وانتزاعه من حظيرة المشرق العربي، الذي ينتمي إليه حضاريًا،

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص ص 397 398.

وإلقائه في دهاليز عالم غريب عنه، لا يمت إليه بأي صلة دينية أو لغوية، أو تاريخية أو ثقافية، مع إضعاف الوازع الديني عنده، عن طريق إضعاف لغة أهله، وخلق إنسان مغاربي مستلب لغوياً، مفكك الشخصية، تابعًا سياسيا واقتصاديًا وثقافيا للمجالات الحيوية للاستعمار، حتى يسهل التهامه وإنهاء وجوده بصفة نهائية"[1]، ويواصل السارد في هذا الصدد على لسان شخصية (خيمينيز صوزا) بعرض بطولات المعمرين قائلا:"_ بفضل عائلتي جوناس، بفضل تضحياتها وإيمانها بهذه الأرض، استطاعت أن تروض هذه الأرض المتوحشة، من جيل لجيل تحولت إلى حقول وبساتين، جميع هذه الأشجار التي تراها حولك تحكي لك قسطا من تاريخ عائلتي، كل برتقالة تعصرها تعطيك قليلاً من عرقهم، ويخفي كل رحيق طعم حماسهم،.

_ أنظر إلى هذه البناية، الكبيرة التي هي قلعتي الآن، هذه الدار الكبيرة البيضاء التي ولدت فيها، وركضت فيها وأنا طفل كالمجنون، بناها أبي بيديه، مثلما يبنى نصبٌ على شرف الأبطال.. يدين لنا هذا البلد بكل شيء، شققنا الطرق وضعنا السكك الحديدية، إلى غاية أبواب الصحراء، بنينا جسورًا فوق مجاري المياه، شيدنا مدنًا جميلة وقرى أجمل عند منعطف الأدغال، حولنا قفارًا أبديًا إلى بلد رائع مزهر وطموح،وأراضٍ حجرية إلى جنات عدن، وتريدون ان تقنعوننا بأننا بنينا هذه المعجزات من أجل لا شيء؟" [2]، يعمد السارد إلى الاسترسال في عرض جهود آبائه المعمرين الأوائل وأفضالهم في خدمة هذه الأرض، كما يستمر في حشد الحجج (خيمينيز) وهو يخاطب الفتى (جوناس) دو الأصول الجزائرية، لدرجة أن القارئ وللوهلة الأولى سيجد نفسه متعاطفًا مع قضية هؤلاء المعمرين، في موقف بدا فيه البطل (جوناس) نفسه؛ متأثرًا بوضع الرجل المستعمر، حتى أنّ رده كان محتشمًا وغير واضح، وهو يسمع تلك الإهانات في حق أبناء شعبه، مكتفيًا بتذكيره أنّ صاحب هذه الأرض كان قبل دخول المستعمر يعيش حياة السعادة والبساطة و السكينة والهدوء وأنّ اللعنة التي حلت به هي بسبب المستعمر، الذي سلبه حقه في الحياة، لكن في مجمل الكلام كان السارد قد أفسح لشخصية (صوزا خيمينيز) المجال أكثر

[1]. عبد العلي الودغيري، اللغة والدين والهوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000،ص 94.

[2]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص ص 399 400.

ليتحدث، في وقفة مطولة، تسرد فضائل المستعمر على هذه الأرض، أكثر من إفساح المجال لشخصية (جوناس) التي تمثل الانتماء الجزائري المهتز الكيان والضعيف، لتمثيله سرديًا، فحتى الحجج جعلها الروائي ياسمينة خضرا ضعيفة، كما جعل من الردود باردة ومحتشمة، في موقف يشعر فيه القارئ بالتعاطف مع هذا المعمر أكثر من التعاطف مع صاحب الأرض، وجعل نداء الهوية يخرج من كيان الوجود، وهذا ما يجعلنا نربطه بذلك التفكير الأوروبي الإمبريالي، الذي يقر" بأنّ الهوية تشكل خاصية أساس لكينونة الموجود، إذ حيثما قمنا بعلاقة كيفما كانت مع موجود، كيفما كان، نجد أنفسنا بصدد نداء الهوية "[1]، وكلام السارد على لسان شخصية (صورزا) ما هو إلّا نداء لهوية اكتسبت خاصيتها بفضل خاصية الموجود الذي يشعره بالانتماء، وهو بهذا المنطق وكما يرى فرونز فانون " يحاول أن يشل المطمع القومي، بإسباغ طابع اقتصادي عليه، فتراه منذ بزوغ المطالب الأولى، يتظاهر بالفهم ويعترف في تواضع مسرحي حتى بأن البلاد تشكو من تخلف خطير يوجب بدل جهد اقتصادي واجتماعي كبير"[2]، وهكذا عكست الرواية أيديولوجيًا نسق الانتماء ببعده القومي الجديد في إطار الاستلاب الهوياتي.

[1]. مارتن هايدوجر، الفلسفة الهوية والذات، ترجمة، مُحَّد مزيان، دار الأمان الرباط، ط1، 2015، ص 31.

[2]. فرانز فانون، معذبو الأرض ترجمة، سامي الروبي، جمال الأتاسي، دار الكتب المصرية، ط1، 2014، ص 168.

3. تفكيك نسق المقاومة:

يجمع الكثير من المفكرين والسياسيين والمؤرخين على أنَّ الثورة الجزائرية من أعظم الثورات التي قامت بها الشعوب المستضعفة ضد القوى الإمبريالية في القرن العشرين، فقد تبنّي الشعب الجزائري ثورته، مذ أنْ ضجت أولى صرخات المقاومة، وقد كان لمفجريها الأوائل فضل السبق في هيكلتها، وإلقائها في الشارع الجزائري، كما كان للشعب شرف احتضان فكرتها والدفاع عنها حدّ الموت، وبجميع أشكال المقاومة المتاحة، فالثورة لم تكن بطبيعة الحال بندقية فحسب؛ بل هي قلم كاتب، ومعولُ فلاح، ومبضع جراح، وريشة رسام، وإبرة أمٍّ تخيط ثياب زوجها وفدائييها، احتضنها الشعب على اختلاف أطيافه وتوجهاته وطبقاته، وساروا جميعًا تحت لوائها صوب الحرية، ولقد كان لمختلف الكتابات الشعرية والنثرية دور كبير في التعريف بقضية الوطن النبيلة، فكانت مشحونة بمختلف الأنساق الأدبية؛ الجمالية منها والثقافية والفكرية، مسجلة وكاتبة ومسوّقة ناقلة لهموم الشعب، وكان بذلك للثورة الجزائرية فضل كبير في تحميل الخطاب السردي والشعري على حدٍ سواء لمجموعة من الحمولات الدلالية، فأصبحت هذه المقاومة بمرور الوقت وحتى بعد الاستقلال مصدر إشعاع لمختلف الأعمال الإبداعية الخالدة، ويقول أحمد شريبط في هذا الصدد،" تشكل الثورة التحريرية أهم مصدر للشخصيات القصصية، عند كتّاب جيل الثورة، كما أنها لا تزال أحد المنابع الأساسية لإنتاج الجيل الجديد، جيل السبعينات نظراً للأثر العميق الذي تركته الثورة في نفوس الجزائريين، ولاسيما هذه الحرب التي أثرت أيضا في بناء إنسان جزائري جديد، وصداها الإنساني العميق في نفوس كثير من أعضاء حركات التحرر خاصة في العالم الثالث"[1]، وقد شغف جيل الثورة وما بعدها بالكتابة فيها وتصوير واقع الحياة الاجتماعية إبانها، أمثال كاتب ياسين، وأحمد رضا حوحو، وعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار.. وغيرهم من الذين جعلوا من الثورة التحريرية الكبرى نسقًا فكريا وروحيا لكتاباتهم، فدافعوا بكل ما أوتوا

[1] . شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947_1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط) 1998، ص 178.

من قوة عن شرف الجزائري وعن قداسة الثورة وعن القيم الخالدة للشعب الجزائري، وكان لكتاباتهم أن نالت ثناءً وخلودا منقطعًا.

أ. البطل ضد الكولونيالية:

يرصد ياسمينة خضرا في نصه (فضل الليل على النهار) مجموعة من جوانب المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، متمثلة في أحداث تاريخية مهمة من تاريخ الجزائر الحديث وعلاقتها بالاستعمار الفرنسي، ويعمل على إبراز وجه جديد وخاص من المقاومة، وهي مقاومة المستعمر من منظور ثقافي لا يختلف عن ثقافته، فعم جوناس (ماحي) كان عضوا فاعلًا ضمن حركة انتصار الحريات الديمقراطية، وأحد قياداتها، هذه الحركة التي كانت بمثابة الوجه السياسي للمقاومة ضد المستعمر الفرنسي، والتي تأسست عقب مجازر الثامن من ماي 1945، التي قام بها المستعمر الفرنسي ضد الشعب الجزائري الأعزل الذي خرج في مظاهرات حاشدة يطالب بحقه في الاستقلال بعد أن وفى بعهده في مساعدة فرنسا الاستعمارية في مواجهة المد النازي وإيقافه، وكان عم (جوناس) من المؤسسين لهذه الحركة حسب ما يرويه السارد، وكان أعضاء الحركة وعلى رأسهم مصالي الحاج يجتمعون في منزل (ماحي) المتزوج من امرأة فرنسية من ديانة مسيحية كاثوليكية، وهنا تتخذ المقاومة شكلًا آخر، في محاولة من الروائي لإبراز الجانب الإيجابي والسلمي من شخص لا يعيش حياة الجزائريين، في المقابل يسهم في نشر ثقافة المقاومة، بالرغم أنّه يعيش حياة الرخاء إلى جانب الفرنسيين، وهو حسب ما يروي البطل (جوناس) "رجل ثقافة، قارئ مواظب، ومصغٍ للاضطرابات التي تحرك العالم العربي، فكان متضامنًا فكرياً مع القضية الوطنية، التي بدأت تنتشر في أوساط النخب المسلمة، لقد حفظ عن ظهر قلب نصوص شكيب أرسلان، وكان يحتفظ بجميع المقالات النضالية التي تنشر في الصحافة، مقالات يفهرسها ويشرحها ويعلق عليها عبر مقالات طويلة، كان منشغلا بالجوانب النظرية للتطورات السياسية، ولم يقدّر حق التزاماته وتجنده، ولا يعرف من النضال إلّا الخطب المتحمسة، والورش السرية التي كان يمول قسطًا منها والاجتماعات السرية، التي كان مسؤولو الحركة ينظمونها في منزله، كان وطنيًا في القلب أقرب إلى المبادئ النظرية منها إلى الجذرية التي كان يمارسها مناضلو حزب الشعب الجزائري، ولم يتصور نفسه في

أية لحظة يعتقل ويعتّب باب محافظة الشرطة و يرمى بزنزانة كريهة الرائحة ليقضي بها الليل رفقة الجرذان والأشرار"[1]، يروي البطل (جوناس) أحداث هذه المرحلة بعتب ولوم مضمر على السلطات الفرنسية التي اعتقلت عمه الرجل المثقف الذي يناضل ضد سلطة امبريالية، وكأنّ الكاتب يحاول أن يظهر اندهاشه حول تصرف المستعمر، الذي اعتقل رجلًا سياسيًا، هذا المستعمر الذي أباد وأحرق الآلاف من الأبرياء والعزّل، المستعمر الذي عصب الأرض والعرض، فهل يتساهل في نظره مع رجل سياسي يناضل لأجل استقلال الوطن؟، ويواصل الراوي سرد الأحداث على لسان عم البطل (جوناس)؛:" _ تصوروا .. تريدُ الشرطة أن تؤلبني ضد أهلي، كيف اقتنعوا أنَّ بإمكانهم أن يجعلوا مني واشٍ، هل لدي سحنة خائن، ياجرمان؟ من أجل رب السماء هل أنا قادر على الوشاية بأسماء أصدقائي المناضلين "[2]، وهنا تكمن الفجوة من خلال الحيرة البليدة التي يبديها رجل مناضل في حزب من أحزاب مناهضة السلطة الكولونيالية، فكأنّه هنا يعبّر عن نفسه فقط، ولا يعنيه صوت الشعب الآخر، وكأنه مناضل وفق منطق يختلف عن منطق المناضلين الآخرين، وكأنها مقاومة ناعمة لمستعمر غاشم يبديها عم البطل (جوناس) ويكشف عنها لأول مرة ياسمينة خضرا في هذه الرواية،" فمن قبيل المفارقات أنّ الحركات المناهضة للكولونيالية غالبًا ما عبرت عن نفسها من خلال الاستحواذ، وتقويض أشكال تستعيرها من مؤسسات المستعمر وتردها عليها، وهكذا وغالبًا ما صيغ الصراع في سياق خطاب القومية المناهضة للكولونيالية، الذي اقتبس فيه شكل الدولة الأوروبية القومية الحديثة، ووظف بوصفه علامة على المقاومة"[3]، وكأنّ العم (ماحي) هنا يستغرب من رد فعل المستعمر حين اعتقله، وكأنّه يؤمن بأنّ مناهضة المستعمر بوسائله يمكن أن يأتي بنتيجة مرضية، وكأنه ينتظر من فرنسا القمعية أن تقف احترامًا لثقافته وسلامه ومقته للعنف.

---

[1]. ياسمينة خضرا فض الليل على النهار ، ص 146.

[2]. المصدر نفسه، ص 147.

[3]. بيل إيشكروفت وآخرون، دراسات مابعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ترجمة، أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010، ص 63.

ب. **شخصية الحركي العميل :**

يواصل الروائي العبور على مختلف المحطات التاريخية للثورة التحريرية الكبرى، وتواصل الذات الساردة الوقوف على إحدى الأحداث المفصلية، التي تكشف الوجه الحقيقي للعلاقة بين الجزائر وفرنسا الاستعمارية في أربعينات القرن الماضي، متمثلة في أحداث الثامن من مايو 1945، والتي تعد من أكبر الجرائم التي قامت بها دولة استعمارية عبر التاريخ ضد شعب أعزل، خرج مطالبًا بحريته، وفي هذا الصدد يروي البطل (جوناس) أحداثها قائلا:" فجاء الثامن ماي 1945، في الوقت الذي كانت الأرض بأسرها تحتفل بنهاية الكابوس، ينفجر كابوسٌ آخر في الجزائر، أكثر صاعقةً من الوباء أكثر وحشية من القيامة، تحولت الأفراح الشعبية إلى مآتم، قرب ريو صالادو في عين تيموشنت، قمعت الشرطة مسيرات تنادي باستقلال الجزائر، في مستغانم امتدت المظاهرات إلى القرى المجاورة، ولكنّ الرعب وصل إلى ذروته في الأوراس والشمال القسنطيني، حيث قتل آلاف المسلمين من قبل قوات الأمن المدعّمة بالميليشيات التي شكّلها المعمرون.

"_ مستحيل هذا غير ممكن.

كان عمي يردد هذه العبارات، مرتجفًا بداخل منامة المريض التي تلازمه دوماً.

_ كيف تجرأ على ارتكاب مثل هذه المجزرة في حق شعب لا يزال يبكي أبناءه المتوفين لتحرير فرنسا؟ لماذا يقتلوننا كما القطيع لأننا طالبنا بحقنا في الحرية؟ .. تحكي المحطة العربية TSF القمع الدموي الذي تعرض له السكان المسلمون، في كلٍّ من قالمة وخراطة وسطيف، والمدافن الجماعية حيث تتعفن الجثث بالآلاف، صيد العرب عبر الحقول والبساتين إطلاق الكلاب الشرسة عليهم، الرجم الجماعي في الساحات العمومية، كانت الأخبار مرعبة إلى حد أنّنا، عمي وأنا لم نجد القوة ولا الرغبة في التضامن مع المسيرة السلمية التي جابت الشارع الرئيسي لريو صالادو "[1]، يظهر البطل (جوناس) وعمه هنا في حالة من الانهزامية والشعور بالخيبة، وهو يروى وقائع الفجيعة

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص ص 240 241 .

التي ألحقها المستعمر الفرنسي بالمواطنين الجزائريين العزل، الذين خرجوا في مظاهرات للمطالبة بحقهم في الحرية، وقد خلّفت هذه الواقعة أثرًا عميقًا وخيبةً كبيرة لدى البطل، إذ أنتجت هذه الخيبة ميلًا ورؤية جديدة اتجاه المستعمر بالنسبة للبطل (جوناس) وعمه (ماحي)، وفي العبارة السابقة إشارة سردية واضحة توحي بهذا الانتقال، إذ يضع السارد القارئ أمام سؤال العم (ماحي)، عن جرأة المستعمر في اتخاذه قرار القمع والقتل ومن أين جاء بها، في وضع المتفاجئ، و كأنّه كان ينتظر من فرنسا الاستعمارية عكس ذلك، في صورة نموذجية ينقلها الروائي ياسمينة خضرا عن وضع أولئك الجزائريين الذين عاشوا في بيئة كولونيالية وأقاموا علاقات صداقة وقرابة مع مستوطنين فرنسيين، وما لحقهم من إحراج، خاصة عندما يرون قسوة المعمرين وسطوتهم اتجاه الجزائريين العزل الذين يتخذون منهم خدمًا، مثلما حصل مع (جلول) الفتى الجزائري الفقير والمعدم، خادم (آندري) صديق (جوناس) المقرّب، الذي يعامله معاملة العبد، يهينه ويسيء له فقط لأنه جزائري، وفي المقابل يذكي حقده في قلبه ويتحملُ أكثر ليحقد على المستعمر أكثر؛" _ هل لديك عمل في مكان آخر؟

تحولت تكشيرته إلى ابتسامة سرية

_ لا ولكن آندري لا يمكنه أن يستغني على خدماتي، سيأتي للبحث عني قبل نهاية الأسبوع، إنه لن يجد كلبًا أفضل مني في السوق.

_ لماذا أنت قاسٍ على نفسك لهذا الحدّ؟

_ لا يمكنك أن تفهم هذه المسائل، أنت منّا ولكنك تعيش حياتهم، حينما تكون أنت العائل الوحيد لعائلة تتشكل من أم نصف مجنونة وأبٌ بترت ذراعاه، ستة إخوة وأخوات، جدةٌ مريضة، عمتان مطلقتان بذريتهما، وعمٌّ يعذّبك طوال النهار، تنتفي بشريتك بين الكلب والذئب، تختار البهيمة الضعيفة أن يكون لها سيد"[1]، وهكذا يقف السارد على مختلف الظروف الاجتماعية التي كانت تحيط بشخصية (جلول) الذي رضي أن يكون عبدًا

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص 245.

لسيده الفرنسي، دون أن يتمرد ولو للحظة، في المقابل يضع (جوناس) أمام سؤال آخر، هل هو جزائري؟ أم فرنسي ؟ أم جزائري يعيش حياة فرنسية؟ ما يزيد من حيرة البطل (جوناس) وخيبته من الوضع الذي يعيشه، خاصة حينما يجد نفسه غير قادر على تقديم المساعدة لأولئك الجزائريين المضطهدين، ما يجعله يقفُ موقفا تراجيدياً بين ميل نفسه لقيم الخير والنأي عن قيم الشر، وخوفه من خسارة أصدقائه الفرنسيين، فطالما كان البطل (جوناس) يهرب من صوت الحقيقة، فكان بذلك يتبنى،" رؤية متشائمةً، رغم إيمانه بالصراع من أجل تغيير المجتمع، لكنه لا يأمل كثيرًا في إمكانية تغييره، ذلك أنَّ قوة الشر والطمع والتسلط الكامنة في الإنسان تكاد تتصل لا بالجوهر أي بالغريزة، فالظلم نابع من غريزة المستعمر الفرنسي، يغذيها عن طريق تحطيم الإنسان الجزائري، لا يؤمن بالعدل والحرية والتسامح بقدر ما يؤمن بالقمع والقتل واستعباد الآخر الضعيف، وهذا يحيل إلى تلك الرؤية التي تبناها تزيفتان تدروف، في تمييزه بين الهوية الثقافية والهوية الجماعية: الانتماء المدني أو الوطني من جهة، والالتزام بالقيم الأخلاقية والسياسية من جهة أخرى، إذ لا يمكن حسبه،" لأحد منا أن يكون في مقدوره أن يغير طفولته، حتى لو رغب في ذلك، وحتى لو طُلب منه ذلك بإلحاح، في المقابل سيكون في مقدورنا أن نغير الولاء الوطني، دون أن نعاني بالضرورة من جراء ذلك، لا يمكن لمواطن أن يختار ثقافته الأصلية، لكن بإمكانه أن يختار أن يكون مواطنًا، لهذا البلد عوض عن ذلك البلد الآخر"[1]، وهذا ما يسعى ياسمينة خضرا لإبرازه وتقديمه من خلال عرضه لمشاهد من تغير حياة البطل منذ طفولته حتى آخر حياته، وكيف اختار أن يعيش وسط الفرنسيين ويتبع سلوكهم في الحياة ويكتسب ثقافتهم.

يمر السارد في هذا النص إلى محطة أخرى من تاريخ الجزائر، إذ يروي وقائع وأحداث اندلاع ثورة نوفمبر المجيدة، يرويها من منظور آخر، على لسان شخصية تقف في منتصف الأحداث، لا تميل كل الميل إلى هذا ولا إلى ذاك بل تكتفي بموقعها الموغل في الاغتراب،" لم ير عمي بلده يرفع السلاح ضد المستعمر، لم يره القدر جديرا بذلك ،

[1]. تزيفتان تدوروف، نحو رؤية جديدة لحوار الحضارات، تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، ترجمة، محمد الجرطي، ص 72.

وإلّا كيف نفسر وفاته قبل خمسة أشهر من لهب التحرير المنتظر، والذي أجّل مرارًا، فاجأنا يوم أول نوفمبر 1945، مدّد صاحب المقهى الجريدة، على المصرف ساخطًا، انطلقت حرب الاستقلال، ولكن عند عامة الناس، باستثناء سورة نقمة تجاوزتها ضوضاء الحياة بسرعة، ليس احتراق بعض المزارع في سهل المتيجة هو الذي يبعد عنهم النوم بملء جفونهم، ومع ذلك قُتل أشخاصٌ في مستغانم، : رجال الدرك وقعوا في كمين صبه رجال مسلحون. وماذا بعد؟ ردّ آخرون: الطريق تقتل أكثر، وكذلك الأحياء الشعبية الفقيرة، ما يجهلونه هو أنّ هذه المرة انطلقت القافلة في رحلة لا رجعة فيها، قررت حفنة من الثوريين المرور إلى العمل المسلح، ليهزوا شعبًا غارقًا في سبات عظيم بعد أزيد من قرن من الاستعمار، أتعبته المقاومات الشعبية التي حرّكتها القبائل المعزولة عبر الأجيال، قمعها الجيش الاستعماري القوي المدجج بالسلاح، .. إن الذوي الذي انفجر في تلك الليلة في ربوع شمال الجزائر، في منتصف الليل تدقيقًا، عند الدقيقة الأولى، هل يكون عبارة عن حريق تبن؟ شعلةٌ عابرةٌ في نفس السكان المحليين، المفككين العاجزين عن التجنيد حول مشروع مشترك؟ .. ليس هذه المرة "[1]، يسرد البطل (جوناس) في هذه الفقرة حيثيات المرحلة ، من خلال نظرة المستعمر للثورة، في بداياتها الأولى وقبل أن يكتشفوا تنظيمها الكامل وهيكلتها، يتحدث السارد في هذه الفقرة عن الثورة وكأنّها ثورة ضد الظلم والاستعباد والتمييز والطبقية فقط، حيث لا نشعر من خلال وصفه للأحداث أنّ الثورة في نظر الشخصية الرئيسية في القصة والمتمثلة في بطل الرواية (جوناس)، أنّها ثورة ضد قوة إمبريالية جاءت لتنهب وتسلب وتستعبد، وأنّها ثورة من أجل استرجاع الحقوق أولها الأرض وتطهيرها من جميع القوى الامبريالية، ومن أولئك المعمرين الانتهازيين والساديين، الذين ينهبون خيرات البلاد ويستعبدون العباد، هكذا كانت نظرة الشخصية المحورية (البطل جوناس) في صورته الضبابية، إلى الغاية الأسمى للثورة التحريرية الجزائرية المباركة، إذ تسير الشخصية الرئيسية وفق وصف دو منحى سوسيوثقافي، وفق هوية مختلفة تمامًا، تعاني من انفصام فج وصريح، تسير وفق منحى محكوم " بالإرغامات

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص 384.

الأيديولوجية والثقافية، بما يجعل من الشخصية الإنسانية محور العملية السردية برمتها، ملغية نروعات رواية الحساسية الجديدة التي سعت إلى إحلال الأشياء محل البشر، وأسندت إليها البطولة كما أسندها الكلاسيكيون إلى الإنسان"[1]، وموقف بطل الرواية (جوناس) يفسر هذا الرأي، فالقارئ لفضل الليل على النهار، يحس بأنّ البطل الرئيسي في الرواية يحاول أن يوجد لنفسه فضاءً خاصًا، يكون فيه بمنأى عن هذه الصدامات، و يطلق على هذا في الدراسات الثقافية والفكرية " تهرب الذات من هويتها، تعبيراً عن رغبتها في تقويض القالب الذي أنتجها، لتقوم بإعادة إنتاجه وصبّه من جديد، بناء على معطيات إبداعية منفتحة بإرادة ووعي يضيفها الفرد لنفسه، اعتمادًا على ما اكتسبه من تجارب فردية، أو جماعية وكلّ ذلك إنما يتوقف على الضرورة التي أنتجت تلك الذات ومنحتها هويتها، ارتهانًا بمقومات معينة كاللغة والتاريخ المجتمع وغيرها"[2]، وكل هذه العناصر التي سبق ذكرها؛ من اللغة والتاريخ والمجتمع هي من ساهمت في تشكل الهوية الجديدة للبطل، فهو يسكن في المدينة الكولونيالية، يتحدث لغة فرنسية ويعيش في مجتمع غير المجتمع الجزائري، وثقافة غير ثقافته، وكان ياسمينة خضرا عبر شخصيته الرئيسية يرمي إلى نبد أشكال العنف البدائي الذي يترك آثارًا وخيمة على الإنسان في شكل حروب ونزاعات، مع احتفاظ الجماعات على استقلالها وتمايزها، أي على هويتها الفردية المنصهرة ضمن الهوية الكلية دون قيام سلطة الدولة بمفهومها السيادي الكلي.

يظهر الروائي ياسمينة خضرا من خلال خطاب السارد ، وجهة نظر مختلفة اتجاه واجب الثورة التحريرية، خاصة في سؤال (جلول) ل (جوناس)، جلول الذي التحق بالمجاهدين بعد فراره من أيدي الفرنسيين، والذي كان بمثابة نداء الضمير الذي يذكّر (جوناس) بواجبه اتجاه الثورة التحريرية، مذكّرا إياه بحق أولئك المجاهدين الذين يسكنون الجبال في سبيل تحرير الوطن، بينما ينام أمثال (جوناس) عن نداء الواجب، " أنا أموتُ جوعًا وأنت تحيا حياة

[1]. عبد الله شطاح، مدارات الرعب في رواية الأزمة فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، ص 194.

[2]. نادية هناوي سعدونن الهوية بين التقويض والكبح استبصار نقد ثقافي في أركولوجيا ميشال فوكو الجنون والذات طرازا، مجلة فصول، العدد 99، شتاء 2017، ص 94.

الرفاهية، أليس كذلك؟ أنت تواصل العيش في جنة النعيم ونحن نشقى هناك في الجبال.. متى ستختار جهتك، يجب أن تتخذ قرارك يومًا.

_ لا أحب الحرب.

_ لا يتعلق الأمر بحب الحرب أو بغضها شعبنا ينتفض، لقد كره من مظالم الاستعمار والخضوع والصمت"[1]، وهنا نلاحظ حرص السارد في هذا المشهد الحواري على إظهار ضعف الشخصية الرئيسية في النص الروائي، إذ يبرز ضعفها من جهة الشعور بالانتماء والوطنية، بالرغم من ثقافتها العالية مقارنة بشخصية (جلول)، ذلك الشاب الفقير والبسيط والذي استجاب بالرغم من ذلك لنداء الوطن.

يحرص الروائي ياسمينة خضرا على كشف بعض الجوانب السلبية في مختلف القضايا السياسية المتعلقة بالثورة التحريرية، وخاصة في مرحلة استقلال الجزائر، فزيادة على إظهار حزن المعمرين وبؤسهم وهم يغادرون أرض الجزائر عشية الاستقلال، وتصويرهم كأشخاص مظلومين، بلغة تهز القارئ وتجعله متعاطفًا لا إراديا مع قضيتهم، يضيف السارد جانبا آخر عبر خطاب نسقي مفكِكاً فكرة الاستقلال، مركّزًا عن تلك الخلافات السياسية بين زعماء وقادة الثورة في كيفية بناء وطن جديد على أنقاض جزائر مستعمرة مفككة النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وتلك التوترات التي تبعت أحداث أكتوبر 1988، وتصدر الأحزاب الإسلامية المشهد السياسي، ومنها يروي البطل (جوناس) حواره مع الشيخ كريمو (الحركي)،" يقف شيخ عند مدخل المقبرة، مرتديًا بذلة غاصة بالميداليات الحربية، اتكأ على عصا، حاسر الرأس معجّن الوجه، ينظر إليّ وأنا اتجه نحوه، لم يتحرّك جانبًا كي يفسح لي الطريق، منتظرا كي أصل إلى مستواه كي يخاطبني:

_ لقد خرج الفرنسيون، اليهود والغجر أيضًا، بقيتم وحدكم، فلماذا تتقاتلون؟

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص ص 443، 444.

لم أفهم عمّا يتكلّم ولا لماذا يخاطبني بهذه اللهجة، لم يذكّرني وجهه بشيء خاص، ومع ذلك بدت عيناه مألوفتين لدي، فجأةً عبر ذهني برقٌ أضاء ذاكرتي، كريمو، الحركي،الذي أقسم على قتلي في ريو، في اللحظة التي تذكرته،استيقظ ألم حاد في فكي، الألم نفسه الذي هزّني قديمًا حينما ضربني بأخمص البندقية على الوجه.

_ أتذكرنني الآن، أرى من قسمات وجهك انك تذكرني فعلًا.

دفعته برفق جانبًا كي أكمل طريقي.

_ إنَّ هذا صحيح، لماذا كل هذه المجازر المقرفة، وهذه الاعتداءات التي لا تريد أن تنتهي؟ أردتم الاستقلال، لقد أخذتموه، أردتم أن تقرروا مصيركم بأيديكم؟ لا بأس، إذن لماذا الحرب الأهلية، لماذا امتلأت جبالكم بالإسلاميين؟، وهذا الجيش الذي يضع نفسه فرجة للعالم، أليس هذا دليل على أنكم لا تصلحون إلّا للدمار والقتل ؟"[1]، يظهر دهاء الروائي ياسمينة خضرا، في اختيار صوت السارد المعارض لفكرة الاستقلال متمثلًا في صورة (كريمو) الحركي الجزائري، ومفهوم الحركي في المخيال الجزائري، هو ذلك الشخص الذي باع قضيته وتعاون مع المستعمر الإمبريالي ضد إرادة شعبه، فالقارئ لخطاب الشخصية في هذه الوقفة السردية، يظن وللوهلة الأولى أنّ الاستقلال منح للجزائريين، وكأنّ ضريبة المليون ونصف مليون شهيد لا تغني عن الأمر شيئًا، مظهرًا صورة البطل (جوناس) المعارض لرأي الحركي في موقع ضعف وهوان وخيبة، دو نظرة تشاؤمية، حين يرد على (كريمو) الحركي بقوله:" لستُ إلّا ناجٍ يجهل لماذا خرج، بلا أدنى خدش، بينما لا يملك أفضالاً عن الذين تركوا حياتهم هناك، وإذا كان هذا يطمئنك أقول لك : بأننا في الهم سوى، لقد خنا أجدادنا وانتم خنتم شهدائكم ثم تعرضتم للخيانة بدوركم"[2]، يظهر من خلال حوار الشخصيتين أن الروائي قد قام بتقويض نسق الثورة، إذ أفرغها من محتواها، وجعلها حدثًا عابرًا لا فائدة ترجى من ورائه، عن طريق تقديمه شخصية جزائرية (كريمو) ذات أفكار أيديولوجية معادية للجزائريين وناقمة على ثورتهم واستقلالهم، في حين أنه ومن الطبيعي أن يجد هذا الصوت السردي رؤية معارضة

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص 513.

[2]. المصدر نفسه، ص 515.

تقف وجهاً لوجه مع خطابه المعادي، فضّل الروائي ياسمينة خضرا أن تكون شخصية (جوناس)، المهزوزة الانتماء ذات الهوية الهجينة، والذي يُظهر في مواقف كثيرة في خرجاته الإنسانية تعاطفه مع الفرنسيين الذين عايشهم، ممثلا ذلك الصوت المعارض، ومن هنا ووفق هذه الرؤية ظهرت تلك الهوية الجزائرية الهجينة المتولّدة " عن تفاعل الهويات الراهنة، وتحاورها وتجاورها، في المكان وفي الزمان وفق عملية جدلية وتاريخية، دائمة وممتدة "[1]، ويشكل هذا الخطاب ميلاد رؤية جديدة، وصورة جديدة لجزائري، معاد الصياغة، مهزوز الهوية، في رحلة من القلق الوجودي المبطن في خطاب العصيان الهوياتي، عبر ذات قلقة بوعي متشظي موزع على كل الفضاءات، ذاتٌ تبحث عن تبرير تلك الجوانب المهزوزة والمنقوصة من وعيها، تبحث عن إعادة بناء جديدة تختلف تمامًا عن البناء السابق للذات، فالخطاب الروائي في هذا النص هو خطاب يمتاز بتعدد المرجعيات الفكرية والحضارية في زمن صراع الهويات، والقارئ العارف بخبايا الهوية يحس بأن الروائي يؤسس لخطاب قومي فرنسي بدل خطاب قومي جزائري، فالصوت السارد يقدم لهوية فرنسية جزائرية هجينة، ينزاح إلى الترويج لمجموعة من المبادئ والقيم الحضارية ذات الأبعاد الغربية، في بيئة شرقية وبشخصيات جزائرية متسامحة تارةً ومتعاونة خائنة تارةً أخرى، ومن هنا ومن خلال خطاب شخصية (كريمو الحركي) نستنتج عمق التشوه الذي خّلفه المشروع الإمبريالي الفرنسي، مما سمح للمستعمر الفرنسي أن يدرك أنّ" سيطرته العسكرية ستنتهي مع الزمن، لذلك وظف كل جهوده للاستيلاء على العقل واللسان والوجدان وتفنن في خلق مريدين يعملون لصالحه، ويكرسون ما عجزت عنه فرنسا نفسها، من ديمومة الاستتباع الثقافي والحضاري، فخلّفوا ما يسمى بحزب فرنسا الذي يضم النخبة المغاربية الفرنسية، وهي النخبة التي استطاعت أن تمركز نفسها في مواقع القرار، وتكون لها قوة ضاغطة في اختياراتها الفكرية، فأفلحت في ترك بصماتها على السياسة اللغوية، والترويج للفرونكوفونية"[2]، ويكون الروائي في المقابل قد فكك نسقًا مركزيا في سؤال الذاكرة الجزائرية الفرنسية، خاصة في قضية الحركى والإقطاعيين الذين أتت بهم فرنسا لأرض الجزائر،

[1] . إبراهيم بوخالفة، صناعة الشرق تشكل صورة الآخر في الرواية الفرنكوفونية، دار الفكر العربي، ط1، 2018، ص 128.

[2]. إبراهيم القادري بوتشيش، لحظات تفكير في قضايا عالم مضطرب، ص 151.

ونصّبتهم أسيادًا، إذ صوّرهم بأنهم وجدوا أنفسهم مهمشين من طرف المستعمر الفرنسي بعد الاستقلال، تاركًا باب الاستفهام مفتوحًا، حول مدى صحة هذه الرؤية، في دعوة صريحة للتشكيك في صورة الواقع الذي نعيشه، وتصوير أولئك أنهم أشخاص مظلومين، عاملًا على تقويض الرؤية التاريخية، وإعادة بعث سؤال تاريخي جديد نابع عن قراءات جديدة لتاريخ الثورة التحريرية وعلاقات الجزائر بفرنسا وفتح ملف الذاكرة على وجه الخصوص.

ثانياً. إشكالية العلاقة بين الذات والآخر:

جعل الروائي ياسمينة خضرا من هذا النص (فضل الليل على النهار) مسرحا لصراع الثنائيات الضدية ضمن جدلية الأنا والآخر، والتي تربطها علاقة فيما بينها كما سنبينها في هذا المبحث.

والحقيقة أنَّ خطاب الأنساق ضمن جدلية الأنا والآخر والذي نحن بصدد قراءته والوقوف على مضمراته، هو خطابٌ على الهامش، يصعبُ على القارئ العادي الخوض فيه واستنطاق ممكناته ومضمراته، وهذا ليس لخصوصيته ولا لظروف إنتاجه ولا لقصور المنهج الذي توسلناه لدراسة هذا الخطاب، ولا أدواته الإجرائية، لكنه في حقيقة الأمر خطاب يحتكم لرؤية صاحبه وتجربته الخاصة، ومن هنا يتحتم علينا أن نطرق باب هذا المبحث الفلسفي المهم في شكله النظري ليسهل علينا بعد ذلك دخول عالم النص الروائي واستنطاق مضمراته.

1. مفهوم الذات (Soi):

جاء في لسان العرب في مفهوم الذات أنه يعنى بها؛" الشيء ذاته. ومنه ما حكاه سيبويه من قولهم: نولت بنفس الجبل مقابلي، ونفس الشيء عينه، ومنه قولهم: رأيت فلانًا نفسه، وجاءني بنفسه، ورجلٌ ذو نفس، أي خُلقٍ وجلد"[1]، وذات الشيء هو حقيقته وجوهره، بما يحويه من خصائص ومؤشرات تميزه عن غيره.

وقبل الوقوف على مفهوم الذات لا بد من المرور بمفهوم الأنا(the ego) التي تعددت مفهوماتها في مختلف النظريات النفسية والاجتماعية.

يبرز خطاب الذات والآخر ضمن خطاطة ثقافية سوسيومعرفية ، خرجت للوجود مع تطور خطاب البنيوية وخاصة مع الدراسات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، بالتوازي مع انتشار ظاهرة قمع الحريات والتمييز العنصري

[1]. مصطفى سويف، معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1975، ص 277.

ضمن الأقليات المهاجرة في مختلف البلدان الأوروبية، كذلك مع مختلف الصراعات الإثنية في العديد من بلدان العالم، ما نتج عنه " إفراز منهج نقدي تشكل ونمى في أحضان فلسفة الاختلاف جعلت من مقولات الغيرية، وصورة الآخر والتمركز والهامشي، ومن ثنائيات الأنا والهم، والأصل والقناع، والذكر والأنثى، والمسلم والمسيحي، أو اليهودي، والأسود والأبيض والأهلي والأجنبي، والشرق والغرب، والتسامح والعنف.. وغيرهما من الثنائيات الواصفة للآخر والمشخصة لصلات التفاعل مع الغير، والمكونة لنسق انتظام الهوية المغايرة"[1]، ومن المعروف أنَّ جدلية الأنا والآخر هي مبحث مهم في تشكيل الهوية، برزت هذه المسألة في ظل الكتابات الاستشراقية في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، فالاستشراق في حد ذاته يعدَّ " مبحثًا فكرياً قائمًا على التفريق بين الأنا والآخر، وتفضيل الأنا، وطريقة تقديم الآخر تنطوي على خلفية أيديولوجية، تنم على الصراع الحضاري بين الشرق والغرب"[2]، وقد كان لهذين العنصرين دور كبير في اشتعال سؤال الهوية في مختلف المحطات التاريخية، ما أدى إلى ظهور العديد من الأزمات الفكرية والسياسية والفلسفية، نظير اصطدام هذين العنصرين والتقائهما في العديد من النقاط.

[1] . شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الإختلافن الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص ص 18 19.

[2] . سمر الديوب، نقد الغيرية في العقل الاستشراقي حيال العرب والمسلمين، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، العدد 10، شتاء 2018، ص 87.

2. مفهوم الآخر (L'autre) :

جاء في لسان العرب، في معنى الآخر، أنه يقصد به " الغير، كقولك رجلٌ آخرٌ، وثوبٌ آخر "[1]، كما جاء في المعجم الوسيط ومعجم تاج العروس، بمعنى الغير، ويعني ذلك الشيء المختلف والمغاير، ويجب التنبيه هنا إلى أن المعاجم العربية لم تورد الآخر بحمولته الدلالية التي يسوقها مجال الدراسات الثقافية، أو كمفهوم يحيل على السمات الثقافية أو الحضارية لتحديد هوية جماعة ما وتمييزها عن غيرها، فمفهوم الآخر في المعاجم العربية لم يتعدى المفهوم اللغوي المتداول في المعجم العربي المتداول.

أما في الدلالة المعجمية الفرنسية فنلاحظ أنَّ هناك فرقًا بين " الآخر (L' Autre) والغير (autrui) حيث يتخذ مفهوم الآخر معنى أوسع، يفيد كل ما يختلف عن الموضوع والذات، فيشمل الاختلاف كذلك مستوى الأشياء .

أما مفهوم الغير، فهو تضييقٌ لمعنى الآخر، حيث يحصره في مجال الإنسان فقط، ويقصد به الناس والآخرين"[2]، ويأتي أصل كلمة الغيرية (L'hétérosexualité) من الكلمة اللاتينية (alteritas) و تعني " الحالة التي يكون عليها الآخر المختلف، وتعني الاختلاف أو الآخرية ومشتقاتها، في الإنجليزية (alternaté) (متناوب)؛ (alternative)، (بـديل) (alternation)، تـراوح (alterego)، الأنا الأخـرى، ويشـيع اسـتخدام مصطلح (alterité) أكثر من الفرنسية، وله مقابل وهو (Identité) أي الهوية"[3] من هنا ومن خلال المعاني اللغوية للآخر والغير، نستنتج أنّ مفهوم الغير يأخذ معنى سلبيًا، لأنه يشير دائمًا إلى ذلك الجانب المختلف عن الذات التي بدورها تتخذ معه مواقف بعضها إيجابي كالتعاون والشراكة وبعضها سلبي كالعداء والصراع..إلخ.

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1999، مادة (أخر).

[2].حسن شحاتة، الذات والآخر بين الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكالات، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 17.

[3]. بيل ايشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ترجمة ، أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010، ص ص 58 59.

وتعتبر الفلسفة اليونانية أول محطات الوقوف على مسألة الغيرية ذات الطابع الأنطولوجي، فمن خلال تحديد مفهوم " الهو " الذي يعد مبدأً أساسياً في تحديد مفهوم الهوية أو الذاتية، يصوغ أرسطو هذا المفهوم ومعنى ذلك أن يكون الشيء هو "هو" أو أن يكون مخالفًا لذلك.

أما هيجل فقد تجاوز" هذا الشعور السلبي بوجود الغير، لأنه رأى أن الذات حينما تنغمس في الحياة لا يكون وعيها وعيًا للذات وإنما نظر إلى الذات، باعتبارها عضوية، ووعي الذات لنفسها في اعتقاد هيجل يكون من خلال اعتراف الغير بها وهذه عملية مزدوجة، وتستمر العلاقة بينهما في إطار جدلية السيد والعبيد " [1]، أما رؤية ديكارت للآخر فقد كانت رؤية إقصائية، من خلال تجربة الشك التي عاشها، " فالاعتراف بالغير لا يأتي إلّا من خلال قوة الحكم العقلي حيث يكون وجود الغير وجود الغير وجودًا استدلاليًا .. وهذا ما يجعل الغير يعتقد أن التصور الديكارتي يقترب من مذهب الأنا"[2]، فمن خلال هذا المذهب الديكارتي في دراسة الأنا يكتسب الآخر موقعه العدائي إن صح التعبير بالنسبة للأنا.

يختلف مفهوم الآخر باختلاف زاوية النظر إليه، فهو " يمثل موضوعًا بالنسبة للذات؛ لأنني لا أستطيع أن أكون موضوعًا بالنسبة إلى نفسي، كما أن الآخر لا يمكنه أن يكون موضوعًا بالنسبة إلى نفسه، لذا فهو يشكل مرحلة مهمة من مراحل تطور الذات"[3]، ومن هنا تكسب الذات مركزها ومعناها وقيمتها وموقعها بالنسبة للآخر من خلال معرفته.

يرتبط مفهوم الآخر بمسألة الهوية بشكل مباشر، حيث أنَّ الهوية محددة في جزءٍ منها كالاختلاف عن الآخر، وهي بهذا المنطق خاصية تقوم على الاختلاف، وهي في التحليل النفسي، وحسب رؤية جان لاكان " مكانٌ رمزيٌ وموقع تشكل الذات من خلاله، وبالنسبة له فاللاوعي هو خطاب الآخر، المشكل في لحظة بناء الذات، عبر

[1]. حسن شحاتة، الذات والآخر، بين الشرق والغرب،ص 19.

[2]. حسن شحاتة، المرجع السابق، ص ص 18 19.

[3]. إبراهيم خليل الشبلي، الذات والآخر في الرواية السورية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص 16

الدخول إلى النظام الرمزي، والآخر هو الحرمان، فقدان الوحدة ما قبل الأوديبية، المجرّب كنتيجة لتكوين الذات ومن ثمَّ، فهو مصدرٌ للرغبة. استخدام آخر يتجلى في عمل لاكان لمفهوم الآخر، حيث يبدو كشخصية للكلية، أو الوحدانية، اللتين يصادفهما الطفل في طور المرأة"[1]، ومن خلال هذا الرأي نفهم أنا الآخر ضروري لمعرفة الذات، وضروري في بنائها، من خلال الولوج إلى نظامها الرمزي، وتحفيزها باعتباره مصدر الرغبة وفق العقدة الأوديبية.

لكن في المقابل هناك من يرى الآخر أو الآخرية كبح للذات حيث تجعلها تضع حدود لنفسها داخل نفسها، أي سجن الذات في الذات،و بالتالي تعتبر " تعدٍّ على غواشي النشأة الدنيا في جسدٍ واهتمامات ملحقة، بالإفراد الدنيوي الأرض للروح، إلى ما بعد تلك السجون، إلى الآخر جسدا أو روحاً أو عقلاً أو قلباً، إن الآخرية سفر وهجرة وسلوانٌ، عن الأنا الموجودة بالأصل لخياطة الذات عن التوقف عن سلوك سبيل كمالها وسعادتها الممكنة والمتاحة"[2]، فكما توجد أنا متعالية يوجد كذلك آخر متعالي، وفيما يلي سنحاول الوقوف على بعض صور الآخر في نص رواية فضل الليل على النهار، في علاقاته مع الأنا التي تمثل صوت الراوي.

تُظهر رواية فضل الليل على النهار تلك الإستراتيجية السردية المبنية على التقابل، ما جعلها نصًا سرديا ذو تأسيسٍ تقابليّ البناء، تعرّفنا بداية على وجوه معينة، نعرف من خلالها تلك الشخصيات ونصنفها حسب وظائفها المعلن عنها في افتتاح النص الروائي، لكن يُظهرُ الانسلاخ عن تلك الوظائف الأولى للشخصيات، فهي مجرد وظائف مؤقتة، نسجت هذه الثنائيات وفق خطية تاريخية تحرّكها عناصر أساسية كالمرجع الذي جرت فيه الوقائع، الذي يستند بشكل غالب على الواقع إضافة إلى عنصر التخييل الذي يسمح بسرد الأحداث والانتقال عبر التاريخ بصيغة سردية ترتكز بشكل أساسي على فعل التشويق.

---

[1]. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة ، جمال بلقاسم، ص 54.

[2]. هادي قبيسي، الآخرية المتعالية، نحو رؤية روحانية، حول مفهوم الآخر، مجلة الاستغراب،المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية بيروت، العدد 10، شتاء 2018، ص 119.

أ. التعايش الحضاري وتفعيل الصداقة :

يرتبط مفهوم الصداقة دائما بذلك المنحى الإيجابي، الذي يربط الذات بغيرها، فيصل من خلالها الأفراد إلى توطيد علاقات الود والتسامح والتضحية، ويكون للصداقة غالبًا مجموعة من الدوافع تحركها فرضية الغيرية في صورتها التعاطفية، وهو ذلك الشعور التعاطفي الذي ينتج عن دافعية الغير للمساعدة، والتي يختصرها باتسون (patson) في ثلاث "سبل أساسية تؤدي إلى المساعدة منها سبيل يرتبط بدافعية غيرية تثار تعاطفيًا، وما يعرف بفرضية غيرية التعاطف.. إدراك الآخر المحتاج، وهي وظيفة عدد من العوامل التي تنطوي على تباين يمكن إدراكه في حالة السعادة الفعلية الكاملة للآخر، وإدراك حاجات الآخرين تؤدي إلى الشعور بالتعاطف"[1]، وتظهر صور التعاطف مع الآخر في نص رواية فضل الليل على النهار بجلاء خاصة في تلك العلاقات التي تربط بين أبطال الرواية، مثل علاقة الصداقة التي تربط بين البطل (جوناس) الجزائري الأصل مع الشخصيات الآخرى (سيمون، وفابريس، وجان كريستوف، وإيميلي)، فعلى اختلاف هوية وثقافة وأديولوجية البطل (جوناس) مع هؤلاء إلّا أنَّ علاقة الصداقة ظلّت قائمة على امتداد نص الرواية، وإن كانت نظرتهم إليه تختلف عن نظرته لهم، ويظهر الروائي ياسمينة خضرا صورة تلك الصداقة على لسان الراوي، إذ يصفها كالآتي: "يلقبوننا بأصابع المذراة .

كنا لا نفترق أبدا.

هناك جان كريستوف لامي، ستة عشر سنة وقد صار عملاقنا، ولأنه كان أكبرنا، فقد كان القائد، أشقر مثل حزمة تبن، وعلى شفتيه ابتسامة خاطب أبدي.. وهناك فابريس إسكاماروني، الذي يصغرني بشرهرين، فتى رائع القلب في اليد والرأس في الغيوم، كان يطمح أن يصير روائيًا، تملك أمه محلات في ريو ووهران وهي مجنونة قليلًا، تقود حياتها مثلما تريد وكانت المرأة الوحيدة التي تقود سيارة في المنطقة.. وهناك أيضًا سيمون بنيامين، من يهود

[1]. سفتلانا فاغن وآخرون، نظريات الغيرية الإنسانية مراجعة منهجية، ترجمة، طارق عسيلي، مجلة الاستغراب، العدد 10، شاء 2018، ص 169.

الجزائر خمسة عشر سنة مثلي تمامًا، قصير القامة يميل إلى السمنة قليلاً، إنه فتى بشوش متحرر من الأوهام بسبب إخفاقاته العاطفية.. كنا سيمون وأنا متلازمين باستمرار، يقع منزل عائلته على بعد خطوتين من منزل عمي، ويمر عليّ كل صباح قبل الالتحاق بجان كريستوف في أعلى الهضبة.. فابريس آخر من يلتحق بنا، يحمل قفة مليئة بسندويتشات نقانق الكاشير والفلفل المملح والفواكه الموسمية"[1]، يصف البطل (جوناس) صداقاته، وهو يحكي عن يومياته مع أصدقائه الذين يختلفون عنه في الأيديولوجيا والدين والعادات، يرسم صورا من التعايش مع الآخر، وكأنه يصر على أنّ الصداقة لا تكون فقط بين الأشخاص المتشابهين، بل تكون في أكمل وأرقى صورها حينما يكون هناك اختلافات بين أفرادها، وهذا ما ذهب إليه أفلاطون في شرحه لمفهوم الصداقة، إذ يرى أنها،" علاقة من المحبة والمودة التي لا يمكنها أن توجد بين الشبيه وشبيهه، ولا بين الضد وضده، فالطيب لا يكون صديقًا للطيب، ولا يكون الخبيث صديقًا للطيب، فلكي تكون هناك صداقة بين الأنا والغير، لا بد أن تكون الذات في حالة من النقص النسبي، الذي يجعلها تسعى إلى تحقيق الكمال، مع من هو أضل، ولو هيمن الشر على الذات فإنها تكون في حالة نقص مطلق لا تستطيع معه أن تسمو إلى الخير، ولو كانت الذات في حالة خير مطلق لعاشت نوعًا من الاكتفاء الذاتي"[2]، والحقيقة هنا أنّ الكاتب ياسمينة خضرا قد وُفق إلى حد بعيد في تقديمه لصورة الأنا والآخر في علاقة الصداقة، إذ حرص أن يكون الآخر (الأصدقاء الفرنسيون) في مستوى متقارب مع الأنا التي تمثل الصوت السارد (جوناس)، وإن كانت في حالة نقص نسبي لكنّها لا تختلف كثيرًا عن مستواهم الثقافي أو الاجتماعي، في حين لم يصلح أن يكون هؤلاء أصدقاء لجميع الجزائريين، ونأخذ على سبيل المثال علاقة شخصية (جلول) بسيده الذي يعنّفه ويحتقره، ويعتبره مصدر تهديد، تحوم حوله الشكوك دائمًا كما هو الحال حين قُتل صاحب الحانة، وخرج آندري إلى الفناء غاضبًا " انحصر وجهه من الغيظ، تلألأت عيناه بشرارة الحقد، صرخ بكامل قوة جسده الساخط:

---

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص ص 184 185.

[2]. حسن شحاتة، الذات والآخر في الشرق والغرب صور ودلالات وإشكالات، ص 21.

_ أين جلول؟ أين جلول، هذا الأحمق.

قطع جلول التجمع و وقف أمام مستخدمه، كان مصعوقًا ولم يعرف ماذا يفعل بيديه.

_ ماذا كنت تفعل حينما كان جوزي يقتل؟

خفض جلول رأسه وحدّق في طرفي حذائه، رفع آندري رأس جلول بطرف سوطه.

_ أين كنت أيها القذر؟ لقد سبق أن حذّرتك من مغادرة الحانة تحت أي عذر"[1]، على خلاف علاقة (جوناس) بجلول والتي كانت طيبة دائمًا، وفي جميع أحوالها، إذ دافع جوناس عنه عند اتهامه بجريمة القتل، بالإضافة إلى تقديم يد المساعدة له، وكان الدافع دائمًا هو عطف جوناس على أبناء وطنه، وهذا ما يطلق عليه أريسطو صداقة الفضيلة، حيث يرى أن الفضيلة دافع من الصداقة، بالإضافة إلى المنفعة والمتعة، وهي الصداقة الحقيقية، " لما تتسم به من نبل أخلاقي، وخصوصًا لأنها تحقق التلاحم الاجتماعي بن أفراد المجتمع"[2] وهذا ما جعل من (جلول) وفيًا لصداقته مع (جوناس)، حيث قام بحمايته من المجاهدين ولم يسمح لهم بالتعرض (لجوناس) لأنه لا يشبه أولئك المعمرين وإن صادقهم وعاش معهم حياة الترف، وبهذا تكون شخصية (جوناس) قد حققت ما يسمى بالآخرية، وذلك عن طريق الالتزام بمجموعة من القواعد منها:" معرفة حدود الذات والآخر، الاعتراف بالآخر ومعرفته، الاهتمام بالآخر ومساعدته على التكامل، منع الآخر من الانحراف، خدمة الآخر، احترام مراتب وجود الآخر، احترام حدود إمكانية معرفة الآخر، هذه القواعد لها بعد أرضي اجتماعي، وبعد روحاني متعالي"[3]، ويكون بذلك الروائي ياسمينة خضرا، قد قدّم رؤية روحانية عن الآخر المتعالي، من خلال انعكاسات الذات في مقابل علاقاتها مع الآخر، فشخصية (جوناس) كانت مختارة بعناية عارفة لحدود ذاتها مع الآخر، ومعترفة بالآخر الذي يختلف معها ثقافيًا وأيديولوجيا، مساعدة للآخر ومهتمة به، تمنعه من الانحراف، محترمة له ولوجوده ككيان مختلف، وقد

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص 390.

[2]. حسن شحاتة، الذات والآخر في الشرق والغرب، ص 21.

[3]. هادي قبيس، الآخرية المتعالية، نحو رؤية روحانية حول مفهوم الآخر، مجلة الاستغراب، العدد 10، شتاء 2018، ص 121.

طمح بذلك الروائي ياسمينة خضرا إلى تحقيق ما يسمى بفرضية العالم العادل داخل نص فضل الليل على النهار، هذه الفرضية التي تشتمل على علاقة الهوية بغيرها، من خلال معرفة الذات ورسم حدودها مع الآخر، وأنّنا بذلك" غير مميزين سيكولوجيًا عن الآخر، وإننا نختبر ما نختبر، وحين ندرك أن الشخص الآخر محتاج، تستثار فينا عدالة الحاجة، ونشارك في أنشطة ترتكز على الهوية، وتصبح الذات غير قابلة للتمييز عن الآخر، والدافع الأساسي للمساعدة لا يمكن أن يكون أنانيا، أو غيريًا بشكل حصري"[1]، وبالتالي تكون الأنا قد اكتسبت موقعها من خلال سياستها المنتهجة مع الآخر، وعلاقاتها به، عن طريق السعي نحو التخفيف من الضيق الشخصي للذات من خلال معرفة الآخر والتعايش معه في إطار ما ترسمه ثقافة الغيرية.

ب. تعالي الآخر:

تسوقُ رواية فضل الليل على النهار خطابًا استشراقيًا بامتياز، تتخفى وراء هذا الخطاب رسالة مفادها تقديم صورة مهتزة عن الذات، وجعلها ذاتًا هجينة متشظية ومسلوبة الهوية تابعة تعوزها القوة والقيم، خطابًا يجعل الجزائري في حاجة مستمرة إلى الآخر الفرنسي الذي ينظر إليه نظرة عدائيةً، خطابًا يجعل الإسلام في موقف ضعف أمام المسيحية ويجعل من قيم الفرد الجزائري المسلم في عداء مستمر مع قيم الغرب التي كانت حاضرة في المجتمع الجزائري، ومؤثرة تعمل على تهجين الثقافة الأصلية، وقد عبّر عنها تودوروف قائلاً:" فالناس متمركزون حول إثنيتهم، يحكمون على كل شيء تبعًا لأعرافهم، وقد يستند أول علاج مباشر لهذا العيب إلى جعلهم يتحسسون وجود الآخرين،وإلى تعليمهم التسامح الأساسي، لكن يجب فيما بعد المضي قدماً إلى عمق الأشياء، وإعادة

[1]. سفتلانا فاغن وآخرون، نظريات الغيرية الأساسية مراجعة منهجية، ترجمة، طارق عسيلي، مجلة الاستغراب، العدد 10، شتاء 2018، ص 169.

البحث في مبادئ الشمولية للعدالة"[1]، ورواية فضل الليل على النهار تبسط الوجود المسيحي المكثّف في مقابل تضعف الحضور الإسلامي بكل تجلياته السلبية، إذ لا يحضر الإسلام إلّا من خلال شخصيات تتسم بالضعف والاستعباد تارة والتبعية للآخر تارة أخرى، فالجزائري دائما في موقف احتقار وازدراء، مثلما حدث مع (جوناس) في هذا المشهد، عندما اكتشفت إيزابيل أنّه عربي وأنّ اسمه الحقيقي (يونس) قبل أن يصبح (جوناس)، " لم تهبط إيزابيل لتفح لي الباب، بعد أن راقبتني طويلا عبر مصراعي النافذة، فتحتها بغتة في اصطفاق غاضب وصرخت باتجاهي:

_ كذاب.

فهمت من خلال جفاء نبرتها، ولمعان نظرتها أنها حاقدة عليّ إلى حد الموت. تستخدم إيزابيل دائمًا هذه النبرة وهذه النظرة عندما تستعد لنشر غضبها.

مكثت بلا صوت، لأنني كنت أجهل الشيء الذي تلومني عليه، ولم أكن انتظر مثل هذا الاستقبال الجاف من قبلها، صاحت بلهجة قاطعة:

_ لا أريد أن أراك ثانيةً.

ثم صرخت مرعوبة من استغرابي :

_ لماذا ؟ لماذا كذبت عليّ؟.

_ لم اكذب عليك أبداً.

_ آه ، نعم لم تكذب؟ اسمك يونس أليس كذلك؟

يونس؟، لماذا إذن تسمى نفسك جوناس؟

_ جميع الناس ينادونني جوناس، ماذا يغير في الأمر ؟

[1]. تزيفتان تدروف، نحن والآخرون، ترجمة، ربى حمود، دار المدى، دمشق، ط1، 1999، ص 401.

صرخت بقوة كادت تخنقها:

ــ يتغير كل شيء.

كان وجهها المحتقن بالأسى يرتعد.

ــ نعم، يتغير كل شيء.

ثم وبعد أن استرجعت أنفاسها صاحت بلهجة قاطعة.

ــ لسنا من عالم واحد. سيّد يونس. وزرقة عينيك غير كافية.

وقبل أن تصفق مصراعي النافذة في وجهي شهقت شهقة ازدراء وأضافت:

ــ إنني من عائلة روسيليو، هل نسيت؟ هل تتصورني متزوجة من عربي؟ الموت أفضل.."[1]، فحتى الحب الذي كان يجمع (جوناس) ب(إيزابيل) لم يشفع له، ولم يستطع الوقوف أمام ذلك التمييز الذي يكنه الفرنسي للجزائري، فقد رمته بنظرة عدائية بمجرد ما اكتشفت أصوله العربية، لأنها ترى نفسها كامرأة غربية متفوقة على (يونس) العربي وأنّ عقيدتها المسيحية وأصولها الحضارية وطبائعها المحددة لها، لا تسمح بأن تكون مع رجل عربي، في مشهدٍ من التفاوت الأيديولوجي واختزال الآخر وازدرائه، وهذا ما يفسّر " اختزال العلاقات الاجتماعية المتفاعلة ضمن سياق تاريخي بكل مؤثراته إلى جملة من الطبائع المتعالية والأبدية وغير التاريخية، هذه الطباع هي التي ولدت الحضارة بشكلها الحالي، وقد يعني هذا أيضًا إضعاف السلوك الاجتماعي الذي يدمج عناصر متنوعة بهدف إنتاج نسق ثقافي معين وإرجاع ذلك النسق إلى خصائص عرقية، ولو صح هذا الطرح لبقيت الحضارات المتصلة بعرق متفوق متفوقة على غيرها للأبد"[2]، ولو صحّ هذا الطرح لكان المجتمع الجزائري حاليًا في مصاف المجتمعات المتطورة مادام أنّ فرنسا الاستعمارية قد أثرت إيجابًا من خلال تواجدها لأكثر من مائة وثلاثين سنة، لكن الحقيقة تثبت

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص ص 166 167.

[2]. إبراهيم بوخالفة، صناعة الشرق، تشكل صورة الآخر في الرواية الفرونكفونية، ص 36.

العكس، والاستعمار لم يضف شيئا ذا قيمة سوى المساهمة في تهجين الثقافة وتفكك الهوية والمجتمع واستغلال طاقات البلد وخيراته لقرابة القرن ونص من الزمن.

وتحدد صورة احتقار الأنا والتعالي عليها من قبل الآخر في رواية فضل الليل على النهار، في شكلين أساسيين، أحدهما ذلك الذي يفتقر إلى حق المواطنة والحرية والعيش الكريم،" وهي دلالة حقوقية تحاول فيها الجماعة انحشار الغير الغريب في شؤونه الداخلية. وهذا في اعتقادها تعريف سطحي للغريب لأنه هو تلك القوة الخفية التي تسكننا جميعًا والتي تعبر عن التناقضات والاختلافات الداخلية التي غالبًا ما يتم السكوت عنها، لأن هذا الغريب يجعل النحن إشكالياً وربما مستحيلًا"[1]، وهذا ما تحاوله جميع الشخصيات التي وظّفها السارد في رواية فضل الليل على النهار، وهي حشر الجزائري في زاوية ضيقة، وتذكيره دائمًا بأنه أقل شأنًا وأنّه يعيش بفضل فرنسا الاستعمارية، وأنّ الجزائري هو صورة عن الخمول والكسل والخيانة والعنف، وربطه بكل ما هو سلبي، في المقابل يورد الفرنسي في صورة إيجابية مشرّفة، فهو المثقف، العامل الذي يبني القصور و يزرع الحقول، ويهيأ الطرقات، المتسامح الذي يقبل التعايش، وكانت بذلك صورة الفرنسي الإيجابي غالبة على امتداد أحداث الرواية، وكانت هذه الرواية بذلك قد أسست لبعد إمبريالي بالدرجة الأولى ، من خلال علاقة الرواية الفرونكفونية بالفضاء الاجتماعي البرجوازي الذي يمثله المعمرون الفرنسيون، والفضاء الاجتماعي الكادح أو المعدم الذي يمثله الجزائريون في القرى الفقيرة وفي الأحياء الشعبية، وكانت الرواية بذلك قد حصّنت الإمبريالية كما حصّنت الإمبريالية الرواية وكانت سببا في ازدهارها، مما يؤكد على استحالة قراءة أحدهما دون الرجوع إلى الآخر، وبذلك تكون الرواية هي" الشكل الثقافي الاشتمالي، الذي يجسّد نظامًا من الإحالات الاجتماعية على مؤسسات المجتمع البرجوازي، وهذا الأخير يمنح للبطل الروائي الشرعية الكاملة لخوض المغامرات خارج أوروبا"[2]، وبهذا كان ياسمينة خضرا قد نقل تلك الصور من التعالي الإمبريالي والثقافة البرجوازية الموجودة داخل المجتمع الأوروبي، إلى العالم العربي، وبالضبط إلى الجزائر، من خلال

[1] . حسن شحاتة، الذات والآخر في الشرق والغرب صور ودلالات وإشكالات، ص 22.

[2] . لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، ص 283.

اختياره للمكان (ريو صالادو) القرية الاستعمارية، والزمان (فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر) وكذلك الحال في توظيفه للشخصيات وخاصة شخصية (جوناس) والعم (ماحي)، ولم يكن بذلك غريبًا أن تتحول جغرافية الوطن والأرض إلى صورة ذهنية مشوشة وملتبسة، تفتقد إلى ملامح خاصة وثابتة، وأن تصير الأحداث التاريخية مجرد لحظة عاطفية منزاحة، فلم تكن الجزائر أو وهران بصفة خاصة كفضاءات مهمة أن تنطبع بذلك القدر وتلك الصورة، " لو لم يفارقها الوعي، بمسافة زمنية وجغرافية كافية للشروع في عملية الاستعادة والتأمل وإعادة التركيب_ كما يحدث مع كل أثر مفقود، ذهبت رحلة العمر بعيدا في النأي عنه، فغالبًا ما تترسخ التفاصيل، وتنحفر عميقًا في الذهن حين يتعلق الأمر بالأمكنة الأصلية، التي لم يعد لها وجود بصري، فهي وحدها التي تملك القدرة على الخلود الخيالي والولادة الصورية المتجددة عبر عشرات التمثيلات الذهنية واللغوية، كما يصير من اليسير استعادة وقائع تلك الفضاءات وكأنها لم تتوقف عن الوجود"[1]، وكان من الأجدر التنويه بقدرة الروائي على رسم معالم الفضاء ككيان له امتداداته التاريخية وحمولاته الثقافية والأيديولوجية، وجعل الذات تعيش ضمنه جميع تحولاتها وانفعالاتها وانقساماتها في علاقاتها مع الآخر، وانغمارها في لحظات الفرح تارة والحزن واليأس تارة أخرى وهذا دائما يكون ضمن سياقها، فالمكان هنا عنصر اكتسب أهميته من خلال اقترانه بالوجود الحي للشخصيات في رحلتها للبحث عن ذاتها في إطار القلق الوجودي الذي يحركها، وأيضا يكون ضمن إطار قيمها ومبادئها وصراعاتها الثقافية والأيديولوجية.

1. شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، لبنان، ط1 ، 2012، ص 185 186 .

ثالثًا. إشكالية الصراع بين الذات والآخر:

تحفل رواية (فضل الليل على النهار) بخطاب الأنا والآخر، إذ يعتمد الروائي ياسمينة خضرا في نصّه على راوٍ واحد، راوٍ عليم ملم بجميع الأحداث، أحادي الصوت، لا يكاد يترك المجال لأي شخصية كانت أن تحكي عن نفسها، أو تروي شيئاً من تفاصيل القصة من بداية الرواية إلى نهايتها، هذا الراوي هو البطل نفسه (يونس)، يرويها بصيغة الأنا، معتمدًا ضمير المتكلم المفرد، فمن هو " الأنا " ومن هو الآخر" أو "الغير" وما الفرق بين الآخر والغير وكيف برزت هذه المؤشرات ضمن الصراع الهوياتي داخل رواية فضل الليل على النهار، والحديث هنا عن حوار أو صراع الأنا مع الآخر،" يحجب حقيقة السلوك البشري القائم، في الوقت نفسه على الإغراء والإقصاء، أو ما نسميه باللادونية؛ أي لا ذات بدون الآخر، ولا آخر بدون الذات، ولا شرق بدون غرب ولا غرب بدون شرق، فكلاهما في حاجة عضوية ووجودية إلى الآخر، لا انفكاك عنها، وهذه الحاجة الماسة إلى المقابل أو المثيل أو العدو أو المشايع هي الأس أو الأصل الذي تبنى عليه العلاقات سواء كانت صراعات أو ائتلافات"[1]، وسنحاول فيما يأتي الإمساك بمختلف أوجه الصراع الثنائي في النّص الروائي (فضل الليل على النهار)، الذي يدخل ضمن صراع نسقي بين الأنا والآخر، هذا الصراع الذي بنى عليه الكاتب أحداث روايته.

[1] . محمّد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 10.

1. جدلية الصراع بين الشرق والغرب :

يطفو الصراع في رواية (فضل الليل على النهار) على سطح الأحداث العامة كفكرة لها امتدادها التاريخي والحضاري، وكنسق عميق حاضر بقوة على امتداد النص الروائي، في شكل صراع معلن تارةً، ومضمر يحتاج إلى قراءة واستنطاق أعمق تارةً أخرى، هذا النسق يظهر في شكل إشارات ورموز ثقافية وأيديولوجية، في قالب اجتماعي يتوافق وطبيعة النّسق الثقافي، باعتباره فعلاً تتحكم فيه أنماط السلوك الاجتماعي المختلفة في مجتمع معين، ومن المعلوم أنّ فكرة الصراع كما يصفها مُحَمَّد شوقي الزين هي " فكرة نرجسية بالضرورة لأنها تفترض ضمنيًا وجود الآخر كمرآة مصقولة يتأمّل بواسطتها المهيمن قوته وشوكتهُ "[1] وبهذا يصبح هذا الآخر المخالف أو الأجنبي بؤرة التأثير وموضوع الهيمنة، فالغرب مثلًا يؤمن بوجود أسباب تجعله يقف موقف استعلاء من الثقافة العربية، فيما يطلق عليه بصراع الشرق والغرب، ضمن جدلية ضخمة أنتجت ما يسمى بنظرية صراع الحضارات، فهم يتكئون على حضارة أسلافهم الإغريق وعلى عقيدتهم المسيحية وطابعهم الأوروبي الاجتماعي الحداثي" وهذا ما عناه اختزال العلاقات الاجتماعية المتفاعلة ضمن سياق تاريخي بكل مؤثراته إلى جملة من الطباع المتعالية والأبدية، وغير التاريخية هذه الطباع هي التي ولدت الحضارة بشكلها الحالي وقد يعني هذا أيضا إضعاف دور السلوك الاجتماعي الذي يدمج عناصر متنوعة بهدف إنتاج نسق ثقافي معين وإرجاع ذلك النسق إلى خصائص عرقية "[2]، ما جعل الغرب يحسبون حساباً لدول العالم الثالث أو الدول التي تسير في مرحلة النمو، والتي يصنفها **تزيفتان تدوروف (Tzvetan Todorov)** في كتابه الخوف من البرابرة، ضمن المجموعة الثانية؛ " التي يهيمن عليها بشكل قوي الشعور بالاستياء الناجم عن الشعور بالمهانة والإذلال المفروض تاريخيا من طرف الدول الصناعية وخصوصاً خلال الحقبة الاستعمارية ، تبقى ساكنة هذه الدول في غالبيتها مسلمة، وتمتد من المغرب إلى

[1]. مُحَمَّد شوقي الزين، الذات والآخر تأملات معاصرة، ص 56.

[2]. إبراهيم بوخالفة، صناعة الشرق، تشكل صورة الآخر في الرواية الفرونكوفونية، 2018، 72.

باكستان "[1]، وقد برزت فكرة الصراع الحضاري في العقود الأخيرة وتطورت لتصبح نظرية مستقلة بذاتها، تساهم في معرفة حقائق الصراع عبر الغوص في متاهاته المختلفة، لتقفز من كونها فكرة فلسفية إلى رؤية ونظرية أنثروبولوجية مساهمة بشكل أوسع في رسم السياسات الخارجية للدول ، تساهم في دعم الحل الأمني، " تعطي الأولوية والصدارة لثقافة القوة والتدخل في الشؤون الداخلية لمحاربة الإرهاب، يختفي وراءها توسيع مستمر للهيمنة وتعزيز متواصل للمصالح القومية منذ الثلاثاء 11 أيلول الذي شهد تدمير الرموز الأمريكية"[2]، فظاهريا وجدت لتخفيف حدة الصراع بين الشرق والغرب، لكن جوهرها لا يعدو أن يكون شكلًا من أشكال الهيمنة الإمبريالية التي يمارسها الغرب على الشرق.

وفكرة صراع الحضارات هي فكرة قدّمها" صامويل هانتينقتن (S.Hintington) في سبيل تبيان خارطة الصراع الحضاري، في الألفية الثالثة، ولكنها نظرية تخفي خلفياتها الذرائعية والسياسية وهي أولوية القوة والهيمنة على التواصل والمعنى وأولوية الأمن الدولي الذي يبرر سياسة خارجية صارمة وتقييد الحريات باسم مكافحة الإرهاب فضلاً عن تبني رؤية سياسية خارجية وحيدة تصبو إلى الإجماع تحت إدارة القوى العظمى"[3]، وجاء تزيفتان تودوروف، في كتابه الخوف من البرابرة، ما وراء صدام الحضارات، لينسف مقولة صدام الحضارات التي روج لها صامويل هنتنغتون، مادًا جسور الحوار بين الحضارات، إذ عمل على تفكيك الخطاب الذي يسمح بتأجيج الصراع بين الشرق والغرب بهدف إشعال فتيل الحرب من جديد، متجاوزا فكرة الصراع من خلال فتح نقاش باحثًا عن نموذج فكريٍّ يضمن تنوع الخصائص الثقافية وتعايشها في إطار كوني سلمي، لا يميل إلى الصدام والتناحر.

---

[1]. تزيفتان تدروف، نحو رؤية جديدة لحوار الحضارات تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، ترجمة، محمد الجرطي،دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2015، ص 37.

[2]. محمد شوقي الزين، الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ص 55.

[3]. المرجع نفسه، ص 55.

قد يلمس القارئ العادي فكرة الصراع في هذا النص الروائي من خلال العنوان الذي يحمل ثنائية ضدية (فضل الليل على النهار) في علاقة مثقلة بالتوتر بين الشرق والغرب، بين أنا جزائري يبحث عن معنى لحياته ويصارع من أجل وجوده وآخر فرنسي يبحث عن سبيل للحفاظ على وجوده في أرض ليست أرضه، لكن القارئ الثقافي دائما ما ينفذ إلى عمق الفكرة، ويتعدى إلى ما وراء السطحي، فماذا يعنى الروائي ياسمينة خضرا بهذا العنوان المربك والمثير للجدل؟ وإذا كان يقصد بالليل؛ الاستعمار الفرنسي والنهار هو الشعب الجزائري المناضل ضد الظلم والتسلط والاستعمار، فما هو الفضل الذي يقرّه الروائي في عنوانه؟.

من خلال العنوان نلمس ذلك التوتر الذي لا يزال يرخي بظلاله على العلاقات الجزائرية الفرنسية، ضمن ما يسمى مناهضة الكولونيالية (anti_ colonialism) في ثنائية تضادية تعبّر عن " الكفاح السياسي للشعوب المستعمرة ضد أيديولوجيا الكولونيالية وممارساتها، وتمثل مناهضة الكولونيالية تلك النقطة التي تصبح عندها القوالب المتنوعة للمناواة مضاعفة بوصفها مقاومة لعمليات الكولونيالية في المؤسسات السياسية والاقتصادية والثقافية، وهي تشدد على الحاجة إلى نبد السلطة الكولونيالية واستعادة السيطرة المحلية .. وغالباً ما صُبغ الصراع في خطاب القومية المناهضة للكولونيالية الذي اقتبس فيه شكل الدولة القومية الأوروبية الحديثة ووظف بوصفه علامة على المقاومة"[1]، والحقيقة أنَّ هذا العنوان بالضبط (فضل الليل على النهار) هو اعتراف صريح للروائي ياسمينة خضرا بما قدّمَه الاستعمار الفرنسي حسب ظنّه للجزائر وإدخالها في ميدان التطور الحضاري بفضل ثقافة المستعمر التي جلبها للجزائريين، هذه النقطة يذكرها السارد بوضوح في وصفه لقرية (ريو صالادو) التي استقر فيها بطل القصة (يونس)، " أحببت ريو صالادو، كثيرا، فولمان صالسوم عند الرمان، المالح في أيامنا على كل حال لم أكف عن حبها، وأنا عاجزٌ عن تصور شيخوختي تحت سماء غير سمائها أو أنني ألفظ أنفاسي الأخيرة بعيدا عن أشباحها، كانت قرية استعمارية رائعة، بأزقتها المخضرة والمنازل الفاخرة، تبسط الساحة التي تنظم فيها الحفلات

[1] . بيل ايشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، ترجمة، أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010، ص 63.

الراقصة وتغني فيها أشهر الفرق الموسيقية بساطها المبلّط على بعد خطوتين من مقر مدخل البلدية، محاطة بأشجار النخيل المتعاظمة التي يربط بعضها بعضا شريطا مزخرفاً من المصابيح، سيغني في هذه الساحة إيمي باريلي كاسافيي كوغا مع شيهواهوا، جاك إيليان، بيراز برادو، أسماء وفرق أسطورية لم تتمكن وهران، بأناقتها وشهرتها كعاصمة الغرب من استقدامها، تحب ريو صالادو جدب الأنظار أخذ ثأرها من الرهانات التي أعطتها خاسرة على طول الخط، إن القصور الريفية التي تعرضها بوقاحة مقصودة على طول الشارع الرئيسي هي طريقتها في إفهام المسافرين الذين يعبرونها بأن المظاهر فضيلة حينما يتعلق الأمر بردم الأحكام التعسفية "[1] ويستمر في وصف هذه المدينة التي أصبحت حسبه محط أنظار الجميع، لجمالها وأناقتها وانفتاحها على الحياة والفن والثقافة التي نقلها المعمرون الأوروبيون، " كان المكان إقليمًا مخرّبًا متروكًا للعظايا والصخور، حيث لا تطأ أرضيتها إلّا بعض أقدام الرعاة.. إقليم من الأدغال والأودية الجافة، حيث تجول فيها الخنازير والضباع بلا منازع، باختصار أرضٌ تنكر لها الرجال والملائكة، ولا يمر عبرها المسافرون إلّا كهبّة ريح كما لو تعلق الأمر بقبور ملعونة، ثم وفي نهاية المطاف،حط الرجال على أرضها الحدباء متسكعون، مهمشون أغلبهم من الإسبانيين، ببؤسهم الشبيه ببؤسها، شمّروا على سواعدهم وباشروا بترويض السهول المتوحشة، لا يقلعون مصطكًا إلّا ليغرسوا دالية، لا يعزقون ميدانا مهملا إلّا ليسطروا معالم مزرعة، فنشأت ريو صالادو من مخاطرات رائعة مثلما تنبت البراعم فوق مقابر العظام"[2]، في هذه الفقرة يفسّر الروائي على لسان السارد (يونس) ما قصده في العنوان الذي يحمل ما يحمله من الجرأة في اعتراف خطير بفضل المستعمر الفرنسي، في إقامة العمران وتشييد المباني وتهيئة الأرض، و نشر الثقافة، وكأن الشعب الجزائري في فترة دخول المستعمر كان شعبًا بدائيًا، لا يمكن أن ننكر أنّ ذلك الاختلاف بين الثقافتين الأوروبية والجزائرية في تلك الفترة صنع فرقًا ولو على المستوى المعيشي ، بحكم الاختلاف الاقتصادي الديني والأيديولوجي، لكن هذا لا يعني أن نذهب مذهب ياسمينة خضرا في اعترافه بفضل عنصر إمبريالي جاء لاغتصاب أرض يعيش فيها شعب

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص 157.
[2]. المصدر نفسه، ص 158.

يتمتع باستقلاله، كما يتمتع بجميع مكوناته الثقافية والسياسية، ويعيش في عمق المكان يحاور تاريخه الضارب في عمق الحضارة، يعيش هويته الشخصية، يرتكز على ماضيه ويبحث عن ذاته في حاضره، والحقيقة أنّ موقف الكاتب هذا، من خلال اعترافه بفضل المستعمر على الجزائر لا يختلف عمّا نقله المستشرقون في كتاباتهم حول الشرق، وفق تشكيل خطاب تلفيقي تفكيكي للكيان الشرقي وفق مشروع نظام داخلي له غاية خاصة، تتمثل في تقويض الكيان الشرقي وتفكيك أنظمته الداخلية وتقديمه في صورة الضعيف الذي يحتاج إلى الغرب دائما ليلتحق بركب الحضارة.

وقد ارتفعت أصوات كثيرة في السنوات الأخيرة تشيد بمختلف الجوانب الإيجابية للاستعمار لولا أنّ بعض الأطراف حاولت إحياء صوت أصدقاء الثورة الجزائرية وبعثه من جديد وفق مشروع إحيائي ضخم ردا على مزاعم الدور الإيجابي للاستعمار، فانتشرت العديد من الدراسات التي تعيد النظر في تلك الجوانب المسكوت عنها، وفق إعادة بعث صوت أصدقاء الثورة الجزائرية أمثال فرانتس فانون و لإيمي سيزار وفرانسيس جونسون وجاك فرجيس.. وغيرهم وكانت شهادة ألبير ميمي " صفعة قوية على وجه المحتل لمفاجأتها ولمدى موضوعيتها في تشريح صورة المستعمَر والمستعمِر والعلاقة بينهما " [1]، يضيفُ مُحَّد ساري على لسان ألبير ميمي الذي أبدى موقفًا تاريخيا يستحق الاحترام في وجه الذين يقرّون بفضل المستعمِر " لا أحد أصبح يؤمن بالمهمة الثقافية أو الأخلاقية، ولا حتى الأصلية للمستعمِر، الرؤية واضحة، لا لُبس فيها، ولا تأويل، صرامة المبادرة الفينومينولوجيية التي أتبعها لتشريح العلاقة القائمة بين المستعمِر والمستعمَر، أوصلته إلى تشخيص غير قابيل للنقض "[2]، وهذا الموقف من الروائي ياسمينة خضرا يعزز الفكرة التي ذهب إليها أغلب الكتاب والباحثين، وبالضبط يثبت تلك التهمة التي ألحقها به رشيد بوجدرة من خلال قوله :" .. تلك الأصوات التي انصبّت منذ الاستقلال على فبركة تاريخنا المزيف، تجعل من الفترة الاستعمارية فترة السعادة المطلقة، والتعايش السلمي الرغيد، بين فئة الأقدام السود

[1] . مجمد ساري، صورة المستعمر لأليير ميمي، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017، ص 569.

[2]. المرجع نفسه، ص 570.

والشعب الجزائري بأكمله، وهكذا فلقد نسج الموالون لأسيادهم خرافة التعايش السلمي بين المستعمِر والمستعمَر فجعلت من الجلاد صديقًا حميمًا للجزائريين"[1]، والحقيقة أن ياسمينة خضرا عمل في روايته (فضل الليل على النهار) على تشريح صورة المستعمر الفرنسي وصورة المستعمَر الجزائري، ناقلاً التفاصيل التاريخية كما وردت، لكنه في المقابل ينحى برؤيته التي يريدها في تناوله للجوانب الذاتية للطرفين ، فيصوّر كل شخص وفق رؤيته الخاصة، عن طريق تقديمه لتلك الثنائيات المتعارضة منطقيًا والمسالمة واقعياً.

والحديث هنا يقودنا لتفسير مصطلح الثنائية (binarisme) كما ينقلها قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية، " وهو مصطلحٌ مشتقٌ من ثنائي (binary)، معناه التأليف بين شيئين أو زوجًا أو اثنين أو ازدواجية، وهو مصطلحٌ شائع الاستخدام بمعانٍ متمايزة في مجالات عديدة وهو مصطلح له مجموعة خاصة من المعاني في نظرية ما بعد الكولونيالية "[2]، وتعد المقابلة الثنائية من أكثر أشكال الاختلاف الممكنة، ومثل هذه المقابلات شائعة جداً في البنية الثقافية للواقع، " والمشكلة في هذه الأنظمة الثنائية أنها تقمع الفضاءات الغامضة أو الخلافية بين الفئات المتقابلة بحيث أن أية منطقة رمادية تظهر، لنقل على سبيل المثال بين الرجل والمرأة أو الطفل والبالغ أو الصديق والغريب، تصبح مستحيلة من وجهة نظر المنطق الثنائي وتغدو منطقة طابوهات في الخبرة الاجتماعية "[3]، والملفت للانتباه أن ياسمينة خضرا قد أغرق النص الروائي في تقديم هذه الثنائيات التي سنعرضها كما يلي مع تقديم أوصافها كما يصوّرها من خلال نصه فضل الليل على النهار، وذلك في تقديمه لصورة المستعمر الفرنسي في مقابل صورة المستَعمر الجزائري، " إذ يبدأ برسم صورة الأوروبي مثلما تصورها الأدبيات الاستعمارية؛ رجلٌ بقامة طويلة، أشقرٌ لفحته الشمس، ينتعلٌ حذاء عملٍ وبيده فأسٌ أو مجرفة، ينظرُ إلى السهل الشاسع أمامه، وخلفه بناية جميلة، من الطراز الكولونيالي، شخصٌ مغامر، يفتحُ أرضًا بكرا فيخصبها، ثم يسترسل الكاتب في تقديم الصورة

[1] _ رشيد بوجدرة، زناة التاريخ، ص 11.

[2] _ بيل ايشكروفت، دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسة، ترجمة، أحمد الروبي وآخرون، ص 76.

[3] _ المرجع نفسه، ص 77.

الواقعية للمستعمر والأسباب التي من أجلها جاء إلى الجزائر. لم يأت من أجل المغامرة وإنما للسهولة التي وفرتها الإدارة الاستعمارية"[1]، يواصل ياسمينة خضرا تصويره لواقع الشعوب العربية الاتكالي في نموذج الشعب الجزائري، معليًا من قيم المجتمع الفرنسي، وإبرازه في صورة الشعب المتمسك بمجموع المبادئ الأخلاقية، وفق رؤية عالم تدافع دائمًا عن المثل العليا، من خلال تقديم صورة حسنة عن مجتمع من المعمرين الفرنسيين والإسبان، متحضر في شكل ثقافة غربية خالصة ومتجانسة عكس ثقافة الجزائري التي يصورها بصورة الثقافة الرديئة تمثل حياة المجتمع الشرقي بجميع تناقضاتها، فمثلاً في وصفه لحياة الجزائري في تلك الفترة، يعمد السارد إلى أسلوب وصف بسخرية فجة، " حينما يتصدق هؤلاء عليه بقطعة نقدية، يشكرهم بتكشير مضحك.. على بعد مسافة قصيرة، من جهة زرائب البهائم، يتجمع تجار الحمير، سماسرة مخيفون، ماكرون، يستطيعون تحويل بغلة إلى حمار أصيل بفضل كلامهم الخلّاب المقنع، أحب الاستماع إليهم وهم يمدحون فضائل بهائمهم، تكاد تحس بمتعة وأنت تقع في حبائلهم لأنك ستشعر بأنهم يعاملونك معاملة البشوات.. وفي وسط هذا اللغط تنزل فرقة القرقابو تتشكل من زنوج معبئين بالتمائم، يرقصون كما السحرة، وهم يفتحون عيونهم اللبنية نستمع إليهم من بعيد وهم يقرعون صناجاتهم الحديدية ويضربون على طبولهم في جلبة صامة، لا تظهر فرق القرقابو إلّا بمناسبة احتفالات زاوية سيدي بلال وليّهم الصالح، يقودون عجلا استغفاريا ملفوفا بألوان الزاوية ويطوفون على البيوت لجمع المال اللازم لتحقيق شعيرة الأضحية "[2]، لا يمكن الإنكار أن المجتمع الجزائري كان في تلك الفترة من أربعينات وخمسينات القرن الماضي يعيش تحت وطأة الفقر والعوز والتخلف، لكن هذا لا يبرر للسارد في هذه الرواية أن لا يفرق بين عادات وتقاليد شعب يعيش ضمن نمط حياة معين، ككل شعوب العالم ويتمتع بخصائص مجتمعية، وبين السلوك الاجتماعي والأمراض الثقافية، في حين يعمد إلى إبراز صورة النموذج المتحضر في وصفه لحياة الأوروبي الذي يعيش في أرض الجزائر و يظهر بأنّ حياته هي بمثابة الحلم الذي كان الجزائري في ذاك الوقت يحلم أن يعيشها، " في

[1]. محمّد ساري، صورة المستعمر لألبير ميمي، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، ص 570.

[2] . ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص 65.

يوم الصعود لوسات وأنا، نتأمل المدينة من مرتفعات جبال المرجاجو، صعدنا أولا لزيارة القرية القروسطية ، قل أن ننظم إلى قافلة الحجاج الذين يطوفون حول مصلى (سانتا كروز). كانوا بالمئات، نساء وشيوخ وأطفال يتزاحمون عند أقدام العذراء، تسلق بعضهم جوانب الجبل بأقدام حافية، وهم يتشبثون بأشواك الوزال وبالأحراش، وزحف بعضهم الآخر على ركبهم التي أدمتها الجراح، كان كل هذا الجمع الخاشع يتمايل تحت الشمس القائظة العيون جاحظة والوجوه منزوفة وهم يدعون الأولياء الصالحين ويتوسلون إلى المولى لإنقاذ حياتهم البائسة"[1]، هذه المشاهد يرويها البطل، يونس المسلم والذي يناديه أصدقاؤه الفرنسيون ، بالإضافة إلى عمه وزوجته جيرمان المسيحية الديانة (بجوناس)، عندما زار ذلك المكان الذي يصلي فيه المسيحيون مع صديقيه الأوروبيين لوسات وجيروم، يعمد السارد إلى تصوير مدى إيمان هؤلاء الناس وقربهم من الله عن طريق قيامهم ببعض الطقوس والعبادات، كما يسعى إلى إبراز مدى اعتزاز هذا الشعب بدينه وثقافته، عكس الصورة التي يقدمها عن الجزائري الذي يلجأ في الكثير من الأحيان إلى البدع الشركية والشعوذة والسحر، كما كان يصف ما تفعله عرّافة الحي القديم الذي سكن فيه (جنان جاتو)، وبهذا يكون السارد قد قدم معنيين مختلفين للثقافة؛ إحداهما عبارة عن عادات وتقاليد وسلوكات ضمن فترة من الفترات في معناها الضيق والتي تحتاج إلى تهذيب وتدريب وإصلاح ويمثلها المجتمع الجزائري، وثانيهما عبارة عن أسلوب حياة بما يحويه من أدوات وفنون والممارسات ويعني بالمفهوم الأوسع الحضارة أو المدينة ويمثلها الفرنسيون، وهذا ما يجعلنا نفند ما ذهب إليه السارد حول ارتفاع الجهل والأمية و انحطاط المستوى المعيشي في سنوات الاستعمار الأولى بالعودة إلى بعض المصادر التاريخية، إذ يذكر شيخ المؤرخين أبو القاسم سعد الله أنَّ" بعض الذين زاروا الجزائر خلال هذا العهد أو في السنوات الأولى من الاحتلال الفرنسي أجمعوا كلهم تقريبًا على ضآلة نسبة الأمية في الجزائر"[2]، فعملت فرنسا بعد إذٍ على القضاء على جميع مراكز الإشعاع الثقافي في الجزائر من زوايا و كتاتيب ومساجد وغيرها، وهذا ما لم يتطرق إليه السارد ولم يذكره في معرض وصفه لحياة الجزائري الثقافية

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص 142.

[2]. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيعن الجزائر، 1981، ج1، ص324.

في تلك الحقبة، لم يذكر ياسمينة خضرا أسباب التدهور وجعل من خمول الفرد الجزائري المسلم وكسله شماعة يعلق عليها ما آلت إليه الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، والحقيقة أنّ ياسمينة خضرا قدّم من خلال نصّه على لسان السارد البطل صورة نمطية لنظرة الغرب للشرق وهي في مجملها " نمطا ملتبسًا ومفعمًا بالأساطير والتصورات المغلوطة، يظهر فيه الشرق مغايرا ومفارقاً لواقع الشرق ذاته مع أنَّ الشرق ليس كيانًا واحدًا لكن الأبحاث والدراسات الاستشرافية، صورته بناءً على مسبقات وأحكام التمركز الغربي"[1] ولا يختلف تقديم ياسمينة خضرا لصورة المجتمع الجزائري الشرقي في سرده لحياة البطل (جوناس) الذي تعايش مع الأوروبيين في الجزائر، ضمن هذا النص الروائي عن تلك الصورة التي قدمها المستشرقون والتي تبيّنُ تمركزًا غربيًا على الذات، لتجعل من الشرق موضوعًا تنتج عنه الدراسات الفلسفية والاجتماعية، والأهم في " هذه الحالة التي يؤدي فيها الخطاب دورا أساسيًا، هو إدراك هذا الماضي في بعده التعاقبي، فالأحداث والمواقف التي مرت بها الشخصية في ماضيها لا يمكن إعادة بنائها إلّا في إطار تعاقبي يمكن من إدراكها بوصفها وقائع متماسكة تنم عن اكتمال الشخصية وتبلورها تدريجيا في الخطاب"[2]، وقد عمل الروائي ياسمينة خضرا على تركيب تلك الأحداث وفق نسق تعاقبي متخذا من بعض الأحداث التاريخية الواقعية متكئًا له في بلورة حياة الشخصية (جوناس) التي تمثل الرجل الجزائري، الذي ينظر إلى المستعمر من زاوية خاصة.

[1]. حسن شحاتة، الذات والآخر، في الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكالات، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2018، ص 26.

[2]. إدريس الخضراوي، الأدب موضوعاً للدراسات الثقافية، ص 165.

2. ثنائية مستعمِر ومستعمَر:

يقدم ياسمينة خضرا في روايته " فضل الليل على النهار " جوانب عديدة من معاناة الشعب الجزائري، جوانب من صراع الإنسان الجزائري مع ذاته ومع الآخر، ضمن إطار هوياتي بحت، يروي فيها حقائق تاريخية جرت أحداثها في غرب الجزائر في فترة مابين 1830 _ 1962، ضمن خطية تاريخية تسوق مختلف الأحداث والمحطات المفصلية في تاريخ الجزائر المستعمرة، حقائق لا يمكن طمسها أو تناسيها مهما طال الزمن، مادام هناك أحداث بقيت إلى اليوم في ذاكرة من عايشوا تلك الحقبة من الاستعباد والاستعمار الفرنسي.

يعدُ بطل الرواية (يونس) نموذجا عن الإنسان الجزائري الذي ينتمي إلى الطبقة الكادحة، التي مارس الاستعمار الفرنسي عليها أنداك جميع أشكال الاستغلال والطمس والمحو الهوياتي، حيث هاجرت عائلة (يونس) من أرضها إلى مدينة وهران (ريو صالادو) بعد قيام مجهولون بحرق محصولهم الزراعي، الذي تعب (عيسى) والد (يونس) في رعايته حتى جاء موسم الحصاد ليُحرق بوحشية.

يضطر أبو يونس أن يترك ولده عند أخيه الذي يعمل صيدلانيًا، يفعلها بمرارة بعدما اشتدت عليه ظروف الحياة، وأحاطت به الصعوبات من فقر وبطالة، يلتحقُ يونس بإحدى المدارس الفرنسية في ريو صالادو، مغادراً إحدى الأحياء الشعبية القريبة من ولاية وهران (جنان جاتو) بعدما عانى الويلات من فقر وحرمان وجوع ، يكبر (يونس) في كنف عمّه الذي كان متزوجًا من امرأة فرنسية، ليظهر بعدها بأنَّ له علاقة مع إحدى الحركات التي تمهد للتنظيم الثوري الجزائري، ليعتقل بعد ذلك من طرف السلطات الفرنسية، وتنقلب حياة يونس رأسًا على عقب وهو الذي اتخذ من الشباب الفرنسيين أبناء الطبقات البرجوازية أصدقاء له منذ الطفولة، يقف رفي المنتصف أمام سؤال وجودي صعب، خاصة بعدما أحب هو الآخر امرأة فرنسية (إميلي).

يركز السارد على وصف صورة المستعمر الفرنسي قبل الثورة التحريرية، وتقديمه في صورة راقية وحضارية في الكثير من الأحيان لدرجة المبالغة، حيث أنه يُظهرُ حين يصف قرية (ريو صالادو) التي بناها المستعمر الفرنسي بحنينه لتلك الفترة من الرقي والازدهار حسبه، ويرجع الفضل دائما لتلك الأيادي المتمثلة في الأقدام السود والتي أحسنت حسبه استغلال الأرض وأحبتها وخدمتها بإخلاص،" تتربع ريو صالادو وسط كرومها وخزانات خمورها_ يوجد منها حوالي مائة_ وتترك نفسها تتذوق على طريقة النبيذ البلدي، وهي تترقب بين موسمين لقطف العنب نشوة الأيام القادمة الحالمة، برغم شهر جانفي البارد نوعًا ما، بسمائه الداكنة، ينبعث من أركانها عطر صيفي دائم، ينشغل الناس بأعمالهم اليومية، في حماس واندفاع، قبل أن تجمعهم المحلات عند غروب الشمس حول كأس أو حديث عابر، يمكن سماع قهقهاتهم أو سخطهم على بعد أميال.

قال عمي واعداً وهو يستقبلنا، جرمان وأنا على عتبة باب منزلنا الجديد:

_ سيعجبك الوضع في هذه القرية:

أغلبية سكان ريو صالادو إسبان أو يهود، فخورون ببناء كل منشأة في القرية بأيديهم، كما أنهم أخرجوا من أرض مخرّقة بالأحجار عناقيد عنب تسكر آلهة الأولمب، كانوا أناسًا مستحيين، عفويين ،متكاملين، يحبون أن ينادي بعضهم بعضًا من بعيد.. كان عمي على صواب. ريو صالادو مكان مناسب لإعادة حياة جديدة يرتفع منزلنا على الجانب الشرقي للقرية مرصع بحديقة رائعة تفتح على بحر من الكروم "[1]، هكذا كان السارد يونس (بطل القصة) يصف القرية التي بناها المعمرون الاسبان والفرنسيون، يقدمهم في صورة إيجابية، مفعمين بالحياة، مقبلين عليها بسواعد مشمّرة، وإرادة قوية قهرت عنف الطبيعة، أناس يفتشون عن معنى لوجودهم في أرض أخلصوا في خدمتها فأعطتهم ما أرادوه، في الجهة المقابلة يقدم السارد وصفًا لسلبية الجزائري صاحب الأرض وتقاعسه ورضاه بوضعه المزري عبر وصف فضاء آخر بما يحمله من معاني السوء والسلبية والتخلف والفقر والتقاعس، وهو حي

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ترجمة، محمّد ساري، ص ص 159 160.

جنان جاتو حيث استقر البطل (يونس) عند مجيئه، يقدم في وصفه هذا صورة عن الجزائري المتقاعس عن خدمة الأرض بالرغم من أن له ماله من المؤهلات التي تسمح له بأن يجعل منها جنة،" لم يكن في جنان جاتو إلّا الأطفال وأصحاب الأذرع القوية. الناس عامة لم يكونوا سيئين لم يتمكن البؤس من تلويث روحهم ، ولا الشقاء من استئصال بساطتهم المرحة، يعرفون أنهم في الحضيض الأسفل، ومع ذلك لم يتخلوا عن التشبث بالرعاية الإلهية، مقتنعين بأنه في يوم ما سيتبخر النحس الملتصق بقفاهم، وأن الألم سيولد من جديد من رحم رماده، كانوا أناسًا طيبين، وأحيانا محبين ومسلمين، يحافظون على إيمانهم في كل الأوقات والظروف، وهذا ما يمنحهم صبراً عجيباً، كان يوم السوق في جنان جاتو يوم حفل حقيقي، يساهم كل فرد بما استطاع لكي يحافظ على الوهم، كان بائعو الحساء يكافحون بقوة من أجل التخلص من المتسولين، حيث تتحول المغرفة إلى حصى يهشون بها الذباب المهاجم، بنصف دورو يمكن الحصون على مشروب يتكون من الحمص والكمون والماء، كما توجد بعض المطابخ المريبة حيث تلتف بها عناقيد الجائعين تستنشق دخان المطبخ بملء رئتيها، طبعاً لا يغيب اللصوص عن النداء يجيئون من كل الأصقاع " [1]، وكأن هذا السارد التعاقبي يعمل وفق إطار خارجي معين لا تستقيم الأحداث إلّا به، " ولما كانت هذه البنية غير مقنعة لأنها عاجزة وحدها على الارتقاء بالأحداث إلى مستوى الحياة المؤولة، كان لابد من تخل الراوي ثانية من أجل المصالحة بين النظام التعاقبي للأحداث وضرورة خرقه، حيث يجري ترتيب الأحداث وفق منطق جديد"[2] عن طريق العودة إلى وصف الحالة الأولى وإعادة بعث صورة حياة الجزائري في أحيائه الشعبية كشكل من أشكال التذكير وفق الإخضاع الإجباري للمنطق التفكيري، ولا يتوقف السارد عند هذا الحد في وصف الوضع المأساوي للمواطن الجزائري وحالته الاجتماعية المزرية، مواطن لا ينقصه شيء من مؤهلات الحياة جسدياً وطبيعة عذراء تنتظر من يخدمها، وكأنه في هذه الفقرة يقر بأن إسلامه وطيبته والتزامه لا يمكن أن يضيف لهم شيئاً في الحياة ولا يمكن أن يجعل منهم أناسًا عاملين ومجتهدين ومكدين، عكس الأوروبيين

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص 62.

[2]. إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، ص 165.

المسيحيين واليهود منهم الذين أقبلوا على الأرض بسواعد مشمّرة وإرادة قوية فخدموها بإتقان، لا يتوقف السارد في وصف حالة الجزائريين عند هذا الحد بل يتعدى إلى أبعد من ذلك لغاية ربما لا يعلمها إلّا الكاتب نفسه، خاصة عندما يسترسل في تقديم صورة نمطية واحدة عن جزائري كسول، اللص الذي لا يمكنه التفكير في بناء مجتمع أو نظام دولة، عاجزٌ راضٍ بالاستعمار لا يقدم شيئًا ولا يحاول أن ينفض غبار الخمول عن جسده، لكنه لا يذكر للأسف الأسباب التي جعلت منه كذلك، وهو الذي عودنا على تقديم مبررات لجميع أبطال رواياته، مبررات اجتماعية ونفسية تحكمها ظروف حياة هؤلاء الأبطال، فليس من الحكمة ولا من العقل الكتابة عن فترة تاريخية بكامل هذه الثقة، احتكامًا إلى راهنية تختلف عن الواضع السائد في تلك الفترة التاريخية، حتى وإن امتلك الكاتب جميع السندات التاريخية وجمع كل الحقائق الحية عن تلك الفترة، وهذا في الحقيقة ما يزيد الطين بلة ويجعل القارئ يشعر بأن النص يقدّم هوية ثقافية هجينة تعاني من الاستلاب الثقافي، وهنا وفي هذا الصدد يقر الباحث وحيد بن بوعزيز في كتابه جدل الثقافة في حديثه عن الاستلاب الهوياتي بأنَّ" الكائنات المستعمَرة تعيش حالات استثنائية لا يمكن بحال من الأحوال، أن تطبق عليها مقولات نقدية، أنتجت في ظرفيات الاستقرار الأمني والاقتصادي والسياسي، تعيش هذه الكائنات بسبب الاستلاب الثقافي والتاريخي وضعيات من التجاذب النفسي (l'mbiralence psychologique) تحول المستعمَر إلى ذات مهجّنة تعاني من مشكل الهوية، لمدة طويلة "[1]، وقد ينتج عن هذا مجموعة من المشاكل والأمراض الثقافية المستعصية والتي تبقى وشمًا بارزًا في جسد الهوية الثقافية في مرحلة الحياة ما بعد الكولونيالية، حيث يحتاج الشخص حينها إلى تصالح مع الذات وإرادة قوية لتجاوز هذه الحالة.

وفي تحليله لهذه الثنائية، يعود بنا الباحث وحيد بن بو عزيز إلى رؤية فرانس فانون لهذه الثنائية وربطه لها بتلك الجدلية الفلسفية التي جاء بها هيغل في كتابه (فينومينولوجيا الروح) في مبحثه حول علاقة السيد بالعبد الجدلية،

[1]. وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، مقالات في الآخرية والديكولونيالية، دارميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص 43.

وأنّ هذه العلاقة قد استبدلت في السياق الاستعماري بثنائية مستعمر ومستعمَر" وهي ثنائية أكثر تعقيدًا وأصلح تحليلًا في هذه السياقات الكولونيالية التي لم يهتم بخصوصياتها التحليل الماركسي إذا كانت عملية القلب في التحليل الماركسي تحرر العبد من كينونته وامتلاكه لوسائل إنتاج جديدة، فإن المستعمر عند فرانز فانون ينتفض في جزء فقط من كينونته، لهذا يركز فانون فقط على طبيعة الفلاحين التي تقوم بثورة عفوية ويقيم مسافة بينه وبين البورجوازية الوطنية التي شكك نوعًا ما في قدرتها العالية على تخلص الثقافة والسياسة والأرض من الاستعمار" [1]، وهي رؤية نراها الأوضح حتى الآن في إسقاطنا لها على ما يثيره نص فضل الليل على النهار في قضية ثنائية المستعمر والمستعمَر.

[1]. وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، ص 44.

3. ثنائية التحضُّر والتخلُّف:

تسرد رواية فضل الليل على النهار جوانب من جزائر مستعمَرة ممزقة، في مجتمع يرزح تحت براثن الفقر، تغذيه الضغائن والأحقاد في ظل إمبريالية قاهرة، وسطوة دولة استعمارية لا مثيل لها، يقف خضرا مع تلك الذات الجزائرية الممزقة، في علاقتها مع الآخر الإمبريالي، ضمن سياقات اجتماعية وسياسية واقتصادية متوترة ومرتبكة، قلقُ وتشظي هوياتي جعل من خاصيتي الحضارة والتخلف عاملين بارزين في ذلك الصراع القائم، ومن خلال ذلك يستطيع الإنسان تأمّل ثقافته ومعرفة موقعه وتبني رؤيته للعالم، وهذا ما يدفع الاستعمار الإمبريالي إلى الوقوف في وجه تيارات الوعي التي تخرج الإنسان من دائرة العبودية، والتي عبّر عنها فرانز فانون بأنها شكل من الاستعباد تقوم به فرنسا الاستعمارية في دول العالم الثالث، عن طريق تقديمه في صورة ذلك " الزنجي المتوحش، والزنجي عنده ليس هو الأنجولي أو النيجيري وإنما الزنجي هو عامة على إطلاق القول، لقد تحدث الاستعمار عن الزنجي وقال أن هذه القارة كاملة هي مرعى متوحشي، بلد موبوء بالخرافات والتعصب، بلد منحط محتقر ملعون من السماء، بلد يسكنه أكلة لحوم البشر.. إن الاحتقار الذي يمحصنا إياه الاستعمار يتناول القارة الأفريقية كلها "[1]، وهذا شكل من أشكال الوعي الزائف، متمثلا في مجموعة من الأفكار الإمبريالية التي توظّفُ لغرض تبريري تقوم بها فرنسا الاستعمارية في مستعمراتها، عبر نشر أيديولوجيا قائمة على التمييز والاحتقار، ما ينتج عنها، معرفة مزيفة وملفقة لا تمت للواقع بصلة، وهي كما يراها كارل ماركس (Karl Marx) عبارة عن مجموعة من " الأفكار المسيطرة للطبقة المسيطرة"[2]، وهو بذلك وعي غير حقيقي تنتجه الفئة المسيطرة وتسوقه في قالب أيديولوجي، من منطق سلطة متمركزة حول الذات.

---

[1]. فرانز فانون، معذبو الأرض، ترجمة سامي الروبي وجمال الأتاسي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 2014، ص 171.

[2]. مايكل راين، الماركسية وما بعد البنيوية، ترجمة، مُحَمَّد هشام، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرين المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، إشراف رضوى عاشور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص158.

يسعى السارد في رواية فضل الليل على النهار، إلى إبراز ذلك الجانب المهتز والقبيح لكل ما يتعلق بالسلوكات في المجتمع الجزائري، سواء تعلق الأمر بالشخصيات أو بالأماكن، محاولًا تقديم صورة واضحة عن تخلف الجزائر وسكانها، وإظهار مستواهم المعيشي المتدني، فحتى في اختياره للأماكن، عمد السارد إلى وضع القرية كصورة للمكان الذي يتواجد فيه الجزائري، عكس الفرنسي إذ جعله يتواجد في المدينة، واختياره للقرية لم يكن عبثيًا وإنما كان بعناية فائقة من الروائي ياسمينة خضرا، " لم تكن القرية ذات شأن، إنها مكان مقفر، مثير للحزن، بأكواخها الترابية الرازحة تحت ثقل البؤس، بأزقتها الهلعة، التي لا تعرف أين تجري لإخفاء قبحها، تقضم معزاة بضعة أشجار ضامرة، واقفة في عذاباتها كما المشانق، عند أسفل جذوعها يقرفص البطالون، الذين لا يختلفون كثيرًا عنها، يشبهون الفزازيع المهملة، المتروكة هنا إلى أن تبعثرها الزوابع في الطبيعة "[1]،وهو من خلال هذا الوصف يعمد على إخراج جوانب القبح الخاصة بالمجتمع الجزائري والتي تدل على ذلك التخلف والبدائية والبربرية، تماما كما كان يفعل المستشرقون في كتاباتهم عن الشرق، وفق مجموعة من التنميطات التي ينزع إلى إلصاقها بالواقع الجزائري، في حين يعمد إلى إبراز الوجه الحسن والجميل لصورة المدينة التي يسكنها المستعمِر الفرنسي، فيقدمها (البطل) بانبهار تام كعلامة من علامات التحضر والتقدم التي لا تمت القرية إليه بأي صلة،" ها هي المدينة.. لم أكن أتصور وجود تجمعات سكانية بهذه الضخامة، إنه لشيء مبهر حقًا، في لحظة تساءلت إن لم يكن التوعك الذي أصابني داخل الحافلة هو الذي جعلني أهذي وأرى أشياء غريبة، خلف الساحة تتراصف المنازل إلى مالا نهاية، في تدرّج جميل، الواحدة وراء الأخرى، بشرفات مزهرة ونوافذ عالية، قاعدة الطرق معبّدة ومحاطة بالأرصفة، اندهشت ولم أكن أستطيع وضع أسماء على تلك الأشياء التي تقفز إلى عيني كما الومضات الضوئية، ترتفع المنازل الجميلة جدا من جميع الجهات .. تبعث هذه الأمكنة المحظوظة سكينة ورفاهية لم أتصور أنها ممكنة الوجود، إنها على نقيض تام من الرائحة التي تعفّن قريتنا، حيث تحتضر البساتين تحت الغبار، وتئن أكواخنا تحت بؤسٍ يفوق بؤس حظائر

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ترجمة ، ص ص 14 15.

الحيوانات"[1]، وقد قاد هذا الوصف بالسارد إلى " التخندق في نزعة مانوية _قائمة على عقيدة الصراع بين النور والظلام، والخير والشر والحضارة والهمجية_، كما قاد هذا إلى شن حرب ضد الرعب بناءً على مواقف وذرائع، يشوبها الكثير من الالتباس والغموض "[2]، وهو من هذا المطلق يفكك ثنائية التحضر والتخلف إلى مجموعة من الثنائيات اللامتناهية، تجعل من كل ما هو جميل مركزًا فيما تجعل من كل ما هو قبيح وبدائيًا هامشاً، وهو من هذا المنطلق يقدم نقدا ضمنيا لصورة الشرق (الجزائري)، نقدا مغلّفًا بالأيديولوجيا، إذ يقدم لنا جعرافيا تخيلية، والتي يصفها الناقد لونيس بن علي، بأنها" كل ما ينشأ عن الافتراضات والصور والأوهام التي تحملها الذات عن الآخر، وقد استطاع (الاستشراق) أن يقوم بهذه المهمة بنجاح، لما قام بتأهيل الشرق عبر مجموعة من الأحاسيس والأخيلة" [3]، مقدما صورة الجزائري المتخلف الذي لا يحسن حتى المشي داخل المدينة، في وصفه للبطل (عيسى)، متجاوزاً ذلك إلى نقد نمط اللباس الجزائري إذ يركز إلى تقديم صورة من التحضر حسبه للفرنسيات في طريقة لباسهن وعدم انزعاجهن من الاختلاط بالرجال في قول السارد:" كان أبي يمشي في خطوات ثابتة، متأكد من قوة اندفاعه، غير مبهور بالأزقة المستقيمة والبنايات المدوخة، التي تتفرع وتتشعّب أمامنا بلا انقطاع، متماثلة إلى حد يبدو لنا أننا لا نزال نبرح في مكان واحد، الشيء الغريب أن النساء لا يرتدين الحايك، يتجوّلن بوجوه مكشوفة؛ تضع العجائز قبعات غريبة فوق الرؤوس، أما الفتيات فيتبخترن في أجساد نصف عارية، الشعر المسترسل على الأكتاف، معرض للريح، غير منزعجات من اختلاطهن بالرجال"[4]، وهو بهذا الوصف يقدّم صورة حياة البطل (جوناس) المشوّهة والمختلة، في حين يقدم صورة حسنة عن حياة الأوروبيين، في نقدٍ استشراقيٍ ضمنيٍ للمجتمع الشرقي وعناصره المكونة لهويته، يقدّم " صورة المرآة المشوهة للغرب الصورة التي اعتبرها دوريان غراي _إذ جاز

[1]. ياسمينة خضرا، المصدر السابق ص 28.

[2]. تزيفتان تدروف، نحو رؤية جديدة لحوار الحضارات تأمكلات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، ترجمة، محمّد الجرطي، ص 35.

[3]. لونيس بن علي، إدوارد سعيد من نقد الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018، ص 141.

[4]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص 29.

التعبير _ تحدّق فيه من المرآة"[1]، من هذا المنطلق يقدم البطل عبر سرده لتفاصيل حياته الفقيرة في المقابل سرده لتفاصيل حياة الفرنسيين، يقدم صورة منكسرة ومشوشة للجزائري الذي عاش تلك الفترة بكل تشوهاتها بسبب مطامع المستعمر، في النهاية يرتمي في حضنه ليعيش حياته تاركًا وراءه أناسًا آخرين يعيشون نفس التشوهات، فالسارد من هذا المبدأ يعمل على تفكيك الجغرافيا، عبر خلق حدود جغرافية واجتماعية وثقافية وأيديولوجية، ويجعل ممن يتواجد خلف هذه الحدود شخصًا فاقداً لوجوده، غريبًا وغامضًا.

4. التعايش الديني بين المسلم والمسيحي:

تنفتح رواية فضل الليل على النهار على مجموعة من الأبعاد الفكرية لمختلف التحولات المعرفية، الاجتماعية والسياسية التي مرّت بها الجزائر في مختلف فترات الاستعمار الفرنسي، قبل الثورة و إبان الثورة وبعد اتفاق وقف إطلاق النار، يغوص صاحبها في جوانب – مسكوت عنها – من تاريخ الجزائر الثقافي والسياسي، خاصة فيما يخص أولئك الجزائريين الذين عايشوا وخالطوا المستوطنين الفرنسيين، سواء عن طريق الدراسة في المدارس الفرنسية أو عن طريق إقامة علاقات صداقة معهم، كما هو الحال مع بطل الرواية (جوناس) الذي ظلّت تؤرّقه مسألة الهوية، فرغم عيشه الرغيد في كنف عائلة عمه المحسوبة على طبقة المعمرين البرجوازية، أنداك لم يغنه ذلك عن شعوره بالذنب اتجاه ما حدث لإخوانه الجزائريين، حيث يكشف المسار السردي في هذا النص الروائي عن الرؤية التي توجه الخطاب وتتماشى مع خصوصية المرحلة، إبان الثورة التحريرية الجزائرية وما بعدها، وعلاقاته مع الآخر المستعمر، وقد حاولنا في هذا المبحث تتبع مسار الخطاب السردي للنص الروائي محاولين القبض على مختلف المضمرات الثقافية التي تتحكم في فكرة هذا النسق الديني، بين نوعين من الخطاب أحدهما يعتمد على التصريح والإفصاح والآخر يعتمد على التلميح والإضمار، فتارة يميل الروائي إلى عرض أفكاره ورؤاه

[1] . ويليام هارت، إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة، ترجمة، قصي أنور الذبيان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،ط1، 2011، ص102.

بطريقة تقريرية وتارةً أخرى يميل إلى تمريرها عبر خطاب يحمل ما يحمله من الحمولات الفكرية والثقافية، تكشفها مجموعة من المؤشرات الخطابية.

يبدأ تحول المسار السردي من اللحظة التي ينتقل فيها بطل الرواية (جوناس) إلى القرية الاستعمارية (ريو صالادو) للعيش في بيت عمه، من اللحظة التي يتعرف فيها على زوجة عمه (جرمان) تلك المرأة المسيحية والتي يوردها الكاتب في صورة المرأة الغربية القديسة والنبيلة، التي تُعامل (جوناس) بطيبة وحب فتقوم بالعناية به وتربيته ومعاملته معاملة الأم،" _ عزيزتي جرمان، أقدّم لك يونس، بالأمس ابن أخي اليوم ابننا.

شعرت بارتعاش يهزُّ جسد المرأة، تدفقت الدمعة المترددة على حافة أهدابها والمعاكسة لعميق التأثر، والمعاكسة لخدها بطفرة واحدة، وقالت وهي تحاول خنق شهقة:

_ جوناس..جوناس..لو تعرف كم أنا سعيدة..

_ حدّثيه بالعربية، لم يدخل المدرسة بعد.

_ هذا ليس مشكلا، سنتدارك الأمر بسرعة..

وقالت جيرمان:

_ إنّه منزلك الجديد.

يتبعنا عمي الابتسامة تنير وجهه، وعلبة تحت الإبط.

_ اشتريت له بعض الملابس، عليك أن تكملي الباقي غدا.

_ طيب، سأهتم بالطفل، زبائنك ينتظرونك"[1] يستمر السارد في سرد كيفية اهتمام (جيرمان) بالفتى (يونس) والذي أطلقت عليه اسم (جوناس)، وكانت هذه أول مرة يقف فيها البطل المسلم أمام آخر يدين بديانة أخرى، أول مرة يرى فيها وجه الآخر المختلف الديانة، ويستمر السارد في حرصه على هدم نمطية الرؤيا القائلة بكره

[1]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار،ص ص 91 92.

المسيحيين للإسلام والمسلمين، عندما يقف باهتمام على سرد كل المواقف التي تقدم المرأة المسيحية (جيرمان) في صورة المرأة الطيبة واضعًا الأحداث داخل النص الأدبي ضمن سياقها الثقافي ليفند فكرة الصراع الأزلي بين المسلم والمسيحي باسطًا فكرة التعايش على مصراعيها. خاصة عندما يسرد لنا كيفية سعي (جيرمان) وحث زوجها (ماحي) على مساعدة أخيه (عيسى) وعائلته التي تعاني الفقر والحرمان في أحد الأحياء الشعبية الفقيرة بالقرب من وهران، يبدأ (جوناس) في معرفة أولئك الفرنسيين عن قرب، وكذا معرفة بعض الجوانب التي تضعه أمام فكرة الآخر المغاير، باعتباره مسلم الديانة، " يوم الأحد، بعد القداس لا تأخذني جيرمان إلى أي مكان، تنزوي في غرفتها، راكعة على ركبتيها، أمام صليب وتغرق في دعاء طويل، ليس لديها عائلة في أوروبا، ولكنها تطلب الله من كامل قواها كي تتغلب الحكمة على الجنون"[1]، يحرص الكاتب على إبراز الوجه الجميل من صورة التعايش داخل بيت العم (ماحي)، بدءاً بالعم المسلم الذي تزوج بامرأة مسيحية كاثوليكية، وتربيتها لطفل مسلم، في جو من التعايش، عن طريق إظهار مجموعة من المعايير الثقافية والأيديولوجية الإيجابية للمرأة المسيحية بغية تقنين هذا النمط من التعايش، ساعياً إلى خلق جو من الهوية المتعددة، وفق إنشاءٍ ثقافي لمجموعة من الأفراد داخل البناء الاجتماعي،" يمكن فهمها عادة كمثاقفة، ودونها لا يمكن أن نكون أشخاصًا"[2]، وكمرحلة ثانية يتعرف البطل على أبطال آخرين غير مسلمين، ومنهم من لا يدين بأي ديانة مثل (جيروم)،"أحيانًا يخيفني، خاصة عندما أسر لعمي في لهجة لا مبالية بأنه ملحد، في ذلك العهد لم أكن أدرى أنّ هذا النوع من البشر يوجدون، لم يكن يوجد حولي إلّا المؤمنون، عمي مسلم جيرمان كاثوليكية، جيراننا من اليهود أن النصارى، في المدرسة كما في الحي، كان الله على جميع الألسنة وفي جميع القلوب، واستغربت لرؤية جيروم يدبر شؤونه بدونهن سمعته يقول لمبشر إنجيلي، إنَّ كل إنسان إله نفسه، حينما يختار إلها آخر، يصبح أعمى وظالما"[3]، يستمر السارد في رسم ذلك الجو من التعايش

[1]. ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص 140.

[2]. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة، جمال بلقاسم، ص ص 381 382.

[3]. ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار ، ص 141.

بين المسيحية والإسلام تارةً، من خلال توظيفه لمجموعة من الشخصيات المسيحية (جيرمان، لوسيان، إميلي، إيزابيل، وحفيدة الجد روسيليو) بالإضافة إلى اصدقاء (جوناس) المقربين؛(سيمون (اليهودي)، فابريس، وآندري، وجان كريستوف)، وفي جو من التشاحن والصدام تارة أخرى، في مشهد إهانتهم المتكررة للبطل (جلول) المسلم الفقير، الذي يعمل عند أحد المعمرين المسيحيين، ما جعل البطل (جوناس) ورغم حسن معاملتهم له، يقف عند سؤالٍ وجوديٍ مربكٍ يجعله يبحث عن جواب، خاصة وهو يقف على تلك المتناقضات والاختلافات بينه وبين محيطه الجديد، اختلافات لم يكن يراها في محيطه السابق في جنان جاتو " الآن وبعد أن أصبحت ريو صالادو لا تحدثني بنفس اللغة، ما هي اللغة التي سأتخذها، أدركت أني كذبت على نفسي على طول الخط، من كنت في ريو؟ جوناس أم يونس؟، لماذا ينتابني شعور بأنني دائمًا أبحث عن مكانة بين أصدقائي، أحس بذنب ما عندما يلتقي بصري ببصر جلول؟، هل كنت فقط شخصًا، مروضا ومسموحا به عند الغير، مالذي منعني من ان أكون أنا كاملًا، وأجسد العالم الذي أتحرك بداخله، وأندمج فيه كليةً مع الوقت الذي كنت أدير فيه ظهري لأهلي" [1]، ما جعل البطل يشعر بشيء من الانهزام والاغتراب، وهو يرى تلك الإهانات التي توجه لأهله المسلمين، في المقابل يلقى هو تسامحًا خاصًا، مما يشعره بانفلات ذاته، وانصهارها في ذات أخرى مغايرة تمامًا، وقد عمل بذلك الروائي ياسمينة خضرا من خلال شخصية البطل (جوناس) على إبراز نسق انصهار الأنا، هذه الأنا التي يصورها ياسمينة حضرا في نصه الروائي للقارئ في صورتها الواعية، عكس شخصية (جلول) الفتى الفقير الجاهل، وكان بذلك هذا الانصهار في الآخر" متمخضًا عن وعي وإدراك، كان الناتج المقولي ذا دينامية وتجددية تتيح لها الاندماج، والتفاعل، لكن إذا طرأت على عملية الانصهار ارتدادات أو تغيرات واعترتها التذبذبات، فإنَّ عمليه الانصهار، لن تكون تامة مما يترتب عن ذلك تضعضع الهوية الفردية في علاقتها بنفسها أو

[1]. ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص ص 373، 374.

في علاقتها بالآخر"[1]، يستمر السارد في تقديم مشاهد احتقار المسيحيين للمسلمين الجزائريين، مستخدمين جميع أشكال العنف المتاحة، الذي تغذيه مجموعة من الأفكار الأيديولوجية المقيتة، في رؤية الآخر المسيحي للمسلمين، خاصة في اتهامهم بأنهم أناس متقاعسون وكسالى لا يصلحون لشيء سوى العبودية والاستغلال الإمبريالي.

يحاول ياسمينة خضرا، في نصه أن يقدم نقدًا دينياً من خلال حوار الشخصيات، حول نظرة المسيحيين واليهود وموقفهم من المسلمين الجزائريين، مفاده أنّ،" ما ينقص المسلم ليس منطق الفكرة، ولكن منطق العمل والحركة، وهو لا يفكر ليعمل بل ليقول كلامًا مجردًا، بل إنه أكثر من ذلك، يبغض أولئك الذين يفكرون تفكيرًا مؤثرا، ويقولون كلامًا منطقيًا من شأنه أن يتحول في الحال إلى عمل ونشاط"[2]، كشكل من أشكال إيجاد طريق واضح نحو الحضارة، وكانت بذلك صورة شخصية البطل (جوناس) هشّة ومهتزة عكس صورة (جلول)، حيث يحس القارئ مدى عجز الشخصية عن رسم عالمها، والتموقع في جهة مقابلة، وكان على طول الخط السردي يتأرجح في عالم وسطي، إذ لم يقف موقفاً مشرفًا له كمسلم، ولم يتصرف كما يتصرف المسيحيون من أهله وأصدقائه، وقد كانت كل الإيحاءات الدالة على النسق الديني تصب في فكرة التسامح والتعايش في بيئة يسودها التنوع الثقافي، في حين كانت الشخصيات المسيحية أكثر تمركزًا حول أيديولوجيتهم من خلال العادات والتقاليد والمأكل والمشرب، كما هو الحال مع (جيرمان) والبقية الذين جعلونا نشعر أن التدين هو أمر واجب وإلزامي بالنسبة لهم، خاصة عندما يأتي على ذكر الطقوس التي يقوم بها المسيحيون في القدّاس يوم الأحد، وكان ياسمينة خضرا بذلك يسوق من خلال شخصية (جوناس)، " تلك الرؤية الدينية للعالم، التي تشكلت ضمن نسق من العواطف والانفعالات، حيث كان الإنسان في أمس الحاجة إلى قوة أعظم منه، ليحتمي بها من الخوف الذي كان يلازمهن وليعود إليها لتنظيم حياته.. في ظل سيادة الحروب والصراعات، التي كانت تتخذ شكلًا عنيفًا كلما كان الدين

---

[1]. نادية هناوي سعدون، الهوية بين التقويض والكبح، استبصار نقد ثقافي، مجلة فصول، العدد 99، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 2017، ص 93.

[2]. مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة، عند الصبور شهين، دار الفكر، دمشق، ط1، 1984، ص ص 87 88.

محركًا لها، ومعنى هذا أنه كلما ازدادت وحشية الإنسان، كلما برزت الحاجة إلى الدين لإعطاء شرعية لذلك العنف"[1]، ما دفع الذات الساردة إلى بسط مشروع جديد يجنبنا هذه الصراعات، ويساهم في تنظيم الحياة الاجتماعية في ظل الاختلاف الثقافي والديني، وهو مشروع التعايش السلمي، فتارة يحاول أن يظهر صورة المستعمر السيئة والعدائية، وتارةً أخرى يحاول أن يجمّلها من خلال تقديمه لشخوص متسامحين، وتارةً أخرى يسعى إلى تقديم الوجه الاستبدادي والقمعي للإنسان الجزائري المسلم، الذي يمارس سلطته على الآخر الضعيف، زوجةً كانت أو ابنًا (شخصية عيسى أو يونس)، وهذا ما يعزز نظرة الغرب للشرقي على أنه إنسان ضعيف، فاشل، فارٌ من المسؤولية، لا يدافع عن انتمائه وبذلك لا يدافع عن وجوده، عكس المستعمر الذي يستميت في الدفاع عن حاضره وبعض من ذكرياته، وهذا يقودنا إلى فرضية مفادها أن ياسمينة خضرا في روايته فضل الليل على النهار، قد أعطى للثقافة الغربية، حق مساءلة الثقافة الجزائرية واعتبار الثقافة الغربية (الفرنسية) هي الأساس وتقديمها على أنها هي المعيار الوحيد، وأنّ كل ما يخالف الثقافة الفرنسية في رؤيتهم للعالم والوجود هي ثقافة هامشية قاصرة لم تبلغ بعد مصاف التقدم والعالمية، وقد وضعته هذه المساءلة في رهان كبير أوقعه في مجموعة من العيوب النَّسقية بتعبير عبد الله الغذامي.

[1]. لونيس بن علي، إدوارد سعيد، من نقد خطاب الاستشراق، إلى نقد الرواية الكولونيالية ، ص 2010.

الفصل الرابع

تشكُّل الأنساق عبر خطاب الأنا في رواية (ليلة الريس الأخيرة):

أولًا. تشكُّل النَّسق عبر الأنا .

ثانيًا. تفكيك نسق ثورة الربيع العربي.

ثالثًا. صناعة الديكتاتور.

رابعًا. خطاب الجنون.

تمهيد:

تتلخص مسألة الكينونة في سؤالين مهمين نابعين من كيان كل فرد، من أنا ؟ ومن هو الآخر ؟، يمرُّ كل شخص في مرحلة من مراحل حياته بهذا السؤال الوجودي ويقف عنده موقف المتحير العاجز عن الإجابة، ففي خضم بحث الإنسان عن ذاته يكتشف ذلك الآخر في مختلف الإشارات والتعاملات ضمن المجتمع الذي يعيش فيه والنابع من مجموعة الاختلافات الموجودة بين الأنا و الهو، وهي قضية ذات بعد نفسي بالدرجة الأولى، " ولعلّ أقدم من أضاف إلى معاني الهوية البعد النفسي لدى الإنسان في العصر الحديث، الفيلسوف الإنجليزي (جون لوك) (1632_ 1704)، في معرض نقده لـ " الكوجيتو" الديكارتي، حين قال : (إن الذات أو الهو، هو ذلك الشيء (la chose) المفكّر، الواعي(كائنًا ما كانت الصورة التي يتجلى فيها : روحية أو مادية بسيطة أو مركبة، لا يهم) الحسَّاس نحو المتع والألم أو الواعي بها، الخليق بالسعادة أو الشقاء الذي يكون اهتمامه فيه، والحال هذه، منصبّا على ذاته.. وهو ما يدل من وعي ذلك " الشيء الواعي " يلتقي مع ذاته، وليس مع غير ذاته"[1]، ومن هنا ومن خلال إسناد هذه الأفعال إلى ذات الشيء وعلى هذا النحو تتشكل الذات الفردية.

في مسألبة الذات يسير الباحث وحيد بن بوعزيز على خطى فرانز فانون الذي يصرح في العديد من كتاباته التي تطرّق فيها إلى مسألة الكينونة والوجود، بأنَّ وقع الاستعمار على النَّفس، أوجد حالةً من تبدد الشخصية،" بحيث تصبح الذوات الكولونيالية تعيش تجاذبات وهجنات من طبيعة كريولية ثقافية "[2]، و هو في ذلك يذهب مذهب إدوارد سعيد في أنّ الثقافة في هذه البلدان المستعمرة تكون عبارة عن مسرح لاشتباك الرؤى في مختلف القضايا السياسية و العقائدية، " و ساحة عراك فوقها تعرض القضايا نفسها لضوء النهار و تتنازع فيما بينها "[3]، و بذلك

[1]. أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ص 13.

[2] . وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة مقالات في الآخرية و الكولونيالية و الديكولونيالية، دار ميم للنشر،الجزائر،ط1، 2018، ص 46.

[3] . إدوارد سعيد، الثقافة و الإمبريالية، ترجمة، كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2014، ص 59.

يكون الاستعمار قد خلق حالة من إنكار الذات و نفيها، تجعل من هؤلاء المستَعمَرين، في حالة طرد للذات، هذا الطرد يكون " بسبب المسخ و الاستئصال الذي عانته طيلة أكثر من قرن من جهة، و بسبب ثقل الأمة الذي يحمله المثقف المنشغل و الملتزم بقضايا الكولونيالية و الثورة و الاستقلال"[1]، وهذا ما يجعل المجتمع يعيش في حالة قلق و فوضى و تجاذبات من شأنها أن تزعزع كيان الهوية، و بالتالي لا يتحقق مبدأ الهوية في إطار هذا التشقق و التشظي الذي خلقه الاستعمار عن طريق الوصول إلى غايته وهي الانقسام النفسي لدى الفرد و المجتمع.

أولا. تشكل النّسق عبر الأنا:

يرجع مصطلح الذات أو الذاتية إلى فكرة فلسفة الشك التي سعى إلى بسطها ديكارت وقال بها معاصروه، التي تقضي بأنّه ليس هناك أمر يقيني مسلم به، وبذلك أطلق ديكارت قوله المشهور" أنا أفكر إذن أنا موجود" فالتفكير يكسب الذات وجودها بالنسبة إلى الآخر الموجود، وبذلك يسمح لها بالتفاعل معه، فالذات إذن متصلة بالوعي، وهي تكسب معناها من إدراك الفرد لما يقوم به ضمن مجتمع معين يتفاعل معه، تتفاعل هذه الذات ضمن مجال الخطاب مع مجموعة من العناصر المتشابكة والمتعالقة ببعضها البعض وفق مسار خطي خاص يبنى عليه الخطاب الروائي المعاصر ويتشكّل وفقه الوعي الفردي والجماعي، خاصة في ظل نسق صراع الأفكار والذوات الذي بات مادة أولية في تشكّل الخطابات الروائية، ومن هذا المنطق ولمعرفة صيرورة تشكل هذا النّسق المهم وجب أن نتطرق إلى مفهومه وحذوره كخطوة أولية لفهم فحواه، ورصد حمولته الدلالية.

[1] . وحيد بن بوعزيز، جدل الثقافة، ص 46.

1. مفهوم الأنا (ego):

تعتبر عملية التفكير مقياسا أو خاصية لتحديد فكرة الأنا، وباعتبارها دليلاً على الوجود الفعلي للأنا في مقابل الآخر، لذلك يذهب كانط إلى القول بأنَّ الأنا لا يمكن أن تكون إلّا من خلال تلك التمثلات الذهنية، من خلال ما أطلق عليه بالذات المتعالية، وهي" هذا الأنا المفكر، الذي يرى أنَّه يتحتم أن يكون ملازماً لكل تمثلاته الذهنية عندما يكون مستغرقاً في عملية التفكير" [1]، وهي الجانب الذي يتكفل بإيجاد الحلول ضمن تفاعله في مجتمع معين.

في حين يرى آخرون من أمثال لويس ألتوسير (Louis Althusser) أنّ الذات المدرجة ضمن خطابات الأنا، هي ثمرة من ثمار الأيديولوجيا، في المقابل يذهب أصحاب نزعة ما بعد البنيوية، وعلى رأسهم ميشال فوكو (M. Foucault) أنّ الذات هي نتيجة لعلاقات القوة وهو تصور مستمد من أفكار نيتشيه، وتشترك هاتان النزعتان في التصور الذي يرى بأنَّ الذاتية تتكون بفعل القوى و العلاقات الاجتماعية، بتعبير آخر أنَّ الذاتية تتوقف على تلك المواقف والسلوكات التي تفرزها العوامل السياسية والاجتماعية و الثقافية، أي أنّه تفاعل تغذيه الأيديولوجيا في شتى مناحيها.

ولا يمكن فصل الأنا عن قضايا الذاتية والهوية لأن موضوعها يتعدى إلى فروع متشعّبة تمتد إلى مختلف المجالات، التي تعالج الموضوعات المتشابكة كالموضوعات السياسية و والنفسية والاجتماعية..إلخ.

وكينونة الذات في حقيقة الأمر مفهوم يشير إلى " الطريقة التي نفكَّر من خلالها في أنفسنا وبنائنا لسرديات موحَّدة للذات يحددها وجداننا، بمعنى أننا يمكن أن نفهم الهوية الذاتية كبناء خطابي وانعكاس"[2]، أي أن طريقة التفكير

[1] . أندرو إيدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص 315.

[2]. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 383.

هي انعكاس لتلك الذات، بحيث يمكن أن نفهم الذات من خلال طريقة التفكير، وهي كما تصور **ستيوارت هال** (**S. hall**) خياطة تربط الخارج الخطابي بتلك العمليات النفسية الذاتية الداخلية، أي أنها تحيل على ارتباط وجداني متعلق بموقع الذات التي تبني ممارسات خطابية مثل كتابة سيرة ذاتية أو تأليف قصة عن مساراتنا..إلخ.

أما من الناحية النفسية فقد قدّم **جورج هاربرت ميد** (**g. h. mead**) تحليلاً يطرح فيه، مجموعة بديلة من المشكلات أمام الفكرة القائلة بوجود " أنا مستقلة، فالنفس عند ميد، تتكون من خلال علاقتها بالآخرين، إذ يميز ميد بين كلمة أنا (كضمير المتكلم بصفته فاعلاً) وكلمة إياي me (كضمير المتكلم بصفته مفعولاً به أو متلقياً من الآخرين)، ذاهباً إلى أنّ هذه الأنا " I " تمثل رد فعل الكائن الحي إزاء اتجاهات الآخرين بينما تمثل كلمة إياي "me" المجموعة المنظمة لاتجاهات الآخرين التي يسلم بها الفرد نفسه، وهكذا تتداعى الأنا ego إلى أن تصير شيئاً لا يزيد إلّا قليلاً عن كونه رد فعل لكائن حي"[1]، ومن خلال هذا التحليل نستنتج أنَّ فكرة الأنا هي فكرة نفسية ذات خاصية تجاذبية يعبر بها الإنسان عن وجوده كفاعل مؤثر لا كمفعول به، ومن هنا تنشب فكرة المواجهة والصراع بين الأنا في مقابل الآخر حتى لا تصبح الأنا الفردية مجرد ضمير مفعول به " إياي"، وبذلك يكون الأنا عبارة عن " شعور بالوجود الذاتي المستمر والمتطور بالاتصال مع العالم الخارجي"[2]، أما فرويد فيربطها_ أي الهوية _ دائمًا بحالة الطفل وعلاقاته مع الأشخاص المحيطين به، حيث أنَّ" بناء النفس يتشكل من خلال العلاقات بين الأنا والهو والأنا الأعلى، وعلى حين يعتبر الهو بمثابة الإنسان الغريزي للنفس، يمثل الأنا الأعلى ذلك الوعي الأخلاقي الكابح الذي يتم استدماجه في النفس أثناء عملية النمو النفسي، أما الهو فتكون إما اتحادا يضم كلّا من الهو و الأنا الأعلى أو فاعلًا منفصلًا عن هذين العنصرين ولعلّ التفسير الأخير يكون أكثر أهمية ودلالة في هذا السياق المطروح، وذلك لأنّه يرى أنّ الأنا ليس هو عين النّفس "[3]، وإذا سلّمنا بهذا

[1]. أندرو إيدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص ص 702 ،703.

[2]. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 36.

[3]. أندرو إيدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية ص 704.

الطرح تكون بذلك الهوية عبارة عن تمفصل لعناصر مختلفة ومتمايزة ذات علاقة تشكلت في ظروف خاصة تفسرها علاقة الذات بالآخر (الهو) أو في علاقاتها مع الموجود بصفة عامة، وهنا نتقاطع مع ما أقرّه مارتن هايدوجر، في أنّ ما نعنيه بمبدأ الهوية التي " تشكّل خاصية أساس لكينونة الموجود، إذ حيثما قمنا بعلاقة كيفما كانت مع موجود، نجد أنفسنا بصدد نداء الهوية، وبدون هذا النداء لا يمكن للموجود أن يظهر في كينونته"[1]، ومن هنا ندرك تمام الإدراك أنّ ذلك التفاعل مع مكونات الهوية والذي يؤدي في الكثير من الأحيان إلى الصراع والتعصب للفكرة أو المبدأ و العرق أو الجنس أو الخاصية، إنما هي حالة من الحالات التي تشير إلى ذلك التقمص لهويات متعددة، قد تكون متناقضة فيما بينها وتنتمي إلى أماكن وأزمنة متعددة، وهي كما أشار صاحب معجم الدراسات الثقافية مشكلةُ ذاتٍ غير موحّدة وغير متماسكة، يشتمل فيها الفرد على هويات متعددة مندمجة في ذاته وهنا يمكن القول بأنّ الهوية " لا تنطوي على جوهر يرتبط بالذات بل بالأحرى، تتضمن مواقع للذات متحوّلة باستمرار، حيث تكون نقاط الاختلاف حول ما يمكن أن يشكل الهويات الثقافية متعددًا ومتنوعًا "[2] ويتم هذا كله في مجموعة من العوامل منها التماهي مع الطبقة، الجندر، الجنسانية، الإثنية، الجنسية الوطنية ، الموقع السياسي وغيرها.

[1]. مارتن هايدوجر، الفلسفة الهوية والذات، ص 31.

[2]. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة جمال بلقاسم، ص 380.

2. تجسيد خطاب الأنا:

تحفل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية منذ بداية تشكلها في السبعينيات إلى يومنا هذا بخطاب الأنا كنسق بارز في النص الروائي، فهي تعبر عن الذات المقهورة من قبل النظم السياسية والأيديولوجية والاجتماعية والنفسية، ومن هذا المنطلق تؤرّخ رواية ليلة الريس الأخيرة (La derniére nuit du rais) الصادرة عن دار جوليار بباريس سنة 2015، والتي ترجمها أنطوان سركيس إلى اللغة العربية عن دار الساقي سنة 2016، لمجموعة من الأحداث في اللحظات الأخيرة من حياة الرئيس الليبي الراحل معمر القذافي، التي قضاها في مخبئه منتظرًا مصيره الذي سياتي فيما بعد على يد حلف الناتو بالإضافة إلى مجموعة من المواطنين الثوار، يقوم فيها الروائي ياسمينة خضرا بتحليل لشخصية الرئيس معمر القذافي بكامل عظمته وجدل جنونه، يرويها السارد بصيغة المتكلم المفرد متمثلة في شخصية الرئيس الذي يروي لحظاته الأخيرة، منتجاً لحظةً سردية متفردة، كونها عبارة عن مزيج من تراكمات نفسية واجتماعية، وفق نموذج سردي يعتمد فيه الروائي ياسمينة خضرا تقنيات الاستباق والاسترجاع، بالإضافة إلى مجموعة من الوقفات والحوارات الداخلية (منولوج) والخارجية التي تكشف جوانب من شخصية الرئيس الديكتاتورية المرتبكة، في عظمته وجنونه ونرجسيته، يتحرك فيها الراوي بين الواقع والمتخيل والماضي والحاضر بطريقة سلسة وذكية تنم عن حنكة سردية متميزة.

تبدأ وقائع الحكاية في مدرسة مهجورة نصف مدمّرة، بمدينة سرت الليبية، حيث كان الرئيس الراحل معمر القذافي مختبئًا في ليلته الأخيرة قبل موته، ليلة 19 إلى 20 أكتوبر، يحكيها الروائي ياسمينة خضرا بلسان البطل الراوي معمر القذافي (الأخ القائد)، الذي يستعيد فيه ذكرياته، بدءًا بعودته لحياة البادية حيث أصله، يروي فيها تأثره بخاله الشاعر، وحبه للشعر والصحراء والوطن ليبيا، معتدّا بنفسه مبحرًا في عوالم الذات، في خطاب كان فيه لضمير الأنا قسطًا وافرًا ضمن الحكاية، في شكل نوستالجيا مشحونة بالكثير من الدلالات والقيم الروحية حيث

قيم البداوة وهدوء الصحراء ودفء العائلة والقبيلة، عكس ما يعانيه في لحظاته الأخيرة من خوف وارتباك وقلق وهو يحاول أن يستعيد جزءًا من سلطته من أيدي الثوار وقوات حلف الناتو، يمرر من خلالها ياسمينة خضرا على لسان السارد (البطل)، مجموعة من الأفكار في شكل خطاب نقدي مضمر حول ثورات الربيع العربي ومآل شعوب المنطقة العربية، كل هذا يقدمه في شكل حوارات يجريها البطل الرئيسي مع الشخصيات الثانوية الأخرى المتمثلة في أتباعه وحراسه تارة، ومع نفسه في شكل حوار داخلي تارةً أخرى.

قدّمت رواية الليلة الأخيرة للريس رؤية خاصة، استطاع من خلالها الروائي ياسمينة خضرا تقديم سرد روائي منسجم ومتماسك يطل عن قرب على شخصية رئيس صنع بخرجاته ومواقفه جدلًا واسعًا في العقود الماضية، يقف ياسمينة خضرا على شخصية الديكتاتور بكامل حيثياتها، متتبعًا جذورها وهويتها، عبر أفق جمالي وإبداعي متجدد ومميز، ما جعل هذا النص الروائي من النصوص التي لاقت رواجًا واسعا في أوساط القرّاء والنقاد وحتى رجال السياسة لاحتوائه على مجموعة من الأنساق الثقافية السياسية والنفسية، مادام أن أحداث الرواية تتقاطع كثيرا مع أحداث الواقع، ما جعلنا نطرح الأسئلة التالية؛ كيف صوّر ياسمينة خضرا في رواية ليلة الريس الأخيرة كينونة الأنا الشخصية للبطل في ظل الكتابة الجديدة للواقع؟، وهل التناص الروائي الذي اعتمده مع الواقع، ملائم لبنية النسق ذي التراكمات الاجتماعية والسياسية المتعددة؟، وهل يعني أن الممكن والمحتمل والمتخيل قد زعزع مرجعية الواقع بالمتعدد من مرجعيات الكتابة الجديدة؟، وهل صورة الأنا العليا هي صورة حقيقية أم أنها اختراع روائي في شكل خطاب سردي جمالي؟.

ثانياً. تفكيك نسق ثورة الربيع العربي :

يعدُّ الانتماء إلى جماعة ما في المتخيل الجماعي، شرطا أساسيا للتعبير عن الذات و تحقيقها في إطار ثقافة مشتركة، ومن هنا تكون الإجابة عن السؤال الذي يؤرق الأنا؛ من نحن و من أين جئنا و لأجل ماذا ؟ وبذلك ينحصر مفهوم الهوية ببعد الانتماء، وفق ما يسميه بندكيت أندرسون (b. anderson) "الجماعة المتخيلة"، فيتاح بذلك للهوية الشخصية " أن تعبّر عن راهنية تكشف عن واقعنا الذي نعيشه بكل رهاناته، والذي يدفعنا إلى ضرورة طرح هذه المشكلة بحثاً عن حلول وتفكيك المهيمنات الضاغطة على واقعنا من أجل اسَّتعادة الثقة"[1]، وتحقيق بعدٍ ثقافي وحضاري، تلتقي فيه جميع الآراء و الآفاق وتنصهر فيما بينها، تنبذ صراعات وصدامات الماضي وتتطلع صوب مستقبل أفضل، وفق رؤية تعددية يسودها الحوار، متجاوزين بذلك وهم الهوية، في إطار التمسك بالقديم التراثي واحترام العنصر الحداثي، وبذلك تتحقق ما أسماه غوستاف لوبون(Gustave lebon) في كتابه روح الجماعات؛ الجماعة النفسية، و التي تعني في جانبها النفسي " اكتساب لفيف من الناس صفات جديدة مختلفة أشد الاختلاف عن صفات كل فرد من هذا اللفيف، فتتلاشي الشخصية الشاعرة وتتجه أفكار كل واحد من أولئك الأفراد نحو صوب واحد، تتألف روح مشتركة مؤقتة لا ريب، ولكنها ذات صفات واضحة للغاية، وهنالك يصير الجمع ما أسمية بالجماعة المنظمة"[2]، و يفضّل لوبون مصطلح الجماعة النفسية لما في المصطلح من دلالة أقرب لطبيعة الوحدة النفسية للجماعات، كما أن هوية الجماعة تبدو أكثر تجريداً من هوية الفرد، بحيث لا يمكن الحديث عن الهوية ما لم تكن هناك جماعة ما تتبناها، فالهوية لا توجد بمعزل عن أصحابها الذين ينتمون إليها كتصور مجرّد، لأنّ" مركبات هذه التجريدات هي ما تتشكّل منه هوياتنا الفردية الخاصة، وعلاوة على هذا كثيراً ما

---

[1]. عامر عبد زيد الوائلي وآخرون، الهوية وتحديات العصر، جدل الهويات وحوار التعايش، حوار المجاورة أوصراع الاختلاف، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص 14.

[2]. غوستاف لوبون، روح الجماعات، ترجمة، عادل زعيتر، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص ص 27،26.

تجد هوية الجماعة مظهرها الأكثر واقعية في فرد رمزي مستقل"[1]، ومن هنا تبرز الهوية كتشكيل اجتماعي، وليس للفرد حرية اختيار الهوية، وإنما يضيف الفرد إلى تلك الهوية مجموعة العناصر المساهمة فيما يسمى بالتعددية (pluralisme) والهجنة (Hybridation).

يؤكد كمال شلغين في كتابه: (الهوية العربية، صراع فكري وأزمة واقع) أنّ من حدود الهوية اشتمالها على؛" مجموعة من الخصائص التاريخية واللغوية والنفسية التي تفصل بين جماعة وأخرى، الأمر الذي جعلها تخرج في إطار الثبات، فهي نتاج حركة متعاقبة لجملة من الشروط التي تفرض عل كل مرحلة مجموعة من التحولات النوعية في المجتمعات البشرية"[2]، و بذلك يكون هذا الباحث قد مدّ جسرا وثيقاً بين مفهوم الهوية وشعور الانتماء في إطار تفاعل الفرد مع تلك التحولات النوعية داخل المجتمع، وتظهر نتيجة ذلك التفاعل في تلك الخصائص النوعية النّفسية والتاريخية و اللغوية لدى الفرد، مما يجعل من عناصر الانتماء دليلًا على تفاعل الفرد داخل هوية معينة.

وقد بدأت أولى الأفكار فيما يخص الانتماء للقومية العربية في الشام في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبرزت باعتبارها أهم الملامح الدالة على تلك النهضة العربية، شمل هذا الانتماء مجموعة من النظم السياسية و الجمعيات و المنتديات وحتى المؤسسات الدينية، كان الهدف منها دائماً، إعادة بعث و إحياء التراث العربي، واستحضار أمجاد الماضي، مقدّمين فكرة الوحدة العربية الإسلامية في جميع الأصعدة، باعتبار أن العرب جماعة واحدة ذات مصير واحد مشترك، ضمن الإطار الفكري و الحضاري و اللغوي، الذي يجمع شتات العالم العربي في تلك الفترة، ومن هذا المنطلق تكون الهوية" شكلاً من أشكال التماهي التخييلي مع الدولة القومية ويعبّر عنها من خلال الرموز و الخطابات، و من تم فالأمم ليست مجرد تكوينات سياسية بل هي أيضاً أنظمة من التمثيلات

[1]. جون جوزيف، اللغة و الهوية، قومية_ إثنية _دينية، ترجمة، عبد النور خرافي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2007، ص ص 9_10.

[2]. عهد كمال شلغين، الهوية العربية، صراع فكري و أزمة واقع، دراسة في الفكر العربي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2015، ص 07.

الثقافية، من خلالها تكون الهوية الوطنية مستنسخة باستمرار من خلال الفعل الخطابي، ولأن الثقافة ليست كيانات جامدة، بل هي تشكلٌ عبر ممارسات متغيرة تعمل على عدة مستويات اجتماعية مختلفة"[1].

ومن تم يمكن أن تفهم الهوية الوطنية عبر مختلف الفئات الاجتماعية، في إطار ذلك الفعل الخطابي المنتج و الموجه باستمرار لمختلف الفئات الاجتماعية، و من هنا يجدر الإشارة إلى قضية توحيد الهوية الوطنية من طرف السلطة الخطابية و التي تسعى إلى تغطية ذلك الاختلاف بين فئات المجتمع عن طريق الحكايات، الصور والرموز، الطقوس، التي تشمل معاني مشتركة للأمة، و التي تنصهر فيها مختلف العناصر التاريخية و الأدبية و الثقافية والشعبية ..إلخ، و التي تبنى من خلالها الهوية الوطنية عن طريق تلك الأشكال الاتصالية.

وإذا نظرنا إلى الانتماء بالمعنى العام كما أورد الباحث كمال شلغين، نجد بأنَّه " مؤسس على مجموعة عوامل تسهم في تعيين الهوية لدى الإنسان عموماً، فالإنسان ينتمي إلى الأرض التي يعدُّها موطنه الذي نشأ فيه و تعلّم قيمه، وأسهم في تكوين شخصيته عموماً، وفي الوقت نفسه يعد الانتماء العرقي من السمات الأساسية التي تحقق وجود الإنسان وتطبعه بطابع جمعي يحقق له مكانة اجتماعية ضمن قومه"[2] ، وهنا ينفتح المجال على عدة تساؤلات حول مفهوم التعدد داخل الهوية الواحدة و كيف يحقق ذلك الانتماء للأرض جوهر الهوية الجماعية برغم الاختلاف العرقي و الإثني و القومي والأيديولوجي، وتدخل هذه الإشكاليات رغم تنوعها واختلافها ضمن مفردة الهوية، حيث أنَّ " هذه الرؤية التحويلية التي تمثل أطروحة هذا العمل الذي سيتم بالتنوع المعرفي و الأيديولوجي، نشيدُ هدفاً مركزياً قوامه رصد الواقع المأزوم من خلال مفردة الهوية بوصفها لحظة تحتاج إلى الرصد وتحديد طباعها وأفكارها الإشكالية وتراكيبها التي وردت فيها بوصف هذه الإشكاليات واحدة على الرغم من تنوعها"[3]، وهذه الخاصية تعيدنا إلى الفكرة التي تبناها مارتن هايدوجر و إن كان مفهوم الانتماء لديه أوسع و أشمل في إطار الهوية

[1]. كريس باركر، معجم الدراسات الثافية، ترجمة جمال بلقاسم، ص 385.

[2]. عهد كمال شلغين، الهوية العربية، صراع فكري وأزمة واقع، ص ص، 45_46.

[3]. علمر عبد زيد الوائلي، الهوية وتحديات العصر، ص 17.

و الذي يعدّه شكلًا من أشكال الشعور بالتملُّك المتبادل، " فالسؤال عمن يكون " الهو" سؤال حول ماهية الهوية وتفيدنا الميثافيزيقيا أن الهوية خاصية أساس للكينونة، الظاهر إذن أن الكينونة كما الفكر لهما مكانا ضمن الهوية حيث الماهية تتولد عن حرية الانتماء التي يسميها التملك المتبادل"[1] فالماهية هي الشعور بالانتماء في إطار ذلك التملّكُ المتبادل، فقانون الهوية عند هايدوجر هو قانون للكينونة، قانون يقرر أن الهوية تنتمي إلى كل ما هو موجود أي كل ما هو متوحد مع ذاته.

1. نقد الواقع السياسي:

في نص ليلة الريس الأخيرة يرسم ياسمينة خضرا واقع المجتمع الليبي في خضم أحداث ثورة الربيع العربي بكل تفاصيلها، هذا المجتمع الذي يبحث عن ذاته في إطار هويته العربية، وعن معنى وجوده محاولاً التغيير من نمط حياته، طامحًا في بلوغ مستوى معيشي أفضل، ومصطلح الربيع العربي هنا يدل على " موجة ثورية من المظاهرات والاحتجاجات، على حد سواء العنيفة وغير العنيفة ، وأعمال الشغب والحروب الأهلية في العالم العربي التي بدأت في أواخر عام 2010 في تونس احتجاجا على سوء الأوضاع المعيشية، ثم ما لبثت أن امتدت إلى مصر وسوريا وليبيا واليمن، اشتركت الاحتجاجات في بعض أساليب العصيان المدني في حملات مستمرة لتشمل الإضرابات والمظاهرات والمسيرات والتجمعات، وكان شعارها في أغلب هذه الدول (الشعب يريد إسقاط النظام) "[2]،وكما عونا ياسمينة خضرا، بنزوله إلى مختلف بؤر الصراع، يعالج في نص ليلة الريس الأخيرة جوانب من صراع الشعب والسلطة، والمتمثلة في شخصية الرئيس معمر القذافي، التي يقدمها لنا وفق تحليل نفسي يعبر من خلاله حدود الذات وطبيعتها في علاقتها بالواقع، متتبعًا جميع مراحل تحولاتها معتمدًا على الواقع تارةً وعلى المتخيل تارةً أخرى،

[1]. مارتن هايدوجر، الفلسفة و الهوية و الذات، ص 39.

[2]. تمارا كاظم الأسدي ومُحَمَّد غسان شبوط، عاصفة التغيير الربيع العربي والتحولات السياسية في المنطقة العربية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا،ط1، 2018، ص ص09 10.

كما هو الحال في الكثير من الأنماط السردية المعاصرة، والتي تتكئ على الواقع في العديد من الجوانب السردية، ومن هنا كان لزامًا أن نعرف" بأن مفهوم القص والواقع، قد تعرض إلى تغير جدري في الماهية والوظيفة والشكل، ولاسيما بعد أن تحول الواقع من فرضية إلى بنية، ومن بنية إلى نسق من غير مركز ولا نهاية، وبهذا انشغلت الكتابة الجديدة بالقضايا الماوراء قصصية بوصفها رد فعل مضاد على طبيعة الواقعية التي لم تعد تمتلك من عناصر القوة والتحدي والبقاء ما يجعلها متجددة مع قوانين التحول في النظم والأنساق الأدبية والمعرفية"[1]، أما في هذا النص، فقد تجاوز ياسمينة خضرا تلك الواقعية متوجها إلى إنجاز بنى متوازية وفق وعي ذاتي خاص، مفككاً فكرة ثورة الربيع العربي من منظور شخصية الرئيس معمر القذافي، تلك الثورة التي قام بها الشعب الليبي ضد نظامه وبإيعاز ومساندة من بعض القوى العالمية العظمى، واقفًا على مجموعة من الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت سببًا في خروج الملايين من المواطنين للشوارع مطالبين برحيل النظام الحاكم.

والثورة في حقيقتها ليست مجرد سعي إلى تغيير نمط من أنماط الحياة أو تغيير سياسة ما، وهي لا تقتص على التعريف الأفلاطوني لها" بأنها تحوّل شبه طبيعي في شكل من أشكال الحكومة إلى شكل آخر"[2]، وهي تتجاوز تعريف بوليبيوس (مؤرخ يوناني 200_ 118 ق م)كونها" الدورة المحددة المتكررة، التي تحكم الشؤون الإنسانية لأنها مدفوعة دائما نحو الحدود القصوى"[3]، وإنما هي حدثٌ أو ظاهرة متعلقة بالبدايات، تؤرخ في أغلب الحالات لسقوط كيان وميلاد كيان جديد مختلف عن سابقه، بحيث يستفيد هذا الكيان من أخطاء سابقه، فلا يقع في التكرار والابتذال، وهي منعطف لا بد منه في مسار تاريخ المجتمعات الإنسانية، بمثابة قصة جديدة لم ترو بعد، والثورة كيان يرمز للحرية، والحياة واسترداد الحقوق، والطموح إلى تحقيق العدل والمساواة في إطار مؤسساتي خاضع لقانون وضعي يحترمه الجميع على حد سواء، وكل هذا يعتبر ظواهر مشتركة تسعى جميع الثورات إلى تحقيقها، لكن

[1]. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 2005، ص 28.
[2]. حنة أرندت، في الثورة، ترجمة، عطا عبد الوهاب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 27.
[3]. المرجع نفسه، ص 27.

الهدف الأسمى من كل هذا هو السعي إلى التغيير، و" التغيير هو الوصف الأجدر بها؛ ولا يمكننا الحديث عن الثورة إلّا حين يحدث التغيير، ويكون بمعنى بداية جديدة"[1].

تحمل ثورة الربيع العربي ما تحمله من الخصوصيات، حيث أنها لم تكن ثورة ضد نظام خارجي أو ضد دولة إمبريالية، أو كيان استعماري، وإنما كانت ضد نظام داخلي يتستر خلف ديمقراطية مزيفة، في شكل ثورة سلمية ضد العنف والتهميش والظلم والتخلف، إنها إذن ثورة تسير وفق" مفاهيم داخلية تنبع ليس من خلال طرق أكاديمية أو دراسية وإنما هي مفاهيم تنطلق بصورة فطرية من داخله، كما يعبر عنها ديكارت (الضمير) الذي يولد مع الإنسان متكاملًا "[2] فأفكار هذه الثورة تنطلق من داخل الفرد نفسه وهي في طبيعتها نابعة من الأخلاق الفردية التي تميل إلى الرفض والتغيير السلمي غالبًا، لكن الأمر في ليبيا مختلف تمامًا فقد استعانت فصائل المعارضة بقوات حلف الناتو بالإضافة إلى القوات الأمريكية، في مواجهة نظام معمر القذافي الذي رفض الاستسلام، وبالتالي لم يستطع الطرفان التمسك بالحل السلمي وتذرّع الطرفان بالقوة كحل آخر بديل، وبما أن لكل ثورة أسبابها كان للثورة الليبية أسباب أيضًا، منها ما هو معلن ومنها ما هو خفي، ما جعل ضمير الشعب يخرج في مواجهة معلنة مع ضمير الديكتاتور، يروي السارد هذه الأحداث بضمير الأنا، على لسان البطل (الأخ القائد)، الذي يبحث على امتداد النص الروائي في مجموعة من التساؤلات في لحظاته الأخيرة، في مخبئه في إحدى المباني المهدّمة في مدينة سرت، عن السبب الذي جعل الشعب الليبي يخرج مطالبًا إياه بالرحيل، بالرغم من كل ما قدّمه لليبيا،" لقد محوا شعاراتي، وشوهوا صوري، التي كانت تزين الواجهات.

شاهدت إحداها على عمود، ممزقة ملطخة بالمخلفات البشرية، هل هكذا يحب الشعب قائده؟

هل هذا الشعب أحبني بصدق أم كان مجرد مرآة تنعكس عليها نرجسيتي التي لا حدود لها؟

---

[1]. حنة أرندت المرجع السابق ،ص 47.

[2]. صلاح جواد شبر، ثورات الربيع العربي، نظرة من الداخل، دار روافد للنشر والتوزيع،(د ط)، (د ت)، ص 33.

لا، هذا الشعب لا يمكنه أن يتماهى بي، أنا الذي أرى نفسي فيه، جاعلاً هتافاته كالمال في رصيدي، الآن بتُّ أعلم: الشعب الليبي لا يعرف الشيء الكثير عن الحب، لقد كذب عليَّ كما سخر مني الانتهازيون والعشيقات، كنت بالنسبة إليه سمسم الذي يسأله فتنفتح في وجهه الكنوز، كان يتملقني من أجل أن أحمل له المشعل فيما هو يتخم على حسابي، لقد جعلت من رعاع بؤساء أمة سعيدة ومزدهرة، وانظر كيف يشكرونني.

كنت أخشى الخيانة في قصوري، فإذا بها تأخذني على حين غرة في الضواحي"[1].

فبعيدا عن حالة الرئيس وشعوره بالخيانة وهو في حالة فرار من جموع الثوار وقوات حلف الناتو، وبعيدًا عن إمكانية أن تكون الشخصية الواقعية (معمر القذافي)، قد شعر فعلا بمدى خيانة شعبه وتحالفه مع العدو ضده، وهو الذي حمل الأمجاد للجمهورية الليبية في أكثر من حدث تاريخي، يحاول ياسمينة خضرا من خلال كلام السارد أن يفكك الواقع الاجتماعي الليبي قبيل ثورة الربيع العربي التي أدت إلى إسقاط نظام معمر القذافي، ذلك الشعب الذي كان إلى وقت قصير قبيل الثورة يسهب في الثناء على زعيمه ويهتف باسمه، ذلك الشعب الذي كان يعيش حياة الرخاء بالرغم من مجموعة النقائص التي يعانيها، أن يشير إلى أنَّ هذه الجماهير هي نفسها من كانت خلف قائدها ترفع الشعارات المفرغة من محتواها رغم ذلك التخلف والبؤس الذي يعانونه، يحاول أن يقول أنّهم من صنعوا الدكتاتور، فلماذا يثورون الآن وقد ساروا معه منذ البداية .

يحيلنا نص ليلة الريس الأخيرة إلى مجموعة من الجوانب النفسية والاجتماعية التي ساهمت في تشكل شخصية الزعيم، يظهر ياسمينة خضرا تعاطفه مع شخصية البطل (الأخ القائد) تارةً فيظهره في صورة الزعيم، وهو يروي بحرقة ألم الخيانة، في شكل خطاب أنا إقصائي وترهيبي،" أنا وحيد في مواجهة القدر، والقدر يصرف نظره عني .

حتى سرت، مدينة مراهقتي ومهد ثورتي، تدير لي ظهرها، مضى الزمن الذي كانت فيه الساحات العامة والملاعب تغص بالناس الذين جاؤوا يهتفون باسمي، والأرصفة والمنابر تفيض بالحماسة والأعلام، كانوا يلوحون بصوري

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ترجمة أنطوان سركيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 2016، ص 162.

ويتغنون بمدائحي، حتى تبح أصواتهم، هنا في هذه المدينة المتنكرة لذكرياتها، قطعت عهداً بإخضاع القدر"[1]، هنا يظهر (الأخ القائد) في حالة من حالات الاغتراب، يروي بحرقة تنكر الشعب الليبي له، حتى الأماكن التي كانت تستقبله بالأحضان باتت تتنكر له، يأخذ سؤال البطل منحى آخر، ومن زاوية أخرى، يظهر الروائي في موقف الناقد لسياسة البطل اتجاه الدول العربية ونرجسيته حين يفسح المجال لشخصية (الأخ القائد) في تقديم نفسها في صورة الديكتاتور، إذ لا يتوانى في إذلال وإخضاع أقرب الأشخاص إليه مثلما فعل مع قائد حرسه الشخصي (منصور ضو)، حين واجهه بالحقيقة، في أنّ امتناع العرب عن تقديم المساعدة له كان من نتائج سياسته اتجاههم،" لن أتطرق إلى ذلك مجددا، لقد تجرأ منصور ضو على رفع صوته ويده علي، تسبب بألم في معصمي، تراجعت مستنكرا فعله، سدد إليَّ نظرة غاضبة، و وجهه محتقن وأنفه يختلج، بدا كأنه يستعد للانقضاض عليّ.

_ لا أبالي بالعرب، أنت الذي سهلت لهم امتطاء ظهورنا، لقد حقّرتهم وأهنتهم وأذللتهم، كنت تنعتهم بالماشية الجرباء، التي تقودها الكلاب الخسيسة، فمن الطبيعي إذن أن يهللوا لسقوطنا.

ظللت مكتوم الصوت لا أعرف إن كنت أحلم أم أهلوس، هي المرة الأولى منذ أيام الأكاديمية التي يقلل فيها ضابط ما احترامي، أشعر بأنني على وشك الإصابة بسكتة دماغية، منصور لا يزال على انفعاله يرتجف غضبا وغيضا..

_ في الخارج تنظيم القاعدة.

_ كم عدد هذا التنظيم؟، خمسمئة؟ ألف، ألفان؟. من أين جاءت إذن تلك الآلاف المؤلّفة، من المتوحشين الذين يجتاحون مدننا، ويقطعون رؤوس عجائزنا، ويبقرون بطون نسائنا الحوامل ويسحقون جماجم أولادنا بأعقاب البنادق؟ هؤلاء ليبيون ياريس، ليبيون مثلك ومثلي، كانوا بالأمس القريب يهتفون باسمك، واليوم يطلبون رأسك.

وعاد غليّ كالسلاح المرتد:

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 159.

_ لماذا يا ريس؟ لماذا هذا التحول؟ ما لذي جرى كي ينقلب الحمل ضبعًا؟ وكي يقرر الأولاد التهام آبائهم؟..

نعم أيها الأخ القائد لقد أخطأنا . أسأنا التصرف، كنت تفكر بالتأكيد في مصلحة الأمة لكن ماذا تعرف عن هذه الأمة؟ ما من دخان من دون نار أيها الأخ القائد، إن كنا نجد أنفسنا بلا حول ولا قوة فليس ذلك محض صدفة، المجازر والتخريب في الخارج ليست نتيجة سحر أسود، ألقي علينا، بل نتيجة هذياننا وشططنا"[1]، هذا الحوار الذي دار بين شخصية (الأخ القائد) وشخصية (منصور ضو)، حاول من خلاله صاحب (ليلة الريس الأخيرة) استنطاق ضمير الدكتاتور، في شكل حوار بين شخصيتين نافذتين كانتا لوقت طويل تسيطران على دواليب الحكم في ليبيا، هو خطاب العودة إلى الحقيقة، في أن كل ما هو قائم من انتفاضات ومواجهات ومطاردات لفصائل النظام المختلفة، إنما هو نتيجة لسياسات هذا النظام، وما يؤكد هذا هو اختيار ياسمينة خضرا، لشخصية (منصور ضو) رئيس الحرس الشخصي، للقيام بهذا الاستنطاق، في الجهة المقابلة تدخل على الخط شخصية أخرى، يرتاح لها الأخ القائد، شخصية تفكر تماما كما يفكر، وهي شخصية المقدم (طريد) الذي جعل من الأخ القائد يعترف بأنه كان قاسيًا على شعبه، يحكم بلا رحمة، حين أجابه على سؤاله،" _ أي صورة سيحفظونها عني؟، صورة القائد أم صورة المستبد؟

_ لست مستبدا. لقد قمت بالضبط بما عليك القيام به، ثمة نوعان من الشعوب، الشعب الذي يتصرف بروية، والشعب الذي يسير بالهراوة، شعبنا كان في حاجة إلى السوط.

_ لست موافقًا، أعترف أني كنت بلا رحمة، مع من يخالفونني الرأي، وهل من طريقة أخرى للتصرف؟ الحكم ثقافة تتماشى مع مكون وحيد: الدم ، من دونه يصبح العرش مشنقة محتملة، من أجل المحافظة على عرشي، استعرت من الحرباء فضائلها: كنت امشي عين إلى الأمام وأخرى غلى الخلف، الخطوة محسوبة بمنتهى الدقة، واللسان

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص ص 77 78.

يصدر أحكامه أسرع من البارود، ومن اللحظة التي دخلت فيها المشهد صرت أنا المشهد"[1]، يستدعي ياسمينة خضرا، من خلال موقف (المقدم طريد) مع (الأخ القائد)، خاصية من خصائص أخلاق الجماعات، من خلال اعتراف (المقدم طريد) بأفضال الرئيس على شعبه، في حين يعارض (الأخ القائد) جوابه بأنه لم يكن كذلك، وهنا يمكننا أن نستنتج أنه، إذا كانت" الجماعة قادرة على القتل والحرق وكل نوع من الجرائم، فإنها أهل أيضًا للإتيان بأعمال التضحية، والتنزه عن الغرض، التي هي أسمى كثيرًا مما يمكن الشخص أن يصنعه منها وهو منفرد، والشخص في الجماعة على الخصوص هو الذي يطالب بالسير، وذلك باستدعاء مشاعر المجد، والشرف والدين، والوطن، وما أكثر الجماعات التي ضحت بنفسها باسلة في سبيل ما لا تكاد تفقه معناه، من معتقدات ومبادئ"[2]، هذا الاعتراف من شخصية العقيد ربما هو ناتج عن طبيعة عمل هذا الشخص إذ هو عنصر من نظام العقيد (معمر القذافي) ورأيه هذا هو نتيجة لتلقين مهم، حيث بات هذا الشخص يعتقد أن ما يقوم به النظام من جرائم ضد الشعب هو واجب تقتضيه الظروف السياسية وهذا ما أطلق عليه غوستاف لوبون، اسم الجماعات الجارمة والتي من خصائصها " قابلية التلقُّن، وسرعة التصديق، والتقلب والتطرف في المشاعر الطيبة والمشاعر السيئة وإظهار بعض الأمور الخلقية ..وقد تجد جميع تلك الصفات مجتمعة في إحدى الجماعات، التي تركت أشأم الذكريات في تاريخنا"[3]، ونحن هنا لسنا بصدد الوقوف على تلك الأشكال من القمع ضد الشعب الليبي وثورته ولا عن شرف التصدي لقوات الحلف الأطلسي الذي يعظم في عين الكثير من الأشخاص، ولكننا بصدد التنبيه غلى أنّ هناك فكرة ما أو تلقين ما يتصدى لفكرة الثورة السلمية الليبية، ويتهمها بأنها ثورة متعاونة مع العدو الخارجي، وأنها انقلاب شعبي على قائد عظيم ورمز من رموز الثورة الليبية ضد النظام الملكي، وأنَّ شخصية (الأخ القائد) تبحث عن قوة ما تسانده داخل الجماعة،" وربما كان المحل الواضح للفرق بين التركيب النفسي للزعيم والتركيب

[1]. ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص 151.

[2]. غوستاف لوبون، روح الجماعات ترجمة، عادل زعيتر، دار الرافدين، بيروت،لبنان، ط1، 2019، ص 54.

[3]. المرجع نفسه، ص 142.

النفسي للطاغية، أنَّ الزعيم يبحث في القوى والطاقات في الجماعة فينميها، ويفرح كلما وقع على طاقة نافعة فيستعين بها ويدفعها إلى الأمام، بينما الطاغية لا يطبق إلّا نفسه، فكلما وجد طاقة بارزة سعى غلى التخلص منها "[1] مثلما فعل مع (منصور ضو) قائد حرسه الشخصي، حينما صرّح له بأن سياسته مع شعبه لم تكن موفّقة وكذلك هو الحال مع علاقاته بالدول العربية.

[1]. الحسيني الحسيني معدّى، القذافي نيرون الشرق، دار الخلود للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 45.

2. اختزال فكرة الثورة :

يحرص ياسمينة خضرا في ليلة الريس الأخيرة على تقديم الصورة الموازية لشخصية العقيد معمر القذافي، فعلى امتداد صفحات الرواية ينقل الصورة التي عرفناها عن العقيد في الواقع، من عدم الرأفة بمنتقديه ومعارضيه، وممن يعترضون على سياسته، رافضًا فكرة الثورة واعتبار خروج الشعب ضده خطيئة لا تغتفر، والحقيقة أن ما نقله ياسمينة خضرا هو إعادة تركيب للواقع، إذ يصرّح الرئيس الليبي الراحل في إحدى خطاباته بأنّه لن يسمح لأي كان أن يمحو صورة الثورة المجيدة التي قام بها وتزعمها هو ومجموعة الضباط الوحدويين الأحرار، ضد نظام الملك مُحَمَّد إدريس السنوسي في 1 أيلول سبتمبر سنة 1969، ليقوّض بذلك حكم الملك ويعلن عن نشوء الجمهورية العربية الليبية، فهو لا يعترف بأي ثورة بعد تلك الثورة التي تزعمها هو ومستعد بأن يقمع هؤلاء المتمردين حسبه، كما يقول في إحدى خطاباته: " من يريد أن يتحدى الثورة إذا كان في الداخل فهذا أمر مفروغ منه، سنداهم هذا الموقع وندمره حتى لو كان مسجدا، وإذا كان في الخارج علينا أن ننتقل إليه في الخارج ونهاجمه وننفذ فيه الإعدام لأنه يستحق الإعدام.. ومن يريد أن يكتب في الخارج منشورا ضد الثورة، أو يهاجم الثورة سرا أو علنا فإنه من مهمة اللجان الثورية من الآن فصاعدا الذهاب إليه ومهاجمته في المكان الموجود فيه"[1]، فهكذا كان رد فعل الرئيس الليبي من تلك الثورة، الذي يتقاطع ورؤية شخصية (الأخ القائد) في ثورة الربيع العربي، في رواية ليلة الريس الأخيرة إلى أبعد الحدود، إذ لا مكان للحوار مع هؤلاء، ولا يمكن بشكل من الأشكال أن يتسامح مع أي كان، داخليًا أو خارجيًا، فمن الداخل يراهم مجموعة مرتزقة يعمدون إثارة الفوضى، وبالنسبة لقوات الحلف الأطلسي فهو يراه عدوا للأمة العربية بأكملها، وأنّه محظوظ إذ اصطفاه الله لمواجهة أعداء الإسلام، ومن هنا كان معمر القذافي يستمد قوة المواجهة ضد من رفعوا شعارات ثورة الربيع العربي، إذ يقول الأخ القائد" أنا معمر القذافي. هذا وحده من شأنه تعزيز الإيمان.

[1]. الحسني الحسني معدَّى ، القذافي نيرون الشرق، ص 94.

أنا الذي بواسطته يأتي الخلاص، لا أخشى الأعاصير ولا حالات التمرد والعصيان، تلمسوا قلبي إذن، تجدوه يضبط الحركة المحسوبة لتشتيت الخونة..

إنَّ الله بجانبي.

أليس هو من اصطفاني من بين الرجال من اجل مقاومة القوى العظمى وشراهتها المفرطة إلى التسلط والهيمنة، لم أكن سوى ضابط شاب متحرر من الأوهام لا تتعدى صرخته حدود شفتيه، لكي تجرأت على القول لا، لأمر الواقع، وأن أصيح كفى، لكل التعديات، وقلبت مجرى القدر كمن يقلب الأوراق التي لا يريد استخدامها.. كنت أعي الأخطار وتصديت لها بجسارة موقنا أن القضية العادلة يجب الدفاع عنها لأن ذلك هو الشرط الأساسي لكي أستحق الوجود"[1]، يحرص ياسمينة خضرا من خلال هذا على إبراز وجهة نظر الرئيس معمر القذافي حول الثورة ورأيه فيها، إذ يحرص على تمجيد ثورته التي قام بها ضد نظام الملك إدريس ويصفها بالثورة المخلّصة للشعب الليبي والتي جلبت معها الحرية والأمن، في المقابل ينكر على الليبيين خروجهم ضد سياسته في ثورة الربيع العربي، 2011، معتبرا إياها مؤامرة حيكت له بليل، خاصة عندما يجعل قوات الحلف الأطلسي عدوه الأول وبالتالي يتضح رأي الروائي ياسمينة خضرا من خلال كلام شخصية (الأخ القائد) وتتضح رؤيته للثورة الليبية ضمن نظرية المؤامرة، والحقيقة أننا هنا لا ننكر وجود مؤامرة حيكت لتقسيم ليبيا وخاصة في ظل المعطيات الحالية والتي جعلت من ليبيا مسرح صراعٍ لمجموعة من الدول الإمبريالية بالإضافة إلى مجموعة من الميليشيات المسلحة المتصارعة فيما بينها، لكنّه لم يبحث في الأسباب التي هيّأت لتمرير هذه المؤامرة، لم يذكر أنّه اخطأ في حق شعبه، إذ عامله بتلك الطريقة وحكمه باسم الشرعية الثورية، ما جعل هذا الشعب يثور أو ينتهج سياسة التواطؤ مع القوى الخارجية العظمى، هو يدرك أنَّ الشعب العربي بجيله الحالي ليس جيل ثورات وأنَّ واقع الحياة اليومية يدل على ذلك، وإنما هو جيل مُستخدم من طرف قوى أجنبية تحرّكه كيفما شاءت، وهي وجهة نظر تفسرها نتائج هذه الثورات التي لم

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة ، ص 10.

تجلب سوى الانتكاسات والخراب والدمار لشعوبها، وكأنَّ ياسمينة خضرا قد تنبأ بما ستؤول إليه الأوضاع في ليبيا بعد حوالي تسع سنوات من ثورة الربيع العربي.

يستحضر الروائي بعض الأحداث المصاحبة لربيع ليبيا، وهو يروي على لسان البطل (الأخ القائد) أحد نماذج الربيع العربي، في حديثه عن العربي عقب حادثة البوعزيزي في تونس، ونظرة (الأخ القائد) إلى رئيس تونس المخلوع " _ قاطع طريق رُفع إلى مرتبة رئيس.

كنت أخجل تماما من اعتباره زميلا لي.

فجأة ضرب سيف كفّا بكف غير مصدق ما يرى.

_ لقد هرب.

_ وماذا كنت تنتظر يابني؟، هو من الصنف المدلل الذي يظن ضرطة البقرة بندقية.

_ مستحيل، قال سيف مغتاظًا وهو يزدرد ريقه، الأمور لا تسير هكذا لا يمكنه الانسحاب الآن.

_ وقت الانسحاب ملائم دومًا لأولئك الذين لا يعرفون كيف يصمدون"[1].

في هذا المشهد يستحضر ياسمينة خضرا صورة من صور العنجهية التي كان يتميز بها الرئيس الراحل معمر القذافي، جاعلا من الصورة النمطية لشخصية الرئيس معمر القذافي وسيلة لتمرير رؤيته الخاصة لثورة تونس، وإبراز موقفه من تصرف رئيس تونس حين هرب خارج البلاد مستجيبًا لصوت الشارع، في صورة من التناقض بين رؤية ياسمينة خضرا للثورتين وموقفه منهما، فهو يرى من خلال شخصية الأخ القائد، أن الرئيس التونسي مجرد قاطع طريق، بينما يستمر في تعزيز خطاب الأنا بالنسبة لشخصية معمر القذافي وإعطائه بذلك شرعية لا يمنحها للرئيس التونسي، وهو بذلك يتناقض وموقفه الذي أبداه في إحدى حواراته حول قضية الثورات العربية، إذ يرى" بأن

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 40.

الشعوب هي القوة المستمدة من الطبيعة الحقيقة، وكل دكتاتورية هي معرضة للخطر"[1]، لكنه في نص ليلة الريس الأخيرة يجعل من الرئيس الذي استجاب لنداء شعبه شخصا جبانًا ولا يستحق أن يكون رئيسًا، ويجعل من الرئيس الذي رفض فكرة الانسحاب شخصًا شجاعًا وزعيمًا قائدًا، والحقيقة وأنّه وفي هذه النصوص الروائية التي " تصبح دراسة حوارية (Dialogisme) النص الروائي باعتباره مجسدًا لمجموعة من الأيديولوجيات المتصارعة هي المحور الأساسي لكل تحليل،ومن الطبيعي أن يتم التركيز في مثل هذا التحليل على الأعمال الروائية التي تحقق هذه الحوارية حيث ينفلت النص ذاته باعتباره كلّا من أي تحديد أو تأويل إيديولوجي لأنّه إن صح التعبير يقع فوق الأيديولوجيات ولأنه يراقبها من أعلى ويتأملها ويبحث فيها"[2]، والحقيقة أنه ومن خلال العودة إلى بعض تفاصيل حياة ياسمينة خضرا، سنفهم بعضًا من كيفية تشكل هذه الرؤية التي تمجّد الزعامة وتقف في وجه الإرادة الشعبية وتهزأ من رئيس يجنح إلى الحل الديمقراطي ويستجيب لصوت الشعب بتنحيه عن السلطة، فدون أن ننسى أن تكوين ياسمينة خضرا العسكري وعمله كضابط في الجيش لأكثر من عشرين سنة قد ساهم في إنتاج هذه الرؤية وتبنيها، وإن سلّمنا أنّ ما كتبه الروائي وتبنّته الشخصية (الأخ القائد) يدخل ضمن الإبداع بتجاوزه الواقع في الكثير من الأحيان، فإنه وبدون أدنى شك يؤسس لوعي ما وراء الواقعية من خلال" إنشاء بنى موازية إن لم تكن بديلة عنه، كما يتجاوز الواقعية بإنشاء حيوات جديدة، متقدمة عليها في الأسلوب، والشكل والوعي الذاتي للكتابة"[3].

وتجدر الإشارة هنا أنّه من الصعب على القارئ أو الناقد تحديد الموقف الذي يتبناه صاحب النص بشكل مطلق، مادام أنّ الروائي نفسه هو من يدير ذلك الصراع الأيديولوجي، خاصة أنّه يظهر بمظهر المحايد في الكثير من الأحيان، لكن وبمجرد ما نفرغ من قراءة الرواية؛ حيث يظهر موقف الكاتب من الربيع العربي، وبالأخص ثورة

[1]. زهرة ديك، ياسمينة خضرا، هكذا تكلم هكذا كتب، ص 65.

[2]. حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 08.

[3]. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 2005، ص 33.

ليبيا، والتي أثبتت فشلها في جميع الأصعدة، لما نتج من تفكك لبنية النظام وهشاشة السلطة السياسية الحاكمة، ما جعل ليبيا مسرحًا لصراع الأنظمة العظمى، وكان بذلك ياسمينة خضرا قد قدّم نموذجًا استشرافيًا لما آلت إليه الأمور في ليبيا، من عدم جدوى هذا الربيع، وفشله في تحقيق أهدافه بمجرد انحرافه عن غايته الأسمى وهي تحقيق العدالة والحلم بحياة أفضل، خاصة أننا نشهد في أيامنا هذه دخول قوى أخرى على خط الصراع في ليبيا، بالإضافة إلى" غياب السلطة المركزية، وتفكيك أجهزة الدولة ومؤسساتها، ووقوع مساحة واسعة من البلاد تحت سيطرة ميليشيات وكتائب وقبائل وتنظيمات دينية مسلحة، وعلى خلفية ذلك شهدت البلاد سلسلة من الحروب، والمواجهات الداخلية، وأصبحت الأمور على الأرض أكثر تعقيدًا"[1]، وهذا ما أدى إلى تفكيك الدولة الوطنية ودخول البلاد في دوامة من العنف يصعب الخروج منها.

[1]. أحمد السيد النجار وآخرون، حال الأمة العربية،(2017_ 2018)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص ص 98، 99.

ثالثًا . صناعة الديكتاتور:

إن الحديث عن اشتغال الأنساق الثقافية داخل الخطابات المختلفة، هو نتاج تلك الحركة النقدية والأدبية التي تشهدها الساحة الثقافية والسياسية العالمية في الآونة الأخيرة، فقد اتجه جهد الباحثين والمفكرين من البحث في تلك النصوص ومقاربتها أدبيًا إلى الحفر في أنساق الخطابات وتتبع مشاربها الثقافية والأيديولوجية، وهو بذلك بحثٌ في آليات تشكل النظام الداخلي للمعنى ومعرفة آليات اشتغاله، وبذلك يسمح هذا المنهج بمعرفة علاقة النَّص بمبدعه، في عملية اختراق دلالات النّص والوقوف على حمولاته الأيديولوجية والثقافية.

يعتبر الناقد السعودي عبد الله الغذامي من أوائل من اشتغلوا على نقد نسق الطاغية في الخطاب الأدبي، وقد جعل من المدونات الشعرية العربية القديمة نماذج يبين فيها كيفية اشتغال هذا النّسق وتأسيسه لفكرة صناعة الديكتاتور أو الطاغية كما أطلق عليه، وقد دلّ على ذلك بما قدّمه من مقاربات ثقافية في شعر المديح منذ العصر الجاهلي إلى عصور ما بعد الإسلام، متخذا شعر أبو الطيب المتنبي كنموذج صريح لما يصنعه المديح، خاصة عندما ينحدرُ الشعر ويسمو الشاعر، وقد ربط عبد الله الغذامي فكرة صناعة الطاغية بمجموعة من المؤشرات والدلالات، منها " تحوّل النحن إلى أنا، مثلما تحولت القيم من بُعدها الإنساني إلى بعد ذاتي نفعي أناني، وتحول الخطاب الثقافي إلى خطاب كاذب ومنافق، وهو أخطر تحول في الثقافة العربي"[1]، والحقيقة أنني لست هنا لتأييد هذا الطرح، خاصة أنّ الغذامي قد خاض هذه المقاربة الثقافية بشجاعة منقطعة، إذ وضع يده على أهم النماذج في تاريخ الشعرية العربية، محاولا إبراز ذلك النسق المضمر والمتواري تحت غطاء الجمالي وكشف كيفية اشتغاله، وإبراز أمراض الثقافة من خلال العنف الذي تقوم هذه الأعمال الإبداعية بترسيخه ودعمه أو مناهضته، وتفكيك مختلف الأبنية التي تحاول

[1]. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 141.

المؤسسة المهيمنة تثبيتها، في محاولة منه لتفكيك تلك العبقرية الفردية والتي تؤثر في النظام العام، ويؤثر النظام العام بدوره على باقي الأفراد.

على حد تعبير إدوارد سعيد، ويمكن اختزال العبقرية الفرضية فيما ذهب إليه الغذامي في شخص المتنبي الذي يحاول من خلال خطابه المسموم (حسبه)، التأثير على المؤسسة المتمثلة في الأمراء والملوك الممدوحين، والتي تنتج نمطا من السلطة، من خلال التأثير في الذوق الجماهيري، عبر مختلف الأشعار التي تجري مجرى الحكمة، لكن ما وقع فيه الغذامي في مقاربته، يجعل من أصحاب هذه المقاربة يعيبون عليه إغراقه وتماهيه في تطبيق المنهج الذي يقتضي تفكيكا لا متناهيًا للأنساق، أوقعه في اللاجدوى في الكثير من الأحيان، من خلال عملية تشتيت المعاني وتشويش حقيقة النص بجعل الدلالة النصية شيئًا مؤجلًا وغير يقيني.

لا بد من الإشارة هنا إلى أنَّ استحضار نموذج الغذامي هو في الحقيقة عبارة عن مدخل للإشارة إلى منطلق مقاربة نسق الطاغية في رواية ليلة الريس الأخيرة، رغم أن الغذامي قد أكّد أنه وفي حالة الخطاب السردي تكون الحكاية قد" حبكت لتقدم رمز الفحولة في صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكي.. وهذا يبين للناقد الثقافي الفارق النوعي بين الخطاب السردي والخطاب الشعري، بحيث تجري في السرد تعرية النموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها في نقيض التأسيس الشعري الغارق في النسقية"[1]، لكن الحقيقة غير ما يقوله الغذامي، فالخطاب الروائي مثّل انعطافا قويا من خلال تصويره للجماعات الثقافية، عن طريق خطابات نماذجية تعمل على تشكيل وعي معين بالعالم وتوجيه الرؤية من خلال هذا الخطاب الجماهيري تشتغل فيها الأنساق بطريقة عجيبة.

تحفل رواية ليلة الريس الأخيرة لياسمينة خضرا، بمجموعة من المؤشرات الفكرية والأيديولوجية الدالة على مجموعة من الأنساق التي تشتغل في إطارها الخفي تارةً والمعلن تارةً أخرى، في عملية تجعل مختلف العناصر الثقافية عاملًا

[1]. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 214.

أساسيًا ومباشراً في بناء الخطاب، يتشكل هذا النظام من خلال ما يورده السارد من وهم مزعوم بمركزية الأنا المتمثلة في شخص (الأخ القائد)، وهامشية الآخر، سواء كان الشعب الليبي أو مجموعة الشخصيات الثانوية المتمثلة في القادة العسكريين الذين كانوا حاضرين ضمن أحداث ليلة الريس الأخيرة، أو من خلال استحضار أحداث متخيلة بالإضافة إلى بعض الأحداث الواقعية والتاريخية والتي ظهرت في مجملها كعوامل مساعدة للراوي في عملية تنزيه الأنا، ما جعل ذلك التفاعل بين الذات والموضوع الذي ينتمي إليها، عملية دقيقة أو شبه محسوبة من الروائي، ما أخرج صورة نمطية تعبر عن رغبة الأنا في تحجيم وتقزيم الآخر لأنه يشكل مصدر تهديد لسلطته.

1. سقوط القيم:

يذهب عبد الله الغذامي إلى أنّ تحول القيم وسقوطها هي من عوامل صناعة الطاغية أو الديكتاتور، تتحول هذه القيم من بعدها الإنساني إلى بعدها الذاتي البراغماتي، ففي الثقافة العربية تقوم القبيلة على قيمتين أساسيتين، إحداهما تتمثل الجانب الإنساني النبيل (الكرم) و الأخرى تمثل جانب القوة (الشجاعة)، وفي رواية ليلة الريس الأخيرة حاولنا تتبع مسار هذين القيمتين اللتين ساهمتا بشكل كبير في صناعة شخصية بطل الرواية (الأخ القائد).

في ليلة الريس الأخيرة يفسح الروائي ياسمينة خضرا المجال لشخصية (الأخ القائد) لتحكي أحداث اللحظات الأخيرة، تتخللها عمليات الاسترجاع واستحضار ماضي الشخصية، وهي تروي طفولتها المفعمة بالنقاء، هناك في قبيلة القذاذفة في عمق صحراء ليبيا، مستهلّا الرواية بسرد بعض تفاصيل حياته في عشيرة الغوص" حين كنت صغيرًا كان خالي يصطحبني أحيانًا إلى الصحراء، فهي في نظره مطهّر للروح، أكثر منها مجرد عودة إلى الجذور، كنت آنذاك أصغر من أن أدرك ما كان يسعى إلى ترسيخه في ذهني، لكني كنت أجد متعة كبيرة في الإصغاء إليه. كان خالي شاعرًا من دون أمجادٍ ولا ادعاءات، بدويٌّ مؤثّر بتواضعه لم يكن يطلب سوى نصب خيمة في ظل شجرة والإصغاء إلى صوت الريح، وهي تنزلق على الرمال بخفة ظل.

كان لديه حصان بديع ذو سمرة داكنة ضاربة في الحمرة،وكلبان سلوقيان في تأهب دائم، وبندقية قديمة لصيد الوعول، وكان أمهر في نصب الأفخاخ لحيوانات اليربوع، التي تصطاد لمنافعها الطيبة، إضافة إلى الضب الذي يبيعه في السوق بعد أن يحشوه بالقش ويزينه.

مع هبوط الليل كان خالي يوقد النار في العراء، ثم يستسلم لأحلامه، بعد ان يتناول وجبة خفيفة مع كوبٍ من الشاي شديد الحلاوة. وكانت لحظةً مباركة بالنسبة إليّ، حين أراه متحدًا بالصمت وعراء منبسطات الحصى

والصخور"[1]، لم يكن عبثًا ، أن يجعل السارد شخصية (الأخ القائد) تستدعي ماضيها، وتقف على أطلال الحياة الأولى، لم يكن من العبث أن يستحضر جذوره في هدوء الصحراء بليلها ورياحها ورمالها، بكل ما تحمله حياة البداوة من عناصر مؤثثة لمشهد القبيلة، لم يكن عبثًا منه استدعاء نمط حياة البطل ورؤيته الأولى للعالم، من نافذة الصحراء بكل ما تحمله من جانب نفعي، يراه المفكرون والنقاد من أمثال حميد لحميداني،" حاسمًا في الأيديولوجيا بمعناها السياسي، فهي بالنسبة للمتكلم بها هادفة إلى استمالة الناس، والإكثار من الانصهار لتحقيق الغلبة في المجال الاجتماعي.. بالإضافة إلى مجموعة من المقولات الأخرى كالقبيلة والقرية، العرق، الدولة، النسب، وإن كنا نلاحظ أن بعض هذه المقولات قد يعود بنا إلى عصر ما قبل الأيديولوجيا"[2]، وبذلك يكون ياسمينة خضرا قد حشد مجموعة من القيم الأخلاقية كالقبيلة والعرق والشجاعة والكرم، وفق تتبع مراحل التحول في حياة البطل (معمر القذافي)، الذي يحكي نقطة تحول حياته وتمرده على عقلية القبيلة قائلا:" كانت مسيرتي تتحدث عني، انطلقت من أسفل السلم، وتجاوزت عقبات الأحكام الاجتماعية المسبقة واحدة واحدة، تعرضت عائلتي للإفلاس لكي أكون الولد الأول في قبيلتي الذي يدخل مدرسةً، وكنت أدرك أنّ امتيازًا كهذا يحتم عليّ أن انجح مهما تكن الصعوبات، وأن أثبت للعالم أنني بلغت غاية ما تمنيته"[3]، يستمر الراوي (البطل) في سرد مسار التحول في حياته، والانتقال من عالم القيم إلى عالم السلطة التي تتجرد شيئًا فشيئًا من هذه القيم وتتخلى عنها لصالح المادة، من خلال اكتساب أيديولوجيا جديدة عبر تأسيس مجموعة من الأفكار حول ذاته وشخصيته، وفق رؤية جديدة للعالم يتم من خلالها تحقيق الهدف أو المصلحة، يحصر ياسمينة خضرا نقطة التحول في حياة البطل في لحظة تعرضه لصدمة نفسية حين أقدم على خطبة الفتاة التي أحبها، وقوبل بالرفض من قبل والدها، لعدم توافق مستواه المعيشي مع مستوى أهل الفتاة، يروي البطل حيثيات هذا الموقف كالآتي:" حرص الوالد على المحافظة على لطفه، ذلك

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 07.
[2]. حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 15.
[3]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 57.

اللطف البارد، الجاف والرتيب، سألني إلى أي القبيلة انتمي، لم تعن له عشيرة الغوص الكثير، ومن البديهي أنه لم يكن يحب البدو، إقامته في فزّان لم تزده إلّا تمسكًا بشعوره كمدنيٍّ ألقي به في حجر ضائع يعبق برائحة فرن مهمل وروث الماعز، أما الآن وقد بات له شقيق ديبلوماسي ونسيب مستشار لوليّ العهد الأمير حسن رضا، فلم يعد للصحراء ولا لبدوها أي اثر في ذاكرته.

_ لا بد من الاعتراف أنني فوجئت بطريقتك في التصرف أيها الشاب، توجه إليّ بفجاجة مغلّفة باللطف.

_ أعرف بأنني خالفت الأعراف يا سيدي، ووالداي على علم بخطوتي هذه لكنهما يقيمان بعيدا جدا من هنا.

_ لا يمنع فالزواج مسألة جدية، ونحن لنا عاداتنا، غنَّ طالب الزواج ليس هو الذي يتقدم بطلب يد الفتاة التي يريد الزواج منها على حين غرّة، وحيدا ومن دون شهود.

_ أنت على حق يا سيدي، لقد عدت حديثًا من أنجلترا ولم يمض على انضمامي إلى وحدتي الجديدة سوى وقت قصير، كان عليّ بدل جهد كبير للحصول على إجازة، لمدة ثمانٍ وأربعين ساعة، فاستغللت الفرصة بما أني في زيارة للمدينة"[1]، ويواصل السارد في سرد تفاصيل القصة التي غيّرت حياة البطل وجعلت منه شخصًا آخر، خاصة عندما قوبل بالرفض والاحتقار من طرف والد الفتاة التي أرادها زوجة له، يستمرُّ في سرد حيثيات هذه الحادثة قائلًا:

" مسد أرنبة أنفه نصف عابث ونصف مرتبك.

_ كيف تعرفت غلى ابنتي أيها الملازم أول؟

_ كنت طالبًا في مدرستك يا سيدي، وكنت ألمحها تجتاز ملعب المدرسة للعودة إلى المنزل.

_ هل سبق والتقيتما؟

_ لا يا سيدي.

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 59.

_ وهل تبادلتما الرسائل؟

_ لا يا سيدي.

_ وهل هي على علم بمشاعرك نحوها؟

_ لا أظن يا سيدي.

_ إحم ! ردّد مغمغما وهو ينظر إلى ساعته.

تلا ذلك صمتٌ مزعج كاد يخنقني. ثم بعد تفكير توجه إليَّ بإطراء:

_ أنت شاب سليم الجسم والعقل، وأمامك مستقبل واعد..

وقف ومد لي يده.

_ أنا واثق من أنك ستجد فتاة من مرتبتك تسعدك.

لم أجد لديّ القدرة على تحريك ذراعي فظلّت يده ممدودة في الفراغ"[1]. كان هذا الموقف المسترسل من سرد الشخصية لكل هذه التفاصيل، بمثابة أولى الصدمات التي تعرض لها البطل، والحقيقة أنّ صدمة البطل العاطفية تظل حاضرة دائمًا في نصوص ياسمينة خضرا الروائية، كنقطة مهمة ساهمت في تحوله وتغير نظرته للعالم والحياة والوجود، ففي هذا النص وبالنسبة لبطل يؤمن بالقيم والتقاليد التي تُبنى عليها العلاقات في المجتمع الليبي، في قضية الزواج والتقدم إلى الفتاة والتي تقتضي بروتوكولا خاصًا، يكسر البطل نمطية العادة ليتقدم إلى ولي الفتاة، والذي يصده كشخص متمسّك بالعادات والقيم الاجتماعية، ما أدى إلى تعرض البطل لصدمة عاطفية، تكون سببًا في التصرف بتهور عجيب وديكتاتورية فجة بعد اعتلائه السلطة، عن طريق خطف هذه الفتاة التي تزوجت رجلًا آخر فيما بعد، وقتل والدها الذي رفض أن يزوجها إياه بوحشية، في مشهد من أبشع المشاهد السّادية يرويه البطل" عام 1972، وكانت قد مضت ثلاث سنوات من تسلمي السلطة، بحثت عن فاتن. كانت قد تزوجت،

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص60.

من رجل أعمال وصارت أمّا لولدين. جاءني بها حراسي ذات صباح باكية، احتجزتها على مدى ثلاثة أسابيع، وقضيت وطري منها كما يطيب لي. زوجها جرى توقيفه، بتهمة ملفّقة عن تحويل رؤوس أموال، أما والدها فقد خرج للتنزه ذات مساء ولم يعد بعدها إلى بيته. منذ ذلك الحين والنساء جميعهن ملك يميني"[1].

ولهذا السلوك تبريرُ نفسيٌّ يفسّره استدعاء ذلك الشعور بالمهانة الذي تعرض له من طرف والد الفتاة، في غمرة هذه النرجسية التي أدت إلى توجيه سلوكه السياسي والاجتماعي، إذ ترجع مراحل تكوين شخصيته هذه إلى " عهد الطفولة الأولى حيث يكون الشخص عاجزًا عن إدراك نفسه كذات متميزة عما يحيط بها من أشياء خارجية، فليس الشعور بالأنا أمراً أوليًا بل هو نتيجة تطور تدريجي يمكن حصره في مراحل ثلاثة، هي مرحلة اللاتغاير ومرحلة تبطن الأنا الجسماني ثم مرحلة تبطن الأنا النفساني"[2]، وعلى حد تعبير الغذامي يمكن القول أنّ هذه العوامل النفسية أدّت مجتمعة إلى تحول مجموعة القيم التي بنيت عليها شخصية البطل (الأخ القائد)، ما أدى إلى استفحال نسق الفحولة الذي نتج عن ضمور تلك القيم التي كانت تحكم شخصية البطل باعتباره من أبناء القبيلة، والقبيلة قديمًا ترمز إلى الشرف والشجاعة والنبل، لكن الأمر هنا يختلف مع شخصية الأخ القائد التي ساقها ياسمينة خضرا في روايته هذه، فقد" تصاحب ظهور الفحل مع شرط إسكات الآخر وهذا هو معنى الفحولة، ثم إنّ نشوء الأعراف الثقافية صار يتحكم بمواصفات الخطاب الشكلي والمنطقي، وهذا ما أوجد قائمة من المستهجنات"[3] التي أدت غلى تحول شخصية البطل، وتحول مفهوم الفحل عن معناه الإيجابي إلى معناه السلبي، فالفحل عند العرب قديمًا يحصر في مفاهيم إيجابية كنبوغ الشخص في الشعر وتمكنه منه أمام أقرانه، في حين يصب مدلول الفحولة هنا في حالة الشذوذ التي رسمها الروائي، في شكل " أنانية زائدة وانحراف .. وهي تظل في دائرة الانحراف مادامت لا تصل إلى حد الجريمة، فإذا وصلت إلى الجريمة أو العدوان على الآخرين وعدم

[1]. ياسمينة خضرا، المصدر نفسه، ص ص 61،62.

[2]. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، 1962، ص 366.

[3]. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي العربي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 205.

الاكتفاء بالموقف السلبي منهم، فهي شذوذ"[1]، وهي بذلك فحولة تعزز موقع الأنا وتمكّنه من الآخر عن طريق السعي إلى إنكار وجوده ونفيه، فحولة تتأسس على الطمع والطغيان والعدوان على الآخر وعدم احترام حقوقه. يستمر السارد في حشد تلك العوامل التي صنعت شخصية البطل (الأخ القائد)، عن طريق الحفر في تفاصيل الماضي، وهو أسلوب سردي ذكي من الروائي في رسم صورة البطل من خلال تصور مسبق عن طفولته وماضيه وحشد مواقف كانت سببًا في تحول شخصيته وهو ما يُعرف بالاسترجاع الخارجي، ويظهر تدمّر البطل من كل ما يتعلق بماضيه وطفولته وخاصة بسؤاله عن والده، هذا السؤال الذي يحيط به شيء من الغموض ما جعل البطل يعيش قلقًا وجوديًا تعدّى إلى ترك بقعة سوداء وجانب مظلم في شخصية البطل" حين كنتُ اسأل عن والدي كان يأتيني رد أمي سريعا: إنه في الجنة، كنتُ افتقد والدي بشدة، وكان غيابه يشعرني بنقصي، كنتُ أغبط الأولاد الذين كانوا يقفزون حول آبائهم، كان هؤلاء الآباء كبارًا كالآلهة في نظري ولم يكن مظهرهم يوحي بذلك، ..رفضت الركون إلى الفرضية الشاذة التي تنافي الصواب، وصرت عصيّا على الاحتواء وكانت نوبات تمردي تزداد حدةً بقدر ما كان أنسبائي يحرّكون جمر غمّي بتلميحاتهم القاتلة:

والدك نبذته القبيلة، من المؤكد أنه ارتكب معصية.

أحد جيراني أخبرني أن والدي مات دهسا تحت جنازير ذبّابة أثناء الهجوم الكبير الذي شنّه رومل، المسكين كان ضائعًا وسط عاصفة رملية مع عنزته فلم يتمكن من رؤية الذبابة المهاجمة، غضبت بشدة. لا بد أنه تم العثور على جثته أليس كذلك؟.

وماذا يبقى من جثة سحقت تحت جنازير ذبابة ؟ وكيف يمكن تمييز لحم عنزة الراعي في المرق المغلي. بكيت من الغضب. ولأن هذا الجار كان يضحك هازئًا انقضضت عليه بقسوة، رغبت في دفن البشرية جمعاء تحت

[1]. مُحَمَّد قطب، دراسات في النفس الإنسانية، دار الشروق، القاهرة، 1980، ص 276.

الأنقاض"[1]. كان مثل هذه المواقف والأحداث الماضية كفيلة بأن يتحول البطل من شخص مسالم نبيل إلى شخص قاسي القلب عنيف، يضمر الشر في داخله نحو كل ما يذكّره بماضيه، الذي يسعى إلى التخلص منه بصورته الجديدة، كانت مثل هذه المواقف كفيلة بأن تسقط كل ما يتعلق بتلك القيم النبيلة والتي تعد من أهم" عناصر القيادة، فلا بد أن تتم عملية القيادة في إطار قيم الجماعة، وتواترها وحضارتها، أي أن هذا العنصر بمثابة بوتقة للعناصر الأخرى التي تتفاعل بداخلها"[2]، وظهور سلوكات جديدة مناهضة تمامًا لسابقتها، ووجه جديد مغاير تمامًا للوجه السابق في شخصية البطل، وبهذا يكون المحيط أو المجتمع قد ساهم بشكل واسع عبر مختلف الأحداث في توجيه سلوك البطل، وكأن الروائي هنا يريد القول بأن شخصية البطل النرجسية وسلوكاته اللامسؤولة كانت نتيجة أمراض ثقافية يعاني منها المجتمع العربي على وجه الخصوص، في تبنية لمذهب دوركايم القائل بأنَّ" الفرد ليس سوى نتاجًا للمجتمع، ولا يمكن للمجتمع أن يكون نتاجًا للفرد، وكانت وجهة نظره ترى أن الفهم الحديث للشخصية الفردية _ ومن تم فهم البشر لأنفسهم في المجتمع الحديث_ إنما هو نتاج ثقافة معينة"[3]، وكان ياسمينة خضرا بذلك قد أعطى للذات حضورًا بارزًا و اهتمامًا خاصا مفسرا علاقتها بالآخر وبالسلطة، والجنون والديكتاتورية والفحولة، أما بالنظر إلى سرد ذلك التدرج في عرض حياة البطل (الأخ القائد) مع مختلف المؤثرات التي أسهمت في تكوين شخصيته، وعرض مراحل نموه الفكري والقيادي، منذ طفولته إلى مرحلة التأثير الفعلي في مجريات الحياة السياسية الليبية، والوصول إلى السلطة مرورا بالأكاديمية العسكرية ودوره في انقلاب الضباط الأحرار على نظام الملك إدريس منتقلًا به من مرحلة اكتساب القيم الأخلاقية والقيادية وما يقتضيه من التشبع بالمبادئ وروح الانتماء الحضاري، كل هذا لم يكن له معنى في مرحلة التطبيق الفعلي للسلطة في موقع صنع القرار، وجعله

---

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص ص 86 ،87.

محمد فتحي يونس، صناعة الديكتاتور دراسة في أساليب الدعاية للقادة السياسيين، هلا للنشر والتوزيع، ص 37.

[2]. www.halapubliching.net

[3]. أندرو إيدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ص 702.

يتصرف كأي رجل عادي، وكان ياسمينة خضرا بذلك قد أنتج شخصية فارغة من محتواها الفكري، زائفة الوعي بالعالم، مغرقة في صراعها مع ذاتها، عبثية من دون عمق، هدفها الوحيد حشد التبريرات النفسية والاجتماعية لأفعالها، وهذا ما يعرف بجنون العظمة الذي يتميز به الراحل معمر القذافي.

2. تضخم الأنا :

تتميز الممارسة الخطابية في رواية ليلة الريس الأخيرة في حديثها عن الذات، بمجموعة من الطرائق والأساليب المنظمة، في ظل مجموعة من الظروف والأحداث التي ترسم خطاب الأنا، الذي يبنى عليه النّص الروائي، وقد سمح ياسمينة خضرا للبطل (الأخ القائد)، أن يحكي على امتداد صفحات الرواية تفاصيل ليلته الأخيرة، بضمير المفرد المتكلم (أنا)، إذ جعل من الرواية نصّا حافلًا بخطاب الأنا، ما أدّى إلى تشكل مجموعة من الأنساق الثقافية ضمن هذا الخطاب، بشكل معلن في الكثير من الأحيان ومضمر في أحيان أخرى، ما يستدعي اقتفاء أثر الخطاب، واستنتاج دلالاته الممكنة بما يمليه نظام النّص في حد ذاته وما تمليه شخصية البطل، عبر التعاطي مع النّص بغية التخلص من سلطته وكيانه ليتم بذلك تشكيل نصوص أخرى موجودة في ممكنات الدوال المتناثرة داخل النص الأول.

يظهر خطاب الأنا داخل النص الروائي في أشكاله المتعددة، عبر حديث شخصية (الأخ القائد) عن انتماءاتها الثقافية والعرقية في بداية الرواية، كشخصية لها عمقها التاريخي والحضاري والاجتماعي، كما لم يغفل السارد عن الاهتمام بنسب شخصية الأخ القائد، الذي ينتمي إلى أسرة عريقة في قبيلة القذاذفة، ما أدى إلى بلورة نسق خطاب الأنا الذي يعمل على صناعة مركز يمثل ذات البطل بما تحمله من معتقدات ومرجعيات أيديولوجية، وهامش يحيل على ذلك الآخر بما يحمله من معتقدات وأيديولوجيات، وما يشكله من خطر على وجود البطل، ما أوقع البطل (الأخ القائد) في حالة من التوجس من هذا الآخر، ليرفع بذلك سقف خطاب الأنا في شكله

المتعالي، الذي يحيلنا بدوره عما تعانيه الذات من صراع داخلي مع أفكارها ورغباتها، والحديث عن الذات هنا يقودنا إلى الحديث عن " مدركات وقيم تنشأ من تفاعل الفرد مع البيئة، وتحافظ الذات على سلوك المسترشد، وهي في حالة نمو وتغير نتيجة التفاعل المستمر مع المجال الظاهري والفرد لديه أكثر من ذات: الواقعية، والمثالية.."[1]، وكان ياسمينة خضرا بذلك قد جعل من الذات الساردة ذات أولوية ومركزية وحوّل الذوات الأخرى إلى مواضيع يتسلط عليها عقل البطل (الأخ القائد) وبذلك أصبحت العلاقة علاقة سيطرة وتحكّم وفق رؤية للعالم قوامها الذات، وهذا من منظور الحداثة إبصارٌ يمكن الفرد من" أن يدرك نفسه كذات مستقلة، ذات هي علامة على صاحبها وبيان لحاملها، آنية لا تكتفي بأن تعلن عما يميزها عن الطبيعة، بل تروض هذا العالم وتغزوه"[2]، ويظهر هذا في حديث البطل (الأخ القائد) عن أصوله العرقية واعتزازه بانتمائه لقبيلة القذاذفة التابعة لعشيرة الغوص، في شيء من تعالي الأنا، يقول:" أنا الأخ القائد، البصير المعصوم عن الخطأ، المولود من معجزة،الذي يراه الناس غريب الأطوار، والذي يقف منتصبًا كمنارة وسط بحر هائجٍ، ماسحًا بذراعه المضيئة الظلمات وزبد الأمواج الهائجة..أنا معمر القذافي هذا وحده من شأنه تعزيز الإيمان.

أنا الذي بواسطته يأتي الخلاص.

لا أخشى الأعاصير ولا حالات التمرد والعصيان.

تلمسوا قلبي إذن، تجدوه يضبط حركته المحسوبة لتشتت الخونة..

إن الله إلى جانبي..

[1]. حسن شحاتة الذات والآخر في الشرق والغرب صور ودلالات وإشكالات، ص 24.

[2]. عمر بوجليدة، الحداثة واستبعاد الآخر، دراسة أركيولوجية في جدل العقلانية والجنون، دار الروافد الثقافية ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 39.

أنا معمر القذافي الأسطورة التي تجسّدت رجلًا. أن تمة نجوم أقل في سماء سرت،وقمري يبدو رقيقًا كقلامة ظفر، فلكي يبقى الاشراقة الوحيدة التي يعتد بها"[1] يتكرر هنا ضمير المفرد المتكلم (أنا)، كدلالة على التأكيد وتماهي الشخصية في تقديم ذاتها ويبرز هذا الوعي الحفري في الذات دور الروائي التخييلي في إعادة كتابة صوت الأنا المتعالية، وهذا ما ينتج عنه تعزيز حالة المركزية التي تبنى عليها علاقة البطل مع الآخر داخل النص الروائي، فهو الزعيم والأخ القائد كما يحب أن ينادونه، والقيادة بالمفهوم السياسي، كما يعرفها جون كارث رايت John cart Wright)؛" هي القدرة على إقناع الآخرين بالامتثال طواعية لرغبة الفرد _القائد_ ويأتي على رأس العوامل الأساسية التي تحدد تلك القدرة وتساعد على خلقها السلوك الذاتي والرموز والوعي بالفعالية والتأثير، فالقيادة هي علاقة بين أشخاص يتمكن من خلالها شخص واحد من أن يجعل الآخرين يفعلون ما يريده وبرغبته هو"[2]، وهي بهذا المنطق استمالة الآخر واحتوائه بشكل طوعي، بهدف تحقيق غاية جماعية في إطار القيم العليا للجماعة، كما يظهر بذلك تأييد الأفراد له من خلال القدرة على إقناعهم وكسب ثقتهم، لكن شخصية الأخ القائد في رواية ليلة الريس الأخيرة، التي يرسمها من خلال خطاب الأنا المسيطر على امتداد صفحات الرواية تثبت نزوح معنى القيادة إلى معنى الطغيان والديكتاتورية وذلك من خلال، افتقاد هذه الشخصية إلى عنصر التأثير واستمالة الأفراد، فحتى بعض القادة العسكريين لم يستطع احتوائهم بخطابه أو إقناعهم، بل استمر البطل (الأخ القائد) في تقديم الأنا في شكله الاستعلائي، وعمد إلى اختزال الآخر الأدنى" إلى مجرد مقابل أو مثال مفارق أو أقنوم يرى عبره نفسه، فالآخر هو ازدواجية الأنا أو الأنا المزدوج أقرب إلى الانفصام منه إلى التأمل، لأن الآخر بوصفه مرآة في مخيال الأنا، يضاعف الأنا، أو يكرره ويرتدُّ هذا الأخير مزدوجًا أي منفصمًا، فصراعه بالتالي مع

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص ص 09، 10.

[2]. محمد فتحي يونس، صناعة الديكتاتور دراسة في أساليب الدعاية للقادة السياسيين، هلا للنشر والتوزيع، ص08.
www.halapubliching.net

ذاته أي مع وجهه المستبعد والمغاير الذي يراه في الآخر"[1]، وفي مواقف شخصية البطل (الأخ القائد) مع الشخصيات الثانوية (القادة العسكريون)، يظهر بجلاء هذا المنحى من رؤية الأنا في شخصية (الأخ القائد) من خلال موقعها من هذا الآخر، إذ يبرز نوع آخر من خطاب نرجسية الأنا، لدرجة احتقار الآخر، سواء كان هذا الآخر الثوار الذين خرجوا مطالبين بسقوط نظامه، في قوله": _ بنغازي، كل شيء إلّا هذا الاسم. اشعر برغبة في تقيؤ فيضان هائل يمحو هذه المدينة الملعونة والقرى المحيطة بها، من هناك انطلق كل شيء، وباء مدمّر استولى على النفوس كشيطان، كان عليّ أن أبيدها من اليوم الأول وأطارد المتمردين فيها" زنقة زنقة، ودار دار، ساحًا جلود المفسدين بينهم في الساحات العامة ليستر كل ذي نية سيئة نواياه كي لا يلقى المصير نفسه"[2] ، أو من خلال حواره مع القادة العسكريين والجنود، مثلما حدث مع الجندي مصطفى حين سأله عن أسباب خروج الناس إلى الشوارع مطالبين برأس قائدهم، ليجيبه بأنهم؛" يظنون أن الوسيلة الوحيدة لكي يكبر الإنسان هي أن يقتل أباه "[3]، ليحقد عليه بعدها ويقوم بطرده وإمطاره بوابل من الشتائم متوعدا بتصفيته، لأن الأب في نظر بطل الرواية (الأخ القائد) مقدسٌ ولا يمكن لأي كان أن يتعرض له، وهذا أقصى من يمكن أن تكون عليه الذات في شخصية (الأخ القائد) من نرجسية وتعالٍ، يؤكده خطابه الآتي :

" _ أنصرف .

وجهه الذي كان يرتدي قناع المحارب بات يرتدي قناع الموت لقد انتهى أمر هذا الرجل، لم يعد في حياته ما يقدمه إليّ، هو يعرف أن لمك يعد لوجوده، ولا لكينونته، أو إيمانه أو شجاعته، أو كل ما يعتقد أنه يجسده من خير قيمة الآن، مادام غضبي قد أقصاه خارج نطاق ثقتي.

إنني أكرهه.

---

[1]. محمّد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 62.

[2]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 16.

[3]. المصدر نفسه، ص 23.

لقد جرحني. لا يستحق أن يكون لي تابعًا، وظلي لن يكون له سوى وادٍ من الظلمات بلا قرار"[1]، والحقيقة أنّ ردة الفعل هذه لا يمكن أن تنسجم مع شخصية القائد، بل تفسر شيئًا من التعالي والنرجسية والديكتاتورية المغلّفة بحالة من الجمود الفكري و الدوغمائية المقيتة، التي يتعصب فيها الشخص لأفكاره، لدرجة رفضه لأي فكرة مخالفة، ينظر إلى جميع الأمور من زاويته دون أن يفسح المجال للآخر بأن يبدي رأيه في مسألة من المسائل، يصارع من أجل إثبات أفكاره، وإن ظهرت له القرائن التي تبطل وجهة نظره فسيحاربها ويعادي كل من يتبناها، وهنا يقدم الروائي ياسمينة خضرا، شكلا من أشكال تضخم الأنا متمثلة في التعصب الشديد للفكرة في مقابل إقصاء الرأي الآخر، أو إخضاعه إلى استبداده والترويج لدكتاتوريته، والاسترسال في بسط أفكاره الشمولية وقراراته السلطوية، مع الصمت عن تعسّفه وبطشه فتخضع وتتواطؤ تلك الاصوات، وتصبح لسانه الذي ينطق به، وذراعه التي يبطش بها ومن تم يصبحون جزءًا من المشروع الديكتاتوري سواءً بإرادتهم أو من دون إرادتهم، وقد ساق ياسمينة خضرا من هذا النموذج الكثير من المواقف التي تتمثلها الشخصيات المحيطة بالبطل (الأخ القائد) والذي يكتسب من خلالهم وجودًا سلطويًا أحاديًا عن طريق الإخضاع أو الإقناع، مثلما هو الحال مع شخصية (منصور ضو) قائد الحرس الشخصي، فمن طريقة حديثه مع (الأخ القائد) نكتشف مدى خضوع هذه الشخصية لسلطة ما يمارسها البطل (الأخ القائد)، كما يرويها بضمير المتكلم المفرد:

" أشرت إلى مقعد.

_ أفضّل البقاء واقفًا.

_ إنني أقدّر جهدك، قلت له ساخرًا.

_ أنا شديد الانزعاج من نفسي.

_ تخطئ حين تبالغ في لوم نفسك بسبب لحظة ضعف، إنّ لدي هنا في صدري قلبا يخفق.

[1]. المصدر السابق، ص ص 24، 25.

_ تقديرك لي لا يعادله مجد العالم كله.

_ أنّك لتستحقه، إنك رجل شجاع. والدليل أنك بقيت معي.

_ وحدها الجرذان تفر من المركب المهدد بالغرق.

_ ألستُ سوى مركب بالنسبة إليك؟

حدّقت فيه، ازدرد ريقه بضيق، جاء يصلح موقفه السابق فاكتشف أنه يراكم حماقاته.

_ ترى، ألم يكن من الأفضل لو أنني بقيت في الأسفل؟

_ سؤال ممتاز.

لهجتي الباردة أرهقته. فامتثل، خافضًا رأسه، واتجه نحو الباب وهو يجر قدميه.

_ لم اسمح لك بالمغادرة.

تردد، ويده على مقبض الباب.

_ عد أيها الغبي.

استدار، ارتجاف شفتيه جعل لحيته تضطرب.

_ أشعر أنني فظٌّ بائس، وغير جدير بالوقوف بين يديك"[1] ، من خلال هذا الحوار الذي دار بين شخصية (الأخ القائد)، و شخصية (منصور ضو)، رئيس الحرس الشخصي وهو ضابط برتبة فريق، نلمس تلك المسافة من تعالي الذات التي يتعامل ويخاطب بها (الأخ القائد)، ضابطًا برتبة فريق، فحتى في أحلك وأعسر الظروف، كان البطل (الأخ القائد) يتصرف بنفس الطريقة في معاملة جنوده وضباط جيشه، وهي فكرة ذكية من الروائي إذ

1 . ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص ص 80 ،81.

*متلازمة ستوكهولم: نسبة إلى حادثة جرت في ستوكهولم (السويد) سنة 1973، حيث سطا مجموعة من اللصوص على إحدى البنوك، واتخذوا من موظفي البنك رهائن لمدة ستة أيام، خلال تلك الفترة بدأ الرهائن يرتبطون عاطفيًا مع الجناة، ما جعلهم يقومون بالدفاع عنهم بعد إطلاق سراحهم.

يستحضر أسوأ حالات الخضوع، والتي يستمد منها البطل (الأخ القائد) سطوته وجبروته، وهي ظاهرة نفسية تصيب الفرد الذي يتعاطف أو يتعاون مع الشخص الآخر الذي يهدد وجوده ويسيء إليه بشكل من الأشكال، فيظهر له الولاء المطلق على حساب كرامته وروحه، وتسمى متلازمة ستوكهولم*،وهو نوع من الارتباط له علاقة بتعرض الضحية لصدمة ما، يفسرها الباحثون في علم النفس على أنها ترابط عاطفي بين اثنين أحدهما يهدد حياة الآخر ويخيفه ويضايقه، ويؤكد توظيف الكاتب لهذه الفكرة كعامل مهم جدا في صناعة الطاغية، مع شخصية أخرى (مصطفى)، ذلك الجندي الذي لم يفلح كلامه في التخفيف عن (الأخ القائد) في ليلته الأخيرة وهو محاصر في إحدى مدارس سرت، ليغضب عنه الأخ القائد ويقوم بطرده، ويعود لحماية قائده، لينتحر في الأخير لأن الأوامر تمنعه من الخروج للقتال من أجل إنقاذ حياة (الأخ القائد)، الذي يسخر من انتحاره بقوله:" أفكر بالخادم مصطفى، تُرى ما لذي أراد أن يثبته حين فجّر جمجمته؟، أن يستحق تقديري؟، أتراه قدّر نفسه يومًا، غريب كيف أنّ الرجال يحلمون أن يبلغوا بموتهم ما لم يستطيعوا بلوغه في حياتهم"[1]، فحتى موته في سبيل أفكار سيده لم يشفع له، بل يستمر في احتقاره ويعتبر موته حدثًا عاديًا وجُبنًا منه، وهو الذي كان بإمكانه أن ينجو بجلده ويعود لأهله وأولاده.

لقد عكف ياسمينة خضرا على تحفيز دور الشخصية الأساسية في ليلة الريس الأخيرة، في جانبها الموضوعي، إذ جعل من سيرة حياة (الأخ القائد) بمختلف التبريرات النفسية الاجتماعية؛ خادمة لفكرة صناعة الديكتاتور، كما جعلها محفّزةً ذاتيًا ونفسيًا، وذلك من خلال تركيز الراوي على سرد تفاصيل حياته منذ ولادته بالإضافة إلى تفاصيل تقلده للمسؤوليات، وما كان يعترض طريقه من صعوبات، بالإضافة إلى تركيزه على بعض جوانب الشخصية النفسية، وهذا ما جعل شخصية (الأخ القائد) شخصية مركزية فريدة من نوعها، تدور حولها جميع الأحداث، ومختلفة عن باقي الشخصيات، وكل هذا مجتمعًا" يشكل قدرًا مهماً من المعلومات التي تمنح للشخصية

[1]. ياسمينة خضرا، المصدر نفسه، ص 141.

خصوصيتها وفرادتها "[1]، فهذا الارتباك الاجتماعي والنفسي في شخصية البطل هو ما اكسبه ذلك الحضور المثير للجدل على امتداد صفحات الرواية، فياسمينة خضرا هنا لم يركز على حضور شخصية (الأخ القائد) كرجل سياسي أو كرئيس دولة ولا على علاقاته بمن حوله من الشخصيات ولا على تكوينه الفكري والثقافي، بل سعى جاهدًا لنحت صورة عن كيان الرجل النفسي والذي يتمركز حول أناه بشكل مفرط، ما دفعه إلى الظهور في صورة الشخصية الساذجة في الكثير من الأحيان.

3. استحضار دور البطولة:

يعود البطل (الأخ القائد) إلى سرد بطولاته بشيء من الافتخار والنرجسية خاصة في حديثه عن دوره في انقلاب الضباط الأحرار على حكم الملك إدريس السنوسي، كشكل من أشكال التماهي في سرد الأنا، مقدّمًا نفسه كمخلّص لجمهورية ليبيا، يروي البطل الأخ القائد حيثيات هذا الحدث كما يلي؛" جاءني الخبر من الطرف الآخر للخط؛ ولي العهد استسلم من دون مقاومة، أما الملك فقد تبلّغ أن لا مصلحة له في العودة إلى البلاد، عند الفجر استوليتُ على الإذاعة لأزف إلى الشعب أن الملكية الخائنة التي كانت تمتص دم الأمة تم القضاء عليها، وأن الجمهورية العربية الليبية قد أبصرت النور"[2]، من خلال سرد الشخصية لبطولتها في انقلاب الضباط الأحرار على نظام الملك إدريس السنوسي، ندرك تمام الإدراك أن الروائي ياسمينة خضرا، لم يستدعِ هذه البطولة من باب افتخار الشخصية بدورها، وإنما هي حركة ذكية منه لإيقاع شخصية (الأخ القائد) في تناقض من خلال سياسته المنتهجة في الحكم، وتنبيه القارئ إلى أنّ هذا البطل الذي انقلب على نظام ملكي إقطاعي وانتقل بذلك إلى النظام الجمهوري، قد وقع في نفس أخطاء النظام السابق، بل وتجاوزه، فإذا كان نظام الملك إدريس هو نظام عميل لقوة

_[1] Hamon philippe , pour un statutusémiologique du personage,in poétique du récit, seuil , paris 1977, p 103.

[2]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 67.

أجنبيه ونظام هش يفتقر إلى فرض سيادة وطنية، فإن نظام معمر القذافي قد وقع فيما هو أسوأ إذ عمل على تعطيل المسار الديمقراطي، وفرض منطق الديكتاتورية في إدارة الحكم، بالإضافة إلى فرض نوع من الركود والهشاشة في قاعدة المجتمع المدني، ويكون الروائي بذلك قد قام بتعرية الحقيقة من خلال جعل البطل يصرّح بالأسباب التي جعلته يثور على النظام السابق في المقابل يقع فيما أسوأ منها، فاستحضار البطولة هنا أراد به الروائي أن يوقع الشخصية في التناقض، وأن يقوّض تلك المبادئ والقيم التي تقوم عليها شخصية البطل.

يستمر البطل (الأخ القائد) في سرد البطولة، إذ يستحوذ على مجال السرد من بداية الرواية حتى نهايتها، باعتباره البطل الأساسي في القصة، وتقديم الشخصيات الأخرى كشخصيات ثانوية، خاضعة في جميع حالاتها لسلطة البطل الأخ القائد، حتى أن السارد هنا لم يسمح للشخصيات بسرد قصتها، كما لم يعطهم حرية الظهور في الأمكنة التي يرغبون، وألزمهم مكانًا واحدًا، هو مدينة سرت في إحدى المدارس التي هدمت جراء القصف الذي ماسه حلف الناتو، عكس البطل الذي يسرد تفاصيل من حياته خارج ذلك المكان فتارة يعود إلى قبيلته ليروي أحداثا وقصصا من طفولته وتارةً يعود إلى قصر الرئاسة ليروي مشاهد من حياته هناك، وتارة يسافر إلى مختلف البلدان التي قام بزيارتها ليروي تفاصيل من حياته.

ويظهر استدعاء البطولة في مشاهد شتى في النص الروائي، مثلًا؛ من خلال حديث البطل (الأخ القائد) مع رئيس حرسه الشخصي، عما قام به من أجل حماية مصالح ليبيا من الأطماع الخارجية، قائلا:" لا نتحدث عن تأنيب الضمير حين يتعلق الأمر بالدفاع عن الوطن، الأضرار الجانبية هي جزء من الحرب، العواطف لا مكان لها في إدارة شؤون الدولة والأخطاء مبرّرة.. ما المآخذ عليَّ بالتحديد؟، حادثة لوكربي ورحلة طيران UTA رقم 772؟ الأمريكيون كانوا البادئين، دمّروا قصري وقتلوا ابني بالتبني، هم الذين أطلقوا على قواتي الجوية في معيتيقة غاراتهم الجبانة، (إلدورادو كانيون). هذا من دون ذكر الحصار، وتصويري بهيئة الشيطان، وفرض الحجر عليّ على الصعيد الدولي، فلا ينتظروا أن اشكرهم في مقابل ذلك، .. ماذا يأخذون عليّ أيضًا، مقتلة سجن أبو سليم؟ كل

ما فعلته هو إنقاذ أمتنا من جرثومة مرعبة، ومن حثالة من الجهلة الإرهابيين، الخونة كانوا يهددون استقرار البلاد، هل كان من الممكن تصور مدى الفوضى التي كان سيتسبب بها هؤلاء الوحوش لو أنهم نجحوا في الفرار؟ الجزائر تخبطت في الرعب تلك الليلة، التي فر فيها آلاف المعتقلين من سجن لامبيز، ومن تم تعرفون البقية، عشرات عمليات الإرهاب والمجازر، رفضت أن تشهد بلادي المصير نفسه"[1]، يستمر البطل (الأخ القائد) في سرد بطولته، من خلال الدفاع عن خياراته وسلوكاته، وهو يعود إلى سرد مجموعة من الأحداث التاريخية التي رسمت ملامح الدكتاتورية في شخصية البطل (الأخ القائد)، والخطاب في ظاهره هنا هو تبرير لسياسة البطل (الأخ القائد)، وسرد خياراته التي جنّبت ليبيا الدخول في دوامة من الفوضى ويضرب لذلك بمثال جرى في الجزائر، سنة 1994، حينما فرّ أزيد من 1200، سجين من سجن لمبيز بباتنة، والتحاقهم بالجماعات الإرهابية، في سنوات الجمر، كما يسرد بطولته في الوقوف في وجه قوة عظمى مثل أمريكا يوم أسقط طائرة للمسافرين تابعة للخطوط الجوية الأمريكية، مقدّما نفسه كزعيم لا يهاب من الرد بالمثل على أي كيان يحاول النيل من ليبيا، في ظاهر الخطاب دفاع عن خيارات الزعيم الليبي وسرد لبطولاته، لكن في مضمره هو تعرية لسياسته المتهورة والتي أنهكت الشعب الليبي، وساهمت في انهيار المنظومة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، واستحضار الروائي ياسمينة خضرا لهذه الأحداث وسردها على لسان البطل الذي يروي لحظاته الأخيرة هو في باطنه نقد لسياسته في إدارة الأزمات، وأنّ ما قام به من جرائم عاد على المجتمع الليبي بالضرر، وهو من هذا المنطق يحمي سلطته ونفوذه، ولا يلتفت إلى أحلام شعبه في النهوض الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

يستمرُ الراوي في سرد أحداث الرواية التي تدور في عوالم واقعية، مشحونة بمختلف الأنساق السياسية والاجتماعية التي شهدتها ليبيا ذات ربيع ياسميني انقلب إلى فوضى لا تزال ترخي بمآسيها على المجتمع الليبي، وكانت شخصيات الرواية واقعية من شخصيات معروفة في هرم سلطة ما قبل الربيع الليبي، يحكيها (الأخ القائد) بلهجة بطولية،

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 76.

يطغى فيها خطاب الأنا، فحتى لحظة موته جعلها خالدةً، يسردها (الأخ القائد) بأسلوب رثائي عاطفي، يحس فيها القارئ بشيء من التعاطف مع الشخصية، وكان بذلك الروائي ياسمينة خضرا، قد حوّل موقف الضعف والخذلان من خلال الإهانة التي تعرض لها (الأخ القائد) من قبل الثوار، وهم يمرّغونه في التراب وينكّلون بجسده الضعيف، يسلخون جلده دون أن يبدي أية مقاومة، إلى موقف بطولي يسترسل في سرد حيثياته،قائلاً:" انطلقت رصاصة قريبًا جدًا مني. إنها موجهة إليَّ. هي رصاصة الرّحمة، فقد قرر الرّبُ أن يصغي إلى عذابي، أنا أعلم أنّه لن يتخلى عنّي. الله لا يتخلى عمن اصطفاهم: يصنع من نياتهم بداية إيمانٍ جديدة، ومن عذابهم اختبار سمو وارتقاء..

سقطتُ ببطءٍ على الأرض، متحررا من ارتباطاتي، متخففًا من مساوئي، متخلصًا من تأنيبِ ضميري، أولد مجددًا من جروحي ناصعًا كروحٍ خرجت حديثًا من رحم أمها، وشيئًا فشيئًا انطفأت الصيحاتُ، واحدةٌ إثر أخرى، ومن بعدها الوجوهُ فضوء النهار. إني أموتُ ولكن أثري باقٍ، لأن طبعتُ الضمائر، فأنا منذورٌ أن أسكن دائرة الشعوب، وأن أتزحلق على الأعمار التي تنطلقُ بأقصى سرعتها، نحو اللانهاية، وأنا أطبعها بذكراي حتى يخلّدني التاريخ"[1]، في هذا المشهد، يحاول الروائي ياسمينة خضرا، أن يوصل رسالة على لسان بطل الرواية (الأخ القائد)، رسالة تختصر طريق الزعامة، إذ يجعل من تلك الشخصيات المتأثرة بشخصية (الأخ القائد) ممراً فكرةً ما، حول ما يمكن للجماهير أن تؤمن به من صفات يتمتع بها ذلك الزعيم، كما أنّه يحاول أن يقدم تلك الأساليب التي من خلالها يكسب الزعيم أو القائد مختلف الولاءات من خلال إحاطته وإدراكه لتلك الانفعالات والعواطف الشخصية للأفراد والقادة الذين هم تحت سلطته، وإذا كانت الزعامة بمفهومها المعروف أنها تلك العلاقة التي تعمل على توافق وتوحيد الرؤى بين الزعيم وشعبه، فإنّ مفهوم الزعامة هنا عند ياسمينة خضرا من منظور ما تسوقه هذه القصة، محصور في توافق وتوحيد رؤية الزعيم بالقادة الذين يعملون تحت سلطته، يحاول فيها هؤلاء القادة التابعين

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 187.

أن ينصهروا في شخص زعيمهم، من خلال ما يتميز به من صفات لا تتوفر في أي فرد آخر بينهم وفقًا لما يعتقدون به، ومن هنا نلاحظ انتقال ياسمينة خضرا من النقيض إلى النقيض في طرحه لمفهوم الزعامة والقيادة، فقد وظف القيم لترويج الفكرة القائلة بضرورة الزعامة فيما أسقط القيم في شخصية (الأخ القائد) بصفة تدريجية، ما جعله يسيء لكيان الزعامة في حد ذاته، إذ جرّده من القيم الأخلاقية، كما يسيء أيضًا للشعب الليبي وطموحاته وأحلامه في إقامة دولة أساسها العدل والمساواة إذ ينزاح بنا عن مفهوم وجوهر الثورة كفكرة أساسية لبناء مجتمع متحضر، وجعلها فكرة تحيل على الهدم وتقويض الأطر والأسس الاجتماعية والاقتصادية للبلدان العربية، وهذه الرؤية ليست بغريبة على ياسمينة خضرا الذي عمل كضابط في الجيش الجزائري لأكثر من عشرين سنة، "وهذا ما يغري دائمًا أصحاب المبادئ الاستبدادية فيجعلهم يتوهمون أن المرء يمكن أن يضغط هذا الذهن ويحبسه ويعبأهُ طيّعًا في قوارير، بيد أنّ كل ضغط يولّد ضغطًا مضادًا حيويًا وبصفة خاصة حين يُضغط المرءُ ويحبس، يتحول غلى مادة ناسفة متفجرة، كل ضغط يقود عاجلًا أم آجلًا الثورة"[1]، فهو من هذا المنحى لا يسعى لهدم فكرة الديكتاتورية، إنما يعزز أساليبها وطرق صناعتها، وفق ما يقدمه من مبررات من خلال كلام (الأخ القائد)، وهو يسعى إلى إرسائها دون أن ينبه إلى العنف الناجم عن فكرتها، حيث لا يمكن أن تدوم هذه الدكتاتورية من دون اللجوء إليه كأداة من أدوات السلطة الديكتاتورية.

[1]. ستيفان زفايغ، عنف الديكتاتورية، ترجمة، فارس يواكيم، الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 19.

رابعًا. خطاب الجنون:

سعى الباحثون في الفلسفة وعلم النفس إلى دراسة الجنون كظاهرة إنسانية واجتماعية عبر مختلف العصور، ولعل أهم مقاربة علمية وفلسفية حول خطاب الجنون؛ تلك التي قام بهام الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو (M.foucault)، المعنونة ب: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، تقدّم فيها فوكو بمقاربة علمية ومعرفية حول الجنون والعقل واللاعقل، مع الإحاطة بمجموع الاختلالات والسلوكات النفسية التي تصيب فئة من البشر، وكانت مقاربة فوكو بمثابة دراسة معرفية، فلسفية تاريخية، قام فيها بتتبع جذور هذه الظاهرة والحفر في طبيعتها وحيثياتها وأشكال ظهورها عند فئة معينة من البشر، ينتمون إلى الطبقة المثقفة؛ فلاسفة، فنانين أدباء، اتخذوا من الجنون أسلوبًا تميزت به مختلف أعمالهم وكان بذلك سببًا في تفردهم وإبداعهم، برهن فيه ميشال فوكو كيف يكون العقل أداة للهيمنة واستبعاد للآخر، وهو حسب موريس كلافيل (Maurice clavel)، (1920_ 1970)؛ " أول كتاب يبرهن أنّ العقلانية هي أداة للهيمنة واستبعاد النّاس"[1]، وكانت الذات الكلاسيكية قد هيأت للسلطة بواسطة عقلها فضاءات تعمل ضمنها على إقصاء الآخر المخالف، ما أسهم في تفاقم بعض الآفات والأمراض الثقافية كالعنف ضد الآخر والقهر والتمييز والطبقية وغيرها.

قام ميشال فوكو برصد ظاهرة الجنون في يومياتهم من خلال سلوكاتهم ونظرتهم إلى الحياة والوجود، كما لم يهمل في دراسته فئة البشر العاديين الذين كان الجنون سببًا في إخراجهم من دورة الحياة اليومية وإقصائهم من الفضاء العام، وذلك لاختراقهم نظام الحياة الأخلاقي والقيمي العام، وتمردهم على الأعراف والأصول الاجتماعية، وعدم امتثالهم للنظام العام المتعارف عليه، تتمحور مقاربة ميشال فوكو لخطاب الجنون حول ذلك التقابل" الذي لا يُرى بين

[1] . Maurice clavel, la révolution culturelle aujourd'hui, Magazine littéraire, sept 1977, p58.

حقيقة الجنون الموضوعية، التي ستعرف طريقها عاجلًا أو آجلاً إلى مستشفى الأمراض العقلية.. وبين العوالم الثقافية (بل السياسية والأيديولوجية والأخلاقية) التي تستثيرها شخصية المجنون"[1]، تتمازج هذه العوامل الثقافية مع أشكال التعبير الإنساني، مع الأدب والفلسفة والفن، كما تتعدى إلى مختلف التصورات التي يعيشها المجنون داخل اللغة وداخل العوالم الاجتماعية التي تتأرجح بين التقديس والتدنيس، وبذلك أعاد فوكو الاعتبار لذلك الهامش، واستطاع أن يحدَّ أو يقلل من نرجسية المركز وسلطته، ومن تم تقويض فكرة الاختلاف والغيرية في العقلية الغربية، وقد كانت الفلسفة في عصر التنوير حسب ميشال فوكو تعنى بهذه الظواهر عناية فائقة، متّخذة" من الحاضر موضوعًا للمسائلة والتفكير عبر طرح أسئلة آنية وفق التجارب الممكنة والمتاحة، وبذلك يتعدى الأمر تحليل الواقع غلى رصد انطولوجيا الحاضر، من خلال أنطولوجيا الذات"[2]، يطلق ميشال فوكو تلك الأعمال الأدبية والفلسفية الكبرى الصادرة في العصر الكلاسيكي على العصر الكلاسيكي، بأعمال عصر اللَّاعقل، ومنها أعمال فريديريك نيتشيه وآرتو ونيرفال.. وغيرهم من الذين أطلقوا العنان للغتهم ووجدانهم وانغمسوا في حالات الهذيان الذي لا يعرف حدودا في انفعالاتهم وتفاعلهم مع مختلف الأزمنة و الفضاءات، وبذلك " ترسّخ منحى توظيف الجنون دلاليًا وجماليًا، واستلهام عوالم غريبة مع المفارقة في بناء شخصيات روائية وقصصية، وتشكيل خطابها، وتلوين نظرتها إلى العالم"[3]، وقد كانت نظرة المجتمع للجنون حسب فوكو نظرة دونية استبعادية فهو صورة أخرى للحيوانية ومن تم عمل المجتمع على إقصائهم وعزلهم ووضعهم في وجود آخر وجود اللاعقل المغاير للوجود الطبيعي العقلي، أما في الثقافة العربية، فقد كان الاهتمام بخطاب الجنون ومقاربته، محتشمًا جداً إذ لا نكاد نقع إلّا على القليل من الأعمال التي تناولت الجنون كظاهرة سلوكية لدى الشخصية الروائية أو القصصية، وكان من أبرز من قام بتوظيف

[1] .ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص ص 11،12.

[2] . M. foucault, Dits et Ecrits (1954_1988), t4, Gallimard, p 569.

[3] .محمّد الكحلاوي، آليات القراءة ونسق الفهم قراءة في كتاب خطاب الجنون، مجلة فصول، العدد 99، ربيع2017، ص 645.

الجنون كظاهرة؛ جبران خليل جبران في (عرائس المروج) الصادرة سنة 1906، وكان يتضمن إحدى القصص بعنوان يوحنا المجنون، أما بالنسبة لمقاربة الظاهرة في الثقافة العربية فلا نجد أيضًا إلا محاولات قليلة عكفت على تحليل خطابه ونسق تكوّنه في الثقافة العربية، وهكذا كانت النظرة إلى هذا الموضوع ثانوية؛ لأن نظرة المجتمع من خلال منظومة القيم والمؤسسات الثقافية والسلطة إلى الجنون كانت ثانوية، ومع ذلك كان هناك من العرب من اهتم بتتبع نسق الجنون في الثقافة العربية، مثل مُحَمَّد حيان السّمان في كتابه: خطاب الجنون في الثقافة العربية، والذي أثبت أنَّ خطاب الجنون لم يكن مهملا كليًا في الثقافة العربية، ولم يكن صوت المجنون أخرسًا في جميع الأحوال، بل أنّ الثقافة العربية الإسلامية سمحت له بالظهور ليسجّل حضوره وليكون شاهدًا على عصره، وقد كان" المثقفون في المجتمع العربي الإسلامي من متصوفة ومؤرخين وأدباء وقاصّين ووعّاظ، قد استعملوا صوت الجنون، كلٌّ من موقعه، في شبكة الصراع الاجتماعي، وارتهانًا منه لطبيعة وعيه، وممارسته الثقافية فأدرجوه في مؤلفاتهم، في سياق ممارستهم الثقافية والإبداعية المختلفة" [1]، وظل بذلك خطاب الجنون (اللاعقل)، إشكالاً قائمًا بذاته في ضوء سلطة العقل، التي تحميها مؤسسة اللغة، بالإضافة إلى القيم المجتمعية، وظل الوعي به واستكشاف مختلف أشكاله هاجسًا يؤرق الباحثين والمفكرين، لافتقارهم إلى أساليب القراءة والتحليل، وكذا إلى الأسس النظرية والأدوات المعرفية التي يمكن أن يفكك عن طريقها هذا النّسق، وقد اهتمت به المجالس الشعبية فتناقلته وتبنته واحتفت به عن طريق مجموعة من الباحثين المهتمين " في الأوساط الشعبية العامة وتداولته وتنبته واحتفت به وشيعت محمولاته في المجالس، عبر مثقفيها الشعبيين، ومنتوجاتها الأدبية التخيلية"[2]، مشيرًا إلى أن صوت الجنون هو شكل من أشكال الرد الثقافي في الثقافة العربية الإسلامية، هذا الرّد هو نتاج المجتمع العربي، الذي يأتي كرد فعل عن تلك الصراعات الطبقية، يكون فيها هذا الصوت وسيلة للمجتمع من أجل الوقوف في

[1]. مُحَمَّد حيان السمّان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، دار رياض الريس، لبنان، 1993، ص ص 12، 13.
[2].المرجع نفسه، ص 13.

وجه الاستغلال والقمع الذي تفرضه السلطة الحاكمة، وبذلك كان صوت الجنون هو سلاح المثقف العربي في صراعه الفكري والاجتماعي التاريخي، صوت شعبي جماهيريٌ بامتياز، كان بذلك هذا الصوت شكل من أشكال الاستلهام الفكري واللغوي والنفسي لمجموعة من الأعمال الأدبية الفنية والدرامية عبر العصور.

إنَّ الهدف من تطرقنا لما سبق في حديثنا عن الأصول الأولى لخطاب الجنون في الثقافتين الغربية والعربية هو التأكيد على أن هذا الصوت هو وسيلة لأولئك الذين لا يستطيعون مع السلطة الحاكمة فعلا؛ من مثقفين وفنانين وشعراء وفلاسفة ممن كانت لهم مواقف معينة اتجاه سياسات الأنظمة المختلفة، ما جعلهم يلجئون لخطاب الجنون كوسيلة لمواجهة الواقع الاجتماعي والتصدي لسياسات الاستبعاد، أما ما نحن بصدد دراسته في هذا المبحث فهو مختلف جدًا، بل وعكسيٌ لما سبق وأشرنا إليه، ففي رواية ليلة الريس الأخيرة، نرصد مفارقة عجيبة من شخصية تمثل السلطة الفعلية، تبنت خطاب الجنون وتماهت في تقمص دور المجنون من خلال خطاباتها وأفعالها، مارست الاستبعاد باستخدام خطاب اللاعقل، عكس ما هو شائع ومعروف كما تروي أحداث الرواية.

1. خطاب الاستبعاد ومساءلة الذات:

تحفل رواية ليلة الريس الأخيرة بمجموعة من المفارقات العجيبة والتي تسوق الوجه الآخر لخطاب الجنون والاستبعاد، فالبطل (الأخ القائد) على امتداد نص الرواية، وعلى غير العادة لم يكن في صراع مع الآخر ولم يكن صراعًا بين قوى الخير والشر كما تعوّدنا في مختلف النصوص السردية، بل يظهر البطل في صراع مع ذاته، من خلال سرده لبعض المشاهد التي يقف فيها مع الذات في موقف صراع، تكون فيه النرجسية والعبثية سيدة الموقف. يعمدُ السارد في نص ليلة الريس الأخيرة، إلى بناء ذات بالمفهوم الثقافي عبر مختلف مراحل زمن السرد، وسرد الذات ثقافيا كما يصفه تايلور (Taylor)، " الإحساسُ بالالتزام بمجموعة معتقدات وقيم لا نستطيعُ إخضاعها لفحص جذري "[1]، إذ كان خطاب الاستبعاد واضحًا من خلال تلك الملابسات التي تقدّم ذات البطل المرتبكة، والتي يسعى البطل نفسه إلى إخضاعها لمساءلات نفسية تارةً ووجودية تارةً أخرى.

يستدعي البطل ماضيه دائمًا كأسلوب لفرض خطاب الذات وتعزيز موقعها بالنسبة للآخر، سواء كان الآخر شخصية مقربة تعمل تحت إمرته أو كان الآخر عدواً مفترضًا يهدد سلطة الذات، أو آخره الشخصي في حد ذاته، تظهر هذه الأزمة في شكل ازدواجية يعيشها البطل" واحدة بينه وبين نفسه ويرغبُ أن يظهرها للجميع، وشخصية متصنعة يعرضها في محيطه الاجتماعي حتى ينال بها رضى الناس ويتجنب سهامهم"[2]، وسنعرض كما يلي أدلة على خطاب الاستبعاد الذي مارسه البطل كشخصية سردية بكامل ازدواجيتها تتناص مع شخصية واقعية، في نص ليلة الريس الأخيرة ويظهر ذلك في قوله: " أنا معمر القذافي، هذا وحده من شأنه تعزيز الإيمان. أنا الذي

---

[1] .جيروم برنر، صناعة الذات وصناعة العالم، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مجلة فصول، العددان 87_ 88، خريف 2013، شتاء 2014، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص 239.

[2] . غنية كبير، سلطة الأنساق الثقافية وخطاب التّمرّد في روايات فضيلة الفاروق، بحث متمم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية، 2018_2019، ص 217.

بواسطته يأتي الخلاص، لا أخشى الأعاصير ولا حالات التمرد والعصيان، تلمسوا قلبي تجدوه يضبط الحركة المحسوبة لتشتيت الخونة.

إن الله إلى جانبي، أليس هو من اصطفاني من بين الرجال لأجل مقاومة القوى العظمى وشراهتها المفرطة في التسلط والهيمنة.. أنا معمر القذافي الأسطورة التي تجسدت رجلًا، إذا كان ثمة نجوم أقل هذا المساء في سماء سرت، وقمري يبدو رقيقًا كقلامة ظفر فلكي أبقى الإشراقة الوحيدة التي يعتد بها"[1]، هنا ومن خلال هذا المقطع نلاحظ ذلك الشكل من الإقصاء للآخر مهما كان، فلكلام البطل هنا لا يحمل أي استثناء، إذ برزت الأنا هنا في أقصى صور الاستعلاء والنرجسية، إقصاء لفلسفة الاختلاف، وإقرارٌ وتثبيتٌ لفلسفة التاريخ واستحضارٌ للأمجاد والبطولات، وإقصاء للآخر، وقد نتج عن ذلك أن اعتبر البطل" فلسفة التاريخ فلسفةٌ للدولة والوحدة وتبرير للتوتاليتارية*، وإقصاء للمنبوذ، وإقرارٌ للمتجانس، وإبعاد اللامتجانس، وإقرار السوي وإبعاد اللاسوي، مما أحدث فضاءات تعمل داخلها السلطة، بصفتها أداة الحجز والإيواء، كالمعمل والثكنة والمدرسة والمآوى للعجز والمجانين"[2] وهو من هذا المنطق يعمل على إبعاد الآخر وإقصائه، فهو في نظره لم يرق لأن يكون موضوعا للغيرية وعنوانًا للاختلاف، وهو لا يعترف به أصلاً كرد فعل للأنا أو كمصدر موجب، فالأنظمة التوليتارية* تحتكر السلطة المطلقة لصالح الدولة، كما تسعى لإلغاء الحدود مع مختلف الشرائح الاجتماعية، فهي لا تعترف بالشعب كعنصر سابق لوجود السلطة، أو كمصدر للسلطة وإنما تسعى للظهور دون الحاجة لأي شرعية كانت، وليس هناك قانون يعلو عليها، وهي مركز السلطة وإرادتها هي القانون الذي يحكم، من خلال شخص واحد هو القائد الذي يعتبر تجسيدًا للشعب وليس ممثلاً عنه، فإرادته لا تعترف بأي سلطة، إرادة جنونية لا حدود لها، فهي تسعى لإخضاع

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص ص 09، 10.

[2]. عمر بوجليدة، الحداثة واستبعاد الآخر، ص 42.

*التوليتارية: تعبر عن سلطة الدولة المطلقة، تطرح نفسها كعنصر توحيد يضع حدًا لكل أشكال الانقسامات الاجتماعية من أجل إقامة دولة متماسكة، القائد فيها لا يحتاج إلى شرعية وإنما يستمد شرعيته من سلطته المطلقة، كما يكون تجسيدًا للشعب وليس ممثلًا له.

الآخر (الرعية) من خلال سياستها القمعية، وبذلك كان ياسمينة خضرا قد أطلق العنان لخطاب الذات حد الجنون لا كتأملات ميثافيزيقية كالتي وقف عندها ديكارت بالدراسة وإنما هو خطاب جنون إقصائي، براغماتي قمعي ليس بمفهوم أنه غير مؤهل للتفكير في الآخر باعتباره عنصرًا مختلفًا، بل كجانب من الدوغمائية المقيتة التي تعمل على محو الآخر واستبعاده كليًا. وقد اعتمد ياسمينة خضرا في هذا على وصف تطور حياة بطل يروي قصته بنفسه، بطريقة ينصهر فيها البطل والراوي في النهاية ويصبحان شخصًا واحدًا بوعي مشترك، عن طريق استدعاء أحداث من الماضي والحاضر وفق نموذج سردي مشوق، ووفق طريقة خاصة لنمو الذات وتحولها، وهو من هذا المنحى يسمح للبطل بتقديم نفسه للآخر بوصفه نموذجًا ثقافيًا خاصًا ومميزاً بشكل ما، مقدما حالاته وأفعاله في شكل سيكولوجي شعبوي، مستمدٌ من ثقافة متأصلة في البطل، يقدمه بطريقة هزلية ساخرة لا يمكن أن تتوافق مع شخصية معمر القذافي الواقعية، وهو بذلك يقوم ببناء الخطاب الروائي عن طريق لغة الذات كوظيفة فنية أساسية، كدعم لذلك الإيهام المرجعي، معيدًا تنشيط مبدعات الذاكرة الفردية مع تقريب الواقع وتشخيصه جماليا ، بصيغة تقدم الرواية بطابعها المميز من حيث هي خطاب للجنون والسخرية عاملا على تعرية مختلف الأوهام والنرجسيات وإدانتها، وهذا ما حاول إبرازه في مشهد نقاش البطل (الأخ القائد) مع الفريق (منصور ضو) قائد حرسه الشخصي، الذي اختلف معه حين أبدى رأيه في الطريقة التي ينبغي عن القائد أن يتعامل بها مع شعبه وقادته ومحبيه، قائلًا:" ذرعت الغرفة طولًا وعرضًا وأنا أرفس الفراغ، ولا أتوقف إلّا لأسدد إصبعًا قاتلاً على ظلٍّ أو لأضغط على عنقٍ وهميٍّ. غاضبٌ حتى الجنون، هذه الحشرة منصور تجرّأ على رفع يده في وجهي، مقربون كثيرون أعدمتهم لأقل من ذلك، سجوني تغصُّ بالجاحدين والمشتبه بهم والساخطين والطائشين المتهورين وبمن وضعهم سوء حظهم في المكان غير الملائم في اللحظة غير الملائمة، لا أحتمل أن تناقش أوامري، وأن تكون أحكامي موضع تساؤل أو أن يمط أحدهم شفتيه اشمئزازًا أمامي، ما أقوله كلامٌ منزّلٌ وما أفكر به نبوءة، من لا يصغي إليَّ

أصمٌ ومن يشكك فيَّ هالك. غضبي علاجٌ لمن يلقاه، وصمتي زهدٌ وتقشف لمن يتأمله ويفكر فيه مليًا"[1]، في هذا المشهد يكون السارد قد قدّم صورة واضحة عن معنى الاستبعاد، في شكل خطاب لا يمت بصلة للعقلانية، بل يتعدى خطاب النرجسية إلى الجنون، عن طريق توصيفه لذاته العبثية والمرتبكة المجسدة لسلطة ديكتاتورية بشكل مطلق، تؤسس " لمقولات قداسة الرأي، وحجب الفتوى وسد الذرائع، وفساد العصر، وهذا من مخترعات النسق الثقافي للإبقاء على صيغة الفحل، (والقول بالرأي المقدّس الواحد) التي تستعاد بآليات متنوعة ومصطلحات ودوافع مختلفة، وتخفي خلفها غابة من المصالح المعقدة والمتشابكة التي تتحكم السلطة الرسمية فيها، وهو تحكّمٌ نافذ ودقيقٌ قادرٌ على إسكات الأصوات المعارضة وتغييب حضورها"[2]، ولعل تغييب حضور الصوت المعارض، أو الشخصيات المعارضة بالمعنى الفعلي ــإن صح التعبيرــ في نص ليلة الريس الأخيرة، لم يأتِ جزافًا وإنما هو تغييب متعمد له غاية في نفس الروائي، فهذا النص بمثابة رصد لصورة الذات السلبية التي تعصف بالوجود من خلال خطابها النرجسي والمغرق في الأنا مما يسفر عن اضطراب في سلوك الأنا، يظهر في شكل دوغمائية مفرطة تؤدي دائمًا إلى عنف ضد الآخر وضد الذات في حد ذاتها، كما سنبين لاحقا وهو في هذا المنحى يعمل على تخريج صورة هزلية عن شخصية الرئيس معمر القذافي، كنموذج لتعرية واقع خطاب السلطة في المجتمع العربي، وهو من خلال ذلك وعلى حد تعبير إدوارد سعيد يستخدم الفكر كأداة يعمل من خلالها على الرد على أنصار السلطة من أصحاب" الرؤية المقدسة أو النص المقدس ، فضروب عدوانهم لا يحصيها العد، وهراواتهم الغليظة، لا تقبل أي خلاف ولا تسمح قطعًا بأي تنوع أو تعددية" [3]، يستمر ياسمينة خضرا في ليلة الريس الأخيرة في استحضار خطاب الجنون عبر فعل الاستبعاد والسخرية من كل ما هو مقدّس، لدرجة جعل الشخصية تتمركز حول خاصية الجنون، حيث لم تعد صورة الأحمق والأبله التي يسعى إلى تقديمها شيئًا هامشيًا، وإنما جعلها المالك الأساسي

[1] . ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 83.

[2]. عبد الرزاق المصباحي، النقد الثقافي من النسق إلى الرؤية الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 17.

[3]. إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د .ط، 2000، ص 151.

للحقيقة وجوهر الوجود في حياة الشخصية الرئيسية، وهو لم يتوقف عند هذا وحسب، بل أحل الجنون محلّ الموت وبذلك كان قد " انتقل إلى التأمل الاحتقاري لهذا الشيء الذي هو الوجود ذاته، وبذلك تم استبطان الفزع أمام هذه الحدود المطلقة للموت على شكل سخرية دائمة"[1]، جاعلا من الجنون حضورا سابقاً للموت، عن طريق تماهي البطل في الحماقات أثناء مواجهته للموت، في شكل تجربة تراجيدية يكون الجنون سيدها، من خلال معاينته من زاوية السخرية والأوهام، ومثال ذلك استحضاره لمشهد محاورته للرئيس العراقي الراحل صدام حسين، الذي أتاه في لحظة وهمه، يرويها البطل كالآتي" _ من هناك؟

_..

_ من هناك ؟ لست أصمّ. لا يجديك الاختباء، إني أسمعك.

_ أنت لا تسمع سوى صدى ذعرك يامعمر.

استدرت ناحية الصوت، كان يتردد في كل مكان. يرتدّ على الحجر، يروحُ ويجيء في نفسٍ أجهش.

_ لست خائفًا.

_ بلى، أنت خائف.

_ممن تريدني أن أخاف؟ أنا القائد الجسور أسير ورأسي مرفوع إلى حد أنني أدفع النجوم إلى التراجع.

_ لماذا إذن تتراجع في الظلام؟

_ ربما أنا ميت.

_ ومن دون أن تلقى عقابك ألا تجد في ذلك استسهالاً؟

_ من أنت؟ملاكٌ أم شيطان؟

_ كلاهما معاً، حتى إني كنت الله فيما مضى.

[1]. ميشال فوكو، تاريخ الجنون، ص 37.

_ اكشف عن نفسك إذن إن كان لديك الجرأة...

_ صدام حسين؟

_ أو ما تبقى منه، شيطانٌ حقيرٌ يهيم على وجهه في الظلمة"[1]، وهنا في هذا المشهد تحديدا يتدخّل ياسمينة خضرا لمرر فكرته الرافضة لسياسة الرئيس الليبي السابق في انتقاد الرؤساء العرب، وخاصة الرئيس صدام حسين الذي نجد له مكانة خاصة في نفس الروائي ياسمينة خضرا من خلال نصه السابق صفارات بغداد، أي أن هذا المشهد يخفي اختلافًا في رؤية الروائي لسياسة معمر القذافي حول قضية العراق وشخصية الراحل صدّام حسين تحديدًا، وما و في بقية المشهد ما يعزز رؤيتنا لهذه القضية، "_ أنا ميتٌ إذن؟

_ النظر مباشرةً إلى وجهك ومطالعة الرعب الذي استوطنه، لقد أهنتني ولعنتني وبصقت عليّ، دعني أذكرك بأنني شنقت على يد أمريكا وحلفائها، أما أنت فشعبك هو الذي سيشنقك.

_ شعبك خانك أنت بدورك..

_ لن ألقى مصيرك نفسه يا حسين، مصيري بين يديّ، والله معي.

_ الله ليس مع أحد. ألم يترك غبنه يموت على الصليب؟ لن يهب لنجدتك، سينظر إليك تنفق ككلبٍ تحت الأنقاض، وحين تسلم الروح لن يكون هناك حتى لكي يستقبلك، ستهيم على وجهك في الظلام، مثلي إلى أن تستحيل ظلمة وسط الظلمات"[2]، يريد ياسمينة خضرا من خلال توظيفه لهذا المشهد الحواري بين شخصيتين كثيرا ما أثارا جدلاً واسعًا في سياستهما مع شعوبهما ومع الغرب، أن يضع البطل (الأخ القائد) أمام مصيره، إذ عمد إلى استحضار، الرجل الذي طالما كان معمر القذافي يعتب عليه ويتهمه بالجبن لأن القوات الأمريكية تمكنت من الإمساك به حيا وتسليمه للمحكمة العراقية لتنفذ فيه حكم الإعدام صبيحة عيد الأضحى، في مشهدٍ هزليّ لشخص يوجه انتقادًا لشخص آخر وهو يسير في نفس الطريق وينتهج نفس سياسته اتجاه شعبه، وهو من هذا

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 128

[2]. المصدر نفسه، ص ، 129.

المنطلق يمرر نقدا مضمرا لسياسات الحكم والزعامة في العالم العربي، التي تعمل على التضييق على شعوبها، وتمارس سياسات القمع والتسفيه، ثم في الأخير لا تجد سوى الهروب لتلقى نفس المصير من شعوبها وبمساعدة القوى الأجنبية، وفي هذا الحوار شيء من خطاب الجنون واستبعاد الآخر في شخصية البطل (الأخ القائد)، يمرره ياسمينة خضرا بذكاء تام، حتى أن القارئ العادي يظن أنّ الكاتب معجب بشخصية الأخ القائد حين اختار له هذا السيناريو الغارق في النرجسية وخطاب الأنا، والحقيقة أن ياسمينة خضرا، يحاول أن يبين للقارئ أن هؤلاء الحكام العرب يسخرون من سياسات بعضهم اتجاه شعوبهم ويكرهون بعضهم البعض سرّا وعلنًا، لكن في الأخير ينتهجون نفس الأيديولوجيا السياسة، ويلتقون جميعًا في تحقيرهم لشعوبهم والزج بمجتمعاتهم في متاهات الفوضى باسم الزعامة والبطولات الدونكيشوتية الفارغة من محتواها.

2. **استحضار النموذج:**

في ليلة الريس الأخيرة يستحضر ياسمينة خضرا شخصية أخرى مهمة كان لها أثر بارز في تشكيل شخصية البطل (الأخ القائد)، وهي شخصية الرسام الهولندي العالمي فنسنت فان كوخ (vincent van Gogh) وهو أحد فناني الانطباعية المعروف بمجموعة من الحوادث الشهيرة منها قطعه لجزء من أذنه اليُسرى ليحاكي احمرار وجهه، احمرار الوجه الذي يرسمه في إحدى لوحاته، ومنها أيضًا أنه كان يعانني من نوبات جنون متكررة نتيجة مرض عقلي، حتى أنه دخل مستشفى الأمراض العقلية، ومما يروى عن فان خوخ أيضًا أنه ولد في نفس اليوم الذي ولد فيه أخ ميتٌ له قبله والذي يحمل نفس الاسم فنسنت، وبذلك كبر فنسنت كطفل بديل لأخيه المتوفي يحمل نفس الاسم ويشاركه في نفس تاريخ ميلاده، وهو أمر كان له أثر بالغ على نفسية فان خوخ ما أسهم في رسم معالم شخصية خاصة ومتميزة.

لم يكن استحضار ياسمينة خضرا لشخصية فان خوخ في نص ليلة الريس الأخيرة عبثًا وإظهار تقاطعها مع شخصية (الأخ القائد)، وإنما هي إشارة منه إلى أن المجانين لا يموتون، ولو اختلف الزمن والجغرافيا، خاصة وأنّه جعل من البطل يروي إحدى الصدمات النفسية، التي تعرض لها في شبابه والتي أسهمت بشكل بارز في بناء شخصيته، حين استدعي ليحقق معه في قضية نسبه والتأكد من المعلومات الواردة في بطاقة بياناته العسكرية ،"

_ ما لمشكلة؟

_ والدك.

شعرتُ بالإهانة. لا يكفيني أنني تعرضت للتوبيخ على يد ضابط صف بل عليَّ أيضًا أن اخضع للاستجواب، في موضوع عائلتي.

_ مات في مبارزة صونًا للشرف.

_ ليس هذا مادوّن في بطاقتك، فالتحقيقات التي قمنا بها في قبيلتك تشير إلى انك ولدت من أب مجهول، حتى أن بعضهم كانوا أكثر صراحة فذكروا أنك ولدت من أب كورسيكي يدعى ألبرت بريزيوزي، وهو طيار أسقطت طائرته مقاتلة ألمانية عام 1941، فتم إنقاذه والعناية به في قبيلتك .."[1]، ما جعل (الأخ القائد) يعود إلى قبيلته فرّان للبحث عن الحقيقة واكتشاف السر الذي خبأته عائلته عنه لسنين طوال، واستحضار السارد لهذه الحادثة في متن النص الروائي بغض النظر على أنّ الرواية مطابقة للواقع من عدمه، وتهيئة البطل نفسيًا واجتماعيا وحشد الأعذار النفسية التي ساهمت في تشكيل شخصيته، وتناصه مع شخصية فان كوخ الذي يزوره في يقظته ومنامه، يفتح باب التأويل على مصراعيه باعتبار هذا الأسلوب شكلًا من أشكال التناصية التي" تدور في فلك نصٍّ يعتبر مركزًا، وفي النهاية تتحدُ معه ، هو واحدة من سبل التفكك وذاك الانبناء"[2] فهو هنا في تفكيكه لشخصية معمر القذافي يستدعى نموذجا أجنبيًا في شكل شخصية أخرى، في صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة إنتاج له، وهذا ما يطلق عليه رولان بارت نسيج الخطاب، ويكون النص في هذه الحالة منتجًا لرؤية ما يحاول ياسمينة خضرا توجيهها وتمريرها للقارئ مفادها أنّ شخصية معمر القذافي في رواية ليلة الريس الأخيرة هي شخصية نرجسية تجعل من خطاب الجنون آلية لها لفرض حضورها وتميزها والوصول إلى ما وصلت إليه، مثلما تميز فان خوخ في رسم أجمل اللوحات الخالدة وهو يعاني من نوبات الصرع.

يستمر البطل (الأخ القائد) في سرد تلك العلاقة التي تربطه بفان كوخ عبر محطات كثيرة في حياته إذ كان حضوره في حياته عنصرا إيجابيًا، رغم أنَّ ما يجمعه به لم يكن سوى ذكرى كانت مع إحدى لوحاته التي رآها البطل في صغره، ويرويها قائلاً: " حكايتي مع فان خوخ تعود إلى سنوات دراستي الثانوية، فبينما كنتُ أتصفح كتابًا استعرته

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص ص 112، 113.

[2] . عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013، ص 42.

من أحد زملائي في الصف، وقعت على لوحة شخصية للرسام، حتى اليوم لا أستطيع تفسير ما حصل لي ذلك اليوم، لم أكن قد سمعت يومًا باسم فان كوخ، لا أزال أتذكر أنني بقيت مشدوها تمامًا أمام تلك اللوحة. نصف جبينه تحجبه عمامةٌ بائسة، وضمادة ضخمة تغطي أذنه المقطوعة، ونظرته مراوغة كما أن الرسام يشعر بالأسف لكونه جاء إلى هذا العالم.. لم تفارقني تلك الصورة ظلت محفورة في ثنايا عقلي الباطن، وكالعميل المتخفي، كانت كل مرة يلوح في الأفق حدث جلل تعود لتنغص عليَّ رقادي."[1]، ولعل الروائي هنا قد استحضر نموذج فان كوخ في هذا النص ليوصل فكرة ما مفادها أنّ هناك شيئًا ما يجمع هاتين الشخصيتين وهو البؤس الذي يعانيانه، البؤس الذي عرفاه في حياتهما، والذي يجسّده فان كوخ في لوحاته التي بقيت إحداها عالقة في شعور معمر القذافي الباطن، وكأن الروائي ياسمينة خضرا، يحاول أن يقول بأن ظروف هاتين الشخصيتين هي ما جعلتهما يسلكان هذا المسلك في حياتهما ويتخذان من الجنون وسيلة لبلوغ غايتيهما، وأنَّ الجنون متمثلا في استحضاره لشخصية فان خوخ الملهمة له، هو من قاد البطل (الأخ القائد) إلى كل ما وصل إليه من نجاحات، حتى أنّه حين تخلى عنه ولم يعد يزوره كانت نهايته حتمية، ويريد هنا ياسمينة خضرا أن يؤكد أن سبب سقوط معمر القذافي في أيدي الثوار وفشله، هو خوفه وتغلب خطاب العقل على خطاب الجنون في نفسه، ودليل ذلك في قوله حين أمسكه الثوار مختبئا في أنبوب ريٍ قديم: " أظهر نفسك يا فان خوخ، حبّا بفنّك، أظهر نفسك، لكي أستيقظ مذعورًا ، أريد أن استعيد فخامة قصوري الوثيرة، وجموع خدامي المفرطين في تدللهم، ونسائي المفتونات.. لم يظهر فان خوخ في أي مكان، أنا لا أحلم وكابوسي حقيقيٌّ بقدر الدّم الذي يلطخ جبيني، لم اشعر بضربة عقب البندقية التي هوت على رأسي، في أي حال لم أعد أشعر بشيء"[2]، وكأن ياسمينة خضرا هنا يريد أن يقول بأن فان خوخ هو جنون معمر القذافي الذي أوصله إلى ما أوصله إليه، والذي تخلى عنه في الأخير إذ أصبح عاجزًا ولم يسعفه حين أسقطه

[1]. ياسمينة خضرا ليلة الريس الأخيرة، ص 65.

[2]. المصدر نفسه، ص ص 184، 185.

شعبه وتقاذفته الأرجل وفتكت به الأيادي في مشهد تراجيدي نُقل على الفضائيات وتداولت صوره جميع وسائل إعلام العالم، كنهاية فريدة من نوعها تكشف الوجه الخفي لتلك الأنظمة الديكتاتورية وجوهرها الهش، وغفلة الشعوب التي تعيش تحت سلطانها لدرجة التنكيل برئيسها على مرأى العالم أجمع.

3. تجريد البعد الإنساني:

تسعى المقاربة النّسقية للنصوص السردية إلى تفكيك مختلف المفاهيم الثقافية وفهم العناصر الفاعلة فيها والتي تتحكم في صيرورتها فالمتخيل السردي" يشكل بؤرة أساسية لانبجاس أي فهم بالذهنية السائدة في ثقافة ما. وذلك لأنه ليس عنصرا خرافيًا، أو صورا وهمية مثلما جرى التعامل معه في الدراسات التي حرّكتها نزعة عقلانية اختبارية أو اختزالية، وإنما هو مجال تبادلٍ وتفاعلٍ بين البعدين النفسي والاجتماعي، ويؤثر بصورة جلية في الأفراد والمجتمعات ويتدخل بقوة في تركيب الصور حول الذات والآخر"[1]، ويعتبر المتخيل وسيلة مهمة من وسائل الهيمنة والإخضاع والضبط وإعادة إنتاج السلطة، كما يعتبر أيضا آلية من آليات التفكيك لجوهر هذه السلطة من الناحية العكسية، ويتجلى ذلك في مختلف الخطابات الثقافية والأنساق التي تختزنها النصوص وتتدثر بها.

في نص ليلة الريس الأخيرة نقف على آلية من آليات خطاب الجنون التي اتخذه بطل الرواية (الأخ القائد) وسيلة للهيمنة وبسط سلطانه، تتمثل هذه الآلية في إعدام البعد الإنساني للشخصية، وهي فكرة انتهجها الروائي ياسمينة خضرا في رسم صورة لشخصية واقعية سياسية أثارت جدلًا عميقًا في السنوات الماضية، فغياب خطاب العقل في كلام الشخصية أتاح لخطاب الجنون أن يعدم البعد الإنساني فيها، وهنا وجب التنبيه إلى أنَّ هذا الغياب لا يعدو أن يكون مجرد أيديولوجيا ذات بعد سياسي، فهي ليست بالأيديولوجيا التي ترقى لكونها رؤية للعالم، وهنا وجب التنبيه إلى التمييز بين هذين النوعين من الأيديولوجيا، فهذا التمييز يأخذ طابعاً واضحًا عند الباحثين، فيما يخص طريقة التعاطي مع تلك الايديولوجيات، وموقعها من الحقيقة الموضوعية، في إطار واقع يقوم على المصالح، يجعل من خطاب الزيف أولوية أساسية، دون الاكتراث لتلك الأبعاد الإنسانية التي تقوم عليها الحقيقة البشرية والتي بدورها تقوم بحصر جميع أشكال الصراع واستبعادها، " بحيث يتم وضع الأيديولوجيا في جانب المصالح والرؤية إلى

[1]. إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، ص 91.

العالم في جانب الرؤية الموضوعية، ذلك أنه لا يمكن لأية رؤية تأملية أن تضع نفسها في هذا المستوى إلّا إذا وقفت في صراع الأيديولوجيات وهي متجردة من أية نزعة براغماتية، عندها فقط ستتحول إلى رؤية للعالم"[1]، وياسمينة خضرا هنا لم يضع البطل أمام اختبار صراع الايديولوجيات، وإنما وضعه أمام صراع مع ذاته، لدرجة الخروج من دائرة الإنسانية، وتجاوزه حدود العقل والقيم، فكان كل كلام البطل (الأخ القائد) يصب في منحى واحد وهو تغييب البعد الإنساني وإعدامه في الكثير من المواقف، فكان " اللاعقل يذوب داخل اللامحدد و لا يحتفظ سوى بقوة غامضة للافتتان_ نقطة متحركة ولا يمكن تحديد مصدرها_ كان الجنون على العكس من ذلك ، يجنح إلى التخصيص، وذلك في حدود أن اللاعقل كان يتراجع، ويندثر في المتصل غير المحدد، لقد أصبح اللاعقل أكثر فأكثر مجرد سلطة للافتتان، وكان الجنون حينها يحط الرحال باعتباره موضوعًا للإدراك" [2]، فالبطل (الأخ القائد) الذي كان في البداية شخصية طموحة ومجتهدة، متعلقة بهويتها وأصولها، متشبعة بقيم القبيلة، تحب الأدب والشعر والفن، انفتحت في لحظة ما على عالم آخر، عالم مغاير تمامًا، وكشفت عن اهتمامات جديدة، كحب السلطة والتعطش للدماء في سبيلها، فلم يفلح في إخفاء سر شخصيته المثيرة للجدل تحت غطاء اللاعقل، وكان ياسمينة خضرا بذلك قد قدّم مفهومًا أحاديا لخطاب السلطة القائم في المجتمع العربي على خطاب اللّاعقل والذي يتكئ على مجموعة من الآليات أهمها إسقاط البعد الإنساني في حالة الصراع السياسي، وليس من قبيل الصدفة أن تشتمل الرواية على العديد من التمثيلات والمشاهد الواقعية والتي تنم عن تراكم تجربة حقيقية من تمثل إبداعي على مستوى التجربة السردية، إلى تمثل فكري قيمي يخاطب كيان نوعي يعتمد خطاب الجنون الذي يستبدل موقعه من خاصية هامشية إلى خاصية مركزية، كوسيلة لبسط سيطرته وإبعاد الآخر المهدد لسلطتهن وهي تجربة سردية تسوق رمزية ثقافية متجذرة في كيان وفكر صاحب السلطة في المجتمع الشرقي عبر استحضاره لسردية تاريخية،

[1]. حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 21.

[2]. ميشال فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بن كراد، ص 402.

تقدّم مصيرا متكررا عبر عديد المراحل التاريخية في المجتمع الشرقي، وبدا ذلك التفكيك الخطابي الأنطولوجي جليًا على امتداد الرواية في صراع الشخصية مع ذاتها، ذلك الذي يحرّك مسار السرد، نحو" تفكيك أنطولوجي للذات، ذلك أنّ الوقائع السير ذاتية، التي يستحضرها النص، في سياق كتابة تسعى إلى استغراب الوقائع أحيانًا، وبالتالي في حال اغتراب عن منطلق الواقع، تفكك في لعبة الغرابة، وبهذا السياق ينتهك السرد إطار التمثيل بوصفه وعي التطابق القائم في السيرة الذاتية، حيث يعاد تمثيل الذات على مسافة إستطيقية ملتبسة بعمليات الغرابة والتشظي"[1] وبذلك تعمّق الفجوة بين المرجعي والتاريخي والتخييلي، فيتعدى الأمر عدم التطابق في الكينونة الأنطولوجية للذات إلى اختلاف التمثيلي وابتعاده عن الأصل.

في ليلة الريس الأخيرة، يظهر تجاوز البطل (الأخ القائد) لحدود ما تكون عليه الذات الإنسانية منذ بداية الرواية، من خلال قوله:" إنَّ الله إلى جانبي.

أليس هو من اصطفاني من بين الرجال من اجل مقاومة القوى العظمى وشراهتها المفرطة إلى التسلط والهيمنة .. هذا التمرّد المدبّر، وهذه الحرب المحكمة التي تشنُّ لتشويه أسطوريتي، ليس سوى دليل إضافي على سلامة الطريق التي أتبعها. أليست هذه التجارب هي التي تصنع الآلهة "[2]، يتجاوز خطاب البطل (الأخ القائد) حدود العقل البشري، فهو يتعدى كونه خطاب ثقة ورفع للمعنويات، من قائد يؤمن بقدراته على تغيير العالم، وإخضاعه إلى سلطته، إلى كونه خطابًا نرجسيًا لا يصدر من البشر العاديين، وقد عمد الروائي ياسمينة خضرا على إبراز هذا الوجه من شخصية البطل (الأخ القائد)، ليكتمل مشهد إعدام البعد الإنساني في شخصيته، وتجريده من الصفات البشرية، وادّعائه ما ليس في استطاعة البشر أن يقدموه، وهو يعلم تمام العلم أنَّ " ما يستبطنه الإنسان من النماذج الأصلية والغرائز العدوانية يمسي في عقله بنيات تسكنه من حيث لا يدري وتؤثر بالغ الأثر في سلوكه

---

[1]. الوليد لهوة، خطاب الأنساق الثقافية في رواية قواعد العشق الأربعون لإليف شافاق، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص 233.

[2]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الاخيرة، ص ص 09، 10.

وفكره"[1]، فجعله بذلك يستبطن التجبر والعدوانية وأسقط من سلوكه تلك المعايير الخلقية الإنسانية، وأحاله إلى شخصٍ ساديٍّ يتعمق باطنه ويقوى مكبوته ويفجّر فيه الأنا الأعلى شيئًا فشيئًا، ويبث فيه رغبة لا حدود لها في قتل الآخر وتعذيبه وتشويهه وقهره، ويفسح ياسمينة خضرا للبطل أن يروي قصصه السادية بكل برود في خطاب يغيب فيه العقل والمنطق ويحضر فيه كل ماله علاقة بالجنون، يسرد بطولاته في غزواته السّادية في قوله :" يا للنساء..

كنتُ أملك منهن المئات.

ومن كل نوع.

فنانات، مثقفات، عذراوات، خادمات، زوجات، مسؤولين موالين، أو متآمرين.

كنتُ أجامعهن بانتظام متسلسل.

وكانت الإشارة بسيطة: أضع يدي على كتف المحظية التي وقع عليها اختياري، فيتكفل رجالي بإحضارها لي مساءً هدية ملفوفة بالشرائط، وكان سريري يقلّب ملاءاته الحريرية لتتفجر نشوة الجسد.

كان بينهن من يقاومن. كنت أحب اقتحامهنّ كما أقتحم المناطق المتمردة. وحين يستسلمن بعد أن القي بهن أرضًا عند قدمي، كنتُ أدرك مدى اتساع سلطاني فتبلغ نشوتي ما لا تستطيع النيرفانا بلوغه"[2]، بهذا الوصف يستحضر بطل الليلة الأخيرة لياسمينة خضرا الذي ادّعى قبل ذلك أنّه مبعوث من الله ليخلص وطنه من أيدي الخونة والطامعين في خيراته، غزواته السريرية في لحظاته الأخيرة، بسادية مفرطة لا يتقبلها العقل، فكيف لشخصية الرئيس معمر القذافي أن تكون بهذا الشكل المخيف الذي يصفه ياسمينة خضرا، فكيف لرجل نشأ على القيم المجتمعية النبيلة في كنف القبيلة في بلاد المليون حافظ لكتاب الله أن يظهر بهذا الشكل المخيف؟، أن يكون"

[1]. علي حرب، لعبة المعنى فصول في نقد الإنسان، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص 126.

[2]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 55.

مركّب عجيب تتعايش في باطنه حقب مختلفة ومتعارضة، تتعاصر في وعيه أزمنة مختلفة، وهو يجر وراءه تواريخ مديدة، ويملك ذاكرة قاصية بقدر ما هي دانية، ويقبع خلفه عقل باطن، فيه دهاليز ومتاهات تقود إلى أغرب الأطوار وأبعدها عن المعقول وتتحكم في سلوكه نماذج بائدة ربما ترقى إلى أدنى الحيوان"[1]، إنَّ مثل هذا التمادي في إقحام البطل في متاهات لم تكن معروفة لدى الشخصية المتعارضة واقعًا مع الشخصية الروائية ليقودنا إلى يقين محتوم يقضي بأن للروائي ياسمينة خضرا هدف خفي سعى بكل ما أوتي من قوة الحبكة وبراعة السرد وجمال اللغة للوصول إليه، عن طريق إعلائه لأنا البطل وتجريده من البعد الإنساني وإلصاق خطاب الجنون به كآلية من آليات نقد سياسة الرئيس الليبي الراحل معمر القذافي، وهو من هذه الزاوية طمس لأحداث مضت وتزوير صارخ لحقائق تاريخية، وهنا ندرك تمام الإدراك أن جنون الروائي ياسمينة خضرا ونرجسيته المفرطة قد انعكست في تلك الصورة التي ظهرت بها شخصية (الأخ القائد) بطل ليلة الريس الأخيرة، ذلك أن ما صوّره ياسمينة خضرا وسوّقه حول شخصية تاريخية مُعدمة للبعد الإنساني شيء لا يتقبله العقل، ولا يمكنه بحال من الأحوال أن يخدم الهوية العربية في بعدها الإنساني، وهو حسب رشيد بوجدرة تغيّر للحقيقة التاريخية، وهذا التغيير لا يخدم سوى القوى الإمبريالية والاستعمارية، وهو عقدة تؤدي بصاحبها إلى الانطواء الانتحاري واختيار الآخر الغاشم ضد المواطن الغيور على هويته مهما كان أصله أو دينه[2]، ولا يتوقف ياسمينة خضرا عند هذا الحد في رسمه لصورة البطل (الأخ القائد) المعدم الإنسانية، بل يتعدى ذلك إلى كونه شخصًا أنانيًا لا يكترث لمصاب قادته وحرّاسه، ومثال ذلك ردة فعله بعد أن قام أحد جنوده بالانتحار لأنه طُرد من رحمة الأخ القائد، بقوله:" أفكر بالخادم مصطفى، ترى، ما الذي أراد أن يثبته حين فجّر جمجمته، أن يستحق تقديري؟ أتراه قدّر نفسه يومًا؟ غريبٌ كيف أن الرجال يحلمون أن يبلغوا بموتهم مالم يستطيعوا بلوغه في حياتهم؟ "[3].

[1]. علي حرب، لعبة المعنى فصول في نقد الإنسان، ص 125.

[2]. ينظر، رشيد بوجدرة، زناة التاريخ، ص 62.

[3]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 141.

فبهذه البرودة كان يتعامل (الأخ القائد) في ليلة الريس الأخيرة لياسمينة خضرا مع الموت، الذي يعد آخر محطات الدنيا وأول محطات الآخرة، بهذه العبثية كان بطل ياسمينة خضرا، يرى الموت ويسير نحوه كوسيلة لبلوغ الخلود، فهو لم يكن في صراع مع شخصيات ثانوية بل كان في صراع مع شيء خفي لا يرى ربما هي الإنسانية التي يكن لها حقدا غير مبرر، ويسعى لهزيمتها من خلال الموت، كمنفذ يسخر من خلاله من الطبيعة والحياة، وقد جعل ياسمينة خضرا الموت في عيون البطل (الأخ القائد) تجربة يرى من خلالها الجانب الآخر للوجود، يعي مأساته الوجودية من خلال المصير المؤلم الذي ينتظره، ويفسر ما ذهبنا إليه قول البطل في نهاية الرواية:" قد قرر الرب أن يصغي إلى عذابي، أنا أعلم أنه لن يتخلى عني، الله لا يتخلى عمن اصطفاهم، يصنع من نهاياتهم بداية إيمان جديدة، ومن عذابهم اختبار سمو وارتقاء..سقطت ببطء على الأرض، متحررا من ارتباطاتي، متخففا من مساوئي، متخلصًا من تأنيب ضميري، أولد مجددًا من جروحي، ناصعًا كروحٍ خرجت أخيرا من رحم أمها.. إني أموت لكن أثري باقٍ، لأني طبعت الضمائر، فأنا منذورٌ أن اسكن ذاكرة الشعوب، وأن أتزحلق على الأعمار التي تنطلق بأقصى سرعتها نحو اللانهاية، وأنا أطبعها بذكراي حتى يخلدني التاريخ"[1]، إنّها البطولة التي يريد الروائي ياسمينة خضرا أن يخلدها عن طريق تجسيده لشخصية القذافي ، ويلهم الشعراء والرسامين والفلاسفة والجماهير، بطولة اتخذت من خطاب الجنون وسيلة لبلوغ الغاية الكبرى، بطولة يمتدحها ويقدّسها ياسمينة خضرا في ظاهر الخطاب، ويدمّها في مضمره، يغيّر تاريخ بطولاتها، صورة بطل لم يكن في صراع مع أعداء الأمة والوطن بل كان في صراع مع ذاته، بطل متجرد من النزعة الإنسانية لا يتواني في إقصاء الآخر، بطلٌ يتخذ من الديكتاتورية ملجئًا لحماية مصالحه في المقابل لا يتواني في هدم مختلف القيم الإنسانية، والحقيقة التي ساقها الواقع السياسي لا تمت بصلة لتلك الحقيقة التي رواها خضرا في ليلته الأخيرة، فمن يعرف سيرة معمر القذافي ودفاعه عن القيم السامية وتعصّبه للقومية العربية وقيمها

[1]. ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ص 187.

العليا لا يسلم ببشاعة الصورة التي رسمها ياسمينة خضرا عن شخصيته في ليلة الريس الأخيرة، وإن كان فللرجل أخطاء سياسية وتاريخية لا ينكرها أحد وقد كانت نهايته التراجيدية ثمنًا كافيًا لأخطائه.

الخاتمة

الخاتمة

تعمل المقاربة النقدية الثقافية للخطاب السردي على تفكيك بنية الخطاب وكشف أنساقه المضمرة، والكشف عن أنساق التفسير الكبرى في صيغتها الرمزية التي تحفل بها النصوص الروائية، يقدمها الروائي في شكلِ خطابٍ سرديٍ جماليٍ يسعى من خلاله إلى تمرير جملةٍ من الأفكار والرؤى بالاستناد على وجهة نظر تحكمها أيديولوجيا خاصة، وتدخل روايات ياسمينة خضرا ضمن السرد ما بعد الحداثي، الذي يحتاج في فكّ رموزه وشفراته النَّسَقية إلى قارئ مطلع على مختلف مقولات النظريات النقدية المعاصرة للوقوف على مُمْكنات الخطاب فيها ومقاربتها ثقافيًا، وفي دراستنا لروايات ياسمينة خضرا، وقفنا على واقع اللغة السردية المشحونة أيديولوجيا بصيغة خطابية ذات حمولات دلالية فكرية ، ومن جملة النتائج المتوصل إليها ما يلي:

_ يقوم النّسق الثقافي من ناحية المضمون على مبدأ التراكمية بين مجموعة من الأفكار ذات الرموز المشتركة التي تتلاقى فيما بينها متبادلة الأدوار مشكِّلة كُلّا عضويًا واحدًا، يشتغل فيها النّسق الثقافي على استبعاد الظاهر وإخفائه أو تلوينه وإحالته إلى مضمرٍ وهمي، يصبح من خلال هذه الخاصية صورة عكسية لذلك الظاهر المفترض، وهي أهم وأخطر خاصية للنّسق.

_ للخطاب السردي قدرة على توجيه العناصر الثقافية داخل النّص في ظل وعاء اللغة الذي يضم مختلف الإشارات والعلامات، التي تحيل على أعداد لا حصر لها من المدلولات والأنساق الثقافية والمعرفية داخل المجتمع.

_ ينطوي الخطاب السردي على بعدين أساسيين أحدهما خاصٌ ظاهرٌ في شكله اللغوي، ماثلٌ في بنيته السطحية والآخر مضمرٌ خفيٌّ في بنية النّص العميقة، يكون فيها النّسق ذو طبيعة سردية يتحرك وفق حبكة ذكية، قادرٌ على الاختفاء ويستخدم أقنعة عديدة أهمها الجمالية اللغوية، وفق ما يسمى بخاصية التمويه، وهو حيلة من حيل الثقافة والأيديولوجيا.

الخاتمة

_ تمثّلُ روايات ياسمينة خضرا خطابًا سرديًا استشراقيًا يعمل على كشف واقع الشعوب الإسلامية الشرقية وسط استراتيجيات الهيمنة الإمبريالية الغربية، التي تقدم صورة مشوهة عن الواقع الإسلامي المحكوم بالاضطرابات والأزمات المتعلقة بقضايا العنف، والذات، الهوية والجندر..إلخ.

_ يزاوج ياسمينة خضرا في رواياته بين المتخيل والواقع التاريخي، تسبح في فلك هذا التزاوج مجموعة من الأنساق الثقافية التي تشكل مسرحًا لصراع الأنا والآخر وتعمل على إرساء خطاب الاستبعاد في شكله المضمر.

_ يشكلُ نسق العنف مادةً أولية ترتكز عليها نصوص ياسمينة خضرا الروائية، يقدّم فيها رؤيةً استشرافية لمختلف القضايا الفكرية والسياسية، منطلقًا في نصوصه من رؤية سياسية واجتماعية تفسّرها أحداث وأزمات اقتصادية واجتماعية عالمية واقعية.

_ تدخل روايات ياسمينة خضرا ضمن تلك الأعمال التي تشير إلى أدب ما بعد الكولونيالية لما تحمله من قضايا سياسية وحضارية ومعرفية ثقافية، في مجملها كتابات تصور واقع الهيمنة الإمبريالية في ظلّ العولمة الثقافية والسياسية والاقتصادية التي يمارسها الغرب على الشرق.

_ ظاهريا يمكن أن نصنف نصوص ياسمينة خضرا ضمن الحركة الثقافية التحررية التي تقف وجهًا لوجه ضد المركزية الغربية المتمثلة في الدول الإمبريالية والاستعمارية، لكن ضمنيًا هي عكس ذلك كونها تريد التحرر ضمن عالم الخطاب ذاته الذي تسكنه الثقافة الغربية.

_ يسعى ياسمينة خضرا في نصوصه إلى تقديم مقاربة لما يسمى في النظرية الماركسية بالوعي الزائف المسيطر على مختلف الأنظمة والمجتمعات التي تعاني الأزمات والحروب، عن طريق وعيه الممكن كنموذج مثقف يحمل رؤية استشرافية للواقع السياسي والاجتماعي.

الخاتمة

ـ يسعى ياسمينة خضرا من خلال ما يطرحه من مساءلات ثقافية في نصوصه الروائية إلى إيقاظ الوعي الطبقي عبر تحليله لمختلف الظواهر الاجتماعية وتقصي أسبابها خاصة ظاهرتي العنف والإرهاب في مختلف الأماكن التي تدور فيها أحداث رواياته.

ـ يعمل ياسمينة خضرا في نصوصه السردية على انتقاء شخوصه وأماكنه وفق رؤية استراتيجية تحكي تلك الخيبات والانكسارات التي يمر بها الإنسان العربي، وترسم معالم الطريق المسدود في وجه طموحه مادام يمضي في صراعه من أجل البقاء في رحلة بحثه عن معنى لحياته.

ـ القارئ لنصوص ياسمينة خضرا يجد تلك الخاصية التي تصور البطل الذي لا ينفصل عن عالمه الأخلاقي، ينتمي إليه ولكنه لا يملك وعيًا بذاته ضمن وحدة جوهرية مع ذلك الشكل، يظل السارد فيها يحشد تلك التبريرات النفسية والاجتماعية التي أدت به إلى سلوك معين مرتكزًا تارةً على مقولات التحليل النفسي التي تقرُّ بأن الإنسان لا يسلك طريق العنف إلّا إذا كانت هناك مؤثرات نابعة عن دوافع نفسية وبيولوجية، وتارةً أخرى على مقولات التحليل الاجتماعية، ما جعله يغرق في التبرير لأبطاله تبريرًا لم يترك لمجال الصدفة شيئًا.

ـ تحضر قضية العنف الديني بقوة في روايات ياسمينة خضرا (بماذا تحلم الذئاب، سنونوات كابول، الصدمة)، نلمس من خلالها مجموعة من الهواجس المسيطرة على خيال الروائي، ما جعله ينفتحُ على أسئلة أيديولوجية مقلقة، مسلطًا الضوء عن تلك التجاوزات التي يقوم بها الفرد المسلم دون غيره ما يجعلنا نلاحظُ أنه يعمد إلى إلصاق خاصية العنف والإرهاب بالفرد المسلم دون غيره.

ـ في قضية الصراع العربي الإسرائيلي يُظهر ياسمينة خضرا في رواية الصدمة رحابة صدر الفرد الإسرائيلي وقبوله بالرأي المختلف واحتوائه للآخر، مُسقطًا عنه خاصية التعصب والتطرف، في حين يُظهر الجانب المسلم في صورة المتطرف الذي يتخذ من خطاب الاستبعاد المغلّف بأيديولوجيا مقيتة وسيلة لمواجهة الآخر ومناهضته .

الخاتمة

ـ في قضية العنف ضد المرأة في المجتمع الإسلامي، يرجع ياسمينة خضرا السبب إلى تلك التعقيدات السلوكية والنفسية التي يمر بها الفرد المسلم في حياته من خلال رواية (سنونوات كابول)، أهمها نشوؤه وتشبعه بالفكر الأصولي الإسلامي المتشدد، متخذًا من العنف ضد المرأة في المجتمع الإسلامي عنصراً مغذيًا لفعل السرد في نصوصه الروائية ، مصرًا على فرض وتقديم صورة مهتزة عن الرجل في المجتمع الإسلامي وحصر السلوك فيه ضدَّ غيره من النماذج الإنسانية.

ـ يحوز عنصر المكان في روايات ياسمينة خضرا على أهمية كبرى كعنصرٍ أساسي ينتقيه بعناية فائقة وبصيغة ذكية يجعله لصيقًا بظاهرة العنف الإنساني، ما جعلنا نبحث عن مصدر هذا القلق والعنف الذي يجعل الروائي حبيس الصورة النمطية السائدة والمتداولة عن هذه الأماكن.

ـ يؤسس ياسمينة خضرا في نصوصه خطابا دينيا يمنع تفشي ظاهرة العنف داخل المجتمعات، في المقابل يسعى إلى إرساء خطاب علماني كفكرة قادرة على السير بوعي الأفراد إلى واقع أفضل، ما يجعله يقع في عنف من نوع آخر وهو عنف الأيديولوجيا الذي يمارسه على القارئ المسلم، وهي محاولة منه لإحداث قطيعة نهائية مع الفكرة الدينية لأن الحداثة التي نعيشها اليوم تفرض هذه القطيعة وأن الفكرة الدينية في نظره ما هي إلّا ميراث تاريخي وحضاري انتهت صلاحيته.

ـ يعكف ياسمينة خضرا في رواية (الصدمة) على تقديم الخطاب الديني في شكله الضعيف والمترهل، في سعي منه لتقويض مؤسسة المسجد واستبدالها بمشروع حقوق الإنسان والتعايش السلمي بين الأديان.

ـ يقدم الروائي شبكة متداخلة من القيم التخييلية التي تستثمر في العلاقات غير المتوازنة بين الأطراف المشكلة للنص الأدبي، في سعي منه إلى جذب القارئ الخاضع لشروط انتماءات ثقافية معقدة بمستويات الصراع الأزلي بين الذات ومحيط ألفتها أو غربتها.

الخاتمة

ـ يقدم ياسمينة خضرا المشروع الفرونكوفوني، ذلك التوجه الذي يهدف إلى خلق فضاء ثقافي يعمل على إدماج دول العالم الثالث ضمن المشروع الغربي في إطاره الثقافي القائم على العولمة.

ـ يرجع ياسمينة خضرا في معالجته للأزمة الجزائرية السبب إلى ذلك الفقر الثقافي والفكري الذي يسيطر على عقل الفرد الجزائري، في المقابل لا يظهر فقر الآخر الأوروبي إلى المخزون الثقافي والفكري، في ظاهر الخطاب يبدو ياسمينة خضرا ناقدا للتجربة الكولونيالية والمشروع الإمبريالي الغربي، لكن في مضمره لا يعدو عن كونه مجرد كاتب وصفي يقدم النموذج الكولونيالي في أبهى صورة.

ـ تعكس رواية فضل الليل على النهار –باعتبارها من روايات الأزمة – فكرة الانتماء ببعده الأيديولوجي القومي الجديد في إطار الاستلاب الهوياتي، محاولة منه لشلّ المطمع القومي وإصباغه بطابع براغماتي .

ـ يرسم ياسمينة خضرا مسار شخصياته وفق وصفٍ ذو منحى سوسيوثقافي في إطار هوية مختلفة تمامًا تعاني من انفصام فج وصريح، تسير وفق منحى محكوم بالإرغامات والأيديولوجيات الثقافية ما يجعل من الحالة الإنسانية للشخوص محور العملية السردية، ملغية بذلك نزعة الرواية الجديدة نحو التشيؤ .

ـ يبدي ياسمينة خضرا في (فضل الليل على النهار) تعاطفه مع فئتين من الأشخاص (الحركى، و الأقدام السوداء) وقفت في طريق ثورة التحرير الجزائرية الكبرى ويصورهم كأشخاص مظلومين بصيغة تجعل القارئ يتعاطف لا إراديًا مع قضيتهم، مضيفًا جانبًا آخر من خطاب نسقي، مفككا فكرة الاستقلال ومركّزا على تلك الخلافات السياسية بين زعماء وقادة الثورة في كيفية بناء وطن جديد على أنقاض جزائر الاستعمار المفككة اجتماعيا وسياسيا واقتصاديًا.

ـ يدعو ياسمينة خضرا في رواياته إلى معرفة الآخر والتعايش معه في إطار ما ترسمه ثقافة الغيرية وبذلك تكون الأنا قد اكتسبت حسبه موقعها من خلال سياستها المنتهجة مع الآخر وعلاقاتها به عن طريق نبذ الصراع والسعي في التخفيف من حدته.

الخاتمة

ـ يعمل ياسمينة خضرا في نصوصه الروائية على رسم معالم الفضاء ككيان له امتداداته التاريخية وحمولاته الثقافية والأيديولوجية وجعل الذات تعيش ضمنه جميع تحولاتها وانفعالاتها وانقساماتها في علاقاتها مع الآخر، كما يسعى إلى إبراز النموذج المتحضر في صورة الإنسان الأوروبي من خلال وصف حياته في حين يصور الإنسان الجزائري في صورة الاتكالي و المتقاعس..إلخ، مفككا ثنائية التقدم والتأخر إلى مجموعة من الثنائيات اللامتناهية التي تجعل كل جميل مركزًا وخاصية أوروبية، في حين تجعل كل قبيح هامشًا وخاصية شرقية، مقدّمًا نقدًا ضمنيًا لصورة الشرق، نقدًا مغلّفًا بالأيديولوجيا.

ـ يتجاور خضرا في روايته ليلة الرئيس الأخيرة تلك الواقعية متوجها إلى إنجاز بنى متوازية وفق وعي ذاتي خاص، مفككًا ثورة الربيع العربي من منظور شخصية الرئيس معمر القذافي، مقدمًا فيها مجموعة من المؤشرات الفكرية والأيديولوجية الدالة على مجموعة من الأنساق التي تشتغل في إطارها الخفي تارةً والمعلن تارةً أخرى، وهي عملية تجعل من العناصر الثقافية عاملًا أساسيًا ومباشرًا في بناء الخطاب حيث يتشكل هذا النظام من خلال ما يورده السارد من وهمٍ مزعوم بمركزية الأنا المتمثلة في شخص البطل (الطاغية) وهامشية الآخر المسلوب الفكرة والمستغلّ (الشخصيات الثانوية) بالإضافة إلى (الشعب الليبي).

ـ يرسم ياسمينة خضرا مسار الديكتاتور في عملية التحول التي تقضي بالانتقال من عالم القيم إلى عالم السلطة التي تتجرد شيئًا فشيئًا من هذه القيم وتتخلى عنها لصالح المادة من خلال اكتسابها أيديولوجيا جديدة عبر تأسيس مجموعة من الأفكار حول الذات والشخصية.

ـ يعكس ياسمينة خضرا مفهوم الفحولة كنسق مضمر، ويكسبه شيئًا من السلبية إذ يجعل الفحل يعزز موقع الأنا ويمكّنه من الآخر عن طريق السعي إلى إنكار وجوده ونفيه بجميع أشكال العنف المتاحة، فحولة تتأسس على الطمع والطغيان والعدوان على الآخر وعدم احترام حقوقه.

الخاتمة

ـ يعمل ياسمينة خضرا في نصوصه على تحفيز دور الشّخصية الأساسية في جانبها الموضوعي إذ يجعل سيرة البطل بمختلف التبريرات النّفسية والاجتماعية خادمةً للفكرة الأساسية كما يجعلها مُحفّزةً ذاتيًا ونفسيًا عبر سرده لأحداث ماضي الشخصية واستحضارها سرديًا.

ـ تظهر فكرة إعدام البعد الإنساني في نص ليلة الريس الأخيرة كآلية من آليات نقل خطاب الجنون إلى المركز بعد أن كان خاصية هامشية، من خلال رسم الروائي لسيرة شخصية سياسية واقعية أثارت جدلًا عميقًا بتغييبها لخطاب العقل واحتفائها بخطاب الجنون، مقدّما مفهومًا أحاديًا لخطاب السلطة في مجتمع ما قبل الربيع العربي، القائم على خطاب اللّاعقل الذي يتكئ على مجموعة من الآليات أهمها إعدام البعد الإنساني في حالة الصراع السياسي.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

أولا. المصادر:

1_ ياسمينة خضرا، سنونوات كابول، ترجمة مُحَّد ساري دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

2-ياسمينة خضرا، الصدمة، ترجمة، نهلة بيضون، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

3- ياسمينة خضرا فضل الليل على النهار ترجمة، مُحَّد ساري، دار سيديا للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

4_ ياسمينة خضرا، بماذا تحلم الذئاب، ترجمة عبد السلام يخلف، دار سيديا للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

5_ ياسمينة خضرا، ليلة الريس الأخيرة، ترجمة أنطوان سركيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 2016.

6-ياسمينة خضرا، صفارات بغداد، ترجمة مُحَّد ساري، دار سيديا للنشر و التوزيع، الجزائر،ط1، 2006

ثانيا. المراجع العربية :

1_ أحمد شريبط، شريبط. تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947_1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط) 1998.

2- أحمد نحلة ، محمود، علم اللغة النظامي . مدخل إلى النظرية اللغوية عند هاليداي، منتدى سور الأزبكية، الإسكندرية، ط2، 2001.

3- اصطيف، عبد النبي، ما النقد الثقافي؟ و لماذا ؟، مجلة فصول، العدد 99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2017.

4- بعلي، حفناوي ،الخطاب الثقافي في الجزائر، علامات في الثقافة والنقد المعاصر، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.

5- بلقزيز،عبد الإله، نقد الثقافة الغربية في الاستشراق و المركزية الأوروبية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، لبنان، ط1، 2017.

6- بن تومي، اليامين، أمراض الثقافة، دار الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، ط1، 2019.

7-بن بوعزيز،وحيد، جدل الثقافة، مقالات في الآخرية والكولونيالية والديكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018.

8- بن علي ،لونيس ، إدوارد سعيد ،من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية دراسة نقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018 .

9- بوجدرة، رشيد، زناة التاريخ، منشورات فرانزفانون، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2018.

10- بوجليدة، عمر، الحداثة واستبعاد الآخر، دراسة أركيولوجية في جدل العقلانية والجنون، دار الروافد الثقافية ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2013.

11- بوخالفة، إبراهيم ،صناعة الشرق تشكل صورة الآخر في الرواية الفرنكوفونية، دار الفكر العربي، ط1، 2018.

12- تهاني مُحَمَّد عثمان، منيب، و سليمان عزة مُحَمَّد، العنف لدى الشباب الجامعي، جامعة نايف للعلوم الأمنية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2007.

13-الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن مُحَمَّد، دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2003.

14- حرب، علي، لعبة المعنى فصول في نقد الإنسان، دار مدارك للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

15- الحيدري، إبراهيم، سوسيولوجيا العنف و الإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1، 2015.

16- حيولة ، سليم ،و آخرون، العين الثالثة تطبيقات في النقد الثقافي و مابعد الكولونيالي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018.

17- الخضراوي، إدريس، الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية، دار جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2007.

18- خليل، سمير، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية و النقد الثقافي إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

19-ديك، زهرة، ياسمينة خضرا هكذا تكلّم هكذا كتب، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، ط1، 2013.

20- الزمخشري ،أبو القاسم محمود بن عمر ، أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للنشر و الطباعة، بيروت ، لبنان، 1979.

21-الزين، مُحَّد شوقي، الذات والآخر، تأملات في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

22- ساري، مُحَّد، صورة المستعمر لألبير ميمي، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017.

23- سعد الله، أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ج1، 1981.

24-السماهيجي، حسين وآخرون، عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2003.

25- السمّان، مُحَمَّد حيان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، دار رياض الريس، لبنان، 1993.

26- شبر، صلاح جواد، ثورات الربيع العربي، نظرة من الداخل، دار روافد للنشر والتوزيع،(د ط)، (د ت).

27- الشبلي، إبراهيم خليل، الذات والآخر في الرواية السورية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.

28- شحاتة، حسن، الذات والآخر بين الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكالات، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

29- شطاح، عبد الله، مدارات الرعب فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، دار ألفا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.

30-شعلان، عبد الوهاب، المنهج الاجتماعي و تحولاته، من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2008.

31- شلغين، عهد كمال، الهوية العربية، صراع فكري و أزمة واقع، دراسة في الفكر العربي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2015.

32- عبد جاسم، عباس، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط1، 2005.

33- عبد الحكيم، اللوز ،إشكالية الدين و السياسة في تونس، من التحديث إلى حركة النهضة، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

34- عبد العالي علام، عمرو الأنا و الآخر الشخصية العربية الإسرائيلية في الفكر العربي المعاصر، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1 2005.

35- عبد الله زيد الوائلي ،عامر ، و آخرون، الهوية و تحديات العصر جدل الهويات و حوار المجاورة أو صراع الاختلاف، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 2017.

36- العروي، عبد الله، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

37_ عزام، مُحَمَّد ،تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003.

38-عصفور، جابر، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 2010.

39- العيد، يمنى، الراوي الموقع و الشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

40_ عليمات، يوسف، جماليات التحليل الثقافي _ الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت، 2004.

41- الغذامي ،عبد الله مُحَمَّد و عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي؟ أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، 2003.

42_ الغذامي ،عبد الله مُحَمَّد ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

43- القادري بوتشيش، إبراهيم، لحظات تفكير في قضايا عالم مضطرب الهوية الحوار الحضاري التنمية وحقوق الإنسان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.

44- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان ، ط 3 ،1986.

45- قطب، مُحَمَّد، دراسات في النفس الإنسانية، دار الشروق، القاهرة، 198.

46-كاظم الأسدي، تمارا ومُحَمَّد غسان شبوط، عاصفة التغيير الربيع العربي والتحولات السياسية في المنطقة العربية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا،ط1، 2018.

47- الكحلاوي، مُحَّد، آليات القراءة ونسق الفهم قراءة في كتاب خطاب الجنون، مجلة فصول، العدد 99، ربيع 2017.

48- لحميداني، حميد، النقد الروائي و الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

49-لهوة، الوليد، لأنساق الثقافية في رواية قواعد العشق الأربعون،دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019.

50- مراد، يوسف، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1962.

51- معدّى ،الحسينى الحسينى ، القذافي نيرون الشرق، دار الخلود للنشر والتوزيع، ط1، 2018.

52- المناصرة، عز الدين ،علم التناص و التلاص نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2013 .

53- المصباحي، عبد الرزاق، النقد الثقافي من النسق إلى الرؤية الثقافية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

54_ المصباحي، عبد الرزاق، الأنساق السَّردية المخاتلة،مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

55- ماجدولين، شرف الدين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012.

56- المصري، ابن أبي الأصبع، بديع القرآن ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، تحقيق حفني مُحَّد شرف، ط2، 1973.

57- منور، أحمد، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته و تطوره و قضاياه)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

58- النجار ،أحمد السيد وآخرون، حال الأمة العربية، (2017_ 2018)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

59- الودغيري، عبد العلي، اللغة والدين والهوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

60-وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، و منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

61-يوسف ، أحمد، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

ثالثا _ المراجع المترجمة:

1-أرندت، حنة، في الثورة، ترجمة، عطا عبد الوهاب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

2- أيزبرجر، آرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدأي للمفاهيم الرئيسية،ترجمة: وفاء إبراهيم رمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، ط1، 2003.

3- إيشكروفت ، بيل وآخرون، دراسات مابعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ترجمة، أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010.

4- باجو، هنري، الأدب العام و المقارن، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، 1997.

5- باتنز، جون، الدراسات الثقافية التاريخ المادة المنهج و الأهداف، ترجمة: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، العدد 99، ربيع 2017.

6- برنر، جيروم ،صناعة الذات وصناعة العالم، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، مجلة فصول، العددان 87_ 88، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 2013/ شتاء 2014.

7- بن نبي، مالك، مشكلة الثقافية، ترجمة، عند الصبور شهين، دار الفكر، دمشق، ط1، 1984

8- بن نبي، مالك، مشكلة الحضارة، ترجمة:عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط 18، 2001 .

9- بياجيه، جان، الابستيمولوجيا التكوينية، ترجمة : السيد نفادي، دار التكوين للطباعة و النشر، دمشق ، سوريا، 2004.

10- تودروف، تزفيتان، نحن والآخرون، ترجمة، ربى حمود، دار المدى، دمشق، ط1، 1999.

11_ تودروف، تزفيتان، نحو رؤية جديدة لحوار الحضارات تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، ترجمة، مُحَمَّد الجرطي، دار المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2015.

12- جوزيف، جون ،اللغة و الهوية، قومية_ إثنية _دينية، ترجمة، عبد النور خرافي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2007.

13- دباشي، حميد، ما بعد الاستشراق، المعرفة و السلطة في زمن الإرهاب، ترجمة: باسل عبد الله وطفة، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2015.

14- راين، مايكل، الماركسية وما بعد البنيوية، ترجمة، مُحَمَّد هشام، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرين المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، إشراف رضوى عاشور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005.

15- ريفر، كلود، الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة أسامة نبيل،المعهد القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

16-_ رومان، نيكولاس، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة : يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، 2010.

17- زفايغ، ستيفان، عنف الديكتاتورية، ترجمة، فارس يواكيم، الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

18- زيما، بيير، النقد الاجتماعي، ترجمة، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

19- إدوارد سعيد، تعقيبات على الاستشراق ، ترجمة و تحرير: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1996.

20- سعيد، إدوارد، الثقافة و الامبريالية، ترجمة : كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت، ط3، 2004.

21- سعيد، إدوارد، الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، ترجمة : مُحَمَّد عناني، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

22- سعيد، إدوارد، الثقافة و المقاومة، تر: علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، لبنان، ط1،دت.

23- سعيد، إدوارد، العالم و النص و الناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

24- سعيد، إدوارد، خيانة المثقفين، النصوص الأخيرة، ترجمة: أسعد الحسين، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، 2011.

25- شايغان، داريوش، أوهام الهوية، ترجمة، علي مقلّد، دار الساقي، بيروت، ط1، 1993.

26- جورج غورفيتش، المعاني المتعددة للإيديولوجيا في الماركسية. الإيديولوجيا دفاتر فلسفية، ترجمة : مُحَمَّد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب،ط1، 1999.

27-فانون، فرانز، معذبو الأرض ترجمة، سامي الروبي، جمال الأتاسي، دار الكتب المصرية، ط1، 2014 .

28- فوكو، ميشال، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

29- فوكو ،ميشيل و آخرون ، التحليل الثقافي، ترجمة، فاروق أحمد مصطفى و آخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

30-. ك . بابا ، هومي، موقع الثقافة، ترجمة ، ثائر ديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

31-كويزيل ، إيديت ،عصر البنيوية، ترجمة : جابر عصفور،دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

32- لوبون، غوستاف ،روح الجماعات، ترجمة، عادل زعيتر، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

33- لوكاتش، جورج، نظرية الرواية و تطورها، ترجمة، نزيه الشوفي، د.ط، 1988.

34- موازان، كليمان، ما التاريخ الأدبي ، ترجمة : حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001 .

35- ميشال، آليكس، الهوية، ترجمة، علي وطفة، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، 1993.

36- هارت، ويليام و إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة، ترجمة، قصي أنور الذبيان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،ط1، 2011.

37- هايدوجر، مارتن، الفلسفة الهوية والذات، ترجمة، مُحَّد مزيان، دار الأمان الرباط، ط1، 2015.

38-_ يونس، الفاروق زكي، نظرية الثقافة، ترجمة علي سيد الصاوي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، 1997.

رابعًا_ المراجع الأجنبية:

1_ Cf ; Edentite in ((petit Larousse en couleur)) Edition 1984 : نقلا عن

. أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 12

2_ Edward Burnett Taylor. primitive culture researches into the developement of mythology philosophy religion art and custom 2 vols london j murray 1871.

3_ Hamon philippe , pour un statutsémiologique du personage,in poétique du récitéd, seuil , paris 1977.

4_ M. foucault, Dits et Ecrits (1954_1988), t4, Gallimard.

5_ Maurice clavel, la révolution culturelle aujourd'hui, Magazine littéraire, sept 1977.

خامسًا_الدوريات:

1-بلمليح، إدريس، الرؤية و المنهج لدى الغذامي، كتاب الرياض، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد 97،98، ديسمبر 2001_ جانفي 2002.

2-بن سراي، نصر الدين، بين مركزية الأنا الغربية، وميلاد الأصوليات، نقد غارودي للذاتية الغربية، مجلة الاستغراب، عدد 10، شتاء 2008.

3- الديوب، سمر، نقد الغيرية في العقل الاستشراقي حيال العرب والمسلمين، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت، العدد 10، شتاء 2018.

4- زرفاوي، عمر، النقد الثقافي بين عبد الله الغذامي و يوسف عليمات، مجلة فصول، العدد 99، ربيع 2017.

5- عبد العزيز، بسمة، أرق الهوية، مجلة فصول، العددان 88/87، النقد والنظرية الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 2013/ شتاء 2014.

6-فاغن ،سفتلانا وآخرون، نظريات الغيرية الإنسانية مراجعة منهجية، ترجمة، طارق عسيلي، مجلة الاستغراب، العدد 10، شتاء 2018.

7-قبيسي، هادي، الآخرية المتعالية، نحو رؤية روحانية، حول مفهوم الآخر، مجلة الاستغراب،المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية بيروت، العدد 10، شتاء 2018.

8-هناوي سعدون ، نادية ،الهوية بين التقويض و الكبح، استبصار نقد ثقافي في أركولوجيا ميشال فوكو، الجنون و الذات طرازاً، مجلة فصول، العدد 99، شتاء 2017.

سادسًا_ أعمال الملتقيات:

1_ فانوس، وجيه، النقد الثقافي و دراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 2007.

2-عابد، فتيحة، فلسفة الثقافة، السياقات الأبعاد الرهانات، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية بالتعاون مع جامعة ابن خلدون، تيارت ، أ عمال ملتقى 2015.

3-العجيلي، شهلا، أدب الشعوب التي تحررت من الاستعمار كتابة الضحية النص الروائي أنموذجاً، النقد الثقافي و دراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الدولي الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 17. 11. 2007.

4- النجار، مصلح، النقد الثقافي ودراسات ما بعد الكولونيالية، وقائع المؤتمر الثالث للبحث العلمي في الأردن، الجمعية الأردنية للبحث العلمي،17_ 11_ 2007.

سابعا_ المعاجم والموسوعات:

1_ ابن فارس، أبو الحسن أحمد ابن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط ، ج 5 ، 1979، مادة (نسق).

2_ أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 10، ج10، 1990، مادة (نسق).

3_ إيدجار، إيندرو و بيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم و المصطلحات الأساسية، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط2 ، 2014.

4_ باركر، كريس، معجم الدراسات الثقافية، ترجمة جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2018.

5_ طوني، بينيت، وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة و المجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

6_عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

7 _ رونتال . م . و يودين . ي ، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1974.

7_ سويف ،مصطفى ، معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1975.

8_ لالاند ، أندري، الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، ط2، ج 3، 2001.

9_ معلوف، لويس، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط2، بيروت، (د_ت)، مادة، هوية.

10_ نتال، روز ،و م. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم ،دار الطليعة، بيروت، لبنان ، ط 1، 1974

11_ نلووف. ك و آخرون، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي ، القرن العشرون المداخل التاريخية الفلسفة النفسية، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2005.

ثامنًا_ الرسائل الجامعية:

1_ خفيف، زهرة، الرواية الجزائرية وإشكالية المرجع، قراءة في ظاهرة المثاقفة_ دراسة لنماذج مختارة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار، عنابة، 2014_2015.

2_ شناف، شرّاف، العقل النقدي الأدبي المعاصر وخطاب الأنساق، دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، إشراف الدكتور عبد الله العشي، 2012_2013.

3_ كبير، غنية، سلطة الأنساق الثقافية وخطاب التمرد في روايات فضيلة الفاروق، بحث مقدم لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر، قسم اللغة والأدب العربي جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1، السنة الجامعية، 2018_2019.

تاسعًا_ المواقع الإلكترونية:

_ مُحَمَّد فتحي يونس، صناعة الديكتاتور دراسة في أساليب الدعاية للقادة السياسيين، هلا للنشر والتوزيع، www.halapubliching.net .

فهرس الموضوعات

المقدّمة..... **أ_ و.**

الفصل الأول: من النَّسق إلى النّسق الثقافي المضمر (مفاهيم نظرية)

أولًا. مفهوم النَّسق..... **08**
1. النَّسق في المعاجم العربية.....08
2. النّسق في النقد العربي القديم.....10
3. النّسق في النقد المعاصر.....11
4. النَّسق في الدراسات الفلسفية.....14
5. النَّسق في الدراسات السوسيولوجية.....16
ثانيًا. مفهوم الثقافة..... **18**
1. لغة.....18
2. اصطلاحًا.....19
3. الثقافة من منظور أنثروبولوجي.....21
4. الثقافة والأيديولوجيا.....24
5. النَّسق الثقافي المضمر وفخ الجمالية.....29
ثالثًا. النَّقد الثقافي المقارن ونقد الأنساق..... **32**
1. النَّقد الثقافي والدراسات الثقافية..... 33
أ.النُّقد الثقافي.....34
ب. الدِّراسات الثقافية.....38
2. النُّقد الثقافي عند العرب.....43
3. النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي.....44
4. الممارسة الثقافية عند يوسف عليمات.....51
5. إدوارد سعيد والدّراسات الثقافية.....54

الفصل الثاني: تجليات العنف في روايات ياسمينة خضرا (بماذا تحلم الذئاب، الصدمة، صفارات بغداد، سنونوات كابول).

أولا. العنف وتجلياته في الخطاب الروائي.....64
1.مفهوم العنف.....64
أ.لغة:.....64
ب. اصطلاحًا.....65
2. من الناحية النفسية.....66
3. من النّاحية الاجتماعية..... 67.
4. تجليات العنف في رواية العشرية السوداء بالجزائر.....70
ثانيًا. العنف في روايات ما بعد الكولونيالية.....73
1.العنف وسيلة لتحقيق الهيمنة الثقافية.....76
2. الرؤية السوسيوثقافية للعنف والإرهاب في روايات ياسمينة خضرا.....77
3. تجسيد إرهاب العشرية السوداء (رواية بماذا تحلم الذئاب).....80
4. الإرهابي بوصفه بطلًا إشكاليًا.....82
ثالثًا . العنف الديني في المجتمع الإسلامي (سنونوات كابول، صفارات بغداد، الصدمة).....87
1. مفهوم الدين.....87
2. العنف باسم الدين.....90
3. العنف المؤسس.....94
4. العنف ضد المرأة في المجتمع الإسلامي.....98
5. الذكورة والأنوثة في المجتمع الإسلامي.....99
6. عنف المكان في الخطاب الروائي.....105
رابعًا. دور الإمبريالية الثقافية في نشر العنف والإرهاب في العالم الإسلامي.....109
1.جدلية المركز والهامش وعلاقتها بظاهرة الإرهاب العالمي.....111
2. الإرهاب صناعة إسلامية.....115
3. المركز والهامش (خاصية تبادل الأدوار).....119
4. هامشية المسألة الدينية.....126

الفصل الثالث: أزمة الهوية وجدل الصراع في رواية فضل الليل على النّهار.

أولا. قضايا الهوية.....132
1. الهوية ومنطق المقاومة.....137
2. الهوية 139
3. الرواية الفرونكوفونية ومنطق المقاومة.....146
4. تفكيك نسق الانتماء.....149
5. تفكيك نسق المقاومة.....160
أ. البطل ضد الكولونيالية.....162
ب. شخصية الحركي (العميل).....164
ثانيا. إشكالية العلاقة بين الذات والآخر.....173
1. مفهوم الذات.....173
2. مفهوم الآخر.....175
أ. التعايش الحضاري وتفعيل الصداقة.....178
ب. تعالي الآخر 181
ثالثًا. إشكالية الصراع بين الذات والآخر.....186
1. جدلية الصراع بين الشرق والغرب.....187
2. ثنائية مُستعمِر ومستعمَر.....196
3. ثنائية التحضُّر والتخلُّف.....201
4. التعايش الديني بين المسلم والمسيحي.....204

الفصل الرابع: خطاب الأنا وخاصية تشكُّل الأنساق في رواية (ليلة الريس الأخيرة).

تمهيد.....211

أولا. تشكُّل النسق عبر الأنا.....212

1. مفهوم الأنا.....213

2. تجسيد خطاب الأنا.....216

ثانيًا. تفكيك نسق ثورة الربيع العربي.....218

1. نقد الواقع السياسي..... 221

2. اختزال فكرة الثورة.....229

ثالثًا. صناعة الديكتاتور.....234

1. سقوط القيم.....237

2. تضخُّم الأنا.....244

3. استحضار دور البطولة.....251

رابعًا. خطاب الجنون.....256

1. خطاب الاستبعاد ومساءلة الذات.....260

2. استحضار النموذج.....267

3. تجريد البُعد اللاإنساني.....271

الخاتمة.....279

قائمة المصادر والمراجع.....287

الملخّص

الملخَّص

في هذه الدراسة حاولنا الكشف عن مختلف الأنساق الثقافية المضمرة داخل نصوص ياسمينة خضرا الروائية، وقد غدا البحث في مجال الأنساق المضمرة قضية مهمة لمعرفة ما يريد الروائي تمريره في شكل خطاب نسقيٍّ مضمرٍ يتستّر تحت غطاءٍ سرديٍّ جماليٍّ، يسعى من خلاله لبسط رؤيته و تمرير مشروعه الفكري للقارئ، وقد اتبعنا في دراستنا هذه منهج النقد الثقافي باعتباره المنهج القادر على الإحاطة بمختلف القضايا والإمساك بجوانبها المترامية، وبناءً على ذلك قسمنا بحثنا إلى أربعة فصول الفصل الأول عنوانه من النّسق إلى النّسق الثقافي المضمر، تناولنا فيه : النّسق و الثقافة و النّسق الثقافي المضمر، النقد الثقافي، والدراسات الثقافية، أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: تجليات العنف في روايات ياسمينة خضرا، وقد اخترنا لمقاربة نسق العنف عند ياسمينة خضرا أربعة نصوصٍ روائية مترجمة إلى العربية، (بماذا تحلم الذئاب، الصدمة، سنونوات كابول، صفارات بغداد)، تطرقنا فيه إلى العنف وتجلياته في الخطاب الروائي، ثم العنف في أدب ما بعد الاستعمار، العنف باسم الدين في المجتمع الإسلامي، وفي الأخير، دور الإمبريالية الثقافية في نشر العنف والإرهاب في العالم العربي، أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: أزمة الهوية وجدل الصراع في رواية فضل الليل على النهار، تطرقنا فيه إلى ثلاث النقاط الآتية: الهوية والمقاومة، الذات والآخر (إشكالية العلاقة)، الذات والآخر (جدل الصراع)، أما الفصل الرابع والأخير فكان بعنوان: الأنا وخاصية تشكُّل الأنساق في رواية الليلة الأخيرة للرئيس، وتطرقنا فيه إلى أربعة مباحث أساسية كالآتي: الأنا وتشكل النّسق، تفكيك نسق الثورة (الربيع العربي)، صناعة الديكتاتور، نسق الجنون، ثم خاتمة في النهاية رصدنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها في بحثنا.

الكلمات المفتاحية: النَّسق _ الثقافة _ النّسق الثقافي المضمر، النقد الثقافي، الدراسات الثقافية، العنف، الإرهاب، الهوية، الأنا الآخر، المركز والهامش، نسق الجنون.

Summary

In this study, we tried to uncover the various cultural frameworks contained within the texts of Yasmina Khadra narrative, and research in the field of implicit patterns has become an important issue to find out what the novelist wants to pass in the form of an implicit formal discourse concealed under an aesthetic narrative cover, through which he seeks to extend his vision and pass his intellectual project For the reader, we have followed in our study the method of cultural criticism as the one capable of encompassing various issues and grasping their vast aspects, and accordingly we divided our research into four chapters, the first chapter entitled from pattern to the implicit cultural pattern, in which we dealt with: pattern, culture and implicit cultural pattern, Cultural criticism and cultural studies. As for the second chapter, it is titled: The manifestations of violence in the novels of Yasmina Khadra. We have chosen to approach the pattern of violence in Yasmina Khadra, four fictional texts translated into Arabic, (What do wolves dream about, trauma, the years of Kabul, the whistles of Baghdad). To violence and its manifestations in fictional discourse, then violence in post-colonial literature, violence in the name of religion in Islamic society, and finally, the role of cultural imperialism in spreading violence and terrorism in the world The Arab did not. As for the third chapter, it came under the title: Identity Crisis and Conflict Controversy in the novel "The Fadl of Night over the Day". The ego and the characteristic of the formation of patterns in the novel The Last Night of the President, and in it we touched upon four basic topics as follows: the ego and the formation of the pattern, the dismantling of the pattern of the revolution (the Arab Spring), the making of the dictator, the coordination of madness, and then in the end we monitored the most important findings in our research.
Key words: the pattern - culture - the implicit cultural pattern, cultural criticism, cultural studies, violence, terrorism, identity, the other ego, the center and the margin, the pattern of insanity.