الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد أدرار

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

# حضور الأنساق الثقافية في الرواية الجزائرية، روايات بشير مفتي أنموذجًا

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه علوم في النقد الأدبي الحديث والمعاصر

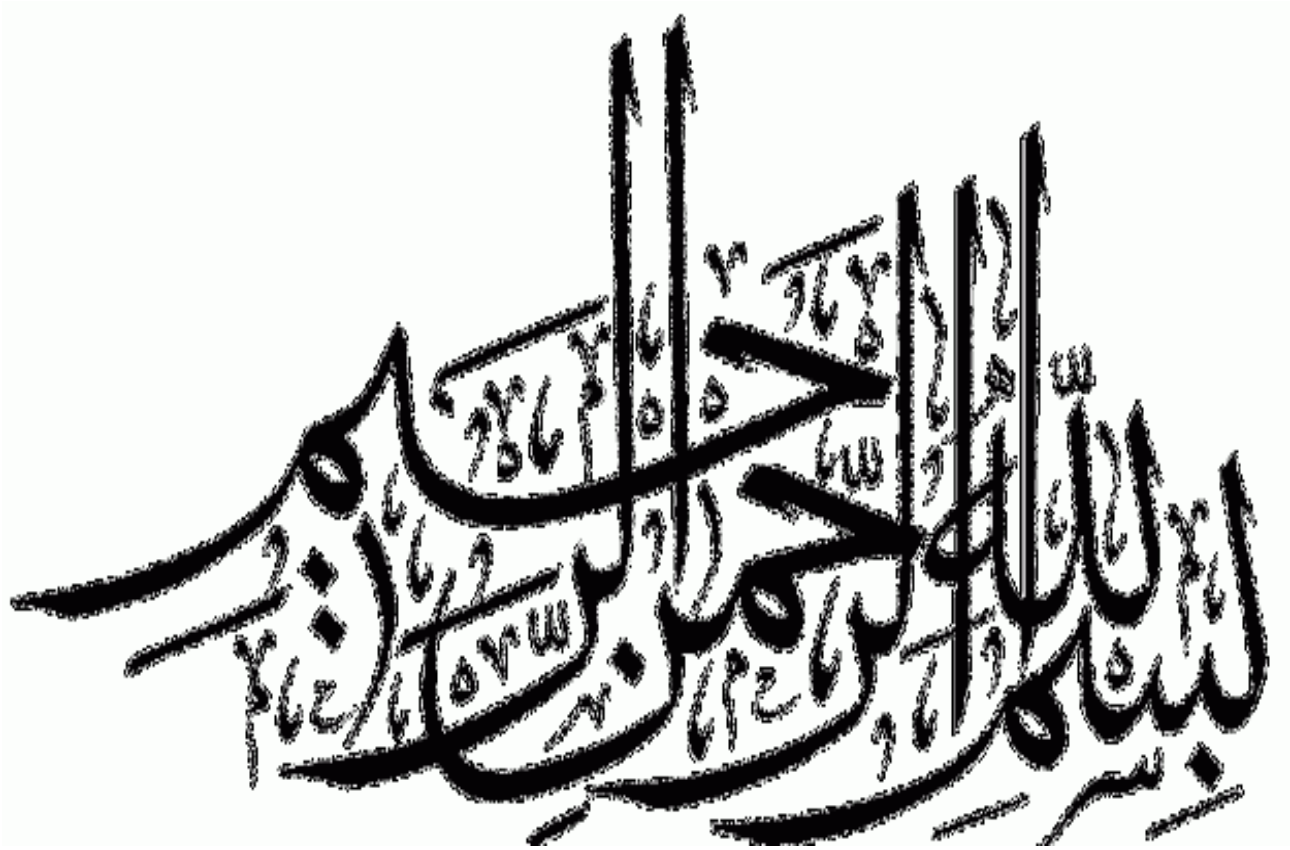
إعداد الطالبة:
عطية نسرين

بإشراف:
د/ كنتاوي محمد

لجنة المناقشة:

| الإسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| د. خالدي ميزاتي | محاضر "أ" | جامعة أدرار | رئيسا |
| د. كنتاوي محمد | محاضر "أ" | جامعة أدرار | مشرفا ومقررا |
| أ.د دنيا باقل | أستاذ التعليم العالي | جامعة تيارت | مناقشة |
| د. كروم عبد الله | محاضر "أ" | جامعة أدرار | مناقشًا |
| د. راضية لرقم | محاضر "أ" | جامعة قسنطينة 1 | مناقشة |
| د. زكريا مخلوف | محاضر "أ" | جامعة الطارف | مناقشًا |

السنة الجامعية : 2021 / 2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

# إهـــــداء ..

**إلى أمـــي..**

الرائعة التي تجسد أجمل معاني الحياة .. اللهم بارك في عمرها .. واحفظها تاجًا فوق رؤوسنا يالله.

**إلى أبي ..**

السند الذي ألهمني أسمى معاني الكفاح .. وخط أمامي سبل النجاح .. اللهم اجعل هذا العمل في ميزان حسناته .. يالله.

**إلى زوجي ..**

الروح التي تحيطني بأبلغ الأوصاف النبيلة .. علمني أن للصبر لذة لا نهاية لها في سبيل الانتصار والنجاح .. فإن كان لي فضل العمل والاجتهاد فهو له من قبلُ ومن بعدُ ..

**إلى فلذتي كبدي ..**

عبد الكريم وخديجة .. هما كل الحب وكل الوداد

**نسرين عطية**

# شكر وتقدير ..

الحمد لله تعالى والشكر له على هذه النعم، كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه

أما بعد ..

الشكر لأستاذي الذي أكرمني بحرصه ورعايته طوال فترة البحث من فكرة العنوان إلى آخر نقطة في آخر صفحة .. وكان لي نعمَ السند والمرشد

أستاذي الدكتور محمد كنتاوي

جعل الله ذلك في ميزان حسناته إلى يوم الدين

الشكر من بعد لأعضاء اللجنة العلمية المحترمة الذين تعهدوا البحث بالنظر والفحص والتصويب ليكون في صورة أبهى وأفضل وأدق

جعل الله ذلك في موازين حسناتهم إلى يوم الدين

نسرين عطية

# مقدمة

**مقدمة:**

تعّد الرواية من أكثر النصوص السردية استحضارا للمظاهر والمعالم التاريخية والاجتماعية والسياسية، وحتى الأنساق الفكرية والثقافية، فهي ذلك الجنس الذي يقدم الجديد والذي أعلن كل أساليب التمرد واقتحام المجهول،وهذا الجديد لابد أن يسعى إلى استكشاف لحظة التجلي بعد المخاض التي لن تتحقق؛ إلا إذا ائتلف سر الواقع مع مستجدات الأنساق الثقافية والمعرفية المرجوّة، كل هذه الاعتبارات وغيرها جعلت من النص الروائي يختلف عن باقي الأجناس الأدبية؛ كونه يتعلق بالحياة الاجتماعية، فالروائي والواقع يشتركان في إبداع نصوص تسعى الى التغيير نحو الأسمى، ذلك أن الروائي في تأهب دائم لما يحدث في الواقع.

لقد حاول الروائيون إنتاج أنساق توافقية تبحث في الواقع المنظر، هذه الأنساق التي يصنع الانسان فيها ذاته، لكن واقعنا شديد الظلمة والعتمة وكثير السراب، حيث أصبح المبدع يبصر إلى ذلك الواقع المصطنع، ويطيل التفكير والتحديق إليه ويرغب في اكتشاف واقع مرتقب على حساب تلك العتمة السائدة، فهو يسعى إلى رسم صور الواقع السائد وينتج نصوصا يبعث فيها من روحه من خلال ذاكرته، فتبرز رسالة الروائي التي تتأرجح بين سؤال الواقع وبين تساؤلات ثقافة الواقع، وهنا تتجلى الأنساق الثقافية من خلال النصوص السردية الروائية المحملة بالمضمر الذي يمّس الواقع والمجتمع.

يعّد الانتاج الفكري لبشير مفتي انتاجا يلامس الواقع، حيث أن جُّل نصوصه تبحث في سؤال الثقافة والواقع الراهن، ذلك الواقع المشبع بأشكال الضياع والتيه؛ كما أن إبداعه لقي تجاوبا من طرف القراء، مما جعلنا نرى ذاته الحقيقية، فنصوصه تواجه اشكالات عميقة وتستجيب لتحولات التاريخ والواقع، فالرواية إذن ذلك الابداع الذي يقوم بمهمة مميزة في البناء الفكري للمجتمع، وبما أنه من الواضح أن النص السردي الروائي يتم ابتكاره من مخيلة الروائي الذي يستطيع بقدرته وتلاعبه باللغة على نسج عوالم الواقع وإخراجها بأروع حلة، فانه في المقابل نجد القارئ يعيد انتاج هذه المادة الفنية من خلال تطابقها مع

الواقع والمؤلف، ومن ثم يصبح النص يحمل معاني ودلالات وأنساقا مختلفة؛ يحاول كل قارئ استخراجها حيث تبرز تعددية القراءة التي تزيد من النص السردي الروائي جمالا، فالقارئ بقراءته للرواية يجد أنها تعالج قضايا الواقع نفسه، وتصور ما فيها من مرارة وألم، فتلقى في نفسه استجابة ويفرح حين يجد قضاياه مجسدة،ويرى الآخرين يعيشونها، ويشاهد الفن قد عالجها وعبّر عنها، فيشعر بحرية التعبير، وهذا التعبير يمتص نقمته، كما أن غاية الرواية ليس تقديم الخلاص لأنها ليست بحثا سياسيا أو تاريخيا، بل هي عمل فني غايته الامتاع والتهذيب وتنمية الطبع، وإثارة الوعي كما تنبه الوجدان وتصقل الروح، وتكشف المضمر والمسكوت عنه.

من هذا المنطلق نشأت فينا الرغبة بغية قراءة أعمال الروائي بشير مفتي، وذلك لرصد الممارسات الثقافية التي بداخلها، واستكشاف الأبعاد الدلالية من خلال تصور معرفي يتعدى الدراسات المحايثة إلى آفاق أوسع؛ هذه الدراسات تضع النص وسط بناء فكري مميز، يبحث في إشكالات أكثر عمقا، تتعادل مع ما تطرحه كتب الايديولوجيا والمفاهيم النقدية والسياسية، لأنه باستطاعة الرواية قول الحقيقة من خلال لغتها المبهمة وتلاعب الروائي بالكلمات، وطرحه بشكل الجريء لمواقف الواقع الذي لا تجسده كتب السياسة والتاريخ كما تجسده الرواية بمفرداتها العميقة المضمرة المعنى.

ومن خلال الدراسات والاجتهادات التي قدمها النقاد الغرب والعرب في اطار النقد الثقافي، والانفتاح على علم الاجتماع والعلوم الإنسانية كان اختيارنا للأنساق الثقافية في روايات مفتي. مع أن هذا العنوان تمت دراسته في النصوص الشعرية، وخاصة في الشعر الجاهلي، إذ نجد الدراسات في الأنساق الثقافية في النصوص الرواية ليست بالكثيرة، فلا توجد دراسات تدرس كاملة تتطرق لدراسة الرواية من جوانبها المختلفة، فالدراسة الثقافية تعطي حياة أخرى للنص الروائي لأنها تناقش ما طرحته الرواية من بحث عن قضايا عميقة سواء عمد ذلك الروائي أم لم يعمد،فالدراسات الثقافية تكشف عن الأنساق الثقافية المخفية والظاهرة.وبناء على ما سبق فإن البحث في الانساق الثقافية يعطي النص الروائي

لوحة فنية مختلفة تكشف عن عوالم التاريخ كما توضح صورة الواقع الراهن، كما أن قلة الدراسات الثقافية في النصوص الروائية تعد من الصعوبات التي واجهتني في هذه الدراسة.

من المؤكد أن الروائي بشير مفتي معروف في الساحة النقدية، فإبداعاته ونصوصه التي أنجزها كانت هي من قدمته، لقد كان يسعى لإبداع نصوص تتماشى مع الواقع الراهن وبالرغم من سلاسة لغته إلا أنها كانت نصوصا تستهدف القارئ والمجتمع برمته ليبحث عما يصير في الوطن، وهذا ما جعله يغوص في عالم السرد الروائي والقصصي، فالرواية بمقدورها المرور إلى وجدان القارئ وتتيح له كشف القضايا والظواهر المخبأة. فبشير مفتي لم يكتب بغية الامتاع فقط، لكنه كتب بحثا في عمق القضايا المصيرية التي كان شاهدا فيها، لتلك الفترة المأساوية التي شهدتها الجزائر، ولازالت حتى اليوم تعاني من قهر الارهاب السياسي الذي فتك بالجزائر فترة التسعينات وهي لم تكن قد شفيت من استعمار دام لأكثر من سنة،وتواصل ذلك القهر من خلال تنصيب الساسة الفاسدة الذين أكملوا ما قضى عليه المستعمر سابقا والإرهاب، ومنه يمكن القول أن روايات مفتي كانت تستجيب للخصوصية الفنية التي تميزت بها الرواية المعاصرة شكلا ومضمونا، كما عرفت نصوصه بالأصوات المتعددة التي تدخل في صراع فكري وتعدد لشخصياتها، فمفتي ببراعته وتطلعه لنصوص غربية سابقة استطاع بناء نصوص قوية في مبناها ومعناها. إذن ومما سبق ارتأينا مقاربة روايات مفتي مقاربة ثقافية، لأنها تحمل قضايا مهمة، وهذه القضايا لابد أن ينتج عنها أنساق ثقافية تلمس المجتمع بشتى تجلياته، وهذه الأنساق تعددت من ايديولوجية وسياسية وفلسفية واجتماعية وحتى الصوفية.

تطرق العديد من الباحثين والنقاد إلى دراسة نصوص بشير مفتي وخاصة رواية – دمية النار– التي لاقت نجاحا كبيرا، ودخلت القائمة النهائية القصيرة للجائزة العالمية للرواية عام **2012**، باسم جائزة البوكر العربية، لكن نصوصه لم تدرس من طرف الباحثين بصورة متكاملة، ذلك أن مفتي تقريبا تطرق إلى نفس الأنساق في كل رواياته، كما تطرق لفترة زمنية واحدة بالرغم من مرور عشرين عاما على تلك الفترة إلا أن كل رواياته مسَّت زمنا

معينا من تاريخ الجزائر، بذلك هو كتب من خلال رؤية معينة تسعى لتحقيق غايات محددة.وهذا ما ساعدني في اختيار الموضوع، وللأسئلة التي لطالما دفعتني إلى الغوص والابحار في أعماق نصوصه، لاستخراج الأنساق الثقافية منها، والكشف عن العالم الذي بدأ منه مفتي نصوصه، وقد اعتمدت في هذه الدراسة نصوصه الروائية بطبعاتها الاتية:

المراسيم والجنائز، الصادرة عام 1998. وأرخبيل الذباب، الصادرة عام 2010. وشاهد العتمة، الصادرة عام 2002. وبخور السراب، الصادرة عام 2007. وأشجار القيامة، الصادرة عام 2005. وخرائط لشهوة الليل، الصادرة عام 2008. ودمية النار، الصادرة عام ،2010 التي وصلت إلى القامة القصيرة لجائزة البوكر عام 2012. وأشباح المدينة المقتولة، الصادرة عام 2012. وغرفة الذكريات، الصادرة عام 2017. ولعبة السعادة، الصادرة عام 2016. واختلاط المواسم – أو وليمة القتل الكبرى الصادرة عام 2019. و وحيدا في الليل، الصادرة عام 2019.

أما عن الأهداف التي دفعتني للبحث في روايات مفتي هو ذلك الطموح إلى قراءة جامعة لنصوصه، كما أنها ترصد عدة عناصر مشتركة، ولكونها كذلك مسَّت ما عاشه الشعب من مآسي ليست بالبعيدة، فرواياته تغطي فترة مميزة من تاريخ الجزائر وبالتاي تقدم لنا تصورا عن طبيعة الأنساق الثقافية في نصوصه، كما أننا حاولنا تجنب قراءة الأنساق الثقافية لكل رواية على حدا، بل كان البحث في كل نسق محدد يبحث في كل نصوصه جملة واحدة، وذلك لتشابه نصوصه، وخاصة أن جُّل الشخصيات الحكائية كانت نهاياتها مأساوية، وإذا كان تصور مفتي يرتكز على ثنائية الهدم والبناء فإن ما نسعى إليه هو استخراج الأنساق الثقافية ومناقشتها، وإبراز قدرتها على الانفتاح على منجزات العقل، فمساءلة النص مساءلة واعية من منظور الانساق الثقافية،تجعله نصا قابلا للقراءة بمنطلقات مختلفة، مما يتيح للنص الغوص في عوالم التأويل بناء للمرجعية الثقافية، ويبقى الكاتب هو الذي يعرف حقيقة النص الذي كتبه، في حين تختلف القراءات وتتعدد لدى القراء لتصير

قراءات ثقافية لا حصر لها. ومن هنا كانت الغاية المرجوة لمساءلة الانساق الثقافية من خلال الواقع الراهن، وإحياء النص من جديد.

وكما أشرت سابقا أن الاعمال الروائية لبشير مفتي تناولها الكثير من الباحثين والنقاد، فكل تناولها من جانب محدد، فكان الاهتمام الكبير هو الاهتمام بالتيمات كالموت، فنصوص مفتي كلها حملت مصطلح الموت وأحداث سوداوية، وهذا طبعا لارتباط الروائي بالواقع الاجتماعي، ومنه يمكن القول أن روايات مفتي جعلت النقاد والدارسين يبحثون عن عمق الاشكالية التي طرحها.كما أننا لا يمكن أن نلغي الدراسات السابقة للباحثين فهي دراسات لها أهميتها، والملاحظ أن مفتي سار على أحداث متشابهة في رواياته، لكننا لاحظنا الاختلاف في روايتيه الاخيرتين (اختلاط المواسم)، (ووحيدا في الليل) هاتين الروايتين خاضتا قضايا تتعلق بالحاضر حتى وان أشار فيهما الى زمن العشرية السوداء،أي عكس نصوصه السابقة، وبناء على ما سبق فإن مفتي ظل ينتقد الايديولوجيا السائدة في الوطن، وهذا ما أثبتته الدراسات المقدمة من طرف الباحثين لنصوصه، وهذه الدراسات ساعدتنا في كشف الغموض التى غطى بعضا من نصوصه.

إن القراءة النسقية للمنجز الروائي لبشير مفتي تلزمنا تتبع منهج ملائم لها، لكي تدعم الباحث لاستخراج الأنساق الثقافية السياسية والايديولوجية والاجتماعية، ومنه الوصول إلى طابع الموضوعية، لكن هذه الدراسة لا تستعين بمنج واحد فنحن وإن كانت دراستنا تعتمد على المنهج الثقافي إلا أنها لابد أن تغترف من الدراسات الأدبية، صحيح أن مناهج النقد الأدبي قدمت دراسات جيدة لكنها تبقى ناقصة، فنحن في هذه الدراسة ليس غايتنا تحديد منهج معين بقدر ما نريد الوصول إلى دراسة تجمع بين الثقافي والأدبي للوصول إلى دراسة جديدة نوعا ما تختلف عن الدراسات التي سبقتها، ومنه فقد أرغمتنا دراسة الأنساق الثقافية على مواكبة التحولات التي النظرية الأدبية وذلك من خلال آلياتها وإجراءاتها التي

تساعدنا في قراءة البنى الظاهرة والمضمرة للمنجز الروائي لمفتي فنصوصه ذات حمولات فكرية ومعرفية هائلة، بناء على ما سبق نصل إلى طرح الاشكاليات التالية:

هل القراءة الثقافية جعلت النقاد والدارسين يلغون الدراسات الأدبية؟ وكيف يمكننا دراسة المنجز الروائي لبشير مفتي؟ وما هي أهم جهة يمكن للباحث أن يدرس النص فيها هل هي ربط النص بالمبدع،أم بلغته، أم فيما يوجد فيه من أنساق ثقافية؟ وكيف كانت نظرة مفتي للواقع والمجتمع في منجزه الروائي؟ وماهي الأنساق الثقافية التي حملتها نصوص مفتي؟ وهل فعلا كشفت لنا عن أنظمة وأبنية المجتمع؟ وهل يمكن أن نقول أن تجربة الروائي ارتبطت بالواقع؟ وما هي أهم القيم المعرفية والفكرية التي طرحتها نصوصه؟

ولحل الإشكالات السابقة انبنت دراستنا على اعتبارات تميز بها وطننا ألا وهي اعتيار الدين، وثقافة المجتمع، والتركيز على البنيات الكبرى التي استخلصنا منها الأنساق الظاهرة والمضمرة، ومن خلال هذا تتبعنا استراتيجية لقراءة هذا المنجز الثقافي بدءًا من المدخل الذي تطرقنا فيه إلى الرواية العربية والإرهاصات النقدية، فحاولنا فيها قراءة الرواية العربية المعاصرة وما قدمته الدراسات النقدية فيما يتعلق بها، ثم فصل نظري حمل مفاهيم تتعلق بالنقد الثقافي والأنساق، وعن تحول القراءة من الأدبية نحو الثقافية، ثم أعقبناه بفصل خصصناه للنسق الايديولوجي الذي طرحنا فيها قضية الاضطهاد السياسي والوعي الديمقراطي وقهر المرأة وتعدد صورها، أما الفصل الثالث فتم تخصيصه للنسق الفلسفي والنسق الصوفي وسعينا إلى البحث فيه من خلال تيمات النص وقضايا الدين، وأضَفت الأنساق الاجتماعية المتحكمة في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد وفي أشكال التواصل داخل الاسرة وعلاقة الآباء والأبناء ودور الحوار الثقافي في المجتمع.

الفصل الرابع خصصته للأنساق السياسية الذي تطرقنا فيه للبحث في الأحداث السياسية ما بعد الاستقلال وربطها بالنسق السياسي السابق أي فترة

الاستعمار التي تركت نقاط سوداء في ذاكرة المجتمع، كما أنهيت هذا الفصل بقراءة في العتبات النصية للمنجز الروائي لبشير مفتي وإبراز القيم الجمالية والفكرية التي تحويها العتبات.

ثم أردفت إلى هذه الدراسة خاتمة عرضت فيه نتائج البحث، والأنساق الثقافية التي تمت استخراجها من الروايات، كما أشرت إلى أهمية الرواية التي تتنبأ بمصير المجتمع وعن دور المثقف في توعية المجتمع. في حين اعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المراجع الهامة منهم: خطاب الحداثة في الرواية المغاربية للدكتور عبد الوهاب بوشليحة، وكتاب تحليل النص الردي للدكتور محمد بوعزة، وكتاب الرواية والتحليل النصي لحسن المودن، وكتاب تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية للدكتورة سامية ادريس، وكتاب النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية للدكتور عبد الله الغذامي، وهناك الكثير.

**الطالبة : نسرين عطية**

**20 سبتمبر 2020**

# مدخل

## الرواية الجزائرية والإرهاصات النقدية .

- الرواية الجزائرية وأسئلة الهوية.
- الرواية ومقولة النص.
- الرواية وجدلية الإبداعي والنقدي

## الرواية الجزائرية وأسئلة الهوية:

أخذت الرواية العربية مرتكزاتها من الأدب الغربي الأوروبي في القرن التاسع عشر، وأصبحت ذلك الفن الجديد الوافد إلينا، كما أنها شكل من الخيال النثري الذي يرتبط بالواقع حيث يجسده صاحبه في شكل قصة مطولة ولعل أول رواية عربية برزت هي رواية زينب، فالرواية هي تلك القصة التي تكون عناصرها الفنية مكتملة " ووقائعها مستمدة من الخيال، وهي أقرب شبها بالملاحم، حيث أننا نجد مفهوم الرواية أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها عدا أنها تشغل حيزا زمنيا أكبر وأطول من القصة، كما تتعدد مضامينها مثل الرواية العاطفية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية "[1]، وبالنسبة للرواية الجزائرية فيمكن القول أنها منذ ظهورها قد تجلت في الساحة الأدبية بشكل فعال وقوي، ولعل " السمة الأبرز في حركة الإبداع الروائي العربي الجزائري هي التحول ورصد التحولات، سواء في الأشكال والتقنيات أو في المضامين "[2]، حيث أن كاتب الرواية يسعى إلى رصد الحركة الاجتماعية والتاريخية في إبداع نصه وبهذا يكون بمثابة المؤرخ والشاهد لأحداث مزجها مع خياله، إذ لا يقف مطولا في كتابة الواقع بحذافيره فهو لا يلبث حتى ينحني إلى عالمه الداخلي ومزج ما يختلج بداخلة مع الواقع الموضوعي. إن الرواية الجزائرية كانت تخطو نحو النضج حيث كانت ولا زالت في سيرورة مستمرة مما جعلت الساحة الأدبية والثقافية تعج بالرواية التجريبية، تلك الرواية التي كانت نص يختلف عن الرواية الحديثة شكلا ومضمونا وقالبا " فأبرز ملمح في تحولات الرواية العربية إنما يتجلى بخروج

[1] – بن يمينة بن يمينة : **ماهية النص الكتابي بين التعريف والتأليف**، دار الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة. تيزي وزو– الجزائر، ط 2016، ص 185.

[2] – نزيه أبو نضال : **التحولات في الرواية العربية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص 13.

الرواية العربية من شكلها التقليدي، ودخولها في عوالم التجريب والحداثة "[1]، ومن الدارسين الذين تطرقوا إلى طرح موضوع النقلة النوعية في مجال الكتابة الأدبية هناك الدارس **ادوارد خراط** الذي أعطاها مصطلح الحساسية الجديدة فهو يوضح أنها ليست فقط تغيير في الشكل التقني الفني بل يضيف إلى ذلك أنها تغيير في التطور الاجتماعي والتاريخي ويشير إلى أن سمات الحساسية الجديدة في الرواية هو أن الفنان" يقيم تصويرا للواقع، ولا يريد أن يعكس الواقع، بل أنه يقيم واقعا فنيا جديدا له قوانينه وله منطقه الخاص. في هذا الواقع الفني الجديد الموازي- كما يجري التعبير- يمكن أن نجد أنّ العقدة أو الحبكة التي تفرش في البداية وتتعقد وتتأزم ثم تحل في الحساسية التقليدية لم تعد موجودة، وأنه أصبح من الممكن أن توجد عدة بؤر مختلفة تتناول حبكات متعددة "[2]، إن الرواية الجديدة تقوم على عمليتي الهدم والبناء مما أصبحت رواية تحمل طابعا جماليا يختلف عن سابقتها الرواية الكلاسيكية وأصبحت الرواية الجديدة محض اهتمام الباحثين والدارسين والنقاد الذين عمت دراساتهم ما طرحته الرواية التجريبية وتعدد أنساقها الثقافية، إذ يسقط سعيد يقطين " في اختزال القيمة الجمالية،حين يرى أن النصوص التجريبية تبنى قيمتها على المستوى الخطابي، وليس على المستوى الحكائي. في حين نرى أن الهدم الذي تقترفه النصوص التجريبية على إطار القصة هو جزء من إستراتجيتها وفلسفتها. وفي ممارسة فعل الهدم لا ينفصل الخطاب عن الحكاية. ذلك أن السرد التجريبي يقدم شكلا نقيضا في الصوغ الحكائي هو الحكاية المضادة. وبالتالي فعملية الهدم هنا متمفصلة على صعيدي الخطاب والحكاية ضمن علاقة تفاعلية،

[1]- المرجع نفسه: ص 17.

[2]- ادوارد خراط : **الحساسية الجديدة**، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب- بيروت، ط1، 1993، ص 26.

وليس تجاوريه بحيث تكون القيمة الجمالية نتاج هذا التفاعل"[1]، ولقد كان وصار للرواية الجديدة أهمية قصوى في بناء الذات وتشكيل ملامح الوعي الذاتي والجماعي في المجتمعات نظرا للقضايا التي صارت تطرحها دون خوف، إضافة إلى تمكنها من قوة المعرفة وتأكيد الهوية والخصوصية.

اقترن مصطلح الهوية بالرواية الجزائرية والنص السردي "فالخطاب الهووي يعد بحثا عن محددات الأنا/ النحن/الهم ومكوناتها تمييزا وفصلا جوهريا يموضع الذات داخل نسق معياري أخلاقي يترجم عامة في قالب إيديولوجي ذو بعد واحد"[2]، وفي هذا هناك من يسلم بأصالة الرواية ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث وليس جنسا وفد إلينا عن طريق الغرب، فتكون الرواية يطرح تساؤلا حول هويتها فالأدب " يرتبط بالهوية وبالتالي فهو يقدم جوابا إيديولوجيا على إشكال أدبي، فما يهمه هو إثبات وجود الرواية في التراث العربي، لان القول بعدم معرفة التراث العربي للرواية يعتبر إهانة لأمة كالأمة العربية سادت حضارتها العالم "[3]،وتعد الرواية الجزائرية المعاصرة من أكثر الروايات اهتماما بصراعات إثبات الذات وهويتها، فكان كل روائي يسعى في إبداعه إثبات الهوية عن طريق شخصيات النص الروائي، ومن خلال ما تحمله هذه الشخصيات من قيم ثقافية اكتسبتها، وبذلك تصور هذه الشخصيات مواقف تعبر عن الهوية والذات وتتشكل الهوية " داخل نسق ثقافي، بل أنّ وظيفتها هي أن تعكس ذلك النسق وتمثله وتحمله، وهي تعلن بذلك عن أنها نظام

[1]- محمد بوعزة: **تحليل النص السردي**، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010،ص 30.

[2]- حاتم الورفلي: **بول ريكور، الهوية والسرد**، دار التنوير للطباعة والتوزيع والنشر، د.ط، 2009، ص 5.

[3]- محمد بوعزة: **تحليل النص السردي**، مرجع سابق،ص 18.

اجتماعي طالما أنّ ما يشكل هوية الفرد من اسم ومكان ميلاد ومكان العيش ولغة وديانة وأفكار...الخ يكتسبها داخل مؤسسات اجتماعية، وتلعب الثقافة دورا حاسما في نحت الهوية الثقافية للأفراد والجماعات."[1]، إن مفهوم الهوية في النص الروائي يبقى سؤال مفتوح على رؤى متباينة متعددة لان الرواية هي ذلك النص المفتوح على اللغات الاجتماعية والثقافية، كما أنها منفتحة على ذاكرة نصية، فالرواية توضح منظورا مختلفا للخطاب السائد" حول الهوية وعلاقة الأنا بالآخر، إذ تريد من خلال انفتاح بنيتها السردية على الأصوات المختلفة أن تبني شكلا سرديا منسجما مع الطرح الذي يعطي قيمة جوهرية للهوية المتحررة"[2].

إن الخطاب الروائي والمتعلق بالسرد يقوم على قواعد وظروف تاريخية تتزامن مع المعنى والحكي" ومتأتية من كون الإنسان منتج للعلامة والرمز قصد إدراك الهوية على سبيل ميتافيزيقي أو منطقي؛ وإنّما على نحو هرمينوطيقي من خلال إقامة دائمة للذات في فضاء متحرّك دلالة ومعنى خارج في مسرودات ومأثورات مقولة أو مكتوبة، تموضع الفكر ثقافات متناثرة علّها تمسك بالذات لحظة تعبيرها عن الوجود، بتبيين دلالي يحضر في عالم النص يتم خلالها استدعاء السارد والمتلقي المسرود من أجل أن يتمكنا من تأويل الذات وفهم رموزها " [3] لأن الرواية هي ذلك النص المحمل بالعبارات والجمل التي تعد رموزا ومقاصد يسعى قارئها إلى البحث فيها وتفسيرها.

---

[1]- منى بشلم:**المحكي الروائي العربي**، أسئلة الذات والمجتمع، ت: سعيد بوطاجين، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص174.

[2]- المرجع نفسه: منى بشلم، **المحكي الروائي العربي**، ص182.

[3]- حاتم الورفلي: **بول ريكور... الهوية والسرد**، مرجع سابق، ص53.

إن العودة إلى الواقع الجزائري والمكان الجغرافي في الكتابة الروائية هما من يحددان خصوصيتها وهويتها، ولقد اهتمت الدراسات النقدية بما تقوله الرواية العربية عن طرح الواقع واثبات الهوية باعتبارها طرفا مهما في الكتابة الأدبية، وذلك لأن الهوية والخصوصية في الرواية هي وثيقة تعكس المكانة التي تحتلها الرواية العربية في تاريخ الإنسان، فالرواية الجزائرية والهوية لا يمكن أن تنفصلا ذلك أن الرواية وثيقة اجتماعية تاريخية [1]، قد " تتعزز الخصوصية في الرواية الجزائرية من هذا الوعي الذي يستبدل الإطار الضيق الذي اقترحته الايدولوجيا من قبل، ويقبل على إطار واسع تتحرك فيه الذات ضمن خصوصيتها في صراعات مع التأميم والعولمة، فلا تقبل بالذوبان في آتون الثقافة المصنعة الاستهلاكية، ولا ترضى بالاندراج ضمن تقليد باهت للآخر"[2]، فالروائي مرهون بكتابة واقع منطقته لأنه يكون فاهما لسنن عصره وبذلك اهتمت الرواية الجديدة في مضمونها بالمعرفة وكتابة الوقائع التاريخية الخاصة بها، ويمكن الإشارة إلى أن الرواية الجديدة ليست كلمات في صفحات تحكى وإنما هي " بناء لواقع يقام من أجل تصحيح الواقع المعطى وليست القراءة بعد هذا تسلية لتجزئة الوقت والتمتع بحكاية شديدة الغرابة، شديدة الحبكة، وإنما القراءة "تفكيك" لواقع مكثف يشرح الواقع المعطى ويزيد من فهم القارئ للحياة. إنها الأثافي الثلاثة التي تقوم عليها الكتابة الروائية التي تريد أن تتخطى حدود التجريب الباهت إلى الإبداع الذي يكتب تفرده وخصوصيته من جهة، ويحمل

[1]- حسن المودن: **الرواية والتحليل النصي**، قراءات من منظور التحليل النفسي، دار الأمان – الرباط، ط1، 2009، ص 28.

[2]- منى بشلم: **المحكي الروائي العربي**، أسئلة الذات والمجتمع، مرجع سابق، ص 69.

مادته من المحلية إلى العالمية التي تحلم بها كثير من النصوص الإبداعية."[1]، فكاتب الرواية ومبدعها عليه رصد التحولات المحلية.

إن الساحة الأدبية اليوم في الجزائر أصبحت مليئة بعدد كبير من أسماء الروائيين المبدعين، مما صارت رفوف المكتبات تتزاحم عليها عناوين ثقافية ذات واقع معيش، وبذلك إن البحث في الرواية باعتبارها جنسا أدبيا تمت معالمه الفنية الإبداعية، واتضح كمشروع وطني من أجل التواصل والتثاقف هو ما يبحث عنه الخطاب السردي، وأصبح التساؤل المطروح لدى الدارسين في البحث في الرواية الجزائرية وخصوصيتها والتمييز بينها وبين الرواية العربية والعالمية، بحيث إن البحث في الخصوصية الجزائرية هو البحث في المجتمع وطرح ما يعاني منه الشعب الجزائري وهنا يمكن أن يكون النص السردي نصا ذاتيا ذو هوية وانتماء للجزائر " إن المحلية التي نتحدث عنها في إطار أسئلتنا عن خصائص الرواية الجزائرية تأتينا مشبعة بكثير من المواضيع التي تبدأ من الشأن الذاتي للإنسان إلى الشؤون الإنسانية الكبرى، التي يتقاسمها الجزائري مع غيره من الشعوب. ومن هنا تكون الرواية ذلك الضرب من الكتابة التي يتجاوز حدود المتعة الأدبية، إلى الكتابة التي تحمل على عاتقها كشف صور الواقع الذي يتخبط في حمأته الإنسان المحلي، وتسليط الضوء على الرؤى التي يحملها في أعماقه لأشكال المستقبل الذي يصبو إليه"[2]، إن النصوص السردية الروائية تحمل معاني ثقافية وهوية ذاتية تتنازع مع التخييل الروائي، وبذلك كان مفهوم السرد يستدعي مرجعيات ودراسات وتهتم بالمعنى والمعرفة التي تفتح النصوص على تأويلات وصياغات متعددة وبذلك فالرواية هي ذلك النص الثقافي، بحيث أن "الهوية الذاتية تتشكل في مجازات السرد،

[1]- المرجع نفسه: ص 63-64.

[2]- منى بشلم: **المحكي الروائي العربي**، أسئلة الذات والمجتمع، مرجع سابق، ص55.

وتكتسب الأمم هوياتها الجماعية عبر قوة السرد، فالأمم مرويات وسرديات "[1]، لقد أشار النقاد إلى أن الرواية لم تعد تلك الرواية التقليدية التي يكون طرحها بسيط، ولم تعد مجرد مرآة عاكسة للواقع المعيش بالرغم من أن الانطلاقة الأولى لأي كتابة في الرواية تنطلق من الواقع لكنها تتمازج مع الرمز والخيال فأصبحت تستمد قدرتها " على بناء رؤية معمقة للأسئلة التي يواجهها الإنسان على مدار وجوده. كأن الرواية لا يمكن أن تكون إلا نوعا خاصّا من البحث والشك والقلق وإعادة النظر في كثير من أمور حياتنا واعتقاداتنا ومسلماتنا، بطريقة تمزج بين التخييل السردي والتأمل الفلسفي."[2] ولقد اتسمت الرواية الجزائرية بشجاعة الطرح والمغامرة وذلك لأن كُتاب الرواية تميزوا في الفترة المعاصرة بالحرية في الكتابة من خلال الطابع السياسي المعاصر وهذا ما تؤكده النصوص الحالية، فصار النموذج الروائي الجزائري نموذج فكري سياسي وظهر من خلال هذا النموذج كل ما هو متواجد في هذا الواقع والغّوص في وسط متاهات الوجودية للذات والهوية الجزائرية، وصارت الرواية العربية الجزائرية من أكثر الروايات اهتماما بصراعات الذات واثبات الهوية، وحتى اللغة فكانت الرواية الجزائرية فيها اللغة العامية المتداولة، " فالهوية هي اللغة التي يعبر بها القوم الذين ننتمي إليهم ثقافيا واجتماعيا وحضاريا، اللغة التي تنقل إلى الأفراد قيم هؤلاء القوم وتراثهم وفكرهم، ورؤيتهم للحياة والكون ( الفلسفة)..ومن ثم فاللغة هي الوطن الذي تربطنا بأهله روابط النسب الثقافي التي تعلو على النسب الجنسي أو العرقي، واللغة من جهة أخرى هي إحدى الدعائم الثلاث التي تقوم عليها شخصية الوطن، فالهوية انتماء لغوي وعقائدي وتاريخي وفكري

[1]- محمد بوعزة: **سرديات ثقافية**، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف،مقاربات فكرية، دار الأمان، ط1، 2014، ص16.

[2]- حسن المودن : **الرواية والتحليل النصّي**، مرجع سابق، ص 124- 125.

ووطني"[1]، وبذلك ركز الروائيين على أهمية إبراز هوية الشخصيات من خلال ما تحمله من قيم ثقافية اكتسبتها داخل ثقافاتها، فكان التعبير عن مواقفها من ثقافتها أو ثقافات الآخرين هي طريقة للتعبير عن هويتها [2] فالنص الروائي الجزائري صار نص قادر على طرح الأسئلة وفتح أفق التأمل لرؤى فكرية وفنية تستدعي التفاعل والصراع لإثبات الهوية، وهذا كله من أجل تحقيق التميز والتجاوز شكلا ومضمونا، وهو ذلك الخطاب "والإبداع الذي خرج عن المألوف، أو بالأحرى هو تجاوز للمعنى إلى الدلالة"[3]، ويبقى خطاب الهوية ذلك الخطاب المتشابك " لأنه يتحرك في مجالات متعددة، وتتحدد الهوية على الجملة في ذات الوقت، بخواص موضوعيّة انطلاقا من علامات متعينة وعناصر ذاتية تحيل إلى تمثّلات الذات لذاتها وعلاقتها المتداخلة مع الآخر المقابل لها (...) وتخضع الهوية إلى تحديدات وفق اعتبار اجتماعي وآخر تاريخي"[4]،وهنا يستطيع المؤلف والكاتب أن يحظى بمكانة تبرز خطابه والهوية الذي يعد نسيج اجتماعي تاريخي.

## الرواية ومقولة النص:

[1]- عبد القادر فضيل: **اللّغة ومعركة الهوية في الجزائر**، تق: العربي ولد خليفة،جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2، 2015،ص 228.

[2]- منى بشلم: **المحكي الروائي العربي**، مرجع سابق، ص 174.

[3]- حسين خالفي: **البلاغة وتحليل الخطاب**، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت- لبنان، ط1، 2011، ص 10.

[4]- حاتم الورفلي: **بول ريكور...الهوية والسرد**، مرجع سابق، ص24.

يرى الدكتور سعيد يقطين في كتابه الموسوم ب: أن النص بمفهومه متميز عن الخطاب، فالنص دلالة خاصة على عكس المفهوم الذي أعطاه السرديين له والذي جعلوه مرادفا للخطاب، "فجنيت" لما يتحدث عن النص السردي أو الخطاب السردي نجده يتكلم عن شيء واحد،وبما أن للنص مفهوماً خاصاً فإن له مكونات خاصة، ولا يمكن إلا أن تكون توسيعاً لمكونات الخطاب، وفي هذا وضع سعيد يقطين هذا الشكل ليوضح كيف يمكن التفرقة بين النص والخطاب.[1]

| **– الخطاب:** | **– النص:** |
|---|---|
| **أ–** الراوي. | **أ–** الكاتب. |
| – المروي له. | – القارئ. |
| **ب–** الزمن. | **ب–** البناء النصي. |
| – صيغ الخطاب. | – المتعاليات النصية(التفاعل النصّي). |
| – الرؤية/ الصوت. | – الرؤيات– البنيات السوسيو–لسانية. |

تستدعي كل رواية في إنتاجها استحضار وتراكم مجموعة من النصوص، هذه النصوص تترابط وتتآلف مع بعضها لتشكل عملا أدبيا، ويمكن القول أن النص مضمونه اللغة، وفي اشتقاق النص يبرز "مدلول النسيج وقد يكون أكثر مُلاءمةً للدلالة على معنى النصّ، وحركته الماديّة، وعطائه السّخيّ، وإنّ نسج حرف بإزاء حرف، ولفظًا حذاء لفظ، وجملة بجانب جملة، ثّم فقرةً وراء فقرة، وحتى يقومَ نصّ ما من الكتابة: لهو ما يشكّل صميم عمليّة

[1]– سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)**، **المركز الثقافي العربي**، ط3، 1997، ص55.

النسج التي تقوم على تركيب خيط على خيط لِلَحْمِ ما طال من السَّدى حتى يقوم ثوباً منسوجاً، أي نصًّا منصوصاً.ذلك أن الوضع الاشتقاقيّ في اللغة العربية لتركيب [ن س ج] هو ضم شيء إلى شيء آخر، أو تركيب شيء فوق شيء أخر، طولا وعرضا."[1] فالرواية هي ذلك الخطاب المنفتح على أشكال تعبيرية تقوم على السرد، والتي تكون مفعَّمة بكم لغوي يتكون من تراكم النصوص وترابطها، وليس النص بالضرورة أن يكون كل رواية أو كل قصة أو كل قصيدة، بل يمكن أن يكون مجرَّد مثل شعبيّ نصّاً، ولا يمكن أن يكتب أي نص عبثاً فهو يكون رسالة بُثَّت وموجهة لمستقبليها، وبُثَّت بقصد أن يتلقاها القارئ،[2]وهنا يصل القارئ إلى مرحلة الإدراك الواعي لبنية النص الروائي واستيعاب خصائصه وأشكاله بحيث تتحدد أفق قراءته ومسار تأويله،" وعليه فإن عملية إنتاج النص المترابط قائمة على عمليات يتفق فيه النص مع مكوناته وهي القصدية التي تنبثق من نظام النص وبنيته، فهذه العمليات تتصف بالنظام والقصدية التي تشترك في جميع النصوص، والتي تتطلب أيضا من المتلقي أو القارئ أن يكُون ملماً الماما إجماليا بعمليات مماثلة تسمح له بالتعرف على خصائص هذا النص والتفاعل معها، ولذلك يمكن القول إجمالا بأن النص المترابط وثيقة رقمية تتشكل من عقد من المعلومات قابلة بأن يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط"[3]، و ترتبط البنية بالمقصدية وتتشكل بينهما علاقة، وورد في المعاجم مصطلح البنية يدل على المعنى العام للنص الأدبي وما ينقله هذا النص للقارئ، فعند **جون براون** البنية تساوي النص، وكانت

[1]– عبد المالك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،ط3، 2015، ص 50.

[2]– المرجع السابق: ص56.

[3]– سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط**،مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي المغربي، ص 130.

تدل على البناء في اللغات الأوروبية، وأصبحت تعني الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا، سواء كان جسما حيا أو معدنا أو قولا لغويا، مع إضافة فكرة النظام، لأنه بدون النظام ينهار، وفي البناء اللغوي هي مجموعة العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النص والتي تتفاعل فيما بينها على أساس تكاملي[1].

حدد أحد الدارسين المميزات الأساسية التي تتوفر في العناصر المكونة للنص حيث يحصيها في أربع عناصر وهي:

"1- يشترط فيها الكلية والتحول والتكون.

2- تقوم باعتبارها مجموعة على نوع من الضبط الذاتي.

3- تدرك ضمن تكونها وتطورها.

4- تقوم على جدلية الفهم والشرح والتزامن والتعاقب."[2]

إن الترابط بين هذه المميزات هو الذي يساعد على تشكل بنية سليمة لأنه نسق وملامح ضرورية لارتباط وحدات النص في النص الإجمالي.إن النص الأدبي يتشكل من تناص وجمع عدد كبير من الخطابات التي تتواجد في واقعنا، فالنص يجمع هذه الخطابات ويكون ملتقى لنصوص شتى لكن الأديب والكاتب لا يضعها كما هي بصورتها الدقيقة، بل يسعى إلى التغيير فيها ولو بالشيء القليل وذلك من خلال المعنى الذي يريده في النص

[1]- بن يمينة بن يمينة: **ماهية النص الكتابي بين التعريف والتأليف**، مرجع سابق، ص36.

[2]- الزواوي بغوره: **النهج البنيوي**، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 98.

الأدبي، حيث يقوم بالتغيير والتحويل بطرق متعددة من أجل الوصول إلى موضوع فني جمالي، ويقوم بصياغة خطابه الذاتي، ومنه يكون على المتلقي والقارئ كشف الأنساق وأنواع الخطاب والمعنى الذي أراده المؤلف " وهنا يكون النص الأدبي في سياق حواري، أي بالأشكال الخطابية التي يتفاعل عن طريق استيعابها وتحويلها ومحاكاتها الساخرة، ذلك لأنه يستوجب شرح أبنية النص الدلالية والسردية بدءا من هذه الأشكال الخطابية"[1]، وتكون النصوص الروائية بين أيدي القراء لكن كل قارئ تكون له قراءته الخاصة، وقد يكون أحد الأسباب هو الرغبة والوصول إلى قراءة جديدة تختلف عن قراءة متلقي أخر بحيث تختلف الرؤى، فالنصوص الروائية نصوص تتميز بقدرتها على تعدد القراءات، إذ تقف كل قراءة على تعدد الأنساق في النص الواحد، وهناك من الدارسين من يرى أن العمل الفني" لا تنتهي قراءته، فالمتلقي حين يعاود قراءة العمل يزداد سعة في معرفته، وتنكشف له أسرار لم تنكشف في القراءة السابقة، وحين يوجه رموزه وعلاماته... يميل إلى توجيه ما، وحين يمسك ذلك العمل شخص آخر قد يوجه تلك العناصر توجيهاً ينسجم وأدواته المعرفية، فيخرج بتأويل مختلف نسبياً- أو كثيرا- عما سبقه من تأويل، وفقا لاقتراب أدواتهم المعرفية أو اختلافها، ووفقا للسائد من النظريات النقدية، ووفقا لقدرات كل واحد في توجيه النص ولغته وعناصره، ووفقا لألفة كل متلق للأعراف وسنن متأتية من التراكم المستمر بسبب احتكاكه بالنصوص الأخرى"[2]، وعندما يقع نص سبق قراءته وكشف دلالاته عند قارئ

[1]- سامية إدريس: **تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية**، دراسة في علم اجتماع النص، منشورات ضفاف، ط1، 2015، ص 63.

[2]- عبد الله محمد العضيبي: **النص وإشكالية المعنى**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص49.

جديد، فهذا يجعل القارئ الجديد يبحث للوصول إلى قراءة تختلف عن سابقتها فيدخل في تحدي ليكشف عن قدراته المعرفية في مقاربة الروائي، فالنصوص الروائية نصوص تنبعث من آثار الطمس، وركام التاريخ، ولا يتأتى للكاتب والمؤلف ذلك إلا بترويض أحصنة اللغة، وركوبها ثم تعرية الأنساق التي تتضمن في النص المخبوءة تحت الكلمات ووراء المجازات[1]، وترى **جوليا كريستيفا** بأن النص الأدبي" أكثر من مجرد قول أو خطاب، وأنه موضوع للعديد من الممارسات السوسيولوجية التي تعتد بها على أساس أنه إدراك لمكونات تحددها منهجية هذه السيميائيات التي تأخذ وتتناول النص كتداخل نص، ويقترح جاك دريدا تصورا جديدا للنص، يعتمد على التاريخ والفلسفة، وذاك بإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع، أي التداخلات وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد، فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، فالانتماء التاريخي لنص ما لا يكون في حط مستقيم"[2]، وبما أن النص متعدد وحامل لكثير من النصوص فقد أصبح المتلقي عضوا مشاركا فيه وليس متلقي فقط، لأن النص يبقى تلك الإشارة المفتوحة على زخم لغوي من المضمون والاقتباسات، وبذلك يكون إشارة واسعة لا حصر لها أمام القارئ، ويصبح النص يتمحور "حول الذات والإنسان والقارئ"[3]، فالكاتب والمؤلف حين يبدأ في كتابة رواية معين لا يبدأ بسهولة فهو لابد وأنه قضى وقتا طويلا في العثور على"كلمة يخطّها قبل أن يخلد إلى النوم كما ينام الناس جميعا فإنه سيسعد أشد السعادة بعدما يحقق مأربه، ويمسك بالخيط الأول لوليده الجديد. وقد

[1]- الأخضر بن السائح: **سرد المرأة وفعل الكتابة**، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء،دار التنوير، الجزائر، 2012، ص24.

[2]- بن يمينة بن يمينة: **ماهية النص الكتابي بين التعريف والتأليف**، مرجع سابق، ص14.

[3]- المرجع نفسه: ص 18.

تكون هذه الكلمة الأولى التي تهزّه أو تدفعه إلى الكتابة منظرا شاهده في النهار، أو موقفاً عظيماً قرأ عنه، أو هزلا أحبَّ أن يرفّه به عن نفسه لينعكس ترفيهه هذا على القارئ بعد ذلك، والقراء متعدّدو الأذواق والاتجاهات، وما قد يُرْضي أحد يسخط الآخر، وعلى المؤلف أن يضرب الأوتار الحساسة لهؤلاء القراء، وأن يصدق في التمثيل في التعبير عن مجتمعه، ذلك أن مهمة الأدب في المجتمعات على اختلا أطوارها هي تصوير انعكاس التطور تصويرا أصيلا، يلمس الصلّة بين ظواهر الحياة، وبين خصائص النفس الإنسانية."[1]

أرجح النقاد والدارسين أن مفهوم التناص يدل على مجموعة من الاقتباسات وتحويل لنصوص مختلفة، فالنص المركزي يتولد من عدة نصوص عن طريق الهدم والبناء، وهذا ما جاء في الرواية الجديدة، وبذلك أصبح التناص من أهم الخصائص التمثيلية والإبداعية التي تعتمد عليها الرواية المعاصرة، كما برز في الرواية الجديدة تداخلات بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى وتمازجت فيما بينها، وتولد عن هذا التمازج نص فكري جمالي، فهذه الإستراتيجية جعلت الرواية نص منفتح ومتداخل، ولقد أطلق جنيت عن هذه العلاقة مصطلح "النظير النّصي ويمثل النظير النصي التعالي النّصي بالمعنى التام، والتعالي النصي هو علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحدياتها وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل"[2]، ولقد شغل موضوع النصية جُّل النقاد والدارسين حيث يشير أحد الدارسين أن كل نص ينبثق وينتج من هيولى النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الأسفنجية ومن الأجناس المختلفة،ومن ثم

[1]- محمد مرتاض: **السَّرديات في الأدب العربي المعاصر**، دار هومة للطاعة والنشر- الجزائر، 2014، ص 14- 15.

[2]- جيرار جنيت: **مدخل لجامع النص**،تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق،ص91.

وضعها بطريقة انتقائية دقيقة، فتعمل هذه النصوص المستحضرة على تشكيل وحدات متعالية في بنية النص الرئيس، حيث تتجسد تحت مصطلح التناص الذي لا يكون على مستوى المضمون بل يتعدى إلى ذلك إلى المفردات والتركيب،والبناء والإيقاع وحتى المحاكاة، فالتناص هو تعالق نصوص مع نص واحد يجمع بين الحديث والقديم والعلمي والأدبي، واليومي والخاص، والذاتي والموضوعي.[1] ومنه يعمل المؤلف على إقامة نصه المركزي على أنقاض نصوص أُخَر، ويكون قد اقتبس أفكارا وألفاظا كانت قد مرت عليه في وقت سابق وبقيت في مجاهيل الذاكرة، فكل ما يكتبه المبدع هو مجموع القراءات السابقة والتي يتحكم فيها ويدخل أسلوبه ويقدم ويؤخر ويبقى النص مجرد"ألفاظ قابعة في المعاجم الخرساء، في أصلها، فيأتي بها المبدع ليبعثها من مرقدها الطويل، ويحي عظامها الرَّميم، فيجعل منها كائنات جميلة مزخرفة، موقرة بالمعاني، طافحة بالإيقاع. وإذن فالحداثة الفرنسية التي أقامت فلسفتها على إلغاء الإنسان بالتنكر لتاريخه، ومن ثمّ إلغاء المؤلف فنادت بموته، كانت غايتها أولا وأخيراً، من وراء اصطناع هذه المفاهيم الغامضة إثبات شيء لم يوجد قطّ، وهو النص منعزلاً عن كاتبه لتجعل منه كائنا يتيما بل دعيّاً، يحيا وحده، ويكابد معاناة الوجود وحده إلى أن يموت وحده...أما من أنشأه ونسجه، وكتبه وأنطقه، وأبدعه وزخرفه، وتكأَّد في كتابته حتى أنشأه، فهو غير موجود، أو هو موجود فقط من خلال هذا الكائن اللغوي الأخرس"[2]، وعلى هذا فالنص ليس بنية مغلقة ومكتفية بذاتها، بل هو تلك البنية المنفتحة على نصوص وسنن ودلال مختلفة، فما يشيد النص هو ظاهرة التناص، فهي بمثابة آلة هدم وبناء تجعل من النص ضفيرة من النصوص الآتية من فضاءات متنوعة، وتجعل منه بنية

[1]- محمد فنطازي: **التناص**، مطبعة بن سالم- الأغواط، ط1، 2010، ص45 - 46.

[2]- عبد المالك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، مرجع سابق، ص 373.

متناسلة دائمة التفاعل، فالتناص ليس إعادة النص كما هو. فهو إعادة امتصاص وتحويلها في سياق جديد، وثقافة القارئ لها دور في كشف حطام وبقايا النصوص الممتصة والمحولة، وتؤكد مقولة التناص أنه من المستحيل العثور على نص عذري، فأي نص إلا وتم تشكيله من نصوص أخرى، ويمكن القول أن استدعاء نصوص أخرى في نص جديد يعد أمر طبيعي في صميم الكتابة.[1]

كثير منا لا يفرق بين النص والعمل الأدبي، فالعديد من القراء يعتقدون أن النص والعمل الأدبي مصطلح واحد، ولم ترد هذه الإشكالية ولم يتناولها النقاد والدارسون بشكل واضح، لكن نجد **بارط** أشار إلى هذه الإشكالية وحاول التمييز بين المصطلحين حيث كان يرى أن العمل الأدبي يختلف عن النص بكونه نتاجا كاملا في حين يرى أن النص هو ذلك الحقل المنهجي. ولعل أدق تمييز يثبت اختلاف النص الأدبي عن العمل الأدبي هو أن العمل الأدبي ملموس والنص يتضح في اللغة، والنص يمكن أن يكون جملة واحدة، وليس النص الكبير إلا مجموعة من النسيج اللغوي أي النصوص الصغيرة التي كونت العمل الأدبي[2]، ومن الأعمال الأدبية نجد الرواية، فالرواية الجديدة تشكلت كما أشرنا سابقا إلى مجموع لنصوص مترابطة، وقراءتها قصد الكشف والمعرفة، وهي تجربة شخصية لكل متلقي، ففي الرواية تتعد المقاصد والرهانات، ويصف أحد الدارسين أن الرواية فن ل:"وعي الاستمرارية، وقد يتصل بالمجتمع أو الحضارة أو القيم، بيد أنه يتعلق في كل الأحوال بالفعل والتصرف الفرديين الممتدين في الزمن، لهذا غالبا ما تلازمت الاختراقات والكشوف الوجودية وتبدل الأشكال

[1]- عبد المجيد الحسيب: **الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة**، عالم الكتب الحديث، ط1، 2014، ص 106.

[2]- المرجع نفسه: ص 140- 141.

السردية.يطرح هذا الرأي فرضية وجود الرواية بما هي وعي للأفراد بحياة الآخرين، في عملية الإبداع والقراءة على حد سواء، فنحن نقرأ وحدنا في مواجهة الصمت لفهم التحولات ومحاولة فهمها وهنا يكمن سبب وجود الرواية "[1]، فغاية الرواية غاية تسعى إلى التجاوز واستمرار الجوهر الإنساني، وبفك خيوطها وحل أسرارها يصل القارئ إلى مرحلة الدهشة وبلورة أسئلته الناجمة من قوة اللغة وجمال المتخيل داخل الرواية والعمل الفني الأدبي. ويشير **باختين** في نظره على النص الأدبي أنه ليس من السلب أن يكون النص الأدبي حوارياً أو تناصياً فهو يعتقد أن الرواية لا تفعل شيئا سوى أن تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعية والصراع الإيديولوجي والثقافي على المستوى الفني[2]، كما يلاحظ عند **جوليا كريستيفا** التي ترى أن الإيديولوجيات موجودة داخل النص الروائي مناقضة لبعضها البعض، ولكنها غير مصنفة، وغير مفكر فيها، ولا محكوم عليها، فهي لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة لتشكيل العمل الروائي، ويطرح الناقد "**بيير زيما**" علم اجتماع النص الأدبي مرادا للسوسيو نقد بالمعنى الذي يدرس فيه البنى النصية بوصفها بنى اجتماعيه، كما حاول أن يشير إلى مصطلح التناص ويرى أن الرواية نتاج اشتغال التناص الذي يمثل الصراع الرمزي في مسائل دلالية وسردية، مما يستوجب إلقاء الضوء على النص الأدبي في سياق حواري،[3] ولقد استعمل **باختين** مصطلح الحوارية وذلك من أجل وصف العلاقة بين اللفظ ضمن عملية التواصل، وفيما سبق فإننا نصل إلى أن كل نص هو تناص جامع لنصوص أخرى، والنص

[1]- شرف الدين ماجدولين: **قارئ الرواية**، تفاصيل وتجليات، دار لأمان – الرباط، ط1، 2014، ص 123.

[2]- حميد لحميداني: **النقد الروائي والايدولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1990ص51.

[3]- سامية إدريس: **تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية**، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، مرجع سابق، ص 67 -68.

مثل غيره يبوح بعدد ما من الأشياء على سبيل الافتراض والتقدير والإضمار، بقدر ما، وأن الجمل الكبرى هي نتاج لتكاثف المعلومة، وكذلك لتوسعة ما انطلاقا من النص.وإن النصية لا تحدد بواسطة سياجها البنيوي ولكن بواسطة انفتاحها في اتّجاه القارئ الذي يحدد باعتباره مؤوِّلا.[1]

إن البنية النصية هي تناص لأنظمة واقعية منفتحة، وعليه فإنه على القارئ عند وصول النص إليه أن يكون منفتحا بغية الوصول إلى مقاصد المؤلف، ثم يتجاوزها إلى مقاصد البنية، وتأويلات القارئ، وفق صيرورة تأويلية لا متناهية تبعا للصيرورة التدليلية للنص، وهو خصوصاً ما نلمسه في النصوص المركزية أو النصوص الخالدة لمجتمع وثقافة ما، ومن النصوص الخالدة نذكر مثلا القرآن الكريم باعتباره تلك الرسالة الإلهية والنص الخالد للثقافة العربية الإسلامية[2].

وبناء على ما سبق يمكن أن نقول بأن التناص حظي باهتمام كبير من طرف الدارسين فهو " عبارة عن قراءة لنصوص سابقة وتأويل لهذه النصوص، وإعادة لكتابتها ومحاورتها بطرائق عدَّة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل نواة له، كما أننا نلحظ أن للتناص حدًّا أعلى هو التفاعلية... وله حد أدنى وهو السرقات عند العرب الذي يترجم إلى التلاص، فالتناص بمعنى مختصر هو اشتغال نصوص سابقة ضمن نص حالي، يتفاعل مع كتابات وأفكار وآراء سبقته، ووردت فيه إن

[1]- جون ميشيل آدم: **السَّرْد**، تر:أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، كانون الأول/ يناير2015، ص 162.

[2]- حسين خالفي: **البلاغة وتحليل الخطاب**، مرجع سابق،ص 10-11.

بقصد أو بغير قصد"[1]، فالتناص يبقى ذلك الإبداع والفن والفاعل حيث يعمل إلى بناء نسيج دقيق من النصوص في نص كلي، فالممارسة النصية الجديدة جعلت كل عناصر الرواية الجديدة علامات تشتغل ضمن "استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطع والتداخل. فلا بطولة إلاّ للنص، ولا نصّية إلاّ في التعدد والتركيب والانفتاح والتناص بما هو تحيين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة، القديم منها والجديد، الأصيل( التراثي) والمعاصر(الغربي)"[2]

*** الرواية وجدلية الإبداع النقدي:**

اتسمت الرواية المعاصرة بتمايز كبير ذو طابع فكري واجتماعي وجمالي، حيث اختلفت وتطورت عن الرواية الكلاسيكية في اتجاهاتها وحتى طرحها لمواضيع تتماشى مع العصر وفي سُبل معالجتها.إلى جانب ذلك ثمة سلسلة من الأمور التي تتعلق بالجانب الجمالي والفني، ومن خلال إلقاء الضوء بوضوح خاص على الخطوط الرئيسة التي ساهمت في هذا التطور يمكن الإشارة إلى أن النقد الأدبي له دور في تغير الشكل الروائي، كما ظهر من خلاله مفهوم التناص الذي تميزت به الرواية التجريبية، فالنقد كان له دور في اختلاف وتنوع الرؤى والتصورات والمفاهيم، فبالنقد تم الانفتاح الحواري ووحده القادر على تبيان الثراء المعرفي" لكن هذا لا يعني أنه قد انفتح بذلك مدى واسع للتعسف الإبداعي. فقد أعطى دوستويفسكي أهمية للأمانة والصدق كما في رسم اللوحة العامة للحياة كذلك في أجزائها

[1]- سعد لخذاري: **الدرس البلاغي العربي بين السيميائيات وتحليل الخطاب**، دار الأمان- الرباط، ط1، 2017، ص 232.

[2]- محمد أ منصور: **استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة**، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع، ط1، 2006،ص 62.

وتفاصيلها."[1]، فالنقد يركز على النص ولاسيما النصّ الأدبِي لما فيه من تشابكات لا تتواجد إلاَّ فيه؛ بحكم جمالية ومتانة لغته، ومجازاته وقوة النسيج بين نصوصه، وانزياحها.فالرواية وكل الأشكال الفنية الأخرى، تحتاج إلى خالقين مبدعين، بل إلى ما دعاه "**مارتن هايدغر**" حافظي الإرث الروائي، فكتاب الرواية يكتبون الرواية تبعاً لتقاليد السائدة، وكذا النقاد يتطلعون إلى جعل الأعمال الروائية مفهومة ومدركة من قبل جمهور القراء، وهذا "**داير**" يشير في قوله أن النقاد لا يفعلون شيئا سوى إلباس الأعمال الروائية حلة من الغموض تمهيداً لقتلها في النهاية، ويبدو هذا الأمر في غاية الأهمية مع الرواية المعاصرة، وذلك أن الرواية المعاصرة لا تبرز كشكل فني عادي فهي تختنق في خضم الجلبة الصاخبة التي تحدثها الأشكال الفنية الأكثر حداثة من الفن الروائي الكلاسيكي.[2]

بدأ الوعي الجديد بتشكل في المنظور المنهجي لدى النقاد والدارسون، وعليه عمل الدارسون على تحليل النصوص عن طريق المناهج التي جاءت في النقد، ويمكن القول أن كل المناهج لم تكن متكاملة، فترابطت المناهج مع بعضها من أجل خدمة النص الأدبي، " وفيما مضى كان التضافر قائما على الناقد، مقيدا به منه يشع بعض الإشعاع على النقد. أما التحول المعرفي المعاصر فيقتضي أن يكون التضافر قائما في النقد قبل قيامه في الناقد وأن يكون النقد هو المتقيد به، وأن يكون الإشعاع تبعا لذلك صادرا من التقاء المعارف بالضرورة لا بمجرد الاتفاق والصدفة. فيما مضى إذا كان الناقد ثري الثقافة غزير الموارد ابتهج النقد به واحتفى، واليوم إذا كان الناقد مقتصرا في ثقافته على الأدب تظلم منه النقد واشتكى، فإن

[1]- ميخائيل خرابتشنكو: **الإبداع الفني والواقع الإنساني**، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، تر: شوكت يوسف،وزارة الثقافة، ط1، 1983، ص132.

[2]- روبرت ايغلستون: **الرواية المعاصرة**، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، ط1، 2017، ص 217 - 218.

كابر واستنكر أن ينعته ناعت بالتقصير الثقافي شقي به النقد واستيأس" [1] وبالتالي فإنه لابد من التعدد والتمازج الثقافي في العملية النقدية. وبذلك يمكن القول أن النقد قد تطور عن سابقه وهذا التطور تميز بالتنوع والغزارة ويمكن ترجيح هذا التطور هو ازدهار المعرفة اللغوية وانتشارها، ومادامت هناك استمرارية في تطور المعرفة اللغوية سيبقى النقد في ازدهار مستمر، فالنقد الأدبي الحديث يتطور "بنسق بالغ السرعة ولكنه نادرا ما يفرغ لنفسه ببعض الاستبطان النقدي في مستوى المعرفة الكلية، ولذلك ترى الأغراض يتوالد بعضها من بعض، وكذا المرجعيات والمناولات، وكأنها في تعاقب خطّيّ أو ارتقاء لولبي. ويغيب عن المتابعين للشأن الأدبي، وعن المعنيين بالشأن النقدي، وأحيانا عن ذوي الأمر في هذا وذاك، أننا نعيش لحظة تاريخية مخصوصة هي لحظة انفجار النظرية النقدية، هذا الانفجار الذي يكاد يكون حقيقة لا مجاز، وتشظياته التي قد تمتد وتقصر بحسب نسق المواءمة الفكرية القائمة بين إنتاج المعرفة والعقول المؤثرة فيها". [2] فالنقد هو عملية تترابط بين الكاتب والناقد لأن الإبداع النقدي يُعد خطاب ينُم عن ترابط مزدوج بين عالمين هما عالم المؤلف وعالم المتلقي المحلل،ولا نكون مبالغين إذا قلنا أن أهم الأدوار إستراتيجية التفكيك هو دور القارئ، وليس العلامة أو المؤلف أو النسق أو اللغة، القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف. ومن هنا إن أي مناقشة للتحليل تبدأ من القارئ[3]،بحيث يكون على الناقد أن يكون كاتبا بارعا يمتلك موهبة في المناهج، وأن

---

[1]- عبد السلام المسدِّي: **الأدب وخطاب النقد**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، آذار- مارس- الربيع 2004، ص 16.

[2]- المرجع نفسه: ص 9 - 10.

[3]- عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،ط1، 1998،ص 281.

يتميز بقدرة وبراعة التأويل، وقد أبرز **رولان بارت** هذا بقوله: " إذا قبلت أن أحكم في نص ما حسب اللذة منعت نفسي من أ، أقول: هذا طيب وهذا فاسد إذ ليست العبرة في تحديد المنجزات ولا في النقد لأن النقد يفترض دائما رؤيا تكتيكيّة واستعمالا اجتماعيا، وفي أغلب الأحيان، غطاء تخييليّا. فليس لي أن أحدّد المقادير وأن أتصور أنّ النص قابل للتحسن ومتهيء للدخول في لعبة النعوت "[1]، وكما أشرنا سابقا من أجل وصول الناقد لخطاب إبداعي عليه أن يكون على دراية بمناهج النقد، ومن بين هذه المناهج يمكن أن نذكر المنهج البنيوي، فهو منهج داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودًا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره، ويرى بعض المفكرين والنقاد أن المنهج البنيوي منهج ناقص فيه عيّب، وهو أن البنيوية فلسفة لا إنسانوية تقول بموت الإنسان، لأن الإنسان في مفهومها لم يعد سوى قاراكوز يتحرك على خشبة المسرح بحبال الدمى، كما أن البنيوية تؤمن بأسبقية العلاقة على الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء، وبذلك يصبح النص في المنهج البنيوي عبارة عن جملة كبيرة، ثم يمعَن في تجزئتها تجزيئا دقيقا ذريا، وتفسيره هذه الأجزاء تفسيراً نسقياً وصفيًا، ويكن اعتماد بداية سنوات السبعينات بداية للنقد العربي بالمنهج البنيوي.[2] فالبنيوية تعتبر الرواية ذلك النص الذي لا يخرج من المركزية النصية، فهي ذلك النص المغلق على نفسه والذي مات مؤلفة، ومفهوم موت المؤلف قد " أريد به خلق أو اختلاف منهج أو اتجاه أو نظرية لم يراعَ فيها، كثيرا وعمليا، الجانب التطبيقي. حيث أن وضع نظرية أو منهج لا يعني شيئا دون التطبيق العملي ومهما كانت

[1]– فابريس تومريل: **النقد الأدبي**، تر: الهادي الجطلاوي، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2017، ص 34.

[2]– يوسف وغليسي : **مناهج النقد الأدبي**،جسور للنشر والتوزيع – الجزائر، ط3، 2015، ص 71- 72.

أسسه المقدمة والمنطلق منها، وتبريرات وضعه وطروحاته منطقية ومقنعة ذهنيا.فالصحة والخطأ، والدقة وعدمها لا تبين إلا في ساحة التطبيق، ولذا ليس غريبا أن يبدوا رأي بارت بأن الكتابة قضاء على كل صوت، عند محاولة التطبيق، وهذا لا يعني أن محاولتنا استحضار المؤلف والإقرار بحضوره وسيلتنا لفهم النص"[1]،بينما في النقد القديم كانت النظرة مختلفة فالنقاد القدامى كانوا يربطون العملية النقدية بالصورة النفسية للمؤلف، فقد كان النقد عندهم يضع في حسابه العيش مع الأديب في صباحه ومسائه، وفي غدوه ورواحه، وفي أسرته متتبعا كل كبيرة وصغيرة من شؤونه، حتى أخيلته وأفكاره، وهل يشغف في كتاباته بالإيماء إلى الأساطير والموروثات البدائية؟ وهل كان يعاني من مركب نقص في حياته أو أية عقدة؟ لأن هذه الأسئلة قد تهدي الدارس إلى استكشاف عوالم خفية، وحقول مخبوءة تفضي به إلى الحكم على ما ينتج عن المؤلف، بيد أن ربط هذه العوامل بالنتاج الأدبي ليس صحيحا دائما، فكم عليل أبدع مؤلفات كانت روائع وصلت إلى قمم الفن، وكم صحيح ألف نصوصا رديئة نزلت إلى غيابات الركاكة.[2]

إن التحليل البنيوي للرواية حسب ج.جنيت هو تحليل"ينحصر في الأثر دون اعتبار لمصادرها أو لأسبابها ودوافعها، ولما كان موضوع النقد البنيوي هو النص مغلقا، يحاول أن يبرز بنيته وأن يدرك شكله من وراء مضمونه، فإنه، لذلك آنيّ، ويقول جنيت أن النقد البنيوي خالص من كل الاختزالات المتعالية للتحليل الباطني، وإنما يحاول أن يمارس بطريقته

[1]- نجم عبد الله كاظم: **أيقونات الوهم– الناقد العربي واشكاليات النقد الحديث**، دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1، 2011،ص 33.

[2]- محمدمرتاض:**النقد الأدبي القديم ف المغرب العربي**،نشأته وتطوره حتى القرن السادس هجري،دار هومة، الجزائر،ص 264-265.

الخاصة نوعا من الاختزال الداخلي، مخترقا مادّة الأثر للوصول إلى هيكله العظمي"[1]، ونجد أن المنهج البنيوي حاول على التركيز على البنية وهذا ما جعله أسير لقواعد قيدته وبذلك وضعت اللغة في حيز من خلال التركيز على الدوال على حساب المدلولات،وحتى نفهم النسق البنيوي الأدبي نتوقف عند تعريف "بنفنستي" الذي حاول أن يبسطه ويبرز أركانه، فهو يرى أن أي لغة نسق أو نظام كلي فهو يعتقد أنه عندما نتعامل مع سياق لغوي فردي سوف نبحث عن خصائص الأنساق الصغرى، وفي العلاقة فيما بينها وفي العلاقة مع النظام الكلي، وهذه الدراسة هي البنيوية اللغوية في أبسط تعريفاتها، وهدف التحليل البنيوي هو البحث في العلاقات بين وحدات أو بنى العمل الفردي من جهة، وعلاقتها مع النسق العام من جهة أخرى، وبذلك بالبنيوي اللغوي يركز على كيفية تحقيق الدلالة وكيف يحدد النظام الكلي ولكنه لا يهتم بالدلالة نفسها، فمهمة البنيوي اللغوي تتوقف عند طريقة تحقيق الدلالة[2]،وبناء على ما سبق فإن القصور الذي يتناوله المشروع البنيوي لعلم السرد يمكن تحديده بخصائص هي تصور السرد نوعاً من اللغة **langue** بمفهوم دي سوسير وتجاهله بوصفه كلاماً **parole**، باعتباره لغة تستخدم بفاعلية في سياقات ثقافية ملموسة، كما اتخذ علم السرد البنيوي من اللسانيات نموذجا تفسيريا أساسيا قاصرا على مستوى تركيب الجملة، بدلا من النظم المستخدمة في السياقات، وسعى كذلك المشروع البنيوي إلى تطبيق نموذج "ازدواجية الزخرفة"، وهو نموذج مؤسس على فكر ثنائي جلب تحليلات مقارنة إلى البنى

[1]- فابريس تومريل: **النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 286.

[2]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 175 - 176.

الداخلية للغة[1]،ثم جاءت الشكلانية على غرار البنيوية والتي ركزت على الشكل وقاموا بوصفه أنه مجموعة من الوظائف،ونشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين أدبيين هما حلقة موسكو اللغوية،وحلقة بطرسبورغ وما جمع بينهما هو التركيز على اللغة، في حين يرى بعض المؤرخين أن أهم سبب في بروز الشكلانية هو**"الأزمة المنهجية"** التي كانت تعصف بمفاهيم الأدب وبذلك ركز الشكلانيون على التطرق إلى الصفة التي تجعل من الأثر عملاً أدبياً، وهي ما سماها **"جاكبسون"** الأدبية ومفهوم الشكل، وشددوا على مبدأ ثنائية الشكل والمضمون في الأثر الأدبي، ومصطلح "المنهج الشكلي" لابد أن يُفهم كمصطلح تاريخي، حيث لا يُؤخذ كمفهوم دقيق وذلك أن الشكلانية والمنهجية واعتبارهما نظرية جمالية ونظام علمي هما من يحددان أتباع الشكلانية عن غيرهم، بل حتى رغبتهم في انشاء علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، فهدفهم الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي، ويعد مقال "شلوفسكي" (الفن كنسق) أشبه بميثاق للمنهج الشكلي لأنه فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل[2]، فهذا المنهج لا يهتم بالمعنى ويلغي كذلك مؤلف العمل الأدبي، وهنا نجدها تسير مع المنهج البنيوي تقريبا في نفس المسار في حين إن**"**أوضح الناقدان الأمريكيان بيلس بيري من جامعة هارفارد وجورج وودبيري من جامعة كولومبيا بأنه يوجد ثلاث أنماط من النقد التأويل والحكم والتذوق،... ولقد قلل بيري من قيمة النقد القائم على الحكم نظراً لعلاقته بالاصرار على الالتزام

[1]- جينز بروكمبير: السرد والهوية،تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، ط1، 2015،ص 13 - 14.

[2]- عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996، ص 10 - 12.

بالقواعد"[1]، فالكتابة المعاصرة التي تميزت بها الرواية الجديدة أصبحت نصاً يرتبط فيه مجموعة من الخطابات الفلسفية والأدبية وهذا هو المبدأ الذي أصبحت تسير عليه، فالرواية " كلها هي كتابة مما وراء الحكاية تسترجع ذكريات الأنا الفاعل فهي استرجاع واسع لسرد مقنع،حيث تبح الكتابة في الرواية الجديدة لعبة تركيب وتفكيك تهدف للإيقاع بالمحاكاة مع إضافة التضمين التخييلي"[2]، وكل شيء كان فنيا أم لا فهو متواجد ومتعدد الأوجه في نص واحد ومركزي، والرواية هي ذلك النص المفتوح، ليس فقط ذلك النص الذي يمكن له أن يتقبل تأويلات عديدة، ولكنه النص الذي يؤلف وحدة غير مكتملة، ذلك النص الذي لا يملك حدود ثابتة بل يمتلك بنية غير منغلقة، وتعدد الأنساق في الرواية يجعل من القارئ المركز الفاعل لمجموعة من الأفكار والبحث عن التأويلات التي تتوافق مع مضمون الرواية.

ساعدت العملية الإبداعية النقدية على تلبية حاجة القارئ من خلال المناهج الحديثة التي قدمها النقد، والتي كانت بمثابة خطوط عريضة يسير عليها الناقد في تحليل النص السردي، وبذلك يسعى الناقد إلى كشف أهم القضايا التي يطرحها النص السردي، ومن أهم المناهج التي ساعدت في تعدد القراءات نذكر المنهج الأسلوبي الذي ساهم في تطوير الخطاب النقدي المعاصر حول السرد والرواية، فالأسلوبية أو علم الأسلوب هي ذلك العلم اللغوي الحديث والذي يبحث "في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره.. إنها تتقرى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة، هي في الأساس لغوية،

[1]– لويس ميناند وآخرون:موسوعة كمبريدج في النقد الأبي، الحداثة والنقد الجديد، تر: فاطمة قنديل وآخرون، مج7، ع2191، اكتوبر 2006، ط1، 2016، ص 556.

[2]– فابريس تومريل: **النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 293 – 294.

تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[1]، ويعد المنهج الأسلوبي قريب في الدراسة إلى علم البلاغة، ونجد الدارسين العرب عملوا على تقسيم الأسلوبية إلى ثلاث أسلوبيات أولها أسلوبية التعبير ثم البنيوية ثم أسلوبية الكاتب، فالمنهج الأسلوبي كذلك اغفل عن المعنى في النص الأدبي، وفي هذا نجد **جيرار جنيت** طرح في كتابه عودة إلى خطاب الحكاية عن أهمية البحث عن المعنى حيث يقول: " الأمر المؤكد هو أن الشعريات عموما والسرديات خصوصا، لا ينبغي أن تنحصر في عرض الأشكال أو الموضوعات الموجودة، بل عليها أيضا أن تكتشف حقل الممكنات، بل حقل المستحيلات، دون أن تسرف عن التوقف عند هذه الحدود، التي ليس من حقها أن ترسمها، إذ لم يقم النقاد حتى الآن بتأويل الأدب وعليهم الآن أن يحولوه."[2] فجيرار جنيت هنا يدعو إلى دراسة جديدة في المنجز الروائي والبحث عن تقديم الأفضل في الخطاب النقدي، وذلك من أجل جعل الكتابة الأدبية حقلا فكريا علميا وأدبيا يغمره الإبداع، وهذا يعني أن جنيت يُقر بأن البنيوية والأسلوبية ليست مناهج كافية لدراسة النص الأدبي أي أن هناك نقص في كل من المنهجين فالجديد الذي ينادي به **جيرار جنيت** هو البحث عن المعنى،" فالقراءة النقدية لا تخلو من صعوبة تتعلق أساسا بتسويغ الأحكام، وباختيار نوع القراءة وغايتها وطبيعة محاورتها للنص النقدي، وإصدار الأحكام النهائية له أيضا محاذيره وقوانينه، التي تجعل من النقد مجالا معرفيا يتطلب التحكم في مجموعة من الآليات الإجرائية الكامنة في جوهر الإبداع"[3]، بناء على ما سبق يمكن القول أن الدراسات

---

[1]- يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص87- 88.

[2]- جيرار جنيت : **عودة إلى خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم،المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط1، 2000،ص 207.

[3]- عمر عيلان: **النقد العربي الجديد**، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010،ص 85.

النقدية الحديثة سعت إلى ملامسة قضايا أسلوبية في ظل نظريات تعددت بين أسلوبية وشعرية وبنيوية إلا أن أهم ما يلاحظ على هذه النظريات هو إغراقها في نزعة شكلانية مجردة، فالنظرية البنيوية تم توجيه سهام النقد من داخلها، كما نجد المشهد النقدي العربي يفتقر إلى الدراسات الأسلوبية المعمقة في نقد الرواية خصوصاً إذا ما وضعنا في الاعتبار حداثة الرواية في الحقل الثقافي العربي كجنس أدبي جديد.[1]

إن المنهج الذي اهتم بالمعنى هو المنهج السيميائي الذي ارتبط بالتأويل والتشبيه وفي هذا يرى عبد القاهر الجرجاني أنه "عملية التحول العلامي إلى (اللب)، عن طريق تفسير بعض الشفرات الموجودة في المستوى الظاهري للنص، بمعنى الانتقال من الصورة إلى المعنى... ومن الكلمات إلى الدلالة الباطنية للنص، فلقد خلف لنا التاريخ تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أما التصور الثاني فيرى أن النصوص تحتمل كل تأويل، فالنص يحتاج إلى الاستنطاق والى توليد المعاني والدلالات عن طريق الشفرات"[2]، بهذه الطريقة يؤسس المنهج السيميائي مستوى متجانس للتحليل في النص السردي، ولم تقف السيميائية عند حدودها العلمية، بل أضافت كذلك الوسائل المنهجية وهذا ما ساعدها إلى التغيير من علم موضوعه العلامة ومنهجه التحليل البنيوي، إلى منهج مستقل قائم بذاته، ولقد انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي في وقت متأخر، وأصبحت مادة من مواد التدريس ومنهجا مستعملا في تحليل النصوص، كما اعتمده الكثير من نقاد العرب المعاصرين[3]، فالسيميائية السردية أصبحت تهتم بدراسة

[1]- محمد بوعزة: **حوارية الخطاب الروائي**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص 15 - 16.

[2]- سعد لخذاري: **الدرس البلاغي العربي بين السيميائيات وتحليل الخطاب**، مرجع سابق، ص 237.

[3]- يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدب**ي، مرجع سابق، ص 97-98.

العلاقة بين شكلين هما أشكال العبارة وأشكال المضمون، حيث تنطلق من "البنى العميقة (الوحدات الأولية للدلالة)، وبعد تحديد البرامج السردية (وحدات سردية موافقة لسلسلة من التّغيرات الحديثة) والمسيرات التصويرية (شبكات الدلالة) فإنه يجب استخراج الأقطاب السّيميولوجية والأقطاب الدّلالية، وتكون هذه الأقطاب السّيميولوجية والدلالية مرسومة في المربع السيميائي"[1]، وأما السيد قطب فيشير إلى المناهج حيث يرى أن المنهج الواحد سواء كان البنيوي أو الأسلوبي أو السيميائي أو غيرهم لا يمكن له أن يحيط بمجمل النص، كما يرى أن لكل منهج موقع خاص في النص الواحد فهي كلها تخدم النص وتساهم في تحليله وكشف معانيه حيث يقول:"قبل أن نعين المناهج ينبغي أن ننبه مرة أخرى إلى أمرين: الأول أن الفصل الحاسم بن هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع، والثاني أن هذه المناهج مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية، وتقويمها تقويما كاملا، فإيثار أحدهما على الآخر لا يكون إلا في الموضع الذي يكون فيه أحدهما أجدى من الآخر، فلا محل للتفضيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج"[2]، وبذلك يحاول الناقد أن يستمد من كل منهج ما يستفيد به في تحليله وقراءته.

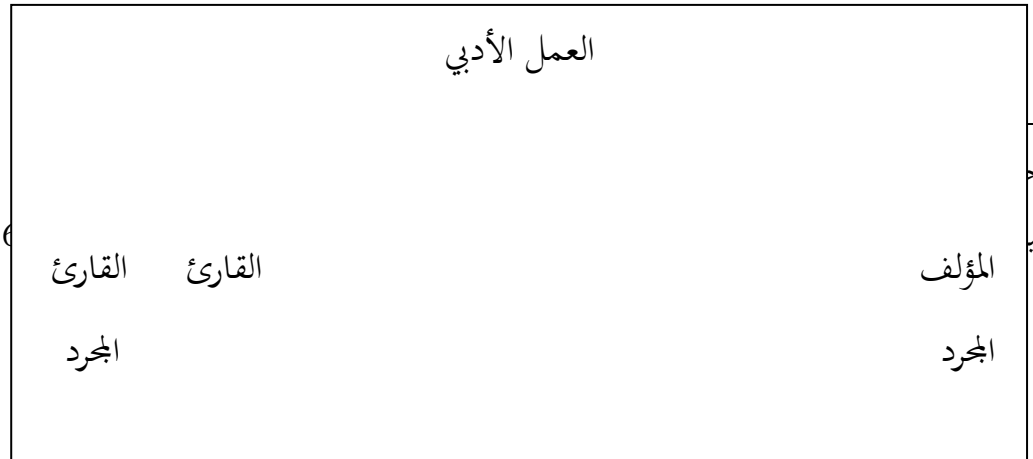
بناء على ما سبق يمكن أن نستخلص أن العملية النقدية انحصرت بين القراءة والكتابة بحيث تعمل القراءة النقدية على فك شفرة النص وإعادة تركيبه وتشكيله والكشف عن المعاني المضمرة داخلة، وإعادة خلق الأثر الأدبي من الداخل باستخدام المحاكاة وتطبيق المناهج النقدية، فالرواية بعد القراءة النقدية تصل إلى مرحلة التأويل النقدي التخييلي، كما أن الرواية المعاصرة لم تعد تلك الرواية ذات الكتابة العادية فهي "اشتغال على اللغة وارتقاء

[1]- فابريس تومريل: **النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 302.

[2]- سعيد يقطين: **الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق**، دار الأمان- الرباط، ط1، 2014، ص 176.

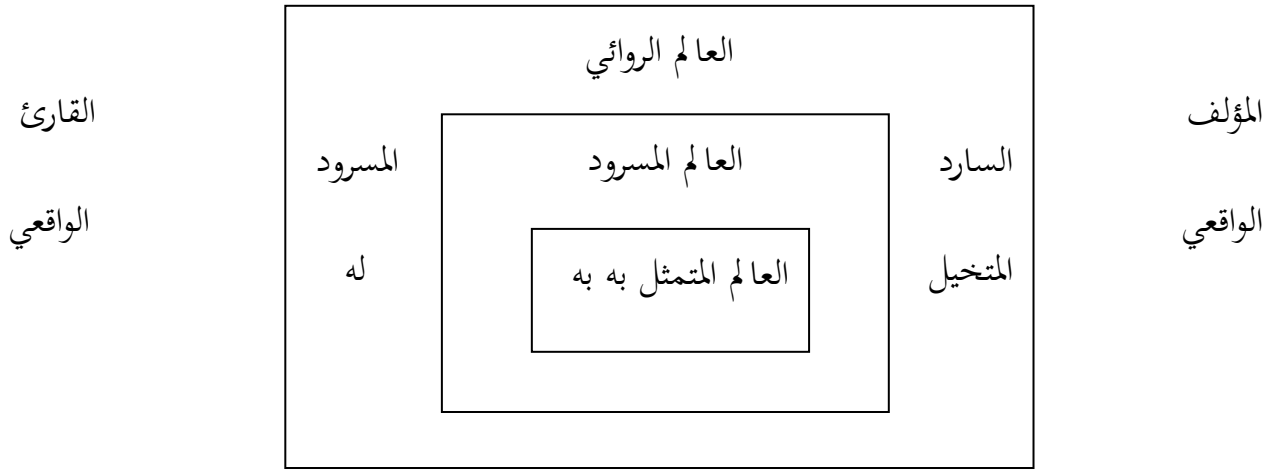
بها عن الخطاب العادي لتكون لغة متميزة تكتسب اللغة فيها بعداً رمزيّاً بلاغياً تتجاوز فيه دلالة اللغة العادية، وتكون لها دلالات خاصة يصنعها الأديب بتركيب للكلام مخصوص"[1]، ويعود الفضل في ذلك إلى الاجتهادات التي تبلورت في بداية القرن العشرين، وأضفت هذه الاجتهادات على الأدب العربي صورا، فالتعامل مع الأدب أصبح يتطور ويتجدد باطراد، وما حققته الرواية الجديدة والمعاصرة خير دليل على ذلك، والقصد بالتجديد في الفكر الأدبي قبل تبلور الوعي السردي هو أن إشكالات القراءة والمنهج والنظريات تفرض نفسها وبإصرار، وتنبثق منها أسئلة أولية هي حجر الزاوية في أي قراءة نقدية، وتكون تلك البداية الفعلية لتفكير جديد في جُل ما أنتج المؤلف، فهذه الأسئلة في طرحها هي استجابة لما يفرضه الوعي النقدي الجديد[2]، وهنا يكون هذا الوعي قد وصل إلى مرحلة إحكام نسيج الرؤية النصية، وتشكيل المعنى المضمر داخل النصوص الروائية.

وعلى سبيل الخاتمة للمدخل يمكن القول أن اللغة الواصفة في الرواية تغيرت، وأصبح النص بديلا للأدب، وصارت القراءة بديلة للنقد والمناهج، فالتصور الذي مارسه النقد على النص الأدبي كان الهدف من وراءه الوصول والبحث على قراءة جديدة، والأقرب من المتلقي، وهذه هي العلاقة التي تتشكل بين الناقد والمبدع، ويعد الناقد مبدعا يكتب نقدا عن الإبداع، وقد أوضح الدكتور **"عبد المجيد الحسيب"** في كتابة الموسوم ب:(الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة) مخططا يبرز فيه محافل العمل الأدبي:




[1]- المرج

[2]- سعي



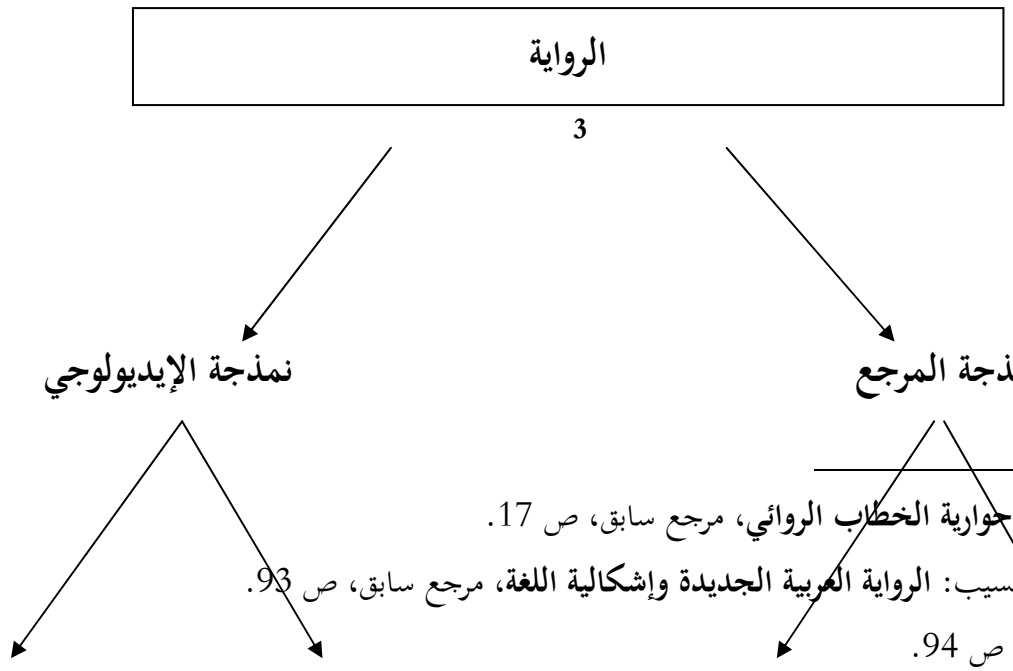

**مخطط يوضح محافل العمل الأدبي**

تكون هذه الممارسة النقدية التي يقوم بها القارئ تأليفا جديدا له خصوصيته وهويته، بحيث يتشكل خطاب له طبيعة مغايرة ووظيفة مختلفة، وهنا يقيم الناقد علاقة مع خطاب يتميز بمواصفات مخالفة ومباينة له، وحين تتحدد علاقة النقد بالأدب، والمنهج بالنص على قاعدة مختلفة وواعية ونسقيه، فتلك بداية تجاوز الالتباس الذي هيمن طيلة تاريخ طويل، ويعطى للفكر العربي أهليته للمساهمة في تطوير الأدب والنقد معًا، وتغيير مسار الوعي الأدبي.[2] كما أن النقد العربي ظل "أسير المنهج الإيديولوجي إلى حدود السبعينات، وحتى الأبحاث التي حاولت ملامسة لغة الرواية، لم تخرج عن إطار البلاغة التقليدية، فراحت تبحث في لغة الرواية عن روعة الاستعارة وجودة اللغة وسلامة الأسلوب، وغيرها من

[1]- عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2014، ص 91.

[2]- سعيد يقطين: **الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق**، مرجع سابق، ص183.

المفاهيم التي لم تكن لتقترب من خصوصية الأسلوب الروائي"[1]، وقد خلص أحد الدارسين إلى أن الخطاب النقدي يجب أن ينطلق من فكرة أن المؤلف هو ذلك الشخص الذي يتكلم ويستهدف فكر الناس بما تدعي أنه يريد قول شيء آخر (مضمر)، وكذلك هو ذلك الذي يختبئ عبر مضاعيفه ويتوخى إنتاج شخصية صوت فردي أو جماعي، وأخيرا هو ذلك الشخص الذي تتكلم اللغة في مكانه، وقد تم التمييز بين حالتين في السرد الأولى أحادية الملفوظ تتعلق بالذات، والثانية التي ترى أن الرواية فعل للتواصل ولمعنى حول الحقول التلفظية المتعددة، ولقد صاغ الدارس "**كريزينسكي**" تصوره للسارد من خلال تصور عام وكلي للنص الروائي معتمدا على: التناص، الإيديولوجية، القيمية، المرجع، الاستيطيقا، الاندفاعات الغريزية، وتعد هذه البنيات بنيات تكوينية تخصص الجنس الروائي، ومنه إن الرواية جنس أدبي خاص بالإجابة على ضغط القيود التيماتية – البنيوية والكتابية للغة الطبيعية حيث قام "**كريزينسكي**" بوضع هذا المخطط للتوضيح أكثر:[2]




[1]– محمد بوعزة: **حوارية الخطاب الروائي**، مرجع سابق، ص 17.

[2]– عبد المجيد الحسيب: **الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة**، مرجع سابق، ص 93.

[3]– المرجع نفسه: ص 94.

نمذجة الاستطيقي نمذجة التناصي نمذجة القيمي نمذجة الغرائزي

بناء على ما سبق يمكن أن نقول أن الرواية العربية اليوم بفضل الابداع النقدي وصلت الى نقطة جيدة سواء على مستوى الكمي والكيفي، كما فرضت الكتابة الجديدة على القاريء ضرورة البحث عن آليات جديدة حين تلقيه للنصوص الإبداعية وبهذا فالرواية اكتسبت رهانات جمالية وإبداعية مختلفة.

# الفصل الأول

**النسق وعلاقته بالنقد الثقافي.**

**- مفهوم النسق.**

**- مفهوم الثقافة.**

**- النقد الثقافي والنسق الثقافي.**

**- روافد النقد الثقافي**

**- تحول الإبداع من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية.**

**مفهوم النسق:**

**1- لغة:**

جاء مصطلح النسق في المعاجم العربية كالآتي: حيث ورد في معجم **ابن منظور**: نسَقُ من كل شيء ما كان على طريقة نِظامٍ واحد عامٌّ في الأشياء وقد نَسقْتُه تَنْسِيقاً ويخفف ابن سيده نَسَقَ الشيء يَنْسُقهُ نَسْقاً ونَسَّقه نظَّمه على السواء وانْتَسَق هو وتَناسَق والاسم النَّسَقُ وقد انْتَسَقت هذه الأَشياء بعضُها إلى بعض أَي تَنَسَّقَتْ والنحويون يسمون حروف العطف حروف النَّسَقِ لأَن الشيء إذا عطفْت عليه شيئاً بعده جَرى مجْرًى واحداً[1]

كما ورد مصطلح نسق في معجم الصحاح : " ن س ق : ثغر نَسَقٌ بفتحتين إذا كانت أسنانه مُستوية وخرز نَسَق مُنظم و النَّسَقُ أيضا ما جاء من الكلام على نِظام واحد و النَّسْقُ بالتسكين مصدر نَسَق الكلام إذا عطَف بعضه على بعض وبابه نصر و التَّنْسِيقُ التنظيم "[2]

ويبدو أن جُّل المعاجم العربية تتفق على أن مصطلح نسق تحمل معنى النظام، بحيث نجد أنها تحمل نفس المعنى في المعجم **الوسيط** " نسَقَ الشيءَ ُ نَسْقاً: نظَمَه. يُقال: نَسَقَ الدُّرَّ، ونسق كُتُبَه.و. الكلامَ: عطف بعضَه على بعض.(أَنْسَقَ) فلانٌ: تكلَّم سَجْعاً.(نَاسَقَ) بين الأمرين: تابع بينهما ولاءَم.(نَسَّقَهُ): نظَّمَهُ.(انْتَسَقَتِ) الأشياءُ: انتظم بعضها إِلى بعض.يُقال:نَسَقَها فانتسقَتْ.(تَنَاسَقَتِ)الأشياءُ: إنتسقت. يُقال: تناسق كلامُه.(تَنَسّقَتِ)

[1]- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: **لسان العرب**،مج10، دار صادر، بيروت،ط1،1990، ص 352 -353.

[2]- محي الدين عبد الحميد ومحمد بن عبد اللطيف السبكي:**المختار من صحاح اللغة**، الدار النموذجية بيروت، ط5، 1999، ص521.

الأشياءُ: انتسَقَت.(النَّسْقُ): – حروف النَّسْق: حروف العَطْف. ويُقال: هذا نَسْقٌ على هذا: عَطْفٌ عليه."[1]

وورد مصطلح نسق في معجم تاج العروس نسَق الكَلامَ نسْقاً : عطَف بعضَه على بعْض نقَلَه الجوهريّ . يقول ابنُ دُريْد : النّسْقُ : نسْقُ الشّيءِ بعضُه في إثْرِ بعْض . كما قال اللّيثُ : النّسْق كالعطْفِ على الأوّل وأما الجوهريّ فيقول: النّسَقُ مُحرّكةً : ما جاءَ من الكَلامِ على نِظامٍ واحِد .قال : والنّسَقُ من الثّغورِ : المستَوِيَة يُقال : ثغْر نسَقٌ ونسَقُها : انتِظامُها في النّبْتَة وحُسْنُ تركيبها . قال: والنّسَقُ من الخَرَز: المنَظَّمُ، وأنشدَ لأبي زُبَيد الطّائي

**في وجْهِ ريمٍ وجِيدٍ زانَه نسَقٌ ... يكادُ يُلْهِبُه الياقوتُ إلْهابا**

**والنّسَقُ** : كواكِبُ الجوْزاءِ ،وأنسَقَ الرجلُ : إذا تكلّم سجْعاً عن ابنِ الأعرابيّ . وقال غيرُه : الكَلامُ إذا كان مُسجَّعاً قيل له : نسَقٌ حسَنٌ . والتّنسيقُ : التّنظيم . يُقال : نسَقَه نسَقاً ونسّقَه تنْسيقاً أي : نظّمَه على السّواءِ . وناسَقَ بينَهما. ويقال : تناسَقَتِ الأشياءُ وانْتَسَقَت وتنسّقَت بعضُها إلى بعْض بمَعْنىً واحد وكلٌّ من الثّلاثةِ أفْعالٌ مُطاوِعةٌ لنَسَّقَه تنْسيقاً . ومما يُسْتَدْرَكُ عليه : دُرٌّ نَسيقٌ ومَنْسوقٌ ونسَقٌ أي : مُنسَّقٌ وهذا كلام مُتَناسِقٌ ويقولون لطَوارِ الحَبْلِ إذا امتدّ مُستَوياً : خُذْ على هذا النّسَق أي: على هذا الطَّوارِ.[2]

[1]– مجمع اللغة العربية:إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وآخرون: **المعجم الوسيط** ،دار الدعوة، ط4، 2004، ص 918.

[2]– محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: **تاج العروس من جواهر القاموس**: تح: محمود محمد الطناحي ،ج 33 ،دار الهداية،ط2،ص490.

وفي معجم اللغة العربية المعاصر تناسقَ يتناسق، تناسُقًا، فهو مُتناسِق • تناسقتِ الأشياءُ: مُطاوع ناسقَ: انتظم بعضُها إلى بعض، وتناسق الكلامُ: جاء على نظامٍ واحدٍ[1]. وورد في معجم الغني نَسَقٌ [ن س ق]. "عَلَى نَسَقٍ وَاحِدٍ" :عَلَى نَمَطٍ وَاحِدٍ /"سَارَ عَلَى نَسَقِهِ" : مِنْوالِهِ، أَي حَاكَاهُ وَسَارَ عَلَى سَيْرِهِ/ "حُرُوفُ النَّسَقِ" : حُرُوفُ العَطْفِ[2]

بناء على ما سبق نلاحظ أن جُل المعاجم اللغوية سواء كانت قديمة أو معاصرة تتوافق على نفس المعنى لمصطلح "نسق".

**2- اصطلاحا:**

أما مفهوم النسق اصطلاحا فيذهب عبد الله الغذامي إلى استخدامه في الخطاب وفي هذا يشير إلى مفهوم النسق بقوله:" يجري استخدام كلمة (نسق) كثيرا في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها. وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط. وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية – **structure**) أو معنى (النظام– **system**) حسب مصطلح دي سوسير، واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق"[3]، ويوضح الدكتور **سعيد يقطين** في "كتابه

[1]– أحمد مختار عمر: وفريق عمل: **معجم اللغة العربية المعاصر**، عالم الكتب، القاهرة، مج1 ، ط1، 2008، ص222

[2]– عبد الغني أبو العزم :**معجم الغني**: ،مارس 2013.8122 http://almeshkat.net/book/

[3]– عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 76.

الفكر الأدبي العربي– البنيات والأنساق" بوضع جدول حيث يميز فيه بين البنية والنسق، ومحاولة ربط العلاقات بينهما مع إبراز أوجه الاختلاف بينهما، وهاهو الجدول كالآتي:[1]

**(جدول يوضح مجالات البنيات والأنساق)[2]**

| | **– بنيات** | **– أنساق** |
|---|---|---|
| **– الاختصاص** | – النقد العلمي.<br>– العلوم الإنسانية الأدبية | – العلم الأدبي.<br>– العلوم الإنسانية الأدبية.<br>– الدراسات الثقافية. |
| **– المحددات** | – اللغة.<br>– البنية.<br>– البنيات الداخلية. | – المجتمع/ الثقافة.<br>– الأنساق.<br>– تعدد الأنساق. |
| **– العلاقات** | – الانتظام الذاتي.<br>– المحايثة.<br>– البنيات المغلقة. | – الانفتاح.<br>– تداخل الأنساق.<br>– الأنساق الكامنة. |
| **– الموضوع** | – النص.<br>– الخطاب.<br>– العلامة. | – السياق.<br>– الأدب التفاعلي. |
| **– الإجراء** | – الوصف/ الفهم.<br>– الطبيعة. | – الوصف/ الفهم.<br>– التأويل.<br>– الوظيفة. |

[1]– سعيد يقطين: **الفكر الأدبي العربي– البنيات والأنساق**، مرجع سابق، ص 74.

[2]– المرجع السابق: ص 75.

ولقد اكتسب مصطلح (النسق) عند عبد الله الغذامي قيمة دلالية وسمات اصطلاحية خاصة ويحددها كما يلي:

– يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، بحيث أن الوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد،ويحدث هذا عندما يتعارض نسقان في أنظمة الخطاب وعندما يكون أحد ظاهر والآخر مضمر.

– يقرأ النص والأنساق من وجهة نظر النقد الثقافي على أنه حالة ثقافية، وبذلك فالنص لا يكون مجرد خطاب أدبي جمالي، بل يتعدى عن ذلك ويصبح تلك الحالة الثقافية ذات القراءة الثقافية الخاصة.وتكون الدلالة النسقية هي الأصل للكشف والتأويل على الدلالات الواضحة والمضمرة، مع التسليم بالقيمة الفنية التي لا تلغيها الدراسة النسقية للنص.

– بما أن النسق دلالة مضمرة، فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من طرف المؤلف،بحيث تكون منغرسة في النص، تؤلفها الثقافة ويستهلكها المتلقي وأصحاب اللغة.

– يتميز النسق بطبيعته السردية، ويحرك بحبكة دقيقة هي من تجعله مضمراً ذو أوجه عديدة، ومن بين هذه الأوجه نذكر القناع الجمالي والبلاغي الذي يجعل هذه الأنساق تتحرك وسط النص بحرية وخفية.

– الأنساق الثقافية هي تلك الأنساق الراسخة والتاريخية، ومن دلالاتها ميول المتلقي إلى استهلاك المنتوج الثقافي والأدبي واللغوي الذي ينطوي على هذه الأنساق، وعندما

يحظى النص بإقبال سريع من طرف الجماهير والقراء فهذا دليل على أننا أمام لحظة من لحظات النسق المضمر الذي لابد من تأويله وكشفه.[1]

فالنص الأدبي هو عبارة عن "مادة مكتنزة في دلالة ألفاظه: فالكلمة فيه قد تتراوح بين معناها الذي هو في تلك الحقبة من التداول عرف قائم وبين لطائف معنوية بعضها كان مصاحبا للفظ وانقطع منذ زمن فيأتي الأديب ويحييه إحياء عابراً، وبعضها لم تألفه الأعراف فإذا بالأديب يسن له شرعة إيحائية مبتكرة قد تستقر وقد لا تستقر، وقد تشيع وقد لا تشيع، ولكن أهل اللغة في لحظة الإفضاء بالنص يدركون أنه كالخلية الشاردة عن القطيع ويدركون أن تشرده قد فعل فعله في أدبية الكلام، فالأدب بهذا التقدير هو سلسلة من الدلالات"[2]. ويؤكد هذا قول "شولز" الذي يرى أن نسق اللغة ليس شيئا محسوساً، فعند دراسة أي لغة لابد أن نبدأ برصد وتسجيل وتحليل شواهد الكلام الفردي ثم ضبطها ووضع القواعد العامة للكلام، وهذا هو النسق، وعند الوصول الى النسق يصبح للكلام معنى، فالنسق هو مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الانتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة، والنسق تشترك في انتاجه الظروف والقوى الاجتماعية والسياسية من جهة، والانتاج الفردي من جهة أخرى، وبذلك فإن النسق ليس نظاماً ثابتاً وجامداً، إنه ذاتي التنظيم من ناحية ومتقلب يتكيف مع الظروف من ناحية أخرى، وهذا يعني أنه في الوقت الذي يحافظ على بنيته المنتظمة يغير ملامحه من خلال التكيف مع الظروف الاجتماعية والثقافية المستجدة[3]. ولقد تداخل مصطلح النسق يتوافق مع مصطلح السياق، ومعنى

[1]- عبد الله الغذامي : **النقد الثقافي** ، مرجع سابق، ص 77- 80.

[2]- عبد السلام المسدّي: **الأدب وخطاب النقد**، مرجع سابق، ص 108- 109.

[3]- عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة**، مرجع سابق ، ص 193 - 194.

السياق عند غريماس أنه مجموع النصوص التي تسبق أو تواكب وحدة تركيبية معينة وتتعلق بها الدلالة ويمكن أن يكون ضمنيا أو لسانيا أو صريحا، فهو يشتغل بقصد التأويل الدلالي[1]، ويشير "**أحمد حساني**" في كتابه "مباحث في اللسانيات" إلى مفهوم السياق حيث يقول " أن السياق الثقافي هو المحيط الثقافي بمفهومه الواسع للمجتمع اللغوي حيث يختلف المفهوم الذهني للمداخل المعجمية باختلاف السياقات الثقافية"[2]، وتأتي علاقة السياق بالمعنى لأنه لا يمكن تحديد معنى الألفاظ إلا بمعرفة السياق الذي وردت فيه، ويطلق لفظ السياق في اللغة من أجل الكشف عن المعنى والدلالة وذلك لأنه " يرشد إلى بيان المجمل وتعيين المحتمل، وهو من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظراته، ومراعاة هذه الاعتبارات السياقية التي تكشف عن المعنى وتطبيقه يصدق على النصوص المختلفة ذات المقام،ومن هنا تأتي أهمية السياق في النص وعدم وضوحه يعتبر دائما سبب في قصور الفهم"[3]، فلقد اقترب مصطلح السياق من مصطلح النسق على الرغم من الاختلاف بينهما.وفي كتاب المرايا المحدبة تكلم "**الدكتور عبد العزيز حمودة** "على السياق حيث يؤكد أن عملية القراءة عملية مركبة وأن السياق يلعب دورا مهماً في قراءة النص وتفسيره، والسياق عند "**ريتشاردز**" يعني "كل ما يجيء به القارئ إلى

[1]- أيت أوشان: **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة**، دار الثقافة- الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص32.

[2]- أحمد حساني: **مباحث في اللسانيات**، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي، الإمارات، ط2، 2013، ص 159.

[3]- بن يمينة بن يمينة: **ماهية النص الكتابي بين التعريف والتأليف**، مرجع سابق، ص 82- 83.

النص ويحدد استراتيجيات القراءة مقدماً قبل تعامله مع النص، وهذه الاستراتيجيات هي التي تمكن القارئ من التعامل مع غير المعروف (النص الجديد) عن طريق المعروف.[1]

ولقد أخذ مفهوم النسق ما بعد البنيوية مفهوما بعيدا عن البنية التي كانت تستعمل ما قبل البنيوية ويرى أحد الدارسين أن النسق "مركَّب من عناصر تتفاعل فيما بينها أو بتعبير آخر النسق مجموعة عناصر في تفاعل دينامي (متحول)،وهذه العناصر منظمة أو منسقة لتحقيق هدف محّدد"[2] ، حيث أن المفهوم الجديد الذي اتخذه النسق في المرحلة ما بعد البنيوية قد حل محل النظام والبنية، حيث بدأ يتسع في الفترة الأخيرة ، وأصبح الفكر النسقي بمثابة مظلة واسعة تحمل تحت ظلالها أفكار ودلالات كثيرة، ولقد تميز طابع الأنساق بالشمول والتعدد والتنوع، كما أن مؤسس النظرية النسقية هو **فون بيرتالانفي** **von Bertalanffy** سنة **1956** وهو عالم أحياء، ولقد اتضح له عبر دراسته أن النماذج التقليدية لا تفسر سلوك الحياة العضوية المعقدة، فأعتبر أول من شدد بوضع الأنساق باعتبارها مجموعة من العناصر التي تتأسس على علاقات متبادلة، فالفكر النسقي ليس نظرية تفسيرية، بل هو إطار لملاحظة وفهم العالم في نطاق العلاقات والروابط ، ولقد وضع الدكتور **سعيد يقطين** شكلا آخر عبارة عن جدول ثاني وضح فيه الكشف عن الأنساق بمقارنته مع ما كان يتم البحث فيه من خلال التيمات والبنيات، لتظهر لنا بجلاء أوجه الاختلاف والتطور التي طرأت على مستوى الفاعل والأثر والتلقي.[3]

---

[1]- عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة**- من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة كتب عالم المعرفة، ابريل 1998، ص 282 - 283.

[2]- سعيد يقطين: **الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق**، مرجع سابق، ص 81.

[3]- المرجع نفسه: ص 81 - 84.

## (صيرورة المفاهيم– المفاتيح في الفكر الأدبي)[1]

| المفاهيم/ المفاتيح | – تيمات | – بنيات | – أنساق |
|---|---|---|---|
| **– الفاعل** | – المؤلف.<br>– الشخصية.<br>– الأنا الاجتماعي.<br>– البطل الإشكالي. | – الذات الثانية للكاتب./– الراوي.<br>– الفاعل/ العامل.<br>– الأنا الإبداعي.<br>– الأدوار العاملية. | – المؤلف.<br>– الذات/ الآخر.<br>– الأنا الثقافي.<br>– الهوية. |
| **– الأثر** | – الوحدة العضوية.<br>– المضمون/ المحتوى. | – البنية المغلقة.<br>– الشكل/ الدال/ المدلول. | – العلاقات بين البنيات.<br>– التفاعل/ الترابط. |
| **– التلقي** | – القارئ الأدبي. | – المروي له. | – القارئ النموذجي.<br>– الجمهور.<br>– المشاهد/ المعاين. |

**مفهوم الثقافة:**

**1– لغة:**

قال تعالى: {**وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلَا تُقَاتِلُوهُمْ عِنْدَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِنْ قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَلِكَ جَزَاءُ**

[1]– المرجع نفسه : ص 84.

**الْكَافِرِينَ}.. [البقرة : 191]**.ونحن نسمع كلمة (ثقافة)، وكلمة (ثقاف)، والثقافة هي يسر التعلم، أو أن تلم بطرف من الأشياء المتعددة، وبذلك يصبح فلان مثقفاً أي لديه كمٌّ من المعلومات، ويعرف بعض الشيء عن كل شيء، ثم يتخصص في فرع من فروع المعرفة فيعرف كل شيء عن شيء واحد.كل هذه المعاني مأخوذة من الأمور المحسة، والتثقيف عند العرب هو تقويم الغصن، فقد كان العرب يأخذون أغصان الشجر ليجعلوها رماحاً وعصياً، والغصن قد يكون معوجاً أو به نتوء، فكان العربي يثقفه، أي يزيل زوائده واعوجاجه، ثم يأتي بالثقاف وهو قطعة من الحديد المعقوف ليقوِّم بها المعوج من الأغصان كما يفعل عامل التسليح بحديد البناء.كأن المثَقِّف هو الذي يعدل من شيء معوج في الكون؛ فهو يعرف هذه وتلك، وأصبح ذا تقويم سليم. وهكذا نجد أن معاني اللغة وألفاظها مشتقة من المحسات التي أمامنا. وقوله: **{ثَقِفْتُمُوهُم}** أي (**وجدتموهم**)، فثقف الشيء أي وجده.**قوله تعالى: {فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الحرب فَشَرِّدْ بِهِم}.. [الأنفال: 57]**.أي شردهم حيث تجدهم.[1]

وورد مصطلح الثقافة في معجم لسان العرب لابن منظور على النحو التالي:

**ثقف** : ثَقِفَ الشَّيْءَ ثَقْفًا وَثِقَافًا وَثُقُوفَةً : حَذَقَهُ . وَرَجُلٌ ثَقْفٌ وَثَقِفٌ وَثَقُفٌ: حَاذِقٌ فَهِمٌ، وَأَتْبَعُوهُ فَقَالُوا : ثَقْفٌ لَقْفٌ ، قَالَ اللَّهُ تَعَالَى : فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ . وَثَقُفَ الرَّجُلُ ثَقَافَةً أَيْ : صَارَ حَاذِقًا خَفِيفًا مِثْلَ ضَخُمَ ، فَهُوَ ضَخْمٌ ، وَمِنْهُ الْمُثَاقَفَةُ .وَثَقَافٌ فَمَا أُعَلَّمُ وَثَقُفَ الْخَلُّ ثَقَافَةً وَثَقِفَ فَهُوَ ثَقِيفٌ وَثِقِّيفٌ — بِالتَّشْدِيدِ — الْأَخِيرَةُ عَلَى النَّسَبِ: حَذَقَ وَحَمُضَ جِدًّا ، مِثْلَ بَصَلٍ حِرِّيفٍ ، قَالَ : وَلَيْسَ بِحَسَنٍ . وَثَقِفَ الرَّجُلَ : ظَفِرَ بِهِ[2]

[1]- تفسير الشيخ الشعراوي http://www.masrawy.com/Islameyat/Quran

[2]- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: **لسان العرب**، مرجع سابق، مج9، ص 19.

وإذا بحثنا على مصطلح الثقافة في معجم الوسيط نجده:

**ثَقَفاً**: صار حاذقا فَطِناً. فهو ثَقِفٌ. و. الخَلُّ: اشتدَّت حُموضته فصار حِرِّيفاً لذَّاعاً. فهو ثقيف. و. العلمَ والصناعةَ: حَذَقهما. و. الرجلَ في الحرب: أدركه. و. الشيءَ: ظفِر به. ثَقِفَ. فهو ثقيف. و. فلانٌ: صار حاذقاً فطناً.ثاقَفَهُ مُثاقفةً، وثِقافاً: خاصمه. و. جالَدَه بالسِّلاح. و. لاعبه إظهاراً للمهارة والحذق.ثقَّف الشيءَ: أقام المعْوَجَّ منه وسوَّاه. [1]

أمَّا في المعجم الفلسفي فكان مصطلح الثقافة بالمعنى العام ما يتصف به الرجل الحاذق المتعلم من ذوق، وحس انتقادي، وحكم صحيح، أو هي التربية التي أدت إلى إكسابه هذه الصفات، ويقول أحد الدارسين:" العلم شرط ضروري في الثقافة، ولكنه ليس شرطاً كافياً، إنما يطلق لفظ الثقافة على المزايا العقلية التي أكسبنا إياها العلم، حتى جعل أحكامنا صادقة، وعواطفنا مهذبة"[2]، كما أضاف صاحب المعجم الفلسفي أنه من شروط الثقافة أن تؤدي إلى الملاءمة بين الإنسان والطبيعة وبينه وبين والمجتمع، وبينه وبين القيم الروحية الإنسانية، ويعتقد أن إذا ما دلت الثقافة على معنى الحضارة فهذا دليل على وجود وجهان، الأول الوجه الذاتي الذي يمثل ثقافة العقل، والوجه الثاني هو الوجه الموضوعي الذي يمثل مجموع العادات الأوضاع الاجتماعية ، والآثار الفكرية والأساليب الفنية، كما يشير إلى أن مذهب الحتمية الثقافية هو القول أن الحضارة تولد الحضارة بمعزل عن العوامل الطبيعة المؤثرة في سلوك الإنسان وعمله[3]، ويشير الدكتور "**جمال مفرج**" في كتاب "**التواصل والتثاقف**" إلى مصطلح الثقافة حيث يقول : أن مفهوم الثقافة بالمعنى الفكري "لم يظهر إلا في الطبعة الثانية لمعجم (ألونغ) **Adelung** الذي صدر سنة **1774**، فالقرن الثامن عشر هو الذي بزغ فيه مع التنوير، ما يمكن أن نسميه بالفكرة الكلاسيكية عن الثقافة، وهو الذي

[1]- مجمع اللغة العربية:إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وآخرون: **المعجم الوسيط**، مرجع سابق، ص 98.

[2]- جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني ، ج1، 1982، ص 378.

[3]- المرجع نفسه ،ص 378 - 379.

أصبح فيه مفهوم الثقافة ينطوي على فكرة التقدم، بعد أن تشبع بالأفكار الخاصة بالتعليم والحضارة والقيم العليا للتنوير، حيث كتب " **موسيس مانديلسون** " سنة **1784** أن كلمات التنوير، والثقافة، والتعليم من الوافدات حديثا على لغتنا... والاستخدام اللغوي ... الذي يبدو أنه يميل بينهم لم يأخذ الوقت الكافي بعد كي يقيم الحدود بينها"[1]

بناء على ما سبق فإن مجمل معنى (ثقف) تعني القدرة على فهم الشيء، والحذق والفطنة فمعظم المعاجم العربية تتفق عل نفس المعنى، وأما لما جاء عن الثقافة فهي الظفر بالشيء وسرعة الفهم.

**2- اصطلاحا:**

إن الثقافة واحدة من أهم المصطلحات التي تعددت مفاهيمها فنجدها وردت في كتاب الثقافة والطبيعة لمحمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي بثلاث معاني ، فأول معنى"يستعمل هو المعنى التقني من طرف مؤرخي الثقافة لجمع كل عناصر الحياة البشرية التي ينقلها المجتمع سواء كانت مادية أو معنوية، وهذا المعنى يعني أن الثقافة ملازمة للإنسان، أما المعنى الثاني فهو المعنى الأكثر انتشارا، وهو يشير إلى مثال أكاديمي إلى حد ما من التدقيق الفردي، المقام انطلاقا من عدد صغير من المعارف والتجارب المتمثلة، لكنه مُشَكَّل على وجه الخصوص من مجموعة ردود الفعل الخاصة المصادق عليها من طرف طبقة معينة وتراث معين، أما المعنى الثالث فهو أقرب إلى المعنى الأول حيث يركز على الممتلكات الروحية للجماعة الجماعية، ويلتقي مع المعنى الثاني من حيث أنه يركز على عدد صغير من العوامل المستقاة من تيار الثقافة الواسع"[2]، فمفهوم الثقافة يتعلق في فهم وتفسير سلوكيات الأفراد والجماعات والظواهر الاجتماعية المتعددة والمتنوعة في المجتمعات البشرية، كما يعني

[1]- عبد الكريم غريب وآخرون: **التواصل والتثاقف**، منشورات عالم التربية ، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 163 - 164.

[2]- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: **الطبيعة والثقافة**، دار توبقال للنشر، ط1، 1991، ص 12.

الرصيد المعرفي ولقد أشار الدكتور "**محمود الذواوي**" في كتابه "**الثقافة بين تأصيل الرؤية الإسلامية واغتراب منظور العلوم الاجتماعية**" إلى مفهوم الثقافة حيث يقول:" أنها أكبر صفة مميزة على الإطلاق للجنس البشري عن سواه من الأجناس الحية الأخرى، والرموز الثقافية هي من جهة ثانية، العناصر الحاسمة التي أهلت الجنس البشري وحده للفوز بمقاليد السيادة والخلافة في هذا الكون"[1].

إن مفهوم الثقافة يبقى عام وعائم، حيث تعذر المفهوم المانع الجامع، وتاريخ مفهوم الثقافة يعود إلى ما قبل انعطافة القرن العشرين، حيث كتب **ماثيو آرنولد** الثقافة والفوضى عام **1869**م، وكتب **تايلور** الثقافة البدائية عام **1871**م،ووصلت الدراسات الثقافية إلى أكمل وجوه التمثيل في أشهر كتب **ريموند وليامز** الثقافة والمجتمع من عام **1780**م- **1950**م الذي صدر عام **1958**م، وهذا العام شهد تحولات كبيرة في تاريخ الدرس الأدبي والثقافي، والثقافة ليست كينونة خارجية قائمة بذاتها، ولا تقع خارج تأثيرات عناصرها وبيئتها، وإنما هي فعالية تفرز ذات العناصر التي تتشكل الثقافة منها،والثقافة بدورها تحافظ على العناصر وتصونها لتؤدي دورا تكوينيا ثقافيا في الثقافة نفسها، وفي هذا يذهب **وليامز** إلى القول بأن الثقافة نظام دلالي يفضي حتما بالنظام الاجتماعي المعين إلى حتمية التبادل الاتصالي بين أفراده وحتمية إعادة إنتاجه وحتمية معايشته، وحتمية استكشافه، فالثقافة هي مجموع ثقافات المجتمع المختلفة، ويمكن القول أن الثقافة نظام دلالي، وهي اسم يحدد صيرورة ذاتية داخلية تخص الحياة النخبوية والفنون، وهي أيضا اسم لصيرورة عامة تخص تشكلات سبل الحياة ووسائطها، لأنها تحيط بعالم الفن والخيال والأفكار، والتشكلات البشرية، وبذلك تتحول الثقافة إلى جزء من مملكة الذهنية الفكرية، ومهما كانت انتماءات الدراسات

[1]- محمود الذواوي:**الثقافة بين تأصيل الرؤية الإسلامية واغتراب منظور العلوم الاجتماعية**، دار الكتاب الجديد، ط1، 2006، ص 49.

الثقافية أو التحليل الثقافي إلى حقول يعنيها أو إلى الحقول كلها، فإن أساسها يقوم على استجوا ب ما يمكن أن تعنيه المعرفة الفعالة[1].

اعتبر ريموند أن الثقافة واحدة من أكثر المفردات المعقدة في اللغة الإنجليزية، فمصطلح ثقافة أستعمل بطرق مختلفة تلميحا أو تصريحا،فالثقافة هي دائما رمزية تكتسب بالتعلم وتشكل مظاهر للمجتمع الإنساني، وبذلك فإن تعدد المفاهيم للثقافة جعل الآراء والتساؤلات تتعدد حول أي من المظاهر الإنسانية يعد ثقافة، ونجد "**هارلمبس وهولبورن**" في الكتاب "**سوسيولوجيا الثقافة والهوية**" يطرح أنواع الثقافة وكانت كالآتي:

**الثقافة العالية**: تعتبر من جانب الوسط الثقافي أعلى درجات الإبداع الإنساني، ذو الخصوصية المتميزة من درجات الرقي، وتبرز في الأعمال الفنية.

**الثقافة العامة**: وهي ثقافة الناس العاديين، وتتكون ذاتيا وهي متجانسة وتعكس مباشرة حياة وتجارب الأفراد، وكمثال على الثقافة العامة الأغاني التقليدية والقصص المتنقلة من جيل إلى آخر.

**ثقافة الجماهير**: حيث اعتبرت أقل شأنا من الثقافة العامة، فهي عبارة عن إفراز للإعلام الواسع، ومثال ذلك الأفلام ذات الطابع الشعبي والمسلسلات المحلية وبعض المنتقدين يرون أنها تحط من الأفراد، وتحطم النسيج الاجتماعي.

**الثقافة الشعبية**: وهي تستعمل بطريقة مشابهة للثقافة الجماهيرية، وتتضمن أي منتج ثقافي ينال إعجاب الناس العاديين ودون أن يستهدف انجاز خبرات ثقافية.

**الثقافة الفئوية**: تستعمل بشكل كبير في علم الاجتماع وهو يشير إلى مجموعة من الناس تشترك في مسألة ما، وتتميز هذه المجموعة بشكل واضح عن مختلف أفراد المجتمع.[1]

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 3، 2002، ص 139- 143.

ذهب نجيب محفوظ في كتابه حول الثقافة والتعليم إلى ضرورة الثقافة حيث يقول: " ما ينبغي تقديمه على غيره حشد الجهود لخوض معركة التنمية، ولكن ذلك هو نفسه ما يدعو للاهتمام بالثقافة لا باعتبارها أساسا في بناء شخصية الإنسان فحسب، ولكن أيضا لتوفير الاتزان الضروري الذي أخلت به الأزمة، وانحرفت به عن مساره التقليدي(...) نحن في أشد الحاجة العاجلة إلى ما يحمي جانبنا الإنساني من عوامل الركود والفساد، وفي أشد الحاجة إلى ما يوقظ حواس الخير والجمال والفكر، بمعنى آخر نحن في أشد حاجة إلى الثقافة دفاعا عن ذاتنا الإنسانية المهددة بالضياع"[2]، وبناء على ما سبق يمكن القول أن الثقافة مسعى بشري وفكري ووجداني ، تتميز بالتطور والارتقاء ، في حين نجد أن بعض الدارسين حددوا وظائف الثقافة في ثلاث وظائف ويمكن التمييز بينها فأول وظيفة "أن ثقافة مجتمع ما تمد أعضاءه بتبريرات لشرعية نمط الإنتاج السائد ونمط التوزيع، والوظيفة الثانية: أنها تمدّ الفرد من خلال إجراءات وطقوس التنشئة الاجتماعية المقبولة– ببنية دافعة تربط بين هويته والنمط السائد للإنتاج. أما الوظيفة الثالثة للثقافة: أنها تمدّ أعضاء المجتمع بتفسيرات رمزية للحدود الطبيعية للحياة الإنسانية. كما يذكر آخرون أدواراً مهمة ورئيسية على الثقافة أن تؤديها، أبرزها: تعليم الفرد كيف يميز بين الثابت والمتغير، والأحادي والمتعدد، وتشخيص الأزمات الحالية، ببيان أسبابها وبإعلان حقيقة المرض وطرق علاجه، فالثقافة أداة لممارسة التحليل والنقد، تجاه الذات، وتجاه الآخر"[3] .

---

[1]– هارلمبس وهولبورن: **سوشيولوجيا الثقافة والهوية** ، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر، ط1، 2010، ص7– 10.

[2]– نجيب محفوظ: **حول الثقافة والتعليم**، الدار المصرية اللبنانية، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص 215 – 216.

[3]– إبراهيم محمود عبد الباقي: **الخطاب العربي المعاصر** ، المعهد العالمي الإسلامي،و.م. الأمريكية، ط1،2008، ص 120– 121.

يحظى اليوم مفهوم الثقافة بقبول واسع على الرغم من تعدد مفاهيمه، ولكن جُلُ المفاهيم تتفق إلى أن مفهوم الثقافة يفضي إلى الرمز الدال على المجتمع، وتبقى الثقافة في استمرارية وصيرورة دائمة،فهي فكر وسلوك ويمكن اختصارها في كلمة واحدة وهي "**الوعي**" أي الإدراك السليم لما نود فعله أو ما نفكر فيه، وما يمكن أن يعبر ويمارسه الآخرون، فالوعي يزداد مع التطور وكذلك الثقافة، فالثقافة هي طرق ومستوى التفكير وحتى التعبير عن المشاعر وردود الأفعال فهي تجمع بين ما هو مادي ومعنوي، وهذان الجانبان هما من يشكلان البنية الثقافية للفرد، كما أنها هي المنظمة التي تضم معارفهم وعقيدتهم وطريقة تفكيرهم وأنماط سلوكهم وقيمهم وعاداتهم وأخلاقهم وفنونهم وتشريعاتهم، إما بالمنظور الثابت الذي وضعها في فترة محددة، أو بالمنظور المتحرك أي بالرجوع إلى التراث المتراكم عبر العصور والذي يمثل الثقافة وهو في تطور مستمر، فالثقافة إقليمية وهي تُصنع وتَصنع في كل لحظة وليست وعاء أو ظاهرة جاهزة[1] وبما أن كل ثقافة "تشكل كلا متجانسا فإن كل عناصر نسق ثقافي يتناغم مع بعضها البعض، وهو ما يجعل كل نسق متوازيا ووظيفيا،وما يفسّر بأن كل ثقافة تسعى إلى الحفاظ على نفسها، مساوية لذاتها. ويقلل مالينوفسكي من شأن التوجهات الداخلية إلى التغيير في كل ثقافة، إذ التغيير الثقافي بالنسبة إليه،يَرد أساسا من الخارج عبر التماس الثقافي"[2] كما يعتبر "**أنولد**" أن الثقافة هي دراسة الكمال والتي من شأنها أن تقود إلى كمال متناسق وذلك بتطويرها لكل جوانب إنسانيتنا، ثم إلى كمال عام بتطويرها لكل أجزاء المجتمع، فيصبح كل الناس مثقفين[3].

[1]- عبد الكريم غريب وآخرون : **التواصل والتثاقف**، مرجع سابق، ص 152.

[2]- دنيس كوش: **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، تر: منير السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1، 2007،ص59.

[3]- هارلمبس وهولبورن: **سوشيولوجيا الثقافة والهوية**، مرجع سابق، ص 40.

كثيرا ما اقترن مصطلح الثقافة بالحضارة فلقد ترجمت كثيرا مصطلح الثقافة في اللغة الأجنبية بالحضارة، ومن الدارسين الذين كانوا لا يستعملون كلمة الثقافة نذكر "**دور كايم**"، ولم يستخدم مفهوم الثقافة إلا استثناء، وهذا لا يعني أنه كان يعارض الظواهر الثقافية، وكان يرى بعدا ثقافيا في الظواهر الاجتماعية لأنه يعتبرها ظواهر رمزية ، كما ساهم دور كايم في تحرير الثقافة من الظواهر الإيديولوجية، حيث سعى في تأليف أحد مذكراته إلى تقديم تصور موضوعي ولا معياري للحضارة، حيث كان يشير إلى فكرة تعدد الحضارات، وكان تفكير نحو الثقافة لا يشكل مجموعا موحدا،وكان الانشغال المركزي لأعماله هو تحديد طبيعة الصلة الاجتماعية، وذلك لأن تصوره للمجتمع بوصفه كلاً عضوياً، وكان يحدد تصوره للثقافة أو الحضارة أنها تمثل إليه أنساقا معقدة ومتضامنة. فدور كايم يؤكد على أولوية المجتمع على الفرد، حيث مارس في أطروحاته في الوعي الجمعي نفوذا على أكيدا على نظرية "**ألفرد كروبر**" في الثقافة بوصفها جسما فوقيا،وحتى وان كان مفهوم الثقافة غائبا عمليا في أنثروبولوجيا دور كايم إلا أن ذلك لم يمنعه من اقتراح تأويلات للظواهر التي تعيّنها العلوم الاجتماعية .[1]

إن الثقافة فرع من فروع الحضارة، وهي جزء من كل، وتعد إحدى أهم وخصائص الحضارة، وذلك لما تبرزه عليها من جماليات تتعلق بالأدب والفن والفكر وحتى التقاليد والعادات، فهي تمثل الجانب الفكري والعقلي للبشرية، وتشتمل الحضارة في مفهومها مرحلة الرقي الثقافي التي وصل إليها الانجاز الإنساني، فالثقافة هي الإطار المعنوي والكلي للحضارة ، فكل إبداع وتخطيط حضاري لابد أن يستند على الثقافة لأن الحضارة ثمرة الثقافة، وهناك من الدارسين والمفكرين من يقول أن الحضارة جزء من الثقافة وذلك لأنه من شروط التقدم والرقي هو دوام استمرار الثقافة، في حين يرون أن الثقافة هي الأصل، والحضارة بانية لها، فالحضارة هي البناء الشرعي للثقافة، وتتمثل أهمية الثقافة في كونها هي

[1]- دنيس كوش: **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، مرجع سابق، ص 44 – 49.

المصدر الذي يوجه سلوك الأفراد والمجتمعات والدولة والحضارة، فالثقافة هي مجمل الأفكار العامة والخاصة على حد سواء، وبناء على ما سبق فإن فقدان الثقافة هو فقدان لحرية أمة وضياع لشخصيتها، فهي الارتقاء بالطبع والعقل، كما أنها طريق العزّ والمجد والكرامة، وبالثقافة يتم التواصل بين الحضارات إذ لا تتواجد مثاقفة دون ثقافة، وهناك من المفكرين من يشير إلى أهمية القيم الثقافية العالية للحضارة ، وهذه القيم هي جوهر كل حضارة متقدمة، لأنها أصل الإنتاج، وأصل الاختراع والإبداع المستمر، كما أنهم يعتبرون أنه لابد للثقافة أن تكون منبثقة عن هوية وذاتية الأمة، ويحذرون من الثقافة المشوّهة على البناء الحضاري، ويبقى الخلاف والتساؤل بين المفكرين والدارسين فيما إذا ما كانت الحضارة هي التي تشمل الثقافة أم أن الثقافة هي التي تضم الحضارة.[1]

وحتى عهد قريب كان كل من مصطلح الثقافة والحضارة يحملان نفس المعنى، ونجد "**فرويد**" في كتابه (مستقبل وهم) يشير إلى عدم التمييز بين المصطلحين حيث يقول:" أنا أرفض هنا التمييز بين الحضارة والثقافة، كل مل أمكن للحياة البشرية أن ترتفع عن طريقه فوق الشروط الحيوانية وأن تتميز به عن حياة البهائم"[2]، ويبقى التساؤل حول تقارب المصطلحين فالحضارة في مفهومها البسيط تدل على ذلك التقدم والتطور والرقي العقلي والمادي معاً، الذي ينتج من خلاله جدلية التفاعل الايجابي والسلبي بين الأمم والشعوب، وبين الإنسان والظواهر المحيطة به، أي بين دال ومدلول، وهي بالتالي ذات طابع إجتماعي، إنساني. تتعلق بتطوير الإنسان لمجموع الشروط المادية والثقافية التي يعيشها، ومن ثم فهي عبارة عن مجموعة الخصائص المرتبطة بحياته الاجتماعية والأخلاقية والسياسية وحتى الثقافية[3]، وهذا المفهوم نفس ما تشير إليه الثقافة.

---

[1]- إبراهيم محمود عبد الباقي: **الخطاب العربي المعاصر**، مرجع سابق ، ص 143 - 150.

[2]- عبد الكريم غريب: **التواصل والتثاقف**، مرجع سابق، ص 164.

[3]- إسماعيل زروخي: **حوارات إنسانية في الثقافة العربية**، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة- الجزائر، ص 96.

بناء على ما سبق يمكن تحديد مفهوم للثقافة وهو أن الثقافة هي ذلك الاكتساب المعرفي والثراء الفكري، ويبقى الإنسان المثقف هو الإنسان الذي يحمل كل خصائص الاطلاع والمعرفة، والقادر على التفكير والإبداع والاكتشاف، فالثقافة هي القدرة على الفهم والإدراك وليست قالبا جاهزا، وفي هذا نجد عبد الله الغذامي يضع تحديدا للثقافة حيث يقول: "إن الثقافة ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف ولكن الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي الذي يتبناه قيرتز هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات"[1] ، فالثقافة اختلفت مفاهيمها باختلاف الأزمنة والشعوب وتعدد كثيرا، إذ تعني المعرفة والخبرة والفهم الدقيق، كما أنها تعني التراث المسموع والمكتوب، وتعني العادات والتقاليد والأساطير الشعبية، وتعني الرموز اللغوية التي تحمل دلالات اجتماعية وفكرية، وتعني العقائد والمذاهب، وتعني السلوك الاجتماعي وأنواع ردود الفعل التي قد تصدر عن الأفراد والجماعات. وأما المعنى المشترك فهو أنها تمثل الهوية والخصائص الحقيقية لأية جماعة بشرية. وما يزال التحديد العام للثقافة ساريا لدى المفكرين، إذ يحدّد البعض معنى الثقافة أنها تاريخ انجازات الإنسان على مدى التاريخ، وتصوير لعلاقته مع الكون وما فوق الطبيعة، وهي عبارة عن طريق خاصة تميز أمة بعينها عن غيرها، وقد حددها آخرون كونها العبقرية الإنسانية مضافة إلى الطبيعة، ومن أهم مميزاتها أنها النشاط الإنساني المشترك لأي مجتمع إنساني[2]، فهي ذلك النشاط الفردي والجماعي وهي الوعي الذي يدفع الإنسان لاستيعاب العالم وتغيراته، وهي التي تقوم بتكوين وتنظيم العقل وترتبط الثقافة بالماضي والحاضر، والهوية كذات مع الموضوع ، كما تعمل على ربط نسق بأنساق أخرى، وهي ذلك الفعل الحركي الغير ملموس، وبالثقافة تتقدم الأمم ، وكتعريف نهائي وشامل نذكر ما قاله مالك بن نبي في الثقافة حيث يقول:" إنها مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي يتلقاها

[1]- عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص 74.

[2]- إبراهيم محمود عبد الباقي: **الخطاب العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص 122 - 123.

الفرد منذ ولادته كرأسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته"[1]، فالثقافة مصطلح جمع كل ما يتعلق بالإنسان سلوكاً وفكراً، كما اشتمل على ما يتصل بالمجتمع.

ومما سبق يمكن القول أنه ليس من السهل تعريف مصطلح الثقافة، ولا يرجع هذا فقط إلى تعدد معانيها عند استعمالها في سياقات مختلفة، فالمفهوم المستعمل في الدراسات الثقافية مختلف، فهو نفس المفهوم الموجود في الأنثروبولوجيا الثقافية وهذا يعني أن مصطلح الثقافة يبتعد عن أي اهتمام "يحصره فقط في مجال الثقافة الرفيعة وهو الاهتمام الذي لا يزال موجودا مثلا في كتابات أرنولد وليفيز وفي النظريات الخاصة بموضوع الصفوة وموضوع المجتمع الجماهيري ويستتبع ذلك المصطلح أن نعترف بأن جميع الكائنات البشرية تعيش في عالم من صنع البشر وإنها تجد في هذا العالم معنى حياتها فالثقافة في هذا العالم المعقد الذي نواجهه... وتبدأ الثقافة من هذه النقطة التي يتجاوز عندها البشر كل ما اكتسبوه من الطبيعة بالميراث"[2] ، كما أشار بعض الدارسين في كتاب دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إلى أن وظيفة الثقافة أنها تعمل على ضبط الحياة للكائنات الإنسانية مما تجعله يتحمل ويواجه الصعاب، وتظهر هذه الوظيفة في الكيفية التي تربط بها الإنسان بالبيئة المحيطة به، وتربط الأفراد ببعضهم البعض .

## النقد الثقافي والنسق الثقافي:

إن النقد الثقافي مصطلح جمع بين النقد والثقافة، حيث توحي دلالته إلى الإشارة على أنه نقد ذاتي يعتمد على الفكر ويتخذ من الثقافة مفاتيحه للكشف عن ما يخبئه النص، فالثقافة هي موضوع بحث في النقد الثقافي، وتبرز من خلال أنساق مختلفة، وبهذا

[1]- عبد الله أحمد اليوسف: **الشباب والثقافة المعاصرة**، رؤية قرآنية في معالجة التحدي الثقافي، منشورات ضفاف، ط2، 2013، ص 28.

[2]- سمير الخليل: **دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي**، مر: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 80.

المعنى يمكن القول أن النقد الثقافي نقد "عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديماً وحديثاً، غير أن تطور هذا الميدان من النشاط ونشاط البحث في التعرف عليه هو ما تكاد تحتكره الثقافة الغربية، التي تشكل حالياً المرجعية الرئيسة للتعرف على سماته ومراحل تطوره، ومثلما أنها عامل تأثير أساسي في تطور مثل هذا اللون من النشاط البحثي في غيرها من الثقافات، وحين تطور ذلك النقد في الثقافة الغربية فإنه لم يتطور كمنهج في البحث أو يتبلور على شكل تيار ذي سمات واضحة، وإنما ظل نشاطا عائماً تدخل تحت مظلته ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات"[1] .

حسب تقرير بعض الباحثين فإن ظهور النقد الثقافي يعود إلى القرن الثامن عشر في أوروبا، ومع مجيء القرن العشرين اكتسب النقد الثقافي سمات معرفية ومنهجية التي جعلته يختلف عن أنواع النقد، ويعد الباحث الأمريكي"**فنست ليتش**" هو من دعا إلى نقد ثقافي ما بعد البنيوي، وعلى الرغم من شيوع وممارسة هذا النقد في الغرب قديما وحديثا إلا أن النقد الثقافي بقي بعيدا عن ذلك القدر والمستوى من التقعيد والتنظير الذي أثر في تبلور اتجاهات أخرى، كما أنه تم الإشارة إلى النقد الثقافي مبكرا في إحدى المقالات للمفكر الألماني اليهودي "**تيودور أدورنو**"سنة **1949** بعنوان:(**النقد الثقافي والمجتمع**)، حيث كتب في مفتتح مقالته إلى توجه النقد الثقافي إلى نقد الحضارة الغربية، ثم يشير إلى مكلات أخرى منها إشاعة مفهوم مزيف للحرية، والتعامل مع الثقافة كما لو كانت مجموعة من السلع والقيم التجارية، أما في نهاية مقاله فيقول:" يجد النقد الثقافي نفسه في مواجهة المرحلة الأخيرة من جدلية الثقافة والبربرية"[2] .

يقول "**فنسنت ليتش**" أن الدراسات الثقافية حركة طارئة على تاريخ طويل من النقد الثقافي، كما يرى أن الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب في الاتجاهات الشكلانية، أي

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، 305 - 306.

[2]- المرجع نفسه: ص 306 - 307.

كونها تمارس نقداً أدبياً، وإنما في تقييدها للنقد الأدبي الذي لا يخرج عن أطر الأدب، وهذا ما جاءت به مرحلة ما بعد البنيوية لتنقضه، ويرى **"ليتش"** بأن النقد الأدبي والنقد الثقافي حتى ويختلفان إلا أنهما يشتركان بأن النقاد الأدباء يمكن لهم القيام بالنقد الثقافي دون التخلي عن النقد الأدبي، وهناك من يقول أن النقد الثقافي يركز على الثقافة الشعبية والجماهيرية بحيث يشيرون إلى الفصل بين النقدين، والنقد الثقافي الذي يشير إليه **"ليتش"** نقد يستوعب متغيرات ما بعد البنيوية برفضها للعقلانية، ويحدد ثلاث معالم للنقد الثقافي: * إن اهتمام النقد الثقافي لا يقتصر على الأدب المعتمد. * يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية، * يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية [1]. في حين يرى **"نتشة"** أن نقد " العقل وفق ما بعد البنيوية وريث الخبرات الراديكالية للحداثة الجمالية، أي خبرات الذات اللامحدودة(...)، وتشترك ما بعد البنيوية مع نتشة في ضرورة الدفاع عن نفسها ضد تهمة العدمية: أي تعزيز موقف"فقدان المعنى"(**Sinnverlust**)...، وقد أحرزت ما بعد البنيوية نجاحاً مرموقاً في أبنية العقائد والأعراف المتوارثة رأساً على عقب بمظاهرتها لفكرة نيتشة ...، وبالبحث عن أبنية بديلة للخبرة، (...) وهكذا فإن ما بعد الحداثة تعني وداعاً غير عاطفي- أي وداع بلا دموع- للشوق الميتافيزيقي التقليدي إلى الصورة الكاملة، أو الكلية ومن ثم تصبح ما بعد البنيوية العاقبة المعرفية...لأنها تعمل على نزع الأقنعة ودحض التحديد وإثارة التفكير". [2]

لقد ظهر **"عبد الله الغذامي"** كناقد في مجال الأدب حاملا لمشروع جديد ، تمت إرساء معالمه في الألفية الثانية في القرن العشرين، فالغذامي بهذه الدراسة قد عمل إلى تغيير أدوات النقد الأدبي لتصبح أدوات ثقافية أكثر دقة، ويركز النقد الثقافي على أنظمة الخطاب والإفصاح النصوصي كما هي عند بعض النقاد ورواد الدراسات الثقافية، فالنقد

[1]- المرجع السابق: ص 308 - 309.

[2]- ريتشارد وولين: **مقولات النقد الثقافي**، تر:محمد عناني، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016، ص38-39

الثقافي " فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية من المساس به أو الخوض فيه، وبما أنه فعالية لا فرعا من الفروع المعرفية، فإنه يتوخى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات، والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات"[1]،كما أن النقد الثقافي مفتوح على التأويل داخل النصوص ويمس مختلف المناهج وفي هذا كذلك يشير الدكتور "**صلاح قنصوة**" بقوله:" إن النقد الثقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهبا أو نظرية كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصّصا بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولاً أو فعلاً تولّد معنى أو دلالة"[2] .فالنقد الثقافي جعل النصوص تتواجد بعدد قراء النص الواحد ومن ثم تصبح كل قراءة نصاً جديدا مبدعاً، وهذا ما قصدته "**حكمت الخطيب**" في المزج بين مقولتي النقد كإبداع وغياب النص الثابت، فالقارئ بعد القراءة الثقافية يبدع نصاً جديداً.[3]

طرح الدكتور "**حفناوي بعلي**" في كتابه "**مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**" قضية النقد الثقافي ويرى أنه من سنن هذا النقد أنه يستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي، وهناك مقولة **لدريدا** (لا شيء خارج النص)، هذه المقولة يصفها **ليتش** بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند **بارت** وحفريات **فوكو**. وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية التي تكون من أهم مبادئ النقد الثقافي، ويتسع العنصر النسقي ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب، فالنقد الثقافي ليس

---

[1]- محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص12.

[2]- صلاح قنصوة: **تمارين في النقد الثقافي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2007، ص11.

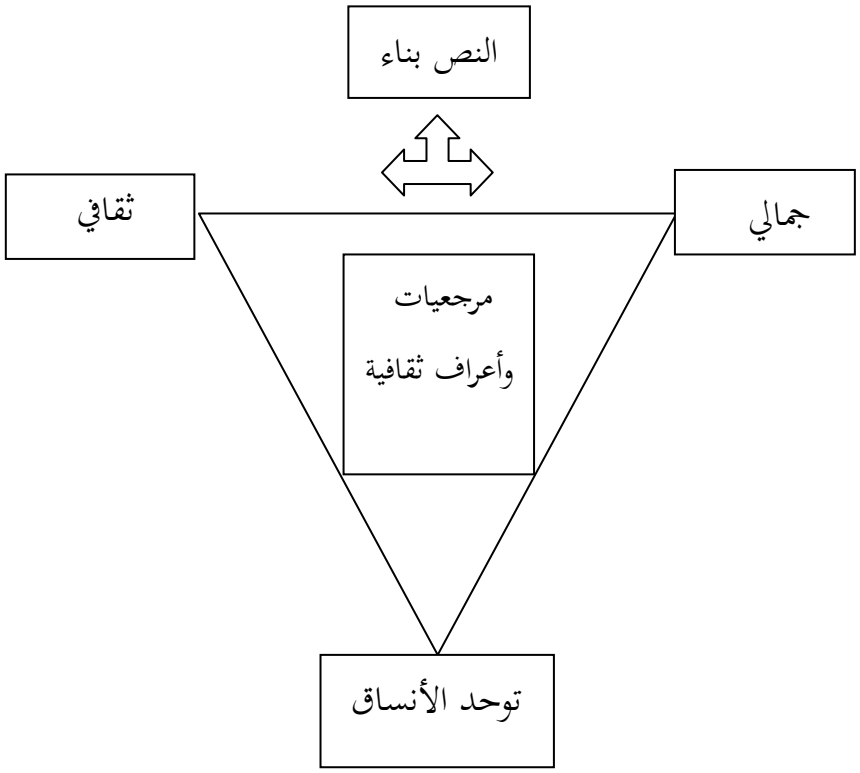
[3]- عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة**، مرجع سابق، ص 51.

معني بالوعي اللغوي وإنما بالمضمرات النسقية، وبالجملة الثقافية التي تمس الذبذبات الدقيقة للتشكيل الثقافي، ويمكن القول أن 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 أخطر الأنساق وأشدها تحكما فنيا، وهذا لا يظهر إلا بعد رفع الأغطية عن الأنساق المضمرة ، وتأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي الذي يعني الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما.[1]

وهذا مخطط مشابه لمخطط وضعه الدكتور يوسف عليمات يوضح فيه النص كبناء يجمع مابين الجمالية والثقافية.[2]

[1] – حفناوي بعلي:**مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2007،ص 49 - 52.

[2] – يوسف عليمات:**جماليّات التحليل الثقافيّ الشعر الجاهلي نموذجا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2004،ص 22.




**مخطط يجمع بين الجمالي والثقافي**

وقع العديد من القراء في خلط بين النقد الثقافي ونقد الثقافة و الدراسات الثقافية ، فالنقد الثقافي هو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية كما ذكرنا سابق، ويعمل على كشف الأنساق الثقافية المضمرة غير الواضحة، وينتمي هذا النقد الثقافي إلى نظرية الأدب. في حين، تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنتروبولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى. وهذه الدراسات "كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص،ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي يظن أنه من إنتاج النص،(...) وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان،

بما في ذلك تموضعها النصوصي"[1]، وأما نقد الثقافة فقد ظهرت أعمال كثيرة ولأن كل نص يولد من رحم الثقافة، فقد استخلص "**كلنر**" رؤيته النقدية " التي يسميها نقد الثقافة بأن يطرح تصوره الذي يقوم على أساس الثقافة كمجال للدراسة بحيث لا يجري تفريق بين نص راق وآخر هابط وعدم الانحياز لأي منهما، ولا بين الشعبي والنخبوي، وذلك لتجنب الموقف الإيديولوجي الذي يتضمنه مصطلح جماهيري وشعبي مع الأخذ بالاعتبار أن التفرق ممكن، إذا ما كان لأسباب إستراتيجية تقتضيه بعض النصوص."[2]، وعليه، فالنقد الثقافي عبارة عن مبحث حيوي داخل الدراسات الثقافية ، يكشف الأنساق والأنظمة الثقافية، وتجعل النص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي. أما الدراسات الثقافية، فتهدف إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية، كما تهدف إلى أن تكون التزاما فكريا وبراغماتيا في آن واحد، وتلتزم كذلك بأخلاقيات المجتمع الحديث، وهي ليست مجال للدراسة عديمة الجدوى، لكنها التزام اتجاه إعادة هيكلة البناء الاجتماعي لذلك تهدف إلى فهم شكل الهيمنة.[3]

ويقصد بنسق الثقافة كما أشار إليه "**لوتمان**" أن الثقافة عبارة عن نسق من العلامات السوسيولوجية التي تكتسب ثقافتها من خلال ثقافة ما، كما حدد لهذا النسق وظيفتين: الوظيفة الأولى هي التي تتمثل في تنظيم العالم بنيويا في المحيط الذي يجعل الحياة العضوية ممكنة لدى الإنسان، أما الوظيفة الثانية لهذا النسق هي العمل كبرنامج يتحكم في الأفعال والأفكار المستقبلية لأبناء الجماعة المتمثلة لهذا النسق الثقافي، فالثقافة بوصفها ذاكرة جمعية تبرز إلى الوعي سؤالا عن نسق القواعد السيميولوجية الذي من خلاله يحول الإنسان تجربته إلى ثقافة، ومنه فإن وجود الثقافة يتضمن وجود بنية للنسق وتحويل التجربة

---

[1]- عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي– دراسة في الأنساق الثقافية العربية**، مرجع سابق، ص 17.

[2]- المرجع نفسه: ص 26.

[3]- زيودين ساردار وبورين فان لون: **الدراسات الثقافية**، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003، ص 13.

إلى نص، وقد تشابه مفهوم نسق الثقافة عند **"لوتمان"** مع مفهمو النسق الثقافي عند **"كليفورد غيرتس"** الذي يرى أن الثقافة نسق رمزي وشبكة من الدلالات التي تتطلب التأويل.[1]

## مراكز النقد الثقافي:

تعددت مراكز النقد الثقافي حيث سنحاول التركيز على أهم مراكزها وهم: مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنغهام، مدرسة فرانكفورت، ومدرسة النقد الجديد.

### 1- مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام:

**1- Birmingham center for contemporary cultural studies :**

مع بداية السبعينات وتحديدا **1964** شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام بنشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية، حيث تنوعت هذه الأعمال بشكل كبير لأن القائمين على جامعة برمنجهام يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد، ولكن هذه الصحيفة لم تستمر ولكن أدت دورا وأحدثت أثراً بالغ الأهمية في مستقبل الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ثم سعى النقاد إلى تقديم مناهج دراسية في شتى الفنون، وهناك من النقاد من كانوا يضربون في عمق مجالات النقد الثقافي، ومن أمثال هؤلاء النقاد نذكر **"رايموند وليامز"** الذي كان يرى أن الثقافة هي كيان واحد لا يتجزأ، وأسلوب حياة كامل،وقد تتبع مراحل تطور الثقافة واهتم بظهور الثقافة الإنسانية في مجتمعات معينة، وكذلك الناقد **"ادوارد طومبسون"** الذي يرى أن الثقافة تفهم من تجارب الفائزين والخاسرين معاً،وهو يفضل ثقافة الطبقة العامة ويضعها في المركز الأول من اهتمامات الدراسات الثقافية ، والناقد **"ريتشارد هوغارت"**مؤسس مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، كما انضم **"ستيوارت هول"** إلى هذا المركز حيث أمدَّ حقل الدراسات الثقافية

[1]- سمير الخليل: **دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي**،مر: سمير الشيخ، دار الكتاب العلمية، 201 - 202.

بتأثيرات مركزية ومحورية مطولة، وكان يرى أن القيمة الحقيقية للمعرفة والفكر تبرز بالتفاعل والتأثير على المجتمع.[1] ويمكن أن مركز الدراسات الثقافية المعاصرة ضم الكثير من النقاد الذين عملوا على تنمية الحركة الفكرية التي توظف طرق التحليل الماركسي، والتي تعمل على البحث في العلاقة بين الأشكال الثقافية، وبعد التطور الذي حظي به المركز "انتشرت عدوى الاهتمام النقدي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وما بعد البنيوية، ليتشكل بعد ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات، لكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب بما في ذلك مدرسة بيرمنجهام ، التي تبدو وكأنها ترفض الأساس النقدي، وربما جاهر بعض مريديها في معاداتهم للنظرية، إلا أن علاقتها بالنظرية هي بمثابة الوجه الآخر للعملة، حتى لكأن الدراسات الثقافية تطبيق بحثي للنظرية كما يقرر كولر، حتى أن رئيس مركز بيرمنجهام أشار إلى مصادرهم النظرية وهي تاريخية وفلسفية والى حد ما سوسيولوجية وأخيراُ أدبية نقدية"[2]

## 2- مدرسة فرانكفورت:

أنشأ معهد البحوث في فرانكفورت عام **1923** على يد "**فيليكس فايل**" ( **Felix weil**) الذي كان يأمل أن تؤدي مساهمات المعهد في تفهم حركة العمال الألمانيين إلى المساعدة على إحراز النصر النهائي للقوى السياسية التقدمية في ألمانيا، كما كان يرى أنه من المهم أن يحتفظ المعهد باستقلاليه باعتباره مركز بحث وعدم الوقوع في دوامة السياسات المعاصرة، ولقد كان فهم الظروف الملائمة لإنشاء المعهد في بداية العشرينات ذو أهمية حاسمة في فهمنا لطبيعة المؤسسة التي قدر "**لهوركهايمر**" أن يرثها مع مطلع الثلاثينات وأن يحولها بعد ذلك إلى مركز نموذجي للبحوث البينية. وتعد مدينة فرانكفورت هي الموقع المثالي

[1] - حفناوي بعلي : **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، مرجع سابق، ص 24 - 25.

[2] - عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي ، دراسة في الأنساق الثقافية العربية**، مرجع سابق، ص 19 - 20.

للمعهد بصفتها مدينة منفتحة على العالم وتتمتع منذ زمان بسمعة التعاطف مع الفكر الليبيرالي، لكن في اليوم الذي تولى فيه **"هتلر"** منصب مستشار ألمانيا في **30 يناير 1933** احتلت قولت الصاعقة التابعة له منزل هوركهايمر وبعد ست أسابيع البوليس السري بإغلاق المعهد ومصادرة مكتبته، وهنا أصبح يرى هوركهايمر أن الطابع الانشقاقي للحياة العلمية الألمانية يحول في الواقع دون إمكان إجراء بحوث بينية مثمرة، وكان لابد من التغلب على هذه العقبة حتى تتمكن الفلسفة من التفاعل الحيوي مع البحوث الاجتماعية العلمية لتحقيق فائدة متبادلة، وأوضح ذلك قائلا أن أفضل تعريف لنمط المعرفة هو مصطلح "الفلسفة الاجتماعية" ويوحي بهذا المصطلح تفهم المجتمعات الصناعية المتقدمة بتعقيداتها وتناقضاتها، ومن ثم تصبح الفلسفة الاجتماعية نمطاً من أنماط علم الاجتماع المادي **(materiale Soziologie)**.[1]

في عام **1795**، نشر **"فريدريش شيلر"** كتابه الموسوم ب:(**رسائل عن التربية الجمالية للإنسان**) وكان الهدف من هذه الدراسة المعمقة هو الحفاظ على الوعود اليوتوبية التي قضت عليها الثورة الفرنسية في عهد الإرهاب ثم التحول إلى التيار المحافظ،حيث قدم **"شيلر"** الجماليات باعتبارها شكل من أشكال اليوتوبيًا للواقع، واصفاً عمله بالعالم الحياتي الجديد ويشير إلى العالم الجمالي على أنه الحقيقة الداخلية للإنسانية، ويبرز اليوتوبيا في الوهم الجميل الذي ينتجه الفن،لكن هذا الوهم يعمل كذلك كمثل تنظيمي،فهو يصطنع الواقع تبعا لمعاييره التحررية ويجسد الوعد بالسعادة التي سلبها التاريخ. وكانت **"مدرسة فرانكفورت"** تحاول ترميم الحطام من أجل تحقيق هذا الوعد. فثورة البروليتاريا في زمن المدرسة قد أصبحت ثورة شمولية، إلا أن مشروع **"مدرسة فرانكفورت"** الإصلاحي استمر بطابعه الماركسيٍ.كما رفضت المحاولات المعتادة لتوظيف الفن في الأغراض

[1] – ريتشارد وولين : **مقولات في النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص 81 - 87.

السياسية، وأشارت الرؤية النقدية للجمال أن الهدف من الفن ليس تصوير أخطاء المجتمع على نحو واقعي، أو تقديم أفكار بديهية عن الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها الأشياء. فالنظرية النقدية أعادت تعريفَ المحاكاة، مع مراعاة تقنية المونتاج وتيار الوعي والتقنيات الأخرى التي تقدم أشكالًا جديدة لرسم الواقع للجمهور وإعطاء الآمال، وفي هذا يقول "**فالتر بنجامين**" في مقاله (لم نُعطَ الأمل إلا من أجل اليائسين) [1].

إن تاريخ النظرية النقدية يرتبط "**بمدرسة فرانكفورت**" وبالمفكرين الألمان مثل: هوركهايمر، وأدورنو وماركيز، وفي الوقت الحالي بهابرماس، وبنجامين، ولقد هاجر معظم مؤسسي المدرسة إلى الولايات المتحدة ثم استقرت في نيويورك. وظلت أدبياتها هامشية إلى أن ولى ظهورها في الستينات والسبعينات، وكانت نظريتها عبارة عن مشروع يسعى إلى قضية التحرر والانعتاق ضد الهيمنة، واستمر مع "**كانط**"، ويعد الجدال بين مدرسة فرانكفورت وتراثها النظري هو ذاته مؤشر للدلالة المستمرة على أهمية أفكار المدرسة، ولقد انطلقت المدرسة للبحث في الخطاب الثقافي وكان مؤسسوها مثقفون من الطبقة البورجوازية والوسطى للمجتمع الألماني، كما وجدت المدرسة نفسها بين مسارين: الأول يهتم بنقد الثقافة، والثاني مسار الجدلية السلبية التي نادى بها "**أدورنو**"، ويرى أدورنو أن في الفن مشخصاً لأمراض الحضارة المعاصرة، وتقديم الدواء لها، فوظيفة الأدب من منظور مدرسة فرانكفورت، هو ذلك الذي قدمه "**بنجامين**" حيث يقول:(أن كل ما هو صحيح سياسيا صحيح أدبياً بالضرورة). يعني ربط سياسة النص الأدبي بأدبيته، ثم أظهر العكس وأصبح

[1] – ستيفن اريك برونر:**المدرسة النقدية فرانكفورت،**
http://post2modernisme.blogspot.com/2017/06/blog-post.html

يرى إن شرعية النص الأدبي انتقلت كلية من مجال الأدب وجماليته إلى مجال الايدولوجيا والتاريخ. وتعكس صناعة الثقافة وفقاً لما تراه مدرسة فرانكفورت، وثنية السلعة في هيمنة القيمة التبادلية،وسطوة الرأسمالية في احتكار السلطة، ويؤكد أدورنو على الفراغ والتفاهة والانسجام الذي ترعاه صناعة الثقافة على أنه يراها قوة مدمرة، وتتعلق صناعة الثقافة في نظره بالأكاذيب لا الحقائق .[1]

وقد تطرق الدكتور "**سعيد يقطين**" في كتابة الموسوم ب:(الفكر الأدبي العربي– البنيات والأنساق) إلى الفكر الأدبي الحديث: التجربة الألمانية– الجرمانية، ففي **1997** خصصت المجلة الجرمانية العالمية ملفا خاصا حول "**النظرية الأدبية**"، وكانت هناك دراسة "**لفريدرون رينر**" بعنوان: (بعض التأملات في النقد الأدبي ونظرية النسق)، ويبدأ "**رينر**" دراسته بأن الفكر الأدبي الألماني الحديث تأسس على قاعدة "**فلسفة الفن**"، وفي الوقت نفسه طرح قضايا تتعلق بالرقابة وحقوق المؤلف، وبعد تحديد مجال البحث في الأدب، بدأ الاهتمام يتشكل حول القارئ والقراءة. ومرت فترة أن فقد الأدب سلطته في الفكر الجرماني، لكن سرعان ما قامت الدراسات الجرمانية بتحديث اللغة والأدب، ويتمثل هذا التحديث في ثلاث مستويات كما حدده "**رينر**" وهي: تسييس الدراسة الأدبية عبر إعطائها الشرعية الاجتماعية على **مدرسة فرانكفورت**، وإقامة علاقة مع الاختصاصات المتعددة، ومراجعة داخلية للوضع العلمي للدراسات الجرمانية، ويوضح "**رينر**" أن هذه المستويات تم انجازها بيسر وسهولة وبدأت تظهر نتائجها في السبعينات، ومن الاتجاهات

[1]– حفناوي بعلي: **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، مرجع سابق، ص 38 – 40.

الأساسية في البحث الأدبي اليوم في ألمانيا أنها تتجلى بوضوح في "التاريخ الاجتماعي للأدب".[1]

أخذ "**كلنر**" من مدرسة برمنجهام ومدرسة فرانكفورت في طرح نظريته في النقد الثقافي ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة والتعددية الثقافية، والنقد النسوي، كما طرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل. وتنبني نظرته على ما طرحه منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال الاستقبال، أي تصنيع التلقي. وقد لاحظ "**كلنر**" أن مدرسة فرانكفورت ومعها برمنجهام قد غالتا في الاحتفال بفكرة (الرفض)، ويستخلص "**كلنر**" بعد ذلك رؤيته النقدية التي يسميها نقد ثقافة الوسائل بأن يطرح تصوره الذي يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال للدراسة، وفي ظل هذا الحس ألانتقادي، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، وهذا الوعي النقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنويعه، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معاً وفي آن واحد، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكانحيازات ، ويقترح الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد يراها.[2]

مما سبق يمكن القول أن مدرسة فرانكفورت قد رسخت "أسس فلسفية اجتماعية نقدية.مطالبة من خلالها بحداثة ثقافية إنسانية جذرية، قادرة على بلورة وعي نقدي بالسمات الفلسفية العميقة للحداثة، ورهاناتها المستقبلية الصعبة، باعتبارها ثورة هائلة في حقل العلوم الدقيقة توازيها ثورات معرفية كبيرة جداً، تجسَّدت في النمو السريع الذي شهده

[1]- سعيد يقطين: **الفكر الأدبي العربي– البنيات والأنساق**، مرجع سابق، ص 85 - 87.

[2]- حفناوي بعلي: **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، مرجع سابق، ص 42 - 44.

حقل العلوم الاجتماعية والإنسانية، واعتبرت مدرسة فرانكفورت في مشروعها الفلسفي النقدي، أن:المنطق الهيجلي، ليس فقط ميتافيزيقا، بل أيضا سياسته"[1]، لذا نجدها انطلقت من أطروحات "هيجل" وقراءتها وتفكيك الطابع النسقي.

### 3- مدرسة النقد الجديد:

اتفق معظم مراقبي الساحة النقدية الأمريكية أن التطور الحقيقي للنقد هو النجاح الساحق للنقاد الجدد، في إدخال المناهج والمفاهيم الشكلية وإرساء قواعدها في مؤسسات، كما تمكن النقاد الجدد من نشر معتقداتهم بفعالية في الفصليات الأدبية وأقسام الأدب بالجامعات وكتب ومناهج الكليات، ومن أهم هؤلاء النقاد (اليوت وريتشاردز وايمبسون ورانسوم وتيت ور.ب. بلاكمر وكليانث بروكس ورينيه ويلك وو.ك. ويمساتوالى حد ما كينيث برك وف.ر.ليفيز وايفور وبنترز)، وكان أول من تحرك متجاوزاً النقد الجديد هو س.أليوت الذي ألف النقد الاجتماعي، وكذلك تجاوزت اهتمامات بلاكمير وريتشاردز بعد أواخر الاربعينات النقد الجديد العادي، في حين فضل ليفيز النقد الثقافي، أما ايفور وبنتر فلجأ إلى النقد الأخلاقي، وراد **"كينث برك"** نظريات تعدد المداخل البحثية، ولقد احتفظ هؤلاء النقاد بعادات فكرية معينة ومناهج بحثية تنتمي إلى النقد الجديد حيث ذهبوا إلى تدعيم الشكلية بطرق ثرية متنوعة. وبدأ بروكس بتنظيم ونشر النقد الجديد في وقت مبكر في كليات وجامعات أمريكا، وأثبت أنه محلل صارم للمنهج ذو بصيرة وممثل فعال ودائم للمدرسة، وأنصار النقد الجديد وخصومه على حد سواء أن النقد الجديد قد انتهى مع

[1]- فريد لمريني: **الفلسفة والنقد، مراصد ابستيمولوجية**،دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2016، ص 188 - 189.

أواخر الخمسينات كمدرسة مجددة وأصيلة. وحتى وان اعتبروه نقداً عادياً إلا أن الباحثين والأكاديميين استفادوا منه، ويبدوا أن النقد الجديد يفتقر للمؤيدين مما يجعله في طريقه للموت، لكن الحقيقة أن النقد الجديد يزدهر بالرغم من أنه يبدوا عاجزاً فقوته بالغة الانتشار، وقيم النقد الجديد مستقرة في الدراسات الانجليزية. ومن أساسيات نظرية الفن الشكلية أن النقد الجديد يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الأفكار والسياسة والآثار الاجتماعية، ويسعى لتنقية النقد الشعري من الاهتمامات الخارجية، وتركيز الاهتمام أساساً على الموضوع الأدبي نفسه، كما يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف ولا ردود أفعال القراء، ويدعو النقد الجديد إلى نظرية عضوية للشعر بدلا من المفهوم الثنائي عن الشكل والمادة، ويركز على كلمات النص في علاقتها بكامل مضمون العمل وتسهم كل كلمة في سياق فريد، ويمارس النقد الجديد قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويميز بين الأدب وكل من الدين والأخلاق لأن العديد من أتباعه لهم آراء دينية محددة ولا يبحثون عن بديل للدين والأخلاق أو الأدب، وتمثل هذه المجموعة من المفاهيم نظاماً نقدياً منهجياً. [1]

تكاثرت وتعددت الانتقادات على النقد الجديد وأصبحت النظرة إليه نظرة ضيقة وذلك أنه نقد "نخبوي النزعة، دكتاتوري السياق، إذ هو يحمي الأستاذ العالم ضد الطالب المسكين المتدرب، كما قيل، ويقال إنه نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل نص يختاره، فيختار دائماً ما يتناسب مع أدواته ومقولاته (كتفضيل الشعراء المتافيزقيين على غيرهم

[1]- فنسنت ب.ليتش:**النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات الى الثمانينات**، تر:محمد يحي،تق:ماهر شفيق فريد،المجلس الأعلى للثقافة 2000 ،ص45-47.

واقتصاره على القصيدة الغنائية وفشله في التعامل مع النصوص الطويلة كالرواية والمسرحية)، ولا يشجع الدارس على البحث عن غير ما يجتره ممارسو هذا النقد"[1].

ولقد انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات، حيث تبناه مجموعة من النقاد المهتمين بالثقافة الإنجليزية وكان الدكتور "**رشاد رشدي**" أول دكتور مصري ناضل من أجل ترسيخ هذه الحركة النقدية من خلال كتاباته المختلفة؛ ومحاولاً تكوين جمعية للنقاد تتبنى هذا النقد. ونجد أن طلبته كانوا من أول من ناضل معه، حيث عملوا على تأليف مجموعة من الكتيبات التي تقدم هذه النظرية لدى النقاد الغرب، ويمكن القول أن ما عرف في النقد العربي ب: المنهج الفني يمكن أن يكون صدى عربيا للنقد الجديد الأنجلو أمريكي، ومن أسس المنهج الفني رؤية النص الأدبي على أنه كيان مستقل عن الواقع، ودراسته مستقلا عن محيطه السياقي، والانطلاق من النص بعيدا عن صاحبه، ومن أسسه كذلك النظر إلى النص على أنه صورة عضوية متكاملة، وكيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية، وبناء على ما سبق فقط كان النقاد المؤيدين إلى النقد الجديد يرون أنه نقد يتيح رؤية الكثير ويساعد على استيعاب الغريب [2].

من الصعب تحديد مدرسة نقية خاصة منفصلة عن سابقتها، فمدرسة النقد الجديد تبقى مدرسة النقد الجديد تبقى على تأثير مع المشروع النقدي البنيوي، حيث أن الشبه واضح بين " النقد الجديد والنقد والبنيوي، بل إن النقد البنيوي سمي النقد الجديد كما أن اصطلاح البنية ظل شائعاً بين النقاد الجدد في أمريكا، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواصفات

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازغي: **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 317.

[2]- يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 57 - 62.

الفنية = المؤسسة) في الأدب، على حين يؤكد النقاد الجدد مخلصين لتراثهم الانجلوسكسوني الذي يهتم بالواقع المحسوس المجرب"[1]، والقصد هنا النظر إلى النص الأدبي كعمل له ذاتيته.

## روافد ومصادر النقد الثقافي:

استمد النقد الثقافي مبادئه من عدة علوم وهي، السيميوطيقا الذي يمثل علم الدلالة وعلم الاجتماع وعلم النفس.

### أ- السيميوطيقا (علم العلامات):

برزت السيميوطيقا في أواخر الستينات بشكل واضح، وأصبحت علماً عالمياً ذات أهمية بالغة، ولقد التزم فيه النقاد بالنماذج اللغوية ونظرية العلامات، ويعد دي سوسير وبيرس وجاكبسون هم من وضعوا أفكارهم لهذا العلم، ويعني السيميوطيقا علم العلامات أو الإشارات ذات الدراسة المنظمة والمنتظمة. بينما نجد الأوروبيين يطلقون على هذا العلم السيميولوجيا وذلك التزاما منهم بالتسمية السوسرية، ومصطلح السيميوطيقيا يرجح إلى الأمريكيون، أما العرب فبرز عندهم مصطلح السيمياء، وينتمي هذا العلم في أصوله ومنهجيته إلى البنيوية حيث يصعب التفريق بينهما، وهنا يشير "**تيرنس هوكس**" في كتابه البنيوية والسيميوطيقا أنهما علمان لا حدود بينهما بحيث أنه لابد من أن يجتمعا في منطقة جديدة.[2]

ولقد تطرق "**محمد عنابي**" إلى علم السيميوطيقا في كتابه (**المصطلحات الأدبية الحديثة**) وأعطى مفهوما لكل من السيميولوجيا والسيمياء والسيميوطيقيا لكنه يوضح أن

[1]- عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة** ، مرجع سابق، ص

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازغي: **دليل الناقد العربي**، مرجع سابق، ص 177 - 178.

مصطلح السيميوطيقيا هو المصطلح الشائع حالياً، ويعرف هذا العلم على أنه مذهب العلامات **doctrine of signs**، أي النشاط الذي يختص بالبحث في طبيعة العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء، واكتسب هذا المبحث التقاء ثلاث مجالات وهم: براغماتية بيرس والظاهراتية التي ارتبطت بهوسيرل (تحت اسم الفانيروسكوبيا **La phaneroscopie** وهي وصف الظواهر **Phenomenes**)[1]، وبنيوية دي سوسير، إذ أن بيرس يعرف العلامة بأنها تمثيل لشيء ما، ويقول أن هناك ثلاث مكونات لها صلة ببعضها البعض وهي العلامة والشيء الذي تمثل العلامة والعمل المفسر لها، ويمكن القول أن بيرس كان يعالج علم العلامات بصفة عامة دون التركيز على اللغة والوعي، بينما هوسيرل وهو أحد مؤسسي الظاهراتية ركز على الوعي فالظاهراتية تختص بذلك، ولقد كان كانط أول من حددها ورصدها بعد تجريدها من مراميها ودوافعها، ثم عمل هيجل على تطوير هذا المفهوم فتطورت الدراسة من مرحلة الخبرات الحسية الأولية إلى مرحلة العمليات الفكرية والعقلانية المتكاملة ذات القدرة على إنتاج المعرفة، وكان هوسيرل يرى أن العلامات اللفظية من وسائل التفكير المنطقي القادر على تجسيد الحقيقة، وبذلك سعى إلى وضع سيميوطيقيا عالمية أي نظام عالمي لعلم العلامات لا يختلف باختلاف اللغة فقسم جميع العلامات إلى فئتين الأولى في فئة التعبير والثانية في فئة الإشارة [2].

[1]- محمد الماكري: **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص **42**.

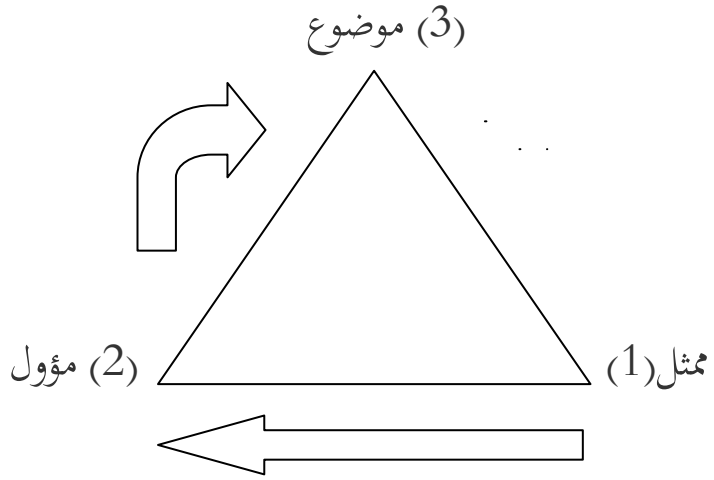
[2]- محمد عنابي: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط3، 2003، ص **153** - **159**.

يشير "بيرس" أن العلامة لا تعتبر إلا إذا اشتملت على عناصر ثلاثة وهذه العناصر تتوافق مع مراتب وجود ظاهراتية هم:

* ممثل * موضوع * مؤول

* الأولانية * الثانيانية * الثالثانية

وتحصل العلاقة الثلاثية مع الأبعاد الثلاثة ويكون المؤول هو أكثرهم تفاعلا لأنه يحيل الممثل إلى الموضوع ويمكن تجسيد هذه العلاقة بالنموذج التالي[1]:




كما يرى بيرس أن الممثل يرتبط بالمرتكز والموضوع والمؤول، ولقد أدرج أن لعلم السيميوطيقا ثلاث فروع وهي:

– المنطق بمعناه الدقيق ذلك العلم الصوري (**La sciene formelle**) لشروط صدق التمثيلات.

[1] – محمد الماكري: **الشكل والخطاب**، مرجع سابق، ص 44، 45.

– البلاغة الخالصة التي تعمل على اكتشاف القوانين،وعلى الخصوص القوانين التي تنتج فكرة ما فكرة أخرى.

– النحو الخالص ومهمته كشف ما هو حقيقي في الممثل حتى يكون قادراً على تلقي دلالة معينة.[1]

لقد اتخذت السيميوطيقا بناء على تحديدات **"يامسلف"** داخل المحتوى مجالا لدراستها حيث ينقسم المحتوى إلى شكل ومادة، فمن خلال هذا التحديد يكون المحتوى في كل موضوع سميوطيقي أو نسق دال يتفرع إلى مكونين هما النحوي الذي يشمل العمليات التي تتمظهر على المستوى التركيبي، والدلالي الذي يحقق إمداد المنظومة التركيبية بعناصر دلالية، في حين تحدد سيميوطيقا السرد موضوعها العلمي على شروط تبلور الدلالة، فهي اعتمدت على أسس نظرية لسانية ويمكن التوضيح بالمخطط التالي:[2]

– موضوع سيميوطيقي معروض للتحليل
- عبارة: التمظهر اللغوي.
- محتوى:
  - شكل: مكون نحوي.
  - مادة: دلالية.

(رواية، أسطورة، حكاية، قصة قصيرة)

[1]– المرجع نفسه : ص 45.

[2]– عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1،2002 ص29.

**ب- علم الاجتماع:**

يعد علم الاجتماع أحد روافد النقد الثقافي، كما أنه من أهم العلوم التي اهتمت بالعلاقات الإنسانية وقد عرفه الدكتور "محمد الجوهري" في كتابه الموسوم ب: (مدخل إلى علم الاجتماع) على انه الدراسة العلمية للعلاقات التي تقوم بين الناس، ولما يترتب على هذه العلاقات من آثار، كما يشير أن هذه العلاقات قد تكون معقدة أشد التعقيد وذلك أن جوانب هذه العلاقات قد لا يكون واضحا وخصوصا في المعنى، ويرى أن النسق الاجتماعي **Social System** أهم وحدة في دراسة علم الاجتماع، ويتكون من مجموعة من الناس الذين يعيشون معاً الذين يشتركون في نشاط واحد أو عدة أنشطة مشتركة ، ويرتبطون بعضهم ببعض برباط أو مجموعة من الروابط المحددة، ويخلق كل نسق اجتماعي ظواهر اجتماعية بمثابة أشكال وأنماط منتظمة ومتكررة، ويعد علم الاجتماع علم له حدود واضحة حيث استطاع أن يطور قائمة طويلة من المصطلحات الفنية التي تشير إلى الأشياء التي يدرسها ويمكن تحديد هذه المصطلحات في البطاقة الموالية:[1]

[1] - محمد الجوهري: **المدخل الى علم الاجتماع**، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2007، ص 7- 25

**المصطلحات العشرين الأساسية في علم الاجتماع**

**1- النسق الاجتماعي:**

والمصطلحات المرتبطة به هي: 2- الوظيفة.

3- التكامل.

4- الجماعة.

5- التنظيم.

6- المجتمع.

**7- الثقافة:**

والمصطلحات المرتبطة بها هي: 8- النظام.

9- القيمة.

10- الاتجاه.

11- المعيار.

12- الانحراف.

**13- التفاعل:**

والمصطلحات المرتبطة به هي: 14- الدور.

15- التنشئة الاجتماعية.

16- الصراع.

**17- المكانة:**

والمصطلحات المرتبطة بها هي: 18- التدرج.

19- الحراك.

20- القوة.

**1**

**بطاقة توضح المصطلحات الأساسية في علم الاجتماع**

[1]- المرجع السابق: ص 26.

ولتوضيح هذه المفاهيم أكثر سنحاول إعطاء مفهوم لكل مصطلح على حدا:

**1- النسق الاجتماعي:**

هو بمثابة مجموعة من الأشخاص والأنشطة يتميزون بتبادل العلاقات وتكون بقدر من الثبات والاستمرار، ويعد هذا النسق من أهم المصطلحات التي يدرسها علم الاجتماع لأنه يضم المجتمعات والتنظيمات التي تكون في النهاية نسق اجتماعي.

**2- الوظيفة:**

يتعين على كل عنصر من عناصر النسق الاجتماعي أن تكون له وظيفة، وهذا هو الدور الذي يؤديه للحفاظ على النسق حيث يطلق اسم"وظيفي" على عالم الاجتماع من أجل أن يوضح تداخل العلاقات القائمة بين أجزاء النسق الاجتماعي، كما يميز علماء الاجتماع بين نوعين من الوظائف (ظاهرة وكامنة)، فالأولى هي تلك الوظائف التي يدركها الأفراد الفاعلون جيدا داخل النمط الاجتماعي والثقافي الذي ندرسه، وأما النوع الثاني (الكامنة) وهي التي يتم الكشف عنها عن طريق التحليل السوسيولوجي.

**3- التكامل:**

وهو التلاحم بين أجزاء النسق الاجتماعي حيث يصبح كياناً واحداً، والنسق الاجتماعي يجب أن يكون في درجة محددة من التكامل، وهناك ثلاثة فروض مهمة ترتبط بفكرة التكامل وهذه الفروض كانت الشغل الشاغل ل: **"إميل دور كايم"** وهي:

أ- تكون الحياة في نسق اجتماعي جيد التكامل أحسن والعكس صحيح.

ب- ارتفاع مستوى التكامل في النسق الاجتماعي يساعد على مقاومة التحديات الخارجية وكذلك يكون العكس.

ج- تقل درجة التكامل الاجتماعي عادة إذا حدث تحديث وتقدم صناعي.

ومن الملاحظ أن القرن العشرين شهد العديد من التغيرات الاجتماعية والثقافية، حيث أثر هذا التغيير في نسبة التكامل في مختلف الأنساق الاجتماعية.

**4- الجماعة:**

هو نسق اجتماعي مؤلف من مجموعة من الأفراد تتفاعل مع بعضها البعض وتقوم بأنشطة مشتركة، وقد تم الاتفاق على أن الجماعة تتكون من ثلاثة أفراد وما فوق.[1]

**5- التنظيم:**

هو ذلك النسق الاجتماعي الدائم وذو الهوية الجماعية المحددة والبارزة، كما أنه عبارة عن برنامج منتظم لتحقيق أهداف معينة، ويسعى إلى ضم أعضاء جدد من خلال إجراءات محددة، ومن أهم سمات التنظيم وجود خريطة تحدده.

**6- المجتمع:**

هو ذلك النسق الاجتماعي الذي يدوم بفعل قواه الخاصة، كما أنه يكون مكتف بذاته ويشتمل بين الذكور والإناث صغاراً وكباراً.

**7- الثقافة:**

هي نشاط إنساني مكتسب ومتوارث وهي تعني المعرفة الفنية لشيء ما، وقد أشار الدكتور محمد الجوهري إلى ضرورة التمييز بين عناصر الثقافة وبين مركبات الثقافة.

**8- النظام:**

يعد النظام أحد أهم الأنواع تميزاً في النشاط الاجتماعي فالنظام الاجتماعي يعني تلك الظاهرة الثقافية التنظيمية في نفس الوقت .

**9- القيمة:**

هي تصور المجتمع للشيء المرغوب، وهي كذلك التصور الذي يؤثر على السلوك الاجتماعي لمن يعتنق هذه القيمة، أو بمعنى آخر هي تلك الفكرة التي يؤمن بها الفرد.

**10- الاتجاه:**

[1]- المرجع السابق: ص 27 - 30.

هو عبارة عن فكرة وخط يسلكه الفرد بغية الوصول إلى هدف محدد.

**11- المعيار:**

هو المستوى القياسي للسلوك في جماعة محددة، وهو يساعد الفرد على تحديده مسبقاً إلى نوع الحكم الذي سيصدره الآخرون على ما قام به، وهنا يكون الآخرون يمتلكون معايير الموافقة والرفض.

**12- الانحراف:**

هو ذلك السلوك الذي يتجاوز كل معايير الأنساق الاجتماعية، ويمثل الانحراف أحد أهم المواضيع الذي يدرسها علم الاجتماع، وكان ذلك خلال القرن التاسع عشر عن ( الجريمة والرذيلة والبؤس ....الخ).[1]

**13- التفاعل:**

هي عملية تفتح أفق التواصل بين الأفراد وتكون بين تأثير وتأثر في الأفكار وشتى الأنشطة، وهنا يكون جوهر التفاعل، ويعد التفاعل من أهم المصطلحات في علم الاجتماع.

**14- الدور:**

هو نوع من أنواع السلوك المتوقع من الفرد الذي يتميز بوضع اجتماعي محدد وذلك خلال تفاعله مع الأفراد الآخرين الذين يحتلون أوضاعاً اجتماعية أخرى داخل النسق، ويرتبط مفهوم الدور بعالم المسرح، لكن نجد الدور هنا يختلف فالممثل يرسم للجمهور صورة غير حقيقية لكن الدور في المجتمع لا يمكن إخفاء الشخصية .

**15- التنشئة الاجتماعية:**

[1] - المرجع السابق: ص 32 - 38.

تتميز التنشئة الاجتماعية على أنها تلك العملية التي تعمل على تأهيل الفرد لجعله فرد يمارس النشاط الذي يمارسه المجتمع، حيث تقوم هذه العملية على جملة من المعايير ونقاط محددة، وتبقى هذه العملية مستمرة وذلك أن الفرد يكتسب النشاطات واحدة تلوى الأخرى، وهنا يمكن القول أن التنشئة الاجتماعية هي عملية تعليمية .

**16- الصراع:**

أشار الدكتور محمد الجوهري في كتابه (المدخل إلى علم الاجتماع) على أن الصراع يكون عادة حول القيم، أو المكانة، أو القوة، ويكون هذا الصراع بين الأفراد أو الجماعات وهذا الصراع متواجد بشكل واضح في كل نسق اجتماعي، ويعتبر أغلب الدارسين المعاصرين أن الصراع صفة مهمة من صفات التنظيم الاجتماعي وذلك لأنهما مختلفين لكنهما مترابطين ببعضهما البعض.

**17- المكانة:**

ويمكن تعريفها على أنها المنصب والمكان الذي يشغله ويحتله الشخص داخل نسق اجتماعي محدد، وهنا يكون الأفراد في رتب وتدرج، وقد اهتم علم الاجتماع بهذا المصطلح وبدراسته فالمكانة لها أثر في سلوكيات الأفراد والجماعات.[1]

**18- التدرج:**

يمثل المجتمع شكل هرم حيث يكون هنا التدريج بين أعضاء المجتمع في مستويات فوق بعضها البعض، وتتفاوت درجاتهم من حيث الثرة والنفوذ والهيبة وغير ذلك، ويرى "كارل ماركس" أن نظام التدرج في أي مجتمع يتعين من خلال ملكية وسائل الإنتاج، ويمكن قياس التدرج الاجتماعي عن طريق دراسة الفروق في الدخل والتعليم والمهنة والاستهلاك.

**19- الحراك الاجتماعي:**

[1]- المرجع السابق: ص 38 - 44.

وهو انتقال المجتمع والأفراد من وضع اجتماعي إلى وضع آخر وقد ميّز الدارسون ثلاث أنواع من الحراك وهي:

– الحراك الجغرافي: وهو الانتقال من مكان إلى مكان آخر.

– الحراك الأفقي: وهو الانتقال بين أجزاء النسق الاجتماعي.

– الحراك الرأسي: وهو اكتساب أو فقدان مكانة اجتماعية، وقد اهتم علم الاجتماع بهذا النمط أكثر من السابقين والسبب في ذلك أن الأفراد والجماعات يتغير وضعهم داخل نسق التدرج، فليس من الممكن التأكد دائما من المكانة التي يشغلها الأفراد.

**20– القوة:**

لكل فرد في المجتمع إرادة خاصة ولكي يحقق تلك الإرادة لابد أن يتمتع بقدرة داخلية هي من تمثل القوة والمقاومة لديه، وقد وصف علماء الاجتماع القوة بأنها شيء من التناقض وذلك أن:

– القوة ظاهرة تبادلية، – ممارسة القوة وحيازة القوة ليس شيئاً واحداً، – القوة كثيراً ما تكون وهماً.[1]

**ج– علم النفس:**

يعد علم النفس كذلك من أهم الروافد التي اعتمدها النقد الثقافي وفي هذا يشير الدكتور "**طلعت منصور**" وآخرون في الكتاب الموسوم ب:(**أسس علم النفس العام**) على أن علماء النفس يركزون في دراساتهم على أنواع النشاط أو السلوك، وهذا يعني أن علم النفس يدرس كل سلوك إنساني فهو **الدراسة العلمية لسلوك الإنسان ولتوافقه مع البيئة**، والسلوك الإنساني إذن هو نشاط كلي مركب، دينامي، كما أن هدف علم هو الكشف عن هندسة النشاط البشري، أي الكشف عن أسس السلوك الإنساني، وتتحقق الغاية من علم النفس عن طريق ثلاث أسس وهي:

[1]– المرجع السابق: ص 44 - 47.

**1- الفهم**: إن فهم الظاهرة يجعلنا نجد العلاقة التي تربط بينها وبين الظواهر الأخرى، فالفهم لا يتم إلا عن طريق اكتشاف العلاقات المختلفة بين المتغيرات موضوع الفهم أو المعرفة.

**2- التنبؤ**: هو افتراض وجود علاقة جديدة ، لا نقدر على تحقق من وجودها بناء على معلومات سابقة وحدها، وتعد عملية التحقق جزءا مهما من التنبؤ وتكون بخطوتين الأولى استنتاج عقلي عن طريق الاستدلال والثانية هي التحقق من صحة استنتاجنا.

**3- الضبط**: هو أن نتناول الظروف التي تحدد حدوث الظاهرة بشكل يحقق لنا الوصول إلى الهدف المعين، وهنا نستطيع التحكم في ظاهرة النجاح في الكليات.[1]

اعترف "**فرويد**" بأن الذين ألهموه نظريته في التحليل النفسي هم الأدباء والشعراء والفلاسفة، فهو يرى أن الإبداع على الرغم من اختلاف أشكاله إلا أنه هو الرحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بشتى حالاتها ومتناقضاتها، ولقد كان "**فرويد**" هو زعيم مدرسة التحليل النفسي حيث قام برسم الجهاز النفسي الباطني وقسمه إلى ثلاث مستويات: (**1-** المستوى الشعوري **conscicnt**، **2-** ما قبل الشعور **preconscient**، **3-** اللاشعور **inconsciene**.)، واعتبر أن المستوى الأخير هو الفرضية الأساسية التي تقوم عليها نظرية التحليل النفسي وهذا المستوى انقسم إلى: ألهو الذي يمثل الجانب البيولوجي، والأنا الذي يمثل الجانب السيكولوجي، والأنا الأعلى الذي يمثل الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي [2].

[1]- طلعت منصور وآخرون: **أسس علم النفس العام**، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 2003، ص 10 - 16.

[2]- زين الدين المختاري: **المدخل الى نظرية النقد النفسي**، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 9 -10 .

## تطور القراءة من النقدية الأدبية إلى النقدية الثقافية:

كانت دراستنا السابقة في تحليل النصوص بمثابة الدراسة التقليدية الجمالية السطحية والغير معمقة التي تهتم بالمؤَلِف أكثر من المؤَلَف، ومع تطور الآليات النقدية برزت مدارس نقدية تعلن قاعدة موت المؤلف، وأصبح الخطاب النقدي يبحث في المعنى داخل النصوص دون الاهتمام بالمؤلف، وتعد محاولة عبد الله الغذامي من أهم وأدق المحاولات التي تبنت النقد الثقافي، حيث تعرض إلى دراسة النقد الثقافي والأنساق الثقافية بشكل دقيق، ويرى أن الأنساق الثقافية هي **انساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما**، ولقد قام عبد الله الغذامي بطرح سؤال في كتابه النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية وهو كيف يمكننا إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي....؟، وقد أجاب أنه للحصول على هذه النقلة لابد من المرور بمجموعة من العمليات وهي: نقلة في المصطلح النقدي ذاته- ونقلة في المفهوم(النسق) – ونقلة في الوظيفة – ونقلة في التطبيق. [1]

### 1- نقلة الاصطلاحية:

هي أول عملية وبما أن الانتقال كونه انتقال نوعي لابد أن يلمس الموضوع والأداة، بعدها يمس آليات التأويل، وطرق اختيار المادة المدروسة، والتعرف على النصوص والعينات التي كان يتحكم فيها الشرط الأدبي وأشار الغذامي إلى أن هذه النقلة تشمل ست أساسيات وهي: عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)- المجاز (المجاز الكلي) – التورية الثقافية – نوع الدلالة – الجملة النوعية – المؤلف المزدوج.وهذه الأساسيات هي التي تشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروع النسق الثقافي، والذي فيه تحولت القراءة من القراءة الأدبية إلى قراءة ثقافية. [2]

[1]- عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، مرجع سابق، ص 62.

[2]- المرجع نفسه: ص 63.

ولقد كان هناك نموذج اتصالي يجعل النص اللغوي يكتسب صفته الأدبية، وكان يقوم على ست عناصر هي: المرسل والمرسل إليه والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة وأداة الاتصال، وتكون الوظيفة الأدبية حين تركز الرسالة على نفسها وكان هذا الانجاز بمثابة النقل النوعية في الدراسات الأدبية، ولقد اقترح الغذامي في كتابه النقد الثقافي – دراسة في الأنساق الثقافية العربية تعديل هذا النموذج بإضافة عنصر سابع هو العنصر النسقي، وبإضافة هذا العنصر تتيح للرسالة نفسها مجالا بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي وهنا ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى الوظائف الست السابقة وهي: النفعية والتعبيرية والمرجعية والعجمية والتنبيهية والجمالية، والنصوص التي لا تسمى بالأدبية هي النصوص الأكثر انفعالا مع الوظيفة النسقية من دون أن ينتفي ذلك من النصوص الأدبية، كما تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي، وهو مبدأ أساسي من مبادئ النقد الثقافي ويمثل أساس للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، مما يجعلنا نرى للنص أنه حادثة ثقافية .[1]

وهنا صورة للنموذج الاتصالي بعد إضافة العنصر النسقي، بحيث يصبح النص من قراءة أدبية إلى قراءة ثقافية:

[1] – المرجع السابق: ص63 – 65.

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل المرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

**1**

**نموذج الاتصال بعد إضافة العنصر النسقي**

في حين كان النموذج الأول الذي وضعه ياكبسون كالآتي:

السياق

الرسالة

المتحدّث المتلقي

الاتصال

الشفرة

**2**

**نموذج الاتصال الذي وضعه ياكبسون**

[1] – المرجع نفسه : ص 66.

[2] – محمد عنابي: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، مرجع سابق، ص 164.

وتكون الوظيفة السابعة في النموذج الأول للغة هي الوظيفة النسقية لجعل النسق والنسقية منطلقا نقديا، وأساسا منهجيا. ويمكن القول أن التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي تجعله علامة ثقافية تتحقق دلالتها داخل السياق الذي أنتجها ويلخص **"جون ستورك"** في " تبسيط رائع، فالزهرة التي تنمو في وسط الصحراء لتتفتح ثم تذوي، من دون أن يراها أو يشم رائحتها أحد، لا يمكن أن تكون علامة، لأنها لم تتخطَّ مرحلة "الدال" إلى "المدلول" ليحققا معاً معنى أو دلالة، فإذا توفر للزهرة من يضمها إلى زهور أخرى في إكليل ويرسلها إلى صديق فقد عزيزاً عليه، تحولت إلى علامة تحمل رسالة أو دلالة أو معنى، معنى حدده السياق الثقافي، ويقول جون ستورك...أي أن المدلول ليس شيئا بل فكرة عن شيء، أو ما يخطر في ذهن المتكلم أو السامع عند التلفظ الصحيح ،وهذا يعني أن الدال يشكل الجانب المادي من اللغة"[1]

## 2- المجاز والمجاز الكلي:

المجاز قيمة ثقافية وليس جمالية، ولقد صار المجاز مؤسسة ذوقية ومصطلحية تتحكم بشروط إنتاج واستقبال النصوص، ومن أجل ولادة التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية، لابد من الاستعمال أصلا نظريا مفهوماتيا، بمعنى أن هناك أنماط سلوكية ثقافية تتفاعل لتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب، وفي اقتراح مفهوم ثقافي للمجاز يوسع من مجاله ويهيئه لاستعمال نقدي لأكثر وعيا.[2]

## 3- التورية الثقافية:

[1]- حفناوي بعلي: **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، مرجع سابق، ص 47 - 48.

[2]- عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي – دراسة في الأنساق الثقافية العربية**، مرجع سابق، ص 67 - 68 .

في مصطلح التورية نجد الازدواج الأساسي حول بعدين دلاليين (قريب – بعيد)، وهذا الازدواج نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر ،ومصطلح التورية في حقل النقد الثقافي يدل على حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر.[1]

## 4- الدلالة النسقية:

إن الدلالة النسقية ترتبط بعلاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، حيث تمكن من التغلغل في أعماق الخطابات وظل ينتقل مابين اللغة والذهن البشري، وعبر الدلالة النسقية تم الكشف عن الفعل النسقي داخل الخطابات وصارت الدلالات: دلالة صريحة التي تمثل العملية التوصيلية، ودلالة ضمنية وتمثل الأدبية والجمالية، ودلالة نسقية ذات بعد نقدي ترتبط بالجملة الثقافية.[2]

## 5- الجملة الثقافية:

الجملة الثقافية تمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، كما أنها الجملة المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة.[3]

---

[1]- المرجع نفسه: ص 69 - 71.

[2]- المرجع السابق: ص 71 - 73.

[3]- المرجع نفسه: ص 74.

## 6- المؤلف المزدوج:

هو الكاتب الأدبي والجمالي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة صريحة أو غير صريحة، وذلك بالرمز والإيحاء، ومن جهة أخرى المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسها التي تتخفى وراء البارز في شكل أنساق مضمرة غير واعية، ويأتي مفهوم المؤلف المزدوج لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر غير المؤلف المعروف، فالثقافة تعمل عمل مؤلف آخر يتماشى مع المؤلف الذي ألفناه، وبما أن المؤلف في حالة إبداع كامل ، سنجد من وراء هذا الإبداع وفي أعماق النص نسقاً فاعلاً ثقافيا ، وهذا النسق يتواجد حتى وإن كان مضمراً، وهنا تترابط الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمؤلف المعهود يبدع نصاً راقياً في حين الثقافة تبدع نسقاً ثقافيا مضمراً، "ويرتبط المؤلف المزدوج بالدلالة النسقية حيث يعشش التناقض المركزي وتفعل الأنساق أفاعيلها وتلك هي مهمة النقد الثقافي للكشف والتعرف" [1].

كثير من النقاد يعتمدون على قصد المؤلف وخصوصا إذا ما توافق قصده مع ما يثبته النص، وإذا لم يتواقف فهنا على الناقد إما أن يترك قصد المؤلف أو يعمل على تأويله والبحث على الأنساق، ولقد كان "هنري جيمس" إذ تعود في تقديم رواياته " أن يبدأ بمقدمات طويلة يشرح فيها آراءه النقدية وتوجهاته وميوله ونظرته للأدب ودراسته، كما كان يشيع أفكاره وفي مقالات ينشرها، ولقد كانت إشكالية المؤلف محور جدل عنيف، انجر إليها كثير من النقاد والمشتغلين بالفلسفة مثل "ايرك دونالد هيرش" الذي ميز بين "النص"

[1]- المرجع نفسه: ص 76.

و"الأهمية" أو "الدلالة"، وقال بإن من الممكن تحديد قصد المؤلف لكن لا يمكن التحكم في الدلالة"[1]

لا يمكن التمييز بين النصوص الثقافية والنصوص الأدبية فهما يشتركان بشكل كبير ويختلفان في نفس الوقت بالشيء الكثير،وبما أن الثقافة عبارة عن نصون والأدب كذلك يتمثل في نصوص فهما يشتركان ليشكلان نصاً جمالياً وثقافيا وبذلك فهما متكاملان، وأما النقد إن كان ثقافياً أو أدبياً فهما متكافئان في الجمع بين ما هو ثقافي وما هو جمالي، لكن النقد الثقافي يقوم بتشريح النصوص تشريحا جماليا تنسيقيا، وعليه فإن القول "بنقد ثقافي معزول عن النقد الأدبي لا يوصلنا إلى حقيقة النص النسبية، كما أن القول بأن النقد الثقافي يحدد نفسه بالانغلاق على نفسه، أمر غير مقبول. كما أن النقد الثقافي معزولا عن فكرة المقارنة الثقافية أمر غير مقبول، كما يبقى أن نشير إلى أن القراء ة الصحيحة النسبية، ربما تشمل فضاءات النص على تنوعها: دائرة النص، نويات النص، محيط النص، شبكة العلاقات في النص، ظروف إنتاج النص.ويتم ذلك ضمن آليات أصبحت معروفة للتحليل ومعالجة النص وتقويمه ( الزمان، المكان، الشهرة، الأنساق، التأويل)، وبهذا يمكن أن يشمل النقد الثقافي"[2]، وهكذا نستخلص أنه لا يمكن أن نقتصر على التحليل الثقافي، فالناقد في اختياره لآليات التحليل يسعى إلى تحليل جمالي ثقافي، وله الحق في اختيار آلياته. وفي إطار هذا يؤكد الناقد والدارس " روبرت شولز" أنَّ عملية قراء النص الأدبي" تتضمن نمطين من الشيفرات Codes: توليدي وثقافي إذ تسمح الشيفرات الثقافية بتحليل المادة اللفظية لكي نبني "عالما" خياليا تكون أنفسنا ،فيه، مشرقة ولكي نموقع الشخصيات ونفهم

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 240.

[2]- حفناوي بعلي: **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**، مرجع سابق، ص 53 - 54.

أحداثها، وتراتيبها الاجتماعية، وهذا لا يكون إلا بفعل اللغة ذاتها التي تكون، بدورها، مركزا للشيفرات الثقافية"[1].

وبناء على ما سبق يقتضي القول أن هذا التغيير بمثابة النقلة الايجابية لتغيير طرق البحث داخل النصوص، حيث يشير الدكتور "**عبد الفتاح أحمد يوسف**" في كتابه الموسوم ب: (**لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**) على الاهتمام والتركير في الخطاب على الأنساق والسياقات التي أنتجتها، وذلك أن البحث فيها يساعد على فهم الإشكالية المطروحة داخل الخطاب والنصوص. فالنقد الثقافي بآلياته أصبح ضرورة لابد من استعمالها في تحليل النصوص، حيث يقول الدكتور عبد الفتاح: "يجب الالتفات إلى جملة من القواعد والأنساق الثقافية التي شكلت وعي المبدع، وتمثلتها الخطابات الإبداعية تمثيلا معرفياً، يشبه إلى حد كبير عملية التمثيل الغذائي الذي يقوم بها جسم الإنسان لامتصاص الطعام، ومن هذا المنطلق يمكننا وضع إستراتيجية ثقافية توفر فهما أكثر عمقاً "[2]

ندَّد الغذامي بالدعوة إلى اقصاء وموت النقد الأدبي لفائدة النقد الثقافي، ومحاولة الفصل بينهما، لكن الغذامي تجاوز هذه الدعوة لأننا نجده اشتغل في بعض أعماله كناقد أدبي في تحليل النصوص وما فيها من سمات فنية ودلالية، كما أشار إلى العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي وأبرز قناعاته التي تلغي النقد الأدبي، حيث أن النقد الأدبي والنقد الثقافي متكاملان في النظر والعمل. ولا يزال الشيء الكثير مما يمكن أن يقدمه النقد الأدبي عن

[1] – يوسف عليمات: **النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي**، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2015، ص **7**.

[2] – عبد الفتاح أحمد يوسف:**لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،ط1، 2010،ص 15.

الأدب، فالمشكلة ليست مجال الدراسة (نقد أدبي– نقد ثقافي) ولكنها مسألة نوعية رؤية المجال وكيفية تطبيقها، وبالتالي كان لزاما على النقد الأدبي الجديد في العالم العربي من أن يعيد النظر في كل المسلمات، لأن كل عصر يقرأ الإنتاج الماضي بنظرة معرفية معاصرة.[1]

استمد الغذامي فكرة إقصاء موت النقد الأدبي من **"ليتش"** حيث كانت امتداداً لأفكاره ، وهناك الناقد **"الفين كرنار"** عمل على تأليف كتاب عنونه ب: **"موت النقد الأدبي"** بنفس المصطلح الذي تبناه **"عبد الله الغذامي"** ، فالغذامي كان يرى أن النقد الأدبي يعمل على كشف الوعي الإيديولوجي الذي يحتويه النص، حيث يقول في كتابه " نقد ثقافي أم نقد أدبي" أن النقد الأدبي **"**كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج أو سن اليأس، حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالمياً، وعربياً، بما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته، ولسوف أشرح أسباب هذه النظرة (...) وأبدأ بما صار يأتيني من أسئلة حول مشروعي في (النقد الثقافي)، وعن كونه بديلاً عن النقد الأدبي، وعن إعلان موت النقد الأدبي**"**[2] ولقد عارض الكثير من النقاد والدارسين فكرة إقصاء النقد الأدبي ، فهناك من يرى فكرة "موت النقد الأدبي" فكرة ليس لها أي أساس ،ولربما تأتي مستقبلا دراسة أدق تلغي النقد الثقافي ويتم إقصاءه ،فالدراسات النقدية تتطور يوما بعد يوم بتطور الأدوات المنهجية ويشير أحد الدارسين في قوله:**"** إذا شاء النقد أن يستجيب لمهمته كاملةً وأن يكون خطاباً مفهوما... عليه أن لا يبقي في حدود المعارف الاستدلالية وأن يتأسس هو بدوره أثرا، وأن يعرض نفسه لما يتعرض له الأثر من المخاطر وعندئذ، فإن النقد سيحمل بصمات شخص معين إلا أنه شخص يكون قد مرّ بالامتناع اللاشخصي عن المعرفة،

[1]– سعيد يقطين: **الفكر الأدبي المعاصر – البنيات والأنساق**، مرجع سابق، ص 328 - 329.

[2]– عبد الله الغذامي، عبد النبي أصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، حوارات لقرن جديد، دار الفكر،دمشق، ط1، مايو 2003، ص 12.

والتقنيات العلمية. وبذلك سيكون النقد معرفة حول الكلام يستعاد في صياغة كلامية جديدة، فالصرامة العلمية تمثل حصنا ضدّ الذاتية، ولكن بما أنه لا وجود لأثر من دون متلق يتلقاه وأن الطريقة الوحيدة للإجابة، حقاً، عن فعل إبداعي تكون بإنتاج إبداع مثله فإنه على الناقد أن يضطلع برؤيته الخاصة"[1] ، وبذلك من الصعب والمستحيل إقصاء النقد الأدبي لأنه عبارة عن دراسة ذات عالم مفتوح نظرياً وتطبيقاً، حيث حقق تطوراً منهجيا كبيرا، فالغذامي حاول النظر إلى النقد الأدبي من زاوية ضيقة حيث يقول بهذا الشأن "لم يقف النقد الأدبي قط على أسئلة ما وراء الجمال، وأسئلة العلاقة بين التذوق الجمالي لما هو جميل،وعلاقة ذلك بالمكون النسقي لثقافة الجماعة.وان كان قد وقف على بعض ما هو غير جمالي في النصوص، إلا أن هذا يقتصر على عيوب الخطاب الفنية والعروضية واللغوية، وما هو غير ذوقي أو غير جمال فني وهذا هو إمعان في خدمة البليغ الجمالي وغفلة عن النسق الثقافي"[2] لكن ما أبرزته المناهج النقدية من تطور لازال يُشاهد ويلاحظ، ومازال النقد الأدبي يظهر نتائج هامة بمختلف مناهجه فلقد كانت له انجازات كبرى عبر العصور حيث وصل الى مرحلة أهلته أن يصبح العلم أكثر امتداد والأعمق جربة، وبذلك لا يمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلا للنقد الأدبي؛ لأن النص الإبداعي جمالي قبل أن يكون حادثة ثقافية، وبالممازجة بين النقدين في تحليل النصوص يمكن وصف الدراسة بالنقدية الأدبية الثقافية وبما أن المشترك بينهما هو اللغة والنص والخطاب والوظيفة الشعرية والجمالية لابد أن يتكاملا في تأويل النصوص، فالنقد الثقافي نقد ذاتي وقد لا يكون في تحليله للنصوص يتميز بالدقة العلمية المطلوبة. ويرى الدكتور "**عبد النبي أصطيف**" في هذا أن دعاة النقد الثقافي انبهروا مما حققه هذا النقد في الغرب وفي الجامعات الأمريكية معتقدين أنه الحل السحري الذي حل مشاكل النقد الأدبي، في حين لم يلاحظوا أنه بالرغم من التطور الذي لحق إليه النقد الثقافي إلا انه لم يستطع أن يلغي دور النقد الأدبي، فهذا الأخير شهد في

[1]- فابريس تومريل: **النقد الأدبي** ، مرجع سابق، ص 41.

[2]- عبد الله الغذامي، عبد النبي أصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، مرجع سابق، ص 18 - 19.

المجتمعات ازدهارا مماثلا، فلكل من النقدين شأن يُغنيه ولا يغني أي منهما عن الآخر[1] ، وفي كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية تمت الإشارة في دراسة للدكتور منذر عياشي إلى أنه ليس من الضروري "الفصل بين نوعي النقد، لأنهما معاً يمكن أن يتكاملا، فإن لم يكن كذلك فإنه يمكن أن يتضايفا، إلا أن الأمر من منظور منهجي، لا يتخذ هذا السبيل مجرى له عند الغذامي. ولعله يكون محقا، فاستقلال النقد الثقافي ((الآن)) بنفسه، واستغناؤه عما سواه، قد يكون ضرورة وجود من جهة، وضرورة تميز وحضور من جهة أخرى، ومع ذلك ، فإن للغذامي هدفا في ممارسته للنقد الثقافي،يحدده بقواه: ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية"[2]

إن تحول القراءة في النصوص من شكل الخطاب الأدبي الفني إلى شكل الخطاب الثقافي، سوف يساعدنا على التعرف على العلامات الثقافية، ولقد أعطى "**الغذامي**" مثالا ل: "**نيتشة**" عن لعبة يوضح فيها السبب والنتيجة وتبادل الأدوار حيث يقول: "رجل يشعر بوخزة في ظهره، ثم يبدأ بالتحسس قرب موضع الوخز، فيجد دبوساً في قميصه. هنا يسأل نيتشة: أليس الوخز هو السبب وليس النتيجة...؟ ألم يكن الوخز هو الذي كشف عن الدبوس. ولو ظل الدبوس دهرا من دون هذا الوخز لما علمنا به".[3] في هذا المثال برزت العلاقة المتبادلة بين ما هو وسبب وما هو نتيجة، ولوتم تطبيق هذا على النصوص ستكون النتيجة البحث عن العلامات ثقافية. ويقول الدكتور عبد الفتاح على عملية التحليل

[1]- المرجع نفسه: ص 68 - 69.

[2]- حسين السماهيجي وآخرون: **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية**،دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1، 2003، ص91.

[3]- عبد الله الغذامي، عبد النبي أصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، مرجع سابق، ص 46.

الثقافي أنها عملية تشبه إلى حد كبير عملية الولادة عند الإنسان، فالمعنى الجديد يشبه إلى حد كبير الجنين الذي يجمع الصفات الوراثية بين الأبوين.[1]

عمل الكثير من الدارسين والقراء على تطبيق التحليل الثقافي على النصوص الروائية، حيث كان كل قارئ بعد التحليل الثقافي يصل إلى استخراج عدة أنساق، وبعد التحليل الثقافي هناك من أقّر أن للرواية بعد شيطاني " فالشيطانية صفة مركزية ومؤسسة لنسق معقد من التعابير الجمالية الرفيعة، فالرواية مثلا ليست هي الإيمان ولا المحبة ولا الأخلاق ولا النبل، هي ما أسماه كونديرا بالاختراق السريع والألمعي للجوهر الحقيقي لكل ما يشكل موضوعا لتأملنا، الإجابة التي تسكن الهوس الكتابي بفهم الألم، الخوف، العطش الغريزي للثرة والسلطة والجنس،واستبعاد المحو والعدم والنسيان"[2]، وهناك من يرى أن الرواية انتماء وطعم وعاطفة وأعطوها صورة المرأة، وفي هذا كتب الدكتور شرف الدين ماجدولين في كتابه قارئ الرواية قائلا: "أن كتابة الروايات تعادل ما تقوم به المحترفة التي تخلع ملابسها ، أمام الجمهور، حين تظهر جسدها عارياً، غير أن الروائي يمارس العملية في اتجاه معاكس. ففي سعيه إلى إحكام بناء الرواية، يأخذ بستر ذلك العري الأول. والقصد في النهاية هو أن الرواية امرأة، تعرت أو غطت جسدها، تبقى هي ذاتها تلك الأنثى"[3] ، ففي أعماق كل نص روائي التباسات وتفاصيل مبهرة، وعليه من خلال تأويل صلات التفاعل فيما بينها، وكشف العلائق المضمرة فهذا ما يعادل إعادة التكوين وتبدد وهم المخبوء.

إن هذا التغير يعد نقلة مختلفة لقراءة ساعدت في تغيير التركيز من الكاتب إلى مؤلفاته والمغزى الذي يشير إليه النص، وقد توالت الدراسات إلى أن ظهرت نظريات نقدية تركز على المعنى داخل النص، ومن ثم ظهر النقد الثقافي الذي حول القراءة الأدبية البسيطة

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف: **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة** ، مرجع سابق، ص 66.

[2]- شرف الدين ماجدولين: **قارئ الرواية**، مرجع سابق، ص 35.

[3]- المرجع نفسه: ص 18.

إلى قراءة نقدية ثقافية عميقة، وسعى الدارسون إلى" أهمية التركيز في دراسة الخطاب على السياقات الثقافية التي أنتجتها، لأن الاهتمام بدراسة السياق داخل الخطابات، سوف يساعدنا على فهم كثير من إشكاليات الخطاب التي تحيرنا"[1]. وبذلك أصبح النقد الثقافي من أهم الدراسات التي تعمل على تفسير العلاقة المضمرة بين الأنساق الخطابية والأنساق الثقافية "وتفسير الظواهر اللغوية في إطار المنجز المعرفي للنقد الثقافي وبهذا فالمنهج البنيوي مهم جدا في قراءة بنية الخطاب وعلاقته بالبنية الثقافية وتفسير علاقتهما بالثقافة التي أنتجت هذه الخطابات "[2]، وهنا أصبحت قراءة النصوص أكثر توسعا وأصبحت القراءة منفتحة على مجلات أشمل وأصبح للقارئ دور عند التلقي من خلال التأويل وربط النص بالثقافة.وبناء على ما سبق فإن مهمة النقد الثقافي التركيز على النص في ضوء الثقافة التي أنتجته، والتركيز على التغيرات المختلفة داخل النص من خلال التعامل معه، فالقراء يسعون الى وضع النصوص موضع المساءلة والبحث عن المعاني التي تتمثل في الأنساق الثقافية المضمرة مستعينة في هذه الدراسة بالنظريات والمناهج النقدية الأدبية ، وتكون القراءة المطبقة على النصوص قراءة نقدية أدبية وثقافية فالدراسة النقدية الثقافية برغم من أن عبد الله الغذامي ندد بالقطيعة من النقد الأدبي إلا أن الدراسات الثقافية لا ترفض الاتجاهات المتعارف عليها في النقد الأدبي "بل تستفيد منها بوصفها مرحلة مهمة من مراحل تطور

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف: **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة ، ص 15.

[2]- عبد الفتاح احمد يوسف: **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**، مرجع سابق، ص 20.

مستويات قراءة النصوص، وينبغي تجاوزها بالاتجاه إلى مستويات الدلالة الثقافية للكشف عن المعنى وتطوير الوعي الثقافي "[1]

إن القراءة الجديدة للنصوص أصبحت ترتبط باستخراج أنساق ثقافية من النص وهذه الأنساق بمثابة العلامات أو الإشارات التي تستطيع إنتاج معان أو أفكار يقدر المتلقي فهمها واستيعابها وذلك أنها عبر نظامها الخاص تعبر عن إشكاليات معرفية وثقافية تم استقطابها من روافد متعددة وفي هذا يمكن الإشارة للتقاليد التي حددها النقاد المحدثين " هذه التقاليد التي تبدو أمامنا كنظام خطابي، يستوعب أفكارا، ويسمح بإدراج أي نوع من المعاني أو التفسيرات أو التأويلات ، وذلك أنها ليست (تابو) يتصف بمواصفات ذاتية لا تنفك عنها، إنها نظام أدبي يحمل عناصر ثقافية متعددة، قابل لنوع من التحول النموذجي عند كل كاتب "[2]، فالنسق الثقافي نلاحظه من خلال جملة من السلوكيات في النص المكتوب، كما يزداد المتلقي الاهتمام بهذه الأنساق متى أدرك قدرتها على التحولات " التي تحدث بين حقول معرفية متباعدة ( التحول من الثقافة الشفاهية إلى الكتابية – التحول من الطقوس الجماعية إلى الفردية – التحول من التبعية الثقافية إلى الخصوصية الفردية ) إن هذه التحولات تعبر عن تبادل حقيقي بين صيرورتين "[3] هما الثقافة والكتابة.إن الدراسة النقدية الثقافية تتعلق بالإبداع الذي يرتبط بالنصوص فيركز القارئ والمتلقي على النص من خلال ربط العلاقات بين أجزاءه وكشف المضمر داخله، فالنص

[1] – عبد الفتاح أحمد يوسف: **قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى**، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط1، 200، ص 13.

[2] – عبد الفتاح احمد يوسف: **لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة**، مرجع سابق، ص 146.

[3] – المرجع السابق: ص 148.

لابد أن تتجسد داخله جملة من السياقات اللغوية والثقافية، ويمكن القول أن تغير القراءة من الأدبية إلى الثقافية ساعدت القارئ " على تجاوز حدود ما يقرأ وتجعله في حالة جدل دائم مع ما هو ثابت ومستقر في الفكر والثقافة، وما هو متغير ومتحرك داخل النصوص الأدبية، إن هذا التحول يؤذن بقدوم نمط جديد من القراءة يسمح بالتطور بين الأشياء والأفكار داخل النص وداخل الثقافة ويساعد القارئ في الكشف عن الأفق المتحرك للثقافة داخل النصوص الأدبية "[1] ،لقد تغير النقد ولم تعد الدراسات النقدية تلك الدراسات الفنية الجمالية فالنقد الثقافي جعل القارئ يكسر أفق التوقع ويبحث عن الجديد، فالتقييم الأدبي والفني يكتسي طابعا إشكاليا عويصا كما ذكره محمد برادة في كتابه الرواية ورهان التجديد وذلك لأنه " منذ عصر الحداثة ثم ما بعدها، لم يعد ينحصر في الاعتماد على مقاييس فنية ومعرفية – أخلاقية تستهدي بالمأثور من النصوص والروائع وإنما أضحى التقييم متصلا بالفلسفة والتاريخ والانثروبولوجيا وعلم النفس، لأن الإبداع في خصوصيته وشموليته يلامس قضايا وتجارب ملتصقة بحياة الإنسان في تجلياتها المختلفة "[2] .

بناء على ما سبق يمكن القول أن القراءة الجديدة صارت عبارة عن قراءة متصارعة يرغب الباحث والناقد من خلالها في البحث عن تعددية في المعنى والأنساق ومحاولة البحث والربط بينهم، حيث أصبح القارئ يسعى إلى كسر محدوديات القراءة المغلقة واستبدالها بقراءة ثقافية مختلفة، ويقول "**بول. آرمسترونغ**" في كتابه المترجم (القراءات المتصارعة– التنوع والمصداقية في التأويل): " في نظريتي في الصراع التأويلي تعددية بمعنى أنها تدعي أن

[1]– عبد الفتاح أحمد يوسف: **قراءة النص وسؤال الثقافة**، مرجع سابق ، ص 26.

[2]– محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، مرجع سابق ، ص 106.

الافتراضات المسبقة المختلفة يمكن أن تساعد على ظهور طرق متنوعة من الفهم"[1] ، حيث يؤكد أنه يجب على المؤول أن يعتمد على مبدأ الثقة من أجل امتلاك القدرة على توليد قراءات متعددة ثقافية، وهنا تكون الممارسة الفعلية للقراءة.

[1]- بول ب. آرمسترونغ: **القراءات المتصارعة– التنوع والمصداقية في التأويل**، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009،ص 217.

# الفصل الثاني

## النسق الايديولوجي في روايات بشير مفتي

- المرأة صورة للنضال والوطن
- الأنوثة والقمعية وايديولوجيا الجنس
- دور المثقف فترة الطوفان
- الحب طريق المقاومة.

**تمهيد:**

يعد البحث في العلاقة بين الأدب والثقافة والفلسفة من أهم المواضيع التي ركزت عليها الدراسات المعاصرة، وبهذا سعى المنعطف اللغوي الى رصد علاقة وطيدة بينهم مست المستوى الدلالي الذي جعل من الخطاب الأدبي والرواية خطاب يرتبط بالفكر والخيال ويمكن فهمه من خلال البحث داخل لغته وبهذا فإن الفكرة الكلاسيكية التي ظلت وقتا مهيمنة على القراء والخطاب الأدبي صارت فكرة تقليدية لزم تغييرها مما نجد رؤيتهم صارت أكثر انفتاحا وإبداعا من خلال تفاعل ذواتهم في بناء نتائج ثقافيه وإعادة تفكيرهم في دور ما تضمره اللغة من معاني ومقاصد. فالرواية العربية " عبرت عن رغبة الفرد في الحرية والتحرر من كافة أشكال القمع والتسلط سواء كانت ذات مرجعية ثقافية أو دينية أو سياسية أو تراثية، وهذا ما أكدته التجارب النصية أن السرد يستخدم كاستراتيجية مضادة لمواجهة استراتيجيات الهيمنة والمركزية في سياق الاشتباك الابستيمولوجي بين المركز والهامش، بين السيد والتابع، بين السلطة وضحاياها، حيث تستنهض في هذه المواجهة ديناميات التخييل والقوة"[1]

إن الدراسات الثقافية في الكتابة الروائية ليست بالكثيرة لكنها اليوم أصبحت من أهم الدراسات التي يستعملها القراء في تحليلهم للنصوص الروائية، وسأحاول في هذه الدراسة استكشاف المرجعيات الثقافية في مقاربة لروايات "**بشير مفتي**"، من خلال تطبيق المنهج النقدي الخاص بمدرسة فرانكفورت الذي يتعلق بالنقد الثقافي.

[1]- محمد بوعزة : **سرديات ثقافية – من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف**، منشورات الاختلاف، دار الأمان – الرباط، ط1، 2014، ص 38.

## النسق الايديولوجي:

### 1- المرأة رمز النضال والوطن:

لتوضيح النسق الايديولوجي في روايات بشير مفتي، يجب تدقيق القراءة الدلالية والضمنية لصورة المرأة ، وفك السيميولوجيا اللغوية لهذا المصطلح، وذلك أن دور المرأة في هذه الرواية بمثابة الوسيلة التي نستطيع من خلالها قراءة هذا النسق، فما تتضمنه الرواية بوصفها فعلا إبداعيا لا يقف على المرأة كجسد بل تتعدى صورتها هنا إلى معاني مضمرة شديدة التعقيد ، وقد يتبادر في ذهن القارئ عدة تساؤلات أهمها ما هو دور المرأة وهل يمكن أن تتوازى المرأة في نضالها مع الرجل ؟ وهل المرأة بتحررها اليوم قادرة على التحدي والمواجهة ؟ وفي أول رواية لبشير مفتي برزت شخصيتين مثلتا النضال وهما شخصية فيروز وشخصية سارة، فسارة في بحثها عن العواطف عند الرجل نجدها لا تبحث عن الدفء والصدق والحرارة بقدر بحثها عن الرجل المثال المتسق إيديولوجيا أي الرجل القادر على تحقيق المصالحة في ذاته بين ممارسته وقناعاته السياسية من جهة وممارساته وقناعته مع المرأة الوطن بالتحديد[1]، وهذا ما أوضحته سارة في حوارها مع (ب) حيث تقول: **" كنت أود الزواج بك، لم تكن هنا المشكلة.. الزواج هو شيء تمنيته باستمرار ورغبت في الاستقرار والهدوء، النضج والتفكير الايجابي في المستقبل،(...)، كنت أقول أن الحب أهم من كل ذلك.. لكنك أصررت بأن الحب لا يكفي، وإنما العمل .. نعم .. هذا ما أعتقده عكسك، أنت لا تحب العمل تفضل حياة الفنانين البوهيمية .. المغامرة .. الكسل .. الكتابة، الخيانة.. في النهاية.. اكتشفت بأنني لا أعرفك جيدا.. وأننا عالمان متناقضان لا يمكننا أن نلتقي إلا**

[1]-عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، نادي الاحساء الأدبي، ط1، 2011، ص 285.

**في أشياء بسيطة.."** [1] ، وأما عن فيروز فقط مثلت صورة المرأة القوية والتي تتحدى، أو لنقول أن الروائي قدمها على أنها المرأة المناضلة والايدولوجيا أي النموذج الجاهز للمرأة المحاربة والباحثة عن تحررها وتحرر نوعها، فأزمة فيروز هي البحث عن ذاتها وعن هموم المجتمع وقول الحق دون خوف في مجتمع تم استبداده واستعماره، فهي تسعى وراء التحرر ضمن شروط تكبلها وتحاصرها حيث تقول في الرواية: **" أقول في نفسي. ماذا لو فطنا قبل الكارثة بساعات فقط .. ماذا لو تجمد الزمن قبل حدوث ما حدث.. أشعر أحيانا وأنا أتحدث اليك بهذه الطريقة، أنني مازلت حالمة جدا.. وأن مصير الحالمين كما تقول أنت هو الموت.. لهذا لن أكون مثالية جدا.. سأرضى بما هو حادث.. كل ما هنالك هو رأي أبديه قد نموت جميعا فلم نصمت.. لم لا نقول آراءنا بكل شجاعة.. ها آنذا أذكر كلمة "موت"، إنها جميلة ثلاث حروف، عندما وصلتني رسائل التهديد لم أجد ما أفعله بقيت سجينة نفسي. هواجسي – قلقي– ان الموت يضعك في تحد خطير امام ذاتك لا أقل ولا أكثر."**[2] ، ومنه يمكن القول أن المرأة المثقفة تعد المعادل الموضوعي للوطن المستقل، وهي تتداخل مع المرأة الحلم الذي يوازي البحث عن الوطن الحلم، فتحرير المرأة مقياس التطور الاجتماعي[3]، و الوطن هو العنصر الأساسي الذي تتصارع عليه الأطراف، كما أنه هو الأساس الذي إستند عليه الروائي في بناء نصوصه، ومن خلاله تتشكل الأحداث وتتوجه الشخوص. والوطن بدلا من أن يشكل محورا يستقطب فاعلية الجهد الوطني ويفجره ويمنحه نشاطا إنسانيا مثمرا ذا بعد قومي، نجده يشكل محورا للتنافس والصراع والانتماء وبالتالي يتحول إلى قيمة محكومة بعقلية التنافس، والرواية بذلك لا تجهد لتعقب تاريخية الوضع، بل تاريخية الوضع الوطني التي تنبثق

[1] بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 1998، ص 74- 75.

[2] -بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 49- 50.

[3] – عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 348.

من إشكالية الحالة لذلك فإن طرف معادلة الوطن لا تتأتى من خلال تعقب التاريخ فحسب، بل من خلال قدرة شخوص الرواية على تجسيد خصائص اللحظة المعيشة في بعدها الزماني والمكاني، ومدى تفاعلها مع وضع فيروز واستجاباتها وقدرتها على التجاوب مع ما يحدث حتى صارت ترى التحرر حلما، فقد حق للحلم أن يغدو لغة التواصل الموضوعية الوحيدة والمشروعة. والحلم هنا – حلم فيروز – ليس أطياف رؤى، بل ينبثق من مشروعية الحق الانساني في تحقيق التحرر.[1]

وقد مثلت صورة المرأة في معظم الكتابات الأدبية صورة الوطن الذي يحن له الإنسان سواء كانت تلك المرأة الحبيبة أو الصديقة أو الأم أو الأخت، وقد أثبت هذا الروائي في رواية **خرائط لشهوة الليل** حيث يظهر في صفحات الرواية قول البطلة : **" سألته مرة:** (( **أتحب الجزائر؟))، ولم يستغرب سؤالي، قال:** (( **نعم، أحبها أكثر مما تتصورين** ))**، ولكن فيما بعد سألته عن طبيعة هذا الحب، عن نوعيته، اذ أنه أيضا كان يحبني ما في ذلك شك، وقلت:** (( **هل تحبني مثلما تحبها؟))، ففي مغزى سؤالي، وقال مبتسما بطريقة تنم عن عمق بعيد:** (( **نعم أحبها مثلما أحبك، أحبها لي، لي وحدي))"**[2]، كما أكد على صورة الوطن بالمرأة وبالتحديد بنجمة لكاتب ياسين التي يضع جدلية بين الحرية والقيد حيث يبرز أن الجزائر كلما تتحررت كلما وقعت تحت القيود والسلطة المستبدة وهنا يقول في رواية **بخور السراب: "الجزائر التي لا تكف عن المجيء الى العالم، نجمة التي كلما اغتصبها شخص**

[1]- ينظر: عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص288- 290.

[2]- بشير مفتي: **خرائط لشهوة الليل**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 70.

**آخر خرجت أكثر عذرية مما كانت عليه. الاغتصاب والعذرية . جدلية الحرية والقيود."**[1]، وفي رواية **أرخبيل الذباب** هناك ما يثبت أن المرأة في روايات مفتي مثلت صورة الوطن وبالتحديد بجميلة التي يعشقها الرسام سمير، **" هي اللوحة التي لا تكتمل؟ هل هي جميلة؟ هل نحن؟ هل البلد؟..كان يثق بي ويحب أن أحكي له قصص زمان التي لم يكن يجد فيها إلا صورة مكررة عن الوضع الجديد وعن لعبة الدم والتسلط.. كان يستخلص الدرس فجأة ويحوله الى عدمية مرعبة فأصيح فيه قائلا: هذا لايعني الاستسلام"**[2]

إن الكتابة لم تعد مجرد مرآة تعكس الواقع الاجتماعي، تنسخه وتسجله، كما كان الأمر في النصوص السردية التقليدية. صحيح أنها كتابة تنطلق من الواقع اليومي المعيش، إلا أنها سرعان ما تحلق عاليا نحو فضاءات الخيال والرمز والغرابة والامعقول.[3] وبما أننا بصدد البحث في صورة المرأة في روايات بشير مفتي يمكن الإشارة إلى تلك المعلمة التي كانت حلم تلاميذها الذين أحبوها ويقول الراوي في رواية "دمية النار" : **" كنت أتمنى سرًا لو كانت معلمتي هي أمي بالفعل، تحسن الحديث بلغة جميلة تجعلني أومن بأشياء كثيرة، وأقتنع بأن جمال الحياة هو الحياة نفسها.. أن تعيشها، وتحبها، وتتذوق كل ما فيها من متع وملذات.."**[4]، تبحث الرواية عن المعاني الخفية والدلالات للحكاية والرموز، وتبقى تيمة المرأة هي تلك الصورة المثالية للوطن، هكذا تبدو بنية النص قائمة على محاولة ادراك الصورة

[1]- بشير مفتي: **بخور السراب** ، رواية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007، ص 19.

[2]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب**، مصدر سابق، ص 103.

[3]- حسن المودن: **الرواية والتحليل النصي**، مرجع سابق، ص 124.

[4]- بشير مفتي: **دمية النار**، مصدر سابق، ص 30.

وآليتها، فعلاقة الذات بالوطن تحدث ذلك الصراع الذي يدفع بالأنا إلى حب وعشق الوطن، ولقد كان يبدو وعي ذلك الطفل الذي أحب المعلمة بمثابة الأمنية والحلم.

إن صورة "المعلمة" تكشف عن زمن الانقلاب، وتضارب الإيديولوجيات ولقد حاول بشير مفتي الكشف عن مستويات الصورة التي تقيمها مع المتخيل، وضمن هذا السياق رمز الكاتب من خلال طرد المعلمة وانقلاب المدير عليها بذلك الانقلاب الذي شهدته الجزائر ويقول في الرواية: **" لقد حاول المدير التحرش بها عدة مرات، وعندما هددته بتبليغ الشرطة، استغل علاقته بالحزب ليكتب عنها تقارير مسيئة لشخصيتها، وكانت النتيجة أنها أصبحت غير مرغوب فيها، ثم دبر لها مقلبا تافها، اتهموها بتعليم التلاميذ أشياء محرمة،والتمادي في الدعوة للتحرر من سلطة العائلة....الخ ودفعت ثمن هذا غاليا، بالرغم من أنها تركت المدرسة منشية وهي تقول : لا أستطيع العيش مع هؤلاء الكلاب"**[1]، وتبقى المعلمة تلك النموذج الذي يدفع بالتلاميذ إلى التنوير على عكس ما اتهمها المدير الذي يعد نموذج المتسلط ، وهنا مثل رد المعلمة بالرغم من التهميش والطرد إلا أنها بردها القوي دون خوف فهي تمثل صورة المناضل والحر الذي يقتنع بفكرة النضال ومحاولة دفع الحركة الوطنية إلى استشراف أفاق جديدة والبحث عن الاستقلال والتحرر دون خوف.

وفي رواية **اختلاط االمواسم** مع الصفحات الأولى للرواية ظهرت صورة لوفاة الأم **" كان موت أمي نهاية لشيء ما، أو حقبة أردت لها أن تنتهي فجأة بذلك الشكل الفاجع...، غير أن الموت، الفقدان، أربك كل ما فيّ من وضوح وتبصر، وأيقظ فيّ آلاما كبرى، وأحدث بروحي تشققات عنيفة شعرتها تشبه الطعنات التي يحدثها ضرب عنيف على جسد منهك**

[1]- بشير مفتي: **دمية النار**، رواية، مصدر سابق، ص 31.

**بسكين مسوس"**[1]، ويبدو هنا في حقيقة الأمر أن موت الأم له دلالة أخر هي تجاوز وانقضاء الفترة الصعبة من تاريخ الجزائر إلا أنه حتى بانتهائها إلا أنها بقيت في ذاكرة الشعب فما مرّ به الشعب كان أشبه بالموت الحيي والجنون.

## 2- الأنوثة والقمعية وإيديولوجيا الجنس:

إن المفهوم الايديولوجي للجنس صار من أهم أساسيات الرواية الجديدة وذلك لقوة تأثيرها على الوعي، فأصبح تعامل الروائيين مع الجنس أمرا لابد من حضوره في الرواية، وصارت الرواية الحوارية تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيته، في اطار مجموع الرؤى، تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع، لأنها تحقق نوعا من ديمقراطية التعبير داخل الرواية[2]، ولكن في الحقيقة مفهوم الجنس والعلاقة بين الذكر والأنثى هي " إعادة النظر في العالم والذات والآخر والتاريخ والسياسة والدين ومن خلال الجسد في التجربة الروائية، فحين يستحضر الروائي الجنس لا يأخذ بعدا واحدا (...)، بل يستحضره من منظور فلسفي عميق وبليغ، وبلغة مكثفة تجعل منه شعورا وحضورا أنطولوجيا أصيلا، أي جسدا كما نعيشه من الداخل سواء في بعده الاجتماعي أو الثقافي، فالتجربة الابداعية تخترق الذات(...) فما يقدمه الروائي حول الجسد يقوم بالانتقال من جسد الى آخر عبر استلهام تجربة العشق والرغبة واللذة التي لا تحد ،أو تجربة القلق والغربة والضياع في حدودها الإنسانية"[3]، وقد أعطى بشير مفتي في رواية **المراسيم والجنائز** صورة للمرأة و صراعات الطبقية في شخصية "وردة قاسمي" التي رفضت حياة أبيها متأثرة بالتفاوت الاجتماعي الذي

---

[1]- بشير مفتي: **خرائط لشهوة الليل**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 16.

[2]- يمنى العيد: **الراوية، الموقع، الشكل**، مؤسسة الابحاث العربية، ط1، بيروت ، 1986، ص 177.

[3]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، نادي الاحساء الأدبي ، ط1، 2011، ص 302- 303.

زج بها إلى مجموعة من الرجال من بينهم المحامي سعدون الذي كانت ترى فيه الخلاص من حياة الفقر والبؤس التي عاشتها، فكانت علاقتها بسعدون علاقة "اجتماعية مشوهة، التي لا تنظر إلى الإنسان من خلال إنسانيته،وإنما من خلال دوره الطبقي، وفي مثل هذا المجتمع تكون حصيلة المرأة القهر، وأن وظيفتها هي تقديم جسدها للرجل المهيمن(...) وفي إطار هذه العلاقات تكون تصرفات المرأة وسلوكاتها مرسومة على أساس هذا الاغتراب، اغترابها من ذاتها وعالمها الإنساني والاجتماعي السوي إنها ضحية في كل أخطائها لأنها مقهورة كليا، وقاهرها هو الرجل بمفاهيمه الزائفة، وأدواته ووسائله الاعلامية والقمعية"[1]، وبما أن صورة المرأة ترمز إلى الوطن فقط مثلت صورة وردة قاسمي صورة الوطن المضطهد المقهور الذي عاش العنف والخوف لواقع معاش،" **كان سعدون يقبلني كجاموسة، ثور هائج لا يعامل جسدي بخصوصية ما. إنه يراه كأي جسد أنثى يتوهج بالشهوة ويتقاطر بالعراء**"[2]، إن عالم الجنس في الرواية يدل على سيطرة الرجل على المرأة وامتزاج الإنسان بالطبيعة، فالمرأة هي رمز الوجود والعشق وهنا يرتبط بها الرجل، والروائي حاول تصوير الايديولوجيا من خلال شخصيات الرواية ، فالمرأة باستطاعتها إنارة الحياة بأولويات الوجود الإنساني وبالرغم من سيطرة الرجل عليها إلا أنه لا يستطيع التنازل عنها، " **غدا سأسافر الى روما... وقد لا أعود إلا بعد شهرين عندي أعمال مهمة هناك– سأترك لك بيتي بديدوش مراد.. افعلي كل شيء.. كل ما تريدينه. لا تحضري إلا الرجال لو سمعت أنك أحضرت رجلا واحدا قتلتك**"[3]، وهنا نجد وردة قاسمي دخلت دائرة سلطة سعدون وهذا طبيعي في المجتمع الذكوري، حيث قام

[1]– عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 309- 310.

[2]– بشير مفتي: **المراسيم والجنائز** مصدر سابق، ص 60.

[3]– المصدر نفسه: ص 61.

سعدون بتطبيق سلطته على وردة جسديا ونفسيا ولفظيا،مما أفقدها ذاتها وإنسانيتها وصارت أحد ممتلكاته" **والمواضيع التي تدخل في ملكيته لا يمكن الحفاظ عليها إلا في قمع الرغبة لها، فهي ما دامت في إطار الحاجة والطلب تبقى مرتهنة به ملتزمة في الانصياع لرغبته أو أمره"**[1]

بناء على ما سبق يمكن القول أن هذه الرواية تقدم نسقا ايديولوجيا يقوم بإظهار العلاقة بين الرجل والمرأة، الأنا والآخر كما برزت سياسة الجنس التي تقوم على العنف والاضطهاد فقمع الجسد يمتح عناصره من سجل الذكورة بوصفها إيديولوجيا وجسد المرأة لا يحمل غرائز فقط، فداخله يوجد ويكمن عالم آخر هو عالم الإنسان عالم مقموع إجتماعيا، وعالم مستلب إنسانيا وعقل مصادر عليه، حكم عليه ألا يسأل، ألا يبحث عن حقيقته، هنا لا يقدم الجسد نفسه فقط، أنه لغة المجتمع الذي ضمه ويضمه[2]، ومنه فالنص الروائي لا يختلف عما يقده الواقع باعتباره عرفا إجتماعيا إيديولوجيا.

برز في روايات بشير مفتي مستوى وعي ورؤية جديدة من أجل الكشف عن لغة النص المضمرة التي تجعل موضوع الرواية مرتبط إرتباطا وثيقا بفكرة الواقع الذي يتخيله القارئ ، حيث نشهد في رواية **دمية النار**[3] للروائي صور ذات محتوى سوسيو ثقافي، تؤكد أن المرأة تعيش مأساة تسحقها باستمرار [4]، فهي تبقى تحت سلطة الذكر من سلطة الأب إلى سلطة الأخ ثم إلى سلطة الزوج، وفي الرواية السابقة مثلت رانية مسعودي صورة الجزائر

---

[1]- عدنان حب الله: **التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد الى لاكان**،المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، الجزائر، بيروت،ط1، 2004، ص 220.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 315- 316.

[3]- بشير مفتي: **دمية النار**، رواية، منشورات الاختلاف.

[4]- عبد الوهاب بوشليحة : **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق ، ص 308.

المغتصبة من طرف رضا شاوش الذي تحول إلى الإنسان الدراكولا الذي لا يهمه شيء ، وتعد بطلة رواية دمية النار رانية مسعودي ذلك الوطن والضحية التي تم اغتصابها من طرف أبناء الوطن الواحد وانتهاك كل مبادئ الإنسانية، ولقد أوضح الروائي في أحد مشاهد الرواية كيفية اغتصاب رانية مسعودي من طرف رضا شاوش بعد زواجها، في حين لم تنسى رانية عندما قام رضا في الرابعة عشر من عمره من الوشاية بها لأخيها مما دفعه الى ضربها وتوقيفها من الدراسة ، وكان اغتصاب رضا لرانية بمثابة نقطة تحول تمس الوطن باعتبار رانية تمثل صورة الوطن حيث يقول في الرواية " **قمت من على السرير وأمسكتها من كتفها العريض، فحاولت التملص دون أن تقدر، رحت أقبلها على رقبتها وشعرها الحريري الناعم، وهي تعترض، تقاوم ، وترفض تحارب جسدا غريبا يريد اقتحامها** (....)، **وبقيت كالفريسة تقاوم دون أن تقدر على الانفكاك من أسر صيادها** (...)، **كانت لحظة سيئة دون شك، مليئة بالغموض، والتنكر، والإجحاف، والخوف لا متعة فيها مع أنني صعدت الى أعلى مستوى، لا روح فيها مع أنها كانت لحظة لفقدان الروح، ولهيجان الجسد، ولانفلات العشق، وانكسار الحقيقة، وتوتر الحالة** "[1] ، وهنا يكون بشير مفتي جسد صورة اغتصاب رانية بصورة الجزائر المغتصبة، التي اغتصبها المستعمر وكان ذلك الجسم الغريب الذي دخل وطننا. وتتواصل الأحداث ويحدث الحمل وتنجب رانية عدنان، وهنا تأخذ رانية الدور المركزي، فهي الموجه الإيديولوجي الذي يمثل في النص الجواب المباشر عن أسئلة الوطن والواقع معا،وهنا يقف الجنس برانيا وقفا حاسما يؤكد حقيقتها كوطن، فما حدث بعد نقطة الاغتصاب يعد نقطة تحول لكلا الطرفين ، أولها طلاق رانية بعد اكتشاف زوجها بأن عدنان ليس إبنه " **صمتت**

[1]- بشير مفتي: **دمية النار**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 111.

**قليلا ثم تكلمت: أقصد إبننا عدنان.. ظننت في البداية أنها نطقت "إبننا" سهوا، ولكن بينما هي تكمل حديثها استملات تتحدث عن إبنها كما لو هو ابني أنا أيضا فقاطعتها متسائلا:**

- **لماذا قلت ابننا؟**

- **لأنه ابننا معا.. لم أخبرك بذلك لأنني كنت غاضبة منك، ولكن زوجي عرف الحقيقة لأنه لا يبجب وهرب بعدها وتركني لوحدي في ذلك الكوخ الحقير."**[1] ، ومن ثم انطلقت رانية الى حياة الدعارة ، فتطبع مصيرها بطابع مأساوي حادثة جرت لها في يفاعتها . وهذه حلقة واحدة فقط من سلسلة الظروف الحياتية غير المواتية التي عانتها، تستغل كأنثى ويصبح جمالها الأنثوي موضوعا لصفقات قذرة ، وهنا يقترن موضوع الكرامة الإنسانية المهانة في رسم البطلة بموضوع الجمال المدنس[2]، وهذا ما جعل رضا يحس أنه هو من دفعها إلى هذه الطريق في حين رأت رانيا أن جسدها هو طريق التحرر، لأن الجسد الأنثوي ليس تابوتا يحوي ميتا، بل طبيعة متحركة من الداخل، وهذه الطبيعة لا تعمل وفق قوانين صارمة، ولقد استطاع الرجل بالعقل الجبري والغيبي في قرون طويلة إماتة جسد الأنثى، واعتبر العقل الذكوري فقط نورا إلهيا يجب ألا يرتبط بنقيضه الجسد الأنثوي، من هنا جاءت المحاولة التحريرية للمرأة التي انطلقت من الجسد، فقد اكتشفت أن الجسد هو المشعل الوقاد بالحياة الذي يمكن أن تستغني به عن حياة المجتمع ونظمه وقيمه البالية، فهو بمثابة السلاح الحاد الذي تتحدى به المجتمع وتشهر به حربا على كل من يأبى عليه العيش كما تحب وتختاره.[3] وهذا ما حدث مع رانيا بعد حادثة الاغتصاب، أما بالنسبة لرضا فقد صار إنسانا آخر

---

[1]- بشير مفتي: **دمية النار**، مصدر سبق ذكره، ص 160- 161.

[2]- ميخائيل خرابتشنكو: **الابداع الفني والواقع الانساني**، تر: شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2012، ص 135.

[3]- عبد الوهاب بوشليحة ، **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 314.

بعد تلك الحادثة كما وصف نفه في الرواية **" شعرت وأنا أخرج من بيتها بأنني خلاص تغيرت، وصرت شخصا جديدا بالفعل، وأنه يمكنني أن أفعل أي شيء أريده فلم يعد هناك ما يخيفني في الوجود، وأنني من تلك اللحظة قد ذهبت للضفة الأخرى من العالم."**[1]، وهكذا يتشكل مسار تجربته كحلقة مغلقة من الإخفاقات؛ إخفاق في الحب، وفشل في استكمال الدراسة، وعقدة الأب القهرية، واغتصابه للمرأة التي أحبها.وتكتمل هذه الحلقة الجهنمية من السقوط الشيطاني بانضمامه الى الجهاز الذي يتحكم في دواليب الحكم بالبلاد، حيث يتحول إلى قاتل مأجور ينفذ عمليات قذرة لفائدة النظام.[2] ويشير في موضع من الرواية إلى الصورة التي آل اليها حيث يقول: **" صرت عاجزا عن التفكير لأنه عندما تفكر وأنت بلا روح لا يمكنك أن تفكر، إن كل الأفكار لا معنى ، لها، ستخرج الغريزة، سيتحول الانسان الى بشاعة مطلقة، وشر مطلق ، وخراب مطلق، يتحول إلى كائن آخر، كائن ممسوخ، لا دهشة في قلبه، لا سؤال في عقله، كائن مشوه تصنعه ظروف الفقدان تلك، حياة بلا روح تعني كل شيء، إمكانيات جديدة كلها مخططات جهنمية للموت، للقتل، ولتصفية النار الحقيقية في جوهر الإنسان"**[3]، أو لنقل إنه النظام الفاسد الذي دفع بالأبرياء ليصبحوا إرهاب وقتله، مما جعلوا الجزائر تغرق في سنوات الدم والقتل والخوف والرعب. وبالتالي في النهاية تنتصر منظومة الفساد (السلطة)، ويفقد قيمه، ويتحول إلى جسد بدون روح، وإلى مادة فاسدة لا تصلح سوى للقتل. وإمعانا في السخرية من مصير البطل، يستعير المتخيل وعلى غرار نموذج كافكا صورة "دراكولا" لوصف هذا التحول، حيوان مفترس يعيش على امتصاص دماء الاخرين ،

---

[1]- بشير مفتي : **دمية النار**، رواية، مرجع سابق، ص 111- 112.

[2]- محمد بوعزة: **سرديات ثقافية من سياسة الهوية الى سياسات الاختلاف**، منشورات الاختلاف، ط1، 2014، ص 66.

[3]- بشير مفتي: **دمية النار**، رواية ، مصدر سابق ، ص 119.

إنه يحدد البعد الإيديولوجي لمنظومة الفساد. بمعنى أن هذا التحول تقوم به المؤسسة الإيديواوجية للسلطة [1]وهنا يقول في صفحات الرواية: **"كان أبي يعمل في مؤسسة العقاب كما سميتها أنا لاحقا تيمنا بصديقي كافكا، والذي بدأت قراءته باكرا، وأنا في العاشرة من عمري عندما أهدتني معلمة العربية قصة "المسخ" زمن يومها لا أدري ماذا حدث في رأسي، سكنتني ذبابة الأدب، كما جنون القصص والخيالات.."**[2]

إن ما يجعل المعنى المضمر والرمز ذا قيمة في فاعلة هو ما أحدثته من أثر في علاقة بشير مفتي بالواقع، علاقة الذاتي بالموضوعي، بحيث لا يدور ضمن دائرة الذات أو يعلو فوق الواقع، بل يعمق المدلول الرمزي للواقع الذاتي وللبعد الجمالي للرمز وفي حدود التجربة الإنسانية للكاتب[3]، وبهذا ومما سبق يمكن القول أن هناك روافد فكرية ساهمت ببعدها التاريخي في تأثيرها على العملية الإبداعية لدى بشير مفتي ، وبهذا فالرواية فهم عميق لواقع مرير.

وبنفس الطريقة أشار بشير مفتي في رواية **"أشباح المدينة المقتولة"** حاول بناء صورة مجتمعية ومساءلة الأنساق الثقافية ليبرز التصدعات الحاصلة في جزائر التسعينات جزائر العنف والخوف، تلك الجزائر التي تم اغتصابها، فأشار في الرواية السابق ذكرها وعبر عن المسكوت والهامشي في صورة مثلث اغتصاب زهية من طرف سي خالد وهي طفلة تتمنى الدراسة كأقرانها وعيش حياة كريمة وهاهو المشهد من الرواية حيث يقول السارد **" فلقد كانت ممارسات السي خالد كافية لتحطيمي نفسيا، وقهري روحيا وجسديا ، وجعلني شيئا لا**

---

[1]– محمد بوعزة: **سرديات ثقافية**، مرجع سابق ، ص 67.

[2]– بشير مفتي : **دمية النار**، رواية، مصدر سابق، ص 29.

[3]– عبد الوهاب بوشليحة: **وعي الكتابة / كتابة الوعي، قراءة في رواية قلادة قرنفل– لزهور كرام**، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية ، افريل 2009، ع 27، ص 295.

**معنى له ، امرأة منكسرة إلى أن تموت، وموت امرأة هو حدث تافه لا معنى له في دنيا الرجال"**[1]، وهنا يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة مفهوما موجها لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل أيضا للعلاقات بين الإنسان والعالم، ولئن يكن تشويه عظيم قد طرأ على طبيعة العلاقات بين الإنسان والعالم، فعلاقة زهية هنا بالسي خالد تبقى علاقة في ظل العبودية، هذه العلاقة تقدم تفسيرا لمبدأ الاضطهاد والسيطرة في علاقات الإنسان بالعالم، أي علاقات الإنسان بالطبيعة، وعلاقات الإنسان بالإنسان سواء بسواء.[2] ثم ما تلبث زهية حتى تتغير بعد سكنها عند المسيو جيرار الذي أغرم بها والتي كانت تمارس معه طقوس الحب عكس ما كانت مع السي خالد الذي كان يغتصبها ثم تتحول إلى العمل مع جماعة سرية وتعشق شابا إسمه عمر ويسافر إلى تونس في مهمة وترسل هي العمل في الدعارة ويصبح ذلك الجسد اللعين مرة ملهاة الرجال وكل ما مرت به زهية جعلها امرأة قوية من سطوة الظلم الذي رأته في حياتها وحين كانت في سن الأربعين كان ينعتها سكان حيها بألقاب مشينة، لكن زهية كانت بمثابة تلك المرأة الثائرة التي كسرت كل قيد يتعلق بالمجتمع باسم الحرية، ثم تنطلق في العالم وحيدة للبحث عن شيء جديد أو لعالم تم صنعه من آلامها وتعبها وحلمها، وفي هذا يقول السارد **" البعض كان يكرهها فلا يمل من نعتها بأقسى الألقاب وأسوأ النعوت، والعض لا يفكر الا في جسدها الغاوي... وقلة ربما رأتها امرأة تستحق ان نتعرف عليها. أما أنا فكانت تجذبني شخصيتها القوية عندما أراها تتسوق في الحي، أو تقف أمام باب العمارة وتشتم الرجال الذين يقعدون على الرصيف دون عمل إلا الثرثرة الفارغة، وتبدأ في سبهم: أمن أجلكم استقلت الجزائر يا كسالى؟. مرات كانت تثير**

---

[1]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة** ، رواية، منشورات الاختلاف، ط2، 2017، ص 82.

[2]- جورج طرابيشي: **شرق وغرب– رجولة وأنوثة ، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**، دار الطليعة، بيروت، ط1، ابريا 1977، ص5 – 6.

**ضحكنا وهم يعوذون ويحوقلون من هذه المرأة الرجل التي قيل عنها أنها كانت مجاهدة في الثورة، وتعمل ليلا في ملهى ليلي للتجسس على الفرنسيين."**[1] وبذلك نلاحظ أن بشير مفتي استعمل موضوع الجنس داخل رواياته، وموضع الجنس هنا جسد حوارية عميقة بين طرفين متناقضين في طبيعة فهمهما للأشياء والصيرورة، ومنه يصبح الجنس بوصفه إيديولوجيا الرواية مرتكزا أساسيا في فلسفة الكاتب لحل معضلة الذكورة في المتخيل والواقعي، كما أنه الميدان الأول الذي تتأكد فيه ذاتية الشخصية الرئيسة، فالاختيارات القمعية على مستوى الأنوثة لا يمكن أن يوازيها إلا علاقة محافظة وقمعية على المستوى الاجتماعي والسياسي والثقافي، لذلك كان الجنس والايديولوجيا الجنسوية في الرواية بحثا عن يقين آخر مغاير وعن معنى آخر مفتقد للأنوثة، وهنا تستوقف الشخصية الرئيسة التاريخ،لما كانت تنزع اليه من حلم جديد، وواقع جديد، وما هذا الواقع إلا الذي تتحقق فيه تلك الصورة الذهنية المثلى التي كانت تعطيها مفهوم الاستقلال والحرية، واستبدال أوضاع متفسخة يسيطر فيها الظلم والجهل والخوف بأوضاع أساسها كرامة الفرد وانزياح الظلم.[2] ومنه وبناء على ما سبق فإن روايات بشير مفتي وإن كانت تقول الجنس والشهوة واللذة، فإنها لا تقول ذلك إلا في علاقة بالقهر والاغتراب ، بالسجن والاعتقال بالعنف والألم، بالانتحار والموت، بالهذيان والجنون، وهي إذ تقول حكاية الجسد المقموع والمسجون والمعذب والمحروم والمقتول، فإنها بذلك تريد أن تحدثنا عن قسوة الحب وعنفه: حب الثورة

[1]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سابق، ص49 – 50.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية** ، مرجع سابق، ص320 - 322.

أو حب المرأة أو حب الكتابة، في عالم فاسد متعفن مخنوق، وفي زمن هو زمن الثورة المغدورة، زمن الخيانة والفساد، زمن القتل والقتل.[1]

وبنفس سيناريو الاغتصاب نجد بشير مفتي يكتب لنا حادثة سميرة قطاش واغتصابها من طرف علي بركان في روايته " اختلاط المواسم - أو وليمة القتل الكبرى"، **" وعندما شعر أنني فقط أماطل ولن ينال شيئا قرر الانتقام مني فاغتصبني بشناعة في احدى الأماسي الباردة بالقرب من غابة صغيرة ..."**[2]، ومن ثم تدخل سميرة متاهة ودوامة من رجل الى آخر فالشخص الثاني المدعو كريم دالي كذلك مارس بجسدها نفس الشيء ولكنه استفزها حتى في راتبها صارت تقاسمه إياه وإلا نشر صورها الحميمية معها، واعتادت سميرة على إعطاء جسدها ، وصارت سميرة قطاش هي المرأة المغتصبة من عدة رجال، ولو دققنا النظر في هذه الرواية الأخيرة للروائي بشير مفتي والتي نشرها تحديدا مع انقلاب الشعب الجزائري على النظام بحيث نجدها تحكي عن الجزائر حاليا و قبل الحراك، فسميرة بصورة المرأة المغتصبة مثلت صورة الجزائر المغتصبة من طرف حكامها ومسؤوليها بسلبهم أموالها وحقوق شعبها وقد يكون صورة الرجال الذين كانت تعاشرهم سميرة هي صورة مغتصبي الوطن ومنتهكيها لنصل إلى صورة القاتل التي يرمز إلى الشعب الجزائري بعد الحراك والانقلاب على المغتصبين ومنتهكين أموال الشعب والذي صار شعاره ( **يتنحاو قع** )، وبهذا أشارت الرواية في مضمونها إلى الحراك ومتابعة الربيع العربي وامتداده إلى الجزائر، ولقد كتب هيجل في أحد نصوصه " **هنا الوردة .. وهنا نرقص**" ، فإذا كانت وردة واحدة عند هيجل كافية لأن يرقص ، فنحن لدينا كلّ ربيع لكننا لا نرقص الا على ايقاع الرصاص ، وبرغم الربيع العربي الذي

[1]- حسن المودن: **الرواية والتحيل النصي**، مرجع سابق، ص 103.

[2]- بشير مفتي : **اختلاط المواسم، أو وليمة القتل الكبرى**، رواية ، منشورات الاختلاف، ط1، 2019، ص 180.

كان ظلاما على الأوطان العربية إلا أن الجزائر تعلمت مما سبقها فيما حدث في سوريا وليبيا وغيرهما ، وكان ربيعها ربيعا حضاريا ثقافيا ، بإزالة الخونة بحراك متماسك، فهذا الحراك والانقلاب على النظام لم يكن هكذا ولا اعتباطا. أنه ألم سنوات ووجع وجرح وقتل لحيوات حميمة فينا ومشاعر وأحلام وآمال تبخرت .. فمن يقتل اليوم في مناطق الربيع العربي لا يقتل وحده ولا يقتل وحيدًا.. بل تقتل معه كل الرمزية العربية.. كل المجازات والاستعارات والروايات والتأويلات ..كل القصائد تتألم وتموت في اليوم ألف مرّة حين يقتل أطفالنا وتغتصب النساء في ديارنا وتصير شعوبنا إلى شعوب لاجئة بلا وطن بلا رغيف يحضن جوعها ذاك هو الربيع العربي [1]، وفي هذا المقطع جسد الروائي لحظة التخطيط للانقلاب **" وبعد ذلك رحت أفكر في قتل الذين كانوا سببا في طريق الهاوية الذي قطعته سميرة بقطاش وحدها منهارة ومهزومة ويائسة...**

**ظهر اسم أستاذ الفلسفة رشيد**

**ثم أستاذ الأدب صادق سعيد**

**وصديقه الفكري أو الروحي فاروق الطيبي ...**

**ثلاثة أسماء يجب أن تدفع بدورها الثمن."**[2]

إن بشير مفتي من خلال نصوصه وخطاباته يدفع بالقارئ إلى استكشاف العالم والبحث في المسكوت عنه، فرواياته حافلة بما يغري ويجذب لأن أي مثقف في وطننا أصبح يرى أن **" السلطة لعبت دورا في ترك الجزائري غير قادر على عقلنة وجوده، حتى يكون خاضعا امينا بل عبدا ذليلا "**[3]، لذلك فالكاتب وكل مثقف مطالب من خلال نصوصهم

[1]- أم الزين بنشيحة المسكيني: **الفن في زمن الارهاب**، مرجع سابق، ص 29 – 30.

[2]- بشير مفتي: **اختلاط المواسم**، رواية، مصدر سابق ذكره، ص 183 – 184.

[3]- المصدر نفسه: ص 198.

ومقالاتهم بتوعية الشعب من أجل الحرية التي أصبحت **" لا معنى لها ان لم نمارسها، الحرية ليست فكرة مجردة، مع أننا نتعلمها كذلك ، ونتركها مخبأة في مكان ما من ذاكرتنا، وعندما نحاول تجربتها في الواقع نصطدم بألف ((لا)) ناهية تستنكر علينا ذلك، توقفنا عند الحدود، تحاسبنا عليها محاسبة لعينة، حتى نتراجع، ونكره الفكرة من الأساس، حتى نصبح نحن أعداء الحرية، نحن من يتفنن في قمعها من الوجود، لتظل مجرد خيال في الرأس، حلم في القلب، فكرة مغضوب عليها من آلهة السماء وآلهة الأرض "** [1]، ومنه فرواية اختلاط المواسم تعد نصا مفعم بالمسكوت عنه والصراعات الثقافية المضمرة؛ ويبقى النص السردي الجزائري ذلك النص الذي يبحث في أزمة الإنسان الجزائري ، ذلك الإنسان **" وليد حمولة أنثروبولوجية ثقافية - تاريخية - سياسية - إنسانية وحلقة لواقع جديد ولقيم جديدة "**[2] ، أو لنقل أن هذا النص يروي قصة صراع بين قطبي الموت والحياة بغية تقديم صورة غنية الدلالة لما يضطرب في دواخل الجيل الجديد من مخاوف وقناعات وفعل ورد فعل، إنها تحمل إذن كل ما يحمله الجنس البشري من قوة وضعف أمام الوضع المتغير للوجود الإنساني.[3] وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول أن الجسد في روايات بشير مفتي كان مسرح الأحداث ومكانا لكل الأحدث الاجتماعية والسياسية، لذلك وجب علينا قراءته بوصفه المحور المغتصب، والمستبد ، وفي آخر رواية نجد الروائي جسد الحرب الباردة في فترة ما بعد العنف التي كان يأمل فيها بالحرية والعيش بسلام برغم من أن المخاوف لا تزال تسكن ذلك الشعب الذي مر بلحظات فجائعية، ويشير في أحد صفحات رواية أشباح المدينة المقتولة، **" لكنه مثلي يتألم، لأننا كنا ننتظر حدوث أشياء أعظم بعد الاستقلال لكنهم يا للأسف سرقوا منا ذلك**

[1]- بشير مفتي: **اختلاط المواسم**، رواية ، مصدر سابق ذكره، ص 199 – 200.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: **الرواية الجزائرية نحو أفاق إبداعية جديدة**، مجلة سبق ذكرها ، ص 152.

[3]- عبد الوهاب بوشليحة: **وعي الكتابة / كتابة الوعي**، مجلة سبق ذكرها ، ص 299.

**الحلم....وما يزيدني ألما هو أن الناس لا تهتم، وهي تعيش كقطعان الماعز، وتقبل ما يفعلونه بهم....لكن سيأتي يوم ويدفعون الثمن."**[1] ،فلقد ازداد وضع الوطن تأزما وصارت البلاد تعيش حربا باردة مما أدى بذلك إلى فساد النظام ونهب خيرات الوطن. وهذا ما أبرزته روايات " بشير مفتي " ذلك الاستغلال البشع من طرف الحكومة والسلطة ، وذلك أنه حتى وإن انتهت سنوات التسعينات إلا أن الاستعمار الخفي مازال يقبع على نفوس الشعب، وظلت الجزائر تخرج من استعمار وتدخل في استعمار، وفي الحقيقة بالنسبة للاستعمار الأخير الذي تمثل في حكام البلاد لم يمّس الجزائر فقط بل مسّ كل الوطن العربي بدليل الربيع العربي الذي قام في السنوات الأخيرة وكان انقلابا أدى إلى الهلاك، لتكون الجزائر آخر بلد عربي انفجر وقام بخطوة الانقلاب بعد سكوت دام لسنوات وقد أشار الروائي في رواية دمية النار في سنة **2010** إلى هذا الانقلاب الذي شهدته الجزائر سنة **2019**، حيث يقول: **"ما يهلكنا اليوم هو الصمت والنفاق، الكذب، تقرأ جرائدهم فتضحك، تمزق رأسك، وتقول ياللفضاعة ما هذا البلد الذي يسجن نفسه في الأكاذيب، لن يقدر الناس على التحمل، سيتحملون لأنهم تحملوا دائما، لكن للتحمل وقت، ستنفجر في يوم من الأيام، أنا أحس بهذا. لنقل مجرد شعور فقط، غريب ربما، ولكن الناس ستنفجر.."**[2]، ولنقل أن احساس الروائي حدث ، وانفجر الشعب على النظام مطالبا بجزائر ناصعة البياض. ومنه فإن التخييل الروائي يستدعي كتابة ما عاشته الشعوب المقموعة، وهو **" ما يفضي إلى إعادة تمثيل وضع المهمشين والمقموعين في وجه المهيمنين، بالتوازي مع جعل الأسس الخفية لتلك السلطة مرئية، ثم تفكيك وحدة خطابها، وكشف وظيفتها في مجال إسكات الفرد وقهر**

[1]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سابق، ص52 – 53.

[2]- بشير مفتي: **دمية النار**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 88.

**المواطن "**[1]. فسابقا كانت الناس تقتل لدين أو علم أو سلطان لكن اليوم أصبحنا نقتل لمجرد الحياة . نعم إنها الحياة العارية في هشاشتها وتوتر ايقاعها ، وكآبة أيامها ورتابة أحلامها. فلقد غيّر الشهيد إذًا من عنوانه: لم يعد شهيدا للوطن كما في أدب المقاومة ولا شهيدا لفكره أو علمه أو فنه، بل صار الشهيد شهيدا للحياة، مجرد الحياة.[2]

### 3- دور المثقف فترة الطوفان:

برز نسق الثقافة من خلال شخصيات الكثيرة في رواياته، فقد اختار بشير مفتي شخصيات نصوصه بعناية، فكانت جلها شخصيات مثقفة ابتداء من من رواية "المراسيم والجنائز" حتى آخر رواية "وحيدًا في الليل"، والملاحظ في هذا النسق أن الروائي وضح أهمية وقيمة الثقافة في فترة التسعينات وهذا دليل أنه كان للمثقف آنذاك دور في توعية الناس بالأوضاع السائدة، على خلاف فترة الاستعمار التي كان سلاح الجزائريين يتمثل في السلاح الحقيقي الملموس، أما فترة التسعينات التي كانت عشرية سوداء كان القلم هو سلاح الذي ينطق بما هو مخفي ويقوم على التوعية والإدراك، ولقد أوضحت الرواية أهمية الكتابة، **" اكتشفت أن الكتابة هي السلاح الوحيد في هذه المعركة لتعرية الواجهة. نزع الأقنعة . فضح المسكوت عنه.. "**[3]، كما جاء في سرد الرواية **" الكتابة تحررنا من القيود من المخاوف والأوهام إنها الوسيلة الجميلة التي يصل الإنسان من خلالها إلى نفسه وحتى إلى نفوس الآخرين أليست الكتابة نداء للآخر، لكي نتواصل، نتحابن نتحاور.."**[4]، وبما أن لغة

---

[1]- محمد بوعزة: **سرديات ثقافية**، رواية، مرجع سابق، ص **79**.

[2]- أم الزين بنشيحة المسكيني: **الفن في زمن الارهاب**، مرجع سابق، ص **146 – 147**.

[3]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص **85**.

[4]- المصدر نفسه: ص 69.

القلم كان لها أثر في نفوس الناس فقد سعى من يريدون إسكات صوت الحق في القضاء عليها **"لقد أغلقوا خمس صحف مستقلة دفعة واحدة .. انني خائف على مصير الديمقراطية وحرية التعبير في هذا البلد..ظننا أن أكتوبر سيحررنا من سنوات الحزب الواحد.. فإذا بجوان يعيدنا إلى نفس الأزمة.. نفس المسار"**[1] ، **" سأعود في الغد.. إلى الجريدة.. سأحضر معي المقالات اللازمة.. هي كثيرة، نعم في مثل سني لا أقدر إلا على الكتابة ولو قتلوني.. فلن أندم.. نعم لن أندم"**[2]. ولقد اعتمد بشير مفتي بعدين رئيسيين في رواياته البعد التاريخي الزمني والبعد الاجتماعي المكاني حيث ربط بين البعدين وكانت علاقة الذات بالوطن ، ذلك أن فترة التي كتب فيها بشير مفتي تعد فترة دموية غمرها الإرهاب والعنف والقمع، وبهذا الشكل تتوحد صورة الراوي داخل صورة واحدة فبدل الجزائر البيضاء أصبحنا أمام جزائر الهروب والضياع، الموحشة بعنف الخراب والفقدان، ويبدو أن الكاتب يكتب عن الوطن انطلاقا من إحساس خاص بوطأته التاريخية والنفسية، فإذا كان واقع الوطن في سنوات السبعينات وما بعدها ينطوي على تناقضات، فإن الوطن في التسعينات وكما ترصده روايات بشير مفتي ما يفتأ يعمق لدينا الإحساس ليس فقط بالتناقض والرعب، بل أيضا بالتفكك والابتذال والغربة والعزلة واهتزاز القيم.[3]

لقد عاشت الجزائر فترة سوداء دموية إضافة إلى فترة الاستعمار السابقة، حيث أن رواية المراسيم والجنائز جسدت وقائع تعد حقيقية، أو بمعنى آخر يمكن القول أن الروائي كان شاهدا عليها لتبقى ما عاشه في الذاكرة لا ينسى، حيث يقول في هذا بشير مفتي

---

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 56.

[3]- ينظر: عبد الوهاب بوشليحة: **الرواية الجزائرية نحو أفق ابداعية جديدة**، مجلة الاداب والعلوم الإنسانية ع 7، نوفمبر 2006، ص 156 – 157.

على غلاف الرواية " **الكتابة والموت.. الكتابة والحياة. الكتابة عندما لا يكون من أمل آخر لمقاومة اليأس. الضجر. العنف. الاستيلاب. التفسخ.. الانهيارات المتوالية للذات والآخر. للأنا والنحن. لمقاومة المستحيل .. ومواجهة الآتي .. الراهن في سلطة الماضي**"[1] ، عاشت الجزائر طوفانا فترة التسعينات حيث عرفت تلك الفترة موت عدد كبير من المثقفين ومنهم من حاولوا اغتياله ونجى وهذا لأهمية الكتابة فنجد الكتاب الجزائريين والمثقفين تفاعلوا مع تجليات العنف آنذاك مما نجد المشهد الثقافي تعرض لصراع كبير وقد سمي الأدب في تلك الفترة بالأدب الاستعجالي، وقد يكون في الحقيقة ذلك الأدب الصادق والشاهد للموت الغير عادي، والعنف، فما كتبه المثقفون يبقى يعّد بمثابة تراكمات لمأساة بقت في الذاكرة لمرحلة دامية، فتجربة الموت التي عاشها المثقفون آنذاك لا يمكن أن تنسى فتلك العشرية تبقى عشرية الموت التي مثل فيها القلم أهم الأدوار، والتي كان فيها المثقفون يعيشون فيها نوعا من الرعب بانتظار الموت لا هم قادرين على الصمت ولا هم قادرين على الكتابة "**الصحافة صارت عملا خطيرا اليوم.. ورسائل التهديد تصلنا بلا عد.. الأمور تسوء، وكل صحفي صار يترقب دوره وهو يسأل نفسه إن كان بمقدوره أن يعيش إلى المساء أو الغد..**"[2]، وفي مقطع آخر من الرواية يقول: " **سمعت طرقا على الباب فارتبكت لم أكن على موعد مع شخص معين بل قلة من تعرف بيتي. انتابني فزع غريب من تلك الطرقات التي راحت تزداد قوتها في كل مرة تجاهلتها ثم استسلمت ليقين الشك بأن دوري قد حان. فما علي إلا انتظار الأجل بكل صبر**"[3]. وفي موضع آخر من الرواية يسرد ما حدث مع أحد المثقفين حيث يقول:" **الصباح جاء حزينا.. وعندما دخلت إلى مقر الجريدة، وجدت أغلب الزملاء متجمدين**

[1]- المصدر نفسه: غلاف الرواية.

[2]- المصدر نفسه: ص **43**.

[3]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 44.

**في مقاعدهم الصمت يرنو على وجوههم ويرسم معالم حزن مبهم.. اقتربت من حورية وسألتها عما أصابهم فقالت: أو لم تسمع.. لقد قتلو زميلنا محمد ... البارحة في بوفاريك هو وعائلته .. اصطكت أسناني على الفور وسرت في رجفة شملت كل جسدي"**[1] إن نسق الثقافة الذي جسده بشير مفتي صور فيه أهمية ودور المثقف أحسن تصوير في عشرية رصاصية حملت الموت والعنف والخوف والقلق، ولقد استمرت صورة استنزاف وقتل المثقفين لفترة التسعينات في ذاكرة الكاتب ولا يخال لي أنه سينساها وبدليل حتى في أخر رواية له " اختلاط المواسم" أشاد الكاتب فيها بما كان يفعل الارهاب في المثقف الذي يعمل على توعية الشعب والقيام بثورة والتحرر من بطشه، **" بعد أن وصلتني مرة رسالة تهديد من جماعة مسلحة، في البداية لم آخذ التهديد بجدية، لكن كان لي زميل صحفي يعمل في جريدة يومية ما إن اطلع على رسالة التهديد حتى ترجاني أن أحمل أمتعتي وسيتكفل هو بتدبير اقامتي في فندق المنار بسيدي فرج مع كل الصحفيين اللاجئين في ذلك المكان...لقد أخبرني أيضا أن زميلا له يعمل في الجريدة وصلته رسالة تهديد بنفس اللغة والمحتوى،... فما كان إلا أن قتل بعد أسبوع فقط"**[2] ، ومنه ومما سبق نلاحظ أن معظم أبطال روايات بشير مفتي شخصيات مثقفة وهذه الشخصيات لم تكن شخصيات اعتباطية مجرد سرد فقط ، بل كان بشير مفتي يحاول إدراج الشخصية المثقفة وطرح من خلاله عدة قضايا مهمة أهمها العلاقة الوطيدة بين الثقافة والديمقراطية والسلطة لأنه على علم أن نصوصه جاءت من أعماقه وداخله، كما يعلم أنه لا يمكن أن يكب وراءه ذلك الاحساس بالرعب لمرحلة صعبة باتت في الذاكرة ؛ ولقد كانت السلطة والجماعات المسلحة دائما ترى المثقف على أنه العنصر الفوضوي

[1]- المصدر نفسه: ص 71.

[2]- بشير مفتي: **اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2019، ص 142.

الذي يحرض الناس ولا يعي ما يقول **" ماذا يعرفون هم عن السلطة وضغوطاتها حتى يكثروا الحديث نقدا وتشويها لنا؟**

**أظن كاتب ياسين كان واحدا من هؤلاء المزعجين وكثيرا ما كنت أشاهد قصاصات صحف جرائد فرنسية بالخصوص موضوعه في ملف عنه....هذا الثرثار سيدفع الثمن يوما ما ..."**[1]، ففي فترة ما بعد الانفجار ودخول الجزائر مرحلة دامية كانت السلطة والإرهاب يخافون المثقف أكثر من الشعب لأن المثقف هو من كان يفتح أعين الشعب لحقائق مسكوت عنها ومهمشة لذلك كانت ابادة الطبقة المثقفة آنذاك ،**" لم نحسب حساب الآخرين، وحتى قادر كان يسخر من كمشة المثقفين والصحفيين الذين ينتقدوننا ويقول: هؤلاء الكلاب سيدفعون الثمن غاليا.تجهزنا بشكل جيد لكي نخوض حربا داخلية مع كل من تسول له نفسه الكلام عنا بسوء، وكل من يخالفنا الموقف أو الرأي هو عدونا بالضرورة"**[2] حيث كان لا يعرف من هو القاتل أهو الإرهاب باسم الدين، أم هي السلطة الحاكمة باسم الإرهاب؛ والذي كان لا يقتل من المثقفين يرحل بخدعة أو بعمل خارج الوطن لإسكاته. لذلك وقع الخلط على الشعب وصاروا يرون الانضمام الى الجماعات المسلحة هو النجاة من الموت المحتوم، كما حدث مع "الزاوش" الذي انضم الى الجماعات المسلحة بعد خروجة من السجن، وكانت عمليته الأولى قتل الصحفية " وردة سنان " باعتبارها أحد المثقفين واللسان الناطق عن الحرية وحقوق المرأة وفي هذا يقول في مقطع من رواية "أشباح المدينة المقتولة": **" بقيت عيناها متربصتين بعيني كأنها تقول لي: اقتلني أيها النذل، فلن أتضرع لك، لن أتخاذل أمامك أيها الجبان، بضربة واحدة من الخنجر فتحت رقبتها وسال دمها على**

[1]- بشير مفتي: **لعبة السعادة**، أو الحياة القصيرة لمراد زاهر، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2016، ص 122 – 123.

[2]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سابق، ص 144.

**جسمها ولطخ ثيابي أنا كذلك ثم خرجت روحها وهمدت أنفاسها، واستكانت لموتها "**[1] ، ولم يكن الزاوش الضحية الأولى التي انجرت إلى مصير أسود تحت إسم الدين الذي أساء فهمه الجهلة تحت شعار الجهاد ، والذين كانوا يعتقدون أنهم وجدوا ضالتهم في الذين المفهوم بطريقة خاطئة فقد كانت **" أفغانستان حكاية من الحكايات المقدسة التي ترددها الجماعة الدينية وينصحون الشباب أن يفقهوا معنى الجهاد ضد الملحدين الكفار، وكيف أننا إن فزنا عليهم نالنا أجر كبير، لأننا أعلينا من كلمة الله، وإن متنا فسنعتبر شهداء قديسين وسينالنا جزاء كبير يوم الآخرة"**[2] ومنه وبناء على ما سبق فإن بشير مفتي عمل على تصوير اللحظات المؤلمة في من تاريخ العنف في الوطن الذي دفع الثمن فيه الأبرياء والمثقفون، وفي هذا تقول فضيلة الفاروق: وحده الكاتب الجزائري واجه الإرهاب بقلمه وراح ضحية جرأته تلك لأنه دافع عن مجتمعه، وقد نقلت الرواية الواقع بكل وجوهه... وكانت نضالا ضد فرنسا "**مالك حداد**"،"**مولود معمري**"، "**آسيا جبار**"، ومشت الرواية في الخط الايديولوجي للدولة "**عبد الحميد بن باديس**"،"**بن هدوقة**"،"**الطاهر وطار**"،"**مرزاق بقطاش** وغيرهم"، ... وفي الثمانينات ظهرت موجة الرواية المعارضة للدولة "**واسيني الأعرج**"، و"**رشيد بوجدرة**"، و"**أمين الزاوي**"، أما في التسعينات فالرواية تناضل ضد الإرهاب والأصولية، كما تناضل ضد الحكومة الفاسدة "**بشير مفتي**"، و" **أحلام مستغانمي**". [3] ومنه نجد أن الكتابة الروائية برغم اختلاف العدو المستبد وتباعد الفترات التاريخية من السبعينات إلى الثمانينات ثم إلى العشرية السوداء وصولا إلى الفترة الحالية التي تميزت بالحرب الباردة حاولوا تجسيدها بتقنيات

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سبق ذكره، ص 147.

[2]- بشير مفتي : **غرفة الذكريات**، مصدر سابق ، ص 85.

[3]- فهد حسين، **أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، ط1، 2008، ص 156.

فنية، وكانت غايتهم واحدة هو كشف الهامشي والمسكوت وتوعية الشعوب للوصول إلى مستقبل أكثر اشراقا.

### 4- الحب طريق المقاومة:

لقد كانت الحياة في مبدأ ظهورها أشبه ما تكون بالمادة في جمودها واستقرارها فقد اتخذت شكلا ساكنا لها وكأن الباعث الحيوي فيها كان ضعيفا لا يقوى على المخاطرة بالحركة، إن الحياة تنشد الحرية والتحرر من قيود المادة حيث تتوجه الدفعة الحيوية لإبداع حياة تمثل في جوهرها وقواها الخالقة إنفعالات وعواطف عميقة في النفس الإنسانية تطفح بالحب والحرية وتغمر الشخصية التي تدرك مبدأ التعالي أو التسامي عن طريق الحب الذي يقوم أساسا على التضحية لا شك أن الحب وسائر العواطف السامية يعد عاملا قوي الأثر في الحياة ومن شأنه أن يقود إلى أعمال عظيمة، والارتقاء بنفوسنا إلى مستوى العواطف والمشاعر التي ألهمت أفكار الحكماء[1]، لقت تمثلت علاقات الحب في روايات بشير مفتي بصورة واضحة في جلّ نصوصه، ففي رواية اختلاط المواسم" يقول السارد: **" إنه حب من نوع خاص، حب ليس فيه مشروع مستقبل ولا مشروع لحظة تجمع ثم تعبر، حب شبيه بمشاعر القرابة الروحية، عندما تجد شخصا تشترك معه في شيء ما، وتشعر أنه الوحيد في هذا الكون الذي يملك تلك الخاصية، الشيء الذي يحرك فيك شعورا بالحب، حب يجذبك نحوه وتريد أن تفصح له عنه "**[2]، لقد كتب الروائي عن الحب من أجل مصافحة نداء الحب مرّتين: مرّة بما هو نداء كوني من أجل امكانية ولادة العالم ثانية. ومرة ثانية بما هو انصات لإيقاع الحبّ الذي تتقن الانصات اليه دوما امرأة ما. فنصوص بشير مفتي تميزت باستعادة

[1]- أنس شكشك : **فلسفة الحياة – دراسة الفكر والوجود–** دار الشروق، عمان، ط1، 2009، ص 79.

[2]- بشير مفتي: **اختلاط المواسم**، مصدر سابق، ص 80.

فلسفية بهيجة للحب في زمن ساد فيه الاعتقاد بأن الجميع أنّما يبحث عن مصلحته، في حين يأتي الحب دوما- هذا الشعور الكوني اللازمني- من أجل الفتك بهكذا اعتقاد. انّ الحب هو لقاء بالصدفة، مخاطرة جميلة لا أحد يتوقعها ولا أحد يمكنه حسابها وتحويلها إلى سلعة. هو الحب كصدفة سعيدة تجعل حدثا ما على وشك الوقوع بين يديها.. هو الحب كآخر ما تبقى من الانسان فينا وكأجمل ما بوسعه أن يساهم في ولادة العالم على نحو مغاير.[1]

يقول السارد في رواية شاهد العتمة: **" يخيل اليّ وأنا أتمعن جيدا في معنى الحب الآن وقد هلك أمره معي. أنه اختصار مطلق للسعادة وأنه من جهة أخرى، ربما يكون الجانب الأسوأ في إنسانيتنا لا يمكننا أن نفهم هذا إلا إذا اتفقنا على النقائض الكبرى في كل حب، الغريزة/ الروح. العشق/ القتل..."**[2]، إن هذا الحجيم الذي يولد في صلبه الحب هو دلالة لزمن يفشل فيه الناس في قدرتهم على الحبّ. والأخطر هو أن هذا الفشل في الحب لا يتعلق بفشل فردي انما هو فشل جماعي جعل العالم نفسه غير قادر على الولادة من جديد. فالحياة صارت تعاني من فقر المشاعر لأن هذا الزمان هو زمان احصاء عدد القتلى مما جعل البشر يعيشون على قلق كأنما الإنسانية على حافة الكارثة، ومنه فإن الحب صار علبة استهلاكية في حضارة كل شيء فيها يستهلك من المشاعر الشخصية الى الثورات العربية.[3] لكن هناك من يرى أن الحب أحيانا يساعد المرء على المقاومة.

---

[1]- ام الزين بن شيخة: **الفن في زمن الارهاب**، منشورات الاختلاف- منشورات ضفاف، ط1، 2016، ص 156- 157.

[2]- بشير مفتي: **شاهد العتمة**، مصدر سابق ، ص 48.

[3]- ام الزين بنشيخة المسكيني: **الفن في زمن الإرهاب** مرجع سابق، ص 156.

لا يمكن اختصار الحب في لقاء لأن الحب عملية بناء؛ إن اللغز في التفكير حول الحب هو قضية المدة الزمنية الضرورية التي يحتاجها ليزهر في الحقيقة إن النقطة الأهم، أساسا، ليست قضية نشوة البدايات، بالطبع توجد نشوة في البداية، لكن الحب فوق كل شيء بناء يبقى ، نستطيع أن نقول أن الحب مغامرة متماسكة، وأن التخلي عنه مع أول حاجز يعد تشويها، فالحب الحقيقي هو الذي ينتصر باستمرار أحيانا، بألم فوق العوائق التي تقف حاجزا عبر الزمن والمكان والعالم.[1] وكما قال السارد في رواية لعبة السعادة: " **نحن نريد أن نخلق عالما يحكمه الحب، لا شي غير الحب** "[2]، لأن الحب قوة واقعية تتغلب على أي قانون، فالفكر الذي ينتج عن الحب يخلق المواجهة لأي نظام مهما كانت صعوبته، وهذا ما أثبته هشام ماضي في رواية وحيدا في الليل بقوله: " **رغم أن القدر سلط عليّ كل أنواع المظالم منذ صغري حتى أكفر بكل شيء، وألعن هذا الوجود بلا توقف. لكني قاومت وكان حب فريدة سقاف نوعا من المقاومة كذلك** " [3]، ومنه ومما سبق يمكن أن نقول أن الحب رمز وطريق للحرية والقدرة على البقاء، فهذا الحضور التخييلي للحب يعد حقيقة كونه يمثل مشروعا إنسانيا .

وكخلاصة للنسق الايديولوجي في روايات بشير مفتي يمكن القول أن مجمل العلاقات الذكورية بعالم الأنثى في نصوصه تشكل علاقة محاذاة، فهي تتأرجح على أرض الواقع وجودا ورؤية، حيث نجد أن معظم الشخصيات النسائية : رانية ، فيروز ، زهية ، ناديا ، مريم ، سميرة ، منيرة ، نيروز ، في كل رواياته حصرهن في أعضاء جنسية، وهنا تقوم رؤية

---

[1]- الان باديو: **في مدح الحب**: تر: غادة الحلواني، دار التنوير، ط1، 2014، ص 68.

[2]- بشير مفتي: **لعبة السعادة**، مصدر سابق، ص 78.

[3]- بشير مفتي: **وحيدا في الليل** ، مصدر سابق، ص 92.

تأبيد مفهوم الأنثى – العاطفة – الحب – الجنس، كحقيقة تأبيد الوطن . وبالتالي فهن على مستوى صياغة البنية الروائية مجرد وسائل يختزلن الرؤية الزائفة للعالم وللوطن. لذلك يقدم الجنس قمة السقوط وهو موقف ايديولوجي من الهزيمة والضياع المجاني للوطن. فالوطن يبقى محور الصراع والانتماء وبالتالي يتحول إلى قيمة محكومة بعقلية التنافس، وانطلاقا من العلاقات الحميمية التي ظهرت في روايات بشير مفتي ( الذكر والانثى ) يتناسج نسق القيم الوطنية، وهنا يمكن القول أن الروائي حاول بمنظوره للجنس أن يبرز دلالات أخرى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالقضية الوطنية والسياسية الاجتماعية؛ فتجربة شخصيات الرواية وأبطالها بالجنسية كانت تعبر عن الاغتراب والتعسف السياسي كأداة لتجسيم فكرة عنف الوجود الاستعماري، وفي مقابل هذا كانت المرأة رمز الوطن[1]، كما أفصح "بشير مفتي" في رواياته عن إشكالية الرؤية للتاريخ والمجتمع لدى المثقف في تلك الحقبة، بينما كان نزوعه الشخصي يبني الوطن الباحث عن نفسه، ولكن السارد نفسه يعترف أن ذاته مشّتتة ، تبحث عن الأمان وذلك من خلال معاناته الشخصية وعيشه تلك الفترة الدموية، وتبقى المرأة تمثل صورة الوطن والصمود والتضحية والحب، وفي ضوء هذه الأوضاع تصوغ روايات "بشير مفتي" الشخصية النسوية على أنها شخصيات محكومة زمنيا بالحركية وبالبحث عن جواب لسؤال يؤرقها - سؤال الوطن - ، فرواياته لم تكن تتوخى في بعدها الدلالي والرمزي إعادة كتابة تاريخ الجزائر، ولا التأريخ لتجربة الوطن الصعبة، إنما كانت تبرز ذلك البعد الإنساني في التجربة الحياتية والحكائية ككل. وهو ما جعل رواياته تفتح أمام قراءها فضاء متشعبا من التقاطعات في وجهات النظر وفي الاصطدامات التي يولدها الاختلاف في الافكار وفي أشكال التقويم السياسي والانتقاد الايديولوجي لسنوات التسعينات ولافرازاتها، ويشكل

[1]- ينظر: عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 288- 290.

الانتقاد هنا أهم الأبعاد المؤثرة في المحكي الروائي حيث ترتفع حدة الطروحات التاريخية وتندغم الحقيقة والكراهية بين أبناء الوطن الواحد.[1] ويمكن القول أن صورة المرأة بتنوع شخصياتها في روايات بشير مفتي أثارت اهتماما وفضولا لدى القاريء، فهي بحثت عن عمق الطبيعة الإنسانية أكثر من تصويرها كشخصيات في ورقة. ومنه يمكن القول أنه بالرغم من تلك النظرة الضيقة التي أعطاها المجتمع للمرأة إلا أنها في الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا قد تعدت تلك النظرة إلى نسق أوسع وأكثر رمزية، تجاوزت الصورة السطحية صورة الأنوثة والجنس والجسد إلى صورة معمقة ومضمرة هي رمز الوطن والبحث عن الحرية والاستقرار وتجسيد ثنائية القوة والضعف التى طبقت عليها من اغتصاب وفترة دامية عصيبة ولنقل أن هذه الصورة لن تتضح لولا صورة الرجل الذكر الذي بدوره أدى دور الطاغية والمغتصب .

[1]- ينظر: عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص290- 294.

# الفصل الثالث

**النسق الفلسفي**

**النسق الصوفي**

**النسق الإجتماعي**

## النسق الفلسفي

- فلسفة الحياة وقناع الموت
- الهامش والمقموع في روايات بشير مفتي
- حكمة الحرية في روايات بشير مفتي

**النسق الفلسفي:**

**1- فلسفة الحياة وقناع الموت :**

سعى الانسان في كل العصور الى تحديد ماهيته، والبحث عن حقيقته فهو دائما عرضة التغيير حتى الموت، ولقد خاطب الفيلسوف اليوناني **" سقراط الانسان قائلا: أيها الانسان أعرف نفسك بنفسك، ما هو الانسان وماهي حدود امكانياته ما هي مقومات الموجود البشري اننا نعلم أن الشخصية البشرية هي بطبيعتها ما لا يتكرر مرتين لأن كل انسان منا هو نسيج وجوده وحده وأن الحرية البشرية لا تخلق ابتداء من العدم انما هي تفترض دائما مجموعة من البنى التي هي داخله"** [1]، حملت روايات بشير مفتي نسقا فلسفيا يتمثل في حب الحياة وكرهها في نفس الوقت، فالإنسان بطبيعته بوعيه يتفتح على الوجود ، ومن خلال ادراك الانسان للعوامل الخارجية للحياة يتمسك بالحياة، وذلك أننا نحمل طاقة وجدانية مفعمة بالأحاسيس، ولكن يبقى الانسان بين ماضي ومستقبل وحاضر، فالحياة برغم صعوباتها إلا أنها مختصرة في عمل وخصوبة واستمرار في كل مجال من أجل الوصول الى الغاية التي يحيا من أجلها ، ولقد بدأ الروائي رواية **المراسيم والجنائز** بقول سيدوري المستقرة في حانتها على الشاطيء في مواجهة أرض الخلود من ملحمة جلجاميش حيث تقول:**" الى أين تمضي يا جلجاميش؟ ان الحياة التي تبحث عنها لن تجدها. فعندما خلقت الآلهة البشر، قسمت للبشر الموت وأستأثرت في أيديها الحياة"**[2]، لقد حملت الرواية مصطلح الموت كثيرا الذي كان ولازال النقطة التي يخافها الإنسان فالعديد من المفكرين

[1]- أنس عبدو شكشك: **فلسفة الحياة– دراسة الفكر والوجود**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 6

[2]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 8.

والفلاسفة حاولوا اعطاء مفهوم محدد للموت، فهو باختصار عكس الحياة ونهاية الحياة، ونجد البطل (ب) يحاول نسيان نقطة الموت من خلال الكتابة للخروج من الأزمة ، فالظروف الصعبة التي عاشها المجتمع الجزائري في فترة التسعينات حملت الموت الذي أثبته الروائي في ثنايا الرواية، ليتساءل عن نقطة الخلود التي لا يمكن أن تكون " **الجزائر دفعت تضحيات جسيمة.. وليست بحاجة الى تجارب أخرى يكفي ضحايا.. يكفي موت ودم.. نحن نريد العيش والتقدم**"[1]، وفي موضع آخر يرى أن الابداع والكتابة هو الحل للهروب من الواقع الأليم " **ان لم يكن الحل في الهرب والموت .. ففي ماذا يتجلى؟ انتابته حالة صمت قصيرة قبل أن يجيبني ... في الكتابة**"[2]، لقد كان بشير مفتي متأثرا في كتاباته بروائيين غربيين أشاد بهم في الرواية ، وقد تكون فلسفته ونظرته مقتبسة من كتاباتهم حيث يقول: " **لهذا لم أعجب الا بقلة من الكتاب في العالم كهنري ميللر واياس كانتي وبروست وجويس .. لقد منحوني فجأة .. الحقيقة في اطلاقيتها ونسبيتها**"[3]، فمارسيل بروست تستعرض كتاباته تأثير الماضي على الحاضر، بينما هنري ميللر كانت كتاباته تحمل النظرة الفلسفية والمزج بين القصة والسيرة الذاتية، والياس كانيتي ذلك الالماني الذي حملت كتاباته النظرة الفسيحة وثراء الأفكار ، فهؤلاء الكتاب كانوا بمثابة المرجعية التي استلهم أفكاره منهم ليبرز نظرته الفلسفية داخل رواياته ، كما أن مفتي كان متأثرا بكتابات وفلسفة كل من **كافكا ودوستويفسكي**، وهذا لأن كافكا كان واثقا من رسالة الكتابة والخلق والإبداع، فقد واجه الموت ليس كموقف درامي، بل انه حاول استيعاب أو فهم هذا الشعور المأساوي، أو الحدث الدرامي، ولم يجد في الأدب وسيلة فقط لتحقيق ذاته، أوغايته، أو مراده، بل أنه ألفى في

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 77.

[2]- المصدر نفسه : ص 84.

[3]- المصدر نفسه: ص 86.

الكتابة نوعا من الفرار أو الخلاص من فداحة الموقف الذي يتردى فيه، ويؤكد النقاد على أن كتاباته تحمل في طياتها بذرة الموت، والموت عنده هو الجانب السحري والسلبي والقسري للحياة، وهو لا يسلب المرء حياته وحسب، بل يسلبه حريته كذلك، وهكذا تصبح الحياة غارقة في هوة الفراغ والعبث، كما أنها تغدو غير ذات مدلول، يتجلى هذا الجانب في كتابات كافكا مثل اليوميات ومراسلاته، وليس من السهولة استدراك عمقها، واستكناه أسرارها ومعانقة الآلام وهكذا كانت الكتابة عنده بمثابة مكافأة عذبة ورائعة، ولكنه سرعان ما يتساءل؛ مكافأة على ماذا ويجيب في الليل كان واضحا لي أنها مكافأة على خدمة الشيطان. ويضيف قائلا: ربما توجد كتابة أخرىن لكني لا اعرف سوى هذه.[1] وهنا نجد مفتي يتشابه مع كافكا في الكتابة،خصوصا بإعطائه الرواية الأخيرة العنوان وحيدا في الليل يثبت ما قاله كافكا حتى أنه كتاباته مأساوية تشير دوما الى الموت مثل كافكا، يقول السارد: **" ثم انتبهت أن لم يرسل اليّ عنوان بريده، وأنه استعمل صندوق بريد باسم كاتب ألماني من أصل يهودي اسمه فرانز كافكا، وفهمن المغزى من اختياره هذا الكاتب بالذات والى ماذا يلمح "**[2] ، حيث أنه أشار الى هذين الاسمين تقريبا في كل رواياته، أما دوستويفسكي فقد كانت فلسفته تتطابق مع فلسفة مفتي في الكتابة الروائية فرواياته تقوم على المعارضة بين الانسان ومصيره الذي لا فكاك له منه،الانسان الذي ينخرط مدفوعا بالأمل والرغبة في وجود لا يفهمه، فدوستويفسكي يحاول عرض ما في الانسان من فجيعة روحية، بتعبير "**ألبيرس**" يختار في كتاباته الكلمات الأشد سوداوية ؛ لوصف حالة شخصياتهم ومعاناتهم. حين بدأ دوستويفسكي مسيرته الكتابية بالترجمة من الفرنسية، كان

[1] – https://www.alquds.co.uk كافكا بقلم كافكا الكتابة كالصلاة//comment-page-1/

[2] – بشير مفتي: **وحيدا في الليل**: مصدر سابق، ص 34.

يختار أكثر المرادفات الروسية كابوسية وسوداوية، يبسط دوستويفسكي سرده المشوق على كثير من الحوادث التي لا رابط ظاهري بينها ؛ لتجتمع كلها خالقة فجيعة ما، وألما هائلا؛ وكأنه لا يريد أن يترك قارئه دون أن يجعله يرتجف ألماً واشفاقا على معاناة الانسان وعجزه أما مصيره[1]. وبناء على ما سبق يمكن أن نقول أن الرواية ببعدها الفلسفي تبحث عن الحرية والهروب من وطن غمرته الحروب والدماء، ويعاود الاشارة في آخر رواية **المراسيم والجنائز** الى الموت الذي يراه بنظرة مختلفة، **" فهو يرى أن الانسان لا يحيا إلا وهو يموت، وهو اذ يمتع العين والقلب والفكر ويحيا الحياة بكل صورها – أي يمشي ويتحرك ويحس ويفرح ويحزن ويفكر– لا يفعل كل هذا إلا وهو ينسج بيده خطوط فنائه وموته. ذلك أن كل لحظة يمر بها هي لحظة نحوى الفناء لكن الانسان يعرف حقيقة أنه لا محال ميت لكنه لا يحاول أبدا أن يواجه هذه الحقيقة ... فانه لم يلبث أن يقول لنفسه لا حياة إلا عن هذا الطريق "**[2] ، فالجانب المحدد من تجربة الموت هو الذي يعطي الاحساس باللامعقول أو عدم جدوى الحياة، وعندئذ لا يبرر لنا الموت أو الحياة أي قانون أخلاقي أو أي مبرر منطقي قد يقوم سابقا على تجربة التفكير في الموت.[3] وهذا ما أشار اليه الروائي في الصفحات الاخيرة من روايته حيث يقول: **" الآن . ياابن هذه الأرض التعيسة لقد جبت الفراغات والثقوب وحفرت لنفسك قبورا لأحلام لم يكتب لأحدها التحقق. ارم بنفسك في الهواء الشريد وحلق. انطلق في فوضى الخراب المؤثث بالفجيعة والمأساة هنا تتبدى لحظة الموت كما لو هي عنف**

[1] - https://midan.aljazeera.net/intellect/literature/2017/1/27/ أدب دوستويفسكي هوامش الألم على والغضب والغربة

[2] - أمل مبروك: **فلسفة الموت، دراسة تحليلية**، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2011، ص 9.

[3] - المرجع نفسه: ص 110.

**مضاعف انه السديم وحشرجات الروح قبل أن تغادر الجسد "**[1]، ثم يواصل كلامه ويصل الى التساؤل " ... **رائحة الموت، هل هي رائحة الحياة ؟ .... أتراك تبحث عن معنى لموتك. فليس ثمة معنى للموت الا الذي منحته الآلهة له"**[2]، إن الانسان بسؤاله عن الحياة إن كان يستطيع أن يعيشها يكون قد دخل تاريخة ليقع في متاهة الموت وهنا يعي حقيقتة لكنه يرفضه.

وفي رواية **أشباح المدينة المقتولة** يبرز بشير مفتي موت والد البطل وانتحاره بعد أن ادعى الجنون ، وليتكرر المشهد في رواية **بخور السراب** بموت الأب، وشيأ فشيأ يتحول موت الأب الى حزن يلف كل شيء، والى نوع من السوداوية التي تتجاوز حادثة الوفاة وتصير حزنا على النفس والعالم، ويتحول حزن الأب الى نوع من الهوس والصرخة البائسة المجروحة ضد التاريخ والثورة، وذلك كله يفسد صورة الحاضر الاستقلالي حيث يدمر الموت كل شيء ويتحول الحزن الى تمرد على مفهوم الموت[3] ويثبت هذا بقوله في الرواية: " **بعد وفاة والدي غرقت في جو من الاكفهرار والحزن، بدأت أنطوي من جديد على نفسي وأتجنب الحديث مع جدتي حليمة التي ظلت تحترم ما يحدث لي، فلا تقلقني بحضورها... وحدي بتلك المكتبة لا أستطيع الخروج منها، أسير التفكير في موت ظننت أنه سيحررني وهاهو يعيدني الى نقطة الصفر حيث لابد من البداية لفهم كل شيء"**[4]، وهنا فإن انقطاع العلاقة هنا في موت الاب يعد سببا من أسباب الاختلال وفقدان التوازن ، كما يعد المحرك الأصلي لاسترجاع أحداث الماضي، وهكذا يتحدد المعنى الأصلي في الرواية فالغاية استرجاع الماضي

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 96.

[2]- المصدر نفسه: ص 97.

[3]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق ذكره، ص 225.

[4]- بشير مفتي: **بخور السراب**، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 38.

الأليم واسترجاع ما مضى من تأكيدها وترسيخها، ومصطلح الموت والحزن صادفناه كثيرا في روايات بشير مفتي من أول رواية حتى آخرها، لكن الحزن على الموت ليس الشيء الوحيد الذي عذب الروائي ففكرة نسيان ما مضى تألمه أكثر، وفكرة استيعاب ونسيان الأحداث المأساوية والحياة الدامية، وإعادة رسم الماضي تعد بمثابة الوصول الى حقيقة الموت، وتبقى صورة الأب ترتبط بالوطن والتاريخ، وبذلك الى استرجاع الماضي والموت الذي عاشته الجزائر ايام الاستعمار وسنوات التسعينات، وهذا الارتباط يثير قضية تعامل الروائي مع الحدث السياسي والتاريخي، **"كيف تتخلص الذاكرة من العنف؟ هذا الشعب عانى كثيرا من ويلات الحرب. رد أبي بتأن كما أذكر:**

**لا أدري ان كنا سننسى ذلك حقا، فلقد بالغ الفرنسيون في وحشيتهم ضدنا، ونحن لم نتردد في الذهاب الى أبعد حد من أجل الاستقلال.. الذاكرة لا تبرأ من الماضي بسرعة، أو هي تحتاج الى وقت طويل، ولكن النصر عندما جاء في عام 1962 أظنه خلق التوازن المطلوب في نفوس الجزائريين، أو انتقل بهم الى حالة مغايرة للأولى"**[1] ، ومن خلال هذا الحوار بين الابن والأب أثبت الكاتب أن صورة الأب هي البحث في الماضي واسترداد التاريخ دون نسيان.

## 2- الهامش والمقموع في روايات بشير مفتي:

سعى الروائي بشير مفتي للتمرد والخروج عن المألوف في كتاباته من خلال طرح الهامش والمسكوت عنه، حيث حاول بنظرة فلسفية عميقة طرح الواقع المعاش في فترة عصيبة عاشتها الجزائر، وبذلك كان تفكيره وأسلوبه ينحو نحو بسط فكرة " **الواقعية النقدية التي**

[1]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، رواية، مصدر سبق ذكره، ص 49.

**تحلل وتعيد التفكير في الواقع"**[1]، وعن طريق الحلم الممكن حاول مواجهة الواقع بكل تفاصيلة وتناقضاته، فالروائي جسد انكسارات أمة في فترة دموية وضحتها كل رواياته " **عرفت أن زمن المناضل قد توقف، وأن شخصية الثائر قد ماتت، وأن كل ما بقي في جوفه هو انكسارات وأحلام خائبة وأوراق يحبرها بدم الموت القادم"**[2]، فالروائي من خلال تلك النظرة الفلسفية يهدف الى فتح أعين الشعب عن المسكوت عنه؛ وعن المقموع الذي اختفى وراء العنف والدم في الجزائر " **لم تكن في سنوات السبعينات غارقة في أوهام تشييد دولتها الكبيرة التي ستفاخر بها العالم فحسب ، بل كانت تعيش غارقة في وحل حكم يقود الشعب من فوق، ولا يريد أن يعطي الناس الحق في أن يكونوا كما يشاؤون ، ووالدي كان يقول لأصحابه المنشقين والحالمين: ان المشكلة ليست في بومدين فقط، ولكن في الشعب"**[3]، ويمكن أن توضح هذه الأفكار الحقيقة المطلقة لواقع لامسه الكاتب لسلطة قامعة، فبشير مفتي اتخذ من قضية القهر السياسي المسألة الأساسية في عمله الابداعي. وقضية قهر الانسان عنده ليست قضية ضبابية ، انما هي تتجسد بأبعادها الاجتماعية والسياسية، لذلك يتمثل القص الروائي عن الواقع بكتابة المسكوت عنه، أي البحث عن ثغرات التاريخ اللامنطوقة المهمشة والمغيبة، ومنه فقد قام الروائي بعمل نسيج تتداخل فيه الوقائع النابضة بأقوال وأفعال السلطة، ويكون الهدف من هذا تشكيل عمل ابداعي يحمل بين ثناياه مجموعة نداءات تعلم الناس بما صار بالرغم من أن هناك أحداثا تكون من خلق الروائي، فالرواية أصبحت شهادة ووثيقة ودليل فهي تصور حضور وتدني وتآكل واقعنا وحياتنا السياسية والاقتصادية

---

[1]- أحمد عطار وآخرون : **مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية** ، النشر الجديد الجامعي، 2016، ص 90.

[2]- بشير مفتي : **بخور السراب**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 104.

[3]- بشير مفتي : **أشباح المدينة المقتولة** ، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص 29.

والاجتماعية والاخلاقية التي حاصرتها مخططات وسياسات تدميرية أدت الى مأساة مازالت تتابع أحداثها حتى اليوم.[1] كما أن" **الجامعة هي الفضاء الذي يتحرر فيه اللسان لكن يظل العقل يخفي الكثير. لم يكن كثيرون يجرؤون على قول الأشياء المسكوت عنها**"[2]، فمظاهر الألم والشقاء وشبح الموت والدمار الذاتي جعلهم يخشون قول الحقيقة.

" **كان والدي يقول ذلك. ويردد ذلك، ويبكي لأجل ذلك. لم أكن أفهم دائما كلماته انه لا يفتأ يردد مثل هذه العبارات مثلا: "الثورة التي خانت شعبها". من خان من؟ أسأله فلا يجيب، وكنت أشعر بأنه لا يعرف. مثلي لا يعرف. شارك في الثورة، ويشعر بشيء ما تحطم بداخله، وبالخيانة أيضا، وبالرجال الذين كذبوا عليه، وعلى الملايين مثله**"[3]، فالواقع الجزائري في التسعينات ما يفتأ يعمق لدينا الاحساس بالخوف والرعب، وبالتفكك والغربة والعزلة واهتزاز القيم. وهو ما يجعل الكتابة عند بشير مفتي تأتي كرد فعل ضد خلل ما يستشعره في المجتمع، وهذا كله نتيجة لاختفاء القيم وموت الضمائر، وهنا يكشف الحقيقة وهشاشة وزيف الوعي ، وبالتالي يبرز ما يعيق دينامية الفكر الجزائري حاملا اخفاقات ومرارة الواقع، ومن هذا المنظور قدم الروائي صورة الشخصية الجزائرية المثقفة في زمن التسعينات وموقفها من المسيرة الثورية، ولم يكن ذلك اعتباطا وانما ليعبر عن مدى تشكل الرؤية السياسية ليكشف عن نوايا الشخصية آنذاك.[4]

---

[1]- ينظر عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة**، مرجع سابق ، ص 190- 193.

[2]- بشير مفتي: **لعبة السعادة أو الحياة القصيرة لمراد زاهر**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2016، ص 124.

[3]- بشير مفتي: **أشجار القيامة**، رواية، منشورات الاختلاف ، ط1، 2005، ص 50.

[4]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق ، ص 43 – 44.

كما نلحظ أنه يظهر صراع داخلي بين نزعتين كامنتين في الأعماق، وهذه الازدواجية كسرت صور الشخصيات في رواية "**خرائط لشهوة الليل**" هذه الشخصيات اعتبرتها بطلة الرواية شخصيات محترمة، وهنا أُسقطت علاقة الاحترام والتقدير التي كانت في ذهنها، وتعتبر هذه الصورة نمطية متواترة وهنا نجد الروائي ينقل الحوار والصراع الثقافي الى نوع آخر من العلاقات أكثر تعقيدا ويتجلى في قوله: **" كل ما هنالك أننا نشك أن وراءهم أشخاصا خطرين، نريدك أن تخبرينا بكل ما يحدث في اجتماعاتهم، أنت تملكين المؤهلات الكافية لتكوني جزءا من خلاياهم الصغيرة، يجب أن تقتنعي بأن ذلك سيكون لصالح استقرار البلد وأمنه. وتركني أذهب بعد أن وافقت. خرجت من مكتبه مرتبكة وشبه منهارة تصورت أي شيء الا هذا الا أن اكون في النهاية جاسوسة، وعلى من؟ زملائي في الجامعة"**[1]

اقترنت روايات بشير مفتي بالأحداث المأساوية والعنف والقتل والانتحار، وليس هذا من باب المصادفة فعندما نلاحظ من أول رواية الى آخرها البشاعة والعنف المشحونة بالعدوانية حيث يظهر في قوله: **" فما دام البشر ينافقون ويكذبون، يقبلون القتل عندما يكون في سبيل الوطن أو الدين أو أي قيمة يرسمونها لأنفسهم، ويرفضونه عندما يكون على على مستوى فردي، بل يعتبرونه انحرافا عن الطبيعة، الطبيعة التي تبرر القتل في مواقع، ولا تبرره في مواقع أخرى، اما أن ترفضه كاملا أو تقبله كاملا، وليس أن تبرره في موقف وترفضه في موقف آخر..."**[2]، منه تبرز شخصيات روايات مفتي صراعا تنافريا عميقا هو صدى لصراع الانسان المقهور مع السلطة والجماعات المسلحة التي كانت تتكلم بلسان الدين وتقتدي بأفغانستان، وهنا برز الوعي بالذات والأخر واشتد الصراع نوعا ما، فقد كانت صورة الأنا واضحة في كل

[1]- بشير مفتي: **خرائط لشهوة الليل** ، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 25- 26.

[2]- بشير مفتي: **اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2019، ص 22.

روايات بشير مفتي من خلال البحث عن الذات والانتماء الى القومية العربية والتطلع الى السلام.

اتخذ بشير مفتي من صورة المثقف والآخر مجالا لإظهار الصراع وعرض هذا التصادم صراعا فكريا ثقافيا مختلفا ومعنى هذا أن الكاتب يبرز نقاط التفاعل بين الذات والآخر حيث يقول :" **الذين قرروا في الكواليس أن يعطوا الحركة الدينية الحق في تأسيس أحزاب سياسية، يعني كانوا يعرفون الى أين ستقودنا هذه الحالة مع نسبة الأمية الكبيرة،... أنا أشعر أننا مقبلون على مرحلة عسيرة ... اذا فكرنا من زاوية مصلحة البلد فنحن الخاسرون حتما، أما اذا فكرنا من زاوية مصلحة جماعة في الحكم، فهم حتما يعرفون ماذا سيستفيدون** "[1]، لقد قدم بشير مفتي نماذج روائية متفاوتة يبرز فيها حدة الصراع والعنف مركزا على البعد الروحي باعتباره يمثل في فترة التسعينات هموم الشعب من العنف الذي عاشه وطموحه في التحرر والوصول الى السلام، حيث هيأ الروائي في رواياته شخصيات وصورة المثقف الذي يستطيع أن يبرز المقموع والممنوع ويحقق للشعب المضطهد فرصة للتحرر والبحث عن الحرية من جو العنف والقتل .

سعى بشير مفتي في رواياته الى محاولة معرفة ما يجري داخل المجتمع، إلا ان اللافت للنظر أن رواياته قدمت الواقع نفسه مع بعض التغيير ، فالأمر عنده كان كتابة تلك الحكاية التي غيبت اطرافها وأسرارها من طرف السياسة والسلطة فتميزت رواياته بطابع كشف المخبوء والمسكوت عنه ، رغم أن الدارسين والنقاد يرون أن رواياته لم تمتلك الحقيقة بأكملها ولكن هدفه هو توضيح المغيب للقاريء وفي هذا يشير بقوله في رواية "**شاهد**

[1]- بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2014، ص 97 - 98 .

**العتمة"** حيث يقول:**"أنت صحفي ويجب أن تعرف ما يحدث أليس كذلك؟.. ان هنالك أشياء تحدث في البلاد لا يمكن أن يفهمها الا الضليعون في اثارة هذا النوع من الفتن. أعرف ماذا يحدث فوق وهو أمر لا يهمني كثيرا. ذلك أن صراع المصالح قد يأخذ طابع المعارك التي لا تتوقف. ان ما يهمني أيضا هو كل هذا، هو كيف يسلم الشعب من هذه التصفيات والحروب..."**[1]، ومنه يمكن القول أن بشير مفتي طرح في رواياته بعدا فلسفيا ثقافيا وفكرة مفادها انتاج معنى يقتضي البحث في المسكوت عنه.

يعود الروائي في روايته "**دمية النار**" الى الماضي ليحفر بمطرقة التخييل في الطبقات الرسوبية لمرحلة التحرر من الاستعمار والشروع في بناء الدولة الوطنية،كاشفا عن مناطقها المظلمة، وبهذا الوعي يؤكد الروائي دور التخييل الروائي ويشخص الأصوات المقموعة. حيث تنتج هذه الرواية سردا انبثاقيا انتهاكيا، يزرع التفكك والتشكك في خطاب السلطة ،و تنبثق الاصوات المقموعة في هاوية نسيانها، وهنا تبرز الوظيفة النقدية وتبني منظور انجلاء الأوهام حيث يكشف الجانب المظلم، المسكوت عنه الذي حول الثورة الى سلطة كليانية تستحوذ على كل مفاصل المجتمع وتحول الفرد الى مادة بدون روح[2] حيث يتجلى هذا في قوله: **" أحسن ما فعله الديكتاتور أنه جعل التعليم مجانيا لكافة أبناء الشعب،أنت تعرف أنني لا أكرهه لهذا السبب، أكره انفراديته في الحكم، هذا السرطان الغريب الجاثم على صدورنا منذ قرون ويبدو ان الديكتاتور لم يتعلم الدرس، ولكن المستقبل سيكشف زيفه حتما..."**[3]، فالرواية هنا تقدم منظورا ثقافيا وتحريرا للذات التي تعيش الصمت والخوف لتتحرر من هيمنة الآخر ،

[1] – بشير مفتي: **شاهد العتمة**، رواية، منشورات البرزخ، 2002، ص 37 – 38.

[2] – محمد بوعزة: **سرديات ثقافية، من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف**، منشورات الاختلاف، ط1، 2014، ص 63

[3] – بشير مفتي : **دمية النار**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 41.

وبهذا فروايات بشير مفتي رغم مظاهر العنف السلطوية والقمعية إلا أنها تعري ما أخفته السياسة والظلم والقهر الذي ظل جاثما على نفوس الشعب فترة معينة.كما أشار في موضع أخر من نفس الرواية على " خلخلة المقدس (نقد الثورة) الذي ترتكز عليه السلطة في مشروعيتها، أي أنه أقدم على كتابة تواريخ جديدة، تفضح المسكوت عنه في رواية السلطة "[1]، حيث يقول السارد: " **رجال الثورة تحولوا بقدرة قادر الى رجال الثروة لاحقا، وقسموا البلد لقسمين، قسم نافع يعيشون فيه، ويتبخترون في نعيمه، وقسم فاسد، تركوه ينتحر في فوضى أزماته اليومية، وينتحر غرقا في بؤسه الاجتماعي والمادي والأخلاقي على السواء** "[2]، ليكون المعنى هنا حاميها حراميها، وهذا ما نعيشه، حكامنا في نعيم والشعب في جحيم، الحياة لهم والموت لنا في قاموسهم على اعتبار أنهم ملائكة والشعب ذلك الشيطان الذي لا يستحق إلا الموت والقمع.

اختار الروائي في رواياته لتأكيد بشاعة عالم السلطة في سيروراتها التدميرية للفرد تشخيصا للعالم في شكل الهجاء ، أي أنها تقدم العالم الروائي الخيالي في صورة أسوأ من العالم الحقيقي، حيث تؤكد عالم القبح والفوضى والنفاق، فالرواية هنا تعبر عن مأزق عالم بشع، محكوم بحتمية السلطة ينتقل من سيء الى أسوأ[3] وهنا يقول:" **ما يهلكنا اليوم هو الصمت، النفاق، الكذب، تقرأ جرائدهم فتضحك، تمزق رأسك، وتقول ياللفظاعة ما هذا البلد الذي يسجن نفسه في الأكاذيب، لن يقدر الناس على التحمل**"[4]، وهنا فالرواية بطرحها الهامش والمقموع تساعد في كسر حالة الصمت التي فرضتها السلطة بقوة القمع والعنف،

[1]– محمد بوعزة: **سرديات ثقافية**، مرجع سابق، ص 79.

[2]– بشير مفتي: **دمية النار**، رواية، مصدر سابق، ص 98.

[3]– محمد بوعزة : **سرديات ثقافية**، مرجع سابق، ص 65.

[4]– بشير مفتي: **دمية النار** ، مصدر سابق، ص 88.

وتظهر أصوات تكشف وتعري ما تحاول اخفاءه السلطة.أو بمعنى آخر يمكن القول أن فعل الكتابة يدشن مساره الانتهاكي من قوته الرمزية باعتباره مسارا مقاوما للصمت الذي فرضه قانون القوة .[1]

يبرز الروائي بشير مفتي في **رواية ارخبيل** الذباب منظومة الفساد التي تنتصر في النهاية ويتحول الانسان حينها الى جسد بدون روح أو ضمير، وتصبح السلطة ذلك الشيء الذي لا يصلح الا للقتل وهنا يتحدد البعد لمنظومة الفساد الذي تقوم به السلطة المتعسفة، وهنا نجد أن الشخصية تخوض تجربة الخلاص والفرار من هذا الفساد والموت حيث يقول: **" لا تنخدع برأفتهم.. ان هي الا بعض من حيلهم الدنيئة للغدر بك في الغد أو بعد الغد سيقتلونك ان اشتموا فيك قليلا من الصدق.. فأنت عدوهم الأول، الخائن الكبير لهذا الوطن والآن هيا أشرب، كأس أخرى في سبيل سفرك القادم .. في نخب الفرار من هذا البلد"**[2]، وهكذا ان السرد في اشتباكه بصوت السلطة يقوم بدور حاسم في تحرير الكلام عن الذاكرة والماضي، وهنا يطرح التخييل الروائي منظورا ابداعيا حواريا، تتواجه فيه أصوات المركزي والهامشي، الذات والجماعة، القامع والمقموع.[3]

### 3- حكمة الحرية في روايات بشير مفتي:

صارت كلمة حرية مصطلحا يقوله كل فرد على لسانه لكن هل هناك من يفهم معنى الحرية؟ وهل فعلا تتواجد تلك الحرية التي يسعى اليها كل فرد والمجتمع بأكمله؟

---

[1]- محمد بوعزة : **سرديات ثقافية**، مرجع سابق، ص 140.

[2]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب** ، رواية، منشورات البرزخ، ط1، 2000، ص 21.

[3]- محمد بوعزة: **سرديات ثقافية**، مرجع سابق، ص 99.

يظن البعض أن الوعي بضرورة الحرية في الواقع هو دليل على صحة شعار الحرية، لأن رفع شعار الحرية يعين بالفعل على تحقيق أهداف معينة، وتصبح تلك الأهداف عند تحقيقها أسبابا ومبررات للمطالبة بالحرية. لكن ليس في هذا أدنى دليل على ممارسة الحرية ولا حتى امكانية تلك الممارسة، وفي هذا نجد أن مصطلح الحرية لم يحدد بالتدقيق إلا في المصطلحات الغربية، وكلما تكلمنا عن الحرية اضطررنا الى اتخاذ موقف من المنظومة الفكرية التي تحمل في عنوانها كلمة حرية أي الليبيرالية، فالليبيرالية تعتبر الحرية المبدأ والمنتهى، الباعث والهدف، الأصل والنتيجة في حياة الانسان وهي المنظومة الفكرية الوحيدة التي لا تطمع في شيء سوى وصف النشاط البشري الحر وشرح أوجهه[1]

وبالعودة الى موضوعنا روايات بشير مفتي ، مما لا شك فيه أنها روايات حملت بين السطور وفي مضمونها ما يدعو الى الحرية التي بات يسأل عنها الشعب، وبهذا يمكن القول أن كل ابداع هو فضاء حريّة، بل إنّ الابداع هو اللحظة القصوى من الحرية. وعليه فالفن لا يسيء الى أحد لأنه ليس حكرا على أحد وليس ملكا لأحد، ويمكن القول أن الفن بكل أنواعه يحمل رسالة محددة، لكن هناك ثمة فن يغير العالم وفن يبرز الاضطهاد، لكن هناك من يرى أن لا يصلح إلا لفضح نظام الهيمنة مثل " أدورنو"، أما فرانسوا ليوتار فهو يسأل " لأي شيء تصلح كتابة الجمل؟ ثم يجيب "من أجل جملة أخرى لإنصاف جملة وقع اسكاتها ظلما"، مما يعني أن اي رواية أوقصيدة ، أو اي ابداع له هدف وغاية وعلى القارئ

[1]- عبد الله العروي: **مفهوم الحرية – الدولة – الايديولوجيا**، المركز الثقافي للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2017، ص 10- 43.

البحث في المضمون، وفي هذا يقول "نتشة" لا أريد أن أتخيل قارئ إلا في شكل غول فظيع.[1]

إن زماننا المشحون بالتوترات السياسية والضغوطات وغموض المستقبل دفع بالروائيين الى كتابة نصوص سياسية تحاول دفع القارئ والمجتمع الى البحث عن الحرية فلقد " **سلب منهم كل شيء؛ كرامتهم وحريتهم وشرفهم، وصاروا يذبحون كالنعاج ويسلخون في المذابح العمومية وتغتصب نساءهم أمام أعينهم، وهم كالفئران الهلعة المختبئة طوال الوقت، لا تفكر إلا في انقاذ ما تبقى فيها من رغبة في العيش، رغبة ميتة هي الأخرى، وروح متآكلة وحياة بسيطة.**"[2]، هذا المقطع من رواية بشير مفتي أبرز فيه كيف أن الحرية صارت مطلبا يصعب تحقيقه في مجتمع من هول العشرية السوداء يطالب بالحياة فقط، ومنه يمكن القول أن الحرية ليست معطى جاهز أو هدية تمنحها لنا الحكومات ، لأن الأحرار لا يستجدون أحدا ولا يساومون على حريتّهم، بل إن أكثر الحكومات والدول إنما هي أجهزة لصنع الرعاع والعبودية والهشّ بعصا الذلّ على أغنامهم، لكن لا شيء يهدد الابداع لأن الحرية نفسها هي لحم الابداع، فالإبداع ليس بنية لزجة بل هو الصمود وهو المقاومة لأشكال تدجين الناس والسطو على عقولهم وأجسادهم ، وفي هذا يقول " **سبينوزا** " : بوسعهم أن يسيطروا على أجساد البشر لكن ليس بوسعهم أن يسيطروا على عقولهم.[3] وهذا يعني أن الابداع سواء كان رواية أو قصيدة أو حتى مسرحية أو فلما سيطغى على عقول البشرية ويسعى الى التوعية والتنبيه فقد صارت الحرية مطلبا ضروريا للمجتمع وحان دور المبدعين لمحو الغزو

[1]- ينظر: أم الزين بنشيحة المسكيني: **الفن في زمن الارهاب** ، مرجع سابق، ص 55- 56.

[2]- بشير مفتي : **خرائط لشهوة الليل** ، رواية، مصدر سابق، ص69.

[3]- ينظر: أم الزين بنشيحة المسكيني، **الفن في زمن الارهاب**، مرجع سابق، ص 57.

والسلطة المهيمنة والطاغية التي جثمت على نفوس البشرية، " **إنهم يريدوننا أن نستسلم للوضع المعفن، لا لن نتقبل بأي تراجع عن حريتنا**"[1]

[1] – بشير مفتي: **بخور السراب**، مصدر سابق، **18**.

**النسق الصوفي**

**– فلسفة الايمان**

**– التصوف في روايات بشير مفتي**

**– سنن الله في الأمم**

**النسق الصوفي:**

**1- فلسفة الايمان :**

إن فكرة وجود الله لم تخل من الأرض مادام الانسان يمتاز بصفة العقل المفكر، وفي هذا أشار الروائي الى فلسفة الايمان بوجود الله على الرغم من أننا لا نراه ويقول الروائي في حوار لبطل الرواية مع والدته في استحضار لصغره حيث يقول:

**" عندما كنت صغيرا كانت أمي تقول لي :**

**إننا لا نستطيع أن ننجو من الموت ..**

**لماذا لا نقدر على ذلك يا أمي ...**

**لا نقدر وكفى .. لا أعلم السبب ... الله خلق العالم هكذا ...**

**الله بشع اذن ..**

**لا تقل هذا الكلام عن خالقك .. إنه يعرف أشياء وأسرارا كثيرة لا نعرفها نحن.**

**لماذا لا نعرفها نحن ..؟**

**هكذا .. عقلنا الصغير لا يقدر على فهم كل شيء.**

**لماذا عقلنا صغير ...؟**

**هكذا خلقه الله ..**

**إذن الله ب ...**

**هذه المرة لم تتركني أكمل الكلمة لطمتني على خذي .. ناهرة إياي بصوتها الرقيق .... لا تسب خالقك حتى لا تدخل جهنم ..."**[1]، فمن وسائل المعرفة الإنسانية تلك المعرفة التي تكون عن طريق العقل، وأولى مراحل المعرفة العقلية هي التصور، وهو معنى منتزع من

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 19- 20.

الحس، فيضاف اليه ويحذف ما يخالفه من تصورات أو ما يماثله من تصورات، حتى يصل الانسان من خلال هذه العملية العقلية الى معنى ليس موجودا في الحس وإنما هو منتزع بطريق التجريد التصوري من عالم المشاهدة، وهذا الانتزاع يمثل معنى كليا مستقره العقل الإنساني فالمعرفة العقلية هي التي يحصل عليها الانسان بطريق العقل، فالعقل يستقدم مادته من تصوراته ويؤلف بينها قضايا مجردة، حتى يصل فيها الى حكم وهذا الحكم الكلي العقلي يشكل قسمة مشتركة بين الناس لأن العقل في تصوراته واستدلاله يعتمد على بديهيات أولية ينطلق منها الى المعرفة اليقينية[1]، ومنه ومما سبق نلاحظ أن الكاتب أبرز الايمان الموجود بداخلنا وهي الصلة الروحية التي تربط بيننا وبين **الله** ، وفي قول **الله** تعالى يقول:* **والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئا** * وبمجرد بلوغنا ووعينا للحياة ندرك حقيقة الله الواحد الأحد ونؤمن به حق إيمان بالرغم أننا لا نراه لكننا نراه في حياتنا وسلوكاتنا . فالإنسان الديني مهما كان السياق التاريخي الذي يغرق فيه، يؤمن دائما بأن حقيقة مطلقة موجودة دائما ونعني بها المقدس الذي يخترق هذا العالم، ويتجلى فيه في الوقت نفسه، وهو لهذا السبب يقدس العالم ويعترف به حقيقيا، فهو يؤمن أن للحياة أصلا مقدسا وأن الوجود البشري يحرك جميع قواها الكامنة بقدر ما هو وجود ديني يشارك في الحقيقة[2] ، وهنا يقول السارد في رواية وحيدا في الليل: **" مرة كنا في المكتبة، وكنا نتجادل هل الله موجود؟... قال لي بطريقة جازمة، وثقة مطلقة... انه غير موجود بالتأكيد... لم ننتبه حينها لوجود بعض الطلبة... فتدخلوا ... وراحو يبررون فكرة وجود الله... راح يقنعهم بفكرته... كل تبرير يقدمونه لوجود الله يقدم لهم ما ينقضه بحجة دامغة...وبينما كان النقاش**

[1]- أنس عبدو شكشك: **فلسفة الحياة**، مرجع سابق، ص 191.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 45.

**حامي... سمعنا آذان العصر... قام هو مسرعا للذهاب الى الصلاة، نظر الي الطلاب نظرة حائرة... حتى سمعت شخصا يقول لي: "صديقك هذا مجنون"."فقلت مجنون، آه..."**[1] ، وهنا يمكننا أن نقول أن الإنسان المؤمن حتى وإن تنكر أمام المجتمع بفكرة عدم وجود الله إلا أن بداخله ذلك الايمان بالله والذي هو متأكد من وجوده.

إن الانسان بمعرفته للدين يبقى يخشى الله ففي رواية "**وحيدا في الليل**" يقول السارد: " **عادت آية من القرآن الى ذهني: " إعلموا أن الله شديد العقاب وأن الله غفور رحيم " وخفت وارتجفت وفتحت عيني على آخرهما في محاولة للتأكد من أني مستيقظ بالفعل ولست غارقا في النوم"**[2]، ومنه إذا كان الفكر الديني يجعل قائل النصوص – الله – محور اهتمامه ونقطة انطلاقه فإننا نجعل المتلقي - الإنسان بكل ما يحيط به من واقع اجتماعي تاريخي– هو نقطة البدء؛ إن معضلة الفكر الديني أنه يبدأ من تصورات عقائدية مذهبية عن الطبيعة الالهية والطبيعة الإنسانية وعلاقة كل منهما بالأخرى .[3]

## 2- البعد الصوفي في روايات بشير مفتي:

معروف أن التصوف هو التحلي بالأخلاق الإلهية، التي تجعل النفس ترتقي الى مراتب التعفف والزهد، وذلك أن الوصول الى هذه الدرجة تجعل الإنسان بعيدا عن شهوات الدنيا، وقد اعتمدت الرواية العربية المعاصرة بتقديم هذا النسق الصوفي ، ليزيد من جمالية النص، فأصبحنا بعد قراءتنا للنصوص الروائية نتصادف من حين الى آخر الى إشارة

[1]- بشير مفتي: **وحيدا في الليل** ، مصدر سابق، ص 44- 45.

[2]- بشير مفتي: **وحيدا في الليل** ، مصدر سابق، ص 103.

[3]- نصر حامد أبو زيد: **نقد الخطاب الديني**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2014، ص 200

للتصوف، وهنا يقول السارد في رواية **غرفة الذكريات: " علاقتي بالدين عادت من جديد الى الواجهة من خلال سمير عمران عن التصوف والمتصوفة، وكيف أنهم ارتقوا بالدين الى أعلى مرتبة روحية ممكنة، وجعلوه دين المحبة والحب، وأن هذا الذي جعلهم مضطهدين من مؤسسات الدين الرسمية "** [1]، ومنه فالروائي يطرح مشروع قراءته للدين والعقيدة، والعودة الى التراث ، لأن الدين بوصفه مضمونا وبنية هيكلية، تفكير وتفتح على الايديولوجيا. فالايديولوجيا تقترض من الدين بنيته فتهدف ضمن ما تهدف إليه النجاعة أولا وتجنيد المخاطبين والنفاذ الى أعماقهم، أما كتابة الدين إبداعا إنما هي تحديدا استماع الثاوي الذي لا يغفو داخل الذات، ... فالعلاقة بين الدين بوصفه ايديولوجيا والإبداع علاقة صدامية تفجر مكبوت الأنا وتعيد صياغته في ضوء الرؤية والموقف.[2] فالدين أفق للروح لا ظلام للجسد، مما سبق إن مفتي كسابقيه تطرق الى النسق الصوفي في كثير من روايات مفتي ، ففي رواية **أشباح المدينة المقتولة** أشار الروائي الى الجانب الصوفي ، **" ورغم اني تعففت كثيرا، وصار وقتي كله في المسجد أحفظ القرآن، أو أدرس السنة، أو أقرأ كتب السير والأولين وأصلي عدة مرات، وليس خمس مرات كما هو منصوص عليه في الفقه ، وأصوم مرتين في الاسبوع تقربا الى الله، وتطهرا من الذنوب التي ارتكبتها في صغري فإني– والله مسامح كريم – بقيت عاجزا عن نسيان سعاد بنت عمي الخباز"**[3]، وهنا صورة ابن الاسكافي تضعنا أمام طابع صوفي، يجلو عنه البعد عن الملذات والشهوات وبالتالي التفرغ بغاية الاحتماء بالمعرفة القلبية، لكأن ما اكتسب سابقا يتطلب اضافات تعمقه وتضيف إليه منابع المعرفة المتواصلة، وكل هذا يتم في المسجد ذلك المكان الذي يتم فيه الاعتكاف.

---

[1] – بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، مصدر سابق، ص 48.

[2] – عبد الوهاب بوشليحة، **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق ، ص 68 – 69.

[3] – بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سابق، ص 270.

فهو يقترب من الذات الإلهية وعبر الحقل المعرفي الصوفي نجد ابن الاسكافي الذي رباه الشيخ الفقيه جعل كرامته مرهونة بموت اللذة والجسد [1]، وهذا التعفف وهذه العزلة أدت به الى البعد عن المحبوبة والمرأة التي يريد ، فلم تعد موضوعا بقدر ما صارت حلما.فالصوفي كما أشارت الدكتورة "**آمنة بلعلي**" في كتابها "**تحليل الخطاب الصوفي**" أنه يتخلى عن الواقع المادي ويبحث عن الحقائق المستقلة في الشعور من أجل الحصول على الماهية الخالصة دون شوائب، حيث ينتقل من عالم الظلمة الى عالم النور[2]، **" لقد صار قلبي قابلا كل صورة، فمرعى لغزلان ودير لرهبان، وبيت لأوثان وكعبة طائف، وألواح توراة ومصحف قرآن، أدين بدين الحب أنى توجهت، ركائبه فالحب ديني وايماني.. ونخلص من خلالها الى القول: اما أن يكون الدين على هذا المنوال السامي أو لا يكون.."**[3]

كذلك في رواية أشجار القيامة يقدم صورة للمتصوف والولوج في عالم نفسي ، لا يستطيع أحد دخوله، عالم اللامنتهى، فالروائي قدم لنا صورة عن هذا حيث يقول: **" بقيت في الفراش تناثرت أوراق العمر من فوق، سبحت في رجة الصمت ورعشت الماضي، ورحت أفكك طلسمية اللحظة وتوق الروح الى معانقة المطلق... للسير الطويل بلا نهاية "**[4]، وهنا يرمز الى السكون والموت والابتعاد عن الحياة التى غمرها الدم، باحثا عن خلاص روحي. خلاص لا نهائي، فالموت يعد رحلة الكشف عن عوالم الذات، ولحظة التغيير التي تضعنا في مواجهة مع أسئلة كثير، والبحث في معتقداتنا، ومنه فالموت هو تلك الإشكالية الفلسفية التي تدفعنا نحو التصوف والانغماس في عالم داخلي.

---

[1]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق ، ص 101- 102.

[2]- امنة بلعلي: **تحليل الخطاب الصوفي**، منشورات الاختلاف، الجزئر، ط1، 2002، ص **21**- 22.

[3]- بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، مصدر سابق، ص 48 – 49.

[4]- بشير مفتي: **أشجار القيامة**، مصدر سابق، ص 14.

وهناك نموذج آخر في رواية "**أشجار القيامة**" قدمه الروائي عن التصوف في اقتراب النفس من الله ، وتقمص أدوار الهداية والأخلاق ، حتى بلوغه درجة اليقين وهذا دليل على وعي الكاتب بما يكتب حيث يقول في هذا الموضع: **" فأين الملجأ يا أخي الموقر الا بالعودة لله العزيز الغفور. لم أفهم ماكتبته لي جيدا، ولكن فتح الله عقلي لأحس بألمك، وأشعر بعذابك الروحي الكبير. ودعوت لك صادقا من الفؤاد أن تعود الى الصراط المستقيم، فنحن لا شيء بدون معونة الله ورحمته، يجب أن تقفل باب الحيرة نهائيا، وتفتح لنفسك أبوابا للعبادة والتنسك، يجب أن تغادر باب الشرك، وجنة الدنيا التافهة، الى جنة الخلد الواسعة والدائمة "** [1]، كما رمز الروائي في رواياته الى مصطلح النور، والأكيد أن مصطلح النور من أسماء الله الحسنى، وبهذا هنا كذلك حضور لصورة الله في نصوصه، حيث يقول السارد في رواية "**اختلاط المواسم**" ما يلي: **" انها أشبه ما تكون بالحالة الصوفية التي تتلاقى فيها روح البشر بما يعتبرونه الخالق، النور الألهي، القوة الخارقة التي لا يستطيع الانسان رؤيته، أوتمثله، أو فهمه جيدا إلا كإحساس مكثف، وهو شعور وحالة لا تمس جميع الناس، بل هي بركة تنزل على قلة قليلة نادرة "** [2]، وهنا يوضح الروائي أنه بالرغم من الظلام والدكنة إلا أن هناك بصيص من النور، فهذا المقطع يوضح ذلك الصراع الداخلي الذي يقوم بناء على عالم خارجي، وبين كل التناقضات التي تجول في وسط كل إنسان والتي تحرك الوجدان الى ما هو أعمق في مختلف النوازع الانسانية.وبناء على ما سبق تعد ظاهرة التصوف التى جسدها مفتي في نصوصه وتعامل معها ببراعة، أنتجت نصوصا ثقافية.

[1]- بشير مفتي: **أشجار القيامة**، نفس المرجع ، ص 135.

[2]- بشير مفتي: **اختلاط المواسم**: مصدر سابق، ص 72.

### 3- سنن الله في الأمم:

يسير العالم والأمم على نظم دقيقة، ومعنى ذلك أنه لابد لحياة الأمم من طائفة فيها يكون عملها الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وبعبارة أخرى الدعوة الى الاصلاح ، واستنكار الفساد. وهذه الطائفة تأخذ أشكالا مختلفة، ففي القديم كانت تدعى هذه الطائفة أو الفرقة أهل الحلّ والعقد، أما في وقتنا المعاصر فإن من يتولى الاصلاح هم أهل البرلمان ورجال الصحافة والإذاعة والثقافة، أي يتولون هذه الوظيفة بجد واجتهاد وأمانة وإخلاص، قد بلغو من حسن النية مبلغا كبيرا، ووصلوا في الثقافة واستنارة الأذهان وطهارة الشعور ما يستطيعون به أن يوجهوا قومهم الى ما ينفعهم، ويحذروهم مما يضروهم، سواء كانوا زعماء أو اعضاء مجالس نيابية أو صحفيين أو نحو ذلك، وإذا قصروا في فعل ذلك تخبطت الأمة وسارت في ظلام، وكان عاقبتها الفناء[1]، وهذا ما أثبته الله تعالى في كتابه العزيز الحكيم بقوله: * **فلولا كان من القرون من قبلكم أولو بقية ينهون عن الفساد في الأرض***[2]، فالله سبحانه وتعالى ينهانا عن الفساد، ففساد الأنظمة والساسة والمجتمع أثبته الروائي في كل رواياته ، لأن الأمم العربية عامة والجزائر خاصة يعانون من هذه النقطة، وقد أشار الروائي لما عاناه الشعب الجزائري من خراب ودمار بسبب الطوائف التى حكمت البلاد ، فلم تأتي حتى الآن طائفة تعمل لصالح الوطن والشعب ، لأن كل طائفة تسعى لمصالحها قبل مصالح الناس، وهنا يقول السارد: **" أحاول البحث عن جذور الأزمة.. الى أين تعود.. محاولات في قراءة الماضي البعيد جدا اكتشاف مذهل.. العنف..العنف..العنف.. لكن ماذنبنا نحن، أبناء الاستقلال لنعيش نفس الوضعية القديمة، المتجددة. نحن درسنا في**

[1]- أحمد أمين : **فيض الخاطر**، ج9، تق: عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، 2009، ص **38**.

[2]- القرآن الكريم: **سورة هود** : الاية **116**.

**الجامعات لكي ننقذ البلاد.. لا لندمرها.. أطفال مشاغبون طردوا من المدرسة.. هم الذين صنعوا أكتوبر.. اليوم تجار الدم ..يصنعون ماذا ؟ خراب الأرض..موت الانسان..ضياع القيمة.."**[1]، لقد حكم الجزائر عدة طوائف ولكن لم نرى فيها ما جعلنا نستبشر بالتغيير نحو الأحسن، فالشعب متمرد على النظام لأنه يبحث عن الصالح لإدارة الوطن والقادر على تدبير شؤونه، فإن لم يكن في الأمة قوم يفهمون أمتهم، ويعلمون علما تاما ببيئتهم، وما تقتضيه من أعمال، فينبهونها الى واجبها، ويحذرونها من مفاسدها، لم يكن لها بقاء[2] ، وهنا يقول السارد في رواية "المراسيم والجنائز": **" لقد ضاع شبابي في المقاومة، ورجولتي في السجن بعد الاستقلال كنا نظن أن الأمور ستتحسن أنا لست من أنصار الرئيس الأول.. لكنني رفضت فكرة التغيير بالقوة.. ثم تعاطفت مع مشاريع الرئيس الثاني. كنت أرى فيها شيئا من الثقة والاخلاص.. لكن ليس الى الحد الذي يدفعني الى أن أكون صوتا له.. ثم جاء الرئيس. الثالث. وكان علي معارضته من الالف حتى الياء.. الجزائريا ابنتي أرض قاسية وصعبة.. لكن لا تخافي نحن عرفنا أفظع من هذا.."**

إن الروائي طرح في نصوصه صورا من الماضي البعيد وحتى الماضي القريب ولنقل حتى صورا من الحاضر. رسم لنا ببراعته ما يعانيه الشعب، فسابقا وفي فترة ما بعد الاستقلال نذكر أول انقلاب للشعب الجزائري في يوليو **62** وفي عهد الرئيس أحمد بن بلة، فالثورة منذ ذاك الزمن حتى الآن يمكن أن نقول أنها ليست ملكا لمن يطلقها بل هي ملكا لمن ينهيها ويحتفظ بها غنيمة، وقد حاول أحمد بن بلة اعداد البنية التحتية للبلاد، ولكن في **19** يونيو **1965** يحدث انقلاب أخر ويلقي بومدين القبض على الرئيس أحمد بن بلة، وهذا ما

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 49.

[2]- ينظر: أحمد أمين : **فيض الخاطر** ، مرجع سابق، ص 39.

وضحه الروائي في رواية "**لعبة السعاد**" حيث يقول: " **بقي أهالي القرية ينظرون الى بعضهم بعضا بدهشة وخوف. سمعنا راديو الترانزستور الصغير الذي كان يملكه المعلم السوري عن نبأ تصحيح ثوري حدث في قيادة الحكم، وأنه تم اعتقال الزعيم بن بلة وكل من يشايعه.تعجبنا واحترنا لكن لا أحد رفع صوته محتجا، أو قال في وجه ما حدث: "لا" "**[1] وهنا حكم بومدين الجزائر، و أمسك الجيش زمام السلطة، لم يتحمل بومدين اي اعتراض وكان يعتمد على الأمن العسكري والاستخبارات الجزائرية التي كانت بمثابة شرطة سياسية تعمل على قمع المعارضة، ومنه تعرضت وجوه تاريخية من الثورة الى الاغتيال بطرق غامضة، كان بومدين طاغية ديكتاتورا وقع في سحر السلطة، لكنه كان يتمتع برؤية سياسية تتعلق بالمستقبل الجماعي بالجزائر بشكل عام، اعتمد بومدين على ايديولوجية ثلاثية، الثورة الزراعية ، و الصناعية، والثقافية، كان مهووسا بضمان الاستقلال الاقتصادي للجزائر، أراد للبلاد أن تصبح منتجتا مهما كلف الأمر فقد حان الوقت أن نقوم بالتصنيع حتى وان لم يكن ذلك مربحا، " **أما الشباب فكانوا ينظرون الى بومدين كزعيم تقدمي ومخلص حقيقي. ويجب القول أن الزعيم كان يعطي الشباب سلاح التعلم المجاني وثقة غريبة بالغد كانت ترفع في أعينهم الى النجوم المضيئة في عتمة الكون** "[2] ومع وفاة بومدين تفشى الفساد في البلاد، وتم اجتثاث البومديانية، وحكم البلاد رئيس آخر، وهنا ترددت الجملة الشهيرة لبومدين عندما نعمل في العسل يجب أن نمد إصبعنا لنتذوقه[3]، وكان هذا الشعار الذي اعتمده النسور الكاسرة الجزائرية، فتباهى قادة النظام بثرواتهم، واختار الجزائريون تعبيرا عن ازدرائهم لنظام القمع، وشيئا فشيئا تم تهميش جبهة التحرير الوطني، ورجعت الجزائر سنوات

[1]– بشير مفتي: **لعبة السعادة**، مصدر سابق ، ص 27.

[2]– بشير مفتي: **لعبة السعادة**، مصدر سابق ، ص 51.

[3]- https://www.youtube.com/watch?v=qSDXmtigATk روبورتاج عن الجزائر.

الثمانينات الى الوراء سياسيا واقتصاديا وثقافيا، مما فتح النار وانفجرت أحداث أكتوبر، وبسبب جهل الناس لم يعودوا قادرين على تمييز الاتجاه الصحيح ، فالشعب دون فهم للسياسة انتخبوا الجبهة الاسلامية دون فهم للرهانات الحقيقية، فصاروا يرون في الجبهة الاسلامية ذلك المخلص، ويمكن القول أن " **الذين قرروا في الكواليس أن يعطوا الحركة الدينية الحق في تأسيس أحزاب سياسية، يعني كانوا يعرفون الى أين ستقودنا هذه الحالة مع نسبة الأمية الكبيرة، وحكم القبيلة وذهنيتها المتسلطة.**"[1]، ولكن يحدث انقلاب أخر ووضع الرئيس بوضياف بدلا من الجبهة الاسلامية التي فتحت حربا لا مفر منها ، فأغتيل الرئيس بوضياف في عنابة، وبدأت المجازر والرعب الذي دام سنوات ، ومنه نلاحظ أن الروائي استند في رواياته على فتح ذكريات الوطن منذ عام **1962**، فبلدنا لم يصف خلافاته منذ ذاك الوقت، وبشير مفتي ذكر الساسة باعتبارهم عثوا في الارض فسادا وكان من يدفع الثمن أولئك الأبرياء، ومنه ومما سبق فإن من سنن الله في الأمم أن الوطن إذا طغى أمراؤه، وانغمسوا في الترف والنعيم، ولم يأبهوا لمصالح شعبهم، ولم يأخذ العقلاء فيها على أيديهم، كان مصيرها الفناء[2]، ويثبت هذا الله بقوله تعالى: ( **وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرنها تدميرا)**[3] ،وأما من جانب الاسلاميين كذلك سعوا الى الخراب بعدم فهمهم للدين فهما صحيحا ولكن شاءوا أن يكسبوا منه ويتاجروا به، فقد أحدثوا في تاريخنا أضرارا كثيرة بإسم الدين ، كالغلو في العصبية الدينية وما نشأ عنها من اضطهاد وتعذيب وسفك الدماء، ولكن هذه الأضرار ترجع الى ما اعترى

[1]- بشير مفتي : **غرفة الذكريات** ، مصدر سابق، ص 97.

[2]- احمد أمين: **فيض الخاطر**، مرجع سابق، ص 39- 40.

[3]- القرآن الكريم: **سورة الاسراء**، الاية 16.

الدين من فساد لا الى الدين نفسه، فأساس الدين الايمان بقوة فوق المادة وفوق أن يدركها العقل، فالايمان بالله يدبر هذا العالم وينظمة، ثم إن الدين أهم باعث على الأخلاق، فهو يدعو الى الفضائل دعوة حارة، دعوة ممزوجة بالعواطف، دعوة مؤسسة على حب الله– قد يدعو العقل والفلسفة والعلم الى الفضيلة من حيث هي حق ومن حيث هي نافعة، ولكن دعوة الدين إليها أقوى، لأنه يسبغ عليها من روحانياته ويربطها بالثواب في الدنيا والاخرة، ويربط بينها وبين الضمير، ومنه فالدين هو الذي يتجلى في أسمى مظاهر الإنسانية فهو نعمة على الفرد والمجتمع. وهو راحة للنفس لأنه يساير طبيعتها، وهو نعمة على المجتمع الانساني لأنه يوثق روابطه ويحيي عواطفه ويوجهه نحو الخير، وخير الأديان ما سما بالعاطفة، وأوسع المجال للعقل، وبنيت تعاليمه على خير الفرد وخير الانسانية.[1]

إن جل الإسلاميين لم يفهموا الدين على حقيقته فحاولوا اجتذاب الناس به، بل وكان هدفهم الحكم والسلطة، ولا يمكن أن نقول هذا على الاسلاميين فقط بل كذلك الساسة رؤساء الأحزاب كل كان يسعى الى السلطة بطريقته، مما جعلوا الناس في خلط وتيه **" فحرب الجزائري مع الجزائري ليست جديدة. يجب أن تعرفي هذا، أثناء الثورة حاربنا أنفسنا وبعضنا البعض أكثر مما حاربنا عدونا، صفينا الكثير من القادة التاريخيين، كنت شابا أيامها ولكنني وقفت مع الأقوياء. هذه هي خلاصة فلسفتي في الحياة "**[2]، فالصراع على السلطة يتطلب القوة والدهاء، ولجوء أحد طرفي الصراع الى نقله من إطار الصراع الأرضي الى صراع ديني ، يسمح له بتزييف وعي الناس وتخذيرها للوصول الى السلطة. ومن الخطأ البيّن تصور أن الصراع الذي وقع بين الاخوان والثورة كان صراعاّ حول الدين أو العقيدة،

[1]– أحمد أمين: **فيض الخاطر**، مرجع سابق، ص 248– 249.

[2]– بشير مفتي : **خرائط لشهوة الليل**، مصدر سابق، ص 84.

بل كان صراعا حول السلطة والسياسة، أو حول الحاكمية بمعنى حكم المجتمع والتحكم في ادارة شؤونه.[1] فهذا كما قال السارد في رواية **"أشجار القيامة": "مسألة عويصة أن يتأسس كل العالم على الظلم، وخطيرة أن يكون الشر أقوى، أن لا يكون الخير إلا بذورا ضائعة وهاربة منه، وأن كل العالم جرح مكلوم، وألم متواصل عبر القرون، لا شيء تغير منذ أبدية البداية، ولا أظن أن شيئا ما سيتغير بعد الغد "** [2]، وإذا كانت الدكتاتورية هي المظهر السياسي الكاشف عن مدى تدهور الأوضاع في هذا العالم، فإن الخطاب الديني الذي قدمه الإسلاميون يصب بمفهوم الحاكمية مباشرة في تأبيد هذا المظهر، وتأبيد كل ما يتستر وراءه من أوضاع.[3]

[1]- نصر حامد أبو زيد: **نقد الخطاب الديني**، مرجع سابق، ص 76.

[2]- بشير مفتي: **أشجار القيامة**، مصدر سابق، ص 80.

[3]- ينظر : نصر حامد أبو زيد: **نقد الخطاب الديني**، مرجع سابق، ص 80.

## النسق الاجتماعي

- الاسرة صورة مصغرة للمجتمع
- صورة الغرب في الوجدان العربي
- انعدام ثقافة الحوار في المجتمع
- خلق بؤرة التوتر داخل المجتمع

## النسق الاجتماعي:

يعد النسق الثقافي الاجتماعي أحد أهم الأنساق الثقافية التي تضمنتها الرواية العربية على العموم والرواية الجزائرية على وجه الخصوص، وذلك أن أي رواية كان لزاما عليها أن تتطرق لصورة المجتمع، فالروائيون ينسخون أحداث ومضمون الرواية مما هو ملاحظ في مجتمعنا وتبقى براعة الروائي في التلاعب بمصطلحاته ورسم أحداث الرواية هي من تضفي على الرواية جمالا.

### 1- الاسرة صورة مصغرة للمجتمع:

تعد الاسرة العربية التي يغلب عليها طابع التسلط والقمع بمثابة الصورة المصغرة لواقع مجتمعنا العربي بشكل عام، فالسلطة المطبقة على الفرد ساعدت في نمو أفراد يفتقدون الى حرية التعبير بشكل كبير ليعيشوا تحت سلطوية تكبت أنفاسهم، والسلطوية التي نتكلم عنها لا تتوقف عند مجال التربية والتعليم فحسب، إنما هي سلطوية مقيتة كالسيف المسلط على الفرد العربي منذ ولادته، وحتى مماته ويعاني منها في تاريخه المعاصر مثلما عانى منها أجداده، وآباؤه قبله سلطوية تمارس نفوذها في الاسرة من الزوج نحو زوجته ، ونحو الأبناء من الأب، ومن المؤسسات المجتمعية نحو أفراد المجتمع، ومن المؤسسات الحكومية نحو المرؤوسين ، ونحو المواطنين ؛ سلطوية تحرص على الولاء دون إبداء الرأي، ودون اعتراض حتى الحوار البسيط مرفوض. الإنسان العربي أينما تواجد مشبع حتى النخاع بسيف القهر، والإذلال، وهو بدوره ناقل، ومُثرٍ لهذه الثقافة، وحريص على ممارستها، وتوظيفها بمهارة تجاه غيره وفي

صدارتهم زوجته وأولاده [1] ، وهذا ما أشار إليه الروائي في روايته الأخيرة **"وحيدا في الليل"**عندما أرسل "هشام ماضي" رسالة الى صديقه يوضح له كل الحقيقة ، والتي سرد له فيها عن تلك السلطة والقهر الذي عاناه هو وإخوته ووالدته من طرف والده حيث يقول: **" بالنسبة إليَّ أبدا لم تكن طفولتي جنة، كما لم تكن لها علاقة بالنعيم. إن ما أتذكره من والدي هو العنف لا غير، أما ما مصدر كل ذلك العنف كما حاولت لاحقا البحث عن تفسير لمثل ذلك السلوك، فلم أجد له سببا إلا حكايات لم تقنعني بالمرة"**[2]،فالسلطة المطبقة في حق الاسرة خصوصا والمجتمع عموما تنتج أفرادا غير قادرين على إطراء آرائهم بحرية، ليصبح أخيرا أناس تمتلك الكثير من العنف والتسلط ، وهذا مايزيد الأمر سوءا فبدل إنشاء مجتمع حضاري يسعى للبحث عن الحرية وحلول مشاكل المجتمع نجده ينتقم مما طبق عليه سابقا، فوالد هشام ماضي كان إنسانا عنيفا لا يرحم وذلك نتيجة للسلطة التي طبقت عليه من طرف والده ومنعه من الزواج من المرأة التي يحبها وزوجه رغما عنه تطبيقا للأعراف والتقاليد من أم هشام ماضي التي لم يحبها يوما، وهنا طبق عليها وعلى أبنائها كل ما بداخله من عنف، وهنا يقول السارد في الرواية: **" خاصة عندما كان يعود من العمل، يعود غاضبا ويبدأ في السب والشتم، لا شيء يعجبه بالبيت، خاصة وجودنا بالتأكيد ... فيبدأ في رمي الأطباق على الأرض حتى يكسر معظمها. وعندما يظهر واحد منا أمامه، ينادي عليه أن يقف أمامه ويده وراء ظهره ورأسه الى الأسفل، ويبدأ العقاب الشديد والضرب العنيف، الضرب في أبشع صوره، كأنك تدخل غرفة تعذيب، ينزع ملابسك ويبدأ برفسك بحذائه الخشن لتأتي بعدها**

[1]- بشير خلف: **بحثا عن ثقافة الحوار، مع الذات ومع الآخر ، دراسة**، دار الهدى ، 2018 ، ص 279-280.

[2]- بشير مفتي: **وحيدا في الليل**، رواية، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2019، ص 107.

**مرحلة الصفع"** [1]، وبذلك تعد الأسرة من أهم مصادر السلطوية في المجتمعات العربية التي عملت ولا تزال تعمل كأداة لتخليد التسلط الاجتماعي من خلال تنشئة الأطفال على الخضوع، والتبعية، وتربية الأفراد على أساليب قمعية، وتعسفية، خاصة في حق الأنثى. فالأسرة هي الرحم الذي ينشأ فيه الفرد، وينمو، ويكتسب ثقافته، ويشكل شخصيته، ويستمد سلوكاته، وكثيرا ما يكون الفرد طبق الأصل من عائلته التي غالبا عي بدورها مثل مجتمعنا، لأنها تشكل مجتمعا مصغرا. فالقيم التي توجه سلوكات الغالبية العظمى من الأسر العربية من سلطوية وتبعية وقمع، هي التي تحكم العلاقات الاجتماعية العربية بشكل عام.[2]

السلطة المطبقة على هشام ماضي وإخوته ووالدته قد عكست عليهم مما اكتسبوا نفس القسوة التي طبقت عليه بدليل والدة هشام ماضي التي قتلت زوجها أخيرا وهنا اكتسبت نفس القسوة والشجاعة، في حين يقول هشام ماضي في الرواية: **" كنت متأكدا أنه لا يدور في خلده أنه بهذا الشكل يخلق بداخلنا مساحات مظلمة، وحالات انفصام أليمة، ورعب لا قدرة لي على توصيفه، وعدوانية ضد الآخرين شعرت بها منذ تلك الفترة، حيث يمكنني أن أقول أني أكره البشر الذين يعيشون بعيدا عن بيتي."**[3]، ومما سبق يمكن القول أن هذا الأب إما كان يرى هذه المعاملة تربية لأولاده أو بالأحرى إنتقاما وتطبيقا لسلطة طبقت عليه سابقا، فالتربية التي تقوم على العنف والتعسف والتسلط، ومصادرة الحريات هي أقصر الطرق لتحطيم الفرد، وتدمير المجتمع، وقد أشار بعض الدارسين الى أن التربية العربية تعاني أمراضا مستعصية تتمثل في مشكلات كثيرة، وتحديات أكبر، وأزمات حقيقية

[1]- بشير مفتي : **المصدر نفسه**، ص 110.

[2]- ينظر: بشير خلف: **بحثا عن ثقافة الحوار مع الذات ومع الآخر**: مرجع سابق، ص 281.

[3]- بشير مفتي: **وحيدا في الليل**: رواية ، مصدر سابق، ص 114.

تعيق مسيرتها، وتعد السلطوية من أهم تلك الأمراض التي يعانيها الجسم العربي المثخن بالجراح تاريخيا.[1]

وفي رواية **"لعبة السعادة"** برزت السلطوية العائلة مع بطل الرواية مراد عندما جاء للعيش عند خاله بالمدينة بعد وفاة والدته، وهناك صار مثل حجر الشطرنج حيث يحركه خاله في الإتجاه الذي يريده هو، الى أن وصل به الأمر أن يزوجه ابنته "نور" التي كانت حاملا من شاب آخر ففرض على مراد أن يتزوجه بالرغم من أن مراد كان يحب فتاة أخرى حيث يقول في إحدى صفحات الرواية: **" أما خالك اللعين فلقد صيرك بخبثه دون أن تشعر مجرد ألعوبة يفعل بها ما يريد. كيف تقبل على نفسك أن تتزوج فتاة لا تحبها ولا تحبك؟ وزد على ذلك تمقتك وتحتقرك، وأيضا حامل من رجل آخر، ولد ستضعه في الدفتر العائلي على أساس أنه ابنك وهو ليس كذلك..... الشيء المؤكد ستصمت كعادتك. لقد سجنت نفسك في دوامة، دائرة مغلقة، لم يعد لك خيارات، اعطيت خالك المستبد حق التصرف فيك".**[2]

ومنه ومما سبق تبين لنا أن "مراد" تمت معاملته بطريقة سلطوية تعسفية ولا إنسانية وجامدة تقوم على إصدار الأوامر وفرضها من دون حوار ولا مشورة، أو مناقشة؛ و "مراد" يبقى نموذج من أجيال الوطن العربي الذي يلبي الأوامر دون إبداء االرأي، فالسلطوية اليوم قد تعدت حتى وصلت الى مراحل التعليم، ولنقل أن السلطوية موجودة في كل مجال في العالم العربي ابتداء من الاسرة الى التعليم الى المؤسسات نحو المدير والعمال والى كل مسؤول قادر على التحكم يطرح سلطته على من هم دونه، فالروائي بطرحه النسق الاجتماعي وموضوع السلطة رسم لنا الواقع الذي نعيشه، فاليوم ما يحدث من صراعات سببه تلك السلطوية

[1]- ينظر بشير خلف: **بحثا عن ثقافة الحوار مع الذات ومع الآخر**، مرجع سابق، ص 279.

[2]- بشير مفتي: **لعبة السعادة او الحياة القصيرة لمراد زاهر**، رواية، مصدر سابق ، ص 111.

التي ظلت جاثمة على الفرد العربي الذي لا يملك أدنى حق في الديمقراطية وطرحه لما يجثم على أنفاسه.

## 2- صورة الغرب في الوجدان العربي:

طرح الروائي في كل رواياته تقريبا صورا من صور الغرب التي لا يقبلها ديننا الاسلامي ونهانا عنها ، فالدعوة الى الرذيلة والإباحية صورة ونسق اجتماعي غربي لا ينتمي للمجتمع الإسلامي وقد أبرزه الروائي في عدة مشاهد جسدها كالآتي :

أولا ذكر الخمر والشرب في جُّل الروايات ومعروف أن الخمر محرم لدى المسلمين ودليل ذلك قول الله تعالى: * **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ (90) إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمْ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنْ الصَّلاةِ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنتَهُونَ*** (91) **سورة المائدة** ، فيجب علينا اجتناب كل ما حرم الله تعالى ايمانا به وخوفا منه وتسليما بما شرعه علينا، فالله سبحانه وتعالى لا يحرم على عباده شيئا إلا إذا كان مضرا لنا، وعن نافع عن ابن عمر أن رسول الله صل الله عليه وسلم قال: **" كل مسكر خمر وكل مسكر حرام "**[1]؛ ففي رواية **"شاهد العتمة"** يقول السارد **" هيا اشرب .. لا داعي لأن تطرح كل هذه الاسئلة الآن.. في صحتك.. في صحة الملايين من البشر الذين يعيشون احلاما أخرى.. وينتظرون غدا أجمل. وهكذا شربت في انتظار الاحلام التي لن تتحقق"**[2]، فحرب العشرية السوداء التي كانت في ماض ليس بالبعيد قد رسخت في الذاكرة، والشعب الذي

[1]- ابي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: **صحيح مسلم**، فياض للطباعة والنشر- المنصورة، ط جديدة ومنقحة في مجلد واحد، 2010، ص 749.

[2]- بشير مفتي: **شاهد العتمة** ، مصدر سابق، ص 156.

بقي حيا وعاش تلك الظروف يريد أن يلتجئ الى النسيان لينفض الغبار عن الذاكرة التي حطمتها فضائع الإرهاب، وفي رواية "**بخور السراب**" يقول السارد: **" لكن انجرافي للشرب بتلك الطريقة كان لأسباب أجهلها "**[1]، وأما في رواية " **اختلاط المواسم**" فيقول: **" كل ليلة كنت أقضيها مع كتاب وزجاجة نبيذ أحمر معتق "**[2]، وفي رواية " **أرخبيل الذباب**" يقول: **" طلبت بيرات كثيرة، وشربت بسرعة وبدون ملل حتى بدأ عقلي يذهب .."**[3] ، و تبقى هذه الصورة الاجتماعية الغربية تتداخل في عمق روايات بشير مفتي، وبما أن الخمر هو ذلك المسكر الذي يذهب العقل فقد اعتمده الروائي كدليل على التمرد من طرف الجزائريين وإعلانهم عن الغضب ورفض الأوضاع الدموية والسلطوية، فحين يصبح العنف والقتل والفقر، وخنق الحريات مباحا فإنه لابد أن يتمرد المجتمع عن ما يعيشه، فالروائي صور صورة المجتمع الذي لا يستطيع ولم يعد قادرا على المواجهة أمام سلطة ظالمة، لذلك سلك بعضهم دروب أخرى كالشرب والسكر ليتناسوا وقت الشرب ما لم يستطيعوا تحمله.

ولم يقتصر تلك الصورة الغربية على الشرب فقط ، فهناك صورة غربية أخرى أشار اليها الروائي في رواياته وهي صورة التعري والجنس الغير محلل، والذي يبقى في ديننا الاسلامي زنا وفاحشة حرمها الله تعالى حيث يقول في كتابه العزيز الحكيم: * **قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَالْإِثْمَ وَالْبَغْيَ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَأَنْ تُشْرِكُوا بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ سُلْطَانًا وَأَنْ تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ * الأعراف 33**. وفي سورة الاسراء يقول الله تعالى: * **وَلَا تَقْرَبُوا الزِّنَا إِنَّهُ كَانَ فَاحِشَةً وَسَاءَ سَبِيلًا * الاسراء 32.**

---

[1]- بشير مفتي: **بخور السراب**، مصدر سابق، ص 58.

[2]- بشير مفتي : **اختلاط المواسم**، مصدر سابق ، ص 76.

[3]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب** : مصدر سابق، ص 60.

لم يكن بشير مفتي الوحيد الذي طرح موضوع الجنس في الرواية المعاصرة فمعظم الروائيين تطرقوا الى هذا الجانب، والى هذه الصورة الاجتماعية الغربية، وبما أن هذه الصورة محرمة عند المسلمين فإن الروائي قدمها كمظهر من مظاهر الانكسار بعبقريته ليعبر عن الواقع بعمق، فهنا يبرز تدني وتآكل حياتنا في كل الأطراف سياسيا وأخلاقيا واجتماعيا، وعلى هذا الأساس يمكن أن نتصور أن الجسد هو مسرح الأحداث، فتطبيق الزنا على الجسد تعذيب وقمع وقهر، وبتعري الجسد تتعرى تلك المشاهد المؤلمة التي يعانيها الوطن برمته من ما عاشته سابقا وحتى الآن، ويقول السارد في الرواية الأولى "**المراسيم والجنائز**": **" كان سعدون يقبلني كجاموسة، ثور هائج بالشهوة ويتقاطر بالعراء، الفتنة هنا. عندما راح يمارس ساديته العنيفة علي."** [1]، فالملامسة الحسية بين الجسدين تتحول الى لغة لتبدع، وهنا تبرز العلاقة الإنسانية تلك العلاقة التي تفتقر الى الدفء ، وبهذا تكون رؤية الروائي لعالم الأنثى والجنس الغير محلل عبارة عن الفساد المنتشر في المجتمع العربي، ومنه يمكن القول أن الرواية المعاصرة بطرحها للصور الاجتماعية تقدم حملة من التساؤلات. وهنا يقول السارد: **" هل ممارسة الجنس هي التي تجعلنا نشعر أننا أصبحنا رجالا في النهاية، نفعل مايفعله الكبار فقط المحلل لهم ذلك، وفق عقود الزواج وشريعة المجتمع؟ أم أنه خطوة ضرورية لاكتشاف ما تزخر به الحياة من سعادة مغمورة في حديقة سرية، لا تعرف مفاتيحها غير المرأة التي تنجيك من سجنك الجسدي فتحرر أقفاصه، وتنقذك من ويلات الاهمال والتأنيب والصمت الذليل؟ "**[2]، ومنه ومما سبق إن تعري الجسد يرمز الى تلك الصور المشينة التي في تتخبأ في المجتمع من فساد، فالفساد هو سبب في انحطاط الأمم وهلاكها . إذن يمكن القول بأن هذه الصور تظهر انطباعا سلبي عن الوضع الاخلاقي المتدني الذي يحاول الكاتب بعثه أو

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 60.

[2]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سابق، ص 65.

معالجته بالطريقة العكسية التي تقول بأن اظهار الخطأ يؤدي حتما الى تصحيحه، وفي الحالتين فهو يثبت في المجتمع قيما غير معهودة؛ إن الشخصيات تحاول كل واحدة منها الوصول الى ما تبتغيه دون مراعاة لا العادات والتقاليد ولا الدين والاخلاق، مجتمع لا يبالي بانهيار الدين أو قيامه فيه، على العكس تماما إذ ربما يكون الوازع الديني عائقا دون تحقيق المبتغى في مجتمع أصبحت فيه الغاية تبرر الوسيلة.[1]

### 3- انعدام ثقافة الحوار في المجتمع:

لن يختلف اثنان على أهمية الحوار في توطيد العلاقات، وربط جسور التواصل بين الجماعات الكبيرة، والصغيرة بين المجتمعات، وبين الدول. الحوار ضرورة إنسانية وحضارية. الحوار أساس توحيد الجهود والرؤى، وأساس تصحيح المساوات والأفكار، فلا يمكن الاستغناء عن الحوار بأي حال من الأحوال، ولذا فالحوار مطلوب، وقد حفلت آيات القرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة بالكثير من النصوص، والأمثلة التي تبين بحكمة، وعمق جدوى وأهمية الحوار في توطيد العلاقة بين الناس، وقد سجل القرآن الكريم تحاور كثير من أنبياء الله مع أقوامهم، وللمسلمين، والعرب بخاصة أن يتعلموا كيفية التحاور فيما بينهم أولا، ثم مع غيرهم من الأمم الأخرى. ومن دون شك أن ذلك يجنبنا الكثير من الويلات، والمستنقعات التي مازلنا نغوص فيها، ويكاد الكثير من الباحثين، والمفكرين أن يجزموا بأن جل معضلاتنا في العالم العربي منبعها انعدام الحوار الايجابي المثمر بيننا[2]، حيث أن نقطة الحوار والتحاور من أهم النقط التي أشارت اليها روايات بشير مفتي، فالشعب الجزائري

---

[1]- نجوى منصور: **الرواية الجزائرية المعاصرة ابداع ام اتباع– دراسة ثقافية في رواية ( لا يترك في متناول الأطفال)** ، مج اشكالات ، ع4، فبراير 2014، منشورات المركز الجامعي، تمنغاست، ص 166.

[2]- بشير خلف: **بحثا عن ثقافة الحوار** ، مرجع سابق، ص 275- 276.

بأزماته التي مضت والصعوبات التي شاهدها كان يفتقر الى هذه النقطة التي لربما لو تواجدت كان ما حدث قد يكون أخف مما شاهدته الأمة، فصعوبة الصراع والانقلاب وتغييب رأي المواطن زادت الأوضاع سوءا وهنا يقول السارد: **" بينما خالد رضوان لا يكف عن نعتهم بالرجعيين الذين يريدون ارجاعنا للقرون الوسطى وتغييب عقولنا وتفتيت وحدتنا. آه كم سمعت هذه العبارات الرنانة منه في مجالسنا الطويلة أو محادثاتنا القصيرة، حيث لم يكن يدخر جهدا في تقبيح خصومه وتعرية أعدائه.كنت أحاول تليين الجو وتلطيف المواقف مرددا بأن الحكمة والعقل تقتضي منا عدم السقوط في فخ الإلغائية لكن دون جدوى "**[1]، فعقل الإنسان وملكاته هي التي تصوغ أساليب الحديث، ولكن ليس بمنعزل عن الفكر والثقافة اللذين هما وراء تهذيب الأخلاق، وهذه المبررات تجعل العقل الإنساني قادرا على التمييز والتفضيل، ولهذا يعتمد منطق الحوار على الاستقراء في تنقله في المعلوم الى المجهول، فعندما يكون الجهاد على سبيل المثال هو المعلوم، فإن المجهول واجب التعرف عليه أو فعله هو ما يؤدي اليه فعل الجهاد، وهكذا حتى العقاب في الدين الاسلامي مبني على المنطق[2]، وهذا قول الله تعالى: * **ادْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ ۖ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ ۖ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ** *[3]، وبناء على ذلك فإن المقاومة لأجل رد العقاب، لا عيب فيها، فعندما يستعمر وطننا فما علينا إلا بالجهاد من أجل معاقبة المستبد الذي احتل وطننا وحريتنا بالقوة، وذلك من أجل التحرر من المعتدين، كما فعل آباؤنا وأجدادنا مع المستعمر الفرنسي، أما فترة الثمانينات والتسعينات لم يظهر

[1]- بشير مفتي: **بخور السراب**، مصدر سابق، ص 49.

[2]- عقيل حسين عقيل: **منطق الحوار بين الأنا والآخر**، دار الكتاب الجديد- بيروت- لبنان، ط1، 2004، ص 23.

[3]- القرآن الكريم: **سورة النحل** ، الاية 125. 126.

الجهاد كما كان فترة الاستعمار فقط كان الخوف قد سيطر على المواطنين، وحتى الحوار الذي يدعوا للحكمة والموعظة والذي يؤسس على المنطق ويلغي القوة لم يتوفر لدى المواطن، وبذلك دفع الشعب الثمن غاليا بدمائه جراء الصراع الداخلي بين أبناء الوطن الواحد، من أجل فقط من يحصل على الكرسي.

إن الحوار يجب أن ينظر اليه كأي نشاط انساني يمكن أن يهدم، كما يمكنه أن يساهم في البناء بفعالية ونجاعة، فالحوار من أهم عناصر الحياة الاجتماعية، عبره نبلغ الآخرين مشاعرنا ورؤانا وأهدافنا، وطموحاتنا ورغباتنا الآنية والآتية، ولا نتصور أي أداة للتواصل، والتفاعل الاجتماعي وحتى السياسي أفضل من الحوار. وكل عائق أمام الحوار الايجابي يجعل الحوار كائنا شائكا عديم الفائدة للأفراد، والجماعات على السواء، وكل محاور لا يؤمن بالتعددية في الرأي، والنظر مآل حواره الانسداد والتقوقع المظلم المفضي الى المصائب، والى الايمان الأعمى بالأحقية. الحوار بين العرب إن وجد، وقلما وجد، هو حوار مغلق يزيد الأزمة تأزما، ويزيد من كهربة العلاقات[1]؛ **" لكن حقيقتنا هي أننا مجتمعات قبلية وعشائرية متخلفة، لم تنسجم بعد مع الديمقراطية بالمعنى الحديث، ولا تؤمن بحرية الفرد "**[2]، ومنه يمكن القول أن العمق الذي يمسه الحوار الانساني هو الذي يساعد على اختراق شتَّ أنواع الصراعات، كما أنه الرابط الذي يوحد الانسانية برمتها، فالسعي لفتح باب الحوار وإعطاء الأفراد والمجتمع حرية الرأي، واحترام ما يقال هو البداية الفعلية لحل الأزمات التي تمر بها بلادنا، فبالحوار تتضح الصورة ويتم وضع أسس متينة.

[1]- بشير خلف: **بحثا عن ثقافة الحوار مع الذات ومع الآخر**، مرجع سابق، ص 276 – 277.

[2]- بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، مصدر سابق، ص 97.

### 4- خلق بؤرة التوتر داخل المجتمع:

إن الظروف التي عاشتها الجزائر في زمن التسعينات وما قبلها، جعلت مستوى الوعي الوطني يفتقر الى تلك الرؤية الاستراتيجية ، التي قد تغير مما هو حاصل داخليا وخارجيا، بحيث أن مرحلة الصراع خلقت بؤرة التوتر داخل المجتمع والوطن، وقد صور الروائي هذا التوتر بدقة في جل رواياته، فحدة الصراع بين الاسلاميين والجبهة وتعدد الأنظمة خلق نوعا حادا من الصراع الذي أدخل المواطن في دوامة الشك وعدم معرفة الطريق الصحيح، ومن أبرز ما جعل الناس تتوه هو ذلك التشدد الديني الذي كان في شكل أفغانستان والذي كان الاسلاميين ببراعتهم يعرفون كيف يسطوون على عقول الشباب، فكان كل من يقع تحت أيديهم ويستمع لهم ينجر وراءهم كالشاة دون تفكير وهنا يقول السارد: **" كانت الجماعة الغالبة هي التي تريد أن تصل بالدين الى سقف العرش بقلب كل شيء على عقبيه، وكانت فترة حالمة بالنسبة لهؤلاء، وأولئك، والناس تسير خلفهم، أو تتبعهم كموجة غامضة تأتي من مكان بعيد في البحر وتجرف معها كل ما تجده في طريقها "**[1].

إن هذا الخطاب الديني الاسلامي المتشدد الذي ظهر بعد الاستقلال الوطني، ثم عرف بتعدد الاشتباكات والأوجه من خلال الاسلام السياسي الذي ظهر في مرحلة الثمانينات والتسعينات يحمل فكرا انعزاليا من خلال التقوقع حول الذات والابتعاد قدر الإمكان عن التواصل، وبالذات الابتعاد عن العالم الغربي المادي، ويتميز الخطاب الذي تبناه الإسلاميين بسيطرة الفكرة القائلة أن الإسلام وحده هو القادر على احتواء حياة الإنسان كلها بتفاصيلها، دون الحاجة الى الاقتباس من الغرب، وهذا ما قاد الى تراجع

[1]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سابق ، ص 136.

الفكر في حد ذاته وجعله كتلة جامدة لا تخضع للمناقشة والتمحيص[1]، ومنه فالذين " **قرروا في الكواليس أن يعطوا الحركة الدينية الحق في تأسيس أحزاب سياسية، يعني كانوا يعرفون الى أين ستقودنا هذه الحالة مع نسبة الأمية الكبيرة ، وحكم القبيلة وذهنيتها المتسلطة** "[2]، وذلك إن من كان يحمل هذا النوع من الفكر الاسلامي المتشدد سعى وعمل باندفاع شديد لفرض فكرته ، فخاطب عاطفة الشعب التي لم تنسى ولم تمحوا من ذاكرتها بعد الجرائم والانتهاكات والمستعمر ، فاتخذوا موقفا من أجل بناء دولة اسلامية واختاروا للوصول الى هذه الغاية أولا طريق المقاتلة من خلال الاسلوب المادي واللفظي لجلب الشعب لهم، لكن في حقيقة الأمر بتفكيرهم هذا عملوا على دمار البلاد بدلا عن قيامها الى الأحسن، واتسعت بؤرة التوتر أكثر وأكثر، وصار " **الانسان حيوان مضر لأخيه الانسان** "[3]

إن الواقع الذي عاشه آباؤنا وأجدادنا وحتى واقنا اليوم ، واقع لابد من تدميره وفي إستخدام الروائي للرمز تتجلى حاجة فنية لا مناص من الخضوع لها، إنه يستبدل بصورة الواقع المشوهة، صورا أكثر إثارة وتعبيرا، تحمل دلالات ما يوحي بالبديل دون سطحية أو مباشرة، وربما كان الواقع بتعقيداته وبساطته مما لا يمكن الاحاطة به أو رؤيته الأب إيجاد البديل أو المعادل الفني الذي يمكنه كشف ما يستعصي على العين المجردة، ومن خلال إستبداله لمعطيات الواقع، يشير الى التشوه الكبير الذي لحق بهذا الواقع، وليس فيما يشير إليه مجرد أمراض أو عاهات يمكن معالجتها بالإصلاح والترميم، إنه سحق مستمر متدرج،

[1]- عبد الكريم غريب وآخرون: **التواصل والتثاقف**، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 124.

[2]- بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، مصدر سابق، ص 97.

[3]- بشير مفتي: **دمية النار**، مصدر سابق، ص 48.

تاريخي يتعرض له الانسان الذي يفقد يوميا شيئا مما حوله حتى الاحلام التي يهرب عبرها مما يقاسي تتحول الى كوابيس. وهكذا تعمق الايديولوجية الرؤية الاجتماعية [1]، **" اننا نعكس الآية تماما، هنا الأب يقتل إبنه لأنه سلطة عليا لا تنحني أبدا. توقفت أمام عبارة ((كم من أب خان أبناءه)) يالها من ثنائية مشينة ! بل يالها من قسوة زائدة عن حجمها الحقيقي، ولكن جوهرية بالتمام والكمال، وتظهر كما لو أنها مفارقة هذه اللحظة التاريخية بالذات: نحن أم هم؟ معركة أخرى لا مزية فيها لأحد، كأنه الصراع الخالد ليس بين الاخوة الأعداء ولكن الآباء والأبناء"** [2]، وهنا نلاحظ أن الروائي بحنكة وبراعة أسلوبه رمز الى المسؤول على حكم البلاد بالأب والأبناء صورة للشعب، ففي واقعنا كم من مسؤول خان شعبه وهنا يكون هذا الصراع هو في الاساس انفجار التناقضات الاجتماعية.التي ترتبت عنها آثار من الصعب جبرها، وهنا تفشت حالات التوتر الدائم وانعدام الثقة، وتهاوت البنيات القيمية للمجتمع، وهذا كله جراء الصراع على السلطة وجراء الاسلاميين الذين فهموا الدين بأعينهم فكانت النتيجة أن العالم أصبح يرى أبشع الجرائم.

[1]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق ،ص 258 – 259.

[2]- بشير مفتي: **بخور السراب**: مصدر سابق، ص 125.

# الفصل الرابع

# النسق السياسي

## قراءة في العتبات الرئيسة للمنجز الروائي لمفتي

## النسق السياسي

- القهر السياسي والوعي الديمقراطي
- الفساد وبيع البلاد
- التاريخ والصورة التخييلية
- صورة العنف في روايات بشير مفتي

# قراءة في العتبات الرئيسة للمنجز الروائي لبشير مفتي

## النسق السياسي:

حل الخطاب السياسي البراغماتي محل الخطاب الايديولوجي بخيارات مستحدثة، حصّنها النظام العالمي الجديد بصدمات مرعبة، حين أدخل العالم في حمأة الاستغلال الوحشي للشعوب المستضعفة، وبذلك أصبحت سياسة العنف سياسة مضطربة ومتهورة، ومنه يمكن القول أن الخطاب السياسي الكولونيالي انتهج منحى الهيمنة التي شأنها أن تستحوذ على العقل الإنساني[1]، وفي روايات مفتي برز الجانب السياسي بصورة واضحة حيث كانت مرحلة التسعينات تلك المرحلة التي أثرت وانعكست في رواياته، فمعرفة وعي الروائي إنطلاقا من تلك المرحلة واستنادا لمعطياتها والحياة فيها جعل إبداعه إزاء موضوعات روائية تعكس وعيا سابقا، فإدماج السياسة يعد محورا فكريا وجماليا من أهم العناصر التي تعتمد عليها الرواية، وأيًا كان نوع الاطار الاجتماعي الذي يكشف عنه عالمها، فإن الذي لا مراء فيه هو اقتحامها البارز وتمكنها من أن تشغل حيزا واضحا داخل بنية الرواية، وكما أن إنسان اليوم - خالقا متذوقا - يمكن أن يعرف بأنه كائن سياسي، له إيديولوجيته الخاصة، أو على الأقل موقفه الواعي أو اللاوعي الذي يعبر عن إنتمائه الفكري وبالتالي عن رؤيته السياسية فكذلك الحال بالنسبة للرواية ، فقد جعلت من الموقف السياسي أو من الأفكار السياسية المطروحة احدى اهتماماتها الأصلية، وبالتالي أصبحت الرؤية السياسية إحدى سمات الفن المعاصر، فالعلاقة الجدلية بين السياسة والرواية، كانت وستكون حصيلتها الأساسية إغناء الفن بمضامين وموضوعات جديدة، ومهما كان هذا التلاحم قويا لا يمكننا أن نذيب الفن في السياسة، وهذا ما لاحظناه في روايات بشير مفتي حيث أن

[1]- ينظر: عبد القادر فيدوح: **تأويل المتخيل، السرد والانساق الثقافية**، دار صفحات، ط1، 2019، ص 36- 37.

رواياته عاصرت مرحلة عصيبة عاشتها الشعوب وواكبت الانتقادات من طور العشرية السوداء إلى طور التحرر من مرحلة دام فيها الخوف والرعب، وتطور إبداعه من رواية إلى أخرى، ارتبط بالأحداث السياسية التي تتنامى بتنامي الصدمات الاجتماعية والسياسية، وتراكم الأزمات التي مرت بها الجزائر [1].

## 1- الاضطهاد والقهر السياسي والوعي الديمقراطي:

تعد السياسة من أهم المحاور الفكرية والجمالية في الرواية العربية، فكانت الرواية تجسد المظاهر السياسية والايديولوجية لواقع ملاحظ، كما أن تجسيد الروائي للمواضيع السياسية ينم عن وعيه بها. اتخذ بشير مفتي "قضية القهر السياسي المسألة الأساسية في عمله الابداعي. وقضية قهر الإنسان عنده ليست ضبابية أو مثالية، إنما هي متجسدة ببعديها الاجتماعي والسياسي، لذلك يتمثل القص الروائي عن التاريخ المسكوت عنه، أي البحث عن ثغرات التاريخ اللامنطوقة المهمشة والمغيبة بفعل التاريخ الرسمي"[2]، ومنه نجد أن هناك علاقة بين الأدب والديمقراطية، فهذا الأدب بطرحه للموضوع السياسي جعل الشعب أكثر وعيا باحثا عن الديمقراطية التي يرى أنها مغيبة. لكن منح شعب ما الديمقراطية معناه أيضا منحه الفوضى. وهي فوضى تجعل من الديمقراطية إفراط في كل شيء. وهو ما يجعلها تواجه شرّين معا: فإمّا أن تعني الديمقراطية مشاركة شعبية في الشؤون العامّة وهذا شيء سيّء. وإمّا أنّها تعني شكلا من الحياة الاجتماعية يحوّل الطاقات صوب اشباع الرغبات

[1]- ينظر: عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 184- 185- 186.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 188.

الفردية وهذا أيضا سيّء[1]،وهناك من يكره الديمقراطية لأنه لا يحتمل إمكانية المساوات مع الرعاع. لكن الإنسانية الحالية كفت منذ زمن عن سوق الرعاع ولم تعد القطعان تقال على البشر إلاّ بالنسبة للحاكم المستبد[2]، وبناء على ما سبق يمكن أ نشير إلى أن الرواية العربية الجزائرية تطورت من خلال ارتباطها بالحدث السياسي وتتابع الصدمات والأزمات السياسية والاجتماعية التي مر بها المجتمع الجزائري، **" لطالما أيدت بعضهم في الجامعة، كنت أساندهم في المعركة. وأحتج معهم ضد القمع واللاحرية وغياب الديمقراطية. لكن أبدا لم أتصور كيف يمكن أن يتغيروا فجأة. من مدافعين ومطالبين بالحرية الى إقصائيين وقطاعي رؤوس فاضحين أنفسهم بما يكفي من جنون ولا معنى"**[3]، إن العلاقة الغير منطقية بين السلطة الحاكمة والمواطن هي من دفعت بهذا الانقلاب، والانقلاب على من ؟على أخوه المواطن لتكون بما يسمى حرب الاخوة في الوطن الواحد، فالسلطة منحت نفسها حق ممارسة كافة الأساليب القمعية الغير مشروعة على المواطن، وبذلك تحيل السلطة المجتمع إلى حضيرة عامة ينساق كل مواطن داخل أطرها المحددة سلفا، وتشمل هذه الأساليب المراقبة والتصنت والتلصص والاعتقال والسجن والتعذيب والقتل؛ يعني أن الديمقراطية والقمع سؤال ينطلق من التاريخ ... وإن كان السؤال يحمل سمة زمانه، فإن الحديث بالديمقراطية يعني الحديث عن القمع والاستبداد والعسف، ففي دولة القمع، تقدم السلطة مقالها الفكري كمقال قمعي ونظير للحقيقة وتعدم كل مقال آخر[4]، كما يشير أحد الدارسين

---

[1] جاك رنسيير: **كراهية الديمقراطية**، تر: أحمد حسان، دار التنوير، 2012، ص 115.

[2] –أم الزين بنشيحة المسكيني: **الفن في زمن الارهاب**، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف ، ط1، 2016، ص 109.

[3] – بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 11.

[4] – عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 187- 188.

بقوله: **" يجب أن نفهم أنّ الشر يأتي من مكان أبعد. الجريمة الديمقراطية ضدّ النسب البشري هي الجريمة السياسية في المقام الأول، إنها ببساطة تنظيم جماعة إنسانية بلا رابط مع الالاه الأب"**[1] ومنه وبناء على ما سبق فإن الجزائر في فترة التسعينات توترت فيها الاوضاع وكان فيها الانقلاب الذي دفع ثمنه المواطن البسيط والمثقف الذي طرح رأيه وقوله للحقيقة **"إنه الأحد. صباح متشائم وأسود. لا حديث للناس إلا عن المجزرة. وكيف حدثت.لم يعرض التلفزيون إلا بعض الأجساد المقطعة وبرك الدم التي لطخت الأرض أما الصحافة فلقد صدرت كلها بالأبيض والأسود. واحتلت الصفحة الأولى. صورة الأطفال المذبوحين وكتبت مجزرة أخرى تؤدي بمائة وسبعين جزائريا الى المقبرة.. كنا قد تعودنا على الاغتيالات المباغتة السيارات المفخخة، القنابل المتفجرة، ثم جاءت مرحلة المجازر الجماعية"**[2]، فهذا المقطع من الرواية وضح ما عاشته الجزائر في التسعينات، ولقد أراد الروائي توعية المجتمع لواقع مأساوي وصور العنف الذي عاشه الوطن بكل الآلام والأحزان، فروايات بشير مفتي جسدت النسق السياسي من خلال جرائم الإرهاب. فلقد كان الإرهاب إبان العشرية السوداء يقتلون ويذبحون قرى بأكملها وعائلات وعشائر، وينثرون الرعب والخراب حيثما حلّوا ، كلما دخلوا مدينة إلا وصارت ركاما. وفي كل هذه الحكاية يبدو الاسلام برقعا تختفي تحت لوائه شبكات التجارة والأسلحة والمخدّرات وأشكال أخرى من الجرائم في حق البشرية، وبهذا فإن ما حدث سابقا وما يحدث للشعوب العربية عامة تحت راية الإرهاب يستوجب تغيير إستراتيجية الحقيقة في خطابنا. ويبدو أن معجمنا السياسي الكلاسيكي لم

[1]- جاك رنسيير: **كراهية الديمقراطية**، مرجع سابق ، ص 45.

[2]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 27.

يعد قادرا على معالجة هذا الشكل من البربرية التي سقط فيها العالم الاسلامي بخاصة والعالم برمّته .[1]

إن جزائر التسعينات عاشت مآسي صعبة، حيث سلب من الشعب الديمقراطية والحرية فكان الذعر والخوف مخيما في النفوس، ومن الوهلة الأولى لقارئ روايات بشير مفتي يلمس حزنا أو لنقل من عنوان كل رواية من رواياته له دلالة لأحداث دامية ، فالروائي كان يحفظ في الذاكرة ذلك الواقع الصعب حيث يقول: **"لست فيلسوفا حتى أقول أن عندي وجهة نظر تأملية... ولا مؤرخا فأوثق الأحداث تعاقبيا وأملك مفتاح هذا التاريخ الشرس لأقرأه من بعد قراءة واعية .. لست إلا شاهدا. ومرغما على أن أكون كذلك، فلم يكن عندي خيار آخر. أن تشهد على الأحداث وتسجل الواقع وترفض بقلبك وتحتج بعقلك"**[2]، وبالتالي فإن عودة الروائي للماضي جعلته يفهم الحاضر، وتبقى علاقته بالواقع هي نفسها علاقته بالتاريخ. ومنه ومما سبق إذا كانت ثقافة القمع تمحو الشعب والوطن والتاريخ، فإن الديمقراطية إذا فهمها الشعب بمفهومها الصحيح فهي التي تحارب من أجل التحرر الاجتماعي وتسعى وراء طموح الشعب المستضعف، وتواصل مسارها ونضالها وراء الثقافة المتعلقة بالشعب والوطن في تاريخ نضاله فالديمقراطية إن سارت مسارا صحيحا فإنها تبشر بمستقبل زاهر،**" عرفت أن الانتقام منه مهم لكل البلد .. إن ذلك الشخص ليس فردا وإنما عصابة. حان الوقت لكي يدخل الرعب الى قلوبهم. حان الوقت ليحسوا بالذين يقتلون كل يوم بهذه البلاد وهم غارقون في الملذات والحياة التي لا تعكر مزاجهما روائح المقتولين"**[3]، الانتقام والانقلاب ضد الطغاة هو ثقافة التغيير نحو الأجمل وهي التي

[1] – أم الزين بنشيحة المسكيني: **الفن في زمن الارهاب**، مرجع سابق، ص 36.

[2] – بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 11- 12.

[3] – بشير مفتي: **شاهد العتمة**،مصدر سابق ، ص 141.

تصنع تاريخ الوطن والشعب، أو بمعنى آخر هي صوت العقل والتنوير ووسيلة لمحاربة كل أشكال السكوت والاستسلام.ويمكن القول كذلك أن ازدهار الديمقراطية مرتبط ارتباطا وثيقا بأفول الأنظمة الدكتاتورية والتسلطية.هذه الحقبة الزمنية هي نهاية التاريخ.فالديمقراطية الليبيرالية تمثل آخر مراحل التطور الايديولوجي والصور المثلى النهائية للحكومات البشرية، فهي أفضل شكل للحكومة كما أنها أفضل نسق سياسي اجتماعي يمكن أن يساعد على ترسيخ الحرية.[1]

**2- الفساد وبيع البلاد:**

في ظل ما كانت تعانيه الجزائر في العشرية السواء كانت الجزائر مليئة بالخونة، ولعل من أهم أسباب التطرف الذي حدث آنذاك هو الدولة الغير عادلة، وبقي من يدفع الثمن هو ذلك الشعب المضطهد والذي كان يموت إما قتلا أو يموت وهو ينتظر الموت هكذا ، ولقد أبرز بشير مفتي نخبة من الفاسدين في هذه الرواية الذين كانوا يسعون إلى اسكات صوت الحق الذي يقوم على توعية المجتمع، وفتح أعينهم لما كان مسكوت عنه ، ومن الشخصيات الفاسدة في رواياته، ذكر الروائي المحامي صالح سعدون الذي كان يحاول أن يقنع (ب) بالسفر خارج البلا ليكتشف الصحفي (ب) الحقيقة بعد أن وقع قرار سفره واستقالته من الجريدة، **" هناك شخص اسمه صالح يعمل لصالح هذه المافيا .. هو الذي يعمل على تفريق اللجنة بالإغراءات المتعددة ..**

**اندهشت ثم كتمت صوتي .. وقمت خارجا . تركت جعفر ينادي .... الآن في مواجهة نفسي هل أذهب .. هل أهرب .. هل أترك هذا البلد في جحيمه وأمضي. أم أبقى مثل جعفر**

[1] - محمد بكاي: **أرخبيلات مابعد الحداثة**، رهانات الذات الانسانية: من سطوة الانغلاق الى قرار الانعتاق، الرافدين ، لبنان- بيروت، ط1، 2017، ص 153.

**المنسي.. أنتظر الموت"**[1]، أدرك (ب) أن اسمه في قائمة المغضوب عنهم أما عليه الهروب والنجاة أو البقاء والموت ، وما يمكن قوله أن الرواية الجديدة كسرت الطابو وصارت تحكي عن المهمش والمسكوت عنه فحكاية (ب) لفساد صالح سعدون تمّس الدولة والسلطة لتكشف أن الفساد الذي ينبع من حكام البلاد ، وكما كان الخونة وقت الاستعمار كان الخونة كذلك فترة التسعينات وما بعد الاستقلال وما يزال الفساد قائما، فانقلاب النظام وثورة الإرهاب قامت لرفض أنظمة وقمع حرية الشعب ومحاولة تغييب الديمقراطية، ويبقى الوطن هو الأم التي لابد أن نضحي من أجلها، ويشير إلى هذا الفساد كذلك بقوله: **" المخيف الآن، هو الانحدار الاجتماعي سقوط قيمة العمل والإنسان .. غياب الفكر والوعي .. صعود ديكتاتورية الأغنياء وتجار الربح السريع .. الكارثة الآن في كل هذا .. العنف ما هو إلا محصلة لكل هذه الأزمات"**[2]، إن موت الضمير وحب السلطة والمال هم أهم عناصر الفساد، فالشعب لم يعد واثقا في الدولة ولا السلطة وبقي التساؤل والحيرة هل سيأتي أحد أحسن مما فات؟ وهل سيعم السلام **" إن هذا الوضع يذكرني بمقولة لأحد كتاب أمريكا اللاتينية، عندما راح يصف وضعية المثقف في هذه البلدان، إنه دائما بين نارين نار السلطة ونار التغيير الفوضوي، بينهما لا مكان للتنفس والحياة. هذا ما يحدث بالضبط عندنا.. كلنا نحب التغيير .. لكن من يضمن أن الذين سيأتون هم أحسن من الذين سبقوهم"**[3] ، وبناء على ما سبق فإننا اليوم في العالم العربي نعيش نمطا أخر من الإرهاب ، فالإرهاب غير من خطته ومن عنوانه ومن ضحاياه، هذا الإرهاب هو ذلك الإرهاب الذي يسطو على الثورات العربية ويريد تحويل الشعوب إلى رعاع والدولة الى خلافة والمرأة إلى جارية والمدن إلى

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 105.

[2]- المصدر نفسه: ص 77.

[3]- المصدر نفسه: ص 76- 77.

حطام والبشر إلى جثث ورؤوس متناثرة هنا وهناك. شعوب تأكل أبنائها وأبناء يدمرون مدن آبائهم.. وعصابات ما بعد حديثة لا إنسانية للتجارة بشعوبها: هذا هو الإرهاب الجديد الذي حول الله وعباده إلى مكنة فظيعة للتجارة بالسلاح والأرواح[1]. ومنه فإن النسق السياسي الذي جسده بشير مفتي في خطاب سياسي ينم عن وعيه لمرحلة سابقة وحاضرة فهو وضح أن التخطيطات والسياسات التي طبقت في العشرية السوداء كانت تخطيطات مدمرة راح ضحيتها أبناء الشعب المستلب في مجازر جماعية؛" **فعندما أتحدث عن القطط أنا أتحدث عن عالم السياسة حيث الخبث والبراءة.الوجه والقناع.. الساسة هم قطط من نوع آخر .. قطط مجرمة**"[2]، وقد يكون ما ورد في الرواية ذكرني بمقولة لمحمود درويش حين قال لا أعرف من خان البلد لكني أعرف من دفع الثمن. فهو رمز الى أصحاب السلطة بالقطط ، " **عندما يقدم لي تلك الكأس. أتأملها بعناية.إذ يظهر لي أن وراءها سرّ وأنه يتوجب عليّ فك هذا الطلسم. لقد أقسمت على أن لا يبقى في ضميري أي نقطة سواء تضاعف من مأساته وهكذا شربت نخب الذين لا يملكون أي ضمير.. في نخب كل الذين يخونون أوطانهم..**"[3]، لقد خيم الخوف على الجميع وأصبح منهم من أصبح تابعا ليضمن حياته ، ولابد من التناقض مع الواقع الحي - الوطن - وهذا لأن بعض الناس أصبحت عاجزة ، وبهذا لا يمكن أن تكون نهايتهم إلا مزيدا من الضياع والعجز والحيرة، وبهذا ظهرت بعض شخصيات الروائي مفعمة بجميع مظاهر التمزق والمعاناة والحرمان ، إذ يقول االسارد: " **قل لهم بأنك جزء منهم وباسم الوحدة الوطنية لا تجادل في الثوابت، الواحد هو الواحد، الشمس هي الشمس، الكرسي هو الكرسي، الزعيم هو الزعيم، الزعماء هم الزعماء، ثم قل من**

[1]- ام الزين بنشيخة المسكيني: **الفن في زمن الإرهاب**، مرجع سابق ، ص 35- 36.

[2]- بشير مفتي : **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 24.

[3]- بشير مفتي : **أرخبيل الذباب** ، مصدر سابق، ص 13.

**جديد ان هم اعتدوا عليك ... أنا لا شيء ... وحتى ان سامحوك فلا تأمن ... صدقني ... لا تنخدع برأفتهم ... إن هي إلا بعض من حيلهم الدنيئة للغدر بك في الغد أو بعد الغد سيقتلونك "** [1].

### 3- التاريخ والصورة التخيلية:

إن عملية كتابة التاريخ ليست تأويلا بسيطا للأحداث لتحديث معنى مخفي، لتمفصلها مع الخطاب باعتبارهما ممارسة اجتماعية ومؤسساتية. بعبارة أخرى، لا يمكن أن ينتج المعنى إلا في وظيفة فعل. هذه العملية تكتسب هيئة حكي أو قصة أو رواية تهدف لإنتاج معرفة حقيقية، إنها تفترض تحويرا بحيث يستنجد الكاتب بالآخر الغائب بين طبقات الآثار التاريخية والنصية، وهذا التحوير يغير وينظم هويته التاريخية والتي تغدو إلى ما بعد تجميع الأحداث أو تأويل السياقات[2]، وبذلك حاول الروائيون الجزائريون استعادة التاريخ ، وذلك في صياغة تخييلية ترسم سنوات الثورة والنضال وما تولد عنها من جرائم في حق الشعب، وذلك كله للبحث في الهوية التي سلبنا إياها الاستعمار، وبالرغم من أن بشير مفتي لم يحضر للثورة ولا الاستقلال لأنه ولد بعد الاستقلال، إلا أن قراءته للتاريخ وحضوره لجرائم العشرية السوداء، جعله يبدع نصوصا ابداعية ممزوجة بين تاريخ مقروء ومشاهدة واقعية وهنا يقول السارد: **" قد يكون السر كامنا في التاريخ كما يقول حميدي ناصر. هذا التاريخ الذي لم نفتش فيه بعد. لم نقرأه بعد. لم ندرك خفاياه وأسراره. مازلنا نجهله تمتم الجهل ومازلنا متورطين به وفيه، مازلنا نعيش على أوهامه المعلبة في كتب مدرسية ودراسات**

---

[1]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب** ، مصدر سابق، ص 21.

[2]- محمد بكاي: **ارخبيلات ما بعد الحداثة ، رهانات الذات الانسانية: من سطوة الانغلاق الى اقرار الانعتاق**،الرافدين، لبنان ، ط1، 2017، ص 212.

**كتبها مؤرخون رسميون صرفت عليهم الدولة أموالا طائلة لأجل هذه الغاية."**[1] وبذلك فإن التاريخ الملموس للحاضر - الاستقلال - مملوء بالأفكار المضادة خاصة وأن الجيل الجديد لم يشهدها، وإن أخذ البحث عن حقيقتها، ومن هنا يبدو الماضي الثوري ضرورة لتغذية العلاقة الحية بالحاضر، تلك العلاقة التي عبرت عنها حركة التاريخ نفسها. فقد استطاع الروائي باقترابه من الحياة الشعبية الكشف عن أسرارها انها حكاية جيل يستحضرها عبر مخزون الذاكرة والتجربة المعيشة. فالكاتب يستند إلى مرجعية ثقافية، والمرجعية الثقافية تعتمد على المكتوب والشفهي، ولهذا هو ليس مضطرًا لاستحضار المرحلة عبر التخييل المجرد لاستكناه روحها، ما دامت الامكانية متاحة لفتح حوار معها مباشرة عبر ما بقي على قيد الحياة من الذين عاشوها كفاعلين [2]، وهذا ما أثبته بشير مفتي في رواية المراسيم والجنائز حيث يقول :**"العجوز رحمة شاهدة على الماضي بذلك الشكل.. بتلك الذاكرة القوية.. شيء مدهش ولأقل بأن الغريب في كل ذلك،أنها لم تيأس رغم أن أغلب نساء جيلها دخل مرحلة الغياب الموت والنسيان وهي لوحدها بقيت صامدة "**[3]، ولقد أعاد بشير مفتي استحضار التاريخ عبر التخييل، ذلك لأنه استمرار مباشر لأحداث ومراحل صعبة ، وقد استطاع الروائي تصوير ذلك التاريخ الذي كان كل من يتذكره يحزن، ذلك التاريخ الذي دام أكثر من قرن، وحصد معه أكثر من مليون شهيد، حيث يقول: **" كل الناس تحب تاريخها.. أليس كذلك.. كل الشعوب .. كل البشرية .. لماذا نحن فقط نكرهه هل يعود ذلك الى أنه تاريخ مليء بالعنف والعذاب والاستعمارات المتوالية .. هل يعود ذلك الى أننا شعب ضحى كثيرا من أجل هذه الأرض المغتصبة ولم ينل أي شيء ... أفكر في جدودي القدامى. الذين**

---

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، رواية، مصدر سابق، ص 32.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 223.

[3]- بشير مفتي :**المراسيم والجنائز**، رواية، مصدر سابق، ص 21.

**عاشوا وماتوا تحت هيمنة المستعمر .. "**[1] ، وفي القول السابق نجد الروائي وضع شخصية محورية هي العجوز رحمة التي استردت أحداث التاريخ، فهي تلك المرأة المناضلة التي تعيش التاريخ وتتنفسه. وكأن استحضار التاريخ في الرواية هو استحضار الموروث الذي يحكي ما مضى لغة وإشارة، ومن أجل تهيئة القارئ للبحث في تاريخه، فتاريخنا يبقى تلك الحقبة الماضية التي لا مفر منها **" هل تعلم يا (ب) كم هي مفجعة قراءة تاريخنا. لا أتحدث هنا عن الماضي البعيد جدا . ولكن عن تاريخنا القريب فقط. ذلك الذي ما يزال يسيرنا رجاله الموتى والأحياء حتى الآن .. ما يزال ديكتاتوريوه يقودوننا نحو أنفاق مظلمة - ترى هل يمكن لنا أن نحب هذا التاريخ أم نكرهه .. كيف ذلك؟.. كيف.. "**[2]، وهنا يثبت الروائي أن الماضي القريب لم ينسى فكيف الماضي البعيد كما يظهر معنى النظام والسلطة الفاسدة التي أودت بهلاك البلاد والعباد، ويبقى بشير مفتي ذلك الروائي الذي ينتمي إلى شعب عانى الويلات تاريخيا وسياسيا وثقافيا وحضاريا، وهنا نقول أنه بتذكره للتاريخ فهو يؤمن ضمنيا بحقيقة التاريخ.

فالروائي يشير في روايته هذه الى تجسيد التاريخ في حقبة صارت فيها الجزائر جزائر الخوف والرعب حيث قام باستحضار نهاية سنوات الثمانينات أو إلى التاريخ الذي كان نقطة تحول ودمار ورجوع بعد الاستقلال إلى حرب جديدة بين أبناء الوطن. قائلا: **" إذن هاهي الشوارع تعود إلى صورتها الأولى: كما لو أن 5 أكتوبر 1988 ما يزال على حاله.. الصورة المخربة والمشوهة التي طالما نعتت بالبيضاء. هي برمادها. جيوشها. قاذوراتها. أوساخها. انفجاراتها تقهقرها سرطانها عنفها وأحلامها. لطالما قال لي جعفر المنسي أن هذا**

[1] - المصدر نفسه: ص 32.

[2] - بشير مفتي: **المراسيم والجنائز** مصدر سابق، ص 32.

**البلد هو بلد التواريخ الثائرة"**[1]، فالروائي يعود إلى التذكير بالتاريخ الذي قلب الكيان الجزائري رأسا على عقب، ذلك التاريخ الذي صارت فيه الجزائر البيضاء جزائر الدم والرعب بسبب الحرب التي أشعلتها السلطة وجماعة المتطرفين الاسلامين، ليكون هذا التاريخ نقطة سوداء يتعرف عليه الجيل الحاضر ويدرك تاريخ الوطن، فالتاريخ يعّد من أهم الهويات التي يجب علينا الحفاظ عليها، بل ينبغي أن توضع في رفوف الذاكرة لا في طواجين النسيان، فبشير مفتي حاول تجسيد التاريخ بصورة سردية ذات لمسات فنية[2]، ثم يرجع بالذاكرة قائلا: **" لقد كان أحد الطلبة النجباء يصرخ ويحتج علينا ويرمي بالحجارة على القاعة التي كنا مجتمعين فيها ناعتنا إيانا بالجبناء وآخر كتب مقالا حارًا بالمجلة الحائطية يذكرنا بثورة ماي 68 ومشاركة المفكرين والمثقفين فيها "**[3]، فالكاتب يسعى من خلال هذا توضيح قيمة الوطن بإعادة التاريخ الذي يظهر الأمجاد والإنسان الذي يرفض الذل والهوان.فالرابطة الرحمية بين بشير مفتي ورواياته رابطة تمتزج بالكثير من الإرهاصات الفكرية والتصورات والمعاناة، وكذلك الأوهام، هذه هي التي رافقت مسيرة الكلمة عنده مما عاشه فترة التسعينات حتى تبلورت وتجلت في فضاء الورقة.[4]

تؤدي شخصيات روايات بشير مفتي وظيفة جوهرية في تصورها للأحداث خاصة عندما تنوب مناب الروائية، سواء من حيث الوعي الفكري أو من حيث المسؤولية اتجاه ما

---

[1]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 16 – 17.

[2]- فيصل الأحمر: **دراسات في الأدب الجزائري المعاصر**، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص 85.

[3]- المصدر نفسه: ص 16.

[4]- ابراهيم محمود: **صدع النص وارتحالات المعنى**، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2000، حلب ، ص 31.

تسرده من أحداث تاريخية محكومة بروابط مدارات الهوية فهل لنا أن نحدد هوية[1] العجوز رحمة تلك العجوز المثقفة والمهمشة التي ضحت وناضلت في سبيل الوطن والحرية ورفضت أن تقبض ثمن نضالها تلك المرأة الجبارة التي مثلت الوطن أحسن تمثيل، فالكاتب بشخصية رحمة ونضالها أعطى صورة للقارئ بين الأنا والآخر، بين الوطن والمستعمر، بين الجزائر وفرنسا، **" أنا كتبت في وقت الثورة. أشعارا نضالية . كنت أريد أن تصل إلى الناس البسطاء. لكنها لم تصل قط. لقد قرأها المستعمر فقط وبعض من رجالات الثقافة أيامها ... ثم بعد الاستقلال. كانت الحاجات المادية لتقوية البلاد أولى"**[2]، إن حب العجوز رحمة للجزائر كان حبا لا يمكن المتاجرة فيه ولا به فهو حب صادق، لأنها تتشبث بالهوية العربية، وهي رمز الحرية والنضال، وإذا كان موت الوطن يقوم في أساسه على الانهزام أمام الاستعمار فإن العودة إلى الذات كفيلة بإظهار الحقيقة التي تطمس يوما بعد يوم. لذلك تبدوا استعادة ماضي وحاضر الوطن، وتدفق الأحداث في ذاكرة ووعي الشخصيات ضرورية لإعطائها البنية التاريخية النفسية الخاصة في وحدة كيانية تستقيم فيها المواقف ودلالاتها[3]، وهنا يقول السارد: **" عندما اندلعت الثورة.وجدتني منخرطة مع المجاهدين الى غاية الاستقلال كما ترى أنا أيضا مجاهدة. لكن لم يحدث أن تحدثت عن ذلك من قبل. ولا أثبت ذلك بشهادة. وكنت أفضل الاحتفاظ بأيام نضالي لنفسي. على المتاجرة بذلك التاريخ العزيز"**[4]، لم تكن العجوز رحمة فقط من لم تنسى التاريخ بل بقيت صورة التاريخ خالدة حتى بصورها في الجيل الأخير الذي سمع من الأجداد، فالجزائر وقفت عام **1962** ولكن ما لبثت حتى

---

[1]- عبد القادر فيدوح: **تأويل المتخيل ، السرد والأنساق الثقافية**، مرجع سابق، ص 239 – 240.

[2]- بشير مفتي: **المراسيم والجنائز**، مصدر سابق، ص 23.

[3]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 284.

[4]- المصدر نفسه: ص 25.

دخلت تاريخا آخر من العنف والقتل ، **" لقد ولدت جزائرنا عام 1962. عندئذ قال متعمدا الاساءة أو الاستفزاز: ولم تعرفوا كيف تحافظوا عليها."**[1]

يمكن التمييز بين حرب التسعينات وحرب الستينات أنه في حرب الستينات كان المتستعمر بلدا آخر، بينما حرب العشرية السوداء كانت حربا داخلية بين أبناء الوطن الواحد، التي كان من المفروض أن يحاول كل طرف بين الطرفين سواء الاسلاميين أو السلطة إنهاء هذه الحرب السخيفة لصالح أبناء الوطن، إن الجزائر لم تشف بعد من استعمار دام أكثر من 100 سنة لتجد نفسها منخرطة في حرب أخرى وصراع جديد، **" صراع الاخوة الأعداء على الحكم، وهي فتنة حسمت لصالح جهة معينة بعد الاستقلال مباشرة. وهنالك من يتذكر كيف دخل جيش الحدود في صراع مع المجاهدين في بعض الولايات، كلفت أرواحا جديدة في حرب داخلية ستستمر بوجوه متعددة وبأقنعة مختلفة "**[2] حيث عاشت عشرية تسبح في الدماء، فلقد كانت المجازر الجماعية، ليبقى السؤال ما الفرق بين الاستعمار وأصحاب السلطة والإسلاميين ماداموا يرتكبون نفس الجرم ويبقى المواطن هو من دفع الثمن ، **" استمر القتل والعنف خلال كل تلك السنة 1994، دون أن يظهر أي بريق للأمل، بل ظلت الحرب تزداد توقدا وشراسة، ولم يعد الناس يثقون في أي شيء، ومجرد بقائي على قيد الحياة كان يعني لي انتصارا عظيما "**[3]، ويبقى الروائي حاضرًا بذاكرته حتى لا يكاد ينسى ويتذكر آخر ليلة من الثمانينات ليبدأ التسعينات إذ يقول: **"29 ديسمبر 1989 هذا الشهر كان مليئا بالغليان.لا أعلم كيف قضيته.المهم أنه انقضى "**[4]،

---

[1]- بشير مفتي: **خرائط لشهوة الليل**، مصدر سابقن ص 45.

[2]- بشير مفتي: **لعبة السعادة**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2016، ص 75.

[3]- بشير مفتي: **بخور السراب** رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 105.

[4]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب** ، رواية، منشورات الاختلاف، ط2، 2010، ص **46**.

ومنه ومما سبق فإن علاقة الروائي بالتاريخ ليس شيئا خاصا ومعزولا، إنها عنصر هام من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع ولا سيما المجتمع، وإذ نفحص المشاكل التي تقع في الرواية نتيجة علاقة الكاتب بالواقع التاريخي، نرى أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة فريدة بالنسبة للتاريخ، وهذا يعني أن علاقة الروائي بالتاريخ يمكن أن تساوي ميكانيكيا علاقته بالمجتمع المعاصر، بل بالعكس يوجد تفاعل معقد جدًا بين علاقته بالحاضر وعلاقته بالتاريخ، إلا أن فحصا نظريا تاريخيا أدق لهذه العلاقة يبين بأن علاقة الروائي بمشاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة في هذا التفاعل[1] . وهنا يقول السارد: **" هذه الرواية جزء من التاريخ الكلي للمأساة.**

**بطبيعة الحال هي جزء مكمل لمأساتي الفردية.**

**أقصد أنك تكتب عن المأساة دائما.**

**نعم بالتأكيد أنا كاتب مأساوي.**

**هل هو الجرح إذن ؟**

**الجرح .. نعم .. نعم .. الجرح "[2]**

ومنه يمكن أن نقول أن استعادة ماضي وحاضر الوطن ، وتدفق الأحداث في ذاكرة ووعي الشخصيات ضرورية لإعطائها البنية التاريخية النفسية الخاصة في وحدة كيانية تستقيم فيها المواقف ودلالاتها، وفي السياق العام للرواية يصبح هذا الاصرار على استعادة الماضي لفهم الحاضر على حقيقته ، فبشير مفتي سعى إلى إعطاء حيوية معاصرة للعمل الروائي وذلك بجعله ينهج على رهافة تركيبية للمواقف والأحداث المتداخلة من ناحية، وعلى دقة توحيدية في جمع شتات الشخصيات المتقاربة في رؤيتها من ناحية ثانية، في زخم حدث

[1]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 189.

[2]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب**، مصدر سابق، ص 15.

يعطيها في مأساويته الأبعاد الحقيقية لوضع تاريخي سياسي يشير إليه بالرمز الجلي، ليصبح وجها من وجوه التمسك بالأصول، أصول الوطن وأصول النزاع، على أن هذا التمسك وحده يتيح للواقع الجزائري الراهن رؤية تاريخية واجتماعية وسياسية حقيقية تنهض لتحطم كل الزيف الذي غلفه الاستعمار والسلطة الظالمة ، وهنا يتفتح الأفق مع تحرره.[1] ومنه نرى قول الروائي : **" الحاضر لم يولد بعد/ الماضي حاضر دائما "**[2]

## 4- صورة العنف في روايات بشير مفتي:

اغترفت روايات بشير مفتي أحداثها من أزمات الجزائر من ما بعد الاستقلال إلى مرحلة التسعينات التي عايشها الروائي وركز عليها،حيث كان العنف والسياسة هو موضوع الرواية في تلك الفترة ، مما نجد معظم الروائيين عملوا على تجسيد الرواية في هذا النمط وتصوير الواقع ، فلقد امتد العنف الجزائري سنوات السبعين وذلك بسبب تضارب الافكار والايديولوجيات، وكانت أحداث أكتوبر من أكبر مراحل تحول العنف أو لنقول أنها كانت نقطة انفجار في تاريخ الجزائر والبداية الفعلية للمأساة والصراع، وتواصلت أكثر فأكثر في سنوات التسعين، وإذا كان لابد من النظر في العلاقة التي تجمع بين الرواية والواقع فإن حضور السلطة بجميع أنساقها ووظائفها المعبرة عن القوة، تعد محورًا مهيمنا على جميع الأصعدة وفي ضوء هذا يصبح من الواضح أن الرواية مع أفكار جيل زمن ال ( ما بعد ) تنتج نقدا بحجم ما تقدمه السلطة المتلاعبة، أو السلطة في علاقاتها بالقوة، وبجميع أشكالها في الواقع، وبحسب ما تمليه سيرورة الحياة السائلة، بوصفها نتاجا من نتاجات السلطة بمفهومها الشامل الذي يتجاوز المعنى السياسي إلى المعنى في سياقه الاجتماعي المفعم

[1]- ينظر: عبد الوهاب بوشليحة، **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، ص 283 – 284.

[2]- بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، مصدر سابق، ص 211.

بالضغائن، نتيجة الممارسات السياسية في سلطتها المتطرفة، فالسلطة متضمنة القوة المفرطة، ومسهمة في تصدير العنف[1] ، لأن " **الحياة مفتوحة على الحرية الاجتماعية، ولكن مقيدة على مستوى الحرية السياسية، والسياسة هي الخطر، والشعار: إن لم تتكلم في السياسة ستنجو، أما الباقي فلك الحق أن تكون ثوريا** "[2]، ومنه فإن بشير مفتي مثل صورة العنف فنيا في نصوصه حتى برز ذلك في لغته، فصور العنف الذي لا يمكن تغييبه من الذاكرة ، فالتاريخ كتب بدماء أهلها، وتبقى صور الدمار في روايات مفتي تلك الصور التي تدعونا إلى قراءتها، لأن صور العشرية السوداء صور لا يمكن نسيانها فهي مسجلة بالرغم عنا، أي مسجلة في الذاكرة الكبيرة،وتمظهر ذلك في محطات من رواياته حيث يقول الروائي: "**كحلم غريب سيجعل الحياة ممكنة السعادة حتى فاجئنا اعصار الموت والدم، وقد تكون كلمة فاجئنا غير دقيقة ولا صحيحة، لأن الكثير من الشروط الموضوعية كانت هيأت له القدوم بتلك العجرفة العنيفة، والأذى القاسي.. لقد كانت لي علاقات مع ناس قتلوا في جرائم منكرة، وبعضهم شردوا. وآخرون تقيحت نفوسهم بكل أنواع المساوئ والشرور**"[3]، يحاول الروائي أن يوضح تأثير العنف على الذاكرة المتوحشة التي غرقت في المتاهات والأزمات، ويبرز واقع العنف الدامي من خلال لغة صعبة تفوح منها رائحة الدم والموت والقتل وذلك أن كل رواياته تظهر لقارئها روايات سوداوية وحزينة. " **فلقد ترك الزمن أثره على روحي وأعصابي وقلبي وجسدي.. ترك أوشاما حقيقية في كل مكان مني.إنني أتذكر كل تلك الذكريات لأنه لم يبتلعها النسيان بعد، وربما لن يمحوها من ذاكرتي حتى لو حاولت ورغبت،فما الانسان إلا**

[1]- عبد القادر فيدوح: **تأويل المتخيل– السرد والأنساف الثقافية**، دار صفحات ، 2019، ص 73 –74.

[2]- بشير مفتي: **لعبة السعادة**، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2016، ص 124 – 125.

[3]- بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، مرجع سابق، ص 14.

**ذاكرته وماضيه عندما يكبر ويتقدم في السن. انني أشعر كما لو أنني لم أغادر تلك النقطة بالذات، حيث كانت الاحلام تطير وتغني، والآلام تصرخ وتعوي"** [1].

ومنه يمكن القول أننا مطالبون بقراءة هذه الصور وتسجيلها في ذاكرتنا الكبيرة كآخر من يشهد على عالم في حالة انهيار عميق أو كمن يتماسك في الخراب أو كمن يحاول الموت واقفا مثل نخلة باسقة. فحين ننظم إلى منطق هذه الصور كقرّاء فنحن لسنا بالمتفرج الذي يتسلّى، لأن صور القتل ليست تسلية لأحد. ونحن حينئذ لسنا بالقاريء العادي الذي يتصفح ويذهب، بل حينها تنهزم كل مناهج القراءة من تحليلات سيميولوجيّة وتأويلية وجمالية وإستراتيجية.. ربما علينا أن نكتفي بأن نرى فقط، كما يقول أحد الدارسين: **"أنت تنظر، وتنظر الى حدّ تكفّ فيه عن أن تكون انت نفسك"**. ذاك هو ما يحدث لنا إزاء دمار لا حروف له. أن يكف الواحد منّا عن أن يكون هو نفسه. وربما ينتهي بك الأمر إلى ما عّبر عنه دارس آخر بقوله **" أن ترى معناه حينئذ أن تخسر"**، ورغم ذلك لا أحد يتألم وحيدا، لأن ما سمعه وما رآه من صور الدمار والقتل إنّما هو عالم الخراب الذي يضمّ الجميع، وهو نفس العالم الذي رآه الآخرون معك.[2]

اعتمد الروائي في نصوصه شخصيات كثيرة وأصوات متعددة سافرت في أغوار الذاكرة، حيث تطرح تساؤلاتها والبحث عن الحلم الضائع والبحث عن الحرية والسلام، ولكن ذلك الحلم قضت عليه أزمة مأساوية طبقت على الانسان من خلال التعذيب والذبح والقتل والعنف الذي غمر الوطن، ويقول هنا السارد: **" لقد بدأت أشعر بأن ما**

---

[1]- بشير مفتي : **غرفة الذكريات**، مصدر سابق ، ص 123.

[2]- ينظر: أم الزين بنشيحة المسكيني: **الفن في زمن الإرهاب** منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2016، ص 27- 28.

**يحدث في البلد هو نتاج سلسلة من الإخفاقات وكان محتما أن تقود لحرب كهذه، لقد احتقنت الأوضاع...، ولابد في لحظة من الزمن أن تنفجر تلك الاحتقانات، أن تتقيح كجرثومة خبيثة، لكن كان واضحا أن الحشرات الصغيرة هي التي كانت تدفع الثمن، وأن طوبوية الطوبويين قد سحقت على الأرض...كانت الحرب غير واضحة تقريبا، وبقدر ما يبدو وضوحها في عدد الضحايا الذين يتكاثرون."**[1]، إستطاع بشير مفتي من خلال ما سبق أن يقدم رؤية سياسية وموضوعية وفي هذا السياق عمل على فهم واقع الأزمة الجزائرية التي كان فيها الشعب مثل الحشرات كما ذكرها الروائي سابقا، فالأزمة الثورية في العشرية السوداء كانت تطبق فيها الجرائم باسم الدين ، وكانت تطبق أقسى الجرائم على النساء والأطفال والشيوخ والرجال، إنها تلك الفترة التي صارت فيها الجزائر بحر دم ، فترة يصعب نسيانها بقيت في الذاكرة، وبالرغم من استخدام بشير مفتي الرمز في نصوصه ومحاولة استبدال الواقع المشوه بصورة أبسط قليلا من الواقع الا أن نصوصه كلها كانت انفجارا من العمق، أو لنقل أنها تأوهات وحزن ينبع من أعماقه وذكريات محفورة بالدم وقد أشار بذلك في بداية رواية " خرائط لشهوة الليل" حيث يقول: **" ما كان يجب أن أجسده بالكلمات كان يجب تدوينه بالدم "**، ومنه فإن استيعاب الواقع بمعطياته جعل الشعب يعيش الشك والزيف في كل المجالات حتى الدين الذي كان يقتل الابرياء باسمه أصبح مشكوكا في أمره، وهنا يقول الروائي في رواية "أرخبيل الذباب": **" فلقد وجدوا في عالم يغرق ولا أحد يملك طريق النجاة. انها الصورة العارية من الحقيقة...كل واحد يرى في الآخر صديقه وندّه. حلمه**

[1]- بشير مفتي: **خرائط لشهوة الليل** ، رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 41 – 42.

**وعذابه. جرحه وسعادته.. وحتى الوطن ليس إلا وهم. عندما يلتقون، يتعاركون. يلهون.. لا يكتشفون إلا التناقض ومتعة الأكيدة."**[1]

إن المتتبع لما يجري في هذا العالم الواهن، يدرك معنى ممارسة التشكيك في كافة المجالات التي أصبحت تتحرك أمام العقل بين السعي إلى الفوضى والدعوة إلى التريب، وبين واقع معهود بمكوناته، وإمكانية خلق واقع آخر مركب من التعارضات، والتناقضات، وبين هذا وذاك أصبح الشعب يعيش حالة من الأنظمة المركبة، إذ كل شيء في هذا العالم موزع بين التفصيل والتقسيم، بين الرغبة في الوحدة، ومبتغى التقسيم، بين الدعوة إلى الانتماء والإرادة في التشرد بفعل السلطة القسرية، إننا نعيش في عالم فرض واقعا يشخص سقوط المعنى، وصعود اللامعقول، من قبل السلطة المرنة ذات الشعار (الفوضى الخلاقة) من ذوي القرار النافذ للكولونيالية الجديدة، سعيا إلى السيطرة على هويات الاطراف والشعوب المستضعفة.[2] وهنا يقول: **" أتخبط ... أتخبط. لا أجد إلا هذه الدوامة المفتوحة على رعب حرب شرسة. يتقاتل فيها اللصوص مع اللصوص، الأحلام مع الأحلام. أتخبط كذبابة مذبوحة، والريش يتناثر وقد احمر لونه، وقد صار ما صار اليه .. وأنا أنظر بعينين تعبتا من كل هذا الدوران المفجع، تبحثان عن الراحة وسعة أفق الحرية "**[3] ، إن قوة اللغة عند الروائي تفوق الخيال، حيث أبرز صورة العنف بمصطلحات أسلوبية متينة لأن الخروف عندما يذبح يتخبط وليس الذبابة، في نفس الوقت رمز إلى الشعب المستضعف بالذبابة أي أن الجرائم التي طبقها المسلحون في حق الشعب جعلتهم يعتبرون من ماتوا على أيديهم مجرد ذباب،

[1]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب** ، مصدر سابق، ص 36.

[2]- عبد القادر فيدوح: **تأويل المتخيل**- السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات، 2019، ص 89 – 90.

[3]- بشير مفتي : **شاهد العتمة**، رواية، منشورات البرزخ، 2002، ص 38.

ومن ثم رمز إلى الانسان على أنه ذلك الطائر الذي يحب الحرية حين قال الريش يتناثر، فالريش لا يتواجد إلا في الطيور، ليصل الى صورة الدم التي سالت من الابرياء بعد الاغتيال بذكره للون الاحمر.

## قراءة في العتبات الرئيسة للمنجز الروائي لبشير مفتي:

ربما لم تعطي الدراسات قديما أهمية للعنوان على عكس الدراسات المعاصرة التي أصبحت ترى أن العنوان والعتبة جزء لا ينفصل عن البنية السردية ، فهو الافتتاحة التي تقع عين القارئ لها في البداية ، أو لنقل أن الرواية بعنوانها تمثل ذلك الجسم المتكامل من الرأس حتى القدمان إذ لا يمكن فصل الرأس عن الجسم ، فالعنوان بإنتاجيته ودلالته يعمل على تأسيس سياق دلالي وثقافي يهيئ القارئ لتلقي النص،وكما أشار محمد فكري الجزار في كتابه " **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي** " إلى أن العنوان كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول و، يشار به إليه ويدلل به عليه[1]، وكما أشار الدكتور شعيب خليفي في كتابه " **هوية العتبات وبناء التأويل** " إلى أهمية العنوان حيث يقول: أن العنوان يوضح التعريف بالمؤلف وبالجنس الأدبي ، كما يحفز على القراءة وهو إلى جانب ذلك يعين مضمون المؤلف باعتباره نواة ومركزا لمجموع الأفكار[2]، وبهذا نستخلص أن العنوان له أهمية بالغة في رسم الصورة العامة للنص السردي حتى وإن اختلفت القراءات من قارئ لآخر، ومنه يمكن القول أن العتبة الرئيسة أو العنوان تعد مدخل إلى قلب النص السردي، وإضاءة مميزة له ، وهذا ما أكده الدكتور لعمري زاوي في كتابه شعرية العتبات النصية حيث يقول: يأتي العنوان بمستوياته المختلفة ليكون العتبة الأخطر من جملة عتبات النص الأخرى، في علاقته بكل من النص والقارئ ، فهو يهب النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل إلى فضاء المعلوم، حيث النص لا يكتسب الكينونة ويحوزها في العالم الاّ بالعنونة، هذا الحدث

[1]- محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 15.

[2]- شعيب خليفي: **هوية العتبات وبناء التأويل**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 14.-18.

الذي يجعل المكتوب قابلا للتداول والحياة،ومن هنا خطورة العنوان وقوته في الفتك بالمجهول والعدم وانجاز الحضور، بوصفه حدثا يقع في اللغة وباللغة،... وبذلك يرتهن ظهور النص بتسميته بعنوان، ليكون هويّة وتعيينا له في العالم.[1]

إن النص الأدبي بعتباته لا يهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، فهو حامل للمعرفة بالمعنى العميق، وينجم عن هذا أن عملية الفهم لن تكون مجرد متعة جمالية خاصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص بأكمله، ومنه فالنص الأدبي باعتباره معرفة ورغم كونه نابحما عن تجربة المبدع سوف يستقل عن مبدعه، ويمتلك موضوعيته ويصبح وسيطا له ثباته الدائم وديناميته وقوانينه الخاصة. وهذا الوسيط هو من يجعل عملية الفهم ممكنة[2]، وفي كتاب "**نرجسية بلا ضفاف للدكتور**" عبد الله شطاح نجده أشار الة أهمية العنوان حيث يقول: أما العنوان فهو اللحظة اللغوية/ البصرية الأولى التي تفاجأ الناظر/ القارئ، لحظة تدعوه وتخبره وتتحداه وتغريه، لأن العنوان الروائي الحديث ينزع إلى توجه بلاغي يكسر هيمنة العنوان الكلاسيكي، الحرفي الاشتمالي، ويؤسس لمعان متقاطعة بين ما هو ظاهري وباطني، يغذي القراءة والتأويل، باعتباره علامة ثقافية ومعرفية ودليلا يحقق للنص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية[3]، وبناء على ما سبق نحن الأن بصدد دراسة ثقافية لعتبات روايات بشير مفتي، إذ يقدم الروائي في رواياته صورا ومعاني مضمرة

---

[1]- لعموري الزاوي : **شعرية العتبات النصية**، دار التنوير- الجزائر، ط1، 2013، ص 183.

[2]- عبد الكريم شرفي: **من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة**، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 37.

[3]- عبد الله شطاح: **نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج**، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 153.

كثيرة ، وبرز ذلك من خلال التخييل الروائي والسرد المحبك ، ومرورا من رواياته إلى المنهج الثقافي والتحليل الانثروبولوجي للبحث عن مفهوم الحرية وتجسيد صور المأساة والمعاناة نجده انطلق من ذاته ومن الشعب المضطهد ثم من الوطن الجزائر ثانيا، فقد جعل من ما عاشه الشعب الجزائري وشاهده فترة العشرية السوداء أنموذجا حيا جعل من رواياته منظومة ثقافية، حيث أن قارئ روايات بشير مفتي للوهلة الأولى يرى أنها روايات تسجيلية وتقريرية لفترة مأساوية. أو لنقل أن رواياته تعد نموذج للرواية التي انبنت من رحم الواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي، ومنه سنحاول أن نتابع العناوين المشكلة لبنية المتن الابداعي لمفتي، من خلال تحقيب الرواية العربية عنده، ورصد العنونة وصياغتها، فضلا عن احالاتها وتمثلاتها لفعل الكتابة عند المبدع، للكشف عن نمطية التحوّل من الانتاجية النصية. كما أن فهم إشكالية العنونة في كتابات مفتي تحتاج من الدارس بحثا مطولا لطبيعة المتن الابداعي الروائي، الذي يسعى الروائي تقديمه للقاري، وبالتالي سيكون الكشف عن الاشتغال الدلالي الثقافي للعناوين المؤسسة لإبداع الروائي، هو السبيل الأمثل لتأطير وعينا بالمرحلة الجديدة، فالمتن الروائي وليس النص وحده الكفيل بضمان تحقيق فكرة أو قراءة أي نص، وتفكيكه دلاليا وثقافيا، وقراءته داخليا وخارجيا، تسعفنا في الوقوف على مرجعية الروائي، ورؤيته للعالم وفق النظر إلى بنية المتن ككل، ومن ثمّ نخطو بمرجعية وافية في فهم النص الواحد وتفسيره[1]

إن تاريخنا وتراثنا مثقلين بروح التسلط والاستبداد ، والسلطوية التي يوظفها كل طرف لصالحه حفاظا على مصالحه، هذا يتخذ الدين، وهذا يتخذ سلطة السيف مطية ، وذاك

[1] ظ- لعموري زاوي: **شعرية العتبات النصية**، مرجع سابق، ص 172 – 173.

سلطة المال والجاه[1]. من هذا استمد بشير مفتي فكرة رواياته نعم إنه الواقع المرير الذي عاشه الشعب الجزائري، ولقد كانت روايات بشير مفتي أو أي روائي جزائري بمثابة وثيقة توعوية لشعب واكب محطات صعبة من حياته ، والشاهد لروايات بشير مفتي من النظرة الأولى يفهم أنه روايات حزينة تحمل بين أسطرها حكايات صعبة وسلطوية مورست على الشعب.

تعددت عناوين روايات بشير مفتي فكانت كالتالي وبالترتيب: المراسيم والجنائز، أرخبيل الذباب، شاهد العتمة، بخور السراب، أشجار القيامة ، خرائط لشهوة الليل ، دمية النار، أشباح المدينة المقتولة ، غرفة الذكريات، لعبة السعادة، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، ووحيدا في الليل، ويمكن أن نسجل أن عناوين رواياته تنتسب إلى خطاب ثقافي جديد يعيد أو يريد أن يعيد قراءة تاريخ الثورة، بمنظورات نقدية جديدة بعيدا عن دوغمائية الخطاب الايديولوجي، وتقول المسكوت عنه، ويقول الخيانة والفساد، ويقول مأساة العنف والدمار، ويقول الخوف والقمع والحرمان والقهر والجنون والموت في محيط متعفن فاسد ومخنوق، فالكتابة التي أشار اليها بشير مفتي من خلال نصوصه وعناوينها تسعى الى دفع الفرد المعزول والمهدد لأن يقول ذاكرته وتاريخة، ذاتيته وغيرته، تيهه وجنونه.[2]ومنه سنحاول قراءة العتبات بالترتيب:

[1]- بشير خلف: **بحثا عن ثقافة الحوار، مع الذات ومع الآخر**، دار الهدى ، 2018، ص 285.

[2]- حسن المودن: **الرواية والتحليل النصي**، مرجع سابق، ص 102 – 103.

## 1- المراسيم والجنائز:

حين نرى أول عنوان " **المراسيم والجنائز** " نجده عنوان حزين وبالمقارنة مع السنة التي كتبها فيها الروائي ومقارنة بالنص نجد هناك تطابق ، فالكاتب عمد إلى هذا العنوان لأن الذاكرة لا تزال محملة بالألم الذي عاشه هو والشعب الجزائري في تلك الفترة ، فقد حملت الرواية عدة شخصيات وعدة قصص لمثقفين ونساء عاشوا فترة الحزن والموت والخوف وهذا ما جسده العنوان ومضمون الرواية الذي حمل مراسيم الموت مما أعطى للقارئ انطباعا من الوهلة الأولى لبلد عانا الأمرين وقمع الحريات، بلد عاش الأزمات وكان حتى الأشخاص الأحياء عبارة عن أموات تمشي لهول ما كانوا فيه من رعب وانتظار الموت في أي لحظة ، فتلك الفترة فعلا كما جسدها رواية فترة مراسيم الموت والجنائز لكثرة الموتى والقتلى .

إن رواية المراسيم والجنائز رواية مثلت فترة تاريخية من حيث أنه تشير إلى العشرية السوداء، وبحكم أنه تستند إلى مجموعة من الأحداث المرة وصور العنف، وشخصيات مثقفة عانت آنذاك، وهنا يتماثل السرد الروائي مع أحداث العشرية السوداء، وتعد وثيقة تسرد الواقع، بحيث نجد شخصيات الرواية تنطق متسقة مع زمانها ومكانها ووظيفتها الروائية في آن واحد ، فالروائي يعطينا نموذجا تاريخيا واقعيا، وبهدا يقوم بكسر حاجز الغربة لدى المتلقي، فيقوم بدعوته إلى المشاركة في عملية اسقاط فنية سياسية وتاريخية اجتماعية، اذن نص المراسيم والجنائز نص يدفعنا لفهم التاريخ والواقع المعيش والسلطة في زمن الارهاب والديكتاتوريا.والمراسيم كثيرة والجنائز أكثر هنا جاءت صيغة الجمع لتدل على كثرة الأموات وكثرة العدد.

## 2- رواية أرخبيل الذباب:

القارئ لرواية أرخبيل الذباب بمجرد أن يرى العنوان يفهم مغزى الرواية، فرواية أرخبيل الذباب تطابقت مع المتن، وحقق فيها بشير مفتي ذلك التطابق، فبتحليلنا لمصطلحات العتبة نجد المصطلح الأول الذي هو أرخبيل والتي تعني في المعاجم العربية مجموعة الجزر المتجاورة وهنا نجد مفتي كان يتحدث عن الجزائر بأكملها بكل ولاياتها المتجاورة، وأما الذباب فهي تلك الحشرة التي تبقى في نظر الانسان حشرة مقرفة، فبربط المصطلحين نجد أن الرواية تتكلم عن المجتمع الذي داسته أقدام السلطة والاسلاميين وسحق كالذباب في سنوات عجاف، حتى عاد المجتمع لا يرى الخلاص، وصار الموت هو المنقذ الحقيقي والحقيقة الحية في نصوص مفتي، ولقد أوضح هذا في الرواية بقوله: **" نحن الحشرات يجب أن نداس ليعيش السادة "**[1].

لقد جسد مفتي في هذه الرواية ذلك التيه بين شخصيات الرواية والذين كانوا يبحثون عن الحب والأمان في نفس الوقت، لكن كانت نهاية كل شخصية من شخصيات الرواية نهاية سيئة، نعم إنه الرحيل اما انتحارا أو سفرا وهروبا، فكانت شخصيات الرواية تلك الحشرة المسحوقة والتي تتألم دون وجود حل، فتألم المرء ومعاناته عند رحيل الأحبة والخلان المقربين هو مخافة الذات من فناء الآخر، فدعوة الوجود في سبيل الآخر أقوى من خطر الموت، فالإنسان يختار الموت بدل القتل وهذا ما جسده في علاقة ناديا و (س)، وفي هذه المفاضلة يحقق الانسان إنسانيته عندما يقرر العيش والحياة في سبيل الآخر، ويقف الآخر اللامتناهي وجها لمواجهة بطش القتل والعنف، وبذلك كان العنف هو صورة رواية

[1]- بشير مفتي: **أرخبيل الذباب** ، مصدر سابق، ص 82.

أرخبيل الذباب، فالعنف قرين الحرب، والسلام هو غياب الحرب. الحروب التي تجلب في طياتها الويلات والموت والهلع والإبادة والقتل تتشظى فيها العلاقات البشرية، وتتقطع فيها أواصر اللقاء فيكثر الخلاف والفرقة ويسود الانشطار، فيضحى الأنا والآخر بعيدين عن التعارف والتآلف[1]، ومنه فإن (س) كان يقبل الموت في مقابل حب ناديا لكن الفراق كان هو ما حصل في كل شخصيات الرواية سواء بين ناديا وعيسى ، أو سمير الذي انتحر وفراقه عن جميلة، أو حتى محمود البراني صاحب المكتبة الذي تم تفريقه بالضغط والقوة من فاطمة، فالسادة هنا سحقت شخصيات الرواية كالذباب ، أو لنقل أن شخصيات الرواية مثلث ذلك الشعب والمجتمع المضطهد والذي تم سحقه كالحشرات.

**3- رواية شاهد العتمة:**

أما رواية شاهد العتمة فنجد أن أول مصطلح هو شاهد بمعنى الدليل والبرهان كما ورد في المعاجم ، والمصطلح الثاني يعني الظلمة، وحتى هذا العنوان يحمل الكثير من المعاني التي تشير إلى الحزن، وهناك تكامل بين العنوان والنص الذي يروي عن محمد علي وإيناس تلك المرأة الغامضة التي كانت بمثابة العتمة التى يصعب الرؤية لها وفيها، وبما أن المرأة هي رمز الوطن فقط كان العنوان يدل على أن الوطن دخل عتمة من الظلم والقهر والعنف، وأن الشعب كان شاهدا لتلك الأوضاع المعتمة والمظلمة.

فالروائي بشير مفتي ببراعته جعل الذاكرة تستعيد ما مضى من عنف ليصل المتلقي إلى صورة أقرب من العنف الذي شاهده الشعب، فالوطن يبقى تلك النقطة التي مات من

[1]- محمد بكاي: **أرخبيلات مابعد الحداثة، رهانات الذات الانسانية: من سطوة الانغلاق الى اقرار الانعتاق، الرافدين**، لبنان- بيروت، ط1، 2017، ص 316-317.

أجلها الآلاف، فذاكرة الروائي ذاكرة حية يقظة تمدها ذاكرة جماعية - ذاكرة الشعب- إذ تتآلف لغة الروائي بكثافة العنف، وهي لغة المظلومين والمضطهدين للبحث عن سبيل الحرية والانعتاق من تلك السنوات السواد العجاف التي أثرت في النفس البشرية.

**4- بخور السراب:**

بخور السراب هي الرواية الرابعة لبشير مفتي: جسدت كذلك هذه الرواية صور العنف في الجزائر بالحركات الاسلامية السياسية ، وفق نسق فكري عقائدي، يتميز بغلبة الصفة الدينية التي توجب تأديته. إنه في نظرها جهاد ضد العدوان الداخلي[1]، بحيث جسد عنوان رواية بخور السراب تلك الضبابية التي لم يتضح فيها المصير للوطن ، وجسد فيه الروائي صورا من الواقع بصور الإرهاب والاسلاميين في العشرية السوداء حيث عاش الشعب ذلك الخوف من المستقبل دون معرفة لما هو آت، كما جسد صورة شخصية ميعاد بصورة الوطن المقهور الذي قتل؛ فبخور السراب حملت مفهوم المجهول والمصير الغير واضح.وذلك أن معنى البخور هو شيء طيب ريحه، وهو يصعد كالدخان بحيث يضيع في الهواء بعد أن ينتشر كالضباب، أما السراب فهو الوهم، وهذا ما أكده الروائي في الرواية بقوله: **"لم يكن هناك إلا شيء واحد الاحساس بأننا أضحية لأبائنا، وأنهم سمموا حياتنا بكل تلك الترّهات، الغيب من جهة، التاريخ من جهة أخرى، الواقع المكتئب المسطر بمسطرة تحدد الصحيح من الخطأ، الحلال من الحرام"** [2]، من هنا يتضح لنا معنى الرواية أن الواقع والتاريخ كله سراب وأوهام، لكن آباؤنا كانوا يحاولون إعطاء الواقع والتاريخ صورة الجمالية

[1]- احمد عطار وآخرون: **مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية**، مرجع سابق، ص 40.

[2]- بشير مفتي: **بخور السراب**، مصدر سابق، ص 110.

كرائحة البخور لكن سرعان ما اضمحلت واختفت باختفاء الدخان عاليا عبر كشف الأوهام التي عشناها عبر تاريخنا المثقل بالمآسي.

**5- أشجار القيامة:**

إن عنوان هذه الرواية نستطيع أن نقول عنه أنه كان عنوانا فلسفيا لربطه بين عالمين الدنيا والآخرة، الأشحار والقيامة، فالأشجار تمثل الجانب الدنيوي كما أن الأشجار تمثل الحياة بشكلها واخضرارها، في حين القيامة هي ذلك اليوم الذي يهابه الناس هو يوه الحساب، كما أن القيامة هي قيام الناس من قبورها ليوم البعث والحساب وهنا نقول أن الروائي ربط بين الحياة والموت في دعوة للمجتمع أن يحاولو الوقوف كالشجرة والقيام من سباتهم وموتهم وخوفهم الذي ارداهم كالأموات في القبور، كما لا يمكن فهم العنوان إلا بعد قراءة مضمون الرواية.

اتخذت الرواية إذن عنوانا غريبا ومحيرا، ذلك لأنها تجمع وتؤلف بين ما بين المتضادات والمتناقضات من أجل تضليل القارئ، بمحاولة المؤلف تعتيم سبل الوصول إلى الحقيقة، أو إلى المغزى المراد استنباطه.. ففي أول استقراء للعنوان، توحي الأشجار بالمكان كما توحي القيامة بالزمان البعيد، وهو استقراء سرعان ما تبدده القراءة المتأنية للرواية والتامة لها، سرعان ما يتحول المكان إلى شخصيات ويتحول الزمان إلى مصائر تلك الشخصيات، فهذه الرواية تحمل عنوانا مشبعا بالذكاء لأنه يحمل شحنة دلالية مكثفة تعبر عن وعي الكاتب بعالمه الابداعي الذي هو من وعيه بالعالم المحيط به، ومحاولة فك شفرات العنوان لهي محاولة عويصة ومستعصية ذلك أنه لا يفصح عن مكنونات النص.[1]

[1] https://www.facebook.com/SfhtAlrwayyBshyrMfty/posts/626779610684030/-

### 6- رواية خرائط لشهوة الليل:

إن النظرة الأولى لعنوان خرائط لشهوة الليل تجعلك تستوقف قليلا في دلالة العنوان ، ومن الأكيد أن الروائي لم يكن وضع العنوان هكذا أو عبثا فلابد أن هناك مغزى للعنوان يترابط مع متن الرواية.فالقراءة الدقيقة للرواية وتتبع حركات الشخوص يوضح لنا العنوان وما كان يقصده، خصوصا أن أحداث الرواية مست فترة زمنية من تاريخ الشعب الجزائري.كما أننا أو فسرنا كل مصطلح من مصطلحات العنوان يمكن أن نعرف كيف ربط الروائي بين هذه المصطلحات حتى شكل هذا العنوان المحير، فأول مصطلح هو خرائط والخرائط كما نعرف هو جمع خريطة ، وهي ما يوضح عليها توزيع جغرافي لمنطقة حتى تكون كدليل، وأما كلمة شهوة فهي حركة النفس طلبا للذة الجسدية، أو حتى ما يشتهيه المرء من ماديات، وبالنسبة لليل فإن الله سبحانه وتعالى كور الليل على النهار وكور النهار على الليل، فالليل ما يعقب النهار من ظلام، هنا بعد إعطاء كل مصطلح توضيحا يمكننا طرح السؤال ما علاقة الخرائط بالشهوة والليل؟

بالرجوع إلى متن الرواية وشخوصها وربطها بالعنوان نجد مفتي قدم مصطلح الخريطة لأن الشعب الجزائري عاش في فترة زمنية عاشت انقسامات أهلية شديدة تذكرنا بما حدث من انقسامات جغرافية سببها الاستعمار الفرنسي، كما يشير الروائي إلى طبيعة الشهوة البشرية المتأججة، والتي يحتل فيها الليل مكانة خاصة ليسرد الحكاية على لسان واقع شخصياتها.من يتحدث عن الليل وشهواته يتحدث عن الحرية وكسر قيود المجتمع وأي

مجتمع ياترى؟ إنه المجتمع الجزائري الذي مازال يتخبط في متاهة الصمت أمام مسألة الطابوهات وهذا الصمت الثقيل لا ينتج عنه سوى التمرد والتمزق والانحلال.[1]

إن المجتمع الجزائري قد مثله الروائي بالشخصية المحورية داخل النص والتي هي شخصية ليليا تلك الشخصية التي جمعت بين الخير الشر، فالانقسامات والعنف والتعسف أثر على المجتمع مما صار المجتمع يود التمرد والانحلال لتحرر ، فخرائط لشهوة الليل مثلت خرائط الحب والانتقام ، مثلت تلك الازدواجية في الشخصية، فالظروف التي عاشها المجتمع هي من شكلت شخصياتهم ، تماما كما حدث مع ليليا التي كانت مدفوعة بروح شيطانية حتى غرقت في تلك الأوهام متتبعة شهواتها، ومنه ومما سبق يمكن القول أن: " حين تبدأ مبررات اختيار العنوان في التوضّح، يرافقه الروائي في استكناه ذلك، بأن الليل الذي عاشسته ليليا والجزائر معا، لا تكفيه خريطة واحدة لكي تهدي أحدا إليه، ثم يستدرك بأن لا خرائط لليل سوى لحظة فارقة تتعلق بالذاكرة المتعبة "[2]، وتبقى هذه الروايات أحد إبداعات الروائي التى جسدت تقلبات الحياة وصدق اللحظات.

### 7- دمية النار

دمية النار الرواية التي حملت أحداثا سوداوية هي كذلك أو لنقل جسدت واقع الجزائر في فترة العشرية السوداء ، فقد حملت في مضمونها سيرة البطل رضا شاوش الذي كان يكره تصرفات وعمل والده في حين ينقلب رضا بعد اغتصاب رانية إلى انسان قاس وبلا رحمة ويشتغل في نفس الخلية التي اشتغل بها والده ويثمر عن هذا الاغتصاب ولد

[1] – http://www.qabaqaosayn.com/node/7679 صحيفة ثقافية – قاب قوسين.

[2] - http://raffy.me/books/view_book/1721 باديس لونيس: قراءة في **رواية خرائط لشهوة الليل**، 18 أغسطس 2018

يصبح إرهابي فعنوان الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمضمون الرواية حيث أصبح رضا دمية نار انقلبت من الأوضاع التي تأثر بها من الواقع الملوث والمخنوق ، أو لنقل أن الدمية في معناها هي اللعبة لكن الروائي أضاف لها مصطلح النار، وصارت دمية النار وصورة رضا شاوش قد تمثل صورة مجتمع جزائري بأسره. ذلك الشعب الذي كان بمثابة الدمية بين اسلاميين وسلطة ظالمة وسياسة قمع لكن هذه الدمية صارت دمية نار تتنبأ بالانفجار والانقلاب. فتحول رضا كان تحولا من الايجابية إلى السلبية، ومن المثالية إلى الشيطانية، من الرومانسية إلى الهجاء. وصار رضا دمية نار تلسع كل من يقترب منها وهنا نقول أن بشير مفتي تميز في اختياره للعنوان وأن العنوان كان مطابقا لمضمون النص.

### 8- أشباح المدينة المقتولة:

أشباح المدينة المقتولة هي الرواية الثامنة للروائي بشير مفتي ، وبالنظر إلى مصطلحات العنوان يظهر هناك عدم تطابق بين الأشباح والمدينة فالاشباح تسكن المقابر لكن هنا في هذا العنوان ربط الروائي مصطلح الأشباح بالمدينة بناء لما عايشوه من عنف ومرارة ، فبشير مفتي قدم عنوانه هذا ليشد نظر القارئ إلى الحقيقة التي لم تغيب أبدًا ، وإلى أن الشعب صار أشباحا في مدينة تم قتلها في عشرية سوداء بعد أن قتلت أولا من طرف فرنسا، بحيث جسد في هذا العنوان صورة العنف على المجتمع بأكلمه سواء نساء أو أطفال أو رجال أو مثقفين ، ووضع مصطلح المدينة لأن المدينة دائما هي رمز التحضر فهو يتمنى أن تصبح الجزائر هي جزائر الكرامة والنصر ،جزائر التطور والحضارة، لا جزائر الموتى والأشباح؛ فالروائي بكتابته للمدينة انطلق من احساس خاص بوطأته التاريخية والنفسية والاجتماعية، غير أنه لا يكتب عم المكان انطلاقا من منظور حكائي، استرجاعي فقط، بل انطلاقا من

أيضا من احساس خاص بضغط الواقع والزمن الحاضر والماضي، حيث تخيم أجواء الموت والفقدان على كل شيء يحمل ملامحها.[1]

لقد أخذت دلالة عنوان الرواية تتصاعد عبر البناء الفني لتلتحم مع الدلالة الضمنية للنص، فهي تجسد حالة المجتمع من هول ما عاناه، فهدف الروائي الرئيس هو عدم نسيان التاريخ بمحملاته، فقد أرادت الرواية من خلال عنوانها أن تبرز كل القمعيات التي طبقت على شعب بأكمله حتى صار البشر أمواتا كالأشباح في مدينة سادها الظلم والتعسف، وكما قال الناقد لونيس بن علي في غلاف الرواية:" **أن أشباح المدينة هم كل هؤلاء الهامشيين الذين يعيشون خارج توقيت التاريخ، ينبعثون من كل مكان ليحكوا حكاياتهم المريرة مع الوجود.هذه الرواية هي بمثابة بانوراما تجمع فسيفساء من الأصوات المكبوتة، تلك التي تريد أن تنفجر في وجه الوجود. العالم هو كتاب مفتوح على الحكايات، وبقدر ما ينغمس العالم في السرد كلما تهاوت الأسوار بين الحقيقة والوهم، بين التاريخ والخيال، بين الكلي والخاص.**"[2] وفي ضوء هذا المعطى يتضح أن عنوان الرواية رسمت لقارئها صورة تأويلية ذات بعد ثقافي جمالي.

### 9- غرفة الذكريات:

تعد رواية غرفة الذكريات شهادة لجزائر التسعينات، فالجميل في كل روايات بشير مفتي من أولها إلى آخرها أنها تشترك في زمن من الثمانينات حتى نهاية التسعينات، أي أنها اشتغلت على فترة المأساة والعنف، وبذلك فإن تركيز مفتي على هذه الحقبة ما يفسر عنوانه لرواية غرفة الذكريات، فالغرفة دلالة على المسكن والمستقر، أما الذكريات هي حفظ كل ما

[1]- عبد الوهاب بوشليحة: **خطاب الحداثة في الرواية المغاربية**، مرجع سابق، ص 137.

[2]- بشير مفتي: **أشباح المدينة المقتولة**، مصدر سابق، ينظر الى الغلاف.

مضى من أحداث، وبهذا فالروائي يوضح أن ذكريات جزائر الدم لا تزال داخل غرفة معينة إلا وهو العقل الذي لا يستطيع أن ينسى كل مضى من أحداث سوداوية، حيث أن هذا العنوان شمل كل رواياته فكل رواياته عندما تقرأ نجدها ذلك التاريخ اليائس الذي يقبع بين خلايا الذاكرة داخل غرفة لا يمكن هدمها من النفس البشرية الجزائرية.وبهذا فإن كل الصراعات والأزمات التي مرت بالجزائر لم ولن تنسى .

بدأ الروائي روايته بقول: "فان غوغ": الوطن ليس فقط نقطة من الأرض بل هو أيضا مجموعة من القلوب البشرية التي تبحث عن قاسم مشترك، تتحسسه وتنعم به، وبهذا نجد الروائي حاول أن يوضح صورة البحث والقاسم المشترك بين شخوص الحقبة السوداء أو حتى الحمراء، لكن الصراعات والعنف الذي شهده المجتمع لم يجعل صورة التآلف تكتمل، فلقد تفرقوا كل على حدا فهناك من هرب وسافر وهناك من قتل وهناك من انتحر وهناك من اختفى خوفا مما كان يحث، ومنه يمكن القول أن رواية غرفة الذكريات **" من خلال ثلاث شخصيات محورية تحضر بكثافة وتخلق الأحداث وتبني عوالم الرواية وتتقدم بالسرد إلى آفاق يرسمها المؤلف ويحددها هؤلاء الثلاثة الذين هم بمثابة؟ جماعة الشعراء؟ اللذين ستترابط مصائرهم وتتشابك علائقهم فيما بينهم وبين آخرين وأخريات... الرواية هي صوت الذين رحلوا دون أن يقولوا كلمتهم، هي صوت المقموعين والمقهورين الذين استلبت منهم الكلمة وحرموا من التعبير عن أنفسهم"**[1] وهنا نقول أن روايات بشير مفتي كانت تعري تلك الحقائق التي ظلت متخفية، لكن الذاكرة جعلته يبدع نصوصا شهدت قمعا وتعسفا وظلما وخوفا، ويبقى شريط الذكريات المؤلمة راسخا لدى مفتي حتى وإن كتب الف نص فهو سيشير إلى

[1] – بشير مفتي: **غرفة الذكريات**، مصدر سابق، غلاف الرواية.

عهد القتل والدم الذي مرت به الجزائر، ويبقى بشير مفتي ذلك الروائي الوطني الذي تأثر حتى الأعماق بما عاناه وطننا.

**10- رواية لعبة السعادة**

رواية لعبة السعادة نجد العنوان بين مصطلحين الأول يمثل كلمة لعبة والتي تكون بمعناها في المعاجم تدل على المطاردة، في حين نجد المصطلح الثاني يمثل كلمة سعادة والتي تدل على الفرح وإشباع النفس بكل رغباتها، ومنه فرواية لعبة السعادة تنوعت بأحداثها والتي كان فيها الشخصية المحورية مراد زاهر يتمثل السعادة بالرغم من أنه لم يكن سعيدا ، ويمكن اعتبار الرواية صرخة لإنسان يتألم من فقدانه للحرية الشخصية، وبدل أن يظهر عليه الحزن سعى إلى ممارسة لعبة السعادة ونسيان الوجع ، هذا العنوان الذي جسده الروائي أحسن تجسيد من خلال تطور حياة مراد زاهر وزواجه من إبنة خاله التي لا يحبها وقتل المرأة التي يحبها أخيرا من أجل استمراره في مكانته وحماية لنفسه ولعب لعبة السعادة التي لم يكن يعيشها بل يتظاهر بها وتبقى أخيرًا مجرد لعبة يمارسها البطل.

إن رواية لعبة السعادة تعد تلك الرواية التي حملت كل أشكال التسلط والتي كان فيها القوي يأكل الضعيف، ذلك الواقع المشوه، فعنوان الرواية يحمل دلالات توحي بايجاد البديل وهو تمثل السعادة للخروج من دائرة الواقع الحزين بكل تعقيداته، فالرواية تجسد حال الانسان وهو يتحدى ظروفه ويعاركها، ويستجيب لهذا التحدي ويتماشى معه بسبب السلطة المطبقة عليه، حيث يدخل دوامة قد أسماها الروائي بلعبة السعادة تلك التمثيلية التي قد تنجيه من القوى الكادحة،والفاسدة أخلاقيا وروحيا كخال مراد زهر، الذي كان يفرض سلطته ويتواطأ مع القوى الزائفة، فعنوان الرواية "لعبة السعادة" يرمز إلى ذلك الحلم، نعم

إنه الحلم الذي يغدو لغة التواصل الموضوعية الوحيدة والمشروعة، والذي ينبثق من الحق الانساني في تحقيقه، وبالتالي فإن حلم السعادة يعد تلك الحقيقة الصارخة التي يبحث عنها كل مواطن .

### 11- اختلاط المواسم – أو وليمة القتل الكبرى:

اختلاط المواسم – وليمة القتل الكبرى : هذا عنوان الرواية ما قبل الأخيرة للروائي بشير مفتي، كانت هذه الرواية ذلك النص المشبع بالمنظومة الثقافية والتي تحمل العديد من المعاني المضمرة ، والتى واكب فيها الروائي الأحداث الخالية للجزائر التي اختلطت فيها كل الأمور ، أو كما جسدها الروائي باختلاط المواسم ، بحيث أن عنوان الرواية تطابق مع النص كما تطابق مع الأوضاع الحالية ، فحين نقول مواسم تعني فصول والفصول تعددت بين خريف وشتاء وربيع وصيف ، وكل فصل أو موسم له صفاته وخصوصياته ، فالخريف يأتي حزين ، والشتاء قاس وبارد، والربيع فصل الحياة والزهو، والصيف بحرارته، وقد أشار الكاتب في العنوان باختلاط المواسم بحيث عاشت الجزائر اختلاط لأحداث بين حزن وفرح وضغوطات من طرف السياسة وخوفا من عودة ما مضى، ثم يلي العنوان بعنوان آخر تابع وهو وليمة القتل الكبرى فالوليمة تطلق على كل طعام يتخد لجمع سواء مأدبة أو ختان أو عرس ، فكيف تتطابق كلمة وليمة مع القتل ، ولكن المعنى الداخلي هو ذلك الانقلاب على النظام وإزاحته فمثله بوليمة قتل كبرى أي هناك فرحة من وراء قتل النظام الفاسد الذي خنق الشعب طويلا.

### 12- رواية وحيدا في الليل:

وحيدا في الليل هي الرواية الأخيرة التي نشرت للروائي بشير مفتي، تطرقت هذه الرواية في متنها على عدة مواضيع تمس الكُتاب من ناحية النشر، كما تطرقت إلى مأساة شخص دفعته الظروف للهجرة والهرب، حيث يقول الروائي على غلاف الرواية وعلى لسان أحد أبرز شخوص الرواية فيما يخص العنوان ما يلي: لقد أحسست دائما أني أعيش كرجل وحيدا في الليل، وهذا هو العنوان الذي اخترته للرواية. يمكن أن تضيف اليه " الرسالة الطويلة من المدينة البعيدة " كعنوان فرعي ؛ لأن كل شيء يدور حول الرسالة وما تحمله من قصة مؤثرة ومؤلمة. لقد اكتشفت عبر الرسالة من أنا أيضا لست مثل صديقي هشام ؛ فأنا لم أجرب إلا الكتابة، أما هو فجرب تلك الأشياء في الواقع. إن كل ما في الرسالة مؤلم للغاية. لقد كان ظلام الواقع يكسر ضوء الحياة في قلبه، وليس من حقي محاكمته، لقد فعل ما دفعته الحياة لأن يفعله، بينما أنا اكتفيت بموقع الكاتب والشاهد من الداخل على وحدتي في الليل، وهو كتب قصيدته الليلية. لقد قدم لي شهادة عن روح معذبة، وكان يمكنها أن تعيش بقناع تختلفه، ولكن ماضيها طاردها حتى الأخير. [1]

إن القراءة المتأنية لرواية وحيدا في الليل بالرغم من أنها تدور بين ثلاثة شخوص رئيسة، إلا أنني أنا كقارئة شعرت أنها تتكلم من طرف شخص واحد متعدد الأدوار، كما أن العنوان الذي وضعه مفتي ، يدل على الليل بظلامه من ناحية الظلام الذي شهدته الجزائر وبهدوءه من ناحية استرجاع الذاكرة، فكل انسان منا وخصوصا اولئك الذين عايشوا فترة العشرية المظلمة كلما حل الليل عادت الذاكرة إلى الوراء بما تحمله من صور بشعة

[1] – بشير مفتي: **وحيدا في الليل** ، مصدر سابق، ينظر غلاف الرواية.

شهدها الوطن، أما العنوان الفرعي الذي اقترحه بالرسالة الطويلة من المدينة البعيدة، يمكن أن الروائي كان يقصد بالرسالة واستعادة هشام لماضيه تلك الذاكرة المتأججة من ما مضي من الزمن البعيد والقريب.إن الروائي وضع عنوان الرواية بناء على تجربته كمبدع لأن **" الكاتب كائن متوحد يحيا عالم الكتابة وحيدا في مغامراته السردية وهواجسه وظلامه الخاص، وبطل النص هو الآخر متوحد غريب تتقاذفه الأحداث ويسيطر عليه العبث واللامعنى فهو يحيا في أحلامه وكوابيسه "**[1] ، ومنه ومما سبق فإن دلالة العنوان إتضحت بربط العنوان الرئيس والفرعي هو استعادة الذاكرة لمرارة ماضية كان شاهدا عليها،فجسدهافي إبداعه وكتاباته، وذلك فترة وحدته في الليل فالليل بهدوءه يقلب المواجع الماضية.

لقد كشفت لنا عتبات المنجز الروائي لمفتي عن الواقع المهزوم، وعن واقع العلاقات والقيم في المجتمع، ولهذا نجد أن الروائيين بكتاباتهم حاولوا التغيير ولو بالشيء القليل فالرواية طرح جديد لمشكلات الواقع، فمن المستحيل أن يبقى الواقع على وضعه المأساوي، كما أن الجيل الجديد بوعيه وبحثه، وتعمقه في الدراسات الجديدة الثقافية دليل على التغيير.

[1] – https://www.facebook.com/pg/SfhtAlrwayyBshyrMfty/posts/ صفحة الروائي بشير مفتي:

# الخاتمة

**الخاتمة:**

لقد ظل الروائيين والمبدعين في حركة مستمرة نحو السعي والبحث عن نصوص جديدة شكلا ومضمونا، بالرغم من أن أول نقطة ينطلق منها الروائي هي ما تراه عينه على الواقع حيث يدخل مرحلة التصادم بين أفكاره وما هو مشاهد ليحاول تأليف نص مميز بعيدا عن المألوف وهذا ما سعى إليه الروائي بشير مفتي، إلا أننا نجد الباحثين والنقاد لم يقصروا فتعددت قراءاتهم للرواية كما تعددت مناهج دراستهم إلى أن تطورت الدراسات وأصبحت دراسات ثقافية تبحث في المضمر والظاهر،وعن ما تخفيه اللغة في مضمونها،كما أن الدراسات الثقافية بالرغم من النجاح الذي حققته في تناولها للنصوص إلا أننا لا نستطيع إلغاء المناهج الأدبية والسياقية، فكل دارس عندما يسعى لدراسة أي نص لابد أن تلمس دراسته الجانب الأدبي، وبعد قراءة المنجز الروائي لبشير مفتي وصلنا إلى النتائج التالية:

إن المنجز الروائي الذي خضع للدراسة يشترك في تقديم نماذج تتشابه في الفترة الزمنية التي تطرق إليها الروائي في نصوصه - العشرية السوداء - كما أن معظم رواياته تطرح مشكلات متقاربة، لأنها تستمد همومها وحيويتها من الواقع الذي كان الروائي حاضرًا فيه آنذاك، فظهرت صورة مفتي من خلال منجزه؛ نعم إنها صورة ذلك المثقف الذي كان يسعى لرسم طريق الخلاص والحرية من خلال نصوصه وطرح الاشكاليات الواقعية.

احتلت التجربة الجنسية في منجز مفتي موقعا خاصا، ذلك أن ظاهرة الجنس في نصوصه تجاوزت الظواهر الاجتماعية التي يعالجها، فالجنس في الرواية يعد تلك النقطة التي تحدد المواقف الفكرية والايديولوجية، بالتالي فهو يدخل في صميم وعمق المجتمع والبحث

في العلاقات المعقدة التي تشابكت.لذلك ينظر الجنس على أنه تلك القضية المتعلقة بحرية المرأة، كما تبرز دلالات أخرى تشير إلى علاقة الأنا بالآخر، فالقيمة الحقيقية التي ينحصر حولها الخطاب الجنسي هو تحقيق الذات والتحرر من ضغوطات الماضي، وهذه القيمة تتعلق بوعي الكاتب.

تقف المرأة في نصوص مفتي بصورة جلية وواضحة، فالمرأة تعددت صورها لكنها تبقى القضية المركزية التي تحمل في مضمونها الوطن، فهي منطلق الصراع والبحث في عمق التاريخ للوصول إلى الحقيقة، فالمرأة والجسد يمثلان وحدة بيولوجية لكن الجسد في روايات مفتي لم يكن الجسد الجنسوي بقدر ما كان الجسد السياسي الذي اختصر في معنى القهر والظلم والاستبداد، فهو الجسد الذي طبقت عليه كل أنواع السلطوية القاهرة التي سلبته حريته الشخصية وحريته في طرح رأيه، وهنا تبرز الرؤية السوداوية للروائي إلى كل الأنظمة الظالمة.

برزت صور الاغتصاب في معظم نصوص مفتي؛ لكن الاغتصاب الذي أظهره هو المطبق على المرأة كجسد، ولو دققنا فهو لا يهدف إلى العامل الجنسوي بقدر ما يوضع اغتصاب الوطن والفكر والأرض، حيث لا فرق بين الجسد والوطن كلاهما معنى واحد، وهنا تتضح الصورة الانسانية القاسية التي ترمز إلى الشعب الذي سلب الحرية والحق في الحياة، دون حتى أن يقبل أو يرفض النظام، وبهذا تم تدمير الوطن من خلال تدمير الأفراد الذين لو يمثلون رمز المستقبل والغد المنتظر.

اتسم المنجز الروائي لبشير مفتي بطابع السوداوية، حيث عمد في نصوصه إلى كشف الأنظمة الفاسدة بالتسلط على المجتمع، ورسم بإبداعه المؤامرات والدسائس التى

قامت بها أصحاب السلطة، والتي كانت جرائم طبقت على المجتمع ونزعت حريته، فكل فرد استلب الحرية يعني أنه فقد إنسانيته ووجوده وحتى رغبته في الحياة.

تطرق الروائي في نصوصه إلى نقطة مهمة وهي تسلط القوي على الضعيف، فالقوة إذا تحررت كانت خطر على المجتمع، وهنا يكون الروائي يريد أن يوصل القارئ إلى فكرة إنسانية فلسفية، فالشخصيات الضعيفة التي احتوتها نصوصه والتي تمثل مجتمع بأكمله عانت التهميش والضياع والتيه في عالم منكسر والخضوع لسلطة قادرة على الفتك بالإنسانية .

يعد منجز الروائي بشير مفتي ذلك المنجز الذي اعتمد على الذاكرة، فهو استشراف يشبه الحلم لأحداث انغمست داخل الذاكرة ، لكنه أعاد ترتيبها وتسويتها ببراعته ولغته، لكن استعادته لما مضي لا يتم بطريقة متتابعة بل تكون عناصرها منفصلة لا ترتبط إلا بفعل التذكر، بحيث جسد أحداث الماضي ضمن نصوص روائية أعطاها روحا ومعنى، وهنا أصبح فعل التذكر يتطابق مع الحلم.

إن التحولات الاجتماعية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال في تكوينها الاجتماعي، ونسبة القوى المسلطة على المجتمع، وتصاعد القوى الديمقراطية، وتزايد نفوذها والمكسب الذي حققته على صعيد الوعي بمكانتها، ودورها السياسي في تحريك آلية المجتمع، جعلت الروائي بشير مفتي يطرح فلسفته باللجوء إلى طرح فكرة الجنس ليبرز صورة القهر والاضطهاد، وبذلك يمكن القول أن الروائي كان هاجسه البحث عن الحق المفقود، فصاغ ما يبحث عنه في صورة المرأة لأنها تتحد مع الوطن الحقيقة.

رسمت لنا نصوص مفتي صور التسلط الأسري من طرف الآباء على الأبناء، حيث تكرر هذا المشهد في العديد من نصوصه، فاعتماد الروائي لرسم هذه الصورة يعود إلى أن العنف السائد في الأسرة ما هو إلا صورة مصغرة للمجتمع، فالأب يتقابل مع السلطة القاهرة في حين يتقابل الأبناء مع المجتمع الذي طبقت عليه كل مظاهر التسلط، كما أشار إلى موت الأب كذلك في العديد من نصوصه، فموت الأب المتسلط دلالة على موت تاريخ المآسي، لكنها تبقى في الذاكرة المخزونة فبقاء الاب في ذاكرة أبناءه.

أشار الروائي في كل نصوصه إلى صورة المثقف ، الذي له دور بارز في توعية المجتمع، ففي فترة الاستعمار كان السلاح هو آلة الدفاع عن النفس، لكن في وقتنا المعاصر صار المثقف يستطيع من خلال ما يقدمه أن يدفع بالفرد للبحث عن حقه وقول رأيه دون خوف أو بمعنى آخر أن ما يطرحه المثقف في إبداعه من قضايا يدعو للثورة على الاستلاب والسلطة والشهوانية ، لذلك كان المثقفون مستهدفون فترة العشرية السوداء، ودفع الثمن الكثير منهم، فتلك الفترة كانت فترة مأساة للمثقف العربي، الذي حاولوا اغتيال عقله قبل جسده ومصادرة أفكاره وحجر حرية الرأي لديه، حتى في عصرنا هذا لا يزال المثقف يشكل خطرا لكل سلطة مضطهدة.

تسلح الروائي برؤية أكثر شمولا وعمقا وأرحب إنسانية وذلك بتقديمه للبعد السياسي الايديولوجي في نصوصه وهنا برز الجانب النقدي الشامل لكل القيم والمبادي، وبهذا يمكن أن نقول أن هذه الروايات بالرغم من الصور السوداوية التي تطرقت إليها إلا أن الروائي حاول أن يرسم طريق الخلاص والاتجاه نحو الحرية.

عالج المنجز الروائي لبشير مفتي الواقع من عدة زوايا، كما تميز وتفرد برؤية خاصة تبحث عن ما وراء الواقع ، فقد تطرق لحركة الواقع وما حدث فيه من بحث عن الحرية والديمقراطية، وفكرة قيام الثورة، والوطن ، وقضية الهوية والانتماء والسياسة، ودون شك كل هذه المواضيع التي طرحها تترابط فيما بينها، لا سيما وأن هذه القضايا هي قضايا مصيرية لحياة المجتمعات ؛ فنصوصه عندما صورت الحياة السياسية حاولت تسجيل الواقع دون أن يخلق الجديد وذلك أن المجتمع الجزائري شهد تحولات كبرى من الاستعمار إلى ما بعد الاستقلال وعهد الاشتراكية ثم فترة العشرية السوداء، وحتى يومنا هذا، وقد استطاع مفتي بلورة هذه القيم والبحث عن التحولات التي طرأت على المجتمع والتعبير عنها بطريقته.

أبرزت نصوص مفتي مجموعة من القيم الفكرية من خلال تعددية الخطاب الروائي السياسي والايديولوجي، فكانت نصوصه تمتح من الواقع والمجتمع داعية إلى قيم الحرية والديمقراطية والانفتاح على الأنا والآخر.

تعامل الروائي مع الحدث التاريخي تعاملا مباشرًا، ليبرز ويوضح تاريخ المقهورين الذين دمراوا على أيادي الطغاة، فالتاريخ يحركه الصراع ضمن لعبة القوي والضعيف، بين المجتمع وعدوه، وفي ظل هذا المناخ الملتهب بالصراع تجد الرواية ما تقدمه من هموم، لذلك فإن تعامل مفتي مع المادة التاريخية كانت تحدده رؤية فنية فكرية.ورغم ما يحكيه التاريخ إلا أن الرواية تسعى لتقديم شهادة نقدية تبرز من خلال ملامسة الحدث التاريخي وتأويله، فنصوص مفتي حتى وإن تكلمت عن الواقع والتاريخ إلا أننا لا يمكن أن ننسبها للرواية التاريخية، لكن الروائي بإبداعه كشف عن الحقائق التاريخية المحتفية وحاول تفجير المسكوت عنه.

لم يتعامل الروائي بشير مفتي مع القضايا السياسية من باب التقريرية، فقد سعى إلى إذابة الحدث السياسي في المتخيل،وبهذا فهو تطرق للقضايا الفكرية السياسية والاجتماعية، ليرمي بالقارئ إلى البحث عن ما هو غامض ومتستر، فتصبح قضية السياسة في الرواية تخضع لقضية الوعي الفني؛ وبذلك يمكن أن نشير أن بشير مفتي في طرحه ومقاربته لقضايا الواقع السياسية والاجتماعية كان يملك تلك الأداة الاستنفاذية إلى أعماق القضايا المطروحة، كما سعى إلى الالمام بحركية الواقع بطريقة فنية، فصارت نصوصه ذات دلالات ثقافية متعددة، وهنا يصبح منجزه مطعما بشتى القيم الجمالية والاجتماعية والايديولوجية.

كانت التأثيرات الأجنبية واضحة في الروايات، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة والدليل ذكره لبعض الكُتاب الأجانب مثل: كافكا، ودوستويفسكي وآخرون، ولا شك أن تأثره بهم قد أمده وعيا ورغبة في التمرد الفني والفكري، وكان ذلك جليا من الناحية الفنية مما جعله يعتمد على أسلوب تيار الوعي، فتشابكت هذه التأثيرات في وعي الروائي بأزمة الواقع الجزائري وحركيته بعد الاستقلال، وبهذا قدمت نصوصه ذلك البعد الفلسفي العميق.

أظهرت هذه الروايات الهوية العميقة والفهم المتباين للدين ، فقد طرح مفتي قضية الدين الزائف الذي كان يلبسه الاسلاميين، والذين كانوا يقهرون ويقتلون البشر باسم الله، كما أظهر من جانب آخر تلك الأداة التي كانت في يد السلطة لتدجين الواقع السياسي وإخفاء التناقضات، لكن الرواية والمثقف عملا على ربط العقل والعقلانية وساعدوا في فضح كل الرؤى الزائفة.

برزت إشكالية الدين في نصوص مفتي، بحيث ظهر ذلك من خلال شخصيات وأحداث ومواقف التي تضمنها الرواية، كما أشار في الكثير من نصوصه إلى البعد الصوفي،

فحاول أن يرسم للقارئ صورة الثنائية بين اليمين واليسار بين الصواب والخطأ، فقد وقع المجتمع في فترة العشرية السوداء في تيه، فالمحور الديني والصوفي الذي أبرزه مفتي ما هو إلا طرح لقضايا فلسفية اجتماعية، والكشف عن سلوكات الانسان الاجتماعية، والتوقف عند ضبابية الرؤية التي خيمت على المجتمع، كما يوضح عجز المثقف في تغيير أفكار من يندمج مع الاسلاميين الذين غيبت عقولهم.

حاول مفتي أن يوضح في نصوصه أن الدين علاقات اجتماعية، ليس كما فهمه بعض الناس من مجتمعنا ذلك الفهم السطحي، فطرح الاشكالية الرئيسة وهي أن الدين معاملات والتصوف زهد وارتقاء نحو الأفضل، ويجب أن يطبق في المجتمع بثقافة واعية، لا بطريقة همجية، وبذلك شكل الدين في منجز بشير مفتي تتابع الصراعات بين قوى متضادة وهنا كان لابد من فهم البعد الصوفي الديني ضمن رؤية الواقع.

تحدث الروائي في نصوصه عن غياب الديمقراطية، فالديمقراطية تعد تلك الرؤية السياسية التي تدافع عن التحرر الاجتماعي، فالشعب الجزائري لطالما طالب بالديمقراطية من أجل الوصول إلى مستقبل جديد، والولوج إلى ثقافة التغيير التي تربط بين مصالح المواطن والشعب والوطن التي تبشر بالتقدم، فالديمقراطية التي طرحها بشير مفتي تنير للقارئ المعنى المتعدد الأبعاد لها، ويبقى المثقف والروائي بحضوره يعمل إلى التغيير ويستلزم لذلك ديمقراطية فكرية سياسية، تساعد الفرد والمجتمع وتسانده إلى البحث عن طريق التحرر.

تميزت عتبات الروايات عند مفتي بذلك الطابع الحزين والمأساوي، لكنه في الحقيقة استطاع أن يربط بين العنوان والمتن الروائي، محققا تلك اللمسة التكاملية داخليا وخارجيا

ليترجم للقارئ حقيقة الأوضاع الاجتماعية والايديولوجية، وهذا ما يدل على أنه عكس الواقع بلغة فنية متينة بالرغم من بساطتها.

أوضح الروائي بشير مفتي في نصوصه عن انعدام الحوار الثقافي البناء الذي يساعد المجتمعات، ويعود ذلك الى السلوكات الأنانية والبشعة، التي ظل المواطن الجزائري ينهل منها حتى تمكنت منه، مما أدت إلى تخريب مجتمع بأكمله، فالانحطاط الثقافي في وجد في مجتمع ما يعد كارثة ذلك أنه يمتد لكل شرائح المجتمع، فالروائي كتب من منطلق التنويه إلى ضرورة توفر الحوار الثقافي في مجتمعنا وهذا لا يتم ما لم تتوفر الحرية والعدالة والحوار المتزن، وبناء على ما سبق فالحوار هو قمة السلوك البناء والذي يجمع بين الفكر والإبداع ، وبناء مجتمع إنساني يبتعد عن الأنانية يستطيع مواجهة كل الظروف بحكمة ووعي .

وفي الأخير فإن روايات مفتي برز فيها البعد الايديولوجي والسياسي والاجتماعي وحتى الصوفي والفلسفي، ويعود ذلك إلى وعيه وتميز رؤيته، ثم إن البحث في التشكلات الفكرية والفنية في منجزه الروائي يكشف لنا عن الصراع الذي انغمست فيه المجتمعات، فالروائي بالرغم من أن رواياته اتبعت زمنا واحدا ووطننا واحدا إلا أنها طرحت في مضمونها هموم الشعب، كما يمكن الاشارة الى أخر روايتين اللتين نلمس فيهما بعض التغيير بحيث نجده طرح فيها قضايا جزائر اليوم التي يعاني منها الشعب.

# ملاحق

# ملحق1

- السيرة الذاتية للروائي بشير مفتي

- صور أغلفة المنجز الروائي لبشير مفتي

# ملحق 2

- **ملخص روايات بشير مفتي**

# صور أغلفة الروايات

**السيرة الذاتية للروائي بشير مفتي:**

بشير مفتي صحفي و كاتب روائي جزائري، ولد عام **1969**، بالجزائر العاصمة، متخرج من كلية الأدب واللغة العربية بجامعة الجزائر، عمل في الصحافة حيث كتب في نهاية ثمانينيات القرن العشرين في جريدة الحدث الجزائرية، كما أشرف على ملحق الأثر لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرفا على حصص ثقافية كحصة مقامات.إلى جانب هذا، عمل مراسلا من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، و كاتب مقال بالملحق الثقافي لجريدة النهار اللبنانية وبالشروق الثقافية الجزائرية، وهو أحد المشرفين على منشورات الاختلاف بالجزائر.

**له مجموعات قصصية وهي كالآتي:**

1- أمطار الليل رابطة إبداع **1998** الجزائر

2- الظل والغياب منشورات الجاحظية **1995** الجزائر

3- شتاء لكل الأزمنة منشورات الاختلاف **2004**.

**أما الروايات المنشورة هي:**

1- **المراسيم والجنائز 1998**. الجزائر

2- **أرخبيل الذباب** منشورات البرزخ. الجزائر **2000**.

3- **شاهد العتمة** منشورات البرزخ. الجزائر **2002**.

4- **بخور السراب** منشورات الاختلاف. الجزائر **2004**/ منشورات الحوار. سوريا **2005**.

5- **أشجار القيامة** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون **2006**.

6- **خرائط لشهوة الليل** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون **2008**.

7- **دمية النار** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون 2010 وصلت الى القامة القصيرة لجائزة البوكر عام **2012**.

8- **أشباح المدينة المقتولة** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون **2012**.

9- **غرفة الذكريات** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون **2014**.

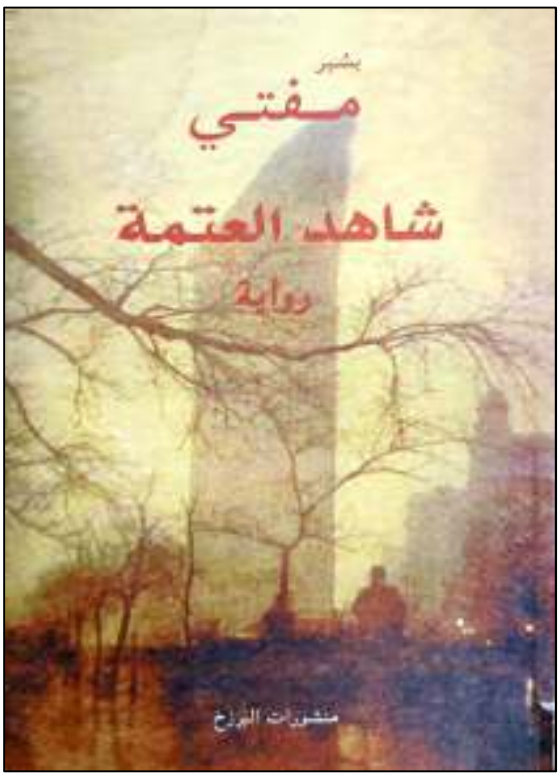
10- **لعبة السعادة** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون **2016**.

11- **اختلاط المواسم – أو وليمة القتل الكبرى** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف منشورات ضفاف **2019**.

12- **وحيدا في الليل** طبعة مشتركة منشورات الاختلاف منشورات ضفاف **2019**.

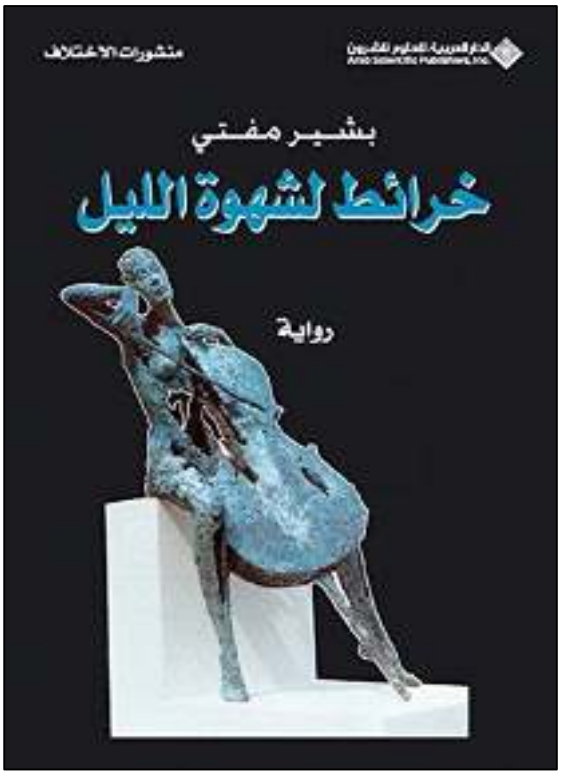
بشير مفتي
المراسيم و الجنائز
رواية
منشورات الاختلاف

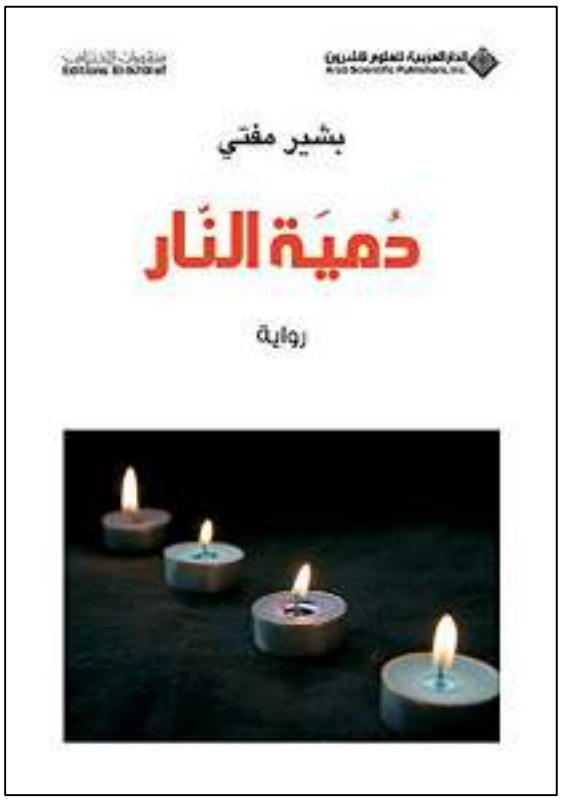
بشير مفتي
أرخبيل الذباب
رواية


بشير
مفتي
شاهد العتمة
رواية
منشورات البرزخ

منشورات الاختلاف
بخور السراب
رواية
بشير مفتي

منشورات الاختلاف
بشير مفتي
أشجار القيامة
رواية


منشورات الاختلاف
بشير مفتي
خرائط لشهوة الليل
رواية


بشير مفتي
دُميَة النّار
رواية

بشير مفتي
أشباح المدينة المقتولة
رواية

بشير مفتي
غُرفة الذكريات
رواية
بشير مفتي
غرفة الذكريات

بشير مفتي
لُعبَة السعَادة
أو الحياة القصيرة لمراد زاهر
رواية

بشير مفتي
اخْتِلاَطْ المَوَاسِمْ
أو وليمة القتل الكبرى
رواية

بشير مفتي
وحيدًا في الليل
رواية

**ملخص الروايات:**

- **رواية المراسيم والجنائز:**

رواية المراسيم والجنائز أولى روايات الروائي "بشير مفتي"، حيث صدرت أول طبعة سنة **1998**م منشورات الاختلاف، حملت هذه الرواية أحداث امتزجت بين الواقع والخيال، ويدور موضوعها بين حوار ذهني بين بطل الرواية الاستاذ الجامعي والصحفي المسمى (ب) وبين المرأة الصحفية التي يحبها (فيروز) ، حيث يحكي عن مجموعة من الأصدقاء له وعن حياة كل منهم، أو بالأحرى نهاية قصة كل واحد منهم أحمد عبد القادر ووردة قاسمي التي أحبها، وناصر حميدي ورشيدة، وكيف اكتشف فيروز علاقة (ب) بسارة حميدي، حيث كان (ب) في حيرة من أمره فهو كان يحبهما معا، كما يصف الأمكنة والأجواء التي كانت فترة التسعينات في الجزائر، وما حدث من مآسي وظروف صعبة مرت آنذاك، ويصف لقاءه مع العجوز رحمة تلك المناضلة التي ضحت من أجل الوطن محاولا مزج ماضي الجزائر بأحداث التسعينات، ليصل في آخر الرواية إلى سفر فيروز ثم يستيقظ من النوم ليكون كل هذا مجرد حلم .

**ملخص رواية أرخبيل الذباب:**

تحوي رواية أرخبيل الذباب حكاية لمجموعة من الشباب في زمن القتل والدم (الكاتب س، ومحفوظ، والصحفي مصطفى، والرسام سمير، ونواديا ،وعزيز الماضي، وصاحب المكتبة الذي يكبرهم محمود البراني)، حيث أن كل واحد منهم كانت له حكاية تخصه، فسمير كان ذلك الرسام الذي بدأ يرسم لوحة ولم يكملها فاختفى ولم يعرف مكانه، كما كان يحب فتاة اسمها جميلة وفي نفس الوقت يحبها الصحفي مصطفى، أما مصطفى

فكان ذلك الشاب الثائر الذي يكتب مقالات سياسية إلى أن جاء يوم اختطفته منظمة خاصة وهددوه بالقتل فقرر السفر والهرب، في حين نجد عزيز الماضي انتحر، ويبقى الكاتب س الذي تعرف على ناديا عن طريق محمود البراني صاحب المكتبة الذي حذره منها، وهنا يقع في غرامها لكنها كانت كالحلم تلقاه مرة وتختفي، ثم تسافر ناديا إلى وهران وتغيب عن الاتصال ب (س)، وهنا يعطي محمود البراني عنوانا للكاتب (س) لناديا في وهران قيلحق بها، لكن يجد العنوان ليس عنوانها بل عنوان رجل اسمه عيسى كانت تعرفه ناديا وأحبته لكنهم هددوه إن لم يبتعد عنها فان مصيره الموت وهنا ابتعدت ناديا عن عيسى حفاظا على حياته، وبعد لقاء الكاتب (س) بناديا صدفة في وهران تذهب معه ثم تعاود الاختفاء، وتأتي جماعة تهدده وتأمره بالابتعاد عن ناديا، ثم يرجع (س) إلى العاصمة مملوءا بالخوف، ويبقى شهورا لا يخرج من بيته، إلى أن تأتي ناديا الى بيته ويحاول الفهم منها لكنها كعادتها غامضة، وترحل ناديا كالعادة وتأتي نفس المنظمة ل(س) وتحاول معرفة من دفعه إلى ناديا قينطق باسم محمود البراني.

تحرق مكتبة محمود البراني ويختفي هروبا إلى الصحراء وهنا يوضح الصورة محمود البراني وتكون ناديا ابنته من فاطمة ح التي لها والد ديكتاتوري، ولم يستطع محمود البراني أن يصارح ناديا بأنه والدها، أما عن الكاتب (س) فقد انتشر خبر انتحاره في كل الجرائد، وكما هو الحال بالنسبة لسمير فقد وجدت جثته مثقوبة بالرصاص، وبالنسبة لمحفوظ فقد سافر وتزوج من ابنة عمه زوليخة، أما مصطفى فقد سافر وصار يكتب بحرية، وتبقى ناديا التي لا يعرف اين ذهبت.

**ملخص رواية شاهد العتمة:**

تسرد رواية شاهد العتمة أحداثها بين العاصمة ومدينة وهران ، حيث كانت بداية الحكاية استحضار الذكريات من بطل الرواية الذي سماه والد على محمد علي كلاي الملاكم العالمي ، والدي كان والده بائع خردوات وتزوج من خليدة والدته رغما عن أهليهما في البداية يروي بطل الرواية حكايته مع صديقيه مسعود ومختار ، الأول مسعود توفي بعد أن جمع مادة عن تاريخنا ويسلمها إلى محمد علي ثم توفي بحادث، أما مختار فهو صديقه الثاني الذي ترك الدراسة من السيسيام واتجه إلى عالم الزطلة ، وكان مختار هو أول من فتح عيني محمد كلاي على عالم الجنس حين أخذه الى تلك المرأة التي كا يسميها هجالته الفحلة والتي طردت محمد علي من أول لقاء ، ثم يحدث أن يدخل مختار للسجن وبعدها اختفى مختار ليظهر بحلة جديدة يرتدي قميصا أبيض وطاقية رمادية ولحية بيضاء وبمجرد رؤيته لمحمد علي استعاذ من الشيطان الرجيم، وبعدها يوجد مذبوحا أمام بيت الكوميسار.

يواصل محمد علي مشواره ليصبح ذلك الكاتب الذي يعشق الكتابة وهنا تظهر شخصية جديدة اسمها ايناس هذه المرأة العشرينية التي تكتب شعرا ، مما جعلها تدعوه إلى وهران، ويسافر محمد علي وصديقه عمار إلى مدينة وهران وهناك استقبلتهما ايناس بكل فرح وقادتهما الى فندق وغرفة رقم **9**، كانت ايناس حالة غريبة ومبهمة لم يستطيع محمد علي الوصول الى أعماقها حتى يأتي يوم فتجيبه فقط بحبها لسمير الذي تركها، وهنا يتذكر محمد علي حبه لهالة التي تركته ليجد نفسه بنفس جرحها ، تتواصل الأحداث وتبدأ ظهور عدة شخصيات منهم موموح ابن صاحب الفندق والذي اعتقد أن محمد علي صحفي كما أفهمته إيناس وبعدها تظهر شخصية السي كادار والد موموح والذي يملك من

الأموال والعقارات مالا يعد ولا يحصى، وهنا يجد محمد علي أن إيناس عشيقة السي كادار، ولكن في الحقيقة لم تكن إيناس محبوبة السي كادير فقط بل كان كل من يراها يهوي في حبها ويشتهيها، فلقد كان الصادق كذلك يريدها والذي كان سيقتله السي كادار من أجلها، وكذلك الكولونير المتقاعد الزين ، تواصل ذلك الغموض ولم يصل محمد علي الى سر تلك المرأة الغامضة إلى أن يلتقي بسمير حبيب إيناس السابق وكيف انفصلا وحكى له ذلك الكابوس الذي مرت به إيناس بعد اغتصابها، ثم ما يلبث حتى يرجع محمد علي كلاي إلى العاصمة وراح يواصل كتابة روايته " عودة الطاعون "، لتصله برقية مستعجلة من سمير يستدعيه ليرجع إلى وهران ، ولكنه لم يعد حينها ، وبعد عام رجع محمد علي كلاي إلى وهران قابل سمير وكان سمير في حالة غضب شديد منه، ولم يوضح حتى موقفه هذا، صباحا يذهب سمير إلى الفندق ويحكي لمحمد علي على سبب غضبه على أنها الغيرة ، وذلك أن إيناس ارسلت لسمير رسالة تخبره فيها عن حبها لمحمد علي ، وأخبره عن أخر حادثة وقعت مع إيناس عندما كان السي كادار يريد قتلها وعندما حاول الكولونير الزين الدفاع عنها قتله مومو ح ابن السي كادار ، ثم يسافر السي كادار ويهجر الوطن ، وتختفي إيناس بعد هروبها عند سمير الذي كان يحضر لزواجه بعد أسبوعين، وجاء سي الصادق اصطحبها وليخفيها عن العالم ومنها اختفت أخبارها، يعود محمد علي كلاي ليجد امرأة بفستان أزرق كما رآه في الحلم على إيناس وهنا جاءه الشبه بينها وبين ايناس يسألها عن اسمها فتجيب اسمي فطيمة ، ثم يقع معها في علاقة حميمة كأنه يراها ايناس التى اختفت وراء زرقة البحر .

**ملخص رواية بخور السراب:**

تتحدث رواية بخور السراب عن مجموعة من الشخصيات كان بطلها المحامي الذي بدأ يسترجع الحكاية من طفولته، أو من الفها إلى يائها كما قال هو بين صفحات الرواية، إذ كان منذ صغره علاقة والده به قاسية بعض الشيء وكان والده حارس مقبرة ، حصل وأنه في يوم من الأيام دخل إلى مكتبة متواحدة ببيتهم فحمل كتابا كان يخبأه والده قرأه وما إن اكمله حتى اكتشف والده أنه قرأ الكتاب فثار والده وقال له لقد أفسدت على نفسك النبوءة، تواصلت حياة بطل الرواية مع قسوة الأب واللامبالاة، حتى توفيت والدته وبقي مع والده ، حتى وصل إلى سن الثامنة عشر فهرب من البيت متوجها نحو بيت جدته حليمة أم والدته التي استقبلته بكل حفاوة وراحت تسرد له كيف تزوجت بجده المعزوز بالرغم من أنها كانت ملحدة ، ومن ثم كيف كان طلاقهما وزواجها بعد ذلك من "بيار" الذي هو حاليا زوجها ولم يتطلقا إلا أنه هجرها الى فرنسا وبقيت هي بالجزائر، ثم نجح بالباكالوريا وعثر والده على مكانه فاذا به يرسل له ذلك الكتاب هدية، دخل الى الجامعة وسجل في معهد الحقوق وكانت عند الجدة حليمة فتاة تهتم بها وتساعدها، هناك وقع معها في علاقة حميمية، حتى تبدأ جدته بفتح موضوع الزواج من تلك الفتاة لكنه رفض لأنه حتى وإن كان يمارس معها الجنس إلا أنه في قرارة نفسه متأكد أنها ليست فتاة أحلامه أو حبه، فتهرب الفتاة من بيت الجدة ويبقى هو مع الجدة التي راحت تشكره على وفاءه لها وأنه لم يغادرها ثم تأتي برقية من والده يستدعيه ويريد رؤيته، تردد بادئ الأمر لأن علاقته بوالدته ليست علاقة طيبة، ثم ذهب إلى والده فوجده مريضا وفي أيامه الأخيرة حينها طلب منه الحفاظ على الأمانة وعلى الكتاب، لم يفهم بطل حكايتنا أي شيء وغادر والده، وفي صباح الغد وصله نبأ وفاة والدة ، فلم يذهب حتى للجنازة، وبالعودة إلى حياة البطل في الجامعة نجده تعرف على مجموعة من الشباب منهم خالد رضوان ذلك الثوري الذي يدفع الشباب إلى

النضال والذي كان مغرما بسعاد آكلي التي صارت راقصة في ملهى برغم حصولها على شهادة تؤهلها لعمل محترم ، وتعرف كذلك على حداد ذلك الروائي والأستاذ الجامعي الذي قتل في الأخير من طرف الارهابيين، كما تعرف على صالح ذلك البرجوازي الذي صاحبته سعاد آكلي والذي كانت ترى نفسها تنتقم من الرجال بهذه الطريقة، ثم تنتهي دراسة البطل ويتحصل على الليسانس ، وتتوفى جدته حليمة، في حين يساعده صالح لفتح مكتب محاماة، وهناك تأتي سيدة اسمها "ميعاد" تطلب منه البحث عن زوجها الصحفي الطاهر سمين الذي اختفى بعد زواجها بعام، بادئ الأمر رفض لكنها بدموعها استعطفته لأن كل المحامين رفضوا قضيتها هذه؛ تتواصل مقابلات ميعاد للمحامي وهو كل مرة يحاول طمأنتها وكان ميوله لها وإعجابه بها ظاهرا، في تلك الفترة اتجه خالد رضوان إلى الصحافة ، وحينها حاول المحامي أن يتقصى عن أخبار الطاهر سمين زوج ميعاد من الصحفيين باعتباره صحفي معهم، وهناك أجاب خالدٍ ضوان أن على زوجته نسيانه فهو قد يكون قتل بما أنه اختفى وبما أن المحامي أحب ميعاد حاول اقناع نفسه بموت الطاهر سمين قبل زوجته، أخبر زوجته أنه وصله خبر بوفاة زوجها، اقترب المحامي من ميعاد إلى أن أصبح يدخل بيتها ويمارس معها الحب والجنس، إلى أن يأتي يوم يرن هاتف المحامي فإذا به اتصال من صديق قديم له يدعى "أحمد" يطلب منه الحضور إلى مركز الشرطة ضروري، بات المحامي في قلق كبير وما إن أصبح الصباح حتى ذهب إلى مركز الشرطة وهناك طال انتظاره حتى وصل صديقه، ادخله مكتبه وأراه صورة لرجل ملتحي وسأله إن كان يعرفه، بدا للمحامي أن الصورة مألوفة فيجيب أحمد انه زوج المرأة التي تعاشرها منذ سنتين، هناك يقع المحامي في حالة صدمة ليكتشف أن زوج ميعاد لم يمت ، وأنه أصبح أخطر إرهابيا وهنا وضح أحمد للمحامي أن حياته في خطر بما أنه مسَّ شرف الطاهر سمين ، فطلب من المحامي بل أُمر

على أن يساعدهم في القبض عليه ، في البداية رفض ثم قبل، بعد خروجه لم يعرف ماذا يفعل ولا ماذا يقول لميعاد وكيف يكشف كذبته لها، بدأت كوابيس كثيرة كل ليلة تحوم بالمحامي يرى فيها جده المعزوز يناديه ووالده، فقرر السفر إلى قريته وزيارة قبر جده المعزوز الذي كان قبة يتبرك بها الناس، هاتف ميعاد ليخبرها عن سفره فأخبرته أن والدتها الحاجة سكينة تريد رؤيته، فأخبرها أنه سيراها بعد عودته، وهناك احست ميعاد أنه يخفي عنها شيئا، سافر المحامي وذهب إلى بيت عمه استاذ الفرنسية ومنه علم أن الارهاب قام بحرق القبة والقبر ، بقى المحامي في بيت ابن عمه ومعه ذلك الكتاب الذي قرأه مرارا وتكرارا، وبعدها قرر إعادة بناء القبة حاول معه ابن عمه، لكن دون جدوى ثم تم بناء القبة مع تغطية من الصحافة وحضور أهل القرية، وقرر المبيت فيها، في الليل يأتي ابن عمه ويضربه على رأسه حتى اغمي عليه وأرجعه إلى البيت خوفا عليه من أن يقتله الارهاب لفعلته، في الصباح وبعد استيقاضة ، وجد القبة احرقت من جديد، ومن جديد يرجع إلى القبة وهناك رمى بالكتب وأحرقه وانتهى من أمره، ثم جمع أغراضة ورجع إلى العاصمة، نام الليلة الأولى من التعب ثم ذهب إلى المستشفى حيث عمل ميعاد وانتظر خارجا لعله يراها، فلم تخرج بعدها ذهب إلى مركز الشرطة كي يستفسر عن جديد الطاهر السمين، لكن هذه المرة لم ينتظر طويلا وقيل له أن المفتش أحمد صديقة هنا، طرق الباب ودخل فإذا بصمت يلف كليهما وفي تلك اللحظة سأل أحمد المحامي هل مازلت حي؟ ألم يخطفك الطاهر سمين؟ ولحظتها أدرك المحامي أن ميعاد قتلت وأكد له الخبر المفتش أحمد، خرج المحامي من مركز الشرطة باكيا على موتها متسائلا إن كان هو من قتلها أم زوجها وبدأ يهجوها، ثم ذهب إلى الحانة وطلب من خيرة احضار النبيذ له ليسمع صوت رصاص ويرى دما يسيل منه يلتفت ليرى القاتل وهناك مات.

**ملخص رواية أشجار القيامة:**

تروي رواية أشجار القيامة حكاية مجموعة من الأصدقاء ، البطل فيها هو ذلك الكاتب والروائي الذي يموت ويعود للحياة ثم ما يلبث حتى تبدأ الحكاية بوجوده في غرفة الانعاش محاطا بطبيب اسمه جعفر وممرضة اسمها فاتن، وتبدأ معه التحقيقات عن أوراق وجدت في بيته يكتب عن امرأة اسمها "فاء"، ويتعرض للضرب واللكم لكنه لا يجد ما يقول فهو نفسه لا يعرف من تكون هذه "فاء"، بعدها يبدأ في استحضار الماضي ويبدأ حكايته مع أصدقاءه ، فيبدأ بقصة ساعد ذلك المناضل مع زوجته زهرة وكيف كانوا يذهبون هو وأصدقاءه إلى بيته والاستماع إلى شعر زهرة وبعدها يدخل ساعد إلى السجن ، ثم يبدأ في حكايته مع كريمة تلك الفتاة التي كانت تدرس معه منذ الصغر والتي اكتشفت جسدها وأنوثتها معه حتى صار عشقها ، لكن بعد أن كبروا أصبح يراها أختا وصديقة ، لكن كريمة لتحاول نسيانه تتزوج من شاب آخر ولكن تتطلق بحجة أنها لا تنجب ، وتعود إليه لكنه يواصل نظرته لها أنه مجرد صديقة ، ثم تتزوج مرة أخرى من صديقه اسماعيل وتتطلق للمرة الثانية وتعود إلى بطل الرواية لتسكن معه وتبقى وراءه حتى يمتلك جسدها لكن قلبه مع زهرة زوجة ساعد، ثم يحكي حكاية أخرى عن صديقه عيد الذي يتزوج بسارة تلك الفتاة آلت تم اغتصابها لتنجب طفلا جراء ذلك الاغتصاب ، ولكن يتغير عيد بعد الزواج ولا يستطيع تقبل ذلك الطفل الذي دوما اعتبره لقيطا ويقدم اخيرا على قتل الطفل ويدخل السجن، ويرجع بعدها لكشف الحقائق والتي هي أن ساعد دخل السجن جراء مكيدة وهي أوراق دست في خزانته من طرف كريمة انتقاما من زهرة لأن بطل الرواية يعشقها، وأن كريمة كانت تلك المرأة الشريرة التي خانت ثقته وبدأت تضع له المهلوسات وتحاول قتله وقتل نفسها، ثم تقتل كريمة في شقته ويدخل السجن متهما بقتلها لكنه لم يقتلها بل قتلها

طليقها اسماعيل بعد أن أرسلت له رسالة تصارحه أنها تزوجته فقط لتنسى ذلك الرجل الذي تعشق وطلبت منه أن ينهي حياتها ويخلصها وطبق اسماعيل ما طلبته منه كريمة، ثم يرجع إلى زهرة التي عشقته هي كذلك ولكنها لم تخبره وظلت تتظاهر بوفائها لزوجها، لتخسر في الأخير الاثنين ينتحر ساعد في السجن ويجن الآخر الذي يقول انه يموت ويرجع للحياة، وتبقى "فاء" بطلة روايته سرا لم يكشفه أي أحد في الرواية.

**ملخص رواية خرائط لشهوة الليل:**

تروي رواية خرائط لشهوة الليل حكاية فتاة تسمى ليليا عياش الذي كان والدها ذلك البحار الذي يسافر على الدوام ، أما امها فكانت مديرة ثانوية ، كانت ليليا تنعم حياة طيبة بالنسبة لأنها الوحيدة لوالديها فوالدها كان طيبا معها على عكس والدتها التي كانت تحمل نوعا ما من القسوة ، كبرت ليليا إلى أن وصلت إلى سن العاشرة وهناك بلغهم نبأ وفاة والده في البحر وهو يحاول إنقاذ شخص من الخرق، ولم تفت سبعة أشهر حتى تتزوج والدتها مرة أخرى من أستاذ يعمل بثانويتها، حيث أن تصرف الأم لم يرق لليليا التي راحت تنعت والدتها بالخائنة، ولكن اكتشفت ليليا أن والدتها كانت على علاقة مع هذا الأستاذ حتى قبل وفاة والدها.

تبدأ ليليا تعيشا حياة محايدة في حين أن والدتها لم تعد تهتم بها حتى ولو غابت أسبوعا ، لكن كان هناك من يرعى ليليل هم جيرانها الذين لديهم ابنة في سن ليليا تسمى منيرة ، حيث رعاها مع ابنتهما ، ، إلى أن وصلت ليليا سن السابعة عشر حيث كانت فتاة غاية في الجمال، وتشكل بداخلها ذلك الحقد الذي كون عندها الانتقام من ، كل من يحتك بها ، فكان أول انتقام من صديقتها منيرة التي كانت تعشق مراهقا فخطفته منها ،

مما جعلته ينزاح عن منيرة وينساها، ثم قررت الانتقام من والتها أو لنقل الانتقام لوالدها ، حيث راحت تظهر مفاتنها أمام زوج الأم، وكانت الأم كلما رأت تجاوبا من زوجها اتجاه ابنتها تغضب وتطرده خارج البيت، ثم يرجعان ويتصالحان، إلى أن خططت ليليا لأن توقع زوج الأم وتجعله ينام معها وحين تراه والدتها تطرده من البيت، لكن ما تخيلته ليليا لم يحدث، فندما دخلت والدتها ورأت ابنتها مع زوجها في سرير واحد سقطت فأسرعت ليليا لأمها حينها وجدها تحتضر وقالت لها بلهاء بلهاء وانتقلت الأم إلى العالم الآخر، وهنا ربما أحست بالندم لما فعلت، واصلت ليليا دراستها في حين زوج امها لم يغادر البيت ، وكان شرط ليليا أنهما كل له طريقه حر فيها، فوافق زوج الأم الذي انقلب تماما وأصبح يصلي ويقرا القرأن ويذكر عند النوم، بينما ليليا على عكسه أصبحت فتاة ليل ، في الليل تبيت سكرانة وفي الحانات وصباحا في الجامعة .

أما عن الجامعة فقد كانت هي ومنيرة بالجامعة وهناك تعرفت منيرة على شاب أنساها ذلك الحب السابق والخائن وكانت واثقة من أن هذا الشاب لم يخونها، كانت منيرة ثائرة مناضلة وتلقي على الدوام شعارات هي وطلبة الجامعة وحتى حبيبها، بينما ليليا لأم تهتم يوما لا بالبلد ولا السياسة ، بل كانت الشيء الوحيد الذي تفلح فيه الجنس، ومن خلال ذهابها إلى الحانة كل ليلة تعرفت على رجل يدعى منصور ، هذا الرجل كان أحد الرجال الذين ينهبون البلد فقد أهدى ليليا شقة من بين الشقق التي نهبها من رئيس البلدية وأعاد بيعها، وبعد أن أهداها البيت أصبح يطلب المقابل ويهددها، إلى أن دلها صاحب الحانة وأخبرها أن تتعرف على الكمندو مسعود، وما إن رآها منصور مع الكمندو مسعود حتى أرسل لها رسالة يعتذر منها وسمح لها في البيت، وذلك خوفا من الكمندو مسعود

الذي كان يهابه الكل وبهذا أصبحت ليليا تحت حمايته وكل من يراها يقول هاهي صديقة المعلم.

لم يطلب مسود من ليليا أي مقابل ولا حتى جسدها، حيث قررت ليليا الابتعاد عنه والانتباه للدراسة، إلى أن أرسل في طلبها في أحد الأيام من بيتها ، الشيء الذي حير زوج أمها وراح يسأل ما علاقة ليليا بالكموندوا ، لكن ليليا بعد استدعائها عرفت أنها حانت ساعة طلب المقابل منها، ذهبت ليليا الى مكتب مسعود ، فرحب بها وهناك سألته ليليا لما استدعاها فكان طلبه أن تتجسس على زملائها الناشطين السياسيين وأن تحضر كل أسبوع تقريرا له، وأفهمها أن هذا لصالح البلد وأنه لن يضر بأحد من الطلبة، نفذت ليليا المطلوب، وكانت ترسل التقرير كل أسبوع إلى أن تم القبض على كل الناشطين السياسين وتم زجهم في السجن لمدة شهر وتنفيذ أقصى العقوبة عليهم، ولم يتم القبض على منيرة وحبيبها وهذا لأن ليليا لم تذكر اسميهما في التقرير، هناك شعرت ليليا ببعض البغض من مسعود، ثم اختفى مسعود ولم يظهر له أثر.

بعد فترة تعرفت ليليا على رسام اسمع علي خالد وطلب رسمها وكانت تذهب معه إلى بيته، وكان علي خالد من المهتمين بأمور البلد، اشتد الصراع في الجزائر في التسعينات وكان القتل والدم، فاختبأت الناس وكان يكفي أن يسألوا عن بعضهم بالهاتف ان كانوا أحياء أن قتلوا، ولقد كان علي خالد يفتح بيته للشباب الناشط يخبئهم في بيته الذي كان في أمان لأنه في منطقة فيها أناس ثقال، ثم طلب علي خالد من ليليا السفر معه إلى باريس التي كانت وجهة الشباب فترة الطوفان، سافرت ليليا مع علي خالد لأنها كانت تصلها رسائل تهديد وكانت تدرك أنه زوج أمها من يفعل هذا، بقيت منيرة مع علي خالد مدة

خمس سنوات في باريس حتى انتحر شنقا، فكان عليها العودة إلى الوطن، وحين رجعت جال ببالها منيرة وحبيبها الذي هو كذلك خدع منيرة مع ليليا ومارس معها الجنس لتكرر خيانة صديقتها مرة ثانية، بقيت ليليا مدة من الزمن إلى أن اتصل بها الكموندوا مسعود يطلب لقاءها في الحانة، لم ترفض ليليا ووافقت على لقائه ، فذهبت إليه وهناك فرح بلقائها وتأسف لموت صديقها علي خالد، وأخبرها أنه تمت احالته على التقاعد بعد أحداث أكتوبر88، لكنهم يطلبونه مرة أخرى وهو يرفض وذلك لأنه نهل من خيرات البلاد وأصبح ثريا في وقت قياسي فلماذا يرجع لذلك العمل. ثم طلب من ليليا الزواج وهنا فرحت ليليا ووافقت مباشرة بالرغم من أن مسعود لم يكن رجل أحلامها.

تزوجت ليليا مسعود وكان كثير السفر، وعاشت في ثراء فلقد وجدته كما أخبرها، بعد فترة جال ببالها حبيب منير الذي كانت تحس نوعا من الحب اتجاهه فهاتفته وطلبت لقاءه، وعندما التقيا تحدثا طويلا عن السياسة والبلد بالرغم من أن ليليا لا تحب أن تحشر نفسها في الساسة إلا أن كلامه أعجبها. وعندما كان ذاهبا أهداها هدية هي أول رواية يكتبها ، وأخبرها أن منيرة تكمل دراستها في اسبانيا.

رجعت ليليا إلى البيت وبدأت تقرأ الرواية فوجدت حبيب منيرة يكتب روايته عنها وأسماها "لام" في الرواية، فرحت ليليا لما كتب عنها حيث أحست أنه يحبها،ثم يسافر مسعود مرة أخر وهذه المرة تأخر كثيرا، وبعد سنة، حاولت ليليا لقاء حبيب منيرة فوجدته يكتب رواية أخرى وعندما جاء للقائها وجدته منهارا بسبب أن منيرة أرسلت له رسالة تخبره أنها تعرفت على رجل آخر وأحبته، بادئ الأمر فرحت ليليا أن حبيب منيرة أخيرا أصبح لها لأنها هي كذلك مسعود غاب عنها ولم يظهر له أي أثر. لكن وهي مع حبيب

منيرة بدأ بالبكاء بالانهيار حينها أدركت أن حبه منيرة وليست هي، غادرته وتركته لأحزانه. وكتبت له رسالة ثم تراجعت عن ارسالها له.

ترجع ليليا الى حالتها الأولى بالسهر والسكر مدة سنة حتى يخبرها في أحد الأيام صديق فرنسي لها أن زوجها مسعود سيرجع خلال أيام، ارتعبت ليليا من سماع الخبر فذهبت وباعت الفيلا واشترت شقة صغيرة وأقفلت على نفسها وهذا كله خوفا من مسعود، بقيت أربع أشهر لم يزرها أحد غير حبيب منيرة الذي عثر على عنوانها وزارها مرتين وآخر مرة كان معه جواز السفر وودها باكيا إلى كندا. ثم تتساءل ليليا هل صديقها الفرنسي لم يكن متأكدا من خبر مسعود ، فترفع السماعة وتقول له يا كذاب لماذا قلت أن زوجي سيرجع حتى يرد عليها قائلا أنه في الجزائر منذ مدة فكيف لم يتصل بها، فأقفلت بسرعة الهاتف، إلى أن أتى اليوم الذي جاءها مسعود، وحين رأته تيبست ولم تبدي أي تصرف لكنه قال أنه مشتاق لها. وأخبرها أنه سيسافر هذه المرة ثم يعود وترجع الأمور الى طبيعتها، بقيت ليليا ترسم طريقة قتل مسعود لها ، لكن في نهاية الرواية هي من قتلته بخنجر وهي من غدرت به، ولم يقبض عليها وحتى الجرائد والصحف كتبت أنه توفي بسكتتة قلبية.

**ملخص رواية دمية النار:**

رواية دمية النار هي الرواية التي رشحت لجائزة البوكر سنة **2012**، هذه الرواية تحمل في مضمونها سيرتين ذاتيتين الأولى جزء من سيرة الروائي بشير مفتي والثانية والتي هي مضمون الرواية سيرة " رضا شاوش " ذلك الرجل الذي التقى به عن عمي العربي الإسكافي ثم يغيب رضا شاوش ويفترق مع بشير مفتي ليلتقيا بعد سنوات في فندق ويعطيه قصته

ويطلب منها نشرها وبعد نشرها تمنى الروائي أن يكون رضا شاوش حيا كي يرى قصته منشورة، وكانت قصته أو حكايته كالآتي:

كان رضا شاوش ابنا لشخصية اعتبرتها الناس ديكتاتورا لأن والده كان مسؤولا على سجن يعذب الناس في فترة بومدين، ويكبر رضا حتى يصل لسن المراهقة ويعشق رانية ابنة الجيران التي كانت تكبره في السن، حتى يكتشف أن لها حبيبا تواعده فيشي بها رضا إلى أخيها كمال التي ينهال عليها بالضرب ويوقفها من الدراسة، وهنا يبرر رضا لنفسه ما فعل بعد لومه لنفسه ، يواصل رضا دراسته وينتحر والده بعد وفاة بومدين ، ويحل أخو رضا في منصب والده وهنا ينتقده رضا لأنه كان يكره عمل والده، ثم يظهر صديق رضا اسمه سعيد بن عزوز الذي انخرط في جماعة نافذة في الحكم ليصبح رجلا في عصابة تعمل لصالحها، ثم يلتقي رضا برانية بعد سنوات وبعد أن أصبحت شابة، ولكنه يخاف الاقتراب منها لأنه هو من كان سبب في ايقافها عن الدراسة ، لكن رانية بعد أن رأته استقبلته بكل حفاوة ولم تذكر له ماضيا قد فات ، وهنا توقع رضا أن رانية ستصبح له أخيرا ، وتطلب رانية من رضا لقاءه ، وبعد لقاءه طلبت منه أن يساعدها لأن أخوها كمال خارج من السجن وتوعد بأن يقتلها لخروجها للعمل وإكمال دراستها، وكذلك يساعدها في الزواج من ذلك الشاب الذي كانت تواعده صغرا، وهنا تحطمت كل أحلام رضا.

يخرج كمال أخو رانية من السجن لكنه لم يخرج بالصورة التي توقعتها رانية فقط انخرط مع الاسلاميين الذي تعرف عليهم في السجن وطلب من رانية ان ترتدي الحجاب ثم الزواج من أحد الشيوخ الذي تعرف عليه في السجن ، لكن رانية تهرب من البيت وتتزوج من حبيبها وتسكن معه في بيت قصديري، يبقى رضا متتبعا لها حتى يعثر عليها وينتظر حتى يغادر زوجها البيت، في تلك الزيارة يغتصب رضا رانية وهنا كانت انقلابة رضا، وصار

رضا شخصا أخر فهو من كان ينقم على والده ليجد نفسه منخرطا في نفس الخلية وشخصا ينفذ كل ما يطلب منه من دون تردد، فأول من بدأ بقتله ذلك الرجل الذي أقر له أنه هو من قتل والد رضا، وأن والد رضا لم يكن مجنونا بل ادعى الجنون لينهي حياته ويرتاح من تأنيب الضمير.

تدخل الجزائر العشرية السواء وتنتهي ثم تعود رانية للقاء رضا تطلب منه المساعدة مرة أخرى ، ولكن هذه المرة تطلب المساعدة لابنهما الذي انخرط في جماعة المسلحين وأنه في الجبل بما أن رضا له نفوذ وأخبرته أن ابنه يعرف اسم والده ، وهنا كانت المفاجئة لرضا الذي كان لم يتزوج وينجب ، يكتشف أن له ابنا من رانية جراء ذلك الاغتصاب وأن رانية قد تطلقت من حبيبها بعد أن اكتشف حملها لأنه لا ينجب فهرب وتركها، والمفاجئة الأخرى بعد أن طلب منها رضا أن يتزوجها مادام لديهم ابن لكن رانيا تفاجئه أنها متزوجة من صديقة.

ويصعد رضا إلى الجبل ليلاقي ابنه مع جيش، محاولا ردعه عن هذه الطريق، وهناك يطلب الابن صعود الوالد له؛ وصعد رضا لابنه لتبقى النهاية مجهولة.

## ملخص رواية أشباح المدينة المقتولة

تروي قصة أشباح المدينة المقتولة قصصًا لكثير من الشخصيات، تلك الاشباح والتي دارت بذاكرة الكاتب واستحضرت ليلا: حيث يروي عن شاب والده كان شاعرا وهمش من طرف الدولة وتم عقابه وبعد عشرين سنة من تلك الواقعة يختفي الوالد بعد أن قبضت عليه السلطات. يكبر الفتى ويصل مرحلة المراهقة وكان يحب البحث في ما يحدث من حوله بادئ الأمر يلتقي بشخصية اسمها الزربوط ويراه لأول مرة حيث ينتابه الضحك من شكله،

فالناس أعطت لهذا الزربوط صورة مخيفة ، ثم يتبعه الشاب المراهق إلى أن يسمع طلقات رصاص فيجد الشرطة قتلت الزربوط لأنه قتل شرطيا ، بعده يكتب سعيد قصة يجسد فيه الزربوط على أنه الشر بأكمله، وكانت هناك سيدة في سن الخمس وأربعين تسمى زهية كانت محط أنظار الجميع في حين كان سعيد يحلم بها كغيره من الرجال، إلى أن تأتيه الفرصة فيجد السيدة تحمل قفتين ساعدها بحملهما فلم ترفض وبعدها دعته لشرب فنجان شاي وشكرته، وقالت أن بابها مفتوح له، تردد سعيد مرة أخرى على زهية فكشفت عبر نظراته أن يشتهيها، وهنا أدخلت المراهق سعيد أجواء حميمية ، وكان هذا سره الذي أخفاه عن الجميع حتى والده الذي كان يخبره كل شيء ، وتواصلت زياراته لها إلى أن قررت أن تحكي له حكايتها، فزهية منذ صغرها ومنذ فتحت عينيها وجدت نفسها في بيت السي خالد والسيدة خموسة تعمل خادمة لديهما، وحين بلغت سن الحادي عشر تم اغتصابها من طرف سي خالد واستمر ذلك ، إلى أن ذهبت زهية تنظر إلى الأطفال الذين يدرسون وهناك لاحظ مجيئها المسيو جيرار الذي أنقذها من يدي سي خالد ليكتشف بعدها أنها حامل وقامت بضرب نفسها بقضيب حديدي حتى تخلص من الحمل ، واستقرت في بيت المسيو وجيرار وكانت تمارس معه الحب برغبتها ، ومن ثم تلتقي بشاب اسمه عمر اعطاها ورقة يطلب منها أن تشارك معهم كمجاهدة وتنقل لهم الأخبار، وهناك وافقت زهية وبدأت تنقل لهم الأخبار، وظل عمر لمدة سنة مجرد صديق ثم عشق زهية وعشقته واتفقا على الزواج، من ثم يرسل عمر الى مهمة في تونس ، وتخرج من بيت المسيو جيرار الذي يقرر كذلك هو مغادرة الجزائر، ومن ثم ترسل زهية ذات العينين الزرقاوين للعمل في بيت دعارة لتنقل الأخبار لهم، حيث قبلت ولم تكن تخاف إلا من ردة فعل عمر، أمضت زهية وقتا في بيت الدعارة ثم ارسلت في مهمة إلى تونس فطارت فرحا للقاء عمر، وعندما ذهبت

لم تجده حتى سمعت باستقلال الوطن وعادت الى الوطن على أمل أن تجد عمر ولكن لم تجده، وبحث عن عائلته الذين أخبروها أنه تم قتله من كرف المجاهدين ليبقى الأقوى فقط وهناك تحطمت زهية بخبر موت عمر.

ثم يدخل الروائي إلى القصة الثانية قصة الزاوش الذي اسمه الحقيقي عمر الذي كان أصغر اخوته والذي كان يكره أن الصغير من كثرة الطلبات التي يأمر بها،بلغ الزاوش **15** سنة وهو كالعادة ذلك الصغير الذي يطبق ما يطلب منه حيث كان كل يوم في الأسبوع يأخذ اخته رشيدة إلى الحمام، إلى أن تمت خطبة رشيدة التي حزنت لهذه الخطبة، لاحظ الزاوش حزن أخته ، وعاود أخذها ككل مرة إلى الحمام ولتطلب منه أن يعود بعد ساعتين، اختبأ الزاوش وبقي متلصصا على أخته حتى يراها تخرج من الحمام بدون حايك ولا عجار وتذهب مع ذلك الشاب ، ذهبا مدة ورجعت رشيدة الى الحمام ولبست الحايك ولعجار وجاء الزاوش لأخذها، يومان وهو متكتم ولا ينام ثم أخبر والدته بما رأى فبدأت والدته بالصياح وواجهت رشيدة التي لم تنكر وقالت أنها تحب ذلك الشاب ، خرج الزاوش كعادته للعب ورجع مساء فإذا به يجد أخته رشيدة انتحرت ورمت نفسها من أعلى ، خيم الحزن على البيت وبدأ الزاوش يتكلم مع ابنة الجيران وردة سنان التي كانت تطرق الباب وتناديه وأمه بعد حادثة رشيدة أصبحت هادئة، أحب الزاوش وردة سنان وأحبته ، وفي يوم من الأيام ذهب معها للتجول كما وعدها في الصغر،وعند رجوعهما افترقا حتى لا يراهما زوج أمها ، رجع الزاوش إلى البيت ليجد زوج أمها يضربها ضربا مبرحا، ثار دم الزاوش وراح يضرب زوج أم وردة حتى فتح رأسه، بعد هذه الواقعة تم القبض على الزاوج وحكم عليه بالسجن خمس سنوات، بعد مرور عام نسي الزاوش وردة سنان وانخرط مع رجال دين وانظم اليهم، وبعد انقضاء مدة السجن أصبح رجلا من رجال الخلية والاسلاميين، وصارت

وردة صحفية تنادي بحرية المرأة، ليأتي طلب للزاوش بقتل وردة ، فيطبق ذلك ويقتل الحبيبة التي دخل من أجلها السجن.

ثم تأتي القصة الثالثة التي كان بطلها الهادي بن منصور ذلك الشاب الذي ذهب يدرس عن السينما والإخراج في بلغاريا ، اكمل دراسته ورجع وذهب إلى أين يدفع طلبا ليقوم بإخراج فيلم لكن لم يصله أي رد، وبدأ يعمل عازفا في حانة ، إلى أن يأتي في أحد الليالي أن طرق عليه الباب ففتح ووجد أمامه شابة يافعة اسمها ربيعة تطلب منه أن يجعلها أحد أبطال فلمه، لم يقل لها سوى أنه سيفكر، ارتسمت ربيعة بمخيلة الهادي وأحبها والتقى بها مرتين بعد ذلك اللقاء، إلى أن تجرأ وطلب منها أن تزوره في البيت فقالت أنها ستزوره وذهب وبقي ينتظرها لكنها لم تأتي واختفت لمدة ثلاث أشهر ، في تلك المدة تعرف الهادي على امرأة اسمها اسمهان تعمل في الحانة ثم توطت علاقتهما إلى أن أصبحا يمارسان الجنس دون حب، بعد مدة ذهب الهادي يستفسر عن الرد عن فلمه فيدخل المبنى ثم دخل مكتب المدير ليجده في حالة مخلة بالحياء مع السكرتيرة، اعتقد الهادي أنه بهذا الذي اكتشفه سيجعل المدير يقبل بفلمه، وطلب المدير من الهادي العودة بعد أسبوع، وبعد اسبوع رجع الهادي فوجد حارسا عن الباب طرده وطلب منه العودة بعد شهر، غضب الهادي ودخل في عراك مع الحارس الذي استدعى له الشرطة وأودعوه السجن حتى أخرجه منه صديق والد، بعد هذه الصدمة يقرر الهادي السفر والرجوع إلى بلغاريا إلى أن تظهر ربيعة بعد ثلاث أشهر ترتدي الجلباب نادى عليه لكنها هربت منه، أجل الهادي سفره ليكشف عن سر ربيعة، فإذا به يتبعها ويجدها بنفس الجلباب في شارع عميروش، تخرج من ملهى أو قهوى مع رجل في الخمسينات بدون جلباب، بعد خروجها دخل يستفسر من صديقتها وتأخرت ربيعة في العودة، واكتشف أن اسمها حياة، في الصباح رجع

الهادي ليلقي النظرة الأخيرة على ربيعة فإذا بها تناديه وتروي قصتها وكيف تم تزويجها من رجل في الخمسينات وتنجب منه وتكتشف أن له عائلة أخرى فيطلقها ، ثم يرجع لمعاشرتها مقابل أن يوفر لها حياة كريمة مع طفلتها دلال، ثم تكتشف الزوجة الأولى العجوز ذلك ويختفي الوزج السابق لربيعة ، فلم تجد ربيعة طريقا إلا طريق الدعارة لتعيل نفسها وابنتها.

أما القصة الرابعة هي قصة علي الحراشي ذلك الطفل الذي وهبه ولده الاسكافي إلى الشيخ حمادة الذي كان لا ينجب في حين كان للاسكافي عشرة أطفال، وكان علي الحراشي بالرغم من صغر سنه يعشق فتاة اسمها سعاد ، لدرجة أنه عمل على حفر ثقب في الحمام ليراها، تمكن علي الحراشي من أن يظفر بعيشة كريمة عند الشيخ حمادة حيث عمل على تربيته على أحسن وجه وتحفيظه القرآن والإمامة ، وبالرغم من أن علي الحراشي يكبر إلا أن حبه لسعاد يكبر معه ، ولا يعرف كيف يتقرب منها فهي ابنة رجل ذو مل وجاه وهو ابن الاسكافي، إلى أن اهتدى إلى فكرة وهي زيارة الزاوش بالسجن ويحكي له عن حبه لسعاد لعله يدله على الطريق على اعتبار أن الزاوش سجن من أجل حبيبته، يتمكن علي الحراشي من زيارة الزاوش فيجده شخصا آخر دخل الجماعات الاسلامية فكانت زيارته له خطأ كبير ارتكبه، بعدها يبدأ علي الحراشي بمراسلة سعاد يحقي لها حقيقة مشاعره نحوها، لكنه لم يلاحظ أي تغيير على سعاد، حتى يدخل عليه حارس العمارة التي تسكن بها سعاد وإذا به يرميه بمجموعة من الأوراق فإذا بها رسائله التي كان يرسلها إلى سعاد وقال له احمد ربك أنها لم تقع في يد والد سعاد، وهددته من رؤيته يقترب نحو سعاد أو العمارة ، كما أخبره أن من شفع له الشيخ حمادة وإلا كان فضحه ثم وعده أن يكتم السر، سافرت سعاد للدراسة بباريس وهنا بأ علي الحراشي بسفرها وتهديد الحارس أن ينغمس في الامامة وعمله، وتوفي الشيخ حمادة وبلغ علي الحراشي سن **27**، ثم يخرج الزاوش من السجن

ليتحكموا في المسجد وبدأت شعاراتهم الله اكبر الله اكبر، استقال علي الحراشي وذهب للسكن بعيدا ، فإذا في أحد الايام يطرق بابه حتى أعتقد أن أجله اقترب وجاءوا لقتله ، وعندما فتح الباب بقي صمدا لا يصدق وجد الحبيبة المنتظرة أمام الباب وقال هل هو الموت في الصورة التي أعشقها، استأذت سعاد ودخلت وإذا بها تعترف لعلي الحراشي أنها تحبه وأنها بعد موت ابيها لم تعد هناك سلطة عليها وأنها كانت تعرف بحبه لها حتى يحدث الانفجار .

يعود الكاتب إلى نقطة البداية عندما اختفى والده، فوالده اختفى بعد أن تعرف على زهية بثلاث سنوات، وبقي أمر البحث عليه متواصلا حتى بعد أن صار ابنه كاتبا معروفا، وكان أحد أصدقاءه المدعو مختار قد وعده بالبحث عن أبيه مهما كلفة الثمن بما أنه يعمل في سلك الأمن، وتتواصل الأحداث ليجد البطل نفسه يعشق فاطمة الصحفية التي طردها والدها من البيت، فهي مثل ورد سنان تنادي بحرية المرأة، تتأزم تلك الفترة ويبدأ فيها القتل بكل أنواعه، ويستدعي البطل فاطمة للعيش مع والدته لأنها كانت مهددة بالقتل ، وتتوفى أمه، ثم يغادر منطقته إلى منطقة أخر خوفا من الموت والقتل وهناك يقرر أن يسافر ويريد لفاطمة أن تسافر معه لكنها ترفض، وعندما حضر كل شيء للسفر استدعاه صديقه الشرطي لمكتبه وهناك أخبره الخبر الذي لم يتوقعه بأن والده تم قتله في نفس الليلة التي اعتقل فيها وأنه تم دفنه، وهنا كانت صدمته التي لم يتوقها ووصولا إلى هذه النقطة كانت النهاية بالانفجار الذي حصد الأرواح، وحلق الكاتب بروحه إلى العالم الآخر.

**ملخص رواية غرفة الذكريات:**

بطل رواية غرفة الذكريات هو "عزيز مالك" حيث تبدأ رواية بشير مفتي هذه برسالة تصل إلى "عزيز مالك" من كندا وبالتحديد من المرأة التي هام بها عشقا "ليلى مرجان"، وهنا استحضر عزيز مالك ذكرياته الماضية كلها وهو في سن الخمسين، يروي عزيز مالك روايته فهو ابن لعائلة فقيرة وأبوه كان حمالا في الميناء ، كأي طفل ترعرع عزيز مالك في أسرة بسيطة ، وأكمل دراسته وكان منذ صغره يختلف عن اخوته فلقد كان يحب قراءة الروايات التي كانت والدته تخاف من انخراطه في هذا العالم، وكانت تحاول دفعه إلى العيش كأي طفل طبيعي، واصل عزيز مالك دراسته إلى أن نجح في البكالوريا وفي أخر سنة له تعرف على أستاذه سمير عمران وشاعر يدعى جمال كافي ، فكان ثلاثتهم أصدقاء وكان لكل منهم اتجاهه بالرغم من أن سمير وجمال كليهما يكتبان الشعر، كما أن ثلاثتهم عاشوا فترة التسعينات التي كانت فترة سوداء بالنسبة لكل الجزائريين.

تعود الأصدقاء الثلاثة على السهر يوميا بحانة ، وبالرغم من أنهم كانوا فقراء إلا أنهم كانوا يتدبرون نقود شرابهم، كان جمال كافي ذلك الشخصية القوية التي لا تؤمن بالحب بل ترى في الشعر نورا على نور كما قالها في صفحات الرواية، ولكن علاقته بالنساء لم تتعدى الجنس، أما سمير عمران فهو ذلك الشاعر الذي تسكن قلبه امرأة يعشقها حتى الجنون، وبالنسبة لعزيز مالك كذلك هام بسيدة رآها يوما صدفة بالطريق، كان ثلاثتهم عندما يذهبون للحانة للسكر يتكلمون في كل شيء السياسة والجنس والحب، وكان هناك من يشاطرهم من طاولات أخرى حديثه في موضوع السياسة، وفي أحد الأيام طلب جمال كافي من عزيز مالك أن يسكن معه في بيته على أن يتشاركان في المؤونة، وافق عزيز بكل فرح

وسعادة ولكن كان إقناع والده بالشيء الصعب، سكن عزيز مع جمال فكان سكنه عند جمال قد منعه من قراءة الروايات لأن بيت جمال كان يقصده الكثير من الأصدقاء للشرب والسفر، فكان يتسنى له قراءة رواياته فقط عندما يصطحب جمال واحدة من الحانة ليبيت معها ويمارس عليها طقوسه، فكان يذهب عزيز للمبيت بفندق ويتدبر أمره، إلى أن نسيَّ في أحد الليالي محفظته ونقوده، فما كان الا أن يرجع الى بيت جمال ليحضر محفظته، فتح له جمال الباب ولكنه كان غاضبا من عودته حتى وأنه أخبره من سبب عودته، وعند دخوله للشقة رأى سيدة نصف عارية وشقراء وبيدها سيجارة، لمحها ثم خرج

وفي أحد الايام كان سمير عمران عند جمال كافي وشاعر أخر مع امرأة من الحانة التي كان الشاعر الثالث يتغزل بها كي يبيت معها بالمجان، في تلك اللحظة لم يرق لسمير هذه الجلسة فقرر الذهاب، وما إن قرر الذهاب حتى دق الباب ودخلت سيدة تدعى "باية"، هذه السيدة خطفت قلب سمير من أول نظرة ، ما جعله بعد دخول "باية" مباشرة يقول لها أنه أحبها وأشهد اصدقاءه أنه أحبها مما جعل جمال كافي يغضب ولا يقول شيئا، شربت باية بعض النبيذ ثم خرجت .وفي صباح اليوم التالي يستفسر سمير من صديقه جمال عن العلاقة التي تربطه ب "باية" فيجيب جمال أنها صديقة فقط وصديقة أخته، وأنها أستاذة فرنسية، كما أخبره أنه سيخبرها أن سمير يريدها.

تتأزم الأحداث في الجزائر ويشتد الصراع، ويتواصل الحديث في السياسة في كل مكان، ويسترجع الكاتب ذكريات فيعود إلى " باية" حيث يتصل بها عزيز ويخبرها عن علاقته بسمير وجمال، وطلب رؤيتها فوافقت ، وهناك حكت "باية " لعزيز قصتها ، حيث قالت أنها من مدينة بسكرة، وأن والدها لم ينجب الولد فقد كانت أخت لاثنين بنات ،

وأن والدهما سافر بهما إلى العاصمة لكي يتحرروا من القرية، وواصلت دراستها إلى أن تعرفت على أخت جمال كافي، وكانت تذهب إلى بيتها، وكان جما يتلصص عليها ثم حاول التعرف عليها وكان يعرض عليها الخروج إلى التنزه ، حتى ذهبت في يوم مع أخته ومعه إلى مطعم مما جعل جمال يتمادي ويلمس فخذيها مرة واثنين، تقول باية أن هذا أغضبها لكن في نفس الوقت حرك فيها شهوات الجسد، ثم ارتبطت باية بجمال وكانت تمارس الحب ولم تمنحه عذريتها ، وبعد ثلاثة أشهر تخلى عنها، إلى أن تعرفت باية على أستاذ في الجامعة وقررت الزواج منه، الشيء الذي أغضب جمال، تزوجت باية من الأستاذ الجامعي لكنها لم تكن سعيدة معه فهو في اتجاه وهي في آخر، كما اكتشفت أنه متزوج من سيدة فرنسية يسافر لها من حين إلى آخر، ثم طلبت الطلاق وتطلقت، وبعد الطلاق رجعت باية إلى علاقتها مع جمال ، وأصبحت تمارس الجنس معه بصورتها الكاملة ، إلى أن حدث في يوم أخبرها سمير بحبه كانت تنتظر من جمال أن يقول شيء، لكنه لم يفعل وبعدها أخبرها جمال بأن سمير يريدها ، لم ترفض باية وذلك انتقاما من جمال ، وأصبحت تعاشر الاثنين، دون أن يعرف سمير أن جمال يخونه ، حتى يوم سمعت بانتحار سمير الذي رمى نفسه في جسر بقسنطينة، وقيل أن سبب انتحاره قتل الرئيس بوضياف لأنه كان يرى فيه الخلاص من الأزمة التي كانت بالجزائر، انتحار سمير أودى بدخول جمال كافي الى دوامة من الحزن مما غادره عزيز وتركه لأحزانه.

قصة باية أرجعت إلى عزيز حكايته مع ليلى مرجان تلك المرأة الفاتنة التي التقاها صدفة ليلا بعد أن اصطدمت به وأوقعت كناشها الذي يحوي معلوماتها، قرر عزيز مصارحة ليلى بحبه ، فذهب إلى مكان عملها حيث كانت ممرضة، وعند رؤيته لها لم يستطع قول شيء سوى أنه أحضر لها كناشها الذي أوقعته، بقيت علاقتهما مدة سنة صداقة فقط،

حتى أحس عزيز أنها تستغله ثم قرر أن يسألها عن طبيعة العلاقة بينهما فقالت صديق حينها غضب منها ولم يرها مدة شهر، بعدها قررت ليلى الاتصال بعزيز والتقيا وأخبرته أنها تحب رجلا في الخمسينات هو طبيب تربصت عنده اسمه طارق عواد ، بالرغم من أنها كانت تعلم أن هذا الحب مستحيل فطارق متزوج من امرأة ثرية وله أولاده، فاقترحت على عزيز جسدها ولكن شريطة أن لا تتخلى عن طارق، إلى أن تخلى عنها طارق عواد ورجع إلى زوجته ، قامت هي كذلك بالتخلي على عزيز ثم تزوجت برجل وسافرت معه إلى كندا، ثم يرجع ليكشف أن سمير لم ينتحر بسبب الرئيس الراحل بوضياف بل لأنه اكتشف أن صديقه يخونه مع حبيبته ، وبالنسبة إلى جمال كافي بعد سنة من موت سمير انقلب وأصبح يكتب في السياسة مما أصبحت رسائل التهديد تصله لكنه كان لا يخاف يقول كلمة الحق دون خوف، إلى حين ذهب هو وعزيز في أحد الأيام إلى الحانة التي تعودا الذهاب إليها سهرا وسكرا وكانت هناك سيدة في الحانة خطفت أنظار جمال مما بدأ يمارس معها الحب ثم دعاها إلى بيته، وطلب من عزيز أن يتدبر أمره، وكعادته عزيز يبيت في فندق وعند الصباح ذهب عزيز إلى بيت جمال حتى يجد الشرطة فسأل وهناك أجاب صاحب سيارة الأجرة التي استقلها جمال مع المرأة أن جمال تم قتله بالرصاص مع المرأة من طرف اولئك الكلاب، ليغرق عزيز في حزن بعد موت صاحبيه

**ملخص رواية لعبة السعادة:**

تدور أحداث لعبة السعادة بين عامي **1963** حتى **1978**، تسرد هذه الرواية حكاية شاب يدعى مراد زاهر ذلك الطفل العاشر لأبويه والذي كان محظوظا وعاش على خلاف اخوته الذين توفوا، وكان والدي مراد فلاحين إذ اعتبرا موت اطفالها بسبب لعنة تطاردهم

لفعل قام به والد مراد قديما، يكبر مراد في عائلة بسيطة ويكون الطفل المدلل لأنه الوحيد ويدخل المدرسة والكتاب ويحفظ من كتاب الله وكان من المتفوقين، ويستمر في الدراسة إلى أن ينجح في السيسيام، وينتقل إلى الدراسة بالمتوسط التي كانت تبعد عن بيتهم تقريبا بخمس كيلو مترات حيت كان والده يسير معه ثلاث كيلوميترات حتى يصل إلى أرضه ويواصل مراد طريقة إلى المدرسة، إلى حين تتوفى والدة مراد ويحضر إلى عزائها خاله بن يونس الذي يراه لأول مرة في الوفاة حيث كان يبكي بحرقة على أخته التي اهتمت به في صغره، ويواصل مراد مشواره الدراسي إلى أن يصل الى مرحلة الثانوي، حيث كان عليه الدراسة بالعاصمة وهناك أخذه خاله بن يونس ليرعاه ويهتم به ويرد جميل أخته عليه، يذهب مراد إلى العاصمة ويدخل إلى بيت خاله الفخم والمؤثث أحسن تأثيث، كان للخال بن يونس ثلاث بنات اثنين متزوجتان والصغرى نور لا تزال تدرس، والتي رآها في حديقة المنزل تدرس ولقد كانت زوجة خاله لا تحب بقاءه عندهم إلا أنها لم تقل شيئا خوفا من زوجها، وبقي مراد معهم بالرغم من النظرة الاحتقارية من طرف الابنة الصغرى نور والزوجة، ويبقى الخال يهتم بمراد ويراعيه ويحقق له كل ما يريد، إلى أن يحدث في يوم من الأيام أن يخرج الخال وزوجته وتبقى فقط نور مع مراد وتحدث علاقة حميمية بينهم، هذه العلاقة التي غيرت ذلك الشاب وأصبح يبحث في عوالم الجنس ليعرفه بعض الأصدقاء على حلاقة اسمها مليكة كان يذهب ليمارس معها الجنس، ثم يلتقي مراد بشابة في العشرينات تكبره بثلاث سنوات تعمل خياطة أعجبته ووقع في غرامها، وكانت تصده باستمرار، الى أن يدخل عليها في يوم من الأيام للمحل يجدها تبكي على وفاة والدتها، حتى يحتضنها ويحاول التخفيف من ألمها ليجد نفسه في لحظة حميمية وهناك وقعت ناريمان في حبه ووعدها بأنه لن يتخلى عنها وسيتزوجها واستمرت العلاقة، وصل مراد إلى مرحلة البكالوريا ولم ينجح مما

جعل الخال يغضب منه ، ثم يعمل الخال على نجاحة وإسقاط آخر وهذا ما جعل أصدقاء مراد يبتعدون عنه من خلال هذا الفعل ، ثم تتورط نور ابنة الخال في علاقة مع شاب اسمه ميمي سافر إلى نيويورك وتصبح حاملا منه، واتهمت مراد بهذه التهمة لكن الخال لم يصدقها لأنه كان يثق من أن مراد ذلك الشاب الفلاح لا يمكن أن يفعل مثل هذا، وطلب الخال من مراد أن يتزوج من نور ووقع مراد في حالة صمت من تحمل مسؤولية عمل لم يقدم هو على فعله وأن يكتب ولدا باسمه ليس له، ولكن لا مفر طبق مراد ما طلب منه وكان ذلك العبد المطيع، وأخفى على ناريمان تلك الحقيقة ولكن استمرت علاقتهما، إلى أن يكتشف في يوم من الأيام أن زوجته نور مازالت تراسل ذلك الشاب حتى يغضب ويصفعها ويخرج من البيت إلى حانة للشرب، ثم يجد نفسه منقادا إلى حبس انفرادي وزنزانة وصباحا ينقاد إلى الخال بن يونس الذي يقول له فهمت الرسالة الآن إياك والإقدام على ضرب ابنتي ، وقال له أنه أمر عادي أن تراسل عشيقها السابق فهو أيضا له علاقة بناريمان ولم يفعل لها شيء، خرج مراد من مكتب الخال وفكر طويلا ثم ذهب إلى بيت ناريمان وهناك كانت لحظة النهاية حيث يقدم مراد على خنق ناريمان وقتلها وهنا كانت نقطة النهاية التي أجهز مراد على قتل ناريمان قبل أن يقتل هو.

**ملخص رواية اختلاط المواسم – أو وليمة القتل الكبرى:**

رواية اختلاط المواسم هي رواية لمجموعة من الشباب في زمن القهر والصعوبات، وكان بطلها القاتل المحترف، والتي تروي منذ البداية عن ذلك الطفل الذي ولد من أب وأم في سنهما المتأخر، وكان ابنهما الوحيد، كان هذا الطفل على غير الأطفال بل كان يحمل من الشر الكثير ، إلى أن تجرأ في أحد الأيام وقتل قطة والدته وهناك اكتشف أن هوايته

القتل وأنه حين يقتل يتلذذ بهذا، توفي والده ثم والدته وبقي وحيدا إلى أن دخل للجامعة ، وكان يختلج بداخله ذلك القتل الذي يتلذذ به ، فما كان عليه سوى أن ينخرط في فرقة الموت للدرك الوطني سنوات التسعينات ، وراح يحصد الأرواح واحدا تلوى الآخر ويختار هو طريقة قتله للاسم الذي يعطى له، لسنوات التسعينات ، كان القاتل يشعر بسعادة في كل قتل يقوم به، وبعد زوال الأزمة واستسلام المسلحين تم توقيفه، وهنا وجد ذلك الفراغ مرة أخرى وكان على علم أنه سيبقى مراقب لذلك لم يجرأ على ارتكاب أي جريمة بعدها، حاول الرجوع إلى مقاعد الجامعة والتسجيل في علم النفس، ثم اتجه الى شراء الكتب والقراءة وحده، حيث كان يحب قراءة الكتب ، كما كان يتلذذ بممارسة الجنس مع بنات الملاهي الذي فتحت عينه عليه تلك المرأة التي عثر عليها في حانة والتي تدعى "سمسم"، وبعد مرور مدة طويلة على تركه القتل بدأ يحس بالضجر، الشيء الذي دفه لقراره بالسفر إلى أن اتصل به الذي كان يشرف على عمليات القتل الضابط (ع) ، الذي أحيل كذلك هو إلى التقاعد بعد استسلام المسلحين، ولكن هذه المرة طلب منه أن يعمل لصالحه ويجنيان المال وذلك بقتل شخصيات ذات نفوذ مالي، وهنا رجع القاتل المحترف إلى تلك السعادة واللذة التي كان يحس بها ، وأصبح يقتل كلما يرسل إليه اسم، وكان يحس بفرح شديد حين يقرأ في الجرائد تلك الجريمة التي قام بها، ثم ظهر محقق يدعى " هارون" كان محققا ذكي لدرجة أنه أول ما حاول البحث قام بالرجوع الى فرقة الموت، لأن الجرائم هذه التي طبقت مؤكد ترجع لشخص واحد، وهنا يسافر القاتل إلى تيزي وزو ويقوم بكراء بيت وادعى أن روائي يحاول كتابة رواية، وهناك عندما ذهب إلى مكتبة في تيزي وزو دخلت سيدة في العقد الثالث تسمى " سميرة قطاش" أستاذة جامعية، تعرف على بعضيهما وأعطاها اسما مستعارًا، ليجد في سميرة روحا تشبه روحه ، فسميرة كانت تعيشا ظلاما وحزنا

وسافرت إلى تيزي وزو هربا من حب فاشل ، حيث بعد لقاءها بالقاتل في بيته راحت تحكي له حكايتها مع معشوقها " صادق سعيد " وصديقه " فاروق الطيب " ، فالأول كان أستاذها الذي أعجب بها لأنها طالبة مجتهدة وذكية، وكانت تحاول قدر المستطاع التقرب منه، إلى أن اكتشفت أنه يعشق أخرى تدعى " سارة حمادي "، ثم تزوج صادق سعيد سارة حمادي لكن سميرة لم تتركه إلى حال سبيله فقد عملت على تفرقتهما والانتقام منه بعدما مارست معه الحب وهو متزوج في سيارته حين كان ينقلها إلى المطار، فكشفت هذا لزوجته مما دفع بسارة لتطليق زوجها ، فتحول صادق سعيد بعد طلاقه من محبوبته إلى ذلك الانسان القلق واشتدت لغة خطاباته السياسية اتجاه ما يحدث في الوطن.

أما صديق فاروق الطيبي فقد كان يعشق سميرة قطاش لدرجة الجنون ، وكان صديق صادق سعيد المقرب، حيث حاول التقرب من سميرة قطاش التي كانت لا تحبه وتحب صادق سعيد ، لكن انتقاما من صادق سعيد منحت سميرة جسمها إلى فاروق الطيبي، وحاول كثيرا طلبها للزواج لكنها كانت ترفض، ليصل في نهاية الأمر بعد الاحساس بالخيانة لينتحر وينهي هذا الحب، وينهار صادق سعيد من موت صديقه.

أما سميرة قطاش تلك الفتاة التي حافظت على نفسها طويلا والتي كانت لا نقتنع بالرجال وذلك من قصة والدتها ووالدها الذي هجرهم ، وقصة أختها التي طلقت بعدد من الأولاد من إمام جامع، وقصتها بعدما تركها رشيد ذلك الأستاذ الذي قررت الزواج بها ،و لكن كذبت عليه لتقول له انها فقدت عذريتها في سن الثامن عشر ، ومن هناك يفر منها، ثم تفقد فعلا عذريتها وتغتصب وهناك من صورها وهي عارية واستفزها لتصبح سميرة قطاش

في النهاية مثل صديقتيها ( ليندة وشريفة ) اللذين سكنت معها في الحرم الجامعي وانتهت حياتهما الأولى تم توقيفها عن الدراسة والثانية تم اغتصابها.

أصبحت سميرة ناقمة من حياتها وتبحث عمن يخلصها من حياتها ، إلى أن ظهر القاتل المحترف، وهو كان سبيل نجاتها ، حيث اختارت طريقة موتها للخلاص من حياتها التعيسة فاشترت سما وعدة شموع ، وقام بإعطائها كأس السم وماتت سميرة بالطريقة الهادئة التي تليق بها ، وهنا كان القاتل أول مرة يقوم بقتل رومانسي وشاعري، وطلبت من القاتل المحترف أن يذهب لصادق سعيد لتطلب منه السماح، وعندما رجع القاتل إلى العاصمة قرر الذهاب الى صادق سعيد ليبلغه رسالة سميرة، ولكن كانت المفاجأة أن صادق سعيد في مستشفى للأمراض العقلية بالبليدة ولكنه ذهب إليه بالمستفى وأخبره رسالتها، ليكون اخر الرواية اتصال من الضابط (ع) يقول فيها للقاتل بأن المحقق هارون ذهب إلى تيزي وزو للتحقيق في قضية امرأة قتلت بالسم ويتمنى أن لا يكون وراءها.

## ملخص رواية وحيدا في الليل:

رواية وحيدا في الليل تبدوا مختلفة عن الروايات السابقة حيث تتكلم عن صديقان هما رشيد كافي وهشام ماضي، اللذين تعرفا على بعضهما في مكتبة وهم في سن البكالوريا، لكن هشام ماضي كان على الدوام ذلك الصديق الغامض ليختفي سنة **1994**، ولم يعرف إن كان حيا أو ميتا، حيث تم نسيانه، ثم يبدأ رشيد كافي بعد تخرجه بنشر رواياته في دار النشر للسيد ياسين الذي كان يؤمن بموهبته،لكن بقى اسمه لا ينشر في الصحافة وذلك لأن رواياته كانت تستهدف الصحافة، فكان القراء هم من يرسلون له رسائل يشجعونه، ثم يأتي ما لم يتوقعه رسالة من المكان البعيد التي تفاجئه ويجدها من صديقه هشام ماضي بعد **20**

سنة وبالتحديد من أستراليا لتكون هذه الرسالة هي التي تكشف عن اختفاء هشام وغموضه، وهنا يطلب هشام من رشيد أن يتصرف برسالته كما يشاء إما ينشرها أو يحرقها، فيقدمها هشام للسيد ياسين صاحب دار النشر ويحكي له عن هذه الرسالة لكن السيد ياسين لم يصدق أنها رسالة من بعيد، ثم طلب من رشيد أن يضع مقدمة لها قبل النشر، لكن تأخر السيد ياسين عن نشرها لأسباب صحية، حتى توفي رشيد كافي، لكن السيد ياسين أوصى ابنه بنشر هذه الرسالة ثم اغلاق دار النشر في حالة إن حدث له شيء.

كانت الرسالة تحتوي على حياة هشام ماضي من البداية حتى النهاية فقد سرد لرشيد مأساته هو وإخوته مع والده ذلك الجبار الديكتاتوري الذي تم قتله على يد زوجته بعد أن رمت به من أعلى ، ثم كيف دخل إلى الخدمة الوطنية وتخلى عن الجامعة بعد فشل حبه من فريدة سقاف، ثم كيف انظم للجهاز الذي كان يعذب الإرهاب وبعدها سفره وهروبه خوفا على نفسه من أن يقتلوه بعد أن قتلوا صديقه في الجهاز، فهرب إلى أستراليا بعد أن باع الوطن والجهاز باسم مغاير، وهناك تعرف على بيانكا وتزوجها وأنجب منها طفلين، لكن ما دفعة على الاعتراف بعد كل هذه السنوات هو ذلك الشبح الذي صار يطارده في كل مكان ليكشف في آخر الرواية عن هوية ذلك الوحش والذي هو صديقه يوسف الذي قتله، كما طلب من زوجته بيانكا أن ترسل هذه الرسالة بعد انتقاله إلى العالم الآخر، مما يدل هذا على وفاته.

# قائمة المصادر

# والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

**المصادر:**


* بشير مفتي: المراسيم والجنائز،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 1998.
* بشير مفتي:أرخبيل الذباب، الدار العربية للعلوم ناشرون–منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2، 2010.
* بشير مفتي:شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر،د.ط، 2002.
* بشير مفتي:بخور السراب، الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007.
* بشير مفتي:أشجار القيامة، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2005.
* بشير مفتي:خرائط لشهوة الليل، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2008.
* بشير مفتي:دمية النار، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1،2010. وصلت الى القامة القصيرة لجائزة البوكر عام 2012.
* بشير مفتي:أشباح المدينة المقتولة، منشورات ضفاف– منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2، 2012.
* بشير مفتي:غرفة الذكريات، منشورات ضفاف– منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2، 2017.

* بشير مفتي:لعبة السعاد،منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2016.
* بشير مفتي:اختلاط المواسم – أو وليمة القتل الكبرى، منشورات ضفاف– منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2019.
* بشير مفتي: وحيدا في الليل، منشورات ضفاف – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019.

**المراجع:**

* بن يمينة بن يمينة : ماهية النص الكتابي بين التعريف والتأليف، دار الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة. تيزي وزو– الجزائر، ط1، 2016.
* نزيه أبو نضال : التحولات في الرواية العربية ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.
* ادوارد خراط : الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب– بيروت، ط1، 1993.
* محمد بوعزة: تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
* حاتم الورفلي: بول ريكور، الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والتوزيع والنشر، د.ط، 2009.
* منى بشلم:المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، ت: سعيد بوطاجين، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

* حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، دار الأمان – الرباط، ط1، 2009.

* محمد بوعزة: سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف ،مقاربات فكرية، دار الأمان، ط1، 2014.

* عبد القادر فضيل: اللّغة ومعركة الهوية في الجزائر، تق: العربي ولد خليفة،جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2، 2015.

* حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت– لبنان، ط1، 2011.

* سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997.

* عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،ط3، 2015.

* سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط ،مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي المغربي.

* الزواوي بغوره: النهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

* سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص، منشورات ضفاف، ط1، 2015.

* عبد الله محمد العضيبي: النص وإشكالية المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.

* الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء،دار التنوير، الجزائر،د.ط، 2012.
* محمد مرتاض: السَّرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة للطاعة والنشر- الجزائر، 2014.
* محمد فنطازي: التناص، مطبعة بن سالم- الأغواط، ط1، 2010.
* عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2014.
* شرف الدين ماجدولين: قارئ الرواية، تفاصيل وتجليات، دار لأمان – الرباط، ط1، 2014.
* حميد لحميداني: النقد الروائي والايدولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1990.
* سعد لخذاري: الدرس البلاغي العربي بين السيميائيات وتحليل الخطاب، دار الأمان- الرباط، ط1، 2017.
* محمد أ منصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع، ط1، 2006
* عبد السلام المسدِّي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، آذار- مارس- الربيع 2004
* عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،ط1، 1998.

* يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ،جسور للنشر والتوزيع – الجزائر، ط3، 2015.
* نجم عبد الله كاظم: أيقونات الوهم– الناقد العربي واشكاليات النقد الحديث، دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1، 2011.
* محمد مرتاض:النقد الأدبي القديم ف المغرب العربي،نشأته وتطوره حتى القرن السادس هجري،دار هومة– الجزائر.
* عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996.
* عمر عيلان: النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
* محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.
* سعيد يقطين: الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، دار الأمان– الرباط، ط1، 2014.
* سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار الأمان– الرباط، ط1، 2012.
* عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2014.
* عبد الله الغذامي: النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.
* أيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة– الدار البيضاء، المغرب، 2000.

* أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي، الإمارات، ط2، 2013.

* عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة كتب عالم المعرفة، ابريل 1998.

* عبد الكريم غريب وآخرون: التواصل والتثاقف، منشورات عالم التربية ، الدار البيضاء، ط1، 2010.

* محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الطبيعة والثقافة، دار توبقال للنشر، ط1، 1991.

* محمود الذواوي:الثقافة بين تأصيل الرؤية الإسلامية واغتراب منظور العلوم الاجتماعية، دار الكتاب الجديد، ط1.

* ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 3، 2002.

* نجيب محفوظ: حول الثقافة والتعليم، الدار المصرية اللبنانية، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1990.

* إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي المعاصر ، المعهد العالمي الإسلامي،و.م. الأمريكية، ط1، 2008.

* إسماعيل زروخي: حوارات إنسانية في الثقافة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة- الجزائر.

* عبد الله أحمد اليوسف: الشباب والثقافة المعاصرة، رؤية قرآنية في معالجة التحدي الثقافي، منشورات ضفاف، ط2، 2013.

* سمير الخليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، مر: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
* محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.
* صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2007.
* حفناوي بعلي:مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،ط1، 2007.
* يوسف عليمات:جماليّات التحليل الثقافيّ الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2004.
* سمير الخليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي،مر: سمير الشيخ، دار الكتاب العلمية.
* فريد لمريني: الفلسفة والنقد، مراصد ابستيمولوجية،دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2016.
* محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
* محمد عنابي: المصطلحات الأدبية الحديثة، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط3، 2003.
* عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.

* محمد الجوهري: المدخل الى علم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2007.
* طلعت منصور وآخرون: أسس علم النفس العام، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 2003.
* زين الدين المختاري: المدخل الى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، نموذجا، منشورات اتحادالكتاب العرب، 1998.
* يوسف عليمات: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.
* عبد الفتاح أحمد يوسف:لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،ط1، 2010.
* عبد الله الغذامي، عبد النبي أصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، حوارات لقرن جديد، دار الفكر،دمشق، ط1، مايو 2003.
* حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية،دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1، 2003.
* عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة .
* عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط1، 2000.
* محمد بوعزة : سرديات ثقافية – من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان – الرباط، ط1، 2014.

* عبد الوهاب بوشليحة: خطاب الحداثة في الرواية المغاربية، نادي الاحساء الأدبي، ط1، 2011.

* يمنى العيد: الراوية، الموقع، الشكل، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،ط1، 1986.

* عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان،المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، الجزائر، بيروت،ط1، 2004.

* جورج طرابيشي: شرق وغرب- رجولة وأنوثة ، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، ابريل 1977.

* فهد حسين، أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، ط1، 2008.

* أنس شكشك : فلسفة الحياة – دراسة الفكر والوجود- دار الشروق، عمان، ط1، 2009.

* محمد بكاي: أرخبيلات ماب عد الحداثة، رهانات الذات الإنسانية من سطوة الانغلاق الى قرار الانعتاق، الرافدين ، لبنان- بيروت، ط1، 2017.

* فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

* ابراهيم محمود: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الانماء الحضاري،حلب، ط1، 2000.

* محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

* شعيب خليفي: هوية العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005.
* لعموري الزاوي : شعرية العتبات النصية، دار التنوير– الجزائر، ط1، 2013.
* عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.
* أم الزين بنشيحة المسكيني: الفن في زمن الإرهاب منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف ، ط1، 2016.
* عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2012.
* بشير خلف: بحثا عن ثقافة الحوار، مع الذات ومع الآخر، دار الهدى ، 2018.
* أنس عبدو شكشك: فلسفة الحياة– دراسة الفكر والوجود، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
* أمل مبروك: فلسفة الموت، دراسة تحليلية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.
* أحمد عطار وآخرون : مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية ، النشر الجديد الجامعي، 2016.
* عبد الله العروي: مفهوم الحرية – الدولة – الايديولوجيا، المركز الثقافي للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2017.
* نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2014.

* آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
* أحمد أمين : فيض الخاطر، ج9، تق: عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، 2009.
* بشير خلف: بحثا عن ثقافة الحوار، مع الذات ومع الآخر ، دراسة، دار الهدى ، 2018 .
* ابي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، فياض للطباعة والنشر– المنصورة، ط جديدة ومنقحة في مجلد واحد، 2010.
* عقيل حسين عقيل: منطق الحوار بين الأنا والآخر، دار الكتاب الجديد– بيروت– لبنان، ط1، 2004.
* عبد الكريم غريب وآخرون: التواصل والتثاقف، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط1، 2010.

**المراجع المترجمة:**

* جيرار جنيت: مدخل لجامع النص ،تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق.
* جون ميشيل آدم: السَّرْد، تر:أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، كانون الأول/ يناير2015.
* ميخائيل خرابتشنكو: الإبداع الفني والواقع الإنساني، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، تر: شوكت يوسف،وزارة الثقافة، ط1، 1983.
* روبرت ايغلستون: الرواية المعاصرة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، ط1، 2017
* فابريس تومريل: النقد الأدبي، تر: الهادي الجطلاوي، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2017.

* جينز بروكمييز: السرد والهوية،تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، ط1، 2015.

* لويس ميناند وآخرون:موسوعة كمبريدج في النقد الأبي، الحداثة والنقد الجديد، تر: فاطمة قنديل وآخرون، مج7، ع1، اكتوبر 2006، ط1، 2011.

* جيرار جنيت : عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم،المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط1، 2000.

* هارلمبس وهولبورن: سوشيولوجيا الثقافة والهوية ، تر: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر، ط1، 2010.

* دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربية .

* ريتشارد وولين: مقولات النقد الثقافي، تر:محمد عناني، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016.

* زيودين ساردار وبورين فان لون: الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، د.ط، 2003 .

* فنسنت ب.ليتش:النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر:محمد يحي،تق:ماهر شفيق فريد،المجلس الأعلى للثقافة 2000 .

* بول ب. آرمسترونغ: القراءات المتصارعة– التنوع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009.

* ميخائيل خرابتشنكو: الابداع الفني والواقع الانساني، تر: شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2012.

* ألان باديو: في مدح الحب: تر: غادة الحلواني، دار التنوير، ط1، 2014.

* جاك رنسيير: كراهية الديمقراطية، تر: أحمد حسان، دار التنوير، 2012.

**الدوريات:**

* عبد الوهاب بوشليحة: وعي الكتابة / كتابة الوعي، قراءة في رواية قلادة قرنفل- لزهور كرام، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية ،ع 27، افريل 2009.

* ينظر: عبد الوهاب بوشليحة: الرواية الجزائرية نحو أفق ابداعية جديدة، مجلة الاداب والعلوم الإنسانية ع 7، نوفمبر 2006.

* نجوى منصور: الرواية الجزائرية المعاصرة ابداع أم اتباع- دراسة ثقافية في رواية ( لا يترك في متناول الأطفال) ، مج إشكالات ، ع4، فبراير 2014، منشورات المركز الجامعي، تمنغاست.

**المعاجم:**

* أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب،مج10 ، دار صادر، بيروت،ط1، 1990.

* محي الدين عبد الحميد ومحمد بن عبد اللطيف السبكي: المختار من صحاح اللغة، الدار النموذجية- بيروت،ط5، 1999.

* مجمع اللغة العربية:إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وآخرون: المعجم الوسيط ،دار الدعوة، ط4، 2004.

* محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس: تح: محمود محمد الطناحي ،ج 33 ،دار الهداية،ط2.

* أحمد مختار عمر: وفريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مج1 ، ط1، 2008.

* جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني ، ج1، 1982.

**المواقع الالكترونية:**

* http://almeshkat.net/book/8122

* http://www.masrawy.com/Islameyat/Quran

* http://post2modernisme.blogspot.com/2017/06/blog-post.html

* https://www.facebook.com/SfhtAlrwayyBshyrMfty/posts/626779610684030

* http://www.qabaqaosayn.com/node/7679

* http://raffy.me/books/view_book/

* https://www.facebook.com/pg/SfhtAlrwayyBshyrMfty/posts/

* https://www.alquds.co.uk/comment-page-1/

* https://midan.aljazeera.net/intellect/literature/2017/1/27/

# الفهرس

# الفهرس

**المقدمة**

**المدخل: الرواية الجزائرية والإرهاصات النقدية .**

**1- الرواية الجزائرية وأسئلة الهوية. 15**

**2- الرواية ومقولة النص. 23**

**3- الرواية وجدلية الإبداعي والنقدي 33**

**الفصل الأول: النسق وعلاقته بالنقد الثقافي.**

1- **مفهوم النسق. 50**

**2- مفهوم الثقافة. 58**

**3- النقد الثقافي والنسق الثقافي. 69**

**4- مراكز النقد الثقافي 76**

**5- روافد النقد الثقافي 85**

**6- تحول الإبداع من القراءة الأدبية إلى القراءة الثقافية. 97**

**الفصل الثاني: النسق الايديولوجي في روايات بشير مفتي**

**1- المرأة صورة للنضال والوطن 116**

**2- الأنوثة والقمعية وايديولوجيا الجنس 121**

**3- دور المثقف فترة الطوفان 134**

4- الحب طريق المقاومة. 140

الفصل الثالث: النسق الفلسفي والصوفي والاجتماعي

النسق الفلسفي

1- فلسفة الحياة وقناع الموت 148

2- الهامش والمقموع في روايات بشير مفتي 153

3- حكمة الحرية في روايات بشير مفتي 160

النسق الصوفي

1- فلسفة الايمان 165

2- البعد الصوفي في روايات بشير مفتي 167

3- سنن الله في الأمم 171

النسق الاجتماعي

1- الاسرة صورة مصغرة للمجتمع 178

2- صورة الغرب في الوجدان العربي 182

3- انعدام ثقافة الحوار في المجتمع 185

4- خلق بؤرة التوتر داخل المجتمع 188

الفصل الرابع: النسق السياسي

1- الاضطهاد السياسي والوعي الديمقراطي 198

2- الفساد وبيع البلاد 199

3- التاريخ والصورة التخييلية 202

4- صورة العنف في روايات بشير مفتي 209

5- قراءة في العتبات الرئيسة للمنجز الروائي لبشير مفتي 216

الخاتمة 235

الملاحق

1- ملحق1 245

2- ملحق2 252

المصادر والمراجع 283

الفهرس

الملخص

# ملخص

**ملخص:**

إن حركة الابداع لا تعرف الانغلاق فهي على الدوام مستمرة، حيث أن هذه الميزة خلقها المبدعين في كتاباتهم باحثين على التغيير، وبذلك لم تصبح الرواية مجرد تعدد في الأسلوب ولا تكرار لنفس النمط، فهي تحمل التعددية في الأسلوب الذي يرتبط باختلاف الابنية وتعددها وذلك ضمن أدبية مميزة، فالكُتاب والمبدعين سعوا إلى خلق تقنيات تؤكد أن الرواية هي ذلك الجنس الذي لا نهاية له ولا يعرف الاكتمال مما جعلت القارئ يسبح في عوام التخييل الساحرة، وبما أن الرواية أصبحت ذلك الجنس القلق والمستمر فقد سعى النقاد والدارسين إلى البحث فيها بشتى المناهج الأدبية والثقافية، ولقد حاولت في هذه الدراسة المعنونة " بحضور الأنساق الثقافية في الرواية العربية– روايات بشير مفتي أنموذجا"، بالبحث عن المضمر في نصوص مفتي، التي حملت شتى أنواع الأنساق الثقافية من سياسية وإيديولوجية وفلسفية وصوفية واجتماعيه حيث كان البحث فيها ليس بالشيء الهين ، فالكاتب كان في كل رواياته يدور حول فترة زمنية واحدة معينة من تاريخ الجزائر، حيث راح الروائي يصور لنا ما تحمله الذاكرة من مآسي لفترة قهر فيها الشعب الجزائري، كما يمكن أن نقول أن رواياته أن رواياته تكتسب الشيء الكثير من الحقيقة.

**الكلمات المفتاحية:** الرواية؛ الأنساق الثقافية؛ بشير مفتي؛ المناهج الأدبية والثقافية.

**Résumé:**

Le mouvement de la créativité n'est pas fermé, il continue toujours car cette caractéristique a été l'invention de créateurs dans leurs écrits comme un changement, ainsi le roman ne devient pas seulement une polyvalence de style ni une répétition pour le même modèle mais il a un lien multi_style à différentes fondations et leur multiplicité au sein d'une littérature distinguée. Comme cela, les écrivains et les créateurs ont cherché à trouver des techniques pour confirmer que le roman est ce genre sans fin qui reste incomplet, ce qui a fait nager le lecteur dans l'imagination fascinante depuis que le roman est devenu ce genre anxieux et continu. le rechercher dans diverses approches littéraires et culturelles. Dans cette étude intitulée "En présence de formats culturels dans le roman arabe_Le roman de Bshir Mufti comme modèle", j'ai essayé de rechercher l'implicite dans les textes du Mufti qui comprend différents types de formats culturels comme le politique, l'idéologique, le philosophique, le mystique et le social, dans lequel la recherche n'a pas été facile car l'écrivain a traité d'une période particulière de l'histoire algérienne dans tous ses romans où le romancier dépeignait les tragédies du peuple algérien pendant la période d'oppression aussi, nous pouvons dire que ses romans ont beaucoup de vérité.

**Mots clés:**

Le roman ; Formats culturels ; Bashir Mufti ; Approches littéraires et culturelles.

**Summary:**

The creativity movement is not closed, it is always going on as this feature was the invention of creators in their writings as a change ,thus the novel does not become just a versatility in style nor a repetition for the same pattern but it has multi_style linked to different foundations and their multiplicity within a distinguished literature. As that, writers and creators sought to find out techniques to confirm that the novel is that endless gender which remains incomplete so, it made the reader swim throughout the fascinating imagination since the novel became that anxious and continuous gender.Critics and scholars have sought to search it in various literary and cultural approaches. In this study entitled " In the presence of cultural formats in the Arabic novel_Bshir Mufti's novel as a model" I tried to look for the implicit in Mufti's texts which includes various types of cultural formats as the political ,the ideological,the philosophical, the mystical and the social, in which the search wasn't easy as the writer was dealing with one particular period of time from the Algerian history in all his novels where the novelist was depicting the tragedies of the Algerian people during the oppression period also, we can say that his novels has a big deal of truth.

**Key words:**

The novel ; Cultural formats ; Bashir Mufti ; Literary and cultural approaches.