الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: DL / 12 / 15

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

شعبة: الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

مسارات النقد الثقافي من العالمية الى المحلية العربية "دراسة مقارنة"

من إعدادالطالبة: بن زرقة مسعودة

تاريخ المناقشة : ..... / ..... / .....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1				رئيسا
2	أ.د.ضيف عبد المالك	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف ميلة	مشرفا و مقررا
3				ممتحنا
4				ممتحنا
5				ممتحنا
6				ممتحنا

السنة الجامعية: 2020 / 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

اللهم لك الحمد حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا ، أشكرك ربي على

نعمك التي لا تُعد و آلائك التي لاتُحد، أحمدك ربي

وأشكرك على أن يسرت لي إتمام هذا البحث على الوجه

الذي أرجو أن ترضى به عني.

شكر و عرفان إلى:

من رعاني طالبةً في رسالة الماجستير ، و واصل المسيرة معي

في أطروحة الدكتوراه أستاذي المشرف "عبد المالك

ضيف" الذي له الفضل في أن يتحول هذا البحث من مجرد

عنوان و فكرة إلى أن صار أطروحةً و بحثًا.

الدكتور"محمد بن صالح" رئيس قسم اللغة و الأدب العربي

بجامعة المسيلة الذي ذللّ لي الكثير من الصعوبات فشكرًا

أستاذي الفاضل.

قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة المسيلة.

لجنة المناقشة التي وافقت على مناقشة هذه الأطروحة.

الطالبة: بن زرقة مسعودة

المقدمة

المقدمة

أن تبحث في موضوع معين، بطريقة معينة، وفق آليات ووسائل إجرائية معينة وأن تصرّ عليه مهما كثرت المعوقات، معناه أن الموضوع أصبح هاجسًا لديك لا يمكنك أن تحيد عنه أو تغيره... هو الحال معي في موضوع بحثي هذا...

أعترف أنّي وقبل شهادة الماجستير كان الموضوع بالنسبة لي مجهولاً تمامًا، لكن خوض غمار البحث فيه من جانب معين في رسالة الماجستير جعله هاجسًا وفتحًا نقديًا دفعني لتوسيع البحث فيه والإلمام بجوانب عدة تخصه في بحث الدكتوراه.

إنّه النقد الثقافي هذا الوافد الجديد على المشهد النقدي العربي بدءًا من سنة 2000 مع **"عبد الله الغذامي"** في مدونته **"النقد الثقافي، بحث في الأنساق الثقافية العربية"**.

و من منطلق أنّ الفكر ما يلبث أن يعلن عن قيام مشروع ما ، في مقابل مشروع آخر كنقلة معرفية أو فكرية جاء ميلاد النقد الثقافي ، هذا النقد الذي أعلن ميلاده الناقد الأمريكي **"فنسنت ليتش" Vincent Leitch** في تسعينات القرن الماضي حين دعا إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي، تتمحور مهمته في الخروج من نمطية النقد الشكلاني، والولوج إلى أبواب الثقافة خاصةً تلك الأوجه التي يهملها النقد الأدبي؛ حيث رُبط النقد الثقافي بالثقافة التي يصفها بالدينامية والحيوية، أغوارها متشعبة ومترامية الأطراف يدخل فيها الإقتصاد، السياسة، مختلف التنظيمات الإجتماعية والقيم الأخلاقية والمعتقدات، وكذا تسليط الضوء على المهمش ليصبح ندًا للمركز لأنّه نقد لا يكتفي بحدود النقد النصوصي، فهو نقد منفتح على الأنساق الثقافية، زئبقي المنهج بمعنى أنّه منهج يستفيد من مختلف مناهج التحليل في تأويل النصوص ودراسة خلفياتها التاريخية .

فالثابت أنّ النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي، إلا أنّ مهمته الأولى نقد الأنساق المضمرة التي ينضوي عليها الخطاب الثقافي، تلك الأنساق تأتي مخبوءةً خلف عباءة الجمالي، فهو يرفض المعيارية الأدبية، يرفض النص النخبوي، غايته المثلى تناول كل أشكال الخطاب بغض النظر عما تتوفر عليه من جمالية أدبية تلك الجمالية هي الغاية الأولى للنقد الأدبي.

ظهور النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، أفرز معركة نقدية أدبية ثقافية، صال فيها وجال الكثير من النقاد العرب بين معارض رافض ومؤيد مرحب، خاصة بعد إعلان **"الغذامي"**، صراحةً، موت النقد الأدبي ليحل النقد الثقافي بديلاً منهجيًا عنه، حيث عمد إلى تفجير مفهوم

النص ليتمدد ويصبح بحجم ثقافة بأكملها، لا يُقرأ لذاته ولا لجماليته وإنّما يُعامل بصفته حامل نسق أو أنساق مضمرة، يصعب قراءتها بواسطة القراءة السطحية لأنّها تختفي خلف سحر الظاهر الجمالي فالتأسيس والمهاد الغربي للنقد الثقافي، والتبني والإحتواء العربي لهذا النقد جعلني أُخضع هذا الموضوع للبحث بتتبع مساراته من المشهد النقدي الغربي وصولاً للمشهد النقدي العربي، والتي كانت فاتحته طرحي لجملة من الأسئلة منها:

ماهو المهاد الأساسي للنقد الثقافي غربي أم عربي؟ ماهي أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي؟ هل وُجدت له ارهاصات أولى في المشهد النقدي العربي؟ ماهي مجالات وانجازات النقد الثقافي في المشهديين النقديين الغربي والعربي؟ وماهي نقاط التشابه والإختلاف بينهما؟ كيف طبق النقاد العرب آليات النقد الثقافي على إبداعاتهم؟ وهل كانت آليات المنهج المطبق مشتركة؟

وحتى تتكشف لنا أغوار النقد الثقافي عند الغرب والعرب منذ البدايات والإرهاصات ارتأيت أن تكون ركيزة الدراسة المنتهجة هي المقارنة طبعًا مع التحليل، المقارنة التي تكرس الصلة والتواصل بين النقدين الغربي العربي، وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه هذا البحث، ومن أجل تحقيق هذه الغاية تمّ ضبط العنوان بالشكل الآتي:

" مسارات النقد الثقافي من العالمية إلى المحلية العربية _دراسة مقارنة_"

أشير في هذا المقام ، أنّ النقد الثقافي كان منهلاً خصبًا للدراسة و التحليل عند الغرب والعرب، ففي المشهد النقدي الغربي تناوله الكثير من النقاد من وجهات نظر مختلفة اختلاف المنطلقات والتوجهات فنجد _على سبيل التمثيل لا الحصر _مدونة "**Cultural Selection**" "**لأجير فوج**" **Aguer Fog** والذي تُرجم إلى العربية "**الإنتخاب الثقافي**" ترجمه "**شوقي جلال**" وكذا مدونة "**Cultural Criticism Primer of k Concepts**" **لآرثر أيزا برجر**" **Arthur Asa Bargt** والذي تُرجم إلى العربية "**النقد الثقافي _تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**" ترجمه "**وفاء ابراهيم**" و"**رمضان بسطاويسي**".

وفي المشهد النقدي العربي نجد الكثير من المدونات والدراسات والمقالات التي تناولت النقد الثقافي بالدراسة كالمقالات التي جُمعت في كتاب الرياض العدد 97، 98 والتي صدرت تحت عنوان "**الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي الناقد "ديسمبر 2000 يناير 2002** وكذا

مقالات جُمعت بدورها في كتاب "**عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**" كمقالة "**عبد الله ابراهيم**" "**النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج**" ومقالة "**معجب الزهراني**" "**النقد الثقافي نظرية جديدة أم انجاز في سياق مشروع متجدد**" ومقالة "**زهرة المذبوح**" "**استجابة الشعر للنسق قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي**" كما نجد مقالات أكاديميين عرب كا "**النص الروائي في خطاب النقد الثقافي من نقد النصوص إلى نقد الأنساق**" ومقالات "**طارق بوحالة**" "**النقد الثقافي و أنساق الغيرية**" "**نظرية النقد الثقافي في الخطاب العربي المعاصر**".

والذي لفت انتباهي أنّ الدراسات الأكاديمية التي تناولت النقد الثقافي ركزت على المهاد الغربي كمرجعيات وحيدة من أجل هذا استفزني البحث من أجل الجمع بين الثنائية العربية الغربية في تناول النقد الثقافي.

أمّا فيما يخص المنهج المتبع، فإنّ البحث يسعى إلى توظيف منهج تحليلي مقارن يستنبط آلياته الإجرائية من منطلقات تحليل الخطاب، إذ أن المدونة تتعاطى مع الموروث في تجلياته على أشكال أنماط متنوعة من الخطابات مع ضرورة الإستفادة من المبادئ اللسانية، وجماليات التلقي كما أنّ القراءة على القراءة تستوجب إلمامًا بمختلف السياقات الثقافية والتاريخية التي انبثق منها النقد الثقافي وبث من خلالها وسائله الإجرائية.

تتحدد معالم هذا البحث عبر مقدمة، خمسة فصول، خاتمة، ملاحق لأعلام أجنبية وعربية أتبعت ذلك بقائمة للمصادر والمراجع. وننوه أنّ فصول البحث زاوجت بين النظري والتطبيقي.

الفصل الأول: المعنون **بالتعريفات/المصطلحات**

كانت لي فيه وقفة مع مصطلحي الثقافة والنقد الثقافي مع عناوين فرعية توضح ماهية المصطلحين:

_ماهية الثقافة في المشهد النقدي الغربي.

_ماهية الثقافة في المشهد النقدي العربي.

اختتمته بموازنه بين ماهية الثقافة في المشهدين الغربي والعربي.

_ماهية النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي.

_ماهية النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي.

اختتمته بموازنة بين الثقافة والنقد الثقافي، وبموازنة أخري بين النقد الثقافي بين المشهدين النقديين الغربي والعربي.

الفصل الثاني: المعنون بالأوليات /الإرهاصات تناولت فيه:

_**أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي:** ركزت فيه على المدارس الأكثر تأثيرًا في تواجد النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي وهي على التوالي:

_مدرسة فرانكفورت (الجانب النظري)

_يورغن هابرماس ونظريته التواصلية أنموذجًا لمدرسة فرانكفورت (الجانب التطبيقي)

-التاريخانية الجديدة (الجانب النظري)

_التاريخانيون الجدد ونقد أدب عصر النهضة (الجانب التطبيقي)

_الدراسات الثقافية (الجانب النظري)

_الثقافة الشعبية /الجماهرية أنموذجًا للدراسات الثقافية (الجانب التطبيقي)

_أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي: ننوه هنا أنّنا انتقينا مفكرين مثّلت كتاباتهم ارهاصات النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، هذا الإنتقاء كان مركز على المفكرين المغاربة حتى نسلط الضوء على الفكر المغاربي، الإنتقاء كان بناء على المفكرين الأكثر إثارة للجدل وهم على التوالي:

_عبد الله العروي.

_مُحَمَّد عابد الجابري.

_مُحَمَّد أركون.

الفصل الثالث: المعنون با **الإنجازات / المجالات**

تناولت فيه:

-النقد الثقافي والدراسات ما بعد الكولونيالية.

_النقد الثقافي والدراسات الأدبية ما بعد الكولونيالية (الجانب النظري)

_ألبير كامو كوجه للكولونيالية الفرنسية (الجانب التطبيقي)

_ثلاثية مُحَمَّد ديب كوجه للأدب ما بعد الكولونيالي (الجانب التطبيقي)

_النقد الثقافي والخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي (الجانب النظري)

_الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد أنموذجًا للخطاب النقدي ما بعد كولونيالي (الجانب التطبيقي)

_هومي بابا وموقع الثقافة أنموذجًا للخطاب النقدي ما بعد الكواونيالي (الجانب التطبيقي)

_النقد الثقافي والدراسات النسوية

_الدراسات النسوية عند الغرب (الجانب النظري)

_كيت ميللت والسياسات الجنسية أنموذجًا للنقد النسوي (الجانب التطبيقي)

_الدراسات النسوية عند العرب (الجانب النظري)

_أحلام مستغانمي وصورة الذكر في رواية ذاكرة الجسد أنموذجًا للأدب النسوي (الجانب التطبيقي)

_النقد الثقافي وكتابات السود

_كتابات السود في المشهد النقدي الغربي (الجانب النظري)

_ليوبولد سنجور أنموذجًا لأدب السود (الجانب التطبيقي)

_كتابات السود في المشهد النقدي العربي. (الجانب النظري)

_عنترة بن شداد أنموذجًا لأدب السود (الجانب التطبيقي)

الفصل الرابع: المعنون بـ**النقد الثقافي وخطابات الصورة.**

تناولت فيه الأمور المتعلقة بالصورة والميديا

_النقد الثقافي والمسرح عند الغرب والعرب.

_المسرح في المشهد النقدي الغربي (الجانب النظري)

_مسرحية العاصفة لوليام شكسبير أنموذجًا للنسق الإمبريالي (الجانب التطبيقي)

_المسرح في المشهد النقدي العربي (الجانب النظري)

_مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجًا لثورة الهامش (الجانب التطبيقي)

_النقد الثقافي والتلفزيون عند الغرب والعرب

_التلفزيون في المشهد النقدي الغربي (الجانب النظري)

_البؤساء لفكتور هيجو من الرواية إلى المسلسل أنموذجًا (الجانب التطبيقي)

_التلفزيون في المشهد النقدي العربي (الجانب النظري)

_لن أعيش في جلباب أبي لإحسان عبد القدوس من الرواية إلى المسلسل أنموذجًا (الجانب التطبيقي)

_النقد الثقافي وخطاب الفايسبوك

_الفايسبوك بين خطاب الهامش وخطاب المركز

_السترات الصفراء والفايسبوك في فرنسا أنموذجًا عن مجال النقد الثقافي عند الغرب.

_الحراك الشعبي في الجزائر والفايسبوك أنموذجًا عن مجال النقد الثقافي عند العرب.

الفصل الخامس: المعنون با **مقاربات نقدية ثقافية في الرواية والشعر العربي**

أنوه أنني في هذا الفصل الذي يمثل خاتمة الدراسة، اكتفينت بتطبيقات النقد الثقافي عند العرب وحسب، لأنّي وبعد تتبع مسارات النقد الثقافي من الغرب وصولاً إلى المشهد النقدي العربي أردت أن أقف على نماذج نقدية ثقافية عربية، لأثبت رواجه في المشهد النقدي العربي بعد أن كان مجرد وافد جديد قوبل بالرفض مند عشرين سنة؛ وقد اكتفيت بدراسة فصلين من مدونتين فقط نظرًا لارتباطي بحجم محدد في الدراسة. تناولت فيه:

_عبد الله الغذامي والنقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

_النسق الناسخ واختراع الفحل.

_نادر كاظم وتمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط،

_الأسود والتمثيل السردي.

الملاحق:

الملحق الأول: تناولت فيه التعريف ببعض الأعلام الأجنبية التي تمّ تناولها في البحث.

الملحق الثاني: تناولت فيه التعريف ببعض الأعلام العربية التي تناولها في البحث.

أتبعنا ذلك **بخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية، المترجمة، المعاجم، المجلات والمواقع الإلكترونية.**

على أنّ رحلة البحث لم تخل من الصعوبات والعوائق، منها صعوبة الوصول إلى المراجع خاصة المراجع الأجنبية، وكذا نقص الدراسات فيما يخص الجانب التطبيقي للنقد الثقافي، وأكبر عائق اعترض البحث هو تحديد حجم معين للبحث مما اضطرني إلى الإختصار في كثير من الأحيان وأحيان أخرى اضطررت إلى إلغاء الكثير من العناصر التي كان من المفروض تناولها.

وقد وضعت أوزار البحث جانبًا أتقدم بالشكر الجزيل لمن كان له الفضل في انجاز هذا البحث وقبل هذا قبوله الإشراف عليه إنه أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عبد المالك ضبف وعلى ما

قدمه من توجيهات وملاحظات قيمّة وحازمة، وكذا الشكر لقسم اللغة والأدب العربي بجامعة مُحَّد بوضياف بالمسيلة.

الفصل الأول

النقد الثقافي:

التعريفات/المصطلحات

I- ماهية الثقافة في المشهد النقدي الغربي:

I-1-الجذر اللغوي والتاريخي لمصطلح الثقافة:

إنّ مصطلح الثقافة من المصطلحات الزئبقية والمعقدة التي يصعب الإمساك بجميع أطرافها، نظرًا لتشعباتها واختلاف الآراء التي حاولت تعريفها، تلك الاختلافات مبعثها اختلاف توجهات أصحابها، فمصطلح الثقافة مصطلح نشط متعدد الأوجه، هناك مئات التعاريف التي حاولت الوقوف على ماهيتها إذ يصعب اتفاق العلماء على تعريف موحد وشامل يحيط بكل أبعاد هذا المصطلح، بل إنّ كثير من المفكرين والباحثين يقرّون بصعوبة الوقوف على تحليل ماهيتها خاصةً لما ترِد هذه المفردة في سياقاتها المختلفة، إلى درجة قد تتضارب فيها هذه التعريفات وفقًا لاختلاف السياقات، فهي ترتبط بسياقات عِدة من، ثقافة تراثية، ثقافة عرقية، ثقافة سوداء، ثقافة أنثروبولوجية، ثقافة سوسيولوجية، ثقافة شعبية، ثقافة بنائية...الخ« لذا الإرتباط الوثيق الذي أُقيم بين مفهوم الثقافة وفكرة أساليب الحياة هو مجالاً آخر للتوسع من الثقافات التحتية والثقافات المضادة إلى ثقافات النوادي، ثقافات الشوارع، وعلى هذا الغرار تشير مصطلحات مثل الثقافة الجسدية، وثقافة المستهلك، والثقافة الترقيعية، وثقافة الرياضة، وثقافة الإعلام إلى تكاثر الإستعمالات»[1].واللافت للنظر أنّ مصطلح الثقافة لم يعد يُتناول منعزلاً عن المفاهيم والسياقات الأخرى، ذلك أنّ استعماله منعزلاً يوصف بالعمومية والسطحية فقد«صارت جميع ميادين المعرفة توصف الآن بكونها ثقافية. وإذا كانت الدراسات الثقافية والنقد الثقافي قد تصدرت الطريق هنا، فإنّ علم النفس الثقافي، والتاريخ الثقافي، والجغرافية الثقافية، والتطور الثقافي، قد تابعتها كجزء من منعطف ثقافي أعم في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية» [2]

ولوعدنا إلى استعمال لفظة الثقافة منفردة نجد أنّ هذه اللفظة« في جذورها المباشرة في كلمة cultura اللاتنية التي تدل على التهذيب والإعتناء والرعاية تتضمن معنى النمو والتطوير »[3]. تفصيلاً في معنى جذر كلمة ثقافة كما ورد في معجم **ريموند ويليامز Willioms Raymond** الثقافي المجتمعي نجد أنّها تعني« عدد من المعاني: يسكن، يهذب، يحمي، يقدر لدرجة العبادة، في

---

[1] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد ا الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010، ص 226.

[2] المرجع نفسه، ص227.

[3] المرجع نفسه، ص228.

النهاية استقل بعض هذه المعاني في الأسماء المشتقة لكن مع تفاضل من حين لآخر. هكذا تطورت يسكن inhabit عبر colorus إلى colory مستعمرة، تطورت" يقدر لدرجة العبادة "عبر cultus، لاتنية، إلى cult جماعة المعجبين »[1]

أمّا عن دلالة كلمة ثقافة في جذرها اللغوي، دائمًا حسب **ريموند ويليامز**، في الأصول الفرنسية نجد أنّ« الصيغتان الفرنسيتان للكلمة cultura هي couture، فرنسية قديمة، التي صورت منذ ذلك الحين معنًا خاصًا، وفيما بعد culture التي بحلول أوائل ق 15 عبرت إلى الإنجليزية كان المعنى الرئيسي إذن في رعاية الحيوان والنبات والعناية بالنمو الطبيعي »[2].

وكخلاصة عامة عن المعنى الجذري اللغوي لكلمة ثقافة حتى أواخر القرن السابع عشر فهو يرى أنّها« في جميع استعمالاتها الأولى كانت culture اسم عملية العناية بشيء ما وبشكل محصولات وحيوانات: انتقل الاسم الثانوي coulter شفرة المحراث عبر طريق لغوي مختلف، من culter، لاتنية، شفرة المحراث إلى، انجليزية قديمة، ثم إلى تهجيات انجليزية مختلفة: culter، colter، coulter وحتى وقت متأخر في أوائل ق 17 _ culter _ شفرة محراث حارقة Hot Burningcultre وردت في مسرحية Duchess of MalfiliWebster.»[3].

أمّا عن تطور المعنى الجذري اللغوي لكلمة ثقافة من القرن الثامن عشر وحتى القرن التاسع عشر فقد تبلور عنده في المعاني الثلاث الآتية:« 1_ الاسم المستقل والمجرد الذي يصف عملية عامة للتطور الثقافي والروحي والجمالي من ق 18. 2_ الاسم المستقل سواء استعمل بشكل عام أو محدد الدال على طريقة حياة معينة، سواء لشعب، أو لحقبة، أو لمجموعة، أو للبشرية ككل، منه ردروكلي م.3_ الاسم المستقل والمجرد الذي يصف أعمال وممارسات النشاط الفكري، والفني، وخاصةً الأخيرة، يبدو أنّ هذا في الغالب هو الإستعمال الأكثر انتشارًا، الثقافة هي الموسيقى، الأدب، الرسم، النحت، المسرح والسينما »[4]

---

[1] ريموند ويليامز: الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، تر نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 116، 117.

[2] المرجع نفسه، ص 117.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص 120، 121.

وفي نفس السياق دائمًا عن أصل جذر كلمة ثقافة يذكر**تيري إيجلتون Terry Eagleton**« أنّ أحد معانيها الأصلية هو الزراعة، أو العناية بالنماء الطبيعي ويصدق الشيء نفسه على كلمات مثل القانون، والعدالة، وعلى كلمات من مثل رأس المال، وأوراق مالية، والعملات النقدية، وكلمة coulter (سكين، محراث) وهي الكلمة القريبة لكلمة ثقافة culture تعني شفرة المحراث. ونحن نشتق الكلمة للدلالة على أسمى، وأرفع الأنشطة البشرية في مجالات العمل والزراعة والحراثة والحصاد »[1]. فتجرد كلمة ثقافة من المعاني السابقة الذكر التي تحصرها في كونها مجرد نشاط وانتقالها إلى كونها كيان مستقل يعود الفضل في ذلك حسب **إيجلتون** إلى **ماثيو أرنولد Matthew Arnold** حيث« أسْقطت الكلمة صفات أخلاقي وفكري، وأصبحت مجرد ثقافة أي دلالة مجردة في ذاتها »[2].

هذا عن الجذر اللغوي لكلمة الثقافة، أمّا إذا انتقلنا إلى التطور التاريخي لكلمة ثقـــافة عبــر العصور وانتقالها بين اللغات الثلاث (الفرنسية _ الإنجليزية _ الألمانية) باعتبار هذه اللغات تحديدًا كان لها الفضل والسبق، في رواج هذا المصطلح وتواجده في الساحة النقدية، نجد أنّ كثير من العلماء والباحثين يجُزمون بأسبقية الفرنسيين في كينونة مصطلح الثقافة؛ ذلك« أنّ التطور الدلالي الحاسم الخاص بالكلمة والذي سمح لاحقًا بابتداع المفهوم حدث لاحقًا، حدث داخل اللسان الفرنسي، في قرن الأنوار، قبل أن ينتشر بواسطة الإقتراض اللساني داخل اللسانيين المجاوربين (الانجليزي والألماني) »[3].

والجدير بالذكر أنّ مصطلح الثقافة ابتعد عن المعنى اللغوي ألا وهو حراثة الأرض والعناية بالحقول والماشية الذي ارتبط بها منذ أواخر القرن الثالث عشر وحتى بداية القرن السادس عشر مع« منتصف القرن السادس عشر، إذ بات ممكننًا أن تشير كلمة ثقافة حينذاك إلى تطوير كفاءة، أي الإشتغال بإنمائها، ولكن المعنى المجازي ظل غير دارج بكثرة حتى منتهى القرن السابع عشر ولم يحز على اعتراف أكاديمي، إذ لم يُدرج ضمن مواد أغلب قواميس تلك الفترة »[4].

---

[1] تيري إيجلتون: فكرة الثقافة، تر شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص13.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر منى السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص16.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي نفس السياق دائمًا أي التطور التاريخي لمصطلح الثقافة بين اللغات الثلاث السابقة الذكر نجد أنّها في **اللسان الفرنسي**« اكتسبت معناها الفكري في أوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، فالكلمة الفرنسية كانت تعني في القرون الوسطى الطقوس الدينية cultes لكنها في القرن السابع عشر كانت تعبر عن فلاحة الأرض ومع القرن الثامن عشر اتخذت معنى تعبر عن التكوين الفكري عمومًا وعن النقد الفكري لشخص بخاصة وعما يتطلبه ذلك من عمل، وما نتج من تطبيقات »[1].

هذا عن تطور كلمة الثقافة في اللسان الفرنسي، أمّا عن **اللسان الألماني** نجد أنّ« انتقال الكلمة إلى الألمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر أكسبها لأول مرة، وقبل رجوعها إلى فرنسا، مضمونًا جماعيًا فقد أصبحت تدل بخاصة على التقدم الفكري الذي يتحصل عليه الشخص أو المجموعات أو الإنسانية بصفة عامة، أمّا الجانب المادي في حياة الأفراد أو المجتمعات فقد أفردت له الألمانية حضارة »[2].

أمّا عن المحطة التالية التي عرفت فيها الثقافة تحولاً في المفهوم والتي انصهرت فيها الثقافة مع الأنثروبولوجيا فهو **اللسان الإنجليزي** فقد« وصلت الأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة الأمريكية إلى الحد الذي عرّفت فيه نفسها كعلم للثقافة »[3].

والجدير بالذكر أيضًا، دائمًا في سياق التطور التاريخي لمصطلح الثقافة، أن هذا المصطلح قد استعمل في فترة تاريخية ماضية كمرادف للحضارة فقد« أصبحت في الثامن عشر مرادفًا إلى حد ما للحضارة التي تعني عملية عامة للتقدم الفكري والروحي والمادي[..]وتنتمي كلمة الثقافة كمرادف لكلمة الحضارة إلى الروح العامة للتنوير وعقيدته في التطور الذاتي العلماني المتقدم مرحليًا»[4].

وفي نفس السياق دائمًا، نجد أنّ التفرقة بين مصطلحي الثقافة والحضارة قد كان بعيد كل البعد عن غالبية علماء الأنثروبولوجيا والاجتماع **ككلود ليفي شتراوس Claude Levi**

---

[1] عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 28، 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، تر شوقي جلال، ص22، 23.

Strauss. **وتايلور Edward Taylor** ذلك أنّهم لطالما استعملوا المصطلحين للدلالة على نفس المعنى، فهم لم يعيروا« أي اهتمام لهذا التمييز الذي بدا لهم تمييزًا وهميًا، وموضوعًا بصورة خاصة، بثنائية غامضة، مستوحاة من المعارضة الخاطئة بين الروح والمادة، بين الإحساس والعقلية، بين الأفكار والأشياء، إن الغالبية العظمى من علماء الإجتماع والأنثروبولوجيا تتجنب استعمال مصطلح حضارة أو تستخدم مصطلح ثقافة بمعنى حضارة، وتعتبر الإثنين (ثقافة وحضارة) ممكن أن تحل إحداها محل الأخرى »[1].

إلا أنّ هذا الترادف بين المصطلحين عرف بداية الانفصال، خاصة عند الألمان، مع نهاية القرن التاسع عشر فأضحت« كلمة الحضارة مصطلحًا اجتماعيًا للدلالة على الإعتدال والسلوك المقبول، وتمثل كلمة الثقافة وضعًا آخر خصب الدلالات، ومثقلاً بالإحتمالات الروحية والنقدية ونبل المشاعر »[2]. فاستعمال مصطلحي الثقافة والحضارة تراوح بين مدٍ وجزرٍ بين اللسان الألماني واللسان الفرنسي حيث« بقي خلالهما الإستخدام الفرنسي لكلمة حضارة civilisation يشمل مختلف أبعاد التقدم، فكرية أكانت أم مادية، مقابل النزعة الألمانية التي نحت نحو التمييز بين الثقافة بمعناها الروحي والفكري والعلمي وبين الحضارة بمعناها المادي »[3].

وفي نفس السياق نجد أن علماء الاجتماع المعاصرين الذين قالوا بالتفرقة والتمييز بين المصطلحين، الألمان تحديدًا، كان منطلقه فكرة أساسية قوامها أنّ« مصطلح حضارة يشير إلى مجموعة من الثقافات الخاصة التي بينها تشابه، أو أصول مشتركة، وبهذا المعنى يتحدث البعض عن الحضارة الغربية التي تنضوي تحتها الثقافات الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والأمريكية ...الخ أو حين يتحدث البعض عن الحضارة الأمريكية والتي انتشر نمط الحياة الخاص بها في ثقافة الشعوب الأخرى، وكذلك حين الحديث عن الحضارة العربية وفي إطارها ثقافة لبنانية ومصرية ومغربية »[4]. فقوام التفرقة بين المصطلحين، هو النظر إلى الحضارة من منطلق اشتمالها على العوامل المادية في حين تشتمل الثقافة على القيم الأخلاقية، والمثل في المجتمع.

---

[1] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، ص 34 ،35.

[2] تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، تر شوقي جلال، ص 24.

[3] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، ص34.

[4] المرجع نفسه، ص35.

وكخلاصة عامة مما سبق نقول أنّه على الرغم من جهود الألمان في التمييز بين المصطلحين إلا أنّ« هذه الجهود للتمييز بين الثقافة والحضارة لم يُكتب لها النجاح، ولم تنل نـصيبـها من التعميـم خارج ألمانيا، بل يوجد اتفاق عام مع برودل الذي يذهب إلى أنّه "من المضلل أن نأمل على الطريقة الألمانية في فصل الثقافة من أصلها الحضارة"، إنّ كلا من الحضارة والثقافة يشيران إلى النمط العام للبشر، وما الحضارة إلا ثقافة كُتبت بحروف كبيرة »[1].

[1] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة ، ص 6.

I-2-. الثقافة في سياقاتها المختلفة:

كمهاد أساسي ننطلق منه في رؤيتنا وفهمنا للثقافة بصفة منفردة، إلى رؤيتنا لها كثنائيات تجمعها بسياقات أخرى مثلت أساس ومجال الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، نقول أنّ مصطلح الثقافة دخل في تحديات كبيرة كا« الحركات الإشتراكية والعمالية والنزعة النسوية، وكفاحات الشعوب الأصلية، وأقلية الثقافات العرقية، وتحديد المساهمات الأفريقية، الأمريكية بثقافة الحداثة. هذه كلها اختلفت مع الإتجاهات المصنفة، المجنسة، العرقية، الأوروبية، المركزة التي قوضت عالمية دعوى في أن تكون أفضل ما عُرف وقيل »[1].

والجدير بالذكر أيضًا أنّ الوقوف على ماهية الثقافة قد تطور من عصر إلى عصر فا« إذا كان علماء القرن التاسع عشر ومفكروه اتبعوا المناهج التطورية السائدة في ذلك الحين في دراساتهم وتحليلاتهم للثقافة الإنسانية بشكل عام »[2]. فإنّنا نجد أنّ« علماء القرن العشرين اتبعوا مناهج التحليل الوظيفي وأساليبه التي سيطرت على النصف الأول من ذلك القرن »[3]. فكل ما تطورت العصور واصطبغت بروح بحثية جديدة، وبرؤى جديدة تتغير المفاهيم والتعريفات ومن بينها الثقافة؛ فقد أخضع العلماء العقود الثلاث الماضية من القرن الماضي تحليل الثقافة إلى« التيارات الفكرية الجديدة واسترشدوا في تحليلاتهم بالنظريات المعاصرة، كالبنائية وما بعد البنائية، وما بعد الحداثة والنسوية وما بعدها، بل وأيضًا بالتاريخانية الجديدة والمادية الثقافية، ونظريات التفكيك عند جاك دريدا والهيرمينوطيقا، وما بعد الكولونيالية بل وكثيرًا ما استعانوا بالأساليب والاتجاهات النقدية في التحليل النفسي عند جاك لاكان، وذلك بهدف الوصول إلى أكثر قدر ممكن من التعمق في التحليل »[4]. هذه التوجهات السابقة الذكر نقلت التطرق إلى الثقافة وتعريفها والوقوف على ماهيتها، من كونها رصد ووصف أفعال وممارسات، إلى حقيقة مفادها أنّ الثقافة عبارة عن نصوص يجب قراءتها وتفسيرها.

---

[1] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد الغانمي، ص 231.

[2] بيتر ل بيرجر، ماري دوجلاس، ميشيل فوكو، يورجن هابرماس، التحليل الثقافي، تر فاروق أحمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2009، ص 8.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكخلاصة عامة قبل الوقوف بالتفصيل على ماهية الثقافة من وجهات نظر، وسياقات، ومقاربات مختلفة سواء أكانت سوسيولوجية، أنثروبولوجية، ماركسية، بنائية نقول« إنّ معظم هذه النظريات تأخذ الثقافة على أنّها نسق من الرموز أو علامات التحليل اللغوي، والإستعانة باللغويات تحتل مكانًا محوريًا في تلك النظريات »[1].

ولأن المقاربات التي تناولت الثقافة كثيرة ومتشعبة الأفكار، قمنا بانتقاء المقاربات السابقة الذكر تحديدًا من منطلق أنّها تخدم النقد الثقافي.

I-2-1- الثقافة والمقاربة السوسيولوجية:

إن دراسة السلوك الإنساني في المجتمع هو المجال الفسيح والبؤرة الأهم التي يصب فيها علم الإجتماع اهتماماته ودراسته فقد« عُني الباحثون في العلوم الإجتماعية بدراسة هذا التواتر في السلوك الإنساني وفي الحياة الجمعية، وقد استخدموا لذلك مفهومين مازالا من المفاهيم الأساسية في الحقل الإجتماعي، وهما الثقافة والمجتمع »[2]. فلا يمكن التطرق إلى الثقافة بمضمونها ومجالاتها بمعزل عن المجتمع« فالثقافة لا توجد إلا بوجود المجتمع، ثم إنّ المجتمع لا يقوم ولا يُبنى إلا بالثقافة: إنّ الثقافة طريق متميز لحياة الجماعة، ونمط متكامل لحياة أفرادها، ومن ثم تعتمد الثقافة على وجود المجتمع »[3]. فالثقافة دور مهم وفعّال في حياة الإنسان عمومًا، بل إنّ الثقافة هي العنصر الأهم الذي يميز بين الأجناس البشرية كأفراد وكمجتمعات« فإزاء هذه الأهمية الاجتماعية والعلمية للثقافة: حاول كثير من علماء الإجتماعين الوصول إلى تعريف أو تحديد لمفهوم الثقافة، وهو أمر ليس باليسير، وهكذا تزخر مؤلفاتهم بعشرات التعريفات لهذا المفهوم »[4].

وحتى علماء الإجتماع، وإن جَمع بينهم نفس المجال والتخصص إلا أنّ تعريفاتهم للثقافة اختلفت بدورها باختلاف النقطة المحورية التي انطلقوا منها في نظرتهم للثقافة. فالثقافة دينامية سريعة وغريبة في الوقت نفسه، فديناميتها تكمن في اختلاف مفاهيمها، وغرابتها تكمن في اكتسابها لمعانٍ مختلفة حتى التناقض تبعًا لاختلاف أفكار روادها. ومن أجل توضيح مفهوم الثقافة من المنظور السوسيولوجي ارتأينا الوقوف على ماهيتها من وجهة نظر عالمين سوسيولوجيين كانت

---

[1] بيتر ل برجر، ماري دوجلاس، ميشيل فوكو، يورغنها برماس، النحليل الثقافي، تر فاروق أحمد مصطفى، ص 10.

[2] مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة، تر علي سيد الصاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص7.

[3] المرجع نفسه ، ص 8.

[4] المرجع نفسه ، ص 9.

لهما دراسات قيّمة في مجالهما فيما يخص الثقافة. الأول هو **إدواردتيلور** الذي كان أول من وضع تعريفًا مفهوميًا للثقافة، والثاني هو **إميل دور كايم Durkheim Emile** الذي وإن لم يذكر كلمة الثقافة إلا أنّه أشار لها من خلال استخدامه لمصطلح الوعي الجمعي.

I-2-1-أ- إدوارد تايلور:

هذا العالم السوسيولوجي الأنثروبولوجي البريطاني كانت له مجهودات جبارة فيما يخص ماهية الثقافة، فقد كان أول من أعطي تعريفًا مفهوميًا للثقافة. فقد انطلق في تعريفه لها من العناصر التي يراها الأنجع في تشكيل الثقافة، كالأعراف والأخلاق وكذا العلاقات التي تجمع الناس فعرّفها بقوله أنّها« كلٌ مركب يشمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق، وغير ذلك من الإمكانيات، أو العادات التي يكسبها الإنسان باعتباره عضوًا في المجتمع »[1]. واللافت للنظر أنّ نظرة **تايلور** للثقافة كانت من خلال تقديم مفهوم وصفي لها، فقد كان من علماء الإجتماع الأوائل الذين درسوا الثقافة في كل مستوياتها سواء أكانت مادية أو جسدية من خلال دراسته للثقافة البدائية في كتابه المعنون با " **الثقافة البدائية** " الصادر سنة 1871، توصل إلى فكرة مفادها« أنّ ثقافة الشعوب البدائية المعاصرة كانت تمثل بصفة عامة الثقافة الأصلية الخاصة بالإنسانية: بقايا أطوار التصور الثقافي الأولى. تلك التي لابد من أن تكون ثقافة الشعوب المتحضرة قد مرت »[2].

وما يمكن قوله أنّ كلمة ثقافة تمتاز« بالنسبة إلى تايلور، في التعريف الجديد الذي وضعه لها، بكونها كلمة واحدة تمكن من التفكير على نطاق الإنسانية كافة »[3].

I-2-1-ب- إميل دور كايم:

يُعد **دور كايم** من علماء الإجتماع الذين كانت لهم بصمتهم في البحوث السوسيولوجية والذين يرجعون ويحصرون مرجعية أفكار الناس إلى العلاقات الإجتماعيةفا« لا سبيل لتفهم كل من الطبيعة المشتركة للفئات أو تنوعها عبر الأمكنة، والأزمنة المختلفة، إلا بإدراك الأصول الإجتماعية للفكر »[4]. **فدور كايم** هو الذي قال بفكرة العقل الجمعي من خلال التصنيف والتمييز الذي قام به، حيث ميزّ بين« التصورات الفردية Representations Individial

---

[1] مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر على سيد الصاوي، ص 9.

[2] دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر منير السعيدني، ص 32.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر علي سيد الصاوي، ص 223.

وأساسها المشاعر الناتجة عن تفاعل كثير من خلايا المخ، وما نتج عن هذا التفاعل من مركب ذي صفات خاصة به، والمشاعر الناتجة تمتزج لتكون الصور (Images) وهي بدورها تمتزج لتكون التصورات الفردية، والتصورات الجمعية Collective Representations وهي تنتج عن طريق مزج الضمائر الفردية واتحادها في النهاية »[1].

فهذا التصنيف والمزج والانصهار بين التصورات الفردية والتي بمزجها تنتج في النهاية تصورات جمعية جعلت **دور كايم** يفضل« بكل حزم أن يفصل القارئ عما ادعى معرفته، أو المفكر عما دار بفكره، وفي تصوره لا توجد مشكلة فلسفية حول العقل، الجسد. فالعقول والأجساد أي الأفـــكار والمفكرين مترابطين على الدوام، وبرغم ذلك فالذي شغله لم يكن فقط أو أساسًا العقل الفردي، ولكن عقل الفرد في ارتباطه بالآخرين، من خلال المنتجات المشتركة لتفاعلهم، أي التعبيرات الممكنة للجميع »[2]. فهذه الثنائية الفردية الجماعية التي قال بها **دور كايم** تتوج نظرته ومفهومه للثقافة والتي مفادها« أنّ الجماعة تفكر وتسلك وتشعر بشكل يختلف تمامًا عن أفرادها، إذا كانوا منفردين فالتجمع يؤدي إلى كائن جديد، إنّه "الثقافة"، وإن لم يسمها دور كايم، بل فضل استخدام مصطلح "الوعي الجمعي Collective Conscience" »[3].

دور كايم يُعد من المؤسسين الأوائل للمدرسة الاجتماعية، فقد أقّر باستقلالها وخصوصيتها فهو« يرى أنّ علم الاجتماع ليس تكملة لعلم النفس بل هو علم قائم بذاته، وذلك لأنّه يدرس طائفة من الظواهر التي لا يشاركه في دراستها علم آخر، ولأنّه يدرسها بطريقة مبتكرة تختلف عن تلك التي ألفها الناس في معالجة الأمور الاجتماعية »[4]. فالوعي الجمعي الذي قال به، ماهو إلا مرادف وتسمية أخرى للثقافة، وتوضيحًا أكثر لماهية الثقافة من وجهة نظر **دور كايم** نجده يلتقي مع« علماء اجتماع عديدون وبخاصة على فكرة أنّ لكل مجتمع مخيالاً جمعيًا يضع هويته، وأنّ لهذه الثقافات مؤسساتها وأبوابها بما فيها الدين، والطقوس والأساطير، والمعتقدات، والأعراف، والرموز»[5].

---

[1] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات.من الحداثة إلى العولمة، ص92.

[2] مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر علي سيد الصاوي، ص224.

[3] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات ...من الحداثة إلى العولمة، ص 92.

[4] إميل دور كايم: قواعد المنهج في علم الاجتماع، تر محمود قاسم، السيد محمد بدوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988، ص6.

[5] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، النوع البشري مفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، ص 92.

I-2-2- الثقافة والمقاربة الأنثروبولوجية:

لطالما تداخل مفهوم الأنثروبولوجيا Anthropolpgy مع مفهوم الثقافة، بل إنّها كانت تابعة لثوب السوسيولوجيا وهي لم تستقل عنها إلا في أواخر القرن التاسع عشر، فالعِلمان يشتركان في كون الانسان هو موضوع الدراسة والتحليل، فالسوسيولوجيا لا تنظر ولا تدرس الإنسان بصفة منفردة، بل بكونه كائن وفرد من المجتمع، فالمجتمع هو شغلها الشاغل، بينما الأنثروبولوجيا فنَصفها كما وصفتها« الأنثروبولوجية الأمريكية مارجريت ميد 1901_1979 تقول: نحن نصف الخصائص الإنسانية، البيولوجية والثقافية، للنوع البشري عبر الأزمان وفي سائر الأماكن ونحلل الصفات البيولوجية والثقافية المحلية، كأنساق مترابطة ومتغيرة، وذلك عن طريق نماذج ومقايس ومناهج متطورة، كما تهتم بوصف وتحليل النظم الاجتماعية والتكنولوجيا، وتعنى أيَضًا ببحث الإدراك العقلي للإنسان وابتكاراته، ومعتقداته ووسائل اتصالاته »[1].

وتحت هذا المسمى العام "**الأنثروبولوجيا** " تندرج مجالات عديدة تصب في هذا المفهوم والتي لها علاقة وطيدة بها، بل هي بمثابه فروع لهذا العلم ومن بين هذه المجالات نجد« الأنثروبولوجيا الثقافية Cultural Anthropology ليعني مجموع التخصصات التي تدرس النواحي الاجتماعية والثقافية لحياة الإنسان، يدخل في ذلك الدراسات التي تتعلق بحياة الإنسان القديم(أو حضارات ماقبل التاريخ) أمّا عن الموضوعات التي تتناولها وتناقشها الأنثروبولوجيا الثقافية فهي«دراسة لغات الشعوب البدائية، واللهجات المحلية، والتأثيرات المتبادلة بين اللغة والثقافة بصفة عامة .وذلك في إطار ما يُعرف بعلم اللغويات Linguistics »[2].

والفكرة العامة والأساسية لدى الأنثروبولوجين الأوائل في تناولهم للثقافة كانت من منطلق« العناصر اللامادية لحياة الناس كالأخلاق والقانون والعرف، والتي تنشأ نتيجة التفاعل الإجتماعي، وتأخذ بالتالي، طابعًا إلزاميًا، بالإضافة طبعًا إلى العناصر المادية مثل الفأس والقوس والرمح وما إلى ذلك، فضلاً عن الفنون العملية، مثل صيد السمك وإشعال النار وصيد الحيوانات البرية وصناعة الحراب »[3].

---

[1] حسين فهيم: قصة الأنثروبولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص 14.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات ...من الحداثة إلى العولمة، ص45.

إلا أنّ هذه الفكرة التي كانت سائدة لدى الأنثروبولوجين الأوائل عن الثقافة، اعتراها الكثير من التغيير والتطور، بل وحتى التناقض بينهم« حيث عرّفها بعضهم بأنّها "السلوك المكتسب" لكن البعض الآخر قال إنّها ليست السلوك، وإنّما هي "تجريدات مأخوذة من السلوك" وبينما يعتبر البعض الأشياء المادية (الأدوات والآلات والملابس...) داخلة في نطاق الثقافة، يرفض ذلك البعض الآخر، ويقررون أنّ الثقافة تقتصر على الأفكار وأنماط السلوك »[1].

واللافت للنظر أنّ ريادة الدراسات الأنثروبولوجية في تفسير الثقافة كانت للعلماء الأمريكيين، على الرغم من أنّ البدايات الأولى كانت للإنجليز، كا **إدوارد تايلور** و**تالكوت بارسونز Talcott Parsons** « فقد اضطلع الأنثروبولوجيون الأمريكيون المحدثون بانتظام، بوضع نظريات للثقافة لتعمل على عدد متباين من الدراسات الإنثوغرافية» .[2]

وحتى نحدد أكثر التفسير الأنثروبولوجي للثقافة، سوف تكون لنا وقفة مع رائدين من رواد الأنثروبولوجية الأمريكية كانت لهما جهود تُحسب لهما في هذا المجال وهما **ألفريد كوبر Alfred Keober** وكلايد كلوكهون **ClydeKluckhohm**.

I-2-2-أ- ألفريد كوبر وكلايد كلوكهون:

لقد كان لهذين الرائدين الأنثروبولوجيين اسهامات رائدة في تناولهم لماهية الثقافة، وتبرز قيمة أبحاثهما في أنّهما صنفا وأجملا حوالي مائة وأربعًا وستين 164 تعريفًا للثقافة من خلال« نشر مراجعة تفصيلية للنظريات الأنثروبولوجية، تحت عنوان" الثقافة: مراجعة نقدية للمفاهيم والتعاريف "Cultural criticalReview Concepts and Definitions »[3].

ويقرّ هذين الأنثروبولوجيين أنّ الثقافة تمثل الحجر الأساس في الدراسات الأنثروبولوجية ذلك أنّها« بالمعنى العلمي الأنثروبولوجي، كانت فكرة علمية واعدة على نحو هائل لا حدود له، فهي من حيث الأهمية التفسيرية ومن حيث عمومية التطبيق، يمكن مقارنتها بالجاذبية بالنسبة إلى الفيزياء، وبالمرض بالنسبة للطب، وبالتطور بالنسبة إلى البيولوجيا »[4].

---

[1] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات ...من الحداثة إلى العولمة، ص45.

[2] آدم كوبر: الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر تراجي فتحي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص68.

[4] آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر تراجي فتحي، ص 12.

وتبرز رؤية **كلوكهون** للثقافة من خلال عدّه البنية الاجتماعية جزء لا يتجزأ من الثقافة فلقد قال« بضرورة التعامل مع البنية الاجتماعية، ولو جزئيًا على أنّها عنصر من عناصر الثقافة، فالبنية الاجتماعية جزء من الخريطة الثقافية لأن النظام الإجتماعي يقوم على دعامات توفرها الثقافة ضمنيًا » .[1]وما يمكن قوله أيضًا عن رؤيتهما للثقافة أنّهما يؤيدان تعريف **تايلور** للثقافة* فقد لاحظا أنّه« بعد تايلور توقف تطور الفكرة الأنثروبولوجية للثقافة لفترة طويلة فبعد 1871 لم تظهر أي تعريفات جديدة لمدة اثنين وثلاثين عامًا، ويمكن تعقب ستة تعريفات خلال الفترة مابين 1990 و1918 وهي الفترة التأسيسية للأنثروبولوجية الأمريكية »[2].

ويمكن ابراز اختلاف **كروبر وكلوكهون** في رؤيتهما للثقافة عن تعريف **تايلور** في كونهما اعتقدا« أنّه يتعين التعامل مع الثقافة على أنّها وحدة متكاملة وذات بنية، وتتألف من أجزاء مترابطة، لكن تايلور جمع عناصر كثيرة للغاية في الثقافة، وبالذات لم يميز بين الثقافة والتنظيم الاجتماعي، وكان من المفضل تضييق التعريف لتمييز الثقافة عن المجتمع، ولتعريف الثقافة كأفكار وليس كأفعال أو كمؤسسات »[3].

I-2-3- الثقافة والمقاربة البنيوية:

الفكرة الأساسية التي قامت عليها النظريات اللسانية هي اللغة، والتي ظهرت في الساحة النقدية مع العالم اللغوي السويسري فرديناد دي سوسيرFerdinand De Soussure الذي أسس للمنهج اللساني و المنهج البنيوي من خلال اللازمات، والثنائيات التي بثّها في دراسته وأبحاثه اللسانية كا اللغة والكلام، الدال والمدلول، التزامن والتعاقـــــب، فا المنهج البنيوي تحديدًا يتشكل من كذا مستوى، حتى ولو كان المستوى اللغوي واللساني هو أهم مستوياته، إلا أنّ هناك مستويات أخرى تمثله فا« هناك المستوى الذي تتكشف فيه البنيوية عن حركة فكرية، تولدت نتيجة أوضاع ثقافية محددة، فظلت مزدهرة مع بقاء هذه الأوضاع وتراجعت بتراجعها. وهناك

---

[1] آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر تراجي فتحي، ص 69.

* عرف إدوارد تايلور الثقافة بأنّها: "كلّ مركب يشمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق وغير ذلك من الإمكانيات أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوًا في المجتمع.

[2] آدم كوبر، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر تراجي فتحي، ص 71.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المستوى الاجتماعي الذي يتكشف معه ممثلوا البنيوية أنفسهم عن جماعة ثقافية ربطت بين أعضائها علاقات وظيفية، وصلات مكانية زمانية »[1].

والنقطة التي سنركز فيها في تناولنا للبنيوية، ليس مبادئها، ولا مجالاتها، ولا روادها، ولكن سنتناولها من جانب أنّ« البنيوية هي من الاتجاهات المؤثرة في دراسة الثقافة، والاتجاه البنيوي يرى اللغة هي المفتاح في إدراك العالم الاجتماعي، فمعظم الحياة الاجتماعي تتم عبر اللغة وتنطبع بها »[2].

فالبنيوية بمختلف المدارس التابعة لها كالسميولوجيا تنظر« إلى الثقافة والأنشطة الثقافية على أنّها (نصوص) ينبغي قراءتها وتفسيرها، بدلاً من أن تكون أفعالاً وممارسات يكتفي برصدها ووصفها، وابراز العلاقات المتبادلة بينها والتي تعطيها وحدتها الكلية المتكاملة »[3].

والبنيوية التي تعتبر عالم الرموز والعلامات المجال الأول الذي يدخل في مضمار دراستها، واهتمامها، قد نظرت إلى الثقافة من جانب« أنّ الثقافة يمكن دراستها كنسق من الأفعال والممارسات والعلاقات (ثقافة لا مادية) والسلع والصناعات وما إليها (ثقافة لا مادية) أو على أنّها نسق من الرموز والمعاني، أي كنسق من العلامات بحيث تعتبر ثقافة أي شعب مجموعة من النصوص التي يمكن قراءتها وتفسيرها »[4].

ولو فصّلنا الحديث عن الكثير من المعطيات البنيوية، نجد الكثير من التصورات التي تناول البنيويين الثقافة من خلالها كأنماط العلامة الثلاث التي اقترحها البنيوي **ش.س بيرس Pierce** وهي:« النمط التصوري (الإيقوني) Icomic (حيث تشبه العلامة مرجعها مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة) ونمط المؤشر Indexcial (حيث تترابط العلامة مع مرجعها برباط يمكن أن يكون رباط السببية كالدخان من حيث هو علامة على النار، أو السحاب من

[1] إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص 8.

[2] هارلمبس وهولبورن: سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1،2010، ص58.

[3] بيتر ل برجر، التحليل الثقافي، تر فاروق أحمد مصطفى، ص10.

[4] المرجع نفسه، ص11.

حيث هو علامة على المطر) والرمزي Symbolic (حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها علاقة اعتباطية، كما يحدث في اللغة) »[1].

ومن نفس منطلق السوسيولوجيون والأنثروبولوجيون، الذين عدّوا الثقافة طقوس وعادات وتقاليد،تناولها الرواد البنيويون ، ولكن من منطلق الأنساق اللغوية، هذه الأنساق كانت ركيزة أساسية في الدراسات البنيوية، كما فعل رولان بارث **Roland Barth** حيث عدّ« ألوان الممارسات الإجتماعية التي يفسرها على أنّها أنساق علامة، تعمل بالطريقة التي يعمل بها النسق اللغوي، بالمعنى الذي يجعل أي كلام Parole فعلي يستلزم نسقًا(لغة) من الإستخدام »[2].

وفي نفس السياق، أي معالجة الأمور الثقافية من جانب أنّها نسق، نجد مثال ذلك« دراسة بارت لارتداء الملابس في دراسة عن الزي، حيث لا يرى عناصر اللبس بوصفها أمر تعبير شخصي أو أسلوب فردي بل أمر "نسق لباسي" يعمل بالطريقة التي تعمل بها "اللغة"، ومن ثم يقسم "لغة" ملابس إلى قسمين "نسق" و"كلام" (تشكيلة) »[3].

وتوضيحًا لكيفية دراسة الأمور المتعلقة بالثقافة؛ كيف دُرست من منطلق بنيوي، باعتبارها نسق، ذلك أنّ النسق من أساسيات البنيوية، نقدم المثال الآتي الذي يقف على طريقة اللباس، كشكل من أشكال العادات، والعادات تمثل جانب مهم من الثقافة:« **النسق –التشكيلة:** مجموعة من قطع، أو أجزاء، أو تفاصيل لا يمكن مجاورة لعناصر مختلفة في نمط ارتداءها في وقت واحد على الجزء نفسه من الجسم الثوب نفسه: تنورة ــ بلوزة ويستجيب تنوعها إلى التغير في طريقة اللبس »[4].

وفي هذا المضمار نجد الكثير من البنيويين، قد حاولوا فهم كثير من ثقافات الشعوب بالإعتماد على الرموز والإشارات، و توضيحًا لماهية الثقافة من خلال المقاربة البنيوية ، سوق نقف مع رائد من رواد البنيوية الفرنسية والذي ارتبط اسمه تحديدًا، بالبنيوية الأنثروبولوجية، وهو**كلود ليفي ستروس**.

---

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،1998، ص 91.

[2] المرجع نفسه، ص 92.

[3].المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص 93.

I-2-3-أ- كلود ليفي ستروس:

هذا البنيوي الفرنسي تحسب له الريادة في الدراسات الأنثروبولوجية البنيوية فهو« أول من طوّر فكرة البنيوية كأداة في فهم أشياء، مثل نظام القرابة والأساطير: يعتقد ليفي هناك بناءات أو هياكل معينة تشكل الأساس في تفكير الإنسان، وفي الترتيبات الاجتماعية، ورغم أنّ تلك الأبنية (Structures)، إلا أنّها يمكن الكشف عنها في الثقافة الإنسانية »[1].

أمّا عن مفهوم **ليفي ستروس** للثقافة فهو يعرّفها بأنّها« مجموع أنساق رمزية تتصدرها اللغة وقواعد التزاوج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين. كل هذه الأنساق تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الحقيقة الطبيعية والحقيقة الإجتماعية وأكثر من ذلك إلى التعبير عن العلاقات التي ترتبط بها كل من هاتين الحقيقتين بالثانية، وتلك التي ترتبط بها الأنساق الرمزية ذاتها بعضها ببعض»[2].

ففي دراسات **كلود ليفي ستروس** نجد أنّه يدرس الكثير من الظواهر الثقافية من منطلق بنيوي، هذه الظواهر الثقافية الذي يجعل مجالها الأساسي هو الأنثروبولوجيا التي يدرسها بآليات بنيوية، المتمثلة في عالم العلامات والرموز فهو القائل في مدونته **"الأنثروبولوجيا البنيوية"**:« إنّ مجال الأنثروبولوجيا الخاص يحوي على الأقل عددًا من هذه المنظومات، منظومات العلامات، ويُضاف إليها كثير غيرها، مثل اللغة الأسطورية، والعلامات الشفهية، والحركية التي تتألف منها مجموعة الطقوس، وقواعد الزواج ومنظومات القرابة، والقوانين العرفية، وبعض أشكال المبادلات الاقتصادية »[3].

أمّا عن نشوء وكينونة الثقافة، فهو يربطها بالمستوى البيولوجي للإنسان فيقول:« إنّ نشوء الثقافـــة سيبقى من الناحيتين الواقعية والحقوقية لغزًا في نظر الإنسان، ما لم يتوصل إلى أن يحدد على المستوى البيولوجي، تغيرات بنية الدماغ، وتغيرات عمله، الدماغ الذي كانت الثقافة نتيجته الطبيعية وأسلوبه الاجتماعي في الإدراك معًا »[4].

---

[1] هارلمبس وهولبون، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، ص64.

[2] دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر منير السعيداني، ص78.

[3] كلود ليفي ستروس: الأنثروبولوجيا البنيوية، الجزء الثاني، تر مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1983، ص 18.

[4] المرجع نفسه، ص26.

ولو طبقنا نظرة **ليفي ستروس** للثقافة كمجموع أنساق رمزية تعبر عن حقيقة اجتماعية أو أنثروبولوجية على دراساته لأسطورة أوديب تحديدًا لوجدنا أنّه« حلل أسطورة أوديب بطريقة بنيوية تمامًا في استخدامه النموذج اللغوي، فهو يطلق على الوحدات الصغرى للأسطورة مصطلح ميثيمات Mythemes (الذي يمثل لفونيمات Phonemes والمورفيمات Morphemes في علم اللغة) وتنتظم هذه الوحدات الصغرى في تعارضات ثنائية شأنها شأن الوحدات اللغوية الصغرى »[1]. هذا عن الجانب اللغوي اللساني، وهذه التعارضات الثنائية عندما طبقها **ستروس** على أسطورة أوديب توصَّل إلى أنّ« التعارض العام الذي تنطوي عليه أسطورة أوديب يتكشف عن نظرتين متقابلتين إلى الإنسان _نظرة الأصل الواحد التي ترُد أصل الإنسان إلى الأرض و_ نظرة الأصل المزدوج التي تُرجع ولادة الإنسان إلى ذكر وأنثى، وتتجمع مجموعة أخرى حول القطب الأول، بينما تتجمع مجموعة أخرى حول القطب الثاني »[2].

والجدير بالذكر أنّ تناوله للثقافة وفق المنهج البنيوي، وانطلاقًا من هذه الأسطورة التي أخذناها كأنموذج لطريقة بحثه لم يهتم فيها« ليفي ستروس بمسار القص بل بالنموذج البنيوي الذي يمنح الأسطورة معناها، فهو يبحث عن البنية (الفونيمية) للأسطورة، ويؤمن أنّ تطبيق نموذج التحليل اللغوي سوف يفضي في النهاية إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنساني، أي البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم ومصنوعاتهم، وأشكال معرفتهم »[3].

I-2-4- الثقافة والمقاربة الماركسية:

إنّ الخطاب الماركسي، ذو الوجهة الأيديولوجية، الاقتصادية، الاجتماعية، الأيديولوجيا التي لطالما استعملت كمرادف للأفكار«ولعل أول من وظّف مفهوم الأيديولوجيا (Ideologie) هو الفيلسوف الفرنسي دي تراسي(1754_1836) الذي كان ينتمي إلى وسط المثقفين الفرنسين ذوي النزعة الأنوارية أي التي ترتبط بدراسة أصول الآراء والأفكار وطبيعتها وتطورها».[4]ثم استعملها رواد خرجوا من ثوب الثورة الفرنسية بدايةً من « نابليون الذي استعمله بشكل سلبي للحط من شأن هؤلاء المثقفين الأحرار أصدقاء دي تراسي أمثال الفيلسوف الحسي كوندياك

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، ص 96.

[2] المرجع نفسه، ص 96، 97.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، ص 67.

Condilac والذي اعتبر الأحاسيس مصدر الأفكار، بالإضافة إلى الطبيب كابانيس Cabanis والأخلاقي فولني Volney.»[1]. فالأيديولوجيا التي قال بها هؤلاء أرادوا بها في المقام الأول الوقوف في وجه المد الميتافيزيقي.

والجدير بالذكر أنّ هذه النظريات الماركسية ارتبط وجودها ومبادئها الأساسية برائدها الأول **كارل ماركس Karl Max** الذي قدّم بدوره للأيديولوجيا مفهومًا شاملاً عن« "الأخلاق والدين والميتافزيقا وسائر ما تبقى من الأيديولوجيا" إنّ تعبير "وسائر ما تبقى من الأيديولوجيا" إنّما هو بالتخصيص القانون والسياسة والأفكار والتصورات ووعي الناس للأشياء والمجتمع، وأخيرًا اللغة التي تستخدم لإدخال هذا الإنتاج الروحي والعقلي في الفكر والسلوك.»[2].

وباعتبار الخطاب الماركسي متعدد الأوجه ومتشعب المستويات من أيديولوجي، اجتماعي، اقتصادي، سنركز على معالجة هذا الخطاب لفكرة الثقافة، فالثابت أنّ رؤيتهم للثقافة كان من منطلق فكرة أساسية ارتبطت بالماركسين؛ وهي فكرة الطبقة والطبقية والطبقة العاملة (البروليتريا) تحديدًا، حيث يُعد الأساس في الطبقة العاملة حسب **ريموند ويليامز**« تبنيها العمل الجماعي، فالأعضاء المنفردين للطبقة العاملة كانوا من الضعف لدرجة لا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم بشكل انفرادي وهم مقيدين جدًا في خياراتهم الحياتية لتحقيق النجـــــاحات عبر الجهود الفردية»[3].

ومنه فإنّ ماهية الثقافة في نظر **ويليامز** الذي تحدث عن النظريات الماركسية والثفافة في كتابه"**الثقافة والمجتمع**" الصادر سنة 1961 تكمن في أنّها« لا تتقدر أوتوماتيكيًا كإنتاج للبناء الطبقي بل هي نتاج فاعل من الأفراد حيث يستجيبون لظروفهم الاقتصادية »[4].

ولا يمكن أن تتكشف لنا ماهية الثقافة وفق التفسير الماركسي دون أن تكون لنا وقفة مع رائدها الأول **كارل ماركس**.

---

[1] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، ص 67.

[2] .المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، ص 34.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

I-2-4-أ- كارل ماركس:

هذا الرائد الألماني الذي ارتبط اسمه بفكر أيديولوجي (الشيوعية)، واجتماعي(البروليتاريا) لم يستعمل الثقافة ولم يُعرّفها بطريقة مباشرة، فقد فعل كما فعل **دور كايم**« إلا أنّ كتاباته المكثفة احتوى على عدد من الأفكار يمكن اعتبارها تشكل نظرية في الثقافة (بمعنى أسلوب حياة المجتمع)»[1].

وما يمكن قوله أنّ كثير من النقاد والمفكرين يدرجون النظرية الماركسية ضمن التفسير الوظيفي لك **ج.أ كوهين j .Cohen** الذي يرى أنّ هذه النظرية« تتضمن نوعين من التفسيرات الوظيفية _أنّ قوى الإنتاج: الأدوات، الآلات، المواد الخام، والعمل، المهارات، المعرفة التقنية تفسر علاقات الإنتاج (توزيع القوة الإقتصادية) _أنّ علاقات القوة الإقتصادية تفسر البنية الفوقية القانونية، والحكومية، والأيديولوجية، وتُعد هذه التفسيرات وظيفية في رأي كوهين »[2].

والجدير بالذكر أن ماركس وإن لم يُعرّف الثقافة بصورة صريحة ومباشرة إلا أنّ رؤيته لها قوامها الأصل الاجتماعي فقد« اعتبر الثقافة الإنسانية ذات أصل اجتماعي، وهي لا يمكن تصورها كانبثاق مباشر من الطبيعة أو من الغريزة الفطرية في الكائن البشري، فالثقافة تأتي من خلق الإنسانية لأولى المجتمعات »[3].

أمّا عن نشأة الثقافة في نظر **ماركس** فقد اعتبر« أنّ الثقافة تنشأ من الفعالية الانتاجية للانسان، وبعد أن يوسع الإنسان نشاطاته إلى ما وراء حاجاته الضرورية، فهو يبدأ بتطوير وعيه الذاتي، وهذا يسمح له وبقوة في خلق ثقافته الخاصة »[4].

ولو غصنا أكثر في المعنى الأيديولوجي الطبقي للثقافة من وجهة نظر **ماركس** نجد أنّه قد عدّ« الثقافة في المجتمع الطبقي هو تعبير عن أيديولوجية الطبقة الحاكمة، ومن هذه الزاوية تعتبر الثقافة رؤية مشوهة من جانب الطبقة المسيطرة عن العالم المتقدم، هي جزء من التركيب الأعلى للمجتمع »[5]. بل أكثر من ذلك فإن ماركس يوغل في الصبغة الأيديولوجية الطبقية للثقافة عندما

---

[1] هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، ص 25.

[2] مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر علي سيد الصاوي، ص 250.

[3] هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، ص 25.

[4] المرجع نفسه، ص26.

[5] المرجع نفسه، ص27.

يعتبر أنّ« جميع الثقافات في المجتمعات الرأسمالية هي نتاج الأيديولوجية الطبقية الحاكمة، أمّا الطبقة العاملة فتعاني من وعي طبقي زائف، وكل ما لديها من معتقدات وثقافة تتأثر وتتشكل بفعل الطبقة الحاكمة »[1].

واللافت للنظر أيضًا أنّ **كارل ماركس** يؤكد دائمًا في كتاباته على الفروق الطبقية التي يسقطها على رؤيته للثقافة ويبرز ذلك من خلال« تأكيده على الفروقات الطبقية بين الثقافات، مختلف الطبقات يكون لها دائمًا مختلف الثقافات، وذلك بسبب اختلاف ظروف وجودها المادي»[2].

وكخلاصة عن نظرة **ماركس** للثقافة من جانب ربطها وجعلها وثيقة الصلة مع الطبقة (الطبقة العاملة تحديدًا)نقول أنّه يرى أنّ« ثقافة المجتمع سوف تتغير في النهاية فالوعي الطبقي سوف يتطور لدى الطبقة العاملة، وسوف يصبح بإمكانها رؤية الأشياء وفق الأيديولوجية المشوهة للطبقة الحاكمة، والرأسمالية سوف تُستبدل بالشيوعية، وفي غياب سيطرة واستقلال الطبقة الحاكمة يصبح بمقدور الأفراد العودة للأشياء المعبرة عن وجودهم الإنساني »[3].

[1] هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن، ص28.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

II- ماهية الثقافة في المشهد النقدي العربي:

إنّ إشكالية هجرة المفاهيم ومحاولة توظيفها من المشكلات العويصة التي تُواجَه في محاولة التأصيل لأي مفهوم ، يرتبط برؤى وأفكار ومعتقدات خاصة بإنسان معين ينتمي إلى تلك الأفكار والتصورات« ذلك لأنّ المفهوم يمثل خلاصة الأفكار والنظريات والفلسفات المعرفية، وأحيانًا نتائج خبرات وتجارب العمل فيه، في النسق المعرفي الذي يعود إليه وينتمي إلى بنائه الفكري»[1]. فانتقال المفهوم من مكان إلى مكان مختلف يحتاج إلى مجهودات معتبرة من أجل توظيفه في مكانه الجديد،فا«سبيل المفهوم هو الفكرة و العقل، في حين أنّ سبيل المصطلح هو اللغة توضح و تقرب المفهوم في الكلمة و الجملة، و بذلك يكون شكل المصطلح متداخلاً مع المفهوم و مكملاً له، باعتباره تحققًا ماديًا له »[2] هذاالمفهوم الذي بدوره يحمل ويتلبس بخصوصية وهوية المكان الجديد، تصل حد مسح ماضيه خاصةً إذا كان الموطن الجديد هو الأقوى.

وهو الحال مع ماهية الثقافة في المشهد النقدي العربي، والذي يعّد من المفاهيم المهاجرة من أصلها الغربي، والذي استقر عند العرب وارتبط باللفظة المترجمة عنهم، على الرغم من خصوصيته العربية بدليل تواجده في معاجمنا العربية الأولى، هاته الهجرة تصاحبها عدة عمليات فكرية؛ ذلك أنّ المفهوم في خضم انتقاله تعترض سيرورته« عوامل صحة أو مرض، وعمليات شحن وتفريغ وتحلية، ولذلك كانت دائرة المفاهيم أهم ميادين الصراع الفكري والثقافي بين الثقافات عبر التاريخ»[3].

ومن أجل الوقوف على خصوصية هذا المصطلح العربية يجب العودة إلى جذوره، من خلال قراءة دلالاته في مختلف معاجمنا العربية قبل الوصول إلى الدلالات المستنبطة من خلال ترجمة هذا المصطلح.

---

[1] نصر مُحَمَّد عارف: الحضارة –الثقافة –المدنية" دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم"، المعهد العالي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط2، 1994، ص 07.

[2] سعاد طالب: قضية المصطلح و آليات صياغته في النقد العربي الحديث،أطروحة مقدمة لنيل شهادة ذكتوراه علوم، جامعة مُحَمَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2017/2016، ص 23.

[3] نصر مُحَمَّد عارف، الحضارة –الثقافة –المدنية" دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم"، ص 07.

II-1- تأصيل مفهوم الثقافة في المعاجم العربية القديمة.

من أجل الوقوف على ماهية الثقافة في جذرها اللغوي، انتقينا نماذج من أمهات معاجمنا العربية، هذه المعاجم هي على التوالي: **_لسان العرب لابن منظور _أساس البلاغة للزمخشري _القاموس المحيط للفيروز أبادي _المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني.**

II-1-1- لسان العرب لابن منظور:

وردت لفظة ثقافة تحت الجذر اللغوي للفظة" ثَقَفَ"كالآتي في لسان العرب:

ثِفَ« الشيء ثَقْفًا وثِقَافًا وثَقُوفَةً: حذَقه، ورجلٌ ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذقٌ فهمٌ. ابن السكيت، رجلٌ ثَقْفٌ إذا كان ضابطًا لما يحويه قائمًا به، ويُقال ثَقِف الشيء وهو سرعة التعلم. ابن الدريد: ثَقِفْتُ الشيء حذقْتُه، وثَقِفْته إذا ظَفِرْتُ به، قال تعالى" فإما ثَقِفتهم في الحرب "وثَقَفَ الرجل ثَقافة أي صار حاذقًا خفيفًا، وهو غلام لَقن ثَقف أي ذو فطنة وذكاء والمراد أنّه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه.

وثَقِفْنا فلانًا في موضع كذا، أي أخذناه، ومصدره الثَقْف، وفي التنزيل العزيز " واقتلوهم حيث ثَقِفْتموهم".

والثِقاف والثقافة: العمل بالسيف: قال:

وكأن لمعُ برُوقها في الجو أسياف المثاقف

والثِقاف ما يستوي به الرّماح، ومنه قول عمرو:

إذا عضّ الثقاف بها اشمأزّ تشُحُ قَفا المثقف والجبينا

وتثقيفها تسويتها، وفي المثل دردّب لما عضّه الثقاف، قال الثقاف خشبة تُسَوَى بها الرماح. وفي حديث عائشة تصف أباها رضي الله عنهما " وأقام أو دب بثقافة، ما تقوم به الرماح تريد أنّه سوى عوج المسلمين »[1] ففي العموم لقد ارتبط مفهوم الثقافة في لسان العرب بمعنى الذكاء والفطنة والإستواء.

II-1-2- أساس البلاغة للزمخشري:

وردت لفظة "**ثقافة**" بدورها تحت الجذر اللغوي للفظة" ثقف" وقد حملت في أساس البلاغة المعاني الآتية:

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 9، دار صادر، بيروت، ص 19، 20.

« ثقَفَ: ثَقُف القناة وعضّ بها الثقاف، وطلبناه في مكان كذا أي أدركناه، وثقفت العلم والصناعة في أوحى مدة إذا أسرعْتُ أخذه. وغلامٌ ثَقِفٌ لَقِفٌ، وثَقْفٌ لَقْفٌ وقد ثَقُفَ ثقافة، وثاقفه مثاقفة، لاعبه بالسلاح وهي محاولة إصابة الغرّة في المسابقة ونحوها وفلان من أهل المثاقفة وهو مثاقف: حسن الثقافة بالسيف بالكسر، ولقد تثاقفوا فكان فلان أثقفهم وخَلّ ثَقيفٌ وثِقيفٌ وفي كتاب العين: ثَقيف وقد ثقُف ثقافة.

ومن المجاز: أدّبه وثقّفه ولولا تثقيفك وتوفيقك لما كنت شيئًا، وهل تهذّبْت و تثقفت إلا على يدك»[1] في **أساس البلاغة للزمخشري** اقترب مفهوم الثقافة من معناها اللغوي المتداول في وقتنا الحالي ألا و هو الإسراع في أخذ العلم و الأدب.

II-1-3- القاموس المحيط للفيروز أبادي:

حمل الجذر اللغوي للفظة " ثقف" المعاني الآتية في القاموس المحيط:

«ثَقف ككرُم وفرح، ثَقْفًا وثَقَفًا وثقافة، صار حاذقًا خفيفًا، فَطِنًا ،وثَقِفٌ، كحبْرٍ وكتفٍ وأميرٍ و نُدس وسَكيتٍ، وكأميرٍ: أبو قبيلة من هوزان، واسمه قسيٌ بن منبه بن بكر بن هوزان، وهو ثَقفيٌ، محركة وخَلّ ثَقيفٌ وسكين : حامض جدًا . وثقفه كسمعه، صادقه، أو أخذه، أو ظفر به، أو أدركه.

وامرأة ثقاف، كسحاب فطنة. وككتاب: الخصام والجلاد، وما يُسوى به الرماح، وابن عمر وبن شميط الأسدي، صحابيٌ، أو ثَقْفٌ بالفتح، ومن أشك، الرّمل =وثَقف عمرو العدْواني، بدْريٌ، وابن فرو الساعديُ استشهد بأحد أو بخيبر، أوهي ثقب بالباء. أي قُيض لي، وثَقفه تثقيفًا: سَوّاه، وثاقفه فثّقفه، كنصره، غالبه فغلبه في الحذق »[2] فقد ارتبط معناها اللغوي في القاموس المحيط بالفطنة و الخفة.

II-1-4- المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني:

وعن دلالة لفظة " ثقف" في المفردات في غريب القرآن فقد انضوت على المعاني الآتية:

---

[1] أبو القاسم الزمخشري: أساس البلاغة، تح مُحَّد باسل عون السود، ج1، در الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص 110.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط8، 2005، ص 795.

«ثقَف، الثَّقْف الحذق في إدراك الشيء وفعله ومنه، واستعير المثاقفة، ورُمْح مثَقفٌ، أي مقَوّمٌ وما يُثَقَّفُ به الثقّاف ويُقَالُ ثَقَفْتُ كذَا إذا أدْرَكْته ببصرك، لحَذْقٍ في النظر ثم يتجوز به فيستعمل في الإدراك، وإن لم تكن معه ثقافة .**قال تعالى "واقْتُلُوهُم حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ "البقرة 191، النساء 91، وقال عزّ وجل "فَإِمَا تَثْقَفَنَّهُمْ في الحرب" الأنفال 57، وقال عزَّ وجل" مَلْعُونِينَ أَيْنَمَا ثُقِفُوا أُخِذُوا وقُتِلُوا تَقْتِيلا" الأحزاب 61** »[1].

هذا عن دلالة لفظة الثقافة في جذرها اللغوي كما وردت في معاجمنا العربية القديمة، وبتمعن بسيط لتلك المعاني نصل إلى أنها بدت بعيدة عن مفهوم الثقافة، الذي يصب في المعرفة الواسعة غير المتخصصة في مجال بعينه فا« لا وجود لهذا المعنى من المعاني القديمة للفظ الثقافة ولا ضير في هذا، فإن اللغات ينبغي أن تتطور، وتطورها علامة حياتها، ولا يكون هذا التطور بابتكار ألفاظ جديدة أو بإدخال ألفاظ أجنبية كماهي في صلب لغتنا، بل يكون بإعطاء معانٍ واستعمالات جديدة لألفاظ قديمة، ويكون بإدخال ألفاظ أجنبية في اللغة بعد تطويعها للقالب العربي ومن دون ذلك لا يكون الأمر تطويرًا بل إفسادًا للغة»[2].فالجذر اللغوي للفظة الثقافة في تلك المعاجم يصب في معاني الفهم، الحذاقة، سرعة التعلم، الظفر، ذو الفطنة، الذكاء الثابت، المعرفة لما يحتاج إليه .

وبتتبعنا لمسار لفظة " **ثقافة**" كما وردت في معاجمنا القديمة، نجد ونلمح سكونها وجمودها، فهي لم تخرج على إطار المعاني اللغوية السابقة الذكر، وعلى الرغم من ثراءها وقيمتها اللغوية، إلا أنها لم تنتقل إلى درجة المفهوم وبقيت حبيسة في أسوار المعنى اللغوي الضيق والمحدود. على غرار مسيرة هذا المصطلح في المشهد النقدي الغربي، كما سبقت الإشارة إليه، ولعل ذلك يعود إلى عدم تبلور العلوم الإجتماعية قبل عصر **ابن خلدون** وبعده على غرار تطورها وبروزها عند الغرب، العلوم الإجتماعية التي تعد المهاد الأساسي لثراء لفظة " ثقافة " بوظائفها وتشعبات مفاهيمها.

هذا الكلام يقودنا إلى تساؤل مهم وهو: مادام **ابن خلدون** أول من حاول بناء نظرية في العلوم الإجتماعية، بل هو الأب الروحي لعلم الاجتماع، ومادام مفهوم الثقافة قد تطور في جلابيب العلوم الإجتماعية في المشهد النقدي الغربي، هل تناول **ابن خلدون** مفهوم الثقافة وحدّده؟ .

---

[1] الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح مركز الدراسات والبحوث بمكتبة مصطفى الباز، ج1، مكتبة مصطفى الباز، ص103.

[2] حسين مؤنس: الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1978

II-1-5- ابن خلدون وماهية الثقافة:

ابن خلدون، مؤسس علم الإجتماع، والذي تناوله في مقدمته كعلم مستقل، بالإضافة إلى كثير من الأبواب، فقد كانت هذه المقدمة محاولة ناضجة لتأسيس نظرية اجتماعية، مع اتسام منهجه بالمنهج العلمي، فمثلاً يذكر عن التاريخ بأنّه« فن عزيز المذهب، جمّ الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضيين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياستهم، حتى تتم فائدة الإقتداء، لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا، فهو محتاج إلى مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة، وحس نظر وتثبيت يُفضيان بصاحبهما إلى الحق، وينكبان به عن المزلات والمغالط، لأن الأخبار إذا اعتُمد فيها على مجرد النقل ولم تحكم أصول إبادة وقواعد السياسة، وطبيعة العمران الإنساني ولا قيس الغائب منها بالشاهد والحاضر بالذاهب، فربّما لم يُؤمَن فيها من العثور ومزلّة القدم، والحيد عن جادة الصدق »[1].فالبحث في التاريخ يربطه **ابن خلدون** بضرورة الإقتداء بالمنهج العلمي من خلال العودة إلى الأصول والقياس، وعدم اعتمادهم على النقل وحسب حيث يقول«وكثيرًا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع لاعتمادهم على مجرد النقل غثًا وسمينًا، ولم يعرضوها على أصولها ولا قاسوها بأشباهها، ولا سيروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات، وتحكيم النظر والبصيرة في الأخبار، فضلّوا عن الحق وتاهوا في بيداء الوهم والغلط»[2].

فعلم الإجتماع الذي أسس له **ابن خلدون** من خلال مقدمته والذي عدّه علمًا مستقلاً بذاته، يوضح الموضوعات التي تندرج في مضماره حيث يقول:« وكان هذا العلم مستقل بنفسه، فإنّه ذو موضوع وهو العمران البشري والاجتماع الإنساني، وذو مسائل وهي بيان ما يلحقه من العوارض والأحوال لذاته واحدةً بعد الأخرى، وهذا شأن كل علم من العلوم وضعيًا كان أو عقليًا»[3].

وفي هذا السياق يبين **ابن خلدون** استحداثه لعلم الاجتماع حيث يقول« واعلم أنّ الكلام في هذا الغرض مستحدث الصيغة، غريب النزعة، عزيز الفائدة، أعثر عليه البحث، وأدى إليه

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تح عبد الله محمّد الدرويش، دار يعرب، دمشق ج1، ط1، 2004، ص 92.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص128.

الغوص[...]ولعمري لم أقف على الكلام في منحاه لأحد من الخليقة، ما أدري ألغفلتهم عن ذلك وليس الظن بهم؟ وليس الظن بهم؟ ولعلهم كتبوا في هذا الغرض واستوفوه ولم يصل إلينا؟ فالعلوم كثيرة والحكماء في أمم التنوع الإنساني متعدون، وما لم يصل إلينا من العلوم أكثر مما وصل [...]ونحن ألهمنا الله إلى ذلك إلهَامًا وأعثرنا على علم جعلنا سَنّ بكره، وجهينة خبره، فإن كنت قد استوفيت مسائله، وميّزت عن سائر الصنائع أنظاره وأنحاءه فتوفيق من الله وهداية، وإن فاتني شيء في إحصائه، وانتهيت بغيره فالناظر المحقق إصلاحه، ولي الفضل، لأنّني نهجت له السبيل وأوضحت له الطريق، والله يهدي بنوره من يشاء »[1].

فابن خلدون ذو المنهج العلمي الذي يعّد أول محاولة منهجية علمية عربية للتأسيس للنظرية الاجتماعية، والذي تحدث عن كل ما يتعلق بالتاريخ وعلم الاجتماع، من عمران بشري، حضري بدوي، المدنية، هذه الأخيرة التي فصّل فيها وكررها مرارًا وتكرارًا، هل تحدث عن الثقافة؟ وهل عرّفها؟ وهل حاول أن يقدم مفهومًا مستقلاً ورؤية معرفية خاصة لها؟

وحتى نجيب على هذا التساؤل، يجب أن نقوم بمسح شامل لمقدمته، حتى نعلم إن استعمل **ابن خلدون** مصطلح الثقافة أم لا، وماهي مواطن استعماله لها، ودلالاتها؟

وبعد الاطلاع على المقدمة وتفحصها نجد أنّ **ابن خلدون** قد استعمل لفظة" الثقافة" في مواضع ست تبعًا للسياقات الواردة فيها، واستعملها في المواضع الآتية:

ـ في خضم حديث **ابن خلدون في** الفصل الثالث عشر من مقدمته والمعنون با:

"في أنّه إذا استحكمت طبيعة الملك من الانفراد بالمجد وحصول الترف والدّعة، أقبلت الدولة على الهرم وبيانه من وجوهٍ" نجده قد استعمل لفظة ثقافة (الفتحة والشدة على الثاء) في قوله:« أنّ طبيعة الملك تقتضي الدّعة، كما ذكرناه، وإذا اتخدوا الدعّة اتخذوا الدّعة والراحة مألفًا وخُلُقًا، صار لهم ذلك طبيعة وجبلة، شأن العوائد كلها وإيلافها، فتربّى أجيالهم الحادثة في غضارة العيش ومهاد التّرف والدّعة، وينقلب خلق التّوجس، وينسون عوائد البداوة التي كان بها الملك من شدة البأس، وتعوّد الإفتراس، وركوب البيداء، وهداية القفر، فلا يُفرق بينهم وبين السُّوقة من الحضر إلا في **الثَّقَافة** والشارة »[2].

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ج1، ص 128، 131.

[2] المرجع نفسه، ص333

ـ الإستعمال الثاني للفظة" ثقافة "في مقدمة **ابن خلدون** جاء في خضم حديثه في الفصل الرابع عشر والمعنون با:

"في أنّ الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص من حيث يعّد أعمار الدول ثلاثة أجيال"

وتظهر لفظة ثقافة في حديثه عن الجيل الثالث حيث يقول:« فينسون عهد البداوة والخشونة، كأن لم تكن ويفقدون حلاوة العزّ والعصبية، بما هم فيه من ملكة القهر، ويبلغ فيهم التّرف غايته بما يبلغوه من النّعيم وغضارة العيش، فيصيرون عيالاً على الدولة، ومن جملة النساء والولدان المحتاجين للمدافعة عنهم، وتسقط العصبية بالجملة، وينسون الحماية والمدافعة، والمطالبة ويُلبسون على الناس، في الشّارة والزّي وركوب الخيل وحسن **الثَقَافة** يُموهّون لها »[1].

ـ أما عن الإستعمال الثالث للفظة "**ثقافة**" فقد وردت بصيغة "**ثقاف**" في حديث **ابن خلدون** في الفصل الفصل الرابع والثلاثون من مقدمته والمعنون با:

"مراتب الملك والسلطان وألقابها" وتحت عنوان**"ديوان الرسائل والكتابة"**

وفي سياق ايراده لرسالة **عبد الحميد الكاتب** إلى الكتاب حيث يقول:« فنافسوا يا معشر الكتاب في صنوف الآداب، وتفقهوا في الدين وابدؤوا بعلم كتاب الله عزّ وجل، الفرائض، ثم العربية فإنّها **ثِقاف**ألسنتكم »[2].

ـ الاستعمال الرابع للفظة" ثقافة " ورد في حديث **ابن خلدون** تحت عنوان:**"قيادة الأساطيل"** وقد جاءت بصيغة **"ثقافته"**، وقد تكررت الكلمة ثلاث مرات متتالية، في حديثه عن ركوب العرب للبحر حيث يقول:« أنّ العرب لبداوتهم لم يكونوا أول الأمر مهرة في **ثقافته**، وركوبه، والروم والإفرنجة لممارستهم أحواله، ومرباهم في التقلب على أعواده، ومرنوا عليه، وأحكموا الدراية **بثقافته**، فلما استقر الملك للعرب، وشمخ سلطانهم وصارت أمم العجم خولاً لهم، وتحت أيديهم، وتقرّب كلّ ذي صنعة إليهم بمبلغ صناعته، واستخدموا النواتية في حاجاتهم البحرية أمًا وتكررت ممارستهم للبحر و**ثقافته** »[3].

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة ج1، ص 336.

[2] المرجع نفسه، ص 432.

[3] المرجع نفسه، ص 437.

– أما الاستعمال الخامس للفظة "**ثقافة**" فوردت بصيغة " تثقيف" في الفصل الخامس والثلاثين والمعنون با:

"في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدول "

وذلك في سياق حديثه عن مكانة أصحاب الأقلام حيث يقول:« أرباب الأقلام في هذه الحاجة أوسع جاهًا، وأعلى رتبةً، وأعظم نعمةً وثروةً، وأقرب من السلطان مجلسًا وأكثر إليه ترددًا، وفي خلواته نجِيًّا ؛ لأنّه حينئذٍ آلته التي يستظهر على تحصيل ثمرات ملكه، والنظر إلى أعطافه، و**تثقيف** أطرافه، والمباهاة بأحواله »[1].

أمّا الإستعمال السادس والأخير للفظة "**ثقافة** " في مقدمة **ابن خلدون** فقد وردت في الجذر اللغوي " **تثقيفًا**" في الفصل الثامن والخمسين والمعنون با:

"في أنّ حصول الملكة بكثرة في الحفظ وجودتها بجودة المحفوظ"

حيث وردت في قوله:« هؤلاء الذين أدركوا الإسلام سمعوا الطبقة العالية من الكلام في القرآن والحديث، الذين عجز البشر عن الإتيان بمثليهما، لكونهما ولجت في قلوبهم ونشأت على أساليبها نفوسهم، فنهضت طباعهم، وارتقت ملكاتهم في البلاغة على ملكات من قبلهم من أهل الجاهلية ممن لم يسمع هذه الطبقة ولا نشأ عليها، فكان كلامهم في نــظمهم ونثرهم أحسن ديباجة، وأصفى رونقًا من أولئك، وأرصف مبنًا وأعدل **تثقيفًا** بما استفادوه من الكلام العالي الطبقة »[2].

وما يمكن قوله عن مواطن استعمال **ابن خلدون** للفظة" **ثقافة**" في مقدمته، أنّها شأنها شأن المعاجم العربية القديمة السالفة الذكر لم تخرج عن إطارها اللغوي؛ بمعنى أنّنا لم نلمس لديه سمة المفهوم والرؤية المعرفية والدلالة الإجتماعية—تحديدًا–على الرغم من أنّه الرائد الأول والمؤسس لعلم الإجتماع.

فالإستعمالات الست السابقة الذكر للفظة **"ثقافة"** لم تخرج عن براثين الإستعمال اللغوي، ففي استعمالها الأول وردت بمعنى **"الحذق"**. وفي الإستعمال الثاني وردت بمعنى **"ابراز المهارة من خلال الملاعبة بالسيف"**، وفي الإستعمال الثالث حملت معنى " **التهذيب** "، وفي الإستعمال

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة ج1 ص 422.

[2] عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تح عبد الله محمود الدرويش، ج2، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004، ص 408.

الرابع جاءت بمعنى " **الحذق**" أيضًا، في استعمالها الخامس حملت معنى "**التقويم** " وفي استعمالها الأخير وردت بمعنى " **التقويم والتهذيب**".

وفي هذا السياق هناك من الكتاب العرب من توقف عند استعمال ابن خلدون للفظة الثقافة، ومن المهم أن نتوقف معهم في أرائهم حول هذا الاستعمال من بينهم:

ـ **حسين مؤنس** في مدونته "**الحضارة–دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها**" الذي يذكر أنّ **ابن خلدون** قد ميزّ بين العمران والحضارة وفي هذا المقام جعل العمران هو الثقافة في قوله:« فهو إذن يفرق بين العمران والحضارة، ويبدو أنّ العمران في مفهومه يقابل الثقافة، فهو يقول في خاتمة الكتاب الأول في المقدمة وعنوانه " في طبيعة العمران في الخليقة وما يعرض فيها من البدو والحضر، والتغلب والكتب والمعاش، والصنائع والعلوم ونحوها وما إلى ذلك من العلل" اعلم أنه لما كانت حقيقة التاريخ أنّه خبر عن الإجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعوض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال، مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك عن الملك، والدول مراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكتب والعيش والعلوم والصناع وسائر ما يحدث من ذلك بطبيعة من الأحوال»[1].

في نظر **حسين مؤنس** حديث **ابن خلدون** عن العمران وما يقصده من تعصب وتغلبات بين البشر يمثل الثقافة حيث يقول:« وهذا كلام يدل على أنّ الذي يريده **ابن خلدون** بلفظ العمران هو أسلوب الحياة أي أسلوب حياة جماعة ما أي ثقافته »[2]. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: لماذا جعل حسين مؤنس الثقافة هي العمران على الرغم من أنّ **ابن خلدون** ذكر، كما ذكرها **حسين مؤنس** في القول السابق، أنّ الإجتماع الإنساني هو عمران العالم إذن فهو يقصد الاجتماع البشري.

–عمر عودة الخطيب في مدونته "**لمحات في الثقافة الإسلامية** "، يتساءل إن استعمل **ابن خلدون** لفظة ثقافة في مقدمته أم لا؛ لأنّه من الصعب إحصاء كل ألفاظ المقدمة، بل يعّد أبواب **ابن خلدون** 61 كلّها تعالج أنواع الثقافة حيث يقول:« وإذا كان من غير الميسور أن يحصي الباحث كل ألفاظ ابن خلدون في المقدمة ليرى إذا كان قد استعمل هذا الفظ أم لا؟ فإنّ الحقيقة

[1] حسين مؤنس، الحضارة –دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها–، ص 334.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أنّ **ابن خلدون** قد تناول في الباب السادس من المقدمة الكلام على كلّ أنواع العلوم وأصنافها، والتعليم وطرقه، وقد عقد واحدًا وستين فصلاً عالج فيها البحث في مختلف أنواع الثقافة في عصره، وإن لم يستعمل لفظة الثقافة »[1].

ويضيف **عمر عودة الخطيب** أنّ **ابن خلدون** استعمل لفظة الملكة للدلالة على الثقافة حيث يقول:« ولعل ابن خلدون كان يعني بما أطلق عليه الملكة ما تدل عليه الثقافة ممتزجة بالموهبة، فقد ذكر أنّ نوع المحفوظ يقرر اتجاه صاحبه في الأدب أو العلم؛ فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الأسجاع، أو الترسل، والعلمية بمخالطة العلوم والإدراكات، والأبحاث والأنظار والفقهية بمخالطة الفقه »[2].

فعلى الرغم من أنّ لفظة "ملكة" من المصطلحات المتداولة منذ القدم لدى النقاد والمعجميين القدامى، فقد عرّفها **الجرجاني** في معجمه بأنّها« صفة راسخة في النفس وتحقيقه أنّه تحصل للنفس هيئة بسبب فعل من الأفعال، ويُقال لتلك الهيئة كيفية نفسانية، وتسمى حالة ما دامت سريعة الزوال، فإذا تكررت، ومارستها النفس حتى رسخت تلك الكيفية فيها وصارت بطيئة الزوال فتصير ملكة، وبالقياس إلى ذلك الفعل عادةً وخلقًا »[3]. وهذا هو المعنى تحديدًا الذي قصده ابن خلدون في سياق حديثه عن الملكة، فلماذا ربطها **عمر عودة الخطيب** بالثقافة على الرغم من أنّ استعمالها حسب قول **ابن خلدون** الذي استشهد به تعني القدرة والموهبة، كما أنّه فرض أنّه لم يستعمل لفظة ثقافة في مقدمته، لكننا وجدنا أنّه استعملها في السياقات الست السابقة الذكر.

وفي مقابل **حسين مؤنس** و**عمر عودة الخطيب** اللذين أقرا بتناول **ابن خلدون** للثقافة في مقدمته، لكن بمسميات أخرى الأول باسم العمران والثاني باسم الملكة؛ فإنّنا نجد رأي آخر لمفكر آخر وهو **مالك بن نبي** الذي كانت مشكلات الحضارة شغله الشاغل في كل مدوناته، هذا الأخير يذكر أنّ **ابن خلدون** لم يذكر كلمة ثقافة في مقدمته حيث يقول:« فإذا ما رجعنا قليلاً في مجال البحث لم نجد أثرًا لتلك الكلمة في لغة ابن خلدون الذي يُعّد على أيّة الحال المرجع الأول

[1] عمر عودة الخطيب: لمحات من الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1979، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 25، 26.

[3] الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 193.

لعلم الإجتماع العربي في العصر الوسيط »[1]. إلا أنّ قوله هذا ليس من منطلق الجذر اللغوي للفظة" ثقافة " بل كمفهوم وكظاهرة اجتماعية.

وخلاصة القول أنّ **ابن خلدون** تناول لفظة ثقافة كدلالة لغوية وحسب، شأنه شأن المعاجم العربية القديمة ولم يتناولها كمفهوم وكظاهرة لغوية.

[1] مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط4، 2000، ص 20.

II–2– الثقافة كمفهوم مترجم عن لفظة Culture:

الجدير بالذكر أنّ بداية العصر الحديث في الفكر العربي المعاصر، كان مع بداية القرن التاسع عشر، والذي كان إيذانًا بنهاية عصر الإنحطاط، وقد كان الإتصال الأوروبي هو الميزة الأساسية التي طبعت فكرنا العربي، هذا الإتصال عرف رواج الكثير من الألفاظ المترجمة من اللغات الأوروبية بكل جذورها، ودلالاتها وسياقاتها، مع قطيعة كلية مع الدلالات والسياقات العربية التي« تم فيها اختيار كلمات عربية نُزعت من جذورها، وسياقها لتعبر عن ألفاظ أجنبية جاءت بعد ذلك بكل دلالاتها وجذورها وجوانبها المنظورة وغير المنظورة، لتزيح المعنى العربي جانبًا وتحل محله تمامًا فلا يبقى منه غير الوعاء الخارجي لا اللفظ »[1].

فترجمة اللفظ لم يُراعى فيه الخصوصية المعنوية العربية، ولا تطابق أو تساوي اللفظين في العربية أو الأوروبية« فلم تتم الترجمة طبقًا للدلالات الأصلية لكلا اللفظين بحيث يختار من العربية اللفظ الذي تتساوى دلالاته، أو تقارب دلالات اللفظ الأوروبي، وإنّما تمت طبقًا للمقابل اللفظي، في معناه الخارجي المتداول، وقد أدى ذلك فيما أدى إلى طمس الدلالات الحقيقية للمفهوم واستبدال دلالات أوروبية بها، بحيث لم يعد من المفهوم العربي غير لفظه، أمّا جوهره ومعناه، فلا علاقة له بالمظهر أو الوعاء اللفظي »[2].

ولعل هذه الإشكالية المطروحة بخصوص ترجمة اللفظ الأوروبي إلى لفظ عربي منزوع من جذوره يعود إلى« أنّ السياق العام للتطور الفكري في العالم الإسلامي في القرنين الأخيرين أدى إلى نوع من الإستبعاد اللاإرادي، أو الإرادي للمصادر العربية والإسلامية من الأطر المرجعية للباحثيين لأن مفاهيمهم ليست عربية وإن كانت حروفها عربية »[3].

وهو الحال مع مصطلح "**ثقافة** " المترجم عن لفظة Culture في اللغة الأجنبية، والتي باتت استعمالاتها« لا تكاد تخرج عن التعريفات المتنوعة المعطاة لهذا المفهوم خلال مسار تطوره في الفضاءات التاريخية والفكرية الغربية والأوروبية منها أساسًا »[4].

---

[1] نصر محمّد عارف، الحضارة الثقافة المدنية "دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم"، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] لمرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الرزاق الدواي: في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات، حوار الهويات في زمن العولمة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2013، ص 20.

والجدير بالذكر أنّ أول من بثّ لفظ" **ثقافة** " كمقابل للفظ الأجنبي Culture هو الكاتب المصري **سلامة موسى** حيث يقول:« كنت أول من أفشى لفظة الثقافة في الأدب العربي الحديث، ولم أكن أنا الذي سكّها بنفسه فإني انتحلتها أي سرقتها من ابن خلدون وإن وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظة "كلتور" الشائعة في الأدب الأوروبي والثقافة هي المعارف والعلوم والآداب والفنون يتعلمها الناس ويتثقفون بها، وقد تحتويها الكتب ومع ذلك هي خاصة بالذهن، أمّا الحضارة فمادة محسوسة في آلة تخترع، وبناء يُقام، ومؤسسات، فالحضارة مادية، وأمّا الثقافة مدنية »[1].فمن خلال هذا القول يظهر أنّ **سلامة موسى** هو أول من بثّ لفظ "**ثقافة**" Culture في المشهد النقدي العربي، حتى تفرقته بين مفهومي الحضارة والثقافة تبدو فيه تبعيته للمدرسة الألمانية، التي تمثل الحضارة في نظرها الجانب المادي. لكن الشيء غير المفهوم لماذا عدّ **سلامة موسى ابن خلدون** قد استعمل لفظة " **ثقافة** " بنفس المفهوم الموجود في أوروبا، على الرغم وكما، سبقت الإشارة إلى ذلك، أن استعمال ابن خلدون للفظة "**ثقافة**" لم يخرج عن الجذر اللغوي.

وتجدر الإشارة أنّ كل المفكرين العرب الذين جاءوا بعد "**سلامة موسى**"، قد اقتفوا أثره في تناول "الثقافة" كمفهوم مترجم عن لفظة Culture بما ينطوي عليه هذا المفهوم من رؤى معرفية، سوسيولوجية، أنثروبولوجية، بنيوية، ماركسية وغيرها من المدارس الغربية التي عرفت الثقافة من وجهة نظرها فقد« كان هذا المفهوم الأجنبي قد نسج كل المعاني العربية للثقافة أو حلّ محلها، فعلى الرغم من أنّ معظم الكتاب العرب حين يستخدمون مفهوم الثقافة يحاولون تعريفه إلا أنّ تعريفاتهم له لا تخرج عن نفس التعريفات المتعددة لمفهوم Culture»[2]

[1] نصر محمّد عارف، الحضارة الثقافة المدنية " دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

II–3– تأصيل مفهوم الثقافة عند المفكرين العرب المعاصرين:

بعد أن تتبعنا ماهية **"الثقافة"** منذ ارهاصاتها الأولى بدءًا من المعاجم العربية القديمة، مرورًا بمؤسس علم الإجتماع **ابن خلدون**، وكذا مفهوم **"الثقافة"** كلفظة مترجمة عن اللفظ الأوروبي Culture هناك سؤال ملح متعلق بمفهوم الثقافة في المشهد النقدي العربي ألا وهو: هل وُجدت اسهامات على مستوى الكتابات العربية والإسلامية الحديثة والمعاصرة تخصصت في ايجاد مفاهيم ورؤى معرفية للثقافة؟

مما لا شك فيه أنّ الحديث عن ماهية **"الثقافة "** لدى مفكرينا المحدثين والمعاصرين يقودنا أول ما يقودنا إلى المفكر الجزائري **مالك بن نبي** الذي تخصصت كل كتاباته في مشكلات الحضارة، والذي تعّد اسهاماته فيما يخص الثقافة والحضارة الأكثر أهمية في الكتابات العربية والإسلامية، خاصةً في مدونته **"مشكلة الثقافة"** الصادرة بالغة العربية سنة 1959.

II–3–1– مالك بن نبي وماهية الثقافة:

لعل أول سؤال يستوقفنا عن ماهية الثقافة لدى مفكرينا المحدثين والمعاصرين هو الآتي:
هل أوجد هؤلاء المفكرون مفهومًا للثقافة وفق خصوصيتنا العربية الإسلامية أم جعلوا من الإطار المرجعي الغربي منهجًا لهم وحسب؟ هذا السؤال يجر في جلابيبه إشكال آخر يُطرح ها هنا وهو كما يطرحه زكي ميلاد« هل المشكلة في الثقافة نفسها، وما يكتنفها من غموض وإبهام وتعقيد، أم في ضعفنا وعجزنا عن الإبداع والإكتشاف والتجديد، وتكاسلنا وخضوعنا للتبعية والتقليد أم في اعتبار أن الثقافة هي اكتشاف أوروبي وهو امتياز لهم، بحيث لا يُقارن أو يُضاهى بغيره من إسهامات الآخرين »[1].

وردًا على هذا الإشكال يوضح **مالك بن نبي** أنّ لفظة **"ثقافة"** وردت في المعاجم العربية، ولكن بمعاني مكررة تقريبًا حيث يذكر أنّ ما« في هذه النصوص من التشابه ما يدعونا إلى أن نعّدها نسخًا مكررة نقل بعضها عن بعض »[2]. حتى أنّه ينفي أن يكون قد استعملها **ابن خلدون** كمفهوم بل اقتصر استعماله لها كجذر لغوي وحسب، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

---

[1] زكي ميلاد: هل توجد لدينا نظرية في الثقافة ؟، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، ع 40، صيف 2003.

[2] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر عبد الصبور شاهين، ص 19.

ويصرح **مالك بن نبي** في مقام آخر أنّ "**الثقافة** " كمفهوم جاءتنا من أوروبا حيث يذكر: «أنّ الكُتاب يقرنون دائمًا كلمة ثقافة/ بكلمة Culture مكتوبة بحروف لاتنية، كأنما يبتغون بهذا أن يقولوا: إنّ كلمة ثقافة لا تكتب إلا بهذا الوضع، وهؤلاء المؤلفون يعلمون دون ريب ما يفعلون، حين يقرنون الكلمة العربية بنظيرتها الأجنبية، فإنّ معنى هذا أنّهم يدركون أنّ الكلمة لم تُكتب بعد في العربية، قوة التحديد التي ينبغي أن تتوافر لكل علم على مفهوم . فالكلمة إذن جديدة أي أنّها وُجدت بطريقة التوليد »[1].

وفي سياق حديثه عن تاريخ تداول لفظة ثقافة في المشهد النقدي العربي الحديث والمعاصر يحدده في الربع الأول من القرن العشرين حيث يقول:« ولعله يعود إلى الربع الأول من القرن العشرين ليس أكثر، فنحن مثلاً لا نجد لها أثرًا في كتابات مُحَمَّد عبده ولا كتابات جمال الدين على ما أعتقد، وفي الربع الأول من القرن العشرين في مصر كما أخبرني الأستاذ محمود شاكر الذي هو أعلم مني باللغة العربية، والآداب العربية، أن أحد الأدباء المشهورين في تلك الفترة –سلامة موسى–هو الذي أعطى لكلمة ثقافة نفسها في التاريخ الثقافي العربي مصطلحًا[2]»

ويقّر **مالك بن نبي** بلا قدرة مصطلح الثقافة أن يكون مفهومًا عربيًا خالصًا دون الحاجة إلى العكاز الأجنبي على حد قوله« وهذا هوما يفسر لنا أنّها بحاجة دائمًا إلى كلمة أجنبية، تقرن بها لتحديد ما يُراد منها في الكتب التي تتصدى لهذا الموضوع، أو بعبارة أخرى إنّها كلمة لا تزال في اللغة العربية تحتاج إلى عكاز أجنبي مثل كلمة Culture كي تُنشر »[3].

أمّا عن رؤية مالك بن نبي الخاصة للثقافة فتقوم على دعامة أساسية وهي الربط بين ثلاث مشكلات: مشكلة الإنسان، مشكلة الحضارة، ومشكلة الثقافة فا« كل تفكير في مشكلة الإنسان هو تفكير في مشكلة الحضارة، وكل تفكير في مشكلة الحضارة هو في الأساس تفكير في مشكلة الثقافة »[4].

---

[1] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر عبد الصبور شاهين، ص 24، 25.

[2] مالك بن نبي: مجالس دمشق، تر عمر مسقاوي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط4، 2000، ص 94.

[3] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة،تر عبد الصبور شاهين، ص 25.

[4] الطاهر سعود: التخلف والتنمية في فكر مالك بن نبي، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص210.

فاللافت للنظر استعمال **مالك بن نبي** للفظة مشكلة سواء أكانت مع الإنسان أو الحضارة أو الثقافة فقد« عالج ابن نبي الثقافة وانطلق في تحليلها من إطار المشكلة لا بدافع التشاؤم والسلبية، وإنّما بدافع التغيير والنهضة إدراكًا منه أنّها المدخل الأساسي لعمليات البناء الحضاري»[1].

فخصوصية الثقافة كمفهوم وكرؤية معرفية لدى **مالك بن نبي** مبعثها نقطة مهمة قوامها وعيه الكامل بالخصوصية العربية والإسلامية، فهو وفي مدونته **"مشكلة الثقافة"** فعلى الرغم من ذكره لرؤى مختلفة للثقافة سواء أكانت من وجهة نظر أمريكية أو ماركسية، باعتبارهما القطبان المتصارعان آنذاك في عصره، إلا أنّه لم يطبقهما في المشهد النقدي العربي الإسلامي حيث يقول:« فتعريف الثقافة بصورة أو بأخرى، مكتمل ضمنيًا، في فكر عالم الاجتماع الأمريكي، أو في فكر الكاتب الماركسي، والسؤال الذي يرد أمام كليهما في صورة (ماهي الثقافة؟) يأخذ لدية الاتجاه نفسه والمعنى نفسه، فهي تتصل لديه بفهم واقع اجتماعي معين موجود بالفعل، في نطاق تاريخي معين، أو موجود في حيز القوة في نطاق فكري معين أيضًا، أمّا إذا وضع هذا السؤال في العالم العربي والإسلامي، فإنّه يأخذ معنى آخر مختلفًا تمام الإختلاف؛ إذ هو يتصل بخلق واقع اجتماعي لم يوجد بعد »[2].

فرؤية مالك بن نبي المعرفية للثقافة مبعثها مبدأين أساسيين« الأول يحددها في ضوء حالتنا الراهنة، والثاني يحددها حسب مصيرنا »[3].

وقد تعمق **مالك بن نبي** و أوغر من أجل بناء مفهوم للثقافة بمرجعية عربية إسلامية خالصة، من أجل هذا توقف عند جوانب ومفاهيم تأثر بطريقة أو بأخرى في مفهوم الثقافة، ومن تلك الجوانب الخلط بين مفهومي الثقافة والعلم أين« ينبغي أن نصفي ذلك الخلط الخطير بين ما يفيده مفهوم الثقافة ومفهوم العلم، فالتحديد المزدوج للثقافة لن يكون له تأثيره الحقيقي، إلا بإزالة هذا الخلط »[4].

وحتى يزيل هذا الخلط ويوضحه« يضرب مثالاً لفردين مختلفين في الوظيفة وفي الظروف الإجتماعية ولكنهما ينتميان لمجتمع واحد، كطبيب إنجليزي وراعٍ إنجليزي، وفردين متحدين في

---

[1] الطاهر سعود: التخلف والتنمية في فكر مالك بن نبي، ص210.

[2] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر عبد الصبور شاهين، ص 38.

[3] مالك بن نبي، شروط النهضة، تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ص 79.

[4] الطاهر سعود، التخلف والتنمية في فكر مالك بن نبي، ص211.

العمل والوظيفة ولكنهما ينتميان إلى مجتمعين مختلفين في درجة تقدمهما، كطبيب إنجليزي وطبيب مسلم . فالأولان يتميز سلوكهما نحو مشكلات الحياة بتماثل معين في الرأي، لأن جذور شخصيتهما تغوص في أرض واحدة، هي ما نسميه الثقافة الإنجليزية، بينما يختلف سلوك الطبيب الإنجليزي والمسلم أحيانًا اختلافًا كبيرًا بل قد يتناقض »[1].

فمن خلال هذين المثالين يصل إلى أنّ« التماثل في الحالة الأولى، والإختلاف في السلوك في الثانية هما الملاحظتان المسلم بهما في المشكلة التي أمامنا وعليه فالتماثل أو الإختلاف في السلوك ناتج عن الثقافة لا عن العلم »[2].

فمالك بن نبي لا ينفك يربط ماهية الثقافة بالسلوكات والقيم الإجتماعية حيث يؤكد أنّ« السلوك الاجتماعي للفرد خاضع لأشياء أعم من المعرفة، وأوثق صلة بالشخصية منهم بجمع المعلومات وهذه هي الثقافة »[3].

وتأتي وقفة **مالك بن نبي** في تعريفه للثقافة من خلال ذلك الربط الذي جعله وثيقًا بين الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية والمحيط والحضارة حيث يقول:« فالثقافة إذن تعرف بصورة عملية على أنّها مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الإجتماعية التي يلقاها الفرد منذ ولادته كرأسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته »[4].

ويواصل توضيحه لماهية الثقافة مؤكدًا في الوقت نفسه على الصيغة الإجتماعية حيث يقول:« وهذا التعريف الشامل للثقافة هو الذي يحدد مفهومها، فهي المحيط الذي يعكس حضارة معينة، والذي يتحرك في نطاقه الإنسان المتحضر، وهكذا نرى أنّ هذا التعريف يضم بين دفتيه فلسفة الإنسان، وفلسفة الجماعة، (معطيات) الإنسان، (ومعطيات) المجتمع، مع أخذنا في الإعتبار ضرورة انسجام هذه المعطيات في كيان واحد، تحدثه عملية التركيب التي تجريها، الشرارة الروحية، عندما يؤذن فجر إحدى الحضارات »[5].

---

[1] مالك بن نبي، شروط النهضة، تر عبد الصبور شاهين، ص 82.

[2] ا المرجع نفسه، ص 83.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة، نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فمفهوم الثقافة أو مشكلة الثقافة عند **مالك بن نبي** هي فكر معرفي قائم بذاته، متشعب الجوانب والمرامي، وتلخيصًا لهذا الفكر يمكننا أن نلخص مشكلة الثقافة التي طرحه هذا المفكري الذي تخصصت مدوناته في مشكلات الحضارة، في أربع مستويات وهي كالآتي:

_ **المستوى المعرفي**: الذي يتجاوز التكديس إلى البناء.

_ **المستوى السلوكي**: ويبرز من خلال تساؤل **مالك بن نبي** وهو:« ما الثقافة التي تحدد لنا سلوك هذا الفرد، سواء أكان عالمًا أم غير عالم؟ وتحدد لنا أسلوب الحياة في المجتمع حيث يتحقق الانسجام بين سلوك الأفراد وأسلوب الحياة في المجتمع، وتنشأ رقابة بين الطرفين، رقابة طبيعية إذا اختل شيء ما في سلوك الأفراد تنشأ ردود الأفعال قي أسلوب الحياة لايقاف الإنحراف والخطأ في السلوك والعكس بالعكس »[1].

_**المستوى الأخلاقي**: حيث يقول **مالك بن نبي** في هذا المضمار:« الثقافة لا تستطيع أن تكون أسلوب حياة في مجتمع معين كما ذكرنا، إلا إذا اشتملت على عنصر يجعل كل فرد مرتبط بهذا الأسلوب، فلا يحدث فيه نشوزًا بسلوكه الخاص، ونحن إذا دققنا النظر في هذا العنصر، فإننّا نرى أنّه لابد أن يكون خُلقيا »[2]هذا المستوى يجعله **مالك بن نبي** وثيق الصلة بالمستوى الرابع.

_**المستوى الإجتماعي**: هذا المستوى لطالما ركزّ عليه في تناوله لمفهوم الثقافة حيث يعتبر«إنّ الثقافة هي الجزء المشتمل على أشياء ظاهرة مثل الأوزان، والألحان، والحركات، وعلى أشياء باطنة كالأذواق والعادات والتقاليد؛ بمعنى أنّها الجو العام الذي يطبع أسلوب الحياة في مجتمعٍ معين، وسلوك الفرد فيه بطابع خاص »[3].

هذا عن مالك بن نبي وماهية الثقافة، وقد جاء التركيز عليه تحديدًا؛ من جانب أنّه من المفكرين المحدثين، الذي جعل من مشكلة الحضارة والثقافة شغله الشاغل، فكل مدوناته ونتاجاته الفكرية لا تخل من الإشارة أو التوقف عند الثقافة وماهيتها، هذا لايعني بحال من الأحوال تهميش أراء وكتابات مفكرين عرب ومسلمين آخرين، بل وُجد كثير من المفكرين الذين تناولوا الثقافة وماهيتها ولكن عرضًا وليس تخصصًا.

---

[1] مالك بن نبي، مجالس دمشق، تر عمر مسقاوي، ص 103.

[2] مالك بن نبي: تأملات، تر عمر مسقاوي، دار الفكر، دمشق، ط2، 2002، ص 147.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن هؤلاء المفكرين نجد:

II-3-2- عبد الوهاب المسيري:

هذا الكاتب والمفكر المصري الذي ارتبط اسمه بموسوعته عن اليهود واليهودية، والذي ينظر إلى الثقافة من وجهة نظر اجتماعية، حيث يعدّها منظومة من العقائد والأخلاق والسلوكات داخل المجتمع حيث يذكر« أن ثقافة مجتمع ما يشارك في صنعها أو التعبير عنها كل أعضاء المجتمع عبر مدة طويلة من الزمان، وهي المنظومة العقائدية والقيمية والأخلاقية، والسلوكية للمجتمع، وهي التي تشكل خريطته الإدراكية، وتحدد مجال إدراكه، ووعيه وأنماط الشخصية فيه »[1].ويؤكد من جانب آخر على الصلة الوثيقة بين الثقافة والمجتمع فيعد« الثقافة هي النظارة الملونة التي يرى أفراد المجتمع العالم من خلالها، فهي وعاء هويته، ومصدر تماسكه علاوة على كل هذا تعبر ثقافة المجتمع عن نفسها من خلال منتجاته الحضارية المختلفة سواء كان الطعام، أم الدواء، أم الغناء، أم الرقص، أم وسائل الإنتاج »[2].

وتبرز فكرة **المسيري** عن الثقافة وصلتها الوطيدة بالمجتمع من خلال حديثه في هذا السياق عن أهداف الإستعمار الذي كانت غايته الأساسية تحطيم ثقافته في المقام الأول حيث يضرب« مثلاً بالإنسان المصري، فهو حتى وصول نابليون كان يدور داخل إطار ثقافي معين، فكان يرتدي رداءً خاصًا، لابد أن يصنع محليًا ولا يمكن استراده . ويأكل طعامًا مطبوخًا بطريقة معينة، مثل هذا الإنسان المصري يشّكل خطرًا على النظام العالمي، لأنّه ما دام داخل تشكيله الحضاري فإنّه سيستهلك سلعًا مصنوعة محليًا، ولذا لابد من تغريبه، وعلمنته، وعولمته حتى يرتدي زيًا غربيًا »[3]. ففي نظره هذا أقصى غايات الاستعمار ذلك أنّ« تحطيم الثقافة جزء أساسي من محاولة تحويل العالم إلى سوق عالمية، وإن تحوّل العالم إلى سوق عالمية يمكن للغرب أن يغزو العالم ببساطة بدون اللجوء إلى الجيوش، وما حدث في المرحلة الاستعمارية هو تحطيم البنية الثقافية »[4].

---

[1] سوزان حرفي: حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري 1، الثقافة والمنهج، دار الفكر، دمشق. ط2، 2010، ص 179.

[2] . المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه ص 180.

II-3-3- مُحَمَّد عبد المطلب:

كما نجد مفكر آخر قد تناول ماهية الثقافة، وهو **مُحَمَّد عبد المطلب** في مدونته النقد الأدبي بحيث يعدّها« الإضافة البشرية للطبيعة التي تحيط بها، سواء أكانت، إضافية خارجية في إعادة تشكيل الطبيعة، أم تعديل ما فيها إلى آخر هذه الإضافات التي لا تكاد تتوقف، بل إنّ هذه الإضافة الخارجية تضمن قائمة العادات والتقاليد، والمهارات والإبداعات، أم كانت إضافة داخلية، بمعنى أنّها تتعلق بما هو غريزي، وفطري وبيولوجي في الكائن البشري »[1].

II-3-4- حسين الصديق:

نجد **حسين الصديق** في مدنته "**الإنسان والسلطة**" يعدّ الثقافة« مجموع المعطيات التي تميل إلى الظهور بشكل منظم فيما بينها، مشكلة مجموعة من الأنساق المعرفية الاجتماعية المتعددة، التي تنظم حياة الأفراد ضمن جماعة تشترك فيما بينها في الزمان والمكان »[2].

فالثقافة في نظره لا تخرج عن التفسير الاجتماعي، فماهي« إلا التمثيل الفكري للمجتمع والذي ينطلق منه العقل الإنساني في تطوير عمله، وخلق إبداعاته، فهي بهذا المعنى تختلط بالمجتمع، فلا يمكن التفريق بينهما إلا في مستوى التمثيل، فهي بالتالي تحدد هوية المجتمع في كافة أبعاده المادية والمعنوية»[3].

كحوصلة عامة مما سبق حول ماهية الثقافة في المشهد النقدي الغربي، والمشهد النقدي العربي نقول:

إنّ الثقافة في جذرها اللغوي عند الغرب، قد اختلفت بين المعاجم الغربية في مقابل تشابهها في المعاجم العربية، إلا أنّها عند الغرب، انتقلت من جذرها اللغوي إلى كونها مفهوم ورؤية معرفية، وقد توسعت مفاهيمها في المشهد النقدي الغربي، وتشعبت، واختلفت باختلاف مجالات روادها، بل إنّنا نجد مفاهيم مختلفة ضمن المجال الواحد، من أجل هذا نجد مفاهيمها في مختلف المقاربات، الأنثروبولوجية، السوسيولوجية، البنيوية، الماركسية (كما سبقت الإشارة إلى ذلك).

---

[1] مُحَمَّد عبد المطلب: النقد الأدبي، النهضة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 90.

[2] حسين الصديق: الإنسان والسلطة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 17، 18.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في حين أنّ مفهوم الثقافة في المشهد النقدي العربي، بقي حبيس المفهوم اللغوي الذي وُجد في معاجمنا العربية القديمة، حتى عند **ابن خلدون** لم تتجاوز الحدود اللغوية الضيقة، بمعنى أنّها لم تنتقل إلى كونها مفهوم له هويته الخاصة، التي يُعرف بها في إطار الخصوصية العربية الإسلامية، بل إنّه لما برز كمفهوم برز كمفهوم مترجم عن لفظة Culture المترجمة عن اللغة الأجنبية، حتى أنّ المفكرين المحدثين والمعاصرين الذين تناولوه كمفهوم، تناولوه كلفظ مترجم في المقام الأول، على غرار **مالك بن نبي** الذي يقر بضرورة وجود العكاز الأجنبي، على حد قوله حتى يكون مفهوم الثقافة مفهومًا.

وكخلاصة عامة عن ماهية الثقافة بين التأصيل العربي والغربي نلخصها في اكتفاء« الكتابات العربية أو معظمها، بالحديث عن المعاني والدلالات اللغوية للثقافة، كما تحددت ووصلت إلينا في معاجم اللغة العربية، أمّا الدلالات الإصطلاحية والمفهومية فنرجع فيه إلى الكتابات الغربية، شئنا هذا أم أبينا وهذا يؤكد على صحة مقولتنا أنّ الثقافة لم تتطور من عالم الكلمة إلى عالم المفهوم، كما حصل في الثقافة الأوروبية، ولهذا يُرجع إليها عربيًا في معاجم اللغة العربية، ومرجعيًا يُرجع إليها في الدراسات الأوروبية »[1].

فعندما نتناول الثقافة كمفهوم في المشهد النقدي العربي، نتساءل لماذا لم تتطور الثقافة من الجذر اللغوي إلى المفهوم والرؤى المعرفية؟ وعندما نتناولها في المشهد النقدي الغربي، نتساءل كيف نتناول الثقافة؟

ولعل الإجابة الشاملة عن تساؤلنا الأول: هو عدم رواج العلوم الإجتماعية في مشهدنا النقدي العربي، خاصة، وأنّ مفهوم الثقافة وثيق الصلة بالعلوم الاجتماعية، وهذا السؤال يقودنا بدورنا إلى سؤال آخر وهو: لماذا لم تتبلور لدينا العلوم الاجتماعية؟

وللإجابة عن هذا السؤال نحتاج إلى جرد تفصيلي لتاريخنا العربي الإسلامي، وهذا يقودنا في النهاية إلى وجود أزمة فكرية عقلية منذ العصر العباسي، باعتباره العصر الذي شهد فتح الباب على مصراعيه لكم من الانفتاح الفكري والعقلي« وبإجمال عام يمكن القول بأنّ أزمة فكرية ظهرت منذ وقت مبكر في حركة الثقافة الإسلامية، وكان من أبرز ملامح وصور هذه الأزمة الصدام الذي حصل مع أفكار المعتزلة، وأدى إلى اضمحلالها وانبعاث ظاهرة الخوارج وتحولها إلى

[1] زكي ميلاد: هل توجد لدينا نظرية في الثقافة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، ع 40، 2003.

ظاهرة فكرية متطرفة، والإنتهاء إلى إغلاق باب الإجتهاد المطلق إلى جانب الموقف العنيف من الفلسفة والمنطق إلى غير ذلك، هذه الأزمة أعاقت إمكانية تبلور، وتشكل العلوم الاجتماعية في فضاء الثقافة الإسلامية، وهي العلوم التي كان للعقل والفكر والفلسفة والمنطق دور أساسي في تشكلها وتطورها »[1]

[1] زكي ميلاد: هل توجد لدينا نظرية في الثقافة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، ع 40، 2003.

III- ماهية النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي:

من الصعوبة بمكان الوقوف على ماهية النقد الثقافي، وتحديده تحديدًا دقيقًا قارًا، ذلك أنّه لا يُعّد منهجًا أو مذهبًا أو نظرية ـأو مجالاً مستقلاً بذاته، يضم رؤى مختلفة، لمدارس مختلفة، اجتمعت لتقدم رؤية حداثية شاملة تجاوز فيها ومعها فكرة النظرية والمنهج، نظرًا لتشعباته المختلفة الروافد، ودخوله في أبواب الثقافة التي أهملها النقد الأدبي« فهو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من ثقافة، سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولاً أو فعلاً، تولد معنى أو دلالة »[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ النقد الثقافي كممارسة، قد توجهته مدارس نقدية كثيرة منذ القرن التاسع عشر، والتي تعدّ الإرهاصات والبذور الأولى له، سيأتي الحديث عنها لاحقًا، أمّا عن تواجده في المشهد النقدي الغربي، كنشاط فكري فقد تبلور مع تسعينيات القرن الماضي مع الناقد الأمريكي **فنسنت ليتش Vincent Leitch**

[1] صلاح قنصوة: تمارين النقد الثقافي، دارميريت، القاهرة، 2007، ص 05.

III-1- فنسنت ليتش والنقد الثقافي:

ارتبط النقد الثقافي بالناقد الأمريكي **فنسنت ليتش** الذي يُعّد أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي مع بداية التسعينات من القرن الماضي، الذي يعدّ« الثقافة دينامية [نشطة وحية] ومتعددة الأوجه يدخل فيها الإقتصاد والتنظيم الاجتماعي، والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية، والممارسات النقدية والأبنية السياسية، وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية »[1]. فهذا الكل المتكامل للثقافة بوعي منها، وبغير وعي تؤثر أيما تأثير في النتاج الأدبي من أجل هذا آن الأوان أن نأخذ بعين الإعتبار هذه المهمشات المنسوبة إلى الثقافة، ووُجد نقد يأخذ بعين الإعتبار التأثيرات الواعية وغير الواعية للثقافة و« لأنّ الافتراضات والتقاليد التي تحافظ عليها الثقافة غير واعية في أكثر الأحيان، بل ومتعادية، فعلى البحث النقدي في أغلب الأحيان أن لا يكون اجتماعيًا وجماعيًا فحسب، بل تحليليًا نفسيًا وجدليًا أيضًا »[2]

فالرؤية التأسيسية للنقد الثقافي عند **فنسنت ليتش** مبعثها رؤية مثقفوا نيويورك، حيث يرى أنّهم وصفوا« النقد الثقافي الذي اتسمت به مدرستهم باسم "النقد الاجتماعي" لأنهم كانوا يستعملون مفهومي " المجتمع" و"الثقافة" كمترادفين »[3].

كما يضيف أنّ هؤلاء المثقفين بربطهم الأدب بالثقافة مكنّهم ذلك من« أن يمارسوا أشكالاً عديدة من السيرة الفكرية إلى تاريخ الأفكار، ومن دراسات النوع الأدبي ذات القاعدة العريضة إلى التحليل النفسي بدون أن يتخلوا لا عن الشرح النصي الدقيق ولا النقد التقييمي ولا التحليل الاجتماعي »[4].

وبالإضافة إلى مثقفي نيويورك يتوقف **ليتش** عند **ريتشارد شيس Heise**.R الذي يتشابه موقفه ومثقفوا نيويورك من خلال تشجيعه لمشروع النقد الثقافي حيث يعدّه« ذا طابع سياسي جوهري، أو كما يقال سيجد الناقد الأدبي أنّه حتمًا كاتب سياسي لأنّ الأدب يتناول الأفعال

[1] فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر مُحَمَّد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص104.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأخلاقية، والعواطف، والسلوكيات، والأسطورة بل ربما نقول بصفة بالغة العمومية أنّ الأدب إقامة وتفكيك المجتمع ثم إعادة تجميعه »[1].

فشيس من النقاد الذين قالوا بضرورة ربط الأدب بالسياسة مع تشجيعه في الوقت نفسه للنقد الثقافي« وإذا كان شيس لم ينكر وجود انحطاط داخلي في الطبيعة البشرية (وهو أساس النزعة المحافظة) فإنّه عقد آمالاً كبار على الحريات الليبرالية العريضة، وقد عمل مثل تريلنج زميله في جامعة كولومبيا على تشجيع النقد الثقافي مع ميل ليبرالي سياسي واضح ومميز »[2].

ومن خلال تناول **ليتش** لنظرة مثقفي نيويورك إلى النقد الثقافي نصل إلى فكرة أساسية يلخصها قوله:« وقد تضافر استخدام علم الإجتماع، والتاريخ، والأخلاق، والسياسة وعلم الجمال ليجعل من ممارسة مثقفي نيويورك، طريقة أمريكية مميزة للنقد الثقافي خلال الفترة المبكرة لما بعد الحرب، وكان أقرب النظراء المعاصرين لها ذلك النقد الثقافي الذي صورته مدرسة فرانكفورت »[3].

وفي هذا السياق يقف **ليتش** عند حادثة انتقاد مثقفي نيويورك منح جائزة يولنجتون**Wellington** 1949 لآيزر باوند **Ezra pound** لتبعيته لفكر هتلر **A .Htler**، وموسيليني **B .Mussolini** في الحرب العالمية فقد كان« طرفا هذه الحادثة الجماليات الشكلية البحتة في مواجهة القيم الأخلاقية السياسية، والليبرالية اليسارية التي صاغت النقد الثقافي عند كتاب نيويورك »[4].

وفي إطار تأصيله لمشروع النقد الثقافي عند كتاب نيويورك عند إدموند ويلسون تحديدًا في مقالته المعنونةبا« التفسير التاريخي للأدب 1940 المنشورة في الطبعة المعدلة لكتاب المفكرين الثلاثين(1938 طبعة معدلة 1948) نموذجًا مثيرًا للتفكير حول النقد الثقافي» [5]. وفي هذا المقال يختصر **ليتش** نظرة **ويلسون Welson** إلى النقد الثقافي من جوانب ثلاثة وهي:

---

[1] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي، ص 105.

[2] المرجع نفسه، ص 106.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص107.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-**التحليل الإجتماعي**« مستمد من فيكو وهودر وهيجل وتين ينظر لموضوعات المجتمع والأدب كأعمال إنسانية داخل سياق من الظروف البشرية، الجغرافية، والقومية التاريخية »[1].

-**التحليل الاقتصادي**« وهو ميراث ماركس وإنجلز فيضع في حسابه طرق الإنتاج وآثار الطبقة الاجتماعية على خلق الأشكال والمصنوعات الفنية »[2].

-**التحليل السياسي** الذي« يتطلب من الأعمال الفنية، أن تجتاز خيارات أيديولوجية معينة »[3].

بالإضافة إلى التحليلات الثلاث السابقة الذكر يشير إلى اشتمال النقد الثقافي عند ويلسون على« التحليل النفسي والجماليات، فالبحث من ناحية التحليل النفسي يدرس الاتجاهات والنوازع القهرية، والأنماط العاطفية التي تتكرر في عمل الكاتب داخل سياق مجتمعه ولحظته التاريخية »[4].

عن كل هذه المستويات التي تمثل ضروريات في النقد الثقافي، لا يستغني **ويلسون** عن التحليل الجمالي في النقد الثقافي.

أمّا عن نظرة **ليتش** للنقد الثقافي فتقوم بدايةً من طرحه لمصطلح النقد الثقافي، والذي جعله« رديفًا لمصطلحي ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب، بما أنّه خطاب، وهذا ليس تغييرًا في مادة البحث فحسب، ولكنّه أيضًا تغيير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية، في السوسيولوجيا، والتاريخ، والسياسة، والمؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي »[5].

وفي النطاق نفسه تبرز نظرة **ليتش** التي يُظهر من خلالها قصور مدارس الشكلانية، وكل المناهج التي كان ابراز أدبية الأدب هو شغلها الشاغل في دراستها للنص الأدبي نظرًا لتركيزها على« قراءة النص من الداخل، أو التقيد بحدود الشكلية، أي عدم الدخول في أية مسائل تتصل بالثقافة، خارج النص عمومًا، ويرى أنّ الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب تتصل، بالثقافة خارج

---

[1] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات ، تر مُحَمَّد يحي، ص 108.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005، ص 31 ،32.

النص عمومًا، ويرى أنّ الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب في تلك الاتجاهات الشكلية، أي في كونها تمارس نقدًا أدبيًا، وإنّما في تقييدها للنقد الأدبي، بحيث لا تخرج من أطر الأدب »[1].

وفي الآتي نبرز أهم الأسس التي يقوم عليها النقد الثقافي عند **ليتش**:

– وضعه حدود فاصلة بين تصنيف مؤسساتي يمثل أدبية الأدب (الجانب الجمالي) وبين تصنيف ثقافي يمثل كل الأمور المتعلقة بالثقافة حيث« لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات، إلى ماهو غير محسوب في حساب المؤسسة »[2].

–استفادة النقد الثقافي من باقي المناهج سواء أكانت تأويلية، تاريخية، تحليلية جمالية فا« من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية، من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافةً إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي، والتحليل المؤسساتي »[3].

– تركيز النقد الثقافي على ما يفصح عنه النص فا« الذي يميز النقد الثقافي الما بعد، بنيوي، هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي »[4].

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002، ص 208.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 32.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

III-2- الوسائل الإجرائية للنقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي:

النقد الثقافي لا يعّد لا نظرية ولا يرتبط بمنهج بعينه، فهو نشاط فكري، وليس مجالاً معرفيًا مستقلاً بذاته، يستقي مفاهيمه ومبادئه وإجراءاته من مجالات فكرية نقدية عدة، ولكن بشرط ارتباطها بالثقافة في المقام الأول من أجل هذا« يرتبط نقاد النقد الثقافي دائمًا بوجهة نظر ما، قد تكون ماركسية أو تأويلية، أوتفكيكية، أونسوية، كما أنّهم ينتسبون إلى بلاد مختلفة، ويعملون في مجالات متنوعة »[1].

ومعنى هذا أنّ النقد الثقافي لم يتجاوز الدراسات والمناهج البنيوية، وما بعد البنيوية من نظرية الأدب literary Theory علم العلامات Semioics، التحليل النفسي PrychoAmalytic، التفكير الماركسي MarxistThought، الفكر الاجتماعي ScociologicalThought، بل عدّها مجالاً من مجالاته، أفاد منها ومن مصطلحاتها مكنّت« القراء من فهم الجانب الثقافي للمصطلحات المركبة لهذه النظريات وكيفية تفعيلها في الوسائط الحالية »[2].

وبمعنى أدق ونظرًا للاعتبارات السابقة الذكر، الخاصة بالنقد الثقافي كونه نشاط فكري في الأساس، وليس منهج مستقل بإجراءاته، فإننّا لا نجد له وسائل إجرائية محددة ومقننة شأنه شأن باقي المناهج النقدية، بل إنّ وسائله الإجرائية هي وسائل نجدها في المناهج السابقة الذكر فا« بمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال، والنقد، وأيضًا التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضًا أن يفسر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية) ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة (وحتى غير المعاصرة).» [3].

وهذا تحديدًا ما قال به **ليتش** في كون النقد الثقافي، نقد ما بعد بنيوي، نقد يستخدم السوسيولوجيا، التاريخ، السياسة دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي، بمعنى أنّه نقد يأخذ من

---

[1] أرثرآيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمبادئ الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص31.

كل المناهج الأخرى، فقط الفارق الأساسي هو الغاية، فالغاية في النقد الثقافي ليست جمالية، بل ثقافية؛ بمعنى أنّه يتجاوز الأدب الجمالي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيًا كان نوعه ومستواه. فمنهجية النقد الثقافي في الأساس تسعى إلى التعامل مع النصوص، والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل التعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ماهو غير مؤسساتي، وماهو غير جمالي، فهو يستفيد من المناهج النقدية المعروفة من أجل الوقوف على الأنساق الثقافية في النهاية.

وعليه في الآتي سنقف مع أبرز المناهج (على سبيل التمثيل لا التخصيص) التي استقى منها النقد الثقافي وسائله الإجرائية، ونفذ من خلالها إلى المنتوج الثقافي، الذي تجاوز من خلاله حدود النص الجمالي:

III-2-1- النقد الثقافي والتأويل: Heriememtics

إنّ التأويل من المناهج التي جعلت مهمتها الأولى في تعاملها مع النصوص الأدبية، هو تفسير النص، فالنص بالنسبة للناقد التأويلي« يعتبر عالم مقال، مكتفيًا بذاته، ويرغب الناقد التأويلي أن يرتاد هذا العالم لا مجرد من خلال العمليات العقلية »[1]. وبمعنى دقيق« يعتبر التأويل في النقد الأدبي والثقافي المعاصر منهجًا للتناول، وإماطة اللثام عن معنى النص، أو النشاط الثقافي الذي يُرى من يتكونه، لا عن طريق إعمال الفكر أو التحليل العقلي الموضوعي، وإنّما بالنفاذ إلى داخل النص »[2]. والجدير بالذكر أنّه في كثير من المرات يتداخل مفهوم التأويل ونظرية التلقي ReceptionTheory، إلا أنّ هناك اختلاف جوهري بين المنهجين من جانب أنّ التأويل يركز على النص في حين أنّ نظرية التلقي« تركز على الدور الذي يلعبه القارئ في النص، لا على المعنى المزعوم الذي يحتويه النص »[3]. كما يختلف عن التحليل البنيوي« الذي يميل إلى معالجة النص بوصفه موضوعًا للتحليل ليرى كيفية إنتاج المعنى، والكيفية التي تتم بها تأثيراته »[4].

ولقد أفاد النقد الثقافي من التأويل تحديدًا من منهجه الأساسي القائم على انفتاح النص على كل التأويلات الخارجة عن النص، فهذا الإنفتاح الخارجي يجيز للنقد الثقافي قراءة الأنساق

---

[1] آرثر آيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص55.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 56.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الثقافية للنصوص؛ لأن التأويل ينطلق من« فكرة أن ليس للنص تفسيرًا معتمدًا، وأنّ الناقد له دائمًا وجهة نظر، وله مجال يرتبط به وجماعة سياسية أو اجتماعية تتوافق مع أهدافها (ماركسية، كاثولوكية، فرويدية) »[1].

كما أنّ النقد الثقافي شأنه شأن التأويل يطرح تساؤلات كثيرة منها« من هم أصحاب التفسير الأكثر كشفًا وامتاعًا؟ من هم أصحاب التفسير الذي يتعامل مع أكثر عناصر النص أهمية، ويكشف على نحو كبير عن الشخوص المتضمنة فيه، ويلقي أضواء أكثر على الصلات التي تربط النص بالمجتمع والثقافة؟ وكيف لنا أن نجيب على هذه الأسئلة؟ تلك أحد ألغاز النص ومعمياته »[2].

III-2-2- النقد الثقافي ونظرية التلقي Réception Theory:

لقد برزت نظرية التلقي وتطورت في المشهد النقدي الغربي، على يد منظرَيْها **هانز روبرت جوس Hans Robert Jouss** و**ولفجانج آيزر Wolfgang Iser** هذا الأخير الذي جاء ليبرز دور المتلقي في كينونة العمل حيث يعتبر« أنّ للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني، والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقًا لا للنص ولا لتحققه، بل لابد أن يكون واقعًا في مكان ما بينهما، يجب حتمًا أن يكون العمل الأدبي فاعلاً في طبيعته، ما دام لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النص، ولا إلى ذاتية القارئ »[3].

فنظرية التلقي تنفي وجود الأعمال الأدبية إذا لم يساهم القارئ في وجودها« فبمعنى من المعاني لا يكون للأعمال الأدبية وجودًا إلا متى كانت موضوعًا لإدراك القارئ (وقد يرد إلى الذهن شعار باركلي القائل: الموجود هو المدرك To beis to be perceived فالنصوص حقيقة افتراضية Virtuel Reality، أو كلمة وهي لا تتحقق تحققًا فعليًا إلا متى قام قارئ أو جمهور متلقي لقراءة أو رؤية، أو سماع ذلك النص »[4].

---

[1] آرثر آيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

[3] ولفجانج آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر حميد لحميداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص12.

[4] آرثر آيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 58.

وقد أفاد النقد الثقافي من نظرية التلقي من جانب الصلاحية الممنوحة للمتلقي في تفسيره للنصوص، فالنقد الثقافي بدوره احتاج إلى سلطة المتلقي حتى يتمكن من قراءة الأنساق الثقافية، المنشقة عن عباءة النص الجمالي.

III-2-3- النقد الثقافي والتفكيكية:Déconstruction :

التفكيكية من المناهج النقدية التابعة إلى ما بعد البنيوية، ولعلها من أصعب المناهج، تحديدًا في مبادءها، وأفكارها، فالثابت أنّ التفكيكية ذات أسس فلسفية في المقام الأول، مؤسسها الأول هو الناقد والفيلسوف الفرنسي جاك دريدا **Jaques Derrida** الذي « يسلم عمله إلى حركة ما بعد البنيوية، حيث لا نقطة مركزية أو نظام للأفكار خارج النص، تمكننا من فهم هذه النصوص وتفسيرها، ويفسر المنظر الأدبي المهم هيلز ميلر **Hillis Miller** التفكيك كما يلي: إنّ التفكيك بوصفه ضربًا من تفسير الأعمال بالارتياد الحذر، والحريص للمتاهة النصية، ويسعى الناقد التفكيكي إلى إيجاد العنصر اللامنطقي الكامن في النظام، عن طريق عملية التتبع للخيط الساري في جنبات النص الذي يفك عقده فيه، فالتفكيك يعمل بالأحرى على محق الأساس الذي يقوم عليه البناء، بإظهار أنّ النص يمحق ذلك الأساس عن دراية، أوعن غير دراية، فالتفكيك ليس تقويضًا لبنية النص، ولكنّه إبانة عن أنّه مقوضًا لنفسه أصلاً »[1] .و من أهم مبادئها الفلسفية«الثورة على فسلسفة الحضور، فالوعي ليس في الحضور، الوعي في الغياب»[2]

فالثابت أنّ التفكيك يقوم على فكرة الهدم على الرغم من أنّ رائده **دريدا** يؤكد أن لا شيء خارج النص ويقوم على أسس نقدية هي« 1-الإختلاف Diference 2- نقد التمركز Critique of Centricity 3- نظرية اللعب Theory of Play 4_علم الكتابة GrammaLology 5-الحضور والغياب Presence and Absence تحيل هذه العناصر مجتمعة إلى نتيجة مفادها: أنّ كل شيء مؤقت في المشروع التفكيكي»[3]. ولعل تلك المبادئ السالفة الذكر هي التي أفاد منها النقد الثقافي في وسائله الإجرائية؛ فمثلاً مصطلح الإختلاف يسمح« بتعدد التفسيرات انطلاقًا من وصف المعنى بالاستفاضة وعدم الخضوع (حالة مستقرة)،

---

[1] آرثر آيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 61.

[2] خالد وهاب:التفكيك أرض بلا حدود و عالم بلا سقف، حوليات الآداب و اللغات،ع9،م2، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2017 ،ص 160.

[3] محمّد سالم سعد الله: فلسفة التفكيك عند دريدا، كلية الأداب جامعة الموصل،non . alshkh@yahoo. com

ويبين (الاختلاف) منزلة النصية (Textaulity) في امكانية تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص، والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الغائبة »[1].

ولقد أفاد النقد الثقافي، تحديدًا، من الوسائل الإجرائية للتفكيك من جانب« ثبات المعنى في منظومة النص، واختزال الفرد المنتج، وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال . وتحليل الهوامش، والفجوات، والتوقعات، والتناقضات، والاستطرادات داخل النصوص، بوصفها صياغات تسهم في الكثير منها ورائيات اللغة والتركيب »[2].

هذا عن أهم المناهج التي أفاد منها النقد الثقافي، على سبيل التمثيل لا الحصر، على أنّه توجد مناهج أخرى أفاد منها، كالتحليل النفسي، الماركسي الاجتماعي ...الخ، ومناهج أخرى مثلت انجازاته، سيأتي الحديث عنها في فصول لاحقة.

وحتى نثبت أنّ النقد الثقافي، لم يكن منهجًا ولا نظرية مقننة، بقدر ما كان نشاط فكري متشعبة وسائله الإجرائية، بين باقي المناهج نقدم جغرافيا للنقد الثقافي، تمثل الأماكن التي جاء منها أغلب مفكريه الذين ينتمون إلى مناهج أخرى سواء أكانت بنيوية، أوما بعد البنيوية.

[1] مُحَمَّد سالم سعد الله: فلسفة التفكيك عند دريدا.

[2] المرجع نفسه.

III-3-جغرافيا النقد الثقافي:

فرنسا:	روسا	ألمانيا:
رولان بارت	باختين	يورجن هابرماس
كلود ليفي شتراوس	فيجتوكس	تيودور أدورنو
ميشيل فوكو	فلاديمير بروب	ماكس هوركهايمر
لويس التونير	يوري لوتمان	هربرتماركيوز
جاك لاكان	فيكتوشكولفيسكي	هانز جورج جادامير
	إميل دور كايم	
	بيير بورديو	
	جاك دريدا	
	أندريه بيزيه	
	أ.ججريماس	

الولايات المتحدة الأمريكية:	كندا	إنجلترا:
س إس بيرس	ميشيل ماكلون	رايموند وليمز
نعوم تشومسكي	إتش أنيس	ستيوارت هول
فيبر شارمان	نورثرب فراي	ريتشارد هوجارت
رومان جاكبسون		ماري دوجلاس
		وليم إمبسون

سويسرا	النمسا	إيطاليا:
فرديناند دي سوسير	سيجموند فرويد	أنطونيوجرامتشي
كارل يونج	هرت هرتوج	أمبرتوإيكو

IV- ماهية النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي:

مما لاشك فيه أنّ النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، مرتبط بالناقد العربي السعودي **عبد الله مُحَمَّد الغذامي** الذي كان أول مَن أسس له في مشهدنا النقدي العربي، تحديدً، في مدونته "**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، "الصادرة سنة 2000. **فالغذامي** ناقد لطالما شغل الساحة النقدية العربية بكتاباته وتوجهاته، بدءًا من مدونته " **الخطيئة والتكفير** "وصولاً إلى مشروعه الثقافي.

فالغذامي عندما قدّم مشروعه الثقافي يكون قد انتقل من النقد الأدبي للنصوص إلى نقد الأنساق المضمرة المخبأة تحت عباءة الجمالي في النص الأدبي.

IV-1- خصائص النقد الثقافي عند الغذامي:

توضيحًا لمشروع **الغذامي** الثقافي نوجزها في النقاط الآتية:

-المبدأ الأساسي الذي ينطلق منه الغذامي في مشروعه الثقافي هو كون «النقد الثقافي طُرح كبديل للنقد الأدبي؛ لا لكون هذا الأخير فقد سبب وجوده أو وظيفته، وإنّما لأنّ الذات الباحثة لم تقنع بالإنشغال بشاعرية النص، وتقنيات تأليفه النحوية والبلاغية، بل لمنظزمات الأفكار، والقيم التي ينطوي عليها ويؤلفها ويكرسها لدى المتلقي المفترض »[1].

- حددّ **الغذامي** الهدف العام للنقد الثقافي من خلال إقراره بعدم إلغاء النقد الأدبي بآلياته، وإنّما هو تكريس لتلك الآليات لكشف الأنساق المضمرة خلف عباءة الجمالي حيث يقول:« ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنّما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قوام الجمالي الخالص، وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد وكشف أنساقه، وهذا يقتضي تحويل في المنظومة المصطلحية »[2].

-المهمة الأساسية التي تبناها النقد الثقافي هي نقد الأنساق المضمرة التي تتخفى خلف الجمالي والبلاغي في النص الأدبي.

-النقد الثقافي بجملة المفاهيم التي ينطوي عليها، يحتوي على الكثير من الفنون الأدبية التي يعيد النظر فيها على أساس علاقتها بالثقافة، دون المبالاة بما قاله النقد الأدبي فيها لأنّ هذا النقد في رأي النقد الثقافي، عبّر عن وجهة نظر شبه رسمية، أو مؤسساتية تقوم على نقد نوع أو أنواع من الانتاج الثقافي، ويهمل نوعًا أ وأنواعًا أخرى. فقد أهمل النقد الأدبي أعمالاً مهمة كألف ليلة وليلة، والقصص الشعبية، والسير والأحاجي، وكثير من الشعر الذي رفضت أكثرية الرواة تدوينه، فقد ظل النقد القديم يدور في تلك القيم الذوقية، والذي جعل من بعض الشعراء فحولاً، وآخرين خصيانًا، وقد أتى النقد الثقافي ليعيد النظر في هذا النتاج كلّه لما في هذا الشعر من آراء خطيرة أو سديدة[3].

---

[1] معجب الزهراني: نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، دراسات (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية) المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط3، بيروت، 2003، ص139.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 08.

[3] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط3،2010، ص 140.

– يذكر **الغذامي**أنّ النقد الثقافي يستفيد من الوسائل الإجرائية للنقد الأدبي، حيث استفاد من مناهج التحليل المعرفية، من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، والذي يميز النقد الثقافي تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي، كماهي لدى **بارت** و**دريدا** و**فوكو M.Faucaut** خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص.

– مشروع النقد الثقافي يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية، التي من تحتها يجري تمرير الأنساق المضمرة، هذه الأنساق هي أنساق أزلية راسخة، علامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، فكلما رأينا منتوجًا ثقافيًا أو نصًا، يحظى بقبول جماهيري عريض، فنحن في لحظة من لحظات النسق المضمر.

IV–1–1– الوسائل الإجرائية للنقد الثقافي عند الغذامي:

في سبيل التأسيس لمشروع النقد الثقافي، يقترح **الغذامي** من أجل تحقيق ذلك خطوة إجرائية مهمة، ألا وهي «نقلة في المصطلح الإجرائي النقدي، تتحقق من خلالها نقلة نقدية ثقافية . ذلك أنّ الحفاظ على نفس الوسائل الإجرائية التي مارس بها النقد الأدبي نقده، والتي هي لصيقة بمصطلح الأدبية، يحول دون تحقيق نقلة إجرائية ثقافية، فتحرير المصطلح من القيد المؤسساتي الجمالي هو الشرط الأول لتحرير الأداة النقدية »[1].

وحتى تتحقق هذه النقلة، هناك نقلات إجرائية يجب أن تتحقق وتشمل الآتي:

IV–*1–1–1*– نقلة في المصطلح النقدي ذاته:

هذه النقلة في المصطلح تشمل المصطلحات الآتية:

IV–1–1–1–أ– عناصر الرسالة:

ويُقصد بعناصر الرسالة« صياغة جاكبسون لنظريته الشهيرة في وظائف الكلام والتي استقاها من جهاز التخاطب في نظرية الإخبار والمتكونة من المرسل Destinateur والمرسل إليه Destinataire والرسالة Message والتي تستند إلى سياق Contexte وتقوم على سنن Code وأداة الإتصال أو الصلة Contact أين اكتشف أن كل عنصر من العناصر الستة يُولد وظيفة في الخطاب تتميز نوعيًا عن وظائف العناصر الأخرى، وتكون عملية التخاطب الساني،

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 62.

تأليفًا لجملة من الوظائف مع بروز إحداها فتكون بنية الكلام مصطبغة بسمات الوظيفة الغالبة»[1]. هذا عن عناصر الرسالة المعروفة، إلاّ أنّ **الغذامي**، وكإجراء لمشروعه النقدي الثقافي أضاف عنصر سابع يفرز في نظره، وظيفة نسقية، تكشف عن أبعاد نسقية تتحكم في الخطاب الأدبي حيث يقول في هذا المضمار عن هذه الوظيفة، بأنّه من خلالها نستطيع« أن نوجه نظريات نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده، وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية ودلالية، وماهو مفترض فيها من أبعاد تاريخية، وذاتية، واجتماعية »[2].

IV-1-1-1-ب- المجاز الكلي:

مصطلح المجاز أيَضًا من المصطلحات التي طعّمها **الغذامي** بمفهوم إضافي يتماشى ومشروعه الثقافي فهو وإن كان معناه عند **الجرجاني**« كل كلمة جُزت بها، ما وقعت له وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعًا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعت في وضع واضعها: لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز»[3].إلا أنّه مع **الغذامي** يتخلى عن هيمنة الشكل البلاغي والجمالي التي ينضوي عليه، لأنّه يحتاج إلى نوع آخر من المجاز، مجاز موسع يسميه **المجاز الكلي** يكون «مفهومًا كليًا لا يعتمد على الحقيقة و المجاز، ولا يقف عند حدود اللفظة، والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب . وفي أفعال الإستقبال»[4].

IV-1-1-1-ت- التورية الثقافية:

مصطلح التورية بدوره من المصطلحات التي يرى **الغذامي** أنّها محصورة في قلاع الجمالي المؤسساتي، فهي وإن دلت على وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، فإنّها مازلت مرتبطة بالمعنى اللغوي، فهي بالتالي قاصرة على مجاراة النقد الثقافي والذي تتلخص مهمته في كشف الستار عن الأنساق المضمرة المخبئة خلف عباءة الجمالي، من أجل هذا ومن أجل تحقيق مهمتها كان **الغذامي** بحاجة إلى تورية موسعة المفهوم تتماشى وغاية النقد الثقافي، تورية أطلق عليها تسمية **التورية الثقافية** تكون مهمتها لا النظر في المعنى البعيد، الذي يخص الخطاب في بعده اللغوي الجمالي، وإنّما الكشف عن البعد الدلالي المضمر الذي هوأكثر فاعلية، وتأثير في ذلك

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص157، 158.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 65.

[3] عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة، تح محمود محمّد شاكر،دار المدني، جدة،ص352.

[4]. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص69.

الوعي بل هو طرف دلالي ليس فرديًا ولا جزئيًا، وإنّما هو نسق كلي ينتظم مجموعة من الخطابات والسلوكيات[1].

IV-1-1-1-ث- الدلالة النسقية:

الغذامي وفي مدونته **الخطيئة والتكفير** تحدث عن نوعين من الدلالة، الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، تحمل الأولى منهما المعنى الذي يسوقه التركيب النحوي للكلمات، والثانية تحمل معنى الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي حيث يقول:« إنّ النص يتوفر على دلالتين أو قطبين متلازمين، أحدهما يمثل المعنى الذي تسوقه كلمات النص وجمله، حسب مفهوم النص، الذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي، والتركيب الدلالي للكلمات =الدلالة الصريحة. في حين أن القطب الثاني أو الدلالة الضمنية، هو ما يوجده النص في قارئه من مفعول ندرك أثره ولا نلمس سببه، هوما يوحي به النص لقارئه، وهذا ما يكسب النص قيمة فنية».[2]كلا هاتين الدلالتين نجدهما، حسب **الغذامي**، قاصرتين في مجاراة ما يريد أن يحققه النقد الثقافي، في دراسة الأنساق المضمرة، ومن أجل الوصول إلى غايته، يقترح صرح جديد من الدلالة، يطلق عليه مصطلح **الدلالة النسقية** «التي ترتبط في علاقة متشابكة، نشأت مع الزمن، لتكون عنصرًا ثقافيًا يتغلغل مع الزمن، يظل كامنًا، ومختبئًا، مضمرًا، غير ظاهر، ومهما جرى من تغيرات ثقافية، أو حضارية، تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية، لا تمس سوى الجوانب الخارجية بسبب تحكم النسق فينا، وهذه الدلالة مرتبطة ارتباط وثيق بالجملة الثقافية »[3].

IV-1-1-1-ج- الجملة الثقافية:

حتى يعطي **الغذامي** للدلالة النسقية التي اختارها لمشروعه الثقافي، جملاً تعبر عنها؛ اقترح جملة جديدة تعبر عنها سماها الجملة الثقافية وهي« حصيلة النتاج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقيه، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عددًا كميًا، إذ قد نجد جملة

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 65.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية للتشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4 ،1998، ص 126،127.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 72.

ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، أي إنّ الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف»[1].

IV-1-1-1-ح- المؤلف المزدوج:

تكملة للوسائل الإجرائية التي اقترحها **الغذامي** لمشروعه الثقافي يشير إلى وجود مؤلف آخر للنص غير المؤلف المعهود، وهذا المؤلف ماهو إلا الثقافة، يُطلق عليه اسم المؤلف المزدوج، «حتى أنّ المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة؛ بل إنّه يمكن أن يقول أشياء ليست في وعيه هو، كما أنّنا يمكن أن نجد خلف هذا المؤلف المعهود والمعروف، نسقًا مضمرًا متحكمًا في إبداعه دون وعيٍ منه، فالمبدع يبدع نصًا جميلاً، فيما الثقافة تبدع نسقًا مضمرًا لا يكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة هنا »[2].

ما يمكن ملاحظته عن هذه النقلة الاصطلاحية التي تمس مصطلحات طرحها **الغذامي**، على أنها وسائل إجرائية لمشروعه الثقافي، إنّها مصطلحات مبنية على فكرة أساسية، قوامها إلغاء المصطلح الأدبي والذي يعُدّه **الغذامي** مؤسساتي جمالي. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هل التركيز على فعل الإلغاء نفسه، كفيل أن يوجِد مصطلح جديد سيكون وسيلة إجرائية لهذا المشروع الثقافي؟ وهل تمكّن **الغذامي** أن ينقل مصطلحات الوظيفة، المجاز، التورية، الدلالة، الجملة، والمؤلف مفهومًا أيضًا أم أنه ركّز أكثر على إلغاء الأدبي، كمصطلح، ليحل محله، الثقافي والنسقي.

IV-1-1-2- نقلة في المفهوم:

نقلة المفهوم الأساسية في مشروع الغذامي الثقافي حسبما ضمنّها في مدونته، متعلقة بمفهوم النسق الثقافي الذي يتحدد النسق عبر وظيفته لا عبر وجوده، ومن هنا توجد الوظيفة النسقية التي لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، ويكون ذلك حينما يتعارض نسقان، أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر، والآخر مضمر، بمعنى أنّ المضمر يكون ناسخ للظاهر. ويحدث هذا في النص الواحد أو في ماهو في حكم النص الظاهر، أي في مجموعة مدونات لمؤلف واحد. مع ضرورة توفر عنصران أساسيان في هذا النص، أن يكون جمالي وجماهيري، والجمالي لا حسب

[1] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

شروط المؤسسة، كما يقول **الغذامي**، بل ما تقرره الرعية. وفي مقابل هذه الشروط هناك استبعاد للنص الرديء والنص النخبوي[1].

وفي سياق حديثه عن النسق الثقافي الذي اقترحه **الغذامي**؛ يحدد اللحظة التي نكون فيها مع النقد الثقافي، وذلك من خلال حالات الوظيفة النسقية التي تتحقق بالشروط الآتية:

- حدوث نسقين في آنٍ واحدٍ، في نصٍ واحد.
- المضمر من النسقين معارض للعلني، فعدم وجود النسق المضمر من تحت العلني، يُبعد االنقد الثقافي.
- لابد أن يكون النص جميلاً ومستهلكًا بدافع الجمالية، هذه الأخيرة التي تعد من أخطر حيل الثقافة في تمرير أنساقها.
- أن يكون النص جماهريًا ويحظى بمقروئية عريضة[2].

فمن خلال هذه الشروط، يدعو إلى ضرورة قراءة النصوص قراءة ثقافية نسقيه لا قراءة جمالية، بلاغية مؤسساتية، ذلك أننّا أمام حادثة ثقافية، ومن هنا يأتي دور الدلالة النسقية القادرة على كشف دلالات تلك الأنساق المضمرة، فالنسق المضمر ليس من عمل المؤلف، بل هو مستهلك له شأنه شأن المتلقي، ذلك أنّه من إنتاج وصنع الثقافة، فالأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية أزلية راسخة. فكلما رأينا نصًا، أو منتوجًا ثقافيًا له إقبال جماهيري واسع وسريع، فاعلم أنّك في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر.

IV-*1-1-3*- نقلة في الوظيفة:

يحدد **الغذامي** النقلة في الوظيفة، من خلال تحديده لوظيفة النقد الثقافي، الذي يلخصها في كشف المخبوء تحت عباءة الجمالي، المؤسساتي، البلاغي، أي كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي، فعن وظيفة النقد الثقافي نقول: إنّها« الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية، إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقده محمولاتها الثقافية وكشف مصادراتها

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 77

[2] المرجع نفسه ص82، 83.

المتخفية فيها، وهذا النقد ينصرف إلى متابعة عملية الاستهلاك الثقافي، أي كيفية تلقي الثقافة ومتابعة حيلها »[1].

IV-1-1-4- نقلة في التطبيق:

النقلة في التطبيق تتمثل في تطبيق الغذامي الوسائل الإجرائية السابقة، على الأنساق العربية التي أثرت على النتاجات الأدبية منذ العصر الجاهلي حيث يحددها في مدونته بخمسة أنساق ترسخّت بفعل التكرار والتداول، بالذات عبر اللغة والشعر الذي كان دائمًا ديوان العرب، فقد كان« المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المتسترة بالجماليات والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية»[2]. وهذه الأنساق قد أفرد لها **الغذامي** فصولاً من مدونته بالتطبيق وهي على التوالي: -اختراع الفحل -صناعة الطاغية -اختراع الصمت -النسق المخاتل -عودة الفحل.

فالغذامي يعد بحق أول من بثَّ مشروع النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي من خلال مدونته "**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**" وعلى الرغم من الجدل الذي رافق ولازال يرافق هذا المشروع، بين الرفض والقبول إلا أنّه وعلى مدار العشرون سنة الماضية، أوجد له مؤيدين وعقدت من أجله الملتقيات والندوات الأدبية.

كخلاصة أولى بين الثقافة والنقد الثقافي نقول:

بعد الوقفات السابقة الذكر، بين ماهية الثقافة (سواء عند العرب أو الغرب) وماهية النقد الثقافي في المشهدين النقدي الغربي والنقدي العربي، سيكون من الضروري التمييز بين نقد الثقافة منجهة، والنقد الثقافي من جهة أخرى، وفي هذا السياق يرى **الغذامي** أنّه« من الضروري أن نفرق بين مصطلحين، هما متمايزان بالشرط النظري، وهما مصطلح (نقد الثقافة) ومصطلح (النقد الثقافي) وتحت مصطلح نقد الثقافة ظهرت أعمال كثيرة في مغرب الوطن، ومشرقه، وعلى مدى القرن العشرين كله، غير أنّ الثقافي كنظرية، وكمنهج، وكمقولة في الأنساق المضمرة والعمى الثقافي، يأخذ لنفسه موقعًا يستمد وجوده من هذه الأبعاد، وتجب محاسبته والنظر إليه من هذه الزاوية »[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج، دراسات (عبد الله الغذامي الممارسة الأدبية والثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ص47.

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

[3] المرجع نفسه، ص 31، 32,

فالغذامي يرى أنّه من الضروري التمييز بين المصطلحين، ويضيف أنّ النقد الثقافي هو قراءة للثقافة حيث يقول:« ولسنا نعني بالنقد الثقافي نقد الثقافة، وإنّما يعني به قراءة الثقافة للبحث عن الأنماط المضمرة التي تختبئ تحت عباءة الجمالي في النقد الأدبي »[1].

وكخلاصة عامة عن النقد الثقافي بين المشهدين النقديين العربي والغربي نقول:

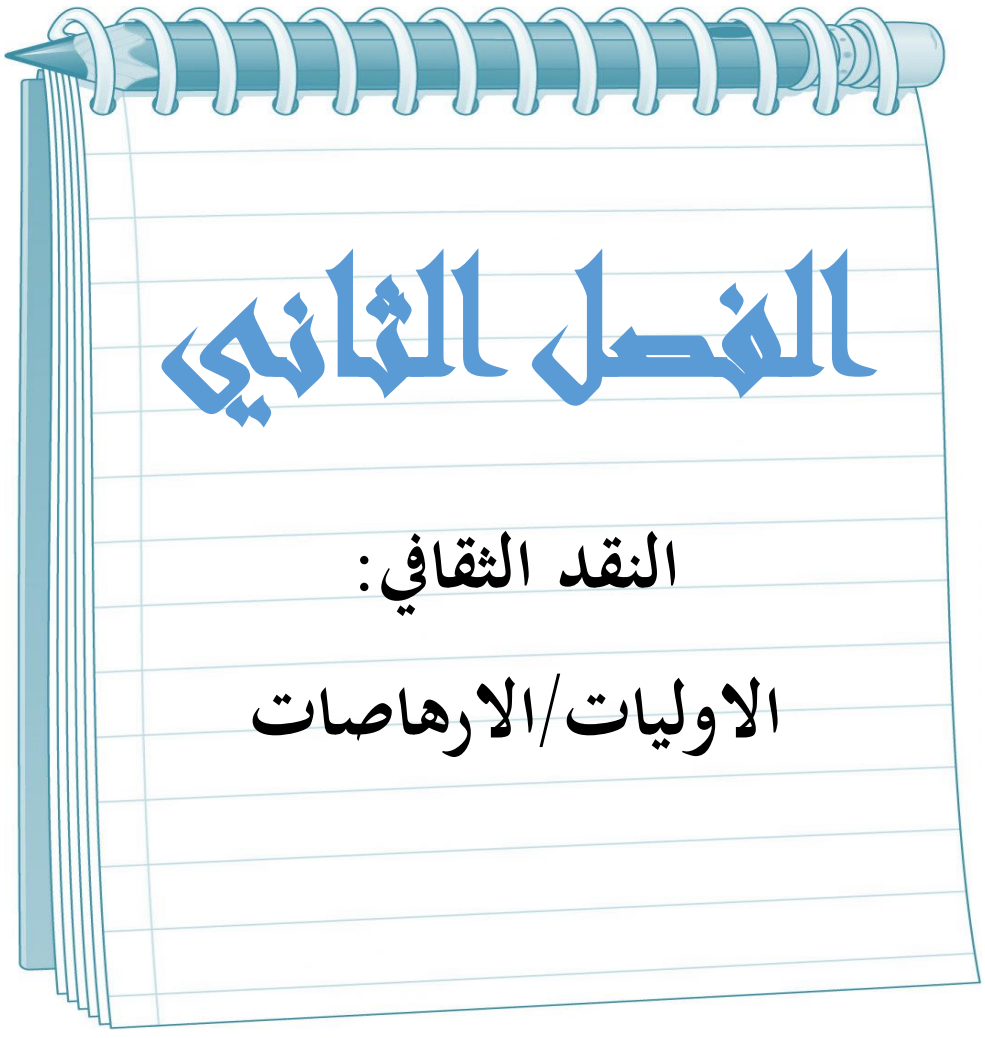
على الرغم من أنّ النقد الثقافي قد بُثَّ في المشهد النقدي الغربي، منذ ارهاصاته الأولى في القرن التاسع عشر، وفي كينونته كنشاط فكري ما بعد بنيوي، في نهاية التسعينات من القرن الماضي على يد الناقد الأمريكي **فنسنت ليتش** في حين أنّه بُثَّ في المشهد النقدي العربي كمنهج مأخوذ عن الغرب على يد الناقد العربي السعودي **عبد الله مُحَمَّد الغذامي**

في مدونته **"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"**.

فالملاحظ أنّ التأصيل الغربي يعتريه الكثير من الغموض واللا وضوح خاصةً في جانبه التطبيقي، تحديدًا، بوسائله الإجرائية بحكم نهله من كثير من المناهج على غرار التفكيكية والتأويل والتلقي، إلا أنّه في المشهد النقدي العربي اتسّم بالتحديد أكثر والوضوح وبيان وسائله الإجرائية.

فالغذامي وضّح بالتفصيل والتحديد كل الوسائل الإجرائية لمشروعه الثقافي بغض النظر عن صحة تطبيقاتها أم لا، من أجل هذا. نصل إلى فكرة أن التأصيل والتنظير يعود للغرب، ولكن كتطبيق ووسائل إجرائية تبدو أكثر وضوحًا في المشهد النقدي العربي.

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 31، 32.



الفصل الثاني

النقد الثقافي:

الاوليات/الارهاصات

I- أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي:

مما لا شك فيه أنّ النقد الثقافي وقبل أن يتبلور ويتشكل كنقد له مصطلحه الخاص، ووسائله الإجرائية الخاصة به في المشهد النقدي الغربي، قد كانت له أوليات متناثرة هنا وهناك، ضمن مجالات نقدية أخرى حملت نفس المبادئ والخطوات، وفي الآتي سنتوقف عند أوليات النقد الثقافي عند:

_مدرسة فرانكفورت.

_التاريخانية الجديدة.

_ الدراسات الثقافية.

I-1-مدرسة فرانكفورت

I-1-1- نبذة تاريخية:

تتمثل الأصول الأولى لمدرسة فرانكفورت في معهد البحث الإجتماعي، الذي تم إنشاؤه في مدينة فرانكفورت الألمانية عام 1923، ذلك أنّ اسم مدرسة فرانكفورت لم يصبح متداولاً ومعروفًا ببهذا الاسم إلا مع وجود "**ماكس دور كهايمر Max Horkheimer**".وتجدر الإشارة في هذا السياق أنّه قد أطلقت تسميات عدة على هذه المدرسة كا« النظرية النقدية Cirticaltheory إشارةً إلى مجموعة من أعضائها من المثقفين الألمان، الذين اتخذوا من المثفين الألمان الذين اتخذوا من الفلسفة النقدية رؤية لهم، والماركسية الأوروبية Euro marxism تمييزًا لفكرها عن التفسيرات التي قدمها منظروا الأممية الثانية والثالثة للماركسية، وفكر الهجرة Migration though »[1].

وفضلاً عن تعدد تسميات هذه المدرسة، فقد تعاقب عليها أكثر من جيل، كل جيل له مبادئه وآرائه وإضافاتها حسب المؤثرات، كل جيل مثّل مرحلة من مراحل تطورها، إلاّ أن هذه المراحل لم تلغ بأي شكل من الأشكال القاسم المشترك، بل الهدف المشترك الذي سعى رواده إلى تحقيقه، ألا وهو صوغ فلسفة نقدية فا« الواقع أنّ الأعمال التي قدمها ممثلوا مدرسة فرانكفورت، تطرح اهتمامًا مشتركًا، تجسد في محاولة صوغ فلسفة نقدية بديلة تقف بإزاء التيارات النظرية التي مارست ولم تزل صنوفًا من السلطة الفكرية وهدفت إلى تقويض الفصل بين النظرية والممارسة »[2].

ومن هنا يمكن أن نقسّم مسار هذه النظرية بحسب مراحل تقدمها إلى« ثلاث مراحل أساسية الأولى التي تأسست فيها هذه المرحلة في بداية العشرينات من القرن السابق عندما تجمع مجموعة من الباحثين وعلى رأسهم ماركس هوركهايمر، وفريديريك بولوك، وفرانز نيرمان ثم تيودور أدورنو وهربرت ماركوز الذين يمثلون ما يسمى بالجيل الأول لهذه المدرسة الفلسفية »[3]. هذا الجيل يمثل اللبنة الأولى المؤسِسة لهذه المدرسة.

---

[1] توم بوتومور: مدرسة فرانكفورت، تر سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر، ليبيا، ط2، 2004، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيت، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص10.

أمّا « المرحلة الثانية التي ضمت كل من يورغن هابرماز، وكارل أوتوآبل، وآلبرشتفيل مروكلاوس أرفه »[1]. مثّلها جيل تطورت معه مدرسة فرانكفورت وظهرت ملامحها النقدية معه في المشهد النقدي الغربي .

أمّا« المرحلة الثالثة فيمثلها اليوم أكسل هونيت بشكل أساسي، وهو رائد الجيل الثالث، ومدير الدراسات الاجتماعية بفرانكفورت »[2]. هذا عن مراحلها.

إلاّ أنّه توجد نقطة مهمة يجب الإشارة إليها تخص ما قبل تأسيس مدرسة فرانكفورت، والتي كان لها تأثير خاصةً في البداية، وهي فترة التجمعات الماركسية، سواء أكانت مدافعة أم مناهضة لها، فوُجدت كثير من الحلقات التي مثلت فيما بعد أهم مبادئ مدرسة فرانكفورت وأبرز هذه الحلقات «حلقات أسبوع الأعمال الماركسية، التي نظمها فيلي كسقايل، F.Wail صيف 1922 بمدرسة تيرنج، وشارك فيها كارل كورش K.korch وجورج لوكاش، وريتشارد سورج R.Sorge وبولوك، وفيتقر K.Wittfogel وغيرهم والتي ما لبثت، في بحثها عن صيغة مؤسستية داخل المرفق الجامعي، أن وُفقت في انشاء معهد البحث الإجتماعية بجامعة جوتة في مدينة فرانكفورت».

I-1-2- أهم انجازاتها المدرسة تماشيًا ومسارات النقد الثقافي:

تميزت مدرسة فرانكفورت في بداياتها باللمسة الماركسية، حيث تميّز كل روادها، تقريبًا، بانتمائهم الشيوعي، أمّا عن أهم انجازاتها والتي تصب في نفس مسار النقد الثقافي فقد ميزها تركيزها على ما وراء الخطاب، والابتعاد عن حدوده، فكما يقول "**آرثر آيزربرجر** " **Arthur Asa Barget** عن تأثر عامة الناس بوسائل الإعلام إنّ« الجماهير قد استدرجوا إلى ثقافة الإستهلاك وانغمسوا في المتع السطحية والمبتذلة التي تقدمها الثقافة الشعبية، كما تم غسل عقولهم بوسائل الإعلام الجماهرية، ومن ثم فقدوا الإهتمام بهوية طبقتهم »[3].حيث يقدم "**أدورنو**" **Adorno** كأنموذج يمثلها، هذا الأخير الذي يشير إلى انغماس الناس في مجالات معينة دون وعي منهم وإدراك ويقول "**آرثر آيزربرجر**" عن ذلك «فالناس الذين يحضرون الحفلات الموسيقية

---

[1] كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونييت، ، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص10،11.

5 توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر سعد هجرس، ص 16 ،17.

[3] أرثرآيزبرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، ص83.

وفقًا لAdorno هم أيضًا من الضحايا وإن كانوا لا يدركون ذلك، فهم ينغمسون في طقوس جوفاء عندما تقدم لهم وجبات هزيلة من التذوق الهابط للموسيقى »[1].

أشار بعض نقاد المدرسة إلى تأثير صناع الثقافة على حد تعبيرهم في وعي إدراك الجماهير كما قال بذلك النقد الثقافي الذي يسميه "**الغذاميّ**" النسق المضمر ذلك أنّ« الهدف من صناعة الثقافة وفقًا لمنظري النظرية النقدية هو التلاعب بوعي الجماهير كي يبقوا على المؤسسات السياسية والإقتصادية والاجتماعية الحالية »[2].

تتقاطع مرامي مدرسة فرانكفورت مع مشروع النقد الثقافي لدى بعض روادها من خلال الوقوف على ما وراء الخطاب، وفضح حتى بعض وسائل السيطرة بالنسبة للمجتمع الرأسمالي وحتى الإشتراكي فمثلاً نجد "**ماركيوز**" **Herbert Marcuse** قد« أعاد طرح الهم المعرفي من خلال المعاناة الحضارية والثقافية [..] وقام بفضح المجتمعات الصناعية المتقدمة، يستوي في ذلك النظامين الرأسمالي والإشتراكي، كاشفًا عن العقلانية التي تجسدها هذه المجتمعات »[3].

كما تتجلى نفحات النقد الثقافي في نتاجات رواد مدرسة فرانكفورت من خلال التوحيد والمزاوجة بين القيمة الفنية للعمل الأدبي والنزعة الأيديولوجية، وفي هذا السياق نجد "**فالتر بينيامين**" **Walter Benjamin** قد دعا في الأدب إلى« تجاوز ثنائية القيمة الفنية والنزعة الأيديولوجية في العمل الأدبي . باقتراح صيغة توحد بينهما، من منطلق إدراج القيمة الفنية ضمن الموقف الأيديولوجي »[4].

أشار "**أدورنو**"، و"**هوركهايمر**" في مدونتهما "**جدل التنوير**" الصادرة في العقد الرابع من القرن الماضي إلى تأثر الثقافة بمقومات الإعلام آنذاك (**الراديو، السينما، والتلفزيون**) فقد« أشارا إلى الحال الذي يصيب الثقافة حتى تصبح هذه رهينة وسيلة إعلامية، وخاصة حين تكون هذه الوسيلة الإعلامية رهينة السلطة الوحيدة الراعية لها »[5].

---

[1] كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيت، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

[3] توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر سعد هجرس، ص 22.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

[5] ماكس هوكهايمر، تيودورفأدورنو: جدل التنوير، شذرات فلسفية، تر جورج كتورة، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1ن 2006، ص 11.

وفي هذا المقام يشير إلى دور الراديووالسينما في استغلال الشعوب من قبل النازيين، أين كان جهاز الراديو بمثابة دعاية لمبادئ النازية« وقد أحسن الإعلام النازي استغلاله وقيادة شعب بكامله من توجيهات الزعيم واللفيف من الإعلاميين الذين التفوا حوله وصاروا أعلامًا بل رموزًا لا يمكن تجنبه »[1].

الانجازات السابقة الذكر لمدرسة فرانكفورت وعبر مختلف أجيالها الثقافية، تعد نقاط التشابه والتداخل مع بعض الأسس التي قام عليها النقد الثقافي والأمور التي أولاها اهتمامه.

وكأنموذج لمدرسة فرانكفورت نقدم **"يورغنهابرماس" Jurgen Habermas** ونظريته التواصلية التي تولي اهتمامًا في نقدها إلى بعض الجوانب التي ركز عليها النقد الثقافي.

I–1–3– يورغنهابرماسونظريته التواصلية أنموذجًا لمدرسة فرانكفورت:

مما لاشك فيه أنّ مدرسة فرانكفورت قد مرت بمراحل عدة وأجيال متعاقبة لمفكرين وفلاسفة مثّلوا أفكارها وتوجهاتها.وقد برز مفكرون وفلاسفة عبر أجيالها الثلاث، كانت لهم بصمة ممثّلة في أفكار ونظريات ارتبطت بهم أكثر من غيرهم، كا **"ماكس هور كهايمر"، "تيودرو أدورنو"، "هربرت ماركوز"، "جورج لوكاش" George lukacs، "يورغن هابرماس"**، هذا الأخير الذي ارتبط اسمه بالنظرية التواصلية أو النظرية النظرية النقدية والذي يمثل الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت، والذيسوف نقدمه كأنموذج لهذه المدرسة.

I–*1–3–1*– هابرماسوالنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت:

اللافت للنظر أنّ مدرسة فرانكفورت، ومنذ سبعينات القرن الماضي، وبعد وفاة **"هوركهايمر" 1973 و"أدورنو" 1969** تحديدًا عرفت المدرسة إنفصالاً عن الفكر الماركسي والحركات السياسية مع وجود التأثير في الفكر الاجتماعي، ونقد الأيديولوجيا.

ومع **"يورغن هابرماس"** المؤسس للنظرية النقدية والممثل للجيل الثاني من المدرسة بلغت النظرية النقدية مرحلة التوسع في الانجازات، حيث تقوم نظريته في الأساس على ذلك التفاعل بين الظواهر الاجتماعية السياسية والتفاعل الفلسفي. فمنذ ستينات القرن العشرين أراد إعادة بناء النظرية النقدية من خلال إبراز صورة العقل«بوصفه سياقًا لأشكال من الممارسة، أشد عقلانية ومحاولته تبرير النقد وتسويغه، كل ذلك يحمل دمغة النظرية النقدية وإن كانت السبيل التي اختار

[1] ماكس هوكهايمر، تيودورفأدورنو: جدل التنوير، شذرات فلسفية، تر جورج كتورة، ص 11

السير فيها مختلفة تمامًا عن سبيل أسلافه . فمن الواضح أن هابرماز هو ذلك العقلاني الذي يرى أنّ من الممكن جعل العالم مكانًا أفضل عن طريق إبراز ما فيه من العقل»[1].وقد أراد أن يبرز مكانة العقل لأنّ الجيل السابق لمدرسة فرانكفورت أنكر هذه المكانة مؤكدًا أنّ« العقل لهب متقلب لا يلبث أن تطفئه غمامة من اللاعقلانية، أمّا المجتمع فكان يتقدم نحو النهاية ويغدو أحادي البعد حيث بدا في أواخر الثلاثينات أن لا وجود لأية قوى محايثة تعمل من أجل العقل»[2].

وقد حاول" **هابرماس**" التجديد في النظرية النقدية للمدرسة في الإطار الذي يسمى بالفعل التواصلي، منطلقه التواصل اللغوي، أي أنّ اللغة هي الأساس الذي يبرز المكانة الأساسية للجانب الإجتماعي في كتابه"**نظرية الفعل التواصلي**"**la rationalité communicationnelle**" « ذهب إلى القول بأنّ عملية الاندماج الإجتماعي لا تتحقق إلا بواسطة التوافق أو التفاهم المتضمن للأفعال اللغوية للمشاركين والتي تفترض الاتفاق أو الإجماع بين هؤلاء المشاركين في عملية التواصل »[3].

I-*1-3-2*- هابرماسوالفعل التواصلي:

فالمقصود بالفعل التواصلي ذلك« التفاعل المصاغ بواسطة الرموز، إنّه يخضع ضرورةًللمعايير المعمول بها، والتي تحدد تطلعات السلوكاتالمتبادة بحيث يتعين أن تكون مفهومةومعترف بها من طرف شخصين فاعلين على الأُقل »[4]. فقد يدعو ذلك التحاور والتواصل الإجتماعي الراقي الذي يحقق في النهاية الاندماج الاجتماعي دون عنف أو كبتلآراء الآخر عن طريق الحوار.وهناك قطبين يمثلان الفعل التواصلي قطب اللغة وقطب التفاعل في نظر "**هابرماس**" بمعنى أنّ هذا الفعل التواصلي« يتم بواسطة مجموعة من الرموز والقواعد الإجبارية التي تحدد ما يتوقعه طرف ما من سلوك الطرف الآخر؛ وتستمد هذه الرموز معانيها من اللغة الجارية خزان التجارب أو روح الشعب كما يقول هيغل »[5].

---

[1] كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوركهايمر إلى أكسيل هونيت، ص76.

[2] المرجع نقسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص118.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،2005ص109.

هذان القطبان اللذان ركز عليهما **"هابرماس"** كانا الأساس الذي انطلق منه في نقده لماركس« فالفكرة الأساسية التي يحاول هابرماس عرضها ـ أنّ ماركس يهلل تهليلًا كبيرًا لقيم العمل والانتاج، ودور التقنية في الرفع من ذلك، ويهمل جانبًا لا يقل في نظر هابرماس أهمية عن ذلك : أهمية التواصل في العصر الحديث»[1].فهذه الوجهة الاجتماعية التواصلية التي وجَّهَها **"هابرماس"** لمدرسة فرانكفورت تحديدًا بعد موت **"أدورنو"**، و**"هوركهايمر"** جعلها تحيد عن مبادئ الماركسية التي وهبتها الحياة في البداية هذه الماركسية التي كانت، حاضرة منذ تأسيس معهد البحوث الاجتماعية في 3/2/ 1923 فا« المعهد كان مواكبًا لكافة التطورات في الإتحاد السوفياتي، بعد ثورة 1917، وأنّ هوركهايمر حاول أن يطبق الماركسية باعتبارها فلسفة نقدية على صعيد نظرية المعرفة، واهتم مع زملائه وبالذات بعد وصول ستالين إلى الحكم، وعقد المعاهدة النازية _السوفياتية بتوسيع الأطروحات الماركسية وتنميتها في الأصعدة النظرية والاجتماعية والنفسية »[2].

ومما يمكن قوله أنّ **"هابرماس"** قد أعاد هندسة مدرسة فرانكفورت بإبعادها عن براثين الماركسية فنجده« قد واصل في قسم كبير نقد مدرسة فرانكفورت للوضعية، ومضى إلى صياغة نظرية جديدة للمعرفة، مع اهتمام خاص بالعلوم الاجتماعية »[3]. حيث نشر مقالات عدة في ستينات القرن الماضي تجسد اعتراضاته على الوضعية، أين ينقد مثلاً« الفرضية القائلة بأنّ هناك من تناسق تجريبي في الظواهر الطبيعية والإجتماعية يمكن صياغته في قوانين، وأنّ هناك من ناحية أخرى قواعد للسلوك البشري، أي قواعد سلوك اجتماعية »[4].

نستطيع القول من كل ما سبق أن مبادئ مدرسة فرانكفورت من وجهة نظر هابرمسية تُختصر في الفعل الاجتماعي التواصلي.

---

[1] حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، ص109.

[2] توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر سعد هجرس، ص25 .

[3] المرجع نفسه، ص104.

[4] المرج نفسه، ص 105.

I-2-التاريخانية الجديدة:

I-2-1- نبذة عامة:

النقد الثقافي قبل أن يتفرد باستقلاليته سار على نهج كثير من المناهج النقدية التي ساهمت في تواجده في الساحة النقدية العالمية منذ تسعينات القرن الماضي، فهناك من النقاد من عدّ تلك المناهج كتنويعات للنقد الثقافي **كعبد العزيز حمودة** الذي يراها« تشترك جميعًا في ضرورة دراسة النص الإبداعي في علاقته بخطابات ثقافية أخرى قد تكون الخطاب السياسي كما في ما بعد الكولونيالية، وقد تكون الخطاب التاريخي، كما في التاريخانية الجديدة[...] وقد تكون الخطاب النسوي كما في النقد النسوي، وهذه كلها خطابات ثقافية، مما يعني في نهاية الأمر أنّ الحديث عن نقد ثقافي مستقل عن الخطابات الأخرى يصبح من قبيل العبث »[1].

التاريخانية الجديدة من بين المناهج النقدية التي تعدّ من الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي؛ فهي اتجاه نقدي، أدبي، ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية، أطلقه "**ستيفن قرين بلات**" **Stephen Greenblat** عام 1982« في عدد خاص من مجلة: Genre 15: 1_2 (1982) ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصةً الانجليزي أو الشكسبيري تحديدًا كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولاً عريضًا لدى جماعات النقد المابعد بنيوي، ونظريات الخطاب إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنتروبولوجيا والفن، والسياسة، والأدب، والاقتصاد »[2].

كما تجدر الإشارة إلى وجود اتجاهات، ومفاهيم نقدية تتشابه، وتتداخل مع التاريخانية الجديدة كالماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، لأنّها في المقام الأول اتجاهات منبثقة ومتطورة في الوقت نفسه عن الماركسية التقليدية.

فالماركسية الجديدة هي« تطوير واضح للمواقف الأساسية للماركسية التقليدية من الأدب، ومحاولة لتحسين ظروفها بابتعادها عن نظرية الانعكاس في سذاجتها وسطحيتها من ناحية وعن الربط القسري بين الأدب والصراع الطبقي من ناحية أخرى »[3].

---

[1] عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، 2000، **ص** 224.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 42.

[3] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص225.

فقبل أن يطلق **ستيفن قرين بلات** مصطلح التاريخانية الجديدة سنة 1982، وضع« في السبعينيات علم أدب الثقافة وصل إلى ذروته في صياغة الذات في عصر النهضة من مورو إلى شكسبير، الذي فاز بجائزة المجلس البريطاني للدراسات الإنسانية. واكتشف جرينبلات وهويعمل في هذا الكتاب، أنّ تشكيل المرء لنفسه وتشكله بالمؤسسات الثقافية الأسرة، الدين، الدولة أمران مرتبطان بلا انفصام، وأنّه لا توجد لحظات من الذاتية الخالصة غير المقيدة، بل لقد أخذت الذات الإنسانية نفسها تبدو غير حرة إلى حد مدهش، وأنّها النتاج الإيديولوجي لعلاقات القوة في مجتمع معين، ومثلما بدت النفس المستقلة وهمًا بدت كذلك فكر النص الأدبي المستقل »[1].

وقد قعّد "**ستيفن قرين بلات**" للتاريخانية الجديدة نتيجة عمل جماعي مع زملائه« الذين ينتمون إلى هذه المدرسة مثل لويس مونتروز **Liouis.Mountirose** ، وريتشارد هيلغرسن **Richard Helgerson** لتأويل المظاهر التي كانت قد تشكلت من خلال البحث حول كتاب عصر النهضة »[2].

وفي إطار التعريف بالتاريخانية الجديدة« يقدم معجم التراث الأمريكي معاني ثلاثة لمصطلح التاريخانية:

_الإعتقاد بأنّ الممارسات تكون بالعمل في إطار التاريخ، حيث يتمكن المرء من العمل قليلاً بغية التغيير.

_النظرية التي تقول بأنّه يجب على الناقد التاريخي أن يتجنب كل الأحكام القيمية في دراسته للفترات الزمنية الماضية أو الثقافات السالفة.

_تبجيل الماضي أو تبجيل العرف »[3].

فالفكرة الأساسية التي تقوم عليها التاريخانية الجديدة تتمحور وتتجلى في كون الإبداع والعبقرية الفردية تتأثر بالأحداث الجارية، وبالتالي تلك العبقرية ،. تُنتَج كحتمية تاريخية للإطار الجمعي، وفي هذا السياق نجد« النقاد التاريخنيين يهتمون ببعض التعبيرات الثقافية مثل اتهامات العرافة، واليدويات الطبية، أو الملابس ليس بوصفها أدوات نيئة، ولكن بوصفها مطهوة _الرمزي

[1] فينسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر محمد يحي، ص403.

[2] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص28.

المعقد _والمفاصل المادية للخيالي وإلى الإيديولوجية للمجتمع التي تنتجها جميعًا »[1]. ويركز التاريخانييون في تناولهم للإبداعات الأدبية هلى علاقة الكتابة بالمجتمعات.

I-2-2- أهم أسس التاريخانية:

كل رواد التاريخانية الجديدة تجمعهم أسس في تبنيهم لهذا المنهج النقدي، أسس يختصرها **سعد البازعي وميجان الرويلي** في دليلهما النقدي في النقاط الأتية:

- «ليس التاريخ نسقًا متجانسًا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب، أو كقوة مهيمنة عليه، أو كحضور منعكس فيه (كما هو الحال في النقد الماركسي)، بل إنّ النص جزء من سياق تـاريخي يتفاعل مع مكونـات الثقـافة الأخرى، من مؤسسات، ومعتقدات، وتوازنات قوى، وما إلى ذلك.
- إنّ المفهوم السائد لما يُعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف، والقارئ، وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم أيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية.
- القارئ كالمؤلف مُعرّض للمؤثرات الأيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إنّ ما يحدث هو أنّ القارئ، إمّا أن يُطبّع النص _في حالة اتفاق أيديولوجيته كقارئ مع أيديولوجية الكاتب _فيمنـــح خصائـــص النـــص الموضوعية، والفنية صفة العالمية، والديمومة، أو أن يستعيد النص _ في حالة اختلافه مع الكاتب _ بإسقاطه فرضياته على ذلك النص »[2].

وفي السياق نفسه، يذكر **الغذامي** افتراضات **Vesser فيسر**« التي تجمع بين التاريخين الجدد مع كل ما بينهم من تباينات واختلافات بخمسة افتراضات:

هناك شبكة من الممارسات المادية تغلف كل فعل تعبيري.

- كل أفعال نزع الأقنعة، أو الانتقاد، أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما تعترض عليه أو تسعى إلى نقده؛ ذاك لأنّ الطرفين الناقد والمنقود، والمعارض، والمعترض عليه يستخدمان الأدوات ذاتها.
- ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول ماهو أدبي، وماهو غير أدبي.

---

[1] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجًا، ص28.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 81.

- لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبيًا، أو غير أدبي، أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير، ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل.
- أخيرًا يقرر فيسر أنّ الخطاب الواصف، والمنهج النقدي للثقافة الخاضعة للرأسمالية، سيكون بالضرورة مشاركًا في اقتصاديتها »[1].

وخلاصة ما سبق: التاريخانية الجديدة مرجعية، أو خطوة أساسية من خطوات النقد الثقافي في تناولها للنص الأدبي، من منطلق« إدخال النص في شبكة علاقات مركبة ومتشعبة ومتباينة، بل ومتضاربة في أحيان كثيرة، وتحويله إلى وثيقة للحتمية التاريخية والسياق الثقافي »[2].

I-2-3- التاريخانيون الجدد ونقد أدب عصر النهضة:

لقد اهتم التاريخانييون الجدد بأدب عصر النهضة، أي الأدب الفيكتوري الإليزاباثي وعدّوه منهلاً خصيبًا لنقدهم، ولأنّ كتابات وليام شكسبير هي البصمة الواضحة والجلية في هذا العصر فقد كانت الدراما الشكسبيرية هي المجال الذي طبقوا فيه مبادئ التاريخانية« ومن أشهر الدراسات في نصيات القرن التاسع عشر وفق منظور التاريخانية الجديدة د.آميللر D.A.Miller وكاثرين غولفر CatharineGallapher وهيلاري سكور Hillary Sehor وكلهم من الولايات المتحدة »[3].

فالميزة الواضحة في هذا العصر هو بروز الصراع بين الطبقة الأرستقراطية المـــالكة للأراضي، والطبقة البرجوازية، طبقة التجار، وإذا أخذنا أنموذجًا لهذا العصر للشاعر **"ألفرد تينيسون** Alfred Tennyson" نجده مبجلاً ومشيدًا بالإنجازات المحققة في عهد فيكتوريا حيث« صوّر ألفرد تينيسون Alfred Tennyson المد الرئيسي للقرن التاسع عشر في قصيدته "في اليوبيل الفضي للملكة فيكتوريا 1887 يقول تينيسون:

_خمسون عامًا من التجارة الحرة الدائمة!

_خمسون عامًا من العلم النيّر دائمًا!

_خمسون عامًا من الحكم الإمبراطوري الممتد أبدًا »[4]!

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 42، 43.

[2] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 257.

[3] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجًا، ص29.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فظاهر الأبيات يبرز تبجيل **"تينيسون"** للملكة فيكتوريا، إلا أنّ العلامة الفارقة في شكل الأبيات والتي تفتح المجال لأسئلة كثيرة تضعنا بصورة دلالية جلية في سياق الأنساق المضمرة، وهي علامة التعجب التي ختم بها الشاعر أسطره الشعرية، وتحيلنا إلى دلالة مزدوجة، **ظاهرها جمالي مبجل، مؤيد للسلطة الحاكمة = المركز.**

بينما باطنها مؤيد للجماهير=الهامش حيث يوظف« المفردات الإيحائية والجمالية: التجارة الحرة/العلم النيّر، من قبل السلطة لضمان ممارساتها القمعية على الجماهير، ومن ثم تحقيق صور السلطة الدائمة والممتدة »[1].

ومن هنا توحي لنا أبيات **"تينيسون"** بثنائية علاقاتية سياسية للسلطة والجمهور، فتفرُّد السلطة وبسط سياستها يكرس سلطة المركز، وقمع الجماهير واستغلالها يكرس معاناة الهامش.

في هذا السياق نشير إلى أنّ مسرحيات شكسبير وبالتركيز العميق على الأنساق المضمرة فيها دون الجمالية المبجلة للسلطة تتكشف لنا« مظاهر لوجود المقاومة القوية، ولوجود أماكن ولادة الطبقات الإجتماعية وسلطة الرهبان، وهي صور لوجود التمايز الثقافي والسياسي والقوم»[2].ومنه فإنّ دراسة التاريخيين الجدد لأدب عصر النهضة تحديدًا، كان من بـــاب أنّـــه منهل خصيب للصراع بين الطبقات الإجتماعية التي تسهم بطريقة، أو بأخرى بتشكل أنماط سلطوية تجسد الصراع بين السلطة والهامش، وبالتالي تكرس آليات القمع السلطوي.

كلّ هذا لا يتكشف، ولا يظهر إلا بصبر أغوار النص الإبداعي وما يخفيه من أنساق مضمرة. هذا يُظهر وبصورة جلية لم كانت التاريخانية الجديدة منهل وذاكرة قوية للنقد الثقافي.

[1] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجًا ، ص 30.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

I-3-الدراسات الثقافية:

الثابت أنّ مصطلح الدراسات الثقافية الذي راج بشكل ملحوظ في المشهد النقدي العالمي منذ منتصف القرن الماضي، ينضوي تحت لوائه مجالات عديدة متعلقة بالإعلام، الأدب، الثقافة الشعبية، أمور متعلقة بالحياة اليومية لعامة الناس.

ارتبط ظهوره بمركز الدراسات والمعاصرة برئاسة **"ريتشارد هوجارت" R.Hoggart** بجامعة برمنجهام Brimmigham سنة 1964 عندما بدأ بنشر« صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية Workingpapers in cultural stadies والتي تناولت وسائل الإعلام Media والثقافة الشعبية PopularCultire والثقافات الدنيا Subculture والمسائل الإيديولجية Ideologiculmatters والأدب literature وعلم العلامات Simiotique والمسائل المرتبطة بالجنوسة GenderRelated Issues والحركات الاجتماعية Social movements والحياة اليومية Everyday life »[1].

وعلى الرغم من أنّ نشاط هذه الصحيفة قد توقف بعد وقت قصير، إلا أنّها قد نجحت في تسليط الضوء على مجالات عدة كانت مهمشة، أو منظور إليها بنظرة دونية، على غرار الثقافة الشعبية والحياة اليومية، تلك المجالات التي أولاها النقد الثقافي اهتمامه.

وقد ركزت الدراسات الثقافية اهتمامها على الجوانب المتعلقة بالثقافة عمومًا وألغت أي حدود موجودة بين المعارف فلا مكان للمهمش في دراستها« ومن هنا نجد على سبيل المثال أنّ الدراسات الثقافية اهتمت اهتمامًا موسعًا بالنظريات الثقافية والثقافة الشعبية ووسائل الإعلام، وقد أثّر تطور الدراسات الثقافية بدوره على المجالات المعرفية الأخرى ومنها على سبيل المثال الدراسات الأدبية، فشجع على مقاربات أكثر شمولاً لشتى النصوص المدروسة واهتمام أكبر بالنظرية والسياق والمؤسسات التي تكون أشكال الخطاب في مجال الأدب »[2].

فالدراسات الثقافية التي تناولها مركز برمنجهام، تناولها بشكل علمي بحت يحررها من العلوم الاجتماعية التقليدية التي بقيت لصيقة بها، فحاولت بالتالي أن تقدم صياغة جديدة، وطريقة

[1] آرثر أيزبرجر، النقد الثقافي، تمهيد للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، ص30.

[2] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزيورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 238.

جديدة في الطرح حيث «ظهر اتجاه علمي متعدد التخصصات في دراسة الثقافة لا يعتمد فقط على الاتجاهات التقليدية المستمدة من العلوم الاجتماعية، ولكن يضم إلى جانب ذلك اتجاهات أكثر تطورًا، أوحت بها على سبيل المثال، الحركة النسوية والماركسية والسيميوطيقا، علم العلامات، وقد يسرت هذه التشكيلة من الاتجاهات طرح أسئلة جديدة، ومن ثم مهدت الطريق نحو تقديم صياغة جديدة أكثر دقة لمضامين مصطلح الثقافة »[1].

I-3-1- بين الدراسات الثقافية والنظرية الثقافية:

هناك نقطة أساسية يجب الوقوف عندها، ألا وهي التداخل الذي قد يحصل بين النظرية الثقافية والدراسات الثقافية، فهما مصطلحان مختلفان، فالنظرية الثقافية«فرع علمي بلغ مستوى رفيعًا من التميز والاكتمال بينما الآخر ميدان سريع النمو من ميادين البحث الأكاديمي يدرس في بعض الأحيان كتخصص مستقل في بعض الجامعات والمعاهد العليا»[2].ذلك أنّ مصطلح النظرية الثقافية متعلق بالثقافة كدراسة خضعت لمجالات عدة من علم الاجتماع إلى الأنتروبولوجيا، وفروع علمية أخرى كما أنّها ارتبطت بمفاهيم عدة كالسياسة والوعي، ولم تعد الثقافة ذلك المفهوم السطحي المحصور في مواضيع محددة فقد « تطورت دراسة الثقافة على أيدي علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا وزملائهم في فروع علمية أخرى، فأثمرت مجالات جديدة، وفروعًا علمية ذات كيانات متميزة لـ [...] وقد عُرفت النظرية الثقافية أيضًا بارتباطها بمفاهيم وتطورات غالبًا ما تغطي جوانب ذات صلة بفكرة الثقافة نفسها، ومن هذه المفاهيم مفهوم الإيديولوجيا، ومفهوم الوعي »[3].

أمّا الدراسات الثقافية فتختص أساسًا« بدراسة طبيعة الثقافة الجماهيرية ومنتجات الصناعات الثقافية، ومن هنا يندرج تحت هذا الميدان عدد من المجالات والموضوعات نذكر منها على سبيل المثال الثقافة الجماهيرية ودراسة الإتصال، والمجتمع الإستهلاكي، ووسائل الاتصال

[1] أندرو إدجار، بيتر سيد جريك: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2،2014، ص299.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 07.

الجماهيري ووقت الفراغ وما بعد الحداثة، وبعض جوانب نظرية الأدب ونظرية علم الإجتماع التي تتصل بتكوين الهوية »[1].

I-3-2- النقد الثقافي والدراسات الثقافية:

من أهم المعوقات التي تُحتسب على النقد الثقافي، صعوبة المفاهيم والمصطلحات التي تندرج ضمن إطاره، لدرجة أنّه في أحيان كثيرة توصف بأنّها مبهمة بل غامضة« وعلى الرغم من وجود لغة تقنية ولغة عسيرة التفسير في كثير من مؤلفات النقد الثقافي إلا أنّه لدى الكثير من مؤلفيها ومنظريها مفاهيم وأفكار موحية قد يشارك فيها القراء الذين لديهم إهتمام بالإعلام والثقافة الشعبية والفروع الأخرى المتصلة بهذه المواضيع التي قد تعود عليهم بالفائدة »[2].

ولعل الدراسات الثقافية قد ساهمت إلى حد ما في إبعاد الصعوبة وفك الإبهام الذي يحيط بالنقد الثقافي، من جانب أنّها بيّنت بوضوح المجالات والدراسات التي تنضوي تحت لوائها .وبالتالي قرّبت في الوقت نفسه دراسات ومجالات النقد الثقافي على اعتبار أنّه«يشمل نظرية الأبد والجمال والنقد، وأيضًا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط، والنقد الثقافي الشعبي وبمقدوره أيضًا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية، والنظرية الإجتماعية والإنثروبولوجية، ودراسات الإتصال وبحث في وسائل الإعلام »[3]

وهنا يظهر الترابط بين المجالات، فكثير من هذه المجالات مثّلت بدايات الدراسات الثقافية فقد أولتها اهتمامها وأفادت منها أيما إفادة. ومنه فقد أفاد النقد الثقافي بدوره من الدراسات الثقافية ومجالاتها هذا من جهة؛ من جهة أخرى تتداخل الدراسات الثقافية والنقد الثقافي في تناولهم للنص (أيًا كان نوعه وشكله) . من جانب الإستناد إلى الخلفية الثقافية التي تكونّه، فكأنّنا بثالوث يحرك النص (النص، المرسل، المتلقي)، فالنص المنظور له كيان ثقافي يمثل مرجعيته الخلفية الثقافية بما تنضوي عليه من مرجعيات وأبعاد أنثروبولوجية، حضارية نفسية واجتماعية.

واللافت للنظر أنّ الدراسات الثقافية قد عرفت رواجًا ووجودًا نتيجة كتابات كثير من الأدباء وعلماء الإجتماع على شاكلة **"ماثيو أرنولد"** بدءًا من مدونته **"الثقافة والفوضى"** أين« لعبت

[1] أندرو إدجار، بيتر سيد جريك: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر هناء الجوهري ص 10.

[2] آرثر أيزبرجر، النقد الثقافي، تمهيد للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، ص32.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

الثقافة بالنسبة لأرلوند وهو يقصد هنا الثقافة الرفيعة، دورًا حاسمًا في تأسيس تلك المعاني والقيم المشتركة التي كانت ضرورية لتحقيق التماسك الاجتماعي »[1].

وكذا "**ليفير**" **Lever** الذي كان بدوره أستاذ بجامعة كيمبريدج منذ ثلاثينات القرن الماضي تحديدًا في كتابه الذي نشره مع "**دينيستو ميسون**" "**الثقافة البيئية**" سنة 1930 حيث« رأى ليفير في الثقافة الرفيعة نقيضًا لما اعتبره ثقافة شعبية جماهيرية مسبقة »[2]. وكذا في كتابه "**الحضارة الجماهيرية**"،و" **ثقافة الأقلية**"،و"**الرواية وجمهور القراء**"سنة 1930.وكذا كل مانشره في مجلة "**سكروتني**".

وتجدر الإشارة إلى أنّ تطور الدراسات الثقافية كان له نصيب في نشاط الماركسيين، تحديدًا في علاقة الثقافة بفكرة الطبقية المرتبطة بالماركسية حيث« تمّ تطوير المداخل الماركسية للأدب والثقافة على نطاق أوسع في رابطة عامة الشعب PlebsLeague وفي النشاط التعليمي للحزب الشيوعي وفي العديد من الصحف ولاسيما يلبيز عامة الشعب »[3]والذي بلوّر النقد الماركسي الثقافي ضمن مجال الدراسات الثقافية "**لويس ألتوسير**" **Louis Althusser** و"**أنطونيو جرامتشي**" **Antonio Gramisci** أين «شهد النقد الماركسي الثقافي إحياء في سبعينات القرن العشرين إثر التطورات التي لحقت بالدراسات الثقافية، حيث طوّر نظريات ومقاربات جديدة للثقافة والإيديولوجيا أكثر رقيًا، معتمدًا في ذلك على ألتوسير وجرامتشي »[4].

ولو اختصرنا حديثنا عن الدراسات الثقافية نقول أنّها« تحتل موقعًا متوسطًا بين اتجاهين أولهما ذلك الاتجاه الذي يعارض صراحة الإحتفاء بالثقافة الرفيعة أو ثقافة الصفوة، كما تتجسد مثلاً في نصوص التراث الفني المعتمد، والتي يهتم الأدب الإنجليزي بدراستها، أو في مادة البحث

---

[1] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزيورن، م وسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 238.

[2] آرثر أيزبرجر، النقد الثقافي، تمهيد للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، ص 240.

[3] المرجع نفسه، ص 243.

[4] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزيورن، م وسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 244.

التي يدرسها علم الموسيقى التقليدي، وثانيهما ذلك الاتجاه الأكثر وضعية المستمد من العلوم الاجتماعية وبصفة خاصة من الإنثروبولوجيا الثقافية وعلم اجتماع الثقافة »[1].

ولأنّ مجالات الدراسات الثقافية متشعبة وكثيرة، اخترنا أنموذجًا الثقافة الشعبية.

I-3-3- الثقافة الشعبية/الثقافة الجماهرية CulturePopular أنموذجًا للدراسات الثقافية:

يشير مصطلح الثقافة الشعبية/ الجماهيرية إلى الثقافة النابعة والمستوعبة للشعب، ويقصد بها«ا لإبداعات الفردية (والتي تعالج في كثير من الأحيان بوصفها نصوصًا)،والتي منها الأغنية الشعبية أو البرنامج التلفزيوني، وإمّا تشير إلى ما لجماعة ما من أسلوب المعيشة الخاص بها (ومن ثم فإنّها تشير إلى نمط الإبداعات، والممارسات وأشكال التفاهم التي تساعد على تثبيت دعائم الهوية المميزة لهذه الجماعة »[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك من يفرق بين الثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية في الإستعمال الدقيق للفظتين من جانب أنّ الثقافة الجماهرية متعلقة بالإنتاج الصناعي بينما الثقافة الشعبية متعلقة بالانتاج الثقافي للشعوب التي هي مجال دارسي الفلكلور فا«بينما كان يُنظر إلى الثقافة الفولكلورية على أنّها من نتاج عفوي يصدر عن الشعب بشكل تلقائي، كانت النظرية المتعلقة بثقافة الجماهير تركز على أشكال الثقافة الجماهيرية التي كانت خاضعة للوسائل الصناعية في الإنتاج والتوزيع كالسينما والإذاعة والموسيقى الشعبية »[3].هذا عن الذين فرقوا وبصورة دقيقة بين مصطلحي الثقافة الشعبية والثقافة الجماهرية، واللذين يستعملان في جل الوقت كمفهوم واحد إلاّ أنّ هنـاك من النقـاد من يعّد مـصطلح الثقافة الشعبية مصطلح غامض الدلالة معللين ذلك بتشعب معاني اللفظتين التي تكونانه، نظرًا لتعدد التخصصات التي تناولاها من أنثروبولوجية . إلى نفسية، تاريخية، بنيوية، اجتماعية ... ومن جهة ةأخرى يمكن أن تنقسم النظرة إلى الثقافة الشعبية/الجماهرية، إلى وجهتين متعارضتين في كثير من الأحيان **وجهة نظر أولى** ليست في نظرها الثقافات الشعبية إلا«ثقافات هامشية فلا تكون إلا نسجًا من الثقافة الشرعية التي لا تتميز الأولى

[1] أندرو إدجار، بيتر سيد جريك: موسوعة النظرية الثقافية، ا لمفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر هناء الجوهري، ص300.

[2] المرجع نفسه، ص 236.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

منها إلا عبر صيرورة تفقير، إنّها ليست إلاّ تعبيرًا عن الاستلاب الاجتماعي الذي يمس الطبقات الشعبية الفاقدة لأية استقلالية »[1]. **في مقابل وجهة نظر ثانية** تضخيمية تري في« الثقافات الشعبية ثقافات يتوجب اعتبارها مساوية لثقافة النخب بل أرقى منها، إنّ الثقافات الشعبية في نظر حمَلة هذه الأطروحة، ثقافات أصيلة، ثقافات مستقلة تمامًا لا تدين بشيء لثقافات الطبقة المهيمنة»[2].

وقد تمّ الإهتمام بالثقافة الشعبية في الدراسات الثقافية، مع الماركسيين الذين جعلوا ما يسمى الطبقة العاملة (الشعب) من أولياتهم. كما برزت كتابات كثيرة ضمن مجال الدراسات الثقافية أولت اهتمامًا للثقافة الشعبية بما فيها الجماهيرية (المرئية والمكتوبة) ككتابات **"ريتشاردهوجارت" Richard Hoggart** و **"ريموندويليامز" "ستيوارتهول" Start Hall**، ككتاب **هوجارت "فوائد التعليم"** 1957 أين« طبّق تقنيات القراءة الفاحصة المألوفة في التحليل الأدبي على عدد كبير من النصوص الثقافية الواسعة الإنتشار مثل الصحف والمجلات والموسيقى والروايات والشعبية »[3]. فهو يرسم حياة الطبقة العاملة في انجلترا وفي الفترة الممتدة قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وكتاب **"ريموند ويليامز" "اتصالات"** 1962« الذي وضع فيه تطور وسائل الإتصال الإعلامي الحديثة سردية التحرر الإنساني من خلال النضال الديموقراطي »[4].

ومن أبرز الخطوات المهمة في الإهتمام بالثقافة الشعبية وفرض نفسها ككيان له مكانته واستقلاليته بفضل الدراسات الثقافية الذي أولته اهتمامها في المقام الأول ؛تنظيم الاتحاد القومي للمعلمين مؤتمر حول الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام عام 1960.والذي يعّد سابقة تبشر لوقوف الثقافة الشعبية كندّ للأدب الرسمي، هذا المؤتمر فتح المجال لكثير من الكتابات الجادة في حقل الثقافة الشعبية ككتاب« هول وائل الفنون الشعبية 1964 الذي طبق استراتيجيات القراءة

---

[1] دنييس كوتش: مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية، تر منير السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص123.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزيورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص246.

[4] .ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزيورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 246.

الفاحصة على التليفزيون و، أشكال الثقافة الشعبية الأخرى وذهب إلى أنّه بالإمكان التمييز بين الثقافة الشعبية الجيدة والرديئة وذلك بإمعان النظر في الشكل »[1].

ولعل النقطة الأساسية التي جعلت الثقافة الشعبية مهمشة قبل أن توليها الدراسات الثقافية، ثم النقد الثقافي فيما بعد اهتمامها، هو كونها ثقافة مجموعة مسيّطَر عليهم وأنّها دائمًا مُهيمَن عليها، وحقيقة الأمر أنّ السبب السابق الذكر يجعلها مستقلة لماذا؟« سبب ذلك أنّ المجموعات المهيمن عليها تواجه المجموعة المهيمِنة أينما كانت، وبصفة مستمرة عندما نكون في أمكنة ولحظات فيما بيننا يسمح نسيان الهيمنة الاجتماعية، والرمزية بنشاط ترميزي أصيل، وبالفعل فإنّ نسيان الهيمنة لا مقاومتها، وهوما يجعل الأنشطة الثقافية المستقلة ممكنة بالنسبة إلى الطبقات الشعبية »[2].

وعمومًا نستطيع القول كخلاصة عامة أن الدراسات الثقافية كان لها الفضل في تسليط الضوء على الثقافة الشعبية، وبكل أشكالها بما فيها الجماهرية وبالتالي في استقلاليتها وفرضها ككيان مستقل ذلك أنّ« المحاور الرئيسية في النشاط المبكر لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام سرعان ما أدرّج السميولوجيا في دراسة وسائل الإعلام والثقافة الشعبية »[3].

---

[1] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزيورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 246.

[2]) دنييس كوتش: مفهوم الثقافة في العلوم الإجتماعية، تر منير السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 127.

[3]ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزيورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 247.

II- أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي:

مما لاشك فيه أنّ النقد الثقافي وقبل رواجه في مشهدنا النقدي العربي، كمصطلح ومفهوم مع مدونة الغذامي "النقد الثقافي _قراءة في الأنساق الثقافية العربية سنة 2000 قد عرف ارهاصات أوليّة في كتابات وفكر الكثير من كتابنا ومفكرينا العرب، وحتى نطّلِع على هذه الارهاصات ارتأينا انتقاء ثلاثًا من مفكرينا على سبيل التمثيل لا الحصر، واخترناهم من مغربنا العربي لتسليط الضوء على الفكر المغاربي، الثلاثة كان لهم بصمتهم في الفكر العربي المغاربي الحديث والمعاصر وهم على التوالي **"عبد الله العروي"**، **"مُحَمَّد عابد الجابري"**، **"مُحَمَّد أركون"**.

II-1-عبد الله العروي بين التراث والحداثة "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" أنموذجًا.

عديدة هي تلك القضايا والإشكالات التي شغلت بال مفكرينا ومثقفينا العرب منذ بداية النهضة الفكرية العربية، فقد شهد التأليف النهضوي العربي قضايا شائكة مثّلت المحاور الرئيسة للتأليف الفكري العربي على جميع الأصعدة، دينية خاصة، سياسية، تاريخية، فقد تناسلت موضوعات عدة في تأليفهم متعلقة بالحداثة، التراث، العقل، الإيديولوجيا، النهضة، العلمانية، الثقافة، ولعل من أبرز القضايا تناولاً قضية الحداثة والنظرة إلى التراث.

في هذا المقام تبرز كتابات المفكرين المغاربة على غرار "**عبد الله العروي**"، "**مُحَمَّد عابد الجابري**"، "**مُحَمَّد أركون**"، "**طه عبد الرحمن**". **عبد الله العروي** الذي سنتوقف معه في مشروعه الحداثي.

"**عبد الله العروي**" قنبلة فكرية انفجرت في فكرنا العربي، شظاياها مسّت جميع التوجهات إلاّ أنّ شظاياها لم تكن دامية بقدر ما كانت شافية لفكرنا العربي عامةً والمغاربي خاصة، في حقول معرفية متشعبة سواء أكانت فلسفية، تاريخية، سياسية، أدبية، بالذات بعد هزيمة 1967 لأنّ الكثير من النقاد والدارسين فسروا الهوية العربية لا على المستوى الحربي العسكري وحسب بل وعلى المستوى الفكري أيضًا، فنحن أمة لم تتخلص من مخلفات الماضي، من أجل ذلك تناول كثير من المفكرين العرب« نقد العقل العربي وتجديد الفكر العربي . وتحديث الثقافة والتمييز بين المعقول واللامعقول في حياتنا العربية ونقد الإيديولوجيا العربية »[1].

وفي المقابل هناك تيار آخر رأى أنّ الهزيمة جاءت نتيجة تبني مشروع غربي فُرض علينا، من قبل العلمانيين والتقدميين جعلنا نتخلى عن ماضينا حيث« عدّ الهزيمة نتيجة منطقية لهذا المشروع التغريبي الذي فُرض على الأمة العربية من قبل التقدميين والإشتراكيين والعلمانيين الذين تخلوا عن إيمانهم بالله فتخلى الله عنهم »[2].

ومن هنا برز أهم مشروعان متقابلان شغلا النخبة العربية آنذاك: "**مشروع الحداثة**"، و"**مشروع التراث**".

---

[1] مجموعة من الأكاديميين العرب: موسوعة الأبحاث الفلسفية، الفلسفة العربية المعاصرة، تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مآزق الثقافة والإيديولوجيا، دار لامان، الرباط، ط1،2014، ص323.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

وفي هذا السياق الفكري برزت إسهامات "**عبد الله العروي**"، فماهي إذن قراءته للحداثة والتراث، وماهي البدائل التي قدّمها.

II-1-1- المشروع الحداثي العروي:

لعلنا ننطلق في فك شفرة المشروع الحداثي عند **العروي** من ردّه لسؤال طُرح عليه في حوار أجراه مع مجلة الحوار العربي حيث ورد السؤال في هذا السياق:«فُهمت دعوتك في الإيديولوجيا العربية المعاصرة إلى القطيعة مع الماضي والقرون الوسطى خطأ ؛ ظُن أنّك تدعو إلى موقف عدمي من التراث، بينما قصدت هذه القطيعة المعرفية مع عقل الماضي، بعد الذي كتبته في " مفهوم الدولة، مفهوم العقل، الإسلام، التاريخ، السنة والاصلاح"، تبيّن أنّك تناولت القضايا التي تناولتها مستصحبًا نصوص التراث ومتونه، إلى أي حد يمكن تناول التراث والإنفصال عنه في الوقت عينه؟ وهل التفكير فيه من شروط الحداثة »[1].

فالسؤال يختصر الكثير من الآراء التي لا تكفي صفحات عديدة للإلمام بها، جوهرها أنّ العروي فُهم بأنّه يدعو إلى القطيعة مع التراث بينما هو دعا إلى القطيعة مع العقل الماضي، بدليل أنّه استدل بالكثير من متون الماضي في مدوناته التي كتبها وقد جاء ردُّه على السؤال السابق الذكر بالطريقة الآتية:« لا تتم القطيعة مع التراث أي التحرر من هيمنته إلا بدراسته دراسة تاريخية نقدية، نلاحظ أنّ من يتشبث بالتراث هو في الغالب أكثر الناس جهلاً به، يختزل الثقافة العربية في الانتاج الديني هذا في الانتاج الفقهي، وهذا في الانتاج السني ...الخ بل من الأصوليين من لايعرف من التراث إلا فتاوي ابن تيمية »[2].

فبغض النظر عن ما إذا كان "**العروي**" قد فُهم خطأ في رأيه أم لا، فالثابت أنّه مؤيد للمشروع الحداثي داعٍ إلى القطيعة مع التراث بتحفظ، فسلسلة الاصدارات التي قدّمها " **العروي**" للفكر العربي منذ نهاية العقد السادس من القرن الماضي، سواء أكانت باللغة العربية أو باللغة الفرنسية عُدّت بمثابة بنود عريضة ومفاتيح لإشكالية الحداثة في الفكر العربي المعاصر عمومًا، والفكر المغربي خاصةً، فمشروع "**العروي**" نُعنونه با« الدفاع عن الحداثة وتأصيلها انطلاقًا من

[1] عبد الله العروي، في نقد الإيديولوجيا، حوار فكري، مكتبة التنوير عن مجلة المستقبل العربي، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

الدفاع عن الفكر التاريخي والنزعة التاريخانية »[1]. ففكرته عن الحداثة والانتصار لها و القطيعة مع التراث، تبدو جلية واضحة في مدونته **"العرب والفكر التاريخي"** حيث يذكر في مناقشته السلفية ودعوة الأصالة، صراحةً، المواجهة مع التراث والمتشبثين به والذي يصفه بالفكر الرجعي حتى أنّه ينتقد التقدميين الذين يعتريهم الخوف من الإيديولوجيا لأنّه، وعلى الرغم من آرائهم التقدمية، لا يزالون تحت تأثير الفكر التقليدي حيث يقول في دعوته إلى تجاوز التراث:«لا مفر إذن لكل من أراد نقد الوضع الفكري العربي أن يبدأ من البداية أي ينقد الفكر التقليدي السائد وهذا الفكر يطلع علينا من حين إلى حين بترديد أسطوانة واحدة لا تتجدد أبدًا ضد الأفكار المستوردة والغزو الفكري والروحي، والإكتفاء بالإيديولوجيات التقليدية (التراث العربي الإسلامي) التي تكون نظامًا ارتداديًا كافيًا وشافيًا قادرًا على تزويدنا بكل مانحتاج إليه من حلول لكل مشكلات العصر مدنية، عائلية، سياسية، اقتصادية، ثقافية، فنية، فلسفية... »[2].

فالثابت من خلال الآراء التي نستشفها من مدونات **"العروي"** التي طرحها في مشهدنا الفكري العربي المعاصر كا **"الإيديولوجية العربية المعاصرة" 1967، "العرب والفكر التاريخي" 1973، "مفهوم الإيديولوجيا" 1980، "مفهوم التاريخ" 1981، "مفهوم الدولة"، "مفهوم الحرية" 1981، "مفهوم العقل" 1996**،أنّه اهتم بالبحث في المفاهيم من وجهة نظره، أهمها مفهوم"الحداثة" الذي سعى إلى تجسيده في الفكر العربي المعاصر، في مقابل محاربة التراث أو التقليد أو السلفية هذا المصطلح الذي نجده لازمة حاضرة في كل مدوناته.

II-1-2- مدونة "الإيديولوحية العربية المعاصرة" أنموذجًا لمشروع العروي الحداثي:

لو أخذنا مثلاً مدونة " **الإيديولوجية العربية المعاصرة**" أنموذجًا لمشروع **"العروي"** نجده يوضح تقدم الغرب الذين امتلكوا مفاتيح الحداثة، وتخلف العرب الذين تمسكوا بالتراث؛ ولكي يبرز تقدم الغرب وتخبط العرب في براثين التخلف يقدم لنا في مدونته ثلاث نماذج، أوجدت ثلاث

[1] كمال عبد اللطيف: الفكر الفلسفي في المغرب، قراءات في أعمال العرويو الجابري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008، ص31.

[2] عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 2006، ص59.

خطابات«حاول كل واحد منها إيجاد المسوغات التي أدت بالبلاد العربية إلى الوقوع في براثين التخلف، وبالتالي التفكير في الإمكانات المتاحة للتقدم والرخاء والإزدهار »[1].

هذه النماذج الثلاثة يعنوّنها با **"ثلاث شخصيات وثلاثة تعريفات"** هذه الشخصيات في نظره تمثل أهم التيارات المشكلات في المجتمع العربي الحديث حيث يقول:« يمكن أن نميز ضمن الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ثلاثة تيارات أساسية، يفترض التيار الأول أنّ أم المشكلات في المجتمع العربي الحديث تتعلق بالعقيدة الدينية، والثاني بالتنظيم السياسي، والثالث بالنشاط العلمي والصناعي »[2].

فعن الخطاب الأول والشخصية الأولى التي يتناولها فقد عنوّنها وسماها **"العروي"**:

II-1-2-أ-"الشيخ":

هذا العنوان الذي وبمجرد قراءته يتبادر إلى ذهننا مباشرة الصبغة الدينية لأن المخيال العربي الإسلامي يشترك كله في نفس المفهوم، وهو الحال حيث قدّمه **"العروي"** كأنموذج للسلفية أين«يؤكد على ضرورة العودة إلى الزمن الأول من حكم النبي مُحَمَّد صلى الله عليه وسلم حيث كانت قواعد الحكم مستمدة عن الله، يكمن الحل بهذا المعنى، في محو كل الفترة التي أتت بعد النبي والخلفاء الراشدين، على اعتبار فترة تنتمي إلى منطق الإستثناء »[3].

بمعنى أنّ الشيخ هو رمز للأساس وهو الإسلام الذي يجسد القوة الدينية والدنيوية والحل يكمن في العودة إلى الماضي حيث يقول **"العروي"** على لسان شخصية الشيخ:« يسمع العدو يقول :انحط الإسلام بسبب تعصبه وتعلقه بالخرافات يعود إلى كتاب الله، يقرأ آياته البينات ويتأملها، فلا يجد فيها إلا الحض على الرفق والتسامح، لا يرى فيها إلا حقيقة مدعومة بحجج العقل فيقول: كذب الخصم، الإسلام هو الإيمان بعد النظر، الإسلام هو التوحيد المطلق العاصم من عبادة أي سلطان غير الله بشريًا كان أو طبيعيًا الضامن لكل فرد حريته واستقلاله، الإسلام دين الفطرة بيّن واضح، لا سر فيه ولا غموض، فهو الأولى بأن تجتمع حوله آراء عقلاء البشر »[4].

---

[1] مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم عبد الله العروي، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2015، ص268.

[2] عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1995، ص39.

[3] مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم عبد الله العروي، ص 268،269.

[4] عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص40.

فأنموذج الشيخ يرمز إلى التراث وأولئك السلفيين، خاصةً الذين يتقوقعون في الماضي ويرفضون أي تطلّع إلى الآخر أو الإفادة منه لأنّ ذلك في نظرهم كفر وخروج عن الدين إذن الحل في نظرهم يكمن« في أصول الدين بهذا المنطق يفكر الشيخ في تخلف البلاد العربية الإسلامية يقارع الآخر الغربي بالحجة مذكرًا إياه بالماضي العربي الإسلامي المتّسم بالعدل والحرية والعقل...أمّا النتيجة فهي التيه في المفارقات، المفارقة في الخطاب والواقع »[1]. هذا الأنموذج هو الذي وقف في وجهه "**العروي**" التراث الجامد الذي بقي حبيس الماضي فكيف لنا بهذا الجمود والتقليد أن نساير الغرب في هذا المقام حيث يقول عنه في مدونته "**مفهوم التاريخ**":« إنّ التقليد كمنهج عام يتحكم في العقل والشعور والسلوك، وهو وسيلة لمحو الفوارق والمميزات الناتجة عن تغير الأحوال وتعاقب الأزمنة »[2].

أمّا الخطاب الثاني والشخصية الثانية التي تناولها فقد عنونها با:

II-1-2-ب- "رجل السياسة":

والذي يرمز من خلاله "**العروي**" إلى الاستبداد السياسي المسيطر في الحكومات العربية والذي يعدّه من أهم أسباب التخلف، هذا الاستبداد الذي يعدّه« داء ليس له من دواء سوى الأخذ بالأسباب ذاتها التي ساهمت في تقدم الآخر الأوروبي، نعني هنا المبادئ الأساسية للديمقراطية والحرية السياسية، وكل ما يرتبط بأصول الدولة الحديثة ذات الجذور الليبرالية »[3].

وبخصوص رجل السياسة = الإستبداد السياسي يقول " **العروي**" في هذا المقام« لقد شخّص الزعيم السياسي داء المجتمعات العربية القديمة والحديثة، فاستبان بذلك الدواء، كان الحكم العثماني استبداديًا، وجب إذن انتخاب مجلس نيابي، كان يقنن كل الحرف، وجب إذن فتح المجال لكل فرد نشيط، كان النظام العثماني لا يتضايق من تفشي الجهل، وجب إذن نشر التعليم بكل الطرق والوسائل »[4]. إذن في مقابل الإستبداد عند العرب الحل والقضاء على هذا الإستبداد جاء من الغرب (البرلمان، الديمقراطية، طرق ووسائل التدريس)

---

[1] مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم عبد الله العروي، ص 269.

[2] عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، ا1_الألفاظ والمذاهب 2 _المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،2005، ص347.

[3] مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم عبد الله العروي، ص 269.

[4] عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص44.

وعن الخطاب الثالث والشخصية الثالثة فقد عنونّها "العروي"با:

II-1-2-ت- "داعية التقنية":

ويرمز إليها بالنشاط العلمي والصناعي الذي يعدّه من الأساسيات التي يجب أن تتوفر في البلاد العربية والتي تعكس التقدم والتطور حيث يقول في هذا المقام:« ليس الغرب بدون خرافة ولا دولة، بدون استبداد، الغرب بكل بساطة قوة مادية أصلها العمل الموجَّه، المفيد، والعلم التطبيقي، هذا ما يقرره لعنف الزعيم الجديد ساخرًا من أوهام الشيخ والسياسي الليبرالي »[1].

_**بصفة عامة** هذه الشخصيات والتعريفات الثلاثة التي قدمّها "**العروي**" في مدونته "**الإيديولوجية العربية المعاصرة**" تعكس أوليات مشروعه الحداثي ألا وهي القطيعة مع التراث بتحفظ ونقصد بالتحفظ التخلي عن العقل والفكر المتشبث بالماضي وحسب دون التنكر له وفي الوقت نفسه الإقبال على الحداثة والتحديث، والتي يجب فيها الأخذ عن الغرب والإنفتاح عليه.

مشروع العروي يقوم على القطيعة مع التراث الذي دائمًا يربطه بالفكر السلفي، والأخذ عن الغرب لأنّهم في نظره مركز الحداثة والتقدم. نختصر هذه الرؤية في قوله:« إنّ اجتثاث الفكر السلفي من محيطنا الثقافي، يستلزم منا كثيرًا من التواضع، والرضى بأنّ نتميز مؤقتًا بنبرتنا فقط لا بمضمون ما نقول، ربّ معترض يقول: ستكون حينئذٍ ثقافتنا المعاصرة تابعة لثقافة الغير! وليكن -إذا كان في ذلك طريق الخلاص سنؤدي بذلك ثمن سباتنا الطويل وتقهقرنا المتواصل واتباعيتنا(سُنيتنا) المركبة لقد أدينا ثمنًا باهظًا للقومية الثقافية الفارغة لقد افتخرنا طويلاً وأنتجنا قليلاً »[2].

هناك نقطة جوهرية في مشروع وفكر "**العروي**" الحداثي لا يجب تجاوزها ولا تجاهلها لأنّها تمثل حجر الزاوية في فكره و مرجعيته ألا وهي التاريخانية.

II-1-3- تاريخانية "العروي":

لا يكاد يخلو إصدار من إصدارات "**العروي**" الفكرية من أسماء شخصيات سياسية، ثورية، دينية، مغربية أو عربية ومرّد ذلك بلا شك إلى معطيات نظرية تاريخية قابعة في ذهن الرجل مثّلت أصول تجربته الفكرية.

---

[1] عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، ص 47.

[2] عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، ص 225.

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المضمار هو ما المقصود بالتاريخانية من وجهة نظر "**العروي**"؟ فالتاريخانية في نظره هي« الموقف الذي يجعل من التاريخ المبدأ الأكبر لتفسير وتحليل الظواهر والأحداث الإنسانية، استنادًا إلى مجموع الشروط التارخية؟ ويعّرفها **العروي** بأنّها السعي إلى الإحاطة بالواقع المجتمعي بما في ذلك الوضع الحالي بغية حل مشاكله التاريخية في التاريخ نفسه »[1].

فخطاب "**العروي**" التاريخي بدوره تذكيه خلفية تاريخية سياسية عاشها وأثرت فيه أيما تأثير أبرزها«إقامة الرجل في مصر في نهاية الخمسينات ومعاينته للمخاضات السياسية التي كانت تعتمل في رحمها، ودراسته لمتون الفكر العربي المعاصر المرتبطة بهذه المخاضات، ومعرفته بالآفاق السياسية والأيديولوجيات التي تولّدت عن المشروع الناصري في مصر، وفي المشرق العربي، كان لكل ذلك تأثيره المباشر على مشروعه النظري، كما كان لمتابعته لمجريات صراع الحركة الوطنية المغربية مع الاستعمار ومع النظام السياسي السائد، ما وجّه مشروعه واختياراته الوجهة التي اتخذتها »[2].

فالثابت والجليّ في كتابات "**العروي**" النفحة التاريخية الطاغية، ومن هنا تبرز إفادته من التاريخانية، أو كما يسميها الوعي التاريخي« فإذا كان الغرب في نظره يعرف نفسه كتاريخ وتطور، فلا يعقل أن نواجهه نحن دون التعرف على ذواتنا بنفس الشاكلة في أفق تعميق وعينا التاريخي»[3]. بل أكثر من ذلك، حيث نجده يربط التاريخاينة بالحداثة والقضاء على التخلف لأنّها تمثل« التصور الناجع لمواجهة تخلف الدول العربية، تصورًا يمتلك برنامج فعل أو تحقيق النهضة، وهو تحقيق تمكنت أوروبا من انجازه في حين فشل العرب في ذلك »[4].

وكخلاصة عامة نقول أنّ فكر "**العروي**" الحداثي ممزوج بلاشك بالتاريخانية من أجل تخطي التراث من خلال« بلورة نقد أيديولوجي، يروم الدفاع عن منظور جديد في الإصلاح السياسي، ويتوخى تطوير الثقافة العربية، بالدفاع عن المثاقفة التي لا ترى في المشروع الحداثي الغربي مجرد

[1] مجموعة من الأكادميين العرب: فلسفة التاريخ، جدل البداية والنهاية والعود الدائم، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2012، ص 546.

[2] كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب، ص 30.

[3] مجموعة من الأكادميين العرب: فلسفة التاريخ، جدل البداية والنهاية والعود الدائم، ص546.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مشروع في الإستعمار والغزو، بل ترى فيه كذلك أفقًا لإنسانية مستقبلية مشتركة؛ إنسانية قادرة على النظر إلى ذاتها وإلى الآخرين من زوايا مختلفة »[1].

فنظرة "**العروي**"للتراث القائمة على القطيعة والانتصار للحداثة؛ تقابلها نظرة أخرى، مغايرة، للتراث والحداثة مثّلها مفكر مغربي آخر ترك بدوره بصمته في الفكر العربي والمغربي. هو المفكر المغربي "**مُحَمَّد عابد الجابري**"، وارتأينا اختيار "**الجابري**" تحديدًا لأنّ مشروعه بقابل مشروع" **العروي**" رغبةً منا في ابراز فيما اختلفا وفيما اتفقا.

[1] كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب، ص 29.

II–2– مُحَمَّد عابد الجابري ومشروعه الحداثي كرؤية مخالفة للعروي:

مما لاشك فيه أنّ مشروع "**الجابري**" الحداثي ينطلق بدوره من نظرته للتراث والحداثة معًا، إلا أنّ طرحنا لرؤيته للتراث لن نتتبعها وفق رؤية محض جابرية، ذلك أنّنا قد ذكرناها بصورة تفصيلية في بحثٍ سابق بحث الماجستير، بل سنتناولها كرؤية مخالفة لطرح "**الجابري**" من أجل إعطاء وجهات نظر مختلفة لقضية شائكة في الفكر العربي المعاصر هي قضية "التراث والحداثة".

"**الجابري**" شأنه شأن "**العروي**" تمخضت رؤيته للتراث انطلاقًا من نفس الظروف السياسية التي مرت بها الأمة العربية، وفي نفس البيئة الفكرية العربية عمومًا والتي تندرج ضمن الفكر النهضوي العربي، إنّها فترة الإنكسار العربي بعد هزيمة 1967. هاته الهزيمة التي مسّت جميع الأصعدة على رأسها الصعيد الفكري الثقافي، هذه المرحلة أفرزت اتجاهات ثلاث« الأول منها برز في الإذلال الوطني والقومي العربي عبر الإنكسار الكبير أمام إسرائيل والقوى الداعمة لها عام 1967، في حين برز الإتجاه الثاني في الإفصاح عن ظاهرات اقتصادية ديموغرافية، أخذت تصب في عملية إعادة بنية المجتمع العربي، أمّا الإتجاه الثالث فأفصح عن نفسه بأشكال أولية من عملية استنفاذ المشاريع العربية النهضوية الكبرى مع بدايات تصدع حاملها الاجتماعي، وهي الليبرالي التحديثي والإشتراكي والقومي والديني المستنير خصوصًا »[1].

فهذه الظروف التي تخبّط فيها العرب عمومًا انعكست على المفكرين العرب، وبرزت قضايا نقدية في المشهد النقدي العربي، قضايا مهدت لتأسيس نقد ذاتي (العروبة، الأصالة، المعاصرة، الحداثة...) وقد طفت قضية التراث على سطح المشهد الثقافي، وطفت معها كذلك« حركة جديدة تحمل عناوين مشاريع و أبحاث، ورؤى ودراسات فكرية عامة وفكرية تراثية على نحو الخصوص، يدعو أصحابها إلى اختراق ما كان يمثل حصنًا وحكرًا، ضمن الأوساط الدينية السلفية (السلفوية) نعني بذلك حصن التراث العربي إجمالا، وفي بعده الإسلامي تحديدًا »[2].

"**الجابري**" واحد من هؤلاء المفكرين الذي مثّل التراث بالنسبة له هاجس فكري ضمن مشروعه الحداثي، وقبل الغوص في غمار المقارنة بين التجربة الجابرية، والعروية فيما يخص مشروع

---

[1] طيب تزييني: من الإستشراق الغربي إلى الإستغراب المغربي _بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي وفي آفاقها التاريخية _دار الذاكرة، حمص، ط1، 1996، ص140.

[2] المرجع نفسه ص 141.

الحداثة، يكون لزامًا علينا أن نعرّج على رؤية "**الجابري**" للتراث لأنّ الموقف من التراث، يمثل اللبنة الأساسية في المشروع الحداثي العربي.

II-2-1- "الجابري" والتراث:

ينطلق "**الجابري**" في رؤيته للتراث من ثقته الكاملة بأنّه قدّم القراءة البديلة للتراث«أمّا السبب في ذلك فيقوم على أنّ الكاتب المذكور أعلن بطلان كل المحاولات البحثية على صعيد التراث العربي الإسلامي، وذلك بدعوى أنّها جميعًا قراءات سلفية، ويرى أنّه قدّم القراءة البديل عن كل تلك القراءات التي اعتبرها السائدة في حقلها في الفكر العربي المعاصر »[1].ويصف هذه القراءة بأنّها البديل لأنها ملائمة في نظره في التعامل مع التراث، بل أكثر من ذلك يعدّها« قراءة وليست مجرد بحث أو دراسة لأنّها تتجاوز البحث الوثائقي في الدراسة التحليلية بل الأعمال التجميعية، ويقترح صراحةً، وبوعي تأويلاً يعطي للمقروء معنى يجعله في آن واحد، ذا معنى بالنسبة لمحيطه الفكري، الإجتماعي، السياسي وأيضًا بالنسبة لنا نحن القارئيين »[2].وقبل أن نسترسل في قرائته للتراث، نشير إلى أنّ كل القراءات السابقة للتراث في نظره يسميها بالسلفية، والسلفية في نظره تشمل:

السلفية الدينية، وخلفيتها دينية بحتة في تناولها للتراث تصدر في قراءتها من منظور ديني للتراث، يجعل التاريخ ممتدًا في الحاضر منبسطًا في الوجدان، يشهد على الكفاح المستمر والمعاناة المتواصلة من أجل إثبات الذات وتأكيدها، ولما كانت الذات تتحدد بالذات والعقيدة فلقد جعلت من العامل الروحي العامل الوحيد المحرك للتاريخ أمّا العوامل الأخرى فهي ثانوية أو تابعة أو مشوهة للمسيرة »[3].

السلفية الإستشراقية وتعكس نظرة الليبرالي إلى التراث العربي الإسلامي، التي ينطلق فيها من حاضر الغرب فينظر إليه نظرة أوروبية، إذن فهي« تريد أن تفهم، ولا شيء غير ذلك، ولكن ماذا تريد أن تفهم؟ تريد أن تفهم مدى فهم العرب لتراث من قبلهم لماذا؟ لأنّ العرب الذين كانوا واسطة بين الحضارة اليونانية والحضارة الحديثة إنّما تتحدد قيمتهم بهذا الدور نفسه، الشيء الذي

---

[1] طيب تزيني: من الإستشراق الغربي إلى الإستغراب المغربي _بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي وفي آفاقها التاريخية _دار الذاكرة، حمص، ط1، 1996، ص145.

[2] محمد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءات معاصرة في تاريخنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6 ،1993، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص13.

يعني أنّ المستقبل في الماضي العربي كان في استيعاب ماضٍ غير الماضي العربي ثقافة اليونان بكيفية خاصة »[1].

السلفية اليسارية والتي تقوم على المنهج الجدلي بين التراث والثورة« وهكذا فالتراث العربي الإسلامي يجب أن يكون انعكاسًا للصراع الطبقي من جهة وميدانًا للصراع بين الماضية والمثالية من جهة أخرى، ومن ثَم تصبح مهمة القراءة اليسارية للتراث هي تعيين الأطراف وتحديد المواقع في هذا الصراع المضاعف »[2].

هذه القراءات الثلاث بلورت معركة على التراث في حقلين اثنين« هما الحقل المنهجي النظري، والآخر التطبيقي، أمّا الأول فقد تبلور بصيغة السؤال التالي: ما المنهج الذي يحقق شرائط طرح أولى للقضية التراثية المذكورة على نحو يحتسب لمقتضيات البحث العلمي الدقيق؟ بينما اتجه الحقل الثاني إلى الإجابة عن السؤال الآخر المركب: ما الذي تنطوي عليه مقولة التراث بعامة أولاً ومقولة التراث العربي الإسلامي بخاصة »[3].

فالقراءات السابقة وضّحت الرؤية، أمّا المنهج فقد كان إجابةً عن الأسئلة الآتية، وبنفس الترتيب، والتي انضوت تحتها الرؤى السابقة:

_كيف نستعيد مجد حضارتنا؟ كيف نحيي التراث...؟ = السلفية الدينية.

_كيف نعيش عصرنا؟ كيف نتعامل مع تراثنا...؟ = السلفية الإستشراقية.

_كيف نحقق ثورتنا؟ كيف نعيد بناء تراثنا...؟ = السلفية اليسارية*.

فهذه القراءات في نظر "**الجابري**"« من ناحية المنهج تفتقد إلى الحد الأدنى من الموضوعية ؛ ومن ناحية الرؤية تعاني كلّها من غياب النظرة التاريخية »[4].وفي مقابل هاته القراءات التي قدّمها "**الجابري**"، وإن كان الخوض فيها يقود إلى كثير من المآخذ التي تُحسب عليه، لا يسع المقام الوقوف إليها _يقدم قراءاته البديلة، التي وعلى الرغم من التفصيلات التي قدّمها نختصرها في أنّ

---

[1] مُحَمَّد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءات معاصرة في تاريخنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6 ،1993، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] طيب تزيني، من الإستشراق الغربي إلى الإستغراب المغربي _بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي وفي آفاقها التاريخية، ص 142.

*هذه العناوين المذكورة للمنهج وردت بنفس اللفظ والترتيب في مدونة" طيب تزيني، من الإستشراق الغربي إلى الإستغراب المغربي _بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي وفي آفاقها التاريخية" ص11، 12، 18على التوالي.

[4] مُحَمَّد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءات معاصرة في تاريخنا الفلسفي، ص16

القراءة التي يجب أن تكون للتراث تكون من نشاط ذهني متمثل في بنية العقل العربي من أجل هذا فقد سعى إلى نقد العقل العربي سواء أكان ذلك في بنيته، أم في تكوينه، أم في عقله الأخلاقي. قراءته البديلة للتراث كانت عبر خطوات المنهج ومستويات القراءة التي قدّمها وجاءت كالآتي وبنفس العناوين التي قدّمها في مدونته **"نحن والتراث"**:

ضرورة القطيعة مع الفهم التراثي للتراث فهو لا يدعو إلى القطيعة معه فا« أن يحتوينا التراث شيء، وأن نحتوي التراث شيء آخر ...إنّ القطيعة التي ندعو إليها ليست القطيعة مع التراث بل مع نوع من العلاقة مع التراث، القطيعة التي تحولنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث، أي إلى شخصيات يشكل التراث أحد مقوماتها، المقوم الجامع بينهما في شخصية أعم هي شخصية الأمة صاحبة التراث »[1].

فصل المقروء عن القارئ. مشكلة الموضوعية فهو يدعو إلى ضرورة بناء فهم موضوعي للتراث، الموضوعية التي يقصدها لا تعني عدم تدخل الذات في الموضوع، بل الموضوعية على مستويين كما يحددها هو« مستوى العلاقة الذاهبة من الذات إلى الموضوع، والموضوعية في هذا المستوى تعني فصل الموضوع عن الذات ... _مستوى العلاقة الذاهبة من الموضوع إلى الذات والموضوعية تعني في هذا المستوى فصل الذات عن الموضوع »[2]. فهذا الإلحاح عن الفصل بين الذات والموضوع كخطوة أساسية في الرؤية الجابرية للتراث مردها أنّ« القارئ العربي مؤطر بتراثه، بمعنى أن التراث يحتويه احتواء، يفقده استقلاله وحريته، لقد تلقى القارئ العربي، ويتلقى تراثه منذ ميلاده، ككلمات ومفاهيم، كلغة وتفكير، كحكايات وخرافات وخيال، كطريقة في التعامل مع الأشياء، كأسلوب في التفكير، كمعارف وحقائق كل ذلك بدون نقد وبعيدًا عن الروح النقدية، ولذلك فعندما يقرأ القارئ العربي نصًا من نصوص تراثه يقرأه متذكرًا لا مكتشفًا ولا مستقيمًا »[3].

فلو اختصرنا نظرة "الجابري" للحداثة فتكون طبعًا انطلاقًا من التراث، لأنّهما وجهان لعملة واحدة، فرؤيته للتراث هي الطريق إلى رؤيته للحداثة ذلك أنّ« سؤال الحداثة سؤال متعدد

[1] ا مُحَّد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءات معاصرة في تاريخنا الفلسفي، ص21

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 22.

الأبعاد سؤال موَجه إلى التراث، بجميع مجالاته وسؤال موَجه إلى الحداثة نفسها بكل معطياتها وطموحاتها...سؤال متجدد إنّه سؤال جيل بل أجيال. سؤال متجدد بتجدد الحياة »[1].

إذن الحداثة من منظور "**الجابري**"« لا تنفصل عن إعادة قراءة التراث، وعملية الإجتهاد والتجديد تشرط أداة القراءة وهي العقل، في عملية التحديث لن نكون مجبرين بالقطيعة مع التراث وإنّما يجب إعادة قراءته »[2].

II-2-2- الحداثة والتراث بين الرؤية العروية والروية الجابرية:

مما لاشك فيه أنّ إشكالية "**الحداثة والتراث**" من أهم القضايا التي تمت مقاربتها، من طرف المفكرين منذ العقد السابع من القرن الماضي، أفرز اختلافات في الرؤية بينهم وبالتالي اختلافات في الطرح والتناول، ولعل قطبي الفكر المغربي "**عبد الله العروي**" و"**مُحَّد عابد الجابري**" مثلا بؤرة الخلاف خاصة في قراءة التاريخ المغربي.

ومن الصعوبة بمكان الوقوف على مقارنة كاملة شاملة بين وجهتي نظر "**العروي**" و"**الجابري**" واحصائها نظرًا لتشعب فكر الرجلين، وثراءه في الوقت نفسه فهو مترامي الأطراف يصعب حصره وإجماله، إلا أنّنا سنحاول أن نقف على أهم نقاط الخلاف بينهما فيما يخص "**التراث والحداثة**" مع اتفاق مسبق على اتفاقهما في الثراء الفكري، أيًا كان توجهه، وفي كثرة انتاجهما الفكري مما أسهما في إثراء المكتبة الفكرية النهضوية العربية عمومًا، والمغربية على وجه الخصوص.

ويمكننا أن نوجز اختلافهما في الآتي:

_بعد عرضنا لموقف المفكرين من الحداثة من خلال رؤيتهم للتراث، لأنه اللبنة الأساسية للتحديث في الفكر النهضوي العربي يتوضح الاختلاف بينهما« فإذا كان هذا الأخير، العروي يشترط الحداثة بمراجعة التراث نفسه، وإعادة النظر فيه، أي بثورة ثقافية تتجاوز التأخر التاريخي، فإنّ الجابري يرى أنّ طريق الحداثة يبدأ بنقد التراث، وبالبحث عما يؤهلنا منه لخوض غمار الحداثة، وذلك بنقد العقل، إذ من داخل التراث نفسه يمكن بناء الحداثة [3]».

---

[1] مُحَّد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1،1991، ص11

[2] عبد الرحمن اليعقوبي: الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي المغربي المعاصر (مُحَّد أركون، مُحَّد الجابري، هشام جعيط)، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ط1، 2014، ص192.

[3] مُحَّد النحيلي: بناء الحداثة بين طرح العرويو مشروع الجابري، https: // www sasapost.com

فالثابت أنّ دعوة "**العروي**" واضحة من أجل القطيعة مع التراث، يصرح بها في كل نتاجاته الفكرية، ترافقها دومًا مرجعيته التاريخية والعقلانية، ترتب عنها« دفاعه المستميت عن التاريخانية والعقلانية، في إطار من الوعي الذي لا يرى أي حرج في استلهام تاريخ الغرب والتعلم منه »[1].

أمّا " **الجابري**" فلم تكن رؤيته قائمة على القطيعة مع التراث والماضي« فاللحظات اللامعة والنيرة في التراث العربي لا تزال قابلة للتوظيف الإيديولوجي الإبجابي »[2]. وإنّما بتغيير وتصحيح فهمنا للتراث لأنّه« يصّر في المقابل على وجود حياة في التراث وقدرته على الإجابة عن أسئلة الحاضر وحل مشاكله »[3].

وإذا كانت التاريخانية مرجعية ثابته في الرؤية العروية، فإنّ نقد العقل منهج ثابت في الرؤية الجابرية، أين يعّد " **الجابري** " نقد العقل نقطة الضعف الأساسية والخطيرة في الوقت نفسه لدى المفكرين العرب في مشروع النهضة العربية الحديثة لأنّهم« لم يدركوا أو لم يعوا أنّ سلاح النقد يجب أن يسبقة ويرافقه نقد السلاح، لقد أغفلوا نقد العقل فراحوا، يتصورون النهضة ويخططون لها، بل ويناضلون من أجلها، إما بعقود أعدت للماضي حسب تعبير غرامتشي، وإمّا بمفاهيم غير حاضرهم، حاضر كان قد أصبح في موطنه ماضيًا تم تجاوزه »[4].

وكخلاصة عامة عن الرؤية العروية الجابرية الحداثية من خلال قراءة التراث، نلخصها في فكرة واحدة أساسية وهي: القطيعة مع التراث مع تمايز بين القطيعتين:

-القطيعة الكلية مع مضمون وهيكل التراث = "العروي".

-القطيعة مع وعي بالتراث والإنتقاء منه = "الجابري".

---

[1] كمال عبد اللطيف، الفكر الفلسفي في المغرب، ص159.

[2] مُحَّد النحيلي، بناء الحداثة بين طرح العرويو مشروع الجابري.

[3] إسماعيل الفلالي: مشكلة التراث والحداثة في الفكر المغربي (العروي _الجابري _طه عبد الرحمن)، الحوار المتمدن، العدد 5929، https ://www alheawar .com 2018

[4] مُحَّد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص09.

II-3- "مُحَمَّد أركون " ونقد الفكر الإسلامي:

"مُحَمَّد أركون" المفكر والفيلسوف الجزائري شأنه شأن **"العروي"**، و**"الجابري"** من المفكرين العرب الذين اهتموا بالقضايا الشائكة، التي برزت في المشهد النقدي النهضوي العربي بعد هزيمة 1967، فإن صحّ التصنيف فهو ينتمي إلى منظومة العقل، تحديدًا منظومة العقل الإسلامي، ذلك أنّ الإسلام والفكر الديني شكّلا مجالاً حيويًا للسجال الفكري.

فا**"مُحَمَّد أركون"** استوقفه ما تبلوّر عن الدين الإسلامي من« تشكيل عقل تميز بمفهوم وخصائص هي في جانب كبير منها نسخة عن هذا الدين وهو أمر قد بلغ من الوضوح، ومن المعروف المتداول حدّ البداهة، ولكن هذه البداهة قد تحولت عند مُحَمَّد أركون إلى دعوى تتطلب الدراسة والتحليل بل حتى أنّه قد أسس دراسة تحت عنوان نقد العقل الإسلامي »[1].

فتناول فكر **"مُحَمَّد أركون"** ينطلق من مسلمة راسخة في معالجته للفكر والعقل الديني ألا وهي النقد العلمي للفكر الإسلامي؛ وما يلفت النظر في هذا المقام، أنّ هناك من صنف-ضمن دراسة الفكر الديني، _ المفكرين العرب إلى :_الإسلاميين الأصوليين، والإسلاميين الليبراليين، و**"مُحَمَّد أركون"** يمثل الإسلاميين الليبراليين، فالفيصل بينهما أنّ الأصوليين هم من لم يخرجوا عن تناول الإسلام من خلفية عربية إسلامية بحتة، أمّا الليبراليين هم من انفتحوا على الغرب في دراستهم وتكوينهم، فبخلفيتهم النقدية العلمية تناولوا الظواهر الدينية.

ولعل نقد **"أركون"** للفكر الإسلامي كان من منطلق نقد للعقل ، العقل الذي انطلق منه المفكرون العرب كلٌ إلى وجهته ومشروعه، ومنها على سبيل المثال لا الحصر« ما يتوجه فيه صاحبه إلى العقل ويحتكم إليه ويستنهضه ككتاب الدكتور فؤاد زكريا وأخصيها "خطاب إلى العقل العربي" أو "الصحوة الإسلامية في ميزان العقل" ومنها أعمال تنتصر للعقل وتدافع عن قضيته وتنعى عليه سجنه بل موته كما في محاولة برهان غليون المسماة "اغتيال العقل" ومنها محاولات تتوجه بالإتهام إلى العقل العربي ذاته كما يتجلى ذلك على نحو خاص في أعمال الدكتور مُحَمَّد عابد الجابري و مُحَمَّد أركون على اختلاف ما بينهما »[2].

---

[1] مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الأبحاث الفلسفية، الفلسفة العربية المعاصرة، تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مآزق الثقافة والإيديولوجيا، ص 505.

[2] علي حرب: نقد النص، مركز الثقافة العربي، بيروت، ط4، 2005، ص 70.

وحتى يتسنى لنا فهم تناول التجربة الأركونية في نقدها ومعالجتها للفكر الإسلامي يتعين علينا امتلاك أهم المفاتيح والآليات التي تساهم في فك شفرة مشروعه، والأهم في الحقيقة هما مفتاحان –العقل العلمي و–المناهج النقدية الحديثة.

II–3–1– " مُحَمَّد أركون" بين العقل الإسلامي والعقل العلمي:

لعل الجدلية القائمة بين العقل الإسلامي والعقل العلمي في فكر "**مُحَمَّد أركون**" تبرز بصورة جلية في تناوله للظواهر الدينية التي يجب أن يُستشهد لها من النصوص المقدسة وفقط، فإن واجهها أي اعتراض علمي تظهر كل المواقف التي تبرز بطلانها وفي هذا المقام يقول "**مُحَمَّد أركون**":«إنّ الفكر الديني يستشهد بالنصوص المقدسة ويستمد منها الدلائل القطعية، وإذا ما واجهه أي إعتراض علمي فإنه يكتفي باتخاذ موقفين معروفين ومتداولين: إمّا أن ينكر صحة الإعتراض ويصرّح بأسبقية الإستدلال الديني وأفضليته؛ وإمّا يدعي وجود انسجام تام بين ما يقدمه العقل النقدي وما يتبناه الإيمان وذلك في جميع مستويات المعرفة وفروعها وأبعادها »[1].

فكأنّنا با"**مُحَمَّد أركون**" يدعو إلى تجاوز العقل الديني بمثل هذه المواجهات (أي الإعتراضات العلمية) لأنّ الغاية في نظره ليست المقاربة ولا الإقرار بأفضلية أحدهما على الآخر إنّما الغاية المنشودة وراء ذلك في نظره هي« ابراز ما يتسم به كلّ عقل من مواقف ومناهج ومبادئ ومقدمات وطرق استدلال وتعبير عن حقائق الأمور في لغة علمية دقيقة ومعبرة وليس في لغة لاهوتية مجردة»[2].

ولعل السؤال المرعب –كما يصفه "**علي حرب**" –المرتبط بالمبدأ السابق الذي يدافع عنه "**أركون**"، ألا وهو تداخل العقل العلمي في الظواهر الدينية، والمتعلق« بالموقف من القرآن: هل يطال النقد النص القرآني أم يقتصر على الشروحات والتفاسير؟ هذا هو السؤال المرعب على ما يصفة أركون وللوصف مشروعيته، لأن هذا السؤال المقموع يضعنا مباشرة أمام سلطة المحرّم ورهبة المقدّس في الثقافة الإسلامية »[3].

---

[1] مُحَمَّد أركون: قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفيهم الإسلام اليوم؟، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص 5،6.

[2] مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الأبحاث الفلسفية، الفلسفة العربية المعاصرة، تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مآزق الثقافة والإيديولوجيا، ص 505.

[3] علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995، ص118

وإجابةً عن هذا السؤال المرعب نجد " **مُحَمَّد أركون**" دائم التردد والهروب من الإجابة خوفًا وخشيةً، نظرًا لحساسية الوضع، وأحيانًا نجده يجيب بإجابة يحاول أن تكون مقنعة لأنّها يجب أن تهدم دروع نفسية لدى المسلمين كُتب عليها "ممنوع الإقتراب".

وفي هذا المقام دعنا نقدِم أنموذجًا لهذا بإحدى إجاباته عن سؤال طَرح عليه حول رأيه ومفهومه عن صلة القرآن المباشرة بالله لأنّه كلام الله، هو يقّر بأنّ القرآن هو كلام الله؛ إلا أنّ القرآن في نظره بحاجة إلى تأويل، يذكرنا هذا بمقولة المعتزلة عن القرآن المخلوق، التي طُمست، في مقابل المقولة الحنبلية التي تقرّ بعدم مخلوقية القرآن حيث يقول:« ماذا يعني ذلك أيضًا؟ إنّه يعني أنّك ما إن تستخدم لغة بشرية للتوصل إلى الله، أو لكي تسميه حتى تجد نفسك مضطرًا لمواجهة كل صعوبات التأويل والتفسير الخاصة بانبناء المعنى داخل هذه اللغة البشرية (علم النحو والصرف، علم النظم والمعاني) هذه مسألة بسيطة وصعبة في الوقت ذاته بمعنى إنّ إدراكها سهل لمن ينظر، ولكنه عسير المنال –أو مستحيل –لمن يستطيع أن ينظر» [1].

فسِر صعوبة تقبل هذه النظر ة وجود عقبات نفسية« لا توجد عقبة ابستمولوجية أو علمية وإنما توجد أيضًا عقبة نفسية هائلة، والأمور واضحة وضوح الشمس، ومع ذلك فإنّ الناس لا يستطعون أن يروا ذلك لأنّ التلاميذ لم يتلقوا هذه النظرية منذ نعومة أظفارهم في البيت أو المدرسة، ولم يتربوا عليها، وإنما تربوا عكسها تمامًا »[2].

II–3–2– "مُحَمَّد أركون" والمناهج النقدية الحديثة:

إن تناول "**مُحَمَّد أركون**" للفكر الإسلامي، وكما ألّح دائمًا، كان من منطلق النظرة العلمية أو العقل العلمي، والذي يبلور ويجسد هذا العقل هو الأدوات الإجرائية المنهجية التي يراها الأنجع في تناول الظواهر الدينية كالمناهج الألسنية والدلالية والتفكيكية،«ذلك بأنّ أركون يستعرض في مقالاته معظم الكشوفات الراهنة في علوم الإنسان، ويحشد في مباحثه عدّة مفهومية وتقنية هائلة، بحيث أنّه يقوم في كل فترة من فترات مباحثه بتلخيص القواعد المنهجية التي يستخدمها ويعمد إلى تعريف المفهومات التي يستثمرها، كالدلالة والمعنى والرمز والأسطورة والمقدس والمنظومة المعرفية

[1] مُحَمَّد أركون: قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفيهم الإسلام اليوم؟،ص 279.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والعقلية الدوغمائية والمفكر فيه ومالا نفكر فيه، أو ما يستحيل التفكير فيه، و غيرها من المفاهيم التي بلورها علماء الغرب في مختلف ميادين المعرفة»[1].

فالرؤية الأركونية هذه للفكر الإسلامي تترجم بحق مشروعه النهضوي الذي واكب فيه المفكرين العرب الذين نادوا بالحداثة وفي هذا المضمار يَصّرح "**أركون**"با« أنّنا عندما نتحدث عن العجيب المدهش في القرآن فإنّ ذلك يعني أنّنا سنطبق عليه بالضرورة مناهج التحليل الألسني الأدبي التي تّم انجازها اعتمادًا على النصوص المكتوبة »[2].

وفي الوقت نفسه يقّر بنقص الإعتماد على هاته المناهج عند العرب، إذ يعترف« بأنّه لا تزال تنقصنا الألسنيات وعلم الدلالات الملائم (سيميوتيك) من أجل أن نحلل بدقة لغة كهذه. إنّ اللغة الدينية تدعونا لأن نقرأ ونعيش هذه العلاقة التي تتجاوزنا والتي تربط بين الأسطورة المقدرة بين الخارق للطبيعة والعجيب المدهش طبقًا لمبدأ ديكارت القديم الذي يتلخص في أنّ اللغة العلمية تجزأ الصعوبة إلى عدد كبير من الجزئيات التي ينبغي حلها بالشكل السليم »[3].

فلعل منهج "**أركون**" القائم على استعمال التفكيك وكل المناهج الألسنية، في قراءة الفكر الديني، مرّدها في الأساس ثورته الباطنية والمعلنة على القراءات الكلاسكية للفكر الديني ناقلاً عن المدارس اللسانية والعلمية الغربية التي لم يجد فيها حرجًا؛ بل كسر بها طابوهات الخوف وعدم الإقتراب المرتبطة بالنص القرآني عمومًا ذلك أنّه اتجه« إلى إعادة مفهمة القرآن الكريم وفق ما تتيحه أحدث المنتجات في اللسانيات العامة،و لسانيات النص و مناهج الخطاب»[4].

وننوه أنّ"**أركون**" في دراسته لم يكن شارحًا ولا مفسرًا؛ بل كان ناقدًا في المقام الأول، ناقدًا محترفًا للممنوعات.

ولعل قراءاته تلك –تحديدًا –التفكيكية –أدخلته دائرة الإعتراض والنقد لأنّه خدش الممنوع والممتنع، لأنّ تفكيكيته للنص القرآني كانت في نظر البعض« تؤدي إلى تفكيك الهوية وضياع

---

[1] علي حرب: نقد النص، ص71.

[2] مُحَّد أركون: الفكر الإسلامي، قراءة علمية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص190

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] هشام مداحين:المقاربة السيميائية في تحليل الخطاب القرآني عند مُحَّد أركون–سورة الفاتحة نموذجًا–،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2010/2009، ص 65.

المعنى، ومن ثم يتهم صاحبها بالتهم المعروفة، كالتخريب الثقافي، ويصنفه بين الخارجين والمنشقين، أو بين المستشرقين والمستغربين »[1].

في الحقيقة، هذا النوع من الفكر ليس بجديد على فكرنا العربي، منذ القديم ذلك أنّ الفكر العقائدي فكر منغلق على ذاته، الاختلاف والمغايرة في نظره انحراف يصل حد التكفير.

[1] علي حرب، لذة النص، ص72.

كحوصلة عامة بين ارهاصات النقد الثقافي عند الغرب وعند العرب نقول:

عن كل ما تمّ تناوله في الفصل من ابراز الارهاصات الأولى للنقد الثقافي في المشهدين النقديين الغربي والعربي، ارهاصات تمّ انتقاء منها نماذجا كانت على سبيل التمثيل لا الحصر، خاصة فيما تعلّق بالمفكرين العرب إذ تم تسليط الضوء على مفكرين من المغرب العربي تحديدًا، لتسليط بؤرة الضوء على الفكر المغاربي، وإبراز أثر الفكر المغاربي في الفكر النهضوي العربي.

نصل إلى أنّ المهاد الأول للنقد الثقافي كان في المشهد النقدي الغربي، بلورته مدارس وميادين نقدية بارزة كا(مدرسة فرانكفورت-التاريخانية الجديدة –الدراسات الثقافية) في مقابل ذلك لا نجد في المشهد النقدي العربي مدارس نقدية تمثل بدايات النقد الثقافي، نجد فقط كتابات مفكريين عرب مثلت نتاجاتهم الفكرية كسر طابوهات فكرية رائجة منذ زمن .وفي الوقت نفسه تناولوا قضايا كسرت روتين الفكر السائد شأنها شأن النقد الثقافي، الذي تغلغل ومسّ مجالات نقدية أضحت في الحقيقة مجالات لأنّه وفر لها الوسائل الإجرائية التي تجعلها كذلك. وهذا يوصلنا إلى نتيجة قارة ألا وهي:

المرجعية الأساسية للنقد الثقافي برزت في المشهد النقدي الغربي لا العربي.

الفصل الثالث

النقد الثقافي

الإنجازات/المجالات

I- النقد الثقافي والدراسات ما بعد الكولونيالية:

مما لا شك فيه أنّ النقد الثقافي الذي صار كائنًا نقديًا، أوجد له مكانة سواء أكان ذلك في المشهد النقدي الغربي أو المشهد النقدي العربي، بعد أنّ بثّ مصطلحه الناقد الأمريكي **فنسنت ليتش** منذ تسعينات القرن العشرين. هذا النقد الذي قام على دعائم وأسس مثلت كينونته وحياته، بل مجالاته وإنجازاته. هذه المجالات ماهي إلا كيانات نقدية وُلدت من براثينه ممثلة فيما بعد الكولونيالية، العرقية، الجنوسة

وفي الآتي ستكون لنا وقفة مع أهم الكيانات النقدية التي مثلت مرجعية وفي الوقت نفسه مجالات النقد الثقافي.

من الصعوبة بمكان الوقوف على حقل معرفي نقدي اندرج ضمن لازمة (ما بعد) نظرًا لدرجة الشك والغموض والاختلاف التي تحيط به، فكلمة (ما بعد) أصبحت لازمة تتصدر كثير من المصطلحات منذ النصف الثاني من القرن العشرين كا (مابعد الحداثة، ما بعد الينيوية، ما بعد الماركسية، ما بعد الكولونيالية) فهذه الكلمة تشير وتمثل فلسفة وفكر مختلف عن ماكان عليه في المرحلة السابقة، ذلك أنّك تجد نفسك أمام قطبين معرفيين بكل مفاهيمهما وفكرهما وفلسفتهما، قطب ما كان وقطب ما هو عليه وفي الوقت نفسه مخالف له.

وعن ما بعد الكولونيالية أو ما بعد الإستعمارية فإنها« تغطي كل مجالات الثقافة وخاصة في المجتمعات التي وقعت عليها التجربة الاستعمارية، والتي جاءت ردًا على الثقافة الغربية الاستعمارية، التي أعطت لنفسها حق التفوق والاستعلاء على كل ما عداها من ثقافات لدى الشعوب التي استعمرتها في آسيا، و إفريقيا، وأمريكا بما فيها الشمالية و الجنوبية »[1]

ولطالما لفّ الغموض والاختلاف والتشكيك مصطلح ما بعد الاستعمارية حتى بين المتحمسين لها ولعل السبب الرئيسي لهذا الاختلاف والغموض هو« طبيعة الدراسات ما بعدالاستعمارية المتداخلة في فروع المعرفة، والتي ربما تتراوح بين تحليل أدبي إلى بحث في أرشيفات

[1] خالد سليمان: في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، مجلة علامات، العدد 54، م 14، 2004، ص 87.

حكومة استعمارية، من نقد نصوص طبية إلى النظرية الإقتصادية، وعادة ماتضم تلك الفروع المعرفية ومجالات أخرى »[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ ما بعد الكولونيالية مصطلح عرف ولادته الأولى في مهد المؤرخين« عقب الحرب العالمية الثانية في سياقات مثل دولة ما بعد كولونيالية حملت معنى تاريخي تسلسلي واضح، إذ يشير إلى فترة ما بعد الإستقلال »[2]

إلا أنّ الدراسات ما بعدالكولونيالية في شقها الأدبي و النقدي بدأت في رسم خطوطها في المشهد النقدي العالمي مع أواخر السبعينات لمناقشة تبعات الإستعمار على الدولة المستعمَرة وعلى الرغم من تواجدها النقدي إلا أنّه لطالما لفّ هذه الدراسات الصعوبات و المشاكل في التعريف بها كمجال له مكانته لدرجة أنّ دارسيها و روادها «كثيرًا ما يواجهون مشاكل و صعوبات عند تقديم تعريف لها، أو عند الحديث عن رؤيتها المختلفة عن المجالات التي تحرص على أن تنفصل عنها فضلاً عن مشكلة تقييم مدى فائدتها في فهم الحركات النضالية و التركيبات الاجتماعية في البلاد التي كانت مستعمرة فيما مضى.»[3].

فالفكرة الأساسية التي تقوم عليها الدراسات ما بعد الكولونيالية نقدية وأدبية منطلقها تحليل العلاقة الضدية بين قطبي العالم الثالث والدول المتقدمة أو العالم الأول ذلك أن «المنظور ما بعد الكولونيالي يفترق عن تقاليد سوسيولوجيا التخلف أو نظرية التبعية، فهو يحاول بوصفه نمطًا من أنماط التحليل أن يعيد النظر في تلك البيداغوجيات القومية و المحلية التي تقيم علاقة العالم الثالث بالعالم الأول في بنية ثنائية من التقابل و التضاد كما يقاوم المنظور ما بعد الكولونيالي، تلك المحاولات التي ترمي إلى إقامة أشكال كلية من التفسير وهو يدفع إلى تبيين الحدود الثقافية والسياسية المعقدة القائمة عند تلاقي هذين العالمين السياسيين الذين غالبًا ما يكونان متقابلين ومتضادين[4].

---

[1] آنيا لومبا: في نظرية الإستعمار أومابعد الإستعمار الأدبية، تر مُحَمَّد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1،2007، ص8.

[2] بيل أشكروفت، جاريت جريفيت، هيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية، تر أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط11، 2010، ص282.

[3] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزبورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 340

[4] هومي بابا: موقع الثقافة، تر ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 315،316.

فالدراسات ما بعد الكولونيالية تحمل في طياتها شقين شق أدبي وشق نقدي.وحتى نفي هذا المجال حقه يجب أن نتناول كل شق على حدا، و قبل هذا و ذاك يجب أن نتفق على نقطة مهمة تخص الدراسات الما بعد كولونيالية في فرعيها الأدبي و النقدي، وهي كون خطاب ما بعد الإستعمار يستند إلى النظرية الثقافية الجديدة المتصلة بمجالات عدة، من علم النفس، الجنوسة،الإجتماع، السياسة والإقتصاد،فلا يمكننا أن نفهم هذه الدراسات إلا في ضوء التحليل الثقافي المتكامل الذي يكفله النقد الثقافي، و الذي سلّط الضوء على المركزية الغربية التي حقّرت ثقافة الشعوب الأخرى و تعاملت معها بفوقية واستعلاء، وفرضت على الشعوب الأخرى تبعية ثقافية نقد لغوية .

I-1-الدراسات الأدبية ما بعد الكولونيالية:

لطالما كان الأدب الوعاء الذي تصب فيه كل الجوانب الفكرية، الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية للمجتمعات.وفي هذا المضمار نجد الدراسات الأدبية ما بعد الكولونيالية تشمل قطبين:

القطب أول يمثل أدب البلدان الغربية المستعمِرة لأدباء كتبوا **إمّا** عن مأساة ومعاناة البلدان التي وقعت مستعمَرة، وما تعرضوا له من مظالم ونهب لحقوقهم. فتكون بالتالي بمثابة إدانة للخطاب الإبداعي الذي تزامن والمستعمر الغربي عمومًا.

و**إمّا** مثلّت كتابات تمثل القوة الإستعمارية سواءً أكانوا أدباء أو رحالة. هذه الكتابات« تظل نصوصًا منحازة للمركز وتعلي من شأن "المواطن المستعمِر"على حساب"المواطن المستعمَر"وعلى مستوى أعمق، فإنّ ادعاءات كتاب هذه النصوص بالموضوعية كانت تهدف، وبكل بساطة، إلى إخفاء الخطاب الإمبريالي ضمن ما يقومون بخلقه »[1].

والقطب الثاني يمثل أدباء ينتمون إلى البلدان المستعمرَة يجسدون المعاناة والمآسي التي عاشتها شعوبهم، ويرصد السلوكيات العنيفة والمشينة التي مورست عليهم، والانتهاكات التي عانوا منها فكانت بمثابة توثيق لأبشع جرائم القتل والتعذيب، والنهب التي مارسها المستعمر الغربي أيًا كانت هويته(فرنسية، انجليزية، برتغالية، إسبانية ...) وبالتالي« فإن آداب كثير من البلدان والشعوب التي خضعت للتجربة الإستعمارية الغربية كالبلدان الإفريقية والعربية والآسيوية، وغيرها،يمكن النظر إليها من خلال كونها آداب ما بعد كولونيالية، ذلك أنّ ما يتصف به كل أدب من هذه الآداب من سمات مشتركة مع غيره، خارج نطاق خصوصية كل منها، من خلال تأكيدها على الاختلاف عن تلك الإفتراضات والصور النمطية التي أنتجها المركز الإمبريالي عنها . واكتسبت هذه الافتراضات والصور النمطية شرعية المسلمات عنده»[2]

والجدير بالذكر أنّ رصد كل الآداب ما بعد الكولونيالية الخاصة بكلا الفئتين، منذ بداية الإستعمار بدءًا من القرن الثامن عشر. يدخلنا في عموميات كثيرة تبعدنا عن التأسيس الفعلي للدراسات النقدية ما بعد كولونيالية التي كانت، تقريبًا، منذ العقد السابع من القرن العشرين. والتي

[1] خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

غالبًا ضمت كتابات لمواطنين أو جنود أو منبوذين انضموا لعباءة المستعمر في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ذلك أنّه و« على الرغم من أنّ هذه النصوص تعالج موضوعات قوية مثل قسوة نظام المحكومية كما في رواية جيمس توكر **Ralf Rashleigh** وكما في رواية تشاكا **Chaka**للكاتب الروائي توماس موفولو**Thomas Mofolo»** [1]. إلا أنّنا لا نجد في مقابلها نصوص مثّلت كتابات المستعمَر فالخطاب الأدبي الذي توفر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في تلك المرحلة المبكرة كان يفيد« احتمالية التعبير عن المشاعر المعادية للمؤسسة المستعمِرة وهي التي تقرر الشكل المقبول، وبالتالي السماح، كانت من النوع الذي ظل ضمن القيود التي فرضتها تلك المؤسسة أو ضمن الحدود التي سمحت بها **»**[2].

من أجل هذا سنركز في آداب ما بعد الكولونيالية عن الآداب التي سبقت استقلال كثير من الدول المستعمَرة أو أعقبت هذا الإستقلال. ومن خلال نموذجيين تطبيقيين لأديبين يمثلان آداب المستعمِر وآداب المستعمَر، والفترة الزمنية المعنية بالدراسات هي الفترة الممتدة من خمسينات القرن العشرين.

I-1-1- ألبير كامي كوجه للكولونيالية الفرنسية:

على الرغم من أنّ فرنسا قد احتلت الجزائر وفرضت سيطرتها الإستعمارية عليها، شأنها شأن جاراتها من دول المغرب العربي إلا أنّها وبصفة خاصة، نظرت إلى الجزائر كمستوطنة. من أجل ذلك نجد ذلك الكم من المستوطنين الفرنسيين الذين سكنوا الجزائر، حيث نجد أدباء فرنسيين احتضنتهم الجزائر، فكانوا خريجي المدرسة الجزائرية، ومن هؤلاء نجد الكاتب والفيلسوف **ألبير كامي Albert Camus** فمن هو هذا الأديب؟ ماهي روافده الأدبية؟ وهل مثّل أدبه أدب البلدان المستعمِرة أم أدب البلدان المستعمَرة؟

من هو ألبير كامي؟

ألبير كامي Albert Camus كاتب فرنسي الجنسية، جزائري النشأة ولد في 7 نوفمبر **1913** في الجزائر، كانت عائلته من الأقدام السوداء (المستوطنين الفرنسيين في الجزائر) توفي والده أثناء الحرب العالمية الأولى عاش مع والدته المصابة بالصمم.

---

[1] خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية .، ص 95.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

درس في مدرسة البلدية المحلية، بعد أن أنهى دراسته في الثانوية درس في الجامعة الجزائرية الفلسفة. دخل عالم السياسة أثناء دراسته بالجامعة، انضم للحزب الشيوعي وكان من أبرز المدافعين عن الحقوق الفردية فوقف ضد الإستعمار الفرنسي. انضم في الحرب العالمية الثانية للمقاومة الفرنسية لتحريرها من الحكم النازي، التقى بسارتر أثناء خدمته العسكرية.إلا أنّهما اختلفا فيما بعد لنقده للشيوعية.ارتبط اسمه بالوجودية والعبثية والتمرد. مُنح جائزة نوبل للآداب عام 1957، من أهم نتاجاته الآدبية: الغريب، السقطة، الموت السعيد، الطاعون، الإنسان المتمرد. توفي في حادث سير بفرنسا عام 1960.

I-*1-1-1*- روافده الأدبية.

الحديث عن الروافد الأدبية **لألبير كامي** يقودنا مباشرة إلى ثلاث مفاهيم مثّلت ركائز ومنهله الأدبي ألا وهي: الثورة، التمرد والعبث.تلك المفاهيم جسدت بحق المحاور الرئيسة التي تبلورت بشكل جليّ في كل نتاجاته الأدبية.

فعن التمرد نجده صريحًا في رسالته الفلسفية " **الإنسان المتمرد**" و روائيًا نجده في رواية "**الطاعون**"، ودراميًا نجده في مسرحية "**العادلون**" فا«هاهو ألبير كامي في مطلع كتابه" الإنسان المتمرد"يعلن عن كوجيتيو جديد، يصرح فيه بأعلى صوته: أنا أتمرد فنحن إذن موجودون»[1] على أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ التمرد عند كامي نوعان:_تمرد متعلق بالإنسان كذات، و- تمرد الإنسان على وضعه الإجتماعي وبمعنى أدق «التمرد عند ألبير كامي نوعان: تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان، وهذا هو ما يسميه بالتمرد الميتافزيقي، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، و هو ما يسميه بالتمرد التاريخي، النوع الأول هو الذي ينبع منه الشعور بعبث الوجود، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعًا، أي إلى العدمية المطلقة، أمّا النوع الآخر فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتي رأينا منها في العصر الحديث»[2]وكأنموذج لمثول التمرد في نتاجاته نجده صارخًا في شخصيات رواياته ومثله تمرد«الدكتور ريو بطل رواية الطاعون الذي ظل يتحدى المرض

[1] جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، تر جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 17.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويحاول أن ينتزع من بين مخالبه أكبر عدد من الأحياء، مع علمه أنّ كفاحه عقيم، و نضاله بلا جدوى، لأنّ الطاعون لابد أن ينتصر عليه في آخر الأمر»[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ تلك المحاور الثلاثة مترابطة في فكر **ألبير كامي** بمعنى أنّ التمرد الذي هو احتجاج على قدَر ظالم وغير معقول يتحول إلى الثورة. فالثورة في فكره هي الهدف والغاية التي تجعل الإنسان حيًا لأنّه يثور في وجه الموت وتعطيه السعادة فمثلاً شخصية« دييجو الشخصية الرئيسية في مسرحية الحصار يريد أن ينتقد سكان المدينة الإسبانية البائسة كارييو، والدكتور ريو في رواية الطاعون يريد أن يأخذ بيد سكان مدينة أوران، إنّهم جميعًا يريدون عن طريق مواجهة الخطر المشترك، أن يتضامنوا في طبيعة واحدة يشترك فيها أبناء الإنسان جميعًا »[2]. وتلك هي الثورة.

أمّا عن العبث عند **ألبير كامي** فيقوم على فكرة قوامها تجرد الحياة من كل مغزى أو معنى« فهذا التعامل عن حقيقة الموت، وهذا التعلل الساذج بتحقيق الآمال، وهذا الغرور المضحك الناتج عن النجاح، وهذه الضحكة البلهاء التي تعبر عن السعادة، كل هذا يزدريه ألبير كامي، ويراه نفاقًا وداعًا للذات، وتجاهلاً للحقيقة الجوهرية المروعة التي تواجه الفكر الواعي، ألا وهو تجرد الوجود من كل معنى ويتبع ذلك من شعور بعبث الحياة »[3].

I-1-1-2- الغريب لألبير كامي:

لا يزال الكاتب العالمي **ألبير كامي**، إلى يومنا هذا، يثير الجدل في الساحة النقدية العالمية والعربية حول ما إذا كانت كتاباته، وحتى أقواله، تُصنف ضمن آداب البلدان المستعمِرة، أم المستعمَرة وحتى نقف في بؤرة الجدل، سنتناول رواية **الغريب**، التي حاز بها على جائزة نوبل للآداب سنة 1957، بالدراسة.

رواية " **الغريب** " تمثل واحدة من أشهر نتاجاته الأدبية، نُشرت لأول مرة سنة 1942، وقد حققت نجاحًا كبيرًا، تُرجمت لأكثر من أربعين لغة.

---

[1] جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، تر جلال العشري، ص 18.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

I-1-1-2-أ-ملخص الرواية:

تجري أحداث الرواية في الجزائر، بطلها هو **ميرسو** فرنسي الجنسية، تبدأ الرواية بوفاة والدته، الأمر الذي يقابله بردة فعل باردة لدرجة أنّه، وفي طريقه، إلى الجنازة لا يتذكر إن كانت قد ماتت اليوم أو بالأمس، ويتساءل إن كان حضوره ضروريًا أم لا. حتى أنّه رفض رؤيتها عندما عُرض عليه ذلك، ويقف بجانب الجثمان يدخن ويشرب القهوة، فشخصية **ميرسو** يصورها كامي،بأنّها شخصية عبثية لامبالية.بعد وفاة أمه بيوم يقابل صديقته **ماريا** ويمضيان الوقت سويًا، ويشاهدان فيلمًا كوميديًا، بعد ذلك تتسارع الأحداث ويظهر صديق ميرسو"**ريموند**"ليطلب منه المساعدة في الإنتقام من عشيقته بسبب خيانتها له، فيهرع لمساعدته الأمر الذي تسبب بمشكلة لهما انتهت بخروجهما من المحكمة، وتربص إخوة العشيقة لهما، وفي عطلة نهاية الأسبوع بينما كان **ميرسو** مع صديقته **ماريا وريموند** يستمتعون بوقتهم على الشاطئ، نشب شجار بين **ريموند** وشقيق عشيقته الذي كان يراقبه، أدى الشجار إلى طعن **ريموند** فما كان من **ميرسو** إلاّ أن ذهب وأحضر سلاحًا وأطلق رصاصة قاتلة نحو الأخ، الذي يسميه ألبير كامي بالعربي، دون اسم،ثم اتبعهما بعدة طلقات.يغوص الكاتب في نفسية **ميرسو** أكثر، ويُظهر لنا عبثيته بأبشع صورها فهو لا يمانع في القتل أبدًا لأن الحياة والموت لا يعنيان له شيئًا. ينتهي المطاف بميرسو سجينًا لينقله الكاتب مباشرة كراوٍ. يتحدث عن لحظاته في السجن وعدم مبالاته بالعزلة والوحدة، وبما ارتكب الأمر الذي جعل القاضي يحكم عليه بالإعدام بسبب عدم شعوره بالذنب وارتكاب جريمته بدم بارد.يُنهي كامي الرواية بانفجار ميرسو في وجه القسيس قبل إعدامه وحديثه اللامتناهي عن عدمية الوجود ومن غضبه من العالم والناس ومشاعرهم الزائفة.

I-1-1-2-ب- مقاربة تأويلية لشخصيات الغريب لألبير كامو:

قبل البدء تجدر الإشارة إلى أنّ "**كامي**" لطالما كان مثيرًا للجدل بسبب آراءه ومواقفه وحتى أقواله من احتلال فرنسا للجزائر، فعلى الرغم من آراءه التي كانت مناهضة للاستعمار ودعوته إلى ضرورة تحقيق العدالة إلا أنّنا لا يمكن أن نسدل الستار عن مقولته "**أنا أؤمن بالعدل و لكنّني سأدافع عن أمي قبل العدل**" هذه المقولة التي قلبت نظرة الأدباء إلى **كامي** لأنه لطالما دافع عن الجزائر،وعن حريتها ولطالما كتب عن مناخها في جل روايته فهذه المقولة التي قالها لحظة تسلمه جائزة نوبل قلبت كل الموازين فأن يؤمن بالعدل(الجزائر وحقوقها المسلوبة)أن يختار أمه(فرنسا)يجعلنا

نتساءل عن طبيعة أدب الرجل أ هو كولونيالي أم لا؟.والسؤال الذي يطرح نفسه حول **كامي** الثائر العبثي المتمرد، هل كانت مواقفه مؤيدة للثورة الجزائرية أم لا؟للإجابة عن هذا السؤال نأخذ أنموذج الدراسة: شخصيات رواية الغريب، فعلى الرغم من أنّ هذه الرواية العالمية النوبلية مفتوحة على تخريجات وتأويلات كثيرة مرتبطة بمفاهيم عدة كالعبث والتمرد والثورة.إلا أنّ انتقائنا للشخصيات تحديدًا كان من باب التركيز على الجانب الكولونيالي للرواية من عدمه وهذا الجانب تكشفه دراسة شخصيات الرواية.

اللافت للنظر في شخصيات "**الغريب**" بدءًا من الشخصية الرئيسية وهي شخصية "**ميرسو**" وحتى الشخصيات الثانوية أنّ **ألبير كامي** قد اختار لها أسماء إلا شخصية واحدة، هي شخصية العربي، فعلى الرغم من أنّ هذه الشخصية هي شخصية ثانوية إلا أنّها شخصية محورية في الرواية بل هي الجسر الذي ينقل الرواية إلى مرحلة جديدة. هذا الإجراء الكتابي من قبل **كامي** يطرح السؤال الآتي: لماذا تعمّد كامي أن يقدم شخصية العربي تحديدًا بلا اسم؟

للإجابة عن هذا السؤال سنركز دراستنا على الشخصية الرئيسية للرواية وهي شخصية "**ميرسو**" باعتباره الشخصية الفاعلة في الرواية، وشخصية العربي لأنّ هاتين الشخصيتين تحديدًا تحددا فكر الرجل إن كان كولونياليًا أم لا.

شخصية ميرسو(الكولونيالية):

الثابت أنّ "**ميرسو**"كما يقدمه "**كامو**" في روايته الغريب يمثل شخصية عبثية لا مبالية بالحياة وأكبر حدث سردي يجسد ذلك موقفه في حضرة موت والدته التي كانت بأحد دور المسنين. فهو لم يبك عليها ولم يتأثر بموتها حتى وهو قابعٌ فوق جثمانها، بل إنّه يذهب لمشاهدة فيلم هزلي بعد يومين من وفاتها. فكامي كأنه أراد من خلال تقديم شخصيته بهذا الشكل أن يعلن سخطه ورفضه بعبثية وتمرد صارخين لكل الطقوس المتبعة في المجتمع معتبرًا إياها سطحية لا معنى لها فلا« يكشف موقف مرسو إلا عن إعتباطية وسطحية السنن التي نغطي بها تمنع الحياة على الفهم تمنعًا عاتيًا، فمثلاً بوسعنا أن نشعر أنّنا نفعل في حضرة الموت ما فيه الكفاية أن يمتنع عن تدخين سيكارة، وكامي يستخدم بطله بفكاهة ضاربة، لهزنا وتنبيهنا إلى سخفنا والهزء من رضانا عن أنفسنا »[1]. هذا الجزء من شخصية **مرسو** يوضح بصورة لافتة فلسفة **كامي** العبثية المتمردة.

[1] جرمين بري: إليك كتابي، مكتبة الإسكندرية، ص 130.

شخصية العربي (الآخر المهمش):

ننتقل الآن إلى نقطة التحول في الرواية ألا وهي قتل مرسو للعربي، كما يصفه **كامي**، الذي لم يكترث حتى ويعطيه اسمًا. هذا الإجراء السردي يطرح سؤال مهم ألا وهو: ما سبب جعله شخصية العربي الوحيدة بلا اسم؟ على الرغم من أنّه منح كل باقي شخصيات الرواية الثانوية أسماء حتى أنّها لم تمثل تحولات سردية في الرواية.

الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى تجليات الكولونيالية، كيف ذلك؟

فبالإضافة إلى شخصية العربي التي قتلها **ميرسو**، والتي ذُكرت بلا أوصاف ولا اسم والتي كان لها دور محوري في عقدة الرواية على حد قول **إدوارد سعيد«** صحيح أنّ ميرسو يقتل عربيًا. بيد أن هذا العربي لا اسم له، ويبدو دونما تاريخ، دع عنك أن يكون له أم وأب **»**[1]هذا من جهة لا اسمية ولا هوية البطل، ومن جهة أخرى فعل القتل في حد ذاته الذي يمثل فيه المقتول (الضحية العربي) والقاتل (مرسو) يشير إلى أنّ العرب يستحقون الموت بسبب أو بدون سبب.

وتتجلى الأجندة الكولونيالية مع تطور أحداث الرواية تحديدًا في جزئها الأخير،مع محاكمة **مرسو** الذي من المفروض أنّها تحاكمه لقتله العربي إلا أنّ خيبة أفق انتظار تتجلى عندما يُحوّر "**كامي**" محاكمة "**مرسو**" من تهمة قتل العربي إلى محاكمته للامبالاته، وعبثيته أثناء دفن أمه وعدم بكائه عليها، وخروجه مع عشيقته واشعاله سيجارة على جثمانها وكأنّه أراد أن يجسد القيم الإنسانية الفرنسية المتتالية، فهذه الأم ماهي إلا فرنسا وهذا العربي ماهو إلا الجزائر المستعمرة المضطهدة، وهنا تتجسد بحق مقولة كامي" بين العدالة و أمي أختار أمي"، فمحور المحاكمة وأصل الجريمة أضحى« تهميش القضية الرئيسية وهي القتل والإحتفاء بمنشود القيم الإنسانية الفرنسية، صار أصل المحاكمة حتى أنّ البطل أعلن أنّه دفن أمه بقلب مجرم، ظاهر هذه الخاتمة انتصار للقيم الانسانية السمحة والنبيلة وباطنها ثقافة كولونيالية تسويقية، حُكم بقطع رأسه بساحة عامة باسم الشعب الفرنسي ليس انتصارًا للضحية التي قُتلت بدم بارد وبلا سبب إنّما دفاعًا عن القيم الفرنسية**»**[2].

[1] إ دوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014، ص 236.

[2] جمال قصودة: قراءة حاقدة للغريب ألبير كامو، مجلة معكم ثقافية اجتماعية الكترونية.

إضافة إلى شخصية الضحية العربي الذي أدى إلى محاكمة "**مرسو**" يذكر "**كامي**" في روايته شخصية عربية أخرى بلا اسم، ويضيف عليها أسوء الصفات صفات الزنا والخيانة إنّها شخصية عشيقة صديق مرسو إنها شخصية« المورية والمورو أوالمورية مصطلح عامي من أصول اسبانية استعمله المستعمر الفرنسي للحديث عن المزيج العربي الأمازيغي في شمال افريقيا. والمصطلح ينم عن ازدراء كبير لهذا العنصر البشري، إذًا هذه العشيقة بائعة هوى وخائنة ومورية بل تستحق الضرب إذ لم يُبد بطل الرواية أي تعاطف معها »[1].

I-1-1-2-ت- الإطار الجغرافي والمكاني للشخصيات كوجه للكولونيالية:

خطوة سردية أخرى تجسد الأجندة الكولونيالية لها علاقة بشخصيات رواية الغريب لكامي، ألا وهي الإطار الجغرافي المكاني فالجزائر كانت حاضرة غائبة في روايته، فعلى الرغم من أنّ المكان هو الجزائر، إلا أنّ الكاتب تعمّد تهميشها بعدم ذكر اسمها على الرغم من أنّه تغنى بمناخها وشمسها ومطاعمها، فكأنّه يروّج للجزائر الفرنسية، حتى أنّه لم يذكر العاصمة في حديثه وهذا استبطان صريح بلا وعي كولونيالي. وفي حديثه عن المكان طَمس الخلفية العربية الإسلامية الجزائرية بل غمّسها بالروح الفرنسية« إذ طمس ألبير كامي كل خصوصية للمكان وحمّله بنية وروحًا فرنسية من خلال ربطه بتقاليد في الأكل (النقانق) والشرب (الحانات) وفي التعامل الإنساني (الأحضان والقبل على الشاطئ) كل هذه التقاليد التي أكّد عليها ألبير كامو داخل روايته منحت الأمكنة روحًا فرنسية وطمست الروح الجزائرية »[2].

وكخاتمة لتناولنا رواية الغريب "**لألبير كامي**" من جانب تمثيلها للنظرة الكولونيالية نقول كما قال إدوارد سعيد« إنّ كتابات كامو مفعمة بحساسية استعمارية متأخرة تأخرًا فائقًا، بل إنّها بطريقة ما حساسية مشلولة تقوم بأداء حركة إمبريالية ضمن وعن طريق شكل، هو الرواية الواقعية، كان قد تجاوز ببون شاسع إنجازاته العظمى في أوروبا »[3].

---

[1] جمال قصودة: قراءة حاقدة للغريب ألبير كامو، مجلة معكم ثقافية اجتماعية الكترونية.

[2] المرجع نفسه.

[3] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، ص 236.

I-1-2- ثلاثية مُحَمَّد ديب (الدار الكبيرة_الحريق_النوى)كوجه للأدب ما بعد الكولونيالي:

في مقابل الأدب الذي مثّل الكولونيالية نجد الأدب الذي مثّل أدب الآخر المهمش المستعمَر، والذي يمثل بحق أدب ما بعد الكولونيالية، أدباءه مستعمَرون، ونمثل له في الآتي مع الأديب الجزائري "**مُحَمَّد ديب**" في ثلاثيته "**الدار الكبيرة، الحريق، النول**".

من هو مُحَمَّد ديب؟

"مُحَمَّد ديب"كاتب وأديب جزائري ولد يوم 21 تموز 1920 في تلمسان غربي الجزائر بدأ مسيرته الدراسية بمسقط رأسه، وعلى الرغم من الظروف المعيشية الصعبة، فقد واصل تعليمه بمدينة وجدة المغربية، سرعان ما عاد إلى الجزائر قاصدًا ولايـــة وهران لينتـــسب إلى مدرسة المعلمين واستطاع أن يتقن اللغتين الفرنسية والإنجليزية، عمل في كثير من القطاعات منها الصحافة التي اشتغل بها سنة 1948، حيث عمل في جريدة الجزائر الجمهورية ويومية الحرية لسان حال الحزب الشيوعي الجزائري.

أغنى رصيده المعرفي بمطالعة الأدب الفرنسي، فاحتك بكبار كتاب عصره كاألبير كامو، ان سيناك ومولود فرعون. زار عدة دول أوروبية كفرنسا، إيطاليا، فنلدا ودول بأوروبا الشرقية. ساهم نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي الجزائري في تكوينه عبره انتقاده اللاذع للإستعمار.

كان ميلاده الأدبي عام 1952مع الجزء الأول من ثلاثيته الدار الكبيرة. لتبلغ عدد رواياته 18.من أهم نتاجاته الأدبية: ثلاثيته الشهيرة (الدار الكبيرة1952، الحريق1954، النول1957) وثلاثيته الثانية(من يتذكر البحر1962،الجري على الضفة المتوحشة1964، وقصة الملك1968)

نال الجائزة الدولية التقديرية للآداب رفقة الشاعر مُحَمَّد العيد آل خليفة عام 1963، وكان أول كاتب مغاربي يحصل على الجائزة الفرنكوفونية عام 1994، كما فاز بجائزة مالارميه عام 1998.

توفي في 2 ماي 2003 بباريس.

I-1-2-1- إشكالية الأدب المكتوب باللغة الفرنسية:

لعل أهم نقطة لافتة وملفتة للنظر في الأدب ما بعد كولونيالي في بلدان شمال إفريقيا وعلى رأسها الجزائر هي الأدب المكتوب باللغة الفرنسية، والذي أثار جدلاً واسعًا في الأوساط النقدية. ولن نتطرق لكل حيثيات هذا السجال وكل ما قيل فيه نظرًا لتوسع الموضوع وتشعباته المترامية الأطراف، بل نكتفي بما يخدم الإشكالية ألا وهي علاقته بالخطاب الأدبي ما بعد الكولونيالي.

ولعل الحقيقة التي ننطلق منها هي كون لغة ثلاثية "**مُحَمَّد ديب**" الفرنسية بغض النظر عن روح الثلاثية ومراميها وأهدافها، فإنّها تمثل شكل من أشكال هيمنة المركز(المستعمِر) وتكريسًا للتجربة الإستعمارية التي تسربت عميقًا في البنية الثقافية للمجتمع.

إلا أنّ هذه اللغة لم تفرض روحها على المضامين. وقد مثلها قماقم الأدب والفكر الجزائري ككاتب ياسين، مولود فرعون، مالك حداد، مولود معمري، مالك بن نبي، ومُحَمَّد ديب الذي لخص رأيه في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، والذي يعتبر اللغة الفرنسية سلاح للتعبير عن هموم ومآسي شعبه لا انتماءا للثقافة الفرنسية في قوله هذا:« إن كل قوى الخلق والإبداع لكتابنا فنانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تعلن من الثقافة سلاحًا من أسلحة المعركة ولأسباب عديدة فإنّني ككاتب كان همي الأول هو أن أضم صوتي إلى صوت المجموع »[1].

I-1-2-2- ملخص الثلاثية:

الثلاثية متكونة من ثلاث روايات، أو ثلاثة أجزاء متسلسلة ومتممة لبعضها هي (**الدار الكبيرة، الحريق، النول**) دارت أحداثها في مدينة تلمسان في الفترة التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الثانية.

I-1-2-2-أ-الدار الكبيرة (1952):

تدور أحداث هذه الرواية زمنيًا قبيل الحرب العالمية الثانية بطلها هو الشاب "**عمر**" الذي يعيش في دار كبيرة فيها غرف كثيرة تعيش بها أُسر كثيرة، كل هذه الأسر تعيش حياة فقر وبؤس وشقاء ومن بين هذه الأسر أسرة الصبي "**عمر** "(الذي يقدمها مُحَمَّد ديب أنموذجًا لباقي الأسر) تضم الأم"**عيني**"وابنتيها"**عيوشة ومريم** " وكان على الأم الأرملة أن تعيل هؤلاء الأولاد بعد أن مات زوجها بمرض في صدره، ولحق به ابنه البكر "**جلالي**" مصابًا بالمرض نفسه. لذا فهي تعمل ليلاً ونهارًا ولا تكاد تُؤمّن للأسرة ما تقتات منه من الخبز وحده، ومن هنا كان حلول إنسان وافدًا على الأسرة كارثة جديدة، وستضيف وافدًا جديدًا يجب إطعامه، ولو كان أقرب المقربين إليها وهكذا نفهم ثورة الأم عيني وضيفها حين حمل لها أخوها أمه المريضة. وفي هذه الدار حيث يعيش عمر أسر مشابهة لأسرته تنشأ بينهم أنواع شتى من العلاقات سواء أكانت مودة، خصومة،

[1] كريمة الإبراهيمي: صورة الجزائر في ثلاثية مُحَمَّد ديب، المجلة الثقافية الجزائرية

صداقة، أو عداوة. حيث يجعلنا مُحَّد ديب من خلال الرواية نستمع إلى أطراف أحاديث الجارات من شكاوى وشتائم الجارات بسبب الحر والضيق، وضنك العيش وبؤس الحياة، وتضم هذه الرواية فيمن تضم مناضلاً سيظهر أكثر من مرة في هذا الجزء والجزء الثاني هو "**حميد سراج**" الذي أثّر في شخص عمر وفتح عينه على النضال لاسيما بعد أن تسلل ذات يوم فحضر أحد الإجتماعات ورآه كيف يحرض الناس على الثورة وينير عقولهم إلى سبب بؤسهم(الإستعمار).

يركز "**مُحَّد ديب**"على الصبي "**عمر**" وعلاقته بأمه عيني وما أكثر ما تعرّض لشتائمها وقسوتها عليه، وساعدها من خلال مرافقتها إلى صاحب العمل الذي كان يجني الربح من عملها حتى لا يغشها.

I-1-2-2-ب- الحريق(1954):

تبدأ أحداث هذا الجزء الثاني زمنيًا من حيث انتهت الدار الكبيرة مع نشوب الحرب العالمية الثانية. حيث ننتقل فيها مكانيًا من مدينة تلمسان إلى الريف في منطقة بني وبلان منطقة جبلية عندما انتقل عمر إلى هذه المنطقة الريفية مع جارته "**زهور**"التي اصطحبته معها لقضاء العطلة عند أختها "**ماما**"المتزوجة من مزارع يدعى "**قرة علي**"يمضي شهور الصيف في الريف، حيث يتعرف عمر على كثير من الفلاحين والأطفال الذين هم في سنه، وكذا أصحاب الأراضي من المستعمرين الفرنسيين وفي هذا الجزء يشير "**مُحَّد ديب**" إلى مناقشات الفلاحين حول أوضاعهم و واقعهم المعيش، هذا يُلّوح إلى التطلع إلى بداية وعي جديد يتفتح في أذهان الفلاحين إلى أن يقرروا القيام بإضراب، لتعود في هذا السياق شخصية "**حميد سراج** " المناضل الذي تعرفنا عليه في الجزء الأول كداعم للفلاحين، يوجّههم ويفتح أذهانهم على طرق التحرر، لتحملّه السلطات الفرنسية مسؤولية التحريض على الإضراب، فيتم إلقاء القبض عليه فيُسجن ويُعذب. هذا الإضراب حدث أول مرة ويوحي بإرهاصات الثورة، فيُفاجأ المستعمر الذي لم يشهد تمردًا من قبل لدى الفلاحين، فيأتي الحريق عندما تُضرم النيران في أكواخ الفلاحين . إلا أنّ هذا الحريق الذي أُريد به أن يكون ردعًا وزجرًا وقضاءًا على التمرد لم يكن إلا إيذانًا بإضرام نار أكبر هي نار الثورة. بعدها تنتهي العطلة الصيفية ويعود "**عمر**"إلى تلمسان إلى معاناته الأولى مع الفقر ومشاداته مع أمه.

I-1-2-2-ت- النول(1957):

أمّا الجزء الثالث من الثلاثية المعنون "**بالنول**" فيعيدنا من خلالها "**مُحَمَّد ديب**"إلى مدينة تلمسان ليصورّ لنا قطاعًا آخر وهو قطاع العمال، فيرسم لنا بكلماته واقعهم الاجتماعي والإقتصادي كما نعود معه إلى البطل "**عمر**" وإلى الدار الكبيرة، مع نفس ظروف الفقر والشقاء."**عمر**" الذي بلغ 15 سنة وترك المدرسة فتتدخل أمه لتجد له عملاً عند أحد المعمرين في معمله للنسيج. وبين دخول "**عمر** " المعمل وخروجه منه مطرودًا إثر مشاجرة دامية مع (حميدوش) أحد العمال. يصوّر لنا"**مُحَمَّد ديب**"حياة العمال وبؤسهم وسلوكهم ومناقشاتهم حول حياتهم الخاصة.كما يسلط الضوء على جماعة من المتسولين الذين انحدروا من الجبال فملؤوا طرقات تلمسان وساحاتها يعانون بدورهم الفقر والحرمان.

وكملخص عام عن الثلاثية نقول أنّها تقدم صورة متكاملة للحياة في الجزائر في شتى جوانبها للأسر الجزائرية التي عانت من الفقر والجهل إبان احتلال فرنسا للجزائر وهي على أبواب الثورة.

I-1-2-3-قراءة في ثلاثية مُحَمَّد ديب من منظور ما بعد كولونيالي:

اللافت لقارئ ثلاثية "**مُحَمَّد ديب**" لغتها، فهي مكتوبة باللغة الفرنسية (وقد سبق الإشارة إلى ذلك) إلا أنّ ذلك مردّه إلى الأغلال المفروضة من قبل المستعمِر، وأكبر دليل على ذلك مضمون الرواية الذي كرّسته شخصيات وأحداث الثلاثية التي تدور أحداثها عشية الحرب العالمية الثانية(1939_1945) هذه المرحلة التي تمثل مرحلة انتقالية في تاريخ الجزائر من الحركة الوطنية إلى ثورة أول نوفمبر. حيث يرسم لنا "**مُحَمَّد ديب**"« لوحة ضخمة عشية الحرب العالمية الثانية، من خلال عينَي الفتى عمر الذي يعطي النموذج والوحدة الثلاثية بمغامراته، يعرف القارئ سبب العناء المادي النفسي الذي عاشه الجزائريون، كما يعرف سبب القلق الذي أشعل نار الثورة في الجزائر بعد قليل، والواقع أنّ بطل الثلاثية الحقيقي هو الجزائر نفسها »[1].

ذلك أنّنا نجد في الثلاثية تكريس لمفهوم الوطن والهوية وبضرورة التمسك بهم فيوضّحه مُحَمَّد ديب على لسان الأستاذ في الدار الكبيرة أين يقول« الوطن هو أرض الآباء هو البلد الذي

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص98.

نسكنه منذ أجيال، ليس الوطن هو الأرض التي نعيش فوقها فحسب، بل هو كذلك كل ما على هذه الأرض من سكان وكل ما فيها بوجه الإجمال »[1]. تفنيدًا لوطنية فرنسا على الجزائريين.

كما نجد كثير من المفاهيم المجسِدة لتهميش المستعمَر والتقليل من شأنه ودهسه بالأرجل وتحقيره كالمعاملة التي عُومل بها العمال في المصنع، كما تخيّل "**عمر**" أمه راكعة لصاحب المصنع قائلةً:« أنت المحسن إلينا، أنت ربّ نعمتنا »[2]. وكذا عندما دُهس فلاح جزائري بآلية مستوطن فرنسي حيث قال المستوطن« أمّا هؤلاء فيجب أن يعودوا جميعًا إلى أعمالهم...سأتولى شرح الأمر لرجال الدرك بنفسي فيفهمون أنّ الحادث يرجع إلى طيش فلاح »[3].

والشيء اللافت أيضًا والجوهري في الثلاثية هو ابراز " **مُحَّد ديب**"الأصوات الواعية من المجتمع الجزائري، المرتبطة بالرجولة والنضال والرفض والوعي والتي تمثل بوادر الثورة على المستعمر ممثلة في شخصية "**حميد سراج**"الذي يمثل الطبقة المثقفة الواعية التي مهمتها الأخذ بيد الآخرين وتوعيتهم من أجل لا خوف والثورة« أليس مثقفًا من كبار المثقفين؟ ويبث في الرجال شجاعة الحياة »[4].هذه الشخصية الثورية لها علاقة وطيدة و مأثرة با«الشخصية المحورية التي يضطلع بدورها الطفل(عمر)و هو يحمل رمزية الطفولة الجزائرية المصطهدة في ظل الإحتلال الفرنسي التي كان لها ما يحفزها في الرواية على اكتساب وعي جزائري جديد مناهض للإستعمار من خلال احتكاكه بالمناضل (حميد سراج)»[5].

وتتبلور نفحات الوعي والإقبال التدريجي نحو الثورة، بل بضرورة الثورة من خلال تساؤلات شخصيات الثلاثية حول حقيقة الإستعمار الذي انتهك حقوقهم، وقناعتهم بضرورة استرجاع هاته الحقوق« لقد وصلنا إلى الدرك الأسفل، فلن تجدينا الطرق العادية من أجل أن نعود فنصبح بشرًا، لابد لنا في سبيل ذلك من أن نقلب العالم رأسًا عقب وربما كان علينا أن نروعّه »[6].

---

[1] مُحَّد ديب: الدار الكبيرة، الحريق، النول، تر سامي الدروبي، دار الوحدة للتوزيع والنشر، بيروت، 1985 ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 286.

[3] لمرجع نفسه، ص 200.

[4] المرجع نفسه،ص248.

[5] عبد الرحمن بن يطو:الطفولة و مورفولجيا الوعي الثوري في الرواية الجزائربة- مقاربة سوسيوتاريخية لثلاثية محمد ديب- ص23 // : https dspace univ-msila2015

[6] المرجع نفسه، ص312.

فكأنّنا بشخصيات الثلاثية تأسس لخطاب إنساني يواجه الخطاب الكولونيالي، بل خطاب نضالي يدعو إلى التمسك بالأرض كما يكرس ذلك "**مُحَمَّد ديب**"على لسان الشيخ ابن أيوب« إذا تركتم أرضكم فإنّ أولادكم وأحفادكم إلى آخر جيل من أجيال ذرياتكم يحاسبونكم حسابًا عسيرًا، إذا تركتم أرضكم فلن تكونوا جديرين بهم، ولن تكونوا جديرين بهذه البلاد، ولن تكونوا جديرين بالمستقبل »[1].

ويمكنا أن نقسّم هذا الخطاب النضالي الذي يسعى إلى تجسيده "**مُحَمَّد ديب**" في ثلاثيته في مقابل الخطاب الكولونيالي بهذا الشكل:

ـــفي الجزء الأول "**الدار الكبيرة**"« يعطي ديب وصفًا صارخًا لحالة الفقر المدقع الذي كانت تعانيه الطبقات العاملة في الجزائر التي وقعت في فخ المدينة »[2].

ـــفي الجزء الثاني" **الحريق**" يتجه إلى الفلاحين ومعاناتهم ينتهي مع الحريق الذي يوحي باشتعال الثورة الذي بدأ يلوح في الأفق دائمًا من خلال شخصية "**عمر**" الذي« أصبح شاهدًا على الفقر المادي والنفسي الذي كان يعانيه الفلاحون الجزائريون وفي نهاية هذا الجزء جعل ديب بطله يشاهد بصمت بداية الحريق الذي كان سينتشر بعد قليل خلال البلاد كلها »[3].

ـــفي الجزء الأخير"**النول**"« نجد عمر الذي أصبح الآن رجلاً يقف بوضوح كرمز للتمرد الجزائري المتزايد »[4].

وكخلاصة عامة لقراءتنا لثلاثية "**مُحَمَّد ديب**" من منظور نقدي ما بعد كولونيالي نقول إنّ هذه الثلاثية مثلّت بحق خطاب ما بعد كولونيالي مثّله أديب يمثل الجانب المهمش المستعمَر المغلوب على أمره(مُحَمَّد ديب) وفي الوقت نفسه شخصيات الثلاثية و إطارها الزماني و المكاني (الجزائر قبيل الحرب العالمية الثانية، وقبيل ثورة نوفمبر)كانت بمثـــابة المحرِض والمساعد على ضرورة الثورة والوقوف في وجه المستعمر فتمثلت«صورة الجزائر من خلال شخوصها الذين أذلهم المستعمِر

[1] محمد ديب، الدار الكبيرة، الحريق، النول، تر سامي الدروبي، ص 151.

[2] ابو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 98،

[3] لمرجع نفسه، ص99،

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها،

وسلبهم كرامتهم وإنسانيتهم وأراضيهم ليصبحوا أجراء في أراضيهم، إضافةً إلى سياسة التفقير التي مارسها المستعمر على الشعب الجزائري »[1]

فكأنّنا "**بمحمد ديب**" قد جسّد بحق في ثلاثيته ومن خلال شخصية "**عمر**"« صورة لآلاف العمال الذين يثورون و يشتكون و ييأسون و يتعرضون لأنواع شتى من المذلة والهوان، وفيهم من يعيش بلا مستقبل وفي تخاذل ويأس ومن يتطلع إلى غدٍ كريم في ثورة وعنف، وفي ثقة وإيمان »[2].

I-1-2-4-بين ألبير كامي ومُحَّد ديب:

على الرغم من أنّ كل من "**ألبير كامي**" و"**مُحَّد ديب**"ينتميان إلى ما يسمى بمدرسة "شمال إفريقيا" الأول جزائري(مولدًا ونشأةً) من أصل فرنسي والثاني جزائري من أصل جزائري، واللذان يشتركان في اللغة الأدبية المكتوبة (الفرنسية)، وكذا الجزائر الحاضرة في كتابات كل منهما.إلا أنّ الروح والمضمون تختلف فالأول، وكما لاحظنا في روايته الغريب، وعلى الرغم من آرائه التي كانت في ظاهرها مدافعة عن قضايا المظلومين الجزائريين إلا أنّه كان يدافع عن روحه الفرنسية من خلال تهميشه للعربي، الذي لم يمنحه اسمًا، ومحاولته ترسيخ القيم في ثقافته الفرنسية، عندما حاكَم _شخصية مرسو_ لأّنه لم يبك على أمه الميتة لا لارتكابه جريمة القتل في حق العربي.فهو وكما قال بين العدالة وأمي أختار أمي (فرنسا) أحبّ الجزائر نعم ولكن لتكون مستوطنة فرنسية. وبالتالي مثّلت روايته بحق الأدب الكولونيالي بأنساقها المضمرة التي تنضوي تحتها.

أمّا "**مُحَّد ديب**"فإنّ ثلاثيته كانت مثخنة بقضايا وهموم وطنه المهمش البائس المستعمَر داعيًا إلى الثورة فمثّلت بالتالي انتفاضة، تمرد على واقعه المرير المهمش الذي يجب أن يواجه المستعمِر(المركز) فمثّلت روايته بحق الأدب ما بعد الكولونيالي.

[1] كريمة الإبراهيمي، صورة الجزائر في ثلاثية مُحَّد ديب.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 57.

I-2-الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي:

الجدير بالذكر أنّ الخطاب الأدبي الكولونيالي وما بعد الكولونيالي، قد أصبح من الممكن تصنيفه والوقوف على ميزاته وروّاده، من خلال تبلور الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي والذي يُعد مجال من مجالات النقد الثقافي.

هذه الدراسات النقدية وإن عرفت ارهاصاتها الأولى وبذورها منذ خمسينات القرن العشرين، والذي ربطها بعض الدارسين بكثير من التحولات السياسية والاجتماعية في تلك الفترة منها «انتهاء تورط فرنسا في الهند الصينية بعد معركة ديان بياي فو واشتعال الثورة في الجزائر وانتفاضة الماوماو في كينيا وسقوط الملكية في مصر، وهي الفترة التي انشق فيها جان بول سارتر عن ألبير كامو لأسباب قيل أنّها تتعلق باختلاف مواقفهما من ثورة الجزائر »[1].

إلاّ أنّ مصطلح الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي post Colonialism فقد استعمل بلفظه عام 1985 من قبل الناقد الأسترالي سيمون ديونج Simon During في مقالة بعنوان "بلوغ اليابسة" Landfull ومنذ منتصف الثمانينات بدأ هذا المصطلح في التداول والاستعمال في مختلف المجلات والدوريات، وقد ارتبطت الإرهاصات النقدية ما بعد كولونيالية بأعمال بعينها كمسرحية صمويل بيكت Samuel Beoket الشهيرة (في انتظار جودو) Waiting for goudaut وكذا تنظيرات رولان بارت Roland Barth في كتابه الصادر سنة 1952 "الدرجة الصفر للكتابة"وكتاب فرانز فانون Franz Fanon "بشرات سوداء، أقنعة بيضاء" Blak skins white masks.[2]

وقد تطور الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي« وذلك بظهور كتاب ثان لفرانز فانون بعنوان حقراء الأرض The wretoked of the earth وصدر عام 1961 تضمن الكتاب مقدمة بقلم جان بول سارتر اعتبرت هذه المقدمة من قبل الكثيرين تشريعًا لكثير من المسلمات والتقنيات التي تبناها الغرب. الخير في مقابل الشر، والأسود في مقابل الأبيض والكتاب يعكس

[1] خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، ص 98،97.

[2] لمرجع نفسه، الصفحة نفسه.

رؤية فانون لعنصرية الغرب ويجعلها شكلاً من أشكال الهروب أو خلق كبش فداء يتيح للغرب، إصرارًا على التمسك بما يملكه من قوة واستخدام هذه القوة في إعادة تشكيل الطرف الآخر »[1].

إلا أنّ التقعيد الفعلي لهذا الحقل النقدي كان مع سبعينات وثمانينيات القرن الماضي مع أكاديميين ذائعي الصيت على رأسهم الثالوث المقدس للنظرية ما بعد الكولونيالية: "**إدوارد سعيد**"،"**جاياتري شاكرافورتي سبيفاك**"**Gayattri CHkravorty Spivak**،"**هومي بابا** " **Homi Bhabha** وفي الآتي ستكون لنا وقفة مع **إدوارد سعيد** و**هومي بابا** كأنموذجين للخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي الأول مع مدونته "**الثقافةوالإمبريالية**"والثاني مع مدونته" **موقع الثقافة**".

I-2-1- إدوارد سعيد"الثقافة والأمبريالية":

يُرجع كثير من النقاد و الدارسين الفضل "**لإدوارد سعيد**" في مدونته "**الإستشراق**" التي نُشرت أول مرة سنة 1978 في التأسيس و التقعيد الفعلي للدراسات الثقافية ما بعد كولونيالية، هاته المدونة التي تُرجمت إلى اللغة العربية بعد ثلاث سنوات من صدورها على يد الناقد السوري "**كمال أبو ديب**" فمدونته تلك مثّلت بحق تلك المحاولة الأكثر شمولية التي حفرت عميقًا في جذور الإستشراق بل إنّ هناك من يذهب إلى أنّه اقتفى أثريات ميشال فوكو **Michel Foucault** و نقل عدتها إلى الإستشراق، فقد أراد أن يوضّح كيف أنّه، أي الإستشراق، يقوم على نفي الغرب للآخر المهمش ومن جهة ثابتة يقوم الغرب من خلال الإستشراق بإنتاج ذاته عبر تصوراته.[2]

والذي جعل هذه المدونة تؤسس للدراسات النقدية ما بعد الكولونيالية كونها« نقلة إدوارد الحاسمة نحو تحليل العلاقة بين القوة والمعرفة وآداء الخطاب الإستشراقي العام لوظيفة تعبيرية سياسية وتحَليلية خدمت السياسات الإستعمارية وشكّلت جزء لا يتجزأ من مناخات صعود الإمبريالية»[3].

"**فإدوارد سعيد**" من خلال مدونة "**الإستشراق**" أثار موضوع الإمبريالية والإستعمارية الغربية مجسدة في النصوص الأدبية حيث يقول في مدونته تعقيبات على الإستشراق« تحدي

---

[1] خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، ص 98.

[2] خيري منصور: الإستشراق والوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص 19.

[3] إدوارد سعيد: تعقيبات على الإستشراق، تر صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 26.

الإستشراق والحقبة الإستعمارية التي كان جزءًا عضويًا منها، كان بمثابة تحدٍ لحالة البكم المفروضة على الشرق كموضوع. وتقدر ما كان علمًا للادماج والإدراج والفضيلة التي أتاحت تأسيس الشرق. ثم إدخاله إلى أوروبا، كان الإستشراق حركة علمية لها في عالم السياسة التجريبية نظير، هو مراكمة الشرق وحيازته استعماريًا من قبل أوروبا لهذا لم يكن الشرق محاورًا بل آخرها الصامت »[1].

وتأكيدًا على المبادئ المبثوثة في مدونة "**الإستشراق**" جاءت مدونته "**الثقافة والأمبريالية** "التي تمثل« الدورة المكتملة لكتابين كان الإستشراق أولهما تفصل بينهما زمنيًا خمس عشرة سنة لكنهما على مستوى التصور والتخطيط جزءان متصلان من مسار فكري واحد »[2].

فقد فتح "**إدوارد سعيد**" الباب على مصراعيه في الساحة النقدية العربية، من أجل إعادة النظر في تلك النتاجات الأدبية عمومًا شعرًا أو سردًا، والتي كُتبت إبان وبعد الفترات الإستعمارية سواء أكان أصحابها منتمين إلى الذات المستعمِرة ككتابات "**ألبير كامي**"،أو المنتمين إلى الذات المستعمرَة على شاكلة الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية إبان الإحتلال الفرنسي للجزائر.فقد رفض قراءة النتاج الأدبي كأدب و حسب بمعزل عن الظروف السياسية، الإستعمارية تحديدًا، لأن هذا تشويه وبتر للأدب، فالنصوص الإستعمارية في نظره يجب أن تُتناول بالتحليل والإستفسار أكثر حيث يقول في هذا السياق« أعتقد أنّك لو عشت خلال فترة النزاع الكولونيالي تستطيع العودة إلى هذه النصوص قراءتها بطريقة حساسة، فإذا شعرت من ناحية أخرى أنّ الأدب أدب فحسب لا علاقة له بأي شئ آخر عندها تصبح وظيفتك فصل الأدب عن العالم، وبمعنى من المعاني، أعتقد أنّ هذا يشوهه و بتره عن تلك النواحي التي تجعله أكثر للاهتمام وأكثر في كونه جزء من النزاع الذي كان قائمًا، أريد أن أثير تحقيقات جديدة ومجددة لهذه النصوص بطرق تجعلها تُقرأ، على نحو أكثر تشككًا أكثر استفسارًا وأكثر بحثًا »[3].

هذه الإمبريالية التي أفرد لها مدونته "**الثقافة والإمبريالية**" التي جسدت التطبيق والدراسة الواعية الميدانية للدراسات ما بعد الكولونيالية، جعلته يكشف الستار على كثير من النتاجات الأدبية التي وإن جاءت متخفية خلف الجماليات الأدبية، إلا أنّها مثّلت شكل من أشكال

[1] إدوارد سعيد، تعقيبات على الإستشراق، تر صبحي حديدي، ص 39.

[2] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، ص 9

[3] إدوار د سعيد: العالم والنص والناقد، تر عبد الكريم محفوظ، منشورات إتحاد كتاب العرب، 2000، ص 69.

الإمبريالية والكولونياليةحيث يقول:« بالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنّه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال وأن تضم في الوقت نفسه وجهات نظر سياسية، ظاهرة البشاعة والقبح وجهات نظر تسلخ الإنسانية عن غير الأوروبيين، وتبرز شعوبًا وأصقاعًا بأسرها خاضعة ودونية جاعلةً إياها مقتضية حكم الأوروبيين »[1].

حيث يذكر صراحةً في مدونته أنّه يُظهر أدب ونقد الشعوب التي لطالما كانت مهمشة وكان أدبها ونقدها مركونًا على الرف حيث يقول:« لقد حاولت أن أظهر أنّ أدبًا ونقدًا جديدين قد بزغَا منذ المرحلة العظيمة لفكفكة الإستعمار بعد الحرب العالمية الثانية فللمرة الأولى يصبح الأفارقة والآسيويون عربًا وغير عرب الذين كانوا دائمًا موضوعًا لعلم الإنسان الأنثروبولوجيا الغربية والسرديات الغربية والنظريات التاريخية والتكهنات اللغوية العربية وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطورًا التي ظلت جواهرها ثابتة رغم التاريخ خلاقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة كما يصبحون أيضًا قراء ناقدين لسجل المحفوظات العربي »[2].

كما يُصّرح "**إدوارد سعيد**" علنًا الغاية من تأليف هذا الكتاب والذي يمثل في الوقت نفسه الغاية من الدراسات ما بعد الكولونياليةحيث يقول:« إن إحدى المنظومات الرئيسية في الثقافة والإمبريالية هي رفض الكتاب للفصل المطلق بين الأبيض وغير الأبيض بوصف هذا الفصل أسطورة من الأساطير الآثمة للإمبريالية »[3].

يتعمق "**إدوارد سعيد**" أكثر في تاريخ الإستعمارية و بضرورة محاربتها من خلال مقاربة الإمبريالية والصهيونية، في إشارة صارخة إلى جذوره و أصوله الفلسطينية، فيقول:« الفرق الرئيسي بين الصهيونية و الإمبريالية الغربية التقليدية"الكلاسكية"في أنّه فيما غذت الأخيرة وممارسة تاريخية للقوة شائعة مستهجنة و منهزمة فإنّ الأولى (و لا سيما امتداداتها المعلوماتية و الاعلامية الضخمة التي لا ملك الفلسطنيون والعرب الآخرون حتى إجابات و ردودًا عليها إطلاقًا) ما تزال قائمة الآن و إلى جانبها تقف بقوة المصادقة الغربية و المديح الغربي »[4].و كأنّنا به يدعو إلى أدب ما بعد

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص 11،12.

صهيوني إن صحت التسمية حيث يقول:« إنني لأومن أيضًا إيمانًا قويًا بأنّه لا يمكن إلا لاستخطاطية لمقاومة منسقةٍ متناغمة (بدلاً من الإستسلام الجبان والانطراح المتعلق الجاهل اللذين تمارسهما القيادة الفلسطينية الراهنة) أن تنتج سردية حقيقية لاستنهاض شعبنا من جديد واستنفاره وتجميع قواه وبأنّ استخطاطية جديدة كهذه قادرة على تحقيق التقرير الذاتي للمصير الفلسطين»[1].

كما شملت مدونته على تطبيقات عدة لروائيين غربيين من منظور نقدي ما بعد كولونيالي« ومن هؤلاء جوزيف كونراد Joseph Conraf وخاصةً روايته الشهيرة قلب الظلام Heartof darkness وجين أوستن Jane Audten وروايتها حديقة مانسفليد Mansdield park وجيمس جويس وروايته Ulysses والشاعر الرومانسي الإنجليزي بيتس Beats وقد أصبحت هذه القراءات ومنذ ظهور الكتاب قراءات نقدية أنموذجية في الخطاب النقدي الما بعد الكولونيالي»[2].

كما أنّنا من جهة أخرى ومن خلال تطبيقاته النقدية على نتاجات أدبية عُدّت ما بعد كولونيالية لكنّه عدّها كولونيالية كنتاجات "**ألبير كامي**" من خلال دراسته لرواياته خاصةً "**الطاعون**" و"**الغريب**" حيث يقول:« إنّ كامو هو المؤلف الوحيد من الجزائر الفرنسية الذي يمكن أن يعتبر بتسويغ تام مؤلفًا ذا مقام عالمي، وقد كان كامو كماكانت جين أوستين قبله بقرن من الزمان روائيًا أُسقطت من أعماله حقائق الواقع الامبريالي الماثلة في هذه الأعمال مثولاً واضحًا بانتظار أن تُرى »[3].

يقتنع "**إدوارد سعيد**" بأنّ كامي هو كاتب ممثل للإستعمارية على الرغم من مولده ونشأته في الجزائر، وعلى الرغم من تصريحاته المناهضة للظلم فا« إنّ تربيته الفرنسية المحض في الجزائر لم تقف حائلاً دون انتاجه تقريرًا مشهورًا قبل الحرب عن بؤس المكان الذي بسبب معظمه الإستعمار الفرنسي، هو ذا إذن رجل أخلاقي في موقف لا أخلاقي »[4].

---

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، ص 12،11.

[2] خالد سليمان، في أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، ص104.

[3] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب ص232.

[4] المرجع نفسه، ص 234.

فمن خلال تأويله لروايات "كامي"يصل إلى أنّ« تأويلاً ترابطيًا تعادليًا لروايات كامو سيتمثل في تأويلها بوصفها تدخلات في تاريخ الجهود الفرنسية في الجزائر لجعل الجزائر فرنسية والإبقاء عليها فرنسية لا بوصفها روايات تنبئنا عن حالة مؤلفها العقلية »[1].

وكخلاصة لدراسة "**إدوارد سعيد**"لنتاجات "**كامي** " الأدبية يرى أنّه من السليم« أن يعتبر عمل كامي متصلاً تاريخيًا بالمبادرة الإستعمارية نفسها ما دام يفترضها غير قابلة للتغيير أو بالمعارضة الصريحة المباشرة لاستقلال الجزائر وقد ينجح هذا المنظور الجزائري في فتح مغالق جوانب أخفاها كامي أو استبدلها أو أنكرها وفي اطلاقها من عقالها »[2].

وكخلاصة عامة عن مدونة "الثقافة والإمبريالية" لإدوارد سعيد التي مثّلت بحق دراسة عميقة في الأدب والنقد ما بعد كولونيالي نقول كما قالها **إدوارد سعيد:**« إنّ الروايات والأعمال الأخرى التي أناقشها هنا لتُحَلل لأنني قبل كل شيئ أعتبرها أعمالاً من الفن والمعرفة جديرة بالتقدير والإعجاب أستمد منها أنا وكثيرون غيري اللذة ونمتاح منها الفائدة ثانيًا يتمثل التحدي لا في أن نربط هذه الأعمال بتلكما اللذة والفائدة وحسب بل كذلك بالعملية الإمبريالية التي كانت هذه الأعمال بصورة جلية جزءًا منها »[3].

I-2-2- هومي بابا و "موقع الثقافة":

مما لاشك فيه أنّ الناقد الهندي "**هومي بابا**"واحد من الثالوث المقدس للنظرية ما بعد كولونيالية، فهو الناقد المهجّن الذي ينتمي إلى ثقافة الهامش (الهند)بحكم المولد وثقافة المركز، أي المكان بحكم حياته المتنقلة بين انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية التي استقّر بها؛ فهو صاحب النتاجات الكثيرة في النظرية ما بعد الكولونيالية و أهم هاته المدونات "**موقع الثقافة**" هذه المدونة الصادرة في طبعتها الأولى باللغة العربية سنة 2004ترجمة "**ثائر ديب**" عن نسختها الإنجليزية الصادرة سنة 1994 والتي استفاد فيها من كتابات "**إدوارد سعيد**" في مدونته"**الإستشراق**".

وقد سعى من خلال مدونته إلى استكشاف والغاء الثنائيات التي تلغي الآخر المهمش كما يذكر ذلك "**ثائر ديب**" في مقدمة ترجمته لمدونة"مواقع الثقافة"« جهود بابا مكرّسة لاستكشاف

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، ص 235.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 59.

الموقع الثقافي الهجين والبيْني، مدافعًا عن موقع نظري يفلت من ثنائيات الشرق والغرب، الذات والآخر، السيد والعبد، الداخل والخارج، موقع يتغلب على الأسس المتعينة، ويكشف عن فضاء من الترجمة لتكون فيه الهويات منسوبة إلى سمات ثقافية متعيّنة مسبقًا وغير قابلة للإختزال وقائمة خارج التاريخ »[1].

ومن هذا المنظور فهو يسعى إلى إعادة في التحليل الثقافي للنصوص وإعادة الإعتبار إلى الأقليات المهمشة«إنّ كتابة بابا تهدف إلى إعادة موقَعة من يحلل الإنتاج الثقافي فاتحًا فضاءًا جديدًا وزمنًا جديدًا، للنطق النقدي حيث يعيد الاختلاف الثقافي الإفصاح عن محصلة المعرفة من منظور موقع الأقلية الدّال الذي يقاوم إضفاء الطابع الكلياني دون أن يكون محليًا أو خصوصيًا، والذي يمكن منه انتاج أشّد أشكال الثقافة استنطاقًا و مساءلةً، و إعادة تقويم كامل الحداثة وما بعد الحداثة، وما فيهما من عمايات حيال بُنى القوة المتوضعة ضمن آلياتهما في الهيمنة»[2].

هذا وقد تأثر "**هومي بابا**" في تنظيره ما بعد كولونيالي بأعمال كثير من المنظرين الفرنسيين،كا"**ميشيل فوكو**"، "**جاك لاكان**"،"**جاك دريدا**"،هذا التأثير لم يمنعه من انتقاده في الوقت نفسه فمثلاً تأثر "**بميشال فوكو**" في منظوره إلى القوة والسلطة«من حيث ذلك الدفع الذي تدفعه أعماله(أي فوكو) باتجاه إعادة التفكير في بيعة القوة والسلطة خارج النموذج الثنائي الاستقطابي، وباتجاه البحث عن مكان للنطق وبناء المعنى هو مكان يقع بين حاجة المعنى إلى سُنة نظامية وحاجة فعل المعنى وأدائيته إلى إزاحة تلك السُنة وتجديدها على نحو متكرر»[3].وعلى الرغم من هذا التأثر إلا أنّ "**هومي بابا**" ينتقده من جانب التزامه بحدود الحداثة والغربية واقصاءه ما عدا ذلك يذكر ذلك "**ثائر أديب**" فيقول إنّ:«بابا ينتقد فوكو على عجزه عن النظر خارج الأطر المفاهمية الخاصة بالحداثة الغربية فهو في الوقت الذي لم يكن فيه عن تبيان ما تتسم به الحداثة الغربية من حدّية وإقصائية وضبط،لم يُعْن بما فيه الكفاية بالتفارق بين الحداثة الغربية وما يدعوه بابا فضاءها الآخر أو نظيرها أو صنوها المخيف الفضاء الكولونيالي»[4].

[1] هومي بابا، موقع الثقافة، تر ثائر ديب، ص 11.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد ورد في مدونته الكثير من المصطلحات التي يبدو فيها جليًا متأثرًا بالتحليل النفسي في تفكيكه للخطاب الإستعماري تحديدًا في دراسته لفرانز فانون، ولاكان ومن هذه المصطلحات (التنكر، الهجنة، الحدّية، العلاقات بين الدال والمدلول والآخر).

كما تناول بالدراسة، تركيزًا منه على الهامش، مصطلحات كالتابع والتي ارتبطت بموطنه الأم (الهند) و التي ارتبطت بمجلة تحمل الاسم ذاته صدرت عام 1982 يترأس تحريرها المؤرخ الهندي "**راناجيت جحا**"هذه الدراسات وبمساعدة باحثين هنود أراد من خلالها "هومي بابا"« قلب مدونة تاريخ الهندي الرسمي المكتوب من قبل المؤرخين المتأثرين بالسياسات الاستعمارية البريطانية، واقترحوا إعادة كتابته في ضوء مفاهيم مغايرة متصلة بالتاريخ الشفوي المنسي الذي استبعدته النخب الإستعمارية »[1].بمعنى أدق يتلخص هذا المشروع في تحويل النظر، فيما يخص كتابة تاريخ الهند و التركيز على«الدور التاريخي الذي لعبته الجماعات التابعة، فبدلاً من التركيز على النخب السياسية أظهرت دراسات التابع الدور النشيط الذي لعبه العمال و الفلاحون والنساء وسواهم من الجماعات التابعة فيصنع التاريخ الهندي»[2].وفي هذا المضمار يقف " **هومي بابا**" على كثير من السرديات والنصوص الأدبية التي أسهمت في التعتيم على التوسع الإستعماري والفكر الإمبريالي حيث يرى أنّ الأمر لم يقتصر فقط على« التجاهل واللامبالاة في مواقف الطبقة المثقفة الأوروبية من قضايا التوسع الإستعماري والنشاط الكولونيالي وما رافقه من أعمال لا إنسانية، بل أسهم في انتشار أنماط من المرويات الكبرى التي تزيف الواقع المحلي للبلدان المستعمرة»[3].

و المصطلح الآخر الذي توقّف عنده "**هومي بابا**" هو مصطلح"التنكر" الذي يرى فيه«إعادة كشف عن تمثيل لمجموعة من العلاقات التي تدل على هوية ما أو معنى ما فهو تمويه يؤدي للوقوع في حقل التشابه دون أن يكون لهذا التشايه الناتج عن التمويه أي جوهر مع الخلفية التي يريد أن يتقارب معها، ولكنّه في الوقت نفسه يهدف إلى إظهار شئ أو البوح بشيء يدل على الهوية، أو المعنى الذي يسعى إلى تأكيده و يسعى من يقوم التنكر أو التمويه إلى التأثير على الخطاب المركزي المسيطر وزعزعة المفاهيم الرئيسية التي يقوم عليها[...]من أجل تأكيد مفاهيم

[1] مُحَمَّد كريم الساعدي: هومي بابا والقراءة النفسية بين الأنا والآخر، الحوار المتمدن.

[2] هومي بابا، مواقع الثقافة، تر ثائر ديب ص 21.

[3] مُحَمَّد كريم الساعدي، هومي بابا والقراءة النفسية بين الأنا والآخر.

ذات طابع تمييزي وعنصري ضد الآخر »[1].فاالتنكر عند "**هومي بابا**"يقوم على التنكر للآخر المهمش « فالتنكر بوصفه كناية حضور، فهو في حقيقة الأمر هذه الإستراتجية متقلبة الأطوار والفاقدة للمركز من استراتجيات السلطة في الخطاب الكولونيالي، فهو لا يكتفي بتدمير السلطة النرجسية عبر انزلاق الاختلاف والرغبة المتكررة،بل يمثل أيضًا سيرورة تثبيت للكولونيالي بوصفه شكلاً من أشكال المعرفة التمييزية والتصنفية ضمن خطاب تحريمي »[2].

بالإضافة إلى مصطلح الهجنة والحديّة الذي يسعى إلى تناول قضية المنفى والمهاجر« حيث يرى أنّ الإحتفاء بالهجنة يفضي إلى التغاضي عن الثقافة الوطنية، وعن أبناء تلك الثقافة الذين يعيشون فيها عبر إعلاء متصل للمثقف المهاجر على أنّه مالك الحقيقة كلها ومجمع كل الثقافات، على تحرره من الجنس والعرق والطبقة والموقع السياسي والثقافي المتعيّن »[3].إلا أنّ هذا المعنى الذي تناول به الهجنة و الحديّة، والذي كان إعلاء صارخ للمثقف الهجين على حساب المحلي، فيه كثير من التجني ذلك أنّ جملة من الأسئلة تطرح نفسها تصب في كون المثقف المنفي المهاجر يعاني في حالات كثيرة ويُهمش أكثر من المثقف المحلي من هذه الأسئلة« ألا يخفق فضاء هومي بابا الحديّ هذا في تناول الشروط المادية للعالم الثالث؟ألا يختلف المنفي الذي يدفعه نظام بلده أو خوفه من التصفية الشخصية إلى العيش خارج مسقط رأسه عيشة استحالة وألم لا عيشة امتياز وحظرة »[4].

بالاضافة إلى كثير من المصطلحات التي تناولها "**هومي بابا**"في مدونته، انتقينا منها المصطلحات السابقة الذكر على سبيل التمثيل، نجد أنّه وقف على كتابات الأدباء من المنظور النقدي ما بعد الكولونيالي، ومن بين الذين ركز عليهم دراسته"**فرانو فانون**" حيث عدّ كثير من النقاد دراسته عنه الإنطلاقة الفعلية "**لهومي بابا**" في الدراسات النقدية ما بعد الكولونيالية، أكثر من ذلك هناك من يُعّد التوظيف النفسي لبابا في كتاباته ما بعد الكولونيالية وتوظيفه لتلك المصطلحات المستقاة من التحليل النفسي ماهو في الحقيقة إلا تطوير لدراسات "**فانون**" المرتبطة بدورها بالتحليل النفسي فا«لقد عمل بابا على تطوير دراسات فانون فيما يتعلق بالتحليل

[1] مُحَّد كريم الساعدي، هومي بابا والقراءة النفسية بين الأنا والآخر.

[2] هومي بابا، مواقع الثقافة، تر ثائر ديب، ص 184.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

[4] هومي بابا، مواقع الثقافة، تر ثائر ديب ص 26.

النفسي والجسدي على وفق م نظور لاكان ونظرياته النفسية و خاض في مفاهيم التنكر،الآخر والأنا و غيرها من المفاهيم التي أدخلها لاكان من خلال إعادة قراءة نظريات فرويد النفسية »[1].

تحت عنوان "**استنطاق الهوية**" في مدونته مواقع الثقافة باشر قراءته لفانون منطلِقًا من ثنائيات متجاذبة متضاربة تسيطر عليه وهو يقرأ له حيث عدّ« فعالية كلامه تكون على أشّدها حين يتكلم من فرجات التغيير التاريخي البينية أو الخلالية الملتبسة من منطقة التجاذب بين العرق والجنس، انطلاقًا من التناقض غير المحلول بين الثقافة والطبقة، من قرارة الصراع بين التمثيل النفسي والواقع الاجتماعي »[2].

فيرى "**هومي بابا**"أن الإختلافات في العرق والجنس واللون هي دافع فانون الأساسي في الكتابة حيث يقول:« إنّ اصطفاف الذوات الكولونيالية المألوف: أسود/أبيض /ذات/آخر يضطرب بتلك الوقفة الوجيزةكلمّا تتبدد الأسس التقليدية التي تقوم عليها الهوية العرقية كلما تبين أنّها ترتكز على أساطير الزنوجة، أو أساطير التفوق الثقافي، الأبيض، النرجسية وهذا الضغط الملموس الذي يمارسه الانقسام والانزياح هو ما يدفع كتابة فانون إلى حافة الأشياء، إلى حدّها القاطع الذي لا يبدي أي وميض »[3].

ما يمكن قوله أنّ" **هومي بابا**" شأنه شأن "**إدوارد سعيد**" مثلا بحق أهم أقطاب الدراسات النقدية ما بعد كولونيالية والذي ساعدهما في ذلك أصولهما التي تمثل الهامش فالأول هندي والثاني أصوله عربية.

---

[1] مُحَّد كريم الساعدي، هومي بابا وآثاره النفسية بين الأنا والآخر

[2] هومي بابا، مواقع الثقافة، تر ثائر ديب، ص 103.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

II- النقد الثقافي والدراسات النسوية:

توسُعًا في مجالات النقد الثقافي التي تُركز اهتمامها على الآخر المهمش في المجتمعات، افتتحناها مع الدراسات ما بعد كولونيالية، والتي كان فيها المهمش الشعوب المستعمرة، سوف ننتقل إلى مهمش آخر أولى له النقد الثقافي اهتمامه وجعله مجالاً من مجالات دراسته، هذا المهمش متعلق بالجنس، ألا وهو المرأة، التي هُمشت من قبل الرجل.

قبل الخوض في غمار الدراسات النسوية (أدبًا ونقدًا) عند العرب والغرب، يجب أن نوضح منهج الدراسة الذي نعتمده عند الغرب والعرب.

_عند الغرب ستكون لنا وقفة مع النقد النسوي (في الجانب التطبيقي) نظرًا لأسبقيته في التأسيس والتطور من جهة ومن جهة ثانية لأسبقية التقعيدات النقدية النسوية.

_عند العرب ستكون لنا وقفة مع الأدب النسوي (في الجانب التطبيقي) لأننا تناولنا النقد عند الغرب وسنتناول الأدب عند العرب ومن جهة أخرى تواجد المبدعات العربيات منذ العصر الجاهلي حتى أنهن سبقن الغربيات في ذلك.

II-1- الدراسات النسوية في المشهد النقدي الغربي:

مما لاشك فيه أنّ الدراسات النسوية قد تولّدت من براثين الحركات النسوية المطالبة بحقوق المرأة في القرن التاسع عشر.و هناك من يعّد سنة 1892 تاريخ انعقاد مؤتمر النساء العالمي الأول، المؤتمر الذي استعمل فيه مصطلح النسوية Feminism لأول مرة، تلك الحركات النسوية التي زاد نشاطها منذ العقد السادس من القرن الماضي والتي أدت إلى إنشاء كثير من المنظمات النسوية المدافعة والداعية لحقوق المرأةكا«المنظمة القومية للنساء (1966) والمنظمة النسوية القومية للسود (1973) »[1].وكذا قيام النساء بكثير من الاحتجاجات كا«مسيرة النساء على المؤتمر القومي للحزب الجمهوري عام 1968 والإعتراض على الإغتصاب الذي نظّمته نسويات نيويورك الراديكاليات عام1971»[2].

فقد أدركت المرأة الغربية بضرورة تمثيل نفسها بنفسها، والملاحظ أنّ النسوية في بدايتها قد ارتبطت بالسياسة.هذا عن الحركة النسائية عمومًا، إلا أنّ النقد النسوي وإن عرف نشاطه مع

[1] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي، ص318.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ستينات القرن العشرين، الذي ارتبط تحديدًا بوعي المرأة وإدراك نفسها ككاتبة، إلا أنّ هذا لم يمنع من وجود كتابات نقدية نسائية منذ نهاية العقد الثاني من القرن العشرين مثلت البذور الأولى لهذا النقد وهما كتابي«فرجيينيا وولف Virginia woolf *غرفة* تخص المرء وحده A Room ofones own (1928) وكتاب سيمون دي بوفوار Simon de beauvwr الجنس الثاني The second sex (1949) فإنّ هذين الكتابين قد يعتبران بدايات الإتجاهات الأمريكية والفرنسية للنقد النسوي»[1].حيث ينطلق النقد النسوي في لا تكافؤ العلاقة بين الرجل والمرأة، فهو يركز على تلك«النظرة الدونية إلى المرأة التي يدعمها إيمان الرجل بأن النساء أدنى بالفطرة»[2]. فمضمون مدونة "**فرجينيا وولف**"تُختصر في الجملة التي ذكرها مترجم الرواية، والتي تُعّد في الوقت نفسه رسالة الكاتبة« إذا أرادت امرأة الكتابة فيجب أن تكون لها غرفة ودخل منظّم مهما كان ضئيلاً »[3]. فقد أرادت أن تثبت حق من حقوق المرأة الغربية، حيث طرحت جملة من الأسئلة في مدونتها منها« هل هناك أسلوب في الكتابة تختص به المرأة؟ ما معيار الكتابة الجيدة في حالة المرأة التي تستخدم الكتابة للتعبير عن الظلم التي تشعر أنّه واقع عليها؟ ما العلاقة بين الكتابة والجنون؟ هل هناك قيم أنثوية وأخرى ذكورية؟ وأسئلة أخرى كثيرة »[4]. إذن فهي حاولت طرح تلك الأسئلة والتي تدور حول خصوصية الكتابة النسوية وشتى الضغوط الواقعة على النساء ومقاومتهن لتلك الضغوطات.

أمّا "**سيمون دي بوفوار**"في مدونتها "**الجنس الآخر**"فقد حملت لواء الدفاع عن النسوية من مناظير شتى فهي صاحبة أشهر مقولة والواردة في فاتحة كتابها"المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة". فقد تحدثت عن المرأة في ضوء مدرسة التحليل النفسي؛كما تحدثت عنها من منظور الكُتاب و كيف يصورّها ككاتب حيث تقول :« كل كاتب يعكس في إنتاجه أمـــزجة وأحوال مجتمعه وخيالاته عن المرأة المثلى،إلا أنّ هذه الصورة النموذجية للمرأة تأخذ شكلاً مباينًا بالنسبة إلى كل فرد حسب المقام الذي يعطيه لنفسه من حيث التحرر والإرتقاء»[5].فتعطي أمثلة

[1] جانيت تود: دفاعًا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر ريهام حسين إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص32.

[2] رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، ص591.

[3] فرجينيا وولف: غرفة تخص المرء وحده، تر سمية رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 ،2009، ص9.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر لجنة من الأساتذة، www.al kottob.com ، ص 71.

لكُتاب تناولوا المرأة في كتاباتهم كا«الكاتب مونترلان، يعتبر نفسه المتسامي المحوم في السماء، أمّا المرأة فتركع عند أقدامه، أمّا كلوديل فبالنسبة إليه تقوم المرأة بإدامة الحياة في حين يتكفل الرجل بتمديد وثبة الحياة بالأعمال»[1].إلا أنّ هذه الصورة النموذجية تعدها صورة لافاعلة، ساكنة بينما الرجل يمتلك حق التفكير والتغيير والتفعيل والاستقلال، فقد طرحت من خلال مدونتها جل الأسئلة التي تبنتها الحركة النسائية الحديثة .

إذن فقد نشط النقد النسوي الغربي منذ نهاية ستينات القرن الماضي، ويمكننا أن نختصر ماهيته في كونه« إلتزام ثلاثي الجوانب يكشف منطلقات الأبوية وأفكارها المسبقة، ويدعم اكتشاف وإعادة تقييم الأدب الذي كتبته النساء، ويفحص السياقات الاجتماعية والثقافية للأدب والنقد »[2].

هذا الإلتزام الثلاثي هو المراحل الثلاث التي قسمها الغربيون للنقد النسوي، فالموجة النسوية الأولى ظهرت في القرن التاسع عشر، وجوهرها كان في العقدين الأوليين من القرن العشرين، الموجة النسوية الثانية كانت مع ستينات القرن الماضي، أمّا الموجة النسوية الثالثة أو ما يطلق عليها ما بعد النسوية كانت مع العقدين الأخيرين من القرن الماضي« فقد هاجم النقد النسوي في مرحلته الأولى العنصرية والجنسية الرجالية، وبحث في مرحلته الثانية كتابات النساء، وركز في مرحلته الثالثة على النظرية الأدبية والنقدية والنفسية والثقافية »[3].فالضجة التي أحدثها النقد النسوي في الساحة النقدية الغربية كانت بدءًا من المصطلح والمفهوم.

II-1-1- إشكالية المصطلح والمفهوم:

مما لاشك فيه أنّ المتتبع للدراسات النقدية النسوية عند الغرب أول ما يواجهه هو إشكالية المصطلحات فلطالما تداخل مصطلح« أنثى Female، أنثوي/أنوثة Feminin نسوي/نسوية Feminist فلفظة "أنثى"يستقى معناها من الصفات البيولوجية فا«تشير هذه الكلمة بمعناها الحرفي إلى كائن ذي مجموعة معينة من الخواص البيولوجية مثل القدرة على الولادة»[4].أمّا لفظة "أنثوي/أنوثة"فهي تتجاوز تلك الصفات البيولوجية للمرأة لتعني الصورة التي يكونها المجتمع عن

---

[1] سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر لجنة من الأساتذة، kottob.comwww.al ، ص 71.

[2] فنسنت ب.ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي، ص317.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص 335.

المرأة باعتبارها مجموعة من الخواص بمعنى أنّ« الأنوثة تنبع من التراكيب و التصورات الاجتماعية وهكذا فالأنوثة مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية »[1].

إلا أنّ مصلح"نسوي/نسوية"يتجاوز كل هذه المعاني التي تحصر المرأة في كونها جسد ومجموعة من الصفات البيولوجية والتصورات الإجتماعية عنها، و إن كانت جزء من مفهومها وركيزة أقامت عليها نقدها من جانب تركيزها ونظرتها التي تقوم على النظرة الدونية التي يوجهها الرجل للمرأة ويعاملها انطلاقًا من هذه الفكرة فهو«مصطلح يشير إلى كل مَن يعتقد بأنّ المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية وثقافية مختلفة وتصّر النسوية على أنّ هذا الظلم ليس ثابتًا ومحتومًا .وأنّ المرأة تستطيع أن تغير النظام الإجتماعي والإقتصادي والسياسي عن طريق العمل الجماعي »[2].فالهدف من الدراسات النسوية(النقدية و الأدبية) السعي إلى الإرتقاء بوضع المرأة من التهميش إلى المركز. ونشير في هذا السياق إلى الفكرة القائلة بتبني الرجل للموقف النسوي« فهي محل خلاف إذ تميز تانيا مودلسكي مثلاً بين إسهام الرجل الذي يقوم على الحديث نيابة عن المرأة أو انطلاقًا من موقع المرأة »[3].

أمّا عن ماهية النقد النسوي Feminist critique فقد طرحته في الساحة النقدية الناقدة الأمريكية"**إيلين شوالتر**" Elaine Showalter **في** مدونتها "**نحو بلاغة نسوية** " التي وصفت فيه كيف صُورت المرأة في النصوص المكتوبة من طرف الرجل ومن ثم«فإنّ النقد النسوي يهتم بدراسة كيفية تأثر جمهور القارئات بالصور الإختزالية والإقصائية للمرأة »[4].إلا أنّ هذه الناقدة تقر بقصور هذا النقد النسوي إذ جعل مهمته تقتصر فقط على دراسة النصوص التي تبرز نمطية صورة المرأة في نظر الرجل وتحيزه لجنسه وحسب فهي تدعو إلى أكثر من ذلك تدعو إلى«نقد نسوي يركز على المرأة كحل لهذه المشكلة أي إلى اتجاه نقدي يتناول النصوص التي تكتبها المرأة »[5]. فهي تدعو إلى عالم من الكتابة يكشف ثقافة المرأة ومن وجهة نظر المرأة.

---

[1] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص 337.

[2] المرجع نفسه، ص 337، 338.

[3] المرجع نفسه، ص 338.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص 338،339.

II-1-2- أهم تيارات الدراسات النسوية:

مما لا شك فيه أنّ الدراسات النسوية النقدية من القضايا الأساسية التي اهتم بها النقد الثقافي لأنها ركزّت على المهمش(المرأة) والتي تمثل اللامساواة بين الرجل والمرأة، والنظر إليها كان من وجهة نظر دونية محصورة في أدوار الأنوثة لا غير« وجوهر ذلك هو مسألة عدم التماثل بين الجنسين اعتبار النساء، والأمور المرتبة بهن على أنّهن شكل مختلف ومتدنٍ وذو قيمة أقل من الرجال والأمور المرتبطة بهم »[1].

إلا أنّ هذا الإشتراك لا يعني أنّ كل تلك الكتابات كانت متشابهة، بل على العكس فكل كتابة نقدية نسوية مثلت تيار يعكس توَجه كتابي لصاحبه. وأهم هذه التيارات نجد:

II-1-2-أ- النسوية اللبيرالية:

يوحي هذا الاسم بتوجه رائداته ألا وهو التيار الليبرالي حيث ينادين« بالمساواة بين الرجل والمرأة من حيث إتاحة فرص العمل وتقييم الأعمال دون تفضيل أي شخص بسبب لونه أو نوعه، ويركن هذا التيار إلى الفلسفة الفردية وما يستتبعه من تنافسية »[2].

فالكتابات النسوية الممثلات لهذا التوجه يركزن في دراستهن، ودفاعًا عن المرأة، على مبـــدأ تكافؤ الفرص فا« هن لا يفضلن الانخراط في نقاشات حول أسباب وأصول التفرقة بين النساء والرجال على مستوى العالم وعبر التاريخ، وإنّما يفضلن التعامل مع هذا الوضع بوصفه الوضع الراهن ومن وجهة نظر واقعية »[3]

II-1-2-ب- النسوية الماركسية:

منطلق هذا التوجه ماركسي بحت يقوم على أنّ المرأة تُسخر للعمل في البيت وحسب، فهي لاتتقاضى أي راتب على مجهوداتها، رائدات هذا الإتجاه وإن عملن خارجًا فحقهن مهضوم فهن« يطالبن بضرورة المساواة في الأجور وساعات العمل بين الرجال والنساء وعدم إقصاء أي منهم، من أي مجال إنتاجي بسبب نوعه، والكف عن توزيع بعض مجالات العمل بحسب النوع بحيث يُدفع بالرجال لأن يكونوا أباء مثلاً ويقتصر مجال التمريض على النساء»[4].

---

[1] ويندي كيه كولمار، فرنسيس بارتكوفيسكي، النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، تر عماد ابراهيم، الاردن، ط2010،1ص11.

[2] بام موريس: الأدب والنسوية، تر سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص 8.

[3] المرجع نفسه، ص 8 ،9.

[4] المرجع نفسه، ص10.

II-1-2-ت- النسوية الراديكالية:

هذا التوجه هو أكثر التوجهات تشددًا، وموقف رائداته يتسم بالحزم، لأنه يقوم على أساس تقييم المرأة باعتبارها جسد من أجل هذا كانت دعوتهن قائمة على الإستقلال الكلي عن الرجل وعدم التعامل معه.فهن يتطلعن إلى مجتمع نسائي وحسب حيث« ترى النسويات الراديكاليات أنّ جسد المرأة هو علامة تفوقها على الرجال، فالمرأة هي الحافظة للحياة من خلال قدرتها على الحمل والولادة، وهي أيضًا عمليات دالة على قدرات عضلية فائقة لا يتحملها الرجال، أي أنّ هذا التيار يعمل على قلب ثنائية ذكر/أنثى بحيث يكون الأفضلية فيها للأنثى »[1].فهذا التيار يريد أن يلغي الفكرة القائلة بأنّ المرأة حبيسة جسدها وتكوينها البيولوجي.

II-1-2-ث- النسوية ما بعد البنيوية:

رائدات هذا التوجه خرجن للمطالبة بحقوق المرأة ومساواتها بالرجل من أي بوتقة بيولوجية، سياسية واقتصادية هذه المساواة منطلقها اللغة« فاللغة هي التي تقوم بعملية التأنيث والتذكير لكل شئ بما في ذلك الصفات والجماد والمجردات ومن ثَم فهي مهد الانقسام ويتبع هذا الإنقسام اللغوي وبني عليه سياسات تفصيلية متعلقة بعلاقات القوة، وترى المنتميات لهذا التيار أنّ الكيان الواحد سواء أكان فردًا أو ثقافة، أو مجتمعًا أو غيره هو في الأساس كيان جامع لصفات اصطلحنا لغويًا وثقافيًا على تأنيثها وتذكيرها كالذكاء والحساسية التي درجنا على إلصاقها بالرجال والنساء على التوالي »[2].

II-1-2-ج- النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث:

لعل هذا التوجه هو أكثر التوجهات إحساسًا بالتهميش والدونية، فإن كانت باقي رائدات هذا التوجه ثائرات لكونهن نساء،فإنّ رائدات هذا التيار أحسسن بالتهميش لكونهن نساء أولاً، وثانيًا لأنهن من ثقافة أخرى متواضعة، وذوات بشرة سوداء، فقد هُمشن من قبل الرجل ومن قبل المرأة الغربية البيضاء فقد أكدت تلك النسوة« على أنّ تجاربهن و تواريخهن وقناعاتهن الثقافية تختلف عن تجارب وتواريخ وقناعات النساء الغربيات فقهرهن كان قهرًا مضاعفًا قامت به ثقافاتهن

[1] بام موريس، الأدب والنسوية، تر سهام عبد السلام، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

كما قام عليه الإستعمار ولإستغلال الغربي الحديث ونفذه كل من الرجل والمرأة البيضاء»[1]. وأول من مثلت النسوية النقدية عند المرأة السوداء« سوجور نرد بروث بعد تحررها من الرق عندما ألقت خطابًا أسطوريًا عام 1851 في مؤتمر حقوق المرأة في مدينة أوهايو تساءلت فيه عن السبب في إقصاء المرأة السوداء من النسوية »[2].

II–1–3– أهم مدارسها:

من أهم المدارس التي تنضوي تحت لوائها الدراسات النقدية النسوية نجد ثلاث مدارس، وهي المدرسة النسوية الأمريكية، والفرنسية والإنجليزية؛ وقد تأثرت تلك المدارس في فترة الثمانينات بالمناهج النقدية ما بعد البنيوية كالتفكيكية، الوجودية، التحليل النفسي.

II–1–3–أ– المدرسة النسوية الأمريكية:

تقوم المدرسة النسوية الأمريكية على نفس مبادئ الحركة النسوية حيث« يرمز صدور كتاب ميللت السياسة الجنسية (1970) وكتاب ساندرا جلبرت وسوزان جوبار الضخم مجموعة توركون لأدب النساء (1985) إلى نشأة ثم نجاح النقد الأدبي النسوي الأمريكي »[3]. وكذا رائدات أخريات وُلدن بين 1934_1944 كا"**جوزفين دونوفان" Josephine Donovane**،"**سوزان جوبار"Suzanne Guyard**،"**فلورنس هو"H.Florence**، "**جاردين و"إيلين شوالتر"Garden Elaine ShOWALTER**، وحتى "جاياتري شاكراوارتي سبيفاك"، والذي توحدت أعمالهم من منطلق« إلتزام ثلاثي الجوانب يكشف منطلقات الأبويةوأفكارها المسبقة، ويدعم اكتشاف وإعادة تقييم الأدب الذي كتبته النساء ويفحص السياقات الاجتماعية والثقافية للأدب والنقد »[4].

أمّا عن تميز النقد النسوي الأمريكي فيكمن في« النوع وليس الجنس.على العوامل الاجتماعية أكثر من العوامل البيولوجية الصرفة »[5]. وقد كانت بدايته مع ستينات القرن الماضي مع« بيتي فريدان في كتابها الأسورة الأنثوية (1963) الذي حلّل وانتقد الصورة الثقافية السائدة

---

[1] بام موريس، الأدب والنسوية، تر سهام عبد السلام، ص12.

[2] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد الشامي ص264.

[3] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي ص317.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عن المرأة الأمريكية الناجحة والسعيدة باعتبارها ربة البيت والأم. هذه الأسطورة التي رُوجت على نحو خاص خلال الأربعينات والخمسينات تجعل من ربة البيت/الأم النموذج لكل النساء وتصور حقيقة النساء المثالية في نطاق منزلي ضيق من الطهو والتنظيف والغسيل وإنجاب الأولاد »[1].

والمميز للنقد النسوي الأمريكي عن النقد النسوي الإنجليزي أنّ الأول كان اجتماعيًا، أمّا الثاني، وكما سيأتي الحديث عنه، يركز على التحليل النفسي وتأثره با"**لاكان**"و"**فرويد**"**S.Freud**وحتى تفكيكية "**دريدا**". أمّا النقد النسوي الإنجليزي فقد كان نقدًا ماركسيًا.

والجدير بالذكر أنّ كل من النقد النسوي الأمريكي والإنجليزي يتشابهان إلى حد بعيد بحكم اللغة المشتركة؛ بينما التمايز يبدو جليًا مع النقد النسوي الفرنسي.لكن هذا لا يعني القطيعة بين المدرستين بدليل اهتمام الناقدات الأمريكيات بالنقد النسوي الفرنسي وقد كان« عدد من النقاد الأمريكيين القارئين بالفرنسية هم الوسطاء الرئيسيون في عملية النقل هذه ومنهم على وجه الخصوص فيرمت أندرمات كونالي، وشوشانا فيلـــمان، وجـــين جالوب وأليس جاردين وبيجي كاموف وإيلين ماركس ونانسي ميللر وجاياتري شاكراوارتي سبيفاك وبجانبهن عشراتالمترجمين »[2]. وقد اهتمت الناقدات الأمريكيات بالنسويات الفرنسيات ك"**جوليا كريستيفا**" **julia Kristeva**.

II-1-3-ب- المدرسة النسوية الانجليزية:

كما هو الحال في النقد النسوي الأمريكي تتبنى المدرسة النسوية الانجليزية نفس مبادئ الحركة النسوية عمومًا إلا أنّ تميز النقد النسوي الانجليزي عن الأمريكي والفرنسي يكمن في مرجعيته الماركسية« ففي الستينات شهدت بريطانيا أيضًا ظهور جماعات المساواة في الحقوق ولكنّها لم ترتبط بأي منظمة مهنية نسائية وإنّما بالنظام العمالي الصناعي لنساء الطبقة العاملة مثل عاملات الحياكة في شركة فوردز في داجنهام اللائي نظّمن إضرابًا عام 1968 للمطالبة بمساواتهن في الأجر مع الرجال »[3].فالدافع الأساسي لرائدات النقد النسوي الانجليزي هو نشاطهن

[1] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي،ص 317.

[2] المرجع نفسه، ص330.

[3] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد الشامي، ص 60.

السياسي اليساري« مما أعطى لحركة تحرير المرأة البريطانية ملمحًا ماركسيًا اشتراكيًا كما كان الحال في الحركات الأوروبية المناظرة لها وهو ما يختلف كثيرًا عن النسوية الليبرالية أو الراديكالية السائدة في الولايات المتحدة »[1].وقد كان منطلق نقدهن اجتماعي جنسي حيث ركّزن« على المرأة كفئة اجتماعية مقموعة، وعلى جسد الأنثى في احتياجه للاستقلال الذاتي الجنسي باعتباره المناط الأساسي لممارسة هذا القمع »[2].ومن رائدات هذا النقد في انجلترا "**شيلا روبرتام**" **SHaila Robertam** في مدونتها "**نسوية قديمة** "و"**جرمين جرير**"**Germaine Green** في مدونتها"**المرأة المخصية**"**The Female Eumuch** و"**إيفا فيجز**" ومدونتها"**مواقف أبوية**".

II–1–3–ت– المدرسة النسوية الفرنسية:

اللافت للنظر أنّ النقد النسوي الفرنسي قد تأثر تأثرًا واضحًا بمدرسة التحليل النفسي، هذه المدرسة التي لطالما ارتبطت بالعالم النفساني "**سيجموند فرويد**" إلا أنّ هذا النقد قد تجاوزه لأن مبادئه في نظر كثير من الناقدات النسويات يتوج المجتمع الأبوي، مجتمع الرجل وعلى رأسهم"**سيمون دي بوفوار**"« فكانت مثلها مثل كثير من النسويات اللائي سبقنها أو جئن بعدها تعتبر نظرية فرويد عن الأنوثة موضع شك عميق،وأنّها نتاج للمجتمع الأبوي الذي ولد فيه فرويد ونوع من الدعم الأيديولوجي له »[3].فرويد الذي ينظر نظرة سلبية للجانب الجنسي في المرأة، فجاء هذا النقد النسوي«ليتحدى رأيه المثير للجدل بأنّ الهوية الأنثوية تتميز بالسلبية خصوصًا بمشاعر الغيرة من العضو الذكري وهو إحساس يلازمها مدى الحياة بأنّهاذات هوية دنيا وأنّها ناقصة من الناحية الجسمية »[4].إلا أنّ ظهرت ناقدات نسويات فرنسيات دافعن عن "**فرويد**" وعلى رأسهن جوليت ميتشيل **Juliet Michell** في مدونتها"**التحليل النفسي والحركة النسائية**"**الصادرة** سنة 1975 التي رأت أنّ« التحليل النفسي ليس تركيبة لمجتمع النظام الأبوي وإنّما تحليل لهذا المجتمع وأنّ فرويد يصف تمثيلاً ذهنيًا لواقع اجتماعي وليس الواقع نفسه»[5].وقد

---

[1] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد الشامي، ص60.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص245.

[4] المرجع نفسه ، ص 246.

[5] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، ص208.

تأثرت الناقدات النسويات الفرنسيات بالأكان، الذي يتخلص منهجه«من الحتمية البيولوجية ويضع التحليل النفسي في علاقة تماس مع النسق الاجتماعي(عن طريق اللغة) »[1].ولعل الناقدات الفرنسيات قد اتجهن إلى التحليل النفسي،لأنهن رأين فيه تفسيرًا لهوية المرأة كامرأة وبالتالي فقد« اتجهت الكثير من النسويات إلى نظريات التحليل النفسي باعتبارها تقدم أقوى التفسيرات المتاحة حاليًا لكيفية ظهور إحساسنا الشخصي بهويتنا النوعية ولم يحدث هذا الاتجاه نحو التحليل النفسي إلا بعد كثير من التردد والشك والمقاومة »[2].

ومن أشهر الناقدات النسويات الفرنسيات "**لوسي إنرجاوي**" في مدونتها"**الجنس الذي ليس واحد**" الصادرة سنة 1977،"**هلين سكسو**"في مدونتها" **ضحكة الميديون**" الصادرة سنة 1975.

II-1-4- كيت ميللت Kate Millatt و"السياسات الجنسية "أنموذجًا للنقد النسوي:

"كيت ميللت"ناقدة أمريكية من مواليد 1934ومن الرائدات الأوائل التي تمثل الموجة الثانية من النقد النسوي ومع مدونتها "**السياسات الجنسية**" وصلت بالحركة النقدية النسوية إلى مرحلة فكرية جد مهمة والتي تقوم فكرتها الأساسية على النظام الأبوي قاصدةً بذلك« أنّ النظام الأبوي يُخضع الأنثى إلى الذكر أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر على نحو تتم معه ممارسة القوة بكيفية مباشرة أو غير مباشرة للحجر على نساء في الحياة المنزلية والأسرية »[3].

ولو عدنا إلى عنوان المدونة، والذي اختارت له مصطلح "السياسة"، نطرح سؤال جوهري وهو:

_كيف نفسر العلاقة بين الجنسين من وجة نظر سياسية؟

و الإجابة عن هذا السؤال تكون من مفهومنا للسياسة، هذا المفهوم الذي نحصره في« ذلك العالم الضيق والمحصور نسبيًا للقاءات والرؤساء والأحزاب.إنّ مصطلح سياسة سيشير إلى العلاقات المبنية على أساس السلطة والترتيبات حيث تكون مجموعة من الأشخاص مسيطر عليها من قبل مجموعة أخرى »[4].فالسياسات الجنسية التي طرحتها في مدونتها تعني السياسات القائمة على التحيز للرجل وهي تربط مصطلح الأبوية التي تقف عنده مطولاً بكل أشكال القمع والظلم

---

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، ص212.

[2] بام موريس، الأدب والنسوية، تر سهام عبد السلام، ص152.

[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، ص198.

[4] ويندي كبه كولمار، فرنسيس بارتكوفيسكي، النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، تر عماد ابراهيمص 183.

الذي يمارسها الرجل على المرأة فا« الأبوية هي الشكل الأول للقمع البشري وبدون القضاء عليه ستظل هناك أشكال للقمع، كالقمع العنصري والسياسي أو الإقتصادي وتتم الهيمنة الأبوية أساسًا من خلال السيطرة الأيديولوجية »[1].فهي ترتكز في ثورتها على المجتمع الرجولي الأبوي على احساس المرأة بدونيتها نتيجة القمع الأبوي الممارس في المجتمع فهي ترى أنّ« النظام الأبوي يلجأ إلى القوة مثل الأيديولوجيات الشمولية الأخرى، كالعنصرية أوالإستعمار وقد تكتسب هذه القوة شكلاً مؤسسيًا مثل العقوبات القانونية للمرأة في حالة الزنا وعدم وجود الحق في الإجهاض »[2]. وتكريسًا لثورتها على سيطرة الرجل تقوم بنقد أربعة مؤلفين هم "**دي .هـ.لورنس**"،"**هنري ميللر**"،و"**نورمان مايلر**"،"**جان جينييه**"،غايتها من ذلك أن«تعري التمثيلات الجنسية الموجودة في قصص الرجال حيث تصنع نظرة الأنثى القارئة في الصدارة لتبرز هيمنة الرجل المنتشرة في الأوصاف الجنسية لروايات د.هـ لورنس D.H.lawrence وهنري ميللرHenry MILLER ونورمان ميللر Normane Miller وجان جينيه Jean Jenet »[3].حيث نراها مثلاً في نقدها لكتاب **ميللر"الحلم الأمريكي"** وتعقيبًا على شخصية ميللر "**روجاك**"عندما يقتل زوجته و يخونها مع الخادمة، تهاجم ذلك و عدّه بمثابة حرب ضد المرأة في القتل والخيانة، ونشير هنا إلى أنّ "**كيت ميللت**" قد كرست معاداتها للتحليل النفسي ل"**سيجموند فرويد**"فقد ظهر في«كتاب كيت ميللت السايسات الجنسية Sexual polliticus إلى حد بعيد كمحرك لنظرية رجعية عن الجنس تعمل على تأكيد الهيمنة الذكورية وقضى بأنّ الدونية متأصلة لدى النساء، وتحافظ على استمرار تلك الأفكار قد نجح تفنيد ميللت الشديد لفرويد، لدرجة أن الكثير من النسويات لا سيما في الولايات المتحدة الأمريكية أدركن أنّ فرويد مجرد وغد ويجب نبذه على كل الجهات »[4]. فهي تنتقد "**فرويد**" ومدرسته للتحليل النفسي بسبب حطه من قيمة المرأة، ودافعه في ذلك حسب" **ميللت**"، جنسي، بحت.

[1] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد الشامي، ص 67.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور ص200.

[4] بام موريس، الأدب والنسوية، تر سهام ابراهيم، ص152،153.

أمّا عن مدونتها" **السياسات الجنسية**" فيعدّها النقاد وعلى رأسهم "**فنسنت ليش**"« الريادة في مجال النقد الثقافي النسوي، ونزع الطابع الأسطوري عن المؤلفين الرجال المحترمين في نزعة معاداة للسلطة »[1].

لكن وعلى الرغم من المعركة النقدية الشرسة التي قادتها "**ميللت**"في مدونتها هذه ضد السيطرة الذكورية تحديدًا السلطة الأبوية،فقد وُجه لها نقد من قبل بعض ممثلات الحركة النسوية، تحديدًا في اختيارها للمؤلفات رجالية فاعتبرنه غير معبر كما رأت« أخريات أنّها تسيئ فهم الطبيعة الملتوية العميقة لكتاب جان جينيه"**يوميات لص**"على سبيل المثال، ولا ترى من عالم المثلية الذي يصوره الكتاب سوى إذلال الأنثى والحط من شأنهاوتنظر إلى علاقة السيرةوالتبعية بين الشواذ على أنّها صورة أخرى من النموذج القمعي للمغايرة الجنسية »[2].وفي مقام آخر يرُد عليها الكاتب "نورمان ميللر" الذي انتقدته في مدونتها، بل يشُنعليها هجومًا شرسًا في مدونته" سجينة الجنس" الصادرة سنة 1971، و يعدّها فاشلة في فهم كثيرًا من السياقات في كتاباته حيث يرى أنّها« لا ترى من القصاصين الذكور إلا أنّهم مدفوعين بواسطة هويتهم الجنسية إلى استنساخ السياسة الجنسية القمعية للعالم الفعلي الذي تصوره قصصهم »[3].

وبغض النظر عن آراء"**ميللر**"في مدونة"**كيت ميللت**"فهذا السجال النقدي في حد ذاته يُحسب لها ويجسد الخطوات المهمة التي استطاعت أن تثبتها المرأة الغربية في النقد النسوي وبالتالي فرضت وجودها في الساحة النقدية كطارف فاعل شأنها شأن الناقد والكاتب الرجل.فيه إقرار بصورة أو بأخرى بدونية المرأة، فكأننا بهم يدعون إلى الصفة الإنسانية التي يتسامى فيها الأدبين(الرجل والمرأة).

---

[1] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر مُحَمَّد يحي، ص338.

[2] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعتاصرة، تر جابر عصفور، ص202.

[3] المرجع نفسه، ص 200.

II-2- الدراسات النسوية عند العرب:

II-2-1- البواكير الأولى:

مما لاشك فيه أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر قد تأثر بالنقد الغربي، في مجالات عدة ومدارس وتوجهات نقدية عدة، وهو الحال مع النقد الثقافي، الذي ظهرت ومازالت معاركه في المشهد النقدي العربي أكثر منها عند الغرب، فمنذ أن بثّه "**عبد الله الغذامي**" في مشهدنا النقدي مع صدور مدونته"**النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية**"، وهو يثير معارك نقدية لم تتوقف، معارك بدورها مسّت مجالاته، وعلى رأسها الدراسات النسوية (الأدبية و النقدية).

وقد دخل مصطلح النسوية في معتركنا النقدي العربي منذ منتصف سبعينات القرن الماضي، وكان للصحافة دور كبير في بثه فا« لقد هيمنت شروط الوعي الذكوري وجمالياته على تاريخ الكتابة العربية التي جعلت الرجل محور بنيتها ومن ثم أساس الثقافة فيها[...] حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم فكانت المرأة وفق هذه الرؤية الذكورية الأحادية خاضعة لحياة الرجل بأحلامه وخبراته تتحمله مهما كانت صورته بوصفه هامشًا أجبر أن ينغلق على ذاته انغلاقًا سلبيًا »[1]. إلا أنّ هذه الهيمنة الذكورية لا نقصد بها بأي حال من الأحوال هضم الدين الإسلامي للمرأة وحقوقها، بل على العكس تمامًا، ففي هذا الإطار يجب أن ننوه إلى خصوصية المرأة في المشهد النقدي العربي خصوصية كونها امرأة مسلمة فا« موقف الدين بوصفه وحيًا منزّلاً وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقها الطبيعي »[2]. كما يقول "**الغذامي**" والذي يعّد الثقافة المسؤول عن بخس حقوق المرأة وجعلها آخر مهمش، وهي نظرة معروفة للغذامي الذي تحدث عن الأنساق الثقافية المتحكمة في الأدباء والنصوص، وأهمها نسق الفحولية الذكورية الذي جعل المرأة في الخانة المهمشة فا« الثقافة بوصفها صناعة بشرية(ذكورية) تبخص المرأة حقها ذاك وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب »[3].

---

[1] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1،2008، ص65.

[2] عبد الله محمّد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3،2006، ص17.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

II-2-2- المرأة والدين الإسلامي:

فيما يتعلق بثنائية المرأة والدين في المشهد النقدي العربي، نستطيع أن نقر بالخصوصية العربية في ذلك مقارنةً بالغرب، لأنّ منطلق ذلك نقطة رئيسية مفادها أنّ الغربيات في دفاعهن عن المرأة وحقوقها لم نصادفهم يحتكون بالدين، لأنهن انطلقن من فكرة فصل الدين عن الدولة، فالمرأة في جهة والدين في جهة أخرى.هذا على النقيض تمامًا عند النساء العربيات لأنّ الدين الإسلامي هو المنظّم لكل مجالات الحياة، فالمرأة حاضرة منذ ظهور الإسلام، بل هو الذي أعطاها حقوقها، ألم يخلصها من قيود الوأد التي كبلتها في العصر الجاهلي، فقد أعطاها حق التعلم و العمل، وصان لها كرامتها وحقوقها، حقوق لم تمنحها ديانات أخرى لها.هذا عن رأي الدين في المرأة وتكريمه لها،الذي لا مجال للمنافسة فيه، إلا أنّ هذا الباب فتح مجال آخر للجدل فيما يخص الكتابة النسوية العربية، جدل بين الرجل الذي يحاول إلغاء المرأة باعتبارها طرف مهمش، والمرأة التي انتفضت وأرادت أن تثبت العكس لتبين بأنّها مركز له كلمته وقوته، وعلى الرجل أن يقّر ويعترف بها شأنها شأنه.

وجدل آخر ربما يكون مردّه في المقام الأول تأثر بعض الأدباء العرب بالحضارة الغربية، ويقوده الرجل نفسه، ضد ثوابت دينية تخص المرأة بدعوى دفاعهم عن حرية المرأة.

فعن الجدل الأول نمثل بموقف بعض الكتاب العرب الرجال الذين لا يرون للمرأة أي دخل في السياسة وينكرون أي حق لها، وأي وجود في تاريخ السياسة الإسلامية كما قال بذلك"مُحَمَّد عرفة": في كتابه"حقوق المرأة في الإسلام"حيث ينكر أي تواجد أو مشاركة للمرأة في عقود الإسلام الأولى بدءًا من سقيفة بني ساعدة وحتى خلافة الخلفاء؛وكذا "**سعيد الأفغاني**"في مدونته"**عائشة و السياسة**" الذي يعّد ثنائية النساء والسياسة ثنائية جالبة للشر، وعندها يقدم أنموذج السيدة عائشة ﵂ كدليل على أنّ النساء لم يخلقن للسياسة والسُلطة و يعدّها السبب الرئيس في إراقة الدماء بعد موقعة الجمل،كما أنّها من مهدت إلى انقسام المجتمع الإسلامي إلى سنّي وشيعي، بل أكثر من ذلك فهو يجعل من فعل السيدة عائشة في موقعة الجمل درسًا من الله بأنّ المرأة خُلقت للإنجاب و تدبر أمور المنزل.

وفي هذا المقام نبرز انتفاضة المرأة ككتابة نسوية تعارض الآراء السالفة الذكر،آراء الرجل اللاغية والمهاجمة في الوقت نفسه لشخص المرأة ممثَلةً في شخص زوجة من زوجات النبي وأم من

أمهات المسلمين ألا وهي السيدة عائشة ﵂ إنّها الناقدة المغربية "**فاطمة الرنتيسي**" وهي من الرائدات المدافعات عن الكتابة النسوية العربية تحديدًا في الأمور الإسلامية حيث تقول في مدونتها"**الحريم السياسي** "ردًا على مُحَمَّد عرفة« أين يذهب المؤلف بعائشة زوجة النبي التي قادت معارضة مسلحة ضد الخليفة الحاكم آنذاك؟هل يمكنه تجاهلها دون أن يفقد مصداقيته وهو يتحدث عن عقود الإسلام الأولى »[1].و تضيف في مقام آخر عن دور السيدة عائشة في الحياة السياسية« في الحقيقة لعبت دورًا حاسمًا في حياة الخليفة الأول والثاني وساهمت في زعزعة كيان الخليفة الثالث عثمان، عندما رفضت نجدته لحظة حاصره العصاة في داره عشية الحرب الأهلية غادرت المدينة إلى مكة لأداء فريضة الحج غير عابئة باحتجاجات كثير من الوجهاء المقربين إليها، أمّا الخليفة الرابع فقد ساهمت في انهيار خلافته وقادت معارضة مسلحة ضده رافضة شرعيته، هذه المواجهة يسميها المؤرخون معركة الجمل، نسبة إلى الجمل الذي كانت عائشة تقاتل على ظهره»[2]. فآرائها تلك تجسد وجه من وجوه الكتابة النقدية النسوية التي ظهرت في المشهد النقدي العربي بداية من منتصف السبعينات.

أمّا عن الجدل الذي قاده الرجل، كانت فاتحته عندما بدأ يلوح في الأفق حق المرأة في التعليم منذ منتصف القرن الثامن عشر« منذ العام 1849 ألقى بطرس البستاني خطابه عن تعليم النساء وأخرج الرائد رفاعة الطهطاوي (1801_1873) كتابه المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين 1870 حيث أشار إلى أنّ تعليم الفتاة أهم من تعليم الفتى وافتتح الخديوي إسماعيل الذي حكم مصر بين عامي 1863_1879 المدرسة السنية لتعليم بنات العامة وألّف الشيخ حمزة فتح الله كتابه"باكورة الكلام على حقوق النساء في الإسلام 1889 »[3]. كما تُثار في هذا المضمار مسألة السفور والحجاب، حيث تستوقفنا مدونتا الكاتب المصري "**قاسم أمين**" الداعية إلى تحرر المرأة ونزعها للحجاب "**تحرير المرأة**" الصادر عام 1899، و"**المرأة الجديدة**" 1900.

[1] فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي، النبي والنساء، تر عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1993،1، ص 15.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017، ص25.

II-2-3- نبذة مرحلية عن الإرهاصات الأولى للكتابة النسوية العربية:

بدأ يبرز النشاط النسوي في الأفق مع تفعيل تعليم النساء، فافتتح« فرع نسائي في الجامعة المصرية الوليدة 1908 حتى عام 1912 وفي 6مارس 1913 كان اكتشاف رأس نفرتيتي في تل العمارية ليساهم في إيقاظ وعي المرأة المصرية بذاتها، وحضرت هدى الشعراوي ونبوية موسى وسيزان براوي مؤتمر المرأة العالمي العام 1922 وأُسس الإتحاد النسائي المصري الباحث عن تحسين أحوال المرأة والمساواة بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات »[1].

وفي نفس المقام نشير إلى النادي الأدبي الذي كان قبلة الأدباء والذي افتتحته الأديبة "**مي زيادة** "من كل ثلاثاء في بيتها، هذه النوادي الأدبية التي نرجعها بدورها إلى لقاءات "**ولادة بنت المستكفي**"في العصر الأندلسي مع أدباء عصرها.

حتى عندما نعود إلى العصر الجاهلي نحس أيضًا بذلك التهميش الذي عانته المرأة من قبل الرجل الفحل، هذه الفحولة التي يشير إليها "**الغذامي**"وينتقدها ويعدها نسق مضمر متحكم في الثقافة، في مدونته "**النقد الثقافي _قراءة في الأنساق الثقافية العربية_**". فعن فحولة الشاعر الجاهلي نشير إلى قضية تحكيم "**النابغة الذبياني**" بين "**الأعشى**"و"**الخنساء**"و"**حسان بن ثابت**"؛ فهو لم يحكم بشعرية "**الخنساء**" فقط لأنّ "**الأعشى**"سبقها في عرض شعره عندما قال لها"لولا أنّ أبا بصير قد سبقك لقلت أنّك أشعر الإنس والجن"، فهذه المقولة النقدية أو كما يقول عنها "**الغذامي**" جملة نسقية تكرس الفحولة وتهميش المرأة لمجرد أنّها امرأة.

وعندما ننتقل إلى العصر العباسي نجد أشهر المدونات العربية والتي كرسّت قطبي الهامش (المرأة) والمركز(الرجل)، إنّها مدونة"**ألف ليلة وليلة**" والتي تجسد الصراع بين الرجل والمرأة من جهة،ومن جهة أخرى إثبات وجودها ممثلةً، بدايةً، في صـورةشهرزاد التي مثّلت صورة للمركز وليس هامشًا، لأنّها« لم تكن تحكي وتتكلم،أي تؤلف فحسب ولكنّها أيضًا كانت تواجه الرجل، ومعه تواجه الموت، وتدافع عن قيمها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى»[2].فلأول مرة نلحظ شخصية المرأة الذكية، المثقفة، التي تُحدث فأخضعت الرجل وجعلته تابع وخاضع للمرأة فقد كانت«تتكلم والرجل ينصت، فإذا ما سكت تعلّق شهريار بصمتها يومًا كاملاً إلا أن تتكلم مرة

[1] يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، ص26.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص57.

أخرى لتمارس عليه سلطة اللغة كما يكشف عن المخيال الثقافي العربي ومركز المرأة فيه»[1]. فقد كانت شهرزاد بحق أنموذج تحدي وصراع، صراع من أجل البقاء سلاحها فيه ذكاءها ولغتها (البيان والسرد) فقد كسرت فحولته بلغتها وحولته إلى أسير مستمع، وحولتها إلى محررة مبدعة وملقنة.

هذا عن شخصية شهرزاد الرئيسية في "**ألف ليلة وليلة**"إلا أنّ حكاياتها من جهة أخرى قدمت صورة المرأة كآخر مهمش، خادم لفحولة الرجل ونزواته ورغباته، فقد أبرزتها المدونة كجسد أنثوي حينًا، وكخائنة حينًا آخر.فقد كرّست من هذا المنظور« حكايات ألف ليلة وليلة نموذجًا سلبيًا للمرأة، وخاصةً من خلال الخيانات الزوجية والشبق المرضي إلى مضاجعة الدببة والقرود فكانت علاقات المرأة الجنسية بمرتبة الشذوذ والدعارة في كثير من الأحيان حيث تسرد ألف ليلة وليلة من خلال الشفرة الشبقية لوحدة زوجية تشرحها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم »[2].

مما سبق حاولنا وبصفة موجزة تتبع محطات مواجهات المرأة الرجل كهامش ومركز في مشهدنا النقدي العربي وعبر تراثنا العربي سواء كتواجد للمرأة أو كإبداعات نسوية.

سنحاول في الآتي تتبع مسار الكتابة النسوية النقدية العربية لما برزت في تسعينات القرن الماضي، وهي الفترة التي شهدت ميلاد وتفجر الكتابة النسوية، على شاكلة الكتابة الغربية والتي مثلت مجالاً خصبًا من مجالات النقد الثقافي.ولعل أول حجر أساس ننطلق منه هو إشكالية المصطلح.

II-2-4- إشكالية المفهوم والمصطلح:

مما لاشك فيه أنّ مصطلح "**النسوية**"ومنذ بثّه في المشهد النقدي العربي قد أثار الكثير من الجدل ووجهات النظر المختلفة، بين ماهية الجنس والجنسانية، الأدب المكتوب من قبل المرأة في مقابل الأدب المكتوب من قبل الرجل، من هذا المنطلق تأرجح المصطلح لدى االناقدات والأدبيات العربيات بين مد القبول و جزر الرفض فتراوحت المواقف بين ثلاث:

_**الموقف الأول** وهو موقف رافض لمصلح النسوية لأنّه في نظرهم يعكس حساسية مفهومية مفادها وجود تمييز بين الأدبين، أدب المرأة وأدب الرجل، الذي يقّر بصورة أو بأخرى بدونية المرأة، فكأنّنا بهم يدعون إلى الصفة الإنسانية التي يتساوى فيها الإبداعين فكما تقول ريتا

[1]. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص57.

[2] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص24.

عوض:«يصبح التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي يشي بأنّ إبداع المرأة ما يزال يُطرح كظاهرة إستثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية بينما من المفترض بعد مرور زمن لا يُعّد قصيرًا على اقتحام المرأة عالم الإبداع وانجازاتها فيه.أنّ ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمرًا اعتياديًا فإبداع المرأة كإبداع الرجل، صيغة إنسانية للتحاور مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي وهذا التوجه يشي أيضًا بأنّ المرأة لم تقتنع تمام الإقتناع بمساواتها بالرجل وما تزال تطرح نفسها وإنجازاتها من وجهة نظر جنسية تكشف إقرارًا و لو ضمنيًا بدونيتها »[1].هذا الموقف مثّلته رائدات استطعن أن يحققن شهرة في مجالهن الإبداعي، إبداع يحمل تمردًا على واقعهن وعلى السلطة الأبوية المفروضة عليهن من مجتمعهن الذكوري وفي طليعة تلك النسوة"**غادة السمان**"التي ترفض« أن تُصنف الكتابة إلى نسائية و رجالية لأنّ هذا التصنيف من وجهة نظرها يعني في التفكير الشرقي أنّ الأدب الرجالي قَوام على الأدب النسائي وأنّ زج ذوات تاء التأنيث في حظيرة الأدب النسوي لا يعني أي قيمة نوعية لهذا الأدب الذي انتهت مرحلته مع بداية النهضة لكنّها تعترف بوجود خصوصية للأدب النسوي »[2].

وفي نفس السياق أي السياق الرافض لهذا المصطلح تشير الناقدة النسوية المغربية "**نازك الأعرجي** "إلى أنّ هذه الإعتراضات تحكمها اتجاهات مختلفة سواء أكانت يسارية، أو تقدمية أو يمينية« فعلى جانب اليمين يُحبذ تطير النتاج النسوي الذهني والعقلي لأنّ ذلك يتنافى مع المرتبة الدونية المطلوب الحفاظ على المرأة في إطارها والأمر السائد القار اجتماعيًا وقانونيًا وعرفيًا، أمّا على جانب اليسار فلا يُحبذ تمييز نتاج المرأة في أي مجال حيث أنّ إطار المساواة في إطار وهمي بكل معنى الكلمة كفيل بوضع نتاجها أوتوماتيكيًا على قدم المساواة مع نتاج الرجل »[3].كما تشير في مقام آخر إلى أنّ رفض هذا المصطلح يوجهه معظم المتقدمين الذين يدعون إلى البديل ألا وهو الأدب الإنساني لأنهم وحسب الناقدة دائمًا يريدون« تحقيق هدف مزدوج فمن ناحية يريدون لأدب المرأة أن لا ينعزل فيفقد قوة الدفع التي توفر له حركة الإنتاج في المجتمع ومن ناحية أخرى يريدون الإبقاء على السكون اللذيذ بعيدًا عن الزوابع الكامنة إذ لابد عند البحث في خصائص

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ط1 ،1997، ص06.

النتاج الذهني للمرأة أن يُثار الجدل حول الحتميات الرابحة، وأن يجر البحث في خصائص دورها ووظيفتها وقيمة عملها داخل وخارج المنزل»[1].

وهناك أيضًا مَن رفض هذا المصطلح لوجود كثير من الأدباء الذكور من ناصروا المرأة وسعوا إلى ضرورة معاملتها كمركز شأنها شأن الرجل(**كالغذامي**) فسيكون بالتالي من الصعب أن نصِف كتابة الرجل بأنّها نسوية.

أمّا عن الموقف الثاني فهو موقف وسطي يُقّر بالكتابة النسوية (أدبًا ونقدًا) وفي الوقت نفسه يرفض اللازمة الطبيعية للمرأة.

والموقف الثالثفهو الموقف المتبني لهذا المصطلح والمدافع عنه في المشهد النقدي العربي من منطلق الخصوصية النسوية وقد ارتبط« بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها وتثمين معانيها وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمق من فاعلية هذه الممارسة»[2].

كما تعرضّ المصطلح إلى إشكال آخر، تعرضنا إليه في إشكالية المصطلح عند الغرب، وهو وجود مصطلح "نسوي"،"أنثوي"، "مؤنث". فهناك من الناقدات ومن بينهن"**نازك الأعرجي**"من يرفض مصطلح "**الكتابة الأنثوية**" لأن لفظ الأنثى يشير وحسب إلى طابعها الجنسي« ويستدعي على الفور وظيفتها الجنسية ذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية »[3]. وفي الوقت نفسه تقر بمصطلح الكتابة النسوية لأنها تشير إلى كينونة المرأة ماديًا وثقافيًا وفكريًا واللافت للنظر أنّ الناقدة نفسها تدخل في متاهات المصطلح فعلى الرغم من رفضها لمصطلح الأنثوي والمؤنث ،إلا أنّها تسمي كتابها"**صوت الأنثى**".بينما تقترح الدكتورة"**زهرة الجلاصي**"استخدام مصطلح" النص الأنثوي" بديلاً للنسوي لأنّ«مصطلح النص الأنثوي يعرف نفسه استنادًا إلى آليات الإختلاف لا المميز وهو في غنى عن المقالة التقليدية مؤنث/مذكر بكل

---

[1]. نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية، ص6.

[2] مفيد نجم: الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة علامات، العدد 57، م14 ،2004، ص 162.

[3] نازك الأعرجي، صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية، ص 31.

محمولاتها الأيديولوجية الصدامية[...] وفي مصطلح نسائي معنى التخصيص الموحي بالحصر والإنغلاق في دائرة حسن النساء»[1].

وعلى الرغم من وجهات النظر المتشعبة هنا وهناك حول المصطلح تبقى الكتابة النسوية هي المصطلح الأكثر تداولاً واستخدامًا والتي تعني« كل ما تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم، ناضج ومسؤول لجملة العلاقات التي تحكم وتتحكم في شروط المرأة في مجتمعها ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الإحتجاج معبرًا عنها بالسلوك والجدل بالفعل والقول، وتعني كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعي »[2].

II-2-5- أهم ميزات الكتابة النسوية (أدبًا ونقدًا) في المشهد النقدي العربي:

يمكن أن نختصر أهم الخصائص المميزِة للكتابة النسوية في المشهد النقدي العربي في النقاط الآتية:

_أهم جنس أدبي برزت فيه الكتابة النسوية هي الرواية حيث توهجت وتعددت مضامينها« على أساس أنّ الشعر_على سبيل المثال _لم يشكل ظاهرة نسوية عربية بوصف لغته على العموم لغة أحادية لكن الرواية المتعددة الأصوات والرؤى شكلّت فئة تسوية في النقد الحديث »[3]. فقد علا صوت النسوية من خلال الإنفتاح على السرديات التي جعلت المرأة الكاتبة رائدة في مجال الكتابة وفتحت لها المجال للتعبير عن آرائها بكل حرية لتكسر الفكرة القائلة بأنّ« المرأة المبدعة ما تزال تعيش في وسط ذكوري محض، لا يقبل أن تتجه المرأة نحو الإبداع و الفكر و الأدب بل تنحصر مهمتها في الإنجاب و إمتاع الرجل و الخضوع له»[4].

_نستطيع أن نوجز الكتابة النسوية ومنذ مطلع القرن العشرين في ثلاث مراحل:

مرحلة أولىتمثل مرحلة التقليد والتي جاءت كمؤشر لأقلام نسائية سارت على نهج الرجل للتعبير عن تطلعاتها مثلّتها« وردة اليازجي ومرايانا الحراشي، وعائشة تيمور وزينب فواز ولبيبة

---

[1] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص165، 166.

[2] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص67.

[3] المرجع نفسه، ص109.

[4] خالد وهاب:جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم،جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2016/2015، ص 88.

هاشم وفريدة عطية ومي زيادة انشغلن في البداية على غرار زملائهن الكتاب بالكتابة التاريخية على نمط جورجي زيدان والرواية الاجتماعية على منوال سليم البستاني ورغم ما اتسمت به هذه المرحلة من تقليد لما يقوم به الرجل فهي تؤشر على اقتحام المرأة مجال الكتابة وتبين مدى حرصها وعزمها على التعبير عن تطلعاتها ومطامحها »[1].

مرحلة ثانيةتمثل نضج المرأة العربية من خلال إيجاد تصورات تخرجها من تهميش الرجل وجعلها تقف ندًا له، فيما يخص الكتابة نمثّل لها با« ليلى بعلبكي وكوليت الخوري ولطيفة الزيات واميلي نصر الله ومنى جبور وغيرهن فرغم اختلاف ثقافتهن وتجربتهن وغيرهن فقد استطعن أن يبلورن صحوة الوعي لدى المرأة العربية ويصغن تصورًا جديدًا وجريئًا يفضي إلى الخروج من متاهات الثنائيات الوهمية التي تكرس التميز بين الجنسين وتغلب كفة أحدهما على الآخر »[2].

مرحلة ثالثة تميزت بالتطرق لمواضيع عديدة لا تنحصر في مواضيع المرأة بل تثبت بروز المرأة كشخصية واعية مستقلة تستطيع التطرق لكل المواضيع وتقترح لها حلولًا شأنها شأن الرجل مثلتها كاتبات كا« حنان الشيخ وحميدة نعنع وسحر خليفة ليلى أبو زيد[...]واتسمت الكتابة النسوية في هذه المرحلة بطرق مواضيع جديدة من قبل الحرب والتحرر الوطني والهيمنة الثقافية العربية وخيبة الأمل والإغتراب واهتزاز الانتماءات الجغرافية والتصادمات الفكرية والثقافية والعرقية »[3]. حيث حاولت الكاتبة العربية«استعادة ذاتها من خلال هدم الخطاب التقليدي و تحطيم الصورة التقليدية للمرأة ، فرفضت كل ماهو سائد و دعت إلى تسليط الضوء على الجسد ووظيفته لتتوج مجهودات الكاتبة النسوية بالكتابة عن ذاتها »[4].

ـــرائدات الكتابة النسوية الأديبات تحديدًا، منذ الثمانينات استطعن في كتاباتهن أن يكسرن طابوهات كثيرة كانت من المحرمات، حتى الأديب الرجل لم يكسرها بجرأة كما فعلن طابوهات الثالوث المحرم (الدين، السياسة، والجنس) على شاكلة "أحلام مستغانمي"، "نوال السعداوي".

---

[1] مُحَمَّد الداهي: المقاربة النسوية، موقع الناقد العربي.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] سهام خينوش:الرواية النسوية العربية من الكتابة عن الآخر إلى الكتابة عن الأنا، مخبر الشعرية العربية ، جامعة مُحَمَّد بوضياف المسيلة، الجزائر،ص1.

-بروز رائدات النقد النسوي على شاكلة "**بثينة شعبان**"،"**نازك الأعرجي**"، "**رشيدة بنمسعود**"،"**لطيفة الزيات**"،"**مي غصوب**"،"**نهى سمارة**"،"**سزسن ناجي**"،"**شانتال شواف**"،"**ريتا عوض**"،"**سعاد المانع**"،"**شرين أبو النجا**"، اللواتي حاولن في الكثير من كتاباتهن رفض حصر المرأة في جسدها وحسب بل في كيانها الإنساني، وحتى يقعّدن لنقد نسوي يثبت ويبرز شخصية المرأة كمبدعة وناقدة تستطيع أن تفرض نفسها في المشهد النقدي العربي و تُعامل كمركز لا كهامش تقف ندًا للرجل لا مضافًا إليه فالمرأة«بوصفها ناقدة نسوية قد ترفض أنّ تكون خصوصية كتابتها محصورة في جسدها لأنها تؤمن بإنسانيتها المتكونة من عقل وروح وجسد، ولا يمكن اختزال ذلك كله في الجسد على حد تعبير نوال السعداوي»[1].وفي هذه النقطة المتعلقة بالجسد نجد ناقدات نسويات نظرن إليها بطريقة مختلفة أي أنّها ومن خلال الجسد نشعر بكل أحاسيس الألم، المتعة، الألم، ا لرغبة، البكاء فنحن مطالبون بقراءته بصورة مختلفة تخرج عن الأطر التقليدية التي تنحصر في الشكل الخارجي الفارغ من أي روح، في شكل جنسي وحسب كما ذهبت إلى ذلك"**شانتال شواف**" التي ترى في الجسد« القيمة الثقافية النقدية الجديدة التي يتوجب على النقد العربي، وخاصة النقد النسوي، أن يعيد من خلاله قراءة التاريخ الثقافي الإبداعي سواء في كتابة المرأة أو في كتابة الرجل إذ أن الحياة من وجهة نظرها تستمر في أعماق الجسد، تتألم وترغب و تستمع، تبكي وترهب و تأمل »[2].

ومن هذا المنطلق نعيد قراءة حتى بعض النصوص الدينية التوراتية خاصة مسألة "الخروج من الجنة" وفي هذه المسألة تعدّها المرأة مقروءة بصورة ذكورية مشوهة فتصل « إلى أنّ المؤنث بصورة حواء،هو الذي استولى على المعرفة(هذه المعرفة المحرمة على البشر والمؤسسة للسرية)وهو الذي انتهك الأمر الإلاهي لابقائه(الانسان) في المجهول وفي عدم المعرفة،والمرأة هي الأولى التي شعرت بالحاجة إلى هذه المعرفة، و قلتها إلى الرجل وما قدمته حواء لآدم هو الغذاء المعرفي الروحي انطلاقًا من كون الجسد هو أم الأحياء والفكر ومن ثَم لا يقتصر ما تقدمه على اللذة و الولادة فحسب»[3].

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص116.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 116،117.

ـــبروز الرجل في النقد النسوي كمدافع عن المرأة وداعٍ إلى ضرورة معاملتها كمركز لا كهامش نجد مثلاً "**جورج طرابيشي**"الذي يتناول في كتاباته روايات "**كوليت خوري**"،"**ليلى عسيران**"،"**ليلى بعلبكي**" بالدراسة وكذا"**أنور الجندي**"في مدوناته الذي يتحدث عن شعر كثير من الرائدات النسويات وفق تحليل نفسي كا"**فدوى طوقان**"، "**نازك الملائكة**"،"**جميلة العلايلي**"،"**جليلة رضا**"،"**ملك عبد العزيز**"، ولعل أبرز ناقد عربي دافع عن المرأة بل أكثر من ذلك كانت نظرته ونقده من باب التقعيد للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، الناقد السعودي "**عبد الله الغذامي**" فالنقد الثقافي يجعل الأدب النسوي والكتابة النسوية أبرز مجالاته لأنها تبرز ثنائية المركز(الرجل) والهامش(المرأة). وفي الحقيقة "**الغذامي**" كان قد مهدّ له في مدوناته الأولى قبل مدونته"**النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"، كمدونة"**المرأة واللغة**"،التي تحدّث فيها في أكثر من مقام عن تهميش الكتابة النسوية والأدب النسوي، وحلّل عبر مراحل تاريخية متعاقبة مكانة المرأة في الأدب، بدءًا من الجاهلية والإسلام مرورًا بشهرزاد وصولاً إلى "**مي زيادة**" وحتى "**أحلام مستغانمي**" وكذا في مدونته التي قعّد فيها للنقد الثقافي أين تحدّث عن المرأة من منطلق فحولة الرجل الذي عدّ فحولته نسق مضمر توجهته الثقافة الرسمية فسيطر بالتالي على الأدب العربي منذ العصر الجاهلي.

وكأنموذج للكتابة النسوية في المشهد النقدي العربي سنتوقف مع "**ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي** متناولين صورة الذكر في هذه الرواية.

II-2-6- أحلام مستغانمي وصورة الذكر في رواية"ذاكرة الجسد"أنموذجًا للأدب النسوي:

II-2-6-أ- من هي أحلام مستغانمي؟

"أحلام مستغانمي" روائية وشاعرة جزائرية ابنة المجاهد "**مُحَمَّد الشريف**" الذي كانت بصمته واضحة جلية في حياتها و كتاباتها؛ ولدت في 1953/08/13 كانت ضمن أول فوج للبنات تابعن تعليمهن في مدرسة معربة للبنات في العاصمة، تخرجت بدورها ضمن أول دفعة معربة بعد الإستقلال من جامعات العاصمة من كلية الآداب تحديدًا سنة 1971، في مقتبل عمرها أعدّت وقدّمت برنامجًا يوميًا في الإذاعة الوطنية يبث في ساعة متأخرة من المساء لاقت تلك الأشعار نجاحًا ساهم في ميلادها الشعري الإبداعي بالإضافة إلى قصائد نشرتها في الصحف الجزائرية تُوج بميلاد أول ديوان شعري صدر لها سنة 1971، إلا أن توجهها إلى الكتابة الروائية ساهم في شهرتها

وأوجد لها مكانة في الأوساط الأدبية خاصة في ثلاثيتها" **ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**".

ملخص الرواية:

بطلا الرواية"**خالد**"الراوي "**حياة**" التي من أجلها كُتبت الرواية حيث يقرر"**خالد**" أن يخط قصته مع الوطن، هذا الوطن الذي كان في يوم من الأيام مناضلاً في صفوفه إبان ثورة نوفمبر الكبرى أين أصيب وبُترت ذراعه مما يضطره للعبور إلى تونس محملاً برسالة من قائده(سي الطاهر) إلى زوجته التي وضعت مولودة لم يرها بعد يطلب منها تسميتها"أحلام"؛ينقطع الزمن مدة خمسًا وعشرين سنة في باريس ليلتقي البطل "**خالد** " ذو الخمسين سنة مع الطفلة أحلام التي صارت شابة و يقع في حبها متحولاً من رسام إلى روائي يحكي قصته معها والتي تركته خاسرًا فيعود أدراجه إلى الجزائر منهكًا لا محبوبة ولا أحلام التي تزوجت من رجل آخر، حتى عودته إلى الجزائر حمّلته ألمًا على ألم عندما يجدها تتخبط في بؤر من القتل والموت(العشرية السوداء)حيث كان ضحيتها أخوه الذي قُتل برصاصة طائشة على قارعة الطريق ليتحمل خسارة أخرى أكبر وأكثر إيلامًا خسارة وطن سُرقت مكاسب ثورته العظيمة من قبل أشخاص سخروه لمطامعهم الخاصة.

II-2-6-ب- صورة الذكر في "ذاكرة الجسد:

لطالما ارتبطت الكتابة عن المرأة وبقلم المرأة بكونها موضوعًا مفعولاً بها، إلا أنّ الطفرة التي أحدثتها "**ذاكرة الجسد**" في المشهد النقدي العربي، والضجة التي أثارتها والتي أكسبتها جماهيرية شعبية كبيرة، كان سببها الرئيس أنّها كتابة امرأة لتفكير وعقلية رجل ممثلةً في بطل الرواية "**خالد**" فقد عرفت جرأةً وفتحًا لطريق القلم بلا حدود (جنسية، سياسية، دينية) فقد كسرت طابوهات الثالوث المحرم (الجنس، السياسة، الدين).

وهي رواية لم تكرس استرجال المرأة، بل على العكس من ذلك فهي تكرس مركزية الرجل وتهميش المرأة لأنّها تسعى أن تكون رجلاً وبالتالي إلغاءًا لأنوثتها ونسويتها فكما يقول **الغذامي**، الذي أراد أن يثبت استحواذ فحولة الرجل على اللغة والأدب كنسق مضمر مسيطر على الثقافة العربية«هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل وبعقليته و كن ضيفات أنيقات على صالون اللغة،إنهن نساء استرجلن، و بذلك كان دورهن دورًا عكسيًا .إذ عزز قيم الفحولة في اللغة وهذا عين ما حدث مع الشاعرات النساء في العصور الأولى منذ الخنساء إلى عائشة التيمورية، مما

أدخلهن فعلاً في مصطلح الفحل والفحولة، وهذاضاعف من غياب المرأة عن الفعل اللغوي حيث غابت كمؤلفة وغابت كقارئة أيضًا»[1]

فأحلام مستغانمي في الذاكرة امتلكت زمام أمور الأحداث،الأحداث المبتكرة والمسيرة لشخصية البطل الرجل(**خالد**) وحتى شكل جسده الذي قدمته ناقصًا مبتور اليد، هذا البتر أنقص من رجولته وأخرجه من فحولته، ولعلنا **بأحلام مستغانمي**، لم تقم بذلك إعتباطًا فأرادت أن تساوي بين بطلها والمرأة عمومًا باعتبار "**فرويد**" يعدّ المرأة كائنًا ناقصًا فا« إذا ما كانت رجلاً ناقصًا لأنّها تفقد عضوًا يمتلكه الرجل فهذا معناه أنّ تمام الجسد يعني تمام القيمة و أي لقاء بين التام "الرجل" والناقص"المرأة"سيفضي إلى انتصار الكامل على الناقص »[2] فكأنها تعمدّت إحداث عاهة في بطلها حتى يتساوى ويتعادل مع بطلتها المرأة فلا فروق بينهما حتى ولو كانت تلك قوانين الرجل التي سنّها لتخلق من خلالها قوانين المرأة في كتابتها بلغة استطاعت أن تبرز سلطة المرأة و تحكمها فيها إلى أقصى حد حيث تقول على لسان بطلها "**خالد**" بلغة المرأة لتبرز نقصه و عقده« لم أكن مريضًا ليحتفظ بي الطبيب في مستشفى ولا كنت معافى بمعنى الكلمة لأبدأ حياتي الجديدة،كنت أعيش في تونس ابنًا لذلك الوطن و غريبًا في الوقت نفسه، حرّا ومعتدًا في الوقت نفسه سعيدًا تعيسًا في الوقت نفسه، كنت الرجل الذي رفضه الموت . ورفضته الحياة،كنت كرة صوف متداخلة فمن أين يمكن لذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحل به كلّ عقدي »[3].فعندما كان خالد بجسد كامل أثناء الثورة **= كان فحلاً=رجلاً=المركز**.وعندما أصبح بذراع واحدة**=أضحى ناقصًا=كُسرت فحولته=الهامش**.حيث« تتحدد شروط المواجهة ومجالاتها داخل نص مشترك يشترك الرجل فيه مع المرأة في الكتابة، فمنه رواية ومنها رواية، منه ذاكرة ومنها ذاكرة، وكلتا الذاكرتين هما لجسدين ناقصين واحد ناقص بزعم فرويدي (فحولي) والثاني نقص بفعل نصوصي أنثوي »[4].

وفضلاً عن كسر"**أحلام مستغانمي**"لفحولة بطلها ببتر ذراعه ألقت عليه وطيلة خمسة وعشرين سنة (من لحظة البتر إلى غاية لقاءهما في باريس) أغلال سجنها عندما حبسته في جدران

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص،181،182.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص186.

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص6.

[4] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص187.

المرسم وهي نفسها التي أخرجته منه عندما التقى ببطلتها أحلام/حياة. كأني بالمرأة هي التي حررته ومفاتيح سجنه كانت في جيبه« ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك، ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك »[1].

فقد أعطت **مستغانمي** للمرأة الدور المحوري المتحكم في خيوط الرجل عندما جعلت بطل روايتها "**خالد**"هو الذي يحكي قصته مع المرأة وهي التي تسمع، جعلته شهرزاد وجعلتهاشهريار كأنموذج لليالي من الكتابة النسوية الحديثة« أريد أن أكتب عنك في العتمة، قصتي معك شريط مصور أخاف أن يحرقه الضوء ويلغيه »[2].

فصورة الرجل الذي قدمته في ذاكرتها، يعدّ أنموذجًا للكتابة النسوية الحديثة التي جعلت المرأة مركزًا لا هامشًا أنهت معها« تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوبًا ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث »[3].

واللافت لنظر في هذه الرواية أنّ عنصر الرجل كان أكثر مقارنةً بالأنثى، وكأنّنا بالكاتبة قد أرادت أن يسقط الرجال واجدًا تلو الآخر، فقد ارتبط الذكر في روايتها بالموت والسقوط حيث «يموت الطيبون ميتة كريمة مثل استشهاد سي الطاهر، ومثل موت سي حسان البريء، ويموت آخرون ميتات معنوية مثل إعلان موت الفحولة لدى خالد وموت الأخلاق عنده وعند الرجل المغامر الذي وردت صفته دون اسم (سي...) السيد الفراغ السي اللا اسم »[4].

لقد كانت **ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي**"وجه جديد للكتابة النسوية العربية كسرت طابوهات فحولة الرجل المركزية و حولتها إلى هامش في مقابل مركزية المرأة، كما كسرت طابوهات الثالوث المحرم (الجنس و السياسة و الدين)بجرأة كبيرة حتى بالنسبة للرجل نفسه فما بالك بالمرأة، ولعل أكبر دليل على ذلك ما قاله نزار قباني في غلاف الرواية« روايتها دوختني، وأنا نادرًا ما

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص99.
[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 41.
[3] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص189.
[4] المرجع نفسه، ص190.

أدوخ أمام رواية من الروايات وسبب الدوخة أنّ النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، متوتر، واقتحامي ومتوحش،وإنساني وشهواني، وخارج على القانون مثلي »[1].

وكحوصلة عامة بين الكتابة النسوية الغربية والعربية كوجه للنقد الثقافي نقول:

مقارنة بين الكتابتين الغربية والعربية من وجهة نظر النقد الثقافي، أنّ الكتابتين استطاعتا أن تفرضا نفسيهما على المشهد النقدي وبالتالي أصبح للمرأة كلمتها، لغتها،شخصيتها الكتابية، فأضحت بالتالي مركزًا لا هامشًا، وهذا ما سعى النقد الثقافي إلى تسليط الضوء عليه ونفض الغبار عنه.إلا أنّ تفرد الكتابة النقدية الغربية عن العربية كان من جانب السبق في التأسيس والتقعيد والنضال النقدي لإثبات مشروعية الكتابة النسوية عمومًا، وقد اقتفت الكتابة النسوية العربية أثرها ومشت على نهجها وتأثرت بها، وإن تفردت عنها سابقًا من حيث تواجد أصوات نسائية منذ العصور القديمة، في الوقت الذي كانت فيه الكتابة الغربية غائبة ومغيبة، خاصة في مرحلة العصور الوسطى (العصور المظلمة).

[1] غلاف رواية ذاكرة الجسد الخارجي.

III- النقد الثقافي وكتابات السود:

كمجال آخر للنقد الثقافي الذي ركّز اهتمامه،كما سبقت الإشارة إلى ذلك،إلى المهمش وبعد أن وقفنا على المهمش المستعمَر، والمهمش المتعلق بالجنس (المرأة) سوف ننتقل إلى مهمش آخر أولاه النقد الثقافي اهتمامه ولم يهمله، مهمش ارتبط بلون البشرة، إنّه أدب السود، أو الأدب الزنجي.إنّ الحديث عن كتابات السود، يقودنا بطريقة أو بأخرى إلى العنصرية والتمييز العنصري الذي تعرّض له السود على مر عقود وقرون بسبب لون بشرتهم فقد كانت لهم نضالات عديدة من أجل التحرر وفرض الذات الإنسانية كذات لها حقوقها الإنسانية لا يقوضها لون بشرتهم الأسود.

ومن أشهر الحركات التي مثّلت نضالات السود حركة تحرير السود في الولايات المتحدة الأمريكية منذ منتصف العقد الخامس من القرن الخامس وحتى العقد السابع فا« هناك مرحلتان رئيسيتان في النضال في فترة ما بعد الحرب لتحرير السود حركة الحقوق المدنية في عام 1954 إلى 1964، وحركة القوة السوداء من 1964 إلى 1973»[1].

ولعل نضالات السود التي ترجمت في النهاية تحررهم و فرض وجودهم على جميع الأصعدة لاسيما الصعيد السياسي؛ فالأسود الذي لم يكن له الحق حتى في التعليم والطب شأنه شأن الرجل الأبيض منذ بدايات القرن الماضي استطاع أن يحكم أمريكا و يصبح الرجل الأول فيها أنموذجه الرئيس الأمريكي السابق "**باراك حسين أوباما**"وقبله نجد نضالات الثائر الأسود "**مارتن لوثر كينج**"الإبن الذي وصلت فلسفته« الإندماجية الليبرالية ذات الإلهام المسيحي والتي تأسست في مؤتمر الزعامة الجنوبية المسيحي عام1957 إلى ذروة الدعاية و الإقناع عام 1963 في خطابه المشهور" عندي حلم" في مسيرة حاشدة على واشنطن، كما وصلت إلى الذروة عام 1964 عندما منح كنج جائزة نوبل للسلام و في هذه النقطة أقّر الكونجرس الحقوق المدنية لعام 1964 و بعدها بعام أقرّ قانون الحقوق الانتخابية »[2].

[1] فنسنت.ب.ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمّد يحي، ص343.

[2] المرجع نفسه، 343،344.

III-1- كتابات السود في المشهد النقدي الغربي:

على المستوى الأدبي، أدب السود مرتبط بالأدب الأفريقي، هذا التحديد منطلقه الأصول الأولى لأنّ الشعوب السوداء ماهي في الحقيقة إلا الشعوب الأفريقية وقد راح كثير من الكتاب يعرفون هذا الأدب من بينهم أديب جنوب أفريقيا"**مازيسي كونيني**"الذي عرّفه بعيدًا عن التعصب العرقي بأنّه« الأدب الذي يصوّر واقعًا أفريقيًا بجميع أبعاده، وهذه الأبعاد لا تضم ألوان النزاع مع القوى صاحبة السيطرة السابقة على القارة وحسب، وإنّما تضم أيضًا النزاعات داخل القارة الأفريقية »[1].

ونجد أيضًا تعريف الشاعر النيجيري "**كريستوفر أوكيجيو**"الذي يختلف مع تعريف الأديب "**كونيني**" ويحصره ببساطة في« الأدب الموجود في أفريقيا ومن السخف أن نتصوره نمطًا خاصًا ذا سيمات متينة لها طابعها الأفريقي الخاص، أو ذا قيمة خاصة مرتبطة بالحضارة الأفريقية »[2]. موضحًا أنّه لا وجود لأدب أفريقي، بل أدب جيد وأدب رديء وفي هذا السياق يذكر "**تيجاني الأوغندي**" ذو الأصول الهندية« أنّه توجد ثقافات أفريقية عديدة لا مجرد ثقافة واحدة، ومن ثمة توجد أنواع مختلفة من الأدب ذات مجموعة متنوعة من الأساليب والأشكال والمعاني والقيم. وكل من يريد تفسير أدب أفريقيا السوداء عليه أن يجادل أصحاب الآراء القطعية الذين يصرّون على تفرد التقاليد أو الجهود الأدبية، ويقيدون الأدب بفلسفة خاصة أو موقف خاص وينسبون إلى إنتاجه في أثناء ذلك أسلوبًا أو معنًا خاصًا »[3].

والجدير بالذكر في كتابات السود أنّ جلهم لم يكونوا متمركزين في أفريقيا بل كانوا في بقاع أخرى من العالم على رأسها الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا، ولعل تواجدهم هناك هو الذي جعل لهذا الأدب هوية وصوت، لأنّهم انفتحوا على العالم، وجعلوا مهمتهم الأولى التعريف بأدبهم وايصال أصواتهم من خلال كتاباتهم. وقد كان لظهور النقد الثقافي في الساحة النقدية العالمية دور في تسليط الضوء على كتابات السود لأنه جعل من المهمش (سواء أكان على أساس العرق أو الجنس أو اللون) من أهم مجالاته وأولوياته.

---

[1] علي شلش: الأدب الأفريقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1993، ص15.

[2] لمرجع نفسه، ص 15،16،

[3] المرجع نفسه، ص 16،

III-1-1- الأدب الأفريقي الأمريكي:

يضم هذا المصطلح المهجّن الذي يمثل هوية للكتابة التي بدأت تطفو على الأفق، كتابة جامعة بين الأصول الأفريقية السوداء والجنسية الأمريكة، من أجل هذا ننطلق في فهمنا لهذا الأدب من كونه« نقدًا ضمنيًا للممارسات الأدبية القائمة والرد عليها، الرد بالأسود، أي خوض كفاح متصل من أجل التحرر وتعريف الذات الأمريكية العنصرية »[1].

ومن أجل تجسيد هذه الأهداف برزت وتأسست كثير من المنظمات والجمعيات الناشطة في أمريكا كمنظمة التحرير الأفروأمريكية التي أسسها "**مالكوم إكس**"سنة 1964 والذي دعا من خلالها إلى ضرورة« إطلاق ثورة ثقافية لإلغاء غسيل المخ عن شعب بأسره ولابد أن تكون ثورتنا الثقافية الوسيلة التي تقربنا من إخواننا الأفارقة ويجب أن تبدأ في المجتمع وتقوم على المشاركة الإجتماعية، إنّ الأفارقة الأمريكيين لن يشعروا بالحرية في الإبداع إلا عندما يستطيعون الإعتماد على دعم المجتمع الأفروأمريكي »[2].

بالإضافة إلى أصوات كثير من الصحفيين والشعراء السود الذين دعوا إلى ضرورة إرساء كينونة وهوية كتابات السود كالمثقف الأديب "**هويت و فولر**" الذي سعى منذ أواسط الستينات وبداية السبعينات للترويج لروح كتابة سوداء، وهو محرر في مجلة "**نيجروودايست**" (الملخص الزنجي) والذي أعيد تسميتها سنة 1974 إلى عالم السود و قد كان« يحظى باحترام واسع و كان رائد لمنظمة الثقافة المتمركزة في شيكاغو وكانت تعقد ورش عمل أسبوعية للفنانين السود ومنهم رواد مثل "جويندولين بروكس" و"دون لي لي" ويربط صراحة في مقالته "نحو علم الجمال الأسود" 1960 بين مشروعه لعلم جمال الأسود وبين حركة القوة السوداء مضيفًا أنّ الثورة السوداء بادية في الآداب كما هي في الشوارع »[3].

وقد ظهرت كتابات السود منذ نهاية القرن التاسع عشر، هذه الكتابات مثلت الجذور والارهاصات **الأولى** للأدب الزنجي، ارتبطت تحديدًا بالدعوة إلى تحرير العبيد من عنصرية البيض

---

[1] ك.نلووف، ك.نوريس، ك أوزبورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن التاسع عشر المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص356.

[2] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي، ص 345.

[3] المرجع نفسه، تر محمد يحي، 346.

ومعاناتهم داخل المجتمع الأمريكي، هذه الكتابات الأولى فندت تلك الأفكار القائلة بنقص تفكير الرجل الأسود والذي يحصرهم في دائرة العبيد وحسب.

كانت بدايتها الأولى مع "**فيليس ويتلي**" سنة 1773 وهي في عمر 18، وهي أول أفريقية نشرت كتابًا بالإنجليزية في أمريكا فكان كتابها إيذانًا بظهور الصوت الأسود في الأدب فكتابها عبارة عن« قصائد عن مواضيع مختلفة دينية وأخلاقية: pliliswheatleypoemson various subjek religious and merall استدعى مقدمة من فقرتين بعنوان شهادة، وقعت عليها لجنة من أرفع مواطني بوسطن مكانةً لكي يؤكدوا للعالم أنّ القصائد المشار إليها في الصفحة التالية هي فعلاً إبداع أصيل لصبية زنجية »[1]. فتأكيد تلك اللجنة كان انبهارًا و إعجابًا لذلك التمكن من الكتابة الأدبية الذي أظهرته "**ويتلي**"والذي يفند في الوقت نفسه الفكرة السائدة بعدم قدرة السود على الإنتاج الفكري عمومًا، هذه الفكرة كانت سائدة حتى لدى الكثير من الفلاسفة **كهيوم، كانط، هيجيل**،فقد شكلت كتاباتها تقويضًا للأفكار السائدة في ذلك الوقت داخل المجتمع الأمركي الكولونيالي العنصري، هذا ما جعل« كتاب قصائد لويتلي نصًا مؤسسًا في التراث الأدبي انطلق من مهمة فريدة هي اثبات إنسانية عرق بأكمله واستطاعت ويتلي بعد فترة قليلة من نشر قصائدها أن تحصل على انعتاقها، فكانت على الأرجح الأفريقية الأولى التي سجلت نفسها كتابةً في الجماعة الإنساني »[2].

بعدها اشتهر نوع آخر من كتابة السود في معارك ومسيرة تحريرهم ألا وهي سيّر العبيد التي نُشرت في دوريات مسلسلة كسيرة "**أُلاوْدا إكْوانو**"القصة المثيرة لحياة "**أُلاودا إكويانوو جوستافوس خاسا**"الإفريقي سنة 1789 The intersting narrative of the life of olaudah equiang or gustavus vassa african هذه السيرة التي تمثل« شاهد عيان على عذابات العبيد في المزارع، وإدانة بمفردات أخلاقية ودينية لهذه المؤسسة العُجاب »[3].

وقد تم إحصاء سير العبيد التي كُتبت على مسار تحرير العبيد حوالي 6000 سيرة، هذه السير والكتابات لم تُنه عذابات السود في الولايات المتحدة الأمريكية، بل زاد العنف العنصري الممارس

[1] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزبورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص357

[2] المرجع نفسه، ص358.

[3] المرجع نفسه ص359.

عليهم وبقوا دائمًا يعاملون فيها كمواطنين من الدرجة الثانية، هذا ما أثّر على نشر كتابات السود نتيجة الشروط الصارمة التعسفية التي حُددت لهم، حتى المواضيع المسموح لهم الكتابة فيها.

ومنذ العقد الثاني والثالث من القرن العشرين ظهرت كتابات للسود أعلنت عن نهضة أدبية زنجية أفريقية أمريكية خاصةً مع "**جيمس ولدون جونسون**"كأنموذج على ذلك مدونته "**الشعر الزنجي الأمريكي**"الصادر سنة 1924 حيث تناولت قصائده« أهمية الأدب في الكفاح منّ أجل تحقيق المساواة العرقية إذ لم ينظر العالم أبدًا نظرة دونية إلى شعب أنتج أدبًا وفنًا عظيمين »[1].

ومع ستينات وسبعينات القرن العشرين ظهرت روح الكتابة السوداء تزامنًا مع التحرر من عنصرية البيض واضطهادهم وبروز السود على جميع الأصعدة السياسية، الفنية وحتى الرياضية.

كما برز النقد الأدبي للسود والذي اتسم« بعدد كبير متنوع من المناهج يتراوح من نظرية بركة الظاهراتية المبكرة إلى نقد الأسطورة عند نيل، ومن النقد الاجتماعي لفولر إلى الممارسة التاريخية الجمالية عند هندرسون، ومن نقد جيل الأخلاقي إلى نقد بركة الثقافي المتأخر »[2]. فتراوح نقدهم بين السياسي والتاريخي.

كما برزت الكتابات النسوية السوداء واللواتي تأثرن فيه رائداته با التفكيكية والتحليل النفسي وغيرها من المناهج النقدية الأخرى فبرزت ناقدات كا"**هورتون سبيلرز** "، تلك الناقدات اللواتي سعين« بكل إخلاص إلى إرساء رابطة بمن سبق من الكاتبات السود، ومع ذلك ليس الهدف النهائي الذي يسعين إليه هو بناء موروث أدبي نسوي منفصل بل تقديم تاريخ أدبي أفريقي أمريكي أكثر صدقًا في تمثيله »[3].

III-1-2- الأدب الأفريقي الأوروبي:

والمقصود بهذا الأدب هو أدب السود من أصول أفريقية مكتوب باللغات الأوروبية الثلاث (البرتغالية، الإنجليزية، الفرنسية) والذي ساهم في وجوده في المقام الأول، السيطرة الإستعمارية للدول الأفريقية ففرضت عليهم تلك الدول لغاتها، وأول باب تسربت منه لغات هؤلاء المستعمرين

---

[1]. ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزبورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص364.

[2] فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي، ص353.

[3] ك.نلووف، ك.نوريس، ج.أوزبورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر رضوى عاشور، ص 371.

هي التعليم الذي أوجد أجيال من الشعراء والأدباء.وفي الآتي سنتاول اللغات الثلاث مرتبة حسب أول دولة استعمارية في أفريقيا.

III-1-2-أ- البرتغالية:

كانت البرتغال أول الدول الأوروبية الإستعمارية في أفريقيا، وبالتالي كانت أول لغة أوروبية تدخل أفريقيا، وأول كتابة أدبية سوداء باللغة البرتغالية والتي تجسد إلى حد ما معاناة السود كانت مع العقد الثالث من القرن العشرين مع الشاعر الموزمبيقي "**روي نورونيا**"(1943/1909) والذي تميز ديوانه الشعري« بحساسية فائقة لألوان الإضطهاد التي أحاطت به مع شعور بالغربة ونبرة صوفية ساعدته على تصوير أفريقيا في صورة العبد النائم الذي يجب بعثه إلى الحياة كما بعث أليعازر على يد المسيح »[1].

وقد راج بعد الحرب العالمية الثانية جيل من الأدباء السياسين، وفي نفس الوقت الذين حملوا هموم وطنهم العرقية تعرضوا للإضطهاد والسجن كا« أمليكال كابرال، وأوجستينو نيتو، وماريو أندراي، وفالنتيني مالنجاتانا، وفرناندو أندراي، واشتغل هؤلاء وغيرهم بالسياسة، وتعرضوا للاعتقال والسجن والتشريد، ولكنهم نجحوا في تكوين حركة التحرير الشعبية في أنجولا وجبهة تحرير الموزنبيق في موزمبيق، وراحوا يصارعون السلطة الإستعـمارية من منـافيهم وسجـونهم حتى نالت أنجولا إستـقلالها عام 1975 ولحقتها موزمبيق في العام ذاته وخرج الشعراء من سجونهم فتولوا مواقع السلطة ومنهم نيتو الذي ترأس جمهورية أنجولا »[2].

III-1-2-ب- الإنجليزية:

مثلت اللغة الإنجليزية اللغة الأوروبية الإستعمارية الثانية في أفريقيا، وقد برز إبداع السود باللغة الإنجليزية مع بداية القرن العشرين ليعرف نهضته الإبداعية مع العقد الرابع من نفس القرن، وقد تفرد التواجد البريطاني في أفريقيا مقارنةً بالبرتغال وفرنسامن جانب أنّه لم يعتمد الاندماج الثقافي والانصهار في أفريقيا كما فعلت فرنسا.فبرز بالتالي أدباء سود كتبوا باللغة الإنجليزية جسدوا النضال ضد الإضطهاد الانجليزي كالشاعر" **مايكل دي أنابج**" في غانا، و"**كاري توماس**" في ليبيريا.

---

[1] علي شلش: الأدب الأفريقي، ص 46.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومع العقد الخامس طفا على الأفق في كتابات السود باللغة الإنجليزية الشعر السياسي فا«أصبح التحرر الوطني قضية القضايا الملحة على المثقفين عامةً، كما أصبح الشعر السياسي مطمح الشعراء، بالرغم من تفتوت الشعراء من الناحية الفنية في حظهم من قوة التعبير »[1].

والجدير بالذكر، أن الدفاع عن قضايا السود والاضطهاد العرقي الذي تعرضوا له لا نجده ماثلاً عند السود الذين كتبوا باللغة الإنجليزية على عكس السود الذين كتبوا بالفرنسية ومرد ذلك إلى فكرة الإندماج والإنصهار الثقافي عند السود الفرنسين.

ومن أبرز كتابات السود الإنجليز نجد"**كريستوفر أوكيجو النيجيري (1932_1967)**"، ومن جنوب أفريقيا "**دينيس بروتوش**"، ومن غانا "**كوفي أونور**"، ومن أوغندا "**أوكوت بييتيك (1931_1982)**".

III-1-2-ت- الفرنسية:

على غرار كل من البرتغال وانجلترا كان لفرنسا تواجدًا استعماريًا في أفريقيا، بل كانت أكثر تواجدًا في أفريقيا من سابقيها، لأنها اعتمدت سياسة الإندماج والانصهار الثقافي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، هذه السياسة ساهت في شعور السود بدونيتهم نتيجة التميز الذي عانوا منه إضافةً إلى تعرضهم للاستعمار.

وقد شهد أواخر العقد الثاني وبداية العقد الثالث من القرن العشرين، توافد كثير من الطلبة إلى باريس من أجل الدراسة هناك، تواجدهم هناك جعلهم ينفتحون أكثر على الأفكار التحريرية والأفكار السريالية، وأكثر الطلبة نشاطًا وبروزًا هم "**إيميه سيزار**"من جزيرة المارتينك، "**ليوبولد سيدار سنجور**"من السينغال، و"**ليون داماس**"من جزيرة جواد يلوب، هؤلاء الأدباء الثلاثة كانوا«شديدي التعلق بأفريقيا وتراثها، كثيري السخط على الفرنسين وسياستهم الثقافية القائمة على صبغ أبناء المستعمرات باللون الأبيض »[2].

هؤلاء الثلاثة هم أكثر الشعراء الأفارقة كتابةً باللغة الفرنسية وارتبطت بهم فكرة الزنوجة، بل مثلوا التيار المؤسس لأدب الزنوج ؛بل إنّ الشاعر"**إيميه سيزار**"هو أول من قال بالزنوجة، واختصرها في فكرة بسيطة جدًا وهي"**اعتراف الرجل الأسود بأنّه أسود**"، **أمّا** "**سنجور**"فا« هو من ذهب

[1] علي شلش، الأدب الأفريقي، ص 49.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

بعيدًا في مفهوم الزنوجة، واعتبرها مجموعة واسعة من قيم اقتصادية وسياسية وفكرية ومعنوية واجتماعية خاصة بالشعوب الأفريقية والأقليات السوداء حول العالم، وقد تمّ اعتبار سنجور عرّاب وفيلسوف هذا المفهوم الذي أراد به الوصول إلى ما يتعدى الاعتراف بالشعب الأسود، حيث أراد توحيد الشعب الأسود في ظل ثقافة سوداء ترتبط بالثقافة الأنثروبولوجية وماضي الأجداد »[1].

وقد تبلور تأسيسهم للزنوجة مع "**ليون داماس**"وكان أول« من علا صوته بينهم حين أصدر عام 1937 ديوانه أصباغ، وهو ديوان يتميز بالمرارة الشديدة جمعته الشرطة الفرنسية من الأسواق وأحرقت نسخه ، أمّا سيزر فأصدر عام 1939 ديوانه كراسة عودة إلى الوطن وهي قصيدة واحدة طويلة لا تقل مرارة عن شعر صاحبه ظـــهرت فيها لأول مرة كلمة الزنوجة كدعوة إحتفالية بالزنوج والثقافة الزنجية، أمّا سنجور فقد تأخر عن نشر شعرهفي ديوان بسبب الحرب العالمية الثانية، لكنه لم يكن أقل من زميليه حماسةً للسود وأفريقيا والزنوجة »[2]. وبعد الحرب العالمية الثانية راجت الزنوجة في العقدين الرابع والخامس.

III-1-3- "ليوبولد سنجور"أنموذجًا لأدب السود:

III-1-3-1- تعريف با"ليوبولد سنجور":

ولد "ليوبولد سنجور" في 9أكتوبر 1906 ببلدة "**خروال**" جنوب داكار بالسنغال وسط عائلة أبوها تاجر كبير نشأ في بيئة أفريقية خالصة، تمرد "سنجور"على ظروف الجاه والبذخ التي عاش فيها وتعاطف مع عالم الرعاة والمزارعين الصغار.تلقى تعليمه الإبتدائي في مدارس الكنيسة الفرنسية بالسنغال بعد حصوله على شهادة الثانوية عام 1928.سافر للدراسة في باريس، ودخل جامعة السوربون الشهيرة فكان أول أفريقي يتخرج من هذه الجامعة، كانت له علاقة وثيقة بالأديب"**إيميه سيزار**"حيث كونا معًا، الميثاق السياسي والأدبي لحركة الزنوج، فهما من أسسا الزنوجة في فرنسا، ودافعا عنها.

دخل "**سنجور** "عالم السياسة سنة 1940حيث انتخب نائبًا عن السنغال في البرلمان الفرنسي، وأعيد انتخابه مرتين سنتي 1951، و1956، كما شغل منصب وزيرًا مستشارًا في الحكومة الفرنسية سنة 1959.

---

[1] هيثم عبد الله صالح: الزنوجة في الشعر الأفريقي . https //pulpit alwatan voice:

[2] علي شلش: الأدب الأفريقي، ص 56.

تولى مقاليد السلطة في السنغال بعد استقلالها حيث انتخب في 1960/09/5 وألف النشيد الوطني السنغالي المعروف بالأسد الأحمر، كان أول رئيس في الغرب الأفريقي يتبنى التعددية الحزبية والعمل السياسي.

سنة 1980 أعلن تخليه عن الحكم في ولايته الخامسة ليحل محله الرئيس"**عبده ضيوف**".

بعد استقالته تفرغ للأدب، حيث حصد في مسيرته الأدبية العديد من الجوائز الدولية، كالجائزة الذهبية في الأدب الفرنسي . والجائزة الكبرى الدولية للشعر بفرنسا.

أصبح في عام 1984 عضوًا في الأكادمية الفرنسية للأدب.

ألف العديد من الكتب والدواوين الشعرية أشهرها "**أغنيات الظل**"،"**قرابين سوداء**"،"**قصائد متنوعة**"،"**إثيوبيات**"،"**مرثيات كبرى**".

أمضى سنواته الأخيرة في نورماندي شمال فرنسا أين وافه الأجل هناك في 20/ديسمبر/2001.

نُقل ودُفن في داكار عام 2001 بحضور مسؤولين فرنسيين كبار بالإضافة إلى شخصيات من عالم الأدب والفكر والفن.

III-1-3-2- شعر ليوبولد سنغور أنموذجًا لأدب السود:

إنّ الدواوين الشعرية الثمانية التي أصدرها "**سنغور**"وهيعلى التوالي "**أغاني الظل**" سنة 1945، "**القرابين السوداء**" سنة 1948 "**أغنيات إلى ناييت**"، سنة 1949، "**حبشيات**" سنة 1956، "**الدياجيير**" سنة 1962، "**مرثيات الريح الخفيفة**" سنة 1969، "**رسالة من فصلشتوي**" سنة 1973، و"**مرثيات جليلة**". أثبتت أنّه شاعر الحرية بامتياز، والفكرة الأساسية التي ترسخ في ذهن المتلقي والقارئ لشعر "**سنجور**"هي أنّه وعلى الرغم من دفاعه عن السود، وأنّه من مؤسسي الزنزجة، إلا أنّه آمن بفكرة التكامل الثقافي وبالعلاقات التواصلية مع الحضارات الأخرى خاصةً الغرب فرنسا على وجه الخصوص.

فدواوينه الثمانية تختصر رحلة الرجل و نضالاته عبر عقود من الزمن تكبّد فيها الكثير من المعاناة، معاناة ممزوجة بين الإستعمار وبين سواد البشرة، وهي في الوقت نفسه معاناة بنو جلدته كلهم.حيث« يبدأ رحلته بذكريات الطفولة و القرية الصغيرة التي شهدت مولده، حيث يتبدّى عالم البراءة فرحًا، مصفقًا للطبيعة ومغنيًا لمباهج الحياة ؛ ثم تظهر الغربة والوحدة والحنين للماضي

البريء ولكن سرعان ما تخيّم سحب الخراب على جو هذه المملكة ويكتشف الطفل المرح أنّه وحيد، أسير، وسط مملكة أخرى تعامله على أنّه أسود ومحتقَر لكنّه يكتشف أيضاً أنّه متضامن مع أبناء جلدته، ملتزم بأشواقهم، ويقوده هذا الإكتشاف الأخير إلى إعادة اكتشاف أفريقيا التي رمز إليها بحبيبته نايييت »[1].

وعلى الرغم من الإهتمام الذي أولاه "**سنجور**"لمعاني قصائده والذي منبعه الأساسي الدفاع عن الأسود، وتناهض في الوقت نفسه كل أشكال العنف النفسي والجسدي والاضطهاد الذي تعرّض له على مر القرون؛ إلا أنّ ذلك لم ينقص من قوة صوره الشعرية وبلاغتها ودقة تعابيره بما تحمله من إيقاع لغوي متـقن بعناية فائقة فــكانت بالتـالي صوره الشعرية« تهطل على القارئ مثلما يهطل المطر في يوم غير عاصف وبرغم سرعة هذه الصور وقوة ملامحها لا يغيب عنها الطابع الملحمي في بنية القصيدة، ولا الطابع الغنائي في الإحساس والتعبير »[2].

ولو أخذنا مثلاً أنموذجًا من قصيدته "**في الذكرى**" من ديوانه "**أغاني الظل**" التي يقول فيها:

اليوم يوم الأحد

ينتابني الخوف من وجوه زملائي الحجرية المزدحمة

ومن برجي الزجاجي الذي تسكنه ألوان الصداع

والأسلاف القلقين

أرى الأسطح والتلال ملفوفة بالضباب

بالسلام، وأرى المداخن مهيبة وعالية

ينام عن سفوحها موتاي

يا لأحلامي صارت هباء كلها

كل أحلامي

فالدم يسفح بالمجان في الشوارع

ويختلط بدم المسالخ

وها أنا ذا، من هذا المرصد، كأنّني في ضاحية من ضواحي المدينة

[1] علي شلش، الأدب الأفريقي، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص60.

أشاهد أحلامي تتبدد في الشوارع
وتتمدد عند سفوح التلال
مثلما يتمدد أبناء جنسي
على ضفاف نهر جامبيا وسالوم
هو ذا إذن نهر السين عند سفوح التلال[1].

نجد أنّ أبيات القصيدة تعكس قلق أبناء جنسه وباقي الأجناس الأخرى، ويظهر كيف أنّ أحلامه بالغد قد تبددت بسبب الحرب فلم يبق له من كل ذلك سوى ذكريات الطفولة كي يفر إليها فكانت الملجأو المفر.

ويمكننا أن نلاحظ الإرتباط الوثيق بين قصائد كل الدواوين، مثلما يتكشّف لنا في الوقت نفسه ارتباط ديوانه الأول"**ديوان الظل**"مع ديوانه الأخير"**مرثيات جليلة**"، الرتباط في الموضوع الأساسي وهو التعلق الشديد بالجذور وثقافتهم حيث يقول في ديوانه الأخير"**مرثيات جليلة**":

أواه عاد الخريف وعادت رقته
التي كنت بها كلفًا
وأصبح النور أصفى، والنهارات أقصر
من أن تتغنى بها
أسفاه على الوداع ففي دروب الصباح
وداخل التيه نجدد ذكرياتنا وألعاب
مملكة الطفولة وضحكاتها

و**خلاصة القول** عن شعر "**سنجور**" الأب الروحي للزنوجة، ومن خلال دواوينه الثمانية، وعلى الرغم من اللغة الفرنسية التي يكتب بها، فقد جسدت أشعاره ارتباطه الوثيق بأرضية الأم أفريقيا (السنغال)تحديدًا، ودفاعه عن قضايا أبناد جلدته السود.

[1] ليوبولد سنجور، أغاني الظل نقلاً عن علي شلش، الأدب الأفريقي، الصفحة نفسها.

III-2- كتابات السود في المشهد النقدي العربي:

بدءًا يجب أن نتفق أنّ تناولنا لكتابات السود في المشهد النقدي العربي يختلف عن تناولنا لها عند الغرب؛ ذلك أنّها في المشهد النقدي الغربي مثّلت قضية وجود وصراع تحرري شأنها شأن الإستعمار، لكن عند العرب لم تشكل كتابات السود العنصرية ولا الإضطهاد الذي تعرضوا له عند الغرب.

خصوصية هذه النظرة مبعثها ظهور الإسلام الذي نهى وألغى كل الفروقات بين الناس وجعلهم سواسية في كل شيء دون تمييز« وبهذه الخصوصية في احتواء الآخرين المختلفين اشتقت هذه الثقافة فرادتها المتميزة على مستوى الهوية الثقافية حيث كانت الهوية في هذه الثقافة بمثابة مشروع غير ناجز ولا مكتمل بل هي سيرورة متنامية تعطم بتكاثر الداخلين في الإسلام والمنصورين برايته »[1].

فالثقافة العربية الإسلامية ابتعدت كل البعد عن العنصرية واضطهاد الآخر أياً كان نوعه (اللون، الجنس، العرق) لأنّ الإسلام تجاوز كل هذه الحدود بتسامح وود.

فالثنائية التي كانت موجودة في ثقافتنا الإسلامية، ثنائية المسلم وغير المسلم أوجدت آليتان« آلية الجذب والدمج والاحتضان، وهي التي توفرت في هذه الثقافة بفضل الإسلام واعتماده على مبادئ عالمية تبشر برسالة توحيدية تهدف إلى هداية الناس أجمعين.أمّا الآلية الثانية هي آلية الطرد وهي التي تعبر عن رغبة هذه الثقافة في تحصين هويتها ضد الآخرين »[2]. وتتمثل آلية الجذب في الإسلام في شخصية الصحابي الجليل "**بلال بن رباح**"ﷺ الذي كان مؤذن النبي ﷺ، فقد بجّله الإسلام وحرّره من عبوديته وأجلّه، ولم يفرق بينه وبين أي صحابي آخر.

ولو حاولنا أن نقرأ كتابة السود في الأدب العربي وفق مبادئ النقد الثقافي التي جاء بها "**الغذامي**" في المشهد النقدي العربي من خلال النسق المضمر الذي مثّل أهم الأسس التي أقرّها "**الغذامي**" في مشروعه الثقافي، هذا النسق الذي جعل الثقافة أكبر موجد ومروج له فتتبع مسار هذا النسق المضمر وكتابات السود في الأدب العربي يوصلنا إلى:

---

[1] نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، 2004، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص17.

كتابة السود في الأدب العربي سارت في وجهتين متعارضتين:

-وجهة أولى تمثل الأسود الذي اندمج داخل الثقافة العربية لدرجة نسي فيها ماضيه، وأصوله الزنجية الأفريقية السوداء حيث أنّه«قال ما قال من شعر وهو منضو تحت القوة الثقافية الذي تمتع بها هذا التمثيل الذي تمّكن من استيعابه ليصبح في نهاية المطاف جزءًا من هذه الثقافة المضيفة، يُذكر مثل أبنائها»[1].و يمكن أن نمثل لهذا الاتجاه بشعراء كا"**عنترة بن شداد العبسي**"،و"**أبو دلامة**" هؤلاء الشعراء الذين حاولوا التعويض عن سواد بشرتهم، بأخلاقهم وصفاتهم التي عرفوا بها بل و أكسبتهم صيتًا و شهرة، فأصبح بالتالي شعرهم جزء لا يتجزأ من تراثنا الأدبي العربي بغض النظر عن أصولهم وجذورهم التي تنضوي تحت سواد بشرتهم وعبوديتهم.

_وجهة ثانية معارضة تمثل الأسود الذي تمرد على الثقافة العربية« فقد رفض هذا الفريق تمثيل هذه الثقافة بل جابهه بتمثيل مضاد ينطوي في داخله على رغبة في الإنتقام من الهيمنة الثقافية التي مارسها هذا التمثيل عليه على ثقافته، لقد رفض هؤلاء عمليات تمثيل الثقافة لهم ومحاولاتها من أجل إخضاعهم وأصروا على تمثيل أنفسهم وثقافتهم بأنفسه »[2]. نمثل لهذا الاتجاه با"**سحيم بن عبد الحسحاس**"، و"**عكيم الحبشي**".

وفي الآتي سنقدم أنموذجًا لكتابات السود في الأدب العربي، ممثلاً في الشاعر العربي الذائع الصيت " **عنترة بن شداد العبسي**".

III-2-1- عنترة بن شداد أنموذجًا لأدب السود:

ممالاشك فيه أنّ"**عنترة بن شداد**"قد كان و لا يزال ذائع الصيت في الذاكرة الشعبية، والرسمية، و لعل سبب شهرته يعود إلى فروسيته وشجاعته فضلاً عن شعره، هذه الفروسية، وهذا الشعر هما اللذين عوضا سواد بشرته وعبوديته التي لازمته لفترة طويلة قبل أن يستـل حريته من براثين والده "**شداد**"،بالقوة، فقد نبذه المجتمع نتيجـة سواد بشرته التي صنفته في مكانة العبيد فقد تعرّض« للنبذ الاجتماعي في السيرة الشعبية، وفي السيرة التاريخية، كمّا أنّه عبر عن ذلك في شعره، و لعل تسميته هو وخفاف بن الندبة والسليك بن السلكة بأغربة العرب، تكشف عن هذه الرغبة المتعارضة في هؤلاء الشعراء، فهذه التسمية تكشف عن رغبة في هؤلاء الشعراء والفرسان السودان،

[1] نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 501.

[2] المرجع نفسه، ص 502.

من خلال نسبتهم إلى العرب، كما تكشف عن رغبة عنهم من خلال تشبيههم بالغراب وهو الطائر الأسود المقدم عند العرب في باب الشؤم»[1].

فكأنّنا بعنترة قد تغلّب وحارب مرضه وهو سواد بشرته بفروسيته وشجاعته، والمبالغة بافتخاره في شعره، وديوانه الشعري مثخن بأمثلة شعرية يتحدث فيها عن سواد بشرته، وكونه ابن أَمة، الذي لم يثنه عن تحقيق الانتصارات التي جعلته أشهر من نار على علم ذلك أنّ « الأنساق الجاهلية بكل مضمراتها الإجتماعية و التاريخية و الإيديولوجية تصبح خلفية يشتغل عليها الوعي الشعري في تشكيله لخطاباته »[2].حيث يقول مثلاً:

ماساءني لوني واسم زبيبة إذ قصّرت عن همّتي أعدائي

لئن يعيبوا سوادي فهو لي نسب يوم النزال إذا ما فاتني النسب

وما عابني الزمان على لوني ولاحظ السواد رفيع قدري

أنا المنية وابن كل منية وسواد جلدي ثوبها ورداها[3]

وفي مقام آخر يشيد بخصاله التي محت سواد بشرته ردًا على من عيروه بسواد بشرته فيقول:

تعيّرني العدا بسواد جلدي وبيض خصالي تمحو السوادا

فقد كان بإمكان عنترة أن يتمرد على واقعه ويفر منه ويسير في طريق الصعاليك الذين عرفوا في العصر الجاهلي، فهو لم يخرج على قبيلته، ولم يقابلها بالوجه السلبي كما فعل الصعاليك، بل كان موقفها منها موقفًا إيجابيًا« ذلك أنّه قد صبر ببقائه على الإهانة التي كانت موّجهة إليه، وسعى حثيثًا للوصول إلى حريته فهو لم يخرج عن القبيلة،ولم يجعل بطولاته فردية لذاته وإنّما جعلها مرتبطة بالذات مرة، وبالقبيلة مرة أخرى، وقد قوي ارتباطه بالقبيلة أكثر فأكثر بعد الاعتراف به، وأصبحت عنده بطولاته مظاهر لقبيلته أشد ظهورًا وأعظم بروزًا »[4].

فبقراءة عامة لشعر عنترة نقف على ثنائية الخفاء والتجلي في شعره من خلال لون بشرته واعتباره من أغربة العرب، يكشف عن **رغبة التخفي من لونه=عقدة نقص.**

---

[1] نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص504.

[2] لخضر هني: أيقونة الأنموذج في الشعر الجاهلي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،جامعة محمد بوضياف المسيلة ، الجزائر،2016/2015، ص36.

[3] عنترة بن شداد: ديوان عنترة بن شداد، شرح الخطيب التبريزي، تح مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص 22.

[4] محمد سعيد ملوي: ديوان عنترة، تحقيق ودراسة، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964، ص 67.

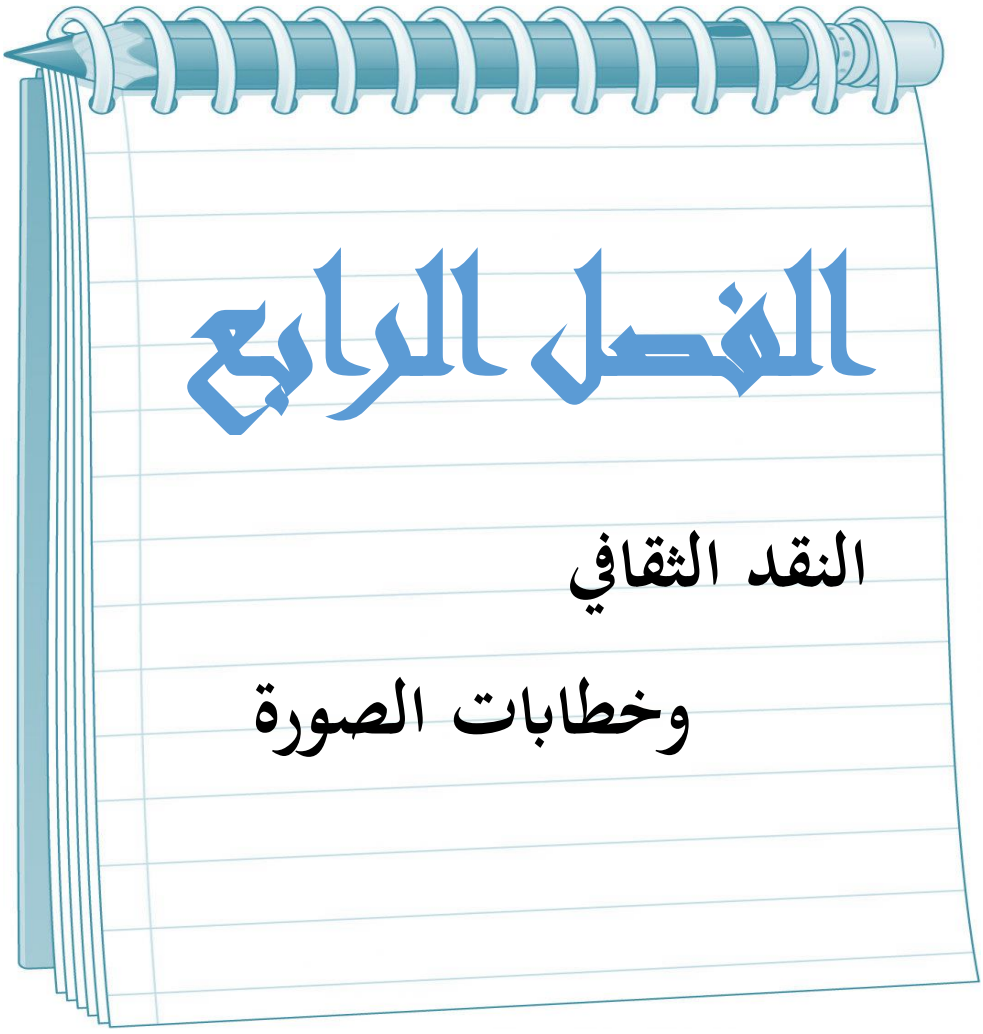
وأحياناً عن **رغبة في التجلي=التصالح مع الذات**، فالإنسان« يحسب هذا الشعر يشتمل على جانبين، جانب خفي مكمون هو بمثابة الدر الثمين وهي الأخلاق والخصال والفعال، وجانب جلي مكشوف هو بمثابة الثوب والغطاء وهو لون الجلد »[1].

[1] نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 508.

كتابات السود بين المشهدين النقديين العربي والغربي:

كخلاصة من كل ماسبق عن كتابات السود عند الغرب والعرب وكمجال للنقد الثقافي نقول إن التهميش والنظرة الإستعلائية للآخر الأسود تتبلور بصورة لافتة جلية عند الغرب فقد تعرضوا لشتى أنواع الإضطهاد والعنف والتهميش، فقد أوجدوا لهم مكانة وصوتًا بعد سلسلة طويلة من النضال والعمل المضنى ذاقوا فيها الكثير وتعرضوا لكثير من الإغتيالات في صفوفه.

بينما لا نجد ذلك عند العرب فقد عوملوا معاملة أحسن بكثير غابت فيها تلك المعاناة والصراعات وتمّ تلقي إبداعاتهم بدون أي عنصرية ولا تهميش.



الفصل الرابع

النقد الثقافي

وخطابات الصورة

I- النقد الثقافي وخطابات الصورة

مما لاشك فيه أنّ النقد الثقافي بعد أن أرسى قواعده في المشهد النقدي العالمي، وفرض وجوده في المشهد النقدي العربي، قد أضحى له مجالات تتجلى فيها مبادئه ووسائله الإجرائية.
ومن المجالات التي أضحت مجالاً خصبًا له ؛ مجالات متعلقة بالصورة المرئية، التي أضحى لها وزنها في تجسيد المعاني و تسليط الضوء على كثير من المهمشات، وكسر شوكة عناصر أخرى مهيمنة فا«إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة، و توجيهها لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، ومن يملك القدرة على المناورة بالصور والتحكم في إنتاجها، وتسويقها، يستطيع إدارة المواقف لصالحه حيث يقوم الإعلام بدور الإعلان ويتم توجيه الرأي باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي، وتنفجر أكبر ثورة للمعلومات عبر شبكات النقل الكوني للصور البصرية واللغوية في الوقت ذاته»[1].

وفي الآتي ستكون لنا وقفة مع نماذج للصورة، كمجال من مجالات النقد الثقافي وهي على التوالي_**المسرح _التلفزيون _الفايس بوك كأنموذج لشبكات التواصل الإجتماعي عبر شبكة الأنترنت**.

[1] صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص 05

I-1-المسرح:

I-1-1- نبذة تاريخية عن المسرح في المشهد النقدي الغربي:

المسرح فن، بل هو أبو الفنون لطالما عكس حياة الإنسان عمومًا، يقوم على التجسيد من قبل فنان« فنان يضع في اعتباره قبل كل شيء أنّه يصوّر أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة، وأنّه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادًا يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية، وإنّما يريك وسيطًا اجتماعيًا، يتفاعل فيه الفرد مع الآخر. كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم »[1].

فالثابت تاريخيًا أنّ المسرح الغربي هو الأقدم والمنهل الأول الذي انطلق منه المسرح. فمنابع المسرح الغربي الأولى كانت« عند الإنسان البدائي عبر التاريخ، وعبر القرون، ثم مع المصريين القدامى، والإغريق في دراسات متلاحقة، مترابطة المنهج، وإن كانت مستقلة لكل منها وحدتها وذاتيتها »[2].

الجدير بالذكر والتوضيح أنّ المسرح والمسرحية يستعملان بنفس المعنى وكأنّهما كيان واحد، إلا أنّ هناك فروق بينهما فا« فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية، ليس هو المشهد ولا الرقص، إنّه يتألف من كل هذه الأمور مجتمعة، الفعل هو روح التمثيل، الكلمات هي جسم المسرحية، الخط واللون هما قلب المشهد، الإيقاع هو جوهر الرقص »[3].أمّا المسرحية فهي عمل أدبي يقوم على التمثيل على خشبة المسرح إذن فن المسرح أشمل وأعم.

I-1-1-1- مراحل نشأته

I-1-1-1-أ- المسرح الإغريقي:

ظهور المسرح الغربي أو العالمي لأول مرة كان مع المسرح الإغريقي في القرن السادس قبل الميلاد« ويعّد كتاب أرسطو (فن الشعر) أول كتاب نظري ونقدي لشعرية المسرح وقواعده الكلاسكية، وقد نشأ المسرح التراجيدي حسب أرسطو من فن الديثرامب الذي يمجّد آلهة

---

[1] مُحَمَّد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994، ص41.

[2] إدوار الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص04.

[3] إريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، مدخل إلى المسرح والدراما، تر يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص 104.

ديونيزيوس بالأناشيد والتاريخ، وحسب الأسطورة يعد ثيسيس أول ممثل بلوّر الفن الدرامي، متقمصًا دورًا أساسيًا في القصة الديثرامبية وذلك في القرن السادس ق الميلاد »[1].

هذا المسرح الإغريقي قام على إقامة الحفلات للآلهة، حفل الشتاء وحفل الربيع. فحفلات الرقص والغناء أوجدت فن الكوميديا، وأمام عبوس الطبيعة وتجهمها أوجدت فن التراجيديا.أهم الكوميديين نجد أريستوفانوس، وقد كانت العروض في المسرح اليوناني« تُقدم في الهواء الطلق، في فضاء مسرحي دائري، محاط بمقاعد متدرجة من الأسفل إلى الأعلى على سفح الهضبة، في شكل نصف دائرة المدرج، ويحضره ما بين 15000، 20000 من المشاهدين الذين كانوا يدخلون المسرح مجانًا »[2].

I-1-1-1-ب- المسرح الروماني:

تطور هذا المسرح في القرن 3ق م، بلورته الكوميديا الشعبية (مسرحيات سينيك ق1ق م) وتراجيديا سالون، وقد اختفى المسرح الروماني والإغريقي مدة 5 قرون بعد ظهور الكنيسة المسيحية.

I-1-1-1-ت- مسرح العصور الوسطى:

ظهر هذا المسرح في براثين الطقوس الدينية، جسد الصراع بين السلطة الدينية والدنيوية ترجمه المسرح الأخلاقي، والمقدس.

I-1-1-1-ث- المسرح في عصر النهضة:

لقد كان لثورة "**مارتن لوثر**" الإصلاحية الدينية انعكاس على المسرح، فتميز مسرح عصر النهضة بالخروج من الطابع الديني المقدس إلى المسرح الهزلي، كما تميز بالعودة إلى كلاسكيات المسرح الإغريقي والروماني، أي تطبيق مبدأ المحاكاة.

[1] جميل الحمداوي: تاريخ المسرح العالمي، ديوان العرب.

[2] المرجع نفسه.

I-1-1-1-ج- مسرح القرن الثامن عشر:

تميز بظهور شكل جديد من المسرح و هو المسرح الشعبي« اشتهرت نصوص رائعة في هذه الفترة مثل روميو وجوليت، والملك لير، وقد ساهم بعض النقاد مع عصر الأنوار في تطوير المسرح مثل فولتير،وديدر،والآنسة كليون »[1].

I-1-1-1-ح- المسرح الرومانسي:

تميز بحرية الإبداع، وبالمزج بين التراجيديا والكوميديا، وقد ثار على المسرح الكلاسيكي.

I-1-1-1-خ- المسرح الرمزي:

ظهر بعد حرب 1870 حيث اعتمد على« الروحانيات وتداعيات اللاشعور، واستعمال الصور الرمزية والإيحاءات الحدسية الإنزياحية، وتوظيف إيقاع بطيء واستقراء ماهو مضمر في النفس الإنسانية، والتمرد على الواقعة الجنوح نحو اللاعقالية »[2].

I-1-1-1-د- المسرح الحديث والمعاصر:

ميزه عدة مسارح منها:

المدرسة الدادية: والتي جاءت كرد فعل على نتائج الحرب العالمية فقد جاءت«الثورة على الواقع الموبوء بالحرب والدمار والخراب، ويعد الأديب الروماني **تسارا** أحد المبلورين لهذا المذهب سنة 1917، بعد أن اجتمع بمجموعة من الفنانين والأدباء بزيوريخ بسويسرا ناقمين على العقل الواعي والحروب الطائشة، التي أرجعت العالم إلى عهد الطفولة »[3].

مسرح التغريب:ظهر مع الألماني "**بريشت**" **Bricht** جاء ثورة على الواقعية حيث«كان يعتمد **بريشت** صاحب المسرح الملحمي السياسي على المسرح الفقير الذي يخلو من الديكورات المترفة »[4].

المسرح الجديد: ظهر في العقد السادس من القرن العشرين.

---

[1] جميل الحمداوي: تاريخ المسرح العالمي

[2] المرجع نفسه

[3] المرجع نفسه. .

[4] **المرجع** نفسه.

المسرح المعاصر: تميز بإعادة بناء، واقعية للحقيقة الإجتماعية، برز خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية.

I-1-2- نبذة تاريخية عن المسرح العربي:

ممالاشك فيه أنّ المسرح الغربي هو الملهم الأول للمسرح العربي، هذا المسرح الذي قدّمه للعرب« مارون نقاش في لبنان سنة 1847، ويعقوب صنوع في مصر سنة 1870 خاصة وذلك لتأثر كلٌ منهما بالأوبرا الإيطالية التي شاهداها في إيطاليا، وكذلك المسرح الأوروبي، والكوميديا الفرنسية على وجه الخصوص »[1].

وعلى الرغم من أنّ العرب قد أخذوا هذا الفن عن الغرب، إلاّ أنّ بعض المسرحيين العرب قد بحثوا في تراثنا العربي، ووجدوا بذورًا له يشير إليها الدكتور "**علي الراعي**" في مدونته "**المسرح في الوطن العربي**"، بذور ممثلة في قصص« عن مجالس لهو بعض الخلفاء العباسيين، وندمائهم ومواكبهم، ومراسم استقبالهم، ومقلدي الأصوات واللهجات، والأديرة، أو الحانات من حيث هي أماكن عرض مسرحي »[2].و كذا مسرح الحلقة والبسط في المغرب العربي ، ويشير في الوقت نفسه إلى أشكال مختلفة من العروض في مختلف البلدان العربية قبل أن يتبلور المسرح بشكله المعروف بها« في مصر كان السامر وعروض الشوارع، ثم الفصول المضحكة، وفي المغرب العربي تلك الأشكال التي يشير إليها، ويضيف إليها باحثون غيره، أشكالاً أخرى مثل حفلات الذكر في تونس، ومسرح السر والشامية في المغرب، ورقص المولوية في لبنان، وطقوس التعزية التي بدأت في كربلاء، والنجف ثم امتدت إلى كل مكان يقيم به الشيعة ورقص السماج السوري »[3].

فالثابت أنّه لا يمكن اعتبار الأشكال السابقة الذكر عروضًا مسرحية، أو خشبات مسرح نظرًا لغياب أهم عنصر في وجود المسرح ألا وهو الجمهور.

هذا عن الإرهاصات الأولية للمسرح العربي، أو الأشكال التي نعتبرها بذورًا له، أمّا المسرح بشكله المعروف عليه اليوم فقد كانت بدايته وكما سبقت الإشارة إلى ذلك مع" **مارون نقاش**" **سنة 1847** ومسرحية" **البخيل** " المأخوذة عن قصة المسرحي الفرنسي "**موليير**".

---

[1] مصطفى بدوي: المسرح العربي الحديث في مصر، تر أنوار عبد الخالق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص17.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

بعد ذلك سارت المسرحيات العربية في اتجاهات هي:

I-1-2-1--الترجمة والإقتباس:

حتى قيام الحرب العالمية الأولى اعتمد كتاب المسرحيات على ترجمة المسرحيات الأوروبية، نذكر في هذا المقام "**مُحَمَّد عثمان جلال**" وهو من سلالة تركية تزوج مصرية، ترجم مسرحيات عديدة لموليير. راسين، لافونتين (مدرسة الأزواج-مدرسة النساء-الخريف...) إلى اللغة العربية مع تغييره في أحيان كثيرة لمضامينها حتى تتماشى والجمهور العربي، وكذا "**نجيب حداد**" الذي ترجم بدوره لـ"فولتير".

I-1-2-2-المسرحيات العربية المؤلفة:

وقد عرفت أشكال وأنماط عديدة كالمسرحيات التاريخية، الميلودراما، الدراما، التراجيديا، الكوميديا، المسرحيات السياسية، المسرحيات الرمزية[1].

وقد تشكلت الفرق المسرحية منذ انطلاق المسرح من لبنان بداية مع فرقة "**أحمد أبو خليل القباني**"(**1833-1903**) وزميله الممثل "**اسكندر فرج**"(**1851-1916**) اللذان قاما بكثير من العروض المسرحية كمسرحية(عائدة)، و(الشاه محمود)، فاستقطبوا كثير من المثقفين وازدهر المسرح، لولا وقوف بعض الرجال في وجههم، مما اضطرهما لترك الشام والتوجه إلى مصر أين قدما في مسرح الأوبرا (مسرحية الحاكم بأمر الله)، وقد حضرها الخديوي توفيق في 1884/07/24 واستمر بالعمل على مسارح القاهرة حتى عام1900.

وقد شهدت الفترة بين 1928-1938ظهور العديد من الفرق المسرحية والتي قدمت الكثير من العروض في كل البلدان العربية؛ السودان(1902) -تونس(1908) -فلسطين(1917) - البحرين(1919) -الجزائر(1921) -المغرب(1923) -ليبيا(1925) -الكويت(1938). أما قطر والأردن فقد تأسس المسرح لديهم في بداية السبعينات.

وعن العناصر المكونة للمسرحية في الأدب العربي فهي:

اللغة: وهي التي يتشكل بها العمل الدرامي، تتشكل في مخيلة المؤلف، فالمكتوب، فالمنطوق على ألسنة الممثلين على خشبة المسرح.

[1] المسرح العربي: https:www .yaberyroith.com//

الحوار: وهو الأساس الذي تقوم عليه المسرحية، فهو عمدة النص المسرحي، وأساس نجاح العمل ككل.

الشخصيات: وهي النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي، منها الثانوية، ومنها الرئيسية.

الحبكة: وهي ترتيب الأحداث وفق تنظيم معين وتوزيع محكم.

العناصر الفنية:(الديكورات، الأضواء، المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الأزياء)[1].

I-1-3- المسرح والنقد الثقافي:

لقد استطاع النقد الثقافي وفق آلياته النظرية والتطبيقية، التي أولى أولوياتها تجاوز الجمالي والفني والبحث في الأغوار العميقة للنص أيًا كان نوعه؛ والنص المسرحي من بين النصوص التي استطاع النقد الثقافي أن يدرسها بعيدًا عن جانبها الجمالي الفني، واستطاع وفق آلياته أن يكشف في نصوصها عن أنساق مضمرة خفية مخيفة في أحيان كثيرة، خاصةً عندما يتعلق الأمر بالمسرحيات الغربية لرواد ذائعي الصيت على شاكلة "**وليام شكسبير**" فا« إذاكان يفترض في الأعمال المسرحية أن تكون زاخرة بالقيم الإنسانية الجليلة، وحافلةبمبادئ الحرية والعدالة، فإنّها على النقيض تمامًا قد تضمنت جوانب قبيحة ومرعبة تجسدت في دعم رغبة المجتمع الغربي، في التوسع الإمبريالي ؛إذ مثلت معادلة قوامها أفضلية الذات الغربية تفكيرًا و فنًا، و دونية الآخر ثقافةً وعرفًا،لتصوغ بذلك صورة للآخر وفق رؤية خاصة، توافق المنظور الغربي المتمركز على ذاته ثقافيًا وفنيًا، وهي صورة الخامل ذهنيًا، والوحشي والدوني والمتخلف فنيًا »[2].

ومنه جسّد كثير من الرواد سواء أكانوا في الرواية أو المسرح، النظرة الإمبريالية الممجدة للغرب والمهمشة للآخر، في هذا المضمار يقول "**إدوارد سعيد**" في مدونته "**الثقافة والإمبريالية**":« يغدو ممكننًا أن يفيد سجل تأويل محفوظات الثقافة الغربية كما لو كان مشروحًا، جغرافيًا بالفالق الإمبريالي المنشّط، وأن نقوم بنمط مختلف من القراءة والتأويل قبل كل شيء يمكن أن نعاين حقول مثل الأدب المقارن، والدراسات الإنكليزية، والتحليل الثقافي، وعلم الإنسان

[1] فن المسرحية في الأدب العربي: نشأته وتطوره و أبرز أعماله و رجاله https :amalbahr .com

[2] هشام بن الهاشمي: شكسبير في ضوء النقد الثقافي، العاصفة نموذجًا، الهيئة العربية للمسرح، دراسات media a literatire .com.

بوصفه منتسبًا إلى الإمبراطورية، بل بوصفه مُسهمًا بوجه من الكلام، في ضمان التفوق الغربي على الأصلانيين غير الغربيين[...]يسمح لنا تغيير منظورنا التأويلي بتحدي السلطة السائدة وغير المتحداة للملاحظ الغربي الذي يزعم الحياد و عدم التحيُّز»[1].و من آليات النقد الثقافي المركزة أساسًا، كما يذكر "**الغذامي**" في تأسيسه للنقد الثقافي، كشف الأنساق المضمرة فحولية كانت أو إمبريالية، أو مركزية ذلك أنّ« الكشف عن الرنين الإمبراطوري في الأعمال المسرحية الغربية بوصفه نسقًا ثقافيًا مضمرًا قبيحًا، ومرعبًا، يفترض ضرورة تجاوز الاهتمام المفرط بالجانب الإستيتيقي الذي حفل به النقد المسرحي ولزمن طويل، وتوجيه العناية البالغة بالإشكاليات الأيديولوجية والأنساق الفكرية الكامنة خلف الخطاب المسرحي»[2].

I-1-4- مسرحية العاصفة (The Tempete) لـ "وليام شكسبير" أنموذجًا للنسق الإمبريالي:

I-1-4-1-ملخص المسرحية:

تبدأ مسرحية العاصفة، وهي آخر أعمال "**وليام شكسبير**" والتي أوردها في خمسة فصول، كتبها سنة1611، بحدث خيالي حيث تهب عاصفة قوية على سفينة يستقلها ملك إيطاليا "**أونتونيو**" و"**ألونسو**" ملك نابلس وابنه "**فرديناند**" وبعضًا من حاشيتهم، فقد عادوا من تونس بعد أن زوج الملك "**ألونسو**" ابنته للأمير التونسي، وهم في طريق العودة إلى ديارهم؛ ولكن حدث ما لم يكن في الحسبان عندما فاجأتهم عاصفة شرسة فتعالت أصواتهم جميعًا طلبًا للحياة ولكنهم أيقنوا أنّ السفينة لا محالة ستغرق وبذلك فإنّ حياتهم ستنتهي بعد لحظات.

العاصفة ماهي إلا لعبة من ساحر يقطن إحدى الجزر القريبة من إيطاليا، وهو بطل المسرحية (**بروسبيرو**) الذي كان ملكًا لإيطاليا قبل أن يتآمر عليه أخيه "**أونتونيو**" ويحاول قتله لكي يصبح الملك. إنشغال الملك (**بروسبيرو**) بالعلم والقراءة، مكنت أخيه أن ينقلب عليه بمساعدة صديقه "**ألونسو**" هروب "**بروسبيرو**" وابنته الصغيرة في زورق في البحر وأخذ مكتبته العامرة بالكتب، ويقطن جزيرة نائية ويربي ابنته على العلم والمعرفة، ويتعلم السحر من الكتب، الذي يجعله وسيلة

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، ص 118.

[2] هشام بن الهاشمي: شكسبير في ضوء النقد الثقافي، العاصفة نموذجًا.

للانتقام من أخيه الملك "**أونتونيو**" وصديقه" **ألونسو**" بمساعدة الجني "**كاليبان**" ولم تكن نواياه شريرة، فكل ماكان يريده هو أن يعود أخيه إلى رشده، وأن يسترد ملكه المغتصب.

فيقوم بكثير من الأمور بواسطة السحر بعضها كوميدي للإنتقام من أخيه منها، تفريقه بين "**ألونسو**" وابنه "**فرديناند**" على الجزيرة، ويضع خطة يجمع فيها بين ابنته "**ميراندا**" الفتاة الجميلة الذكية، وبين "**فرديناند**" الشاب الوسيم الشجاع حيث أراد لهما أن يعشقا بعضهما، فدبر لهما لقاءات ليريا بعضهما، وكان سعيدًا بذلك.

في آخر المسرحية يقوم "**بروسبيرو**" بمحاكمة الخونة، وينجح في استعادة مملكته ويسامح أخيه، ويطلق سراح الجني "**كاليبان**" بعد أن نجح في مساعدته. كما ينتهي بزواج "**فرديناند**" من "**ميراندا**".

I-1-4-2-النسق الإمبريالي في العاصفة:

على الرغم من الطابع الكوميدي الفني الجمالي الذي تعكسه مسرحية "**العاصفة**" "**لشكسبير**" إلا أنّها تحمل في طياتها نسقًا إمبرياليًا مضمرًا تبلور في الصراع بين المركز (المستعمِر) والآخر المهمش(المستعمَر) وبالتالي نتجاوز الظاهر الجمالي الفني للمسرحية ،إلى نسق إمبريالي يبرز جليًا عندما يفقد« كاليبان /الساكن الأصلي أرضها المغتصبة من قبل "بروسبير" الإنسان المستعمِر، وغدت العلاقة بينهما علاقة تبعية وتلقين للقيم والنظم الثقافية الغربية لنكون بذلك أمام ثقافتين: ثقافة حداثية تعني التمدن، وتتسم بالكلية وتختزن مبادئ لابد من استلهامها، وثقافة دونية صغرى يمثلها "كاليبان" المستعمَر، ليصبح من حق الثقافة الكلية المتمدنة، التي يمثلها "بروسبير" التدخل في تلك الثقافات الصغرى »[1].

حيث نجد "**كاليبان**" يقول في المسرحية موضحًا اغتصاب أرضه:« لقد ورثت هذه الجزيرة عن والدتي سيكوراكس، فاغتصبتها أنت مني عندما قدمت إلى هذه الربوع لذلك رفّهتني، لتموّه عليَّ الحقيقة، وسقيتني الماء بعد أن نقعت تمر البلوط فيه، وعددت لي أسماء النجوم الكبيرة والصغيرة كطلسم شمل الليل والنهار، فأجبتك و أريتك فضائل هذه الجزيرة ذات الينابيع العذبة والآبار المالحة والأراضي الرطبة، والقفار الجرداء »[2].

---

[1] هشام بن الهاشمي: شكسبير في ضوء النقد الثقافي، العاصفة نموذجًا.

[2] وليام شكسبير: العاصفة، تعر أرمشاكي، دار نظير عبود، بيروت، ص 25، 26.

فقد جسدّ "**شكبير**" من خلال نص "**العاصفة**" هيمنة المركز، بل أكثر من ذلك قدّم شخصية "المستعمَر" بوجه قبيح، دنيء على الرغم من أنّه صاحب الأرض تلك هي« الرؤية الإمبريالية التي ترسّخت في الفكر الغربي ووشمت وعيه، والقائمة على ثنائية ضدية أساسها الثقافة في هذا العالم، والطرف المستعمَر/كاليبان البدائي التوحشي، ورجل الكهف والغابة الذي يقتضي وصاية ثقافية غربية، ليلج عالم التمدن ودنيا الحضارة »[1].

لقد برز "**شكسبير**" كحامل نسق إمبريالي بوعي منه، أو بغير وعي وبلوّر من خلال مسرحيته النزعة الإمبريالية بكل وضوح وجلاء.

I-1-5- مسرحية" أبناء القصبة" لـ"عبد الحليم رايس "أنموذجًا لثورة الهامش:

I-1-5-1-ملخص المسرحية:

كُتبت المسرحية سنة 1958، وأُخرجت قبل الإستقلال، مثلتها فرقة المسرح الوطني لجبهة التحرير الوطني، هي عمل تراجيدي من ثلاث فصول تدور أحداثها بالجزائر العاصمة (القصبة) زمن الثورة التحريرية الكبرى، في إحدى بيوت القصبة لعائلة ثورية مكوّنة من الأب "**حمدان**"، الأم "**يمينة**" ،الابن الأكبر "**توفيق**" شرطي لدى فرنسا في الظاهر ومجاهد في الخفاء، الابن الأوسط "**عمر**" شاب سكير في الظاهر، و مجاهد في الخفاء، الابن الأصغر "**حميد**" الذي ينضم بدوره إلى صفوف جيش التحرير، و"**مريم**" زوجة "توفيق" تجسد المسرحية سيطرة هاجس الثورة على أفراد هذه العائلة، فالكل يعمل لصالح الثورة خفية عن الآخر خوفًا عليهم، يُعتقل "**حميد**" بتهمة جمع الأموال لصالح الثورة، ويستشهد "**عمر**" الذي يكتشف والده بأنّه مجاهد بدوره.

تنتهي المسرحية باستشهاد الأب "**حمدان**" وزوجة ابنه "**مريم**" في بيتهم من قبل جنود الإستعمار الفرنسي الذين أتوا بحثًا عن "**توفيق**" الذين اكتشفوا بأنّه ماهو إلا "**سي هشام**" قائد الفدائيين والعدو اللدود للعدو الفرنسي، الذي اتخذ عمله كشرطي لدى فرنسا من أجل مراوغة العدو، ولتغطية عمله الثوري. تنتهي المسرحية بصرخة الأم" **يمينة**" راجيةً من أبنائها الباقيين "**توفيق**" و"**حميد**" أن يواصلوا رسالتهم النضالية. وهكذا يتبين أنّ الأسرة كلّها أسرة ثورية فدائية من أجل أن تعيش الجزائر حرة مستقلة.

[1] هشام بن الهاشمي: شكسبير في ضوء النقد الثقافي، العاصفة نموذجا.

I-1-5-2-مسرحية "أبناء القصبة" أنموذج لثورة الهامش من خلال قراءة المكان:

تعكس المسرحية بحق ثورة الهامش (ممثلة في أسرة جزائرية بسيطة)، على المركز المستعمِر الإمبريالي (الاحتلال الفرنسي)، فكانت المسرحية بحق« أداة تحريضية مهمة في إنتاج فعل المقاومة، وهذا الفعل أًباح ضرورة حياة، لإيجاد حياة وهذا ما يتمثل في مقاومة الإحتلال. والمسرح العربي يقوم بهذا العمل التحريضي، فتبدو المقاومة في المسرح كرؤية مقدسة »[1]. مجسدة السرية و التكتم حرصًا و حذرًا من عيون المستعمر و عيونه حيث« تبرز المسرحية السرية التامة التي اتسمت بها الثورة ، و يتضح هذا في شخصياتها التي توحي بالتزامها التام بالقضية حتى الإبن الأكبر يرفض أن يبوح لزوجته بأسراره رغم اصرارها على ذلك»[2].

وقد سلطت المسرحية الضوء على مركز المقاومة والثورة، ألا وهو البيت وعلى بساطته أظهرته كنواة أولى للمقاومة، فظهر« كوحدة مكانية مقاوِمة، تنتج المقاومة وتستقبلها أيضًا، فكان أفراد الأسرة ينتجهم المكان، وكان المكان يستقبل الثوار، وكان المكان ينشر خبر الثورة أيضًا كمكان أيضًا، والمكان هو بيت العائلة في مسرحية أبناء القصبة »[3].

فخصوصية البيت تتلاشى مع الإستعمار، ويتحول إلى محرك للاستعمار في الجبل، وكفكر سياسي وفكري ينتقل إلى الخارج، فكانت المسرحية بالتالي وفي مقاومتها للاستعمار« ذات طابع مكاني ثوري مقاوم، ويكاد حضور المكان كمنتج للثورة من خلال العنوان "أبناء القصبة" وهو يشير إلى مجاميع الناس الذين يعيشون في القصبة وإلى الذين لهم علاقة بالقصبة أيضًا وهذا يعني أن القصبة مكان عام مفتوح »[4].فخصوصية المكان (بيت العائلة) أضحى مكان يتسع لكل الجزائر، لأنّه أضحى الشرارة التي انطلقت منها الثورة، فحتى أشهر المؤتمرات المفجرة لثورة نوفمبر الكبرى كانت من البيوت البسيطة، أكبر مثال على ذلك البيت الذي أُقيم فيه مؤتمر الصومام.

كحوصلة عامة عن المسرح كمجال للنقد الثقافي بين الغرب والعرب نقول:

---

[1] منصور عمامرة: الثورة الجزائرية في المسرح مسرحية أبناء القصبة أنموذجًا، الحوار المتمدن، العدد 2016،5356/11/29.

[2] مليكة سعداوي:المسرح الإذاعي في الجزائر دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2009، 2010،ص 99.

[3] . منصور عمامرة،الثورة الجزائرية في المسرح مسرحية أبناء القصبة أنموذجًا

[4] المرجع نفسه.

عكست المسرحيات والمسرح بحق أوجه متعددة للنقد الثقافي وفق آلياته الإجرائية الثقافية، إلا أنّ هذه الآليات كشفت **النسق الإمبريالي =المركز عند الغرب. في حين مثلت الثورة =الهامش عند العرب.**

فقد مثّل بالتالي عملة واحة لنسقين مضمرين متضادين تمامًا. من هنا تبرز النظرة العميقة التي كشفها لنا النقد الثقافي فيما يتعلق بالمسرح عندما تجاوز النظرة الجمالية له كنص إبداعي جمالي.

I-2-التلفزيون:

I-2-1- التلفزيون في المشهد النقدي الغربي:

I-2-1-1-نبذة تاريخية عن ظهور التلفزيون عند الغرب:

مما لا شك فيه أنّ ظهور وسائل الإعلام والاتصال قد غيّر أنماط الحياة عمومًا، ومعها انتقلنا إلى مراحل جديدة سيّرتها وفق آلياتها، وفرضت شروطها على الساحة النقدية الثقافية، وقد كان التلفزيون من أهم الاختراعات التي ظهرت في القرن التاسع عشر، إلا أنّ بداية الإرسال التلفزيوني كان في الولايات المتحدة الأمريكية في ثلاثينات القرن العشرين« وقد استغرقت الابتكارات العلمية التي سبقت الإرسال الفعلي أكثر من قرن في مجال الكهرباء والتصوير، والإرسال اللاسلكي والإذاعة، وقد استخدمت التجارب التلفزيونية الأولى قرصا للفحص الإلكتروني، فشل في فحص الصورة بسرعة كافية، و جاءت اللحظة الفاصلة في سنة 1923 بظهور اختراع الدكتور فلاديمير زوربكين لآلة التصوير التلفزيوني Iconoscope وهي أنبوبة كهربائية للرؤية عن بعد »[1]. قد كانت هناك تجارب لارسال الصور لاسلكيًا« قادت إلى اكتشاف وكالة AP للتصوير السلكي في سنة 1935 وقد أرسل أحد الباحثين وهو أ.إيفيس من شركة A TTصورة دائرة تليفزيونية معلقة من واشنطن إلى نيويورك في سنة 1927 وفي العام التالي بدأت محطة WOY التابعة لشركة جنرال إليكترنك الإرسال التلفزيوني بشكل منتظم وشاهدت أعداد غفيرة من المشاهدين التلفزيون لأول مرة في تلك السنة في معرض نيويورك الدولي »[2]

ومع مرور الوقت بدأ التلفزيون في التطور، ونشير أنّه لم يتبوأ مكانة مرموقة حتى سنة 1947 حيث زاد عدد المحطات العاملة على الهواء وزاد عدد المدن التي يصل إليها الإرسال التلفزيوني حيث بلغ في هذه السنة 23 مدينة بعد أن كان 8 مدن فقط« وفي سنة 1951 تم استكمال نظام نقل الإرسال عبر القارات على موجات الميكروريف، وفي 4سبتمبر شاهَد الجمهور من الساحل الشرقي إلى الساحل الغربي مؤتمر معاهدة السلام مع اليابان في سان فرانسيسكو، وعرضت شركة NBC كذلك أول إرسال تليفزيوني لمسلسل عالمي، و أول برنامج خاضع للرعاية

[1] إدوين إمري، فليب د أولت، وارين ك. آجي، الإتصال الجماهيري، تر ابراهيم سلامة ابراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، 2000،ص 154.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من الساحل إلى الساحل هو برنامج كوميدي مدته ساعة من شركة **NBC»**[1].ومع حلول 1955 تفوق التلفزيون على كل من الإذاعة والمجلات من حيث الدخل الناتج عن الإعلانات.

I-2-2- التلفزيون في المشهد النقدي الغربي:

***I*-2-2-1-نبذة تاريخية عن ظهور التلفزيون عند العرب:**

الثابت، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، أنّ أول بث تلفزيوني كان في الولايات المتحدة الأمريكية، أمّا عن ظهور التلفزيون عند العرب فكان العراق أول بلد عربي شهد ولادة تلفزيون رسمي ببث منتظم سنة 1956، قبل ذلك كانت وسيلتهم في نقل الأخبار والاحداث هي الإذاعة والصحف. وقد تأخر دخوله عند العرب مقارنةً مع أول بث عالمي في الولايات المتحدة الأمريكية بسبب الحرب العالمية الثانية، هذا عن التلفزيون الرسمي المنتظم، إلا أنّ أول بث مرّ بمراحل:

_بتاريخ 13فيفري1947 أعلنت صحيفة مصرية ناطقة بالفرنسية عزم الحكومة المصرية اعتماد مبلغ 200 ألف جنيه مصري لبناء ستوديو بث تلفزيوني إلا أنّ هذا الأمل تأجّل حتى عام 1951مع تقديم أول تجربة بث، بثته شركة فرنسية، وكان حفل زواج الملك فاروق من الملكة ناريمان هو الحدث الذي مثّل أوليات البث في الشرق الأوسط؛ أمّا في المغرب بدأ أول بث بدوره عن طريق شركة فرنسية وسط موجة رفض ومقاطعة، لأنهم اعتبروه وسيلة سيطرة من قبل المستعمر خاصةً أنّه كان بث باللغة الفرنسية.

_بعد انقلاب الضباط الأحرار على الملك فاروق وتقلد "**عبد الناصر**" الحكم بعد "**مُحَمَّد نجيب**" تقرّر إنشاء اتحاد الإذاعة والتلفزيون إلا أنّ المشروع أُجل بسبب العدوان الثلاثي على مصر، وبعد أربع سنوات على البث العراقي احتفلت مصر بعيد الثورة سنة 1960 توافق ذلك مع اعلان الصحف افتتاح التلفزيون المصري الوطني[2].

_أمّا عن ترتيب الدول العربية في البث الرسمي المنظم للتلفزيون فقد كان كالآتي:

_أول قناة تلفزية في الوطن العربي: العراق سنة 1956، وهناك من يذكر 1954.

_ثاني قناة هي قناة التلفزة الفرنسية الجزائرية سنة 1956، التي تحولّت إلى التلفزة الجزائرية سنة 1962 بعد استقلال الجزائر.

---

[1] إدوين إمري، فليب د أولت، وارين ك. آجي، الإتصال الجماهيري، تر ابراهيم سلامة ابراهيم، ص 155.

[2] التلفزيون العربي_البدايات_https://www aljazeera.net

_ثالث قناة عربية بثتها لبنان سنة1959.

_ رابع قناة بثّتها مصر سنة 1960، وفي نفس السنة ظهر التلفزيون المصري.

_التلفزيون الكويتي سنة 1961.

_ظهرت التلفزة المغربية سنة 1962، وفي نفس السنة ظهر التلفزيون السعودي.

_التلفزيون اليمني سنة 1964.

_التلفزيون التونسي سنة 1966.

_ التلفزيون الأردني سنة 1968، وفي نفس السنة ظهر التلفزيون الليبي.

_التلفزيون الإماراتي سنة 1969.

_ التلفزيون القطري سنة 1971.

_التلفزيون العماني سنة 1974.

_التلفزيون البحريني سنة 1975.

_التلفزيون الموريتاني سنة 1982.

_القناة الثانية المغربية سنة 1989.

_أول بث لقناة عربية خاصة في الشرق الأوسط كانت MBCسنة 1991.

_افتتاح باقة آرتي من إيطاليا على القمر الصناعي عرب سات سنة 1996، وفي نفس السنة تلفزيون فلسطين، نفس السنة أيضًا ظهرت قناة الجزيرة الإخبارية من قطر.

_بعدها اكتسحت القنوات الخاصة كل الدول العربية[1].

I-2-3- النقد الثقافي والتلفزيون عند العرب والغرب:

النقد الثقافي وفي ثورته على النقد الأدبي كان من جانب تركيز النقد الأدبي على الجمالي وتجاوز كل الأنساق المضمرة التي تتحكم في كل النتاجات الرسمية على حد تعبير الغذامي (الرسمية التي تسيطر عليها النخبة)، في مقابل إلغاء المهمش الآخر في مختلف هوياته (المرأة، الأسود، الجماهير، المستعمَر).

خطابات الصورة التي واكبت التطور التكنولوجي الحاصل في العالم أجمع، أفرزت ثقافة جديدة هي الثقافة البصرية، هذه الثقافة أوجدت متلقي كان مهمشًا وبعيدًا عن دائرة الضوء هذا

[1] ترتيب بث القنوات العربية القديمة من 1954 وحتى سنة 1996 https://www.stut net.com

المتلقي ماهو إلا الجماهير« حيث أخذ الأفراد العاديون يمضون وقتًا أطول في متابعة العروض التمثيلية أكثر من مشاركتهم في علاقات اجتماعية متبادلة أو نشاطات إنسانية منوعة، فإنّ المرأة على وجه الخصوص هي المخاطب الرئيسي في هذه العروض مما جعل الحساسية النسائية واختياراتها المفضلة تتمتع بأولوية واضحة في تصميمها وتنفيذها »[1].

وفي هذا المقام أي ثنائية النقد الثقافي والتلفزيون كوسيلة من وسائل الإعلام تستوقفنا أراء "**آرثر برجر**" في مدونته "**النقد الثقافي**" التي يتناول فيها التأثير والتأثر بين الناس=الجماهير والتلفزيون حسب نظريات وتصنيفات استقبال مفسرة لثقافة الوسائل الجماهرية *باعتبار الجماهير هي الطرف المستقبل نستعرضها في الآتي:

I-2-3-1-نظرية تأثير استخدام الاتصالات:

تركز هذه النظرية على الطريقة التي يستخدم بها الناس وسائل الإعلام عمومًا، فحسب "**برجر**"« تقترح هذه النظرية أنّ مستخدمي وسائل الإعلام أكثر فاعلية، وليسوا بمستخدميين سلبيين، كما أنّهم ينتقون من اختيارات التجارب الإعلامية »[2].

I-2-3-2-نظرية التبعية:

تنطلق هذه النظرية من الاعتماد والتسليم الكلي بما يشاهده الناس، فما يشاهدونه هو مصدر الأمان والثقة الوحيدين.

I-2-3-3-نظرية وضع أجندة العمل:

تقوم هذه النظرية على مبدأ انتقاء أشياء تُشاهد على حساب أشياء أخرى بمعنى أنّ«الإعلام لا يخبر الناس بما عليهم أن يفكروا به وإنّما يهتم بما يفكروا فيه، وبذلك فهي تشكل أجندات عمل للناس وللمجتمعات»[3].

I-2-3-4-نظرية الدعاية:

هذه النظرية قدمها سنة 1977 **جورجي** جوبنز George Gerbner تقوم على ثنائية الواقع والحقيقة فيما يتعلق بما يُبث من التلفزيون« ولأنّ وسائل الإعلام ويأتي في مقدمتها التلفزيون

---

[1] صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص 14

* ترتيب النظريات وتسمياتها جاءت بنفس الترتيب الوارد في مدونة آرثر آيزابرجر "النقد الثقافي _تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية_"

[2] آرثر آيزابرجر، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، ص208، 209.

[3] المرجع نفسه، ص 209.

يقدمون رؤية مشوهة للواقع مثل مقدار الجريمة والحياة المحفوفة بالمخاطر فإنّ مستخدمي وسائل الإعلام والمشاهدين سيحصلون على صور غير حقيقية للواقع »[1].

I-2-3-5-نظرية الأمن:

تركز هذه النظرية على الأفراد العاملين سواء أكانوا عاملين(بوابين)، أو محررين أو معدين للبرامج، كحراس على فعل المشاهدة من جانب تحديدهم لما يرغب المشاهدة برؤيته وما لا ترغب فيه.

I-2-3-6-نظرية التدفق ثنائي الخطوة:

تركز بدورها هذه النظرية على أساليب الأفراد الذين يؤثرون بوسائل الإعلام على المجتمعات هذه التأثيرات تحدث« من خلال خطوتين فالخطوة الأولى هي تأثير وسائل الإعلام على قادة الرأي، والذين قد يكونون (ولكن ليس دائمًا) أفرادًا من الصفوة الاجتماعية الاقتصادية بالمجتمع؛ أمّا الخطوة الثانية فقد تحدث عندما يُؤثر هؤلاء إلقاء بعلاقاتهم الشخصية على كيف يرى الآخرون الذين يتعاملون معهم وسائل الإعلام »[2].

I-2-3-7-نظرية حلزون الصمت:

وضعها المفكر الألماني **نيللو نيومان** NoelleNewemn سنة 1974 مبعثها نمط التعبير بمعنى أنّ هناك أفراد يعتقدون أنّها ليست بالمهمة ولا المقبولة، فيفضلون الصمت في مقابل الأشخاص المعتقدين بأنّ أفكارهم مقيولة، يدافعون عنها بقوة.

كخلاصة عامة نقول: هذه النظريات التي أوردها "**آرثر بيرجر**" تصب في مختلف الطرق التي نستقبل بها الصورة(التلفزيون)وكيفية تأويلها، فهذه الصورة« هي حالة من حالات قراءة الأنساق، ونجد دومًا أنّ النسق يتحكم في الإستقبال والإرسال معًا، ويتحكم في آليات التأويل، ومهما كانت الوسيلة جديدة فإنّ الإستقبال سيخضع للمؤثرات الثقافية التقليدية وجدة الوسائل لا يعني جدة التأويل »[3].

---

[1] آرثر آيزابرجر، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، ص 209.

[2] المرجع نفسه، ص 210.

[3] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2005،2، ص18.

وفي مقابل نظرية "آرثر بيرجر" نجد الناقد السعودي **"عبد الله الغذامي"** المؤسس للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي قد تطرّق لثنائية التلفزيون والنقد الثقافي في مدونته **"الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة"** حيث يشير إلى أنّ الثقافة البصرية غيّرت مقاييس وأسس الثقافة كلها المتعارف عليها جملة وتفصيلا ذلك أنّها« مرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها، إرسالاً واستقبالاً وفهمًا وتأويلاً، مثلما تغيرت قوانين التذوق والتصور »[1]. ذلك أنّ الصورة البصرية أصبحت تخترقنا بدون استئذان فتعددت بالتالي أنماط الإستقبال وانكسرت معها صورة الهيمنة المطلقة التي كانت مسيطرة عليها بل«إنّ أنماط الإستقبال الثقافي صارت من التنوع والتعدد ما يجعل وهم الهيمنة المطلقة لثقافة كونية واحدة غير صحيح، بل الواقع هو التعدد والواقع هو ظهور أنساق ثقافية تقوم رغبات الهيمنة»[2].

واللافت أنّ الصور التلفزيونية تعددت أشكالها وأنماطها، من إعلانات إشهارية، أفلام، مسلسلات، رسوم متحركة، وكلها تعكس أنساق ما، إلا أنّنا وكأنموذج للثقافة البصرية التلفزيونية ارتأينا اختيار الروايات الأدبية التي تحوّلت إلى أفلام أو مسلسلات والغاية بالتحديد من هذا الإختيار هو أنّ الرواية هي مضمار النقد الأدبي الرسمي الذي ثار عليه النقد الثقافي وأعلن موته والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل بقيت الرواية على حالها بعدما دخلت مضمار الصورة ؟خاصة أنّ المتلقي قد تغير من النخبة إلى الهامش(الجماهير).

I-2-4- من الرواية إلى التلفزيون:

مما لاشك فيه أنّ الكلمة في الأدب، الرواية على سبيل المثال، لها مفعولها السحري في ترجمة حياة الشخوص، و تجسيد حركتهم، فهي المثل الأول والأوحد في النص الروائي، فمن خلال انتقاءها واستخدامها يتخيل القارئ صورتها إلا أنّ الرواية هذه لم تبق حكرًا على الذاكرة، عندما دخل التلفزيون حياتنا اليومية، حيث انتقلت لغة الرواية المقروءة والمكتوبة، إلى لغة البصر والرؤية فلم« يصبح المؤلف هو الروائي بمفرده، بل ينضم إليه كاتب السيناريو بما يحذفه من مادة كلامية وفيرة، وبما يدخله من تعديلات على نسق الأحداث كي تخضع لإيقاع جديد، فهو يبرز من العناصر ما كان متواريًا في النص، وينطق الشخوص بعبارات حوارية توجه مسار الدلالة، يضع

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ص 8.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذلك في يد المخرج الذي يصبح مدير فريق التأليف، يعود للنصوص كي يقيم التوازن بين عوالمه، وللمشاهد حتى يضبط ايقاعها »[1].

فعلى الرغم من أنّ الرواية هي النص الأصلي، إلا أنّ تغيرات كثيرة تحدث عندما تتحول إلى فيلم أو مسلسل تلفزيوني فهذا الانتقال من عالم الورق إلى عالم التجسيد والتمثيل تدخل عناصر جديدة من سينارست، ممثلين، مديري التصوير، مخرج ... كل هذه التغيرات تضع«المؤلف الأول في موقف جديد، فهو لا يستطيع أن ينكر أبوته للعمل المنتج، لكنه لا يتحمل مسؤولية التغييرات الكبرى التي تحدث له، فيؤثر الصمت حتى لا يحرم من لذة النجاح، ولا يتورط في مشاركة الفريق، الذي بدل خلقته وأنتج مؤلفًا بصريًا جديدًا يؤول الرواية الأصلية، يختزلها ويخترق عالمها ليعيد تشكيلها بالحذف والإضافة، وبتوزيع الأصوات والوجوه على فضاءات زمنية ودلالية جديدة »[2].

وقد تحولت الكثير من الروايات الغربية والعربية إلى مسلسلات وأفلام تلفزيونية، نقول تحوّل كما نقول عنه إقتباس فالإقتباس تعاريف كثيرة و في هذا المقام هو« نقل أثر أدبي و بمصطلح أدق تحويله من حال لها خصوصياتها و مقوماتها المتفردة إلى فن له خصوصيات و مقومات مغايرة ومستقله عن ذلك الأثر الأدبي»[3]. هذا الانتقال والتحول و الإقتباس جعل« المشاهدة طقسًا اجتماعيًا، عظيم الفعالية والتأثير مقارنة بالقراءة التي تعودنا عليها، ونعمنا زمنًا طويلاً بها، دخلت المشاهدة لتمحو أثر الأمية في تعريف التذوق الإبداعي، ولتصنع المركب الفني الحديث المعجون بالأدب والموسيقى والتمثيل والتشكيل، في متناول جميع الناس دفعة واحدة في الوقت ذاته منفردين أو مجتمعين منزليًا »[4].

في هذه الجزئية تحديدًا تبرز نقطة التماس والصراع بين النقد الأدبي=الرواية في نصها الأصلي= النخبة؛ والنقد الثقافي=الرواية التلفزيونية=الهامش.

فتأرجَح العمل الروائي بين المشاهدة والرؤية والقراءة والكلمة هذا العمل الذي يخرج من«ذاكرة الراوي، كمجوعة من الخواطر المنهمرة والأفكار التأملية المتدفقة ووضعه أمام عين

---

[1] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص 18.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سارة طمين_باحثة دكتوراه/عمار بن لقريشي:الإقتباس المسرحي عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي،حوليات الآداب و اللغات،ع11، م 5، جامعة محمد بوضياف المسيلة ، الجزائر، 2018، ص356.

[4] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص19.

الكاميرا لتلتقط وجوده الموضوعي المتعين عندئذٍ تتم إزاحة الذاكرة بتداعياتها وتسرباتها، باستطراداتها وألوانها الشخصية وكلماتها الحميمة لتوضع الآلة مكانتها»[1].

وكأنموذج عن الروايات الغربية والعربية الكثيرة التي تحولت إلى أفلام ومسلسلات نجد روايات **فيكتور هيجو، إرنست هيمنجواي، تولستوي، وروايات نجيب محفوظ، إحسان عبد القدوس، طه حسين.**

I-2-5- "البؤساء" لفيجتور هيجو من الرواية إلى المسلسل أنموذجًا:

I-2-5-1-رورواية "البؤساء" لفيكتور هيجو:

I-2-5-1-أ- بطاقة فنية للرواية:

العنوان: البؤساء.

الكاتب: فيكتور هيجو.

نوع الرواية: رواية تاريخية بموضوع اجتماعي.

اللغة: الفرنسية.

الناشر: A.laeroixverbookhavence في بروكسل.

تاريخ النشر:1862

الترجمات العربية: صدرت عدة ترجمات لهذه الرواية إلى العربية كترجمة" **منير البعليكي**" سنة 1950، من خمسة أجزاء لدار الملايين تقع في 2340 صفحة.

وترجمة "**مؤيد الكيلاني**".

I-2-5-1-ب- ملخص الرواية:

"**البؤساء**" "**لفيكتور هيجو**" رواية تحكي قصة "**جان فالقان**" الإنسان الأمي البسيط الذي امتدت يده إلى رغيف خبز تحت طائلة العوز والجوع، ومن أجل إطعام أخته وأطفالها السبعة الجياع، ولكن المحكمة لم تأخذ تلك الأسباب بعين الإعتبار، وأصدرت حكمها عليه بالسجن خمس سنوات مع الأشغال الشاقة المؤبدة، و لمرارة الحياة في السجن حاول الهرب، وأعيد إلى السجن مجددًا مع إضافة فترة سجن أخرى على الحكم السابق، ثم تكرر الهرب وإعادته إلى السجن حتى امتدت العقوبة الفعلية إلى 19 سنة، وعندما أُطلق سراحه سنة 1815، كان إنسانًا

[1] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص19.

يائسًا بائسًا، وفي الوقت نفسه كان قاسيًا وحاقدًا على المجتمع الذي لم يرحمه مع أخته وأطفالها السبعة الجياع، وقد استفاد من السجن في أنه تعلم القراءة والكتابة والحساب وهو في سن الأربعين، وبعد خروجه من السجن قوبل بالجفاء والطرد والإذلال، رجل واحد فتح له قلبه ومسكنه إنّه الأسقف "**شارل ميريل**" المساعد للفقراء هذا الأخير الذي آوى "**جان فاليجان**" في كنيسته إلا أن سرق له الأطباق الفضية الستة مع ملعقة الحساء الكبرى ن وغادر الكنيسة، فأعاده الدرك إلى الأسقف في اليوم التالي لشكهم بسرقته الأطباق والملعقة فظن "**جان فاليجان**" أنه سوف يعود للسجن غير أنّ الأسقف زعم أمام الدرك أنّه منحه الأطباق والملعقة، اختفى "**جان فاليجان**" بعدما أثّر به ذلك الدرس لاستمرار حياته بكرامة، بعدها ظهر في مدينة "**مونتوريسورمير**" يحمل اسم "**مادلين**" مخفيًا حقيقته بعد أن أصبح حاله أحسن وكوّن ثروة مالية، أصبح من أكثر المحسنين في البلدة، أعماله الخيرية جعلت الملك يختاره عمدة البلدة، وقد حزن ولبس السواد بعدما سمع بموت الأسقف، بعدها تبنى "**كوزيت**" الابنة غير الشرعية لامرأة فقيرة "**فانتين**" فيرعاها ويزوجها من حبيبها "**ماريوس**"؛ بعدها تشاء الصدف أن يُتهم رجل بائس بالسرقة ونظرًا لشبهه الكبير به يشهد مفتش الشرطة "**جافيير**" بأنه هو جان فاليجان فيسلم نفسه للشرطة حتى ينقذ الرجل البرئ مما عرضه للسجن من جديد، وخلال نقله إلى مكان آخر لسجنه يستطيع الفرار، ويقضي بقية حياته طريدًا.

I-2-5-2-مسلسل "البؤساء" لفيكتور هيجو:

I-2-5-2-أ- بطاقة فنية للمسلسل:

المسلسل: البؤساء

الكاتب: فيكتور هيجو

سيناريو وحوار: أندرو ديفيس

المخرج: توم شانكلاند

طاقم العمل: دومينيك وست، أوليفيا كولمن،إينزوسيالني،إيما فيلدينج

عدد الحلقات: ستة حلقات

تصنيف العمل: تاريخي رومانسي

تاريخ العرض: ديسمبر 2018

اللغة: الإنجليزية

بلد الإنتاج: الولايات المتحدة الأمريكية

الموسم الأول: مع ترقب مواسم أخرى

I-2-5-2-ب- ملخص حلقات مسلسل "البؤساء" الموسم الأول:

الحلقة الأولى: يدخل "**جان فاليجان**" المدان في جريمة سرقة، في صراع مع حارس قاسي يدعي(جافيرت)، يتم إطلاق سراح "**جان**" ولكن حينما يجد نفسه معرض للسجن مرة أخرى، يقوم أسقف كنيسة بإنقاذه من القبض عليه.

الحلقة الثانية: بعد مرور ست سنوات تتغير حياة "**جان**" تمامًا حيث يصبح شخص ناجح يمتلك مصنعًا، كما يُعين عمدة لمدينة"**مونتريال**" ولكنّه يقابل رقيب شرطة في المدينة ويتغير كل شيء.

الحلقة الثالثة: فيما يجد "**جان**" نفسه غير قادر على الحفاظ على "**فانتين**" التي التقى بها سابقًا، وتعرّف على ظروفها الصعبة يعدها بحماية ابنتها "**كوسيت**".

الحلقة الرابعة: يبدأ "**جان**" في الشعور بالإنزعاج من "**كوسيت**" حيث يظن أنّها صارت أكثر نضجًا، وربما تقرر ترك حياتها معه (كأب وابنته) والبحث عن حياة أكثر استقلالاً، وحرية مما يدفع "**جان**" لمحاولة التدخل في الأمر.

الحلقة الخامسة: تقع "**كوسيت**" في حب "**ماريوس**" ولكنّها تتعرض للخطر أثناء سيرها في شوارع باريس، مما يدفع "**جان**" للبحث عن وسيلة لحمايتها، حيث يقرر ارسالها خارج المدينة من أجل حمايتها.

الحلقة السادسة: يقرر "**جان**" في النهاية التغلب على الشر الداخلي، ومواجهة نفسه، تأتي الصراعات بين "**جان**" وبين "**كوسيت**" إلى النهاية حينها يقترب كل شيء من الإنتهاء والزوال.

I-2-5-3-قراءة نسقية للرواية والمسلسل:

الملاحظ أنّ مسلسل " البؤساء" حافظ على نفس أحداث وشخصيات الرواية دون تغيير حتى أنّه حافظ على نفس أسماء الشخصيات، ذلك لأن الرواية مشهورة ومعروفة لدى الكل، وبالتالي كأنّنا بالمخرج أراد أن يستفيد من شهرة الرواية.

الرواية تجسد الصراع بين المهمش والمركز وسيطرة المركز على مهمش جسده الرجل الفقير المظلوم الذي اضطرته الظروف للسرقة مرغمًا ممثلاً في شخص **"جان فاليجان" =** المهمش فيتصارع مع السلطة التي تدخله السجن = **المركز**.

من جانب آخر يتجسد المهمش في المرأة كامرأة فقيرة وكأم مسؤولة عن ابنتها التي تضطرها الظروف للتخلي عن ابنتها، فتنتهي بموتها =موت المهمش؛ وسيطرة المركز، لتتلقى فيما بعد المساعدة من مهمش آخر يحس بظروفها على الرغم من امتلاكه السلطة، إلا أنّ نسق السلطة لم يسيطر عليه بل أراد أن يقهره لكنه لم يتمكن من ذلك.

الصراع بين المهمش والمركز = فاليجان والسلطة (الشرطة)، ينتهي بسيطرة المركز لأن **"فاليجان"** بقي فارًا وطريدًا وفي الوقت نفسه نهاية الرواية تبقى الباب مفتوحًا لثورة الهامش وانتفاظته باعتباره لم يُقبض عليه مما يرجح عودته وثورة جديدة وانتفاظة في الأفق، كما ننوه أنه في فترة من فترات تطور أحداث الرواية والمسلسل، قد شهدنا كسر المهمش لسيطرة السلطة عندما استطاع **"فالجان"** أن يساعد مهمشًا آخر **"كوسيت"** ويوصلها بر الأمان، ولكن هذا المهمش الآخر قد امتلك السلطة ولو لفترة مؤقتة.

I-2-6- لن أعيش في جلباب أبي "لإحسان عبد القدوس" من الرواية إلى المسلسل أنموذجًا:

I-2-6-1-رواية "لن أعيش في جلباب أبي" "لإحسان عبد القدوس":

I-2-6-1-أ- بطاقة فنية للرواية:

العنوان: إحسان عبد القدوس

نوع الرواية: اجتماعية

اللغة: العربية الفصحى

عدد الصفحات: 152 ص

I-2-6-1-ب- ملخص الرواية:

تدور أحداث الرواية حول أسرة "**الحاج عبد الغفور البرعي**" المكوّنة من ولدين هما "**عبد الوهاب**" و"**عبد الستار**" لـ وأربع بنات "**سنية، بهيرة، نفيسة، ونظيرة**"، استطاع الحاج "**عبد الغفور**" بكفاحه وصبره أن يصبح مليونيرًا، بعد أن كان مواطنًا بسيطًا في وكالة البلح وعلى الرغم

من ثروته الكبيرة بقيت شخصيته على حالها، إذ وحتى بعد انتقاله إلى حي الزمالك، كان يريد دائمًا أن يعتمد ولديه وبناته على أنفسهم مثلما فعل هو، وأن يبنوا مستقبلهم بمجهودهم لا بماله، الأمر الذي أدى إلى طلاق بنتين من بناته **"سنية وبهيرة"** حيث كان الزوجين طامعين في أمواله، أمّا زوج **"نفيسة"** فقد كان طامعًا هو الآخر، إلا أنّه كان على قدر من الذكاء جعله يعمل مع الحاج وينتظر الميراث في المستقبل، فنجاح **"عبد الغفور البرعي"** كان عقدة في حياة أبنائه، فقد سافر ابنه **"عبد الستار"** ليتم تعليمه في انجلترا، ولم يعد مرة أخرى، أمّا **"عبد الوهاب"** فقد كان لا يريد التحدث عن أبيه ويرفض العمل معه حتى أنّه لم يشركه في مسألّة زواجه، **"عبد الوهاب"** الذي عانى طوال الرواية من الفشل منذ أن كان في المدرسة، حيث كان دائم الرسوب في دراسته على الرغم من سفره إلى الخارج لاكمال دراسته، إلا أنّه عاد دون أن يحصل على أي شهادة، وقد كان دائم الإعجاب بشخصية المرأة الأجنبية وعلمها، وتحملها للمسؤولية، فاقترحت أخته **"نظيرة"** (طالبة في الجامعة الأمريكية) أن يتزوج من طبيبة أسنان أمريكية مسلمة اسمها **"روزالين أمينة"** فوافق على الفور، تم الزواج ولكنه لم يصطحب فيه إلا أخته **"نظيرة"** وصديقه **"حسين"(الراوي)**،فكل أحداث الرواية، وأوصاف الشخصيات قُدمت على لسانه، يقيم **"عبد الوهاب"** في شقة والده مع والدته، فهو لا يملك عملاً ولا مدخولاً، وتبين أنّ **"روزالين"** تريد لـ**"عبد الوهاب"** أن يعمل مع والده وتصّر حتى هي تريد العمل معه لدرجة أنّها تسافر للولايات المتحدة الأمريكية وتأتي لعبد الغفور بمشروع يرفضه بحجة أنّه قد بدأ فيه بالفعل مع صديقه، فتنهار ويبرز طمعها في أمواله، عندها تقرر الطلاق من عبد الوهاب مما أدى إلى انهياره فهو لم يستطع أن ينجح في أي مرحلة من مراحل حياته، ولم يستطع في الوقت نفسه التخلص من عقدة نجاحه الباهر، إلا **"نظيرة"** التي استطاعت أن تخرج من عقدة والدها بدراستها في الجامعة الأمريكية واستقلاليتها في بناء مسستقبلها بعيدًا عن ثروة والدها مع تقديرها لوالدها واعتباره معجزة لن تتكرر، حتى بتعارفها على **"حسين"** ووقوعها في حبه وزواجه منه، هذا الأخير الذي رفض أي مساعدة من الحاج " **عبد الغفور البرعي"** في عمله و بيته و عاشا معًا في سعادة و هناء.

I-2-6-2-مسلسل "لن أعيش في جلباب أبي"

I-2-6-2-أ- بطاقة فنية لمسلسل" لن أعيش في جلباب أبي":

العنوان: لن أعيش في جلباب أبي

سنة الإنتاج: 1996

تاريخ العرض: رمضان 1996

نوع المسلسل: درامي اجتماعي

اللغة المستعملة: اللهجة المصرية

إخراج: أحمد توفيق

قصة: إحسان عبد القدوس

سيناريو وحوار: مصطفى محرم

مدير الإنتاج: ناهد فريد شوقي

موسيقى تصويرية: حسن أبو السعود

إنتاج: اتحاد الإذاعة والتلفزيون (ج م ع)

أبطال المسلسل: نور الشريف، عبلة كامل، مُحَمَّد رياض، وفاء صادق، حنان ترك، مصطفى متولي...

I-2-6-2-ب- ملخص المسلسل:

تدور أحداث المسلسل حول قصة الصعود من القاع إلى القمة، حيث يبدأ "**عبد الغفور البرعي**" (نور الشريف) حياته العملية من وكالة الحاج "**ابراهيم سردينة**" (الممثل عبد الرحمن أبو زهرة) أحد أكبر التجار بوكالة البلح، ويتمكن باجتهاده من الفوز بثقة الحاج "**سردينة**" ولكنّه في الوقت نفسه أثاره ضده أحقاد "**مرسي**" الممثل" (خليل مرسي) كبير العمال الذي سعى إلى إفساد العلاقة بين "**عبد الغفور**"، ومحفوظ الممثل (مصطفى متولي) الإبن الوحيد للحاج "**سردينة**" الذي عمد إلى إذلاله وإهانته، يعجب "**عبد الغفور**" بـ "**فاطمة**" الممثلة (عبلة كامل) بائعة الكشري التي تبادله الإعجاب وتحاول مساعدته في مشواره الصعب وتمر الأيام ويزداد "**عبد الغفور**" خبرةً في عمله ويتمكن بمساعدة الحاج "**سردينة**" من سبر أغوار المهنة ويساعده في ذلك "**فهيم أفندي**" الرجل المتعلم العالم ببواطن الأمور، وبالتدرج يتمكن "**عبد الغفور**" من الإستقلال عن الحاج "**سردينة**" وإدارة عمل خاص به ويتخذ من "**سيّد**" الممثل(مخلص البحيري)الأخ الوحيد **لفاطمة** و"**فهيم أفندي**" مساعدين له؛ يتزوج من "**فاطمة**" وينجب ولده الوحيد "**عبد الوهاب**" وأربع بنات "**سنية**" الممثلة (ناهد رشدي)، "**بهيرة**" الممثلة (وفاء صادق)، "**نفيسة**" الممثلة (منال

سلامة)، "**نظيرة**" الممثلة(حنان ترك)،وبمهارته وذكائه يتمكن "**عبد الغفور**" من حجز مكتنة وسط عالم التجار في الوكالة، ليصبح أحد أكبر رجال الأعمال في مصر، حتى أنّ "**محفوظ**" بعد أن كان يعامله بازدراء سعى جاهدًا لنيل صداقته من جديد، وعلى الرغم من توافر مقومات السعادة في حياة "**عبد الغفور**" إلا أنّه عانى من ابتعاد ولده الوحيد عنه وإصرار "**عبد الوهاب**" على بناء عالم خاص جدًا به، بعيدًا عن والده ونفوذه بدءًا بفشله في الدراسة، وعدم مزاولته أي عمل على الرغم من سفره إلى الخارج وكذَا في مجونه(شرب الخمر)،والتزامه(التدين) حتى في اختياره لزوجته الأمريكية المسلمة التي يتضح أنّها تزوجته طمعًا في العمل مع والده، إلا أنّه رفض والده لتفطنه لطمعها جعلها تطلب الطلاق، ليقتنع في النهاية بضرورة العمل مع والده، يعّد مشهد مؤثر من الصراحة بينهما، وزواجه من ابنة خاله البسيط ليحقق بذلك أمنية والدته، تجعله في النهاية ينجح بل وينافس والده؛ حتى بناته يحملن عبأ ثروة والدهن بطلاق كل من "**سنية**" لطمع ابن الوزير في مال "**عبد الغفور**" وطلاق "**بهيرة**" لرغبة زوجها "ابن صديقه" في مساعدته سرعان ما يعود إليها عندما ينجح، زوج "**نفيسة**" هو الشخص الطيب (ابن خالها)في مقابل طمع "**نفيسة**". الوحيدة التي تخرج من دائرة الطمع والفشل أصغر بناته "**نظيرة**" التي تتعلم في الجامعة الأمريكية وتتزوج من صديق أخيها "**حسين**" الذي لم يطمع في ثروة والدها.

I-2-6-3-نسق الفحولة المضمرة بين المسلسل والرواية:

على الرغم من أنّ التلفزيون قد بلوّر الصورة التي أدخلت الهامش كعنصر فعّال من خلال توجيه الخطاب إليه، إلا أنّنا نلمس تكريس نسق الفحولة في المسلسل في مقابل كسره في الرواية نبرز ذلك في القراءة الآتية:

_شخصيات الرواية الرئيسية هما "**حسين**"(صديق عبد الوهاب وراوي الرواية)الذي نتعرف من خلاله على شخصيات الرواية، حيث تبرز شخصية "**عبد الغفور**" كشخصية ثانوية وفي الوقت نفسه مؤثرة، وكذا شخصية "**نظيرة**" أصغر بنات "**عبد الغفور البرعي**" التي تعد الشخصية الوحيدة التي استقلت على والدها وخرجت من جلباب أبيها حيث تُبرز الرواية تحررها وتمردها كاسرةً بذلك محافظة الأسرة المصرية من خلال علاقتها ب"**حسين**" قبل الزواج، فتكون بذلك قد كسرت الفحولة الرجولية التي وُجدت في المجتمع المصري المحافظ ممثلاً في قوانين "**عبد الغفور**" الكابحة

لجماح الأنثى بدءًا من زوجته وصولاً إلى بناته الأربعة، فا "**إحسان عبد القدوس**" بلور كسْر الفحولة و«إحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش، والمؤنث والمهمل»[1].

من جانب آخر شخصية " **عبد الوهاب**" التي قدّمها كشخصية ثائرة على نهج والده "**عبد الغفور**" فعل كل ما فعل حتى لا يبقى قابعًا في جلباب أبيه، وفي النهاية أبقاها فاشلة لأنّها لم تنهج نهجًا مغايرًا. يتكرس نسق الفحولة بعدم نجاح "**عبد الوهاب**" لأنّه لم ينتهج نهج والده، وكسر نسق الفحولة عندما فضّل أن ينهي الرواية بإبقاء فشل" **عبد الوهاب**" بدل أن ينجح إذا سار على نهج والده.

ولعل الشخصيات التي وردت في الرواية محدودة (**حسين، نظيرة، عبد الوهاب**) ساهمت في محدودية شهرة الرواية يقودنا هذا إلى أنّ تغلغل نسق الفحولة يتجاوز نص الراوية، إلى الإستقبال والتلقي، فمحدودية الاستقبال كان من جهة بسبب توجه الرواية إلى النخبة = المركز، لا الهامش = الجماهير، نظرًا لفعل الأمية عند الجماهير التي لا يمكن لها أن ترتقي إلى النخبة، ومن جهة أخرى تحرر "**نظيرة**" وعلاقتها با "**حسين**".

في البيئة المصرية آنذاك كانت لا تزال جديدة على عقلية حتى المثقف الدارس في الخارج، الذي لم يخرج من سيطرة المحافظة التي فرضتها تراكمات متجذرة بحكم الدين أولاً، والعادات والتقاليد الشرقية ثانيًا، وإن سمينا هذا نسقًا مضمرًا كما يقول "**الغذامي**" فهذا يعكس حسب وجهة نظره« مدى قدرة النسق على التغلغل إلى بواطننا، والتحكم بردود أفعالنا، كما يوضح مدى سيطرة النسق على عاداتنا القرائية والذوقية »[2].

ــو لو انتقلنا إلى شخصيات المسلسل نجد أنّ السينارست "**مصطفى محرم**" قد عدّل كثيرًا في شخصيات الرواية، بل أضاف شخصيات جديدة، أول هذا التغيير أنّه جعل شخصية "**عبد الغفور**" هي الشخصية الرئيسية فتتبعناها منذ أول حلقة كرجل فقير، وكيف تدرّج حتى أصبح رجلاً مليونيرًا، فأبرزه كشخص مكافح نزيه محافظ على أخلاقه ومبادئه هذه المبادئ التي شكّك فيها الراوي "**حسين**" في الرواية عندما قدمها كشخصية مشبوهة تفعل أي شيء حتى تصل إلى الثروة حيث يقول "**حسين**":« كان يُشاع عن الحاج عبد الغفور ما يشاع عن كل أصحاب

[1] الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، كتاب الرياض، ع 97، 2000،98، 2001، ص 76.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 255.

الملايين إنّه يرشو ويهرِب ويسرق حتى قيل إنّه لم يؤد فريضة الحج، ولكنّه اغتصب لقب الحاج وأسبغه على نفسه »[1].

كما أنّ الصورة الممثلة في شخص الممثل "**نور الشريف**" الذي يتمتع بجماهرية عريضة ساهم إلى حد بعيد في شد الجماهير إلى هذه الشخصية والإعجاب بها، وتتبعها عبر كل حلقات المسلسل، فعلى الرغم من أنه جسد الشخصية المتسلطة المحافظة جدًا، بدءًا من الجلباب الذي لم يتخل عنه على الرغم من ثروته الطائلة، وكذا القيود والممنوعات التي فرضها على زوجته وبناته بدءًا من اللباس إلى الخروج الممنوع والعلاقات المحضورة مع الشبان قبل الزواج، ترجمه توقيف ابنته الكبرى "**سنية**" من الدراسة وضربه لها عندما اكتشف علاقتها بابن الوزير قبل الزواج، كل هذا يكرس نسق الفحولة الرجولية المستفحلة في المسلسل، جسده الرفض الذي قوبل به من قبل بناته الرفض الصامت المكبوت، لأنّه لا يجوز لهم حتى إظهار الرفض والتمرد، هذه النسقية الفحولية تقتضي كما يقول "**الغذامي**"« عدم مواجهة الفحل ولزوم الصمت أمامه حتى ولو أخطأ، فإنّ أخطاء الفحول صواب مجازي،إنّ ما لا يجوز لغيرهم يجوز لهم، فهم أمراء الكلام وكل فحل ثقافي فهو محصن، ومحروس تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذه نموذجًا للقدوة الإجتماعية كنسق يثبت ويترسخ »[2].

والمفارقة أنّ المسلسل شهد نجاحًا كبيرًا، وإقبالاً جماهريًا على مشاهدته بسبب هذه الفحولة الرجولية لـ "**عبد الغفور البرعي**" فقد تفاعل معها الناس، حتى أنّ مواجهته مع ابنه "**عبد الوهاب**" الذي أراد الخروج على مساره، قوبلت بالرفض من الجماهير المشاهدة لأنه تعارض مع والده، ولكنّه مع نهاية المسلسل رضخ بدوره لرغبة والده اقتناعًا(عكس أحداث الرواية)تفاعل مع الجمهور، وهذا يدل أيضًا، حسب فكرة النسق المضمر، على أنّ النسق لاشعوريًا قد تغلغل لدى المتلقين وتحكم في ردود أفعالهم وجعلهم بطريقة لاشعورية خاضعين له جعلنا« نتقبل خطابًا يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد وينطوي على فردية مطلقة، وحس متعال ينفي الآخر ويقول بالإطلاق في زمن نقول فيه بالحرية والتعدد والإختلاف وقبول الآخر »[3].

---

[1] إحسان عبد القدوس: لن أعيش في جلباب أبي، مكتبة إحسان عبد القدوس الكاملة، أخبار اليوم، قطاع الثقافة، القاهرة، ص 08.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 216.

[3] المرجع نفسه، ص 256.

وكخلاصة عامة لقراءة النسق الفحولي المضمر من خلال الرواية والمسلسل نجد المفارقة في كون التلفزيون وعلى الرغم من أنّه فتح المجال للجماهير للإقبال على التلقي ومساوتهم مع النخبة، إلا أنّه من جانب آخر ساهم في التأصيل لنسق الفحولة المضمر، في حين أنّ الرواية التي تعد البؤرة الواسعة لهيمنة النخبة والمركز حاولت كسر هيمنة الفحل الرجولي من خلال بلورة قدرة المهمش (المرأة) على لامتلاك زمام الأمور والتغيير.

بين الرواية والتلفزيون عند الغرب والعرب:

بالمقارنة بين تحويل النص الروائي إلى مسلسلات تلفزيونية عند الغرب والعرب، نصل إلى أنّ الرواية الغربية قد نالت قسطًا من الشهرة والنجاح استفاد منها المسلسل ليحقق النجاح بدوره.

أمّا عند العرب فتحويل الرواية إلى مسلسل هو الذي ساهم في شهرة الرواية وليس العكس، وهذا يعكس إقبال الجماهير على المسلسلات(التلفزيون)أكثر من الرواية لأنّها كانت حكرًا على الطبقة المثقفة.

I-3-خطاب الفايسبوك والنقد الثقافي:

إنّ التطور التكنولوجي الذي شهده نهاية القرن الماضي والذي انتشر بشكل لافت وسريع وأحيانًا مخيف مع بداية الألفية، وما نجم عنه من وسائل تواصلية جديدة، فضلاً عن التلفزيون والسينما، راجت وسائل تواصلية فيما يُعرف بثقافة الميديا، تحكمت وسيطرت في جل الأوقات على حياة الناس، عامة الناس والجماهير خاصةُ، فتحكمت في العلاقات الرابطة بينهم بل جعلتهم ينسون التواصل بالورقة والقلم، فأضحت بالتالي الجماهير مساهمة إلى حد بعيد في صناعة القرار وتغيير الأوضاع بعدما كان الجمهور مهمشًا، نظرًا لسيطرة الطبقة المثقفة على الوضع وامتلاكها زمام الأمر.

فثقافة الميديا بشتى أشكالها، أضحى لها دورًا بارزًا في المشهد الثقافي الإجتماعي خاصة بعد ظهور شبكة التواصل الاجتماعي (الفايسبوك) على يد الطالب الأمريكي **"مارك زوكربيرج"** من جامعة هارفارد، هذه الوسيلة التواصلية انتشرت بشكل لافت وسريع وأصبحت جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية للأفراد،فقد«غزت وسائل التواصل الإجتماعي لغتنا و كان لها أثر بالغ فيها لأنّ العصر الحالي يتغير بصورة مستمرة كل يوم، و الكلمات و المعاني الدلالية باتت تتخذ مناحي أخرى، و راحت تتطور و أصبحت كل مفردة تتجه في معنى آخر غير المرسوم لها»[1]. و منحت لهم صرحًا كبيرًا لتبادل الآراء بكل حرية بعيدة كل البعد عن أشكال القمع الممارسة من قبل السلطة فكانت الثقافة الجماهرية المطلة من نافذة الفايسبوك فضاء رحب ومجال خصب للنقد الثقافي لأنها عكست بحق فضاء جماهيري واسع امتلك في أحيان كثيرة زمام الأمور من تغيير وفرض رأي حقوق كانت مهمشة قبلاً، أخرجتها النخبة طوعًا من دائرة صنع القرار.

هذا التطور التكنولوجي أبرز ضمن ما أبرز دور الصورة في العملية التواصلية بين الجماهير ذلك« أنّ إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة انتاج المعنى في الثقافة المعاصرة، فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة التحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه »[2]. فالصورة أصبحت أبلغ وسيلة للتواصل

---

[1] حكيمة بوشلالق: أثر شبكات التواصل الإجتماعي في اللغة العربية الإشكالية و الحلول ، دورية المداد،ع10،م1، 2017، ص 401.

[2] صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص 05.

والتبليغ، لتحل محل الكتابة التي ارتبطت لقرون وقرون في المخيلة العامة بالمركز، ومن هنا سقط المركز=الكتابة =الطبقة المثقفة؛ وبرزت الصورة في الأفق=الهامش=الجماهير، هذه الثنائية تمثل المجال الخصب للنقد الثقافي، والذي سعى من خلالها لكشف الأنساق المضمرة.

فعامل الرقمنة هذا ترافق« مع ظهور فاعل بشري جديد، يعمل عن بعد وبسرعة الضوء أو الفكر، بقدر ما يستخدم طرقات الإعلام السريعة والمتعددة، أو يتعامل مع شبكات الإتصال المعقدة والفائقة، إنّه الإنسان التواصلي الذي يتيح له الأدمغة الآلية والتقنيات الرقمية التفكير والعمل على نحو كوكبي وبصورة عابرة للقارات، والمجتمعات والثقافات »[1].

ومنه سيكون تناولنا للفايسبوك من جانب تسليط الضوء على الخطابات الجديدة التي أفرزها الفايسبوك والتي كشفت عن آليات تواصلية جديدة أفرزت منتوج ثقافي مهمش أضحى خطاب تعبيري تواصلي له دور رئيس وفعال في التغيير نفض الغبار لقرون عديدة من التهميش واللافعالية، هذا الخطاب يعد المجال الذي توافق مع مجالات النقد الثقافي.

I-3-1- الفايسبوك بين خطاب الهامش وخطاب المركز:

مما لاشك فيه أنّ النقد الثقافي قد سلط الضوء على خطاب الجماهير=الهامش، في مقابل كسر هيمنة خطاب المركز، أو خطاب الهيمنة، وكان للفايسبوك كأنموذج لمواقع التواصل الإجتماعي دورًا في هذه المعادلة وقبل الوقوف على هذا الدور والعلاقة يجب توضيح ماهية الهامش والمركز أو النخبة باعتبار أنهما يمثلان قطبان مهمان في الوقت نفسه متقابلان في الدور الذي لعبته وسائل التواصل الإجتماعي عمومًا والفايس بوك على وجه الخصوص.

بين الهامش والنخبة:

الهامش: في معناه اللغوي ورد في المعجم الوسيط كالآتي:«الهامش حاشية الكتاب، وفلان يعيش على الهامش لم يدخل في زحمة الناس »[2].

فلفظة الهامش سواء ما تعلق منها بالكتاب، أو الناس فهي تدل على المرتبة الدنيا والأقل، أمّا كمعنى إصطلاحي فنجدها في معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع قد اختلف استعمالها على مدار تتابع القرون، ففي القرن السادس عشر« كانت تشير في الأصل إلى أي شيء يكتب أو

[1] علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة و مآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2004، ص 09.

[2] المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص994.

يُطبع على هامش الصفحة أو حاشيتها ...ولم يطل بها الوقت قبل أن يمتد معناها إلى حقول مثل النبات والحيوان وعلم النفس وفي القرن التاسع عشر الإقتصاد لكي تعني كل ما يرتبط بحافة أو حد أو تحم أو طرف »[1].

أمّا في القرن العشرين فقد« صارت تستخدم لتدل على فرد أو جماعة اجتماعية معزولة، أو لا تتلاءم مع المجتمع أو الوحدة الاجتماعية، وتنتمي إلى جماعة أقلية (غالبًا ما تنضوي على مضامين الاستغناء وعدم الانتفاع »[2].

فا التهميش الذي عُني به النقد الثقافي وجعله أحد مجالاته واهتماماته مرتبط بمفهوم المركز فا«إذا فُهم المركز على أنّه القوة الإقتصادية، فمن يفتقرون إلى الموارد المالية هم الهامشيون، ومن ناحية أخرى إذا اعتبرت السلطة السياسية هي المقياس، فمن يفتقرون إليها حتى ولو كان لديهم أموال هم الهامشيون »[3].

أمّا النخبة: فقد وردت بمعناها اللغوي في المعجم الوسيط بمعنى« المختار من كل شيء، يُقال جاء في نخبة أصحابه، أخيارهم »[4].

أمّا في معناها الإصطلاحي العام تقوم على فكرة الإنتقاء« ربما تكون طبقية أو اجتماعية، أو ثقافية تتمايز من خلالها قلة من الناس على الكثرة »[5].

وغالبًا فكرة الإنتقاء تقوم على حساب فئة اجتماعية أخرى هي الفئة المهمشة فئة الجماهير حيث« أدت هذه المقابلة بين النخب والجماهير دورًا مهمًا في التطور اللاحق للفكر الاجتماعي في القرن العشرين، واكتسب زخمًا كبيرًا من تجربة الشيوعية والفاشية التي بدا فيها أنّ الديمقراطيات الليبرالية كانت تترنح على شفير الشمولية بحكم التركيز المتناهي للسلطة لدى النخب السياسية، والنخب العسكرية، ونخب الأعمال وبحكم التشظي الاجتماعي للجماهير المعزولة، المتفرقة والمبعثرة

---

[1] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد الغانمي، ص697.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص698.

[4] المعجم الوسيط، ص909.

[5] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد الغانمي، ص 667.

كانت التنوعات السياسية لهذه المحاججات متباينة جدًا »[1].ومن جهة أخرى يظهر جليًا أنّ النخبة لطالما استعملت مرادفًا للسلطة أو باعتبارها مالكة للسلطة منفصلة إلى حد بعيد عن الجماهير« كما في التصور الشهير عند س.راين ملز عن نخبة السلطة بوصفها تلك الدوائر السياسية، والاقتصادية والعسكرية التي تشترك باعتبارها شبكة معقدة من الزمر المتداخلة في القرارات، يوازي هذه القدرة على التركيز لدى سلطة النخبة تصور عن الجماهير باعتبارها منفصلة عن العلاقات الاجتماعية التعاونية للطاقات، والجماعات، ومن هنا فهي عرضة لتلاعب النخبة»[2].

وعن خطاب الميديا عمومًا يمكننا القول أنّه أفرز توجهات تراوحت بين مد الجماهير وجزر النخبة، وما بين الجامع بينهما، نقدم في الآتي نماذج تمثيلية لهذه التوجهات عند الغرب والعرب على سبيل التمثيل لا الحصر.

I-3-1-1-أنصار الثقافة الجماهيرية:

ا-3-1-1-أ- ديفيد ايت مانينغ:

تعقيبًا على الصراع القائم بين أنصار الثقافة الشعبية وأنصار ثقافة النخبة فيما يخص وسائل الميديا (الصورة عموما) يُدرج "**آرثر آسيا بيرغر**" الباحث "**ديفيد مانينغ وايت**" كمدافع عن وسائل الإعلام والثقافة الجماهرية تحديدًا التلفزيون مناهض لمنتقديها، لأنّهم في نظره يسعون فقط لانتقاء كل ماهو سيء من التلفزيون قصد ابراز قصوره وضعفه حيث يقول:«إنّ هناك كثيرًا من البرامج الممتازة على شاشة التلفزيون، ويضيف أن نقاد وسائل الثقافة الجماهرية سيختارون دائمًا المتوسط والبراق، ليركزوا اهتمامهم عليه عندما يتعاملون مع وسائل الإعلام والثقافة الشعبية وبعبارة أخرى، فإنّ اهتمامهم انتقائي للغاية يهملون أي شيء جيد، ويركزون اهتمامهم وسخطهم على أي شيء دون المتوسط أو سيء »[3].

---

[1] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد الغانمي، ص 668، 669.

[2] المرجع نفسه، ص 669.

[3] آرثر آسيا برغر: وسائل الإعلام والمجتمع، وجهة نظر نقدية، تر صالح خليل أبو إصبع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012، ص 114.

I-3-1-1-ب- *عبد الله الغذامي:*

"**عبد الله الغذامي**" الواضع لحجر أساس النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي كان من أول المدافعين على ثقافة الجماهير من منظار الميديا والمعلن صراحةً، سقوط النخبة من خلال مدونته "**الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي**" فهو يشير إلى أنّ بروز الصورة كمنافس للكتابة، وكمصدر للاستقبال والتأويل نجم عنه«دخول فئات بشرية عريضة إلى عالم الإستقبال الثقافي، وهي تلك الفئات التي كانت مهمشة في السابق، إما لسبب ثقافي، يعود إلى عدم قدرتها على القراءة بسبب الأمية، أو لسبب اقتصادي لعدم القدرة على شراء الكتب والجرائد، وهذا ما كان يحصر دوائر الثقافة حين سيطرت الكتابة حيث انحصرت المعرفة في فئات محدودة، وتغيب كثيرون ممن صاروا على الهامش، وقد أفضى هذا إلى ظهر النخب الثقافية على ضفافها هوامش عريضة من الأميين»[1].

فالصورة أحدثت خلخلة ثقافية لأنها كسرت شرط القراءة لوجود متلقين ومستقبلين، ومما سمح بدخول فئات جديدة في المشهد الثقافي، فئات غيرت وألغت شروط كثيرة ذلك أنّ الصورة لا تشترط امكانات لغوية فكرية علمية قرائية، فبإمكان أي أحد أن يشاهد ويأول كما يشاء، هنا«تراجعت النخبة أو لعلها سقطت، وسقطت معها الوصاية التقليدية، ورموز الثقافة التقليديين الذين يحتكرون الحق في التأويل وإنتاج الدلالات »[2].يقر "**الغذامي**" بمعنى سقوط النخبة، حيث لا يقصد بها الاختفاء وإنما افتقادها لدور القيادة والسيطرة فقد« سقطت النخبة إذن ولكن ليس بمعنى أنّها اختفت ولم تعد موجودة، وإنّما بمعنى أنها فقدت دورها في القيادة والوصاية،وتلاشت تبعًا لذلك رمزيتها التقليدية التي كانت تملكها من قبل »[3].

I-3-1-2-أنصار النخبة:

I-3-1-2-أ- بيير بورديو:

مما لاشك فيه أنّ وسائل الإعلام التي تمثل الصورة دعامتها الأساسية، قد جعلت فئة الجماهير تطفو على سطح المشهد الثقافي العالمي والعربي، "**بيير بورديو**" في هذا السياق ينطلق من

---

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مسلمة مؤمن بها وهي الملكية =الحكم=السيطرة، ففي نظره من يملك يسيطر ويتحكم بدءًا من السادة والعبيد مرورًا بالإقطاعيين والفلاحين وصولاً إلى المجتمعات الرأسمالية فقد« ظلت المواجهة الاجتماعية والسياسية من حيث الجوهر هي نفسها، أي الصراع بين من يملكون ويسيطرون (في هذه الحالة ملاك الأرض والمصانع والورش ...الخ)وبين من يعيشون في ظل الشروط ومحددات هذه الهيمنة والسيطرة (العاملين من العمال و الفلاحين أساسًا) »[1]. بل أكثر من ذلك معادلة من يملك يسيطر ويتحكم بقيت أيضًا في المجتمعات الإشتراكية التي قامت بعد شنها ثورات اجتماعية عنيفة« حيث انتقلت ملكية وسائل الإنتاج وأدوات الحكم والسيطرة إلى الدولة التي كان يسيرها ويديرها شرائح اجتماعية بيروقراطية حلت محل الملاك والمسيطرين القدماء (ملكية الدولة والدولة هي نحن) »[2]. نفس المسلمة ينطلق منها في رؤيته للتلفزيون الذي يحظى بنسبة مشاهدة كبيرة بين الجماهير، فهو وسيلة إعلامية جماهرية، إذ يهمشه حتى عن فهم ما يقال في التلفزيون حيث يقول:« ليس هناك أحد كما هو الحال في البرامج التلفزيونية العادية لكي يذكرني بضرورة الإلتزام بالتعليمات بحجة الضرورات الفنية، أو بسبب المشاهد الذي لن يفهم ما يُقال »[3].فهو دائم الحط من الجماهير المشاهدة، ويعد التلفزيون الوسيلة الخطيرة التي تسعى إلى الحط من النخبة ذلك أنّ الجماهير لا يمكن أن ترتقي وتفهم خطاب النخبة تترجمه تساؤلاته الآتية:« هل ما عندي لكي أقوله موجَّه لكل الناس؟ هل أنا مستعد أن أجعل من شكل خطابي نوعًا من الخطاب الذي يمكن أن يكون مسموعًا من كل الناس؟ هل يستحق هذا الخطاب أن يُسمع من كل الناس. يمكن أن تذهب إلى ماهو أبعد من ذلك ويتساءل: هل يجب أن يُسمع هذا الخطاب من جميع الناس »[4].

I-3-1-2-ب- عبد النبي اصطيف:

"**عبد النبي اصطيف**" من أكثر النقاد الذين وقفوا بالمرصاد أمام موجة النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي برز ذلك جليًا في المدونة الموسومة با "**نقد ثقافي أم نقد أدبي**" النقد الثقافي الذي ألغى« الحدود الفاصلة بين الخطابات النخبوية المؤسساتية، وغيرها من الخطابات الجماهرية،

---

[1] بيير بورديو: التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، تر درويش الحلوجي، دراكنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2004، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] المرجع نفسه، ص 40.

[4] المرجع نفسه، ص 42.

ويجعل منهما مادة خام لدراسته دون أن يقع في فخ الانتقاء أو المفاضلة »[1].و قد أولى النقد الثقافي اهتمامه لكل ما تجاوزه النقد الأدبي إلى النصوص الموجهة للجماهير والتي أوجدتها وسائل الإعلام«لذلك يمكن الحديث عن التلفزيون كوسيط مهيمن في وقتنا الحاضر، أمّا الأجناس فهي تذيع الإعلانات، وبرامج الأخبار، وبرامج المغامرات، وبرامج المغامرات وكوميديا المواقف، وبرامج الرياضة»[2].

فا "**عبد النبي اصطيف**" وفي رده على "**الغذامي**" مدافعًا عن النقد الأدبي، يذكر الطبقة المهمشة وبنظرة استعلائية تعكس انتصاره للنخبة المرتبطة بالنصوص الراقية فيقول:« فقد ظهرت مؤخرًا أشكال تعبير فنية جديدة لفظية وبصرية تنتجها فئات مهمشة، أو منضوية أو مستبعدة، أو خاضعة لألوان من التمييز الذي تسمح به بعض البنى الاجتماعية السائدة، وقد غدت هذه الأشكال ذات انتشار واسع وتأثير في مختلف الفئات الاجتماعية ولاسيما الأجيال الجديدة »[3].

I-3-1-3-أنصار إمكانية التماس بين الهامش *والنخبة:*

في هذا المقام تبرز آراء "**أرثر آسيا برغر**" والذي يرى أنّ الذين يعدون وسائل الإعلام الجماهرية تقضي وتدمر الفنون التي تنتمي إلى النخبة كالروايات والشعر، فهم على خطأ لأن الفن الجيد لا يمكن أن يتبخر بسهولة، من جهة أخرى يقرّ أنّ الثقافة الشعبية ليست دائمًا جيدة ولكن لا يعني ذلك عدم خروج فن عظيم منها«فمن المعقول القول إنّ الذوق الشعبي ليس رفيعًا كقاعدة عامة، كما كانت عليه الحال منذ قرون، ولكن هذا لايعني ألا يتم انتاج قدر كبثير من الفن العظيم غالبًا لنسبة مئوية صغيرة نسبيًا من السكان، ونقول إنّه من غير المحتمل أن تطرد الثقافة الشعبية الفن الجيد»[4]

وبعد اعطاء نبذة عامة عن وسائل الإعلام وخطاب الهامش/الجماهير، سنقف مع نبذة عامة عن الفايسبوك لأننا سنقدمه كأنموذج للصراع الموجود بين النخبة والهامش والذي يعدّ مجال حيوي من مجالات النقد الثقافي المتعلق بالميديا.

---

[1] حياة ديبون: النص الروائي في خطاب النقد الثقافي من النقد النصوصي إلى نقد الأنساق، https://dspaceuniv ourgla.dz.ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص66.

[4] آرثر آسيا برغر: وسائل الإعلام والمجتمع، وجهة نظر نقدية، تر صالح خليل أبو إصبع، ص97.

I-3-2- نبذة عن الفايسبوك:

قبل إعطاء بطاقة تعريفية موجزة للفايسبوك، تجدر الإشارة إلى أنّ الفايسبوك ينتمي إلى شبكة التواصل الإجتماعي، هذه الشبكة التي تنتمي بدورها إلى العالم الرحب والواسع "الأنترنت" الذي حوّل العالم إلى قرية صغيرة عَكس التطور التكنولوجي تحديدًا في وسائل الإتصال بوتيرة سريعة جدًا، سهلت حياة البشر، بتقديم خدمات معلومات سهلة، سريعة، في الحصول عليها، ومتاحة للجميع، فأضحى بالتالي جزء لا يتجزأ من حياتنا اليومية لا يمكن الإستغناء عنه وفّر لنا الجهد والمال في الوصول إلى المعلومات، بعد أن كنا بحاجة إلى كم من الكتب للحصول على المعلومات أصبح الأمر يستغرق دقائق معدودات.

شبكات التواصل الإجتماعي جاءت لتبلور الثورة السريعة التي أحدثها الأنترنت« حيث أدت هذه الشبكات إلى زيادة الدور الكبير لهذه الثورة باعتبارها ليست وسيلة للتعبير والتفاعل والتواصل فقط بل وحتى لحشد الرأي العام وتكوين مجموعات ضغط، حيث تقوم هذه المجموعات بالضغط على الأنظمة السياسية والاجتماعية »[1].

فقد مثلت بحق هذه الشبكة وسيلة فاعلة وفعالة في التغيير، فهي لم تتح للفرد معرفة الحقيقة وحسب بل جعلته عنصرًا فاعلاً في بلورة الحقيقة، وتُعرف بأنّها« مجموعة من المواقع على شبكة الأنترنت العالمية، تتيح التواصل بين الأفراد في بنية مجتمع افتراضي يجمعهم الإهتمام أو الإنتماء لبلد أو مدرسة أو فئة معينة، في نظام عالمي لنقل المعلومات »[2].

الفيسبوك جزء مهم من هذه الشبكة التواصلية، فماهي ماهيته وماهي مميزاته، ومكوناته؟

I-3-2-1-الفايسبوك (FB)Face Book:

موقع إلكتروني، تم إطلاقه رسميًا في 04 فيفري 2004، و وسيلة تواصلية اجتماعية الأكثر شعبية وشهرة في العالم، بلغ نسبة مستخدميه سنة 2018 حوالي 227 مليار مستخدم في الشهر، تتيح لمستخدميه إمكانية مشاركة الصور، الرسائل النصية، مقاطع الفيديو، بالإضافة إلى مشاركة الحالة، والمشاعر متاح وبشكل منتظم لكل البشر، لا يُشترط في مستخدمه أن يكون تقنيًا أو ملمًا بالتكنولوجيا. يمكن لأي مستخدم الوصول إليه من أي متصفح ويب على موقع Face book

[1] دور مواقع التواصل الاجتماعي في تكوين الرأي العام المحلي، مجلة تكريت للعلوم السياسية، ع 12، 2014، 2017، ص 191.
[2] المرجع نفسه، ص 196.

الرسمي وهو www face book.com أو الوصول إليه عبر تطبيق Face book المتوفر على الهواتف الذكية.

I-3-2-2-مؤسسه:

الشاب الأمريكي "**مارك زوكربيرج**" هو مؤسس الفايسبوك المولود في 14 ماي 1984 من ولاية نيويورك الأمريكية، كان مهتمًا بمجال برمجة الحاسوب، إلتحق عام 2002 بجامعة هارفرد أنشأ خلالها موقع يتيح للطلبة، وضع معلوماتهم صورهم الخاصة والإحتفاظ بها.

I-3-2-3-مميزاته:

_الإحتفاظ بقائمة الأصدقاء.

_خدمة تحميل الصور والإحتفاظ بألبوم الصور التي يمكن مشاركتها مع الأصدقاء.

_اجراء دردشة تفاعلية عبر الإنترنت وامكانية التعليق على صفحات الملف الشخصي للأصدقاء.

_دعم صفحات المجموعة، وصفحات المعجبين، وصفحات الأعمال تلجأ إليه الشركات والمؤسسات للتسويق.

I-3-2-4-مكوناته الأساسية:

-الملف الشخصي (المكان الذي يتيح للمستخدم التعبير عن هويته).

-خدمة آخر الأخبار (قائمة محدثة تشمل الأصدقاء، الأخبار، الصفحات الصور).

-البحث (إمكانية البحث عن أصدقاء، صور...الخ) _الصفحات (ملفات تعريفية)[1].

وقد أضحى الفايسبوك مجال خصب للنقد الثقافي، لأنه تجاوز حدود جمالية النص إلى مجال آخر ونص من نوع خاص ساهم في التغيير، وحتى يتوضح ذلك انتقينا أنموذج من الغرب والعرب لعب فيه الفايس بوك دورًا محوريا لا نبالغ إن قلنا أوجده، وساهم في اذكاء فتيلته ألا وهما السترات الصفراء في فرنسا والحراك الشعبي في الجزائر.

[1] تعريف الفايسبوكhttps://mawdoo.com

I-3-3- السترات الصفراءوالفايسبوك في فرنسا أنموذجًا عن مجال النقد الثقافي عند الغرب:

I-3-3-1-نبذة عامة عن حركة السترات الصفراء ***Movement des gilets jaunes***:

حركة السترات الصفراء حركة إحتجاجية ظهرت أول ما ظهرت على صفحات الفايسبوك في شهر ماي 2018، قبل أن تنتقل إلى الشارع الفرنسي في شكل مظاهرات بدءًا من نوفمبر 2018.

وقد وُسمت هذه الحركة بالسترة الصفراء، لأنه تم استعمال السترة الصفراء كرمز« لأن جميع السائقين كانوا مطالبين بموجب القانون منذ 2008 بأن يكون لديهم سترات عالية الوضوح في سياراتهم أثناءالقيادة كتدبير للسلامة في حالة مطالبة السائق بإنهاء السيارة على جانب الطريق، ونتيجة لذلك أصبحت السترات العاكسة متاحة على نطاق واسع وغير مكلفة ورمزية »[1].وقد استعملت هذه السترات على نطاق واسع في إشارة للفت الإنتباه إلى أجنداتهم ومطالبهم، وقد كان حاملو لوائها من الطبقات العاملة والمتوسطة.

I-3-3-2-الملامح العامة لهذه الحركة الإحتجاجية:

_السبب الرئيس لقيام هذه المظاهرات زيادة أسعار الوقود والضرائب؛ ورفع الحد الأدنى للأجور.

_قُدر عدد المحتجين في أول يوم حسب وسائل الإعلام بـ 300 ألف متظاهر.

_انتقلت مطالب المتظاهرين فيما بعد في تطور ملحوظ لهذه الحركة؛ إلى ضرورة استقالة الرئيس **"إيمانويل ماكرون"**.

_المظاهرات انتقلت إلى الدول المجاورة كبلجيكا وهولندا.

_اتسمت المظاهرات بالعنف حيث شهدت مشادات عنيفة بين المتظاهرين وقوات الأمن تواصلت لأسابيع بل لأشهر، استعملت فيها الغارات المسيلة للدموع، وقع فيها الكثير من الضحايا.

[1] "لماذا السترات الصفراء" وهي شعار في الإحتجاجات الأوروبية؟ قناة العالم الإخبارية، 9 ديسمبر 2018.

I-3-3-3-الفايسبوك والسترات الصفراء:

بداية فتيل المظاهرات والإحتجاجات لأصحاب السترات الصفراء كانت من مواقع التواصل الإجتماعي، الفايسبوك تحديدًا، بداية من شهر مايو 2018، حوالي سبعة أشهر قبل أن تنتقل إلى الشارع، ومن هنا برز دور الفايسبوك في التعبير عن رفض الجماهير واحتجاجهم، وكسرهم لهيمنة السلطة.

وعلى الرغم من أنّ الحركة لم تبدأ باسم معين إلاّ أنّ كثير من المصادر تقرّ وتجمع بأنّ المرأة الفرنسية السوداء، من أصول أفريقية،"**برسيليالودوسكي**" **Pressila**ludouvsky قد كان لها دور فعّال في إطلاق هذه الحركة« فهذه المرأة تدير محلاً تجاريًا صغير الحجم في "**سافيتي لوتوميل**" الواقعة في المنطقة الباريسية، وكانت من قبل موظفة صغيرة في أحد المصارف، في 29 ماي 2018 أطلقت "**برسيليا**" على الفايسبوك عريضة تشرح فيها الأسباب التي تثقل كاهل الأشخاص ذوي الدخل المحدود، أو أصحاب المؤسسات الصغيرة، وتضيق الخناق عليهم بسبب ارتفاع المحروقات، بل أكثر من ذلك قدمت سلسلة من المقترحات العملية التي بإمكانها مساعدة الحكومة الفرنسية في إيجاد حلول للأزمة؛ وقد لقي نص العريضة أصداء إيجابية واسعة عبر وسائل التواصل الإجتماعي لا سيما بعد أن تجاوز المطلعون عليها، والذين تشاطروها كثيرًا من الأفكار المليون شخص »[1].

وهنا يبرز جليًا أنّ الفايسبوك ووسائل التواصل الاجتماعي، مجال خصب ورحب للنقد الثقافي، فقد ملّك المهمش /الجماهير قائدتهم (امرأة سوداء) =مهمش في الجنس واللون زمام الأمور، زمام التغيير والثورة وجعله يكسر هيمنة المركز /السلطة (رئيس الجمهورية قوات الأمن).

[1] من هي المرأة التي أطلقت حراك السترات الصفراء في فرنسا؟ https://mc doualiya.com

I-3-3-4-صور من الفايسبوك لأصحاب السترات الصفراء في فرنسا:

صورة 1: صور من الفايسبوك لأصحاب السترات الصفراء في فرنسا

صورة 2: صور من الفايسبوك لأصحاب السترات الصفراء في فرنسا

صورة 3:"برسيليا لودوسكي"Pressilaludouvsky المرأة السوداء البسيطة التي أشعلت فتيل الثورة والتمرد (السترات الصفراء) في فرنسا بداية من صفحات الفايس بوك قبل أن تنتقل إلى الشارع الفرنسي.

صورة 4: "برسيليالودوسكي"Pressilaludouvsky المرأة السوداء البسيطة التي أشعلت فتيل الثورة والتمرد (السترات الصفراء) في فرنسا بداية من صفحات الفايس بوك قبل أن تنتقل إلى الشارع الفرنسي.

صورة 5: السترات الصفراء والعنف

صورة 6: السترات الصفراء والعنف

صورة 7: الحشود الرافضة الثائرة ضمت الرجل والمرأة على حد سواء

صورة 8: الحشود الرافضة الثائرة ضمت الرجل والمرأة على حد سواء

I-3-4- الحراك الشعبي في الجزائر والفيسبوك أنموذجًا عن مجال النقد الثقافي عند العرب:

أضحى الفيسبوك وشبكات التواصل الاجتماعي عمومًا، أهمية كبيرة ودور فاعل وفعّال في التغيير، فقد طغا الفايسبوك على الحياة السياسية في الوطن العربي بصورة لافتة، ولم يعد مجرد شبكة تواصل بين الشباب العربي، بل أضحى أشهر موقع للتعاطي مع القضايا السياسية الشائكة، وأشهر منبر لتنظيم الإحتاجات والثورات التي كانت الغاية منها إطاحة أنظمة الحكم(السلطة) من قبل الجماهير(الهامش) بداية من الثورة في تونس، مرورًا بثورة 25 يناير بمصر، وصولاً إلى الوضع الثائر في سوريا، هذا ما يُعرف بالربيع العربي.

لإبراز هذا الدور نأخذ حراك الجزائر الذي انطلق منذ 22 فيفري 2019 أنموذجًا لذلك، وقبل الغوص في ثنائية الحراك والفيسبوك نعطي نبذة عامة عن الحراك.

I-3-4-1-نبذة عامة عن الحراك:

لفظة الحراك (Mobility) ارتبطت بالثورة الداخلية على الأوضاع السياسية خاصةً، وقد«ظهرت للمرة الأولى في القرن السادس عشر لوصف تجمعات الناس التي عُدت أنّها خطيرة، واختصر المصطلح اللاتيني (Mobilityvolgues) في أواخر القرن السابع عشر بصيغة (Mob) (=الغوغاء)، أي الحشد الفوضوي أو الكثرة المتقلبة التي يشكل سخطها خطرًا على أرستقراطية الكنيسة أو الدولة »[1]. فبداية استعمال المصطلح ارتبط بالعنف والخطر، والفوضوي لأنه ارتبط بفساد الكنيسة وما مارسته من ضغط على الشعوب، إلا أنّ اللفظة تطورت واكتسبت معنى الرفض المسالم إن صحت التسمية« فتبلورت mobile لوصف القدرة على الحركة أو التغيير، ومن هنا جاء النعت الوصفي Mobile متحرك أو قابل للتحريك (movable) والاحراك mobility وهو مصطلح كان يصف آراء الحشود، وبعدئذٍ سلوك الأفراد وأخيرًا خاص الأشياء»[2].

وقد تفجّر الحراك الدال على احتجاج الشعوب العربية ورفضها لواقعهم المعيش الذي فرضه عليهم نظام حكم مستبد، تفجر في المدن والعواصم العربية عمومًا« وبذلك تحولت المدينة العربية

---

[1] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد الغانمي، ص 283.

[2] المرجع نفسه ص 283،284.

إلى فضاء للإحتجاج والتعبير عن الرفض الشعبي لأنظمة الحكم بصورة عامة، أو لقطاعات من أجهزتها الإدارية والأمنية التسلطية بصورة خاصة »[1].

وقبل الخوض في الحراك الشعبي في الجزائر، مسبباته ودور الفايسبوك في إذكاء ناره، نشير إلى أنّ هذا الحراك كانت له مخاضات سابقة ممثلة في الحركات الإحتجاجية التي شهدها الشارع الجزائري على جميع الأصعدة« يعبر هذا الإحتجاج عن أزمة مجتمعية عميقة، تغذيها إخفاقات مشاريع التنمية وفشل السياسات الحضرية، هامشية مجالية تؤدي إلى تركز الأنشطة والخدمات في المركز، وانعدامها في الأطراف »[2].

من البداية:

مما لاشك فيه أنّ غليانًا شعبيًا، كان موجودًا في الشارع الجزائري، منذ أن أعلن الرئيس الجزائري السابق **"عبد العزيز بوتفليقة"** ترشحه لعهدة خامسة بعد عهدة رابعة عاشها المواطن الجزائري غاضبًا، ناقمًا، ساخطًا على وضعيته المزرية فقد شهد معاناة على جميع الأصعدة.و الذي زاد من إذكاء فتيل هذا الغضب والسخط عجز الرئيس بسبب المرض، فبإعلانه الترشح« وبقدر ما يثير هذا الترشح من التساؤلات جول سلطة سياسية عزلت نفسها عن المجتمع بسبب ممارساتها، وبسبب الخيارات الإقتصادية التي انتهجتها الحكومات السابقة، ولاسيما منذ بداية الأزمة المالية الناجمة عن انهيار أسعار النفط عام 2014، حيث انخفضت المداخيل لما يقارب 50 بالمائة مما أدى إلى اللجوء إلى التمويل غير التقليدي أي طباعة نقود بغير مقابل »[3].هذا الترشح أذكاه قبل ذلك أزمات متعلقة بالجانب السياسي، الإقتصادي، العسكري، منها« أزمة المجلس الوطني الشعبي من خلال الإنقلاب على رئيسه، وتغييرات غير مسبوقة في سلك المؤسسة العسكرية التي شهدت عزل أو إقالة أو متابعة ضباط ساميين في مناصب حساسة، إضافة إلى ما سبقه من حدث إجرامي غير مسبوق تمثّل في أكبر فضيحة لتهريب الكوكايين في تاريخ الجزائر »[4].**و كان الحراك،** الذي بدأ مع نزع صور الرئيس المترشح مثلاً، ونشاط معتبر للجزائريين على صفحات الفيس بوك

[1] الطاهر سعود، عبد الحليم مهروباشية: المدينة الجزائرية و الحراك الإجتماعي . عمران للدراسات، ع 18، خريف 2016، ص94.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] لويزة آيت حمادوش: الحراك الشعبي في الجزائر بين الإنتقال المفروض والإنتقال التعاقدي، مركز الجزيرة للدراسات، مارس 2019، ص2 http:// studies.aljazeera.net

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ميزّها في أغلب الأحيان صور وتعليقات ساخرة ما لبث أن تحوّل هذا الغضب إلى حراك شعبي جزائري شامل بدءًا من 22 فيفري 2019 لبت فيه الجماهير الجزائرية النداء عبر كل شبر من التراب الجزائري بعد صلاة الجمعة.

I-3-4-2-أهم مميزات هذا الحراك:

_الحشود الجماهرية من مختلف فئات الشعب (حتى النساءومن مختلف الأعمار من كل بقاع الجزائر) في كل ربوع الجزائر، غير أنّ العاصمة كانت المركز، بعد أن تم إسقاط حظر التظاهر عنها منذ 2001.

_سلمية المظاهرات بصورة أدهشت العالم، ففي الوقت الذي توقّع فيها الأصدقاء قبل الأعداء عنفها« تكرر شعار سلمية سلمية، كمبدأ أساسي ليتحول بعد ذلك إلى نهج عملياتي يتجلى هذا عبر النداءات المتكررة، بعدم الإستجابة للإستفزازات وعدم الدخول في مواجهات مع أجهزة الأمن »[1].

_المطلب الأساسي للحراك كان تنحي الرئيس، وبعد إعلانه تنحيه أمام مواصلة الحراك كل جمعة وازدياد حشود الجماهير إصرارها على رفض الظلم، تطور الحراك إلى محاربة بقايا النظام ورجال الأعمال و الذي أصبح يُعرف وسط الجماهير با "**العصابة**".

_مشاركة كل المنظمات والنقابات، فالجماهير (الهامش)فرضت على النخبة الدخول معها في حساباتها من أجل التغيير. وقد شاركت كل القطاعات في هذا الحراك (التربية، التعليم العالي، القضاة، المحامين، الأطباء...).

_الإنشقاقات التي شهدتها الأقطاب التي كانت موالية ومؤيدة للسلطة (للعهدة الخامسة) نتيجة ثورة الجماهير على غرار حزب جبهة التحرير الوطني، الاتحاد العام للعمال الجزائريين، منظمة المجاهدين، وأبناء الشهداء، التجمع الوطني الديمقراطي.

[1] لويزة آيت حمادوش: الحراك الشعبي في الجزائر بين الإنتقال المفروض والإنتقال التعاقدي، مركز الجزيرة للدراسات، مارس 2019، ص3 http:// studies.aljazeera.net

I-3-4-3-الفايس بوك والحراك الشعبي:

هل حرّك موقع الفايسبوك الحراك في الجزائر؟

لا يمكن أن ننكر دور الفايسبوك (العالم الإفتراضي) الفعال في إشعال فتيل الحراك فقد كان منبرًا للجماهير تحديدًا في توجههم« إلى الفضاء الإفتراضي للإفضاء عن سخطهم على الوضع عبر أغنيات الراب، وبث أهازيج أنصار الفرق الرياضية المعادية للسلطة، ونشر الصور التي تكذب الخطاب الرسمي، والوثائق التي تثبت حالات الفساد والرشاوي وأخذت ناشريها إلى السجون والسخرية من رغبة الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة العاجز عن الحركة والكلام في الترشح للرئاسيات، السخرية بالرسم الكاريكاتوري والنكت والأشعار »[1].

فلقد فعل الفيسبوك فعلته، وإلا كيف لكل الجماهير عبر كامل التراب الوطني أن تخرج في مظاهرات عارمة وفي يوم واحد...فالفيسبوك سعته غير محدودة، هذا ما يبرر الوقت الواحد والشعارات الواحدة، وقد لعب من جهة أخرى دورًا فعالاً في تقديم صورة الجزائري في الحراك من خلال الصور واللافتات، وشعارات اللاعنف، والمسالمة واحترامهم للراية الوطنية، تنظيفهم للشوارع بعد انتهاء المسيرات، تبادل الورود مع أفراد الجيش الشعبي الوطني، صور أذهلت الرأي العالم العالمي والعربي.

أكبر دليل على أنّ الفيسبوك هو الذي ساهم في الترويج وإذكاء فتيل الحراك الشعبي في الجزائر، بل أكثر من ذلك أضحى المادة الإعلامية الأولى، بعد إحجام التلفزيون الجزائري الرسمي منذ بداية الحراك عن نقل الكثير من حيثيات الحراك في القطر الجزائري سواء أكانت القنوات الرسمية أو القنوات الخاصة.

كما ساهم الفيسبوك من خلال تداوله عبر صفحاته صور الحراك والتعليقات في إبراز دور المرأة الجزائرية في الحراك الشعبي، فسلمية الحراك شجعت المرأة في مختلف الشرائح(الماكثة في البيت، العاملة) للمشاركة فيه حيث أثبتت أنّ لها رأي ورأي فعّال في تغيير الأوضاع السياسية شأنها شأن الرجل، لتبرز أنّ هذا الكائن الذي ظل مهمشًا لفترات طويلة قد نفض الغبار وأضحى له كلمته ودوره الفعال في التغيير.

[1] نصر الدين العياضي: الحراك الجزائري والفيسبوك.

I-3-4-4-صور من الفايسبوك للحراك الشعبي في الجزائر:

صورة 9: الصورة تجسد صور الأشخاص الذين مثلوا رأس الفساد في الجزائر (أعضاء من العصابة)فأضحى أخيرًا للشباب أن ينتفضوا على من مثلوا ولفترة طويلة المركز=السلطة التي وأخيرًا استطاع الهامش =الجماهير=الشباب خاصةً أن يثور عليه ويسقط هيمنته.

صورة 10: الحشود الرافضة والملونة بالألوان الوطنية

صورة 11: صوت الشباب الجزائري الرافض المنتفض

صورة 12: أهم مطلب للجماهير الجزائرية: رفض العهدة الخامسة للرئيس المخلوع عبد العزيز بوتفليقة

صورة 13: الانتفاضة الشعبية الجزائرية للعصابة التي نهبت أموال الشعب الجزائري

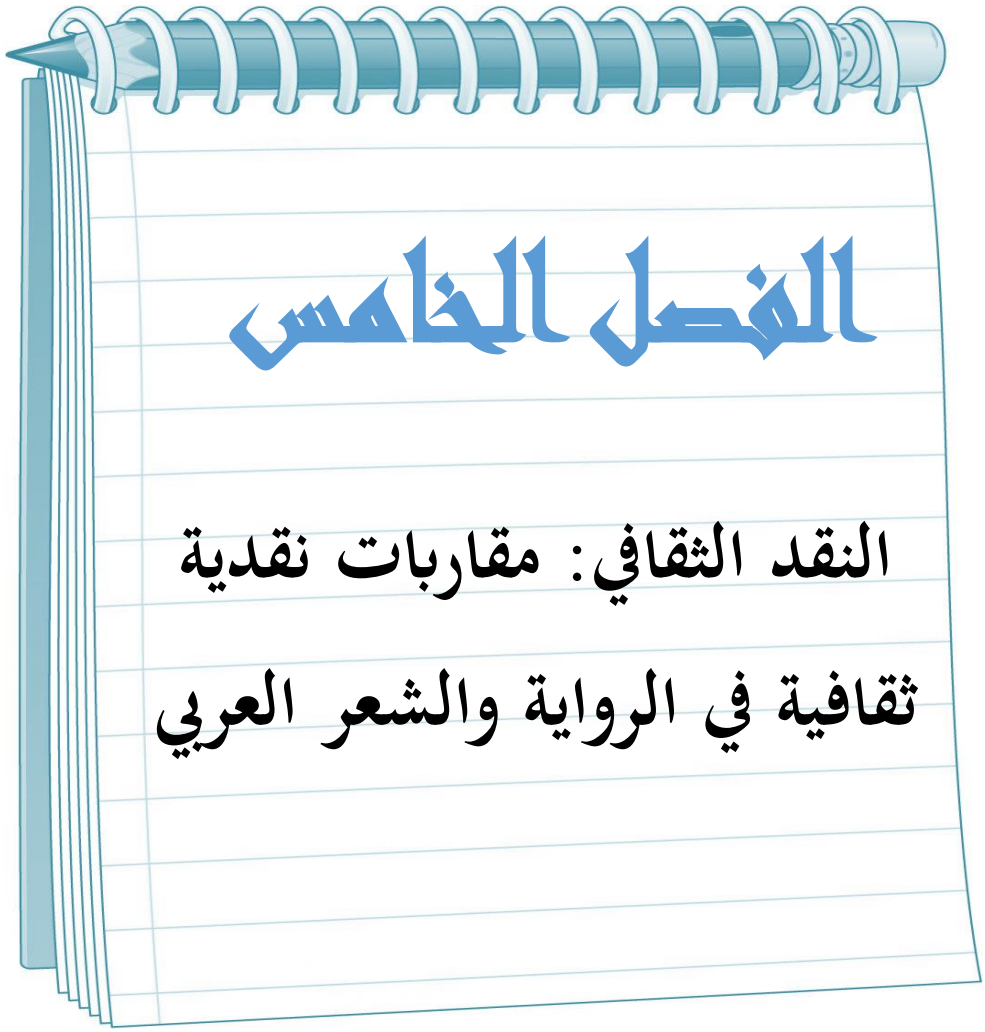
صورة 14: الجماهير الحاشدة الرافضة، الكاسرة لهيمنة السلطة=العصابة؛ كانت المرأة الجزائرية =الهامش عنصرًا فاعلاً نشطًا في تجسيده وقفت جنبًا إلى جنب مع الرجل من أجل التغيير والإطاحة بالنظام الفاسد.

صورة 15: الجماهير الحاشدة الرافضة، الكاسرة لهيمنة السلطة=العصابة؛ حرائر الجزائر =الهامش كن عنصرًا فاعلاً نشطًا في تجسيده فقدوقفن جنبًا إلى جنب مع الرجل من أجل التغيير والإطاحة بالنظام الفاسد.

بين الفايسبوك كمجال للنقد الثقافي عند الغرب والعرب:

بإجراء مقارنة بين تأثير الفيسبوك عند الغرب والغرب نجد أنّ الفيسبوك قد يكون الوحيد الذي لم يُبرز الهوة الكبيرة الموجودة بين الغرب والعرب، فالحظوظ كانت متكافئة إلى حد ما، في الإستفادة وطغيانه على الحياة اليومية مع فارق الأسبقية للغرب في التقنيات (السرعة، التطور التكنولوجي المخيف عند الغرب...).

واللافت في تأثير الفيسبوك في الحركات الإحتجاجية الثورية، أنّها نفسها، إذ التأثير واضح بالنسبة لكليهما بل العكس الفيسبوك أعطى الريادة للجماهير في تملك زمام الأمور وإحداث التغيير وسقوط هيمنة النخبة، وبالتالي أضحى الفيسبوك وكل شبكات التواصل الإجتماعي بحق مجال من مجالات النقد الثقافي الخصب.



الفصل الخامس

النقد الثقافي: مقاربات نقدية ثقافية في الرواية والشعر العربي

I- تطبيقات ومقاربات نقدية ثقافية في الشعر والرواية العربية:

الثابت أنّ النقد الثقافي عندما بُث في المشهد النقدي العربي مع النقد السعودي "**عبد الله الغذامي**" في مدونته "**النقد الثقافي –قراءة الأنساق الثقافية العربية–**"سنة 2000 ، قد أحدث ضجة، وثورة نقدية أسالت حبر الكثير من النقاد العرب، نظرًا لجدة الطرح أولاً، ولإعلانه موت النقد الأدبي، وضرورة تجاوزه والعمل وفق الوسائل الإجرائية للنقد الثقافي، التي بثّها في مدونته في البداية كانت أغلب الآراء رافضة له مثبتة قصوره، وأعلنت صراحةً في المدونات والملتقيات كمدونة "**نقد ثقافي أم نقد أدبي"لعبد النبي اصطيف و عبد الله الغذامي.**

منطلق هذا الرفض نثبته في نقطتين أساسيتين:

– إلغاء النقد الثقافي لجمالية النصوص الأدبية حيث يجعلها خطابات ثقافية حاملة لأنساق ورموز ثقافية مضمرة يجب كشفها.

– غياب المنهج النقدي الثقافي وآلياته الإجرائية الواضحة المعالم الذي يسمح بوجود مقاربة ثقافية نسقية المعالم بعيدًا عن الضبابية فا« ضبابية المفهوم وغياب الأداة النقدية الموحدة، الأمر الذي فتح الباب أمام اجتهاد النقاد في كل مرة إلى صياغة جملة من الأدوات الإجرائية بغية مقاربة النصوص مقاربات ثقافية مختلفة »[1].

إلا أنّ هذه الثورة تلاشت شيئًا فشيئًا، شأن كل توجّه نقدي أو أدبي جديد، كالشعر الحر عام 1947، وقصيدة النثر في العقد الخامس من القرن الماضي.

وقد أضحى النقد الثقافي فتحًا نقديًا في الملتقيات والجامعات العربية، وأصبح لديه مؤيدين ومتبنين له، ترجمه كثير من المدونات النقدية والمقالات على سبيل المثال لا الحصر:

-"**تمارين في النقد الثقافي**" لـ "**صلاح قنصوة**" الصادرة سنة 2002.

-"**تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**" **لنادر كاظم**" الصادرة سنة 2004.

_"**النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي**" لـ " **عز الدين المناصرة**" الصاردة سنة 2005.

_"**النظرية والنقد الثقافي**" لـ "**محسن جاسم الموسوي**" الصادرة سنة 2005.

-"**جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجًا**" لـ "**يوسف عليمات**".

[1] *مطارحات هو نفس المصطلح التي تناول به **عبد الله إبراهيم** مناقشته لأراء **الغذامي** في مقالته المعنونة بـا "النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج".

-"**تحولات النقد الثقافي**" لـ "**عبد القادر الرباعي**".

وكثير من المقالات ورسائل الماجستير والماستر والدكتوراة.

وحتى نوضح كيف أوجد النقد الثقافي مكانًا له في المشهد النقدي العربي، سوف نتوقف مع تطبيقات نقدية ثقافية عربية لنقاد عربية تبنوا النقد الثقافي ضمن مدوناتهم التي أصدروها.

ولأنّ غايتنا الجانب التطبيقي، إيمانًا منا بأنّه الأكثر توضيحًا لنجاعة المنهج لأنه الجانب الذي تبرز فيه الوسائل الإجرائية المتبعة، مع احترامنا للجانب التنظيري وأهميته بدوره، وقد ارتأينا اختيار مدونات نقدية ثقافية عربية، مع ملاحظة مهمة أنّنا ابتعدنا عن دراسة كل العناصر المطروحة، واخترنا فصل تطبيقي من كل مدونة مختارة، حتى تكون الدراسة أكثر تحديدًا وتدقيقًا، لأنّنا نخضع القراءة التطبيقية للمطارحة *، نحاول من خلالها اخضاعها وفق مجهودنا الخاص للمساءلة(إن صحت التسمية).

وعن المدونات المختارة والفصول المختارة منها للتطبيق هي على التوالي كالآتي:

_"**عبد الله الغذامي**" ومدونته "**النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية**" الفصل المطبق هو الفصل الخامس من المدونة والمعنون با "**النسق الناسخ/اختراع الفحل**".

_"**نادر كاظم**" ومدونته "**صورة السرد في المتخيل العربي الوسيط**" الفصل المطبق هو الفصل الثالث من المدونة والمعنون با "**الأسود والتمثيل السردي**".

أمّا عن اختيار المدونات كان بالنسبة "**للغذامي**" بناءًا على أنّه الباث والمقّعد الأول للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي.

أمّا المدونة الثانية فكان من باب التبني والتأييد للنقد الثقافي بعد الغذامي.

-اختيار الفصول كان على سبيل التنويع بين الشعر والرواية.

-طريقة تناولنا لهذه الفصول التطبيقية يكون بطرح أفكار الكاتب كماهي، ونفس العناوين ثم تناولها بالدراسة تحت عنوان "**مطارحات**" ونرمز له بالحرف "**م**".

I-1-عبد الله الغذامي والنقد الثقافي _قراءة في الأنساق الثقافية العربية_:

مدونة الغذامي"النقد الثقافي_قراءة في الأنساق الثقافية العربي" صدرت سنة 2000 وهي المدونة التي أعلن من خلالها ميلاد النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي.

هذه المدونة ضمت فصول تنظيرية والتطبيقية عرفت المتلقي العربي على أسس هذا النقد، وسائله الإجرائية، المنهج المطبق، وكذا تطبيقات النقد الثقافي على أدبنا العربي شعرًا ونثرًا على مدار عصورنا الأدبية العربية.

جاءت الفصول في المدنة مرتبة ومعنونة بالشكل الآتي:

الفصل الأول: النقد الثقافي/ذاكرة المصطلح.

الفصل الثاني: النقد الثقافي/النظرية والمنهج.

مثّل الفصل الأول والثاني الجانب النظري أما باقي الفصول فقد مثّلت الجانب التطبيقي والذي انتقينا منها الفصل المطبق على الدراسة. وهي على التوالي:

الفصل الثالث: النسق الناسخ (اختراع الفحل).

الفصل الرابع: تزييف الخطاب/صناعة الطاغية.

الفصل الخامس: اختراع الصمت /نسقية المعارضة.

الفصل السادس: النسق المخاتل/الخروج على المتن.

الفصل السابع: صراع الأنساق (عودة الفحل/رجعية الحداثة).

I-1-1- عبد الله الغذامي والنسق الناسخ/ اختراع الفحل:

قبل أن يباشر **الغذامي** حديثه عن اختراع الفحل كعنوان رئيس فإنّه يسبق ذلك بفاتحة قوامها عناوين فرعية، بمثابة أسباب رئيسة تقود إلى نتيجة، بل إلى الفكرة الرئيسة هي اختراع الفحل. إذن فاتحة العناوين الفرعية جاءت على شكل سؤال، كان بمثابة عنوان فرعي رئيسي في نفس الوقت، ذلك أن التفريعات الآتية هي تفريعات تابعة لهذا العنوان السؤال.

I-1-1-1- *المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟!*

بعد فاتحة هذا السؤال، تنهال على المتلقي جملة من الأسئلة جاءت محمّلة بالإجابات التي يريدها **الغذامي**، توحي للمتلقي بأنّها الفكرة الرئيسة التي سيبني عليها ما سيأتي من حديث. وتتلخص مختلف الإجابات المفترضة عن الأسئلة المطروحة في كون الشعر قد أوجد خطابًا، منافقًا،

مزيفًا، وأنا طاغية. تسربت من الشعر إلى مختلف الخطابات والسلوكات، فهو يرى الشعر وراء كل عيوب الشخصية العربية« فشخصية الشحاذ والكذّاب، والمنافق، والطمّاع من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول، ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري »[1].

وقد ركّز **الغذامي** على غرض المدح الذي جعله السبب في انهيار كل القيم والمبادئ، وشيوع الكذب والمنافقة، لأنّ الوسط الثقافي قد تواطأ، وشارك في اللعبة بقبوله لتلك الصفات. مشيرًا في الوقت نفسه إلى عظمة هذا الشعر الذي احتفينا به لقرون طويلة، بل إنّه أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية، على حد تعبيره، ومن هنا يقوم الشعر بصياغة الأنساق الثقافية التي يرى« أنّها المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية/طبقية، وتخلق من ورائها أنماط سلوكية وثقافية »[2]. فنظرًا لأنّ الذات العربية قد تشربت بهذه القيم الشعرية أضحت بالتالي ذاتًا شعرية.

(م)

لو قرأنا هذا العنوان السؤال "المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟!" قراءة ألسنية، لناقد مثخن بهذا النقد، وطالما لمسناه في تطبيقاته السابقة، نجد أنّه افتتح العنوان باسم شاعر ذائع الصيت لطالما شغل الناس، والنقاد بشعره، وحياته، فأن يفتتح العنوان على شكل سؤال، يكون قد شدّ انتباه القارئ، ثم أن يفتتحه بالمتنبي فقد شدّه أكثر، ثم أن يعقب المتنبي بصيغة "مبدع عظيم" لمتلقي لطالما تعوّد على هذه الصفة للمتنبي، يبدو الأمر عاديًا. ولكن أن يوضع في خيار بين "مبدع عظيم" و "شحاذ عظيم" توجته "أم"، وأن يُؤخر صيغة "الشحاذ العظيم"، والتي وبتموضعها ذلك توحي للمتلقي بأنّها الخيار الذي قصده **الغذامي**، هنا تحدث خيبة أفق انتظار للمتلقي خيبة فاعلة، إن صحّ التعبير، تشحنه لمعرفة ما سيأتي. حتى أنّ الصيغة التي أعقبت العنوان "أم هما الاثنان معًا". لم تغير في ذهن المتلقي شيئًا بل بقيت الشحنة الأولى راسخة أكثر، تجعله يتساءل عن الغاية والدافع إلى هذا السؤال؟ ألا أنّه شاعر مدّاح ذائع الصيت؟ أم لماذا؟ وتحل محلها خيبة أفق انتظار أخرى لدى المتلقي، عندما يغيب اسم المتنبي من السطور الآتية، لكنّه يكون قد

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 93، 94.

[2] المرجع نفسه، ص 95.

وُفق في شد انتباه المتلقي، عندما يُحّمل الشعر مسؤولية كل القيم السلبية التي اتصفت بها شخصية الذات العربية كشخصية المنافق، الشحاذ، شخصية الطاغية. إذن يمكننا القول إنّ **الغذامي** استطاع أنّ يشد إليه متلقٍ هو في حاجة إليه ليبث فيه مبادئ مشروعه الثقافي، مستغلاً في ذلك تمرسه الطويل بالنقد الألسني (الأسلوبي، والسميائي خاصةً) من خلال صيغة السؤال العنوان، والذي طرحه في بداية تطبيقه للنقد الثقافي إجرائيًا من خلال فاتحة دراسته للأنساق الثقافية. وحتى الأسئلة المتراكمة التي يطرحها **الغذامي** بدءًا بالعنوان، وما أعقبه بعد ذلك من أسئلة: «هل في ثقافتنا علة أو علل نسقيه تجعلها خطابًا منافقًا ومزيفًا غير واقعي وغير حقيقي وغير عقلاني...؟ وهل الشعراء مسؤولون عن ذلك...؟ هل صورة الأنا الطاغية صبغة متجذرة وأصيلة أم أنها اختراع شعري يتسرب إلى سائر الخطابات والسلوكيات »[1]. والتي تحمل أجوبتها معها، فكأنّه، من خلالها، يصادر على المطلوب، ويكبت حرية المتلقي ويصادرها، بأن لا خيار أمامه إلا تلك الإجابة.

يواصل **الغذامي** حديثه عن الشعر، فقد لازمته رؤية مزدوجة الصورة، الأولى تُعليه، وتُبجله، والثانية تحّط من شأنه، لينتقل مباشرةً بعد ذلك لأول سؤال مضاد للشعر وكان سؤالاً إسلاميًا فلقد ورد في الأثر الشريف في حديث عن الرسول ﷺ أنّه قال«لإن يمتلئ جَوفُ أحَدكم قَيْحًا حتى يَريه خير من أن يمتلئ شعرًا" وهذا أول موقف مضاد من الشعر »[2].

ثم يواصل إبراز من كان لهم موقف مضاد من الشعر، وأنّه في نظرهم شحاذ، مزلة العقول، بابه شر. **كالجاحظ وأبي حيان التوحيدي** وبعض« الشعراء أنفسهم كان لديهم بعض الإحساس بعيوب الممارسة الشعرية، وهناك أقوال للفرزدق تدل على ذلك منها قوله "أطعتك يا إبليس سبعين حجة»[3].ويوضح **الغذامي**أنّ الأمثلة التي أوردها، والتي تبرز عيوب ومآخذ على الشعر سواء من النقاد أو حتى الشعراء، مبثوثة في كتب التراث«ويبدو عليها الإحساس بالمشكل الشعري غير أنّ هذا لم يتطور إلى نظرية ناقدة للخطاب الشعري»[4].

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص 95.

[3] المرجع نفسه، ص 96

[4] المرجع نفسه، ص 97

فالغذامي يجعل من الآراء السابقة والمصورة لعيوب الشعر مجرد آراء لم ترتق إلى نظرية نقدية، لأنّ المؤسسة الثقافية المحتفية بالشعر كانت أقوى. ثم ينتقل إلى الحديث عن مكانة الشعر عند العرب، وبأنّه ديوانهم، بل إنّ الصحابة **كعمر بن الخطاب والعباس** رضي الله عنهما قد حثوا على تعلمه، فقد جعله الحامل للقيم الأخلاقية وبالتالي« ستكون الذات العربية ذاتًا شعرية وستكون القيم الشعرية هي القيم الثقافية، وقيم السلوك الرسمي الاجتماعي وهذا ما حدث فعلاً حيث صار الشعر فعلاً هو المؤسسة الثقافية العربية وتمت شعرنة الذات العربية وشعرنة الخطاب العربي »[1].

ومن هنا **فالغذامي** يرى أنّ الشعر قد صبغنا بالقيم التي حملها، سلبية كانت أم إيجابية، ولم يوجد نقد منهجي يكشف عيوبه. فشخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)، وشخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح)، وشخصية الطاغية (الأنا الفحولية)، وشخصية الشرير المرعب، والذي عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهَجّاء)،قد تسربت من الشعر، بل إنّه، حسب **الغذامي**، قد شعرن الذات العربية ووسمها بكل القيم، السلبية خاصةً، فلو اقتصر الأمر على الشعر كتجربة جمالية لما صار في الأمر ما يزعج، غير أنّ ارتباط الشعر بكونه علم العرب الذي لا علم لهم سواه، وبكونه ديوان المآثر ومدرسة الأخلاق، فإنّ السمات النسقية تظل تتسرب من هذا الديوان، وتتغلغل في نسيجنا الذهني والثقافي ويقوم بإعادة إنتاج هذه النماذج، والسلوكيات التي تطبع شخصيتنا بطابعها وتصوغها حسب قياساتها[2]. فالشعراء، حسب **الغذامي** دائمًا، نظرًا لتمتعهم بالصيت وارتباطهم بالسلطة، ونظرًا لأنّ قولهم يقوم على التزييف، وتصوير الباطل في صورة الحق، فإنّ ذلك سيدخل في صناعة الشخصية، ونمذجة الأمثلة، وستتحول بالتالي إلى قيم يُحتذي بها.

(م):

ما يمكن ملاحظته عن الفقرات السابقة، نوجزه في الآتي:

- الأمثلة التي يُوردها **الغذامي** ليعلل ويبرهن بها على ما يقول تبدو مقتطَعة من سياقاتها، فمثلاً حديث النبي الذي يورده باعتباره المثال الأنموذج عن أول موقف إسلامي مضاد للشعر، يبدو مقتطعاً من السياق الذي قال فيه الرسول ﷺ حديثه«ويتعلق الأمر برواية الحديث وهي منقوصة بدليل قول عائشة ﵂: يرحم الله أبا هريرة حفظ أول الحديث ولم يحفظ آخره، إن

[1] المرجع نفسه، ص 98.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

المشركين كانوا يهاجمون رسول الله ﷺ فقال "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا، خير له من أن يمتلئ شعرًا من مهاجاة رسول الله صلى الله عليه و سلم"»[1]،فسيرة النبي حافلة بمواقفه ﷺ، المؤيدة للشعر والشعراء، فمثلاً عندما غطى

كعب بن زهير ببردته لما ألقى عليه قصيدته "**بانت سعاد**" وما تحمله القصيدة من فاتحة غزلية.

وقد« كان الرسول يحب شعر عبد الله بن رواحه[..] فسأله النبي: كيف تقول الشعر إذا أردت أن تقول؟ فأجاب عبد الله: أنظر في ذاك ثم أقول. ومضى على البديهة ينشد: يا هاشم الخير إن الله فضّلكم على البرية فضلاً ما له غِيَرُ إلى أن يصل إلى قوله: فثّبت الله ما آتاك من حسنٍ تثبيت موسى ونصرًا كالذي نُصرُوا فسُرَّ الرسول ورضي وقال: وإياك، فثبّت الله »[2].

- عن المقولات التي قدّمها **الغذامي** كأدلة تبين عيوب الشعر، سواء مقولات **الجاحظ، أبو حيان التوحيدي،** و**الفرزدق** توحي للمتلقي أنّه قام بعملية جرد كلي للتراث، مفتشًا، وباحثًا عن المقولات المدعّمة لقوله، وهذا معناه أنّ هناك فكرة مسبقة قبلية يسعى إلى التدليل عليها، حتى ولو أدى ذلك إلى بترها من سياقها الذي وردت فيه. وهذا جرّ على **الغذامي** زعزعة في التحليل أفقده الإقناع الموضوعي الذي هو بأمس الحاجة إليه في تنظيره لهذا المشروع الثقافي.

- أمّا عن جعله الذات العربية ذاتًا شعرية وتعميمه لكل القيم، حتى قيم السلوك الاجتماعي، بأنّها قيم شعرية لأنّه جعل الشعر هو المؤسسة الباثّة لها. قول يحتاج إلى الكثير من التحليل الموضوعي المقنع، فلو كان الشعر هو المسؤول الأول عن القيم الموجودة في شخصية الإنسان العربي، وحتى يجد هذا الرأي صداه عند المتلقي. كان يمكن مثلاً مقارنتها بتكوين شخصية إنسان آخر، من مجتمع غير عربي كان تكوين شخصيته بعيد عن الشعر فا« لخلاص إلى توصيف نمطي للشخصية العربية على هذا النحو، وتحميل الشعر مسؤولية ذلك يستلزم، من أجل الاطمئنان إلى سلامة هذه النتيجة، وضع المسألة في سياقها المقارن مع التكوين الشخصي لإنسان المجتمعات الأخرى، وهذا يتطلب مرجعية اجتماعية أنتروبولوجية في حال افترضنا أنّ مرجعية الشخصية العربية

[1] مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص 63.

[2] خالد محمّد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 35.

هي شعرية في الأساس، بينما شخصية الإنسان لدى المجتمعات الأخرى ذات مرجعية مختلفة، وعلى هذا الأساس فمن المنتظر أن يتغير التكوين الشخصي تبعًا للمرجعية المؤثرة، وحيث أنّ الشعر هو مرجعية العربي، وهو ما جعل منه منافقًا، وشحّاذًا، وكذّابًا وطمّاعاً. إنّ إنسانا آخر في مجتمع آخر يفترض منه ألا يكون منافقًا، وشحّاذًا، وكذّابًا، وطمّاعًا. وذلك لاختلاف مرجعيته الفاعلة في تكوينه الشخصي والأخلاق »[1]، وهذا ما يصعب وجوده لأنّها صفات موجودة في كل المجتمعات.

I-1-1-2- *سقوط الشعر وبروز الشاعر:*

يفتتح **الغذامي** حديثه، بالتحوّل الذي عرفه الإنسان العربي نتيجة تأسيس دولتي المناذرة والغساسنة، فبعد أن كان الشاعر صوت القبيلة، ولسان حالها، تحوَّل إلى تبجيل ذاته، بسعيه إلى التكسب عن طريق تبنيه لغرض المدح، فبرزت أكثر فأكثر ذاتيته، فقد سعى الشاعر إلى مدح حاكم« يحب الشعر ويحب السؤدد، كما هي محددة في الثقافة العربية وأهم هذه الصفات الشجاعة والكرم، ولن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعًا على كرسي الشّر مثلما هو متربع على كرسي الحكم »[2].

ومن هنا برز الشاعر واتبع مصلحته الخاصة، وتخلى عن هموم القبيلة، لتحل محله الخطابة. إلا أنّ **الغذامي** يطرح سؤالاً محملاً بإجابة: أي خطابة هذه التي حلت محل الشعر وما الفرق بينها وبين الشعر؟ فالحقيقة أنّ كل من الشعر والخطابة قد كرسّا القيم نفسها، قيم الجماعة والقبيلة. القبيلة التي تطير إلى الشّر، والتي تنصر أبناءها ظالمين أو مظلومين، وهي التي تجزي الظلم بالظلم، والإساءة بالإساءة، ومنه فالقيم الشعرية ماهي إلا قيم في الاستكبار، والبغي، والفخر بالأصل القبلي، والأمر نفسه بالنسبة إلى الخطابة التي نادت بالقيم نفسها. الخطابة التي ذكر لها **الغذامي** أنواع ثلاث: الخطابة المنطقية القائمة على الإقناع، والمتجهة إلى العقل، الخطابة الوظيفية وهي التي صاحبت الدعوة الإسلامية وامتزج فيها القول بالفعل، والخطابة الشاعرية والتي تؤدي الوظيفة الشعرية ذاتها والتي لا يفرقها عن شعر الفخر والمدح سوى الوزن[3].

---

[1] زهرة المذبوح: استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، دراسات (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص159،160.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 100.

[3] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 101،102،104.

ومع بروز الشاعر، نتيجة الاعتبارات السابقة، انقلبت الفحولة من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، فالنسق الثقافي قد ورث قيم القبيلة، وحوّلها إلى قيم فردية لتصبح مع الزمن قيم الشخصية الثقافية للإنسان العربي. فالنسق هو نسق التأثير، لا نسق الإقناع. ومنه فقد جرتدجين النفس العربية لتكون نفسًا انفعالية، تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، ومن هنا صارت الذات العربية كائنًا شعريًا[1].

(م):

- يذكر **الغذامي**أنّ تأسيس الدويلات أدى إلى ظهور فن المديح، الذي تخلى من خلاله الشاعر على القبيلة لتبرز ذاتيته وتكسبه، وهذا يعني أنّ المؤسسة السياسية هي التي أوجدت هذا الغرض الشعري وليس العكس، فالفاعل هو السياسة (الحاكم والدول) ومن هنا يبرز الشعر كمتأثر لا مؤثر، كمستجيب لا كدافع.

- غرض المديح الذي يبرزه **الغذامي** كرمز لتبجيل الذات، وما ينجم عن ذلك من قيم سلبية تتلبس بها الذات العربية باعتبارها ذات شعرية، على حد تعبيره، فلو نظرنا إلى هذا الغرض بنظرة نتنصل فيها من الزاوية الضيقة التي نظر من خلالها **الغذامي**، يمكننا عدّ المدح بمثابة التأريخ للأشخاص«وإن كان هذا النوع من التأريخ مليئًا بالأكاذيب، فإنّ شأنه في ذلك شأن مختلف أشكال التأريخ الأخرى، غير أنّ ما يميزه هو كونه تاريخًا مدفوع الأجر على نحو علني ومباشر»[2].ألم يُخَلد لنا هذا الغرض أسماء ما كنا لنقف عندها كا **هرم بن سنان، الحارث بن عوف، النعمان بن المنذر، سيف الدولة، كافور الإخشيدي**...الخ

هذه النبرة التعميمية التي يقّر من خلالها **الغذامي** أنّ الخطاب الشعري هو المسؤول الأول عن صياغة كل القيم، سلبية كانت أم إيجابية، تحتاج إلى إعادة النظر، قد يساهم الشعر في رواج تلك القيم ولكن أن يُوجدها قول فيه الكثير من التجّني فا" لقول بأنّ العالم النصي يصوغ العالم الواقعي، قول يحتاج إلى بحث تفصيلي، تجنَب **الغذامي** الخوض فيه، مع أن كامل الأطروحة التي تَقدّم بها تقوم عليه. إن الفكر الديني هو وحده الذي يدعو إلى صياغة المجتمعات الأرضية بكل

[1] المرجع نفسه، ص 105.

[2] زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 162.

أبعادها النسقية على غرار المجتمعات المقدسة، فالمؤثر هو النص والمتأثر هو الواقع »[1]. فالقول بأنّ الشعر هو الذي صاغ الذات العربية، يحتاج إلى تعليل أكثر لم يقدمه **الغذامي**.

I-1-1-3- الخطاب الحر/الخطاب العاقل:

ينتقل الغذامي هذه المرة إلى الحديث عن النثر، معتبرًا العقل مصدره لأنّ الشعر مصدره الحس، والنثر خطاب حر وعقلي بينما الشعر فاقد لهاتين الصفتين، ونظرته هذه مستقاة من نظرة **التوحيدي** للنثر، وعلى طريقة **الغذامي** في طرح الأسئلة، المحمّلة بإجاباتها يطرح سؤاله: فهل لنا أن نطمئن إلى أنّ النثر يختلف فعلاً عن الشعر، وأنّه خطاب حر وعقلاني، أم أنّه مجرد تطلعات حالمة لمفكر نادر عاش بحلمه، وانتهى بإحراق كتبه وأحلامه[2].

وإذا كانت المقولة المتعارف عليها لدى نقاد الأدب، من أنّ النثر بدأ **بعبد الحميد** وانتهى **بابن العميد**، فإنّ **الغذامي** يرى أنّ النثر خُتم بعبد الحميد، هذا الأخير وفي رسالته إلى الكتاب سنّ لهم« سننًا في العمل تقوم على احترام الآخر، وعلى سعة الأفق علمًا ومسلكًا، وتدعو إلى المحبة في الله والابتعاد عن الطمع، وتحث على زملاء المهنة، وعلى الرفق بالضعيف»[3]. فعلى الرغم من القيم التي يدعو إليها **عبد الحميد**، والتي تحمل في طياتها قيمًا مضادةً لتلك القيم الفحولية الشعرية المبجلة للذات، فإنّ الواقع كان غير ذلك، فالنثر كان بدوره مثخنًا بالتكلف، والتصنع والبلاغة الطاغية على النصوص النثرية. ويقدم **عبد الله بن المقفع** كأنموذج للخطاب النثري، إذ تحدّث في مدونته "**الأدب الصغير**" عن العقل الصنيع والعقل الذاتي"، الذي عدّه **الغذامي** مجرد كلام إنشائي خالي من أي شرح أو توظيف، بل على العكس، فنحن لا نجد إلا العقل الصنيع، ذلك أنّ الأوائل، حسب **ابن المقفع**، قد جربوا وفطنوا فنحن المتأخرين قد ورثنا عليهم كل شيء فما حاجتنا إلى التجارب والفطن وهذا معناه، حسب **الغذامي**، إلغاء العقل الذاتي، فما علينا إلا ننهج نهجهم ونسير على خطاهم، بمعنى أنّ **ابن المقفع** يدعونا إلى حفظ ما قاله الأوائل، وإلغاء الذات والتفكير، وبالتالي فإنّ النسق الثقافي تسرب بدوره إلى الكتابة، وقبلها الخطابة. **فابن المقفع**، حسب **الغذامي**، ما هو إلا واحد من حراس النسق الشعري والأمر نفسه

[1] عبد الله إبراهيم، مطارحات في النظرية والمنهج، ص52.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 105، 106.

[3] المرجع نفسه، ص 106.

يُقال على الذين أتوا من بعد **ابن المقفع، كالصاحب بن عبّاد، وإسحاق الصائي**[1].ثم يتوقف عند المقامة التي يُعدّها القمة النسقية والأنموذج الأخطر لفعل النسقِ لما تضج به من صنعة لفظية، وما تحمل في طيّاتها من كذب طلبًا للتكسب فا« تتضافر الحبكات الثلاث الكذب، والبلاغة والشحاذة لتكون قيمًا في الخطاب الثقافي، حتى لَيسمى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأن ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية »[2].يشير أيضًا إلى ذلك التطابق، والتجانس الذي أضحى الميزة الأساسية للخطاب الأدبي، فلا فرق بين الخطاب الجاهلي عند **امرئ القيس** والخطاب الحديث والمعاصر عند **أدونيس ونزار قباني**، ولا الخطاب السياسي، ولا الخطاب الإعلامي حيث تطغى الذاتية. فهذا التجانس النسقي الذي يتبدى على بعضه الإختلاف والتطور، كما يظهر ذلك، مثلاً، في خطاب **أدونيس** ماهو في الحقيقة إلا غطاء ظاهري يعشعش النسق الفحولي من تحت ذلك الخطاب[3].

I-1-1-4- – العقل الصنيع / العقل الذاتي:

تحت هذا العنوان الذي يشير إلى مقولة **ابن المقفع** التي جعلها **الغذامي** سمة من سمات تسرب النسق الثقافي. يتوقف هذه المرة عند تعريف **ابن المقفع** للبلاغة بأنّها "تصوير الحق في صورة "الباطل" بل يعدّها جملة ثقافية، تعرفنا على ماهيتها في الفصل النظري، معتبرًا هذه الجملة بمثابة تجريد الخطاب الأدبي العربي من فاعليته، فالخطاب الشعري هو بلاغي بالدرجة الأولى، وبما أنّ الخطاب النثري بلاغي هو الآخر شأنه شأن الشعر، فهذا يعني« شعرنة الخطاب العربي واللغة العربية، ألسنا نقول بشيء من الفخر إنّ لغتنا هي اللغة الشاعرة. دون أن نعي ما فعلته الشعرية بلغتنا ومن ثمّ بنا نحن »[4]. فبما أنّ البلاغة هي تصوير الحق في صورة الباطل، فإنّ **الغذامي** يستنتج أنّ المعنى العكسي أيضًا صحيح، أي أنّها تصوير الباطل فيصورة الحق[5]. كما يتوقف عند **التوحيدي** ويعدُّه هو الآخر ممثلاً للنسق الثقافي، لأنّه قسّم البلاغة إلى بلاغة الشعر، الخطابة، النثر، المثل، العقل، البداهة، والتأويل. فبلاغة العقل تخضع لشرط البساطة، والوهم. والخطابة

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 107، 108، 109.

[2] المرجع نفسه، ص 110.

[3] المرجع نفسه، ص 111.

[4] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 112.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أيضًا يحكمها شرط السجع، والوهم. وبلاغة النثر والمثل ينطبق عليهما شرط مفهوم الشعر. أمّا بلاغة التأويل فهي التي تحتاج إلى التدبر والتصفح. ومن هنا فإنّ **التوحيدي**، في رأيه، قد وقع تحت تأثير النسق عندما سمّاها بلاغات خاصةً العقل والتأويل، إذ يكون بذلك قد ألغى وجودهما. حتى أنّه وقع تحت وطأة التعبير الإنشائي، وما يحمله من مطبات التكرار في الجمل، هذا التكرار الذي يعتبره علة يقع فيها الأفذاذ من المبدعين **كالجاحظ وطه حسين**[1].

وفي عودته إلى الجملة الثقافية الأولى **لابن المقفع** حول البلاغة يشير إلى أنّها تقوم على القيم القولية لا الفعلية. فالعصر الإسلامي لم يكن عصرًا شعريًا، وإنّما كان إنجازيًا فالشعر هو الإنجاز. بل إنّ العرب عندما ركنوا إلى السكون عادوا إلى الشعر، وإنّ تأسيس الدولة الأموية والعباسية بعدها أدى إلى نشأة المؤسسة الثقافية، التي سعت إلى تدوين أنساقها.

فما نشأة البديع والمقامة إلا تجسيدًا حيًّا لشروط المؤسسة الثقافية فالبديع، في نظر **الغذامي**، مؤسسة قوليه بلاغية. فإذا كانت هذه الأمة عظيمة في تاريخها بفتوحاتها، فإنّها لم تكن كذلك في مجالاتها الفكرية، والاجتماعية، والعقلية. حتى أنّ المعاني الإسلامية الداعية للحرية، كلها صيغ إسلامية جوهرية لا تمثلها الشخصية الاجتماعية أو الثقافية العربية، ولن نجد خطابًا غير ذاتي وغير وجداني مهما كانت صفة الخطاب الظاهرية، مما يؤكد طغيان النسق وهيمنته[2].

يختتم **الغذامي** حديثه هذا بذكره لحكاية **التوحيدي**، والتي ذكر أنّها تحمل دلالة نسقيه، تلك حكاية الوالي الذي أجزل العطاء لرجل رأى الوجيه أنّه لا يستحق، فردّ عليه **التوحيدي** بأنّه لو كان في مكان الرجل لأضحى الوالي هو الحصـــيف الحكيم.

ومن هنا يرى **الغذامي**، أنّ هذه الدلالة النسقية قد أفرزها كل من المديح والهجاء، هذه الأغراض الشعرية المبجلة للذات، فقد هبطت إلى أعماق الضمير الثقافي، وأنتجت بالتالي نُسخًا لا تحصى من النماذج الشعرية[3].

(م):

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 115.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] المرجع نفسه، ص 117.

في العنوانين السابقين، سواء (الخطاب الحر/الخطاب العاقل)، أو (العقل الصنيع/العقل الذاتي) انتقل فيهما **الغذامي** إلى الحديث عن النثر، وقدّم **ابن المقفع** كحارس من حراس النسق الثقافي، أي حارس من حراس المؤسسة الثقافية. ولكن بالعودة إلى حياة هذا المبدع، ألا نجده يمثل أنموذجًا حيًّا لمن تمردوا على المؤسسة الثقافية، أو لم يبرز بوضوح موقف المبدع المناهض للسلطة«لعمق دلالة ما يُروى عن قصة موته، على يد أبي جعفر المنصور حين بلغه أمر كتاب "كليلة ودمنة" الذي يعالج مسألة العلاقة بين المثقف والسلطة »[1].أو لم يستعمل **ابن المقفع** أسلوب الترميز في كتابه كليلة ودمنة/ ليعالج بها قضية الحاكم و المحكوم، أو لم يكن ذلك الأسلوب«أكثر نفعًا في تنبيه العقول و إثارة النفوس إلى الواقع،[...] ويبدو أنّ ابن المقفع كان مفهومًا على حقيقته عند الناس،[...] و الخليفة المنصور، كان أسبق الناس إلى معرفة من يعنيهم ابن المقفع في كليلة ودمنة، ولذلك حقد عليه وأضمر له المصير الذي انتهى إليه، ولكنّه لم يشأ أن يفتك به إلا بحجة تثير عليه رجال الدين حيث يظهر الخليفة للناس أنّه يحمي الدين، وقد وجد هذه الحجة سريعًا فاتهمه بالزندقة»[2]. حتى أنّ **الغذامي** نفسه في مدونته **"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"** يقدم **ابن المقفع**« كأنموذج للنسق المضاد، للنسق المتسلط أو لم يكن عبد الله بن المقفع، هذا الأديب الناثر، غير الشاعر، الذي أخذ نفسه باتجاه مضاد للنسق المتسلط وأباح لنفسه أن ترى الجمال وتتذوقه من غير انحياز، وقال كلمته الجميلة: اللؤلؤة الفائقة لا تُهان لهوان صائغها »[3].

- وعندما أشار **الغذامي** إلى تزكية **ابن المقفع** للعقل الصنيع على حساب العقل الذاتي، الذي يصور المتأخرين كتابعين للأوائل، الذين كان لهم شرف التجريب والتقنين. ففي هذا المقام لو استعرنا مقولة **ابن المقفع** والتي أُعجب بها **الغذامي** "اللؤلؤة الفائقة لا تُهان لهوان صائغها"، ألا تحمل هذه الجملة تفعيلاً للعقل الذاتي« فهو في هذه الجملة يرى الجمال في ذاته، بمعزل عن صانعه الذي من الممكن أن يكون ذلك اللاحق الذي قد تفَوّق عليه سلفه بالضرورة. وبذلك فهوان ذلك اللاحق، لا يعني هوان صنيعه »[4].

---

[1] زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 168.

[2] حسين المرُوّة: تراثنا. كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986، ص 135.

[3] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 136.

[4] زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص168.

أمّا عن المقامة التي يعتبرها الأنموذج الأخطر للنسق الثقافي، نظرًا للصنعة اللفظية التي تمثل خاصيتها الأولى، والذي يعِدّها أنموذجًا للتشعرن، فتعود النظرة الغذامية التعميمية لتبرز من جديد. فتركيز **الغذامي** على إدانة البلاغة جعلته يطارد كل أوجهها، على حساب التحليل الموضوعي العميق الذي هو بأمَس الحاجة إليه لتثبيت مشروعه الثقافي. فلو نظرنا إلى المقامة من زاوية أوسع، ألا يتبادر إلى ذهننا السؤال التالي« أكان **الهمذاني** يقصد بإبرازها لمجرد أن يرصف كلامه لغويًا وصيغًا إنشائية، أم كان في سريرته دافع أقوى وأعمق من ذاك، لعله هو دافع النقمة والحنق، أن ينحدر مجتمعه إلى حيث لا قيمة عنده للإنسان إلا بمقدار ما يكون في صناديقه من دراهم ودنانير؟ »[1].

● ثم ألا يكون من الظلم القول« إنّ كاتبًا أنشأ تلك الفصول الزاخرة بالحياة، ولحركة والصور الإنسانية المتنوعة، إنما أنشأها للعبث اللغوي والصيغة الإنشائية لا غير »[2]. ألم يكن من الأجدر لو أن **الغذامي** شرّح البنى الاجتماعية، والسياسة التي انبثقت منها المقامة، لأوصلنا إلى رؤية أعمق وأشمل من مجرد إدانة بلاغية للمقامة؟ فلو جُلنا في العصر الذي ظهرت فيه المقامة، من خلال نص المقامة نفسه بفعل ما تنطوي عليه بلاغة اللغة من قدرة لوجدنا« حيوات بديلة لشخوص يبحثون عن جانب الإمتاع الذي تفتقر إليه حياة الواقع [...]، ومع ما تعكسه المقامات من ظواهر اجتماعية موجودة أصلاً، وهذا ما ينفي عنها كونها غير معنية بسؤال العقل والفكر، فإنّ تأثيرها بكون حين تلبي حاجة الإنسان إلى الحكي »[3]. ألا نجد المقامة تشبه إلى حد ما، الأدب الساخر الذي يمثل صرخة رافضة لأوضاع اجتماعية وسياسية؟ فهو يمثل نسق مضاد متمرد على الوضع السائد، ومن هنا فحتى المقامة تمثل هذا الجانب. بل أكثر من ذلك تسلط الضوء على فئات المجتمع المهمشة، ألم تكن دعوة **الغذامي** من خلال مشروعه هذا هو تسليط الضوء على المهمش؟

● أمّا عن الجملة الثقافية، والدلالة النسقية وهما وسيلتان إجرائيتان كان قد اقترحهما **الغذامي** في فصله النظري لكشف الأنساق المضمرة، وقد استعملهما أول مرة مع جملة **ابن**

---

[1] حسين المرْوّة، تراثنا. كيف نعرفه، ص 215.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في المشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 167.

المقفع، وحكاية **التوحيدي**. جملة **ابن المقفع** في تعريفه للبلاغة بأنّها "تصوير الحق في صورة الباطل"، والتي كانت بمثابة تعبير مجازي أطلقة **ابن المقفع** للإشارة إلى أساليب البلاغة القائمة عل الخيال لدى المبدع. إلا أنّنا نجد **الغذامي** كأنّه وجد أكبر دليل على إدانة البلاغة باعتبارها وسيلة الشعر الأولى. بل إنّ هذه الجملة في رأيه قد تبناها كل النقاد والمحدثين. فكيف حدث ذلك؟ سؤال إجابته مفقودة، لأن **الغذامي** اكتفى بإصدار الحكم فحسب. الأمر نفسه يُقال على الدلالة النسقية في حكاية التوحيدي والذي جعلها سليلة غرضي المدح والهجاء. كيف ذلك؟ ولماذا؟

I-1-1-5- *اختراع الفحل:*

بعد كل العناوين الفرعية السابقة، والتي يمكن اختصار فكرتها الأساسية، في كون الذات العربية أضحت ذات شعرية مكتسِبة لكل القيم التي دعا إليها الشعراء في أشعارهم وخاصةً أغراض المديح، والفخر، والهجاء المرتبطة بالشحاذة، والمنافقة، والتكسب، يأتي اختراع الفحل وكأنّ كل تلك الظروف كانت نتيجتها الأساسية هي اختراع الفحل الذي يعني«الذكر من كل حيوان[..] الشاعر الفحل هو الذي تكون له مزية على الشعراء كمزية الفحل على الحقاق، أو هو صاحب الشعر المتين غير اللين»[1].يزيد **الغذامي** تأكيده من أنّ تأسيس دولتي المناذرة والغساسنة، أدت بالشاعر إلى التخلي عن وظيفته كصوت القبيلة ولسان حالها، وسعيه لامتهان مدح الحاكم، فأضحى ذاتيًا متكسبًا، ومن هنا وُجد الفحل الذي ابتدأ فحلاً شعريًا، الذي تحّول ليكون فحلاً ثقافيًا، يتكرر في كافة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، دون وجود نقد يفحص تلك الخطابات، هذا ما أدى إلى رسوخ النسق، وتنقله من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث. ومن هنا تشعرنت الذات العربية، وتشعرنت معها القيم، وظهر الفحل الذي يعد أخطر المخترعات، والذي كرّس توظيف اللغة توظيفًا منافقًا[2].

يقدم **الغذامي** نماذج يدلّل بها على قوله كقول **جرير**:

أنا الدهر يفنى في الموت والدهر خالد فجئني بمثل الدهر شيئًا يطاولـه هذا

البيت، الذي يختصر الذات في الدهر، يعتبره **الغذامي**، أنموذج الحفاوة بالذات وتبجيلها، وهي جملة ثقافية لا تعبر فقط على أنا **جرير** المستفحلة لكنّها الأنا النسقية الثقافية

[1] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص157.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 118.

المنغرسة في ذهنه، والذي بدوره، ودون وعي منه، يقوم ببثها في متلقي أشعاره. هذه الجملة الثقافية في بيت جرير الشعري، هي رد على المرادف النسقي عند **الفرزدق** في قوله:

فإنّي أنا الموت الذي هو ذاهب بنفسك فانظر كيف أنت محاوله[1]

مؤكدًا أنّ هذه الأنا الفحولية عند **جرير** و**الفرزدق**، هي أنا فحولية متحولة عن الأنا القبَلية النافية لوجود الآخر، ويقدم الأنموذج المثالي لهذه الأنا القبَلية في أشعار **عمرو ين كلثوم** كقوله:

لنا الدنيا ومن أمسى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا

بغاةٌ ظالمين وما ظُلمنا ولكنا سنبدأ ظالمينا

على أن أُمّ الجمل الثقافية، والتي تكرس قمة النسق الثقافي، والتي أورثت الأنا الفحولية الطاغية توجد في قول **عمرو بن كلثوم**:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

هذه الجملة، حسب **الغذامي**، قد تناسلت لنجدها متواجدة في الشعراء المحدثين، وفي الخطاب السياسي، الإعلامي وحتى الرياضي. والتي تكرس الأنا الطاغية النافية للآخر. هذه القيمة الجاهلية المركزية التي نجدها كذلك عند **زهير بن أبي سلمى** في قوله (ومن لا يظلم الناس لا يُظلم).

فقد توارثنا البغي والظلم وأضحت تلك القيم الجاهلية نسقًا متحكمًا فينا، لأنّ الشعر قد ساهم في رواجها جيلاً بعد جيل، من **عمرو بن كلثوم** إلى **جرير** و**الفرزدق**، فا **أبي تمام** و**المتنبي** وصولا إلى **أدونيس ونزار قباني**[2].

(م)

الغذامي لم يوضح بالتحليل، كيف أنّ تأسيس الدول أدى إلى ظهور المديح، ذلك أنّ ظهور الدول لم يلغ الدور المركزي والفعال للقبيلة، وعلى غرار النظرة التعميمية الغذامية، فإنّه لم يُوضح التغيرات التي طرأت على غرض المدح من عصر لعصر نظرًا للتغيرات السياسيةالاجتماعية، الثقافية المتمايزة بين العصور.

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 119، ص120.

[2] المرجع نفسه، ص 121،122،123.

في هذا المضمار يقف **جابر عصفور**، في دراسته **لعيار الشعر لابن طباطبا**، عند إشارة مهمة فقد لاحظ« ابن طباطبا أن العلاقة بين الشعر القديم، في الجاهلية الجهلاء وصدر الإسلام، كانت علاقة متميزة، يُباح للشاعر فيها أن يصدر في مدحه وهجائه عن قناعاته الخاصة[..] ولكن هذه العلاقة بين الشاعر القديم والسلطة الحاكمة قد تغيرت في عصر ابن طباطبا، فمن ناحية لم يعد ممثلو السلطة يقبلون من الشاعر إلا ما يوافق قناعاتهم هم لا قناعة الشاعر، وبالتالي ما يوافق مصالحهم الخاصة لا تصورات الشاعر »[1]. وما يؤكد ذلك، أنّ الشعراء المداحون الذين اتصلوا بملوك المناذرة أو الغساسنة، يعدون على الأصابع ولم نسمع باكتظاظ بلاط الملوك في الجاهلية بالشعراء. هنا تبرز تلك النبرة التضخمية التي تناول بها **الغذامي** المدح. فلو تناوله برؤية مقارنة لوصلنا إلى نتائج مقنعة.

- إنّ النظرة التغيبية الغذامية إلى النقد فيها الكثير من التجنّي، فتلك المدونات النقدية الحافلة **كنقد الشعر لقدامة بن جعفر، عيار الشعر لابن طباطبا، منهاج البلغاء وسراج الأدبار لحازم القرطاجني**، وحتى نقد الفلاسفة **كابن رشد والفارابي**...الخ وما تزخر فيه من أراء نقدية يثبت العكس. أراء مازَج فيها أولئك النقاد بين الجمالي والأخلاقي، وهذا ما يُفند ما ذهب إليه من انعدام وجود النقد.

- في حديث **الغذامي** عن تحوّل الشاعر من« متحدث باسم القبيلة إلى متحدث باسم الفرد، فإنّ ذلك يعني أنّ الخطاب الثقافي كله صار خطابًا ذاتيًا، وفرديًا، وسيعزز قيم الفردية، والمصلحة الخاصة »[2]، فالسؤال الذي يطرح نفسه هل الذاتية هي الفردية؟ فضبط المصطلحات، خاصة عندما نكون في مقام تأسيسي لمشروع ما، أمر مهم ومهم جدًا. كل من الفردية والذاتية يصدر من« أرضية مختلفة، فالفردية تصدر عن نزوع سياسي، واجتماعي، بينما تصدر الذاتية عن نزوع نفسي، وفلسفي والفردية individualism تعني كل نظرية تخول الفرد أقصى ما يمكن من الحريات الشخصية، استنادًا إلى أنّ الناس يحكمون دائمًا أكثر مما يلزم، وأنّ المثل الأعلى في كل مجتمع هو تنمية المواهب الفردية، والتقليل من سلطات الدولة، وسلطانها

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 118.

إلى أقصى حد ممكن »[1]. ومنه الفردية، بالتالي، تتعارض مع القيم التي يكرسها النسق الثقافي، بمعنى الذاتية هي المصطلح الأمثل في التعبير عن مراميه. فعدم الدقة في ضبط المصطلح، على غير العادة مع **الغذامي** وهو الناقد الذي عُرف بضبط مصطلحاته، مردّها إلى سيطرة الفكرة القبلية عنده، والتي ينطلق منها كمسلّمة لا كفرضية فالمسلّمة تقود إلى البحث عن التبرير، والتدليل لا التحليل.

أمّا عن النماذج الشعرية التي اختارها، فقد بدا الإختيار عشوائيًا، مفتقدًا للترتيب الزمني نظراً للتمايز الموجود بين العصور، توحي باعتماد **الغذامي** على التفتيش والإنتقاء« فكلما عثر الغذامي على إشارة دالة على الافتخار والفحولة والتعاظم قال (وهذه جملة ثقافية نسقيه) والحق، كما يعرف الغذامي، فإنّ الأسلوب التفتيشي عن المعطيات والبراهين يحول دون الإنغماز الكلي والشامل للأنساق الكبرى التي ينبغي أن تكون هي الموضوع الرئيسي للتحليل »[2]. ثم إنّ هذا الأسلوب التفتيشي يعزل الأنموذج من سياقه ليُدلل بها على مقام آخر، ففي قراءته لبيتي **جرير والفرزدق** اللذين يمثلا قطبي النقائض فلو قرأ **الغذامي** استفحال الأنا، وطغيان الذاتية، من خلال تشريح تلك الظاهرة، كيف نشأت؟ ولماذا؟ والظروف التي أوجدتها. لأوصلنا إلى نتائج أكثر إقناعًا.

يواصل **الغذامي** حديثه عن اختراع الفحل، من خلال إحداث الشعر لإفرازات طبقية تمايزية، فها هو يقدم أنموذج شعري **لأحمد شوقي** يميز فيه الشعراء عن غيرهم من الناس في قوله:

جذبت ثوبي العصي وقالت أنتم الشعراء أيها الناس

ينتقل إلى تمييز آخر هو تمييز الذكر عن الأنثى في قول **أبو النجم العجلي**:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

ثم ينتقل إلى فرز طبقي آخر يخص الشعراء، فهناك الشاعر الخنديد، المفلق، الشاعر، الشعرور حتى أنّ آخر طبقة من الشعراء، الشعرور، هو أفضل من كل الناس، حسب **الغذامي**، وأدنى الجميع هو الأنثى، وهذا في رأيه معنى نسقي جوهري[3].

---

[1] زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 164

[2] عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج، ص53.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 124، 125.

فبعد أن عرض **الغذامي لجرير والفرزدق**، باعتبارهما أنموذج إستفحال الذاتية المتحولة عن (أنا/النحن)، يتوقف عند ذاتية **عمرو بن كلثوم**، إلى أن يصل إلى **المتنبي** والذي يعدّه المترجم الأكبر للضمير النسقي، مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي)، مقدمًا نماذج من شعره في قول **المتنبي**:

وإني لنجم تهتدي بي صحبتي إذا خال من دون النجوم سحاب

هذا البيت الشعري يعدّه سليل بيت **الفرزدق** الذي يقول فيه:

وإني أنا النجم الذي غربت به قرى بادت وباد نخيلها

ويواصل **الغذامي** ذكر نماذج شعرية **للمتنبي** المبجلة للذات:

أما الذي نظر الأعمى إلى أدبي. وما الدهر إلا من رواة قلائدي...[1]

عندما يقول **المتنبي**:

أي محـل أرتــقي أي عظيم أتقي

وكل ما خلق الله ومــا لــم يخلق

محتـقـر في هـمـتي كشعرة في مفرقي

ثم يتوقف عند أبيات قالها **المتنبي** في بداية حياته، وعتبرها علامة فارقة للنسق وذلك حتى يتوقف عند قول **المتنبي**:

وإني من قوم كأن نفوسهم بها أنَف أن تسكن اللحم والعظم

هذا البيت الشعري، الذي يرى أنّه يشير إلى قوم يمثلون بدورهم طبقة فحولية، جعلت ذات **المتنبي** تستفحل أكثر وأكثر حتى يقول:

ولو لم تكوني بنت أكرم والدٍ لكان أباك الضخم كونك لي أمًا[2]

ومباشرةً بعد ذلك يصل **الغذامي** إلى**العقاد** و**نزار قباني**، اللذين توارثا هذه الأنا الفحولية المبجلة لذاتيتها، تجعل **نزار قباني** يقول: ماذا« تقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 126، 127.

[2] المرجع نفسه ، ص 127، 128.

النجوم »[1]. هذا القول الذي، يكرس فعل النسق في الاحتفاء بالأنا الفحولية التي تناقلت بين العصور« فأجداد نزار المؤسسين للنسق كانوا يتصرفون بطبقية صارمة ضد الرأي المخالف، وينكرون على غير الشاعر البصر بالشعر، والاعتراض على السيد الفحل، كما أن كلمة نزار هي مجرد خلاصة نسقيه تستلهم المعطى النسقي، وتستعيد صياغته وتتخلق بخلقه »[2].

بعد ذلك يُلخّص الجمل الثقافية التي يعتبرها المهاد الأصلي لاختراع الفحل:

- "أنتم الناس أيها الشعراء" جملة قديمة / جديدة وإن كان قائلها في العصر الحديث، فهي قد تكللت بعد انغراس النسق في **أحمد شوقي**، والتي تقوم على فكرة الفرز الطبقي الملغي للآخر.
- "أنا الدهر، أنا الموت " جمل، مثّلت تلك النقلة من الأنا القبلية التي نادى بها **عمروبن كلثوم** لتتحور إلى أنا ذاتية.
- شيطاني ذكر.
- المتنبي وما كرّسه من أنا أبوية.

إلغاء الآخر.

ويختم هذا الملخص بفكرة مفادها، أنّ ما نجم عن الجمل السابقة من تميز طبقي، وإن كان للفحل الشعري دور كبير في وجودها، إلا أنّ الثقافة هي المانحة والمؤسسة لذلك[3].

يشير **الغذامي**إلى أنّ الأنا الفحولية التي كرستها الأغراض الشعرية المبجلة للذات، لم تكن وحدها المسؤولة عن ذلك، لأنّ الثقافة قد سهّلت بدورها ذلك الفعل وباركته، فمقولة **الخليل** (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنَّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم) والتي كررتها الثقافة مع مرور الزمن، أفرزت، مع مرور الزمن، فئة مستقلة على الآخرين، لم تتوقف عند حدود الذات الشاعرة وحسب، بل قد تحولت مع الزمن إلى نسق ثقافي سبق الذات الثقافية ككل، وفي كل الخطابات، سياسية، إعلامية، اقتصادية، اجتماعية. فالثقافة ساهمت أكثر في رواج تلك القيم، فصناعة الفحل بدورها كانت بتواطء مع المؤسسة الثقافية[4].

(م):

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 128.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ، ص 129.

[4] المرجع نفسه، ص 130، 131.

● يستهل **الغذامي** تقديم نماذجه الشعرية بأبيات **لأحمد شوقي** و**نزار قباني**، والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا هذا الصولان والجولان بين العصور الذي يلغي معه خصوصية كل عصر وتمايزه عن الآخر في مختلف المجالات؟ فهل عصر شوقي وعصر الفرزدق هو نفس العصر؟ أم أنّ الفكرة القبْلية المسّلم بها تجعله يسعى إلى التفتيش عن البراهين دون مراعاة الفروق بين العصور.

● وفي تقديمه للنماذج الشعرية التي تبرز ذاتية **المتنبي** من خلال فخره ومدحه، فالأكيد أنّنا نتفق مع **الغذامي** في كون **المتنبي** من أكثر الشعراء الذين ذاع صيتهم في المدح والفخر، ولكن ما يحتاج إلى إعادة النظر هو الأسباب في هذا التوجه، فالأنا الفحولية الشعرية التي ورثها **المتنبي** من أسلافه **كجرير** و**الفرزدق**، حكم فيه الكثير من التجني ويحتاج إلى إعادة النظر فلماذا مثلاً لا نُرجعها إلى تلك الطفولة المحرومة التي عاشها **المتنبي**، والتي دفعته أن يوفها حقها ويُبجلها، عندما سنحت له الفرصة حتى في مدحه الذي يرجئ غايته الأولى التكسب، فإنّ **الغذامي** تناوله من زاوية ضيقة عامة مركزة على الغرض العام.**فالمتنبي** المادح لسيف الدولة غيره في مدح الآخرين، حتى في مدحه الذي يرجئ غايته الأولى التكسب فإنّ **الغذامي** تناوله من زاوية ضيقة عامة مركزة على الغرض العام. **فالمتنبي** المادح لسيف الدولة غيره في مدح الآخرين، فمع سيف الدولة نجد شعر« يهدر هديرًا عجيبًا وينبض بالقوة، والفرح، والصدق والحرارة، والحماسة، فالشاعر هنا يخرج من المعركة وهي تضج في دمه، ومشاعره وأمانيه وأشواقه، [..] فلا يكون الشعر هنا إلا هذه التجربة النفسية العقلية الشخصية ذاتها، متجاوبة مع أصداء النزعة الكامنة النامية عنده أبدًا، نزعته القومية »[1]. فالمتنبي هو الشاعر، المدّاح، الذي ارتبط بمدح حاكم واحد لمدة تسعة سنوات، وبلغ شعره فيها، حوالي 180 قصيدة، فلو كانت الغاية من المدح هي رغبة **المتنبي** في التكسب وحسب لتركه إلى من يدفع أكثر. ثم ألم يمدح **المتنبي** سيف الدولة وهو في عمق معاركه ضد الروم إذ«نجد في وصف المتنبي لحروب سيف الدولة عند الثغور، فتوة عربية اجتماعية إن صحّ الوصف، ونرى هذه الفتوة العربية الاجتماعية التي تشيع في وصف المتنبي، حية قوية مضطربة شديدة الاضطراب، كأنّها الكهرباء لا تكاد تتصل بهذا الشعر، حتى ينتقل إليك ما صوّر فيه المتنبي من حياة هؤلاء المجاهدين، وما كان يملؤها من نشاط فيه الأمل، والابتهاج، وفيه الاكتئاب، وفيه الثقة بالنفس،

[1] حسين المرُوّة، تراثنا.كيف نعرفه، ص 66.

والإيمان بالحق، والارتفاع عن صغائر الأمور دائمًا»[1].ترى هل هذه قيم سلبية، القيم التي فيها النزعة القومية المدافعة عن الحق، في شعر المتنبي؟

- الجمل الثقافية المستقاة من بيت **لشوقي**، وآخر **لجرير**، وآخر **للفرزدق**، والتي جعلها المصدر الأساسي لتسرب النسق الثقافي، مستخلصة من بيت واحد لشاعر، بيت واحد مبتور من السياق الذي ورد فيه، فحتى تُقبل نتائج ما، يجب اعتماد أكثر من بيت بل أكثر من قصيدة، لأكثر من شاعر.

أمّا عن المقولة، مقولة **الخليل** التي عدّها **الغذامي** جملة ثقافية ظلت تكررها الثقافة العربية، باعتبارها تكرس أكثر ترفُّع الشاعر عن باقي الناس، فقد أوردها مبتورة من السياق الذي وردت فيه، ودون ذكر الأسباب التي دعت **الخليل** إلى قولها. وفيما يلي نورد السياق الكامل الذي وردت فيه، والتي توضح الأسباب التي قال من أجلها هذا القول بحسب ما ذكره **حازم القرطاجني** في منهاجه حيث يقول: «فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئًا إلا وله وجه، فلذلك تحب تأول كلامهم على الصحة والتوفيق، عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه، وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام، وإبداع النظام رتبتهم. فإنّما يكون مقدار فضل الطبع والمعرفة بالكلام، وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفًا به في الحقيقة. فإنّ العارف بالأعراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه، من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه، ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة، وإنّما يعرفه العلماء بكل ماهو مقصود فيه من جهة لفظ ومعنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام، إلا على ما أصّلوه ومن جعل ذلك دليله هدي سبيله، ومن اعتمده أحمد»[2]. فهذا السياق الذي ذُكر فيه القول يوضح الفكرة التي قصدها **الخليل** وهي« مرجعية الشاعر اللغوي لا الاجتماعية، التي على أساسها اكتسب وجاهته المعرفية التي يمكن أن تؤثر بشكل أو بآخر في المنظومة الاجتماعية، لكنّها لا تتحول إلى سلطة اجتماعية، تفرض نموذج

[1] طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، م 3، دار العلم للملاين، بيروت، ط 2، 1978، ص 166.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 144.

الشاعر كمثَل أعلى للإنسان الفرد ولو كان ذلك ممكنًا لامتد هذا التأثير حتى وقتنا الراهن، الذي يكاد يكون فيه الشاعر كائنًا هامشيًا غير مؤثر لا لعجز الشعر وإنّما لعجز الواقع »[1].

I-1-1-6- *الطبقات الثقافية:*

ينتقل **الغذامي** للحديث عن الطبقات الثقافية، الطبقة التي« تدل على معاني كثيرة أظهرها تقسيم الناس إلى مجموعات تشترك كل مجموعة في كثير من الخصائص والسمات، [..] واهتم القدماء بتصنيف الشعراء إلى طبقات، وألفوا كتبًا فيها منها: طبقات فحول الشعراء لابن سلام، وطبقات الشعراء الثقات لابن نجيم »[2]. وفي حديثه عن تقسيم الشعراء إلى طبقات، الذي توّج **أحمد شوقي** أميرًا للشعراء، وهو شاعر البلاط، وهو الشاعر المدّاح المنافق. فهذا التقسيم الطبقي يكرس تلك السمة المتوارثة التي تعود إلى النقاد الأوائل، **كابن سلام الجمحي** الذي قسّم الشعراء الأوائل إلى طبقات، وهذا الفرز الطبقي أوجده عنصرين أساسيين هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل، فلموقف قد حُسم للأقدم فهو الأفحل وما ينجم عن ذلك من إلغاء الآخر الشعبي وغير الشعري والمؤنث[3].

I-1-1-6-أ- الأب الأول:

يصل **الغذامي**إلى أن الأول هو الأفضل دائمًا، ولم يترك للمتأخر شيئًا، مدللاً على ذلك قول **ابن المقفع** بأنّ الأوائل أكبر أجسامًا، وأرجح عقلاً، ومن المثل الشعبي (أكبر منك بيوم أعلم منك بسنة)، وكذا في تقسيم **الأصمعي** و**ابن سلام** للشعراء بحسب الأولية والأقدمية، وحتى التمايز بين القبيلة والمدينة، فشعراء القبيلة أفصل من شعراء المدن، ومن هنا يتكرّس معنى الأول، في الأب الأول، والأصل القبلي ، والمعلم الأكمل[4].هذا المعنى انتقل بدوره إلى المجتمع، باعتبار الشعر قد شعرن الذات العربية، في تسمية الحفيد على اسم الجد، وبحث الأبناء عن سلالاتهم من خلال البحث على شجرات السلالة، وتأكيد الانتساب القبلي، ومن هنا حسب **الغذامي** جرى تبجيل، وتدوين كل ما قاله الأوائل عن طريق الحفظ، ومن هنا فإن هذه الملكة هي الآلة التي

---

[1] زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 166.

[2] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، 108.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 132.

[4] المرجع نفسه، 133، 134.

جعلت النسق يستمر ويتعزز، فالعلوم والمنطق، والنحو قد حُفظت عندما وُضعت في قوالب شعرية، ومن هنا فالشعر هو الذي شعرن كل العلوم، ومنه فالأب الشعري هو المعلم الأول، بل رأس الهرم النسقي الطبقي[1].

(م):

- إنّ سيطرة الفكرة القبْلية عند **الغذامي** من أنّ الشعر يقوم على تبجيل الذات، ومنه تشعرنت الذات العربية. جعلته يعدّ فكرة الطبقية، تكريسًا للذاتية. فماذا لو نظرنا لفكرة الطبقية من زاوية أوسع لوجدنا، مثلاً، الفرز الطبقي للشعراء الذي قدّمه ابن سلام الجمحي بمثابة التأريخ لفترة تاريخية طويلة وبالتالي فقد كان، هذا الفرز الطبقي، بمثابة مدونة تاريخية.
- وعندما عدّ التفريق بين القبيلة والمدينة علامة نسقيه من جهة الانزياح للقبيلة، فلم يقدم **الغذامي**العلة في ذلك، فعمليًا وبالأدلة التاريخية، يتكشف الدور الذي لعبته القبيلة والأعراب الأقحاح في التقعيد للغة العربية، ذلك أنّ لغة الأعراب لم يمسسها اللحن، الذي مسّ لغة أهل البدر الذين خالطوا الأعاجم.
- وعندما عدّ ملكة الحفظ بمثابة آلة لتعزيز النسق، وأنّ العلوم قد تشعرنت لما ذُكرت في قوالب شعرية، ففي حقيقة الأمر تلك ما كانت إلا وسيلة لتثبيت تلك العلوم في الذاكرة، لما يضمه الشعر من أوزان تسهل العملية، فخذ مثلاً ألفية بن مالك لو لم تُنظم في شكل أبيات شعرية، هل كنا لنحفظ قواعد اللغة العربية؟

I-1-1-6-ب- اللفظ الأب:

ينتقل **الغذامي** إلى تمييز آخر، يخص هذه المرة اللفظ والمعنى، اللفظ هو الأول ممثلاً للذكورة، أمّا المعنى فهو ثانوي ممثلاً للأنوثة، مستشهدًا **بعبد الحميد الكاتب** الذي جعل اللفظ ذكرًا، والمعنى أنثى، ومن هنا فإنّ الخطاب قد تمّ تفريغه من وظيفته، باعتماده على البلاغة اللفظية والتي تمثل قيمة شعرية، مقدمًا نظرة **الجاحظ** الذي يُشيد بالبديهة في مقابل التدبر، ومن قبل فقد وصف المدونون، بأهل الحكمة الذين يُعملون التأمل والتدبر وبأنّهم عبيد الشعر[2].

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 135.

[2] المرجع نفسه ، ص 137.

وإلى فرز طبقي آخر، يخص هذه المرة نظرة الشعراء أنفسهم باستعلاء إلى نظرائهم من الشعراء الذين هم أقل فحولة، مقدمًا مثال **للفرزدق** الذي استكثر أحقية بعض الأبيات الشعرية لشعراء صغار، لأنّها تكون أليق للكبار، ومثال ذلك **أدونيس** الذي خلا اسمه من معجم البابطين للشعراء، لأنّه اشترط أن يختار هو الأسماء التي تصحبه في المعجم. ثم ينتقل إلى فرز آخر، يتعلق هذه المرة بالأغراض الشعرية نفسها، فها هو الرثاء يحتل مرتبة دنيا مقارنةً بباقي الأغراض الشعرية فمثلا وُصف ذو الرمة بربع شاعر لأنّه لم يمدح ولم يهج ولم يفتخر[1].

(م):

ما يمكن ملاحظته أنّ تلك التصنيفات الطبقية التي ذكرها **الغذامي**، سواء ما يخص اللفظ والمعنى، للمفاضلة بين الشعراء والأغراض، أنّها تمايزات مشروعة، فإن كان هناك شيء أراد أن يثبته، فهو الأنا المتشعرنة، النسق الفحولي الملغي للآخر، فإنّ البرهنة كانت مفقودة بل كل ما قاله كان مجرد عرض.

I-1-1-6-ت- الصنم البلاغي:

يصل **الغذامي** في ختام حديثه عن اختراع الفحل، إلى فكرة تضخيم الأنا في الخطاب الشعري، وعبر العصور المتتالية أوجد أصنام بلاغية ذات سلوك نسقي مترسخ، أسهم في خلق وتصنيع شخصية الطاغية مقدمًا الأنموذج الذهني لنشوء الطاغية[2].

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 138، 139.

[2] المرجع نفسه ، ص 140.

II- نادر كاظم وتمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط:

لقد فتح النقد الثقافي الباب على فتوحات نقدية جديدة، كانت قبلاً يُنظر إليها على أساس هامش لا يستحق الذكر، فما بالك الدراسة، ومن تلك المجالات دراسة الآخر، سواء أكانت امرأة، أو مستعمرًا، أو أسودًا هذا الأخير، الذي كان مجال بحث **"نادر كاظم"** في مدونته **"تمثيلات الآخر"** حيث تقوم على دراسة صورة السود في المخيال العربي، هذه المدونة الصادرة عام 2004. والتي تندرج ضمن تطبيقات النقد الثقافي على صورة السود في المتخيل العربي من خلال الشعر والرواية.المدونة مقسمة إلى بابين:

الباب الأول: معنونبا:"مرجعيات المتخيل والتمثيل الثقافي". مقسّم إلى فصلين:

-الفصل الأول معنون با: **"الأسود في مرجعيات المتخيل العربي"**.

-الفصل الثاني معنون با: **"مستويات المغايرة وقوة التمثييل"**.

الباب الثاني: معنون با: "الأسود والتمثييل الثقافي التخييلي" مقسم بدوره إلى فصلين:

_الفصل الأول معنون با: **"الأسود والتمثييل السردي"**.

-الفصل الثاني معنون با: **"السود والتمثييل الشعري"**.

وقد انتقينا الفصل الأول من الباب الثاني والمعنون با:**"الأسود والتمثييل السردي"** لاخضاعه للدراسة التطبيقي، لتسليط الكاتب الضوء على جزئية السود والسرد، ونظرًا لطول الفصل انتقينا مروية سردية واحدة وهي**"ألف ليلة وليلة"** أمّا باقي المرويات فهي على التوالي **_"سيرة بني هلال"، _"سيرة الأميرة ذات الهمة"، -"سيرة عنترة بن شداد"، -"سيرة سيف بن ذي يزن"**.

II-1- نادر كاظم والأسود والتمثيل السردي:

قبل مباشرة "**نادر كاظم**" في تناول المرويات الشعبية الأربع بالدراسة وفق آليات النقد الثقافي، قدّم بمدخل عنوانه:

"**السرد و عبور الحدود**" حيث يباشر حديثه عن الرواية الغربية من وجهة **نظر** "**إدوارد سعيد**" ،الذي يربطها بظاهرة الإمبريالية بما تنضوي عليه من فكرة الهيمنة والسيطرة، وانتقالها إلى حدود ثقافية أخرى، ويورد في الوقت نفسه رأي "**كمال أبو ديب**" في تقديمه لكتاب " **الثقافة والإمبريالية** "،عندما يعّد الربط بين الرواية والإمبريالية لم يتعلق فقط بالرواية بل بالسرد عمومًا فهو «يفسر انتشار الرواية الملازم لانتشار الإمبريالية، وفكرة الإمبراطورية [...] فهو يربط بين تجاوز الفضاء الجغرافي وبين الرواية، وبين حركة التوسع الإمبراطوري وبين ازدهار الرواية، لا ربطًا آليًا جامدًا، بل ربطًا حيويًا خلاقًا »[1].

فانتقال الرواية السرد في حدود الفضاء معناه، حسب "**نادر كاظم**"، الانتقال إلى ثقافات أخرى وبالتالي وقوع مواجهة مع الآخر المختلف ثقافيًا حيث يذكر أنّ« أبرز الأنواع السردية العربية (المقامات، السير الشعبية، الحكاية العجائبية)، ارتبطت ارتباطًا ارتباطًا وثيقًا بالسفر والرحلة واللقاء بالآخر »[2].

كما يشير إلى كون كل المرويات الشعبية المدروسة في هذا الفصل (**سيرة بني هلال، سيرة الأميرة ذات الهمة، سيرة عنترة بن شداد، سيرة سيف بن ذي يزن، ألف ليلة وليلة**)مجهولة المؤلف . وهذا يجعلها«إمّا أن تكون خاضعة مباشرة لسلطة المجتمع وسياقاته، وسلطة اللحظة التاريخية وإكراهاتها، وإمّا أن تكون متحررة من كل السلطات ومن ثمّ قد يتاح لها فرصة تشكيل موضوع سردها بحرية مطلقة دون إكراه من مؤلف أو مجتمع»[3].وفي السياق نفسه يشير إلى احتمال ثالث يمكن تصنيفه ضمن النسق المضمر أو حيلة من حيل الثقافة، وهو« حيلة من حيل المتخيّل الشعبي للتحرر من قيود المجتمع وضوابطه المفروضة علي القول والكتابة، وبهذا المعنى فإنّ

[1] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبو ديب، ص12.

[2] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 305.

[3] المرجع نفسه، ص 306.

تغييب اسم المؤلف المفرد(إن وجد) ينطوي على رغبة في القول والكتابة بحرية بعيدًا عن سلطات المجتمع ومؤسساته »[1].

II-1-1- السرد ومجال الآخرية: الأسود في التمثيل السردي:

تحت هذا العنوان يذكر "**نادر كاظم**" في هذا المضمار أنّه سيركز على كشف صورة السود في الأدب الشعبي من خلال المرويات المنتقاة. وقبل أن يباشر تحليل فكرته يشير في هذا السياق إلى نقطة مهمة؛ ألا وهي أنّ الأدب الرسمي السردي لطالما كانت نظرته إلى الأدب الشعبي نظرة متعالية تهميشية غير أنّ هذه النظرة تتغير عندما يتعلق الأمر بصورة الأسود في المرويات الشعبية(الأدب الشعبي)حيث تتحد نظرتهما فا« اللافت للانتباه والجدير بالاهتمام أن نكتشف أنّ هذه المرويات الشعبية تلتقي مع تلك المدونات الرسمية في النظرة التي تستنبطها عن الأسود والسواد ،فإذا كانت المرويات الشعبية تمثل الضد المعارض للمدونات الرسمية ،فإنّ هذه المعرضة تلتقي مع ما تعارضه في النظرة إلى السودان »[2].

فهذه النظرة التهميشية للآخر (الأسود أو السودان) والتي اجتمع فيها كل من الأدب الرسمي السردي، والأدب الشعبي تشير إلى هيمنة نسق مضمر، جعلت "**نادر كاظم**" في دراسته هذه يسعى إلى الكشف« **عن** سمات المتخيل وأساليب تحركه التي تجعل من نسق المعارضة أكثر نسقية، وأكثر استعدادًا لإعادة انتاج النسق المهيمن الذي أراد تحطيمه، وهي بذلك تلعب دورًا مهمًا في إدامة حياة هذا النسق المهيمن »[3]. حيث يذكر أنّ اختياره للمرويات الشعبية الأربع السابقة الذكر كان بسبب القواسم المشتركة التي تجمعها، وهي كونها شعبية أولاً، وشفاهية ثانيًا، دونت فيما بعد فا« كونها شعبية وشفاهية جعلها عرضة للذم والاستبعاد من حُراس الثقافة "العالمة" الذين وصفوها بالكذب والفحش والافتراء والتخبط والجهل والسخف وبرودة الحديث »[4].

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 307.

[2] المرجع نفسه، ص 308.

[3] لمرجع نفسه، ص309.

[4] المرجع نفسه، ص310.

وكذا مجهولة المؤلف الفرد، هذا السبب بالذات جعلها مجالاً خصبًا لتمرير حيلة الثقافة من أجل ابراز انتفاضة الآخر، دون مساءلة أو مواجهة، والسمة الرابعة هو حضور الآخر اللافت في هذه المرويات، وهو الأسود على وجه الخصوص.

(م):

اللافت للنظر في التقديم الذي قدّم به "**نادر كاظم**" لدراسته للمرويات الشعبية الأربع، والمعنون با "**الأسود والتمثيل السردي**" هي النظرة الإسقاطية المعممة غير المبررة، يتضح ذلك جليًا في بداية حديثه عن الرواية الغربية عمومًا، إذ يربطها مباشرة بظاهرة الإمبريالية وفق النظرة السعيدية، فالسؤال الذي يطرح نفسه، هل السرد عمومًا والرواية باعتبارها أكبر ممثل له ظهرت بظهور الإمبريالية والإمبراطورية وفقط؟ إيه نعم يصدق هذا القول إلى أبعد حد مع الرواية ما بعد الكولونيالية، ولكن لا يجوز التعميم والإسقاط، لأن ذلك يوحي بسيطرة فكرة معينة يريد أن يثبتها بأي شكل، إذ يمكن القول أنّنا نتفق مع "**نادر كاظم**" فيما ربطه بالإمبريالية ولكن كشكل من أشكال السرد وليس كل سرد من باب أنّه«يكشف نمطًا من أنماط تفكير البنية الثقافية، الاجتماعية التي يصدر عنها، و يصدر ثقافتها، فعندما يكتب الأمريكي اليوم عن شرق حالم، أو يتجه إلى الأدب الكولونيالي بخطاب سلمي خالص، فإن ذلك إشارة إلى نبذ ثقافة العنف، وتوجهًا إلى الحوار مع الآخر، فيتضمن ذلك تصديرًا غير مباشر للهوية الثقافية لذلك كله يعّد النص الروائي من أخطر الوسائل التي تعبر عن الأنثروبولوجيا الثقافية، للشعوب، وتميط اللثام عنها»[1].

فلا يجوز إذن التعتيم في الربط بين السرد والإمبريالية، وبناء نتائج على أساس هذه الفرضية تؤدي إلى زعزعة في صدق هذه النتائج.

II-1-2- ألف ليلة وليلة: السودان والشهوانية المفرطة:

يفتتح "**نادر كاظم** "تناوله لمدونة"**ألف ليلة وليلة**" الشعبية من فكرة أنّها المدونة الأكثر رؤية سلبية اتجاه السود أو السودان، في هذا السياق يشير إلى فكرة عربية هذه المدونة من عدمها مقارنةً بالسير الشعبية الأخرى، إذ يتساءل« كيف يُؤخذ هذا العمل كإحدى تجليات المتخيل العربي وهو ليس نتاجًا خالصًا له، على خلاف الوضع مع السير الشعبية؟ والحقيقة أنّ معضلة انتماء هذا

[1] شهلا العجيلي: النص الروائي ودوال الهوية الثقافية، مجلة علامات، ع 53، م 14، 2004، ص 441، 442.

العمل لم تُحسم نهائيًا، وكل البحوث الكثيرة والمعمقة التي قام بها باحثون عرب ومستشرقون، لم تصل إلى نتائج محددة ونهائية في هذا الشأن »[1].

ويشير"**نادر كاظم**" في سياق آخر أنّ "**ألف ليلة وليلة**" حتى لو كانت لها أصول أعجمية فاندماجها في الثقافة العربية الإسلامية، أوجد لها خلقًا جديدًا مكتسبًا سمات الثقافة العربية«ويمكننا قراءته بوصفه واحدًا من أهم مكونات هذا المتخيل وخصوصًا فيما يتعلق بإشاعة متعمدة، وتكرار مقصود لصورة السودان بوصفهم شهوانيين مفرطين في رغبتهم البهيمة والمتوحشة، حيث العبد الأسود شهواني وآكل لحوم البشر»[2].

وعلى الرغم من وجود مرويات أخرى قبل "**ألف ليلة وليلة**" تحدثت عن شهوانية السود إلا أنّ تفردها يكمن في وجود حكايا متكررة عن العبيد السود الشهوانيين« تجري في مسار سردي واحد يبدأ بشهد الغواية والإغراء، ثم مشهد عن مواقعة جنسية بين سيدة وعبد أسود، ينتهي بإيقاع العقاب على السيدة والعبد الأسود معًا »[3]. حيث تشترك الحكايات بالإدانة الثقافية لآخرين مهمشين هما: الأسود (الآخر الخارجي)، والمرأة (الآخر الداخلي) فتبرزهما دومًا في مقام الخيانة، ويستحقان القتل.

(م):

في مطارحتنا للعنوان السابق الذي ذكره "**نادر كاظم**" في مدونته يركز على ذكر، مهمش ثاني بالإضافة إلى المهمش الأول الذي بنيت عليه كل المدونة (السود)، هذا المهمش الثاني هو المرأة في رواية "**ألف ليلة وليلة**" والذي يسميها بالآخر الداخلي، فيذكرها جنبًا إلى جنب مع الآخر الأسود باعتبارهما مهمشين مارست عليهما الثقافة حيلها، فأبرزتهما في صورة ثانية هي الخيانة، وأُدينا ثقافيًا وفق نسق مضمر، كان الحكم فيه القتل في أغلب حكايات "**ألف ليلة وليلة**"، إلا أنّنا نلمس في تحليل "**نادر كاظم**" سطحية وعمومية خالية من التحليل العميق لصورة المرأة في المدونة، فكأنّنا به قد واكب سير الظاهر ألا وهو المرأة المهمشة، الخائنة، الأسيرة لجسدها الأنثوي، إلا أنّ صورة المرأة كانت أعمق من الظاهر المهمش الذي أشار إليه، فلو نظرنا إلى "**ألف**

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 398.

[2] المرجع نفسه ، ص 399.

[3] المرجع نفسه ، ص 400.

ليلة وليلة"، نجد أنّ بطلتها "**شهرزاد**" التي تحدّت سلطة الرجل الذكر "**شهريار**"، والذي بسلطته أراد إبادة كل النساء، لكنّها وكما حللّها "**الغذامي**" مثلاً بصورة عميقة عندما أبرز مقاومتها للرجل وعدم خضوعها لجبروته الرامي إلى كسرها« بسلاح اللغة، فحوّلته إلى (مستمع) وهي(مبدعة)، وأدخلته في لعبة المجاز وشبكته في نص مفتوح، تقوم الحبكة فيه على الانتشار والتداخل والتبدّل والتنوع، وتاه الرجل في هذا السحر الجديد »[1].

وبالتالي على عكس الصورة النمطية التي أبرزها "**نادر كاظم**" وركّز عليها، هناك هذا الجانب الذي يجعل المرأة في الكفة الأقوى، كفة المركز الذي يمسك بزمام الأمور، بدليل أنّها حوّلت غضب الرجل (**شهريار**)، وكرهه للمرأة وسعيه للانتقام منها في كل مرة يتزوج فتاة ويقتلها في الليلة نفسها، إلى رجل سعيد معافى، متزوج من شهرزاد وله منها ثلاث ذكور (تبرزه الليلة الأخيرة من ألف ليلة وليلة)، فكأن المرأة "**شهرزاد**" بين الليلة الأولى، وآخر ليلة استطاعت أن تشفي هذا الرجل المريض من سوء الظن والانتقام، إلى رجل سوي فقد كانت بمثابة الطبيب النفسي الذي حرّره من كل عقده.

II-*1-2-أ-* السيدة والعبد الأسود: انتظام السرد وزعزعة النظام:

تحت هذا العنوان يتناول "**نادر كاظم**" ثنائية السيدة والعبد الأسود في الخيانة وفق مخطط "**غريماس**" على هذا الشكل:

المرسل **المرسل إليه**

الذات_الموضوع

المساعد **المعارض**

فكانت النتيجة على هذا الشكل:

الشهوانية الجنسية **الإشباع**

المرأة _العبد الأسود

الجواري والعبيد **الرجل/الزوج**

في نظره« يمثل "محور الرغبة" العلاقة الرئيسية في الحكاية، وهذه العلاقة بمثابة العمود الفقري داخل النموذج العاملي، إنّها مصدر للفعل ونهاية له، ومن هنا تمثل المرأة كذات راغبة، والعبد

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 58.

الأسود كموضوع مرغوب فيه، أهم عاملين في حكايات السيدة والعبد الأسود »[1]. فهذه الرغبة بين السيدة والعبد الأسود تتكرر في حكايات" **ألف ليلة وليلة** "، والتي تنتهي دائمًا بنفس النهاية، وهي العقاب بكبح جماح الرغبة = إدانة المرأة والعبد الأسود من قبل الرجل الأسود (عادةً يكون ملكًا) = إنقاذ الذكورة والفحولة. بفعل الحكي مع قصة "**شهريار**" وأخية "**شاه زمان**"، كما يبرر تشابه موضوع السيدة والعبد الأسود في حكايات أخرى، في الثقافة الإسلامية كحكاية "**النفزاوي**" وحكاية "**شهابالدين الأبشيهي**" في "**المستطرف في كل فن مستظرف**".

II-*1-2-ب-* الأسود والمرأة: الرغبات المحرّمة والشاذة:

يواصل "**نادر كاظم**" إبراز هلشهوانية السيدة والعبد الأسود« فالرغبة الجنسية عند المرأة قوية ولا تُشبع، ولا يمكن كبحها أو قمعها أو تهذيبها، مثلها في ذلك مثل العبد الأسود، وكلاهما نموذج للشهوانية المفرطة وللرغبة الجنسية المقصودة بذاتها، حيث الغاية من ممارسة الجنس لدى المرأة والعبد الأسود هو استحصال اللذة والمتعة لا غير »[2]. وفي هذا السياق نشير إلى شكلين متعارضين من الرغبة الجنسية:

1-رغبة جنسية خاضعة للعشوائية والممارسة الجنسية الجنسية الواقعة في الظلام =المرأة والعبد الأسود.

2-رغبة جنسية خاضعة لضوابط الزواج الشرعي= المرأة والزوج (الملوك عادة) ويمثل لذلك بنماذج من حكايات "**ألف ليلة وليلة**" كحكاية "**ابنة السلطان ووردان الجزار**" فا اللافت أنّه يركز على شهوانية المرأة وخيانتها، أكثر من العبد الأسود.

وفي ختام تناوله للعلاقة بين السيدة والعبد الأسود يصل "**نادر كاظم**" إلى أنّ "**ألف ليلة وليلة**" تجسد التمثيل السلبي للرجل الأسود ومعه المرأة في المتخيل العربي حيث تشير« إلى أنّ في العبد الأسود من صفات الحيوان أشياء غير الشهوانية المفرطة، وأبرزها صفة التوحش وأكل لحم البشر، إلا أنّ الأسود لم يكن الآخر الوحيد المقصود بالشجب، وإدانة السلبي فهي قرينة الأسود في الآخرية »[3].

---

[1] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 402.

[2] المرجع نفسه، ص 412.

[3] نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 427.

(م):

قبل البث فيما تناوله "**نادر كاظم**" لصورة المرأة والعبد الأسود في مدونة "**ألف ليلة و ليلة**" كآخر مهمش نلفت النظر، على أنّه وعلى الرغم من تناوله لعنوانين في دراسته التطبيقية للرجل الأسود والمرأة و هما: –"**السيدة والعبد الأسود: انتظام السرد وزعزعة النظام**"، و"**الأسود والمرأة: الرغبات المحرّمة والشاذة**"؛ إلا أنّنا نلحظ أنّ الموضوع واحد لم يطرأ عليه أي تغيير، فلعنوانين يتناولان الرغبة الجنسية بين السيدة(زوجة الملك) عادةً، والعبد الأسود دون تغيير أو إضافة، بل إنّنا نحس في الدراسة، وفي أحيان كثيرة ،تتكرر نفس الفكرة، وأكثر من ذلك في تقديمه للنماذج الحكائية في "**ألف ليلة و ليلة**" يُفتقر التحليل العميق الذي يدخل في أغوار ثنائية كيف ولماذا. فهو يُغلّب الوصف على التحليل.

نصل الآن إلى تناوله للعبد الأسود الذي يقدمه بحق كآخر مهمش بدليل كل الحكايات تشترك في خيانته التي تنتهي بالعقاب المحتوم وهو القتل والموت، فلم يُقدّم "**نادر كاظم**" ذلك التحليل العميق عن الرجل الأسود، إذ أبرزه دومًا بصورة نمطية يحصرها دومًا بصفته العبد الخائن لسيده والذي استحق بسببه القتل دومًا، فالأجدر به لو غاص في أغوار الصورة النمطية، فالسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو لماذا العبد الأسود دائمًا هو الخائن مع السيدة الملكة، لماذا لا يكون أميرًا أو ملكًا آخر؟ الجواب يقودنا من جهة إلى أنّ« الزوجات كُن يواقعن العبيد السود، مما يُكرس العنصرية عن العبيد، أولاً بكونهم يخونون ولا أمان لهم، وكأن الرجل الحر الأبيض هو الأجدر بالثقة والأمان، والصورة الأعظم هي التعبير المباشر عن فحولتهم العالية وطاقتهم الجنسية، التي لا تستطيع أن تقاومها النساء »[1]. ومن جهة ثانية ننكر نسقية الفحولة التي تمررها الثقافة عبر حيلها، فأن تخون المرأة السيد الرجل الفحل=الملك« مع رجل أسود لا مع رجل آخر أبيض، آخر مثله لن يقلل من قيمته، ولن ينقص من صورته بأن الخلل فيه »[2].

من جهة أخرى اللافت في تناول "**نادر كاظم**" لدراسته للآخر، أنّ ظاهره هو التركيز على العبد الأسود، إلا أنّ طرحه، يثبت تركيزه أكثر على المرأة بوجهها الخائن الشبقي، بتحليل تغيب فيه الدراسة المعمقة، بل تبرز اللمسة الوصفية أكثر.

[1] مجد حمد: ماذا حدث قبل أن تبدأ شهرزاد بالكلام ؟،جريدة العربي، https//www alaraby.com

[2] المرجع نفسه.

فمثلاً في صورة المرأة في حكاية " **شهريار وشاه زمان**" التي تمثل فاتحة "**ألف ليلة وليلة**" وبداية انتقام "**شهريار**" من المرأة بأن يتزوجها ليلة واحدة ويقتلها. يجسدها بصورة نسقية قارّة، وهي الخيانة مع الرجل الأسود فلا يظهر لها صوت أو كلام وتعبير في أي مشهد أو وصف لواقع عيشها داخل القصر، كعلاقتها بالملك، أو طبيعة العلاقة الزوجية بينهما مثلاً« فلماذا لا توجد معطيات أبدًا تقوم بتبرير خيانتها، إن كان سلبًا أو إيجابًا، لماذا كانت الزوجات دائمًا صامتات ولا تعبير لديهن »[1].

[1] مجد حمد: ماذا حدث قبل أن تبدأ شهرزاد بالكلام ؟،جريدة العربي، https//www alaraby.com

وكخلاصة من كل ما سبق نقول أنّ "**نادر كاظم**" وفي دراسته لصورة الآخر (الأسود والمرأة التي ربطها معه في جل الدراسة) غياب الدراسة التحليلية الثقافية للأنساق المضمرة والإكتفاء بالوصف هذا وإن دلّ على شيء فإنّما يدل على غياب المنهج الثقافي الموحد الواضح المعالم والوسائل الإجرائية في الدراسة التطبيقية ولعل هذا الذي يمثل نقطة الضعف الأكبر في مشروع النقد الثقافي. والملاحظة نفسها تصدق على دراسة "**الغذامي**" على الرغم من أنّه يعد الأب الروحي للنقدالثقافي في المشهد النقدي العربي، تلك الدراسة التي يغلب عليها الضبابية والتعميمية التي أفرزت قراءات وإسقاطات مسبقة أكثر منها تحليلات معمقة.

الخاتمة

الخاتمـة

في خاتمة هذا البحث التي كان قوامها الأساسي تتبع مسارات النقد الثقافي من المشهد النقدي الغربي وصولاً إلى المشهد النقدي العربي، منتهجين في ذلك سبل المقارنة، هذا السبيل ساعد في التعمق أكثر في هذا الوافد الجديد (النقد الثقافي)، والذي ساهم أكثر في إنارة هذا التعمق مزاوجة البحث بين الجانب النظري والجانب التطبيقي.

وعلى الرغم من أنّه من الصعوبة بمكان تحديد نتائج الدراسة في نقاط محددة، لأن نتائجه موجودة على مدار كل الدراسة بدءًا من أول حرف وصولاً إلى آخر حرف، فخاتمة البحث هي البحث كله، إلاّ أنّه يمكن إثبات أهم النتائج المتوصل إليها في النقاط الآتية:

_التوصل إلى تتبع زمني لمسار النقد الثقافي، تتبع متسلسل سمح بتسليط الضوء على محطات جد مهمة ساهمت في كينونته ووجوده، محطات مست مجالات ومدارس سواءًا عند الغرب أو العرب مما أثبت أنّ هذا النقد هو محيط تصب فيه روافد عدة دون استثناء من بنيوية، تفكيكية، تأويلية، تاريخانية، دراسات ثقافية، دراسات ما بعد كولونيالية دراسات نسوية....

_الوصول إلى أنّ القيمة المعرفية للنقد الثقافي تتبلور من خلال نهله من اتجاهات أدبية وغير أدبية مرئية مكتوبة، فهو هذا الكل المتكامل من كل التخصصات الأخرى، تاريخية، نفسية، اجتماعية...

_على الرغم من أنّ الدراسة وفي بحثها عن هوية النقد الثقافي قد زاوجت بين الغرب والعرب، إلى أنّ المهاد الأول والفضل في تواجده هو المهاد الغربي بمختلف توجهاته نقدية كانت أو مجالات أخرى خارجة عن مجال النقد والأدب.

_"**عبد الله الغذامي**" الناقد الأدبي الثقافي، جسد من خلال مدونته "النقد الثقافي بحث في الأنساق الثقافية العربية" الخطة المنهجية التأسيسة للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، ذلك أنّ مدونته تضمنت الجانب التنظيري والتطبيقي لهذا النقد.

_أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي ترجمتها كتابات نقاد عرب وحسب، ولم توجد مدارس كما كان الحال عند الغرب (فرانكفورت، الدراسات الثقافية / التاريخانية) إلا أنّ فكر هؤلاء كان بمثابة مدارس ننهل منها، واللافت، أنّ النقاد المغاربة لهم ذلك الباع والرصيد الذي يستحق الدراسة وإخراجه إلى دائرة الضوء.

_استطاع النقد الثقافي أن يحقق انجازات في مجال الصورة والميديا على وجه الخصوص الفايسبوك، الذي ساهم في كشف الكثير من الأنساق المضمرة، فكشف خبايا النسق، كان من أهم المبادئ التي ركزّ عليها "**الغذامي**" عليها أثناء تبنيه لمشروع النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي.

_بعد مسيرة عشرين سنة للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي وبعد الرفض العنيف الذي اصطدم به في البداية، تمكّن من قطع أشواط حثيثة مكنته وأكسبته في الوقت نفسه، متابعين ومؤيدين من النقاد والدارسين، فأضحى له مكانة وبصمة في التخصصات الأكادمية في مختلف الجامعات العربية، وكذا إقامة ملتقيات ومؤتمرات محلية ودولية نوقشت فيها كثير من المواضيع المتعلقة بالنقد الثقافي من أجل الترويج له وإرساء دعائم له في المشهد النقدي العربي.

_صحيح أنّ النقد الثقافي نشاط فكري زاخر، إلا أنّنا نتفق أنّه ليس لديه منهج مستقل بإجراءاته، بل إنّ وسائله الإجرائية نجدها في المناهج السابقة (نظرية الأدب، علم النفس، الماركسية ن.الإجتماعية، علم العلامات....)

_على الرغم من أنّ النقد الثقافي منهل خصب يأخذ من المناهج الأخرى إلا أنّه يتفرد بالغاية، فغايته ليست جمالية، بل هي ثقافية بحتة، بمعنى أنّه يتجاوز الأدب الجمالي إلى الإنتاج الثقافي أيًا كان نوعه ومستواه.

_على الرغم من أهمية النقد الثقافي كمنهج في تعامله مع النص، من جانب تركيزه على قراءة الأنساق المضمرة وكشفها من حيث سياقها الثقافي والأيديولوجي خاصة، إلا أنّ إقصاءه للوظيفة الجمالية الأدبية يتنافى مع خصوصية الأدب وماهيته، فنحن نتعامل مع نص أدبي في المقام الأول وليس نصًا ثقافيًا أو سياسيًا.

_غياب منهج واضح وجلي بوسائل إجرائية واضحة، لدى النقد الثقافي جعل النتائج المتحصل عليها في تحليلاته تغلب عليها الذاتية والعمومية والتأويلية.

_منهج المقارنة المنتهج في الدراسة بين النقد الثقافي في المشهدين النقديين الغربي والعربي كشف أسبقيته عند الغرب، وقطعه أشواط كبيرة في ذلك في مقابل خطواته الأولى في المشهد النقدي العربي، إلا أنّها خطوات جثيثة جادة من أجل وضع أسس عميقة وثابتة.

إلا أنّ البحث في النهاية فتح آفاق جديدة من التساؤلات والإشكالات التي تحفز وتستوجب الدراسة والبحث منها:

ماذا لو حاولنا إيجاد خصوصية للنقد الثقافي في مشهدنا النقد العربي، خصوصية تحررنا من التبعية الغربية، وفي الوقت نفسه تُصحح إن وجب التصحيح، وتُجدد إن توجبّ التجديد ... ليس بالضرورة القطيعة مع النقد الأدبي، ماذا لو وُجد التكامل، لنا أن نتخيل نتائج الدراسات كم ستكون ثرية فاعلة.

ملاحق الأعلام

ملحق الأعلام الأجنبية:

1_Homi Bhabha:

"**هومي.ك.بهابها**" باحث و مفكر هندي ولد في نوفمبر 1945، أستاذ آ.ن.ف روتتبرغ للعلوم الإنسانية بجامعة هارفرد ، أحد أهم الشخصيات الفكرية النقدية في الدراسات لمعاصرة ، في فترة ما بعد الإستعمار ، و هو القطب الثالث الرائد في الدراسات ما بعد الإستعمارية(إدوارد سعيد، غياتري سبيفاك)، طوّر عددًا من التعابير الجديدة للمجال و المفاهيم الأساسية مثل التهجين و التقليد و الإختلاف ، من أشهر كتاباته" La location of culture" نال الكثير من الجوائز منها جائزة بادمايوشان.

2_Kute Millet:

كاتبة نسوية أمريكية ، معلمة و فنانة ولدت في 24 سبتمبر 1924 ، من الرائدات في حركات النسوية و حقوق الإنسان و السلام ،درسّت في جامعة برين ماور ، و جامعة واسيدا ، من أشهر كتاباتها "السياسة الجنسية"و كتاب "سياسة القسوة" نالت الكثير من الجوائز في حياتها المهنية منها جائزة لامدا بايونير للأدب سنة 2011 ، و جائزة بوكو أونو للشجاعة و الفنون ، توفيت في 6 سبتمبر 2017.

3_ Jurgen Habermas:

فيلسوف و عالم اجتماع ألماني معاصر ، ولد في 18 جوان 1925 يعتبر من أهم علماء الإجتماع و السياسة في عالمنا المعاصر، من أهم منظري مدرسة فرانكفورت النقدية ، له أزيد من خمسين مؤلفًا ، تتحدث عن مواضيع عديدة في الفلسفة و علم الجتماع ، صاحب نظرية لفعل التواصلي ، هو الفيلسوف الذي فرض نفسه على المشهد السياسي و الثقافي في ألمانيا ، لقد نحا بمدرسة فرانكفورت منحى مختلفًا ، تسلم إدارة معهد ماكس بلايك في 1971 ، من أهم نتاجاته الفكرية:

"التحولات البنيوية للأوضاع الإجتماعية"سنة 1962.

"النظرية و الممارسة"سنة 1969.

نحو مجتمع عقلاني"سنة 1967 .

"الوعي الأخلاقي و الفعل التواصلي" سنة 1983.

Steven Greenblatt_4:

مُنظّر وناقد أدبي أمريكي مولود عام 1943، عمل بالتدريس في جامعة كاليفورنيا، باركلي وهارفرد، اشترك في تأسيس مجلة الدراسات الأدبية الثقافية من مؤسسي التاريخانية الجديدة.

من أعماله:

_ صياغة الذات في عصر النهضة من مور إلى شكسبير (1980).

_ سلطة الأشكال في النهضة الإنجليزية (1982).

_ مقالة في ثقافة الحداثة (1990).

Victor Marie Hugo_5:

كاتب فرنسي ولد في فيفري1802كتب في الشعر والمسرحيات والرواية والسياسة، وهومن رواد الرومنسية في فرنسا، كان عضوًا في الجمعية الوطنية الفرنسية من 1851/1848 تقلد وسام شرف من الملك شارل الخامس سنة 1825، من أشهر رواياته:

_البؤساء.

_أحدب نوتردام.

_جون أوين.

6_*Vincent B Leich* :

ناقد ومفكر أمريكي، رائد النقد الثقافي.

من أعماله:

_ النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات.

_ النقد الثقافي.

William Shakespeare_7:

من أشهر الشخصيات في الأدب العالمي، شاعر، ممثل وكاتب مسرحي، ذاع صيته أكثر في الكتابات المسرحية، ولد عام 1564 في انجلترا في مدينة ستراتفورد أبون آفون، سطع نجمه في كتابة المسرح، بدأ في نشر مسرحياته بدءًا من 1594، وقد بدأت تحقق أعلى المبيعات منذ 1598، سُمي بشاعر الوطنية، وشاعر أفون الملحمي وقد ترجمت مسرحياته وكتاباته إلى كل اللغات الحية، مازجت مسرحياته بين الكوميديا والتاريخ والمأساة من أعماله التراجيدية:

_روميووجوليت

_مأساة كربولنس.

_يوليوس قيصر

_هاملت.

_عطيل.

_أنطونيووكليوبترا.

ومن تاريخاته:

_حياة ومماة الملك جون.

_ريتشارد الرابع.

_هنري الخامس.

ومن ملهاته:

_تاجر البندقية.

_العاصفة

_حلم ليلة الصيف

توفي عام 1625.

ملاحق الأعلام العربية:

1_إحسان عبد القدوس:

صحفي وروائي وكاتب سياسي، ولد في 1 جانفي 1919 هوابن الصحفية المصرية الشهيرة "روزا اليوسف"، تخرّج من كلية الحقوق من جامعة القاهرة. عام 1942 ترأس مؤسسة أخبار اليوم (1974/1966) تحوّلت أغلب قصص رواياته لأفلام سينما، من أشهر قصصه:

_صانع الحب(1948)

_بائع الحب(1949)

_أين عمري(1954)

_الوسادة الخالية(1955)

ومن أشهر رواياته:

_لن أعيش في جلباب أبي(1982)

_وغابت الشمس(1983)

_ومضت أيام اللؤلؤ(1984)

نال كثير من الجوائز منها الجائزة الأولى عن رواية "دمي ودموعي وابتسامتي) عام 1973، وجائزة أحسن قصة فيلم عن روايته"الرصاصة لا تزال في جيبي"

توفي سنة 1990.

2_إدوارد سعيد:

كاتب وناقد فلسطيني أمريكي، من أب فلسطيني أمريكي، وأم فلسطينية لبنانية، بدأ دراسته في كلية فيكتوريا بالإسكندرية مصر قبل أن يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية كطالب حتى تحصل على الدكتوراه من جامعة هارفرد عام 1964. قضى معظم حياته الأكاديمية أستاذًا في جامعة كولومبيا الأمريكية. وبالإضافة إلى كونه ناقدًا أدبيًا، فإن اهتماماته السياسية تمحورت حول القضية الفلسطينية، وقد كان منتقدًا قويًا للحكومة الإسرائيلية والأمريكية، وكان من أشد المعارضين لإتفاقيات أوسلو.

يعتبر كتابه **الإستشراق** من أهم أعماله النقدية الفكرية، وهوفاتحة الدراسات المابعد كولونيالية.

أهم أعماله:

_ جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية (1966)

_ الإستشراق (1978).

_ مسألة فلسطين (1979).

_ الثقافة والإمبريالية (1993).

_ الإسلام الأصولي في وسائل الإعلام الغربية من وجهة نظر أمريكية (1994).

_ غزة أريحا: سلام أمريكي (1995).

توفي سنة 2003 بعد معاناة مع المرض.

3_عبد الحليم رايس:

مسرحي جزائري، وأحد أبرز رواد الكتابة المسرحية في الجزائر والتي أخرج بعضها، ولد سنة 1924، كان أحد مؤسسي الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي ظهرت عام، 1957، وُصف بأنّه صاحب النظرية الواقعية الثورية في النصوص المسرحية من أكثر المسرحيات التي حفرت في الذاكرة الجزائرية:

_أبناء القصبة(198)

_الخالدون(1960)

_دم الأحرار(1961)

كتب آخر عمل مسرحي (العهد 1963)، انصرف بعدها إلى التمثيل في السينما، رحل إثر سكتة قلبية أثناء تصوير فيلم السيلان لأحمد راشدي عام 1973.

4_عبد الله العروي:

مؤرخ وروائي مغربي، يعتبر أحد المفكرين المغاربة الذين ذاع صيت كتاباتهم في المغرب والوطن العربي، تلقى تعليمه في العاصمة المغربية الرباط، تابع تعليمه العالي في فرنسا في جامعة السوربون، تحصل على شهادة العلوم

السياسية سنة 1956، وعلى شهادة الدراسات العليا في التاريخ سنة 1958، وفي سنة 1976 قدّم أطروحة بعنوان الأصول الإجتماعية والثقافية الوطنية المغربية(1919/1830) لنيل الدكتوراه من السوربون.

تضمّن نتاجه الفكري دراسات في النقد الإيديولوجي، وفي تاريخ الأفكار والأنظمة.له كثير من المدونات في الفكر، السياسة، التاريخ، منها:

_الإيديولوجيا العربية المعاصرة (1970).

_العرب والفكر التاريخي (1973).

_مفهوم الإيديولوجيا (1980).

_مفهوم الحرية(1981)

_مفهوم الدولة(1981)

5_عبد الله الغذامي:

أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي المولود عام 1946، أستاذ النقد والنظرية في جامعة الملك سعود بالرياض، حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكسر ببريطانيا، عمل نائبًا للرئيس في النادي الأدبي الثقافي بجدة منذ 1980 لمدة اثني عشرة سنة، وأسهم في صياغة المشروع الثقافي لهذا النادي في المحاضرات، والندوات، والمؤتمرات، ونشر الكتب، والترجمة. هوالناقد المثير للجدل منذ إصداره لمدونة الخطيئة والتكفير سنة 1985، يتراوح خصومه من تقليدين **كعوض القرني** إلى حداثين **كأدونيس**.

بعض أقواله من حواراته:

_" أنا الذي اتهمت الحداثة العربية بأنّها حداثة رجعية، لأنّها فاشلة فلم تتجه نحوالمشروع السياسي أوالاقتصادي أوالفكري، واكتفت بالمشروع الشعري فقط، فبالتالي هي حداثة جزء وليس كل، وهذا ألغى مفعوليتها."

_ " فكرة المثقف النخبوي التي كانت معهودة في الستينات والسبعينات تلاشت ولم تعد قائمة، والذي يعيش عالميًا الآن ويؤثر ويتفاعل هي ثقافة الوسائل والصورة، أمّا المثقف الرمزي العضوي، والنخبوي الذي كان يقود، ويؤثر ويحرك الشارع في باريس، ولندن، وأمريكا فلم يعد موجودًا."

_ "أنا أؤمن بشكل كبير بمفهوم الناقد منقودًا، وطرحته في البحرين قبل عشر سنوات، ولابد للناقد أن يقبل انتقاد الآخرين له، وإلا سيدخل تحت خانة المطففين كما ورد في الآية الكريمة."

أعماله:

_ الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (1985).

_ تشريح النص (1987).

_ الصوت القديم الجديد بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي (1987).

_ الموقف من الحداثة (1987).

_ الكتابة ضد الكتابة (1991).

_ ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية (1992).

_ القصيدة والنص المضاد (1994).

_ رحلة إلى جمهورية النظرية مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي (1994).

_ المشاكلة والإختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف (1994).

- المرأة واللغة (1996).

_ ثقافة الوهم مقاربات عن المرأة واللغة والوهم والجسد (1998).

_ حكاية سحارة حكايات وأكاذيب (1999).

_ تأنيث القصيدة والقارئ المختلف (1999).

_ النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية (2000).

_ حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية (2004).

_ من الخيمة إلى الوطن (2004).

_ الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي (2004).

_ القبلية والقبائلية أوهوية ما بعد الحداثة (2005).

_ الفقيه الفضائي (2011).

_ اليد واللسان (2011).

وقد كانت مسيرته حافلة بالجوائز منها:

_ جائزة مكتبة التربية العربي لدول الخليج.

_ جائزة مؤسسة العويس الثقافية عام 1999.

_ تكريم مؤسسة الفطر العربي عام .2002

6_عنترة بن شداد:

_عنترة بن شداد بن قراد العبسي أشهر شعراء العرب قبل الإسلام، وواجد من أصحاب المعلقات السبع اشتهر بشعر الفروسية، ولد سنة 525م، أمه حبشية سوداء البشرة، من أجل هذا كان من العبيد السود قبل أن يعترف به والده شداد ويحرره، كان أحد فرسان العرب، شارك في حرب داحس والغبراء التي دامت 40 سنة، أحب ابنة عمه عبلة ابنة عمه مالك الذي رفض أن يزوجه إياها، ترك معلقة شهيرة في الأدب ضمت كل الأغراض الشعرية، انتهت حياته بعد أن بلغ من العمر التسعين تقريبًا، انحصرت حياته بين 525و615.

7_مُحَمَّد أركون:

مفكر وباحث، أكاديمي مؤرخ جزائري، ولد عام 1920في بلدة تاوريرت (تيزي وزو)بالجزائر، نشأ في عائلة فقيرة في ولاية عين تموشنت، درس في مدرسة الآباء التبشرية، درس بعدها الأدب العربي والقانون والفلسفة بجامعة الجزائر، أهم ميزة في فكره عدم الفصل بين الحضارات شرقية وغربية، واحتكار الإسقاطات على أحدهما دن الآخر، والميزة في فكره أنّ كل ما كتبه منذ أربعين سنة يندرج ضمن نقد العقل الإسلامي، وقد عُين أستاذًا لتاريخ الفكر الإسلامي والفلسفة في جامعة السوربون عام 1980، شغل منذ عام 1993 منصب عضوفي مجلس إدارة معهد الدراسات الإسلامية في لندن، له كثير من المدونات في نقد الفكر الإسلامي منها:

_الفكر العربي، الإسلام أصالة وممارسة.

_نقد العقل الإسلامي.

_الفكر الإسلامي، قراءة علمية.

_الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، من الإجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي.

نال الكثير من الجوائز ضمن مسيرته الفكرية منها جائزة ليفي ديلافيدا لدراسات الشرق الأوسط في كاليفورنيا، جائزة ابن رشد للفكر الحر عام 2003، توفي في 14 سبتمبر 2010 عن عمر ناهز 82 سنة في باريس، دفن بالمغرب.

8_مُحَمَّد عابد الجابري:

مفكر مغربي وأستاذ الفلسفة والفكر العربي الإسلامي في كلية الآداب بالرباط، حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة عام 1967، ثم دكتوراه دولة في الفلسفة عام 1970.

بصّم مسيرته النقدية بنقده للعقل العربي، عبر سلسلته النقدية، نقد العقل العربي، والتي تبلورت في إصداراته التالية: _ بنية العقل العربي، تكوين العقل العربي، العقل السياسي العربي، العقل الأخلاقي العربي، هذه السلسلة النقدية أحدثت سجالاً في الأوساط الفكرية العربية، فجعلت مفكرًا لبنانيا هوجورج طرابيشي يصدر كتابًا أسماه "نقد نقد العقل العربي" يرد فيه على الجابري.

أهم أعماله:

_ نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي. (1980)

_ العصبية والدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ العربي الإسلامي.(1973)

_ تكوين العقل العربي.(1982)

_ بنية العقل العربي.(1986)

_ العقل السياسي العربي.(1990)

- العقل الأخلاقي العربي.

_ إشكاليات الفكر العربي المعاصر.(1986)

وقد تكللت مسيرته الفكرية بجملة من التكريمات بحصوله على جوائز منها:

_ جائزة بغداد للثقافة العربية.(1988)

_ الجائزة المغاربية للثقافة.(1999)

_ جائزة ابن رشد للفكر الحر. (2008)

9_نادر كاظم:

ناقد وكاتب أكاديمي بحريني، ولد عام 1973 حصل على الباكالوريوس في اللغة العربية عام 1995، والماجستير في النقد عام 2001، عمل محاضر مساعد باحث في جامعة البحرين، حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من معهد البحوث والدراسات العربية لجامعة الدول العربية في القاهرة، أصدر العديد من المقالات والدراسات في النقد الثقافي بين 2003 و2015 منها:

_المقامات والتلقي(2003)

_تمثيلات الآخر(2004)

_الهوية والسرد(2006)

_طبائع الإستملاك (2007)

_استعمالات الذاكرة(2008)

تم تكريمه عام 2007 من قبل صحيفة الوسط لمساهامته الفكرية الثقافية.

المصادر والمراجع

1_المصادر:

_القرآن الكريم.

2_المراجع:

2_1 المراجع العربية:

1_ابراهيم مُحَمَّد خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع الطباعة، عمان، ط3، 2003.

2_أبوالقاسم سعد الله: دراسة في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

3_إحسان عبد القدوس: لن أعيش في جلباب أبي، مكتبة إحسان عبد القدوس الكاملة، أخبار اليوم، قطاع الثقافة، القاهرة.

4_أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد

5_جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة العامة للكتاب، ط5، 1995.

6_حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

7_حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 2005.

8_حسين الصديق: الإنسان والسلطة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

9_حسين فهيم: قصة الأنثروبولوجيا، تر تراجي فتحي، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، 2008.

10_حسين مؤنس: الحضارة، دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

11_حسين المروة: تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيرت، ط2، 1986.

12_حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

13_خالد مُحَمَّد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتاب العربي، بيرت.

14_خيري منصور: الإستشراق والوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

15_زكي ميلاد: هل توجد لدينا نظرية الثقافة، منتدى الكلمات للدراسات والأبحاث، 2000.

16_زهرة المذبوح: استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، دراسات عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

17_سوزان حرفي: جوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، الثقافة والمنهج، دار الفكر، دمشق، ط2، 2010.

18_كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهيمر إلى أكيل هونيت، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

19_صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، دا مريت، القاهرة، 2007.

20_الطاهر سعود: التخلف والتنمية في فكر مالك بن نبي، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004.

21_طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، م3، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1978.

22_طيب تزييني: من الإستشراق الغربي إلى الإستغراب المغربي، بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي وفي آفاقها التاريخية، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1996.

23_عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تح عبد الله مُحَمَّد الدرويش، ج1، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.

24_عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تح عبد الله مُحَمَّد الدرويش، ج2، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.

25_عبد الرحمن اليعقوبي: الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي المغربي المعاصر (مُحَمَّد أركون، مُحَمَّد عابد الجابري، هشام جعيط)، مركز نماء للبحث والدراسات، بيروت، ط1، 2014.

26_عبد الرزاق الداوي: في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات، حار الهوية في زمن العولمة، المركز العربي للأبحاث دراسة السياسات، بيروت، ط1، 2013.

27_عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط3.

28_عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2000.

29_عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة، المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006.

30_عبد الله ابراهيم: النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج، دراسات عبد الله الغذامي الممارسة الأدبية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين.

_31_عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 2006.

32_عبد الله العروي: في نقد الإيديولوجيا، حوار فكري مكتبة التنوير، عن مجلة المستقبل.

33_عبد الله العروي: مفهوم التاريخ _ الألفاظ والمذاهب_المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.

34_عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005.

35_عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، سقط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005.

36_عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنوية للتشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998.

37_عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005.

38_عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006.

39_عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004.

40_عمر عودة الخطيب: لمحات من الثقافة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1979.

41_ عنترة بن شداد: ديوان عنترة بن شداد، شرح الخطيب التبريزي، تح مُحَمَّد طراد، دار الكتاب العربي، دار الكتاب العربي، بيرت، ط2، 1994.

42_على حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004.

43_ على حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.

44_على حرب: نقد النص، مركز الثقافة العربي، بيروت، ط4، 2005.

45_علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت، 1975.

46_علي شلش: الأدب الأفريقي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993.

47_فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي، النبي والنساء، تر عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993.

48_مالك بن نبي: تأملات، دار الفكر، دمشق، ط2، 2002.

49_مالك بن نبي: شروط النهضة: تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق.

50_مالك بن نبي: مجالس دمشق، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط4، 2000.

51_ مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط4، 2000.

52_ مجموعة من الأكاديميين العرب: فلسفة التاريخ، جدل البداية والنهاية والعود الدائم، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2012.

53_مجموعة من الأكاديميين العرب: موسوعة الأبحاث الفلسفية العربية المعاصرة، تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مآزق الثقافة والإيديولوجيا، دار لامان، الرباط، ط1، 2014.

54_مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم عبد الله العروي؟، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 1995.

55_مُحَمَّد أركون: قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم؟، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

56_مُحَمَّد أركون: الفكر الإسلامي، قراءة علمية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.

57_مُحَمَّد ديب: الدار الكبيرة، الحريق، النول، تر سامي الدرويش، دار الوحدة للتوزيع النشر، بيروت، 1985.

58_مُحَمَّد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994.

59_ مُحَمَّد سعيد ملوي: ديوان عنترة، تح ودراسة المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964.

60_مُحَمَّد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيرت، ط1، 1991.

61_مُحَمَّد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

62_ مُحَمَّد عابد الجابري: نحن والتراث، قراءة معاصرة في تاريخنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 1993.

63_مُحَمَّد عبد المطلب: النقد الأدبي، النهضة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

64_مصطفى بدوي: المسرح العربي الحديث في مصر، تر أنوار عبد الخالق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2001.

65_مصطفى عبد الرحمن ابراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998.

66_معجب الزهراني: نظرية جديدة أم انجاز في سياق مشروع متجدد دراسات، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط3، 2003.

67_نادر كاظم: تمثلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000.

68_نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق . ط1، 1997.

69_نصر مُحَمَّد عارف: الحضارة، الثقافة المدينة، دراسة لسيرات المصطلح ودلالة المفهوم، المعهد العالي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط2، 1994.

70_يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي آي، سي 2011.

71_يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

2_2المعاجم العربية:

1_ابن منظور: لسان العرب، مج 9 دار صادر، بيروت.

2_أبوالقاسم الزمخشري: أساس البلاغة، تح مُحَمَّد باسل عون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

3_أحمد مطلوب: النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

4_الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح مركز الدراسات والبحوث بمكتبة مصطفى البار، ج1، مكتبة مصطفى الباز.

5_الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، دار الفصلة للنشر والتوزيع، القاهرة.

6_الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط8، 2005.

7_المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

2_3 _المعاجم المترجمة:

1_آدم كوبر: الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، تر تراجي فتحي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

2_إدوارد سعيد: تعقيبات على الإستشراق، تر صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

3_إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014.

4_ إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر عبد الكريم محفوظ، منشورات إتحاد كتاب العرب، 2000.

5_إدويين إمري، فيليب.د أوليت، وارين ك.آدجي، الاتصال الجماهيري، تر ابراهيم سلامة ابراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

6_إديت كويزويل: عصر البنوية، تر جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، 2008.

7_آرثر آيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمبادئ الرئيسية، تر وفاء ابراهيم رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

8-آرثر آيزابرجر: وسائل الإعلام والمجتمع، وجهة نظر نقدية، تر صالح خليل أبوإصبع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2012.

9_إريك فينيلي: نظرية المسرح الحديث، مدخل إلى المسرح والدراما، تر يوسف عبد المسيح تزوت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

10_إميل دور كايم: قواعد المنهج في علم الإجتماع، تر محمود قاسم، مُحَمَّد بدوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988.

11_أندروإدجار بيتر سيد جريك: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2012.

12_آنيا لوميا: في نظرية الإستعمار أوما بعد الإستعمار الأدبية، تر حمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة النشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007.

13_بام موريس: الأدب والنسوية، تر سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.

14-بيتر.ل.بيرجر، ماري دوجلاس، ميشيل فوكو، يورجن هابرماس: التحليل الثقافي، تر فاروق أحمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

15_بيل أشكرويت، جاريت جريبت، هيلين تيفير: دراسات ما بعد الكولونيالية، تر أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط11، 2010.

16_بيير بورديو: التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، تر درويش الحلوجي، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2004.

17_توم بوتمور: مدرسة فرانكفورت، تر سعد هجرس، دار أوبا للطباعة والنشر، ليبيا، ط2، 2004.

18_تيري إيجلتون: فكرة الثقافة، تر شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

19_جانيت تود: دفاعًا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر ريهام حسن ابراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.

20_جرمين بيري: إليك كتابي، مكتبة الإسكندرية.

21_جون كروستانك: ألبير كامي وأدب التمرد، تر جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

22_دينيس كونش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر منير السعداني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ن ط1، 2007.

23_راما سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998.

24-ريموند ويليامز: الكلمات المفاتيح، معجم ثقافي ومجتمعي، تر نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

25_سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر أحمد سامي، المجلس الأعى للثقافة، ط1، 2003.

26_طوني بينيت، لورانس غروبيرغ: ميغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر سعيد الغانمي، مركز درسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010.

27_فرجينيا وولف: غرفة تخص المرء وحده، تر سمية رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2004.

28_فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر مُحَّد يحي نالمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000,

29_ك.بلووف، ك. نوريس، ج أوزبورن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرين، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر اسماعيل عبد الغني، منى عبد الوهاب، هاني حلمي، دعاء إمبابي، مُحَّد هشام، المجلس الأعلى للثقافة، 2005,

30_كلود ليفي ستورس: الأنثروبولجيا البنوية، ج2، تر مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983.

31_ماكس هوركهايمر، تيودوروف أدورنو، جدل التنوير شذرات فلسفية، تر جورج كنورة، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006.

32_مجموعة من الكتاب: نظرية الثقافة، تر علي سيد الصاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت .2002

33_هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر حاتم حميد محسن .، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، .2010

34_هومي بابا: موقع الثقافة، تر ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، .2004

35_ولفجانج آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاب فب الأدب، تر حميد لحميداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس.

36_وليام شكسبير، العاصفة، تعرآرميتاكي، دار نصير عبود، بيروت.

37_ويندي كية كولمار، فرنسيس بارنكوفيسكي، النظرية النسوية، مقتطفات مختارة، تر عماد ابراهيم، الأردن، ط1، .2002

2_4_المراجع الأجنبية:

1_ Arthur Asa Bargert:Cultural Criticism ،A primer of k concepts sage ،publications 1995.

2_Christa kmellwolf and christopher Norris: The combridge History of Literory Criticism volume 9 ،Twentieth Centry Historial Philosophical and Pry chological Perspectives ،The pressl Syndicate of The University of Combridge 2001.

3_ Vincent B Leitch: American Literary Criticism From The Thirties to The Eighties ،columbia university press Newyork 1988.

4_ Sarah Gamble: The Routhedge Critical Dictionary of Feminism and Pastfeminism ،Routhedge Nework 2000.

2_5_المجلات:

1-كتاب الرياض: العدد 97، 98، ديسمبر .2001

2_مجلة تكريت للعلوم السياسية، ع12، .2014

3_المجلة الثقافية الجزائرية.

4_مجلة علامات، ع53، م 14، .2004

5_مجلة علامات، ع54، م13، .2003

6_مجلة عمران للدراسات، ع 10 خريف .2010

7_مجلة معكم ثقافية اجتماعية إلكترنية.

2_6_ مقالات و أطروحات جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة:

2_6_1_المقالات:

1_حكيمة بوشلالق: أثر شبكات التواصل الإجتماعي في اللغة العربيةالإشكالية و الحلول، دورية المداد، ع10،م1، 2017.

2_خالد وهاب:التفكيك أرض بلا حدود وعالم بلا سقف،ع9، م2، جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر،2017.

3_سارة طمين باحثة دكتوراه/د.عمار بن لقريشي:الإقتباس المسرحي عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي، حوليات الآداب و اللغات، ع11، م 5، جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2018.

4_سهام خينوش:الرواية النسوية العربية من الكتابة عن الآخر إلى الكتابة عن الآنا، مخبر الشعرية العربية ، جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة .

5_ عبد الرحمن بن يطو:الطفولة و مورفولوجيا الوعي الثوري في الرواية الجزائرية مقاربة سوسيوتاريخية لثلاثية مُحَّد ديب،جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة .

2_6_2_الأطروحات و الرسائل:

1_خالد وهاب: جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم،جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2016/2015.

2_سعاد طالب:قضية المصطلح و آليات صياغته في النقد العربي الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم،جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2017/2016.

3_لخضر هني:أيقونة الأنموذج في الشعر الجاهلي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم،جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2016/2015.

4_مليكة سعداوي: المسرح الإذاعي في الجزائر دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2009/ 2010.

5_ هشام مداحين: المقاربة السيميائية في تحليل الخطاب القرآني عند مُحَّد أركون-سورة الفاتحة نموذجًا-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2009/ 2010.

2_7_المواقع الإلكترونية:

1_اسماعيل فيلالي: مشكلة التراث والحداثة في الفكر المغربي (العرري، الجابري، طه عبد الرحمن) الحوار المتمدن، ع5929، 2018 https ://www akhheawar.com

2_تعريف الفايسوبوك https ://mawdoo.com

3_ترتيب القنوات العربيةمن 1954حتى1996 https ://wwwstut net.com

4_التلفزيون العربي والبدايات https ://wwwaljazeera .com

5_حياة ديبون: النص الروائي فيخطاب النقد الثقافي من النقد النصوصي إلى نقد الأنساق https ://Dspace univ ourgla.dz

6_سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، تر لجنة من الأساتذةhttps ://alkeitab.com

7_مُحَمَّد سالم سعد الله: فلسفة التفكيك عند دريدا، كلية الآداب، جامعة الموصل https :// al shkh@yahoo.com

8-مُحَمَّد النحيلي: بناء الحداثة بين طرح العروي مشروع الجابري https :// wwwsasapost.com

9_المسرحية في الأدب العربي، نشأتهاوتطورها وأبرز أعمالها ورجالهاhttps :// amal babim.com

10_المسرح العربيhttps ://www yberg raitch.com

11_منصور عمامرة: الثورة الجزائرية في المسرح، أبناء القصبة أنموذجًا، الحوار المتمدن، ع5356، 2016 https ://www akhheawar.com

12_من هي المرأة التي أطلقت حراك السترات الصفراء في فرنسا ؟https ://mc dowaliya.com

13_لويزة آيت حمدوش: الحراك الشعبي في الجزائر بين الإنتقال المفروض والإنتقال التعاقدي، مركز الجزيرة للدراسات، مارس 2018 https :// studies aljazeera

14_ لماذا السترات الصفراء؟وهي شعار في الإحتجاجات الأوروبية، قناة العالم الإخبارية، 2018.

15_هشام بن الهاشمي: شكسبير في ضوء النقد الثقافي، العاصفة نموذجًا، الهيئة العربية للمسرح، media https ://literaire.com

16_هيثم عبد الله صالح: الزنوجة في الشعر الإفريقيhttps ://pulpit alwatan.com

الفهرس

الفهرس

المقدمة ..... أ

I- ماهية الثقافة في المشهد النقدي الغربي: 9

I-1- الجذر اللغوي والتاريخي لمصطلح الثقافة: 9

I-2- . الثقافة في سياقاتها المختلفة: 15

I-2-1- الثقافة والمقاربة السوسيولوجية: 16

I-2-1-أ- إدوارد تايلور: 17

I-2-1-ب- إميل دور كايم: 17

I-2-2- الثقافة والمقاربة الأنثروبولوجية: 19

I-2-2-أ- ألفريد كوبر وكلايد كلوكهون: 20

I-2-3- الثقافة والمقاربة البنيوية: 21

I-2-3-أ- كلود ليفي ستروس: 24

I-2-4- الثقافة والمقاربة الماركسية: 25

I-2-4-أ- كارل ماركس: 27

II- ماهية الثقافة في المشهد النقدي العربي: 29

II-1- تأصيل مفهوم الثقافة في المعاجم العربية القديمة: 30

II-1-1- لسان العرب لابن منظور: 30

II-1-2- أساس البلاغة للزمخشري: 30

II-1-3- القاموس المحيط للفيروز أبادي: 31

II-1-4- المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني: 31

II-1-5- ابن خلدون وماهية الثقافة: 33

II-2- الثقافة كمفهوم مترجم عن لفظة Culture: 40

II-3- تأصيل مفهوم الثقافة عند المفكرين العرب المعاصرين: 42

II-3-1- مالك بن نبي وماهية الثقافة: 42

II-3-2- عبد الوهاب المسيري: 47

II-3-3- مُحَمَّد عبد المطلب: 48

II-3-4- حسين الصديق: 48

III- ماهية النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي: 51

III-1- فنسنت ليتش والنقد الثقافي: 52

III-2- الوسائل الإجرائية للنقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي: 56

III-2-1- النقد الثقافي والتأويل: Heriememtics 57

III-2-2- النقد الثقافي ونظرية التلقي Réception Theory: 58

III-2-3- النقد الثقافي والتفكيكية:Déconstruction : 59

III-3- جغرافيا النقد الثقافي: 61

IV- ماهية النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي: 62
IV-1- خصائص النقد الثقافي عند الغذامي: 63
IV-1-1- الوسائل الإجرائية للنقد الثقافي عند الغذامي: 64
IV-1-1-1- **نقلة في المصطلح النقدي ذاته:** 64
IV-1-1-أ- عناصر الرسالة: 64
IV-1-1-ب-المجاز الكلي: 65
IV-1-1-ت-التورية الثقافية: 65
IV-1-1-ث-الدلالة النسقية: 66
IV-1-1-ج- الجملة الثقافية: 66
IV-1-1-ح- المؤلف المزدوج: 67
IV-1-1-2- **نقلة في المفهوم:** 67
IV-1-1-3- **نقلة في الوظيفة:** 68
IV-1-1-4- **نقلة في التطبيق:** 69
I- أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي الغربي: 72
I-1- مدرسة فرانكفورت 73
I-1-1- نبذة تاريخية: 73
I-1-2- أهم انجازاتها المدرسة تماشيًا ومسارات النقد الثقافي: 74
I-1-3- يورغنهابرماسونظريته التواصلية أنموذجًا لمدرسة فرانكفورت: 76
I-1-3-1- **هابرماسوالنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت:** 76
I-1-3-2- **هابرماسوالفعل التواصلي:** 77
I-2- التاريخانية الجديدة: 79
I-2-1- نبذة عامة: 79
I-2-2- أهم أسس التاريخانية: 81
I-2-3- التاريخانيون الجدد ونقد أدب عصر النهضة: 82
I-3- الدراسات الثقافية: 84
I-3-1- بين الدراسات الثقافية والنظرية الثقافية: 85
I-3-2- النقد الثقافي والدراسات الثقافية: 86
I-3-3- الثقافة الشعبية/الثقافة الجماهرية CulturePopular أنموذجًا للدراسات الثقافية: 88
II- أوليات النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي: 91
II-1- عبد الله العروي بين التراث والحداثة "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" أنموذجًا: 92
II-1-1- المشروع الحداثي العروي: 93
II-1-2- مدونة "الإيديولوحية العربية المعاصرة" أنموذجًا لمشروع العروي الحداثي: 94
II-1-2-أ- "الشيخ": 95

II-1-2-ب- "رجل السياسة": 96
II-1-2-ت- "داعية التقنية": 97
II-1-3- تاريخانية "العروي": 97
II-2- محمد عابد الجابري ومشروعه الحداثي كرؤية مخالفة للعروي: 100
II-2-1- "الجابري" والتراث: 101
II-2-2- الحداثة والتراث بين الرؤية العروية والروية الجابرية: 104
II-3- "محمد أركون " ونقد الفكر الإسلامي: 106
II-3-1- " محمد أركون" بين العقل الإسلامي والعقل العلمي: 107
II-3-2- "محمد أركون" والمناهج النقدية الحديثة: 108
I- النقد الثقافي والدراسات ما بعد الكولونيالية: **113**
I-1- الدراسات الأدبية ما بعد الكولونيالية: 116
I-1-1- ألبير كامي كوجه للكولونيالية الفرنسية: **117**
I-1-1-1- روافده الأدبية. 118
I-1-1-2- الغريب لألبير كامي: 119
I-1-1-2-أ- ملخص الرواية: 120
I-1-1-2-ب- مقاربة تأويلية لشخصيات الغريب لألبير كامو: 120
I-1-1-2-ت- الإطار الجغرافي والمكاني للشخصيات كوجه للكولونيالية: 123
I-1-2- ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة_الحريق_النوى) كوجه للأدب ما بعد الكولونيالي: **124**
I-1-2-1- إشكالية الأدب المكتوب باللغة الفرنسية: 124
I-1-2-2- ملخص الثلاثية: 125
I-1-2-2-أ- الدار الكبيرة (1952): 125
I-1-2-2-ب- الحريق(1954): 126
I-1-2-2-ت- النول(1957): 127
I-1-2-3- قراءة في ثلاثية محمد ديب من منظور ما بعد كولونيالي: 127
I-1-2-4- بين ألبير كامي ومحمد ديب: 130
I-2- الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي: 131
I-2-1- إدوارد سعيد"الثقافة والأمبريالية": 132
I-2-2- هومي بابا و "موقع الثقافة": 136
II- النقد الثقافي والدراسات النسوية: **141**
II-1- الدراسات النسوية في المشهد النقدي الغربي: 141
II-1-1- إشكالية المصطلح والمفهوم: 143
II-1-2- أهم تيارات الدراسات النسوية: 145
*II-1-2-*أ- النسوية اللبيرالية: 145
II-1-2-ب- النسوية الماركسية: 145
II-1-2-ت- النسوية الراديكالية: 146
II-1-2-ث- النسوية ما بعد البنيوية: 146

II-1-2-ج- النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث: 146
II-1-3- أهم مدارسها: 147
II-1-3-أ- المدرسة النسوية الأمريكية: 147
II-1-3-ب- المدرسة النسوية الانجليزية: 148
II-1-3-ت- المدرسة النسوية الفرنسية: 149
II-1-4- كيت ميللت Kate Millatt و"السياسات الجنسية "أنموذجًا للنقد النسوي: 150
II-2- الدراسات النسوية عند العرب: 153
II-2-1- البواكير الأولى: 153
II-2-2- المرأة والدين الإسلامي: 154
II-2-3- نبذة مرحلية عن الإرهاصات الأولى للكتابة النسوية العربية: 156
II-2-4- إشكالية المفهوم والمصطلح: 157
II-2-5- أهم ميزات الكتابة النسوية (أدبًا ونقدًا) في المشهد النقدي العربي: 160
II-2-6- أحلام مستغانمي وصورة الذكر في رواية"ذاكرة الجسد"أنموذجًا للأدب النسوي: 163
II-2-6-*أ-* من هي أحلام مستغانمي؟ 163
II-2-6-ب- صورة الذكر في "ذاكرة الجسد: 164
III- النقد الثقافي وكتابات السود: 168
III-1- كتابات السود في المشهد النقدي الغربي: 169
III-1-1- الأدب الأفريقي الأمريكي: 170
III-1-2- الأدب الأفريقي الأوروبي: 172
III-1-2-أ- البرتغالية: 173
III-1-2-ب- الإنجليزية: 173
III-1-2-ت- الفرنسية: 174
III-1-3- "ليوبولد سنجور"أنموذجًا لأدب السود: 175
III-1-3-1- تعريف با"ليوبولد سنجور": 175
III-1-3-2- شعر ليوبولد سنغور أنموذجًا لأدب السود: 176
III-2- كتابات السود في المشهد النقدي العربي: 179
III-2-1- عنترة بن شداد أنموذجًا لأدب السود: 180
I- النقد الثقافي وخطابات الصورة 185
I-1- المسرح: 186
I-1-1- نبذة تاريخية عن المسرح في المشهد النقدي الغربي: 186
I-1-1-1- **مراحل نشأته** 186
I-1-1-1-أ- المسرح الإغريقي: 186
I-1-1-1-ب- المسرح الروماني: 187
I-1-1-1-ت- مسرح العصور الوسطى: 187
I-1-1-1-ث- المسرح في عصر النهضة: 187

I-1-1-1-ج- مسرح القرن الثامن عشر: 188
I-1-1-1-ح- المسرح الرومانسي: 188
I-1-1-1-خ- المسرح الرمزي: 188
I-1-1-1-د- المسرح الحديث والمعاصر: 188
I-1-2- نبذة تاريخية عن المسرح العربي: 189
I-1-2-1- **-الترجمة والإقتباس:** 190
I-1-2-2- **المسرحيات العربية المؤلفة:** 190
I-1-3- المسرح والنقد الثقافي: 191
I-1-4- مسرحية العاصفة (The Tempete) لـ "وليام شكسبير" أنموذجًا للنسق الإمبريالي: 192
I-1-4-1- **ملخص المسرحية:** 192
I-1-4-2- **النسق الإمبريالي في العاصفة:** 193
I-1-5- مسرحية" أبناء القصبة" لـ"عبد الحليم رايس "أنموذجًا لثورة الهامش: 194
I-1-5-1- **ملخص المسرحية:** 194
I-1-5-2- **مسرحية "أبناء القصبة" أنموذج لثورة الهامش من خلال قراءة المكان:** 195
I-2- التلفزيون: 197
I-2-1- التلفزيون في المشهد النقدي الغربي: 197
I-2-1-1- **نبذة تاريخية عن ظهور التلفزيون عند الغرب:** 197
I-2-2- التلفزيون في المشهد النقدي الغربي: 198
I-2-2-1- **نبذة تاريخية عن ظهور التلفزيون عند العرب:** 198
I-2-3- النقد الثقافي والتلفزيون عند العرب والغرب: 199
I-2-3-1- **نظرية تأثير استخدام الاتصالات:** 200
I-2-3-2- **نظرية التبعية:** 200
I-2-3-3- **نظرية وضع أجندة العمل:** 200
I-2-3-4- **نظرية الدعاية:** 200
I-2-3-5- **نظرية الأمن:** 201
I-2-3-6- **نظرية التدفق ثنائي الخطوة:** 201
I-2-3-7- **نظرية حلزون الصمت:** 201
I-2-4- من الرواية إلى التلفزيون: 202
I-2-5- "البؤساء" لفيجتور هيجو من الرواية إلى المسلسل أنموذجًا: 204
I-2-5-1- **رواية "البؤساء" لفيكتور هيجو:** 204
I-2-5-1-أ- بطاقة فنية للرواية: 204
I-2-5-1-ب- ملخص الرواية: 204
I-2-5-2- **مسلسل "البؤساء" لفيكتور هيجو:** 205
I-2-5-2-أ- بطاقة فنية للمسلسل: 205
I-2-5-2-ب- ملخص حلقات مسلسل "البؤساء" الموسم الأول: 206
I-2-5-3- **قراءة نسقية للرواية والمسلسل:** 206

I-2-6- لن أعيش في جلباب أبي "لإحسان عبد القدوس" من الرواية إلى المسلسل أنموذجًا: 207
I-2-6-1- رواية "لن أعيش في جلباب أبي" "لإحسان عبد القدوس": 207
I-2-6-1-أ- بطاقة فنية للرواية: 207
I-2-6-1-ب- ملخص الرواية: 207
I-2-6-2- مسلسل "لن أعيش في جلباب أبي" 208
I-2-6-2-أ- بطاقة فنية لمسلسل" لن أعيش في جلباب أبي": 208
I-2-6-2-ب- ملخص المسلسل: 209
I-2-6-3- نسق الفحولة المضمرة بين المسلسل والرواية: 210
I-3- خطاب الفايسبوك والنقد الثقافي: 214
I-3-1- الفايسبوك بين خطاب الهامش وخطاب المركز: 215
I-3-1-1- أنصار الثقافة الجماهيرية: 217
I-3-1-1-أ- ديفيد ايت مانينغ: 217
I-3-1-1-ب- عبد الله الغذامي: 218
I-3-1-2- أنصار النخبة: 218
I-3-1-2-أ- بيير بورديو: 218
I-3-1-2-ب- عبد النبي اصطيف: 219
I-3-1-3- أنصار إمكانية التماس بين الهامش والنخبة: 220
I-3-2- نبذة عن الفايسبوك: 221
*I-3-2-1- الفايسبوك (**Face Book(FB**):* 221
I-3-2-2- مؤسسه: 222
I-3-2-3- مميزاته: 222
I-3-2-4- مكوناته الأساسية: 222
I-3-3- السترات الصفراءوالفايسبوك في فرنسا أنموذجًا عن مجال النقد الثقافي عند الغرب: 223
*I-3-3-1- نبذة عامة عن حركة السترات الصفراء **Movement des gilets jaunes**:* 223
I-3-3-2- الملامح العامة لهذه الحركة الإحتجاجية: 223
I-3-3-3- الفايسبوك والسترات الصفراء: 224
I-3-3-4- صور من الفايسبوك لأصحاب السترات الصفراء في فرنسا: 225
I-3-4- الحراك الشعبي في الجزائر والفيسبوك أنموذجًا عن مجال النقد الثقافي عند العرب: 229
I-3-4-1- نبذة عامة عن الحراك: 229
I-3-4-2- أهم مميزات هذا الحراك: 231
I-3-4-3- الفايس بوك والحراك الشعبي: 232
I-3-4-4- صور من الفايسبوك للحراك الشعبي في الجزائر: 233
I- تطبيقات ومقاربات نقدية ثقافية في الشعر والرواية العربية: 239
I-1- عبد الله الغذامي والنقد الثقافي _قراءة في الأنساق الثقافية العربية_: 241
I-1-1- عبد الله الغذامي والنسق الناسخ/ اختراع الفحل: 241
I-1-1-1- *المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟!* 241

I-1-1-2- *سقوط الشعر وبروز الشاعر:* 246
I-1-1-3- *الخطاب الحر/الخطاب العاقل:* 248
I-1-1-4- *العقل الصنيع / العقل الذاتي:* 249
I-1-1-5- *اختراع الفحل:* 253
I-1-1-6- *الطبقات الثقافية:* 261
I-1-1-6-أ- الأب الأول: 261
I-1-1-6-ب- اللفظ الأب: 262
I-1-1-6-ت- الصنم البلاغي: 263
II- نادر كاظم وتمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط: 264
II-1- نادر كاظم والأسود والتمثيل السردي: 265
II-1-1- السرد ومجال الآخرية: الأسود في التمثيل السردي: 266
II-1-2- ألف ليلة وليلة: السودان والشهوانية المفرطة: 267
II-1-2-أ- السيدة والعبد الأسود: انتظام السرد وزعزعة النظام: 269
II-1-2-ب- الأسود والمرأة: الرغبات المحرّمة والشاذة: 270
الخاتمة 275
ملاحق الأعلام 276
المصادر والمراجع 276
الفهرس 276

قائمة الصور:

صورة 1: صور من الفايسبوك لأصحاب السترات الصفراء في فرنسا 225
صورة 2: صور من الفايسبوك لأصحاب السترات الصفراء في فرنسا 225
صورة 3:"برسيليا لودوسكي"Pressilaludouvsky المرأة السوداء البسيطة التي أشعلت فتيل الثورة والتمرد (السترات الصفراء) في فرنسا بداية من صفحات الفايس بوك قبل أن تنتقل إلى الشارع الفرنسي. 226
صورة 4: "برسيليالودوسكي"Pressilaludouvsky المرأة السوداء البسيطة التي أشعلت فتيل الثورة والتمرد (السترات الصفراء) في فرنسا بداية من صفحات الفايس بوك قبل أن تنتقل إلى الشارع الفرنسي. 226
صورة 5: السترات الصفراء والعنف 227
صورة 6: السترات الصفراء والعنف 227
صورة 7: الحشود الرافضة الثائرة ضمت الرجل والمرأة على حد سواء 228
صورة 8: الحشود الرافضة الثائرة ضمت الرجل والمرأة على حد سواء 228
صورة 9: الصورة تجسد صور الأشخاص الذين مثلوا رأس الفساد في الجزائر (أعضاء من العصابة)فأضحى أخيرًا للشباب أن ينتفضوا على من مثلوا ولفترة طويلة المركز=السلطة التي وأخيرًا استطاع الهامش =الجماهير=الشباب خاصةً أن يثور عليه ويسقط هيمنته. 233
صورة 10: الحشود الرافضة والملونة بالألوان الوطنية 233
صورة 11: صوت الشباب الجزائري الرافض المنتفض 234
صورة 12: أهم مطلب للجماهير الجزائرية: رفض العهدة الخامسة للرئيس المخلوع عبد العزيز بوتفليقة 234
صورة 13: الانتفاضة الشعبية الجزائرية للعصابة التي نهبت أموال الشعب الجزائري 235
صورة 14: الجماهير الحاشدة الرافضة، الكاسرة لهيمنة السلطة=العصابة؛ كانت المرأة الجزائرية =الهامش عنصرًا فاعلاً نشطًا في تجسيده وقفت جنبًا إلى جنب مع الرجل من أجل التغيير والإطاحة بالنظام الفاسد. 235
صورة 15: الجماهير الحاشدة الرافضة، الكاسرة لهيمنة السلطة=العصابة؛ كانت المرأة الجزائرية =الهامش عنصرًا فاعلاً نشطًا في تجسيده وقفت جنبًا إلى جنب مع الرجل من أجل التغيير والإطاحة بالنظام الفاسد. 236

ملخص الأطروحة:

النقد الثقافي الذي أعلن ميلاده الناقد الأمريكي **"فينسنت ليتش"Vincent leitch** في تسعينات القرن الماضي تتمحور مهمته في الخروج من نمطية النقد الشكلاني و الولوج إلى أبواب الثقافة خاصةً تلك الأوجه التي يهملها النقد الأدبي، كالإقتصاد ، السياسة مختلف التنظيمات الإجتماعية، و القيم الأخلاقية و المعتقدات ، و كذا تسليط الضوء على المهمش ليصبح ندًا للمركز فهو لا يكتفي بحدود النقد النصوصي ، هو نقد منفتح على الأنساق الثقافية ، زئبقي المنهج مهمته الأولى نقد الأنساق المضمرة التي ينضوي عليها الخطاب الثقافي.

ظهوره في المشهد النقدي العربي كان مع **"عبد الله الغذامي"** في مدونته" النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" سنة 2000 و الذي أثار زوبعة نقدية صال فيها النقاد العرب و جالوا بين مد الرفض و جزر التأييد ، خاصة بعد إعلانه موت النقد الأدبي ليحل النقد الثقافي بديلاً منهجيًا عنه.

هذا المشروع النقدي الثقافي كانت له أوليات و إرهاصات في المشهدين النقديين الغربي والعربي ، كما أضحى له مجالات عدة من أدب ما بعد كولونيالي، نسوي، أدب السود، و كذا مجالات متعلقة بالصورة و وسائل التواصل الإجتماعي، من تلفزيون ، مسرح، الفايس بوك في المشهدين النقديين العربي و الغربي، الوقوف عليها في كل مشهد يبرز الفروقات و التشابه بينهما.

Thesis summary:

Cultural criticism, whose birth was announced by the American critic Vincent Leitch in the nineties of the last century, revolves around getting out of the stereotypical criticism and entering the doors of culture, especially those aspects neglected by literary criticism, such as economics, politics, various social organizations, moral values and Beliefs, as well as shedding light on the marginalized to become an equal to the center, as it is not satisfied with the limits of textual criticism, it is a criticism open to cultural patterns, the mercurial approach whose first task is to criticize the implicit patterns that are included in the cultural discourse.

His appearance in the Arab critical scene was with "Abdullah Al-Ghadami" in his blog "Cultural Criticism: A Reading in the Arab Cultural Forms" in the year 2000, which sparked a critical storm in which Arab critics rallied between the tide of rejection and the islands of support, especially after he announced the death of literary criticism to solve Cultural criticism is a systematic alternative to it. This cultural criticism project had priorities and precursors in the Western and Arab critical scenes, as it became for it several fields of post-colonial, feminist, and black literature, as well as areas related to the image and social media, such as television, theater, Facebook in the two scenes. The Arab and Western Criticism, standing on it in each scene highlights the differences and similarities between them.