

قراءة ثقافية لرواية موت ناعم للروائي أحمد طيباوي

A Cultural Reading of a Soft Death Novel for the Novelist

Ahmed Tibaoui

houda bouhouche¹ / هدى بوحوش¹ *

soraya ghedjati² / صورية غجاتي²

مخبر الدراسات التراثية

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1 (الجزائر)،

University of Mentouri brothers constantine- Algeria

houdabouhouche21@gmail¹. soraya.ghedjati@gmail²

تاريخ النشر: 2022/03/02

تاريخ القبول: 2021/08/26

تاريخ الإرسال: 2021/06/30

ملخص البحث

يعرض هذا المقال مقارنة ثقافية لرواية موت ناعم للروائي الجزائري أحمد طيباوي، وينطلق من تساؤل مفاده: هل ما يكتبه الرجل عن المرأة يماثل ما تكتبه المرأة عن نفسها وعن مثيلاها من النساء؟ لتكشف لنا القراءة الثقافية عن كتابة حُطت بقلم ذكوري أعلنت عن موالاتها للمرأة عبر عتباتها البدئية والمتمثلة في الإهداء والتصدير، هذا النسق المتجلي لفوقية المرأة سرعان ما يقوضه نسق آخر مضمّر تكشفه المساءلة الثقافية التي نستشفها عبر صفحات الرواية، إذ سرعان ما تُسفر عن هيمنة لنسق ذكوري يدير العملية السردية ويستحضر المرأة أدبيا ليجسدها كأنموذج جاهز تمثله المرأة الثقافية، كما يستدعي النسق الشهريادي بلياليه ليخترقه بطريقة مفارقة، حيث تكتب شهرزاد طيباوي موتها الناعم، لتقع بذلك تحت سطوة المطلق والنسق الفحولي.

الكلمات المفتاح: قراءة ثقافية، نسق ذكوري، امرأة ثقافية.

Abstract :

The article presents a cultural approach to the novel of a soft death for the algerian novelist Ahmed Tibaoui .It stems from the question that what a man writes about a woman is the same as what a woman writes about herself or about similar women?

To reveal to us cultural reading about writing by a male pen that declared alligiance to woman through its initial startings '(thresholds) of gifting and exporting, This clear pattern of women's supremacy is quickly undermined by an other hidden pattern revealed by cultural accountability which we discover

* هدى بوحوش: houdabouhouche21@gmail.com

through the pages of novel. He also summons the Sheherazade mode with its nights to penetrate it in a paradoxical way, where Sheherazade tibatou writes her soft-death, this falling under the sway of the -absolute- and the virile system.

Keywords: cultural reading, masculine style, cultural woman.



المقدمة :

كل نص يشتمل على بنيتين، بنية سطحية وأخرى عميقة بينما تُظهر البنية السطحية المجسدة لغويا أو علاماتيا معنى، تخفي البنية العميقة معنى آخر يتجاوز المعنى الظاهري السطحي وقد يناقضه، ومن هنا جاء النقد الثقافي لينحت في أركيولوجيا الخطابات ويكشف عن مضمراتها ويبين ما تشرته تلك الخطابات من ثقافة جعلت نصوصها تعيدها بصورة مقنّعة.

والنقد الثقافي بوصفه نشاطا معرفيا يحاول تقديم قراءة ثقافية، تكشف ما تستبطنه النصوص من أنساق وأفكار وتصورات يضمّنها الكاتب نصه، ويُعد "عبد الله الغدامي" من المنظرين والمطبقين الأوائل للنقد الثقافي في الوطن العربي وهذا في كتابه الموسوم بـ "النقد الثقافي قراءة في أنساق الثقافة العربية" الذي سعى فيه إلى تبني هذا المشروع وتقديم مقولاته واستكشاف ظواهره في الثقافة العربية والتصدي لها، والنقد الثقافي كما جاء في كتابه « فرع من فروع النقد النصوي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغته، ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي ... معني بكشف لا الجمالي ... همهم كشف المخبوء من تحت أفنعة البلاغي/ الجمالي، ... وذلك بكشف حركة الأنساق وفعلها للوعي وللحس النقدي».¹

ويترصد النقد الثقافي النسق المضمّر في النص عبر القراءة الثقافية التي « تتجه إلى النص، تتأمله بهدف رده إلى الأنساق الثقافية التي تدخلت في إنتاج خطوط الدلالة، سواء تلك الخطوط الطويلة التي تتحرك بالمعنى إلى الأمام، أو تلك التي تفسح الطريق أمامه، ومن هذه وتلك يتحقق ما نسميه (المعنى التكاملي)، وهذه الخطوط الطويلة تتعالق مع الخطوط الرأسية التي تحفر في الدلالة للوصول إلى منابعها العميقة أو المضمرّة، أي الوصول إلى الطبقات الثقافية المترسبة في الأعماق».² وتأسيسا على ذلك « لم تعد القراءة الثقافية للنص الأدبي تقف عند حدود تفسير مضامين النص، بل إنها تجاوزت ذلك لاستكشاف واستنباط الأنساق الثقافية المضمرّة خلف البناء الجمالي للنصوص الأدبية».³

إنَّها قراءة عميقة تستهدف المضمير الثقافي في النص الأدبي، لتعمل على كشفه بحس نقدي لا يُغفل الثقافة التي تمثل البيئة الرحمة التي تكون فيها النص، وهذا التركيز على النسق المضمير راجع إلى أهميته في مشروع النقد الثقافي نتيجة كونه صنيع الثقافة وأحد إفرازاتها، فهو يتخذ من البنية العميقة للنص مكانا آمنا لتوازيه ولعمله في آن معا، حيث «توضع مضميرات النسق الثقافي، والمسلمات الإيديولوجية والمعتقدات، موضع المساءلة، والمراجعة، والنقد، في ضوء قراءة تعتمد في منطلقاتها على استراتيجيات جديدة، تفيد من نظريات القراءة في النقد الحداثي، وما بعد الحداثي، في محاولة معرفية لتجاوزها بتحويل علاقة النص بالثقافة التي أنتجته، إلى نتاج فكري وثقافي، يُغني الرصيد المعرفي للثقافة، ويعيد اكتشاف النص من زاوية أخرى»⁴.

ويعضد هذا الطرح رأي يوسف عليمات القائل: «عندما نمنع النظر في خطابنا الأدبي قديمه وحديثه، ونسبر أغواره بفعل القراءة الثقافية الفاحصة، فإننا نلحظ أنَّ مدوناته الأساسية، شعرا ونثرا ونقدا، كانت مكمنا لإضمار الأنساق الثقافية المخاتلة، والتمثيلات الإحالية المتضادة، والمسكوتات اللفظية التي لم تفلح القراءة النصية التقليدية في كشفها»⁵ وعلى القارئ الثقافي، والذي يكون بدوره قارئاً نجوباً أن يعي بزبئية تلك الأنساق، ذلك الوعي الذي يمكنه القيام «بإنجاز تصوّر كليّ حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة»⁶.

ضمن توليفة قطباها النص الأدبي والثقافة تتجاذب الرؤى والأفكار ويتسع الأفق الدلالي للقراءة الثقافية، التي يكفلها افتتاح النقد على عوالم الثقافة وما ينشأ بينهما من تواسجات جعلت «من مميزات هذا النقد أنه يرى الثقافة جدلاً؛ فالنص تتطور شبكاته الدلالية من حيث انفتاحه على العالم/الثقافة، والثقافة تتمدد مساحتها الأنطولوجية من حيث تلاقحها مع النصوص. لقد تجاوز هذا النقد المنظورية البنوية المتعكزة على نسقية النص المنغلق، كما تجاوز هذا النقد كل المحاولات الهوميرية الرامية إلى جعل النص نافلة من العالم ولحظة من انسحاب الوجود»⁷.

وتبعاً لذلك أصبحت القراءة الثقافية مجهولاً يبحث له عن قيمة محددة ضمن معادلة معلومياتها الرئيسيين هما: النص الأدبي والثقافة «إنَّها قراءة تبحث في جدل الثقافي مع الأدبي، بين الأطراف الحاضرة في النص الأدبي، والمستدعاة -بواسطة المؤلف- من الثقافة»⁸. وينخرط القارئ في عملية بناء النص عبر فك شفراته الدلالية المتوزعة بين سطوح النص حيناً والغائرة في بواطنه أحياناً أخرى، ويتوغل ضمن جدلية

الأنساق المحتكمة لثنائية الظاهر/المضمّر، والتي تعمل على تفكيكها القراءة الثقافية ف «كلّما تقدم القارئ في القراءة، تداعت على ذاكرته الأنساق الثقافية التي تستدعيها سطوح النص حيناً، وأعماقه في غالب الأحيان. والجدلية هنا ... مواجهة بين مخزون الذاكرة الثقافي ومعادلة الحال في النص، وهذا المعادل يتدخل تدخلاً حاسماً في بناء النص، وفي توجيه مساراته الدلالية، وإتاحة الطريق أمامها للظهور المقنّع وراء الجمالي حيناً، والظهور المكشوف حيناً آخر».⁹

ويؤكد يوسف عليّمات نقلاً عن ستيفن غرينبلات (stephen Greenblatt) «أنّ القراءة الثقافية تسعى إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي». وهذا الامتصاص سيحول النص الأدبي إلى «حادثة ثقافية نسقية تستأهل قراءة نقدية للسياقات التاريخية، والأنساق والتمثيلات الثقافية بوصفها تمثيلات مأكرة».¹⁰

على اعتبار أن النص الروائي حادثة ثقافية، سعينا إلى تقديم قراءة ثقافية، منطلقين من أسئلة مفتاحية: كيف جُسدَت المرأة في خطاب الرجل؟ وهل تعالَى هذا التجسيد على سلطة واضع الخطاب، وعن الثقافة التي أنتجته؟ أم أننا أمام خطاب محاكاة المحاكاة يبعد عن الأصل بدرجتين حيث يحاكي الرجل صورة نمطية لامرأة شاركت في صياغتها الثقافة؟!

وقد تغيت مقاربتنا الثقافية استجلاء ما يواريه هذا النص بكشف التمثيلات الثقافية عبر المحاور الآتية:

● سلطة النسق الذكوري وتشظي الذات الساردة

● النسق الشهرزادي

● المرأة الثقافية

أولاً: سلطة النسق الذكوري وتشظي الذات الساردة

رواية "موت ناعم" الصادرة بالشراكة عن منشورات الاختلاف بالجزائر ومنشورات ضفاف ببيروت، في طبعتها الأولى سنة 2014 م، تمثل عملاً إبداعياً مكنّ صاحبه "أحمد طيباوي" من نيل المرتبة الثالثة لجائزة الطيب صالح للدورة المنعقدة في نفس السنة.

تطالعنا الرواية بالإهداء الآتي: « شكر خاص للقاصة والروائية الدكتورة وافية بن مسعود التي استلهمت من مجموعتها القصصية (وتحضرين على الهوامش) بعضاً من روح هذا "الموت الناعم"، وتحمّل نصه بنوازع الحياة في (هوامشها) المبتوثة في ثناياه، والتي كانت تصارع سكراته».¹¹ يبدو بداية أن الإهداء أمر ذاتي يخص الكاتب وحده، إلا أنّ الدراسات الحديثة والمهتمة بالمناسق قد أولته عناية بعدّه عتبة من

عتباؤها وأحد المكونات النصية التي تعمل على تكوين أفق انتظار القارئ الذي سيرافقه إلى المتن الروائي، ومن ثم يتحقق أو يخيب لتشكل المسافة الجمالية وفق معطيات النص و«الإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معين، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس، فإن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته».¹²

ومادام الأمر ينبني على قصدية المؤلف، فإنه لا يسلم من إضمار رؤية ما تتصل بمحتوى الرواية، وفي إهداء الرواية "المهدى له" معلن ومعرف بشخصه كشخصية مثقفة وكقلم من الأقلام المبدعة، فالاحتفاء بالمرأة حاضر قبل ولوج المتن الروائي وقبل ولوج عالم الرواية، الأمر الذي يبعث انطبعا أن "موت ناعم" إنما هي حكاية للمرأة وإسماع لصوتها.

ولا يقف الروائي "أحمد طيباوي" عند حد الشكر والإهداء بل يتعداهما إلى الاعتراف أن مجموعتها القصصية أهمته وكانت وراء كتابة نصه الروائي، والإلهام يتأتى ضرورة من نقطة الإعجاب بالشيء ومن ثم يتطور الإعجاب إلى نوع من المحاكاة أو المعارضة القائمة على الاختلاف فإذا كان النوع الأدبي المعارض مجموعة قصصية فالنوع المعارض به رواية، وما يهمنا في هذا المقام بالدرجة الأولى تحقيق معادلة مهمة (امرأة ملهمة للرجل)، معادلة قلما تصدق وتتجسد في الفكر الفحولي. إنَّ هذا النسق الظاهر وهو الاحتفاء بالمرأة لا يتوقف عند هذا الإهداء فنجد في الصفحة الموالية إهداء آخر لامرأة أخرى يصفها الروائي بالمستحيلة وهذا نصه:

«كُلُّ هَذَا التَّزْيِيفِ مِنْ أَجْلِ..»

إِمْرَأَةٌ مُسْتَحِيلَةٌ سَكَنَتْ الْقَلْبَ

كَمَا وَطَنٌ مُعْتَقٌّ فِي كَأْسِ الْأُمَانِي»¹³.

مازالت المؤشرات البدئية تشير إلى أنَّ المرأة محور الناظم الذي تدور حوله الرواية، فمركزية المرأة يمكن أن نستشفها من السطر الأول في هذا الإهداء، فنزف الكتابة الذي يؤثر على عمق الجرح ومدى تأثر المكلوم، جاء تكريسا لنموذج امرأة استحال التحقق، كما استحال الوطن المأمول الذي ظل نشدانه لا يتعدى سطوح الأمانى.

هذا الارتباط بالوطن المعتق يؤسّر المرأة، ويقدمها في شكل أكثر رمزية يحيل على دلالات التسامي والعلو والتمجيد لأنموذج المرأة المرغوب والمنشود وخاصة أن هذا الوطن المرفوع الهامة لم يقبل

الانكسار حيث استدعى "ما" الكافة لتكف "كاف الجر" عن عملها وبذلك ضمن الرفع بضميتين بدل أن يجز بكسرتين. إنّه الوطن الذي سكن الأمانى على أمل أن يتحقق في يوم ما، فالعيش على الأمل يبقى خيرا من الاستكانة والتسليم بالاستحالة.

ورغم مضارعة هذه المرأة للوطن المأمول المرفوع هامته بضميتين، فإنها فارقتة بخضوعها لنحو اللغة وجرت بكسرتين، الأمر الذي يدعونا إلى التساؤل، هل نحن أمام نسق مفارق؟

يقدم لنا الروائي "أحمد طيباوي" في هذه الرواية كتابة ذكورية محكي أنثوي-ونقصد بالمحكي المتعلق بالمضمون- لأن الصوت الطاعى على المحكي إن لم نقل المتفرد بالمحكي هو الصوت الأنثوي، والذي جسدت الشخصية البطلة "سعاد ملياني" كذات ساردة والتي ارتسمت الأحداث الروائية حول محيطها، فهي المرتكز أو البؤرة المركزية التي تتجسد حولها الأحداث نأيا وارتدادا على طول المسار السردى للمحكي. وهذا ما يمكن أن ندعوه بتغيير الهامش فلطالما كانت المرأة الأنثى الحلقة الأضعف واللامركز، لكن هذا التبئير لا يخرج من السلطة الذكورية والوصاية الأبوية، ذلك أنّ الأنثى احتلت المركز بعد شغوره من الذكر الذي خرج من المركزية المتخيلة ليقدم الأنثى كمركزية للسرد لكنّها مركزية غير مطلقة، فهي متلبسة بذات ذكورية واقعية تسيطر على العملية التخيلية وتوجه أحداثها المرتبطة أشد الارتباط بتصرفات وسلوكيات الشخصية الساردة. إذ «إن علاقة مؤلف/سارد هي علاقة مركبة تلعب في الآن ذاته على التطابق، والتماثل، والاختلاف، والتعارض، والتعاطف، والنفور، والسخرية، والتجاوز، والإدراج والاشتمال، والإقصاء، والمشابهة، والتجاوز باعتبارها توترات جدلية ممكنة بين تنظيم العوالم السيميائية من طرف المؤلف وبين إتمامها من طرف السارد»¹⁴.

والسارد السيميائي يجعل من المؤلف القائد والمخرج المتحكم في موجّهات السرد وصيغته، ويحدد موقع السارد الذي يشكله سارد آخر ألا وهو المؤلف ذاته. ويبقى السارد تحت إمرة المؤلف الذي بدوره يخضع لمعطيات القصة، والعالم، واللغة المتواصل بها. وتنشأ علاقة تواصلية بين مؤلف/سارد ويتموقع السارد كوسيط بين المؤلف والعالم¹⁵.

وعودا على ما تقدم ذكره فالسارد تلقائيا يستدعي مؤلفه، فتغدو «معالجة السارد في رواية ما، هي معالجة علائقية محورها الزوج سارد/ مؤلف، من حيث هما علاقة لا يتصور وجود حركة سردية بدونها. ثم إن تناول النص الروائي من خلال تناول علامات السارد فيه هو إلقاء بهذا النص في نطاق دائرة تأويلية تتجاوز التحليل البلاغي أو الشكلي»¹⁶.

إذا سلمنا بأن الرواية كتبت بقلم ذكوري متعاطف مع حال المرأة ومساند لها، وقد منحها نظير ذلك فسحة روائية لتحتل المركز وتراجع هو ليتوارى خلفها، هنا يمكن أن نتساءل: هل تستطيع الكتابة الذكورية أن توصل صوت الأنثى؟ وهل يسعنا هذا التقمص لشخصية الأنثى لاكتشاف نظرة الذكر كآخر إليها؟.

«خطاب الرجل عن المرأة لا خطاب المرأة بالذات، إنه خطاب المرأة موضوعه ومحط رؤيته ومعرفته. ولكن موضوع الخطاب يدخل لا محالة، في سلطة واضح الخطاب، والمعروف يستولي عليه العارف استيلاءً ما . ومن يراد له أن يتحرر ليس كمن يتحرر بذاته»¹⁷

هذه الحوارية السردية، من كاتب ذكر وساردة أنثى كشفت لنا عن عملية مواجهة بين نسق ذكوري متخف وراء نسق أنثوي ظاهر «المؤلف هو بمثابة وساطة بين النص من حيث هو نسق من القيم تنتمي للسارد، وبين نسق القيم المنتمية للمؤلف ذاته»¹⁸ في لعبة سردية جعلت النص الروائي مسرحاً لجدل النسقين الثقافيين، اللذين يمارسان لعبة الجلاء والتخفي ليخلقنا تشويقاً يستثير القارئ ويحفزه للمضي قدماً بغية تقصي ما أضمره النص قصد استجلائه وإعادة صياغته، وذلك بعد إسقاط ما تقنعت به تلك المضمرات التي عملت كزوى مقنعة، توهم بشيء لتمرر شيئاً آخر؛ توهمنا بنسق ظاهر وتقنعت به عبر لغة شعرية جمالية، لتمرر أنساقاً بصفة واعية أو غير واعية على حد تعبير الغدامي، لأنها نتاج خلفيات ومرجعيات متجذرة في وعينا الجمعي تناقلناها ثقافياً جيلاً بعد جيل.

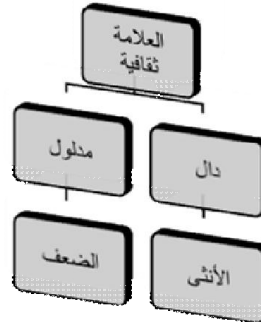
هذا البوح الأنثوي متلبس بروح ذكورية ما فشتت تصنف الأنثى في الخانة الأضعف وتجعل من أنوثتها قفزة سافرة، فهل الضعف مقرون بالأنثى؟ وهل الدمع سلاحها؟ كل هذه التوصيفات مردها المرجعية الثقافية والتصور القار في الذهنية العربية الذكورية التي تسعى دوماً إلى تقزيم الأنثى بأنوثتها أو ما يسميه علماء الاجتماع بالجنادر.

ولم يسلم من هذا التورط اللاإرادي حتى المدافعون عن حرية المرأة فهم « إذ ينشئون خطاباً حولها، إنما يتحدثون بلغة الرجل، ولو كان بعضهم من النساء، ويتبنون إستراتيجيته من حيث هم يحاولون تحريرها من سيطرته ومن ثم فهم ينفون ما يرمون إثباته، ويشدون الوثاق على من يريدون فك قيوده، ولهذا، فخطابهم عن المرأة أقل حقيقة مما يظنون».¹⁹

ترسم معالم الشخصية الأنثى وهي تنتقل بين مدارين، مدار الذات الذكورية الكاتبة ومدار الذات الأنثوية الساردة، ففي حين يظهر النص صوتاً لذات أنثوية تضطلع بعملية الحكى والبوح السردية

تكشف لنا القراءة الثقافية منظورا آخر يجعلنا نصغي لذات أخرى مخبوءة، يجيء صوتها على شكل حشرجة تستدعي منا مزيدا من الإنصات والتركيز، إنه صوت وحشرجة الذات الذكورية المشبعة بالثقافة الجندرية والتي مازالت تحصر الأنثى في منطقة الضعف والانهزامية، تتخذ من مسكناتها البيولوجية بلسما لعذاباتها وعنوانا على أنوثتها، تصف سعاد بطلة الرواية وراويها العليم حالتها « تأتي هذه الأنثى المزروعة بداخلي الانحباس، إذ لا تلبث أن تظهر على وجهي وملاحي وخفقاقي... لتندفق دمعا حارا يجتهد في إخمادي. تسعفني ليلتي هذه، بل الأنثى القابعة في، ببعض الراحة... لتعمل في دموعي العريضة كمسكنات لعاطفة متورمة تختلج في صدر امرأة تعيش في المنتصف منذ ألف قهر... منذ ألف عذاب. أتنفس قليلا وأرتاح، تماما في منتصف خط جلد الذات، ثم تعود المهموم لتبدأ في دورتها الدائرة».²⁰

هذا التسليم الطوعي للمرأة بالضعف يكافئ بالضرورة إثباتا لقوة الرجل، ولعل الأنكى والأمر أن تصوير صفة الأنثى كمعطى ثقافي مقترن بالضعف، وتصبح الأنثى كدال وصورة سمعية يحيل على مدلوله الثقافي وهو الضعف والعلاقة التي تربطهما هي علاقة اعتبارية صاغتها المواضعة الثقافية.



وفي المقابل يمكن صياغة علامة ثقافية أخرى تشكل ثنائية ضدية مع العلامة الأولى تكون على النحو الآتي:

(دال / الرجل) ↔ (مدلول / القوة)

ثانيا: النسق الشهريادي:

المتتبع لحبوط الحكاية يجد أن الرواية تستبطن نسق الليالي الشهريادي مع توظيف مغاير، وهو ما يمكن إرجاؤه إلى فكرة التسامي على النسق ف "أحمد طيباوي" شهريار "موت ناعم" وهو مفتعل الحكيم؛ أوكل مهمة السرد لشهرزاد الساردة (سعاد). حيث تتعارض الرواية مع النسق الشهريادي الرامي إلى تفعيل

الحياة ودرأ الموت بالسرد والحكي، ف"شهرزاد طيباوي" تحكي قصة هذا الموت الروحي الناعم بمقاطع ليلية، حيث يعود النسق الليلي بكل همومه ليطبق على ضحيته سعاد فتستكين له لتبته هواجسها، إذ تنقلب وظيفة الليل الفيزيائية الباعثة على السكينة والسبات إلى وظيفة ميتافيزيقية تقارع المجهول وتستحضر الموموم، فالليل تحول من زمن فيزيائي إلى زمن نفسي يقاس بمقدار الموموم التي يجتلبها للروح وللعقل وللجسد.

تقول سعاد «لا أراي في ليلي المجنون بمقارعة الضعف في كل مرة إلا امرأة آيلة للسقوط مع سبق الوهن. ثبطني أكثر من صورة، ويتحالف اليقين معي ضد آخر موسم للربيع أطمع أن أزهر فيه، وأتفتح على أكمام الغرام».²¹ يأخذ الليل أبعادا دلالية متعددة وهو من «من منظور القراءة الثقافية يتساقق ومعنى غياب السلطة؛ لأن هذا الغياب أسهم في خلق لذة العمى الدائمة عن ملذات الحياة». ²² وإذا كانت "شهرزاد الليالي" تتجنب سيف الجلال في كل ليلة بسرد الحكايات التي تتوالد سرديا لتمنحها فرصة الحياة، فإن "شهرزاد طيباوي" تستدعي همومها لترثي حالها بالكتابة التي تعيد لها نوعا من التوازن، لكنه يظل توازنا وهيا؛ لأنها حصرت ذاتها في حيز ضيق حينما فضلت الارتكان إلى الهوامش التي وجدت فيها ضالتها «سأتوقف الآن، لن أرثني أكثر فأنا محظوظة على نحو... إذ ما تزال الهوامش الرثة قادرة على ارتدائي كي تقيني مني... ومن شر منتصف يحفل بالصور المتداعية إلى كطوفان من التلاشي».²³

وتظل الكتابة على الهوامش من نصيب المرأة والكتابة عن حياة يسكنها رجل كتابة يفرد لها المتن «أكتب هذا الآن على هوامشي... لقد كنت أعترم اليوم أن أعود إلى دفترتي وأسود بياض المنتصف للمرة الأولى. كنت سأدشن بداية عصر "المنتصف" كما أريده أن يكون... لكن. بعد الذي قاله... نجا مستقبل حينا من مصادرة الظنون المسبقة، وأخذ جرعة أمل»²⁴

إن شهرزاد الليالي ذلك «الصوت الأنثوي المتمرد الصادر عن جماعة منبثقة من داخل نظام القوة، يؤسس قوته من إعادة بناء خطاب مضاد متشكك يقوض الافتراضات الاستمولوجية لكل من المركزية الذكورية والقوة القائمة».²⁵ وشهرزاد طيباوي "سعاد ملياني" لم تحقق لها الكتابة التي اختارت لها الهوامش إمكانية الرد لتؤسس الخطاب النقيض، بقدر ما فعلت وعززت المركزية الذكورية. فلماذا تحتل كتابة الأنثى الهوامش وتترك المتن للكتابة عن الرجل؟ هل يمرر النسق الذكوري ثقافته الجندرية بلاوعي أو بوعي؟ هل نحن إزاء تمرير نسق المركزية الذكورية في مقابل الهامشية الأنثوية؟ وهل ذلك يقودنا إلى محاولة تفعيل نسق مركزية الكتابة الذكورية، في مقابل تهميش السرد النسوي؟

ثالثا: الأنثى الثقافية

تغدو الأنثى نتاجا ثقافيا، حيث تتم نمذجتها في قوالب جاهزة واستحضارها أدبيا لتأدية الدور الورقي المنوط بها كأنتى ثقافية، والتي يعرفها محمد عبد المطلب بأنها « الأنثى التي شكلتها الثقافة بكل أبعادها المادية والروحية، حيث تتدخل في هذا التشكيل العادات والتقاليد والأعراف، والتنشئة البيئية والأسرية، أي إنَّ الأنثى على هذا النحو يمكن أن تكون منتجا اجتماعيا قابلاً للإضافة والحذف، وفي هذا السياق يصمت صوت الأنثى المتمردة، ويتلاشى صوتها البيولوجي، ويعلو صوتها الثقافي مخزوناً التراكمي». ²⁶

إنَّ هذا الصوت صدى قائل: « أختار طريقة انخزامي. قد أتبنى بعض الشرور تفاديا لشر انتظار الشر، وسيكون الأمر برمته اغتيالاً طوعياً للذات... اغتيالاً أخيراً لصورة تحرب مني كل يوم أكثر من هروب. سأغتالي لأكون على صورة أخرى أكثر إلحاحاً، من أجل أن أؤدي دوراً قد يرضي الآخرين عني... لكن من يهتم بما يقوله الآخرون؟» ²⁷

سعاد كامرأة تتحامل على نفسها وتعيش ضغطاً نفسياً مزدوجاً؛ إذ تقع فريسة لظروف صدرتها لها أنساق اجتماعية مع يقينها بعدميتها، لتتحول الأنثى بداخلها إلى معادية لها، متعاضدة مع مبادئ لطالما حصنت نفسها ضدها وحاربتها بكل قواها وعزائمها قبل أن تستسلم لها وتتحامل على نفسها ويدخلها ذلك دوامة الجلد النفسي «تسامري الهموم والوساوس في سهرتي، فأنكب عليّ أهدمني وأعيد تشييدي حتى أشفي غليلها مني. أركب على خط "جلد الذات"، وأنا أعرف بأنه يوصل إلى محطة الخراب». ²⁸

ضمن هذا العالم تعيش سعاد اغتراباً وجدانياً يمنحها فعل الاختيار فسحة من الإرادة غير أنَّ هذه الفسحة محدودة ومطوقة بفعل الانخزام، فهل لدركات الهاوية والانحطاط اختيار؟ إنَّها الصورة النمطية* التي استنسختها العقلية الذكورية وتجدرت في لاوعينا وصار وعينا يستدعيها كمسلمة لا تحتاج إلى برهان. وتزداد الهوة بين الذات ومقتنعاتها وبين ما تملبه عليها المؤسسة الاجتماعية وأعرافها النسقية وتتقنع الذات بقناع الانكسار والتماهي والاستيلا. «هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبني هذه البنية الأيديولوجية، وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل، ترى دونية نفسها كبديهيّة مطلقة. فالنظرية في المؤسسات الأكاديمية غالباً ما تكون ذكورية، بل عدائية. فهي الطليعة الصلبة المثقفة

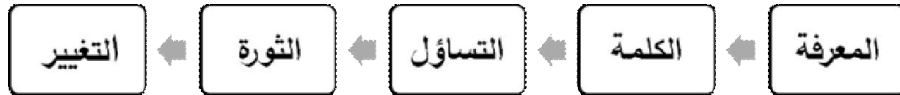
للدراستات الأدبية، وفضائل الرجال في الصرامة واقتحام الأغراض. ولقد فضحت الناقدات النسويات الموضوعية الماكرة للعلم الذكوري».²⁹

هل كُتِبَ على المرأة دائما أن تقوم بدور الضحية، وتدفع حتى ثمن حب والدتها أليس ذلك إجحاف بحقها أن تكون دائما في وضعية مستكينة مسلمة على مضض لسعادة هجينة تنحو منحى الزيف طعمها قهر الاستكانة والخنوع والخضوع، فالمساومة على شيء فطري غريزي يمثل حب الأم أكبر قهر تعيشه سعاد كأنتى ثقافية «كرهتني كوصمة شقاء في حياة هذه المرأة»³⁰

تُحْمَلُ "سعاد" نفسها المسؤولية وتتحول من الضحية إلى الجالاد، أيعقل أن تتزوج بمجرد إرضاء مجتمع يراها وصمة عار! ويخرجها من دائرته لأنها لم توفق في الانتماء إلى المؤسسة المجتمعية عامة والمؤسسة الزوجية خاصة كامرأة متزوجة، ولأن العرف المجتمعي صنفها حسب ما ترسب في ذاكرته الجمعية كمهمش شذو عن قواعدهم. هل يمكن للنسق الاجتماعي وقبوده المطوقة أن يغيرا من مبادئ فكر مثقف؟ هل مصير المرأة مرهون بزواجها مهما بلغت من ثقافة وفاعلية في هذا المجتمع؟ هل مازلتنا نقبع تحت حكم الرجل؟

مازالت الأنتى تستكين وترضخ لأن الفكر الذي يتجاوز السائد والعادات والتقاليد هو فكر ضال في حكم المؤسسة الثقافية وتعرض "سعاد" وجهة نظر والدتها «هكذا كانت تقول لي دائما عندما أحدثها عن رؤيتي للزوج وللزواج، وللعلاقة مع الرجل عموما. وكانت تدعو لي بالهداية في ختام كل حديث بيننا في الموضوع...هل كنت على ضلال؟! أتراها اهتمت للحقيقة بفطرتها في حين أضلّنتي الكتب، وأوصلتني إلى المرواحة في نقطة المنتصف: منتصف المشاعر، بل منتصف الحياة؟».³¹

"سعاد ملياني" بطلة الرواية امرأة مثقفة أستاذة جامعية ذات فكر متقد كاتبة كثيرة التساؤل إذا اعتمدنا على هذه المقدمات سنرى أن النتيجة تحوي مغالطة إذ «تقود الكلمة إلى المعرفة وتستحضر تساؤلات وتولد التغيير»³²



كل تلك المؤهلات كانت كفيلة بالوصول إلى تفويض لهماكل الهيمنة، سواء أكانت ذكورية أو عرقية على عكس ما توضحه الرواية من خنوع واستسلام. فتلك التساؤلات التي تطرحها "سعاد" بطلة الرواية تقدم لنا أنثى ذات شخصية مهزوزة لا تملك الثقة في نفسها وأدخلها ذلك دوامة الشك والتشكيك

في مبادئها ويقينياتها «أريد أن أعيشني على نحو يرضيني، ويدفعونني إلى أن أمسحني في صورة تنضح بالبشاعة، ... كنت أطمح أن أكون امرأة في الطور الأخير من الاكتمال والإنسانية... بعيدا عن التشكّل في قالب أنثى مستكينة منقادة تريد أن تستوفي شروط الرضا عنها... هل نجحت في كل ذلك؟ لكن هل كان علي أن أنجح؟»³³.

راهن السرد على تفعيل عنصر الزواج ومحاصرة البطلة "سعاد" لمعاودة الكرة والدخول تحت راية هذه المؤسسة المجتمعية، بعد فشلها في مشروعها الأول الذي انتهى بها إلى حمل صفة مطلقة، هذه الصفة التي ستزيح من دون شك كل الألقاب والتوصيفات التي هي درجة أعلى قدرا وأهمية وذلك لفاعليتها في المجتمع ومنها الأستاذة الجامعية، والكاتبة الفذة التي لطالما حققت مقالاتها مقروئية جيّدة، عكس صفة مطلقة التي لا يتجاوز صداها المدار الشخصي للمعنيين ومحيطهما العائلي. ف«إذا كان الزواج سوف يدخل الأنثى في نفوذ هذه السلطة القهرية، فلماذا حرصها على هذا الزواج، ويجيب السرد على هذا التساؤل بعدة أمور، أولها: أنّ الزواج سوف يشبع فيها إحساس الأمومة المقدس، وثانيها: قد يكون الخوف من العنوسة، وثالثها، الرغبة في الهروب من سجن الأسرة، المتعددة السلطات: الأب-الأم-الإخوة-الجد، وقد لا يكون هذا ولا ذاك وإنما يكون الدافع للزواج دفعه عاطفة غالبية، أو دافع نفسي خفي، وهنا يحضر المثل العربي القديم (المستجير من الرمضاء بالنار)»³⁴. وهو في أغلب الأحيان محاولة تجنب النبذ المجتمعي وخاصة للمرأة المطلقة.

1. الحيل الثقافية:

بين نسق ظاهر وآخر مضمّر، تُخلق مسافة تستغلّها الثقافة لتمرير حيلٍ عبر نسق الهيمنة الذي يشكّله الكذب كحيلة ثقافية متجاوزة للمعيار القيمي الأخلاقي، و «أكاذيب الثقافة ... من النوع الذي يصعب كشفه ويصعب التحقق من حقيقة كونه كذبا»³⁵ بالرجوع إلى عالم الرواية نستشف نوعا يمكن إدراجه ضمن الكذب الثقافي، الذي يتداول على أنّه حقيقة ثابتة ومعيار صدقه يتأتى من أن تلك الأقاويل «مطابقة لاعتقادات الجماعة الثقافية»³⁶.

تقول والدة سعاد: «الراجل راجل يا بنتي...»³⁷ هذه المسلمة التي ينطبق عليها اسم الكذب الثقافي تحيلنا على بنية العقل العربي الذكوري الذي ترسخت فيه هذه الذهنية وورثها حتى أضحت قانونا وعرفا اجتماعيا يؤخذ به ويمرر لباقي الأجيال. لو تمعنا في هذه الجملة لوجدناها مكتنزة بالثقافة الشعبية فهي سارية المفعول كمثال شعبي له مضرب ومورد وإن غاب عنا مورد فإن مضربه يرتبط بإيراده في سياق

إثبات مكانة الرجل في المجتمع والحصانة الممنوحة له دونما سواه فما يجوز له لا يجوز لغيره، ومعناه يتضح قياسا على الأمثلة التي مؤداها مماثل له، ولعلنا في هذا السياق نأزر هذا المثل بأمثال من شاكلته:

- الراحل هيبة ولو كان عشيبية.
- ظل راجل ولا ظل حيطه .
- كلمة رجال.
- الراحل مايعيبو غير جيبو.

وغيرها من الأمثال التي مررتها الثقافة الشعبية لعقولنا عبر استغلال الكذب كحيلة ثقافية جعلت من الأنا الذكورية تتعالى وتتضخم ولا ترى نفسها إلا في هذا المقام، وبالموازاة نجد الأنا الأنثوية تستكين وتستلب وتسلم للوضع الذي وجدت فيه كجنس نوعي، يتشكل على نحو « بنية ثقافية أنتجت التحيزات الذكورية السائدة في الثقافة الغربية، حتى يتسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، بينما تتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردد والعاطفية واتباع العرف والتقليد»³⁸

ولا تقف المرأة عند هذا الحد فقط بل تسبح مع هذا التيار وتنقل يقينياتهم (الذكورية) التي صارت يقينياتها لبناتها، ولكل من حاولت التمرد على هذا العرف المتوارث. وتدعن الرواية لذلك كما « توغل النصية في تحلية ظواهر التفاضل على نحو مباشر حيناً، وغير مباشر حيناً آخر، وهي ظواهر منحازة - بطبعها - إلى الذكورة، وتستمد من الثقافة عناصر هذا الانحياز، ومن ثم تصبح المرأة - بوصفها موضوعاً أدبياً - عرضة للإقصاء والتهميش، ومحاولة ردها إلى (مسكن الحريم)، فكل رجل هو شهريار بمفهوم ألف ليلة، و(سي السيد) بمفهوم نجيب محفوظ».³⁹

إن تحول السلطة والوصاية الأبوية إلى سلطة أموية (نسبة إلى الأم)، هذا القلب فيه من الذكاء ما فيه، فبموجبه حوّلت أصابع الاتهام الموجهة نحو تسلط الذكر لتدين تسلط الأنثى، ولتنتقل المرأة من موقع تفكيك هندسة القوة إلى عامل محرض وداعم لها، لتُفتح بذلك على الأنثى جبهات عدة إذ «لم تنحصر المواجهة في الصدام مع الذكر، وإنما اتسعت ليكون الصدام مع السلطة الاجتماعية التي أسكنت الأنثى الهامش، وأعطت الذكر المتن كله، وذلك راجع إلى أن هذه السلطة تعاملت مع الأنثى بوصفها عورة يجب سترها بالثياب صغيرة، وبالزواج كبيرة، مع إسكانها البيت في هذا وفي ذلك».⁴⁰

يظهر فعل النسق الثقافي وكيف يتم تجديده، ليس من قبل الأنا الذكورية فحسب، وإنما بتواطؤ عفوي واستكانة أنثوية تظهران قوة النسق وفاعليته فتعيش سعاد عناء مضاعفا جراء تلك المقايضات «قد

أبيع نفسي نظير راحتها.. نظير سعادة قد تنالها، وقسط من الاطمئنان عليّ يسعفها ما بقي لها من عمر. كم أحب أن أسعدها، لكن ثمن سعادتها بالنسبة لي هو تماما عمر مثقل بالخنوع والتعاسة ... سعادة أُمي تساوي، بالمعنى الحرفي، شقائي»⁴¹

2. سطوة النسق:

تبقى صورة المرأة خاضعة لمنطق التصوير الأدبي العام الذي يضع المرأة كرمز للوطن، «عليّ أن أنبطح لرجل فقط لأنه رجل، ليس لتفوق إنساني أو علمي أو أخلاقي... إن حالها يشبه حال الوطن، ينبطح لمجرد أن من يعتلون الكراسي الفخمة ويحتجبون عنا خلف مكاتبهم الفاخرة يدعون امتلاك المطلق... المطلق في تاريخ يدعون صنعه... ومن ثم يكون أي جدال أو نقاش أو مراجعة لهم محض عبث ممجوج لأن المطلق يكفيننا شر التفكير. تبا لي وللمطلق الذي يستبيح ويغتصب المستقبل باسم "مطلقة"... "تبا حياة في المنتصف، حياة شريفة بين بين»⁴²

وهذا التمثيل يخرجها من دائرة الكينونة ويدخلها فضاء المطلق وهو تصوير يحمل فكرة الاستباحة، فالوطن الذي استباحه المطلق ونص قوانين تحذله وتذلّل للسياسات التي تستنزف خيراته سواء من الأجنبي أو من أبنائه الذين باعوه واستثمروا فيه، يقابل الرجل الذي استحوذ على المرأة ومارس سلطته الفحولية عليها، لتظل خاضعة له.

وقد عكفت الخطابات على استحضار المرأة كرمز يحيل على نسق حضاري يماثل بينها وبين الوطن، لكن الرواية جعلت من المرأة دالا يتساوق مع الدال المكاني (الوطن)، في الوجه المستباح منه وأشركتهما في مدلولات ترتبط بالإخضاع والانتهاك. فأمم مطلق غير محدود المعالم تشبهاً صورة المرأة، التي وضعت في مقابلة ذهنية مع الوطن كحيز محدد المعالم الجغرافية، هذا التصوير يحد من نطاق المرأة ويجعلها رهينة لسلطة الرجل التي تظل سلطة مطلقة تزيد من إمكانات استبدادها على صعيد صور متعددة الأوجه (سياسية، اجتماعية، ثقافية، دينية..) والتي تخضع إلى سياسة تعسفية صيغت تحت قانون القوة.

المرأة/الوطن ← الرجل/المطلق.

وهذا ما أكدّه "الغدامي" في معرض حديثه عن سمات النسق في صناعة الطاغية «ففي ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والآخر دائماً قيمة ملغية»⁴³ ومع تعدد التوصيفات، فحل، رجل، مطلق، نجد أن الصورة التي صاغتها المواضعة الثقافية «صورت لنا شخصية الفحل بخصائص تترسخ

وتتقوى كعنصر مطلق القوة، وكصنم بلاغي، فإن هذا هو ما يؤسس النسق الذهني المضمر في الثقافة، ويتولد عنه صيغ نموذجية، تتكرر اجتماعيا وسياسيا وفكريا، وكلها صيغ للفحل المطلق و الأنا المستبدة»⁴⁴

لا ينبري السرد من تقديم أنثى منكسرة، مسلمة القيادة للرجل مقنّعة بحالة من الحب الصوفي الذي يؤمن بالحلول والتماهي في المحبوب تقول الساردة واصفة علاقتها بكريم «أجهلني في حضوره كما لا أعرفني إلا معه... لماذا أتعلق به وأنفر منه في خفقة واحدة؟! ذاك الذي أعادني مهزومة أمامي، بعثني وربني حتى استويت على خط من الفوضى. كيف ضعت مني عندما وجدته... كيف محوئي لما رسمته... وكيف هدمتني لما نحتته؟! ... يحرقني يحرقني، يكسري يرمي، يحرمي يمنحني... ثم لا أجدي بعد ذلك أبدا»⁴⁵

هذا المحو لشخصية المرأة في وجود الرجل والذي يمكن قراءته ضمن ثنائية (العقل/العاطفة)، التي ترتبط بثنائية (الرجل/المرأة)، والتي تؤخذ بعدا ثقافيا يكرس لفكر يدعن لدونية المرأة ويعزز لفوقية الرجل، وبهذا تظهر لنا فاعلية النسق وسطوته الإقصائية، التي تطل حتى المشاعر.

الخاتمة والنتائج:

لعلّ وضع الذكر كمقياس تسعى الأنثى لمساواته يثبت ضمينا تفوقا له، ونحن في هذا المقام لا نبتغي الوصول حد هذا البعد، وإنما نريد كشف الأنساق المضمرة المتوارية في الخطاب الذكوري قصد إعادة صياغة خطاب جديد تكون فيه المرأة كائنا له فرادته، يشكل مع الرجل ثنائية تحترم فيها الفوارق الفردية للجنسين وتكوين رؤية إبداعية وفق مفهوم تكاملي، لا النظر إليها من منظور الأعراف الاجتماعية ولا يكون هذا المراد إلا بعد إعادة النظر في التصورات الجندرية.

وقد كشفت لنا مقارنة الرواية ثقافيا نتائج نوردتها تباعا كآلاتي:

- شهدت الرواية تجلّ لنسق الاحتفاء بالمرأة عبر العتبات النصية البدئية، لكن القراءة الثقافية سرعان ما أسفرت عن عملية مخاتلة أنساقية تبنت مبدأ التضليل والإيهام، عبر استثمار فاعلية النسق المضمر.
- مصطلح السارد السيميائي كشف لنا تورط المؤلف في اللعبة السردية عبر قناع الساردة الأنثى التي تتحول إلى وسيط تستدعي مؤلفها وتتكفل بنقل رؤيته للعالم.
- صورت الرواية امرأة عاجزة على بناء خطاب نقیض يوافق سيماتها الشخصية ومؤهلاتها العلمية والفكرية ويتماشي مع توجهاتها، حيث مثلت لنا نموذج المرأة الثقافي والمنحصر في نطاق ضيق لا

يتجاوز معيار الصورة النمطية الجاهزة، التي صدرتها الأعراف والثقافة عبر حيلها التي من بينها الكذب الثقافي، الذي يتنعم بقناع المثل الشعبي ليتحول إلى خطاب ذو إمرة على الوعي الجمعي.

- كما موضع خطاب الرواية ثنائية (رجل/امرأة)، ضمن ثنائيات (عقل/عاطفة)، (مطلق/مقيد)، والتي تجد في الثقافة حاضنة ومرتعا جيدا لبناء أنساق ذهنية تعمل على التأثير في الضمير الجمعي.

هوامش:

- 1 عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1، 2005، ص 83،84.
- 2 محمد عبد المطلب: القراءة الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، 2013، ص20.
- 3 عبد عبد الرحمن النوايتي: السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة (عمان)، ط1، 2016، ص 108.
- 4 عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث (عمان)، جدارا للكتاب العالمي (إربد)، ط1، 2009، ص 13.
- 5 يوسف عليجات النسق الثقافي: قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث (إربد)، ط1، 2009، ص2.
- 6 المرجع نفسه، ص11.
- 3 وحيد بن بوغزير: جدل الثقافة، مقالات في الآخرة والكولونيالية والديكولونيالية، دار ميم للنشر (الجزائر)، ط1، 2018، ص7.
- 8 عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، ص 13.
- 9 محمد عبد المطلب: القراءة الثقافية، ص32.
- 10 يوسف عليجات النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ص1.
- 11 أحمد طيباوي: موت ناعم، منشورات الاختلاف (الجزائر)، منشورات ضفاف (بيروت)، ط1، 2014، ص 7.
- 12 عبد المالك اشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار (اللاذقية)، 2009، ص199.
- 13 الرواية: ص9.

- 14 فلاديمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، تر: عبد الحميد عقار، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، مجموعة مؤلفين، منشورات إتحاد كتاب المغرب (الرباط)، ط1، 1992، ص214.
- 15 المرجع نفسه، ص215.
- 16 المرجع نفسه ، ص212.
- 17علي حرب: الحب والفناء تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، 1990، ص14.
- 18فلاديمير كريزنسكي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص215.
- 19 علي حرب: الحب والفناء تأملات في المرأة والعشق والوجود، ص 14.
- 20 الرواية، ص 16.
- 21الرواية، ص 68.
- 22 يوسف عليحات: النقد النسقي ، ص54.
- 23 الرواية، ص 68.
- 24الرواية، ص 66.
- 25 محمد بوعزة: سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان (الرباط ، منشورات الاختلاف(الجزائر)، منشورات ضفاف(بيروت)، ط1، 2014، ص 155.
- 26 محمد عبد المطلب: القراءة الثقافية، ص184.
- 27 الرواية، ص 17.
- 28 الرواية، ص15.
- * تمثيل بسيط ولكنه حيوي، يختزل الأشخاص في مجموعة من الصفات، التي غالبًا ما تكون ذات طابع هشّ وسلبي، كما أنّها شكل تمثيلي يُجْزّأ الآخرين من خلال عملية السلطة. بمعنى أنّها توجي بأن مقولة معينة لها خصائص فطرية وكونية، وهذه الخصائص تمثل جميع ما يكون عليه الشخص أو ما يمكن أن يكونه. وعادة ما تأخذ الصورة النمطية شكل فكرة عرفية مبنية وفق صيغة جامدة في صورة مبتدلة توجّه وتتحكّم في الناس، (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص240).
- 29حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2007، ص 138.
- 30 الرواية، ص6.
- 31 المرجع نفسه، ص 9.
- 32 محمد بوعزة: سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 155.

- 33 الرواية، ص19.
- 34 محمد عبد المطلب ، القراءة الثقافية، ص 198، 199 .
- 35 نادر كاظم: الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع(الكويت)، ط2، 2016، ص 108.
- 36 المرجع نفسه، ص110.
- 37 الرواية، ص17.
- 38 حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات، ص139.
- 39 محمد عبد المطلب ، القراءة الثقافية، ص 185.
- 40 المرجع نفسه ، ص197.
- 41 الرواية، ص 17،18.
- 42 المرجع نفسه، ص18.
- 43 عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص197.
- 44 المرجع نفسه، ص199.
- 45 الرواية، ص 20.