

المادة: الثقافة والنقد الثقافي

الأستاذ: نورالدين جويني

الدروس التطبيقية للفوج 03-04

سنة 1 ماستر تخصص: نقد حديث ومعاصر

الدرس الخامس: النقد الثقافي في الثقافة العربية :

يعتبر عبد الله الغدامي حسب الكثير من الدراسات أول من أدخل النقد الثقافي للثقافة العربية وذلك من خلاله كتابه الغني عن التعريف **النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -** والذي صدر سنة 2000 وقد دعا الغدامي في كتابه هذا إلى **موت النقد الأدبي** وتأسيس مايسمى بالنقد الثقافي باعتبار أن **الجماليات** على حد قوله التي يركز عليها النقد الأدبي لم تعد تنتج لنا إلا مقولات **الفحل والطاغية والكذاب** التي اشتغلت في الثقافة العربية كمقولات إقصائية تؤسس لما هو مركزي وتزيح ما هو هامشي وتحاول طمسه، ولم يسلم من هذه المقولات على حد قوله لا الشعر ولا النثر فكلاهما كان على مد العصور يتغذى من هذه المقولات وقد انطلت على كليهما لعبة الجمالي، وعلى الرغم من الحراك الثقافي الذي خلفه هذا الكتاب في مجال الدراسات الثقافية داخل ثقافتنا إلا أنه لم يسلم من الانتقادات التي تراوحت بين الترحيب بمشروعه ورفض أفكاره فسعيد علوش مثلاً يقول في كتابه **نقد ثقافي أم حادثة سلفية** "بذل الغدامي مجهوداً كبيراً لتحقيق نتائج سلفية هزيلة" ويقول عبد القادر الرباعي في كتابه **تحولات النقد الثقافي** "إن هذا الصراع المحتدم في المجتمع الغربي مازال ضبابي الفكرة لذا لا أجد أنه من الحكمة أن نتسرع فنميل مع الجديد حيث مال، كما فعل الدكتور عبد الله الغدامي" ويرى البعض الآخر أن الغدامي في كتابه هذا وفق في الجانب التنظيري الذي

جاء محكما وعنوانه **بذاكرة المصطلح** حيث تحدث عن مجهودات ودور بارت في هذا المجال من خلال كتابه SZ وكذا ماقدمه فوكو في مجال النظرية الثقافية من خلالها مفاهيمه عن الخطاب وأيضا مجهودات جوناثان كولر وإدوارد سعيد ومدرسة برمنغهام وريتشارد وهوغارت وغيرهم، ومع توفيقه في استحضار هؤلاء المؤسسين إلا أنه فشل في تنظير هذه المقولات في ثقافتنا ولذلك نجد كتابه بعيد كل البعد عن التأسيس لما يسمى بالنقد الثقافي في الثقافة العربية ويقول في هذا الصدد عبد الله بن أحمد في مقاله **النقد الثقافي سؤال المرجع وإشكالية النسق** "ويبدو أن التأسيس هنا فعل يبحث عن الذاكرة الاصطلاحية التي حصرها الغدامي غالبا في الاتجاه نحو الممارسة النقدية الغربية وكان من سوء حظ هذا الاتجاه التنظيري أن غيَّب جهود الذات العربية التي لم تحظى إلا بإشارات سريعة حيث تأتي إشارات تراثية مهمة لدى الغدامي، لكنه لم يشأ أن يوظفها توظيفا يحفظ له جهده الريادي في تنظيم هذه الرؤى" ص174

وتجدر الإشارة أن هناك اختلافا ليس فقط فيما طرحه الغدامي من أفكار حول النقد الثقافي بل هنا اختلاف كبير في تسمية هذا الوافد الجديد إلى ثقافتنا فمنهم من يرى أن نسميه النقد الثقافي وآخرون كعبد الرحمان عبد الله في كتابه النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي يقترح أن نسميه **بالنقد الحضاري** ويستند في هذا على ما طرحه البازعي حين قال "إذا فهمنا النقد الثقافي بمعناه العام وليس بالمعنى مابعد البنيوي الذي يقترحه ليتش وأرينا الثقافة بوصفها حضارة فإنه يمكن الحديث عن كثير من النقد الذي قدمه الكتاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر بوصفه نقدا ثقافيا أي بوصفه استكشافا لتكوين الثقافة العربية وتقويما لها"

ولهذا يغدو النقد الثقافي الحضاري كما يسميه نقد قائم على الوصف والتحليل للبنى المجتمعية ومحركات الثقافة وبنائها الذهنية والعمل على تقويمها وتقديم البديل لها للدفاع عن الهوية والوطنية التي تتعرض للتفكيك من قبل الآخر الغربي، ويعنى أيضا بدراسة أسباب التسلط وأثر الهيمنة السياسية والفكرية في الخطاب الفكري العربي، وبهذا المفهوم تدخل كل من دراسات طه حسين والعقاد وجماعة الديوان وحركات التحرر التي قادها السياب ونازك والبياتي والتي تمثل حركات ضد النسق الذكوري وكذا ضد سلطة المؤسسة ضمن ما يسمى بالنقد الثقافي الحضاري وحتى ما قدمه أدونيس وغيره من النقاد، ونجد نقاد آخرين كمحمد مفتاح يطلقون على هذا النشاط أي النقد الثقافي **النقد المعرفي**، في حين نجد آخرين يطلقون عليه اسم **النقد اليساري/الماركسي التوفيقي** باعتبار أن النقد الثقافي والدراسات الثقافية في حقيقتها معطى يساري ماركسي تبلور عبر تحولات اليسار في أوروبا وأمريكا حتى أصبح هذا الاتجاه نشاطا معرفيا يمارس لدراسة النصوص بوصفها حادثة ثقافية لها امتدادات متداخلة ومتشابكة تتحرك عبر خطاب حاضن لها، وقد توسعت فيما بعد النصوص المدروسة وإلى ما هو يومي/شعبي ومبتذل وهامشي مع التأكيد على الثقافة الجماهيرية ووسائل إنتاجها... وتجدر الإشارة أيضا أن النقد الثقافي في ثقافتنا لم يقتصر فقط عند ما قدمه الغدامي بل يمكن القول أن كتابات عبد الله إبراهيم وكذا نادر كاظم وإدريس الخضراوي وفريال غزول وسامية محرز وغيرها تدخل كلها ضمن هذا النشاط فقد امتلك هؤلاء استوعبا كبيرا لما قدمه النقد الثقافي في الثقافة الغربية وحاولوا نقله إلينا وتطبيقه على مختلف النصوص الأدبية والثقافية.

نكتفي بهذا القدر في الحصة القادمة أقدم لكم نموذجاً تطبيقياً وهو عبارة عن محاولة قمت بها في إطار النقد الثقافي حيث حللت ثلاثة نصوص أدبية وفقاً لما قدمه إدوارد سعيد وغيره من النقاد الذين ينتمون للنقد الثقافي.

الدرس السادس: نموذج تطبيقي:

الهوية الثقافية واستراتيجية التموقع في الرواية الجزائرية المعاصرة

دراسة في الأنساق الثقافية (نماذج مختارة)

أ/نورالدين جويني

جامعة أبو القاسم سعد الله الجزائر 02- الجزائر

تاريخ الارسال: 2018-07-27 - تاريخ القبول: 2018-09-28 - تاريخ النشر: 2018-10-03

الملخص:

تحاول هذه الورقة تسليط الضوء على ثلاثة أعمال سردية جزائرية معاصرة، في محاولة منا كشف المضمير الثقافي الذي يتستر وراء الأنساق الثقافية المكونة لهذه المحاولات السردية، وسنستعين بمجموعة من المقولات شكلت في مجموعها رؤية نستطيع من خلالها فك الشفرات اللغوية التي أطرت هذه النصوص، فما أتى به إدوارد سعيد من مقولات أثناء تحليله للنصوص السردية التي ترتبط بالامبراطوريات ، وما قام به هومي بابا في كتابه "موقع الثقافة" خصوصا عند حديثه عن الهجنة، وكيفية تموقع الذات في فضاء بيني/ثالث، فتح مجالا جديدا سنلج من خلاله إلى عالم عمارة لخصوص، ونحلل بها رؤية اسماعيل يرير الثقافية لمجتمع أنهكته الأزمات التي حلت به. ونغوص من خلالها فيما طرحته معارضة كمال داود لرواية الغريب.

الكلمات المفتاحية: الهجنة، الموقع، الهوية، السرد، الثقافة.

Abstract

This paper attempts to shed light on three Algerian narrative works, in an attempt to uncover the cultural ambiguity that conceals the cultural structures that constitute the works. We will use a set of statements which in its entirety formed a vision through which we can decipher the language codes that these texts have developed. While he was talking about hybridity, and how to position oneself in a binary space, he opened up a new field in which we will reach the world of Amara laKhou, and analyze the vision of Ismai yabrir. Cultural justification for a society that He was overwhelmed by crises. We delve into what the opposition of Kamal Daoud presented to the novel of the stranger.

Keywords: hybrids, location, identity, narrative, culture.

تقديم:

طرحت الدراسات مابعد الكولونيالية مجموعة من الإشكالات تدور في محورها حول فكرة "الوعي بالآخر"، هذه المقولة التي حرص منظرو مابعد الكولونيالية أشد الحرص عليها شكلت صلب مواضيعهم. وباعتبار أن الدراسات ما بعد الكولونيالية تنتمي إلى مجال أوسع وهو الدراسات الثقافية، فقد عُني النقد الذي ينتمي لهذا المجال بشكل خاص «بالمفاهيم المركبة المتعلقة بموضوعات مثل القومية والهوية والانتماء»¹.

هذه المفاهيم أو المصطلحات حسب هومي بابا Homi Bhabah هي التي تحدد موقع الذات؛ إنه الموقع الذي طالما نسبته الغربي لنفسه باعتباره أولا صاحب الهوية القومية النقية، وثانيا الحقيقة التي يجب أن يقتنع بها الأنا/الشرقي. وللتصدي لهذا الموقع لابد للمشتق ما بعد الكولونيالي التسليح بترسانة من المصطلحات، تخرج هذا الآخر من مركزته الموهومة، دون أن توقع الأنا في شوفينيتها (الاعتقاد المغالي في الوطنية) المرفوضة، وتُصبغ على هذه العلاقة منحا جديدا تتشكل من خلاله الهوية الثقافية، فما أريده - والكلام لهومي بابا Homi Bhabah - «هو أن أتخذ موقعي على هوامش الانزياح الثقافي المتحولة - تلك الهوامش التي تربك وتببلل أي إحساس عميق أو مؤصل بثقافة قومية أو مثقف عضوي- وأن اتساءل ما الذي يمكن أن تكون عليه وظيفة منظور نظري

ملتزم، ما إن تؤخذ هجنة العالم ما بعد الكولونيالي الثقافية والتاريخية على أنها المكان النموذجي لاكتشاف منحي جديد»².

إذا يغدو المهجين/المنفي هو المثقف النموذجي، الذي يستطيع بفكره أن يكسر تلك المركزية التي شكلها السيد/الأوربي على مدى التاريخ، فهو ينتمي إلى فضاء بيني/ثالث تجتمع فيه تلك الثنائيات القديمة بصورة هجينة، فالهجين بهذا المفهوم هو الإنسان اللامنتمي، هو المثقف الهاوي بمفهوم إدوارد سعيد، هو شرط الاختلاف الثقافي الذي من خلاله تتحدد النظرية النقدية حسب اعتقاد أحد أقطاب النظرية ما بعد الكولونيالية هومي بابا Homi Bhabah، وبالتالي يغدو الفضاء الثالث/الهجين «هو الذي يشكل شروط النطق الخطابية التي تضمن أن لا يكون لمعنى الثقافة ورموزها أية وحدة أصلية أو ثبات أصلي، وهو الذي يضمن أن الدوال ذاتها يمكن تملكها، وترجمتها وإعادة تاريخها وقراءتها من جديد...»، وباستكشاف هذا الفضاء الجديد/البيني فإننا يمكن أن نتفادى سياسة الاستقطاب ونبرز على أننا آخرو ذواتنا»³.

01- استراتيجية التوقع في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخص:

لقد سارت الرواية الجزائرية، مختلف تحولات المجتمع الجزائري لفهم طبيعة صراعاته وتناقضاته، فما طُرح في فترة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، كان صدى لمجموعة من الأحداث ميزت تلك الفترات، وعلى الرغم من أن المواضيع التي تناولتها تلك الروايات في تلك الفترة تعكس مواضيع حساسة وراهنّة، إلا أنها لم تتخلص من السياق التاريخي للكولونيالية وما بعدها (العشرية السوداء)، ومحاولة عمارة لخص "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"، جاءت كمنطلق يسعى للتخلص من تلك النمطية التي تجذرت في اللاوعي الجمعي للأمة الجزائرية، فتركيزها على قضايا حساسة مثل، الهوية، الهجرة، فتح آفاقا جديدة أثرت الرواية الجزائرية، فالحديث عن الهجرة والقضايا المتعلقة بها مكنت عمارة لخص بشيء من التجريب من تجاوز السردية القديمة التي أخذت منها الثورة والعشرية السوداء نصيب الأسد، وفتحت عمارة لخص لموضوع الهوية والهجرة في روايته استطاع أن يخرجنا من تلك الثنائيات (مستعمر، مستعمر...) إلى فضاء أشمل عاج فيه تداخل الحضارات بعيدا عن الاستعمار ومستوطناته، فقد شكلت فيه تلك

التعددية الصوتية لشخصيات الرواية (أمديو، منصور صمدي، غلاديتور...)، صداما يعكس حقيقة الصراع الحضاري، فالصراع في نظره لا ينحصر في ثنائية مستعمر مستعمر كما أوهمتنا به الدراسات ما بعد الكولونيالية، بل يتحدد حسب عمارة لخصوص في روايته في الثقافة، لأن الرهان يتطلب في ظل هذا العصر الذي تسيطر عليه العولمة، كيف نأخذ ثقافة الآخر دون أن ندوب فيها (شخصية أمديو).

شكلت شخصية أمديو في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون تعضك"، نموذجاً، يمكن من خلاله أن نبين كيفية تشكل الهوية في ظل ما يشهده العالم اليوم من صراعات تجاوزت الصراعات الحضارية، كما أراد أن يثبت ذلك صامويل هنتنغتون S.Huntington في كتابه "صدام الحضارات"، الذي اعتبر أن «الصراع في العالم الجديد لن يكون أيديولوجيا أو اقتصاديا، بل سيكون الانقسام الكبير بين البشر، والمصدر الغالب للصراع ثقافيا».4، فقد تجلّى هذا الصراع في شخصية أمديو التي جمعت بين متناقضات عدة، جعلت منها لغزا يصعب حله، «إنه كرباعيات الشاعر الكبير عمر الخيام، تحتاج لسنوات طويلة لإدراك مغزاها»5، ولهذا حملها الكاتب برموز ثقافية جسد من خلالها سبل الحوار الحضاري الذي تشكل داخل مسارات السرد بطرق مختلفة، توضح عسر هذا الحوار.

كما استطاع عمار لخصوص أن يبني نصه وفق ثنائيات تتفاوض داخل فضاءات مكانية معينة (العمارة، المصعد)، بين من خلالها أهمية التفصيل الذي يقع في المابين، فبين المأساة (قتل بهجة نتيجة للظروف التي تتخط فيها الجزائر في تلك الفترة) والعنصرية التي تبدو جلية على مستويات داخلية (نابولي/روما... وكذلك على مستويات خارجية (المهاجرين/ إيطاليا، الإسلام/المسيحية، العرب/الغرب...) تتحدد الحقيقة التي يراها أمديو ضربا معقدا من التقاطع والتفاوض «هل الحقيقة دواء يشفي أسقامنا أم أنه سم يقتلنا ببطء؟ سأبحث عن الإجابة في العواء؟ أوووووووو...»6

إن التسليح بوعي الذات ووعي الآخر هو الذي مكن أحمد سالمي / أمديو من المقاومة، فتمكنه من حليب الذئبة الذي لم يعد يستطع الاستغناء عنه «أنت تعرف روما كما يعرف الرجل

ثدي زوجته، بل أنت رضعت من ثدي الذئبة، لذلك تستحق أن تتوسط التوأمن رومولو وريمو في حضن روما يا أمديو!«7، و كتمانته لسره الملطخ بدماء العشرية السوداء «الذاكرة كالمعدة تماماً، ترغمني من حين لآخر على التقيؤ. أنا أتقيأ ذكريات الدم دون توقف، إنني أعاني من قرحة معدية في الذاكرة. هل من دواء؟ نعم العواء! أوووووو»8 هو السر الذي جعله نقياً، أو بلغة هومي بابا هو الفضاء الذي مكنه من الهروب من ضغط الذاكرة ومقاومة الآخر، وبناء موقع جديد يفلت من الثنائيات التي اختزلت التاريخ وجعلته يتكلم بصوت السيد/الغرب...، فالعواء الذي يتكرر يكشف عن سمفونية تعزف داخل فضاء بيني/ثالث يجعله يخترق أوهام التأثر التي تعصف بالهوية، وهو مع حدث مع شخصية الإيراني بارويز الذي رفض أن يتعلم الطهي الإيطالي لا لسبب سوى الخوف من نسيان الطهي الإيراني، كدلالة على تمسكه بالعادات والتقاليد التي تميز هويته الإيرانية.

لقد أنشأت الرواية فضاء تحريراً جمع بين مختلف المرجعيات الفكرية، شكلت فيه شخصية أمديو صورة البطل الذي أحبه جميع من في العمارة، فقد برأه الجميع من تلك الجريمة التي قتل فيها الغلاديتور، وأبدى كل واحد فيهم حبا كبيرا لهذا الشخص، فمع أن الجميع لا يعرف هوية هذا الشخص الذي أتى مع صديقته ستيفانيا إلى هذه العمارة، ومع الشكوك التي انتابت بعضاً منهم في كونه من الجنوب، إلا أنهم دافعوا عنه نظراً لعلاقته الإيجابية وحسن تعامله مع الجميع «أمديو هو الوحيد من سكان العمارة الذي يتوقف للحديث معي ويناديني دوما بالسنيرة بندتا ويتجنب استعمال المصعد احتراماً وتقديراً لمجهوداتي في خدمة سكان العمارة! قصة اختفاء السنيور أمديو واتهامه الباطل بجريمة قتل الشاب الإيطالي قد تعجل برحيلي عن روما وعودتي النهائية إلى نابولي.»9 وهو في هذا يعكس مدى تمكن المهاجرين من الثقافة الإيطالية وحسن تعاملهم مع الذئبة، فتردد أمديو في استعمال المصعد لا يعكس خوفه من التأثر والذوبان في ثقافة الآخر كما حدث مع شخصية باوريز الإيرانية، بل هو راجع كما ورد في الرواية إلى أن المصعد يذكره بالقبر.

02- تشظي الهوية ورحلة البحث عن الذات في رواية باردة كأنثى لإسماعيل يبرير نموذجاً:

شكلت سنوات الضياع التي عاشتها الجزائر وشعبها في فترة العشرية السوداء مادة دسمة للمبدعين، وتأتي محاولة إسماعيل يبرير الروائي الشاب، كنموذج نستطيع من خلاله أن نثبت

الخوف الباطني الذي ينتاب كل مبدع جزائري يهم في عالم الكتابة، ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبرها نموذجاً للخروج من هذا التيه والتخلص من لغة الدم التي ميزت الكتابات الجزائرية منذ فترة التسعينات، فما طرحه اسماعيل بيريير من أسئلة حول الرئيس الجديد الذي يتربع لحد الآن على عرش السلطة، وما أثاره من استفاهات حول المصالحة الوطنية التي مكنت البلاد من استعاد استقرارها، تجلّ في كثير من الشخصيات، من بينها شخصية وردة التي تنقلت للعاصمة وأصبحت مناضلة سياسية «كانت تصرخ وتدور عبر غرف الشقة أي وئام ودماء أزواجنا وأبنائنا لم تجف بعد»¹⁰.

تطرح رواية بارد كأثنى خطاباً يدور حول الذات (إدريس) وعلاقتها بالآخر (الأب، الأمة أبا الحسن)، من خلال الذات الساردة، حيث تمارس هذه الذات سلطة الحكمي عن طريق البوح الداخلي، المشبع بمرارة الدم والألم، فالبطل إدريس الذي لا يملك أي أفق والذي يخشى من عصف الجماعات المسلحة (أبي الحسن وجماعته) التي خان ثقته، ويخشى من أجهزة الأمن التي قد تكتشف أمره، لا يجد سبيلاً للخروج من مأزق الذات سوى البحث عنها في الحب الذي يخلق له عالماً يساعده على طرح الكثير من الأسئلة «هذه الحرب عمقت الفجوة بيني وبين ذاتي، شردتني وشوّهت أفقي، ولست شهيداً ولا أحداً من نجومها، ربما استثمرت قليلاً من الوقت في الحب والتمرد، لعل الحب أحد أسباب البقاء في المشهد المؤسف، لعله أحد الأجوبة الصامدة في وجه إعصار السؤال»¹¹.

إن الأسئلة المطروحة داخل المتن الحكائي والتي يرويها إدريس، تثير الكثير من الإشكالات المتعلقة بالهوية، فرحلة البحث عن الذات الضائعة تتحرك داخل فضاء تتصارع فيه مجموعة من القيم تعكّر حياة الفرد، وتجعله يشعر بالعجز وعدم القدرة على فهم ما يجري «أصبحت مثل كبة خيط لا أحد يعرف أولها من آخرها إلا إذا شرع فيها وفرغ منها، فكيف أصل إلى نهاية خيطي من دون ألم؟ كيف أعرف الخلاص»¹²، إنه التيه الذي يجعل الذات تتشتت وتشعر بالضيق الذي يفتك هويتها، فما يعانيه إدريس لا يرتبط فقط بالظروف التي عصفت بالبلاد، لأن الضياع تواصل وبنفس الوتيرة حتى أثناء المصالحة الوطنية، بل يرتبط بالدرجة الأولى بالقيم وتضاربها في البلاد، فكل طرف يسعى لتحقيق غاياته الخاصة على حساب الآخر، وبهذا يضعف

شعور الإنتماء الاجتماعي والوطني والذاتي «أنا لا أنتمي إلى يحي الذي قُتل لأنه صامت، لا أنتمي إلى أبي الحسن ولا إلى الرئيس وجنرالاته. أنتمي إلى الأرض التي يعيش عليها البروق (نوع من النبات كان يغرسه يحي قبل أن يقتل) وليس إلى الوطن الموثق بالورق»¹³.

لقد مثل إدريس في الرواية صورة الشعب الجزائري الذي أنهكته الأحداث التي مر بها الوطن، فتتالي النكبات جعل هذا الوطن بلا هوية، بدءً بأحداث أكتوبر فظهور الفيس، ثم العشرية السوداء وظهور الإرهاب، أزمة شهدت الكثير من الضحايا والتحويلات، فالمصالحة الوطنية، والوثام المدني الذي تجسد من خلال عودة أبا الحسن (حشاوش) من الجبل واستفادته من مشاريع تجارية، جعلته صاحب كلمة، وهذا يطرح الكثير من الأمور المسكوت عنها، خصوصا على المستوى السياسي، فالظلم والقهر والمعاناة والتشرد كلها آفات لحقت بالشعب وحده، أما بقية الأطراف المتصارعة فقد استحوذت على السلطة عند إعلان الصلح والسلم، «ليس أمامي شيء واضح سوى أن أوصل صراعي وبقائي، داخلي رضا كبير دون سبب وحقد أقاومه تجاه الكثيرين، لم أعد أحب التلفزيون ولا الجرائد، لا أحب صورة الرئيس وأعضاء الحكومة والنواب، لا أحب الإرهابيين والتائين....» (وبعدها يختم الحديث بقوله) لا للنسيان، أرجعوا لنا أبناءنا، نريد الحقيقة، أحدهم يبحث عن أمه والآخر عن شقيقه وأنا عن خالي يحي وعني وعنك»¹⁴.

ولم تقف الأمور عند هذا الحد بل تطرق الكاتب عن طريق الشخصية الساردة لقضايا ترتبط بالمجتمع والتنشئة الاجتماعية، فالتصريح الذي تجسد عن طريق إدريس عند الحديث عن عائلته بأنها لا بطيركية ولا ماتيركية يعكس طبيعة التنشئة الاجتماعية للمجتمع الجزائري، الذي يعتقد أن النظام السائد هو النظام الأبوي، وهو ما يجعل المرأة تتخندق داخل هيمنة الرجل، إلا أنها حقيقة واهية فالأم أيضا والمرأة خصوصا داخل العائلة لها كلمتها وتستطيع أن تدافع عن حقوقها، «فأمي كان بوسعها أن تصرخ في البيت ويكون أبي في صفها حتى وإن كانت تصرخ بوجهه، وأبي كان بإمكانه أن يتنازل عن سلطته كلها لأمي في لحظة وأن يسحب منها كل السلطات متى رأى ذلك مناسبا»¹⁵، وكأن بالكاتب يريد أن يقول بلغة عمارة لخصوص لا بد أن نتعلم كيف نرضع من الذئبة دون أن تعضنا، فالانفتاح على ثقافة الآخر يجب أن تكون في إطار الاختلاف لا الذوبان الذي يعصف بهوية الأمة، ويشنت مقوماتها الثقافية.

باردة كأنثى هي رواية جمعت داخل طياتها حكاية شعب عاش البؤس والحزن والضياع، هي حكاية شعب يبحث عن وطن عصفت به الأزمات ولم يعد يتكلم إلا بلغة الدماء، والخوف من تجددتها، إنه الخوف الذي بقيت آثاره متجذرة إلى يومنا هذا في الذاكرة الجمعية، ولهذا لا سبيل إلا التحدث بلغة الحب التي منحت لإدريس المقاومة وحب البقاء «أجلس إلى هذه الفتاة الشقراء كأني لست أنا كأني أشاهد أحدا غيري، وأتكلم بلسان لا أكاد أفهمه، ابتعدت عن إدريس كثيرا ولست أعلم أين خلفته ولا نحو من اقتربت» 16.

03- سرد الهوية في رواية عودة الغريب لكamal داود نموذجا:

لم يكتفي الاستعمار بالتخريب المادي الذي مارسه في حملته الشرسة على دول العالم الثالث، بل سعى إلى التغلغل في تاريخ هذه المجتمعات في امتداده الاجتماعي والثقافي...، ومن بين المقومات التي حرص على محوها أشد الحرص هي الهوية، باعتبارها تمثل أبرز عامل يتشكل منه الوعي الوطني، ومن أجل القضاء على هوية المستعمر، لجأ هذا الأخير إلى أصوار الثقافة كما بين ذلك إدوارد سعيد E. Saïd في كتابه "الثقافة والامبريالية"، حيث يرى أن الرواية ساهمت في تعزيز السلطة باعتبارها فعل اجتماعي بامتياز، وهكذا فإن الأمة أو القوم ترتبط ارتباطا قويا ووثيقا بالسرديات، وبالتالي لا يمكن أن تتشكل إلا عبرها كونها تتيح لها الحفاظ على إمبراطوريتها وتعزيزها.

وقد شكلت رواية ألبير كامو "الغريب" نموذجا يعكس رؤية كانت في تلك الفترة مطلب للاستعمار الغاشم وهي الجزائر فرنسية، فبطمسه لهوية العربي المقتول من دون ذنب، وبإسراره على عذم محاكمته لأنه لم يرتكب أي ذنب (مورسو)، صنع تاريخا تقوم فرضياته على أحقية المستعمر/فرنسا/الأوروبي في السيطرة على المستعمر/الجزائر/الشرقي.

وبما أن هذه الأسئلة هي الأسئلة الأكثر نقاشا في الأدب ما بعد الكولونيالي، تأتي محاولة كمال داود في عمله "عودة الغريب" كنموذج يمكن أن نحتفي به، بوصفه إعادة إعتبار للتابع الذي خندق كامو صوته داخل مشهده السردية، فالعربي المقتول لديه اسم، وهو ينتمي لعائلة وأمه الفجيعة بموته مازالت حية، «من يمكنه أن يعطيني اليوم الاسم الحقيقي لموسى؟ ومن يعلم أي نهر

حملة صوب بحر قطعه سيرا على الأقدام، وحيدا بلا شعب، ولا عصى عجائبية، من يعرف إن كان موسى صاحب مسدس أو عقيدة أو ضربة شمس من هو موسى؟ هو أنخي»¹⁷ عكس بطل الغريب الذي لم يبالي بموت أمه، مما اضطر المحكمة لمحاكمته بعدم الحضور لجنازة أمه.

لقد سمع كمال داود عبارة ألبير كامي جيدا حينما قال أحرص على أن تحتفظ بما هو أساسي عندما تحقق في جريمة ما: من هو المقتول، ومن يكون؟ نعم إنه الجزائري الذي نحد الاستعمار صوت شعبه، وجعل منه جسدا ساكنا لا يتحرك، مبررا ذلك بشعارات ضلالية "نحن هنا من أجل إعادة إنسانيتكم".

إن ما يطرحه كمال داود في هذه الرواية يقربنا من الطروحات الفكرية التي أتى بها السرد ما بعد الكولونيالي، فقد ركز هذا السرد كما بين ذلك إدوارد سعيد، هومي بابا وسيفاك على الكتابة، باعتبارها السلاح الوحيد الذي نستطيع أن نقاوم به الآخر، فالقصص كما يخبرنا إدوارد سعيد في كتابه "الثقافة والامبريالية" «وسيلة استخدمتها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة وتاريخها الخاص. لا شك أن المعركة الرئيسية في العملية الامبريالية تدور طبعاً حول الأرض...، لكنها حسمت لزمان ما في السرد الروائي لأن الأمم هي سرديات ومرويات.»¹⁸ وبهذا تغدو الكتابة وسيلة رد تعيد من خلالها أمة العالم الثالث مكاتها التي اختزلها الرجل الأبيض في مجموعة من الترميمات الثقافية التي تخدم هيمنته، وتبرر أفعاله الشنيعة.

لم يسلم ألبير كامو في نظر إدوارد سعيد من هذه النظرة، فما تجسده سرديات هذا الروائي يدخل تحت نظام التمثيل *représentation* الذي حصنه الأوروبي بثقافته التي تقتضي أن يفكر بها كل من ينطوي تحت مخزونها، فالجزائر داخل هذا السرد غير موجودة، وإن وجدت فهي تدخل تحت سرديّة كبرى جوهرها الحضور الفرنسي، «وليس هذه بمزاعم كامو وحده بل إن كامو يرث ويقبل بصورة لا نقدية تلك المزايم كتقاليد وأعراف يشكلها تراث طويل من الكتابة الاستعمارية عن الجزائر»¹⁹، فالبراعة التي يصور بها كامو مشاهدته، خصوصا تفننه في مقتل العربي شكل مرجعا مهما لإدوارد سعيد من أجل إثبات أن ما يستحضره كامو في مشهده السردية، لا يختلف

عما كان يجسده كونراد في رواياته التي تفوح برائحة الثقافة الامبريالية، «صحيح أن مرسو يقتل عربيا، بيد أن العربي لا اسم له، ويبدو دونما تاريخ، دع عنك أن يكون له أم وأب»²⁰.

فكيف ساهم السرد في تجسيد الهوية في الرواية؟ وكيف تجلت ملاحظها على مستوى البنية السردية للرواية؟ وما مدى نجاح كمال داود بعبارة سلمان رشدي الرد بالكآبة؟

إن الحديث عن كمال داود وروايته عودة الغريب، هو حديث، عن قضية أو مسألة متعينة مسبقا، فما يسرده هذا الكاتب في روايته، هو إعادة تعيين لهوية تم القضاء عليها مسبقا، وأنتج في مكانها صورة للذات/العربي في نظام الآخريّة، هذا التعيين الذي يكون من متطلباته كما جاء على لسان الشخصية الساردة إتيان فن السرد، وبالإضافة إلى هذا التكلم نيابة عن الموتى، اللذين قُتلوا من غير ذنب، موسى الضحية الذي تلقى رصاصة من بطل أتهم بعدم حضوره لجنازة أمه، بدلا من محاكمته لأنه قتل عربيا له نسبه، وينتمي لعائلة، وأمّه حية، يعيد كمال داود التحقيق في جريمته، ويجري هذا التحقيق بأسلوب المعارضة الذي يقتضي أولا تتبع أسلوب القاتل، وثانيا معرفته، والانتقام أخيرا من بطل كامو.

لم يتوانى كمال داود في تبين تلك المنظومة التمثيلية التي كانت تتبعها الثقافة في تحديد الأشياء التي لا تنتمي إليها، فما شرعته هذه الأخيرة كان مسوغا كافيا من أجل إقناع المواطنين بفكرة الاستعمار، خصوصا مع الاستعمار الفرنسي الذي لقي صعوبة كبيرة في إقناع مواطنيه بفكرة الاستعمار التي تنافي قيمه التنويرية، وبهذا لجأ صانعو القرارات إلى الثقافة التي وفرت شكلا فعليا من أشكال التمثيل، ومن بين هذه الأشكال هي إفراغ الآخر من إنسانيته وإلباسه لباس الحيوان، كما تفننت أيضا في اللعب على نزوات الشاب الفرنسي من خلال براعة تصوير قدرة الآخر الأيروسيّة، وفي رواية كمال داود حاول الكاتب أن يزيل هذه الصورة المشوهة، ويتجسد هذا في ذاك السؤال الذي طرحه موسى على أخيه هارون الذي كلّف نفسه بتعلم اللغة الفرنسية من أجل التحقيق في جريمة أخية «يا أخي هارون، لماذا سمحت بحدوث هذا، بالله عليك، أنا لست عجلا، أنا اخوك....، فلنوضح بداية أننا كنا شقيقين وحيدين ليست لنا اخت لعوب كما اوحى بطلك»²¹.

سياق المعارضة تم في إطار مشاركة بين بطل الغريب وبطل عودة الغريب فإذا كان الأول عبثي فالثاني يعيش المأساة، وفشل كلامها في الحب، وكلامها يبحث عن حقيقته، تلك الحقيقة الوجودية التي زيفها الانسان وكتبها بحبر السيطرة والهيمنة، ولكن وجه الاختلاف بينهما أن الأول لا يهتم بأمه عكس الثاني الذي كان يحب أمه كثيرا، أن الثاني لم يقتل أوريبا عكس الأول الذي قتل عربيا، وقتل جنسا بشريا معه كاملا، وبهذا أبدع كمال داود في قراءته لسياقات رواية كامو وكشف هوس الجنس الأبيض في سيطرته على بقية الأجناس، بل القضاء على هويتها وتنصيب هويته كمقياس تقاس به الكينونة الوجودية للبشرية، ويبقى السؤال الذي يطاردنا ونحن نقرأ مثل هذا النوع من الروايات التي تشتغل في ميدان الرد بالكآبة هو هل حقيقة الرد بالكآبة هي استراتيجية كافية من أجل استعادة تاريخ كُتب بلغة المستعمر؟ وكيف يتعامل الأوروبي مع مثل هذا النوع من الكتابات؟ هل يظل هو الآخر صامتا باعتبار أنه يرى أيضا أن الآخر يسعى لتشويه ما حققه طوال حقبة التاريخ؟

وفي الأخير يمكن القول إن ما طرحه عمارة لخوص واسماعيل ييرير، وما قام به كمال داود على الرغم من ما تعرض له من انتقادات من قبل المؤسسة الدينية التي أصدرت حكما بسفك دم كمال داود، هو إثراء للرواية الجزائرية، وطرح جديد حاول التخلص من لغة العشرية السوداء، والخوض إما في مواضيع تسببت فيها هذه الأزمة، أو الولوج إلى مواضيع أخرى كالهجرة التي أصبحت متنفسا للشباب الذي عانى من السلطة، ورضي العيش في المنفى من أجل استعادة ذاته التي ضاعت داخل وطن يبحث عن وطن.

الهوامش:

- 1 - فتن مرسى: متع المنفى ومتاعبه في بعض أعمال إدوارد سعيد، ألف مجلة البلاغة والمقارنة، إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار، دار إلياس للطباعة، القاهرة، ع25، 2005، ص 90.
- 2 - هومي بابا: موقع الثقافة، تز: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 76.
- 3 - المرجع نفسه، ص 99-100.

- 4 - صامويل هنتجتون: صدام الحضارات؛ إعادة صنع النظام العالمي، تر: طلعت الشايب، تق: صلاح قنصوة، سطور للنشر، ط2، 1999، ص 10.
- 5 - عمارة لخص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2006، ص 11-12.
- 6 - المرجع نفسه، ص 13.
- 7 - المرجع السابق، ص 109.
- 8 - عمارة لخص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، مرجع سابق، ص 125-126.
- 9 - المرجع نفسه، ص 44.
- 10 - اسماعيل ييرير: باردة كأثني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 105.
- 11 - المرجع السابق، ص 96.
- 12 - اسماعيل ييرير: باردة كأثني، مرجع سابق، ص 93.
- 13 - المرجع نفسه، ص 125.
- 14 - المرجع السابق، ص 125-126.
- 15 - اسماعيل ييرير: باردة كأثني، مرجع سابق، ص 79.
- 16 - المرجع نفسه، ص 110.
- 17 - كمال داود: عودة الغريب، دار البرزخ، الجزائر، ط1، 2015، ص 11.
- 18 - إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبودي، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004، ص 58.
- 19 - المرجع نفسه، ص 239.
- 20 - المرجع السابق، ص 236.
- 21 - كمال داود: عودة الغريب، مرجع سابق، ص 15-16.