الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي – تبسة–

كلية الآداب واللغات الأجنبية تخصص تحليل خطاب

قسم اللغة العربية وآدابها جامعة تبسة

مذكرة لنيل شهادة الماستر في تحليل خطاب

النقد الثقافي عند العرب والغرب تنظيرا وممارسة " عليك اللهفة" شعر أحلام مستغانمي أنموذجا

إعداد الطالبتان :

- ابتسام زوريق
- صبرينة بوغرارة

الأستاذ المشرف :

أ.م علاوة ناصري

ليلى بلخير	أستاذة محاضر"أ"	المركز الجامعي تبسة	رئيسا
علاوة ناصري	أستاذ محاضر"ب"	المركز الجامعي تبسة	مشرفا ومقررا
يحي الشريف عبد الرزاق	أستاذ محاضر"أ"	المركز الجامعي تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2015–2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إذ كانت الكلمات تقال كي تموت فكيف نجد كلمات نهديها إليك لتتعدى قانون الكلمات وتقال ليقتات بها باقي الحياة...

الى من لا تكفيه كلماتنا وتتأثر هربا منا حروفنا خوفا أن توفى حقه وصفا ولا حقه شرعا و لا سطورنا توفيه حكما ولن يكفي لتفرع له خارج عمرنا...

الى الأستاذ المشرف علاوة ناصري نقول لك دمت متميزا وكان لنا عظيم الشرف أننا تخرجنا على يديك فتحياتنا إليك سيدي ...ونشكرك جزيل الشكر

على مساعدتك في انجاز هذا البحث .وذلك من خلال إسداء النصائح والتوجهات القيمة .وشكرا شكرا جزيلا.

صبرينة ،ابتسام.

الاهداء

قال تعالى

"وبالوالدين إحسانا"

إليك أبي : مسير دربي بعد الله –حبيبي الغالي

" عبد الكريم"

إليك أمي: التي سهرت أثناء نومي مقابل راحتي الغالية وروح الروح

"أمي"

إليكما وهذا قليل ولا يكفي لشكر كما أطال الله عمركما وشفاكما الله تعالى.

إلى أخواتي الأعزاء: **فوزي، إيمان، سهام، صبرينة وسارة وعادل ومحمدعلي ونجاح وأبناؤها.**

إلى أعز وأغلى وأحلى وأجمل صديقة و حبيبة:سميرة

وأخواتي وإخواني وحبيباتي:**رقية،فاطمة،سمية ،سلوى، الهام ،مجدي،سهام،فازية،الى الأشخاص الأعزاء على قلبي.**

الى كل من يعرفني من قريب أو بعيد

الى كل طاقم جامعة تبسة

إلى الجزائر الحبيبة

"بوغرارة صبرينة"

مقدمة

مقدمة:

اتسمت الساحة النقدية الغربية في نهاية السبعينات بما يعرف بـ ما بعد الحداثة عن اتجاهات نقدية حديثة وأخرى أعيد إحياؤها كالمادية الثقافية والماركسية الجديدة والتاريخانية والنقد الثقافي، وهذا الأخير حظي بإنتشار واهتمام واسعين على حساب بقية التوجهات.

وقد عرفت الأوساط العربية جدلا فكريا حول المناهج النقدية وطرائق التفكير المناسبة لقراءة النصوص وتحليلها بعد أن سبقهم في ذلك نقاد الغرب أمثال رولان بارث، حيث أفضى هذا الجدل الى نوع من التحرر في نمط العلاقة بالماضي أسهم في ذلك نقاد ومفكرون عرب شغلتهم هذه القضية من بينهم الناقد السعودي **عبد الله محمد الغذامي**.

فظهر كل من رولان وعبد الله محمد الغذامي في مرحلة التمخضات الكبرى التي عرفها النقد الغربي والعربي الحديث في فترة الثمانينات حيث شهدت بداية انهيار نسق في التفكير النقدي وظهور آخر مختلف، معلنا عن انحسار كثير من الظواهر الفكرية والأدبية. ومن مظاهر التأثير الغربي على الفكر العربي ظهر الناقد الغذامي في خضم هذه التطورات ليقدم إسهامات معتبرة في مجال النظرية النقدية، يطرح إستراتيجية جديدة أطرت النقد ببعده الثقافي وأسفرت عن تبنيه المطلق لمشروع النقد الثقافي. هذا المشروع الغربي الأصل لقي إقبالا محتشما عند العرب، عنده بعض المؤلفات التي تشير الى جوانب ضئيلة منه. ويرجع ذلك الى الفكر المغاير الذي ينطوي عليه النقد الثقافي الغربي خلافا للمنظومة الفكرية التي اطمئن لها النقد الأدبي العربي منذ مدة، غير أن الناقد رولان بارث لم يركز دراساته على النقد الثقافي كمشروع نقدي خاص بل تطرق الى العديد من المواضيع مثل: نظام الموضة والأزياء والجنس ولذة النص....، فكان الغذامي سباقاً ومنفردا في هذا المجال لاهتمامه به. وسجل الغذامي تميزه في الطرح من خلال الجانب المهم والحساس الذي تطرق له وهو الأنساق الثقافية العربية المهيمنة في

الثقافة وتكمن حساسية الموضوع في كونه مرتبطا بالموروث والذات العربيين، ونظرا لأهميته ارتأينا أن يتمحور بحثنا في هذا الجانب، في محاولة منا لاستقراء رؤية كل من رولان بارث و الغذامي الفكرية في مشاريعهم وامتداداتهم أثناء استنطاق النصوص الجمالية في تعاظمها مع الأنساق الثقافية. هل واكب النقد الثقافي عند العرب ما توصل إليه النقد الثقافي عند الغرب؟ وما إمكانيات تفوق نقاد العرب على منظري ونقاد الغرب للنقد الثقافي ؟ وماهي الإضافات التي قدمها النقد الثقافي للأدب في شتى مجالاته؟

اعتمدنا منهجا وصفيا مقارنا يتخلله التحليل في بعض المواضع نظرا لطبيعة الطرح الجريء للقضايا عند كل من الغذامي ورولان بارث. الغذامي الذي يضرب بجذوره في النظريتين النقديتين الغربية والعربية بتياراتها الفكرية والمعاصرة. واستعنا في بحثنا هذا على عدد من المصادر والمراجع التي تعود للناقد (الغذامي) نفسه وأعمال مترجمة للناقد رولان بارث.

وللإجابة عن هذه التساؤلات جاء بحثنا مشتملا على خطة من ثلاثة فصول وكل فصل تندرج ضمنه عدة عناصر، أما الفصل الأول فتطرقنا فيه الى الجانب النظري الخاص بالنقد الثقافي فتناولنا في العنصر الأول مفهوم النقد الثقافي، وفي العنصر الثاني مرجعياته وآلياته. وفي الفصل الثاني تناولنا النقد الثقافي عند العرب والغرب ضمن عنصرين؛ العنصر الأول تناولنا فيه النقد الثقافي عند العرب **(الغذامي)**، وفي العنصر الثاني تناولنا النقد الثقافي عند الغرب (رولان بارث). أما الفصل التطبيقي تجسد في استخراج الأنساق المضمرة، والنسق المكاني والزماني، وصورة الرجل المسيطر والضعيف، والملامح الثقافية بالإضافة الى الرموز في ديوان "**عليك اللهفة**" من لباس ودلالته، وألوان ودلالتها، وأيضا كلمات ذات إيحاءات عامة وخاصة. وبطبيعة الحال أن أي عمل من هذا النوع لا يخلو من الصعوبات لذلك تجدر الإشارة الى أنه واجهتنا صعوبات أثناء انجازنا لهذا البحث المتواضع نذكر منها: صعوبة جمع المادة العلمية، أيضا ضيق الوقت الذي لم يسمح بإعطاء الموضوع حقه الكافي للإسهاب في طرحه بالتفصيل والتبسيط، أيضا تطرقنا الى ديوان "عليك اللهفة" جديد الأفكار والاصدار للشاعرة الجزائرية أحلام مستغانمي الذي وجدنا صعوبة في الحصول عليها الى بعد التنقل الى ولاية اخرى.

بيد أننا نرجو أن نكون قد وفقنا بحول الله تعالى وعونه وبإرشادات ونصائح الأستاذ المشرف ناصري علاوة الذي لا ننسى فضله علينا ومده يد العون والمساعدة في إتمام هذه الدراسة راجين أن نكون قد أسهمنا في إثراء جناح اللغة والأدب في المكتبة الجامعية بهذا العمل المتواضع، فإن أخطأنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فمن الله عزوجل.

الفصل الأول:

مفهوم النقد الثقافي:

* مفهوم النقد الثقافي.

* مرجعياته وآلياته

تمهيد:

يعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وقد جاء كرد فعل على البنيوية اللسانية والسميائيات والنظرية الجمالية، التي تعني بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وشعرية من جهة أخرى، ومن ثم فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة ودراستها في سياقها الثقافي الاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا، وقد تأثر المنهج الثقافي بمنهجيته **جاك دريدا** التفكيكية القائمة على التقويض والتثبيت والتشريح، ولكن ليس من اجل إبراز التضاد والمتناقض، وتبيان المختلف إضاءة وهدما وتأجيلا، بل من اجل استخراج الأنساق الثقافية عير النصوص والخطابات، سواء كانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمشة، وموضوعيتها في سياقها المرجعي الخارجي متأثرة في ذلك بالماركسية الجديدة و التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية والنقد الكولونيالي (الاستعماري)، والنقد النسوي الذي يدافع ثقافيا عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة التذكير: إذا ما هو النقد الثقافي؟ وما هو تطوره التاريخي؟ وما هي مرتكزا ته المنهجية؟ وما هي سلبياته وايجابياته؟ تلكم هي مجمل القضايا التي سوف نحاول رصدها قدر الإمكان في موضوعنا هذا والذي يندرج ضمن ما يسمى بالنقد الثقافي «بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، ولذا فهو معنى يكشف لا الجمالي»([1])

[1]– عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي ،وقراءة في الأنساق الثقافية العربية ،دار النشر : المركز الثقافي العربي، ط1، بلد :الدار البيضاء/ بيروت ، س:2000، ص83 و84.

I- مفهوم النقد الثقافي:

من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام ودائم في دلالاته اللغوية الاصطلاحية ويختلف من حقل معرفي الى أخر، وهو من المفاهيم الغامضة في الثقافتين الغربية والعربية على حد سواء. فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتها من البنيوية الى الإنثربولوجيا وما بعد البنيوية وتتدرج الثقافة مجاليا ضمن الحضارة التي تنقسم الى شقين: الشق المادي والتقني، ويسمى بالتكنولوجيا؛ والشق المعنوي والأخلاق والإبداعي، ويسمى بالثقافة (CULTURE). ومن ثم يمكن الحديث عن نوعين الدراسات التي تنتمي الى النقد الحضاري: الدراسات الثقافية التي يهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية. لذا تعددت المفاهيم الخاصة بهذا النوع من النقد، نظرا لكونه متعلق بالثقافة التي تمتلك خاصيتي التوسع والانفتاح، ومنه يختلف المفهوم باختلاف العوامل السياقية والثقافية التي ينتمي إليها الناقد، **فالقارئ/الناقد الثقافي** في الغرب سيتناول العمل الإبداعي بوصفه نشاطا إنسانيا بلغ جدا من التطور جعله يفارق الآليات القديمة، ليخلق أخرى جديدة في الوقت الذي نجد فيه ناقدا ثقافيا في الساحة العربية حبيس معوقات لتقبل الأفكار الجديدة يكون منطقها الأساسي الجمود الذي يصيب عملية التلقي ويوقف حراكها. ويصف **تيري ايجلتون** TERRY EGALETON النظرية الأدبية كفرع من «الايدولوجيا ألاجتماعية دون أية وحدة أو هوية تميزها بصورة كافية من الفلسفة وعلم النفس والأبحاث الثقافية والاجتماعية»([1]).

غير أنه لا يمكن استبعاد الاختلاف في الطرح داخل البيئة الحضارية الواحدة، فالساحة الغربية ذاتها شهدت نقلات فكرية في المفهوم، أعربت هذه النقلات عن اختلاف في الثقافة السائدة من بيئة لأخرى، شكلت بذلك الخلفيات التاريخية التي ساهمت في بلورة مفهوم النقد الثقافي، وسيكون لنا مبحثا خصا بها لاحقا بالعودة الى المصطلح، فقد صرح به **الناقد**

[1]- تيري ايجلتون :نظرية الأدب ،ترجمة :ثائر ديب ، دار النشر: منشورات وزارة الثقافة ،دمشق،سوريا، س: 1995 ، ص 41

الأمريكي فنسنت ليتش Vincent Leach، مسميا به مشروعه النقدي، ليجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية([1])، والمعروف أن ما بعد الحداثة قد نادت «بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته...، وسمحت الى تقويض السلالم الهرمية ومحاربة العرف والتقليد الثقافي بكل أشكاله، لتهتم بأشكال التعددية كوسائل للإنعتاق من القيود الماورائية، ومبررا لإعادة تعريف الخطاب الثقافي ودراسته»**([2])**.

بينما جاءت ما بعد البنيوية للدلالة على المناهج التي حالت دون تجاوز البنيوية ونظامها الذاتي المركزي الذي انتهى بها الى (سجن اللغة).

وسعيا منه وراء فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي الما بعد بنيوي في تناوله الكلي وفي تشريحه للنص أو الظاهرة فإنه يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) كبديل لمصطلح إيديولوجيا الذي يشير الى دلالات متعارضة، ويستخدم النقد الثقافي على حد قول **ليتش** المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية ولا يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي([3]).

يركز **فنسنت ليتش** Vincent Leach في نقده الثقافي على الدور المؤسساتي للمؤسسات العلمية والثقافية مشيرا الى التوجه الذي بدا ينمو في أوساط المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب حول هذا الدور الذي تلعبه المؤسسة في توجيه نماذج وأنساق وتصورات تأسس معها الذوق العام، وأقامت صياغة ذهنية وفنية، ولتصبح قيما معتمدة تخضع القارئ لأعراف هذه المؤسسات، ما دفع بنقاد استجابة القارئ الى تحويل ميدان عملهم من نقد النصوص الى نقد المؤسسات، غير أن هناك من النقاد من تفطن لفعل الهيمنة الذي تمارسه المؤسسات القيادية، وكان لهؤلاء الأثر البالغ في إحداث نقلة نوعية فيما يخص العلاقة بين الخطاب والمؤسسة باتي في مقدمة هؤلاء **ميشال فوكو** Michel

---

[1] –عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، دار النشر: المركز الثقافي العربي ط1، س:2000 ،ص 31.

[2] – ميجان الرويلي وسعد اليازعي : دليل الناقد الأدبي ، إشارة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر ، دار النشر:المركز الثقافي العربي ، ط3،بلد: الدار البيضاء المغرب ، س:2002 ، ص 226 و227.

[3] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي مرجع نفسه، ص32.

Foucault، **وجيل دولوز Gilles Deleuze وليوتار Leotard** الذين ينتمون الى التيار ما بعد البنيوي.

يؤكد **ليتش Vincent Leach** أن نشوء الاهتمام بالخطاب دفع بقيام نقد ثقافي، ما يعني تغييرا في منهج البحث ومادة التحليل معا بالانطلاق من النصوص لأنها تعكس أنماطا وأشكالا لأنساق مهيمنة في المجتمع، ويستفيد **ليتش Vincent Leach** من الجهود النقدية البارزة في نقد المؤسسة ويقف عند أهمها التي تعود الى **ميشال فوكو Michel Foucault** في المعرفة والسلطة وادوارد سعيد في الاستشراق الذي يكشف فيه عن العلاقة التي تجمع بين المجتمع والتاريخ والنصوصية، ليبني مقولة النقد على ممارسة نقد المؤسسة انطلاقا من المفاهيم والرصيد النظري الذي جمعه من هذين العملين، والعمل على قراءة الأعمال ووضع أسئلة عن المؤسسات والطبقية والمصالح و الاستبعادات والأفعال والأنماط.([1])

ويطرح **دوغلاس كلنر Douglas Kleiner** رؤيته النقدية حول النقد الثقافي انطلاقا من نقد ثقافة الوسائل([2]) وهي نظرة تبناها منظروا مدرسة **فرانكفورت** في بحثهم عن الدور الذي تقوم به هذه الثقافة في صناعة أفعال التلقي وتأثيرها على عملية الاستقبال الجماهيري للثقافة والتفاعل الحاصل بينهما. فيعتمد على أخذ النص مقرونا في تفاعلاته مع المجتمع وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال للكشف عن العلاقة القائمة بين النصوص والجمهور والقوى المسؤولة عن إنتاج الوسائل، في الإطار الاجتماعي والتاريخي.

[1] –عبد الله محمد الغذامي :قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،مرجع سابق ،ص32.

[2] –حمودة عبد العزيز : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، دار النشر:عالم المعرفة ، بلد :الكوبت ، س:2003، ص40.

1- خصائص النقد الثقافي:

يلخص **ليتش Vincent Leach** خصائص النقد الثقافي في ثلاث نقاط هي:([1])

1- تجاوز التصنيف المؤسساتي للنص بوصفه عملا جماليا، والانفتاح على ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة بوصفه خطابا أو ظاهرة اتفاقية.
2- يفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية لها، إلى جانب الاستعانة بالموقف الثقافي النقدي.
3- التركيز بشكل جوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، مستعينا بما أنجزته ما بعد البنيوية في اهتمامه بمجال الأدب والفن.

يعتمد النقد الثقافي في معانيه للنص على تجاوز جماليات النص الى غيرها من السياقات الثقافية التي أنتجته، والكشف عما يتلبسه نظام الخطاب من جوانب ثقافية مؤثرة في إنتاج النص ومدى استجابة هذا الأخير لضغط السلطة المهيمنة، هذا ما يتطلب من الناقد الثقافي الإلمام بكل العناصر المشكلة لهذا النظام الخطابي والانتقال من نقد النصوص إلى نقد المستهلك الثقافي بما انه (أي النقد الثقافي) يرصد الاستقبال الجماهيري لهذا الخطاب، ويحلل أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضاتها.

تدخل كل الخطابات في مجال النقد الثقافي ما يبعد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين النخبوي والشعبي، ولا يستبعد الدراسة الجمالية أو الدراسة الأدبية باعتبارها جزء من الثقافة إضافة الى توسع النقد الثقافي وضمه كما من المعارف الإنسانية والفلسفية والأدبية. ويحيل هذا التحليل الى رصد مجموعة خصائص للنقد الثقافي لم تغب عن المفاهيم التي طرحها أهم الرواد في هذا المجال، إنما يهيمن ظهورها أثناء الممارسة النقدية الثقافية ويمكن حصرها فيما يلي:

[1] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي، مرجع سابق .ص32

أ- التكامل:

يحقق النقد الثقافي هذه الخاصية من خلال إحاطته للإشكال المختلفة من النقد واستعماله للأدوات النقدية التي أنتجتها المناهج الأخرى في مجال الأدب، فيحتضن الممارسات النقدية ويعمل على بلورتها، وتهيئتها لاستقبال معطيات الممارسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها، معتمدا على ما قدمته هذه الممارسات من جهد معرفي على صعيد النص والملقى. وتكمن نقطة تعارض الثقافي مع الأدبي في كون الأول يرفض هيمنة الثاني منفردا، ما يجعله قاصرا في الكشف عن كثير من العلامات الدالة في النص، « فليس 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، الى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه»([1]). وهذا الإلمام يحقق تكامل وظيفته مع النقد الثقافي.

ب- التوسع:

يوسع النقد الثقافي من مجال البحث ليصبح متفتحا على المناحي، متجاوزا بذلك المدركات غير المسؤولة في عملية تأويل لنصوص وتحليلها. تمكنه من ذلك الآليات والمقومات التي تحملها الممارسة النقدية القادرة على استجواب منظومة القيم والأعراف السائدة في ثقافة ما، والكشف عن أنساقها الظاهرة والمضمرة.

ويستقرئ **ليتش** هذه الظاهرة،عند ربطه بداية حركة النقد الثقافي بالنقد الاجتماعي عند الجيل الأول من مثقفي نيويورك في أواخر الثلاثينيات قبل أن يشتغل في المجال نفسه **تيودور أدورنو** Theodor Adorno أحد منظري **مدرسة فرانكفورت** في مقالته **(النقد الثقافي والمجتمع) عام 1949م**، يقول **ليتش Vincent Leach**: «العمل الأدبي عند مثقفي نيويورك ظاهرة مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة، ودعت نظريتهم الى إتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية لان الثقافة دينامية ومتعددة الأوجه يدخل فيها الاقتصاد

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص.

والتنظيم الاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية، وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية» ([1]). ما يعني انه بإمكان مثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون التخلي عن اهتماماتهم الأدبية، ما يؤكد توجه ما بعد البنيوي في هذا الشكل من النقد.

ج- الشمول والحتمية:

يفرض النقد الثقافي نفسه في الحياة اليومية للإنسان، كونه نظام بنيوي ذو رؤية شمولية معززة بآليات ثقافية ونقدية تعمل على تغيير الثقافة، ودراسة القيم والممارسات والخطابات الموروثة في إطار أصولها وتكوينها وأثارها السياسية والاجتماعية و حتى الجمالية، وتتيني حتمية هذا النقد في المعضلة التي خلفها النقد الأدبي في سعيه الدائم لكشف الجمالي (النص قيمة جمالية)، وتبرير فعل النص تحت مبدأ الأصل الجمالين ما جعل النقد نفسه غير قادر على معرفة عيوب الخطاب، و« ملاحظة تجاوزات المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من الترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة»([2]). أي الهيمنة التي تمارسها المؤسسة الثقافية على أذواق الأفراد عبر الثقافة التي تنتجها مادية كانت أم معنوية.

2- وظيفة النقد الثقافي:

ارتبط ظهور النقد الثقافي عند الغرب بالتحولات النوعية في المجالات المختلفة متمثلة خاصة في الثورة على الأنساق الثقافية الثابتة والمعلقة، فانتشرت الدعوة على استثمار المهمش وتقريبه الى منطقة الفعل المؤثر في الحياة اليومية يتناول النقد الثقافي النص الأدبي «كجزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات»([3]).

---

[1] – فنسنت ليتش : النقد الأدبي الأمريكي ، تر:محمد يحي، دار النشر: المجلس الأعلى للثقافة ، بلد: القاهرة ، س:2000 ،ص104.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي، مرجع سابق ، ص 15.

[3] - ميجان الرويلي وسعد البازعي ، مرجع سابق ،ص 305

فيحدد المناخ السيميولوجي الذي يشكل ذهنيا المحددات الحقيقية والفاعلة لأنساق الإبداع

و كيفيات التداول وجماليات التلقي ومنه يتجه مشروع النقد الثقافي الى « كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة البلاغي /الجمالي » **([1])** فالنقد الثقافي لا يملك استقلالية عن النقد الأدبي لأنه يحتويه، إنما يدعو الى تطوير آلياته وتفعيلها لتعرية «الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول من خلاله كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها، ما يمنحها السلطة أو القوة لتحديد طبيعة العلاقات الاجتماعية ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي»([2])
فوظيفة النقد الثقافي أعمق من مجرد كشف الجماليات، إذ يعني النقد الثقافي « بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغة، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، ولذا فهو معنى يكشف ألا جمالي»([3])، ما يتطلب إيجاد ما يسميه **الغذامي** « نظريات في القبحيات والمقصود بها كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي»([4]).

فالثقافة تساهم في تشكيل هذا النوع من الممارسات ومن ثم يعمل النقد الثقافي على الكشف عن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المساهمة في هذا التشكيل، وعلى إعادة وعي المتلقي بها، من خلال الكشف عن الأبنية الذهنية الواعية عند المنتج الفعلي في إطار توجهاتها الفلسفية والإيديولوجية بوصفها انساق مضمرة لا تقوم باستثناء نصوص بقدر تنتج وحدات ثقافية مؤثرة وفاعلة يتوجب على الناقد الثقافي التوقف عند حدود دلائلها التناقضية، وتعطيل وظائفها الإنتاجية وتقويض أنساقها في إطار ما توفره الترسانة المعرفية لمنهجية التحليل و النقد الثقافي وتنسجم الرؤية التي يتسم بها النقد الثقافي مع تلك التي

---

[1] - حفناوي بعلي :مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، دار النشر:منشورات الاختلاف الجائز ،ط1 ،بلد: 2007 ، ص50.

[2] – حفناوي بعلي: المرجع نفسه ،ص 50.

[3] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي ،مرجع سابق، ص ص83 و84.

[4] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي المرجع نفسه، ص 84.

تصبو إليها العولمة من خلال صهر مظاهر الاختلاف الثقافية فيما بين الحضارات الإنسانية باتجاه خلق ثقافة كونية شاملة.

II- مرجعيات النقد الثقافي:

1- الجذور التاريخية:

أ-الدراسات الثقافية:

كسرت الدراسات الثقافية مركزية النص، وتناولته من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، ليصبح النص أداة ووسيلة يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص، مع الأخذ بعين الاعتبار أن النص ليس الغاية القصوى لهذه الدراسات، إنما غايتها هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي موضع كان، بما في ذلك تموضعها النصـي.

تنطلق الدراسات الثقافية من موقع المعارضة والاختلاف في السائد الثقافي مركزة على أهمية الثقافة التي تساهم في تشكيل وتنميط التاريخ. وحظيت هذه الدراسات باهتمام واسع، وكان لها الأثر الأكبر في ميلاد النقد الثقافي. ترجع الأصول الأولى ([1]) لهذه الدراسات الى الأعمال التي قام بها رواد ومفكري مدرسة **فرانكفورت Francfort** بألمانيا، ثم تأسست سنة 1964م كبداية رسمية مع تأسيس مركز **برمنغهام Birmingham** للدراسات الثقافية في انجلترا.

[1] – حفناوي بعلي :مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، مرجع سابق ، ص33

أ1- النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت والمشروع الثقافي:

تؤكد الأبحاث المنجزة في الميدان النظري على المسعى الفكري الثقافي الذي تشير إليه أعمال بعض منظري ورواد مدرسة فرانكفورت من مثل **تيودور أدورنو Theodor Adorno**.

وضع **هوركهايمر Horkheimer** الأسس التي قامت عليها النظرية النقدية، متمثلة فيما يلي:([1])

- نقد النظرية التقليدية القائمة على النسق الفلسفي المغلق، الذي ينظر الى الحقيقة على أنها معرفة المتغيرات الاجتماعية. ما يستدعي من النظرية النقدية التوغل في أعماق المصالح الدقيقة التي تحرك الجهد العلمي، وإحداث قطيعة نظرية مع:
  - البينة العلمية التقليدية.
  - المثالية الألمانية وافتراضاتها.

السعي نحو التحرر و الإنعتاق عن العقلانية التي خلقتها فلسفة التنوير وأسست لأشكال الجمود والاستغلال والتسلط.

- تفكيك العقل للتوصل الى أوجهه المختلفة، والبحث عن الأسباب الى سقوط براثين اللاعقلانية.

قدم **هوركهايمر Horkheimer وأدورنو Adorno** أفكارهما الفلسفية المؤطرة للنظرية النقدية لمدرسة **فرانكفورت Francfort**، وتبلورت أكثر في بحثهما بعنوان (جدل التنوير) عام 1944م ([2])، تناول المبحث الأول منه نقدا صارما للتنوير والعقل معا انطلاقا من الأسس الفكرية والمعرفية والإيديولوجية التي يستند إليها الواقع المعاصر الذي أصبح يتعارض مع ذات الفرد ويهيمن عليه، وجعله أسير عبودية الحاجات اليومية والاستهلاك.

---

[1] – عمر مهيبل : من النسق الى الذات ، دار النشر: منشورات الاختلاف ، ط1 ، بلد :الجزائر ، س:2007 ، ص113.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص134 .

لقد وجه **هوركهايمر Horkheimer وأدورنو Adorno** نقدا لأحد أشكال العقل الذي بدأ بالظهور في تاريخ الفكر الفلسفي على يد ديكارت وقسم العالم الى قسمين: جوهر مفكر، وجوهر ممتد وحاول الفكر الفلسفي بعده حل هذه الإشكالية على يد كل من: **كانط Kant** الذي نقد العالم المتأسس من الميتافيزيقا، وعبر عن نفسه في النزعة الوضعية والبراغماتية التي حصرت العقل في نطاق ضيق وحولته الى مجرد آلة.

لقد مثل فشل النتائج النظرية التي وضعها **كارل ماركس Marx. carl** بمفهوم الثورة، أهم الأسباب التي دفعت لقيام النظرية النقدية ومن أهم هذه الأسباب:([1])

- انعكاس المسار الذي رسمه ماركس للثروة التي كان من المنتظر أن تعيد الحقوق المسلوبة وتساهم في بناء مجتمع تسوده العدالة والمساواة، غير انه حدث العكس، فمع تحسن أوضاع العمال بدأت الهوة تضيق بين الطبقات الاجتماعية.
- كشف خطأ (دلالة المجتمع العادل) الذي طرحه ماركس، والذي ظهر زيفة أكثر في أدبيات الشباب.

حمل (جدل التنوير) الموقف النظري المشترك في بناء مشروع نقدي بمعزل عن الرواسب الإيديولوجية وفاعليتها الطبقية، ليجسد مرحلة التحطيم التي بلغها العقل. واتخذت الأعمال اللاحقة لرواد مدرسة فرانكفورت في المجال الثقافي مسارين:

- مسار يهتم بنقد الثقافة وكيفية صناعتها وهيمنتها على الجماهير.
- مسار يتخذ من (الجدلية السلبية)التي نادى بها **أدورنو Adorno** ، غاية ووسيلة لكشف اثر التقليل من أهمية هذه الجماهير والثقة بها.

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص134 .

أ2- صناعة الثقافة ونقد الثقافة الجماهيرية:

تلتقي النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت بنظريات ما بعد الحداثة، « فتفيد من الخطابات غير المتخصصة في انتقادها الحداثة، وأشكال الهيمنة الاجتماعية التي طرحتها الحداثة خلف ستار التحرر والتقدم. وتوظف المعطيات النظرية الاجتماعية الفلسفية والتحليل الثقافي والاهتمامات السياسية لكشف الخطاب المهيمن »([1]).

وكان المسعى من هذه الجهود النظرية إرساء منهج تحليلي وثقافي قادر على فهم المعضلات الاجتماعية الواقعية بعيدا عن القوالب الإيديولوجية النضالية الجاهزة([2]) وتأتي في مقدمة هذه المشكلات: الاهتمام بالمغتربين عن حياتهم في المجتمعات الرأسمالية والصناعية الشمولية، ومحاربة اغتراب وتشيؤ الفرد، وساهم الجدال الذي تبنته أعمالهم النقدية في توجيه جهدهم ضد الهيمنة التي أشاعتها مرحلة التنوير.

اعتمد منظرو مدرسة فرانكفورت في مجال (نقد الثقافة)على جدليتي **ماركس Marx وهيجل** Hegel، ودراسة مظاهر التشكل الاجتماعي انطلاقا من عامل اللإقتصاد، لكشف " تواطؤ أشكال الدولة الشمولية مع أشكال الديمقراطية وتطوير صيغ جديدة للهيمنة الاجتماعية وتأصيلها، وكذا كشف النظام الجديد للدولة الرأسمالية والبيروقراطية، ونظام صناعة الثقافة والتقنية لفائدة الهيمنة، ونظام إدارة الفكر والسلوك الذي خلق مجتمعا أحادي البعد، مسطحا ومفرغا من الخيارات الاجتماعية وصيغ الاختيار الفكرية والسلوكية»([3])، وصولا الى وضع الطرائق التي يتحول بها التنوير الى خداع، والعقلانية الى نقيضها، وصيغ التحرر الى هيمنة ورجعية، والتناقض القائم في مفاهيم الحداثة ومفاهيم عصر التنوير.

قدم **أدورنو Adorno** تحليلا نقديا للمجتمعات التي بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك وربط بين الإنتاج الفني ومظاهره، وبين أجهزة الدعاية والاتصال والدور السياسي لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية، التي تعمل على «**صناعة ثقافة**» تقدم للإنسان مفهوما

---

[1]– حفناوي بعلي : مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ،مرجع سابق ،ص 39 .

[2] – عمر مهيبل : من النسق الى الذات مرجع سايق ، ص111.

[3] – ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 303 و 304.

وهميا للحياة اليومية، يكون من شروط إنتاجها استهلاك منتجات وأدوات معينة، يساهم استهلاكها في الترويج لها، ووصفها بالثقافة الزائفة والمصطنعة، «فالثقافة التي تقدمها أجهزة الاتصال من إذاعة وتلفزيون وصحف، ولا تمثل حاجات البشر الحقيقية، إنما هي من إنتاج المجتمع الصناعي والتكنولوجي المتقدم، تصبح فيه الثقافة آلية، تمثل الواقع الصناعي المغترب، وهي ثقافة تخديرية للجماهير، لأنها تحاول صياغة وجدان وذات الجماهير في سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة»([1])، فالثقافة المصنعة تنطوي على مشروع تنموي هدفه الهيمنة والسيطرة على الجماهير من خلال خلق ثقافة جماهيرية استهلاكية تعمل على إرضاء حاجات جماعية مدروسة بعناية من طرف السلطة السائدة. ويعطي مثالا للإعلانات التي تمثل بحق قوة مدمرة تستعملها الثقافة الزائفة لترسيخ النظام السائد وهيمنة الدولة ومؤسساتها، لان هذه القوة المدمرة المعتمدة على الفراغ والتفاهة، « يخضع الذهن لأيديولوجيتها فتتعلق بالأكاذيب لا الحقائق، وتقدم الشكل لا الجوهر وتصادر وعي الجماهير»([2]). التي تصبح مسلوبة الإرادة، لتسهيل سيطرة السلطة الحاكمة عليها.

كما شككت مدرسة فرانكفورت بالنظر الى الواقع للثقافة التي تقدمها وسائل الإعلام كما اعتبرت أن وسائل الاتصال لا تقدم سوى أعمالا وضيعة، تشوه الأعمال الراقية بهدف إلهاء الناس عن البحث عن الحقيقية، وضربوا مثالا بتحريف الثقافة الرفيعة التي أقامها **هتلر** وأجهزة دعايته، لأن (الثقافة الرفيعة) «شيء يملك كل مقومات كماله ولا يمكن أن يستخدمها الصفوة لمجرد تعزيز قوتهم الشخصية»([3]) فهذه الثقافة مستغلة من طرف الصفوة للسيطرة على عقول الناس. والحضارة المعاصرة ساهمت بشكل واسع في إضفاء طابع منطقي وعقلي على أشكال العمل التي تتضمن القمع والسيطرة اللذان يظهران بذلك كبنية للمجتمع تؤسس للقمع الشمولي للإفراد وتوجيهها. أضفت الحياة المعاصرة طابعا شموليا على الأفراد، فألغت الفروق بينهم، واختفى الطابع الفردي، ليصبح الكل مجبرا على تبني (ثقافة السلع) وإتباع القيم الثقافية السائدة، ليصبح الإنسان في حد ذاته سلعة، ما يعني أن مفهوم

---

[1] – رمضان بسطويسي محمد :علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، مرجع سابق ،ص60

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

[3]– مي العبد الله : نظريات الاتصال ، دار النشر: دار النهضة بيروت ط1، بلد :لبنان ، س:2006،ص202.

الثقافة أصبح مرتبطا بإنتاج الأدوات والسلع والترويج لها كما استعملته السلطة، مما يجعل من الثقافة «اسما تجميعيا زائفا للقيم الأصلية مقابل عالم المنفعة والعالم المادي»([1]) فتستخدم الثقافة لتقديم معايير مضللة ذات طابع مثالي لقمع الجماهير واستلابهم.

ويقدم **أدورنو Adorno** نموذج المعرفة السلبية المعتمد على الفن كوسيلة قائمة للخروج من اسر الدائرة المحكمة حول الإنسان، وصفها بـ «ثقافة الظل وهي الثقافة السلبية المضادة لثقافة الاستهلاك»([2]) نتيجتها الفن، وينفي بها صور الاغتراب التي أصابت الإنسان. فكل عمل أدبي أو فني يسعى الى تبليغ رسالة سياسية. ويتوصل **أدورنو Adorno** الى ضرورة تشجيع النصوص ذات الشكل الصعب، وانتقاد الأدب الملتزم.

أ3- مسار الجدلية السلبية:

يشكل المسار الثاني الذي شغل مفكري مدرسة فرانكفورت كلا من أدورنو **Adorno** وزملاؤه، في معهد البحوث الاجتماعية انطلاق لنظرية في الثقافة تطرح جدلية تزايد عقلنة المجتمع الرأسمالي الذي تغدو معه الثقافة صناعة. وعمل الرواد على نقد الثقافة الجماهيرية كونها أداة تقضي على حقوق الأفراد في الارتقاء بأذواقهم ومعارفهم وخبراتهم من اجل بناء أصلح للبشرية، ووسيلة لتحقيق أهداف الاحتكار الرأسمالي عن طريق الثقافة وصناعاتها، فإنتاج هذه السلع الثقافية يتوقف على قيمها التبادلية في السوق وليس قيمتها في الاستخدام ويتم فرضها بواسطة نظام صناعي تحكمه الأخلاقيات الرأسمالية التي تتبني منطق الربح، وتغدو بذلك الثقافة الجماهيرية سلعة مصنعة بشكل جماهيري يستجيب للاحتياجات العامة، وليست إبداعا فرديا. وبالتالي هدف هذه السلع هو تحقيق الرواج والانتشار وليس الكمال والارتقاء بالذوق العام، والثقافة الجماهيرية في رأي أصحاب مدرسة فرانكفورت لا تعبر عن الثقافة الشعبية، وان كانت تستمد أفكارها منها، وإنها مفروضة من أعلى المراكز والطبقات المسيطرة للمحافظة على الوضع القائم.

---

[1] – رمضان بسطويسي محمد:علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت مرجع سابق ص70.

[2] – رمضان بسطويسي محمد:علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ،مرجع نفسه ،ص70.

وتناول **هربرت ماركيوز** Herbert Marcuse مفهوم الحاجات المزيفة الذي ينبني على أساس أن الناس لهم حاجات حقيقية تضمن الاستقلال والحرية، والمساهمة في تحقيق الديمقراطية إلا أن هذه الحاجات الحقيقية لا تدرك في الرأسمالية بسبب حاجات مزيفة يقدمها النظام السائد لضمان استمراره، تعمل على طرد الحقيقة منها، اعتمادا على الإعلام والتنبيه، وطريقة الاستهلاك المفروضة بطريقة تحذيرية، تعمل (صناعة الثقافة) على رعايتها وتحديدها وتأمينها، ما يجعل الطبقة العاملة في موضع مطمئن لا يشكل خطرا بالنسبة للسلطة. عرفت الدراسات الثقافية توجها أخر رسمه مسار الأعمال التي قام بها رواد مركز برمنغهام، لم يختلف في مسعاه عن ذلك الذي ميز مدرسة **فرانكفورت**، غير أنه بقيام هذا المركز، تركيز المنظرين على الأعمال الأدبية والفنية ومحاولة ربطها بمنهج ثقافي تفرضه الثقافة السائدة.

أ4- أعمال مركز برمنغهام bermngham:

تعود البداية الفعلية للنقد الثقافي إلى السبعينات من القرن العشرين، مع مشروع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة **برمنغهام** في نشر صحيفة أوراق عمل في المجال المذكور سنة 1964م، تناولت مجالات عدة منها؛ وسائل الإعلام، الثقافة الشعبية والثقافات الفرعية، المسائل الإيديولوجية، الأدب، علم العلامات،الحركات الاجتماعية والحياة اليومية، الدراسات النسوية والرواية التكنولوجية ([1]).

ظهرت الدراسات الثقافية بشكل جديد تماسكت فيه أطرها المعرفية واتسعت دوائرها البحثية، وتكونت لها المراكز العلمية، ساهمت في هذا التحول أعمال مؤسساتية سابقة تمثلت في([2]): الفصول الموسعة خارج الجامعة، تعليم الكبار الذي أشرفت عليه (جمعية تعليم الكبار)، أعمال أعضاء مجلة جامعة (سكرونتي) التي تناولت في دراستها الثقافة الشعبية والقص الشعبي والإعلان والصحف، ما أدى الى نتيجة مثمرة في إعادة إنتاج أقلية خاصة، وأفكار **فرانك رايموند ليفيز Raymond Levi**، الذي أسس مع زوجته مركز الدراسة النظرية

---

[1] – حفناوي بعلي :مدخل في نظرية النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص24.

[2]– عبد القادر الرباعي :تحولات النقد الثقافي ،دار النشر :دار جرير للنشر والتوزيع .(د.ت).ص43.

والنقد **بجامعة كمبريدج،** وكان لها الفضل في تأسيس المجلة النقدية (سكريونتي)، وقد لخص أفكاره في كتيب نشره بعد سنة من الانهيار الاقتصادي سنة 1929م. طرح فيه فكرة ثقافة الأقلية، التي يعتمد عليها في تقدير الفن والأدب.

قامت هذه الأعمال على يد أساتذة متخصصين هم **ريتشارد هوجارت Richard Hoggart**، **ريموند ويليامز** Huajjart.raimund، **ستيوارت هول** Stuart hall، حيث بدأ الاهتمام بدراسة النصوص التي همشها الأدب الانجليزي الرسمي المعتمد، خصوصا كتابات الطبقة العاملة، وشمل الاهتمام ممارسات ثقافية أخرى أكثر انتشارا أو تأثيرا مثل وسائل الإعلام.

وأشار **ريتشارد هوجارت Hoggart** وهو أول رئيس لمركز **برمنغهام** إلى المصادر النظرية التي اعتمدتها أعمالهم وهي: ([1])

تاريخية وفلسفية والى حد ما سوسيولوجية من جهة وأدبية ونقدية من جهة أخرى، وركزت هذه الأعمال على العوامل الاقتصادية والمادية وخاصة ما يسمى بالمادية الثقافية، والخطابات المعارضة، وعملت على الاهتمام بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالرقي، ويرجع الفضل للدراسات الثقافية في توجيه المهمل نحو نقد أنماط الهيمنة، وفتح أبواب من البحث ذو الاتجاه الإنساني النقدي الجريء في تحليل الثقافة الغربية ومعالم الاضمحلال، وسيادة أدوات السيطرة الاجتماعية الجديدة، وتهميش الأبعاد الإنسانية المرتبطة بالتحرر و الإنعتاق، تلخصت أعمال المركز في المحاور التالية:

- نقد وسائل الإعلام
- الثقافة الشعبية

[1] – عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص84.

ب- التاريخانية الجديدة / التحليل الثقافي:

بعد التحليل الثقافي من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية وقد وصفه البعض في أواسط التسعينات بالأكثر أهمية، وكان قد اخذ في التنامي مع نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات على يد عدد من الدراسيين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا **بيركلي birkla ،وستيفن غرينلات Stephen Greenblatt** الذي أطلق مصطلح (شعرية أو بويطيقا الشعرية). غير أن مصطلح (**التحليل الثقافي**) فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه. يسعى التحليل الثقافي لدى **غرينبلات Greenblatt** إلى قراءة النص الأدبي في سياقه التاريخي الثقافي قراءة فاحصة، لاستعادة ما امتصه ذلك النص من قيم ثقافية، يقول **غرينبلات Greenblatt** في هذا الصدد: «إن التحليل الثقافي الخالص سيحتاج إلى تجاوز ما وراء حدود النص لتأسيس الروابط بين النص والقيم والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة. لكن هذه الروابط لا يمكن أن تكون بديلا عن القراءة المدققة. فالتحليل الثقافي جد محتاج لان يفيد من التحليل الشكلي المدقق للنصوص الأدبية، لان هذه النصوص ليست ثقافية لكونها تحيل إلى العالم خارجها فحسب بل لكونها امتصت القيم الاجتماعية والسياقات بنجاح»([1]).

ويقيم **غرينبلات Greenblatt** العلاقة بين التحليلين الثقافي والأدبي على الجدلية التي يفيد فيها كل منهما الأخر.يقول: «إن التحليل الثقافي لا يحدد على انه تحليل خارجي مقابلا للتحليل الداخلي الشكلي للأعمال الفنية. وفي الوقت نفسه يجب أن يكون مقابلا لأسباب تتعلق بالتمييز بين ما هو داخل النص وما هو خارجه، انه ضروري لنا استخدام أي شيء متاح لبناء رؤية **(لكل المركب)** الذي أشار إليه ادوارد تايلور إذا كان فحص ثقافة بعينها ليؤدي إلى فهم معمق الأدبي المنتج داخل هذه الثقافة، فإن القراءة المدققة للعمل الأدبي سيؤدي إلى فهم معمق للثقافة التي بداخله أنتج هذا الأدب» ([2]) وهو تأكيد على العلاقة الوطيدة بين التحليلين.

---

[1] – عبد المجيد جميل : نحو تحليل ثقافي أدبي ، مرجع سابق ،ص 24.

[2]– عبد المجيد جميل : نحو تحليل ثقافي أدبي ، مرجع سابق ،ص 25.

ورغم هذه الجدلية التي يحيل إليها **غرينبلات Greenblatt** في هذا النوع من التحليل، إلا انه يعطي النص الأدبي أهمية في القدرة على تغيير الثقافة وتكوين صورة لها بشكل معقد أو شبكة من المفاوضات في إطار هذا التكوين« ففي نظام تعليمي أكثر ليبرالية تكون دراسة الأدب هي التي في خدمة الفهم الثقافي.

ويخلص **غرينبلات Greenblatt** الى التناقض الظاهري أو المفارقة في وظيفة الثقافة، فإذا كانت الثقافة تقوم بوظيفتها بوصفها بنية من الحدود، فهي تقوم كذلك بوظيفتها المولدة للحركة والضامنة لها. فهي لا يمكن أن تأسس عبر الارتحال والتجربة والتبادل بين الثقافات المختلفة سوف يكون ثمة تنوع عظيم في النسبة بين الحركية والفرض. ولكن هذه الثقافات تضطر أيضا. من اجل بقائها، الى قبول بعض الحدود.

ويظهر **الغذامي** من خلال مشروعه النقد الثقافي (محور هذا البحث) انه على وعي لهذه الاتجاهات، يوضح ذلك، تعرضه للسرد واستشهاده بـ **ديكتر** dictr وروايته هذا الأخير الذي أشار **غرينبلاتGreenblatt** الى صياغته لأوصاف ماكرة للمتكسبين بالأدب في عصره، وهو جانب تناوله **الغذامي** هو الأخر في إطار مهاجمته لسياسته التكسب بالشعر لأغراض منفعية. لقد تبلور تأسيس **التاريخانية** الجديدة/ التحليل الثقافي في ممارسات نقدية كثيرة أحدثت من التعديلات الهامة في فهم الأعمال الأدبية وتقسيمها خاصة، تلك التي أنتجت في عصر النهضة الأوروبي، ذلك أن معظم العاملين في حقل التاريخانية الجديدة متخصصون في أدب عصر النهضة، وبناء على هذا الأساس([1])، سعت التاريخانية الجديدة الى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي، وكان لها الأثر في بلورة منهج نقدي ثقافي لمقاربة النصوص الإبداعية مقاربة ثقافية.

هذه أهم الاتجاهات التي مثلت في ظاهرها جذورا تاريخية رسمت مسار النقد الثقافي الغربي، واهم النوافذ المعرفية والإجرائية التي عززت قيام هذا النقد، ووفرت له أدوات معرفية

[1] – تطرق الغذامي في كتابه (النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافية العربية) الى هذه الأسس ، التي لخصها فيسر في خمس نقاط . ينظر : عبد الله الغذامي النقد الثقافي : ص ص:42 و43.

استند إليها في شموليتها وفعاليتها النقدية لتعرية مختلف الخطابات وتمثلاتها الثقافية في المجتمع.

3 – الخلفيات المعرفية للنقد الثقافي:

يتميز النقد الثقافي بخاصيتي الشمول والتوسع، فإنه يستمدها لبلوغ المسكوت عنه في الخطابات، غير أن هناك أعمالا نقدية شكلت في مجملها الممارسة الفعلية للنقد الثقافي، وقراءات نقدية ثقافية أمدته بالرؤية الشمولية، التي تجنح نحو مجالات عامية تنتمي لميادين عدة منها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، فضلا عن الجوانب النفسية، امتازت هذه القراءات بمحاولة كسر حدود الجنس العلمي وتغييب خصوصية الحقل المعرفي، ويمكن تصنيف هذه القراءات الى:

خلفية معرفية ما بعد بنيوية.

- خلفية معرفية ماركسية.
- خلفية معرفية تفكيكية.

وهي خلفيات تعكس مرحلة من الفعل النقدي الساعي الى تبني خاصية الاختلاف والغور في خبايا النص الإبداعي من منطلق ربطه لجوانب وسياقات خارجية فاعلة وفعالة.

أ–الخلفية المعرفية ما بعد بنيوية:

تمخضت (ما بعد البنيوية) عن البنيوية في أواخر الستينيات ويرى بعض النقاد أن (ما بعد البنيوية) هي مرحلة متطورة من البنيوية ذاتها أو على الأقل جوانب متضمنة منها ورغم اختلافهما إلا أن هناك وجه شبه هام بينهما، يتمثل في أن كل مرحلة منها هي بمثابة تحليل نقدي مختلف ويلخص المنظرون العناصر التي تخصها إعادة النظر في هذه النقاط التالية: ([1])

[1] – ينظر : مادان ساروب .دليل تمهيدي الى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة .ترجمة :بوغرارة خميسي . منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة ،ص 05 ومابعدها .

- إعادة نظر نقدية في مفهوم الذات البشرية.
- إعادة نظر نقدية في مفهوم التاريخانية.
- تحليل نقدي لمفهوم الدلالة أو المعنى.
- إعادة نظر نقدية في الفلسفة.

غير انه يمكن التمييز بين البنيوية وما بعد البنيوية «فبينما تعتقد البنيوية أن الحقيقة توجد خلف النص أو في النص، تؤكد ما بعد البنيوية على التجاوب بين النص والقارئ كعملية إنتاجية، وبمعنى أخر، تضيع القراءة مكانتها كاستهلاك حامل لمنتوج لتصبح أداء، فما بعد البنيوية تنتقد كثيرا وحده العلامة المستقرة **(النظرة السويسرية)** ويعني هذا التوجه أن هناك تحولا من المدلول باتجاه الدّال، وطريق متواصل الى الحقيقة التي ضيعت جانبا هاما من مكانتها وقيمتها»([1]). فقد اكتشف فكر ما بعد البنيوية أن الدلالة ذات طبيعة غير ثابتة، لان العلامة ليست وحدة ثابتة ذات جانبين

« فلقد أدرك **سوسير** Saussure أن الدال والمدلول نسقان منفصلان ولكنه عجز عن إدراك الى أي حد يمكن أن تصبح وحدات المعنى غير ثابته عندما يتلاقى هذان النسقان، وفشل في إثبات تلاحم العلامة رغم إثباته أن اللغة نسق كلي مستقل عن الواقع المادي. بينما يفصل منظرو ما بعد البنيوية، شطري العلامة بطرائق متباينة»([2]) ومن هذا المنطلق جاءت أعمال ممثلي ما بعد البنيوية، متماثلة المبدأ وهو عدم ثبات العلامة، ومختلفة المسلك.

ب – الماركسية الجديدة:

يعتبر الفكر الماركسي من العوامل الأساسية التي غيرت منحى الدراسات النقدية الأدبية في تناولها للواقع، ومن ثم كان له الأثر في تشكيل قاعدة للنقد الثقافي كونه يتقاطع مع الدراسات السوسيولوجية و أدواته التصورية، وأطره الفكرية ولعل أهم الأعمال التي

---

[1] – مادان ساروب :دليل تمهيدي الى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة ، مرجع سابق ،ص08.

[2] – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ،ترجمة : جابر عصفور ،ط1 قباء ، بلد : القاهرة ،مصر، س: 1998 ،ص 118.

اتسمت في مجالاته، قراءتي كل من **لوي ألتوسير Loa Althusser وانطونيو غرامشي antonao Gramsci** المجردتين لفكر **كارل ماركس** الاقتصادي.

حاول **ألتوسير Loa Althusser** من خلال دراسته لفكر ماركس الكشف عن البنية النظرية لهذا الفكر «ويتضمن هذا المشروع كشف التناقضات الماركسية، وقطع الروابط بين الجدل الماركسي والجدل **الهيغلي**، لأن الأول يتضمن اتحاد الأضداد، بينما الثاني يتضمن هوية الأضداد، الانطلاق من فرضية البنيوية القائلة أن نسق العلاقات الدلالية هو جزء من القدرة اللغوية التي تخلق قارئا نموذجيا يعيد قراءة النص، ويرسم طرق جديدة لكشف التناقضات والأبنية اللاواعية الخفية عن طريق تفسير التحولات والتناقضات والأخطاء فينتج عن ذلك ولادة نص مختلف دلاليا عن النص الأول»([1]). وهذا هو جوهر قراءة **ألتوسير Loa Althusser** للنصوص الماركسية.

وحولت القراءة الإيديولوجيات لألتوسير **Loa Althusser** الى مجموعة خطابات يمكن تحليل بنيتها اللغوية مستعينا بطرح **سوسير** حول الدال والمدلول، ومن هنا تكمن خصوصية **للتحليل الألتوسيرية** بمعالجة النشاطات السياسية والتطبيقات الاقتصادية لها، وإعطاء اللغة دورا فاعلا في تحديد سمات الطرح الاجتماعي لان العنصر الجامع بين اللغة والمجتمع هو مفهوم البنية، وكلاهما يخضع لمبدأ الصراع بين البنية الفوقية والبنية التحتية.

يتضح من خلال ما سبق أن **ألتوسير Loa Althusser** انطلق من ماركسية ماركس لإرساء نظيرة محكمة للعلم من خلال بحث دقيق عن الأدلة والبراهين في العالم الخارجي، وحاول الجمع بين البنيوي والماركسي، انطلاقا من ربطه لمفهوم البينة

[1] – أديث كيرزويل:عصر البنيوية ،من ليفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة :جابر عصفور ،سلسلة أفاق ،(9/10) ،دار النشر:دار أفاق عربية ،بلد :بغداد

بنظرية المعرفة، وقد أطلق صفة العلمية متأثرا بماركس الذي ركز على العموميات النظرية على حساب النماذج الحية، والماركسية تسعى الى تغيير العلم لا تفسيره.([1])

ج – خلفية فلسفة تفكيكية:

وتتمثل بحق في أعمال **جاك دريدا** Jacques Derrida المستمدة أصلا من فلسفة الشك الفلسفي اثبت **دريدا** Derrida بوصفه فيلسوفا وقارئا، أن التراث الفلسفي الغربي ظل متشبعا لما اسماه "مركزية الكلمة" أو ميتافيزيقيا الحضور، وبين أن نظريات الفلسفة وأطروحاتها المختلفة ما هي إلا صيغ من نظام واحد. « فالفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية تتأسس عليها ولا توجد إلا بهذه الثنائية، **كثنائية: العقل/العاطفة، العقل/الجسد، الذات/الأخر، المشافهة/الكتابة، الرجل/المرأة،** وما الى ذلك، وان هذا الفكر دائما يمنح الامتياز والفوقية للطرف الأول، ويلقي بالدونية والثانوية على الطرف الثاني هذا الانحياز الأول على الثاني هو ما يسميه **دريدا**Derrida بالتمركز المنطقي»([2])، ويأتي هذا الاستنتاج من قراءاته للنصوص المختلفة للعديد من سابقيه، **روسو سوسير** Saussure، **فرويد Freud**، **أفلاطون** Platon، **هيجلHegel** ، **مالارميه Mallarmé**، **هوسرل Husserl**...،التي تشكل في مجملها استكشاف لمركزية الكلمة الغربية.

ويستفيد **دريدا** Derrida من مقولات الخطاب الألسني خاصة ما توصل إليه **فرديناند دي سوسير Ferdinand Saussure** الذي توصل الى نتيجة حاسمة حين بنا

المعرفة اللغوية على مفهوم " **الاختلاف**" « فمعرفة الكلمة وما تعني ليست سمة قارة فيها، بل الكلمة تعني وتقبل الإدراك لأنها تختلف عما سواها، وما المعنى إلا نتيجة بناء كلمات على نحو معين وتحت شرط علاقات تقوم بينها، تخضع لقوانين وقواعد ثابتة، فمن الوجهة اللغوية لا امتياز لأية كلمة على أخرى ولا لحرف على آخر، وكذلك لا أسبقية للمعنى على

---

[1] – روجيه جارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ترجمة : جورج طرابشي ،دار النشر:دار الطليعة ،ط3 ، بلد :بيروت ، لبنان س:1985، ص:51 وما بعدها.

[2] – الرويلي ميجان والبازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 108.

تركيب الجملة، وإنما هو نتيجة ناجمة عن اكتمال البناء النحوي»([1]). ومن هذه الأسبقية والامتياز يضفي الفكر الغربي على المعنى ما يسميه **دريدا** Derrida " **التمركز المنطقي**" أي أن الفكر الغربي فكر متحيز، عنصري ينصب نفسه بؤرة مركزية للعالم، ويسعى الى تفسير هذا العالم الى رؤية معينة ودلالة موحدة.

وبالعودة الى مقولة الاختلاف فيؤسسها **دريدا** Derrida انطلاقا من ثنائية الحضور والغياب « فالمعاني تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدف اكبر مما هو أصل في ذاته، فالأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها الكتابة التي تمد العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان، وهذا يمد الدال ببدائل لانهائية من المدلولات مما يتبين إن الدلالة لانهائية في الزمن...، هذا يعني أن ثمة بناء وهدم متواصلان وصولا الى بلوغ تخوم معنى»([2]).

فالكلام يتشكل بالاختلاف المستمر بين الكلمة المنطوقة القائمة على دال صوتي، ومدلول مفهومي، وبين سلسلة المفردات التي تنتظمها سلسلة الحديث وهنا يبرز تأثر وإفادة **دريدا** Derrida بطروحات **دي سوسير de Saussure** خاصة ما تعلق منها بالعلامة التي لا تدل على شيء بذاتها، إنما باختلافها في العلامات الأخرى.

«إن الاختلاف عند **دريدا** فعالية حرة، غير مقيدة، ويوجز تعريفه لها بالقول إن الاختلاف لا يعود ببساطة لا الى التاريخ ولا الى البنية، فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى»([3]).

يقدم **دريدا** فلسفته التفكيكية، بمزيج من التعديلات النقدية في قراءته **لدى سوسير** وغيره، **وهو** مزج يعطي كتابات **دريدا** Derrida قوة خاصة، فهو يقيم حجته ضمن نظام فلسفي خاص، ويحاول في الوقت نفسه من خلال خصوصية اللغة أن يكسر ذلك النظام

---

[1] – الرويلي ميجان والبازعي سعد ، مرجع نفسه ، ص 108.

[2] – إبراهيم عبد الله وآخرون : معرفة الآخر،مرجع سابق ،ص120.

[3] – إبراهيم عبد الله وآخرون : معرفة الآخر،مرجع نفسه،ص 122.

وان يتجاوزه؛ يقول: «وهكذا يتضمن تفكيك الفلسفة العمل ولكن العمل ضمن شجرة العائلة التي ينتمي مفاهيمها لها، أي من داخلها وبأدق ما يكون عليه العمل ولكن العمل أيضا من منظور خارجي لا نستطيع الفلسفة تسميته أو وصفه. ويستنتج عند هذه النقطة، من خلال هذه الحركة المخلصة العنيفة، جيئة داخل الفلسفة وذهابا خارجها ويشكل بذلك عملا نصيا يكون مصدرا لمتعة عظيمة» ([1]).

إن ما قدمه **دريدا** Derrida لا يختلف في هدفه عما قدمه مؤسسي ما بعد البنيوية في محاولاتهم تتبع لسلاسل البنية، وما تنتجه من دلالة تستمد قوتها من دوال يمكنها أن تربط في النص بين معنيين لا يتواءمان، ولكن يمكن استخدامها معا في تطوير الأفكار واستقصاء حدود مركزية الكلمة.

[1] – جون ستروك : البنيوية وما بعده: مرجع سابق ،ص227.

الفصل الثاني:

النقد الثقافي عند العرب والغرب:

* النقد الثقافي عند العرب.(الغذامي)
* النقد الثقافي عند الغرب (ورولان بارث)

النقد الثقافي عند العرب:

1 –1 نشأة الدرس الثقافي:

تعد نشأة الدرس الثقافي عبر مراحل زمنية والتي أدت الى ظهور النقد الثقافي « ستعمل المعرفة ضمن أطر ثقافية وحضارية محددة.وتدخل في علاقة حوار و مثاقفة مع أطر ثقافية وحضارية أخرى بسبب الحاجة أو بفعل الاتصال. ومن ثمة فالمعرفة تنتج أجهزة اصطلاحية،تستدعيها الحاجة المباشرة أو على غير المباشرة في عملية التكوين المعرفي،سواء على صعيد الممارسة. أو على صعيد الإجراءات النظرية. ويرتب هذا الأمر، نوعا من (المواضعة) حول إشكال الاصطلاحية ومفاهيمها،بما يتفق والبنية الثقافية من ناحية، و شروط حقل المعرفة من ناحية ثانية،وأخيرا الخضوع لحاجات التلقي والاتصال بالثقافات الأخرى، إذ يدخل (الأخر) مؤثرا في إضفاء دلالات أخرى على المصطلح، أو مخلخلا الدلالة القارة له،وتهيمن الثقافة الغربية، التي هي مظهر من مظاهر (المركزية الغربية) على آلية عمل المصطلحات في الثقافة العربية الحديثة، وتزيح كثيرا من دلالاتها، عما كانت قد تشكلت على وفقه في الأصل »([1]).

تلك هي خاصية الخطاب النقدي العربي، الذي ظل متأثرا بما تجود عليه الساحة النقدية الغربية، وظل هذا المسار النقدي « يفرض عليه في كل مرحلة أبدالاته الخاصة والمتجددة، ولما كانت هذه الإبدالات تصل إلينا متأخرة كنا مضطرين الى ملاحقتها ومواصلة متابعة الإبدالات الجديدة على إيقاع متواتر خارجي عنا.وتستدعي هذه الملاحقة الاستعجال في الانتقال رغم عدم انجاز المطلوب انجازه مع أي إبدال، فنجده أنفسنا في النهاية أمام تراكمات

[1] – إبراهيم عبد الله :الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، دار النشر: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 ، بلد: المغرب ، س: 1999، ص: 96.

عديدة،لكن محصلتها هزيلة أو تكرارية، ويؤدي هذا في اغلب الصاحيان الى جعل ملاحقتنا لما يتحقق في الغرب ناقصا وجزئيا ومبسترا »([1]).

ورغم أن الخطاب النقدي يسعى لأن « يعكس واقعا أنتجه،كما يعكس تطوره علاقة ما مع العالم الأخر، يحاول عبرها أن يكون منتميا وحضاريا، كونيا وشاملا،يتكامل فيه نقد الذات بنقد الأخر، ويتدرب على نقد الأنموذجات كلها... »([2]) بالإفادة من خصائص الإطار الثقافي والحضاري الذي نشأ فيه، ومن ثم فهو يحمل في ثناياه صورة إنسان يسعى للنهوض ونقد الواقع من اجل تطويره، كما يحمل في الكثير من المعاني الروحية، والرموز الحضارية التي ترتبط بالماضي والحاضر والمستقبل،إلا أن المتتبع لهذه الحركة النقدية في البيئة العربية يجد شبه إجماع لدى أهل الذكر من النقاد،على ما يعانيه الخطاب النقدي من أزمات،« أزمة في التأسيس لكسب شرعية الوجود كأي مشروع فكري، وأزمة في المنهج،الذي يترجم بت هذه الشرعية، وأزمة في المصطلح باعتباره المفتاح الرئيسي لبوابة العلوم.ولا تختلف أراء النقاد حول أسباب الأزمة، والتي ترجع الى المشروع الحداثي إذ منذ أن ارتدى الخطاب النقدي العربي لباس الحداثة القادمة من الغرب،اصطبغ بألوان الغموض والألغاز وفوضى التفسير،فضل الطريق وفقد هويته، وبترت صلته بالأخر هذا ما بدفعها الى التساؤل، ترى هل هي المرة الأولى التي يجدد فيها الخطاب النقدي مقولاته، مشاريع نقدية مستوردة من الأخر/ الغرب أم إن دعاوي التجديد هذه مغايرة للصيحات السابقة ؟»([3]).

لقد أقرت الحداثة الغربية أنظمة ثقافية مختلفة، اجتماعية واقتصادية وسياسية وفلسفية وهي أنظمة لم يؤسس لها في الثقافة العربية، لكنها أصبحت الشغل الشاغل لدى النقاد العرب،الذين سارعوا الى ترجمة مقولاتها(الحداثة) في أصولها الغربية وتمثيلها في انجازاتهم ومقارباتهم للنصوص الإبداعية، محاولين تأسيس شرعية لهذا المشروع المستورد، وذلك ما

---

[1] – يقطين سعيد ، دارج فيضل : أفاق نقد عربي معاصر ،سلسلة حوارات لقرن جديد ،دار النشر: دار الفكر المعاصر ،بلد:لبنان،بيروت ،س:2003،ص ص:30 و31

[2] – خضر مصطفى :النقد والخطاب ،دار النشر: منشورات اتحاد الكتاب العرب ،بلد :دمشق ،سوريا ،س:2001،ص ص:44 و45.

[3] – بارة عبد الغني :إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مقارنة حوارية في الأصول المعرفية ،دار النشر :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط1،بلد :مصر، س: 2005 ،ص5.

يمثل الأزمة الحقيقية للخطاب العربي النقدي،« فالأزمة ليست،كما قد يتصور البعض، أزمة مصطلح وترجمته ونقلته الى العربي، بل أزمة الثقافة التي أفرزت ذلك المصطلح، أزمة اختلاف حضاري وثقافي الى العربية، بالدرجة الأولى »([1]) وليست قضيتا المنهج والمصطلح سوى نتائج حتمية لهذه الأزمة.

وبغض النظر عن هذه الأزمة التي سببت" شرخا ثقافيا عربيا على حد قول عبد العزيز بن حمودة هذا الشرخ الذي يعيشه المثقف العربي أو الفصام الذي يتهدده كل يوم، ويرجع الى غياب المشروع الثقافي أو العربي، على المستوى الإقليمي، أو على المستوى العربي العام بالرغم من كل ما تتشدق به مجالسنا وهيئاتنا ومؤسساتنا الثقافية من خطط للعمل الثقافي »([2])، فلا يمكن الإنكار انه نتيجة لدخول الثقافة الغربية للمجتمع العربي، شهد حقل المعرفة داخله بروز توجهات تسعى لتجسيد مبدأ الاختلاف والمغايرة والسعي لتغيير السائد، والنبش في خفايا النظام المركزي الواحد الذي تجسده مختلف الخطابات، وهي مساعي يتبناها النقد الثقافي في مفهومه العربي.« لقد كان قبول المثقفين العرب بالحداثة الأوروبية رهين نزعة دفاعية دائما، وحتى الإنقطاعات المقصودة في كتابات بعض هؤلاء الذين نادوا بقطرية أو تاريخ قديم أو عنصر مغاير للساميين العرب، وجدوا كتاباتهم تقيم داخل دفاعات ومتاريس تأخذ هي الأخرى مما تنفيه وتسعى لإقصائه.لقد بقيت نزعة التحديث العربية لمرحلة ليست قصيرة رهينة الدفاع عن التاريخ والهوية الدينية إزاء اتهامات (الأخر).وعلى مشروعية الدفاع إلا أن محطاته غالبا ما تتوقف عند المهاجمين بدون المضي في قراءة أفكارهم تمعنا ودرسا داخل منظومات معرفية تشكل النزاعات العنصرية والاستعمارية وتحركاتها، التي تتعزز أيضا لوثبات التغيير الاقتصادية والصناعية، وما تمليه من بحث وتنقيب عن مصادر الثروة والأسواق...»([3]). من خلال هذه الفقرة يمكن تحديد ملابسات قيام الدرس الثقافي عند العرب، الذي ساهمت فيه أكثر الهيمنة الاستعمارية التي خلفت شعورا

---

[1] – حمودة عبد العزيز :المرايا المقعرة ،نحو نظرية نقدية عربية ،دار النشر:منشورات عالم المعرفة ،بلد:الكويت ، س:2001، ص53

[2] – حمودة عبد العزيز :المرايا المقعرة ،نحو نظرية نقدية عربية نفسه ،المرجع نفسه:ص53.

[3] – الموسوي محسن جاسم : النظرية والنقد الثقافي،:الكتابة في عالم متغير(واقعها سياقاتها وبناها الشعورية) ، دار النشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بلد : بيروت،لبنان ،س: 2005، ص 09.

قويا بضرورة النهوض بالأمة، والانتصار للأقليات والدفاع عن هويتها الدينية وتاريخها الحضاري، كما ساهم في ذلك التغيرات الطارئة على مستويات الحياة: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وخاصة منها الثقافية.فالواقع الثقافي الذي ينفرد به المجتمع الغربي النامي يتميز بسمات ورؤى ذاتية، وهذا يدخل في دائرة النقد الثقافي. لقد عمل هذا الاختلاف في تجسيد تحول منهجي فرضه تغير المعطيات على مستوى الخطاب العربي، وظهر في اغلب الكتابات النقدية الجديدة على المستويين الشكلي والمضموني، وهنا يكمن جوهر الاختلاف بين الحداثة الغربية، والحداثة العربية، فإذا كانت الأولى « اعتمدت نزعة التسلط والهيمنة في الرغبة في التقدم بعقل معتم تختلط فيه إرادة المعرفة بإرادة السيطرة، وجرفت معها كل وثوقية ودوغمائية حديثة وكل المعاني الكبرى التي شكلها خطاب الحداثة الفلسفي والفكري، مما شكل الأرضية الممكنة لفكر ما بعد الحداثة الذي أماط اللثام عن هشاشة النزعة الإنسانية الغربية وبورجوازية الذات المتحدثة بإسمها أولا، والكشف عن الأشكال الجديدة للسلطة التي تبتكر الحريات بذات اليد الخفية، كما دأب على النبش في جذور العقل الغربي عن أشكال لا معقولة من الدوافع تنقض مزاعم التقدم المستمر للإنسانية والحضارة، تأسيسا لمقولة (النسق المغاير) من خلال سبر الهوامش التي لم يشرفها العقل الكلاسيكي الحداثي.وهي المقولة التي سادت اغلب أعمال المفكرين المعاصرين في محاولة منهم لفهم ما سكت عنه ذلك العقل الذي مارس هيمنته »([1])، فإن مقولة (النسق المختلف) هذه التي يقتضيها الدرس الثقافي قد رسمتها الحداثة العربية انطلاقا من نقد الذات ونقد الفكر، لأن «نقد الذات ونقد الأخر ممارسة توسع من مجال الاختلاف...وتوفر إمكانية تتجاوز بها الثقافة الغربية الحديثة ضروب التماثل والتطابق التي تعيق حركتها وتبطل فعاليتها.وتعيد إليها وحدتها بعد إن انقسمت الى تيارات متعارضة »([2]). يقول **كمال أبو ديب:**« تبدأ الحداثة العربية من اكتناه الذات وتنتهي برفض العلم، وذلك أنها تكتشف أن ما يحجب الذات ويقنطها ويشلها، هو تكدس العالم فوقها، وبهذا يتحول النص من منطلق تصدع الى رؤيا

[1] – أحمد دلباني :ما بعد الحداثة ،تصدع العقل الكوني /الاختلاف ،دورية الاختلاف ،دار النشر: رابطة كتاب الاختلاف ،بلد : العاصمة، الجزائر، ع2، سبتمبر، س:2002، ص25.

[2] – إبراهيم عبد الله :إن هيمنة نموذج ثقافي واحد لا يؤدي الى حل المشكلات الخاصة بالهوية والانتماء .مجلة الاختلاف ،ص 64.

متناهية تتسم بالمغايرة وبذلك تجسد الحداثة على مستوى النص انهيار المركز، انهيار الإجماع، وضمن هذه الرؤيا تتحول الخطابة الى كتابة عن الذات المغيبة، ويتحول النص من التعبير عن الأشياء الى الكشف عنها »([1]) وهي إشارة الى أن المقاربة النصية تتطلب فهما لمركزيته ومحيطه الداخلي، مما يتطلب التطرق لعدة مستويات، ولكل مستوى انزياحا ته ،لان هذه القراءة لنص الهامش تكشف مسار الخطابات المسكونة برؤيا التساؤل والاختلاف، وهي قراءة أيضا تستدعي استبطان المتن في علاقته بالذات، لأنه يحمل نقيضه، مليء بالصراع، يرفض السلطة الأبوية ومؤسساتها،ولذلك يتجه الى لغة ملتبسة، متعددة، ضدية، لكنه في طياته يمارس جدلية الحضور والغياب.وقد تفطن بعض النقاد الى هذه الخطوة ودعوا الى ضرورة مراجعه الذات على غرار ما فعل الناقد السعودي **عبد الله الغذامي**،كما سنرى لاحقا وغيره أمثال: **عبد الله إبراهيم،جمال شحيد وسمير سعيد.**

وقد انعكس ذلك على النشاط الثقافي والثقافة بصفة، ليجد طريقه الى الخطاب النقدي الثقافي،رغم إن الساحة العربية « لم تمتلك زمام النقد الثقافي بعد، لا لأسباب تتعلق بإمكانية النقد العربي على المتابعة بل المسألة تتعلق بحيثيات النقد الثقافي وشموليته، وتأثره بطروحات ما بعد الحداثة والتفكيكية والدراسات الاجتماعية ولثقافية والنسوية والكولونيالية والعولمة ونحو ذلك، والنماذج العربية التي حاولت الحديث عن النقد الثقافي لم تستطع الخروج عن التوصيف والعرض وبيان الآراء ثم تحديد الرهانات والمزالق وصيغ الاختلاف والتطابق مرة،أو محاولة التبني ودعوة الاندماج ومسايرة

الركب الحضاري والدخول في مشاريع عولمة الخطاب وتمرير قيم الانبهار»([2]).

فالنقد الثقافي يتخذ لقاعدته مسارين هامين:

- إحياء النظريات التي حكم عليها بالفشل كالنظرية الماركسية مثلا: مع إعطاء ثوب معاصر وبراق لها، متماشيا مع أطروحات الرأسمالية المهيمنة.

---

[1] – إبراهيم عبد الله :إن هيمنة نموذج ثقافي واحد لا يؤدي الى حل المشكلات الخاصة بالهوية والانتماء .مجلة الاختلاف ،ص 64.

[2] – سعد الله محمد سالم:انسنة النص ، مسارات معرفية معاصرة ، دار النشر: عالم الكتب ،اربد، ط1،بلد:الأردن ،س:2007 .

- الأشغال مع مستجدات النظرية النقدية والمعرفية المعاصرة بما يتلاءم وطبيعة المرحلة الراهنة.
- ومن هنا يمكن القول أن النقد الثقافي عند العرب لم يشكل إلا تماسا مع مفهومه الذي طرحته البيئة النقدية الغربية.

1- 2 – تجليات النقد الثقافي:

تمثلت الرؤية والمرجعية الموحدة التي احتكم إليها العمل الثقافي العربي سابقا في النزعة القومية الاشتراكية، انتقل فيما بعد الى النشاط الثقافي الخاضع للحاجات الاجتماعية والمتطلبات الظرفية واهتمامات الجمهور، ومن نتائج هذا الانتقال أن بدأت الخطابات تتعدد وتتنوع،لتظهر ويصير لها حضورا قويا واهم مما كانت عليه، أهم هذه الخطابات: الخطاب الديني و الإقليمي، كانت قابعة بسبب هيمنة خطاب واحد مهيمن. ومن جهة ثانية، وفي ظروف تابعة لهذا الانتقال، ظهرت وبكثافة أنواع جديدة من الوسائط الثقافية في مجالات عدة: كالصحف والجرائد اليومية والقنوات التلفزيونية، والمسلسلات والأفلام والتجمعات الثقافية والمهرجانات، والندوات الثقافية والنوادي والجمعيات. وجراء هذا الزخم الكثيف لتمظهرات الثقافة، لم يعد الاشتغال النقدي يقتصر على المكتوب، إنما امتد الى ما هو شفاهي وما هو مصور أو ما يمثل الإعلام الجماهيري الذي يلعب دورا رئيسا في تمثيل الموقف أيا كان انتماؤه، لأنه يكتسي طابعا ثقافيا.ومن ثم « يكون النقد الثقافي وعيا واسعا يتجاوز الحدود التي يتعارف عليها نقاد الأدب سابقا. وقد لا يبدو الأمر مستغربا عند المثقفين العرب لولا لزوم عدم الخلط ما بين (النقد) السائب ومابين الدربة والمعرفة الدقيقة.وإلا فما المانع من العود الى تراث القدامى وقراءة متونه على انه (نقد ثقافي) ؟. فما الضير في قراءة رد **محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس** على مستقبل الثقافة في مصر لطه حسين على أنه نقد ثقافي ؟ ثم لماذا تبدو كتابة طه حسين كذلك ؟»([1]). هذه الأسئلة تدفع بالناقد الى تناول أسئلة أخرى تفرض نفسها في الوقت الراهن مثلما أثيرت أخرى حول القديم والحداثة، والتاريخ والسرد، والأمة والتراث والشعوبية والقومية والموروث الشعبي والأدب الرفيع.

[1]– الموسوي محسن جاسم : النظرية والنقد الثقافي،مرجع سابق، ص 28.

لقد « أدى مجموع التحولات السابقة الذكر الى خلق قيم ثقافية جديدة تقوم على التعدد والاختلاف والنسيية، وكذا خلق أسئلة ثقافية جديدة ما يزال اغلبها معلقا، أو ترهين أسئلة قديمة وخلق التجاوب مع جمهور جديد له اهتمامات وتطلعات أخرى »([1]).

وقلصت طبيعة هذا التحول من نفوذ وهيمنة القيم القديمة، وان تنجح بعد القيم الجديدة في فرض نفسها كليا. ترتبط هذه القيم خاصة بجديد الرؤية ونمو الوعي وروافد الثقافة « فدخولنا القرن الواحد والعشرين لا يمكن أن يتم بدون الطموحات الجديدة المبنية على رؤية جديدة وممارسة جديدة »([2])، بالإضافة الى الانفتاح على الأخر ونقده، لان نقد الذات ونقد الأخر ممارسة توسع من مجال الاختلاف... وتوفر إمكانية تتجاوز بها الثقافة

العربية الحديثة وبما أن النقد هو الذي يؤسس لهوية ثقافية قائمة على مسار متحول ومتجدد ومتشعب الموارد من المنظورات والمكنونات الثقافية المنتجة أو المعاد إنتاجها في ضوء الشروط التاريخية للذات الثقافية فقد توجه النقاد العرب الى هذا النوع من النقد واستجدت قراءاتهم للفكر العربي بمساراته القديمة والحديثة.

وهذا التوجه الجديد ظهر في كتابات كثيرة لنقادنا ورغم أن النقاد يجمعون على أن الساحة العربية التي ورثت عصورا من النقد الأدبي الأصيل لم تتحدث عن النقد الثقافي إلا بعد الحديث عنه في الدوائر الثقافية الغربية التي لم تدخر جهدا في توليد المصطلحات تلوا المصطلحات في حركة علمية لا تعرف التريث، وهذه السنة أرهقت الجهد النقدي العربي المتذبذب حينا والمتريث حينا أخر، فمن الحداثة والتجديد الى ما بعد الحداثة، ومن البنيوية الى ما بعد البنيوية والتفكيكية، ومن الدراسات التاريخية الى التاريخانية، ومن الثقافة الى الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، وبين هذا وذلك مساحة عريضة ومتسعة من المفاهيم والمدركات والآراء والتوجهات»([3])، فإنه لا يمكن إغفال جهود المثقفين العرب في الجمع بين نظرية الأدب ومعارف أخرى التي هي سمة النقد الثقافي وتطبيقاتهم على النصوص.« فإذا

---

[1] – يقطين سعيد :الأدب والمؤسسة ،نحو ممارسة أدبية جديدة ،دار النشر :منشورات جريدة الزمن ،المغرب مارس ،س:2000، ص44 .

[2] – يقطين سعيد :الأدب والمؤسسة ،نحو ممارسة أدبية ، المرجع سابق، ص 45 .

[3]– سعد الله محمد سالم :انسنة النص ،مرجع سابق ،ص ص 52 و53.

تناولنا النقد الثقافي بالمفهوم الذي طرحه ابن خلدون المرادف لـ النقد الحضاري بمعناه الأخذ من كل علم بطرف، فيمكن القول أن العرب القدامى والمحدثين على السواء قد مارسوا هذا النقد بمفهوم الموسوعية »([1]). وإما إذا تناولناه بالمفهوم الذي يتناول جوانب الثقافة موضوعا لبحثه،يسعى للتنقيب عن مختلف الأنساق الثقافية التي تساير تطوراتها فتدخل تحت مظلة ألوان مختلفة من المعارف لاستكشاف تكوين الثقافة العربي وتقويمها. بالإضافة الى **مالك بن نبي** الذي نشر كتابا سنة 1959 م بعنوان (مشكلة الثقافة) تحت عنوان اشمل هو مشكلات الحضارة، وتكمن قيمة هذا الكتاب التاريخية والتأسيسية في الوعي بالمسألة الثقافية العربية.

فإنه وبإجماع اغلب النقاد، يمكن اعتبار محاولة الناقد السعودي **عبد الله الغذامي**، والنقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية 2000 م ([2])النموذج الجاد الوحيد على مستوى الساحة النقدية العربية، في تناولها للنقد الثقافية بالمفهوم الذي طرحه المؤسسون والمنظرون الغربيون، وانفرد بإلمام **الغذامي** فيه بالنظرية النقدية الثقافية على حد قوله رغم بروز أقلية من النقاد من النقاد قبله في تناول جوانب مهمة من هذا النقد فقد اشتغل كمال أبو ديب في آخر انجازاته على بروز خطابات المهمشين في الثقافة العربية من خلال الأقليات الدينية أو المعرفية من جهة، وأدب الأنوثة من جهة أخرى، وذلك بعد أن قام بترجمة اخطر عملين من أعمال ادوارد سعيد،ابرز نقاد ومنظري ما بعد الكولونيالية وهما (الاستشراف) و(الثقافة والامبريالية). وأما عبد الله إبراهيم،فقد أعقب عمله المستكشف للبنية السردية في الموروث الحكائي العربي،بعمل آخر نقدي /ثقافي ينصب على تفكيك ثقافة المطابقة في المركزية الغربية 1997 م، والثقافة العربية والمرجعيات المستعارة 1999م.

[1] – مزدور أحسن :النقد الثقافي المقارن، مجلة: مجلة التبيين ،بلد :العاصمة ،الجزائر، ع:26،س:2006 ، ص13.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي ،قراءة الأنساق الثقافية العربية ،دار النشر: المركز الثقافي العربي ،ط1، بلد :بيروت ،الدار البيضاء ،س:2000،ط2 نفس المركز .

2- ممارسة النقد الثقافي عند الغذامي:

2-1 ثقافة الاختلاف عند الغذامي:

«ظهر **عبد الله الغذامي** كناقد في مجال الأدب في مرحلة التمخضات الكبرى التي عرفها النقد العربي الحديث، مرحلة الثمانينات من القرن العشرين، واصفها بذلك لأنها شهدت بداية انهيار نسق في التفكير النقدي، وبداية ظهور نسق مختلف...وسط تناقضات القديم التي بدأت تتأزم وتظهر عجزا في تفسير الموضوعات وقد ضمرت روح الفاعلية والجدوى فيها، وبدأت قوالبها الجامدة تحول دون الوفاء بوعدها، مع مزيج من الموجهات الثقافية التي سادت العالم آنذاك، ونتيجة لهذا التمخض، ظهرت حركة استبدال واسعة في كثير من المفاهيم الايدولوجية والثقافة والأدبية، تصارعت فيها القيم وتضاربت المواقف بين التيارات الفكرية القديمة والجديدة»([1])، فوسط هذا الاحتدام،اطل **الغذامي** بأول كتاب له: الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية، ليتخطى النزاع القائم بين التيارات، ويقدم فيه عرضا موسعا لما بعد مرحلة الأنساق المغلقة، المرحلة التي عرفت انقسام النقاد : أصحاب المناهج الداخلية التي تقول بالنسق المغلق للنصوص، وتغيب أبعادها المرجعية في التحليل، وأصحاب المناهج الخارجية التي تحيل الأدب الى مؤثرات خارجية عن النص. و(**الخطيئة والتكفير**)([2]) كتاب في النقد الأدبي يختزل في عنوانه كما في محتواه رؤية الكاتب النقدية إزاء ما اسماه النموذج الكامل لمجمل نصوص إبداعية كتبها الشاعر العربي **حمزة شحاته،** وهو من أهم شعراء الريادة المعاصرة في المملكة العربية السعودية إلا أن المتتبع لزخم الكتابات التي لحقت باكورة أعماله الأولى سيكتشف منذ الوهلة الأولى أن الخطيئة والتفكير ما هي أول خطوة عملية وفعلية النقد الثقافي للدكتور **عبد الله الغذامي،** تلك التي دشنها بقراءته لأدب **حمزة شحاته،** في كتابة الأول وان هذه المقاربة ليست مقاربة ناقد أدبي يتصيد

---

[1] – السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي: والممارسة النقدية والثقافية ، دار النشر :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بلد بيروت ،س: 2003.ص37.

[2] – عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير،من البنيوية الى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر. (ط،1النادي الأدبي الثقافي ،جدة 1985) و(ط2 ،الرياض،1989) و(ط3 ،دار سعاد الصباح،الكويت،1993) و(ط4،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997).

الصور البلاغية أو يتعقب مواطن الفتح اللغوي والإيقاعي والمجازي ومقاربته تفجر متنا ثقافيا يضمر أمراضا ثقافية، وقارئ ثقافيا يذيب كل ما هو محيط بها من شحم ويحرقه ليوضح المفهوم الثقافي، من خلال علاقة المختلة بين الرجل والمرأة وبجرأة العالم المتحصن بجهاز مفاهيمي حداثي، ويقتحم الدكتور هذا الطابع الرجل والمرأة كبداية للحفر في النسق المتسلط الذي يحكم علاقة الرجل والمرأة وبالتالي محاكمة **ثقافة الوهم** وأنساقها المغروسة في شعور مستهلك هذه الثقافة سواء اللغة والجسد أوفي فمود الشعر العربي»([1]).

وقد استعمل **الغذامي** هذه المصطلحات منها: الشحم والأمراض الثقافية، ثقافة الوهم ،تؤكد انه مارس النقد الثقافي منذ مشروعه الألسني الأول، اعتمد على القراءة المختلفة التي تبحث عن الاختلاف انطلاقا من الشبيه للوصول الى النص مفتوح متعدد.

ويظهر هذا الاختلاف في الخطاب النقد عند **الغذامي** في مستوييه: النظري المنهجي تمثله رؤية الناقد وموقفه من المناهج النقدية والتطبيقي الذي يجسد النصوص الإبداعية المتناولة بالدراسة على هذه الخاصية في مواضع كثيرة من مدوناته اللاحقة، فرغم أن النقاد قسموا هذه الممارسة الى مرحلتين مختلفتين:«مرحلة النقد اللساني البنيوي: وهي مرحلة ما بين (1985–1991)، وفيها ينهض مشروع **الغذامي**، متكأ على أرضية لسانية محضة تستمد مفاهيمها من أطروحات الفكر الغربي، ومرحلة النقد اللساني البنيوي: وهي مرحلة ما بين (1991– 2000)، وفيها تطوير لبعض الرؤى المطروحة في المرحلة الأولى فيبرز النقد الثقافي في مقابل النقد ألساني وهو نقد يسعى الى الإلهام بشروط ميلاد النصوص، وتباين جدواها في فهم الظاهرة الإبداعية، لان النص يلد من رحالثقافة.»([2]). ما يعني أن المدونات التي تمثل المرحلة الأولى هي: الخطيئة والتكفير 1985، تشريح النص1987،الصوت القديم الجديد 1987،الموقف من الحداثة 1987،الكتابة ضد الكتابة 1991، والمدونات التي توافق المرحلة الثانية من تقسيم النقاد هي:ثقافة الأسئلة 1992 القصيدة والنص المضاد

[1]– إسماعيل عبد الرحمان بن إسماعيل ، الغذامي الناقد ،قراءات في مشروع الغذامي النقدي ،كتاب الرياض 98–97 ،ديسمبر 2001، جانفي2002 ، ص ص33 و34.

[2] – شريبط أحمد وآخرون :معجم أعلام النقد المعاصر في القرن والعشرين ،دار النشر:منشورات مخبر الأدب المقارن والعام ،جامعة باجي مختار،بلد :عنابة ،الجزائر ،ص 215

1994،رحلة الى جمهورية النظرية 1994،...الى غاية النقد الثقافي 2000،بينما تجسد بقية المدونات التي أعقبت النقد الثقافي توجهه الصريح في الكشف عن الأنساق الثقافية العربية وموقفه منها هذا التوجه الذي لم يخل من قراءة واستنطاق للحضارات الغربية بصفتها حضارات القوة المسيطرة، وهذه المدونات هي: حكاية الحداثة 2004، نقد ثقافي أم نقد أدبي 2004، من الخيمة الى الوطن2004، الثقافة التلفزيونية 2004، كما صدر له مؤخرا كتاب بعنوان، القبيلة والقبائلي2010.**الغذامي** يعد قارئ ثقافي،مهموم بقضايا مجتمعه، استمد قدرته الإبداعية على خرق المألوف وتجاوزه وتفتيت كل ما هو مهيمن، خلفية ثقافية ثرية،رصدها من مجموع تنقلاته الفكرية: أما على مستوى التراث أو على مستوى المعاصر ،وهي سمة خاصية لابد من توفرها في الناقد الثقافي «فالناقد الثقافي ملزم بالمشاركة في تمظهرات الفعاليات الثقافية المختلفة.انه مطالبا لكي يبقى ناقدا بمعرفة واسعة،وبقراءة دقيقة للحالات الصغرى والكبرى، وإلا لا مجال له ولا علاقة في ميدان النظرية والنقد الثقافي.فبهذه الإحاطة تتسع أمامه ساحة الفعل والدرس والمشاركة،لقراءة ما هو صغير وطارئ، وما هو كبير وشائك،في الحاضر والماضي، ولان الماضي عند العرب ومجتمعاتهم له مساس قوي بالحاضر، فإن ضرورات البحث فيه تستنجد دائما، ما بين القدامة والحداثة »([1]).

وعليه فإن المرجعية الشمولية للنقد الثقافي عند **الغذامي** بنتها مختلف التيارات و المناهج الحديثة التي تقف جنبا الى جنب مع سعة اطلاعه على التراث العربي القديم، لتشكل منه نموذجا للمثقف العربي المنفتح على أخر المستجدات التي تطرحها الفلسفة المعاصرة، ولتجعل من مدوناته حوارا للحضارات والمناهج ليس فقط مستوى تحليل النصوص الإبداعية،وإنما على مستوى الساحة الفكر الفكرية وما تطرحه الثقافة من مظاهر أخرى للإبداع يقول **الغذامي** عن هذه المرجعية:«ولقد جاءت هذه المقولات استجابة لأسئلة تتوارد منذ صار مشروعي الثقافي مرتبطا بمنهجية واضحة المعالم وتقوم هذه المنهجية على النقد الآسني أوالنصوصية معتمدا بذلك على ما يعرف بنقد ما بعد البنيوية...مظلة الوعي اللغوي

[1] – الموسوي محسن جاسم :النظرية والنقد الثقافي ،مرجع سابق ،ص 30

بشروط النص وتجلياته التكوينية والدلالية »([1]).وأشار **الغذامي** الى اقتدائه بالسلف الصالح في تحصيله هذه المعرفة عرف التفتح ([2])،

وعمل على الأخذ به والتشجيع عليه فيقول:«...فهي معرفة تصدر عن ثقافات أخرى ذات سياقات مختلفة.ولقد جرب المفكرون العرب وجوها من التعامل مع هذه المصادر .مثلما أن سلفنا الصالح وجوها مماثلة حينها تعاملوا مع اليونان وفلسفاتهم».([3])

وهي دعوة صريحة الى الانفتاح على الأخر، ومسايرة الركب الحضاري بل وشرط لمواكبة مستجدات النظرية، وتحصيل المعرفة، فيقول في موضع أخر:« إننا نلمح خنا الى الممارسين للرفض الثقافي هم غالبا لم يمارسوا الفعل المعرفي ممارسة عملية،ولم يتعاملوا مع المناهج الإجرائية ولا مع النظريات المعرفية »([4]) هنا توضح رؤية **الغذامي** التي تسعى الى البحث عن نسق مختلف في التفكير وكيفية معالجة قضايا الأمة والفرد العربيين انطلاقا من تجليات الثقافة بمختلف سياقاتها.

يجب البحث عن أنساقها العامة عن الفلسفة التي تصلح لممارسة هذه الأنساق وتستند ممارسات **الغذامي** برمتها الى منطق النسق المختلف الذي توضح معالمه في مشروعه الثقافي وبعد تطبيقاته المكثفة والتشريح والتفكيك لينتهي منظرا له.

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي :ثقافة الأسئلة ،مقالات في النقد والنظرية ،دار النشر :دار سعاد الصباح ،ط1،بلد :الكويت،س:1993، ص ص 9 و10.

[2] – يستدل الغذامي على ذلك بالإمام أبي حامد الغزالي في قضية تفتح القدماء على فلسفة اليونان ،كما يتشهد بالشاعر الجاهلي جدي بن ربيعة العامري .أنظر ،الغذامي :ثقافة الأسئلة ،ص 11 وما بعدها .

[3] – عبد الله محمد الغذامي : ثقافة الأسئلة ،مرجع سابق ،ص11

[4] – عبد الله محمد الغذامي : ثقافة الأسئلة المرجع نفسه ،ص 13

2 – 2 الاختلاف التنظيري والمنهجي:

تسود ثقافة الاختلاف في كتابات **الغذامي** حتى من الناحية المنهجية،« فطبيعة الحياة هي: الاختلاف، وهذه قاعدة تحكم كل موجود سواء كان ماديا او عقليا،بداء من تضاريس الأرض الى حروف الأبجدية »([1])،وهذا يحيل الى أن القاعدة التي تحكم كتابات **الغذامي** هي الاختلاف والاختلاف يميل الى نسق مختلف غير ذلك الذي عهده النقد الأدبي.غير أن النقد عند **الغذامي** يسعى لمجاوزة اختلاف مؤتلف ويجمع بين التضارب المهيمن، ويحقق استمرار معرفيا، وإعطاء الركب الحضاري قالبا لا جديدا وإنعاش الساحة النقدية بعد ركودها.

لقد ترك الرصيد المعرفي والثقافي **للغذامي** آثرا في كتاباته وتطبيقاته، فقد اختار الترابط منهجا ليس تركيبا فقط، إنما تكاملي أيضا، نظرا لكون صفة (التركيب) لا تعبر عن الترابط والتعاضد في الأعمال، هذا التنامل لخصائص المنهج الذي اختاره **الغذامي**، ويمكن اختصارها فيما يلي:

- الانفتاح على المناهج المعاصرة والعمل على استيعاب معطياتها الكلية والمختلفة.
- الانفتاح على التراث العربي والإسلامي، ومحاولة سير أغواره لبنائه بناءا فلسفيا وحضاريا جديدا مع الحفاظ على خصوصيته وأصالته.
- تكييف الإجراءات المنهجية مع التراث وتعديلها، وهي الخاصية التي تحقق التكامل.

فبحثا عن دلالات النص الإبداعي، يتوقف **الغذامي** عند المسكوت عنه أو ما لم يقله النص،ولعل جمعه الخصائص،منحه مرونة نقدية سنحت له بالانتقال الى أنشطة خارجة من النقد الأدبي كاهتمامه بقضايا المرأة في اللغة والفكر وموضوع الثقافة، لتتسارع هذه الأنشطة في السنوات الأخيرة وتتبلور في مشروعه الثقافي. بالعودة الى الخصائص المنهجية بمكن حصرها فيما يلي:

أ- **الإفادة من التيارات المعاصرة: للغذامي** من مجموع مناهج توضحه أنواع من التداخل والتصورات التي ينسجمها مجهوده النظري في كتابه الخطيئة والتكفير، ليستحضر من خلاله المنجز الغربي بمختلف أجهزته الاصطلاحية، ومفاهيمه الإجرائية، وتمثل في:

[1] – عبد الله محمد الغذامي : الموقف من الحداثة ، مرجع سابق ،ص 08.

*- **الشعرية لدي جاكبسون:** وهي أول مفتاح اعتمده **الغذامي** في مواضع من مدوناته لان « خير وسيلة للنظر في حركة النص، وسبيل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي حيث كان مقولة لغوية أسقطت في نظام الاتصال اللفظي البشري كما شخصها رومان جاكبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة»([1]).حيث نجد **الغذامي** يركز على العنصر الذي يخدم توجهه الألسني وهو الرسالة في حالة القول الأدبي، فيرسم بدقة المسار التي تسلكه لتصبح نصا اعتمادا على عنصري السياق والشيفرة « التي تربط بينهما علاقة متشابكة تشابكا عضويا مكينا، تبرر العلاقة بين القصيدة والشعر، وبين الشاعر وسابقيه من الشعراء،والشعر الذي تخزنه ثقافته، ويشير **الغذامي** في أكثر من موضع ([2])الى أهمية معرفة السياق، هذه المعرفة التي تحدد الجنس الأدبي وتترك أثرا جماليا في الجملة الأدبية، والدور الذي تلعبه في قراءة النصوص واستقبالها فإجادة تفسير قصيدة جاهلية يعتمد على معرفة القارئ لسياق الشعر الجاهلي.

*- **بنيوية بارث:**إن أهم ما استوعبه **الغذامي** من البنيوية هو النص والتناص، يقول **الغذامي** « الكتابة نتاج التفاعل ممتد لعدد لا يحصى في توارثها وتداخلها هو ما يسمية رواد مدرسة النقد الترشيحي بتداخل النصوص، وهذا مفهوم متطور جدا في كشف التجربة الإبداعية، فكل نص هو حتما: نص متداخل، ... مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن وهذا يمثل وجودا كليا للكتابة وليس للأشياء المحكية فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على ذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارض والتنافس » ([3]) وتطورت هذه المفاهيم الى « نسق انتقل وترحل من الشعر الى الخطابة ... في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا»([4]) ويثبت أن **الغذامي** طور مفاهيمه من بنية لغوية الى بنية ثقافية.

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير ،مرجع سابق ،ص10.

[2] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير ،مرجع نفسه ،ص ص 14 و29 و30.

[3] - عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي ، مرجع سابق ،ص 291.

[4] - عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي ، مرجع نفسه ،ص 123

– وغيرها من التيارات المعاصرة التي تأثر بها **الغذامي** منها **السيميولوجيا** لأنها تركز على العلامة والمثل والإشارة هي لغة الرمز عند **بيرس وسوسير** حيث ركز **الغذامي** على الإشارة باعتبارها تتكون من الدال هو الصورة الصوتية، ومدلول هو التصور الذهني لذلك الدال، والتشريحية التي تبنها **الغذامي** كشرط من شروط القراءة الصحيحة والوافية للنص ويقول **الغذامي:**« ومن هنا جاءت التشريحية لتؤكد على قيمة النص وأهميته، وعلى انه هو محور النظر حتى قال **دريدا:**لا وجود لشيء خارج النص ولان لا شيء خارج النص فإن التشريحية تعمل كما يقول ليتش من داخل النص لنبحث عن الأثر وتستخرج من جوف النص بناه السيميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب

– ويعاب على **الغذامي** تبنيه لمفاهيم على لسان رولان **بارث** الذي « لم يقم بتعويض يعيد بناء النص وإنما تحدث حول خصوصية النقد الغربي وعن تأثره **بجاك دريدا** وتبنيه لمفهوم اللعب الحر للنص بدلا من تتبع البنيات الثابتة، و **الغذامي** منذ البداية يريد التميز والتفرد في طرحه على غيره في جوانب أخرى على مستوى الاصطلاح.

–**وأيضا التكييف والتعديل:** نجد أن **الغذامي** تناول مصطلح الشعرية الذي قابله بمصطلح الشاعرية، فيقول: « نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام البويطيقا في نفس الغربي، ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية »([1])، متبنيا في نفس الوقت نفس مفهوم الذي وضعه **جاكبسون** في محاولته الإجابة على سؤال: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا ؟.

و يؤخذ على **الغذامي** اصطلاحه (**الشاعرية**)، فالشاعرية « انتقال اشتقاقي من الاسم الى اسم الفاعل، ومن النص الى الناص،لان في ذلك قتل للناص ومن ثم (موت المؤلف) فالأصل في الشاعرية هو من الشاعر، والشاعر لا يتجاوز على لسان ابن منظور (صاحب الشعر)، ومن مثل اللابن (صاحب اللبن) والتامر (صاحب التمر)...»([2]).

---

[1]– عبد الله الغذامي :الخطيئة والتفكير ،مرجع سابق ،ص 22 و23.

[2]– يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد،دار النشر:منشورات الاختلاف ، ط1، بلد:العاصمة ،الجزائر ،س:2008،ص299.

هذه إذن أهم التيارات والمفاهيم الإجرائية التي تبناها **الغذامي**، وما النهاية من التطرق لها إلا استظهار للأدوات والآليات التي يتوسل بها **الغذامي** لبناء مشروعه الثقافي،« فالنقد الثقافي– من منظور الناقد – هو فرع من فروع النقد النصوصي العام ومن ثم فهو احد علوم اللغة وحقول(الألسنية) معنى بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوى عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغة »([1]).والنقد الألسني القاعدة هو الذي قامت عليه أطروحة النقد الثقافي عند **الغذامي**، هذا الأخير الذي لا يتوانى عن اعتبار « الأداة النقدية كمصطلح وكنظرية مهيأة لأداء ادوار أخرى غير ما سخرت له على مدى قرون من الممارسة والتنظير من خدمة للجمالي و تبرير تسويق لهذا المنتج وفرضه على الاستهلاك الثقافي، وبما أن الأداة النقدية مهيأة لهذه الأدوار،خاصة مع ما تمتلكه من الخبرة في العمل على النصوص، ...وسيجعلها خاضعين لسلطة الخطاب المدروس »([2]). فهو يدرك الأدوات ووظيفتها في مقاربة النص الثقافي و تكييفها وظيفيا لتتكون أداة في النقد الثقافي.

2-3 مراحل النقد الثقافي:

عبر التاريخ نكتشف أسباب نهوض علم مكان أخر أو يضمحل أو تتوقف مسيرته العلمية عن البحث،« في تواريخ العلوم،تتكشف أسباب نهوض علم مكان علم أخر،تلاشي علم وتجمده والقانون العام في ذلك أن العلم متى ما تشبع تشبعا بلغ حد النضج التام فإنه يصبح مهددا ببلوغ سنه التقاعدية، ولا شك أن العلوم تتقاعد مثلما يتقاعد البشر، غير أن الفارق أن العلم لا يدرك سنه التقاعدي ولا يراه، ويحتاج الى من يكشف له عن اللحظة الحرجة في تاريخ المعرفة »([3]).ولابد أن النقد الأدبي قد بلغ سنه التقاعدية عند **الغذامي** و أصبح « غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي، والأنساق والعيوب الثقافية المختبئة من تحت عباءة الجمالي »([4]).وهذا ما دفع **بالغذامي** الى محاولة إقامة نظرية نقدية ثقافية كفيلة بمهمة

---

[1]– عبد الله الغذامي :الخطيئة والتفكير ،مرجع نفسه ،ص 48.

[2] – عبد الله محمد الغذامي :النقد الثقافي ،مرجع سابق ،ص 172.

[3] – عبد الله محمد الغذامي:نقد ثقافي أم نقد أدبي (بالاشتراك مع عبدا لنبي اصطيف).(حوارات لقرن جديد)، دار النشر: دار الفكر ،بلد :دمشق ،س: 2004، ص 11.

[4] – عبد الله محمد الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي مرجع نفسه ،ص 08.

الكشف الجديدة،لأنه على وعي بمرحلة الما بين التي نعيشها في المرحلة الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية، مما « يفرض السؤال المرحلي المتشكك على نظريات النقد والحداثة،ويضعنا في (الما بين) حيث ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك فصل أو حد فاصل يعلن عن نهاية فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة أو فيما بين البنيوية وما بعد البنيوية إنما هو الحد ينبئ عن بداية أخرى لما امتدادها وبعدها الجديد»([1]). وعليه فإن المشروع الثقافي **للغذامي** جاء كخطوة لكسر الحواجز والحدود بين التيارات الفكرية وتوجيهها الى الاندماج، الانفتاح على الأخر منه،« فالتداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيرا عن الناس،وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة، هو تداخل أساسي له قيمة مركزية في الدراسات الثقافية، وهناك حافز قوي في هذه الدراسات لكشف أساليب الثقافة في صياغة مستهلكيها وفي تسخيرهم كذوات برغبات وقيم محددة»([2]). وهذا التنظير القائم بذاته في كتاب (النقد الثقافي)، مرحلة التأسيس والممارسة. وحصره عند **الغذامي** في المراحل التالية:

2-3-1 التأسيس للنقد الثقافي:

اظهر **الغذامي** وعيا بالتوجه الثقافي في الخطاب النقدي، من خلال تجاوزه لفحوى النقد الأدبي وتوجيه الخطاب اللغوي نحو الاحتكاك بالثقافة، فعمل الناقد على الغوص في القضايا التي تؤرق الذات العربية انطلاقا من مختلف تمظهرات هذه الثقافة،متوسلا بأداة النقد الثقافي كأداة للحفر في **جينالوجيا** المتن الثقافي الذي تؤلفه هي نفسها (الثقافة) لتعزيز قيمها الدلالية »([3])، فيأخذ **الغذامي** على هذه الثقافة، التي مررت تحت قناع البلاغي والجمالي، انساقا لخطابات، فجاء لتفكيك النسق المهيمن، وكشف الأخر المضمر، ثم طرح البديل،والعملية تتم على مستوى الأداء التعبيري الثقافي بكل صوره وخلفياته التاريخية ومدلولاته السيكولوجية الذاتية للوصول الى الفجوات التي تعاني منها الثقافة جراء هيمنة خطابات سلطوية. ويثمن المجهود في **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف** الذي يعتبره «تخطي

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي ،مرجع نفسه ،ص 16.

[2]– عبد الله محمد الغذامي : نقد ثقافي أم نقد أدبي، مرجع سابق،ص16

[3] - عبد الله محمد الغذامي :نقد ثقافي أم نقد أدبي ،مرجع نفسه ،ص16.

المرأة موقعها من موضوع لغوي الى ذات فاعلة، الذي لن يكون إلا من خلال تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة مصطلحا إبداعيا بإزاء مصطلح الفحولة »([1])

غير أن هذه النقلة لا تعني أنها حديثة في مسعى **الغذامي،** فلقد كان كتاب (الخطيئة والتكفير) الموضع الأول الذي ناقش فيه الناقد هذه القضية بوجهها الأخر الذي طغت عليه سمة الذكورة. ولان مسيرته وبحثه المتطور يحسن ترويض الظروف ويصيب في اختيار الهدف العميق من مشروعه. واشتغل على موضوع لتفتح أو التجديد الشعري، الذي جاء على يد الشاعرة **نازك الملائكة،** فيدافع عنها الذات المنظرة أيضا وليست الذات الشاعرة ويخص في مقدمته أطروحته التأسيسية فيه ، ونجملها في النقاط التالية:

- الثقافة جسد مركب من الأنساق المتصارعة.
- الحس الفحولي هو الذي شكل النسق الأساسي في الثقافة العربية ويظهر ذلك بوضوح في الإبداع الشعري.
- يندرج تحت هذا النسق " الفحولي" مضمر ثقافي يسعى بحياء وبمخاتلة لكي يشاغبه ويهز بعض جدران قلعته العتيدة.هذا المضمر هو: التأنيث.

وانطلاقا من ذلك يمكن تصنيف المجهود النقدي الثقافي له الى مرحلتين:

أ-الكشف عن الأنساق المضمرة:

أ-1 / المهمش المؤنث:

تعد التوجهات **الغذامي** التي تمثل أطروحة التأنيث منحى أساسيا بإعتبارها صورة الهامش والمهمش في الثقافة العربية، يسعى من خلالها الى فتح الصفحة المطوية التي كانت موضع سخرية واتهام بالتعصب.« ولعل هشاشة الكثير من الإبداع النسوي الذي يتمركز حول موضوع المرأة ومساواتها،وقلة المباحث التي ناقشت اللامساواة في عالمنا العربي وتجلياته في الحقل الأدبي، ساعدا على بقاء هذا الموضوع مهمشا وغير فاعل في

[1] - عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ،دار النشر :المركز الثقافي العربي ،ط3، بلد :بيروت / الدار البيضاء ،س:2006، ص16.

المحاور الثقافية العربية الراهنة » ([1]). بذلك يعلل سبب توجهه وتركيزه على نسق الأنوثة الذي ظل مهمشا نظرا للمكانة الوضيعة التي تحتلها المرأة والتي قررتها الثقافة العربية ومحمولاتها.

أ1-1 /تهميش شكلي:

هذا التهميش عالج فيه القضية من خلال تعرضه للمظهر المهيمن في النص الإبداعي،والذي همش الأنوثة. يتجلى هذا المظهر في معالجة قضية عمود الشعر أو ما سماه بالعمودية، بإعتباره:« رمز ثقافي وقيمي يجعل النص الشعري نصا ذكوريا محروسا ومحميا، ويجعله نسقا ذكوريا يمنح دخول التأنيث إليه »([2]).

يقيم **الغذامي** كتابة (المشاكلة والاختلاف) على مفهومي (الشبيه والمختلف) في النظرية النقدية العربية لتمييز النص المشاكل، وينطلق من تعدد النص واختلافه لأنه يتم إنتاج المعنى في إطار الاختلاف والتباعد، ويبدو **أنه متأثرا** بمقولة **بارث** المتعلقة بالنص المختلف و يعرفه **النص بـ** « ذلك الذي يؤسس لدلالات وإشكالات تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن لنص شبكة متلاحمة من حيث البنية، ومنفتحة من حيث إمكانات الدلالة،وبما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف...ومع تجدد كل قراءة تكتشف أن النص يقول شيئا لم نلاحظه من قبل،فكأننا أمام نص جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءة سابقة.هذا هو النص المختلف الذي تشير إليه مقولات **الجرجاني** »([3]). ويتضح مدى تأثر الناقد بالنتائج النظرية التي توصل إليها **رولان بارث**. أما النص المشاكل فـ « يهدف الى جعل الإبداع نظاما انضباطيا يتشاكل- بوصفه لغة – مع الأشياء بوصفها واقعا مقررا

---

[1] – عبد الرحمان إسماعيل إسماعيل ، الغذامي الناقد ، مرجع سابق، ص389.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : الشعر إذا لم يكن خطابا في التأنيث ،مجلة فكر ونقد ، بلد : المغرب ، العدد :18 ي:1999، ص50.

[3] – عبد الله محمد الغذامي : المشاكلة والاختلاف ،قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف ،ط1، دار النشر :الدار البيضاء/المركز الثقافي العربي ،بلد :بيروت،ص 06

سلفا،ويكون النص ثانويا وتابعا ومحاكيا »([1]). فالنص المشاكل يقوم على محاكاة النص للواقع من جهة، ومطابقة لعمود الشعر العربي، ومن هنا نجد خلفية التصور حسب رأيه هي أسبقية العالم على اللغة /النص، مما يعني أن مشاكلة النص للواقع الخارجي تكون عبر لغة عمود الشعر التقليدي. وبعبارة أخرى يكون: نص محافظ وتقليدي يعتمد على أساس ما يعرف بعمود الشعر التقليدي الذي يمثل نسق الفحولة ورمز الثقافة القيمي والذكوري. وهذا يحيل الى النسق الأخر المهمش وهو (الأنوثة). ودعا الى النص المختلف وهو ملمحا الى مشروعه الثقافي النقدي الساعي الى إقامة وأحياء النسق المهمش انطلاقا من « مبدأ الاختلاف الذي هو نظرية في القراءة والتفسير والتفعيل ومبدأ لإنتاج النص المتحول، ويقوم على تفاعل المعنى بالشكل والدلالة وهو مبدأ (الاختلاف) يتولد عنه الإبداع. والمبدع لا يكون مبدعا بإتفاقه مع من سواه وإنما يكون كذلك بإختلافه الذي يميزه.»([2]). لقد شكك فيما قدمته المؤسسة التي قامت على صفات لا تثبت أمام الفحص الموضوعي،لأنه سعى الى تفكيك المؤسسة من خلال كتابة القائمة بذاتها التي شكلتها النظرية النقدية العربية التي يستمد منها الشاعر والناقد البلاغي سلطنه الشرعية في تعاليها.وهو الحكم الذي أطلقه على عمود الفحولة عند الآمدي لان « سماته ليست معيارا لأشعار الأوائل ولا تصلح أن تكون نظرية نقدية عن الشعر العربي،ولكنها خلاصة ذوقية تخص الآمدي ولا تشمل ديوان العرب »([3]).

ومن خلال هذه الإستراتيجية التفكيكية التي اعتمدها قد استلهم طروحات **ميشال فوكو** في تفويض هذه المؤسسة كسلطة وكخطاب يمارس الإقصاء والمنع لخطابات على حساب أخرى ووقائع أخرى.

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي ، المرجع نفسه،ص07.

[2] –عبد الله محمد الغذامي :القصيدة والنص المضاد .ط1 المركز الثقافي العربي ،دار النشر :دارالبيضاء ، بلد:بيروت ،س:1994، ص ص 22 و23.

[3] – عبد الله محمد الغذامي : المشاكلة والاختلاف، مرجع السابق، ص 53.

أ1-2 تهميش ضمني: تناول فيه الأنثى بوصفها موضوعا وذاتا مهمشة، سعى الى الحفر في بعض مظاهر استلاب المرأة في أشكال الحضور لاجتماعي والثقافي والسياسي التي تخترق الخطابات الثقافية والأدبية، والتي ساهمت في تكوين وعي ذكوري متحيز ضد المرأة، وغيب وجودها لصالح الرجل وفرض على المرأة عبوديتها التي قسمها الناقد حسين المناصرة الى ثلاث:([1])

- عبودية جنسية: تتحول فيها المرأة الى جسد لمتعة الرجل.
- عبودية اقتصادية : تشير الى استقلال المرأة من مجال الإنتاج والعمل .
- عبودية منزلية : تكون فيها المرأة الى مجرد أداة لخدمة الرجل.

لقد تجسد التهميش في شتى المظهرات الثقافية، التي تأسست على منطق القهر في حق المرأة، فظهرت في سياقات متعددة منها:النصوص الدينية الأدبية، الأسطورية والتاريخية، فلسفية، ثقافية، وفي أفكار التصوف والأدب الشعبية والرسمية وحتى العملية، وهي الخطابات التي تناولها **الغذامي** لاستظهار مشاهد الاستلاب الذي تعيشه الأنثى على خلفية الهيمنة الذكورية واستبطان كل رمز،اقتصر حضوره فقط في الكتابة الذكورية، وأوصاف « تجردها من أية إمكانية فعلية إنسانية ثقافية جوهرية »([2]). لقد شغل موضوع الأنوثة حيزا واسعا في دراساته التي يبين القسم الأول منها إطلالة جدية على وضعية المرأة في المخيال الجماعي العربي العام، ويرجع أصل هذا المعترك الى قصة الوجود الأولى في تاريخ البشر الأزلي كما رسمها القران الكريم. ممثلة في حادثة ادم عليه السلام مع حواء، حيث « حملت بذور ثنائية الحياة: ذكر وأنثى، الرجولة والأنوثة، والقوة والضعف، والحكمة والعاطفة، والشفقة والخنوع، والمرأة هي المرتكز في ذلك، فحواء كانت هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجد أدم على مشهد (التفاحة) وهي تقدمها له ليكل منها،وهو يضعف أمامها ناسيا تحذير الله سبحانه وتعالى »([3]).

---

[1] – حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع ، دار النشر: عالم الكتب الحديث ،بلد :اربد ، الاردن،س:2007، ص 17.

[2] – حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع ،مرجع سابق ،ص 13

[3] – عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ،مرجع سابق ، ص101 .

لتأتي– على قول نصوص **شحاته** تمثلا أدبيا لقصة البشر من خلال أبيهم،ولتصبح العلاقة بين **شحاته** والمرأة محكومة بـ مركزية محورية خطرة.فهو يحمل نذيرا يخوفه منها، ولكنها تحمل له إغراء يوقعه فيها»([1]) وكانت بذلك أول صورة نمطية تهمش الأنثى، صورة المرأة (الخطيئة والغواية).ويقدم **الغذامي** « نماذج قرائية لها أبعاد كلية متمثلة بنماذج المرأة بوصفها قيمة دلالية باطنية في النص الشعري»([2]) كنموذج (المرأة /الموت) فالمرأة مالها إلا الستر أو القبر والمراد بالستر الزوج...، ونموذج(المرأة /الحياة)،أقام **ما** بين صورة قديمة وحديثة.ويفسر هذا التلاقي في صورة المرأة لدى شعراء:القديم والحديث يكون« النص من دون الشاعر يسرب تلقائيا الى داخل نص أخر أي الى عمق الأخر غير مسار به الخفية والدقيقة جدا...، وفي هذه العملية المتفاعلة يبرز الموروث في حالة تهيجكما يقول **ليتش**»([3]).وهذا الموروث هوالنسق الثقافي الذي يتغلغل فينا وعبر الزمن بذاته.تحول لهدف مقصود عند **الغذامي**، فجاءت كتاباته نقلة فكرية صريحة كشفت عن خبايا ما يحمله لمشروعه،وتوسعت ضمن الممارسات الثقافية، كالخطابات الشعبية و الإشهارية والإعلامية والبصرية غير أنه يرى أن الخطاب اللغوي الإبداعي يكتسي طابعا ثقافيا، ولذلك يدعو الى ضرورة إعادة النظر في وظيفة النقد الأدبي الذي لا يتعدى في مباشرته للنص الإبداعي الأنساق اللغوية واللسانية وكلت دعوته هذه شمولية مشروعه الثقافي.

أ2– تنميط الأنثى: التوسع والشمول يظهر في تناول قضية الأنوثة عند **الغذامي** في الجوانب الثقافية التي تطرق لها من:اجتماع ودين وتاريخ ولغة،لان الصورة النمطية السلبية للمرأة العربية هي في الواقع سمة ثقافية واضحة سواء كان ذلك على صعيد الأسرة، أو على صعيد البناء الاجتماعي. ويمكن حصر صور تنميط المرأة التي عالجها **الغذامي** في مدوناتها فيما يلي:

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ،مرجع نفسه ، ص101 .

[2] - عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ،مرجع نفسه ، ص09 .

[3] - عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ،مرجع سابق ، ص101 .

أ2-1 /تهميش ثقافي: رسم صورة طبية ايجابية خيرة بطولية أو ضحية للرجل »([1]). وتتوزع مظاهر هذا التهميش في العناصر المشكلة للثقافة. ويري أن الثقافة تساهم في هذا التنميط من خلال توفيرها لرموز تصنعها وتنسجها وتمارس من خلالها إرهابا منظما ضد المرأة « فالرواية الثقافية تتدخل ضد النص وتحرفه وتعدل فيه فتزيد في التفاصيل من جهة، وتعدل الخاتمة من جهة ثانية لتحرف ما هو أنثوي وتحوله الى نهايةذكورية تتفق مع النسق الثقافي الذكوري »([2]). ولم تخف الأساطير هذه المساهمة الفعالة والرغبة في قهر الأنثى وامتلاكها وتصنيفها في المرتبة الدونية، وليس هناك اختلاف بين الصور التي تؤكدها بقية السير الشعبية والحكايات الدارجة.

ويرى **الغذامي** أن تدوين التاريخ يعتمد على الصناعة البشرية الذكورية التي غيبت الأنوثة.وان هذا التدوين على يد رجل من أهم مصادر تهميش المرأة «فجاء هذا التاريخ رجلا من إنشاء الرجل»([3])، القول أن هذا الإلغاء متعمد من طرف الذكر.ومنذ فجر التاريخ لترسيخ الصورة المهشمة للمرأة عبر إبداع عديد من الكتاب في عديد من العصور، وفي عديد من المكنة تناول إبداعهم هذا عديد من الرواة والحفظة بالتغيير والتبديل والإسقاط الدلالي لقضايا العصر والبيئة خاصة ([4]).

وتلعب العادات والتقاليد من منظور **الغذامي** دورا في هذا التهميش، كونها تعزز ما تسوقه الأساطير من أفكار تزيد الأنثى قهرا. ومن هذه العادات في المجتمع السعودي بالخفار*. يقول **الغذامي** في تعريفه:« وهو عادة اجتماعية كانت سائدة في مجتمعنا في عنيزة كما اعرف،ولعلها عامة في كل المدن. والخفار هو حفل إعلان عن التحجب،وذلك أن البنت إذا ما بلغت التاسعة من عمرها، أو حولها، أخذوها في تطواف في الشوارع مع جمع

---

[1] - حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع ، مرجع سابق ، ص 19.

[2] - عبد الله محمد الغذامي ثقافة والإبداع ،مرجع سابق، ص 126.

[3] – عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ،مرجع سابق، ص 10

[4] – عالي القرشي : نص المرأة ، من الحكاية الى كتابة التأويل ،دار النشر: دار الثقافة للنشر، ط1، بلد :دمشق ،سوريا ،س: 2000، ص 26.

*– الخفار : شدة الحياء في لسان العرب

من البنات...وبعد هذا الدوران يدخلون البنت الى بيتها...وهذا الدخول الى البيت هو الدخول نهائي للبنت المخفورة. يأتيها الزوج أو المنية.ويخطر الخروج إلا لمناسبة ضرورية،وإذا استوجب الأمر فإنها تخرج في الصباح الباكر قبل انتشار النور، وتعود مع الغروب...»([1]).

يعالج أيضا المرأة في اللغة في مبحث واسع من مدونته **المرأة واللغة** علاقة اللغة بالمرأة انطلاقا من مقولة « خير الكلام ما كان لفظه فعلا ومعناه بكرا»([2]) التي تعلن عن قسمة ثقافية، يعود فيها اللفظ الذي يجسد اللغة وأساسها الى الرجل (الفحل)، والمعنى للمرأة ،كون المعنى يخضع للفظ ويستظل بظله،وهي « قسمة أفضت على قسمة ثانية اخذ فيها الرجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكي)، وهذا أدى الى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ »([3])، السبب في هذه القسمة الى اكتشاف الكتابة:إذ « جاءت الكتابة لتكون نمطا مفتعلا في صناعة اللغة وتقنية الخطاب، والشاهد التاريخي يشير الى الرجل هو سيد الكتابة و لا يحفظ التاريخ أية أمثلة عن وجود نسوي فاعل مع اللغة المكتوبة...، وهي مهارة اختص بها الذكور واحتكروها لهم دون النساء الى درجة أن احد الرجال سخر من سؤال عن دور النساء في الفلسفة فقال: «أجل...هان شأن الفلسفة حتى نلتمسها بين حيض و بيض و شدة انفعال وغيظ »[(4)]، أن فعل الكتابة قد مارس آليات السلطة و الإقصاء على المرأة و جعلها خارج المتن الثقافي لزمن طويل و احتكرها الرجل فأصبحت كل البني و الأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير و التحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم

فالكتابة عن المرأة تتسم في حضارتنا بطابع الإقصاء لان الصورة التي منيت لها تعزلها عن المنظومة التي تتموضع فيها أي البنى الثقافية و الدينية و الاجتماعية و التاريخية التي تؤسس مرجعية خطابها في الثقافة . ناهيك عن الدور الذي قام به عدد من العلماء الدين

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية ، دار النشر: المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بلد : بيروت ،لبنان ،س: 2004، ص ص 138 و139.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ،مرجع سابق، ص 07

[3] - عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ،المرجع نفسه، ص 07.

[4] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة ، المرجع نفسه، ص27 .

القدامى و المحدثين في قراءة و تأويل النصوص الدينية المختلفة بما يناسب الرجل الذي انشأ الحضارة وهو من وضع صورة للمرأة لان « النص أيا كان لا ينشئ حضارة، ولا يقيم علوما و ثقافة أن الذي انشأ الحضارة هو جدل الإنسان مع الواقع من جهة و حواره مع النص من جهة أخرى»[1]، و بما أن القائم على هذا الجدل و هذا الحوار هو الرجل فان المرأة لا حظ لها مع اللغة بل أن تتكيل هذا الرجل بالأنثى قد وصل الى جعل الكتابة النسوية بحثا عن الرجل المفقود و بمجرد ما يتم العثور عنه تتوقف مهمتها. فلم يكن أمامها إلا الإسترجال للخروج من زمن الحكي الى زمن الكتابة و هو دخول مستعمرة ذكورية.

– **المرأة في وسائل الإعلام و الفن:** ينبه **الغدامي** الى أن الخطاب الإعلامي لا يقل خطورة عن الخطابين:المكتوب و الشفاهي، نظرا للتأثير الذي يلحقه بالملتقى عبر ثقافة الصورة المرئية يقول **الغذامي:** «إن اخطر تغير في وسائل الثقافة هو في تحول الاستقبال...و فرديا من جهة.فلقد صار الإنسان اليوم في مواجهة مباشرة و فردية و تلقائية مع العالم عبر الشاشة الصغيرة و في مقابل هذه الفردية و التلقائية فان الصور لا تستقر على الحال»[2].
و قد ساهم فيما تقوم به وسائل الإعلام من « إنتاج ثقافات سريعة و متنوعة و رغبوية و مثيرة تعيد صوغ الأذواق و الحاجات بهدف خلق مماثلة بين الملتقى و نمط الإنتاج الذي تيسر به إيديولوجيا...»([3])، و عبر هذا التسويق للحاجات و الأذواق، تتحقق الفحولة هيمنتها على الأنوثة.و يرجع هيمنة الخطاب الفحولي الى « سيادة العناصر الثلاثة في الرسالة الإعلامية: العنف والجنس والمال ولا شك أن تأنيث الصورة إنما هو آت من رغبة فحولية لخلق المتعة البصرية و استخدام الجسد المؤنث لتحقيق ذلك » ([4])، فقد انتقلت الهيمنة الفحولية من نصوص الصورة و يستجلي **الغذامى** هذا الانتقال بواسطة نظام (التورية الدلالي) الذي باتي على وجه جذري من حيث هي نسق ثقافي يملك دوما دلالتين مختلفتين

---

[1] - حامد ابوزيد نصر:مفهوم النص ،دراسة في علوم القران، دار النشر: المركز الثقافي العربي ، ط2 ،بلد: بيروت ،لبنان ،س: 1994، ص 09.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : الثقافة التلفزيونية ،سقوط النخبة وبروز الشعبي ، دار النشر :المركز الثقافي العربي ،ط1، بلد :الدار البيضاء /بيروت ،س:2004، ص ص 45 و46.

[3] –عبد الله إبراهيم :الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،مرجع سابق، ص123.

[4] – عبد الله محمد الغذامي : الثقافة التلفزيونية ، المرجع نفسه ، ص 118.

و هو ما تكشفه ثقافة زمن الصورة من حيث بناء الصورة لمعنى ثم تحفيزها لمعنى أخر مضاد([1]).

تقوم الصورة إذن بوصفها نسقا بعملية تمويه و مراوغة في ذهن الملتقى نظرا لتحول البلاغة من الخطاب الشفوي الى الكتابي ثم الى المصور فهي متعة من جهة و وسيلة تعبير بليغ و مؤثر من جهة أخرى، ويحدد **الغدامى** نوع التهميش الذي تعاني منه المرأة جراء وسائل الإعلام التي يصبح فيها « جسد الأنثى وسيلة لجذب المشاهدين. و كثيرا ما تظهر الدعايات للأفلام و فيها صور لامرأة عارية أو شبه عارية حتى و إن كان الوضع الحقيقي في الفيلم ليس كذلك » ([2]) فجاءت« المرأة بصيغة لموناليزا بنظرتها الماكرة و الملغزة (في التلفزيون) وعقبتها السينما **مارلين مونروا** و المرأة اللعوب و الفاتنة و حركة جسدها و هو ما جسد صورة الأنوثة جرى تعميمها في فترة الخمسينات و الستينات من القرن الماضي و صارت نموذجا لمصممي الأزياء و مصنعي الماكياج و صارت صورة **مارلين مونروا** و هي الصيغة الفنية للصورة الجميلة.....»([3]) و من هنا اظهر وسائل الإعلام و الدعاية بوصفها قوة ضاربة تتحكم في الإنتاج الثقافي.

أ 2-2/ استلاب ديني: لم تحمل الأديان السماوية عموما أية صياغة تجسد دونية المرأة أو تساوي بينها و بين الشيطان و إنما جاءت لتصحيح المسارات الأسطورية و الجاهلية المختلفة التي جسدت دونية المرأة، «و لكن أدبيات الأديان و تفسيراتها و تخريفاتها التي عمت فيما بعد هي التي أعادت الى الحياة الاجتماعية الدينية استلاب المرأة كما كان حالها في الأساطير و الخرافات....، إضافة الى ما ساهم به الوضع الإنتاجي للمرأة أدى الى أن تبقى صور المرأة النمطية السلبية متجدرة في الوعي الذكوري »([4]) و يستحضر **الغدامى** قصة الخلق و دخول الجنة المتعلقة بابينا ادم،

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : الثقافة التلفزيونية ، المرجع نفسه ، ص 198.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ، مرجع سابق ، ص 31.

[3] – عبد الله محمد الغذامي :الثقافة التلفزيونية ، مرجع سابق، ص 115.

[4] - حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع ،مرجع سابق ص27.

و« هكذا يدخل ادم ومن بعده (بنوه) في صراع دائم بين قطبين أزليين هما: الخطيئة والتكفير. والخطيئة كريق المنفى و التكفير طريق العودة الى الفردوس » ([1])

و رغم أن الآيات القرآنية التي أوردت قصتي الخلق و الخلق و الخروج من الجنة صريحة في التأكيد على مستوى: التساوي في الخلق من نفس واحدة بين الرجل و المرأة و من ذلك **قوله تعالى:** « **هُوَ الذِي خَلَقَكُم مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا** »([2]). وعلى عدم وجود نص قراني يحمل حواء مسؤولية الإغواء وحدها دون ادم فهما في المعصية معا كما في **قوله تعالى:**« **فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبدِي لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْءَاتِهِمَا وَ قَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَنْ تَكُونَا مَلَكينِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الخَالِدِينَ**» ([3])، ويقول **الغذامى:**«كما أن هذا الأمر فيما يبدوا قد ظل مستفحلا في التفكير البشري حتى لدى النساء أنفسهن إذا علمن أن ما في بطونهن إناث و هذه هي الموءودة في القرن العشرين....»[(4)]، و هو ما جعلها تلجأ الى نسق الاستفحال، فتظل المرأة عندئذ مجرد تراكمات اللغة و الثقافة .

أ2-3 /تنميط اجتماعي جنساني:

الجسد كيان و ميثاق اجتماعي، وتاريخ المجتمع يقرأعبره.إذ تمنح الصِفات الجسمية قراءة لتاريخ السلالة البشرية فقد اختلفت السلالات و تباينت نتيجة لفروق بيئية و أخرى اجتماعية و ما ينجر عنها. و يقدم خطاب الجسد في ثقافتنا العربية مفهوما متشعبا كان و لم يزل موضوع أبحاث متنوعة. و يحتل جسد المرأة مساحة شاسعة في الخطاب النقدي العربي نظرا لما يشوبه من تناقضات في تفسيره و تأويل وجوده، و لذلك فقد خصص له **الغذامى** جزءا هاما من بحثه.

عند مفهوم **الغذامى** يتأثر تصنيف المرأة بثقافة المجتمع و قيمته و معاييره و بالتصورات المتبادلة بين الجماعات داخل المجتمع و عمليات المقارنة. ما يحولها الى

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق، ص ص 111 و112 .

[2] - سورة الأعراف ، الآية : 189.

[3] - سورة الأعراف ، الآية : 20.

[4] – عبد الله محمد الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ،مرجع سابق ،ص 25.

أخر غريب و مختلف و ناقص، و تحصل الدونية أكثر بالتصنيف الجنساني. و تحدد الثقافة حسب **الغذامى** الفرق بين الرجل و المرأة، « فالرجل عقل، و المرأة جسد.... و اختلافها عن الرجل يجعلها رجلا ناقصا لأنها لا تملك أداة الذكورية – كما يقول **فرويد** و يجعلها مليكة الخطايا كما يقول **بودلير** في إحدى قصائده »([1]) والذين يهدفون الى إبقاء مكانة المرأة في البناء الاجتماعي لأي مجتمع في مستوى الدونية، مدعية أن «هذه المكانة ليست سوى انعكاسا طبيعيا يتلاءم مع طبيعتها و بيولوجيتها كأنثى.لأن هرموناتها و نسبة ذكائها و حجم دماغها و نضجها الجنسي تختلف عن الرجل، و عليه فالأدوار المستندة إليها و الأعمال المكلفة بها تنسجم مع هذه البيولوجيا و الطبيعة الأنثوية وكذلك الأعمال التي يقوم بها الرجل تتناسب مع طبيعته المتفوقة كذكر » ([2]). ويقدم أمثلة عن هذا التصنيف، الذي أحال المرأة الى حيوان ففي **(البيان والتبيين)** « يربط **الجاحظ** ربطا دلاليا عضويا ما بين الأنوثة والهي في مقابل الفحولة والفصاحة،وجاور بين المرأة والحيوان بانتظام منطقي متلازم، مشيرا الى أن مكان المرأة هي في كتاب الحيوان، ولكنه يوردها لدواعي الاستطراد الذي يكون دائما مرتبطا بالعي والحيوانية »([3])، و« ينتهي بالرجل الى التدخل في الحقيقة الجنسية للكائن البشري، ويفضي الى تهميش أحد الأجناس الى درجة قد تبلغ إلغاءه، وقد فعلها **المعري** [الذي يأمر بإجبار الأنثى على حمل شارة حمراء إذا كانت حائضا ليتجنبها الرجال وحفاظا على رجولتهم من الدّنس]، **والعقاد وحمزة شحاتة** الذي جعل (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، وذلك يعني سلب الأنوثة ونفيها خارج حدود اللغة والثقافة والعقل والخلق...»([4]). وبناء على صفتي الحيوانية واللاعقل. ويورد للشيخ **النفزاوي** الذي « تنطوي المتعة فيه وتتأسس على مخزون ذهني يحتقر المرأة ويستهين بالجسد المؤنث...، ويكشف عن الصورة الذهنية الدونية للمرأة عند **النفزاوي** »([5]).

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ،مرجع سابق ،ص 10.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ،مرجع سابق ،ص ص 38 و39.

[3] – المرجع نفسه ص 38 و39 .

[4] – المرجع نفسه ص 42.

[5] – عبد الله محمد الغذامي : ثقافة الوهم ،مرجع سابق ، ص 13.

فيحيل **الغذامي** الى كتاب أخر يجمع بينهما تباين في المستوى الفكري والإنشائي بين العملين،وهو(روضة المحبين ونزهة المشتاقين) لابن **قيم الجوزية**. تبين هذه النصوص الإبداعية أن **الغذامي** قد انطلق من اللغة لكشف علاقتها بالأنثى التي كانت في كتابة (**المرأة واللغة**) أكثر جذرية،وعلاقة المرأة باللغة هو استقصاء معرفي في إمكانية المرأة على تخطي موقعها من موضوع لغوي إبداعي الى ذات فاعلة،**و الغذامي** على وعي أن ذلك لا يكون إلا عبر « تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع (الفحولة) وتنافسها من خلال تحمل سمات (الأنوثة) وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها (استر جال)، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحا إبداعيا بارزا مصطلح (الفحولة) »([1]) وهذا ما يتطلب وعيا بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكن من إحلال الأنوثة،ورغم المحاولات التي يسوقها **الغذامي** عن المرأة في سعيها وراء مشروع التأنيث– والتي تمخضت في الخطوات التالية:

- **تأنيث المكان:** كما فعلت مي زيادة التي جعلت لصالونها سيادة مؤنثة.([2])
- تأنيث النص السردي اعتمادا على سلطة الحكي وسحر البيان ولعبة المجاز والسرد (وهذا ما فعلته شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة)،وقد اختار **الغذامي** الخطاب السردي في ذلك لان « الخطاب السردي اقدر على كشف الأصوات المتعددة ومن ثم اقرب الى الإفصاح عن المعالم الاختلاف.وضمائر التبدل والتنوع»([3])
- استخدام الجسد كقيمة ثقافية تبلغ خطابا إبداعيا مجازيا.
- ممارسة تمثيل أسطورة توقيع الخيال، وغزو مدينة الرجال.

ويقيم **الغذامي** في كتابه (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) مشروعا يسعى فيه الى تأنيث الخطاب الشعري.

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ، مرجع سابق ، ص 55.

[2] - عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ، المرجع نفسه ، ص127 وما بعدها.

[3]– عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ، المرجع نفسه ، ص 13.

ب/ تقديم الأنساق البديلة:

ب1/ تأنيث القصيدة: يقف **الغذامي** في كتابة (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) على ذلك النص المفتوح، المتناسل والمختلف، الذي سعى إليه في مدوناته السابقة، فجاء هذا النص الجديد على يد نازك الملائكة ليجسد طموحاته.يقول:«...ولكن نازك أشارت في احد المواقع على صفة تنم عن تأنيث حينما وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد،وكأنها تقول انه النصف، وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافية العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضليا وشكليا بواسطة اعتمادها على شطرين صادرين في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقلص على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص »([1]) ويجد هذا الطموح أخيرا في أطروحة التأنيث.

يقدم أطروحته كإحدى البدائل عن النسق الذي كان مهيمنا (الفحولة)،لما يشمله هذا النسق الجديد من سمة « وعي بالذات وبحقيقتها الإنسانية، ولا يمكن حدوثها في النسق الفحولي، ولكنه يحدث في النسق الحر، وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها، كما أنه يتيح للدجاجة أن تصيح لا كصياح الديك، ولكنها تصيح صياحها بصوتها وكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث »([2]).

النقد الثقافي لا يركز على الشكلي في نظر **الغذامي** ولكنه لمن احدث تغييرا جوهريا يقلب حركة النسق ويعيد ترتيب أوراق الثقافة.أن الحدث الذي يقع عند تطور النسق عند الكتابة وكسر حواجز مثل ما يحدث عند رمزية قيام أنثى يافعة في مقتبل حياتها بكسر عمود الفحولة والتأسيس لنسق جديد وفتح إبداعي مختلف يكون ذا مغزى عميق ورمزي ثقافي،حتى بعد هذه الحادثة الثقافية، سعى نسق التفحيل الى فرض هيمنته وفحولته في محاولة منه لدحض هذه المحاولة الأنثوية. ويضع شرط التداخل والتمازج والانفتاح لتحقيق هذا القارئ

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، مرجع سابق ،ص 19 .

[2] – عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المرجع نفسه ،ص 19 .

المختلفة، فكما أن النصوص تتناسلوا وتتداخل فيما بينها، فكذلك القارئ لا يتحرك من فراغ،« إنه مسكون باللغة وبالنصوص وبالآخرين » ([1]).

غير أن الفرق بين تناص النصوص وتمازج القارئ مع الآخرين، هو أن النص يعتمد مرجعا واحدا هو ما سبقه من نصوص، بينما يعتمد القارئ في تشكله من الجمع بين النصوص السابقة والقراء الآخرين لتحقيق المثاقفة. حيث ينطلق من في المرحلة الأولى من نقض المقولة التي« فحواها المغنى في بطن الشعر»([2])، فيعترض على مضمونها، ويعتبره تناقضا لان « المعنى أولا وأخرا هو شيء في النص بإمكانيات دلالية ينطوي عليها النص الأدبي ويتحفز بها، وهو أيضا شيء من فعل القارئ يدركه القارئ ويلتقطه من داخل نسيج النص وليس من داخل بطن الشعر» ([3]) وهذا يعني أن الموت المؤلف يحقق حرية النص والقارئ معا. ويؤكد **الغذامي** أن المقولة هي مظهر وغطاء لنسق ثقافي مغروس في الفرد فهو القوة وهو السلطة وهو القول وهو الفعل.

وتبدأ المرحلة الثانية عندما « نشأت علاقة حوارية ما بين النص وقارئه، ونمت القراءة وصارت إبداعا ثقافيا وذوقيا، بفعل قارئ منتج يختلف عن القارئ القديم – المستهلك – وتنامي هذا الحس وتراجع سلطان المؤلف، أو موت المؤلف حسب عبارة بارث وحلول عصر القارئ »([4]) فماذا ينتج القارئ.

معايير القراءة تغيرت والأطراف الذين يحق لهم قراءة النص، إذ أصبح للقارئ دور هام في تحديد مسار النص المقروء منذ أن أصبحت أكثر استحواذا، ولذلك جاء سؤال **الغذامي** حول القارئ يركز على الماهية وليس الهوية.([5]) وهولا يقيد القارئ بطرف معين إنما يقيده بحريته التي تعني حرية القراءة ومن ثم حرية النص التي تؤول الى حرية الثقافة وتعددها وانفتاحها وانعكاساتها في النص منطقيا الى تعدد القراء.

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المرجع نفسه ، ص 158.

[2] – عبد الله محمد الغذامي :تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ،مرجع نفسه، ص 111.

[3] – عبد الله محمد الغذامي :تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ،المرجع سابق ، ص 112.

[4] – عبد الله محمد الغذامي :تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ،المرجع نفسه، ص 123.

[5] – ينظر:عبد الله محمد الغذامي :تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ،المرجع نفسه، ص 148.

ب2 / النظرية والمنهج للنقد الثقافي عند الغذامي:

تكمن جدية مسعى **الغذامي** في طرحة الذي ينطلق من نتائج نقدية سابقة، ليؤسس عليها مقدمات جديدة، فكل أطروحة لا تشكل إلا على أنقاض أخرى سابقة، تضفي عليها أو تعدل ما فيها أو تنقذها وتعطي البديل عنها، مع اقتراح رؤية جديدة قابلة للتطويروالتجاوز وهذه الخصائص ميزت النقد الثقافي عنده، حيث اختار لمشروعه طريق الاختلاف ببعديه: النظري المنهجي وذلك عبر إتباعه منهجا مغايرا في الطرح، والمعرفي التطبيقي الذي نتج عن تغيير في الرؤية المنهجية أدى الى تقديم تصور مختلف للأشياء.وهذا ما يثبت مرة أخرى ثقافة الاختلاف التي تغذي مدوناته والتي تستمر وتدفق..

لقد انتهج في مدونته النقد الثقافي منهجا مشابها في كتابه السابق والنقد الثقافي يتشكل من حلقات مترابطة تبدأ بعرض النظريات التي تمثل الإطار والمهاد النظري والمنطلق المنهجي لمشروعه، فيقدم عرضا لما اصطلح عليه ذاكرة المصطلح، و قد استلزم تعاملا مع الأدوات النقدية، أراد نقلة وتغييرا في الأداة النقدية في مستوياتها الأربعة: المصطلح، الوظيفة، التطبيق. ورؤيته المستحدثة في النقد، تبلورت عبر ممارسة مباشرة واستقامت هذه الرؤية الفكرية في كتاب قائم بذاته النقد الثقافي وهو بذلك تتويج لجهد طويل ، ولتنبيه الى ضرورة التخلص من الانحباس داخل أسوار مغلقة لا تحقق فائدة علمية في التاريخ والواقع. يسوق مثال على ذلك ألف ليلة وليلة، ويشير من خلال هذه الفقرة الى احد الأسباب التي حدت وظيفة النقد، من خلالها ترهن المثقف سلسلة من القيود والضوابط والشروط ولهذا اقترح وظيفة ثقافية للنقد، تقود الى البصيرة بدل العمى، فيصبح النقد **ثقافيا** لا **أدبيا**، «فيفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفية بعيدا عن مملكة الأدب كأنواع السرد وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليدية وغير المؤسساتية وحسبما هو التصور السوسيولوجي الحديث فإن كل ما هو دال فهو لغة وخطاب تعبير...هوالأكثر تأثيرا وفعلا في الناس»([1]). ونجد أنه يركز على الخطابات التي تلقى استهلاكا واسعا بين الناس. وهو يأخذ بذلك على نفسه تأسيس نظرية نقد ثقافي على أنقاض النقد الأدبي فيبدي اهتمامه المفرط بتركيز النقد على

[1] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص 61.

المهمل/ المهمش الذي يكشف أسباب هيمنة الخطابات الرسمية، ويستلهم من الدراسات في كل الأوروبية والأمريكية، وانتقالها الى فكرة الأدب غير الرسمي والآن لم يعد فرق بين الهامش والمركز في قراءات المحدثين التي استعان بها فقد أعادت مدرستي **برمنغهام وفرانكفورت** النظر في أفعال الاستقبال والتلقي، وصناعة الثقافة وتسليعها، وهي مفاهيم ألهمته للدعوة الى نظرية في النقد الثقافي والحاجة إليها.

ويؤكد **الغذامي** كثيرا على الأهداف التي يتوخاها من النقد الثقافي ويدعو الى ضرورة وظيفته. وتتطلب هذه الوظيفة الجديدة للنقد نظرية قائمة بذاتها، يقترحها **الغذامي** في منظومة اصطلاحية نظرية تشمل إجراءات ونقلات نقدية نوعية تمس الفعل النقدي بذاته، يعمل على تحويل الأداة التقليدية دون التخلي عنها.وتقتضي هذه الأفكار و الطورحات نظرية نقدية ثقافية تنطوي على إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي الى كونه الثقافي. ولقد أراد من هذه المقترحات والنقلات التي طالت الجهاز الاصطلاحي للنقد ووظيفته أن يقيم نقدا ثقافيا بإمكانه كشف المضمر، وتعرية الخطاب الزائف وإخراج الحقيقة التي تخفيها الأنساق المتغلغلة في الذات، أي أن النقد الثقافي كما يراه مصمم لتقيم الأنساق الثقافية وهو « يهدف الى تفكيكها والتحرر لا من سيطرتها في تفكيك الفعال والسلوك والعلاقات والمعاني وطرائف التفكير»([1]).ويستدعي عدد من العمليات الإجرائية، مثلها الناقد فيما يلي:

[1] – عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، مرجع سابق ، ص129.

ب-2-1 النقلة الاصطلاحية:

نجد أن كل نظرية تحدد مجموعة مصطلحات ترسم معالمها واتجاهاتها وأهدافها ويخضع المصطلح لعوامل شتى تسهم في ظهوره، « فمنو الفكر وتطوره،ثم اتساع رقعة المعارف، واكتشاف حقائق جديدة...، كل ذلك من دواعي انبثاق مصطلحات جديدة »([1]). وتلعب خصوصية الثقافة في عملية الاصطلاح، فتختلف طرق إنتاج المصطلح ونسبتيه التي تحدده التحولات السريعة في القيم المعرفية، إذ «يمارس المصطلح دورا أساسيا وفاعلا في تكوين المعرفة، وفي الوقت نفسه، فإن حقل المعرفة الذي يتشكل فيه المصطلح، يوجه مفهومه، ويحدد دلالته، ذلك أن المفهوم الذي ينطوي عليه شكل المصطلح، يتعدد تبعا لتعدد حقول المعرفة من جهة، وتبعا للأثر التاريخي الذي يتطور في ضوئه ذلك الحقل»([2]). فالمصطلح هو إما تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة علمية أو ثقافية، فيكون بحاجة الى رصيد فكري وثقافي يشكله ويفهمه، للوصول لرؤية منهجية ونقدية حديثة واضحة لاستنطاق النص الأدبي وتأويله. فالمصطلح عنده يستخلص من عملية انتقال وتوظيف نوعين للأداة النقدية والموضوع معا، لتمس بذلك آليات التأويل وطرائق اختيار المادة المدروسة. واستحداث المصطلح ينطلق من ستة عناصر أساسية في عملية التواصل وكذا مباشرة النص، واعتباره المنطلق النظري والمنهجي لمشروعه في النقد الثقافي.

ب-2-2 تطبيقات النقد الثقافي:

ينتهي **الغذامي** من عرض الإجراءات النظرية المنهجية للنقد الثقافي، ويتحول الى مهمة تطبيقه وظيفيا في مجال البحث، ويبدأ فورا باستنطاق الأخطاء النسقية التي غزت الشخصية العربية بفعل الشعر.ويجعل النسق منطلقا من ومنهجا في نقده الثقافي، لان النسق يعبر عن حضوره ويباشر تأثيراته في الكثير من النصوص الأدبية والنقدية والفكرية، ولقد وجد في

---

[1] – فاضل ثامر : اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،دار النشر : المركز الثقافي العربي /المغرب، ط1 ، س: 1994،ص171 .

[2] – عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، مرجع نفسه ، ص 159.

النص الشعري نموذجه التعبيري جماليا ودلاليا، سبب تركيزه على النموذج الشعري تتمثل في الدور الاستثنائي الذي لعبه ويلعبه الخطاب الجمالي في ثقافتنا وتاريخنا النموذج منذ أن كان ديوان الشعر خزانة علوم العرب وسيمة لغتهم الى أن أصبح رمزا للحداثة والتحديث لدي النخب الراهنة وهي حقيقة يلعنها الناقد من البداية حيث « هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتأسيس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي، وكانت فكرة الفعل وفكرة النسق الشعري وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة بما أن أهم ما فيها هو الشعر وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم...»([1]).

فقد دفع ذلك بالرؤى والتصورات التسلطية الى التناسل والممارسة بسبب هذا النسق الخطابي الجميل. لقد عالج في تطبيقاته للنقد الثقافي الكيفية التي يشتغل بها النسق في الذات، والطريقة التي تحولت فيها وظيفة الشعر الجماعية الى الوظيفة الفردية، والأنساق التي نتجت عن ذلك، واهم النتائج ، وهكذا حملت الفصول التطبيقية مجموعة كبيرة من الأنساق، والتطبيقات كانت معززة برؤية شمولية تستند الى متون غنية ومتكاثرة من تاريخ الأدب العربي والثقافة العربية، منذ العصر الجاهلي، ويرى أن كل من **نزار قباني و أدونيس وصدام حسين** ساهموا في ترسيخ النسق على مستويات عدة: نخبوية،سياسية، جماهيرية.

نرى أن **الغذامي** في تطبيقاته هذه عن منهج التفكيكية التي تناسب موضوع ووظيفة النقد الثقافي، نظرا لمبدأ التعرية الذي يلازم كلا منهما، والهادف الى المغايرة والاختلاف، « فالنقد الثقافي أقرب أنواع النقد التفكيكية من حيث أنه لا يقيم وزنا لما تم اعتماده في النقد قبولا أو رفضا وهو يسعى الى التفكيك في كل شيء. وتبدو لنا أكثر الأشياء نيلا وسموا في رأي النقد الأدبي أكثرها انحطاطا وفسادا في رأي النقد الثقافي، أي أن النقد الثقافي تدمير واضح لكل ما هو ثقافي على قاعدة المغايرة والاختلاف »([2]) وهو المبدأ الذي التزمه **الغذامي** في إجرائه النقدي.

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص97.

[2] – إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي من المحاكاة الى التفكيك، مرجع سابق ،ص 140.

النقد الثقافي عند الغرب:

1- نشأة النقد الثقافي

ظهرت الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي بعد الحرب العالمية الأولى حيث كانت الدراسات الثقافية عاملا لنشأته وتطوره في عصر النهضة الأوروبية وقد ساهمت أيضا في تحديد بداياته ، وقد نشأت هذه الدراسات الثقافية في السبعينات حيث شرع مركز الدراسات الثقافات المعاصرة بجامعة **برمنغاهم** عام 1971م في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية .

والدراسات الثقافية في عصر النهضة كانت مرتبطة بفروع علوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة . وكانت تعالج قضية الثقافة وتوسع نشاطها في وتوسع نشاطها مع بحوث علماء الإنثربولوجيا وإسهاماتهم في تحليل الثقافة، إذ تناولت قضايا في التحليل الاجتماعي والثقافي للشعوب ومثال على ذلك **فنسيت ليتش** :«ألف العديد من المثقفين المرتبطين بمعهد البحوث الاجتماعية الماركسي الألماني والذي انشأ عام 1923م في فرانكفورت دراسات علمية حول القاعدة الاقتصادية للمجتمع خلال العشرينيات ثم حولوا اهتمامهم خلال الثلاثينات الى الأبحاث المتعددة المجالات في دراسة البنية الفوقية الثقافية»([1]). أي أنهم اهتموا بقضايا المعرفة والوجود الدين واللاهوت والنظريات السياسية العامة .

وكذلك أسهمت البريطانية **ماري دوجلاس** في تطور الدراسات الثقافية إذ عملت مديرة لمركز بحوث الثقافة في مؤسسة **رسل سيج** وشملت كرسي **أفالون** للإنسانيات في جامعة نورث وستر وتعد ماري واحدة من بين المائة من العلماء الاجتماعيين الذي عالجوا قضايا ثقافات المجتمعات بطريقة أكثر فاعلية حيث تناولت أعمالهما قضايا اجتماعية و توجهت الى الجماعات البدائية كما توجهت القبائل في افر يقيا بالذات، إذ انصبت دراساتها على

[1] – فنسيت ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات الى الثمانينات،تر: محمد يحي وماهر شفيق احمد، دار النشر: المجلس الأعلى للثقافة ،ط1، بلد مصر، س:2000، ص37

دراسة تلك المجتمعات واستخراج أنماط انساق المعاني الرمزية والشعائرية في حياتهم وتحليلهم .([1])

لقد كانت الدراسات من قبل تتوجه نحو الأدب الرسمي المعتمد فقط . ومن هذا جاءت الإرهاصات الأولى لكسر مركزية النص الأدبي الرسمي وإحلال مفهوم النص الثقافي الذي جاء به النقد الثقافي فيما بعد ، «فقد كان المؤتمر الذي نظمه الاتحاد القومي للمعلمين حول الثقافة الشعبية وكان هذا التحول أساسيا للدراسات الثقافية المبكرة »([2]).

ومنذ ذلك الوقت أخذت الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب من كل أشكال الثقافة كموضوع لها ،خاصة الكتابات المستبعدة، و الكتابات الجماعية المهمشة، و كتابات المرأة وكتابات الطبقة العاملة.

ولقد أثرت هذه الدراسات الثقافية على الأدب تأثيرا كبيرا تمثل ذلك في تقويض الحدود القائمة في الحقول المعرفية المختلفة ، حيث اعتمدت هذه الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب على قضايا ونظريات ومناهج مستقاة من التاريخ وعلم الاجتماع ودراسات الاتصال والسينما ، هذا ما أدي الى إفقاد الأدب ميزته الخاصة كوعاء القيم الكونية، مما أدى الى قراءة النصوص الأدبية الى جانب أنماط وأنواع الكتابة الأخرى .

وتمثلت الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب عند الغرب على ردم الهوة بين الفن والمجتمع وتلك الهوة التي صنفتها المناهج الشكلية بفعل انشغالها بالفن وإقصائها للمجتمع، «إن الهدف من وراء النقد الثقافي يمكن التعبير عنه بأقصى قدر من الشمولية على انه دراسة القيم والمؤسسات والممارسات و الخطابات الموروثة في إطار أصولها وتكوينها وأثارها السياسية والاجتماعية والجمالية»([3]).

---

[1] – رولان بارث ، لذة النص،مرجع سابق، ص 35.

[2]– موسوعة كمريدج في النقد الأدبي ،القرن العشرون،المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية،تحرير :ك،نلوولف وآخرون تر: ضوى عاشور،دار النشر: المشروع القومي للترجمة،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ط1،س:2005، ص 244 و245.

[3] – فنسيت ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات الى الثمانينات،مرجع سابق ، ص400.

وهذا هو التجديد الحاسم في الدراسات الثقافية إذ رفضت إعطاء الأولوية للفن والمجتمع فقد انشغلت بهما الاثنين دون تخصص وأن هناك علاقات أساسية بينهما رغم انفصالهما عن بعض. وبهذا تكون الدراسات الثقافية كسرت مركزية النص ولم تعد تنظر إليه على انه نص بل تنظر إليه وسيلة وأداة، فأصبح مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط مختلفة كسردية والإشكالات الايدولوجية، فغاية الدراسات الثقافية ليست النص وإنما هي تلك الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي فتموضعها النصوصي لا يتم من خلال قراءة النصوص في ظل أبعادها التاريخية ولا استخدامها في الحقب التاريخية ، بل الوقوف على إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها. «إن النص ليس أكثر من موقع للصراع الطبقي المستمر ، وان تحليل النص أو تفسيره ينطبق من إدراكنا لهذه الحقيقة، وهذا يعني في الواقع أن الأمر لم يعد قاصر على التعامل مع النص داخل سياقه السياسي ، أو داخل السياقات السياسية التالية ، التي يوضح داخلها ، بل أنه يعني أن القراءة السياسية تفرض على النص فرضا من جانب الناقد ،الذي لا يستطيع أن ينفصل بدعوى موضوعية زائفة على سياقه السياسي ، وهذا هو أساس الالتزام السياسي في نقد النص »([1]).

وهذا يعني أن الدراسات الثقافية لم تعد تهتم بالنص فقط وإنما بكيفية إنتاج النص وطريقة تقديمه ومدى تأثيره في متلقيه وليشمل ذلك الموسيقى والرسم والنحت والتمثيل .

ومن المآخذ التي كان لها الفضل في تهميش الأدب وموت المؤلف هو ذاتية الدراسات الثقافية فالدرس الثقافي ينظر إليه أنه محدود ومنغلق على مجتمعه الذاتي وهذا ما جعله يصتبغ بالصبغة الذاتية ، التي تأتي من موضوعية الذات فالسمة الذاتية عند الغرب تعني الاهتمام بموقف وسياق الذات الفاعلة فهي متوضعة في اللغة والمعرفة وبدورهما مهاد للثقافة ، ولا يمكن للذات أن تنحاز أبدا على ثقافيتها ([2]).

---

[1] – حفناوي بعلي ،مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة ،دار النشر : منشورات أمانة عمان ، ط1،بلد :عمان، س:2007، ص138

[2] – ينظر: عبد القادر الرباعي ، تحولات النقد الثقافي ، دار النشر: جرير للنشر والتوزيع،ط1،بلد عمان ،الأردن،س:2007، ص27.

أدى الاهتمام بالدراسات الثقافية الى إنتاج الثقافة واستقبالها وظهور ما يسمى بالاستقبال الجماهيري ووسائل الاتصال، وكان هذا الاهتمام مصاحبا للثورة التكنولوجية التي شهدتها الدول الاروبية «ولهذا لابد أن يشتبك الدرس الثقافي بموضوع الدراسة اشتباكا ثقافيا، بمعنى أن الدرس يستمد قدراته من الموضوع، والموضوع يملي على الدرس النتائج والاكتشافات في دائرية تحبس نفسها، ولكن كانت هذه السمة حتمية أكيدة فأنها أيضا سمة ثقافية في الوقت نفسه، وهكذا فالثقافة نظام دلالي لابد أن يقوم على الاستبعاد والاستقطاب، وان الوعي بآليات الثقافة وطريقة فاعليتها تجعلنا نتساءل عن مدى براءة عناصرها بما في ذلك الذات الباحثة في الثقافة لأنها جزء من الثقافة نفسها »([1])

فالثورة التكنولوجية لم تحضر في المجتمع فحسب بل حضرت في الأدب أيضا وأنتجت فيه لونا سرديا يعبر عنها تمثل في (الرواية التكنولوجية cyber punk) وهذا النوع الأدبي طرحه **دوغلاس** ويتألف هذا المصطلح من جذرين الأولى cyber ذات الأصل الإغريقي تعني(يسيطر أو يتحكم في) ثم استخدمت بعد ذلك للإشارة الى أنظمة التحكم التكنولوجي المتطورة ، أما الكلمة الثانية punk تحيل الى حركة **الروك** التي تدل على الحال المتطرفة للحياة المدنية الحديثة حيث العنف ،والكلمتان تحيلان الى المزاوجة بين الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المنظورة والثقافة الهامشية للشوارع الشعبية ([2]).

فالرواية التكنولوجية تهتم بالمهمش العلمي والشخوص المتمردة، وتسعى الى التعامل الواقعي مع الأشياء، وأسلوبها يقوم على التخيل المبني على الممكن تتصارع فيها شخصيات عجائبية وعنيفة تقاتل من اجل السلطة والبقاء في عالم المدينة الحديثة، ويتميز أسلوبها السردي بسمة الجمع بين عامل السرعة وعامل الطاقة بالإضافة الى عامل المفاجأة وهذا ما يتسم به المجتمع التكنولوجي، كما أنها تلتزم بالشرط السردي التقليدي كالحبكة والشخصية والقص وتمتزج الخيالي بالعلمي والفلسفي بالأدبي، وكان لها الفضل للاهتمام بالثقافة الشعبية وكل ماهو مهمش في ميدان الأدب . وقد تبلورت أيضا عن الدراسات الثقافية (التاريخانية الجديدة

---

1 – سعد البازغي و ميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي، دار النشر: المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1، س:2007، ص144.

2– عبد الله محمد الغذامي ، النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص 30.

) وهي من الاتجاهات البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية وقد وصفه بعضهم بالأكثر أهمية ، وقد أخذ هذا الاتجاه في التنامي مع نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين على يد عدد من الدراسيين ([1]) .

وبداية السبعينات هي المدة التي ولد فيها النقد التاريخاني الجديد على يد **جليفورد** غيرتر

في كتابه المهم (تأويل الثقافات) .حيث طرح فيه اعتقاده أن الإنسان هو حيوان معلق بأنسجة دلالية هو نفسه قام بنسجها ولعل هذه الفكرة كان الأساس الذي بني عليه التاريخيون الجدد نظريتهم الى الحقائق بوصفها جوهرا تأويليا تهدف الى عرض المجتمع على نحو اعتباطي.

لقد سعت التاريخانية الجديدة الى تطوير منهج قراءة الثقافة بوصفه فعلا حيا وذلك أن تضع بدك على كلمة عابرة كقول **نيتشه** (لقد فقدت مظلتي)وتعيد قراءتها بطريقة كاشفة تتخذ الأشياء الحقيرة مؤشرا يكشف عن علاقات السلوك الاجتماعي وعن القوى المؤثرة في ذلك المجتمع والمتحكمة فيه وفي منطق حركته .

«التاريخانية الجديدة تتخلى عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخيل فعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصورا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين ما هو خلفي وما هو أمامي فالتاريخ مرجعا للأدب الذي هو أمامي للتاريخ ، أما التاريخانية الجديدة فتعيد تقييم هذه العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية من جهة أخرى »([2]).

هذا يعني ربط النص الأدبي بالنصوص اخرى تحيط به في بيئة كالنصوص السياسية والنصوص الاقتصادية والنصوص الاجتماعية والنصوص الثقافية وإعادة قراءتها ومثال ذلك قراءة التاريخيون لمسرحية هاملت لشكسبير في ضوء صدور قانون خاص للطلاق والميراث وبداية تسجيل إحصاءات جرائم قتل الأزواج وانتحار الفتيات، إذ أن الأعمال لا تقرا وفق منهج بها وفي ضوء أعمال حديثة لا تنتمي الى عصرها .وبهذا فإن التاريخانية الجديدة

[1] – عبد الله محمد الغذامي ، النقد الثقافي ، مرجع نفسه، ض 28.

[2]– الرويلي ميجان والبازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق ،ص80.

ظهرت كنظرية في القراءة والتأويل سعت الى تأزم النصوص وتنصيص التاريخ وفق معطيات تمظهرات ثقافية وسياسية واجتماعية داخل النصوص الأدبية.

فالنقلة النوعية التي حققها النقد الثقافي تتمثل في نظرية للنص حيث تعامل معه من خلال وضعه داخل سياقه السياسي من ناحية وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية اخرى. لان النص هنا علامة تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي الذي أنتجتها.« هادفا من وراء ذلك فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي الما بعد البنيوية في تناوله الكلي للنص أو الظاهرة، وفي تشريحه لهما على أن يتم النظر للظاهرة بوصفها نصا، وهذا أحد انجازات ما بعد البنيوية وهو مدار البحث في الأنظمة العقلية عند ليتش»([1]).

قدم النقد الثقافي خدمات كبيرة للثقافة الغربية المعاصرة لأنه عمد الى قلب الحقائق والمقولات، وأصبح المعنى المناقض هو المعنى الأساس، فالمقاومة أصبحت إرهابا، والخلق أصبح تقليدا أو الدين أصبح رجعية، والمدلول أصبح مضللا و الصيغ العقلانية عدت عولمة.

2-2 النقد الثقافي عند رولان بارث :

وقد حظي النقد الثقافي باهتمام واسع من خلال الدراسات الموجهة له وتناول مفرداته من بعض النقاد في مرحلة الولادة والتكوين وسنأخذ **رولان بارث** نموذجا لذلك ، حيث صنفت في ظله المقاييس ، وتعالت الدعوات لتحطيم أصنام النقد الأدبي المتوارثة، والنظام النموذجي الذي لا يقبل التعديل أو التغيير ، وقد مثلت طروحات بارت النقدية معطيات غير مستقرة لخضوعها لمزاج نقدي متقلب لكنها لا تعكس المتتالية النقدية المنتظمة له بقدر ما توحي بالتلون الفكري والنقدي .

[1] – عبد الله محمد الغذامي ، النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص 33.

2-3 المراحل النقدية لرولان بارث:

وقد قسمت المعطيات النقدية عند بارت حسب أعماله الى ثلاث مراحل :

- مرحلة ما قبل البنيوية Prestructuralism
- المرحلة البنيوية و السيميائية Semiotic and Structuraism
- مرحلة ما بعد البنيوية Poststructuralism ([1]).

اتسمت المرحلة الأولى بالتركيز على الكتابة ووظيفتها بالنظر إليها على أنها تشكل مجموعة أساطير بالمفهوم الوظيفي لا المفهوم الاصطلاحي ، فالوظائف اليومية الشاملة للأكل والشرب والعمل والحديث والسياسية والاقتصادية والعادات الاجتماعية ...فهي تتحول على حسب **بارث** الى أساطير يتعايش معها الناس وتغدو في شكل أفكار تتميز بالاستمرارية تشبه تلك السنفونية التي تخفي رواءها أشياء كثيرة غير معلقة ، ولكن جوهرها يحاكي كل الذوات .

كما عدّ **بارث** «الأشياء اليومية الاستهلاكية والتزينية بمثابة أنواع من السحر أو الأفكار أو المعاني التي تكتنز في اللغة أو في المظهر في الواقع ،ولهذه السلوكيات تأثير اجتماعي إنها تحولت الى تسليم طوطمي يشابه الى حد كبير طوطميات القبائل البدائية، وهذه الطوطمية المرتبطة بفعل شيء ما، إنما أتي بها المجتمع خلال تطوره، من خلال العلاقات بين أفراده ([2])».

فالمشاهد الدعائية مثلا لا ترتكز على حقيقة المنتوج بحد ذاته ،بل ترتكز على ما يرتبط به من سحر اجتماعي وفطري فتحيل الى مدلولات ترتبط بالغريزة والطبيعة الإنسانية، فإذا قدمت فتاة إعلان لمأكول أو مشروب فهي بذلك تخاطب الغريزة الجنسية بتحولها الى علامة

---

[1] – ليوناردو جاكبسون ، بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، تر:ثائر ديب، دار النشر:منشورات وزارة الثقافة،ط1،بلد: دمشق،2001، ص19.

[2]– مصطفى كمال ، ميثولوجيات ، مجلة لبت الحكمة ، ع7،س:1988، ص30 .

اجتماعية نفسية ومن ثم تحولها الى سلوك طوطمي ، هذا ما يقصده بارث في خطابه وتحليل النصوص في المرحلة الأولى .

وقد فصل بارث العلاقة بين الشكل العياني وبين الوعي من خلال اختيار اللغة ووصفها على أنها الأداة التي تكشف الحقيقة التي بغيابها تسهل عملية خلخلة الشكل والتلاعب بموضوعاته وانتقل وعي الكتابه عنده الى وعي إيديولوجي فاتسمت لغة الكتابة على أنها غير بريئة، يقول بارث :«لم يكن ممكن تمزيق الشكل ما دام الوعي غير ممزق والشكل الأدبي يمكنه أن يثير الأحاسيس الوجودية الملتصقة بوجوده وبتجويفه كل موضوع إحساس : الشذوذ، الألفة، التقزز، الاستعمال والقتل» ([1])

كما أراد **بارث** في هذه المرحلة أن يكشف عن الحضور الإيديولوجي في الكتابة وأشار أن الحقيقة تكمن في أن اللغة محكومة بمعنى محدد لها من قبل وهي موجودة في ثقافة ما ومنطوية على فرضيات بنية من الواقع الاجتماعي ووفق لذلك أعلن بارث:«أن الكتابة مؤسسة إنجازية علامتية، تكون أكثر صدقا إذا ما طبقت على الكتابات السياسية فتبدي جوهراً وتهدد بإفشاء الأسرار»([2]).

كما شكلت الكتابة عند بارث الهاجس ، والبناء المتعلق على المعاني فعل الهدم الذي يطال كل صوت وكل أصل« الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركب وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة، هي السواد والبياض تتيه فيه كل هوية بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب »([3])

فالكتابة لها عالم خاص بها مستقلة عن حياة مؤلفيها، ولها رسائل كامنة تعمل على إبقاء أساطيرها الخاصة عن طريق فعل التسليط الإيديولوجي الذي حاول بارث الكشف عن أقنعته من خلال توظيف ثنائية سوسير: اللغة /الكلام .وتحويلها الى ثنائية:

---

[1] – محمد برادة ، الدرجة الصفر للكتابة، دار النشر:دار الطليعة ، بيروت، ط2، س:1982، ص29.

[2] – محمد برادة ، الدرجة الصفر للكتابة، مرجع سابق، ص29.

[3] – رولان بارث ، نقد الحقيقة (الأعمال الكاملة 3)، تر: منذر عياشي، دار النشر: مركز الإنماء الحضاري، بلد: حلب ،ط1، د،ت ،ص15.

الشيفرة /الرسالة ، على نحو يوحد بين اللغة والشيفرة وبين الكلام والرسالة .([1]).

أما المرحلة الثانية فقد شكلت منعطفاً هاما في المسار العقلاني النقدي **لبارث** على العديد من الأصعدة السياسية والنقدية واللغوية، فتأثره بالفكر الماركسي والاشتراكي في كتاباته في المرحلة الأولى أصبحت النغمة الفكرية في المرحلة الثانية فكر يميني معتدل باتجاهه الى تبني البرجوازية بعد فشل الماركسية في قدرتها على التأثير في الفكر الليبرالي المتنامي ، وبذلك امتاز الفكر **البارثي** بتلمس الجماليات السياسية والتفاعل مع المفاهيم الثورية وكان اهتمام بارث مع التسليم الدلالي في حركة النص .

وكان اهتمام بارث في السيميائية دقيقا وواضحا ، في البنيوية خافتاً وباهتاً. ومن هذا فإن بارث في أعماله النقدية لم يعر أهمية للتحليل البنيوي بقدر انصراف نحو التحليل السيميائي ، فالتحليل البنيوي بالنسبة له لم يكن إلا طريقاً يتوصل من خلاله الى تأصيل وتفعيل الممارسة التحليلية السيميائية وقد تحول في بداية السبعينات إلا ما بعد البنيوية موجها لها انتقادات كبيرة حتى وصفوها بالسذاجة .

فالبنيوية في هذه المرحلة بالنسبة **لبارث** لم تكن برنامجا **بارثيا** خالصا بل كانت تمثيلا نقديا لجهود مجهوده من النقاد ، بدأ من ثنائية سوسير اللغة والكلام مدورا بشكلانية **جاكبسون** انتهاء ولغوية **بنفست**. كما تميزت هذه المرحلة بالاستقرار الثقل المنهجي والمعرفي الذي أدى الى تأسيس مسلك يتسم بالجدة والحداثة لدراسة السيميائية التي منحت المؤسسة **البارثية** خصوصية سيميائية عرفت بسيمياء الدلالة ولم يكتف بارث لذلك فقد تحدث عن النص بوصفه نظرية محددا أجزاءها كما يأتي:(الممارسة الدالة، الإنتاجية، الدليل، النص الظاهر، النص المنجب، النص الجامع، والتناص، الأثر الممارسة النصية)([2])

---

[1] – ينظر: إديث كيرزويل ،عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، تر :جابر عصفور، دار النشر: دار أفاق عربية ، بغداد، س:1985، ص 182و184.

[2] – ينظر : رولان بارث ، نظرية النص ، (أفاق تناصية، المفهوم والمنظور)، تر،محمد خير اليقاعي، دار النشر: سلسلة دراسات أدبية ، بلد: القاهرة، س:1998، ص25.

وهذه العناصر تناصت مع معطيات **جوليا كريستيفا** إلا أن الفرق بينها توجه بارث الى تأسيس نظرية ذات معالم محددة و بناء منهجي منتج ,في حين أردت كريستيفا من تطرقها للنص أن تأسيس علم ذي مفاهيم لا تعرف لأنها في حركة تصاعدية للكشف دائبة الكشف وقد أطلقت عليه الايديولوجيم حيث ترى أن النص سيرورة مزدوجة لإنتاج المعنى وتحويله .« إن النص بالضبط هو ما لا يمكن تفكيره من طرق نسق مفاهيمي يؤسس للوعي الراهن لأنه هو الذي يرسم حدود ذلك النسق إن مسألة ما أصبح يحاصر المنطق العارف من فرط ما ظل مطرودا خارجه، وبالتالي ما يمكن عبر ذلك الطرد من متابعة التساؤل هو بدون شك الخطوة الحاسمة التي يلزم أن يحاولها أي علم للأنساق الدالة »([1]).

وقدت شكلت المرحلة الثالثة تفعيلا منهجيا لمسيرة بارث النقدية حيث تحددت آراؤه وشهدت لها مواقع حيوية في الطرح النقدي. وذلك لتبنيها لفكرة إزالة المركز وتغيب المعنى، وإعادة صنع المفاهيم. ومن أهم أسباب تحول بارث من البنيوية، وهي صاحبة بناء المعنى المحدد الى ما بعد البنيوية وهي صاحبة تفكيك البنى و المعنى اللامحدد هو:«نزوع العلمية الميكانيكية البنيوية و تحولها الى نسبية فلسفية غامضة والى إحلال كلمات مثل الخطاب و الدال والنص محل المصطلحات التقليدية في الفلسفة، وإحلال رقى و تعاويذ عدد التعيين اللامتناهي الخاص بالقراءة و التلميح، محل الإشكاليات التي يكمن تحديدها في النظرية الأدبية»([2]).

فهذا النزوع خالف منهجية في المرحلة الثانية حيث اتجهت البنيوية الى تقاليد ممارساتها و تحليلاتها فأصبحت مختبرا آليا الإحصاء البنى و قد وصف تحول **بارث** من البنيوية الى ما بعد البنيوية بأنه نوع من الراحة «الفنتازية» من القيد السادي المازوخي(Sadomasochism) فتأتي بعد هذا شهرة **بارث** الواسعة في الميدان النقدي ليس بآرائه النقدية ولا أسلوبه التحليلي، وإنما ما عالجه من مظاهر الحضارة الغربية

[1] – جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار النشر: دار توبقال، بلد: دار البيضاء،س:1991،ص19.

[2] – ليوناردو جاكبسون ، بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، مرجع سابق، ص 245.

وربطها بالأسس الإيديولوجية و الفلسفية و الفكرية انطلاقا بعالم الأزياء ،الماكياج ، السلوكيات ...الجنسية، ومظاهر الأكل و الشرب والكلام بالإضافة الى الأشياء الأدق من ذالك كالمنظفات والصابون و تصفيف الشعر والرقصات الشعبية.

فلم يدع مظهراً من تلك المظاهر إلا وبين خصوصية ذلك الشيء و دور المؤسسات السياسية والاقتصادية في تفعيله إيجاباً وسلباً وتحويلها الى لغة تنتمي الى ثقافة بورجوازية تشغل بصورة دائمة معركة الأنساق اللغوية .«إن القول بوجود ثقافة بورجوازية ليعد خطأ ،لان ثقافتنا كلها تعد بورجوازية، والقول أيضا أن الثقافة تتعارض مع الطبيعة ليعد أمراً غير أكيد، فنحن لا نعرف جيداً أين تقف حدود الواحدة والأخرى : أين تكون الطبيعة في الإنسان ؟ ولكي يقول الإنسان انه إنسان، فانه يحتاج الى لغة أي انه يحتاج الى الثقافة نفسها ...إن كل شيء يعد ثقافة كم الثياب الى الكتاب ، ومن الطعام الى الصورة ، فالثقافة قائمة في كل مكان ، إنها من غير حدود مصطلح متعارض ، ومن غير بقية »([1]).

ومن المعطيات النقدية التي أسهمت في انتعاش الطرح النقدي لما بعد البنيوية **لبارث** هي:

- سيميا الدلالة
- لذة النص
- موت المؤلف
- التحليل النصي

فالانطلاق سيمياء الدلالة على معطيات بارث تعد خصوصية تميز بها عن مثليه في هذا التقسيم مثل سيميا التواصل وسيميا الثقافة ، والاختلاف بين هذه الاتجاهات يرجع الى وظيفة الدليل ، فمثلا سيميا التواصل تقسم العلامة على (دال ومدلول وقص) والعلامة عندهم أداة تواصلية قصديه ، والدليل لا يكون فاعلا إلا إذا كان أداة تواصلية قصديه.أما سيميا الثقافة فقد انطلقت موضوعاتها من عدّ الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقاً دلالية ، وما

[1] –رولان بارث هسهسة اللغة ، تر : منذر عياشي ، دار النشر: الانتماء الحضاري، ط1، بلد: حلب، س:1999، ص45

الثقافة في نظر أصحاب هذا الاتجاه سوى إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها. والعلامة عندهم مكونة من (دال والمدلول و الرجع)([1]).

اما عن المعطى الثاني وهو لذة النص فيعدها **بارث** قيمة انتقلت من الوصف الاجتماعي الى مرتبة الدال ، وقد ربط تولد الدلالة وبين إنتاج اللذة المتحصلة من النص ، وقد أطلق عليها بارث هسهسة .«إنها هسهسة لسانية وإنها لتقارن بمحرك يجعلها بعد عدة محاولات لتشغيله ، ونسمع بأنه ليس سيئا ، وهذا هو على وجه التحديد ، معنى الإخفاق ، ومعنى الإشارة الصوتية للفشل الذي يترك جانبه في الشيء فثغثغة (المحرك أو الذات) إنما هي خوف في النتيجة »([2]).

فتقوم هذه الهسهسة بتحول عملية القراءة الى عملية جنسية يلتهم فيها الطرفان (القارئ والنص) فالنص يمارس دوره في إعطاء اللذة والقارئ يمارس دوره أيضا في تلقي تلك اللذة وتحليل علاماتها الى أدلة «فهسهسة اللغة تشكل اليوطوبيا، إنها يوطوبيا موسيقى المعنى، واني لاعني بهذا أن اللغة لتتسع في حالتها اليوطوبيا، بل لعلي أقول إنها لتتشوه أيضا، وتظل كذلك الى أن تفسح نسيجا صوتيا هائلا، نجد فيه الآلة الدلالية نفسها غير متحققة ، هكذا ينتشر الدال الصوتي والعروضي ، والنطقي انتشارا تتجلى فيه كل فخامته من غير أن تنفصل عنه إشارته أبداً»([3]).

فالنص الموصوف بالتلذذ حسب بارث يهب المتعة فهو النص المنحدر ثقافياً واجتماعياً فيرتبط بممارسة مريحة للقارئ عند عملية القراءة. وقد ميز بارث بين اللذة والمتعة فربط لذة النص برسالته الفكرية بينما المتعة فهي حال لازم من أحوال اللذة التي لا تتعدى نفسها.فاللذة عنصر من عناصر إشباع الغريزة سواء كانت فكرية في حين المتعة هسهسة.هي حالة من الضياع تحيل الاستمتاع رهقاً وعذاباً فاللذة تسهم في إنعاش السلوك البشري في حين المتعة

---

[1] – ينظر: مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني،ومحمد العمري،دار النشر:دار إفريقيا الشرق، بلد: الدار البيضاء، س:1987، ص 06 و10.

[2] – رولان بارث، هسهسة ، مرجع سابق، ص115.

[3] – رولان بارث ، لذة النص،تر: تر : منذر عياشي ، دار النشر: الانتماء الحضاري، ط1، بلد: حلب، س:1992، ص 19

، فهي تجلب الشقاء.«ألا تكون اللذة سوى متعة صغيرة ؟ إلا تكون سوء اللذة متطرفة ؟ أفلا تكون اللذة سوى متعة أصابها الضعف ، فهي مقبولة ، ومنحرفة عبر سلسلة المصالحات؟ ويتعلق الجواب (نعم أو لا) التاريخ الذي تصادف فيه حداثتنا ، فإذا قلت أن الفارق بين اللذة والمتعة هو فارق في الدرجة، فإني أقول أيضا أن السلام قد كاد الى التاريخ »([1]).

ومن هذا كان مبدأ اللذة النصية هو تحويل النص أو عملية الكتابة التي يمارس فعل التلذذ مع أجزائه ومن ذلك توصف عملية القراءة أنها حركة ذلك الجست، وبإزاحة المعاني وتحصيلها عن طريق اللذة. أما المعطى الثالث فقد تجسد في موت المؤلف وهي لغة طقوسية موروثة عن (نيتشه) حين تحدث عن موت الإله وقد استعان **بارث** بهذه الفرضية ليحولها الى دينامية دلالية تعمل على استئناف النص وفاعليته ، وإعادة هيكلته وذلك من خلال فصله عن الناص والحكم عليه بالزوال، فبهذه المعطيات التي نصها **بارث** تحول الناص الى حقيقة لسانية متجسدة داخل النص، وتعمل هذه العملية بالإعطاء الأولوية لميلاد القارئ على حساب المبدع وكفاية النص لذاته([2]).

يؤكد بارث على أن شخصية المؤلف تعتبر حديثه النشأة وهي وليدة الإيديولوجية الرأسمالية ، ونظرية النص لا تتحقق إلا إذا أتيحت أمام أنظمة النص لتعمل دون قيود التي بفرضها المؤلف عليها ، وذلك فضلا للغياب الناص وزواله وهذا يقود الى التوليد الدائم والمستمر بين الدوال وهذا لا يتحقق إلا بزوال المؤلف.«النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً ، ومعنى لاهوتياً طبقاً لرسالة المؤلف وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد وتتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض ،من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة »([3]).

فمقولة (موت المؤلف) عند بارث مفادها فرضية (موت الإنسان) التي نادت بها الفلسفة الحديثة التي تأثرت بنتشه عن (موت الإله) والنقد الذي يتبنى مقولة (موت المؤلف) يرد كل

---

[1] – رولان بارث ، لذة النص،مرجع سابق، ص46.

[2]– مجلة نوافذ، تر: ثامر الغزي ، العدد 8، س: 1999، ص 125.

[3] – رولان بارث، درس السيميولوجياة، تر: عبد السلام بن عيد العالي، سلسلة المعرفة الأدبية، ط1، س:1986، ص 85.

واقع الى البنية من دون أن يرجع الى الواقع الإنساني المولد لها، دعا ماركس «أن الفرد هو جملة علاقات اجتماعية ، بمعنى تحول الفرد الى علاقات البنى الاجتماعية مع بعضها البعض»([1]).

ومما سبق فسقوط الإنسان لم يأت من ترف معرفي وفكري، وإنما هو تمرد عدمي على اللاهوت والكنسية " طاقة الإنسان على ممارسة قدرته في تدمير ذاتيته من طاقة أنظمته الارتدادية على تصحيح سلوكه" ([2]).

فمن خلال مقولة (موت المؤلف) أرادت البنية السيطرة على الناص وبناء الكيانات المعرفية المتموضعة في نشاطها، وقد اتسمت بالعملية والاتزان في ممارساتها. لكن ما لبثت أن تمردت على ثبوتها العلمي وأعلنت عدم اتساق نتائجها، وهذا ما أدى الى التشكيك في مقولة (موت المؤلف) وهمدت بذلك مغالطة نقدية غير متماسكة لاعتبارها مقولة أحادية وعاجزة على فهم الظاهرة الإبداعية، بكل شمولها، ولان النص ظاهرة معقدة مرهونة بعوامل عدة، لا يمكن اختزالها الى عامل واحد.

أما المعطي الأخير المتمثل في (التحليل النص) فقد قدم رفضا مطلق للمتابعات النقدية التقليدية، أو أعاد للنصية حقوقها المنتهكة، حيث كان التحليل النصي حواراً بين الناقد والنص بوجود الرقيب، ومع **بارث** أصبح التحليل النصي حواراً دون رقيب وكشف دون حدود، وأصبح دعوة لتعدد الحوار وفحص المقولات واستنتاج الفرضيات.

وقد سعى بارث في خطة الى تقديم تحليل نصي ذي نكهة حداثية وعدْ النقد انه ممارسة فوق اللغة، ومهمته ليست في اكتشاف الحقائق بل الإقرار بأهليتها وجوازها، و مهمة اللغة في ذلك هي تأليف نظام منسجم متسق تمثله علامات في النص، وبهذا يكون التحليل النصي قد كشف عن المعنى المجسد للقيم والمعنى بدوره مفتوح حسب تلقيه من طرف القارئ والنص

[1] – روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار النشر: دار الطليعة، بلد: بيروت، ط3، س:1985، ص 12.

[2] – روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر:حنا عبود، دار النشر: اتحاد الكتاب العرب، بلد : دمشق، س1984، ص 223.

على حسب **بارث** يتكلم وفقاً لرغبات القارئ أيضا، ومن هنا فمهمة التحليل النصي ليست إعادة بناء رسالة النص بل بناء نظامه .

«إن مستوى التحليل النصي لبارث هو مستوى رافض للمقولات البنيوية الجوهرية عن العلاقة بين البنى الصغيرة والنظام الكلي للنص وهو اقرب الى التحليل التفكيكي منه الى التحليل البنيوي الذي يدرس الأعمال الفردية ليستخلص منها البنى المرتبطة بعلاقات تحكمها قاءت التضاد الثنائي»([1]) .

وقد اتبع بارث في تحليله النصي الى خطوات هي كما يأتي :

- الكشف عن الأصوات المتعددة داخل النص
- تصنيف المادة الدلالية في النص بالاعتماد علة مكونات ثلاثة (اللسانيات، التحليل في النص النفسي، المفاهيم الماركسية).
- بناء نظام النص من خلال تفكيك الرموز بالاعتماد على أسس معرفية ذات منهج له أدواته في تفكيك النص.

كما حدد بارث شفرات لتحليل النصي وهي (التأويلية ، والدلالية والرمزية ، والإيحائية والثقافية).

حيث امتزجت هذه الشفرات بالأركان السابقة وكونت تحليلا يتسم بالشمولية والاتساع وذلك من خلال الاهتمام بمستوى الإرسال ومستوى الاهتمام بالتلقي وكذلك مستوى التلذذ بالنص ([2])

وانطلاقا مما ذكرنا نقول أن العلاقة بين النقد الثقافي والنقد الأدبي تتسم بالعموم والخصوص، من خلال تركيز النقد الأدبي على النتاج الإنساني الذي كان الهدف منها الاكتشاف الدائم لجماليات النصوص ، وإدراك الدلالات والمعاني، وقد أطلق الناقد عناية

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، دار النشر: سلسلة علم المعرفة بلد: الكويت، س:1998، ص 218.

[2] – ينظر: عبد الرحيم العماري، الدليل والنسقية، دار النشر: دار وليلي ، بلد :مراكش، المغرب، ط1،س:1997، ص 57

وتحرره من قيود النقد الأدبي وخروجه من أطره الضيقة منتقلا من الصوت الواحد الى صوت المتعدد .

وقد أثرت الإفرازات السياسية في صياغة مشاريع المعرفة وتوجهات الثقافة المعاصرة ، حيث تحولت المعرفة من نتاج حضاري مخصوص ومحدد المعالم الى نتاج مهيمن وأخر غير مهيمن ، ومنه اصطبغت توجهات الثقافة بنموذج يتم تسويقه وتصديره الى ثقافات العالم المتنوعة ، وفي خضم ذلك ولدت العولمة لتعلن براءتها من كل محلي وإقليمي وتدمج الهويات الوطنية وتمسخها من خلال الدعوات العلمية والمعرفية و الثقافية التي كسرت الحدود المصطنعة بين أجناسها .([1])

فمن خلال هذه الدعوات خرج النقد الأدبي من دائرته الضيقة ودخل ميادين الثقافة الواسعة فنشأ النقد الثقافي الذي اتسم بالشمولية والموسوعية ، وهو بدوره لا يتجه الاستقلالية عن النقد الأدبي وإنما يحتويه ويدعو الى تطوير آلياته من خلال تفعيل أدواته وكسر الحواجز المصطنعة بين العلوم الإنسانية، وبالرغم من هذا لم يحقق النقد الثقافي هذا التحول من مرحلة العطاء الفني الى مرحلة الاستقرار المنهجي لان المنهج طريقة في التفكير العلمي يستند الى مجموعة من آليات التحليل والكشف ،ومن هذا فالنقد الثقافي يعد طريقة إجرائية لقراءة النصوص على اختلاف توجهاتها وكشف جماليات ومعرفة مرجعياتها.

[1] – – ينظر: عبد الرحيم العماري، الدليل والنسقية، مرجع سابق ،ص 58.

الفصل الثالث:

- النسق المكاني عند أحلام مستغانمي.
- النسق الزمني: الحضور والفاعلية.
- صورة الرجل عند أحلام مستغانمي.
- كلمات ذات إيحاءات عامة وخاصة .
- الملامح الثقافية.
- الرموز التي وظفتها أحلام مستغانمي في الديوان

1- التطبيق النموذجي للنقد الثقافي على ديوان "عليك اللّهفة !" لأحلام مستغانمي:

يتجه النقد الثقافي الى الكشف عن حيل الثقافة بتمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خفية، واهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها تمر اخطر الأنساق وأشدها تحكما في الفرد. مما أدى الى الفرق بين نقد الثقافة والنقد الثقافي، «فليس مجرد التحدث في شأن ثقافي هو ما يجعل الخطاب نقدا ثقافيا، ومثال ذلك أن من تكلم عن المعلم الأول لن يكون فيلسوفا بمجرد أن حكي في موضوع فلسفي، وأن شرط الفيلسوف والخطاب الفلسفي يحتاج الى أصول معرفية وليست مجرد ممارسة للكتابة في ما هو ثقافي.

ولو كان كل من كتب عن شأن ثقافي صار ناقدا ثقافيا لصارت قائمة الأولية طويلة جدا، حتى لا تقاس بالأمتار ولا تحدها الأزمان، من الجاحظ وأبي حيان الى طه حسين وعلي الوردي، ولو كان الموضوع المبحوث هو ما يقرر هوية الباحث وخطابه لكان كل من كتب عن الصين صينيا ومن كتب عن الأوثان وثنيا»([1]). فالفرق بين نقد الثقافة والنقد الثقافي يتمثل في الشرط النظري، إذ تحت المصطلح الأول ظهرت أعمال كثيرة على مدى عصور. غير أن النقد الثقافي كنظرية ومنهج تتكئ على مقولة النسق المضمر وما تقتضيه من منظومة اصطلاحية تؤسس له معرفيا ونظريا ومنهجيا وتجعل هذا المشروع نظاما في التفكير وفي النقد، ما يجعل النقد الثقافي يتخذ لنفسه موقعا يستمد وجوده من هذه الأبعاد، وتجب محاسبته من هذه الزاوية والنظر إليه باعتباره لغة المرحلة وخطاب الجيل.

والأسباب التي ساعدت على ظهور النقد الثقافي هي الوظيفة النسقية التي يكتسبها، والتي خلقت تحولا جذريا لم يتقبله الآخرون، فيأتي هذا الرفض «وجه من وجوه لعبة النسق، وهو نسق يعزز فكرة الثبات والسكينة بما هو أولي عرفي، وينزعج من التحولات والتغيرات الجذرية، إذا ما جاء ناقد أدبي عرف بهذه الصفة، ثم أعلن تحوله وانقلابه على ما هو معهود عنه فإن هذا خطر نسقي يهدد بال الثقافة وحراسها من الفحول الأشاوس، وهذا دين

1- حسين السماهيجي وآخرون . عبد الله محمد الغذامي والممارسة الثقافية .مرجع سابق ، ص11.

يدعي لا تطمئن إليه أي ثقافة نسقية»([1]) إن ما نستنتجه من هذا الكلام هو أن من ابرز تجليات الوظيفة النسقية هو الثورة على المعهود وزعزعة الثابت والساكن، وإعادة النظر فيما هو عرفي وأولي، والنسق المضمر إنما يعزز وجوده وتغلغل القائمون على الفعل الثقافي، وثباتهم على الكلمة الواحدة تمجيدا لفحولتهم «فالثبات على الكلمة رجولة وفحولة، والرجل هو من ثبت عند كلمته كما هو التعبير العمومي في تعريف الرجولة لكننا في الثقافة سنجد أن الرجل الحق هو من لا تحكمه كلمته ولا تستبعده مواقفه الظريفة، ولكنه ذلك الكائن القادر على التحول والتنوع وتوجيه نظره نحو المستقبل، والرجل هنا ليس هو من عند كلمته، ولكنه الذي ليس عند كلمته، هو من تعجز كلمته عن تقييد فكره، والتحول شهادة حياة وحيوية»([2]).

لا تبتعد الوظيفة النسقية كثيرا عن الوظيفة البنيوية من حيث تحميل النص وقائله ما لم يرده، وهناك تلاقي في الحتمية المدعاة في أثر كل منهما ومنهجيته، غير أن الوظيفة النسقية يمكن ممارستها في حقول أخرى غير الأدب والشعر. ونجد أن عبد الله **الغذامي** عمل على تلخيص مواصفات للوظيفة النسقية من خلال وجود النسقين المضمر والظاهر في نص واحد. أيضا التناقض بين النسقين، فيكون المضمر مضادا للعلني.

جمالية النص: لان الجمالي يخفي القبيح الثقافي الذي تسعى الثقافة لتعزيزه.

جماهيرية النص: فيسمح ذلك بمقروئيته العريضة، وتسمح هذه المقروئية بدورها بإبراز الفعل الثقافي للنسق وجذوره الضاربة في الذهن الاجتماعي والثقافي.

ومن جانب أخر نجد أن **رولان بارث** لا يرى في النص الأدبي صورة عامة تظهر هنا وهناك في لغات متعددة. فهو على الرغم من إيمانه بوجود بنيات عامة يخضع لها الأدب يرى أن العمل الأدبي مجبول باللغة. أي أنه يرث الوظيفة المزدوجة للإشارة اللغوية وظيفة الدلالة (المعنى).. ووظيفة الإشارة (الرمز)، فالصيغ اللغوية في الأدب تعود من جهة إلى عمل فردي يخضع الدال لمقتضياته ومن جهة أخرى لأيديولوجيا معينة يحمل النص الأدبي

[1] - ينظر : عبد الله محمد الغذامي ، النقد الثقافي مرجع سابق ، ص 81.

[2] – حسين السماهيجي وآخرون . عبد الله محمد الغذامي والممارسة الثقافية .مرجع سابق ، ص13.

طابعها، فالكلمة كما يقول المؤلف لا يمكن أن تكون بريئة أبداً ولا يمكن للأدب أن يجد كيانه إلا من خلال البنية الشكلية، وإذا كان العمل الأدبي يخضع لما يسميه النقد الحديث (التاريخ) أي السياق الاجتماعي والثقافي الذي فيه يولد، فإنه لا يخرج من الزمن ليدخل في عداد الأعمال الخالدة إلا على مستوى الدال، فالمعنى أو المدلول يتأثر بشكل مباشر بالسياق الاجتماعي والآني الذي ينتجه ويكون بذلك مرتبطاً بالزمن. ونحن لا نحب نصاً أدبياً لما يقوله بل للطريقة التي يقوله بها «إنني أسمع جموح المرسلة. لا المرسلة ذاتها». أما في كتاب (النقد والحقيقة) **لرولان بارث** يقول:«أما المقتضى الأول، فيلزم المرء أن يرى أن كل ما في العمل دال: فالقواعد لا تكون موصوفة جيدا إذا لم تستطع كل الجمل أن تجد فيها شرطها، وكذلك فإن نظام المعنى ليعتبر ناقصا، إذا لم يستطع الكلام جميعا أن ينتظم فيه،... وأن لا يكون الوصف جيدا»([1]). وبناء على هذا المنظور النقدي فإن أساس الأدب وسبب خلوده هو العمل في الدالات والبنيات الشكلية.

وعليه أخذنا نموذج تطبيقي لديوان **أحلام مستغانمي** بعنوان: **عليك اللّهفة** من اجل استكشاف الأنساق المضمرة والقبيحة المخبأة تحت عباءة اللغة وجمالية النص التي يتلقاها القارئ، دون أن يعلم ما ترمز إليه الشاعرة أو الكاتبة من أهداف ومقاصد غير معلومة،

ومن خلال قراءتنا له أدركنا انه يحتوي على العديد من الأنساق المضمرة والخفية، لهذا الديوان الذي يحمل من القبيح الثقافي والموجود فيه ولهذا يجب أن نعمل على تعرية الأنساق التي تهيمن على الثقافة العربية منذ القديم الى غاية الآن مثال على ذلك نجد أن الموضوع المسيطر على الديوان هو توجيه الشاعرة السؤال الى الرجل الغائب المجهول "**وأي رجل**" في الديوان هل ذلك الرجل الذي تبحث فيه عن من يشبه أباها الذي كانت تعتز به وتفتخر ومتأثرة بشخصيته الوطنية والعسكرية، أو الرجل العربي الذي يمتاز بالفحولة أو عن أخلاق الأنبياء وصفات الصحابة هنا أحلام لم تحدد أي رجل هذا الذي تتحدث عنه وهي هنا غيبت الشخصية لكي يتسنى للقارئ أو المتلقي المثقف أو عامة الأشخاص العاديين لقراءة هذا الديوان لتكون لكل واحد قراءته الخاصة حسب ما يختلج في الذهن من أفكار

[1]– رولان بارث ،تر: منذر عياشي ، نقد وحقيقة، دار النشر:مركز الإنماء الحضاري، ط3، بلد:حلب سوريا، س:1994، ص 103

وأحاسيس وأشكال الصراع والتناقض، فإن الكشف عن هذه الإشارات داخل النص، وهي البحث عن ممكنات أفضل للحياة ويحتاج فهما عميقا ليوضح ماهيتها، كذلك يتطلب جهدا معرفيا لخبايا النص وأسراره المعرفية، لان النصوص الناتجة عن تناقض العوالم والصراعات تظهر في وعي الشعراء لحقيقة الصراع بالخيال الشعري الخلاق مع تفاعلاتها التي عاشها ويبني عليها قراءته للديوان، فالباحث يعمل على تحليل الديوان من كونه محايد يبحث عن الأفكار التي ترمي إليها الشاعرة أو الأنساق المضمرة المخبأة داخل بنيات النص وعليه فإننا قمنا بتحليل الديوان من حيث قراءتنا له، من خلال المضمر الثقافي لهذه القصائد والهدف الموجه إليه والقصدية لدى الشاعرة، حيث لا يمكن اعتبارها أمرا ثانويا.أو عدها شكلا خارجيا لاجدوى منه. لان النصوص تحتوي على بنيات داخلية مضمرة لكثير من الأنساق، ومولّدة للعديد من الدلالات، ولا ضدي داخل النصوص سلبا أو إيجابيا.« لقد أصبح الخطاب /اللغة في ضوء ما تقدم علامة يتجلى فيها التفاعل بين النص ومتلقيه، وشيفرات تتخللها فراغات، يكشفها القارئ المتمرس القادر على تحليل شبكاتها في أثناء حضورها السياقي المنظم، ومن ثم ومن خلال القراءة الواعية يتم ملء الفراغات وسد الفجوات بوسائل معرفية خاصة»([1]).

وعليه نجد الكاتبة أحلام مستغانمي اعتمدت في كتابة قصائدها على ما عاشته وتعايشت معه من خلال الثقافة الجزائرية من عادات وتقاليد الذي يطلق عليه التراث ومن الموروث الثقافي الذي نتجت عنه هذه القصائد التي اتخذنها كنموذج للمشروع الذي قمنا بإنجازه حول النقد الثقافي لأنه يهتم بدراسة الأنساق الثقافية وعلى سبيل المثال نجد كل من **الغذامي رولان بارث** اهتموا بهذا المنهج ومن خلال تحليلنا لهذه القصيدة التي تشمل مجالات عديدة منها ما هو ديني واجتماعي وتاريخي وعلمي وفني.

[1] – احمد جمال المرازيق ،جماليات النقد الثقافي،نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ،دار النشر :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، بلد :بيروت ،س: 2009، ص 20.

- **وعنوان عليك اللّهفة!:**

« كشرح لكلمة **لـهفة:** شعور بالقلق مردّه الى انتظار شيء أو عدم التّثبّت منه: "راقب شفاءه بلهفة "» ([1]).

هو بنية قائمة في حد ذاتها على موضوع لوحده وللولهة الأولى نرى العنوان موجه لشخص معني هو الرجل المجهول ولكن " أي رجل" الذي أشارت إليه **أحلام مستغانمي** ومدى شوقها له ولهفتها لرؤيته، هذا ما تراءى لنا للوهلة الأولى وعند تحليل هذا العنوان، إضافة الى ذلك وضعها لعلامة التعجب التي توجد في أخر العنوان، وكأنها محتارة من ما تفعله " **عليك اللهفة** " وكأنها غير مصدقة لمشاعرها متعجبة لهذه المشاعر الغريبة وكيف نتجت وهل يستحق كل هذا القلق والانتظار؟ وهذا من طبعنا نحن الجزائريات والجزائريين لا نعبر عن مشاعرنا لمن نحب،لأننا نجد في الدول العربية قولهم لكلمة احبك متناولة عندهم بكثرة لا حرج من قولها هنا تأتي العادات والتقاليد التي تدخل وتتحكم في الوعي الثقافي لدى المجتمعات ومن بين الدول التي تجد صعوبة في التحدث عن هذا الموضوع الجزائر مثال على ذلك عندما يريد احد أن يعبر عن حبه لا يلفظها ككلمة بل يعبر عنها بكل الوسائل ما عدا كلمة احبك لأنها كلمة محضورة في مجتمعنا الجزائري ومما أدي الى التقوقع العاطفي لدينا وعندما نسمعها للوهلة الأولى نرتبك ونضيع معها، والدليل على ذلك عند إجراء حصة مباشرة حول التعبير عن مشاعرنا الى من نحب بحبنا لهم لم تتجاوز واحد بالمائة لتعبير عن حبه لزوجته. **أحلام مستغانمي** توضح في السطر الأول:

من قصيدةِ الحبِّ الأول التي قرأها لي

«**نزار***»([2])

---

[1] – صبحي حمو ، المنجد ، في اللغة العربية المعاصرة ، دار النشر :دار الشروق ،ط1، س: 2000، ص 1304.

[2] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة ، دار النشر :نوفل ، ط4، بلد:بيروت ،لبنان، س: 2015،ص55.

* نزار قباني شاعر: مرّ بمرحلة حزينة بسبب وفاة أخته الكبرى ولذلك كان يدافع عن المرأة.

لان **نزار قباني** *في قصيدة الحب الأولى التي قرأها لي نزار من ديوان أنت لي " قولي احبك كي تزيد وسامتي " أنه معجب بأعمال **أحلام مستغانمي** قال عنها: « وعن الكاتبة "أحلام روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق فهو مجنون ومتوتر واقتحامي ومتوحش وإنساني وشهواني وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددت لحظة واحدة ويتابع نزار قباني قائلا: "هل كانت **أحلام مستغانمي** في روايتها (تكتبني) دون أن تدري لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء بجمالية لا حد لها وشراسة لا حد لها.. وجنون لا حد له.. الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور بحر الحب وبحر الجنس وبحر الايديولوجيا وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها، ومرتزقيها وأبطالها وقاتليها وسارقيها، هذه الرواية لا تختصر "**ذاكرة الجسد**" فحسب ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي..." وعندما قلتُ لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام, قال لي: " لا ترفع صوتك عالياً.. لأن أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها فسوف تجنّ... أجبته: دعها تُجن.. لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين »([1])

وهنا أحلام متأثرة بالشاعر السوري **نزار قباني** الذي لقب بشاعر المرأة والحب، بسبب كتاباتها عن المرأة والدفاع عنها،لأنها اقتدت به من حيث الأسلوب والمنهج كقلم يدافع عن المرأة و تمردها على ما هو مؤسساتي ذكوري،وإعجابها بتحرره ألا محدود لهذا جاءت أحلام مستغانمي خارجة عن ما هو مألوف هناك عوامل تناقض لسبب يعود الى ثقافتنا التي تقيد رأي المرأة وحريتها وسيطرة الرجل على كل تحركاتها،هذا لا يعني أني ضد الرجل ولكن أتحدث عن العقلية العربية المتسلطة.جعلت المرأة كدمية تحركها أهواء الرجل والمجتمع لأنه هو الآمر الناهي والمتسلط.

[1] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة ، مرجع سابق، ص55.

* ذكرت ذلك في رواية ذاكرة الجسد هذه المقولة.

- في أوّلِ قبلةٍ أربكتْني في فيلم « ردّ قلبي*»([1])

الكاتبة أحلام متأثرة بالفن السابع الذي يحتل المرتبة الأولى على مستوى الشرق الأوسط وفي مصر وكل الأعمال كانت من الإنتاج المصري ومواضيعه تحاكي واقع المجتمع المصري والأسباب السياسية التي تعانيها الدولة.

- في البيانو الذي كان يعزفُ لعبد الحليم

لحناً لم يفارِقْني.([2])

فأحلام تحب وتعشق الغناء والطرب الأصيل للفنان **عبد الحليم*** الى درجة تعرف بيانو عبد الحليم والذي اخرج منه جميع أعماله الفنية،هنا دليل على أن أحلام كانت متأثرة بهذه الألحان التي جعلت صدى مع نفسها المغرمة والعاشقة لكل ماهو رومانسي هي تستمد مشاعرها الفنانة من الحان أنغام الموسيقى التي تترك جرس رنان مع كتاباتها لتأثر في مسامع المتلقين لأشعارها في السطر السادس:

- الأغنية التي سكنت فؤادها هي بعنوان:

« أهواك...وأتمنى لو أنساك »([3])

أحلام تتمنى نسيان هذا الإنسان "**المجهول**" بالنسبة للمتلقي والقارئ الذي يسكن خيالها وتتحدث وتبحث عنه في كل مكان بين العصور والأماكن والأزمان بين الفن والخيال والأديان والشجعان كل هذا حتى من قبل أن تراه فهو موجود في خيالها هي صنعته من أحلامها وتصوراتها لعلها تجده بين الحضور.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة ، مرجع سابق ، ص55.

* فيلم ردّ قلبي الذي يمثل الطبقية بين ابن الخادم وابنة الأمير لدولة مصر والصراع الطبقي والتفريق بين الأشخاص حسب الجانب المادي الذي يمتلكه كل فرد.

* عبد الحليم حافظ :فنان مصري عاشت الأمرين بين الفقر ومعاناته مع المرض العضال، مما حرمه بالاستمتاع حتى بالأكل. كذلك معاناته مع الم الفراق مع الإنسانة التي أحبها وكان الحزن من نصيب أعماله الفنية.

[2] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة ، المرجع نفسه ، ص55.

[3] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة ، المرجع نفسه ، ص55.

- في كلّ قصّةِ حبّ ([1]):

عندما كانت تطالع أحلام هذه القصص كان يزداد حبها له بين كل المحبة التي كانت تجدها في الروايات الرومانسية الى أن أدركت أنها أحبته أكثر من كل المحبين لأحبابهم.

- «في الرجولة الفاتنةِ لكاري غرانت »([2]):

أحلام تعشق الوسامة والأناقة فهي تريد أن يكون الرجل الذي يسكن تفكيرها أن يشبه **غرانت*** الأيقونة السينمائية الأمريكية المعروف بالوسامة فأحلام شخصية مميزة تريد الأفضل لنفسها لهذا السبب هي تنقي وتختار الأفضل لتكوين الصورة العظيمة لهذا الرجل لدرجة سافرت الى الغرب لتبحث عن مميزات الرجل الذي يحب ويعرف كيف يعبر عن حبه.

- أيضا كانت تبحث عن العنفوان الذي يميز الشخصية الغامضة **لأحلام** عن باقي الرجال لأنه أمر قليل لنجده عند كل الرجال:

في العنفوان المعتّق

لأنطوني كوين في دور «زوربا*»([3])

فقد اختارت أحلام شخصية **أنطوني كوين** * الفنان المكسيكي الذي عرف بقوة شخصيته وعنفوانه وهو لا يجب أن يذل نفسه أمام احد رغم المآسي التي مرا بها في حياته وأحلام تعشق الرجل الشجاع والقوي لأنه يذكرها بأبيها المجاهد الذي كان يدافع عن وطنه هي تحب أبها كثيرا لدرجة التأثر به ورؤيته في أنطوني كوين لدرجة أنه متأثر بدور **زوربا**

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص55.

[2] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص55.

[3] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص55.

كاري غرانت:هو فنان أمريكي عرف بالوسامة وانه أوسم رجل في السينما الأمريكية.

* أنطوني كوين :هو مكسيكي الأصل قام بدوره في فيلمي «الرسالة» و«عمر المختار» الذي ظن العالم أنه يوناني بعد فيلمه «زوربا اليوناني».

* زوربا: شخصية حقيقية أمّي قابلها **نيكوس** في إحدى أسفاره، وقد أعجب به أعجابا شديدا، فكتب رواية باسمه، محب رغم حزنه،وقوي وشجاع

الشخصية الحقيقية المحب للحياة بكل أشكالها،لا يذكر الحزن، بل يذكر الفرح دائما في لحظات حزنه الشديد، أو سعادته الشديدة، يرقص رقصته المشهورة رقصة **زوربا**. في تلك الرقصة يقفز إلى الأعلى لأمتار ويستغل كل ما هو حوله من بشر أو من أدوات وجمادات الى درجة تصدق أنه زوربا ودلالة زوربا عندها هو التناقض الذي يجمع بين عنصرين متضادين:الحزن / السعادة والفرح / البكاء،هنا شخصية كل من أنطوني كوين و زوربا يمثلان قطبان للتناقض، ورغم ذلك التناقض فقد كان يجمعهما حب عميق وصداقة شفافة وصادقة. لقد جمعت بين هذين الشخصين المتناقضين فكرياً وعقائدياً وسلوكياً علاقة وشيجة قوامها لا المصلحة أو تبادل المنفعة بقدر ما هي علاقة تحكمها التكاملية فكل منهما رأى في الآخر مكملاً لنفسه، وكأن كلا منهما وجد في الآخر نصفه المفقود أو نصفه الذي يبحث عنه، وهنا الشاعرة **أحلام** تبحث عن الإنسان المثالي، كانت أكبر من قوة تأثر زوربا به.أحلام كانت تبحث عنه في كل الروايات في كل الأزمنة وكل مراحل حياتها رغم الألم والحزن الذي تعيشه من فقدان من تحب حتى:

في أسى هند أبي اللمع في مسلسل *

«عازف الليل » ([1]).

التي عانت أيضا هذه الشخصية بعد مرض عضال مع الألم والمرض كانت أحلام معجبة بالشخصيات العربية التي تتجسد من الأحزان والآلام و التحصر وأعجبت بهند أبي اللمع لأنها شخصية متطرفة عن ماهو عادي لدرجة تمنت أن تكون رجلا لأنها ترى أن الرجل يمتلك الحقوق ليفعل ما يشاء كأي رجل عربي يسيطر على المرأة لأنها هي أيضا

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 56.

* هند أبي اللمع هي أميرة من لبنان لقد وصفت بالمتطرفة من كل شيء تحب الفن والتمثيل عانت بسبب مرض عضال الى غاية الموت.

شخصية عاشت الأمرين منذ الاحتلال لفقدانه لحنان أبيها الذي كان يناضل من اجل الحرية الى غاية العشرية السوداء التي مرة بها الجزائر مما جعل منها شخصية قوية ومثابرة للوصول الى ما تطمح إليه من خلال الحزن والشجن في غناء **أسمهان*** التي تبكي المحبين والمعجبين بها، في السطر الخامس عشر:

في شجن أسمهان([1])

أسمهان جعل تعلقها بالفن تتخلى عن حياتها الزوجية التي كانت في ذلك الوقت غناء المرأة أمر خارج عن عادات وتقاليد العرب لان البيئة العربية المحافظة على ثقافتها وتراثها لا تسمح للمرأة الخروج والغناء أمام الرجال، وسماع صوتها وحتى رؤيتها محرم.

فأحلام مستغانمي وكأنها كانت تختار وتبحث وتنقي شخصيات هذه القصيدة بتمعن ودقة وترمز إليهم الى المقاومة والتحدي والصراع والتناقض من اجل من نحب ودرجة الحب التي نقدمها ونضحي بها الى المحبين، كل اسم من هذه الأسماء له دلالة معينة ومقصودة وموجهة الى المتلقي، فهي لم تختر هذه الأسماء اعتباطيا أو عبثيا.

لأنها ترمي الى ما هو مضمر تجعل القارئ يستكشف البنيات الداخلية المضمرة لكثير من الأنساق وانجازها الوظيفي وتأويلاتها واستخراج مستواها الدلالي الغائب.

- فشخصية **إديث بياف*** التي ذكرتها **أحلام** في السطر السادس عشر:

في دموع إديث **بياف** وهي تبكي مارسيل([2]).

كانت فنانة تعبر الحزن والألم من خلال غنائها وأحلام كانت متأثرة بغنائها الحزين التي اشتهرت به ووفائها لمن تحب لدرجة الإدمان على الأدوية مما أدى الى وفاتها فهي شخصية لم تخترها أحلام اعتباطيا لتبعث برسالة الى الرجل الذي لم بعرف قيمة المرأة

[1] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص56.

[2] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص56.

التي عرفت بإخلاصها وتحب بعمق ووفيه رغم أنها تستطيع أن تعيش حياتها من جديد مثلما يفعل هو بعد وفاتها،لأنه رجل يحب نفسه ورغباته واعتبار المرأة كوسيلة للمتعة واللذة. هنا أحلام تقر أنها تؤثر في القراء بكتاباتها الإبداعية في السطر السابع عشر والثامن عشر:

ما بكت امرأة من حبِّ رجل

إلا كنت من أبكاها.([1]).

لأنها تمس وتتعمق في مشاعرهم من خلال ما يتعايشون معه وأيضا من خلال تجاربهم العاطفية التي استحوذت عليها أحلام مما تسبب في بكائهم، ومن هنا نجد **أحلام** تستمد إبداعاتها من خلال القراء والمتلقين لأعمالها الروائية والشعرية، التي تحتوي على صراعات كثيرة لها صلة كبيرة بالمشاعر الإنسانية، وهذا التوجه الإنساني قائم في النصوص على فاعلية محورية تظهر بسببها حركة صراع دائمة بين عناصر إنسانية مثلا بين **الرجل /والمرأة** التي درات عبر العصور، من الذي يكمل الأخر ومن الأقوى وإثبات كل منهما لوجوده، والنسق الموجود في النص يبين هذا الصراع والتضاد بين المرأة والرجل مثال على ذلك في **قصيدة:** "**كنت سأنجب منك قبيلة** " في السطر الأول والثاني والثالث:

سيّدي

كلُّ ما فيك سيّدي

لكن...خذلتْني أنوثتي.([2])

فعلى الرغم من أن الشاعرة أحلام مستغانمي امرأة لا تريد أن تخضع لسلطة الرجل الذي هو نقيضها:

" **سيّدي**"

فإنها تشير إليه على انه الشخص المسيطر الذي امتلك عالمها وتتحدث عنه بأسلوب راقي ومفخم وكأنها تعظمه خضعت له تماما لقولها:

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 56.

[2] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 93.

" **كلّ ما فيك سيّدي** "

لدرجة انه امتلكها حتى النخاع و أن كل عضو من أعضائه مسيطر عليها.

هذا للوهلة الأولى لقرأتنا للقصيدة لنكتشف المضمر من الأنساق لهذه الأسطر التي تدل على العديد من المعاني والدلالات القبيحة للنقد الثقافي فهي تتحدث عنه وكأنها تستهزئ به لقولها " سيّدي" هنا أحلام توجه تساؤلها لهذا الرجل هل لك الحق في السيادة وهذه المكانة المتغطرسة لتستحوذ على كيان المرأة التي تعتبرها أحلام في هذه اللحظة قوية وقادرة على التخلص من حكمه وسلطته، حتى تناقض نفسها لتعود وتخونها أنوثتها لقولها:

" **لكن...خذلتْني أنوثتي**"

تتأسف الشاعرة بحزن لأنها امرأة ضعيفة تحتاج الى رجل والى سند ليحميها من الزمان ومن الناس ومن كلام الناس لأننا في مجتمع لا يرحم امرأة تسكن لوحدها تتجول لوحدها تدخل الى المنزل الى وقت متأخر رافض للمرأة المتحررة، لغاية قولها خذلتني أنوثتي، بمعنى أنها تحتاج للرجل الذي يكملها ويحقق كل رغباتها وتستطيع الاعتماد عليها لأنهما يكملاني بعضهما لا يستطيع كل من الطرفين الاستغناء عن الأخر.

فالأنساق الثقافية هي التي تعمل على استمرار الحيوية داخل النص وتكسبه طابع التشويق في الإفراز الدلالي من النص المفتوح نابض بالحياة، وهذا يظهر لوضوح خاصية النصوص الرفيعة.([1])

وعليه أحلام **مستغانمي** تشير الى مدى الأسى والحب الذي تملكه له وتحصرها على فقدانه رغم أنها لم تعرفه أبدا لدرجة لم تجد امرأةٌ أحبت مثلها رجلا نجدها توجه شعرها للرجل في الديوان: "**عليك اللّهفة**" وذلك من خلال اطلاعنا على قصائد الديوان.

لان الشاعرة تعبر عن حريتها وتحقيق كيانها وأمانيها وأمانها واستقرارها بعد أن ظلت عقودا من الزمن مضطهدة ومهمشة ومقصية، تعيش تحت سطوة الرجل وسيادته تابعة له ولكيانه، فهي غير راضخة لمن يهمشها، لان المرأة كانت دائما كيان تابعا لا دور له في هذا الوجود الى لتحقيق متعة الرجل ولراحته والترفيه عنه عن ونزواته والقيام بإنجاب الأولاد

[1] – احمد جمال المرازيق ،جماليات النقد الثقافي،نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ،مرجع سابق، ص 31.

وتربيهم والمحافظة على أمان الأسرة واستقرارها، وهي دائما مجرد وسيلة كأي وسيلة للحياة والمتعة واللذة لا غير، لذلك حاولت المرأة الخروج من حدود هذا الصرح العظيم الذي وضعه الرجل لها ومن هنا أرادت المرأة التحرر من تلك العقبات وتجاوزها إذ قررت بذلك الدخول الى المناطق التي احتكرها الرجل لنفسه لتكتشف أسرارها وتكشف عن خباياها وتبحث فيها عن أي شيء يساعد المرأة في تحقيق حريتها ووجودها وتحديد مكانتها وقيمتها ومن هنا أرادت أن تأخذ هذه المناطق المحرمة منابر من خلالها تتحقق كل أمانيها التي بحثت عنها منذ زمن بعيد.

ولهذا دخلت عالم الكتابة للتعبير عن نفسها فلطالما كانت تحكي دون أن تكتب أو تعبر عن طريق الشعر الذي كان تقتصر على الرجل لا غير، ولهذا نجد الشاعرة تبحث عن حريتها من خلال قصائدها وأعمالها الإبداعية والفنية على الرغم من الصعوبات التي وجدتها الشاعرة من طرف النقاد كامرأة قبل أن تكون شاعرة،لان الرجل احتل جميع المجالات التي تحمل الأفكار وثقافة أبوية مرتبطة بالذكر كعنصر يتميز بالعقل والحكمة على عكس المرأة، ووجدت أن تلك الأفكار السائدة امتدت لتشمل كل شيء بما في ذلك عالم اللغة والكلام.يقول عبد الحميد بن يحي الكاتب « خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا»([1]).

هذا يدل على الأفكار الراسخة في العقل البشري، ليس فقط في الوطن العربي حتى المجتمع الغربي الذي عانت فيه المرأة من سلطة الرجل في كل المجالات حيث وجدة صعوبة في التحرر والخروج من سلطة الرجل المستبد تحت لواء الدين والطبقة البرجوازية وكأنها تحفة فنية (انتيكة) أو كرسي في المنزل لتحقيق ما يردي من نزوات، إن سيادة الرجل نجدها حتى من خلال اللغة مذكرا لان الرجل احتكر عالم الكتابة واحتكرها لنفسه حتى وإن وجدت معالم لها صفات الأنوثة فقد ربطوا كل شيء بالأصل المذكر وكأنما اللغة فحلا من الفحول الذين لديهم القوة والغلبة على عكس الأصل الأنثوي الضعيف والمهمش.«صارت اللغة فحول وقمة الإبداع هي (الفحولة) فهل يا ترى تفرض اللغة فحولتها على المرأة، أم أن

[1] – إحسان عباس : عبد الحميد بن يحي الكاتب وما تبقى من رسائله 29 ،دار النشر: دار الشروق عمان ، الأردن ،س:1988، ص 1.

في اللغة مجالا للأنوثة بإزاء الفحولة...؟ »([1]).

هنا الفكرة صريحة مفادها هو أن المرأة مهما حاولت العثور على مجال من مجالات يخص المرأة ستصطدم بالسيطرة والهيمنة الذكورية.

ولما ارتضت الأنثى أن تدخل هذه الأماكن المحضورة المحفوفة بالمخاطر والمصاعب لتثب ذاتها وتطلق العنان لنفسها على العلم أنها ليس من السهل تجاوزها والخروج منها سالمة،نجد أن **عبد الله محمد الغذامي** يطرح سؤال كيف للأنثى أن تدخل عالم الذكر وتظل محافظة على أنوثتها؟ أو تكون تشبهه في تصرفاتها كالرجل(مسترجلة) لكي تستطيع أن تكتب وتمارس لغة الرجل؟.

وعليه فإن **أحلام مستغانمي** كشاعرة مارست الكتابة على الرغم من معرفتها بصعوبة المواقف التي سوف تأتيها وجرأتها على الكتابة فإن لها نزعة تحررية وهيمنة على جميع الديوان، ونجد أن الغذامي عمل على دراسة بعض الأعمال الأنثوية أدرك أن المرأة عندما أمسكت هذا القلم علمت أنه ليس ملكها وهي صعبة الميراس وعليها ترويضه وإخضاعه لرغبتها، و حاولت كسر كل الحواجز بينها وبين هذه الأداة (القلم) وتحول الغلبة لها وتحول بعض معالمها وأساسيتها وتجعلها خاضعة لسيطرتها مثلا حاولت أن تأنيث المكان

وتأنيث الضمير أي إيجاد ضمير دون أن تستخدم الضمير الذكوري أو ملحقة بالضمير الذكوري وتعمل لنفسها حضورا لكن تصطدم بكل ما هو ذكوري الذي تغلغل حتى في كيانها، لقد حاولت **أحلام مستغانمي** إعطاء للمرأة مكانتها التي كانت من منذ القديم لا قيمة لها ومهمشة من امرأة جارية منذ العصر الجاهلي الى امرأة للتسلية والمتعة واللذة وتحقيق الرغبات، نجد رولان بارث تحدث عن هذا في حديثة عن الجسد ونظام الأزياء والموضة،لان المرأة في الغرب أصبح جسدها مجال للدعاية والاستهلاك مثلا يأخذ المنتوج للتسويق وتكون المرأة العارضة له،والمشكل أنه لا يركز على المنتوج بل على جسد المرأة لأنها تجذب الأنظار بمفاتنها وأنوثتها لكي تكون نسبة مبيعاته كبيرة.

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي ، المرأة و اللغة ، دار النشر :المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء،ط3 ، بلد :المغرب، بيروت، س: 2006،ص 8.

لذلك فإن الجسد يشكل علامات لها دلالاتها الرمزية كونه مجموعة من الشفرات التي تستوقف الآخر (المتلقي) وتؤثر فيه، عندما يقوم بتفكيكها والتوصل من خلالها إلى مجموعة من التأويلات، ومن هذه الشفرات التي تستدعي انتباهه مثال على ذلك: **الملابس**، فهي توصل المتلقي من خلال تفكيكها إلى تأويلات متعلقة بماهية الجسد، وهذا ما ذهب إليه **رولان بارت** عندما رأى أن للملابس إضافة إلى الجانب النفعي منظومة إشارية أيضاً (لغة)، فهي تعني شيئاً ما منفردة أو مركبة، وعلى سبيل المثال فلون كل لباس له دلالته ومعناه، وكل قطعة منه مركبة مع أخرى لها دلالالتها أيضاً.

ولعلنا هنا سنتحدث عن تجربة **رولان بارت** في هذا الشأن بشكل خاص كونه أول من درس الملابس والأزياء والموضة خلال أطروحته التي قدمها في **(الترميز اللغوي لنظام الموضة والأزياء)**، فهو يعتقد أن إدراك النسقية السيميائية للملابس يعتمد الوعي بخصوصية تمظهراتها، فبين مظهرها المكتوب **(الوصف اللساني للباس)** ومظهرها التقني **(اللباس الواقعي)** أو الأيقوني **(اللباس المصور)** تتولى **(المحولات)** وصل هذه المظاهر المتباينة، وتقديم صورة كلية لهذا النسق عبر التحول من مظهر لآخر، إذ تأخذ هذه المحولات تارة شكل تصميم أنموذجي يسمح بتحويل اللباس الواقعي إلى لباس مكتوب، أو شكل **(عائدات)** تحيل متعلم الخياطة مثلاً إلى الانتقال من اللباس المكتوب إلى اللباس المصور .نجد أحلام ذكرت اللباس في قصيدتها " **ستائر من دانتيل الذكرى** "([1]):

لأنهما امرأة أنيقة وراقية تهتم بالموضة والأزياء حيث ذكرت في السطر السابع والعشرين والثامن والعشرين والتاسع والعشرين:

في خزانتي

فساتين تنتظر مواعيدك

معاطفُ لن تقيَني منَ المطر ([2]).

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 19.

[2] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 21.

دليل على أن أحلام امرأة تهتم بأنوثتها تحب من يتغزل بجمالها وذوقها الجذاب وأنها تهتم برأي الرجل المجهول الذي يسكن خاطرها وترتدي تلك الثياب والمعاطف له. هي لم تتوقف على اللباس والمعاطف بل تحدثت عن الأحذية التي كانت تتمنى أن ترتديها وهي تسير معه في الطرقات وكل الأماكن التي أحست بالضجر لعدم وجده معا وكأنها تسير في طريق لانهاية له غير معرف الى أي وجهة، وذلك في السطر الثلاثون:

أحذية للضجر
لا وجهة لخطاها([1]).

وعليه تفترض الطبيعة المركبة للعلامة الملبسية لدى **رولان بارت**، وجود تركيب يسمح بملائمة وحداتها داخل التباينات المقطعية بين الدال والمدلول، تركيب تمليه عليه تلك التحولات التي تقيمها الكتلة المستعملة كالشركة المنتجة مثلاً، وذلك على خلاف بعض الأحداث السيميائية التي تستمد تركيبها من مجموع القيم التي يحددها نسقها القار.
إن هذه الخاصية تجعل من العلامة الملبسية علامة اعتباطية كغيرها من العلامات المنتجة داخل الثقافة، لان في هذا الزمن الذي نعيشه جميع الناس تهتم بالمظهر الخارجي للأشخاص ويقيمونه من هذه الناحية عكس الزمن القديم كانوا يهتمون بالعقول التي تبحث وتفكر كانت أشياء اعتباطية لا معنى لها.

لكن مع الأسف الآن أصبحت هناك شركات عالمية تهتم بالألبسة وأشخاص يصنعون هذه الماركات العالمية التي انبهر بها الأفراد والمجتمعات الى درجة يعرفون من صنع هذا الحذاء،وتلك الساعة، أرادت أحلام أن تجد في هذا الرجل " وأي رجل هذا" يفهم ويعي ويستوعب هذا الجانب للموضة والاهتمام بالجمال وعالم الأزياء لأنه عالم خاص بالمرأة

[1] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 21.

والأنوثة عالم خاص بها لأنها تتزين وتتجمل له وتريد منه أن يكملها في أناقتها ورقيها لكي لا يستطيع أن ينظرا الى واحدة أخرى غيرها في هذا العالم.

إن مركزية الجسد هي التي تحثنا على المواجهة بين مجموعة من التصورات الفلسفية السيميائية للجسد قصد تحديد هذا المفهوم أيديولوجياً، والبحث عن سند اجتماعي أو ديني يمكن من خلاله بناء قواعد إجرائية في طريقة التواصل الأنسب التي يمكن من خلالها التواصل مع ذلك الجسد الذي يرتدي تلك الملابس الذي يشكل الذات.

فلكل ثقافة نمطها المخصوص في تداول الرموز الملبسية،، إذ نجد أن الملابس تختلف بالضرورة بحسب الموقف والتحديد الجنسي والطبقة والتعامل والتنشئة الاجتماعية، لذلك فلكي تؤدي الملابس دورها بوصفها علامات ينبغي أن يراعى فيها هذا الاختلاف.لان في هذا القرن أصبح الاهتمام الكبير بما يسمى " جسد المرأة "، وأحلام ذكرته في قصيدة " **محضر استجواب عاطفي**" في السطر الحادي عشر والثاني عشر:

تطفئُ أعقاب سجائرِك
على جسدِ الأمنيات ([1]).

تعتبر الملابس هي أبرز ما يمكن للرائي أن يؤوله عن (الجسد) المرئي إلا أن هناك من العلامات الدالة الكثيرة المتعلقة بالتجميل ووسائله، ولعل عبارة **جان لويس** التي يقدمها **جورج فيغاريلو** في كتابه **(تاريخ الجمال)** التي تقول: «لا تدرك عواطفنا إلا عندما تُحبس في الكلمات ؛ ذلك أن الكلمات تترجم أشكال الوعي والحساسيات وفيها تتضح معايير الجمال الجسدي، أي معايير الانجذاب والذوق»([2]).

يُظهر أن تاريخ المجتمعات والثقافات يسمُ أجساد النساء والرجال، وحكمته قوانين تغيرت بتغيّر الحقب والفترات التاريخية، وبشكل جعل تاريخ الجمال الجسدي يصف ما يعجب أو ما

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 151.

[2] - ينظر: جورج فيغاريلو: تاريخ الجمال ،الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الاروبية الى أيامنا، تر: جمال شحيد، دار النشر :المنظمة العربية للترجمة /مركز الدراسات الوحدة العربية ،ط1 ، بلد:مصر، س،2011.

لا يعجب في الجسد، ضمن ثقافة وزمن محددين، لان مع نهاية القرن التاسع عشر أصبح جسد المرأة أكثر تحرراً، بحيث صار يظهر في الحيز الجماعي بطريقة مختلفة، بعد أن دخل حيّز العمل والترفيه، وراح أحياناً ينافس المذكر، وابتعد عن أشكال الجمال الديكورية، ومال إلى أشكال جمال أكثر استقلالية.

أيضا في السطر الخامس عشر:

تاركا بيننا جثّةَ الصمت ([1]).

أيضا في السطر الأخير من القصيدة الشاعرة تشير الى أنانية الرجل العربي في التعبير عن فحولته بتغيير النساء مثل أرقام الهواتف وأحذيته هذا ليرضي غروره ورجولته في انه يستطيع أن يمتلك قولبوهن ويتحكم فيهن كما يشاء، وأحلام تستهزئ به لإشارتها الى الفحولة التي لم تعد موجودة لان الرجولة والفحولة لا تقاس على عدد العلاقات بالنساء بل بكيفية المحافظة على هاته العلاقة واحترامه لهن والاهتمام به كأنها ناقمة على تصرفات الرجل الفحل الذي يتميز به الرجل العربي في وقتنا الحالي لان النساء أصبحنا متوفرات في كل الأزمان والأوقات والأماكن لأنهن أردن أن يكون لها سند تتكئ عليه ويحميها لهذا يأخذون الرجال فرصهم لاستغلالهن :

فبجثثِهنّ تختبرُ فحولتَك ([2]).

إن ما نحاول تقديمه هنا هو إبراز أهمية تلك الوسائل والطرق التي اشتغل عليها الإنسان المفرد أو الجماعات لإبراز الجسد والاعتناء به، ولعلنا لو نظرنا إلى التراث الثقافي الشفاهي منه أو المكتوب لن نجد ما يمكن أن يعيننا لمعرفة تاريخ طرائق اللباس ضمن حقب متعاقبة، التي حقق من خلالها رولان بارت تميزه الإدراكي للنص والمعنى واللغة والصورة الفوتوغرافية

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 151.

[2] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 153.

والخرافة والأساطير والموضة، وغير ذلك من الخطابات التي جعلت حضوره ضرورة ثقافية، وحاجة علمية.

ولأننا بتنا نعيش في زمن يهيمن فيه منطق الاستهلاك، على مستوى الحياة وموادها، والأفكار ومعانيها، والمفاهيم ودلالاتها، فإن الأفراد والمجتمعات أصبحوا يعيشون تحت رحمة منطق الاستهلاك، الذي يحولهم إلى ذوات مُرغمة على استقبال إرساليات دلالية، تُخفي قصدها الإيديولوجي، وفق صناعة محكمة لخطابات تمر عبر الصورة والخطاب والنص والأساطير والخرافات واللعب والموضة ومختلف أشكال الإعلام والإشهار والدعاية والإعلان والتسويق، فإن الحاجة إلى رؤية بارت وفكره، تُصبح ضرورة منهجية ومعرفية وتاريخية، من أجل تمثل سلطة اللغة وهي تُجبر الفرد على تمثل قراراتها وأوامرها ودلالاتها.([1]).

تطرقت أحلام حتى الى الأدوار الكوميدية لكي تستخرج ضحكات هذا الرجل في ادوار إسماعيل ياسين لأنها تريد أن تتخيل هذا الإنسان الذي تصنعه عن طريق خيالها كيف يبتسم ويضحك تريد إنسان متفائل بالأمل مرح له حضور بين الأشخاص اختارت إسماعيل ياسين لأنه محبوب بين الناس وفي العالم العربي، لأنه عندما يبتسم تشعر بالراحة والطمأنينة لأننا في عالم تملؤه التشاؤم والبؤس والحروب، حتى نسينا كيف نضحك، مع كل ما مرا به العالم ولان الرجل العربي لا يبتسم كثيرا ولا يضحك بسهولة وذلك في قصيدة "**عليك اللهفة!**" في السطر التاسع عشر:

[1] - ينظر: جورج فيغاريلو: تاريخ الجمال ،الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الاروبية الى أيامنا،مرجع سابق .

* الرئيس هواري بومدين ساعد جمال عبد الناصر بتسليمه 47 طائرة أثناء حرب67 ومساعدته مادية و اهانة سفير أمريكا برد قاسي أثناء المحادثة معه.

في ضحكي من ادوار إسماعيل ياسين *([1])

أحلام مستغانمي تطرقت الى كل المجالات منها الفن والجمال والأزياء وأيضا الى المجال السياسي متأثرة بحرب هزيمة 67 أحداث احتلال إسرائيل الأراضي العربية، رغم كل هذه الآلام والأحزان الى أنها كانت تبحث عنه لأنه هو الوحيد الذي يصنع لها الأمل في الحياة والإصرار والتقدم لكي لا تفشل هنا أحلام تضرب المثل بالرجل العظيم هواري بومدين وموقفه مع مصر لأنه عظيم لا يولد إلا في زمن العظماء، لأنها تبحث عن العظمة والفحولة الموجودة في الرئيس بومدين وشجاعته التي لا مثيل لها ورده على سفير أمريكا، وصاحب مواقف، أصبح يتشكل لنا هذا الرجل الذي صنعته **أحلام** مع كل تحليلنا والقيام بالتعرية على الأنساق الخفية والمضمرة من خلال استعمالها لأحداث وشخصيات التي ذكرتها في الديوان، في السطر العشرين:

في دموعِ صباي يومَ هزيمة 67* ([2])

لأن هذا الرجل احتل كل ما مرّ بها من الزمن والأحداث التي تعايشت معها، لكن رغم ذلك فهو في ذاكراتها التي احتلها حتى جعل لها طبقات جيولوجية* من الألم والحزن تكونت مع الوقت بسبب الآلام والانكسارات والتعب، فقد شبهت **أحلام** طبقات القلب بطبقات الأرض المتكونة المواد الكيمائية والفيزيائية فهي تشير النسق القبيح الذي تحمله معاني هذا السطر، حتى تشكل هذا القلب العنيد الذي لم يكل ولم يمل في دقات قلبها، تشير الى أن القلب أصبح قاسي بسبب الخيانة والإهمال والانتظار لهذا الرجل الذي لم يحترم مشاعرها وعواطفها

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 56.

* إسماعيل ياسين : فنان مصري كوميدي يمثل الأدوار التي تضحك الناس وتسليهم .

[2] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 56.

* هزيمة **1967** وتُعرف أيضاً باسم **نكسة حزيران** وتسمى كذلك **حرب الأيام الستة** : ملحمة شيشيت هياميم هي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن بين 5 حزيران/يونيو 1967 والعاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان وتعتبر ثالث حرب ضمن الصراع العربي الإسرائيلي

التي تحملها له الى درجة تكونت هذه الطبقات من الوحدة والألم والعتاب والانهزام والخيبة. وذكرت ذلك في السطر الثالث والعشرون:

في كلِّ ذاكرتي العاطفيّة
في كلِّ الطبقات الجيولوجية لقلبي ([1])

أحلام تشير الى انه متحكم فيها وحتى في زمنها ووقتها الذي تملكه لنفسها، من أول يوم في حياتها الى أخر يوم في الدنيا يوم القيامة، بمعنى أنه الرجل الوحيد في حياتها لأنها لا تستطيع التفكير في غيره وتبحث بين لحظات الزمن ورنات عقارب الساعة كان هو المتحكم في الوقت لدرجة أصبح هو المتحكم في توقيتها وتحركاتها، لكن أجد أنها تستهزئ به ففي حديثها سخرية بأنه يمتلكها ويمتلك وقتها وكأن في نبرتها ضحكات أي أنها ليست ملك لأحد فهي حرة تمتلك نفسها ومتحررة من قيوده هذا المتسلط الذي اسمه الرجل.وذلك في السطر الرابع والعشرون والخامس والعشرون:

في ساعةِ نبْضي...وساعة مِعْصَمي
مذ ساعتي الأولى وحتى قيام الساعة
ما من ساعةٍ امتلكتُها
إلاّ كُنْتَ عقاربَها ([2])

[1] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 56.

* الجيولوجيا :"Geology" العلم الذي يشمل دراسة أصل الأرض وتاريخها وبنيانها وطبيعتها الكيميائية والفيزيائية.

[2] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 57.

أحلام شاعرة من بلد شعبه محافظ يمنع تحرر المرأة وانتشار الانحلال الخلقي لأنه كأي دولة عربية تتبع المبادئ الإسلامية رغم الاستعمار الفرنسي وكانت تفتخر بابيها المناضل ضد الاستعمار ولأنها عاشت وولدت في تونس وبعدها عادة الى الجزائر مع

عائلتها **أحلام** منذ الطفولة تسافر وتعيش حياة الترحال من مكان الى أخر مما كون عندها الخيال الواسع والإبداع والحس الفني فنجدها تصف أول حافلة تأخذها الى ثانوية عائشة أم المؤمنين في حسين داي بالجزائر العاصمة لان عائلتها دعمتها لتكمل دراستها رغم العادات والتقاليد التي تمنع من دراسة الفتاة وجلوسها في المنزل أنها ترمي الى أنها وصلت الى هذه المرحلة كشاعرة بسبب جهودها الخاصة وكفاحها رغم وقفهم لها في الواجهة في السطر التاسع والعشرين والثلاثون:

في أول حافلةٍ أخذتْني

الى ثانويّةِ «عائشة أمّ المؤمنين» ([1])

ثم سافرت في أول طائرة الى برلين لتشارك في مهرجان الشباب العالمي الذي يقدم الأعمال الأدبية للشعراء والأدباء من كل أنحاء العالم وهنا نعرف أن أحلام كانت منذ طفولتها تهوى الشعر والروايات الأدبية لأنه مهرجان الهواة وهو موجود الى غاية ألان لدعم الشباب لنهوض بأعمالهم الإبداعية، في السطر في السطر الواحد والثلاثون:

في أوّلِ طائرةٍ ركبتها سنةَ 73 ([2]).

1-1/النسق المكاني عند أحلام:

نرى أن المكان احتل جزءا كبير من شعر وكأنها متأثر بالقدماء عند البكاء على الأطلال وذكر الديار والأماكن التي تواجدت فيها الأحبة و العلاقة التي تربط الشاعرة بالمكان هي الذكريات والتعاملات وعندما تشعر لان أحلام لا تستطيع نسيان والتخلي عن الأماكن التي

[1] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 57.

[2] - أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 57.

رسختْ في ذاكرتها لأنها تحمل لها العديد من المعاني والمشاعر، لهذا ليس من السهل التخلي عنها لأنها تحاول التوسل إليه وتناجيه بسبب قيمة هذا المكان مثال على ذلك برلين الذي أعدى فيه المهرجان في وأيضا ذكرها للباص والطائرة الذي سكن وتغلغل في ذاكرتها والطرقات والشوارع السطر الثلاثون الثاني والثلاثون:

الى « مهرجان الشباب العالميّ في برلين » ([1])

فأحلام تحدثت عن غربتها كما كانوا شعراء المشرق يتحدثون كثيرا عن غربتهم المكانية، «ولقد نتج عن هذا الاغتراب الذي حلّ،اثر ذلك تحوُّل المكان، وتغير معالمه، وخلق ظروف جديدة داخله لا تلائم الشاعر، فرأي المكان طللا متبدلاً ، ومختلف عما عهده في ذاكرته »([2])، تذكر في السطر الثالث والثلاثون:

في الحقيبةِ الأولى لغربتي

في مطار أورلي الدوليّ سنةَ 76 ([3])

هناك العديد من الأماكن التي ذكرتها **أحلام** مثال على ذلك دائرة 15 في باريس التي لها مكانة خاصة ولم تستطع نسيانها لان هذا المكان يذهب إليه السياح والأشخاص للاستجمام والاستراحة لدرجة لم تنسى خط السير لهذه المنطقة وتذكرها لرقم الباص 42 الذي يؤدي

الى غار مونبارناس، لان في ثقافة الشعوب والمجتمعات الغربية الأخر فإن الأرقام عندها دلالات أخرى في دياناتهم كالمسيحية و البوذية وغيرهم...الخ. **فأحلام** تريد السفر للاستجمام لنسيان هذا الرجل الذي شغل تفكيرها لدرجة لم تجد وقت لنفسها، تريد أن ترتاح وتسترجع نفسها.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 57.

[2] – احمد جمال المرازيق ،جماليات النقد الثقافي،نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ،مرجع سابق، ص 70.

[3] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 57.

فهي تتحدث وكأنها مجبرة على السفر لكن المضمر هو أنها تعشق الترحال و تسافر من بلد الى أخر والدليل ذكرها العديد من الأماكن التي ذهبت إليها، فالشاعرة تعلم ما تشكله من قوة تغير وتحول الإنسان والمكان معا،فإنها تكرر ذكرها بدلالات متعددة تبرز موقفها أكثر، فقد عنى الماضي الذي عاشته الشاعرة وتتمناها، ذلك في السطر الأخير:

على مدى رحلتي

كنتَ سائقَ الباص وقائدَ الطائرة

كنتَ الغريبَ

الجالسَ على المقعد المجاورِ للحبّ

و كنتَ وُجْهتي ([1]).

لان هذا الرجل الذي كان بوُصَلة في مسيرتها حياتها، والخفي لما أشارة إليه أحلام في الأنساق المضمرة لأنها تعلم أن هذا الرجل لم تكن تهتم لوجوده وأنها لم تجعله أساس حياتها، وليس به تعيش الحب وتتمتع بالحياة فهي تستطيع أن تستغني عنه فهي ترى انه

لا يلزمها الحي نجده في أشياء كثيرة تعوضنا عن وجود الرجل النقيض للمرأة، فأحلام تأتي وتقول في السطر الأخير:

عليك اللّهفةُ يا رجُل

كم انتَظَرَتْك أنوثتي ! ([2])

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 58.

[2]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 58.

الشاعرة تتحدث في هذه الأسطر وكأنها غاضبة ومتلهفة وقلقة على هذا الرجل وكم ضاقت من الانتظار وتعبة، وأيضا متحرقة ومتشوقة للقاء به ورؤيته فللوهلة الأولى نصدق أن كلامها حقيقة لكن عند وضعها إشارة التعجب في أخر السطر تجعلنا نفكر في أنها تقلق من شأن هذا الرجل، وأنها تستغني عنه و مستغربة للهفتها وانتظارها لهذا الرجل، وتسألوها هل يستحق كل هذا الاهتمام ،وتضييعها للوقت الذي يمكن أن تستغله من اجل أشخاص آخرين في حياتها من اجله، هل أنوثة **أحلام** الغالية على قلبها رهينة بهذا الشخص فقط أم تغير وجهتها من اجله، وتمضي في حياتها لعلها تجد إنسان أخر يستحقا أم كل الرجال متشابهون؟

حاولت المرأة كسر الحواجز التي وضعها الرجل من خلال كتاباتها، وأحلام كانت من هؤلاء النساء اللواتي حاولن إظهار قوتهن من خلال أعمالها وأشعارها أمثال **الخنساء** التي عرفت برثائها لأخيها" **صخر**" ولان البكاء من طبع النساء، فكل ماهو أنثوي يرتبط بالأنوثة والرجال لا يبكون لذلك لا نجد عندهم الرثاء و **نازك الملائكة** أيضا عرفت بأعمالها التي خرقت قانون الفحولة عند الرجال بقصيدتها **الكوليرا** و«حطّمت أهم رموز الفحولة وابرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر» ([1])،

فهي انتفضت لكل النساء ولان الشعر فقط للرجال فحسب الموروث الثقافي القديم كان المسيطر و الأمر ولا وجود للمرأة في نظم الشعر،لأنها ستعكر له صفوه، و يرضى بمنافس له إلا رجل مثله.

فعبد الله محمد الغذامي قال عن تأنيث القصيدة: «وكم من امرأة عززت الخطاب الذكوري إما بأشعارها أو كتاباتها أو بما ينساق بين يديها من قول أو أفعل، كما أن للرجال دورا أو أدوارا في تأنيث الخطاب اللغوي والإبداعي» ([2]).

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، دار النشر :المركز الثقافي العربي2،بلد : الدار البيضاء/ بيروت، س:2005، ص12.

[2] – عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المرجع نفسه، ص29

* استجلاؤه :طلب غايته أو حقيقته.

2/النسق الزمني: الحضور والفاعلية:

اتّخذ الزمن في النص الشعري نظاما له حضوره في خيال الشاعرة خاصَة إذا تعلّق بموضوعات الحياة، أو ما يقع فيها من صراعات، لان الشعراء القدامة راؤها قوة تهدّد حياتهم وبقاءهم واستقرارهم. لهذا اعتمدت الشاعرة على ما راؤه الشعراء السابقين من هذه الناحية.

تقوم العلاقة بين الزمن والإنسان على الخوف التي تتحول الى هاجس يقلقها وقدر لا مفرّ له منه، والشاعرة ترى أن هذه العلاقة تجربة من تجارب الإنسان في الحياة،ومن هنا فإن تناقضات الزمان يأتيان من تناقضه مع دور الإنسان، باعتباره عنصرا فاعلا في حضوره، ومؤثرا في حركته.

ولدراستنا لهذا الديوان يتجلى صراع الشاعرة مع الزمن، التي تبرز من خلالها ثقافة الإنسان في تعامله مع عناصر الزمن: الليل،كالدهر، السنة،الماضي،منذ الأزل، يومها...

فأحلام شاعرة وظفت الزمان في ديوانها لأنها أرادت أن تسترد وتسترجع تلك اللحظات التي عاشتها في كل المناطق والأماكن التي سافرت إليها، فهذا التوجه الذي توجهت إليه **أحلام** هو توجه إنساني عام منذ الأزمنة القديمة حتى الوقت الحاضر. وهناك أمثلة على ذلك من الديوان في قصيدة " **بطاقات معايدة.. إليك** ":

أغار من الأشياءِ التي

يصنعُ حضورُكَ عيدَها كلَّ يوم ([1]).

وأيضا " **ستائر من دانتيل الذكرى**":

تواريخُ أعيادٍ

لا كبِريتَ لشموعِها

أمام شرفتي ([2]).

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 71.

[2] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 71.

فهذه الأسطر تقدم صورة الدهر في البيئة الثقافية **لأحلام** كقوة مهيمنة لا رادع لها فالصورة سالبة للدهر، والأيام فهي تتبدل وتتحول ولا يدوم له حال، فتوقض مضجعها في هذا الوجود، بل تتغلغل بحياتها وكأنها لا هم لها سواه، مما يثير دهشتها ويجعله في خوف دائم. من فقدان هذا الرجل الذي بدأت ملامحها تظهر للعيان. فالزمن بالنسبة لها وجهان: وجه يراه قبيحا لأنه وجه شؤم وشر مسيطر ووجه يراه جميلا لأنه وجه فأل وخير كبير وهي رؤية خاضعة لعوامل نفسية أوجدتها رحلته مع الحياة حيث كانت تلقاه بالسخط حينا و بالرضا حينا أخر في اللاسطر التالية في قصيدة " **حان لهذا القلب أن ينسحب**":

نظرنا الى ساعتنا كثيرا

نسينا أن نْلتفتَ الى ماضينا قليلاً

اعتذرْنا

لأننا أخذنا من وقتِ بعضِنا القليل

ثم عُدنا وجاملْنا بعضُنا بعضاً ([1])

وأيضا:

في الحقيبة الأولى لغربتي

في مطارِ أورلي الدوليّ سنةَ 73 ([2])

فالزمن هو قوة خفية غيبية لكنه شرط للنجاح والفشل، لأنه يعمل على التلاعب بحياة الشاعرة التي تظهر معاناتها في الحياة وشقاؤها فيها جراء فعل الزمن والانتظار لأنها منصاعة ومنقادة لإرادته، فالشاعرة تظهر يأسها من الزمن بسبب طول الانتظار وتحكمه فيها توجد في الأبيات التي تدل على طول الانتظار:

في قصيدة **عليك اللهفة** :

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع سابق ،ص 99.

[2] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع نفسه ،ص 57.

كم انتَظَرَتْك أنوثتي ! ([1]).

في قصيدة **أرى النساء بعينيك:**

في غيابك

أرى الأشياء بعينَيْك ([2]).

وأيضا:

لأيامٍ بيضاءَ كنتَ انتظارَها ([3])

3 -1 صورة الرجل عند الشاعرة أحلام مستغانمي:

يمكننا القول في بادئ الأمر أن الرجل عند الشاعرة في هذا العصر تشكل نسقا ثقافيا رمزيا التفتت إليه الدراسات النقدية النسوية التي تناولت نص بالنقد والتحليل.

و انطلاقا من فكرة النسق هذه، تأتي هذه الدراسة محاولة استجلاؤه *بنية النص الشعري عند الشاعرة، لكشف أبعاد الصورة الثقافية للرجل، وما تحمله من مضامين ودلالات فكرية وفلسفية نامية.

وتظهر القراءة الفاحصة لشعر احلم مستغانمي، إمكانية تشكل صورتين مركزيتين للرجل، ويمكن تقسيمها على النحو التالي:

- **أولا:** صورة الرجل المسيطر.
- **ثانيا:** صورة الرجل الضعيف.

أولا:صورة الرجل المسيطر:

[1] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 58.

[2] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 82.

[3] – أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 20.

تبدو صورة الرجل المسيطر فاعلة وجلية في شعر **أحلام** بشكل عام، إذ إننا نجد على سبيل المثال حضور الرجل في كل الديوان من أول قصيدة الى أخرها([1])،

فأحلام تشير أن الرجل المسيطر على حياتها من جميع النواحي في امتلاكه لوقتها وتفكيرها فهو موجها لحياتها فأشارت إليه في الأسطر التالية من الديوان، وهذه بعض المقتطفات التي تدل على سيطرة الرجل فيه على أشعار لأنه بالنسبة لها هو النقيض، والعدو، والحبيب، والمنافس القوي الذي تريد هزيمته في كل لحظة من حياته الشاعرة **أحلام**: من قصيدة "**لا زيتَ في مصباح انتظاري**":

أشفقُ على نساءٍ لم يلتقِينَ بك

لم يتعلّمْنَ جغرافيةَ الحبّ على يدِك ([2]).

وأيضا:

كيف يمكنُني استنساخُك

كي في عيد العشاق

أهديَ منكَ نُسخةً لكلّ امرأة ([3]).

فالديوان فيه الكثير من الصور التي أشارت فيها الشاعرة على هذا الرجل:

في قصيدة " **في أعرافك لا يعتذر الرجال** " التي تتراء لنا أن الأنثى دائما ضعيفة أمام الرجل حتى في غيابه عنها تنتظر رجوعه في لهفة و اشتياق الذي سيطر على خطوات حياتها في هذه الأسطر:

احتفظُ بصورةٍ التقطتها لك

في صيف لم نلتقِ فيه

---

[1] – ينظر: احمد جمال المرازيق ،جماليات النقد الثقافي،نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ،مرجع سابق.

[2]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 93.

[3]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 93.

وأنت ترتدي بذلةً

كنتُ سأهديها لك

فما كانت تليقُ برجلٍ سواك ([1])

فصورة الرجل مسيطرة من أشعار القدامى حول الفحولة والرجولة والعنفوان الذي يمتاز به الرجل العربي على حد علمي، فهو دائما المنتصر الحامي لشرف القبيلة ونسائها ولكرامة، فصور الرجل حسب النسق الثقافي الذي تربينا عليها وعشنها في مجتمع الرجل هو الذي يحكم ويسطر والمرأة تنفذ دون أن تناقش حتى، وعلى حسابها ورضاها فإن الشاعرة تحتفظ بهذه الصورة التي انغرست في ذهنها من خلال كلام الجدات والأمهات وتصرفات الرجال التي رأتهم في حياتها من والدها الى أخيها...الخ فمثلا في هذه الأسطر لقصيدة "**أوصد القلبَ خلفَك**":

يا لهيبتِك

عندما تجلِسُ بمحاذاةِ رغبتِك

على مرمى لهفةٍ منّي.. ولا تُقْدِم ([2])

ثانيا: صورة الرجل الضعيف:

تبدو صورة الرجل الضعيف مضمرة وخفية غير ظاهرة للقارئ أو المتلقي،لان النقد الثقافي يعمل على تعرية والكشف على هذه الأنساق المضمرة الذي ترمي إليه الشاعرة فاعلة وجلية في شعر **أحلام** بشكل عام، إذ إننا نجد على سبيل المثال حضور الرجل في كل الديوان من أول قصيدة الى أخرها، دون ذكر ضعفه بل على العكس كانت تعمل على تزيين صورته أمام القارئ أو المتلقي، لكن مع الاعتماد على استعمال علامات التعجب !! **كعنوان القصيدة عليك اللهفة !.**

---

[1]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 104.

[2]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 104.

أيضا في هذا السطر: كم انتَظَرَتْك أنوثتي ! ....الخ.

التي تجعل المتلقي لهذا الديوان أن يشكك في فحولة و مكانة هذا الرجل الخفي الذي تتحدث عنه أحلام وتبحث عنه، هل هو كما تقول أم لا؟.

تجعل هناك تناقضات كثيرة ودلالات مختلفة و في ريبة من أمرها ومتأملة لها، وأيضا المعاني المتضاربة، وهذا ما تريده الكاتبة الاستحواذ على معجبيها بأسلوبها الأنيق والراقي في كتابتها، إن الرجل الضعيف المتواجد في حياتها لم يستطع كسب ثقتها وامتلاكه لتفكيرها فهو مخيب لأمالها فأشارت إليه في الأسطر التالية من الديوان، وهذه بعض المقتطفات التي تدل على سيطرة الرجل في ديوان أحلام لأنه بالنسبة لها هو الخيبة والندم، والحيرة، والمنافس الضعيف الذي ينزلها الى الحضيض لا تريد حتى منافسته بل كانت ناقمة عليه لأنه كسر بخاطرها لأنه لم يكن في الصورة التي توقعتها بسبب ضعفه وفشله البارز . من قصيدة "**كأنّ مهري صلاتُك**" :

ما أسعدَني بك

مُتربِّعاً على عرشِ البهاء ([1]).

كأنها تهينه وتستهزئ وتقول ما أتعسني لرؤيتك ومتربع على عرش البشاعة والقبح .

أيضا نجد في القصائد الأخرى ما يشير الى تقليل الشاعرة من مكانته وقيمته، في قصيدة " **كنت سأنجبُ منك قبيلة** "، وهي في هذا العنوان تدل على معنى مغاير لما أرادته **أحلام**

[1]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 52.

أي المضمر من النسق أنها بأمان لعدم الزواج منه وإنجاب الأولاد:

هذهِ الرجولة

كيفَ لي وأنا امرأةٌ واحدةٌ أن أطوِّقَها ([1]).

وأيضا في نفس القصيدة:

يا زَهْوَ عمري..كُن ابني

كي أُباهيَ بك

واختبرَ الأنوثة بوسامتِك ([2])

فأحلام تعمل على إظهار قوتها من خلال ذكر مواطن ضعف الرجل وذلك عبر توجيه انتقاداتها له عبر إخفاء المضمر من الأنساق لتجعل متعة اللعب بالمعاني والألفاظ مميزة في أشعارها، ولتظهر للنقاد والمتلقين و معجبيها أنها متمكنة من اللغة وأدواتها، من خلال الأبيات التالية:

أحياناً..

احتاجُ أن أخسرَك

كي اكسبَ أدبي

أن تغادرَ قليلاً مفكِّرتي ([3]).

[1]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق ،ص 59.

[2]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 61.

[3]– أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه ،ص 61.

كلمات ذات إيحاءات:

نجد أن الكاتبة استعملت عدة كلمات لها دلالات ثقافية تدل على سعتها وقدرتها الثقافية سواء كانت كلمات مستوحاة من الثقافة المحلية (الجزائر) أي خاصة أو من الثقافة العالمية أي عامة.

- كلمات ذات إيحاءات عامة:

- **أدبي، مفكرتي، كتبي، خرافة أكتُبها، هاتفي:** وظفت الشاعرة كل هذه الأدوات لتنتج الإبداع الفني لها وجعلته ناطق على لسانها ولتكون كلماتها أكثر إقناع.
- **أهواك...وأتمنىّ لو أنساك:** وظفت الكاتبة عنوان هذه الأغنية لعبد الحليم حافظ لأنه شخصية محبوبة ومشهورة أثرة على أبناء جيلها الذي عرفوا الحب على أغانيه.
- **الفلامنكو، يحمي يديك حين ترقصان:** موسيقى من التراث القديم تعطي لسامعها راحة وتوظيف الكاتبة لهذه اللفظة دلالة على ثقافتها الواسعة اطلاعها وبتوظيفها أيضا لمقولة **سانتيانا** وقصة **سيرج غانسبور** وزوجته **جنس بيركن** وهي دلالة على ثقافتها المختلفة.
- **رجالي، النساء، امرأة،سمرتك، يا بنيتي، أبي، والدي، ولدي أولادي:** توظف الشاعرة كل من الجنسين في الديوان لدلالة العلاقة بينهما التي لا تنتهي رغم التناقض والمنافسات الحاصلة بينهم.
- **المطر، الورق، سنديانى، الطبقات الجيولوجية، الشتاء شلال، زهور، حصى، منحدرات،....:** وظفت الشاعرة كل عناصر الطبيعة النباتات والصخور و عوامل الطبيعة التي تتدخل في الفصول في الديوان لأنها امرأة أن، والنساء بطبعهن
- الرومانسية والتمتع بالجمال الطبيعي وإسقاطه على أشعارها المستوحاة من هذه المناظر الخلابة.([1])

[1] – ينظر : أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق .

- **لعشاق لن يأتوا، تواريخ أعياد، في عيد العشاق، هنالك عشاق، يخلق للعشق:**

وظفت أحلام بعض الدلالات والمعاني والرموز الدالة على عيد الحب الذي تشير إليه الشاعرة في الديوان لأنها في حالة رومانسية، أيضا تغزلها في الرجل المجهول وأي رجل هذا؟ وكأنها تستهزئ بهذا الموضوع الذي حدد للحب يوم وأعياد وهدايا ومخلوقات خاصة به فقط، هنا تصرح أحلام أنها ضد ما يسمونه عيد الحب فهو في رأيها على غرار الكثيرين بأنه عيد ابتدعه التجار لمصالحهم الخاصة وكأنهم قتلوا الحب بتحديدهم لتاريخه، أي كل الأيام لا نستطيع أن نحب فيها ولا نعبر عن حبنا لمن نحب فقط فسد طعم هذا العشق الذين ماتوا بسببه الكثير من العشاق منذ القديم الى غاية ألان مثلا: عبلة و عنتر، وقيس وليلى، روميو وجوليت...

- **أطبق شفتيّ على مذاقك البرّيّ، لحظة اشتهاء، بمرور شفتيك...:**

وظفت **أحلام** الشاعرة لكلمات وعبارات غير محتشمة لوصف العلاقة العاطفية بينها وبين هذا الرجل الموجود في خيال **أحلام** فقط ناجم عن ثقافتها الفرنسية واللبنانية لان المجتمع الجزائري محافظ وكل هذه العبارات والتصرفات محرمة ومرفوضة رغم أننا في القرن الواحد والعشرون وانتشار الفحشاء والمنكرات الى أننا مازلنا نحافظ على عاداتنا وتقاليدنا الإسلامية والعرب

- **مهرجان الشباب العالمي في برلين، مطار أورلي، أول ميترو أخذني للسربون، باريس،المساجد...:** وظفت **أحلام** بعض الأماكن والبلدان بوصف دقيق استدلت بهم الكتابة في الديوان على غناء رصيدها السياقي واكتسابها الملكات اللغوية القوية وتعرفها على العديد من الثقافات.([1])

- **توظف الشاعرة الكثير من الشخصيات المشهورة أمثال كاري غرانت، أنطوني كوين، أسمهان، عبد الحليم، نزار قباني،...:**

[1] – ينظر : أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق .

تتماشى مع مضمون الديوان فعند ما تتوقف في القراءة عند هاته العبارات تكشف مدى براعة وثقافة الشاعرة في توظيفها لهاته الشخصيات التي تأثرت بهم **أحلام** و رمزت الى كل واحد منها بدلالة معينة تقصد بها معنى معين لكي تعمل على رسم هذا الشخص المجهول ومنافسها في كل الميادين والمجالات والحياة هو (الرجل).

- **عليك اللهفة !، كم انتظرتُك أنوثتي!، قد لا تعبر ذهنك أبداً!،.....:**

وظفت الشاعرة علامات التعجب بكثرة كذلك نقاط متتالية تدل على الكلام المحذوف،أيضا استعمالها الشولتين، وهذا يدل على تمكنها من مناهج وقواعد اللغة.

- كلمات ذات إيحاءات خاصة:

- **كي اكسب أدبي، تغادر قليلا مفكرتي، تقيم في كتبي، أكتُبها عنكْ، أصفك،...:**

وظفت أحلام كلمات خاصة بها كشاعرة التي ترمز إليها لأنها تستعمل هذه الأشياء في حياتها العادية لتكتب وتعبر عن ذاتها وإلهاماتها الفنية والجمالية والإبداعية.

- **في دموع صباي يوم هزيمة 67:**

هنا الشاعرة **أحلام** تصف الم العشق والحروب التي عانت منها الدول العربية عبر حرب 1967 م التي تُعرف أيضاً باسم **نكسة حزيران** وتسمى كذلك **حرب الأيام الستة:** ملحمة شيشيت هياميم هي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن بين 5 حزيران/يونيو 1967 والعاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان وتعتبر ثالث حرب ضمن الصراع العربي الإسرائيلي هذا الحدث اثر على قوة الدول وبروز عظمة بعض الدول الأخرى مثل ما فعله الرئيس الجزائري هواري بومدين بتقديم المساعدة لمصر عسكريا وماديا.([1])

- **كيف لي أن ارفعها، للصلاة، أغسل قدمي أبي، اسمك على جواز سفري، أسبح بيدك، ابتهل بصوت كل التراويح، قيامك سجودك كناسك، الإيمان المساجد، الأذان سجاداً، ساعة الحشر، ليلة القدر، الله،....:**

[1] – ينظر : أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق .

توظف أحلام هذه العبارات والكلمات الدالة على انتمائها الديني الإسلامي، ومحافظتها عليه وأنها متعلقة بدينها وبعاداتها وتقاليدها، المرسخة في عقلها وفي تصرفاتها وكتابتها، و لا تنسى الى حيث مجتمع تنتمي.

- **بطاقة معايدة...إليك: أرى النساء بعينيك، يرفعني هودج الأحرف، لا شيء كان يوحي يومها بأنك ستأتي، سيّد العنفوان الآسر،...:**

وظفت أحلام خطابها في الديوان الى جنس وحيد وهو" **الرجل** " من خلال العناوين التي توجد في الديوان مقصدها واضح فهي تعاتب الرجل وتتشوق و تتلهف لرؤيته، وتكتب لأجله، وتنتظرها، كل هذه العبارات تدل على أن المرأة رغم قوتها وخروجها على سلطة الرجل وكسر حواجز السيطرة عليها وتحديه له ومنافسته إلا أنها تبقى أنثى تحتاج الى رجل يحميها ويدافع عنها، ويحبها ولان الطبيعة الغريزية عند البشر يحتاج كل جنس الى أخر، فلولا هذه العلاقات ما وجدة البشرية والقران حللها وفرض الزواج لتكوين سلسلة بشرية نقية ومترابطة لا تحمل جينات خبيثة، عكس الغرب فهي مجتمعات متناحرة ومشتتة، ولا تحكمها روابط أسرية مما أدى الى كثرة الظواهر الغريبة والعجيبة والانحلال الأخلاقي، فالشاعرة تجد نفسها متناقضة مع نفسها فهي تريد التحرر والاستقلالية لكنها في نفس الوقت تريد وجود الرجل في حياتها وتحبه وتعشقه. – كم انتظرتك أنوثتي-. ([1])

الملامح الثقافية:

نجد ديوان **أحلام مستغانمي** له خلفيات ثقافية اشاعة " **عليك اللهفة** " ويتضح ذلك من خلال الملامح الثقافية الموجود فيها سواء كانت ثقافية محلية أو عالمية ومن بين هذه الملامح الثقافية نجد اللباس واستعمال الألوان أيضا استعمال عناصر الطبيعة مثل الشجر والورود.

[1] – ينظر : أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق .

1- اللباس ودلالته:

الأثواب: استعملت الشاعرة الأثواب لتدل على الأنوثة والحشمة التي أرادت الشاعرة أن تغرسها المتلقين والقراء لان نسبة الأكبر القراء لها من النساء. ولان الأثواب كانت في السابق طويلة وفضفاضة عند كل من العرب والغرب لكن الآن نجدها تغيرت من ناحية الشكل والطول والاحتشام بسبب تأثرنا باللباس الغربي المتحضر ناتجة عن الاستعمار وتخلينا عن لباسنا العربي والتقليدي مثل(السفساري والملاية..... **الشالات:**استعملت الشاعرة الشالات لتدل على الأنوثة التي أرادت أن تشير لها لكن الشالات ليست عربية،لأنها من أفكار الغرب التي كانت النساء يستعملنها منذ القديم وبسب اندماج الحضارات مع بعضها البعض تشكلت هذه التغيرات في اللباس.ولأنها متأثرة بالطابع الكلاسيكي الفرنسي المعروفين بالأناقة واهتماماتهم بالأزياء

الفستان: هو لباس حديث لإعطاء طابع الأناقة والعصرية في شخصيات الرواية والتأثر بالاستعمار الفرنسي الغربي.([1])

القميص:زي غربي حديث على المجتمعات العربية أتت إليها عن طريق الاستعمار والحروب.

حقيبة اليد: هي لباس حديث يتمشى مع موضة المرأة وهو دال على الأنوثة أي لا يمكن للمرأة أن تخرج من دونه من المنزل فقد أصبح شيء أساسي في هذا العصر وتطوره من مرحلة الى أخر حتى أصبحت هناك ماركات عالمية لحقائب اليد.

المعطف: هو لباس شتوي يحمي الإنسان من البرد أيضا عصري تطور مع تطور آلات النسيج فهو خاص بالمرأة والرجل.([2])

---

[1] – ينظر : أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، مرجع سابق .

[2] – ينظر : أحلام مستغانمي ، ديوان :عليك اللهفة، المرجع نفسه

2/ الألوان ودلالتها:

مثل كافة الرموز الكبيرة للألوان مدلول شامل من جهة وقيمة ورمزية وخاصة من جهة أخري في الزمان والمكان، ومن خلال أعمال أحلام الإبداعية تطرقها دائما للألوان مثل "الأسود يليق بك"، وسنقدم بضعة أمثلة من الرموز العالمية قبل إجراء دراسة تحليلية لكل لون:

اللون الأحمر: لون ناري، فهو إذن رمز الحمية، والحدة و الكثافة، وفي أي مكان يعتبر الأحمر الحياتي بامتياز، في الجسم البشري شرط الحياة والمرتبط بالدم

وخارج الجسد يعبر عن الجرح أو الموت. وان اللون الأحمر محبوب من قبل رسمي الحياة ولتفتحها الحسي وإن الرموز الحيوية لهذا اللون معروفة للبشرية من قبل التاريخ التي نجدها في المقابر وعظيمات الأموات الملطخة بالمغار الأحمر، كذلك القوة مثل المحاربون يغطون بالأحمر الذي يعطيهم " ألمانا " mana " الخاصة .

كذلك لون الأحمر يدل على الحب عن العشاق الذي نجدهم يحتفلون به كل سنة والدليل على ذلك مظاهر الاحتفال به بارتداء الملابس وشراء الهدايا واستعمال اللون الأحمر في تقديم الزهور وعلب الشوكولاطة تعبير عن الحب الذي أصبح يستهلك وفقد قيمة الجمالية والحسية والعاطفية.([1])

[1]– فليب سيرنج : الرموز في فن الأديان ، تر: عبد الهادي عباس ، دار النشر :دمشق ، ط1، س: 1992، ص ص 419و 420

• الرموز التي وظفتها أحلام في ديوان:

وقد عرف معجم مصطلحات الأدب الرمزية بما ملخصه أنه: « كل ما يحل محل شيء أخر في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموس يحل علاقة عرضية أو متعرفة عليها وعادة تكون الرمز بهذا المعنى شيء ملموس يحل محل المجرد كرمز...»([1]):

المرأة : وظفت الشاعرة رمز المرأة في الديوان نجد لها دلائل نجدها في الفن الأيقوني البيزنطي أن العذراء تتعدد نماذجها كثيرا،غالبا ما ترمز للكنيسة ولاتحاد السماء والأرض وفي الدين المسيحي ترمز المرأة الى الكنيسة، كما أن المرأة أداة لشيطان في الرهبانية القروسطية.

رجل: وظفت الكاتبة رمز الرجل (الذكر) في الديوان والذي كان مجهول خفي عن الأنظار ولهذا نحد له دلائل منه في الفن الإغريقي أو الأيقوني البيزنطي أن الرجل تتعدد نماذجه كثيرا، غالبا ما يرمز للفحولة، في الدين المسيحي والإسلامي، وللقوة والحروب، للدمار،العذاب،أيضا نجدها في عند الشعوب اليونانية مثل تتعد الآلهة، هرقل، فالذكر في القران له حض الاثنتين من ناحية الميراث.

القلب: ذكرت الشاعرة **أحلام** في الديوان عذاب القلب وآلامه وتعذبه من الم الفراق والحصرة ولوعة الانتظار للمحبوب وسيطرته عليها عن فقد الأحبة والحروب التي كانت السبب الأول من هذه الأسباب في تحطيم القلب ونجد عبر التاريخ معاجم تتحدث عن القلب أن له رمزية غنية جدا، وكان يعتقد دائما أنه المقر للإقامة:

- **الشجاعة:** عنده قلب ليعمل.
- **المشاعر الدراجة:** الحزن، الفرح، الصداقة، الخوف.
- **المشاعر النبيلة:** كذلك يقال انه رجل ذو قلب.

---

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي ، مدارس النقد الأدبي الحديث ، دار النشر : الدار المصرية اللبنانية ، بلد : س:1995، ص 155.

الحب: وهذا صحيح وهذا دائما في عصرنا. بالإضافة الى الشعوب الازيتيك، كان مليئا بخصائص مفيدة للالهتهم التي كانوا يغذونها بالقلوب بشرية، إن أحلام تحدثت عن هذا القلب الذي أصبح سلعة عند التجار وعن امتلاك الأغنياء له لأنهم يقدرون المحبة بالمال والثراء.([1])

الشجرة : ذكرت **أحلام** في ديوانها بعض من الأشجار التي تعبر عنها بالحياة بعد الحرب التي عانت منها الدول العربية من دمار ومعانات نفسية من الدم والخراب فاللون، الأخضر يدفع الإنسان الى الراحة النفسية، ونذكر منها شجرة الزيتون التي تعرف بطول العمر وفوائدها الغذائية والصحية على الرغم من أخذها وقت لتنمو والتي تدل في بعض مناطق العالم والشعوب على أن صورة الشجرة الرمزية أنها رمز الحياة، وفي الشرق الوسط والأدنى الشجرة رمز الحياة والخلود وغالبا ما مثلت بين وعلين أو بين كاهنين

يدفعان التأمل حتى العبادة وهي كالطفل من البشر، تنمو الشجرة ثم تدرك قامتها النهائية ، والكثير من ما ترمز إليه الشجرة عند باقي الشعوب.([2])

الورد: إن الورد كثير معانيه عندما نراد تقديمها الى الشخص الذي نريده معنا دائما، نجد أن عمر بن الخطاب قال: انه لو لم يكن خلفية المسلمين لكان بائع ورد، هنا ندرك أن للورد مزايا تجعل من الرجل القوي يرضخ له لما يحمله من جمال وعذوبة والقلب القاسي حنونا والمتوحش إنسان تتبع فيه البراءة، الكلمة الوحيدة للوردة، توحي ليس بزهرة بديع وبرائحتها الزكية الناعمة وإنما أيضا عالما تاما .

كذلك عند المسيح هب رمز لجراح يوسع عليه السلام.([3]) .

---

[1] – فليب سيرنج : الرموز في فن الأديان ، مرجع سابق، ص 301.

[2] – فليب سيرنج : الرموز في فن الأديان ، المرجع نفسه ، ص302.

[3] – فليب سيرنج : الرموز في فن الأديان ، المرجع نفسه ، ص309

الخاتمة

الخاتمة:

تدخل دراستنا هذه في إطار النقد الثقافي الذي يدرس الأنساق الثقافية من خلال بعض الأجناس الأدبية، وقد أخذنا هذا الديوان الشعري، الجزائري خاصة، موضوعا للدراسة ، وهو ديوان تمتلك من الأثر الفني والأدبي والثقافي الشيء الكثير، فعملنا على تحليله.

إن النقد الثقافي يحاول كشف العيوب التي لم يعمل عليها النقد الأدبي ولم يستطع العثور عليها. والنقد الثقافي على الرغم من انه لا يملك القدرة الكاملة على تحقيق هذه الأبعاد نهائيا، إلا انه يساهم في كشف المستور الثقافي في الأدب، وعليه فإننا عملنا على دراسة ديوان " عليك اللهفة " لأنه من أخر إصداراتها ولكون هذا الديوان الشعري من إبداع الكاتبة والشاعرة الجزائرية **أحلام مستغانمي** التي قد لمعت في عالم الأدب وخاصة في فن الرواية، فلها العديد من الروايات التي حققت نجاحات كبيرة. وهذا يدل على ما تملكه الشاعرة والكاتبة من ثراء أدبي كبير.

ولقد فصلنا دراستنا العلمية الى ثلاث فصول، وكل فصل يحوي عناصر .كان الفصل الأول لما يحتويه من مفهوم النقد الثقافي وكذلك مرجعياته والياته، أما الفصل الثاني يحوي على النقد الثقافي عند كل من الغرب والعرب، الذي تطرقنا عند كل منهما الى إرهاصات النقد الثقافي ومن تطرق إليه ورواده في حين كان الفصل الثالث تطبيقيا على الديوان، فحاولنا التنقيب عما يحمله من الأنساق الزمنية والمكانية وصورة الرجل عند **أحلام مستغانمي،** تجليات للملامح الثقافية التي عملت الشاعرة **أحلام مستغانمي** على توظيفها في الديوان. كان الديوان ثري جدا من هذه الناحية. إذ كانت تشير، في بعض الأحيان، بطريقة مباشرة الى أحلام الإنسانة وليس الشاعرة .كما وظفت الشاعرة بعض المصطلحات التي لها إيحاءات تتقاطع مع الأديان ويلاحظ على الشاعرة توظيفها أيضا الكثير من الرموز التي تدل على مناطق من العالم والرموز الإنسانية والنباتية ورموز الألوان والألبسة الشيء الذي أضفى على الديوان لونا جميلا يترجم الواقع وتستمتع به النفس عند قراءة هذا الديوان الذي يحمل العديد من الرسائل . وظفت أحلام رمز الرجل بما يمثله من سيطر وتسلط و قوة وشجاعة وحب التملك وديكتاتورية.

ورمز المرأة الذي يوحي الى الأنوثة بكل ضعفها رغم امتلاكها على كل مقومات القوة من جمال ورقة وعذوبة و حنان. ومع سؤ استغلالها لملاكاتها وعدم تقديرها لنفسها وقلة ثقتها بنفسها وإحساسها الدائم بتبعيتها للرجل الذي جعل انكسارها له أداة ووسائل لشهوات ولذات ورغبات الرجل. وهذان الرمزان لهما دلالات ومعاني كثيرة في الحضارات والشعوب القديمة عند كل من العرب والغرب. كذلك تتحدث عن الحب الذي هو رمز الوفاء والإخلاص والألم والفراق والبعد عن من نحب، إن الحب كان مقدسا عند شعوب ومحرم عند اخرى في العصور القديمة وفي عصرنا الحالي فقد قيمته وأصبح سلعة للعرض يباع ويشترى فيه. لم له من رمزية غنية فهو سر الحياة عند الإنسان، ورمز الشجرة لأنها تحمل معاني الحياة والصمود والبقاء والاخضرار والنقاء. ووظفت أيضا إيحاءات كثيرة خاصة وعامة لما لها من دلالات. ووظفت أيضا بعض اللباس الذي يدل الثقافة الغربية وتأثرها بها. أما الألوان هي الأخرى لها إيحاءات، هذه فقط نماذج من الإيحاءات الثقافية الكثيرة، إذ لم نتطرق لها كلها لغنى الديوان "**عليك اللهفة**" .

وتوصلنا في هذه الدراسة التي بين أيدنا الى وجود نقاط أساسية للتفرقة بين النقد الثقافي عند العرب والغرب من خلال الكلام السابق الذي عرضناه، ونذكر منها :

– هناك قطيعة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي . إنما لا يمكن للأخير أم يحل محل الأول نظرا للخصوصية التي عرفها النقد الأدبي والتي تشهد له استقلاليته عبر التاريخ ، ولكن يحدث التمازج بينهما أثناء الممارسة ، ويكون حينها النقد الثقافي شاملا للنقد الأدبي. إذ ليس بالإمكان إلغاء منجزات هذا الأخير، غير أن تغير المعايير، واختلاف المفاهيم اقتضى ظهور النقد الثقافي على الساحة بعدما كان شبه تابع .

– وإذا تحدثنا عن إستراتيجية الغذامي ، فان النقد الثقافي عنده هو دعوة لمراجعة الذات العربية ورفض الانغلاق والمركزية، ودعوة للسعي الى الانفتاح على الأخر ويظهر تأثره الجلي في ذلك بتوجهات فلاسفة الاختلاف. وهيمنت تطبيقاته على المتن الشعري، لما يرى فيه الناقد من أهمية ودور كبيرين في تكوين الذات العربية. وأصاب في توصيف السبب الذي يعلل به الركود الذي أصاب المدونة والثقافة العربيين .

– أما النقد الثقافي عند رولان بارث اتسم بالتركيز على الكتابة ووظيفتها بالنظر إليها على أنها تشكل مجموعة أساطير بالمفهوم الوظيفي لا المفهوم الاصطلاحي ، فالوظائف اليومية الشاملة للأكل والشرب والعمل والحديث والسياسية والاقتصادية والعادات الاجتماعية ...فهي تتحول على حسب **بارث** الى أساطير يتعايش معها الناس وتغدو في شكل أفكار تتميز بالاستمرارية تشبه تلك السنفونية التي تخفي رواءها أشياء كثيرة غير معلقة ، ولكن جوهرها يحاكي كل الذوات .

– فلم يدع مظهراً من تلك المظاهر إلا وبين خصوصية ذلك الشيء ودور المؤسسات السياسية والاقتصادية في تفعيله إيجاباً وسلباً وتحويلها الى لغة تنتمي الى ثقافة بورجوازية تشغل بصورة دائمة معركة الأنساق اللغوية. سعى بارث في خطة الى تقديم تحليل نصي ذي نكهة حداثية وعدْ النقد انه ممارسة فوق اللغة، ومهمته ليست في اكتشاف الحقائق بل الإقرار بأهليتها وجوازها، و مهمة اللغة في ذلك هي تأليف نظام منسجم متسق تمثله علامات في النص.

– لان بارث ركز اهتمامه أكثر على مواضيع نظام الأزياء والموضة والجنس...، ولم يكن النقد الثقافي هو المشروع المهتم به أكثر، بل تطرق إليه لأنه مشروع جديد بالنسبة لهم.

– ونستخلص في نهاية هذه الدراسة أن النقد الثقافي عند كل من العرب والغرب ارتكز على أساسيات معينة، حيث أن الغرب خلقوا النقد الثقافي وعملوا على تنظيره وجعلوا منه منهجا يسير عليه هذا المشروع مما عملوا على تطويره وجعلوه يفارق الآليات القديمة لتخلق أخر جديد، أما عند العرب فاكتفوا بأخذ هذا المصطلح واستهلاكه وتجميده دون أن يغيروا أو يضيفوا له شيء. و نتمنى أن نكون قد الممنا بالموضوع العلمي من جميع الجوانب .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- قائمة المصادر :

1-عبد الله محمد الغذامي : الثقافة التلفزيونية ،سقوط النخبة وبروز الشعبي ، دار النشر :المركز الثقافي العربي ،ط1، بلد :الدار البيضاء /بيروت ،س:2004، ص ص 45 و46.

2- عبد الله محمد الغذامي : النقد الثقافي ،قراءة الأنساق الثقافية العربية ،دار النشر: المركز الثقافي العربي ،ط1، بلد :بيروت ،الدار البيضاء ،س:2000،ط2

3- عبد الله محمد الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، دار النشر: المركز الثقافي العربي، ط1، بلد : بيروت ،لبنان،س: 2004، ص ص 138 و139.

4- عبد الله محمد الغذامي:الخطيئة والتكفير، من البنيوية الى التشريحية،قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر. (ط،1النادي الأدبي الثقافي ،جدة 1985)و(ط2 ،الرياض،1989) و(ط3 ،دار سعاد الصباح،الكويت،1993) و(ط4،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997).

5- عبد الله محمد الغذامي:نقد ثقافي أم نقد أدبي (بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف).(حوارات لقرن جديد)، دارالنشر: دار الفكر ،بلد :دمشق ،س: 2004، ص 11.

6- عبد الله محمد الغذامي: المشاكلة والاختلاف،قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف،ط1، دار النشر:الدار البيضاء/المركز الثقافي العربي،بلد:بيروت، ص 06.

7- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة،دارالنشر :المركز الثقافي العربي،ط3، بلد :بيروت / الدار البيضاء ،س:2006، ص16.

8- أحمد عبد الله محمد الغذامي :القصيدة والنص المضاد.ط1 المركز الثقافي العربي،دار النشر:دار البيضاء ، بلد:بيروت ،س:1994، ص ص 22 و23.

9- عبد الله محمد الغذامي :ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد والنظرية ،دارالنشر :دار سعاد الصباح ،ط1،بلد :الكويت،س:1993، ص ص 9 و10.

10- عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي ،وقراءة في الأنساق الثقافية العربية ،دار النشر : المركز الثقافي العربي، ط1، بلد :الدار البيضاء/ بيروت ، س:2000، ص83 و84.

11- عبد الله محمد الغذامي : الشعر إذا لم يكن خطابا في التأنيث ،مجلة فكر ونقد ، بلد : المغرب ، العدد :18 ي:1999، ص50.
12- عبد الله محمد الغذامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، دار النشر :المركز الثقافي العربي2، بلد : الدار البيضاء/ بيروت، س:2005، ص12.
13- عبد الله محمد الغذامي ، المرأة و اللغة ، دار النشر :المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء،ط3 ، بلد :المغرب، بيروت، س: 2006، ص 8.
14- عبد الله محمد الغذامي: الثقافة التلفزيونية،سقوط النخبة وبروز الشعبي، دار النشر :المركز الثقافي العربي،ط1، بلد :الدار البيضاء /بيروت ،س:2004، ص ص 45 و46.

2- قائمة المراجع :

1-احمد دلباني :ما بعد الحداثة ،تصدع العقل الكوني /الاختلاف ،دورية الاختلاف ،دار النشر: رابطة كتاب الاختلاف،بلد: العاصمة، الجزائر، ع2، سبتمبر، س:2002، ص25.
2- إبراهيم عبد الله :الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، دار النشر: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 ، بلد: المغرب ، س: 1999، ص: 96.
3- إبراهيم عبد الله :إن هيمنة نموذج ثقافي واحد لا يؤدي الى حل المشكلات الخاصة بالهوية والانتماء .مجلة الاختلاف ،ص 64.
4- إسماعيل عبد الرحمان بن إسماعيل ، الغذامي الناقد ،قراءات في مشروع الغذامي النقدي ،كتاب الرياض 98-97 ،ديسمبر 2001، جانفي2002 ، ص ص33 و34.
6- احمد جمال المرازيق ،جماليات النقد الثقافي،نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ،مرجع سابق، ص 31.
7- أديث كيرزوبل:عصر البنيوية ،من ليفي شتراوس الى فوكو ، ترجمة :جابر عصفور ،سلسلة أفاق ،(9/10)،دار النشر:دار أفاق عربية ،بلد :بغداد،س:1985، ص 182و184.
8- الرويلي ميجان و سعد البازغي و ، دليل الناقد الأدبي، دار النشر: المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1، س:2007، ص144

9- الموسوي محسن جاسم : النظرية والنقد الثقافي،:الكتابة في عالم متغير(واقعها سياقاتها وبناها الشعورية) ، دار النشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بلد : بيروت،لبنان ،س: 2005، ص 09.

10- بارة عبد الغني :إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مقارنة حوارية في الأصول المعرفية ،دار النشر :الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط1، بلد :مصر، س: 2005 .

11- تيري ايجلتون :نظرية الأدب ،ترجمة :ثائر ديب ، دار النشر: منشورات وزارة الثقافة ،دمشق،سوريا، س: 1995 ، ص 41

12- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دارالنشر: دار توبقال، بلد: دار البيضاء،س:1991،ص19.

13- جون ستروك : البنيوية وما بعده: تر:ثائر ديب ،دراسات نقدية عالمية ،دار النشر : منشورات وزارة الثقافة ،بلد:دمشق، سوريا، س:1995.

14- ينظر: جورج فيغاريلو: تاريخ الجمال،الجسد وفن التزيين من عصر النهضة الاروبية الى أيامنا، تر: جمال شحيد، دار النشر:المنظمة العربية للترجمة /مركز الدراسات الوحدة العربية ،ط1 ، بلد:مصر، س،2011

15- حمودة عبد العزيز :المرايا المقعرة ،نحو نظرية نقدية عربية ،دار النشر:منشورات عالم المعرفة ،بلد:الكويت ، س:2001، ص53

16- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، دار النشر: عالم الكتب الحديث، بلد :اربد، الأردن،س:2007، ص 17.

17- حفناوي بعلي :مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، دار النشر:منشورات الاختلاف الجائز ،ط1 ،بلد: 2007 ، ص50.

18- حامد ابوزيد نصر:مفهوم النص ،دراسة في علوم القران، دار النشر: المركز الثقافي العربي ، ط2 ،بلد: بيروت ،لبنان ،س: 1994، ص 09.

19- حفناوي بعلي ،مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة ،دار النشر : منشورات أمانة عمان ، ط1،بلد :عمان، س:2007، ص138

20- حمودة عبد العزيز :المرايا المقعرة ،نحو نظرية نقدية عربية نفسه ،المرجع نفسه:ص53.

21- خضر مصطفى :النقد والخطاب ،دار النشر: منشورات اتحاد الكتاب العرب ،بلد :دمشق ،سوريا ،س:2001،ص ص:44 و45.

22- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، دار النشر: سلسلة علم المعرفة بلد: الكويت، س:1998، ص 218.

23- السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي: والممارسة النقدية والثقافية ، دار النشر :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بلد بيروت ،س: 2003.ص37.

24- عمر مهيبل : من النسق الى الذات ، دار النشر: منشورات الاختلاف ، ط1 ، بلد :الجزائر ، س:2007 ، ص113.

25- عبد المجيد جميل : نحو تحليل ثقافي أدبي ، مرجع سابق ،ص 24.

26- ينظر: عبد الرحيم العماري، الدليل والنسقية، دار النشر: دار وليلي، بلد :مراكش، المغرب، ط1،س:1997، ص 57.

27- عبد القادر الرباعي، تحولات النقد الثقافي، دار النشر: جرير للنشر والتوزيع،ط1، بلد عمان ،الأردن،س:2007، ص27.

28- عالي القرشي : نص المرأة ، من الحكاية الى كتابة التأويل ،دار النشر: دار الثقافة للنشر، ط1، بلد :دمشق ،سوريا ،س: 2000، ص 26.

29 - روجيه جارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان ، ترجمة : جورج طرابشي ،دار النشر:دار الطليعة ،ط3 ، بلد :بيروت ، لبنان س:1985، ص:51 وما بعدها.

30- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ،ترجمة : جابر عصفور ،ط1 قباء ، بلد : القاهرة ،مصر، س: 1998 ،ص 118.

31- رمضان بسطويسي محمد :علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، مرجع سابق ،ص60

32- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر:حنا عبود، دار النشر: اتحاد الكتاب العرب، بلد : دمشق، س1984، ص 223.

33- رولان بارث ، لذة النص،تر : منذر عياشي ، دار النشر: الانتماء الحضاري، ط1، بلد: حلب، س:1992، ص 19

34- روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار النشر: دار الطليعة، بلد: بيروت، ط3، س:1985، ص 12.

35- رولان بارث، نقد الحقيقة (الأعمال الكاملة 3)، تر: منذر عياشي، دار النشر: مركز الإنماء الحضاري، بلد: حلب ،ط1، د،ت ،ص15

36- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عيد العالي، سلسلة المعرفة الأدبية، ط1، س:1986،

37- رولان بارث ،هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، دار النشر: الانتماء الحضاري، ط1، بلد: حلب، س:1999، ص45.

38- ينظر : رولان بارث ، نظرية النص ، (أفاق تناصية، المفهوم والمنظور)، تر،محمد خير اليقاعي، دار النشر: سلسلة دراسات أدبية ، بلد: القاهرة، س:1998، ص25.

39- سعد الله محمد سالم:انسنة النص ، مسارات معرفية معاصرة ، دار النشر: عالم الكتب،اربد، ط1،بلد:الأردن ،س:2007 .

40- سعد البازغي و ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، دار النشر: المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،ط1، س:2007، ص144.

41- شريبط أحمد وآخرون :معجم أعلام النقد المعاصر في القرن والعشرين ،دار النشر:منشورات مخبر الأدب المقارن والعام، جامعة باجي مختار،بلد :عنابة ،الجزائر ،ص 215.

42- سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة،نحو ممارسة أدبية جديدة ،دار النشر : منشورات جريدة الزمن ،المغرب مارس ،س:2000، ص44 .

43- سعيد يقطين، دارج فيضل: أفاق نقد عربي معاصر ،سلسلة حوارات لقرن جديد ،دار النشر: دار الفكر المعاصر ،بلد:لبنان،بيروت،س:2003،ص ص:30 و31

44- صبحي حمو ، المنجد ، في اللغة العربية المعاصرة ، دار النشر :دار الشروق ،ط1، س: 2000، ص 1304.

45- فاضل ثامر : اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،دار النشر : المركز الثقافي العربي /المغرب، ط1، س: 1994، ص171.

46- فنسيت ليتش ، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات الى الثمانينات،تر: محمد يحي وماهر شفيق احمد، دار النشر: المجلس الأعلى للثقافة ،ط1، بلد مصر، س:2000، ص37.

47- فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث،دار النشر: المركز الثقافي العربي /المغرب، ط1، س: 1994، ص171 .

48 – فنسنت ليتش : النقد الأدبي الأمريكي ، تر:محمد يحي، دار النشر: المجلس الأعلى للثقافة ، بلد: القاهرة ، س:2000 ،ص104.

49- فنسيت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات الى الثمانينات، تر: محمد يحي وماهر شفيق احمد، دار النشر: المجلس الأعلى للثقافة،ط1، بلد مصر، س:2000، ص37.

50- فليب سيرنج : الرموز في فن الأديان ، تر: عبد الهادي عباس ، دار النشر :دمشق ، ط1، س: 1992، ص ص 419و 420

51- ليوناردو جاكبسون، بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، تر:ثائر ديب، دار النشر: منشورات وزارة الثقافة،ط1، بلد: دمشق،2001، ص19.

52- يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد،دار النشر:منشورات الاختلاف ، ط1، بلد:العاصمة ،الجزائر،س:2008،ص299

53- ينظر: مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحمداني، ومحمد العمري،دار النشر:دار إفريقيا الشرق، بلد: الدار البيضاء، س:1987، ص 06 و10.

54- ينظر: مادان ساروب .دليل تمهيدي الى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة .ترجمة :بوغرارة خميسي . منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري ، قسنطينة ،ص 05 ومابعدها .

55- مي العبد الله : نظريات الاتصال، دار النشر: دار النهضة بيروت ط1، بلد :لبنان ، س:2006،ص202.

56- مزدور أحسن :النقد الثقافي المقارن، مجلة: مجلة التبيين ،بلد :العاصمة ،الجزائر، ع:26،س:2006 ، ص13.

57- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، دار النشر : الدار المصرية اللبنانية ، بلد : س:1995، ص 155.

58- يستدل الغذامي على ذلك بالإمام أبي حامد الغزالي في قضية تفتح القدماء على فلسفة اليونان ،كما يتشهد بالشاعر الجاهلي جدى بن ربيعة العامري.أنظر،الغذامي :ثقافة الأسئلة ،ص 11 وما بعدها

الموسوعة :

موسوعة كمريدج في النقد الأدبي ،القرن العشرون،المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية،تحرير:ك،نلوولف وآخرون، تر: ضوى عاشور،دار النشر: المشروع القومي للترجمة،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ط1،س:2005، ص 244 و245.

العنــوان **الصفحة**

المقدمة.....أ،ب،ج

الفصل الأول: مفهوم النقد الثقافي : مفهومه،مرجعياته وآلياته.

تمهيد:..... 2

I- مفهوم النقد الثقافي 3

II- مرجعياته وآلياته.....10

أ- الدراسات الثقافية.....10

ب- التاريخانية الجديدة/ التحليل الثقافي.....18

الفصل الثاني: النقد الثقافي عند الغرب والعرب.

1-**النقد الثقافي عند العرب**.....**26**

1-1 نشأة الدرس الثقافي.....26

1-2 تجليات النقد الثقافي.....32

2 - ممارسة النقد الثقافي عند الغذامي..... 35

2-1 ثقافة الاختلاف عند الغذامي.....35

2-2 الاختلاف التنظيري والمنهجي.....39

2-3 **مراحل النقد الثقافي**.....**42**

2-3-1 التأسيس للنقد الثقافي.....43

2-3-1 – أ الكشف عن الأنساق المضمرة:..... 45

2-3-1 – ب/ تقديم الأنساق البديلة:.....55

2-**النقد الثقافي عند الغرب**..... 61

2-1 نشأة النقد الثقافي.....61
2- 2 النقد الثقافي عند رولان بارث 67
2-2 المراحل النقدية لرولان بارث.....67

الفصل الثالث: الفصل التطبيقي للنقد الثقافي على ديوان أحلام مستغانمي :

1-التطبيق النموذجي للنقد الثقافي على ديوان "عليك اللّهفة !" لأحلام مستغانمي.77
1-1 النسق المكاني عند أحلام..... 98
1-2 النسق الزمني : الحضور والفاعلية:.....102
1-3 صورة الرجل عند الشاعرة أحلام مستغانمي.....105
1-3-1 صورة الرجل المسيطر.....106
1-3-2 صورة الرجل الضعيف.....108
1-4 كلمات ذات إيحاءات عامة وخاصة.....110
1-5 الملامح الثقافية 113
1-6 الرموز التي وظفتها أحلام مستغانمي في الديوان.....116

الخاتمة.....118

قائمة المصادر و المراجع.....122

فهرس.....130