الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

رقم التسجيل: .....

الرقم التسلسلي: .....

عنوان الرسالة

الخطاب النقدي العربي المعاصر من نقد النص إلى نقد المؤسسة عبد الله الغذامي نموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: نقد معاصر

تقديم الطالبة:

كريمة بورويس

إشراف الأستاذ الدكتور:

يوسف وغليسي

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	رئيسا
أ.د. يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 01	مشرفا و مقررا
أ.د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر باتنة	عضوا مناقشا
أ.د. عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة 01	عضوا مناقشا
أ.د. آمنة بلعلا	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا
أ.د. أمال لواتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2014-2015

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وعرفان

أتقدم بشكري الخالص إلى أستاذ الجيل الجديد من الباحثين ،

الأستاذ الدكتور (يوسف وغليسي) الذي يناضل في محراب البحث

ويكافح من أجل إبقاء صوت الجامعة وصورتها على أحسن ما يتمناه

الغيورون عليها ، ويشارك بفاعلية مشهودة في تكوين أجيال البحث

الناهضة ، مع مزاملة طريفة بين المهام الأكاديمية والمهام الانسانية من

غير أن يسمح لإحداهما بأن تؤذي الأخرى .

نشكره وندعو الله أن يديمه فخرا للجامعة الجزائرية . ومرجعا

موثوقا لكل باحث .

ب. كريمة

الإهداء

إلى ذكرى شمعة أضاءت حياة من حولها زمنا، وحين لم تجد من تضيء له انطفأت في صمت حكيم.

وإلى شجرة إليها أنتسب ،و بها أفتخر وأباهي ؛ جذريها الصامدين الشامخين ، و فروعها: أشقاء الأخوّة و المودة، وشقيقات المحبة والعطاء العميم

وإلى شجرة أخرى انتسبت إليها ،ولم تكن نسبي ،فبادلتها الاحترام، وبادلتني الإكرام .

وإلى (فاتح) رفيق درب وصديق قلب، وبرعمينا (مؤيد) و(ثواب) نور المستقبل المنشود .

وإلى صديقات صدوقات هن في ميزان الوفاء خمسة، وقد يزدن، ولكن لا ينقصن .

إلى هؤلاء جميعا أهدي حصاد سنين البحث الشاقة الجميلة.

ب. كريمة

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة:

على سبيل تقديم بطاقية عربية لواقع الخطاب النقدي، وعلى نية التحقق من صحة ما ينسب إليه من تهم أقلها الإغراق في التبعية، والعجز، والفوضى، والاضطراب، مضى البحث يتقصى قضايا ذلك الخطاب وإشكالاته، ويتلمس اتجاهاته ومساراته، ويتحرى روافده ومرجعياته، دون أن يغيب عنه لحظة واحدة أن الاستسهال المبالغ فيه، والتسرع في تقديم الإجابات على التساؤلات التي تثار كلما تقدم إلى الأمام، هما مزلاقان خطيران لن يفضي التورط فيهما، إلا إلى مزيد من التعتيم والانحراف عن الغايات البحثية، مما يعود به إلى الوراء، حيث تسود الانطباعية بلواحقها من العفوية وجاهزية الأحكام وغير ذلك، وحيث تغيب أفعال التأسيس، والتبرير، والنقد، والتحليل . ومجانبة لكل ذلك، فقد آثر طريق التروي على طوله، علّه يعود منه بطائل مقنع .

إذن فما قد يلاحظه متصفح هذا البحث، من توسع في الحديث عن الأصول الفكرية والجذور الفلسفية لما تمثله الخطاب النقدي العربي من مناهج وتصورات، وما قدمه من ممارسات وتطبيقات، إنما هو واقع من الهدف المعلن عنه أعلاه موقع الضرورة المعرفية والمنهجية، وإذا كانت القاعدة المنطقية تقول: أن لكل نتيجة مجموعة من المقدمات، يفضي بعضها إلى الآخر إفضاء يقبله المنطق، فإن خطابنا النقدي العربي في صورته الحالية، هو نتيجة مقدمات بعضها نقدي، وكثيرها ثقافي وحضاري، فليس من الصدق في شيء، أن نزعم أن ما تم تكريسه من عادات في الاشتغال، وتقاليد في البحث والتفكير النقدي، إنما هو سليل عقلية نقدية خالصة لا يربطها بمنظومتنا الفكرية العامة رابط، ولا يصلها بأنماط تعاطينا مع المعرفة، ومع العالم، ومع الآخر واصل . إننا في النقد كما في نشاطات العقل والتفكير جميعها، عازفون عن محاكمة الآراء، راغبون عن مراجعة الأفكار معرضون عن مساجلة المواقف والاعتراض عليها، إلا ما كان مصادرة وحجرا، أو إطراقا وسمعا . أما المحاورة الجادة الرصينة، وأما الأخذ والرد المنزه عن الانفعالات سلبيها وإيجابيها، فهي عادات تكاد تكون غائبة ومفتقدة في لائحة السلوكات المعرفية العربية، وغيابها هو الذي عرقل أداءنا وأضعفه، وجنى على تألقنا العلمي، وأخّر موقعنا في قائمة الشعوب المنتجة والفاعلة في النتاج الثقافي والحضاري المعاصر، وتذييلنا لتلك القائمة، فرض علينا الاقتناع بضرورة الإنصات للآخرين، ثم التقليد والاتباع، وما تلك ضرورة في الأصل، إنما اعتقدنا ذلك توهما، أو إرضاء لمكون النقص فينا، وهو مكون غرسناه في لحظة انكسار، وفي موقف ضعف لم نستطع فيه أن نكون أكثر إيجابية، ونسينا أن نقتلعه عما قليل ،فاستتب وتجذر، ثم نما وأورق فأنخنا في فيئه، وأرحنا في ظله، ومع الأسف لم نعتبر تلك الاستراحة استراحة محارب، بل جعلناها استراحة طويلة جدا، لقد قضينا زمنا غير يسير ونحن في الجهل وفي الشقاوة ننعم، فيما كان ذوو العقول من الغربيين يشقون بعقولهم في نعيم

الأفكار وجحيمها أيضا . وحينما عنّ لنا أن ندخل معترك الحياة لئلا نكون نسيا منسيا، تلقفنا الحصيلة جاهزة، كافين أنفسنا عناء التفكير، واعتقدنا خطأ أن تلك حيلة ذكية لربح الوقت ، كأننا قلنا بيننا وبين أنفسنا : علينا أن نتدبر أمرنا فنأخذ ما أنجزه الآخر، وحينما يسمح لنا الوقت، نعود فنراجع ،و نفرز، ونصنف فنحتفظ بما يناسبنا، ونسقط ما دون ذلك، أو هذا ما خيّل لنا أننا سمعناه من أفواه من قرروا إجازة هذا السلوك، أو اشتبهنا بقراءته في كتابات من ارتضوه حلا مؤقتا، لكن الأمور لم تجر وفق ذلك المخطط، فامتد أمد النقل، وتكرست عادة الاستعارة، وتأصل فعل الامتياح، ولم يمض فعل التأسيس الذي تمت مباشرته في وقت لاحق بالوتيرة نفسها، فتراكمت حصيلة الفعل الأول، فيما بقيت نتاجات الفعل الثاني – وبغض النظر عن نوعيتها– هزيلة من حيث الكم، وبطيئة الخطا، مما صنع حالة من حالات التضخم ،طغى معها حضور الآخر، وتقلص هامش حضور الأنا .

وتأسيسا على هذا الواقع، وضع البحث لنفسه مخططا للاشتغال، حاول أن يسيج به مجاله ويسقّف غاياته، لئلا يعدل عن أهدافه التي كان قد سطرها، ويجيب عن أسئلة غير الأسئلة التي كان قد طرحها، وآل على نفسه أن يجد لها أجوبة شافية .وقد كان الرأي عنده هو أن يستفتح اشتغاله بقضية مفهومية ذات صلة وثيقة بمحتواه ومساره المعرفي هي قضية " الخطاب " مفهوما، وسمات نسقية، ومكونات معرفية، وإشكالات راهنية، ولما كان الخطاب النقدي هو أحد المسارات التي يمكن للخطاب أن يسلكها. ولما كان الخطاب النقدي العربي المعاصر، قد عزف في اجتراح مناهجه ومقولاته، وفي جهازه الاصطلاحي عن المرجعية التراثية، واستعاض عنها بالمرجعية الغربية، كان علينا أن نتبين جذوره اللغوية العربية، واستخداماته الاصطلاحية ضمن المنظومة المعرفية العربية على عجل، ثم نقارب بين المفهومين الذين اكتسبهما من المرجعيتين ، ليتسنى لنا إثر ذلك الالتفات إلى الروافد الفكرية والفلسفية الغربية التي غذت الخطاب النقدي الغربي، وذلك حتى نتمكن من فهم أسرار التحول الذي ظل يطرأ على خطابنا النقدي، وحتى نقف على معايير اختيار المناهج، حتى إذا شهدنا تطبيقاتها، كان لنا أن نقدر نسبة نجاح تلك التطبيقات، ودرجة فهم أصحابها لمنطلقاتها، ومن ثم أمكننا تبين المستوى الذي بلغه الخطاب النقدي العربي تمثلا ومحاكاة، تأسيسا وابتكارا، وعيا بالإشكالات، وإدراكا للنقائص والعيوب.

ففي سبيل فتح أقفال الخطاب النقدي العربي المغلقة إذن، عاج البحث على الخطاب الفكري الغربي، متتبعا تلك التحولات الابستيمية والمعرفية التي حققت للنقد انطلاقته المشهودة، ورسمت لتلك النقلة التي قفزت به من كونه عملية، هي على جانب كبير من البساطة والسطحية، إلى كونه ممارسة معقدة، تؤطرها مرجعيات معرفية وفلسفية ممعنة في التداخل والتشابك، اتخذت لنفسها زوجين اثنين من المصطلحات انتسبت إليهما على الخيار، كان هذان المصطلحان هما : "الحداثة"

و"ما بعد الحداثة" . وقد اقتضى منه فهم الفكر الذي كانا عنوانين له، القيام بعملية استقراء شملت عددا مقبولا من المؤلفات متمركزة في مضمونها حولهما على غرار : " نظرية الأدب" لـ (إيغلتون) و" دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة " لـ (مادان ساروب)، و " النظرية الأدبية المعاصرة " لـ (رامان سلدن) و " الحداثة وما بعد الحداثة " لـ (بيتر بروكر)، و " البنيوية وما بعدها " لـ (جان ستروك)، و " عصر البنيوية " لـ (إديث كروزيل) وغير ذلك، وإذ استقى البحث من هذه الموارد، ومن غيرها ما رآه خادما لأغراضه، راح يقيم مقاربة للمصطلحين، وقف فيها على جذورهما اللغوية، ودلالاتهما الاصطلاحية، وتجلياتهما المرتسمة على مستويات عدة : فكرية وفلسفية، ونقدية، وأدبية، وفنية، ثم تعرض لطبيعة العلاقة بينهما، وقد تخلل كل ذلك استعادة للإشكالات التي اعترضت – ولا شك – سبيل كل مشتغل عليهما، أو بهما، وكل باحث عن حقيقتيهما .

ومما يتصل بتلك الحقيقة ،أن "الحداثة" هي بمثابة الأصل لـ "ما بعد الحداثة"، وإن عارضتها في كثير من الأشياء . ولذلك فقد وجد البحث نفسه منحازا إليها كميا ؛ بحيث خصص لها فصلين كاملين، هما الأول والثاني من الباب الأول، فيما تفضّل على ما بعد الحداثة بفصل واحد، هو الفصل الثالث من الباب نفسه ،وقد تعرض في الأول للجانب الفكري والفلسفي، وتعرض في الثاني للجانب النقدي .

أما الفصل الرابع، وبوحي من عبارة " نقد النص "، التي تعد المعطى اللغوي الفرعي الأول (بعد المعطى الرئيسي) في الملفوظ الذي اتخذه البحث عنوانا له، فقد اختار أن يكون أكثر قربا من الممارسة والتطبيق، لقد حاول أن يتقصى أثر كل الأفكار والتصورات التي بسطها في الفصول السابقة، ويشهد عليها، وهي تتحول إلى جملة من المناهج، والإجراءات، والآليات، والأفعال، يفعّلها النقاد والقراء، ويجربونها على النصوص، فينبجس الجمال، ويتفجر المعنى .

وبعد فراغه من معاينة التحول الأول، كان على البحث أن يخصص الفصل الخامس لمعاينة تحول من نوع مختلف عن السابق، وحتى نكون دقيقين أكثر فإن الصيغة المناسبة هنا لفعل التحول هي التحويل ؛ تحويل كل هذا النسق من الأفكار والأفعال، من السياق الغربي إلى السياق العربي . وهنا كان السؤال، وكان الإرباك، وكان العسر، بعبارة جامعة، لقد وقف البحث أمام أسئلة مربكة وعسيرة، فإذا كان نقل منظومة نقدية معقدة بطبيعتها إلى غير منبتها الأصلي، تحديا بالنسبة إلى تلك المنظومة نفسها، فإن التحدي الأكبر إنما سيواجه الثقافة التي نقلت إليها تلك المنظومة، إذ سيكون عليها أن تثبت استعدادها لاستقبالها في أحسن الظروف المعرفية والثقافية والحضارية، ولهذا

الاستعداد في الواقع وجهان، حولهما دار خلاف كبير ؛الوجه الأول، هو الالتزام بخلق جو من الألفة بين الخطاب النقدي المستعار ،و بين الثقافة العربية، وهذا يقتضي من هذه الأخيرة التنازل عن خصوصيتها لصالح ثقافة الآخر، ومن أجل الحفاظ على الصورة الأصلية للمنهج بدعوى أن أي تدخل أو محاولة تعديل، سوف يفقده نجاعته ،ويفرغه من محتواه، وينسف قيمته التي بذل من أجل صناعتها الكثير .أما الوجه الثاني فيرتكن إلى منطق مخالف يرى الوجاهة في عربنة المنهج إثباتا للذات وتحقيقا لفعل المشاركة. وباصطدام هذين الموقفين، تشكلت حزمة من الاستفهامات، أعدها كل طرف للآخر ،على نية إبطال حججه والتشكيك فيها ،كان من شأنها أن خلقت مجتمعة واقعا مأزوما ومتشنجا ،لكنه لا يخلو من دينامية وحركية، وتلك إحدى حسناته . وبإغراء من تلك الدينامية اقترب البحث من تلك الأسئلة، وأخرى من الطراز الإشكالي ذاته، وجعل منها مدارا لمساءلة ليست محاكماتية على طريقة بعض المسرفين في تشاؤمهم، وليست احتفائية وتمجيدية على شاكلة الراقصين للمنجز الغربي في الحداثة وما بعد الحداثة، وليست حجاجية مناظراتية قصارى همها اصطناع مشهد للجدل والسجال، وإنما المراد هو مساءلة استقصائية، لاتتغيا سوى رصد الواقع النقدي العربي، والوقوف على إنجازاته وإشكالاته، من خلال بعض أعلامه وفي مقدمتهم أولئك الرواد الذين دخل النقد العربي على أيديهم "عصر البنيوية "، وعصر "المنهجية " وعصر الاحترافية، ثم عرج بعدهم على بعض التجارب النقدية التي امتدت عطاياها إلى العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، أو بدأت فيه، وقد وقع اختيار البحث على نتاجات هذه الفترة بالذات لأن همّه ليس هو استعراض التجارب النقدية لهؤلاء النقاد في ذاتها ، والذين تعود تجارب أغلبهم سنوات أو عقودا إلى الوراء، ولكن الذي يعنيه هو تبين معالم المحطات الأخيرة للنقد العربي والسبب الثاني هو تجنب التكرار، وتوخي الإضافة ذلك أن الجهود النقدية السابقة قد ظفرت ولا شك بتغطية بحثية في دراسات عربية عديدة، وإن في سياقات متباينة، أما الكتابات الأكثر حداثة (العقد الأخير)، فلا يزال حضورها في ساحات البحث العربي – بحكم الجدة – حيّا، والسبب الآخر هو ما يحيل عليه "العقد الرابع" في مسيرة الأشخاص، والمشاريع، والتجارب الانسانية والمعرفية المختلفة من دلالات بلوغ مرحلة النضج والاكتمال . وعليه فقد كان موضوعه، النظر فيما إذا كان هذا الحكم صالحا لأن يسقط على التجربة النقدية العربية المعاصرة، بحيث يمكنه أن يلمس فيها أمارات بلوغ مرحلة النضج الحقة، مرحلة تسمها "الاستقلالية "، و"التحكم الذاتي" والإنتاجية العالية، والاحترافية في مجال صناعة المنهج والمصطلح .

أما الاسماء النقدية التي اتخذها هذا الفصل مرايا عاكسة لما يمور به الخطاب النقدي العربي المعاصر من نقاشات، وأفكار، وبدائل، فقد اختيرت بشفاعة الإضافات التي قدمها أصحابها للرؤية

النقدية العربية المعاصرة، لقد انتقى من النقاد من أنس في تجاربهم ميلا دائما للتطوير، ولمس في كتاباتهم اقتناعا كاملا بضرورة مباشرة طريق الإنتاج والتأسيس، تتويجا لمرحلة الاستعارة والنقل الأمين من الآخر، وإنهاء لها في الحين نفسه، كما استقطبته أسماء نقدية كان من شأنها أن قدمت تشخيصا عميقا وموضوعيا غير متحامل ولا متسرع، لإشكالات الخطاب النقدي العربي على نحو لم يخف معه اختلاف بعض هذه الإشكالات، سواء في طبيعتها أو في درجتها عن إشكالات الفترة التي سبقتها ؛ وكلنا يعرف أن ظروف الانتاج، وظروف التلقي، قد عرفت في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، نوعا من التحول، وهو تحول فرضته الشروط الجديدة للمناخ الثقافي العام، وبالتالي فمن غير المجدي، الثبات على كلام لم يعد في الواقع ما يصدّقه .

وبحلول أوان الحصاد وتحصيل النتائج في هذا الفصل ،أنهى البحث الشوط الأول، لينتقل إلى الشوط الثاني تسبقه تساؤلاته التي تمحورت هذه المرة ،حول مدخل منهجي مفارق للمداخل السابقة، ويعادله في العنوان الذي وسم نفسه به: " نقد المؤسسة " وتشير العبارة حسب السياق الذي وردت فيه ،إلى المحطة الأخيرة التي وصل إليها الخطاب النقدي العربي حتى الآن. على أن ما يعنيه البحث بـ " نقد المؤسسة" هنا، هو ليس ذلك المجال البحثي المجاور لمجالات انسلت من صلب الفكر ما بعد الحداثي مثل : " نقد الثقافة " و " الدراسات الثقافية " الجماليات الثقافية "، وإنما الذي يقصده تحديدا ،هو النقد الثقافي ،بوصفه مدخلا منهجيا معنيا بنقد كل ما هو مؤسساتي، هدفه الكشف عن حيل المؤسسة وألاعيبها في التوطين لما تؤمن به من أفكار، وما تتبناه من توجهات. إن اتخاذ النقد الثقافي لموقف من كل ما تنتجه المؤسسة ،أو تباركه، أو تشرف عليه، ودخوله في مواجهة مع مقرراتها ،ومع الفاعلين فيها ،تجعله نقدا مثاليا في مؤسساتيته. وعليه فاستخدام البحث هنا لعبارة " نقد المؤسسة " كان بشفاعة الموضوع الذي يجعله النقد الثقافي له ديدنا ،تماما مثلما كان النص موضوعا للنقد الأدبي، فكأن هذا البحث إذن عالج نقدين بموضوعين مختلفين ومتقابلين هما: نقد "النص" ونقد "المؤسسة"، وغايته من وراء هذا الجمع التقابلي ،هي لفت الانتباه إلى عمق التحول الذي مس مسار الخطاب النقدي والتأكيد على جذريته .

وإذ تقرر لدى النقد أن ينقّل هواه من البحث عن جماليات النصوص ،إلى تعرية قبحيات المؤسسة، لزم عليه إعادة تأهيل أدواته بما يتواءم مع متطلبات المرحلة الجديدة .وملاحقة لأطوار هذه العملية، وتتبعا لتفاصيلها، واستشفافا للخلفيات الفكرية والفلسفية على تأسست عليها، خصص البحث الفصل الأول من الباب الثاني لمعالجة هذا الأمر، ولم يفته بعد الفراغ من ذلك أن يعرج على كتابات غربية سابقة كانت لها إسهاماتها المباشرة والضمنية في إيقاف خطاب النقد الثقافي على قدميه .أما الفصل الثاني، فقد تم فيه الانتقال مع هذا الخطاب إلى الكتابة العربية التي لم تخل بعض

نماذجها من مخايل الاشتغال الثقافي، وإن كان ذلك ضمن سياق سوسيولوجي، أو فكري، أو فلسفي كان من سماته، أن زاوج بين تقليد محاورة منطوق الخطابات، ومساءلة مضمراتها .

ولأن الناقد السعودي الكبير (عبد الله محمد الغذامي) هو من أبرز النقاد العرب الذين واكبوا بتجربتهم النقدية، مجمل التحولات التي تمخض عنها الخطاب النقدي العربي، من أيام البنيوية إلى عهد النقد الثقافي هذا ،وكانت تلك المواكبة مواكبة نوعية وطريفة، كما أنه كان من أكثر النقاد تحمسا لفكرة إقحام النقد الثقافي في المنظومة المنهجية العربية، وكان أول من خصه بدراسة مستفيضة ،وموسعة لم تخل من ابتكارات وإضافات ،فقد كان اختيار البحث واقعا على كتاباته التي اتخذها له مدونة نموذجية، وخصص الفصول الثلاثة الأخيرة من الباب الثاني لاصطناع قراءة في تجربته النقدية على مدى الطورين اللساني والثقافي، لامست الجانب المعرفي المحتوياتي ،و الجانب الإجرائي والمنهجي والاصطلاحي.

ولئن حاول البحث أن يجد ما يضيفه بهذا الخصوص، إلا أنه لا يملك أن يدعي السبق في مقاربة تجربة هذا الناقد، الذي ساهم مساهمة كبيرة في تفعيل الممارسة النقدية والفكرية العربية المعاصرة .فمن نشاطه وقوة تأثيره، كان (الغذامي) محور دراسات كثيرة، فردية، وجماعية مؤسساتية، ولعل من أكثر نماذج هذه الأخيرة شهرة، وسريانا بين الباحثين المهتمين بتجربته، الكتاب الذي أخذ عنوان: " الغذامي الناقد | قراءات في مشروع الغذامي النقدي "، وهو عبارة عن عدد من الدراسات بادر بها جمع من النقاد العرب المعروفين أمثال: (عبد الله إبراهيم) ،و(عبد العزيز المقالح) و (حسن البنا عز الدين)،و(حاتم الصكر) ،و (سعيد يقطين) وغيرهم ،و قد توزعت المداخلات على الجانب الموضوعاتي ،و الجانب المنهجي .و تراوحت المحاور بين المرحلة الألسنية ،و المرحلة الثقافية. أما المؤسسة التي رعت هذا العمل العلمي ،فهي مؤسسة (اليمامة الصحفية)، وذلك في إطار سلسلة كتاب (الرياض) .

و الملف الجماعي الثاني موسوم بـ " عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية "، صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،و شارك فيه أيضا كبار الباحثين والأكاديميين العرب، أمثال: (عبد الله ابر اهيم) مرة أخرى، و(محمد البنكي) ،و(معجب الزهراني) وغيرهم، وقد فتحت مناقشات متعددة المحاور، لعل أكثرها إثارة، تلك التي خاضت في إشكالات النقد الثقافي،والرهانات التي تواجهه .

وإلى جانب هذين العنوانين، تصطف مجموعة من البحوث، والنتف، و الرسائل الجامعية خصوصا، كان (الغذامي) محورا مهما في متنها ، ونذكر هنا على سبيل التمثيل لا الحصر، رسالة

دكتوراه علوم تقدم بها الباحث (شراف شناف) ، و كان عنوانها :" العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق| دراسة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية " ، وقد وقف فيها على طبيعة التعاطي الغذامي مع المناهج المختلفة ، وتقنياته الخاصة في استخدامها .

و على أية حال ،وإذا كان على البحث أن يفصح عن المنهج الذي اعتمده، فله أن يقول : أنه اعتمد المنهج (القرائي) نسبة إلى القراءة بمعناها الفكري ،و النقدي، والفلسفي المعاصر. ولذلك فهو لم يجد غضاضة في الانفتاح على جملة من المداخل المنهجية والآليات الفكرية التي تخدم أغراضه،مثل : "التفكيك" و "التأويل" و "الحفر" و "التحليل". وليس معنى ذلك أن كل هذه الآليات تم اعتمادها بجملة واحدة ،وعلى مدى البحث كله، وإنما وضعها هذا الأخير تحت تصرفه، ليستدعي في كل محطة يصل إليها، ما يراه صالحا ومفيدا منها، والواقع أن مجمل الدراسات التي تصنف نفسها في خانة نقد النقد، تلتمس هذا الخيار، وتجد نفسها مع ذلك التنويع المنهجي والأدواتي، لما يفتحه لها ذلك من آفاق واسعة للنظر والتعمق .

وإذا سار البحث في فلك التقاليد الأكاديمية للتقديم ،فكان له أن يدلو بشكاويه ،ويعدد ما صادفه في طريقه الطويل من صعوبات، فلن يزيد على أن يذكر أمرا من حسنه انقلب ضدا ،وهو أن كثرة المراجع ،و اتساع مجال البحث ،عرضه للتيهان ،ففي كل مرة كان ينفذ فيها من متاهة، لا يلبث أن يمثل أمامه مفترق جديد، يقف فيه حائرا مرتبكا ،و لا يخرج من ذلك الموقف إلا بمشقة. ومن حسن حظه أن قيض الله له مشرفا قديرا ،وناقدا ضليعا بقامة الأستاذ الدكتور (يوسف وغليسي) ،الذي احتفى به واحتضنه ،وأفاض عليه من علمه الغزير،وحماه من كل سوء منهجي ومعرفي. فله الشكر الوافي، والامتنان الخالص.

الباب الأول:

الخطاب النقدي المعاصر |

من السياق إلى النسق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

في الخطاب والخطاب النقدي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- في مفهوم الخطاب

أن نقول بأن الخطاب النقدي العربي المعاصر انشغل باستعارة جهازه الاصطلاحي، مع البنية المعرفية والمنهجية المشكلة له ؛ فهذا كلام لا تخطئه الصحة . لكن ليس مما تخطئه الصحة أيضا، قولنا بأن طرفا من مفردات ذلك الجهاز الاصطلاحي، تطابق مع مفردات شبيهة في الذاكرة الاصطلاحية العربية، حتى إذا سمعها المتلقي العربي، شعر بالألفة اتجاهها ؛ يتعلق الأمر مثلا بمصطلح " الخطاب "، فنظرا لحضوره في المتن الأصولي القديم، لا يشعر المتلقي العربي بأنه يقف إزاء مصطلح غريب أنتجه مناخ ثقافي مختلف، وقد لا يستبعد – والحال هذه – بأن الخطاب اتخذ معنى استلهمت فيه الدلالة التي قدمها له السياق القرآني الذي ورد فيه، وعلى هوى هذا التصور، قد يأخذنا الطمع في إيجاد روابط دلالية بين الخطاب بمفهومه الاصطلاحي الأصولي، والخطاب بمفهومه النقدي المعاصر، فنعتقد أن هذا الأخير، إن هو إلا محصلة لعملية إعادة إنتاج المصطلح القديم ضمن سياق معرفي مختلف .

على كل قد يبدو هذا الكلام سابقا لأوانه، وحتى نصل إلى نتيجة مؤسسة بهذا الخصوص، لا بد من استشفاف دلالات المصطلح، ضمن السياقين اللذين جرى تداوله فيهما، وهما السياق الأصولي العربي القديم، وسياق النظريتين النقدية واللسانية المعاصرتين . وقبل هذا وذاك قد يفيدنا الوقوف عند دلالته اللغوية، في تعميق الطرح بشأن أصوله العربية .

أ-الخطاب لغة :

تتسم المادة اللغوية التي انسلخ منها مصطلح الخطاب، وهو الفعل " خَطَب " بالغزارة الدلالية، مع شيء من التقارب المعنوي، يصل بين الوحدات المعجمية المشتقة منه. نقول هذا،وأقرب مثال إلى الذهن، هو العلاقة بين الخِطَاب والخَطَابَة أو الخُطْبَة ؛ فلا يخلو معجم عربي من إشارة إلى أن أكثر ما يجمعهما من الشروط هو الكلام ؛ ففيما عرف الخِطاب بأنه " مراجعة الكلام "[1]، وصفت الخُطبة بأنها كلام، " وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخُطبة"[2]،وبهذا تكون الخطبة " اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب"[3] . وتأكيدا على الشرط

---

[1] – ابن منظور : " لسان العرب "،المجلد 1 ، تحقيق : عامر أحمد حيدر ، ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط1 ، 2005 ، مادة خطب، ص : ص 336 وما بعدها ، وانظر : الفراهيدي (الخليل بن أحمد): كتاب العين،المجلد 1،تحقيق : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2003، مادة خطب ، ص : 170

[2]– نفسه ، ص : 336 .

[3] – نفسه ، ص : 336

الكلامي في الخطبة نقرأ تعريفا للخُطبة مؤداه: "...الكلام المنثور المسجع ونحوه "[1] ، ومن خصائص الخُطبة التي كثيرا ما يشار إليها أيضا، قضية التحديد؛ " والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر " [2]

أما الخِطاب فهو مراجعة الكلام ،وهو من حيث المصدر، منتج من طرف مجموعة من المتخاطبين أو المتكلمين، " وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان " [3]، فأما المخاطبة وزنا فهي مفاعلة، وهي " من الخطاب والمشاورة "[4]، ووسيلتها الكلام : " وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا " [5]، أما موضوعها فهو ذو شأن وبال، وهو لذلك " خَطْب " " والخَطْب : الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال، ومنه قولهم : جل الخَطْب أي عظم الأمر والشأن " [6]، وبهذا نصل إلى أن الخطاب أخذ في المدونة اللغوية دلالة :

مراجعة الكلام : وهو إخضاع المسموع لنوع من المساءلة والمناقشة، مما يبطل حتمية التسليم وينزلها إلى مرتبة الاحتمال .

و كل خطاب – حسب المدونة نفسها– يحيلنا على عناصر معينة ،و هي : المخاطَب، والمخاطِب، وموضوع الخطاب الذي يتضمن شروطه السياقية أيضا .

وهذا يقتضي أن الخطاب كلام ينتجه أكثر من متكلم واحد . على أن يكون في خطاب كل متكلم من القوة البرهانية والحجاجية ،ما يضعف ثقة المتكلم في خطابه الذي لا يخلو من القوة نفسها ولعل السياق القرآني الذي وردت فيه الكلمة، هو الذي يشجع على استثارة هذا الجانب في الخطاب، قال بعض المفسرين في قوله تعالى :(و فصل الخطاب) قال : هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل، ويميز بين الحكم وضده " [7]. فالخطاب يكتسب قوته – حسب هذا النص– من مصدرين ؛ مصدر واقعي يثبته الاستدلال انطلاقا من معطيات ملموسة (البينة)، ومصدر آخر متعال وروحي، وهو اليمين الذي يلاذ فيه بمصدر القوة المطلقة . واستناد

---

[1]– ابن منظور : " لسان العرب "، مادة خطب ، ص : 336 .

[2] – نفسه، ، ص 336 .

[3] – نفسه، ص 336 .

[4] – نفسه،ص : 336 .

[5] – الجوهري (إسماعيل بن حماد) : "الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية "،ج1 ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ، ط 4، 1990 ، مادة خطب، ص 121 .

[6] – ابن منظور : "لسان العرب" ، م س ، مادة خطب ، ص 336 وما بعدها .

[7] – نفسه، ص : 336 .

الخطاب إلى أحد هذين المصدرين، هو الذي يوفر له القوة التي تمكنه من الوقوف أمام كل محاولات التشكيك والنسف .

غير أن السبيل الذي يسلكه الخطاب (الثالث | الفاصل)، يمر عبر مراحل من التشويش والتمويه، حيث يحاول كل من المتخاطبين، تفنيد حجج الطرف الآخر، وذلك عن طريق ممارسات لغوية معينة، قريبة من مصطلح "عنف اللغة" بالمفهوم النقدي المعاصر .

لهذه الاعتبارات فإن على منتج الخطاب الثالث، أن يكون فقيها في مجاله، وهذا يجرنا إلى الدلالة التي أعطاها السياق القرآني للخطاب : " وقيل فصل الخطاب : الفقه في القضاء " [1]، وحينما نقرأ في "كتاب التعريفات" أن "الفقه " هو في اللغة : عبارة عن فهم غرض المتكلم من كلامه" [2]، نزداد ثقة في أن ارتباط الفقه بالقضاء، هو منصرف للدلالة على المهارة التي على القاضي أن يستوفيها، وهي نباهته وقدرته على التفطن إلى الحيل اللغوية التي يعتمدها المتكلم في التدليس وتشتيت الحقائق، فغرض المتكلم من الكلام لا يؤديه الظاهر بل المتخفي ،وعلى القاضي أن يكون نبيها في القبض عليه على سبيل التأويل، لئلا يكون ضحية التزييف . وإذا ما جنحنا إلى الدلالة الاصطلاحية للفقه، فلن نكون بعيدين عن مؤدى عبارة " الفقه في القضاء، وقيل هو الإصابة والوقوف على المعنى الخفي الذي يتعلق به الحكم " [3]، واشتمال الفقه على القيمة التأويلية يبرره التمكن من تبرير الأحكام وتسويغها . وهذه القيمة ليست منتفية عن العمل القضائي الذي يقتضي قراءة للنصوص، تتم في ضوء شروط الوقائع، لا شروط الخطاب الذي يسرد الوقائع ،وهذا تلافيا لوقوع الحكم تحت تأثير سلطة الخطاب المراوغ والموجه بأغراض صاحب الخطاب.

وعلى الرغم من أن اشتغال القاضي تأويلي في مثل هذه الحالات، إلا أنه مطالب بأن يصدر حكما غير قابل للتأويل، وذلك حتى يكون في مستوى ما فسرت به الآية القرآنية "فصل الخطاب " فمعناها – حسب ما يرى صاحب "الكشاف " – " البين من الكلام الملخص الذي لا يتبينه من يخاطب به، لا يلتبس عليه " [4].

---

[1] – ابن منظور : "لسان العرب" ، م س ، مادة خطب ، ص: 336 .

[2] – الجرجاني (علي بن محمد بن علي) : " كتاب التعريفات" ، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي ، بيروت، 2002، ص : 137 .

[3] – نفسه ، ص : 138 .

[4] – نفسه ، ص 138 نقلا عن الزمخشري : الكشاف

إن استثمار المنجز المعجمي بخصوص مادة خطب | خطاب على هذا النحو، يضعنا على تخوم بعض مكونات المنجز النقدي المعاصر حول هذه القضية بالذات؛ قد يفجؤنا (جان جاك لوسركل) ...وهو يقول " وهناك فعلا رابطة طبيعية بين القانون وسياسات اللغة " [1] ،ثم يتابع قائلا : " إن المحاكم هي بالطبع مكان طبيعي للنزاعات اللغوية، حيث يمكن أن تتعلق حياة المرء بالكلمات التي يختار التفوه بها " [2] .إننا إذن أمام حالة تتساوى فيها الحياة باللغة، أو تصبح الحياة فيها متوقفة على اللغة التي بإمكانها تغيير الوقائع، أو صناعة حقيقة لغوية في مقابل الحقيقة الأصل، تفوق مصداقيتها مصداقية الحقيقة نفسها .

وعلى شاكلة الخطاب، فما يقرّب الخُطبة بمعناها اللغوي إلى ما يجري تداوله من مفاهيم نقدية هو اعتبارها كلاما من إنتاج متكلم واحد . ولها بداية ونهاية، وهنا لا نجد أقرب من مفهوم النص ليشارك الخُطبة في هذه المواصفات .و هناك خاصية فنية أخرى قد تدنو بها أكثر نحو مجال النص، وهي توفرها على السجع الذي يوفر لها جانبا جماليا، ييسر لها تجاوز الوظيفة الابلاغية الى الوظيفة البلاغية، وحينما تكون الخطبة نسقا لغويا له حظ من الجمالية التي هي بالنسبة للمتكلم مطية تكفل له الوصول إلى أسمى غاياته وهي التأثير في المتلقي واجتذابه، تغدو أقرب ما تكون إلى " النصية " .

لكن ورغم هذه الفروق، فإننا نوافق (د | عبد الواسع الحميري) حينما يلح على وجود رابط دلالي قوي بين الخطاب والخطبة، لقد أشار الباحث إلى أن الخطبة بسعيها إلى التأثير في المتلقي من أجل إقناعه بمؤداها، وحرص الخطيب على شحن نصه بقوة برهانية ،و بلاغية إبلاغية، وأخرى وجدانية تطريبية، يضمنها جمال الصوت، وحسن العبارة، وجمال اللغة مع توفيره لعناصر تفاعلية تتعلق بفن الإلقاء ومهاراته، لا تبعد إلا قليلا عن الخطاب، يقول الحميري : " تعد الخطابة أو الخطبة بهذا المفهوم الأصل المرجعي للخطاب الذي نظر إليه في الوعي البياني والبلاغي، على أنه هو الآخر، مشروط بالإقناع والتأثير أو الجاري مجرى التأثير والإقناع، ففصل الخطاب ـ كما سبقت الإشارة ـ هو الكلام الجاري مجرى الحكم الحاسم، أو الفاصل بين الخصوم، بوصفه القائم على الإثبات والدليل، أو على وضوح الحجة والبرهان " [3]

---

[1] – جان جاك لوسركل: "عنف اللغة " ، ترجمة : محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2005، ص : 350

[2] – نفسه، ص 350

[3] – عبد الواسع الحميري :" الخطاب والنص | المفهوم ـ العلاقة ـ السلطة " ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1 ، 2008، ص : 14

ب–الخطاب في مدونة الأصوليين:

كثيرا ما يتجه البحث عن التأصيل للمفاهيم المعاصرة بأصحابه إلى حقل الأصول ؛ " ذلك أن حقل الأصول واسع جدا، اتصلت فيه كثير من قضايا الثقافة العربية ـ الإسلامية في ميادين علوم القرآن، والحديث، واللغة، وعلم الكلام، وغير ذلك، كما أنه أصبح بفعل من التطور الحضاري، حقلا اصطدمت فيه كثير من الرؤى والمواقف، وخصبت فيه إجراءات منهجية غاية في الأهمية، يتعلق بعضها بالوصف ،والاستقراء، والاستنتاج، ويتعلق بعضها الآخر بقواعد التحليل الدلالي والتأويل، ومن المؤكد أن الأصول ـ بوصفها الركيزة الأساسية المؤثرة ـ التي تمحورت حولها قراءات كثيرة عنيت بالثقافة العربية عامة، تركت أمضى البصمات في الجهاز الاصطلاحي الذي تستعين به في إجراءاتها الوصفية أو التحليلية " [1]

وعلى كل، فإن الخطاب الأصولي يجلي لنا الخطاب بوصفه " لفظية عرفية خاصة "[2] ؛أي مصطلحا " وهو ما كان جاريا على ألسنة العلماء من الاصطلاحات التي تخص كل علم، فإنها في استعمالها حقائق وإن خالفت الأوضاع اللغوية " [3]، لكن مصطلح الخطاب، حتى وإن خالف وضعه اللغوي الأول حينما استخدم من طرف الأصوليين، إلا أنه لم يقطع الصلة تماما بانتمائه الدلالي الأول في أصل الوضع، لا بل إننا نجد من الدلالات الوضعية الأولى، ما غفل عنه المعجميون أنفسهم ؛ فقد ورد في موسوعة أصول الفقه : " الخطاب لغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ونقل للكلام النفسي الذي يقع به التخاطب ، وعند المراغي هو الكلام المقصود منه إفهام من هو متهيء للفهم "[4] . وقيل أيضا في تعريف الخطاب : " الخطاب هو الكلام الموجه للغير لقصد الإفهام حالا إن كان المخاطب موجودا، ومآلا إن كان المخاطب معدوما، ولا مانع من طلب الفعل، أو طلب الترك من المعدوم، على تقدير وجوده إذ لا يعد ذلك سفها، وإنما يعد سفها، طلب الفعل من المعدوم حالا " [5]

---

[1]– عبد الله إبراهيم : "المطابقة والاختلاف | بحث في نقد المركزيات الثقافية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 2004، ص : 561 ـ 562

[2]– يحي بن حمزة العلوي اليمني : كتاب الطراز، تحقيق :محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط 1، 1995، ص 28

[3] – نفسه ، ص : 28

[4]– رفيق العجم :" موسوعة مصطلحات أصول الفقه عند المسلمين" ،ج1 ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 ، 1998 ، ص :676

[5] – نفسه ، ص :676 .

وفي إزاء هذه التعاريف لا بد من الانتباه إلى جملة مسائل منها :

ـ إثبات حضور كل من المخاطَب، والمخاطب من غير إشارة إلى مركزية أحدهما ،في مقابل هامشية الآخر .

ـ الخطاب هو الكلام الموجه ،أو هو توجيه الكلام، وفي الحالين يكون الغير | الآخر | المتلقي هو غاية الكلام، ووجهته .

ـ هناك إشارة إلى ضرورة المطابقة بين مقصدية المخاطب، وفهم المخاطب | المتلقي .

ـ إن عبارة " من هو متهيء للفهم "، تعطي توصيفا خاصا للمتلقي ؛فليس كل سامع للخطاب هو المخاطب المرغوب في إفهامه من طرف المتلقي .ثم إن التهيؤ للفهم، يقتضي وجود مكونات معرفية مشتركة بين طرفي الخطاب، تنبني عليها عملية التواصل الخطابي .

ـ لا يعد إنتاج الخطاب في حضرة المخاطب، شرطا لوجوده، وغياب المخاطب ساعة إنتاج الخطاب، لا ينفي عنه مسؤولية الإفهام .

ـ إن فرضية وجود مسافة زمانية أو مكانية بين منتج الخطاب ومتلقيه، لا يحدد شكلا مخصوصا له من حيث كتابته أو شفاهيته ؛ إذ التصور الذي نبنيه للخطاب في حالة وقوفنا أمام الجملة التي مؤداها: " ومآلا إن كان المخاطب معدوما "، هو أن الخطاب يمكن أن يتخذ شكل المكتوب .

جـ-الكلام | الخطاب

ما الذي يجعل الكلام خطابا ؟، وهل كل كلام هو خطاب ؟، يجيبنا القدامى فيقولون : "الخطاب هو الكلام إذا وقع على بعض الوجوه، وليس كل كلام خطابا، وكل خطاب كلام " [1]، بيد أن هذا الجواب على دقته ووضوحه، لا يكبح فضولنا، بل يؤججه أكثر من السؤال نفسه، وفضولنا يتجه إلى معرفة الوجوه التي بها يكون الكلام خطابا . وقد استشرف (رفيق العجم) هذا السؤال، وقدر ذاك الفضول فقال على سبيل الرد : " والخطاب يفتقر في كونه كذلك إلى إرادة المخاطب [بكسر الطاء]لكونه خطابا لمن هو خطاب له، ومتوجها إليه، والذي يدل على ذلك أن الخطاب قد يوافقه في جميع صفاته، من وجود، وحدوث، وصيغة، وترتيب ما ليس بخطاب، فلا بد من أمر زائد به كان خطابا، وهو قصد المخاطب " [2].

[1]– رفيق العجم :" موسوعة مصطلحات أصول الفقه عند المسلمين" ، م س ، 676 .

[2] – نفسه، ص 676 .

إنها إذن إرادة المتكلم، وغاية هي في نفسه، تجعله ينجز كلامه على طراز الخطاب وشاكلته، فيفهم المتلقي أن الذي تلقاه من الكلام خطاب، وليس غيره من الكلام، وإن لذلك الكلام فاعلية بها كان خطابا، وإن كان هو قوامها . وبذلك تتضح لنا العلاقة بين الكلام لا بوصفه إنجازا فرديا كما يتم تداوله على مستوى اللسانيات المعاصرة، بل من جهة أنه صادر عن متكلم داخل سياق يدرك المتلقي شروطه ومحدداته، فيبني فهمه انطلاقا منها.

هكذا إذن، إذا أردنا استخلاص محددات الخطاب داخل البيئة الأصولية التي أنتجته، وجدناها موزعة على النقاط الآتية :

- أنه كلام .
- أن له طرفين؛ مخاطَب ومخاطِب .
- أنه يحقق وظيفة الإفهام .
- تراعى فيه مسألة المقصدية .
- أن فاعليته تقوم على السياق المشترك بين طرفيه .

وبذا يتأكد لنا بأن المرجعية الإسلامية القديمة، ساهمت في إنتاج مصطلح الخطاب وفق نظامها المعرفي الخاص، ومع علمنا بأن اختلاف نظم المعرفة، يفضي بالضرورة إلى تباين المعرفة الناتجة عنها، فإذا انضاف الى ذلك اختلاف الزمان والمكان، واختلاف المرجعية والثقافة، سهل علينا استيعاب التحولات الابستمولوجية التي صاحبت مصطلح الخطاب، أثناء هجرته من حقل علم الأصول، إلى حقل النقد، أو من مجال النقد الغربي ،إلى مجال النقد العربي . وهو في الحالين يشكو الغربة، إما الزمانية أو المكانية والثقافية، فإذا كنا نعني الخطاب المتأتي من علم الأصول، فقد أقحمناه في الدراسات المعاصرة من غير أن نعده الإعداد الابستمولوجي اللازم، لينهض بدلالات مختلفة عن الدلالات التي كلف بحملها في علم الأصول، وإذا قلنا أننا استلهمناه من النقد الغربي، وهذا الراجح بحكم العادة والطبع أيضا، نكون قد حكمنا عليه بالغربة الجغرافية، لأنه مستنبت من بيئة ثقافية مختلفة .

والواقع أن الذي حدث بالضبط، هو أننا اخترنا الوافد الأجنبي، فاستعنا بمكوناته على نسف المصطلح القديم الذي كان في منبته نموذجا للمصطلح الواضح الدقيق، مما يعني أننا لم نكتف بالتنكر له ولم نكفه شرنا فتركناه وشأنه، وإنما عمدنا إلى تشويهه وتصحيفه . ذلك ما يستفاد من كلام هذا مؤداه: " إن هذا المصطلح واضح الدلالة لا يشوبه اللبس والغموض، لكن بمجرد أن يزحزح عن الحقل الذي تشكل فيه، واكتسب هذه الدلالة القارة الواضحة، ومحاولة شحنه بدلالات دخيلة، إلا

وفقد ذلك الوضوح الذي اكتسبه في حقله الأصل، لا سيما ذلك المحمول الدلالي الوافد إلى الثقافة العربية من الغرب، إذ تسلل هذا المحمول الغربي داخل ثنايا الشبكة الاصطلاحية لمفهوم " الخطاب " العربي، واستطاع منتهجا التقويض وسيلة، أو .. كاد أن يهدم المفهوم الأصل ليعيد تأسيس مفهوم جديد للخطاب، ينطلق من المحمول الدلالي الغربي "[1] . وفي المقابل "جرى " ترحيل " أو " استبعاد " للمحتوى الذي نشأ في تضاعيف ثقافة لها شرطها التاريخي، وحل محله محتوى أخر له خصائصه الدلالية التي تكونت في ظرف ثقافي آخر " [2]

و أيا ما كان الأمر، فإننا مطالبون بأن نتجاوز إشكالية المنبت، لنعرف مفهوم المصطلح داخل المنظومة المعرفية المعاصرة، بفرعيها اللساني والنقدي .

د–"الخطاب" في الخطابين النقدي واللساني المعاصرين :

لئن عدنا اليوم للحفر في بطون كتب التراث، باحثين عن مصطلح الخطاب، وقد عشنا غافلين عنه دهرا، فلكي نواجه به سيلا من الدراسات الغربية هو محورها غاية ووسيلة، لقد شجعت الدراسات اللسانية، والنقدية المعاصرة من شعرية، وسيميائية ،و تأويلية، وغيرها على تنامي الاهتمام بالخطاب، إلى درجة أن غدا مكونا مشتركا بين عدة علوم تتجاذبه، فضلا عن أنه – ولوفرة حظه من الاهتمام، ولاستجابته للتطلعات النقدية للمعرفة المعاصرة– استطاع أن يكون لوحده، موضوع علم مستقل له موضوع ومنهج (تحليل الخطاب): " وأما تحليل الخطاب فيعني تكوين الفروض التي تتعلق بالمخاطِب والمخاطَب وروابط الخطاب ودرجة اتصاله وتماسك الأبنية المكوِّنة له كما يتطلب تجريدا للمعلومات المتصلة باختيار الألفاظ والتراكيب والمعلومات المكوِّنة للخطاب، وتحولات الزمن والدلالات فيه " [3] .

[1] – عبد الغني بارة: "إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر | مقاربة حوارية في الأصول المعرفية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 2005، ص: 329.

[2]– عبد الله إبراهيم: " المطابقة والاختلاف | بحث في نقد المركزيات الثقافية" : م س ، ص : 264

[3]– خلود العموش :" الخطاب القرآني ، دراسة في العلاقة بين النص و السياق (مثل من سورة البقرة) ، عالم الكتب الحديث – جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص: 24 .

وقبل الدخول في تفاصيل الفهم الاصطلاحي الغربي للخطاب، نشير إلى أن الأصل اللغوي لكلمة (***Discours***) ، لا يبعد كثيرا عن الاستخدام اللغوي العربي ؛ حيث أن (***Discours***) مشتق من الكلمة اللاتينية (***Discursis***) ، و تعني "الكلام المتبادل " أو " المكالمة"[1].

وعلى أية حال، فالدخول في تلافيف الخطاب، من حيث هو أسئلة مربكة، وقضايا شائكة، يضع الباحث أمام تحدي الإلمام بجوانب المفهوم الذي ظل في حالة تكون وتشكل عبر بيئات بحثية مختلفة، رغم صدورها عن مرجعية معرفية واحدة، هي المرجعية اللسانية، ولعل هذا الذي يبرر انشغال اللسانيين قبل غيرهم، بضبط مصطلح الخطاب .و يقر أغلبهم بفضل (هاريس) بهذا الخصوص، إذ أعطاه تعريفا محكما جاء فيه أن الخطاب : " متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض "[2].

يتجلى في هذا التعريف تمثل للنزعة الوصفية الأثيرة عند اللسانيين ،تترجمها اللغة العلمية الدقيقة الواصفة لمحددات الخطاب، وطبيعة العلاقة بين عناصره التي تعد الجملة مقوما رئيسيا فيها وإن كان يتجاوزها، لكن هذا التجاوز كمي لا كيفي، فحيثما كانت اللسانيات لا تنظر فيما يتعدى الجملة، وسع الخطاب أفقه فانفتح على " متتالية من الجمل "، يجمعها نسق واحد طابعه الانغلاق بيد أن هذا التوسع لا يعني تخليا عن المبادئ العامة التي تصدر عنها الرؤية اللسانية لكل نسق لغوي ويكفي أن نتعمق مفهوم (هاريس) للخطاب، كي نكتشف نية اللسانيين في " ألسنة " الخطاب ؛ أي احتكاره بعد أن يتم صكه بالقيم المعرفية المصطلح عليها بينهم .

وإن كنا قد بيّنا كيف تم تمثل مبدأ الانغلاق، بقي علينا أن ننبه إلى مبدأ المخالفة والمماثلة الذي عملت على إبرازه الجمل في تواليها وانتظامها، وفق نسق موحد في خصائصه وسماته ،و تميزها من حيث هي بنية كلية متماسكة .

ومع حرص الجميع على صياغة مفهوم دقيق للمصطلح يجنّب مستخدمه ،أو متلقيه أي تداخل أو لبس، إلا أن مصطلح " الملفوظ " كان له من الخصائص المشابهة، ما جعل الكثيرين

---

[1]– يوسف وغليسي :" إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، منشورات الاختلاف – الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون– لبنان ، ط1 ، 2008 ، ص 60 .

[2] – سعيد يقطين : " تحليل الخطاب الروائي " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط3 ، 1997، ص 17 .

يعجزون عن التمييز بينه وبين الخطاب، وهذا يعد من بين المتاعب التي كان على المتخصصين إزالتها.

عربيا تطوع لساني وناقد قدير، هو (عبد السلام المسدي)، باصطناع تعريف للملفوظ *L'enoncé* مؤداه : " الملفوظ هو جملة ما يتلفظ به الإنسان ويكون محددا ببداية ونهاية كأن يكون محصورا بين سكوتين في الخطاب الشفوي أو بين علامتين ابتداء وانتهاء في الخطاب المكتوب، والملفوظ بذلك يكون جملة أو فقرة أو نصا "[1]، وبناء على ما ورد في هذا التحديد، يكون الملفوظ كلاما غير قابل للاستئناف، فبمجرد الفراغ منه كتابة، أو نطقا، يكون في حكم الناجز المنتهي، فيمكنه –إذ ذاك– أن يكتسب استقلاليته عن الذات التي أنتجته، على خلاف الخطاب الذي يبقى دائما قابلا للإضافة والتشكيل، ولو بعد انقطاع زمني، فهو لهذا أكثر حيوية، وديناميةً، و احتمالات التحول فيه راجحة .أما الاستقلالية فهي غير واردة، لأنه لا يمكن النظر في الخطاب بعيدا عن مقاصد منتجه، ومن هنا كان مصطلح التلفظ من حيث هو "يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما "[2] أقرب إلى موضوع الخطاب من الملفوظ .

وطمعا من بعض النقاد في الاستفادة من الخدمات المعرفية للخطاب، من حيث هو مصطلح ومفهوم، وآليات اشتغال، تم تفعيله وفق رؤية أخرى، تصوغها طبيعة البحث، وغاياته مع الحفاظ على مكوناته الأصلية العامة.وتعد الحقول المنشغلة بالقيم التواصلية والتداولية، مجالا رحبا أثبت فيها الخطاب خصوبته، ومرونته، وقد شاعت مثل هذه القناعة مذ نجح (بنفست) في تخليص الخطاب من الوصاية اللسانية، وذلك من خلال الدعوة إلى إيلاء التلفظ من حيث هو : " الفعل الذاتي في استعمال اللغة "[3] العناية المطلوبة، الأمر الذي سمح بالنظر إلى الخطاب، على أنه موضوع صالح للبحث في إبداعية المتكلم ،و احترافيته في إقناع الآخرين، ومن هنا غدا الخطاب قسمة بين النقاد وشركائهم المعرفيين، يزداد هذا الكلام وضوحا،حينما نقرأ ما قاله (عبد السلام المسدي) بهذا الخصوص : " وجوهر التمحيص في ما يسمى اليوم بعلم الخطاب، هو دراسة استراتيجيات الكلام من خلال أطراف الجهاز التواصلي، فالانسجام الداخلي بين مكونات نظام التخاطب، هو الذي يحول العملية إلى تواصل بالمعنى الأول غير الفني ، ذاك الذي يؤكد المحاورة ويثبت أن الطرفين قد فهم كلاهما الآخر فهما بالدلالة فيكونان قد " تفاهما " من حيث قد اشتركا في رسم حدود المعنى

[1] – عبد السلام المسدي : "الأسلوبية و الأسلوب" ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط5 ، 2006 ، ص147 .

[2] – سعيد يقطين : " تحليل الخطاب الروائي" ،م س ، ص : 19 .

[3]– نفسه ، ص : 19 .

وهو ما لا يفرض اتفاقا في الموقف ولا يستوجب منحى في التأويل، كما لا يحظر على أي منهما مسلكا خاصا في ترجمة الفهم إلى فعل أو سلوك قد يأتي بهما عقب القول والفهم فيغاير فيهما ما قد يأتي به الآخر "[1]، يبدو مكون الفهم – كما يجليه هذا النص – مكونا محوريا في عملة التخاطب، فهو الذي يوحد بين قصد المخاطب وغاية المخاطب، بمعنى أن المتكلم يقصد الإفهام، والمتلقي يتطلع إلى الوقوف على مقصدية المتكلم . ومع علمنا بأن ليس لأحدهما أن يحتكر لنفسه أحد الدورين، فلا يكون دائما متكلما كما لا يكون مستمعا أبدا، تغدو عملية التخاطب عملية تحاور ونقاش قد تحقق أنضج ثمارها إذا " تفاهما "، والتفاهم كما يبرزه السياق الذي ورد فيه ضمن هذا القول، هو بلوغ أعلى درجات المطابقة بين مقصدية المتكلم وفهم المخاطب، وهو الأمر الذي يحفظ للخطاب تماسكه وانسجامه، مع المقدمات التي انطلق منها طرفا الخطاب من بعد تواضعهما المعلن أو الضمني عليها، ومن هنا يمكننا اعتماد قول (وغليسي) التالي ملخصا لكل ما تقدم: الخطاب هو " الاستخدام النوعي للغة في نطاق تواصلي معين "[2]

وحيثما يكون الخطاب موضوعا للنظر والتحليل، يستحيل المتكلم ـ بكل ما يتوسله من أساليب كلامية، وما يستثمره من مكونات سياقية، وما يوظفه من وسائل اتصالية ليست بالضرورة أن تكون لغوية ـ قيد الدراسة، فالسؤال الذي يلتزم المشتغل بالخطاب بالإجابة عنه، ليس هو : هل اقتنع السامع بمؤدى الخطاب ؟، وإنما الأولوية عنده هي من حظ الإجابة عن السؤال الذي فحواه : ما الذي قدمه المتكلم بين يديه من الأساليب ،و المهارات اللغوية وغير اللغوية لأجل الإقناع ؟ . كل هذا الكلام يستفاد من النص السابق للمسدي، كما قد يستفاد منه أيضا، ما تم استخلاصه سابقا من الجهود التي قدمها القدامى في سبيل التأصيل للمصطلح، وهو إقحام المتلقي في اعتبارات دراسة الخطاب، وإن سبب الاهتمام بالمتلقي ناتج عن الأهمية التي اكتسبها الكلام (المنطوق)، في ظل الدراسات اللسانيات المعاصرة، والخطاب أحد مكاسبها وأحدثها : " فإن علماء اللغة الحديثين يأخذون بالمسلمة القائلة إن الكلام يتبوأ المكانة الأولى، أما الكتابة فتحتل المكان الثاني، لأنها مشتقة منه، ولم تكن اللغات المعروفة بادئ ذي بدء سوى كلام منطوق، بل إن آلافا من لغات العالم، لم تعرف قط طريقها للتدوين، أو أنها دونت منذ فترة قريبة جدا "[3]. ومادامت الكتابة صفة عارضة

---

[1] – المسدي : "الأدب وخطاب النقد" ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص: 36

[2]– يوسف وغليسي : " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ، م س ، ص : 61 .

[3] – د | مازن الوعر (ضمن الكتاب الحواري الذي أعده كل من حافظ اسماعيل علوي، ووليد أحمد العناتي): "أسئلة اللغة | أسئلة اللسانيات" الدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت، منشورات الاختلاف – الجزائر، دار الأمان – الرباط، ط 1، 2009، ص : 128 .

في الخطاب، والكلام فيه هو الأصل (فليس ثمة من التعاريف المعاصرة، ما جعل صفة الكتابة شرطا للخطاب، كما هو الأمر بالنسبة للنص على نحو ما سنرى)، يكون المتلقي مشاركا في إنتاج الخطاب؛ من حيث إن ثمة تفاصيل في الخطاب، يسهل التقاطها في حالة كونه منطوقا، ثم إن ثمة أنواعا من الخطاب لا يمكن تلقيها كتابيا، مثل الخطابات التمثيلية المسرحية ،و السينمائية، وغير ذلك، ولأجل ذلك يحرص المتكلم – ومحاولة منه لإنجاح خطابه – على أن يكون في مستوى ما يريد المتكلم سماعه، وبهذا فالخطاب : " كما يحمل الخصائص التمييزية للمتكلم، فهو ينبئ بطبيعة السامع الذي أنشئ من أجله، بل إن الخطاب في ذاته يكون في أغلب الحالات حسب ما يريده السامع لا المتكلم، وتلك هي سمة اللسانيات التداولية الحديثة التي تتقاطع فيها مع البلاغة العربية "[1] ،وإذا سلمنا بهذا كان لنا أن نعرف المتلقي ؛اهتماماته، وخياراته المعرفية الخاصة، أو اهتماماته العامة من خلال ما يقدم له من خطابات، والواقع أن في هذا الكلام كثير من الصحة، وقد يتضح ذلك بجلاء في الخطابات السياسية والدعائية التي غالبا ما تحفل بالرطانة اللغوية، التي تهدف إلى استمالة السامع من خلال التركيز على الاهتمامات ذات الأولوية لديه .

وأخيرا نقول أن المفهوم الذي قدمناه للخطاب، هو المفهوم الذي ستتمثله دراستنا في تحديد مسارات النقد العربي وتحولاته، وفي تعيين طبيعة علاقته بالنقد الغربي، بمعنى أننا سوف نضع قضية السياق المشترك بين أطراف الخطاب قيد التأمل والفحص ، كما أننا سوف نوقع شرط الإفهام موقع المساءلة .ونوضع آليات الإقناع ومهاراته، وتقنيات العرض وأساليبه، موضع المراجعة .

2- الخطاب النقدي

إذا كان للنقد أن يعتدّ بتاريخه، فليس لهذا الاعتداد أن يمتد لأكثر من قرن، وقد يزيد عليه بضعة عقود . أما قبل ذلك، فليس ثمة ما يدعوه للفخار ؛ لقد كان النقد شأنا عاما من الشؤون التي تعنى بها الصحافة المحتفية باليومي، والمعيش، والجماهيري، وإذا علا على ذلك قيمة ،فهو هواية بعض المثقفين، والمهتمين بشؤون الإبداع . وقد اختزلت وظيفة النقد عندهم، في الحكم على الأعمال الادبية، لكن وابتداء من سنة (**1890**)، دخل النقد مرحلة الاحترافية ؛ حيث تحول من موضوع جماهيري، إلى موضوع اهتمام نخبة من الأكاديميين المسلحين بمعرفة نوعية، ودقيقة لأسرار العمل الابداعي، وقد وصل به الأمر في الفترة الممتدة بين العشرينيات، والستينيات من القرن العشرين، إلى مرحلة من التطور المتسارع، والنوعي اعتبرها (كريس بولديك)" مرحلة بطولية "؛

[1]– خليفة بوجادي :"في اللسانيات التداولية | مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم "، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2009، ص : 175 – 176

حيث أبدى نزعة توسعية ،تناغمت مع تلك النزعة التي توهّجت على مستوى الجبهة السياسية الخارجية والاقتصادية المحمومة في تلك الفترة . هذا الكلام هو خلاصة ما كتبه (كريس بولديك) في مستهل مقدمة كتابه ذي الميل التوثيقي لتاريخ النقد الأنجلوساكسوني " النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 " (***Criticism and Literary Theory 1890 to the present***) والذي أراد من خلاله الحد من عنفوان وهيمنة النقود الفرنسية البنيوية وما بعد البنيوية ،وهي "علامة" عالمية مسجلة في دنيا النقد، و كأننا به يجدّ في تبين الصوت الانجليزي | الأمريكي ،الذي كان كل شيء في البداية يمنّي بسبقه، وريادته، لكن الرواد الفرنسيين الخلّص، أو فرنسيي اللغة، والهوى النقدي، عرفوا كيف يصنعون مصيرا آخر للنقد، لا يخلو من ألق وبريق اجتذب أنظار العالم، وحجب عنه أضواء أخرى، بدت خافتة وغير مؤثرة، بالقياس إلى الإشعاع الفرنسي، كتلك المنبعثة من الأرض الإنجليزية، والأمريكية وحتى الروسية وضواحيها ، هذه الأخيرة التي أنجبت خيرة الفاتحين، والمدشنين للعهد النقدي الجديد، لكنهم حجوا جماعات وفرادى، إلى فرنسا التي بدت مزدهية بهم، مزهوة بإنجازاتهم من غير أن تمنعها أصولهم الحقيقية، من اعتبارهم حالة طبيعية من حالات الإنتاج المحلي، بحكم اعتماد الفرنسية لغة لهذا الانتاج، نقول هذا، وفي ذهننا كل من (جاكبسون) و(تودوروف) و(جوليا كريسيفا) وغيرهم ممن يصعب على الطالب، أو الباحث المبتدئ، أو المثقف غير المتخصص اعتبارهم غير فرنسيين .

لقد عرفت ظروف الانتاج، وشروطه، وأدواته، تحسنا معتبرا في زمن هؤلاء، مما انعكس على نوعية النقد، وقيمته، بحيث تحول من كونه صنفا من صنوف المعرفة المهمشة الى المعرفة المركزية ؛ وبتعبير (بولديك) أصبح النقد " بؤرة الثقافة الحديثة والمحافظ الأسمى على قيمها " [1]، ومما يؤكد هذه المركزية في نظر (بولديك)، هو أن المعرفة النقدية، امتلكت القدرة على زعزعة " ميادين معرفية أخرى، كالتاريخ، والفلسفة، وعلم النفس وابتلعتها في مجالها، في شكل روايات أو نصوص ؛ وأنها أصبحت في نفس منزلةالأدب الابداعي الذي كانت بكل تواضع تخدمه " [2] . لقد تحول إذن هذا الخادم المخلص المطيع، إلى باحث عن السيادة والريادة، و كانت اللسانيات هي وصيفته بل خادمته، التي أشبعت غروره، وأمدته بالأدوات التي صنعت أسطورته . ومعلوم أن للسانيات دورها الذي لا ينكره أحد في توفير حد أدنى من الاتفاق حول هذه الأدوات؛ بمعنى أنها شكلت شبه مرجعية معرفية التف حولها النقاد في العهود المتأخرة ؛أي بعد أن ثبتت نبوءة (كلود ليفي شتراوس) التي

---

[1]– كريس بولديك : "النقد والنظرية الادبية منذ 1890"، ترجمة : خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، 2004، ص 8 .

[2] – نفسه، ص: 8

مؤداها أن " اللسانيات بفضل توجهها العلمي ستصبح جسرا تعبره كل العلوم الإنسانية الأخرى إن هي أرادت أن تحقق نصيبا من العلم"[1] .

لقد صيرت الكشوفات اللسانية، والإنسانية المعاصرة إذن النقد، مجالا للتجريب المتعدد الرؤى، والمرجعيات. يتعامل مع الظاهرة الأدبية بصرامة علمية لا تقبل التسامح المنهجي، متمثلا الروح العلمية التي سرت في وجدان الناس أيام توهج البنيوية طورا، ويتعاطى معها بكل انفتاح وحرية، ملتهما ضروبا من النصوص، سالكا سبيل التفاعل مع شبكة من الأنساق المعرفية طورا آخر، ليأتي على الناس حين من الدهر، تتم فيه مراجعة كل المقولات، والأدبيات التي كانت تصدر عنها العملية النقدية، وقد أفضت المراجعة آخر الأمر إلى رفض الكثير منها، ويسمى هذا الدهر نقديا بما بعد الحداثة، وفيه عصف بكل أنماط التمركز، والتسلط، حتى وإن كانت هذه السلطة هي سلطة النص نفسه، فباسم الوهم، رفضت الحقيقة اليقينية، وباسم القارئ، رفض المؤلف، ورفض النص إذ كان يدّعي لنفسه الكمال والجاهزية، وباسم التشتت رفض الانتظام ،و الثبات . لقد جدد النقد نفسه إذن، فإذا آلياته قائمة على " الحفر "، و"التفكيك "، والتشريح "، و" الخلخلة ". وإذا غاياته منصرفة إلى استنطاق النصوص، وتأويلها من أجل الوصول إلى مضمراتها، وخفاياها ؛ إذ العبرة فيما لم تقله، لا في ما قالته، والحقيقة كامنة فيما سكتت عنه، لا فيما أظهرته . ثم الموضوع، ما هو ؟، والنص، ما طبيعته ؟. الموضوع هو الأدب ،و لكن كل الأدب ؛ المهمش منه ،و الرفيع، المهمل، وصاحب الحظوة، بل إن المفضل عنده ،هي النصوص المغيبة التي حرمتها سياسة الإقصاء المؤسساتي من العناية المطلوبة .

إلى هذه الغاية أفضى عبور الغربيين لـ " جسر " اللسانيات . وبدلا من أن نتخذ نحن العرب اللسانيات جسرا يوصلنا إلى حقيقة النص، اخترنا جسرا آخر أطول بكثير ،إنه غير نوعي النتائج وهو النقد الغربي اتخذناه جسرا لكي نعبر منه إلى نصنا العربي، فكانت النتيجة إشكالية بالمعنى الحقيقي للإشكال، إشكالية عنقودية ثلاثية الرؤوس: المصطلح، والمنهج، والهوية .

ونحن إذ أمكننا أن نختزل إشكاليات النقد العربي المعاصر في هذه المحاور الثلاث، فهذا لا يعني أن إشكالاته معدودة ومنفصلة، بل هي متشابكة الوجوه متداخلة التداعيات، بحيث لا يمكن الحديث عن إحداها دون استدعاء المحورين الآخرين بتفرعاتهما الكثيرة .

ومن غير استعجال لمعرفة حقيقة الأمر، وابتغاء للوعي المؤسس والعميق بمآزق ذلك الخطاب، سوف نطوّف على ضفاف الخطاب النقدي الغربي الذي وصلنا مصدرا ،ومعلبا وجاهزا للاستهلاك

[1] – حافظ إسماعيل علوي و وليد أحمد العناتي : "أسئلة اللغة، أسئلة اللسانيات" م س ، ص: 17 .

الفوري، بقصد التعرف على المراحل الانتاجية التي مر عليها، والظروف المعرفية، والثقافية، والتاريخية التي تشكل في كنفها، وعمليات التعديل التي أخضع لها، وطبيعة الاستجابات التي خلقها في متلقيه، حتى إذا قارنا كل ذلك بما كان من شأنه في السياق العربي، عرفنا أي اختلالات اعترته، وأي انحرافات شابته، ونعرف أيضا أي الأزمات واجهتنا من ورائه، وأي الصدمات كشفت موقعنا في الفكر وفي المعرفة العالمية .

أ-البيئة المعرفية للخطاب النقدي الغربي المعاصر :

-الأنوار :

لقد انشغل الكثير من الباحثين الغربيين منهم والعرب، بالتحقيب للفلسفة، مولين أهمية استثنائية لفلسفة القرن الثامن عشر، الفلسفة المسماة فلسفة " الأنوار "[1]، لما كان لها من أثر على مصير المعرفة البشرية حتى اليوم، وهي التي شكلت مهادا متينا، شيدت على أساسه امبراطورية العقل، وإن كان ثمة من لا يقلل من شأن شخصيات وتيارات علمية وفكرية سابقة، مثل (تودوروف) الذي أكد أن فلسفة الأنوار، التهمت نتاج عبقريات أجيال غربية متعاقبة، فهي " وريثة ديكارت، مثلما هي وريثة لوك ***Locke***، وقد احتضنت القدامى والمحدثين أصحاب التوجهات الكونية، وذوي التوجهات المحلية "[2]، وبهذا تبدو هذه الفلسفة أكثر عراقة مما كان يعتقد، كما لا يبدو كل من (هيغل) و(كانط) وغيرهم، من آباء الحداثة الغربية أكثر من قراء ممتازين للتراث الفلسفي الغربي، تمكنوا من استخراج الأفكار التنويرية من مظانها، طوّعوها مع الواقع، وروّجوا لها، وأدخلوها حيز الخدمة الفكرية والعلمية . هكذا " تكلّم " (تودوروف)[3] مؤرخا . ثم تكلم محللا المرجعية الفكرية التي صدرت عنها الأنوار، فأحصى ثلاثة أفكار مغذية لها وهي :

---

[1]- هناك دراسات عديدة بسطت القول في فلسفة الأنوار، أنظر على سبيل المثال : تودوروف : "روح الأنوار" ، ترجمة حافظ قويعة، دار محمد علي للنشر، تونس، 2007، ط1 . و "الأدب في خطر" ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2007 .ومن الباحثين العرب الذين توسعوا في مسألة الأنوار :عبد الله ابرهيم : "المركزية الغربية " المركزية الغربية | إشكالية التكون والتمركز حول الذات "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء | بيروت، ط 1، 1997 .

[2]- تودوروف : "روح الأنوار "، م س ،ص : 9

[3] - نفسه، ص 9

الاستقلالية : ولها وجهان ؛ فهي من جهة تعني فقدان الفرد لقابلية الخضوع لأي سلطة فردية كانت، أم مؤسساتية، ومن جهة ثانية، تعني الانصياع المطلق للقوانين المنظمة لحياة الأفراد والجماعات[1].

الغائية : المقصود بها القول بمركزية الإنسان ؛ فكل فعل يقوم به الإنسان لا تكون فائدته وخيره عائدة إلا على الإنسان نفسه، وعلى أناس آخرين . وبلوغ أقصى درجات السعادة والرفاهية ،هي الغاية الأسمى التي على الإنسان أن يسعى إليها .أما إرضاء الآلهة والتضحية من أجلها، فهو أمر مستبعد تماما.[2]

الكونية : أصبحت الإنسانية هي القيمة الأكثر هيمنة، والانتماء إليها هو الانتماء الأكثر " أصالة"، وكانت – نتيجة ذلك – أن امّحت الفوارق الحادة بين الشعوب، وأسقط مبدأ الأفضلية لاعتبارات الأصل، واللون، والعرق. وعلى المستوى المحلي، تم إلغاء الامتيازات الطبيعية التي كانت ممنوحة لثلة من البشر دون سواهم، وتعالت – تبعا لذلك – دعوات المساواة بين بني الإنسان، فلا الرجل يفضل المرأة، ولا رجل المال يعلو على من اتخذهم له خدما ؛ فللتوّ تحول هؤلاء عن هذه الصفة، إلى صفة "الموظف" أو "العامل " أو أي لقب آخر يحفظ لهم كرامتهم وإنسانيتهم [3]

لقد أثمرت هذه المبادئ حركة ثقافية، وفكرية، ثورية النزعة، علمية الغاية، عالية التوجه .فأثرت في طرائق التحصيل المعرفي، وأدواته، وأطره كما ساهمت في تجديد كافة أشكال التفكير، وتغيير أساليب التعاطي مع مختلف المؤسسات الاجتماعية، والسياسية وغيرها . أما بالنسبة للمؤسسة الدينية، فقد تمت الإطاحة بها نهائيا، ليستبدل التفكير الديني والميتافيزيقي المتعالي، بالعقلانية الصارمة التي أفضت إلى أنسنة الدين ،و تأليه العقل . كل هذا كان من أجل تكريس فكرة التقدم البشري، التي أفضت بدورها إلى نمط للحياة أكثر تمدنا، وأكثر احتراما للذات | الفرد ؛ حيث أسس لقيم جديدة مثل :العدالة، سيادة النظام والقانون، والحرية [4]، واكبتها أدبيات جديدة أخرى على مستوى البحوث الاجتماعية والأنثروبولوجية والتاريخية ؛ لقد كتب الفيلسوف التنويري الفرنسي (مونتسكيو) ـ فيما كتب – مصنّفين هامين هما "رسائل فارسية" (1721)، و"روح

[1] – تودوروف : "روح الأنوار "، م س ، ص : 10

[2]– نفسه، ص : 16– 17

[3]– نفسه، ص: 18

[4]– نفسه، ص: 11، وما بعدها

القوانين " (**1748**) [1]، صدر فيهما عن رؤية تنويرية اعتمدت فيها آليتا النقد، والتحليل التاريخي .وقد بدا جهد (مونتسكيو) واضحا في بسط ملامح الفكر التنويري، والتوطين لها من خلال هذين الكتابين، وعضده في هذا الصنيع، بعض مواطنيه أمثال (ديدرو)، و(جان جاك روسو) و(هولباخ)، وذلك من خلال نتاجات علمية أبرزها " الموسوعة أو المعجم المنظم للعلوم والفنون والحرف " التي تعد نموذجا مبكرا للعمل الموسوعي في أحدث نماذجه، وأرقاها وأضخمها، وأكثرها إلماما بجوانب المعرفة الحديثة، في تخصصات كثيرة [2] . وكم بدا الطريق إلى العلم، والمعرفة سهلا ميسورا بفضل هؤلاء، خاصة وأنهم اطرحوا الاعتبارات التجارية جانبا، وعمدوا الى طبع هذه الموسوعة وبيعها بثمن زهيد [3]، مما أرهص لفكرة هي من أهم ثمار الأنوار على الإطلاق : مجانية التعليم وإلزاميته . كل هذه التحولات غذّت عند البعض قناعة استمرت زمنا، مؤداها أن فرنسا هي المهد الرئيسي والأبرز للفكر التنويري . لكن الواقع يقول: إن ثمة تيارات تنويرية خارج فرنسا، كانت لها إضافات بينة في مسار التنوير، خاصة في إنجلترا التي أدى أبناؤها رسالتهم التنويرية، من غير أن يضطروا إلى تجشم تبعات الصدام مع الكنيسة والمؤسسات الدينية ؛ لأنهم أعرق في الديمقراطية من الفرنسيين، فثورتهم القومية تعود إلى سنة **1680**، وفيها حسموا المسألة الكنسية لصالح سياسة نسبة تشددها هينة، لدرجة أنها لم تحل دون حرية الفرد وإرادته . ولم يذهب كل من (ديفيد هيوم) و(آدم سميث) الأسكتلنديين بعيدا في فلسفتهما التنويرية المتصالحة نسبيا مع المؤسسة الدينية، ويتكرر هذا الموقف المعتدل والمتوازن في الفلسفة الالمانية حيث تجد فكرة التسامح الديني جذورا لها في فكر (كريستيان توماسيوس) (**1655 - 1728**) [4] .

وهكذا كانت الأنوار جسر عبور بين عهدين ممعنين في الاختلاف والتباين، عهد ميزه ضمور العقل، وكمون نشاطه، وآخر شعاره التحرير ؛ تحرير العقل، وإطلاق العنان له. ولنستمع إلى (كانط)، وهو يسأل بهذا الخصوص ويجيب :

---

[1] – سعد البازعي، وميجان الرويلي : "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء | بيروت، ط3، 2002، ص : 130، وانظر : "روح الأنوار"، م س، ص : 19

[2] – نفسه، ص : 130

[3] – أنور مغيث: "الحركة النقدية لدى الهيغليين الشباب | دراسة في السياق الثقافي" (ضمن أعمال الندوة الفلسفية الخامسة عشرة التي نظمتها الجمعية الفلسفية المصرية بجامعة القاهرة ، وقد كان عنوان الندوة "فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي ")، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 2005، ص : 88، وانظر تودوروف : "روح الأنوار "م س، ص : 16

[4] – ميجان الرويلي و سعد البازعي : "دليل الناقد الأدبي"، م س ، ص : 132 .

" ما هي الأنوار ؟ إنها خروج الإنسان من قصوره الذي هو نفسه مسؤول عنه، قصور يعني عجزه عن استعمال عقله دون إشراف الغير، قصور هو نفسه مسؤول عنه، لأن سببه يكمن ليس في عيب في العقل، بل في الافتقار الى القرار والشجاعة في استعماله دون إشراف الغير . تجرأ على استعمال عقلك أنت : ذلك هو شعار الأنوار " [1]، أو شعار " الحداثة " ، لقد مثلت إذن فلسفة الأنوار بداية طبيعية لمرحلة خصيبة في الإبداع، كما في الفكر السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي والتقني كان السؤال مدشنها، والنقد أمارتها الكبرى.

ومما يتلاءم مع هذا المعنى، ما قاله(ميشال فوكو) : " وبصدد مسألة الأنوار، يبدو أننا نعاين أولى تجليات طريقة خاصة للتفلسف، يرجع تاريخها الطويل إلى ما قبل قرنين، ذلك أن التساؤل عن الحاضر، هو إحدى الوظائف الكبرى بالنسبة للفلسفة المسماة بالحداثة، تلك التي يمكن أن نحدد بدايتها خلال النهاية القصوى للقرن الثامن عشر " [2]، وكما يطرح (فوكو) إشكالية الزمنية ،طرح البعض إشكالات أخرى .

و على أية حال، فقد توزعت جهود المنشغلين بالحداثة على ثلاثة أسئلة، دار النقاش في فلكها هي: سؤال المصطلح – سؤال الزمنية – سؤال الأسس، والمقولات، والمنطلقات .

ب– ما الحداثة*؟| سؤال المصطلح

– يمكننا تصنيف الأجوبة المقدمة لهذا السؤال، تحت عنوانين جزئيين ؛ الأول يخص : الحقل الدلالي للمصطلح، والثاني يخص المصطلح في ذاته .

–الحقل الدلالي للمصطلح :

لقد عرفت الحداثة – ونظرا لوقوعها في قلب اهتمام تخصصات عديدة – معالجة من قبل فئات بحثية مختلفة، فكرية فلسفية، ونقدية نظرت إليها من زوايا عدة، زمنية، وتكوينية وابستمولوجية، ولم تغفل بعض المعالجات الجانب الاصطلاحي، ويعد (هيغل) من أوائل الذين حاولوا ضبط المصطلح، وذلك من خلال تبديد المسافة الدلالية الفاصلة بينه، وبين كلمة قريبة دلاليا هي "

[1]– كانظ: " جواب عن السؤال : ما هي الأنوار ؟ " (ضمن سلسلة دفاتر فلسفية : ملف الحداثة): إعداد وترجمة محمد سبيلا، وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط 2، 2004، ص:44

[2] – ميشال فوكو : " كانط والسؤال عن الحداثة "، ترجمة :مصطفى العريصة، مجلة أنوال الثقافية، العدد 250، أوت 1984، (نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي : الحداثة، م س، ص : 48 – 49).

*العبارة في أصلها عنوان لكتاب " ما الحداثة ؟ " لهنري لوفيفر .

الجدة ". والواضح أن (هيغل) اتكأ على معيار زمني صرف في المطابقة بين الكلمتين، فالحداثة حسبه تعني : الأزمنة " الحديثة " كما تعني الازمنة " الجديدة "، ويصح – والحال هذه – قولنا أن "الحداثي" هو " الجديد " وهو " الحديث "، والذي شجع (هيغل) على حمل هذه المصطلحات على معنى واحد – ولم يعد ّ هذا صحيحا فيما بعد – هو استئناسه بما كان ساريا من استخدامات في كل من فرنسا تحت مصطلح ***Temps Modernes***، وفي انجلترا تحت اسم ***Modern times***، كما استفاد من الطرح المدرسي، والاكاديمي الذي يقسم التاريخ إلى قديم، وحديث، ووسيط [1]

أما (هنري لوفيفر) وإبان محاولته التأصيل للمصطلح في الفكر الغربي، فقد اكتشف بأن الحقل الدلالي الأول الذي شهد ميلاد المصطلح، هو الحقل السياسي، فيما كانت فرنسا المجال المكاني لهذا الميلاد ؛ وبيان ذلك أن فئة المنتخبين الجدد من جملة أعضاء المجالس البلدية، كانوا يلقبون زمن القرون الوسطى بـ " الحديثين "، في مقابل "القدامى" الذين أوشكت عهدتهم على الانتهاء . وإن هذا اللقب – على ما يشير(لوفيفر)– يجمع بين دلالتين : "التجديد ***Le Renouvellement*** من جهة، وقدر من الانتظام في حركة هذا التجديد من جهة ثانية "[2] .

و مهما يكن من أمر، فإن الواضح من خلال السياق، هو أن (هيغل) لم يصل إلى مستوى الاستخدام الاصطلاحي الدقيق للكلمة، فحتى هذه المرحلة، مازالت الكلمة في طور الاستعمال اللغوي لا الاصطلاحي .

وعلى أية حال فإن مصطلح الحداثة، لم يكن مصطلحا إشكاليا قبل القرن الثامن عشر، لكن ومع مرور الوقت، بدأت تلك الدلالة الواضحة تنطمس ،و قد تكون ظاهرة انتقاله إلى حقول أخرى غير سياسية، مثل الاجتماع والثقافة سببا في ذلك التعتيم، لكنها ليست السبب الوحيد حسب تحليل (لوفيفر)، لقد حدث تشويش على هذا المصطلح، ولم يكن هذا التشويش مبتور الصلة بإيديولوجية بعض الأشخاص وأهوائهم ؛ " فمن كان يدعو نفسه حديثا في قطاع معين، كان يدعو نفسه مناوئا للحداثة في قطاع آخر سواه "[3]، ويعد (جان جاك روسو) نموذجا لهذا السلوك الذي

---

[1]– هابرماس: " الخطاب الفلسفي للحداثة "،نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: (الحداثة) ، م س، ص : 49

[2]– هنري لوفيفر : " ما الحداثة ؟ "، ترجمة : كاظم جهاد، دار ابن رشد، ط 1، 1983، ص : 13

[3] – نفسه، ص : 14 .

استشرى في أوروبا القرن الثامن عشر، فقد قدم نفسه على أنه أفضل من يمثل الفكر السياسي، والاجتماعي الحديث، لكنه وبالمقابل هاجم (رامو) ***Rameau*** الذي حاول أن يحدّث الموسيقى [1] .

في نهاية القرن التاسع عشر، خفّت حدة هذه الظاهرة، ليظهر إشكال من نوع آخر، وهو تعبئة المصطلح بدلالة " التفخيم الذاتي " ؛ لقد تشكلت لدى الناس نزعة سماها (لوفيفر) "حداثوية***Le Modernisme*** "؛ أي عبادة الجديد من أجل الجديد، وإرفاقه بنزوع صنمي (فيتشوي) ***Fetichiste*** [2].

وفي سبيل تطهير ساحة المصطلح من مصطلحات أو نعوت أخرى متاخمة ،عمد بعض الدارسين – في فترات لاحقة– الى إعداد قائمة بهذا النوع من الكلمات، حُرص على جعلها كفيلة بدفع الناس إلى الكف عن استخدامها ،أو تلقيها على سبيل الترادف، وتتكون هذه القائمة من : (الحديث | التحديث – الجديد – المعاصر)

التحديث :

أقر (مارشال بيرمان) بأن مفهوم هذا المصطلح، هو من نسج البيئة الزمانية، والمكانية والمعرفية، للقرن العشرين الذي انطبع بجملة من الخصائص، شكلت مجتمعة خصوصيته أبرزها : التقدم المشهود للعلوم الطبيعية،والذي أفرز بدوره تحولات هائلة على مستويات عدة:

- على مستوى العلم، أصبح أكثر ملامسة للواقع، وذلك من خلال تحويله إلى تكنولوجيا يستهلكها الأفراد ويتعاملون معها بمرونة .
- على مستوى الفرد:تغير موقعه في العالم من الهامش الى المركز، كما تغيرت صورة العالم في نظره.
- على مستوى المجتمع : تشكلت مناخات اجتماعية جديدة، تربط بينها علاقات قائمة على التكتلات الاستراتيجية، ويسمها الصراع الطبقي .
- على مستوى التنظيم المدني : شُهد تسارع في إيقاع حياة المدينة، وتسارع في نموها صاحبه فتور في العلاقات بين سكانها .
- على مستوى الاتصال : حدثت ثورة هائلة جعلت التواصل بين الافراد سهلا، ولكن ضمن فضاء افتراضي . .

[1]– هنري لوفيفر : " ما الحداثة ؟ "، م س، ص : 14 .

[2]– نفسه، ص : 15

و في المحصلة فكل هذه المستويات خاضعة لمتابعة وتغطية مؤسساتية،تحاول أن توجهها بما يخدم أهدافها [1].

هذا ما أسفرت عنه الحركة التحديثية، ومع ذلك، ومع ما نلحظه من تقارب شديد بين دلالة التحديث، ودلالة الحداثة – حسب ما هو مستخلص من كتابات كثير من الدارسين الغربيين – إلا أن (بيرمان)، لم يقل بالمطابقة بين الحداثة والتحديث، على خلاف (فوكنر) الذي أكد على أن الحداثة والحديث مصطلحان لمفهوم واحد ؛ فالأعمال الحديثة هي أعمال – بالضرورة حداثية، وقد تكون إبداعات كل من (بيكاسو) و(شترافينسكي) و(بروست) و(باوند) و(لورنس)و (جويس) و(بيتس)، نماذج للإبداع الحديث والحداثي في الحين نفسه [2].

الحديث | الجديد – المعاصر:

في الوقت الذي سوى فيه (فرانك كيرموند) بين مصطلحي "الجديد" و"الحديث"، فرق بينهما من جهة، وبين مصطلح "معاصر"من جهة أخرى، فمصطلح الحديث لا يخلو – في نظره – من محمولات الماضي ؛ أي أن الحديث لا يشترط إحداث قطيعة مع الماضي، كما قد يفهم من مصطلح المعاصر [3] . ثم إن مصطلح " حديث "، هو مصطلح أكاديمي، على خلاف مصطلح معاصر الذي هو أقرب ما يكون إلى الاستعمال الشعبي ؛ حيث يكثر تداوله في "عالم المفروشات والستائر "[4] .

و الآن، وبعد أن تخلصت الحداثة – في تصورنا – من إشكالية التداخل والالتباس، فإن أكثر ما يجب الانتباه له هنا، هو أنها ليست من صنف المصطلحات التي يسهل وضع تعريف لها ؛ إنها تنتمي الى صنف من المصطلحات، متمنعة، عصية، متعذر الظفر لها بمفهوم يمكن أن يحظى بنسبة مرضية من الإجماع، ولهذا سوف نعمل على لملمة أشتات مفهومها من خلال التعرف على تاريخها وبعض خصائصها وأسسها ومنطلقاتها .

---

[1] – مارشال بيرمان : "الحداثة أمس واليوم وغدا" ، ترجمة: جابر عصفور (ضمن كتابه " الخيال، الأسلوب، الحداثة") ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1، 2005، ص : 274 ـ 275 .

[2] – بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة "، ترجمة : عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ط 1، ص: 11 .

[3] – نفسه، ص : 09

[4] – نفسه، ص : 10

– سؤال الزمنية : متى ولدت الحداثة ؟ .| متى كانت ؟ .

إذا كان البعض قد بالغ في إيعاز الحداثة إلى عصور متقدمة، وكان البعض الآخر، قد بذل جهده كي تبدو جذورها قريبة نسبيا إلى يومنا هذا، فإن (كيرموند) خالف هؤلاء وأولئك، وجاء بما يمكن أن يبدد الحيرة التي تستبد بالقارئ حينما يقف على هذا البون الواسع في الآراء : ففرق بين "الحداثة الجديدة"، و " الحداثة القديمة " [1]، لكن هذا التمييز بين الحداثتين، لم يكن أمرا قادرا على إنهاء حالة التخبط، ولم يساعد في توجيه الأمور وجهة يرضاها المتشبعون بالروح العلمية التي تهوى الدقة وتنشد الحسم . فالتعريف بمصطلح الحداثة، لن يكتمل – عندهم – من دون ضبط تاريخي، يعيّن بدايتها بدقة متناهية صعب على الكثيرين بلوغها، وقد لمسنا عزوفا عن التحديد لدى (كريس بولديك)، كما رأينا، لكن (مارشال بيرمان) أكد في ثقة أن عهد الحداثة يمتد من سنة (**1600**)، إلى اليوم، الأمر الذي يسمح بإقحام ما شئنا من الأسماء المفكرة، والمبدعة في زمرة الحداثيين ؛ فهو يعتبر كلا من (جوته) و(ماركس) و(بودلير) و(جويس) حداثيين[2]، مع العلم أن (بودلير) هو شاعر فرنسي عاش فيما بين (**1821** و**1867**) [3]، أما (جويس) فهو كاتب إيرلندي، عاش فيما بين (**1882** و**1941**)[4] .

ولم يكن (بيتر فوكنر) بأقل من (بيرمان) كلفا بهذا التدقيق التاريخي، إلى حد لم يستطع معه (بروكر)، إخفاء اندهاشه من اطمئنان (فوكنر) الى تاريخ واضح ومحدد لبداية الحداثة ونهايتها ؛ لقد دشن عهد الحداثة – في نظر فوكنر – سنة **1880**، واختتم سنة **1950** تحديدا . مع إشارة منه الى أن الفترة التي توهجت فيها كانت في الربع الأول من القرن العشرين، أما كل من (هاري ليفن) و(جوليان سيمونز)، فقد ذهبا إلى أن عام **1922** هو "العام الذهبي للحداثة " [5] .

–الأسس والمنطلقات والتجليات : بم كانت الحداثة حداثة ؟:

بعد عرض هذه الاجتهادات في ضبط تاريخ الحداثة، قد لا ننتبه إلى أمر ذي بال، وإن كان دارجا في مجال المعرفة، وهو المفارقة الزمنية بين المصطلح وبين ما يحيل عليه . لقد ظهرت الحداثة تجليات، وأسسا، ومنطلقات، قبل أن تعرف مصطلحا ؛ فإذا كان عام **1922** هو "العصر الذهبي

[1]– بيتر بروكر: " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص: 11 .

[2] – نفسه، ص: 121

[3] - Pascal Mougin et Karen Haddad – Wotling : Larousse Dictionnaire mondial des littèratures / Larousse /VUEF 2002 p 82 ,

[4] - Ibid , p 464

[5] – بيتر بروكر: "الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص : 16 .

للحداثة " كما رأينا، فان مصطلح الحداثة – كما نفهمه اليوم، لا كما فهمه (هيغل)– لم يظهر حسب (بروكر) إلا سنة **1927** ضمن كتاب (***A Survey of Modernist Poetry***) [1]، لمؤلفيه جريفر ورايدنج . واذا قلنا لـ (بروكر) معترضين أن له استخدامات قبل هذا التاريخ، فله أن يقول: إن جل هذه الاستخدامات كانت بالمعنى اللغوي، حيث ترادفت مع كلمة " حديث "، أما الكلمة بمعناها الاصطلاحي فهي وليدة السنة المذكورة (1927) ، وفي الكتاب السابقة الإشارة إليه(***A Survey of Modernist Poetry***. ولما كان الكتاب (الحداثة وما بعد الحداثة)،ذا مضمون أدبي نقدي، فقد جنح إلى إثارة إشكالات الحداثة من زاوية اهتمامه . لكن وقبل أن نصل إلى مفهوم الحداثة في وعي المشتغلين بالأدب والفن، نشير إلى بعض التصورات التي حاولت استبصار الملامح التكوينية لهذا المفهوم، وهذا بعد التنبيه على أن اختلاف هذه التصورات، ناتج عن اختلاف مجالات التخصص التي ينتمي إليها المفكرون الذين سنستعرض وجهة نظرهم الخاصة .

إذن تتأسس الحداثة عند (هيغل) على مكون مهم، وهو " الذاتية " التي تقوم مبدأ عاما يتمركز حوله العالم الحديث، وهي تعادل الحرية " و" التفكير"، لكن تجلياتها مختلفة اختلاف المجالات المشكلة لخريطة هذا العالم؛ فسواء تعلق الأمر بالتاريخ، أو بالدين ،أو بالعلم، أو بالأخلاق ،أو بالأدب، أو بالفن، فإن مكون الذاتية حاضر، وإذا شئنا توضيحا كفانا إياه (هابرماس) الذي سيمكننا – واستئناسا بتحليله لمفهوم الذاتية عند (هيغل)– من استعادة أهم تجليات الحداثة، على مستوى المجالات المذكورة :

التاريخ : شهد أحداثا مهمة مثل: الاصلاح، والأنوار، والثورة الفرنسية .

الدين :اطرحت فكرة التفويض الإلهي للحاكم | رجل الدين، في مقابل تأكيد سيادة الذات وتعاليها ، كما تم التمرد على خطاب الوعظ .

العلم :انتشرت قناعة مؤداها : أن المعرفة الوضعية، هي أساس كل معرفة، والطبيعة عالم خارجي، ينظمه مبدأ الحتمية .

الأخلاق : قوامها الاعتراف بحرية الآخرين واحترامها، ومبدؤها أن السعي إلى تحقيق المصلحة الخاصة، حق مشروع، لكنه مشروط بعدم الإخلال بسعادة الآخرين، أو استقلاليتهم.

[1] – بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة " ، م س ، ص 20

الفن : بالنسبة لـ (هيغل)،يعتبر النموذج الرومنسي نموذجا مثاليا للذاتية؛لأنه لا يهدف إلا إلى إرضاء الذات، وإعلائها فوق أي موضوع خارجي بما في ذلك الذات الالهية [1].

أما (بيري أندرسن)،فقد حاول أن يحدد مفهوم الحداثة من منظور مختلف بعض الشيء ؛ لأنه يريد " تحليلا تأزميا "، يمكن أن نعتبره بنيويا إلى حد ما ،لقد سعى إلى تبين الخصائص البنيوية التي وسمت الحداثة، ابتداء من تاريخ ظهورها في العقود الأولى من القرن العشرين، فخلص إلى أنها حصيلة علاقة تناظر بين ثلاثة خطوط هي :" نظام حاكم شبه أرستقراطي، واقتصاد رأسمالي شبه صناعي، وحركة عمالية ناهضة " [2].

ولئن عمد كل من (هيغل) و(أندرسون)،إلى التماس مفهوم الحداثة، انطلاقا من تجلياتها على مستويات مختلفة، فان ثمة من المفكرين، من حاول بناء تصوره لها على أهم ما يميزها من سمات، وهي عند (توم رو كمور) ***Tom Rock more*** " العقلانية " . إن اصطباغ الحداثة بصبغة عقلية جعل الفلسفة المعاصرة عموما – نظرا لنهوض الحداثة على كاهل الفلسفة – عقلانية الموضوع والأدوات، وحتى السجالات التي أذكتها الحداثة بين مختلف الأفكار المعاصرة والتي اندرجت في إطار : " الثورة ضد التقليد في عصر الانوار (كانط) وتطور التكنولوجيا (هيدجر)، والتقدم (روسو، نيتشه)، وتحقيق نظام اقتصادي جديد (ماركس | فيبر)، كانت قد مالت ميلا كبيرا الى العقلانية " [3].

وفي تصور(بول فيريليو) ***Paul Virilio***، فقد شكل السياق الزمني، والظرف المعرفي الذي انبجست منه الحداثة، عاملا مهما في صناعة خصوصيتها ؛ فما هذه الحداثة التي نتحدث عنها، سوى موجة ثانية سبقتها في تاريخ البشرية ثورة أخرى، اكتسحت عالم القرن التاسع عشر بواسطة وسائل النقل، والمتمثلة في القطار، والسيارة، والطائرة . أما في بداية القرن العشرين، فقد ثوّرت هذه الحداثة (الثانية) مجال " النقل والبث "، حتى بلغت كشوفاتهما اليوم أقصى درجات التطور.

ولما كان الوقت | الزمن هو أول من جنى – في نظر (فيريليو) – ثمار هذا التطور، فقد رأى أنه من المناسب تسمية الثورة الحداثية الثانية بثورة "السرعة المطلقة "، في مقابل الثورة الأولى المسماة ثورة " السرعة النسبية " . وفي ظل " السرعة المطلقة "، أعيد تشكيل الإنسان ؛ (فكره،

---

[1] هابرماس : "الخطاب الفلسفي للحداثة "، نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي : الحداثة، م س ، ص:52– 53

[2] – بيري أندرسون، نقلا عن بروكر: " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص : 122

[3] – توم روكمور : " الحداثة والعقل " .نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي : الحداثة، م س ص 54 .

ورؤيته، وعلاقاته...)، كما العالم (خرائطه وتضاريسه، مواقع الأشياء فيه ...)، وكل هذه التحولات لها علاقة وطيدة بالزمن، فقد " ألغيت المسافات وفقد الفضاء الجغرافي أهميته أمام الزمن الحقيقي "[1]، باختصار " المكان لم يعد شيئا، الزمن هو كل شيء " [2].

وإذا كانت كل الأصوات السابقة – على اختلاف زاوية النظر – قد اتفقت، وإن ضمنا على الطابع الثوري للحداثة، مما يضع حدودا فاصلة بين الماضي (التراثي والتقليدي)،والحاضر (الحداثي)، فإن (هنري لوفيفر) ذهب إلى خلاف ذلك تماما، لقد رأى أن الحداثة تنطوي على المكونين كليهما، إنها إذ تتماثل مع التراث في جانب،تعارضه في جانب غيره، وهي وإن كان التغيير شعارها الأثير، فإنها ترى أن الثبات على بعض الأمور حداثة في حد ذاته . وكم بدا (لوفيفر) محتفيا بـ (بودلير) المحسوب على الحداثة، معجبا بكلامه إذ يقول : " لو أن امرءا غير مأخوذ بالتجزيء، قام فسجل كل الموضات والطرز الفرنسية منذ قيامها،وحتى الوقت الحاضر، فإنه لن يجد فيها أبدا ما هو صاعق، أو مفاجئ، بل إنه سيجد التنقلات المتواترة، وقد تم إعمالها بإحكام نهائي شبيه تماما بما يحدث في عالم الحيوان، ما من ثغرة هنا، وإذن فما من مفاجأة، وهو إذا أضاف لكل صفحة تمثل حقبة من حقب الفكر الفلسفي الذي ينعش تلك الحقبة، والذي تقدم هذه الصفحة حتما ذكرى ما عنه، فإنه سيكتشف حينها أي اتساق هارموني يجمع كل أجزاء التاريخ ... وهذه مناسبة ظافرة في الحقيقة لإنشاء نظرية عقلانية وتاريخية عن " الجميل "، للتدليل على أن الجميل يتركب دائما وبشكل لا مناص منه تركيبا مزدوجا، أي من عنصر أبدي متنوع، وآخر نسبي ظرفي يمكن أن يجد تمثيله في واحد من المفاهيم التالية أو فيها كلها مجتمعة : الحقبة، الموضة، الاخلاق، والميول " [3].

و بمثل هذه الروح المتصالحة مع كل الأفكار القديمة منها والمعاصرة، وتناغما مع تلك الرؤية الشمولية نظر (بيرمان) الى الحداثة ؛ ليست الحداثة عنده حدثا عارضا سترمي به الأيام في أتون النسيان، أو ثورة سرعان ما يخمد لهيبها ،أو موضة ستغيبها بعد زمن موضة غيرها، ليست مذهبا فكريا يعتنقه من يشاء ويتركه، من لم يشأ، ليست نظرية تخص مجالا معرفيا واحدا، أو مجالات كثيرة قد تصمد أمام منافساتها من النظريات،وقد تنهار كأن لم تكن شيئا . إنها – في الواقع تجربة خاضها كل حي عاقل عاش في جنبات القرن العشرين وأراد أن يكون، كائنا ما كان نوع هذه الكينونة التي هو يريدها . على كل إن كل بسط لهذا الرأي، وكل تفصيل لا يغني عن النص الأصلي الذي ضم

---

[1] – بول فيريليو : في حوار مع جريدة المحرر، العدد 248، ابريل 1994، نقلا عن محمد سبيلا : " الحداثة، ص:71

[2]– نفسه، ص 71

[3] – بودلير نقلا عن : هنري لوفيفر : " ما الحداثة ؟ " م س، ص 18

هذه المعاني، لذلك فمن الخير أن نقدمه كما ورد : " هناك طراز من تجربة حيوية يشترك فيها رجال ونساء عبر العالم كله اليوم، هي تجربة الذات والآخرين، تجربة إمكانات الحياة ومخاطرها، سأسمي هذه التجربة " حداثة " ***Modernity***، فمعنى أن نكون، هو أن نجد أنفسنا في مناخ يعدنا بالمغامرة، والقوة، والبهجة، والنماء وتغيير أنفسنا والعالم، وفي الوقت نفسه يهددنا بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرفه كل ما نحن عليه، إن المناخات الحديثة تختصر كل الحدود الجغرافية والعرقية، حدود الطبقة والقومية، حدود الدين والأيديولوجيا . بهذا المعنى، يمكن أن تأتي الحداثة لتجمع البشرية كلها في وحدة، ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية، هي وحدة اللاوحدة ؛ لأنها تضعنا في معترك من التفكك الدائم والتجدد، من الصراع والتضاد من الغموض والمعاناة، فأن تكون حديثا هو أن تكون جزءا من عالم " كل ما هو صلب (فيه) يذوب في الهواء، كما قال ماركس . " [1]

يجلي هذا النص وعيا عميقا بالحداثة، ويجذر علاقة الإنسان المعاصر بها، إلى درجة أنها غدت مكونا جوهريا من مكونات الشخصية المعاصرة، لقد اندغمت الحداثة بهوية هذا الإنسان وبرؤيته للعالم من حوله، كما أعادت تشكيل شخصيته تشكيلا لا تغيب فيه الميزات التالية لها :

- إنها عالمية

- إنها تملك خاصية الانفتاح، بمعنى أنها تغذي تجربة انفتاح الذات على الآخر | الآخرين .

- إنها ضد الهويات | الدين | القومية ....، وضد الجنوسة .

- إنها تنسف الخصوصيات، وتفتت الثوابت، قد لا تذيبها، لكنها تنزع عنها القداسة .

- إنها تبدد الماضي بكل محمولاته، وترسله إلى مصير مختلف . تعيد موقعته ضمن شبكة جديدة من العلاقات .

ومما يكمل مفهوم الحداثة ما يسميه (أنطوان مقدسي) بـ " الحساسية الجسدية " حيث يعيد الإنسان اكتشاف ذاته، واكتشاف جسده " ... يكتشف أنه جائع وأن ملايين البشر يموتون جوعا بسبب نقص الغذاء "، ثم يقول مقدسي بلسان حال كل إنسان : " وأكتشف المرأة، وأكتشف الارض حيث موارد الغذاء . فكلمة جسد مأخوذة من معناها الاوسع أي انغراس الانسان في

[1] مارشال بيرمان : " الحداثة أمس واليوم وغدا " م س ص : 274 ـ 275 .

الارض ومحاولة تجسيد معنى وجوده، من بقعة ما أو مكان ما من هذا الكون الكبير . وكل كشف يكمل الآخر لأن الإنسان ككل لا يمكن أن ينفصل أي بعد من أبعاده الأخرى " [1] .

هكذا روضت الحداثة كثيرا من المفاهيم، وهيأتها للاستهلاك، بواسطة إقحامها في سياق فكرة تماهي العلوم والاختصاصات، وذوبان بعضها في البعض الآخر من جانب ،ومني جانب آخر هناك شعور مزدوج ظل يتعاظم منذ بداية انتشار الفكر الحداثي، هو الإحساس بالاختلاف مع الآخر،والمشابهة معه في الحين نفسه، واهم مقومات المشابهة هي " الجسدية " التي لم تعد سماتها العارضة (اللون، العرق ..) تغطي على المكونات الجوهرية المشتركة . أما مقومات الاختلاف فمجالها : التعددية في : الرأي، والمعتقد، والعرق، والثقافة، واللغة ...

ج– الحداثة في الأدب والفن والإبداع :

كانت أول مرة قرأ فيها الناس كلمة الحداثة [2]، ففهموا منها ما يفيده وجهها الاصطلاحي لا اللغوي، حينما صدر كتاب (***A Survey of Modernist Poetry***) سنة 1927، لمؤلفيه (جريفر) و(رايدنج)، لقد عرفوا يومها أن فئة النقاد كانوا الأسبق إلى نقل المصطلح من الحقل السياسي الذي ورد فيه أول مرة ،إلى حقل النقد*، كما قد يكونوا تنبأوا – وخاب تنبؤهم مرة أخرى – بالريادة الإنجليزية لها، على اعتبار أن المصطلح مستنبت في اللغة الإنجليزية، ومما يكون قد وعد بتلك الريادة أيضا، بلوغ الحداثة النقدية أوجها في انجلترا سنة **1918**، وإن كانت إرهاصاتها على مستوى الإبداع، قد بدأت تتوالى منذ سنة **1910**، فقد أوجدت لها خطا في أعمال كل من (إزراباوند) و(يايتس) وغيرهما [3]. والواقع أن تجليات الحداثة على مستوى الإبداع كما النقد،لم تكن من المباحث التي أقل فيها الباحثون وأوجزوا، بل أفاضوا وأطنبوا إلى درجة يستقيم معها القول أن الإشارة إلى قليل من هذه الدراسات يغني عن كثيرها، وعليه فسوف نجتزئ من بينها نصا يمكن أن نستقي منه أهم الخصائص الفنية التي تشيع في الابداعات الحداثية ؛ يقول بروكر إن الحداثة تدل

---

[1]– أنطون مقدسي : في حوار مع جريدة السفير، 30 | 03 | 1980، نقلا عن محمد سبيلا : " الحداثة " م س، ص: 74

[2]– بيتر بروكر: " الحداثة وما بعد الحداثة ، م س ، ص 20

*بالعودة إلى الرأي السابق لهيغل ، نعرف أن الكلمة كانت تستعمل في ذلك الحقل،استعمالا لغويا صرفا، للاستيضاح، انظر "هابرماس : الخطاب الفلسفي للحداثة " ، م س ، ص : 49 .

[3]– كريس بولديك : " النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 "، م س، ص 48

على : " نظرة موضوعية محايدة الى الفن كتعبير، أو كأسلوب في استخدام اللغة، ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي، ومشاعره "[1].

إذن مع قرب اكتمال مفهوم الحداثة لدينا، يأتي هذا النص ليؤكد بعضا من المكونات المعرفية المذكورة سابقا، وليضيف أخرى مخصوصة بخطاب النقد الذي صاغت له الحداثة منظومة معرفية تختلف اختلافا بينا عن المنظومة السابقة . وما يمكن ملاحظته بدءا،هو أن مصطلح الحداثة، ورغم أنه سبق – بقليل – مصطلح البنيوية، إلا أنه لم يكن خلوا من بعض أفكارها،خصوصا تلك المتعلقة بالحيادية، والموضوعية، والعلمية، كما أن بذور " الشكلانية " و"النقد الجديد " غير خافية ؛ (التغريب، التعالي | النخبوية) .أما كون الإبداع مجرد تشكيل لغوي،لا يضيف له مضمونه شيئا، فهذا تصور لا يختلف عن تصور النقاد الجدد في شيء .

في جانب آخر ساهمت الحداثة في صياغة رؤية جديدة للفن، حيث رفعته من كونه وسيلة لتسلية الجمهور، أو أداة خادمة " لله، أو الملك، أو السيد "[2]، إلى نشاط خلاق مثمر ورصين، قادر على الإضافة والتأثير، يقدمه الفنان خالصا لوجوه البشر من دون الآلهة[3].

بعد كل هذا، وإذا أردنا تلخيصا لكل ما سبق، وجدنا لدى (مارشال بيرمان) ما يمكن أن يسد هذا الباب، لقد وصف الحداثة قائلا : " هي حداثة مكتملة وتقدمية تحتضن الفلسفة، والعمارة، والتخطيط الحضري، والأدب تدعمها جميعا رؤية عن مجتمع انساني متحول "[4].

د– دوائر تشكيل الخطاب النقدي الغربي المعاصر :

أن نصل إلى كنه أي علم، أو فن، نعرف جذوره ومنطلقاته، تصوراته مفاهيمه، ونلم بتطبيقاته، لا بد من العودة إلى أصوله ومرجعياته التي تنتظمها في الغالب دوائر معرفية مختلفة . وفي حال تعلق الأمر بالخطاب النقدي ،فإن له في تاريخ العلوم وضروب المعرفة ،علاقات متعددة الأوجه فقبل أن يحقق لنفسه الإستقلالية التي سمحت له بأن يطور نفسه في ظل علوم اللسان، كان النقد الأدبي قد عومل معاملة علم الجمال حينا ،و اعتبر تابعا لعلوم الإنسان حينا آخر. هكذا تشكلت هوية النقد في الغرب ،تأسيس على السابق، وتجريب متعدد الاوجه والمستويات ،لذا وحتى نفهم حاضره، وما يموج فيه من مناهج وتيارات، لا بد من التنقيب عن جذوره في حقول مختلفة، أولاها

[1] – بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص : 20

[2]– تودوروف : " روح الانوار "، م س، ص 14

[3] – نفسه، ص 14

[4]– بيتر بروكر: " الحداثة وما بعد الحداثة " ، م س ، ص 122

حقل الفلسفة. فحسبما يشهد عليه تاريخ الفكر، وتاريخ النقد، فما من تيار، أو مذهب، أو منهج نقدي، أو نظرية، إلا و كانت الفلسفة مرجعية لكل ذلك . ولما كان الأمر كذلك، وما دمنا نروم – بدءا وغاية – تبين الخطوط المؤثرة في تشكيل الخطاب النقدي العربي المعاصر، ومع علمنا بأن هذا الخطاب هو خطاب محاكاة وتأسّ، لا خطاب ابتكار وتأسيس، لم نجد مناصا من محاورة " النص الأصلي "، بوصفه المشيد الفعلي والحقيقي للخطاب النقدي العربي المعاصر، حتى إذا ولجنا نص المحاكاة | النقد العربي، علمنا أي منحدر انحدر منه، وعلى أي حقيقة هو ينام، ولأي صدى ينتسب ذلك الرجع .

– دائرة الفلسفة :

لقد مر النقد بمراحل مفصلية راجع فيها أمره، فاستبدل مقولاته، وأغلبها مستلهمة من علوم أخرى عدّها علوما مساعدة له، أمدته بالأدوات اللازمة لفهم الظاهرة الأدبية . لكن وقبل أن يلجأ إليها كان قد قطع أشواطا من العمر طويلة وهو يستزيد من ينبوع الفلسفة السخي ؛ لقد علمته الفلسفة التساؤل فتفلسف :" وقد وجد النقد في البحث الفلسفي مادة غنية بالتصورات العقلانية، والمقاربات المنطقية، و كما رسمت في بداية الفكر الفلسفي الناضج مع فلسفة أفلاطون وأرسطو، ملامح الأدب بوصفه فنا وصناعة، كذلك رسمت ملامح النقد في ذلك العهد من الزمان، حتى ظهرت الرومانسية في أوربا بوصفها مذهبا أدبيا وفنيا وجماليا، ورافقتها المدرسة المثالية في النقد بما تعكس من قيم الفلسفة المثالية التي وضع أسسها كل من كانت وهيغل، وبذلك رسمت العلاقة بين الفلسفة والنقد من خلال كون الفلسفة صانعة الأفكار، وأن النقد هو صائغ التنظير الأدبي، وتمثل الفلسفة قاعدة للنقد، وموجها ومرشدا " [1] . وعليه فالقران بين الفلسفة والنقد، إنما يعود إلى قرون غابرة خلت، وقد يكون (أفلاطون) و(أرسطو) عرّابي هذا القران وراعييه ؛ إذ صاغ الأول نظرية " المحاكاة "، وأتمّها الثاني، و كانت النظرية من الشمولية بحيث استوعبت ضروب الفنون والمعارف، والشعر واحدها، والنقد له تابع . وإن كنا نفهم من رأي (أفلاطون)،أن العلاقة بينهما عكسية تماما فالشعر تابع للنقد ليس بحكم التراتبية الزمنية، أيّهما أسبق ؟، أو أيّهما سبب في وجود الثاني ؟، بل من جهة أن النقد هو الذي يبتّ في أمر أحقية الشعر في الوجود من عدمه . بعبارة أخرى لا يكتسب الشعر شرعية الوجود، إذا لم يكن متسقا مع الشروط التي قررها النقد له، وهي شروط تخص الموضوع بالدرجة الأولى، ولنسمعها منه إذ يقول : " نقبل في دولتنا الشعر الذي يشيد

[1]–د | محمد السالم سعد الله : "ما وراء النص | دراسات في النقد المعرفي المعاصر "، عالم الكتاب الحديث، الأردن ـ جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2008، ص: 45 .

بفضائل الآلهة والأخيار من الناس، أما إذا لم تكتف بذلك، وسمحت للربة المعسولة بالدخول، إما في شعر غنائي، وإما في شعر الملاحم، فسوف تغتصب اللذة، والألم، والسيادة من القانون ومن المبادئ التي أجمع الناس على أنها هي الأفضل "[1]. يمكننا من معرض هذا القول استخلاص أمور عدة :

ـ صدر أفلاطون عن معيار أخلاقي مملى عليه من قبل فلسفته الجانحة للمثالية، وهو ما يبرر رفضه لكل ما من شأنه أن يسد طريق النفوس إلى الفضائل، والشعر مناف للفضيلة . " فهو يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه، ويجعل له الغلبة مع أن الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة وفضيلة " [2]

ـ يمثل موقف (أفلاطون) من الشعر جوابا عن سؤال كثيرا ما طرح، وهو : " ما وظيفة الأدب | الشعر في الحياة ؟ " . والوظيفة طبعا هي وظيفة تعليمية تهذيبية لا تخلو من روحانية .و هذا الذي يؤكد لنا ما ذهب إليه (عبد الله إبراهيم) حين قال : " تبدو العقلانية الأفلاطونية ذات نزعة دينية"[3] .

بيد أن هذه النزعة الدينية، لا تخفي نزعة أخرى مصاحبة، وهي النزعة الغائية النفعية (التعليم والتهذيب)، وهو الأمر الذي يهز ثقتنا في القول بالمثالية الخالصة لفلسفة أفلاطون.

ـ لا يحجب هذا الموقف فهما ضمنيا صحيحا للشعر؛ فرفضه له بداعي صيانة الفضيلة، والحفاظ على أخلاق الناس، يجلي تقديره للطاقة التأثيرية الهائلة التي يمتلكها، والتي تمكنه من النفاذ إلى الأفئدة فتحرك، ما سكن منها، والنفوس فتغير ما استقر فيها .

ـ إذا كان الخطاب الأخلاقي مكملا للخطاب العقلاني، أو هو متضمن فيه، فإن الخطاب الإبداعي والأدبي على وجه الخصوص، هو معرقل له مشوش عليه، لكن ذلك لا ينفي عنه القوة ؛ تلك القوة التي يخافها (أفلاطون)، والتي حملته على استبعاده نهائيا من " مدينته الفاضلة " .

و الواقع أن (أفلاطون)، وإن كان قد علّم البشرية الكثير، وأرشدها إلى سبل التعاطي مع المعرفة، إلا أنه كان ناقدا فاشلا ؛ لأنه لم يستطع إقناع غيره بهذه الآراء، وتوصياته هذه، لم تغادر حيز التنظير، فبمجرد أن انتقلت التركة المعرفية إلى وريثه المعرفي (أرسطو) حتى ألبس نظرية المحاكاة لبوسا جديدا، اكتسى في ظلها الشعر زيا غير اعتيادي، وكان أول ظهور له في هذا الزي الجديد

[1]– أفلاطون : " الجمهورية "، موفم للنشر، الجزائر، 1990، ص : 467 .

[2] – نفسه : 467

[3]عبد الله إبراهيم : "المركزية الغربية"، م س ، ص : 178 .

ضمن كتاب " فن الشعر "، أول كتاب أخلص محتواه لنظرية الأدب ،ففي تضاعيفه تنظير محوره الشعر من حيث هو ماهية مشكلة من اجتماع جملة مقومات، وأجناس، ووظائف . فأما المقومات فأبرزها إظهار التفرد والتميز من خلال عملية المحاكاة ؛ إذ ليس معنى أن يحاكي الشاعر الطبيعة مثلا أن يكتفي بما تقدمه، وإنما هو مطالب بأن يتمها حيثما نقصت من غيرها تشويه لها ،أو تمويه . وبهذا لا تكون المحاكاة الشعرية عنده مقتصرة، " على نتاج ما في الطبيعة أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفا من الفنان عند حدود التشابه الخارجي، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها " [1] إنما هي ابتكار وإضافة .

وأما من حيث هو أجناس ؛ فقد فصل (أرسطو) بين أجناس هي خلو من الروح الجماعية، ولا أثر فيها لغير الوعي الفردي، ويقصد بذلك الشعر الغنائي، وأجناس ذات طابع احتفالي ،وفيها حضور طاغ للجماعة بكل أنساقها، وتجليها فنون المأساة، والملهاة، والملحمة . وقد كانت هذه الفنون رائجة جماهيريا في زمانه، لأنها تتمثل الروح الجماعية فتعبر عنها، وهذا ينسجم مع ذلك الطور من حياة الانسانية، طور افتقاد الذات لخصوصيتها واندغامها مع الجماعة .

و أما الوظائف فهي صالحة لأن تختزل في مصطلح " التطهير " الشهير، وهو أقرب ما يكون – في دلالته – إلى التفسير السيكولوجي النفسي للأدب ؛ فالمرء لدى مشاهدته للمأساة ينوضع تحت ضغط عاطفتي الشفقة والخوف، وحسب (أرسطو)،فإن تأثيرهما ينتهي بمجرد الفراغ من مشاهدة المأساة، ليعود بعدها المشاهد وهو خلو منهما، وبذا يمنح الشعر الموضوعي للمتلقي فرصة ثمينة لتفريغ مخزونه المكبوت من عاطفتي الخوف والشفقة [2]، وكذلك الأمر بالنسبة لمشاهدة الملهاة، فهي الأخرى تسهم في تفعيل عملية التطهير من خلال التحفيز على فعل الضحك[3].

وبهذا يتبدى لنا موقف (أرسطو) النقدي هذا، موقفا منبجسا من النظرية العقلانية الشاملة التي فصل فيها بين العقل والتعقل، أو بين العقل " الفعال"، والعقل " المنفعل "، وعن الثاني ينتج الشعر، فهو لذلك في مستوى أقل من منتجات العقل الفعال الذي يصنع براعة بعض البشر في عمليات التعميم، والتجريد، ويساعدهم في التحرر من المحسوسات .أما العقل المنفعل، فهو يعتمد في اشتغاله على أدوات حسية تمده بمدركات يخضعها للمعالجة على مستوى المخيلة :" فالعقل المنفعل هو العقل الذي يتقبل الصور الحسية التي ترد إليه، فهو في الواقع بمثابة المادة، ويتركب غالبا من

---

[1] – محمد غنيمي هلال : "النقد الأدبي الحديث "، دار العودة، بيروت، 1982، ص : 51 . .

[2] – إحسان عباس : " فن الشعر "، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1979 ص : 164 .

[3] – نفسه، ص : 166 .

الصور التي أتت من الحس، وأصبحت صورا من المخيلة، وليست له وظيفة إيجابية، وإنما هو مجرد انطباع للصور الخارجية الحسية " [1] . وهذا الذي يحدث فعلا على مستوى الإبداع، وقد يكون (أرسطو) مصيبا في كل ما ذهب إليه، إلا في نفيه الإيجابية عن وظيفة العقل المنفعل، وعدا ذلك ،فإن الشاعر ينطلق من الحواس، وإنه ينظر في العالم، والطبيعة، والوجود، والمجتمع من حوله، فيعيد تشكيل هذه العوالم من بعد إخضاع نتاجه الشعري لمعالجة القوة التخييلية التي تخرجه على نحو مختلف، وهذا الاخراج هو الذي يكسبه الوظيفة الإيجابية الحقة، وهي الوظيفة التي يؤديها كل عمل إبداعي يحمل قيمة فنية وجمالية تحقق الإمتاع والتجاوز، وتمهد للتغيير . أما (أرسطو) وهو صاحب العقل الفعال الذي يهمه جدا أن يرتقي " إلى حالة الإدراك الصحيح " [2] ـ وما في الشعر مجال لصحة الإدراك وخطئه ـ فهو يتطلع إلى الارتقاء بهذه " الصور الحسية السلبية إلى حالة المدركات العقلية العامة " [3].

هكذا تبدو لنا نظرة (أرسطو)، ومن قبله (أفلاطون) للشعر،وليدة الفلسفة ومذهبهما فيها ؛ فإذا كانت الغاية بالنسبة لهما، هي إعطاء تفسير فلسفي للوجود والعالم، كان سبيلهما إلى ذلك أن ألبسا كل ما في هذا العالم من موجودات مادية، ومدركات مجردة ،عباءة فلسفية خالصة، وما كان للنقد من رجاء في خلعها إلا بعد قرون وقرون ؛ صحيح أن بعض خطوط، وألوان، وأشكال تلك العباءة قد تم تغييرها، لكن معالمها المهمة ظلت لها ملازمة . ثم إن هذا المذهب قد أسس لنقاش طويل لم يكد يهدأ، حتى تحفزه نظرية أخرى، وما كان محور ذلك النقاش سوى ثنائيتي الداخل والخارج ؛ أين توجد الحقيقة، أفي الطبيعة | الخارج هي ؟ أم في العقل | الذات . الجواب بالنسبة لهما واضح وحاسم، الحقيقة موجودة فقط في العقل | الذات | الداخل .لكن هذا الجواب لم يكن جوابا نهائيا ولا حاسما للخلاف، لقد تجدد السؤال مرة أخرى في زمن السؤال فيه هو الطريق السوي للمعرفة، وتعدد الجواب في زمن لا مكان فيه للأحادية، لقد تضافرت الحركتان المتضمنتان واحدتها الأخرى (الحداثة | الأنوار) في زعزعة الثقة في كل ما يتلقى ،ولم يعد كل ما ينتج صالحا للاستهلاك المعرفي المباشر، أيا كانت الجهة الصادر عنها ؛ وغدا التسليم بالحقائق مشروطا بالاقتناع أولا، فلا بد لكل معرفة – والحال هذه – أن تخضع للتشريح والمراجعة والتدقيق . هو إذن عصر النقد .

---

[1]– عبد الله إبراهيم : " المركزية الغربية " م س، ص : 182 .

[2]– نفسه، ص : 182 .

[3]– نفسه، ص : 182

لقد دخل "النقد" كمكون جوهري في الفلسفة الحديثة، ليكون له باع طويل في العصور الفلسفية والمعرفية المتأخرة ؛ " إن تواتر لفظ النقد، دال على هذه الوضعية الثقافية، والأخلاقية الجديدة لدى مفكري بدايات القرن الثامن عشر : ينبئ عن انفكاكات كبيرة، أي عن قطيعة الصلة مع مبدإ السلطة الذي ساد في كل ميدان منذ القرون الوسطى . انفكاك لاهوتي وماورائي "[1]. وإذ يحتل فعل النقد مكانة طليعية في المنظومة المعرفية الغربية، يخضع كل ما تم تكريسه من طرف الوصاية التي اتخذت أشكالا مختلفة : مثل الوصاية اللاهوتية، والسياسية، والاخلاقية، والفنية للمراجعة والتعديل، ليغدو بذلك مصطلحا سيارا تمكن من اجتياح الخطاب التنويري الحداثي عموما، وتواتر في عناوين المؤلفات الفلسفية خصوصا [2]، متخلصا بذلك من المفهوم القاصر والسلبي الذي كان له من قبل، والذي اختزل في إبراز نقائص المعارف التي تم إنتاجها وبلورتها، لقد تمت إعادة إنتاج هذا المصطلح ليدل على : " نزوع عام، ووظيفة للفكر، ومنهج متبع، بحيث يمكن إطلاقه على إنتاج فكري لتيارات ومدارس فلسفية بأسرها . والنقد بهذا المعنى الشمولي ينتسب إلى الفلسفة الحديثة، لأنه في الواقع هو الابن الأصيل لفلسفة التنوير، ولا توجد مدرسة نقدية معاصرة إلا وترى أن جذورها ممتدة إلى عصر التنوير "[3]. كما لا يوجد دليل أوضح من المنعطف الذي عرفه مصطلح النقد من كتابات (كانط) الذي دشن "قرن النقد" بكتابات ثلاثة، كانت كلمة "النقد" علامة ثابتة مجاورة لمتغيرات ثلاثة ظلت تتكرر ؛ " نقد العقل الخالص "، و" نقد العقل العملي "، و" نقد ملكة الحكم " .

افتتح (كانط) كتاب " نقد العقل الخالص " بجمل تعد بيانا تأسيسيا للعصر المعرفي الجديد ؛ "إن قرننا هو القرن الحقيقي للنقد، ولا ينبغي أن يفلت من هذا النقد أي شيء "[4]، وبالنسبة له هو فقد جعل النقد طريقا الى المعرفة العلمية اليقينية، وذلك من خلال جعل العقل ينقد ذاته بذاته، وقد يفضي به الأمر إلى تسجيل الأخطاء الواردة في المعارف السابقة [5].

---

[1]– مارك جيمينيز : " ما الجمالية ؟ " ترجمة د | شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2009، ص:86

[2] – نفسه، ص : 86

[3] – أنور مغيث : " الحركة النقدية لدى الهيغليين الشبان | دراسة في السياق الثقافي "،م س ، ص : 87

[4] – نفسه، ص: 88 ، نقلا عن كانط: " نقد العقل الخالص " .

[5]– عطيات أبو السعود : "تطور العقل النقدي من كانط إلى هابرماس "،(ضمن أعمال ندوة فلسفة النقد، ونقد الفلسفة)، م س، ص : 41

وحينما لبست الفلسفة لبوس النقد، صارت في نظر (ريتشارد روتي) قمينة بممارسة دورين اثنين : الأول هو فهم العالم، والذات فهما عقلانيا . والثاني الحكم على نتائج العلوم الأخرى، وتنظيمها وتمييز المناهج السليمة عن غيرها [1]، ومع تولي العقل هذه المهمة الصعبة، يتبدى لنا عظيم الثقة التي أولاه (كانط) إياها . بيد أن هذه الممارسة لا يستطيعها كل الناس، حتى وإن كانوا كلهم في قيمة العقل شركاء، إن النجاح في هذه المهمة يقتضي القدرة على استعمال العقل، والقدرة على استعماله تعني – فيما تعني – استعماله على نحو مستقل بعيدا عن وصاية الآخرين، مما يستلزم في منحى آخر، ضرورة أن يكون المرء أهلا لتحمل مسؤولية المعرفة [2] . هذا هو انشغال (كانط) الأساس ؛ البحث عن سبل تهيئة أحسن الإمكانات والظروف لكي يؤدي العقل وظيفته على أكمل وجه وأتمه .

إن سلوك (كانط) هذا المسلك في الاعتداد بملكة العقل، سمح لفلسفته بأن تكون خطا فارقا بين عهدين فلسفيين ممعنين في التباين والتمايز، ومما يؤكد قيمتها الاختلافية المؤثرة، ما أشار إليه (بلانشيه)، ونقله لنا (عبد الله إبراهيم)، ونعيد اختزاله على النحو الآتي :

1 ـ خالف (كانط) (ديكارت) حينما حول دور العقل، من طور حدس الطبائع البسيطة إلى طور من الفعالية والدينامية، دفع إليه الطابع التركيبي الذي طبع المعرفة .

2ـ تتميز العقلانية الكانطية عن نظيرتيها الأفلاطونية، والديكارتية، بتمكنها من صياغة معايير، وقواعد تجعل من التجربة ممكنة .

3 ـ عندما منح كانط العقل صلاحية التركيب بين ما هو حسي، وما هو عقلي مجرد، كان قد أدخله مرحلة متقدمة من التعقيد ؛ " وتضاعفت بذلك وظائفه، لقد أصبح مجموعة من المبادئ والقواعد التي تستخدم تجريبيا، وعن طريقها يجد الحسي المتباين أطرا صورية قبلية تسمح بإضفاء صبغة الوحدة التركيبية عليه، وهي وحدها تمثل الشرط القبلي لكل معرفة " [3].

ولما كان (كانط) قد سن سنة النقد تلك ؛ نقد المعارف والفلسفات السابقة، أباح للناس أن "ينقدوه" هو الآخر، وقد يكون (هيغل) من أكثر نقاده وإن كان –مذهبيا وزمنيا – أقرب الناس إليه وأكثرهم استفادة منه . وأكثر ما يبرز فيه التعارض هو القول بمبدإ " القبلية " ؛ تفصيل ذلك أن

---

[1] – عطيات أبو السعود : "تطور العقل النقدي من كانط إلى هابرماس"، م س ، ص : 41

[2]– سامية الهواشي : "من نقد الخرافة إلى نقد الاغتراب : فيورباخ وماركس أمام ما هو التنوير ؟ لكانط " (ضمن فلسفة النقد | نقد الفلسفة) ص : 67 ـ 68 .

[3]– عبد الله إبراهيم :" المركزية الغربية"، م س، ص : 94 ـ 95 .

كانط في محاولته لملمة شتات الفلسفات السابقة بعد تخليصها من " عمق الشطط والتعسف والمبالغة في الانكفاء على الفروض والاعتصام بها حجة على صواب المنطلقات " [1] ميّع موقفه، لقد بلغ الشطط بالعقلانيين أن أنسوا في العقل القدرة على الوصول الى كل الحقائق حتى الميتافيزيقية منها مثل " الله، والحرية الانسانية، خلود النفس"، فلم يرتضوا غيره طريقا للمعرفة، ووصل التعسف بالتجريبيين أن توسموا في "التجربة" التمكن من الإحاطة بكل شيء، حتى وإن كان متعاليا عن التجربة، " وبإزاء هذا التعارض القائم في بنية الفروض والنتائج، اكتشف كانط وجود أحكام ليست تجريبية ولا تحليلية، ودعاها باسم الأحكام التركيبية القبلية: وهي تركيبية لأن محمولاتها غير مضمنة في موضوعاتها، وهي قبلية لأنها ليست مستمدة من التجربة"[2]، وبهذا المذهب في المعرفة يصل (كانط) إلى نوع من التوفيق بين العقل والتجربة ؛ لقد أصبح العقل شرطا للتجربة، بمعنى أنه ووفق مبادئه وتصوراته الثلاث المتمثلة في الزمان، والمكان والعلية، يتم ترتيب معطيات التجربة .

و مع أن (كانط) يبدو وسطيا في الجمع بين السببين الخصمين للمعرفة، إلا أننا نلمح في المحصلة نزوعا واضحا للعقل ؛ فليست التجربة إلا خطوة من الخطوات التي تنطلق من العقل وتعود إليه، إننا نلمس عقلنة للتجربة نفسها ؛" وذلك لأن عقل الإنسان ليس لوحا جامدا من الشمع، تكتب عليه الاحاسيس، بل هو عضو نشيط يسبك وينسق الاحساسات الى افكار، عضو يحول انواع التجربة الكثيرة المشوشة وغير المنظمة الى وحدة الفكر المنظم المرتب . فالعقل تنسيق وتنظيم للتجربة "[3]. وبهذا فإن (كانط)، ومن حيث اعتقد أنه استطاع أن يقضي على ذلك الصراع بين طرفي الثنائية، فتح على نفسه باب الانتقادات التي أجمعت – وإن اختلفت مشاربها – على محاولته جمع ما لا يجتمع، لقد جمع لنفسه خصوما من التيارين، وزاد تيارا آخر يحسب عليه، يتمثل في التيار المثالي الهيغلي، وتراوحت الانتقادات بين من يأخذ عليه اختزال الفلسفة النقدية بأسرها في نظرية المعرفة [4]، وبين من يرى استحالة حصول المعرفة في ظل وجود مبدإ القبلية، وبين من يؤكد أن

---

[1] – عبد الله إبراهيم :" المركزية الغربية"، م س، ص : 92

[2]– نفسه، ص : 92

[3]– د. كميل الحاج : "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 2000، ص:612 .

[4] – أنور مغيث : " الحركة النقدية لدى الهيغليين الشبان" (ضمن أعمال ندوة فلسفة النقد | نقد الفلسفة)، م س، ص: 89 .

فلسفته مليئة بالمتناقضات مما يحرمها من النسقية والانسجام . ثم إن (هيغل) كان قد أقر بأن كانط انشغل بمعرفة الذات عن معرفة العالم [1].

أما (هيغل) فقد كان بعيدا عن شبهة التناقض هذه، بل على العكس، فقد حظي برضى دارسيه الذين طالما حاولوا إظهار دوره الكبير في حياكة نسيج متماسك للثقافة الغربية، حتى بدا كل تيار فيها محطة تربطها وشائج بما قبلها، وأواصر بما بعدها ،وذلك ما جعل فلسفته نموذجا جيدا للفلسفة الشمولية، "والحقيقة أن شمول الهيغلية واتساعها مرجعه أنها أعادت إنتاج جذرية مراجعة لمكونات الفكر الفلسفي في سياقات جديدة، فأصبحت تلك المكونات جزءا أساسيا في نسيجها، وربطت بتاريخ الثقافة الغربية، الأمر الذي يمكن معه القول بأن هذه الفلسفة هي أكثر الفلسفات أهمية في بناء الوعي الغربي الحديث "[2]، لقد حافظ (هيغل) وأتباعه على المنهج الذي وضعه (كانط) في التعاطي مع المعرفة تعاملا نقديا، وهو الأمر الذي سمح له بالوقوف على سقطات التيارات الفلسفية السابقة والمعاصرة له ،العقلانية منها والتجريبية، لكن تلك السقطات لم تمنعه من استلهام ما صح لديه منها، فما أكثر ما استلهمه من تراث كل من (كانط) و(سبينوزا) و(أفلاطون) و(أرسطو) قبلهما [3]، وقد رفدته في هذا المسعى،رؤية نسقية ساعدته في صياغة فلسفة شاملة موحدة الديباجة، وكأنها من صنع عقل واحد،وهي في الواقع عصارة عقول فذة عرفها التاريخ الأوروبي القديم، والوسيط والحديث، وإننا نقرأ له : "إن الشكل الحق الذي تكون فيه الحقيقة، هو النسق العلمي الذي لها . وما يشغلني إنما هو المساهمة في أن تتزيد الفلسفة دناوة من صورة العلم " [4]، فنعرف أي طموح كان يوجهه تلك الوجهة، ونقرأ نظريته الخطيرة في فلسفة التاريخ فنتأكد من أهمية فكرة النسقية عنده .

-فلسفة التاريخ :

لقد جعل (هيغل) من التاريخ قلب المعرفة وصلب التطور الإنساني، ومنحه مفهوما ديناميا، انتقل به من كونه مبحثا مهملا من المباحث المدرسية الرتيبة والبائسة، يعنى بالبحث في الجزئيات والتفاصيل الصغيرة مع تحنيطها في ماضيها السحيق، إلى قيامه مبحثا كبيرا ومحترما، يعنى بشؤون

[1] – أنور مغيث : " الحركة النقدية لدى الهيغليين الشبان" (ضمن أعمال ندوة فلسفة النقد | نقد الفلسفة)، م س، ص:89

[2]– عبد الله ابراهيم:" المركزية الغربية" ، م س، ص: 103

[3]– نفسه، ص : 104

[4]هيغل: "فنومينولوجيا الروح"، ترجمة :فتحي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2006 ص:121

الفلسفة والمعرفة الإنسانية في صيغتها الشمولية . لقد رأى (هيغل) أن قلب التاريخ كبير، يتسع للجزئيات والأحداث الصغيرة، كما يستوعب فلسفات كثيرة كان لها حضور في الحياة المعاصرة في مستوياتها الاقتصادية، والثقافية، والاجتماعية، الايديولوجية، والعلمية . وهكذا لم يعد الماضي مقتصرا في دلالته : " على مجرد قائمة من الوقائع التاريخية، وإنما أصبح ينظر إلى الماضي باعتباره مجموعة من العصور التاريخية المتعاقبة، لكل عصر منها منطقه الداخلي، وقيمه الخاصة" [1]، وما يعرفه الفلاسفة والمهتمون بتاريخ أوروبا المعرفي الحديث،هوأن العلاقة بين الفلسفة والتاريخ، قد بدأت تتوثق – في الواقع – مع (هردر)، يتضح ذلك من خلال الجزء الأول من كتابه : " أفكار في التاريخ الفلسفي للإنسانية "، الصادر سنة **1784**، ولم تمر تلك العلاقة الوطيدة المكتشفة لتوّها من غير إثارة، فلقد كانت محل أخذ، ورد، ونقاش حاد لم يكد يهدأ حتى أثير من جديد بمناسبة صدور مؤلف (هيغل) اللافت " محاضرات في فلسفة التاريخ " [2]، وفيه اتبع منهجا في فهم " ... سير التاريخ ككل، لإثبات أن للتاريخ وحدة، وأنه يمثل خطة كلية بالرغم من التفكك والانحرافات الظاهرة " [3] .

وإذا كان (هيغل) قد تكفل بهذا الدور التأملي الطابع، الفلسفي الهوى، العقلي النزعة، إزاء التاريخ بوصفه فيلسوفا، فإن ثمة أدوارا أخرى توزعها غيره تبعا لشكل التاريخ الذي يشتغلون عليه، مع العلم أنه يوجد شكلان آخران للتاريخ غير الشكل الفلسفي ؛ فأما الاول : فهو التاريخ الأصلي، وهو مخصوص بفئة المؤرخين الخلص الذين عاشوا الأحداث التي يؤرخون لها، وربما كانوا مساهمين في تحريكها، هوفي الحقيقة نتاج شهادات حية،ومن مميزاته أنه مفعم بالروح الوطنية، وموسوم بتطلعات الشعب صاحب التاريخ .

وأما الثاني فله أنواع متعددة منها : الشمولي، وأصحابه هم في العادة من المهتمين بدراسة التاريخ والبحث فيه، من غير أن يكونوا قد عاشوه، أو أسهموا في صناعته، ولكنه لا يخلو أيضا من الروح الوطنية، فهو في هذا الجانب لا يختلف عن الأصلي . ومنه البراغماتي وغالبا ما يوظف لاستخلاص الدروس والعبر من الماضي، ولذلك فهو مفيد في الغايات التعليمية، والدراسات

---

[1]– تودوروف : "روح الأنوار"، م س، ص: 19

[2]– محمد عابد الجابري : " التراث والحداثة "، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 3، بيروت 2006، ص: 97

[3]– نفسه، ص:97

الاستشرافية . ومنه التاريخ النقدي،وفي إطاره تصطنع قراءات تاريخية لبعض الأعمال، كالرواية التاريخية، ويتعلق الرابع بالدراسة التاريخية لبعض المباحث، مثل الفن أو الدين [1] .

وخلاصة القول أن عناية (هيغل) توجهت إلى التاريخ، من حيث هو حقائق مطلقة أزلية، لها تبريراتها العقلية ؛ فليس ثمة من حدث تاريخي، إلا وله سند عقلي يقرر وجاهته، ويبرز عليّته، إن التاريخ لا يتسق مع العقل المجرد، ولكن العقلانية لصيقة به، ولا يمكن أن يكون إلا بها موسوما، فهو شأنه شأن " الأشكال المؤسسية، والتجربة الإنسانية، وأشكال التعبير الثقافي من فلسفة وفن ودين يتموضع فيه العقل المطلق تموضعا عينيا " [2] .

لقد كانت الغاية من وضع العقل وقوانينه في قلب التاريخ، هي إضفاء صبغة علمية موضوعية على سيرورته، وقد صرح (هيغل) – كما رأينا – برغبته في جعل الفلسفة تدنو من العلم، وإذ تأتى لها ذلك، كان عليها أن تقدم بين يديها الشروط اللازمة، وكان القانون هو ذاك الشرط، وقد عمل جل فلاسفة التاريخ بدء من (مونتسكيو)، إلى (فولتير) في منتصف القرن الثامن عشر، إلى (فيكو) و(هردر) و(هيغل) على تأمينه . وقرّوه بمجرد أن اقتنعوا بأن البشرية تتطور وفق قانون عام، بل إن (فيكو) أقر بأن كل الشعوب تجتاز مراحل النمو ذاتها [3]، مما يعني أن القوانين الثابتة التي تحكم الطبيعة متفقة في طريقة تحققها مع التاريخ، فالتاريخ إذن جزء من الطبيعة، ولقد صاغ (هيغل) هذه الفكرة عمليا في فلسفته الجدلية المعروفة القائمة على فكرة الروح، والتي تصنع بتحققها المستمر والمطلق التاريخ، وتتجلى في المجتمع، والدولة، والفن، والدين، والادب، والافكار والمؤسسات " [4]، وحالما تتحد هذه المكونات مع الروح، يحل عهد الحقيقة المطلقة نافيا عهد الحقائق المؤقتة، وتلك هي نهاية التاريخ عند (هيغل) . وليس من مؤطر لهذه السيرورة التاريخية سوى النقد، " النقد هو القوة المحركة، والضرورة الداخلية، التي تنقل الروح عبر الزمن اتجاه الوحدة الكلية " [5].

وباعتبار أن هذا الدور الاجلّ الذي تمارسه الروح، يكون عبر وساطة آلية، يكون النقد – في المحصلة – هو المفضي إلى الحقائق المطلقة من خلال حركة الهدم والبناء ،و هكذا تتم عقلنة التاريخ،

---

[1]– السيد ولد أباه : " التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو "،الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ط2 ، 2004 ، ص:25 وما بعدها

[2]– نفسه، ص : 28

[3] – كميل الحاج : "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي "، م س، ص : 412 .

[4] – أنور مغيث :" الحركة النقدية لدى الهيغليين الشبان " م س، ص : 104 .

[5] – نفسه، ص : 105 .

على نحو يجعل منه نسقا يذيب تناقضاته، ويحل إشكالاته داخليا حتى إذا نظر إليه من الخارج المعرفي (الفلسفة تحديدا)، بدا وحدة كلية منسجمة .

وهذا الكلام يتسق مع قراءة قدمها جيمينيز لفلسفة (هيغل) التاريخية فحواها : " إن النسق الهيغلي يتخطى بفضل تماسكه، التناقضات، وتحديدا الأحداث التي تبدو مناقضة لإنجازات الفكر الموضوعي، وهذا لا يشير عنده إلى تفاؤل، وإنما إلى قناعة . واللغة أساسا، والمفهوم في مستواه الأعلى، يشكلان علامة المطلق، إن مجرد القيام بأمر مثل إطلاق تسمية على الفكر، على المثال، على الروح، على الله، هو المؤشر على وجود لا أقوى على نكرانه، حتى لو أنني ما كنت قادرا على تمثيل هذا الوجود لنفسي، بكلام آخر، أيا كانت التناقضات في العالم أو في الفرد، بين الخير والشر، بين الحقيقي والمزور، بين الجميل والبشع، بين العدالة والظلم، بين الشكل والمادة، بين المحسوس والفكري، بين الحرية والضرورة بين الذاتي والموضوعي، فلا شيء يمنعني من التفكير بأن الفكر سيتوصل إلى تخطيها، أو ـ لو تحدثت بلغة هيغل ـ إلى تخطيها ديالكتيكيا " [1]

–فلسفة الفن | الجمال :

لقد أثار كتاب " ما الجمالية ؟ " لـ (مارك جيمينيز) سؤالا يتضمن الاستفسار عن "الغائية" [2] غاية الفن ما هي؟، ثم كان الجواب في الكتاب نفسه : إن غاية الفن هي "الفنية "، وقيمة العمل الفني تتحدد بمقدار انسجامه مع نفسه . والفن في نظر (كانط) هو : " تمثيل جميل للشيء " [3]، مما يعني أن القيمة في الداخل لا في الخارج . ومرة أخرى نحن أمام مقولة الداخل والخارج التي كانت قواما لفلسفات متعاقبة . لكن أن يكون الجمال في الداخل، كيف لذلك أن يتسق مع الفكرة السائدة بين أبناء العقلانية، والمتمثلة في النسقية والثبات ؟، كيف يمكن للحكم النقدي أن يكون عاما ومشتركا بين الناس وأذواقهم مختلفة ؟، يجيب (كانط) أن تلك مسؤولية العبقري، العبقرية هي التي تجعل الاتفاق ممكنا، لأنها تملك القدرة على صهر الأذواق وتوحيدها على رأي واحد، ولو إلى حين، وهي لذلك أهل لأن تتكفل بمحو التعارض الظاهر بين لامفهومية *الفن، وبين جماله .ولكم بدا (غادامير) معجبا بتفطن (كانط) إلى استثمار فكرة " العبقرية " في هذا الباب، مما جعل فلسفته

---

[1] – مارك جيمينيز : " ما الجمالية ؟"، م س . ص : 193 ـ 194 .

[2]– نفسه، ص : 139

[3]–هانز جورج غادامير: " الحقيقة والمنهج | الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية "،ترجمة : حسن ناظم ، وعلي حاكم صالح ، دار أويا ، ليبيا ، ط1 ، 2007 ، ص : 110

*– المقصود باللامفهومية هنا تعذر وضع مفهوم للفن .

الجمالية تبلغ ذروة التماسك المنطقي " في وصفه العبقرية أساسا للفن "[1]، وبدوره حاول أن يزيد فكرة (كانط) وضوحا، فاحتاج للربط بين العبقري بوصفه جزءا من الطبيعة، والطبيعة بوصفها المثل الأعلى للجمال ؛ قال غادامير: "يمكن أن نستبين في صورة أفضل دور العبقري في الجمالية الكنتية . كل شيء، في العبقري، يصدر عن الطبيعة ؛ إنه يستجمع، إذا، جميع ملكات الروح : المخيلة، التفاهم، الفكر والروح، في تناغم مثالي . حين تميل مخيلة العبقري إلى التبدد وهي مخيلة قوية للغاية يتدخل الذوق ويجعلها تتوافق مع التفاهم "[2]، وهذا الدور الأخير هو الاختبار الذي سجل فيه (غادامير) سقوط (كانط) ،إذ لم يكن استشماره لمكون الذوق ذلك الاستثمار الجيد الذي ينم عن تقدير صحيح لماهيته ،و دوره، وخصائصه، إنه قدم الذوق و كأنه قيمة عامة ومشتركة، لكن واقع الأشياء يقول: أن آخر حقيقة يمكن أن يحصل بشأنها الاتفاق، هي ما كان الذوق أداة تحصيلها، فهو أخص خصائص الإنسان، وأكثرها فرادة، لقد بحث (غادامير) عن الشرعية التي تخول للذوق أن يحظى بصفة العموم والإطلاق، فلم يظفر بها ؛ " فإن الاحتكام إلى الذوق السائد يفتقر إلى الطبيعة الحقيقية للذوق . والأصل في مفهوم الذوق هو أنه لا يخضع خضوعا أعمى إلى القيم العامة، والنماذج المفضلة أو أن يحاكيها ببساطة "[3]، وعليه، فالانتصار لكلية النماذج في مجال الجمال والفن – وهما اللذان يعولان على الذوق المحكوم بالتغير لا بالثبات – إنما يستلزم من (كانط) تفسيرا يصحح هذا الارتباك الفلسفي، ولن يكون هذا التفسير سوى سليل تفسير سابق يخص المعرفة عموما ؛ فكما أن المعرفة قبلية توجد في العقل، قبل أن تقف الحواس عليها، فإن التجربة لا تقدم شيئا جديدا، وجل ما يتوصل إليه عن طريق التجربة خاطئ، ما لم يثبت بالعقل، بل إننا حتى وإن اعتمدنا على التجربة في الوصول الى حقائق معينة، فإنها ستظل حقائق ناقصة، أو جزئية تفتقر إلى التعميم، ومن ذا الذي يقدر على التعميم غير العقل . وفي سياق متصل أكد (كانط) أن العمل الفني بجماله لذاته، ولا صلة له بالخارج، وهنا يتجلى حرص (كانط) على قطع كل صلة له بالخارج حتى أنه – وفي سبيل ذلك – امتنع عن إعطاء مفهوم للجمال ؛ قال (بيير زيما) بهذا الخصوص : " يعرف كانط الجمال الطبيعي والفني كظاهرة تثير الإعجاب من دون مفهوم"[4]، إنه ينشد نوعا من التسامي في التعاطي مع العمل الفني، بحيث يجب أن يتنزه عن أي غائية فلسفية أو أخلاقية، وبهذا

---

[1]– غادامير : الحقيقة و المنهج ، م س ، ص : 111

[2]– مارك جيمينيز : " ما الجمالية ؟ " ، م س، ص : 155 .

[3]– هانز جورج غادامير: " الحقيقة والمنهج" ، م س، ص : 99 .

[4]– بيير ف.زيما : " التفكيكية | دراسة نقدية "، ترجمة : أسامة الحاج، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 2006، ص : 12

يكتسي طابعا تجريديا يجعله حبيس تصورات ليس لها مقابل موضوعي، فهو يكتفي بإثارة تصورات على مستوى الذهن، يحفز عليها الإعجاب بالعمل .

لقد قوبل هذا الرأي الكانطي بالرفض من لدن الكثيرين، ومن بين الرافضين (جاك دريدا) الذي انتبه إلى أن مذهب (كانط) في فهم الجمال، نسف محاولته الربط بين الحكم الجمالي والحكم المنطقي، إن فشل المفهمة "يظهر فجوة بين الجمال، والمفهوم الذي ليس مفهومه "ه "[1]، المسألة إذن لا تخلو من تناقض حسب (ديريدا)، والمقدمة لا تتوافق مع النتيجة ؛ فإذا كان الجمال شرطا لا يمكن التنازل عنه في العمل الفني، وإلا ما عُدّ عملا فنيا ولا جميلا ، صح لنا أن نعرّف العمل الفني قائلين : بأنه العمل المستوفي لعنصر الجمال، وفي الوقت الذي جعلنا المنطق فيه،نتوقع نتيجة مؤداها أن تعريف الجمال ممكن تعريفه، فاجأنا (كانط) باستحالة ذلك، وهي نتيجة مناقضة لما تقدم[2].

وبعيدا عن فكرة المفهمة يثير (غادامير) إشكالا آخر، يتمثل في قضية المعيارية والنسبية التي كان الذوق مدخلا إليها، لقد لاحظ (غادامير) أن (كانط) بنى علم الجمال على فكرة الذوق، باعتباره وسيلة المتلقي في التعرف على الجمال، وتمييز الجميل عن غيره، لكن هذا الاساس لم يكن صالحا لأن يبنى عليه، لقد كان قيدا على الجمال في نظر (غادامير)، لأن الذوق " الكامل " – وهو الذوق المهذب الجيد الذي يعول عليه (كانط) – لا بد له من شكل ثابت ونهائي، وهذا من شأنه أن يقضي على النسبية، وبالتالي يغدو الذوق معياريا، والجمال أيضا، وهذا ما لم يرض (غادامير) "إن الذوق شاهد على متغيرية جميع الشؤون الإنسانية، وشاهد على نسبية القيم الإنسانية برمتها"[3].

وهكذا فقد أسفرت عملية المراجعة التي استهدفت فلسفة (كانط) الجمالية عن تشكيك في وجاهتها، وقدرتها على استيعاب الظاهرة الفنية والجمالية، ومع علمنا بأن فلسفة الجمال عند (كانط) كانت – شأنها شأن فلسفة الاخلاق – سليلة نظريته العقلانية الشاملة، نقرأ في انتقادات الرافضين لها إرهاصا لفترة فلسفية قادمة، سوف تزاح فيها هذه المثاليات جانبا، ويفتح المجال لذوق متغير لا يعرف الثبات، وهو أبعد ما يكون عن المعيارية ونعني بذلك العهد الموعود : عهد القارئ والقراءة .

ولما كانت وظيفة النقد الجديدة هي استخراج "الحي من الميت " قصد استنباته ، كان مفهوم العبقرية هو الحقيق بالاستنبات في عصر (غادامير)، لأنه مفهوم شمولي؛ " إن تأسيس كانط علم

---

[1] – بيير ف . زيما : " التفكيكية | دراسة نقدية "، م س ، ص : 15 .

[2] – نفسه ، ص : 13

[3] – غادامير : الحقيقة و المنهج ، م س ، ص:117

الجمال على مفهوم الذوق ليس مرضيا تماما، ويبدو مفهوم العبقرية ـ الذي طوره كانط كمبدإ متعال للجمال الفني ـ أفضل بكثير من مفهوم الذوق، ومناسبا لأن يكون مبدأ جماليا شموليا . وذلك لأنه يحقق مطلب الثبات في مجرى الزمن، أفضل مما يفعل مفهوم الذوق . فمعجزة الفن ـ أي الكمال الملغز الذي تتضمنه الإبداعات الفنية الناجحة ـ هي معجزة بادية للعيان في جميع العصور " .[1]

أما (هيغل) فقد تأسس الجمال عنده، على عنصر مختلف وهو الروح، فليس الفن سوى "حركة جدلية، وتعبير أصلي ونهائي عن " الفكرة المطلقة " [2]، وهنا يتجلى اختلافه مع (كانط) في الناحية الغائية للفن، (هيغل) ليس من أنصار " الفن للفن " أو " الفن من أجل الفن"، لكن الفن عنده هو جزء من الفكر المطلق المحكوم بمبدإ الديالكتيك، الفن هو ثالث ثلاثة أشكال للتعبير عن المطلق، فهو إلى جانب الفلسفة والدين (وهما الشكلان الآخران للمطلق)، يعمل على كشف الحقيقة، هو منشغل بالتعبير عن الواقع الملموس نفسه، " إنه يعبر مثل الدين والفلسفة عن الطريقة التي يتوصل بها الفكر إلى تخطي التعارض أو التناقض بين المادة والشكل، بين المحسوس والروحي، إنه بذلك التعبير الملموس الذي للفكر، وللحقيقي في تاريخ الإنسانية "[3] .

و كما فلسف (هيغل) التاريخ، وفلسف هو و(كانط) الفن والجمال، فلسف (سبينوزا) الدين، إن هذه المباحث الثلاثة لم تعرف منفصلة عن الفلسفة، إلا في مرحلة متأخرة، وما كان ساريا في ميدان الفلسفة من أفكار، كان يستخدم في تفسير الدين، والفن، والتاريخ. وإذ كنا قد بسطنا القول في تجليات العقلانية على مستوى التاريخ، والفن فسوف نعمد الآن إلى رصد تجلياتها على مستوى الدين .

–فلسفة الدين :

لا يستقيم الحديث عن الفلسفة الحديثة،من غير التنقيب عن موقع الدين فيها، لقد كان له في الواقع حضور كبير، وتأثير بيّن على المشاريع النقدية التي صيغت تباعا. وكانت هذه المشاريع تحمل بصمات دينية متفاوتة الوضوح والضمور، ولا بد من الإشارة إلى أن (سبينوزا) الفيلسوف الهولندي الذي يشاع أنه يهودي الأصل ،قد أبلى بلاء حسنا في التمكين للعقلانية، والوصول بها إلى أقصى درجات التطرف، ويبدو أنه تمثل العقلانية الديكارتية أكثر من غيرها، فاتفق معها واختلف، والمعروف أن فكرة " الذات المفكرة" هي نواة الفلسفة الديكارتية، الذات عند (ديكارت) هي

[1]– غادامير : الحقيقة و المنهج ، م س ، ص : 117

[2]– د | كميل الحاج : "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي "، م س، ص : 424

[3]– مارك جيمينيز :" ما الجمالية " ، م س، ص : 195 .

القاعدة الصالحة التي ينبغي أن تكون منطلقا للوصول إلى المعرفة الصحيحة، وليس للمرء أن يطمئن إلى أي معرفة ما لم يستغرق في تأملها، وذهنه خلو من أي حكم مسبق . وفق هذا المنهج الرياضي وبالاعتماد على الذات لا غير، يمكن الوصول إلى المعرفة اليقينية [1] ؛ الذات تكفي نفسها بنفسها ولا تحتاج إلى شيء من الخارج يثبت صحة ما تصل إليه، الذات إذن، هي المنطلق عند (ديكارت) وهي ليست هي كذلك عند (سبينوزا) [2]، إن الطريق إلى المعرفة الصحيحة – حسب (سبينوزا) – تقتضي البدء من الله باعتباره الحقيقة الأولى التي يجب إدراكها، ومن ثم الانطلاق منها لإدراك المعطيات الحسية، ونفى (سبينوزا) تصورا هو من صياغة الفكر التقليدي مؤداه، اعتقاد الناس توهما بمعرفة حقيقة الله، فالله الذي تصوره الناس حقيقة متعالية مفارقة لكل شيء، تصوره هو مندمجا مع الطبيعة، وما بينهما من فروق إنما تتجلى من المصطلحين اللذين جعلا لكل منهما ؛ فالله هو الطبيعة " الطابعة "، والطبيعة هي الطبيعة "المطبوعة "، وفي توضيح لهذين المفهومين يقول (عبد الله إبراهيم): " إن الطبيعة الطابعة هي النظام الكلي للأشياء، من حيث إنه ذو وجود ضروري وهو الله باعتباره سببا حرا . وأما الطبيعة المطبوعة فهي الأجزاء الموجودة في العالم كالأجسام المادية . أو هي الله باعتباره نتيجة . فليست الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة متميزتين إلا من الناحية المنطقية ولكنهما حقيقة واحدة ينظر إليها مرة من حيث إنها عملية، ومرة أخرى من حيث إنها نتيجة لتلك العملية" [3]، وقد وقف (عبد الله إبراهيم) في مواجهة هذه الفلسفة شارحا، ومفسرا، وناقدا، ولم تفته إبان ذلك، ملاحظة أن فكرة الله في هذه الفلسفة، كانت أقرب ما تكون للفهم الميتافيزيقي أو الصوفي، لقد استعمل (عبد الله إبراهيم)في معرض تفصيله لتلك الفلسفة، المصطلح الصوفي " وحدة الوجود "، ولعل ذلك عائد إلى التماسه في ذلك المصطلح من الدلالات، ما يمكنه أن يستوعب روح فلسفة (سبينوزا)، ومن بين السياقات التي تم فيها توظيف هذا المفهوم، هي الرؤية الفاحصة لصفتي الإرادة والحرية ؛ حيث جعلهما (سبينوزا) صفتين لصيقتين بالله، مما يقتضي شيئا آخر، وهو أن الله محكوم بقوانين طبيعته، مما يعني أن الإرادة وقوانين الطبيعة متماهيان . وهو حر، لأن أفعاله غير موجهة من أي طرف خارجي غير قوانين طبيعته أيضا، والقوانين هو علة وجودها وماهيتها [4]، فكأن الله حل في الطبيعة ومن ثمة في النفس البشرية، ما دام " الله كل شيء، وكل شيء هو الله " [5] .

---

[1]– عبد الله ابراهيم : " المركزية الغربية "،م س ، ص : 82 .

[2]– نفسه، ص : 83

[3]– نفسه، ص : 83

[4] – نفسه، ص 83 ـ 84

[5]– نفسه، ص 84

مثل هذه الرؤى وشبيهاتها في النزعة، شكلت موردا كثيرا ما اختلف الدارسون الغربيون إليه، فنهلوا منه العديد من الأفكار، وهم على ما هم عليه من تباين النزعات الفكرية والتطلعات المنهجية . يخبرنا بهذا (سعد البازعي)، ويفيدنا أيضا بأنه قرأ للناقد الإنجليزي (كريستوفر نورس) كتاب " سبينوزا وأصول النظرية النقدية الحديثة "، فوجد فيه ما يؤيد هذا الكلام ؛ " فالذين نظروا إلى سبينوزا على أنه صاحب الفكر العقلاني الحلولي المؤمن بالسببية الصارمة، المؤمن بقدرة العقل على اكتناه الأشياء والوصول إلى الحقيقة، هم أهل النقد التقليدي، والبنيوية، والشكلانية الروسية، والتحليل النفسي الفرويدي، والماركسية، وتأثروا به من هذا المنحى، بينما نظر أصحاب ما بعد البنيوية إلى المفكر اليهودي على أنه صاحب فكر نسبي رفض قداسة النص الديني، وشكك بالتالي في احتمال الوصول إلى الحقيقة " [1]، مما يشجع على القول، بأن تأثيره على النقاد، ممتد من الفترة التي سبقت البنيوية، إلى ما بعدها . كما يؤكد –ومرة أخرى– الطابع المتماسك للثقافة الغربية، فكل نظرية، أو منهج، أو استراتيجية في القراءة، والتحليل سوف تشهد – لو دققنا النظر – على حضور خفي، أو معلن، لهذه النظرية أو تلك.

ومهما اختلفت أوجه التعاطي مع فكرة الدين، فإنها لم تنفلت من الوصاية الفلسفية بتياريها الرئيسين العقلاني | المثالي، والتجريبي | المادي، وفي كل فرصة يُتوقف فيها عند موقف أو رأي يفتح احتمال للهدم والبناء، النقض والتأسيس، القبول والرفض ؛ لقد رفض (فيورباخ) المحسوب على التجريبيين، كثيرا من آراء (كانط) خصوصا ما تعلق منها بالدين ؛ ففي الوقت الذي اعتبر فيه (كانط) الدين معرفة متسامية، نزل به (فيورباخ) إلى مستويات الوعي البشري، بعبارة أخرى،لقد حاول أنسنة الدين، بعد أن مضى عهد الاله الميتافيزيقي الذي لطالما علق عليه الناس آمالا كبيرة، ولم يجدوا ساعة الحقيقة سوى السراب والوهم ؛ " فالدين يعكس الخوف، والإله لا يولد إلا في الآلام البشرية، ولا ينتج إلا الجبن، لذلك لا بد من أن يصبح للدين محتوى واقعي يرفض من خلاله الإنسان التصور العيني عن ماهيته، ليحقق على الأرض ما كان يعد بتحقيقه في العالم الآخر الذي لا يعدو أن يكون مجرد وهم "[2]، ونفي الإله يدخل في صميم فلسفة الأنوار، التي حاولت أن توفر للعقل البشري أحسن الظروف للانطلاق نحو الحقائق المجهولة، وقبل ذلك كان الدين حجر عثرة أمام التقدم البشري . ورغم الكثير من التحولات التي سوف تطرأ على الفكر الغربي بعد ثورة

[1] – سعد البازعي : "استقبال الآخر | الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2004، ص : 58

[2]– سامية الهواشي : " من نقد الخرافة إلى نقد الاغتراب : فيورباخ وماركس أمام ما هو التنوير ؟ لكانط "، م س، ص : 73

الأنوار سوف تستأنف هذه الفلسفة الإلحادية طريقها، لتنسرب إلى مجرى فلسفي آخر هو الفلسفة الماركسية، لقد رأى (ماركس) أن من واجبه القضاء على كل القيود السياسية والاجتماعية، والاقتصادية، وحتى العلمية والمعرفية، وقد كان الدين بمعناه اللاهوتي أكثر هذه القيود صلابة في رأي (ماركس)، حيث حال دون عملية التطور والنماء، ومنع من الوصول إلى الحقيقة، هذه الحقيقة التي لا يرى لها مكانا صحيحا إلا الواقع نفسه . إن الحقائق، كل الحقائق، لا تعيش إلا في جو الحرية، وإذا كان الدين يتنافى مع الحرية، فلا مكان له في فلسفة (ماركس)، بل إن الدين هو المسؤول – في نظره – عن فصول طويلة من الاضطهاد، والاستغلال عاشتهما الإنسانية، لذلك وإذا رغب الناس في إقامة دولتهم على أساس من الحرية والعدل، فعليهم أن يفصلوا بين السياسة والدين [1].

وفي موقف مشابه من الدين، أعلن (نيتشه) صاحب فلسفة القوة والشك، أن المسيحية تشجع على الضعف والاستكانة، وتجنح إلى التسامح، وكان خليقا بها أن تميل إلى الصراع ومجابهة الآخر لكي تثبت ذاتها [2].

وقد يكون من المناسب الآن التعرف على مختلف التلوينات النقدية الحديثة التي تمثلت روح الفلسفة . وقد أوسعت هذه التلوينات بحثا ودرسا من قبل الباحثين الغربيين منهم والعرب، نظرا لوقوفها وراء الخطاب الحداثي الغربي، فكل بحث في جذور هذا المشروع ،يستوجب استحضارا للفلسفة الغربية في مراحلها الهامة، والتحقيب للنقد،مشروط بتحقيب آخر مواز موضوعه للفلسفة وذلك حاولنا اصطناعه حتى الآن .

–دائرة الأدب والدراسات الجمالية والنقدية :

إذا كنا قد استعضنا في هذا السياق بعبارة " الدراسات الجمالية والنقدية " ،عن مصطلح "النقد " مستقلا، فذلك عائد إلى ضبابية الموقف النقدي، وتماهيه مع الموقف الجمالي عموما ؛ لقد كان من الصعب على مثقف القرن الثامن عشر أن يحدد هوية ما يقرؤه، فلم تكن الحدود الصارمة بين أنواع الكتابات قد عرفت طريقها إلى الاستقرار، يقول (إيغلتون) : " في إنجلترا القرن الثامن عشر لم يكن مفهوم الأدب مقتصرا كما هو في بعض الأحيان اليوم على الكتابة الإبداعية أو التخييلية ،إذ كان يعني كل ما في المجتمع من كتابة قيّمة ؛ فلسفة، وتاريخ، ومقالات، ورسائل فضلا

[1]– حسن الكحلاني: " النقد والارتقاء في فلسفة نيتشه " ،(ضمن أعمال فلسفة النقد ونقد الفلسفة)، م س، ص:118

[2]– نفسه، ص : 118

عن القصائد "[1]، ومع ذلك فقد كانت ثمة نظريات تحاول أن تؤطر العملية الابداعية، مستزفدة الزاد النظري من البيئة المعرفية المعاصرة، لكنها على أية حال ليست بيئتها الخاصة، ولهذا التبس النقد بها وتداخل، ويتجلى ذلك على مستوى المصطلح والإجراء على حد سواء، إذ أصبحنا نقف على مصطلحات من قبيل : النقد الجمالي| النقد التأثري | النقد التاريخي | النقد الاجتماعي | النقد النفساني ...إلخ، ونشير إلى أن النوعين الأولين، قد تقمصا لبوسات اصطلاحية مختلفة، نظرا لافتقارهما للضبط المنهجي والإجرائي، ووقوفهما على تخوم تخصصات متراوحة بين الإبداع من جهة، وبين نقد كان صدى للحركات المعرفية والإبداعية الثورية التي سادت ابتداء من القرن الثامن عشر من جهة أخرى ؛ حيث أنتجت الحركة الانطباعية في الفن النظرية الانفعالية على مستوى النقد، وفن السيرة والتراجم على مستوى الإبداع الأدبي .أما النقود الأخرى، فقد كانت أقرب إلى العلمية، أو حاولت أن تكون كذلك، على الأقل بقدر ما تسمح به العلوم المستلهمة منها .

وقبل أن نعرف الآليات التي تعاطى النقد وفقها مع العلوم الانسانية، بل وقبل أن نتعرض للمرحلة التي وجد فيها نفسه، يحسن بنا أن نقف عند الخطاب الجمالي المعني الأول أيامها – وإن لم يكن الوحيد – باحتواء الممارسات النقدية بوصفه خطابا إشكاليا في حد ذاته، فلا المصطلح حظي بالضبط، ولا الموضوع ظفر بالحسم، وأما الهوية، وأما الانتماء، فقل إن للجمال فلسفة، أو قل هو ابن لها، ولكن ليس مثلها، وإذا قلت هو فن ؛ إذ لا معايير له يحتكم إليها، فلن تكون في نظر البعض من الكاذبين، ولكنك ستكون كذلك في نظر البعض الآخر، وقد تقول إن له علما، فما تكون قد جانبت الصواب في نظر الكثيرين . لهذا كله أردنا الوقوف عند مصطلح الجمالية، أو الإستيطيقا.

–الجمالية وإشكالية المصطلح :

رغم تطرق كل من (أفلاطون) و(أرسطو) إلى مناقشة فكرة الجمال والفن، إلا أن هذا المصطلح لم يعرف طريقه إلى الرواج على مستوى الأقلام والألسنة، إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وكان صاحبه هو (باومجارتن)، أطلقه ليدل به :" على العلم الخاص بالمعرفة الحسية"[2]. لقد استفاد هذا العلم من النزعة العلمية المنطقية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر، لدرجة أن اعتبر فرعا من فروع الفلسفة . وقد نقل (عز الدين اسماعيل) عن (دونالد

[1]– تيري إيغلتون : " نظرية الأدب "، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995، ص:37

[2]– عز الدين اسماعيل :" الأسس الجمالية في النقد العربي | عرض وتفسير ومقارنة "، دار الفكر العربي ، القاهرة 1992 ،ص : 14 ـ 15

اوستوفر ***Donald A Stauffer***) قوله عن علم الجمال : " إنه آخر طفل من الأطفال الذين ولدتهم الفلسفة " [1] . لكن يبدو أن آخر العنقود هذا، لم يكتب له أن يعيش طويلا في كنف أمه الرؤوم، لقد كان عليه أن يستقل بنفسه سريعا ،ما دام قد عقد العزم على أن يثبت وجوده في خارطة العلوم الحديثة ؛ وهكذا، ففي نوع من الإنكار تساءل البعض ـ بعد المتسائل الأول فريديك شليغل ـ عن إمكانية اجتماع الفلسفي والفني الجمالي، ومال الجواب نحو تعذر هذا الجمع، لأن الأمر يتعلق بالفلسفة التي تهوى التجريد، والفن الذي هو " ممارسة محسوسة " [2]، ففي حال تطبيق حاصل التأمل (الفلسفة) على الموضوع الحسي، يتخلى الفيلسوف عن انتمائه الفلسفي . وقد كان هذا الالتباس من أكبر المشاكل التي واجهها هذا العلم الوليد منذ بداياته، مما أثر على القيمة المعرفية والابستمولوجية للمصطلح ويكشف (مارك جيمينيز) – في هذا السياق – عن أن مصطلح الجمالية لم يجر قبوله وفق المعنى نفسه في كل مرة [3]، مما يترجم ظاهرة غير صحية شاعت في أوساط الفكر المعاصر، هي ظاهرة اضطراب المصطلح الناتجة عن ضبابية بعض مفاهيم العلم نفسه، نقول هذا، وفي ذهننا صورة مكافئة أكثر إظلاما في المشهد الثقافي العربي عموما، وليس الأمر مقتصرا على النقد، أو الفلسفة وحسب . ولكن المفارقة تكمن في أن كثيرا من الباحثين أنفسهم، ممن يعانون تبعات هذه الإشكالية أكثر من غيرهم، لا يبدون كبير اهتمام بهذا الموضوع، استخفافا بآثارها السيئة، أو أنهم لا يعتبرونها مشكلة أساسا، بل لعلهم يعتبرون الاختلاف فيها من الاختلاف الحميد . ولكنهم في هذا مخطئون . إننا وفي الوقت الذي يقف فيه (جيمينيز) أمام هذه الإشكالية حائرا متفكرا، يتصرف (عز الدين اسماعيل)، وكأن الأمر لا يعنيه على الاطلاق، ويمضي في استعراض مفهوم الإستيطيقا محاولا تخليص المصطلح من عوالقه الميتافيزيقية، والأخلاقية القديمة في الثقافة اليونانية، مغالبا في ذلك مصطلحات تنتمي للحقل البحثي نفسه، حقل الفن والجمال، مثل : الاخلاق والخير، والحق، ساعيا في الوقت نفسه إلى تبيين أسس هذا العلم، فأكد في هذا السياق أن البحث في الإستيطقا، هو بحث علمي غير متعال ولا ميتافيزيقي، يجري في إطار محسوس ومحدد هو الجمال من حيث هو " لون من ألوان المعرفة، يكتسب بالإدراك الحسي "[4]، ولا يتسع لغير ذلك من المباحث والمفاهيم الميتافيزيقية والمنطقية وحتى البسيكولوجية، لقد كان (عز الدين إسماعيل) حريصا جدا على ضبط المفهوم من غير أن يدخل في متاهة علاقته بالفلسفة وإشكالات هذه العلاقة، ولعل

---

[1]– عز الدين إسماعيل : " الأسس الجمالية في النقد العربي "، م س، ص : 15

[2]– مارك جيمينيز :" ما الجمالية ؟ "، م س، ص : 28

[3]– نفسه، ص : 29

[4]– عز الدين إسماعيل : " الأسس الجمالية في النقد العربي "، م س، ص : 18.

هذا الذي يبرر إغفاله للإشكالية السالفة الذكر، وواضح أنه أبلى بلاء حسنا في هذا الجانب، وأكثر ما يتجلى فيه حرصه ذاك، هو تأكيده على وجود فرق بين الإستيطيقا وبين الجمال؛ فالجمال ليس هو الإستيطيقا، ولكنه ميدان لها [1] .

-النظرية الانفعالية :

لقد استجاب النقاد والمبدعون سريعا لنداء الفلسفة ،فتغيرت التقاليد الفنية بما يستجيب وروح العصر الإبداعي الجديد، ورأينا أدباء القرن التاسع عشر يشاهدون لوحات الانطباعيين من الفنانين التشكليين فيلاحظون تمردهم، وإعراضهم عن اللوحات النمطية التي تتكرر فيها الموضوعات، والخطوط والألوان، وتخلو من روح الإبداع والابتكار فيقتفون آثارهم، وقد كانوا مختلفين في المشرب، فوحد بينهم المطلب والمبتغى، لقد كان منهم الرومانسيون ،و الطبيعيون ،و الرمزيون ،و الواقعيون، والسرياليون، لكنهم جميعا أرادوا الانعتاق من الأدبيات، والتقاليد الفنية الجامدة " ونظرا لأن النظريات والمذاهب الأدبية حلقات متصلة في سلسلة ممتدة عبر تاريخ الادب، فإن الانطباعية كانت امتددا طبيعيا للرومانسية الأدبية التي ثارت ضد القوالب الكلاسيكية التي أحالت التقاليد إلى قيود تجبر الأديب على محاكاة من سبقوه، أما الأديب الرومانسي فيطلق العنان لانفعاله بالطبيعة الحية والحياة المعاصرة، ثم صياغة هذا الانفعال في الشكل الفني المستلهم منه، دون اعتبار للأشكال أو القوالب السابقة . وفي الواقع لا يوجد فارق كبير بين الانفعال الذي يستمد منه الرومانسيون إبداعاتهم، والانطباع الذي يعبر عنه الانطباعيون " [2]، كما لا يوجد فارق كبير بين الإبداع الأدبي، وبين التيارات الفلسفية والفكرية التي اجتاحت أوروبا ابتداء من القرن السابع عشر، وحتى القرن العشرين . إننا حينما نقرأ عن منطلقات هذه المدارس والتيارات الأدبية،تنصرف أذهاننا رأسا إلى مقولات فلسفية الأصل، فالنزعة الفردية التي تسم كثيرا من المدارس، وتتجلى في مصطلحات أدبية معروفة من قبيل : الذوق، والانطباع، والعاطفة، والشعور، والوجدان تجد لها أصلا في فلسفات مثل : فلسفة (كانط)، وفلسفة (هيغل)، وفلسفة (فرويد)، وغيرهم من الفلاسفة الذين تقف عندهم مصطلحات كالذات | الداخل | الحقيقة | العقل| الروح | الطبيعة | الجمال | الأخلاق | المطلق نظائر فلسفية لها، لذا فنحن نفهم (تيري إيغلتون) حينما يقر، وهو يهم بدراسة الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر، بأن كل أفكار " الكلاسيكية الجديدة عن العقل

[1] – عز الدين إسماعيل : " الأسس الجمالية في النقد العربي "، م س، ص:19

[2]– نبيل راغب : " موسوعة النظريات الأدبية "، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص63 .

والطبيعة والنظام ***Order*** والملكية، التي تمثلت في الفن كانت مفاهيم مفتاحية "[1]، فالرومانتيكية بما هي دعوة المبدع للتعبير عن الانفعالات الخاصة به، على نحو لا يخلو من حرارة، وعفوية، وصدق . وبما هي تحرر، وانعتاق من الأدبيات الفنية الكلاسيكية، وتحلل من الموضوعات النمطية، والمضامين الجاهزة والمتواترة، إنما هي تجل فني وأدبي للنزعة الفردية، والذات " المتعالية " التي تؤوب إلى الفلسفات المثالية لكل من (كانط)، و(هيغل) . لقد كانت الرومانتيكية اتجاها يحاول الوصول إلى الحقيقة الكامنة في الداخل لا في الخارج، ولم تكن تلك الحقائق سوى مكونات النفس ومكبوتاتها، على المبدع الآن أن يخرجها للناس من غير ما موارية، فلم تعد تلك المخبوءات مما يجلب لصاحبها أية مسبة، بل بالعكس ستكون هي نفسها علامات على العبقرية والتميز، ففي هيمنة ذات المبدع على موضوع الإبداع، تكمن فرادة العمل وأصالته، كما يتميز العمل حينما يعمد صاحبه إلى موضوعات الحياة اليومية فيجعلها مادة للإبداع .إن الخروج عما هو نمطي ومألوف هو المبتغى بالنسبة للرومانتيكيين، وقد أخبرنا(جيروم ستولنيتز) عن موضوعات غير أليفة انتقاها عدد من الرومانتيكيين فدخلوا بفضلها تاريخ هذا المذهب الأدبي، لقد صوروا موضوعات يومية، و"قصصا بعيدة غريبة كما في روايات " سكوت " أو موضوعات قبيحة من الوجهة الجمالية والأخلاقية كما في قارب الميدوزا، وكان الشغل الشاغل للفنان هو أن يعبر عن مشاعره واستجاباته الشخصية مهما كانت فردية أو شاذة " [2] .هكذا كانت المرحلة الرومانتيكية مرحلة مهمة ومفصلية في تاريخ الإبداع الأوروبي، ليس بسبب انتشارها المشهود، وقدرتها على استمالة عدد هائل من الأدباء الذين تمثلوا مبادئها فحسب، بل إن أهميتها تكمن بشكل خاص في مساهمتها الكبيرة في صياغة مفهوم واضح ومحدد للأدب نفسه ؛ فالمعنى الحديث لكلمة أدب " لم ينطلق حقا إلا في القرن التاسع عشر "[3]، ومع توهج الحركة الرومانتيكية التي رسخت الخيال | التخييل كمبدإ في هام ،أصبح الأدب كما قال (إيغلتون) " مرادفا فعليا لما هو تخيلي "[4]، في مقابل مصطلح الوقائعي الذي ينتسب للمذهب الكلاسيكي . وبينما يعتنق المبدعون مثل هذه المبادئ، فتصبح بالنسبة لهم قناعات فنية، أو بداهة من البداهات التي يهمهم التنظير لها بقدر ما يطمحون إلى تجسيدها على مستوى الإبداع، ينبري النقاد إلى لملمة هذه الخصائص ،و تنظيمها، لتكون مادة لمنهجية مفصلة تقرأ على ضوئها هذه النصوص،

---

[1] – تيري إيغلتون : "نظرية الأدب "، م س، ص : 38

[2] – جيروم ستولنيتز : " النقد الفني دراسة جمالية"، ترجمة : فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، د ت، ص : 235

[3] – تيري إيغلتون : "نظرية الأدب "، م س، ص : 38

[4] – نفسه، ص : 39

وذلك من أجل الوصول إلى نتائج مطابقة للتعاليم الرومانتيكية، والتي يمكن من خلالها تقييم قيمة الفن الرومانتيكي، وإذ تم كل هذا أمكن في النهاية صوغ ما يعرف بالمنهج التأثري على مستوى النقد، ونظرية الأدب. ولكم كانت هذه التعاليم منسجمة مع بعض الدراسات النقدية التي تتجه لدخول النصوص من باب أصحابها، لقد كانت دراسة السيرة من أهم المجالات التي أكدت هذه التعاليم .

فن السير والتراجم :

في حديثهما عن علاقة الأدب بالسيرة، أشار صاحبا كتاب " نظرية الأدب" إلى بعض المراحل المفصلية لهذا الفن في الأدب الإنجليزي، ففيما كانت الكتابة في السيرة كتابة حرة وانطباعية طوال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، جنحت في القرن التاسع عشر إلى العلمية، نتيجة حرصها على العمل التوثيقي الدقيق، مستغلة في الحين نفسه،مكاسب علم النفس في دراسة سيكولوجية الأشخاص[1]، لقد كان على الناقد ،وهو يحاول الوصول إلى نتائج لها حظ لا يقل عن حظ علمي التاريخ والنفس من الدقة والموضوعية، أن يتطفل عليهما، ولم يغفل الكاتبان المذكوران ذكر عدة نماذج، كانت تتنافس فيما بينها،لتصل إلى أدق دقائق حياة الكاتب الاجتماعية والنفسية،وكأن هؤلاء كانوا ينصتون لـ (كولريدج)***Coleridge*** وهو يقول : " أن أية حياة مهما تناهت في الضآلة يمكن أن تثير الاهتمام إذا رويت في صدق "[2]، فيهزون رؤسهم موافقين، ويكتبون كما كتب (سكوت) ***scott*** عن (درايدن ***Dryden***) (**1808**)، وكما كتب (ناثان دراك) ***Nathan drake***عن (شكسبير) ،أما ما كتبه (ماسون) ***Masson*** عن (ميلتون) ***Mlton*** فهو ذروة هذا الاتجاه الموساعاتي في النقد ؛لأنه أحاط بكل دقائق التاريخ الاجتماعي والسياسي لعصر (ميلتون)[3].

إن هذا الاتجاه على ما يرى صاحبا " نظرية الأدب" قد تكون له أهميته بالنسبة لتاريخ الأدب بينما في النقد هو خطير ؛" فما من شاهد بيوغرافي يمكن أن يغير أو يؤثر في تقديرنا النقدي، ومعيار الصدق ***Sincerity*** الذي يكثر إعلانه يصبح خاطئا تماما إذا كان يعنى به الحكم على الأدب بمقتضى مطابقته لسيرة الكاتب وتوافقه مع خبرة الكاتب أو إحساساته كما تؤدي إليها الشواهد الخارجية ،و لا يزيد ولا ينقص من قيمة قصيدة بايرون ***Byron*** " وداعا ***Fare thee well*** " أنها

---

[1]– تيري إيغلتون : "نظرية الأدب "، م س، ص : 104 ـ 105

[2]– رينيه وارن واستن آون : " نظرية الأدب"، ترجمة : عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، 1992، ص: 103

[3]– نفسه ، ص : 105

تشخص علاقة الشاعر الفعلية بزوجته كما إنه ليس مما يؤسف له كما يعتقد بول المر مور ***Paul Elmer More*** أن المخطوطة لا تحمل أثرا للدموع التي تساقطت عليها "[1]

-دائرة العلوم الإنسانية :

في هذه المرحلة دخل النقد طور المنهجية، متأسيا في ذلك بروح العلم، صحيح أن منهجه مستلهم من روح نظريات وضعت من أجل فهم الظواهر الاجتماعية، والإنسانية، إلا أنه استقل بعادته، وحدد موضوعه، فالتك الظاهرة الأدبية من فلسفة الجمال، بل ومن دائرة الثقافة العامة، ليعالجها ضمن نطاق مخصوص،هو نظرية الأدب، ولم تكن هذه النظرية الحديثة، لتخلو عروقها من نظرية الأدب الأولى، نعني نظرية (أرسطو)، في الشعر أو الشعرية، وهكذا انطلق النقد يسعى من أجل صياغة مفاهيمه، ومنطلقاته الخاصة عن طريق صياغة أسئلة، ومحاولة الإجابة عنها، و كانت هذه الأسئلة من قبيل : وظيفة النقد، ماهي ؟، ما هي طبيعة النقد، أفن هو ؟، أم علم ؟، إن كان فنا، فما وجه صلته بالفنون الأخرى؟، وإن كان علما، فما مسوغات العلمية فيه ؟ .

ورغم وعي بعض النقاد الغربيين بضرورة الالتفات إلى النص الأدبي، إلا أن الخلفية الخارجية ظلت مسيطرة طوال عهدة الرومانسية، فقد أبدى صاحبا "نظرية الأدب " استغرابا من هذا التوجه الذي سلكته الدراسات الأدبية في عصرهما، وهو توجه خاطئ، يقول الناقدان : " بيد أنه من الغرابة بمكان، انشغال تاريخ الأدب بخلفية العمل الأدبي، بدرجة أصبحت معها محاولات تحليل الأعمال الأدبية ضئيلة، بالمقارنة بالجهود التي تبذل في دراسة البيئة "[2] .

لقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب – حسب ما ورد في مقدمة المترجم – سنة **1948**، و كانت وظيفة الناقد ما زالت متأثرة بناقد القرن التاسع عشر، مع العلم أن النقد الشكلاني حينها كان قد خطا خطوات مهمة في روسيا، مدفوعا بالمكاسب المحققة على جبهة اللسانيات، بينما في أمريكا كان تيار النقد الجديد يواصل زحفه على الساحة النقدية، ويبدو أن هذين التيارين كانا حينها قد كابدا الاتجاه السياقي في عناء، هذا ما نفهمه من قول مؤداه : " وفي القرن التاسع عشر أصبح التفسير بالرجوع إلى الأسباب والمؤثرات، هو الشعار الأعظم، وذلك في محاولة لمجاراة أساليب العلوم الطبيعية .أضف إلى هذا أن انهيار النظرية الشعرية (***poetics***) التقليدية الذي حدث مع التحول إلى الاهتمام بالذوق الفردي للقارئ، رغم الاعتقاد بأن الفن -

[1]– رينيه وليك و آوستن وارن : نظرية الأدب، ص : 113

[2] – نفسه، ص:191

الذي هو أساسا غير مبني على المنطق ـ ينبغي أن يترك للذوق "[1]، وهذه الاسباب وتلك المؤثرات الخارجية، كان تضاء – كما هو معروف – من موقع علمي وموضوعي ممثل في علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ .

النقد وعلم النفس :

لقد أبدى السيكولوجيون اهتماما خاصا بالإبداع الأدبي؛ حيث اتخذوا من مواضيع الخلق الابداعي، مادة لهم، وهذا ما أوحى إلى نقاد الأدب بضرورة الاستفادة من هذه النتائج، ما دامت المواضيع بينهما مشتركة؛ فالخيال والأصالة، والالهام، والخلق، كلها مجالات بحث مشتركة بين الطرفين . وفيما توصل السيكولوجيين إلى أن الفنان ،هو فرد عصابي و كائن غير سوي، له خيالاته وتهويماته التي تمكنه من صنع عالم مواز للعالم الحقيقي، سرى في روح النقد شيء من هذا. إن الأديب حينما يصنع الشخوص الروائية لا يخلقها من العدم، إنما هو الجانب اللاواعي من الذات وقد تجلى ؛ ففي تلك الشخصية جوانب لا بأس بها من الذات الباطنة، "وأي شخوص نجح القصاص في رسمها ،لا بد أن تكون بضعة منه، لأن لا يستطيع أن يمنحها الحياة من لا شيء، إلا من ذاته " [2] .

لقد اعتقد النقاد، وهم يحاولون تمثل هذه الحقائق في دراسة الأدب، أنهم يصلون إلى حقائق مهمة، مزهوين بأنفسهم كانوا وهم يقتربون شيئا فشيئا من العلم، يبحثون في المخطوطات والوثائق، يقارنون بين المسودات والصيغ النهائية للأعمال، يبحثون في السير والحيوات، فيجدون ربما في حياة المبدع من الأحداث، ما يتفق مع حدث وقع مع إحدى شخصيات أحد الأعمال، يقفون في بعض القصائد على مواضيع ذات صلة بحياة الشاعر، ومواقفه، وعلاقاته، يفتشون عن صفاته الفسيولوجية، فيجدون به عيبا من طول أو قصر، أو تشوه ،أو سواد ،أو صمم، أو عمى، فيقولون في زهو الانتصار، لقد كان ذلك الإبداع العظيم، تعويضا لهذا النقص الجسيم . كان يحصل ذلك، والعالم الأدبي غارق في رومانسية حالمة، وقد تكون تشاؤمية مظلمة، وبين حديث عن الصدق، وآخر عن الأصالة، وثالث عن الابتكار، يحصل ثمة توفر لكل هذه العناصر، وبالتالي سوف يقوم النقد، ليبحث عما يؤكدها متوسلا أدوات سيكولوجية .

والغريب أن المبدعين أيضا،أردوا أن يتمثلوا نتائج علم النفس في إبداعاتهم، لقد حاولوا أن يحدثوا تغطية سيكولوجية لبعض الشخصيات الحكائية، والروائية مثلا ؛ بحيث يحرص المؤلف على أن

[1]– رينيه وليك وآوستن وارن : " نظرية الأدب "، ص : 191 .

[2]– نفسه، ص : 125 .

تكون كل تصرفات شخوصه،وسلوكاتهم،ومواقفهم وردود أفعالهم،مبنية وفق خطة سيكولوجية مدروسة، و كأننا أمام نوع من الحتمية السيكولوجية. مثل هذا الخط الابداعي كان واضحا بالنسبة لصاحبي "نظرية الأدب"، أشارا إليه ثم أعلنا رفضهما له ؛ فالصدق السيكولوجي لا يضيف – في الغالب – للفنية شيئا، وما قالاه نصا بهذا الخصوص : " كثير من الأعمال الفنية العظمى تخترق مناهج علم النفس، سواء المعاصر منها أو اللاحق لتلك الأعمال، فهي تتعامل مع المواقف البعيدة الاحتمال، والعناصر الخيالية والصدق السيكولوجي، كالحاجة إلى الواقعية الاجتماعية مستوى من مستويات المذهب الطبيعي يفتقر إلى عمومية التطبيق، وفي بعض الحالات تزيد النظرة السيكولوجية من القيمة الفنية، إذ في هذه الحالات تدعم قيما فنية هامة تلك المتعلقة بالتركيب والاتساق "[1]، إن طبيعة العلم، أي علم، إنسانيا كان أم طبيعيا، لا تتسق مع طبيعة الأدب ؛ ففي العلم حتمية، وليس في الأدب شيء منها ،إن العلم مرتبط بالوقائع المحددة في الزمان والمكان، وإذا كانت الذات كما يقر النفسانيون أنفسهم تتأثر بعوامل البيئة الزمانية والمكانية، وإذا كانت الشخصية الإنسانية تدين ببعض مكوناتها للغريزة، والفطرة، والوراثة، وتدين بأخرى للتعلم والاكتساب من الوسط، فإن الأدب يعتبر هذه العناصر قيودا ترهن شموليته وتجاوزيته، وعلى الناقد أن يعي هذا، وينطلق منه، وإذا أراد أن يستثمر علم النفس بهذه الطريقة، فسوف يقضي على الأدبية . إن عليه أن يتغاضى عن الخاص (المكان | الزمان | الحدث في نطاقه الضيق المحدود بهما)، من أجل الوصول إلى العام ،والمطلق، و الانساني والمشترك بين الذوات على مستوى الشعور ،و الفكر ،و الرؤيا . ذلك ما وعاه النقاد فيما بعد ،وعوه مع المناهج الباحثة عن "الأدبية"، عرف نقاد آخرون أن ما كان يقوم به أسلافهم من نقد، إنما كان – في حقيقة الأمر – ملحقا من ملاحق التحليل النفسي، وليس فيه شيء من النقد الحقيقي . إن خلاصة هذه الدراسات لم تضف شيئا للنقد،لأنها لم تتقدم خطوة واحدة في فهم النص، ولم تساعد في تذوقه، فما قدمه (فرويد) و(يونغ) وغيرهما من أقطاب التحليل النفسي،لم يفد في تقدم النقد، ولئن كانوا هم قد أفادوا من الآثار الأدبية في تأكيد نتائج بحوثهم، فإن النقد لم تشمله تلك الفائدة، لأن المبحوث عنه غير واحد، وإن كان مجال البحث واحدا، إن الجمال أو الأدبية هي ضالة الناقد، أنى وجدها فهو أحق بها، ولا أثر للجمال بعد كل ذاك العناء والطواف في أرض ليست له، فليس هو من غرس نبتها ؛ إذ الغارس هو عالم النفس، وهو أحق بالثمار .

[1]– رينيه وليك وآوستن وارن : " نظرية الأدب "، ص : 129

النقد والسوسيولوجيا :

لقد صاغ كل مجتمع علاقة خاصة بالأدب، على نحو جعل فهم المجتمعات لوظيفة الأدب وتصورها لغاياته أمرا موجبا للاختلاف . في أدبنا العربي مثلا كان الخطاب الشعري أمضى من كل خطاب، لقد كان خطابا قويا متى برزت حاجة المجتمع للقوة، وكان رقيقا في نبرته قويا في تأثيره، متى صادف الشعر زمن البِشْر والانشراح، حينذاك تنطلق القصيدة في عنفوان اللغة، ولغة العنفوان والغواية مجارية نظام الحياة، معايشة يوميات الأحياء تسر هذا إذ تمدحه، وتغيض ذاك إذ تهجوه فتضعه الدركات السفلى، تغازل هذه فتفرحها قليلا، وتبكيها كثيرا، إن غيرة، أو قهرا، أو حصارا تسجل بطولات المفتونين بذواتهم أو أقوامهم. كذلك هي القصيدة تحيي وتميت، وهكذا كان الشعري نظاما فنيا موازيا للنظام الاجتماعي، مما جعل الحكم عليه، إن استحسانا، أو استهجانا مسألة اجتماعية بامتياز؛ فقبل عصر الناقد المتخصص، اتخذ النقد طابعا اجتماعيا، مما أثر على قيمته سلبا وحسن الحظ لم يؤثر ذلك في مستوى الإبداع، فمع أن جمهور الشعر مشكل – بشكل عام – من عموم الناس، إلا أن الشاعر لم يضطر أبدا إلى النزول بمستوى الشعر، إذ لم تكن لذلك أي ضرورة، فما دام الشعر قريبا في مضمونه من متلقيه، فإن الجانب الفني ليس بالأمر المستعصي ،لقد كان من السهل على الناس معرفة أن للنصوص ظاهر هو اللغة، وباطن هو ما وراءها، وفي النصوص أيضا خيال، وفيها حقيقة، وكفة الخيال هي الراجحة دوما والرابحة، طبعا إذا كان معيار الربح والخسارة، هو " الجمالية "، و" الأدبية "، و" الفنية ".

وبمثل هذه النظرة الجامعة بين القيمة المجازية والتخييلية للأدب من جهة، وبين قيمته الرسالية أو الواقعية – على أقل تقدير – من جهة أخرى،دشن الغربيون مجالا بحثيا سموه النقد الاجتماعي * ***La Sociocritique*** ليقوم بحثا جادا وحثيثا عن الواقع في النص، أو هو عملية تخليص ما هو واقعي، مما هو خيالي في الأصل، فكثيرا ما حاول مريدو هذا المنهج إفهامنا بأن الأدب هو عالة على الواقع والحقيقة، لذلك لابد من هذا الفرز الذي يعطي الأصلي (الواقع) حقه من الاهتمام والعناية، أما الثانوي المتطفل (الأدب)، فمن الطموح الزائد،أن يفكر في مغادرة الهامش ليظفر بمنصب في المركز .

وكما هو الأمر بالنسبة للمعارف التي تم تكييفها مع النقد الأدبي، فقد عمد النقاد إلى وضع الخطوات الإجرائية التي على الناقد الاجتماعي أن يتوسلها في الكشف عن تجليات حضور المجتمع في

*– تتعدد المصطلحات الدالة على هذا الاتجاه، فتتراوح بين النقد الماركسي، والنقد الواقعي، والنقد الأيديولوجي والنقد السوسيولوجي.

النص، وحتى يجعلوا كل ما في النص ينطق بلسان المجتمع، لم يجدوا أكثر سخاء من الرافد الماركسي لكي يغذي النقد بمثل هذه الافكار ؛ لقد صعب على أتباع الماركسية الفصل بين الادب كإبداع فردي ذي مضامين اجتماعية، وبين التزامات الفرد اتجاه الجماعة ،إلى درجة غدت فيها ذات المبدع ملغاة في النص، كما تم إلغاء الفرد في الواقع .

كل هذه التحولات أصبحت توحي بتنامي اتجاه يسير نحو غاية التأسيس لنقد جديد، وأدب جديد، فعلى مستوى النقد، ظلت الكتابات النقدية الماركسية النزعة تشعرنا بانتقائية لافتة، حيث – وفضلا عن أنها كانت تنتقي من النصوص ما يستجيب لخطها الافتتاحي – فإنها لم تكن تبدي رضى عن كثير من النصوص التي تنتفي فيها أصوات الجماعة وروحها .

وفيما كانت المناهج السابقة تحاول أن تجد ضالتها في الموجود، عمد الاتجاه السوسيولوجي في النقد إلى الحث على إنتاج أدب جديد، يستجيب للمعايير المطلوبة، وعلى غير مثال سبق، أظهر هذا الاتجاه – متفاخرا – اهتماما بالمتلقي، لكن سرعان ما تبين أن هذا الاهتمام، ما هو إلا تكريس للوضعية السلبية السابقة، بل ازدادت تلك السلبية حدة ؛فلم يعزف الماركسيون عن توجيه الدعوة للمتلقي لكي يشارك في إنتاج المعنى فحسب، بل سعوا إلى مصادرة صوته، ورهن حضوره . لقد عمل أقطاب النقد الاجتماعي على تشكيل ذوق المتلقي، ورسم الأهداف التي عليه أن يصوب مسعاه إليها، مما آذن بقيام وصاية من نوع جديد شعارها العودة عن الذوق، وغايتها الارتماء في حضن المعيارية .لكن على طريقة النقد الاجتماعي .وذلك ما جعل النقد متناغما مع متطلبات البيئة المعرفية المنتسب إليها ؛ وقد كان على صلة بمختلف الفلسفات، التجريبية على وجه أخص، وتتجلى آثار هذه الصلة في الإيمان المطلق بالعلاقة الحتمية بين الأدب والمجتمع، مما يستدعي مبدأ آخر يؤمن به التجريبيون، وهو أن الحقيقة موجودة في الخارج . كما يمكننا هنا استشعار روح الفلسفة الجدلية الهيغلية، وذلك من خلال رسم مسار العلاقة الجدلية بين بنيتي المجتمع .

ومع مرور الزمن، وتعاقب أجيال هذا الاتجاه، توسعت دائرة المعالجة النقدية للنصوص وتنوعت المباحث، فدخل المعيار التجاري في تقويم الأدب لأول مرة ؛ حيث اتجه الاهتمام – في إطار مبحث علم اجتماع الأدب – إلى دراسة العمل الأدبي من خلال استشفاف أثره في الجمهور،والتعرف على عدد طبعاته، والفئة العمرية، والطبقة الاجتماعية، والمستوى العلمي للمقبلين عليه، وبعد الإحاطة بكل ذلك يتسنى الحكم على العمل .

و لقد أسهم النقاد وبقسط وافر في الترويج لبعض الأعمال ؛ حيث أصبح الناقد عضوا قارا في مختلف الفضاءات التي كان الأدب يناقش على مستواها، هذا ما نفهمه من قول مؤداه : "ويصبح

الناقد وسيطا هاما ؛ فقد يشجع بعض المتأدبين وهواة الكتب وجمعها، بعض أنواع الأدب، وقد تخلق اتحادات الأدباء ذاتها جمهورا خاصا من الكتاب أو من لهم إمكانات الكتابة . وفي أمريكا على وجه الخصوص أصبح النساء عاملا أساسيا في تحديد الذوق الأدبي نظرا لأنهن طبقا لرأي (فابلن) ***Veblen*** - ينبن عن رجال الأعمال المجهدين في تزجية الفراغ و" استهلاك الفنون " [1] . ولقد وصلت المغالاة في الربط بين الأدب والمجتمع بالنقاد الاجتماعيين، أن قالوا بارتباط بعض الأنواع الأدبية بفئة مخصوصة من المجتمع، فقد زعم (بوكر) أن الاصل الاجتماعي للشعر، هو الأهازيج التي كانت تصدر عن فئة العمال، وتحدث البعض عن دور السحر في بعض الفنون البدائية، وهذا قول مرفوض من طرف صاحبي " نظرية الأدب"[2].

النقد والتاريخ :

يساعدنا النظر في الأدوات التي توسلها النقد التاريخي في فهم النصوص، وتفحص الخطوات الإجرائية التي اتبعها، على تبين موقعه من الهدف المنشود، والمصرح به، وهو العلمية، وبغض النظر عن قيمة النتائج التي توصل إليها، فمن الإنصاف الإقرار بأنه لم يكن بعيدا عن هدفه ذاك، وقد يكون أقرب إليه من المنهجين الآخرين اللذين شاركاه الطموح نفسه (المنهج النفسي | المنهج الاجتماعي)، فشغفه الكبير بالجانب التوثيقي جعله يعتمد مواد ضمنت له جانبا كبيرا من الموضوعية، والمصداقية العلمية، وفي عصر الطباعة – الذي صادفه – لم يعد الحصول على الأسانيد المطلوبة لدراسة الأعمال الأدبية،يشكل هاجسا كبيرا، وهو الأمر الذي يبرر ذلك البريق الذي صاحب هذا المنهج، لقد وجد فيه الطامحون من النقاد، والناظرون إلى ما حققته التخصصات العلمية من نتائج حاسمة ويقينية بعين الغيرة فيه ضالتهم، فانطلقوا يدققون – على طريقة العلماء – في الوثائق والمخطوطات، يتحققون من صحة ما ورد فيها، ثم يقارنون بينها . وبناء على معطيات موضوعية صرفة، ينتقون أقربها إلى السلامة، فيرجعون إليه حينما يهمّون بتتبع الظواهر الأدبية الكبرى في آداب الأمم، ويرصدون حركة التأثير والتأثر بين أدباء مختلفي الانتماءات، أو بين أدباء الأمة الواحدة . وحتى في دراسة الشخصيات الأدبية التي تقتضي التعرف على الشروط التاريخية التي شكلتها، لا يخلو الأمر من التوثيق، هذا ما أكد عليه رائد النقد التاريخي ذائع الصيت (هيبوليت تين) صاحب الثلاثية الشهيرة : البيئة | العرق | العصر . هذه المحددات الثلاثة على الناقد أن لا يغفلها ؛ دراسة عميقة للمكان بتفاصيله ودقائقه، بل وتضاريسه، ومناخه، وكل مميزاته . إحاطة

[1]– رينيه وارن وأوستن وارن :" نظرية الأدب "، م س، 139

[2]– نفسه ، ص : 153 - 154

شاملة بشروط الزمن، ووقائعه . ثم وقوف يفضل أن يكون طويلا على عرق المبدع وسلالته، قصد البحث في جملة الطبائع، والسلوكيات العامة، والكشف عن الضمير الجمعي، وآليات اشتغاله، وتحديد معالم الذاكرة الجماعية للشعب المنتمي المبدع إليه، وغير ذلك مما يهم الأنثروبولوجيين والمؤرخين، وعلماء الإناسة، وعلماء الآثار، وغيرهم، ولا يهم الناقد الأدبي القح في شيء .

أما (فردناند برونتيار) فقد استلهم نظرية (داروين) في " أصل الأنواع "، في صياغة أفق آخر لهذا المنهج، والمعروف أن (داروين)، قد أكد في إطار هذه النظرية أن الكائنات الحية قد تطورت عبر التاريخ من كائن إلى آخر أرقى، إلى أن وصلت إلى ما هي عليه، كذلك الأمر بالنسبة للآداب العالمية يقول (برونتيار)، فهذه الفنون والآداب التي نعرفها اليوم، إن هي إلا حصيلة تطور فنون بدائية انتقلت من منتهى البساطة ،إلى قمة التعقيد، وحينما وصلت إلى هذه المرحلة، كان عليها أن تنحدر إلى الموت والزوال، كما زالت بعض الفصائل الحيوانية، ويستدل (برونتيار) على هذا المصير المنتظر لكل الأنواع الادبية، بما حدث لفن الخطابة الدينية التي عدها الأصل البدائي للشعر الرومانسي، من حيث إنهما يشتركان في مبدأ واحد (الفرار الى الطبيعة، دور الانسان المركزي في الوجود ...) [1]،لكن ونزولا عند مقتضى المبدأ نفسه،سوف يكون على الشعر الرومنسي – حسب (برونتيار) – أن ينزاح بعد زمن ليترك المجال لنوع أدبي آخر، (وهذا ما حصل بالفعل)، وذلك استجابة لمبدأ الحياة الأهم في نظر كل من (داروين) و(برونتيار)، ومن رأى رأيهما : " البقاء للأقوى، وللأصلح".

و لا يحسن إنهاء الحديث عن هذا المنهج، من غير ذكر اسم من أوصله إلى قمة مجده، قبل أن يعرف هو أيضا مصيره المحتوم، يتعلق الأمر طبعا بـ (غوستاف لانسون)، الذي حاول أن يجعل الدراسة النقدية، دراسة علمية بكل ما تحمله الكلمة من معنى، حيث صاغ ستة قوانين تحكم الظاهرة الأدبية .

وبعد (لانسون) لم يصمد المنهج التاريخي كثيرا، فقد تعاون عدد من الساخطين على دك فلوله، وإنهاء سيطرته على الدراسة النقدية عامة، والأكاديمية على وجه الخصوص، ويعد (رولان بارث) نبي العهد النقدي الجديد ألد أعدائه .

[1] يوسف وغليسي: " مناهج النقد الأدبي "، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2007، ص 16 – 17

هـ– فعالية النقد في التواصل المعرفي والفلسفي الغربي :

لما كان النقد هو الآلية الفكرية الأكثر إسهاما في صياغة الفكر الاوروبي الحديث، فقد كان الجسر الذي عبرت منه المعرفة الغربية ،من نظرية إلى أخرى ومن فلسفة سائدة إلى أخرى بديلة؛ فلم تبلغ فلسفة الأنوار أوج تألقها وانتشارها، حتى بدأت تباشير فلسفة بديلة تلوح في سماء القارة التي عيبوها بالشيب إذ سموها " العجوز "، لكنه كان شيبا لا يخلو من وقار فلسفي، كما لم يفتقر إلى سمت العقل وحضوره، هذا العقل الذي أريد له أن يكون سيد أوروبا ،و قائدها إلى الحرية،والمساواة، والسبيل الوحيد إلى الانفكاك من سلط الأوهام، والأباطيل الدينية، والسياسية والعلمية . لقد كانت فلسفة الأنوار ذات نزعة تصحيحية عملت على منح سلطة مطلقة للعقل، والعقل سلطان دكتاتوري بطبعه ومستبد، فما كان بالإمكان – والحال هذه – أن يسمح لأي طرف آخر أن ينافسه في الحكم . وفي عهدته أعيدت للإنسان الغربي إنسانيته، واحترمت حريته كما لم تحترم من قبل، لكن وبالمقابل، توسعت دائرة المسؤوليات، لقد تحدث (كانط)عن الاستعمال المسؤول للعقل، مما جعل العقل مكونا محوريا في الحضارة الغربية، وظل إرثا متداولا بين المفكرين،اختلافهم في أمور كثيرة، وقد نقل الدكتور(سعد البازعي)، رأيا للمفكر السوسيولوجي الألماني (فيبر) مفاده : "يقول المفكر الالماني إن من أبرز ما اتسمت به الحضارة الغربية هو تطور ما يسميه الهوية العقلانية المنتظمة، فعلى الرغم من أن الحضارات الإنسانية المختلفة وعلى مر العصور شهدت أشكالا وأنظمة ثقافية من أنواع متباينة (علوم، موسيقى، عمارة، أنظمة سياسية، إلخ .) فإن الغرب هو الوحيد، حسب فيبر الذي طور النظام العقلاني ليصير ميسما بارزا له . ويربط المفكر الألماني بين ذلك النظام العقلاني والنظام الاقتصادي الذي صار ميسما آخر، وإسهاما مميزا للحضارة الغربية " [1].إذن لقد صنع الإنسان الغربي هويته الفلسفية، والفنية، والنقدية كما صنع خصوصيته الإقتصادية والاجتماعية ،وأصبحنا نرى من وراء ذلك طابعي الخصوص والعموم من أشد ما يميز الحضارة الغربية؛ فأما الخصوص فهو هذه الهوية المستقلة التي نتحدث عنها، وأما العموم فهو الإيمان المطلق بالتكامل بين ضروب المعرفة ؛ بين الفلسفة والعلم ؛ بين الفلسفة والأدب،والنقد

ولم يكن هذا التكامل حبيس المعرفة في حد ذاتها، أي من حيث هي حقائق تم إثباتها ،أو آراء يحاول التمكين لها، وإنما امتد إلى المنهج والآليات التي قولبت هذه المعرفة ونظمتها وضبطتها، وقد كان الانجذاب الكبير الى العلمية، ظاهرة غير مقتصرة على منهج البحث في الدراسات التقنية

[1] – سعد البازعي : استقبال الآخر | الغرب في النقد العربي الحديث " م س، ص : 48 49

والعلمية فحسب، ولكن الأمر تخطى هذه التخصصات ليبلغ حمى الدراسات الإنسانية والاجتماعية؛ لقد تبنى (ماركس) مثلا – وهو سوسيولوجي واقتصادي – في المقام الأول – منهجا علميا في تحليل التاريخ الاجتماعي الغربي، مما حمل (الجابري)على اعتبار الماركسية علما، نقرأ له بهذا الخصوص ما نصه : " لقد اتبع ماركس المنهاج العلمي حقا .انطلق من الواقع المشخص من مرحلة من التطور هي نتيجة للمرحلة السابقة لها، أي من النتائج إلى الأسباب . وهذا هو نفسه المنهاج المتبع في العلوم التجريبية، ولذلك كانت المادية التاريخية علما "[1].وهكذا يتبدى لنا (ماركس) وفيا للإرث العقلاني والعلمي الذي تركه له سابقوه، حتى وإن اختلف معهم في طريقة استثمار هذا الإرث، لقد احتواه وحوّره على النحو الذي هيّأه لمواكبة التغيرات الاجتماعية، والمعرفية، والعلمية الجديدة، فمما فعله بذلك الإرث،أنه واصل في اعتماد النقد آلية لبناء المعرفة المتجددة والصحيحة،وظل يصدر عن الشعار الكانطي، والهيغلي الذي مؤداه أن " الوجود الحقيقي هو العقل "[2]، وذلك ما جعله يسعى إلى تكريس قيم العدالة، والمساواة، والحرية التي لم تقارب درجة الاكتمال، إلا بعد انفلاتها من سلطة كل الخطابات ؛ الدينية، والاجتماعية، والسياسية التي كانت صادرة عن الأنظمة القائمة، وقد تجلت تلك الحرية أكثر ما تجلت في حرية التعبير، والتفكير والاعتقاد[3].

وفي هذا السياق، رفع (ماركس) شعار حق الفرد في المشاركة السياسية، وأعلن رفضه للنزعة الفردية في التسيير، والتفكير، والتدبير. وجعل السياسي ،و المفكر، والأديب ،وكل المشتغلين على ما هو مجرد، تابعين للاقتصادي المنتج للمادة . وهكذا دخلت الفلسفة الجدلية الهيغلية المثالية طورا آخر، هو طور المادية، وهنا افترق (ماركس) عن (هيغل) و(كانط) ؛ ففيما قدم الأخيران الفكر المجرد على الفكر المادي، وكان المنهج التجريدي يقتضي البدء من العقل والانتهاء إليه، عكس الأول المواقع، فابتدأ من الواقع، وانتهى إليه واتبع في ذلك طريق التركيب، أي انطلق من النتائج إلى المقدمات . وبعد فحصه للأدوات المفهومية التي استخدمها (ماركس) في فهم صيرورة المنظومة الاجتماعية الغربية تمكن (الجابري) من تحديد الخطوات التي نستعيدها على النحو الآتي :

الخطوة الأولى : حلل فيها (ماركس) النظام الرأسمالي، فانتهى إلى رصد قوانينه التركيبية ممثلة في فضل القيمة، وقوانينه الدينامية المتمثلة في الصراع الطبقي، والنمو المتزايد للبروليتاريا .

---

[1]– محمد عابد الجابري : "التراث والحداثة"، م س، ص: 107 .

[2]– سامية الهواشي : "من نقد الخرافة إلى نقد الاغتراب : فيورباخ وماركس أمام ما التنوير ؟ لكانط "، م س، ص:81

[3] – نفسه، ص : 81

وهذا أسلمه للخطوة الثانية التي حلل الإقطاعية .أما الخطوة الثالثة فقد سجل فيها أن الإقطاعية هي سليلة النظام السابق لها، وهو النظام العبودي الذي أفضى تحليله له الى الخطوة الرابعة وفيها اشتغل على المشاعة البدائية . ليخلص في الأخير إلى نتيجة مؤداها أن المجتمع الأوروبي، تطور وفق سلسلة من الأنظمة السياسية، والإقتصادية، والاجتماعية، تبدأ من المشاعة البدائية، تمر عبر العبودية، والإقطاعية، والرأسمالية، وتصل أخيرا إلى الاشتراكية[1] .

فالعلاقة بين الفلسفة والفلسفة،هي علاقة تكاملية من جهة، ونقدية من جهة أخرى، الأمر الذي يجعل التعامل مع كل فلسفة كواقعة منفصلة،غير ناجع البتة في إدراك خطوطها الكبرى، وتعالقاتها المؤثرة، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالفلسفات الكبرى ذات التأثير القوي في صياغة الخطاب الفكري الغربي، ونعني بذلك العقلانية والتجريبية والوجودية ؛ ففي الوجودية مثلا، ورغم الاختلافات البينة، يسري دم التجريبية والمثالية وغيرهما، ولقد اضطلع (جون ماكوري) بتتبع هذه التعالقات القائمة على الرفض والقبول ؛ فخلص إلى أن كلا من الوجودية والتجريبية قد اجتمعتا على رفض مبدإ القبلية الذي يدين به العقلانيون، كما زهد كل اتباع الفلسفتين " في تشييد مذاهب شمولية شامخة "[2]، وهم في هذا أقل طموحا من العقلانيين، لقد كانوا " ... يسعون إلى تلك المعرفة المحدودة التي يمكن إقامتها بأمان على أساس من المعطيات التي يمكن الحصول عليها "[3]، ولكن سرعان ما تنعطف هذه العلاقة التماثلية إلى وجهة الاختلاف، حيث يدلف الوجوديون إلى الداخل يبحثون ثمة عن الحقيقة، ويعمد التجريبيون الى الخارج | التجربة، وكفى بالتجربة سبيلا إلى الحقيقة[4]، وحيثما تفارق الوجودية التجريبية، تلتقي مع المثالية، تجتمعان وتحتفيان بالذات ؛ فكلتاهما " فلسفتان للذات البشرية، أكثر منهما فلسفتين للموضوع "[5].

وتناغما مع هذه التحالفات المعرفية يهتز النقد طربا لمقولة الداخل حينا،فيغدو لا يرى في النص سوى تباريح النفس، ومكنونات الوجدان، وخفايا السيرة، ومحطات الحياة، ويطرب لمقولة الخارج حينا آخر، فلا يصير يرى الحقيقة إلا فيما ظهر للعيان، وأكدته الوثيقة وأثبتته الواقعة .

---

[1]– محمد عابد الجابري : " التراث والحداثة "، م س، ص 107

[2]– جون ماكوري: " الوجودية"، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (ضمن سلسلة عالم المعرفة)، 1982، ص 30

[3] – نفسه، ص : 30

[4] – نفسه، ص : 30

[5]– نفسه، ص: 34

الفصل الثاني:

عصر البنيوية| النقد علما

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عصر البنيوية هو تتويج لحقبة حافلة بالتفكير الفلسفي الجاد، فيه تم تفعيل كل الأفكار التي شكلت مركز ثقل الفكر الغربي، وما كان عرضنا لذلك الإرث الفلسفي بكل تفرعاته حشوا بقدر ما كان محاولة لتعمق الأصول والمنابع، التي تأسس عليها الخطاب النقدي المعاصر الذي لا تخلو مناهجه من نفحات الماديين من الماركسيين والتجريبيين، ولا تفتقر إلى نسائم المثاليين، وفيها أيضا ما يناقض هذا وذاك، يقول (محمد سالم سعد الله):" إذا وصفت البنيوية بأنها فلسفة مادية، وأنها كانتية بدون ذات متعالية ،وأنها تنتظم في سياق مملكة من البنى التي تمتلك خواص الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي ،فذلك راجع إلى أنها أرادت السيطرة على المقولات اللامتناهية للإنسان، وسعت إلى تحويل البنية إلى (مجرة) صغيرة تتجاوز حدودها – بما في ذلك الحد الإنسان – وتمنح نفسها حركة داخلية تحافظ عليها، وتستمر في إثرائها حتى لا تضطر إلى الجنوح نحو الخارج"[1] .هذا الموقف الفكري الذي جاءت به البنيوية،يكرس مركزية النقد في الخطاب الفكري والمعرفي الغربي، كما يعزز ظاهرة التكامل والتلاقح بين فروع المعرفة قاطبة .

ولم تكن البنيوية لتستثني من دائرة المواد المعرفية المستخدمة في صياغة منهجها النقدي الجديد، ذلك العلم الوليد الذي خرج لتوه من أتون الغفلة (اللسانيات)، فاحتضنته لتتخذه لها دليلا في طريقها الشاق نحو العلمية . كما لم تغفل أيضا اتجاهين في النقد سبقاها إلى بعض طروحاتها، فاحتوتهما، حتى أنهما أصبحا يبدوان فرعين لها، لا أصلين،رغم السبق الزمني والمعرفي ونعني طبعا : النقد الشكلاني والنقد الجديد .

كل هذا الإرث الثمين الذي وقعت البنيوية عليه، قامت بتفعيله وتحويره، لتجعل منه أساسا متينا صالحا لأن تقيم عليه – في تيه نادر – منهجها النقدي الذي عمر حينا من الدهر،كان فيه شغل الناس الشاغل، ومحور اهتمام النقاد منهم، والمشتغلين بالفكر عموما، وقبل أن يقوم هذا المنهج خلقا سويا، كان قد مر بمراحل من الإعداد، والتجهيز، استلزمت ضبط الأسس،وتعيين المقولات، وتحديد المفاهيم، وتدقيق المصطلحات، وهي في هذه اللحظة المفصلية، لحظة البناء والتأسيس، كانت في أمس الحاجة للعودة للأصول التي اختارتها (اللسانية خصوصا)، من أجل فهمها، حتى إذا استخدمتها،استخدمتها على وجهها الصحيح العلمي والمؤسس .

1-اللسانيات جسرا لخطاب العلمنة :

باختراق اللسانيات للخطاب النقدي، يكون الناس قد أفاقوا على عهد نقدي جديد الاستقلالية سمته الكبرى، والعلمية منهجه المنشود، ووضوح الرؤيا، واتزان الطرح معبراه إلى

[1]– محمد سالم سعد الله : " الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية "، دار الحوار، سوريا، ط1، 2007، ص: 67

التماسك والانسجام . ومن المعلوم أن البذور الأولى لهذا التحول المشهود، إنما غرست من قبل اللغوي (دي سوسير) الذي غيّر بكشوفاته غير مسبوقة الأهمية،وجه العالم الفكري، والمعرفي والمنهجي، ووجهة النقد تحديدا .ثنائيات اكتشف أمرها،فأدى ذلك الاكتشاف، إلى اكتشاف أهم هو "البنية" التي أدركها مفهوما ووظيفة في الفكر البشري ،و لم يهتد إليها مصطلحا*، ومع ذلك فلم يضر الأمر شيئا . ولمعرفة دور تلك الثنائيات، بل والأفكار اللغوية الجديدة عموما في تنمية المعرفة البشرية، وتوجيهها الوجهة السليمة يحسن بنا – واستئناسا بما كتبه عدد من الدارسين – أن نرصد علاقتها بمفهوم البنية التي انسلت عنها نظريات، ومناهج كثيرة .

2–مفهوم البنية ودوره في تشكيل الخطاب النقدي المعاصر :

لقد كان لاكتشاف مفهوم البنية،أثر كبير في صياغة مستقبل علوم كثيرة، تتوزع على عدة فئات ؛ ما بين انسانية، وتجريدية، وطبيعية، بيد أنه وفي حال كهذه حال امتلاك الفكر البنيوي القدرة على التعاطي مع مختلف التخصصات المعرفية، يطرح سؤال كبير مؤداه : ما الذي جعل لغويا يكتشف مفهوم البنية الذي سوف يغير طرائق البحث ،ومناهجه في علوم مختلفة، ويعجز عن ذلك علماء متخصصون في فروع أخرى، لها تاريخ عريق في الابتكار والاكتشاف ؟ .

من غير أن نجهد أنفسنا في البحث عن جواب لهذا السؤال، ننصت إلى (جان بياجيه)وهو يقول كلاما من شأنه أن يسد مسد الجواب :" تشكل اللغة كونها مستقلة عن القرارات الفردية وحاملة تقاليد ألوف السنين، وبالإضافة إلى كونها أداة ضرورية لتفكير أي واحد، تشكل فئة ذات امتياز في الحقائق الإنسانية، ومن هنا فالتفكير بأنها مصدر لبنيات مهمة من ناحية عمرها بشكل خاص (إنها تفوق عمر العلوم بكثير)، ومن ناحية شموليتها، وقدرتها هو أمر طبيعي جدا " [1] .

إن الخاصية " القبلية" للغة كما يسميها الفلاسفة، أو الطابع الاجتماعي لها، والذي يقر به السوسيولوجيون، بمعنى أن وجود اللغة (بوصفها نظاما ذا بعد اجتماعي)، يسبق وجود الفرد، وكذا طاقتها الاستيعابية التي جعلتها حاملة لثقافات كل مرحلة تاريخية تمر بها الأمم في انتقالاتها المتتالية عبر العصور، كلها مؤهلات جعلتها قادرة على الشفوف عن الخاصية البنيوية في عدد من الظواهر، ويتجلى تأثر عدد من العلوم بالخاصية البنيوية في اللغة، في اعتمادها مبدأ " التزامنية " منطلقا للبحث .

---

* كان رومان جاكبسون هو أول من استعمل مصطلح البنيوية .

[1] – جان بياجيه : "البنيوية " ترجمة :عارف منيمنة و بشير أوبري منشورات عويدات ،بيروت – باريس ، ط3 ، 1982 ، ص : 63

إن القول بالتزامنية ، كانت له ثلاث لازمات،شكلت مجتمعة ميزات الفكر اللغوي البنيوي،أولها: الفصل بين البنية، والتاريخ، وثانيها التخلص " من العناصر الغريبة على علم اللغة والاكتفاء بميزات النظام الملائمة " [1]، وأما الميزة الثالثة التي يتميز بها الفكر الديسوسري،فهي القول بلا جوهرية العلامة [2]، مما ينفي عنها صفة الثبات، وذلك ما يعبر عنه (دي سوسير) بالعلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول . وقد كان من نتائج الانتباه إلى فكرة الاعتباطية أن تم عزل نظام اللغة عن المجال الطبيعي [3] وضمها إلى نظام آخر نقيض ؛ إذ لم تعد اللغة مكونا طبيعيا، ولكنها غدت نتاجا ثقافيا اجتماعيا مؤسساتيا ؛ بمعنى أن المؤسسة الاجتماعية هي التي أصبحت تنتج الدلالة عن طريق التواضع والاصطلاح . وما اختلاف اللغات من حيث هي علامات ووحدات لغوية ورمزية، وتباينها في الخصائص المورفولوجية، والأنظمة الصرفية، والنحوية إلا نتيجة حتمية لاختلاف المنظومات الاجتماعية والثقافية المنتجة لها . كل هذا يؤكد ارتباط اللغة بفكرة الأنساق الثقافية والاجتماعية وتأثير هذه الأخيرة فيها، وقد قامت علوم ومناهج على أساس هذه الفكرة، كما اهتم بها النقد في شقه الثقافي على نحو ما سنرى في الفصول اللاحقة، وبالنسبة إلى البنيوية، فقد كان لهذه الثنائية تأثير مباشر عليها، يتجلى في كونها منهجا نقديا ألح على ضرورة الفصل بين النص، وما يحيل عليه في العالم الخارجي، فلا وجود لعلاقة حتمية بينهما .

أما الابتكار الثاني الذي صنع استثنائية الفكر الدي سوسيري، والذي تلقفته البنيوية باحتفاء كبير،فهو الحقيقة التي مؤداها:أن اللغة تعمل " بوصفها نظاما من الرموز " [4]، هذه الحقيقة غيرت مسار الفكر البشري المعاصر كله، وليس اللغوي فقط، حيث قاد اكتشافها،إلى التفطن إلى أن كل لغة تقوم على وحدة أساسية هي الرمز اللغوي أو العلامة (***Sign***)، وهي تنشطر إلى شقين؛ ينتسب الأول إلى المجال الذهني، ويسمى المدلول، وينتمي الأخر إلى الماديات ويسمى الدال . وحينما يعتبر (دي سوسسير) اللغة " نظاما من الرموز "، ندرك أهمية ذلك على مستوى المنظومة المعرفية البنيوية التي توجهت – بدلا من معرفة الأشياء والوحدات – إلى محاولة الكشف عن العلاقات والقوانين

---

[1]– جان بياجيه : "البنيوية "، م س ، ص : 65

[2]– نفسه، ص : 64 ـ 65

[3]سعد البازعي | ميجان الرويلي : " دليل الناقد الأدبي "، م س، ص : 69

[4]– دي سوسير ، نقلا عن جون ستروك : " البنيوية وما بعدها | من ليفي شتراوس إلى دريدا "، ترجمة : محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1996، ص : 11

التي تربط بينها "،وهكذا تحول المنهج المعرفي من محاولة معرفة " ماهية " الشيء إلى " كيفية " ترابط أجزائه وعملها مجتمعة"[1].

وكان لثنائية اللغة والكلام وضعيات استثمار متباينة الوجوه، في مختلف المرجعيات النقدية البنيوية وما بعد البنيوية، وإذ كنا سنؤجل الحديث عن صيغ ذلك الاستثمار إلى وقت لاحق،فسنكتفي هنا فقط بالتذكير بوجه التمايز بين طرفي الثنائية :

اللغة : هي ذات طابع معياري، تقعيدي، قبلي، قسري، ذهني.فهي تشمل مجموع القواعد التي تميز بنية لغوية عن بنيات لغوية أخرى، وفعل التواصل لا يتم إلا باحترام المتكلمين لتلك القواعد الموجودة في أذهانهم .

الكلام : يمكن تحديد مفهومه من خلال مخالفته لخصائص اللغة، فهو إنجاز فردي حر وآني،يتولى نقل تلك القواعد من حيز التجريد إلى حيز التطبيق، لذلك فهو يمثل الجانب المادي من اللغة .

إن ارتكاز البنيوية على مفهوم البنية،جعل البنيويين يعمدون إلى تحديد خصائصها ؛ تلك الخصائص التي أشار إليها (دي سوسير)،دون أن يهتدي إلى المصطلح الملائم والجامع لهذه المفاهيم، واهتدى إليها (جاكبسون) [2]،ثم أمعن من جاء بعدهما من البنيويين المتشيعين إلى اللغويات، أو الدراسات الأدبية في بيان هذه الخصائص، ومما قاله (إيغلتون) ضمن هذا المسعى:" وما دامت بنية العلاقات الداخلية هذه سليمة فإن الوحدات الفردية يمكن استبدالها "[3]،و طبعا كان يقصد خاصية التحولات التي أضاف إليها (جان بياجيه) خاصيتين أخريين هما : "الجملة " ،و" الضبط الذاتي "[4]

التحويلات ***Transformations*** :إن مبدأ التحول الذي أرساه (دي سوسير)،فتح آفاقا جديدة أمام الدراسات اللغوية، وغير اللغوية . وجوهر هذه الخاصية أن ركون البنية إلى مجموعة من القواعد، لا يعني تجمدها وفق نموذج واحد، إنها تتحرك داخليا بتحرر واضح ،بحيث يمكن لمكوناتها أن تغير مواقعها، ومن ثم علاقاتها من غير أن يمس ذلك بالكيان الخارجي الظاهري للبنية، ولقد عرف هذا التمييز بعض التصرف على يد اللغوي الشهير (نعوم تشومسكي)، حيث عادل بين اللغة، و" الكفاءة اللغوية "***Competence***، كما عادل بين الكلام والممارسة اللغوية

---

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي، م س، ص : 68 .

[2] –يوسف وغليسي : " مناهج النقد الادبي "، م س، ص : 63 .

[3] – تيري ايغلتون : " نظرية الادب "، م س، ص : 167

[4] – جان بياجيه : البنيوية، م س، ص: 8

Performance [1]، وأساس هذه المعادلة،أنه وباستعمال خاصية التحول في البنية، يمكن ملاحظة المتكلم وهو يولد عددا غير محدود من الصيغ الكلامية، من دون أن تكون هذه الصيغ منافية للنظام اللغوي وقواعده . ومن ثم ثبت أن الكلام فعل خلاق وإبداعي، وبوسع كل منا – والحال هذه – أن يبدع جملا مفهومة لدى الآخرين، ومغطاة نحويا ؛ فليس فيها شذوذ عن القواعد اللغوية، وعلى هذه الملاحظة تأسس " النحو التوليدي " .وهكذا يمكن للنحو أن يفسر كيف أن الإنسان يستطيع أن يفهم أي جملة في لغته، ويستطيع أن يولد جملا تفهم عنه تلقائيا، ولم يسبق لهذه أو تلك أن قيلت أبدا من قبل، فالنحو التوليدي يعكف على الطاقة الكامنة أو " القدرة "(***La compètence***) أكثر مما يهتم بالطاقة الحادثة أو "الإنجاز" (***La performance***) " [2]، والذي مكن النحاة التوليديين من الخلوص إلى هذا التفسير، هو اكتشاف ما سموه بـ " الوضع" و "الاكتشاف"،وتفصيلهما أن الإنسان – وهو خالق اللغة وواضعها في الأصل – يتمثل بواسطة "جوهره المفكر " مجموعة من القواعد المنسجمة المكونة لما يعرف بـ " النمط التوليدي " للغته،"وهو الذي يسمح بإدراك محتوى الكلام دلاليا،مهما كانت جدة الصياغة التركيبية التي أفرغ فيها ،فكأن لكل متكلم معرفة خفية بالنحو التوليدي للغته" [3].

الجملة ***La totalitè*** :

هذا المصطلح هو لـ (بياجيه)،وإن كان البعض قد استعاض عنه بمصطلح "الكلية" أو "الشمولية"، وعلى العموم فإن " الجملة "،هي خاصة بنيوية عامة ،تعرف لها تجليات مختلفة حسب الحقول المعرفية التي تستثمر فيها ،.و لما كان انشغال(بياجيه) موجها إلى تتبع آثار الفكر البنيوي في تطبيقات المعرفة المعاصرة، فقد حاول أن يبين هذه الخاصية في علوم كثيرة، كعلم الاجتماع، والرياضيات " وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية، ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر " [4]. إن الكلية التي نادت بها البنيوية تختلف جوهريا عن آلية التحليل التي كانت معتمدة من قبل بعض مناهج البحث في العلوم الطبيعية والانسانية، ولقد ضرب (جان بياجيه) بنظرية الجشطالت، ومنهج (أوغست كونت) في العلوم التجريبية، ومنهج (دور كايم) في العلوم الاجتماعية أمثلة، فجل الذي فعله هؤلاء هو أنهم قلبوا المنهج التركيبي وهو المنهج الأثير، لأن الانتقال فيه يتم من الأسهل إلى الأصعب، وفي مقابل ذلك

---

[1]– جون سترووك : " البنيوية وما بعدها "،م س، ص : 13

[2]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والاسلوب، م س، ص :158 – 159

[3]– نفسه، ص: 159 .

[4]– جان بياجيه : البنيوية، م س، ص : 9 .

أهملوا أهم ما كان ينبغي الانتباه إليه، وهو الجانب الترابطي المتجلي على مستوى العلاقات الداخلية ؛ أي " مناهج أو سياقات التركيب "[1]،والتي تنتج عنها القوانين المتحكمة فيها . فالبنية ليست حصيلة عملية تركيب أو تجميع فقط، بل هي تركيب له قانونه الخاص الذي تنتجه البنية نفسها ،وهو ليس قانونا مفروضا من الخارج، ولكنه داخلي الصنع، وتلك هي روح البنيوية .

الضبط الذاتي :

إن اتخاذ البنية لنمط معين من الانتظام والاتساق، يمكن تفسيره من داخل البنية نفسها بمعنى أنها مكتفية بذاتها، قادرة على أن تحدد وظائف وحداتها ،و ترسم المخطط الملائم للعلاقات بينها من غير تدخل خارجي . مما يعني أن للبنية سيادة كاملة على كيانها الداخلي . وكل ما يأتي من الخارج، سواء كان تفسيرا، أو غيره لا ترى فيه البنية سوى عدو يهدد كيانها واستقلاليتها .

على أساس من هذه الثنائيات، والخصائص، صنعت البنيوية الأدبية صورتها، ونسجت تصورها الخاص للنص الأدبي . وجوهر هذا التصور أنه بنية مكتملة ناجزة ونهائية، مستقلة عن مبدعها وقارئها، تضاء فقط من الداخل، وإن تعددت زوايا تلك الإضاءة . وهنا تتجلى صور استثمار المقولات المشكلة لمفهوم البنية وخصائصها ؛ فكون النص مثلا عمل نهائي ومكتمل، فذلك يشير إلى مبدإ التزامنية ؛ حيث يُحرص على دراسة النص "كما ورد "، أو كما هو في ذاته، وهو أيضا تناغم مع فكرة التمييز بين اللغة والكلام، فالنص كلام لأنه إنجاز فردي آني تتجلى فيه "الممارسة اللغوية "، وهنا استدعاء أيضا لخاصية التحويلات التي هي من خصائص البنية كما ذكرنا . أما كون النص يستوجب إضاءة من الداخل ففي ذلك استجابة لخاصية " الضبط الذاتي "، وكذا خاصية "التحويلات"، وبيان ذلك أنه في الإمكان إعطاء احتمالات متعددة للقراءة، بمجرد إدراك أنماط مختلفة من العلاقات بين هذه الوحدات . كما غذى مبدأ الاعتباطية خيار القراءة الداخلية ؛ "فقد ساعد إلحاح سوسور على العلاقة الاعتباطية بين الدليل والمرجع، الكلمة والشيء، على فصل النص عما يحيط به، وجعل منه موضوعا مستقلا بذاته " [2].

هكذا وظفت البنيوية الأدبية مقولات اللسانيات، ولم يكن هذا التوظيف نهائيا ولا مكتملا بحيث عرف تعديلات كثيرة، وجذرية أحيانا على يد المناهج التي شبت عن الطوق (ما بعد البنيوية)، ولكنها على أية حال لم تستطع أن تتعالى على هذا الذخر الألسني، لقد ظلت مناهج

[1]– جان بياجيه : البنيوية، م س، ص : 10

[2]– تيري إيغلتون : " نظرية الأدب "، م س، ص 174 .

النقد،ومدارسه، ونظرياته، واستراتيجياته تنهل منه وتستفيد، كل على شاكلته، وستتبين لنا مع مرور فصول البحث ومباحثه،كثير من وجوه هذه الاستفادة .

3-البنيوية في النقد الأدبي :

إن ما ظل البنيويون ودارسوهم يلحون عليه باستمرار، هو أن البنيوية منهج علمي في دراسة الأدب، وليست توجها نقديا ذا محمول مذهبي، مثل الوجودية، والماركسية وغيرهما .إنها منهج يتحرك في مجال علمي صرف،لا يتعداه إلى طريقة التفكير والحياة، وكأن الصفة المذهبية الإيديولوجية لم تعلق بها، إلا عندما انتقلت إلى النقد العربي، يقول (جون سترك) في التنبيه على هذا الجانب : " إن البنيوية ليست مذهبا بل هي منهج ؛ إذ لا يمكن للمرء أن يصبح بنيويا بالطريقة التي كان يمكن له أن يصبح بها وجوديا، فليس ثمة نواد ليلية بنيوية على الجانب " الأيسر " من النهر، وليست ثمة ملابس بنيوية ترتدى ،أو أسلوب حياة يتبع، لأن البنيوية ما هي إلا منهج بحت،طريقة معينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات فيما يقول البنيويون إلى المعايير العقلية " [1] .

العلمية إذن والعقلية هما الخصيصتان اللصيقتان بالبنيوية من حيث هي منهج، وهذا الذي جعلها ترى نفسها،جديرة بكل إرث "علمي " و" عقلي" انتهت مدة صلاحيته نظرا لتآكل بعض أعضاء جهازه الإجرائي والمفهومي، ولم تكن هذه الظاهرة بدعا في تاريخ المعرفة الغربية عموما، لقد كانت هذه المعرفة خاضعة على الدوام لنظام " التوارث " المقتبس من نظام عام طبع حياة الغربيين،وهيمن منطقه على كافة سلوكاتهم ونشاطاتهم العلمية وغير العلمية . إنه النظام التجاري الذي يصنع نمطا من العلاقات،أساسه التنافس والصراع بين القوى المنتجة . وفي مجال النقد والنظرية الأدبية، يتجلى هذا المنطق التجاري، في ذلك التناحر التاريخي بين "سوق النشر والفضاء الأكاديمي" حسب تعبير (كريس بولديك) الذي يعود له الفضل في اصطناع هذه المقاربة التي أفضت به في النهاية الى القول:بأن منطق السوق هو المتحكم الحقيقي في المؤسسة الأكاديمية ؛ حيث ظل على الدوام يشكل مصدر دعم وتحفيز دائمين لها، وذلك من خلال حملها على تقديم نتاجات نقدية موجهة للاستهلاك النهم والسريع، مقابل ضمان صخب إعلامي تذكيه الندوات، والمؤتمرات والمناشير العلمية المتخصصة . وغالبا ما تكون هذه المنابر فضاءات لنقاشات حامية الوطيس بين كوادر المؤسسة المختلفين حول القضايا النقدية الشائكة. كل هذا حوّل هذه المؤسسة إلى حلبة صراع فكري لا رحمة فيه بين مدارس " نقدية متناحرة تتفق فقط على نقطة واحدة، وهي أن المناهج

[1]– جون سترك : " البنيوية وما بعدها " م س، ص : 7

النقدية التي يزيد عمرها عن عقد، أو عقدين لم تعد سلعة تصلح للعرض والتسويق . وهكذا تتواطؤ الثقافتان الأكاديمية والتجارية من أجل المحافظة على وتيرة تجديد سريعة في نشاط نقدي كان يظن – حتى القرن العشرين – أن مفاهيمه الأساسية تم تحديدها منذ زمن أرسطو، وتساعده في ذلك المسلمات الأدبية الحداثية التي تؤكد على الحاجة إلى " التجديد " المستمر قبل أن تصبح اللغة والأدوات قديمة متداولة عند العامة . "[1] .

و يذكر التاريخ النقدي الحديث،أن أولى فصول هذا الصراع، كان من تدبير الشكلانيين والنقاد الجدد الذين كانوا يحوزون- إذا شئنا تعبير بولديك- " سلعة "تملك- نظرا لطرافتها وأصالتها – مؤهلات الجذب والإغراء .لقد اكتشف الناس فجأة ،أن كل ما كان يمارس تحت مظلة النقد، لم يكن نقدا بالمعنى الحقيقي، وعرفوا كم كانوا مخطئين في إطلاق هذا المصطلح على ممارسات ضلت طريقها إلى النص، وكان عليهم أن ينتظروا مجيء اللسانيات حتى يضاء لهم هذا الطريق. حينها عرف الناقد موضوعه ومنهجه، وتسلح بأدوات جديدة تعينه في رحلته الشاقة والعسيرة في نجاد النص ووهاده، وبهذا استحق النقد الشكلاني شرف الريادة ؛ فما من كتاب أو دراسة تتناول مناهج النقد المعاصرة إلا وأحالت القارئ على الأعمال الشكلانية الأولى التي عرفت كيف تستثمر دروس (دي سوسير) الاستثمار الأمثل، باعتبارها أصلا لكل التحولات النقدية المعاصرة، وقد تدوولت في هذا السياق أسماء كثيرة ولامعة مثل : (جاكبسون)، و(شكلوفسكي) وغيرهما .

إذن لقد بدا الشكلانيون الأوائل،و كأنهم أول من مارس النقد على أصوله، فكانت أعمالهم "علامات " في النقد المعاصر، و " لو أراد المرء أن يحدد تاريخا لبدايات التحول الذي لحق بالنظرية الأدبية في هذا القرن، فإن أفضل اختيار يقع عليه هو **1917** العام الذي نشر فيه الشكلاني الروسي الشاب فيكتور شكلوفسكي مقالته الرائدة : الفن كصنعة " [2]، و كان هذا المقال بمثابة أول جسر منهجي يصل النقد باللسانيات، ولئن مدت جسور من قبل بينه وبين علوم أخرى،فقد كانت جسورا هشة مهلهلة لم تنفعه في شيء، ولكن جسر اللسانيات كان من القوة والمتانة بحيث عاد عليه بالخير العميم .أما أنضج ثمار هذا التلاقح، فقد جنيت حينما انقسم الشكلانيون على أنفسهم قسمين : قسم اضطلع بالدراسات اللغوية، وآخر جعل من الدراسات الأدبية موضوعا له، على أن يستثمر المنطلقات اللسانية ،و كان القسم الأول هو المعروف بجماعة "الأبوياز "***Apojaz***، والتي جعلت هذا الاسم اختزالا للتسمية الوظيفية التي اختارتها لنفسها " جمعية دراسة اللغة الشعرية"،وقد

[1]– كريس بولديك : " النقد والنظرية الادبية منذ 1890 "، م س، ص 14– 15

[2]– تيري إيغلتون : " نظرية الأدب "، م س، ص : 7

تأسست سنة **1916** [1] . وأما القسم الثاني، فقد أسس أفراده حلقة موسكو سنة **1915** برئاسة (جاكبسون)، وقد اهتمت هذه الجماعة بالبحث في اللسانيات التي توسعت دائرة اهتماماتها،لتشمل البحث في اللهجات والفولكلور واللغات الحية، وكذا النظرية الأدبية التي دخلتها من باب الشعرية [2] . وهكذا تم اختراق المنجز اللساني بكل كفاءة واقتدار، من قبل جيل من الرواد لم يكتفوا بالاستهلاك السلبي لأفكار (دي سوسير) الثمينة، وإنما جعلوا منها أدوات معرفية لها فاعليتها في الكشف عن بواطن النصوص، لقد كانت قراءاتهم للفكر السوسيري جادة وبناءة تبحث عن الإضافة والتفسير حيث غمض هذا الفكر، وهم يعلمون أن منتجا بكل تلك الطرافة والأصالة، يحتاج إلى شروحات مستفيضة تستهدف التوضيح والتفصيل . وقد سبقت الإشارة إلى أن (جاكبسون)،هو صاحب مصطلح "البنية " ؛ المصطلح السحري الذي ظل حلقة المفقودة في عقد اللسانيات، ووجده عالم يحسب على النقاد . وقد كتب سنة **1929** مقالا باللغة التشيكية، أبان فيه عن المنهج الجديد في دراسة النصوص، كان ذلك المنهج هو البنيوية التي عرفت أول ظهور اصطلاحي لها في هذا المقال، وتحديدا ضمن هذه الفقرة التالية : " حال أن نجمل الفكرة التي يهتدي بها العلم حاليا في مختلف تجلياته، لن نجد وصفا ملائما سوى بنيوية ؛ فالعلم المعاصر عندما يتناول وضع ظاهرة ما بالدراسة، يتناوله من حيث هو كل بنيوي مكتمل، وليس مجرد حشد آلي للعناصر ذلك أن مهمته الأساسية استجلاء القوانين الداخلية لهذا النسق، والكشف عما اذا كان النسق استاتيكيا أم ديناميا " [3].

وفق هذا التصور تمت ألسنة النقد، وقد كانت "الشعرية " هي ثمار هذا اللقاء الأول .

أ –اللسانيات والشعرية :

لقد ألح (جاكبسون) على ضرورة أن تكون الشعرية بما هي مقاربة للأدب " مجردة " و "باطنية " في الآن نفسه [4]،علما له موضوعه، ومنهجه، وقوانينه ،ولهذا ففي إطار الشعرية لا بد من وضع حد للمواضيع التي ظلت تلهي الناقد عما يجب أن يعنى به ،فلا سياق النص بشروطه المختلفة

[1]– يوسف وغليسي : " مناهج النقد الأدبي " م س، ص : 66، 67

[2]– أحمد يوسف: "القراءة النسقية | سلطة البنية ووهم المحايثة" ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1، 2007 ص: 92

[3]– جاكبسون، (نقلا عن لوبومير دوليزل): " بنيوية مدرسة براغ "، (ضمن كتاب : البنيوية والتفكيك | مداخل نقدية، مجموعة من الكتاب)، ترجمة حسام نايل، أزمنة للنشر والتوزيع ، لاردن، ط 1، 2007، ص:17

[4]– تزفيطان تودوروف: "الشعرية"، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 23

ولا ذات المؤلف باصطراعاتها هي غاية الناقد، بل إن النص نفسه، لا يمكنه أن يكون جوهر الشعرية . " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة، وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية " [1]، ولقد هيأ (جاكبسون) السبيل لهذا المستوى من الدراسة، ممثلا في مخططه التواصلي الشهير ذي الوظائف الست، والذي حدد فيه هوية النص الأدبي . ومن أبرز معالم هذه الهوية هيمنة الوظيفة الشعرية، وذلك ما يميزه عن الخطابات الأخرى ،وبناء على ما قدمه (جاكبسون)، يشرح (إيغلتون) مفهوم هذه الوظيفة قائلا : " أما الوظيفة " الشعرية " فتكون مهيمنة حين يتركز الاتصال على المرسلة ذاتها ـ أي حين تكون الكلمات ذاتها في " مقدمة " اهتمامنا، وليس ما يقال ومن قبل من، ولأي غرض ،وفي أية وضعية "[2] .

وما كان للشعرية أن تتمكن من ضبط منهجها ،و تحديد غايتها بكل هذا الوضوح وذاك الحسم،لو لم تتوسل أدوات لسانية، مكنتها من الظفر بقصب السبق في مضمارين اثنين ؛ أولهما المضمار الزمني، لأنها" ولدت في مطلع النهضة اللسانية الحديثة " [3]، وثانيهما المضمار المنهجي ؛ حيث كانت أول محاولة جادة لعلمنة النقد ،وهذا السبق رشحها في وقت من الأوقات لأن تكون أمّ المناهج على الإطلاق، فالشعرية باعتبار منطلقاتها، وموضوعها بنيوية، وهي باعتبار شموليتها تستوعب السيميائية والأسلوبية. لكن هذا المستقبل الزاهر الذي كان متوقعا لها، سرعان ما قضت السيميائية عليه، إذ استبدت نزعة حب الريادة بها ودفعتها إلى التوسع خارج الخطاب الأدبي، لتضم خطابات أخرى متوسلة أدوات لسانية وقبل لسانية،تمت إعادة إنتاجها وتأهيلها لتصح معالجتها لسانيا [4]، وبهذا صح لنا أن نقول مع (إيغلتون) أن الشعرية هي تطبيق للألسنية على الأدب [5]، مما يستلزم شيئا آخر، وهو أن دراسة النص، دراسة لسانية، هو المجال الحق للشعرية .

---

[1]– تزفيطان تودوروف : "الشعرية"، م س، ص: 23

[2] – إيغلتون : نظرية الأدب ، م س ، ص : 172

[3] – يوسف وغليسي : "الشعريات والسرديات | قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2007 ، ص: 10

[4] – نفسه ، ص : 11– 12 .

[5] – إيغلتون: نظرية الأدب ، ص: 13

وهكذا نرى كيف تنبع الشعرية من اللسانيات، وتصب في النقد . وهذا التواصل القائم بين الحقلين ، يعود في أصله الى طبيعة اللباس الذي ترتديه اللغة،حينما يعن لها أن تدخل نسقا أدبيا،تتحرر ضمنه الدوال من قيود مدلولاتها . إن خروج اللغة من النسق غير الأدبي، ودخولها نسقا أدبيا يعني على وجه أدق – على ما يرى (جاكبسون) – : " دخول اللغة مع ذاتها في نوع معين من العلاقة الواعية لذاتها" [1]، فيصبح للدال قيمة في ذاته بعيدا عن مرجعه . بيد أن الأمر هنا محدود بضوابط علمية ؛ فالشعرية تمثل النقلة الحقيقية التي خلصت النص من الدراسات الجمالية ذات الطابع الفلسفي لتضفي عليه صبغة تجريبية علمية .نقرأ هذا الكلام في كتابات رواد الشكلانية البنيوية، نجد مثلا (فوديكا) يتحدث عن منهج أستاذه (موكاروفسكي) فيقول : " لم يبدأ موكاروفسكي عمله انطلاقا من الإشكالات الجمالية العامة ذات البعد الفلسفي الصميم، وإنما بدأ من الدرس التجريبي للمادة اللفظية في الأعمال الأدبية "[2] .

و بهذه الانطلاقة العلمية المدروسة الخطوات، والمحددة الأهداف، دشن (جاكبسون) الجسر الأول الذي مد بين النقد واللسانيات، وما فتئ هذا الجسر تتوطد أركانه، ليبشر الناس في يوم من أيام سنة **1960***، "بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب "[3] .

ب–اللسانيات والأسلوبية :

لقد كان على الأسلوبية أن تنتظر حتى السبيعينيات، ليتحول حضورها في حقل الدراسات النقدية من حالة الحضور الرمزي و الباهت ، إلى حالة الحضور المتألق واللافت ،وما من صاحب فضل في هذا كله، غير اللسانيات التي وضعت مقولاتها ومنطلقاتها في خدمة أسلوبيي الجيل الثاني، وما كان من هؤلاء الأخيرين إلا أن صاغوا منها منهجا لا يفتقر للضبط، مع التعدد والتنوع، وتجلى هذا التنوع ،وذاك التعدد في الأسلوبيات المختلفة، وقد بين لنا (بسام بركة) كيف أحسن (هولينيه) مثلا استثمار المحورين التعاقبي والاستبدالي في معالجة الخطاب الأدبي معالجة أسلوبية ؛ حيث استنسخ من فكرة هذين المحورين، مقولة الحضور والغياب، والحاصل في هذا الاستنساخ أن " الحاضر " على مستوى العلاقات النظمية (المحور الافقي)، يحدد "الغائب "على مستوى المحور

[1]– إيغلتون : " نظرية الأدب "، م س، ص : 171

[2]– فوديكا نقلا عن لوبومير دوليزل : " بنيوية مدرسة براغ "،م س، ص : 18

*كان ذلك بمناسبة إلقائه محاضرة عنوانها : "اللسانيات والانشائية " Linguistics and poetics، وذلك ضمن أعمال ندوة عالمية نشطها مختصون في تخصصات مختلفة كعلم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات والنقد، بجامعة آنديانا في الولايات المتحدة الأميريكية، أنظر عبد السلام المسدي: "الأسلوبية والأسلوب " م س، ص 23

[3]– نفسه ، ص : 23

الاستبدالي، و " من هنا يأتي اعتماد بناء النص الابداعي على المعادلات الكلامية، فالتراكيب على أنواعها متجاورة ومتجابهة في آن معا، وذلك تبعا لمبدأ التجاور والتضاد . " [1] .

كما خضعت فكرة الدال والمدلول إلى معالجة خاصة من طرف الأسلوبية ؛ فبخصوص الدال/الصوت، فقد تم التخطيط لدراسته في إطار مباحث تستوعب تنويعاته وترصدها، وهي مباحث غدت معروفة مثل التكرار بأنواعه .

أما المدلول فقد تم من أجل دراسته التمييز بين ما سماه (هولينيه) بين الدلالات الذاتية، والدلالات الحافة، وكان ذلك مدخلا لبداية النقاش حول خصوصية المعنى في الخطاب الأدبي .

جـ- اللسانيات والسيميائية :

تتضح العلاقة ين الألسنية والسيمائية، من خلال نبوءة (دي سوسير) التي بشرت بميلاد "علم يدرس دور الإشارات،باعتبارها جزءا من الحياة الاجتماعية " ،على أن تكون الألسنية نفسها وهي التي مهدت لظهور هذا العلم متضمنة فيه، وعن فكرة التضمن، يعبر سيميولوجي كبير من الرعيل الأول، وهو (بيرس) صانع النسخة الأمريكية للسيميولوجيا قائلا : " لم يكن بوسعي أن أدرس أي شيء، سواء تعلق الأمر بالرياضيات، أو الأخلاق، أو الميتافيزيقا، أو الجاذبية، أو الديناميكية الحرارية، أو علم البصريات، أو الكيمياء، أو علم التشريح المقارن، أو علم الفلك، أو علم النفس، أو علم الصواتة، أو الاقتصاد، أو تاريخ العلوم، وكذا الويست (ضرب من لعب الورق) والرجال، والنساء، والخمر، والميتولوجيا، إلا من زاوية نظر سيميائية " [2].أمام هذين الموقفين المتشابهين، والصادرين عن رجلين قيل إن كلا منهما كان يخطط لميلاد السيميولوجيا، دون أن يعرف أحدهما الآخر اسما ولا فعلا، ينفي احتمال انفكاك الدراسات النقدية وغير النقدية من فكرة جوهرية، وهي العلامة التي شكلت نواة الدراسات النقدية فيما بعد . ومعروف أن اكتشاف (دي سوسير) للعلامة،هو سليل اكتشاف أعم، هو إدراكه الفرق بين اللغة والكلام، " وهذا التمييز هو المهاد الذي تنطلق منه كل النظريات البنيوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة إنسانية دالة، وليس التلفظ الفردي، فإن الموضوع الحق للدراسة في العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد أو – الآجرومية – المستخدمة

[1]– بسام بركة : مقدمة ترجمة كتاب : جورج مولينيه : " الأسلوبية "، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص : 10

[2] – ش – س – بيرس:(نقلا عن سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل | مدخل لسيميائيات ش س بورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005، ص : 13 .

في القصائد، أو الأساطير، أو الممارسات الاقتصادية، فالكائنات الإنسانية – رغم كل شيء – تستخدم الكلام بطريقة مختلفة تماما عن الببغاوات، وما يميز الإنسان – تحديدا – عن الببغاء أن الإنسان يمتلك نسقا من القواعد يعينه على إنتاج عدد لا نهائي من الجمل المحكمات "[1]، وسواء كانت العلامة ثنائية القطب ؛ (الدال | المدلول)، كما رأى (دي سوسير)، أو ثلاثية ؛ (الماثول ***Représentamen***، والموضوع ***Objet*** مؤول ***Interprétant***)، كما اقترح (بيرس)، فإنها سمحت بإنتاج نمط آخر للتفكير النقدي، كما ساهمت في صياغة مستقبله، وقد يكون تصنيف (بيرس) أقرب إلى هوى النقاد المعاصرين، لأنه وبإضافته للعنصر الثالث، يكون قد أثبت أنه كان أكثر استيعابا لخصوصية النص الأدبي، ولنسمع (دانيال تشاندلر) وهو يومئ إلى القيمة النقدية الكبيرة التي انطوت عليها هذه الإضافة، يقول : " الممثل شبيه في معناه بالدال عند دي سوسير، والتأويل شبيه بالمدلول . لكن يملك التأويل صفة لا توجد في المدلول : إنه إشارة في فكر المؤول"[2]،هذا المؤول الذي سيتحول مع الزمن النقدي الآتي إلى قارئ، سلمه (بيرس) – اذ اختلق القطب الثالث للعلامة – مفاتيح النص، ومفاتيح المعرفة المبنية على المعنى الناتج لا عن المدلول، ولكن عن عملية التأويل [3]، وفي إلحاح (بيرس) على المعنى، إشباع لحاجة المعرفة النقدية المعاصرة العائمة في مجار من المعاني المتحولة والمتوالدة .

4–البنيوية والشبكة المنهجية :

مع الإنزال النقدي الذي أحدثته البنيوية في ساحة النص، وتحول الآلة النقدية من الفحص الخارجي الهامشي والتقريبي، إلى التشخيص الداخلي المحايث، تشكلت شبكة ضخمة من المناهج تبنت جميعها المنطلق النصي، لكنها اعتزمت الولوج إليه من أبواب مختلفات، متخذة تسميات مختلفة تراوحت بين التحليل، والدراسة، والمقاربة ،و التفسير ،و التأويل ،و القراءة، والكتابة، والتفكيك، وإذا كانت المصطلحات الأربعة الأخيرة ،هي من إفراز مرحلة ادعت الثورة على البنيوية، – وهي ثورة على خلاف الثورات في العادة لم تخل من اعتداد مبطن، أو ظاهر بما ثارت عليه – فإن المصطلحات الأولى هي مصطلحات بنيوية قحة، وقد كانت علامة على خوض النقد غمار الفكر

[1]– رامان سلدن: "النظرية الأدبية المعاصرة "، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 90 – 91

[2]– دانيال تشاندلر: " أسس السيميائية"، ترجمة : طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط1، 2008، ص:72

[3] – نفسه، ص : 73 .

العلمي المنظور إليه ضمن منظومة من العلاقات النسقية سمحت بتحديد موقعه، وتعيين طبيعة الخطوط التي تصله بالخارطة المعرفية كافة .

وإذا كنا قد دأبنا فيما سبق من البحث على تحري المصادر الفلسفية واللسانية خصوصا للبنيوية، فسوف نعمد الآن إلى النظر إلى البنيوية، وقد تحولت بدورها إلى مصدر استلهمت منه الممارسة النقدية المعاصرة أفكارها، وإن لم يخرج هذا الاستلهام عن التقليد الغربي في المعرفة، والذي يميل دائما إلى أخذ موقف نقدي من الموضوع المتعامل معه، واتساقا مع هذا التقليد إذن، فقد تعاملت المناهج التي أعقبت البنيوية، تعاملا نقديا معها، بحيث سعت إلى سد الثغرات التي نفذ منها المرض إلى جسدها، فهدّها، وأسلمها إلى مصير الموت والهلاك . إذ تم التنكر لمقولة موت المؤلف من قبل الأسلوبية والسيميائية، كما انفتح النص في عهدهما على السياق، فلم تعد القراءة داخلية بالمعنى التام . كل هذه الانحرافات، طرحت لدى المشتغلين بالنقد والنظرية الادبية إشكالية التصنيف، وحتى وإن لم يعبر عن هذا الانشغال بوضوح، فإنه ماثل في تذبذب الطرح النقدي بخصوص علاقة البنيوية بما قبلها، وعلاقتها بما بعدها، وإذا كان النقد الجديد هو ثمرة ثورة سبقت الثورة البنيوية*واشتعل أوارها داخل بيت النقد الانجلوسكسوني بفضل المشروع الاليوتي، وتعاليم (رتشاردز) اللذين أطاحا بالأدبيات العتيقة للقراءة والإبداع معا، إلا أنه لا يمكن بأي حال، أن يعد موردا مباشرا جرؤت البنيوية على الاستحواذ عليه، ذلك الاستحواذ الذي كانت الشكلانية بفروعها ضحية له، وهذا لا يعني التقليل من أهمية هذا النقد، فقد انطوى على لفتات بارعة ومبكرة، قد لا تكون قيمتها هيّنة، إذا ما وضعت ضمن المسار التاريخي للنقد الانجلو أمريكي، فبالتملّي في مصطلح " القراءة المقربة " أو "القراءة الفاحصة"** .و بالنظر في آليات تطبيقه من لدن النقاد الجدد، نتحسس أصولا للممارسات التأويلية والتفكيكية التي نشطت تحت مظلة النقد ما بعد البنيوي، وقد يكون من المفيد هنا الاشارة إلى الدراسات المعمقة والدقيقة التي أجراها واحد من النقاد الجدد، وهو (وليم امبسن) ***William Empson*** على بعض الأعمال الأدبية، و كانت غايته في هذه الدراسات موجهة إلى محاولة التماس ما يمكن لبعض أساليب التشبيه، والتورية، وبعض

*– تحدد فترة توهج النقد الجديد، في فترة ما بين الحربين، ويحددها (بولديك) بين سنتي 1918 – 1945، أنظر كريس بولديك : النقد والنظرية الادبية منذ 1890، م س، ص : 78

** اختار (تميبيسي بوغرارة) مصطلح القراءة المقربة ترجمة لـ مصطلح Close reading، فيما اختار (يوسف وغليسي) مصطلح "القراءة الفاحصة"، أنظر: "النقد و النظرية الأدبية منذ 1890" م س، ص 93 . وانظر: يوسف وغليسي: " مناهج النقد الأدبي"، م س، ص : 54

الصور الشعرية المتهمة باللبس، والغموض، والتعقيد أن تتيحه من معان متعددة، وغير متوقعة [1]، ما جعل كل إشادة بالثراء الدلالي، والزخم الجمالي لهذه النصوص، أمرا مبررا، والطريف أن أغلب النصوص المشاد بها، لم تكتشف قيمتها إلا للتو، وبفضل النقاد الجدد، وقبل ذلك كانت نصوصا مهملة، ترفّع عنها الذوق الكلاسيكي النبيل، أو أغفلها الروح الرومانسي الضائع بين واقع أدبي لم يرق إلى علياء الإبداع الحقيقي، وأدب نأى عن الحياة، وعن الناس، وهام في سراديب الخيال، حتى غدا عبئا على الحياة، وعلى الناس، فهجروه كما هجرهم، ووعيا من النقاد الجدد بخطورة تصدع العلاقة بين الأدب وجمهوره على الحياة المعرفية، والثقافية، والجمالية، عملوا بجد على إشاعة جو من الوئام، والمصالحة بين الطرفين ،وذلك من خلال صياغة مفهوم للأدب والشعر يستجيب لتطلعات الإنسان المعاصر ؛ "إن إزاحة إليوت لمبادئ الرومانسية لم يكن من باب الرفض البسيط للعاطفة والشخصية بل من باب صياغة ملائمة للعلاقة بين العاطفة والشخصية والعمل الفني تهضم فيها العاطفة الذاتية وتموضع في شكل عمومي " [2] . وكما تسببت المغالاة الرومانسية في هجران الإبداع، وقف النقد السياقي خلف فقدان الثقة في النقد والنقاد، وكان على النقاد الجدد أن يصححوا هذه النظرة السيئة للنقد، ويعيدوا له الاعتبار، وذلك من خلال التخلي عن الوظيفة التقليدية المقتصرة في الغالب على التأريخ، والتلخيص، والتمحيص المتسلح بزاد خارجي غريب عن جسد النص المدروس، وقد تجلت هذه الجهود على الصعيد التطبيقي خصوصا، في جملة الدراسات الجادة الرصينة التي تقدم بها نقاد كثيرون، ينتسبون لهذا التيار يعدّ منهم (كريس بولديك) في مواطن متفرقة من كتابه المذكور، كلا من (كلانث بروكس) و(بلاكمر) وغيرهما [3] . وبفضل هؤلاء اكتشف الناس أن في استطاعة النقد أن يناقش النصوص من غير أن يضطر إلى تلخيصها، والتطرق لخلفياتها التاريخية، أو إصدار أحكام قيمية اخلاقية في حقها [4]. هكذا دشن النقاد الجدد مرحلة مفصلية في تاريخ الخطاب النقدي هي القراءة النصية التي فتحت إمكانات جديدة لفهم النصوص .و الأهم من ذلك، أنها سنّت أولى السنن في إخضاع السابق من الآراء والأفكار للمراجعة والتمحيص، فمصدر القول في النص، هو النص لا ما قيل حوله، وما قيل حوله، هو عرضة للنقض والإضافة في كل حين .هذه الفكرة سوف تعرف بلورة أكثر احترافية، لتكون نواة لنظريات بأكملها .لكن الذي يهمنا من كل هذا الآن،هوأن النقد الجديد ساهم في تشكيل الوعي

---

[1] – كريس بولديك : " النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 "، م س، ص : 96

[2]– نفسه، ص: 86 .

[3]– نفسه ، ص: 100 .

[4]– نفسه، ص: 101 .

النقدي البنيوي وما بعد البنيوي، وذلك من خلال بعض التقاليد النقدية التي أرساها حثا، ووعظا، وتوجيها، وبرزت على مستوى النصوص التنظيرية، مثل : مفهوم المجاز الذي يتضمن نفحات مما يتم تداوله في الخطاب النقدي المعاصر، ونعني هنا بالتحديد ،ما ذهب إليه (ويمزاط) ***Wimsatt*** الذي يصر " على أن الوحدة يجب أن تحتوي على التنوع والتناقض، وأن الصورة المجازية تعتمد على الاختلاف، بقدر ما تعتمد على التشابه "[1]، وأخرى تجلت عرضا، أو عفوا، في ممارساته، وربما لم يُنتبه إلى أصالتها، منها إيلاء العناية لأدباء مغمورين وإعادة قراءة نصوص مهمشة، أبعدتها التقاليد الأدبية السائدة عن دائرة الاهتمام .

وقبل أن تهب نسائم النقد الجديد على مناهج النقد المعاصر، ونظرياته، كانت الرياح اللواقح قد عملت على تقريب الرؤى بينه وبين النقد المهجّر من روسيا وضواحيها (الشكلانية)،إلى المعسكر النقدي العتيد (فرنسا)، أين أينع ،وأنجب البنيوية وما بعدها، وقد بلغ هذا التقارب حدا جعل الحديث عن منطلقات النقد الشكلاني، وآليات تعاطيه مع النص، وآرائه في الممارسات النقدية السابقة، حديثا معادا إذا كان مسبوقا بالحديث عن النقد الجديد، ولو لم يكن كل منهما أولا في مكانه، لقلنا أن أولهما لم يترك لآخرهما شيئا . ومما يغذي هذا التقارب إلحاح مدرسة براغ التي يراها (إيغلتون) أقرب الفصائل الشكلانية الى النقد الجديد،على وحدة العمل بالمعنى البنيوي للوحدة [2]، لكن ومع كل ذاك التشابه، وبوجود أمثال (إيغلتون) من الكلفين بتتبع مؤكدات أصالة جهود كل تيار، سوف لن لا يعيينا العثور على تفاصيل اختُلف عليها ؛ فعلى الرغم من أن كلا من النقاد الجدد والشكلانيين اشتركوا في مسعى البحث عن الخصوصية الأدبية، كما اتفقوا على علمنة النقد، إلا أن ثمة نقاط افتراق أخرى،تتمثل في تغييب الشكلانيين للقيمة الإنسانية للأدب، لا لشيء إلا لإرضاء النزعة المنهجية الصارمة، وإشباع الرغبة الملحة في وضع " أساس علمي لنظرية الادب"[3]، يقول(إيغلتون) في هذا المعنى :" ولكن يظل من الصحيح أن الشكليين بوجه عام، لم يخلعوا على الشكل الجمالي تلك الدلالة الأخلاقية الثقافية التي خلعها عليه النقاد الجدد . لقد كان الشغل الشاغل للشكليين، هو أن يحددوا (بروح علمية) نماذج تصورية، وفرضيات تفسر بها الكيفية التي تنتج بها " الوسائل الأدبية " تأثيرات جمالية (استيطيقية)، والكيفية التي يتميز بها "الأدبي "عن غير" الأدبي" على الرغم من اتصاله به . وإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب

---

[1]– كريس بولديك : " النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 "، م س، ص: 145 .

[2]– إيغلتون : " نظرية الادب "، م س، ص 174 .

[3]– رامان سلدن : " النظرية الأدبية المعاصرة "، م س، ص : 26 .

بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنساني، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة" [1].

وحينما لا يُرى في الأدب أكثر من كونه مجرد استخدام خاص للغة، تصبح محاولات فهمه موجهة أساسا للبحث في خصوصية ذلك الاستخدام، ومع ما تنصرف إليه كلمة الاستخدام من دلالات : المادية ، والأداتية ،و النفعية، والتقنية، يترسخ في الذهن مفهوم للنقد يختزل كل هذه الخصائص .هكذا كان النقد الشكلاني، وهذا ما تم نقله بأمانة للبنيوية من طرف مدرسة براغ التي عرفت كيف تصون هذه الامانة وترعاها على ما يرى (ايغلتون)، فهذه المدرسة ،هي التي حققت النقلة المثلى بين "الشكلانية والبنيوية الحديثة، فقد رصنوا أفكار الشكلانيين، ولكنهم نظموها على نحو أكثر ثباتا ضمن إطار الألسنية السوسيرية، وراحوا ينظرون إلى القصائد بمثابة " بنى وظيفية "، تكون فيها الدالات والمدلولات محكومة بطقم واحد معقد من من العلاقات، وصار من الواجب دراسة هذه الأدلة لذاتها، وليس كانعكاسات لواقع خارجي " [2]، وأمام عتبة الأدلة ، تقف السيميائية لتشارك البنيوية في فحص نظامها، لكن كل على طريقتها ،فإذا كانت "... كلمة بنيوية ذاتها، تشير إلى منهج في البحث يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات، من مباريات كرة القدم وحتى أساليب الإنتاج الاقتصادية"[3]، فإن كلمة السيميائية لا تتجاوز دلالتها " حقلا محددا من حقول الدراسة، هو حقل الأنظمة التي تعتبر عادة بمثابة أدلة القصائد، والأصوات التي ندعو بها الطيور والإشارات الضوئية والأعراض المرضية الطبية، وما الى ذلك "4، وأمام هذه النظرة المخالفة تماما لنبيي السيميائية (دي سوسير) و(بيرس)، تفقد السيميائية خاصيتها الشمولية، وتتنازل عن هذا الامتياز لصالح البنيوية . لكن الأمر بالنسبة للدارس لا يتوقف عند هذا الحد ؛ فهو يقرأ هنا عن العلاقة بين البنيوية وما قبلها ،و علاقتها بما قبلها ما يناقض ما قرأه هناك، مما يضعه في مأزق معرفي حقيقي يجعل رجاءه في الحصول على القول الفصل في هذا الأمر أملا دائم التأجيل، والملاحظ أن كل اقتراح يعتمد في تقسيمه على توازنات معينة، فالبعض يرجح الجانب التأصيلي، بحيث يعمد إلى البحث عن الأصول المعرفية والفلسفية للبنيوية، فينتهي به الأمر عند إحدى هذه المعادلات :

الشكلانية + الشعرية = البنيوية .

---

[1] – رامان سلدن : " النظرية الأدبية المعاصرة "، م س، ص : 26 .

[2] – إيغلتون : " نظرية الادب "، م س، ص 174 .

[3] – نفسه، ص : 175 .

[4] – نفسه، ص : 175 .

البنيوية = البنيوية اللغوية(اللسانيات) + البنيوية الأدبية (الشعرية) + البنيوية التكوينية (الماركسية + الغولدمانية) .

وبعدما استقرت البنيوية، أصبحت بدورها أصلا لكل من الأسلوبية والسيميائية ؛

الأسلوبية = دراسة أسلوب الخطاب الأدبي بنيويا .

السيميائية : دراسة نظام العلامة بنيويا .

وعليه تكون البنيوية، حلقة وصل بين الشعرية، والشكلانية، والأسلوبية، والسيميائية .

وفي اقتراح آخر، يستبدل كرسي السيميائية بكرسي البنيوية التي تغدو معادلة لاجتماع البلاغة مع الأسلوبية أي أن :

السيميائية = (البلاغة + الأسلوبية)

وبهذا تصبح السيميائية أمّا للجميع ، وهذه المعادلة إنما هي مستخلصة من النص الآتي:"ويكون مستحبا من دون شك، كما اقترح ذلك غريماس مرات عديدة، لو أدمجت [البلاغة] في السيميائية لتعنى بتحليل صعيد التجلي النصي . إن البلاغة، في معناها الموسع، هي الشكل القديم لـ تحليل الخطاب . إلا انه عبر تاريخها الطويل طرأت على موضوعها تعديلات متتالية لا تتعدى تحليل حوادث الخطاب (الادبي وغير الادبي) المتمثلة في الاستعارات والصور، ويمكن ان تدمج البلاغة في السيميائية على نحو ما أدمجت الاسلوبية فيها "[1] .

وإذا كانت هذه الاقتراحات، قد نظرت إلى ما يجمع هذه التيارات من أفكار ومنطلقات ،فأسست عليه هذا المجرى من التقسيم، فإن هناك وجهات نظر استهواها الجانب الاختلافي، فأقامت عليه تقسيمها، ويمكن أن ندرج هنا رأي (إيغلتون) الذي ننقل عنه نصا يقر فيه– رغم اختلاف السياق الذي ورد فيه عما نناقشه هنا – بأن البنيوية مخالفة للشكلانية ؛ يقول : "ولقد أثرت وجهات نظر سوسور الألسنية على الشكلانيين الروس، على الرغم من أن الشكلانية ذاتها ليست بنيوية على وجه الدقة، فهي تنظر إلى النصوص الأدبية "بنيويا "، وتصرف الانتباه عن المرجع، لكي تتفحص الدليل ذاته، لكنها لا تعنى عناية خاصة بالمعنى، بوصفه تخالفيا أو بالقوانين والبنى " العميقة " المبطنة للنصوص الادبية " [2].

---

[1]– ميشيل أريفيه : " السيميائية الأدبية "، ترجمة : رشيد بن مالك (ضمن كتاب السيميائية أصولها وقواعدها)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص : 71 .

[2]– إيغلتون : " نظرية الادب "، م س، ص : 170 .

أما (مادان ساروب) فلم يكن لنا من سبيل إلى تبين منطلقاته في نسج الشبكة المنهجية الحداثية، إلا باصطناع قراءة في هندسة كتابه "النظرية الأدبية المعاصرة " .ومبدئيا نلاحظ أنه كان متحررا من فكرة هيمنة البنيوية، بمعنى أنه لم يجعل البنيوية مركزا تدور في فلكه النظريات الأدبية وغير الأدبية الأخرى، حتى أنه لم يضف عليها طابع الشمولية الذي نلمسه لها في كثير من الكتابات، فهو بدلا من أن يتحدث عن الشكلانية الروسية تحت مظلة البنيوية، باعتبارها أصلا من أصولها الكثيرة، أفرد لها فصلا مستقلا [1] ليترسخ الإيحاء بأن البنيوية لم تكن إلا امتدادا للشكلانية، مما يذهب عنها بعض السحر المتأتي من السبق والريادة، ثم يأتي الفصل الثاني ليذهب جزءا آخر من ذلك السحر المتبقي، حيث يعمل بخفاء على نفي الطابع الشمولي للبنيوية من خلال جعل خط البنيوية مجرد ملحق بالنظريات الماركسية التي تنتمي إليها فلسفات كل من (لوكاتش)، و(بريخت) ومدرسة (فرانكفورت)، و(الماركسية) البنيوية [2] التي أطرها كل من (غولدمان) و(ألتوسير) و(ماشيري) . وسواء قصد (ساروب) أو لم يقصد، فإن هذا التقسيم يكون قد أثلج صدور النقاد الماركسيين الذين طالما شكلوا مصدر إزعاج للبنيويين غير الماركسيين ؛ ففيما حاول هؤلاء الأخيرون بما أوتيته البنيوية من تقنيات و آليات، أن يثبتوا كفاءتها في محاورة النص وتعمقه على غير مثال سبق، ألح الماركسيون على حاجتها للحصول على تغطية ماركسية ، لأنها لا تملك القدرة الشاملة على تفسير العالم والوجود، على النحو الذي تدعيه الماركسية ،إذ البنيوية لم تكن بالنسبة لهم أكثر من مدخل منهجي، أما الرؤية، وأما التفسير الشامل والعميق، فلا يمكن للبنيوية أن تؤمّنه من دون تدخل للفلسفة الماركسية . وهكذا بدا الأمر و كأنه مجرد تقاطع بين البنيوية والماركسية . وإذا تسنى لإحدى هاتين أن تتبوأ منزلة النظرية ذات الصبغة الشمولية في تفسير العالم، فستكون حتما الماركسية لا البنيوية، ويتعزز لدينا هذا الاعتقاد حينما يدرج إسمان أبليا البلاء الحسن في تعيين خطوط الخارطة المعرفية والمنهجية المعاصرة باعتبارهما منجزي " التطورات الأخيرة "*في مسار الماركسية ؛ حيث تمكنت بفضلهما من ركوب موجة ما بعد الحداثة، وهما (جيمسون) و(إيغلتون). هكذا أكدت الماركسية طابعها الشمولي، وبينت قدرتها على التكيف مع كل التحولات المعرفية والزمنية، فيما اضطرت البنيوية لأن تغير جلدها، ومحتواها، واسمها أيضا، ليسمى ناتج التغيير بـ "ما

[1] – أنظر رامان سلدن : " النظرية الأدبية المعاصرة " م س، ص 49 وما بعدها .

[2]– نفسه، ص : 65 وما بعدها .

*هذه العبارة منتزعة من عنوان فرعي، ضمه كتاب "النظرية الأدبية المعاصرة "، ونص العنوان كما ورد "جيمسون وإيغلتون والتطورات الاخيرة "، أنظر ص : 71 .

بعد البنيوية "، ولكن الماركسية حافظت على اسمها، كما حافظت على موقعها كإحدى نظريات العصرين (الحديث والراهن) الكبرى .

ومواصلة لمسار هذا التحليل، يلفتنا الفصل الثالث الذي اتخذ عبارة "النظريات البنيوية " [1] عنوانا له، لكنه وبعد أن يعرض تمهيدا مقتضبا يبرز فيه دور كل من (دي سوسير) و(بيرس) في الإرهاص للممارسات النقدية البنيوية، يدلف مباشرة إلى الحديث عن الدراسات الريادية من غير أن يجد غضاضة في المراوحة بين البنيوية والسيميائية، مما يوحي بأنهما (السيميائية والبنيوية) لحمة منهجية واحدة، ففي كتاب (ساروب) يقف (شتراوس) إلى جانب (غريماس)، ويقف (بارث) إزاء (جينيث)، ليشيدوا بناء واحدا يسع الجميع، فيوطنوا لتقاليد الدراسة النصية الأصيلة والعميقة، من غير ما عناية بتحري الأنساب المنهجية . وإذا كان علينا أن نتثبت من الأمر، فيمكننا الانحراف بالنص أسفله عن سياقه، فقط من أجل الوقوف على التسامح المنهجي الذي أبداه (ساروب)؛يقول: "وإذا تابعني القارئ إلى الآن فسوف يعترض على النظرية الأدبية البنيوية بأنها لا تملك الكثير الذي تقدمه للنقد التطبيقي، وأن ثمة دلالة لافتة في أن الأمثلة التي تستخدمها الدراسات البنيوية تأتي غالبا من القصص الخرافية، والأساطير والقصة البوليسية، غير أن هذه الدراسات تهدف إلى تحديد المبادئ العامة لبنية الأدب، ولا تقدم تفسيرات لنصوص فردية "[2]، وهكذا وأمام عتبة السرد، ترفع الكلفة بين السيميائية والبنيوية . لكنها تظل قائمة إذا ما تعلق الأمر بالشعر، ذلك ما يوحي به العنوان الذي ذيّل به (ساروب) الفصل الثالث المخصص لـ" النظريات البنيوية " ونصه: "البنيوية الشعرية جوناثان كوللر " [3]، ومع علمنا بأن هذا الناقد هو ناقد ذو هوى مابعد حداثي، نفهم بأن الذي يريده (ساروب) بالتحديد هو الشعرية في نسختها الجديدة المزيدة والمنقحة، والملقحة بلقاح النقد الأنجلو أمريكي، والمسترشدة بطروحات (تشومسكي) المعدلة لمسار اللسانيات الدي سوسيرية، خصوصا ما يتعلق بثنائية اللغة والكلام، التي استعاض عنها (تشومسكي) بثنائية " الكفاءة " و" الأداء " ؛ لقد رأى (كوللر) أن ما يناسب الفكر ما بعد الحداثي هو ثنائية (تشومسكي) لا ثنائية (دي سوسير)، لأن هذه الأخيرة تتضمن إقصاء للقارئ على خلاف الأولى . وهكذا وفي ظل هذه التغيرات تحول الاهتمام في مجال الشعرية من محاولة التعرف على خصائص الخطاب الأدبي، إلى التصور الذي يمتلكه القارئ عن هذه الخصائص، وليس هذا إلا معادلا نقديا لمفهوم الأداء اللساني . وعلى مستوى الممارسة يرى (كوللر) حسب (ساروب) : " أن القراء الماهرين يعرفون كيف

[1] – رامان سلدن : " النظرية الأدبية المعاصرة " ، م س ، ص:87 وما بعدها .

[2] – نفسه، ص:102 .

[3] – نفسه، ص: 105 .

يفهمون النص عندما يواجهونه، ويعرفون الكيفية التي يميزون بها بين التفسير الممكن، والتفسير المستحيل، مما يعني أن هناك قواعد تحكم نوع الفهم الذي يخرج به المرء من أكثر النصوص الأدبية غرابة، ويعني – في الوقت نفسه – أن كوللر لا ينظر إلى " البنية " في النسق الذي يحدد النص بل في النسق الذي يحدد ما يقوم به القارئ في التفسير "[1] .

من هنا يتبدى كيف جددت الشعرية نفسها، ووحولت انشغالها من البحث العلمي عن خصائص الخطاب الأدبي، إلى البحث في طريقة تشكل هذه الخصائص في ذهن القارئ .

وبعد هذا كله يكتمل لدينا تصور (ساروب) للشبكة المنهجية الحداثية، والذي يمكن تلخيصه على النحو الآتي :

–طُرّزت الشبكة المنهجية الحداثية بخطوط رئيسية ثلاثة : الشكلانية – الماركسية – البنيوية | السيميائية

–على الصعيد النقدي التطبيقي، تلاقحت البنيوية مع السيميائية، فأنتجت علم السرد،وتلاقحت الشكلانية مع البنيوية اللغوية (اللسانيات)، فأخصبت شعرية الجيل الأول.

–خضعت الشعرية – في إطار حركة المراجعة الشاملة للحصيلة البنيوية – لعملية تعديل مست الموضوع، والآليات لتكون في مستوى طموح الجيل الثاني من الشعريين .

وبالنسبة للأسلوبية ،فقد انفصلت عن البنيوية بمجرد أن جاهر (ريفاتير) برفضه المطابقة بين الأسلوب و النص، واعتراضه على الاغتناء بالوصف عن الحكم ؛أي إهمال التأثير الذي يمارسه النص على القارئ [2]، ففي رأي (ريفاتير) " ليست الظاهرة الشعرية ،كونها ظاهرة لسانية، مجرد الرسالة ولا القصيدة فقط، بل هي فعل التواصل بأسره "[3]، هكذا تنفصل الشعرية عن البنيوية،وكذلك تفعل الأسلوبية، لتجتمع الأختان على قلب واحد القارئ سلطانه . وحينما يخترق هذا المعطى الخطاب النقدي، فتتغير آليات التعاطي مع النص، وتتحول عادات النقاد من الوصف

[1] – رامان سلدن : " النظرية الأدبية المعاصرة "، م س ، ، ص: 106 – 107 .

[2]– ميشال ريفاتير: " وصف البنى الشعرية | مقتربان لقصيدة بودلير القطط " ، نقلا عن جين – ب – تومبكنز: " نقد استجابة القارئ | من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية "، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999، ص : 79 .

[3]– نفسه، ص : 95 .

إلى القراءة، والتأويل، والتفكيك، ندرك أننا انتقلنا إلى عصر نقدي، وفكري، ومعرفي جديد، هو الذي يعرف اصطلاحا بما بعد البنيوية، أو ما بعد الحداثة .

5- بأي ذنب قتلت البنيوية؟ :

أن يفكر بجدية في إيجاد بديل للبنيوية، فذلك يترك انطباعا بأنها تعيش محنة حقيقية لا أمل لها في أن تخرج منها موفورة الحظوظ في العيش أكثر، وأن يكثر المساندون لقرار إزاحتها من ساحة الاشتغال المعرفي، ويتكاثر مع الزمن أعداؤها، فذلك مؤشر قوي على إفلاسها . والمتتبعون لحالات شبيهة في مجال النظريات العلمية، يؤكدون أن كل هذه الملابسات المنذرة بوجود أزمة، إنما تستدعي تدخلا علميا من شأنه تغيير أدوات البحث وطرق التفكير، وذلك من أجل الوصول إلى نتائج مقنعة، يقول (توماس كوم) في هذا المعنى:" ودلالة الأزمات أنها تعطي مؤشرا بأن المناسبة قد حانت لتغيير الأدوات"[1] .

وفيما يبدو، فقد استجاب المفكرون سريعا لهذه الدعوة، وأدركوا أن ثمة فرصة ثمينة لإنجاب نظرية جديدة ؛ ذلك أن للأزمات من هذا الطراز، يد بيضاء على التراكم المعرفي فما من نظرية جديدة، إلا وكانت أزمة عقم أدوات النظرية السابقة سببا في ولادتها، وبهذا فقد غدا قانونا في مجال الابستمولوجيا القول : بأن موت النظرية يولد نظرية أخرى جديدة .

هكذا مارست ما بعد البنيوية باعتبارها النظرية الوليدة البديلة سياسة الحجب والإقصاء على البنيوية، وذلك بالتركيز على أدواتها التي أصبحت تبدو أدوات عتيقة، أبلاها الزمن وأضعف الثقة بها، وبالتالي فلم يعد لها مكان في عهد " النظرية النقدية المعاصرة " ،لأنها ببساطة ليست نظرية معاصرة.

وقد يكون من المناسب الآن،التعرف على المسوغات والذرائع التي اتخذها " المشرّحون" لجسد البنيوية شواهد على وفاتها .ولنبدأ مع (إيغلتون) الذي كان من ألمع نقاد البنيوية، وأطولهم بالا في تتبع سقطاتها على مستويات عدة، وإن كان – من جهة أخرى – قد أبصر في ثناياها قوة ضامرة ، كان بإمكانها –لو حرّكت– أن تغير قدرها وتجعل اعداءها – على الأقل أولئك المنتصرين للمعنى الذي تعسفت البنيوية بحقه – يبحثون لهم عن ورقة رابحة أخرى، ذلك أن البنيوية – في نظر (إيغلتون) – لم تخل من بذور نظرية اجتماعية وتاريخية في المعنى، لكن افتتانها بالبحث عن الأنساق العامة، أعماها عن التتبع التاريخي للتحولات الطارئة في مسارات الأنظمة الثقافية، والاجتماعية

[1] – توماس كون : "بنية الثورات العلمية " ، ترجمة : شوقي جلال ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992 ، ص : 114

السائدة، فهي تفتقر لأدوات الكشف الدقيق عن أنظمة الإنتاج الفاعلة والمؤثرة في السيرورة الاجتماعية للمعنى وللحقيقة . إنها باختصار لا تستطيع ملاحظة الاختلافات الحاصلة على مستوى التاريخ البشري، ولا تستطيع إيجاد تفسير لها .

وفي حال تعلق الأمر بالنص الأدبي فـ " ... كل ما يمكن للبنيوي فعله بعد أن يتوصل إلى الأنظمة المبطنة الحاكمة للنص الادبي، هو أن يستريح ويتساءل عما سيفعله بعد ذلك . فليس ثمة أي تساؤل بشأن تعليق العمل الأدبي بالوقائع التي يعالجها، أو بالشروط التي تنتجه، أو بالقراء الفعليين الذين يدرسونه، ذلك أن الإيماءة المؤسسة للبنيوية، كانت قد وضعت هذه الوقائع ضمن قوسين " [1]، وإن الذي صرف البنيوية عن هذه الانشغالات، هو السعي إلى فهم طبيعة اللغة . لقد كان على(دي سوسير) وهو يضع أولى لبنات المشروع البنيوي، أن "يكبت أو ينسى ما تتحدث عنه اللغة "[2]، من أجل همّ أكبر في نظره، هو فهم اللغة وطبيعتها، وما من سبيل توّفر له ساعتها سوى بتر العلاقة بين الدال والمدلول، وتأسس على ذلك قطع العلاقة بين اللغة والعالم الخارجي؛فمن أجل فهم الدال لا بد من فصله عن المدلول، ومن أجل فهم اللغة لا مناص من عزلها عن الواقع،ومن أجل فهم النص | العمل يجب أن يضحى بالسياق [3].

وهكذا قطعت البنيوية الطريق أمام أي محاولة لفهم العالم من خلال اللغة، فما كان مقررا لديها، هو أن الواقع يختلف عن تجربتنا له، وطالما أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية،فإن الذي يترتب عن ذلك، أن العلاقة بين اللغة وما تعبر عنه، ليست مجرد انعكاس، ولهذا لا يجب أن يتوسم من اللغة الصدق، وهي تعبر عن العالم الخارجي، ومن ثمة صار من الممكن القول:أن " ... اللغة لا تعكس الواقع بل تنتجه :فهي طريقة محددة لنقش العالم ترتكز على أنظمة الادلة التي بين أيدينا، أو بدقة أشد التي نحن بين أيديها " [4]، لأن وجودها سابق لوجودنا، ومما يتبع ذلك، أن المعنى هو نتاج عملية تدليل، وليس معطى طبيعيا أو فطريا .

وعندما ألغت الاعتباطية ثقتنا المطلقة في اللغة، من حيث هي حامل حيادي وأمين للواقع كشفت – حسب (إيغلتون) – عن نزعتها المثالية، بحيث جعلت رؤية الواقع، تتحدد من خلال

[1] – إيغلتون : " نظرية الأدب "، م س، ص : 189– 190

[2]– نفسه، ص: 190 .

[3]– نفسه، ص: 190.

[4] – نفسه ، ص: 187 .

اللغة[1]، فالحقيقة التي تقدمها اللغة، مختلفة عن الحقيقة الموجودة بالفعل، وقد استطاع (إيغلتون) أن يتبين ضلال ترسانة من الفلسفات، توافقت في خطها الافتتاحي على هذه القناعة، وما كان من البنيوية إلا أن حامت في فيئها، وصاغت خيارها بوحي منها ؛ فما أقره كثير من رواد الفكر الحديث ابتداء من (كوبرنيكوس)، وصولا إلى (فرويد) و(ماركس)، أن الحقيقة حقيقتان : حقيقة ظاهرة لنا وجهها، وأخرى مضمرة أو متوارية خلف البنى السطحية للظواهر والنصوص والخطابات، لقد تحدث (فرويد) عن خروج نسبة لابأس بها من أفعالنا وتصرفاتنا عن سيطرة عقلنا الواعي، مما يجعل وعينا غير قادر على تبرير أكثر ما نقدم عليه من تصرفات، وما نصدره من أقوال، وأكد (ماركس) أن الدلالة الحقيقة للسيرورات الاجتماعية، هي على غير ما تظهر عليه [2]. كل هذا الإرث الفكري تبنته البنيوية، فكانت بذلك عائقا أمام فكرة امتلاك العالم بواسطة التجربة . إن التجربة العلمية كما الإنسانوية " "المعيشة " لا تعني الحقيقة المطلقة، ولهذا ظلت البنيوية على الدوام " تشكل خطرا على الأمن الإيديولوجي لأولئك الذين يرغبون بأن يكون العالم تحت سيطرتهم، وأن يستحوذوا على معناه الوحيد المنقوش على وجهه ويخضعونه له في مرآة لغتهم الصافية، والبنيوية تنقض تجريبية الإنسانيين الأدبية ـ أي الايمان بأن ما يجرب ويختبر هو الأشد " واقعية " وأن موطن هذه التجربة الغنية البارعة المعقدة هو الأدب ذاته، ومثل فرويد فان البنيوية تزيح النقاب عن الحقيقة الصادمة التي مفادها أن تجربتنا الأشد حميمية هي أيضا أثر ***Effect*** من آثار بنية "[3] .

هكذا أطيح في ظل البنيوية بالوعي، ومن ورائه بالذات الإنسانية التي مسخت فأصبحت موضوعا صالحا للتحريك، والتحويل، والموضعة حيثما شاء النسق، وبلغ تجاهلها للخصوصية الفردانية بل الإنسانية حدّ المبالغة والإسراف ،حدّ " رؤية الفرد باعتباره ليس أكثر من شكل غير مستقر، قابل للاستبدال، ضمن نظام لا روح فيه " [4]، مما أتاح لمقولة "سجن اللغة "* التي أطلقها (جيمسون) ذات يوم من أيام السبعينيات الأولى، أن تفرض نفسها كشعار مضاد للبنيوية، مناوئ لكل الممارسات القسرية التي كانت الذات الإنسانية ضحية لها . وبدت مساعي افتكاكها من البنيوية التي عرفت جوعا مزمنا للصرامة العلمية، والروح الموضوعية ،أكثر من ملحة، كيف لا وقد

---

[1]– إيغلتون :" نظرية الأدب" ، م س ، ص: 187 .

[2]– نفسه، ص : 188 .

[3] – نفسه، ص : 189 .

[4]– جون ستروك : " البنيوية وما بعدها " م س، ص : 18 .

* هذا عنوان كتاب لفريدريك جيمسون أحد رواد ما بعد الحداثة، عرف بالتزامه الخط الماركسي، صدر الكتاب سنة 1972 وعنوانه باللغة الأصلية The Prison – House of Language

بلغ الأمر من الخطورة " ... أن حلت اللغة محل العقل كأداة للمعرفة، وحلت أيضا محله كسجن للمعرفة، بعد أن أصبحت حدود معرفتنا بالعالم تقف عند حدود اللغة وتخومها، وبعد أن أصبحت المعرفة خارج أبنيتها وأنساقها مستحيلة، وبعد أن تحولت الى ذلك " الآخر " المستبد الذي يقهر " الأنا " من ناحية، ولا يتأكد وجود تلك "الأنا " إلا في حضورها، من ناحية أخرى "[1].

وهكذا ساهمت البنيوية وبقسط كبير، في مضاعفة المدة التي كان على جزء مهم من الخطاب الفلسفي الغربي، ومن ورائه الخطاب النقدي أن يقضيها، وهو ينقّل فؤاده حيث شاء من السجون؛ سجن العقل الذي أفضى إليه الامتثال لتعاليم العقلانية الكانطية، وسجن اللغة الذي شيدته البنيوية، وسجن النسق الذي لم يفلت منه أي بنيوي كان حلمه الوصول إلى النسق العام للظاهرة محل المعالجة بالنسبة له .

وإذا كان علينا – لدواع منهجية ومعرفية – أن نخص السجنين الثاني ،و الثالث (سجن اللغة | سجن النسق) بالحديث، ونهمل الأول، فليس من الخطأ القول : أن الدخول إلى هذين السجنين قد تم بمحض الاختيار لا الإجبار، وهو ما يفسر ذلك الرضى الذي طالما أبدته البنيوية على النتائج التي حققتها، وهي قابعة في زواياهما، رضى تفهمته (إديث كروزيل)،وقدمت بشأنه قراءة حولت ما اعتبره الكثير من المنتقدين انحرافا من البنيوية عن الهدف الذي سطرته لنفسها إلى خيار مقصود في ذاته . لب الكلام هو أن انشغال البنيوية بتحقيق الأهداف العامة التي رسمتها، وانشغال (شتراوس) تحديدا بغايته المتجهة صوب محاولة إثبات فرضية الأنساق الكلية للظاهرة الاجتماعية، صرفته عن الخوض في مشاغل أخرى ؛ فلم يكن معنيا مثلا بالبرهنة على قدرة البنيوية على التعاطي مع أمور السياسة ،بمعنى أن البنيوية لم تسع يوما الى أن تكون نظرية سياسية، كما هو الأمر بالنسبة للماركسية والوجودية، وحتى المثالية الهيغلية ،رغم أنها " كانت تنطوي على جوانب سياسية أساسية"[2]، ما عنته – باختصار – (كروزيل)،هو أن التعاطي مع السياسة لم يكن ضمن الأهداف المبرمجة في خطة البنيوية، وبالتالي فما كان يحق لـ (هنري لوفيفر) أن يتهمها بالعقم السياسي [3]، لقد حاولت فقط أن تقوم منهجا علميا، لا إيديولوجيا .

---

[1]– عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 ، ص : 257 .

[2]– إديث كروزويل: " عصر البنيوية "، م س ، ص 20 .

[3]– نفسه، ص:53 .

الفصل الثالث:

ما بعد الحداثة|ما بعد البنيوية| النظرية النقدية المعاصرة: الأسئلة الإشكالية و الأجوبة المرجأة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن المساءلة بخصوص المصطلحين الأولين، تنطلق من استراتيجية ذات بعدين متراتبين لا يخلوان من تداخل ؛ فمن حيث يراد معرفة البداية ما بعد الحداثة* يطرح سؤال مؤداه : متى انتهت الحداثة ؟، وعلى سبيل التداعي، أو الفضول، يتدافع سيل من الأسئلة لا ينتهي؛ سؤال السبب (لماذا انتهت؟)، وسؤال الكيف (كيف انتهت؟)، وسؤال الكم (ما هي الحصيلة ؟) وأسئلة أخرى أكثر عمقا، وربما أكثر مكرا من أمثلتها : هل صيغت الحداثة لتكون مشروع الدهر،أو وضعت حصرا لتكون مشروع القرن أو القرنين – إن كانت من المعمّرين – ؟، هل اختارت لنفسها هذا المصير لأنها تؤمن بمبدأ التجدد المعرفي وبالتالي فعليها أن تعطي ما لديها من خير وصلاح للإنسانية، ثم تمضي ساحبة شرّها وفسادها وضلالها، مستجيبة بذلك للطبع المعرفي الغربي الملول الذي لا يستسيغ الثبات والسكونية والتنميط، ولتذكر الحداثة أنها تبنت النقد طريقا إلى المعرفة، فباسمه جاءت وعليها الآن أن تمارسه ولو على نفسها، وقد استوت، واتضحت عيوبها، كما انجلت بالأمس القريب غوايتها، وإغراءاتها، وأضواؤها ؟ .أم أنها أنهيت بأمر من الخارج، ولم تخترِ الانسحاب بمحض إرادتها، وفي هذه الحالة تكون قد خالفت منطلقاتها، وكشفت عن زيف مقولاتها، وعلينا أن ندرك إذن أن شعار تحرير العقل، وعتق الذات، من كل أشكال الممارسات القهرية، لم يكن سوى أكذوبة جميلة سحرية الوقع، فكان لا بد – والحال هذه – من عملية انقلابية، تعاد بعدها للنقد سلطته، ويمنح إذ ذاك صلاحية البت فيما يمكن تمريره أو حجبه من ساحة التداول المعرفي، مع العلم أن الغطاء الاصطلاحي لهذه العملية، هو ما بعد الحداثة .

وليس هذا كل شيء، فما زال ثمة البعد الثاني للسؤال، ويكفي فيه أن نستعيض بالبداية عن النهاية، حتى يستقيم سؤالا على شاكلة الأول : متى بدأت "ما بعد الحداثة "؟، لماذا بدأت | جاءت؟، متى تنتهي – إن لم تنته بالفعل ؟، ما إضافتها | بديلها ؟، فيما تختلف عن الحداثة ... إلخ.

على أية حال، قد تصادفنا أجوبة كثيرة لكننا لا نملك السبيل إلى التوثق من أي منها، وبعضها لا يجيب إلا على بعض هذه الأسئلة، ويغفل الأخرى .ومن جهتنا نحن فسوف نلتمس – من أجل إيجاد ردود مقنعة لهذه التساؤلات – طريقا نراوح فيه بين التقصي والاستقراء، والاستدلال والانصات، وربما الحجاج، وبعد كل ذلك لا نستطيع – إذ لم نأت في زمن الحقائق الكلية – أن ندعي أننا قبضنا على الحقيقة المطلقة .

---

* – مع وعينا بوجود انفصال ما بين مصطلح " ما بعد الحداثة "، ومصطلح" ما بعد البنيوية "، فإننا سنضطر إلى المراوحة بينهما، فنستعمل الاول متى تطلبه السياق، وكذلك سنفعل مع الثاني، على أننا سوف نقف عند هذه الاشكالية في موطن لاحق من البحث .

1- سؤال الزمنية :

متى بدأت ما بعد الحداثة ؟، بعد تقصينا لإجابات هذا السؤال، خلصنا إلى تجميع عدد من الإفادات، نقدمها على النحو الآتي :

-(أرنولد توينبي) : سبيعينات القرن التاسع عشر .

-(تشارلز أولسن) و(إيرفن هاو) : خمسينات القرن العشرين .

-(تشارلز جينك) : يوم الاثنين 15 يوليو | جويلية 1972، الساعة الثالثة واثنان وثلاثون دقيقة.

-(جيمسون) : من أواخر الخمسينات الى اوائل الستينيات [1].

-(مادان ساروب) : هي نتيجة أحداث 1968 [2]

-البعض الاخر : هي ظاهرة من ظواهر الثمانينات [3]

ومن العرب الذين كان لهم رأي في الموضوع، الدكتور (حيدر حاج إسماعيل) مترجم كتاب "سياسة ما بعد الحداثية "، الذي أقر بأن سنة **1917** هي سنة أول استخدام للمصطلح بمعناه المفرّق بين " المشهد المعاصر عن المشهد الحديث "، وكان ذلك من طرف الفيلسوف الالماني رودولف بانفيتش [4].

يظهر أن أغلب الاقتراحات التي مالت إلى اعتماد المعيار الزمني الصرف في تحديد بداية ما بعد الحداثة، تراوحت بين الخمسينيات، والثمانينيات من القرن العشرين، وفيما اكتفى الجميع بإعطاء تاريخ تقريبي لهذه البداية، لأن الأمر يتعلق بتوجه فكري، لا يمكن تحديد تاريخ ميلاده، ولا نهايته بدقة، عمد (تشارلز جينك) وعلى نحو مثير، إلى تقييد تاريخ مولد ما بعد الحداثة بالسنة، والشهر، واليوم، والساعة، بل والدقيقة، من غير أن يشير إلى سبب اعتماده لهذا التوقيت، دون سائر الأيام، والشهور، والسنوات .

من الملاحظات التي يمكن أن تنطق بها هذه التواريخ أيضا، أن ثمة وجهتي نظر بخصوص علاقة ما بعد الحداثة بأحداث 1968 في فرنسا، فأما الرأي الأول، والذي يمثله كل من (أرنولد توينبي)

---

[1]- بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص : 51 .

[2]- مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، ترجمة خميسي بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2002 ، ص :12 .

[3]- بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة " ، م س، ص : 16

[4] حيدر حاج إسماعيل : مقدمة ترجمة كتاب " سياسة ما بعد الحداثية " لليندا هتشيون ، المنظمة العربية للترجمة ط1، 2009، ص 7-8

و(جيمسون)، فإنه ينطوي على قناعة مؤداها : أن ما بعد الحداثة هي التي أرهصت للثورة الطلابية في فرنسا، وأما الرأي الثاني – والذي يبدو أن كل الإفادات المتبقية قد صدرت عنه – أن الثورة الطلابية كانت سببا، ولم تكن نتيجة لأنها سابقة زمنيا .

إلى جانب المعطى الزمني في تحديد نقطة بداية ما بعد الحداثة، يوجد ثمة معطى آخر عمدت بعض الرؤى إلى تبنيه، وهو معطى معرفي، يتعلق أساسا بالجذور الفكرية والفلسفية، وحتى الأدبية الفنية التي تؤوب إليها ما بعد الحداثة، مما يوحي بأن ما بعد الحداثة، بوصفها فكرة، وتوجها خاصا في التعاطي مع المعرفة، ومع الفن، سبقت المصطلح وبالتالي تكون كل التواريخ أعلاه محل نقض بالنسبة لأصحاب الطرح الثاني والذين يعد (جياني فاتيمو) واحدا منهم ؛ حيث أقر بأن ما بعد الحداثة كفكرة، تعود إلى (نيتشه)، ويظهر ذلك في مختلف كتاباته ابتداء من سنة **1874** [1] .

والواقع أن فضل (نيتشه) على ما بعد الحداثة، ليس بالأمر المختلف عليه بين المفكرين ومع ذلك فإن أغلبهم، لم يعتبره ما بعد حداثي على مستوى الممارسة الفعلية، إنه كان في نظر هؤلاء مرهصا، وملهما، لا مؤسسا، أو فاعلا ضمن تيار بعينه من تيارات ما بعد الحداثة .

وعلى مستوى الفن والإبداع، فقد ذهب (إيهاب حسن) إلى تحرير الأعمال الفنية من القيد الزمني، وذلك كي يتسنى لأصحاب الأعمال المبتكرة، والأصيلة، والخالدة أن يلحقوا بأندادهم من المعاصرين، طالما أن من ينتسب إلى ما بعد الحداثة لا ينتمي إلى هذا العصر بالضرورة، ومن ينتسب إلى العصر لا يعني أنه ما بعد حداثي، ومن القدامى الذين ثبت له بأنهم ما بعد حداثيين : (بيكيت) ***Beckett***، و(بورجز) ***Borges***، و(نابو كوف)***Nabokov***، و(جومبرفيتز) ***Gombrewiez*** .أما المعاصرون غير المنتسبين إلى ما بعد الحداثة فمن أمثلتهم – حسب (إيهاب حسن) – : (ستايرون) ***Styron***، و(أبدايك) ***Updike***، و(جاردنر) ***Gardner*** [2]. ويتفق (إيهاب حسن) مع (بروكر) حينما يجعل من معيار الأصالة الفيصل بين الأعمال الحداثية، وغير الحداثية (الجديدة)، فبينما ربط الجدة بالزمن أو العصر ربط الحداثة بالابتكار [3]، فالحداثة لا تعني المعاصرة، ولا تتعارض مع القديم

---

[1] جياني فاتيمو :" نهاية الحداثة | الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة"، ترجمة : د فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998، ص : 184 .

[2] – مارغريت روز :" ما بعد الحداثة | تحليل نقدي "، ترجمة : أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994 ، ص : 61

[3] – نفسه، ص: 20 .

والسابق ؛ فقد يجتمع القدم مع الحداثة، وتتعارض الحداثة مع المعاصرة .إن شرط الحداثة إذن هو الابتكار والتجاوز، وكذلك الأمر بالنسبة لما بعد الحداثة .

ومن الحقول الثقافية التي شهدت تجليا واضحا لهذا الخط، كما تذكر (ليندا هتشيون) : الهندسة المعمارية التي استخدم فيها المصطلح أول مرة حسب الباحثة، ثم الأدب، والتصوير الفوتوغرافي، والفيلم، والفن التشكيلي، والفيديو، والرقص، والموسيقى، وميادين أخرى كثيرة [1].

2- سؤال المصطلح :

قد يخيل للباحث وهو ينظر في مخلفات التنوير النقدي المعاصر في الغرب أن النقاد والمفكرين – وعلى خلاف نقاد عصر التنوير والحداثة – قد بدأوا فعلا يفقدون السيطرة على جملة من المصطلحات، في مقدمتها المصطلحات ذات القيمة التوصيفية، والتعريفية لهذه المرحلة ونعني بالتحديد : " ما بعد الحداثة" و" ما بعد البنيوية" . لقد شاب هذين المصطلحين من الضبابية والهلامية الشيء الكثير، وجمعهما من التداخل واللبس، أكثر مما فرق بينهما من التمايز والاختلاف .والواقع أن هذا المصير المشترك الذي آل إليه أمر المصطلحين قد خطته من قبل ظروف الولادة المتشابهة، زمانا، ومكانا، ومرجعيات فلسفية . ثم رسخته من بعد، خيارات وتوجهات قد تكون متماثلة – أو هي كذلك – في التعاطي مع إشكالات المعرفة، وانشغالات الفكر، وبهذا غدا مبررا فقدان خيط الرجاء في النقاء الدلالي للمصطلحين اللذين ما فتئت دلالات أحدهما تنفلت منه، لتندس في ضلال المصطلح الآخر، فاختلطت الأنساب المعرفية ولم يعد بالإمكان الاطمئنان إلى وجه من وجوه الاستعمال السليم لهما، مما حتم أن يكون الإغفال والتجاهل، هما السبيل لتفادي الاحساس بالقلق والضياع الذي قد يستبد بكل من حدثته نفسه بإثارة الموضوع، أما من استجابوا لحديث النفس هذا فسرعان ما يظهرون ارتباكا يتبدى في استخدام هذا المصطلح هنا، وذاك المصطلح هناك، إذ يتنازلون اضطرارا عن الضوابط التي كانوا قد تقدموا بها، وهنا لا تكون حصيلة القارئ بأثمن ولا أوفر، مما حصّله لو كف فضوله عن معرفة الحدود المعرفية بين المصطلحين .

وليس طمعا في الوصول إلى ما تعذر الوصول إليه حتى الآن من هذه الحدود، ولكن رغبة في تجميع شتات هذين المصطلحين، من أجل فهم المرحلة التي يعبران عنها، واكتناه حقيقة الفلسفة التي ينطويان عليها، واستشراف الشروط المعرفية التي تنتظر مستقبل النقد المنتسب إليهما، ارتأينا تعمق المصطلحين كلا على حدة، ولم نر إثر ذلك بأسا في عرض بعد المحاولات التي جهدت في عزلهما عن بعضهما البعض، ولكنا ما لبثنا أن أدركنا أن الأمر سوف لن يستقيم لنا ما لم نعمد أولا إلى ضبط

[1] – ليندا هتشيون : "سياسة ما بعد الحداثية" ، م س ، ص: 65 – 66

حدود العلاقة بينهما، وبين المصطلحين الملازمين، بعبارة أخرى، لقد كنا في حاجة إلى معرفة طبيعة العلاقة بين البنيوية وما بعد البنيوية من جهة، و كذا حقيقة العلاقة التي تجمع بين الحداثة وما بعد الحداثة أولا . وهكذا استحالت المهمة مهمة مزدوجة بحيث استهدفت فك الاشتباك على المستويين الداخلي والخارجي معا .

أ- البنيوية | ما بعد البنيوية :

يعد (مادان ساروب) من أحسن من قدم وجهة نظر في الموضوع، ومنحه قسطا من الاهتمام يشبع الفضول ؛ فهو رغم إقراره بحقيقة وجود اختلاف كبير بين البنيوية وما بعد البنيوية، إلا أن ذلك لم يحجب عنه الوجه الثاني من هذه الحقيقة، وهو التقاؤهما في بعض النقاط أهمها على الإطلاق نقطة الانطلاق ؛ ويكفي ان نقرأ له : " هناك وجه شبه هام يتمثل في أن كلاهما يعد بمثابة تحليل نقدي، أو بالأحرى إعادة نظر نقدية " [1]، حتى ندرك تماما ما الذي ضمن حدا من الانسجام بين مرحلتين منهجيتين، أوقدتا الكثير من الفتن الفكرية بين الأنصار والخصوم، وهو النقد، فكما كان النقد هو الشفرة التي ضيعها الناس، مذ ترك أساطين اليونان هذه الدنيا، ثم تمكن (كانط) من فكها، وبفضل هذا الحدث أشعت " الأنوار" التي هدى وهجها إلى المداخل الصحيحة، الموصلة للحقيقة، و كانت البنيوية بوصفها خيارا منهجيا ثبتت كفاءته في الوصول إلى حقائق كثيرة وفي مجالات عدة (وإن كانت أغلب هذه الحقائق نسبية ومؤقتة) واحدة من هذه المداخل، كذلك كان النقد المكوّن الثابت الوحيد في مسار طافح بالتحولات مسّت طرق التفكير، وأدبيات إنتاج المعرفة في العصور الحديثة، وبالنسبة للخطاب النقدي تحديدا والذي يتحدث (ساروب) من قلبه، فإن البنيوية هي منهج في تحليل النصوص، لم يخرج إلى الوجود إلا بعد أن أفْضَت عمليات التحليل النقدي لعادات المناهج السياقية في التعامل مع النص إلى عقم هذه المناهج وإساءتها له، ثم ما لبث التحليل النقدي الذي أخضعت له البنيوية لاحقا، أن كشف عن عقمها هي الأخرى، وإساءتها للنص، وإن من زاوية مختلفة، ليتم بعدها اقتراح مجموعة من البدائل تعددت تسمياتها، وتوصيفاتها، فتراوحت بين " المناهج " و" الاستراتيجيات " و"الممارسات " و" النظريات "، ولكنها تبقى كلها ما بعد بنيوية .

هكذا كان التعاطي النقدي مع المعرفة، هو وجه الشبه الذي يصل البنيوية بـ ما بعدها، مما يستبعد القول بوجود قطيعة بينهما، على الأقل من وجهة نظر (مادان ساروب)، ويرجح الكفة لصالح الاستمرارية .

[1]- مادان ساروب :" دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة " م س، ص : 5 .

وعلى أية حال فقد عمد (ساروب) إلى تحليل عام للمنظومتين المنهجيتين، بغية الرصد الدقيق لأهم وجوه المشابهة والاختلاف بينهما، فخلص إلى جملة من النتائج، يلخصها لنا الجدول التالي :

المكونات المهيمنة	البنيوية	ما بعد البنيوية
المرجعية اللسانية	تأسست على اللسانيات اللغوية	" لا تستعمل اللسانيات اللغوية في أعمالها "ص 5
النقد	إفراز عملية تحليل نقدي للسابق	إفراز عملية تحليل نقدي للسابق ص 5
الذات	مركزية الذات جعلت مسألة تفكيكها الهاجس الاول للفكر البنيوي	لم تستطع الذات أن تحتفظ بمركزيتها، وإنما اندغمت في صلب بنيات أكثر شمولية (اللغة) ص06
التاريخ	ضد التاريخانية	ضد التاريخانية ص 7
اللغة (الدال | المدلول)	العلاقة بين الدال والمدلول (اللغة | الواقع) اعتباطية . وتلازمية (نظرا لوجود تقابل بين الدال والمدلول)، بموجب عرف الاستعمال	انتفاء علاقة التلازم بين الدال والمدلول ص 7-8
الحقيقة | المعنى	الحقيقة خلف | في النص	الحقيقة نتاج تجاوب القارئ مع النص، وهذا التحول على مستوى النقد يوازيه تحول عن النظرة السوسيرية للغة (استقرار العلامة وثباتها او التلازم بين الدال والمدلول) الى اللغة من عهد المدلول الى عهد الدال ص 8

إن قراءة في هذا الجدول تتيح لنا رؤية العناصر التي شكلت مركز الثقل في الفكر البنيوي سواء من الناحية المنهجية، مثل المرجعية اللسانية والنقد ،أو من الناحية المعرفية والتكوينية مثل الذات | المدلول (المعنى)، وقد غدت (ما عدا مكون النقد) مغيبة تماما أو مهمشة في العهدة ما بعد البنيوية، مما يغذي فكرة الاختلاف، لكن بالمقابل عمل النقد بوصفه عنصرا قارا إلى جانب الاعتقاد المشترك بلاخطية التاريخ، وانفلاته من قانون الحتمية، على التأسيس لحقيقة ثانية، مؤداها أن ثمة بين البنيوية وما بعد البنيوية أمور متفق عليها، مما يعني أن العلاقة بينهما، هي علاقة اختلاف لم تصل حدته إلى درجة التناقض والتنافي، هناك استمرارية إذن . هكذا " تكلم " (ساروب).

وإلى مثل هذا الكلام لمح (جان سزوك) الذي أفاد رأيه في إثراء النقاش حول هذا الموضوع، وإن كان السياق الذي أورد فيه هذا الرأي، لم يكن متعلقا بموضوعنا هذا، مما يفسر عثورنا على جواب لسؤالنا سمته الأسلوبية التلميح لا التصريح . وصيغته حجاجية لا تقريرية، ولهذه السمة الثانية مبرراتها التداولية ضمن السياق الأصلي لهذا الرأي .

وذلك السياق في الحقيقة هو التعليق على رسم كاريكاتوري ساخر نشر في إحدى الصحف الفرنسية في عقابيل الأزمة البنيوية ،واتخذ عنوانا مؤداه " مأدبة غذاء البنيويين " .أما الضيوف البنيويون الذين اقيمت المأدبة على شرفهم، فهم (كلود ليفي شتراوس) – (رولان بارث)– (ميشال فوكو) – (جان لاكان) – (جاك ديريدا) . هذا الرسم الساخر وضع هؤلاء المفكرين (باستثناء شتراوس) في موقف الدفاع عن النفس، بمحاولة إبعاد الشبهة البنيوية التي أصر صاحب الرسم ومن لف لفه على إلحاقها بهم، وبغض النظر عما يوحي به ذلك الرسم وهو النهاية التراجيدية للبنيوية، والتي حولتها من مصدر فخار، وأمارة وقار إلى علامة من علامات الرجعية والسكونية الفكرية، فإن (سزوك) قدم قراءة حاول فيها إثبات ما تصور أن هؤلاء المفكرين الأربعة، لن يدخروا جهدا ولا حجة في نفيه* وهو أنهم جميعا بنيويون، وهكذا فاجأ (جون سزوك) الجميع بإقحام نقاد ساد الاعتقاد بأنهم خصوم ألداء للبنيوية، بل وجرى العرف بأنهم مهندسو الحركة الانقلابية التي أطاحت بها واستبدلت بها المشروع ما بعد البنيوي في قلب البنيوية نفسها، لا لشيء إلا لأنهم انطلقوا كلهم من أرضية مشتركة حسبه، وهي الأرضية الألسنية أو البنيوية اللغوية التي ينتسب إليها ما يسمى بـ " قاموس الدلالة الذي ألمح إليه (بارث)، والذي يرى فيه دليلا كافيا على انتماء كاتب ما إلى البنيوية "[1] . إن هذه الحقيقة صالحة لكي تبنى عليها حقيقة أخرى هي أن الانتماء البنيوي لا يبطل الانتماء إلى ما بعده، بدليل أن هؤلاء المفكرين اعتبروا بنيويين في الوقت الذي صنفوا فيه ما بعد بنيويين أيضا، وإذا كان للمرء أن يكون بنيويا وما بعد بنيوي من غير أن يتهم بالتناقض مع نفسه، فإن ذلك يعني أن بين الاتجاهين تكاملا من جهة ما، ذلك ما يفهم من (جون سزوك)، وبهذا يكون هو أيضا قد مال الى القول بالاستمرارية بين البنيوية وما بعدها

*قدم سزوك تفسيرا لعدم ارتياح المفكرين الاربعة للقب " البنيوي " ، ملخصه أن بارث ،ولأنه يريد أن يحتفظ لنفسه بحق التحول من منهج إلى آخر ، و لأن فوكو مثله ، لا يحب الثبات على موقف منهجي واحد من أجل إيجاد سبل مختلفة للتحليل و التفكير ، و لأن لاكان المتعالي لا يحب أن يكون تابعا لأحد ، و لأن ديريدا يكره أنظمة الفكر المتعالية و الشمولية ، و لأنه كصاحبيه بارث وفوكو دائم السياحة بين جنبات المناهج المختلفة ، كره هؤلاء جميعا أن يعتبروا بنيويين .انظر البنيوية و ما بعدها ، م س ، ص 8– 9

[1] – جان سزوك : " البنيوية وما بعدها " م س، ص : 11

أما (تيري إيغلتون) فلم يستهن بقيمة ذلك التحول الذي حدث على مستوى التعاطي مع طرق البحث والمعرفة ،واعتبر الأمر نقلة حقيقية، لا يصح معها القول بالاستمرارية، ذلك ما يستفاد من نص مؤداه : " لقد انتقلنا من عهد البنيوية إلى حكم ما بعد البنيوية، وهي أسلوب في التفكير يضم عمليات ديريدا التفكيكية، وأعمال المؤرخ الفرنسي ميشيل فوكو، و كتابات المحلل النفساني جاك لاكان والفيلسوفة والناقدة الأنوثية جوليا كريستيفا "[1] .

وفي نبرة لا تخلو من حسم، ولا تفتح مجالا للنقاش، وبالارتكاز على تعيين الفروق بين أدبيات القراءة البنيوية، وأبجديات التعاطي ما بعد البنيوي مع النصوص، يشيد (رامان سلدن) سورا منيعا فاصلا يسكت دونه كل حديث عن التداخل أو الاستمرارية، فقد أسفرت عملية المراجعة والتصحيح، عن تشكل نظريات أخرى أطّرت الممارسات النقدية الجديدة ؛ حيث تم نقل مجال الفعل النقدي من ساحة النص المغلقة، إلى منطقة حرة يتبارى فيها قراء مختلفون في مداخلهم، وممتازون في أدائهم، ومتميزون في تجاربهم النصية الخصيبة أمثال: (رولان بارث)– في المرحلة الثانية من تجربته النقدية – و(جوليا كريستيفا) فضلا عن مفكرين ونقاد آخرين ،عملوا لصالح ما بعد البنيوية، منهم (جان لاكان) و(جاك ديريدا)، مع مجموعة من التفكيكيين الأمريكيين أمثال (دي مان) و(ميللر) وغيرهما .و لم يغفل (سلدن) فلسفة كل من (ميشال فوكو) و(إدوارد سعيد) باعتبارهما فلسفتين بالغتي التأثير في الوعي النقدي والفكري المعاصر ،ولم يختلف (سلدن) مع غيره من الدارسين في نسبة نظريات القراءة (و كبار منظريها هم ياوس، وإيزر، وريفاتير) إلى هذه الفئة المنهجية إلى جانب فرع النقد النسوي[2].

وننتقل الآن إلى رأي آخر يحاول صاحبه أن يجعل العلاقة بين البنيوية وما بعدها، علاقة ذات وجهين ؛ فهي إذ تميل لصالح الاستمرار في جانب، تكون في جانب آخر جانحة إلى الانفصال، مثل هذا التأرجح نلمسه لدى (ديفيد هارفي) القائل ان" ... ما بعد الحداثية إنما تمثل شكلا من الاعتراض، أو الافتراق عن الحداثية "[3]، لكن هذا الاعتراض، أو ذاك الافتراق، لا يبقى ثمة ما يبرره بمجرد ما نقرأ له قوله : "ففي وسعي الاستنتاج أن حجم الاستمرار، هو أكثر بكثير من حجم

[1] – تيري إيغلتون : " نظرية الادب "، م س، ص : 230 .

[2]– رامان سلدن :" النظرية الأدبية المعاصرة "، م س، وما بعدها

[3]– ديفيد هارفي: "حالة ما بعد الحداثة | بحث في أصول التغيير الثقافي"، ترجمة : محمد شيّا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص :24 .

الاختلاف بين التاريخ الممتد للحداثية والحركة المسماة : ما بعد الحداثة، والأكثر منطقا كما أرى، هو اعتبار الثانية نوعا خاصا من التأزم داخل الأولى "[1].

وعلى العموم، فبالعودة إلى مختلف الكتابات، نجد أن القول بالقطيعة بين البنيوية، وما بعدها، هو الرأي المهيمن .

ب– الحداثة | ما بعد الحداثة :

ثمة في الواقع تراكم للآراء، بخصوص تسمية العلاقة بين الحداثة، وما بعد الحداثة تضعنا في موقف من الممكن وصفه بالمحير، فبين حاسم في موقفه، واثق من قوله، وبين مرن يؤثر الاحتمال، ويجنح إلى عدم ادعاء امتلاك حقيقة لا سبيل لتأسيسها تأسيسا مقنعا يقف الباحث مفكرا، مسائلا خطابات تريد أن تهوّن من أمر ما بعد الحداثة، فلا تعدها سوى إضافة ليست ذات بال، للمشروع الحداثي الأصيل، والمبتكر، وأخرى تريد إثبات زيف هذا المشروع، وفشله وإفلاسه، مما حتم الإتيان بذلك البديل المتمثل فيما بعد الحداثة .و غالبا ما يتم تصوير هذا المشروع من لدن أعلامه والمدافعين عنه، على أنه خلاص للإنسانية من الضياع والخيبة اللذين قادت إليهما الحداثة . وبهذا تكون الإجابة عن سؤالنا تحتمل وجهين اثنين ؛ فقد تكون العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة علاقة انفصالية قطيعية، أو هي علاقة استمرار، وتكامل، وإضافة .

نقف بداية عند رأي (بيتر بروكر) باعتباره صاحب كتاب " الحداثة وما بعد الحداثة "، وفيه أثار هذه الإشكالية متخذا من الشخصية الإليوثية محركا للنقاش . لقد كان (إليوث) في نظره نبيّ الحداثة، و كان النقد الجديد رسالته التي حملها للناس . وعلى غير عادة أصحاب الرسالات في التعامل مع المرسل إليه، جنح (إليوث) إلى التعالي والشموخ، ففصّل النقد الجديد على مقاسه، وصكّه على هواه، و كانت النتيجة حداثة نخبوية بكل ما تحتمله الكلمة من معنى، وهذه النخبوية هي التي جنت عليها سريعا، ذلك ما يفهم من قول (بروكر) : " فقد أصبح (إليوث) ممثلا لذروة الحداثة، ونهايتها، ونشأتها الذاتية ،و دمارها الذاتي . و كانت هذه في الحقيقة، هي نفس شروط استيعاب هذه الحداثة باعتبارها اتجاها غير شعبي قاصرا على نخبة معينة "[2]. هكذا تتساوى الحداثة عند (بروكر) بالاليوثية، تبدأ مع (إليوث)، وتنتهي معه، وفي هذا قطع للصلة بينها وبين ما بعدها، لقد دمرت الحداثة ذاتها بساديّة لم تتح لها أن تترك لما بعدها شيئا يمكن استنباته أو الافادة منه .

[1]– ديفيد هارفي: "حالة ما بعد الحداثة | بحث في أصول التغيير الثقافي"، م س، ص: 148 .

[2] – بيتر بروكر: " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص:21 .

ثم يقدم لنا (بروكر) حداثة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بوصفها نتيجة مراجعة أو تصحيح جذري للحداثة الأولى (الحداثة الاليوثية)، ويسميها هذه المرة " ما بعد الحديث "، مع الكشف عن الظروف والملابسات التي اكتنفت ولادة هذا المشروع ؛ فمع نهاية الحرب العالمية الثانية ينتهي عهد (اليوث)، وينتهي عصر الحداثة، وتتكون – مع بداية الخمسينيات – "دائرة الابداعيين الامريكيين" بعضوية كاملة لأعضاء هيئة التدريس بكلية "بلاك ماونتن الامريكية"، وعدد من طلاب الكلية، وتباشر هذه الدائرة أشغالها تأسيسا على ما رأته مناسبا للمرحلة الإبداعية الجديدة، مرحلة ما بعد إليوث | ما بعد الحداثة . وعلى أية حال فإن الذي حاولته هذه الدائرة هو تقديم تعريف آخر للحداثة، لم تجد له – على ما يبدو – مصطلحا أنسب من المصطلح المذكور " ما بعد الحديث "[1].

غير أن الذي ينبغي التنبيه إليه بعد هذا، هو أن (بروكر) لم يعن بحديثه سوى ذلك الحراك الذي كان يجري في أمريكا وإنجلترا اللتين كانتا بعيدتين عن النسخة الأخرى للحداثة ؛ الحداثة ذات اللون الشكلاني والبنيوي، وكأننا نفهم من عرض (بروكر) أن ثمة مفهومين أو تيارين، لكل منهما سياق تاريخي ومعرفي مغاير، ولكل منهما أعلامه ومؤطروه، ولكل منهما موقعه الجغرافي في العالم.

لكن وقبل أن نغادر العالم الذي يتحدث عنه (بروكر) علينا أن ننصت إلى مفكر ذائع الصيت انخرط في نقاشات كثيرة ذات صلة بإشكالات الخطاب النقدي المعاصر، هو (إيهاب حسن) الذي قدم لائحة مقارنة بين الحداثة وما بعد الحداثة، ما لبثت أن صارت مرجعا أساسيا يعاد إليه كلما تجدد السجال في هذا الموضوع، كما يعاد إليه في مواضيع أخرى ذات علاقة ،مثل: إشكالية المصطلح (ما بعد الحداثة) مفهومه، وتاريخ ظهوره، ومجال تداوله .

وقبل أن نخوض معه في هذا الحديث، يحسن بنا أن نتم ما كنا فيه، وهو – كما سبقت الإشارة – حقيقة العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة .

فمن حيث يرى البعض (وبروكر واحد منهم)، أن ما بعد الحداثة هي حملة نقدية استهدفت تصحيح ما اعتقد أنها أخطاء وقعت فيها الحداثة، رأى (إيهاب حسن) أن الثانية حافظت على الكثير من الأسس الحداثية : " ... بل إن الحداثة يمكن النظر إليها على أنها استمرت قائمة جنبا إلى جنب مع ما بعد الحداثة، واشتملت على عناصر عدة، منها على سبيل المثال : المدينية، والمذهب التكنولوجي، وسلب الانسانية، والمذهب البدائي، ومذهب الاثارة الجنسية والتناقض الأسمى، والتجريبية " [2]، ولما كان الأمر قد بلغ هذا الحد من الاتفاق، بحيث يمكننا أن نعدد مع (إيهاب

---

[1]– بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص : 22 .

[2]– مارغريت روز :" ما بعد الحداثة | تحليل نقدي "،م س ، ص : 57 .

حسن) سبع دوائر كبرى، تتقاطع فيها الحداثة مع ما بعد الحداثة، فإن ذلك من شأنه أن يقلل من درجة أصالة الممارسة ما بعد الحداثية، حتى ليبدو أن أصحابها لم يفعلوا شيئا، سوى التعامل مع هذه المنطلقات، والقناعات تعاملا واقعيا، استوجب نقلها إلى الفضاء المعرفي والثقافي العام والشامل، فاتخذت شكل النتاج الحتمي والبعدي لهذا الفضاء، بمعنى أن هذه المنطلقات، لم تسبق الواقع، وإنما الواقع هو الذي اقتضاها على نحو من الأنحاء.

و بهذا الطرح يكون (إيهاب حسن) قد زاد عملية الفصل عسرا، بل لقد بدا معه أن المصطلحين يميلان إلى التقارب ميلا شديدا، ولعل هذا ما جعل (مارغريت روز) تنتبه إلى أن في اشتمال المصطلح على البادئة " ***Post*** " دخلا في اتخاذ (حسن) لهذا الموقف، لأنها تخدم فكرة الاستمرار لا الانفصال، وذلك نظرا لسريان بعض المكونات الحداثية في روح ما بعد الحداثة [1]، مما يعلي من قيمة الفكر الحداثي، ويثبت سطوته على ما بعده، وهو الأمر الذي لم يرتح له البعض، إلى درجة أن أحد النقاد لم يجد السبيل إلى إنصاف ما بعد الحداثة سوى اعتبار (إيهاب حسن) حديثا | حداثيا متأخرا [2] .

وما كان بالإمكان الأخذ بهذا الرأي، فلا أحد يستطيع أن ينكر على هذا المفكر، جهوده البحثية المشهودة والرائدة لصالح ما بعد الحداثة، تأصيلا للمفاهيم، وفحصا للأدوات واختبارا لصلاحية الممارسات والآليات. وفي خضم هذا كله، لم يخف عنه ما كان المصطلح الرئيس (ما بعد الحداثة) يكابده من عناء في سبيل بلوغ حظ من الإقناع، يضمن له نسبة من التداول تتحقق معها مشروعيته، وتخف بعدها وطأة الأصوات الرافضة له . لقد كان مقدِّرا لعمق الإشكالات التي تواجه مصطلحا نعرف جميعا أنه يتأسس في تشكيله المعجمي على كلمة تناقضه دلاليا، فلا يزيد عليها إلا بالبادئة ***Post***، وهي كما سبق لم تستعمل استعمالا يمكن للذهن أن ينصرف معه إلى دلالات الانقطاع قط، والآن، وفجأة أصبح يطلب من " بعد " أن تغير دلالتها، إلى الوجه النقيض إذا ما حدث وأن ألحقت بكلمة " الحداثة "، وذلك من أجل أن تشكل معها مصطلحا، يحمل في ثناياه نزعة دلالية نحو الثورية ضد مكون هو قطعة معجمية منه، باختصار،إذا كانت ما بعد الحداثة – حسب ما يشير (إيهاب حسن) إليه – هي محاولة لتجاوز الحداثة، فإن ذلك متعذر على مستوى المصطلح، طالما أن المصطلح الثاني متضمن لخصمه . إن في الأمر إذن مواجهة بين المستويين الدلالي والمعجمي للمصطلح .

---

[1]– مارغريت روز :" ما بعد الحداثة | تحليل نقدي "، م س ، ص : 59

[2]– نفسه ، ص : 59

وإلى جانب هذه الإشكالية الدلالية | المعجمية، فقد كانت لـ (إيهاب حسن) وقفة أخرى أمام إشكال المفهوم الذي صعب ضبطه، واستعصى تحديده، حتى إنه فكر في أن يحول عبارة " اللاتحديد " إلى مصطلح بديل لـ " ما بعد الحداثة "، على أن يكون منتقى من ضمن خيارات كثيرة تشكل مجتمعة سمات هذا العصر .هذا ما يفهم من نص مؤداه : " وهنا يتساءل إيهاب حسن أهناك تسمية أفضل من عصر ما بعد الحديث ؟ أنسميه مثلا العصر الذري، أو عصر الفضاء، أو عصر التلفزيون، أو العصر السيميوطيقي، أو عصر التفكيك، أم نسميه عصر استحالة التحديد"[1].

ما بعد الحداثة إذن تعني عند (إيهاب حسن) اللاتحديد، وهو الأمر الذي جعل إعطاء مفهوم واضح وقارّ ودقيق لها، ضربا من المستحيل الذي لم يعرف له تاريخ المصطلحية مثيلا ؛ إذ جرت العادة بأن يكون لكل مصطلح مفهوم يعرفه أهل الاختصاص، ولا يختلفون عليه . أما وقد كان هذا المصطلح شاذا في شكله ودلالته، فقد كان من المفيد اللجوء إلى طريقة شاذة في تقريبه إلى الأذهان، تتمثل في اصطناع أزواج من التقابلات المفهومية بين الحداثة وما بعد الحداثة، وهي الطريقة التي أخذها عنه الكثيرون مع شيء من التصرف من لدن المترجمين، أو من لدن الناقلين الأصليين الذين خلقت لمساتهم التنظيمية والتقنية الخاصة، تفاوتا ملحوظا في عدد مفردات اللائحة، وعدد الثنائيات المكونة لها، إذ نجد أن (مارغريت روز) مثلا، قد أحصت تسعا وعشرين زوجا من التقابلات [2]، فيما ارتفع عدد هذه التقابلات عند (بروكر) إلى واحد وثلاثين [3] . أما (ديفيد هارفي)[4] فقد ضمت لائحته التي سوف ننقلها الآن اثنين وثلاثين زوجا .

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومنطيقية | الرمزية	ما بعد الطبيعة | الدادائية
الشكل | (متصل ومقفل)	اللاشكل | (متقطع ومفتوح)
قصد	لعب
تصميم	مصادفة
تراتبية	فوضى
سيّد | كلمة	استنزاف | صمت

[1]– مارغريت روز : " ما بعد الحداثة "، م س، ص: 60 – 61 .

[2]– نفسه ، ص : 63 .

[3]– بيتر بروكر : " الحداثة، وما بعد الحداثة "، م س، ص : 29 – 30

[4]– ديفيد هارفي : " حالة ما بعد الحداثة | بحث في أصول التغيير الثقافي " م س، ص 65 – 66

موضوع الفن	عمل منته	عملية	اداء	حدث
مسافة	اشتراك
خلق	شمولية	تركيب	لا خلق	تفكيك	نقض
حضور	غياب
مركزة	تناثر
نوع [فني أو أدبي]	حدود	نص	عبر الحدود
سيميائيات	خطاب
نموذج	كلمة او عبارة منظمة
Hypotaxis ترتيب بواسطة روابط	باراكسيس ***Parataxis*** ترتيب بدون روابط بخاصة الجمل والعبارات .
استعارة	بديل مرادف
انتقاء	مز***0***ج
جذر	عمق	جذمور (ساق سطحية) سطح
تفسير، قراءة	ضد التفسير	قراءة خاطئة
مدلول	دال
يمكن قراءته (مقروء)	يمكن كتابته (مكتوب)
رواية (تاريخ كبير)	ضد الرواية (تاريخ صغير)
لغة سيدة	لغة مفككة
سمة	رغبة
نمط ***Type***	متغير ***Mutant***
تناسلي	ذكوري	متعدد الأشكال	متخنث
جنون العظمة	انفصام الشخصية
الأصل	السبب	الاختلاف	الأثر
الله – الأب	الروح القدس
ما ورائيات	سخرية
حتمية	لاحتمية
محايثة	تجاوز

إن قراءة في هذا الجدول تجلي لنا ما بعد الحداثة وقد اتخذت مسافة نقدية من الحداثة،مكنتها من إقامة علاقة ذات ثلاثة مسارات :

– مسار الاستمرارية والتواصل، حيث تم تعديل مسار بعض المفاهيم، وأعيد إنتاج بعضها وفق ما يقتضيه السياق الجديد (السياق ما بعد الحداثي) . من ذلك، الثنائية الأولى التي تبرز الحوار العمودي، واستلهام الراهن من السابق، لكن من غير تقديس، وبغض النظر عن اختلاف المشارب،فإن كلا من الحداثة وما بعد الحداثة، قد عملتا على استعادة مكونات لها موقعها المهم في تاريخ الأفكار، مما أكسبها رأس مال رمزي هو ضعيف التأثير صحيح،–وذلك نظرا لجنوح كلا التيارين إلى نزع القداسة عن القديم– لكن مع ذلك فهو يعطيها بعض الجاذبية .

ومن الثنائيات الأخرى التي يمكن إدراجها في هذا المسار، مجموع الثنائيات التي قضى السياق الجديد بأن تغير موقعها إزاء الطرف الآخر؛ فإذا كان الهيمنة للمدلول في العهدة الحداثية، فإن ما بعد الحداثة شهدت غلبة للدال، مثلما هيمنت الكتابة | الكلمة في ظلها على الصوت | الشفهية | المقروء الذي كانت له السيادة إبان الحداثة .

مسار الإثراء والاضافة : إذ يلاحظ وجود حركة استهدفت إثراء بعض المفاهيم وتعميقها مما وفر خيارات أخرى للتعاطي مع الأشياء ،فأنهي بذلك عصر الأحادية والسكونية، ليبدأ عهد التعددية والتنوع الذي تحيل عليه مثلا ثنائية "المزج " في مقابل " الانتقاء "، و" اللعب" في مقابل " القصد "

مسار الثورة والتقويض : حيث يتعالى صوت الرفض لمجموعة من الأفكار، اعتقد أنها وقفت وراء فشل المشروع الحداثي، لقد أعلنت ما بعد الحداثة رفضها الحاد للانغلاق، ونبذت كل أشكال الإيمان بالميتافيزيقا والميتاروايات، وكل ما ينطوي على محمولات الشمولية، والنمطية، والنمذجة، مع عدم الاعتراف بالحدود . وفي الجدول أعلاه ثنائيات عديدة تبرز هذا التحول منها: النمط | التغير – الشكل | اللاشكل – النوع الأدبي حدود | عبر نص، تناص، وتداخل اجناسي...

هكذا نقارب ما بعد الحداثة وفق رؤية (إيهاب حسن)، وللأمانة فهي رؤية لم تدّع أنها قالت الكلام الأخير بخصوص ما بعد الحداثة، وإن كانت قد قالت الكلام الأول أو ما يقرب منه، نقول هذا، وفي ذهننا تلك الحيرة التي التمسناها عند (مارغريت روز)، وهي تحاول أن تمسك بعناء شديد الخيط الأول الذي يمتد اليه المصطلح .

جـ- أصل مصطلح ما بعد الحداثة :

لقد أظهرت (مارغريت روز) ارتباكا وهي تحاول أن تجد المصدر الصريح لمصطلح ما بعد الحداثة، وبدت متأرجحة بين رأي (إيهاب حسن)، وبين مجموع آراء لكتاب فرنسيين ذوي نزعة تفكيكية ؛ فهي من جهة تسمع من (إيهاب حسن) ما يفيد بأنه يعد نفسه من المدشنين لهذا الفكر ورعاته الأوائل، وفي الموطن الرئيسي له (أمريكا)، وهو – كما نعلم – أمريكي النشأة، والثقافة، والجنسية، وأمريكا هي المنبت الذي أشعت منه ما بعد الحداثة على مناطق أخرى من العالم [1]،وتتأكد ريادته أكثر عندما يثبت لها أن (ليوتار) – أحد الزعماء الكبار لما الحداثة – استخدم مصطلحي ما بعد الحديث، وما بعد الحداثة بعد (إيهاب حسن) ،ومن جهة أخرى هي تقف على حقيقة استلهام (إيهاب حسن) في ممارساته التفكيكية لأعمال نقاد فرنسيين عديدين بدءا من (ديريدا)، مرورا بالكثيرين، حتى (بودريار) بل و(ليوتار) نفسه، وجل كتابات هؤلاء عن ما بعد الحداثة، سابقة لكتابات (إيهاب حسن) .و كانت فكرة استحالة تحديد الحقيقة فكرة جامعة، وحدت بين هؤلاء المفكرين جميعا، واستقطبتهم إلى ساحة فكرية مشتركة، هي ساحة ما بعد الحداثة [2] . المظللة أصلا وقبلا بنسائم فلسفات سابقة تعود إلى (نيتشه)، وإلى غيره من الفلاسفة الألمان، خصوصا (غادامير) في فلسفته الانطولوجية، و(هوسرل) في فلسفته الظاهراتية . وبهذا و كما تومئ إليه (مارغريت روز)،فقد انشغل فلاسفة من طراز: (بودريار) و(ليوتار) وغيرهم، بالشق الفكري الفلسفي لما بعد الحداثة،فيما أولى (إيهاب حسن) عنايته للأعمال الأدبية، مما جعله رائدا لما بعد الحداثة في وجهها النقدي، وإن أمكنه أن يتنازل عنها لغيره في مجال الفلسفة، والفكر، وعلم الاجتماع، وغير ذلك[3].وفي هذه الحال تكون (مارغريت روز)،قد صدرت عن ذلك التقسيم الذي اصطنعه بعض الدارسين، والذي قضى بضرورة التمييز بين ما بعد الحداثية ***Postmodernity*** باعتبارها " مظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفيا ومعرفيا"[4]، وما بعد الحداثة ***Postmodernism*** بوصفها " ممارسة عملية ،وكتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين كالادب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة، وهلم جرا " [5].

---

[1]– مارغريت روز : " ما بعد الحداثة"، م س، ص : 55 .

[2]– نفسه، ص : 55

[3]– نفسه، ص : 57

[4]– سعد البازعي وميجان الرويلي : " دليل الناقد الادبي"، م س، ص 223 .

[5] – نفسه، ص : 224 .

وإن كنا قد وقفنا – على سبيل الاحتمال لا غير – على جذور ما بعد الحداثة، بوصفها فكرة أو ممارسة، فإن انشغالنا الذي انطلقنا منه، ولم نصل بشأنه إلى جواب حتى الآن، هو المصطلح في ذاته : " ما بعد الحداثة "، متى ظهر أول مرة ؟، ومن صاحبه ؟ .

في الواقع، إن أغلب ما تناهى إلى أيدينا من دراسات عن إشكالات الحداثة، وما بعدها، لم يتجشم أصحابها عناء البحث عن جذور المصطلح، وإن كانوا قد اجتهدوا في البحث عن أصول محمولاته، وأمام هذا الفراغ البحثي الذي لا نكاد نجد له تفسيرا، غير فقدان هؤلاء للأمل في إيجاد جواب يمكن الوثوق بصحته . ليس لنا من خيار إلا اعتماد النتيجة التقريبية الاحتمالية التي خلص إليها صاحبا " دليل الناقد الادبي " بهذا الخصوص، والتي ضمها النص الآتي " فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني آرلوند توينبي عام **1954**، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام **1965** "[1]، وعلى أية حال، فإن الاشكال لا ينتهي عند النسب المبهم للمصطلح، والوضعية المفهومية الفضفاضة له، وإنما يمتد إلى حقيقة علاقته بمصطلح ما بعد البنيوية، الذي لا يعد أحسن منه حالا .

د–ما بعد البنيوية | ما بعد الحداثة :

مابعد البنيوية | ما بعد الحداثة . بين هذين المصطلحين تقارب يصعب تجاهله، ويعسر فهمه،وضعيتهما الابستمولوجية كمحمولهما تماما، واقعة تحت تأثير دلالات التبعثر والتشظي، وعلاقتهما خاضعة لاهتزازات كثيرة، مما وضع الخطاب النقدي المعاصر في حالة غير مريحة تماما، لا من الناحية الاصطلاحية، ولا من الناحية المعرفية، إذ كيف يستعمل مصطلحان هما من أكثر المصطلحات تداولا ضمن الجهاز الاصطلاحي المعاصر عموما في مجالات النقد، والفكر، والنظرية بكل هذا التسامح والاستخفاف من ناحية، والشعار الأثير لهذا الخطاب من الناحية الأخرى هو : ضرورة ضبط المصطلح وضعا واستخداما، وترجمة ؟ ! . أكيد أن هذا الواقع لم يكن واقعا مرضيّا عنه من لدن الكثيرين من مؤطري هذا الخطاب، وقد أظهر بعضهم وعيا بعدم سلامة خيار الاستسلام لهذا التداخل الذي استعصى منعه، و(مادان ساروب) أحد هؤلاء ؛ حيث احتاج إلى توثيق هذه الملاحظة ضمن عنوان كتابه الأكثر أهمية في مجال النقد، والنظرية وهو "دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة " ؛ وقد أفصح تجاور المصطلحين بهذه الطريقة عن استبعاده لفكرة الترادف بين المصطلحين الشقيقين – ولا ترادف بين المصطلحات في الأصل – وقد تتعزز أهمية هذا

[1] – سعد البازعي وميجان الرويلي : " دليل الناقد الادبي "، م س، ص : 223 .

المنجز بالنسبة لمسعى منع التداخل بمجرد تصفح الكتاب، حيث سيُلاحظ تخصيص أربعة فصول للحديث عما اعتبره " ما بعد بنيوية "[1]، وتشمل دراسات (لاكان) في التحليل النفسي، و كتابات (ديريدا) التفكيكية، وحفريات (فوكو) في علم الاجتماع، وتاريخ الأفكار، وفي مفاهيم الخطاب، والمؤسسة، والمعرفة، والقوة، إضافة إلى تيارات أخرى كانت مندسة ضمن التوجه ما بعد البنيوي [2]، وقد نشط هذه التيارات كل من (جان فرانسوا ليوطار) ***J-F-Lyotard***، و(جيل دولوز) ***G-Deleuze***، و(فيليكس جاطاري) ***F- Guattari***، وقد كان من هؤلاء أن عدلوا بعض مفاهيم مدرسة التحليل النفسي والماركسية، انطلاقا من مرجعية نيتشوية . إلى جانب الفلاسفة الجدد الذين ذكر منهم كلا من (برنار – هنري ليفي) ***B-H-Levy***، و(أندري جلوكسمان) – ***A Glucksmann*** و(جان ماري بونوا)***J- M- Benoist***، وقد وجه هؤلاء الأخيرون اهتمامهم لنسف كل من الماركسية، والاشتراكية، والوجودية .

أما ما بعد الحداثة فقد أفرد لها فصلا مستقلا، ناقش فيه التحولات التي طالت المجتمع الجديد وعالج ظاهرة تغير أنماط تعامله مع المعرفة، والسلطة، وتطرق للدور المؤسساتي في تربية هذا التوجه وتنميته [3].

لكن وبعد كل هذا الاجتهاد في إنهاء أمد هذه التوأمة الاصطلاحية بفصل المصطلحين اللصيقين، وفي الوقت الذي كان فيه القارئ يتوقع خاتمة،توضع فيها النقاط على الحروف، وتُعيّن الحدود بالدقة المطلوبة، ساق له (مادان ساروب) مفاجأة نسفت توقعه . لقد أنهى (ساروب) المشوار بما يشبه اعترافا بالفشل، قال : " وأنا أعتقد أن ما بعد البنيويين أمثال فوكو، وديريدا، وليوطار ما بعد حداثيين أيضا، فهناك أوجه تشابه عديدة بين النظريات ما بعد البنيوية، والممارسات ما بعد الحداثية، تجعل التمييز بينهما من الصعوبة بمكان " [4].

وهذه الصعوبة نفسها هي التي جعلت (بروكر) – ومع اقتناعه بوجود خلل في الموضوع– يعزف عن مسعى الفصل بين المصطلحين، لأن دائرة تقاطعهما واسعة جدا، مما يعرض كل محاولة تستهدف التحرير والعزل، للفشل المؤكد، وبناء على وجهة النظر هذه، راح يوصّف الوضع قائلا : " وكان الظهور المتزامن لنظرية جديدة، وحركات جديدة في الفن والثقافة، يوحي بأن ما بعد

[1] – مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص 11 وما بعدها .

[2]– نفسه، ص : 127 وما بعدها .

[3]– نفسه، ص : 154 وما بعدها .

[4] – نفسه، ص : 171 .

البنيوية، وما بعد الحداثة شريكان في نمط واحد، فيرى إليهما معا بأنهما تطبيق نقدي مشترك، لأفكار النظام، والوحدة، في اللغة، والفن، والذاتية، وباعتبار أنهما يضعان حدا للقواعد الثابتة القديمة، ويزلزلان أسس الثوابت السياسية الراسخة " [1] . وكما هو واضح فإن مثل هذا الكلام،من شأنه أن يعصف بكل محاولات الفصل، ولكنه من جهة أخرى يبطل احتمالات المطابقة، فالكلام الأخير إذن لم يقل بعد، " والعلاقة بين ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة تعد مختلفة في تفسيرات أخرى" [2]، ومن هذه التفسيرات "الأخرى " التي نأنس فيها حسما، وعزما على إنهاء النقاش بقول فصل،التفسير الذي قدمه (أندرياس هايسن) ،والذي أورده (بروكر) نفسه، وفحواه أن النقاش الذي دار حول الحداثة، هو الذي سمي ما بعد البنيوية، مما يجعل الأفضل اعتبارها " إحدى نظريات الحداثة" [3]، وإذا صح لنا أن نصوغ هذا الكلام بلغة رياضية قلنا أن :

النقاش الذي دار حول الحداثة = ما بعد البنيوية

ومن غير أن يحدد طبيعة ذلك النقاش أو نتيجته، مضى غير مكترث بأبعاد كلامه، ولا مبال بالافتراضات التي يمكن أن تبنى عليه، وإذا عنّ لنا أن نقدم إحدى هذه الافتراضات متخذين من رأي (هايسن) مقدمة لاستدلالنا، كان الحاصل لدينا،أن ما بعد البنيوية هي مرحلة انتقالية بين الحداثة، وما بعد الحداثة ؛ ذلك أن النقاش حول ما هو موجود، يحمل دائما في طياته تهديدا بإزاحته . وفعلا فقد أفضى النقاش حول الحداثة إلى الإطاحة بها . وإلى أن استتب الأمر للبديل (ما بعد الحداثة)، كان على الناس أن يقضوا حينا من الدهر يتجادلون فيه، ويتناقشون . وقد اتخذ ذلك الدهر – وفق رؤية (هايسن) السابقة – مسمى ما بعد البنيوية . وبهذا لا تكون ما بعد البنيوية سوى فرع صغير ملحق بالحداثة، أو ضلع – من ضمن أضلاع كثيرة – انبجست منه ما بعد الحداثة .

لكن وفي قراءة أخرى لرأي (هايسن)، وبغض النظر عن مدى قربه من الصواب، أو بعده عنه، يمكننا التوثق من أخذ الفرق بين ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة مأخذ اليقين . واعترافه بوجود اشتراك دلالي بين المصطلحين، قد تعلو نسبته في أمريكا على درجته في فرنسا [4]، لم يثنه عن التنقيب عن أدق الفروق .

---

[1]– بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة " م س، ص : 34 .

[2]– نفسه ، ص : 34 .

[3] – نفسه، ص : 34 .

[4]– نفسه، ص : 38 .

هـ النظرية النقدية المعاصرة :

إن أهم مكون يميز النظرية ، هو إسهامها الكبير والجاد في تجديد طرائق النقد ومواضيعه،وخلخة كثير من قواعده المكرسة[1].هذا ما يتعلق بما اتفق عليه بشأنها ،أما نقاط الخلاف حولها ،فهي كثيرة؛إننا لدى الحديث عن "النظرية"،نواجه بإشكاليات عديدة تقف بنا أولاها عند مجال المصطلح، فحتى وإن كان البعض قد حسم أمره سريعا، بعد أن سهل عليه التفريق بين المعنى المألوف لها، من حيث كان ذهنه منصرفا لعبارة نظرية الأدب، وبين المعنى الجديد الذي أكسبها إياه الخطاب الفكري المعاصر، فإن البعض الآخر، وبعد إقصاء نظرية الأدب أصلا من مجال التفكير، لا لشيء إلا لأنه اعتقد بأن مفهومها مستقر، ولا خلاف عليه، قد انشغل بقضية التحقيب التي استدعت القيام بعملية فرز، استهدفت الفصل بين الكتابات التي تستحق أن تندس تحت لواء النظرية، والكتابات التي لا يحق لها ذلك . وهنا نلتقي بمبادرات صدرت عن دارسين كثر منهم (جوناثان كولر) الذي استهل بحثه التعريفي والتحليلي للنظرية، بالتفريق بين نظرية الأدب من حيث هي تعني:" التأمل التنظيمي الكثير جدا في طبيعة الأدب، أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال "[2]، والنظرية بالمفهوم الذي غاه الفكر المعاصر، "إن ما يقصدونه، بطريقة دقيقة، أن ثمة مناقشات كثيرة جدا، لا تمت للمسائل الأدبية بصلة، وجدلا كثيرا جدا، حول أسئلة عامة لا تكاد تكون له علاقة واضحة بالأدب، وقراءات كثيرة جدا لنصوص صعبة تتعلق بالتحليل النفسي، والسياسي، والفلسفي . إن النظرية بهذا المعنى، تشير إلى مجموعة من المفكرين معظمهم أجانب، إنها تعني جاك ديريدا ***Derrida***، وميشيل فوكو ***Faucault***، ولويس إيرجري ***Irigarary***، وجان لاكان ***Lacan***، وجودت بتلر ***Butler***، ولويز ألتوسير ***Althusser***، وجايتري سيبفاك ***Spivak*** مثلا "[3] .

يتضمن هذا الكلام جوابا لسؤالين : الحدود المفهومية بين النظرية ونظرية الأدب ،و كذا المجال الزمني، والمعرفي الذي تتحرك فيه النظرية، ويمكننا إعادة صياغته ذلك الجواب على النحو الآتي : إن النظرية باعتبارها شكلا مختلفا للتفكير، يلامس موضوعات متعددة الاختصاصات، ويمارس عليها قراءات موسعة، ومعمقة، تسترفد مخزونا معرفيا ثريا متنوع المصادر والمرجعيات، من غير أن تكون الغاية، هي الوصول إلى نتائج ذات طابع حسمي، لم تعرف إلا مع الرعيل المتأخر من

[1] –Jérom Roger: La Critique littéraire, Armand Colin, Paris, P117.

[2] – جوناثان كولر: "ما النظرية؟ "، ترجمة : مصطفى بيومي عبد السلام، مجلة "نوافذ" جدة ، العدد 26 ديسمبر 2003، ص 10

[3] – نفسه، ص : 11 .

المفكرين ممن ذكر (كولر) أسماءهم، وبالتالي فهي حديثة العهد، إنها بعبارة اوضح، صناعة ما بعد بنيوية .

مثل هذا الرأي لا نجد له سندا عند (كريس بولديك) الذي أرجع جذورها الأولى إلى (أرسطو)، فيما أوعز الفضل في بعثها، إلى النقاد الجدد، وإلى (فراي)، ومدرسة (شيكاغو) في الأربعينيات والخمسينيات [1] . غير أن هذا الكلام لا يتسق مع كلام آخر خص به مفهوم النظرية : " .. عبارة عن حمولة متعددة الألوان، تتشكل من نظريات أدبية ولغوية، أوروبية المنشأ، مدعمة بأنظمة فكرية أوسع كالماركسية، والتحليل النفسي والفلسفة ما بعد النيتشية، ومنتعشة بنفس جديد، تحت تأثير الحركات الراديكالية المعاصرة كالنسائية، والتحررية الجنسانية، وحركات الحريات المدنية المضادة للأمبريالية " [2] . ومن بين أوجه التنافر بين القولين أن باعثي النظرية ليسوا أوروبيين، ومع ذلك فهو لحظة التعريف، يصر على المصدر الأوروبي لها، ولا تخريج مناسب لهذا الارتباك، سوى حمل الكلام الأول على محمل الإرهاص، أما الثاني، فمن المناسب أن نصرفه إلى دلالة الكشف عن المخضن الرئيسي الذي استقطب هذه الافكار، وطعّمها بأخرى معاصرة، من أجل إعادة تقديمها ضمن رؤية أكثر اتساعا وعمقا .

ومن حيث تحاول النظرية أن تكتسح مجال اشتغال علوم كثيرة، وتستحوذ على منجزاتها محولة إياها إلى موضوعات خاضعة للفحص والاختبار، إنما تضع نفسها في موضع المنافس الشرس للفلسفة، والذي لا يمر يوم إلا وأثبت انتصاره عليها، مما فرض على هذه الأخيرة الخضوع لإملاءاتها، منها على الخصوص الكف عن الإنصات للنظريات الشمولية .ذلك تماما ما يعنيه (جيمسون) حينما يكشف عن استنكار النظرية لعادة الفلسفة في تبنيها للنظريات الشمولية، واعتمادها في تفسير العالم [3] . كما كان من شأن النظرية أن اقترحت على الفلسفة حسم الخلاف في مسائل لم تستطع حتى الآن إنهاءها، تحديدا المسألة المتعلقة بالعلاقة بين اللغة والفكر، والخيار المقدم من قبل النظرية بهذا الخصوص هو : أن توصد أبواب النقاش فيه، فليس بين اللغة والفكر انفصام، هما لوح واحد ؛ اللغة فكر، والفكر لغة، وبالتالي فلا مجال للحديث عن سابق، أو لاحق [4] . وإنما الأمر الذي يستحق النقاش والبحث حقا، هو ما تقوم به النظرية من استنطاق للوحدات

---

[1]– كريس بولديك : " النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 "، م س، ص: 190 .

[2] – نفسه، ص 189 – 190 .

[3]– جيمسون: " أعراض النظرية، أم أعراض للنظرية ؟ "، ترجمة : محمد هاشم عبد السلام، مجلة نوافذ،جدة ، العدد 30، ديسمبر 2004، ص : 115 .

[4] – نفسه، ص : 115 – 116

اللغوية على سبيل التأويل، بغية اسكتشاف محمولاتها الإيديولوجية، والثقافية، والحضارية، وغير ذلك حيث اللغة هي حمالة أسفار الشعوب، والأجيال، ومنتجة الأفكار والرؤى، تمارس لعبة الكشف والحجب، العطاء والمنع . ولما كان الأمر، كذلك كانت اللغة مكونا ذا مكانة طليعية في عهد النظرية، إلى جانب مكونين آخرين هما : " الإطاحة بالذات"، و"فك الوحدة "، وذلك حسب نتائج تحري (بولديك) لسمات النظرية الأساسية[1]..

بالنسبة للغة، لم تعد في نظر أصحاب النظرية حاملة أفكار ؛ إن لها دور أجلّ، هو إنتاج الأفكار، وتشكيل الواقع، وإعادة تشكيله، مما يعني بلغة النقد الأدبي، أنه لم يعد ينتظر من النص أن يعكس الوعي والواقع، وإنما هو – وعلى نحو دقيق – يعكس اللغة باعتبارها مرجعية، ذلك ما يفصح عنه (بولديك) بقوله : " لقد أصر مناصرو النظرية على أن اللغة تشكل الواقع، وهذا يعني أن النظرية، والممارسة الجمالية في الأدب رجعيتان بالطبيعة، ويبدو في هذا الخطاب الجديد أن اللغة تبتلع الواقع، والنصوصية تبتلع الأدب : فإذا كان لا بد من البحث عن مرجع ما للعمل الأدبي،فإنه لا يعدو أن يكون غير اللغة، والطبيعة اللغوية الذاتية للعمل الأدبي، فالنصوص تتغذى على نفسها وعلى النصوص الأخرى، ولذا فكل كتابة هي في الأصل إعادة كتابة سواء أكانت في شكل تقليد ساخر، أم فسيفساء من الأساليب المقلدة، أو مراجعة، أو صوت مغاير، أو تلميح "[2] . وباعتماد هذه التقنيات، خلقت الكتابات المعاصرة لنفسها نمطا خصبا مؤسسا على أسئلة إبداعية،اقتضت أجوبة إبداعية أيضا، لأنها مستفادة من تفاعل مثمر، ومنتج مع ضروب شتى من المعرفة، بيد أن هذه الأجوبة، لا يمكنها بأي حال، أن تحل محل المسلّمة، ولا ينبغي لها ذلك، لا لشيء إلا لأن النظرية لم تأت في زمن المسلمات، ثم إنها تعاملت مع المسلمات السابقة، على أنها مفاهيم قابلة للتعديل أو النقض، فالخلخلة، والمساءلة، وتبديد المألوف، والبحث الدائم عن البديل، هي آليات النظرية في مراكمة مكوناتها المعرفية، سواء على مستوى النقد الأدبي، أو على مستوى مجالات أخرى، يوضحها لنا (كولر) بقوله : " ... ولكنها مجموعة من الكتابات اللامحدودة، حول كل شيء تحت الشمس بداية بالمشكلات الفنية الدقيقة للفلسفة الأكاديمية، وانتهاء بالطرق المتغيرة التي تكلم الناس وفكروا من خلالها حول الجسد وتشمل الكتابة الخاصة بالنظرية، أعمالا من الأنثروبوجيا، وتاريخ الفن والدراسات السينيمائية، ودراسات الجنوسة ***Gender Studies***، واللسانيات، والفلسفة والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الفكري

[1]– كريس بولديك : " النقد والنظرية الأدبية منذ 1890 "، م س، ص: 191 .

[2]– نفسه، ص : 192 .

والاجتماعي، وأخيرا علم الاجتماع ."[1] . وهكذا تبدو النظرية ذات قدرة رهيبة على جمع ما تناثر من فروع، فرق بينها الهوى التخصصي للعلم، وهي إذ تتجه إلى هذا المسعى، إنما تحاول إعادة تنظيم هذه التخصصات في نسق يحفظ لها خصائصها الترابطية، تلك الخصائص التي لا غنى عنها في تشكيل وعي كلي شمولي للمعرفة، يفيد في تشخيص مآزقها، وأزماتها، ويعين على إيجاد منافذ لها .وحينما تحتل النظرية هذا الموقع الصميمي بالنسبة للمعرفة، يغدو من المناسب اعتبارها مُعلّمة قديرة لطرق التفكير الناقد وأساليبه، فهي محفز قوي للتعاطي مع القضايا والمشكلات، من غير الشعور بالعجز. وكل الكتابات التي تصدر عن فكر "النظرية "،لا تخلو من هذه الميزة، ذلك ما يؤكده (كولر) مستأنفا كلامه السابق : " هذه الأعمال المشار إليها سلفا، مرتبطة بأطروحات في هذه المجالات، ولكنها تصبح نظرية، لأنها تقدم تصورات أو أطروحات ذات قوة إيعازية، وإنتاجية بالنسبة لأناس لا يدرسون هذه المعارف، وتقدم الأعمال التي تصبح " نظرية "، تقريرات لأناس آخرين يمكنهم استخدامها، لمعالجة قضايا تخص المعنى، والطبيعة، والثقافة، وقيام العقل بوظيفته،وعلاقات التجربة العامة، بالتجربة الخاصة، وعلاقات القوى التاريخية، المتسعة بالتجربة الفردية "[2]، إن المعنى المستفاد من هذا الكلام، يتلخص في أن النظرية تقدم أطرا عامة للتفكير،وطرائق مرنة صالحة للتعاطي مع كل أنواع القضايا، والمشكلات، والأفكار وتلك هي خصيصة النظرية الأبرز في نظر (كولر) : " تكمن خصوصية التفكير الذي يصبح نظرية في كونه يقدم إجراءات ***moves*** لافتة للانتباه، يستطيع الناس استخدامها في التفكير حول موضوعات أخرى "[3]، فهي إذن ذات طابع انعكاسي، بمعنى أنها تمارس التفكير على التفكير .

كما أن لها سمات أخرى، ذكرها (كولر)، ونعيد تلخيصها على النحو التالي :

3- إنها تقارب موضوعات متعددة ومتداخلة .

4- إنها تحليلية تأملية .

5- إنها تمارس عملية نسف دائم لكل ما هو مألوف ومسلم به .[4]

إن إبراز سمات النظرية بهذا الشكل، وإن كان ييسر عملية الفصل بين الكتابات التي يمكن وضعها تحت جناح النظرية، والكتابات التي يتعذر عليها ذلك، لأنها لا تستجيب لهذه المقاييس، فإنه يطرح مشكلا على مستوى آخر، يتعلق بالمسافة المفهومية بين النظرية | ما بعد البنيوية | ما بعد

[1]- جوناثان كولر: " ما النظرية ؟ " م س، ص : 15 .

[2]- نفسه، ص : 15 .

[3]- نفسه، ص، 22 .

[4]- نفسه، ص 38 – 39 .

الحداثة . فطالما أن هذه المقاييس كلها متوفرة في كتابات ما بعد البنيويين، وما بعد الحداثيين على حد سواء، تصبح النظرية، منهجيا ومعرفيا في حكم ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، وهذا ما يفسر ذلك التداخل الذي كثيرا ما يصادفنا ونحن نقرأ عن هذا المصطلح أو ذاك .

لكن الأمر لم يبلغ هذه الدرجة من التشابك لدى الجميع ؛ فمن الدارسين من ضيّق مفهوم النظرية، وفصّله فقط على مقاس زمرة من المفكرين ما بعد الحداثيين، هم المنتسبون لما يعرف بمدرسة فرانكفورت، فأصحاب النظرية بهذا المعنى، يشكلون تيارا ما بعد حداثي، لكنه لا يتفق مع كل طروحات ما بعد الحداثة . إن له ما بعد حداثته الخاصة، وأهم ما يميزها اللاقطيعة مع الحداثة .

مدرسة فرانكفورت إذن ضمت توليفة من المفكرين، ظلوا يوطنون لمنطلقاتهم التي لم تتخذ صيغتها النهائية، إلا بعد المرور بمحطات ثلاث حددها (ميغيل أبنسور) وفق هذا الشكل :

- المحطة الأولى : مثلتها حوارات (بنيامين)، و(أدورنو) ابتداء من **1929**.

- المحطة الثانية : تبتدئ من سنة **1937** بوصفها سنة ظهور كتاب:" النظرية التقليدية والنظرية النقدية " لـ (هوركهايمر)، وكتاب : " الفلسفة والنظرية النقدية " لـ (ماركوز) .

- المحطة الثالثة: ميزها تشكل الثنائي الفكري الفريد : (أدورنو) و(هوركهايمر)، وما أفضى إليه هذا التعاون من فكر خصب واستثنائي [1].

وعلى كل فإن هذا الثنائي – إلى جانب (ماركوز) – عمل على التأسيس النواتي للنظرية، ثم تعاون كل من (وولتر بنيامين) و(جورج لوكاتش) و(كارل كورش) و(أرنست بلوخ) على بلورة تلك المفاهيم، والأفكار التأسيسية، وتطويرها [2]، والذي يهمنا نحن منها، تلك الأفكار التي شكلت محور خلاف بين أهل " النظرية "،وبقية الناشطين ما بعد الحداثيين، والتي تلقفها لنا (نور الدين أفاية) عن الممثل الحالي للنظرية (هابرماس)، وسوف ننقلها مختزلة في النقاط التالية :

- أبدى (هابرماس) تمسكا بالإرث " الأنواري"، لأنه مهيأ – في نظره – لاستقبال تغييرات،تخلصه من التباساته وإشكالاته .

- و يتبع ذلك موقفه من الحداثة التي لا ينقصها – حسبه – إلا المزيد من العقلنة حتى تستمر،وعقلنة الحداثة تقتضي تطعيمها بمكونات أخلاقية وتواصلية .

- اختلف (هابرماس) مع ما بعد الحداثيين في سعيهم للتملص من العقلانية، في الوقت الذي لاذوا فيه بها في معالجاتهم .

---

[1] – نور الدين أفاية : " الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة | نموذج هابرماس "، إفريقيا الشرق ، بيروت ، ط2 ، 1998 ، ص : 16 .

[2]– نفسه، ص : 16 .

-ما كان ينقص ما بعد الحداثيين هو ممارسة النقد بإبداعية، على نحو ما يفعل (هابرماس)

-فيما حاولت نظرية (هابرماس) | مدرسة فرانكفورت ممارسة التغيير على مستوى الممكن،وضمن مشروع فكري سياسي، له آفاق اجتماعية ؛ حيث لم تقص الناحية التواصلية،و كانت ممارستهم للنقد ممارسة إبداعية* عمد ما بعد الحداثيون إلى ممارسات تقوم على التكرار، وتتبنى موقف الانسحاب من مناطق التوتر والإشكال، وتركن إلى "التصوف أو البلاغة أو طمأنينة النفس"[1].

-نقد ما بعد الحداثيين هو نقد راديكالي، بينما نقد أصحاب النظرية هو جزئي انتقائي[2]

-رفض ما بعد الحداثيين لكل انواع الوصاية، وأشكال الهيمنة المؤسساتية، دفعهم إلى إقصاء المكوّن الاخلاقي والتواصلي، لكن أصحاب النظرية، وفي اطار التبادل الحر للأفكار، والجدال المؤسس عل الحجج والبراهين، خلقوا لهم سلطة أخلاقية واجتماعية، لكن أدواتها ليست تقليدية،وهكذا يصبح في الإمكان تعريف الحقيقة على أنها : " ..نتاج عملية تبادل البراهين والحجج، وهي بالتالي تتويج لاتفاق ذي طبيعة-جماعية "[3].

-رغم هذه الاختلافات، فإن الاتفاق حاصل حول نقد العقلانية الأداتية،والتشيؤ،والاستلاب[4]

3-سؤال الفلسفة :

قامت ما بعد الحداثة على نقد مشروع التنوير،الذي ساهمت تصدعاته في افتراق جمهور المفكرين من حوله، وبدا بعد قرنين ونيّف من التفاف الآباء حوله، مشروعا يتيما بائسا، بل ومسؤولا أولا عن كل مآسي العالم وجراحاته .ففي وقفة من وقفات التأمل العميق في ما تم إنجازه،أدرك الناس حقيقة مريعة، هي أن ذلك المشروع الذي كان ملء الأسماع والأبصار، والذي أثثته أماني السيطرة على الطبيعة، والتقدم البشري، ومبادئ التحرر والمساواة، لم يكن سوى صرح من الأحلام وقد تهاوى على رؤوس أصحابه، وأما الحقيقة، فإن مسارها معاكس تماما لما تم الترويج له من قبل على سبيل الترغيب والإبهاج، لقد كانت أغلب النتائج معكوسة حسب رأي أغلب نقاد

---

*- هذا الكلام يعبر عن رأي (هابرماس) ومن تبنى افكاره، ونقلناه ملخصا عن نور الدين أفاية : " الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة | نموذج هابرماس "، م س .

[1]- نفسه : ص : 257 - 258 .

[2]- نفسه، ص : 258

[3] - نفسه، ص : 259 .

[4] - نفسه، ص : 258 .

الحداثة، ومنهم (هور كهايمر) و(أدورنو) اللذين بيّنا كيف تحوّل مطلب " التحرر الإنساني إلى نظام اضطهاد عالمي باسم تحرير البشر "[1]، ويرادف هذا المطلب في التحول، مطالب أخرى اتفقت في ايحاءاتها على إفلاس الحداثة، مما مهد لبروز ملامح سياق معرفي مغاير، وفر له هذا الوضع شرطا تاريخيا مناسبا لكي يستتب وينمو، فكان ذلك إيذانا بتحول تاريخي، تم بموجبه التأسيس لمنظومة معرفية جديدة في أدواتها، متميزة في أهدافها، مختلفة في طريقة تعاملها مع موضوعها، لها سماتها الخاصة، وتجلياتها الموصوفة، كما لها مؤطرون تمثلوا مبدأ الاختلاف في صياغة أطروحاتهم، فكانت النتيجة تيارات داخل ما بعد الحداثة، خاصتها النوعية التمايز والتعدد.

وفي حال كان الغرض هو الخروج بصورة محايثة ومقربة لواقع تلك المنظومة، وتفاصيله، بحيث يسعنا فيما بعد،أن نستجلي آثارها على مستوى الممارسات النقدية المعاصرة .فإن الذي يقفز إلى واجهة الاهتمام الآن، هو التعرف على أهم الطروحات الفكرية المغذية لها.

هناك –في الواقع– محاولات حثيثة،امتدت منذ الثمانينيات إلى هذه السنوات الأخيرة، كان انشغالها الأهم إعطاء توصيفات، وتفسيرات، وتأويلات، عامة وخاصة لتجليات عالم ما بعد الحداثة.وتعددت الأسماء في هذا المجال المعرفي، ومع كل اسم،تبزغ زاوية من زوايا النقاش الذي لم يكن أوان توقفه بعد، لأنه إن توقف،فقدت ما بعد الحداثة خاصتها الجوهرية : التعدد والاختلاف . وتأصيلا لهذه الخاصية، حاولت كل ذات عنّ لها أن تنخرط في هذا النقاش، أن تستقل بمساحة تمارس فيها اختلافها، دون أن تقطع الخيط الرفيع الذي يجمعها بالذوات الأخرى، والتي تؤوب جميعها إلى مرجعية واحدة، هي المرجعية ما بعد الحداثية .

ولكي نضمن انطلاقة منهجية في محاورة الخطاب ما بعد الحداثي، يمكن الاعتماد على التوصيف الذي قدمه (فرانسوا ليوتار)، نظرا لانطوائه على مفهوم تأسيسي لذلك المفهوم، هو " ما وراء الرواية"*، أو "الميتا– رواية "، أو "الميتا–خطاب "***Metadiscourse***، أو الرواية الكبرى ***Grand Narrative***، وقد نعثر على تسميات أخرى معادلة في دلالاتها،مثل: الحكاية الكبرى| ميتا حكاية، أو الخرافة الكبرى | ميتاخرافة، و كل هذه التسميات،تشترك في مسمى واحد، شكل

[1]– ديفيد هارفي : " حالة ما بعد الحداثة "، م س، ص : 31 .

* – ماوراء الرواية | ميتا رواية | الروايات الكبرى، مصطلحات متعددة لما يعرفه هارفي بقوله : " أي التفسيرات النظرية ذات الحجم الكبير،والتي تنطوي على تطبيقات شاملة " أنظر:" حالة ما بعد الحداثة "، م س،ص:26 وفي السياق نفسه ينقل تعريفا أخر لـ إيغلتون مؤداه : " تشير ما بعد الحداثية،إلى موت ما وراء الروايات، تلك التي كانت تتمثل وظيفتها الإرهابية السرية، في وضع أساس لوهم تاريخ بشري شامل،وإضفاء الشرعية عليه"،أنظر " حالة ما بعد الحداثة "، ص : 26 .

في حقيقة الأمر،مركز ثقل المشروع الحداثي، حتى صحّ لدى (ليوتار) أن يعتبره المعيار الذي لا يخطئ في التمييز بين العصر الحديث | الحداثي، وبين العصر المسمى ما بعد الحداثة، ومما بدر منه في هذا السياق:" وسوف أستخدم مصطلح حديث، لوصف أي علم يمنح نفسه المشروعية بالرجوع إلى ميتا– خطاب " [1]، وقد كان خطاب التنوير بسعيه إلى إشاعة قيم المعرفة ،و الحقيقة، والعدالة، والسلام الشامل،وتقديمها على أنها غايات مثلى تتوج رحلة " الأنوار " المقدسة، حكاية من تلك الحكايات الكبرى [2]، وتدخل في حكمها أيضا،منجزات كل من (ماركس) و(هيغل)، وغيرها من الميتاروايات التي حاصرت التاريخ والفكر، وحاولت اصطناع تغطية شاملة لأهدافها الحقيقية المضمرة، التي لا تقل في طموحها، عن إحكام السيطرة على كل ما هو قابل لذلك، أما ما تم الإعلان عنه من غايات سامية، فهو لا يعدو أن يكون عناوين لروايات كبرى تتجه قصدية أصحابها إلى افتكاك الشرعية لأساليبهم وممارساتهم[3]،وقدجاءت ما بعد الحداثة، لكي تفضح هذه الألاعيب، وتضع لها حدا، وذلك من خلال " التشكك إزاء الميتا–حكايات " [4] . ومع ما يحمله هذا الموقف من إيحاءات رفض الأفكار والفلسفات ذات الطابع الشمولي؛ رفض مبدأ الوحدة والكلية، وتبني فكرة التشتت في فهم المجتمع والذات ،و التاريخ، والزمن ،و الفن، نقدّر اتساع المسافة النقدية بين الحداثة وما بعد الحداثة ،خاصة حينما يتخذ هذا الموقف، أبعادا توسعية اتجاه أشكال مختلفة من الممارسة العلمية والحياتية، ويسهم في صياغة علاقات جديدة ومعقدة بين الأطراف المؤثرة والفاعلة في المشهد المعاصر، كالسلطة والمعرفة مثلا، فنزولا عند مقتضيات المرحلة الحالية، خضعت العلاقة بينهما لعملية تعديل، أفضت إلى تحلل المعرفة من هيمنة السلطة، بل أكثر من ذلك،فقد أصبح للمعرفة سلطة موازية للسلطة السياسية، يقول (ليوتار) في هذا المعنى : " ليست المعرفة ما بعد الحداثية مجرد أداة للسلطات ؛ فهي تشحذ حساسيتنا للاختلافات، وتدعم قدرتنا على تحمل ما لا يقبل القياس ***L'incommensurable***، ومبدؤها لا يكمن في التماثل الذي يخص الخبراء، بل في الخطاب الهامشي (الباراجوليا) ***Paralogie*** الذي يخص المبتكرين " [5]. هكذا يُؤسس لقواعد لعبة جديدة لا مجال فيها للتمييز بين أدوار بطولية، وأخرى ثانوية، فكل

---

[1] – فرانسوا ليوتار : " الوضع ما بعد الحداثي"، ترجمة : أحمد حسان، (ضمن سلسلة ما بعد الحداثة، إعداد محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007 . ص: 7 .

[2] – نفسه، ص : 7 .

[3] – مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص : 172 .

[4] – فرانسوا ليوتار : " الوضع ما بعد الحداثي"، م س ، ص : 08 .

[5] –نفسه، ص : 9 .

اللاعبين أبطال، و كلهم ثانويون، ببساطة لأن الخطاب المؤطر لها، هو خطاب عائم لا مركز له، ولا أطراف .

و بالتركيز دائما على المعطى الابستمولوجي، وانطلاقا من فكرة رفض الميتارواية، عمد (ديفيد هارفي) إلى تعيين أهم محددات خطاب ما بعد الحداثة في مجالات معرفية مختلفة على هذا النحو : " وهكذا فالتشظي، وغياب التحديد، والشك العميق في كل الخطابات الشمولية، والكلية (كما باتت تستعمل) هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي . إن إعادة اكتشاف البراغماتية في الفلسفة، والنقلة في أفكار فلسفة العلوم التي جلبها كوهين وفايربند، وتأكيد فوكو على الانقطاعات والاختلافات التي تحكم التاريخ وتفضيله العلاقات المتبادلة متعددة الأشكال (***Polymorphous***) بديلا لمبدأ العلية البسيط، أو المعقد، والتطورات الجديدة في الرياضيات التي تشدد على اللاتحديد (نظرية الكارثة والخواء، وهندسة التشظي(***Fractal***)، وبعث الاهتمام من جديد في الأخلاق ،و السياسة والأنثربولوجيا، بمشروعية (الآخر) و كرامته، إنما تشير كلها إلى نقلة كبيرة وحاسمة في بنية المشاعر، ما يجمع هذه التحولات جميعها، هو رفض ما وراء الرواية "[1].

و بتشديد مفكري ما بعد الحداثة على مكون القطيعة، تصبح كل ممارساتهم المعرفية ممارسات من أجل إنتاج واقع معرفي جديد ،يعاد فيه ترتيب المواقع حسب المعطيات الحاضرة، ورسم الأهداف بما يضمن وصفا للعالم متعدد الأوجه، يسلك سبيل الفحص والتعرية، وتحليلا للخطابات،يختبر فاعليتها في التحريك والخلخلة . هذه هي الصورة التي نفترض أن (ليندا هتشيون) قد تمثلتها،وهي تحاول أن تعطي توصيفا لما بعد الحداثة، يرتكز على نقاط تفرد الخطاب ما بعد الحداثي، خصوصا في علاقته بالخطابات الأخرى، وفي علاقته بذاته . لقد قدمت (هتشيون) خطاب ما بعد الحداثة،على نحو يبرزه كاستراتيجية بؤرتها الازدواجية أو التعدد، وهدفها إعادة الإنتاج حسب مقتضيات اللحظة والراهن . ندرك هذا عندما نقرأ لها قولها : " هي [ما بعد الحداثة] تتخذ صورة البيان الواعي ذاتيا، والمتناقض ذاتيا، والمدمّر للذات، فهي مثل قول شيء، وفي الوقت ذاته حصره داخل فواصل معترضة، وتكون النتيجة إبراز أو "إبراز "، وتدمير، أو " تدمير "*، ويكون الأسلوب " معرفة "، ومعرفة ساخرة، أو حتى " ساخرة "، فالخاصة المميزة لما بعد الحداثية، تمثل في هذا النوع من الالتزام بالدفع الإجمالي نحو المضاعفة، أو الازدواج، وهي ومن نواح كثيرة، عملية

[1] ديفيد هارفي : "حالة ما بعد الحداثة"، م س، ص : 25 – 26 .

متوزانة، ذلك لأن ما بعد الحداثية ،تسعى في النهاية إلى إدخال الأعراف والافتراضات، وتقويتها بقدر ما هي تريد تدميرها وتهديمها " [1] .

إننا أمام نص يقدم مفهوما لما بعد الحداثة،قائما بالأساس على التعدد في صيغه المختلفة،بما فيها التناقض.ويظهر التناقض هنا،وكأنه أمر واقعي لا مجال لإنكاره، كما يستحيل تبرئة أي عمل منه،وحينما يغدو الأمر كذلك، ويغدو السبيل إلى صياغة خطاب مثالي في انسجامه، وتماسكه متعذرا،يصبح النطق بسقطاته وعيوبه – والتناقض واحد منها – أمرا مقصودا في ذاته، وذلك بعد أن تنزع عن هذه السقطات الدلالات السلبية، فتتوجه – دلاليا – صوب وجهة إنتاجية مردودها لا يقل عن التأسيس لبناء آخر، يقوم على أنقاض البناء الأول الذي هُدِم نقدا، بسبب انطوائه على ثغرات،وهكذا يصبح من اللائق أن نسوي بين دلالتي الهدم والبناء، طالما أن تحقق الثاني مشروط بالأول ؛ فلا بناء من غير هدم، كما لا تولد معرفة جديدة، إلا من صلب أخرى سابقة .

وتطرح (ليندا هتشيون) خيارا آخر للنقد، مختلف عن ذلك النوع التقليدي الصريح المباشر الذي كانت ما بعد الحداثة قد تبنته، هو النقد عن طريق المحاكاة الساخرة، حيث يعمد إلى إعادة إنتاج الواقع بإشراك أصيل للذات.وعلى أية حال، فقد سعت ما بعد الحداثة إلى أن توفر لنفسها التوازن، بتوظيف هذه الآليات كلها [2]، الأمر الذي جعل منها "...نهجا متميزا في النقد"[3].

وإلى جانب المكون النقدي، فإن الذي صنع تميزها أيضا، هو خاصية التماهي، واندثار الحواجز بين المجالات المعرفية، إلى حد جعل كل محاولة تستهدف تعيين النوع الذي ينتمي إليه أي نموذج من نماذج الكتابة المعاصرة، محاطة بعوائق ابستمولوجية واصطلاحية، ومنهجية ليس من السهل تخطّيها، لذلك تقرّر لدى (جيمسون)،أن تُقحَم هذه الكتابات كلها تحت باب كبير، هو باب " النظرية "، ولهذا أصبح من الشائع أن يعبر عن هذا العصر، بعصر النظرية .

وإذا كان لهذا التحول تبعات إيجابية بالنسبة لبعض المجالات البحثية، فإنه –بالمقابل– لم يحمل الخير لمجالات أخرى كالفلسفة مثلا ؛ حيث التهمتها النظرية، كما التهمت علوما أخرى من قبيل

[1]– ليندا هتشيون : " سياسة ما بعد الحداثية "،م س ، ص :66 .

[2]– نفسه، ص : 66.

[3]– بيتر بروكر : " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س، ص : 29 .

علم الاجتماع، والتاريخ، والنقد الأدبي، وعلم السياسة . وأمام هذا الوضع الجديد يفقد كل حديث عن الاستقلالية في الموضوع، والأدوات معناه [1].

وإذا كان (جيمسون) قد رأى أن في التحول الذي مس الواقع المعرفي المعاصر، مبررا كافيا لأن يأخذ هذا العصر اسم عصر النظرية، فإن آخرين أوجدوا له تسميات أخرى، نابعة أيضا من قراءاتهم لمجموع التحولات الطارئة على الحياة الراهنة؛ خصوصا على المستوى الاجتماعي.فمما لا خصام فيه،أن ما بعد الحداثة،أوجدت نظاما اجتماعيا،هو من إفرازات الرأسمالية الجديدة، وهو الأمر الذي جعل السوسيولوجيين،ينطلقون في تحليلاتهم ما بعد الحداثية من ملاحظة العلاقة بين الخيار الرأسمالي، وبين القيم التي أصبح المجتمع المعاصر يتغذى منها، ويراهن عليها، وهي نفسها القيم التي أباحت للسوسيولوجيين،أن يطلقوا عليه تسميات من قبيل : مجتمع وسائل الاعلام | مجتمع الاستعراض أو الفرجة ***Spectacle*** | المجتمع الاستهلاكي | المجتمع البيروقراطي ذو الاستهلاك المنظم | المجتمع ما بعد الصناعي [2]، وهي كلها تسميات ذات محمول توصيفي لتوجهات هذا المجتمع وأولوياته، والمؤسسات المهيمنة عليه . وفي هذا السياق،يتحدث (جيمسون) عن اكتساح غير مسبوق للمؤسسات الإعلامية بمختلف أشكالها للمجتمعات الاستهلاكية، وتحكمها الواضح في صيرورتها، بعد أن تجاوزت وظيفتها الإخبار إلى إنتاج الواقع [3]،كما تحملت جزءا كبيرا من مسؤولية صناعة المعرفة، وذلك بالاعتماد على الروابط الالكترونية، وأدى الاهتمام المتزايد بتخزين المعلومات، وإنشاء بنوك لها بغرض تحويلها إلى سلعة قابلة للتعليب، والتبويب، والحفظ، والاستهلاك السريع،إلى ظهور فرع جديد هو " اقتصاديات المعرفة "، وأصبحت القوى المنتجة للمعرفة، من أكثر القوى هيمنة وسطوة، سواء على المستوى المحلي، ويتجلى ذلك من خلال التناقص المستمر لنسبة الموظفين في قطاعي الصناعة والزراعة، وتزايدهم الملحوظ في قطاعات التقنية والادارة، أو على المستوى العالمي، حيث صار التنافس على المعلومة، والسعي إلى السيطرة على مؤسساتها، أحد الأسباب الجوهرية للنزاع بين الدول، لأن الظفر بها يعني الاستحواذ على السلطة [4] . وهذا الحيز الهام الذي شغلته المعرفة أكسبها إمكانات التأثير والفعل وحوّلها من معطى جاهز صلب، إلى معطى له من المرونة والدينامية ما يسمح بتكييفه مع متطلبات المجتمع الاستهلاكي الشغوف بالتجديد

---

[1] – جيمسون : " ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي "، (ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة لبيتر بروكر) ،م س ، ص : 257 .

[2]– مادان ساروب " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة " م س، ص 154 .

[3]– جيمسون : " ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي "، م س، ص : 280 .

[4] – مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص 155– 156 .

والتغيير، والمعرفة هي التي تهيء الأسباب لكل جديد ؛ " إذ أن إنتاج المعلومات وسيرها، والتحكم فيها، يصبح مصدر كل تجديد، وكل تغير في عملية الإنتاج التي يتسم بها المجتمع ما بعد الحداثي "[1].

وبنظرة أكثر شمولية،يوسع (إيغلتون) تحليله لسلطة المعرفة، وذلك من خلال رصد علاقتها بالسلطتين : الاقتصادية والسياسية، فيقر بأن هذا التحول التاريخي،أفضى إلى عالم تهيمن عليه رأسمالية اتخذت شكلا جديدا، وتكنولوجيا معقدة، ونزعة استهلاكية مريعة، وثقافة صيغت بمقاييس الصناعة ؛ " عالم سريع التبدد والزوال، بعيد عن التمركز ،انتصرت فيه صناعة الخدمات، والمال، والمعلومات، على المصنع التقليدي، وأخلت فيه السياسات الطبقية الكلاسيكية الميدان، لسلسلة واسعة من السياسات المرتبطة بقضية الهوية" [2].

وضمن هذه الرؤية أيضا، نجد مفكرا آخر هو (نيقولا أربن) ،يتحدث عن الثقافة والاستهلاك[3]، بوصفهما محركي العصر، فمتى كانت الثقافة صناعة، أصبحت موضوعا صالحا للاستهلاك، خاضعا لشروطه. والواقع أن هذا الموضوع (الصبغة الاستهلاكية للثقافة) لاقى اهتماما كبيرا من لدن باحثين كثيرين غير (أربن)، لأن الثقافة كما هو معلوم، مجال واسع الصدر،يمتد أفقيا ليسع مختلف الفنون، والإبداعات، وينشرح عموديا، ليكتنف مخلفات الماضي الإبداعية . ولما كان الأمر كذلك ،فمن الطبيعي أن يدلو فيه مفكرون ذوو اختصاصات مختلفة بدلوهم، وإن كانت المسافة بين هذه الاختصاصات،قد تقلصت إلى حد كبير كما سبقت الإشارة،وكانت النتيجة، تحليلات متنوعة ومتفاوتة العمق في الحين نفسه .

فبشكل عام،يقدم (جيمسون) ما بعد الحداثة على مستوى الفن والثقافة، بوصفها رد فعل على الأنماط الحداثية المتعالية والأكاديمية . في الشعر، كما في الموسيقى ،و العمارة ،و السينما وغيرها من المنتجات الثقافية، كانت هناك أدبيات تلفها روح المطابقة مع الهوى المؤسساتي، وسبب ذلك أن هذه المنتجات،غالبا ما كانت تحظى بتغطية مؤسساتية (جامعة، متحف ...)، لكن في ظل ما بعد الحداثة، استطاعت الجهات الإبداعية " المنتجة " أن تحافظ على مسافة نقدية، تمكنت بموجبها

---

[1] – نيقولا أربن: " هل نحن ما بعد حداثيين؟ "، ترجمة : مجدي عبد الحافظ (نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي : مابعد الحداثة")، ص : 16.

[2]– إيغلتون: "أوهام ما بعد الحداثة استهلال " ترجمة : ثائر ديب (نقلا عن محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي م س)، ص :10 .

[3]– نيقولا أربن : م س، ص : 13 .

من التحرر من وصاية هذه المؤسسات، وفي الوقت نفسه، ضمنت لها فرصة الانفتاح نحو الفئات الشعبية، مما أضفى على فن هذه المرحلة صبغة جماهيرية [1] .

أما (ليندا هتشيون) فقد كانت أكثر صبرا في رصد تجليات ما بعد الحداثة على مستوى قطاعات واسعة من الفنون، منها الفنون السينيمائية، والتلفزيونية، والتصوير الفوتوغرافي،والموسيقى، والرقص وغيرها، مما سوف نستغني بقليله عن كثيره في هذا المجال الضيق :

-عمدت ما بعد الحداثة على مستوى التمثيل ،إلى توظيف المحاكاة التهكمية المتجهة إلى استعادة التاريخ بطريقة تفكيكية ساخرة، وتقديم صورة نقدية للمجتمع، مما مكنها من الانتشار الجماهيري،وساعدها على تحقيق مكاسب تجارية ضخمة .

-في مجال الموسيقى،غالبا ما يتم استخدام مقطوعات قديمة أو شعبية، تحمل في طياتها دعوة للمستمع بما يحمله من مخزون ثقافي معرفي وتاريخي، لكي يستشف الإيحاءات التي ترسلها هذه المكونات، وفي هذا مد لجسر التواصل والتفاعل بين النص الموسيقي -اذا جاز التعبير - والمستمع | المتلقي .

وعلى العموم فقد ألّمت بجميع هذه الفنون، نزعة استعارية، أدت إلى لجوء كل منها إلى استعارة مجموعة من الأدوات، تنتمي في الأصل الى فن آخر، وكانت النتيجة تداخل "الأجناس الفنية"[2] . ويتناص هذا النمط من التداخل،مع أنماط أخرى صنعها الوعي الإبداعي الجديد، المتجه نحو تواصل مع الآخر والواقع، أكثر ايجابية وتفاعلية، يفصح عنها (إيغلتون) في سياق نقدي، استحضر فيه كل مواصفات الفن ما بعد الحداثي:" ...فن بلا عمق ولا مركز ولا أساس، فن استبطاني،متأمل لذاته، ولعوب، واشتقاقي، وانتقائي وتعددي، يميع الحدود بين الثقافة الرفيعة، والثقافة الشعبية كما يميع الحدود بين الفن والتجربة اليومية" [3]، وفيما يبدي (ايغلتون) استياءه من الانفتاح الذي أصبح الرخصة التي يجب على كل عمل إبداعي أن يتوفر عليها، حتى يتسنى له دخول عالم ما بعد الحداثة،حيث سيجد هناك معاملة أكثر حميمية وأريحية، تتبنى أسلوب المساءلة، والمحاورة المنزهة عن التعالي في الكشف عن الدلالات والإيحاءات التي تنام عليها، يبدي مفكرون آخرون موقفا لا يخلو من احتفاء . نقول هذا وفي ذهننا (بروكر) الذي نبّه إلى حسنات هذا الانفتاح، خصوصا ذلك الانفتاح الذي أبدته ما بعد الحداثة اتجاه التراكمات الجمالية السابقة، حيث أعادت تحيينها وتقديمها في شكل جديد، وكذا أجناس مخصوصة من الإبداعات . كما أحسنت ما

---

[1]- جيمسون : " ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي " م س، ص : 255 .

[2]- ليندا هتشيون : " سياسة ما بعد الحداثية "، م س، ص : 78 – 80 .

[3]- إيغلتون : " أوهام ما بعد الحداثة استهلال "، م س، ص : 10 .

بعد الحداثة الاستماع لمبدعين ونقاد، لم يمنحوا فرصة كهذه من قبل، مما صنع تميزها في هذه الجوانب؛ " وأكثر ما صنع تميزها [ما بعد الحداثة] هو قدرتها على امتصاص اتجاهات أدبية سابقة، مثل : الدادية والسريالية، كما تحاورت وعلى نحو خاص مع أشكال أدبية، وغير أدبية مثل الرواية الفرنسية الجديدة، والأدب الشعبي، والصحافة الجديدة، وأعادت قراءة مبدعين ونقاد كثر " [1] .

وبهذه الروح التجميعية الموسوعية بمعنى ما، تعاملت ما بعد الحداثة مع أنواع شتى من الخطابات والنصوص، وأوجدت صيغا متعددة لمحاورتها واستنطاقها . وما أكثر ما عبرت عن استعدادها لاستقبال أشكال منها، ظلت مغيبة عن مجال المعالجة المعرفية، وقررت منحها فرصة للبوح لم تحظ بمثلها قط، ويعدد (بولديك) الأشكال التي يحتفي بها تيار ما بعد الحداثة وهي : " الأشكال المفتوحة، المرحة، والطموحة والانفصالية ،و المزوكة، او غير المحددة لتكوين خطاب مؤلف من شظايا أو تكوين إيديولوجية التصدع التي تعمد إلى الحل والفض وتستنطق الصمت " [2] .هكذا تصبح هذه الأنواع مجالا لاشتغال عميق ومتئد، يلتقط السمات الأسلوبية والدلالية المنافية للانسجام والتناسق، مثل : المفارقة | التهجين | ويتصيد الخطوط ذات الطابع التداولي، والتواصلي، مثل : الاحتفالية والرعوية، ويطرق مليا عند مناطق الصمت، محاولا إيجاد احتمالات تحول هذه المناطق إلى مناطق بركانية لا تفتأ الدلالات تنبجس منها انبجاسا، مما يهيئ السبيل لإنشاء نص جديد، ينطق بما سكت عنه النص الاول [3]، وحينما يصبح الصمت | الفراغ | الارتباك | اللارتباط | اللاوحدة مكونات ذات أبعاد جمالية، تترسخ في الذهن قناعة مؤداها : أن القيم الجمالية الحداثية قد تم إلغاؤها، وفسح المجال لقيم جديدة، سمحت بتجديد النظرة للنص من خلال تجديد الأدوات . والهدف هو اصطناع قراءة مناهضة لمقاصد المتكلم، متمردة على توجيهاته، قراءة تتطلع إلى تحويل الجمالي عن وظيفته المعهودة، وتصييره مجرد أداة حفر تتغيا استخراج المعدن، والوقوف عليه وهو في صورته الأولى ؛ أي قبل أن تلحق به عمليات التهذيب والتحسين، لأن الصورة القبحية هي التي تفي بالغرض في مثل هذه السياقات .

على أعتاب هذا الانعطاف، يقف (بولديك) متأملا، ثم يلتف إلينا معلقا، وهو يشهد " هزيمة " الوحدة العضوية"، ويعيش حدث تحولها إلى أكبر الخاسرين في هذه المعركة الجمالية الأخيرة ؛" أما الآن وقد اصبحت الوحدة الجمالية تثير الشك، وتعتبر إسقاطا إيديولوجيا للتشابه والكبت، اللذين

---

[1]– إيغلتون : " أوهام ما بعد الحداثة استهلال "، م س، ص : 29

[2] – نفسه ص : 65 – 66 .

[3] – نفسه ص : 66

تتطلبهما الدولة الحديثة المنظمة، فقد أصبح من باب الواجب السياسي في نظر العديد من النقاد إثبات الموقف المعاكس : أي أن الوحدة الظاهرية للنص في الواقع تخفي عدم استقرار متأصل،بالإضافة إلى تناقضات ذاتية يستحيل التوفيق بينها.وفجأة تركت لغة التناسق الشكلي المهذبة (التكامل، التوازن، الوحدة العضوية) مكانها لمجموعة جديدة من الصور العنيفة الصارمة الأكثر ملاءمة للمستشفى العسكري منها للمكتبة ؛ وأصبح النقاد يتكلمون عن الشكل الأدبي بلغة التشويه، والتقطع الداخلي ويستنطقون القصائد الشعرية بهدف الكشف عن جراحها، وتشوهاتها، وتقطعاتها، وشقوقها، وتمزقاتها، وثقوبها، وتصدعاتها، وانكساراتها . وكما قطع " الجسد " المجازي للقصيدة، قطع أيضا " صوتها " فغدا جحيما من الصراخ المتنافس ... "[1]. وإزاء كلام كهذا، لا تفوت الواحد منا ملاحظة تحول الاشتغال النقدي إلى اشتغال معرفي واسع عميق، يحتاج إلى فكر وثّاب،وثقافة منفتحة ومتجذرة ،وأدوات قد تم شحذها بمعايير احترافية، لأن لا شيء جاهز أومحضر سلفا، ولم يعد للناقد من يعدّ له الأحكام، والمعايير، والقواعد النقدية، كما لم يعد للمبدع من يصوغ له أصول الإبداع وطرائقه . لقد أصبح على الناقد كما المبدع، أن يتقمصا شخصية الفيلسوف،ديدنه الشك في الموجود، ودأبه البحث عن البدائل، تلك هي الصورة التي صاغها لهما (ليوتار) ؛ "... والكاتب أو الفنان بعد الحداثي في موقف الفيلسوف . والنص الذي يكتبه، أو العمل الذي يبدعه، لا تحكمه القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ، ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص أو العمل الفني . وهذه القواعد والتصنيفات هي نفسها ما يسعى إليه العمل الفني . ويتطلع إليه، وبالتالي، فالأديب والفنان يعملان بلا قواعد لكي يصيغا قواعد عملهما "[2].

وفي إطار الصياغة الفورية لقواعد العمل،تم تجديد علاقة النقد في نسخته ما بعد الحداثية بتاريخ الأدب ،لما يتيحه ذلك من إمكانات الكشف عن مضمرات النصوص من خلال مجموع المكونات الميثولوجية والتاريخية التي يحيل عليها المتخيل ،و التي تحيل بدورها عن تمثلات الأنا في وعي الآخر من جهة ، وتنبه إلى ارتسامات الآخر في مخيال الأنا من جهة ثانية.[3]

وبصيغة تكثيفية الآن، سوف نحاول أن نقدم ما بعد الحداثة، بالتركيز فقط على مكوناتها المفهومية، والابستمولوجية، والمنهجية ذات الطابع المحوري في النصوص التي تضمنتها، وقد تعمدنا

---

[1] – كريس بولديك : " النقد والنظرية الادبية منذ 1890 "، م س،، ص 194 .

[2]– ليوتار : " رد على سؤال ما معنى ما بعد الحداثة "، (نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي :ما بعد الحداثة " م س)، ص : 236 .

[3] –Jérom Roger : La Critique littéraire, P118.

الجمع بين ومضات تم التفصيل فيها ضمن الكلام السابق، وأخرى أدرجناها مباشرة في هذا الجدول، نظرا إما لوجازتها بالأصل، أو طلبا للتركيز، أو تلافيا للإطالة أو التكرار .

المفكر	السمة المهيمنة على ما بعد الحداثة
ليوتار	رفض الميتارواية – انعتاق المعرفة من الهيمنة السياسية وقيامها سلطة في ذاتها – غياب قواعد ومعايير ثابتة وقارة للفن والابداع، والنقد أضفى صبغة فلسفية على هذه الممارسات .
ديفيد هارفي	قطيعة مع الميتارواية ،وتشكيك في الخطابات الشمولية – اقتراح بدائل إبستمولوجية جديدة مثل : التشظي – غياب التحديد ...
ليندا هتشيون	ما بعد الحداثة استراتيجية تقوم على التعدد، الهدم والبناء، المحاكاة الساخرة، كما تعبر عن اتجاه الفنون إلى الجماهيرية، وتجلي ظاهرة تداخل الأشكال الفنية .
جيمسون	التماهي بين التخصصات المعرفية سوغ تسمية العصر بعصر النظرية، هيمنة وسائل الإعلام، وتدخلها في تشكيل الواقع، سوغ تسمية المجتمع المعاصر بمجتمع وسائل الإعلام – فقدان الاحساس بالتاريخ [1].
نيقولا أربن	الثقافة والاستهلاك هما محركا العصر ما بعد الحداثي .
إيغلتون	وتيرة تغير متسارعة – انتفاء المركزيات في السياسة، والمجتمع، والفن – تمرد الفنون على كل أشكال الهيمنة المؤسساتية، واتخاذها شكلا جماهيريا منفتحا – اقتراب الفن من الواقع والمعيش [2].
بروكر	الانفتاح على جماليات سابقة مثل الدادية والسريالية – الاهتمام بالأشكال الأدبية المهمشة – البحث عن المسكوت عنه في الخطابات والنصوص .
كريس بولديك	زعزعة مقوم الوحدة العضوية، واستبداله بقيم التنافر واللانسجام | اللاترابط
مادان ساروب	مهاجمة الأنظمة الشمولية – رفض افكار : النظام والدولة والانتماء السياسي وتقدمية التاريخ [3] – الاهتمام باللغة وقضايا التواصل [4]
جياني فاتيمو	انحسار الهيمنة الأوروبية على العالم

[1]– جيمسون : " ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي " م س، ص : 279 .

[2]– ايغلتون : " أوهام ما بعد الحداثة استهلال "، م س، ص : 10 .

[3]– مادان ساروب: " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص : 150 .

[4]– نفسه، ص : 155 .

	إتاحة إمكانات السمعي البصري للجميع ساعدت على إبراز الثقافات المحلية وثقافة الاقليات [1].
آلان تورين	البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية قائمة على التفكك ،لا على التناغم والشمول [2].
نيقولا جورنيه	نحو اتجاه أكثر احتراما لثقافة الآخر، مما أثر في طبيعة العلاقة بين المجتمعات فلم تعد محكومة بالقوة فقط – نتج هذا عن ترسخ فكرة أنه ليس ثمة أحد مؤهل للتمييز بين الحسن والقبيح، ويلزم الآخرين برأيه [3]
ستيورات هال	نعت ما بعد الحداثة " بأنها الطريقة التي يحلم العالم فيها بأن يكون أمريكيا"[4]

إن ما بعد الحداثة، وكما يستخلص من هذا الجدول، سعت إلى أن تكون بديلا مقنعا للحداثة، فكان عليها أن تثبت أمرين : أولهما أنها تستطيع استيعاب كل جوانب الحياة المعاصرة وتأطيرها، وهذا ما يظهر من خلال مجموع التجليات البادية على مستويات عدة (المعرفية | الابستمولوجية – الاجتماعية – الاقتصادية – السياسية – الفنية | الإبداعية) .وثانيهما القدرة على التأسيس لأسلوب جديد في التفكير، تكون له نتائج نوعية وفعالة، في مسعى تجاوز سقطات المرحلة السابقة، وأهم ما يميز هذا الأسلوب هو تعارضه مع أسلوب الحداثة في نقاط كثيرة ،مثلما يتضح من الجدول أعلاه ؛ فما من رأي أبداه مفكر ما بعد حداثي ورد اسمه في الجدول، أو لم يرد،إلا وكانت الحداثة تتبنى خلافه، مما جعلها تفشل في الاستمرار.

و على أية حال، فإن القول بأن الحداثة مشروع فاشل، لم يسر مسرى الحقيقة المسلّم بها، كما أن الايمان بجدوى ما بعد الحداثة، وصلاحيتها لاجتثاث الفكر المعاصر من جملة المآزق التي انزلق إليها ،تعرض لهزات كثيرة كان من شأنها أن أربكته، وزرعت الشك فيه، نقول هذا، وفي ذهننا تلك الانتقادات التي ظل مفكرون معاصرون يكيلونها لما بعد الحداثة بالجملة أو بالتفصيل .

---

[1] – آلان تورين : " النزاعات الما بعد حداثية "، ترجمة : ع الطويل (ضمن سلسلة ما بعد الحداثة، م س)، ص:25 .

[2]– نفسه، ص : 24 .

[3] نيقولا جورنيه: "ما المقصود بـ ما بعد الحداثة ؟ "، ترجمة : إبراهيم صحراوي، مجلة نوافذ، جدة ، العدد : 31، محرم 1426 | مارس 2005 ص 59 .

[4]– ستيورات هال (نقلا عن بيتر بروكر: "الحداثة وما بعد الحداثة ") ، م س، ص : 53 .

ولعل أبرز من يمثل تيار الرافضين لها (هابرماس) أحد أقطاب مدرسة فرانكفورت التي تحفظت على الكثير من أفكار ما بعد الحداثة، وحاولت أن تستقل بخطها الافتتاحي، ومن بين ما يؤكد موقفها هذا، رفض زعيمها (هابرماس) التسليم بأن الحداثة مشروع خاسر " فهو يرى أن الحداثة ولّدت ظواهر مرضية تحتاج إلى تشخيص وإلى نقد، وأن العقلنة قلصت من حضور التصورات التقليدية للعالم، ولكنه مع ذلك يعتبر إنه لا يجوز التسليم بأن الحداثة مشروع خاسر-- وبأن العقلنة برهنت عن عجزها في تحقيق انتصارات الإنسان الحديث "[1]، وقد نافح عن هذه الفكرة في مختلف كتاباته، ولعل أشهر هذه الكتابات ،وأشدها وقعا على أنصار ما بعد الحداثة، أو من سماهم بالمحافظين الجدد مقاله المعنون بـ " الحداثة مشروع لم يكتمل* ففي حمأة النقد والتجريح الذي طال الحداثة،وفي عز انتصارات ما بعد الحداثة،وجه (هابرماس) انتقادات لاذعة لمفكري ما بعد الحداثة، تراوحت بين الغمز إلى ضعف تحليلاتهم، والإيماء إلى صدور ممارساتهم عن أرضية تشوبها تشققات كثيرة، كما نعتهم بالمحافظين الجدد، أو المحافظين الشبان "و ينساب هذا الخط في فرنسا، من باتاي إلى فوكو وديريدا ".[2]

كل هذه الانتقادات صدرت عن نية استبعاد هؤلاء المفكرين من دائرة الممارسة الاحترافية للفكر، واعتبارهم مجرد هواة لم يتقنوا أصول اللعبة، فلم يسعهم والحال هذه إلا أن يأتوا بـ " نوع ضعيف من النقد "[3]، فهم من حيث كانوا يريدون تجاوز تراث الحداثة والتنوير بدعوى إفلاسه الناتج عن عقم أدواته، وأولاها العقلانية، اعتمدوا العقل بشكل ما أداة للبرهنة على كل ذلك،لذلك فهم محافظون | عقلانيون | تنويريون على مستوى الممارسة، ثوريون | مجددون | لاعقلانيون على مستوى الخطاب، وهنا مكمن التناقض الذي أومأ إليه (هابرماس) .

والمثير أن شاهدا من أهلها،وهو (ديفيد هارفي)،قد نطق بما يغذي فكرة اشتمال فكر ما بعد الحداثة على تعارضات كثيرة، فقد لاحظ مثلا أن ما هو متداول على مستوى هذا الخطاب على سبيل الاحتفاء، مثل القول بانتفاء المركزيات، والأفكار الملحقة بها كالطبقية والنخبوية والصيغ المختلفة للانتماء، لا يمكن تلمسه على مستوى الواقع .إن مجرد الانصات للأصوات المهمشة (النساء، الاقليات الدينية والعرقية، البعيدين عن الدوائر القيادية على مستوى السياسة والمجتمع

---

[1]– محمد نور الدين أفاية :" الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة| نموذج هابرماس" م س ، ص: 233.

*– ظهر المقال أول مرة في محاضرة القيت سنة 1980، أنظر بروكر: "الحداثة وما بعد الحداثة"، م س، ص:197.

[2]– هابرماس: "الحداثة مشروع لم يكتمل الحداثة" (ضمن كتاب " الحداثة وما بعد الحداثة "، م س)، ص:217.

[3] – نفسه، ص : 207 .

العاطلين . الشباب ...) لا يتيح غالبا الظفر بالإمكانات الفعلية لصناعة القرارات المصيرية بالنسبة لهذه الفئات وهي القوة | السلطة | المال [1] .

وفي سياق آخر يستوقف (ديفيد هارفي) مفكري ما بعد الحداثة – وإن كان منهم – ليلفت نظرهم الى أن استسلامهم الكلي لنزعة الشك، ومبالغتهم في تقزيم المشروع الحداثي، حجب عنهم إنجازات مهمة، ما كان يجدر بهم أن يتجاهلوها، منها – على المستوى المعماري – تنظيم الحياة المدينية ببراعة واحترافية [2]، وتقديم تحليلات عميقة مكنتهم من تلمس أخطائهم ؛ فلـ (ماركس) مثلا تحليل للتحديث لا يشق له غبار لأنه غني جدا برؤاه الثاقبة لجذور الوعي الحداثي، وما بعد الحداثي أيضا .وبشفاعة من مثل هذه المنجزات، رأى (هارفي) أنه من الإجحاف والخطأ، أن نشطب بجرة قلم الإنجازات المادية للممارسة الحداثية [3].ويبدو أن الباعث على اتخاذ (هارفي) لهذا الموقف المنصف هو صوت الناقد فيه .لكن ذلك الناقد الذي يسمي الحسنات حسنات والسيئات سيئات،ويجنح بين الفينة والأخرى إلى ممارسة النقد الذاتي، فلا يكيل الأمور بمكيالين مختلفين .

والملاحظ أن الذي جمل الجميع (وليس هابرماس وهارفي فقط) على التعامل النقدي مع أفكار ما بعد الحداثة ومنجزاتها، هو التماسهم سبيل الشك في كل ما هو كائن، الأمر الذي يعرض خطابهم نفسه للتشكيك، خصوصا من طرف مفكرين يملكون الأدوات المعرفية الكافية لصناعة خطاب، إن كان مختلفا في الطرح، فهو لا يختلف في الأدوات ولا في المنطلقات، وكلها من إفراز عصر عزف فيه عن عبادة أي جديد، أو تقديس كل قديم، عصر المزية فيه لما يصمد أمام النقد،ويثبت أمام الإحراجات الكثيرة والمتعمدة أحيانا، الهادفة إلى اختبار قدرة كل خطاب أو استراتيجية على التكيف مع مفاجآت الفكر، والتعاطي مع مستجدات العصر، ويبدو أن خطاب ما بعد الحداثة لم يكن في نظر كل من (هابرماس) و(إيغلتون) و(جيمسون) من هذا الطراز، وإذ كنا قد فسرنا وجه رفض (هابرماس) لهذا الخطاب فسوف نفعل بالمثل مع الأخيرين .

بالنسبة لـ (جيمسون) فقد اعترض على الارتماء الكامل لضروب المعرفة والفن في أحضان الجماهيرية، لأن ذلك من شأنه أن يفرغهما من كل عمق، ويطبع الممارسات الفكرية والفنية بميسم السطحية والابتذال . نزداد استشعارا لاستياء (جيمسون) من وضع الفن ما بعد الحداثي حينما نقرأ له قوله : " إلا أن العديد من الاتجاهات الجديدة من ما بعد الحداثة، افتتن بذلك الكم من

---

[1]– ديفيد هارفي: " حالة ما بعد الحداثة "، م س، ص : 149 .

[2]– نفسه، ص : 147 .

[3]– نفسه، ص : 147

الإعلانات والموتيلات والعري بلاس فيغاس، والعروض المسرحية المتأخرة، وأفلام هوليود الهابطة، والسير الذاتية الشعبية، والمسلسلات البوليسية، والخيال العلمي، والروايات المفرطة في شطحاتها، مما يؤدي إلى اختلاط الأمور لدرجة يصعب معها الفصل بين الفن الرفيع وأنماط السوق " [1] .

أما (إيغلتون) فرغم اعترافه باستحكام سلطة ما بعد الحداثة على كل دوائر النقاش المعرفي المعاصر، وإلى حد لا يقبل التشكيك [2]، إلا أنه اختار أن يقف موقفا سلبيا منها، وكان السياق الذي أفصح فيه عن هذا الموقف، وهو انتقاد النزعة الساخرة التي غالبا ما حكمت نظرة ما بعد الحداثيين إلى الحداثة، والتي كثيرا ما حملتهم على تشكيل صورة مشوهة وكاريكاتورية لها، يوحي بأن رفضه هذا نابع بالأساس من رد فعل إزاء هذا الأسلوب المجافي للروح العلمية، والمتنافي أصلا مع مبدأ النقد الموضوعي .

ومهما يكن من أمر،فإن الاسترسال في سرد المواقف المتعارضة إزاء ما بعد الحداثة، من شأنه أن يفضي بنا إلى إطالة غير مرغوب فيها في هذا المقام، ولكن الذي يجدر تسجيله هنا هو احتمال هذا الخطاب كغيره من الخطابات لوجهين اثنين : وجه جذاب ومغر، وآخر عابس ساخط يبدي "المساوئا"، انفتاح ومرونة، مساءلة ومحاورة، تنوع وتعدد، اختلاف ونقد، لا نخبوية، لا طبقية، لا مركزية، لا تهميش، في التفكك جمال، ومع التنافر اكتشاف، للكلام طبقات، وفي الصمت المعنى،وضالة الجميع ما سكت عنه لا ما قيل. ذاك هو وجه الحقيقة الأكثر رجحانا . ثم اقلب الصفحة تجد اضطرابا وفوضى، عبثا وعدمية، فراغا وتشظيا، لابداية، ولا نهاية، ولاءات كثيرة بعدها، لا حد لها، عالم تلفه الضبابية، ويغلفه الشك، شك قاتل، مدمر لصروح من المعرفة شيّدها الإنسان بشق الأنفس وبهدي العقول المستنيرة، وبدعوى اللاجدوى، ها هي مخايل تحطمها تلوح في الأفق .

4- انشقاقات ما بعد البنيوية* النقدية :

على وقع إملاءات مفكري ما بعد الحداثة، نمت حساسية نقدية متعددة الأبعاد، متداخلة المستويات، استعارت آلتها وأدواتها المفهومية من داخل الخطاب ما بعد الحداثي، حيث تولدت إمكانات للتفكير في النصوص، موجهة بغايات لا تقف عند "الجمالي" و" الأدبي "، فيها ولا

[1] – جيمسون : " ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي "، م س، ص : 257 .

[2]– إيغلتون : " أوهام ما بعد الحداثة استهلال "، م س، ص : 12.

* استئناسا بما هو شائع لدى الدارسين، وكما تمت الإشارة اليه، فإنه وفي الجانب النقدي كثيرا ما يلجأ الدارسون الى استعمال مصطلح " ما بعد البنيوية " أما " ما بعد الحداثة "، فهو يستعمل غالبا في السياقات الفكرية .

يتصرف الناقد إزاءها كطرف حيادي، قصارى همّه الإنصات الجمالي الاستهلاكي، لقد أصبحت الوضعية النقدية المناسبة هذه الأيام – أيام ما بعد البنيوية – هي أن ينخرط الناقد في موقف إزاء هذه النصوص انخراط مفكر له رؤاه الخاصة، وشواغله المعرفية التي تلزمه بالتخلي عن النزعة الوثوقية، واستبدالها بالنزعة النقدية المضادة لادعاءات الملكية الحصرية للحقيقة، وهذه الادعاءات هي من شيم أهل المطابقة والسكونية والفكر الأحادي، أما ما بعد البنيوية فشعارها المغايرة والتعدد والاختلاف المنبجس عن إعادة التأسيس للأفكار.

ومما لا مجال فيه للادعاء، أن الذي هيأ هذه الأرضية الجديدة للتفكير، هو ابتداع سياق فكري ومعرفي اللغة مركزه ؛ لقد بدت اللغة في ظل ما بعد البنيوية، كتمثال انتصب لتوهّ في تيه وشموخ، والمفكرون يسيحون في حياضه، ويستلهمون – إذ يختلفون إليه – ما يمارسون به، وفيه اختلافهم، وهم في إبّان ذلك، كأنهم إذ يذكرون (دي سوسير) الذي هداهم إلى ذلك الذخر، وترك لهم الحرية في استغلاله على الوجه الذي يريحهم، ويشبع تطلعاتهم المعرفية، كأنهم يلهجون بحمده وشكره . لقد انطلقوا من اللغة واختلفوا بعدها، انطلق الكل من البنيوية اللغوية ليصنع نظريته في مجالات الفكر الأخرى : السوسيولوجيا، وتاريخ الفكر، والفلسفة، التحليل النفسي، والنقد الأدبي ... إلخ، توحدها اللغة، وتفرقها المؤسسات التي تحاول الهيمنة عليها ،يقول جان ستروك في هذا المعنى " تلعب اللغة دورا مركزيا في فكر بارث، وفوكو، وديريدا، ولاكان ،دورا لا يقل في أهميته عن الدور الذي تلعبه في أنثروبولوجيا ليفي شتراوس، حتى ليمكن القول إنهم جميعا مهووسون بالطبيعة المؤسسية للغة، وبقدرتها اللامتناهية على الخلق " [1]. ويجمعهم أيضا الاعتقاد الراسخ بأهمية الدال وتقدمه على المدلول [2]، وهذا هو الاعتقاد الذي تأسست عليه حفريات (فوكو)، وتفكيكية (ديريدا)، وتأويلية (ريكور) و(غادامير)، كما تمثّله (لاكان) في معالجته الجديدة للتحليل النفسي، واستلهمه كل من (ياوس) و(إيزر) في صياغة نظرية القراءة، وسوف نعمد الآن إلى اصطناع قراءة في مجمل هذه الاتجاهات، وذلك من أجل الكشف عن سلاسل العبور بين الجانب الفكري للغة،والجانب النقدي لها .

أ– ميشال فوكو | الحفريات :

استفاد (ميشال فوكو) من ثنائية الدال والمدلول، وعلاقتهما الاعتباطية في تدشين مبحث جديد، هو حفريات المعرفة (الأركيولوجيا)، وهو مبحث يتغذى على الخطاب منظورا إليه

[1]– جان ستروك : " البنيوية وما بعدها "، م س، من ص 17

[2]– نفسه، ص : 20 .

كممارسة محكومة باستراتيجية متعددة الأبعاد والمكونات، وعليه،فإن أي محاولة لفهم المسار الذي وُظف فيه المعطى اللغوي، هي بوجه من الوجوه تقصّ لمفهوم الخطاب من منظور "أركيولوجي".

وقبل أن يدخل (فوكو) في تفاصيل الخطاب ونتوءاته، عمد إلى التمييز بين موضوعه (موضوع وصف الخطاب)، وبين موضوع تاريخ الفكر،ومما نقرأ له بهذا الخصوص :" فتحليل الفكر، هو دوما وباستمرار، تحليل يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، يبحث عما وراء الخطاب، سؤاله يتجه بلا شك،نحو استكناه ماذا كان يقال وراء ما قيل فعلا؟، أما تحليل الحقل الخطابي، فيتجه وجهة أخرى مغايرة، همه الأساسي،هو التعامل مع العبارة كشيء قائم الذات، لا يحيل إلى مستوى آخر، والنظر إلى ما في خصوصيتها وتميزها كحدث لا أصول له، وتحديد شروط وجودها،وتعيين حدود تلك الشروط بكيفية دقيقة وواضحة أكثر، مع إبراز الترابطات القائمة بين العبارة وعبارات أخرى لها صلة بها، والإشارة إلى بعض أشكال التعبير أو الأداء التعبيري الأخرى التي تستبعدها وتقصيها، في تحليل الحقل الخطابي، لا يتوجه الاهتمام، إطلاقا، إلى البحث خلف ما هو ظاهر عن الثرثرة شبه الصامتة لخطاب آخر، بل إلى إظهار لماذا صعب عليه أن يكون غير ما كان، وكيف ينفرد بذلك الحق على غيره من الخطابات الأخرى، ويتميز عليها باحتلال مكانة لا يقدر أي خطاب آخر على أن يشغلها "[1].

إن أول ما يلفت النظر بخصوص موضوع تاريخ الفكر، هو أنه يتبنى استراتيجية آلتها التفسير، وغايتها الوصول إلى حقيقة واحدة،هي الحقيقة التي يتقاطع فيها مع النص، بعبارة أخرى،إن تاريخ الفكر لا يتعارض مع المقصدية، ولا يتضايق من الأحادية،بينما الحفر الذي يتخذ من الخطاب بما هو ممارسة لغوية ذات أبعاد متعددة موضوعا له ينشد الاختلاف،بقدر ما يحترم المجازية، فلا ينظر إليها بوصفها قناعا يمارس لعبة الحجب والتغييب، ووضعيتها (السطحية| القشرية) لا تؤهلها لأن تكون مجالا لممارسة قرائية خصبة، بل على خلاف ذلك، إن الظاهر المجازي للخطاب،هو أهل لأن يكون موضوع نظر عميق يقود إلى كشوفات معرفية ذات بال، وإذ يشتغل(فوكو) على الظاهر،ولا يتخطى رقبته إلى ما خلفه، فليس في ذلك ما يدعو إلى الاستسهال على الإطلاق ؛ ففي الكثير مما نعتقد ـ زهوا أو تسرعا ـ أننا فهمناه ،أو لاحظناه – إذا كان الأمر يحتاج إلى ملاحظة – أشياء قصُر فهمنا عن إدراكها على الوجه المناسب . إننا في الغالب نسيء فهم ما نسمعه أو نقرؤه، لأننا لا ننتبه إلى الروابط التي توحد بين العبارات المستخدمة، لا نحرص على تلمس ما يحقق لخطاب من الخطابات

[1]– ميشال فوكو: "حفريات المعرفة "، ترجمة : سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت| الدار البيضاء، ط2، 1987، ص : 27 .

فرادته وتميزه ـ مع أنه لكل خطاب ما يميزه فعلا عن الخطابات الأخرى ـ لا نتساءل عن الأسباب التي من أجلها صيغ الخطاب وفق الصيغة التي هو عليها، ولم يصغ على غير ما هو عليه. خطوات مهمة في فهم الخطاب سوف نقطعها إذا ما تخلينا عن عادة إغفال هذه الاعتبارات، وقد يكون من المهم أيضا ـ استنادا طبعا لنص (فوكو) السابق– أن لا ننصت ونحن في حضرة خطاب بعينه إلى خطابات أخرى قد تشوش على الخطاب الحاضر،فتضيع التركيز الذي لا يجب أن ينذر إلا له .لقد اهتدى (فوكو) من أجل توضيح هذه الفكرة وتأكيدها، إلى لفظة تبدو الأكثر كفاءة ومواءمة من غيرها (حتى في اللغة العربية) هي "الحدث "، فالحدث في اللغة العربية يجمع دلالتين :

1– دلالة حصول الفعل .

2– زمن الحصول لا يشمل الماضي .

فالحدث يكون عادة في الحاضر جديدا، ولما كانت رغبة (فوكو) منصرفة إلى إحداث قطيعة بين الخطاب الحاضر، والخطابات السابقة لدواع تتعلق بسلامة النتائج وصحتها، كان لا بد " أن نعيد للعبارة تميزها كحدث، وأن نؤكد أن الانفصال، ليس مجرد حادث من تلك الحوادث الكبرى التي يشهدها التاريخ، والتي تصيب طبقاته الجيولوجية بتصدع وانشقاق، بل هو أولا وقبل كل شيء حدث يصيب العبارة، على بساطتها ورغم صغرها ؛ تلك العبارة التي تنبجس بغتة في التاريخ وتظهر كحدث لا أصل له "[1]، ولقد كان (فوكو) واضحا جدا حينما أبرز الغايات التي أملت عليه القيام بهذا الصنيع، نلخصها له على النحو التالي :

ـ في عزل الخطاب | الحدث عن اللغة والتفكير، تنقية له من عوالق " سيكولوجية محضة "، تخص المؤلف، مثل : الهموم الفكرية الأساسية، القصدية، المزاج.

ـ في إهمال الروابط الخارجية للخطاب | الحدث، إمساك بالروابط الداخلية، فقد يغدو من المتاح الوقوف على ما يجمع بين العبارات التي ينتظمها خطاب واحد ،حتى وإن اختلف منتجوه، أو "المجموعات العبارية " ذات التجلي المتعدد المستويات والميادين .

– يمكن من خلال الرصد الحصري الداخلي لعلاقات التضافر، والترابط، والتحول، صياغة تصور عام وواضح ودقيق لوحدوية الخطاب وانسجام وحداته، وانتظامها في نسق واحد[2].

[1] – ميشال فوكو : حفريات المعرفة، م س، ص : 28 .

[2]– نفسه، ص : 28 . 29 .

انطلاقا إذن من هذه الأفكار التي لا تخلو من روح بنيوية، وطّن فوكو لمبحث "الحفريات"،وفي إطاره اتخذ الخطاب صفة مؤسسة لغوية لها نظامها الداخلي، وكيانها المستقل من جهة، والمنفتح على التاريخ والممارسات غير الخطابية من جهة أخرى، " إن الأركيولوجيا لا تقوم بممارستها داخل حقل الفلسفة، وإنما خارجها في الجنون والعيادة واللغة ،و لذا يرفض فوكو بشدة فكرة وحدة الموضوع وتجانس الأسلوب ،أو نسقية المفاهيم أو تماثل الأغراض، إن ما ينطلق منه الأركيولوجي هو فضاء تنبثق منه أشياء تختلف وتتحول داخله، والكلمة المفتاح هنا هي التبعثر ،و التوزع " [1]. وإن هاتين الكلمتين الأخيرتين،هما قوام مفهومه الاستثنائي للخطاب في علاقته مع التاريخ، وقد استفاد في صياغة هذا المفهوم المتميز من مجالين معرفيين، هما : علم الآثار بوصفه المجال الأصلي لعملية الحفر،واللسانيات من حيث إنها أكدت على أن " الكلمة لا تحيل على الشيء، إنما على معناه " [2] . وتوسعا في هذه الفكرة ،يمكننا ربط ذلك بالمقولة اللسانية الشهيرة التي تقضي باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ؛ فإذا كان الخطاب يقابل الدال، والمرجع يقابل المدلول، صحت لدينا نتيجة مؤداها: أن الخطاب لا يحيل على المرجع، مثلما أن الدال لا يحيل على المدلول، وإن الذي يحيل عليه الخطاب هو: "الأنظمة التي تؤطره، وتحدد مساره " [3] ،وما الخطاب سوى تمثيل لغوي لذاك النظام.

وعمليا فقد عمد (فوكو) إلى بسط ذلك من خلال دراسة استغرقت ثلاثة حقب مركزية في التاريخ الأوروبي هي:عصر النهضة، والعصر الكلاسيكي، والقرن التاسع عشر . وقد استخلص أن العلاقة بين هذه الحقب هي علاقة انفصال، وليست علاقة تطورية تاريخية ،وهو الأمر الذي حمله على القول بـ " القطيعة الابستمولوجية " بين بنى الحضارة الأوروبية في الحقب المدروسة [4]، ولهذه القيمة " الانفصالية " أهميتها في رصد التحول وأنساقه ،حيث تفيد هذه الانقطاعات في التقاط المكونات النسقية، مما يسمح بإعادة تنظيم المسار التاريخي، وفق نظام بنيوي لا زمني كرونولوجي،أو ما يعبر عنه فوكو " ...بالسلاسل أو سلاسل السلاسل . وهذا التاريخ القائم على السلاسل يحدد موضوعه طبقا للوثائق المتوافرة، ويكون العمل التاريخي انطلاقا من هذه الوثائق . لذلك، فإن التاريخ بهذا المعنى لا يقوم بتأويل الوثائق، وإنما بمعالجة سلسلة من الوثائق المتشابهة حول موضوع محدد في فترة تاريخية محددة، وميزة هذا التاريخ انه لا يتأسس على موضوعات عامة، وإنما يحدد

---

[1] – السيد ولد أباه : " التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو"، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 2، 2004، ص:108 .

[2] – عبد الله إبراهيم :" المطابقة والاختلاف | بحث في نقد المركزيات الثقافية" ، م س ، ص : 566

[3]– نفسه، ص : 566

[4]– نفسه، ص : 567

موضوعه وفقا لمجموع الوثائق المتوافرة، كما يسمح بانبثاق جملة من الأحداث التي لا تحلل على مستوى السببية، وإنما على شكل طبقات، وهو ما يسمح باكتشاف مدد مختلفة، إذ ليست هنالك مدة واحدة بل هنالك مدات أو مدد، والمؤرخون بهذا المعنى عندما يتناولون الوثائق، فإنهم لا يبحثون في المعنى، وإنما يحاولون تحليل نسق العلاقات الداخلية والخارجية، وهو ما يفعله التحليل البنيوي، لذلك فإن البنيوية تساهم في تجديد البحث التاريخي في نظر فوكو، عندما تؤكد على دراسة العلاقات بدلا من المعنى، وترفض التطور من أجل التحول "[1]. فالمبحوث عنه هو المكونات المشتركة بين جملة من الخطابات، وهذه المكونات تكون مبعثرة، ومشتتة على سطح الخطاب، في فترات تاريخية قد تكون متباعدة ،وحينما يُعمد إلى الفصل التاريخي بين اللحظات، يسهل التقاط المؤتلف، والمختلف بينها، ويتم تبعا لذلك ،تصورها في إطار نسق عام واحد، حتى وإن بدت منفصلة تاريخيا، وبهذا يتم الاشتغال على مستوى شبكة العلاقات ،التي هي مجموعة من المكونات والقواعد، تلتف حولها تشكيلات خطابية، ينتظمها نسق واحد، وقد يمتد مجال البحث عن هذه المكونات إلى خارج حدود الخطاب، يقول (فوكو)" : تعمل الحفريات كذلك على إظهار العلاقات التي تربط التشكيلات الخطابية بالميادين غير الخطابية (كالمؤسسات والأحداث السياسية، الممارسات والتطورات الاقتصادية)، وليس غرض تقريبات من هذا النوع، إبراز ألوان الاتصال الثقافية الكبرى إلى واضحة النهار، أو إبراز ميكانيزمات عليتها . فالحفريات لا تتساءل بخصوص مجموعة معينة من الظواهر العبارية، عن الدوافع التي قادت إلى ظهورها (فذلك بحث في سياق الصياغة وظروفها)، ولا تسعى كذلك إلى استكشاف ما تحمله من معاني، (فتلك مهمة تأويلية)، بل تعمل على تحديد الكيفية التي ترتبط بها قواعد التكون، والتي هي قواعد تنتسب إليها تلك المعاني، وتميز الوضعية التي تنتمي إليها بعض المنظومات غير الخطابية : أي أنها تسعى إلى تحديد الأشكال النوعية للارتباط والتمفصل "[2].

ووفقا لهذا المنهج الحفري، درس (فوكو) كثيرا من الظواهر، منها الجنون، والانحراف والمرض،وذلك باعتماد كلي على اللغة ؛ لأن هذه الظواهر بنى تتداخل مع بنية اللغة، مما أفضى به إلى صياغة تحليلات مفارقة لتحليلات غيره من الوظيفيين والماركسيين والذرائعيين الذي اتجهت اهتماماتهم إلى إيجاد سبل لمعالجة هذه الظواهر، بالتركيز على معطى واحد هو :(المنحرف | المجنون | المريض)، أما (فوكو) فقد أدخل في اعتباراته المعالجين، والمؤسسات التي تجمعهم بالذوات محل المعالجة، على مدى فترات تاريخية متعددة " ليصل إلى المعتقدات الأساسية الكامنة، أو الشفرات

---

[1] – الزواوي بغورة :" ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر "،دار الطليعة ، بيروت ، ط1،2001 ، ص : 37

[2]– ميشال فوكو : " حفريات المعرفة"، م س، ص : 149 .

البنيوية للمعرفة " [1]، ويصل من وراء ذلك إلى الكشف عن أبنية اللاوعي، واللامفكر فيه من خلال مساءلة المهمش والمغيّب، والمدخل إلى ذلك كله،هو الخطاب باعتباره إفرازا لعملية انتاجية تلعب فيها اللغة دورا بطوليا، وتشاركها الذات بشروطها الموضوعية .ويظهر هذا التوجه أيضا في دراسته للسلطة، وذلك من خلال التطرق إلى أساليبها في امتلاك الخطاب، ومحاولة توجيهه على النحو الذي يعين في تكريسها، وهو الأمر الذي أكسب كتابات (فوكو) صفة مرجعية لدى المهتمين بتحليل الخطاب السياسي والمؤسساتي .

و بهذا يكون منهج (فوكو)،ورغم أنه يتقاطع مع البنيوية في اطراحها للتاريخي، فإنه يتضمن نقدا لها، نقدا لتمركزاتها حول العقل، والذات ؛ لقد أومأ (فوكو) في استنكار جلي لتلك الحدود العلمية، والأخلاقية، والاجتماعية المتينة الفاصلة بين العاقل والمجنون في الأدبيات الغربية، كما نبا بالمعرفة عن أن تكون ذاتية المصدر، وأرشد بالمقابل إلى روافدها " الأخرى " : " إن العصر الحديث – عند فوكو – هو العصر الذي يصل فيه الفكر إلى مرحلة يغدو فيها الآخر بالنسبة للإنسان هو المثل أو الإنسان عينه " [2] . مما يجعل من فكره صدى لفكر زملاء له من داخل ما بعد البنيوية مثل : (لاكان) و(ريكور)* .

ب– جاك لاكان | التحليل النفسي :

حاول (لاكان) مراجعة آراء (فرويد) بما توفر له من أدوات، لم تتوفر لسلفيّه (فرويد) وتتمثل هذه الأدوات بالأساس، في اللسانيات التي أمدته بزاد تمكن به من صناعة أفق غير متوقع للتحليل النفسي . حاول (لاكان) إذن أن يبلور نظرة ما بعد بنيوية للتحليل النفسي،ترتكز على القناعة التي ظلت ترفد كل أبحاثه و كتاباته، وفحواها أن بنية الذات مشابهة لبنية اللغة [3]، وتأسيسا على هذه الفكرة،باشر مساءلاته للذات| النفس، و كان من بين ما أثاره من المواضيع، ووجد في علم اللغة ما يعينه على تقديم إجابة بشأنه، هو طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع، مع العلم أن الذات ترادف الأنا في المعجم البسيكولوجي .وعلى سبيل الإجابة على السؤال السابق،استعار المرآة لتحل محل الموضوع، على أن الوظيفة التي تؤديها المرآة هنا ليست وظيفة فيزيائية، بقدر ما هي

[1]– إديث كروزويل : " عصر البنيوية "، م س ، ص : 290 .

[2] – نفسه، ص: 312 .

*– التقى (فوكو) في هذه الفكرة مع (لاكان)في رأيه المتعلق بالمرحلة المرآتية التي يمر بها الإنسان في سنين طفولته الأولى، والتي تعني أن الفرد لا يعرف ذاته إلا من خلال المرآة التي تعني " الآخر "، أما(ريكور)، فقد وسع هذه الفكرة من خلال كتاب " الذات عينها كآخر " .

[3] – جان ستروك : " البنيوية وما بعدها "، م س، ص : 147 .

سيكولوجية ؛ سيكولوجية من حيث إنها ترمز إلى مرحلة الطفولة الأولى للإنسان (بين الشهر السادس والشهر الثامن عشر)، حيث تقف المرآة شاهدة على حدث الإدراك الأول لحقيقة الانفصام بين الطفل والأم، وبالتوازي مع ذلك ينمو في نفس الطفل شعور مبطن بالاكتمال والاستقلالية، ويسكنه إحساس بالتميز والفردية والاختلاف عن الآخرين بمن فيهم الأم، لكن سرعان ما يتعرض هذا الاعتقاد لنوع من الاهتزاز، وذلك حينما يلاحظ الطفل أن ما يتبدى له في المرآة ليس مطابقا للذات الصورة المرآتية منزاحة عن الأنا الواقعية، وما تلك الصورة المرتسمة على أديم المرآة سوى صورة للذات مرغوبة ومحلوم بها، ولأنها صورة مثالية، فإن هواه سوف يتعلق بها في نرجسية ملحوظة. هذه الحالة يسميها (لاكان) بـ "الانحراف المعرفي " ***Meconnaissance*** [1].

والانحراف المعرفي ليس وقتيا* بل هو سمة تكوينية لصيقة بالذات، تضعها في مسار البحث الدائم عن " الوحدة الموهومة للذات المثلى "، وذلك من أجل تغطية عوامل الفقد والغياب، والنقص التي تعتريها [2]، ليس من باب التعويض التي أقره (فرويد)، فالأمر بالنسبة لـ (لاكان) أبعد من ذلك.إن الجديد في هذا الموضوع هو أن (لاكان) نقل هذه المعطيات إلى سياق آخر، هو سياق إظهار فاعلية الرمزي في تشكيل الذات . وبما أن اللغة هي المدخل إلى الرمزية؛ إذ بمجرد أن تكتسب الذات الملكة اللغوية،تدخل عالم الرمز،فإن الذات تصبح – وبطريقة غير مباشرة – معادلا للغة . ومن النتائج المترتبة عن هذا الطرح، أن تتشابه الآليات التي يعتمدها اللاشعور مع الآلية المعتمدة في اللغة، " ويشبه اللاشعور اللغة من حيث البنية، بل يعتقد(لاكان) أن اللغة شرط للاشعور، فهي تخلقه وتسمح له بالظهور، وعلى غرار الخطاب الواعي، تقول تشكيلات اللاشعور (الاحلام وغيرها) أشياء تختلف عما تقوله ظاهريا، وهذه التشكيلات تخضع لميكانيزمات تشبه ميكانزمات اللغة، أي التشبيه والكناية، ففي بعض النقاط المختارة مثل زلة اللسان، وبعض النكت، يبدو أن اللغة تتفكك أو تتمزق، أي أن الخطاب الواعي يشبه تلك المخطوطات التي تم فيها محو النص الأول، و كتابة نص ثان فوقه، في مثل هذه المخطوطات، يمكن أن نلمح النص الأول من خلال الفراغات الموجودة في النص الثاني فالكلام الحق – اللاشعور يبدو للعيان عادة، في شكل مقنع، وغير مفهوم "[3].

---

[1]– سعد البازعي وميجان الرويلي : " دليل الناقد الادبي "، م س، ص : 231 .

*وفي هذا استبعاد للتطورية التاريخية التي كان لاكان خصما لها، أنظر جان سزوك : " البنيوية وما بعدها "، م س، ص : 144.

[2]– نفسه، ص : 144 .

[3]– مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص : 17 .

هكذا تتضح لنا مسوغات المشابهة بين الذات واللغة، وحيث تكون اللغة هي الصورة المقابلة للواقعي، والمنفصلة عنه في الحين نفسه، تكون بالتعبير اللساني دالا منقطع الصلة بالمدلول، ومع حصول الاقتناع بأن الذات لا تستطيع أن تفكر في " ذاتها "، في الوقت الذي تفكر فيه بالموضوع،ترتسم ملامح الانفصال بينهما في حركة شبيهة بتلك العلاقة التي تنشأ بين الدال والمدلول، ويصبح الموضوع الذي هو الآخر بالنسبة للذات، هو المفكر فيه الأول .وهذا هو الاكتشاف الذي ألهم الكثير من المفكرين في مجالات النقد والنظرية والدراسات الثقافية، بمباحث خصبة مثل مسألة الآخر والآخرية، وتعدد القراءات ولا نهائيتها، وغير ذلك .

وفيما يتعلق بهذا الشق الأخير، فإن الذي قاد الأفهام إليه، هو قابلية كل مدلول،لأن يتحول إلى دال في ظل فكرة الاعتباطية | الانفصال، مما يفضي في النهاية إلى تشكيل سلاسل دلالية تظل الكلمة فيها تحيلنا على كلمة أخرى، وهذا يكافئ على المستوى النقدي لانهائية القراءة [1].

هكذا تم استثمار المنجز اللغوي، واعادة بنائه داخل اسوار التحليل النفسي من قبل (لاكان)،وذلك بتقمص تام لأفكار ما بعد البنيوية، التي يميزها الكفر بالفلسفات الفردانية، فلسفة الوعي التي تقابلها على المستوى الاجتماعي والسياسي الذات البورجوازية، وقد تجلى هذا العداء عند (لاكان)، في محاولته المستميتة تبديد الاعتقاد باستقلالية الأنا، فالأنا لا يمكنها أن تتعرف على نفسها إلا من خلال تعاطي الآخرين معها ؛ ونحن " لا نرى أنفسنا إلا كما نظن أن الآخرين يروننا"[2] .

وبقدر ما ساعد المنجز اللساني (لاكان) في اجتراح إمكانات جديدة للمعرفة النفسانية، بقدر ما زينت له ميوله التحررية الابتعاد عنها، بمسافة تكفي لإبداء اعتراضاته على ما من شأنه أن يعرقل فعالية تلك الميول على مستوى الأداء اللغوي، والمعرفي، والمنهجي . ولما يزيد هذه الفكرة تدقيقا ما قاله (مادان ساروب) في تعليقه على طريقة (لاكان) المثيرة للجدل:" فكتابات لاكان التي تعبر عن نظرته للغة معقدة صعبة المنال، مليئة بالتلميحات، تذيب النظري والشعري معا ؛ كما أن أسلوبه المتميز بالتداعي يهدف إلى إبطاء القارئ ؛ أما نصه فلا يهدف إلى الإقناع بل إلى إحداث تأثير ما . ويعتمد لاكان كثيرا على التلاعب الهادف بالكلمات واللعب اللغوية كما يستعمل الرموز والاشارات وغيرها للتعبير عن مراده بدون الرجوع أو الاستناد إلى اللغة العادية ؛ كما يهدف إلى مقاومة التبسيط المبالغ فيه الذي تشكو منه لغة التحليل النفسي، كما يريد أيضا زعزعة التعود الذي

[1] – مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص: 19

[2]– نفسه ، ص: 23

تفرضه اللغة العادية اليومية "[1]، وكل هذه الخصائص : التماهي والتداخل بين الاختصاصات،سلطة اللغة، الجنوح الى المجاز والرمز، حضور القيم التداولية (إحداث التاثير)، نزع الألفة، والكلف بالاختلاف، وإرباك اليومي والنمطي، هي خصائص تكاد تنسحب على كل كتابات ما بعد البنيوية.

جـ – بول ريكور | غادامير : التأويلية (الهيرمينوطيقا)

تعد الهيرمينويطيقا من آصل مناهج قراءة النصوص وتحليلها، نظرا لإجهازها على آلية التأويل، التي عرفت توظيفات متنوعة من قبل منظومات معرفية قديمة وحديثة، لهثت خلف المعنى الذي ضنت به منطوقات بعض الخطابات، وتأتي الخطابات الدينية في مقدمة هذا النوع العصي والكتوم، يعود ذلك لاشتمالها على مكونات متحدية للعقل مثل: المكون الميتافيزيقي بالنسبة للخطاب الديني اللاهوتي، والمكون الإعجازي بالنسبة للخطاب القرآني، لذلك فليس من المستغرب أن نقرأ –فيما نقرأ –عن الهيرمينوطيقا : أنها التزمت في البداية بتأويل النصوص المقدسة،ثم وسعت اهتماماتها لكل النصوص [2]، وينسحب مؤدى هذا الكلام، على الثقافتين الغربية والعربية على حد سواء، فليس من قبيل الحذلقة أو التباهي الفارغ، أن نخرج من بطون التراث العربي مبحث التأويل الذي عرف إثراء واسعا من قبل فئة من قراء النص القرآني، رأت في التأويل ضرورة معرفية ودينية وحضارية، وفهمته على أنه " ... استخراج معنى الكلام، لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة "[3]، وهذا الاستخراج يتطلب إعمالا للعقل الذي سوف يؤسس لنفسه سلطة موازية لسلطة النص، مع الوعي التام بالمحاذير التي يفرضها النص المقدس ،و قد كان المعتزلة هم من أرسوا أركان هذه السلطة .

لكن، وبعد تاريخ طويل قضّاه التأويل بصحبة المقدس، أعيد تأهيله لصالح خطابات أخرى، منها الخطاب النقدي، وبعدئذ صحّ اعتباره " علما " أو " فنا "* أو " لعبة "**، كما أمكن عدّه

---

[1]– مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص12 13

[2]– إيغلتون : "الفينومينولوجيا، الهيرمينوطيقا ونظرية التلقي "، ترجمة : توفيق سخان، مجلة نوافذ، جدة ، العدد: 26، ديسمبر، 2003. ص : 112 .

[3]– أبو هلال العسكري: " الفروق اللغوية"، تعليق : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ص : 70

* – نشير هنا إلى التعريف الذي وضعه إيغلتون للهيرمينوطيقا ومؤداه : أن الهيرمينوطيقا هي "علم أو فن التأويل"، أنظر إيغلتون : م س، ص 112.

** – هذه رؤية غادامير للتأويل، إنه يعتبره "لعبة "، أنظر سعد البازعي وميجان الرويلي: " دليل الناقد الادبي "، م س، ص : 92 .

"منهجا" مستقلا أو مخترقا لكل أنواع القراءة المعاصرة، نقول هذا وفي البال ما ذهب إليه (جان لاكان) من اعتبار منهج التحليل النفسي منهجا تأويليا [1]، وما أقر به كل من (أوزوالد ديكرو) و(جان ماري سشايفر) في "القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة" من انتساب مجمل الاتجاهات ما بعد البنيوية المضادة للقصدية إلى فنون التأويل [2]، والموقف نفسه نلمسه لدى (إيغلتون) حينما نقرأ له ما معناه أن نظرية القراءة، هي آخر ما وصلت إليه الهيرمينوطيقا في ألمانيا [3].

وحتى لا ننشغل بقضية التصنيف الخارجي، نعمد إلى تقصي التصنيف الداخلي الذي شطر الهيرمينوطيقا (بوصفها منهجا مستقلا) إلى تيارات عدة، كل منها ممثل بأحد الأقطاب،غير أن أغلب الباحثين يميلون إلى تمييز اثنين منهم هما:(غادامير) الذي وصفت هيرمينوطيقيته بـ "التأويل الفني "[4]، و(بول ريكور) الذي عرفت طريقته بـ " التأويل المنهجي " [5] بحظ أوفر من الدراسة والتمحيص، ويكتفون بقراءة مقتضبة لآخرين أمثال (دلتاي) و(شليرماخر) وغيرهما، ولا نرانا هنا إلا مقتصرين على (غادامير) و(ريكور)، وذلك بحكم إثارتهما لقضايا تتعلق تعلقا مباشرا بالنص الأدبي .

يقيم (غادامير) استراتيجيته التأويلية على فعل " الفهم" ،باعتباره توظيفا للخبرة الذاتية ووضعها في خدمة الموضوع | النص الذي ينتظر منه هو الآخر، أن يحرق نفسه بخورا للذات،وبهذا نكون أمام حالة من حالات الذوبان، والتحلل المسفرة عن كينونة لغوية لها زمنية واحدة، وإن لم تخل من إيحاءات الماضي والحاضر .ومن صميم هذا كله ، تبزغ " الكتابة " لتقدم نفسها كإعادة لبناء الوجود، والزمن عبر وساطة اللغة ؛ لقد استقر رأي أهل الفكر المعاصر –و(غادامير) واحد منهم– على أن كل كينونة، هي كينونة لغوية، ويصح القول –تبعا لذلك– أن الإنسان قبل كل شيء هو كائن لغوي، فهو يمارس طقوسه جمعاء باللغة، يفكر باللغة، ويتأمل باللغة، ويتواصل مع نفسه ومع الآخر باللغة، وحيثما كان للغة ظاهر وباطن، ماض وحاضر، حقيقة ومجاز، كائن وممكن، فإنها ضالة

---

[1]– مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص : 13 .

[2] – أزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: " القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة "، ترجمة: عبد القادر المهيري و حمادي صمود ، دار سيناترا ، تونس ، 2010 ، ص :88 .

[3]– إيغلتون : م س، ص : 130 .

[4] – انظر عمارة ناصر : " اللغة والتأويل | مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي"، منشورات الاختلاف – الجزائر، دار الفارابي – لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان، ط1، 2007، ص73 .

[5] – نفسه، ص 76 .

المؤوّل وصميم عمله، وبذا يكون التأويل تفكيرا حول النص، يسعى إلى المطابقة مع الذات، ويبدو أن هذا النوع هو الذي أسس الأرضية التي انطلق منها (غادامير) حينما قال : " تصبح الدلالة التأويلية الكاملة لحقيقة أن التراث لغوي أساسا، تصبح واضحة في حالة تراث مكتوب . وتنشأ قابلية فصل اللغة عن الكلام من حقيقة أنه يمكن كتابتها . وفي شكل الكتابة، يكون التراث كله معاصرا دائما . وعلاوة على ذلك يتضمن التراث التواجد الفريد للماضي والحاضر بقدر ما يكون للوعي الحاضر إمكان الدخول الحر في كل شيء يعطى للكتابة . لم يعد ثمة اعتماد على الرواية التي تتوسط بين معرفة الماضي والحاضر، فوعي الفهم يكتسب – عبر مدخله الفوري للتراث الأدبي – فرصة حقيقية لتغيير أفقه وتوسيعه، ومن ثم إغناء عالمه ببعد جديد وعميق تماما " [1] . بقوة اللغة إذن يدخل التراث إلى مملكة الفهم، لأن اللغة تراثية بوجه من الأوجه، فحيث تتواجد اللغة، يسري التراث في مفاصلها ووحداتها، وفهم المكتوب يقتضي إجراء قبليا، هو دفع التجربة التراثية لاقتحام الحاضر، مع الالتزام بعدم النظر إلى التراثي كممكون دخيل له كيانه المتميز والمستقل، وإنما الأصح في نظر (غادامير) هو أن يحتل التراثي جوهر عملية الفهم، وبنقل هذه المعطيات إلى الخطاب النقدي،يصبح القارئ مطالبا بأن يتحاور مع النص، كطرف منحاز لإيديولوجية تملي عليه أجوبة لأسئلة طرحها النص عليه، والموقف نفسه سوف يتخذه النص إزاء القارئ، مما يصنع حدث "تداخل الآفاق " [2]؛ ومع هذا الحدث يتولد المعنى الذي هو سليل أفق النص وأفق القارئ الذي تشكل فهمه للنص من اجتماع المعطيات النصية، وتأثير هذه المعطيات عليه لحظة القراءة، وهكذا يتحول الفهم من كونه مرحلة من مراحل التعاطي مع الكتابة، إلى أداء يستنفذ فعل القراءة كله، مما يتيح فرصة للقارئ لكي يمارس حضوره، ويتغلب على إشكالاته النصية، من خلال ملء فراغات المكتوب، وإصلاح نتوءاته وندباته، وحين يصل إلى المراحل النهائية لهذا الأداء، يكون قد حقق المصالحة، والألفة مع النص، ذلك أن التعبير عن الفهم باللغة، يزيح الاغتراب [3]، فالقارئ سوف يتكلم المكتوب ،أو النص، والنص سوف يتكلم قارئه المسكون بالراهن والتراث أيضا .

بالنسبة لـ (بول ريكور) فقد أخذ نفسه بصياغة منهج يقوم على عملية مهمة هي "إدراك الخطاب بوصفه نصا " [4]، وأمام كلام كهذا، فإن أول سؤال يمثل أمامنا هو : ما النص من منظور تأويلية ريكور ؟، الجواب نجده واضحا في مقالته الشهيرة " الحياة بحثا عن السرد "يقول ريكور:

---

[1]– غادامير : " الحقيقة والمنهج "، م س ، ص : 512– 513

[2]– سعد البازعي وميجان الرويلي : " دليل الناقد الادبي "، م س، ص : 92 – 93 .

[3] – غادامير: " الحقيقة والمنهج "، م س، ص : 513 – 514.

[4]– بول ريكور : " مهمة الهيمينوطيقا "، مجلة : نوافذ،جدة ، العدد : 22، ديسمبر، 2002، ص : 38 .

"ومن وجهة نظر تأويلية (هيرمنيوطيقية)، أي من وجهة نظر تأويل التجربة الأدبية، فإن للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات . فهو وساطة بين الانسان والعالم، وبين الانسان والانسان، وبين الانسان ونفسه . والوساطة بين الانسان والعالم هي ما ندعوه بالمرجعية، والوساطة بين الناس هي ما ندعوه الاتصالية، والوساطة بين الانسان ونفسه هي ما ندعوه بالفهم الذاتي "[1].

يصحح (ريكور) المسار الذي سلكته البنيوية بالنص، ويضعه على تماس مع السياق والمرجع،والذات، والقارئ، والتجربة ؛ فمن خلال الإحالة المستمرة ينبجس المعنى، ويتعدد بتعدد مصادره التي لا تعد مصادر جديدة، وكل ما في الأمر أنها غيرت وضعيتها إزاء النص بما يستجيب للمعايير التأويلية، فلا يتناسب التأويل مع الاعتقاد بالوظيفة الانعكاسية، كما لا يتسق مع النزعة الوصفية، وله في الذات المبدعة في علاقتها بالنص رأي غير تقليدي، إن التأويل هو تفعيل وإنتاجية،تنطلق من مبدأ رفض كل القيود الحائلة دون الانفجار الدلالي للنص، وبالتالي فإن كل قراءة هي مطالبة بأن تنفتح على اللانهائي، وإن الذي يتيح هذه الإمكانات على وجه التخصيص هو الطبيعة " المكتوبة " للنص، ومن هنا تأتي أهمية " إدراك الخطاب بوصفه نصا "، فإبعاد الكلام عن سياقه الأصلي هو الذي ينشئ هامشا واسعا للتأويل، وكلما ابتعدنا عنه زمنيا وسياقيا، كان ذلك مدعاة لنشاط تأويلي زاخر، والأمر على خلاف ذلك مع المنطوق ؛ فاطلاع المخاطب على السياق،واشتراكه مع المرسل في الشفرة، يجعل المعنى مضللا بالمرجع المباشر، مما يبطل فاعلية التأويل وجدواه، كما تنبع أهمية إدراك الخطاب بوصفه نصا، من العاقبة المحمودة لتجاهل قصدية المؤلف على مستوى التأويل، ومع علمنا بأن هذه القصدية مكون أصيل في فهم الخطاب، يغدو التعامل " النصي " مع الكلام، هو الخيار الأنسب للتأويل [2].

وحيث يمثل النص | المكتوب موضوعا لقراءة منفتحة، تستزفد إمكانات القارئ المعرفية وخبراته الحياتية، تتشكل خيوط عالم متخيل ممكن، تعاون على تشكيله "أفق التوقع، وأفق التجربة"[3]، ويأخذ هذا التعاون شكل الاشتجار، والصراع المفضي إلى التماهي، فهما : " يواجهان

---

[1]– بول ريكور :" الحياة بحثا عن السرد " ،(نقلا عن ديفيد وورد :" الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور")، ترجمة : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1999، ص : 47– 48 .

[2] – بول ريكور: "مهمة الهيرمينطيقا" ، م س ، ص: 40 – 42

[3] – نفسه ، ص:47

باستمرار أحدهما الآخر، وينصهران . وبهذه النظرة، يتحدث غادامير عن انصهار الآفاق الجوهري في فعل فهم النص "[1] .

د–ديريدا : التفكيكية*:

تعرّف التفكيكية بأن لا تعريف لها، وهي إذ عزّت عن التعريف، فلأن طريقها الذي رسمه لها صاحبها (ديريدا) مخالف لكل قيد أو حد، والتعريف حد وقيد، لذلك فقد كثرت تنبيهات (ديريدا) لجموع الدارسين والمترجمين، لئلا يعمدون –استجابة لعاداتهم والأكاديمية والبحثية – إلى اصطناع تعريف لها، ذلك أن كل محاولة لتعريفها، أو توصيفها هي لها تهديد، تمييع، وتشويه، وذلك ما لا ترتضيه لنفسها .

إن جل الذي أمكن لـ (ديريدا) تقديمه في سبيل مساعدة الناس على إقامة تصور للتفكيكية هو النفي لا الإثبات، نفي أن تكون تحليلا، أو نقدا، أو طريقة، أو منهجا، أو مشروع منهج (أي أنها قابلة لأن تحول إلى منهج)، أو فعلا، أو عملية [2]. وحيث سكت (ديريدا) .أخذ (نوريس) الكلمة، حتى يوضح السر في هذا الرفض، وذاك التمرد، والذي يبدو لأول وهلة تغنجا ودلالا،وتمنعا علميا عن كل الخيارات التوصيفية المحتملة، لكن الأمر في الحقيقة، يتعلق بجنوح إلى الانسجام مع الذات، ورغبة في تنضيد المقدمات ومصالحتها مع الغايات، إن " تقديم التفكيكية باعتبارها نظرية، أو نظاما، أو حتى مجموعة من الأفكار الثابتة المستقرة، يعني دحض وتكذيب طبيعة هذه النظرية، الأمر الذي يعرّض من يفعل ذلك، إلى اتهامات سوء الفهم التي تقلل من الشأن، وتحط من القدر "[3] .

إذن غياب قواعد قارة، وانتفاء منطلقات ومبادئ مصطلح عليها، يفقد التفكيكية عضويتها في مجموع المناهج والنظريات المعاصرة التي توفر لمنطلقاتها وأفكارها حظ من الإجماع والاستقرار .

---

[1] – بول ريكور :" الحياة بحثا عن السرد" ، م س ، ص: 47

*وثقت شهادة ميلاد التفكيكية في أكتوبر 1966 ، وذلك في ندوة " اللغات النقدية وعلوم الإنسان " ،نظمتها جامعة جون هوبكنز وقد نشط هذه الندوة أساطين النقد المعاصر أمثال كل من جاك لاكان – تودوروف – غولدمان – ديريدا – بارث . أنظر : رامان سلدن "النظرية الأدبية المعاصرة " ، م س ، ص: 134

[2] – جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف، م س، ص: 60 – 61

[3]– كريستوفر نوريس: "التفكيكية النظرية والممارسة"، ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، 1989 ص:21 .

ولما كانت الممارسة التفكيكية بعيدة عن كل إجرائية وتطبيق[1]، فقد وجدت في لفظ "الاستراتيجية" الخلاص من النفي ؛ الاستراتيجية هي الكلمة الوحيدة التي سلمت من النفي،ونجحت في جمع شتات من الأفكار والتصورات، هو مؤطر للممارسة القرائية المسماة تفكيكية .وبالتساؤل عن بدايات التعامل الاستراتيجي مع الفكر، يحيلنا رائده المعاصر (ديريدا) إلى سلفيّه وأستاذه الذي علمه أصول اللعبة* (هيدجر)، فبتبني " السلوك الاستراتيجي "[2] القائم " على التموضع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل "[3]، أنهى (هيدجر) عهد الميتافيزيقا[4]، حيث أمكنه الكشف عن تناقضاتها الداخلية .

ومادام الأمر يتعلق باللعب، بقدر ما يتصل بالفكر، فإن كل من يدخل غمار هذه اللعبة، هو مستهدف من قبل التفكيك، فإذا كان (هيدجر) مثلا قد أخضع الخطاب الميتافيزيقي لآلة التفكيك،فإن نصه لم يخل من بؤر إخفاق استدعت، تدخلا تفكيكيا من لدن (ديريدا) أفضى إلى الشفوف عن ممارسة هيدجرية غير متحللة تماما من المعطى الميتافيزيقي، الذي نبذه، مما يعني أن رفض (هيدجر) للميتافيزيقا على مستوى الخطاب، لم يعضد بالتزام كاف على مستوى الممارسة، وهكذا فإن ثمة دائما ما يجعل مقولة :"انقلب السحر على الساحر" مقولة دائمة الحضور في ذهن من يقف شاهدا على إمبراطوريات فكرية شامخة، وهي تتهاوى تحت معول التفكيك، ذلك أن التفكيك تأسس على قناعة مؤداها أن : "هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه، قوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه . سواء أتعلق الأمر بفرويد أم بهوسرل، بهايدغر أم بأفلاطون، بديكارت أم بكانت "[5].

ويبدأ(ديريدا) مسعى شرح استراتيجيته، بالتركيز على المرامي التي يتقصدها من وراء عمله،وسبل النفاذ إليها فيقول : " ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها، ليس النقد من

---

[1]– جاك ديريدا: " ما هو التفكيك " (حوار اجرته معه صحيفة Le Monde بتاريخ 12– 10 – 2004)، ترجمة منذر عياشي، مجلة نوافذ،جدة ، العدد 39، فبراير 2009، ص 68 .

*اللعب مكون مهم في استراتيجية التفكيك

[2]– جاك ديريدا: " الكتابة والاختلاف "،م س ، ص 47

[3] – نفسه، ص : 47 .

[4]– نفسه، ص : 47 .

[5]– جاك ديريدا: " الكتابة والاختلاف "،م س ، ص :47 .

الخارج، وإنما الاستقرار، أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه"[1] .

يضعنا هذا النص في صورة أولويات القراءة التفكيكية وأدواتها، والتي يمكن تلخيصها على النحو الآتي :

-وضعية المفكك إزاء النص ،هي وضعية غير محايدة ولا خارجية، وإنما هي وضعية انخراط وتسلل.

-يختار المفكك أرضية بعيدة عن المركز، حيث يسود التجانس والتماسك . إنه لكي يتصيد مناطق التوتر والارتباك، عليه أن يلوذ بالحواشي .

- النص مركز وأطراف، المركز يتحرك نحو التجانس، والأطراف تبدده، وتنجح في تبديده،حينما تكشف عن نفسها كقوة معادية للتجانس الذي يبنيه المركز، وبهذا يلفت الهامش النظر إلى نفسه، كما لو كان هو المركز، وحينما يتم تبادل الأدوار بهذا الشكل، يكون ذلك إيذانا بتفكك النص وتقوضه .وهذا هو معنى أن يفكك النص نفسه بنفسه .

-يتم التعامل مع النص كموضوع، مما يشير إلى تبني التفكيكية لمقولة موت المؤلف.

-لما كان موقف القراءة هو مخالف لمنطوق النص فإن، ذلك يؤسس للاختلاف .

وبامتلاكنا لهذه الطروحات، نزداد قربا من التصورات المغذية للممارسة التفكيكية، والتي يلخصها الدارسون على نحو تعليمي رتيب : الاختلاف – الحضور والغياب – التشتت – الأثر – الكتابة ....،ويتجاهلون ارتباطها العضوي الذي يفترض شرحا أكثر تكثيفا للقيمة النقدية التي ينطوي عليها الطرح التفكيكي، إن هذه المفاهيم ساعة إنزالها لميدان القراءة تتعاضد وتتحاور فيما يشبه الحلول الصوفي، حيث يحل أحدها في الآخر، حتى لتغيب الأسماء (المصطلحات) ويبقى الأثر والمعنى، والأصل في كل هذا الترتيب هو نشوء التفكيكية على نقد المركزيات الغربية، بما فيها مركزية اللغة، بل ومركزية علم اللغة ومن هنا كانت التفكيكية هي بمعنى من المعاني التي أدارها عليها ديريدا " اتخاذ موقف من البنيوية" [2] .

وبهذا تبدو تلك المنطلقات تنويعات شكلية لأصل واحد، هو نقد التمركز بكل أشكاله التمركز حول العقل، والصوت، والمعنى، والمدلول، والحقيقة، والحاضر، والسلطة .... إلخ .

---

[1] – نفسه، ص : 49 .

[2]– جاك ديريدا:" ما هو التفكيك ؟ "، م س، ص : 59 .

وإذا كان (ديريدا) يرفض سلطة كل هذه المركزيات، فلكي يفتح عصرا جديد لا مركز له،وتمهيدا لذلك، فقد قاوم وبشدة التراتبية الضدية التي سنتها البنيوية في مجال الدراسات الإنسانية؛نقول تراتبية لأن المقابلة بين طرفي الثنائية ،لا تقوم على الندّية، وإنما تنهض على الامتياز الذي يعود دائما للطرف الأول في الثنائية [1]، أما الطرف الثاني، فهو مكمل وتابع، وهذه هي الفكرة التي جاهد (ديريدا) في سبيل نسفها، مسخرا لها ما يكفي من أسباب الزوال، والفصل الأول والأطول في هذا النقاش، هو المتعلق بمركزية الصوت في مقابل هامشية الكتابة .

يستحضر (ديريدا) في مناظرته المنتصرة للكتابة، كل الأصوات التي بخستها حقها في العناية والاهتمام، ويعد (أفلاطون) و(الأفلاطونيين) في طليعة من أزاح معطى الكتابة من مجال النقاشات الحيوية، ثم دأب على هذا السلوك، أساطين الفكر الغربي على مر التاريخ، بمن فيهم (دي سوسير) الذي ورغم قدرته على العصف بأكثر المسلمات استقرارا في أدبيات الدراسة الغربية، إلا أن ثورته تلك لم تمس حصن الصوت بسوء، وكأنه قيّض لهذا الأخير أن يمد في عمره فترة أطول، حتى يتسنى لـ (ديريدا) المتأخر زمنيا دك قلوله.

وإن رفض (أفلاطون) و(الأفلاطونيين) للكتابة ،نابع من الاعتقاد بأنها تحمل تهديدا للحقيقة التي يؤكدها الحضور، ويبطلها الغياب ؛ " ففي فعل الكلام أبدو وكأني أتطابق مع نفسي بشكل يختلف عما يحدث عندما أكتب، والكلمات التي أتفوه بها تبدو حاضرة بشكل مباشر فوري أمام وعيي، وصوتي يصبح وسيلتها الحميمية التلقائية. أما في الكتابة فالمعاني تهدد بالإفلات من رقابتي،وتبدو الكتابة وكأنها تحرمني من الوجود والكينونة، لأنها وسيلة اتصال من الدرجة الثانية،أي صورة باهتة ميكانيكية للكلام، وهي بذلك دائما على بعد من الوعي . لهذا السبب بالضبط نجد أن التقاليد الفلسفية الغربية من أفلاطون إلى ليفي ـ شتراوس شوهت الكتابة، واعتبرتها شكلا ميتا منفصما من أشكال التعبير، ونجدها بالمقابل تمجد الصوت الحي " [2]، ولأن الحضور هو قرين الصوت ونقيض الكتابة، بما هي معطى جامد وصامت، فإن الحقيقة هي من أفضال الصوت الحي الذي يكافئ لسانيا الدال المتضمن لمدلوله تضمنا تلازميا، يصد الباب أمام كل احتمال أو تأويل، أما الكتابة وفي ظل غياب المرسل، فإنها في حاجة دائمة إلى المرسل إليه | القارئ كي يتولى مهمة تعبئة الدوال بالمدلولات المناسبة، وهكذا " فبما أنها يمكن أن تقرأ، وأن تعاد قراءتها في

[1]– سعد البازعي وميجان الرويلي : " دليل الناقد الادبي "، م س، ص : 109 .

[2]– مادان ساروب : " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص : 53 .

سياقات مختلفة ومتغيرة، تكون قابلة للتأويل وغير ثابتة "[1]، وبالنتيجة فالكتابة علامة على الغياب،غياب الحقيقة التي يضمنها الكلام الحي، الحاضر، غير المتغير الدلالة ،وحيد المعنى[2]، فحضور المدلول في الدال هو بمعنى ما، حضور للمعرفة اليقينية في الزمن الحاضر، وبهذا نضمن إدراكا يقينيا لما يجري في حاضرنا، والمدركات الحاضرة هي فقط المدركات اليقينية، طالما أنه لا سبيل إلى التوثق مما حدث في الماضي، كما لا طمع في استشراف للمستقبل دقيق ومؤكد، وبالمثل فإنه من الاستحالة أن ندرك ما يجري حاليا في مكان آخر غير مكاننا الذي نشغله على نحو يقيني . لكننا ندرك حصرا ما يجري الآن| حاضرا|عيانا[3].

هذه الاعتقادات جرت بين المفكرين الغربيين مجرى المسلمة التي صادفت أخيرا من ينفث الشك فيها، وهو (ديريدا) الذي خنق – إذ جهر برفضه لها – صوت الفيلسوف ذي النزعة الميتافيزيقية الذي ظل يوحي منذ (أفلاطون) إلى زمانه بوجود سلطة أبوية [4].

والآن وبعد إزاحة سلطة الأب الميتافيزيقي، أصبح من حق الإنسان أن يشك في حضور الحاضر، يشك في أنه يدرك العالم الذي يعيشه، وفي حال نقل هذه الشكوك إلى مجال اللغة، يصبح من الصعوبة بمكان، التسليم بأن دالا معينا يحيل على مدلول بعينه، ويتبع ذلك انقضاء عهد تصديق فزّاعة أن " ليس بإمكاننا الخروج أو الإفلات من نظام الدوال "، وفي ظل هذين الفرضين الجديدين، يمكن القول باستحالة الحضور المباشر والكامل [5]

وبتبني هذا الطرح على مستوى الممارسة النقدية، يلزم اللجوء إلى مصطلح " الاختلاف " الذي تتكثف عنده مجموعة من التفريعات، تغذي في مجموعها المقاربة التفكيكية للنصوص الأدبية ؛إذ يشغل الاختلاف " البؤرة الأساس التي تنطلق منها مقاربات الطرح النقدي لجدلية الحضور والغياب، ومفهوم الانتشار ***(Dissemination)***، والأثر***(Trace)***، واللعب الدلالي، والمتاهة (***Aporia***) وحركة الدال والمدلول، وتغييب الدليل، ...إلخ، ويشير ديريدا إلى أن الصفة المشتقة من فعل خالف | اختلف ولدت مصطلح* ***Difference*** الذي يجمع صفا من المفاهيم النسقية،وغير

---

[1]– بيير – ف – زيما : " التفكيكية "، م س ، ص : 58 .

[2]– نفسه، ص : 58 .

[3]– مادان ساروب :" دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س، ص 52 .

[4] – بيير – ف – زيما : " التفكيكية "، م س، ص: 58 .

[5]– "دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة"، م س، ص : 52 .

* من المعروف أن (ديريدا) كان قد فرق بين الكلمتين الفرنسيتين Differance وDifference، وأقرب الكلمات العربية إلى هذا المصطلح الأول الذي حول فيه e"إلى "a" حسب أغلب المترجمين، هو الدلالة على=

القابلة للاختزال، يتدخل كل منها بل تتزايد فعاليته في لحظة حاسمة من العمل الإبداعي، وتلك المفاهيم يجمعها عنصر المغايرة ،الذي يعده ديريدا الجذر المشترك لكل المتعارضات المفاهيمية التي تسهم في شرح اللغة واختراق نظامها "[1]، ومن بين هذه المكونات التي يتجلى على مستواها فعل المغايرة، مكوّن العلامة الذي وظفه (ديريدا) على نحو أسقط عنه دلالات الفورية، والتلازم، والحضور ؛ وأصبح التوظيف الجديد يقضي بأن تكون العلاقة بين الدال والمدلول ليست علاقة دال| تمثيل لغوي، بمعنى |شيء| مرجع، وإنما هي علاقة تقتضيها اللحظة، فما يقابل الدال ليس هو المدلول، وإنما هو دال آخر، وهذا الذي يجعل المعنى في حالة إرجاء دائمة "... كل دال يمررني الى دال آخر، وتتأثر المعاني السابقة بالمعاني اللاحقة، وهناك في كل علامة آثار كلمات أخرى تم إقصاؤها من طرف العلامة لتثبت نفسها، كما تحتوي الكلمات على آثار الكلمات التي سبقتها،و كل علامة في سلسلة الدلالة فيها آثار وبصمات كل الكلمات الأخرى، وهكذا يتكون نسيج معقد لا ينضب . "[2]، وهكذا أيضا تتوارى معان كالاستقرار، والثبات، والمماثلة بين اللغة والمرجع خلف حجب اللغة ما بعد البنيوية | التفكيكية، وتعود القهقرى، لأن العهد الجميل ذا السلطة المطلقة للغة المستقرة، وللنص المكتمل، والناجز، والمعنى المنسجم غير "المشتت "ولا " العائم "، قد ولى، وخلفه عهد منير للغائب، والمضمر، والمسكوت عنه، والآخر والمرأة، والكتابة، وغير ذلك من الأطراف التي طالما احتلت الدرجة الثانية .

وفي فلك العلامة تدور أيضا ثنائية الحضور والغياب التي تقع موقع الفرع من مفهوم الاختلاف . تفصيل ذلك ،أن العلامة لا تقدم لنا المعنى، بل إن حضور الدال يعني بالضرورة غياب المدلول، مما يعني أن الكلمة قد تُمنح أي دلالة، إلا أن تكون الدلالة المرآتية (المعجمية) "وبما أن دلالة علامة ما تتوقف على ما لا تعنيه، إنها بشكل ما دائما غائبة أيضا من العلامة، أي أن الدلالة

=معنى الإخلاف أو المغايرة، وفي حال أريد هذا المعنى (الارجاء)، كتبت في العربية الاخ (ت)لاف . والقناعة التي تقف خلف هذا اللعب اللغوي، هو من جهة إبراز حقيقة أن كل دال يحيل على دال آخر، ولا يمكن لأي دال أن يمتلك الحقيقة، ليبقى المعنى في حالة إرجاء دائمة، ومن جهة ثانية هو يضرب مسلمة أفضلية الصوت وأهميته، حيث يتجلى هنا أن الاتكاء على الصوت، لا يرينا الاختلاف بين الكلمتين، بينما الكتابة تفعل ذلك . أنظر كاظم جهاد : مقدمة ترجمة كتاب : "الكتابة والاختلاف"، م س، وانظر بيير – ف – زيما : التفكيكية، م س، ص : 30 وما بعدها .

[1]– محمد سالم سعد الله: " الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية "، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007، 163 – 164 .

[2] – مادان ساروب : "دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة "، م س ، ص: 50

منثورة أو مشتتة على طول سلسلة الدوال، ولا نستطيع أن نثبتها بسهولة، فهي ليست حاضرة حضورا تاما، في أي علامة بمفردها، بل هي بالأحرى نوع من الوميض المتواصل بين الحضور والغياب معا ؛ أي أن قراءة نص ما أشبه بمتابعة أثر هذا الوميض المتواصل منه بعدّ الحبات على سبحة " [1] .

ويتصل بهذا مفهوم "الأثر" الذي يتوسع (ديريدا) في بسطه، على نحو يجعله قابلا للتمثل على مستوى الممارسة، والنواة المفهومية الأولى له هي " الأصل "، بما هو محتاج إلى نسخة منه حتى تُستجلى " أصليته "، وبالتالي لا يكتسي الطرف الأول في الثنائية الضدية التي كرستها البنيوية،والفلسفة الميتافيزيقية، أهميته، إلا باستناده إلى الطرف الثاني، لأن قيمته الدلالية هي رهن ما يحمله الثاني من دلالة نقيضة، وكذا كل الإدراكات، والمواضيع، والظواهر، والموجودات لا تُعرف إلا بنقيضها، أو " أثرها "، وهكذا تتضح الطبيعة الإحالية للدوال، والطبيعة الغيبية للمدلولات؛الدال يحيل على نقيضه، الحاضر يحيل على الغائب، والأصل يحيل على الأثر، وحينما يغدو وجود الأصل | الحاضر مرهونا بالثاني، ينتفي الامتياز، ويصبح الأول ثانيا، والثاني ثانيا أيضا، وأمام وضع كهذا، يبدو القول بالأصلية وهما [2]، أما الوصول إلى معنى نهائي، وجوهري، فهو رجاء لا سبيل إلى تحققه، لأن كل "وجود" لمعنى، يعني وجودا لمحو في تلك اللحظة التي يولد فيها، فـ " الأثر هو ما يشير، وما يمحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضرا أبدا "[3] . وهذا ما يعني بلغة النقد أن كل كتابة هي مشروع محو، وكل نص، هو مشروع لنص آخر مختلف، يحيل عليه لكن لا يطابقه، يتولد عنه لكن لا يدين له بالأبوة، وهكذا نقف إزاء حالة استثنائية من حالات التكاثر والتناسل، حيث يتحول المعنى إلى جملة من الانشطارات، تظل في حالة تشظي وانتشار سرطاني، يعز معه عن الإمساك والحصر، مما يضفي على العملية كلها صفة اللعب، وهذا الذي حمل (ديريدا) على القول: "إن قيام الكتابة هو قيام للعب" [4]، وإن الذي وضع الكتابة على تماس مع اللعب، هو السلطة اللغوية التي يمتلكها النص المكتوب، والتي تمنحه طاقة متجددة قادرة على اختراق الزمن والمكان، نتيجة تحرره التام من منشئه، وخضوعه لظروف القراءة وسلطة القارئ، وهذه ضربة

[1] – مادان ساروب : "دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة " ، م س ، ص : 49 .

[2] أنظر كاظم جهاد (مقدمة ترجمة الكتابة والاختلاف) ، م س ، ص: 30

[3]– جاك ديريدا: " الكتابة والاختلاف "، م س، ص : 53 .

[4]– نفسه، ص : 104 .

موجعة لسلطة الصوت ومن ورائه الذاتية، والأحادية، ونسف لفرضية : الأصل | الصوت، والتكملة* | الكتابة .

هكذا يؤسس (ديريدا) لخطاب لا يؤمن بالمركزية، ولا بسلطة اللغة، ولا بسلطة النص المستمدة من سلطة اللغة، ويكفر بفكرة المماثلة والمطابقة، ويقترح خطابا مفتوحا على إمكانات الاختلاف، والمغايرة ،لكن الطريف أن هذه الإمكانات هي إمكانات مستلهمة من اللسانيات نفسها التي ثار عليها ؛ فكل ما في الأمر أن المشروع التفكيكي، أعاد توزيع المواقع والأدوار، وهيأ الأرضية لجغرافية معرفية جديدة، استعار لها مكونات قديمة . وأهم المكونات اللسانية المستعارة، مبدأ المخالفة الذي أقر (دي سوسير) بأن اللغة تعمل وفقه، حوره (ديريدا)، وصنع منه مفهوم "الاختلاف"، ثم عمل على تكريسه أصلا ،في الوقت الذي أضحت فيه المشابهة شذوذا ،حتى لم يعد من الخطأ القول:"الأصل الاختلاف"، وقد احتاج هذا التكريس، إلى جملة من المقولات المكمّلة، مثل الحضور والغياب، والتعدد ،و التشتت واللعب .

و من غير المستحب في هذا السياق إغفال صلة هذه المقولات بفكرة الاعتباطية، التي وطّن لها (دي سوسير) ؛ إذ أن الذي هيأ السبيل لهذه المقولات، كي تنفذ إلى مجال الممارسة الفكرية والنقدية، هو تحرير الدوال من مدلولاتها، ومع هذا الحدث المشهود (هدم سجن اللغة)، تم تجديد فهمنا للنص، مما سمح بتوسيع مداه، وفتح أفقه على اللانهائي.

وخلاصة القول أن (ديريدا) أخذ من (دي سوسير) فكرة الاعتباطية، ومبدأ المخالفة (الاختلاف)، ورفض مركزية الصوت | الكلام [1]، ومن ورائه كل المركزيات .

ونظرا للقيمة الاختلافية الكبيرة التي انطوى عليها المشروع التفكيكي، ونظرا أيضا لفاعلية هذه الفروض الجديدة، في التعاطي مع موضوعات النظرية النقدية المعاصرة، مثل مسائل الآخر،والنسوية، والاستشراق، وتحليل أنواع الخطابات، فضلا عن المباحث النقدية الخالصة، مثل :

*يشير مصطلح التكملة | المكمل إلى العادة المنغرسة في الفكر الغربي، وهي قيامه على ثنائيات يحتل الطرف الأول منها المركز، وينال الأفضلية، بينما الطرف الثاني، هو تكملة، أو تابع له، فالآخر مثلا مكمل للأنا، والأنثى مكمل للرجل ....، وفي إطار نقد (ديريدا) لتمركزات الفكر الغربي ،فقد أزاح فرضية التكملة، وانتقد رأي (روسو) في اعتبار الكتابة مكونا ثانيا، والأصل الكلام، ولم يسلم الفكر اللاهوتي القديم من الإدانة لانطوائه على مقولة " في البدء كانت الكلمة "، وهي المقولة التي كان لها تأثير قوي في صياغة تلك المفاضلة، للتوسع أنظر مثلا زيما : "التفكيكية" م س، ص : 59 و نوريس : "التفكيكية"، م س، ص : 84، و رامان سلدن : "النظرية الأدبية المعاصرة "، م س : 136 .

[1]– عادل عبد الله : "التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل "، دار الحصاد، سوريا، ط1، 2000، ص 37 .

التناص، وتداخل الأجناس الأدبية، ومختلف تقنيات السرد، فقد وجدت التفكيكية هوى محببا في نفوس المهتمين بهذه الحقول، وكانت النتيجة أن عرفت التفكيكية حضورا واسعا في الدراسات الفكرية، والنقدية المعاصرة، كما عرفت بعض الانشطارات الداخلية، خلقت لها فروعا تتبنى طروحات متباينة عن طروحات (ديريدا)، يبرز ذلك على مستوى كتابات (بول ديمان) ***B– DE-Man*** في "العمى والبصيرة "، وجماعة نقاد " ييل " ***Yale*** في أمريكا الشمالية، وغيرهم .

أما على مستوى الممارسة النصوصية، فقد وجدت التفكيكية صدى لدى عدد من النقاد أبرزهم على الاطلاق (رولان بارت)، حيث استلهمها في تحليله لقصة بلزاك (ساراسين) ***Sarrasine*** ضمن كتابه المعروف ***S /Z*** ، والذي ستكون لنا معه وقفة لاحقة .

بعد جلسة الإنصات هذه إلى مجموع التيارات المشكلة لـ "جمهورية" النظرية النقدية المعاصرة" بكل ما يعنيه مصطلح " الجمهورية "، من انفتاح، وتعدد، وحرية، وربما فوضى وانفلات،يمكن القول أن خطاب ما بعد البنيوية، عمل على تحويل الممارسة النقدية إلى ممارسة فكرية بامتياز، تنافح بحرارة عن وجودها الذي تريده وجودا فارقا ومتميزا، وتتحاور مع الخطابات المجاورة، محاورة مناظرتية، تنشطها ذوات لها صفة المخراطية في نقاشات المعرفة المعاصرة، ذوات مسكونة بتساؤلات وانشغالات ذات صلة بمآزق هذه المعرفة وإشكالاتها .

ونحن في الفصل الموالي سوف ننظر في مدى استجابة الخطاب النقدي لهذه الدعوة . كما سنعمل في فصول لاحقة، على تتبع مسالك أخرى، عرفها الفكر ما بعد البنيوي في مراحله المتأخرة جدا، إننا نعني بالتحديد النقد الثقافي، وما يحيل عليه من نقود أخرى مثل النقد النسوي، والنقد الإيكولوجي، ونقد الخطاب ما بعد الاستعماري .

الفصل الرابع:

النص والممارسة النصية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مع مفهوم " النص "، يبدو إعطاء تعريف على الطريقة المعهودة فاقدا لنجاعته، لأن مصطلح النص لا ينتمي إلى ذلك النوع من المصطلحات المحيّدة الخالية من النوازع ذات الطابع الإيديولوجي أو المعرفي، فمع كل تعريف للنص أو ممارسة نصية، تتجلى معالم منظومة معرفية ذات حمولات نقدية وإيديولوجية، توجّه ذلك المفهوم التوجيه المتساوق مع أهدافها الكبرى، وهكذا لا يعدو النص في غالب الأحيان أن يكون دالا تتعدد مدلولاته بتعدد قرائه ودارسيه . وما دام ذلك كذلك، فقد كان منهجنا في هذا الفصل قائما على المراوحة بين النص كمفهوم، والنص كممارسة وضعت في اعتبارها ضرورة تحويل المفهوم إلى إجراء أو استراتيجية، تأخذ – ضمن هذا السياق – مسمى الممارسة النصية، والتي سوف يجري البحث فيها على طريقة الاستقصاء والتحري ،و سوف ينطلق التحري من العتبات الأولى التي طرق فيها باب النص وهو في عرينه المستقل . العرين الذي دُفع إليه من طرف المنظومة الشكلانية، والبنيوية، والشعرية، لينفتح في مرحلة لاحقة، وبإيعاز من تيارات ما بعد بنيوية على الذات والعالم من حوله .

1- النص في بيئة الشكلانيين (فراي) :

تكتسي محاولة (فراي) أهميتها، من نجاحها في إقامة تصور للنص، نابع بالأساس من تصور أصيل للنقد ووظيفته، وفي وقت لم يكن النقاد قد طووا بعد صفحة الحديث عن الأخلاقي والاجتماعي، والتاريخي، والسيري كوجوه ملازمة للجمالي، بل ومتحكمة فيه، وكان من أثر رؤية (فراي) الجديدة أن طرحت جماليات كانت لها الفعالية اللازمة لإزاحة جماليات رسخها القرن الثامن عشر، وظلت سارية إلى يوم (فراي) ذاك، ولنا أن نأخذ نبذة عن تلك الجماليات مما كتبه (إيغلتون) في تأريخه الأدبي للفترة قبل الشكلانية (السياقية) في أنجلترا، وليس الأمر عنها ببعيد في باقي الأصقاع .

يقر (إيغلتون) أنه في انجلترا القرن الثامن عشر، لم تكن قيمة النص الفنية تقاس بما ينطوي عليه من خيال و " أدبية "، وإنما تقاس بمدى قربه، أو بعده عن ما سماه بـ " الأدب المهذب " ***Polite letters***، وهو الأدب الراقي الذي يرضي ذائقة الطبقة الأرستقراطية في المجتمع، ويعلو عن " أغاني الساحات والرومانس الشعبي، وربما الدراما ذاتها " [1]، لقد طال التهميش – حسب (إيغلتون) – حتى الفنون، واجتاحت الأدب فكرة الطبقية، وأصبحت هناك أنواع من الأدب راقية، وأخرى مهمشة، كما كانت ثمة فئات اجتماعية راقية، وأخرى كادحة [2].

[1] – تيري إيغلتون : " نظرية الأدب "، م س، ص : 37 .

[2] – نفسه، ص : 37 .

ومن معالم هذه المرحلة أيضا، نجاح نظرية المحاكاة في تكوين مرجعية نظرية للكلاسيكية الجديدة، تؤمن بأن جوهر النص هو الواقعي، والمعيش، والحقيقي، والكائن، والمحسوس . أما قيمته الجمالية، فتتوقف على قدرته على إعادة إنتاج الواقع باحترافية مرآتية .

أما الفهم الانفعالي (نسبة إلى النظرية الانفعالية)، فيتمحور حول التشديد على حضور الأخلاقي (الصدق | الأمانة في نقل الأحاسيس،...) كشرط دون الجمالية، بعبارة أخرى إن النصية كانت تكافئ الصدق، وحيث لا صدق، فلا نص، ولا جمال .

هذه هي البيئة المفهومية التي عاش فيها النص وترعرع، إلى أن جاء نقاد شكلانيو النزعة خلقوا له بيئة أكثر اعتدادا بخصوصياته، وأكثر تقديرا لها . حاولوا تجديد المقولات الموظفة في فهم النص، على اعتبار أن المقولات السابقة، نجحت فقط، وبحظ متواضع في مساءلة المضمون بتوسل شعارات براقة، ذات محمولات أخلاقية من مثل الصدق، والأمانة، والإخلاص، لكن لم تكن لها القدرة على مقاربة الشكل، هذا فضلا عن أن الحديث النقدي عن النص لا يرحب بمثل هذه الشعارات، ولا يستلذ النقاش بشأنها، لأنها لا تتسق مع ميزته الجوهرية " الفنية " .

بمثل هذه النزعة التصحيحية باشر (فراي) وغيره، طورا جديدا من التجريب النقدي، وأول ما كان عليه أن يفعله بالتعاون مع شركاء المنهج والغاية –على ما يرى (جيروم ستولنيتز) – إقناع الناس بأن ما كانوا يرونه جميلا في الأعمال الواقعية، هو في الحقيقة أبعد ما يكون عن الجمال، وإذا كان هناك جمال في فن عصر من العصور، فهو بالتأكيد فن العصر الحديث ؛ ففيه فقط اتجه الوعي الفني ،إلى ما يتجاوز الواقع في البحث عن الجمال، والفن الحديث هو فن حقيقي، لأنه لا يلامس الحياة الواقعية كثيرا [1] . وعلى الرغم من أن (فراي) كان مهتما بنقد كل أنواع الفنون، وربما أولى نقد الفن التشكيلي عناية خاصة، إلا أنه حاول أن يدافع بصفته ناقدا عن علمية النقد الأدبي واستقلاليته، لأن الإبقاء عليه تحت طائلة الفنون المحضة، يجعل المشتغل به موصوفا على شاكلة كل النقاد الفنيين بالتطفل :" ولا مراء في أن النقد له بعض من صفات الفن، ولقد يستشف من هذا الكلام، أن النقد نوع متطفل من أنواع التعبير الأدبي، فن يقوم على فن وجد قبله، محاكاة ثانية للقوة الخلاقة، والنقاد حسب هذه النظرية مثقفون يتذوقون الفن، ولكن تنقصهم القدرة على خلقه والثروة لدعمه " [2]، لقد كان الناقد – حسب (فراي) – شخصا سيء السمعة في أوساط الفنانين،

[1]– جيروم ستولنيتز : "النقد الفني | دراسة جمالية "، ترجمة فؤاد زكريا، ص : 204 .

[2]– نورثرب فراي :" تشريح النقد | محاولات أربع "، ترجمة : محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، 1991،ص:3

طوال القرن التاسع عشر، وهو العصر الذي اعتبره (فراي) " العصر الذهبي للنقد المناهض للنقد"[1]، وحتى يتخلص الناقد من تلك المسبة، فيبيّض صفحته، وينقّي تاريخه، فإن عليه حسب (فراي) أن يضفي على عمله صبغة علمية موضوعية، وذلك من خلال الاستجابة للدعوات الشكلانية التي حاولت أن تضمن للنقد استقلاليته، مع ضبط للموضوع، وتحديد للمنهج كما هيأت له حضورا مشروعا من خلال تأكيدها على لزومه للنص والإبداع . وفي هذا السياق وضح (فراي) ما جناه غياب النقد على الإبداع، وهو سقوطه في هوة الضعف، والإفلاس الجمالي،خصوصا في أيام الرومانسية التي بلغ فيها الاستخفاف بالجانب الجمالي والفني حدا لا مزيد عليه، بداعي التزام مبدأ العفوية والصدق، وهو المبدأ الذي أعطى للفن الطابع الجماهيري، ومعلوم أن الجماهيرية تؤثر على مستوى الإبداع وتغرقه في البساطة، والسطحية، والمباشرة . ولهذا يرفضها (فراي) ويرفض النظريات التي تعلي من شأن " الذوق الطبيعي "، وهو ذوق عامة الناس، فمثل هذه النظريات " أخذت حظها في مجال التجربة، فلم تثبت أمام حقائق التاريخ، وأمام التجربة، ولعل الوقت قد حان لتجاوزها" [2]، لكن إذا حصل هذا التجاوز، فلا ينبغي أن يكون على النحو الذي حصل مع تيار " الفن للفن "، الذي ارتقى بالإبداع من منتهى البساطة، إلى قمة التعقيد والغموض،وسلك به سبيلا معاكسا تماما للسبيل الذي أسلمته الرومانسية إليه، ولم يعد النص كما الفن إلا "سرا من الأسرار، ودخولا في مجتمع الراسخين في علم الغيب . وهنا أصبح النقد محصورا في شعائر ماسونية، قوامها الحواجب المرفوعة، والتعليقات المبهمة، وما إلى ذلك من الإشارات التي تصدر عن عقول أعقد من أن تحيط بها لغة البشر " [3].

وعندما يرفع (فراي) مظلمة الغموض والإبهام التي اعترت لغة النص على يد أتباع تيار "الفن للفن "، فإنه يفتح باب النقاش في ظاهرة فنية، سوف تكون لها تداعيات أكثر مع البنيوية، لكن على مستوى الخطاب النقدي هذه المرة .

هكذا نصل مع (فراي) إلى مفهوم للنص مترفع عن الابتذال والعامية، لكن أيضا منزه عن النخبوية المتطرفة، و " فنيته " ،هي قيمة يكتشفها النقاد، ويحددون معاييرها، ويقدرون نسبتها وهم وحدهم المخولون لفعل ذلك، لأن النقد دخل عصر التخصص الصارم والدقيق، وبدأ يؤسس نفسه على العلمية . وفي حالة وجود النقد العلمي المؤسس، فهامش سوء التقدير ضئيل، والموضوعية نسبتها موفورة، وثمرة ذلك سوف يجنيها الإبداع نفسه .

---

[1]– نورثرب فراي: " تشريح النقد" ، م س ،ص : 4 .

[2]– نفسه ، ص: 4

[3]– نفسه، ص : 4

ولما كان فضل النقد على الإبداع بهذا السخاء، فلا وجاهة لرأي يدعو إلى الاستغناء عنه، أو رميه بتهم تغض من شأنه : " والجمهور الذي يحاول الاستغناء عن النقد، ويؤكد أنه يعرف ما يريد أو ما يحب، يسيء إلى الفنون، ويفقد ذاكرته الثقافية " [1] . إن الناقد إذن هو صانع الذاكرة الثقافية، ووظيفة بهذه الأهمية، من شأنها أن تبوّء صاحبها أعلى المراتب المعرفية، وهذا الذي كان، لقد خطط (فراي) كغيره من الشكلانيين لغاية أبعد، هي الهيمنة المعرفية على النص الأدبي، إذ غدا الناقد بفضل ما يمتلكه من أدوات علمية، وخبرة جمالية "خير من تسعى له قدم " في الحكم على النص، وتفوق في ذلك على صاحب النص نفسه [2] .

ومما يشترطه (فراي) على جموع النقاد، عزل النص – لدى تحليله – عن الأنساق الأخرى، وعزل الأدب لدى دراسته عن حقول معرفية مجاورة، يفهم هذا من قوله : " لكن ما إن نسلم بأن الناقد له حقل نشاط خاص به، وإنه استقل استقلالا ذاتيا في ذلك الحقل، حتى يتوجب علينا التسليم بأن النقد، يتناول الأدب من خلال إطار فكري محدد، وهذا الإطار ليس هو الأدب ذاته، لأن ذلك يعيدنا إلى نظرية التطفل ثانية، ولكنه ليس خارج الأدب أيضا، إذ تضيع حينئذ استقلالية النقد، وينضوي الموضوع كله تحت جناح شيء مختلف " [3]، وهو يقصد طبعا بهذا الشيء المختلف مجموع " الحتميات "، أو الشرطيات التي تسعى إلى إلحاق الأدب بواحد من الأنساق غير الأدبية، وهنا يؤكد (فراي) على الأدب | النص مصدرا للمعرفة النقدية :" وأول ما على الناقد الأدبي أن يفعله هو أن يقرأ الأدب، أن يقوم باستعراض استقرائي لحقله، وأن يجعل مبادئه النقدية تتشكل من معرفته بذلك الحقل، فالمبادئ النقدية لا يمكن أخذها جاهزة من اللاهوت، أو الفلسفة ،أو السياسة ،أو العلم أو أي مزاوجة بين هذه الحقول " [4]، والواقع الذي كان، هو أن النقد كان يصدر عن كل هذه المرجعيات .

ويسعى (فراي) إلى وضع النص تحت مجهر النظر العلمي المتخصص، يكون قد مد خطواته الأولى نحو عالم النظرية الادبية [5]، ليتأكد دخوله لها من خلال دراساته الرائدة ضمن الكتاب العلامة

---

[1]– نورثرب فراي: " تشريح النقد" ، م س ،ص: 4

[2] – نفسه ، ص : 5

[3]– نفسه، ص : 7 .

[4]– نفسه، ص : 7 .

[5]– سعد البازعي وميجان الرويلي : " دليل الناقد الادبي "، م س، ص : 277 .

" تشريح النقد "*، الكتاب الذي أسس فيه لما يعرف بـ " النقد الأسطوري"، أو "نقد النماذج العليا".

صدر (فراي) في " تشريح النقد" عن طموح مفعم، ورغبة صادقة في أن تحقق الدراسات الأدبية قفزة علمية، ومع اقتناعه بأن أي مبحث لا يمكنه أن يرقى إلى مستوى العلم الحقيقي ما لم تكن له الأدوات اللازمة لاكتشاف " التناسق الكلي " [1] الذي ينتظم مواضيعه، مضى يبحث عن السبل التي تمكنه من العثور على دلائل وجوده في الأدب، وقد وجدها أخيرا ممثلة في استحالة قدرة تاريخ الأدب على تفسير بعض الظواهر، منها مثلا ظاهرة عودة بعض المكونات الفنية المنقرضة وحلولها في أنواع أدبية جديدة، ويعود سبب هذا العجز إلى أن تاريخ الأدب ينظر الى الأدب بوصفه "ركاما من الأعمال المتجمعة " [2]، يخفى عنه أن ما يبدو بين وحداته من تناسق، إنما هو تناسق سطحي ناتج عن التتابع الزمني [3]، والطريقة الصحيحة في الكشف عن التناسق الكلي، تكمن في النظر إلى الأدب على أنه "نظام من الكلام " [4]، وبتلفظه لمصطلح النظام، يكون (فراي) قد دشن الطريقة البنيوية في التعاطي مع المواضيع، من غير أن يدري، أو كأنه أرهص لها، لقد كان هم (فراي) هو الإمساك بالعناصر المتواترة والقارة في الأعمال الأدبية، ومن الصدف أن يطبق (فراي) رؤيته على نصوص تدخل في صميم البحث الأنثروبولوجي، تماما كما حصل مع رائد البنيوية الفعلي (كلود ليفي شتراوس) .

والذي يصل الأدب بالأنثربولوجيا في دراسات (فراي) هو المعطى الأسطوري المهيمن على مجموع النصوص المنتقاة والمنتمية الى التراث الغربي، وهو المعطى الذي سمح برؤية هذه النصوص، وقد اتخذت صورة اللحمة الواحدة، والنسق الموحد، ولئن بدت عليها بعض التباينات والاختلافات، فلا ضير، طالما أن الأسطورة تعني فيما تعني " أشياء مختلفة في مواضيع مختلفة " [5]، واتساع صدر الأسطورة للاختلافات، وقدرتها على استيعابها، يجعل منها شكلا للتعبير يشبه شكل " القصة " المعاصر : " أما في النقد الأدبي فإن الأسطورة تعني القصة، وهي مبدأ بنيوي منظّم

---

*- صدر سنة 1957

[1]- نورثرب فراي: " تشريح النقد" ، م س ، ص 18 .

[2]-نفسه ، ص 20.

[3]- نفسه ، ص 19 .

[4]- نفسه ، ص 20 .

[5]- نفسه ، ص : 452 .

للشكل الأدبي "[1]، ومتضمن لرؤية الإنسان للطبيعة والوجود، فهذه الأشكال التعبيرية التي صنعها الإنسان وضمنها "رغباته واحتياجاته المستمرة " [2]، إنما هي عالم خيالي موازٍ للعالم الطبيعي، وبين جنباته تحيا إمكانات للتكامل والانسجام، لا تقل في أهميتها وفعاليتها، عن إمكانات التكامل الكامنة في أطراف العالم الواقعي، وهذا التقابل بين العالمين، هو في أحد تأويلاته عنصر منتج لأضرب من التفاعل الخلاق والتنافسي بين الذات والآخر ممثلا في الطبيعة، فإذا كانت الطبيعة متوفرة على قانون يحكمها وينظم مسارها، فإن الذات | الإنسان أنتجت مكونات ثابتة وقارة تكفل للعالم الإبداعي الخاص بها، صيغة شمولية بنيوية قابلة للفحص والملاحظة، والتعلم ، هي المكونات الأسطورية التي يوضح صاحبا " دليل الناقد الأدبي " دورها وطبيعة أدائها على النحو الآتي : " ... حبكات وعناصر بنائية تنظيمية، وتتماشى هذه النماذج والتكوينات مع الفصول الأربعة، فالكوميديا تقابل الربيع، والرومانس الصيف، والمأساة الخريف، والهجاء الشتاء، وذلك ضمن التقابل الأشمل بين الأدب والأساطير من ناحية، والطبيعة من ناحية أخرى "[3] .

كذلك إذن أكد (فراي) حاجة النصوص الأدبية لنوع مختلف من المقاربة، نوع غير تابع ولا تقليدي، بل بالعكس من ذلك تماما، سيغدو هو المؤسس لتقليد قوي .

2- النص في بيئة البنيويين :

لم يكن النص الأول الذي تعاملت معه البنيوية نصا أدبيا، بل هو نص أسطوري، وذلك بحكم الانتماء المعرفي لأول ناقل للمنجز اللساني إلى خارج حدود اللسانيات، وهو الأنثروبولوجي (كلود ليفي شتراوس)، وقد خلص من خلال عمله الرائد في تحليل الأسطورة، إلى اكتشاف بنية واحدة تتكرر في كل النماذج الأسطورية التي درسها [4] . فتأسيا بالنموذج اللغوي، ركز (شتراوس) اهتمامه على العلاقات الجامعة بين الأساطير، وهي علاقات تشابه استنتج – بمساعدة المعطى الفرويدي – أنها ناتجة عن اشتراك الأبنية الذهنية المنتجة لهذه الأساطير في نفس الخصائص، مما أفضى إلى نتيجة متشابهة . هكذا إذن اندغمت اللسانيات مع التحليل النفسي، فولّدا معا تفسيرا للنص الأسطوري يشي بعمقه من جهة، وبقدرة البنيوية على استيعاب التحليل النفسي من جهة أخرى، لما بينهما من تقارب منهجي، خصوصا ما تعلق بقيام بنية اللغة، وبنية الذات على تركيبة

[1]– نورثرب فراي: " تشريح النقد" ، م س ،ص : 452.

[2]– سعد البازعي وميجان الرويلي : " دليل الناقد الادبي "، م س، ص : 338 .

[3]– نفسه، ص : 338 .

[4]– تيري إيغلتون : " نظرية الأدب "، م س، ص : 180 .

ثنائية . وعلى هذه التوليفة التي وظفها (شتراوس) تعلق (إديث كروزيل) بقولها : " وهو [ليفي شتراوس] يرى أن هذه الأبنية الموحدة لهذه الأساطير، تتجلى ـ خلال عملية تحليل الأسطورة ـ بالكيفية التي ينبثق بها الفكر اللاواعي في الوعي ـ خلال عملية التحليل النفسي . ولذلك يغدو الكشف عن هذه الأبنية نوعا من أنواع التحليل النفسي الثقافي "[1] . وهكذا دخلت البنيوية مجال العلوم الإنسانية، علم الاجتماع تحديدا، قبل أن تعم النقد وباقي العلوم . والشيء المهم الذي يجب الانتباه إليه، هو أن (ليفي شتراوس) حينما استلهم المنجز اللساني في دراساته عن الأساطير، وأنظمة القرابة، والطوطمية، أعاد تهيئة هذا المنجز بحيث استطاع التكيف مع معطيات ذلك العلم المختلف في طبيعته، وفي موضوعه وغاياته عن علم اللغة، مع الحفاظ على جوهر المقولات، والخطوط العريضة لإجراءات البحث . يشرح لنا (جون ستروك) طريقة (شتراوس) على النحو الآتي : " وركز همه على العلاقات التي تدخل بها مع سواها من الوحدات . ويبدو هذا التباين على أشده عندما نأتي إلى تفسير العناصر الرمزية في أسطورة من الأساطير، لأن الكثيرين منا يميلون إلى الاعتقاد بأن الرموز كميات ثابتة تخضع حيثما وردت إلى تفسير واحد . أما (ليفي شتراوس) فيثبت العكس : إن المعنى في كل حالة يتحدد بالمكان الذي تحتله هذه الرموز ضمن شبكة العلاقات التي تتضمنها تلك الاسطورة بالذات "[2]، وبهذا أصبح ساريا في الأنثروبولوجيا من المقولات، ما كان ساريا في اللسانيات ؛ إن الأسطورة بوصفها نظاما أو نسقا لا تسمح بأي تفسير يعتمد على مكونات خارجية، فكل وحدة فيها تأخذ حظها من التفسير حسبما يقتضي موقعها من باقي الوحدات، وعلاقاتها بها . لقد انقضى ذلك العهد الذي كانت الرموز الأسطورية فيه تأخذ طابع المشاعية والتعميم، وجاء عهد للملكية الفردية والخاصة، حيث تتمتع كل أسطورة باستقلالية كاملة في منح المعاني للرموز المتضمنة فيها، وحيث يأخذ الرمز دور الدال، ويتقمص تفسيره معنى المدلول، تصبح العلاقة التلازمية بين الدال والمدلول، رهينة أسطورة بعينها، حتى إذا صودف ذلك الدال عينه في أسطورة أخرى، يصبح البحث له عن مدلول مملى من طرف نسق تلك الأسطورة، ضرورة لا محيد عنها.

هذا الطرح كان له أكثر من معنى لدى (إيغلتون)، وأكثر من دور في مجال الفكر البشري، ولعل أهم هذه الأدوار على الإطلاق : " نزع مركزية ***Desentring*** الذات الفردية التي لم تعد تعتبر بمثابة مصدر للمعنى أو غاية له، إن للأساطير وجود جمعي شبه موضوعي يكشف منطقها الملموس ويبدي استخفافا بالغا حيال أوهام الفكر الفردي وأهوائه، ويرد كل وعي محدد إلى مجرد

[1] – إديث كريزويل : عصر البنيوية، م س، ص : 46 .

[2] – جون ستروك : " البنيوية وما بعدها" م س، ص : 16 .

وظيفة لديها "[1]، هكذا تستحيل الذات إلى مرآة محدّبة تصغّر المجتمع، لكن هذا التصغير لا يفقدها مكوناتها الأصلية ؛ فما تحمله الذات من أفكار ومواقف، وما تتوفر عليه الذاكرة الفردية من تجارب وخبرات ، هو لبنة تراكم مع أخواتها بناء الذاكرة الجمعية، والتي تشكل بدورها، وبالاشتراك مع بنى أخرى، مرجعية متخفية غير مشعور بها، لكنها تتحكم وبنجاح غالبا في المنظومات الفكرية والسلوكية التي يصدر عنها المجتمع، وهذا ما دفع (إيغلتون) إلى استخلاص ميزتين للأسطورة :

تتعلق الأولى بالناحية الإنتاجية، حيث أكد على البعد الجماعي للأسطورة، فالذي يصنع الأسطورة ليس شخصا بعينه، ولكن جماعة من البشر يجمعهم نسق فكري واحد، غير أن هذا النسق غير مشعور به، وهنا يبرز أثر فرويد وتلاميذه .

وتتعلق الثانية بالجانب المنهجي والمعرفي والتداولي، حيث تقرر أن الذي تهدف إليه الأسطورة ليس مجموعة الأحداث التي تسردها، وليس التعريف بالشخصيات التي تحركها، ولكنها تهدف إلى تصنيف الواقع وتنظيمه، متوسلة في ذلك طريقة التقابلات الثنائية التي سنّها الفكر اللساني [2] .

وعلى سبيل البرهنة على تأثير علم اللغة البنيوي في دراسات (شتراوس)، تشير (إديث كروزويل) إلى آلية استثمار (شتراوس) للقاعدة اللسانية التي مؤداها: " أن بنية أي لغة تتبع ـ دائما ـ سبيلا ثنائيا من التراكيب المتوازية "[3]، حيث تظهر الممارسة أن اتباع المنهج البنيوي في تحليل الاسطورة، والذي كشف عن ثبات للبنية، وتغيير منتظم للوحدات ، أفضى إلى الخلوص إلى ما يشبه قاعدة أنثروبولوجية مكافئة للقاعدة اللسانية المذكورة، لا نكون مجافين للصواب إذا عبرنا عنها بقولنا : أن بنية أي أسطورة تتبع دائما سبيلا ثنائيا من التراكيب (العلاقات | الأحداث) المتوازية .

وإذ سلك (شتراوس) هذا السبيل، توصل إلى تشكيل تصور نهائي للأسطورة، يرقى إلى مستوى النظام الكلي، والنسق العام الذي يستوعب كل نماذج هذا الجنس .

وهنا تلتقي (إديث كروزويل) مع (إيغلتون) في تحديد تبعات هذا التوجه الجديد، وانعكاساته على مستوى مكانة الذات في الفكر البنيوي، وهي مكانة لا تبعث على الارتياح في نفوس المفتتنين بها ،إذ يتجلى تجاهل البنيوية للذات، وللفرد في مجال الدراسات السوسيولوجية من خلال نبذ (شتراوس) لكل فلسفة يأنس فيها جنوحا إلى إعلاء شأن الفرد، ويعد رفضه لكل من الوجودية

[1] – تيري إيغلتون : " نظرية الأدب " م س، ص : 181 .

[2]– نفسه، ص : 181 .

[3]– إديث كروزويل " " عصر البنيوية "، م س، ص : 38 .

والظاهراتية [1] دليلا كافيا لذلك . كل هذا في مقابل إصراره على إيعاز كل الظواهر إلى المجموع الذي يشكل النظام والنسق الثقافي بأكمله، والذي ينصاع له الفرد من غير إرادة . وهذه الفكرة كما هو معلوم سيكون لها شأو بعيد في الدراسات الثقافية الما بعد حداثية .

على مستوى الممارسة النصية بادر (شتراوس) بمشاركة حليفه البنيوي (جاكبسون) بإجراء مقاربة بنيوية لسونيتة " القطط " لـ (بودلير) ،لم تخل حسب (ريفاتير) من دقة استثنائية [2] ؛ حيث تم إخضاع النص لجملة من التقطيعات، شملت الوزن، والنسيج الصوتي، والقواعد، والمعنى، وذلك من أجل العثور على مجمل البنى المشكلة للبنية الكلية للنص [3] .

ومبدئيا ، فقد تم تعيين ثلاث بنى متداخلة يفصل فيها (ريفاتير) بقوله : " تقسيم ثلاثي إلى : الرباعية الأولى التي تمثل القطط، كونها مخلوقات سلبية يرقبها الغرباء، والعشاق، والعلماء، الرباعية الثانية : إذ تكون القطط مخلوقات فعالة، ولكن، مرة أخرى، منظورا إليها من الخارج، من خلال قوى الظلام، وهذه الأخيرة – منظورا إليها من الخارج أيضا – تكون فعالة، فهي تضمر نوايا سيئة نحو القطط، وتخيبها، (و السداسية ***sextet*** الأبيات الستة الأخيرة من السونيتة) تمنحنا رؤية داخلية لأسلوب حياة القطة ؛ فربما يكون موقفها سلبيا، ولكنها تسلم بذلك الموقف على نحو فعال، وهكذا ينتهي التقابل بين الفعال والسلبي، أو ربما يلغى، وتغلق دائرة السونيتة " [4]، ثم يشير الدارسان إلى خضوع هذه البنية الثلاثية إلى نموذجين متماثلين، أحدهما قواعدي، والثاني وزني [5].

إثر ذلك، يقترح الدارسان تقسيما ثنائيا آخر (مقطع من ثمانية أبيات، وآخر مشكل من ستة أبيات)، يتعاضد فيه الجانب الدلالي مع الصوتي في تغذية بنية ثانية هي بنية التناقض .

ويأتي التقسيم الثالث ليقفز بعدد البنى إلى الثلاث، ويتم فيه التركيز على الجانب التركيبي النحوي، في علاقته بالجانب الدلالي في شقه التخييلي ،حيث يلاحظ تشكل لعلاقة كنائية، وأخرى استعارية، توحي بقيام نوع من التماهي مع الكون [6].

---

[1]– إديث كروزويل " " عصر البنيوية "،م س، ص : 50 .

[2] – السياق الذي اورد فيه (ريفاتير) هذه الملاحظة، هو سياق نقدي استهدف اختبار نجاعة اللسانيات البنيوية (غير المعدلة) في مقاربة الشعر ولم تكن نتيجة الفحص في صالح البنيوية، وسنعود لمناقشة هذا الموقف في موقع لاحق من هذا الفصل . أنظر ميشال ريفاتير : " وصف البنى الشعرية|مقتربان لقصيدة بودلير القطط"، م س ، ص:79

[3]– نفسه، ص : 82 .

[4]– نفسه، ص : 82 .

[5]– نفسه، ص : 82 – 83 .

[6]– نفسه، ص : 83– 84 .

وفي تعليق لـ (ريفاتير) على هذه الدراسة ورد : " من كل ما تقدم، يمكن أن نحدد النتيجة الآتية على الأقل : إن هذه البنى المؤتلفة، والمتنامة تبادليا، تتفاعل في ما بينها بطريقة فريدة فالقصيدة مثل عالم صغير له نظامه الخاص من الإحالات والتناظرات . ونحن لدينا بيّنة مقنعة تماما على تسلسل استثنائي من التطابقات التي توحد أجزاء الكلام معا "[1]. هذا النص يحيل على تصور بنيوي للنص، يقوم على الاستقلالية، والانغلاق، والاكتفاء الذاتي، مع اعتداد كبير بالعلاقات التي تجمع بين جنبات النص وتعطيه شكله النهائي، وعلى كل قراءة أن تتبع من تشبع بهذه الأفكار، فتأخذها مأخذ المسلمة غير القابلة للأخذ والرد، إن ما يريده النص – في نظر البنيويين – هو الكشف الداخلي عن قواعده ونظامه، و "كيفية " قول ما قاله . وحتى تكون القراءة في مستوى طموح البنيويين، عليها أن تأخذ طابعا تحليليا إجرائيا لامجال معه للانفلات أو الابتداع، طالما أن كل شيء معطى وجاهز بالنسبة للمحلل.

ذلك هو النموذج الذي كان محل اقتداء من طرف نقاد الأدب . فحينما عنّ لهم أن يطبقوا المنهج البنيوي على النص الأدبي الشعري ،لاذوا بنموذج (شتراوس) و(جاكبسون)، وحينما أرادوا السلوك بتحليل النص السردي مسلكا بنيويا، التمسوا نموذج (شتراوس) في دراسة الأسطورة، وقد ساعدهم على هذا الاقتباس الأخير تشاكل البنية الأسطورية، مع البنية السردية، كما ساعدهم نموذج سابق، هو نموذج (بروب) المورفولوجي في دراسة الحكاية الشعبية*.

فاجأ (فلاديمير بروب) جمهور الدارسين بإزاحة تاريخية لمختلف أشكال المقاربة الذرية* السياقية، واقتراح إبدال آخر يرتكز على البناء الداخلي للحكاية ،ويهمل الجانب المرجعي والموضوعاتي، وتبع ذلك اهتمام كامل بوظائف الشخصيات، وإعراض لافت عن أسمائها وصفاتها ،على اعتبار أنها مكونات عرضية متغيرة، وليست مكونات جوهرية تتمتع بالثبات، يقول (بروب) " ويمكن أن نلاحظ أن شخصيات القصص العجيب – وإن بقيت مختلفة من حيث مظهرها،

---

[1]– ميشال ريفاتير :" وصف البنى الشعرية| مقتربان لقصيدة بودلير القطط" ، م س ، ص : 86 .

* يقر (إيفجيني ميليتنسكي) أن القيمة العلمية الكبيرة لهذا الكتاب، لم يتمكن من تقديرها إلا بعد دخول البنيوية مجال اللسانيات والانثروبولوجيا رغم أنه عرف أول ظهور له سنة 1928، أنظر إيفجيني ميليتنسكي : " الدراسة البنيوية والنمطية للقصة " ملحق ضمن كتاب مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، دار شراع ،دمشق، ط1، 1996، ص 208 .

*هذا الوصف الذي منح للدراسات السابقة ل (بروب) هو لـ (إيفجيني ميليتنسكي) ورد ضمن الملحق المشار إليه (الدراسة البنيوية والنمطية للقصة)، وفيه عرّف بالكتاب وتاريخ ظهوره والأصداء التي تركها في تاريخ الدراسات السردية والانثربولوجيا، أنظر فلاديمير بروب، "مورفولوجيا القصة "، م س، ص : 208 .

وعمرها وجنسها، ونوع اهتماماتها، وحالتها المدنية، وسماتها الأخرى الثابتة والنعتية – فإنها تقوم خلال سير الحدث بالأفعال نفسها . وهذا ما يحدد العلاقة بين الثوابت والمتغيرات .فوظائف الشخصيات هي الثوابت، في حين أنه يمكن لكل ما تبقى أن يصيبه التغير " [1] .

وتعتبر النزعة الوضعية التي احتكرت مجالات الدراسة العلمية والإنسانية في بدايات القرن العشرين، عاملا رئيسيا في إحداث هذا التحول، نفهم هذا لدى قراءتنا لنص (بروب) الذي مؤداه : "تعني كلمة مورفولوجيا دراسة الأشكال . وفي علم النبات، فإنها تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع، وبشكل آخر، فإنها تعني دراسة بنية النبتة.

ولكن أحدا لم يخطر له في البال أية إمكانية لوجود مفهوم مورفولوجيا القصة، أو إطلاق تعبير من هذا النوع،، وذلك على الرغم من أن دراسة الأشكال، ووضع القوانين التي تحكم البنية أمر ممكن في ميدان القصة الشعبية والفولكلورية، وبنفس الدقة التي تضاهي مورفولوجيا التشكيلات العضوية " [2] .

هكذا يجعل (بروب) الحكاية الشعبية موضوعا للتجريب والاختبار، ليكتشف مدى تقبلها لأدوات الفحص العلمي وقدرتها على الصمود والتموضع أمام الباحث كظاهرة لها حظ كبير من الثبات، وإن اشتملت في الوقت نفسه على جملة متغيرات لا تفسد " للكلية "قضية، وحيث كان الهدف هو الوصول إلى تصور نسقي شامل للحكاية الشعبية ،على غرار النسقية الموجودة في العلوم الطبيعية فقد نافح (بروب) بحماس عن مشروعه، وقدم بين يديه ما يكفي من البراهين لكي يجد المساندة والقبول .ومن أقوى مرافعاته بهذا الصدد ، موازنته بين نظريات العلوم الطبيعية ،ومنهجيه الدراسات الفولكورية والانثروبولوجية، حيث يتجه الاهتمام في العلوم الطبيعية إلى العثور على أوجه التشابه الجوهري بين الظواهر المتماثلة ، وبالمثل فإن " عالم الفولكلور على غرار عالم الطبيعة يهتم بأجناس وأنواع الظواهر المتماثلة في جوهرها " [3] ، وإذا تقرر التشابه البنائي بين الظاهرة

---

[1]– فلاديمير بروب : "مورفولوجيا القصة "، م س ، ص : 177– 178 .

[2]– نفسه، ص : 15 .

[3] ورد هذا الكلام بعد ظهور الكتاب الاصلي ، وذلك ضمن الملحق الذي تضمنته الطبعة الروسية الثانية للكتاب سنة 1969، وعنوانه تحولات القصص العجيب، وهو مقال مكمل لمحتوى الكتاب الرئيسي، ويشير الناشر الفرنسي للكتاب (الذي نقلت عنه هذه الترجمة) إلى أن هذا المقال نشر أول مرة في السنة نفسها التي نشر فيها الكتاب، ثم ألحق بالكتاب في الطبعة الثانية . أنظر : " مورفولوجيا القصة "، م س، ص 13 (مقدمة الناشر الفرنسي).

الخرافية ، والظاهرة الطبيعية فإن الذي ينتظر المعالجة ، هو التفتيش عن الثوابت المتواترة في كل حكاية من الحكايات الشعبية، وهذا الغرض لن يتحقق إلا بإجراء عملية استقرائية، ولم يكن (بروب) من المقصرين في ذلك الإجراء . لقد أخضع مائة حكاية شعبية للفحص و "الوصف"، وانتهى به البحث إلى تقييد تلك الثوابت تحت مسمى " الوظائف"، وسهل عليه بعدها القول : أن كل حكاية شعبية كائنا ما كان مصدرها، أو مكان تداولها تشتمل على واحد وثلاثين وظيفة،والكلام صالح للتعميم لأنه ناتج عن إجراءات علمية (الملاحظة – الوصف – الاستقراء).

وبالنظر إلى الملابسات المنهجية والمعرفية وحتى السياقية التي اكتنفت عمل بروب ،نجدها تتقاطع مع الملابسات التي أحاطت بإنجاز دي سوسير ويمكن تلخيص نقاط التقاطع هذه في :

- كلاهما انطلق من نقد الدراسات السابقة كل في مجاله، متهما إياها بعقم النتائج .

- على المستوى المنهجي : اعتمد كلاهما منهجا علميا قائما على الملاحظة والاستقراء، ثم التعميم، كل ذلك كان نتيجة تأثر واضح بالنزعة الوضعية .

- تخلى كلاهما عن النزعة التاريخية، واعتمدا المنهج الوصفي بديلا، يقول (بروب) مثلا في هذا السياق : " ونحن لسنا بعد بصدد الحديث عن الدراسة التاريخية للقصص، وإنما نكتفي بالحديث عن وصفها . فالحديث عن التكوين دون تخصيص أي انتباه لمشكل الوصف – حسبنا جرت العادة – إنما هو حديث لا غنى فيه "[1]، أما استخدام (دي سوسير) للمنهج الوصفي، فهو أمر لا يستدعي التدليل .*

كما نعثر على نوع من التقارب بين منجز (ليفي شتراوس) الرائد، ومنجز (بروب) ويتضح ذلك من خلال :

- استلهام التصور المبدئي، وخطة العمل من مجال مختلف، ومحاولة تجسيدها على مستوى الاختصاص ؛ ف (شتراوس) اقتنص تصوره من اللسانيات، أما (بروب) فقد تصيده من حقل العلوم الطبيعية .

- يلاحظ توافق على مستوى التصنيف الأجناسي لعينة الدراسة (الأسطورة | الحكاية الشعبية)

- فيما يخص مخلفات هذا الاكتشاف، فقد ظهر المنجزان في وقت متزامن (وإن كان منجز (بروب) قد نشر قبل ذلك بسنوات، ولكن الاعتراف بقيمته تأخر كما سلفت الإشارة)، وحظيا بتقدير علمي واف .

---

[1]– فلاديمير بروب : " مورفولوجيا القصة "، م س ، ص : 20 .

- تعد الدراسات السردية المستفيد الأول من هذين الإنجازين، كما يمكن القول باطمئنان أيضا أنهما استفادا من التفوق الذي ينعم به النص السردي على مستوى التلقي في العقود الأخيرة .

وعلى أية حال فقد شكل هذان النموذجان مجتمعين مدخلا حقيقيا لقراءة النص في سياق مغاير وإضاءته من الداخل ، على نحو عمق رؤاه، وأثرى أبعاده، وكشف له عن هوية جديدة، سوف تزداد ترسخا واتضاحا مع جهود نقاد جعلوا من هذين الطرحين، مهادا نظريا لما يعرف بـ " علم السرد "

3- النص في بيئة الشعريين :

مع التحولات التي طرأت على الساحة المعرفية ، اللسانية خصوصا أدرك الشعريون المتأخرون أن عليهم أن يعدلوا نظرتهم للنص الأدبي، وكان (تودوروف) من أنشط الشعريين في هذا المجال ؛ ظهر ذلك في كتابه القيم في بابه : " الشعرية "، وقد حوى هذا الكتاب فيما حوى، جانبا تنظيريا تأريخي النزعة، سلط فيه الضوء على الانتقالات التاريخية للشعرية، فيما خصص الجزء الثاني وهو الأكبر، لوضع خطاطة مرجعية للتحليل النصي من منظور الشعرية، ليختمه بخلاصة ضمنها الآفاق التي تتوخى لها، ومن هذه الآفاق، انفتاح النص الأدبي على نصوص أخرى .

وعلى أية حال، فما يهمنا من هذا الكتاب، هو تلك الخطاطة، بوصفها متضمنة لخطة عمل تؤطر الممارسة النصية، وتوجهها بما يستجيب للرؤية النظرية العامة التي تحكم نظرة الشعريين للنص الأدبي، وعليه فسوف نعمد إلى تقديم تلك الخطة في صيغة إجرائية وتكثيفية:

-تقسيم خطة العمل على أساس التمييز بين المظاهر الثلاثة للعمل الأدبي إلى : المظهر الدلالي | المظهر اللفظي | المظهر التركيبي [1].

في إطار الاشتغال على المظهر الدلالي ، يحاول الإجابة على سؤالين اثنين هما : "ما هي الكيفية التي يدل بها نص من النصوص ؟ " و " على ما يدل ؟ " [2].

-على سبيل الإجابة على السؤال الأول ، اقترح (تودوروف) أن ينطلق التحليل النصي من التمييز بين العلاقات "الحضورية"، والعلاقات "الغيابية ".حيث العلاقات الغيابية تتضمن مباحث الترميز والمعنى، ويمكن التعبير عن النتائج المتوصّل إليها بهذا الخصوص على منوال ما قال به (تودوروف) قاصدا التوضيح : " فهذا الدال يدل على ذاك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذاك الفصل يصور نفسية ما " [3]. أما العلاقات الحضورية فهي

---

[1]- تودوروف : " الشعرية " ، م س ، ص : 31

[2]- نفسه، ص : 32 .

[3]- نفسه، ص : 31 .

– بتعبير (تودوروف) – "علاقات تشكيل وبناء، تتلو الأحداث هنا بعضها بعضا وتكون الشخصيات فيما بينها نقائض وتدرجات (لا ترميزات)، وتتآلف الكلمات في علاقة دالة بموجب بموجب سببية ما (لا بموجب الاستحضار) . وباختصار، لا تدل الكلمة والفعل القطعي والشخصية على هذه الكلمات والأفعال والشخصيات الأخرى التي لا يعنينا منها إلا وجودها متواصلة والتي لا ترمز إليها " [1] .

واضح إذن أن اهتمام الشعريّ هو نفسه اهتمام اللسانيّ مضافا إليه، محاولة تجاوز المعنى الحصري للكلمة إلى " قضايا الإيحاء والاستعمال اللعبي للغة، واعتماد الاستعارة "، هذا فضلا عن اتجاه الشعري إلى كسر حدود الجملة [2]، والتوسع نحو الخطاب، مما يعني –إجرائيا– رصد صيرورة الدلالة على مستوى الكلمات، وتتبع صيرورة الترميز على مستوى الملفوظ، مع العلم أن الترميز في النص غالبا ما يتخذ شكل الإحالة، " حيث يحيل كل جزء في النص على جزء آخر "[3]، وهذا من شأنه أن يوفر مزيدا من الإضاءة لعنصر من العناصر، لكن هذه الإحالة لا تكون فقط داخلية، فقد يحدث أن يحيل عنصر من العناصر على الخارج، ممثلا في النص النقدي عبر وساطة التفسير أو التأويل [4] .

–بالانتقال إلى السؤال الثاني ، قد يجد المحلل نفسه وجها لوجه أمام سؤال قديم قررت الشعرية منذ زمن الكف عنه، لكن يبدو أن تجاهله لم يكن سهلا البتة، الأمر الذي فرض إعادة إنتاجه، بما يتواءم مع روح الشعرية، فأما السؤال القديم، فيخص إشكالية الصدق والخطأ، أو الواقعية، أو القيمة التوثيقية للنص، بعبارات استفهامية أوضح : هل يمكن أن يخضع النص لمحك الصدق والخطأ ؟، هل يمكن للواقع (المرجع) أن يخطّئ ما يقوله النص، أو يزكيه ؟، أيمكن الاعتماد على النص في استخلاص عناصر غير جمالية ما ؟. وأما السؤال الجديد المنقّح، فهو :هل يمكن للنص أن يقوم احتمالا من احتمالات الواقع ؟، جواب (تودوروف) كان بالإيجاب، وهذا هو المخرج في نظره ؛ النص يحتمل الواقع، أو يحمل أحد ممكناته، بيد أن وجه الاحتمال ذاك يخص الشعرية فحسب، فمفهوم الشعرية لـ " المحتمل " يختلف عن الفهم ما بعد البنيوي له ،وما يؤكد ذلك هو أن :

---

[1]– تودوروف :" الشعرية "، م س ، ص : 31 .

[2]– نفسه ، ص : 32 .

[3] – نفسه، ص : 34.

[4]– نفسه، ص : 34 .

- النص يشاكل الواقع بمقتضى قواعد الجنس الأدبي، حيث يمكن للنص أن يكون محتملا اذا استجاب لهذه القواعد [1] .

- النص يشاكل الواقع بمقتضى وجود رأي عام (يخص المتلقين)، " وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال هو " الواقع "، وإنما هو مجرد خطاب ثالث، مستقل عن العمل، فالرأي العام يقوم إذن بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي ويحكم كل الأجناس الأدبية " [2] .

إذن الأمر يتعلق بنوع من النمطية أو بتصور مسبق ومتعال، يبنى على أساس الأصول الفنية التي تشكل مرجعية مشتركة بين عمليتي الإبداع والتلقي، ويتعدى ذلك إلى تواطؤ المبدع والمتلقي على تكوين صورة مجردة سابقة للنص، والنص يمارس إزاءها لعبة الحضور والغياب، فيتوافق معها حينا، ويند عنها حينا آخر، مما ينتج نصا ثالثا يجمع بين النص، وصورة النص، ويفرق بينهما أيضا . ولا يصدق على هذا الصنف الثالث من المصطلحات، إلا مصطلح " المحتمل "، وما في حكمه من المرادفات أو المشتقات .

بعد فراغ (تودوروف) من تفصيل تجليات المظهر الدلالي، ينتقل إلى المظهرين الآخرين مع ميل واضح إلى الاقتضاب، ومن جهتنا – وخشية الإطالة – سوف نبلغ بهذا الاقتضاب أقصى درجاته، فنكتفي بتعيين المادة النصية المشتغل عليها في إطار هذين المظهرين :

–على المستوى اللفظي يتم التطرق إلى : الصيغة – الزمن – الرؤى – الأصوات [3] .

على المستوى التركيبي : تتم معالجة بنى النص المتضمنة للنظام المنطقي والزمني، والنظام المكاني – التركيبة السردية – تخصيصات وردود أفعال [4] .

فضلا عن هذه التوجيهات التقنية في تحليل النص الأدبي، يعيّن (تودوروف) بعض الغايات العامة المندرجة في إطار اهتمامات الشعرية، مع التعرض لإشكالية تداخل هذه الاهتمامات مع حقلين آخرين هما : تاريخ الأدب، الدراسات الجمالية .

بخصوص تاريخ الأدب، فإنه يزاحم الشعرية في مسعاها للوصول إلى الأنماط، رغم أنه حسب (تودوروف) ليس معنيا بها بالأصل، إنها من اختصاص الشعرية العامة . والوصول إلى النمط، يعني التغاضي عن الفروق في سبيل استشفاف العام والمشترك بين وحدات الخطاب (النصوص) [5] .

---

[1] – تودوروف :" الشعرية "، م س ، ص : 36 .

[2] – نفسه، 36 .

[3] – أنظر : "الشعرية"، ص: 45 وما بعدها .

[4] – نفسه ؛ ص : 58 وما بعدها .

[5] – نفسه، ص : 77 .

أما تداخل الشعرية مع الجمالية، فمبعثه سعي الشعرية إلى الكشف عن أسباب تكون القيمة الجمالية للنصوص، وليس التحليل النصي سوى مجموعة من الإجراءات تتبع لكي يتم استجلاء مواطن الجمال وتبين بواعثه، ويكون التحليل بكل مناهجه مرضيا فقط إذا كان " قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما، أي بعبارة أخرى، له من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال "، وإذا تعذر ذلك حكم على التحليل بالفشل [1]، لكن في الحالة التي يتبنى فيها التحليل الخيار البنيوي | الشعري يحضر التبرير ويغيب الحكم من جهة، ومن جهة أخرى تبدى ثمة محاولة لتفسير الجمال لكن على أساس علمي لا فلسفي، وهنا تكمن اعتراضات الفلسفة الجمالية . لكن مبدئيا أكد (تودوروف) أن أقصى ما يمكن للشعرية أن تقدمه في الوقت الراهن (صدرت الطبعة الأصلية الأولى لهذا الكتاب سنة 1967) هو وصف بنية العمل . والوصف لا يخلو ضمنيا من حكم تقريبي، كما لا تخلو منه ،وضمنيا أيضا، كل قراءة فردية [2]، أما شرح الحكم الجمالي وهي المهمة التي تتطلع إليها الجمالية باستمرار، ولأنه يفترض معرفة بذوق القارئ، وإلماما بالحساسية الجمالية لكل عصر، فإنه هدف لا يجري التخطيط له في الوقت الحالي . لكن مستقبلا قد يتم التفكير فيه، وساعتها سيكون بمثابة الجسر الذي يربط بين الشعرية والجمالية[3].

إذن من كل ما سبق، يمكن القول أن الشعرية ترى في النص الأدبي "عملا" يمكن تحليله بالاعتماد على تمظهراته الثلاثة : المظهر الدلالي، والمظهر التركيبي، والمظهر اللفظي، وتقوم هذه التمظهرات ثلاثتها مداخل يمكن النفاذ من خلالها إلى البنى العميقة للنص، كما في الوسع استغلالها في عملية البحث عن العلاقات التي قد يقيمها النص مع نصوص أخرى داخل الخطاب، مما يتيح بناء تصور مجرد، ينتظم كل الوحدات النصية المنتمية للخطابات الأدبية .

ومما تجدر الإشارة إليه أن (تودوروف) الذي تحول لاحقا إلى فرع سيمياء الثقافة، كان قد انتقد المعالجات البلاغية، والأسلوبية، واللسانية، للنص، حيث أقر بأن البلاغة بالغت في المعيارية إلى الحد الذي منعها من ملاحظة التشكيلات الكلامية الموجودة (كما هي)، وهذا ما لم يؤهلها لأن تقدم ذخرا يمكن استثماره في فهم النص، كما لاحظ أن الأسلوبية اهتمت " بالتعبير "، و " التأويل "، وأهملت جانب " التنظيم " (تأويل وتنظيم العبارة) . أما اللسانيات فلم يتسع صدرها في أحسن الأحوال إلا للجملة، وفي أسوئها للكلمة أو التركيب . وقد حاول الأدباء من جهتهم – على ما

[1] – تودوروف :" الشعرية "، م س ، ص : 79 .

[2] – نفسه ، ص : 83 .

[3] – نفسه ، ص : 84 .

يفهم من (تودوروف) – أن يقدموا شيئا، فلم يضيفوا أكثر من " ملاحظات متناثرة " لم تغن شيئا، وهذا كله ترك فراغا في " نظرية النص " [1] .

ومن جهته هو، فبعد أن اقترح خطاطة لتحليل النص السردي، عاد وقدم خطة شاملة لنمطي الخطاب كليهما، على أنه حافظ على المنطلقات النصية الأولى التي أكد إصراره عليها، والمتمثلة في الاستقلالية والانغلاق . إن هاتين السمتين، هما من أخص خصائص النص، ومتى توفرتا في أي ملفوظ ، حق له أن يكون نصا، إن كان جملة، أو كان كتابا كاملا فالأمر سيان [2] . يضيف (تودوروف) شرطا آخر، هو تحصيل حاصل، ويتعلق بالنسقية، فالنصية تعني النسقية بصورة ما، لكنها نسقية تتجاوز الحد اللساني، بمعنى أننا حينما ندرس النص، فإننا نركز على الجوانب النحوية، والدلالية، والصرفية، وهذا ما تفعله اللسانيات، لكن الدراسة النصية، تتجاوز الحدود الجملية فتنظر إلى :

الوجه الكلامي : ويختزل في مجموع العناصر اللسانية المتعلقة بالجملة .

الوجه النحوي : وينصب الاهتمام فيه على " العلاقات بين الوحدات النصية " مثل الجمل أو مجموعات من الجمل .

الوجه الدلالي : ويتم فيه استخراج المضامين الدلالية من الوحدات اللسانية، أي إيجاد تسويغات معنوية لتلك التمظهرات اللسانية، وهذا الجانب هو أكثر تعقيدا من الجانبين الآخرين. [3]

4–النص في بيئة الأسلوبيين:

يرتبط مفهوم النص عند الأسلوبيين بمخطط (جاكبسون) ارتباطا وثيقا ؛ فغالبا ما يقرن الأسلوبيون النصية بالوظيفة الشعرية التي تنتج عن التمركز الكلامي حول الرسالة، ويستتبع ذلك من الناحية المفهومية، المساواة بين " النصية " و" الأدبية " و" الشعرية "، ذلك ما نستخلصه من كلام كهذا لمولينييه :" إن كلمة " شعري " تدل على المعنى الذي أعطيناه لكلمة " أدبي " [4] . وإزاء هذه المصطلحات، يتحدد موقع النص كمصدر أو مكان كينونة وتشكّل، يقول مولينييه "

---

[1] – تودوروف : "النص" نقلا عن : منذر العياشي : "العلاماتية وعلم النص" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ص : 109 .

[2] – نفسه، ص : 109 .

[3] – نفسه، ص: 110 .

[4] – جورج مولينيه: "الأسلوبية"، ترجمة بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط1 ، 1999 ، ص : 86

النص مكان تبنى فيه الأدبية . إنه الميدان الذي يظهر فيه العمل الأدبي، وهو العملة الوحيدة التي يعرفها الأدب : النص هو خصوصا المادة الوحيدة التي يمكن إدراكها عند التلقي . النص اذن هو الكيان الذي يفرض كنتيجة كونها المبدع انطلاقا من عمل فعال . وهو المجموع المنغلق والمتماسك للعمليات الكلامية التي صنع منها . من جهة أخرى يدرك المتلقي هذه المادة كبناء من العلاقات اللغوية التي يتحكم بظروف وجودها تحديد الاجزاء والكل ووجودهما . إن طبيعة هذا الكل النصي، تؤسس كليا وحصريا على هذا النسيج من العلاقات " [1] .

هذا هو التوصيف الأسلوبي للنص، هو توصيف يتكئ على معطيات بنيوية، لكنه يجري بعض التحويلات على هذه المعطيات، بالقدر الذي يكفل لها بعدا إجرائيا لا يغفل المعنى، ولا يغيّب المتلقي والمبدع تغييبة " الموت "، ويمكن أن نستخلص بعض الجوانب الإجرائية المتضمنة في النص السابق، ونلخصها على النحو الآتي :

- جمالية النص عند الأسلوبيين، تتأتى أولا من التمييز الصارم بين النص الأدبي، والنص غير الأدبي وذلك بالاعتماد على معيار " الأدبية " .

- سلامة عملية التلقي، تتوقف على إسقاط كل المدركات غير الجمالية ؛ فالعمل الأدبي يجب أن يتلقى كنص محمولاته جمالية لا معرفية.

- النص كيان يجب أن يدرك كنتيجة لبناء لغوي حافل بالانزياحات والاختراقات، ومنتهك للنظم النحوية، والصوتية، والصرفية والدلالية، وهذه الانتهاكات هي انتهاكات مسوغة إبداعيا، حيث الإبداع يتغذى على الإمكانات اللغوية الكامنة والموجودة في النظام اللغوي بالقوة، ومهمة إخراجها إلى مجال الوجود الفعلي هي امتياز ممنوح حصرا للمبدع، أما مهمة الكشف عن مخلفات هذه الصنيع، وآثاره الجمالية فيراها الأسلوبي من اختصاصه .

- المعالجة الأسلوبية هي معالجة بنيوية في كثير من جوانبها (الاعتقاد بالكلية – الانغلاق – رصد العلاقات) .ولكن حينما يتعلق الأمر بالمفاضلة بين المنطوق والمكتوب يبطل الوفاق، ويتأسس النص كموضوع مستأثر به من طرف الأسلوبية لأنه فقط : " مكتوب " وليس للبنيوية هوى في المكتوب عادة .وارتباط الأسلوبية بالكتابة شرط قرره مولينيه للنص " لا يوجد سوى الأدب المكتوب، والعمل الادبي يُحد كذلك بخاصيته الكتابية " [2].

---

[1]– جورج مولينيه : "الأسلوبية"، م س ، ص : 153 – 154 .

[2]– نفسه ، ص : 152 .

و يبدو أن النزعة العلمية التي سيطرت على الأسلوبية ،هي التي جعلت كثيرا من الأسلوبيين يستبعدون الأدب الشفهي من دائرة اهتمامهم، فهو غالبا ما يستعصي على الضبط والتقعيد، مما يجعل من عملية رصد الظواهر الأسلوبية، وتبريرها بعد ربط الصلات الظاهرة والباطنة بينها أمرا بالغ التعقيد ، بل متعذرا، عدا في بعض النماذج الشفهية القليلة " ... من نوع الأقاصيص أو الحكايات التي يتناقلها الناس من جيل إلى جيل (مثل تلك التي يدونها علماء الإناسة)، يمكن أن تكون أدبية، على قدر ما يمكننا أن نحدد فيها قواعد ثابتة ومنتظمة تكون موحدة ومحددة . انطلاقا من هذه المرحلة فقط يمكن التفكير بالقيمة الفنية من حيث هي قيمة أدبية " [1]، وطبعا فإن (هوليينيه) يلمح إلى تلك النصوص التي اتخذها البنيويون الأوائل نماذج لدراساتهم الرائدة في الخرافة والأسطورة، وأمكنهم بعدها أن يثبتوا خواصها النسقية .

5-النص في بيئة السيميائيين :

يعد (لوتمان) من أبرز السميائيين الذين أولوا النص الشعري عنايتهم، فقد صاغ له مفهوما جديدا استقى أهم مكوناته من الحقلين البنيوي واللساني، كما استثمر فيه نظرية التواصل الحديثة، يتجلى ذلك من خلال القاعدة التواصلية التي مؤداها : أن عملية الاتصال تكون فاشلة، أو على الأقل ناقصة إذا كان محتوى الرسالة كثيفا ؛ أي اذا كانت نسبة المعلومات المنقولة كبيرة بالقياس إلى عدد الدوال المنطوق بها، لكن في مجال الخطاب الشعري يستلزم الأمر قلب هذه القاعدة ؛ فعلى خلاف كل كلام عادي، يتغذى الشعر جماليا على الكثافة المعلوماتية في مقابل الشح اللغوي ؛ كثرة المدلولات وزخمها في مقابل قلة الدوال، ترف في المعلومات، وفاقة في الكلمات، كل ذلك لأن " المعلومات جميلة " في الشعر بتعبير (لوتمان) [2] .

وإن الذي يمنح الكلمات زخمها و كثافتها الدلالية ،– حسب لوتمان – هو علاقاتها السياقية حيث يتفاعل المستوى الدلالي للنص الشعري، مع المستويات الأخرى (الصوتية والعروضية، والتركيبية) وفق مبدأ التعارض والمخالفة، مما يفضي إلى تجرؤ كل نظام على انتهاك الأنظمة الأخرى، فقد يحدث أن يعترض نظام العروض مسار النظام التركيبي، كما يمكن لعكس ذلك أن يحدث، وبإسقاط هذه الأفكار على النص الشعري العربي تمثل أمامنا حالات مماثلة، يدخل بعضها في خانة الضرورة الشعرية، وبعضها في عيوب الشعر ومآخذه، مثل حالات " البتر " الذي ينتهك فيه النظام العروضي النظام التركيبي وغير ذلك .

---

[1]– جورج مولينيه : "الأسلوبية"، م س ، ، ص : 152 .

[2]– تيري إيغلتون :" نظرية الادب "،م س، ص : 177 .

وبعيدا عن التوصيفات والتقييمات العربية القديمة لهذه الظواهر، فإن (لوتمان) يعطيها أبعادا جمالية طالما أن " كل نظام في النص ينزع " ألفة الأنظمة الأخرى، ويقطع انتظامها، ويبدد رتابتها مضفيا عليها مزيدا من الحيوية " [1] .

وفيما يشبه ما يذهب إليه أصحاب نظرية التلقي بخصوص فكرة أفق التوقع، يقر (لوتمان) بأن التنبؤ بما يحتمله نظام من الأنظمة المذكورة، سرعان ما يبطله نظام آخر في اعتراض غير متوقع، وحينها يكون النص على موعد مع إبداعية ذات أثر جمالي غير خاف [2] .

وفي تحديد أكثر لطبيعة اللغة الأدبية عموما، والشعرية خصوصا، يقر (لوتمان) بما يلي :

– إن تضارب المستويات في العمل الأدبي وتعددها، وتكثفها، يمنحه حيوية وديناميية يتخلص بموجبها من الدلالة السطحية المباشرة، ويعطيه ثراء دلاليا غير محدود .

–إن دخول كلمة ما في تشكيلة أدبية، يمكنها من نسج علاقات متنوعة وكثيرة مع كلمات أخرى في النص نفسه، من غير أن تخضع هذه العلاقات لأي نوع من أنواع التنميط ، ذلك أن ما يجمع بين هذه الكلمة وأخرى، هو الجانب الصوتي مثلا، وقد يجمعها بأخرى سجع ويربطها بثالثة، توازٍ صوتي، فيما تشترك مع الرابعة في جانبها التركيبي، وهذا الذي يجعل من الشعر خطابا متفردا في تعقيده ؛ " وهكذا فإن النص الشعري بالنسبة للوتمان هو " نظام أنظمة " وعلاقة علاقات، أعقد شكل يمكن تخيله من أشكال الخطاب حيث يكشف معا أنظمة عديدة كل منها يحتوي توتراته الخاصة، وتوازياته، وتكرراته، وتقابلاته، وكل منها يعدل بصورة متواصلة جميع الأنظمة الأخرى"[3]

كما يتحدث (لوتمان) عن فاعلية الحضور والغياب في إنتاج المعنى داخل النص ،حيث يتخذ توقعنا لكلمة ما شكل الاستحضار لها، في الوقت الذي تكون فيه غائبة على الحقيقة ، ولهذا الحضور القسري دلالته على مستوى المعنى، إذ تُعامل الكلمة الغائبة | المستحضرة معاملة الحاضر من الكلمات، مما لا يترك مجالا لتجاهل أثرها في المعنى. ومن هنا يصير التوقع الخائب نوعا من استحضار الغائب ؛ فما العمل الأدبي في الحقيقة سوى " توليد للتوقعات، وانتهاك لها متواصلان، وتفاعل معقد بين المنتظم والعشوائي، والمعايير والانحرافات، والنماذج الرتيبة وانتزاعات الالفة الدرامية " [4] .

---

[1]– تيري إيغلتون : " نظرية الأدب " م س، ص : 177 .

[2] – نفسه، ص : 178 .

[3]– نفسه، ص : 178 .

[4]– نفسه، ص : 179 .

يبقى أن نكشف عن شبكة العلاقات التي يبنيها النص مع شبكة من الأنساق الأدبية وغير الأدبية، اللغوية وغير اللغوية، فالنص ليس بنية منعزلة ولا حيادية، إن له قدرته الخاصة على الامتصاص والاستيعاب، وبالتالي إنه في لحظة القراءة يتطلب معارف من خارجه يستفاد منها في إضاءته، ومن هذا المدخل نفذ (لوتمان) إلى مجال نظرية القراءة والتلقي، ليشاركهم كثيرا من معتقداتهم، بخصوص طبيعة النص، وتعدد القراءة، ودور القارئ في ذلك كله ،حيث يمنحه – مثلهم – صلاحية توليد المعنى، والتمييز بين الجمالي في النص وغير الجمالي [1] .

6–النص في بيئة علماء السرد:

يعود الفضل في ظهور هذا العلم الجديد، إلى ذلك التلاقح الذي تم بين البنيوية والسيميائية، ويعد كل من (غريماس) و(كورتيس) من أوائل المبادرين بإحداث تلك التوليفة المثمرة التي جمعت بين البنيوية والسيميائية في حقل واحد، هو حقل "السرديات "، فتحققت بطريقة ما، نبوءة (دي سوسير) . غير أنه لا يمكن التقليل من شأن جهود كل من (رولان بارث) و(كلود بريمون) في هذا المجال، فهما راعيان حقيقيان لهذا العلم . لكن كل هؤلاء في النهاية يبقون مدينين لـ (ليفي شتراوس)، وقبله لـ(فلاديمير بروب) [2] .

فبكثير من الإمتنان والاعتداد، يتحدث أساطين السرد العالميين أمثال : (بيرموند – غريماس – كورتيس – جينيت – بارث ...) عن فضل هاتين الدراستين عليهم، دراسة (بروب) خصوصا ، وهو الأمر الذي وضعها في فوهة الاستهداف النقدي، حيث أخضعت كثير من مفاهيمها لإجراءات تصحيحية، وتنقيحية واسعة، وتعددت الأسماء في هذا المجال، بيد أن (بريمون) كان أول المعدلين للنموذج البروبي، حيث نفى قضية التلازم بين الوظائف، مستأنسا في ذلك ببعض الاستثناءات التي تشذ فيها الحكاية عن النسق المفترض من قبيل: أن خوض المعركة مثلا، لا يعني الانتصار بالضرورة ؛ فاحتمال الهزيمة وارد أيضا [3]. ويُذكر لـ (بريمون) أيضا ، إدخال تفاصيل أخرى للوظائف . وهكذا أصبحت الوظيفة الواحدة، تقابل ثلاثة مراحل : " فعل فرضي، أو مشروع فعل | تحقيق الفعل | نتيجة الفعل "[4].

---

[1]– تيري إيغلتون : " نظرية الأدب " م س، ص : 179 – 180 .

[2]– دانيال تشاندلر : " أسس السيميائية "،م س ، ص : 378 .

[3]– مارك بوفات : "خطاب | قصة، مدخل الى السيميولوجيا (نص – صورة) "، ترجمة : عبد الحميد بورايو، (مقال منشور ضمن سلسلة الدروس في اللغات والآداب)، معهد اللغات الحية | جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص : 46 .

[4]– نفسه، ص 47 .

ويبقى التعديل الذي بادر به (بارث) في مرحلته البنيوية، هو الأعمق، والأشهر على الإطلاق؛ حيث عمد في كتابه " التحليل البنيوي للحكاية "، وتأسيا بمنهج (بريموند) إلى إحداث عملية تصحيح، أفرزت توزيعا جديدا للوظائف، بعد أن شطرها إلى صنفين كبيرين : وظائف اندماجية، ووظائف توزيعية .

الوظائف الاندماجية : رغم اعتراف (بارث) بالطبيعة الوظيفية لها، إلا أنه وفي سبيل توفير المزيد من الدقة، استخلص وظائف جديدة متضمنة في الوظائف البروبية، يمكن الاستدلال عليها بمجموعة من القرائن من أمثلتها : " قرائن طبعية تتعلق بالشخصيات، معلومات تفيد عن هويتهم، تأشيرات عن المناخ ... إلخ، إن العلاقة التي تجمع بين الوحدة، وصلاتها الذاتية المتبادلة ليست توزيعية ...بل هي اندماجية، وحتى نفهم عبارة " لما تخدم ؟ "، كأنها تأشيرة قرينية يجب أن نجتاز إلى مستوى أرقى، وهنا تبلغ التأشيرة عقدتها "[1]، وهكذا تتفرع وظائف | قرائن إضافية، لكنها وعلى خلاف وظائف (بروب) تتحرك عموديا، ومما يميز الوظائف البروبية عن الوظائف الاندماجية – حسب (بارث)– أن الوظائف الأولى تدل على عملية، أما الثانية فيقابلها مدلول [2] ، كما يضيف فرقا آخر، وهو أن الوظائف الاندماجية، تشير الى علاقة استعارية، والوظائف البروبية تشير الى علاقات كنائية [3] .

الوظائف التوزيعية : أحدث (بارث) تقسيما آخر بشأنها، أسفر عن انشطارها إلى نوعين : وظائف أساسية، ويسميها أيضا " نواة "، وأخرى أقل أهمية، وهي لا تعدو أن تكون "وساطات"

–الوظائف النواة : وهي التي تمثل محطات مفصلية في السرد، بحيث إنها تحدد مسار التاريخ داخل النص السردي، وتحسم وجهته، يمثل (بارث) لذلك : " إذا ورد في نص القطعة التالية : رن الهاتف، يبدو ممكنا أن يجيب الشخص أو لا يجيب، مما يدفع بالتاريخ إلى وجهتين مختلفتين [4]، ومن صفاتها أنها وحدات متتابعة ومنطقية في الآن نفسه [5].

---

[1]– رولان بارث : " النقد البنيوي للحكاية "، ترجمة : أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، باريس – بيروت، ط 1، 1988، ص 106.

[2]– نفسه، ص : 107 .

[3]– نفسه، ص : 107 .

[4]– نفسه، ص : 108 .

[5]– نفسه، ص : 109 .

–الوظائف الوساطات : هي وحدات متتابعة [1]، مهمتها " ملء المدى الانشائي الذي يفصل الوظائف عن المفصلات "، وتكملة للمثال السابق يوضح (بارث) الوظائف الوساطات بقوله : " إن المدى الذي يفصل بين رن الهاتف ،و بين رفع بوند السماعة يمكن أن تشبعه جمهرة من أحداث دقيقة، أو وصفات دقيقة ؛ توجه بوند نحو المكتب، رفع السماعة، وضع سيجارته " [2].

هذا الاهتمام البنيوي بالسرد نجد له امتدادا في كتاب آخر له هو " التحليل النصي "، حيث تبنى (بارث) خيارا بنيويا في تحليل مجموعة من النصوص مستقاة من "التوراة "و "الانجيل"، فضلا عن بعض القصص القصيرة . والذي يسترعي النظر في هذه الدراسة أكثر من غيره ، هو إفصاحه عن مفهوم للنص، يستوعب التنظيرات السالفة الإشارة إليها، والمتعلقة بـ "الوظائف "، ويؤطر الممارسة الحالية . يقوم هذا المفهوم على مبادئ ثلاث :

مبدأ التجريد | الصورنة :وهو مبدأ – على ما يؤكد (بارث) – مستلهم من فكرة التعارض الدي–سوسيرية بين اللغة والكلام، لكنه من جهة أخرى، يعبر عن مسعى ملء ذلك الفراغ الذي لم تستطع اللسانيات ملأه، وهو مقاربة المحكي، لأن طاقتها الإجرائية لا تتجاوز حدود الجملة . ولما كان الأمر كذلك، كانت الحاجة ماسة إلى تأسيس مبحث جديد يستفيد من المنجز اللساني، من غير أن يكون تابعا له، مبحث " عبر – لساني "، يعنى بالبحث في النصوص التي يسميها بارث " محكيات " سوف تكتسب بعد صكها بختم اللسانيات مصطلح الكلام، أما مقابلاتها المجردة (الأنساق) فهي التي يسميها بارث " لغة السرد " .وهكذا يصل (بارث) إلى وضع حد للنص يستجمع هذه المحددات :" إن النص عندنا هو كلام يحيل على لغة، ورسالة تحيل على نسق، وإنجاز يحيل على كفاية، وجميع هذه من ألفاظ اللسانيين " [3] . وهنا يمكن القول أنه وبقدر ما يسعى المختصون في الفروع العلمية إلى تجريد الحقائق، وتعميمها، وتقييدها في قوانين، بقدر ما يسعى البنيوي من طراز (بارث) إلى التقاط كل الخصائص التي تؤلف الوحدة النسقية للنصوص، مما أهّله لتجاوز القراءة الكلاسيكية الشرحية المتمركزة حول المضمون، وتأسيس نموذج للقراءة ينظر إلى النص بوصفه شكلا، وإذا كان اللساني يجمع الجمل لكي يشيد القواعد البنيوية التي تحكمها ، فإن محلل السرد،

[1]– رولان بارث : " النقد البنيوي للحكاية "، م س، ص : 109 .

[2]– نفسه ، ص : 108 .

[3]– رولان بارث : " التحليل النصي "، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، 2009، ص 27 .

مطالب بفعل ذلك، لكن إزاء النصوص ؛ " فعليه أن يجمع محكيات، متنا من المحكيات، ويحاول أن يستنبط منها بنية " [1] .

الملاءمة : هذا المبدأ الثاني مستوحى من الفونولوجيا التي تعمد إلى تمييز الفروق بين الأصوات، انطلاقا من تجلياتها على مستوى الدلالة، " ذلك هو مبدأ الملاءمة ؛ يتم البحث عن فروق في الشكل، تشهد عليها فروق في المضمون، وهذه الفروق هي سمات ملائمة أو غير ملائمة " [2]، وهكذا يتحول التحليل النصي إلى تتبع لمجموع الارتباطات الدلالية الداخلية والخارجية، مما يلغي مهمة البحث عن المعنى النهائي المقترن بالمعجم، ويوجه النظر إلى زاوية أخرى، يبحث فيها عن العلاقات التركيبية، والاستبدالية المفعّلة للنص والمخصبة له، وذلك كله يساعد على صياغة وعي جديد للقراءة، ينبني على فعل الإحالة الذي يجنب المحلل التلقي السلبي، والمباشر، والسطحي للمقروء من جهة، ويتيح له الاستفادة من معطيات النسق في الكشف عن دلالات النص الحاضر، هذا كله متأت من حقيقة أن " النص نسيج "[3].

مبدأ التعددية : يستبعد (بارث) في هذا السياق الأبعاد التأويلية للتعدد، ويعطيه بعدا يتسق مع البنيوية، حيث تتجلى الغاية القصوى للمحلل البنيوي في السعي إلى إقامة نص لا يهدم النص الأول، ولا ينقضه، ولا يبحث عن " سرّه "، ولكن فقط يعيد تشكيله بما توفر له من معطيات أسفرت عنها عملية الوصف اللساني، على أن هذه العملية لا تدّعي الوصول إلى الحقيقة النهائية للنص، لأنها لم تتعد البحث في إطار الممكن، والمحتمل " فكما أن لغة من اللغات هي ممكن الأقوال ...فما يرغب المحلل إثباته حين يبحث عن لغة السرد هو موقع إمكان المعاني، أو أيضا تعدد المعنى، أو المعنى باعتباره متعددا " [4].

على المستوى الإجرائي كيّف (بارث) هذه المبادئ ،وحولها إلى خطوات تنظيمية يمكن ترتيبها على النحو الآتي :

- التقطيع : اصطناع تقطيع اعتباطي للنص تقتصر فائدته على التنظيم .

---

[1]– رولان بارث : " التحليل النصي "، م س، ص 27 .

[2]– نفسه، ص : 28 .

[3] – نفسه، ص : 34 .

[4]– نفسه، ص : 31 .

- التنسيق : مد الخيوط بين الوحدات المترابطة والمتشابكة داخل النص، وتعيين الإحالات العابرة للنص، والمستحضرة لنصوص أخرى من داخل النسق العام [1] .

هكذا تتم تهيئة النص لكي يصبح موضوع استبصار، يتخطى حدوده إلى نصوص تشاكله وتشاركه الانتماء، يكتسب في جوارها هوية أكثر عمقا وانفتاحا، ومن ثمة يصبح القارئ أكثر إدراكا لفرادته، فالنص حين يوضع إلى جانب نصوص أخرى، تنتمي إلى نفس النسق، تغدو مهمة التقاط نقاط تميزه، أكثر يسرا لأنها قليلة وبارزة .

ومن تبعات هذا المفهوم على مستوى الممارسة، هو اكتساب الدراسة النصية لصبغة إجرائية تتعامل وصفيا مع الشكل، وتتوغل في المعنى عبر " الإحالة " الداخلية التي تمارسها الوحدات اللغوية، والإحالة الخارجية التي تنشطها الوحدات النسقية .

وبينما عمل (بارث) وسابقوه عن إظهار المكونات النسقية المتبدية على مستوى الأشكال ، انبرى (غريماس) وأتباعه إلى البحث عنها داخل البنى العميقة للنصوص، لقد توسع (غريماس) عموديا جاعلا من المعنى عنصرا مشمولا بالفكرة النسقية، بعد أن عانى الإغفال فترة طويلة، بذريعة انفلاته من الملاحظة والوصف . ويذكر التاريخ اللساني أن (بلومفيلد) هو من رسّم قرار إبعاده عن دائرة الاهتمام اللساني، لتعذر قيامه موضوعا لـ " بحث حقيقي " [2]، خاصة وأن المعرفة العالمية، كانت غارقة في غمرة الروح العلمية، والموضوعية التي اكتسحت مجالات البحث في بدايات القرن العشرين . لكن وفيما يشبه الحركة المضادة التي تبتغي إنصاف الطرف الأضعف، حاول (غريماس) أن يحتوي هذا المغيّب، ويشمله بالرعاية، من خلال التنقيب عن مكان له في ظل الخارطة النقدية التي رسمتها اللسانيات باقتدار لا يخلو من نزعة سلطوية، وكان من ضمن ما صدر عنها من قرارات، أن خصت " الصوت " و" النحو " بامتياز ضنت به عن الدلالة [3] .

وبإملاء من ذلك الوعي المضاد حاول (غريماس) إدخال تعديلات على هذه الخارطة، تقصّدت تغيير الوضعية العامة، حتى تكون في صالح المعنى، وذلك من خلال إعادة تشكيل الوعي بتصورات (دي سوسير) حول اللغة، على النحو الذي لا يضيّع فيه المعنى، وتعد الدراسة التي تقدم بها (رشيد بن مالك) مفيدة في هذا المجال ؛ حيث حاول أن يبرز مسار عبور بعض المفاهيم اللسانية مثل : المحايثة – الاختلاف – الكفاءة ...، إلى التوجه الجديد في مقاربة النص السردي : (سيمياء الدلالة

---

[1]– رولان بارث : " التحليل النصي "، م س، ص : 34– 35 .

[2] – أنظر رشيد بن مالك : "مقدمة في السيميائية السردية "، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 .

[3]– نفسه، ص : 9 .

)، ولما كان غرضنا الحالي هو قريب من هذا، فقد آثرنا أن نستأنس بها في إبراز وجه استثمار (غريماس) لهذه المبادئ ضمن توجه مخالف .

فيما يخص مبدأ المحايثة : فقد استضاءت به السيميائية السردية في "... دراسة التجليات الدلالية من الداخل[1]، الأمر الذي جعل عملية إنتاج الدلالة مرتكزة بالأساس على القوانين الداخلية فحسب، وهذا ما عمل المربع السيميائي على إبرازه .

أما مبدأ الاختلاف : وهو المقابل لمصطلح "المخالفة" عند (دي سوسير)، والذي يقضي أن تكون الدلالة من إنتاج التمايز (العلاقة السلبية)، فقد تمثله (غريماس) : " ... داخل تصور جديد يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدلالية، استيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين (على الأقل) تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى "[2] .

وفي سبيل إعلاء شأن " الدلالة " دائما، لاذ (غريماس) بـ (تشومسكي) هذه المرة ليستعير منه مفهوم "الكفاءة "*، ويوظفه على نحو يوضحه (رشيد بن مالك) : " تتجسد الكفاءة – من منظور غريماس وفي بعض جوانبها – في معرفة الفعل . هذا الشيء الذي يجعل حدوث الفعل ممكنا . ولئن كانت معرفة الفعل حدثا بالقوة فإنها مستقلة عن الفعل الذي تقوم عليه، بعبارة أخرى، إن الكفاءة اللسانية ليست شيئا لذاته، بل هي حالة خاصة لظاهرة أشمل تدخل في إطار إشكالية الفعل الإنساني، وتؤسس الفاعل بوصفه عاملا (*Actant*)" [3] .وهكذا يسحب (غريماس) مفهوم الكفاءة من دائرة الاحتكار اللساني، ويعطيها أبعادها الإنتاجية والإنسانية العامة ؛ حيث يحوّل الأداء اللساني الى أداة موظفة في فهم " النشاطات الإنسانية التي تأخذ أشكالا متنوعة في الخطابات"[4].ويريد (غريماس) من كل هذا، صياغة آلية للتعامل مع النصوص مبنية على استراتيجية يمكن تحديد الثابت فيها في الجهود السابقة لكل من (بروب)و (شتراوس) من جهة، و(دي سوسير) و(يلمسيلف) و(تشومسكي)من جهة أخرى، كما يمكن اعتبار السياق المنهجي الجديد الذي وضعت فيه هذه الثوابت متحولا، لتكون الصيغة النهائية لهذا الاشتغال تلك المنهجية السيميائية في التحليل السردي المنطلقة من تحديد "... الأشخاص لا ككائنات نفسية، وإنما كمشاركين . ذلك أن

---

[1]– رشيد بن مالك : " مقدمة في السيميائية السردية "، م س، ص 9 .

[2]– نفسه، ص : 10 .

* حدد تشومسكي مفهوم الكفاءة في امتلاك الانسان مخزونا معرفيا لقواعد اللغة يمكنه من إنتاج عدد غير محدد من الجمل .

[3] – رشيد بن مالك : " مقدمة في السيميائية السردية "، م س، ص : 19 .

[4]– نفسه، ص : 19 .

الشخص من وجهة النظر الألسنية لا يحدد بميوله النفسية، وخصاله الخلقية، وإنما بموقفه داخل القصة، أو بعمله ودوره فيها . وبهذا يمكن النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية ذلك أن تحديد الشخص بالفعل الذي يفعله، إنما ينبع من مفهوم (نحوي) ؛ إذ ليس هناك من ـ وجهة نظر نحوية ـ فعل دون فاعل ،أو فاعل دون فعل والفاعل النحوي هو من قام بالفعل، وهو نفسه الفاعل الفني على مستوى القصة . وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة ؛ ذلك أن القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الاشخاص | العوامل، يصل عددها ـ عند غريماس – إلى ستة هي : العامل الذات | العامل الموضوع | العامل المرسل | العامل المرسل اليه | العامل المساعد | العامل المعاكس، وقد أثبت هذا قابليته للتطبيق في كل مجالات الحياة، وهو يشكل البنية الاساسية لعالم المعنى مهما تنوعت هذه البنية وتعددت من مجتمع الى آخر. " [1]

ذلك هو الأساس الذي انبنى عليه النموذج " العاملي " عند (غريماس) والذي بسطه في كتاب "في المعنى " ***Du Sens***، حيث اقترح تحليلا للنصوص، يستجيب لتوجهه في سيمياء الدلالة، وهو التوجه الذي جعل استلهامه لنموذج (بروب) محكوما بتحلل من النظرة الخطية التي ميزت العلاقة بين الوظائف، وأملى عليه بالمقابل تنظيما استبداليا لها، مما أنتج عددا من الأدوار يتم تمثيلها وفق نوعين من الوحدات، هما مستوى العاملين ***les actants*** ومستوى الفاعلين ***Les acteurs*** .

وتلخيصا لمساهمات (غريماس) في منهجية التحليل السيميائي، يذكر (دانيال تشاندل) النقطتين التاليتين : "المنهجية السيميائية المربع السيميائي، ووحدة المعنى الصغرى باعتبارها وحدة المعنى الاساسية"[2]

وهكذا وثّق (غريماس) دعامة السيميائية السردية بعد أن دشنها (بروب)، وذلك من خلال بحوثه النظرية التي بلغت أوج نضجها، واكتمالها، واستقرارها في كتابه الذي ألفه بالتعاون مع شريكه في التوجه والاهتمام (كورتيس) " السيميائية | المعجم المعقلن لنظرية الكلام " (1979)[3]، وذلك في إطار النشاطات العلمية لما يعرف بـ "مدرسة باريس السيميائية " ***Sèmiotique de l'école de paris*** "، والتي عرفت عضوية متميزة لكل من (غريماس) وتلميذه (كورتيس) ممثلي تيار "سيمياء الدلالة " البارزين .

---

[1]– رشيد بن مالك : " مقدمة في السيميائية السردية"،م س ، ص : 15.

[2]– دانيال تشاندل : " أسس السيميائية "، م س، ص : 381 .

[3]– رشيد بن مالك : " مقدمة في السيميائية السردية"،م س ، ص : 11 .

وعلى ذكر (كورتيس)، فإن له إضافته المكمّلة لجهد (غريماس)، والمنطلقة هي الأخرى من تركة (بروب) المعرفية التي لم يقلل (كورتيس) من شأنها [1]، لكنه سجل عليها ملاحظات، أو بالأحرى ثغرات، من جملتها أن (بروب) بنى منهجه كله على مفهوم الوظيفة، من غير أن يبدي تصورا واضحا ودقيقا لها، مما ترك المجال لـ " الحدس " وحده كي يسعفنا بمفهوم الوظيفة من منظور (بروب) . وإن الذي توصل إليه الحدس بهذا الخصوص – حسب كورتيس – هو أن " الوظائف تغطي دوائر العمل لأشخاص الحكاية " [2] . ولئن كان هذا هو تصور (بروب) المستخلص للوظيفة، فإن (كورتيس) لم يبد اقتناعا بهذا التصور، وسبب ذلك أن الوظيفة وفق هذا التصور لا تتوفر على الانسجام، فهي أحيانا تعني الفعل، وأحيانا تدل عن الحالة [3] .

وإلى جانب هذا الفراغ المفهومي، يلمح (كورتيس) فراغا آخر يتعلق بالعلاقة بين الوظائف ؛ ففي الوقت الذي اقتصر فيه (بروب) على رصد العلاقات الأفقية الخطية، رأى (كورتيس) أن البنية السردية تجلي نوعين من العلاقات هما :

–العلاقات الاستبدالية : وفيها يتجلى استثمار واضح لمنجز (دي سوسير)، وإن كان (شتراوس) – على ما يذكر (كورتيس) نفسه – قد سبق إلى استثماره ؛ لقد اتفق كلاهما على وجود علاقات بين الوظائف غير المتجاورة، فالسير المركبي للحكاية يقوم على المزاوجة بين الوظائف على مستوى المحور الاستبدالي : " بالفعل، يمكن للملفوظات السردية أن تزاوج ليس باعتبار الجوار النصي ،بل حتى على مسافة بينها، وملفوظ ما يمكنه أن يستدعي ـ أو يتذكر ـ ضديده الذي طرح سابقا" [4]، وهذا يفعّل الأداء الإحالي داخليا .

–العلاقات المركبية : إن الدور الذي تلعبه هذه العلاقات في تنظيم البنيات السردية، يجعلها بديلا ناجعا للتنظيم البروبي المعتمد على تتابع واحد وثلاثين وظيفة، ويعود الفضل في اكتشاف هذا النوع من العلاقات إلى (كورتيس) الذي انتبه إلى خاصية التكرار في الاختبارات، حيث يحدث في بعض البنى السردية أن يتم اجتياز اختبارين اثنين ؛ الأول منهما فاشل، والثاني ناجح، وفي هذه الحالة

---

[1]– أنظر جوزيف كورتيس : "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية"، ترجمة : جمال حضري، منشورات الاختلاف – الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان، ط 1، 2007، ص : 17 .

[2] – نفسه، ص : 17 .

[3]– نفسه، ص : 17 .

[4]– نفسه، ص : 19 .

يمكن إطلاق مصطلح " المضاعفات " . وقد يحدث أيضا أن تتوالى ثلاثة اختبارات، كلها تستهدف موضوع القيمة نفسه، والتسمية المناسبة هنا، هي "المثالثات " [1] .

والفائدة المرجوة من هذا التخطيط – حسب (كورتيس) – هي التمكن من التوغل داخل البنية العميقة للنص، فيما يقود الاكتفاء بعلاقات التتابع البرويية، والاستسلام لها، إلى الانحسار داخل البنية السطحية [2] .

ولا يخفى طبعا ما في هذا الموقف من وفاء للاتجاه الدلالي في السيمياء، والمعروف بإيثاره للمعنى . وبالنسبة للنصوص السردية يسعى هذا الاتجاه إلى التعرف على مجموع الثوابت، أو القوانين التي لا تعرف لها تظهرات ،إلا في البنى العميقة للنصوص في مختلف تنويعاتها الأجناسية السردية ،والحكائية ،والدينية، والقضائية ... [3] . وقد استغلت في هذا الإطار أعمال اللسانيين،والأنثروبولوجيين الشكلانيين والبنيويين أمثال : (بروب) و(شتراوس) لتخلص في النهاية إلى منهجيتها في تحليل " النص بنيويا بطريقة محايثة، تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذي يبنى من خلال لعبة الاختلافات والتضاد، وبهذا تتجاوز بنية الجملة الى بنية الخطاب، وهنا لا أهمية للمؤلف، وما قاله النص من محتويات مباشرة، وأقوال ملفوظة، وأبعاد خارجية ومرجعية، بل ما يهم السيميائي هو كيف قال النص ما قاله، أي البحث عن دال أو شكل المدلول أو المحتوى على طريقة تقسيم يلمسيلف للدال والمدلول بطريقة رباعية : شكل التعبير، وشكل المحتوى، وجوهر التعبير، وجوهر المحتوى" [4]، ومثل هذا الكلام يسد مسد أي محاولة لجمع شتات تصور للنص من منظور السيميائيين .

ومهما يكن من أمر، فإن الذي يمكن الخلوص إليه أخيرا، هو أن النص السردي حظي بتغطية مزدوجة (بنيوية سيميائية) لا يمكن إنكار إيجابية نتائجها بالنسبة له، حيث وُضع في مسار علمي إجرائي، من غير أن يتسبب ذلك، في إعاقة انفتاحه على فضاءات ذات صلة به .

على كل لا يمكننا بعد هذا الترحال في الدروب البنيوية الرئيسية والفرعية (الأسلوبية – السيميائيات السردية – الشعرية) ، إلا أن نتساءل كما تساءل (إيغلتون) ذات يوم، في نبرة لا

---

[1]– جوزيف كورتيس : "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية " ، م س، ص : 20– 21 .

[2]– نفسه، ص : 20 – 21 .

[3]– جميل حمداوي : مقدمة النسخة المترجمة لكتاب " مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية "، ص : 10 – 11

[4] – نفسه، ص : 10.

تخلو من حزم، وموضوعية، واقتضاب : " ما هي حصيلة البنيوية ؟ " [1]، ثم يجيبنا (إيغلتون) نفسه بكلام نلخصه على النحو الآتي :

- بخصوص مفهوم النص الأدبي :

- مع البنيوية فقد النص الأدبي طابعه " الإلغازي "، و" المتعالي "، وغدا " بناء " كغيره من البناءات اللغوية، قابلا للفحص، والتحليل، والتصنيف، والسبر العلمي .
- امّحت قداسة القصيدة التي صنعتها الرومانسية، كما أطيح بالنخبة النقدية التي عززت تلك القداسة.
- شككت البنيوية في فكرة كون النص شكلا فريدا من أشكال الخطاب، ولا يمكن لذلك أن يخص بامتياز وجودي[2].
- مع البنيوية لم تعد الذات هي مصدر المعرفة، وينبوع المعنى في النص[3].

- بخصوص القراءة البنيوية :

انطلاقا من المقولات البنيوية، استطاع (إيغلتون) أن يعد وثيقة تنفيذية تتضمن جملة الشروط التي على القارئ البنيوي أن يراعيها هي :

- التوفر على مجموع الأدوات التقنية التي تسمح له بتحليل العمل تحليلا دقيقا .
- يعمل القارئ على ان يفهم النص " كما هو " .
- على القارئ أن يحرص على ضبط معارفه النظرية، حتى لا يؤدي به ذلك إلى الإخلال بصرامة المنهج
- على القارئ أن يطرح جانبا كل ما من شأنه أن يربط الصلة بالذات، ومن أخطر هذه الصلات، وأكثرها تشويشا على العمل ، الانتماءات الطبقية، والثقافية، والقومية .
- تمارس البنيوية فعل العزل ؛ عزل النص عن محيطه الخارجي، وفي مرحلة ثانية تمارس عزلا آخر بين البنيتين السطحية والعميقة، فباسم الوصول إلى البنية الثانية ،تعمد إلى إزاحة الأولى [4]، وهذا تخريج نقدي للمقولة الألسنية : الفصل بين الدال والمدلول على نية العلاقة الاعتباطية [5].

---

[1]– تيري إيغلتون : " نظرية الأدب "، م س، ص : 185 .

[2]– نفسه، ص : 186 .

[3]– نفسه، ص: 186 .

[4]– نفسه، ص : 167 ـ 168 .

[5] – نفسه، ص : 169 .

إذا تمت القراءة وفق هذه الشروط، يكون القارئ في المستوى المطلوب ،يكون في الصورة التي وضعته البنيوية فيها، تلك الصورة التي يوضحها لنا (إيغلتون) بقوله : " فإن القارئ هو مجرد وظيفة للنص ذاته : فإعطاء توصيف شامل للنص، هو في الواقع مثل إعطاء توصيف كامل لنوع القارئ المطلوب لفهم هذا النص تماما " [1] .

ولئن كانت هذه هي صورة القارئ " المثالي "، و " الممتاز "، والمتأمِّل من وجهة نظر البنيوية، فإن الممارسة الفعلية لمجموع القراء البنيويين لم يتسن لها أن ترقى إلى درجة المطابقة مع تلك المطامح، ببساطة لأنها مطامح مثالية لا يقوى عليها بشر . حتى إن (ليفي شتراوس) نفسه – على ما يؤكد (إيغلتون) – كان يحتاج إلى قدرة إلهية لينجح، وما نجح [2]، الأمر الذي زرع الشك في مدى نجاعة القراءة البنيوية، بل وفي البنيوية كلها من حيث هي منطلقات، وأفكار وتصورات لا مكان فيها للذات . ولئن كان لهذا التوجه تبعات ذات طابع فكري وفلسفي سبقت الإشارة إليها، فإن ما خلقته البنيوية من إشكالات على مستوى الخطاب النقدي، تتلخص فيما عبر عنه بنيويا بوضع الموضوع، ومن ورائه الذات " بين قوسين "، ففي إطار ممارسة البنيوية لسياستها الإقصائية المقيتة ضد الذات البشرية [3]، أسقطت مقاصد الذات المتكلمة (المبدعة) من الحسبان، مما حرم النص من منهل ثر للدلالة، ولا حاجة للتنبيه إلى أن بعض الكلام لا يفهم إلا من خلال فهم مقاصد المتكلم [4].

إن ما كان ينقص الممارسة البنيوية هو الحركية والدينامية التي كان "العمل" سيكتسبها لو نظر إليه بوصفه نصا منفتحا على قارئه، ومنفتحا على نصوص أخرى، ثم النظر إليه على أنه خطاب غير مبتور الصلة بمقصدية قائله، وللمقصدية أهمية تواصلية وجمالية لا ينبغي الاستخفاف بها، ويكفي لكي نقدر مبلغ هذه الأهمية أن نصغي لإيغلتون وهو يقول : " وفهم مقصدي هو قبض على كلامي، وسلوكي بالعلاقة مع سياق دلالي . وعندما نفهم " مقاصد " قطعة لغوية، فإننا نؤولها بوصفها موجهة بمعنى ما، ومبنية بحيث تحقق آثارا ومفاعيل معينة ؛ ولا شيء من هذا يمكن القبض عليه، بمعزل عن الشروط العملية التي تعمل فيها اللغة، وبالطبع فإن هذه رؤية للغة بوصفها ممارسة وليست موضوعا، ومن الطبيعي ألا يكون ثمة ممارسات دون ذوات انسانية فاعلة "[5].

---

[1] – تيري إيغلتون : نظرية الأدب ، م س، ص : 209 .

[2] – نفسه، ص : 210 .

[3] – نفسه، ص : 194 .

[4] – نفسه، ص : 196 .

[5] – نفسه، ص : 187 .

وللسياق المنبوذ البنيوي الآخر، دور لا يقل أهمية، لأجله ثار الكثيرون في وجه البنيوية ،وباسمه استُنكرت ممارساتها القرائية، وحسبنا هنا أن نستعيد موقف (ريفاتير) من تحليل (جاكبسون) و(شتراوس) لنص (بودلير)، فقد كان هذا التحليل – فضلا عما ذكر سلفا – نموذجا للقراءة المترفعة والمتعالية عن القارئ، والمنسلخة عن " السنن الثقافية والاجتماعية التي يتكئ عليها "[1] النص، مع أن محمولاته الدلالية لا يمكن فهمها، إلا بالإحالة على تلك السنن على ما يرى (ريفاتير)، وهو الأسلوبي ما بعد البنيوي الذي كثيرا ما أفصح عن رغبته في النظر إلى العمل على أنه خطاب، لا لغة، وذلك إتاحة لدخول اعتبارات الوضعية الثقافية في عملية التلقي [2].

ومن هنا تدخل المقصدية، ويدخل عنصر القراءة بما يعنيه من أفعال، وما يحتمله من دلالات المشاركة، والفاعلية، والتعدد، والاختلاف، والهدم والبناء وبقوة ليطيحا بالبنيوية، وقد كان كثير من النقاد قد أرهصوا لكي تتسنم الذات – وثمة مكونات ما بعد بنيوية كثيرة تحيل عليها مثل المقصدية، الخطاب، التداولية، القارئ والقراءة – مكانتها .ومع هذا التحول ينتقل موضوع النقد من العمل إلى النص .أما آليات التعاطي مع ذلك الموضوع، فسوف تتخذ أشكالا وتوصيفات عدة غير التحليل . فقد تسمى الممارسة النقدية تفسيرا، أو تأويلا، أو كتابة، أو كتابة ثانية، أو قراءة، أو قراءة إبداعية، أو استراتيجية ... إلخ

7–النص والممارسة بعد البنيوية :

تنشطر الممارسة ما بعد البنيوية للنص إلى مجالين معرفيين اثنين هما : لسانيات النص والنقد الأدبي .غير أن البواعث التي حملت نقاد ولسانيي ما بعد البنيوية على العصف بالمنجز البنيوي في مجال تحليل النص ودراسته، هو الضيق بمقولة الانغلاق التي غدت في نظرهم علامة على زيف المشروع الذي ولّدها، ومن ثم غذت مقولة الانفتاح هي الشعار الأثير الذي سعى نقاد النص، ومحللوه الثائرون، إلى تكريسه والتأسيس له من داخل منظومة معرفية أنشئت خصيصا من أجل الاضطلاع بشؤون النص، وحل إشكالاته المعرفية والمنهجية، وهي المنظومة المسماة " علم النص"، ومنظومة أخرى أوسع هي المنظومة المتعلقة بالنظرية، والفكر ما بعد البنيوي .

صار إذن النص موضوعا لعلم هو لفيف من المعارف اللسانية والسيميائية، حيث أخذت أفكار (دي سوسير) المتعلقة بإزاحة الدال للمرجع، والعلاقة الاعتباطية مكانا مميزا ضمن هذا

[1]– تيري إيغلتون : نظرية الأدب ، م س، ص: 201 .

[2] – نفسه ، ص : 201.

العلم[1]، فيما منحته السيميائيات " أرضية مفتوحة " لبلورة خطابه [2]، مما أهّله ليكون خطابا " قادرا على إنتاج معرفة خاصة بالاشتغال النصي "[3]، ليستقر به الإعداد والتجهيز الذي تكفلت به (جوليا كريستيفا) عند صيغة نهائية تجلى فيها " كنقد للمعنى ولعناصره وقوانينه "[4]، ثم تأسس "من ثمة كتحليل دلائلي "[5].

وانطلاقا من هذا التعريف، يمكننا استخلاص التوجهات الرئيسية لعلم النص، والتي تتلخص في البحث عن القوانين المتحكمة في الدلالة، وفي إنتاجها . ومع علمنا بأن السبيل إلى اقتناص تلك القوانين، هو الاشتغال اللساني، يتبدى لنا علم النص كمجال تمنح فيه المعطيات اللسانية صفة ذرائعية* حيث يتم تأهيلها للمساءلة النقدية التي تتولى تحليل هذه المعطيات، قصد تبين وجوه استثمارها في عملية إنتاج الدلالة، وهنا تبرز الواجهة النقدية لعلم النص .

والحقيقة أن وقوع " علم النص " في تلك المنطقة البينية (بين اللسانيات والنقد | السيميائيات التحليلية**) جعل " النص " يحظى بتوصيفات مختلفة، استلهمت فيها المرجعيتان في وقت واحد، وهو الأمر الذي ساهم في تطوير مفهومه وتعميقه، بالقدر الذي زاد من تجذّر إشكالاته، المتراوحة بين القطب المفاهيمي التنظيري، والقطب الإجرائي .

من بين ما أفرزه إذن هذا المشترك المعرفي (علم النص) من مستجدات، انخراط اللسانيين في النقاشات المتعلقة بالنص، بعدما كان هذا الأخير حكرا على النقاد، وبعدما عاش اللسانيون دهرا داخل حدود الجملة، عنّ لهم الدخول في غمار النص، وكان عليهم بهذه المناسبة أن يثبتوا امتلاكهم الأدوات التي تيسر لهم التعاطي مع هذا الموضوع الجديد، فطفقوا يعرضون مشروعهم مصدّرا بتعريفات عدة للنص .

---

[1] – فان دايك : " علم النص "، نقلا عن منذر عياشي : " العلاماتية وعلم النص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2004، ص : 15 .

[2]– نفسه، ص : 14 .

[3]– نفسه، م س، 14 .

[4] – نفسه ، ص : 16 .

[5] – نفسه، ص : 16 .

* – ليس للمعنى المراد هنا صلة بالذرائعية بمعناها الاصطلاحي (التداولية) .

** – هذا فرع من فروع السيمياء ما بعد البنيوية، تعد (كريستيفا) رائدته، وقد استفادت في اصطناع هذا الفرع من الجدلية المادية، والتحليل النفسي اللاكاني، ومجمل الافكار المؤطرة لفكر ما بعد البنيوية .

أ- التوصيف اللساني للنص :

استقر لدينا إذن أن اهتمام اللسانيين بالنص، نبع من رغبتهم في تحدي التوجه التقليدي للسانيات، والذي سعى إلى الإبقاء على اللسانيات داخل حدود الجملة [1] ،وقد كللت تلك الرغبة بظهور فرع معرفي جديد، اقتحم النصوص بأدوات لسانية هو " اللسانيات النصية "، أو "علم النص"* . ومما يدخل في اهتمامات هذا الشق المعرفي هو دراسة الجوانب : النحوية، والدلالية، والتداولية، والإجرائية للنصوص لسانيا، من غير إقصاء للأنساق غير اللغوية ذات الاتجاهات التواصلية والادراكية [2]، ولئن كان المفهوم الشائع لموضوع هذا العلم (علم النص) يرتكز على الطابع الخطي ،مما أوحى بأن اهتمام اللسانيات النصية مقصور على النصوص المكتوبة، فإن الأصح هو أنها تعنى بالنصوص المكتوبة، والنصوص المنطوقة على حد سواء لأن النص ذاته قد يتخذ شكل المنطوق [3] .

والواقع أن الوصول إلى تحديدات دقيقة وحاسمة من هذا النوع لعلم النص، مرهونة بضبط موضوعه أولا (النص)، حيث كان " النص " مجالا للتراشق بالآراء المختلفة، والمتعارضة في كثير من الأحيان، وهو الأمر الذي حمل واحدا من رواد هذا العلم، وهو (فان دايك) على الاعتراف بعسر المهمة، لقد صرح قائلا : " إنه على الرغم من أننا نمتلك المعايير التي تسمح لنا بتحديد متصور النص بشكل حدسي إلى حد ما، فستبقى حالات عديدة كما هو بدهي، حيث يتبين أن تحقق النص بوصفه نصا ليس أمرا ميسورا " [4] . وحتى يخفف (دايك) من وطأة العسر " التحديدي "، ويقرّب مفهوم النص للأذهان بأقل الانزياحات عن الصورة المثلى لهذا المفهوم، عمد إلى صيغة التعيين المواصفاتي ؛ فاغتنى بإعطاء مواصفات للنص، عن تقديم تعريف على الطريقة المعهودة . مع عدم إغفال الإشكالات الحافة بتلك المواصفات ،وعلى كل فسوف نحاول نقل صورة مختصرة لهذا الصنيع على النحو الآتي :

---

[1]- جمعان بن عبد الكريم : " إشكالات النص "، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، جدة، ط1، 2009، ص : 19 .

*- ثمة اختلافات بيّنة فيما يتعلق بترجمة المصطلح، فإلى جانب المصطلحين المذكورين أعلاه، قد نجد مصطلحات أخرى منها : " نحو النص " " لسانيات النص " – " علم اللغة النصي " .

[2] – جمعان بن عبد الكريم : "إشكالات النص" ، م س، ص : 33 .

[3] – نفسه ، ص : 23 .

[4]- فان دايك : " علم النص "، م س، ص : 145 .

–حتى وإن كان من المتواضع عليه ، أن الصيغة الكتابية هي صفة لصيقة بالنص، فإن (فان دايك) لا يراهن عليها ؛ إذ يمكن للنصوص (المتكلم بها) أن تحقق النصية .

– يقف (فان دايك) عند إشكالية الكم ،حيث تراءى له – بعد أن أباح للنماذج ذات الجملة الواحدة أن تكون نصوصا – أن ثمة نماذج من الطراز " القصير "، لا يمكنها أن تحقق النصية، من ذلك مجموعة من القصص القصيرة، أو نص الموسوعة أو نص المحادثة . هذه النماذج – وبالاحتكام إلى معيار التماسك الداخلي – لا يسهل أبدا اعتبارها نصوصا، ذلك أن نصيتها متوقفة على توفرها على بداية ونهاية واضحتين، بيد أن هذا كثيرا ما يتعذر [1] .

– يثير (فان دايك) إشكالية أخرى ذات صلة، وهي المفارقة التي تحدث أحيانا بين المتصور النظري لبعض المفاهيم والنص واحد منها، وبين التعاطي مع ذلك المتصور على مستوى التطبيق، يقول : " وبما أن كل نظرية، من حيث المبدأ، ليست سوى مقاربة عامة لموضوعات تجريبية، فإن المتصور النظري للنص، لن يتلاقى إذن دائما على نحو دقيق مع النصوص التي يتم إنتاجها وفهمها في أوضاع تواصلية فعلية : لقد أشرنا من قبل إلى أن عبارات المتكلم ليست دائما متوافقة مع ضوابط التماسك التي تصوغها النظرية، وأخيرا، فإننا نستطيع، في التواصل الأدبي، أن نتصور بأن ثمة ضوابط أخرى معمول بها . "[2]

إذن المسافة بين النظرية والتطبيق كثيرا ما تتسع، لتشغلها أمارات اللبس وسوء الفهم . وتلافيا لبلوغ هذه الإشكالات حدودا مبالغا فيها، عمد (فان دايك) إلى إبراز المنطلقات المنهجية والإجرائية التي تحكم عملية تحليل النص، وهذا التحليل وإن كان يتخذ الوصف اللساني منطلقا له، إلا أنه يتوسع إلى خارج حدود اللسانيات، فيتجاوز وصف الوحدات الصوتية، والكلمات، والجمل على مستوى علم الصرف، والنحو، وعلم الدلالة، إلى وصف النص، حيث تغدو تلك الوحدات الصغرى، وسيلة لا غاية في ذاتها، هذا ما يمكن فهمه من قول (دايك): " وأما في علم النص، فإننا نقوم بخطوة إلى الأمام، ونستعمل وصف الجمل بوصفه أداة لوصف النصوص " [3].

وبصورة أكثر وضوحا، يطرح (دايك) صيغة عملية لتحليل النص، تعتمد الطريقة المستوياتية، وبوسعنا تقديمها على الشكل الآتي :

---

[1]– فان دايك : "علم النص "، م س ، ص : 146 .

[2]– نفسه، ص : 146 – 147 .

[3] – نفسه ،ص : 147 .

–على مستوى علم وظائف الأصوات وعلم الصرف : بخلاف الوصف اللساني الصرف، توجه اللسانيات النصية أكبر اهتمامها إلى البنية العميقة، فيما تكتفي على مستوى البنية الفوقية بالنظر العارض، " ذلك لأن النص لا يمتلك على هذا المستوى إلا ناذرا، مميزات تختلف بشكل نسقي عن مميزات الجمل المؤلفة " [1]، ويعد النبر والتنغيم من بين العناصر التي يتم التركيز عليها في دراسة التتابع بين الجمل . فهاتان الظاهرتان وإن كانتا في طبيعتيهما ظاهرتين صرفيتين صوتيتين ، فبإمكانهما " التعبير عن العلاقات الدلالية التحتية " [2].

–على مستوى النحو : إن استثمار الإمكانات النحوية التي تتيحها أي لغة، لا يتجلى على الطريقة نفسها بين الجملة والنص ؛ " فإن الجمل التي تشكل جزءا كاملا من جمل متتابعة، تمتلك عددا معينا من المميزات النحوية التي لا تمتلكها الجمل المعزولة "[3] وبالتالي فإن الاشتغال على هذا المستوى يجب أن يخضع لمعايير بنيوية .

–على مستوى الدلالة : تعد الخاصية الدلالية ألصق ما تكون بالنص، حيث أن الدلالة و كما يتضح على مستوى المضمون الدلالي، تحكم الربط بين الجمل بعضها ببعض، مما يوفر خاصية التماسك، ومما يوفر هذه الخاصية أيضا، وجود مجموعة من الجمل مرتبطة بالمرجع نفسه، حيث تتجه متعالقة إلى مرجع واحد في حالة أشبه ما تكون بالتطابق [4] .

والواقع أن العلاقة بين التتابع الجملي، وبين المرجع، يحتل صلب الاهتمام في الدراسات النقدية والأدبية، لأنه فتح المجال للحديث عن العلاقة بين العالم المتخيل (الممكن) والواقع، وبعث على التساؤل عن حدود العلاقة بين الجملة بوصفها دالا والمرجع بوصفه مدلولا محتملا، وبالنسبة لـ (فان دايك) فإنه – وما دام المحمول الدلالي لجملة، أو مجموعة من الجمل المتتابعة هو حدث –، يقر بأننا لا" نستطيع أن نتصور أن هذه الأحداث قد كان من الممكن أن تكون مختلفة جزئيا . ولقد يعني هذا إذن أنه توجد عوالم أخرى ممكنة . وإن الوقائع التي تحيل إليها الجمل المتعاقبة في التتابع، تنتمي غالبا إلى عالم واحد هو العالم الممكن نفسه (العالم الواقعي أو العالم المتخيل) . فبوساطة أفعال مثل " زعم "، " حلم "، " تخيل " وبوساطة روابط مثل " إذا "، " كما لو "، إلى آخره، فإننا نستطيع أن ننتقل من عالم واقعي إلى عالم ممكن " [5] .

---

[1] – فان دايك : " علم النص "، م س ، ص : 149 .

[2]– نفسه، ص : 150 .

[3]– نفسه، ص : 151 .

[4] – نفسه، ص : 154 .

[5]– نفسه، ص : 156 – 157 .

و كما أقام (دايك) مفهوم النص على مقومات لسانية، جنح إلى مقومات أخرى ذات بعد تواصلي، وهو الأمر الذي أعتقه من صفة " العمل " التي لازمته في وعي الشعريين والسرديين حسبما يرى (سعيد يقطين)، لقد كان للقيمة التواصلية للنص، والتي آمن بها (دايك) دور في تخليص النص من الطابع السكوني، إلى الحد الذي يراه (يقطين) سببا في خلق نوع من التداخل بين النص والخطاب في بعض كتابات (دايك)، ولم يستطع هذا الأخير، أن يضبط الحدود بينهما إلا في مرحلة متأخرة من تجربته النصية [1].

أما (هاليداي) فقد صاغ رؤيته للنص، انطلاقا من معيار النصية الأهم، وهو الانسجام الذي يصبح النص في ظله وحدة دلالية، وبالتركيز على الجانب الوظيفي للعناصر الرئيسية (المجال – المنحى – العلاقة)، حيث تتحدد كل وظيفة من خلال العنصر الذي يبرزها :

– ترتبط الوظيفة التجريبية بـ " المجال " الذي يمكن تعيين بعدين له هما: البعد التمثيلي، " ويتعلق بتمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم، في سياق ثقافي واجتماعي معين " [2]، والبعد المنطقي الذي يشكل البنية المنطقية المجردة التي تستند إليها التجربة الممثلة [3].

–ترتبط الوظيفة التواصلية بـ " العلاقة "، علاقة المتكلم بمتلقيه .

–ترتبط الوظيفة النصية بـ "المنحى" الذي يشمل مجموع الخصائص الكفيلة بجعل النص وحدة دلالية، تتمتع بعلاقات انسجام مع ذاتها (لغة وموضوعا)، ومع مقامها.

ومن هنا يتضح لنا أن ثمة ثلاث وظائف تنمي النص وتحركه : (الوظيفة التجريبية – الوظيفة التواصلية – الوظيفة النصية)، ومن خلالها يتشكل النص كمعطى جمالي، ينام على طبقات من البنى ذات محمولات مختلفة، موزعة على السياقات الاجتماعية، والإيديولوجية والثقافية، وليست هذه النظرة المتقدمة للنص مخصوصة بـ (هاليداي)، وإنما لـ (دايك) فيها رأي مشابه، حيث اعتبر النص مكونا جماليا مشفرا، وهي الفكرة نفسها التي أفصح عنها (هاليداي) [4] ، حينما أقر بأن النص من حيث إنه مشكل من مجموعة من الجمل، لا يساوي مجموع الجمل ،والذي يصنع الفرق بين النص، وبين مجموع الجمل المشكلة له، هو أن تحليلنا للنص يكشف لنا عن أبعاد اجتماعية، ومعرفية،

[1]– سعيد يقطين : " انفتاح النص الروائي"، م س ، ص : 15

[2]– نفسه ، ص : 17 .

[3] – نفسه، ص : 17 .

[4] – نفسه، ص : 18 .

وإيديولوجية، جمع بينها سياق واحد لصالح بنية نصية بعينها [1]، لكن تحليلنا لمجموع الجمل لا يمكننا سوى من تحصيل معطيات لسانية .

وإذا وقفنا على رأي (جان ماري سشايفر) في مفهوم النص ومحدداته، فسوف لن نجد أنفسنا بعيدين عن الطروحات السابقة، فاستبعاد معياري الحجم والخطية، والاعتداد بالجانب التواصلي، ثم تخليص النص من الاحتكار اللساني، وآلياته الإجرائية، كلها أمور تقاطع فيها (سشايفر) مع (دايك) و(هاليداي) . لقد قر ذلك في أذهاننا بعد أن قرأنا له في تعريف النص : " سلسلة لغوية منطوقة أو مكتوبة تكوّن وحدة تواصلية " ويضيف : " ولا يهم أن يتعلق الأمر بوصلات من الجمل ، أو بجملة مفردة ، أو بقطعة من جملة " [2] .هكذا يتضح لنا أن النص وحدة وظيفية، تكونها وحدات لسانية لكنها ذات طبيعة تواصلية [3] .

وعمليا يعدد (سشايفر) الخطوات التي تنظم الدراسة النصية، وهي خطوات يتقصد من وراء كل منها، الإمساك بخصيصة من خصائص النص، حتى إذا اجتمعت، صح الإقرار بـ "نصية " النص، ومن بين تلك الخصائص على ما يفصّل فيه (سشايفر) :

التماسك : ويتم رصده من خلال تتبع نظام الربط الكلامي بين الجمل داخل النص، والذي يعتمد عدة أساليب لسانية كالحشو، والتكرار، واستعمال الضمائر المختلفة بوصفها وحدات استبدالية (تقوم مقام الكلمات) [4] .

الانسجام : ويشمل دراسة نظام التدرج في تقديم موضوع النص، وهو نظام صوري أي " أنه لا يتعلق بمستوى الانجاز اللغوي ، ولكنه يتعلق بالأحرى بتشكل المفاهيم المنظمة لعالم النص باعتباره وصلة تتدرج نحو غاية " [5]، وهكذا يتجلى الفرق بين مفهومي التماسك والانسجام من حيث أن الأول يتحقق بواسطة أدوات لسانية، بينما الثاني يعتمد في تحققه على المنطق والإدراك وهو لذلك أكثر تعقيدا.

ومما يدخل في باب البحث عن " النصية "، ولا يتسع المجال للتفصيل فيه هنا، ما يصطلح عليه علماء النص بـ : القصدية والقبول – الاختلاف الجنسي – شعرية النص .....إلخ .

---

[1]– سعيد يقطين : " انفتاح النص الروائي"، م س ، ص : 17 وما بعدها .

[2] – جان ماري شافار واوزوالد دوكرو : "القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة "،م س ، ص : 501

[3]– نفسه ، ص : 501

[4] – نفسه، ص : 507

[5]– نفسه، ص : 508

وإذ حاول لسانيو النص أن يشملوا " النص " بالضبط، ويخصوه بمفهوم لا يعتوره اللبس، ولا يكتنفه الغموض، ولا تعوزه الدقة، فلكي يضمنوا عدم تداخله مع بعض مفردات العائلة الاصطلاحية بتعبير المصطلحيين، أولها مصطلح الخطاب، وتندرج جهود اللسانيين المذكورين فضلا عن آخرين عدّدهم لنا (يقطين) أمثال : (شلوميت)، و(فاولر)، و(ليتش)، و(شورت) في هذا الباب . لقد وحد هذا الهدف جهود لساني النص، كما وحدت بينهم الرؤية العامة للنص في مقابل الخطاب، وهي رؤية تصر على الجمع بين البعد الكتابي للنص، حيث يصبح النص نظيرا لـ (ما نقرأ)، أو (هو المتجلي على الورق) [1] والبعد الوظيفي، وذلك من خلال الاتجاه إلى ربط النص ببنيات خارجية، فتقوم علاقات بين النص، وبين ما هو خارج عنه، تنتظر من القارئ أن يحدد طبيعتها كأن تكون تناصا مثلا [2] .

وعلى ذكر التناص الذي تعتبر (جوليا كريستيفا) صاحبة اليد البيضاء عليه، وعلى كافة الدارسين الذين طوروه وعمقوه، فقد يفيدنا اعتباره النقطة التي يتبدى فيها النص كموضوع مشترك بين اللسانيين وبين نقاد الأدب، خصوصا في حال النظر إلى الممارسة النصية بوصفها نشاطا مستفدا لمجموعة من الكفايات، وشاحذا لجملة من الأدوات، بعضها لساني، وبعضها الآخر فكري رؤيوي، وهذا يجعل النص في وضعية إنتاجية غير محدودة الطاقات، ويضع القارئ في موطن المفجّر لهذه الإنتاجية، والموجه لها في الآن نفسه .

ب- النص والتناص والنقلة :

لقد أبدت (كريستيفا) تأففا من الاقتصار على التناول اللساني للنص (النحوي والدلالي)، لأنه تناول مسطح في كل الأحوال، ولا يجلي خصوصية النص، تلك الخصوصية التي يتطلع إليها النقد الأدبي، فالصورية والمعيارية اللتان تتبناهما اللسانيات، لا تتناغمان مع طموحات القراءة النقدية، وهكذا لا يعدو الوصف اللساني في نظر (كريستيفا) أن يكون خطوة واحدة من أصل خطوات كثيرة يجب أن تقطع في الطريق إلى النص، وبداية الطريق هي وضع نتائج الوصف اللساني موضع المساءلة والتحليل، إن النص إذن " ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية، وهذا يعني أنه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل

[1]- سعيد يقطين : " انفتاح النص الروائي"، م س ، ص : 13 .

[2] - نفسه، ص : 14 .

الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان، وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني "[1].

الفرق إذن بين الوصف اللساني للنص، والوصف النقدي له، هو أن الوصف اللساني يعتمد على الثابت اللغوي، بينما يشتغل الوصف النقدي على المتحول، والمتحل، من الدلالات والمكونات التي تناثرت في عديد النصوص، ثم تكثفت عند النص الحاضر مشكلة ذاكرته، تسمعه إملاءاتها وتمارس عليه حقها في الظهور إلى جانبه، لأنها صاحبة فضل عليه ؛ لقد ساهمت في تشكيله، وهي لذلك تمتلك "حقوق التأليف"، ولهذا فهي جديرة بدخول وعي القارئ ساعة توليده الدلالات .

هكذا تفقد النصوص استقلاليتها، وتفقد حقوقها الحصرية التي سوف توزع بين مجموع النصوص الغائبة، والنص الحاضر، والقارئ، كل هذه التحولات نتجت عن دخول ذلك الوافد الجديد الموحِّد بين الدائرتين النقدية واللسانية (التناص) معتزك المفاهيم المؤطرة للخطابين .

بفضل التناص إذن تَحدّد النص كمجال تتنامى فيه عمليات عدة هي :الإنتاج، والتلقي، والاستعمال ؛ إن حضور النص يعني استحضارا لنص آخر كان هذا النص (الحاضر) نتاجا له، ثم إن هذا المنتج سوف يدخل " البورصة" النصية، ليصبح موضوعا للتداول، وهكذا تعمل النصوص على صياغة نظام للتواصل، بحيث يصبح كل نص خاضعا لمتطلبات هذا النظام، ومن أهم هذه المتطلبات : الدينامية والحركية ؛ ذلك أن انضمام النص إلى هذا النظام، يجعله في حالة الفعل والحركة، وبهذا يكون النص مقرونا بالممارسة، وليس بالثبات كما هو الأمر بالنسبة لـ " العمل "، أو "الأثر ". " هكذا نشهد في أيامنا هذه، تحول النص إلى مجال يُلعب فيه، ويُمارس، ويُتمثّل التحويل الابستمولوجي والاجتماعي والسياسي . فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا، ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها)، يقوم النص باستحضار ***présentifie*** كتابة ***graphique*** ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لاتناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي "[2]، وحينما يتحدد مفهوم النص وفق هذا التصور، يستقر مفهوم الأدب عامة على أنه

---

[1]– فان دايك : " علم النص"، م س، ص : 14 .

[2]–نفسه، ص : 14 .

ممارسة أيضا . ذلك ما يستنتجه يقطين حينما يقول : " ليس الأدب مجموعة نصوص خاصة فقط، إنه بالأحرى مجموعة من الممارسات النصية الخاصة "[1].

وإذ تباشر الممارسة النصية عملية التحويل من " اللساني " إلى "النقدي "، وتنتشر حلقات الوصل السببية بين ما هو لغوي، وما هو مرجعي، يتشكل وجه لا تاريخي للنص [2]، وجه له تقاسيم ترسمها القراءة المنتجة لدلالات متعددة، عبر – نصية من جهة، وعبر – طبقية من جهة ثانية، فعند (كريستيفا) لا طائل من وراء الفصل بين البنيتين العميقة والسطحية، ولا مجال لمنح الامتياز لواحدة دون الأخرى، إن ما ينتج المعنى هو " التدليل " ***Signifiance ;***، هذا المكون الذي ابنت عليه السيميائية التحليلية، والذي يكشف الفرق بين مقومات الممارسة النصية في شقها السيميائي البنيوي، وبين الممارسة النصية في نسختها السيميائية ما بعد البنيوية (التحليلية) [3]* فـ" بالنسبة للسيميائيين البنيويين يبدو – رغم بعض الاختلافات المصطلحية – أن الاتفاق حول تحديد النص بوصفه مجموعة يؤلفها الخطاب، الحكاية والعلاقات القائمة بين هذين الموضوعين المحددين كطبقات دلالية مستقلة نسبيا، وقابلة بدورها إلى أن تنضد في مستويات متعددة . في السيميائية التحليلية، لا يحدد النص كموضوع (جمالي أدبي، الخ)، ولكنه يحدد كـ " عملية لسانية تجاوزية تتشكل في اللغة، وتكون غير قابلة للاختزال إلى المقولات المعروفة الخاصة بكلام التبليغ، موضوع اللسانيات " [4].

وهكذا يبرز التدليل عند (كريستيفا) كبديل للقراءة النسقية المحايثة عند البنيويين، وفيما تنطلق القراءة المحايثة من فكرة الاكتمال النصي التي لزم عنها إجرائيا مراعاة مبدأ الانغلاق والاكتفاء بالبنيتين السطحية والعميقة مصدرا لإنتاج المعنى، " ستجتاز السيميائية التحليلية التي تدرس في النص التدليل وأنواعه، الدال في علاقته بالفاعل والدليل، والتنظيم النحوي للخطاب لتصل الى هذه المنطقة التي تتشكل فيها النواة الدلالية داخل اللغة " [5]، وحتى يتم التوصل إلى هذه

---

[1] – سعيد يقطين : " انفتاح النص الروائي "ن م س، ص: 14 .

[2]– جوليا كريستيفا: " علم النص "، ترجمة : فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص : 11.

* تعتبر السيميائيات التحليلة محاولة لإحداث نقلة عن السيميائية البنيوية، حيث اعتمدت أسسا ابستمولوجية معارضة للبنيوية، وبدأت مع (جوليا كريستسفا) سنة 1967، انطلاقا من جماعة تيل كيل Tel quel، التي كانت أبرز أعضائها مستفيدة من الفلسفة المادية التاريخية والتحليل اللاكاني، أنظر : ميشيل أريفيه: "السيميائية الأدبية"، م س، ص : 220 .

[4] – نفسه، ص 225 .

[5] – نفسه، ص 92 – 93 .

المنطقة لا بد من التحلل النهائي من المفهوم السلبي للقراءة، واستبداله بمفهوم إيجابي يقتضي تماهيا بين القارئ والمبدع [1]، وينبع من قناعة التماهي بين النصوص نفسها في إطار العلاقة المسماة "تناصا".

وبعد هذا الكلام يسهل إلى حد كبير، تلقي التعريف الذي قدمته (كريستيفا) للنص والذي جاء فيه، أن النص هو " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي،يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه،فالنص إذن إنتاجية " [2]، كما يتيسر تعيين محددات النص في شكل نقاط نجملها على النحو الآتي :

-يقوم النص على مقومات لسانية، لكن تحققه " النصي " مرهون بتجاوزها .

- ثمة مرحلة قبل نصية، وهي المرحلة اللغوية، ومرحلة نصية، وهي التي يتم فيها التوزيع،وإعادة الانتاج، بالاعتماد هذه المرة على نصوص سابقة ومزامنة، حيث تكون هذه النصوص مجرد وحدات تستلزم الصهر والتذويب، ومن رمادها يتم بناء النص الحاضر .

-بفضل العمليات السابقة، يغدو النص إنتاجية، وتغدو له وظيفة تتجاوز " الإبلاغي" إلى "الجمالي | الشعري " .

-ينتج عن ذلك كله الإيمان بفكرة ترحل النصوص، وتداخلها إن تشاكلا، أو تباينا تحت مسميات مختلفة ؛ محاكاة – معارضة ...إلخ، كما تتضح قابليتها للتناول المنطقي وليس اللساني فحسب[3].

ذلك هو المفهوم الذي قدمته (كريستيفا) للنص، وهو مفهوم تواضع الدارسون على أصالته،وقيمته المعرفية والمنهجية العالية، ومما يشهد على ذلك، ترحله الدائم بين بطون الكتب والدراسات السيميائية، واللسانية، ونماذج تحليل الخطاب، والدراسات المقارنة والثقافية وما إلى ذلك . لقد كانت رؤية (كريستيفا) في فهم النص ومعالجته رؤية مرجعية حقا، ولعل أكثر ما صنع فرادة تلك الرؤية وتميزها، هو نجاحها في تحويل اللساني إلى نقدي، أو توظيف المعطى اللساني في مساءلة الأدبي، مما طبّع العلاقة بين المجالين .

إن الوعي بالنص وبالنصية، هو الذي جعل الاختراق اللساني للنقد الأدبي مثمرا وعلميا وعمليا، هذا الذي نفهمه من نص كهذا، ونوافق عليه : " ولكي تكون اللسانيات علمية في درسها

---

[1] – ميشيل أريفيه: "السيميائية الأدبية"، م س، ص : 223 .

[2]– جوليا كريستيفا : " علم النص "، م س، ص : 21 .

[3] – نفسه، ص : 21 .

للأدب، عمدت – وفقا لمنهجيتها– إلى تحديد الخطاب الأدبي، ودرسته تحت ما يسمى بالنص، أي أرجعته إلى نظامه، ودرسته من خلال هذا النظام "[1].وبذلك استطاعت (كريستيفا) أن ترضي اللسانيين .وتثمين (فان دايك) لجهدها شاهد على ذلك، كما تمكنت من استمالة النقاد، وانبهار (بارث) وغيره بمنجزها غير خاف .ويعود تقدير (بارث) الوافي لمنجز (كريستيفا) إلى إفادته الواسعة منه، وهو الذي طالت مدة أنسه بالنص، وامتدت مساءلاته له على مدى فترات متباعدة، شهدت تحولات مثيرة فرضت عليه تغيير أدواته باستمرار، الأمر الذي أثار سخرية البعض، وإعجاب البعض الآخر، ولعل من أشد المعجبين بهذه الشخصية النقدية الملولة المتجددة (جون سترك) الذي قال عنه : " رولان بارت منشط لا مثيل له للذهن الأدبي، ويبلغ من الجرأة في صياغة المبادئ الجديدة لفهم الأدب، ما يبلغه من الإثارة في اطراح المبادئ القديمة . وقراءته معناها اكتساب قدرة أعظم على التفكير الذكي الممتع حول ماهية الأدب "[2].

ظل (بارث) إذن اسما مستعصيا على التصنيف المعرفي والمنهجي، لقد كان ناقدا رحّالة، كما كان بحّاثة منقبا عن غير النمطي، حتى أنه صرح في أحد المقامات بكراهيته للتعريف [3]، لا لشيء إلا لأن التعريف يقتضي التحديد والتنميط والثبات على موقف أو رأي واحد، ومبدؤه هو عدم الثبات على شيء، التجدد الدائم هو الموقف الثابت، لأن تجديد الذات وتجديد القناعات يعني عنده تجديد النقد، وتجديد الإبداع .

وللتعرف على المراحل التي تدرّجت فيها تجربة (بارث) النصية، نستمع إلى (آنت لافرس) الذي وزع هذه التجربة على أربعة مراحل مفصلية :

المرحلة الاولى (حتى أواسط الستينيات)، تغذى فيها – فكريا– من الوجودية والماركسية .

المرحلة الثانية : كان فيها بنيويا، ثم سيميولوجيا، وتنتهي هذه المرحلة مع نهاية الستينيات.

المرحلة ثالثة : يؤشر عليها كتابه الشهير س / ز (S / Z) (1970) .

---

[1]–منذر عياشي :" الكتابة الثانية وفاتحة المتعة"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1998 ص: 117 .

[2]– جون سترك : " البنيوية وما بعد البنيوية "، م س، ص : 65.

[3]– نفسه، ص : 66 .

المرحلة الرابعة : تمثلها السنوات الخمس الأخيرة من حياته، وهي مرحلة رآها البعض أقل غنى وترفا من سابقاتها، لكن (آنت لافرس) أقر بأنها " تتسم بإبداعية حقيقية "[1].

وإذا كان المهم بالنسبة إلينا في هذه المرحلة من الدراسة هو التجربة البارثية ما بعد البنيوية بدا لنا للوهلة الأولى أنه من المناسب البدء – حسب تقسيم (آنت لافرس) السابق – من المرحلة الثالثة، لكن ومع وقوفنا على شذرات ذات بال متعلقة بمفهوم النص، وأشكال تعالقه مع غيره من النصوص، ومع أنواع متعددة من الخطابات، وقضايا أخرى ذات علاقة بالطرح ما بعد البنيوي في كتاب "درس في السيميولوجيا "، آثرنا أن نتخذه منطلقا لقراءتنا في تجربة (بارث) النصية في المرحلة ما بعد البنيوية، وقد يزداد تشبثنا بهذا الكتاب في هذه المرحلة عندما نلحظ تقاطعاته مع الفكر اللاكاني في التحليل النفسي، ومع آراء جماعة (تال كال) التي عرفت عضوية متميزة لـ (جوليا كريستيفا)، وقد سبقت الإشارة إلى موقفها المناوئ للبنيوية، لكننا على أية حال لا نغيّب السياق الفكري العام لهذا الكتاب، وذلك استجابة للتحذير الذي أطلقه (عبد الفتاح كيليطو) وهو بصدد تقديمه للطبعة الثانية من النسخة المعربة، والذي مؤداه " ولا شك أن القارئ العربي سيستفيد من الاطلاع على آراء رولان بارث، بشرط أن ينتبه إلى نسبيتها، أي انتمائها إلى فترة ثقافية معينة،فترة الستينيات المتسمة في فرنسا بالتعلق باللسانيات والبنيويات، وبالإقبال على التحليل النفساني كما طوره لاكان ***Lacan***، وبالافتتان بالأفكار التي روجتها مجلة (تيل كيل) ***Tel Quel*** "[2].

وفيما يتعلق بالنص الذي سنقدمه تحديدا فإن روح ما بعد البنيوية بكل جموحاتها سوف تضلل مفاهيم كانت تبدو غاية في الافتراق والتباعد، لكنها تماهت فصارت كيانا واحدا، وأصبح الحديث عن " الكتابة " أو " الأدب " أو " النص " حديثا من أحاديث الخلخلة ؛ خلخلة اللغة، يقول بارث موضحا : " لست أعني بالأدب جملة أعمال، ولا قطاعا من التبادل والتعليم، وإنما الخدش الذي تخلفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة، وأقصد أساسا النص، وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي ما دام النص هو ما تثمره اللغة وما دامت اللغة ينبغي أن تحارب داخل اللغة،لا عن طريق التبليغ الذي تشكل هي أداة له، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات والتي تشكل هي مسرحه . سيان أن أقول إذن أدبا أو كتابة أو نصا . إن قدرات التحرر التي ينطوي عليها

---

[1] – آنيت لافرس: " رولان بارث"، ترجمة: حسام نايل ضمن كتاب :" البنيوية والتفكيك مداخل نقدية" لمجموعة الكتاب، أزمنة للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2007، ص 51 .

[2]– عبد الفتاح كيليطو : مقدمة كتاب رولان بارث : "درس السيميولوجيا "، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط 3، 1993، ص 6 .

الأدب لا تتوقف على الشخص المدني، ولا على الالتزام السياسي للكاتب الذي لا يعدو أن يكون بشرا بين البشر، كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة ... "[1]. من معرض هذا القول واستئناسا أيضا بتفصيلات أخرى يقدمها (بارث) في بسط مفهوم النص، يمكننا تشكيل تصور له يرتكز على المحددات التالية :

– أول خطوة يخطوها (بارث) في الطريق إلى مفهوم النص، هي التفريق بينه وبين الأثر، وهنا يستعير فكرة (لاكان) في التفريق بين " الواقع النفسي "، و"الواقع "، حيث الأول يشار إليه، والثاني يبرهن عليه، لكن (بارث) يعيد توظيف هذه الفكرة حسب المقتضيات النقدية فيجعل الأثر مقابلا للواقع النفسي فيشار إليه، فيما يجعل النص مقابلا للواقع، لذلك فهو يستلزم البرهنة، ويعود السبب في هذا التوزيع إلى أن "الأثر" يملك وجودا ماديا يكفل له حيزا في فضاء كالمكتبة . أما النص، " فلا وجود له إلا داخل خطاب ... إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج " [2]، ثم إنه يعرف بالحركة، إنه يخترق، ويعبر أثرا، أو مجموعة من الآثار الأدبية [3].

– يستعصي النص عن التصنيف الذي غالبا ما ينصاع له الأثر، إنه دائما يريد أن يفصح عن ذاته خارج كل حدود التصنيف والتنميط المدرسي، " النص دوما بدعة ،و خروج عن حدود الآراء السائدة " [4].

– أهم ما في الأثر هو المدلول الذي يتم الكشف عنه وفق آليتين : الأولى يعتمدها فقه اللغة، الذي يعمد إلى إعطاء المعنى الحرفي الظاهر للدوال، والآلية الثانية هي التأويل حيث ينشغل بالبحث عن المعنى الخفي المتواري خلف الدوال، والذي تمثل الوجود المادي للأثر . وفي كلا الحالين، فإن اللجوء الى أي من الآليتين يوحي بقناعة مؤداها : أن النص مكتمل وناجز، وهذا يتنافى مع مفهوم النص عنده ،يقول : " إن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص (أو لنقل الذي مجاله النص)، لا يتم وفق النمو العضوي، أو حسب طريق توليدي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير . إن المنطق الذي يتحكم في النص، ليس منطقا تفهّميا (يحدد مقصد الاثر وما يريد أن يقوله)، وإنما هو منطق كنايات . فالتداعي ،و التجاوز ،و الإحالة هي هنا نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية "[5]، ويحتاج هنا (بارث) إلى أن يعطي تقديرا نسبيا لهذه الرمزية، لتكون هذه النسبة مما يصنع الفروق أيضا بين

---

[1]– رولان بارث :" درس السيميولوجيا " م س، ص :15 .

[2] – نفسه، ص : 60 – 61 .

[3] – نفسه، ص : 61 .

[4] – نفسه، ص : 61 .

[5] – نفسه، ص : 62 .

الأثر والنص ؛ فالأثر لا يخلو أيضا من رمزية، ولكن نسبتها متواضعة، أو كما قال (بارث) الأثر رمزي " بدرجة وضيعة "، وبتعبير آخر له رمزية " قصيرة النفس "، بينما النص هو رمزي بالأساس، ويخلص إلى القول : " على هذا النحو، فإن النص يحيل إلى اللغة، إنه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق " [1].

-إن قيمة الاختلاف قيمة جوهرية في تحديد مفهوم النص، وذلك من وجهتين: وجهة أن النص مختلف المعاني متعددها، والثانية أن النص لا تنشئه ذات واحدة، ولا ثقافة واحدة، ولا لغة واحدة، ولا عصر واحد : " ... فهو نسيج من الاقتباسات، والإحالات، والأصداء، وأعني من اللغات الثقافية (هل يمكن للغة أن تكون إلا ثقافية ؟)، السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"[2]، إنه مجهول النسب، ففي أوصاله تجري دماء عديدة، إنه نموذج حي لاختلاط الأنساب، لذلك لا يمكن الحديث عن النقاء والواحدية حينما يتعلق الأمر بالنص، ففيما يبحث في الأثر عن الأصول ومصدر الاقتباسات، يتجاوز عن ذلك كله مع النص : " أما الاقتباسات التي يتكون منها النص، فهي مجهولة الاسم، ولا يمكن ردها إلى أصولها . ومع ذلك فقد سبقت قراءتها : إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك، ولا توضع بين أقواس " [3]، لذلك فقد رأى (بارث) أن الأثر شيء مرضي عنه بالنسبة للفلسفات الواحدية، مثل الماركسية وغيرها، بينما النص على خلاف ذلك تماما، ولذلك لم يجد ترحيبا من لدن مثل هذا النوع من الفلسفات التي لا تنظر اليه بعين الرضا أبدا [4].

– في مجال النص يبرز التعارض بين فكرة التطور البيولوجي، وفكرة موت الأب (المؤلف)، " أما النص فهو يقرأ من غير أن يسند إلى أب . هنا أيضا تتميز الصورة المجازية للنص عن الصورة المجازية للأثر : فهاته توحي بصورة الكائن العضوي الذي ينمو بفعل التكاثر الحيوي ؛ أما الصورة التي يوحي بها النص فهي الشبكة " [5]، ويوعز (بارث) كل هذا التحول، إلى ظهور فكرة التناص:"فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه " [6] .

-إن ما يناسب النص ليس القراءة الاستهلاكية، ولكن تلك القراءة التي هي أدنى ما تكون إلى الكتابة : " أما النص (على الأقل بفعل تعذر قراءته) فهو ينقد الأثر من الاستهلاك، وينظر إليه

---

[1] – رولان بارث : "درس السيميولوجيا "، م س، ص : 62 .

[2] – نفسه ، ص : 63 .

[3] – نفسه ، ص 63 .

[4] – نفسه، ص : 63 .

[5] – نفسه، ص : 64 .

[6] – نفسه، ص : 64 .

كلعب، وعمل، وإنتاج وممارسة . وهذا يعني أن النص يتطلب منا أن نحاول قهر (أو على الأقل تقريب) المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ على الأثر، وإنما بضمهما معا في نفس الممارسة الدالة " [1]، وبهذا النوع من القراءة التي تعني المشاركة والفاعلية،ينتفي السأم الذي يستشعره المرء في حالة القراءة الاستهلاكية [2]، مع العلم أن السأم في المفهوم البارتي "يعني العجز عن إنتاج النص ولعبه .. " [3].

ومواصلة مع مصطلح "الكتابة" التي كثيرا ما تجلى عند (بارث) كاستبدال للنص يحاول في كتابه الشهير "الكتابة في درجة الصفر " ***Le degré zéro del'écriture*** (1953) التأسيس لهذا الفعل، انطلاقا من محورين اثنين :أحدهما آني، والثاني سابق الوجود عن النص، ويتمثل في التراث اللغوي الذي يشكل مادة النص الأكثر هيمنة وحضورا، وهو لذلك يحاصر الكاتب، ويحد حريته، ويقصرها على الاختيار المجلّي للجانب الآني، وهكذا تبدو " الكتابات الممكنة لكاتب ما، لا تتأسس إلا تحت ثقل التاريخ والأعراف .لأن لدينا تاريخا للكتابة، لكنه تاريخ مزدوج : في الوقت الذي يعرض – أو يفرض – التاريخ إشكالية جديدة للغة الأدبية، فإن الكتابة ما تزال حافلة بذكريات استخداماتها السابقة "[4]، وتلك الاستخدامات تمارس سلطة كابتة لصوت النص الحاضر،ومعلية لأصوات مستقدمة من الدائرة الأرشيفية مما يسبغ قيمة إيديولوجية على النص، ويبرهن في الحين نفسه على : " أن اللغة ليست بريئة على الإطلاق . فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة "[5]، ولا أقل منها عجائبية توقع نصوص كاتب معين في موقع السجّان الآسر لنصوصه أخرى أحدث منها، لا لشيء إلا لأن النصوص الأولى،صار نسبها ملحقا بالتراث، لا بالمؤلف الذي عقّته، وأنكرت بنوتها له استجابة لنداء الكتابة وناموسها . هكذا تتحدد الكتابة كفعل تراثي من حيث إنه يحتفي بالتراث ويصغي إليه من أجل تشكيل كيانه، وتتحدد كحدث تاريخي من جهة إنها تعني : "المصالحة بين الحرية والذكرى، إنها تلك الحرية المتذكرة التي لا تكون حرية، إلا في حركة الاختيار، ولكنها ليست حرة في ديمومتها، ولا ريب أنني أستطيع اليوم اختيار هذا النوع من الكتابة، أو ذاك، وأؤكد حريتي بهذه الحركة، وأزعم انتمائي إلى

---

[1] – رولان بارث :" درس السيميولوجيا " م س، ص : 64 – 65 .

[2] – نفسه، ص : 65 .

[3] – نفسه، ص : 66 .

[4] – رولان بارث : " الكتابة في درجة الصفر"، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري – حلب، دار المحبة – دمشق، 2009 ص 24 .

[5] – نفسه، ص : 24 .

الجدة أو التقليد، ولكنني لن أكون قادرا على تطوير كتابتي داخل ديمومية دون أن أغدو – شيئا فشيئا – أسير كلمات الآخرين، وحتى أسير كلماتي ذاتها "[1] .وتبلغ نظرية النص عند (بارث) درجة عالية من النضج في كتابه ***S /Z*** (1970)، الذي يعتبره (رامان سلدن) أكثر كتب (بارث) إثارة للإعجاب في مرحلته ما بعد البنيوية [2]، أما (بارث) فقد كان شديد الاعتداد والاحتفاء به، بدليل أنه، ومن داخل كتاب آخر له هو " هسهسة اللغة "، أحال عليه في حالة من حالات القراءة الاسترجاعية، حيث عاود التذكير ببعض مفاصل القراءة، كما برر سبب اختياره لنص (بالزاك)، كل هذا يوحي بأن هذا الكتاب يمثل مرجعية عامة تغذت منها كل كتب (بارث) ودراساته اللاحقة، كما كان– ومن غير مبالغة – من الكتب الأمهات في تاريخ النصية الغربية في نسختها ما بعد البنيوية . ولعل السبب الذي جعله يتسنم هذه المكانة المعرفية الهامة ضمن الخطاب النقدي الغربي عموما، هو الانعطافة التي أحدثها في مجال الممارسة النصية، حيث شكل باكورة الدراسات التي استثمرت أفكار ما بعد البنيوية في مقاربة النصوص .

أما أهميته بالنسبة لتجربة (بارث) النقدية، فلن نجد أحسن من (بارث) نفسه ليحدثنا عنها،وإن كان ذلك من وراء حديثه عن أهمية النص موضوع الدراسة : (ساراسين)***Sarrasine*** لـ (بلزاك)، وهي أهمية بقامة " نص الكتابة " . هذا النوع من النصوص يمثل أعلى المراتب الإبداعية التي يمكن لنص ما أن يبلغها، من ميزاته أنه يفرض على قارئه طقوسا معينة، كما يضع دون القراءة شروطا محددة .

فأما الطقوس فهي من قبيل الإجابة بالإيجاب عن سؤال وجّهه بارث لقرائه مؤداه :" ألم يصادفكم وأنتم تقرأون كتابا، أن توقفتم مرارا عن القراءة، ليس لأنكم لا تهتمون بما تقرأون ولكن بسبب دفق الأفكار، وشدة الإثارة، وكثرة التداعيات ؟ باختصار، ألم يصادف أن قرأتم، وأنتم للرأس رافعون " [3]، القراءة برفع الرأس إذن هي الطقس الذي يفرضه علينا نص الكتابة، وهو طقس بقدر ما يحمل من دلالات قلة الاحترام للنص، لأنه يقطعه ويوقفه قصرا بين الفينة والأخرى،بقدر ما ينم عن افتتان به[4] .

---

[1]– رولان بارث : " الكتابة في درجة الصفر "، م س،ص : 24 – 25 .

[2]– رامان سلدن : " النظرية الأدبية المعاصرة "، م س، ص 122 .

[3]– رولان بارث: "هسهسة اللغة"، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1999، ص 39 .

[4] – نفسه، ص : 39 .

وهذا الافتتان هو الذي يقود إلى الحديث عن شروط قراءة " نص الكتابة "، وهي شروط في هيئة تقليد للقراءة، يشي بامتلاك النص لقارئه، حتى ليبدو هذا الأخير مجرد أسير لديه لا يلبث أن ينفلت منه، حتى يعود إليه طوعا واختيارا، لكي يتغذى منه، وينهل من لذائذه . وكذلك كان وضع بارث بالنسبة لنص (بلزاك)، لقد كان (بارث) قارئا مفتتنا، وكان النص نص كتابة، مما هيأ الأسباب لتولد نص مؤهل لأن يغدو موضوع قراءة[1]، هذا النص من الناحيتين الزمنية والمرجعية، " هو النص الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ "، وهو من ناحية المادة التي تكونه خلاصة بعثرة وتفجير للنص الأول،ونتيجة لمزج منطقه العقلي، مع المنطق الرمزي، حيث يتولد لنص الكتابة منطق آخر هو المنطق الترابطي الذي يملك قوة امتصاصية صهرية " إنه يربط مع النص المادي (ومع كل جملة من جمله) أفكارا أخرى وصورا أخرى ومعان أخرى، وإنهم ليقولون لنا : " النص، النص وحده "*، ولكن لا وجود للنص وحده : يوجد مباشرة، في هذه القصة القصيرة، وهذه الرواية وهذه القصيدة التي أقرأ معنى إضافي لا يستطيع القاموس ولا القواعد أن تكشف عنه، وإن هذه الإضافة هي التي أردت أن أرسم حيزها إذ أكتب قراءاتي لسارازين بلزاك "[2] .

هكذا تتساوى القراءة والكتابة، أو هكذا تتبدى القراءة بوصفها كتابة، كما تتهيأ الكتابة في صورة القراءة، وهذه المعادلة إنما هي إفراز نص بمواصفات معينة، هي على أية حال مواصفات "النص" الذي يسميه (بارث) نص الكتابة . وبمناسبة هذه "المشاكسة " المفهومية التي نلمسها عند (بارث) بخصوص المراوحة بين الكتابة والقراءة، واستعمالهما كمرادفين تحضرنا عبارة طريفة لا تخلو من حسم أكاديمي قالها (عبد المالك مرتاض) في حق (بارث) ؛ إنه "يعد الكتابة كتابة واحدة ويستريح "[3] .

نص الكتابة إذن، هو نص يجبر قارئه على الكتابة، بما يخلقه فيه من دهشة، وانبهار وتمزق،وربما تأزم، يستشعره القارئ، وهو أمام حشد من الأفكار، استدعاها النص وها هي الآن تمارس حضورها من خلال تزاحمها على وعيه إبّان القراءة، مما يجبره على " رفع رأسه " وهو في غمرة توحّده معه، يرفع رأسه بحثا عن الخلاص الذي لن يكون إلا بهدف بناء علاقة أخرى معه،لكنها تبقى شكلا من أشكال الأسر المخصب والمنتج لنص سيتحول لعمقه وإبداعيته موضوعا لقراءة أخرى، سيتحول ذلك النص إذن إلى دال آخر هو بمثابة الاستبدال للدال الأول | النص

---

[1]– رولان بارث :"هسهسة اللغة "، م س، ص : 39 .

*إشارة إلى البنيويين ومقولة الانغلاق

[2] – نفسه، "ص : 41– 42 .

[3] – عبد المالك مرتاض: " نظرية النص الادبي"، دار هومة، الجزائر، 2007، ص : 40 .

الأول،لكنه سيحتاج إلى مدلول | مدلولات مختلفة هي من صنع قارئ | قراء سوف يمارسون الفعل نفسه،فعل الكتابة | القراءة . هكذا كان نص (بلزاك) نصا | دالا أولا، و كان (بارث) قارئا | كاتبا،فأنتج نصا كتبه على مقاس النص الأول، من حيث شفراته، وبناه، وأنظمة علاماته [1]، فكان الحاصل نصا بشفرات خمس : " شفرة الشخصيات، والشفرة المرجعية، والشفرة الهيرمينوطيقية،وشفرة الأفعال، والشفرة الرمزية . و كل وحدة سردية ***Lexia*** تقرأ بموجب مخطط تشفيري معين " [2] . ومع هذه الرؤية المنحازة منهجيا كما هو واضح للتأويلية، مع حضور جزئي للتفكيكية، كان على (بارث) أن يطرح ما اعتبره عملا " مجهريا " يعتمد على التقاط مكونات سياقية سيرية وغير ذلك، كما تلافى الاشتغال "المرصدي" الذي يتجه لتصيد السياق التاريخي، وغير التاريخي [3]، ويطور بالمقابل أنظمة الشفر التي "ينشطها القارئ استجابة للنص"[4]، والتي تفضي إلى إنشاء بناه [5]، وبهذا فهو يستن أنماطا " متقدمة مختلفة من النقد، تزعزع فيما يبدو المفاهيم التقليدية للأدب، والمعنى الموحد"[6]،ويفتح النص على لعبة التأويل المحكومة بقواعد تستوحى من النصوص نفسها، وهكذا يقفز مصطلح اللعب إلى ساحة الاشتغال النصي، محتفظا ببعض دلالته المعيارية، ممثلة في ذلك الجو الاحتفالي الذي يصاحب هذا الفعل عادة، والذي يبعث على الشعور بالمتعة والالتذاذ،لكنه يشحن أيضا بدلالات أخرى هي من تحفيز هذا السياق الجديد ؛ إنها دلالات لا تبعد كثيرا عن معاني الجدية والغائية، مما يدنو باللعب إلى معنى " العمل " الذي يجب أن ينجز وفق خطة معينة، " ومن هنا، فإن فتح النص، وطرح نسق قراءته، ليس هو فقط طلب تأويله تأويلا حرا،وإظهار أن ذلك في استطاعتنا . إنه خاصة وبشكل أكثر جذرية الاعتراف بأنه لا توجد حقيقة موضوعية أو ذاتية للقراءة، ولكن توجد فقط حقيقة لاعبة . ويجب أيضا أن لا يفهم اللعب هنا و كأنه تسلية، ولكن بوصفه عملا " [7] . لأنه سيعني الترحل عبر النصوص، وعبر اللغات التي يحمل النص اشارات لها، وهنا نعثر على فعل آخر ينضاف إلى جملة الأفعال التي يحفزها النص، والتي نعني

---

[1]– جهيو سلفرمان : " نصيات| بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية "، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت ط1، 2002، ص: 56 .

[2] – نفسه ، ص 56 .

[3]– رولان بارث : " هسهسة اللغة "، م س، ص : 40.

[4]– رامان سلدن: " رفض فكرة البنى النصية"، ترجمة : عزيز يوسف المطلبي، مجلة نوافذ،جدة ، العدد 22، 2002، ص : 130 .

[5]– نفسه، ص :130 .

[6]– نفسه، ص : 134 .

[7]–رولان بارث : هسهسة اللغة، م س، ص: 42 .

بها القراءة | الكتابة – اللعب | التأويل هو فعل التوحل، التوحل عبر النصوص من أجل التجميع،فالنص نص لأنه جمع، وليس لأنه دال منعزل، النص نص لأنه نسيج، وليس لأنه خيط مستل يترنح في الفضاء الحر، وفي الأصل اللغوي اللاتيني لـ " لنص " ما يغذي هذه الفكرة ؛ إذ شاع بين الدارسين الغربيين على اختلاف لغاتهم، أن الأصل اللاتيني الجامع لكلمة نص (***Texte***) النسج الذي يقابل في اللغة اللاتينية ***Textus***، وقد أشار (بارت) إلى هذه العلاقة الاشتقاقية بين النسج والنص [1].

والنص نص لأنه داخل الثقافة، وليس لأنه كيان متعال ذو طبيعة ميتافيزيقية، النص بالنتيجة يتحدد بوصفه تناصا ؛ " النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض، في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ " [2].

ولما كان القارئ هو القطب الذي تتكشف عنده النصوص، والثقافات، والشخصيات والأمكنة، والأزمنة، والعوالم، وغير ذلك من المكونات التي تحيل عليها النصوص، فإنه الأحق بأن يتقلد زمام الأمر كله، فيعصف بوصاية الكاتب المستمدة من التاريخ الشخصي له، ويصعر خده للنظريات التي اختارت أن تبقي على صوته مسموعا ومعتدا به، ويصنع صورة مغايرة صورة يضيئها القارئ بذاكرته، وشروطه التاريخية، وشخصيته الفكرية والايديولوجية، وموقعه في هذا العالم،ورؤيته الخاصة له ولأحداثه وملابساته، وهكذا فقط يمكن للكتابة | القراءة أن تصنع مستقبلها، يقول (بارث) : " ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ " [3].

وحينما تسترد الكتابة مستقبلها، ويتبوأ القارئ مكانته، تنتفي الأحادية، وتتفتق النصوص،فتفصح عن مكنوناتها للقراء الذين يصح وصفهم ساعتها بالكتاب، وبالمبدعين وبالمنتجين،لمعاني لا حصر لها، وسيسود جو احتفالي يزدهي فيه القراء بنصوصهم، وتزدهي بهم النصوص، فلا تصبح القراءة تعني سوى التعدد، والتنوع، والثراء، واللذة، ولقد أبدع (بارث) حينما أقام تفسيرا سيكولوجيا بارعا للقراءة، قائما بالأصل على عنصر الاختلاف، وكان ذلك

---

[1]– أنظر عبد المالك مرتاض : " نظرية النص الأدبي "، م س، ص : 45– 46.

[2] – رولان بارث :" هسهسة اللغة "، م س، ص : 83 .

[3]– نفسه، ص : 83 .

التفسير بمثابة جواب طرحه هو، وأجاب عنه، كما طرحه (هارولد بلوم) وأجاب عنه من موقعه المعرفي *، مؤدى هذا السؤال : " ماهي القراءة ؟، و كيف تكون ؟، ولماذا القراءة ؟ "[1].

في إطار الإجابة عن سؤال " ما القراءة ؟ "، أكد ضدية القراءة لمبدأ الملاءمة اللساني والذي تمثله نقديا (بروب) حينما أعمته التشابهات بين الحكايات، عن رؤية الاختلافات، وهذه العلاقة الضدية تبدأ من البنية الدلالية للفعل " قرأ"، حيث يتجلى كفعل متعد، وهو أكثر تعدية من تكلم،فالقراءة قد تقع على عدد كبير من المقروءات ؛ نصوصا – صورا – مدنا – وجوها .. وليس بين هذه المقروءات وحدة شكلية، أو دلالية، أو أي نوع آخر من أنواع الوحدة [2].

ومما يبرز الاختلاف، وينفي الملاءمة عن فعل القراءة، عدم القدرة على تحديد مستويات القراءة وضبطها ؛ فكما توجد ثمة قراءة من منطلق معرفي معين، هناك أيضا مستويات أخرى ذات منطلقات ثقافية، وغير ذلك [3] .وعن الاختلاف على هذين المستويين، تنشأ ثلاثة أنماط للقراءة محكومة كلها باللذة :

- قراءة لذة ناتجة عن الالتذاذ بالكلمات ،ويعتبرها (بارث) نموذجا للقراءة الاستعارية الشعرية، من سماتها أنها تخلق علاقة تقديسية .

- قراءة لذة مبعثها القوة الجاذبة للنص، حيث تستبد بالقارئ رغبة عارمة في القفز إلى الأمام،والمقصود هنا – كما يؤكد (بارث)– " إنما هي اللذة الكنائية القائمة في كل السرد"[4].

- لذة ناتجة عن القراءة التي تدفع للكتابة، أو ما يسميه (بارث) بمغامرة الكتابة "، فكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية " [5].

هذا، ولا يزال (بارث) يتحدث عن اللذة، حتى أفرد لها كتابا مستقلا هو كتاب " لذة النص"، وفيه يتجلى النص، وقد تحول الى فضاء للمتعة وللتوحد الصوفي، أما لحظة القراءة فتستحيل إلى لحظة من لحظات الصفاء والنقاء، والتسامي الروحي الذي ينتفي معه الإحساس بالجسد، فتسود حالة من الاستسلام الكلي للأفكار والتأملات والرؤى . وهذه هي علامات الوصول إلى " لذة

---

* كتب هارولد بلوم كتابا بعنوان " كيف نقرأ ؟، ولماذا ؟ " . ترجمة : نسيم مجلي، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة ط1 2003.

[1]– رولان بارث : " هسهسة اللغة "، م س، ص : 45 .

[2]– نفسه ، ص : 47 .

[3] – نفسه ، ص : 47 .

[4]– نفسه، ص : 54 .

[5] – نفسه ، ص : 55 .

النص "، حيث " لذة النص هي تلك اللحظة التي يسير فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة ـ ذلك لأن جسدي ليست له إلا أفكاري . "[1].

هكذا كانت الممارسة النصية عند (بارث)، ممارسة مسكونة بمتعة القراءة | الكتابة،ومشحونة بلذة الترحال بين النصوص، ومعتمدة على أداء القارئ، و كفاياته، واستعداداته للمغامرة المفتوحة على احتمالات لا متناهية للكتابة، والخلق، والإنتاج . وممارسة بهذا التوثب، وذاك الانزياح عما هو مألوف، لا بد من أن تنال حظا موفورا من الإعجاب والإكبار، وذلك ما يلمسه الواحد منا وهو يقرأ لكثير من الدارسين الغربيين الذين استلهموا بطريقة أو بأخرى أعمال بارث، حتى وإن خالفوه في بعض الرؤى . نقول هذا وفي ذهننا (أمبيرتو إيكو) الذي خط لنفسه طريقا واضحا ومتميزا في القراءة النصية، لكنه لم ينكر استفادته من (بارث) .

ورغم أن (أمبرتو إيكو) غالبا ما يرتبط ذكره بالتأويلية، إلا أن ممارسته جمعت بين آليات التأويل وأدبيات نظرية القراءة، وقد تفطن هو نفسه إلى ذلك لكن متأخرا، فهو لم يكن يعي أنه تماسّ مع نظرية القراءة، إلا بعد أن تحددت معالم هذه النظرية، واستشرت بين الدارسين، وتعتبر محاولاته الحثيثة لملء فراغات النصوص بالاعتماد على ما يجاهد النص من أجل إخفائه، مظهرا من مظاهر المقاربة النصوصية المستلهمة لنظرية القراءة . كل هذه الإشارات أوردها (إيكو) في كتابه " القارئ في الحكاية "، وذلك بمناسبة الحديث عن المنهج الذي اعتمده في كتاب " العمل المفتوح "، والذي امتد اشتغاله عليه ما بين سنتي 1958 و1962، وهو منهج يجمع بين آليات نظرية القراءة كما أشرنا، وآليات طورها تأسيسا على أفكار له في التأويل، لم يلبث أن عمّقها وجذّرها لتكون مهادا لنظريته التأويلية [2]، التي استزفد لها أيضا مكونات منحدرة من مرجعيات عدة، أهمها أبحاث الشكلانيين الروس، واللسانيين، والبنيويين الانثروبولوجيين، وكذا دراسات كل من (جاكبسون) و(بارث) [3].

غير أن (بيرس)، ومن سماهم بـ "بالجيل الثاني" من أصحاب الدراسات في "السيميائيات النصية"، هم الأكثر تأثيرا في منهجه، ويظهر تأثير (بيرس) على (إيكو) جليا في تبنيه لاختياره المتعلق باتجاه الدراسة، وهو اتجاه يبدأ من الأسفل، على خلاف اتجاه (غريماس) الذي يبدأ من الأعلى، غير

---

[1] – رولان بارث : " لذة النص "،ترجمة :منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ،ط1 ، 1992 ، ص:25 .

[2] – أمبرتو إيكو : " القارئ في الحكاية | التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية "، ترجمة : أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء | بيروت، ط1، 1996 .ص : 9 .

[3] – نفسه، ص : 7 .

أن تعارض رؤيته مع رؤية (غريماس) لم تشجعه أبدا على الاستخفاف بقيمة بحوثه بل على العكس اعتبر منهجه هو المنهج الـ " أكثر اقناعا بلا منازع " [1].

أما شخصيات الجيل الثاني فيحمد لهم تفوقهم على الجيل الأول الذي جابه بعنف لسانيات الجملة، بينما عرف الجيل الثاني كيف يجمع بين الاتجاهين جمعا مثمرا وحاذقا : " أما الجيل الثاني،فهو الذي جهد، على العكس، في أن يصهر وجهتي النظر صهرا حاذقا، وذلك حين راح يمد جسورا بين دراسة اللغة باعتبارها نتاج لغة تم التكلم بها، أو هي قيد التكلم بها . على أي حال، ونحن إذ نستخدم، في تعريفنا الثاني، مفهوم " الجيل الثاني " فلأننا ننظر إلى تعقيده السيميائي فنقدره، ونبرز طاقته في أن يضع مختلف عوالم الاستقصاء السيميائي في علائق دالة ونكشف عن محاولته في إقامة مقاربة موحدة " [2]، ويعد أمبرتو إيكو (بيرس) أهم المؤثرين في منجزات رواد الجيل الثاني .

لكن ورغم الاختلاف البيّن بين الاتجاهين، إلا أن ذلك لم يمنع (إيكو) من ملاحظة نقاط مشتركة تتمثل أساسا في الإيمان بأن النص لا يمكن دراسته بالاتكاء فقط على الجوانب اللسانية المحضة، ذلك أن نجاح عملية تأويل النصوص، مشروطة بإيلاء الجانب التداولي حقه من الاهتمام . [3]

وهذه هي الفكرة التي صدر عنها في إبراز معالم الممارسة النصية، حيث يتبدى منهج التأويل عند (إيكو) مرتبطا أيما ارتباط بالتداولية التي لا تستبعد مقاصد المتكلم، أو الباث الذي هو " مؤلف نموذجي "، فالقارئ النموذجي يتطلب مؤلفا نموذجيا أيضا، ومن حيث يريد المؤلف أن يوصل رسائل معينة إلى متلقيه، يمارس عليه وصاية تجعل نصه موجها ومنغلقا، لكن مفاتيحه يمكن أن تكون بيد القارئ ؛ القارئ يستطيع أن يحول النص المنغلق، إلى نص منفتح، وذلك من خلال فتحه على تأويلات ومعان سكت النص عنها، أو صرفه إلى دلالات غابت عن ذهن المؤلف النموذجي، يقول (إيكو) : " لا أكثر انفتاحا من نص منغلق .إلا أن انفتاحه يكون من فعل مبادرة خارجية، بل يكون طريقة في استخدام النص، وليس طريقة يستخدم بها، على أن يتم ذلك برقة بالغة " [4]. فأمر القراءة ليس مزوكا تماما للمزاج والهوى، وهامش الحرية لا يتسع لدرجة الانفلات النهائي من بنى النص وعلاماته، ونجاح التأويل في النهاية، معقود بناصية الكفاءة والخبرة، والمعرفة، والقدرة على محاورة النص، واستلال جمالياته ودلالاته استلالا، ومن غير تعسف، أو تقوّل، وكفى بنص كهذا الذي

---

[1] – أمبرتو إيكو : "القارئ في الحكاية"، م س، ص : 10 .

[2] – نفسه، ص : 15 .

[3] – نفسه، ص : 16 .

[4] – نفسه، ص : 71 .

مؤداه : " النص إن هو إلا نتاج حيلة نحوية – تركيبية –دلالية – تداولية، والتي يشكل تأولها المحتمل جزءا من مشروعها التكويني الخاص " [1] أن يجعلنا نخفف من غلواء حرية القارئ التي يقول بها البعض ،لقد لفت (إيكو) انتباهنا إلى فاعلية سعي المنتج (الباث | المؤلف) إلى صياغة تصور للقارئ النموذجي في استراتيجيته التشكيلية للنص " إن مفهوم التأوّل يلازمه على الدوام جدل بين استراتيجية المؤلف، واستجابة القارئ النموذجي "[2]، وإن هذا الجدل الذي يعنيه (إيكو) يستبعد معنى القراءة الحرة، أو قراءة المتعة التي يتحدث عنها (بارث)، لأن القراءة هنا ليست قراءة بالمعنى الإبداعي الحر المحفز للخيال، والقارئ الهيرميتوطيقي، ليس ذلك القارئ الجامح المزهو بنفسه،والمسرور بإلارث العظيم الذي تركه له المؤلف وقد مات . إن ما ترومه القراءة التأويلية من منظور (إيكو) هو استحداث عدد لا متناه من التأويلات، تستهدف استحضار الغائب بغية التوفيق بينه وبين الحاضر . وحينما يفصح لنا (إيكو) عن هذه الرؤية، فإنه يدعونا ضمنا إلى إعادة النظر في فكرة "موت المؤلف" التي آمن بها (بارث) وغيره من السابقين واللاحقين*، فثمة متعلقات بالمؤلف يمكن استثمارها في إنتاج الدلالة من غير أن يعني ذلك زهدا في الحق الممنوح للقارئ، أو تنازلا عنه للمؤلف، لأن وجه الاستثمار هنا هو عكسي في منحى من مناحيه ؛ تفصيل ذلك أن المؤلف قد يعمد إلى التأثير في المتلقي المتصور وفق استراتيجية معينة، يرسمها في ذهنه، من ذلك أنه يعتمد مكونات نصية يعتقد أنها تستجيب لتطلعات هذا القارئ المتصور، وبهذا يكون القارئ مشاركا من وجهة ما في تكوين النص، وفي المقابل، قد لا تكون هذه الاستراتيجية قد انطلت على القارئ، إلا في جزء يسير منها، ويبقى على القارئ والحال هذه أن يصطنع تأويلات أخرى تتمّ النص ولا تكون في ذهن الباث .

وهذه المهمة التي يضطلع بها القارئ وفق هذه الآلية، هي التي تمنح النصوص نصيّتها، فالنصية هنا تمنح من طرف القارئ لنتاجات معينة، وعلى القارئ أن يدرك أن النص في حالة تجليه اللساني ليس إلا " سلسلة من الحيل التعبيرية "[3]، وهو مطالب بتفعيل بنيته . ومادام النص في حاجة إلى تفعيل، فإن ذلك يحمل دلالة عدم الاكتمال، وحتى يكتمل بصورة ما، لا بد من استنطاقه، وهكذا يكون التفعيل ؛ التفعيل هو بحث عن صورة محتملة لاكتمال النص، وهذه الصورة هي ناتج مساءلة السطح عن العمق، مساءلة الظاهر عن الباطن، وعندما يصبح " ما لا يقال ...هو ما ينبغي أن يفعل

---

[1]– أمبرتو إيكو : "القارئ في الحكاية"، م س، ص: 85 .

[2] – نفسه ، ص : 73 .

*نقصد البنيويين والتفكيكيين

[3]– نفسه، ص: 61.

على مستوى تفعيل المضمون "[1]، يغدو القارئ صاحب الوظيفة الأهم في الانتاجية النصية، هو الذي يمنح النص الفاعلية، والدينامية اللتين، يعبر عنهما (إيكو) بمصطلح " التعاضدية الفاعلة "[2] ؛بمعنى وجود نشاط من جانب القارئ، يجعله في حالة تعاضد مع النص .

تطبيقيا حاول (إيكو) – ضمن كتاب "القارئ في الحكاية "، وهو أول كتاب يحمل مشروعه النقدي التأويلي – أن يثبت كفاءة منهجيته في مقاربة النصوص، ومن بين النماذج النصية التي وقع عليها اختياره ،نص حكائي ممثل في مستهل رواية ***The Tooth Merchant*** " تاجر الاسنان " لـ (سيروس أ.سولز برغر)، ويعد اتسام هذا النص بالسطحية الظاهرية، سببا مباشرا في هذا الانتقاء،والرغبة التي أملته عليه، لا تقل عن محاولة البرهنة على ملاءمة مقاربته لكل النصوص بلا استثناء، حتى النصوص التي تبدو مسطحة، ولا نتوءات فيها على شاكلة هذا النص، بيد أنه لا وجود لنصوص قشرية، لأن كل نص يخفي تعقيده في داخله، ولا يوجد نص يكون سطحه كقاعه من حيث البساطة والمباشرة، فلا نص – في الواقع – يزهد في " تدخلات تعاضدية من قبل القارئ"[3] .

أما المقاربة الثانية فقد كان موضوعها قصة لـ (ألفونس إليه): " مأساة باريسية حقا "*، وقد اختارها للسبب نفسه تقريبا، فهي تبدو " للقارئ السطحي مجرد لعب خبيث، أو تمرينا أدبيا لذر الرماد في العيون، أم شيئا هو على الحد الوسط ما بين نقوش إِشِر، وقصص بورخيس (وفي الحالين،قد تكون – على حد اعتباره – ما قبل الادب * بجرأة "[4]، لكن (إيكو) حاول أن ينفذ إلى ما سماه "ما وراء النص" كي يستنطقه . وحتى يتم الوصول إلى تلك الغاية، اقترح إيكو سبيلين اثنين على الأقل أولهما، سبيل القراءة السطحية التي قد يقوم بها القارئ العادي، دون أن يستطيع فهم كثير من المكونات الغامضة . وثانيهما، قراءة يؤديها القارئ الناقد، ويضع فيها القراءة الأولى موضع نقد، وتحليل، وذلك من أجل الوصول إلى ما يمكن أن يكون تأويلا لظاهر النص.

ويمكن لآلية التناص أن تدخل كوسيلة مساعدة في إنتاج الدلالة، " ومن ناحية أخرى فمن الثابت أن ما يعبر عنه بالسلسلة الدلالية، تنتج نصوصا تجر، وراءها ذاكرة التناص التي تتغذى منها

---

[1] – أمبرتو إيكو : "القارئ في الحكاية"، م س، ص : 62 .

[2]– نفسه، ص : 62 .

[3] – نفسه ، ص : 247 .

* انظر " القارئ في الحكاية"، ص : 259 . (صدرت القصة سنة 1890 في سلسلة " القط الاسود ").

**ما قبل الادب " وهي الحال التي تنطبق على صفة الكلمة الموجودة في عقل القارئ النموذجي قبل اندراجها في عداد الأدب "، أنظر : " القارئ في الحكاية "، (فهرس المصطلحات)، ص : 206 .

[4]– نفسه ،ص : 259 .

. هي نصوص تولد – أو يمكن أن تولد – قراءات مختلفة، وتأويلات تكاد تكون غير متناهية .وهنا يصبح النص كأنه مشكل من دلائل غير قاموسية، إن ما يشكله، هو مجموع نصوص تكوّن مجتمعة سلاسل دلالية تغذي النص، وترفده بمعان غير قابلة للنفاد، هكذا تصبح عملية توليد الدلالة " تمر فقط عبر النصوص التي هي الموضع الذي يتولد منه المعنى، ويولد فيه (الممارسة الدلالية)،وفي هذا النسيج النصي لا يمكن علامات القاموس من حيث هي مرادفات مقننة أن تطفو على السطح الا في حالة تصلب المعنى وموته . "[1].

وفي خلاصة هذه الدراسة يصل (إيكو) إلى مجموعة من النتائج، نقدمها على النحو التالي :

- يمكن التمييز بين نوعين من النصوص :

نصوص مفتوحة، وهي التي " تتطلب قدرا أقصى من تدخل القارئ "[2]، لأنها " تواصل التفكر، بتكتم، في ما تشاء، وعليه فقد كانت نصوصا منغلقة وزجرية "[3].

- تتطلب القراءة التأويلية الكشف عن آليات النصوص في التستر على ما لا تريد الكشف عنه، مع العلم أن ثمة فئة من النصوص تبدو في ظاهرها مسالمة، ولكنها في الحقيقة | الما وراء ليست كذلك، إنها تستهدف " آلة الثقافة "، الآلة المنتجة لعوامل " المماثلة " في الوقت الذي تحاول فيه التستر على درجة قصوى من التناقض الخفي بين ما يقال، وهو قناع ينام على الزائف، وهو حاضر في اللغة | في النص، وغائب في الوعي | الحقيقة، وما لا يقال، وهو الحاضر في الوعي، والغائب في النص . والقراءة النقدية تحاول استحضار الغائب في النص، ليغدو حاضرا في النقد | القراءة ، كل ذلك من أجل إبطال عمل الآلة الثقافية الحقيقي، والمضمر، والمغيّب .

- لا يعني البحث عن المضمر الثقافي تغييبا للبعد الجمالي، كل ما في الأمر أن جمالية النص،تصبح مساوية لقبح القيم التي ينطوي النص عليها، يقول (إيكو) : " لم تبد دراستنا اهتماما بتمييز القيم الجمالية وتفريقها عن غيرها . على أن مجرد إظهار الكيفية التي يعمل بها نص، وتبيان الفضل الذي يعزى إلى بعض الاستراتيجيات التي تجعله يعمل على نحو جيد للغاية (في كل تعسرات اشتغاله الارادية)، بحيث يحملنا على النظر في بنيته لدى مستوياته المختلفة كلها بدءا من مستواه المعجمي وانتهاء بمستوياته الاعمق، إذا لقد جعلنا هذان الأمران نستخلص، مرة أخرى، أن الرسالة

---

[1] – أمبرتو إيكو : " السيميائية وفلسفة اللغة "، ترجمة : أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص:66 .

[2]– أمبرتو إيكو :القارئ في الحكاية "، م س، ص : 289 .

[3] – نفسه، ص : 289 .

الجمالية إنما تحمل في ذاتها صفة الالتباس والانعكاس الذاتي المزدوجة ؛ كما وأنها تنبئنا بأن العمل على مستوى العبارة من شأنه أن ينتج تحريفات في نظام المضمون، فيفرض علينا ذلك أن نعاود النظر في عالم الموسوعة بأسره الذي يضعه (النص) موضع تساؤل "[1].

وحينما يدعو (إيكو) إلى تشغيل آلة الحفر، بحثا عن المغيّب والمسكوت عنه، وينشد اعتماد السؤال مدخلا لكل تجربة معرفية، يكون على تماس مع التفكيكية التي نذكرها هنا ممثلة في شخص (هارولد بلوم) الناقد الأمريكي الذي تناول القراءة بوصفها ممارسة نصية، تستهدف التحلل من مركزية الأول، سلطة الأب، وسحر السابق، وبوصفها مقاومة نفسية بصيغة إبداعية حينا، ونقدية إقرائية حينا آخر، مما يكافئ مقولة العربي القديم " ما ترك الأول للآخر شيئا "، فحتى يثبت المبدع وجوده أمام سلفيّه، عليه أن يكسر تقاليده الإبداعية، ويؤسس لشروط إبداعية جديدة، وحتى يسجل الناقد | القارئ حضوره إزاء الحضور الطاغي للذات المبدعة، عليه أن يكسر شوكتها من خلال "إساءة القراءة " . هذا هو المصطلح الإضافة الذي أثرى من خلاله (بلوم) النظرية النقدية المعاصرة، والذي يزيده (بيير – ف– زيما) توضيحا بقوله : " وعلى قول (بلوم)، إن الشاعر القوي ***Strong Poet*** يكيّف نص السابق (الاب)، مع حاجاته الأدبية والجمالية الخاصة به، بهدف التخلص من التأثير المشل الذي تمارسه عبقرية الأب . ليست القراءة البلومية ضرورية موضوعيا، أي يمليها النص وفقا لمتطلبات الأخلاق التفكيكوية، بل هي إذا إساءة فهم (إساءة قراءة) لاواعية وإرادية في الوقت ذاته، تمليها حاجات النفس الفردية لدى الشاعر أو القارئ المتوسط . " وإساءة الفهم " هذه ليست مجرد " قراءة مغلوطة " بل هي تكييف شخصي ومتحيز، يمكن مقارنته بما يسميه روبير ايسكاربيت " خيانة خلاقة"[2].

وذلك ما حاول (بلوم) أن يتمثّله على مستوى ممارساته التي ضمت فيما ضمت مقاربات نصية لمجموعة من القصائد، والقصص القصيرة، والروايات، والمسرحيات المنسوبة لأدباء عالميين من طراز (شكسبير)، و(سرفانتس)، و(ستندال)، و(بروست) وغيرهم، جمعها كلها في كتاب يحمل عنوان "كيف نقرأ ولماذا؟ ".

---

[1]– أمبرتو إيكو : "القارئ في الحكاية"، م س، ص: 290 – 289 .

[2] بيير ف زيما : " التفكيكية "، م س، ص : 150 .

ورغم اقتناع (بلوم) بأنه " لا توجد طريقة واحدة للقراءة الجيدة "[1]، إلا أن ثمة بالمقابل مبادئ يكفل الالتزام بها الجودة والفاعلية لطرائق القراءة المتعددة تلك .نجمل هذه المبادئ على النحو الآتي :

- للقراءة قيمة في ذاتها، إنها متعة ذاتية، وإنها نشاط يعود نفعه على الذات، من غير أن يعني ذلك أي نوع من أنواع الأنانية، لأن من يقرأ تقوية للنفس، وتعرفا على اهتماماتها الأصيلة، جدير بأن يكون قبسا للآخرين، يستضيئون به في قراءاتهم[2] . ووظيفة النقد – في نظر بلوم – هي شيء من هذا يقول : " فإذا كان للنقد وظيفة في الوقت الحالي، فعليه أن يوجه إلى القراءة المتفردة التي تقرأ إرضاء لنفسها، وليس بغية اهتمامات مفترضة تتجاوز حدود الذات "[3] .

- لما كان فعل القراءة ذا طبيعة انعكاسية (من الذات وإلى الذات)، فإنه أبعد ما يكون عن الغايات الرسالية (التربوية والإصلاحية)، القراءة ليست مشروعا علميا تربويا ،وهي ليست مهنية،لأن المهنية تضيع متعتها الحقيقية[4]، كما أنها لا تصلح لإصلاح الغير ،وإذا كان ثمة من إصلاح يتوخى من القراءة، فهو إصلاح الذات، وتطهير العقل من جهله .

- النزعة الأكاديمية بما تعنيه من تزمت، خطر كبير على القراءة من حيث هي متعة وتحرر وانعتاق من كل أشكال القيود، لذلك فأول ما يجب فعله في سبيل الوصول إلى القيمة الأصيلة للقراءة، هو تطهير الذهن من اللغو؛ (لغو الاكاديميين) الذين ظلوا ينظرون على الدوام إلى العصر الفيكتوري* بنوستالجيا مرضية، وجعلوا الجامعة – تبعا لذلك – حصنا من الحصون الحامية للثقافة الماضوية (العصر الفيكتوري خصوصا)[5] .

– تخليص القراءة من النزعة الأكاديمية، وإبعادها عن الغايات التربوية والمهنية والإصلاحية يوفر لها إمكانات الابتكار والإضافة والخلق، وتلك هي غاياتها السامية . القراءة إذن يجب أن تكون " قراءة خلاقة "، والقراءة الخلاقة تنطلق من اعتماد مقولة " إساءة الفهم "، أو " إساءة التفسير " ***misreading***[6] .

---

[1]– هارولد بلوم : " كيف نقرأ ؟ ولماذا ؟ " م س،، ص 17 .

[2] – نفسه، ص : 22 .

[3] – نفسه، ص : 21 .

[4]– نفسه، ص : 19 – 20

* – يرمز هذا العصر في تاريخ الثقافة الأنجلوساكسونية للنزعة الكلاسيكية المتزمتة .

[5] – نفسه، ص : 21– 22 .

[6]– نفسه، ص : 22 .

- مما يجعل القراءة " قراءة خلاقة " أيضا، هو اعتماد مبدأ استعادة السخرية، لأن الإقبال على النصوص بروح ساخرة، فضلا عن كونه علامة من علامات التفرد، يضمن تفتق القراءة وحيويتها، ويحافظ على انتظامها ومفاجآتها[1]، فيما " فقدان السخرية هو موت للقراءة، وموت الجانب المتحضر من طبائعنا "[2]، واستسلام أعمى للإيديولوجيا التي " تعد عامل تدمير بالنسبة لقدرتنا على الفهم وعلى تذوق السخرية "[3]، ذلك أنها (الإيديولوجيا) مشحونة باللغو والنفاق .

هكذا تستطيع القراءة أن تكون وسيلة لمعرفة الذات، ومعرفة الآخر والعالم، وهذا يستقيم مع كونها مطية للمتعة الصعبة السامية، ليختم (بلوم) بيانه التأسيسي لمشروع القراءة بعبارات كأنها حكمة : " إقرأ بتعمق لا لكي تؤمن أو تقبل، ولا من أجل المعارضة، بل لكي تتعلم كيف تشارك هذه الطبيعة الواحدة التي تكتب وتقرأ "[4] . وبهذا استطاع (بلوم) أن يسمّي غايات القراءة من غير أن يكون وعظي النزعة، في مجال معرفي لا يتسق بالأساس مع الخطاب الوعظي .

ومواصلة مع القراءة بوصفها ممارسة نقدية منتجة للمعنى، ومنتجة لنصية النصوص وبعد أن كنا قد أصغينا إلى جماعة التأويليين، والتفكيكين بقي علينا حق، هو لأصحاب نظرية التلقي والاستقبال* .

في ظل كشوفات ما بعد البنيوية، وفي أعقاب الخروج الاحتفالي من سجن اللغة الذي شيّدته البنيوية، وبسطت فيه سلطة مطلقة للنص، وجهت للقارئ دعوة لكي يدخل إلى الميدان النصوصي، ليس بوصفه عنصرا مكملا يحتل موقعا غير استراتيجي حدده له (جاكبسون) في مخططه الشهير، والذي جعل الرسالة هي الطرف الذي لا يُعلى عليه في عملية التواصل الأدبي، وإنما ليكون شريكا موفور الحظوظ في ملكية النص، بما يقدمه من ضمانات معرفية وقرائية تكفي لكي ينسبه لنفسه ؛

---

[1] – هارولد بلوم : " كيف تقرأ ؟، ولماذا ؟ "، م س، ص : 25 .

[2] – نفسه، ص : 22 .

[3] – نفسه، ص : 23 .

[4] – نفسه، ص : 26 .

* لا يتعلق أمر تراوح الاستعمال العربي بين نظرية الاستقبال ونظرية التلقي بترادف اصطلاحي من النوع الشائع، ولكنه اختلاف من المنبع – وإن قل الوعي بذلك على مستوى الدارسين العرب – فنظرية التلقي، أو مدرسة كونستانس تنتمي للبيئة الفكرية الالمانية التي ينتسب إليها كل من (ايزر) و(ياوس)و(انغاردن) و(فيش) والتي يظهر فيها التأثر الواسع بمعطيات فلسفة (غادامير) و(هوسرل)، وكذا الشكلانيين الروس اما نظرية الاستقبال، فهي وليدة النقد الانجلو أمريكي، ويمثلها كل من (كولر) و((ريفاتير) و(هولاند) و(بليش)، ويتجلى فيها خط الفلسفة الوجودية، والفلسفة الذرائعية، وطروحات (تشومسكي))، أنظر: محمد سالم سعد الله : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، م س، ص : 113– 114 .

على سبيل اطراح عادة الفصل بين الذات والموضوع التي اقتنصتها نظرية التلقي من الظاهراتية [1]، كما اقتنصت سلوك التفكيكية في التركيز على إجراء القراءة [2]، وتركيز النظرية على القراءة الإبداعية للنص، جعل هذه النظرية أقرب النظريات ما بعد البنيوية إلى الخطاب النقدي .

ومعروف أن هذا الإجراء (القراءة)، تغذى على استبصارات متفردة، قام بها نقاد كبار من طراز (إيزر)، و(ياوس)، و(إنغاردن)، و(بلوم) وغيرهم، رغم أن هذا الأخير غالبا ما ينسب لزمرة التفكيكيين.

ومن بين ما تقدم به (إيزر) في سبيل تبيئة مفهوم القراءة في الخطاب النقدي المعاصر هو الابتعاد بوظيفة النقد عن أن تكون شرحا للأعمال الأدبية، والتأكيد على أن المهمة المنوطة بالناقد هي : " شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ " [3]، فمدار الأمر كله إذن عنصران : النص بما هو مبعث الاثر وسببه، والقارئ بما هو مستقبل ذلك الأثر ومحله، وبلغة اصطلاحية يسمي (إيزر) النص " قطبا فنيا " ***Artistic***، ويسمي القارئ " قطبا جماليا " ***Esthetice***، "و ينتج عن هذه القطبية الثنائية، أن العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النص تماما، أو مع إدراك النص، إنما هو يشغل في الحقيقة منزلة وسطا بين القطبين " [4]. ومن هذه الإشارة الأخيرة يتضح أن نظرية القراءة لم تطلق العنان للقارئ يأتي فيها بما عنّ له من الدلالات، ويفسر النص اعتمادا على الهوى والمزاج الفردي، حتى من غير العودة إلى أبنية النص الداخلية، لقد حصر مجال التحليق في المساحة التي تشهد اصطدام النص بقارئه، وهذا الاصطدام هو بداية عملية تفاعل، تضع النص والقارئ في مسار دينامي، يستوجب تفعيلا لأبنية الاستجابة ومنظورات النص " وهكذا فإن القراءة تجعل العمل الأدبي يتكشف عن طبيعته الدينامية المتأصلة " [5]، كما يجعل القارئ يفصح عن استجابات تستزفد مخزونا هائلا من التجارب والخبرات، كان النص سببا في استثارتها .

وحينما كانت طبيعة العلاقة بين النص وقارئه على الشكل الذي ذكر، فقد ترتب عن ذلك عدة أمور، ألمح إليها رواد نظرية القراءة مثل : (إيزر)، و(إنغاردن)، و(ياوس) .

---

[1]– اوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة ، م س ، ص 87 .

[2] – اوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة ، م س ، ص : 93 .

[3]– رامان سلدن : "النظرية الادبية المعاصرة"، م س، ص : 171 .

[4] – فولفانغ آيزر: "عملية القراءة مقترب ظاهراتي "، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم (نقلا عن نقد استجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية)، تحرير جين ب .تومبكنز، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص:113

[5] – نفسه، ص : 114 .

-وجود النص مرهون بقدرته على استثارة القارئ، فنص لا يملك القدرة على استقطاب القارئ بأي شكل من الأشكال هو لا نص[1] .

- حينما يدعو (إيزر) إلى أن يترك للقارئ ما يفعله، فإن ذلك يتضمن دعوة إلى احترام إمكاناته التخييلية، والإبداعية[2] .

-دخول القارئ الى النص بصفته مبدعا ثانيا، يضفي على النص طاقة إضافية من الإمتاع والإثارة، ويحول فعل القراءة إلى حدث احتفالي يخلو من الإملال، " ذلك أن القراءة تكون ممتعة فقط عندما تكون فعالة وإبداعية[3] .

-اعتماد القارئ في إنتاج المعنى على تفسيره الخاص لأبنية النص، ومكوناته اللسانية يبطل كل اعتقاد بوجود ارتباط بالمرجع الواقعي، ويجعل المطابقة قائمة بين القارئ والنص، وليس بين النص والموضوع[4] .

-إن الآلية التي يتوسلها القارئ في عملية التلقي، تجمع بين الخبرات القرائية السابقة التي تحضر إلى النص بطريقة غير مباشرة (أي أن النص الحالي يجعلها تتخذ شكلا مختلفا عن شكلها الأصلي، مما يوهم بأن النص هو الذي خلقها)، والترابطات الجملية الموجودة في النص، والناتج عن هذا الاجتماع، هو عالم تعاون على خلقه " النص والتخيل "[5] .

-تسهم عملية القراءة في إحداث نوع من الارتباك لدى القارئ، يتجلى في عدم تمييزه بين التجارب الحقيقية التي عاشها، والتجارب التي يوهمه النص أنه عاشها ولم يعشها بالفعل، إنها في الحقيقة نتاج تأثير النص عليه، وإلحاحه على إقحامه في عالمه، وهذا ما يسميه (إيزر) بـ " البعد الفعلي " للنص[6].

-إسهام النص في تحفيز ملكات القارئ التذكرية والتخيلية، وتدخله المباشر وغير المباشر في تفعيل مدركاته، وتغذيتها، يجعل من القراءة نشاطا معرفيا مثمرا وبناء .

-لما كانت كل قراءة هي وليدة لحظتها، فإن كل قراءة هي تجربة مستقلة، تحاول أن تؤسس لرؤية جديدة في تفسير العالم، نابعة من الاختلاف، وليست خلوا الابتكار[7] فحسب (إيزر)، يعد

---

[1] – فولفانغ آيزر: " عملية القراءة مقترب ظاهراتي "، م س ، ص : 113 .

[2] – نفسه، ص : 114 .

[3] – نفسه، ص : 114 .

[4] – نفسه، ص : 116.

[5] – نفسه، ص : 119 .

[6] – نفسه، ص : 119 .

[7] – نفسه ، ص : 122 .

العمل الأدبي الأكثر فاعلية ،هو " ذاك الذي يدفع القارئ أو القارئة إلى تكوين وعي نقدي جديد بشفراته، وتوقعاته المعتادة، والمكرورة، يسائل العمل، ويحوّل الاعتقادات الضمنية التي نحملها إليه، " يخلخل " عادات إدراكنا الروتينية، وهكذا يدفعنا إلى الاعتراف بها لأول مرة كما هي بدل تدعيم إدراكاتنا المعطاة وتكليسها . يخترق العمل الأدبي القيم هذه الطرائق المعيارية في النظر، ويلقننا بذلك شفرات جديدة تسعفنا في تحقيق حدث الفهم. "[1]

-يستلهم (ياوس) معطى (غادامير) المتعلق بتداخل الآفاق، ويصوغ مفهوما للقراءة يرتكز عليه أفق التوقع ،بحيث يظل النص يغنّي القارئ بمواكبة توقعاته، وإشباعها حتى إذا بلغ الأمر منتهاه، خاب توقع القارئ، وفوجئ بما لم يخطر له على بال وكلما كثرت الخيبات، كلما كان فعل القراءة أكثر حيوية، وفاعلية، وجمالية، مع العلم أن ذلك التوقع هو سليل معرفة محصّلة من حقل تاريخ الأدب، لهذا فنحن نتفهم صاحبي "القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة "، حينما يقرّان بأن نظرية التلقي جددت تاريخ الأدب تجديدا عميقا ، و ذلك بتصديها لمسألة التأويل التاريخي للنصوص[2] .

أما الإضافة التي قدمها (جوناثان كولر) لنظرية الاستقبال، فتتكشف عند مصطلح "القدرة الأدبية" المستنسخ من مصطلح (تشومسكي) " الكفاءة اللغوية "، ويأخذ هذا المصطلح شكل التفسير السببي لقدرة القراء على فهم نصوص لم تسبق لهم قراءتها، وتلقيهم لها مع وعي تام بمفارقتها لكل مدركاتهم المنطقية والعقلية، أي تفهّمهم للطابع التخييلي والرمزي للنص الأدبي،مع أنه لكل نص منطقه الداخلي المستقل، وتفسيره المتميز للعالم والأشياء، وكذا قواعده الخاصة، إذ لا توجد قواعد عامة، يمكن الاتكاء عليها في فهم النصوص، لكن بالتفافنا حول مفهوم "القدرة الأدبية"، يمكن أن نحصّل قدرا ضئيلا من المعيارية، يكفي لتبرير القدرة على التلقي والفهم، ولا يتجاهل معطيات ما بعد البنيوية في التعامل مع النص . ويمكن مقاربة معنى القدرة الأدبية من خلال هذه المحددات التي قدمها (كولر) ونلخصها عنه على النحو الآتي:

-تبرز القدرة الأدبية في إلمام القارئ بخصائص كل نوع أدبي، وقدرته على تلمس تأثير كل نسق أدبي على دلالات الجمل المتضمن لها، وكذا وعيه بتعرض هذه الخصائص الى عملية تعديل دائم يفرضها تغير ظروف القراءة[3].

---

[1] – تيري إيغلتون: "الفينومينولوجيا، الهيرمينوطيقا، ونظرية التلقي "، م س، 140 .

[2] – اوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: " القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة " م س ، ص 87 .

[3]– جوناثان كولر: " القدرة الأدبية"، نقلا عن " نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية "، م س، ص: 210 .

- تتجلى القدرة الادبية في حرص القارئ على مخالفة القراءات السابقة التي تقدم بها غيره، وذلك يتزجم وعيه بالطبيعة الرمزية للغة التي تلزمه بضرورة تبني آلية التأويل في انتاج المعنى مما يؤدي الى التعددية الدلالية [1].

- تظهر القدرة الأدبية أيضا في إدراك القارئ لضرورة إخضاع طرائقه القرائية لمقتضيات النص الحاضر مما يجعل فعل القراءة يكتسب صفة المغامرة التي يطمح من ورائها إلى الإمساك بالمستحيل والمتمنع والرغبة في تحويله الى ممكن [2].

- تعني القدرة الأدبية نوعا من التأويل الانعكاسي حيث يتجه مسار التأويل باتجاه معاكس لمنطوق النص، ومساوق لتوجهات الذات القارئة [3].

وواضح أن هذه التحديدات تتغذى على طموحات " شعرية "، تتوخى ضبطا لخصائص العمل الأدبي، لكن اعتمادا على عنصر مختلف عن العنصر المركزي السابق في البنيوية الشعرية (النص | الرسالة)، وهو القارئ، وكأن الذي فعله (كولر)، إنما يتلخص في نقل مركز الثقل من الرسالة إلى المرسل إليه، من النص إلى القارئ، وذلك حتى تتكيف مع متطلبات المرحلة ما بعد البنيوية .

وعلى أية حال ورغم أن نظريتي التلقي والاستقبال، هما من نتاجات المرحلة ما بعد البنيوية وهذا يفسر تناغم أفكارهما مع الطروحات الفكرية لما بعد البنيوية، من مثل التعدد والاختلاف وسلطة القارئ التي تنطوي على قناعة الوثوق بالذات، بوصفها منبعا للخلق يستحق الاحترام ومنجما للطاقات الإنتاجية المبدعة، والخلاقة يستحق استعادة الامتياز الذي ظل ممنوحا للنص| الموضوع| المؤسسة| السلطة| السابق ... إلا أنه – وعلى عادة النظريات الغربية في اجتراح إمكانات من أطر معرفية مزاحة قابلة للاستنبات في بيئة معرفية – فقد شهدت بعث الفكرة الشكلانية : "نزع الألفة " ،على نحو يتميز إيغلتون في بسطه ؛ " ثمة تقاطع هنا مع الشكلانية الروسية : أثناء عملية القراءة تفقد مسلماتنا الاعتيادية ألفتها، فتموضع على نحو يمكننا من نقدها وبالتالي مواجهتها . ما إن نشرع في تقويم النص من خلال استراتيجياتنا القرائية، حتى ينبري هو الآخر وفي اللحظة ذاتها بتقويمنا : كموضوعات في تجربة علمية، يمكن لهذا النص أن يفاجئنا بردود غير متوقعة على أسئلتنا . من هنا، تتحدد الغاية القصوى من القراءة، حسب إيزر في كونها تقودنا

[1]– جوناثان كولر : " القدرة الأدبية" ، م س ، ص : 211 .

[2] – نفسه، ص : 211– 212 .

[3] – نفسه، ص : 212 .

إلى وعي أعمق بالذات فضلا عن تشكيل رؤية لهوياتنا تكون أكثر نقدية، يبدو الأمر كما لو أن ما "نقرأ " خلال مسيرتنا عبر الكتاب، لا يعدو أن يكون ذواتنا "[1].

ومن موقع منهجي آخر يضم (ريفاتير) * صوته إلى هؤلاء النقاد المطالبين بحقوق القارئ، بل ويصرح بأن النص إنما يتشكل من خلال استجابة القارئ له، معترضا بذلك على قراءة كل من (شتراوس) و(جاكبسون) السالفة الإشارة إليها، وقد نبع هذا الاعتراض من اقتناعه بأن النص يتجاوز كونه رسالة، ولذلك فإن التحليل القواعدي الذي أغرق فيه الدارسان البنيويان لا يجدي مع نص شعري، لأنه لا يستطيع تبرير العلاقة بين النص وقارئه [2]، وطالما أن الظاهرة الشعرية هي شكل من أشكال التواصل، فإن تفسيرها يجب أن يتكئ على قوانين التواصل [3] وإن على نحو خاص؛ ذلك أن المتكلم | الشاعر غائب، ولهذا فإن عملية التواصل ستعتمد بالأساس على المرسل إليه| القارئ، وهذا يستلزم إعادة هيكلة المخطط التواصلي على نحو ما يشرحه (ريفاتير) فيما يلي : " الرسالة والمخاطب – أي القارئ– هما في الحقيقة العاملان الوحيدان اللذان يتضمنهما هذا التواصل، ويعد حضورهما ضروريا . أما ما يتعلق بالعوامل الأخرى – اللغة (الشفرة)، والسياق غير اللفظي،والوسائل الاخرى الكفيلة بفتح قناة التواصل – فتكون بالشكل الذي تنتخب اللغة المناسبة للمرجع من الرسالة، والسياق يعاد تكوينه من الرسالة، والاتصال المباشر تؤمنه السيطرة التي تفرضها الرسالة على انتباه القارئ، ويعتمد هذا الاتصال على درجة تلك السيطرة . إن هذه المهمات الخاصة، وجماليات الشعر تتطلب من الرسالة سمات مطابقة لتلك الوظائف والخاصية التي تشترك فيها هذه الوسائل هي أن تكون مصممة لانتزاع الاستجابات من القارئ على الرغم مما يصيب انتباهه من تشتت وعلى الرغم من تطور الشفرة، وعلى الرغم من التغيرات التي تطرأ على الشكل الجمالي "[4] .

إن نوع التواصل تحدده طبيعة استجابة المرسل إليه للرسالة، فإذا كانت الاستجابة جمالية،فذلك يعني أن الرسالة لا تشتمل فقط على عناصر لسانية خاضعة لنظام نحوي، وإنما يحتوي مكونات لا تعتمد في تفسيرها على القواعد . مما يستدعي نقل الاهتمام الى القطب الآخر

---

[1]– تيري ايغلتون : "الفينومينولوجيا، الهيرمينوطيقا، ونظرية التلقي " م، س، ص : 140– 141 .

*ريفاتير هو أسلوبي ما بعد بنيوي، ونظرا لبحوثه الأسلوبية في نقد استجابة القارئ فكثيرا ما يعتبر علما من أعلام نظرية التلقي .

[2]– ميشال ريفاتير: " وصف البنى النصية "، م س ، ص: 95

[3] – نفسه، ص : 95 .

[4]– نفسه، ص : 96 .

(القارئ)،حتى تحلل تلك المكونات اعتمادا على طبيعة استجابته، مع العلم أن القراء ليسوا متشابهين في استجاباتهم، ولا في درجاتها، وبما أن القراء العاديين غالبا ما تكون استجابتهم من النوع التواصلي الإشاري فإن (ريفاتير) يعوّل على القراء " النموذجيين "، أو " الفائقين "* الذين يملكون مهارة التمييز بين العناصر المكونة للبنية الشعرية، والمتمثلة في العناصر الأسلوبية المستفزة للمتلقي، والمحققة لفعل الاستجابة، وبين البنى غير الأدبية، التي لا تعد شيئا لأنها لا تحدث استجابة،وهذا هو محل اعتراض (فيتش) الذي يرفض بشدة، الفصل بين العناصر المهمة، والعناصر غير ذات الأهمية على أساس التأثير والاستجابة [1]، رغم تصريحه بتقارب رؤيته مع رؤية (ريفاتير)،على أن قارئه الممتاز منح لقب " المخبر "، أو " المثالي " ***Informed reader*** وهو قارئ ملم بثلاث كفايات:

- " متكلم كفء للغة التي يبني منها النص ".
- يملك خبرة لغوية، تمكنه من تمييز أنظمتها الأسلوبية، وسياقاتها الخارجية .
- "قارئ يمتلك قدرة أدبية **" [2] .

وحينما يتوفر القارئ على هذه المهارات، يكون مهيأ لمساءلة الخطابات الأدبية، والتعرف على تقنياتها الأسلوبية، واستبصار خصوصيتها في استعمال العناصر اللغوية، وغير اللغوية، ويحولها إلى أرضية يبني عليها استجاباته، وهنا لا تغدو الاستجابة نتيجة حصرية للقارئ الحالي، ولكنها حدث جماعي يقول (فيش) : " إن منهجي، في تطبيقه الإجرائي، سيكون واضحا أنه منهج تاريخي على نحو جذري، فالناقد عليه تبعة أن لا يكون واحدا، بل مجموعة من القراء المخبرين، يتحدد كل واحد منهم بنسيج المحددات السياسية، والثقافية، والأدبية " [3]، وهذا الاختلاف هو مدعاة للتعددية القرائية المفضية لتعددية جمالية .

وهكذا ففي كل مفاصل نظرية التلقي يسري دم تأثيرات مختلفة مستلهم بعضها من الظاهراتية، وبعضها الآخر من التأويلية، ونسائم التفكيكية غير خافية، والجامع الاكبر بين هذه

---

* وصف اطلقه فيتش على قارئ ريفاتير.

[1] – ستانلي – إ – فيش : "الادب في القارئ | الاسلوبية العاطفية" نقلا عن نقد استجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية م س، 184

** – هي استنساخ للمبدا للساني " الكفاءة اللغوية "، وكنا قد أشرنا إلى أن (كولر) كان قد استعمل المصطلح نفسه .

[2] – ستانلي – إ – فيش : "الادب في القارئ| الاسلوبية العاطفية "، م س ، ص : 167 .

[3] – – نفسه، ص : 168

التنويعات المنهجية على مستوى الخطاب النقدي، هو " النص " من حيث هو موضوع لفعل القراءة الذي يقع عليه عبء البرهنة على نصية النص، وهنا تصبح النصية مبحثا يستدعي النظر

8-النصية :

استفادة مما سبق يمكننا القول أن النصية تتأسس انطلاقا من غايات تحددها مرجعية الممارسة، فعندما يواجه الناقد النص، ويطرح أسئلته عليه، يحرص على تضمين تلك الاسئلة شيئا من اهتماماته، وحاجاته التي يتوقع من النص أن يشبعها له، وبهذا تنشأ علاقة تلازمية بين النص كمتصور، والنص كممارسة تحاول أن تحوّل ذلك التصور، إلى وجود فعلي غالبا ما يحال عليه بمصطلح " النصية "، فالنصية إذن من الوجهة المفهومية، هي الوجه العملي المحسوس الدنيوي *للنص، وهي من الوجهة المعرفية، تمثّل منظم، ومنهجي، ومقصود لمرجعيات نظرية يلمس فيها الناقد إمكانات اختراق النص .

ولما كانت النصية مجالا قد يجد فيه القائلون بعدم الفصل بين أدوات المعرفة وغاياتها ضالتهم، فلا عجب أن تكون من النص كمثل المسك من دم الغزال، لا تأتي إلا بالاستخلاص والتخيّر، ولا تنكشف إلا بالبحث والسبر، ولا يطالها إلا المجرب الخبير المتمرس بأساليب الإبداع وطرائق التعبير المخادع، ولا يناها إلا المتجمّل الصابر على تمنع اللغة النصية ودلالها، فهي إذن سمة عيون النصوص ودررها، وإنها نفحة من نفحات الفرادة وثمرة من ثمرات التميز، يقطفها الناقد، فيستمتع بها، ويمتع غيره ممن تقنعهم حلاوتها .

على أن النصية لا تكون على حال واحدة، إن لها وجوها عدة، ومن ثم كانت طرق اقتناصها شتّى، فقد تكون تحليلا، أو تفسيرا، أو تأويلا، أو قراءة، أو كتابة، أو حفرا، أو تفكيكا، وعلى حسب الغايات المرجو تصيّدها من النص، يتم انتقاء الطريقة ؛ فإذ كانت "الجمالية " أو "الأدبية"،أو "الإنشائية "، أو " الشعرية " هي ضالة البنيويين وحلفائهم، وكانت الجمالية قد تم تجريدها وتحويلها إلى معطى معياري جاهز، كان التحليل لما يشتمل عليه من دلالات الإجرائية،والضبط، والحسم، والدقة هو خيارهم الأمثل في مقاربة النص وهكذا اكتسب الدال | النص سلطة استمد شرعيتها من امتلاكه الحصري للجمالي (الغاية الوحيدة للبنيويين)، فيما تم منح وظيفة بسيطة مكملة للمحلّل تتمثل في جرد الجماليات، وتبويبها وتنظيمها، وذلك هو الفراغ الوحيد الذي كان على المحلل ملأه، لقد كان عليه فقط أن يجيب عن سؤال مؤداه : " كيف قال النص نصيته ؟" وكيف صنعها ؟ ،أو كيف تظهرت النصية فيه ؟، وفي كل الاحوال فالسؤال عن

* مصطلح خاص بإدوارد سعيد، أنظر "العالم والنص والناقدترجمة : عبد الكريم محفوض ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 05 .

الكيف، هو سؤال عن الحال، لا عن الفعل، والأهم من الحال صاحب الحال المعرّف، والذي يسوّغ تعريفه في الأدبيات البنيوية، اكتماله الدلالي، واكتفاؤه الجمالي، واغتناؤه بما له عما خرج عنه، حتى صار لسان حاله يقول :" ها أنا ذا "، ولا يقول: " كان أبي " .

ولم تجدد النصية نفسها إلا بعد فك علاقتها بالحال، واندغامها مع الفعل، وقد عبر عن هذا الحدث نقديا، ظهور سؤال بديل مؤداه : " ما الذي فعله النص ؟ "[1] وعندما يصبح الفعل المنفتح دلاليا وتركيبيا على الحدث، وزمانه، وفاعله، ومفعوله (الصريح أو الضمني) بؤرة السؤال، تغدو النصية سياقا ينتظم وحدات لغوية، احتمالها التركيبي الأقرب إلى تناولنا : النصية مساوية لفعل النص في قارئه لحظة القراءة، ولا يخفى ما يحيل عليه هذا التركيب من تحوّل في مواقع الأقطاب المنتجة للنصية، مما صنع فضاء تشغله ثلاث عناصر، هي : الفعل المدغوم بالزمن (المتغير بالبداهة)،والنص المستحضر للنصوص المتعددة والمختلفة في انتماءاتها النسقية والزمنية، والقارئ الذي يأخذ في هذا السياق حكم المفرد الدال على الجمع وهكذا تأخذ النصية صيغة التشظي والانتشار، بحيث ينشطر كل عنصر من العناصر المنتجة لها إلى عناصر نواتية أخرى، تظل في حالة توالد وتكاثر، تحيل في النهاية على الأرضية المهتزة غير الثابتة التي انبنت عليها، مما يؤهلها لاحتضان لعبة الاختلاف التي يمارسها قراء مختلفون اسما، وزمنا، واستجابة.

وقد يقودنا إمعان النظر في المفهوم الذي اتخذته النصية في السياق ما بعد البنيوي خصوصا في نقاط تعارضها مع دلالات التمركز، والثبات، والانسجام، إلى استحضار فكرة المحو بوصفها فعلا تاليا للاستجابة، وناتجا عنها، ومؤكدا لها في الحين نفسه ؛ ذلك أن عملية المحو هي عملية إماتة وقتل، تهدي الحياة الأبدية للمقتول (النص)، والنص الذي لا يحييه المحو مات، وماتت معه نصيته فهو إذن لانص .

هكذا تأخذ النصية طابعا زئبقيا دائم الانزلاق والانفلات من التقعيد والتقنين، متأسية في ذلك بأصلها الذي تنبجس منه وهو النص، وقد أصاب (سلفرمان) حينما جعل صفة اللاحسم هي الصفة الأنسب لتعريف النص، وضبط النصية بوصفها طريقة تلقيه، يقول في هذا المعنى : "إن النصية تؤسس نصا بوصفه نصا بطريقة معينة . والنصيات تؤسس النص بوصفه ما لا يمكن حسمه، ونصية نص ما تنتج معرفة بشأن النص . وهذه المعرفة التي تنتجها النصية هي معرفة من نوع معين، وعدم إمكانية الحسم في هذه النصية، لا تكمن في المعرفة المنتجة، وإنما تكمن بالأحرى في منزلة النص الذي يحدث فيها الإنتاج . فالنصية (عموما) تُنتج في تنصيص النص [أي في إضفاء النصية على النص]، والنص بتقديم نفسه كنص، يقدم نصية هي عدم إمكانية الحسم نفسها، فالنص هو ما لا

[1] – أنظر فيش "الأدب في القارئ | الاسلوبية العاطفية " ، م س ، ص 144 .

يمكن حسمه بسبب من أن النصية تحدث في المكان الذي يند فيه النص عن التعريف،والتحديد،والتوصيف، أي حيث يمحو النص نفسه من أجل ما دعاه بول دي مان "الطمس ***Disfiguration***" . فالنصية تحدث حيثما يجعل النص نفسه بلا مركز ***Off- center*** . والنص بلا مركز (من دون مركز) ؛ فنصيته هي تخلخله بطرائق معينة " [1] .

وعلى الرغم من بلوغ فكرة النصية في العقود المتأخرة، أقصى درجات البعد عن الرافد البنيوي الذي غلّق دونها الأبواب، واتجاهها نحو التعاطي مع التجارب الجمالية من منطلق أرضي (غير متعالي)، والنظر إلى تلك التجارب على أنها تجارب إنسانية أيضا، إلا أن ذلك كله لم يثبت لإدوارد سعيد حسن نية النظرية المعاصرة اتجاه الوجود، والعالم، والحياة البشرية . لقد ناهض هذا الناقد السياسة النقدية للنظرية المعاصرة التي رفعت شعار "عدم التدخل "، ورافع في كتابه " العالم والنص والناقد " عن ارتباط النصوص بالوقائع الوجودية للحياة البشرية، وتأسف بشدة لانسياق رواد النظرية الذين ذكر منهم كلا من (فوكو) و(ديريدا) وراء النزعة النصية التي وطّن لها الشكلانيون والبنيويون، فصاروا يتبنون مبدأ عدم التدخل [2]، وذلك حرصا منهم على عدم تماهي الاختصاصات، واقتحام التخصص، وفي هذا انتصار لأخلاق الاحترافية، " وهكذا صارت النصية بمثابة النقيض الحقيقي لما يمكن دعوته بالتاريخ بعد تنحيته جانبا، والحلول محله فالرأي الذي يعتبر بأن النصية صار لها وجود لرأي صائب "[3].

وبوقوفنا على هذا الرأي، صار بوسعنا أن ننظر إلى النصية من ثلاث نوافذ، النافذة الأولى:هي النافذة البنيوية التي سوّت بين الأدبية والنصية، والنافذة الثانية هي ما بعد البنيوية التي شهدت انفتاحا على القارئ، وعلى مجموع النصوص السابقة في وجودها عن النص محل القراءة، والنافذة الثالثة هي هذه التي يفتحها (إدوارد سعيد) على التجربة الوجودية للناس، والتي يتوخى أن يشاهد من خلالها حدث المصالحة التي سوف تعقد بين النص والعالم والتجربة [4] .

وهذا الخيار الثالث للنصية يمثل في الواقع موقفا نقديا من الإلغاء البنيوي وما بعد البنيوي أيضا المتعمد والمبيّت للكائن، في مقابل إفساح المجال للممكن والمحتمل ،موقف (إدوارد سعيد) هذا هو موقف منصف للتاريخ ،و للحاضر، والواقع، وكاسح لجموح المستشرَف والمحتمَل والخيالي ،وبهذا لا تعود النصية بحثا فقط عما لم يحدث | يوجد بعد، وإنما هي قبل ذلك استرجاع واستعادة

---

[1] – هيو سلفرمان: " نصيات بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية"، م س، ص : 127 – 128 .

[2] – إدوارد سعيد: " العالم والنص والناقد"، م س ، ص: 08 .

[3] – نفسه، ص : 08 .

[4]– نفسه، ص : 7

لما حدث بالفعل، يزيد (إدوارد سعيد) موقفه إيضاحا بقوله : " فموقفي هو القول بأن النصوص دنيوية وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك، قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانتها فيها وفسرتها حين يبدو عليها التنكر لذلك كله"[1].

[1]– إدوارد سعيد: " العالم والنص والناقد"، م س ، ص : 7

الفصل الخامس:

الخطاب النقدي العربي المعاصر الرواد والمسيرة والحصاد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- في "أولية" الخطاب النقدي العربي المعاصر:

مثلما يرتبط مصطلح المعاصرة في الإبداع العربي بأسماء مفتاحية من طراز (السياب) و(صلاح عبد الصبور) و(نازك الملائكة)، ويقرن فن الرواية باعتباره فنا معاصرا لا تاريخ له على المستوى العربي، بقامات شامخة من شاكلة :(نجيب محفوظ) و(الطيب صالح) و(الغيطاني) وغيرهم،يرتبط النقد العربي المعاصر أيضا بأساطين عصاميين إلى حد ما ، ذلك أنه لم يكن لهم أساتذة من بني جلدتهم يلقنونهم دروسا في الممارسة النقدية المتعالية عن الجاهز، والمعرضة عن الهامش النصي،والمعتدّة بالمحمول الجمالي أكثر من اعتدادها بأي محمول آخر ، كما لم يكن لهم معلمون من ديارهم، يعلمونهم أصول القراءة العلمية ، والموضوعية ، والاحترافية بلغة هي لغتهم الأم، فلا يحتاجون معها إلى الترجمة التي ستجر خلفها مشاكل وأعباء لا حصر لها . وهذه الحقيقة تجعل عنصر الأولية، أولية النقد في صيغته المعاصرة، ليس بعيدا عن هؤلاء الأساطين الذين نذكر منهم على سبيل التمثيل وسبيل الاعتراف بالجميل أيضا : (عبد المالك مرتاض) و(سعيد يقطين) ،و (عبد السلام المسدي) ،و(صلاح فضل) ،و(محمد بنيس)، و(كمال أبو ديب) ، و(عبد الله الغذامي)، و (سعد مصلوح) ، و (الطاهر لبيب)، و(حسين الواد) و(يمنى العيد) ، و (مصطفى ناصف) وغيرهم قليل ، ومن باب الاعتقاد الراسخ بأولية النقد المعاصر وولادته حديثة العهد ، نحن نقرّ مع المقرّين بأن علاقة الانفصال بين الممارسة النقدية العربية القديمة ، والممارسة النصية الحداثية التي أرسى النقاد المذكورون أسسها ، هي التي تشجع على القول بأن أولية النقد العربي المعاصر لا تكاد تتخطى هؤلاء ، تماما مثلما اعتبر رواد الحداثة في الغرب من مثل :(فراي) والشكلانيين الروس ، و النقاد الجدد ، و البنيويين الأوائل مجموع الممارسات النقدية السابقة ، ممارسات نابعة من تصورات خاطئة للنص و للنقد معا ، وهو الأمر الذي يبعدها عن مستوى الاشتغال النقدي الحقيقي . و استلهامنا لهذه الرؤية ، يملي علينا القول: بأن الممارسة العربية الفعلية للنقد ، إنما بدأت مع مجموع النقاد الحداثيين ، فمعهم بدأ عصر المحاورة المباشرة والحميمية مع النصوص، وبفضلهم تحول الخطاب النقدي إلى خطاب معرفي حيوي في الثقافة العربية ، يخوض مضامير السؤال ، ويزحف بثقة نحو قلاع السكونية والركود، محاولا هدّها من أجل التأسيس لحياة فكرية ، ومعرفية ونقدية،وأدبية،وإبداعية أكثر دينامية، ووضاءة ، وخصوبة . و كان من النتائج الملموسة لهذا التيار النقدي الجامح، والمتشكّل لتوه . استجابة النصوص لدعوة المكاشفة التي وجهها لها أقطابه من الحداثيين ، وطواعيتها اللافتة لأنواع من "التجريب" القرائي ، الأمر الذي يجعلنا نتساءل بجدية عن المصير الذي كان سيلاقي آلافا مؤلفة من النصوص المعاصرة لو ترك أمرها لسلطة النقد التقليدي،أما كان سيحكم عليها بالبلادة ، و الغموض ، و التفكك . بالسطحية ، و السذاجة

والنشاز؟، فيما هي تنام على ذخر من الدلالات البعيدة، و المعاني المبتكرة ، و الرؤى الاستشرافية و القراءات المعمقة للتاريخ،و الواقع، والذات، والآخر؟ ، ماذا كان بوسع المقاربة السياقية أن تفعله أمام الرصيد الأسطوري والرمزي الطافح الذي تستنهضه قصيدة "المطر " لـ (السياب) ، وعلى أي محمل كانت ستُحمل مجموع التناصات الاستثنائية في قيمتها الجمالية و الدلالية التي تخللت قصيدة "الخروج " لـ (صلاح عبد الصبور)؟ ، وأي جمال ، وأية إبداعية، وأية رؤيا ، كانت ستتكشف لـ (المسدي)، و(مرتاض)، و(الغذامي) ،و(فضل) وسواهم ، وهم يقفون على أعتاب نصوص (درويش)، و(أدونيس)، و(البياتي)، و (الشابي) وغيرهم و ليس في جعبتهم سوى أدوات أقل ما يقال عنها ، أنها لا تستطيع أن تضمن لهم الوصول إلى النص ، و إن ضمنت لهم الوصول إلى ضفافه ؟. ثم ما المصير التعيس الذي كان سيلاقي عيون الروايات العربية من فئة " موسم الهجرة إلى الشمال "، و " ذاكرة الجسد "، و " ريح الجنوب"، لو لم يكتب (سعيد يقطين) " تحليل الخطاب الروائي " و " انفتاح النص الروائي "؟ ، ماذا كان سيكون شأن الأدب وشأوه لو لم يكتب (مرتاض) " النص الأدبي من أين وإلى أين؟ " " و "بنية الخطاب الشعري " و " وتحليل الخطاب السردي " ،ولم يكتب (الغذامي) ""الخطيئة و التكفير"، و"تشريح النص" ، ولم يكتب (كمال أبو ديب) " الرؤى المقنعة " و " جدلية الخفاء و التجلي "،و لم يكتب (صلاح فضل) "أساليب الشعرية المعاصرة" و"شفرات النص" و "نبرات الخطاب الشعري"، ولم يكتب (محمد بنيس) "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" ؟. ثم إلى ما كان سيفضي إليه لقاؤنا مع نصوص الأوائل؟ ، أكنا سنحصّل – ونحن في حضرتها – قدرا من المتعة، ونصيبا من اللذة المبررة فكريا ورؤيويا ، على نحو ما هو حاصل اليوم ؟، أم كانت تلك المسافة الزمنية الفاصلة بيننا وبينها ، ستعمل على تغليف علاقتنا بها بمشاعر الوحشة و الاغتراب، واللذين سوف لن يقنعانا بغير الهجر و الرفض لهذه النصوص ؟ . إن التجربة الشعرية العربية المعاصرة، و كذلك السردية العربية، إنما تشكلتا في مناخ ثقافي وحضاري معقد وشائك، والمساهمون في إثراء هاتين التجربتين ، كانوا يصوغون إبداعاتهم تحت إلحاح حاجة مجتمع التلقي العربي إلى نقلة نوعية، تؤسس لحساسية إبداعية جديدة ، تُختبر معها قدرة الذات العربية على التجاوز و الابتكار، وتقاس من خلالها درجة قابلية المجتمع العربي للتجديد و التغيير، و بسبب من كل ذلك ، كان من مستعجلات الأمور ، البحث عن السبل الكفيلة بتغطية تلك الحاجة،و كان المنهج الغربي هو المعطى الوحيد الذي كان متاحا أمام هؤلاء النقاد الرواد لفهم هذه الحساسية والتعاطي معها بإيجابية وعمق . ومن هنا نقول إن استعارة المنهج لم تكن خيارا مستخلصا من مجموع خيارات متعددة، وإنما كانت– بالنظر إلى المعطيات التاريخية و السوسيوثقافية في فترة السبيعينيات (بداية عهد الاستعارة)– شبه ضرورة ، لأن الناقد العربي الذي شهد تلك المرحلة وما

أعقبها،تلمس– ولا شك– أزمة حقيقية نتجت عن تفاوت واضح بين مستوى نص إبداعي جديد سمته العمق وخاصته التكتم على الدلالات، أو قديم حسنته التجدد ، وبين مستوى نص واصف آفته الثبات ، فما "... يحدث دائما أن الدراسات هي التي تموت وتبقى النصوص حية لا تعرف الموت "[1]، وقد يكون من السهل على المبدع – لأنه مبدع – أن يخلق في نصه أكسير الحياة الدائمة ، كما قد يكون مستعدا في أية لحظة من لحظات التاريخ الإبداعي الخاص و العام – نظرا لكون أكثر أدواته ومهاراته داخلي | فطري المصدر – لإحداث شرخ في سيرورة الخطاب، تتحقق معه النقلة ، وينعطف المسار الإبداعي نحو فنيات في التعبير، وتقنيات في التشكيل ، تعمل على نفي المطابقة بين النمط المحدث ، والنمط السائد . أما الناقد وإن كانت حاجته إلى إمكانات ذاتية من قبيل : الذوق المرهف ،و الحس الجمالي الرفيع ، مما لا مراء في نجاعته ، إلا أن ذلك لا يغنيه – بأي حال– عن نوع من المعرفة ، ذات طبيعة تجريدية و موضوعية ، هي المعرفة النقدية المؤسسة على وقائع ،و المنظمة في شكل إجراءات، والمقولبة في لغة علمية قابلة للمواضعة و معدّة للانتقال . وإن معرفة بهذه الشروط ، لا تتهيأ الا في ظروف معلومة، خارجة عن نطاق الناقد الفرد ، أو مجموع الأفراد ، لأنها في الواقع إفراز وضعية مركبة ، قائمة على أبنية نظرية كلية، وتصورات عامة مجردة،سرعان ما يتم تجسيدها في شكل استراتيجيات تجريبية ، ومناهج بحث، تظل على الدوام في حالة اختبار و تعديل . ولئن كانت صناعة المنهج تقتضي ظروفا معرفية وابستمولوجية كهذه ، فإن مطلب ابتداع منهج نقدي عربي في مرحلة الطفولة النقدية العربية ، (مرحلة السبعينيات وما بعدها بعقد أو عقدين على الأقل) لا يعدو أن يكون امتحانا تعجيزيا، الغرض منه تقزيم منجزات النقاد النشطين في مجال الحداثة ، والتقليل من أهمية الخطوات التي قطعوها في مجال ردم الهوة المعرفية والمنهجية السحيقة بيننا و بين الآخر .

ومن باب الإنصاف ، و الإقرار بفضل هؤلاء الرواد من جهة ، وتحري السلامة المنهجية من جهة أخرى سوف نحاول اصطناع قراءة في الجهود النقدية الافتتاحية للخطاب النقدي العربي المعاصر ، مع اعترافنا المسبق بإخلالنا بمبدأ العدل في توزيع الكلمة بين وجهاء ذلك الخطاب وأعيانه،لا لدواع قطرية أو إقليمية أو مزاجية ، بل لدواع موضوعية ومنهجية صرفة ، قد يفسرها التماسنا لآلية الاستقراء الناقص ، التي تسمح لنا – وبأقل التكاليف الوقتية– بأخذ صورة عامة عن الثيمات الرئيسية التي تمحور حولها الخطاب النقدي العربي في بدايات تشكله ، وتهيئ لنا استشفاف الرؤى الأساسية التي غذت وعي منتجيه في تلك المرحلة ، والتي تحكمت في ممارساتهم ، و حددت

[1] وهب أحمد رومية : "شعرنا القديم و النقد الجديد " ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، 1996، ص: 29 .

خياراتهم وتمكنت من ترك آثارها الإيجابية و السلبية واضحة في ممارسات تلاميذهم وأتباعهم الذين تحولوا مع الزمن إلى زملاء لهم ، فقد أبدى كثير من أولئك الرواد مثل :(مرتاض) و(الغذامي)،و(بنيس)، و(المسدي) ، و(فضل) طول نفس نقدي ، سمح لهم بصياغة تجربة نقدية طويلة الأمد، انفتحت على تنويعات خصبة و منتجة،ارتقت بكل واحد منهم لأن يكون مدرسة وحده ،وبين هذه المدارس من التناغم ، والانسجام والتكامل ، و الوقوف على قلب ناقد واحد،ينشد الارتقاء بالخطاب النقدي العربي ، و يناضل من أجل تخليد النص العربي و البلوغ به أقصى درجات الصفاء الإبداعي– حتى وإن غاب تقليد الفعل الجماعي– ما ينسينا تلك الأيام؛ أيام المعارك الأدبية والنقدية التي دار فيها الجدل حول موضوعات هامشية ، والتي صاحبها تشكل غير سوي لعلاقات متوترة بين منشطي الفكر النقدي و الثقافي العربي ، مما حال دون مرونة وانسيابيته،وتقدمه نحو آفاق التطور و الانفتاح و التعدد . وتلك هي الآفاق التي حرص النقاد الحداثيون على توجيه مسار الخطاب النقدي المعاصر نحو بوابتها .ومع إيمانهم العميق بحتمية إنجاح هذا المشروع ،كان عليهم أن يتحلوا بالقوة و الصلابة اللازمتين، لمواجهة تكتلات صخرية النزعة،عملت على عرقلة خطاب يحمل مكونات ثورية كخطاب الحداثة، وعن هذا المكون بالذات،يقول (كمال أبو ديب): " ليست البنيوية فلسفة ، لكنها طريقة في الرؤية ، ومنهج في معاينة الوجود . ولأنها كذلك، فهي تثوير جذري للفكر ، وعلاقته بالعالم ، وموقعه منه وبإزائه" [1] وغرضه من هذا التوضيح ،هو إضاءة البعد المنهجي للبنيوية ،و تقديمه كمعطى محوري ،بإمكانه التغطية على كل الأبعاد المحتملة، خصوصا ما اتصل منها بالإيديولوجيا ومختلف الانتماءات المذهبية والفلسفية . فالمعطيات الجوهرية في البنيوية ، إنما هي الرؤية والمنهج والموقف ؛رؤية مؤسسة نابعة من وعي عميق بأهمية توفر الجانب المنطقي في التعامل مع موضوع الإدراك ، ومنهج ينظم عملية التفكير، و يضمن وجود مسافة كافية بين الذات و موضوع تفكيرها ،مما يتيح هامشا مريحا يساعد على توسيع الفكرة و تعميقها، ويبقي على حظوظ التصحيح و التعديل قائمة خدمة للفكر وتطويرا له ، وموقف نقدي يكشف عن توازن الذات وقدرتها على المواءمة بين التصورات الخاصة و المعطيات الخارجية ، في معزل من الانفعال أو التشدد، وهذا سيعزز و لا شك مهارة صناعة الاختلاف ، وممارسته بطريقة راقية ومتحضرة . ويكمل (صلاح فضل محاولة (كمال أبو ديب) في تبديد الغموض الذي اكتنف البنيوية في فترة التعرف العربي عليها ، ولكن من منظوره الخاص الذي يكشف عنه في قوله : " وأهم ما ندعو إليه، هو الاستيعاب النظري الكامل لمبادئ البنيوية ، قبل

[1] – كمال أبو ديب: "جدلية الخفاء و التجلي | دراسات بنيوية في الشعر" ، دار العلم للملايين ، بيروت، 1974 ، ص: 07 .

محاولة تطبيقها على قضايا الأدب العربي، مما يقتضي استمرار البحث ، والاتصال بالمنابع ، و الجرأة على مواجهة الفكر المدرب ، و الكلمة المثقفة ، واقتناصها، والتمرس بها ، في نزال متكافئ دون تغطية العجز بالتهم،و الجهل، والادعاء"[1]. وما يتكشف لنا من معرض هذا الموقف، هو أن (صلاح فضل) أراد لفت الانتباه إلى أن البنيوية بالنسبة للناقد العربي هي بمثابة الامتحان ؛ موقفه منها، و آلية تعاطيه معها، وطريقة استفادته منها، سيحدد إن كان هذا الناقد، يشتغل تحت إمرة روح علمية منفتحة ومتسامحة ، ويرتكن إلى معطيات العلم و الحقيقة ، فيكون جديرا بصفة العالم و الباحث والمثقف، أم أنه سيخطئ الطريق إلى كل ذلك، فيثبت أنه أصغر من أن يستوعب البنيوية ، وغير البنيوية من مستحدثات الأفكار والنظريات .إن تحقيق هدف الإقلاع العربي، مشروط بإتقان عمليات الفهم،والبحث،والتفكير، والتجريب، والتطبيق.و في مرحلة لاحقة ، النقد ، والمراجعة والتعديل ، وإذا قرّ هذا في الأذهان، فلن يعود ثمة ما يدعو لمهاجمة البنيوية قبل أن تفهم مقولاتها،ومحاربتها قبل أن تستوعب أفكارها ومنطلقاتها، فالتأسيس لمجتمع التفكير، والبحث والإبداع، والابتكار، ينبغي أن يتم في منطقة عازلة وبعيدة عن شحنات الايديولوجيا، وتيارات المذهب، وتجاذبات الهوية والدين والمعتقد ؛ لأن كل هذه المكونات هي تفاصيل و تنويعات خاصة،ينبغي أن يُتفرغ لها في مقامات أخرى، غير مقام الاشتغال العلمي، فهذا الضرب من الاشتغال هو وحده الكفيل بأن يؤهل الأنا للدخول في نزال حضاري على أساس من الندية و التكافؤ ، لا التبعية و الاتباع . إذن فليس على النقاد إلا أن يستنهضوا في البنيوية جانبا واحدا فحسب ، هو الجانب العلمي،و المنهجي، والعملي، الجانب الذي يمكن تطبيقه على "الأدب العربي"، الجانب الذي يساعدنا على فهم هذا النص، بالاعتماد على ما في داخله ، و ليس بالتعويل على ما هو خارج عنه، ومما يدخل في ذلك الداخل، الخصوصية الثقافية، والحضارية، والجمالية؛ ذلك أن البنيوية بما هي منهج ، لا تشكل خطرا على المحمولات الخاصة للنص العربي، ولا تحمل تهديدا لهويته .

هذا ولا تزال البنيوية ، وغيرها من المناهج، تمر بردا وسلاما على النص العربي، حتى ينحرف أحدهم عن مقتضيات ميثاق النقد المنصف، والموضوعي، والعلمي، ويبيح لنفسه تقويل النص ما لم يقله ، وساعتها سيكون معنيا بانتقاد (عبد المالك مرتاض)، ومشمولا بتهمة إرهاق النص وتعذيبه، ولئن كانت نفسه لا ترتاح إلا بتحميل النص ما لم يفصح عنه ، فليكن ذلك – حسب (مرتاض) – في مناطق صمته ؛ ذلك أن الناقد ، ليس له أن يتدخل، إلا حيثما يسكت

[1]– صلاح فضل: " نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص : 14

النص[1]،والتدخل في هذا الموقف يجب أن يكون في صالح الخصوصية لا التمييع ، سيكون من أجل التزميم ،وسد الثغرات التي تشوه جماليته النابعة بالأصل ، من خصيصتي "الانسجام" و "التماسك"،ولهذا فالاهتمام الأكبر ،يجب أن يوجه إلى النص .أما المنهج فليس إلا وسيلة نستعين بها للوصول إلى غايتنا، التي هي النص ، و ليس الوسيلة كالغاية من حيث الأهمية ، ومن حيث المكانة التي تشغلها في النفس ، إذ يمكن أن تستبدل الوسيلة، و يمكن أن تغير. أما الغاية ، فتظل الأنظار إليها مشرئبة، إلى أن يتسنى الإمساك بها ، و لعل هذا التصور ، هو الذي حمل (صلاح فضل) على القول ، وهو بصدد تقديمه لكتاب " أساليب الشعرية المعاصرة :" وقد كان التحدي الأول الذي يواجه هذا البحث ، هو الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعري ؛ إذ ما زلت أذكر عبارة للناقد الأسلوبي ، و الشاعر الإسباني الكبير (داماسو ألونسو) – رفيق لوركا في صباه – يتمثل فيها الشعر عصفورا وديعا ، إن شددت عليه قبضتك الدراسية أزهقت روحه ، وحولته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في معرفة سر رشاقتها ، وهي ترف من حولك . علينا إذن أن نمسك هذا العصفور في حنو شديد ، أن نسمح له بالتفلت من أصابعنا ، وإذا كان لنا أن نحبسه في منهج،فليكن قفصا واسعا يتركه يتنفس و يتحرك "[2] ، ونجد مثل هذه الرؤية الواعية بوظيفة المنهج ، والمدركة لحدود العلاقة بينه و بين النص لدى (مرتاض) الذي أعلن عن رفضه لأي طقس من طقوس التعبد المنهجي، فليس ثمة منهج يستحق أن يقدس ،وليس للناقد أن يعلي حكم المنهج ، على حكم النص،و ليس له أن يبني مجده الخاص، فيستعرض قدراته في مجال التحكم في منهج معين على حساب رغبة النص ، واختيار المنهج المناسب هو من صلاحيات النص نفسه ، ذلك أن النصوص تختلف فيما بينها ، وما قد يوائم نصا من النصوص ، لا يلائم غيره ، و الناقد الذي يتثبت بمنهج واحد يسقطه على كل النصوص ، هو ناقد مفلس، فمن تجربته الخاصة تعلم (مرتاض) أن أنسجة كثير من النصوص ،لا تتطابق مع مقتضيات بعض المناهج ، لذلك فقد آل على نفسه ألا يستخدم من المناهج إلا ما يرضي النص الذي هو بصدده ، يقول في بيان ذلك : " وانطلاقا من المبدأ المنهجي الذي أومأنا إليه ، و المتمثل في حق كل نص أدبي على مدارسه، في أن يتناوله بغير ما يتناول به صنوه ، إذا كانت بناه الداخلية ،و نسوجه السطحية عبرها مما يختلف، إذا كان ذا أدبية حقا ؛ فإننا أردنا أن نقرأ نص : أشجان يمانية قراءة من داخله، أي انطلاقا من الخصائص اللسانياتية ، و البنيوية و السيميائية ، التي تتضافر مجتمعة على تشكيله ، لا من قواعد منهجية جاهزة ، فجة ، نهجم بها

[1] عبد المالك مرتاض: " السبع المعلقات| تحليل انثروبولوجي| سيميائي لشعرية نصوصها" ، دار البصائر ، الجزائر، 2012 ، ص : 12.

[2] صلاح فضل: " أساليب الشعرية المعاصرة "،دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص:7.

عليه، و نحشره في غياباتها حشرا أعمى "[1] .

ولما يؤكد انغراس هذا المبدأ لديه ، ولما يشهد على أن (مرتاضا) دلل النص ، ولاطفه ، وحماه من سلطة المنهج وقسوته ، وترك له كامل الحرية في اختيار المنهج الذي يأنس إليه ، ما ورد عنه أيضا في مقدمة كتابه " السبع المعلقات" : "وإنما فزعنا إلى هذه المقاربة الأنثروبولوجية – والمردفة أطوارا بالسيميائية – لأن النصوص الشعرية التي نقرؤها قديمة، ولأنها بحكم قدمها وانتمائها إلى عهود ما قبل الإسلام، تتعامل مع المعتقدات، والأساطير، والزجر، والكهانة، والقيافة، والحيوانات والوشم، والمخلات، وكل ما له صلة بالحياة الاجتماعية الأولى، والعادات والتقاليد، التي كانت تحل محل الوانين لدينا اليوم لديهم على ذلك العهد"[2]، إذن فأولية النص المعلقاتي (بالقياس إلى النصوص التي وصلتنا على الأقل) ، وارتباطه بمرحلة الطفولة العقلية و الفكرية العربية، والإنسانية عموما ،حتمت أن يكون التعامل معه، بمنهج يتوفر على أدوات التعاطي مع المعطيات التكوينية التي يمكن أن نعثر عليها في نص كهذا ؛ المعطى الأسطوري، والميتافيزيقي والطوبوي، والطقوسي، وهيمنة العنصر الطبيعي ، في مقابل حضور محتشم للعنصر الثقافي المتمركز حول الجسد (الوشم)، وحول الإنسان بوصفه قيمة اجتماعية ، نظرا للطبيعة القطيعية* له. كلها خصوصيات صنعت تميز النص المعلقاتي على نحو يكاد يُخيّل لنا معه، أن كلا من المدخل الانثروبولوجي، والمنهج السيميائي، إنما أوجدا من أجل هذه النصوص حصرا ، ولعل الذي يزيد من تعزيز هذه القناعة، هو الجانب التطبيقي الذي أظهر فيه (مرتاض) تجانسا طريفا بين النصين (الإبداعي و النقدي)، وذلك يكشف – من زاوية أخرى – أن تطابق أنسجة النص مع أنسجة المنهج، من شأنه أن يحول القراءة النقدية إلى قراءة إبداعية ،و معرفية ، واستكشافية ؛ تستكشف النص ، كما تستكشف إمكانات المنهج ،ومدى مرونته وقدراته التفاعلية مع مناهج أخرى، نقول هذا ، ونحن نقف على إيجابية النتائج التي حققها (مرتاض) من خلال تلك التوليفة التي أحدثها بين حقل الانثروبولوجيا – التي ربما يقابلها نقديا المنهج الأسطوري– والسيميائية في فرعها الثقافي خصوصا (سيمياء الثقافة)، واعتماد (مرتاض) لزوجين اثنين رئيسيين من المناهج، فضلا عن الاستعانة بالمنهج الديكارتي في بعض المواطن، يجسد مبدأه الذي أعلنا عنه سابقا، وهو النزول عند رغبات النص ، وتوسيع مجال

---

[1] – عبد المالك مرتاض: " شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة | تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية" دار المنتخب العربي، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص: 86

[2] – عبد المالك مرتاض: " السبع المعلقات " ، م س ، ص : 14

* نسبة للقطيع ، وعادة ما يصف الانثروبولوجيون المجتمعات البدائية بالمجتمعات القطيعية ، لأنها مجتمعات تحتكم إلى سلطة الجماعة ، وتتنكر كليا لصوت الفرد .

تحركه، كما يتزجم هدفا آخر، وهو العزم على تحقيق فعل التجاوز والابتكار، فبعد أن لا حظ بأن المعلقات لم تقرأ بمثل هذه المداخل المنهجية من قبل، ارتأى بأن يقلّب فيها البصر من منظوره الخاص،يقول بهذا الخصوص: " ولولا اعتقادنا بشيء من التفرد الشخصي في هذه القراءة ، التي ندعي لها صفة الجدة في كثير من مظاهرها ومساعيها، لما أعنتنا النفس، وجاهدنا الوكد "[1]، ولئن دل ذلك على شيء، فإنه يدل على أن الهاجس المقيم في أنفس النقاد الرواد، هو هاجس الابتكار والإضافة ، هو التجديد من خلال الاشتغال على مستوى المناطق البكر، والسعي لأجل ملء الصفحات البيضاء. والتوجه التركيبي الذي تبناه (مرتاض) في اشتغاله النقدي، يكاد يكون ميزته الخاصة في كل دراساته سواء كان تعامله فيها مع نصوص إبداعية ، أو مع نصوص نقدية (نقد النقد).

ومادمنا لم نبرح بعد موضوع المعلقات، نشير إلى أنه من بين الصفحات الجديدة التي أضافها (مرتاض) إلى سجلها الضخم، هو التشكيك في صحة نسبة بعض الأبيات إلى معلقة (امرئ القيس)، ففي استدعاء منه للعقلانية الديكارتية ، وبالاحتكام إلى منطق القراءة الداخلية، وبالاعتماد أيضا على حسه النقدي المدرب، شعر بأن الأبيات المحيلة على "الليل" ، و"القربة " و"قطع الوادي الأجوف" ومخاطبة الذئب* هي أبيات مقحمة ، لأنها لا تتشاكل لا دلاليا ، ولا فنيا ، ولا تداوليا ولا مرجعيا ، مع وحدات النص الأخرى .إن (مرتاضا) يرفض هذه الأبيات، لأن وحدة النص ترفضها، ولأن مقامها هو مقام للهو، والغزل، والصيد ، وذلك لا يجتمع مع ليل مثقل بالهموم،وذات مفلسة تشكو الحاجة و العوز ، وتخدم غيرها، وتحمل عنهم القرب ، ثم إن طول

---

[1] عبد المالك مرتاض : " السبع المعلقات"، م س ، ص : 12 .

* الأبيات التي يحيلنا عليها هذا الحديث :

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل الا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيا لك من ليل كأن نجومه بأمراس كتان إلى صم جندل
وقربة أقوام جعلت عصامها على كاهل مني ذلول مرحل
وواد كجوف العير قفر قطعته به الذئب يعوي كالخليع المعيل
فقلت له لما عوى إن شأننا قليل الغنى إن كنت لما تقول
كلانا إذا ما نال شيئا أفاته ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

أنظر : الزوزني : شرح المعلقات السبع ، تحقيق : لجنة تحقيق الدار العالمية ، الدار العالمية ،بيروت ، 1993، ص:29- 32 .

النفس الذي أبداه الشاعر في إبان الحديث عن الغزل، وفي وصف الفرس، وفي اللوحة المطرية، لا يناسبه قيام مواضيع بأبيات قليلة.[1]

وبنفس هذه الروح النقدية العقلانية ، وانطلاقا دائما من مبدأ التركيب المنهجي ناقش (مرتاض) مسألة التعليق، فأقر بالتعليق ، ونفى أن يكون حاصلا على أستار الكعبة ، وقد التمس في ذلك حججا تاريخية، وحقائق علمية ، منها أن الكعبة تعرضت في فترة من فترات تاريخها لسيول جارفة لم تبق ولم تذر، مما عرض بنيانها نفسه للتهاوي ، فما بالك بالورق المفترض أن تكون المعلقات قد كتبت عليه ، وهو من نوع " القباطي" المعروف بحساسيته الشديدة للعوامل الطبيعية . هذه حجة داحضة ، وأختها من التيار ذاته، تقول بأن المؤرخين اتفقوا على أن الكعبة لم يكن لها سقف ، وهذا يضع عملية التعليق في كفة المستحيل، لأنها غير ممكنة تقنيا . وثمة حجة داحضة ثالثة– وإن كانت متكئة على جانب مضموني – تتعلق بالقيم الأخلاقية المهيمنة على هذه النصوص، وهي قيم منصرفة في عمومها إلى الفحش و الإباحية، وذلك يتعارض مع قيم الحنيفيين، أكثر التيارات التصاقا بالكعبة،وبالتالي الأحرص على طهارتها و قدسيتها، ومن غير المعقول – يقول (مرتاض)– أن يقبل هؤلاء بأن تعلق نصوص ذلك هو مضمونها على هذا المكان المقدس.[2]

وما يمكن استخلاصه مما سبق،أن الحداثيين لم يكونوا يقتلعون النص (أو الظاهرة الأدبية) من سياقه – مثلما زعم خصومهم – و يجردونه من خصوصيته، ويضعونه في وسط غريب، ثم يعبئونه بما شاء لهم من المعاني ، فـ (مرتاض) مثلا – وكما هو واضح – عالج النص المعلقاتي في إطاره التاريخي والبيئي ، واستخدم حقائق مثبتة في المرويات والسير ، وكل ما في الأمر ، أنه استثمر تلك الحقائق استثمارا منهجيا ، فتوصل إلى نتائج مؤسسة ومقبولة منطقيا، بغض النظر عن توافقنا أو اختلافنا معه بشأنها .ومن هنا فإننا لا نملك إلا أن نقر بحقيقة احترام الحداثيين في عمومهم للنص العربي . واحترامهم ذاك هو الذي أملى عليهم ضرورة تفعيله و تحيينه، لأنه يملك المقومات التي تؤهله لأن يكون معطى مهما في جسد المعرفة النقدية المعاصرة ، إن الذي ينقص التراث، ليس هو الفكرة المبتكرة ، أو الرأي المؤسس ، أو الموقف النقدي القوي ، إنما الغائب الأكبر هو المنهج،ولذلك كان التحدي المطروح هو منهجة الفكر النقدي العربي ، و لملمة أشتاته الموزعة في حقول علمية مختلفة ، ولا ضير في أن نستعين على ذلك بأدوات الآخر ما دامت غايتنا هي النص العربي، فالمعرفة ملك للجميع إنها ملك للإنسانية ، هكذا تكلم (صلاح فضل) ضمن نص له مؤداه

[1] – عبد المالك مرتاض: " السبع المعلقات" ، م س ، ص : 17 وما بعدها .

[2]– نفسه ، ص : 62 وما بعدها .

: "... لكن ما ينبغي أن نستحضره دائما، إنما هو ضرورة الاستحصاد المنهجي ، و التذرع بأدوات التحليل العلمي، التي تصبح بمجرد الاهتداء إليها في لغة من اللغات، ملكا للإنسانية بأجمعها ، ووسيلة من وسائل رقيها و تقدمها ، و لا ينفعنا في شيء أن نعمى عنها، أو نتجاهلها بدعوى الوفاء لتراثنا ، لأننا حينئذ نجني أول ما نجني عليه ، إذ نعجز عن إحيائه، وإثرائه ، و استنقاده من التقلص و الضمور."[1]

ووقوف الناقد العربي أمام تراثه في قسميه الإبداعي والعلمي | النقدي موقفا نقديا،وموضوعيا، وعلميا ، يحمل في طياته دلالات التقدير، وعلامات الإيمان بوجود مكونات للتميز هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هو يمنّي بإقامة تصور سليم ومثمر لوظيفة النقد مبنى على اعتقاد راسخ بفاعليته و شرعيته ووجوده الفارق.

ونصل من هذا ، إلى أن الناقد الحداثي كان أمام امتحان صعب وخطير ، هو التوفيق بين المكسب المنهجي ، وبين المحافظة على احترامه للنص العربي وإكباره له ، ومن باب السعي لتحقيق النصر في هذا الامتحان كافح من أجل التأسيس لثقافة المنهج ، و إقحامها في تقاليد الممارسة النقدية والفكرية العربية مع اتخاذ كافة تدابير الحيطة و الحذر ، و التي تأتي في مقدمتها – كما أسلفنا– تقديم خيارات النص على مقتضيات المنهج ، ولئن كان تضييع المكسب المنهجي بعد العناء الذي تكبد في تحصيله خطأ جسيما ، فلا أقل من أن يُعمل على الحد من عنفوانه وصرامته متى استلزم الأمر ، و كثيرا ما نلفي النقاد الحداثيين يصفون طريقتهم في استخدام المنهج بالاستفادة بدلا من التطبيق ، لما تحتمله هذه الكلمة الأخيرة من دلالات الالتزام الخانق للنص ، و الانضباط الإجرائي المربك له ، و يمكن أن نستشهد في هذا المقام بما جرى على قلم (يقطين) وهو يدبج مقدمة كتابه "تحليل الخطاب الروائي" : "وهو [البحث] يستفيد مما أنجز في مجال تحليل الخطاب الروائي في الغرب"[2].

لقد أدرك قراء النص الحداثيون ، أهمية التخفيف من صرامة المنهج ، وفاعلية هذه الخطوة في استمالة القاعدة من جماهير التلقي ، والتي توجست من المنهج الغربي خيفة ، وإن قراءة في مقدمات مؤلفات النقاد الحداثيين الأوائل،تطلعنا على جهود كثيرة بذلت في هذا المجال، وفي مجالات أخرى ذات صلة ،من قبيل توضيح الأبعاد الحقيقية للتوظيف المنهجي ، و هي أبعاد علمية ونقدية خالصة ، ومما يندرج في خانة تلك الجهود أيضا، التماس الحداثيين لأساليب التهدئة والتطمين

[1] – صلاح فضل : " علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته " ، دار الشروق ، مصر ، ط1 ، 1998 ، ص: 7 .

[2] – سعيد يقطين : " تحليل الخطاب الروائي " ، م س ، ص : 7

والإغراء أحيانا، يقول (أبو ديب) مثلا :" في اللغة لا تغير البنيوية اللغة ، وفي المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر لكنها بصرامتها و إصرارها على الاستكناه المتعمق والإدراك المتعدد، والغوص على المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي بين هذه المكونات ، تغير الفكر المعاين للغة، والمجتمع ، والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلي ، شمولي في رهافة الفكر الخالق، وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع" [1]، فلا اللغة إذن ستفقد عروبتها ونظامها وجمالها، ولا المجتمع سيستعجم ويستغرب ويغير جلده مع معتقداته ومقوماته، ولا الشعر سيفقد ألقه وبدائعه، إنما الذي سيتغير، و إلى الأحسن، والأفضل، والأسلم هو عاداتنا في التفكير ، وطرائقنا في التعاطي مع العالم من حولنا ، سنتعلم من هذا المنهج كيف نتقمص روح السؤال ، كيف نتذوق متعة القلق المعرفي المثمر، كيف نستلذ ركوب الصعاب، حتى لا نضطر للعيش بين الحفر ، فالصعوبة ، والتعقيد ، و الغموض كلها تهم ألصقت بالخطاب الحداثي (البنيوية خصوصا)،ليس زورا و بهتانا ، لكن صدقا وحقيقة ، ومن حيث أراد المدّعون من وراء تلك الشكوى ، هز الثقة بذلك الخطاب ،ومحاصرته داخل إطار النخبة التي أنتجته ، عملت هذه النخب على حمل هذه المواصفات على محمل الشر الذي لا بد منه ، وما دام الأمر كذلك ، فلا أحسن من أن نتصالح معه، ونحول موقفنا منه من حال الرفض والهروب، إلى حال الاستساغة و القبول ، لما يعود به ذلك من منافع على الذات العربية الواعية والمقتنعة بأن أسمى الغايات،وأعظم المكاسب،لا تتأتى إلا بركوب الصعاب ، وقد شهد شاهد من أهل الحداثة وهو (صلاح فضل) بأن بحث زميله (كمال أبو ديب)" جدلية الخفاء والتجلي" بحث لم يخل من صعوبة ،وخطورة وقوة ، ومع ذلك فهي حقيقة بالتثمين ، أو كما قال : " ولا يضيره على الإطلاق ما يتسم به من صعوبة وجدة ، لأن التأسيس المنهجي لا يتوخى التبسيط، ولا يفرح بالإنجازات القريبة " [2].

ولئن كان المتلقي العام مطالبا بمواجهة تحد واحد،هو تذوق النص من خلال المنهج ، فإن الناقد الحداثي ألزم نفسه بمواجهة تحديات جمة ، لعل أهمها التوطين للمنهج في أرضية ثقافية صلبة وعصية ، نلمس هذا العزم لدى (سعيد يقطين) وهو يقول : " وكان رائدنا دائما هو الوضوح المنهجي والانطلاق من السؤال النقدي ونحن نعي صعوبة الأرض التي كنا نتحرك فوقها " [3] ، كما نستشفه لدى (محمد بنيس) وهو يحاول إقناع المتلقي العربي ، بأن ثمة مجال للتعاطي مع مسائل الفكر، و إشكالات الأدب والفن و الثقافة خارج سلطة ثنائية المقدس و المدنس ، ودراسته عن

[1] – كمال أبو ديب " جدلية الخفاء و التجلي" ، م س ، ص : 7 .

[2] – صلاح فضل : " نظرية البنائية في النقد الأدبي" م س ، ص : 10 .

[3] – سعيد يقطين: " تحليل الخطاب الروائي " ، م س ، ص: 08 .

الشعر العربي الحديث تشي بذلك : " لقد انقسمت الدراسة [الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها] إلى أربعة أقسام عالجت الثلاثة السابقة منها مفاهيم و تصورات اللغة الواصفة، انطلاقا من قراءة استكشافية ونقدية في آن لها القديم العربي و الحديث الأوروبي باتخاذ الغزو المزدوج أساسا، واختراق التحليل النصي مسارا ، و بذلك تم الحوار مع الشعرية العربية القديمة خارج المقدس والمدنس ، كما أن السعي نحو التفكيك كان هما شبه مستسل ، به نطأ الحدود ثم الحدود "[1] .

ولا يمر علينا خطاب الحداثيين الرواد ، من دون ملاحظة سيادة مختلف أساليب التمكين والإقناع ،وتراوحها بين الخط العاطفي المرتكز على اللغة وطاقاتها التأثيرية ، وبين الخط العقلاني الحجاجي القائم على الشاهد و الدليل ، مع هيمنة مطلقة لنبرة الهدوء ، وعزوف مدروس عن إبداء الحماس الزائد واللحظوي للحداثة ومناهجها ، فمما يستميل عاطفة المتلقي، ويرضي كبرياءه،تلمّسُه لروح التواضع في خطاب هؤلاء ، وعلى كثرة العبارات الدالة على تلك الروح ، سنورد شاهدا واحدا هو لـ(يقطين) جاء فيه : "لا يدعي [البحث] أنه يقدم الجواب الشافي الكافي... " [2]. ومما يخلف انطباعا حسنا عن صورة الناقد الحداثي ،اعترافه بخطئه وجهله السابق،على نحو ما صنع (مرتاض) ؛ حينما أقر بأن ممارساته النقدية في مراحل تجربته الأولى ، هي ممارسات غير موفقة ، نفهم ذلك من قوله : "... بعد أن كنا في أول كتاب لنا ، أصلا ، عجنا على بعض شعر امرئ القيس نقرؤه ونحلله ، بما كنا نعتقد يومئذ أنه قراءة وتحليل ! ولكن لا سواء ما كنا جئناه منذ زهاء أربعين سنة ،وما نزمع مجيئه اليوم. "[3].

ويعد احترام الحداثيين للتراث ، و إكبارهم له ، من أكثر إيجابياتهم ، ومن أشد ما جذب الجمهور لتطبيقاتهم ، ولا عجب في ذلك ، مادام المتلقي يشهد النصوص المعروفة لديه ، وهي تنفجر بالبدائع من المعاني ، وتطفح بالجماليات التي لم يصرّح بها من قبل ، فكان كأنه يقرأها لأول مرة ، فقد قرأ (كمال أبو ديب) الشعر القديم قراءة بنيوية ، و قرأ (مصطفى ناصف) الشعر الجاهلي "قراءة ثانية"، وقرأ مرتاض " السبع المعلقات "قراءة انثروبولوجية سيميائية ، وغير هذه الدراسات عدد لا بأس به.

---

[1] – محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها | مساءلة الحداثة" دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط2 ، 2001 ، ص : 08

[2] – سعيد يقطين: " تحليل الخطاب الروائي " ، م س ، ص: 07 .

[3] – عبد المالك مرتاض: " السبع المعلقات" ، م س ، ص:11، والكتاب المقصود هو " القصة في الأدب العربي القديم "

و كما نبشت النصوص الإبداعية ، نبشت نصوص أخرى نقدية وغير نقدية، فاتخذت إثر ذلك مسارات مختلفة عن المسارات المعهودة، من ذلك مثلا النص الذي جعله (الجاحظ) تعريفا لـ "الشعر"* فقد قرأه (مرتاض) قراءة حداثية ، محاولا إضاءة المناطق المعتمة فيه ، فخلص إلى أن الرؤية التي وقفت وراء ذلك التعريف ، كانت رؤية عميقة ومتقدمة ، وبصيرة بأبعاد القول الشعري،وخصوصيته المتأسسة على الجانب الشكلاني (لا الشكلي في مقابل المضموني)،و المتمركز حول مفهوم الأدبية ، و(الجاحظ) لذلك لا يقف بعيدا عن تصور (جون كوهين)[1] في فهمه للغة الشعرية، فكلاهما صدر عن تصور بنيوي لساني شكلاني للقصيدة[2].

والواقع أن النزعة التأليفية التي استبدت بـ (مرتاض)، هي التي أملت عليه في كثير من المقاربات النصية أو النظرية ،وضع أحد مكونات المنجز العربي في مواجهة مع معطى مناسب من المنجز الغربي ، نقول هذا و في ذهننا بعض محاولاته لتعريف النص ؛

" النص ...

هذا الكلام المتجدد ، هذا النسيج اللفظي العجائبي، هذا الحيز المطرس بالحروف الصامتة وهو ناطق، وهذا الماثل أمامنا وهو غائب، وهذا الغائب عنا وهو ماثل ؛ نمضي نحن ويبقى هو،ونفنى نحن، ويخلد هو ! ... "[3]

ومن تجليات قناعة " التأليف " لديه، امتياح مفهوم النص من متعدد منهجي، يشهد على ذلك قوله : "النص هو ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضا، هو الماثل بين ثنايا النص ؛ هو ما يشخص بين الأسطار، فالنص كتابة، والكتابة قراءة، والقراءة تأويلية مهيأة للتلقي المفتوح إلى يوم القيامة... "[4]

---

* عرفه بقوله : " إقامة الوزن و تخير اللفظ وسهولة المخرج ، و في صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير" ، انظر الجاحظ :" الحيوان " ، ج 3 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 3 ، 1969 ، ص : 132 .

[1] – عبد المالك مرتاض :" بنية الخطاب الشعري | دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية "، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1985 ، ص : 10 .

[2]– نفسه ، ص : 03 وما بعدها .

[3]– عبد المالك مرتاض : " نظرية النص الأدبي "، م س ، ص : 03 .

[4] – نفسه، ص : 03 .

وقوله أيضا : " والكتابة قراءة، والقراءة كتابة : في حركة دائرية، وفي دائرة حركية ؛ تستمد حيويتها من حركية اللغة وهي تتناسخ عبر لا نهائية نفسها، وخلال لا محدودية حيزها ... " [1]

لقد وقفت ترسانة معرفية ومنهجية كاملة وراء تصوره للنص، فهو بارتي حينا، وهو كريستيفي حينا آخر، هو (غادامير) و(إيزري) و(دريدي) أيضا . مرة ينسب النص إلى كاتبه فيكون كتابة، ومرة ينسبه إلى قارئه فيغدو قراءة، وفي البال معادلة (بارث) التي تجمع بين نص الكتابة ونص القراءة في سياق واحد . ويكشف عن محاورة تدور بين النص مع أخ له غائب، فيصبح في نظره حاضرا فيه وإن توارى عن الورق، وليس ذاك إلا روح التناص وقد جاءت لتلم شمل النصوص . يلاحظ على شاكلة التأويليين والتفكيكيين مكر اللغة، وقد ابتدعت لعبة الدوال، وقضت بأن يتحول كل مدلول إلى دال، فيسلّم بلانهائية الدلالة، ولا نهائية النص .

وبعد أن اختلف إلى كل المشارب، ودق عديد الأبواب، وعاد من كل منها بجواب، لم يشف غليله، فعاد فسأل، بلغة الناقد هذه المرة : " ما النص إذن، وهل يمكن تحديد ماهية النص، فنضع له علما يحكمه، ونظرية تضبطه ؟، وهل يمكن التحكم فيما لا يتحكم فيه ؟، وهل تعريف النص، تعريفا مدرسيا، إلا ضرب من المدرسية الساذجة ؟ " [2] ،ثم يأتي الجواب في لغة ليست من جنس لغة السؤال، لغة ترفل في الحسن وفي الجمال، يقول : " النص نتاج الخيال "، ثم يواصل : " ونتاجية اللغة، وبثنة الجماد، وثمرة المراس الطويل ... الخيال يغدوه، والعقل يذكوه، والمراس يصقله . الخيال مادته وماؤه وقوامه ... والمراس هو الذي يجسد هذا الخيال في فعالية تبليغية تنهض على الحيوية والحركية والعنفوان . "[3]

وإذ تُستحضر هنا مصطلحات غيّبها التاريخ النقدي مثل "المراس "،و "الصقل" ،و"المادة "،و"الماء " و"القوام "، نستشعر انجذابا كبيرا إلى الخطاب النقدي العربي القديم، وإن حاول الناقد جاهدا "إحياءها" * وتحويلها إلى مصطلحات جديدة تتغذى على مفاهيم معاصرة، أهمها مفهوم الإنتاجية الذي يعني فيما يعني، ترويض الذات المبدعة للغة بكل تنويعاتها المعجمية ،و التركيبية

---

[1] – عبد المالك مرتاض : " نظرية النص الأدبي " ، م س، ص : 04 .

[2] – نفسه، ص : 04 .

[3] – نفسه ، ص : 04.

*المقصود هنا هو آلية الإحياء بوصفها واحدة من آليات توليد المصطلح، والمراد بها إحياء كلمة قديمة مع تعبئتها بمعنى جديد في تخصص من التخصصات ، انظر يوسف وغليسي : اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، م س ، ص 85 .

والصوتية، والدلالية، وذلك من أجل تفجير طاقاتها التبليغية والتخييلية، وفي هذا تحقيق للنصية بما تحيل عليه من جمالية، وديناميةٍ، وثراء دلالي .

و بعد كل التعريفات التي يقدمها للنص، يفاجئنا بتعريف يقلص المسافات بين الأزمان والأوطان، ويصالح بين العقل النقدي العربي،والعقل النقدي الغربي،حتى ليغدوان شريكين في التأليف ، رديفين في الوعي بأبعاد النص ومكوناته الجمالية والدلالية : " فالنص إذن نسج، وهو مكون من مواد تشبه أدوات النساج : فالخيط في تمثلنا، يقابل مادة الحبر، والخِلال قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة المنسج، ومنتجات المنسج تُشاكِله، من بعض الوجوه منتجات المطبعة (أو النساخة قبل اختراع المطبعة)، والنسّاج (او النسّاجة) الصّناع يبدع فيما ينسج، وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، وفي الدقة في الحبك والحياكة : مثله مثل الذي يكتب كلاما وهو يبدع فيما يكتب حين يركب الحروف بعضها فوق بعض، وينسج لغة الكلام بعضها من حول بعض، وفي نشدان الجمال في حبك الأسلوب عبر النص الأدبي الذي هو بصدد إفرازه"[1].

ويرجع (مرتاض) مناسبة هذه المقاربة بين النسج والنص، إلى أن العرب القدامى استعملوا لفظ النسج، قاصدين بالمنسوج الشعر؛ إذ لم يخل كلامهم من عبارة، "نسج الشاعر الشعر" .وبعض كتابات (الجاحظ) توثق ذلك مما يعني – حسبما يستخلص مرتاض – أن العرب حاموا حول اللفظ، لكنهم لم يهتدوا الى كيفية تطوير هذا المعنى على النحو الذي يتشاكل مع المعنى المعاصر للنص[2]،وإن الذي أراده مرتاض من هذه المقاربة (النسج – الشعر | النص) ، هو مطاولة الاجتهادات الغربية في مجال إعطاء ماهية للنص وضيئة وعميقة .

وإشباعا للهوى نفسه (هوى التأليف والمقاربة بين المتباعدين)نظر (مرتاض) في بعض الممارسات التخصصية القديمة، فوجد أن الآليات المتبعة ، و طرق البحث المعتمدة، تضعها على مقربة من فعل القراءة بمفهومه المعاصر . لقد أكد (مرتاض) أن العرب عرفوا القراءة السيميائية خصوصا في شقها التأويلي [3]، كما تمثلوا مفهوم تعدد القراءة و مارسوه ، والذي يشي بذلك أن كثيرا من النصوص كثر مرتادوها ، فشعر (المتنبي) مثلا، كان موضوعا لأكثر من ثلاثين دراسة، أما

[1] – عبد المالك مرتاض : " نظرية النص الأدبي" ، م س، ص : 46 – 47 .

[2] – نفسه، ص : 50– 51 .

[3] – عبد المالك مرتاض: " نظرية القراءة | تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران – الجزائر ، 2003 ، ص : 111.

النصوص المجموعة في ديوان الحماسة ، فقد تجاوز مجموع القراءات التي سلطت عليها العشرين،فيما شكلت مقامات (الحريري) قطبا نصيا اجتذب نفرا غير قليل من الشراح والدارسين، والجيد في هذا التعدد ، هو اختلاف المداخل القرائية، وتراوحها ما بين المدخل النحوي، و اللغوي، والأسلوبي والبلاغي ، وغير ذلك.[1]

وما يمكن أن نقوله في ولع الحداثيين بالتنقيب في التراث ، بغية العثور على صدفات قابلة للصرف في عصرنا النقدي هذا ، هو أنهم كانوا يطمعون في تشكيل شخصية مستقلة للنقد العربي،حتى و إن كان يتغذى على المرجعيات الغربية ، كأنهم كانوا يرون في الامتثال الكلي للآخر،نوعا من التطرف غير المحبب وترك العنان للمنهج الغربي بخلفياته الفلسفية ، يتصرف في كل صغيرة وكبيرة في النص ، هو قمة التطرف لذلك فهم لم يروا بدا من الإنصات إلى صوت الأنا بين الفترة والأخرى ، وبذلك منحوا أنفسهم فرصا للتعديل ، يحققون من خلالها توازنهم ، وعن مثل هذه الفرص يقول صلاح فضل " وسنرى عند استعراض المدارس الأسلوبية المختلفة ، والكشف عن التجارب والاتجاهات المتباينة ـ أن أمامنا فرصا واسعة للاختيار ،والإضافة ،و التكييف ، وأننا لا يمكن أن ندعو إلى النسخ و التقليد، أو نقبلهما في قضايا تتعلق بالذوق الجمالي ، أو بالخصائص المميزة لكل لغة ، أو فن من الفنون ، بل إن علينا في كل مرة نتصدى فيها للبحث و التحليل، أن نتقن ممارستنا، ونبدع تطبيقنا ، و نبتكر حلولنا "[2]، وأول المستفيدين من إتقان الممارسة ، وإبداع التطبيق، وابتكار الحلول ، هو النص العربي، والذائقة العربية ، والذات العربية الباحثة عن منافذ للترويح، وطرقات سرية تمكنها من الانفلات من مقولات الآخر و إملاءاته ، ومما يوضع في حساب تلك الغاية أيضا المواقف النقدية المعترضة ، كأن نجد هذا الحداثي أو ذاك ، يعلن تحفظه على أحد المفاهيم الغربية، أو يقر برفضه لبعض الأفكار المصاحبة لبعض المناهج ، خصوصا تلك التي يشتم فيها رائحة الاعتداء على الخصوصيات العقدية، أو الاجتماعية ، أو غيرها ، ويحضرنا هنا موقف (عبد المالك مرتاض) من فكرة " موت المؤلف " ، فقد تهكم منها، و اعتبرها فكرة "عابثة" وغير ممكنة التطبيق ؛ فمن الاستحالة أن يقرأ قارئ نصا ، من غير أن يطرق وعيه اسم صاحب النص ،وصورته ، و شخصيته ، ومن المستبعد أن لا تزك معرفتنا به تأثيرها على إنتاج الدلالة [3] ، وقد توسع (مرتاض) في تحليل أبعاد هذه الفكرة ، وتحديد خلفياتها الإيديولوجية والفلسفية المنافية لمناخنا الثقافي ، فقال – فيما قال – " إن القول بموت سلطان الفرد في المجتمع ، و لا سيما المجتمعات

[1] – عبد المالك مرتاض " شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة " ، م س ، ص : 118 – 119 .

[2] صلاح فضل: " علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته " ، م س ، ص : 07 .

[3] – عبد المالك مرتاض : " نظرية القراءة " ، م س ، ص : 103 وما بعدها .

الغربية المتطورة ثقافيا و تكنولوجيا، هو قول لا معنى له، و هي سيرة كانت الشيوعية حاولت تحقيقها، وذلك بإلغاء مكانة الفرد و تأثيره، و تعويض دوره بدور الجماعة ، غير أنها فشلت فشلا ذريعا ... و إن القول بموت التاريخ أو نهايته (كما يحلو لأحد المفكرين الغربيين أن يعبر...)،واضمحلال العلاقات بين الناس في المجتمع ، بما فيها من تأثير و تأثر، و فعل و تفاعل، هو أمر غير مقبول ، لأنه غير مؤسس على علم ، ولكنه مجرد شطحة من شطحات العبثية الغربية، حين يحلو لها أن تعبث ، فتعيث فسادا في الثقافة ، و القيم الروحية للمجتمعات فسادا كبيرا"[1].

ولا شك أن إظهار الناقد لشخصيته إزاء الوافد من المناهج و الأفكار و المفاهيم ، يساعد في التمكين لجمل آرائه و مواقفه في وعي المتلقي ؛ إذ سيمنحه الأخير ثقته ، و سينظر إليه نظرة خالية من التحقير التي قد تخلقها صورة المنسلخ عن ثقافة مجتمعه ، المتقمص لثقافة الأخر دون قيد أو شرط .

أما تبني النزعة التعليمية في تعريف القارئ العربي بمناهج الحداثة، مع ما تتطلبه هذه النزعة ،من التحلي بمواصفات المعلم الناجح ، من صبر على أخطاء المتعلم وتعذر فهمه ، و تدرج في التلقين ،وتوسع في الشرح، و تبسيط المعقد، و تدليل الصعب، فأمر لا تخفى معالمه ،ولا تجهل نجاعته في تليين موقف المتلقي من مناهج الحداثة ،وتحسين صورتها في وعيه بعد أن تفك طلاسمها، وتحل عقدها ، ومن الشواهد التي يمكن سوقها هنا عكوف (صلاح فضل) في " نظرية البنائية في النقد العربي " ، على التفصيل في المرجعيات التي تغذت البنيوية عليها ، بدء من من (دي سوسير) إلى مدرسة براغ ، وصولا إلى الشكلانيين ، ليقف بعدها على المفاهيم اللسانية شارحا ومعمقا، والجميل في هذا المؤلف ، هو المزاملة الطريفة بين المفهوم اللساني | البنيوي ، وبين الشاهد النصي العربي،حتى إذا أراد قارئ ما التعرف على مفهوم من المفاهيم تسنى له ذلك ، دون أن يشعر بالاغتراب، إذ سيتعرف عليه بحضور بيت شعري، أو مقطوعة سردية عربية ، وفي هذا تحصيل لفائدة الفهم، وتبديد لوحشة المفهوم ، ونفس هذه الطريقة نجدها عند (عبد مالك مرتاض) ،حيث عمد هذا الناقد ،وقبل أن يشرع في تطبيق المنهج السيميائي على بعض النصوص، إلى عرض المفاهيم المحورية في السيمياء ، مع مقابلاتها في اللغة الأجنبية، وهي طبعا الأيقونة ***Icone*** والقرينة ***Indice*** والرمز ***Symbole*** ، والإشارة ***Le Signal*** [2] ، وقد عول في سبيل تقريبها إلى الأذهان ، على شواهد نصية ، وعلى أمثلة مستقاة من يوميات المتلقي وواقعه.

---

[1] – عبد المالك مرتاض : " نظرية القراءة " ، م س، ص : 108 .

[2] – عبد المالك مرتاض : " شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة" ، م س ، ص : 233 وما بعدها

أما (سعيد يقطين)، فيمكن التقاط مكونات الخطاب التعليمي، عنده من خلال أحد الأمثلة التي قدم فيها كتابه " تحليل الخطاب الروائي " ، حيث نراه يفرّق للقراء بين الخطاب الروائي الذي هو موضوعه وبين الرواية ، ثم يفهمهم معنى الخطاب بعيدا عن تنطع المتخصصين، وتفلسفهم في أمره ، فيقول : " وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. "[1]

وبنفس الروح ؛ الروح التعليمية كان (المسدي) قد باشر مهمته –وفي وقت مبكر (1974)– في تقريب الأسلوبية إلى ذهن القارئ العربي ، من خلال كتابه الرائد "الأسلوبية والأسلوب"، موليا عناية كبيرة للمصطلح الذي اعتمده مدخلا مميزا لدرسه ، ومراهنته على عنصر المصطلح ، تكشف عن اقتناعه بأن أحسن وسيلة للإيصال المعرفة ، ونقل المعلومة الصحيحة والدقيقة ، هي اللغة العلمية التي يوفرها المصطلح ، فمن خلال المقابلة بين المصطلحات الأسلوبية ومفاهيمها الموضحة باستفاضة ، لا تبقى ثمة فراغات دلالية ، وفجوات معرفية تتسلل منها تأويلات مشوهة للحقيقة ، ومما يعزز القيمة العلمية و المرجعية للكتاب ،جمعه بين التأليف و الترجمة؛ ترجمة كل مصطلح أسلوبي ورد في معرض الكتاب، وذلك أكبر عون على الفهم ، خصوصا وأن الحقل الأسلوبي في زمن صدور الكتاب ، هو حقل شاغر ، لذلك فالمصاحبة بين التعرف على المنهج،والتعرف على جهازه الاصطلاحي في لغته الأصلية ،أمر في غاية النفع و الأهمية.

وإذا كان أسلوب الموازنة ، بوصفه أسلوبا يستهدف إبراز أوجه الاختلاف، بين شيئين يبنهما مجال للمقارنة، من أكثر الأساليب حضورا في الخطاب التعليمي ، فقد اختلف إليه الحداثيون كثيرا،خصوصا في مقام إبراز المزايا التي يختص بها المنهج الحداثي ، دون المناهج السياقية ، يقول (مرتاض) مثلا في حق المنهج الاجتماعي : " لا يكاد يعنت نفسه ، و لا يكاد يشق عليها ويجاهدها:إذ حكم، سلفا ، باجتماعية هذا النص ، أي بابتذاليته ، أي بتمريغه في السوقية ، أي بربطه باليومي المبتذل، أي بعزوه إلى تأثير الدهماء ، بل لا يجتزئ بذلك حتى يجعله نتاجا من آثارها،ومظهرا من مظاهر تفكيرها، وطورا من أطوار حياتها دون ارعواء."[2]

وبالمقابل هو يبرز الوجه المنير والجذاب الذي أهدته المدرسة الحداثية للنقد ووظيفته،يقول:"إن تأويل النص قراءة للتاريخ، لا بحث عن الحقيقة، ولا التماس للواقع كما تدعي المدرسة الواقعية ... ولا طلب للمعيش، واليومي بالفعل ... ولكنه إنشاء لعالم جديد ، ينسج انطلاقا من عالم النص من حيث هو نص ؛ أي : من حيث هو لغة تتوالد مع نفسها ، فتثمر هذا الشيء الذي يطلق عليه النقد

[1]– سعيد يقطين : " تحليل الخطاب الروائي " ، م س ، ص : 07 .

[2] – عبد المالك مرتاض : " السبع المعلقات " ، م س ، ص : 07

النص؛ لا من حيث هو مقصدية الناص ، من حيث هو ناص حقا "[1] ، إذن فمع الحداثة ، يبقى النص نصا ، و لا يتحول إلى وثيقة ، و كل ما في الأمر أننا نلتمس السبيل العلمي لتأكيد تلك النصية ، وبيان كيفيتها ، إننا إذ نقرأ النص من خلال المنهج ، لا نأخذ الأدبية من المنهج، ونسقطها على النص، ولا نأتي بحقيقة الخارج ونقحمها على النص، ولكننا باستخدام "آلة " المنهج ، نسل منها خيوط حقيقة أخرى ، حقيقة نسجتها اللغة بتغذية من رؤية الناص، و يحدث أن تسقط أثناء القراءة الرؤية وصاحبها، و تبقى اللغة تمارس حضورها الدائم و المتجدد ، بانية كيانا نصيا يتوالد مع نفسه بتعبير (مرتاض)، وهكذا تكون الحقيقة النصية ، حقيقة متعالية ذات وجود مستقل عن الخارج (الواقع و المنهج معا) ، و إن خالجته و تقاطعت معه ، و ربما غدا النقد في بعض من تحليقاته قارئا متميزا وممتازا للخارج ، ومصدرا من مصادر التعرف عليه ، فحينما يقر (مرتاض) بأن نص القراءة هو نص قارئ للتاريخ ، ثم يعتبره نصا تأسيسيا لعالم جديد،فذلك يعني أن النقد قد تخلى في عهد الحداثة ، عن أدواره التقليدية التي تراوحت بين التطفل و التبعية من جهة، وبين الأبوية و التسلط من جهة ثانية ، وتحول إلى فعل إبداعي يحترم ذاته، ويحترم موضوعه (النص)، وإلى هذا الدور الأخير يعزو (مرتاض) سبب الإطاحة بما يسميه المدرسة "المتغطرسة" "المتعالية" والتي أفرزت مناهج "عتيقة " ، وهي في رأيه مناهج منحت سلطة و امتيازا للناقد الأستاذ، و السيد القاضي الذي لا راد لحكمه ، فيما جارت على المبدع الذي اعتبرته تلميذا ، و لذلك كانت العلاقة بين الطرفين (الناقد و المبدع) متوترة [2].

ولما كان الجمع بين المعطى النظري ،و الفعل التطبيقي من ركائز الخطاب التعليمي ،فقد شاعت هذه الروح لدى أقطاب الحداثة النقدية، ومن بين من صرحوا بانغراس هذا المبدأ فيهم (سعيد يقطين)؛ حيث لفت الانتباه في غير ما موطن، بأنه مزج في طرحه بين النظرية والتطبيق[3]، وفي السياق نفسه، أعلن (صلاح فضل) أنه أراد لدراسته " أن تجمع في الخطافة واحدة ، بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق " [4] ، أما (كمال أبو ديب)، فقد كان أكثر إطنابا في الحديث عن ضرورة هذا الجمع ، وأهميته، خصوصا في مراحل التعرف الأولى على مناهج الحداثة و البنيوية تحديدا، كونها من أولى النظريات المستعارة ،ومما ورد عنه بهذا الخصوص: " وفي ضوء هذه الحقيقة ،يصبح غير ذي جدوى كبيرة ،أن تقدم البنيوية على مستوى نظري صرف، لأن طبيعة المنهج و خصائصه ، ستظل عصية

[1] – عبد المالك مرتاض : " السبع المعلقات " ، م س ، ، ص : 15 .

[2] – عبد المالك مرتاض:" شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة " ، م س ، ص : 06

[3] انظر مثلا : " تحليل الخطاب الروائي " ، م س ، ص : 08

[4] – صلاح فضل : " أساليب الشعرية المعاصرة" ، م س ، ص : 07

الفهم على القارئ العربي الذي سيخفق لذلك في إدراك القيمة الثورية للبنيوية، أما تقديم المنهج من خلال تجليه في تحليل نصوص مألوفة لدى القارئ العربي، فإنه فيما يرجى سيتيح له الفرصة لإدراك الهوة العميقة بينه، وبين المناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية ، و امتيازه عليها، وسيكون القارئ هكذا في وضع يسمح له باستيعاب المقومات الجوهرية للبنيوية ،وقدرتها الفذة في إضاءة العالم – الثقافة والشعر و الإنسان – إضاءة جديدة تمنح الفكر النقدي صلابة أشد، ورهافة أحد ّ، وقدرة أكبر على معاينة الثقافة ،و تمثلها وفهم دلالات مكوناتها وإشعاعاتها ... "[1] .

و كما يتبدى من هذا القول ، فإن الحداثيين لم يكفوا على مدى الدراسات التي أنجزوها، عن التغني بالمستقبل الوردي الذي ينتظر الدراسات النقدية والأدبية،من وراء حسن استثمار الإمكانات المعرفية و البحثية التي يتيحها التطبيق الواعي و الإبداعي لمناهج الحداثة ، وجزء كبير من ذلك المستقبل الحالم كان من إنجاز هؤلاء الرواد أنفسهم ، حقا لقد ولج النص على أيديهم عالما مخمليا،تؤثثه رؤى وتأويلات ، وأبعاد ، ارتقت به إلى عالم شديد الخصوصية و التميز ، فما أبعد المسافة التي غدت تفصل بين النص الأدبي ، وبين غيره من النصوص ، وما أصفى المتعة التي تحققها القراءة النقدية المنتجة والاحترافية ، وما أغناه ،وما أعمقه، وما أجمله، ذلك النص المسمى نصا أدبيا وما أشد فتنته وسحره ، وما أكثر مشاكساته وملاعباته ، يقول مرتاض :

"النص تحول من عدم إلى وجود ".

- " النص تحول من اعتباطية إلى دلالة " .
- النص تحول من "مجرد سمات لفظية إلى هيئة عمل أدبي مكتمل "[2] .

لقد أدخله الحديث عن النص حالة من حالات التقمص الإبداعي ،وأنساه ذكره التقاليد الأكاديمية في التعريف والتقنين ،فتمرد على اللغة الاصطلاحية ذات المدلول الواحد القار ،وطفقت قريحته تهدر بالبدائع، ليكشف بذلك عن نزعتين كانتا تتجاذبانه ؛ نزعة الناقد الأكاديمي الذي يحاول أن يضبط المفاهيم، ويؤصل لها، ونزعة المبدع الذي يستلذ التنوع والاختلاف، ويستمرئ الارتحال في العوالم التي ما تزال مناطق منها واسعة معتمة ومجهولة، على الرغم من كثرة مرتاديها،والنص واحد من تلك العوالم

ولعل أول ما يلفت النظر إلى هذه الحقيقة، هو الفضاء الطباعي لنص التعريف حيث يشتبه الأمر على القارئ، فلا يستطيع أن يجزم بأن ما سيقرؤه هو نص إبداعي، أو نص نقدي ؛ علامات

---

[1] – كمال أبو ديب : " جدلية الخفاء و التجلي" ، م س ، ص11 .

[2] – عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، م س، ص : 4–5 .

ترقيم متنوعة، توزيع للوحدات اللغوية بطريقة لم تألفها دراسات النقد الرصينة، وليس هذا كل شيء ؛ لغة ابداعية انطباعية، وأسلوب مزنح بين جفاف النقد وانسيابية الأدب، يطرح الناقد إشكالات نقدية، وبمصطلحات نقدية، لكنه ما يلبث أن يلبسها لباسا إبداعيا، مما يجعل من مسألة تجنيس ذلك الملفوظ، مسألة ليست هيّنة على الإطلاق . ومما يؤكد تلك الصعوبة :

- و"النص حوارية النصوص ".
- النص أيضا " نصنصة " .
- "النص حيز ممتد ...مفتوح الدلالة على ما لا نهاية له من المعان "[1].

أما الجمالية فهي لصيقة النص، وخاصته التي بها يكون، ولأجلها يقرأ ، وعنها يبحث، تتحكم في تشكيلها اللغة في الوقت الذي تشكل فيه هي اللغة :

- "النص لعب باللغة ".
- " النص جمال، للجمال، ولغة للغة "
- " النص جمالية تستمد كيانها من تفاعل اللغة مع اللغة ... " [2]

و الملاحظ أن (مرتاضا) رأى أن العلاقة بين النص واللغة من المتانة بحيث تستحق الوقوف عندها مليا، فراح يبرز وجوهها، ملتمسا أكثر الكلمات دلالة على القرب والحميمية، بل والتماهي : " فهل اللغة إذن هي أمّ النص، أو النص هو أبو اللغة، أم لا واحد منهما أب للآخر، ولا أحد منهما إبن له ؟ "[3]، فمن علاقات الأمومة والأبوة والبنوة، يقفز إلى علاقة التماهي : " وإذن فهل اللغة هي النص، أو النص هو اللغة، أم لا اللغة نص، ولا النص لغة ؟ ... " [4] .و لا يضير هذا التماهي شيء من التشكل، والتمظهر في صور عديدة، تستخلص من الفقرة التالية :

- " والنص، لعله، إن شئت جمال بث على اللغة، وسكب على بنات ألفاظها، فاختالت به مزدانة مزدهية، مزهيئة، فإذا هي تزعمها أنها قوامه وعجينته، وجوهره وسره الأول "[5].

تلك هي مواصفات النص التي أوحى لنا بها أولئك الرواد ، وهم يقرأون لنا النصوص ، وفي إبان قراءاتهم تلك ، أو قبلها أو بعدها ، كانوا ينبهوننا بين الفينة و الأخرى، إلى أن هذه الفتنة ، وذلك السحر ، هما من ثمرات المنهج ، ومن قطوف الإجراء المؤسس ، هما جائزة افتكوها من النص عن

---

[1] – عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، م س، ص : 4–5 .

[2]– نفسه، ص : 4 – 5 .

[3]– نفسه ، ص :06

[4] – نفسه، ص : 05 .

[5] – نفسه، ص : 07 .

جدارة و استحقاق ، بعدما أثبتوا له أنهم مؤهلون لمحاورته ، وما تلك الأهلية إلا حاصل تخطيط طويل، وتصميم مبتكر وطريف ، فكل ناقد من هؤلاء ،رسم لنفسه خطة هي من وحي منهج أو مناهج عدة ، ارتأى أنها قادرة على أن تهديه إلى كنوز النص ، ومعانيه الدفينة ، وفيما يلي سنعكف على تبين الخطوات الاجرائية المشكلة لبعض الخطط المقترحة من لدن هؤلاء .

بالنسبة لـ (صلاح) فضل فقد أملى عليه انطلاقه في :" أساليب الشعرية المعاصرة " من هاجس الكليانية ، الحرص على توفير إطار علمي مؤثث بمكونات كليانية، تتأسس على أرضية من الفروض التي يمكن اختبارها وتعديلها في معرض الممارسة النصية ، ويكون هذا الإطار بمثابة " ...جهاز مفهومي مرن يؤدي إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة ، من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية، كما يسمح بوضع مختلف التجارب ، على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي، دون تحكيم مسبق لسطوة الأسماء أو التصنيف الإقليمي أو المذهبي ، للإنتاج الشعري المعاصر ... جهاز يتيح لنا بيسر أن نقطع أهم خطوات التعرف العلمي على الظواهر الفنية عبر تصنيف هذا الإنتاج إلى مدارات أسلوبية كبرى ، تضم عديدا من الشعراء ، دون أن تمحو الحدود الفارقة بينهم ... "[1] .

إذن، فالنية هي تحديد خصائص عليا للخطاب الشعري العربي، والتعويل في استخلاصها،سيكون على مجموعة من النصوص المختارة ، دون حسابات معينة سوى حسابات التنوع الذي سيعمل (فضل) على البرهنة على أنه تنوع جزئي، لأنه سيكتشف أن ثمة مكونات جوهرية مشتركة، تفتح حظوظا أقوى للقول بالمعطى النسقي ،وهذا من شأنه إتاحة تشكيل إطار علمي لدراسة النصوص ، ففي وجود أنماط عليا و كلية ، تنتظم الخطاب الشعري، يسهل وإلى حد كبير ،تحديد الأنماط الشعرية العربية ،والإمساك بمختلف تشكيلاتها وأنساقها ، وعن أهمية هذه الخطوة يقول فضل: " وفي تقديري أن أهمية طرح هذا المشروع ، لتكوين تصور كلي عن أساليب الشعر المعاصر، تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها ، بإطار نظري نوعي يستقطب و يرشد خطواتها"[2].

ومن الناحية الإجرائية اقترح (فضل) أن يتوزع السعي في هذا الاتجاه ، على مجموعة من الخطوات تساعد على تحقيق الغايات الجزئية الموصلة بعد اجتماعها إلى الغاية الكلية المصرح بها،وهي أربع غايات ،سماها فضل "فروضا" وبيانها :

- فرضية اللغة العلمية و الاصطلاحية .

---

[1] – صلاح فضل : " أساليب الشعرية المعاصرة " ، م س ، ص: 11

[2] – نفسه، ص : 11–12 .

- فرضية " قابلية الاختبار "، وتتحقق بوجود أرضية قاعدية من المبادئ الكلية ، تنطلق منها كل الممارسات النقدية ، مما يضمن تشاكلا نسبيا بين النتائج المتوصل إليها.

- فرضية " المناسبة و الأهمية "، وتجسدها محاولة حل مشكلات مفصلية وضرورية لرقي المعرفة العلمية للأدب على أن تكون هذه المشكلات من صنف ما يمكن الإجابة عليه، إذ إن الغرض هنا علمي لا فلسفي.[1]

- فرضية "قابلية الانتقال " ، ويمكن لها الحرص على توفير عنصر قابلية الانتقال ،بحيث تكون النتائج قابلة للتعليم و التعلم [2].

وهذه الفروض إنما تزجم الحس البنيوي في تفكير (فضل) النقدي ، خصوصا وأنه صرح بأن أهم المحاذير التي كان يحاول اتقاءها ما استطاع ، اللجوء إلى دراسة النص على مراحل ،أو أجزاء ،و عزلها عن البنية الأم ، فقد كان همّه الأكبر ،هو محاولة الوصول إلى بنيته العميقة ، من غير العمد إلى اصطناع تجزئة [3].

عمليا درس (فضل) أشعار (البياتي) ، و(نزار قباني)، و(محمود درويش) ، و(صلاح عبد الصبور) وغيرهم وخلص إلى تجميع جملة من المكونات النسقية ، أفرد لها مباحث ما لبثت أن غدت مباحث مرجعية تستضيء بها كل دراسة عربية تروم الوصول إلى دفائن النصوص ، لقد لفت (صلاح فضل) الانتباه إلى جمالية عدد من الظواهر الفنية ، والتقنيات التعبيرية، و التشكيلات الخطابية، و العلامات السيميائية و الأنماط الأسلوبية، من قبيل: السردية ،و الدرامية ،والمفارقة والأسطورة، و الرمز، و فكرة الجسد ، و كذا شعرية الفضاء ،و المكان ،و العدد ، و اللون، والصورة البصرية و غير ذلك . كل هذا قدم في لغة فاتنة وشعرية ، مما يجعل كتابات (صلاح فضل) النقدية أيقونة فريدة في إبداعيتها ، كأنها تريد أن توحي لنا بأن علمية النقد ، لا تتعارض مع أدبية الأدب بل تزيدها بروزا . وتنشد أن تفهمنا بأن " الكلام على الكلام" على صعوبته ممتع وجميل .

ويزيد (فضل) من تعزيز توجهه البنيوي (الشعري | الأسلوبي) في الممارسة النقدية مع تثبيت بصمته الإبداعية الخاصة في التعاطي مع اللغة، في كتابه "نبرات الخطاب الشعري" الذي جاء في مقدمته :" و الفصول التي يحتضنها هذا الكتاب، قراءات متفاوتة الإيقاع لشعراء متعددي النبرات، ممن تزخر بهم الحياة الإبداعية العربية ، تتملى خطابهم الشعري بإنصات، وتستطلع ملامح

[1] – صلاح فضل : "أساليب الشعرية المعاصرة " ، م س ، ص: 12

[2]– نفسه ، ص: 12

[3] – نفسه ، ص : 8

جماله بروية وإنصاف، لا تعتدي على النصوص انتصارا لنظرية جاهزة في الشعرية ، و لا تقترب منها دون التمكن من محدداتها المعرفية، بل تبني ميزتها على الاتساق المتناغم بين الوعي المنهجي بأصول الشعريات المعاصرة ، و الانجاز الحقيقي للنصوص " [1]، ومثل هذا العزم لا نجده منحصرا في المقدمة،إنما نحن نتلمسه بجلاء في متن الدراسة التي أيقظت وعيا حادا وجميلا بالتجربة النصية ، وأظهرت ما معنى أن تأخذ القراءة لنفسها ثوبا منهجيا من غير أن يحجب ذاك الثوب جماليات النص، بل يزيدها وضوحا ، فالثوب المنهجي ليس للستر ، وإنما هو بالكشف أولى وباستقطار "الماء" الشعري أوجب .

هذا ولو شئنا الاستزادة من منهل (فضل) النقدي لكان لنا أن نقف عند " شفرات النص" الذي اختار فيه المدخل السيميولوجي ، و لكان لنا أن نتصفح " أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد" وغير ذلك ،بيد أنا سنكتفي بالقسط الذي أخذناه من هذا الناقد، ليتسنى لنا التعرف على مغامرات نصوصيين آخرين من فئة الرواد ، وسنستتبع فيما يلي بتجربة (مرتاض) الذي اقترح عدة برامج قرائية بثها هنا وهناك ، وعلى تعدد مداخلها و مرجعياتها المنهجية، ، تظل بينها مجموعة من الروابط يمكن اعتبارها بتعبير الفلسفة الأخلاقية مبادئ نقدية لا محيد عنها ، أهمها مبدأ الأولوية للنص لا للمنهج ، ومبدأ التركيب المنهجي ،وقد يتصل بذلك من زاوية ما ، مفهوم النقد، ووظيفته المعاصرة و المختلفة عن الوظيفة قبل الحداثية ، ويكفي أن نعرف البديل اللغوي المناسب للمصطلح التقليدي، حتى ندرك المكونات الموروثة التي أراد إسقاطها من ذلك المفهوم ؛ البديل المعاصر هو مصطلح " القراءة " ، وعلى الرغم من أن هذا البديل ليس من ابتداعه هو ، إلا أن البعد الاختلافي الموجود بين المصطلحين المتنافيين في نظره، هو الذي جعلنا نرى في مصطلح القراءة مكونا جديدا،هو مكون " التحضر " ، لقد أقر (مرتاض) بأن مصطلح " القراءة " هو مصطلح مهذب للعملية النقدية، حيث إنه يحمل في طياته دلالات التعاون والتكامل بين طرفي اللعبة الابداعية (المنتج، الناقد | القارئ) ،وبالتالي نفهم لماذا كان مصطلح القراءة هو مصطلح أكثر تحضرا، وأكثر إيجابية، من مصطلح "النقد" السلبي في أبعاده وفي وظيفته. [2]

وحتى يعصم (مرتاض) فعل " القراءة " من انحرافات الذات الناقدة وأهوائها ، وحتى يضمن عدم انزياحه إلى فعل " النقد " اقترح – من جملة ما اقترح – خطاطة للقراءة موزعة على المستويات التالية :

---

[1] – صلاح فضل : "نبرات الخطاب الشعري" دار قباء، القاهرة، 1998 ، ص : 5–6

[2] – عبد المالك مرتاض: " شعرية القصيدة، قصيدة القراءة " ، م س ، ص 07 .

-المستوى اللغوي: يتم فيه تفكيك النص لغويا ، وذلك من أجل التعرف على المادة اللغوية التي استعملها الناص في البناء . وتسهيلا للعملية ، و تنظيما لها في الوقت نفسه ، يقترح تقسيم القصيدة قطعا قطعا، أو أبياتا أبياتا، ثم يُعمل على إخضاعها لقراءة مجهرية شاملة ، ومن ثم يتسنى للقارئ اختيار المدخل المنهجي الذي يراه مناسبا ، و هذا الاختيار محكوم بعوامل من طبيعتين مختلفتين :عوامل نصية (طبيعة النص و بنيته) ، وعوامل ذاتية (الذوق و المهارات الشخصية). [1]

-المستوى الحيزي* : " وهو إجراء [يقول مرتاض] من تأسيسنا "[2] ، وقد أولى عناية خاصة لفكرة الحيز ، وهذه العناية نابعة من قناعته بفاعلية الجانب الحيزي في إثراء القراءة وتعميقها، لأنه ينفتح بالقارئ على تفاصيل كثيرة و مثيرة، تخلص النص من سياقه الضيق ، وتضعه في سياق متحرك وديناميي ، إن القارئ حينما يدرس الفضاء ، لا يقتصر على ملامسة أنماطه المعروفة والعامة، (الطباعي و الجغرافي و الدلالي) ملامسة أفقية أو موضعية – إذا جاز لنا أن نستخدم المصطلح الطبي في التعبير عن فكرة (مرتاض) هذه – وإنما يمكنه أن يتلمس نقاط التلاقي بين وحدات النص وأجزائه، في أبعد مواطنه غورا ، وذلك من خلال تتبع مجمل العلامات السيميائية التي تحيل على الفضاء، إحالة تكاد تكون مضمرة تماما ، يقول في بيان جانب من تلك العلامات : " وكل ما يمكن أن يرسم لنا رسما، أو يلمس لدينا لمسا ، أو يبصر عندنا إبصارا، فهو قادر على أن يكون تحت سلطان الحيز، كما ينصرف إلى الأوزان و الأثقال التي تتخذها هذه الأشكال الهندسية المتنوعة "[3]

-المستوى الزمني : خرج به (مرتاض) من إطار النص السردي ، وعممه على كل أنماط النصوص ، ثم أقر بأن هذا المستوى ، هو مستوي حيوي لأنه يفتح إمكانات هائلة للتأويل [4]

-المستوى الايقاعي [5]

-المستوى التشاكلي : فاعلية هذا الإجراء في نظر (مرتاض) كبيرة جدا ، ومثمرة بالنسبة للنص فمن خلال توظيف مفهوم التشاكل نستطيع – حسب(مرتاض) – مسح البنى السطحية ونتمكن من معانقة البنى العميقة ، وعلى هذا يقر (مرتاض) بأنه في وسع مفهوم التشاكل احتواء

---

[1] – عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة ، م س ، ص : 215.

* مصطلح "الحيز "هو مصطلح بديل للمصطلح السيميائي الشائع " الفضاء " ، وسنفصل في موقف مرتاض بخصوص المصطلحين لاحقا .

[2] – نفسه ، ص : 216.

[3] – نفسه ، ص: 218 .

[4] – نفسه ، ص : 222 و ما بعدها .

[5] – نفسه ، ص : 226 وما بعدها .

المستويات الأربعة السابقة ، كما يؤكد بأنه صالح لأن يطبق على كل أنواع النصوص[1] .

وعن آليات تطبيق هذا الإجراء يقول (مرتاض) بأنه علينا أن نقطع النص إلى وحدات ، " ثم نشرع في تحليلها تحليلا قائما على التماس ما في هذه الوحدات من عناصر متشاكلة ، تستحيل غالبا إلى علاقة ثنائية قائمة على تمثل هذا التشاكل في مستوياته المورفولوجية، و النحوية ، والإيقاعية والنسجية ، والمعنوية ، و الحيزية ، و الزمنية جميعا "[2]، وعلى سبيل استلهام فكرة الحضور و الغياب وتوظيفها في سياق التشاكل ، يتوسع (مرتاض) بهذا المفهوم فيشمل به مفهوم التباين| الاختلاف،وهنا تضاعف الرؤية التشاكلية من قدراتها في استنطاق النص ، وتعزز حظوظها في مراكمة دلالاته، وأبعاده الجمالية .[3]

هذه هي المستويات الخمسة التي تنتظم عملية "القراءة "، و ترتقي بها عن مستوى " النقد "،وقد طبق مرتاض اقتراحه هذا على مقطوعة " قلب الشاعر " لـ (الشابي)[4] ، و مقطوعة للشاعر نفسه مقتطفة من قصيدة " إرادة الحياة" .[5]

وبالنسبة لتحليل النص السردي ،فقد عكف عليه (سعيد يقطين)، ونذر لتلقين آلياته وإجراءاته كتابين متواليين هما " تحليل النص الروائي " و"انفتاح النص الروائي " ، ودرس في الأول الزمن والصيغة والرؤية السردية باعتبارها مكونات محورية في الخطاب السردي ، فيما جعل الثاني تتمة للأول ؛ " نعتبر هذا البحث حول (انفتاح النص الروائي) امتدادا وتوسيعا لـ (تحليل الخطاب الروائي) ، وبذلك يندرج ضمن ما نسميه ب " السوسيوسرديات " ، كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية "[6] ، ولذلك كان التركيز فيه على ظاهرة التناص بوصفها ظاهرة مجلية لفكرة انفتاح النصوص السردية ، وعبور بعضها لبعض . وعلى الرغم من أن يقطين لم يقدم نموذجه في شكل تلقيني صريح على نحو ما صنع سابقاه، إلا أن طريقته تلك نالت شهرة واسعة ، إلى درجة أنها غدت نموذجا يحتدى ، ومرجعا برتبة مصدر خصوصا من الناحية التقنية .

---

[1] – عبد المالك مرتاض " نظرية القرءة " ، م س ، ص : 245 وما بعدها .

[2] – نفسه ، ص : 247.

[3] – نفسه ، ص : 245 و ما بعدها .

[4] – نفسه ، ص: 333 وما بعدها.

[5] – نفسه ، ص : 375 وما بعدها

[6] – سعيد يقطين : " انفتاح النص الروائي "،م س ، ص: 5 .

2- أساتذة الحداثة العربية على ضفاف "المسكوت عنه":

ظلت تجربة كثير من النقاد الرواد مستمرة في عطائها، حتى مشارف الألفية الثالثة، بل إن أغلبها ولجت أسوار هذه الألفية بفكر أكثر خصوبة ، غير أن ذلك الاستمرار لم يرتبط بالثبات،بقدر ما اقترن بالتجديد و البحث الدائم عن البديل ، ولو أنا تقصينا آخر ما كتب هؤلاء، فسيبدو لنا بجلاء كيف أن كبراءنا الذين علمونا السحر و الأبجدية ؛ سحر النص و أبجدية القراءة ، حافظوا على مكانة "المعلم الأول" منذ السبيعنيات أو الثمانينيات إلى اليوم . تاريخ نقدي عريق وحافل بالتجريب ، وحاضر مكتنز بالأفكار الكبيرة ، و الرؤى العميقة ، و الأسئلة الوجيهة، والأطروحات الإشكالية ، طبعت مسيرة هؤلاء، وعندما تشيع سمات العمق والاتساع ،وتهيمن روح السؤال وتطغى على خطاب معين، فذلك يعني أن منتج ذلك الخطاب ،غدا قاب قوسين أو أدنى من أن يفلسف موضوعه .إن ما نرمي إليه، هو أن الرواد تمكنوا من بعد عمر حافل بالممارسة المنوّعة في أشكالها و مرجعياتها ، من أن يصوغوا فلسفات نقدية خاصة، هي زبدة القول و الفعل ، هي عصارة التنظير وجني التطبيق ، لقد تكونت لهم رؤية كاشفة لاختلالات المعرفة الأدبية وإشكالاتها،وتصورات معيِّنة لمواطن التأزم على مستويات الذات المنتجة و المتلقية، ومقدِّرة لأثر الوسائط المختلفة و المستجدة، في إعادة إنتاج العلاقة بين أطراف العملية الإبداعية.وواعية بالتحولات الثقافية والحضارية والمعرفية وما تستلزمه من تعديل دوري لآليات التعاطي مع النص .

فبعد أن أشبع هؤلاء حاجتهم من الحقيقة الجمالية، ارتأوا أنهم أصبحوا معنيين بالبحث عن حقيقة أخرى موجودة في النص، وفي المعرفة المتعلقة بالنص ، هي الحقيقة المسكوت عنها ، فليس بعد الظاهر والمقول والمصرح به ، سوى المضمر و اللامقول ، و ليس خلف منطوق الكلام ومدرَكه، سوى حديث اللاوعي وانكشافات اللامفكر فيه ، ولئن كان الرواد قد صالوا وجالوا سابقا في نجاد النصوص ووهادها، وقرأوا صائتها واستنطقوا صامتها ،فإنهم اليوم يملكون من الخبرة،ومن الزاد والمهارات ما يمكّنهم من اختراق البنية المظلمة، واكتشاف الأجسام الغريبة التي دخلت النص ولم تكن منه ،دخلته لتحتمي به ، ولتسلم من المطاردة و المحاصرة، هي تريد أن تمر إلى الأذهان و إلى القناعات ، وهي لقبحها سوف لن تستساغ ، سوف تُركَل و يُقذف بها إلى الخارج،لكن ثمة مُنقد و لا أجمل ، هناك وسيلة نقل وتمرير و لا أسرع ، سوف تصل الرسائل،وسوف تفعل فعلها في الجميع ، و لا مَن يتفطن . كان النص هو تلك الوسيلة .أدرك الرواد هذا المخطط ، كما أدركه غيرهم ،لم يتأخروا في إدراكهم ذاك ، لا بل كانوا من جماعة السباقين كعادتهم ، و كان منهم أسبق السابقين ؛ في الثمانينيات فتح (بنيس) حديث المسكوت عنه، وشاركه في ذلك (أدونيس) ، تزامنا مع فتحه في الغرب، أما الآخرون، فتفاوتت لحظات تدشينهم لهذا الملف.

وإذا كان من الصعب الإحاطة بتفاصيل الممارسة الثقافية، أو ما في حكمها من التحليلات النقد– ثقافية ، و المؤسساتية وغير ذلك، مما تجاوز به هؤلاء قلعة المنطوق، فلا أقل من أن نفتح قوسا صغيرا للفت النظر إلى بعض الومضات الدالة على تفهم الحداثيين الأوائل لوجه الصلة بين الأدب، و بين بنية الثقافة،و تلمسهم للروابط المضمرة بينهما .

أ–محمد بنيس : مركزيات عربية عريقة :

إذا كان (بنيس)–بغض النظر عن كونه مبدعا– مفكرا محسوبا على النقاد ، فذلك يسمح لنا باعتباره إلى جانب (أدونيس) رائد الممارسة الثقافية على مستوى الخطاب النقدي العربي ، بحيث تفطن مبكرا إلى أن التحولات التي أفرزتها الحداثة العربية ،إن هي إلا تحولات عابرة وقشرية وانتقالية[1] ، لأن الذهنية العربية ونظرا لانضوائها تحت سلطة نسق ثقافي متجذر و مستبد ، لا تقوى على الحركة ، و لا تستطيع الانطلاق إلى الأجواء البعيدة عنه دون عوائق ، و تبعا لذلك تظل كل محاولة فعلية للانفلات ،محاولة شاذة و معزولة ولا مكان لها في مجموع المواقع المؤثرة و الفاعلة والمعتدّ بصوتها ، وليس لها إلا أن ترضى بأن تقبع في الهامش .هذا الكلام لم يرد (بنيس) أن ينقله إلينا في قالب تنظيري مجرد ، و إنما ساقه في معرض دراسته لمسار التحولات الذي خضع له الشعر العربي الحديث و المعاصر ،أين غاص في أعماق البنية الثقافية العربية،وحلل الذهنية الإبداعية في علاقتها الجدلية مع البنية الاجتماعية و الثقافية ، فخلص إلى جملة من النتائج، أقل ما يقال عنها أنها شكلت طفرة بالقياس إلى سنة صدور الكتاب، حيث لامست المسكوت عنه ،و كشفت عن سلسلة الأوهام التي استنامت إليها الذات العربية في دعة واطمئنان، فالحداثة الشعرية العربية كما النهضة المزعومة،لم تتحقق شروطهما الطبيعية ، و بالتالي فهما في حكم الحلم الوردي، و المجاز المباعد للحقيقة ، إذ لا سند لهما في الواقع الذي يشي كل شيء فيه، بأن الغلبة هي للتقليد والمماثلة،فالحداثة و النهضة لو تحققتا ، لما كان لهما إلا أن تمرا عبر طريق واحد ، هو الثورة التي هي بدورها ناتجة عن إحساس بالأزمة [2] ، وكل الثورات التي تخللت تاريخ الإنسانية، لم تفتقر إلى مكوني الثورة والأزمة ، ولذلك كانت النقلة التي أفضت إليها جوهرية وجذرية ، على خلاف النقلة التي يعبر عنها بالحداثة العربية ، أو بالنهضة العربية .

ومن غير ولع بتعويم تحليله في حقول ليست من اختصاصه ، حصر (بنيس) طرحه في حدود ما يصل إليه صوت الخطاب الشعري ، وقد قاده تجديد النظر في آليات انتقال البنية الشعرية من

[1] – محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها " ،م س ، ص : 69.

[2] – نفسه، ص: 68 .

لحظة إلى أخرى ،إلى نتيجة مؤداها: أن مختلف الطرائق النصية التي عرفها الإبداع العربي، كانت موضوعا لشكلين من أشكال الهيمنة : هيمنة الغرب – هيمنة التقليد. و الملاحظة المهمة التي يشير إليها هنا ،هي أن تأثير التقليد تصاعد تساوقا مع تزايد الهيمنة الغربية [1]، هكذا ضاع الإبداع بين سلطة السابق ، وسطوة الآخر، وحيث أبدى البعض مقاومة لمغريات التجديد، وإعراضا عن تسلم مفاتيح عدن الشعر، وجنة الحداثة، سقط في مرتع التقليد والمطابقة مع الذات التاريخية ، تحت رعاية سامية لثقافة "الماضوية "، وحيث أدرك الكثيرون ضرورة مغادرة المنفى الاضطراري الواقع في أدغال الماضي الشعري العربي نشدانا للحرية والتجاوز، وقع في كمين المماثلة مع الآخر ، و في الحالين أخطأت الذات الشاعرة طريقها إلى الحداثة الحقيقية ، وضيعت فرصة التطهر والانطلاق من بياض نسبي، يكفيها لتحقيق أمن إبداعي يقيها شر الهيمنة و التبعية ، وفي بسط أوفى لهذه الحقيقة وتداعياتها، يقول (بنيس) : "إن الشاعر العربي الحديث ، منذ الرومانسية إلى الآن اصطدم بهيمنة الماضي الواحد فالخطاب التقليدي، شعريا و نظريا ،كان يحصي الماضي ضمن ملكياته الخاصة،بقراءته السطرية كان يقلص الماضي الشعري إلى نموذجه المكتوب، هذا هو الماضي: قواعد لا تزيد ولا تنقص ،و الانتماء خضوع ،إضافة إلى ذلك ، كان الشعر الأوروبي قد تحول دفعة واحدة إلى نموذج مقدس لدى الشاعر الذي يريد إعادة بناء علاقته الحرة مع الحاضر و المستقبل، جداران متوازيان،ماض ممنوع على الحديثين ، وحاضر أوروبي هو نهاية الحرية ، و نهاية معيار الحداثة والقدامة " [2]. هكذا تبخر مشروع التحديث الشعري العربي ،وتحول الشعر إلى كائن لغوي مستلب و موجّه، ومصدرا لتوليد سجالات هامشية، ومنجما لاختلاق مناقشات في قضايا سطحية و إشكالات مفتعلة ، فيما غُيِّب النظر في الأسس النظرية لظواهر حضارية وثقافية ،موجودة وتفعل فعلها المسيء لصورة الإبداع والمبدعين و النقاد، وأهم تلك الظواهر على الإطلاق، ظاهرة الهيمنة المزدوجة ،والتي مكن لها انعدام المقدمات الفلسفية، و الخلفيات الفكرية ،و الأطر النظرية للتجديد،فكل تلك المقدمات ،و الخلفيات ،و الأطر ، هي من حظ التقليد ،صاغها له حراسه وعبدته منذ فجر التاريخ العربي إلى اليوم؛ "إن استحواذ الأسس النظرية للتقليد على كل من الرومانسية العربية ،و الشعر المعاصر ، و مقاومة الثقافة العربية من خلال لغتها ،لكل ترجمة ،وعبور و تقاطع اللغات، أو افتقار التجديد لمقدماته الفلسفية ، تفسر لنا بحالاتها المجتمعة ، كيف أن العودة المشتركة لحركات الشعر العربي الحديث إلى شعرنا القديم ، و شعريته ، منعت من مساءلة الميتين أو مساءلة هيمنة الآخر، وهنا نعثر على الجواب الأول في سؤال استمرار و سيادة التقليد ، في شعرنا

[1] – محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها " ،م س ، ص: 86 .

[2] – محمد بنيس : " كتابة المحو " ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1994 ، ص : 76 .

العربي الحديث "[1].

أما الجواب الثاني لذلك السؤال ،فيكمن في سيادة السياسي على المفكر، وحصل ذلك بأن استحوذ السياسي على دور المفكر في القيادة ، وجعل مشروعه الرئيسي هو استعادة الخلافة ؛ "هكذا تم إلغاء الفكر من ناحية، و اختزال مشروع بناء دولة حديثة من ناحية ثانية "[2]، وباشر السياسي دوره القيادي انطلاقا من رهان كبير وحيوي بالنسبة له، وهو إقصاء المفكر | المثقف، وإبعاده عن المواقع المركزية و الحساسة ،حيث يكون بإمكانه تهيئة أرضية مُنبتة لفكر المغايرة الذي يدين به عادة ، و اتخذ ذلك الإقصاء أشكالا عدة ، أخطرها و أذكاها ،لعبة التدجين التي تنتهي بانقلاب المفكر على نفسه، ومحاولته التموقع في قلب المؤسسة السياسية ، أو بالقرب منها ،بحثا عن الامتياز ، ونظرا لقوة السياسي العربي ، وبراعته الفطرية في التدجين ،و شراء الذمم الفكرية والنقدية ، فقد سقط غالبية المفكرين عبر التاريخ العربي في امتحان التدجين ، أما الناجحون ممن سماهم (بنيس) بالهامش النقدي،فقد ظل مسارهم مسارا غريبا و هامشيا [3].

ويأتي الإيمان العربي الراسخ بالواحد "كاسم" ، لا كعدد ، ليؤكد انسياق الأغلبية العربية الصامتة و الناطقة اللامشروط لإرادة الصوتين العريقين و المقدسين؛ صوت الماضي ، وصوت المؤسسة السياسية، وفكرة " الواحد كاسم "،عبارة استلهمها (بنيس) من (عبد الكبير الخطيبي)،وقد فسرها صاحبها بقوله:" إنه اسم لا عدد ، كما حددته المتعاليات الإسلامية " [4] ، وزاد عليه (بنيس) بما من شأنه أن يوسعها ويفتحها على آفاق أخرى للتوظيف، منها ما يشي به هذا النص: "أحد،أحدية ، واحد ، واحدية

هذا التصور المتعالي للفاعل في الطبيعة ، والحضارة، مترسخ في وعينا، ولا وعينا، نرى إليه ناسجا انتشاريته في عموم العالم العربي، يتجسد اجتماعيا في الأب، و سياسيا في القبيلة ، وثقافيا في صدى القبيلة و امتدادها ، موشحا بمستجد الألفاظ، كالوحدة ، والاشتراكية ، والحرية، والديمقراطية ، ألفاظ تتحول في المعطى السوسيو ثقافي للعالم العربي ، إلى مجرد استعارة للواحد الذي

---

[1] – محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها " ،م س ، ص : 167 .

[2] – نفسه ، ص: 154 .

[3] – نفسه ، ص: 155 .

[4] – محمد بنيس: "حداثة السؤال | بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ط 1، 1985 ، ص: 58 .

لا يتعدد، ولا يتغير، ولا يختلف. "[1]

هكذا يقف الواحد في كل جانب من جوانب حياتنا و تفكيرنا كأصل له فروع وتنويعات،لكن ليس له منافس أو مضارع ،وقياسا على هذه القاعدة العربية القحة، كانت إشكالاتنا الحضارية، ومآزقنا الثقافية، أحادية العوامل و الأسباب ، هذا ما نكاد نفهمه حينما نرى (بنيس) يرجع مجمل آفات الفكر العربي الراهن (المغرب نموذجا)،إلى شيوع الخطاب التعميمي ،بما يعنيه من انتقائية وتقليدية [2]، وهيمنته على كل حقول الاشتغال المعرفي والثقافي ، وبمجرد تأملنا في أبعاد النزعة " التعميمية" ، نستطيع أن نقدّر عظم المأزق الذي نحن فيه ،فإذا كان (بنيس) قد صرح بأن تلك النزعة ، تبيح لنا الانطلاق في الحكم على الأشياء من الكل إلى الجزء، نفهم نحن انطلاقا من مبدأ قياس الغائب على الحاضر ، واللامقول على المقول، أن الاستسلام لمنطق " الكل " وحكمه،يعني .لاستسلام للحكم الواحد ، و المسبق ،و الجاهزة ، و المرتجل، وربما المتوهم ،والمزعوم والزائف ، ومن ثمة الاستسلام للحقيقة الواحدة ، و الجاهزة، و المرتجلة ،و المتوهمة، و المزعومة والزائفة ،أي الاستلام للاحقيقة ،يعني للخيال ،و الكذب، و الوهم ، ذلك ما حاول (بنيس) أن يكشفه لنا ، لقد أراد أن يقول بأن الإنجازات العربية الكبرى ، ممثلة في الحداثة و في النهضة ،هي حقيقة مزيفة ،والسبب هو إيماننا بمركزيات سودت نصاعة العقل العربي، وغشت رؤيته .

والمضحك المبكي ، أن استحكام مثل هذه النظرة علينا ، جعلنا نغفل عن الحقائق الساطعة التي لا تحتاج إلى الأخذ و الرد ، من ذلك ما يثيره (بنيس) بشأن العلاقة بين المشرق و المغرب العربيين ، والأفكار الرائجة عنها ، والتي غدت في مرتبة المسلمات قوة واستقرارا وسريانا ، لقد أثار (بنيس) وفي وقت مبكر ، جدلية المركز و المحيط في إطار عربي، فالمشرق الثقافي كما يُسوّق له،لا يتطابق مع المشرق الجغرافي، والنهضة التي تنسب للشرق ، لم تكن إلا في مناطق محدودة منه،تحديدا في القاهرة وبيروت أولا، ثم دمشق وبغداد في درجة ثانية، أما النهضة التي تأخرت في المغرب ، فإن تأخرها لا يجب أن يعمم . و الحقيقة التي أغفلناها جميعا تحت إلحاح فكرة الريادة المشرقية ، هي أن مصر تقع في غرب العالم العربي ، و لبنان في شرقه [3].وتبديدا لهذا الخلط ، يقترح زوجا اصطلاحيا أكثر دقة . وهو المركز و المحيط ،وذلك في إيحاء منه ،إلى أن الأمر أعمق من أن يكون خطأ شائعا ، إنها إشكالية ثقافية عالمية غرق فيها الفكر الغربي ، كما سنرى ، وأتى فيها بالمفاجآت الكثيرة . وفي استنتاج لا يخفى عنه طيف (إدوارد سعيد) ، يقر (بنيس) بأن التقسيم

[1] – محمد بنيس: "حداثة السؤال | بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، م س، ص: 58 .

[2] – نفسه ، ص: 61.

[3] – محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها " ، م س ، ص : 88 .

الساري للخارطة الثقافية العربية ، هو تقسيم ميتافيزيقي لا واقعي ، وهو خاضع للمتخيل الجغرافي[1].

هكذا نصل مع (بنيس) إلى المركزيات العربية الكبرى ، التي حالت دون اتخاذ كل نتاج فكري ، أو إبداعي، أو علمي لمساره الصحيح ، هي مركزية الماضي – مركزية المؤسسة السياسية،وانسل عنهما سيادة مطلقة لاعتقادات خاطئة، تشكلت عنها أنماط تفكير مرجعية،خطوطها الرئيسية مؤشرة بكلمات مفتاحية من قبيل: الأحادية، و التقليد ،و الهيمنة والمقدس، والمدنس ،والبدع ،و الضلال ،والفتنة ،و الزندقة ،و الإلحاد ،وغير ذلك . ومع هذه التنويعات والتفصيلات، يبدو أن (بنيس) قد حمّل وزر كل هذه الاختلالات ، للمركزية الرئيسية؛وهي مركزية الماضي، لأن الثقافة العربية هي خادمة مطيعة له، مسكونة به، وما فتئت توزع افتتانها به على أبنائها عبر الأجيال ، وها هو (بنيس) يحاول محاولاته الأخيرة للتطهر منه،والانفلات من أبوته، يحاول أن يمحوه ،لا تنكرا و عقوقا ، لكن تصحيحا للعلاقة ، وتطبيعا لها . كل ذلك من خلال الشعر ؛ " و الشعر كمكان للمحو ، والنسيان، و اليتم ، هو ما ينقذني من الخطاب الإعلامي، و ينقذني أيضا من حراس التقليد، إنه شعر يكتفي بصرخته الكتومة أمام الموت،همه أن يقيم في هذا المكان ، لأنه الانتماء الأقصى للأزمنة كلها، و لقليل الضوء المتأجج في جهة ما من القصيدة، أعني من الحياة و الموت . "[2]

ب– أدونيس : المضمر في الخطاب المضاد للحداثة :

لقد دأب (أدونيس) – منذ أيام " الثابت و المتحول "– على مساءلة الثوابت في الثقافة العربية،وتعرية المسكوت عنه فيها، ومن القضايا التي شملتها مساءلاته ،قضية الحداثة الشعرية التي وقف منها موقفا نقديا، لا يقل في عمقه عن موقف (بنيس)، رغم مخالفته إياه في بعض الطروحات؛فإذا كان (بنيس) يرى في الحداثة العربية وهما ، فإن (أدونيس) يراها حقيقة ماثلة، لكن عموديا لا أفقيا، إنها تضرب بجذورها في شعر (أبي تمام) ،أعرق المقاطعين "لنظام الدلالة ، والمعنى ونظام التعبير ،و نظام الفهم القديم "[3] ، وهذا الموقف النقدي و الإبداعي الذي اختاره (أبو تمام) لنفسه جعل (أدونيس) يدسه في الزمرة القليلة التي أسست لعظمة الشعر العربي، وصنعت

[1] – محمد بنيس : " الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها " ، م س ، ص : 89.

[2] – محمد بنيس : " كتابة المحو " م، س، ص: 79

[3] – أدونيس : " زمن الشعر " ، دار الساقي ، بيروت ، ط 6، 2005 ، بيروت ، ص :15

مجده [1]،رغم أنه لم يستطع أن يحدث الانقلاب الشامل الذي شهده الشعر مع التجربة الحداثية المعاصرة . و أهم المقومات التي يراها (أدونيس) متوفرة في شعر الحداثة، هي أولا : الانطلاق من مناخ انفعالي سماه " رؤيا " آو "تجربة" – بعد أن كان الشاعر القديم ، ينطلق من موقف عقلي واضح و جاهز [2]– وثانيا :مكون الاستمرارية الخلاقة مع الماضي لا الاستمرارية الخطية [3] ، و لما كان الإبداع قد تبنى هذا الخط في التطور و التراكم ، فقد قضى بأن يتحول الزمن الإبداعي إلى زمن "دائري يتقدم انفجاريا – إذا صح التعبير – وهو لا يواكب ، بالضرورة الزمن التعاقبي ". [4]

وهذا الموقف الإيجابي من الحداثة، لم يجعله (ادونيس) مجرد احتفالية تحتفي بالحدث السعيد وتباركه،وإنما قابله بموقف غارق في الرفض و السلبية، استلزمه ظرف من خارج النص الحداثي ، هو ظرف الهبّة الجماعية المضادة للحداثة ، و التي لوحت بورقة الغموض ، كورقة رابحة من شأنها أن تضفي الشرعية على مطلبها القاضي بإزاحة هذا البديل، و تعديله لصالح المعهود و المألوف .لكن (أدونيس) رأى في هذا الاعتراض، وذلك المسوغ (الغموض) ، قناعا ثقافيا يخفي وراءه ترسانة معقدة من الأفكار البالية ،وقبل أن نمضي في عرض وجهة نظر (أدونيس)، نسجل هنا أن الخلل في نظر (أدونيس)، لم يتموقع داخل التجربة الحداثية نفسها مثلما اعتقد (بنيس) ، ولكنه أصاب مجتمع التلقي العربي في ذهنياته ،و في أنساقه الثقافية المتجذرة في لاوعيه الجمعي ، حتى صار وعيه ينطق بإملاءاته و تعليماته ، من غير أن يتفطن إلى أن الصوت الصادر عنه ، هو صوت الثقافة التي ربته على الوضوح ، حتى صار لا يفهم و لا يقبل غير الواضح ، إن تهمة الغموض في نظر (أدونيس) تخفي إصرار المتلقي العربي على فهم : " ما تغير بذهنية لم تتغير "[5] ، وهنا بيت القصيد ، فالغموض المشتكى منه، هو سليل التغير الذي أفضى إلى تشكل مسافة بين الشعر و المتلقي، بعد أن كانا متقاربين في وقت سابق ، الأمر إذن عائد حسب (أدونيس) " إلى استباقية الشعر ، مما يولد الانفصال عن الذاكرة و العادة، و عن جمهور الذاكرة و العادة "[6] . ومن هنا يخلص إلى أن مسألة الوضوح و الغموض، متأتية من موقف شعري "إيديولوجي " [7].

---

[1]– أدونيس : زمن الشعر ، م س، ص : 15 .

[2] – نفسه ، ص: 15 .

[3] – نفسه ، ص: 145 .

[4] – نفسه ، ص: 144 .

[5]– نفسه ، ص : 16 .

[6] – نفسه ، ص: 17 .

[7] – نفسه ، ص : 17 .

وتعرية للمسكوت عنه في مسألة الكلف بالوضوح، والافتتان به ، أرجأ (أدونيس) هذه الظاهرة الثقافية إلى هيمنة سمتين مقاميتين على الثقافة العربية ، هي الخطابة و العلمية ، ويتجلى تأثيرهما في تحويل الشعر إلى أداة ، إذ كانت " مهمة الأداة أن تخدم ، وأن تفيد ، ذلك أن الأداة| الآلة، هي الأقرب عمليا إلى الإنسان ، بهذا تحول الشعر السلاح القولي الأول عند العرب، إلى أداة تخدم الذهن "[1] ، وتفصيلا في جوانب هذه الفلسفة الأداتية العربية ، وتتبعا لآثارها ، يتوسع (ادونيس) في طرحه مصرا على أن الخطابة من حيث إنها تقوم على التواصل الطبيعي المباشر بين المتكلم و السامع ، ومن حيث إنها تستند إلى قيم تداولية ترتكز على التأثير و الإقناع، مكنت لقيمة الوضوح من خلال تعويد المتلقي على التعاطي الاستهلاكي لا النقدي مع ما يسمعه ، أما العلمية، فقد وضح آثارها في قوله " إن الشعر العربي أصبح شأن العلم ، يصف الواقع وصفا دقيقا مطابقا،وأصبحت ميزته الأساسية في مدى فائدته أو منفعته ، و هكذا أصبح الشعر يتحرك في إطار عقلي أي أصبح تكراريا قالبيا ، ومادة للتعلم و التطبيق ، يعنى بتقديم الحقيقة أكثر مما يعنى بالجدة والابتكار . "[2]

وعليه فالمشكل غير قائم على مستوى الشعر ، وإنما هو قائم على مستوى الذات المتلقية التي لا تملك استعدادا لبذل الجهد في تحصيل المتعة ، أما الفكرة و الرؤية، فليستا مما يدخل في جملة ما تتوخاه من الشعر ، ومتى عنّ للشعر أن يتعالى على ما درج عليه مذ وجد، و يشق لنفسه طريقا جديدا ، فعليه أن يبحث له عن متلق جديد، ليس هو المتلقي المعهود، متلق يسعده أن يشارك المبدع في إنتاج النص معانيا وجماليات . وقد كان هذا القارئ ، لكن بعد سنوات أخر.

و يعود (أدونيس) في كتابه المتأخر " موسيقى الحوت الازرق"، ليستبطن الذات العربية من جديد،وليتبين ما أحدثته فيها التغيرات الثقافية والحضارية الحاصلة، منذ سنوات صدور " الثابت والمتحول " و" زمن الشعر " إلى اليوم، ويبدو أنه لم يقف فيها على أي جديد ،فمازالت هي هي ؛تابعة ،وخاضعة، وساكنة، ومستسلمة .أما داؤها المستعصي والخطير والذي وقف عنده في هذا الكتاب ،فهو الجنوح إلى ممارسة العنف في القول وفي الفعل. فمنطق العنف ،هو المنطق السائد في الحياة العربية، وسبب هيمنة هذه الظاهرة في حياتنا المعاصرة ،هو عدم قدرتنا على التمييز بين

[1] – أدونيس : زمن الشعر ، م س، ص : 18 .

[2] – نفسه ، ص : 18 .

الأشخاص وبين ما يؤمنون به من أفكار ،وما يأخذون به من قناعات. وطبيعي أن يلزم عن ذلك أخذ موقف عدائي وعنيف من المخالف[1].

والتاريخ العربي حافل بحوادث الصدام بين أصحاب الرأي ،وأصحاب الرأي الآخر، ورغم شدة وقع ذلك الصدام ،وفظاعة آثار العنف الممارس على الأشخاص والجماعات ،وشناعة عواقبه التي لم تخل من دموية في غالب الأحيان، إلا أنه لم يعط حقه من التحليل والتعمق، والمحير هو شيوع نزعة حيادية مريبة لدى الناقلين لأحداثه من مؤرخين ورواة وغيرهم، وهذا الذي وضعه في حكم الأمر المشروع والمبرر ،وأسبغ عليه صفة الاعتيادي واليومي ،فيما همشت دلالاته العميقة وحجبت[2].

ومن الدلالات العميقة التي يكشف عنها (أدونيس) في هذا السياق، ما يتصل بالرأي المؤمن بفكرة أن "المخالف عدو الله "، فطالما أن معاداة الله عز وجل ،جريرة لا تغتفر ،فإن معاقبة من يأتيها أمر مشروع ،و بأي شكل من أشكال العقاب، وأشهرها القتل طبعا.

هذه الظاهرة تحتمل بالنسبة لـ (أدونيس) قراءة أخرى، إنه يرى في وقائع تنفيذ الأحكام العقابية – باسم الدين– استخداما سياسيا إيديولوجيا له ،استمر منذ سنوات ظهوره الأولى إلى اليوم، والمؤسف أن هذه الظاهرة تم استيحاؤها وتوظيفها في مجالات غير دينية؛ سياسية مثلا، فكثيرا ما تلحق بصاحب الرأي المخالف والمعارض ،تسميات ونعوت مشينة مثل :عدو الأمة ،و عدو المصلحة القومية...، وفي هذا بعث مستمر للعنف السياسي باسم الدين .و العنف الديني باسم السياسة ،و العنف الفكري باسم الأمة. و كل أنماط العنف هذه ،تكرست في تكويننا الثقافي[3]،مفرزة نزعة الرقابة المتأصلة في داخل كل واحد منا –نحن العرب –، وقد أخذت عند (أدونيس) تسمية الرقابة "الداخلية "، وهي رقابة موازية لرقابة الدولة، غير أنها أشد فتكا، لأنها الأصل ،وما رقابة الدولة حسب (أدونيس) إلا تتويج للرقابة الداخلية [4]، يقول: "إن الرقابة في المجتمع العربي ،قائمة في بنية الثقافة العربية ذاتها ،و في بنية الفكر ذاته "[5] .

---

[1] – أدونيس : " موسيقى الحوت الأزرق| الهوية – الكتابة – العنف "، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2002 ، ص: 152–153

[2] – نفسه، ص : 159 .

[3] – نفسه، ص : 159–160 .

[4] – نفسه، ص : 160 .

[5] – نفسه، ص : 160 .

هذا ،ولقد تقمص العنف في صيغته السياسية ،ثوبا زاهيا ومغريا ،هو ثوب الثورة ،التي اتخذت حجابا أعمت من خلاله العرب عن رؤية الزيف المحيط بهم، وشغلتهم عن التقدم، وعن تصحيح الحياة السياسية والاجتماعية، فنمت الدكتاتوريات في حين غفلتهم ، كما تصاعد المد الديني المتطرف،و كانت النتيجة غياب كلي للحريات، يقول (أدونيس) : " وباسم الآمال الثورية ،تغاضى المثقفون عن الدكتاتوريات، وصفق بعضهم لها ،و عملوا متواطئين معها في العبث بحريات الفرد العربي ،و حقوقه الانسانية ،و قبلوا نظريات الواحد والواحدية حزبا ،و حاكما ،و فكرا ،ضد الديمقراطية ،و التعددية وضد الليبرالية ،و أخذت حريات الفرد العربي تنحصر في نعم نعم، لا لا وفقا للحالة "[1].

و كما وجد العنف مكانه المكين في الخطابين الديني والسياسي ،فقد حجز له هامشا لا يقل أهمية في الخطابات الأخرى ،و إن كان لنا أن نعرف تجلياته على مستوى الخطاب النقدي مثلا وجدناه ماثلا في قراءة النصوص تحت إمرة المنظور الإيديولوجي، فالقراءة الإيديولوجية – حسب (أدونيس)– هي قراءة وحيدة البعد وهي لذلك تفقر النص، وتقلصه، وتختزله، وإذا كانت تلك الإيديولوجيا سياسية التوجه، فإنها تسطحه ومن ثم تلغيه [2] ،وفي كل هذه الأحوال تكون القراءة عنيفة .

ويعطي (أدونيس) نماذج كثيرة لقراءات من هذا النوع؛ القراءات " العمياء"، وحيدة البعد،والقراءات الرسمية ذات التوجهات الأدبية الثقافية ،منها قراءات كل من :(طه حسين)،و(لويس عوض)، و(عبد الله القصيمي)، وأخرى في المجال الديني أمثال :(علي عبد الرزاق) و(محمد أركون) ، و(نصر حامد أبو زيد) ،و (القمني) و(شحرور) ،و (خليل عبد الكريم) .ومما جنته مثل هذه القراءات على الفكر العربي ،أنها عملت على عرقلة قراءات أخرى [3]، كان بإمكانها أن تخصب فكرا أكثر نضجا.

وعن الحلول التي يقترحها (أدونيس) من أجل اعتراض سبيل ظاهرة العنف، ومن ثم نفيها وإبعادها عن ساحة الاشتغال المعرفي والثقافي العربي،استحداث وسائل مضادة، كفيلة بإبطال فاعلية العنف من أهمها: اختراق حصن الرقابة بنوعيها، ودك قلوله .

[1] – أدونيس : موسيقى الحوت الأزرق ، م س، ص: 164 .

[2] – نفسه، ص : 104–105 .

[3] – نفسه ، ص : 155 .

وعلى مستوى اختصاصه هو، مستوى الشعر، سوف يتحقق الاختراق الشعري للرقابة ،بالتمكن من إنتاج نص يحدد (أدونيس) سماته بقوله : " هو ما يدخل إليه قارئه، فيرى فيما يقرأ، أن كل شيء يتبعثر مفتتا أشياء الماضي والحاضر، أشياء الذاكرة والتاريخ، أشياء الفكر وأشياء العمل ،و يرى أن كل شيء ،يتزلزل زلزلة لا تنحصر في وعيه، وإنما تمتد إلى لا وعيه ،وإلى مخيلته ،و يشعر كأنه يسمع فيما يقرأ ،نداء يقول له أدخل إلى تاريخك ،تجول فيه ،حدق فيما تراه ،ألمسه، ألمس غربه وشرقه ،استيهاماته وتخيلاته، دروبه ومساراته استوعبه، رجه ،وأخرج منه صارخا ،لن اتبع إلا حدوسي ،و كرر للتاريخ ستائر يجب تمزيقها. للمطلق أسوار يجب هدمها ... هذا إن كنت تريد حقا أن تفهم حاضرك ،و أن تشارك في بناء المستقبل ،و أن تكتب شعرا حديثا، أو فكرا حديثا "[1]. شعريا إذن يمكن تحرير الفعل الثقافي من سلطة الرقابة، بإنتاج إبداعات شعرية تتحدى حدود المحلل والمحرم ،المرفوض والمقبول ،وتعصف بمؤسسة الرقابة فتهدها هدا ،و لا نكتفي بنسيانها أو تجاهلها فقط ،لأن النسيان والتجاهل ،لا يزيدها إلا تأصلا [2].وهكذا فقط يستحيل الإبداع إلى وسيلة للتفكيك والتعرية، وطريقا قويما إلى فهم الذات والعالم .

وفي موضوع آخر يفكك (أدونيس) العلاقة بين الأنا والآخر، بادئا بالحديث عن الشرط الضروري الذي يعيد إنتاجها على نحو سوي ومثمر وعادل، وهو شرط "الندّية " الذي يقتضي رسم علاقة ذات بذات، لا علاقة ذات (الغرب) بشيء | موضوع (العرب).

وفي انتظار ذلك الحدث ،فما هو قائم اليوم، هو غياب معطى الندّية، وانتفاء شروط التكافؤ الحضاري، فإذا كانت الندية تقتضي المشاركة في ساحات العمل الخلاق، ومجالات الابداع المختلفة،فإن الواقع يثبت أن ما من شعب غائب عن هذه الساحات ،وتلك المجالات، أكثر من الشعب العربي، " حتى ليبدو في بعض اللحظات، كأنه لم يعد موجودا إلا في الكتب "[3].

إثر ذلك، يحلل فكرة الحوار التي يروج لها سياسيا ،و إعلاميا ،و إيديولوجيا ،نافيا نجاعتها بدعوى أن ذلك الحوار هو حوار مبتور الشروط ،فطرفا الحوار ليسا متعددين ،و إنما هما شخص واحد؛ المحاوِرون هم الغرب ،و المحاوَرون هم عرب المتن ،لا عرب الهامش، أي الأنظمة ،و الأنظمة كما نعرف تمثل صدى الغرب، لا صدى شعوبها، فأوروبا:" تحاور امتدادها – ظلها أو صورتها الأخرى ،فليست أوربا الحضارية موجودة في الغرب الجغرافي وحده، وإنما أصبحت موجودة أيضا

[1] – أدونيس : "موسيقى الحوت الأزرق"، م س، ص : 161 – 162 .

[2] – نفسه، ص: 161 .

[3] – نفسه، ص : 324 .

في أنظمة العرب ومؤسساتهم، ومنظوماتهم الفكرية وطرق تفكيرهم ،و أساليب عيشهم، وهي في هذا تحاور شخصها الآخر "[1] .وعليه فلا آخرية، لأنه لا وجود لندية .

جـ- عبد السلام المسدي : المضمر في الخطاب المضاد للنقد الحداثي:

طرح (المسدي) هو الآخر دعوى الغموض ، لكن على مستوى النقد ، ولم يكتف بردها على أصحابها و إنما بحث لها عن تفسيرات ثقافية ، كان من شأنها أن كشفت عن خبايا مسكوت عنها في الخطاب السائد ، ومما ورد عنه بهذا الخصوص أن فزاعة الغموض التمست لها أسسا واهية، وهي من نوع الإشكالات " التي تتولد بالظن ، و تتراكم بالوهم ، ثم تستحكم بالتواتر ، فيشيع التسليم لها عند عامة المثقفين ، وقد يتواتر على العارفين الانقياد لها ، في غير فحص و لا تمحيص "[2]، والجديد في طرح (المسدي) هذا ، هو أن المثقفين و النقاد أنفسهم استدرجوا إلى صف المشتكين، أو المتعاطفين مع فحوى الشكوى ، و قد قادهم هذا الموقف الضعيف علميا – على ما يرى (المسدي)– إلى تعديل الخطاب النقدي بما يجعله قريبا من مستوى العامة ، أي أنهم ارتضوا التنازل عن معايير علمية و موضوعية ، فكانت جنايتهم على النقد أعظم من جناية المشتكين ، يقول (المسدي) : " ... و لم يضخم من حجم البلاء شيء ، كما فعله انقاء سطوة الخطاب المضاد المدجج بأسلحة القذف بتهم الغموض. " [3]

وفي السياق نفسه ، يلفت (المسدي) النظر إلى ظاهرة خطيرة شائعة في خطابنا الثقافي السائد،وهي ما يمكن أن نسميه النزعة الاستباقية ، أي تسبيق الحكم على الشيء، على التعرف عليه، فمجتمع التلقي العربي ، لا يحترم الخطوات الطبيعية و المنطقية في تتبع الموضوع الذي يتعاطى معه، أو يرغب في إصدار موقف منه، و لا يفسح السبيل لفرص التغيير التي تتسنى له، و لا يهتم بإثارة الأسئلة قدر اهتمامه بإعطاء أجوبة حاسمة ونهائية ، وفي موازنة خاطفة يبرز (المسدي) أصول الرفض ،و أدبياته عند الآخر ،وأساليبه و تجلياته عندنا في قوله : " فعند الآخرين ، قد يتواتر التظلم من النظرية النقدية المحددة ، و لكن لا يعمم التظلم على كل النظريات المصاحبة لها ، وقد تعم الشكوى عند بعض المحافظين من جملة النظريات المستحدثة ، ولكنها شكوى من اطلع، وعرف وفهم، واستوعب ،ثم نفر و لفظ ، لأنه مج ّ وأنكر ، أما الاشتكاء من الغموض ، ثم الرفض القاطع،والتنديد بالتشهير ، فذاك من البدع الفكرية ، لأنه ينطوي على انحراف ثقافي ، يربأ كل

[1]- أدونيس : "موسيقى الحوت الأزرق"، م س، ص : 326 .

[2] – عبد السلام المسدي : " الأدب و خطاب النقد"، م س، ص : 139

[3]- نفسه، ص : 276 .

مثقف عاقل بنفسه عن صنيعه. " [1]

ولئن كان هذا الوضع خادشا لحسنا النقدي، ومسيئا لصورتنا كأمة أراد لها خالقها أن تكون أمة علم ومعرفة ، وأمرها بأن تسعى للتعارف مع القبائل والشعوب الأخرى، كي تستفيد و تفيد وتأخذ و تعطي، فإن ثمة مشهد آخر، مثير ، ومحبط يوصفه لنا (المسدي) في نبرة ساخرة ، وتبدأ لقطاته حينما يتولى ناقد حداثي نص واحد من المبدعين المتأففين من الحداثة و المتبرئين منها ، فإذا بهذا الأخير يثوب إلى رشده ، و يسحب دعواه ، و يقلب موقفه رأسا على عقب ، وهنا لا يملك الواحد منا – والحال هذه– إلا أن يقول مع (المسدي) : " أفلا نرى رأي اليقين إذن، كيف أن المسالة ثقافية ، أكثر مما هي نقدية خالصة ، وهي بهذا المقصد ، تفتح السبيل أمام الخيال النقدي،على منوال الخيال العلمي ، كي نفترض ضربا من الحل السريالي، يأتي معاضدا استراتيجية الحل الثقافي : أن ينبري عند صدور كل نص إبداعي جديد ، ناقد حداثي فيتولاه بالعناية النقدية،ويحفه بكل الأدوات الوصفية ، ويرعاه بجزيل الحيل الاختبارية ، فيمطره حداثة، حتى يغرقه،ويغرق صاحبه في نعم الاحتماء الثقافي، و لن تكون مهينة تلك الصفقة، لأنه غير مشروط فيها،أن يفيض القول مديحا، أو يتسامق النقد قريضا ! "[2] ، و كأن (المسدي) يريد أن يقول: أن الداعي إلى الرفض، هو الغبن الذي يستشعره المبدع حينما يعزف الناقد عن وضع نصه في قاطرة الحداثة ، إنه بينه وبين نفسه ،مقتنع بأن النص ، كل نص يحتاج لأن يقرأ بأدوات جديدة، تجلي عبقريته و تظهر مفاتنه، فإذا كانت جماليات النص مغيبة قبل الحداثة، فذلك يعني أن كل نص ، إن لم يعالج حداثيا فنصيته وأدبيته ستظلان مرجأتين . وفي هذا ما يكفي لنفهم أن (المسدي) يرمي إلى أن الشعور بالنقص، وبالانهزام إزاء الآخر ، يجعلنا نقدر أهمية كل ما يأتي منه ، ويدفعنا إلى النظر إليه على أنه المرجع في حكمنا القيمي على الأشياء ، حتى و إن أظهرنا الرفض و المعارضة ، إننا نفكر فيه بمنطق " فيك الخصام وأنت الخصم و الحكم "، ومما يقف من هذا الطرح موقف السند والشاهد، أن مجموع المتعاملين مع المصطلح النقدي ، ممن لايفتأون يتذمرون من غموضه واستغلاقه،يحجمون عن الإساءة إليه، ويحتاطون من انتهاك دلالته ، لكنهم وفي حال وفرت له ترجمة مستساغة وموفقة ،ترفع عنه الهيبة ،و تسقط الكلفة، و يغدو عرضة لسوء المعاملة وتعسف الاستخدام ، " عندئذ قد تحدثك نفسك ، وأنت المنتصر بدء لفصاحة المصطلح ، وسلاسته، ورونقه بأن في جفاء اللفظ ، بعض الخير يعود على المعرفة ، ومن هب مقتحما لأسوار قلعة العلم ، فأولى به

[1] – عبد السلام المسدي : الأدب وخطاب النقد ، م س ، ص: 179– 180.

[2] – نفسه ، ص : 269 .

أن يجد الأبواب مقفلة مغلقة وإلا فسيجتهد في خلع الأبواب المفتوحة "[1].

وقد استدعى البحث في سيكولوجية التلقي العربي للمنهج | المصطلح الغربي، القيام بتحليلات أخرى استرفدت المعطى السوسيو –ثقافي في موضوع التلقي ، يتعلق الأمر بظاهرة مشاركة العموم في السجال الذي دار حول النقد الحداثي، غير أن تلك المشاركة الكثيفة ، لم تسفر عن رصيد ثر ومتنوع من الأفكار و الرؤى ، نظرا لالتفاف تلك الكثرة الكاثرة على رأي واحد،هو رفض التعدد ورفض الجديد و الوافد ، وما كان هؤلاء ليعووا أنهم اقتحموا مجالا غير مجالهم، لأن الأمر يتعلق بالأدب الذي يعتقد الجميع ، أن لهم الحق فيه ، فأخذ الجميع يمارسون حقهم في القبول والرفض ،و الرفض– على ما يرى (المسدي) – لم يتقصد النقد كنشاط و كممارسة، يتوخى من ورائها غربلة النصوص، و تبين حظها من الجمال، و كمنهج ينظم العمل ، ويتمثل المقاييس الفنية،وإنما تقصد العلم الذي أقحم عليه فأفسده (اللسانيات)، إن عين السخط التي لم تر في اللسانيات سوى المعايب،هي نفسها العين التي شهدت على اغتراب النقد ، واغتراب النص، لكن عين الرضى التي نظر بها (المسدي) إلى اللسانيات دفعته ، إلى القول بأن الخلل يكمن على مستوى الظرف التي تم فيه عقد القران بين الطرفين (النقد واللسانيات) ، لقد كان ظرفا غير مناسب البتة،لأنه لم يهيأ و لم يعد سلفا [2]. وإذا سأل سائل عن التهيئة : كيف كانت ستتم ؟، أجابه (المسدي) بما لم يتوقعه! التهيئة كان يجب أن تتم في خفاء ، أن يعد بصمت ،لاستراتيجية في تمرير المعطى اللساني تظل تمارس تأثيرها من غير أن تلفت النظر إلى نفسها،ولا يغفل (المسدي)مدى صعوبة هذا الفعل ؛ " و الأصعب على النفس ، وعلى الانجاز يومئذ أن الخطاب اللساني ، كخطاب ثقافي معرفي ، كان في حاجة إلى استراتيجية تظل غير معلنة، لتمارس فعلها التأسيسي ، انطلاقا من القوة التي يكتسبها كل مسكوت عنه "[3] ، لكنه لا يخفي – بالمقابل وثوقه بإيجابية نتائجه لو تحقق لأن المسكوت عنه في الثقافة العربية هو الأكثر فاعلية و الأقدر على التمكين لأهدافه .

وفي موضوع ذي صلة ، يكشف (المسدي) عن الوجه المخفي، و المسكوت عنه للعلاقة بين النقد و اللسانيات، يشف ذلك الوجه عن الخدمة التي أسداها الأول للثانية ، وهي خدمة سُكت عنها ، إذ الاعتقاد السائد و الرائج ، هو أن للسانيات يد بيضاء على النقد ، لكنها في نظر (المسدي) لم تكن بهذا القدر من الإيثار ونكران الذات ، و يكفيها أنها قدمت نفسها في عباءة النقد من أجل أن تتمكن من العبور، و لو لم تفعل ذلك لما كان لها أن تجد طريقها إلى المتلقي .

---

[1] – عبد السلام المسدي : الادب وخطاب النقد ، م س ، ص: 199

[2] – نفسه ، ص:271

[3] – نفسه ، ص: 61

فمن خلال المزاوجة إذن بين النقد واللسانيات ، تحقق الجانب التواصلي للنقد، وتضاعفت أدواره و مسؤولياته إزاء أصناف من المتلقين، وشرعت إثر ذلك ثقافة الانفتاح في التشكل، فبانفتاح النقد على العلم تمكن من أن يكون قدوة للذات العربية ، التي ما عادت ترى في الانفتاح الشر فقط ذلك ما نفهمه من (المسدي) حين يقول : " هكذا تسنى للأنموذج اللساني أن يصل إلى الشريحة العريضة من المثقفين في وطننا العربي، بفضل النقد الأدبي، فأكد الخطاب النقدي صلاحه ، من خلال الأنموذج اللغوي لأداء مهمة التواصل الثقافي ضمن استراتيجية الدائرة المعرفية الواسعة ، وما تهيأ للخطاب النقدي في ذلك بجعله مرشحا لمواصلة هذه الأمانة الفكرية فيكتسب سمته الفارقة، بأنه حمال رسائل وحمال رسالات. "[1]

وبيانا للخلفية الفلسفية والمعرفية التي أفرزت هذا الانفتاح، و فرضت ذلك التضافر الذي تم بين النقد واللسانيات ، يحيلنا (المسدي) على ما عبر عنه بـ " انفجار النظرية" ، ذلك الانفجار الذي أفضى إلى امحاء الحدود بين التخصصات و انتفاء المقاييس، و المعايير النقدية القارة [2]

د- عبد المالك مرتاض نقض مركزية " المنهج " :

تقترب صرخة (مرتاض) المنادية بهدم أسوار سجن المنهج، من صرخة مفكري ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة ، وهم في عز امتعاضهم من البنيوية ،و لا نقول ثورتهم عليها، لأن الثورة تستهدف الإلغاء والتقويض الجذري للسابق ، وهم لم يبدوا استعدادا للتفريط في كل الحقوق و المكتسبات السابقة، وأقلها مكسب التفكير باتجاه النص | موضوع الاشتغال، لذلك فقد كان موقفهم موقفا تقويميا لا انقلابيا ، كانوا يعدون لجعل البنيوية منفتحة، ومرنة، ومتحركة، ومتسع صدرها للاختلاف والتعدد والإضافة، وهو نفسه موقف (مرتاض) من المنهج ، يريده مطواعا ، ذلولا ، متحركا ضعيفا في حضرة النص ، قويا بما يمنحه للقارئ | الناقد من إمكانات التأويل، ولا بأس أن يأخذ المنهج بعد ذلك التعديل ،مسمى اللامنهج على أن النفي هنا لا يشمل المنهج، كمكسب ثمين أهداه العقل المعاصر لمجموع المشتغلين بالمعرفة ، لكنه يستغرق خصائصه السلبية (الأحادية ، والثبات،والصرامة والنزعة الاستبدادية ...) ، ذلك ما نفهمه من سؤال (مرتاض)، وجوابه الآتيين :" ... فماذا إذن ؟ وهل نستطيع أن نقرأ خارج إطار المنهج ، فنستسلم للفوضى ؟ أو نتخذ لقراءتنا إطارا منطلقا من المنهج ، و يكون في الوقت ذاته لا منهجا ؟"[3] ، بهذا يقطع (مرتاض) قول كل مُعيب ،ومنكر أو

[1] – عبد السلام المسدي : الادب وخطاب النقد ، م س ، ص: 72.

[2] – نفسه ، ص: 9– 10.

[3] – عبد المالك مرتاض : نظرية القراءة ، م س ، ص: 27

مستنكر ، فهم خطأ مراده، فاعتقد أنه يدعو للعودة بالممارسة النقدية إلى مرحلة ما قبل المنهج، فيما هو يهفو للانتقال إلى مرحلة ما بعد المنهج ، على منوال ما بعد البنيوية ، وقد بادر (يوسف وغليسي) إلى دحض هذه التهمة التي صدرت عن أكثر من ناقد وباحث [1]، مؤكدا أن اللامنهج عند (مرتاض) هو "استراتيجية ***Stratégie*** منهجية " لها غاياتها [2]، ولها أيضا أصولها و آليات تجسيدها ، و ليس مجرد اقتراح أملته فلسفة عبثية أو عدمية ، فأما الغايات فسنرجئ الحديث عنها،وأما الآليات فسوف نكتشفها بعد قراءة قوله : "وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولناها بالقراءة التحليلية، على السعي إلى المزاوجة، أو المثالثة ، أو المرابعة، وربما المخامسة والمسادسة ، بين طائفة من المستويات الفنية و اللغوية ،باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص ، لأن مثل ذلك الإجراء، مهما يبد كاملا دقيقا ، فلن يبلغ من النص المحلل كل ما فيه من سمات لفظية ومركبات لسانية (ونريد النسبة هنا إلى اللسان ، و ليس إلى اللسانيات) وعناصر ايديولوجية وجمالية ونفسية جميعا"[3]. هكذا تتضح معالم فلسفة اللامنهج، وتبرز كمحاولة للعصف بمركزية المنهج وأحاديته، من أجل حصد المزيد من الغنائم الدلالية، والجمالية المدفونة في النص ، فيد منهجية واحدة لا تكفي لالتقاط ما تناثر من الجماليات والدلالات النصية لأن لا أحد من المناهج كامل، و لا أحد منها مثالي ،وما دام ذلك كذلك ،فلا أقل من أن نجدّ في تقليص هامش قصوره، يقول (مرتاض) في هذا المعنى: "فإذا سلمنا بأن كل منهج ناقص، وأن كل ناقص يفتقر إلى كمال ،وإن كل كامل مستحيل الوجود على هذه الأرض ، اقتنعنا بضرورة تضافر مساعي كل الكفاءات النقدية، و العبقريات التنظيرية لمحاولة إيجاد مقاربة منهجية، تبتعد ما أمكن عن النقص و الخلل ، وتزدلف ما أمكن من الكمال، دون الدعاية بتعصب أعمى لإيدولوجيا معينة"[4] ، وإذا لم يكن من التعصب بد، فليكن للنص ،وإذا لم يكن للايديولوجية من مهرب ،فلتكن إيديولوجية حارسة لعروبة النص ، و حافظة لهويته، وإذا تدخلت الذات بهذا الشكل المهذب والمشرف و المشروع ، فسيكون ذلك من دواعي سرور النص ،لأن الناقد سينسيه تلك الأيام التي قضاها في غربة المنهج و برودته ، و سيبدله أياما غيرها ، ولن تكون الثانية خالية من " الدفء

---

[1] – يوسف وغليسي: "استراتيجية اللامنهج في الخطاب النقدي العربي الجديد عبد المالك مرتاض نموذجا ، (ضمن اعمال الندوة الدولية :" قضايا المنهج في الدراسات اللغوية و الادبية ، النظرية و التطبيق – بحوث محكمة)، جامعة الملك سعود ، المملكة العربية السعودية ، 2010 ، ص: 55 – 56

[2]– نفسه، ص: 55

[3] – عبد المالك مرتاض : "نظرية القراءة " ، م س ، ص:113

[4] – نفسه ، ص: 120

الذاتي " ، والرؤية الاصيلة [1].

وهنا نصل إلى الغاية التي توخاها (مرتاض) من وراء تبنيه لفلسفة اللامنهج والتي كان (وغليسي) قد أومأ إليها في قوله السابق، وزادها توسيعا وتدقيقا في قوله: " اللامنهج باختصار أخير، هو محاولة لتعريب المنهج الغربي ،يكون ناتجها منهجا معربا، هو تجسير للعلاقة بين الأنا والآخر ، وربط نقدي مطلوب لضفة النص العربي بالمنهج الدخيل ، وفق ما تقتضيه فلسفة المعرب و الدخيل، وما يمليه الاقتراض في إطار فقه المناهج النقدية " [2]، هي محاولة إذن لنزع الوحشة عن المنهج ،وسعي إلى جعله أخا للنص صفيّا ومستخلصا من جملة إخوان كثيرين ، أشداء ومتعسفين ،هي رؤيا عملية و قابلة للتجسيد ، كما أنها ثمينة النتائج ، لأنها ستقضي بفرض السيادة العربية على النص من جديد ، وستنتهي ببسط سيطرتنا عليه ،دون الاضطرار إلى تضييع المكسب المنهجي ، فلسفة اللامنهج هي إبطال للأسطوانة الرتيبة والكلاسيكية :إما المنهج و إما النص ، إما الحفاظ على الهوية ، وإما الانبطاح ونكران الذات ، هي تمنّي بالخروج بنا من الوضعية التي يحيلنا عليها (مرتاض) من خلال قوله : " بخضوعنا المتبلد القاصر لمثل هذا المنهج المفترضة صرامته ، سنستلب حريتنا منا بأيدينا ، و سنتقيد بقيود تكبلنا ، فلا نستطيع أيضا أن نقرأ قراءتنا الخاصة بنا ، أي أنا لا نستطيع أن نبدع في هذه القراءة طالما رضينا بأن نلقي بأنفسنا في مستنقع إجراءات هذا المنهج "[3].

فإنقاذ إذن لقراءتنا الخاصة بنا ، وتحقيقا لإبداعية القراءة ، علينا أن نرتهن لمقتضيات استراتيجية اللامنهج التي يراهن عليها (مرتاض)،ويعتبرها النسخة المنهجية العربية البديلة ؛ اللامنهج هو المنهج العربي المأمول و المبحوث عنه . وهو التحدي المرتاضي للمركزية المنهجية .

3- مسارات الخطاب :

سوف يواجه الخطاب النقدي العربي المعاصر في هذا المبحث بسؤال الحصيلة ؛ حصيلة الأربعين عاما من النقل، والاستعارة، والتجريب، والإنتاج، وإعادة الانتاج ؟. سؤالنا هو : هل انتهت مسيرة الأربعين حولا بنجاح يشهد عليه تمكن الخطاب العربي من فرز التراكمات النقدية التي لم تفتأ تفد عليه في تسارع مربك، وانبرى من ثمة لتبيئتها وتوطينها داخل سياق ثقافي وحضاري له إملاءاته الخاصة ؟، وهل عاد العقل النقدي العربي ليمارس حضوره القوي في ممارساتنا النصية مستدركا ذلك الغياب الذي وسم فترة العقود الثلاثة السابقة ؟، وهل نلمس تطويرا وتحسينا للآلة

[1] – عبد المالك مرتاض : "نظرية القراءة " ، م س ، ص : 121

[2] – يوسف وغليسي : " استراتيجية اللامنهج في الخطاب النقدي العربي الجديد ،عبد المالك مرتاض نموذجا " ، م س، ص: 65

[3] – عبد المالك مرتاض : " نظرية القراءة" ، م س ، ص 27

النقدية العربية، بحيث يمكننا أن نعتبر هذا النقد الذي نتحدث عنه نقدا "عربيا " دونما تحفظ على صفة "عربي ".أم الأمر محض وهم، أو حديث من أحاديث التخفيف، وحيلة من حيل الشعور واللاشعور في الهروب من واقع أحسن ما فيه، محرج وغير مرض .

وبيانا لذلك كله، فقد وزعنا مادة هذا المبحث على ثلاثة محاور، يتكفل كل محور منها بمناقشة اتجاه معين من اتجاهات الاشتغال النقدي المعاصر، وقد سمينا مجالات الاشتغال هذه بـ :

الاشتغال التمثلي، ونقصد به استثمار مفاهيم وأفكار ونظريات غربية وتمثلها، سواء في حقول الممارسة النصية، أو في إطار مناقشة قضايا ذات طابع نظري في النقد وفي نقد النقد .

والاشتغال التأسيسي، وتتجه العناية فيه إلى المشاريع العربية التي قُدمت على أنها بدائل منهجية، أو اصطلاحية ومفهومية، تتعارض في تطلعاتها مع المنجز الغربي، أو تتكامل، أو تتقاطع معه.

الاشتغال التشخيصي، ونعني به الاتجاه نحو رصد سقطات الخطاب، وعيوبه، وإشكالاته، وتحدياته.

أ –الاشتغال التمثلي ومستويات التمثل :

ماهية النص

ما تزال ماهية "النص" من المباحث النقدية التي تشغل مركزا طليعيا في اهتمامات الباحثين العرب، ومازال هؤلاء الباحثون مختلفين عليها، ذاهبين في تحديدها مذاهب شتى، وإن أخذ معظمها طابعا تفسيريا لما جادت به العلامات النقدية البارزة في النقد الغربي، أمثال : (رولان بارث) و(جوليا كريستيفا)، و(تودوروف)، و(ريكور)، و(إيكو)، و(ريفاتير) غيرهم.

ويعد (عز الدين لمناصرة) من أبرز النقاد الذين شغلوا أنفسهم بإعادة تقديم مفهوم عربي للنص، وذلك في عدد غير قليل من المواطن ضمن كتاباته المتنوعة، ومن غير التزام منا بالنقل الحرفي لتعريف أو تعريفات بعينها، سوف نكتفي باختزال أهم المكونات المشكلة لتصوره حول مفهوم النص في النقاط التالية :

–النص مكوّن من جدلية يصنعها المبدع، اعتمادا على منظوره ورؤيته للعالم، أي أن العلاقة بين المبدع والعالم هي علاقة جدلية يعبر عنها "المنظور ".

– يتحكم ذلك المنظور في تشكيل النص، من حيث هو بنيات أساسية وفرعية تتجلى في مجموع الأنساق التي يحيل عليها النص

–انطلاقا من فكرة المنظور، يمكن ملاحظة ارتباط النص بزمكانيتين : " الأولى ترتبط بالعصر الأدبي، والأخرى ترتبط بالمستقبل، واتجاهات الحلم، انطلاقا من الوعي النقدي المنظوري في النص "[1].

يلاحظ من خلال هذا التحديد، تركيز على جانب الإنتاج، والتشكيل الرؤيوي، مع إغفال للمكون الجمالي المبني على تنويعات التشكيل اللغوي، مما يوحي بتخطي الناقد للنزعة الشكلانية في النظر إلى النص، وقد يتأكد لنا ذلك، عندما نقف على رأي آخر له في النص، يرتكز على طبيعته الاجتماعية، المتأتية طبعا من كون منتجه (المبدع) كائنا اجتماعيا، وهي الصفة عينها التي يتوفر عليها قارئه (منتجه الثاني)، ولهذا فهو يتلقى النص تحت إملاءات اجتماعية معينة، يفرضها عصر التلقي، وشروطه المعرفية والثقافية ويؤكد (لمناصرة) أن التأثير المباشر للنص على جماعة المتلقين، يخفّ تدريجيا كلما اتسعت المسافة الزمنية بين زمن الإنتاج، وزمن التلقي، لكن الثابت أن التأثير حاصل سواء بصورة مباشرة، أو غير مباشرة، يقول : " والنص في جوهره من الناحية الواقعية يؤثر في الزمان، وفي المكان "[2].

بيد أن المكون الشكلي سرعان ما يتم استحضاره حينما يتعلق الأمر بجنس مخصوص من النصوص، هي النصوص الشعرية . لقد قال لمناصرة في أحد تعاريفه للشعر : " جمع وذات، وتباين وتوتر، وانسجام وانزياح وخرق لغوي، يؤدي إلى فتنة المتناقضات . أما الإيقاع، والاستعارة والمجاز، والتخييل فيه، فهي ليست محسنات، بل هي عناصر في البنيات، والأهم من ذلك، هو تفاعل العلاقات التي تؤدي إلى فهم كينونة الشعر "[3].

من الواضح أن (لمناصرة) كان لحظة صياغته لهذا التعريف، واقعا تحت تأثير سلطتين من طبيعتين مختلفتين؛ السلطة الأولى هي سلطة الشعر التي تتبين هيمنتها عليه – وهو الشاعر – من خلال إبداء ضروب من المشاعر، العلاقة بينها لا تخلو من تناقض، كما لا يعدم فيها الانسجام والاتساق . تمارس حضورها في النص، وتجعله كتلة شعورية لها وجود لغوي، وهنا تبرز ملامح السلطة الثانية، وهي السلطة النقدية، حيث يحاول الشاعر الناقد إيجاد صيغة تجريدية تقنينية، لتلك التجربة الشعورية، وهنا يختار مدخلا شعريا (نسبة إلى الشعرية)، لكي يتمكن من ذلك

---

[1]– عز الدين لمناصرة : " جمرة النص الشعري | مقاربات في الشعر و الشعراء و الحداثة و الفاعلية " ،دار مجدلاوي ، الاردن ، ط1 ، 2007 ، ص : 10 – 11 .

[2]– نفسه، ص : 43 .

[3]– عز الدين لمناصرة : "علم الشعريات| قراءة مونتاجية في أدبية الأدب"، دار مجدلاوي ، الأردن، ط1 ، 2007 ، ص:7–8

التجريد،وينبري لوصف الخصائص العليا للخطاب الشعري، ممثلة في الخرق، والانزياح، والاستعارة، والتخييل، والايقاع والمجاز، مع التأكيد على علاقة التماهي بين هذه الخصائص وبين الكينونة، بل إن هذه الخصائص، هي جوهر الكينونة، وبالتالي يغدو من المناسب القول : أن تلك الخصائص مجتمعة هي الشعر، والشعر هو هي .

وفيما يتصل بموضوع النص دائما، فقد عرفت بعض قضاياه مناقشات من لدن نقاد كثيرين،بعضها وضعته في مواجهة مع إشكالات ذات علاقة بالقراءة وصيغها، فيما اتجه بعضها الآخر إلى تفحصه في ضوء مفاهيم وطروحات نقدية تنتسب لمرجعيات مختلفة .

كما لاقت القراءة، وأشكالها، وأسسها، اهتماما بالغا من قبل النقاد العرب المعاصرين، لكنهم وعلى أية حال لم يخرجوا عما تلقوه عن أساتذتهم الغربيين، ولم يجدوا في عمومهم ضرورة لإحداث تعديلات تذكر على هذه الأسس والأشكال، حتى وإن كان النص المزمع قراءته، هو نص عربي مختلف في السياق والمؤدى عن النص الغربي.

وعلى العموم فما تم الإجماع عليه من قبل هؤلاء النقاد، هو أن القراءة هي شرط كينونة النص، ووجوده وقف عليها .إن الوجود المادي للنص – "كتلة لغوية مرسومة في البياض"[1] ، كما يؤكد (لمناصرة) – لا يكفي لاعتباره نصا، إنما يحتاج إلى نقلة من الفضاء الطباعي، إلى فضاء القراءة،وهذه النقلة يقوم بها القارئ | الناقد الذي سوف يصبح شريكا في الكتابة، ومساهما في صناعة الصيغة الاكتمالية للنص .

مخطط القراءة :

يقترح (لمناصرة) مخططا للقراءة، من غير أن يصرح بمرجعية بعينها، والواضح أنه استفاد من كافة المدارس، حتى السياقية منها، والتي جددت نفسها في إطار ما يسمى بالنقد التكويني الذي دافع عنه (لمناصرة)، ووضح وجوه استفادة الناقد من إمكانات هذا النوع من النقد، كل ذلك متأت من اقتناعه التام بأن علاقة النصوص بالتاريخ، هي ليست علاقة قطيعة كما حاول الأسلوبيون، والبنيويون، والسيميائيون إثباته، وإنما هي علاقة ارتباط، ويتصل بذلك أن تاريخ المبدع العام، وتاريخه الخاص مفيد في إضاءة النص، فدراسة النص من خلال المبدع نفسه، أقرب إلى الحقيقة النسبية، يقول (لمناصرة) بهذا الخصوص :" ولهذا فإن قراءة النص منذ هواجسه الأولى،مرورا بولادته، تعتبر أمرا ضروريا، ونضيف مرحلة يتناساها النقاد، أو يقللون من أهميتها،أو يدمجونها في مراحل أخرى، وهي المرحلة التي نسميها الرعاية السرية للنص، وهي التي تتلو الإنتهاء

[1]– عز الدين لمناصرة : " جمرة النص الشعري "، م س، ص : 11.

من كتابة النص "[1]، حيث تتم فيها عمليات التعديل والتنقيح، فيما يشبه النقد الذاتي، فهي إذن تجمع بين الإبداع والنقد، "ونسميها المرحلة السرية أي ندخلها في العملية الأساسية، لأن الشاعر يكون في مرحلة الخلق السرية، ولأن عملية الفضح لم تكن قد بدأت، ولهذا فهي آخر مرحلة يظل فيها النص قابلا للتعديل، بل ربما للموت، بل لولادة جديدة "[2].

هذه المصائر الثلاث المحتملة للنص، إنما تجلي بالمقابل أنواعا ثلاثة للقراءة، وأصنافا ثلاثة أيضا من القراء :

- القراءة الاستهلاكية : الموت .
- القراءة الإبداعية : الولادة الجديدة .
- القراءة التفكيكية : الموت ثم الولادة .

وبشكل أدق وأوضح، يقترح (المناصرة) استراتيجية للقراءة، تذكرنا بالاستراتيجية التي قدمها لنا (تودوروف)، خاصة وأنها تتغذى من المورد نفسه (الشعرية)، فانطلاقا من مبدأ الشعرية الذي يستهدف البحث في الخصائص العليا للخطاب الأدبي، يقدم مخططا نظريا للدراسة النصية، يشفعه بنموذج تطبيقي . ويمكننا تقديم ملخص لذلك المخطط على النحو الآتي :

يتم التمييز بين المستويات الرئيسية، والمستويات الفرعية .

- المستويات الرئيسية في إطارها يتم فحص :البنية الايقاعية – اللغة ومستوياتها – المستوى البلاغي والأسلوبي –التشكيل الشعري –الكثافة والتلخيص والتباين والتوتر – التناص والتلاص من جهة، والإضافة والمغايرة من جهة أخرى.
- المستويات الفرعية :يبحث فيها عن الظواهر الصوتية مثل : التجانسات الصوتية الناتجة عن التكرار، والنبر والتنغيم، وغير ذلك .
- تقطيع النص إلى وحداته الكبرى (الجمل)، وملاحظة أنواعها، وهذا يقودنا إلى دراسة مكون الزمن، ثم الوحدات الصغرى (الكلمات)، وذلك يفيدنا في تعيين المعجم الشعري .

كما تشمل الدراسة اللغوية :

- رصد دور كل من الضمائر والأفعال في تشكيل النص .
- ملاحظة الظواهر البلاغية (الاستعارات – االكنايات – المفارقات الكنايات والمجازات)،والأسلوبية المختلفة، و كذا ملاحظة تقنيات معينة مثل : السرد والتلخيص .

---

[1] – عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري "، م س، ص : 62 .

[2]– نفسه، ص : 62 .

كما يمكن البحث في الانزياح بمختلف مستوياته اللغوية والنسقية، وكذا دراسة الفضاء بأنواعه : الطباعي، والدلالي، والجغرافي .

وفي إطار الدراسة التناصية يُبحث عن الأصوات المتعددة من أجل تبين مدى أصالة النصوص،ودرجة اختراقها، وتحسس إضافاتها، وبالمقابل درجة تقليديتها .

أما دراسة المعنى، وما وراء المعنى، فتتم من خلال استنطاق البنيات الظاهرة، والرموز، والايحاءات، مما يسمح بالكشف عن المسكوت عنه في النص، ويدخل في ذلك تحرّي أسباب نجاح النص، وانتشاره أو التضييق عليه، وهنا لا بد من استثارة أنساق أخرى غير لغوية [1] .

كل هذه الخطوات، يجب أن تفضي إلى الكشف عن البنية الكلية للنص، والمكونة من مجموع بنيات وأنساق تحكم النص، وبهذا نكون قد قمنا بعملية تفكيك شاملة للنص يفترض أن تقودنا إلى صياغة خلاصات مركبة لكل عناصر التحليل [2].

وفيما يخص النموذج التطبيقي الذي طبق عليه هذه الإجراءات، فيتمثل في موشح (لسان الدين بن الخطيب) :

جادك الغيث اذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

و "تعشيب النص " ،هي العبارة التي جعلها عنوانا لذلك التحليل، وقد وضح معناها قائلا:"يعني مصطلح تعشيب النص، قراءة البنيات السطحية الصغرى للنص، وتجهيزها قبل الدخول في مرحلة اكتشاف البنية الكبرى، التي يتم اكتشافها من خلال تجميع وربط البنيات السطحية الصغرى، ومعنى هذا أن (تعشيب النص)، هو تهيئة النص للقراءة الموسعة الأعمق "[3].

وبالنظر في التحليل المقدم من طرف الناقد ، نكتشف بأن مرحلة التجهيز، هي مرحلة تشمل التعريف بالشاعر، وشرح المفردات الصعبة، ثم دراسة الوزن والايقاع، ثم إبراز مواطن التلاص والتناص، ثم دراسة المستوى النحوي، والمستوى البلاغي، ليكون كل ذلك تمهيدا لدخول مجال البنية الكبرى التي عبر عنها بعبارة "الغياب في الغياب " ؛ غياب الزمن الأندلسي الجميل [4].

---

[1] – عز الدين لمناصرة : " جمرة النص الشعري "، م س، ص : 33– 34 .

[2]– نفسه، ص : 35 .

[3]– نفسه ، ص : 373 .

[4]– نفسه، ص : 373 وما بعدها .

وتحت مصطلح "تعشيب النص" أيضا، قدم قراءة في قصيدة " سيأتي نهار " لـ (نزار قباني) وفيها درس الوزن والإيقاع، والمستوى النحوي، والمستوى البلاغي والأسلوبي، كما درس الفضاء من خلال المطلع والختام، أما البنية الكبرى، فاختزلها في "الرغبة في التحول وتأنيث الأشياء " [1].

واذا كانت مسألة قراءة النص، وآليات التعاطي معه، من أولويات الناقد العربي المعاصر، فقد شغلته أيضا أمور أخرى لا تشذ في الواقع عن اهتمامات النقد الأدبي، مما يدخل في إطار النقد النظري، كعلاقة النقد بالأدب، وعلاقة النص بسياقاته المختلفة وقضية التجنيس .

و في الشق التطبيقي، شغلت الظواهر الأدبية المعاصرة اهتمام النقاد، بل واتجه بعضهم إلى رصد ظواهر تجلت على مستوى النقد نفسه، وذلك يدخل –كما هو معلوم – في مجال نقد النقد.

وبهذا تحولت الدراسات النقدية إلى موضوع للمساءلة والفحص، وتكوّن اتجاه همه التفكير في النتائج المتوصل إليها من خلال البحوث المختلفة . ولكن لا ينبغي أن يفوتنا التذكير، بأن كل هذه الشواغل ،ليست وليدة حاجة عربية، بقدر ماهي ترجيع لما يمور في ساحة الغربيين من نقاشات.

ومهما يكن من أمر، فإن الذي يشغلنا في هذا الجزء من البحث، هو تبين الملامح العامة التي تميز الخطاب النقدي المعاصر، وتقصّي الأهداف والمقاصد التي توجه اشتغال أقطابه، والتعرف على أهم قضاياه .وتحقيقا لهذا المبتغى، فقد سلكنا سبيل العرض والتحليل لأهم التوجهات التي تبرز على مستوى هذا الخطاب .وإذ كنا قد فرغنا لتونا من عرض واحد من تلك التوجهات،ممثلة في مقترح (لمناصرة) في القراءة النصية، فإننا سنردف ذلك، بحديث مركز عن باقي التوجهات .

–تصحيح الاخطاء القرائية الشائعة :

على صعيد النقد النظري، حاول مجموعة من النقاد، تصحيح بعض المفاهيم والرؤى المغلوطة التي تم نقلها عن أساتذة النقد الغربي، من غير تمحيص أو فهم، من ذلك مثلا محاولة (سعيد بنكراد) تخليص سيميائية (بورس) من الأغلاط التي لحقت بها، مثل وصمها بالتفكك، وانتفاء الرابط بين مجموع الأفكار المكونة لها، فضلا عن تهمة التعقيد التي لم تبرحها [2]، فمما جاء به في هذا السياق،هو أن كل تلك الانتقادات إنما هي ناتجة عن التقسيمات والتفريعات التي لو تم التخلي عنها، وعمد إلى وضع رؤيته وفهمه للعلامة في إطار عام، لاتضح بأن : " ... نظرية بورس تقدم لنا إسهاما فعليا في قراءة النصوص، وتأويلها، وإدراك ما أمامها وما خلفها . فلا يكفي القول إن النصوص بؤرة الدلالات، فالدلالات كثيرة ومتنوعة، إلا أنها تتمنع ولا تسلم نفسها لأول عابر سبيل . إن الدلالة

[1] – عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري "، م س، ص : 387.

[2]– سعيد بنكراد : " السيميائيات والتأويل "، م س، ص 32

أسرار، و كل سر يحيل على سر، وقد لا يكون السر الأخير، سوى لحظة توهم الذات بأنها استقرت على دلالة بعينها " [1] .

إن الأمر يتعلق إذن بالتأويل، وبالتعدد، وبالتناص، وبكل ما هو متداول بين أصحاب نظريات القراءة والتأويل . فكل هذه المباحث الرصينة والمعاصرة، نجد لها حضورا في فلسفته ؛ يقرأ له (بنكراد) مثلا كلاما من قبيل : :" فالنص ليس نصا في ذاته بل هو نص في حدود إحالته الضمنية أو الصريحة على نصوص أخرى، وفي هذه الحالة، فإن التحقق النصي المفرد، ليس سوى إمكان ضمن إمكانات أخرى . لذا فهو لا يمكن أن يكون تعيينا لمعرفة معطاة بشكل نهائي، بل هو سلسلة من الإحالات، التي قد لا تنتهي نظريا عند نقطة دلالية بعينها "[2]، فيتيقن أن (بورس) هو من طراز المفكرين الرواد الذين يسبق نظرهم زمنهم بكثير .

و بصرف النظر عما يريد (بنكراد) التأكيد عليه بشأن فلسفة (بورس) السيميائية، فإن هدفه الأبعد هو التوطين لتقليد جوهري في أدبيات المعرفة العلمية، ألا وهو تنمية الرؤية التحليلية للأمور،والتخلي عن عادة التلقي السلبي والسريع لكل ما يُكتب أو يُقرأ، يقول بنكراد : " ...نشير إلى أن عملنا هذا، يندرج ضمن المجهودات التي قدمها، ويقدمها الباحثون المغاربة من أجل استنبات وتأصيل الرؤية التحليلية داخل الثقافة العربية "، ولا ينكر (بنكراد) جهود باحثين آخرين، تندرج أعمالهم في نفس المسعى من أمثال (محمد مفتاح) و، (مبارك حنون)، و(عبد المجيد نوسي) [3] .

و بالفعل ،ومن غير إسراف في التفاؤل، فقد أصبحنا نتحسس في عدد لا بأس به من الأعمال النقدية المتأخرة، شيوعا لروح التحليل والمساءلة لجملة المسلمات التي تغذت عليها المعرفة النقدية العربية، سواء تعلق الأمر بالمدونات القديمة، أو بالكتابات الحديثة والمعاصرة، مما كوّن اتجاها في إعادة قراءة هذه المدونات، عرف باعتماد آليات غربية، تم استيعابها وهضمها على النحو المنشود.

– تبيئة أسس القراءة:

من النماذج التي يمكن الاستشهاد بها ضمن التوجه المذكور، والتي نذكرها تمثيلا لا حصرا،دراسة الدكتور (هلال جهاد): "جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي"، فقد راهنت هذه الدراسة على تقديم جمالية الشعر الجاهلي في إطارها الفلسفي والرؤيوي العام، وهذا بعض ما تم الإفصاح عنه في المقدمة . ويبرز الرهان الذي عولت عليه هذه

[1] – سعيد بنكراد : " السيميائيات والتأويل "، م س، ص : 33 .

[2] – نفسه، ص : 34 .

[3] – نفسه، ص : 39 .

الدراسة من خلال ما ورد في المقدمة : " يهدف هذا البحث أولا، إلى إقامة جماليات الشعر العربي من خلال دراسة الشعر الجاهلي، بوصفه ممارسة جمالية انبثقت من رؤية العرب لعالمهم وطريقتهم في مفهمته وتقويمه "[1]، حيث يتحول معنى الجمال من كونه موضوعا للإحساس، والشعور والذوق،إلى كونه "وعيا "، ولما كان الباحث ينظر للوعي : " ... بوصفه ما به ومن أجله توجد المعرفة "[2]، فإن الجمال سيتحول إلى أداة للمعرفة، وغاية لها في الوقت نفسه.

إن هذه الرؤيا الرافضة لمبدأ الفصل بين الذات (الواعية)، وموضوع الوعي هي بالتأكيد رؤيا ظاهراتية، وذلك ما يقر به الباحث : " ... ومؤدى ذلك أن الوعي في المنظور الظاهراتي يباطن الظاهرة . ويصبح مقوما لوجودها العياني حالما يقصدها . ولعل هذا هو السبب الرئيس في تبني الظاهراتية منهجا، ذلك أن كل المناهج المعروفة تقرأ نفسها في الفن والأدب ولا تقرأه بذاته ولذاته أعني أنها لا تقرأ الإنسان والمعنى والذات العارفة في موضوعها "[3] . فالشعر هو ظاهرة جمالية لا تخلو من مضمون معرفي يكشف عن طريقة الذات المبدعة في التشكيل والتأسيس للمعنى، بوساطة الأشياء، والطبيعة والعالم، وبهذا يمكننا استخلاص خصائص الظاهرة الشعرية كما يفهمها الباحث ممثلة بالأساس في الغائية والقصدية [4] .

وبصدور الباحث عن الظاهراتية التي لا تخلو من تعقيد وصرامة، يكون قد قطع الخطوات الأولى في مسار التطويع والتكييف اللذين لا بد منهما لكل دراسة تتوسل الظاهراتية في التعاطي مع الظاهرة الجمالية، وذلك ما قام به (هلال جهاد) ؛ حيث عمد إلى " ... تبسيطها [الظاهراتية] وتطويعها لموضوعها، والاعتماد على ما هو جوهري منها، ومنحه المرونة الكافية التي تزيد من غنائه وثرائه"[5]، واستغلال فكرة اللافصل بين الذات والموضوع في الدنو أكثر من النص الجاهلي، وبهذا صاغ ظاهريته الخاصة كما يقول، لقد حوّل " ... التجربة الجمالية إلى منهج منضبط للتحليل، يقوم على تجاوز ثنائية الذات والموضوع، ونبذ الأحكام المسبقة حول الظاهرة، ووصف ما هو معطى منها، ومن ثم تأسيسها، أي اكتشاف ما تنطوي عليه من المعنى . وكل هذه الخطوات تجعل المنهج

---

[1] – هلال جهاد : " جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي "، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2007، ص : 11 .

[2] – نفسه، ص : 12 .

[3] – نفسه، ص : 12 .

[4] – نفسه، ص : 13 .

[5] – نفسه، ص : 426 .

نفسه ذا ماهية جمالية، تبدأ مما يمكن تسميته بالتناص بين الوعيين : الوعي الشعري، ووعي التلقي،وهكذا لا يعود الجمال الشعري، موضوعا خارجيا مستقلا عن متلقيه " [1] .

إنها إذن محاولة لتلقي الجمال، لا على أنه مكوّن ذو طبيعة فلسفية مجردة، ولكن بوصفه نتاج تفاعل ومحاورة، بالإمكان رصد تجلياته العينية التي يتعذر إدراكه من دونها [2] .أما الآلية المعتمدة في هذا التلقي، فهي التأويل الذي يستهدف الكشف " عن الماهية الحضارية للإنسان العربي، من خلال الشعر الذي أبدعه، وأسس وجوده المعرفي فيه " [3]، وبالتأويل سيتحول الجمال الى وسيلة لإنتاج المعرفة .

وهكذا، ومن خلال عملية التأويل الجمالي،تجاوز الباحث ما رآه دارجا في الدراسات الشكلية والبنيوية، وهو الوصف [4] الذي لا يفي بغرض الكشف عن الأبعاد العميقة المتخفية خلف التشكيلات الجمالية .

بعد هذه التوطئة النظرية، دلف الباحث إلى موضوعه، مقسما الاشتغال فيه على قسمين اثنين، أولهما درس فيه "جماليات الفضاء الشعري"، وفي إطاره أوّل الايقاع تأويلا جماليا، كما أوّل "النوع الشعري العربي"، وتناول جماليات اللغة الشعرية . أما في القسم الثاني فقد تعرض لـ "جماليات الوجود الشعري "، فيما خصص الفصل الرابع لتناول فعل "التأسيس الجمالي للذات الشعرية" . أما الفصل الخامس فقد تناول فيه فعل "التأسيس الجمالي للعالم الشعري "، وختم الدراسة بمناقشة قضية " القيمة الجمالية وحضارة المعنى الشعري ".

وفي بحث آخر لا يقل أصالة، يخط (حسن ناظم) لنفسه طريقا في التعامل مع النصوص لا يخلو من طرافة، حيث عمل على استحضار مكون تم تغييبه منذ الطلائع الأولى لمناهج الحداثة، وهو المكون الإنساني، وقد ضيّع علينا تغييبه– حسب الباحث – متعة تذوق جماليات النصوص،والالتذاذ بها . لكنه هو لم يرض أن يستسلم لرغبات هذه المناهج وأصحابها، فقام بهذه الدراسة نصرة

[1] – هلال جهاد : " جماليات الشعر العربي " ، م س ، ص : 14 .

[2] – نفسه، ص : 425.

[3] – نفسه، ص : 15 .

[4]– نفسه ، ص : 426.

لإنسانية النص، و "كفارة نقدية عن عبث مورس على النصوص عبر إغفال الجانب الانساني فيها"[1]. في الوقت الذي لا يستطيع أي نص أن يحجب تماما الإنسان والوجود، والعلاقة بينهما .

ولئلا يلتبس مفهوم " الأنسنة " المعاصر، بالمفهوم التنويري القديم، يحسم الباحث الفروق بينهما قائلا : " فالأنسنة تعبد العقل " [2]، أما " أنسنة الشعر هي تعويل على طاقات الشعور الخلاقة في العالم الداخلي للإنسان، كائنا انسانيا خبيرا بإمكانات اللغة في التعبير عن قضاياه ومعالجتها. وأنسنة الشعر هي تنوير للإنسان عبر الشعر . هي أن يكون الشعر ملتحما بحس الرسالة الإنسانية"[3] .

هكذا يحاول الباحث، ومن خلال إدخال هذا المفهوم غمار الدراسات النقدية التوطين لأدبيات جديدة لها، بعدما ظل الشرخ يتسع بين النص والحس الإنساني، دونما تقدير لعواقب ذلك على مستوى التذوق، ولا اكتراث لخصوصية الشعر والأدب عموما مما عكر صفو العلاقة بين المبدع ونصه، وأبطل الألفة بين الأدب وجمهوره .[4] وإن كان ثمة من يلام على هذه الوضعية، فهم النقاد حسب (حسن ناظم)؛ إنهم بإذعانهم إلى إملاءات بنيوية وشعرية وغير ذلك، إنما يتحملون مسؤولية تدهور العلاقة بين الشاعر ونصه من جهة، وبين الشعر ومتلقيه من جهة ثانية . وهم لهذا مطالبون بتصحيح الوضع، ولا أقل – تحقيقا لذلك – من أن يعملوا على " توجيه المتلقين الى تذوق الشعر "[5] . ومن جهته هو، فقد عمل جاهدا على دفع الناس إلى تلقي الشعر من غير أن تخبو وهجاته، ولا حرائقه الوجدانية، ولا بواعثه الدفينة، وقد اختار للتطبيق، نصوصا لشاعر عراقي لم يغب عنه هو الآخر مثل هذا الاعتقاد (الإيمان بإنسانية الشعر)، وهو (فوزي كريم).لقد تميز هذا الشاعر بعمق رؤيته لمفهوم الشعر، ودوره في الحياة، وآمن بقوة علاقته بصاحبه، وكان يملك موقفا نقديا اتجاه هذه المسألة، أهم ما فيه أنه عرف كيف يترجمه شعرا، لكن ونظرا لخصوصية الخطاب الشعري المراوغ، فإنه عزف عن إبداء حقيقة هذا الموقف على نحو واضح، ليتولى (حسن ناظم) مهمة استجماع معالم هذه الرؤية، واستخلاصها من الشعر، ومما ورد بهذا الصدد : " في الأعمال الشعرية الكاملة لفوزي كريم، تتناثر هنا وهناك نصوص شعرية وفيرة تتحدث عن الشعر . وتتخذ

---

[1] حسن ناظم : " أنسنة الشعر | مدخل إلى حداثة أخرى، فوزي كريم نموذجا "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2006، ص: 7 .

[2] – نفسه، ص : 13 .

[3] – نفسه، ص : 13 .

[4]– نفسه، ص : 07

[5] – نفسه ، ص : 07 .

هذه النصوص الشعرية أساليب متنوعة للتعبير عن رؤية الشاعر للشعر . منها الواضح المباشر،ومنها المرمز، ومنها التأملي، ومنها الحالم، وفوزي كريم، بحسب نظرتي ومتابعتي، أكثر الشعراء العراقيين،وربما العرب، ولعا وانهماكا في التعبير عن مفهومه الشعري شعرا . فمفهوم الشعر يستقيم في مجمل خبرته الشعرية موضوعا يفرد له قصائد، ويجعله جزءا من قصائد، ويدسه في تضاعيف قصائد "[1].

-تعليمية النقد :

لقد كُللت مرحلة التمثل والتجريب، بالنسبة لبعض النقاد، باكتساب مهارة التجريد وتنظيم العملية النقدية وفق خطوات محددة، يمكن تثبيتها وتعميمها على كل ممارسة ،وذلك على الطريقة المدرسية، مما كوّن اتجاها في النقد، هو الاتجاه التعليمي الذي يعد (عز الدين لمناصرة) من أهم روداه؛حيث خصص كتابه: "تذوق النص الأدبي " لغايات تعليمية بحتة، ولم يترك (لمناصرة) المجال لذكاء القارئ لكي يكشف عن هذه الغاية، وإنما أفصح عنها بنفسه في المقدمة، فقد أكد أن هدف الكتاب هو تدريب الطلبة على تحليل النصوص على نحو يمكنهم من تذوق جمالياتها، ويبتعد بهم عن التلقي المدرسي التقليدي، غير أن ذلك مشروط بتوظيف الرصيد الثقافي والنقدي المكتسب، فضلا عن الاستفادة من تحليلات النقاد المحترفين .

ويبقى على الطالب أن يدرك بعد أن يعي هذا، أن القراءة المطلوبة تتمحور حول :" دائرة النص، ونواة النص المركزية، ومحيط النص الممكن، والعلاقات المتشابكة بين العناصر داخل النص كذلك قراءة المعنى، وما وراء المعنى، وشكل المعنى من خلال مفاهيم : البنية، والسياق، والنسق وفي حالة الحكم على النص، يفترض التركيز على التناص والتلاص، في مقابل الاختراق والإضافة، قياسا على النصوص الشائعة والسائدة والسابقة ."[2]

وفي الجانب التطبيقي اشتغل (لمناصرة) على نصوص مختلفة، تتراوح بين الشعر العمودي، والحر، والحديث، والمعاصر، وقصيدة النثر، والقصائد المترجمة والقصة، والأدب التذكاري، لكنه أحجم عن تحليل الرواية، لئلا يتحول هذا النموذج إلى صنم نقدي يكتفي الطلاب بنقله كما هو،فاختار ترك مهمة الانتقاء، وتقديم آليات تحليل هذا الفن للأستاذ .

أما منهجيا فلم يكتف (لمناصرة) بمرجعية منهجية واحدة، وإنما اشتغل على مناهج متعددة [3].

---

[1] – حسن ناظم : " أنسنة الشعر | مدخل إلى حداثة أخرى، ص: 82 .

[2] – عز الدين لمناصرة: " تذوق النص الأدبي ، دار البركة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2006 ص: 5–6 .

[3] – نفسه، ص : 6– 7 .

وتتضح النزعة التعليمية لـ (عز الدين لمناصرة) أيضا، في كتابه " بحرة النص الشعري "، الذي اتجه فيه إلى التعريف بالعملية النقدية من خلال تحديد مجالات اشتغال الناقد الأدبي التي تتوزع على:

"قراءة النصوص الادبية (قراءة جمالية وثقافية) .

قراءة النصوص النقدية (نقد النقد)

.قراءة النصوص الثقافية (قراءة جمالية وثقافية)"[1]

وهذه هي المجالات نفسها تقريبا التي أشار إليها (سالم سعد الله) الذي تقمص دور المعلّم،وراح يلقن القراء أنواع الخطابات، مجملا بين الأخيرين، ومميزا بين الخطابين الأدبي والنقدي،مما أنتج ثلاثة أنواع من الخطابات هي :

-الخطاب الأدبي، و" يشتغل على تقويم التجربة من خلال قراءته إياها"[2].

-الخطاب النقدي الأول .

الخطاب النقدي الثاني.

وقد حدد وجه العلاقة بين الخطابين النقديين الأول والثاني، من خلال قوله " والخطاب النقدي الثاني، يعمل على استلهام معطيات حكم الخطاب النقدي الأول، ويبني عليها تصوراته، ثم يعمل على الحكم فيها مرة ثانية، فهو يعمل على إعادة إنتاج الخطاب النصي مرة أخرى " [3].

ولعل أغزر النقاد العرب إنتاجا في باب النقد التعليمي، هو الأكاديمي الجزائري (يوسف وغليسي) الذي نذر ثلاثة كتب كاملة لتلقين الطلاب مناهج النقد المعاصر ومدارسه وهي : "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الى الألسنية"، و"مناهج النقد الأدبي " و"محاضرات النقد المعاصر"، وتنبع أهمية هذه الدراسات من كونها، وإن كانت مدرسية النزعة، فإنها لم تخل من عمق،تجلى في التحرّي التاريخي، والتدقيق الاصطلاحي والمفهومي لكل ما يتعلق بالمناهج ومصطلحاتها، مع إثارة بناءة لقضايا طالما كانت محل نظر وجدل بين النقاد، ففي كتاب "مناهج النقد الأدبي" – الذي هو نسخة موسعة ومعمقة لكتاب "محاضرات النقد المعاصر " – وبعد أن بسط القول في المناهج السياقية الأربعة (الانطباعي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفساني)، تعرض للمنهج التكاملي بصفته منهجا مثيرا للجدل، مبديا جوانب الخلاف حوله، قبل أن يقف على باب المناهج الحداثية مؤرخا لمراحل نشوئها، شارحا لمنطلقاتها وأسسها، معددا أهم أعلامها وذلك بدء

---

[1] – عز الدين لمناصرة: " بحرة النص الشعري "، م س، ص : 21– 22 .

[2]– محمد سالم سعد الله : "مملكة النص | التحليل السيميائي للنقد البلاغي ، الجرجاني نموذجا " ، عالم الكتب الحديث – جدارا للكتاب العالمي.، الاردن ، 2007 ، ص: 27 .

[3]– نفسه، ص:27

من مدرسة النقد الجديد وصولا إلى النقد البنيوي، والأسلوبي والسيميائي والموضوعاتي والتفكيكي . أما المنهج الإحصائي فقد كان له فيه نظرة قد لا تسرّ المتحمسين له، كما قد لا ترضي مناوئيه؛ذلك أنه لم يقبله جملة، ولم يرفضه تفصيلا، باختصار لا يمكن – في رأيه – الاكتفاء بالإحصاء منهجا قائما بذاته، وإنما هو إجراء من المفيد الاستعانة به، لكن في إطار منهجي آخر [1] .

ومن اللافت في هذا الكتاب شيوع الحس الاصطلاحي، الأمر الذي يضعه في خانة الدراسات النقدية الرصينة والقليلة عربيا، ولا يخفى ما في هذه الميزة من فائدة في كتاب أغلب قرائه نقاد متخصصون، أو طلاب يراد لهم أن ينشأوا على حس اصطلاحي رفيع، يمكّنهم من التمييز بين جيد النقد ورديئه، وعيار ذلك حسن استخدام المصطلح وحسن تلقيه .

يضاف إلى هذا الانشغال الاصطلاحي، انشغال آخر بدا واضحا في ثنايا الكتاب المذكور،يتعلق بواقع المناهج المستنسخة في النقد العربي، وقد أفضى هذا الاهتمام بالباحث إلى تعرية عديد من الأخطاء كانت قد اكتنفت عملية النقل والاستنساخ، ونتجت عن عوامل كثيرة منها: سوء الفهم، والاستسهال، والتسامح المبالغ فيه بخصوص عملية ترجمة المصطلحات والمفاهيم النظرية التي تقف عليها تلك المناهج .

ورغم كون النقد الجزائري صورة مصغرة للمشهد النقدي العربي العام، فقد أفرد له (وغليسي) كتابا خاصا هو : " النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية "، وذلك حتى يمنح التجربة النقدية الجزائرية عبر مراحلها المختلفة، من العناية والتفصيل ما لم يسمح به المجال في الكتاب السابق [2] .

–نقد النقد :

تندرج في هذا الإطار الدراسات التي جعلت من تجربة أحد النقاد، أو مجموعة منهم موضوعا لها، كما يعتبر من نقد النقد، الدراسات التي عمدت إلى تتبع مسار منهج أو أكثر في الممارسة النقدية العربية، وبالنظر إلى المشهد النقدي العربي العام، نجد نسبة موفورة من الدراسات، اشتغلت ضمن هذا المجال، ويمكن التمثيل لذلك – على سبيل الذكر لا الحصر – بكتاب (محمد عزام)

[1]– يوسف وغليسي : " مناهج النقد الأدبي "، جسور، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2007، ص : 120.

[2] – يوسف وغليسي : "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية "، رابطة إبداع، الجزائر، 2002، ص:96

"تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية،دراسة في نقد النقد "[1]، بيد أن الباحث – وعلى غير ما يوهم به العنوان – لم يتحدث إلا عن التطبيقات البنيوية بفرعيها الشكلية والتكوينية، وهذا بعد أن أجهد نفسه في بسط المفاهيم النظرية للبنيويتين، وعرض منطلقاتهما في مجال تحليل الشعر والسرد متخذا من منجزات كل من (زكريا إبراهيم)، و(صلاح فضل)، و(عبد الفتاح كيليطو) وغيرهم سندا له .

وبخصوص التطبيقات العربية للمنهج البنيوي، فقد اختار منها مؤلفات لكل من (محمد مفتاح)، و(عبد الله الغذامي)، و(عبد المالك مرتاض)، و(سعيد يقطين)، و(سيد بحراوي)، و(سيزا قاسم)، و(طاهر لبيب)، و(محمد بنيس)، و(نجيب العوفي)، و(يمنى العيد)، و(حميد لحميداني) ليمارس عليها قراءته .

وإذا كان (محمد عزام) قد تبنى آلية المسح في بحث الاشتغال العربي على البنيوية فإن الباحث (يوسف وغليسي) الموسومة دراسته بـ " الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض "، ونظرا لاكتفائه بمدونة ناقد واحد، فقد اختار أن يكون عموديا في طرحه بحيث حاول أن يرصد أهم ملامح التجربة المرتاضية ؛ مرجعياتها، تحولاتها وثوابتها، نقاط قوتها وضعفها . لكنه وقبل أن يمر إلى مفاصل هذه التجربة، أبدى انشغالا واضحا بقضايا ذات طابع ابستمولوجي تتعلق أساسا بمسائل المنهج والمصطلح، فعمد إلى تحديد مفهوم "المنهج" بدقة، مخلّصا إياه من تداخلاته مع مصطلحات متاخمة كثيرا ما تعوض بعضها بعضا في استخدامات النقاد العرب، ومن هذه المصطلحات المنافسة للمنهج: النظرية – الطريقة – المدرسة – المذهب – الاتجاه –التيار [2]

ودرء لذلك الخلط، وضع (وغليسي) حدا مستخلصا من تعريفات وآراء تقدم بها باحثون عرب، على أمل أن يكون هذا الحد حدا مرجعيا قاطعا مانعا لكل تداخل، مبعدا للحدود الأخرى التقريبية أو الاحتمالية ،وقد جاء في نصه : " وعليه فالمنهج – بصفة جامعة – هو جملة من الأساليب والآليات الاجرائية ،الصادرة عن رؤية نظرية شاملة إلى الإبداع الأدبي، والتي غالبا ما تنبثق عن أساس فلسفي أو فكري، يستخدمها الناقد في تحليل النص وتفسيره بكيفية شاملة لا تتوقف فعاليتها

[1]– محمد عزام: "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

[2]– يوسف وغليسي : " الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض "، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص:21–24 .

على عتبة دراسة الجزء من الكل، وإنما تتجاوز ذلك إلى النص في صيغته الكاملة شكلا ومضمونا،وفي انتمائه الى أي جنس أدبي "[1] .

وتأسيسا على هذا التعريف ،يمكن الخروج بخمسة محددات للمنهج هي : المرجعية الفكرية الفلسفية – الرؤية المهيمنة– الشمولية – الاستقلالية – والآليات الاجرائية. وهكذا لا يبقى هناك مجال لإجراء المصطلحات السابقة، من المنهج مجرى المرادف فالعلاقة بينها وبينه إنما هي علاقة تجاور،وليست علاقة عمودية ترادفية .

وقد كان (وغليسي) أول ممتثل لتلك الضوابط، ومتمثّل لذلك المفهوم في تعامله مع التجربة النقدية لـ (عبد المالك مرتاض)، حيث أبان عن وعي عميق في انتقاء المصطلح الملائم لما هو فيه من حديث .ولما كان الحضور المنهجي هو الثيمة التي تميز العصر الحداثي، وما بعده في النقد، ولما كان (مرتاض) ناقدا حداثيا وما بعد حداثي، و كان أيضا من النقاد الواعين بقيمة المنهج في أي ممارسة علمية، فقد اختلف الباحث إلى مصطلح المنهج، أكثر من اختلافه الى أي مصطلح من المصطلحات الأخرى المجاورة .

وفي حكم عام على التجربة المرتاضية، فقد اعتبر (وغليسي) (مرتاضا) خير من يمثل التحول المنهجي في الخطاب النقدي الجزائري، حيث واكبت تجربته ذلك التحول العربي بشكل عام،ويذكرنا حديثه عن التجوال المنهجي الدائم لـ (مرتاض)، بحديث مشابه عن (رولان بارث)، ويعزو (وغليسي) أسباب هذا الميل، إلى نبذ (مرتاض) لكل أنواع التعصب النقدي،واستجابته المرنة لمقتضيات " السوق الأدبية والنقدية المعاصرة "[2]، فمن السياقية التي كان تعاطيه معها – حسب الباحث – محدودا إلى النصانية التي انفتح فيها على مناهج الحداثة وما بعد الحداثة، وامتدت تجربته معها على مرحلتين الأولى سماها الباحث مرحلة " التأسيس والتجريب"[3]،وهذه لم تخل من كبوات منهجية، والثانية كان فيها أكثر فهما واستيعابا للمنجز الغربي، لذلك اعتبرها " مرحلة التخطي والتجاوز "[4]، وتمثلها الكتب الصادرة في التسعينيات*، وإذ بلغ مرتاض هذه المرحلة، حق للباحث أن يعده من النقاد الذين رسخوا أصول المناهج الحداثية في الخطاب النقدي المعاصر [1].

---

[1]– يوسف وغليسي : " الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض "، م س، ص : 24 .

[2] – نفسه، ص : 31 .

[3] – نفسه، ص : 49 .

[4] – نفسه، ص : 64 .

* أهم مؤلفات تلك المرحلة : " ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد 1989"، و" أ| ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة اين ليلاي لمحمد العيد " (1992)، و" شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل=

وعلى كثرة الدراسات العربية التي استهواها البحث في مجال نقد النقد، نكتفي بهذين المثالين لاستحالة ذكر شطر معقول منها، فما بالك الاحاطة بها جميعا .

الدراسة النقدية المقارنة :

ما من شك في وجود نوع من التداخل بين النقد والأدب المقارن، فبمجرد انتقاء باحث معين لأديبين بانتماءين مختلفين، حتى تلبس دراسته لبوس الأدب المقارن، أما آليات البحث وأدواته فهي نقدية بالأساس، وصف النصوص وقراءتها انطلاقا من رؤية فكرية ووفق منهجية محددة بغية رصد نقاط الالتقاء والافتراق بينها، هي غاية مقارنة وإن كانت الوسيلة نقدية، واغتناء منا بالوسيلة عن الغاية، أردنا ان نقف عند نموذج متميز من هذه الدراسات، استثمر رؤية ما بعد حداثية في قراءة نصوص لشعراء باعدت بينهم البيئات، والعصور، واللغات وجمعت شملهم رؤية جمالية لما هو غير جميل في العادة، والمألوف . ألا وهو العزلة والضجر . والنموذج المقصود هو: "أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر " لسعد البازعي، فباستدعاء فكرة المهمش والمسكوت عنه، درس جماليات العزلة في قصائد لكل من (راينر ماريا ريكليه)، و(اليوت)، و(محمود درويش) فضلا عن مقطع من معلقة (امرئ القيس) . ويمكن تلخيص أهم النقاط التي حواها هذا الجزء من الدراسة فيما يلي :

-إن الجماليات المبحوث عنها في هذه القصائد، هي ليست جماليات كلاسيكية، وإنما هي نابعة من تلقي جمالي لمكونات لم تعدّ يوما من الجماليات، لذلك فهي لم تشكل موضوعا مثيرا للاهتمام والبحث، يقول البازعي " تتمثل قيمة الجماليات هنا في اقتناصها حيث لا يبحث عنها عادة "[2]،مثل حالات معينة قد يمر بها الانسان كالعزلة والضجر، وهذا ما أكسب هذه الدراسة فرادتها وجدتها وأدخلها في فلك الدراسات ما بعد الحداثية الشغوفة بتعرية كل ما هو مسكوت عنه أو استثنائي .

- الاستضاءة بالسياقين الثقافي والتاريخي للقصيدة (أوروبا نهاية القرن 19- 20)، ساعدت الناقد في استخلاص جماليات القصيدة ؛ حيث لمس التأثير السلبي للمكان | المدينة على نفسية الإنسان الأوروبي الذي يعبر عنه (ريلكه)، وتحسس لدى قاطنيه شعورا عاما بالعزلة [3].

=موكب لقصيدة أشجان يمنية " (1995) " تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق " (1995) انظر، يوسف وغليسي : " الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض "، م س ص : 64 .

[1] – يوسف وغليسي : " الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض "، م س، ص : 123 .

[2]– سعد البازعي : أبواب القصيدة | قراءات باتجاه الشعر " ،المركز الثقافي العربي ، المغرب – بيروت ، ط1 ، 2004 ص : 24 .

[3]–نفسه، ص : 26– 28 .

–اشتراك (إليوث) مع (ريلكه) في السياق التاريخي، والثقافي، والجمالي يبرر انشغاله المشابه بالتعبير عن مشاعر العزلة والخوف من مجتمع مديني قد لا يتقبله، رغم أن هذا المجتمع نفسه يعاني العزلة، ومما ينم عن شعور (إليوث) بالعزلة ، خروجه عن الخط الرومانسي والاستعاضة عنه بصور مسرفة في الواقعية [1].

–كان من شأن حديث (محمود درويش) المستمر عن المنافي بأشكالها الفعلية والمعنوية ، أن حفز دلالة النفي في حالات قربه من العزلة، والانقطاع عن الآخرين، بل ودنا به أكثر إلى دلالة الموت .

–مثلت الطبيعة لدى كل من (ريلكه) و(درويش)، منبعا لاستلهام مختلف صور العزلة فيما أخذت المدينة هذا الدور عند (اليوث)، هذا ما يفهم من قول البازعي " فبينما يتوسل ريلكه صور الطبيعة لاجتراح جماليات العزلة، ويتمثل إليوث في المقابل صورا تطغى عليها المدنية، نجد لدى درويش جماليات تطغى عليها الطبيعة " [2] .

–يشترك (امرؤ القيس) مع الشعراء الآخرين في " تصور الكآبة حدثا عموديا، شيئا يرتبط بالهبوط من أعلى الى أسفل " [3]، مع العلم أن اختيار دلالة الهبوط راجع لسببين الأول في هو الدلالة على قوة وقع الهابط، والثاني فلسفي وجودي هو : " المتصل بتصورات شاعر جاهلي للطبيعة، وعلاقة الإنسان بالكون والأقدار فالهموم تأتي من السماء، من الليل، من مكان غامض سحيق وليس من الداخل، إنها جزء من قدر يهبط في أية لحظة " [4].

هكذا تتضح مستويات الفعل التمثلي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، لتبين عن جهد عربي حثيث يستهدف مواكبة الحراك النقدي الذي لا يني يتسارع ويتراكم في الغرب .وبالموازاة مع هذه الجهود،يبرز خط التطبيق المباشر والصريح لمجموع المناهج على النصوص العربية بمختلف انتماءاتها الأجناسية.

ب– الاشتغال التأسيسي :

–التأسيس المنهجي

تتوجه العناية في هذا المبحث إلى النظر في بعض المحاولات العربية التي تخص صناعة المنهج ،أو تستهدف خلق أدبيات جديدة في التعاطي مع الظاهرة الأدبية وفق رؤى مختلفة ،صاغتها التطورات

[1] – سعد البازعي : أبواب القصيدة | قراءات باتجاه الشعر " ص : 29–34 .

[2] – نفسه، ، ص : 40 .

[3] – نفسه، ص : 49 .

[4] – نفسه، ص : 53 .

الاخيرة في مجال الفكر والحضارة البشرية، والقراءة المتعمقة في تراكمات الفلسفة والفكر، ومتون النقد والبلاغة وضروب الفن، وغير ذلك مما شكل مدار بحث، وتحليل، ومراجعة .

عبد العزيز حمودة والتأسيس التراثي :

يعد (عبد العزيز حمودة) من أبرز الناشطين في مجال الدفاع عن الصوت العربي، وحضوره إزاء الأصوات النقدية الغربية، وقد سطع اسمه مع ظهور كتابه المثير للجدل "المرايا المحدبة | من البنيوية إلى التفكيك "، والذي عمل فيه على التقليل من أهمية المنجز النقدي الغربي، وإظهار عيوبه وسقطاته، كما سفّه فيه آراء الزمرة العربية المهلّلة للحداثة والمكبرة لها، وفي كتاب "المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية "، واصل نضاله النقدي ،عاقدا العزم على إنهاء التواجد الغربي في المشهد النقدي العربي، من خلال بعث نظرية نقدية عربية من تحت أنقاض التاريخ، والنسيان، والإهمال، وذلك استجابة لصوتين : صوت داخلي يحثه على ضرورة الخلاص من تبعية مقيتة للغرب، وصوت، بل أصوات خارجية، تطالبه بتقديم البديل لما رفضه ومجّه من مناهج الغرب، وتحت وطأة هذه الظروف، بدأ البحث كما يقول عن " البديل في التراث البلاغي العربي " [1]، يدفعه شعوره بأن هذا البديل موجود في التراث [2]، ويحفزه سؤال ظل يلح عليه مفاده : " هل قدمت البلاغة العربية في عصرها الذهبي نظرية لغوية أو نظرية أدبية " [3]. والأهم من ذلك السؤال سؤال آخر أكثر إشكالا مؤداه : " من أنا ؟" .

إنه سؤال الهوية إذن، وقد بعث عليه باعث من القلب والفكر معا، إحساس مريع بالتمزق والانشطار، ورغبة عاصفة في الخروج من عباءة الآخر، ثم الرفض ؛ "رفضي القاطع – [كما يقول]– لأن أظل علامة ثقافية هائمة تسبح حسبما يقذفها التيار، ويطلب منها أن تستقر في نهاية المطاف فوق شاطئ سوسير ،وشتراوس ،وياكبسون ،وبارث ،وديريدا، بل حتى هوسيرل وهايدجر، بينما شطآن العقل العربي شطآن الجاحظ، وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوي، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني قريبة، أقرب مما يتصور الكثيرون، من العقل والقلب "[4].

---

[1] – عبد العزيز حمودة: "المرايا المقعرة| نحو نظرية نقدية عربية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص : 09.

[2]– نفسه، ص : 10 .

[3]– نفسه، ص : 10 .

[4]– نفسه، ص : 14 .

ودون خوف من الفشل، ولا توجس من عظم المهمة، شرع (حمودة) في عمله، وفي البال هدف جليل هو " محاولة لتجميع مكونات نظرية لغوية عربية "[1]، لا تقل في عمقها، وفي تركيبها عن تلك المكونات التي انتجها العقل الغربي[2]، وليس في هذا شيء من المبالغة، أو إفراط في التفاؤل،فالعقل العربي استطاع فعلا أن يقدم فكرا لغويا ونقديا كان بإمكانه أن يتطور إلى مدارس لغوية وأدبية ناضجة، والذي حال دون ذلك أمران: أولهما الانقطاع عن هذا التراث لمدة ستة قرون، وثانيهما الانبهار بمنجزات الغرب إلى الحد الذي أعمى البصائر عن رؤية النفثات البارعة التي تقدم بها القدماء [3]، وفي الوقت الذي كان فيه على العرب المحدثين أن يتأسوا بالغربيين حينما عمدوا إلى تراثهم (اليوناني – الروماني)، ليقيموا عليه ركائز نهضتهم اللغوية والنقدية [4]، راحوا يقاطعون تراثهم، ويتصلون بمنجز غيرهم .

ويبدو أن الوقت في رأي (حمودة) لم يفت بعد، لكي يمحو العرب خطيئتهم، ويتصالحوا مع تراثهم .وبالنسبة له هو،فقد سارع إلى عقد تلك المصالحة، بادئا بقراءته قراءة عميقة فاحصة دامت عامين كاملين – كما صرّح – من غير أن يخطئ طريق الموضوعية والإنصاف، فهو لم يعد إلى التراث بدافع الحنين أو المفاخرة، وإن جل الذي أراده من وراء تلك العودة، وضع نهاية لما سماه " ثقافة الشرخ " [5].

وحرصا على تحقيق هدفه ذاك، فقد أعد نفسه منهجيا وأخلاقيا ؛ فمن الناحية المنهجية ،اتبع طريقة علمية دقيقة تنطلق من استخراج معادلات للمفاهيم اللسانية والنقدية المعاصرة من متون النصوص البلاغية ،و النقدية ،و اللغوية . أما أخلاقيا،فقد حرص على عدم تحميل النصوص ما لا تحتمل ، كما يفعل الحداثيون مع النصوص الابداعية [6].

وعلى هدي (دي سوسير) الذي وضع نظرية لغوية ، كانت من المرونة بحيث استوعبت كل الإضافات والتعديلات والتوسيعات من غير أن يؤدي ذلك إلى نسف جوهرها، والإنقاص من قيمتها العلمية، مما أنتج بدل النظرية نظريات، دلف إلى التراث اللغوي العربي بفكرة أن مباحثه

---

[1]– عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 214 .

[2]– نفسه، ص : 215 .

[3]– نفسه، ص : 12 .

[4]– نفسه، ص : 194 .

[5]– نفسه ، ص : 13 .

[6]– نفسه، ص : 11 .

تحتاج هي الأخرى إلى ذلك التوسيع والتطوير والاكتشاف [1]، وحينما تلبى تلك الحاجة،نستطيع أن نتحدث عن نظرية لغوية عربية قابلة لإخصاب نظرية أدبية .

النظرية اللغوية العربية :

على غرار (دي سوسير) انطلق (حمودة) في صياغة النظرية اللغوية من تحديد بعض المفاهيم الأولية لكنه لم يتبن كل آرائه بشأنها، نظرا لاختلاف النظام اللغوي العربي عن الأنظمة اللغوية الأخرى، وتأسيسا على هذا الاختلاف، رأى أنه من الواجب مثلا ، الاستغناء عن مصطلح "النظام"، وتعويضه بالمصطلح العربي " نظم " [2] .لكن هذا الاختلاف هو اختلاف جزئي، فنحن لا نعدم تماثلات على مستويات عدة، وهي راجعة بالأساس إلى كون اللغة خصيصة إنسانية عامة. ولما كان التواصل وظيفة مشتركة بين اللغات كلها ،فقد عمل (حمودة) على إبراز جوانب التعاطي العربي مع هذا الفعل، متخذا من مقولة (الجاحظ) التي مؤداها " المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم " منطلقا لمثل هذا النقاش .

هذه المقولة حسب (حمودة) تكشف عن رؤية ذات طبيعة لسانية، تتمثل في أن اللغة في العرف العربي هي " نظم" له وظيفة تواصلية قبل كل شيء، وأما الفائدة اللسانية الثانية التي تنطوي عليها هذه المقولة فتخص مفهوم العلامة اللغوية . لقد لاحظ (حمودة) أن هذا النص لا تغيب عنه إشارات إلى طرفي العلامة (الدال والمدلول)، وإلى العلاقة بينهما ؛بحيث لا تستفاد أية دلالة على التطابق بين الصورة الذهنية للشيء والشيء المحسوس، ومما يبرز التقارب بين رؤية (دي سوسير) ورؤية (الجاحظ) بهذا الخصوص، أن (الجاحظ) استعمل في موضع مختلف كلمة "دل"، كما استعمل أيضا لفظ الدلالة .

هكذا إذن يلتقي (الجاحظ) مع (دي سوسير) في تحديد مفهوم العلامة اللغوية، كما يشترك اللغويان في تأكيد الوظيفة التواصلية للغة، مع إظهار الأطراف المساهمة في إنجاز هذه الوظيفة .

ولمزيد من التفصيل فيما يتعلق بنقاط التلاقي، دعنا نقرأ لـ (حمودة) قوله : " وليس من قبيل الشطط أيضا ،القول أن ذلك النص الموجز ،يقدم من بين الكثير الذي يقدمه، نظرية اتصال لغوية يقوم (الجاحظ) فيها بتعريف الرسالة ،والمرسل، والمستقبل، والشفرة !، فالرسالة هي (المعاني القائمة في صدور العباد) أما المرسل (العباد) الذي يشير إليه (الجاحظ) فهو الفرد أو الإنسان في عزلته وهو ينشد الاتصال . أما المستقبل أو المتلقي، فهو الإنسان الآخر في عزلته (الذي لا يعرف

[1]– عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 198 .

[2] – نفسه ، ص : 219.

ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه *...)، أما الشفرة فهي اللغة التي بها تحيا المعاني الخافية في صدر الرسل "[1].

وانطلاقا من فكرة النسق، وفي ضوء التعريف الذي اصطنعه له (شولز)، – مع العلم أن حمودة يتجاهل الفرق بين النظام والنسق –، والذي يستخلص منه – حسب (حمودة) – أن النسق هو الذي يحكم العلاقات بين وحدات النص، لكن ليس له وجود مادي ،وعنه تترتب الدلالة،وبذلك فتحقق الدلالة مشروط بوجود نسق يحكم العلاقات بين الدوال، فيما يعتمد إنتاج النسق على تحويل النموذج الفردي (الكلام) إلى نموذج عام (اللغة) . " ولكي يتحول ذلك النسق إلى قانون عام له مصداقية العلم، يجب أن يتحول من الظواهر الفردية إلى اللغة، وبعد ذلك يطبق ذلك القانون العام على حالات الكلام الفردية قبل أن تتحقق دلالة التلفظ ."[2]

انطلاقا من هذا الطرح،راح (حمودة) يبحث فكرة وجود نسق للغة العربية، ويتقصى كيفية إنتاج الأنساق فيها ،وذلك من خلال استقراء نصوص علمائها، وبلاغييها، ونقادها، وانتهى به الأمر إلى رصد جملة من النتائج، تشكل مجتمعة أساسا غير ملتئم الأجزاء، ولا مترابط المكونات للنظرية اللغوية العربية، لكن تشتتها لا ينفي عنها قيمتها اللسانية، مما يسمح لها بالوقوف ندّا لندّ أمام المفاهيم اللسانية المعاصرة، وفيما يلي جدول بتلك التقابلات :

* – نص القول كاملا : " قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني : المعاني القائمة في صدور العباد، المتصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية ن ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له، على أموره وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها ...وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، كانت الإشارة أبين وأنور وكان أنفع وأنجع "، عن عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 222–223 .

[1]– نفسه، ص : 223 .

[2]– نفسه، ص : 227 .

الناقد | البلاغي | اللغوي العربي	نص الاشارة	المصطلح | المفهوم | التصور العربي	المصطلح | المفهوم | التصور اللساني
الجاحظ	"إنما الشعر صناعة ،و ضرب من النسج، وجنس من التصوير " [1]	النظم	النظام
الخطابي	"وانما يقوم الكلام بأشياء ثلاثة : لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم "	شروط تحقق الدلالة	وجود نسق من العلامات؛ تتكون كل علامة من دال ومدلول، وتعبر عبارة نظام لهما رابط في أدق صيغة عن مفهوم النظام الذي استغرق الغرب اثنتي عشر قرنا لينتجوه [2]
القاضي عبد الجبار	"إعلم ان الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة "*	الضم هو مرادف هنا للنظم عند (الجرجاني)	الدلالة تتحقق بتطبيق معين للنظام النحوي

[1]– عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 231 .

[2] – نفسه، ص : 233 .

* – نص القول كاملا : "إعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ولا بد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة ان تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه [اي الضم]، وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الإقسام رابع لأنه إما أن تعتبر فيه [في الضم] الكلمة أو حركتها أو موقعها . ولا بد من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لا بد من اعتبار مثله في الكلمات . اذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة . وكذلك لكيفية إعرابها ،وحركتها، وموقعها .فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه، إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها "، أنظر " : عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 234 –265 .

الجرجاني عبد القاهر	" ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض "[1]	لا قيمة للفظة خارج بنية لغوية مؤلفة من مجموع ألفاظ، وقيمة اللفظة تتحدد من خلال المواءمة مع ما جاورها .	العلاقات الأفقية [2]
الخطابي	"ولا تكمل معرفتهم لاستيفاء جميع وجوه النظوم التي يكون ائتلافها بعضها ببعض .. "	أنواع النظوم | العلاقات : العلاقة بين اللفظة واللفظة داخل البنية اللغوية المحكومة بقواعد النحو	المحور الأفقي
الخطابي	تابع :" ..فيتوصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها إلى أن يأتوا بكلام مثله "[3]	اختيار اللفظ على أساس معيار المناسبة	المحور الاستبدالي
الباقلاني	"فإن إحدى اللفظتين قد تنفرد في موضع وتزل عن مكان لا تزل عنه اللفظة الأخرى، وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها، وتجد الأخرى –لو وضعت موضعها – في محل نفار ومرمى شراد ونابية عن استقرار "[4]	يحاول (حمودة) إثبات هذه الفكرة من خلال بيت شعري ويبين أهمية اختيارات الشاعر ويشرح ما يجنيه ذلك على البيت دلاليا وجماليا [5]	إسقاط المحور الافقي على المحور العمودي .

[1] – عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 237 .

[2] – نفسه، ص : 238 .

[3] – نفسه، ص : 251–252 .

[4] – نفسه، ص : 253 .

[5] – نفسه، ص : 253 – 245 .

كما أسفرت عملية الحفر التي استهدفت المنجز العربي، عن مباحث قيمة تتعلق بموضوع الدلالة، وما يتصل بها من عناصر ومقولات، وهو الأمر الذي شجعه على المضي في عملية المقابلة،وتوصل عقب ذلك إلى نتائج نجملها في هذا الجدول :

البلاغي/ الناقد	نص الإشارة	تفسير عبد العزيز حمودة	التفسير اللساني
عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة)	" ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه "[1]	كلمة "جعلت" يحمل معنى التواضع	العلاقة الاعتباطية
عبد القاهر الجرجاني (دلائل الاعجاز	"...فلو أن واضع اللغة كان قد قال ربض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد *"[2]	توالي الحروف وترتيبها غير ناتج عن تصور مسبق للمعنى التي تحيل عليه.	التواضع
الجرجاني	تابع " وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ،و لا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه"	العقل والمرجع لا يملكان تبريرا للجمع بين الأصوات المكونة للكلمة ومعناها	الاعتباطية

[1] – عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 258 .

* – نص القول كاملا : " ومما يجب إحكامه بعقب هذا الفصل، الفرق بين قولنا حروف منظومة، وكلم منظومة، وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال ربض مكان ضرب، لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساد ..."، أنظر المرايا المقعرة، ص : 259 .

[2] – نفسه، ص : 259.

الجاحظ	" ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف وحسن الاشارة باليد والراس "*	التواصل يكون باعتماد الصوت والحركة .	الإشارات اللغوية والإشارات غير اللغوية
الجاحظ	"والدلالة (بالخط) تمثل جانبا في عملية الكشف والبيان ؛ فالقلم احد اللسانين "**	لا تزول الرسالة بزوال المرسل، والمتلقي متحول ومتعدد	ثنائية اللغة والكلام والجدل حول أسبقية الكلام على الكتابة .
الجرجاني عبد القاهر	"ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم : هو كثير رماد القدر، وعرفت منهم أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكن ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك .. "***	ابتعاد المعنى عن ظاهر النص (المعنى الاول)، لا يطابق المعنى النهائي	تحول المدلول إلى دال (عملية التدليل)	تعدد المعنى

* – نص القول كاملا : " وتأتي الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة للفظ، فهي الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، أي لا يمكن ان يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال، أو مستوى من المستويات في النثر أوالشعر إلا بظهور الصوت، ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف، وحسن الاشارة باليد والرأس ؛ فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي، والجانب الحركي في الإشارة، فتمام حسن البيان باللسان مع الذي يكون مع الإشارة، هو جماع الدلالة الحقة "، أنظر : عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص: 263.

** – نص القول كاملا : " والدلالة بالخط ... بل هو أبقى أثرا، وأوسع انتشارا، ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه، ولا يجاوزه إلى غيره. " انظر " المرايا المقعرة "، ص : 264 .

*** النص القول كاملا : " ...إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أن تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك أنه إذا كثر الطبخ في القدور، كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب، كثر الرماد لا محالة، وهكذا السبيل في كل ما كان كناية "، أنظر "المرايا المقعرة"، ص 298 .

تلك هي مكونات النظرية اللغوية العربية إذن ؛ مكونات تخص النسق، وأخرى تمس العلامة،ودون هذا وتلك، تفريعات وردت بشأنها إشارات هنا وهناك .

وعليه فما كان ينقص العرب ليقطعوا قصب السبق في بناء نظرية متكاملة للغة، يفاخرون بها الأمم في يوم الناس هذا، سوى الرؤية التكاملية، والتصور الشامل، والطرح المنهجي، وروح التضافر والاستمرارية، تلك الروح التي تجعل الثاني يبدأ من حيث انتهى الأول، توحي للاحق بأن يراجع أفكار السابق وإضافاته، ويصحح الخطأ إن وجد، ثم يمضي بالنظرية قدما إلى الأمام . لكن الذي كان، هو غير هذا تماما ؛ قطيعة، وانقطاع، وتشتت، والكل يكرر الكل .

ولا تختلف عن هذا في شيء، ما لم يتحرج (حمودة) من تسميتها بـ "النظرية الأدبية العربية"،و كيف تختلف عنها، وهي بالضرورة والبديهة سليلة لها، تشاركها في إيجابياتها، وتزاحمها على سلبياتها، ونقائصها،فأما الايجابيات فتتعلق أساسا بالسبق إلى طرح قضايا تدخل في صميم النقد المعاصر، يقول بهذا الشأن " لا توجد مشكلة نقدية توقفت عندها نظرية | نظريات الأدب الحديثة لم يتوقف عندها العقل العربي منظّرا وممارسا " [1]، وأما السلبيات، فتمس بالخصوص غياب المنهج الواضح ،و النظرة التكاملية الشاملة .

على أية حال، وقبل أن نتعرف على الحكم النهائي الذي أصدره (حمودة) بشأن النظريتين اللغوية والأدبية، سوف نقف عند أهم النقاط التي التقى عندها الطرحان النقدي العربي القديم،والغربي المعاصر وتحمل موقفا من قضايا النص وإشكالاته.

●من بين تلك الإشكالات، مصدر الشعر وطبيعته ؛ أكان محاكاة أم ابتكارا ؟[2]، وقد عرف هذا المبحث نقاشا ثريا تفرع إلى قضايا جزئية زادته عمقا واتساعا، حيث جر الحديث عن مسألة المحاكاة إلى إثارة مبحث آخر كبير، عرف استقطابا لمرجعيات يونانية (أرسطية خاصة) وعربية، هو مبحث التخييل . كما أفضى الحوار حول قضية الابتكار إلى توسيعه ليشمل درجات الإضافة والابتكار وحالات التجاوز والخلخلة التي تلحقها لغة الشعر بالعالم المحسوس، وذلك في إطار محاولات تعيين حدود العلاقة بين المادة والصورة، واللفظ والمعنى . وبغض النظر عن الاختلافات المسجلة بين الأطراف المنشّطة لهذا الحوار النقدي ،فإن الثابت هو أن المحاكاة اكتسبت عند العرب طبيعة إبداعية.

●"الإبداع باللغة "، هي قضية أخرى عالجها العرب في إطار نصوص نقدية نظرية وتطبيقية،و كشفت – كما يرى (حمودة)– عن وعي عميق بدور الاستعمال المجازي للغة في إبداعية

[1] – عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 308 .

[2]– نفسه، ص : 333 .

الشعر. وما أكثر ما أبدى الناقد احتفاءه وإعجابه بتحليل(الجرجاني) لعبارة : – وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه – لقد أبدع (الجرجاني) حقا في قراءة الصورة ؛اذ حوّلها " إلى لوحة مكانية، ولقطة زمنية للمعركة، تقارن فيها حركة السيوف في استطالتها ،و ارتفاعها ،ونزولها في تداخل وتشابك بل في فوضى، تلك الحركة مع حركة الكواكب في حال تهاويها مستطيلة متفرقة الاتجاهات..."[1]. وقراءة بهذا العمق، وتلك الإبداعية، حقيقة بأن تضع (الجرجاني) على ضفاف النقد المعاصر،وترشحه لملامسة فكرة المعادل الموضوعي قبل (إليوت) [2].

●تمثل قضية الصدق والكذب "مذهبا جماليا مبكرا " [3] ؛ حيث عكست كثير من الآراء التي صدرت بشأنها وعيا بضرورة الفصل بين الصدق الفني، والصدق الأخلاقي، فالجمالي لا يساوي الأخلاقي، وفي هذا تمثل مسبق لمبدأ جمالي حديث، أقره الفيلسوف الإيطالي (كروتشه)، وهو أن قيمة الكل تحدد قيمة أجزائه، وعليه فاللفظ خارج السياق لا يمكن أن نحكم عليه بالجمال أو القبح،وصدقه لا يعني جماله كما أن كذبه لا يقضي بقبحه [4].

●السرقات الأدبية هي معادل فعلي لمصطلح التناص، يقول (حمودة) : " وإذا نقّينا مفهوم التناص المعاصر من بعض شطحاته التي تفتح ما أسميه أبواب الجحيم، وأبرزها كون النص كيانا مراوغا دائم التغير والتحول، ولا نهائي الدلالة، أي بعد ترويض المفهوم، وتقليم أظافره وأظلافه الجارحة، يصبح التناص في الواقع، هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية المقننة التي عرفها عبد القاهر الجرجاني بالاحتذاء " [5].

●إذا كان كل من (إليوت) و(ماثيو أرنولد) وغيرهما، قد أفاضا في الحديث عن الموهبة والتقاليد ودور كل منهما في تنمية الملكة الشعرية، فإن المؤلفات العربية حافلة بالنصوص التي تناقش قضية الطبع والصنعة [6].

●إذا كانت إشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون قد شكلت قضية محورية بالنسبة لبعض المدارس النقدية المعاصرة، مثل : النقد الجديد، والنقد الشكلاني، والنقد البنيوي، والنقد الماركسي،فإنها بالمقابل شغلت فئة غير قليلة من النقاد العرب القدامى، وأثارت جدلا كبيرا

---

[1] – عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص 378 .

[2]– نفسه، ص : 382 .

[3] – نفسه، ص : 422.

[4] – نفسه، ص : 424 .

[5] – نفسه، ص : 452 .

[6]– نفسه، ص : 458 .

بينهم،ويعد (الجاحظ) أشهر المتورطين في مأزق الفصل بينهما، ولقد عد من وراء هذا الموقف علما من أعلام مذهب اللفظية [1]، فيما أعلن غيره أمثال : (قدامة) و(الجرجاني) عن رفضهم لمبدأ الفصل.[2]

وفي خلاصة عامة لما تمت مناقشته في هذه الرحلة النقدية المقارنة، يقدم لنا (عبد العزيز حمودة) حصادا تناثرت حباته على المداخل التالية :

- الاتجاهات النقدية الغربية (البنيوية – النقد الجديد – نظرية التلقي – التفكيكية) انطلقت من المدخل اللغوي الذي حقق حلم العلمنة [3].
- النقد العربي انطلق من الأساس نفسه ؛ الدراسة اللغوية ،و التحليل اللغوي هما "... العمود الفقري للبلاغة العربية " [4]، فإذن لا شيء يدعو للانبهار، والمسافة بين المنجزين ليست بعيدة .
- المنجز اللغوي العربي يحمل بذور نظرية لغوية عميقة، لا تختلف إلا قليلا عن منجز (دي سوسير)، ومع ملاحظة التباين الزمني الواسع بين المنجزين، سوف يصبح هذا الاختلاف مبررا منطقيا [5].
- النجاح الكاسح الذي حققه المنجز الغربي في الديار العربية، هو بهرج مصطلحات ليس إلا، وأما الفكرة فهي نائمة في بطون المؤلفات العربية، " وقد اثبتنا حتى الآن [يقول حمودة] أن القول أن اللغة نظام، أو نسق علامات، تربطها شبكة العلاقات من التتابعية والاستبدالية، أمر عرفه العقل العربي، وقتله بحثا وجدلا لما يقرب من خمسة قرون على الأقل " [6].
- وفي هذا السياق يطرح (حمودة) تساؤلا على الحداثيين العرب مؤداه :هل يختلف مصطلحا "تتابعي| "أفقي"، و"استبدالي| رأسي "، عن مصطلحات عربية مثل :" علاقات الجوار "، أو " الضم " و"الاختيار "[7].

هذا هو إذن الموقف الطموح والثائر لـ (عبد العزيز حمودة)، ثورة على الاستعارة الدائمة من الآخر ،وطموح جامح لاجتراح نظرية لغوية عربية، تكون أساسا لنظرية نقدية تقينا خير نظريات

---

[1]– عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص : 471 .

[2] – نفسه، ص : 474 .

[3]– نفسه، ص : 490.

[4] – نفسه، ص : 491 .

[5] – نفسه، ص : 243 .

[6]– نفسه، ص : 257 .

[7]– نفسه، ص : 257.

الغرب وشرها، وما من شيء ظل يذكي هذا الطموح، ويشعله سوى ثقته الكبيرة في أساطين النقد والبلاغة العرب، وقناعته التامة بأن طريق الخلاص، سوف لن يكون إلا بالقرع على أبوابهم،والإنصات إلى آرائهم وأفكارهم البارعة، ويخص (حمودة) بالذكر (عبد القاهر الجرجاني)؛فكشوفاته أولى بالبعث من غيرها، وهو المرشح الأول ليكون "المنقذ من الضلال"،والمخلّص من التيه الذي نتخبط فيه [1]، وليس ذلك إلا لأنه وضع البلاغة العربية في سياق النظرية التواصلية ولسانيات (دي سوسير)، وهما النظريتان المسؤولتان عن التحولات المعرفية الكبيرة في القرن العشرين [2].

هكذا يقف حمودة موقفا ايجابيا من التراث العربي، فيما يتبنى موقفا سلبيا من المنجز النقدي الغربي، فهو لم يدخر جهدا في إدانة أصحابه ،و اتهامهم بالقصور والفشل في صياغة نظرية خالية من السقطات والأخطاء الجسيمة، و كأننا بمحتوى كتابي "المرايا المقعرة "، و" الخروج من التيه " ،ليس إلا مرافعة طويلة، قدمت فيها كل الأدلة التي تثبت تورط عدد من رؤوس النقد الغربي بسرقة النص، والجناية عليه، بدء من الشكلانيين وصولا إلى أصحاب نظرية التلقي والتفكيكيين .

وقبل أن ننظر في مواقف وتصورات نقاد آخرين، لا بأس أن نبدي الملاحظات التالية :

- قدم (حمودة) تلك النفثات النقدية التي أنتجها العرب، على أنها بوادر متقدمة لنظرية لغوية،ثم أدبية عربية، لكنه لم ينتبه إلى أنها، وعلى وضاءتها، وعظم قيمتها بالنظر إلى زمنها محدودة،ولا يمكنها أن تحيط بكل جوانب النص .
- ركز (حمودة) حديثه على القضايا النقدية المشتركة بين الخطاب النقدي القديم ،و الخطاب النقدي المعاصر فيما نسي أن هدفه هو المنهج، وليس القضية، فالغربيون وإن ناقشوا هذه القضايا،فإنهم فعلوا ذلك في إطار منهج معين، وخلفية نظرية ذات أبعاد فكرية وفلسفية لها أثرها في طبيعة الموقف المتخذ من تلك القضية، بينما غياب المنهج، وضبابية الرؤية، هي السمة المميزة للطرح العربي حول القضايا النقدية .
- ثمة حقيقة تخص الجانب الإبداعي لا يمكن تجاهلها، وهي أن النص الإبداعي العربي تأثر من حيث مضامينه وتقنياته، وأجناسه بالنص الغربي الذي وضعت مناهج النقد المعاصر على مقاسه،وبالتالي فليس من الخطأ القول أن النص العربي المعاصر، بما هو متمثل للمقاييس النقدية الغربية، أقرب إلى مقولات النقد الغربي منه إلى التصور العربي القديم .وإذا كانت هناك ضرورة

---

[1] – عبد العزيز حمودة : " الخروج من التيه | دراسة في سلطة النص"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003 ص : 50

[2] – نفسه، ص : 50 – 51 .

لتخليص الخطاب النقدي العربي من هيمنة الآخر، فإن المسار الصحيح لهذه العملية إنما ينطلق من ابتداع مقاييس وأدبيات للإبداع مختلفة عما تمت استعارته من الغرب .

•يعطينا الخطاب النقدي لـ (عبد العزيز حمودة) صورة عن لغة جزء هام من الخطاب النقدي العربي المعاصر ومستواه، وتوجهاته، فقد اعتمد معجما غارقا في التشاؤم والسوداوية مثل : التمزق ،الشرخ، التبعية ... الخ، كما هيمنت عبارات الأسف، والرثاء، والحسرة كلما تعلق الأمر بالراهن العربي، فيما تكررت في مواطن الاستشهاد، أسماء أعلام معروفين بموقفهم الرافض للحداثة، أو المتحفظ عنها، مثل :(شكري عياد)، و(شوقي ضيف)، و(محمد عناني) .أما الأسماء التي وجه إليها (حمودة) سهام نقده، فهي أسماء "آباء" الحداثة العربية، مثل: (كمال أبو ديب)، و(عبد الله الغذامي) و(محمد مفتاح) .

– محمد سالم سعد الله ومشروع العربنة التراثية :

على غرار (عبد العزيز حمودة)، أبدى (محمد سالم سعد الله) ثقة كبيرة في (عبد القاهر الجرجاني) بوصفه صاحب الكشوفات العظيمة في مجال التعاطي مع النصوص . وإن الذي غذّى هذه الثقة لديه، هو التعمق في مؤلفاته، والوقوف على أفكار وطروحات ذات قيمة علمية ثمينة، وهذا ما يؤهل (الجرجاني) ليكون المرشد العربي الأول إلى طريق النظرية العربية، يقول الباحث: "وكشوفات الجرجاني السابقة حول الحديث عن السلسلة الكلامية، والنظام النصي من خلال قيم : التركيب والتأليف، والإسناد ، والتعليق، جعلته يحمل الطبيعة التأسيسية لمباحث السيميائية، والمرتكزات التمهيدية الأولى لقيامها، وليس هذا من قبيل الغلو والتطرف في القول، لكنه الحقيقة العلمية التي انبثقت من النص الجرجاني في هذا الميدان " [1].

لكن وحتى ترى ركائز هذه النظرية النور، لا بد من اشتغال عميق، يمحو آثار السنين الطوال التي مرت عليها، ويدنو بها إلى التصورات المعاصرة، مع المحافظة على هويتها العربية .وفيما يبدو،فإن (محمد سالم سعد الله) بادر بأن يضطلع بجانب من هذه المهمة؛ إذ انبرى للحفر في طبقات الخطاب الجرجاني، فوقع على جذور لمفاهيم نقدية معاصرة منها التناص .

واستثمارا لذلك المفهوم الذي صاغه الغربيون ممن أشار الباحث إليهم مثل :جوليا كريسيفا – وجيني – وجيرار جينيث – وباختين، حاول أن يستنبت مصطلحا آخر يستجيب لخصوصية الطرح الجرجاني موضوعا وآلية معالجة، كان ذلك المصطلح هو " التناص الاستعاري " . وقد حدد

[1]– محمد سالم سعد الله : " مملكة النص | التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا "، م س ، ص:48– 49.

(محمد سالم سعد الله) موضوع التناص الاستعاري من منظور الجرجاني، في رصد حركة التداخل بين " ... النص البياني مع غيره المنتمي للحقل الدلالي نفسه، واستعماله في إطار ضمني داخل فن بياني آخر " [1] . وبشيء من التفصيل، يحدد الباحث أطراف هذا الضرب من التناص فيما يأتي :

- بين الاستعارة والشبه .
- بين الاستعارة والمجاز .
- بين الاستعارة والتمثيل .

مما يؤدي بالنتيجة إلى ملاحظة حضور " فنون عدة في فن واحد، وهذا مظهر من مظاهر (التناصية) التي يشكلها التناص في علاقاته عبر النص "[2].

و عمليا، يحاول الباحث أن يرصد مواطن الرؤية التناصية التي صدر عنها (الجرجاني) في كتابه "أسرار البلاغة" ،فتوصل إلى نتيجة مؤداها : أن الطرح الجرجاني اشتغل على مستويين للتناص؛تناص داخلي، ويتضح من خلال جمعه بين محاور الخطاب البياني مثل الاستعارة والتشبيه – والتشبيه والتمثيل – والمجاز والاستعارة، وتناص خارجي، يبرزه تناص الخطاب البياني مع علوم الشريعة: "فالخطاب البياني قد تأثر بشكل أو بآخر – نسبة لتداخل العلوم الاسلامية – بالخطاب الديني والخطاب الفقهي، ومن الجدير بالذكر أن ميكانزمات كل تلك الخطابات، قد تجتمع لتحقيق غاية واحدة، هي خدمة النص القرآني، والكشف عن (دلائل الإعجاز) في الكلام العربي، وبيان (أسرار البلاغة) فيه " [3] .

وعلى شاكلة أغلب المشتغلين على الفكر البلاغي الجرجاني، عمد (محمد سالم سعد الله) إلى المقارنة بين خطابه، وخطاب سابقيه من حيث العمق والإحاطة بخبايا الخطاب البلاغي، فخلص كما خلص غيره إلى تفوق (الجرجاني) [4].

وفيما يتعلق بالتناص الاستعاري تحديدا، فقد سجل الباحث اكتشاف (الجرجاني) لحقيقة ارتكاز الاستعارة على التشبيه، وهذا الارتكاز هو الذي ألهم الباحث بمصطلح "التناص الاستعاري" الذي يكشف عن أن العلاقة فيه بين التشبيه والاستعارة، هي علاقة تفاعل نصي، يقول (محمد سالم

---

[1] – محمد سالم سعد الله : " مملكة النص " ، م س ، ص : 52 .

[2] – نفسه ، ص : 52 .

[3] – نفسه، ص : 54 .

[4] – نفسه ، ص : 61 .

سعد الله): " ويتضح أيضا أن الاستعارة المتشكلة من التشبيه، والمتفاعلة معه نصيا، قد شكلت البؤرة الأساس في علاقات التناص الاستعاري، وكونت وحدة دلالية جمعت فنون البيان حولها . " [1]

وبهذا تكون الاستعارة ومن ثمة التشبيه، مدخلا تسلل (الجرجاني) عبره إلى موضوع التناص بالمفهوم المعاصر، فكانت تلك لفتة مبكرة منه إلى مصدر مهم من مصادر جماليات النصوص، وحتى نقف على خصوصية الفهم الجرجاني لفكرة التناص، لا بد من الاستيعاب الجيد لكل من الاستعارة والتشبيه لديه، وذلك ما يسعفنا به(محمد سالم سعد الله) .

كما سبقت الإشارة يؤكد (محمد سالم سعد الله) أن إحدى خصوصيات الطرح الجرجاني بخصوص الاستعارة، أنها ترتكز على التشبيه، وهو الأمر الذي لم يعنّ غيره أنفسهم بضبطه . لقد كانت إشارات بقية النقاد عابرة، لم تتقص التفصيل والبيان، كما هو الأمر عند (الجرجاني) .

أما التشبيه فيأتي تفرد (الجرجاني) فيه من خلال عزوفه عن عادة التبويب والتقسيم المبالغ فيه و التي كثيرا ما استسلم لها البلاغيون والنقاد القدامى، مما حجب عنهم جوانبه البنيوية (اتساقه مع بنية الكلام) ،و التداولية والتواصلية . لقد تجاوز (الجرجاني) كل ذلك، كما تجاوز البحث في "الماهية الدلالية الظاهرة، أو الركون إلى تشكلات الدوال " [2] ،وانصرف إلى غور النص باحثا عن أسرار التركيب التشبيهي، وذلك في إطار رؤية عامة دقيقة، استوعبت كل مكونات " الحدث الكلامي " التي تشمل الناص، والرسالة، والمتلقي [3] .

كما ميز (الجرجاني) بين ضربين من التشبيه ؛ تشبيه يحتاج إلى تأويل، وتشبيه لا يحتاج إليه،ولقد ظفر القسم الأول بعناية كبيرة من لدنه، خاصة فرعه الثالث المسمى " التأويل البعيد"،وهو ثالث ثلاثة أنواع من التشبيه التأويلي ؛ فالأول قريب، وسماه الباحث " التشبيه المتداخل "، والثاني متوسط، وسماه الباحث "التشبيه البيني "، والثالث هو البعيد، وهو عند الباحث مسمى بـ " التشبيه الاستنباطي "[4] . وتبعا لاهتمام (الجرجاني) بهذا الفرع الثالث، فقد وقف عنده (محمد سالم سعد الله) مليا، وقرأه في ظل الرؤية الحداثية السيميائية، وخلاصة ما توصل إليه بهذا الخصوص، أن (الجرجاني) لامس قضايا جوهرية في السيميائية المعاصرة هي :

---

[1]– محمد سالم سعد الله : " ممكلة النص "، م س، ص : 61 .

[2]– نفسه، ص : 76 .

[3]– نفسه، ص: 76– 77 .

[4]– نفسه ، ص : 83 .

1- اصطناع فلسفة للتأويل، وتتجلى في إجراء تصنيف لعناصر عملية التأويل، وتوزيعها على أقسام | مراتب | آليات .

2- مناقشة الأثر الخاص للتأويل على مستوى النص ـ على مستوى المتلقي .

3- تحديد وظائف التأويل [1].

وهكذا ومن خلال فعل التأويل طرق (الجرجاني) مدخلا آخر نفذ من خلاله إلى قلب النقد المعاصر، فبدا وكأنه يتحاور معه، وبذلك يكون قد أنصف نفسه وأمته أمام الخصوم من الغربيين والعرب الذين يظلون يرددون أن جهود القدماء هي دون الجهود الغربية المعاصرة، وأضيق منها نظرة، هذا ما يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا ونحن نسمع (محمد سالم سعد) يقول : " وبهذا فإن شعرية التأويل قد كشفت عن الترابط الطردي بين الاتجاه العقلي والاتجاه النفسي لكل أطراف الحدث الكلامي، فالناص يسعى إلى أدلجة النص، والمتلقي يجتهد في التدبر ومن ثم الإثارة، والنص يكتنف النشاط العقلي والنشاط النفسي المتمثل ب (الوحدة الروحية) المحيطة بالنص، ولذلك غدا التأويل أداة ووسيلة اتخذها النص الجرجاني لتحقيق خصوصية الحديث عن دائرة الحدث الكلامي . " [2]

وهذا كله كان أساسا لنظرية النظم التي اعتبرها (محمد سالم سعد الله) نظرية سيميائية بامتياز، لأنها لم تشتغل على طرف واحد من أطراف التخاطب، كما لم تعتمد في إنتاج الدلالة على أي من عناصرها منفردا، لقد وضعت نظرية النظم الكلام في إطار النص، كما وضعت النص في صميم السياق، قبل أن تشرع في بناء المعنى، يقول (محمد سالم سعد الله) بهذا الشأن : " لقد حاول النص الجرجاني اعتماد مبدأ المقارنة بين نسيج الدوال، وأرضية الدلالات، فخلص إلى نظريته المشهورة في النظم، فهو لم يبحث في الدال لذاته، والمدلول لذاته أيضا، إنما بحث فيهما للوصول إلى الدلالة، وهذا هو جوهر العمل السيميائي، إذ يكتنف النظم الجرجاني فكرتان : الأولى تصنيف الكلام إلى كلام تواصلي (اليومي)، وإلى كلام فني (المبدع).

الثانية : فكرة البنية المتكونة من الدال والمدلول، الموحية بمجموعة مستويات متضمنة في النص، فضلا عن العلاقات الترابطية، والسياقات النصية الأخرى . " [3]

إذن فإن الدلالة في النص تنشأ بفضل الارتباط بين الدال والمدلول، مع العلم – حسب قراءة (محمد سالم سعد الله) – أن العلاقة بين الدال والمدلول هي عند (الجرجاني)، كما هي عند (دي سوسير) اعتباطية مع تنبيه مهم، وهو أن الاعتباطية عند (الجرجاني) مبدئية فقط، أي تخص أصل

---

[1]– محمد سالم سعد الله : " مملكة النص " ، م س، ص : 91–92 .

[2] – نفسه، ص : 92 .

[3] – نفسه، ص: 94 .

الوضع، وبعد بلوغ مرحلة التداول والسريان، تصبح العلاقة ضرورية، هذا ما نفهمه من قوله : ".. فأصل الوضع هو الاعتباط، لكن بعد أن استقرت الكلمة في مدلولها ،وأصبحت لا تعرف إلا به ،زال عنها الاعتباط، وأصبحت العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية لإدراك الدلالة "[1]، ويقودنا هذا إلى ملاحظة التقاء (الجرجاني) مع (دي سوسير) في المرحلة الأولى (الاعتباطية)، وفي الشق الثاني (العلاقة الضرورية)، يتوافق مع (بنفينست) (العلاقة الضرورية).وبالتالي فلا يمكن والحال هذه أن نزعم أن (الجرجاني) قد آمن بفكرة الاعتباطية بالمطلق على غرار (دي سوسير) ومن لفّ لفّه .

وفي إطار مناقشة فكرة الاعتباطية من منظور (الجرجاني) استدعى (محمد سالم سعد الله) آراء لكل من (جان كوهن)***Jean cohen***،و(فيليب رايس) ***Philip Rice***، و(ستيفن أولمان) ***Stephan Ullmann*** لينضدها مع نص لـ (الجرجاني) قرأ فيه الباحث معارضة لفكرة الاعتباط: "ومن النصوص التي ذكرها (الجرجاني) والتي يمكن أن يستوحى منها ردا على فكرة الاعتباط،قوله في إطار رده على الفرزدق : " لأنه لم يرتب الألفاظ في الذكر على موجب ترتيب المعاني في الفكر ... ثم أسرف في إبطال النظام ،وإبعاد المرام . "[2]، ويخلص (محمد سالم سعد الله) من وراء ذلك، إلى أن العلاقة في صيغتها النهائية هي " علاقة تفاعلية ضرورية لا اعتباطية "[3].

وفي محاولة من الباحث لإيجاد مبرر فني لاستبعاد (الجرجاني) لفكرة الاعتباطية، أقر بأن الاعتباطية تبطل لذة النص، يقول : " وإذا اعتمد مبدأ الاعتباطية بين الدال والمدلول، سيكون ذلك حاجزا في إدراك لذة النص ومتعته التي تنطلق من الدال وإلى المدلول ،ثم يتحول هذا المدلول إلى دال ثان يشير إلى مدلول آخر، ثم تنتهي إلى مرتبة الدال – كما ذكر بارت – هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن اللغة لا تؤدي وظيفتها، إلا بوضوح دلالتها القائمة بين الدال والمدلول، ولا تتضح دلالاتها، إلا إذا أولي المعنى حقه من الضبط والتقييس، وهذا الضبط والتقييس لا تأتي معه الاعتباطية. "[4]

وبعد كل هذا نخلص مع (محمد سالم سعد الله) إلى أن القيمة العلمية والنقدية للخطاب الجرجاني تتحدد بالمداخل التالية :

---

[1]– محمد سالم سعد الله : " ممكلة النص " ، م س، ص : 103 .

[2]– نفسه ، ص: 103 104.

[3] – نفسه، 104 .

[4]– نفسه، ص: 106 .

-لقد اعتمد الطريق القويم في استخلاص المعنى، وانتاج الدلالة من الخطاب الإبداعي، وهو عدم الفصل بين الدال والمدلول من جهة، ووضعهما في سياقهما من جهة ثانية [1].

-دشن (الجرجاني) مبحث الاستعارة بوصفها مدخلا مهما يعتمد عليه في تحقيق جماليات النصوص،وذلك ما دنا بها إلى مفهوم التناص [2].

-حظي الجانب الوظائفي للغة باهتمام كبير من طرف (الجرجاني) ،و يتجلى ذلك من خلال احتفائه بالحدث الكلامي .

-لم تكن المقاربة الجرجانية لمباحث التركيب ،و الإسناد ،و التأليف ،و التعليق بعيدة عن مفاهيم سيميائية معاصرة، خصوصا في اتجاهها الدلالي مثل :السلسلة الكلامية، والتركيب، والنظام النصي.

-لامس (الجرجاني) مباحث معاصرة مثل التناص الداخلي والخارجي وجمالياته – وفكرة الحضور والغياب والمعالجة السيميائية لها – فاعلية السياق ...إلخ .[3]

ولما كان الخطاب الجرجاني قريبا في جهازه الاصطلاحي والمفهومي، وفي تصوراته وآليات تعاطيه مع النص من السيميائية ومقولاتها، فهو حقيق بأن يُبعث حيا، ويقوم كسيميائية موازية أصلها عربي، وفرعها في سماء النقد المعاصر يزنح، تلك هي حقيقة ما يدعو إليه (محمد سالم سعد الله) في خاتمة دراسته :" إن مقاربة النص الجرجاني في خطابه النقدي والبلاغي، هي مقاربات ذات طبيعة سيميائية، وذلك من خلال تحليله الذي أسند لنفسه مهمة كشف علامية اللغة، لأنه يعدها نظاما من العلامات والسمات، وبهذا توصل البحث إلى أن الجانب العقلي التأسيسي عند الجرجاني جانب ذو طبيعة علامية، بمعنى أن السيميائية كانت – في الإطار المفهومي – بنية مؤسسة في الفكر الجرجاني "[4]. وبهذا يضم الباحث صوته الى زمرة الراغبين في عربنة النقد لا تعريبه .

محمد سالم سعد الله ومشروع الأسلمة :

بعد دعوة العربنة ،يعلن الباحث المذكور وضمن كتاب " أطياف النص | دراسات في النقد الإسلامي المعاصر "، عن مشروع الأسلمة ؛ أسلمة النقد العربي وهذا اتساقا مع ما يعرف بالأدب الإسلامي . وإذا كانت فكرة وجود أدب إسلامي له هويته الخاصة التي تميزه عن أنماط الأدب الأخرى حقيقة واقعة بالفعل، فإن وجود خطاب نقدي يؤطره وفق ما يسع مقومات تلك الهوية ويستوعبها يصبح مطلبا ضروريا ومشروعا، ويبدو أن مثل هذه القناعة هي التي حملت (محمد سالم

---

[1] – محمد سالم سعد الله: " مملكة النص"، م س، ص : 40 – 41 .

[2] – نفسه، ص : 50.

[3] – نفسه ، ص : 153 – 154.

[4] – نفسه، ص:153 .

سعد الله) على المرافعة من أجل أن يوجِد للنقد الاسلامي هامشا مريحا في خارطة الخطاب النقدي العربي، ثم يقدمه على أنه المخرج الوحيد الكفيل بوضع حد لظاهرة التبعية النقدية .

لكن وقبل أن يهيئه لتحمل هذه المسؤولية، يحاول أن يضع يده على الإشكاليات والمعوقات التي تعترض طريق تقدمه، وذلك تمهيدا لبلوغ مرحلة القيادة التي هو جدير بها، بالنظر إلى قدرته على الاستجابة لخصوصية الثقافة والابداع العربيين .

والواقع أن إشكالات النقد الاسلامي هي من جنس إشكالات الأدب الإسلامي، لأنها وبمجرد تعريتها والحديث عنها ،تصبح موضوعا نقديا .وطالما أن النقد في أحد مضامينه، هو وصف للخطاب الأدبي في حالات فرادته واجتماعه، فقد اتخذ كلام الباحث مسار تعداد التحديات التي تواجه النصوص المنتمية لهذا النمط من الإبداع، وهي نفسها التحديات التي تواجه النقاد الذي يزمعون التعاطي معه، وقراءة نصوصه .

إذن وحسب تحليل (محمد سالم سعد الله) فإن تحديات الأدب الإسلامي تتمركز حول أربعة محاور هي:

- أسلمة الأدب .
- غياب المنهج .
- إشكالية تحديد المصطلح.
- إشكالية الدور الاعلامي [1]

وبعد هذا التشخيص لواقع الأدب الإسلامي، يتقدم الباحث بجملة من الملاحظات قد يفتح الانتباه لها الطريق أمام الحلول المناسبة لإشكالاته .

ففيما يتعلق بالمحور الأول أفصح عن مشروع يتضمن بندين :

أولهما التوجه لأسلمة الأدب، وهذه الخطوة تندرج تحت فكرة ثنائية الأنا والآخر، لأنها تتيح "... إمكانية الحوار مع المعطيات الراهنة، أخذا بعين الاهتمام الولوج إلى ممكلة الآخر، للاستفادة من طروحاته، ثم محاولة توظيفها ما يتفق والتوجه الإسلامي ونبذ ما يتقاطع معه." [2]

---

[1]– محمد سالم سعد الله : "أطياف النص| دراسات في النقد الغسلامي المعاصر "، عالم الكتاب الحديث – جدارا للكتاب العالمي، الاردن، 2007، ص : 07 .

[2] – نفسه ، ص 8

•وثانيهما التوجه إلى تقديم الأدب الاسلامي، أي تقديم " نمذجة للخطاب الإسلامي، مستمدا مادته من البحث عن الأنساب التي تلتقي مع طبيعة توجهه، وتتمثل في ذلك التراث ذي الغنى المعرفي والثقافي. "[1]

وفي اقتراح مكمّل يقر (محمد سالم سعد الله) بإمكانية إقامة توأمة بين بندي المشروع ؛ ذلك أن المشروع الأول ينتمي إلى "الانفتاح على الكينونة، ويندرج الثاني ضمن (الانتماء إلى الأنوية) – نسبة إلى الأنا – ونحن بحاجة إلى كلا المشروعين لتحقيق فرادة الأنا، وعدم الانعزال عن الآخر. "[2]

•غياب المنهج عن الأدب الإسلامي على خلاف الآداب العالمية التي تحمل إيديولوجيات معينة، جعله يعاني الضبابية، وجعل الدراسات النقدية المتمحورة حوله، تكتفي في الغالب بمقاربة المضمون ،غاضة الطرف عن القضايا الفنية والتقنية في كل أشكال النصوص المدروسة. [3]

–ونتج عن ذلك غياب المصطلح، وأولى علامات غيابه هلامية مصطلح "الأدب الاسلامي" نفسه،والذي يتجاذبه تصوران :

–تصور لسان حال أدعيائه يقول : " يطلق هذا المصطلح على الأدب الذي يدور في فلك تصور الاسلام للكون، والحياة، والإنسان ويصدر عن أديب مسلم "

–وتصور ينبع من الاتفاق مع نظرة الإسلام للكون ،و الحياة ،و الإنسان ،سواء أكان صاحبه مسلما ،أم غير مسلم. [4]

وفيما يخص الإشكالية الرابعة، يقر الباحث بأن تقصير المؤسسات العربية ذات الطابع الأكاديمي، والثقافي، والسياسي، والإعلامي في رعاية هذا الشكل من الأدب، غير خاف عن أحد منا [5].

والآن، وقد أزيح اللثام عن إشكالات الأدب والنقد الإسلاميين، فقد أصبح السبيل إلى معالجتها ممهدا، حتى إذا تمت هذه المعالجة، كنا أمام فرصة ولا أثمن، لبناء هوية للنقد العربي ؛فمن باب استغلال الفرص يقترح الباحث أن يستثمر الفراغ المنهجي الموجود في الساحة النقدية العربية (يقصد طبعا غياب منهج عربي أصيل)، وتوضع أسس نقد إسلامي من شأنه أن يخلق هوية

[1]– محمد سالم سعد الله : أطياف النص، م س، ص 8

[2] – نفسه ، ص 8

[3] – نفسه، ص 8–9

[4] – نفسه ، ص 9

[5] – نفسه ، 10–11

للخطاب النقدي العربي المعاصر[1]، وحينها فقط سوف يتمكن هذا الخطاب من التخلص من مثالبه وإشكالاته، سوف نضع حدا لانبهارنا وافتتاننا بمنجز الآخر، سوف نقتنع بأنه من غير المجدي إسقاط كل الحمولات المنهجية التي تزخر بها ثقافة دخيلة على تراثنا بدعوى إعادة اكتشافه، من غير إعارة أدنى اهتمام للاختلاف الناتج عن عدم تماثل الخلفيات الفلسفية والدينية للثقافتين .النقد الاسلامي بالتأكيد هو الطريق الوحيد لإنهاء عهد عدم الثقة بالموروث ،وعهد التدجين والتبعية ،والخضوع للتوجيه المؤسساتي[2] .

وهكذا يتبدى الحل الإسلامي إسهاما نادرا – بالنظر إلى مجموع مقترحات عربنة النقد – يتقصد الإجابة عن أسئلة النقد العربي، ويتغيا فتح آفاق جديدة للنصوص .

ومساهمة من (محمد سالم سعد الله) في جعل خيار النقد الإسلامي، خيارا ذا حظوة في نفوس النقاد من الآن فصاعدا، عمد إلى اصطناع مقاربة إسلامية لمجموعة متنوعة من النصوص، فقرأ متنا لنص صوفي لـ (الحلاج) ، كما قدم مقاربات لنصوص من الشعر الإسلامي المعاصر، متخذا من تقنية القناع مدخلا لها، دون أن يغفل مدخل التناص، مع التركيز على النوع الذي يتجه إلى التعبير بالشخصيات التاريخية.[3]

وعلى العموم، فقد ركز الباحث على ما سماه بالقصيدة الإسلامية، هذا في الجانب المتعلق بالشعر . أما في قسم السرد، فقد اشتغل على البناء السردي للرواية العربية الحديثة، متخذا من تجربة (نجيب محفوظ) – رواية "الطريق" تحديدا – نموذجا، وحسب قراءة (محمد سالم سعد الله) فإن رؤية الروائي تتحدد بالبحث عن طريق الخلاص والحقيقة[4]، وقد تكون بحثا عن إله .ومن رؤية إسلامية دائما، راح الباحث يقرأ نصا مسرحيا لـ (علي عقلة عرسان) عنوانه "زوار الليل "[5].

هكذا ومن خلال النقد الإسلامي، سوف يكتسب النقد العربي أدوات، وآليات جديدة للتعامل مع النص، كما سيفتح النص من زوايا مختلفة، تبعا لاختلاف الغاية التي ينشدها القارئ، وهي في الغالب غاية فنية ذات خلفيات دينية وإيديولوجية . ومع تقديرنا لهذه الإضافة، فإن الفضول يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان بإمكان الباحث وغيره ممن يتبنون هذا الاتجاه، ويبشرون به، أن يقدموا لنا الإمكانات العلمية الكافية للإحاطة بالنص، وهل بوسعهم أن يحققوا الاستقلالية

---

[1]– محمد سالم سعد الله : أطياف النص، م س، ص : 23 .

[2]– نفسه ، ص : 23–25 .

[3]– نفسه ، ص : 92 وما بعدها .

[4]– نفسه، ص : 144 وما بعدها .

[5] – نفسه، ص : 138 وما بعدها .

التامة على مستوى الآليات والأدوات، أم ستقتصر إضافتهم على الرؤية والمرجعية، واللتين ستتحكمان بالتأكيد في الدلالة، وتوجهاتها، فيما يبقى الحال على ما هو عليه من الجانب التقني والمنهجي .

عبد الواسع الحميري ومنهج "تكلم النص" :

حاول (عبد الواسع الحميري) التأسيس لمنهج جديد سماه منهج " تكلم النص "، وفي بحثنا عن الخطوط العامة لهذا المنهج، تكشفت لنا مؤشرات دالة على الرغبة في تجاوز منجزات الآخر واحتوائها، مع اطراح لبعض من مكوناتها، فمنهج " تكلم النص " غير معني بالبحث في " أدبية " الكلام الأدبي، ولا مهتم لـ "شعرية " الكلام الشعري، ولا منشغل بـ " نصوصية " النص . لقد اعتبر الناقد المصطلحات أعلاه (النصية والأدبية والشعرية) من المصطلحات المعدول عنها في منهجه، لأنها مصطلحات مؤسسة على مفهوم للنص مفارق للمفهوم الذي لديه ؛ إن مفهوم النص عند (عبد الواسع الحميري) يرتكز على دلالته اللغوية [1] .وكأننا نفهم من هذا الطرح أن فساد هذه المصطلحات أدى إلى فساد المناهج التي انبنت عليها، وملافاة لهذا المصير، فقد فكر في اجتراح منهجه من مصدر مختلف هو المصدر اللغوي .

وعلى افتراض أن يُقترح عليه مصطلحا الأدبية أو الشعرية بديلين – على الخيار – للتكلمية التي يؤمن بها مصطلحا لمنهجه، أجاب قائلا أن الأدبية " خاصية مغلقة على نص الكلام الأدبي ونبحث عنها في نصوص الكلام الأدبي فقط " [2]. أما الشعرية فحقلها " محدود المدى، محصور الأهمية والفاعلية، كونه يتعلق بقطاع محدود من الكلام، ولا يشمل جميع حقول الكلام ومجالاته. "[3]

فيما تبدو "التكلمية " سمة منفتحة، يمكن رصد تجلياتها في كل نصوص الكلام . والبحث عن التكلمية هو بحث " فيما به يتكلم النص كلامه الخاص، أي في الكينونة النصية " [4] .

وإذا جئنا إلى مفهوم النص، وجدناه متسقا مع تصوره عن التكلمية، يقول عنه معرفا : " إن النص عبارة عن كائن تتحقق كينونته في أفق التكلم الدائم والمستمر، أو هو بالأحرى عبارة عن كينونة لغوية متكلمة، وليس كائنا لغويا متكلما كلاما، فنحن نستخدم مصطلح كينونة – هنا –

[1] – عبد الواسع الحميري: " في آفاق الكلام وتكلم النص"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– مجد، بيروت، ط1، 2010، ص: 210 .

[2] – نفسه، ص : 210.

[3] – نفسه، ص : 211 .

[4] – نفسه، ص : 212 .

بدلا من مصطلح كائن أو كيان ؛ لأن مصطلح كينونة يحيل أو يتضمن معنى " الوجود الكلي " بوصفه جسدا وروحا، شكلا ومضمونا، مادة ومعنى، داخلا وخارجا . " [1]

هذا ولقد توصل (الحميري) إلى صياغة مفهومه هذا، بعد أن تعذر عليه الاقتناع بجملة المفاهيم التي اقترحها عدد من المشتغلين بموضوع النص مفهوما ومجالا، لقد كان واثقا تماما من أن النص ليس بنية مجردة أو غير مجردة وليس انبناء، ولا عملية إنتاج كلامي غير منته، ولا يمكن عده شكلا من أشكال الكلام [2] . إن النص حسب (الحميري)، هو كل ذلك مضافا إليه " ... طاقة التكلم (التي لا تنفذ) التي أغفلها الكثير من الباحثين، ولم يأبه لها إلا بشكل عرضي، وهي السمة التي تشكل – حسب اعتقادنا – جوهر النص الإبداعي، وتدخل في صميم أساس ماهيته النصية . " [3]

و كما أجهد نفسه في تقصي مفهوم النص، فقد عمل بالمقابل ،على تحرى أصل الكلمة المشكلة للشق الأول من المصطلح (التكلم | التكلمية). وبما أنه – و كما أشرنا سابقا– اعتمد على الركيزة اللغوية، كان عليه لكي يجد ضالته، أن يفتح بطون كتب التراث باحثا عن الجذر اللغوي لـ الكلام| التكلم، ثم يقارب بينه وبين مقابلاته اللسانية المعاصرة، فتوصل إلى أن لفظة "الكلام" استعملت على وجهين دلالين هما : الملفوظ والتلفظ .ففي فلك دلالة الملفوظ، دارت سجالات اللغويين، والنحاة ،و بعض علماء الأصول، وهم عندما يعرفون الكلام قائلين أنه :" اللفظ المركب المفيد فائدة يحسن السكوت عليها "، فإنهم يجعلون التركيب والإفادة شرطين دونه ،و هما الشرطان اللذان لم يزهد فيهما ايضا (الزركشي) الذي أورد له الباحث قولا يفهم منه إلحاحه على هذين الشرطين [4] .أما اللغويون فقد أطلقوا مصطلح الكلام على "القليل والكثير" منه، بمعنى أن الكم ليس مما يُعتدّ به في التمييز بين ما يصح أن يسمى كلاما ،وما لا يصح، على خلاف ما فعلوه إزاء "الكلم" الذي لا يجوز أن يقل المتكلّم به عن ثلاث كلمات [5] .أما المتكلمون فقد كانوا كعادتهم مختلفين على مفهوم الكلام بين كونه حروفا وأصواتا مشكلة على نظام معين يسمح لها بتأدية المعاني، وبين من زاد على ذلك تفصيلا وتقييدا، على نحو ما فعل (الأشعرية)الذين أكدوا أن هذا الوصف لا يصح إطلاقه على كلام الله تعالى، لأن الكلام صفة أزلية قائمة بذاته تعالى، ونتيجة لهذا،فقد أقر (الأشعري) بأن الكلام ليس هو الحروف والعبارات، وإنما هو المعاني الكامنة في

---

[1] – الحميري : " في آفاق الكلام وتكلم النص "، م س، ص: 212 .

[2] – نفسه، ص : 209 .

[3] – نفسه، ص : 209 .

[4] – نفسه، ص : 17 .

[5] – نفسه، ص : 17 .

النفس،وليست العبارات والحروف إلا تعبير عنها، بمعنى أن الكلام لا يساوي العبارة، فهو ليس من جنسها، وإن كان متجليا فيها . وذلك ما ذهب إليه (الجويني)– حسب (الحميري) – بينما رأى (المعتزلة)، أن الكلام كلام من حيث هو حروف وعبارات متلفظ بها، وما لم يُتلفظ بها، فهي ليست كلاما ،وإن كان الوفاق مع (الأشعرية)حاصلا، على أن الله متكلم، والكلام " ... هو صفة له تبارك وتعالى، قائمة به. " [1]

أما الاتجاه الذي يسوي بين "الكلام" وبين "التلفظ"، فقد نظر أصحابه إلى "الكلام" من حيث هو "... فعل أو فاعلية ينجزها فاعل هو : المتكلم الحي، أو كلامه الحي، ويجسد في الآن نفسه حضور المتكلم الحي، او حضور كلامه الحي " [2]، والكلام | التلفظ، هو أساس المصطلح الذي يقترحه (الحميري) إسما لمنهجه .وانطلاقا من هذا الخيار، نفهم أن (الحميري) لا يعتبر النص مجرد كلام مفيد مركب من أصوات وحروف، وإنما يعده إنجازا ناضحا بالحياة والحركة، منفتحا على ذوات تتفاعل معه وتتحاور، وقد تتجادل .فمن مقتضيات الكلام | التلفظ | النص، أن يكون ثمة تواصل، وإصغاء، ومساجلة تناصية أي "مكالمة " .وهنا نقف على إقرار (الحميري) بأن يكون مصطلح "المكالمة "هو مصطلح مركزي في منهج تكلم النص، مثلما أن التشريح | التفكيك هو مصطلح محوري في القراءة التشريحية | التفكيكية .

ويقدم (الحميري) بعض محددات آلية المكالمة مختزلة في فعلي المساجلة التناصية والإصغاء.

–المساجلة التناصية تعني : " الحضور في حضرة كل النصوص التي تناص معها النص أو انفتح عليها كلامه"[3].

–الإصغاء : يشمل :" الإصغاء لكل الأصوات المتكلمة في النص، أو لصوت كل الكائنات النصية المتناصة معه وفيه. " [4]

أما فاعلية المكالمة وفائدتها بالنسبة للممارسة النقدية، فتتبدى في قدرتها على القضاء على الأحادية، وانفتاحها على القراءة المتعددة، والجدالية التفاعلية .

بهذا ندنو شيئا فشيئا من حقيقة المنهج الذي يقترحه (الحميري)، وقد نزداد له استيعابا عندما نراه يميز طبيعته عن طبيعة المناهج النصية المتداولة في الساحة النقدية المعاصرة ؛هو منهج نصي لكنه متجاوز للنصية البارتية وللنصية التفكيكية الدريدية .والذي حمله على تجاوزها، هو تأسسها على

---

[1]– الحميري : " في آفاق الكلام وتكلم النص "، م س، ص: 18 – 19 .

[2]– نفسه، ص: 27 .

[3] – نفسه، ص: 214 .

[4]– نفسه، ص: 215 .

افتراضات وجودها سابق لوجود النص في ذاته، مما يؤدي إلى الاعتقاد بأن منطلقات القراءة ، كانت من خارج النص [1]، وتأثرها السلبي بإيحاءات مصطلحها الدال عليها ،ويخص بالذكر هنا التفكيكية مع بديلها (التشريحية) . لقد رفض هذين المصطلحين الجنيسين كليهما، لأن النص ليس من جنس ما يفكك كالآلة وغيرها . كما أن طبيعته ترفض "التشريح " ،لأن التشريح مرتبط بحقل الطب الشرعي تحديدا، واستعارة المصطلح من هذا الحقل، ليس بالرأي السديد على الإطلاق، ولو تعامل الناقد مع النص بمنطق التشريح، سيكون ذلك التعامل بالضرورة، شبيها بالتعامل مع جثة هامدة خالية من الروح والحياة .

وإذا تجاوزنا أمر المصطلح إلى استراتيجية القراءة، وجدنا إيحاءات مصطلح التشريح قد فعلت فعلها في توجيه القراءة، وترشيدها إلى غير ما تتوخاه أدبيات القراءة الإبداعية والجمالية .وبيانا لكل ما قلناه نورد فيما يلي نص (الحميري) بحرفيته : " يتجاوز [المنهج التكلمي]المنهج النصي التشريحي؛ لأن مفهوم التشريح مرتبط بمفهوم الموت، أو بالقول بموت المؤلف، وهو قول من شأنه أنه يتضمن، بالضرورة، القول بموت النصوص المؤلفة، وتحولها إلى مجرد جثث هامدة ؛ تبحث فيها عن آثار لحياة كانت ذات يوم، ثم غادرتها، وهو ما يحتم النظر إلى النصوص بوصفها جثثا هامدة،يجب أن تخضع لمبضع الناقد التشريحي الذي يبحث عن آثار الحياة ـ وما به كانت تلك الحياة بوصفه العارف مسبقا بما تكون عليه حياة النصوص عموما . لذلك فنحن لا نجد هذا التوجه في تناول النص، ليس فقط، لأنه يتضمن حكما مسبقا بما تكون عليه حياة النصوص، وكيف تكون، ولا لأنه يصادر على النصوص حقها في الحياة ،أو في الاختلاف والتفرد، ويحكم عليها بالموت سلفا،بل لأنه فضلا عن ذلك، يمنح الناقد المشرّح حق التصرف المطلق بالنصوص، واستخدامها كما يشاء، ولأي غرض يشاء . "[2]

إذن الناقد التشريحي – في نظر (الحميري)– يشكل خطرا على النص، لأنه يتعامل معه بتعسف وتسلط ،ويصدر في قراءته له عن تصور مسبق . ولهذا فما يقوم به التشريحيون من قراءات يعتبرها (الحميري) كلاما " على " كلام النص، وليس : " فيه " ولا " معه " [3]، والموقع الذي يتحاور منه هؤلاء مع النص، هو " أفق الانغلاق " أو " التعالي " .أما المنهج الذي يزمع (الحميري)

---

[1] – الحميري : " في آفاق الكلام وتكلم النص " ، م س، ص : 214 .

[2]– نفسه، ص : 213 – 214 .

[3] – نفسه ، ص: 214 .

أن يؤسس له، فهو أنه يتكلم " في نصوص الكلام من أفق العلو فيها وعليها، من أفق الإصغاء والحوار، لا من أفق التسلط وفرض شروط الكلام "[1].

ومن شروط الكلام التي وضعها التشريحيون، وأبدى (الحميري) عليها اعتراضا، القول بمركزية الكتابة، فيما لا يحق – حسب (الحميري) – لأي من الطرفين أن يحظى بالأولوية، ويبرر وجهة نظره هذه بقوله :" ونرى أن المركزية، على الأقل، في نص الكلام (الإبداعي | الكتابي) لكليهما معا، أو للعلاقة الجدلية الناشئة بين كليهما، أي بين المرئي واللامرئي في النص، أو بين الحاوي والمحتوى ؛ فكلاهما حاضر في النص، وكلاهما يفرض حضوره، كل بطريقته الخاصة، أو لنقل : إن الكل يجب أن يتكلم، وأن يتبادل الكلام مع الآخر، في حركة كلية تخلق توترا."[2]

وطالما أن الناقد قد عمل على تتبع سقطات التفكيكيين، دون غيرهم وتصحيحها وفق ما يراه مناسبا، فإن منهج " تكلم النص "،إنما هو مستلهم من وحي التفكيكية . وما جرت مناقشته،وما تم إبطاله من أفكار التفكيكيين، هو ضمنا متبنى من طرف (الحميري) . إذن يمكن القول أن منهج " تكلم النص " هو تفكيكية معدّلة .

وعلى ما يبدو، فإن الذي أملى على هؤلاء النقاد هذه الاقتراحات، هو انجذابهم إلى التراث على تفاوت في درجات هذا الانجذاب، فمنهم من اكتفى بإضفاء مسحة حداثية عليه، وذلك من خلال إعادة ترتيب بعض عناصره ،التي رأوها قادرة على التجاوب مع مقتضيات الخطاب النقدي المعاصر، ومن ثم إقحامها في السياق الحداثي المناسب لها، مع الدعوة إلى الإقرار بالسبق العربي إليها،دون أن يحمل ذلك الجهد، أي ادعاء بحماية الهوية من خطر الحداثة، لأنها بالأصل لا تشكل خطرا، بقدر ما تسمح بالانفتاح على التراث برؤية أكثر احترافية، ومنهم – ونقصد (عبد العزيز حمودة) تحديدا – من رفض النقد الغربي جملة وتفصيلا، واستعاض عنه بممارسة نقدية خاضعة في مرجعياتها، وآلياتها، وأشكالها إلى المنجز العربي في البلاغة والنقد .

محمد مفتاح والتأسيس عبر التخصصي :

لعل أبرز مشروع نقدي عربي متكامل وناضج، وفيّ لمبادئه، ومحدد في أهدافه، هو مشروع (محمد مفتاح)، حيث سعى هذا الناقد، وعلى مدى كتب عديدة، إلى التأسيس لفعل نقدي ذي منطلقات شمولية، استلهم فيها مقولات معرفية صلتها بالممارسة النقدية لم تخطر يوما على بال .

---

[1] – الحميري : " في آفاق الكلام وتكلم النص " ، م س، ص: 214 .

[2]– نفسه، ص : 213 .

وعلى الرغم من بروز نزعة (مفتاح) للتفاعل مع أشكال المعرفة غير النقدية في مؤلفاته الأولى، إلا أن هذا الخط كان أكثر بروزا وتنظيما في المؤلفات التي تنتسب زمنيا الى الألفية الثالثة، ويتعلق الأمر بكتب عديدة منها "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة – الموسيقى – الحركة"،والعنوان الفرعي لجزئه الأول هو "مبادئ ومسارات " .وكما يفهم من هذا العنوان الفرعي، فإن (مفتاح) يقترح استراتيجية للتحليل النصي بمبادئ قارة، وقد استثمر في هذه الاستراتيجية مكتسبات سابقة في المعرفة، وفي المنهج، ليجعل منها "إطارا فلسفيا ونظريا ومنهاجيا أعم وأشمل "[1]، من شأنه أن يشكل مرجعية نظرية موجهة للممارسة النقدية . وعلى ما يفهم من الطرح المفتاحي، فإن الفكرة النواتية لفلسفته النقدية هي : " الأصل التشابه "، وليس الاختلاف كما يدعي بعض الفلاسفة والمفكرين المعاصرين ؛ يقول:" واقع الاختلاف لن يزحزحنا قيد أنملة عن الاعتقاد في المشتركات الإنسانية واستصحاب حالها ؛ لأن القدرات الإحساسية ،و الإدراكية والمعرفية والحركية واحدة ؛ فمهما حدث من تطور، أو ثورات في الكون، أو في مجموعات بشرية،فإن هناك نوى تبقى مستعصية على الاقتلاع ؛ تلك النوى هي ما يجعل الناس مؤهلين للاتفاق على القوانين العلمية، وللاتصال وإن اختلفت اللغات الطبيعية ،و الحركات الجسدية، والإنجازات الثقافية ؛ يرتاح الناس جميعا للمبصرات الجمالية، ويطربون للأصوات الشجية ،و يستلذون المذوقات الملذوذة ،وينشرحون للروائح العطرة ،و يستكينون للملموسات الناعمة "[2]، وإذا كانت الفطرة تؤكد هذا الأصل وتكرسه، فإن العلم يثبته بالحجة الدامغة، والبرهان القاطع، فما توصلت إليه البحوث في فروع علمية مختلفة مثل : علم الأعصاب، والابستمولوجيا، وعلم النفس واللسانيات وفلسفة الذهن[3] من نتائج، ومناهج، ونظريات، يحيل على هذه القاعدة، لذلك فقد رأى (مفتاح) أنه من المفيد أن يستأنس بهذه العلوم، لا بالتبحر في دقائقها وتشعباتها على طريقة المختصين فيها، وإنما بإعطائها تفسيرات فلسفية، وأبعادا نسقية[4]، تخرجها من الخاص إلى العام،ومن التخصص الدقيق والضيق، إلى أفق المعنى الكلي العابر للتخصصات على نحو يسوغ استدعاءها لمجال يبدو بعيدا عنها، من ذلك استحضار مجموعة من المفاهيم والتصورات التي هي علمية بالأصل،وتبيئتها في حقل الشعر بتفرعاته الموسيقية والحركية، واللغوية .و المكوّن الذي ألّف بين ما

---

[1]– محمد مفتاح : " مفاهيم موسعة لنظرية شعرية : اللغة الموسيقى – الحركة، الجزء الأول | مبادئ ومسارات "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2010، ص: 13 .

[2]– نفسه، ص : 136

[3]– نفسه، ص: 14 .

[4]– نفسه، ص: 15 .

تفرق من هذه المعارف، هو الجسد البشري، يوضح (مفتاح) هذا قائلا : " ما تتأسس عليه مقاربتنا ،هو مكونات الجسد البشري، بما لديه من أنساق سمعية وبصرية، وذوقية، وشمية، ولمسية، وبما يحتويه دماغه من قشرات، وباحات، وبما يحيط به في بيئته من منبهات ومحفزات، وما يتضمنه ذلك الدماغ من تفاعل مع المحيط من موسيقى، ولغة، وحركات، وتذكرات، وانفعالات، وعواطف، ومقاصد .. وتصورات ،و توضيحات، واستعارات، ومقايسات وتمثيلات . " [1]

ثم يستأنف (مفتاح) شرح فكرته، مركزا على عنصر الحركة، باعتباره مكونا جوهريا في كل من الشعر والجسد البشري، الأمر الذي من شأنه أن يذيب جليد الاختلافات بينهما، ويجعلهما في حكم المتشابهين، رغم تباعدهما الظاهري.

وطالما أن الحركة بالنسبة للجسد ناتجة عن تفاعلات بين الدماغ والذهن والمحيط، وطالما أنها بالنسبة للشعر ركيزته، مادام الفعل الشعري لا يخلو من حركة، سواء على مستوى الجسد، أو الذهن، ذلك أن " الشاعر يتحرك وهو يكتب، ويهتز وهو ينشد ويتحمس، وهو يرى الإستجابة المشجعة " [2]، فإنها مبدأ كوني يضم الشعر إلى الجسد ، كما يضم المادة إلى الروح، والخيال إلى الحقيقة، وحتى وإن كانت الحركة في الشعر وفي غيره، هي نتاج توليف، والحركة في الجسد هي نتاج تركيب، فإن كلا منهما :" يخضعان لتنسيقات رياضية موسيقية منطقية، تحكمها قواعد الإبدال ،و القلب ،و العكس ،و التحليل ،و التركيب، مما يؤدي إلى التناسب والتنافر في آن واحد، تسود عقيدة التناسب في حقبة من التاريخ، ويهيمن مبدأ التنافر في حقبة أخرى" [3] .ويكمل هذا التوازي التكويني، توازٍ آخر جمالي، هو حصيلة التنظيم الذي تخضع له الحركة الجسدية والشعرية على حد سواء : " حركات الشاعر تكون لحنا تحكمه قواعد شبيهة بقواعد الموسيقى، كدرجة الحركة،ومدتها وحدتها، ومداها، وتركيبها، ودلالتها، ورمزها . " [4]

ونظرا لوجود هذه الملاءمة النسقية بين الخطاب العلمي، والخطاب الأدبي، فلا ينبغي أن يُتوجس من المقولات والمفاهيم العلمية خيفة، إذا ما تم استلهامها في فهم النص، واستكناه أبعاده الجمالية والدلالية، لأن الأمر يتعلق بضرب من القياس، هو ضروري لبلورة خطاب نقدي جديد،يتجاوز الجزئيات إلى الكليات، ويطور الممارسة النقدية فيخرجها من الرتابة والإملال من

[1]– محمد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ، م س، ص : 20 .

[2] – نفسه، ص : 20 .

[3]– نفسه، ص: 21 .

[4]– نفسه ، ص : 20 .

جهة، ويعيد بناء روح التأليف بعدما عاثت فيها فلسفة التخصص المعاصرة تفريقا وتشظية من جهة أخرى، ويبرز (مفتاح) آلية التأليف بين الخطابين على النحو الآتي : "نقيس – نحن محللي الخطاب – النص على الدماغ ومكوناته، أو الدماغ ومكوناته على النص وعناصر ذلك أن الأحاسيس والإدراكات، والإجراءات التي يقوم بها الدماغ، تتم بتفاعل مع آلياته الخاصة في علاقة مع المحيط؛إذ لا يمكن فهم فعل| رد فعل فهما صحيحا، إلا في سياق| الدماغ| الذهن | المحيط، كما أنه لا يتيسر استيعاب نص بأصواته ،و مفرداته ،و تراكيبه ،و دلالاته، إلا في علائق بعضها مع بعض،وفي علائقها مع محيطها أيضا، إن ما نريد أن نلح عليه ،هو التناول الشمولي الذي يبدأ من الكل إلى الجزء، أو من الجزء إلى الكل، أو من نسق الأنساق الى أصغر نسق، أو من أصغر نسق إلى نسق الأنساق . إن كل ما في الكون صغر أو كبر نسق ." [1]

وإمعانا في توضيح معابر انتقال المفاهيم العلمية (الفيزيائية ،و البيولوجية ،و الرياضية خصوصا) إلى مفاصل الخطاب النقدي المعاصر، يتصيد (مفتاح) حالات التوأمة التي تمت في المستويات العليا، مستويات التصور والتجريد، أين يتم عادة التخلص من الأعراض والجزئيات،حتى لا تبقى إلا الجواهر والكليات، فتتقلص هوامش الاختلافات بين الأشياء، أو تتلاشى نهائيا،على نحو ما يلاحظ من تشابه بين كل من "الشيء" الفيزيائي، و" الجسم البشري "، و" النص " الأدبي أو اللغوي، وهو الأمر الذي يبيح تشغيل آلية المقايسة بين أقطاب هذا الثالوث، مع الاعتراف بأولية الخطاب العلمي، فالفيزياء والبيولوجيا هما علمان أعليان بالنسبة للغة، وهذا الذي يبرر كونهما مرجعية استمدت منهما السيميائيات واللسانيات بعض المفاهيم والتصورات التي ترتكز أساسا على مفهوم التحرك، ومن بين المفاهيم البيولوجية الموظفة في التحليل النصي : النواة والخلية،والنسيج،والتوالد، والتناسل، والانتظام، والانقسام [2] . أما الحضور الفيزيائي في الخطاب النقدي المعاصر، فتومئ إليه مصطلحات من قبيل: التشظي، والفوضى، والعماء ولا مجال للتشكيك في أن هذه المفاهيم، قد حجزت لنفسها مكانا ذا بال في حقلي السيميائيات وتحليل الخطاب . كما حجز فعل التواصل فيهما مكانا لا يقل أهمية .

ولفعل التواصل مع مفهوم الحركة بشقيه الفيزيائي والبيولوجي، وجه صلة لا يخفى على ذي نظر، وليس إيغالا في التشبيه أن يقال بأن فعل التواصل هو الوجه السيميائي للحركة ؛ذلك أن التواصل بكل أشكاله ومستوياته، وبما هو فعل إنساني صميم، هو ناتج عن تضافر الجسد

[1]– محمد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ، م س، ص : 52 .

[2]– نفسه، ص: 64 .

والذهن،مع حضور قوي وفاعل للأداء الحركي، فعبر الإشارة، ووفق قانون المنبه والاستجابة، يتواصل الإنسان مع محيطه، وبواسطة الطاقة الكهربائية التي يمتلكها الجسد، يتحقق التواصل الداخلي عبر الفضاء الدماغي الذي يمكن أن تميز فيه مجموعة من الباحات منها : باحة الموسيقى، وباحة الحركة . وفي إطار الجهاز العصبي العام، هناك تواصل بين الحالات والحالات . ولكل هذه الأنواع من الحركات ،قوانين خاصة تماما مثل الحركة التي تدخل في التشكيل اللغوي والموسيقي، حيث نجد ثمة أيضا قواعد وقوانين [1] .

فإذن تتجلى لنا الحركة في المجالات العلمية، كما في الحقول الإبداعية ذات بعد وظيفي، وكل معالجة وظيفية تقتضي تحليلا للقوانين والأنظمة المتحكمة فيها . وبالنسبة لتحليل الخطاب يمكن استثمار حركات الجسد في تحليله، لأن هذه الحركات تساهم في انتاجه وتلقيه، وبالتالي يصبح للمعطى الجسدي دور موازٍ للدور اللغوي، ولذلك صار من اللازم اعتماد " علم الدلالة الجسدي " كمصدر من مصادر إنتاج المعنى [2] .

وعمليا يمكن الاستفادة نقديا من هذا العلم – كما يقترح (مفتاح)– من خلال إخضاع الشاعر لملاحظة الناقد الذي يمنحه (مفتاح) صفة المحلل، مع العلم أن هناك سياقين اثنين يمكن للمحلل أن يقوم فيهما بعمله :

الأول يسميه المعاينة : ومن شروطها الحضور الفعلي للمحلل في الفضاء الذي يلقي فيه الشاعر إنتاجه الإبداعي، ذلك أن المطلوب منه في هذه الحالة هو رصد : أنواع الحركات والسكنات – الحالات الجسدية والنفسية – اللباس والهندام – الآلات المعتمدة في إيصال الصوت – طبيعة الفضاء (مغلق، مفتوح)، ووظيفته (سينما، مسرح دار ثقافة ...) – الزمان (من حيث الامتداد والطول، متقطع، متواصل)– نوع الأشعار (الشكل، والمضمون) – الجمهور (الفئات ومستواها الثقافي والعلمي) .

الثاني ويسميه المشاهدة : تقتضي وجود وسيط، مما يفرض على المحلل معرفة حدود تدخل هذا الوسيط في العمل، وقد تعينه على ذلك، الإحاطة ببعض تقنيات الإخراج، والتصوير والتركيب، ولكن في كل الاحوال يبقى المحلل معرضا لصعوبة، " هي مدى توفق المخرج في التعبير

[1]– محمد مفتاح : مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، م س، ص : 69 .

[2]– نفسه، ص : 69 – 70 .

عن مقاصد الشاعر ومكنوناته ؛ وكلما كان هناك تداول بين الشاعر والمخرج، وتوافق بينهما،سهل الأمر وكان للتأويل، درجة من المقبولية. "[1]

والمحلل إذ يقوم بهذا كله، لا يكون قد خرج عن حدود مسؤولياته، فكل هذه العمليات تدخل في صميم التحليل السيميائي، سيميائية الصورة تحديدا . لكن المحلل لا يمكنه أن يحظى بفرصة المشاهدة هذه ،إلا مع البرامج التلفزيونية المتخصصة، أو تلك التي تفرد ركنا خاصا للقراءات الشعرية، أو في حال عرض بعض برامج المسابقات الشعرية، أو البرامج الحوارية ذات الاهتمامات الثقافية، والتي تستضيف شخصيات شعرية، وقد يكون في الإمكان أيضا مشاهدة مقاطع الفيديو،لقراءات شعرية على الأنترنت.

هكذا إذن يدشن (مفتاح) خطابا نقديا ،يعتنق فيه التشابه مبدأ يصدر عنه، وينشده هدفا ينتهي إليه ،تمهيدا لبلوغ غاية أبعد مدى ،هي تكريس الوفاق بين بني البشر ،وسد منافذ الشقاق بينهم، لأن الوفاق يصنع السلام والاختلاف يجلب الخلاف والنزاع .

ولأن التشابه فطرة، والاختلاف هو تنويع عرضي لها، غرضه إثبات القاعدة السابقة لا نفيها (الأصل التشابه)، فإن العقل البشري نشأ على هذا الناموس، منذ بدايات اشتغاله، وصدر عنه في صياغة مبادئه في التفكير، وآلياته في البحث والنظر، منها تلك المبادئ المسماة " المبادئ التوليفية"،و "المبادئ التنظيمية " .

1-المبادئ التوليفية: " ونعني بها أوليات رياضية منطقية، تركب بكيفيات متنوعة ،بحسب قواعد متعارف عليها، لتنظيم المعرفة ،واستنباط المعلوم من المجهول "[2]،ومن وحي هذا الصنف من المبادئ ،صاغ أرسطو نظريتيه الشهيرتين (نظرية التقابل)، و(نظرية منطق الجهات) .

وفيما يخص نظرية التقابل فهي مؤلفة من طرفين نقيضين، أو ثلاثة أطراف؛ إثنان متناقضان ،و ثالثهما يتوسط النقيضين، أو من أربعة أطراف، وبين هذه الأطراف تنشأ علاقات مختلفة منها :التناقض ،و التضاد ،و شبه التضاد ،و العموم والخصوص إثباتا ونفيا، وتتجسد من خلال مربع منطقي[3] كان مصدر إلهام للسيميائين فأقاموا على شاكلته ما غدا يعرف بالمربع السيميائي . وقد مارس العرب النظرية التقابلية ، كما مارسوا نظرية "منطق الجهات"، ويوضح (مفتاح)مجالات التوظيف العربي لهذه الأخيرة، من خلال استخلاص تفريعين اثنين لها هما :

---

[1]- محمد مفتاح : " مفاهيم موسعة لنظرية شعرية " م س، ص: 74 .

[2] -نفسه، ص: 77 .

[3]- نفسه، ص : 81- 82 .

منطق الجهات المعرفية : ويتجلى ضمن حقل علم الكلام ،و أصول الفقه، ومقاصد الشريعة و كتب البلاغة والأساليب ،وقد بلغت هذه الجهات ثلاثة هي: الواجب، والمستحيل ،و الممكن وأضاف (حازم القرطاجني) جهة رابعة هي الممتنع .

منطق جهات الأحكام الشرعية : ويتأسس على ثنائية هي الحظر والوجوب . وتحت وقع المتغيرات الزمنية والمكانية، والتعقيدات البشرية أضيف إلى هذه الثنائية الأولية جهات أخر هي المندوب والمكروه، ثم أضيف المباح، ثم أضيف حد سادس هو المتردد بين الطرفين .[1]

ونظرا لتداخل العلاقة بين الحدود الشرعية، ووقوعها في دائرة الملتبس والمتشابه، فكثيرا ما صعب على علماء الأصول البت في بعض القضايا الشرعية، فيما كان الحل على ما يقول (مفتاح) كامنا في اللجوء إلى الرسم الهندسي والبيانات : " لو استخدم علماء الأصول وغيرهم من علماء المقاصد رسوما هندسية، أو شجرية ،أو سلّمية، لتبينت لهم مواقع الحدود، ونوع العلائق فيما بينها. "[2]

ولقد ناب هو منابهم في هذا المسعى، حيث قام بوضع بيانات ورسوم تزيح اللبس عن كل ذلك[3].

ولئن غاب عن العرب مثل هذا الصنيع، فإنهم عرفوا تمثلا عميقا لكثير من الأوليات والمبادئ الرياضية والمنطقية، وخير من يتجلى في نتاجاتهم ذلك التمثل هم : (ابن رشد) و(القرطاجني)،و (ابن عربي) و(الحاتمي)، و(الشاطبي)، و(ابن خلدون) [4].

2- المبادئ التنظيمية : هذا الصنف من المبادئ يستند إلى مبدإ الوحدة الذي لا يبطل بوجود اختلاف بين تنويعاتها، لأن " تنويعاتها محكومة بالانتظام ،و التنظيم، والنظام "[5]، وتقف خلفه مجموعة من الأفكار ذات الأصول الميتافيزيقية ،و العلمية المرتبطة بتفسير الكون والعلاقة بين موجوداته المختلفة في طبيعتها، المتشابهة في أنحاء من نواحيها . إن هذه المبادئ تلخص مبدأ التوسط والاتصال التراتبي المستلهمة من الفلسفة الخلدونية، فمما أثر عن (ابن خلدون) أنه عقد سلسلة سلّمية تجمع بين عناصر الكون، وجعل كل عنصر من هذه العناصر مرتبطا بالعنصر الذي يتبعه في

---

[1]- محمد مفتاح : "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية"، م س، ص: 92- 93 .

[2]- نفسه ، ص: 93 .

[3] - نفسه ، ص: 95 .

[4] - نفسه، ص : من 98 – 107 .

[5] - نفسه، ص 137 .

الترتيب، يقول (مفتاح) موسعا ما ذهب إليه (ابن خلدون): " ...بحيث يكون آخر أفق متصلا بأول أفق يليه : آخر أفق المعادن متصل بأول أفق النبات، مثل الحشائش، وآخر أفق النبات مثل النخل والكرم متصل بأول أفق الحيوان مثل الحلزون، وبما له من قوات إلا قوة الحس، وآخر أفق الحيوان هو القردة التي لديها الحس والإدراك، ويتصل بأفق الإنسان الذي لديه الحس والإدراك والعقل، وآخر أفق عالم الأفلاك يتصل بأول أفق الملائكة " [1] .وهناك شروحات ضافية حول هذا الموضوع ،تطرق إليها –فضلا عن (ابن خلدون) – فلاسفة ومتصوفة من طراز (ابن سينا)، و(ابن عربي).

وما يخلص إليه (مفتاح) من كل هذا، أن العالم مكون من عناصر تتشابه من جهات، وتختلف من جهات، وتخضع علاقات التشابه والاختلافات لمقتضيات الحقل المعرفي الذي ينظر منه للعلائق بين الأشياء[2].

وبالنسبة لحقل الدراسات النقدية المعاصرة، يمكن أن نعتبر "التناص" وجها لهذه الحقيقة، فهو يقابل " التحويل " في الرياضيات، ويعادل التلوين أو التضليل في الفن التشكيلي، ويكافئ في الموسيقى مفهوم المكررات أو المرددات [3] .

التطبيق على الشعر :

تأسيا بالفلاسفة ،و علماء الكلام ،و المتصوفة في رد الكون الى أصله (التشابه)، والانشغال بإبراز التناسق والائتلاف بين مظاهره ،و ظواهره، وموجوداته، راح (مفتاح) يبحث عن مظاهر الانسجام ،لكن داخل الكون الشعري الذي تشكله اللغة [4] .و مع علمنا بخصوصية اللغة الشعرية،وتداخلها مع الموسيقى ؛من حيث إنهما يحققان معا المبدأ الكوني العام "النسبة والتناسب"،يصبح من البديهي بالنسبة لنا أن يقوم هذا المبدأ مقام المؤلف بين الموسيقى والشعر من جهة، وكثير من العلوم والمعارف المنطقية ،والرياضية، والطبية ،و الفلكية من جهة أخرى . ويوضح (مفتاح) وجه الصلة من خلال مجموعة من المكونات المشتركة التي يتم توظيفها على حسب خصوصية كل علم ؛ " ... سنتعرض إلى مكانة الأعداد والأشكال، فإلى علائق الأعداد والأشكال والموسيقى بالأكوان والإنسان، فإلى شيوع هذا التصور في الثقافة العربية الإسلامية في كل الأمكنة

[1]– محمد مفتاح : "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية"، م س، ص : 112 .

[2] – نفسه، ص 113 .

[3]– نفسه، ص: 129– 130 .

[4]– نفسه، ص: 143 .

والأزمان " [1]، ليخلص من كل ذلك إلى أن الموسيقى هي أصل كوني، يدل على ذلك هيمنة العناصر الموسيقية المختلفة على الكون، وحضورها اللافت في عدة أنواع من الخلائق البشرية والطبيعية ،و الروحانية، والمادية: (الأصوات والمسافات والأنساق، والأجناس، والمقامات والانتقالات، والتوليفات)، مما جعل الموسيقى مكونا ثابتا في سلسلة من الثنائيات علاقة التشابه بدرجاته المختلفة بين طرفيها : " هذه العلاقة قد تكون مطابقة أو مماثلة أو مشابهة، لأن الموسيقى مستمدة من الحقائق الإلهية العليا " [2]، وتأسيسا على هذا الطرح فقد استنتج مطابقات [3] بين الموسيقى والكون، والموسيقى والنفس الإنسانية، وبين الموسيقى وأطوار الحياة الإنسانية، والموسيقى والعناصر (الماء، والهواء، والارض، والنار)، والموسيقى والفلك .

ورغبة منه في إضفاء المزيد من الشرعية على طرحه هذا ،فقد لاذ بوثيقة إغريقية قديمة ربطت بين الشعر والموسيقى في إطار تصور عام مستشهدا، كما احتج بوجود توجه عربي إسلامي إلى اعتناق مبدأ الوحدة والتناغم الذي هو مبدأ موسيقي بالأصل في الجمع بين أجزاء الكون، يتجلى ذلك في كتابات عدد من فلاسفة الإسلام وعلمائه، أمثال :(الكندي) ،و(إخوان الصفا) و(الفارابي) ،و (ابن سينا)[4]، فضلا عن سعي البعض و(الأصبهاني) أبرزهم إلى إظهار جوانب التشاكل بين جنبات المجتمع الموسيقي | الشعري، كما يشهد بذلك كتاب "الأغاني"، مما يوحي بوجود قناعة مسبقة من لدنه تقضي بأن العلاقة بين النسقين هي علاقة وطيدة . أما (ابن خلدون) فقد استماله الجانب التناسبي للموسيقى، فأملى عليه ذلك ضم علم الموسيقى إلى جملة العلوم العقلية السبعة [5].

وفي الجزء الثاني من كتاب "مفاهيم موسعة "، والذي جعل عنوانه الفرعي: "نظريات وأنساق"، عمل على تكريس طرحه من خلال التأكيد على كون الموسيقى دليل نموذجي على طغيان مبدإ المماثلة بين جنبات هذا العالم . وقد استضاء هذه المرة بمحتوى كتاب " النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية " لصاحبيه (فريد لاردال)، (وراي جاكوندوف)، وما من شك في أن الذي جعله يهرع إلى هذا النموذج محتفيا، هو استلهام صاحبيه لأشتات من النظريات والتصورات، مثل النظرية الجشطالتية واللسانيات التوليدية ،و تحليل الخطاب، فضلا عن استيحاء مفاهيم لسانية مثل

---

[1] – محمد مفتاح : "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية"، م س، ص: 144 .

[2] – نفسه ، ص: 162 .

[3] – نفسه، أنظر 162 وما بعدها .

[4] – نفسه، ص: 174 وما بعدها

[5] – نفسه ، ص: 177– 179 .

البنية السطحية والعميقة [1]، وذلك الذي صادف لديه هوى تأليفيا مماثلا .وأعطى دفعا لمسعاه في البرهنة على التوافق المؤكد بين البنيتين الشعرية والموسيقية ؛ "بحيث إن كلا منهما يتولد من نواة،فخلية، فمكرورة، فموضوعة ... فمقطوعة | قصيدة "، ولما بلغ التوازي بين النسقين مبلغه هذا، فليس من المستغرب أن نسمع (مفتاح) يقول بالمماثلة بين شكل السوناتة، وبين أشكال قصائد فحول الشعراء . وإن كان ثمة من اختلاف فهو اختلاف يمس المادة (اللغة | الصوت) لا الشكل . ولما كان الشكل مشتركا، والمادة مختلفة ،فقد اختلف العلمان اللذان يبحثان هذين البنيتين (علم الموسيقى – اللسانيات وتحليل الخطاب)[2].

ومع هذا الاختلاف العرضي، فإنه من الممكن – من بعد عملية تهيئة وتكييف – تطبيق نظريات التحليل الموسيقي (النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية تحديدا) في تحليل النص الشعري، خصوصا في ظل وجود نموذج ناجح هو لـ (ريتشارد كارتون) ضمن كتاب " التعبير الإيقاعي في الشعر الانجليزي " [3] .

استنادا إذن إلى التشاكل البنيوي بين النص الموسيقي ،و النص الشعري، واشتمالهما على مكونات مشتركة مثل الحركة الفضاء ،و الزمان، والصورة وغيرها، يقترح (مفتاح) استراتيجية للتحليل النصي بدلالة المفاهيم الموسيقية، وللتوضيح يقول : " وسيرا في هذا الاتجاه طرقنا باب نسق التراكيب، فنظرنا في العلاقة بين الصمت والصوت ،و تبيان دورهما في توليف المقاطع الشعرية، على الرغم من أن الشاعر المعاصر يحطم التقاليد التركيبية المألوفة، لكن حيله لم تنطل علينا لذلك حرصنا على أن نصنع من فوضاه تنظيما، بمساعدة آليات مقترحة مثل الأشكال الهندسية، وتحويل اللغة الى قوالب عروضية، والصمت والصوت إلى نسب عددية، والبنية السطحية إلى عميقة، وإذ نعتبر أسبقية الموسيقى على الشعر، فإننا اعتمدنا على قواعدها ،لنبين أن ما اختزناه من نماذج شعرية لمحمد بنيس ومحمود درويش هي موسيقى " [4].

وفي كتاب " رؤيا التماثل " ،بدا إيمان (مفتاح) بمبدإ المماثلة والمشابهة ثابتا ثبات العقائد،ومتأصلا تأصل المبادئ، لقد راح ينافح عن قناعاته بقوة العقل، فكان "الكتاب مقاربة

---

[1]– محمد مفتاح : " مفاهيم موسعة لنظرية شعرية | اللغة – الموسيقى – الحركة " " ج2،:"نظريات وأنساق " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ط1 ، 2010 ، ص :70 .

[2]– نفسه ، ص: 81.

[3]– نفسه ، ج2 ، ص: 119 .

[4] – نفسه، ج2، ص : 329 .

عقلانية للدفاع عن فلسفة التماثل التي هي أساس لفلسفة الإختلاف "[1]، من خلال قراءة مقاصد الشريعة الإسلامية، وبقية الشرائع، و كذا استنطاق بعض المدونات الفلسفية العربية القديمة، فضلا عن نموذجين شعريين . ولنقف معه قليلا عند مقاربات ثلاث قدمها ضمن مبحث سماه "الزمنية" نظرا لاعتماده الزمن نواة لتلك المقاربة، لتكون مدونة (ابن خلدون) عنوانا لزمن " العصبية " ،وتكون مدونة (ابن رشد) شاهدة على زمن " المدينة "، أما مدونة (الغماني المزمزي) وهي مدونة رحلية،فهي معبرة عن زمن " القبيلة " .

وخلاصة المقاربة الأولى، أن (ابن خلدون) تحكمت في رؤيته النظرية الدورية للتأريخ، والتي لا تصلح سوى لتفسير المجتمعات البدوية [2].أما المقاربة الثانية فقد انتهى فيها إلى أن (ابن رشد) أدرك خصوصية التجربة الأندلسية المدينية التي احترمت الاختلاف، وتعايشت معه في ظل وجود تماثلات تخص هيمنة اللغة العربية ،رغم التعدد اللغوي، واستيعاب الإسلام لعدد من الفصائل العرقية بفضل تبنيه لروح التسامح، وقد ساهم الزمن في تثبيت فكرة الخصوصية التي كانت المدينة موطنا لها[3]،ومن أجل فهم تعقيدات المدينة السياسية والاجتماعية وظف (ابن رشد) كل الإمكانات المعرفية التي أتيحت له، وهي إمكانات تعددت مشاربها من منتهى علوم الاغريق وفلسفاته، إلى الإسلام ومصادره المختلفة [4].

وفي ثنايا رحلة (الغماني) لاحظ (مفتاح) في مقاربته الثالثة، تجليات للوضع السياسي المضطرب في زمنه، والذي فرض على الجهات المختصة في حفظ الاستقرار حالة من الاستنفار الدائم، وإذا كان الوضع الديني حسبما استخلصه من تلك المدونة دائما – هو وضع قائم على البساطة لا التركيب، فإن الوضع الثقافي لا يقل عنه سذاجة، فجل ما كان هناك، حزمة من الكتب الدينية خالية من العمق، يشيع فيها إيمان كبير بالميتافيزيقيات والغيبيات، مع توجه عام لعبادة الأولياء ،والتمسح بقبورهم، حتى غدت محجا لمن لم يستطع [5]، وهذه النتائج استخلصها (مفتاح) من رد الفعل الاندهاشي والانبهاري لما مر به الغماني من مشاهد أثناء رحلته الى الحج، وهي مشاهد تعكس مستوى ثقافيا واجتماعيا راقيا كان ومجتمعه بعيدين عنه.

---

[1] – محمد مفتاح :"رؤيا التماثل "، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء – بيروت، ط1، 2005، ص: 7

[2] – نفسه ، ص : 138 .

[3] – نفسه ، ص : 61 وما بعدها .

[4] – نفسه ، ص: 137 .

[5] – نفسه، ص : 136 .

ساق إذن (مفتاح) هذه النماذج من أجل أن يثبت أن التشابه أصل والاختلاف فرع، فمن رصد الأبعاد الرؤيوية المتماثلة للمجتمعات المتوسطية، إلى الاشتغال على " البنيات العميقة للإنسان المتوسطي ومن جاوره ومنها البنيات المادية والثقافية مثل الاعتقاد في مركز العالم ،و في تصور انتظام معين للكون، وفي مكانة الإنسان فيه ،و في مفهوم الزمان ،و في تصور نهاية العالم وفي مسألة التوحيد ." [1] راح (مفتاح) يعمق طرحه، معتمدا معطيات جغرافية تارة ،وأنثروبولوجية حينا، وحضارية ثقافية طورا .

كما عاد في هذا الكتاب (رؤيا التماثل) إلى المعطى الموسيقي الذي كان قد أوسعه بسطا وشرحا في الكتاب السابق (مفاهيم موسعة)، ليؤكد مرة أخرى على نموذجية الموسيقى في الدلالة على التماثل، ومناسبة استعادة هذه الرأي ضمن الكتاب الحاضر، هو تسليط الضوء على الموسيقى المتوسطية حصرا، وذلك من خلال التركيز على نماذج من الشعر الملحون المتوسطي في إطار مبحث عنوانه "النغمية"، المقابل لمبحث "الزمنية" السابقة الإشارة إليه . وبصرف النظر عن تفاصيل النقاش بهذا الخصوص، يكفينا لأخذ تصور عن طرحه قوله : " يهدف هذا المبحث إلى تأكيد أطروحة وحدة الجنس البشري، وتماثل ثقافات البحر الأبيض المتوسط لاعتبار الموسيقى مكونا إنسانيا"[2]،وفعلا فقد تمكن من وضع يده على مكامن التماثل على مستوى الشعر الملحون، الأمر الذي مكنه من ربط العلاقة بين الشعر والموسيقى، وبين الموسيقى والحياة البشرية [3].

وبعد مبحثي "الزمنية" و " النغمية"، جاء مبحث "الشعرية " لينضاف إلى جهوده في بلورة خطاب التماثل على أن يكون الشعر هذه المرة هو السبيل إلى ذلك، وقد اختار منه نموذجين ؛ أحدهما هو للشاعر (عبد العزيز محي الدين خوجة)،و الثاني لـ (أدونيس) .

بعدما عنون إذن قراءته لقصيدة " سفر الرؤيا " لـ (محي الدين خوجة) بـ " سفر العروج"،انبرى للتحليل المضموني، متوسلا آلية التأويل التي وجدت أحسن انطلاقة في العنوان المشتمل على كلمة " سفر"، لما تحتمله من دلالات عديدة منها – فضلا عن معنى "الكتاب" طبعا – دلالات حافة أخرى مثل العلم، والصدق ،و القصد (ضد العبثية) ،و الكرامة، والحرية، وعليه فـ " السفر بهذا المعنى تاريخ للتعايش بين البشرية وللتدافع بينها ، كما تحكي ذلك أسفار التوراة

[1] – محمد مفتاح : رؤيا التماثل ، م س، ص: 51 .

[2] – نفسه، ص: 153 .

[3] – نفسه ، ص: 187 .

والقرآن، قصيدة سفر الرؤيا فيها نصيب وافر من هذه المعاني والمرامي والمغازي، إذ تحكي تكون الإنسان وصراعه مع نفسه ومع غيره ،و تقترح سبلا للخلاص وللإنقاذ. "[1]

وشاء (مفتاح) أن يحدد دلالة الكلمة، ليلامس بها حدود كلمات تجاورها صوتيا، وأقرب جارة لها هي كلمة "السّفر" ؛ بمعنى التحول، والانتقال، والرحلة، وبالمناسبة فالقصيدة أيضا حافلة بمكون الرحلة .

وعندما ينتقل الناقد إلى الكلمة الثانية في العنوان مؤولا، يلفي غير قليل من الإيحاءات ،غير أن الإيحاء المباشر والأقرب إلى السياق هو "الحلم "، ولما كان الحلم يتلاءم دلاليا مع التأويل، فلقد أوحى ذلك لـ (مفتاح) بفكرة مؤداها :أن كل قصيدة شعرية هي رؤيا أو حلم تتفاوت علاقتها بالحقيقة قربا وبعدا، ولكنها في كل الأحوال، تحتاج إلى قارئ أو " مؤول حصيف لإسناد دلالات ملائمة إليها . " [2]

وبين الكلمتين المشكلتين للعنوان، واللتين تمثلان الحضور، يقف "الإنسان" الذي يمثل العنصر الغائب صوتيا الحاضر دلاليا ليأخذ مجالا أكثر اتساعا ،حيث يؤوب إليه القطبان السابقان ،و يحفز وجوده الفعل الرؤيوي أو الحلمي، كما تستظل في فيئه في حالة سفره ضروب من الثقافات الإنسانية مع مرجعياتها الدينية والفلسفية والإبداعية، وتأسيسا على هذا التراكم التأويلي، يتخذ الإنسان في هذه القصيدة صورا أربع : صورة المثال – صورة الطلسم – صورة النسخة – صورة الظل [3].

وبعدها، عمد إلى دراسة الجانب الشكلي بالتركيز على : الاصوات ،و المعجم ،و التراكيب والدلالة [4].ليخلص في الأخير إلى استشفاف القيم التي تنطوي عليها القصيدة وهي قيم حضارية وثقافية، وروحانية وتعليمية تهذيبية : " تعكس القصيدة أصداء روحانية لا تنتمي الى اتجاه فكري معين"[5]، ويقول بخصوص الجانب التعليمي :" تلتقي مع المؤلفات والعقائد التي تدعو إلى التهذيب والتربية ،و التعليم، والترقي في الطاعة ،و في الاخلاص، وفي الورع ،و في محاسبة النفس . "[6]

---

[1] – محمد مفتاح : رؤيا التماثل ، م س، ص: 226 – 227 .

[2] – نفسه، ص: 229 .

[3] – نفسه، ص : 231 وما بعدها.

[4] – نفسه، ص : 237 وما بعدها .

[5] – نفسه، ص : 256 .

[6] – نفسه، ص: 256 .

ومما تقدم يمكن القول أن هذه القراءة ،هي قراءة تأويلية تتسق مع أغراض المؤول الذي يريد الكشف عن الوحدة في كل شيء ،لأنها موجودة في كل شيء، هي مبدأ مشترك بين الضمير الإنساني، وبين مقاصد الشريعة ،ففي النتاجات الثقافية للإنسان كما في سلوكاته الروحانية،تتكشف سعادة متأتية من الشعور بالألفة مع الأديان ،و مع العالم ،و مع الذوات، هناك انسجام بين الدين وبين الشعر من حيث الغاية ،ومن حيث الإحالة على الأعماق البشرية، هذا ما يقر به (مفتاح) حينما يقول : " مثل الشعر مثل التدين في تعبيرهما عن الأعماق البشرية، ولذلك كثيرا ما تصافرا ،بل وامتزجا على الرغم من اختلاف مجالهما المعرفي، وأدواتهما المفهومية . " [1]

أما النموذج الشعري الثاني الذي طبق عليه رؤيته في التماثل ،فهو ديوان (أدونيس) " أبجدية ثانية" ،وقد أخذت قراءته له عنوان "سفر الخروج "، فيما تراوحت محاورها بين : انتظام الكون – انتظام الوجود – انتظام المعنى – انتظام الشكل. [2]

ومن خلال هذه المحاور استخلص الناقد المرجعيات التي رفدت القصيدة ،و هي مرجعيات متنوعة متراوحة بين التصوف ،و الفلسفة ،و الأديان المختلفة، فضلا عن مرجعيات فلسفية وفكرية حديثة، مثل الوجودية والسريالية . وفي تقييمه النهائي للقصيدة نسمعه يقول " تبنى الشاعر التراث الذي يتحدث عن انتظام الكون لمقارعة الاتجاهات الحرفية الظاهرية التي أدت إلى انغلاق فكري ذي آثار سلبية على مصير كثير من الأمم، ولما فيه من مبادئ وحدة العالم ،ووحدة الوجود ،ووحدة الكائن الانساني. "[3]

وفي خاتمة المبحث يعود (مفتاح) إلى الموازنة بين القصيدتين، لكي يكشف عن التماثل العام والاختلاف الخاص ؛ " مضامين النصين متماثلة لكنها صيغت في أشكال مختلفة " وما يقصده بالشكل هنا الشكل العروضي الذي تراوح بين العمودي والحر، ولئن اختلف الشكلان ،فلكي يتشاكل كل منهما مع سياق القصيدة وزمنيتها ونسقها على نحو ما يوضحه مفتاح : " كانت موسيقى الشعر العربي الموروثة انعكاسا لفطرة مركوزة في الذهن، ولأفعال رتيبة، ولقبلية متضامنة ذات ترتيبات معينة ،وتمثيلا لمكونات الخيمة والبنيات البسيطة، وأما أبجدية ثانية فهي انعكاس لفوضى، فوضى فنية، وفوضى شعرية، وفوضى معمارية، وفوضى سياسية ....، كل هذه (الفوضويات) كانت ضد جمالية التناسب ،و التوازي ،و التناظر ،و الرتابة ... وضد القمع

[1]– محمد مفتاح : رؤيا التماثل ، م س ، ص: 257 .

[2]– نفسه،ص 260 وما بعدها .

[3] – نفسه، ص: 294 .

السياسي ،و التعليب الثقافي، إلا أن وراء أنواع الفوضى نظاما كما بينته نظرية العماء التي حاولت توحيد المتعدد بالبحث عن المشترك أو البنية السابقة للتعددية. " [1]

وفي سياق الموازنة دائما، لاحظ (مفتاح) تلاقيا في الانتماء، وإن لم يبلغ درجة التطابق؛ إذ تنتمي الأولى إلى الثقافة العربية الإسلامية مع محاجة مكونات معاصرة لها، فيما تنجذب الثانية إلى الثقافة العالمية مع تخلل عناصر تراثية لها [2].

وإذ يتراسل النص مع ثقافات مختلفة ،فإنه يبني شبكة من العلاقات الخارجية في الوقت الذي ينمي فيه داخل جوفه علاقات داخلية . وعلى كل قراءة أن تضع في حسبانها وجود هذين الضربين من العلاقات، فتنظم نفسها بناء عليهما . ذلك ما ألح عليه (مفتاح) في كتاب سابق " النص من القراءة من التنظير "، الذي انشغل فيه بالتنظير لفعل القراءة في إطار رؤيا التماثل دائما .مما جعل العملية القرائية أشبه ما تكون ببحث عن التشابهات والتماثلات داخل البنية النصية، وذلك في قالب منظم وعبر تفرعين، هما العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية .

العلاقات الخارجية : يجب أن يبحث عنها داخل ثلاثة اطر؛ المقصدية ،و المماثلة، ونوع العلاقة بين النص والنصوص الخارجية التي دخل النص موضوع القراءة في علاقة معها، ويعبر (مفتاح) عن مجموع هذه النصوص بمصطلح " الإطار "، وللإطار نوعان :

إطار لغوي، ويعني به مجموع ما ادخره المبدع من معارف، وجملة ما حفظته ذاكرته من تجارب ومواقف ومعلومات، وكان النص مناسبة لاستدعائها [3]، وطبعا فغرض الشاعر من وراء ذلك الاستدعاء، يجب أن يفحص بمعيار المقصدية والمماثلة، بمعنى هل كان هذا الاستدعاء محكوما بالمماثلة مع المألوف، والمحاكاة الإيجابية، أو هو استدعاء سلبي، الغرض منه النفي والخرق، وهذا سيسمح لنا بتحديد نوع العلاقة بين الحاضر والغائب.

إطار طبيعي : ويبحث ضمنه عن نوع العلاقة بين النص ومرجعه، بين الفضاء الطبيعي والفضاء الورقي. وبهذه المناسبة يؤكد (مفتاح) على الدور الحاسم الذي يلعبه المرجع الثقافي ،و النفسي، والاجتماعي، ولا يقل عن ذلك قيمة ولا أهمية، المرجع | الاطار الطبيعي، ولئن ظفر المرجع الثقافي، والنفسي ،و الاجتماعي ببعض الاهتمام في الفترات السابقة ،فإن الفضاء الطبيعي

---

[1]– محمد مفتاح : رؤيا التماثل ، م س ، ص: 298 .

[2]– نفسه، ص: 298 .

[3]– محمد مفتاح : "النص من القراءة الى التنظير "، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص:10 .

عانى الاهمال المستمر، وقد حان الوقت الآن ،و نحن نعيش ظروف تلق جديدة، لأن يراجع الشاعر أمره ،فيعطيه ما يستحق من العناية، يقول (مفتاح) بهذا الخصوص :" وإن ما نريد أن نلح عليه ،هو أن هذا المكوّن ،يجب أن يمارس عليه الفعل بوعي من قبل الشاعر لأنه في أهمية الإيقاع ،و اللفظة ،و الجملة ،لأننا نعيش في ظروف تلق جديدة تلعب فيه التفضية والصورة دورا بارزا، لكن الصورة يجب أن تعكس ملامح المصور جزئيا أو كليا، سواء أكان معنويا أن طبيعيا، وعليه فإنه ليس من المنطقي أن تكتب قصيدة تتحدث عن البادية في فضاء المدينة، كما أن مبدعا ما إذا أخرج قصيدته في فضاء معين، وبثّ جزءا من فضاء تلك القصيدة، فإنه أدخل بثا وخلخلة على معناها ودلالتها كما أنه إذا أضاف إليها، فإن النتيجة نفسها تحدث، الشعر الحالي إذن هو سمع ،وفؤاد ،و بصر."[1]

أما العلاقات الداخلية : فينظر من خلالها إلى طريقة تفاعل النص مع نفسه ،على نحو يفضي به إلى مفهوم "التشعب " الذي يعرفه المختصون في علم النفس المعرفي ،و في الذكاء الاصطناعي ،و في التداولية الدينامية وفي السيميائيات [2] ،ويستطيع القراء تحسسه في النص من خلال مظاهر نصية عدة ،كالتوتر ،و الدينامية ،و التشاكل والحيوية والتفاعل والصراع وغير ذلك، وهو بالمفهوم النقدي المستعار من المجالات المذكورة، يعبر عن الطريقة التي ينظم بها النص ذاته . وبوجود الانتظام تسود وظيفتان مرتبطتان به، إحداهما توجيهية وأخرى تعويضية، وللتوضيح يقول (مفتاح):" وظيفة موجهة ومنظمة للأفعال الكلامية المتتالية التي يبنى بها الوضع الخطابي المقصود، ووظيفة التعويض المصلحة على الاضطرابات الناتجة عن المشاركين في الخطاب أو عن أخطاء التكلم " [3] .

هكذا يبدو النص مشروعا لا يمكن تجسيمه، أو تصوره إلا بعد اكتماله، لأنه لا يمكن أن يخضع لتنظيم مسبق، فهو ذو طابع دينامي متحرك، ولحركته تنظيم داخلي غير قابل للتوقع . وإذا كانت الوظيفة التوجيهية تعمل على شحذ التوقعات وتوجيهها فإن الوظيفة التعويضية غالبا ما تغير مسار ذلك التوجيه وتعوضه ببديل " .. أي أنه نما في توجه دينامي عن طريق التحولات التي تمت في زمان وفي فضاء، كل جملة منه بمثابة نقلة شطرنج، تتولد عنها احتمالات عديدة بعضها ممكن وبعضها ممنوع أو بتعبير آخر تشعبات بعضها ينمى وبعضها يلغى. " [4]

---

[1]– محمد مفتاح : " النص من القراءة إلى التنظير " ، م س ، ص : 12 .

[2]– نفسه، ص 9:

[3]– نفسه، ص: 13 .

[4]– نفسه ، ص: 13 .

وفي ظل هذا التصور، اصطنع (مفتاح) قراءة في قصيدة " غبار الكائنات" للشاعر (محمد الخمار الكنوني) [1] ،ليكون أول مستفيد من مزايا الرؤيا الجديدة ؛رؤية التماثل التي عرفت تفعيلا لطاقات كانت كامنة في النص ،و لم تتم الاستفادة من خدماتها في الإضاءة النصية .

ويبقى أن نشير إلى جانب آخر قديم، جدده (مفتاح) ليكون قابلا للتساوق مع فكرة التماثل، ويخص العلاقة بين المبدع والناقد (المحلل)، فبعيدا عن العداء التاريخي والمختلق في غالب الأحيان بينهما، وبعيدا أيضا عن سؤال الأفضلية المبتذل، كشف (مفتاح) عن اجتماعهما على أطر تؤلف بينهما ،و تؤطر عملهما أكثرها وضوحا الخصائص العليا للإبداع ،و الخصائص العليا للنوع،رغم اختلافهما في المقاصد والأدوات والكفايات . وفي هذا السياق واعتمادا على علم النفس المعرفي استثمر (مفتاح) فكرة النموذج والإنجاز كي يبين حدود العلاقة بين النقد والإبداع . فبإسقاط ثنائية (النموذج / الانجاز) في حقلنا ،يغدو النموذج هو الصورة الذهنية المثالية للنوع، أما الإنجاز فهو النص المراد تحليله بعينه [2]، وبالتالي فثمة مجال للحديث عن المماثلة التي تحكم عمل كل من المبدع والمحلل، وهذه المماثلة هي نابعة من المقاييس المسترفدة من النسق العام، لذلك فهي متشابهة حتى وإن كانت تأخذ شكل القيد، " فالمبدع يخضع للقيود ،ويفسح المجال لخياله لإبداع نصه ،والمحلل يخضع للقيود أيضا ،ويفسح المجال لخياله ليتفاعل مع النص ،ويتجاوز منطوقه إلى مفهومه ،ويملأ الثغرات التي يحتوي عليها النص بطريق أنواع الاستدلال، فالمبدع مدفوع بالطبيعة البشرية، والخصائص اللغوية، وجنس النص والسياق، والمحلل محكوم بنفس الاكراهات، ولكن لكل من المبدع والمحلل تجربة خاصة، تجعل كلا منهما يسير في مسار معين،إن المبدع والمحلل مسيران من قبل المعرفة الخلفية المختزنة في الذاكرة المتصرف فيها من قبل الخيال. "[3]

ويذكر مثل هذا الحديث بفاعلية الخصائص العليا للإبداع في إضاءة النص من زاويتين : زاوية التكوين والإنشاء (المبدع)، وزاوية التلقي والقراءة (المحلل / الناقد)، وإذا كانت الدراسات المعاصرة بدء من البنيوية والشعرية، قد شجعت على البحث عن المكونات النسقية في النصوص،نظرا لتواتر العناصر الفنية في كل نماذج النوع ،فإن الإبداع العربي وقبل أن تصل إلى

[1] – محمد مفتاح : "النص من القراءة إلى التنظير"، م س، ص : 14 وما بعدها .

[2] – نفسه، ص: 28 .

[3] – نفسه، ص: 31–32 .

مسامع منتجيه هذه التنظيرات، كان قد تقمص النسقية ثوبا له، فالشعر العربي حسب (مفتاح) هو شعر نسقي بامتياز، لذلك فليس من المستغرب أن نلفيه متجاوبا مع التحليلات النسقية المعاصرة [1].

لكن النسقية، وإن منحت الفعل النقدي امتيازا، وأمدته ببعض مفاتيح النص، فإن ذلك طرح إشكالا على مستوى التجريد والتنظير، حيث وطالما كان من الممكن تجريد خصائص النص، وصار هناك مجال للحديث عن خصائصه العليا، فإن مصير علاقات النص بالسياق ،و بالمنتج ،و بالمرجع هو الامحاء، وهنا سوف تقتصر دائرة علاقاته على مجموع النصوص المماثلة فحسب، وذلك من شأنه أن يصيّر النص نصا مغلقا [2].

ويبدو أن (مفتاح) قد وجد حلا لهذا الإشكال ممثلا في الظاهراتية والدينامية اللتين يمكن فتح النص، وإباحة حدوده من خلالهما ؛ فالظاهراتية التي كثيرا ما اعتبرت نظرية التلقي وجها نقديا لها،يمكن أن تصبح مظلة تناقش تحتها قضايا منتشرة نحو الخارج النصي، مثل : السياق التاريخي ،والمرجع، والعناصر الفضائية للقصيدة . إلى جانب المعطيات النسقية، حيث يغدو كل ما كتب حول النسق الذي ينتمي إليه النص موضوع الدراسة، صالحا لأن يستفاد منه، ويعطي (مفتاح) مثالا عن ذلك بغزل (ابن زيدون) الذي يمكن أن يُقرأ أيضا من خلال "طوق الحمامة"[3].

وباستثمار مدخل الدينامية في قصيدة لـ (ابن زيدون) مطلعها :

وضح الحق المبين ونفى الشك اليقين

يمكن ملاحظة زوايا الترابطات العامة والخاصة، الدلالية والأسلوبية ؛ ذلك أن لكل نص ترابطاته العامة والفرعية [4]، وهذه الترابطات تفضي بدورها إلى ملاحظة التشعب الذي يعبر عن نمو النص ،وتطوره وانتظامه، مما يمهد لدراسة الصيغ التصنيفية : التناقض ،و التضاد، وشبه التضاد والتداخل، وباعتبار هذه الصيغ، يمكن تصنيف الوحدات اللغوية في القصيدة [5].

كما يمكّننا تبنينا لمقولة الدينامية، وتحت مبحث التشعب أيضا، من رصد حقيقة علاقة الشاعر بالمجتمع ،فاستشعارنا مثلا لخط الصراع والتناقض في قصيدة (ابن زيدون)، يحيلنا مباشرة

---

[1]– محمد مفتاح : " النص من القراءة إلى التنظير "، م س، ص : 34– 35 .

[2]– نفسه، ص : 34– 35 .

[3]– نفسه، ص : 35–36 .

[4]– نفسه، ص : 36–38 .

[5]– نفسه، ص : 38–39 .

على التناقضات التي تسم العلاقة بين الشاعر والمجتمع، وما القصيدة سوى محاولة من الشاعر لتخفيف حدة ذلك الخلاف ووطأته على نفسه ،فهي إذن " حل لغوي لتناقض عميق "[1].

وبعد كل هذه الأشواط التي قطعها (محمد مفتاح) في بناء تصور للممارسة النقدية يقيه شر الأخطاء التي وقعت فيها جل المناهج الغربية ،بما فيها المناهج التي شهدت رواجا كبيرا ،مثل السيميائية والبنيوية ،يصل إلى اقتراح منهاجية للتأويل تستمد أدواتها من المرجعيتين العربية القديمة، والغربية ،وتنطلق من أسئلة ثلاثة يحاول المؤول أن يجيب عنها : ماذا يقصد المؤلف ؟، كيف يشتغل النص ؟ وقد لخص (مفتاح) هذين السؤالين في كلمة واحدة هي "المقصدان" .أما السؤال الثالث فمفاده : كيف يُتلقى النص ؟، وقد اختزله (مفتاح) في تسمية الاستراتيجية [2].

فأول خطوة على الناقد القيام بها إذن ،هي معرفة مقاصد المتكلم، وهي الخطوة التي استهل بها عمله في دراسة قصيدة (ابن طفيل) التي مطلعها [3]:

أقيموا صدور الخيل نحو المغارب لغزو الاعادي واقتناء المغارب

أما الخطوة الثانية فتتجه صوب محاولة إدراك مقاصد النص، وذلك من خلال " تحليل الرمزية الصوتية والبحر والايقاع ...وشكل الكتابة ،و التوازنات الصوتية، والتوازي التركيبي ،ومعاني المعجم، وكل مستوى من مستويات التمثيل هذه، يتجاوز الإدراك المباشر ،ويحاول أن ينفذ إلى ما وراء المعنى الحرفي، وإلى استخلاص معان مستقلة عن إرادة المتلفظ بها " [4]، وإذن فالأمر يتطلب الاشتغال العميق والحفري على المعجم .

أما الخطوة الثالثة والمتعلقة بسؤال الاستراتيجية (وفق المخطط المفتاحي للقراءة التأويلية)،فيتم بموجبها إيجاد صيغ ترابطية بين مقاصد المتكلم، ومقاصد النص، واستراتيجية المؤول .

يتضح مما سبق أن (مفتاح) يريد حقا أن يتجاوز مرحلة التمثل والإنصات الوديع للآخر، إلى مرحلة يكون فيها هو ذاته، ويقول فيها :"لا "، كما يقول: "نعم "، يعترض كما يوافق، ينتقد ويناقش.

ومن بين الاعتراضات التي نسجلها له في هذا السياق، انتقاده للنزعة الميتافيزيقية التي أغرقت فيها كل من البنيوية، والسيميائية الباريسية، والنظرية التشومسكية، فكل هذه المدارس تتكئ على

---

[1]– محمد مفتاح : " النص من القراءة إلى التنظير "، م س، ص : 40 .

[2]– نفسه، ص: 77 .

[3]– نفسه، ص: 79 .

[4]– نفسه، ص: 80 .

منطلقات مثالية ومجردة [1] لم تسمح لها بأن تكون منهجيات ذوات كفاءة في مجال تحليل النص الشعري، مما يترك الانطباع بمحدوديتها .

كما اعتمد على مفاهيم مثل: "الاتصال"، و"التدريج "،و "التحركية" في إنشاء سيميائية معاصرة تتجاوز ثغرات مدرسة باريس السيميائية [2]، فمن خلال فكرة الاتصال، حاول إثبات " أن كل ما في الكون، عبارة عن متصل يقطع إلى أجزاء " [3]، ومن خلال فكرة التدريج توغل في عمق الوجود وعاد بحقيقة مفادها " أن المنطق المتدرج هو لب الحياة بتعقيداتها وحركياتها، فهو متداخل متحرك " [4]، أما التحركية فهي قدر العالم وناموسه الأبدي، " وإذا كان الكون نسقا، فإنه حركي ضرورة، وتحركيته هذه هي ما يوصل بين المداخل والمخارج. " [5]

ومن خلال هذه العناصر الثلاثة التي أغفلتها سيميائيات مدرسة باريس، يمكن تجاوز العثرات، والوصول بالسيميائية إلى مراتب الكمال، التي سيفضي إليها أيضا التحرر من "سجن" المربع السيميائي* الذي جعل المحلل والناقد يشعران بأنهما يتخندقان داخل دوامة دائرية رباعية الأقطاب، يصعب معها تحديد موقع الطرف المحايد، والطرف المركب . مما يوحي بأن السيميائية لم تختلف عن التصورات القديمة والوسيطة في شيء ؛ لأن التصور الدوري هو من سمات هذين العصرين، أما العصر الحديث فيتطلب خروجا من هذه الدورية، و " لعل بداية الخروج هو تجزىء أي شيء إلى أجزاء، ثم تجزيئ كل جزء من هذه الأجزاء إلى أجزاء أخر، وهكذا دواليك إلى الجزء الذي لا يتجزأ، وإلى ما لا نهاية، مما يؤدي إلى انشطارات وتشظيات بالاعتماد على الرياضيات الجديدة، والفيزياء المعاصرة . قد يقال : إن هذا من سمات النص الإبداعي المعاصر، ولكن أليس التنظير الجيد نصا إبداعيا معاصرا ؟ !، قد يقال هذا فوضى ! ،لكن وراءها انتظاما عميقا ! "[6].

وتقصير السيميائية في هذا الجانب، جعل(مفتاح) يقترح فكرة إعادة إنتاجها بالاعتماد على مجالات معرفية مختلفة منها : الرياضيات والفيزياء في أحدث نظرياتهما، ونظرية الذكاء الاصطناعي

---

[1]– محمد مفتاح : " النص من القراءة إلى التنظير "، م س، ص : 105 – 108 .

[2] – محمد مفتاح : "مفاهيم موسعة لنظرية شعرية | نظريات وأنساق "، ج2، ص: 28 .

[3]– نفسه، ج2، ص : 30.

[4]– نفسه، ج2، ص: 32 .

[5]– نفسه، ج2، ص : 32 .

*– لمزيد من التوضيح بخصوص الإشكاليات المتعلقة بسجن المربع السيميائي، أنظر مفاهيم موسعة لنظرية شعرية | نظريات وأنساق " ج 2، ص 21 وما بعدها.

[6]– نفسه ، ص: 38 .

ونظرية الكوارث ...فضلا عن مفاهيم بلاغية قديمة، كل هذا في سبيل ضمان فهم للنص لا يغفل جدلية الذات والآخر ،ذلك أن الذات جزء من ذوات أخرى تتماثل معها، يقول موضحا :" وتحقيقا لهذه الجدلية، أعدنا صياغة مفاهيم بيانية إنسانية قديمة، مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية ومنحناها أسماء جديدة : مثل :التشعب ،والمماثلة، والترابط ،والتفارق ،لتوسيع قدراتها الإجرائية"[1] . وقد طبق هذه المنهاجية على قصيدة لـ (ابن خفاجة) مطلعها :

الآن سخ غمام النصر فانهملا وقام صغو عمود الدين فاعتدلا

وإذا كانت الإفادة من المنجز السيميائي الغربي تخضع لهذه الشروط، فإن تجديد الثقة في النتاج العربي لابد أن يسبق أيضا بإعادة تأهيل أدوات الفحص، وآليات البحث، وتهيئة الظروف العلمية والابستمولوجية الملائمة . من ذلك إقامة الحدود بين البلاغة والنقد، إذ كثيرا ما اكتنفهما نوع من التداخل ،فمورسا على أنهما خطاب واحد [2]. ولا بد أيضا من ضبط العلاقة بين النظرية والمنهاج [3]، وكذا تحليل الشروط الذاتية والتاريخية لنشأة العلوم عبر التاريخ العربي الإسلامي خصوصا، وتحليل الشروط الذاتية والموضوعية لنشأة العلوم المعاصرة ،كل ذلك من أجل ضبط وتعيين الفروق بين التخصصات [4].

ونصل من كل هذا إلى أن (مفتاح) وهو ينظّر ثم يطبّق، وهو ينهى عن التلقي السلبي، ثم لا يأتي بمثله، وهو ينصح النقاد بأن يكونوا محصين في تلقيهم للمنجز الغربي غير مذعنين، يقدم نفسه كمثال ينبغي أن يقتدى . هذا إذا أراد النقاد العرب أن ينجزوا خطابا نقديا عربيا معنيا بالإضافة، ومنخرطا في النقاش العالمي حول قضايا الفكر والأدب له شخصية فاعلة ،وصوت مسموع في محافل النقد الرصينة .

أما نحن فنخلص بخصوص خطابه إلى جملة من الملاحظات نوجزها فيما يلي :

-إذا كان لجانب التنظير حضور قوي في مؤلفات(مفتاح) التي طالتها دراستنا (وهي مؤلفات الألفية الثالثة كما ذكرنا)، فليس ذلك مما يضير في شيء، لأن التنظير عملية من عمليات الذهن العليا،لا يبلغها الإنسان إلا في مرحلة متأخرة من التجريب العميق والواعي .

---

[1]-محمد مفتاح: " النص من القراءة إلى التنظير "، م س، ص : 105 .

[2]- نفسه ،ص: 124 .

[3]- نفسه ،ص : 126 .

[4]- نفسه، ص : 128 .

-لئن ألح (مفتاح) على ضرورة قراءة النص الأدبي في ظل ما توصل إليه العلم بتخصصاته الدقيقة، بمسوغ التماثل النسقي، فقد حدث شيء من هذا في التاريخ المعرفي العربي، إذ فتح بعض الفلاسفة و النقاد والبلاغيين القدامى الشعر على دراسات ذات طابع علمي ، و فلسفي ،ومنطقي وذلك من خلال بعض المباحث مثل :التخييل ،و الاستعارة ،و الإيقاع ،والزمان .غير أن ما كان غائبا عن الطرح العربي القديم هو الرؤية الشاملة التي امتلكها (مفتاح) ممثلة في اعتقاده بـ " التشابه " أساسا لكل شيء في الكون وأصل كل معرفة، ونواة كل علم .

-بالنسبة لتجربة (مفتاح) النقدية، نجد كتبا نواتية مركزية ،و أخرى مكملة تابعة .

-من الناحية المنهجية غالبا ما ينطلق (مفتاح) في اشتغاله من مرجعية نظرية شاملة، وهي في العادة سيميائية ثم يعالجها ،و يسد ثغراتها ،ويطعمها بمكونات تراثية ،لا لشيء إلا لأنه مقتنع بعالمية النقد ومصر على إيراد توقيع المشاركة العربية في سجله، وبهذا نستطيع أن ننزاح عن وضعية التابع إلى وضعية المتفاعل والمتثاقف .

-فيما يتعلق بمراجع بحوثه ،غالبا ما تكون عربية تراثية ،إضافة الى الأعمال العامة مثل دوائر المعارف مما يتزجم ميلا للتحرر من الآخر، أما المراجع الغربية فكثيرها غير نقدي، كالمراجع المتعلقة بالموسيقى وغير ذلك .

-اعتماد (مفتاح) على الحقول والمعارف العلمية ،لم يدفعه الى الإغراق في تفاصيلها على النحو الذي يتعذر معه فهم خطابه من طرف غير المتخصصين، وهذا يشكل مكسبا للتجربة النقدية عموما ،لأنه يخلصها من خصوصيتها ،ويعطيها بعدا نسقيا من شأنه أن يملأ شرخ المعرفة المعاصرة التي تعاني التشرذم ،جراء المبالغة في استحداث التخصصات المتناهية في الدقة .

-يسوي (مفتاح) بين النشاط الإبداعي والممارسة النقدية ،و يضعهما في درجة واحدة من حيث المكانة وفي ذلك حسم للخلاف ،وإبطال لدعاوي القول بتعالي أحد الخطابين عن الآخر ، كما أن ذلك يخدم فكرة المماثلة .

-حديثه عن تعالقات النص مع أنظمة نصوصية أخرى ،يحيل على أن الخطاب الأدبي، هو خطاب بالغ التعقيد ،ويحتاج فهمه إلى ثقافة موسوعية ضاربة في الحقول المعرفية المختلفة .

-يلاحظ أن (مفتاح) كثير الإحالة على كتبه، مما يجلي تكامل مشروعه واستمراريته، وهذا أمر نادر عربيا.

-الإيمان المطلق بفكرة التماثل ،والاصرار على مبدأ الوحدة أساسا للوجود ،يحيلنا على الخطاب الصوفي خصوصا في الطرح المتعلق بوحدة الوجود .

–لئن اتخذ مشروع (مفتاح) النقدي هذا لبوسا نقديا مطرزا بصنوف من العلوم والمعارف، وشكّل إضافة ذات بال في الخطاب النقدي عموما ،من حيث إنه هز الثقة بالفكر الدريدي الذي انتشر في الآفاق ،وصيّر العالم كله يغرد بـ "الاختلاف" أصلا وغاية ،وحقا وواجبا، وأحل " التشابه " محله ،فإن الغاية الأسمى لذلك كله ،إنما تتجاوز الخطاب الأدبي إلى مشروع إنساني عام وهام، أفصح عنه بقوله : " حتى تنتشر روح التعاون ،و التسامح ،و الأخوة، وتقلل النزعات العرقية ،و يخفف التعصب الفكري والديني . " [1]

عز الدين لمناصرة والمنهج المونتاجي :

استخلص (عز الدين لمناصرة) محددات المنهج المونتاجي من تتبعه لمسار الدراسات النقدية المعاصرة ،مما يعني أنه ليس من ابتداعه ،ولكنه منهج معتمد لدى النقاد من غير ان يشعروا بذلك،وهو من التداول والرواج بحيث يمكن أن نجد له حضورا في غالبية الدراسات العربية . هذا ما نفهمه من إقرار (لمناصرة)بأن منهج التأليف في الدراسات النقدية ،هو منهج توليفي مونتاجي[2].فهو لا يغيب سوى عن قراءة النصوص الإبداعية لأنه لا يتلاءم مع هذا الشكل من الممارسة .أما في مجال نقد النقد، وفي حالات التنظير ،وفي غير ذلك من المضامين التي يعنى النقد بها، فهو خيار أكيد .

وحتى يضعنا (لمناصرة) في صورة المنهج المونتاجي، ينبري لتعداد خصائصه بدء من اعتماده الأساسي على تقنية التلخيص (التوليف)، والتي تتضمن تقنيات أخرى فرعية مثل (الحذف – الدمج – الاختيار – التوليف – الإخفاء)، وصولا إلى تبني المراجعة والحرص على العرض المكثف للأفكار، مع العمل على التقاط " النويات المركزية في النص التنظيري " [3]، ومن خصائص المونتاجية أيضا، إعادة ترتيب أفكار المؤلف الثاني |الناقد، (مع العلم أن النص الأول هو نص المبدع، لذلك فهو خارج اهتمام الناقد المونتاجي)، من غير أن يشمل ذلك لغة النص ؛ غذ غالبا ما تقوم المونتاجية – كما يقول (لمناصرة) – على تكرار أسلوب الكاتب، وتعد الكتب الأجنبية فرصة ذهبية للمؤلفين العرب بحيث يكتفون بالترجمة التي تغنيهم عن قولبة الأفكار المترجمة في أسلوب يخصهم .

ومن حيث علاقة القارئ المونتاجي بما يقرأ، فقد اعتبرها (لمناصرة) ودية، ومما يشي بهذا الود ،اختيار الناقد لنص بعينه دون غيره [4]، وكأنه غاب عن (لمناصرة) أن القراءة النقدية المونتاجية أو غير المونتاجية كثيرا ما تقف موقفا سلبيا مما تقرؤه، فهي تنتقد أحيانا ،وتعترض أحيانا أخرى،تكشف

[1]– محمد مفتاح : رؤيا التماثل، م س، ص: 5 .

[2] – عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري"، م س، ص: 21 .

[3]– نفسه ، ص : 29.

[4] – نفسه ، ص : 29 –28 .

عن النقائص ،وتضع يدها على مواطن القصور، فإذن ودية العلاقة بين القارئ والمقروء ليست أمرا لازما .

وفي محاولة لإعادة تأهيل المنهج المونتاجي ،و توسيع مجال توظيفه ،يقترح (لمناصرة) استغلاله في مجال البحث عن الخصائص النوعية للخطاب، أي البحث عن " شعرية النصوص " ،وبذا تكتسب المونتاجية بعدا جماليا . فالمونتاجية كما يتوخاه لها لمناصرة " ليست تجميعا ،و ليست لصقا وليست تلخيصا، إنما هي عرض جمالي جديد "[1]، إذن هي طريقة لتحويل النص النقدي إلى منتوج جمالي . وقد أقر (لمناصرة) بأنه استعار تقنية المونتاج من أجل توظيفها في الكشف عن شعرية النصوص من السينما ،ومسوغ تلك الاستعارة تشابه بنية هذه النصوص مع بنية العمل السينمائي ،رغم اختلافهما في بعض الجوانب. ونلخص وجوه الشبه والاختلاف كما عرضها (لمناصرة) ضمن هذا الجدول [2].

الخصائص	السينما	النص
الوحدة الصغرى	اللقطة السينمائية	الكلمة
التشكيل	مكون من مجموع لقطات	مكون من مجموع مفردات لغوية
أساس التشكيل الجمالي	العلاقات بين مجموع اللقطات	العلاقات بين العناصر الشعرية
مصادر الشاعرية*	الفجوة بين التباينات والتناقضات	الفجوة بين التباينات والتناقضات
العلاقة بين الإبداع والحياة	تحاول التشبه بالحياة مع محاولة الابتعاد عن الانعكاسية	تحاول التشبه بالحياة مع زيادة في جرعة البعد عن الانعكاسية لأنه خطاب أكثر تعقيدا لاشتماله على نسبة عالية من الانزياح

[1]– عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري"، م س، ص: 25 .

[2]– نفسه ، ص: 19– 20.

*فرق لمناصرة بين الشعرية والشاعرية على أساس أن الشعرية تعني : " النظرية المستندة الى خصائص الخطاب " والشاعرية " هي طريقة لفهم وتحديد عناصر الشاعرية وخصائصها في نصوص أدبية وشعر أية لغة من اللغات " أنظر : "علم الشعريات"، م س، ص: 07

ومما يحقق شاعرية هذا المنهج كما يقر (لمناصرة)، الاختيار (وهو تقنية ومنظور) ،مثله مثل الكثافة التي تعد أيضا عنصرا محققا لشاعرية هذا المنهج ،حيث يمارس الناقد المونتاجي، الاختيار والحذف ،و التوليف، بين نصوص مختلفة، وهكذا يصنع من صلب الاختلاف نصا نقديا من خصائصه الانسجام والتناسق . وتعد المقاربة بين الثقافات ،و الجمع بينها تجل من تجليات شاعرية هذا المنهج، حيث يتم الوقوف على مخلفات كل أمة وتأثيرها في الخطاب عموما، وتأثرها بفصول منه، سواء كان ذلك التأثر إيجابيا يحق له أن يأخذ مسمى التناص، أو سلبيا عليه أن يتقبل تهمة التلاص* . وبوقوف القارئ على حدود هذا التفاعل ،ونوعه ودرجاته، يمكنه وإن ضمنيا أن يصدر حكما تقويميا [1].

وبعد توضيح (لمناصرة) لحقيقة هذا المنهج، وكشفه عن جوانب شاعريته، قام بدراسة مونتاجية لعدة متون ومدونات، فبحث مثلا في الشعرية اليونانية، انطلاقا من كتابات كل من (أفلاطون) و(أرسطو) و(هوراس) الناقد الروماني أصلا ،و اليوناني ثقافة واشتغالا، محاولا تقدير نسبة تأثير هذه المنجزات في الشعرية الأوروبية الحديثة [2] . وفي إطار المبحث نفسه مبحث الشعرية،وبتمثل الآلية نفسها (المنهج المونتاجي) توجه للنقد العربي القديم، فمر بالكثير من الأسماء التي سبق لنقاد معاصرين أن أشاروا إلى دورها في تعيين أصول الشعرية، وآخرين أغفلت جهودهم، ولم يعتد بها في هذا المجال، ومن هذه الأسماء : (ابن قتيبة) و(الجاحظ)، و(ابن المعتز)، و(ابن سلام الجمحي)، و(أبي حيان التوحيدي)، و(الآمدي)، و(المرزوقي)، و(القاضي الجرجاني)، و(ابن طباطبا)، و(قدامة بن جعفر)، و(عبد العزيز الجرجاني)، و(ابن سينا) ،و(ابن رشد)و(الفارابي)،و(حازم القرطاجني)، و(ابن خلدون)، و(عبد الكريم النهشلي).

وبنظرة خاطفة لهذه الأسماء، يلاحظ حرص الباحث على توزيع جيد لعينات البحث ،حيث راعى التنوع الجغرافي ،و العلمي، والزمني ،فنحن نجد نقادا متخصصين ،وبلاغيين ،وفلاسفة ومؤلفين موسوعيين، كما توسع زمنيا من القرن الثاني الهجري إلى القرن السابع، مع التركيز على أصحاب الإضافات والمعالم [3].

---

*مصطلح "التلاص" هو من وضع لمناصرة ،و نجده في مختلف كتاباته، ويعني به السرقة .

[1]– عز الدين لمناصرة : علم الشعريات ،م س، ص: 23– 24 .

[2] – نفسه، ص: 29 وما بعدها .

[3] – نفسه ، ص : 49 وما بعدها .

بعدها عقد فصلا آخر للشعرية الأوروبية الحديثة (1550 – 1950)، ثم خص الشعرية الانجليزية بقراءة مونتاجية مستفيضة اعتمدت مؤلفات أعلام الإنجليز الكبار (وردزورث) و(كولردج)، و(ماثيو أرنولد)[1].

وقد أبدى (لمناصرة) اهتماما لافتا بمفاهيم شكلت نواة الخطاب الغربي الفكري والنقدي؛حيث اصطنع قراءة مونتاجية في "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، ووقف على أهم أفكارهما، وتملى موقفيهما من بعض الأمور، مع إثارة إشكالاتهما استنادا إلى بعض المواقف البارزة لأقطابها المشهورين أمثال :(هابرماس)، و(ديفيد هارفي) و(ليوتار) ،و(كامبانيون)، و(ساروب)، و(زربيرغ) و(بوديلار)، و(جيمسزن)، و(إيهاب حسن)، و(إيغلتون)[2].

وفي موطن آخر قام بقراءة مونتاجية للشكلانية الروسية، تضمنت إضاءة للجوانب التاريخية للشكلانية ،وعرضا لمنطلقاتها وفروعها ؛ حلقة موسكو، حلقة براغ ...إلخ .

ومن خلال قراءة نصوص لأعلام الشكلانية الروسية مثل :(جاكبسون)، و(تينيانوف) وغيرهما ،حاول تبين موقفهم من أدبية الأدب ،ومفهوم النص، وتحرى عن الآليات التي اعتمدوها في الكشف عن جماليات النصوص، كما تعرض لرأيهم في اللغة الأدبية بمستوياتها المختلفة الشعرية والنثرية[3].

ولم يغفل في هذا السياق شعرية الشكلانية الأنجلو أمريكية (النقد الجديد) ،إضافة إلى شعريات أخرى (الشعرية الإسبانية ،و الهسبانية ،و الشعريات البنيوية ،شعرية التفكيك ،شعرية المنهج السميائي، وشعرية الواقعية الجدلية في كل روسيا وأوروبا)، وقد تم البحث في هذه الشعريات كلها بأدوات المنهج المونتاجي .

لقد كان هذا المبحث إذن قراءة في مشاريع التأسيس العربية ؛ التأسيس لممارسة نقدية تسعى لتغيير وضعيتها الراهنة التي تمثل فيها الطرف التابع، وتتطلع إلى تجاوز حالة الانبهار التي أربكت الذات العربية ،وحالت بينها وبين الإبداع والابتكار . هذه المشاريع والرؤى هي مساع لجعل النقد أداة معرفية نتوسلها في محاربة أمراضنا الحضارية، وفعالية نتخطى بها المواضعات المألوفة، لنصل إلى مواضعات جديدة، وقد تسعفنا في ذلك – على ما يرى نقاد ممن شملتهم دراستنا – المواد التراثية إذا ما أحسن تحويلها إلى منتوج ثقافي نوعي قادر على المنافسة ،وفي هذا الإطار تندرج جهود كل من (الحميري)، و(سالم سعد الله)، و(عبد العزيز حمودة). أما (محمد مفتاح)و(عز الدين لمناصرة) فيبدو

---

[1]– عز الدين لمناصرة : علم الشعريات ،م س، ص :181 وما بعدها .

[2]– نفسه ، ص : 197 وما بعدها .

[3] – نفسه، ص : 263 وما بعدها .

أنهما تجاوزا النقاش داخل دائرة ما قدمه العرب وما لم يقدموه، وتجاوزا منطق الغالب والمغلوب،وربما فكرا في أن إطالة الجدال في هذا الموضوع ،هو إحياء دائم لإيديولوجيا مفلسة،واختلاق لا مبرر له لسجالات عقيمة، وإن ما يستحق النقاش بحق ،هو البحث عن سبل تقربنا من عصرنا ،ومن قضاياه الكبرى . لقد بدا لنا من قراءتنا لكتاباتهما أنهما يؤمنان بضرورة الانفتاح على الآخر بتسامح ودون عقد، علينا أن نقبل حقيقة تفوقه الفكري والحضاري علينا،وعلينا –و الحال هذه – أن نعمل على تقليص هامش ذلك التفوق، بممارسات فكرية ونقدية جادة ورصينة، لا تخلو من جدة وطرافة، ويعد الطرحان اللذان قدماه خطوة في هذا المسعى .

– التأسيس المصطلحاتي

لقد عرف الحقل النقدي العربي منذ تباشير الحداثة الأولى، محاولات متفاوتة الأهمية استهدفت التأسيس للمصطلح ،وذلك من أجل غرس الثقافة الاصطلاحية، وإشاعتها بين الباحثين والمختصين ،وهنا نذكر وبكثير من الإكبار، جهود كل من (المسدي) و(الغذامي) و(مرتاض) وغيرهم، ولئن كان الدكتور (يوسف وغليسي) قد كفانا عناء التنقيب عن مجمل ما قدمه هؤلاء وغيرهم، في مجال التأسيس الاصطلاحي سواء تنويها [1]، أو مسحا ،أو مناقشة ضمن عدد من كتاباته وبالخصوص كتابه " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد "، فإننا سوف نكتفي بالوقوف على عتبة (مرتاض)، وذلك بحكم تفرد تجربته في هذا المجال ،وسنستتبع بتجربة تلميذه المباشر (وغليسي)، واختيارنا لهذا الثاني، نابع من أصالة ما قدمه في الحقل الاصطلاحي العربي، خصوصا في هذه المرحلة الأخيرة من مسار الخطاب النقدي العربي .

وقبل ولوجنا إلى معرض هاتين التجربتين، نلفت الانتباه إلى أن انعطافنا لمسألة التأسيس الاصطلاحي – وكان المنهج موضوعنا– صادر عن قناعة ركينة في ذهن كل ناقد أو باحث مؤداها الارتباط الحتمي بين الشقين المنهجي والاصطلاحي، وقد أحسن (وغليسي) التعبير عنها بقوله: "وبين المنهج والمصطلح علاقة قرابة وثيقة ،يجدر بالناقد وصلها، إنهما صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي، ودون ذلك يهتز الخطاب النقدي، وتذهب ريحه، ويفشل في القيام بوظيفته " [2].

التأسيس الاصطلاحي عند عبد المالك مرتاض :

اتخذ التأسيس الاصطلاحي عند (عبد المالك مرتاض) عدة صيغ ؛ منها وضع حدود واضحة بين مصطلحات قريبة في دلالتها، و تصحيح الأخطاء الاصطلاحية الشائعة و وضع مصطلحات

[1] – يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد "، م س، ص :13

[2] – نفسه، ص : 56 .

جديدة لمفاهيم أسس لها بنفسه ،أو لمفاهيم كانت موجودة من قبل ،لكنه أعاد إنتاجها، والملاحظة العامة التي يمكن أن نسجلها بخصوص المعايير التي يلتمسها (مرتاض) عادة في التأسيس لأي مصطلح – فضلا عن المعايير العلمية المتواضع عليها – هي مراعاة الشروط الجمالية ،و اللغوية، و الدلالية والصرفية، والمعجمية، لذلك فقد اشتغل كثيرا على مسألة " الصيغة " في المصطلح ،وهي مسألة يحتاج النجاح فيها إلى حس لغوي رفيع، وتبحر عميق في الدروب الوعرة للغة العربية، وذلك ما لم يكن يعوز (مرتاض) وهو (ابن جني) زمانه و(ثعالبي) عصره، فقد رفض مثلا صيغة "اللساني" واستعاض عنها باللسانياتي، ومثلها " الرياضي " و الرياضياتي، لأن النسبة في الحالة الاولى ستكون إلى (اللسان) و إلى (الرياضة) في الثانية ،و ليس ذاك ما يريده مختلف المستخدمين، كما استهجن نوعا من المصطلحات ،بدت له دخيلة على الحقل النقدي و لا تتناغم مع خصوصيته العامة، مثل مصطلح "الاستهلاك" و"الاستهلاكية" في حال قولنا القراءة الاستهلاكية، وما أكثر ما كان يبدي انزعاجه من بعض الأخطاء التي لا يبررها، غير اللامبالاة و التسامح المبالغ فيه ،وهذا النوع لم يسلم منه حتى القدامى القريبون جدا من منهل اللغة الصافي، نقتبس له مثلا :" وإنما النقص في تمثل الفلاسفة المسلمين، هو عدم ميزهم المكان (***Lieu***) من الحيز(***Espace***)، و الحيز من المكان، مع أنهما مفهومان مختلفان في مقررات الفلسفة العامة نفسها، إذ كل منهما يذكر في بابه، لا في باب الآخر "[1].أما المعاصرون،فقد كان رأيه فيهم، لا يكاد ليخرج عن العتاب واللوم الشديد اللهجة؛فاذا بقينا عند المصطلح السابقة الإشارة إليه، فقد عاب على المعاصرين ،عدم تفرقتهم بين المكان والفضاء أولا– وليس الفضاء مكانا[2] – ثم ينكر عليهم اختيارهم لمصطلح الفضاء فيما ثمة مصطلح أكثر ملاءمة هو الحيز ثانيا، وتلك الأفضلية نابعة من أصله التراثي، ومن خصائصه الدلالية، وهو يتعجب ثالثا من عدم احتفائهم بالحيز من حيث إنه مفهوم بإمكانه أن يفتح عين القارئ على مدخرات جمالية ضخمة ،وقد اعتبرهم نتيجة هذا الإغفال نقادا تقليديين ،فهم حتى وان التفتوا إليه عرضا، فهم لا يفهمون منه ،غير المعنى الجغرافي أو الاجتماعي[3]، وهذه الدلالة هي مخصوصة بالمكان الذي يدعو إلى إخراجه من دائرة الأدب و النقد تماما، لأنه معطى جغرافي لا يجدر بالناقد الاهتمام به، و إن الذي يستحق عنايته حقا هو الحيز، ويعلل رأيه هذا بقوله : " ذلك أن المكان كائنا وضع أصلا للجغرافيا لا للفن أي للحقيقة لا للخيال، ينضاف إلى كل ذلك ،أن المكان يقف

---

[1] – عبد الملك مرتاض : "السبع المعلقات " ، م س، ص: 122 .

[2] – عبد الملك مرتاض : "بنية الخطاب الشعري " ، م س ، ص: 75

[3] – عبد الملك مرتاض: "الألغاز الشعبية الجزائرية | دراسات في ألغاز الغرب الجزائري " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1982 ، ص: 84 .

عاجزا عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنحة، و الإبداعات في ابتكاراتها الشموس، فالمكان يتنهي من حيث يبتدئ الحيز، ذلك هو تصورنا له" [1] .

ويواصل (مرتاض) مقاومة آفة الاضطراب الاصطلاحي المستشرية في الأوساط النقدية العربية، فيحاول رسم الحدود بين مصطلحين متداخلين،كثيرا ما يتداولان على أساس الترادف،والمصطلحان المقصودان هما: القراءة والنقد اللذان وقفنا معه عندهما في سياق مختلف،لكننا سنستمع إليه الآن ،وهو يصوغ مفهوميهما منهيا مرحلة الخلط .وزبدة المفهومين أن النقد هو اتخاذ موقف من ناقد أو مجموعة نقاد، أو مدرسة على أساس فلسفي أو إيديولوجي، لكن باستخدام أدوات إجرائية ،ويعبر عن هذا الموقف بنص تنظيري تقريري، وهو في الغالب لا يخلو من حكم قيمة، بينما القراءة هي نشاط ذو طبيعة تذوقية إبداعية، إذ أنها تتناص مع موضوعها، فتكون إبداعا من وحي الإبداع، وإذا كان النقد ينشد رصد التناصات، فالقراءة تتناص مع موضوعها تناصا إبداعيا، و القراءة أخيرا لا تتغيا في المطلق إرسال أحكام القيمة [2] .

ولئن كان الوعي الاصطلاحي الشفيف الذي يملكه (مرتاض)، يؤهله في رأينا لشغل مناصب رفيعة في قطاع الصناعة الاصطلاحية ،على المستوى العربي كالمستشار والمراقب،والمولد،والمصحح فإنه سرعان ما يثبت،بأنه يملك كفاءات تتجاوز هذه المهام كلها، وحينما يومئ إلى ثغرات اصطلاحية شابت النسيج المفهومي والاصطلاحي الغربي، يكون قد بلغ بحق مرحلة الاحترافية العالية في مجال صناعة المصطلح .نقول كل هذا ،وفي ذهننا أزواج من المصطلحات حاول (مرتاض) أن يملأ بها فراغات اصطلاحية إمفهومية، وقد صاغها بهدي من أزواج أخرى موجودة ؛ تفصيل ذلك أنه لاحظ أن لا أحد من الغربيين وقف على مفهوم " قراءة القراءة " وقفة مفهومية، وإنما الذي عرفوه هم و عالجوه ،هو مفهوم " لغة اللغة " ***Métalangage***، وهو قياسا إلى "قراءة القراءة" مفهوم ضيق، و لا يرقى إلى هذا الأخير،إذ أنه لا يستطيع استيعاب مفهوم "الأدبية" التي هي لازمة من لوازم النص الإبداعي [3].

وفي هذا السياق اصطنع مصطلحا آخر هو "لسان اللسان " ،***Métalangue*** وهو منصرف إلى الجانب النحوي، فهو وجه لمصطلح آخر مشاكل " نحو النحو "[4].

---

[1] – عبد الملك مرتاض: " الميثولوجيا عند العرب " المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص: 91

[2] – عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص : 37 وما بعدها

[3] – نفسه، ص: 33 (انظر الهامش)

[4] – نفسه ، ص: 32–33

ويشير مرتاض في السياق نفسه ،إلى إيثاره للصيغة العربية لهذه المصطلحات، و بالخصوص مصطلح "لغة لغة "، بوصفه محيلا على مفهوم موجود سلفا ؛و" نرمي به في مألوف العادة إلى وصف الموضوع اللغوي من الخارج "[1]، يتحقق معه مراد الأصل الأجنبي المترجم عنه (الاحتواء والاشتمال)، على خلاف المصطلحات المتداولة (ميتالغة – ما وراء اللغة) لكن مفهوم " لغة لغة " ،حتى مع هذه الترجمة الجديدة الوافية بالمحمول الغربي ،لا يقوى على التعامل مع النص الأدبي، و لا يصمد أمام ترسانته الجمالية و الدلالية الضخمة، فهو لا يعدو أن يكون مصطلحا سيميائيا يفيد معنى الوصف من الخارج ،وهذا الوصف هو وصف لساني غير مشروط بإشراك مكون الادبية،سواء بكونه غاية أو وسيلة، لذلك يبدو من الأهمية بمكان اجتراح مفهوم آخر، أقوى وأكثر رحابة ،ولن يكون حسب (مرتاض) سوى مصطلح "قراءة القراءة"، وبمجرد أن يستقر هذا المصطلح ،و يأخذ مكانه إزاء النص يسكننا تصور للقراءة، يتخطى نقطة الوصف خارجي، ليضعنا في وضعية اندماجية معه ذلك ما نفهمه من قول (مرتاض) الآتي: "وإنما تغتدي [القراءة] مندمجة معه [النص]، وذات وضع كامل فيه ؛إذ هي نفسها تستحيل إلى إبداع يكتب حوال ابداع آخر،فيتكامل معه، و لا نقول يكمله"[2].

هذه بعض الاجتهادات الاصطلاحية التي تشهد على خصوبة التجربة المرتاضية في التأسيس الاصطلاحي، وسنحاول فيما يلي أن ندعم هذه الشواهد، بلائحة أخرى يضمها الجدول التالي :

المصطلح لمرتاضي	المصطلحي الشائع	المسوغ (إن وجد)
لغة اللغة	ميتا لغة | ماوراء اللغة | ما بعد اللغة	الأصل الجانبي المترجم عنه، يراد به الاحتواء والاشتمال ،وهذا المعنى لا يتحقق في حال استخدام السابقة العربية ما وراء | ما بعد التي تحيل على دلالة الانفصال بين ما تعود عليه السابقة، و ما تشيرإليه الكلمة الملحقة بها، ومما شجع (مرتاض)أيضا على ترجيح هذا الخيار ،هو قياس المصطلح على مصطلح شائع و لا اعتراض عليه هو نقد النقد [3]
البنوية	البنيوية	هي "محض لحن" [4]
القراءة	القراءة العقيم [5]	الاستهلاك مصطلح اقتصادي

[1] – عبد الملك مرتاض: " نظرية القراءة"، م س، ص : 33

[2] – نفسه،ص : 33

[3] – نفسه ، ص:37

[4] – نفسه، ص 112

[5]– نفسه، ص 153

الاستهلاكية		
القراءة الابداعية والقراءة النقدية (الشرح – التحليل – التأويل – التفسير ...)	قراءة منتجة | منجبة	يتمخض عنها إنتاج و تنجب نصا آخر [1]
التشريح	الشرح و "التحليل المجهري للنص" [2]	
الكتابة التحليلية | الابتداع [3]	النقد	مصطلح الكتابة التحليلة، يراه (مرتاض) مناسبا لكن عيبه الوحيد، أنه شائع ومبتذل، مما يعرضه للاستعمال غير الاصطلاحي [4]
المماثل	الأيقونة	
السمة	العلامة | الدليل	
التناص العائم	الإبداع	إسقاط دلالة الإبداع هنا ،كان من اجل نقض فكرة الإبداع الفردي الخالص، فليس ثمة من مبدع أنتج نصا من حر خياله،كما لا سبيل للاقتناع بأن ثمة نص سلم من تأثير نصوص أخرى . [5]
التقويض	التفكيك	التفكيك يعني تفكيك أجزاء القصيدة " لمعرفة طبائعها " ثم إعادة بنيتها بالمواد نفسه، أما التقويض فهو هدم النص و إقامة آخر على أنقاضه[6]، ونفهم أن التفكيك ينصب على البنية اللغوية، أما التقويض فيستهدف البنية النصية

هكذا يقسو الناقد على نفسه، ويحملها من المهام العصية ما يرضي نفسه التي تأبى الهروب من الإشكالات التي تستلزم التعجيل في حلها، ولا أكثر استعجالا من وضع سياسة اصطلاحية عربية، تنظمها المؤسسات ،و ينفذها الأفراد كل في اختصاصه، لكن في انتظار هذا المستقبل المأمول، يبادر

[1] – عبد الملك مرتاض: "نظرية القراءة"، م س، ص 153 – 154

[2] – نفسه، ص 61

[3] نجد هذا المصطلح في مواطن عديدة لا سبيل الى حصرها في هذا المقام. انظر مثلا :" نظرية القراءة" ، ص 60

[4] – نفسه، ص : 64 –65

[5] – نفسه ، ص: 65

[6] – نفسه ، ص : 214– 215

الثلة من شاكلة (مرتاض) بتقديم ما يمكن تقديمه من الخدمات الاصطلاحية، للمتعاملين مع الخطاب النقدي ممارسين ،ومتلقين ،وطلابا .

-التأسيس الاصطلاحي عند (يوسف وغليسي):

على هدي الأستاذ الجليل (مرتاض)، سار التلميذ النجيب (يوسف وغليسي) ،الذي أحسن الصنعة التي تعلمها من أستاذه، ومارسها ببراعة نادرة، قياسا إلى أبناء جيله وأبناء الجيل الذي سبقه ،وتعددت الجبهات التي فتحها على معترك المصطلح، وبحره المضطرب الهائج ،فتراوحت سبل كفاحه بين التنقيب عن الأصول الأجنبية للمصطلحات النقدية المتداولة، من أجل تخليصها من إساءات الترجمة، وإساءات الفهم ،وإساءات الاستخدام ،وأخطاء الصياغة .وبين البحث عن البدائل، والتمكين لها .وبين التأسيس للثقافة الاصطلاحية من خلال التحسيس بأهمية سلامة اللغة الاصطلاحية، وسلاستها في إقامة صرح الخطاب النقدي العربي على أركان قوية واثقة من ذاتها .

وإذا نحن تتبعنا آليات تجسيد هذه المهام على مستوى الواقع، ألفينا منها أربعا رئيسية، وكان دورها في تنظيم الطرح ،وتوضيح الرؤية ،و تقريب الفكرة، وإقامة الحجة ،كبيرا وتتمثل هذه الآليات فيما نسميه : تصفية، و ضبطا ،وتزكية، و توليدا .

وما يدخل في باب التصفية (وهو أكبر الأبواب بحكم واقع الحال)، هو استخلاص المصطلح " المفضل " من مجموع عدد كبير من المصطلحات المتداولة للمفهوم الواحد، وهذا الاستخلاص يتم من بعد مراحل عدة، حيث يتأهل المصطلح من دور إلى آخر، عن طريق الاختبار في مقاييس مختلفة؛ في المعجمية، وفي الدلالة ،وفي اللغة، و غير ذلك إلى أن يصل إلى الاختبار النهائي الذي يخص مقياس التداول، فيظفر بلقب المصطلح المفضل، أو يسقط في حال كانت نسبة تداوله ضئيلة، رغم نجاحه في كل المقاييس، وتوضيحا لهذه الطريقة، نسوق نموذجا تصفويا كانت " التفكيكية " موضوعه.

لقد أفضت به عمليتا الاستقراء والمسح، إلى إحصاء عشرة مصطلحات، يتم تداولها كمقابل للفظ الأجنبي ***Déconstruction*** ،وهي : (التفكيك – التفكيكية – التشريحية – التشريح – التقويض – التقويضية – النقضية– اللابناء – التهديم – التحليلية البنيوية ...)

في الدور الأول أخرج المصطلحات الثلاثة الأخيرة ،إما لاعتبارات تداولية أو مورفولوجية أو دلالية، ويعتبر الأخرى مقبولة مبدئيا، ليشرع في التصفية من جديد :

التشريح : معجميا ودلاليا كلمة تنصرف إلى دلالات التقطيع و التصنيف ..

الفك و التفكيك : ينصرفان إلى الفتح، الفصل بين العناصر المترابطة .

كل الدلالات المذكورة توسع الهوة بين المصطلح العربي. و الأصل الدريدي .

التقويض : قريب من المعنى الدريدي، الدلالة المعجمية تبرهن على ذلك التقارب ،فقولنا "قوض البناء" يعني – حسب لسان العرب " نقضه من غير هدم"

التفكيكية والتفكيك: مصطلح قاصر نسبيا في دلالته (نسبة إلى التقويضية على الأرجح) لكن التداول رجحه، و بالتالي فهو "المفضل" [1]

لا شك أن التصفية وفق هذه الأسس الموضوعية، جديرة بإبعاد شبهة الاحتكام إلى الذات وأهوائها ،ومزاجها، وجهلها أحيانا في إعلاء مصطلح على آخر، ولو يُسترشد بهذه الطريقة في وضع أسس سياسة مراجعة شاملة لمفردات الرصيد النقدي العربي، فسنكون على موعد مع نقلة قوية في مجال المصطلح .

والواقع أن عملية التصفية شملت عددا كبيرا جدا من المصطلحات، نظرا للتعدد المهول لأغلب المصطلحات، غير أن ثمة مصطلحات فاق عدد المترادفات فيها كل التوقعات،ويكفي أن نسمع من الباحث أن مرادفات " الانزياح " مثلا ،بلغت الرقم (60) [2]، حتى نقدر سبب هيمنة باب التصفية على الأبواب الأخرى .

أما ما نعتبره ضبطا، فيخص محاولات تثبيت العلاقة الحتمية بين المصطلح ومفهومه،امتثالا للقاعدة الابستمولوجية المعروفة (يجب أن يكون نص المفهوم | الحد جامعا مانعا)، فمنعا إذن لعدم التطابق بين المصطلح و المفهوم، رأينا الناقد يعمل على سد الفراغات التي قد يستغلها المسيئون جهلا أو لامبالاة لتمرير مكونات دخيلة، ويمكن أن نمثل لذلك بوقفته الحازمة أمام مصطلح "شعرية السرد"، فبعد أن نبه إلى أن إساءات الفهم الكثيرة لهذا المصطلح قد جنت على الشعريات عمد إلى حصر مجال استخدامه في ثلاثة مقامات هي:

- مقام : السرديات بوصفها سليلة الشعريات (الشعريات السردية)
- مقام : حضور لغة الشعر في الكتابة السردية و النثرية .
- مقام : اختراق تقنيات الخطاب الشعري ،لمفاصل البنية السردية، مما يفضي إلى خلخلتها [3]،

ومتى استخدم المصطلح للتعبير عن محمولات غير المذكورة، سيكون حتما في حكم الاستخدام الخاطئ .

---

[1] – يوسف وغليسي " إشكالية المنهج و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد " ، م س ، ص: 350–351

[2] – نفسه ، ص :217

[3] – نفسه ، ص : 318– 319

هذا ولم يغفل الباحث ضبط عدد من المصطلحات، تسبب في تعددها تقارب صوتي ودلالي ناتج عن انتمائها لعائلة لغوية واحدة في الأصل الأجنبي، ويحضرنا هنا نموذجا "الشعرية" و"السرديات" تحديدا، حيث خلص بشأنهما إلى ضبط مجموع التقابلات القائمة بين المصطلح الفرنسي و المصطلح العربي، و يمكن أن نستعين بالجدول التالي في نقل ما ورد عنه بهذا الخصوص.

المصطلح الأجنبـي	المصطلح العربـي
La Poétique	الشعرية
La Poéticité	الشاعرية
Le Poétique	الشاعري
Le Poétisme	المدرسة الشعرية
La Poétisation	الشعرنة
Narratologie	السرديات
Narrativité	السردية

وإذا كان المغزى الرئيسي لعمليات التصفية والضبط، هو القضاء على آفة التعدد الاصطلاحي ،ومحاصرة المصطلحات الرديئة وإذابتها نهائيا، وكذا معالجة حالات التداخل بين المصطلحات المتجاورة ،فإن الدافع إلى العملية الثالثة التوليد هو ملء فراغ اصطلاحي لوحظ في مفهوم أو فكرة معينة، أو عدم الاقتناع بكفاءة مجموع المصطلحات المتداولة لمفهوم من المفاهيم، في التعبير عن الأصل الأجنبي . ومن بين المصطلحات المقترحة في هذا الإطار، مصطلح "الشردية" الذي جعله بديلا للمصطلح الهلامي "شعرية السرد"، ويظهر الفائدة التي يمكن أن نجنيها من وراء اعتمادنا لهذا المصطلح بقوله: " فنكون قد حققنا الجمع بينهما [الشعرية – السرد]، وفي الوقت نفسه لم نخرج على الدلالات المعجمية لمادة هذا التركيب النحتي؛ حيث إن الشرد، والشراد،والشرود في لسان العرب كلها بمعنى : النفور، والطرد ،والهروب، والشريد: البقية من الشيء،والفرس الشرود المستعصي على صاحبه ،و القافية الشرود ،القافية العائرة ،السائرة تجتمع كل هذه الدلالات في هذا

الضرب من الشعرية، فترسمها شعرية سائرة نافرة، هاربة طريدة، مستعصية، تبحث عن نفسها في غير موطنها ؛ إذ تبحث عما تبقى للشعر في مجال السرد ." [1]

وبقدر أهمية ما قد يحققه هذا المصطلح من تخفيف لحدة الاضطراب التي صاحبت حالات استخدام المنافس المزاح، تتضح أهمية مصطلح آخر، وضع بديلا لمصطلح " الفارماكون " الذي لم يفارقه القلق يوما، ويكفي أن نلحظ الصيغة التي عرفناه بها، وهي صيغة التعريب حتى نقدر حجم الاغتراب الذي يعانيه، فهو لم يستطع أن يظفر بصيغة عربية تزيل عنه الوحشة، وكان عليه أن ينتظر (يوسف وغليسي) حتى يتحقق أمله، وأصل الحكاية، أن الفارماكون ***FHarmakon*** هو مصطلح جاء بهد ديريدا ،واستوحاه من التراث الإغريقي ليعبر به عن الحالة التي يكون فيها شيء معين،قادرا على إحداث تأثيرين من نوعين متضادين، كأن يكون ذلك الشيء داء ودواء، و السياق الذي احتاج فيه إلى مصطلح ***FHarmakon***، هو الإحالة على اعتقاد مترسخ في ذهنه، ومؤداه أن الكتابة يمكن أن تكون داء ودواء في نفس الوقت، وحين جاء دور العرب ليوجدوا لهذه المعنى ما يصلح لأن يكون مصطلحا فشلوا، ولم يجدوا من حل لنقله سوى التعريب المباشر، لكن الواضح أن هذا الحل لم يرض (وغليسي) ،فطفق ينبش في المعجم العربي، عله يجد شعرة معاوية، فوجد بدل الشعرة حبلا متينا يصل بين الأصل الإغريقي للكلمة الأجنبية، وبين البديل الذي يقترحه وهو "العُقار"، يقول في تفصيل ذلك " أليس من المصادفات اللغوية السعيدة، أن يكون العَقار عشبا طبيا،وأن يكون العُقار عشبة ضارة قاتلة ؟ ! فالعُقار إذن نبات يحيي و يميت، هو دواء وداء، علاج وسم، مثله مثل الفارماكون تماما، فكأن هذه الكلمة قد خلقت لتكون ترجمة وافية لتلك ! "[2]

وجمعا للمصطلحات الجديدة المقترحة من طرف (وغليسي) – فضلا عن المذكوريْن – نصطنع الجدول الآتي:

[1] –يوسف وغليسي : "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد "، م س ، ص : 327 –328

[2] – نفسه، ص :375

المصطلح الشائع	البديل المقترح
التمركز حول العقل	مركزية اللوغوس| اللوغو مركزية [1]
التردد	القلقة	الإرباك ...	المأزق[2]
الانتشار	التكاثر(مع ادراك فوات الاوان بحكم انتشار الاول)[3]
النص المولد	المتخلق ***Géno-texte***	المتكون
النص الصوتي	الظاهر	التام ...-***Phéno-texte***	الكائن [4]
المناص ***Intertexte***	المتناص [5]
الانزياح	المجاوزة مع ملاحظ رجحان الكفة للسابق [6]
السيميائية التحليلية ***Sémanalyse***	التحليل النفسيميائي او التحلبل السيميوسيكولوجي [7]
متقارب	مجاور ... ***La Proximiquel***	المجوارية [8]
التشاكل	التناظر (مع إدراك رجحان الكفة للسابق بحكم نسبة التداول العالية)[9]

إذن إثنا عشرة مصطلحا على الأقل،اقترحه (وغليسي) لمواجهة مصطلحات أخرى، رآها قاصرة عن القيام بالدور المنوط بها، و نشير إلى أننا اعتمدنا في رصدها، على مؤلف واحد فقط، هو "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"

ولئن قال قائل بأن الرصيد العربي من المصطلحات المرتبطة بالمفاهيم الموجودة (غير الجديدة) مكتنز، ولا يحتمل المزيد الذي سوف لن يؤدي سوى إلى المزيد من التضخم، قلنا: إن الناقد على إدراك تام بهذا الأمر، بدليل أنه زكى عددا هائلا من المصطلحات، حتى تلك التي تحفّظ عليها، درء

---

[1] – يوسف وغليسي : "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد "، م س، ص : 359

[2] – نفسه ، ص 377

[3] – نفسه ، ص : 380

[4] – نفسه ، ص : 450

[5] – نفسه ، ص : 493

[6] – نفسه ، ص 212

[7] نفسه ،ص 257

[8]– نفسه ، ص:262– 263

[9] – نفسه ، ص : 268

للفتنة، وجمعا للشمل الاصطلاحي ،وهذا ما رمينا إليه حينما اعتبرنا التزكية آلية من آليات الاشتغال الاصطلاحي التي اعتمدها (وغليسي)، مع تسجيل اتخاذه من بعض المصطلحات موقفا يتجاوز التزكية إلى الاحتفاء، نقول هذا ،و في ذهننا الإعجاب الذي أبداه اتجاه مصطلح (محمد بنيس) "هجرة النص"، ومما جاء في تأكيد حسن اختيار بنيس قوله:" وهو اختيار عميق ينم عن مدارسة طويلة للمفهوم ،وبحث حفري في الجذر اللغوي (هجر)، وما يتيحه من إمكانات دلالية، حيث للهجرة أساس لغوي متين في (لسان العرب)، يتعلق بالكائن الحي ،و بالزمان و المكان ؛ إذ هي خروج من أرض إلى أرض، و انتقال من حال إلى حال، وفيها إشارة زمانية واضحة (تتجلى في الهاجرة التي تدل على وقت اشتداد حرارة منتصف النهار)، كما تنسحب دلالات هذه المادة اللغوية على الإنسان، و الحيوان، و النبات جميعا (حيث المهجر، و الهاجر ،الجيد الجميل في كل شيء)، ... "[1].

هكذا نفرغ من جولتنا العجلى في دروب التأسيس الاصطلاحي، ولسان حالنا يقول:إن العمل في مجال الاصطلاح العربي قسمته ضيزى، فما تقوم به المؤسسات و الجماعات ،هو دون ما يقوم به الأفراد المتميزون ،وإذا دل هذا الاجتهاد الشخصي على شيء، فإنما يدل على أن علاج الوضع الاصطلاحي العربي على عسره ليس مستحيلا، فما دام الزمن العربي يكشف لنا بين الفترة و الاخرى ،عن مبادرة رائدة تقدم بها هذا الناقد أو ذاك، فإن المستقبل يمني بالأفضل، و كلمة السر في الموضوع هي " التنسيق "، ما في ذلك ريب . و يمكننا بالمناسبة أن نسجل وبكل موضوعية نوعية المساهمة الجزائرية وجودتها في مجال صناعة المصطلح عبر جيلين متتابعين ممثلة في شخصي (مرتاض) و(وغليسي) .

جـ- الاشتغال التشخيصي

في هذا المبحث، سوف ننصت لبعض النقاد الذين ساءهم الواقع النقدي العربي ،وآلمهم حاله فراحوا يشخصون أمراضه، ويعيّنون مواطن ضعفه وقصوره ،تمهيدا لبلوغ مرحلة أخرى ،هي مرحلة العلاج والتصحيح . على أن ما سنعرضه في دراستنا من آراء ،ليس هو كل ما قيل في هذا الموضوع، وإنما اخترنا من الآراء، ما وجدناه يحمل إضافة، أو يقدم نتائج دقيقة لدراسة عميقة مست إشكالية مهمة من إشكالات النقد العربي المعاصر . وتخلت عن الإنشائية،والخطابية،و التقريرية والانطباعية،والتعميمية، لأنها ظواهر مرضية خلفتها الألفية الثالثة وراءها ، فما أدركه النقاد الذين سنتحدث عنهم ،وآخرون من طرازهم، لم نذكرهم توخيا للإيجاز ،هو أن النقد العربي اليوم، يريد الرأي المؤسس ،والخطاب الرصين ،و الممارسة المسؤولة ،واللغة العلمية ،والمصطلح الدقيق، والترجمة

[1] –يوسف وغليسي : "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد " ،م س، ص 444

الأمينة والاحترافية، ومتى غاب عنصر من هذه العناصر عن الدراسة النقدية،وقعت في المحظور وقضت على نفسها بالضعف و الركاكة.

والواقع أن الدراسات العربية التي توفرت على هذه الشروط، هي من القلة بحيث غدت هي الاستثناء لا القاعدة .هذا ما يمكننا أن نستنتجه من استماعنا للتشخيصات التي وقفنا عندها . وهي تشخيصات تتمحور في مجملها حول رداءة الترجمة، و اضطراب المصطلح ،والتبعية النقدية ، إضافة إلى إشكالات جزئية أخرى .

التبعية النقدية

في كتابه "استقبال الآخر"،ناقش (سعد البازعي) إشكالية العلاقة بين العرب و الغرب،ووقف على الدلالات القريبة و البعيدة لكلمة "الاستقبال"،الكلمة المحورية في تحليله، والتي دارت عليها تأويلاته لطبيعة تعاملنا مع الآخر، ومما قاله في تحديد هذا المصطلح :" وقد وجدت من منطلقي هذا أن الممكن وصف التفاعل مع الغرب على أنه نوع من الاستقبال بالمعنى المزدوج للاستقبال: استقبال بمعنى التلقي ،و السعي الى التفاعل البناء ، واستقبال بمعنى اتخاذ المكان أو الجهة قبلة ، أي بالمعنى الذي يبرز خضوع الكثير من نقدنا العربي لمقولات ونظريات ومناهج ليست مناسبة دائما،أو بالشكل الذي استقبلت به ، و لم تستوعب في الغالب كما ينبغي "[1].

وعلى هذا المستوى من الفهم ،لا يصبح الناقد العربي مجرد مستعير لمنجز الآخر، ومستخدم لمفاتيحه المنهجية في تحليل النصوص الأدبية فقط،وإنما تعدى الأمر ذلك،إلى نوع من التبجيل والإكبار يكيلهما الناقد لمنتجي الفكر النقدي من الغربيين .ولما كانت علاقة العرب بالآخر محفوفة بمشاعر الرهبة هذه ،فإن جل الممارسات النقدية العربية، استحالت الى تطبيقات ميكانيكية مفرغة من أي حيوية فكرية ،ومصاحبة فعلية لأسئلة الراهن العربي المفلس .باختصار الممارسة النقدية العربية ،لم تعد فعالية ،وإنما غدت عبادة بالمعنى الدقيق للكلمة . ذلك ما نفهمه من قول البازعي:"أما الدلالة الأخرى و التي تعبر عن جانب أكثر من المسؤولية ، ومن ثم إثارة للاختلاف ،فهي التي تشير الى الاستقبال بالمعنى الفقهي الاسلامي ، أي اتخاذ الجهة أو المكان قبلة ، كما في الصلاة ، بما يتضمنه ذلك من تقديس ،أو إضفاء هالة من الاحترام و الإعجاب "[2].

---

[1]–سعد البازعي : استقبال الآخر | الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 2004، ص:5

[2]– نفسه، ص : 14

وعندما تصل تبعيتنا للآخر، وهوسنا به ،إلى هذا الحد من الإيلام، نكون في قلب إشكالية حقيقية ليس من السهل تخطيها . ليس من السهل القضاء على عادة الاستهلاك السلبي لكل ما يأتي من الغرب، لأنها عادة متأصلة في المجتمعات العربية منذ حصولها على استقلالها السياسي، ولا من الميسور قلب هذه العادة إلى عادة أخرى إيجابية، هي الشغف بالإبداع والجنوح إلى التفاعل الايجابي والبناء مع الآخر ، فالتفاعل في الوقت الحالي ضروري ما في ذلك شكك ، لكن يجب أن يبنى على مبدإ الفرز الذي يحتمل القبول و الرفض معا[1].

وفي قراءة لمسار علاقة العرب بالغرب منذ فصولها الأولى، يلقي البازعي باللائمة على المهندسين الأوائل لذلك اللقاء، لأنهم لم يحسنوا التأسيس لعلاقة صحيحة و صحية ،تقوم على الندية لا الغلبة، وتحترم رأس المال الرمزي للمجتمع العربي ، فلا تضعه في سياق المقارنة التي كرست فكرة الانهزام في الذهنية العربية . فهذا (أحمد ضيف) مثلا يعود إلى الجامعة المصرية، ويصدم الطلاب بأن ما وصل إليه أسلافنا من النقاد و البلاغيين، ليس هو غاية العلم و منتهاه ؛ " وكان ضيف بهذا من أوائل المؤسسين لفكرة التقابل بين التراث العربي القديم، و الثقافة الاوروبية الحديثة " [2] .وبهذا تأسست الفكرة التي ما زالت عالقة في أذهان الناس، وهي التماهي بين الحديث/المعاصر والغرب،وأصبح كل نتاج علمي أو فكري حديث، مرتبطا بأمة الغرب، أما الأمة العربية، فلا يربطها بالعصر رابط من علم ،أو إبداع ،أو فكر، أو ثقافة. لقد غدت حسب تحليلات هؤلاء الأكاديميين الأوائل أمة من الماضي ،و لا مكان لها في هذا العصر[3].

وتنضم إلى جهود (ضيف) جهود أخرى لكل من :(طه حسين)،و(أحمد أمين)، و(أمين الخولي) و(أحمد الشايب) وغيرهم ،ممن يمثلون مرحلة التأسيس التي اصطبغت – تبعا للتكوين الأكاديمي لمؤطريها – بنزعة مؤسساتية أكاديمية ضمنت لها حظا من المنهجية انعكست في نقد تلك المرحلة[4]وتجلت خصوصا في بروز الناقد المتخصص (مندور وقطب):"وحين نقول المستوى التخصصي في إطار النقد الادبي، فإنما نشير إلى عدد من المسائل، في طليعتها تكريس الناقد لنشاطه في إطار الدراسة الأدبية من ناحية ،و تعدد مهام تلك الدراسة من ناحية أخرى ،فهنا نلحظ تشعب

[1]– سعد البازعي : استقبال الآخر، م س، ص: 15

[2]–تفسه، ص: 96 97

[3]–نفسه، ص: 97

[4]– نفسه، ص: 99

الدراسة إلى التاريخ الادبي ،و تحقيق النصوص التراثية، بالاضافة إلى تحليل الأعمال الإبداعية وتقويمها "[1].

وبرغم النضج المسجل على هذه المستويات، إلا أن الأمر كله لم يخل حسب (البازعي) – من خلل ابستمولوجي وسم تلك الدراسات العربية الرائدة (طه حسين – العقاد ..) وغير الرائدة،ويتمثل هذا الخلل في تجاور فلسفتين متعارضتين في فكر هؤلاء ، و هاتان الفلسفتان هما العقلانية التنويرية من جهة، و الفلسفة الوضعية التجريبية من جهة ثانية . هذا فضلا عن التيار الثالث الذي يتعارض مع الأخريين معا ،و هو الديكارتية، يقول (البازعي): " غير أنه سرعان ما يتضح أن ما نجده لدى (طه حسين) ليس سوى سمة من سمات المرحلة التاريخية للثقافة العربية . فالمراوحة أو الازدواجية أو ربما التناقض في أعماله، لم يكن كما أشرت حكرا على (طه حسين) . فقد لوحظ ما يشبه ذلك عند العقاد في مشروعه النقدي ، كما لوحظ عند غيره فيما بعد . .. "[2].

وإذا كان (طه حسين) لدى الكثيرين ممثلا ممتازا للفكر الحر و المنفتح ،ونموذجا فريدا للناقد النوعي والمحترف، الذي يقدم الاعتبارات العلمية، على أي اعتبارات أخرى، مهما كانت النتائج،فإنه إذا وضع على المحك نفسه، محك العلمية سوف يسقط لا محالة . هذا ما نفهمه من قول البازعي الذي مؤداه: "لقد جاء توظيف طه حسين للمنهج الديكارتي غير موفق من حيث أنه مجتزأ وخارج عن السياق ، مما تمخض عن تناول إيديولوجي غائم للثقافة الغربية . كما انه توظيف قام على تجاهل السياق الذي نشأ فيه المنهج ،و ما يحوط ذلك من خصائص، وينتج من مشكلات "[3] وقد ظلت حالتا الاجتزاء و الخروج عن السياق ،سمتين طابعتين لكثير من الدراسات العربية ،مما حمل (البازعي على القول :أن التعاطي مع المنجز الغربي في هذا المجال، هو " مسعى براغماتي "[4].

ولم يكن التجاهل العربي لاختلاف السياقين العربي و الغربي حبيس الجانب الفكري والنقدي فقط، وإنما تعدى ذلك إلى إسقاطات كثيرة على مستوى الإبداع ،والتيار الرومانسي ممثلا بكل من (ميخائيل نعيمة)،وأصحاب مدرسة (الديوان)،وجماعة (أبو لو)،وشعراء (المهجر)و (الشابي) وغيرهم خير شاهد على ذلك ، لقد اعتبر (البازعي) التيار الرومانسي" فرعا رئيسا من فروع التفاعل العربي مع الغرب على المستويين الأدبي و النقدي "[5]. فيما اعتبر (محمد منذور) الناقد المتخصص تلميذا

---

[1]– سعد البازعي : استقبال الآخر، م س، ص: 114

[2]– نفسه، ص: 99 – 100

[3]– نفسه، ص: 112

[4]– نفسه، ص: 112

[5]– نفسه، ص:101

نجيبا لأساتذته الغربيين، وتتبدى نجابته في بحثه الأكاديمي "النقد المنهجي عند العرب 1944" ،فقد كان من أثر هذا البحث الرائد،أن كرس التأثر العربي بالغرب ، ليترسخ هذا التأثر أكثر، في الطبعة الثانية من الكتاب، ويتحول على تأثر " شائع ومعلن" ، وذلك من خلال تضمين طبعته هذه مقالين مترجمين لكل من لانسون و ماييه[1]، وللأمانة فقد نوه (البازعي) بتحذير (منذور) من مغبة الإسقاط المتجاهل لخصوصية الأدب العربي، و تميزه في سياقه عن الآداب الأوروبية ، لكنه ومن حيث لم يرد أو لم يع مهد لذلك الإسقاط [2].

وينتقل العرب بعدها إلى مرحلة ثانية من الاستقبال، أكثر خطورة وبؤسا ،تم فيها تلقي النقد الواقعي ،و الشكلاني، و الاسطوري ،و بدأت هذه المرحلة مع الستينيات عن طريق النقل و الترجمة تلتها مراحل بائسة من الاستعارة لم تنته بعد .

وتوسعا في مناقشة ظاهرة التبعية النقدية، نستمع الآن على توصيف (عز الدين لمناصرة)لهذه الظاهرة ،وهوتوصيف لا يخلو من صدق وإيلام في الحين نفسه ، لقد أقر بأن انتقالات النقاد العرب حسب مقتضيات الخطاب الجديدة في الغرب، لا تملك لها مبررات من السياق الثقافي العربي ، حتى كأننا "أصبحنا (حداثيين)، وما(بعد حداثيين) منعزلين في مجتمعات تعيش مرحلة ما قبل الحداثة"[3]،وهذا ما أدى الى الاضطراب و التشويش على مستوى القراءة النصية .وفي رأي (لمناصرة)، فإن ذلك الانفصال الملاحظ بين النظرية، و خصوصية النص، ناتج عن عدم القدرة على التوطين للمفاهيم الحداثية و تفصيلها على المقاس العربي ، يقول لمناصرة " و لم يتم التوطين بالامتصاص بل تم الباس نصوص رعوية أزياء باريسية " [4].

وإذا كان هذا حال العرب مع الحداثة، فأمرهم مع ما بعد الحداثة أدهى وأمرّ، وأدعى للأسى والرثاء، يقول : " أما بعد الحداثة العربية ،فهي مجرد بهلوان كاريكاتوري مندهش ومسحور بعظمة العولمة وفضائلها التي (ستقود العرب) إلى – التحرر من الاحتلال الامريكي في العراق والاحتلال الاسرائيلي لفلسطين، وتبعد الخطر الاسرائيلي عن لبنان !!! . أما بدو الحداثة العرب فيقولون عكس ما قلته سابقا، لأنهم مازالوا يعيشون الدهشة. "[5]

---

[1] – سعد البازعي : استقبال الآخر، م س، ص:118

[2]– نفسه، ص: 119 وانظر منذور، ص:6

[3]– عز الدين لمناصرة :"علم التناص المقارن،(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)"، دار جدارا ، الأردن ،ط1،ص:24.

[4]– نفسه، ص: 25

[5]–عز الدين لمناصرة : علم الشعريات ،م س، ص: 261

وبمقاومة أشد عنفا لظاهرة التبعية ،يحاول (عبد العزيز حمودة) أن يقيم الأدلة على تسببها في صياغة واقع نقدي مأزوم ومريض، إن عجز الحداثيين وما بعد الحداثيين العرب عن تخطي مرحلة الاستعارة الى مرحلة الانتاج ،جعلهم في نظر (حمودة) يتبنون رد فعل معاكس، حوّلهم من موقع الدفاع إلى موقع الهجوم، حيث لا يفتأون يكيلون التهم للقارئ غير الحداثي بالجهل و القصور وعدم القدرة على الفهم، ثم الرجعية و الانعزالية ،وقد يطول هجومهم " اللغة العربية التي تجسد في رأيهم كل قصور العقل العربي وعجزه عن التفكير الكلي و المركب وتوقفه عند الجزئيات"[1].وكان من بين النتائج الملموسة لهذه الظاهرة، أن أفرزت حالة من حالات التنافر بين الأدوات الغربية والقصيدة العربية ، أبرزها هلامية المصطلحات، وعدم دقتها، والاختلاف عليها [2].وعلى المستوى العام ،عمت حالة من اليأس والإحباط الأمة العربية، زاد من وطأتها إغلاق باب القرن، قبل أن يحسم سؤال الهوية : " من نحن؟"[3].

وهكذا وفي وقت كان فيه الحداثيون وما بعد الحداثيين العرب، يمنّون الناس بأنهم سوف ينجحون في صياغة حداثة عربية، أو نظرية نقدية عربية، بعد أن يتخطوا مرحلة النقل إلى مرحلة الإنتاج ، ما زادوا عن أن أنتجوا " حداثة النقل و الترجمة و الابتسار وسوء الفهم ، و أخيرا حداثة الزيف التي تبتعد عن الحقيقة الأولى خطوة مع كل جيل حداثي جديد .وغذا كانت تلك هي النظرية النقدية التي قدموها حتى الآن ، فما أتعس حظ الثقافة العربية . فالحقيقة التي لا يتردد عدد من المثقفين في الجهر بها ،أن ارتماءنا في أحضان الحداثة ثم ما بعد الحداثة الغربيتين، قد أخر ظهور نظرية نقدية عربية " [4]. ولولا هذا الارتماء الكامل ،ولو لم نبالغ في اتكاليتنا، لكانت اليوم النظرية النقدية العربية حقيقة واقعة ،لأنه " وفي مرحلة ما ،كان المناخ مهيأ حقيقة لإنتاج نظرية نقدية عربية أصيلة "[5]، لكن هذا مناخ سرعان ما تكدر ،و انحرف النقد العربي عن مساره ، هزيمة عسكرية (1967) تحولت إلى هزيمة حضارية و ثقافية ،انتهت باستسلام كلي، و ارتماء كامل في حضن ثقافة الآخر ،على نحو قطع كل صلة بالتراث[6]، ولئن زعم بعض الحداثيين أنهم عادوا إلى

---

[1]– عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة " ، م س ، ص 96

[2]–نفسه، ص:100

[3] –نفسه، ص:100

[4]–نفسه، ص:186

[5]– نفسه، ص:188

[6]– نفسه، ص:188

التراث بروح أكثر انفتاحا ،ورؤيا أكثر اتساعا، ونظرة أنفذ وأعمق، فإن الحقيقة الصادمة التي يكشف عنها (حمودة) هي أنهم " فعلوا ذلك لتأسيس شرعية الفكر الغربي، وليس الفكر العربي "[1].

هكذا يجمع هؤلاء النقاد، حتى المحسوبين على الحداثة (عز الدين لمناصرة وسعد البازعي) على أن الحداثة العربية أخطأت طريقها ،وضيعت أهدافها، وشوهت صورة صانعيها ،كما نسجت مصيرا مفجعا للمشهد النقدي العربي ،ينطق كل ما فيه، بأننا مازلنا نرزح تحت نير تبعية مقيتة للغرب ،ونتخبط في إشكالات عصية ،لها علاقة بوجودنا وهويتنا ،قبل أن تكون إشكالات نقدية تخبط الطائر الكسير في شرك صائده .

إشكالية المصطلح :

خلفت عملية الاستعارة الشاملة لمناهج النقد الغربي ،حالة متقدمة من حالات الاضطراب الاصطلاحي ،تعبر عنها الدراسة الرصينة التي تقدم بها الباحث الدكتور (يوسف وغليسي) والموسومة بـ "اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد " . لقد أعاد الناقد طرح إشكالية المصطلح بأناة وعمق ، وتفحص الوضع الاصطلاحي العربي تفحص من يريد الإلمام بجوانب الموضوع ،بادئا بما هو متفق عليه ،منتهيا إلى ما هو مختلف فيه ؛ مفهوم المصطلح ومرادفاته الدلالية ثم العلم القائم عليه ، ثم تقصي وظائفه في عصر علمي بالغ التخصص، أخذ فيه دور البطولة المطلقة ، ليشرع شيئا فشيئا في ملامسة قضاياه الساخنة و المثيرة للجدل [2] ،متبعا في ذلك استراتيجية وضح معالمها بقوله: " ... و إنما كان جهدنا منصبا على الحل الكلي العام، من خلال ربط المسألة المصطلحية بمسألة المنهج النقدي"[3].وتنفيذا لهذه الاستراتيجية ،راح الباحث يبين أوجه التعالق بين المصطلح والمنهج مؤكدا الرأي الذي ذهب إليه كثيرون، والذي يقضي بأن يكون لكل منهج مصطلحاته الخاصة التي لا يمكن أن يتنازل عنها لمنهج غيره [4]، وبذا يكون في الإمكان تقدير حظ كل دراسة من الدقة والعلمية، من خلال رصد حال الاستخدام الاصطلاحي ونوعيته فيها،فاستعارة مصطلحات منهج معين لصالح دراسة تدعي توظيف منهج آخر، علامة على عدم التحكم في المنهج، كما أن غياب اللغة الاصطلاحية السليمة، أو تواضع نسبتها إزاء اللغة الانشائية

[1]– عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة " ، م س ، ص:214

[2]– يوسف وغليسي : " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ، م س ، ص: 49

[3]–نفسه، ص:52

[4]– نفسه، ص: 57

دليل غياب المنهج . أما غلبة نوع معين من المصطلحات ،هي المصطلحات الشاردة ،و الفضفاضة فمن شأنه أن يفقد الثقة في حظ البحث من المنهجية[1].

وفي السياق نفسه، أقر (وغليسي) بأن صرامة العلاقة بين المنهج والمصطلح ،لا ينبغي أن يفهم منها أي تضييق قد تذهب النصوص موضوع القراءة ضحية له ، ذلك أن الجهاز الاصطلاحي على صرامته، يمكّن المنهج من التحاور مع تخصصات مختلفة [2]، وإن لن يؤمن ساعتها نشوء تداخل بين المصطلحات ، وطالما أن المناهج نفسها لا تخلو من نقاط تقاطع ،فإن المصطلحات أيضا عرضة لأن تتشابه على مجموع المتعاملين معها[3].

وبمجرد ما يتغلغل الناقد في غور الجرح الاصطلاحي العربي، يقف على ظواهر مؤسفة لم تشخّص لنا بهذه الدقة و الواقعية من قبل . وعلى سبيل المثال، وبلغة الارقام، كشف(وغليسي) عن فاجعة المصطلحات التسعة عشر ،المقابلة لمصطلح أجنبي قار وواضح هو ***Structuralisme*** . رقم قياسي لا يدعو للفخار ، ولكنه يدعو للأسف، لأنه يعكس نزعة في التلقي و الاستفادة من الآخر، يغيب عنها التنسيق والتنظيم ،وتوحيد الجهود، كما أنه يجلي تحكم النزعة القطرية في مجموع المتعاملين الاصطلاحيين (الباحثين و النقاد)، وتأثيرها على مواقفهم في قبول المصطلحات وتوظيفها أو رفضها[4].

ولعل أكثر ما يدعو للأسى، هو غياب الانسجام حتى على مستوى الذوات ، بحيث نرى الناقد الواحد يستعمل أكثر من مصطلح، ويبقى في حالة غدو ورواح بين مصطلحين أو أكثر،والسبب في هذه المراوحة والضياع ، قد يكون بداعي التصحيح، و قد يكون متعلقا بالمزاج .

وبنظرة متفحصة لهذه المقابلات التسعة عشر، خلص الباحث إلى أن كثيرا منها لا تلقى من لدن المتلقين قبولا حسنا ،مثل سترو كتورالية "و بنيوانية"، هذا فضلا عن تبني بعض منها لصيغ غير سليمة صرفيا ، وقد يتعدى بعضها الآخر حدود الاصطلاح وشروطه ،فينتهك حرمة مصطلح قار ومطمئن، يتجاهل مفهومه، ويعطيه مدلولا جديدا ،يشوش على الأول ،مثال ذلك "المنهج الشكلي" و "الوظيفية"[5].

---

[1]– يوسف وغليسي : "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ، م س ، ص: 58–59

[2]– نفسه، ص: 58

[3]– نفسه، ص: 59

[4]– نفسه، ص: 130

[5]– نفسه، ص:131

وعليه،وبشفاعة نسبة التداول العالية لمصطلح "البنيوية"، يقر الباحث بأحقيته بأن يكون هو المصطلح الوحيد المتداول في بابه[1].

وبنزعة تفريعية يتتبع الباحث المصطلحات المتفرعة عن البنيوية ،ليرى حالها في استخدامات النقاد،فلا يلفيها أحسن وضعا .لقد أحصى لمصطلح المحايثة ***Immanence*** مثلا، أربعة عشر مقابلا[2]، وعدّ لكل من "الآنية" ***Synchronie*** والزمانية ***Diachronie*** خمسة عشر مكافئا[3].

أما أفقيا ،فقد نظر في أشكال البنيوية ؛ البنيوية التكوينية ***Structuralisme Génétique*** والبنيوية الموضوعاتية***Thématique*** ،فوجد للأولى خمسة عشرة مصطلحا منافسا [4]،وعثر للثانية على ثلاثة عشر مصطلحا معادلا[5] ! !، وهذه ليست سوى عينة بسيطة مما كشفت عنه الدراسة المذكورة . ليبلغ الاختلاف مداه مع كل منهج يتعرض الباحث .كل منهج يلفه الاضطراب الاصطلاحي من رأسه وحتى أخمص قدميه ، من تسميته ،إلى تسميه مصطلحاته ،إلى تفرعاتها الصغرى ، تتساوى في ذلك الأسلوبية ،و السيميائية ،والشعرية ،والتفكيكية، و حقل السرديات .

وحتى يضع الباحث يده على أسباب كل ذلك، تعرض لمجموع الإشكاليات التي تواجه آليات توليد المصطلحات، خصوصا آلية الترجمة ، ومن جملة ما وقف عليه بشأنها، تعويل اللغة العربية على لغات تختلف عنها في خصائصها، لأنها لا تنتسب إلى نفس عائلتها اللغوية ،من ذلك خاصية اللواصق و اللواحق التي صعب تمثلها عربيا. وحتى وإن جيء فيها باقتراحات عدة[6] ،فإن الإشكال ظل قائما،وكثيرا ما وقف هذا الاختلاف عائقا أمام توفير ترجمة دقيقة لبعض المصطلحات[7].

ومع كل هذه التهم التي كيلت للمصطلح، وهي لكثرتها كافية لتوريطه في الجنايات المقترفة في حق الخطاب النقدي العربي ،إلا أن (وغليسي) أنصفه ،ورفض أن تلقى المسؤولية عليه كاملة فهو في حقيقة الأمر ضحية لا جان، أو كما قال: نتيجة لا سببا[8].

---

[1]– يوسف وغليسي : "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ، م س ، ص: 132

[2]–نفسه، ص:133– 138

[3]–نفسه، ص:138–146

[4]–نفسه، ص:146– 152

[5]–نفسه، ص:157–158

[6]– نفسه، ص:494 وما بعدها

[7]–نفسه، ص:494

[8]–نفسه، ص: 53

وقد يتفق معه في هذا الرأي، أستاذه (عبد المالك مرتاض) الذي قدم تحليلا لظاهرة الاستخدام السيئ و العشوائي للمصطلحات ،تستشف منه الأسباب التي جعلت المصطلح ضحية . فضمن كتابه "نظرية النص الأدبي " ،خصص قسما لمناقشة غشكالية " صناعة المصطلح في العربية " ،و كان هذا الموضوع مناسبة للتعرف على السبل التي توسلتها العربية في التعامل مع تحديات توليد المصطلحات عبر أطوارها المختلفة ،أولها وأهمها ظهور الإسلام بتزسانته المعرفية ،والعلمية والحضارية ، ثم ما كان من حراك علمي ،وفلسفي ،وفقهي، أقام أود الحضارة الاسلامية ، حتى إذا جد جديد أمام جماعة العلماء على اختلاف تخصصاتهم، ممن يذكون ذلك الحراك، وظهر لهم اكتشاف احتيج معه إلى تسمية اصطلاحية ،سرعان ما تتم تغطية هذه الحاجة ، يقول مرتاض " فإذا كل فريق من هؤلاء ،يضع لحقله المعرفي مصطلحات يرددها أو يحاج بها ... ولم نعثر على أثر في تاريخ الثقافة العربية لشكاية واحدة مكتوبة، أو مروية، عن صعوبة ما ساورت سبيل العلماء العرب في إيجاد مصطلحات من لغتهم لحقول تخصصاتهم " [1]. أما في قرننا هذا، القرن الواحد والعشرين فرغم عودة الشباب إلى هذه اللغة التي "اغتدت رشيقة صقيلة ، و فتية حيية " بفضل زمرة من العلماء وعدد من مؤسسات التعليم ودور النشر ووسائل الاعلام الرصينة [2]، إلا أنها (اللغة) تعاني الويل في التخصصات العلمية و التقنية ،نظرا لعدم تحكم العلماء المتخصصين في اللغة العربية،فهم " لا يعرفون العربية العالية التي تمكنهم من إيجاد مقابلات عربية سليمة لوظائف الآلات والأجهزة التي يتعاملون معها جملة وتفصيلا،ولما لم يتح لهم أن يتلقوا تكوينهم العالي بالعربية السليمة، ولما كانوا قاصرين ، أو متقاصرين في التعامل مع هذه العربية باحترافية كاملة ،نتيجة لذلك، فقد وسوس لهم أنها عاجزة عن سعة تلك المعاني التكنولوجية اليومية التي يتعاملون معها في مختبراتهم ،وفي بحوثهم التي يكتبون ،وفي محاضراتهم التي يلقون ، فوقعوا في اليأس واستراحوا؛ في حين أن الحقيقة هي أنهم هم العاجزون " [3] .أما المتمرسون باللغة ،وهم طائفة من اللغويين، وأساتذة الجامعة المتخصصين، لا يفقهون شيئا في التقنية و التكنولوجيا " و بين هاتين المفارقتين، ضاعت العربية، و في الحالين الإثنتين ،ليست المنظومات التربوية بريئة مما وقع للعربية من سوء الطالع،وتخلف عن بعض الركب الخابط "[4].

---

[1]– يوسف وغليسي : " إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ، م س ، ص: 23

[2]–نفسه، ص: 24

[3]– نفسه، ص: 25

[4]– عبد المالك مرتاض : " نظرية النص الأدبي "، م س، ص:25

وهذا كله كان المصطلح ضحية، اتهم زورا بتمييع الخطاب النقدي و تشويهه، لكن الواقع يقول إن مستخدميه على اختلاف تخصصاتهم،هم من أساءوا إليه استخفافا ولامبالاة، أو جهلا وعدم تقدير لأهميته.

وإذا كان (مرتاض) قد شخص الإساءة للمصطلح من جهة الاستخدام، فإن (لمناصرة) يعينها من زاوية الوضع و التوليد ،ويربطها بعدم القدرة على ضبط المعايير التي ينبغي مراعاتها لدى وضع المصطلحات ، خصوصا بالنسبة لنوع معين من المصطلحات، هي المصطلحات التي لها صلة بالزمن مثل :الجديد والمعاصر وما إلى ذلك .فمصطلح " لجديد" مثلا ،والذي كثيرا ما يلحق بالشعر والرواية والقصة ،يفتقر الى الدقة والتحديد ،فهو في الاستخدامات العامة ،و الصحفية خصوصا يراد به الإبداعات الشبابية التي ظهرت ابتداءا من 1985، وبالتالي يصبح التجديد الذي يسويه (لمناصرة) بالتحديث، دالا على مهمة قام بها الشباب(صغار السن) ، لكنه في استخدامات أخرى يتساوى مع الحداثة أو يترادف مع المعاصرة . وإنهاءا لهذا الخلط، يقترح (لمناصرة) أن تعتمد عبارة شعر أو قصة أو ... " نهاية القرن" ، هذا إن كان المراد غير المعنى النوعي (الحداثة) ، فيما يحتفظ بمصطلح الحداثة للإبداعات التي تشتمل على مكونات حداثية حقيقية، سواء كانت من نتاجات هذه الفترة، أو من نتاجات فترات أخرى أسبق منها[1].

ويضيف (لمناصرة) إلى مشكلة عدم توحيد معايير الوضع، مشكلة ثانية يراها سببا في تعميق فوضانا الاصطلاحية هي قلة التطبيقات النصية، مما يبقي المصطلح يتداول في أفق ضيق، فلا يتسنى معه تبين دلالته الدقيقة [2].

وعلى كل، فإشكالية المصطلح هي إشكالية وضع واستخدام ،وأبعد من ذلك وأصح، هي إشكالية ترجمة .

إشكالية الترجمة :

عندما انفتح النقد العربي على النقد العالمي، كان من الضروري أن تتولى الترجمة دور الوسيط، لكن هذا الوسيط لم يكن وسيطا وديعا مطيعا ،بحيث لا ينقل من المعاني سوى ما يطلب منه ، فلا يخطئ المقابل العربي، ولا يزيد في الدلالة و لا ينقص قيد أنملة، كما لا ينحرف عن المعنى العلمي الصرف إلى محمولات ذات طبيعة إيديولوجية ومذهبية .لقد أثمرت تجربة الترجمة العربية إشكالات عصية ساهمت في صياغة خطاب نقدي، راهنه يشف عن تيه وضياع ،ومستقبله ينذر

[1] عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري "، م س، ص:11– 12

[2] –عز الدين لمناصرة: علم التناص المقارن،م س ،ص:11

بالسقوط في خضم ضبابي وغائم . والثابت أن ما أوصله إلى هذا الوضع، هو أن عملية الترجمة كانت عملية منقوصة ، فترجمة المصطلح ينبغي أن تعقبها خطوة أخرى هي خطوة التبيئة، و التبيئة على ما يفهم من قول أسفله ل (عز الدين لمناصرة) تكون بالفهم و الهضم والامتصاص للمصطلح الأجنبي مع منهجه .

إذن وبعد أن قلل (لمناصرة) من الخطورة المفتعلة لظاهرة نقل المناهج، بل واعتبرها ضرورة لأنها تدخل في إطار سنة التفاعل العالمي . وطالما أن النقد أصبح حقلا معرفيا عالمي الانتماء، فإن البديهة تقتضي أن يكون موضوعا للتفاعل . أقر بأن الذي يستحق النقاش فعلا ليس النقل ولكن:"كيف نستفيد من النظريات النقدية العالمية ، و كيف نهضمها ، و كيف نوطنها بما ينسجم مع تربة النص الأصلية " [1]، وإذا كانت عملية الترجمة تحتاج إلى كفاءة و احترافية، فإن عملية التبيئة تحتاج إلى إبداع وابتكار ، فأن نجعل المصطلح المترجم ينسى تاريخه الغربي، وعائلته اللغوية، وهويته القديمة ،فذلك يتطلب مهارة عالية في استيعاب المفاهيم، و ملكة إبداعية في إعادة إنتاجها ضمن سياق ثقافي و حضاري مغاير ، يقول (لمناصرة) : فالناقد المبدع هو الذي يمتص مناهجه وطرقه،لأن الامتصاص بعد الهضم، يجعل الناقد يبدع عند التطبيق ، ففي عملية الامتصاص، يقوم الناقد المبدع بحذف وإضافة وتعديل في المنهج نفسه أثناء قراءة النص " [2]، وإذا تم استخدام المناهج الغربية على هذا الوجه، فسوف لن تبقى لها فرصة تقييد النص العربي، وسوف يستطاع عقب ذلك، الفصل في عروبة الممارسة النقدية، وبالنتيجة سوف يتلافى السقوط في خندق الآخر، وسوف لن يضطر النقد العربي لأن يزهد في هويته واختلافه الثقافي .لكن واقع الحال ،على ما يقر (لمناصرة) هو غير ذلك تماما ، لقد تمكن المنهج من غربنة(من الغرب) النص، وبالتالي تغريبه (من الغربة والاغتراب). وجزء كبير من المسؤولية في تغريب النقد يلقيه لمناصرة على عاتق الناقد المترجم .وذلك للأسباب التالية :

- المترجم لا يحرص كثيرا على الترجمة الصحيحة التي لا تأتي غالبا إلا بعد بذل جهد مضن .
- المترجم لا يهتم لتبيئة المصطلح في الواقع العربي الجديد، مما يصنع حالة غربة مزمنة بينه وبين النص المقروء .
- المترجم لا يراعي الاختلاف القائم بين النظام اللغوي العربي، والأنظمة اللغوية الأجنبية التي تتغذى عليها اللغة العربية اصطلاحيا ،مما ينتج مصطلحات تعوزها الدقة [3].

---

[1]– عز الدين لمناصرة : " علم التناص المقارن "، م س، نفسه، ص: 11

[2]– عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري "، م س، ص: 19

[3]– نفسه، ص: 19

•بعض النقاد و المترجمين ينزعون إلى الاستعراضية التي تجعلهم يسرفون في نقل المصطلحات الأجنبية، ورصفها من غير تمليّها وتعمقها . وهذا يدخل في باب سوء استخدام المراجع الناتج بدوره عن سوء الفهم، ويفرز الإثنان ما يسميه لمناصرة بـ "اشكالية القراءة المشوهة"[1].

هذا إذا تعلق الأمر بالترجمة الصريحة .وثمة ترجمة مقنّعة يتحمل أصحابها الوزر المتبقي، وهو أثقل من وزر الأولين لأن المهمة أصعب، وقل فيها من نجح .أما الراسبون فهم كثر، ويتعلق الأمر بترجمة أخذت شكل التأليف في موضوع مناهج النقد الغربي ومدارسه . حيث اضطلع جمع من النقاد بتبعة نقل مناهج النقد، وتقديمها للقارئ العربي، وفي حق هؤلاء تحديدا،فجر (لمناصرة) فضيحة على الطريقة الإعلامية التي لا تخلو من إثارة ومبالغة و تشهير ،فعصف بجهود كثير منهم دون أن يذكر اسما واحدا ،وأقر بأن تلك الجهود التي طالما شكلت مصدر فخار لأصحابها ،لم تكن إلا نوعا من أنواع السرقة ، إذ أن كل ما فعله هؤلاء ،هو أنهم امتاحوا من كتب –تمنى هؤلاء ألا تترجم، لئلا تكتشف سرقاتهم –أفكارا ادعوها لأنفسهم . ويخلص من كل هذا،إلى حكم لا نراه يخلو من قسوة ومبالغة و تهويل مؤداه :" إن ترجمة كتاب واحد من كتب النقد الاوروبية الهامة يعني نهاية عشرة من النقاد العرب !!! ."[2]

ويتفق (عبد العزيز حمودة) مع (لمناصرة) في اعتبار الترجمة مسؤولية علمية وأخلاقية، والمترجم العربي في نظر (حمودة)، لم يستطع النهوض بهذه المسؤولية، لأن الأمر يتجاوز قدراته ؛ فترجمة الفكر النقدي ،تقتضي التعامل مع نظريات تنتسب للعلوم الانسانية التي تعد الترجمة في حقلها من أعسر المهام ،فضلا عن أن بعض المناهج المنقولة، استلهمت لغة الفلسفة الهيرمينوطيقية والظاهراتية المعنتين في التعقيد، واللتين صعبتا حتى على أصحاب تلك الثقافة ، ويزداد الأمر تعقيدا وغموضا مع المناهج المنسلة منها، والتي تقول بإبداعية النقد [3].

وفي إطار الحديث عن ظاهرة سوء الترجمة، الناتجة عن سوء الفهم،والمؤدية إلى تشوية الخطاب النقدي عرض (حمودة) بعض المصطلحات التي تعرضت للتصحيف مثل "الحضور" و "الغياب"،وهنا يتخذ من (الغذامي) نموذجا للناقد السيء الفهم للمصطلحين، وتجلى ذلك من خلال قراءته لأحد أبيات (المتنبي)، و البيت المقصود هو :

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم في من شحمه ورم

---

[1]– عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري "، م س، ص: 19– 20

[2]– نفسه، ص: 20

[3]–نفسه، ص:17

ففي تعليقه على هذه القراءة، يقول (حمودة) ما معناه، أن البيت أبسط بكثير مما يصوره لنا (الغذامي) الذي مطط فكرة الحضور و الغياب إلى اقصى درجاتها، كما أنه تجاهل المصطلح العربي الدال عليها ،والذي كان سيغنيه عن مصطلح (ديريدا) البراق ؛ فالأمر لا يعدو أن يكون " كناية لغوية لا تحتاج إلى كثير تفلسف "[1]، لكن (الغذامي) صعر خده للمصطلح العربي، واختار وجهة غربية، مما جعله يرمي بالبيت في أتون الفوضى ولا نهائية الدلالة .

وما أشد ما رمى به (حمودة) من يعدون آباء للحداثة العربية، من تهم أقساها أنهم عجزوا عن استيعاب بعض المفاهيم الحداثية،وهم الذين يدّعون الاستاذية في الحداثة ومفاهيمها . لقد عجز(الغذامي) مثله مثل غيره من الحداثيين وما بين الحداثيين العرب،عن ملاحظة الفروق بين الحضور و الغياب، والمراوغة،والفجوة،والفراغ .وكان سيسهل تفهم هذا العجز،لو ظهر عند قارئ بسيط أو مثقف قليل الادعاء ،" ولكنه حينما يقوم به حداثي أو ما بعد حداثي عربي من بين هؤلاء الذين يدعون احتكار العلم، و يجهّلون الآخرين،فإنه خطأ لا يغتفر "[2].

هكذا تبدو الترجمة سببا رئيسيا في إخفاق الحداثة العربية، وابتعادها أشواطا كثيرة عن الحداثة الأصلية التي كانت العلمنة ؛علمنة النقد،إحدى ركائزها ،والعلمنة تعني الدقة ، لكن مع الترجمة كثيرا ما تغيب، لأن المصطلحات المترجمة غالبا ما تكون غير دقيقة[3]،وحينما تغيب الدقة يلف الغموض الخطاب، والغموض في الخطاب النقدي العربي نوعان ،على ما يقر (حمودة) ؛ مقصود وآخر غير مقصود، ناتج عن سوء الفهم ،أو عن عدم القدرة على ترجمة المصطلحات والمفاهيم ترجمة سليمة ، ولا ينكر (حمودة) مع ذلك، أن جزءا من هذا الغموض، قد صاحب الحداثة من منبتها الأول ، إذ أن بعض التيارات النقدية ،ومن حيث أرادت أن تؤكد إبداعية النقد ،أغرقت النص النقدي في بحر من الغموض، واعتمدت لغة تريد لفت النظر إلى نفسها [4] ،وهكذا وفي الوقت الذي كان فيه الغموض عن الغربيين استراتيجية ، بدا فيه بالنسبة للقارئ العربي تحديا ينجح إزاءه البعض ويفهمون مقاصده، فيجارون الغموض الغربي الذي سوف يصبح مضاعفا انطلاقا من مبدإ: " لفت لغة النقد " ، و يسئ البعض فهم أسبابه أو خلفياته ،كما يسئ فهم النص نفسه فتصبح الخطيئة خطيئتين[5].

---

[1]– عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري "، م س، ص: 124

[2]عبد العزيز حمودة : " المرايا المقعرة "، م س ، ص: 133

[3]ا–نفسه، ص: ص 92

[4]–نفسه، ص: 107

[5]نفسه، ص:107

فضلا عن هذه المعوقات التي تحول دون تطور الممارسة النقدية العربية، والتي تكاد تحصّل إجماعا من طرف النقاد العرب الذين لا يفوّت أحدهم فرصة سردها، إذا ما فتح النقاش في أسباب ضعف مستوى الخطاب النقدي العربي ، يضيف (عز الدين لمناصرة) بعض العوامل التي ساهمت إلى حد لا يستهان به في تأزيم الوضع ،منها مثلا ،الدور السلبي الذي يلعبه النقد الصحفي الموازي للنقد الأكاديمي الاحترافي ، فهذا النقد الذي تمارسه فئة لدواع مهنية غالبا ما يزيد العبء على النقد العربي ، لأن من سماته، غياب المنهج الواضح ،ومزج المناهج دون معرفة نظرية بخصوصية كل منهج وخلفياته المعرفية ، فضلا عن شيوع السطحية و التسرع في أحكامه ،التي غالبا ما تكون أحكام قيمة انطباعية وعفوية، لا تستند إلى قراءة شاملة للنص، متعمقة في تفاصيله ، ويحدث أحيانا أن يستطرد الصحفي، فيسوق كلاما خارجاعن النص، مما يؤدي إلى تهميشه .أما لغة هذا النقد، فهي لغة تكرر نفسها مع كل النصوص تقريبا[1].

وأخطر ما في النقد الصحفي على النقد والأدب، هو تشربه من الإيديولوجيا، ووقوعه تحت الهيمنة المباشرة لمصادر القرار و السلطة ،وضعفه أمام مغريات المال و النفوذ[2].

و الحديث عن النقد الصحفي، جر الناقد إلى تسمية الأطراف الفاعلة في تحديد مسار النقد في مجالين بارزين من مجالاته : قراءة النصوص و نقد النقد ، وهي أطراف مدفوعة كلها بأغراض إيديولوجية مؤسساتية في مصدرها ، ويمكن تلخيص ما توصل إليه (لمناصرة) بهذا الخصوص في الجدول التالي:

نوع الخيال الإيدولوجيا	سماتــه وتجلياتــه
الخيال الحكومي	خاضع لتوجيه حكومي، بحيث يعلي من شأن المبدعين الموالين للأنظمة ، وقد يكون النقاد المنتمون لهذا الاتجاه ،لهم انتماء مؤسساتي، وقد يكون ميلهم هذا ناتجا عن ترسخ ثقافة المماثلة فيهم . ومن سمات هذا النقد ،ممارسة التزوير والترويج الزائف،ومنع الأعمال التي تتبنى فكر المغايرة ، وخطرها على مستوى النقد العربي غير خاف على أحد [3]
خيال	العضوية في حزب معين هي طريقه الوحيد للنجاح ، والدرجة الثانية من سلم التفوق

[1]–عز الدين لمناصرة : " جمرة النص الشعري "، م س، ص: 22

[2]نفسه، ص: 22– 23

[3]–نفسه، ص: 23

الجماعات الحزبية	تمنح للمبدع الصديق ،ولا مكان للمبدع المحايد أو المعادي لتوجهات الحزب ، إلا إن كان لهذا المؤلف صيت و انتشار كبير، وموقف يكون محل احترام من الجماهير يستعصي عن التدجين .هكذا يدجّن الأدب والنقد ،ويضيق أفقهما، ويصبح أبعد ما يكون عن التقييم الفني و العلمي الموضوعي [1]
الخيال التقليدي المستقل	المقصود به ،الخيال الممثل من قبل المؤسسة النقدية الجانحة إلى فكر المماثلة، مع كل الأطراف،ولا تتبنى موقفا نقديا من الأحداث و الأشخاص و المؤسسات وحتى الأفكار و المسلمات ،يغلب عليها النزعة التوثيقية و المدرسية ، وخط الابتكاروالإبداع فيها غير واضح [2]
الخيال القطيعي الشعبوي	ناتج عن تواطؤ الخيال الحكومي مع الخيال الحزبي على توجيه الرأي العام الجماهيري ونزع الاستقلالية عنه، مما يجعله مجرد كيان تابع طوعا في موقفه للحكومة و للحزب
الخيال التابع	التبعية هنا لا تكون لأطراف داخلية، ولكنها تبعية للثقافة النقدية الغربية، وهنا يتم التضحية بالهوية و الموقف المستقل من أجل إحراز " لذة " التبعية [3].
خيال رأس المال	هيمنة مؤسسات ذات طابع اجتماعي أوعرقي أودِيني أوعشائري أوجهوي أو اقتصادي على مصادر المعرفة والثقافة والإبداع و النقد ،فيصير المرضي عنه مؤسساتيا هو المقدّم و صاحب الحظوة ،أما الصوت المنبوذ من قبل هذه المؤسسات، حتى وإن كان من طراز رفيع علميا وإبداعيا ،مهمشا اسما و نتاجا ،وهنا يغدو كل من الأدب والنقد في خطر [4].
الخيال الديمقراطي	هو النموذج الايجابي الأوحد من بين النماذج السابقة ، حيث ينفتح على الآخر من غير تفريط في الذات ،وينفتح على التراث في غير تعصب،يبدي دائما استعدادا لسماع الآخرين والإنصات إلى النصوص. يتبنى طريقة المحاورة يلتذ بالقراءة ، ويقدم الإضافة،ويعبر عن رأيه بكل موضوعية،يتجنب المجاملة ،ويتلافى التحامل على الغير ولايدعي الامتلاك الحصري للحقيقة، ولايقدم رأيه إلا على أنه احتمال .وهذا النموذج لمثاليت هو نموذج متصادم مع الأطراف السابقة [5].

[1]– عز الدين لمناصرة : " بحرة النص الشعري "، م س، ص:23 – 24

[2]– نفسه، ص: 24

[3]–نفسه، ص: 24 – 25

[4]–نفسه، ص:25

[5]–نفسه، ص:25–26

وتعقيبا على هذا الجدول، نقدم الملاحظات الآتية :

- الملاحظ أن النماذج السلبية، تفوق إلى درجة لا مجال فيها للمقارنة، النموذج الإيجابي الوحيد
- كل النماذج المذكورة، خاضعة للتوجيه الإرادي أو القسري .
- أصبح للمؤسسات دور في إنتاج الثقافة ،لكن على النحو الذي يرضيها، ويحقق مصالحها .
- تبدو الشخصية الناقدة ،شخصية فاقدة لاستقلاليتها، إما خوفا أو طمعا .

وعلى العموم فإن السائد، هو افتقاد رؤيا التخصص ، وروح المسؤولية العلمية، وطغيان ثقافة التهريج والاحتفالية المناسباتية. فالمبدع – حسب النماذج المقدمة – إما هو مبدع بلاط، أو مبدع حزب ،أو شاعر قبيلة أو عشيرة ،يشارك عشيرته في مناسبة إعلان الولاء للحزب أو الحكومة، وقد يكون منسلخا عاقا لا هوية له، لم يرض الانتماء إلى الأطراف المذكورة، فاختار له انتماء بديلا.

أما عبد المالك مرتاض فقد شخص سبب القصور في ضعف مستوى التطبيقات العربية،مقارنة بالدراسات الغربية المعاصرة المتجددة والمتوسعة .لقد فشل النقاد العرب في استكناه الأغوار الجمالية للنصوص وأخفقوا في تحليلها على النحو المطلوب ،ولم تسلم من هذا الحكم سوى بعض الدراسات ذكر (مرتاض) منها : "دراسات في نقد الشعر" لإلياس خوري – "البنية القصصية في رسالة الغفران| دراسة بنيوية" لحسين الواد– "تحليل رائية ابن عبدون" لمحمد مفتاح – "في معرفة النص" ليمنى العيد – "حركية الإبداع" لخالدة سعيد – "شفرات النص" لصلاح فضل. وأخرى اعتذر لأصحابها[1].

وما يلاحظ على هذا الطرح، أن الناقد عمد إلى ذكر الدراسات، و ليس الأسماء ،و لهذا الامر دلالته، فهذا الاستثناء لا يصدق على كل دراسات المؤلف من هؤلاء ، وإنما يخص المؤلفات المذكورة فقط، فيما تنضم مؤلفاته الأخرى إلى جملة الدراسات الضعيفة .

كما أنه اقتصر تقريبا على الدراسات البنيوية ،مع ميله إلى الدراسات الرائدة منها،واللافت كذلك أن (مرتاض) سكت عن أسماء ثقيلة اشتهرت بتطبيقات مثيرة للجدل، مثل (الغذامي)و (كمال أبو ديب) .فيما برر ضعف بعض الدراسات، بإهمالها للنص، في سبيل العناية بالمؤلف و بيئته (السياق) وينكر – بالمقابل – على أصحابها، وهم في أغلبهم – على ما يذكر – أساتذة جامعيون اتباعهم في التعليم والتحليل طريقة التجميع والتكديس العقيمة .والواقع أن هذه الملاحظات، كانت ستكون موضوعية ومؤسسة، لو خص بحكمه الدراسات المتقدمة نسبيا؛الدراسات التي أنجزت حينما

[1]–عز الدين لمناصرة : " جمرة النص الشعري "، م س، ص: 14

كانت المناهج السياقية تشهد نجاحها العربي الكاسح ، لكننا نعلم جميعا أن السياقية اندحرت مؤخرا ،تاركة المجال للدراسات النصية التي بغض النظر عن تفاوتها في الأهمية و العمق، إلا أنها قللت اهتمامها بالسياق، إن لم نقل ألغته، خصوصا الدراسات الأكاديمية التي وجه لها هذه التهمة، كما يؤخذ عليه جمعه بين التأليف و التدريس في سياق لا يحتمل هذا الجمع .ذلك أن الدراسات التعليمية (المحاضرات المنشورة)، لها أغراض تختلف عن أغراض الدراسات البحثية (الماجستير والدكتوراه) .

ومهما يكن من أمر، فان مشاكل الخطاب النقدي العربي، متعددة تعدد المناهج التي تمت استعارتها له ، وتعدد الدراسات التي تمثلتها وطبقتها ، وحلولها مؤجلة إلى حين تمكن الناقد العربي من فرز خياراته ، إما بمواصلة طريقه في الانفتاح على الآخر ،مع حسن التمثل ،و العمل الدائم على أقلمة المفاهيم، و تبيئة المصطلحات، وامتصاص الأفكار، و إعادة إنتاجها، أو ترك ذلك كله،والاتجاه إلى صناعة مناهج على غير مثال وارد،إلا إن كان مثالا مستلهما من ذخر الأولين ،على أن تستطيع أن تنطق بلغة العصر العلمي هذا، وتجرؤ على إفشاء سر النص .

4- هل هو نقد عربي؟ أم معرب؟.

الآن وقد أتممنا جولتنا النقدية والتفقدية العجلى لأهم المعالم النقدية في الثقافة الغربية؛التجارب المخصبة، والعلامات الفارقة والمتميزة، التحولات الكبرى، والأعلام المبرزين،الاتجاهات المصطرعة ،والمواقف المثيرة للجدل، وتبيّنا المصائر التي آل إليها كل ذلك في كنف الرعاية العربية، قد تتاح لنا الإجابة عن تساؤلات، الرئيسي منها يتعلق بمدى نجاعة التزود من تلك المعرفة التي نستهلكها نحن العرب بكثير من العناء، وغير قليل من الاحتفاء، مع شيء من التوجس، وذلك كله كان من بعد فصول طويلة من الجدل العقيم الذي انشغلت به الأنتلجانسيا العربية، على تعدد مشاربها المعرفية والإيديولوجية ، وإلى اليوم، وبعد نصف قرن من اتقاد أولى شراراته، لم يضع هذا السجال أوزاره، وإن خفت حدّته، فمازلنا لم نعرف كيف نجد السبيل إلى المواءمة بين المنجز النقدي والثقافي الغربي، وبين الثقافة العربية التي فقدت فعلا خصوصيتها في ظل هذا الاجتياح المتواصل لمكونات الثقافة الغربية .وهنا لن نجد توصيفا أعمق لهذا الوضع من التوصيف الذي قدمه (عبد الله إبراهيم)، ونصه: " تكشف النظرة النقدية الفاحصة، لمعطيات الثقافة العربية الحديثة، معضلة مكينة تستوطن نسيجها الداخلي، ألا وهي مماثلة الثقافة الغربية، ومطابقة تصوراتها، فحيثما اتجهت تلك النظرة في حقول التفكير المتعددة، لا تجد أمامها ـ على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيم ـ سوى ضروب من التماثل والتطابق مع ثقافة الآخر، التي فرضت حضورها وهيمنتها في المعطى الثقافي العربي الحديث مباشرة، وتجاوزت ذلك، إلى حد أصبحت على

صلة وثيقة بالتصورات التي تنتج ذلك المعطى، سواء تم الأمر استنادا إلى مبدأ القبول، أو إلى مبدإ الرفض ورد الفعل، ويعود ذلك فيما يعود إلى سببين رئيسيين : أولهما يتصل بهيمنة المركزية الغربية، ومحدداتها الثقافية والإيديولوجية، وهي تمارس اختزالا للثقافات غير الغربية، باعتبارها الثقافة الكونية الشاملة، وثانيهما : الاستجابة السلبية لمعطيات تلك المركزية " [1] .و بعزوف العرب عن محاولة التأسيس لتقليد التفاعل والمحاورة، والذي يقضي بإخضاع المنقول من مكونات الثقافة الغربية لعملية فرز وتدقيق، يكونون عاجزين عن " التفاعل الإيجابي مع الثقافات الأخرى، وهو أمر يجعلها تندرج في علاقات ولاء وامتثال لغيرها، بعيدا عن واقعها التاريخي والاجتماعي الذي يقصى ويستبعد، وتحل مكانه سلسلة متصلة من أفعال –المماهاة والتقليد"[2].

لقد كان الآخر فعلا هو " الطائر المحكي "، ونحن كنا " الصدى "، فمع اعتذارنا للمتنبي* نحن اخترنا أن نكون محاكيين، فيما استطاع الآخر أن يكون موضوعا لمحاكاتنا، نتشبث به بأهدابنا،ونعض عليه بنواجذنا .

أما الأسئلة الفرعية التي يمكن أن يثيرها ذلك السؤال الرئيس فهي من قبيل :

هل هذا العجز ،هو عجز مؤقت، ووليد اللحظة الراهنة ؟، هل كان للعرب إنتاج يمكن وسمه بالإنتاج النقدي الذي يستجيب في مستواه مع معطيات البيئة المعرفية التي أنتجته ؟، هل الاستخفاف بذاك المنجز كان لأسباب موضوعية، أو هو ضرب من جلد الذات أو نكرانها ؟، هل قصوره ناتج عن موضوعه، أو لعدم كفاية منظومته الاصطلاحية ؟، هل كان من التشابك مع فروع غير نقدية بحيث نضطر أثناء عملية التأصيل إلى الطواف عليها جميعا فيؤدي ذلك إلى تشتت الجهد،ونسيان المقصد ؟، هل تخلفنا عن الركب العالمي في صناعة المنهج والمصطلح حبيس مجال النقد ؟، أم هو حالة عامة ليس النقد إلا وجه بائس لها؟.

في الواقع إذا ما حاولنا استبصار حصيلة هذا الهجرة المضادة للمناهج النقدية، رأينا بجلاء عدم قدرة المتلقي العربي على استيعاب المنجز النقدي الغربي، في ظل غياب تمثل صحيح وواضح لذاك المنجز، وكفى بذلك سببا لتنحسر دائرة التلقي العربي، فلا تتسع إلا لذوي الاختصاص من النقاد، وتضيق عن الجمهور الناشد للمتعة المعللة والمبررة جماليا وفنيا، بعد أن ارتقت الذائقة العامة،فلم تعد تنسجم مع التزجية الجوفاء، والإشباع المؤقت أو المناسباتي .

---

[1]– عبد الله إبراهيم : " المركزية الغربية "، م س، ص : 5 .

[2] – نفسه، ص : 5 .

*– أصل العبارة : " أنا الطائر المحكي والآخر الصدى".

إن الدراسات العربية الريادية، أسهمت بلا شك في تطوير النقد، وانفتاحه على طرائق وآليات قربته من النص، وحقيقته، لكن ذلك كله ، كان مصحوبا بمظاهر أخرى غير صحية،وكذلك شأن كل معرفة لا يخلق لها جو صحي ومريح للتقدم والنماء . إن هذه البيئة التي كان الجديد يتطلبها، هي الإلمام الواعي بالقديم، مع الاستيعاب الكامل للجديد، وبهذين الشرطين كانت إمكانية خلق جو التكامل والانسجام بين المعرفتين متاحة، لكن واقع الحال الذي كان أيامها، أيام البدايات، كان يستبعد كل حديث عن التكامل، لصالح التضاد والنفي، لقد كانت الحالة العامة هي حالة الاحتقان الشديد، بحيث لا يمكن لصوت طرف أن يبلغ مسامع الطرف الثاني، فما بالك بعقله وفكره، فكان الرفض بديهية من البديهيات التي يعدّ الوقوف أمامها مضيعة للوقت بالنسبة للتيار المضاد للحداثة. وكان خيار القبول حتمية تفرض نفسها وبإلحاح، إذا شئنا أن ننتسب إلى عصرنا لا عصر غيرنا، الذين عاشوا لعصرهم ،وفي عصرهم ،يرى الحداثيون . أما الوسطيون فهم من القلة بحيث لا يتبين لهم وجود، ثم ما معنى الوسطية؟ ! ، إنها شعار تعجيزي ،إذا ما وضع على محك الواقع، الوسطية هي أخذ كل معرفة بطرف، لكن المعرفة لا تقبل التلفيق، إن الجمع ينبغي أن يكون جمعا تأليفيا حقيقيا، وعزّ هذا الصنيع على أمة توقفت عن الإنتاج منذ زمن، وظلت مشاكلها تتراكم من غير أن تعرف لها حلولا، إنها أمة غير مبدعة في حال كان فهمنا للإبداع في الفن، والفلسفة والعلم، يتطابق مع ما أفهمنا إياه (عابد الجابري) في قوله : " فالإبداع لا يعني الخلق من عدم، بل إنشاء شيء جديد، انطلاقا من التعامل نوعا خاصا من التعامل مع شيء أو أشياء قديمة، قد يكون هذا التعامل عبارة عن إعادة تأسيس أو تركيب، وقد يكون نفيا وتجاوزا " [1] .

و إشكالية المصطلح بتعقيداتها ،زادت الوضع المعرفي عموما، والنقدي خصوصا، تأزما وتشنجا، إنها شاهد آخر على هذا العجز المقيم بين ظهرانينا، فلم يبغ عنا حولا ؛ فوضى في النقل واضطراب في الاستخدام ،عسر في التلقي، وعزوف عن التنسيق والتوحيد، واستعصاء عن الاحتواء المؤسساتي، هذه هي الخطوط العريضة لواقع المصطلح العربي، وخلفها سطور من المعاناة،يتجشمها الباحث، والطالب ،و المتلقي العام ،و إن كان الإحساس بوطأتها هي عند الباحث المتخصص الذي تجعله الموضوعية في وضعية الجاني والضحية في الوقت نفسه أعظم وأشد. ولو كففنا عن هذا الاسترسال التزاجيدي، وبحثنا عن الجانب الوضيء من هذه الحالة، لخالطنا بعض التفاؤل الحييّ ، ونحن نرى مجالس عليا على مستوى الدول، ومجامع لغوية، وبنوكا للمصطلحات ومخابر على مستوى الجامعات، وندوات تعقد هنا، ومؤتمرات هناك، وإن على فترات متباعدة،

[1] – محمد عابد الجابري: " إشكاليات الفكر العربي المعاصر"، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط5 ،2000، ص : 53 .

وأماكن متدانية، لكن ذلك لم يغير الوضع قليلا ولا كثيرا، فما زال الفرج بعيد المنال، لكن الأمر يحتاج إلى تشخيص دقيق لأمراضنا المعرفية .إن الأمر يتطلب عناية بالغة بأمر المصطلح، ولأن المصطلح هو قوام كل منهج، فإن كل خلل قد يصيبه سوف ينعكس على المنهج، من حيث هو ممارسة وتطبيق ،و قبل ذلك، من حيث هو إجراءات ومفاهيم، فيؤثر ذلك كله على مصير المعرفة،وإن هذا كله بخطورته، لم يؤخذ مأخذ الجد من طرفنا نحن العرب، في الوقت الذي لا نملك فيه خيارا آخر، يتجاهل ضرورة مواجهة التحديات المستقبلية . ومن أعتى هذه التحديات التحرر من التبعية المطلقة للغرب على مستوى خطابنا النقدي . إن المعرفة النقدية عند الغرب، هي معرفة متراكمة متجددة، تعكس مراحل من البناء، طورت من خلالها مفاهيم أكثرها متغير، وقليلها مبدئي بديهي، لذلك فهو محكوم بالثبات النسبي، نسبية العلوم الإنسانية التي ينتسب إليها، لكنها بالنسبة لنا هي معرفة هجينة، مفتقرة للأصالة، تواجه إشكالاتها العصية، بارتباك واضح، وتعاني بمرارة أمام سؤال الهوية .إن هذا السؤال هو من أصعب ما واجهته الثقافة العربية عبر تاريخها الطويل ؛ أعربي هذا النقد، وهو ينبع من معين الغرب، ويعب منه بنهم مريع ؟، أم غربي، وهو يتكلم بلسان عربي مبين، عن نص عربي أصيل؟.

أمام هذه الأسئلة العويصة والمستفزة، يشرفنا أن نستلم مفاتيح الخروج من سراديب هذه المنطقة الإلغازية الحامية، من لدن واحد من أساطين الفكر العربي ،الذين عنوا بالبحث عن حلول لأعقد إشكالات هذا الفكر، وتحدياته العصية، وهو (محمد عابد الجابري). لقد قدم هذا المفكر مفهوما للخطاب، مفصلا على مقاس توظيفنا له في هذا البحث، فحيث كان هدفنا هو الإفادة من الإمكانات التي يفتحها ذلك المفهوم في مسعى الكشف عن التوجهات العامة، والاختيارات الغالبة والغايات المنشودة لمجموع الدراسات المحسوبة على الاشتغال النقدي العربي، اعتصمنا بالخطاب بوصفه مصطلحا دالا على بناء متماسك من الأفكار، محكومة بنسق موحد، وصادرة عن طرفين يتواصلان لغويا، هما منتج الخطاب ومتلقيه .فـ " الخطاب باعتباره مقول الكاتب – أو أقاويله بتعبير الفلاسفة العرب القدماء – هو بناء من الأفكار (إذا تعلق الأمر بوجهة نظر يعبر عنها تعبيرا استدلاليا، وإلا فهو أحاسيس ومشاعر، فن أو شعر) يحمل وجهة نظر، أو هذه الوجهة من النظر مصوغة في بناء استدلالي، أي بشكل مقدمات ونتائج، هنا كما هو الشأن في كل بناء (المنزل مثلا) لا بد من استعمال مواد (مفاهيم)، ولا بد من إقامة علاقات معينة بين تلك المواد، حتى يصبح بناء يشد بعضه بعضا (الاستدلال أو المحاكمة العقلية) .وسواء تعلق الأمر بالمواد، أو بطريقة البناء فلا بد من اختيار أشياء، وإهمال أخرى، لابد من إبراز جوانب والسكوت على جوانب، ولا بد من

تقديم وتأخير، ولا بد من تضخيم وبتر ...إلخ"[1]، إذن فالجوهري في الخطاب من منظور (الجابري) هو الرؤية التي تملي على منتج الخطاب، اتخاذ موقف مؤسس إزاء قضية ما، فكل خطاب منتَج يجب أن يتضمن وجهة نظر صاحبه ،متضمنة بدورها الحجج أو المبررات التي تسوغها، وتؤكد وجاهتها،وذلك ما يهيء لوجهة النظر تلك، أسباب النفاذ إلى قناعات المتلقي الذي يتوقف قبوله أو رفضه لذلك الموقف أيضا، على ما يتوفر عليه الخطاب من شروط التماسك والترابط بين مجموع الأفكار المشكلة له . إذن فالخطاب هو خلاصة اشتغال فكري ونقدي عميق في مجال معين ودقيق،يأخذ بالشروط المنهجية والابستمولوجية الخاصة بذلك المجال، ويستزفد الأدبيات المتفق عليها بين المتخاطبين في ذلك الاختصاص، وليس هو مجرد كلام إنشائي عام وحر . فالأهم من مهارة إنتاج الكلام| الخطاب، هو توفير المواصفات التي ينبغي لذلك الكلام أن يتوفر عليها، حتى يتسنى له أن يعد خطابا، " فالخطاب من هذه الزاوية، إذا كان يعبر عن فكرة صاحبه، فهو يعكس أيضا مدى قدرته على البناء، وبعبارة أخرى أنه لما كان كل بناء يخضع ولابد لقواعد معينة، تجعله قادرا على أداء وظيفته، فإن الخطاب يعكس كذلك مدى قدرة صاحبه على احترام تلك القواعد، أي على مدى استثماره لها، لتقديم وجهة نظره إلى القارئ بالصورة التي تجعلها تؤدي مهمتها لدى هذا الأخير، مهمة الإخبار والإقناع ....الخ " [2].

وإذ يدخل المتلقي في اعتبار صاحب الخطاب، فإن عليه أن يثبت حضوره هو الآخر، فيحرص على تلقي الخطاب بمنأى عن وصاية صاحبه، على المتلقي– حسب (الجابري)– أن يحتكم لرؤيته الخاصة، وموقفه المستقل في فهم ما يستقبله من خطابات، فإذا كان على المخاطِب أن يراعي المقاييس السابق ذكرها في إنتاج الخطاب، فإن على المخاطَب أن يلتزم بتلقي ذلك الخطاب، وهو متزود بالكفايات التي تمكنه من إعادة إنتاجه وفق تصوره الخاص، وهكذا يكون كل من المخاطِب والمخاطَب مشتركين في الموضوع (الخطاب)، مختلفين في المنظور وفي الموقف، يقول (الجابري): "والخطاب باعتباره مقروء القارئ – أو مقول القول بتعبير المناطقة القدماء –هو ذلك البناء نفسه، وقد أصبح موضوعا لعملية إعادة البناء، أي نصا للقراءة، وكيفما كانت درجة وعي القارئ بما يفعل، فإنه لا بد يمارس في ذلك النص ما يمارسه صاحب الخطاب عند بناء خطابه، أعني إبراز أشياء والسكوت عن أشياء، تقديم أشياء، وتأخير أشياء، فيساهم القارئ هكذا في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب صراحة أو ضمنا، والقارئ عندما يساهم في إنتاج وجهة نظر معينة من الخطاب،

---

[1] – محمد عابد الجابري :" الخطاب العربي المعاصر| دراسة تحليلية نقدية "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1982 ، ص 08

[2]– –نفسه، ص : 8– 9 .

يستعمل هو الآخر أدوات من عنده، هي في جملتها وجهة نظر، أو جزء منها أو عناصر صالحة لتكوينها، ومن هنا اختلاف القراءات وتعدد مستوياتها "[1].

وإذا كان الخطاب كمفهوم نقدي معاصر، قد أسهم في تنظيم المعرفة النقدية، وعمل على تطويرها من خلال خلق تصور لعلاقة حوارية تفاعلية بين شريكين معرفيين، كل منهما يحاول أن يمارس حضوره إزاء الآخر، مما يسمح بمراكمة الأفكار، وإثراء الرؤى، فإن المنظومة المعرفية القديمة لم تكن بعيدة فيما أثبتته له من مواصفات، وما أقرته له من سمات عن النسخة المعاصرة هذه؛فبالمقابلة بين النتائج التي توصلنا إليها بخصوص مفهوم الخطاب وفق ما طورته المرجعية العربية القديمة، وبين التصور الذي يبسطه (الجابري) له لا نجد من الاختلافات إلا ما فرضته مقتضيات العصر الابستمولوجية والمنهجية والاصطلاحية . أما اللب والجوهر ففيه من أوجه الاتفاق، ما يفوق أوجه الاختلاف بكثير.ولنا أن نستعيد ما كنا قد قلناه في المدخل بطريقة مركزة فيما يأتي :

- حمل كلمة " الخطاب " ،على معنى " مراجعة الكلام " حسب ما ورد في المدونات القديمة،وتضمن ذلك لدلالة إخضاع المسموع | المقروء لنوع من المساءلة والمناقشة، مما يبطل حتمية التسليم، وينزلها إلى مرتبة الاحتمال. أمر أقره (الجابري) وألح عليه .

- تشديد المصدر التراثي العربي على ضرورة توفر عناصر الخطاب كاملة وهي: المخاطَب والمخاطِب وموضوع الخطاب المتضمن للشروط السياقية أيضا، واقتضاء ذلك للازمة كون الخطاب كلاما ينتجه أكثر من متكلم واحد. على أن يكون في خطاب كل متكلم من القوة البرهانية والحجاجية، ما يضعف ثقة المتكلم في خطابه الذي لا يخلو من القوة نفسها، يلتقي مع حديث (الجابري) عن كفاية طرفي الخطاب الرئيسيين للتعاطي معه إنتاجا وتلقيا (كفاية البناء، و كفاية إعادة البناء) .

- أما من حيث الفعل الذي يحفزه الخطاب، فتحيل إليه في المدونة العربية إشارات من قبيل "وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان " [2]، فأما المخاطبة وزنا ،فهي مفاعلة، وهي "من الخطاب والمشاورة "[3]، وفي هذه الإشارة ما يؤكد الوعي العربي بارتكاز الخطاب على فعل التواصل والتفاعل، من غير إلماح إلى مركزية أحد الطرفين في مقابل هامشية الآخر .والندية بين الطرفين يثبتها

[1] – محمد عابد الجابري : " الخطاب العربي المعاصر "، م س، ص : 9.

[2] – ابن منظور : لسان العرب، م س، مادة : خطب، ص 97 وما بعده

[3] – نفسه، مادة خطب، ص 97 وما بعدها .

الجابري من خلال قوله " هناك إذن جانبان يكونان الخطاب : ما يقوله الكاتب، وما يقرأه القارئ"[1].

-وإذ سبق أن سجلنا لـ (الجابري) حديثه عن مواصفات خاصة يجب أن يتوفر عليها متلقي الخطاب، فإن لنا أن نعادل ذلك بالعبارة المحيلة على الفهم التراثي لمهارات المتلقي، والتي مؤداها: "من هو متهيء للفهم"[2]، وهي الأخرى تعطي توصيفا خاصا للمتلقي، بحيث لا يكون كل سامع للخطاب ،هو المخاطب المرغوب في إفهامه من طرف المتلقي. ثم إن التهيؤ للفهم، يقتضي وجود مكونات معرفية مشتركة بين طرفي الخطاب، تنبني عليها عملية التواصل الخطابي، وتؤهل المخاطَب لفهم مضمون الخطاب، مما يسمح له بتأويله .

ولهذه المعادلة في نظرنا دلالات وتخريجات، نوجزها فيما يلي :

-إن جانبا مهما من المنظومة الاصطلاحية العربية، وفي حال إعادة تهيئته، قادر على مجابهة التحديات الإبستمولوجية والمعرفية المعاصرة .

-إن (الجابري) وهو يبسط مفهومه ذاك،لم يشر مصرحا ولا ملمحا إلى رأي المرجعية العربية في موضوع الخطاب، مما يعني أنه اطرحها جانبا، ولم يمنحها ثقته .

-موقف (الجابري) التجاوزي هو في الواقع الموقف السائد والمهيمن في وسط المثقفين،والمفكرين، والنقاد العرب. فقراءة متعمقة في نتاج الأنتلجانسيا العربية على خلاف تخصصات عناصرها، تبرز لنا اختلافا في الرؤى، وتباينا في البدائل المقترحة للخروج من هذه الحالة،فطرف منها ينعى على العرب تبنيهم لمنطق المطابقة مع الغرب، وينكر عليهم غيابهم الكلي عن مجال الإنتاج الفكري والثقافي، وبالمقابل يشترط هؤلاء أو غيرهم ممن يرحبون بهذا المنطق (منطق المطابقة مع الآخر)، أن تمر كل محاولة للنهوض عبر جسر الغرب، وهذا (أدونيس) مثلا يؤكد بأن هناك غياب عربي على مستوى الخارطة المعرفية المعاصرة، ثم يقترح سبيلا للخروج من هذه الحالة ممثلا في ضرورة إدراك الذات العربية لنفسها، إدراكا فعليا وعميقا، وذاك الإدراك هو خطوة في طريق التعرف على الآخر، فالآخر يعرفنا أكثر مما نعرف أنفسنا، والسبب هو أنه يعرف ذاته معرفة عميقة[3].إذن وحتى نخرج من غيابنا، وحتى نحجز لنا موقعا في الخارطة الفكرية العالمية، يجب أن نعرف ذواتنا، وحين نعرف ذواتنا نستطيع أن نتعرف على الآخر، أي أن مساهمتنا الحضارية مقرونة بالتعرف على الذات ،وعلى الآخر في الحين نفسه .

---

[1]– محمد عابد الجابري : " الخطاب العربي المعاصر "، م س، ص : 8

[2]– رفيق العجم : " موسوعة مصطلحات أصول الفقه عند المسلمين "، م س ،ص: 676 .

[3] – أدونيس : " موسيقى الحوت الأزرق "، م س ، ص : 6

والرهان الحقيقي الذي يطرحه هذا الاقتراح، هو الاهتداء إلى الآليات التي تمكننا من التعرف على الأنا، هل يكون ذلك بالعودة إلى تاريخها وتراثها ،على أساس أن كل ذات هي عصارة ضمير جمعي ،ونسق ثقافي متجذر تاريخيا، وبالتالي فكل التحولات التي أفرزها الزمن هي تحولات عرضية وسطحية، أم بالاعتماد على الحاضر ومكتسباته بسبب من وقوع الذات العربية في قلب التأثير الثقافي والحضاري الغربي، مما يجعل كل ما هو معاصر هو غربي المصدر بالضرورة، وطالما أن الذات تشكلها التجارب المعيشة ،والمعطيات الواقعية، فإن الأسهل بالنسبة لها والأقرب إلى التناول هو الرافد الغربي وذلك بحكم التقارب الزمني .

- قد يحمد لفئة من المفكرين الذين تمكنوا من النفاذ إلى عمق الجرح العربي المقيم، جهودهم العظيمة والرائدة في الكشف عن الأسباب الحقيقة التي صنعت هذا الواقع العربي المأزوم، لكن اشتغالهم في الغالب لم يتجاوز مرحلة التشخيص، أما مرحلة المعالجة والتطبيب فلم تعدّ وصفاتها بعد،وإن أعد شطر منها، فإنها لا زالت غير قابلة للصرف، ببساطة ،لأن داءنا المزمن لم يتم حتى الآن الاهتداء إلى دواء شاف له.

- مثل هذه الأعراض تتكرر في الوجه النقدي للخطاب العربي المعاصر، فثمة – وكما رأينا – من يتبنى خيار التمثل والمطابقة، فيتجاهل احتمالات عدم توافق الأنسجة بين الثقافتين، ويستخف بالمخاطر التي يمكن أن تجرها علينا تلك الاستعارة غير المشروطة، وثمة من يستنكر هذا التوجه فيحاول – سدا لذلك الباب – أن يجد في التراث ما يمكنه أن يقارع به المستعار من المفاهيم والتصورات، فيسعى إلى تنمية روح المقاومة الداخلية في جسد الخطاب النقدي العربي، ويعمل على التوطين لحاجز دفاعي في وسعه صد كل غزو منهجي. وبين الضدين، هناك توجه معتدل لا يهمه المصدر بقدر ما تهمه النتيجة، التي لا تقل عن التأسيس لرؤية نقدية عربية متنورة، تأخذ من المرجعتين معا ،ودون عقد أو حسابات الانتماء والأصل.

- بالتملي في هذه المواقف النقدية المتعارضة. نجد أن لب الإشكال، ومانع التوافق، يكمن في الاختلاف على عروبة النقد ،فإذا كان لسان حال البعض يقول ما قاله الجابري :" أما ما نعنيه بالخطاب العربي فهو الخطاب الصادر عن مفكرين عرب بلغة عربية وفكروا فيه في أفق عربي "[1]،فإن البعض الآخر لا يقنع بتوفر شرطي اللغة والأفق، فضلا عن انتماء الناقد، فيتطلب إلى جانب ذلك المرجعية والسياق. والواقع أن في هذا المطلب شيء غير قليل من الوجاهة، وذلك لما سنبسطه فيما يأتي :

[1] – محمد عابد الجابري : " الخطاب العربي المعاصر "، م س، ص : 13 .

إن العلاقة بين السابق من المذاهب والفلسفات والمناهج الغربية ،ومثلما توصلنا إليه في الفصول الأولى هي علاقة تراكمية نقدية، والتوطين للجديد عند الغربيين، يسبق دائما بمرحلة للنقاش، يتم في إبانها تقديم مبررات الإزاحة، وعرض مسوغات الانتقال، فعندما نقرأ مثلا كتابات غربية تنتقد البنيوية، فإننا نلمس فيها حوارا هادئا رزينا، ينم عن فهم وعلم، احتضنته حساسية علمية ونقدية ،لا إيديولوجية مذهبية ،ومن أطول الفصول التي مر بها ذلك الحوار، ليس هو: هل نقبل البنيوية أو نرفضها ؟ ،إذ أن كل جديد ومفيد مرحب به في دنيا العلم والمعرفة الغربية، وهذا المبدأ إنما عمل على التأسيس له على مدى عقود طويلة تعلم فيها المجتمع كيف يسعى للمعرفة وكيف يبنيها، وكيف يقدس العقل، وكيف يكبره، وكيف يحترم الرأي المخالف، والموقف المستقل،حتى إذا ظهر منهج جديد، أو علم وليد تم تلقفه باحتفاء ،وإن من بعد نظر وتأمل، ثم لا يني أهل الاختصاص أن يعيدوا النظر فيما تم تلقيه من قبل، وهنا قد يصمد أمام النقد، وقد يتهاوى فإذا صمد فهو أهل للبقاء، وإذا تهاوى ،فلأنه أدى ما عليه، ولم يعد قادرا على تقديم المزيد، ومن شأن كل هذا ،أن يبيد أسباب الخلاف والصدام، ويحل معه أسباب الاختلاف المثمر البناء، ذلك هو السياق الثقافي العام الذي نشأت فيه المناهج الغربية وأنى لنا بمثله، دخول البنيوية وفكر الحداثة عموما كان دخولا اجتياحيا وفجائيا، كان أشبه ما يكون بغزو معادل للغزو الاستعماري الاستلابي فنحن لم ننتج فكرا شبيها في انفتاحه وتحرره وشموليته بفكر الأنوار ،حتى يمكننا أن نتقبل الحداثة وما بعد الحداثة دون تحفظ وتوجس ، كما أن خطابنا النقدي لم تتهيأ له منابع معرفية ترفده ومرجعيات فلسفية تؤطره، حتى إذا اجترح مقولاته، وأعلن عن منطلقاته وإجراءاته، كان لذلك كله سند علمي يمنحه الشرعية، ويقيمه على أرضية ثابتة ورصينة، وكنا قد رأينا كيف انسل هذا الخطاب من دائرة الفلسفة والدراسات الجمالية التي تناغمت في مرحلتها الاولى مع نظريات الفن ومذاهب الأدب الصاعدة ،مثل: النظرية الانفعالية، والرومانسية، والانطباعية ،والفن للفن ،لينسرب في مجرى العلوم الإنسانية وغير ذلك ،ثم ما لبث أن تقمص وإياها شعار العلم والروح العلمية ،وذلك في عهد السمفونية الثانية ،سمفونية الحداثة، ونغمتها الأثيرة والمثيرة والشهيرة ،البنيوية، ثم توالت التطورات المعرفية ،والتحولات الابستمولوجية ،والانتقالات المنهجية على نحو ما رأينا على مدى الفصول السابقة، لكن ظل المبدأ المحتكم إليه في كل انتقال، هو مبدأ "النقد" الذي لا يعلو عليه أحد ولا يجل عنه منهج ،أو نظرية، والمهم في كل هذا، أن تلك الدينامية ،وذلك الحراك الذي ما فتئ النقد يشهدهما، لم يكونا سمتين حصريتين له، بمعنى أن كافة الحقول علميّها، وتقنيّها ،وإنسانيّها وكل الأصعدة اجتماعيّها ،وسياسيّها ،وثقافيّها ، كانت تحيا حالة بركانية حامية من النشاط، مما صنع توازنا معرفيا ،وعلميا ،وفلسفيا ،وفكريا ،وثقافيا ،وحضاريا ،وتقنيا ،وتكنولوجيا كانت له

انعكاساته الواضحة والجلية، على مستوى الذهنيات والقناعات ،وعلى مستوى أساليب التفكير وأنماط التعاطي مع الحياة ومع الآخر، أما عندنا نحن، فلم يتشكل شيء من هذا البديل ،إن خطابنا التنويري النهضوي، لم يجن من الثمار ما يتجاوز عقد مصالحة جزئية مع فعل التعلم، وتمرين متواضع على أيسر أنواع التفكير، وأقربها إلى الحفظ والتلقي الاستهلاكي، مع سيادة كاملة لروح التلقين،حتى إذا اكتسحتنا فلسفة الغرب في بناء المعرفة ومراكمتها، لم نتصيد منها سوى الفصل الأخير، نقبض على المنهج وقد استوى ،و تنفلت منا ملابسات الشرط الذي أنبته وحقيقة الظرف الذي صاغه، لذا يسهل علينا تغييره وتعويضه بغيره، ليس لأننا نمج الثبات ونكره الجمود، نهوى التجديد، ونجتهد في طلبه، بل لأننا لم نتعب في صياغته، ولم نجهد في تشكيله، وما دام ذلك كذلك فلا أذعن منا لصوت المنادي إذ آذن بدخول فجر منهجي جديد، فلا فرق عندنا كبير، بين منهج وآخر، لا مزية للتفكيكية على البنيوية ،ولا فضل لما بعد الحداثة على الحداثة، ما دامت كل هذه المناهج مع الفلسفات والأفكار التي انطوت عليها، لم تستطع أن تغير عاداتنا في التفكير، ولم تحفزنا على الاجتهاد، ولم تنمّ فينا مهارات الانتاج،إلا ما كان مؤقتا وفرديا وجزئيا، ولهذا فبعضنا يقبل جملة ودون نقاش، وبعضنا الآخر يرفض جملة أيضا ودون تمحيص، أو تخير، أو فرز، يرفضون البنيوية لأنها حداثية، ولأنها غربية ،ولأنها تنطوي على نزعة مادية وإلحادية، وغير ذلك من المقومات التي يمكن إسقاطها، – وبسهولة لو كنا من العاملين والمجدين – إذا ما ثبت تنافيها مع ثقافتنا وقيمنا وديننا ،وتعويضها بما يتماشى مع كل ذلك. إن الرفض المؤسس والدامغ لكل الحجج لا وجود له،وهذه إحدى مخاطر الفكر النقدي والعربي المعاصر، لا ننكر بأن ثمة أصوات عربية تميزت في إنتاجها ،بعضها كنا قد ألمحنا اليه في هذا الفصل، ونعترف أيضا بأن ثمة أسماء برزت في مجال قراءة النص العربي، لأنها أحسنت استثمار المنهج الغربي، لكن لا نستطيع أن نكون أكثر تفاؤلا، إلا بعد تصبح هذه الاستثناءات هي المشكلة للاتجاه السائد، والعام ،و ليس العكس، يصبح لنا من الإنتاج ما يقنع الآخر ،فيوظفه في قراءاته، مثلما نوظف نحن ما ينتجه هو، حينها فقط نستطيع أن نقول إن هناك خطابا نقديا عربيا، ونحن للرأس رافعون.

والشرط الثاني الذي يؤكد أصالة هذا النقد، هو قدرته على اجتراح أسئلته الخاصة وإشكالاته المختلفة عن تلك الإشكالات التي تكابدها المناهج والنظريات في السياق الغربي، فإذا كانت المناهج الحداثية | البنيوية مثلا، قد أزيحت بتهمة مباركتها لجموح النص ومركزيته ،في مقابل إهاضة جناح الإنسان منتجا ومتلقيا، فضلا عن تهم أخرى، تعبر عنها شعارات مغرضة، كشعار "سجن اللغة" ،والاغراق في النخبوية، وتكريس فكر التمركز، وغير ذلك ،فإن هذا لا يشكل مشكلا عويصا بالنسبة للثقافة العربية، إذ سبق أن منح النص في كنفها من الاهتمام والتقديس ما

يربو عما منحته البنيوية إياه، إن النص الذي نقصده هنا طبعا، هو النص القرآني الذي شكل موضوع نشاط تفسيري وتأويلي ثر وزاخر وفريد في عمقه واتساعه، فقد انطلق من النص الذي درس في ذاته ولذاته، وتمثل قراؤه المتميزون مبدأ " القراءة الداخلية " بانتباه كبير، وبطريقة ما ، كان عليهم أن يزيحوا السياق، فأزاحوه، أزاحوه لأنهم كانوا مقتنعين بأن لحظة التلقي، تختلف من قارئ إلى آخر بحسب موقعه في الزمن، وفي التاريخ، وفي المكان.

أما ما يمكن للخطابين التفسيري والتأويلي أن يلتقيا فيه مع المناهج الأخرى السياقية منها والحداثية وما بعد الحداثية ،ويختلفان ،فيتميزان ويتألقان من جهة، ويوفران – لو يستنبتا في حقل الفكر والنقد – أرضية خصبة لأسئلة أخرى عربية خاصة وخالصة فنلخصه فيما يلي :

ـ لقد اهتم المجال التفسيري بشرطية الخطاب إنتاجا وتلقيا.

-المنهج التاريخي مطبق بكفاءة عالية، واحترافية عالية في علم الحديث.

ـ لقد كانت القراءة التفسيرية تسير على محورين اثنين ؛ محور عمودي يحاكي تاريخ الأحداث والأمم، ويتجلى ذلك من خلال تفسير الآيات التي تتحدث عن قصص الأنبياء والأمم البائدة،ومحور أفقي يمتد على مستوى المكان، يظهر فيه بجلاء احترام النص للقرآني لاختلافات الشعوب والأقوام في لغاتها، وثقافاتها، ولهجاتها، فلا يمنع منها ما لا يتعارض مع محتواه. وهكذا لا يمكن لأمة الغرب أن تتباهى لوحدها بفكرة الاختلاف، وتدعي أنها صاحبة السبق في احترامها وممارستها.

ـ لقد توسلت القراءة التفسيرية والتأويلية مداخل مختلفة نحوية، ولغوية، وبلاغية، وصوتية.

ـ اعتمدت القراءة التفسيرية والتأويلية على أنساق أخرى لغوية كالشعر، وغير لغوية كالنسق الاجتماعي والتاريخي، مما يعني أنها كانت قراءة سياقية أيضا.

ـ على خلاف الخطاب النقدي المعاصر الذي لا يقبل التعايش بين السلطات (سلطة المؤلف والسياق| سلطة النص| سلطة القارئ)، يسّر النص القرآني ـ على قدسيته وجلاله وفرادته ـ ذلك،فنجد في النص التفسيري أو التأويلي الواحد، إشارات جمالية لغوية، أو بيانية، يجاورها حديث عن أسباب النزول، وشرح لمقصدية المرسِل عز وجل، وقد يؤلف القارئ بين كل ذلك، بما تيسر له من ثقافة وعلم، فنكون بذلك أمام نص قرائي متعدد الأصوات ،من غير أن ينال ذلك من قدسية المقروء، وتعالي مصدره.

-و هذا يعني أن باب الاختلاف ليس موصدا تماما في النص التفسيري، بل إن الاختلاف يأخذ طابعين، الطابع الأول يمكن أن نعتبره آنيا، وهو الاختلاف الذي يعني ذلك التعارض الذي

وقع فيه المفسرون المتعاصرون حول معنى بعض الآيات أو الكلمات. أما الطابع الثاني الذي نعده اختلافا عموديا أو تاريخيا، فهو الذي يقتضيه العصر ،وما يطرأ عليه من مستجدات، وينبغي أن نذكر هنا ،أن مثل هذا الاختلاف ،ليس هدمي النزعة، أي أنه لا ينسف التفسيرات السابقة، وإنما يبني عليها، أو يعدلها لصالح العصر.

- وكما هو ملاحظ فإن ضربي الاختلاف كليهما، لم يصلا إلى درجة التضاد الذي لا ينسجم مع شرطية التلقي القرآني؛ ذلك أن التضاد يحمل نزعة الهدم والنفي، ولا يحتمل التعدد والتنوع. ذاك ما وضحه صاحب "الفروق في اللغة" على النحو الآتي:: " الفرق بين المختلف والمتضاد أن المختلفين هما اللذان لا يسد أحدهما مسد الآخر في الصفة التي يقتضيها جنسه مع الوجود كالسواد والحموضة، والمتضادين هما اللذان ينتفي أحدهما عند وجود صاحبه، إذا كان وجود هذا على الوجه الذي يوجد عليه ذلك، كالسواد والبياض، فكل متضاد مختلف، وليس كل مختلف متضاد "[1].

- القراءات التي سلكت المسلك التأويلي، تحاول إنتاج الدلالة من أجل المماثلة مع مقصدية المرسل الله عز وجل ؛ إذ أن كل محاولات التأليف، والتوفيق، والتقدير يكون القصد منها الوصول إلى أقصى درجات المطابقة، وفي سبيل ذلك ولأجله، لا يخلو الأمر من اختلاف بين المؤولين، لأن الطريق إلى الحقيقة اليقينية للنص المؤول، غير متاح أمامهم ،ولا يعدو الأمر في النهاية، أن يكون اجتهادا يحتمل الخطأ والصواب، على تفاوت بين درجات الخطأ ودرجة الإصابة بين المؤولين.

-يمكننا تسجيل الاختلاف بين القراءة في إطارها الديني، والقراءة بمفهومها النقدي المعاصر من حيث الغايات، ففيما تهفو القراءة الدينية إلى المطابقة مع المقروء، تتطلع الثانية إلى للاختلاف عنه في إطار ما يسمى عند التفكيكيين بـ " إساءة القراءة ".

إذن فكثير من هذه السمات،وكما كانت مكسبا بالنسبة لمناهج معينة، تحولت في وقت من الأوقات إلى دليل إدانة، ومسوغ إزاحة، ولو تعومل معها بالمنطق العربي الذي يقبل التعايش بين المناهج ،لما كان هناك اضطرار لأي إزاحة ثورية، لكن المؤسف، أن هذا المنطق لم يتم تفعيله أصلا،ولم تغادر نفحاته نشاطي التفسير والتأويل ،وهما نشاطان كما نعرف فتر الإنتاج في إطارهما وقل،فأصبح حكرا على المهتمين بظاهرة الاعجاز العلمي في القرآن، وكذا الخطاب الدعوي، وهو خطاب استعجالي نظرا لصيغته الارتجالية في الغالب، ونظرا أيضا لتحوله إلى مادة إعلامية كثر الطلب عليها، فكانت النتيجة ما نحن فيه من فقر معرفي، وعوز منهجي اضطرنا إلى استنتاخ التجربة

[1]– أبو هلال العسكري: "الفرق اللغوية" ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ص117.

النقدية بكل اطوراها من الخارج، لما أفقد خطابنا النقدي الأصالة ،فخطابنا النقدي وإن كان عربيا بحكم توفره على ما اشترطه (الجابري) في قوله السابق، إلا أن عروبته ليست أصيلة ،إنه في حكم المعرّب ؛إذ كان المعرّب في أدبيات فقه اللغة يقضي بأن يعامل معاملة العربي من الكلمات، مع أنه ليس عربيا في الأصل، فكذلك المنهج النقدي، هو منهج عربي معرّب لا عربي أصيل . ولن يكون خطابنا النقدي المعاصر عربيا، كامل العروبة، أصيلها، ما لم يتوصل منتجوه إلى صياغة تصورات أو نظريات ،أو مناهج، أو حتى مفاهيم ومصطلحات ،هي من الدقة، والعمق، والضبط ،والابتكار ما يسمح لها بطرق باب العالمية، هذا فضلا عن مباشرة هذا الخطاب لفعل الاجتراح، اجتراح أسئلة تحمل طابع الخصوصية والاختلاف، فمشاكلنا مع النص، تختلف عن مشاكلهم هم معه، طالما أن النص العربي يشمل حصرا " كل ما أنتجه العربي ،بغض النظر عن الزمن أو الجنس أو النوع "[1] .

[1]– سعيد يقطين وفيصل دراج : آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، 2003، ص 43 .

الباب الثاني

النقد الثقافي | نقد المؤسسة، الإرهاص والتنظير والممارسة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول:

في الكتابة الغربية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- أسئلة النقد الثقافي:

-أ سؤال المصطلح :

من أكثر الإشكالات الابستمولوجية التي صادفت المشتغلين والمهتمين بهذا المجال النقدي الجديد والمثير، هو اشتمال المصطلح الدال عليه على كلمة " الثقافة "، وهي كلمة معروفة بمرونتها وقابليتها للتمدد والتقلص، واستجابتها السريعة للتغيرات المعرفية والتحولات المنهجية، الأمر الذي جعلها من أكثر المصطلحات افتقارا للضبط، وأشدها حاجة للثبات على مفهوم قارّ ومتفق حوله، وليس من المصطلحات ما يعاني هذا الوضع، سوى المصطلح الذي طالما أجري من " الثقافة " مجرى النقيض، وهو "الطبيعة". ذلك ما أشار إليه (إيغلتون) في معرض تتبعه لمجموع التحولات التي اعترت مفهوم الثقافة، لكنه عدّل هذه العلاقة التعارضية لصالح التشاكل الدلالي بينهما؛ فطالما أن كلمة ***Culture*** في الأصل الدلالي الاشتقاقي تعني " حديدة المحراث القاطعة"[1]، فإنها فرع من الطبيعة. ومما يكمّل هذا التشاكل، ويوثقه لدى (إيغلتون)، كون أرفع الأنشطة الإنسانية، تعبر عنها أفعال ذات علاقة دلالية، أو اشتقاقية بأفعال كالزراعة، والعمل، والحراثة، والمحاصيل [2] .

ولدى (دوني كوش) من الكلام في تاريخ كلمة الثقافة، ما يعزز هذا الرأي؛ يقول (كوش): " إذا استطعنا اعتبار فترة تشَكُّل المعنى الحديث للكلمة تعود إلى عام **1700**، إلا أن كلمة ثقافة هي كلمة قديمة في المفردات الفرنسية. وهي كلمة تعود في أصلها إلى اللغة اللاتينية ***Cultura*** التي تعني رعاية الحقول، أو قطعان الماشية. ثم ظهرت في القرن الثامن عشر لتدل على جزء من الأرض المزروعة "[3].

ولئن كان مصطلح الثقافة، يفتقر للمشروعية الكاملة والتامة في الاستخدامات المعاصرة، نظرا لإخلاله بشرطي الدقة والإجماع، فإنه عانى قبل اليوم الكثير من المتاعب، ويكفي أن نعرف من (إيغلتون) أنه لم يستطع أن يحقق وجوده المستقل، ولم يتمكن من أن يبني هويته المختلفة عن كلمات ظل ملازما لها، ملازمة الملحق للمتن "الخلقي "، و"الأدبي"، و"الفكري"، والذهني" .. إلا بعد أن جاء (ماثيو آرلوند)، فكُتب لها الخلاص على يديه، وتحولت إلى " تجريد" قائم بذاته [4].

---

[1]- إيغلتون : " فكرة الثقافة "، ترجمة : ثائر ديب ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، 2007 ، ص : 13 .

[2] - نفسه، ص: 14 .

[3] - دوني كوش: " مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية"، ترجمة : قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 12

[4] - إيغلتون : " فكرة الثقافة "، م س، ص : 14 .

وبعدما استقامت الثقافة "تجريدا" قائما بذاته، وظن الناس أنها ستنعم بالاستقرار، وطمع المتعاملون بها ومعها ،في أن يتوصلوا بشأنها إلى نوع من التواضع ولو نسبي، تكشفت حقيقة تعذّر كل ذلك في الوقت الحاضر، وإذا كانت إحصاءات التعريفات التي حظيت بها الثقافة في اللغة الإنجليزية حتى الخمسينيات من القرن العشرين، قد كشفت عن ما يقرب من مائة واثنين وستين تعريفا [1]، فالله وحده يعلم ماذا يقابل هذا الرقم في باقي اللغات .

وعلى كل، فإن أقرب حدود الثقافة إلى اهتمامات النقد الثقافي، هي تلك المرتكزة على القيمة الرمزية لها .ففي منظورات السوسيولوجيا والنظرية النقدية المعاصرة، تمثل الثقافة منظومة من الرموز، تشكلها المجتمعات في تعاقبها عبر العصور، ثم تتخذها موضوعا مشتركا للاستهلاك غير الواعي ولا المقصود، بحيث تصبح مرجعية قوية، وذات سلطة، يصدر عنها الأفراد في سلوكهم وتفكيرهم، ومن غير أن يدركوا بأنهم يتحركون ويتصرفون، ويتكلمون وفق إملاءات خارجية، فما هم مطمئنون إليه، هو أنهم يحكّمون إرادتهم في ما يصدر عنهم.

ولما كان للثقافة هذا الجنوح الكبير نحو معطى " الرمز "، فقد وجد النقد الثقافي في المدخل السيميائي|السيميولوجي خير معين على كشف أنظمة الإفصاح النصوصي، يقول (غيرتز) "...ان الإنسان هو حيوان عالق في شبكات رمزية، نسجها بنفسه حول نفسه ،و بالتالي أنا أنظر إلى الثقافة على أنها هذه الشبكات ،وأرى أن تحليلها يجب ألا يكون علما تجريبيا يبحث عن قانون، بل علما تأويليا يبحث عن معنى . وهكذا فأنا أبحث عن الشرح، شرح التعبيرات الاجتماعية، وإجلاء غوامضها الظاهرة على السطح..." [2] . هكذا تخير النقد الثقافي مفهومه للثقافة من جملة خيارات كثيرة جدا ،تقدمت بها عديد الحقول، والاتجاهات، والايديولوجيات، والنظريات .وطبيعي أن يضم هذا المفهوم المصطفى إلى المكون السيميولوجي المشار إليه، مكونات أخرى استمدت جوهرها من المرجعية ما بعد الحداثية، ذلك ما نفهمه من تعريف (إيغلتون):"والثقافة إذن ،هي القفا اللاواعي للحياة المتحضرة التي هي الوجه .إنها تلك القناعات و الميول المسلم بها بداهة ، والتي لا بد من وجودها كيفما يكون بمقدورنا أن نتصرف أيما تصرف ، وهي ما يأتي بصورة طبيعية ، وما يولد في العظام ،وليست ما يتم تصوره في الدماغ .ولذا ليس مدهشا أن يكون مفهوم الثقافة، قد وجد في دراسة المجتمعات البدائية ،ذلك المكان السخي المضياف، حيث رأى الأنثروبولوجيون ،أن هذه

[1]– عبد الله الغذامي : القبيلة و القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط2 ، 2009 ، ص 66

[2]– كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ط1 ،2009 ،ص82

المجتمعات، قد أتاحت لأساطيرها ،و شعائرها ،وأنظمة قرابتها ،وتقاليد أسلافها ،أن تفكر بدلا منها"[1].

ومن المفاهيم المرجعية والمعتمدة لدى عدد من أقطاب الفكر المعاصر، ذلك المفهوم الذي قدمه (إدوارد سعيد) للثقافة، وهو في الواقع مفهوم منشطر إلى فصلين ؛"فالثقافة يتم استخدامها في المقام الأول لا لتحديد الشيء الذي يمتلكه المرء،ناهيك عن تحديدهاأيضا،فضلاعن عملية الامتلاك السالفة الذكر ، ذلك الحد الفاصل الذي تحتدم عليه معركة ضاربة بين مفهوم الشيءالدخيل على الثقافة،ومفهوم الشيءالذي من صلبها هي .

لكن في المقام الثاني ،هنالك بعد أكثر تشويقا لفكرة الثقافة هذه،ألا وهو تملكها الامتلاك ،أي بما معناه أن الثقافة بمقدورها–بفضل موقعها الرفيع والسامي –أن تجيز،وتهيمن ،وتحلل،وتحرم،وأن تخفض منزلة شيء ما،أو أن ترفع من مقامه ،الأمر الذي يعني بوجيز العبارة :قدرة الثقافة على أن تكون وسيلة ،أو ربما الوسيلة الأساسية للإتيان بالتمييز القاطع في قلب مضمارها هي ،وفيما خلف المضمار أيضا "[2]

وبهذا تكون الثقافة من وجهة نظر (إدوارد سعيد)، عاملا موجها لسيرورة الفعل الاجتماعي،ومصدرا موفرا للأطر المنظمة للحياة السياسية والفكرية ،فضلا عن الاجتماعية، كما أنها تملك صلاحية امتيازية وحصرية في بناء الذوات ،وتحديد خياراتها وأولوياتها، بما يتوافق مع أنساقها. وهذا يجعلها طرفا قويا في جدلية طرفها الثاني هو المجتمع.

ففي تحليل عميق لجوانب الاشتباك الحاصل بين الثقافة والمجتمع، عمل (إدوارد سعيد) ضمن كتاب "العالم والنص والناقد" على الكشف عن آليات تكوّن الوعي الفردي للمثقف الناقد، ويؤكد مبدئيا على أن هذا الوعي الفردي للمثقف، لا يجعله يكتفي بأن يكون طفلا للثقافة التي أنتجته، (وهذا أمر لا مفر منه لا لشيء إلا لأنه جزء منها)، وإنما يدفعه لأن يكون عنصرا فاعلا فيها اجتماعيا وتاريخيا ،وهذا الأمر الثاني هو خيار يأخذ به المثقفون عادة، وبه يتميزون عن غيرهم [3]. ويقيس (سعيد) العلاقة القائمة بين المجتمع والثقافة، بفكرة البنوة والتبني، وهي فكرة تنميها مضمرات نصوص عالمية كثيرة، مثّل لها بـ "الأرض القفر" لـ (اليوت)، وأشعار (مالارميه) ،و كتابات

[1] – إيغلتون : فكرة الثقافة، م س، ص : 40 .

[2]- إدوارد سعيد : "العالم والنص والناقد "، م س، ص16

[3] – نفسه ، ص : 16 .

(أوسكار وايلد)، فضلا عن نصوص غير أدبية ،مثل :كتابات (فرويد)، و كتابات (لوكاتش) عن الصراع الطبقي.

إن نصوصا من هذا الطراز، تترجم في نظر (إدوارد سعيد) أطروحة تعبر عن" مصاعب البنوة الطبيعية واستحالتها في خاتمة المطاف؛ وذلك لأن تصور التجسيد كما يقول (لوكاش) ،ما هو إلا تغرب الرجال عمن ينجبون، وانسجاما منه مع القساوة الصارمة والمطلقة لتصوره هذا، فهو يعني بهذه المقولة أن كل نواتج العمل البشري، بما في ذلك الأطفال، تعيش حالة من البعزقة والعزلة المطلقة بعضها عن بعض ،و بالتالي فهي مجمدة ضمن فئة الأشياء الأنطولوجية، وكأن المقصود بها ،أن تجعل حتى العلاقات الطبيعية شيئا مستحيلا عمليا "[1]، وهكذا فإن المظهر الأول الذي يوحي بمصاعب البنوة، هم الأزواج العقيمون ،و الأطفال اليتامى، والعازبون من الرجال والنساء، وهو من أبرز مميزات العصر، أما المظهر الثاني لهذه الصعوبة ،فيتمثل – حسب (سعيد) – في البحث عن بدائل للعلاقة بين الأبوة والتبني من شأنها ملء الفراغ الذي خلفه غياب المعنى الطبيعي لها، ومن النصوص التي يبرز فيها خط ذلك التعويض نص لـ(إليوث) عنوانه: " أربعاء الرماد وقصائد إيريال"،وهو نص طافح بالقيم الدينية والروحية، وهذا يترجم البحث عن أب بديل غير بيولوجي هو الأبوّة الكنسية ،أو ما عبّر عنه (سعيد) "بالتبني الأفقي" [2] .

هكذا يصبح التحول من البنوة إلى التبني، إلى علامة فارقة للعصر، " وهو يوجد في مكان في الثقافة ،و يجسد الشيء الذي يدعوه (جورج سيميل) بالسيرورة الثقافية العصرية، التي بواسطتها تستولد الحياة أنماطا لها على الدوام، أنماطا ما إن تبرز إلى الوجود ،حتى تطالب بشرعية تسمو على اللحظة ،وشرعية عتيقة من نبض الحياة وهذا السبب ،هو ما يجعل الحياة دائما، على تعارض كامن مع النمط "[3].

وعليه ومن خلال فكرة التبني يبنى نظام للقرابة، هو في طبيعته نظام تعويضي وهروبي ،ويتجلى في الانتساب إلى جهات مؤسساتية ،تمارس أبوّتها على الأشخاص (الأبناء)، وتشكل وإياهم تكتلا أسريا ،يقوم مقام الأسرة الطبيعية، يقول (إدوارد سعيد) في توضيح هذه المسألة :" أن الشيء الذي أصفه، هو الانتقال من فكرة أو إمكانية واهنة عن القرابة، إلى ذلك النظام التعويضي الذي سواء أكان حزبا، أو مؤسسة ،أو ثقافة ،أو زمرة من العقائد، أو حتى رؤيا دنيوية، يوفر

[1] – إدوارد سعيد : "العالم والنص والناقد "، م س، ص : 16 .

[2] – نفسه، ص : 17 .

[3] – نفسه، ص : 18 .

للرجال والنساء، شكلا جديدا من أشكال الصلة التي لا أزال أدعوها بالتقرب ،والتي هي بمثابة منظومة جديدة في الوقت نفسه "[1].

ونموذج التقرب هذا يعتبره (سعيد) عنوانا للحظة الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، كما يعتبره في الوقت نفسه "شاهدا عن الكيفية التي يتمكن فيها التقرب، من أن يصبح بكل بساطة ،منظومة للفكر لا تقل هيمنة وصرامة عن الثقافة نفسها "[2].

هذه إحدى الرؤى ما بعد الحداثية للثقافة، وثمة رؤى أخرى كثيرة ومختلفة، يرتكز كل منها على جملة من الشروط والسمات، هي في الحقيقة ما يشكل جوهرها.

وحينما يقرّ لدينا ،أن جوهر الثقافة من حيث هي مفهوم، هو مجموع السمات والشروط التي تقوم بها وعليها، نعرف أن المعطى الفاعل في الثقافة ،و الذي يضمن لها القدرة على التكريس ،هو خاصية الإضمار التي تنعم بها ،و التي يسّرت لها تحقيق جملة من المكاسب والامتيازات، لعل أهمها نفاذ سلطتها، واحتفاظها بحق الحل والربط داخل المجتمعات المستهلكة لها، والذي ساعدها على افتكاك المشروعية لنفسها ،هو احتكارها للرأسمال الرمزي المشكل من مجموع الأساطير والطقوس،وغير ذلك مما أشار إليه (ايغلتون) في النص السابق.

ولأن النقد الثقافي يشتغل تحديدا على:

"سؤال النسق بديلا عن سؤال النص

سؤال المضمر بديلا عن سؤال الدال

سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلا عن سؤال النخبة

ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي ،أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة ،ولكنها مع هامشيتها هي المؤثرة فعلا، وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة، التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها "[3]. فإنه بلا شك مختلف في طبيعته وغاياته ،عن مجالات منهجية ومعرفية شديدة القرب منه، مثل "نقد الثقافة" و"الدراسات الثقافية" و "نقد المؤسسة".

---

[1] – إدوارد سعيد : "العالم والنص والناقد "، م س، ص : 18 .

[2] – نفسه، ص : 19 .

[3] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف : " نقد ثقافي أم نقد أدبي"، دار الفكر، دمشق، 2004، ط1، ص:36 . (هذا الكلام هو تحديدا للغذامي)

ومن المراجع المهمة التي قد يجد فيها الباحث عن الهوية المعرفية للنقد الثقافي ضالته، كتاب : "النقد الثقافي" لـ (آرثر إيزرابارغر) 1995، وما دمنا نروم في هذا الفصل تحصيل أجوبة عن مجموعة من التساؤلات ،تخص طبيعة النقد الثقافي ،وغاياته ،وأدواته، وموضوعاته ،والحدود بينه وبين المجالات البحثية والمنهجية المتاخمة، فإننا سوف نتخذ من هذا الكتاب، مرجعا رئيسيا نعب منه من المعلومات ما يشبع الفضول.

ب- سؤال الهوية المعرفية للنقد الثقافي :

شدد (ايزراباغر) على أن النقد الثقافي، هو نشاط تفسيري، وليس نشاطا تحليليا، لا يحتكره مجال معرفي محدد، وإنما يمارسه السوسيولوجيون، كما المشتغلون بنظرية الأدب ،والفلسفة ،و الثقافة الشعبية، يختلف إلى حقله السيميائيون ،والمحللون النفسانيون ،و الأنثروبولوجيون، وتدخل في اهتماماته الوسائط المختلفة، وعلى اختلاف غايات كل هؤلاء ومشاربهم، فإن الذي يؤلف بينهم – حسب (ايزرابارغر) – هو توفرهم على منظور، أو انطلاقهم من مرجعية معينة ،ولا يهم نوعها قد تكون ماركسية، أو نسوية، أو شعبية، . . .[1] .

وتلخيصا لمجموع المنظورات الفكرية والمرجعيات المحتمل تأطيرها لكل ممارسة ثقافية ،والتي وضحها لنا (إيزرابارغر) نصطنع الجدول الآتي :

[1] آرثر ايزابرجر : " النقد الثقافي| تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية "، ترجمة : وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2003، ص : 30-31 .

وجهة النظر | المرجعية	أهم الأعلام	الأفكار الأساسية
نظرية التلقي	إيزر – إنغاردن	– تحقق النص مرتبط بوجود قارئ | متلقي. – تكافؤ من حيث الأهمية بين المرسل والمرسل إليه [1]
التفكيك	ديريدا – ميللر	تداعي المركز [2]
ما بعد الحداثة	فوكو – بودريار – ديريدا...	انتفاء الحدود بين الخيالي والواقعي، والرفيع والدوني، والجدي والهزلي.... [3]
النقد النسوي	جامي جينز – مورين تورين	دور المرأة في النص وفي الحياة. – اختزال كينونتها في الجنس والجسد. – كونها موضوعا للهيمنة الذكورية في أماكن العمل ،و الأسرة والحياة الاجتماعية ،ووسائل الاعلام. – وعي المرأة بذاتها ووضعها ،وإدراكها لحقيقة أن كل المجتمعات هي مجتمعات أبوية بطريركية [4].
الشكلانية	شكلوفسكي – شولز	الحيل التي يعتمدها العمل الفني من أجل أن يلفت النظر إلى نفسه. – الاهتمام بشكل العمل لا محتواه. – تقويض المألوف ،يفيد في تمييز الضد (غير الأدبي | غير النخبوي | الشعبي [5].
النظرية الحوارية	باختين	–الدور الذي يلعبه المتلقي في التواصل . – أهمية السياق الثقافي للمبدعين . – التحاور بين النصوص [6].

[1] آرثر إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 58– 59 .

[2] – نفسه، ص : 60–62 .

[3] – نفسه، ص : 62–66.

[4] – نفسه، ص : 66–70.

[5] – نفسه، ص : 70–74 .

[6] – نفسه، ص : 74–76 .

المونتاج	إيزانشتين	العمل الفني لا معنى له من غير تجاور وحداته ،فاللقطة لا تفهم إلا في إطار سلسلة من اللقطات يفسر بعضها بعضا ،والمخرج هو الذي يتحكم في تنظيمها، كي يولد لدى المشاهد رد الفعل المرغوب[1].

وكما هو واضح من مجموع الأفكار الأساسية التي تحرك الفعل النقدي الثقافي وتؤطره، فإن هذا النشاط (النقد الثقافي)، هو نشاط شديد الالتصاق بنظرية الأدب، غير أنه يشمل الثقافة أيضا، يقول (إيزرابارغر) : "وإنما بالأحرى، فإن نظرية الأدب، تطرح مسائل مهمة حول النصوص و القراء ،و المتلقين للنصوص ،وتعنى بعلاقات الأعمال الفنية بالثقافة، وعلاقة القضايا الثقافية بالمجتمع والسياسة.

والنقد الثقافي لا يدور فحسب حول الفن والأدب، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والانثروبولوجية – إنه دور يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه فحسب ،في الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإنما لأنه يشكل أيضا هذه النظم ويصوغ وعينا بها"[2]، وعلى مقاس هذه الوظيفة التي حددها النقد الثقافي لنفسه؛ وظيفة البحث في آليات تشكيل نظم الاستهلاك الثقافي للنصوص الأدبية، والفنية، ومختلف الأشكال الجمالية، صاغ مفهوما للنص،ينسجم وهذه التوجهات، نفهم ذلك من نص لـ(ايزرباغر) قصد به توضيح منظور النقد الثقافي للنص جاء فيه :" أن النص كما استخدمه هنا، يشير إلى أي عمل فني، إنه المصطلح العام الذي يطلق على أعمال معينة، أبدعت في وسائط متنوعة، مثل : الروايات ،و المسرحيات والأفلام وبرامج التلفزيون ،والقصص القصيرة، والإعلانات والكرتون ...الخ"[3]، مع العلم أن النص مرتبط بالوسيط، والوسيط هو الذي يحدد أجناس النص، فالأجناس في حالة كون الوسيط هو التلفزيون مثلا، هي الإعلانات – الأخبار – الأفلام ....، وينبه (ايزرباغر) في هذا الإطار إلى وجود أجناس رئيسية، مثل جنس الفيلم، وأخرى فرعية كأن يكون الفيلم بوليسيا، أو ينتمي إلى مجال الخيال العلمي ...

[1] – آرثر إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س ، ص : 76–78 .

[2] – نفسه، ص : 78 .

[3] – نفسه ، ص : 48 .

ويوجد تصنيف آخر للنصوص الثقافية، يقوم على النوع ،ويخص المجالات الكبيرة مثل :الأعمال التاريخية ،أو الكوميدية، أو الفانتازيا ..[1]

ج- سؤال الشرطية والمرجعية :

لا داعي للتذكير بأن النقد الثقافي هو شعبة من شعب الفكر ما بعد الحداثي، والسياق الفكري والمعرفي الذي أنتجه، هو نفسه السياق العام الذي أفرز مختلف النظريات والمناهج ما بعد الحداثية، فأفكار مثل: تهاوي المركز ،واستحضار المهمش، والبحث في آليات الاستهلاك الثقافي، وكشف دور المؤسسات بمختلف أشكالها في صناعة الرأي العام ،وتشكيل الموقف السائد ،وتكريس منطق المماثلة والمطابقة، وإيلاء العناية الكافية لوسائل الإعلام ،وفحص أساليبها في صناعة الخبر والذوق ،و المعرفة، والتنقيب عن مصادر تمويلها، والأطراف الفاعلين فيها ،و المشرفين عليها ،وكذا البحث في طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر، واعتبار الآخر مصدرا مهما لتشكيل الوعي بالذات ،وغير ذلك، هي كلها أفكار تدين بالولاء والانتماء للمعين ما بعد الحداثي ،وقد رأينا مختلف الروافد التي صبت فيه، من بسيكولوجيا (لاكان) ،إلى تفكيكية (ديريدا) ،إلى حفريات (فوكو)، ووقفنا على السواقي المنهجية والمعرفية التي انسربت منه، من مدرسة فرانكفورت (هابرماز وهيدجر وغيرهما)، إلى نظرية (ياوس وايزر وريفاتير) في القراءة وجماليات التلقي، ومن فروسية (بارث) النصية ومغامرة (إيكو) التأويلية ،إلى تناصات (كريستيفا)، ومن رؤى (سشايفر) في علم النص، إلى آراء (فان دايك) ،ومن تحليلات (إدوارد سعيد) النقدية الخائنة للخطاب الاستشراقي والخطاب الكولونيالي، إلى آخر صيحات النظريات النسوية ،وما بعد الكولونيالية ،و التاريخانية الجديدة ،و نقد الثقافة ونقد المؤسسة والنقد الايكولوجي، وغير ذلك . هذه كلها ارتحالات للخطاب ما بعد الحداثي، وليس النقد الثقافي سوى وجهة من الوجهات التي سلكها المرتحلون في أدغال الخطابات ومجاهيل النصوص.

وإذا كانت علاقة النقد الثقافي بالمرجعيات المذكورة، هي علاقة زمالة ،و تجاور، وتقاطع ،فإن علاقته بنظريات أخرى هي علاقة وريث معرفي. لكن وأمام زخم كبير ومتنوع من الروافد، وإزاء قائمة طويلة من الأسماء ذات القيمة الفكرية العالمية ،لم يجد (ايزرباغر) السبيل إلى حصر جذور النقد الثقافي في نظرية ،أو نظريات معينة، ولم تتسن له الإشارة إلى نقاد ،أو مفكرين محددين أرهصوا

[1] – آرثر إيزرابارغر: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 51.

له دون آخرين، الأمر الذي جعله يعزف عن الحصر، ويلوذ بالذكر على سبيل التمثيل، مع التنبيه إلى أن أغلب الأعلام هم من فرنسا وروسيا وألمانيا ، كما أن فيهم من هو غير معاصر *.

إذن لما كان النقد الثقافي زميلا لمناهج ما بعد الحداثة ،و استراتيجياتها في القراءة والنقد، فإنه ينتمي وإياهم لآباء انشغلوا منذ زمن ،بالبحث في مضامير معرفية مختلفة ،رفدت بطريقة أو بأخرى الاشتغال النقدي، وأمدته بجملة من الرؤى والآليات ،ضبطته وحددت منطلقاته ،وغاياته وتوجهاته، وسوف ننصت فيما يلي إلى (إيزراباغر) ،وهو يعرض علينا مجموع الأفكار التي اقتنصها النقد الثقافي من النظريات الفلسفية ،و الفكرية ،و النقدية واللسانية السابقة.

-الماركسية :

تتجلى عطايا الماركسية للنقد الثقافي، فيما يبديه هذا الأخير من اهتمام بالفئات الشعبية المهمشة، وما يخوض فيه من نقاشات، محورها دور وسائل الإعلام الجماهيرية، في تشكيل الثقافة السائدة، والآليات التي تعتمدها في سبيل تمرير رسائلها إلى المتلقي؛ "فما زال نقاد الماركسية، يزعمون أن لهم دورا فعالا، يلعبونه فهم ينبهون على قدر اللامساواة في عديد من المجتمعات، ويقدمون الاستبصارات والرؤى، التي تمكننا من فهم الدور الذي تلعبه الفنون ووسائل الإعلام، وظواهر ثقافية أخرى في المجتمعات المعاصرة، وهذه الموضوعات، هي بؤرة التركيز لكثير من نقاد النقد الثقافي "[1]، ويشير (ايزراباغر) في هذا السياق، أيضا إلى تأسي النقد الثقافي بالماركسية في الانشغال بنقد النخبة الرأسمالية البورجوازية[2].

أما من حيث المفاهيم،فقد وفرت الماركسية للنقد الثقافي ،جهازا مفهوميا من أهم عناصره : الطبقة – الهيمنة –البورجوازية – الإمبريالية الثقافية – الثقافة السياسية – ثقافة الاستهلاك ... إلخ وتوسيعا لهذه المسألة، نقف عند نص لواحد من النقاد المهمين والمحسوبين على الماركسية، وهو

* يذكر ايزراباغر من الأسماء : بارث – شتراوس – فوكو – التوسير – لاكان – دوركايم – ديريدا – بورديو – بيزيه –جريماس من فرنسا . باختين – فيجتوفيسكي –بروب – أينشتين – لوتمان– شكلوفسكي من روسيا . ماركس –فيبر–هابرماس –أدورنو – بنيامين– هوركهايمر – ماركيوز– غادامير– بريخت– من المانيا .ثم بيرس وتشومسكي، وشارمان وجاكبسون (لانه قضى أكبر قدر من حياته في أمريكا)، حسب بارغر من أمريكا . ماكلون، وفراي من كندا. ووليامز– وهول –وفتجنشتين –وهوجارت– وتيرنر –وجرتيز –وجيمسون من انجلترا . ودوقلاس–وامبسون من انجلترا . ودي سوسير– ويونغ– من سويسرا، وفرويد – وهرتز من النمسا، وجرامشي – وايكو من ايطاليا أنظر: " النقد الثقافي "، ص : 35–36 .

[1] – نفسه، ص : 116.

[2] – نفسه، ص : 81 وما بعدها .

(تيري إيغلتون) لننظر في آليات استثمار النقد الثقافي لمقولات الماركسية "الطبقية"، و"الهيمنة المؤسساتية"، يقول (إيغلتون) إذن في كتابه الشهير " نظرية الادب ": " وسلطة الخطاب النقدي تنتقل على مستويات، عدة فهي سلطة تمارس بوليسيتها على اللغة ،فتحدد أن أقوالا معينة ينبغي أقصاؤها، لأنها غير مشاكلة للمقبول من القول ،وهي سلطة تمارس بوليسيتها على الكتابة ذاتها، فتصنفها إلى الكتابة الأدبية، واللاأدبية، العظيمة الخالدة، والشعبية سريعة الزوال، وهي سلطة المرجع بمواجهة الآخرين –علاقات السلطة بين أولئك الذين يعرفون الخطاب ويحافظون عليه وأولئك الذين لا يعترفون به – وهي سلطة تمنح شهادة لأولئك الذين يحكم أنهم يتكلمون الخطاب بصورة جيدة ،ولا تمنحها لغيرهم، وأخيرا ثمة علاقات السلطة بين المؤسسة الأكاديمية الأدبية ،حيث يحصل كل هذا، ومصالح السلطة الحاكمة للمجتمع عموما، والتي يجب تلبية حاجاتها الايديولوجية، وإعادة إنتاج إرادة ملاكها من خلال المحافظة على الخطاب المعني ونشره "[1]. هكذا يتم تعويم الخطاب الإبداعي، ومن ورائه الخطاب الواصف له، في بحر الماركسية الواسع والعميق، ليخرج علينا وقد انشطرت نماذجه نصفين :رسمي ترعاه المؤسسة، وتسهر على التوطين له في قلوب أفراد المجتمع وعقولهم ، وشعبي مهمش تستبعده المؤسسة النقدية (وهي رمز للسلطة وحارسة لها) وتنكره ،لأنها تخافه، وتخشى تأثيراته المضادة لتوجهاتها وأهدافها ،ومن خلال فعل التصنيف المحكوم بفكرة الطبقية (إنتاج النخبة وإنتاج العامة) ، يتم التأسيس لجمهورية للتلقي من صنفين : صنف بورجوازي ورفيع، وآخر عشوائي وسوقي، ذوقه وضيع، واختياراته ليست من الرقي في شيء.

وتعزيزا لنزعة النقد الثقافي التوسعية يأخذ (إيغلتون) على الخطاب النقدي السائد، اقتصاره على النصوص ذات الطبيعة الأدبية، فيما يقصي باقي صنوف الإبداع، يقول: " ويزعم الخطاب النقدي أن اهتمامه الخاص هو الأدب، لأن هذا الأخير أكثر قيمة ومردودية من أي من النصوص الأخرى التي يمكن أن يعمل عليها، وسيئة هذا الزعم أنه غير صحيح، فكثير من الأفلام والأعمال الفلسفية، هي أرفع قيمة من كثير مما يضمن في الناموس الأدبي، وهي ليست قيّمة بمعنى مختلف عن المعنى الذي يحدده النقد لمصطلح القيمة: إذ يمكنها تقديم موضوعات قيمة بهذا المعنى بالضبط، وإقصاؤها عما يدرس، ناجما [كذا]عن كونها غير مذعانة للخطاب، إنما المسألة مسألة السلطة الاعتباطية للمؤسسة الأدبية " [2].

---

[1] – إيغلتون : "نظرية الأدب "، م س، ص :339 – 340 .

[2] – نفسه، ص : 338 – 337 .

إذن إنكار الطبقية، و كسر سلطة المألوف والسائد، والتهكم بالحدود الاعتباطية والمتوهمة في الغالب، بين ما هو رسمي نخبوي، وما هو شعبي، هي إجمالا المعطيات التي تلقفها النقد الثقافي من النظرية الماركسية بمختلف تفرعاتها، ووظفها في تعاطيه مع النصوص .

-التحليل النفسي :

مكّن التحليل النفسي حسب (ايزرابارغر) النقد الثقافي من أساليب للتحليل، ما كان بإمكانه الوصول إلى شيء ذي بال من دونها، وطالما أن التحليل النفسي قد زودنا بأدوات فهم " مناطقنا النفسية العاطفية، والحدسية ،و اللاعقلية ،و الخفية، والمكبوتة، فهذه هي المناطق التي يتصل بها الفنانون المبدعون ،و يهتمون بها وبدون التحليل النفسي ،لن يستطيعوا الوصول إلى التحليل أو الفهم "[1] .

ومن جملة المداخل التحليل- نفسية التي استثمرها النقد الثقافي في تطبيقاته، عمليتا " التكثيف " و "الإحلال"، فالتكثيف عملية ذهنية نبّه إليها (فرويد)، وعرفها لنا (ايزراباغر) بقوله : " وتشير كلمة التكثيف ***condensation*** إلى تمثيل عدد من الأفكار أو الصور بكلمة واحدة، أو حتى بجزء من الفكرة ،أو الصورة ،وتعد هذه العملية واحدة ،حيث سيكون لكلمة واحدة ،أو صورة ،أو رمز معان عديدة مختلفة "[2]، وتستخدم هذه الآلية النفسية التي تتبدى أكثر ما تتبدى في فعل "الحلم"، كتقنية في عديد الأعمال التعبيرية كالإعلانات ،و الأعمال التلفزيونية المختلفة ،ومن وظيفتها أنها تزيد العمل التعبيري ثراء [3].

أما "الإحلال" ،فهو نشاط ذهني أيضا ،لكنه يعني إحلال فعل محل فعل آخر على سبيل الترميز، وتعتبر الأحلام مجالا واسعا لبروز فعل الإحلال ،حيث تأخذ الأحداث، والمواقف ،و الأشياء فيها معاني ودلالات تختلف عما تجلت عليه، فالغالب أن الفعل أو الحدث في الحلم هو رمز لشيء آخر [4].

وتعد فكرة " النرجسية " بما هي ظاهرة نفسية مرضية، تمس الأشخاص كما الجماعات [5] مدخلا آخر اعتمده النقد الثقافي في النفاذ إلى أعماق الخطابات، خصوصا إذا علمنا أنها "... مفيدة

---

[1] – إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 188 .

[2] – نفسه، ص : 165 .

[3] – نفسه، ص : 167 .

[4] – نفسه، ص : 169 – 170 .

[5] – نفسه ، ص : 171 .

جدا للحكومات عندما ترغب على سبيل المثال في حشد شعوبها، وتجهيزها لخوض الحروب "[1]،ففي مثل هذه الحالات تلجأ المؤسسة إلى تنمية مشاعر الافتتان والإعجاب بالذات الجمعية، مما يلهب الحماس ويضعف فعالية النزعة الفردية، وبهذا الصدد، أشار (فرويد) إلى أن هذا النوع من النرجسية يتخذ في حالات أخرى ،شكل افتتان بعض الشعوب بذاتيتها، واعتقادها بالتفوق الفطري والتوقيفي، وقد يصغر مجالها عن ذلك ويضيق ، كأن ينحصر في بعض الفرق الرياضية وغير ذلك... والنرجسية – حسب فرويد– مرتبطة بالأنظمة الاقتصادية التي تقدم مصلحة الذات على مصالح الذوات الأخرى [2].

ويضاف لكل ذلك، ما قال به أتباع (يونغ)، من أن كل رجل ترقد في داخله عناصر أنثوية،وتنام في أعماق كل أنثى مكونات ذكورية، وبالنسبة للرجل، إذا كان تأثير الأم عليه سلبيا فستكون شخصيته مظلمة حتما، أما إن كان تأثيرها إيجابيا، فسيعمل العنصر الأنثوي على تقوية الإحساس بالرجولة، وفيما يخص المرأة، فإن التأثير السلبي للأب عليها، سوف يتجلى في العناد والبرودة [3].

هذا ونضيف على ما قال به (ايزرابارغر) في هذا السياق، ما أمكننا تلخيصه عن كتاب فرويد الشهير " علم نفس الجماهير " .لقد ذهب التحليل الفرويدي وبالاستناد إلى نظرية الليبيدو إلى أن الميل الإنساني إلى التجمع القطيعي (نسبة إلى القطيع) ،يترجم شعورا بالنقص، فمتى كان الإنسان وحيدا شعر بالنقص [4] ،ثم عمق تحليله، من خلال تطوير فكرة (تروتر) القائلة بأن القيطعية غريزة مثلها مثل الغريزة الجنسية، وغريزة حب البقاء ،و غريزة الاقتيات، ومن سماتها الدفع إلى نبذ الجديد وغير المألوف، فتحدث عن التجليات المعاصرة للقطيعية ممثلة في المظاهرات ،و حس التضامن حول موضوع ما ،وما إلى ذلك ،و أقر بأنها في الأصل نابعة من الغيرة؛ تفصيل ذلك؛ أن كل فرد في البداية ،يرغب في أن يحصل بمفرده على موضوع ما، ونظرا لكثرة المتنافسين يصل الكل إلى قناعة مفادها استحالة الحصول على ذلك الموضوع، إثر ذلك، يتحول التنافس المحموم إلى شعور بالتضامن، و كما يستفاد مما سبق ،فالذي وحّد بين مشاعر الجميع، هو موضوع الرغبة المشترك[5].

---

[1] – إيزرابارغر: " النقد الثقافي"، م س، ص : 173.

[2] – نفسه، ص : 173 .

[3] – نفسه، ص : 185–187.

[4] سيغموند فرويد: "علم نفس الجماهير"، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2006، ص:101.

[5] – نفسه، ص : 103 وما بعدها .

كما أكد (فرويد) أن انخراط الفرد في الجمهور ،يذكي عاطفته ويضخمها، فيما يتباطأ نشاطه الفكري [1]، ومن السمات التي يلحقها (فرويد) –بالتعاون مع (لوبون)– بالجماهير، الإيمان بأفكار متناقضة، وسرعة التأثر بالكلمات؛ ففي لمح البصر قد تهدئ بعض الكلمات ثورتها، وتطفئ تأججها ،وبسرعة البرق قد تلهب حماسها ،وتشعل لهيبها . والجماهير أيضا لا تكلَف بالحقيقة ،بقدر ما تبحث عن الأوهام ،وهي ضعيفة التمييز بين الواقعي وغير الواقعي، كما أنها اندفاعية سريعة الانفعال والحركة ،ميالة إلى تقبل القوة والعنف من قادتها ،وهي عفوية في تحركاتها ،فكل حركاتها لا يسبقها تخطيط أو تصميم [2].

ويستخلص (فرويد) من جموع الجماهير صنفين فرعيين يعتبرهما " اصطناعيين " ،و يتمثلان في الكنيسة والجيش، ويرجع سبب تخصيصهما بهذا الوصف، إلى خصوصية تشكلهما، إذ يقوم تلاحم أفرادهما على إكراه خارجي فوقي، ومن غير مراعاة لرغبتهم في الانضمام، فيما تواجه كل محاولة للانفلات من حكمهما بعقوبة قاسية. والقراءة التي أعطاها (فرويد) لهاتين المؤسستين المعنتين في التنظيم جماهيريا، هو شعور أفرادهما بحب أبوي موزع بينهم بالتساوي، وهذا الأب هو القائد [3]، وقد وصف (فرويد) هذه العلاقة بأنها علاقة ليبدوية [4].

إذن تلك هي الاستبصارات والرؤى التي ابتسرها النقد الثقافي من التحليل النفسي بمدارسه المختلفة، ووظفها في تطوير رؤيته للنصوص، وتغذية ذخره النظري، فتحدث عن مناطق في النصوص يتجلى فيها الوعي والقصد، ومناطق أخرى شكّلها اللاوعي الجمعي، كما عزم على الاضطلاع بمهمة الكشف عن أساليب الاشتغال المؤسساتي والإعلامي المرتكزة على حقائق توصل إليه البحث في بسيكولوجيا التلقي، هذا فضلا عن تطوير آراء سيكولوجية في طبيعتها، أدبية جمالية في تجلياتها، مثل فكرة الأنوثة بتفرعاتها الجمالية : تأنيث اللغة، تأنيث المجتمع...

[1] – سيغموند فرويد : "علم نفس الجماهير"، م س، ص : 51 .

[2] – نفسه، ص : 32– 37 .

[3] – نفسه، ص : 60– 61 .

[4] – نفسه، ص : 63 .

-البنيوية :

أخذ النقد الثقافي عن البنيوية فكرة التعارض الثنائي التي أقر (جاكبسون) بأنها أساس لاشتغال العقل البشري. وبالنسبة للنصوص، فان التعارض هو الذي ينتج المعنى، ويولده ،ويصنفه إلى ظاهر وخفي [1].

هذا ويسجل (ايزراباغر) احتفاء النقد الثقافي بالتحليل البنيوي للأسطورة (وللأسطورة مع البنيوية ذكرى جميلة وقّعها ليفي شتراوس)، وتحديدا بمعطى "النموذج الأصلي "، وهو واحد من المفاهيم التي أسس لها (يونغ)، ولاقت اهتماما لافتا من طرف المشتغلين بالدراسات الثقافية، لما تشتمل عليه من خصائص جاذبة ومحببة لهذا الفرع البحثي، من جملتها ما ذكره (ايزراباغر) في قوله: " وتوجد النماذج الأصلية بعيدا عن نطاق اللاوعي الشخصي للأفراد ، كما أنها ترتبط بالتاريخ السابق ،وباللاوعي الجماعي الموجود لدى جميع الافراد"[2].

وما يجمع بين فكرة "النموذج الأصلي" وحقل النقد الثقافي، هو وقوف هذه النماذج خلف كل الأساطير، ومعروف أن الأساطير جميعها، تقدم أبطالا بمواصفات قارة ؛فهم أخيار إيجابيون يتمتعون بقدرات عقلية غير عادية، بارعون في القتال، وفي كل الفنون الحربية، ينقذون الفتيات من المآزق، ينتصرون غالبا في النهاية، يمدون يد العون للآخرين، ويتعاطفون مع الضعاف. وهؤلاء الأبطال الأسطوريون يتكررون في نسخة حديثة؛ ضمن الروايات والقصص، وفي وسائل الإعلام (الأفلام ،والأعمال الدرامية، وبرامج الأطفال ...)، وكان أتباع (يونغ) قد أكدوا بأن هؤلاء الأبطال، مرتبطون بلاوعينا الجماعي، لأن صورتهم تتكرر في كل الأساطير العالمية على اختلافها ،مما يعني أن لها نموذج عام [3]. وانطلاقا من هذه الحقيقة ، فإن فهم الأساطير باعتبارها نماذج عامة، وتعمقها ،هو في نظر المشتغلين بالنقد الثقافي شرط لفهم مختلف النصوص والخطابات، مهما كانت طبيعتها، ولذلك فمن المتاح القول :"وتستمر دراسة الأسطورة، وعلاقتها بالرمز والطقس ،لها مكانها المركزي في جميع الدراسات الثقافية ،و لها علاقاتها بكل شيء من المشاكل النفسية ،من عقدة أوديب إلى المعتقدات السياسية لفكرة الماركسية عن تخليص الطبقة " [4].

[1] – إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 151–152 .

[2] – نفسه، ص : 180 .

[3] – نفسه، ص : 180 –183 .

[4] – نفسه، ص : 179 .

-السيميولوجيا :

عندما نذكر أن السيميولوجيا تحتفي بالرموز ،وتهتم بنظام اللغة داخل الحياة الاجتماعية ،وتلقي لذلك بالا لطريقة استخدام اللغة، بما في ذلك لغة الجسد، واللباس، وتعبيرات الوجه، لا نعجب من استعانة النقد الثقافي بها، وتجلية لوجوه تلك الاستعانة يقول (ايزرابارغر): " فما يقوم به علم الإشارات والعلامات ،هو أن يزودنا بأساليب أكثر تنقيحا وتعقيدا، لتفسير هذه الرسائل وإرسالها ،وهو يزودنا على وجه الخصوص بطرق لتجلي النصوص في الثقافات، والثقافات كنصوص " [1].

-النظرية الاجتماعية والنقد الثقافي:

لقد ظفرت السوسيولوجيا بقصب السبق في مجال البحث في الثقافة، وقد شكلت محاولات وضع تعريف لها عصب ذلك البحث ،وسؤاله الإشكالي والرئيس، وكما سبقت الإشارة، فقد تعددت المحاولات في ذلك المسعى تعدد الباحثين ،وتباينت تباين المرجعيات والمشارب التي يصدرون عنها، الأمر الذي حمل (ايزرابارغر) على مجانبة طريقة العرض المفصل لمجموع هذه التعريفات،والاستعاضة عنها بذكر أهم محددات الثقافة، وأكثرها تداولا بين جمهور الباحثين. من ذلك كونها: سلوكا – إنجازات لغوية ومادية ومعرفية – أفكارا ومعارف وعلوم – مقومات (دين – لغة – عادات وتقاليد) – طبقات (اقتصادية – اجتماعية).

أما مصادرها فتتراوح – حسب تقديرات الباحثين – بين : المجتمع – التعلم –التاريخ .

وهي من حيث الأنواع : راقية نخبوية – شعبية جماهيرية [2].

وبمناسبة الحديث عن النوع، طرح (ايزرابارغر) تساؤلا حول نوع الثقافة، في حال كانت المادة راقية (مسرحية شكسبير مثلا)، والوسيلة شعبية (التلفزيون)، وهو سؤال وجيه وصميمي قصد من ورائه إبداء وجهة نظره في مسألة صنعت الخلاف بين المشتغلين بسوسيولوجيا الثقافة،والمنشغلين بوضع حدود بين الثقافة الشعبية، والثقافة النخبوية، فالرأي عنده هو أن بين الثقافتين الشعبية والراقية، تداخل يصعب فك خيوطه، لأنه أصبح كبيرا وشائعا، وما من خيار والحال هذه، إلا التسليم مع بعض الباحثين بإمحاء الفواصل بين الثقافتين [3].

---

[1] – إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س ، ص : 152.

[2] – نفسه ، ص : 191.

[3] – نفسه، ص : 194-195.

د- سؤال الموضوع :

إن أهم معلمين مُسيّجين لحمى النقد الثقافي، يتحددان في معطيين ،أحدهما مثبت ،والآخر منفي، وإن كانا في النهاية تخريجين لمعنى واحد؛ فأما المثبت فهو الهامشي | المهمش، وأما المنفي فهو اللامؤسساتي أو الضد مؤسساتي، ذلك ما تجمع عليه مختلف مصادر النقد الثقافي ،والفكر ما بعد الحداثي عموما، وقد تفيدنا توضيحات (ألتوسير) بخصوص المؤسسة، وشروحات (أحمد شراك) فيما يتعلق بمفهوم الهامش والهامشي في تبين الفروق بين المؤسساتي والمهمش.

يرى (ألتوسير) إذن، أن المؤسسة أداة في يد الإيديولوجية ،تستخدمها في مسعاها الأهم، وهو تحويل الأفراد لذوات، أو صناعة الذوات، مع العلم أن الذات هي " الفرد ذو الإرادة، أو الأمل أو الحنين، فالفرد ذو الإرادة المحافظة، هو ابن الإيديولوجيا المحافظة ،والفرد ذو الإرادة الثورية، هو ابن الإيديولوجيا الثورية "[1]، هكذا تكون الذات موضوعا لهيمنة الإيديولوجيا، حيث تحولها إلى مكون معبِّر عنها ،وناطق بإراداتها ،ويتم ذلك عبر الأجهزة أو الآليات الإيديولوجية للدولة، و "التي تعرف بالمؤسسة "[2]، ويعطي (ألتوسير) قائمة بأنواع المؤسسات بيانها:

المؤسسة الدينية، ممثلة في الكنائس، المساجد، المعابد....

المؤسسة التربوية، وقوامها المدارس والجامعات والمعاهد الحكومية والخاصة.

مؤسسة الأسرة

المؤسسة القانونية

المؤسسات السياسية

المؤسسات النقابية

المؤسسات الإعلامية

المؤسسات الثقافية [3]

هذه المؤسسات في نظر (ألتوسير) هي التي توظفها الإيديولوجيا لأداء مهمة التحويل ؛ تحويل الأفراد إلى ذوات منسجمة في آمالها، وإرادتها، وحنينها و..إلخ . معها.

---

[1] – مونتسكيو (نقلا عن ليندا هتشيون : "السياسة ما بعد الحديثة ")، م س، ص : 24 .

[2] – نفسه، ص : 25 .

[3] – نفسه، ص : 25– 26 .

أما فيما يتعلق بالمعطى الثاني، فإنه وحسب استقرائنا لمجموع استخدامات المصطلح، نجد له دلالتين :الأولى تلزم صيغة الهامش | الهامشي، وهي دلالة مكانية يعارضها مصطلح "المركز"، والثانية لازمة عن صيغة اسم المفعول " مهمّش". وقد قادنا البحث في صيغة " الهامش" إلى معرفة أن الهامشيين ليس لهم انتماء طبقي،و لا سياسي، ولا حزبي، فـ" ما يجمعهم هو الرفض لكل المؤسسات، بما في ذلك العائلة " [1]، أو هو " قتل الأب " الحزبي ،أو المؤسساتي المدرسي، أو النظام الرأسمالي [2]، وكذا تبني خطاب مناقض للخطاب المؤسساتي النمطي ،والمحافظ، والسكوني، والوثوقي [3].

ومما يكمل دلالة هذه الصيغة، اعتبار الهامشية خيارا لا إكراه فيه ؛ " كما أن الهامشية لا تعني التهميش كفعل موضوعي من طرف الدولة والمجتمع، كما لا تعني لامبالاة وعدم اهتمام الناس بالمجتمع، ومؤسساته وكأنهم غير معنيين بالانتماء إليه، كحالة من الإحباط النفسي ،والاجتماعي، والاقتصادي، لأن حالة اللامبالاة والرفض، هي مشروع الهامشي، أو عتبة نحو الهامش، ولكن ليست هي الهامش والهامشي، لأن الهامش والهامشي حتى ولو كان ضد المؤسسة كفكر وكتوجه واستراتيجية إيديولوجية ومذهبية، فإنه أيضا لا يرفض التنظيم ***Organisation***، أي تنظم نفسه بناء على المغايرة والاختلاف " [4].

ومن هنا تبرز الهامشية بوصفها موقفا نقديا مما هو سائد ومكرس مؤسساتيا، ودلالاتها المكانية توفر لها معنى الثبات الواثق والقوي على موقف، هو خلو من روح المطابقة والمماثلة مع الموقف السائد، والمصنّع في المواقع المركزية، وتلك المسافة الفاصلة بين الموقعين (الهامش والمركز)، هي مسافة يحاول الهامش أن يؤثثها بالنقد، ويشغلها بالأفكار الناسفة لمخططات المركز، مستفيدا في ذلك من حقيقة فضائية فيزيائية وفلسفية مفادها أن البعد عن الشيء، يتيح فرصة رؤيته على حقيقته، والإحاطة بتصدعاته الخفية، وتناقضاته الداخلية، فيما يحاول المركز، وعلى أديم المسافة نفسها إبطال شرعية كل نقد ،ووجاهة كل رأي مخالف، وذلك من خلال تكريس أساليب للتعاطي مع المؤسسة وما يصدر عنها بإيجابية لا تبقى معها أي رغبة في النقد، ولا تنبت إزاءها أي روح تنشده، وهذا كله يظهر الطبيعة الصدامية للهامش، كما يجلي قيمته الفارقة؛ فمن دون الهامش، لا يمكن الحديث عن حراك فكري ومعرفي حقيقي، لأن الخلخلة التي يحدثها النقد في صميم ما هو سائد ومألوف ،هي

---

[1] – أحمد شراك : " الهامش من الدلالات الى النظرية | نظرية الكتابة "، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد: 77، يناير، 2010، ص : 54–55

[2] – نفسه، ص : 55 .

[3] – نفسه، ص : 56 .

[4] – نفسه، ص : 56 .

التي تؤسس لتخطي عثراته. تلك العثرات التي ينكرها المركز، ويحاول التعمية عليها من خلال فعل تهميش الهامش، حتى ليصبح " مهمشا " قولا وسلوكا.

تلك هي إذن حقيقة المهمش ،هي ناتج فعل قسري وتعسفي ،يصدر عن المركز | المؤسسة،ويهدف إلى مصادرة حرية الهامش المتجلية في الأخذ بموقف الرفض والمقاومة.

واتقاء لخطر النفي والمحو الذي تقوى عليه المؤسسة ،وتبرع فيه، يحاول الهامش إضفاء صبغة جمالية على انتاجه (المهمش) الذي ينطوي على صنوف منوعة من أساليب المواجهة، والنضال الجمالي والبلاغي، وبذا لا يصبح الجمالي ضمن الخطابات والنصوص المهمشة غاية في ذاته، وإنما ينهض طريقا لكشف القبحيات والعيوب التي ينام عليها الخطاب المؤسساتي المضاد .

وبتبين الصلات التي يقيمها هذا الوضع مع الخطاب الأدبي، يتبدى ثمة تصنيف مزدوج لوحداته؛

التصنيف الأول يلزم عنه " الأدب الهامشي " ***La paralittèrature*** وتندرج تحته – حسب (آلان ميشال بوير) – أنواع من الأجناس ذات الاستهلاك الشعبي الواسع مثل : روايات الخيال العلمي، والجوسسة ،والروايات البوليسية، والروايات العاطفية، وغير ذلك [1].

التصنيف الثاني، ويؤشر عليه ذلك التثمين الرسمي المؤسساتي، حيث يحظى بمساحات واسعة ضمن المقررات المدرسية، كما أنه يلقى رعاية ودعاية من لدن المؤسسات الثقافية وغير الثقافية [2].

أما مخلفات ذلك الوضع المشحون والمتأزم، بين المركز والهامش على مستويات الفكر ،و الفن والسوسيولوجيا، والحياة الاجتماعية، فتختزلها عبارة صغيرة في مبناها، واسعة وإشكالية في معناها؛نقصد السابقة " ما بعد ..."، وقد كانت هذه العبارة، قد أقامت صلات متناهية في التعقيد والتشابك وعلى مستويات عدة ،مع مباحث منوعة أفرزها التطور الحاصل في مجالات النقد والنظرية وتحليل الخطاب، وقد يتواءم مع ما نحن فيه من حديث، نص لناقد ما بعد الكولونيالية الشهير (هومي . ك . بابا) جاء فيه :" تتمثل إضافة عصرنا في أنه يوقع سؤال الثقافة في عالم الـ ما بعد . فلقد بتنا على حافة القرن أقل انشغالا بالفناء (موت المؤلف)، أو الظهور (ولادة الذات) ووجودنا اليوم موسوم بإحساس قاتم بضرورة البقاء . نعيش على تخوم " الحاضر " الذي لا يبدو أن

[1] – ALAIN- MICHEL BOYER : La paralittèrature ,presses Universitaires de France , Paris,1992 , P : 03

[2] - Ibid , P : 03 .

ثمة اسم يناسبه، سوى الانسياح السائر والخلافي للسابقة " ما بعد " : ما بعد الحداثة، ما بعد الكولونيالية، ما بعد النسوية .... "[1].

إن اقتران ظهور "المابعد" مع لواحقها (الحداثة – الكولونيالية – الرأسمالية – الاستشراق...) بالبحث في أوجه الصراع وأدواته بين المركز والهامش، ينبئ بانتقال الفكر الانساني إلى مرحلة جديدة ،ومخصبة ،وغير سلمية ولا وادعة من مساره، هي مرحلة، الفاعلون فيها ليس هم الفاعلون المعهودون (النخبويون المركزيون)، والأصوات المتعالية في كنفها، هي أصوات المغيبين والمهمشين،وهي الأصوات التي يكلف بها النقد الثقافي، ويطرب لها، لأنه وُجِد بفضلها، ومن أجلها، ولمزيد من التوضيح بخصوص هذه الأصوات الناشزة والمجلجلة ؛ مصادرها، وشرطها التاريخي والمعرفي، نستمع لـ (هومي .ب. بابا) إذ يقول: " فالدلالة الأعرض للشرط ما بعد الحديث، تكمن في إدراك أن " الحدود " الابستمولوجية لتلك الأفكار المركزية الإثنية ،هي أيضا حدود النطق الخاصة بسلسلة من التواريخ والأصوات النافرة، بل الخارجة والانشقاقية، الأخرى، النساء والمستعمرون ،و الجماعات الأقلوية ،وذوو النزعات الجنسية المحظورة ،ذلك أن ديموغرافيا الأممية الجديدة ،هي تاريخ الهجرة ما بعد الكولونيالية، وسرديات الشتات الثقافي والسياسي ،والانزياحات الاجتماعية الكبرى التي حلت بالجماعات الفلاحية ،وجماعات السكان الأصليين ،و شعرية المنفى،ونثر اللاجئين السياسيين والاقتصاديين المتجهم . وهذا ما يعنيه أن الحد يغدو المكان الذي يبدأ منه شيء ما حضوره في حركة لا تختلف عن الإفصاح عن الـ "ما بعد"[2].

والواقع أن هذه العناصر الوافدة على مسرح الفعل الفكري والثقافي ،شكلت موضوعا أثيرا لدى عدد من أساطين الكتابة المعاصرة، فلسفة وفكرا ونقدا ،وانقسمت على نفسها أقساما بحثية فرعية ،تراوحت بين ما يعرف بالنقد بعد الكولونيالي، والنقد النسوي، والنقد الايكولوجي، تكملها مباحث صغرى تابعة تخص إشكالات معاصرة مثل : إشكالية الأنا والآخر، الذكورة والانوثة ... وتحتويها أنواع متداخلة وملتبسة من النقود مثل: نقد الثقافة، والتاريخانية الجديدة، ونقد المؤسسة .... إلخ.

[1] – هومي .ك. بابا : " موقع الثقافة"، ترجمة : ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء| المغرب – بيروت |لبنان، ط1، 2006 ص: 37 .

[2] – نفسه، ص : 44 .

وفيما يلي، سوف نقف عند أهم الأقلام التي أثرت الكتابة المعاصرة، و كشفت عن خبايا مختلف الخطابات، واستطاعت أن تقوم مرجعية فكرية ونظرية، رفدت المشتغلين والباحثين في أي من المجالات الكبرى المذكورة .

2- مقاربات ثقافية أساسية في الكتابة العالمية :

أ -النقد ما بعد الكولونيالي:

يعد (إدوارد سعيد) أهم، وأشهر، وأبرع من كتب في تفكيك الخطاب الاستعماري، حيث استطاع أن يقود هذا المبحث العريض والعميق بكفاءة نادرة، مكنته من الكشف عن مكامن ذلك الخطاب، وخفاياه التي ظلت مستترة وبعيدة عن النقد، مع ما كانت طبقاته العميقة تشهده من حراك خطير ،يحمل الموت الحضاري والثقافي الزؤام للشعوب الضعيفة المستهلكة له، ومما حاول (إدوارد سعيد) أن يبرهن عليه ،هو أن النشاط الاستعماري ،و قبل أن يتخذ شكله الاستيطاني المنظور والسافر في غضون القرنين التاسع عشر والعشرين ،كان قد قدم نفسه في زي تنكري براق في مظهره، مقيت وقبيح في جوهره ،هو زي الاستشراق، وللكشف عن آليات ذلك التنكر وأدواته،وأهدافه القريبة والبعيدة ،وأبطاله المخططين له ،و المستفيدين منه ،نذر (إدوارد سعيد) كتابا كاملا،استثنائيا في قيمته، ومرجعيا في موضوعه ،وجريئا في طرحه، مفاجئا في كشوفاته وعميقا في تحليلاته، هو كتاب " الاستشراق "، وإذا ما رمنا تعريفا بالكتاب ،وإحاطة بآليات التحليل المعتمدة فيه،فسوف لن نجد أحسن من إفادة (إدوارد سعيد) نفسه بهذا الخصوص، يقول: " ونتيجة ،فإن تحليلي، يحاول أن يجلو شكل هذا الحقل، وتنظيمه الداخلي، وروواده وشيوخ ثقاته ،ونصوصه الشرائعية وأفكاره التسبيحية ،و شخصياته النموذجية ،وأتباعه، ومحكمي صنعته ،و سلطاته المرجعية الجديدة، وأحاول أيضا أن أشرح كيف استعار الاستشراق أفكارا قوية ، ومعتقدات مذهبية واتجاهات تحكم الثقافة ،و تشكّل بها غالبا ونفخ من روحها "[1] . وحتى يحقق مبتغاه، كان عليه أن يراجع تاريخا كاملا من التدوين والكتابة ،في مختلف النشاطات المعرفية التي عرفت حتى زمانه،ويقرأها قراءة الناقد الفاحص ،الباحث عن أشياء دفينة ،قد تبدو لغيره ليست ذات قيمة بالنسبة لموضوعه، لكن تقديره لها يختلف اختلاف رؤيته، نفهم هذا من قوله :" ولذلك فإنني أنطلق

[1] – إدوارد سعيد :" الاستشراق| المعرفة السلطة الإنشاء "، ترجمة : كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 7، 2005، ص: 55 .

لكي أمتحن لا أعمالا بحثية فقط ،بل كذلك أعمالا أدبية ،و مقالات سياسية، ونصوصا صحفية و كتب رحلات، ودراسات دينية، وفقه لغوية .. "[1] .

بمثل هذه الرؤيا الجديدة إذن، دلف (سعيد) إلى موضوعه، منطلقا من جملة أسئلة محرّضة على التشكيك في الإنشائيات والشعارات التي صاحبت الحدث الاستشراقي، ومحفزة على النظر إليها على أنها ادعاءات يصعب تصديقها ،في ظل المعطيات المعرفية والتاريخية المتوصل إليها حديثا، "إن نمط الأسئلة التي يثيرها الاستشراق إذن هو التالي: ما هي أنواع الطاقات الأخرى الفكرية والجمالية ،والبحثية ،والثقافية التي دخلت في خلق تراث أمبريالي كتراث الاستشراق ؟ ،و كيف خدم فقه اللغة ،والمعجماتية ،و التاريخ ،وعلم الأحياء ،و النظرية السياسية، والاقتصادية ،و كتابة الرواية ،والشعر الغنائي ،رؤية الاستشراق الأمبريالية إجمالا للعالم ؟ –وأي تغيرات ،وتعديلات، وتنقية وتشذيب، بل أي ثورات تحدث داخل الاستشراق؟ ،ما معنى الأصالة والاستمرارية ،والفردية، في هذا السياق ؟" [2].

و كأي باحث متمرس جمع (سعيد) – بعد أن حدد أهدافه التي تؤشر عليها الأسئلة المذكورة – مراجعه، واختار مرجعياته ،وضبط منهجيته ،وعين أدواته .فأما مراجعه، فقد سبقت الإشارة إليها في نص سابق له، وأما المرجعيات فأهمها – على ما يقول – حفريات (فوكو) ؛ لقد صرح بأنه يدين بفضل عظيم (لميشيل فوكو) رغم أنه اختلف معه في بعض المنطلقات، يقول: "يؤمن فوكو بشكل عام ،بأن النص المفرد ليست له إلا أهمية ضئيلة، إلا أنني تجريبيا، وفي حالة الاستشراق (وقد لا يكون ذلك في أي مكان آخر) ،أجد الأمر على خلاف ذلك ،و نتيجة ،فإن تحليلي يستخدم قراءات نصية دقيقة، هدفها أن تجلو الجدلية القائمة بين النص والكاتب المفرد ،و بين التشكيل الجمعي المعقد المتشابك الذي يمثل عمله إسهاما فيه ." [3] .وطالما أنه اختار (فوكو) وفكره دليلا إجرائيا إلى مطاوي الخطاب الاستشراقي، فمن الطبيعي أن تكون آلية الحفر هي خياره المنهجي.

وأما الأدوات، فقد أقر بشأنها، أنه استخدم أدوات البحث المستخدمة في التاريخ ،و الثقافة والإنسانيات [4] .

---

[1] – إدوارد سعيد : الاستشراق " ، م س، ص: 56 .

[2] – نفسه، ص : 49 .

[3] – نفسه ، ص : 56 .

[4] – نفسه، ص : 58 .

هذا ،و ينضاف إلى جملة الإعدادات التي سخرها لفهم الظاهرة، تكوينه كشرقي سافر إلى أمريكا في " عهد من الاضطراب الخارق في العلاقات بين الشرق والغرب " [1] ،هو العهد الممتد من سنة 1950 إلى سنة صدور الكتاب.

والآن، وبعد أن وضعتنا هذه الايضاحات في صورة الكتاب، يحق لنا أن نخترق متنه ،يسبقنا الشوق إلى معرفة محتوياته التي ثوّرت البحث في الإنسانيات بشكل عام، وطورته. وسنبدأ من حدث معاصر ،كان له النصيب الأوفر من الإسهام في صياغة العلاقة بين الشرق والغرب، وتشكيلها على ما هي عليه.

تحدث (إدوارد سعيد) عن حملة (نابليون) على مصر ،باعتبارها خلاصة جهد استشراقي كبير،فلقد جهّز لها "نصيّا" بعبارة (إدوارد سعيد)، وقد كانت النصية ثالثة ثلاثة عوامل ساهمت في إنجاح الفتح النابلوني؛ إذ كان الأول هو منافسة إنكلترا على المستعمرات الإسلامية، وكان الثاني رغبة (نابليون) في أن يكون "إسكندرا " جديدا، خلفا لـ (إسكندر المقدوني)الفاتح العثماني الشهير .

وبمراجعة محل النصية من إعراب الخطاب الاستشراقي، ودورها في حملة (نابليون) تحديدا،نقف على توظيف نابليوني ذي أبعاد استراتيجية ،وتقنية ،وتاريخية لمدونات رحلية وتاريخية؛يقول (إدوارد سعيد) " اعتبر نابليون مصر مشروعا ممكنا بالضبط ،لأنه عرف مصر تكتيكيا، واستراتيجيا، وتاريخيا، وكذلك نصيا – ولا ينبغي أن يقلل من شأن النقطة الأخيرة، وما يقصد بـ " نصيا" هنا، هو كون مصر شيئا قرأ المرء عنه، وخبره عبر كتابات ثقات أوروبيين محدثين وكلاسيكيين، وموضع الدلالة في هذا كله ،هو أن مصر بالنسبة لـ (نابليون) كانت مشروعا اكتسب وجودا حقيقيا في ذهنه، ثم في تجهيزاته لفتحها، من خلال تجارب تنتمي إلى مملكة الأفكار والأساطير المستنبطة من النصوص لا من الواقع التجريبي . "[2]

هكذا اخترق (نابليون) بقراءته العالم المتخيل الذي صنعته النصوص ،قاصدا استجلاء أهم المعطيات الثقافية والحضارية التي تدخل في تكوين ذهنيات المجتمع المزمع اكتساحه، لقد فهم وفي وقت مبكر ،أن الثقافة بما تحمله من زخم فكري، وسلوكي ،وميثولوجي ،إنما تعرف بها تجليات نصية تحتاج إلى عملية تأويل تحللها، وتحولها إلى منتج ثقافي يتعدى حدود الجمالي والعلمي إلى النفعي، يبرز هذا مثلا في طريقة تعامل (نابليون) مع نوع معين من الدراسات، هي الدراسات الرحلية غير ذائعة

[1] – إدوارد سعيد : "الاستشراق"، م س، ص : 58

[2] – نفسه ، ص : 107 .

الصيت، منها تلك الرحلة المنسوبة للرحالة الفرنسي (كونت دو فولني)، والتي قيّدها في جولة قادته إلى كل من مصر، وسوريا 1787 ،وحملت آراء عدائية للإسلام ،ومما أفاده (نابليون) من هذه الدراسات ،العقبات التي ستواجه أي حملة فرنسية على الشرق [1] ،يقول (إدوارد سعيد):" كما سيكون لكل من يقرأ فولني أن رحلته ونظراته ، كانا نصين ناجعين لاستخدام أي أوروبي يود أن يحظى بالنجاح في الشرق ،وبكلمات أخرى ،فقد شكل عمل فولني دليلا كتابيا لتخفيف حدة الصدمة الإنسانية التي ربما شعر بها الأوروبي لحظة تجربته المباشرة للشرق . "[2]

وفي هذا السياق يقر (سعيد) بأن (نابليون) أدار حملته بانتقائية واحترافية فريدة، ومما يشهد على ذلك ،أنه قدم نفسه على أنه خير من يدافع عن الإسلام ،في الوقت الذي كان يكنّ فيه كرها شديدا له، كما أنه اعتمد في خلق جو للتواصل مع السكان المحليين على باحثين، أو كل لهم مهمة التحاور معهم، وذلك من شدة حرصه على شراء رضى علية القوم من أئمة، وعلماء، ومفتين وقضاة، وما هذا الحرص إلا تجهيزا لهم لكي يوافقوا على طلب تأويل القرآن وفق ما يخدم مصلحة الجيش الفاتح [3].

هكذا وشيئا فشيئا، يعدّنا (ادوارد سعيد) لتغيير ما نملكه عن الاستشراق من أفكار، ويدعونا إلى قلبها رأسا على عقب، وإن أول ما يجب علينا أن نعرفه،هو أن الاستشراق لم تكن له يوما أهداف لصالح الشرق، فـ" لقد استجاب الاستشراق للثقافة التي انتجته أكثر مما استجاب لموضوعه المزعوم، الذي كان هو أيضا من نتاج الغرب، وهكذا فإن لتاريخ الاستشراق في آن واحد اتساقا داخليا ،و طقما من العلاقات على درجة عالية من الفصاحة والوضوح ،مع الثقافة المسيطرة المحيطة به" [4]، ولما كان السائد في الثقافة المحيطة بالاستشراق (الثقافة الغربية) أن الشرق هو عنوان للبداوة، والسذاجة ،ومعاداة العقل ،و مجانبة الحضارة ،فقد كان الجهاز البشري المؤطر لفعل الاستشراق، يلهج بمثل هذه الأفكار ،ولم يخطر ببال كوادره ،أن يعدلوا هذا المنطق ،أو يلغوه، ولم تخطر لهم فكرة مقايسته بالواقع من أجل تبين صحيحه من مُغرضه، وجل ما حاولوه – استعراضا وتباهيا – هو ادعاء العمل على تهذيب الأمم الشرقية المتوحشة، وأنسنتها وتهيئتها لاستيعاب الثقافة الغربية ،و استهلاكها، أما الحديث عن فرضية إنتاجها، فهو حديث من أحاديث الخرافة والعجائبية. والمؤسف أن هذه الشائعات الثقافية كانت متراكمة ومتداولة على المستويات الرفيعة

[1] – إدوارد سعيد : "الاستشراق"، م س، ص : 107–108 .

[2] – نفسه، ص : 108 .

[3] – نفسه، ص : 108– 109 .

[4]– نفسه، ص : 55 .

والشعبية على حد سواء، أما المثير في الأمر ، فهو انحسار كل المقولات الفلسفية الغربية الداعية إلى نقد المعرفة ،ومراجعتها ،وعرضها على العقل، والمنطق، والواقع، والتجربة ،وكل مصادر الحقيقة الداخلية والخارجية، وإحاطتها بما يلزم من الحجج والبراهين الدامغة ،قبل إجازتها ،ودفعها إلى ساحة التناول العلمي .فأمام تيار الاستشراق الجارف، والذي لم يستطع أن يسجل للشرقيين مزية ولا فضلا، أصبحت الأحكام الجاهزة والمسبقة ،هي زاد الجميع علماء وعامة، فلاسفة مفكرين ،وقراء هواة، يقول (إدوارد سعيد) : "وقد أصبحت العبارات الجاهزة المتعلقة بالشرق ، كثيرة الحدوث وتجذرت هذه العبارات بقوة الإنشاء الأوروبي ،وتحت العبارات ، كان ثمة شريحة من المعتقدات المذهبية حول الشرق ،و قد صيغت هذه المعتقدات من تجارب كثير من الأوروبيين الذين عكفوا على جوانب جوهرية من الشرق ،مثل :الشخصية الشرقية ،و الطغيان الشرقي ،و الحواسية الشرقية، وما إلى ذلك "[1].

وتحت تأثير حسن تقدير أهمية المعرفة النصية في صناعة الرأي السائد ،وإنتاج الحقيقة، يقر (إدوارد سعيد) بخطورة الدور الذي قامت به مثل هذه الحقائق المغلوطة، في تشكيل صورة للشرق في وعي الآخر غير فعلية ولكنها سائدة، إن الأمر شبيه بأن يخلق المرء كذبة ،ثم يصدقها، ولا تلبث تلك الكذبة أن تحل عند اللاحقين محل الحقيقة التي لا يملك أحد أن يفندها لذيوعها واستحكام سلطتها على الأذهان والقناعات، هذا ما يفيده قول (إدوارد سعيد) التالي : " ... لكن ما هو أهم من ذلك، هو أن نصوصا كهذه ،يمكن أن تخلق لا المعرفة فحسب ،بل كذلك الواقع نفسه ،الذي يبدو أنها تصفه ،و بمرور الزمن فان مثل هذه المعرفة ،و هذا الواقع ينتجان تراثا ،أو ما يسميه (ميشيل فوكو) إنشاء ،يكون وجوده أو ثقله المادي، لا الأصالة التي يتمتع بها مؤلف ما ،مسؤولا في الحقيقة عن النصوص التي تنبع منه"[2] .

وإذ يتوسع بنا (إدوارد سعيد) في التحليل، يخيل لنا أن الأمر يتعلق بقصة تتنامى أحداثها، حدثا إثر حدث و كل حدث يخلف من التداعيات ،ما يكرس وثوقية الحقيقة المتوهمة ويزيدها شرعية؛ إن ما نقصده تحديدا هو حدث الكذب ،ثم حدث التأويل الذي حول الكذب إلى حقيقة قارة وثابتة ،ثم أحداث أخرى مبنية على هذه الحقيقة | المتخيلة والمتوهمة، مثل حدث المحاكمة،وما يمكن أن يحل محلها من أفعال الإدانة ،و الإنكار ،و التقييم .وخير ما نفعله هنا ،هو أن نزيل وحشة هذا الكلام ،ونفك غموضه بنص (إدوارد سعيد) الآتي :" لكن المرء يستطيع أن يقول منذ البدء،أنه

[1] – إدوارد سعيد : "الاستشراق"، م س، ص : 215 .

[2] – نفسه ، ص : 119 .

فيما يخص الغرب في القرن التاسع عشر ،والقرن العشرين ، كان قد نما افتراض بأن الشرق و كل ما فيه ،بحاجة إلى دراسة تصحيحية من قبل الغرب، هذا إذا لم يكن بوضوح مطلق أدنى منزلة منه، وقد عوين الشرق، فالاستشراق إذن هو معرفة بالشرق تضع الشرقي في قاعة التدريس، في محكمة ،في سجن ،أو في دليل موجز لأغراض التحليل المدقق، والدراسة ،و المحاكمة ،و التأديب ،أو الحكم "[1] . وفي مقابل هذه الوضعية الدونية التي يصور فيها الشرق مكانا وإنسانا، ترتسم في وعي الآخر صورة عن نفسه ناصعة ومتعالية، ومع اتساع الهوة بين الصورتين ،تزداد رغبة الآخر في إقامة الحدود الفاصلة وترسيمها ،بدء من الحدود التكوينية والثقافية والحضارية، إلى الحدود الجغرافية . وعن استراتيجية ذلك التمييز ،و آلياته وأهدافه، يقول (سعيد):" أن جماعة من البشر تعيش على بضعة هكتارات من الأرض، ستقيم حدودا بين أرضها ومحيطها المباشر ،و بين ما هو خارج عن ذلك، وتسمي ما يقع عبر حدودها " أرض البرابرة " ،و بكلمات أخرى ،أن هذه الممارسة الكونية أي تحديد مجال مألوف في ذهن المرء يسمى مجال " نا "، ومجال غير مألوف خارج مجال " نا " ،يسمى مجال "هم " ،هي طريقة في خلق مجالات جغرافية، يمكن أن تكون مطلقة الاعتباطية. وأنا استخدم كلمة " اعتباطية " هنا لأن الجغرافيا التخيلية ،من نمط " أرضنا – أرض البرابرة "، لا تشترط أن يعترف البرابرة أنفسهم بهذا التمييز، بل يكفي لـ " نا " نحن أن نقيم هذه الحدود في أذهاننا. وفي هذه الحال يصبح " هم " "هم " بمقتضى ما نفعله نحن، وتحدد كلتا أرضهم وعقليتهم بأنهما مختلفتان عما " لنا "[2] .وبذا يتضح أن خطاب الاستشراق صاغ مفهوما للآخرية قائما على أساس غير واقعي ولا موضوعي، إن الآخر حسب القول السابق، يتطابق مع ما تتصوره الذات عنه، وليس ضروريا أن يتطابق مع ما هو عليه في الواقع، مما يعني أنه(الآخر) قيمة تخييلية أكثر منه قيمة فعلية ووجودية. ومن هنا فإن كل صورة تشكلها الذات عن الآخر ،هي صورة مجازية وإبداعية بمعنى ما،وهذا من شأنه أن يفتح المجال واسعا أمام الذات لتتدخل بما تدين به من قناعات ومعتقدات، وما تصدر عنه إيديولوجيات ومرجعيات، لكي تخلق الآخر وفق ما تحب وتهوى، و كذلك صُوِّرت الذات الشرقية على هوى المخيال الاستشراقي الجموح ،و المتعالي، والمتحامل.

ونتيجة لهذا ،فنحن نفهم (إدوارد سعيد) حينما يؤكد مسؤولية تشكيل صورة الشرقي في المخيال الغربي، لكتب مثل كتاب " المكتبة الشرقية " لـ (بارتلمي ديربيلو) ،و كتاب "تاريخ العرب" لـ (سيمون أوكلي) [3]، " وهكذا فإن ما تنقله المكتبة [يقصد كتاب المكتبة الشرقية] ،هو فكرة عن

---

[1] – إدوارد سعيد : " الاستشراق"، م س، ص :72 .

[2] – نفسه، ص : 84 .

[3] – نفسه، ص : 93 .

قوة الاستشراق وفعاليته اللتين تذكران القارئ باستمرار، بأن عليه منذ الآن ،لكي يصل إلى الشرق، أن يمر عبر المشابك والتقنيات الذي يقدمها المستشرق ،و لا يقتصر الأمر على أن الشرق يعدل، بحيث يستجيب للضوابط الأخلاقية للمسيحية الغربية ،بل أن الشرق يحاط بسلسلة من الآراء والأحكام التي تدفع العقل الغربي لأغراض التصويب والتحقيق ،لا إلى مصادر شرقية أولا بل إلى أعمال استشراقية أخرى"[1]، وهنا لا يستطيع المرء أن يخفي توجسه من تحول المدونة الاستشراقية إلى المرجع الوحيد المتاح لمعرفة عالم الشرق، لأن معرفة تلك هي مصادرها ،هي معرفة مؤسسة حتما على أفكار مؤدلجة غير قائمة على استنطاق الواقع ،ولا على تعمق مجرياته وحوادثه ،وإنما هي مستخلصة من قراءة النصوص التي شخّصته ، وبالتالي فالمعرفة المتداولة عن الشرق،ليست معرفة أصلية ،وإنما هي معرفة "نصية " كما سماها (سعيد) في موطن سابق، والنتاج النصي كما نعرف مجال حر للتجاوز ،والإضافة، والحذف ،و العدول ،وهي كلها أفعال مجانبة للحقيقة، والنتاج النصي من جهة التلقي ،هو موضوع للتأويل المباعد للحقيقة. هكذا توصلنا هذه الاستنتاجات إلى إدراك اتساع الهوة بين الشرق حقيقة وفعلا، والشرق نصا، والمؤسف أن الراجح عند الآخر هو الشرق النصي المعأرصيده تحت رعاية سامية من طرف المستشرقين صانعي المعرفة النصية.

واتساقا مع هذه الوضعية التي تشهد مفارقة واسعة ،بين المعطى الطبيعي الفعلي للذات الشرقية، والمجتمع الشرقي، وبين المعطى النصي الاستشراقي لهما ،عمد (إدوارد سعيد) إلى تعبير تمثيلي بلاغي يصدقه الواقع ،وهو "المسرح الاستشراقي"، ووجه بلاغة هذا التعبير ، كون الصورة المقدمة عن الشرق ،صورة معدة في قالب تمثيلي ساخر وتهكمي ،له كتاب ومخرجون، وله جمهور باحث عن الفرجة ،و التسلية ،وإشباع غرور الأنا بإبراز ضعف الآخرين ودونيتهم، يقول (إدوارد سعيد) في توسيع هذه الرؤيا: "الآن يكتسب وصفنا المبدئي للاستشراق بأنه حقل متفقه، محسوسية جديدة، فالحقل هو غالبا فضاء مغلق. ومفهوم التمثيل مفهوم مسرحي: فالشرق مسرح عليه يحصر المشرق بأكمله، وعلى هذا المسرح ستظهر شخصيات ،دورها أن تمثل الكل الأوسع الذي تنبع هي منه، ويبدو الشرق إذن لا امتدادا دون حدود خارج العالم الأوروبي المألوف، بل حقلا مغلقا،مسرحا تمثيليا ملصقا بأوروبا ،و المستشرق ليس إلا الفرد المختص بمعرفة تحمل مسؤوليتها

[1] – إدوارد سعيد : " الاستشراق"، م س، ص : 95 .

أوروبا كلها بالطريقة نفسها التي يكون بها جمهور من المشاهدين تاريخيا وثقافيا ،مسؤولا عن (ومستجيبا لـ) مسرحيات نظمها تقنيا الكاتب المسرحي "[1].

وعلى سبيل الإنكار والاستنكار، يلوذ (إدوارد سعيد) في هذا السياق بما خلص إليه (غاستون باشلار) ضمن دراسته عن " جماليات المكان"، وينقل عنه إقراره بأن بعض الأمكنة كما الأزمنة،تكتسي أهمية ليست لها بالفعل، " وبهذا يكتسب الفضاء دلالة انفعالية، بل حتى عقلانية عبر عملية من نمط شعري ،بحيث تنقلب أبعاد المسافة الفارغة التي لا هوية لها محددة ،إلى معان لنا هنا في الداخل "[2]، ولا يغيب عنا ها هنا إيماء (إدوارد سعيد)، إلى أن فضاء الآخر (الغرب) اكتسى أهمية متضخمة ومبالغ فيها، فيما جرد الفضاء الشرقي من قيمة هي له على الحقيقة .

واختلال وعي الغربي بذاته وبآخره، راجع حسب (إدوارد سعيد) إلى خوف متأصل ودفين من القوة الشرقية المتمركزة حول الإسلام، الذي ظل هاجسا يسكن الذات الغربية، ويملي عليها مواقفها العدائية الأزلية اتجاه كل ما يمت له بصلة تاريخية أو راهنية، يقول:" لم يصبح الإسلام رمزا للرعب ،و الدمار، والشيطاني ،و أفواج من البرابرة الممقوتين بصورة اعتباطية ،فبالنسبة لأوروبا كان الإسلام رجة مأساوية دائمة، وحتى القرن السابع عشر ، كان الخطر العثماني مترصبا بأوروبا ممثلا بالنسبة للحضارة الأوروبية هذا الخطر، وأحداثه العظيمة، وخبراته الموروثة، وشخصياته وفضائله، ورذائله، وحولته شيئا منسوجا في لحمة الحياة الأوروبية "[3]، إن النزعة الهجومية الغربية والتي اتخذت لها قناعا علميا مهذبا جدا وهو الاستشراق، هي في حقيقة أمرها خيار دفاعي، ما لبث أن خضع لنمذجة ثقافية ،سيجت الهوية الغربية ضمن دائرة لا مكان فيها للديني، إلا ما كان داخل أسوار الفضاءات المغلقة، المخصصة لممارسة العبادة، فيما أطلقت العنان للخيال كي يصنع للشرقي هويات دينية متشرنقة بين عدد غير محدود من الطوائف ،و المذاهب والجماعات الذرية ،والتي لا تجتمع إلا على حب العنف، وممارسة فعل الإرهاب .

هكذا فضحت الإجابات المقدمة لسؤال الاستشراق، ظواهر مرضية متغلغلة في نسيج الثقافة الغربية ،وكشفت عن هشاشة النظام المعرفي الذي يركن إليه الغربيون في صياغة نظراتهم للذات وإلى الآخر. فلا هو مبني على التبين التاريخي ،والوصف الدقيق، والصادق للظاهرة. ولا هو متأسس على شعارات الموضوعية ومقتضيات الروح العلمية، ليست الحقيقة همه، بمقدار ما كانت المصالح

---

[1] – إدوارد سعيد : " الاستشراق"، م س، ص: 92 .

[2] – نفسه، ص : 84– 85 .

[3] – نفسه، ص : 89 .

القومية لمؤطريه ضالته، هذا ما نفهمه من قول لـ (إدوارد سعيد) جاء فيه: " ومع ذلك فإن المستشرق يأخذ نفسه دائما، بتحويل الشرق من شيء إلى شيء آخر : وهو يفعل ذلك من أجل نفسه ،ومن أجل ثقافته، وفي بعض الحالات من أجل ما يظنه مصلحة الشرقي ،و عملية التحويل ،هذه منتظمة منضبطة، فهي تدرس، ولها جمعياتها الخاصة ،ودورياتها، وتقاليدها، ومفرداتها وبلاغتها، التي ترتبط كلها بطرق أساسية بالمعايير الثقافية ،و السياسية السائدة في الغرب، وتتبع في الوقت نفسه من هذه المعايير. "[1]

لقد لغّم الخطاب الاستشراقي إذن الطريق إلى الشرق ،بأفكار مغرضة ومتحاملة ،وانزياحات مشبوهة ومشوّهة لصورة كان لها حظ لا يستهان به من النصاعة، وتكفيرا عن ذلك الجرم ،حاول الأدباء والمبدعون الغربيون أن يذكروا الشرق ذكرا ،لم يستطع حسنه أن يتخطى حواجز التاريخ والأسطورة ،و الخرافة، تعاطوا مع الشرق بما حوته خزائنه من ذخر ثقافي وحضاري ، كما يتعاطى مع أي شكل من أشكال التعبير التي رافقت الإنسان إبان بدائيته الأولى، ذكروه إيمانا منهم بأن المجتمع الشرقي ،هو مجتمع مشكل من كائنات طبيعية غير قابلة للتحول إلى كائنات ثقافية وحضارية.

وهذا الموقف، إنما يدخل في قلب العرض المسرحي الشامل ،الذي جعله (إدوارد سعيد) عنوانا ناقدا لآليات الخطاب الاستشراقي في التعامل مع الشرق ،يقول بهذا الخصوص :"و في أعماق هذا المسرح الشرقي ،يكمن مخزون مسرحي، (ريرتوار) ثقافي هائل، تبتعث مواده الفردية عالما رائعا في ثرائه : الفينيق و كليوباترا، وعدن، وطروادة، وسدوم وعاموره، وعشتار، و آيزيس ،وأوزيريس ،و ملكة سبأ ،و بابل ،و الجن، والمجوس ،و نينوى ،و برسبّ ،جون وماهومت،وعشرات آخرين ،وضعيات إطارية، وفي بعض الحالات أسماء فقط نصف متخيلة ،نصف معروفة ،عفاريت وشياطين ،وأبطال ورعب ،و لذات وشهوات، وقد تغذى الخيال الأوروبي بإغراق من هذا المخزون"[2]، كما شكل الشرق مصدر إلهام هام لعدد من رواد الأدب الغربي مثل: (ملتون) و(مارلو) و(تاسو) و(شكسبير) و(سرفانتس) [3].

إذن ومن وجهة نظر (إدوارد سعيد)، يمكن اعتبار الخطاب الاستشراقي خطابا متغلغلا في المتخيل الجمعي للمجتمع الغربي ،ومغذيا لروح الصدام والمواجهة مع الذات الشرقية ،التي

---

[1] – إدوارد سعيد : " الاستشراق"، م س، ص : 96.

[2]– نفسه، ص : 92 .

[3] – نفسه، ص : 92 .

استحضر تاريخها وماضيها لدواع نرجسية افتتانية بالأنا، حيث لم تستطع الأنا الغربية أن تستمرئ طعم تفوقها ،إلا بدعوة الذات الشرقية كي تحضر احتفاليتها ،و بالمناسبة سوف يتحتم عليها أن تتنازل عن حقها في تبني مواقف مختلفة ومتعارضة مع موقف الآخر المختلف، الذي سوف يغدو وصيا ومرشدا يبصرها بذاتها لأنه أعرف منها بذلك ،وهكذا تتأسس بين الشرق والغرب علاقة تتكثف عند قطب واحد ،هو قطب الغرب مما يرهن هوية الطرف الآخر (الشرق) ،ويحولها إلى هوية تابعة ومهزومة ،وظيفتها تضخيم شعور آخرها بذاته ،إذ كانت الأشياء بضدها تتميز .

ومحاولة من (سعيد) لنسف المشروع الغربي في تدجين الشرق وإلغائه ،وحصر دوره في تغذية الشعور بالتفوق يتسلل إلى جوف الخطاب الاستشراقي ،ويضربه من مواقع ثلاث هي :الموقع الفلسفي، و الموقع البلاغي ،و الموقع النفسي، وذلك من أجل إثبات هشاشة الأرضية التي يقف عليها، يقول : "فلسفيا إذن إن نمط اللغة أو الفكر ،أو الرؤيا ،التي ما زلت أسميها في هذا البحث بصورة عامة جدا الاستشراق، هو شكل من أشكال الواقعية الجذرية (الراديكالية) ،وأي أمرئ يستخدم الاستشراق – وهو عادة معالجة أسئلة، أو أشياء أو خصائص ،أو أقاليم اعتبرت شرقية بخصص ،ويسمي، ويثبت ،ويشير إلى ما يتحدث عنه ،أو ما يفكر به، بلفظة أو بعبارة يرى فيما بعد أنها اكتسبت طبيعة الواقع ،أو ببساطة أشد أصبحت عين الواقع ،و الاستشراق من وجهة نظر بلاغية ،هو بشكل مطلق تشريحي وتعدادي ،و استخدام مفرداته هو الاشتغال بتخصيص الأشياء الشرقية بدقة، وتقسيمها إلى أجزاء تسهل السيطرة عليها، أما نفسيا فإن الاستشراق شكل من أشكال العصاب التوهمي (بارانويا) ،ومعرفة من نمط آخر مختلف – على سبيل المثال – عن المعرفة التاريخية العادية وهذه في اعتقادي بضع من النتائج التي تؤدي إليها الجغرافيا التخيلية،والحدود الاحتدامية التي تقوم برسمها ."[1]

وقد كان لاستيهامات من هذا النوع، أثرها البالغ في إعادة بناء مفهوم جديد وواقعي للاستشراق ،نابع من تأمل جذري وعميق في مفاصل الخطاب الذي شكله ،ونقد فاضح للأطراف المؤسساتية التي دعمته ،أو باركت نتائج دراساته .لقد تبين لـ(إدوارد سعيد) أن الاستشراق هو مشروع الدهر بالنسبة للغرب ،الذي قدمه من أجل السيطرة على العالم ،و لن تتم هذه السيطرة ،ما لم يخنق صوت الشرق، وتنطمس آثاره الثقافية والحضارية، " فالاستشراق من حيث هو جهاز ثقافي هو عدوانية ،ونشاط ،ومحاكمة ،و إرادة للحقيقة والمعرفة ،و الشرق وجد من أجل الغرب ،أو هكذا بدا لعدد لا يحصى من المستشرقين الذين كان موقفهم من الموضوع الذي اشتغلوا عليه ،إما

[1] – إدوارد سعيد : " الاستشراق"، م س، ص : 100 .

أبويا أو متعاليا" [1] ولقد تأتى لهذه النزعة الأبوية البطريركية أن تسكن روع كل ذات غربية،وتنغرس فيها ،إلى درجة أن بدا التفوق الغربي أمرا قدريا ليس للشرق منه مهرب، " ... إن كل أوروبي كان فيما يمكن أن يقوله عن الشرق ،عنصريا عرقيا أمبرياليا، وإلى درجة كلية تقريبا،عرقي التمركز ." [2]، مما هيأ السبيل لقيام امبراطورية كوكبية متمركزة حول ذاتها ،تدعي امتلاك الحقيقة، وتحتكر العقل، تضع العالم بين أجفانها ،وتنام نومة الوادع المطمئن .

هكذا يتعدل مفهوم الاستشراق، وينتقل من كونه تطوعا علميا ،وإنسانيا ،وحضاريا راقيا،إلى قيامه زحفا خبيث الاهداف مضمرها، فهو لم يخدم الشرق ولا ثقافته، وإذ دشن الغرب حملته الدعائية لحساب الحركة الاستشراقية من أجل تبييض غاياتها ،وتجميل قبحياتها الاستعمارية المستترة وتبرير نزعاتها الإلغائية والتحجيمية للآخر الشرقي، فقد قاد (إدوارد سعيد) حملة مضادة كانت لها رجّاتها المزلزلة والقوية الوقع على الوعي الغربي، الذي عرف عن نفسه صورا إدراكية تختلف عما عهده ، كما كان لهذه الحملة الزلزالية المضادة ارتداداتها التي تجلت في دراسات عديدة تأسّت بـ "الاستشراق "، ونفذت إلى عمق الخطاب الكولونيالي ،وقد كان (إدوارد سعيد) نفسه قد اعتمد كتابه هذا مرجعا أساسيا لجملة كتبه اللاحقة ،وخاصة كتاب "الأمبريالية والثقافة" ،حيث صرح في أحد حواراته ،أنه يعتبره جزء ثانيا لـ "الاستشراق" [3].

إن كتاب "الأمبريالية والثقافة" هو مكمّل لكتاب "الاستشراق" ،وقد حوى – حسب (إدوارد سعيد) – أجوبة لأسئلة أثارها "الاستشراق" [4] ،بيد أنه ركز على شكل جمالي أدبي هذه المرة ،وهو الرواية، وذلك من أجل الكشف عن أجندات الأمبريالية من جهة ،و استجلاء استراتيجيات المعارضة الداخلية والمقاومة الخارجية من جهة أخرى . ففي إطار الفكر ما بعد الامبريالي، أصبح الإصغاء إلى الفئات المهمشة من مثل شعوب المستعمرات ، والأقليات،والمهاجرين والنساء فعلا كاشفا لظواهر وذهنيات ،تحتمل البشاعة والقبح مع الجمال، ولأن فن الرواية هو أكثر أشكال التعبير قدرة على امتصاص أشتات منوعة من الأصوات المغمورة ،ولأنها الوسيلة التي اعتمدتها المستعمرات " لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص " [5]، فقد وقع اختياره عليه .

---

[1] – إدوارد سعيد : " الاستشراق"، م س، ص : 216 .

[2] – نفسه ، ص : 215 .

[3] – إدوارد سعيد: " السلطة والسياسة والثقافة"، حوارات مع إدوارد سعيد، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، ط، 1، 2008، ص: 207

[4] – إدوارد سعيد: "الأمبريالية والثقافة"، ترجمة : كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2004، ص:10

[5] – نفسه، ص : 58 .

وقبل أن يدخل هذا المفكر الناقد تلافيف المتخيل ، كان عليه أن يوضح تصوره عن الثقافة،بوصفها مصدرا من مصادر التعبئة الإيديولوجية للنصوص الروائية ،لقد بدا واضحا أنه مقتنع بأن كل ممارسة إبداعية تتخذ من الرواية قالبا فنيا لها ، هي ممارسة محكومة بمبدأ المواجهة، ومبنية على استراتيجية ثقافية وحضارية ،ليست الرواية الا تمظهرا نصيا جماليا لها .ولذلك فإن فهما للنصوص الروائية وتعمقا لها، يستوجب استيعابا كافيا للمحمول المعرفي الذي تشمله الثقافة ،و هذا المحمول إنما يتوزع على قطبين حسب (إدوارد سعيد)؛ يقول : " وتعني الكلمة كما أستخدمها أمرين اثنين بشكل خاص . أولا : جميع الممارسات مثل: فن الوصف والتوصيل ،و التمثيل ،التي تملك استقلالا نسبيا عن المجالات الاقتصادية ،و الاجتماعية ،و السياسية والتي كثيرا ما توجد في أشكال جمالاتية تشكل اللذة واحدة، من غاياتها الرئيسية ،و يندرج في ذلك طبعا كل مخزون المأثورات الشعبية حول أجزاء نائية من العالم ،و المعرفة المتخصصة المتاحة في حقول تفقهية مثل :علم الأعراق الوصفي < العرقفرافيا> ،وعلم التاريخ ،و فقه اللغة ،وعلة الاجتماعي والتاريخ الأدبي "[1]، أما القطب الثاني ،فيتجلى في قوله :" ... فإن الثقافة مفهوم يضم عنصرا منقيا ودافعا الى السمو، هو مخزون كل مجتمع من أفضل ما تحققت المعرفة به والتفكير فيه " [2]. وما يمكن تلمسه من هذين النصين ،هو أن (سعيد) يقدم الثقافة بوصفها موضوعا جوهريا للصراع بين الشعوب ،وسببا من أسباب تأزم العلاقات فيما بينها .إن الشعوب تنظر إلى الثقافة بوصفها درعا يحتمي به واعتدادها بالنقاء والدفاع عنه هو بطريقة ما مسعى نحو تحقيق تميز " الأنا "*عن ال " هم " مع نوع من الاستهجان لما يراد التميز عنه (الآخر) ،ومن المظاهر التي تترجم هذه الدلالة، حالات الهبّة الجماعية نحو موروثات ثقافية ماضية كرد فعل على دعاة التعددية الثقافية والهجنة * ومن إفرازات ذلك الرجوع، ظهور أنواع من الأصوليات الدينية والقومية [3].

---

[1] – إدوارد سعيد : " الأمبريالية و الثقافة " ، م س ، ص : 58

[2] – نفسه، ص : 59

* يشير الجابري الى إشكالية هذا النوع من المصطلحات غير الأصيلة في الفكر العربي، ومما يدل على ذلك انطواؤها على خلل نحوي ،يتمثل في تعريف الضمائر، والضمائر في العربية لا تعرف فهي معرفة في ذاتها ولا تحتاج الى "ال" التعريف أنظر " إشكاليات الفكر العربي المعاصر"، م س، ص: 16

*يشير كمال أبو ديب إلى أن الوعي العربي لمفهوم الهجنة، كان في العصر العباسي متقمصا مصطلح المولد، أنظر مقدمة ترجمة كتاب "الأمبريالية والثقافة"، ص : 34 .

[3] –إدوارد سعيد : "الإمبريالية والثقافة "، م س، ص : 59 .

لكن هذه المساعي تصطدم حسب (إدوارد سعيد) بحقيقة لا مناص من تأكيدها، وهي أن كل الثقافات هجينة بنسبة معينة فجميعها "منشبكة إحداها في الأخريات، ليست بينها ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة متخالطة متمايزة الى درجة فائقة ،و غير واحدية ،وإن هذا ليصدق على الولايات المتحدة المعاصرة، بقدر ما يصدق على العالم العربي الحديث " [1] .

وكما تعج الثقافة الواحدة بأصوات كثيرة ،تدخل لحمتها فتنصهر فيها ، كانت الرواية فنا تهجيينيا بامتياز، يقول " وما هذا بكل شيء ،فالرواية شكل ثقافي اشتمالي تدميجي شبه موسوعي و فيها يعبأ أمران آلية للحبكة بالغة التقنين ،و نظام كامل من الإحالة الاجتماعية ،يعتمد على مؤسسات المجتمع الطبقوسطي القائمة وعلى سلطتها وقوتها . "[2]

وإذا كان للرواية أن تحاكي الثقافة في تشعباتها ،وتنوع مصادر التمثيل وتعدد الأصوات فيها فإنها أيضا تصارعها في تغليب الصوت المهيمن، ففيها تظهر صور للتمثيل ذات المحمولات الأيديولوجية والمؤسساتية، وبالنسبة للرواية الغربية، فإن الصوت السائد والمهيمن فيها، هو صوت الطبقة الوسطى، إذ "يلاحظ كل روائي، وكل ناقد أو منظر للرواية الأوروبية طبيعتها المؤسساتية،فالرواية متصلة بصورة أساسية بمجتمع الطبقة الوسطى < البورجوازية> "[3]، فإذن هي من مصنعات المجتمع البورجوازي، لذلك فلا ينبغي أن نعارض (إدوارد سعيد) إذ يقول: " ولقد حصنت الرواية والأمبريالية ،إحداهما الأخرى ،إلى درجة عالية يستحيل معها تبعا لما اطرحه قراءة إحداهما دون التعامل بطريقة ما مع الأخرى . " [4]

وتأسيسا على هذا المعطى، فالمتخيل الغربي غالبا ما يتبنى استراتيجية تتوافق مع السياسة الثقافية العامة التي تمنح الأولوية لتمثلات لها خلفيات حضارية ،لا تقصي من برنامجها مسألة العلاقة الآخر ، كما لا تلغي معطيات الشرط التاريخي والمعرفي، ووعيا من (سعيد) بكل هذه الملاحظات، سطر لنفسه خطة قرائية رآها كفيلة بتمكينه من احتواء أنظمة الإنتاج الخطابي ،وتفكيكها، وتتبدى دعائم هذه الخطة في قوله :" إن طريقتي هي أن أركز بقدر المستطاع ،على أعمال فردية أن أقرأها أولا كنتاج عظيم للخيال الخلاق أو التأويلي، ثم أن أجلو كونها جزءا من العلاقة بين الثقافة والامبراطورية، أنا لا أومن أن المؤلفين يتحددون بصورة آلية بالعقائدية< الايديولوجيا> أو الطبقة

[1] – إدوارد سعيد : "الإمبريالية والثقافة "، م س، ص : 70 .

[2] – نفسه، ص : 139 .

[3] – نفسه، ص : 138 .

[4] – نفسه، ص : 139 .

أو التاريخ الاقتصادي . بيد أن المؤلفين كما أؤمن كائنون إلى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم،يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ، وبتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة . إن الثقافة والأشكال الجمالاتية التي تنطوي عليها لتشتق من التجربة التاريخية، وهي في واقع الأمور أحد المواضيع الرئيسية لهذا الكتاب " .[1]

إذن فـ (إدوارد سعيد) لا يبدي اعتراضا على الكيان الحر والإبداعي والمستقل للنصوص وأصحابها، كما لا يصادر محمولاتها لصالح الإيديولوجيا والتاريخ، إنما يضعها في سياق البحث والتأول ،من أجل أن يرصد تموجات الخطاب وتشكيلاته ،والتي لا يرى (سعيد) بأنها من نتاج وعي الأفراد، وإنما يقف وراءها الوعي الجمعي الذي هو وعي أمبريالي في طبيعة تشكيله .

بهذه الرؤيا مابعد الكولونيالية والتي داخلتها ضمن " الأمبريالية والثقافة " رؤيا مجاورة ،هي الرؤيا ما بعد الرأسمالية ،وقف (سعيد) على الجانب الآخر للرواية، وهو الجانب غير الجمالي،ليضيف دعامة ثانية لمشروعه الفكري العميق، والرائد ،و المرجعي ،و الذي رفد مختلف الدراسات الغربية والعربية ،بتبصرات أعادت موضعة الخطاب الاستشراقي والكولونيالي والأمبريالي ضمن مسار "مابعدي"،لا يؤمن بوجاهة المنطلقات التي تأسست عليها هذه الخطابات ،و لا ينفي عنها اختلالات وضعت المنجز الغربي في الفكر والمعرفة والثقافة في وضعية المدافع عن نفسه، ودفعت به إلى معترك حافل بالتحديات والرهانات التي أحرجته ،وأربكت نظامه وهزت الثقة به .

وفي فلك القراءة ما بعد الكولونيالية التي قدمها (إدوارد سعيد) درات دراسات أخرى كشفت عن فشل الأدب في الحفاظ على مناعته ،و شهدت على فقدانه القدرة على التواجد ،وهو في حالة من الانغلاق والتحصن، لقد اخترقت الخطابات المؤسساتية أسواره الجمالية، كما حولته الأصوات الناقدة والساخرة المضادة للمؤسسة، إلى بوق من أبواقها ،ولو من وراء الحجب والأستار اللغوية والبلاغية ،وصار مصطلح " نظرية ما بعد الاستعمار الأدبية " ،من المصطلحات الرائجة والمعبرة عن ذلك التحول الذي قضى بأن تكون كل "الأمم والأعراق هي مجتمعات متخيلة، تضم بشرا وتعزلهم عن آخرين "[2]، لقد أصبح للأدب صلاحية التشكيل، ليس اللغوي فقط، ولكن الإيديولوجي والمرجعي أيضا ،حيث اكتشفت في ظل المعرفة ما بعد الاستعمارية علاقة الأدب بالخطاب الاستعماري ،و ما بعد الاستعماري، و كما كانت اللغة مسرحا لتصارع

[1] – إدوارد سعيد : " الأمبريالية و الثقافة " ، م س ، ص : 66 .

[2] – آنيا لومبا : "في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية "، ترجمة : محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2007، ص: 125.

الإيديولوجيات، كانت النصوص بوصفها متشكلة من اللغة مسرحا لذلك الصراع الإيديولوجي: "بيد أن النصوص الأدبية لا تعكس ببساطة الإيديولوجيات المهيمنة، لكنها تحول التوترات،والتعقيدات والفروق الدقيقة داخل الثقافات الاستعمارية إلى رموز . الأدب هو منطقة "تماس "، مهمة أن استعملنا مصطلح ماري لويس برات ،حيث يحدث التلاقح الثقافي ***Transculturation*** بكل تعقيداته "[1]، ومع هذا الاكتشاف ،أصبح بإمكان الأدب أن يفتح آفاقا واسعة للتفكير العميق في أمهات القضايا المعاصرة ،ويتيح إمكانات للنظر في كبريات المسائل التي تواجهها الإنسانية في وقتها الحاضر، مثل: مسألة الهوية، والعلاقة المتأزمة بين شعوب الشرق والغرب، والمتأسسة على صراع ثقافي وحضاري، محتدم ومشحون، بمخلفات التاريخ، ومعبأ بمعطيات دينية وعرقية ومذهبية، وموقع الأدب من كل هذا، هو تغذية الصراع وتوجيهه إن كان متطابقا مع الخطاب المؤسساتي والاستعماري، أما إن كان مضادا له، فسيسعى إلى إدابة أسبابه من خلال مباشرة شكل مضاد من أشكال التعبئة، يصنف تلك التمايزات التي يصطنعها الخطاب المؤسساتي الاستعماري في خانة التمثيلات الضيقة وغير الواقعية، وبالتالي فهي تمثيلات لا يمكنها أن تلقى التجاوب من لدن المعنيين بالخطاب الحامل لها ، كل هذا يلخصه (أمارتيا صن) في قوله:"التقسيم الاستعماري ،غالبا ما يمتص ويستولي على ،و يكتب أوجها من الثقافة " الأخرى " ،و يخلق أنواعا أخرى ،و أفكارا وهويات أثناء التقدم . وأخيرا فإن الأدب أيضا وسيلة مهمة للاستيلاء على الوسائل المهيمنة للتمثيل والإيديولوحيات الاستعمارية أو قلبها أو تحديها."[2]

وفي إطار تعرية مكنونات الخطاب الاستعماري دائما، وفضح أساليبه في قلب الحقائق، لصالح الذات الغربية التي يُحرص دائما على تقديمها على أنها ذات قيادية في مجال الممارسة الديمقراطية ومثالية في جانب التعاطي المتحضر مع الحياة الاجتماعية والسياسية، يؤكد (أمارتيا صن) ،أن الممارسة الديمقراطية، كما الفكرة (الفكرة الديمقوقراطية) نفسها ،لم تكن حكرا على العالم الغربي،والتاريخ الشرقي لا يخلو من نماذج للتفكير الجماعي، والنقاش المتبادل في شؤون الحكم،وتسيير الدول في الهند ،و اليابان ،و إيران ، كما في القاهرة وبغداد ،و اسطنبول ،و اسبانيا إبان الحكم الاسلامي، لقد عرفت هذه الأصقاع فصولا مهمة ونوعية مما يسميه المؤلف "النقاش العام"، أو "المشاركة السياسية ." [3]

---

[1]– آنيا لومبا : "في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية " ، م س ، ص: 79 .

[2] – نفسه ، ص : 79 .

[3] – أمارتيا صن: " الهوية والعنف | وهم المصير الحتمي "، ترجمة : سحر توفيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2008، ص: 51 .

أما الصرح العلمي الذي يدعي الغرب بزهو أنهم بناته الحصريون، فلقد انبنى في الحقيقة على تراث عالمي شامل ومتنوع الانتماءات، والكل يعرف أن نظام العد العشري، هو من ابتداع الهنود ،ولقد وصل إلى الغرب عن طريق العرب، أما الرياضيات والفلسفة ،فقد شهدا مساهمة نوعية من لدن علماء متعددي الأعراق ؛ هنودا ،وإيرانيين ،وصينيين، وعربا [1].

وفيما يتعلق بتحليل الوضع ما بعد الكولونيالي، يؤكد (صن) أن الموقف من الغرب، اتخذ شكلا مركبا من متناقضين هما النفور والانجذاب ؛" إن جدلية العقلية التي عانت من الكولونيالية،تضم كلا من الإعجاب والنفور "[2]، وهذا يبرز عمق الشرخ الذي خلفه الاستعمار على مستوى هوية الشعوب المستعمرة ،فلا هي قادرة على تبني روح التسامح والأخذ بأسباب الوفاق والسلام، ومن ثم الإقرار بخيار تطبيع العلاقات إزاء من استلبها وصحّرها روحيا وماديا ،ولا هي راضية بوضع قطيعي لن يزيدها إلا تهميشا وعزلة .

أما (عنتا ديوب) وهو ناقد آخر من نقاد الكولونيالية ،فيشخص واقع العلاقة الحالية بين الشرق (الزنوج خصوصا) والغرب ،على أنها ناتج عوالق تاريخية ذات علاقة بالذهنية الاستعمارية، غرستها الثقافة في أعماق الشخصية الغربية ،بهدف دفعها إلى الاقتناع بشرعية استعمار أراضي الزنوج، والذي لا يدعى عندهم استعمارا ،بل مسعى من المساعي الخيرية والإنسانية ، كما حاولت تلك الثقافة ،أن توحي إلى أبنائها بأن الوضعية الدونية التي كان على الزنوج أن يعيشوها، هي إرادة قدرية، وليسوا هم المسؤولين عنها، يقول (عنتا ديوب) في هذا المعنى: " إن كلمة زنجي أصبحت مرادفة للبدائي،أو الفطري،أو أنه دوني مفطور على ذهنية ما قبل المنطق وبما أن الإنسان مشغول بإعطاء تبريرات لسلوكه ،فقد ذهب الأوروبيون بعيدا بإعطاء الشرعية للاستعمار وتجارة العبيد، وبعبارة اخرى أحاط وجود الزنجي في المجتمع الحديث ،صياغات متكاملة إقصائية عن المواصفات الدونية للزنجي ،و هكذا تشوهت روح الأجيال الأوروبية تدريجيا وتشكل الرأي الغربي، وقبل غريزيا، بأن الزنجي ينتمي إلى فصيلة إنسانية دونية. " [3]

---

[1] – أمارتيا صن : " الهوية والعنف | وهم المصير الحتمي "، م س، ص : 52

[2] – نفسه، ص : 78 .

[3] – الشيخ عنتا ديوب : "الأمم الزنجية والثقافة"، ترجمة : ريما إسماعيل، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 2001، ص 25– 26 .

وعلى امتداد كتاب " الأمم الزنجية والثقافة "، وبدافع من نزعة الانتماء، يحاول (عنتا ديوب) أن يثبت الجذر الواحد الذي تنتمي إليه الأمم الافريقية كلها، شمالها وجنوبها ،قويها وضعيفها، معتمدا في ذلك عديد الحقائق التاريخية، واللغوية، والفنية .

وفي هذا السياق نافح (عنتا ديوب) عن الفن الزنجي، وعن قيمته العالية التي حاول الغربيون طمسها، يقول : " فعندما وجد متخصصون أوروبيون عديدون أنفسهم أمام الثراء العظيم لفنوننا وقدرتها على الابتكار ،حاولوا أن يوجدوا لها مصدرا خارجيا . " [1]

هكذا يوصّف الخطاب ما بعد الكولونيالي ،عمق المأزق الثقافي ،و الحضاري ،و الإنساني الذي تورط فيه المشروع الغربي ،و يحاكمه على أخطائه الحضارية والتاريخية، بالاحتكام إلى المبادئ والشرائع التي أقرها هو نفسه .

ولئن كان نقاد هذا المشروع الذين أشرنا إليهم حتى الآن، هم من ذوي الجذور الشرقية، فإن المثير هو أن يخرج على الغربيين شاهد منهم، فيوجه لهم نقدا ناريا، ويقرئهم صفحات طويلة غارقة في دمويتها وسوداويتها، إن من نعنيه هنا هو (تودوروف) الذي أصدر كتابا صدر باللغة الفرنسية 1982، عنوانه " فتح أمريكا مسألة الآخر"، وقد اتخذ من الاحتلال الإسباني للهنود الحمر في المكسيك موضوعا له، حيث استعرض جرائم الإبادة والتعذيب ،وفضح وسائل الإسبان في نفي الآخر وإقصائه، كما وقف على تلك التوليفة الجامعة بين القتل المباشر، وبين توفير الظروف الإيكولوجية والبيولوجية الملائمة لاستفحال الأوبئة الفتاكة والمميتة، كل ذلك وقع تحت إشراف إسباني رفيع المستوى ،دنيء الغاية، سادي النزعة والممارسة، ومما يخز الضمير الإنساني ويندى له جبين الذات الإسبانية المعاصرة ،هو أن السلطات الاستعمارية آنذاك، لم تكن تحرك ساكنا لإيقاف جحافل هذه الأوبئة الزاحفة بتسارع مريع ،على الجموع الحية إيحاء منها للسكان المحليين ،بأن القدر يقف إلى جانبها في دفعهم إلى مصيرهم المحتوم، لأنهم لا يستحقون الحياة ولا يقوون عليها .

هذا ويشير (تودوروف) إلى أن إسبانيا كانت رائدة في هذا المجال، حيث مهدت الطريق لشقيقاتها الأوروبيات اللائي أخذن في البحث عن "آخرين"، يمارسن عليهم ساديتهن وهوسهن باستعباد الآخر، وانتهى الأمر بالنسبة لكل من فرنسا ،و بريطانيا، وإيطاليا، والبرتغال ،وهولندا وبلجيكا ،وألمانيا إلى إيجاد مستعمرات أشبعت حاجاتهن النفسية والنفعية[2]، ويرجع (تودوروف)

---

[1]– الشيخ عنتا ديوب : "الأمم الزنجية والثقافة"، م س، ص : 423 .

[2]– تودوروف :" فتح أمريكا مسألة الآخر"، ترجمة : بشير السباعي، سينا للنشر – القاهرة، ط1، 1992، ص:257 .

نجاح أوروبا في تحقيق أهدافها الاستعمارية، إلى قدرتها على فهم الآخر ؛ فهي تحسن اختراق نظمه وقيمه لغويا وإيديولوجيا [1].

وبنزعة تسليمية تعميمية، يقر (تودوروف) أن العلاقة بين الأنا والآخر، والأنا والعالم، هي علاقة قائمة – قدريا – على الصراع والمنافسة ،وسوف لن تكتب نهاية لذلك الصراع ،ما لم يتمكن أحد الطرفين من احتواء الآخر احتواء امتصاصيا ونهائيا، فالعالم لا يحتمل ربانين، فإما أن يكون العالم هو الأنا ،أو تكون الأنا هي العالم، يقول : " ويمكننا القول بشيء من الفظاظة ،أن الحياة الإنسانية محصورة بين هذين القطبين، ذلك الذي تغزو فيه الأنا العالم ،وذلك الذي ينتهي العالم فيه باستيعاب الأنا على هيئة جثة أو رماد " [2].

وقبل أن يتم هذا الاستلاب، لابد من اجتياز مرحلة مهمة ومصيرية ،و هي التي سوف تحدد الطرف الفائز، هي مرحلة الاكتشاف؛ اكتشاف الآخر واستيعابه ،" وحيث أن اكتشاف الآخر يعرف درجات عديدة من الآخر بوصفه موضوعا، مختلطا بالعالم المحيط إلى الآخر بوصفه ذاتا مساوية للأنا، لكن مختلفة عنها ،مع ما لا نهاية له من الظلال البينية، فمن الممكن تماما أن يقضي المرء عمره دون أن ينجز أبدا الاكتشاف الكامل للآخر (على افتراض إمكانية حدوثه) "[3].

إذن إن الاكتشاف لا يحدث على مدى جيل واحد ،و إنما يصل الأمر إلى أجيال عديدة، قبل أن تتحدد معالم النهاية ،نهاية الصراع ،وقد احتاج اكتشاف أمريكا إلى قرون متعاقبة ،و كان ذلك الاكتشاف حدثا فارقا ، كان من شأنه أن غيّر مجريات الأمور في العالم المعاصر، وفتحه على مفاجآت لم تكن متوقعة على الإطلاق، إن لحظة اكتشاف أمريكا يؤكد (تودورف) ،هي لحظة انتقال العالم إلى العصر الحديث ،" وطبيعي أن تاريخ العالم يتألف من فتوحات وهزائم ،من عمليات استعمار واكتشاف للآخرين ،لكن فتح أمريكا كما سوف أحاول توضيح ذلك ،هو الحدث الذي دشن وأسس في واقع الأمر هويتنا الحاضرة"[4].

وحينما اكتشف الآخر على هذا الوجه ،عرفت أوروبا ذاتها، لأن اكتشاف الآخر هو مكمل لاكتشاف الذات ،لقد عرفت أن قوتها التاريخية والحضارية لم تمكنها من تحويل العالم إلى أوروبا، فيما نجحت أمريكا الحاضرة في "أمركة "العالم، على نحو مثير، هكذا نتوثق من ضرورة معرفة

[1] – تودوروف :" فتح أمريكا مسألة الآخر"، م س، ص : 259– 260 .

[2] – نفسه ، ص : 259 .

[3] – نفسه ، ص : 259 .

[4] – نفسه، ص : 11.

الآخر، "فالأخر يستحق اكتشافه ،و الأمر يستحق الدهشة ،لأن الانسان ليس وحده البتة ،ولن يكون ما هو عليه دون بعده الاجتماعي "[1].

وحتى يتم اكتشاف الآخر على الوجه الصحيح، لابد أن يكون ذلك البعد الاجتماعي مشتملا على مكونات تضمن تحقق الاختلاف بين الذات وآخرها، إن ما يرمي إليه (تودورف) باشتراط وجود آخر للذات حتى تكتشف، هو أن يكون هذا الآخر مختلفا، وبفضل هذه التمايزات، تتحدد معالم الذات بشكل أكمل .

والواقع أن هذه الرؤيا التي يقدمها (تودوروف) لا تخصه وحده، فمنذ أن تغلغل (لاكان) في المناطق الدفينة للأنا على نحو ما رأينا في فصل سابق، والباحثون في مسألة الذات والآخر، يكررون هذه الحقيقة ،وينطلقون منها في التأسيس لدراسات تستحضر منطق الاختلاف، وتلتزم به، وهذه إحدى الباحثات المهتمات بمسألة الآخر – وإن من منطلق " نسوي "– توضح الفهم الصحيح للآخر بقولها : " بعبارة أخرى ليس الآخر هو ذلك الذي يؤكد بمنتهى السلبية ما أميل أنا إلى الاعتقاد فيه بشأنه، إنه لا يقوم بدور مرآة ذاتي ولا تمثل صورتها تسويغا للحدود الكائنة للأنا. ولئن كان الأمر هكذا، فإن الآخر لا يغدو أن يكون تمثيلا للنرجسة المستبدة بالذات ،و لكن الأمر على العكس تماما فالآخر هو ذلك الشخص أو تلك الخبرة التي تجعل من الممكن للذات أن تتعرف على أفقها الخاص بها ،بحدوده في ضوء علاقات لا تماثلية مطروحة تحمل معالم الاختلافات الجنسية والاجتماعية والثقافية، إن الآخر الأجنبي الغريب ،هو ذلك الشخص الذي يحتل موقع التابع الخانع في سياق علاقات القوى الثقافية اللاتماثلية ،بل أيضا يمثل العناصر أو الأبعاد للذات التي تهز أركان الأنا المهيمنة ،و تنزع عنها مركزيتها، تنزعها عن تلك الذات المغلقة والهوية الإقليمية " [2].

وعلى ذكر فكرة التمركز حول الذات، وتقاطباتها مع مسألة الآخر، يمثل أمامنا المؤرخ الامريكي (بيتر جران) الذي يعد من أشهر المناهضين للمركزية الأوروبية، ليفرض نفسه في هذا الموضوع، وليدخل تعديلا جوهريا على ظاهرة التمركز من خلال اتجاهه لدراسة تاريخ العالم بالاعتماد على مدخل التاريخ الاجتماعي الذي يتبنى منطق الأغلبية، يقول : " يركز التاريخ الاجتماعي على دراسة حياة غالبية الناس، إلا أن الدراسة التقليدية لتاريخ العالم ل، م تفعل ذلك،

---

[1] – تودوروف :" فتح أمريكا مسألة الآخر"، م س، ص : 159 .

[2] – أوفيليا شيته وأخريات : "الغيرية الثقافية : التواصل العابر للثقافات والنظرية النسوية في سياقات الشمال – الجنوب " ضمن" نقض مركزية المركز – الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات – ما بعد استعماري ونسوي"، ج1، تحرير أوما ناريان، وساندرا هاردنغ، ترجمة يمنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 2012 ص: 99.

إذ ركزت اهتمامها على دراسة حياة النخب ،خاصة نخب العالم العربي ،و بالنسبة للتاريخ الاجتماعي ،فإذا كانت الغالبية تعيش عموما فيما يسمى بالعالم الثالث، فمركز تاريخ العالم لا يمكن أن يكون هو الغرب، بل يجب أن يكون العالم الثالث، وعلى ذلك فموضوع تاريخ العالم يجب، وهذه نقطة جدالية، أن تتم مراجعته بحيث يتغلب على مركزيته الأوروبية "[1]، ويقر (بيتر جران) في هذا السياق بأن هيمنة الأوروبيين وخاصة الألمان على كتابة التاريخ، هو السبب الذي يقف وراء صناعة أسطورة المركزية الأوروبية [2].

لكن معطيات العصر الحاضر، قضت بأن تتعالى أصوات علمية مطالبة بإحداث تغيير في المواقع ومقترحة، بأن يتم نقل مركز الثقل والقرار في العالم، إلى حيث يتكثف العنصر البشري،ويتعاظم الجهد العمالي، يقول (جران) : " وما يريده المؤرخون الاجتماعيون على نقيض ذلك، فهم يريدون أن يعكس البحث التاريخي الفرضية الأساسية لمجال البحث، وهي أن الجماهير هي التي تصنع التاريخ ،و أن غالبية هذه الجماهير فلاحون يعيشون في العالم الثالث، وهم يصنعون التاريخ ليس فقط في لحظات الأحداث العظام ، و إنما يصنعونه أيضا من خلال ممارستهم للحياة اليومية. "[3]

وإلى مثل ما ذهب إليه (إدوارد سعيد) في " الثقافة والامبريالية " تقريبا، يذهب (جران) إلى التأكيد على العلاقة التساوقية بين الرواية ،وبين التوجهات المؤسساتية الكبرى في أوروبا . إن الرواية حسب (جران)، هي جنس مكرّس للمركزية الأوروبية، ومتناغم معها، يقول بهذا الخصوص: " والواقع أن البحث الأدبي يبين حاليا أن أحد الاستخدامات الهامة للرواية، هو استخدامها كأداة تمكن الكاتب الأوروبي من أن يؤكد خلالها هيمنته على ما ليس أوروبيا "[4].

ب– النقد النسوي :

سبق أن أشرنا في عديد من المواطن السابقة، إلى أن الفكر ما بعد الحداثي رَحُب ليستوعب أصوات عديد من الفئات المهمشة، أولها صوت النساء اللائي رغبن في الظفر بحق كامل غير منقوص، للمشاركة في الحراك السياسي ،و الاجتماعي ،و العلمي ،و الفكري ،فسلكن كل السبل

---

[1] – بيتر جران : "ما بعد المركزية الأوروبية "، ترجمة : عاطف أحمد– إبراهيم فتحي –محمود ماجد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998، ص : 19 .

[2] – نفسه، ص: 20 .

[3] – نفسه، ص: 23

[4]– نفسه، ص : 25 .

لتحقيق ذلك المكسب ،ولم يتأخرن عن الخروج في مظاهرات ،ولم يتحرجن من شن إضرابات، ولم يدخرن جهدا في استجداء تعاطف المؤسسات الاجتماعية ،و الإعلامية ،و السياسية. لكن الأمر ما لبث أن انتقل من مجرد مطلب، إلى مشروع اجتماعي وثقافي إنساني عام ،يرمي إلى توحيد كل نساء العالم ،وجمعهن على صوت واحد ،هو صوت المساواة مع الآخر (الرجل)، لقد اقتضى الأمر في نظر القيادات النسوية، الدخول في صراعات محتدمة من أجل تغيير وضعيتهن في مجتمعاتهن، كانت المؤسسات بكل أشكالها الطرف الخصم في ذلك الصراع، لأنها منحازة بالفطرة – إن جاز التعبير – للرجل، ولقد كان المفكرون ما بعد الحداثيون من أول المعترفين بالضيم الذي تكبدته النساء على مر العصور، فهذا (بول ريكور) مثلا يقول: " إن الرهان المشترك بين هذه الصراعات المتفرقة، والتي كثيرا ما تتلاقى، هو الاعتراف بالهوية المباينة لأقليات ثقافية مهضومة الحقوق، وإذا فالأمر يتعلق بالهوية ،و لكن على الصعيد الجماعي ،وضمن بعد زماني يشمل أشكالا من الحيف مورست ضد هذه المجموعات في ماض قد يكون بعيدا، فيما تعلق بتاريخ العبودية، أو سحيقا فيما يخص منزلة المرأة. إن المطالبة المنصبة على المساواة على الصعيد الاجتماعي، إنما تطرح قضية تقدير الذات الذي تتوسطه المؤسسات العمومية التي تنتسب إلى المجتمع المدني، مثل الجامعة، وفي نهاية المطاف المؤسسة السياسية نفسها "[1].

ولم تأت نماذج مماثلة لهذا الاعتراف، إلا بعد أن اجتازت المرأة في الغرب– المعقل الأول للحركة النسوية– ألوانا من القهر لم تعفها منها حتى السلطات المحسوبة على الديني والمقدس، ولقد أقر الباحث (رياض القرشي) – في معرض قراءته للخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، وبعد فحصه لمتني الإنجيل والتوراة – بأن المرأة شغلت فيهما منزلة وضيعة جدا، نتيجة تورطها المباشر في الخطيئة، ثم تحريضها للرجل (آدم) ودفعها إياه إلى ارتكاب الإثم نفسه، ودفعا لذلك الدّيْن، على النساء كلهن أن يحملن وزر تلك الخطيئة. ولم تستثن الثقافة الغربية بخلفياتها الدينية المختلفة، من نساء الأرض سوى (مريم) التي ظلت تمثل رمز الطهر، في مقابل الغواية التي تمثلها (حواء) [2].

وقد وقفت إلى جانب المؤسسة الدينية في هذا الامتهان السافر للقيمة الأنثوية ،كل المؤسسات ،من المجتمع إلى الأسرة، إلى المؤسسات ذات الطابع العلمي والثقافي و التشريعي ، والتي لم تكن في الواقع سوى مستلهمة لمؤطريها الاعتباريين، ممثلين في قادة الفكر ،والثقافة ،و الفلسفة والمجتمع.

---

[1] – بول ريكور : "سيرة الاعتراف"، ترجمة : فتحي انقزو، دار سيناترا ،تونس، 2010، ص: 262 .

[2] – رياض القرشي : " النسوية | قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب"، دار حضرموت، اليمن، ط1، 2008، ص: 19– 20 .

ولئن استطاعت المرأة واعتبارا من عصر الأنوار [1]، أن تحصّل طرفا مهما من حقوقها المدنية،والانسانية، والتي كرستها الثورات القومية في أوروبا ،فإن النظرة الذكورية المتعالية إليها ،لم يطلها سوى القليل من التعديل،فصورة المرأة في وعي الرجل مرتبطة بضحالة الفكر وسطحيته،وحتى النساء اللائي تمكن من طرق بعض ميادين العلم و المعرفة ، لم يستطعن أن يخلدن أسماءهن في تاريخ أي من العلوم،نظرا لتواضع القيمة العلمية لتلك الجهود ، وهيمنة الرجل على الإرث العلمي والمعرفي الإنساني،جعله يحاجج المطالبات بالمساواة بين الجنسين بسؤال ماكر مؤداه :"إذا كانت النساء حقا مساويات للرجال، فلماذا لا نجد أبدا فنانات عظيمات"[2] ، ويتفرع عن هذا السؤال،سؤال آخر:لماذا نجد أعظم المؤلفين و الرياضيين و الفلاسفة هم من الذكور، و الجواب البديهي الجاهز الذي يدور بين الرجال حول هذا السؤال، هو أن خلو التاريخ الإنساني من الفنانات العظيمات ،راجع لعدم قدرة النساء على تحصيل العظمة في أي منحى من مناحي الفكر [3] ومقاومة لمثل هذه الأفكار الرائجة و المكرسة ،على المرأة أن تباشر شوطا ثانيا من النضال ،حتى تصحح صورتها ،وتلطف نظرة المؤسسات إليها ،وقد كان ذلك بمثابة الايذان بدخول خطاب جديد إلى ساحة التداول الفكري، والاجتماعي، والنقدي ،و الأدبي هو خطاب النقد النسوي أو النسوية التي تعرّفها (يمنى طريف الخولي) بقولها :" النسوية بشكل عام هي كل جهد نظري أو عملي،يهدف إلى مراجعة واستجواب ،أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية الذي يجعل الرجل هو المركز ،هو الإنسان ،و المرأة جنسا ثانيا ،أو آخر في منزلة أدنى ،فتفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات للنماء والعطاء ،فقط لأنها امرأة ،ومن ناحية أخرى تبخس خبرات وسمات فقط لأنها أنثوية لتبدو الحضارة في شتى مناحيها إنجازا ذكوريا خالصا ،يؤكد ويوطد سلطة الرجل،وتبعية أو هامشية المرأة " [4].

ومن هنا تتجلى النسوية موقفا فلسفيا واجتماعيا، يقوم على رفض التمركز الذكوري،ويقول بالمساواة بين الجنسين ،ويعلي من قيمة المرأة بوصفها كائنا لا يختلف عن الرجل إلا بيولوجيا والاختلاف في هذا الجانب لا يلزم عنه أي حكم قيمي أو تفاضلي ومسبق، فالرجولة ليست مزية كما أن الأنوثة ليست مسبة. وإنما العيار هو حظوظ التفوق العلمي ،و المعرفي، والاجتماعي.

---

[1] – رياض القرشي : " النسوية | قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب"، م س، ص : 28– 31 .

[2] –Linda Nochlin : Femmes, Art et Pouvoir et autres essais, Traduit : Oristelle Bonls, édition Jacqueline Chambon, Paris, 1993, P203.

[3] –Ibid,P203.

[4]– يمنى طريف الخولي: مقدمة ترجمة كتاب " أنثوية العلم"، لـ (ليندا جين شيفرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004، ص : 11 .

هـذا هـو جـوهر الفلسـفة النسـوية علـى اخـتلاف أقطابهـا وقياداتهـا ؛تركيـز علـى الجانـب الوجداني ، والعقلي ، و العلمي ،والأدائي للمـرأة، وتقليص لأهميـة الجانـب الجسـدي ،واعتبـاره معطى بيولوجيا طبيعيا، ليس له أن يختزل المرأة ،أو يشكل مكونا مركزيا لكيانها، مع رفض للسـلطة الذكورية ومن ورائها كل السلط المنحازة لها.

وقد برزت في مجال المنافحة عن هـذا الموقـف، والـذود عـن وجاهتـه وشـرعيته، أسمـاء لنسـاء عديـــدات كـــان لهـــن حضـــورهن اللافـــت والنـــوعي في مختلـــف الخطابـــات السياســـية والسوسيولوجية،والبسيكولوجية، والأدبية والنقدية وغير ذلك *.

ولئن همّنا نحن من النسوية الفرع النقـدي والأدبي لهـا، فسـيكون علينـا أن نـذكر كـلا مـن (فرجيينيا وولـف) و(سـيمون دي بوفـورا) باعتبارهمـا ممثلـتين لمرحلـة معقـدة ،مـن التـزود النظـري والاسترفاد المعرفي من تبصرات أساطين ما بعد الحداثة في الفلسـفة، والنظريـة، والفكـر، ويستضـيء بمنجزهم العاصف بكل أشكال التمركز في مقدمتها التمركز الذكوري .

وكون المرأة موضوعا لهذا الفرع النقدي، لايعني على الإطلاق احتكارها لمجال البحث فيه ؛إذ نجد كثيرا من الدراسات،نهض بها باحثون (بلغات مختلفة)،وقفوا عند هذه الجزئية أو تلك مما يتصل بموضوع النسوية ،فعلى سبيل الذكر نستحضر دراسة لـ (جون ديجو)، عنوانها :" ***La Litérature féminine de langue française au Maghreb*** » ، وكما هو واضح من عنوان الدراسـة فقد أضاء الباحث جوانب عدة من الكتابـات الأدبيـة النسـوية المغاربيـة الصـادرة باللغـة الفرنسـية مركزا بصورة خاصة على جنس الرواية ،ومواليا أهمية كبيرة للشـق التـاريخي التحقيبي ،مـن غـير إغفال للجوانب الفنية و الإبداعية ،وقد اختار أسماء شهيرة من أقطار المغرب العربي،وأخرى أقـل شهرة[1].

وعلـى كـل فـإن شـيوع موضـوع النقـد النسـوي بمرجعياتـه وتطبيقاتـه في الدراسـات المعاصرة،يغنينا عن بسط القول فيه ضمن هذا المقام . لكننا نحتفظ بحق الوقوف عند دراسة استثنائية قد تكون لها صلة بفلسفة العلم لكن حضور الفكرة الأنثوية فيهـا، غلّـب كفتهـا لصـالح اهتمامـات النقد الثقافي، وتحديدا في منطقة تقاطع النقد النسوي والنقـد الإيكولـوجي، إن الدراسـة الـتي نعنيهـا هنا، هي دراسة (ليندا جين شيفرد) الموسومة بـ "أنوثة العلم | العلم من منظور الفلسـفة النسـوية "،

* أمثال فرجيينا وولف – مارغريت ميد – سيمون دي بوفوار – ماري ولستونكرفت –ايليزابيت روبنز – روزا لوكسمبورغ – الكسندرا كولونتاي

[1] –Jean Déjeux : La littérature féminine de langue française au Maghreb, édition Karthala, Paris, 1994, P

ومن الأفكار المهمة التي تضمنتها، الهيمنة الذكورية في مجال العلم عند الغرب، تقول الباحثة المذكورة : "أجل لم يأت العلم الغربي أبدا عن ضربة واحدة، أو كخامة متجانسة، إلا أنه كمؤسسة اجتماعية،أو طريقة لاكتساب المعرفة، اكتسى بعوائد وتوجهات معينة في استشرافه للأمور،وانعكس الوعي الذكوري في هذه المؤسسة، لأن الغالبية العظمى من العقول المسؤولة عن تشييد العلم كانت ذكورا"[1]. وانطلاقا من مبدأ التفوق الذكوري حاولت بعض التطبيقات العلمية، أن توجد سندا بيولوجيا يمنع التشكيك عن ذلك التفوق الفطري، من ذلك مثلا : علم قياس حجم الجمجمة (الكرانيولوجي)***Craniology***، الذي أقر بأن المرأة أقل ذكاء من الرجل بالفطرة، لأن نسبة الذكاء مرتبطة بحجم المخ، وقد أثبتت الأبحاث أن معدل حجم جماجم النساء، أقل من معدل حجم جماجم الرجال، وبالتالي أقل قدرة على التفكير من الرجل [2]. حتى أن التجارب العلمية غالبا ما تتخذ لها نماذج ذكورية من الفئران [3].

هذا ويأتي ميل الأنثى – كما تقول (ليندا جين شيفرد) – إلى العلوم الإنسانية التي تفتقر إلى الدقة والحقيقة، في مقابل صرامة العلم ،و سلامة نتائجه، واتساقها مع المنطق، ليعزز الهوية الذكورية للعلم [4]، وهنا تسرد الباحثة الإنجازات العلمية العظيمة للرجال ،والتي زادتهم زهوا برجولتهم "العلمية "، فتذكر تمكنهم من غزو الفضاء، وتشير إلى تفوقهم في العلوم البحتة والصلبة، مثل الرياضيات ،و الفيزياء، والكيمياء[5].

لكن وطلبا للإنصاف،تقابل الباحثة بين سيكولوجية الذات ،وسيكولوجية العلم، فتصل إلى وجود علاقة تماثل بين أزمة منتصف العمر التي يمر بها كل إنسان، والتي تمثل فترة لمراجعة الذات،والتغلغل في أعماقها ،حيث يكتشف الرجل مكونات أنثوية فيه، وتكتشف المرأة بالمقابل مكونات ذكورية غير واعية، وتخلص من ذلك إلى أن العلم قضى النصف الأول من عمره ذكوريا في عنفوانه ،وصرامته ،و ثقته بنفسه ،مما مكنه من أخذ دور البطولة في الحياة : " بات العلم هو البطل في حضارتنا ،يأخذ بالزمام ،ويمتد نطاقه إلى الخارج ،و إلى الأمام. لقد غدا العلم رديفا للتقدم،و كشأن البطل، يبادر العلم، ويباغت العدو، يتبوأ الصدارة مسخرا استراتيجيات

---

[1] – ليندا جين شيفرد : " أنثوية العلم | العلم من منظور الفلسفة النسوية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004، ص 47 .

[2] – نفسه، ص: 49 .

[3] – نفسه، ص: 62 .

[4] – نفسه، ص : 50.

[5] – نفسه ، ص: 50 .

عدوانية،ويظفر بالمجد ،ينتهك العالم البطولي أسرار الطبيعة عن طريق غزوها وقهرها "[1]، وعليه في النصف الثاني أن يتأنث ،و كما يدخل الإنسان في الشطر الثاني من حياته، مرحلة الترقب؛ ترقب نهاية الأجل، يقف العلم موقف المستشرف لنهاية العالم .و المثير والمفجع ،هو أن هذه النهاية المرتقبة،سوف لن تكون إلا على يده هو، لما أحدثه من دمار بيئي شامل، ولما ألحقه بالطبيعة من أخطار التلوث، والتصحر والانقراض المتعاقب لكثير من الكائنات الحية [2].

وما من شيء أفضى إلى هذا الوضع البائس، سوى التغييب المستمر للقيمة الأنثوية، والكبح المتعمد لها، رغم محاولاتها الحثيثة للدخول كمعطى حيوي في التفكير العلمي، إلا أنها لم تكن تلقى سوى الصد[3]، ولو جرّبناها قبل اليوم ،لوجدناها تقول (شيفرد)" تنفخ الرعاية في روح العلم، وتفتتح منابع خفية، تهبنا مرونة وخيارات أكثر، وتتقدم بمعنى جديد يمكن أن تتغير معه أولوياتنا، ومع إعادة تقييم الأنثوية، يغير بعض العلماء أفكارهم عن التقدم، وما الذي يصنعه العلم الجيد، ثمة تواصل المدى حتى تجاهر بأن بقاءنا على كوكب الأرض، مرتهن بالتكامل بين الأنثوية، وصميم العلم"[4].

ولزم عن إقصاء الأنوثة إقصاء العاطفة أيضا، إذ ظلت على الدوام مستبعدة من ساحة التفكير العلمي، وظل ينظر إليها كأخطر ما يمكن أن يواجه سلامة النتائج، فيما كان في الإمكان الاستفادة منها من عدة وجوه اقترحتها الباحثة هي:

- " لفت الانتباه إلى القيم والأخلاقيات.
- المعاونة في تقويم الملاءمة ودعائم التناسب .
- أن يكون البحث مدفوعا بحب الطبيعة بدلا من الرغبة في التحكم .
- احترام الطبيعة بدلا من استغلالها و كأنها سلعة .
- مراعاة مشاعر الأخرين"[5].

ومحاولة من (شيفرد) في جعل الحس الأنثوي، مكونا صميميا في المكونات الابستمولوجية للروح العلمية، تورد شهادات عديدة لعالمات تؤكدن فيها تدخل حسهن الأنثوي في التعامل مع

---

[1] – ليندا جين شيفرد : " أنثوية العلم، ص: 52

[2] – نفسه، ص : 52 .

[3] – نفسه، ص: 100– 103 .

[4] –نفسه ، ص : 54 .

[5] – نفسه، ص : 82 .

الظاهرة، وتذكرن الفوائد التي جنينها من ذلك، وهي لا تقل عن شعورهن بحب كبير اتجاه الموضوع المدروس، واستشعارهن لجمالياته، مهما بدا ذلك الموضوع خاليا من أي مكون جمالي، مثل الحشرات الحقيرة، والتي لا تثير عادة أي إحساس بالجمال [1].

جـ- النقد الإيكولوجي:

لقد نطق كتاب " أنثوية العلم " – كما رأينا – بكثير من الأفكار التي تلهج بها بعض الدراسات المعاصرة، والتي تستنكر خنق الصوت الإنساني والروحاني، واستبعاد المكون الجمالي عن التفكير العلمي، بدعوى الالتزام بشروط الروح العلمية، والحرص على الوصول إلى نتائج دقيقة وموثوقة، ولئن تحققت للعلم آماله في الدقة والوثوقية فقد بقيت ثمة آمال له لم تعرف طريقها إلى التحقق، إنها آمال إسعاد الإنسانية، وإحالتها على العيش الهانئ والمطمئن، وأن الذي حصل هو عكس ذلك تماما، لقد كبد العلم البشر خسائر جمة، لعل أشدها مرارة خسارة نقاء الطبيعة وطهرها،لما خلفه استلابها من أسقام عضوية ونفسية مزمنة وأليمة، وقد يتعاظم الشعور بالبؤس،حينما يدرك البشر أن إصلاح الطبيعة، يتطلب جهودا خرافية لم تتهيأ حتى الآن أسبابها.

لكن ومبدئيا، قد تفيد تنمية الحس البيئي في نفوس البشر في التقليل من نسبة الانتهاكات المستهدفة للطبيعة ، كما قد تزيد التعبئة الفكرية من الوعي بمخاطر الاستخفاف بالطبيعة، وانطلاقا من هذه القناعة، تحركت جهات رفيعة المستوى العلمي والفكري في هذا المسعى، لعل أبرزها ذلك الفرع البحثي الذي عرف بالفلسفة الإيكولوجية، والذي انسل من صلب الفكر ما بعد الحداثي، وشاطر زعماءه نقد التمركزات كلها، وبالنسبة للفلسفة الإيكولوجية، فإن التمركز الذي تناهضه هو التمركز البشري في مقابل تهميش الطرف الطبيعي وتغييبه، يقول (برانش) "يمكن مقارنة ما سبق، مع حافز نراه في وضوح في رغبة الفلسفة الإيكولوجية في الاستعاضة عن المركزية البشرية بتوكيد لقيمة الكلِّيات المنظومية الإيكولوجية. «الإيكولوجيا العميقة» ***deep ecology*** عند نايس، و«الإيكولوجيا العبر شخصية» ***transpersonal ecology*** عند (فوكس)، و«المقاومة الإيكولوجية» عند (رودمان)، و«فلسفة الإيكولوجيا» عند (كاف الوي)، و«أخلاق الأرض المستدامة» عند (ميلّر)، جميعها تنصبُّ على أزمة إدراك السلطة. وفقًا لهؤلاء الفلاسفة

[1] – ليندا جين شيفرد : " أنثوية العلم | العلم من منظور الفلسفة النسوية "، م س ، ص : 100–104 .

الإيكولوجيين، سببت المركزية البشرية استغلالاً وهيمنةً جائرين على العناصر الأخرى في مجتمع المنظومات الإيكولوجية"[1].

ولقد ظفر علم البيئة بمكانة محورية في النقد الثقافي الإيكولوجي ،لأنه يوفر المرتكزات النظرية التي ترفد اشتغال الباحثين؛" إن علم البيئة من حيث هو علم متعدد الأنظمة، يجسد الرؤية العامة الكلانية التي تميز المبدأ الأنثوي. إنه يشمل النبات ،و الحيوان ،وعلم البيئة، وديناميات السكان والسلوك ،والتطور ،وعلم تصنيف الأحياء ،و علم وظائف الأعضاء ،و علوم الوراثة ،علم الأرصاد الجوية ،وعلم التربة والجيولوجيا ،علم الإجتماع والأنثروبولوجيا ،الفيزياء ،و الكيمياء والرياضيات ،و الإلكترونيات، تشتمل الأجزاء التطبيقية من علم البيئة على الحياة البرية ،و تدبير مجالها، والإنتاج الزراعي ،والاتجاه نحو مشاكل تلوث البيئة الذي طويلا ما، رحّله كثيرون من أهل العلم إلى مرتبة الدرجة الثانية"[2]، وإن الذي تسبب في تهميش هذا العلم، هو تهديده المستمر لمصالح الشركات العملاقة، واستنكاره لأساليبها في الإنتاج، وهي أساليب غالبا ما تكون مدمرة للبيئة ،ومخلة بشروط السلامة فيها ،و المؤسف أن هذه الشركات تجد دائما في الحكومات سندا قويا ،وبمبررات اقتصادية وسياسية واجتماعية. لكن البيئة لا تجد لها أنصارا غير ثلة من المهتمين الذين كثيرا ما تخلق أمامهم متاعب ،يتوسم من ورائها التثبيط والثني عن المضي في طريق حماية البيئة.

لكن الأمر لم يظل على حاله، فمنذ 1962 وهي سنة إصدار العالمة البيئية (راشيل كارسون) كتاب :" الربيع الصامت "، أصبح صوت حماة الطبيعة أكثر جلجلة من ذي قبل، وطريقه إلى الإسماع أقل طولا، أما إلى القناعات فهو أقرب بكثير، بعدما أصبحت الأخطار البيئية أوضح من أن تُتجاهَل،ولقد نجحت (كارسون) بفضل كتابها المذكور، في استصدار بعض قوانين حظر مواد وقفت الباحثة على خطرها البيئي، وما كان لتلك القوانين أن تمر بردا وسلاما على أصحاب الشركات المصنعة، حيث تصاعد جدل كبير بين المدافعين عن الطبيعة، والساهرين على المصالح الاقتصادية للدول المصنعة، مما أوقع الحكومات في حرج لا تحسد عليه [3].

هكذا ترتقي المرأة من كونها موضوعا للجدل، إلى طرف صانع له ومشارك فيه، إن جانبا مما يكشف عنه النقد الإيكولوجي ،هو ذلك التحول الكبير الذي قسم خارطة الفكر المعاصر إلى شعب نخبوية، وأخرى جماهيرية، وأكثر الفئات ميلا إلى هذه الأخيرة النساء، وقد أدى هذا الوضع إلى

---

[1] – مايكل برانش : " النَّقد الإيكولوجي| الطَّبيعة في النظريَّة والممارسة الأدبيَّتين" ، ترجمة معين رومية ، www.maaber.org/ issue-may08/ deep-ecology 1.htm

[2]– ليندا جين شيفرد : " أنثوية العلم " ، م س ، ص: 286 .

[3] – نفسه ، ص : 287 .

تأنيث كثير من مجالات الفكر، وما نقصده بالتأنيث هنا، هو الاعتداد بالحس الأنثوي وإقحامه في عمليات البحث ،والملاحظة، والتفكير، مع التنبيه إلى تبعات إهماله في وقت سابق تقول (شيفرد) : " وفي عصرنا هذا، نجد مردود إنكار الأنثوية،إنكار التواصل الداخلي بين الأشياء جميعا، قد تمخض عن المنظومات البيئية المعرضة للخطر والتلوث البيئي ،و الأمطار الحمضية ،و ارتفاع حرارة الأرض وأخطار الكوارث النووية. إن رؤية الكلية التي هي أساسية في علم البيئة، يمكن أن تكون إحدى القوى الموحدة التي تستطيع أن تعين في إبراء الارض " [1]، إن ما تريد شيفرد البرهنة عليه هو أن أهمال البيئة هو من أهمال الانوثة وعليه فإن إيجاد حلول لمشاكل البيئة مرهون باسترجاع الانثوية على العلم ان يستحضر الانثوية التي ظل يتحاشاها طوال القرون السابقة بسبب من انسياقه وراء الذكورية المرتسمة في العقلانية الصارمة " ان الانثوية التي كانت مسحوقة فيما سبق تأتي بالبهجة العميقة والاشباع، تأتي بحس الوحدة والترابط بتجديد الحياة "[2].

والمستخلص من اعتراضات مجموع الفلاسفة، والنقاد ،و المفكرين المهتمين بالبيئة، أن النزعة غير السلمية التي انتهجها العلم إزاء الطبيعة ،هي نزعة مستحدثة، فقبل أن يدخل العلم مرحلته المخصبة والجامحة، لم تكن الطبيعة تعاني من البشر ما تعانيه اليوم، والأجمل من ذلك، أن الرؤية الجمالية للعالم ، كانت بادية في عدد غير محدود من النصوص الأدبية وغير الأدبية ،وسؤال العلاقة مع الطبيعة، وأصول التعامل معها ، كان حاضرا في إرث كثير من الثقافات، وقد تكفل (مايكل برانش) بالإبانة عن طرف من هذا الانشغال بقوله :" إن الأسئلة حول الدور المتميز للبشر في المخطط الكوني، قد شغلت الخيال الأدبي دومًا، والاهتمامات بالحفاظ على علاقة قوية بالطبيعة أو بتجديد هذه العلاقة، كانت حاضرة في آداب الثقافات كلّها، سواء كرمز أو كموضوع. فعلى سبيل المثال،عندما تُفتتح مسرحيةُ أوديب ملكًا بمشهد الوباء المنتشر في الأرض، ويبدأ الكتاب المقدس بمشهد طرد آدم وحواء من الفردوس، وتبدأ الكوميديا الإلهية عندما يكون دانتي متوغلاً في الوحشة المرعبة للغابة المظلمة، فنحن نفهم من ذلك كلّه، أن اللياقة الأخلاقية للسلوك الفردي تُتصوَّر مجازيًّا بلغة سلامة الطبيعة وتوازُنها. "[3]

---

[1] – ليندا جين شيفرد : " أنثوية العلم | العلم من منظور الفلسفة النسوية "، م س ، ص: 290 .

[2] – نفسه ، ص: 330 .

[3] – مايكل برانش : " النَّقد الإيكولوجي| الطَّبيعة في النظريَّة والممارسة الأدبيَّتين" ترجمة: معين رومية www.maaber.org/ issue-may08/ deep-ecology 1.htm

ومن جهة أخرى يقر (برانش) بأن التفكير الفلسفي والميتافيزيقي، لامس المعطى الإيكولوجي في كثير من سؤالاته، مثل سؤال أصل الإنسان، أهو ابن لله، أم ابن للطبيعة ،أم للثقافة [1].

أما الأدب،فتماسه مع الطبيعة مما لا يحتاج إلى أي شرح ،وإن ننس ،فلا ننسى ذلك الإفضاء الحميمي بين المبدعين ،وبين الطبيعة حيها وجامدها، زمانها، ومكانها، وفضائها ... [2].

وعلى أساس من تلك الحميمية ،قام النقد الإيكولوجي، ليستفيد من تداخل العالمين :المرجعي الطبيعي، والنصي المتخيل، وليرسم صورة مشرقة من التواصل الرؤيوي ،و التراسل الحسي والشعوري بينهما، وليذكر بني البشر بأن الطبيعة أمهم ،وليس لهم إلا أن يحاكوها في نقائها،ويتعلموا منها دروس العطاء والتسامح، ويتأسوا بها في ممارسة الاختلاف وتقبله، فجمالها في تنوع مظاهرها ،واختلافها ،فصولا وألوانا وتضاريس، وعلوا وارتفاعا ،وبحارا وقفارا ،وصحاري ووديانا واتساعا وضيقا ،وسهلا وصعبا ،وحر وقرا ووبلا وجدبا ....، يحاول النقاد الإيكولوجيون أن ينقلوا تجارب الأدباء في التعاطي مع أشياء الطبيعة ومظاهرها، ويكشفوا عن مكامن حضورها في المتخيل، وما يخلفه ذلك الحضور من استشعار للجمالي والروحاني والوجداني، وقد يتخطى دور النقد الإيكولوجي ذلك كله، إلى النظر في الموقع الذي تحتله الطبيعة في اللاوعي الجماعي للمجتمعات ،وتبين نسبة مساهمتها في تشكيله، يقول (برانش) : "يأخذ النقد الإيكولوجي على عاتقه مهمةَ تحليل الدور الذي تلعبه البيئة الطبيعية في تشكيل مخيلة جماعة ثقافية ما، في لحظة تاريخية بعينها، فاحصًا عن كيفية تعريف مفهوم "الطبيعة" ***nature*** وعن ماهية القيم التي تُعزى إليه، أو تنكره ولماذا، وكذلك عن الطريقة التي تُرى بها العلاقةُ بين البشر والطبيعة " [3] . هذا من الناحية الرؤيوية والفلسفية، أما من الناحية الفنية والأسلوبية ،و البلاغية فهو "يتحرَّى عن كيفية استعمال الطبيعة أدبيًّا أو مجازيًّا، في عبارات أو أساليب جمالية وأدبية محددة، وعن ماهية الأفكار المسبقة عن الطبيعة، مما تستنبطه العباراتُ المجازيةُ التي قد لا تشير إلى هذا الموضوع إشارةً مباشرة. وبدوره،يسمح هذا التحليل للنقد الإيكولوجي بتعيين الطريقة التي تسربتْ من خلالها مفاهيم محددة ومشروطة تاريخيًّا عن الطبيعة، وعمَّا هو طبيعي – وخصوصًا معانٍ أدبية وفنية عنها – وساهمتْ في صياغة إدراكاتنا الحالية عن البيئة. بالإضافة إلى ذلك، يفهم بعض النقاد الإيكولوجيون عملَهم

---

[1] – مايكل برانش : "النَّقد الإيكولوجي| الطَّبيعة في النظريَّة والممارسة الأدبيَّتين"
www.maaber.org/ issue-may08/ deep-ecology 1.htm

[2] – نفسه .

[3] – نفسه .

الفكري بوصفه مساهمةً مباشرةً في المناظرات، الاجتماعية ،والسياسية، والاقتصادية الحالية حول قضايا التلوث البيئي وحماية البيئة. " [1]

هكذا يثبت الأدب دوره الحيوي في الحياة ،و يبرهن على التزامه بقضاياها الكبرى، ويكشف عن نواياه الحسنة اتجاه العلم ،الذي أعلن قبوله الدخول معه في حوارات يتوسم من ورائها ،توفير الظروف المناسبة لعقد صداقة مع البيئة، ومن غير هذا الموقف الإيجابي الذي اتخذه الأدب اتجاه هذه القضية الكبرى ،ما كان له أن يحافظ على قيمته العالية في الحياة، يقول أحد النقاد الإيكولوجيين: "في زمن اشتداد الأزمات الإيكولوجية والنزاعات الاجتماعية المتفاقمة حول إدارة الموارد الطبيعية وتوزيعها، ومع تنامي عدد المنخرطين في القضايا البيئية ،القادمين من حقل الأدب والأشكال الفنية الأخرى، يجد النقد الأدبي نفسه في بدايات التفكير عن المضامين التي يحملها "الفكر الأخضر" للممارسات الأدبية. لقد كوَّن العلم، بشكل أو بآخر، جزءًا مركزيًّا من المناظرات الإيكولوجية حتى الآن؛ ويجازف "النقد الأخضر" بإدانة نفسه إذا تجاهَل الإسهامات والتحديات التي يوفِّرها وصفُ الطبيعة العلميُّ للتأملات الجمالية. وبتأسيسه أرضيةً محكمةً علميًّا للقضايا البيئية، يسهم النقدُ الإيكولوجي إسهامًا مميزًا في الحوار البينمناهجي بين الأدب والعلم؛ وليس هذا فحسب، بل يسهم أيضًا في إعادة التفكير الواسعة النطاق في العلاقات بين البشر والطبيعة التي تجري حاليًّا في المجتمعات الغربية. "[2]

هذه أهم اهتمامات النقد الثقافي، وأبرز شعبه، وإذ كان هذا النقد هو نشاط ،و ليس منهجا،فإنه يتعين بجملة القضايا والموضوعات التي يخوض فيها، ولا يتحدد بإجراءات محددة يلتزم بها مثل المناهج النقدية الصريحة، ولقد رأينا أي المواضيع هذه التي يأنس اليها النقد الثقافي ،ويُسرّ بالخوض فيها.

[1] – مايكل برانش : " النَّقد الإيكولوجي| الطَّبيعة في النظريَّة والممارسة الأدبيَّتين"
www.maaber.org/ issue-may08/ deep-ecology 1.htm

[2] – أورسولا ك. هايزه : " العلم والنَّقد الإيكولوجي ترجمة معين رومية
www.maaber.org/issue-june08/literature.2htm

الفصل الثاني:

مقاربات ثقافية

في الكتابة العربية

جامعة الأمير بدر القادر للعلوم الإسلامية

قبل أن يصل صوت النقد الثقافي إلى مسامع العرب من المفكرين، والسوسيولوجيين، والنقاد كانت هناك محاولات عديدة ورائدة في مجال نقد الثقافة، والدراسات الثقافية ،ونخص بالذكر هنا أصحاب المشاريع الفكرية الكبرى أمثال: (محمد أركون)، و(محمد عابد الجابري)، و(علي حرب) و(طه عبد الرحمن) و(نصر حامد أبو زيد) ،و(جورج طرابيشي) ،و(هشام شرابي) ،وقبلهم جميعا (سمير أمين) ،و(طه حسين) ،و(مالك بن نبي) . لقد صدح هؤلاء وفي زمن سكوني بائس للثقافة العربية، بما نامت عنه عيون العرب نخبة وجماهير ،و كشفوا عن الاختلالات العميقة التي تعاني منها الذات العربية ،وبحثوا في أسبابها وجذورها ،وعددوا تمظهراتها ، كما نبهوا إلى تبعاتها على مستوى اليومي، وعلى مستوى الخطاب .

و كانت أقرب الخطابات إلى متناول هذه الأقلام، هو الخطاب النهضوي بما حمله من آمال عراض في الانعتاق من ثنائي الموت (الجهل – الآخر)، وبما اقترحه من سبل لتجسيد تلك الآمال،وهنا يبرز الدين في صورته النقية ،ونسخته الأصلية كملاذ يؤمّن النجاح ،ويضمنه، و كطريق وحيد للخلاص . لكن وبعد وقت غير طويل ،تحولت هذه الآمال إلى أحلام لا يوجد في الواقع ما يبشر بإمكانية تحققها ،وفيما عادت الجماهير إلى واقعها الشقي، تجر أذيال الخيبة والإحباط، انبرت النخب إلى تتبع الثغرات والفجوات التي حالت دون نجاح المشروع النهضوي والتنويري العربي . مردفة ذلك ببعض البدائل المستوحاة من ثقافة الآخر ،والمطعم بعضها بشيء من الموروث الفكري والأصولي العربي، فعرفنا العقلانية بتنويعاتها الراديكالية والتوسطية ،و الماركسية بشعبها المتطرفة والمعتدلة، وقرأنا اقتراحات بإعادة إنتاج الخطاب الأصولي ،ووضعه في سياق جديد يُحرص فيه على ضمان قدرته على التواصل مع أدبيات الخطابات الفكرية والثقافية المعاصرة .

في هذا الأفق، سوف نقف عند بعض من المشاريع المذكورة، وهي مشاريع أقرب ما تكون في موضوعاتها المركزية ،إلى ما يجري التفكير فيه في مجال النظرية ،و النقد ،و النقد الثقافي تحديدا، فيما سنغفل المشاريع المنحازة الى الخطاب الديني أو السياسي، والتي أغنانا أصحاب هذه التخصصات عن الخوض فيها .

1- مقاربات ثقافية مرجعية :

أ- سمير أمين " نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الاوروبي والتمركز الاوروبي المعكوس" :

لقد أثرّت كتابات (سمير أمين) وفي وقت مبكر نسبيا، على تشكل وعي نقدي عربي، استطاع أن ينفذ إلى مسارب غير نمطية ،ولا معهودة، ويلامس الذات العربية في بنياتها الذهنية وأنساقها الثقافية من خلال مقابَلتها بنظيرتها الغربية، وما يسوغ هذه المقابلة، هو وجود علاقة بين

الذاتين، قوامها الهيمنة التي سمحت للذات الغربية أن تشغل موقعا مركزيا، فيما همشت الذات العربية، وجردت من حقها في المشاركة الحضارية إلى جانب المجتمعات القيادية في العالم.

لكن ومن جهة أخرى، فإن أهلية الغرب العلمية والمعرفية لقيادة العالم، لم ترفق بأهلية أخلاقية وقانونية وإنسانية، مما منعها من أن تكون قيادة رشيدة وعادلة، لقد كانت – والحال هذه – قيادة عرجاء، ومنقوصة الأركان، وهذا الذي جر عليها نقدا لاذعا كاله لها (سمير أمين)ضمن جملة من الكتابات، لعل أبرزها كتاب: " نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الأوروبي والتمركز الأوروبي المعكوس" ،الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1989، وهي السنة الأولى التي فيها عزفت فيها نغمة "المركزية الغربية "، بلسان عربي مبين، بعد أن تم عزفها بألسنة أجنبية ،لعل أفصحها معزوفة (إداورد سعيد) الذي يدين هو الآخر للعروبة بالأصل وبمحضن النشأة الأولى .

ونشير في هذا الصدد إلى أن (سمير أمين) أخذ على (إدوارد سعيد) تجاهله لبعض الأبعاد المتعلقة بالاستشراق وبالمركزية الغربية، فيما أعطى نواحي أخرى تعميقا مبالغا فيه . كما أنه أبان عن مخالفته إياه في اعتبار التمركز ظاهرة ثابتة ،ولصيقة بالمخيال الغربي في كل أطواره ،وذهب إلى أنها ظاهرة حديثة [1]، فحتى القرن السادس عشر ، كانت أوروبا منطقة هامشية، فيما كان شرق حوض المتوسط هو مركز العالم، ومع عصر الأنوار والنهضة الأوروبية انتقل المركز إلى حيث تمركزت الرأسمالية، انتقل إلى شواطئ المحيط الأطلسي [2]. وفي القرون الوسطى تحديدا – يقول (سمير أمين) – كانت الصورة المشوهة، والأحكام المسبقة والسلبية متبادلة بين الطرفين (الأوروبي عن الشرقي ،و الشرقي عن الأوروبي) . وبرغم ذلك ،لم يضع أي طرف في تصوره أنه يستطيع أن يهيمن على الطرف الآخر، " إلا أن هذه التشوهات ،لم تبلغ درجة التشويه اللاحق للتمركز الأوروبي، وهو تشويه منظومي مركب ،تتناسق عناصره تناسقا متكامل الأجزاء ."[3]

وقبل أن تصل ظاهرة التمركز إلى مرحلة التعزز هذه ، كانت قد اتخذت شكل الاعتداد بالانتماء (الاوروبي)، والاعتزاز بنسب تمكن أبناؤه من فتح أمريكا . لقد توسم الأوروبيون في أنفسهم –بعد هذه الحادثة– القدرة على فتح العالم، يقول (سمير أمين) : " فالأوروبيون منذ ذلك التاريخ ،أدركوا مدى تفوقهم المطلق على غيرهم، أدركوا أن هذا التفوق، قد جعل فتح العالم

[1] – سمير أمين : "نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الأوروبي ،و التمركز الأوروبي المعكوس"، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2003، ص : 117 .

[2] – نفسه، ص: 88.

[3] – نفسه، ص : 90 .

لمصلحتهم ،لا يعدو كونه مشكلة وقت ،فأصبح احتمالا لا بد أن يتحقق، ولو أن هذا الفتح الفعلي قد استغرق وقتا طويلا بالنسبة للوعي بإمكان تحققه . " [1]

ويتمعن (سمير أمين) في المسوغات التي التمستها الذات الأوروبية، للبرهنة على أحقيتها في تصدر الأمم، وجد أكثرها مبنيا على أكاذيب ،ومعلومات مغلوطة ومزيفة، وأكبر الأكاذيب – كما يكشف(أمين) – هي القول بفكرة الاستمرار في الثقافة والفكر الغربيين، إن المعرفة الغربية كما يزعم أهلها ،هي سلسلة متصلة الحلقات من أيام اليونان الى أيام الرأسمالية هذه، وحيث تتقطع خيوط تلك السلسلة المزعومة، تختلق خيوط وهمية تصل ما انقطع ،وتسد مسد الحلقات المنتثرة،حلقات أخرى يتفنن الخيال الأوروبي في تشكيلها على هوى فكرة التمركز . كل هذا يفعله الأوروبيون من أجل أن يقنعوا العالم ،بأنهم خلقوا ليكونوا سادة عليه، قادة له .

وحسب ما يدعيه الغربيون، فإن المعابر التي مرت بها هذه المعرفة، حتى تصل إلى بر العصر بأمان ،يتصدرها اليونان القديم لتنتقل في القرون الوسطى إلى روما، متخذة شكل الإقطاعية، وانتهى بها الأمر إلى شكل معاصر هو الفكر الرأسمالي . هكذا عملت إيديولوجيا التمركز، على البحث عما يؤكد التفوق الحصري والعنصري تحت اقنعة موضوعية، وذلك بغية إضفاء شرعية على الرأسمالية.[2]

ولقد أدرك الأوروبيون أن تجهيز هذا الكلام للتداول والرواج ،يحتاج منهم حسب (سمير أمين) إلى ادعاء وجود قطيعة معرفية بين اليونان القديم ،و بين البيئات المعرفية المجاورة ،وهي بيئات شرقية في مجملها، وهذا تماما ما فعلوه، لقد تمت مباشرة عملية تنقية ،استهدفت إبعاد المؤثرات الخارجية، تبعتها خطوة أخرى متمثلة في التنكر لظاهرة العنصرية التي ميزت العلاقة بين القوميات الأوروبية ونفيها، بغية تأكيد الوحدة الثقافية الأوروبية، والتي شغلت المسيحية فيها مساحة واسعة ،وفي مقابل ذلك، عمد إلى خلق صورة للشرق، تشتمل على عكس هذه المواصفات [3]، وبالتالي نكون أمام صورتين تقف الواحدة منهما على الطرف النقيض من الأخرى ؛ تتعالى الأولى (الغربي) علما ونورا، وتنطق عدلا ومساواة، وتتسامى سماحة ونبلا، وتنحط الثانية (الشرقي) جهلا وعماء،وتلهج ظلما وجورا، وتصرخ تعصبا وتشددا . وفي توسيع هذه الفكرة يقول (أمين) :" أن التشوه الثقافوي للإيديولوجيا السائدة، قد اخترع خرافة "الغرب الأبدي" بصيغة المفرد الأمر ،الذي

[1] – سمير أمين : "نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الأوروبي ،و التمركز الأوروبي المعكوس "، م س، ص: 89 .

[2] – نفسه، ص : 92 .

[3] – نفسه، ص : 103– 104 .

اقترنه اختراع مضاد وتكميلي خرافي هو الآخر ،هو اختراع " الشرق الأبدي "ليناظر " الغرب الابدي "، فكان هذا الاختراع المزدوج ،ضروريا من أجل تأكيد غلبة عناصر التطور المستمر هنا وعناصر الركود والثبات هناك"[1].

ويبدو أن هذه المقابلة لم تُوفَّر لها حبكة متقنة، تضمن لها الرواج الدائم بين الشرقيين، أو على مستوى النخب على الأقل، وبالنسبة لـ (سمير أمين)، فقد عمد إلى ضرب الأسس الواهية التي قامت عليها من عدة مواقع ، كان أنسبها، التعرض للمأزق الذي وجد المشروع الرأسمالي نفسه فيه، مما حتم عليه أن يبحث عن تخريج ،إذا ما سبر بمسبار المنطق يفتضح نشازه . تفصيل ذلك ؛أنه ومع النهضة بدأ الأوروبيون يدركون تفوقهم، لكنهم لم يصرحوا بأن تفوقهم ذاك، راجع إلى الرأسمالية التي كانوا يبنونها، وإنما أوهموا غيرهم بان أكسير التفوق يكمن في امتيازات ثلاث هي : المسيحية،والعرق الأوروبي (النقي)، والجذور الإغريقية ،وما هذه المزاعم المتمحورة حول الدين والعرق ،و التاريخ دون غيرها، إلا لأنهم أرادوا تفسيرا ذا أسس أبدية، تصمد أمام مقتضيات التطور التاريخي، ولو اعترفوا بالرأسمالية أساسا لنهضتهم ،وسببا في تفوقهم ،لكان عليهم أن يقنعوا الناس، بأنها نظام تاريخي ،و ليس إفراز شرط محدد قوامه " الاستلاب السلعي " .

ولما كانت مكونات هذه الوصفة السحرية للتفوق، غير متوفرة في غير البقعة الأوروبية من العالم، فقد كان لهذه البقعة أن تشهد ميلاد المعجزة ،وطالما أن المعجزة هي استثناء لا قاعدة، فقد كانت أوروبا استثناء تاريخيا وحضاريا ، كتب له الاستمرار في موقع المركز ،بينما العوالم الأخرى قضي عليها بأن تظل هوامش وأطرافا، لأن خصوصياتها مختلفة عن خصوصيات المركز [2] . " هكذا قامت هذه الإيديولوجيا بدورها الأساسي في منح مشروعية للتمركز الأوروبي ،مفادها أن الرأسمالية كان لا بد أن تظهر في أوروبا، ولم يكن من الممكن أن تظهر في مكان آخر " [3].وبذا تم تبرير التفوق الأوروبي، وكلما وجد عقبة تعترض منطقية التبريرات، سارعت الإيديولوجيا الحارسة له إلى حلها؛فقد حلت إشكالية الهند التي تنتمي لغتها إلى العائلة نفسها التي تنتسب إليها اللغات الأوروبية،بادعاء تدخل الاختلاف البيئي هذه المرة، وبقسط وافر في تكريس التفاوت بين العالم

[1] – سمير أمين : " نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الأوروبي ،و التمركز الأوروبي المعكوس"، م س، ص: 103 .

[2] – نفسه، ص : 90–92 .

[3] – نفسه، ص : 92 .

الأوروبي، وبين بلاد الهند، وبذلك عوضت العنصرية الجغرافية، العنصرية العرقية ،ومن ثم تم تجاوز المأزق ،وصار هذا التبرير رائجا من غير أن يكون له سند علمي قوي.[1]

ويحمل (سمير أمين)شطرا من وزر صناعة المركزية الأوروبية، لعلم اللغة الحديث ،حيث استند إلى أفكار داروينية في إحداث مفاضلة بين اللغات الهندو أوروبية، واللغات السامية (شنيعة التركيب)، حسب (رينان).

وكما كانت اللغة مظهرا للتفوق الغربي، والتخلف الشرقي، كانت المباحث المعرفية ،صورة لذلك أيضا، حيث انشغل الأوروبيون– وبدافع من النزعة النسبية – بالبحث في دقائق الكون وجزئياته، فيما انصرف الشرقيون للبحث في الحقائق المطلقة ،فتوصل الغربيون إلى نتائج يقينية مذهلة في دقتها، وبقي الشرقيون يتعاطون مع الميتافيزيقا ،دون أن يخرجوا منها بطائل معرفي .

ولقد أسهمت المسيحية هي الأخرى في إثراء هذا التفوق، لأنها برأي المعتنقين لها، متفوقة على الأديان الأخرى. وعلى هذا الادعاء بالذات يرد (أمين) بأن المسيحية بوصفها دينا ،جعلت "المطلق" ديدنا لها، كما أنها نشأت في الشرق، ثم انتقلت إلى الغرب [2].

أما الحركة الاستشراقية ،فقد ساهمت في صناعة خرافة التفوق الغربي، من خلال نسج صورة لشرق خرافي، سماته تقع على طرف نقيض من سمات الغرب الأوروبي [3].

بهذه الإضاءات شارك (سمير أمين) في التأسيس لتشخيص موضوعي، لعوائق التواصل المعرفي والثقافي الندّي والودي مع الآخر، وهذا التشخيص يترجم في الواقع، نسقا معقدا في تركيبته التاريخية والنفسية ،ومتطرفا في أبعاده الحضارية والثقافية، لأنه أسهم وبشكل صريح أحيانا ،ومضمر أحايين كثيرة، في تأزيم العلاقة بين الشرق والغرب ،وصياغتها على أساس من الطبقية الطبيعية والتوقيفية، فلسبب ما، ومن فوق إرادة البشر جميعا، شرقيهم وغربيهم، اصطُفي الغربيون البيض ليكونوا خلفاء لله في الارض، يملكونها ،و يسوسونها، ويستعبدون أبناءها من الشرقيين السود والمتوحشين، لكن (سمير أمين) كشف زيف هذه الادعاءات ،وفضح ميتافيزيقية أمة لا تؤمن بالميتافيزيقية؛لقد أخذ الغربيون على أنفسهم ،مذ عقدوا العزم على افتتاح عصر أنوارهم، أن لا يؤمنوا بغير العقل دينا ،و غير العلم رسولا إلى جنة الحقيقة ونور اليقين، لكنهم وعلى حين يقظة أو غفلة من دهر الحقيقة ذاك، قلبوا وجه دستورهم، وقرأوه على غير الوجه الذي كتب عليه،وانطلقوا

[1] – سمير أمين : " نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الأوروبي ،و التمركز الأوروبي المعكوس"، م س، ص : 109.

[2] – نفسه، ص: 108.

[3] – نفسه، ص : 114– 115 .

يعملون بمقتضى ما قرأوه مقلوبا ،فإذا بالنهايات لا تتجانس مع المقدمات، وإذا بالأسباب لا تتآلف مع النتائج ،وإذا بشريعة الأنوار في الإنسانية ،و المساواة ،و الحرية ،و الحق ،و العدل تنزاح في الاستعمال الخارج- أوروبي إلى ما يناقضها .

وإذا كتب (سمير أمين) هذا، فإنه لم يتقدم إلا خطوات قليلة صوب الخطاب الحامل لظاهرة التمركز الغربي، ولكنها عظيمة في قيمتها ،فيكيفها أنها عبدت السبيل لدراسات عربية لاحقة ،تجاسرت على الدنو أكثر من قلب ذلك الخطاب، مواصلة تعريته و كشف تناقضاته .

ب- جورج طرابيشي " شرق وغرب رجولة وأنوثة ":

صدّر (جورج طرابيشي) كتابه المشار إليه بقوله : " في مجتمع أبوي ،شرقي، متخلف ومتأخر، مشحون حتى النخاع بأيديولوجيا طهرانية، متزمتة وحنبلية، يغدو مفهوم الرجولة والانوثة، مفهوما موجها لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل أيضا للعلاقات بين الإنسان والعالم " [1] . يشي هذا النص -على قصره - بتوجهات صاحبه في الكتابة، ومنطلقاته في التعاطي مع الظاهرة الثقافية ضمن السياق العربي، وأخص ما في هذه المنطلقات، هو جنوحه للتأليف بين ثنائية (الذكورة والانوثة)، وثنائية (الشرق والغرب) واعتبار الأولى أصلا للثانية ؛ بيان ذلك أن الهيمنة الذكورية في الثقافة الشرقية ،هي سليلة منظومة متشابكة من القيم تجمع كلها على تزكية الذات الرجولية، ومباركة المجتمع البطريركي، إلى درجة أن أصبحت هذه الخصوصية في الثقافة الشرقية ،مرجعية اجتماعية، وفكرية ،و حضارية ،ودينية تتخذ لها تمثيلات خطابية ،وسلوكية مختلفة

فمن التمثيلات الخطابية ما تظهره نماذج من الرواية الحضارية* مثل :"عصفور من الشرق" لـ (توفيق الحكيم)، و "الحي اللاتيني " لـ (سهيل إدريس)، و "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ (الطيب صالح)، وقد وقف (طرابيشي) على هذه الروايات الثلاث، مستكنها مظاهر التجنيس الحضاري فيها، فخلص فيما خلص إلى لملمة مجموع ملامح الشخصية الشرقية، والمتشظية على مساحة هذه النصوص . إن الروايات الثلاث تقدم حسب (طرابيشي) صورة للشرقي الذي لم يقو على التحلل من صوت الرجل الهادر داخله، مما جعله يتعامل مع الآخر بإملاء منه، إنه ينظر إلى ذاته على أنه رجل، فيما ينظر إلى الآخر على أنه أنثى، وفي غياب مقومات الذكورة الثقافية والعلمية، بسبب من التفوق الغربي في هذين الجانبين ،فإنه يجد في الذكورة الطبيعية ما يغطي به ذلك النقص، وهكذا - يؤكد (طرابيشي) - فإن البطل في كل الروايات المذكورة، يستخدم رجولته (الجنسية) للدخول في

[1] - جورج طرابيشي : " شرق وغرب، رجولة وأنوثة"، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977، ص: 05 .

* يطلق وصف "الرواية الحضارية" على مجموع الروايات التي ترتكز على العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب .

علاقة مثاقفة مع الآخر، ويزيد عنفوان هذه الرجولة وجموحها، حيث يتكثف الحضور الثقافي ؛ في دور السينما مثلا ،وفي المسارح ،و الجامعات ... أما النساء اللائي يقع عليهن اختيار هؤلاء الابطال، فهن غالبا من ذوات العلاقة الطيبة مع الثقافة، كالرسامات والشاعرات والمثقفات والطالبات ...[1]، والذي يريد (طرابيشي) الوصول إليه من كل هذا، هو أن الثقافة الغربية هي الطرف المؤنث في علاقة، طرفها الآخر هو الرجل الشرقي، وحينما ينجح البطل الروائي في قضاء وطره من المرأة | الغربية المثقفة، فإنه يترجم رغبة دفينة تنام في أعماق كل شرقي، هي رغبة الانتقام للذات الشرقية، وتخليصها من وصمة التخلف والتبعية التي تعاني منها على المستوى المرجعي والفعلي، وإنصافها ولو عبر المتخيل .

أما في الضفة الأخرى، فالعكس تماما هو الحاصل، وفي الواقع والمتخيل معا، فالمستعمر في نظر نفسه يمثل الذكورة، بينما تأخذ مستعمراته صفة الأنوثة، وطالما أن السلطة تكون في العلاقات الإنسانية كما في العلاقات بين الشعوب ،دائما للطرف الأقوى، فإن تعامل المستعمر مع أبناء مستعمراته، هو تعامل محكوم بمنطق القوة، والفوقية ،و التعالي واستباحة كل ما للآخر الضعيف،والذي تم تجريده من القيمة الانسانية، ومن ثم إسقاط الحقوق المرتبة عنه بدء من الحق في الحياة، وانتهاء بحق العيش في فيء المساواة، وكنف العدالة والانصاف، وهذه نفسها هي الأصول البطريركية التي يحتكم غليها الرجل في التعاطي مع المرأة، :" وليس من قبيل الصدفة ايضا، أن يكون مالك العبيد ،و المستكشف، والفاتح ،و المستعمر، والمستوطن، قد سمي بالرجل الأبيض،فعلاقة المستكشف بالمجاهل ،و الاراضي البكر ،كعلاقة المستعمر بالمستعمر ،هي أو يفترض فيها ان تكون علاقة رجل بامرأة،أي فتح وسيطرة من جانب ،و رضوخ واستسلام من جانب آخر. "[2]

وبهذا يكون (طرابيشي) قد صاغ معادلة، تقف الأنوثة في طرفها الأول إلى جانب المستعمرات ،فيما تتجاور الذكورة في طرفها الثاني مع المستعمِر. والمعادلة وفق هذه الصيغة، تتقابل مع الصيغة الشرقية وتتناقض معها .

وإذا كانت الصيغة الشرقية لا يتم تمثيلها إلا في المتخيل، لعدم توفر ظروف تحققها في الواقع ،فإن المعادلة الغربية لا يمثلها المتخيل إلا على سبيل محاكاة الواقع، لأنه هو المجال الأصلي لها .

---

[1] – جورج طرابيشي : "شرق وغرب، رجولة وأنوثة"، م س ،ص: 13– 14 .

[2] – نفسه، ص : 8 – 9 .

وفي تتبع من المفكر لجذور الهيمنة الذكورية التي تطورت، وتفرعت إلى علاقات ثانوية، منها العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، يجد ثمة مرجعيات كثيرة لكلا النسختين ؛ فبالنسبة للنسخة العربية،فإن أكثر بياناتها تأثيرا، هي اللغة التي أسهمت وبشكل مفضوح في توسيع الفارق بين المذكر والمؤنث، مع منح الأفضلية للمذكر، ولعل أقرب مظهر من مظاهر الانحياز اللغوي لصالح المذكر إلى التناول ،هو اشتراط تذكير الفعل حتى وإن كان ثمة فاعل ذكر واحد ضمن مجموعة كبيرة من الإناث . وإذا كان الشائع في أدبيات التعامل العادل مع الأمور، هو ترجيح منطق الأغلبية ،فإن المرجح في دستور اللغة العربية هو صوت الجنس | الرجل . أما المظهر اللغوي الثاني الذي يورده (طرابيشي) في هذا السياق ،فهو تصريف الافعال الدالة على الممارسة الجنسية (أتيها – وطئها ...) مع المذكر دائما، مما يشي بتغليب الإرادة الذكورية في هذا الجانب[1].

أما أهم المرجعيات المغطية للهيمنة الذكورية في نسختها الغربية ،وأشدها تعزيزا لها، فهي التحليل النفسي الفرويدي ،ومن أمارات ذلك التعزيز، هو ربطه – في محور تفسير الأحلام – بين رمزية بعض الأشياء ذات الخصائص القاسية ،و الخشنة ،و العصية، والعنيفة ،والظاهرة مثل الاسلحة وجذوع الأشجار بالذكورة، وقرنه بين الأنوثة وبين أشياء و أمكنة مظلمة، ومعتمة ،أو دافئة ومخفية وغامضة مثل: العلب، والخزائن والغابات ،و الدروب الملتوية [2] .و لا نحتاج الى التذكير بما آلت إليه مثل هذه الأفكار من استخدامات معاصرة، خصوصا على مستوى الخطابات الإعلامية والدعائية .

ج – هشام شرابي " النقد الحضاري ":

تعد مقاربات (هشام شرابي) ضمن هذا الكتاب، أدنى ما تكون للنقد الثقافي ،موضوعا ومعالجة، فمن أهم المحاور التي شملها بتغطيته التحليلية، موضوع النسوية والأبوية بمختلف تجلياتها الاجتماعية، واللغوية، والمؤسساتية، فضلا عن قضايا أخرى ذات طابع حضاري، مثل : مسألة العلاقة مع الآخر ،وقضايا التخلف، والحداثة وما بعد الحداثة .

بيد أن أكثر هذه المحاور إثارة للانتباه، هو محور الأبوية أو البطريركية ،حيث اعتبرها أصلا لكثير من الظواهر غير الصحية في الثقافة العربية، لذلك أقام عليها جملة من التحليلات ،تشكل في مجموعها نقدا اجتماعيا وتاريخيا ،و فلسفيا ،وحضاريا للمجتمع العربي الحديث .

[1] – جورج طرابيشي : "شرق وغرب، رجولة وأنوثة"، م س ، ص : 08 .

[2] – نفسه ، ص : 07 .

ولعل مؤسسة اللغة هي من أكثر المؤسسات التي شملتها السلطة الأبوية بحكمها الجائر فحولتها إلى لغة طقوسية ،ولغة للمناسبات ،و الطنطنة، والتعالي الأجوف والمفرغ من أي مبرر، "فمنذ نشأتنا، تعرفنا إليها لغة مهيمنة، تمثل القيم العليا، والحقائق السامية، والغموض، وعسر الفهم فيها أهم خصائصها . إنها اللغة التي يتقنها الخاصة ،و ذوو السلطة، أما اللغة العامية، فهي لغة الأطفال والفقراء، و عامة الناس. "[1]

هذا من حيث الشكل، أما محتوى هذه اللغة، فيتجه صوب مواضيع مستقاة من الثقافة الغربية فما يدور بين المثقفين العرب من نقاشات ومحاورات ساخنة وباردة، لا يختلف قليلا ولا كثيرا، عما يجري الحديث عنه داخل دوائر الفكر الغربي، مما يعني أن المثقف العربي ،هو مثقف متعال عن قضايا مجتمعه ،وهذا من شأنه أن يلقي على كاهل المجتمع العربي عبئا أبويا إضافيا، هو أبوة المثقف الذي يحاول أن يشغله بإشكالات غيره عن إشكالاته الاستعجالية [2]، ولا يغفل (شرابي) ما تزجمه هذه الظاهرة، من انفصام مريع في شخصية المثقف ،ترك آثاره الوخيمة في الحراك الثقافي العربي برمته،وعلى مدى عقود كثيرة، فشخصية المثقف هي شخصية متشرنقة بين الانتماء الطبيعي،والانتماء الفكري والثقافي ،مما صنع جدارا حديديا بين الخطاب الفكري النخبوي والراقي و الخطاب الثقافي السائد، كان من نتائجه منع التواصل والتفاعل بين التيارين ،فانعكس ذلك بالسذاجة والتحجر والجمود على الثاني . ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى في لغة الصحافة، وفي اهتماماتها، وبتخشب الأول وترفعه ونخبويته [3]، وعلى هذا، فإن " الخطر الأكبر الذي يجابه الحركة النقدية العربية اليوم، هو السير في الاتجاه النخبوي نفسه، الذي يميز الحركة الفكرية في الغرب، في انعزالها الأكاديمي وابتعادها عن الواقع المعاش وصراعاته، ويزيد من هذا الخطر ،الأوضاع الخاصة بالوطن العربي التي تدفع بالمثقفين إلى التراجع الأكاديمي ،و الهروب الفكري من مجابهة الواقع السياسي ،و الأيديولوجي ،ليس خوفا من بطش السلطة فقط، بل أحيانا من شراسة الأصولية الدينية المتطرفة"[4].

وإذا كانت الأبوية في تجليها اللغوي، مظهرا أولا وبارزا من مظاهر التخلف الثقافي العربي،فإن المظهر الثاني لهذا التخلف، يبرز على مستوى الحركات النسائية التي تفتقر إلى تغطية بحثية علمية، كان حريا بمجموع الباحثين القيام بها، فبقيت حكرا على النساء بدعوى أنها قضيتهن

[1] – هشام شرابي : " النقد الحضاري"، م س، ص : 18 .

[2] – نفسه، ص : 20– 22 .

[3] – نفسه، ص : 22 .

[4] – نفسه، ص : 77 .

وحدهن[1]، والخوض فيها يكلف الباحثين (الرجال) افتقاد السمت والمهابة، وهنا يقابل المفكر بين الهيمنة الغربية على المجتمعات اللاغربية، وبين التسلط الذكوري على المرأة، فالعلاقة بين طرفي كلا هذين الثنائيتين ،قائمة على التعارض الذي يمنح الأفضلية للطرف الأول [2]؛

(الغرب = الرجل > اللاغرب = المرأة).

هكذا تكون وضعية المرأة في المجتمع العربي، صورة معادلة لموقع العربي في العالم الحديث ،في دونيتها وهامشيتها .وبالتالي فإن أي إصلاح أو تصحيح لهذا الوضع ،ينبغي – حسب (شرابي) – أن يضع في اعتباره كل الظواهر المعيقة لمسار التقدم العربي، وفي مقدمتها واقع المرأة، وواقع اللغة، وواقع الانفصال بين المثقف وبين المجتمع، وقضاياه اليومية، وفئاته المهمشة، وإذا ما تحقق ذلك ،كان بالإمكان " صياغة خطاب علماني نقدي ،قادر على مجابهة الخطاب الأبوي المهيمن وتجاوزه. " [3]

والواقع أن هذا الخطاب " العلماني النقدي " هو ما يدعوه (شرابي) بـ " النقد الحضاري" الذي قد لا نلفي بينه ،و بين النقد الثقافي كما نعرفه اليوم كبير اختلاف ،سواء من حيث الاهتمامات، أو من حيث الآليات والتقنيات المعتمدة في التحليل والقراءة .و دعنا ننصت له ،وهو يشرح جوانب المشروع الفكري الذي يقترحه: " غير أن هذا المشروع الفكري، يتطلب ليس تفكيك اللغة المهيمنة وأسلوبها التعبيري وحسب (كما يفعل بعض الناقدين العرب)، بل تفنيد العقلية التي تنغرس فيها هذه اللغة ،ومصطلحاتها وأساليب تعبيرها . بإمكان الأسئلة التي ينطلق منها هذا المشروع ،أن تحدد، إذا أثيرت بشكل جدي ومسؤول، أبعاد نقد جديدة وأطرا فكرية قادرة على إفراز تنظيم مستقل، لا يهدف إلى إزاحة الخطاب المهيمن للحلول محله، بل إلى إفساح المجال الفكري لانبثاق خطابات مستقلة ،ترفض كل أشكال الهيمنة ،وترحب بالاختلاف والتعدد الفكري على أنواعه".

إذن العصف بأشكال التسلط ،و بالهيمنة الأبوية والمؤسساتية، وتهيئة أرضية مخصبة للاختلاف والانفتاح المثمر على الآخر، من بعد إعادة النظر فيما هو سائد من أساليب التفكير ،و أدبيات التعاطي مع الإشكالات المختلفة، والحفر في البنيات الذهنية والنفسية التي أنتجت تلك الأساليب والأدبيات، هي الأولويات التي يسطرها النقد الحضاري لنفسه ،وهو كما نرى نقد جذري

[1] – هشام شرابي : " النقد الحضاري"، م س، ص : 68 .

[2] – نفسه ، ص : 67 .

[3] – نفسه، ص : 78 .

تثويري،الهدف منه حسب (شرابي) هو توفير المناخ الفكري الملائم لفتح نقاش موسع وعميق ،يتمركز حول القضايا والإشكالات التالية :

-القضايا التي أغفلها الخطاب السائد ترفعا وتهميشا ،أو خوفا واتقاء شر من يزعجهم تحريكها ،أو جهلا وعدم تقدير.

-الموضوعات التي سبق الخوض فيها وفق أساليب ثبت فشلها في الوصول إلى نتائج مرضية، مثل موضوع النهضة ،وموضوع الهيمنة الغربية، والرأي بشأنهما، هو إعادة النظر فيها، لكن بآليات جديدة.

-الإشكالات المتعلقة بتاريخ أنواع المؤسسات المنظمة للحراك الاجتماعي والثقافي والسياسي، والمؤطرة للتغيرات الحاصلة على مستوى الثقافة والمجتمع ،مثل :مؤسسة الجيش – النظام البرلماني [1].

أما من حيث منهج البحث في هذه الإشكالات والقضايا، فإن (شرابي) يؤكد على ضرورة التخلي عن الآليات العتيقة مثل :السرد ،و الوصف التقليدي ،و اطراح بعض المفاهيم النمطية المعيقة لطريق التفكير السليم ،مثل التأثير ،و التصور ،و التحديث، وتعويضها بطرق أكثر فاعلية ونجاعة وتطورا ،مثل التحليل والتفكير الناقد[2].

واللافت في طرح (شرابي) ،هو مجاراته لرواد النقد الثقافي في الدعوة إلى الاهتمام بحياة المهمشين ويومياتهم وممارساتهم ،و أساليب عيشهم ،و طريقة تعاطيهم مع الوقائع ،و مع المحيط ،فهذه هي الموضوعات الحضارية التي تستحق العناية [3].وهي نفسها الموضوعات التي شدد عليها النقد الثقافي ،واستمرأ البحث فيها مما يخول لنا القول أن (هشام شرابي) وضع أسسا رصينة للممارسة الثقافية العربية.

2- الممارسة الثقافية ومقاربات الجيل الثاني:

- أعبد الله ابراهيم :نقد المركزيات :

يندرج الخطاب الثقافي لـ(عبد الله ابراهيم) في إطار فلسفة الاختلاف ،التي حاول التوطين لها على مدى مؤلفات كثيرة، تمتد زمنيا من نهاية الثمانينيات إلى اليوم ،ومن السبل التي سلكها في إطار

[1] –هشام شرابي : " النقد الحضاري"، م س ، ص : 78 .

[2] – نفسه، ص : 78 – 79 .

[3] – نفسه، ص : 79 .

هذا المسعى، التأسيس لمشروع فكري ضخم، استهدف نقد مختلف أشكال التمركز ،سواء في مجاله الغربي أو العربي، كما عمل على تشخيص اختلالات الذات العربية، وبيان العوائق الثقافية والحضارية التي حالت دون شغلها موقعا مركزيا في العالم المعاصر، واكتفائها بموقع هامشي لا يسمح لها بالمشاركة الحضارية ،ولا يمكنها من استعادة مجدها المغيب خلف أستار السنين .

ومما جاء في معرض ذلك التشخيص، ملاحظته انشطار النخب العربية الباحثة عن سبل الخلاص من المأزق الحضاري الحالي شطرين ؛ شطر يقول بضرورة الاندماج مع الغرب، والتماهي معه ،و النظر إلى الأمور بمنظاره، والمثل الأعلى لأصحاب هذا الرأي هم التنويريون، والعقلانيون الذين عرفهم الفكر العربي في بدايات القرن العشرين [1].

أما الشطر الثاني فيشيد أصحابه بالنقاء الثقافي، ويتغنون بالنعيم التراثي. ومنتهى أمانيهم، هو دحر الآخر ،ونفيه ،وسحق ثقافته.

والحقيقة التي نبه إليها (عبد الله ابراهيم) هي نفي الوجاهة عن الموقفين، فما يعوق تمرير الموقف الأول ،هو تجاهل اختلاف السياقين ،وإغفال حقيقة أن الإفادة من الآخر، حينما تأخذ شكل الانفعال لا الفاعلية ،تكون علامة على السلبية المطلقة، وهذا ما لا ينبغي أن نرضاه لأنفسنا [2].

وما يعترض طريق الاستجابة للموقف الثاني، هو الإعراض عن معطيات الراهن ،ومتغيرات الثقافة، فاصطدام الرغبة في إحياء الموروث بالواقع، تعود إلى أن الشرط المعرفي والثقافي تغير،وظروف الإحياء غير مواتية [3].

والمشكلة التي تزيد الوضع الحالي سوء، هي حالة الاحتقان المزمنة بين الطرفين، بسبب من عدم الاهتمام بمسار التلقي [4].

وإذ كان (عبد الله ابراهيم) لا ينتسب إلى زمرة التفكيكيين التدميريين الذي يكتفون بالنسف،فقد اتجه إلى اقتراح البديل ممثلا في الاختلاف. الاختلاف – في نظره – هو المخرج الذي يمنّي بمستقبل ثقافي وحضاري عربي زاهر ومريح. وعن وجوه الإفادة من فلسفته في مجال تصحيح الوضع العربي الراهن، وتحسينه يقول المفكر: " ومهما يكن، فلا بد من التأكيد على أن الاعتصام بالذات، والتطابق معها، لا يقل خطرا عن التماهي بالآخر، والتطابق معه، إن الأول مبعثه التعصب

[1] – عبد الله ابرهيم : " المركزية الغربية "، م س، ص : 6–8

[2] – نفسه، ص : 6– 8 .

[3] – نفسه، ص : 6 – 8 .

[4] – نفسه ،ص : 10.

والانغلاق، والثاني الحيرة والضياع، وكل منهما موقف ولائي، وامتثالي ،وغير نقدي ،ولن يفضي إلا إلى مزيد من العزلة عن الآخر ،أو الذوبان فيه ،ووسط تنازع هذين الموقفين ،اللذين يشطران واقع الثقافة العربية الحديثة، يظهر الاختلاف الذي كان مغيبا على أنه الوسيلة لتعميق الرؤى الذاتية من جانب ،و الحوار مع الآخر ،و التفاعل معه من جانب آخر ،وجعل الحاضر موجها ومنطلقا للتصورات الفكرية ،وموضوعا للبحث والتحليل، وتجاوز السجال إلى الحوار ،ونقد الذات الامتثالية ،والدعوة إلى ذات هي مجموع ذوات كفؤة ،وقادرة على إنتاج الفعل ،و التفاعل مع الآخر على نفس المستوى من المقدرة والإمكانية " [1].

أما عن البواعث التي تجعل من تكريس فلسفة الاختلاف ضرورة لا محيد عنها، فيقول: "ومرد الحاجة إلى الاختلاف، رسوخ ثنائيات ضدية خطيرة في صلب الثقافة العربية الحديثة، منها على سبيل المثال : الأصالة والمعاصرة، الذات والآخر ا، لماضي والحاضر ..الخ . وقد مارست تلك المفاهيم فعلا مباشرا في الفكر انقسم الوعي بسببه إلى قسمين متضادين ومتناحرين، بحيث أصبحت تلك المفاهيم مرجعيات ثابتة ونهائية، توجه عمل الفكر، وتحدد مجالاته وتقوم نتائجه "[2].

هكذا تبرز فاعلية الاختلاف، وتظهر أهميته كأساس لمشروع فكري عربي، يستهدف تصحيح مجمل استرتيجيات التفكير ،وتعديل مسارات الإبداع العلمي والمعرفي، ويمهد السبيل لحدث الانخراط في حوار أساسه التكافؤ ،وأداته المساءلة التي تحول ثقافة الآخر إلى مكون فاعل لا مهيمن [3].

وقبل أن يستوي " الاختلاف " منهجا صالحا للتطبيق في الفكر وفي السلوك ،يحرص (عبد الله ابراهيم) على تجهيزه ،و إعداده على نحو يضمن له الرواج والتعمير في قلب الممارسة المعرفية والفكرية العربية ،وقد توزعت عملية الإعداد تلك على محاور ثلاثة:

محور المفهوم : الاختلاف في طبيعته نقد ،وهو " ممارسة فكرية، تحليلية، كشفية ،استنطاقية غايتها توفير سياقات تمكن من إظهار تناقضات الفكر المتمركز حول نفسه، وإبراز تعارضاته الداخلية ،ومصادراته واختزالاته للثقافات الأخرى"[4].

محور المنهج ويتأسس على عدة تصورات بيانها :

---

[1] – هشام شرابي : " النقد الحضاري"، م س، ص 8 .

[2] – نفسه ، ص : 6 .

[3] – نفسه، ص: 5– 6 .

[4] – نفسه، ص:8 .

-إن الأخذ بصورة الذات النقية المنغلقة على نفسها تمنع تشكلها على نحو سليم.

- إن التسليم بصورة الآخر الكامل، والمنزه عن كل نقص ،يمكّن لروح المطابقة معه ،ويوطن لشخصية عربية منزوعة الإرادة والاستقلالية ،ومسكونة بنزعة امتثالية خضوعية، وهذا يترجم عجزا عن التفاعل الإيجابي مع الآخر.

-إن هذين التصورين ينبغي أن يوضعا في حساب البحث عن التصور المناسب، الذي ينبغي أن يحتكم إليه عند محاولة إقامة أي علاقة تواصل مع الآخر. وإذا تم ذلك ،فإن منهج الاختلاف يقضي بأن ينقد الآخر بأدواته الثقافية نفسها؛ نقد مركزيته من خلال تفكيك المفاهيم والفروض التي قامت عليها ،وذلك بغية الكشف عن مجموع التعارضات القائمة بينها ،وبالتالي الكف عن النظر إلى المنجز الغربي ،بوصفه حزمة من اليقينيات التي لا ينبغي للشك أن يطالها. والهدف النهائي لكل ذلك هو إبطال نزعة التمركز من خلال نسف أسبابها، وهذا يؤدي في المحصلة ،إلى إعادة صياغة العلاقة بين الذات والآخر على أساس من المحاورة الندية والمتكافئة [1].

محور آداب الاختلاف وآلياته:ويشمل من النقاط الآتي :

-الاختلاف ليس هو القطيعة مع الآخر، ليس اختزالا له، ليس دعوة للاستهانة به.

-هدفه نقد أنظمة التمركز الداخلية، وأهمها متعلق بـ (المجتمع – السلطة – المعرفة– الدين – الفكر الاقتصاد)

-يؤسس لمراجعة نقدية للجسور التي تصل الثقافة العربية بالموروث من جهة، وبثقافة الغرب من جهة أخرى.

-يسعى إلى خلق هامش للمساءلة والتفكير والنقد ،بعيدا عن تأثيرات المرجعيتين (الغربية والعربية) وأصدائهما ،وبعيدا أيضا عن منطق التعارض بينهما ،أو التماهي ،أو الاحتواء ،أو النفي.

-الخوف من الانفصال مع الماضي، أو التناقض مع الآخر ،ليس مما يجب أن يبطل فاعلية الاختلاف ،أو يعدل مساره لجهة معينة، إنما المهم هو ما يريده الإنسان المعاصر، وما يقتضيه شرطه المعرفي والزمني [2].

العلاقة الصحية إذن مع الآخر ،يجب أن تبني على الاختلاف ،والآلية الناجعة في ممارسته هي النقد؛ الاختلاف هو مبدأ أداته النقد ،والهدف النهائي للنقد على مستوى الأنا ،هو تغيير " مسار التلقي " ،ونقله من التلقي المباشر والوديع، إلى التلقي كفعل ثقافي يتغيا فرز المقتنيات المعرفية ،وإخضاعها للشروط الثقافية الخاصة ومعالجتها بإفراغها من حمولاتها الخاصة، والإبقاء على

[1]– عبد الله إبراهيم :" المركزية الغربية " م س، ص : 8

[2] – نفسه، ص : 6 .

جواهرها و كلياتها، وإدماجها في وعي الذات حسب مقتضيات شروطها التاريخية، مما يسمح لها بممارسة فعلها، انطلاقا من معطيات السياق الثاني، لا الأول ذي الحمولات الدينية ،و الفكرية ،و العرقية ،المختلفة[1].

وبعد كل ما سبق يصل بنا (عبد الله ابراهيم)، إلى تعيين أهم مقومات فلسفة الاختلاف ممثلة في نبذ مبدأ الشمولية، وملافاة عنصر الإيديولوجيا ،سواء ما قام منها على العرق ،أو اتصل بالدين أو الفكر، في مقابل الحرص على التفاعل مع العناصر الخارجة عن هويتها بتسامح وبانتقائية [2].

الفرع الثاني لدراسات (عبد الله ابراهيم) الثقافية، هو نقد المركزية الغربية ،وقبل أن يدخل بنا إلى متن الخطاب الحامل لها، يستوقفنا ليقرئنا مفهوم التمركز بمعناه العلمي المؤسس، فيقول معرفا إياه إنه " تكثف مجموعة من الرؤى، في مجال شعوري محدد، يؤدي إلى تشكيل كتلة متجانسة من التصورات المتصلبة التي تنتج الذات المفكرة ،ومعطياتها الثقافية على أنها الأفضل ،استنادا إلى معنى محدد للهوية ،قوامه الثبات والديمومة والتطابق ،بحيث تكون الذات هي المرجعية الفاعلة في أي فعل ،سواء باكتشاف أبعاد نفسها ،أو بمعرفة الآخر ،ولا يقتصر الأمر في التمركز، على إنتاج ذات مطلقة النقاء، وخالية من الشوائب التاريخية، إنما – وهذا هو الوجه الآخر لكل تمركز – لا بد أن يتأدى عن ذلك ،تركيب صورة مشوهة للآخر، وبين الذات الصافية ،والآخر الملتبس بالتشوه الثقافي (الديني والفكري والعرقي) ،ينتج التمركز إيديولوجيا إقصائية استبعادية ضد الآخر وإيديولوجيا طهرانية مقدسة خاصة بالذات" [3].وبذا يتبدى لنا أن إيديولوجيا التمركز، تتعارض تعارضا تاما مع فلسفة الاختلاف ،فهي ثابتة وشمولية ،لها أصول عرقية ودينية ،و فكرية، تتسق مع مضمونها ،وهي نافية للأخر، مستبعدة له، ومستعبدة إياه، و كل المدونات الفلسفية والتاريخية التي ساءلها (عبد الله ابراهيم) ،تظهر نرجسية الغرب ،و افتتانه بذاته، وبمنجزاته، وحتى بموقعه الجغرافي وبصفاته الجسمانية، والنفسية ،و المزاجية ،واعتبار كل ذلك امتيازا إلهيا نظير كفاءته في استخدام العقل، وإنصاته الجيد والمخصب للقوة المفكرة فيه، وإثبات حسن السيرة، والتزام السلوك المتحضر في التعامل مع أمم أخرى دونه مرتبة، في الماضي وفي الحاضر ،وحتما في المستقبل، وهذا في مقابل الاستخفاف بنظائر الآخر من كل ذلك وتلك ،هي الخرافة التمركزية التي تضافرت كل الفلسفات المؤسسة الفكر الغربي في نسج خيوطها، وصياغة حبكتها من (ديكارت) إلى (هيغل) و(كانط) و كل

[1] – عبد الله إبراهيم :" المركزية الغربية " م س، ص : 9–10 .

[2] – نفسه، ص : 10–11 .

[3] – نفسه ، ص : 10.

ما تأسس على الفلسفة الغربية ،من فكر ،وفن، ومعرفة وعلم ظفر بنصيب من إرث التمركز. ويشير (عبد الله ابراهيم) إلى أن (هيغل) هو أكثر فلاسفة الغرب ومفكريه إسهاما في ترسيخها [1].

ومن صلب هذه المركزية العامة والشاملة ،تتفرع مركزيات ثانوية، تمثل أركان البناء الحضاري الغربي ،أهمها مركزية العقل [2] ،ومركزية الصوت، اللتان بدء في التأسيس لهما منذ (سقراط) و(أفلاطون) .وإذا كان دور فلاسفة اليونان في إقامة امبراطورية العقل | العقلانية ،مما لا يحتاج إلى شرح أو توضيح ،فإن دورهم في التأسيس لمركزية الصوت ،يتضح من خلال ذم (سقراط) للكتابة [3]، وتقليل (أفلاطون) من قيمتها ،بل واعتبارها آفة للذاكرة، قاصرة عن إيصال المعنى [4].

وعلى غرار (سمير أمين) أو تأثرا به ،وتمثلا لفكرته السابقة الإشارة إليها ،يذكر مثالا عن الممارسات التمركزية التي عرفها مسرح المعرفة الغربية، وهو القيام بما يشبه عملية تطهير وتنقية تاريخية ،استهدفت مجموع تأثيرات الشعوب في الفكر اليوناني القديم ،وذلك حفاظا على النقاء وتأكيدا للتميز والتفوق، يقول (عبد الله ابراهيم) في هذا السياق: " ولم يكن عليه [الغرب] إلا إعادة النظر في موروثه لإقصاء أثر كل "دخيل" أو "غريب" والانكفاء على الذات ،في حركة محورية تفترض أول ما تفترض ،السمو والتفوق العقلي، للأنا والوضاعة والانحطاط للآخر، وداخل هذا السياج ،تحصنت كشوفات العقل الغربي ،وداخله أيضا نظمت تصوراته في شتى شؤون الحياة "[5].

و المرويات والمدونات التي تلهج بالفكر التمركزي، وتتمثل فلسفته عددها لا يحصى ،وكلها حسب (عبد الله ابراهيم) تنبع من نظرية الطبائع العرقية، أو تستلهمها بأي شكل من الأشكال،فهذا (غوبينو) مثلا، يزعم أن العرق الأبيض ولد ليبني الحضارة، لأن له مؤهلات ذهنية، ونفسية ،وعقلية فطرية تسمح له بذلك ،أما الأجناس الأخرى فهي تفتقر لهذه القدرات[6] ،وذاك (رينان) يزعم أن اللغات الهندو أوروبية ترمز للكمال ،أما اللغات السامية فبعيدة عنه. وهناك آخرون يروجون لوهم مفاده : أن المسيحية تتسق مع الثقافة ،وتتآلف معها أما الديانات الأخرى فلا تأنس إليها.*

وبعد أن يفرغ من استشفاف ملامح ظاهرة التمركز على مستوى الخطابات الفكرية والفلسفية الغربية، ينبري إلى اصطناع قراءة في كتاب "فتح امريكا" لـ(تودوروف) ،وذلك تمثلا

---

[1] – عبد الله إبراهيم :" المركزية الغربية " م س، ص : 146 .

[2] – نفسه، ص : 185 .

[3] – نفسه، ص : 190 .

[4] – نفسه، ص : 207 .

[5] – نفسه ، ص : 220.

[6] – نفسه، ص : 25–26 .

* سبق لسمير أمين أن أفصح عن هذه الأوهام، أنظر الفصل السابق، ص : 353 .

لفكرة " شهد شاهد من أهلها " ليفضح سياسة التمركز الأوروبي، وما أفضى إليه اعتمادها في التعامل مع الآخر ،من جرائم في حق الإنسانية ويستشهد في ذلك ،بما أثبته (تودورف) في حق الإسبان من جرائم إبادة فضيعة، كان الهنود ضحية لها ، كما كانوا موضوع تصوير سوداوي معتم تهكمي وغير بريء، قام به الإسبان ،إمعانا منهم في الاستخفاف بالجنس الأسود والتعريض به. والمؤسف أن هذه المعاملة غير الإنسانية للزنوج ،وجدت لها في كتابات (هيغل) مفكر الإنسانية العظيم خير سند، فقد ورد عنه في وصف تلك الأمة قوله : " ترقد فيما وراء التاريخ الواعي لذاته يلفها حجاب الليل الأسود "[1]، وقال عن الإفريقي ،والزنجي الأسود أنه "يمثل الإنسان الطبيعي في حالته الهمجية غير الموروضة تماما " [2].

أما الشرقي في نظر الفيلسوف العظيم فـ" ما هو إلا أعمى ،وقد أبصر فجأة ،فحكم عليه إلى الأبد أن يظل مندهشا بالصورة العجيبة للضوء الذي داهمه ،فشل قدراته من حيث أنه لم يكن متوقعا هذه المفاجأة المذهلة"[3].

ومواصلة للعمل بمقتضى القاعدة المذكورة " شهد شاهد من أهلها " ،وقف (عبد الله ابراهيم) عند أكبر الأصوات التي اشتهرت بنقد المركزية الغربية ،و تفكيكها من الداخل مثل: (ديريدا)، و(هابرماز)، (ماركس) ؛ لقد كشف الأول عن ظاهرة التمركز حول العقل[4]، وحول الصوت[5] وعرّض بها، وعمل الثاني على تفكيك العقل الأداتي، بينما كرس (ماركس) جهده لإظهار عيوب الاقتصاد الرأسمالي، وفضح الثغرات التي ينام عليها[6].

وبعدما فرغ (عبد الله ابراهيم) من نقد المركزية الغربية، التفت إلى ماضي الأنا ،فلمح فيه (مخايل) بادية لمركزية إسلامية تجليها مدونات ،ومرويات، وممارسات عديدة ،فالتمسها سبيلا للكشف عما ظهر من تلك المركزية وما بطن. ومما كشف عنه في هذا الإطار،هو أن المسلمين في حقب استنارتهم، نظروا إلى الآخر نظرة مشوبة بالإدانة، لقد انكروا على الآخرين ضلالهم ،وعدم اتباعهم طريق الهداية،مما جعل مهاجمتهم بدعوى ردعهم ،وردهم إلى طريق الحق ،أمرا مشروعا بل وواجبا،الأمر الذي حمل الباحث على القول بأن علاقة المسلمين مع غيرهم، اتخذت لها مرجعية

---

[1] – عبد الله إبراهيم :" المركزية الغربية " م س ، ص : 258 .

[2] – نفسه، ص: 258.

[3] – نفسه ،ص : 265 .

[4] – نفسه ، ص : 315 وما بعدها .

[5]– نفسه، ص : 326 وما بعدها .

[6] – نفسه، ص : 341 وما بعدها .

دينية، كان لها أن امتلكت حق الفصل في الطبيعة التي يجب أن تكون عليها تلك العلاقة ، كما تسنى لها أن تحدد الأوقات المناسبة لإعادة تشكيلها، والأسباب التي تبرر ذلك [1].

وبعد انفراط عقد الدولة الإسلامية الموحدة، وقيام أنظمة الخلافة المعروفة في التاريخ العربي،تكرست ذهنية التعالي هذه، وانغرست في المخيال العربي، لتبرز في كتابات الجغرافيين والرحالة الذين صنعوا صورة ناصعة للذات العربية المتقدمة والمتحضرة ،ووضعوا إزاءها صورة الآخر المتخلف ،و الضال، والجاهل[2]،و كانت هذه هي العلامات البارزة لقيام المركزية الإسلامية بوصفها مركزية معادلة للمركزية الغربية المعاصرة، لكن سبقتها في بناء تمايزات بين الأنا والآخر قائمة على أساس تفاضلي، يمنح الأنا المسلمة ،حق تزكية الذات ،وإدانة الآخر.

ب- جابر عصفور " مواجهة الارهاب قراءات في الادب المعاصر "، و " نقد ثقافة التخلف":

يعد (جابر عصفور) من النقاد المخضرمين، فقد تعاطى مع خطاب "نقد النص" بإيجابية مشهودة ،مكنته من تسنم مكانة طلائعية في قائمة النقاد العرب المعاصرين ،وقد قرأنا له جميعا" مفهوم الشعر في التراث النقدي العربي "،و " الصورة الفنية " ،فضلا عن كتابات أخرى، وعرفنا درجة العمق التي بلغتها طروحاته، لقد تمكن من ملامسة أدق القضايا المتعلقة بالأدب نقدا وإبداعا، واستطاع أن يوسع عديد الرؤى ،ويناقشها مناقشة المفكر الفيلسوف لا الناقد فحسب وتوفره على أدوات فلسفة النقد ،هو الذي دنا به إلى مجالات نقد الثقافة ،ونقد المؤسسة ،والنقد الثقافي في المرحلة الثانية من تجربته.

وحينما اختار (جابر عصفور) أن يطرق مثل هذه المجالات ،فقد أثبت أنه في مستوى المهمة المنوطة به ،بوصفه ناقدا ومفكرا معنيا بقضايا أمته المصيرية والاستعجالية. إن تخصيصه لكتابين كاملين لمعالجة موضوعين شائكين ومعقدين كموضوع الإرهاب، وإشكالية التخلف في العالم العربي، يزجم بحق التزامه بأولويات أمته الفكرية والاجتماعية من خلاله اقترابه من يوميات المهمشين.

وعلى غير الطرح المعهود لمفهوم الإرهاب وممارسيه، يشير (جابر عصفور) ببنانه إلى "الدولة المستبدة" التي تسعى إلى تدجين شعبها وتجريده من حقوقه في التعبير ،و في المشاركة السياسية من خلال القمع والقتل، أو عن طريق سد منافذ الحوار، اتقاء أي صحوة محتملة ؛إذ من شأن الحوار مع المعارضين، أن يفتح الأعين النائمة عن رؤية إثباتات افتقادها للشرعية. وسعيا منها لملء الفراغ الذي

---

[1] – عبد الله إبراهيم : " المركزية الاسلامية | صورة الآخر في المخيال الاسلامي خلال القرون الوسطى"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2001، ص : 37– 38 .

[2] – نفسه، ص: 42 – 48 .

خلفه غياب الشرعية ،تعمد الدولة المستبدة إلى أساليب ماكرة لاستمالة شعبها، فمتى تبدى لها أن القتل المباشر غير مناسب ،لجأت إلى التزويض والقمع بطرق ناعمة، وهنا سوف لن تحتاج إلى حملة البنادق والسيوف، وإنما إلى حاملي الأقلام ،وأمراء الكلام صوتا وصورة ،يقول (عصفور) : "وإذا لم يكن الاستئصال مستحبا في أوقات بعينها ،و شروط ملازمة فعمليات الاحتواء، أو الغواية، أو الإلهاء ،موازية لعمليات الإقصاء، أو التهميش، أو التهوين، أو التسخيف، أو التشكيك، أو التحويل التي يمكن أن تؤدي على نحو أكثر مراوغة، وأقل إيلاما ،ما تؤديه وسائل الاستئصال المادي في متوالية الانضباط والعقاب، وبديهي أن تسهم في عمليات القمع المراوغة، كتابات ورسائل إيديولوجية ،يؤديها حماة النظام أو السلطة ،أو مثقفوها الذين يتطابقون معها في الهدف والغايات"[1].

أما الدرجة الثانية من الإرهاب ،فيشغلها المتمردون على الدولة، والمعارضون لسياستها وأهدافها، سواء أكانوا أشخاصا أم تنظيمات، ويوضح (عصفور) بواعث تكون الفكرة الإرهابية لدى هؤلاء، بقوله : "ويحدث ذلك، حين يتجمد الفكر على نفسه ،ويغدو نوعا من التعصب الذي لا يعرف المرونة أو التسامح سواء على مستوى الأفراد ،أو الجماعات ،ورفض المختلف أو الاستزابة فيه ،قرين رفض الاختلاف ، وفرض الاجماع. ونبذ الحوار – متكافئ الأطراف – هو اللازمة الطبيعية لرفض التسامح مع الآخر، أو تقبل الاختلاف أو وضع الأفكار المتنازع عليها، من الآخرين موضع المساءلة " [2].

وبالنظر في الصورة المسوقة عن الإرهاب، لا يجري الحديث خصوصا في الدوائر الرسمية ،إلا عن الوجه الثاني من الإرهاب، حيث تدبج في حقه بيانات الإدانة والشجب، أما إرهاب الدولة ،فغالبا ما يتم التستر عليه أو تحسين صورته، بتقديمه على أنه ضرورة من ضرورات حفظ النظام العام ،ويبدو أن هدف (جابر عصفور) هو فضح المسكوت عنه بهذا الخصوص ،بهدف إزعاج الأنظمة البوليسية، والمستبدة ،و الإرهابية، مثلما فعل جمع من الروائيين والمبدعين مع أبطال النوع الثاني من الإرهاب (إرهاب الجماعات والأشخاص)، مبرهنين في ذلك على أهلية الأدب لمعالجة إشكالات المجتمع وأمراضه، ولكن بطريقته الخاصة، يقول (جابر عصفور) :" ورغم القيود الكثيرة التي فرضت على الكتابة الأدبية، واختلفت باختلاف العصور، والعهود ،و الأنظمة فإن هذه الكتابة ،ظلت عبر عصورها المتعاقبة، تواجه القمع المفروض عليها ،و تستنبط من المقاومة بحيل المجاز

[1] – جابر عصفور:"مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب المعاصر"، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003، ص:160.

[2] – نفسه، ص : 17 .

والرموز والتمثيلات ،ما أنطق المقموع في الخطاب الاجتماعي والسياسي والفكري ،وما نزع براثن القمع والإرهاب التي اقترنت بأشكال التعصب. "[1].

وقد تكفل (جابر عصفور) نفسه، بالكشف عن صورة الإرهابي ،كما تجليها كثير من الروايات، بالاستفادة من إيحاءات الشخوص، والتسميات، ورمزية الأمكنة ،و الأحداث، وغير ذلك من مكونات النص الروائي ليخرج بذلك نماذج للمقاومة، لعل أبرز أقطابها (نجيب محفوظ) عبر سلسلة أعماله التي كشفت عن خطر العقليات المحافظة في تأويلاتها الدينية على الثقافة العربية المعاصرة [2] .و(الطاهر وطار) في رواية "الزلزال" التي اتضح فيها خط تكفير الآخرين، من خلال شخصية البطل (بوالرواح)، إيحاء من الروائي ،بأن أمثال هذه الشخصية، هم الذين غرسوا بذرة الإرهاب التي قطفت ثمارها المرة عشرين سنة من بعد صدور الرواية(1974)[3] . وتقف إلى جانب هذين النموذجين في مواجهة الإرهاب وفق ما ذكر عصفور، روايتا "أقتلها" لـ(سهيل إدريس) و"الأفيال "لـ (فتحي غانم) [4].

هكذا حاول المبدعون، وعبر المتخيل، وباستخدام تقنياته مثل الرمز ،والإيحاء، والمحاكاة الساخرة والناقدة مواجهة آلة الإرهاب، ويفصل (جابر عصفور) في أشكال تلك المقاومة ووجوهها،فيقول: " وتأخذ هذه المقاومة العديد من الأشكال، على رأسها ما يفعله المبدعون عندما يكشفون بالإبداع عن آليات الإرهاب ودوافعه ،خصوصا عندما يضعون شخصيات الإرهابيين،وأفعال عنفهم الوحشي، في مرايا الأنواع الأدبية والفنية من مثل: السينما ،و المسرح والرواية ،والقصة، والمسلسل التلفزيوني ،وغيرها من إبداعات المرايا، التي تؤدي دورا مزدوجا،أقصد إلى تقديم مرايا قد يرى الإرهابيون فيها بشاعة فعلهم، وفكرهم "[5] .

في كتاب "نقد ثقافة التخلف" صرّح (جابر عصفور)، بأنه تجاوز مرحلة المذهبية النقدية إلى "مدارات النقد الثقافي، الذي يعيد الوصل التفاعلي بين عمل الناقد، وثقافة مجتمعه التي تتولد منها"[6].

---

[1] – جابر عصفور :" مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب المعاصر ، م س، ص : 20 .

[2] – نفسه ، ص : 26 .

[3] – نفسه، ص : 27 .

[4] – نفسه، ص : 27– 28 .

[5] – نفسه، ص : 26 .

[6]– جابر عصفور :" نقد ثقافة التخلف"، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2008، ص : 11 .

ويبدو أنه وجد في مسألة النسوية جسرا قويا يصله بالحراك الثقافي والاجتماعي، حيث خصص محورا عريضا مكونا من أربعة مقالات، نذرها كلها لمناقشة صورة المرأة في الوعي العربي،انطلاقا من بعض المرويات العربية .والملاحظ أنه انطلق في المقال الأول " الأنثى المقموعة " من قناعة القمع الأنثوي، فراح يبحث عن الأدلة التي تثبتها ،وأول الدلائل التي استخدمها لحساب ذلك الطرح ،هو التأنيث اللغوي | المعجمي لفعل الكتابة فبشفاعة "لسان العرب"، وبشهادة المصدر نفسه، استخلص (جابر عصفور)، بأن المعاني الجارية لفعل الكتابة، واقعة تحت فيء القمع، فدائما ترتبط الكتابة بالمفعولية، لا بالفاعلية، ومنه خلص إلى أن الكتابة تحمل أدلة الانحياز اللغوي لصالح الذكورة[1].

المقال الثاني "تنكير الأنثى "[2]، محل الشاهد فيها الحوار الذي دار بين (أبي حيان التوحيدي)، و(وزير صمصام) الدولة البويهي حول الآية الكريمة " يهب لمن يشاء إناثا ويهب لمن يشاء الذكور " (الشورى 49) ،ومما ورد عن (التوحيدي) في تفسير هذه الآية، حسب ما نقله (عصفور)، أن الله عز وجل قدم الإناث ونكّرهن، وأخّر الذكور وعرّفهم، و" التعريف بالتأخير أشرف من النكرة بالتقديم "[3]، وذلك يختزل في نظر (جابر عصفور) ميراثا عدائيا ضخما للمرأة، اندفع إلى ذهن (التوحيدي) وهو يفسر الآية الكريمة .

المقال الثالث والموسوم بـ " لا تعلموهن الكتابة " [4]، يحيلنا على نصيحة (ابن العباس) التي استمرأها عديد الكتاب والعلماء، فأكثروا من ترديدها والاستشهاد بها، أمثال (الصولي) و(الراغب الاصبهاني) لتأخذ معنى جديا ،وموثقا ،وخطيرا عند (القلقشندي) الذي عدد شروط الكتابة العشر، ومنها الذكورة نافيا بذلك أهلية المرأة لممارسة هذا الفعل.

المقال الرابع والأخير في هذا المحور؛ محور النسوية عنونه بـ " أمثولة شهرزاد " [5]، وأكد فيه بأن " ألف ليلة وليلة كانت نوعا من رد الفعل على هذه الهيمنة، وشكلا من أشكال التمرد الأنثوي على الثقافة الذكورية التي حطت من شأن المرأة، وسجنتها في مفاهيم ثابتة "[6] .

---

[1] – جابر عصفور :" نقد ثقافة التخلف" ، م س، ص : 41 وما بعدها .

[2] – نفسه، ص : 48 وما بعدها.

[3] – نفسه، ص : 48 .

[4] – نفسه، ص : 56 وما بعدها.

[5] – نفسه، ص: 65 وما بعدها

[6]– نفسه، ص : 65 .

المحور الثاني ضمن هذا الكتاب، ناقش فيه ثقافة "الاتباع"[1] المتأصلة في الذهنية العربية،وبحث في تجلياتها على مستوى الخطاب الديني ثم الأدبي، كما بحث في ظاهرة العلاقة بالآخر[2]، وهي علاقة محكومة في الغالب بالعداء .

وفي إطار نقد المؤسسة (السياسية تحديدا) ،أكد (جابر عصفور) أن الرافضين لمبدأ المطابقة والمماثلة، والمتبنين للرأي المخالف ، كانوا دائما محل قمع ونفي (القتل) وأحيانا الجلد والسجن[3]،حتى في الفترات الأكثر توهجا وتقدما ، كمرحلة الحكم العباسي، مما يكشف عن تجذر الممارسات القمعية والإقصائية في الذهنية المؤسساتية العربية.

كانت هذه بعض القراءات في عدد من الدراسات ،التي توسلت مداخل ثقافية في قراءة بعض الظواهر والقضايا والإشكالات الراهنة ،والتي تعوق مسار الذات العربية نحو التقدم الحضاري،وتحول بينها وبين إمكانية المشاركة الثقافية العالمية، لقد أبرزت هذه القراءات ،وعيا عربيا عميقا بتأزم الوضعية الثقافية والحضارية العربية ،لذلك راح بعضها يفتش عن الحلول التي من شأنها أن تخرجنا من هذا المأزق المتعدد الجوانب والمتشابك العقد، وذلك من خلال تخصيص جملة من الكتب ،اخترنا لكل واحد من أولئك المفكرين واحدا رأيناه الأكثر تكثيفا لمجموع الطروحات المقدمة من طرفه ،وأبعدها غورا في تلافيف الظاهرة الحضارية .

وقبل أن ننتقل إلى فئة أخرى من الدراسات ننبه، إلى أننا توافقنا في اعتبار مجموع هذه الكتابات تدخل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في خطاب النقد الثقافي، مع الدكتور (سهيل الحبيب) الذي أكد أن الفكر العربي عرف خطاب النقد الثقافي في سياق تداعيات نكسة(67)،وما صاحبها من اقتناع عربي شامل بعقم آليات الخطاب النهضوي ،و فشله في حل إشكالات الذات العربية [4].

وبالمناسبة فقد اعتبر (سهيل الحبيب) "الثابت والمتحول" لـ(أدونيس)، واحدا "من الإسهامات الفكرية العربية المعاصرة التي يمكن إدراجها في خط المقاربة الثقافية للواقع الحضاري العربي، وذلك

---

[1]– جابر عصفور:" نقد ثقافة التخلف" ، م س، ص : 73 وما بعدها .

[2] – نفسه، ص : 179 وما بعدها.

[3]– نفسه، ص : 202

[4] – سهيل الحبيب : " خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر | معالم في مشروع آخر "، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008، ص : 26 .

استنادا إلى رؤية تشخص الثقافة العربية، باعتبارها بنية فاعلة اجتماعيا وسياسيا "[1] . ويقف إلى جانب "الثابت والمتحول" في تقمص المقاربة الثقافية، كتاب " العقل في الاسلام لـ(خليل أحمد خليل)، وقد صدر في أوائل العقد التاسع من القرن العشرين.

أما مشاريع العمالقة الثلاثة: (العروي والجابري وأركون)، والتي اخترقت متون مختلف الخطابات العربية [2]السائدة، بكفاءة واحترافية عالية مكنتها من ملامسة صخور الثقافة، وتحسس عثرات النهوض، وعوائق التقدم، فلا مجال للتشكيك في مجانبتها طريق القراءة الثقافية .

والآن، وبعد الذي تقدم، سوف نصطنع وقفة ثانية، ولكنها عجلى أمام حزمة أخرى من الدراسات، ما يميزها عن الحزمة الأولى، انتسابها لنقاد متخصصين، لامسوا خطاب النقد الثقافي ،بوصفه خيارا منهجيا ملائما لاستنطاق بعض النصوص التي تبرز فيها تيمات معينة يأنس إليها النقد الثقافي، مثل قضية النسوية، والمثاقفة والتهميش وغير ذلك، أو لمفكرين ونقاد تعاطوا تعاطيا عارضا ومقتضبا مع موضوعات، تمس حقل النقد الثقافي بطريقة أو أخرى، ووقوفنا عند هذه النماذج،يهدف إلى تبين واقع استخدام هذه المنهجية لدى المشتغلين حاليا في حقل الخطابين النقدي والفكري العربي، ومعرفة وجوه استثمارهم لأفكار وطروحات الرعيل الأول من نقاد الثقافة العرب.

وأول من سنستمع إليهم ها هنا هو (صلاح الجابري)، الذي أعاد فتح كتاب الاستشراق ليتبين آخر تطورات هذه الحركة، وأحدث أشكالها، وكأنه يحاول أن يعلمنا أن الاستشراق ليس ظاهرة من الماضي القريب، فقط إنها مازالت تشتغل متخذة أقنعة تتسق مع عصر ما بعد الحداثة،وهي اليوم تنعم بمكتسبات التكنولوجيا المعاصرة ،وكشوفات مختلف العلوم التقنية والإنسانية ،من تحليل الخطاب ،إلى اللسانيات ،و التداولية، وعلم النفس ،وعلم الاقتصاد، والإعلام وغير ذلك.

وقبل أن يعرفنا (صلاح الجابري) على هذه الصيغة الجديدة للاستشراق، يبصرنا بمعانيه الثلاث؛ معنى جغرافي كونه مشتقا من جهة شروق الشمس، ومعنى إيديولوجي "بكونه ينبثق من نظرة الإنسان الغربي للشرق بصفتها نظرة إنسان يحمل إرثا ثقافيا وقيميا خاصا، يؤثر على نظرته للأشياء ،و يقولبها في انسجام مع تلك الأوليات الثقافية، ومن دون أي استقلال عنها، وهذا هو التقابل الإيديولوجي ،و المعنى الثالث هو المعنى العرقي، ويعني أن الاستشراق منساق من منطلق

[1] –سهيل الحبيب: "خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر امعالم في مشروع آخر"، م س، ص: 37–38 .

[2] – نفسه ، ص : 37 .

الإحساس بالتفوق العرقي، والحضاري، فالدارس الفاعل هو الرجل الأبيض صاحب العقلية الحضارية بالفطرة ،والمدروس المنفعل هو الشرقي صاحب العقلية الأسطورية والخرافية بالفطرة، ولذلك فنظرته للآخر هي نظرة صاحب الحضارة المركزية، للأطراف المتخلفة في العالم "[1] . وكما هو واضح فهذه المعاني كلها، تتفق مع ذهب إليه (إدوارد سعيد)، غير أن المختلف بين (الجابري) وبين (إدوارد سعيد) هو أمران :

الأول : ظهور حركة استشراقية ثانية مطورة عن الأولى، يعتبر (مصطفى عبد الغني) أصحابها مستشرقين "جددا "، والهوية التي يبرزها لهذه النخبة الاستشراقية، تتجلى لنا من قوله: "وهي النخبة التي تلعب عبر فئاتها في شكل مراكز الأبحاث ،دورا استعماريا حيويا في تحريك خيوط الاستراتيجية (الإمبريالية) لدى العم سام "[2] ويواصل متحدثا عن خطورة دورها : "نعم هناك دور خطير تلعبه هذه المراكز البحثية ضدنا، خاصة أنه تقف وراءها الآن، رموز معادية لنا من غلاة الصهاينة والمحافظين الجدد، وهي قوى تتوسل بأحدث ما وصلت إليه النزعة المعرفية في العمل المؤسسي، فتعمل على أن تحول أنشطة هذه المعاهد ونشاطاتها، إلى أداة استعمارية أمبريالية .. ففي الكثير من الأحيان ،نجد أن معاهد الدراسة ،تعمل بدأب ضدنا .. فيتم إخضاع المعرفة والمعلومة بشكل متعسف لذلك الخط الأيديولوجي، أو التوجه السياسي المضاد "[3].

هكذا يعود الاستشراق في ثوب أكثر جاذبية من الأول، ليكون طرفا فاعلا في شحن بطارية الصراع الحضاري الذي لا يكاد يضع أوزاره، حتى يتقد من جديد، خصوصا في شقه الديني والعرقي، والمؤسف أن الطرف المغلوب في هذا الصراع ،هو الذات العربية المنهكة بسلسة من الهزائم السياسية والفكرية والعلمية والاقتصادية، تتابعت عليها منذ نهايات القرون الوسطى إلى اليوم، مما خلق لها صورة معتمة وكاريكاتورية في أغلب الأحيان ،ترسخت في الوعي الغربي ،ولم تستطع حتى النماذج المضيئة لهذه الذات، أن تدفع ذلك الوعي إلى إعادة النظر فيها. وبانتقال تلك الصورة من الوعي الجامد والفردي بحكم ارتباطها بفترة زمنية معينة ،إلى المتخيل المتحرك والخالد تغدو صورة راسخة وغطية، ولا سبيل إلى محوها ،ذلك ما نفهمه من قول (الجابري): " إن تعامل المخيال الغربي مع الشرق ،يتبع أسلوب التمثيل إذن، ويعبر التمثيل عن محاكاة صور ورؤى مسبقة في الذهنية الغربية ،وليس من وظيفة التمثيل أن يعكس واقعا موضوعيا، بتعبير آخر لا يمثل التمثيل استحضارا للشرق، بقدر ما هو إقصاء له ،وإلغاء وإعادة إنتاج لشرق متخيل، يشبع الرغبة الغربية

[1]– صلاح الجابري : "الاستشراق قراءة نقدية"، دار الأوائل، دمشق، ط1، 2009، ص: 10 .

[2]– مصطفى عبد الغني: " المستشرقون الجدد"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007، ص: 29

[3] – نفسه، ص : ص 15

والمقموعات التاريخية ،فالشرق الذي يتعامل معه الغرب ،هو شرق مخلوق ذهنيا (إسقاطيا) ،ومفروض على واقع خارجي "[1].

نقطة الخلاف الثانية بين (إدوارد سعيد)و (صلاح الجابري)، هي أن هذا الأخير نظر إلى الاستشراق من أرضية مختلفة عن الأرضية التي انطلق منها (إدوارد سعيد) ،وهي الأرضية الإسلامية مما حمله على تعديل سؤاله في الاستشراق ،ونقله من صيغة (إدوارد سعيد) التي مؤداها : " إذا كان الاستشراق قد طرح بنيته المعرفية ،حول الشرق، وقد اكتملت هذه البنية ،فهل نستطيع أن نفكك هذه البنية بآليات العقلانية المستنبتة داخل الثقافة الغربية نفسها .؟ " إلى صيغة أخرى فحواها: " هل يمكن أن نفكك البنية المعرفية للاستشراق من منطلق رؤية نقدية إسلامية تتوخى أقصى درجات الموضوعية ؟ "[2].

ومهما يكن من أمر، فإن المستحسن في هذه الدراسة ،هو ذلك التواصل المعرفي الإيجابي والمخصب بين جيل مرجعي ورائد من الدراسات ،وبين جيل حاضر، لم يرض أن يكون مجرد مردد لما حوته المصادر السابقة، فعمل على تغيير زوايا النظر إلى الموضوعات المطروقة، في سعي منه إلى التوصل إلى استبصارات جديدة بشأنها، غتها التغيرات الطارئة والسريعة في عالم اليوم، وساهمت في إنضاجها وصياغتها آليات البحث المستحدثة، ومداخله المنهجية المستجدة .

من المواضيع القديمة الجديدة التي استقطبت اهتمام الدارسين المتأخرين ،موضوع المثاقفة ،وهو موضوع أحيط ومازال بعناية لافتة من لدن المشتغلين بالدراسات الثقافية ،و النقد الثقافي، والمجالات الأخرى ذات الصلة، غير أن الدراسة التي أحببنا أن نقف عندها هنا ،هي دراسة لم تكن المثاقفة بوصفها ظاهرة ثقافية هي موضوعها الرئيسي ،لكنها ظفرت بتحليل عميق لا يخلو من جدة وطرافة،والأمر المغري الثاني فيها، هو أن السياق الزمني الذي درست المثاقفة في إطاره، وهو السياق العربي القديم. وإذا كان لنا أن نفصح عن عنوان الدراسة وصاحبها فهي : " مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك" لـ (طارق النعمان) .

إذن في حركة لا تبدو غريبة عن العصر النقدي الحالي، يتوجه الباحث إلى وضع يده على بعض أمارات المثاقفة التي حصلت بين التيارات الناشطة في الثقافة العربية القديمة، وتيارات موازية من ثقافات أجنبية ،و كأنه يريد أن ينفي اقتصار هذه الظاهرة على عصرنا هذا. وابتداء يقر الباحث بأن ثمة تشابه بين البلاغة العربية القديمة ،وبين البلاغة الكلاسيكية الغربية التي عاود الدارسون

[1] – صلاح الجابري : " الاستشراق"، م س، ص : 25 .

[2] – نفسه، ص: 12 .

الغربيون النبش فيها من داخل أطر معرفية ومنهجية معاصرة، مثل الهرمينوطيقا ،و البنيوية والتفكيك [1]، وما من سبب لوجود هذا التشابه سوى حقيقة واحدة، هي وجود علاقة مثاقفة بين المرجعيتين، وأهم أداة ساهمت في إذكائها حسب الباحث هي الترجمة التي طعّمت البلاغة العربية ببعض التصورات التي يؤوب أغلبها إلى (أرسطو)، وقد يساعدنا على التوثق من هذا الطرح،معرفتنا بأن كتبه المترجمة إلى العربية لا تقتصر "فن الشعر "،و "الخطابة" كما هو شائع، وإنما تتجاوز ذلك إلى أخرى، يقول (طارق النعمان): "بل إن ما ترجم وشرح من أعمال أخرى لأرسطو كالنفس والطوبيقا ،و المقولات، والعبارة ،و التحليلات الأولى والثانية، والسوفسطيقا وسواها ، كان لها دورها الفاعل والنشط، والذي لم يكتشف بعد بما يكفي، في تشكيل حقل البلاغة على اختلاف تضاريسه، فضلا عن الحقول الأخرى المتواشجة، والمتفاعلة معه " [2] .وفضلا عن الإرث الأرسطي،ثمة تيارات أخرى يقر الباحث بأنها اخترقت الثقافة العربية مثل التيار الفيثاغورسي والرواقي ،والأفلاطوني المحدث، ويوسع الباحث دائرة المثاقفة أكثر من ذلك لتشمل تيارات غير يونانية مثل :الهندية والفارسية والرومية وغيرها، و كل هذه الثقافات ، كان لها دورها في " تشكيل مفاهيم المجاز " ،و كان لها تأثيرها أيضا في " تشكيل مفاهيم اللغة ،وعلاقة اللغة بالعالم، و كذلك على الأنواع الأدبية، والمجالات المعرفية بعامة داخل التراث العربي " [3].

بيد أن هذه التأثيرات ،وعلى كثرتها ،و تنوع مشاربها ،لم تقو على نفي خصوصية الثقافة العربية، نظرا لتمركز هذه الثقافة حول النص القرآني، الذي وفر للغة العربية قداسة افتقدتها لغات أخرى. لقد كان النص القرآني المفعّل الذي " لعب دور المولد المركزي للطاقة، في تفعيل وتكييف أشكال المثاقفة، ومن ثم في نشأة ،وتشكل وحركة ما يعرف بعلوم العربية ،ومن ثم فإنه ظل بمثابة المركز الذي تدور في فلكه غالبية هذه العلوم والمعارف وضمنها بالطبع ،و على نحو خاص البلاغة،خصوصا في قطاعاتها الكلامية " [4].

هكذا كانت البلاغة، بوصفها أقرب القطاعات المعرفية العربية إلى الخطاب النقدي المعاصر موضوعا وأدوات مسرحا عريضا للتلاقح والتحاور بين أصوات متعددة اللغات، وبين الصوت العربي ،الذي انبعثت موجاته من ثلاث بيئات كشف عنها الباحث :

---

[1]– طارق النعمان : " مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك "،ميريت للنشر والمعلومات ،القاهرة ، ط1 ،2003 ، ص: 13 .

[2]– نفسه، ص : 13 .

[3]– نفسه، ص: 14 .

[4]– نفسه، ص: 14 .

البيئة الأولى، هي بيئة البلاغيين المتخصصين الذين تدرجت التصورات البلاغية في كنفهم عبر مراحل ابتدأت من طور النشأة ،إلى طور النضج الذي يمثله (الجرجاني) ،لينتهي بها الأمر إلى مرحلة " الجفاف " و" التكلس " و(السكاكي) هو أبرز ممثليها.

البيئة الثانية ،هي بيئة الأصوليين من المفسرين والمؤولين، وقد اتخذ هؤلاء من البلاغة، أداة لفهم النص القرآني، وتقريب معانيه لجمهور المتلقين ،كما جعلوه مصدرا لاستنباط الأحكام اللغوية[1].

أما البيئة الثالثة ،فهي بيئة المشتغلين بالكتابة وبالشعر نقدا، وشرحا، وتصنيفا، وجمعا، واختيارا وقد اعتبرهم الباحث ممثلين لجناح "الخطاب الإنساني"، الذي يتكثف عنده فعل المثاقفة مع نقيضه (الصراع الحضاري) . ويشرح الباحث كيف شارك البلاغيون في تأسيس علاقة مع الآخر قائمة على التفاعل أحيانا، وعلى الصراع أحايين كثيرة، فينطلق من ظاهرة ارتباط البلاغة عند أقطاب الجناح الإنساني بالخطاب الديني ،حيث استعان هؤلاء كثيرا بالبلاغة القرآنية ،وقد كان البعض منهم منتجا لها ،و مشتغلا بالشعر في الوقت نفسه ،مثل صاحب "مجاز القرآن"، فهو صاحب " شرح النقائض " ،و(الجاحظ) الذي ألف" البيان والتبيين" ،ألف أيضا "نظم القرآن" . أما (ابن قتيبة) صاحب "أدب الكاتب"، فقد ألف "تأويل مشكل القرآن" و" تأويل مختلف الحديث " [2]...، وقد كان من شأن هذه التبعية، أن منعت البلاغة من أن تستقل بموضوعها ،فظلت مرتبطة ارتباطا كبيرا بالخطاب الديني، مما جعلها تستسلم مع الزمن للإيديولوجيا المؤسسة على التعصب العرقي والعقائدي، والتي أذكتها مواجهات عنيفة مع إيديولوجيا معاكسة لا تقل حماسا وعصبية ،تمثلها الأعراق غير العربية ،و العقائد غير الإسلامية التي كانت تعيش في تلك الفترة، حاضرا مفلسا،لكن تاريخها كان مترفا، وترسانتها الثقافية لما تزل حية نابضة ،لم تستطع القوة العربية الناهضة ،برغم تفوقها العسكري والسياسي والاقتصادي أن تغطي عليها [3]. وهكذا فرجحان الكفة الثقافية والحضارية لصالح العرب، لم يقض على الصراع بل اجّجه. وفيما كان العرب يحاولون البرهنة على قوة الثقافة التي تمكنوا من بنائها، ولم يكن لهم أن يذكروا من مكوناتها سوى اللغة التي زكاها

[1] – طارق النعمان : "مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك" م س ، ص: 14 – 15 .

[2]– نفسه، ص : 15–16 .

[3] – نفسه، ص: 16

القرآن، وصنع قداستها، والمعرفة الشفاهية المرتجلة والتي يمثلها الشعر، كان الآخر مزهوا بمخزون ضخم من رأس المال الرمزي والثروات الرمزية [1].

وحتى تعوض الثقافة العربية ذلك النقص الثقافي، كان عليها أن تتمسك بما لديها (اللغة) تمسكا شديدا ،وكم كان الأمر عسيرا عليها، خاصة وأن كل إنتاج سوف يصطبغ بالتسرع والارتجالية؛"..إذ أن هناك فارق بين مجازات اللحظة ،و البديهة، والارتجال ،و الشفاهية، وبين مجازات الزمن ،و الدهور المتعاقبة، والتدوين وإعادة الكتابة ،و المراجعة، فارق بين الاقتصار على مجرد إنتاج خطاب ،وتجاوز إنتاج الخطاب إلى تحليله وقراءة واستكشاف منطقه ،و القوانين البانية والمولدة له ،ولأثره، فارق ما بين مجازات الشعر والدراما واللاهوت، والتقنية بصورها المختلفة في هذه الأزمان " [2].

فكان الحل بالنسبة للعرب، هو تكييف ما يمكن تكييفه من الثقافات الأجنبية مع الثقافة العربية، من أجل الاغتناء والامتلاء؛ ففي إعادة التشكيل، شيء من الذات المشكّلة، وبالتالي سيكون ثمة مجال لنسبة طرف من المعرفة المعاد تشكيلها إلى الذات العربية، وعلى هذا يمكن القول بأن العرب القدامى تعاطوا مع معرفة الآخر تعاطي المنتج والفاعل، لا تعاطي المستهلك فقط.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا التحليل المنخرط في اللاشعور الجمعي ،وفي مضمرات الثقافة والذي حاول الباحث في خضمه، أن يفسر ظاهرة معقدة كظاهرة المثاقفة في العصر الذهبي للحضارة العربية ،يحتاج إلى إعادة نظر، فمن الشطط القول، بأن الحركة العلمية التي توهجت في حقب الانفتاح والتألق، نتجت عن التسرع والعصبية، بل لقد توفرت شروط أخرى في المجتمع صنعت هذا الخط، وهي الظروف نفسها التي تتوفر في كل مجتمع يصنع نهضته، إن أهم الشروط التي خلقت مجتمع المعرفة العربي، وطورته هو وجود دافع نفسي وموضوعي أذكاه القرآن بتزكيته العلماء، ورفعه إياهم درجات.

كما أن الادعاء بتوجس الثقافة العربية من أصحاب الثقافات الأخرى ،لا يخلو من تضخيم ومبالغة، لأن ثقافة الأقليات لم تكن من القوة، بما يجعلها تشكل خطرا على ثقافة مقتنعة بأن لها عضد غير تاريخي فقط ،ولكن سماوي، كان من شأنه أن عزز ثقتها بذاتها ..

أما اعتراضنا الثاني، فيتعلق بذهاب الباحث إلى تصوير علاقة العرب بالآخر، تصويرا لا يخلو من إثارة واحتدام، في الوقت الذي نعرف فيه طاقة الإسلام الهائلة على الاستيعاب

---

[1]– طارق النعمان: " مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك "، م س، ص: 17 .

[2] –نفسه ، ص: 17– 18 .

والامتصاص،خصوصا في تلك الفترة، حتى لكأن مقوّم الدين لم ينجح قيد أنملة في إذابة الصخور العرقية ،فيما استطاع كل من الثقافة والتاريخ أن يفعلا فعليهما في تأجيج الصراع، وإفحام الذهنيات بفتائل الفرقة والخلاف ،فبقدر ما كانت تلك الفصائل التي ضمتها الحضارة العربية متحدة في الدين ، كانت مختلفة في الثقافة ،مما وطّن لمفهوم متشنج ومشحون للآخرية، قائم على الاختلاف الذميم، يقول (طارق النعمان): " وفي ظل هذا المشهد المركب والمزدحم بأولويات المواجهة مع الآخر، تحول مفهوم الآخر ذاته، ليتجاوز مجرد الآخر الديني أو الإثني أو العرقي، ليصبح آخر ثقافي،حتى وإن كان مسلما ومطابقا في العرق، وأصبح مفهوم الآخر مقترنا بالشك والتشكيك والريبة والارتياب، وليس بحق الاختلاف أو الاجتهاد " [1] .

من تطبيقات النقد الثقافي العربية اللافتة في موضوعها وطرحها أيضا، جملة من الدراسات قام بها باحثون عرب لصالح مجلة آفاق المغربية، والتي أفردت عددا خاصا لمسألة الهامش والأدب الهامشي ،ومما جاء فيها من مقالات ؛مقال لـ "أحمد شراك" ميز فيه، وعلى مستوى الكتابة بين ثلاثة أنواع للهامش :

-الهامش كحامل جمالي | كتابة هامشية مؤسسية (داخل نصية): من سماته أنه يخترق المتن المؤسساتي ،متخذا أشكالا جمالية وأسلوبية مختلفة، مثل : الانزياح والاستطراد ،ويلجأ المبدعون إليه اتقاء لشر المؤسسة [2].

-كتابة هامشية مؤسسية (هامش – نصية) : تبرزها كتابة الحواشي التي يلجأ إليها المؤلفون،تخففا من وطأة المتن وضغطه، وانفلاتا من سطوته، وكثيرا ما تكون نصا موازيا يكشف عن اللامقول في المتن [3]، وبما أن هذا الضرب من الكتابة، يلتزم بأدبيات الكتابة ولو شكليا، فإنه هامشي نعم ،ولكنه نصي في جانب من جوانبه .

-الهامش كفكرولوجيا (كرؤية للعالم) | كتابة هامشية مؤسسية (خارج نصية): تمثلها النصوص التي كسرت أدبيات الكتابة الرسمية ،شكلا أو محتوى، وهي لذلك تعتبر نصوصا منبوذة،ومصنفة في إحدى الخانات الثلاث : خانة التعهير ،أو التكفير ،أو الشغب والتخوين [4].

---

[1]- طارق النعمان : " مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك "، م س، ص: 19

[2] – أحمد شراك :" الهامش من الدلالات الى النظرية| نظرية الكتابة "، مجلة آفاق ، م س ، ص : 56-57

[3]- نفسه، ص : 57-58 .

[4] – أحمد شراك :" الهامش من الدلالات الى النظرية| نظرية الكتابة "، مجلة آفاق ، م س ، ص : 58-59 .

أما الباحث (محمد المسعودي)، فقد خصص مقاله ،للحديث عن سمات الأدب الهامشي في المدونة العربية ،وتوصل إلى جمع جملة من هذه السمات أكثرها ذيوعا.

السمة الأولى هي السخرية، ويقول في بيان وجوه استثمارها " اتخذ أدب الهامش من السخرية استراتيجية فنية للوقوف عند المخفي في المجتمع ،و التعريض به وفضحه في صور مضحكة|مبكية"[1]، ومن أبرز الأسماء العربية التي يبرز عندها خط الكتابة الساخرة (التوحيدي) و(الجاحظ)،خاصة في "رسالة التربيع والتدوير " و "البخلاء" ،لقد كان هذان الكاتبان في نظر الباحث ،رائدين حقيقيين للكتابة الساخرة على المستوى العربي[2].

السمة الثانية، هي حضور مكون الجنس| الجسد مندغما مع الهزل [3].

السمة الثالثة هي السردية [4].

أما الباحث (رشيد بنحدو) فقد اختار أن يبحث في موضوعات الأدب الهامشي، في المدونة العربية القديمة، وفي التراث العالمي ،و قد جمع هذه الموضوعات في قوله: " فكان القبح والفحش،والصعلكة، والشذوذ والإلحاد، والعدمية ،و العماء، والجنون، والمرض، والليل والانتحار،موضوعات نصوصهم الأثيرة "[5] ،ويقصد أدباء من طراز (بشار بن برد) ،و(أبي نواس) و(ابن هانئ) ،و(جورج صاند)، و(بودلير) ،و(جورج باتاي) ،و(هنري ميللر) وغيرهم ،ذكرهم الكاتب[6] .

كما نقب عن أهم الخصائص الفنية التي تشيع في نماذج الأدب الهامشي ،فوقف على حضور قوي للنزعة الإنسانية المنحازة إلى المهمشين، واستشف استخفافا لاذعا بالمؤسسات، بما فيها مؤسسة اللغة فقد تجاسر (سيلين) مثلا ،على كسر مؤسسة اللغة الروائية بإدخال لغة مهجنة وسوقية[7] ؛" لغة الشعب التي تسعف وحدها العامل، على أن يقول لمُشغّله الذي يكرهه: تعيش أنت حياة الرغد

---

[1] – محمد المسعودي: " سمات أدب الهامش من التوحيدي إلى شكري"، مجلة آفاق، م س، ص : 97. (يقصد الروائي المغربي محمد شكري)

[2] – نفسه، ص : 97.

[3] – نفسه، ص : 101.

[4] – نفسه، ص : 105 .

[5] – رشيد بنحدو: "الهامش رؤية للعالم وافقا للكتابة | لوي فيرديناند سيلين وجون جوني"، مجلة آفاق، م س، ص:107

[6] – نفسه، ص : 107 .

[7] – نفسه، ص: 108 .

والرخاء، وأنا حياة الكمد والشقاء تستغلني وتنتقل في سيارة فارهة، لذلك سأخرج مصاريفك..."[1]. كما لاحظ انحيازا واضحا، لفئة المهمشين المتمردين على كل أشكال التسلط، إذ كثيرا ما يقدمون على أنهم أبطال للأعمال الروائية [2].

واتجهت محاولة "شرف الدين ماجدولين" إلى النظر في الأشكال الفنية ،والأنماط التعبيرية، التي تقمصتها الكتابة الهامشية العربية، فضلا عن الموضوعات التي آثرتها على غيرها، فانتهى إلى استخلاص ثلاثة تقسيمات هي: الموضوع الهامشي – الخطاب الهامشي – الكاتب الهامشي [3].

فهي من حيث أجناس التعبير تتراوح بين الخرافات والسير الشعبية ...

وهي باعتبار من تعبر عنهم ،تتمركز حول المنبوذين اجتماعيا ؛ الحمقى، والمغفلين ...

وهي باعتبار من ينتجها من المؤلفين، تتزجم صوت القرامطة، والزنادقة ...[4]

وهي من حيث نمط الخطاب، تلتمس أساليب السرد ،و الهزل ،و الفكاهة. [5]

بالموازاة مع تزايد نماذج تطبيقات النقد الثقافي على النصوص الإبداعية، تعددت مجالات البحث في موضوعاته ضمن تخصصات أخرى متاخمة، خصوصا في الأنثروبولوجيا الثقافية، وعلم اجتماع الثقافة، وغير ذلك ومن الأمثلة التي يمكن الإشارة إليها هنا، كتاب "الرجولة المتخيلة الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط"[6] .و قد ضم هذا الكتاب، مجموعة من الدراسات المكتوبة باللغة العربية، والمقالات المترجمة، غير أن الجامع بينها جميعا، هو أنها لم تنظر إلى الذكورة كموضوع محسوم، وإنما تعاطت معه كإشكالية تحتاج إلى تعرية ،ومساءلة ،وحفر، حتى تصل إلى نتائج لها حظ من الإقناع، ومن الظواهر الذكورية التي اتخذت موضوعا لهذه الحفريات، طقوس اجتماعية سارية في منطقة الشرق الأوسط، مثل الختان ،و القصة الأولى للشعر، والخدمة العسكرية، كما نوقشت قضايا ذات صلة مثل: الفكرة الجنسية، وبعض تفرعاتها كالمثلية ،أو بعض الممارسات الذكورية

---

[1] – رشيد بنحدو: "الهامش رؤية للعالم وافقا للكتابة | لوي فيرديناند سيلين وجون جوني"، م س،ص:109 .

[2] – نفسه، ص : 108 .

[3] – شرف الدين ماجدولين: "الهامشي والآخر والسرد الهزلي | قراءة في الموروث الحبري"، مجلة آفاق، م س، ص:142

[4] – نفسه، ص : 142 .

[5] – نفسه، ص : 142 .

[6]– مي غصوب وآخرون: "الرجولة المتخيلة | الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط"، دار الساقي بيروت، ط1، 2002.

كالعنف والجنس .وفضلا عن ذلك كله ،قدمت قراءات في مقالات صحفية كانت قد طرحت موضوعات ذات علاقة مباشرة ،وغير مباشرة بفكرة الذكورة. هذا إلى جانب قراءات ثقافية في بعض الأحداث المنفصلة التي تشهدها فلسطين.

أما المادة التي تعاملت معها هذه الدراسات، فقد تراوحت بين الرواية ،والفنون الدرامية والسينمائية ،والإعلانية.

دراسة أخرى لـ (يوسف و غليسي) ، تحدث فيها عن العوائق السوسيولوجية ، و الثقافية والتاريخية، التي اعترضت مسار الإبداع النسوي الجزائري من خلال بحثه فيماورائيات البنية الاجتماعية بالتركيز على أهم وحدات هذه البنية (الأسرة)، حيث أفضى به تفكيكه للعلاقة القائمة بين المبدعة و نظام الأسرة ، كما رسخه المجتمع الجزائري إلى ملاحظة عنصر التصادم بين الهوية الإبداعية للمرأة وبين دورها في الأسرة ، فالصورة النمطية المكرسة للمرأة ، لا تتجانس مع ما تتطلبه الذات المبدعة، وعظمة المرأة اجتماعيا مرهونة بمدى مطابقتها السلوكية ،و الذهنية، واللغوية لبنود لائحة المطالب المنصوص عليها عرفيا ، وطالما أن الطموح الإبداعي غالبا ما يجرها إلى العصف بأغلب هذه البنود، فسيكون عليها الاختيار بين العظمة الابداعية، والعظمة الأسرية|الاجتماعية [1].

وفيما ارتأت بعض المبدعات أن تخيّن التوقعات بترجيح كفة الإبداع ، كافأتهن المؤسسة الأدبية بتهميش آخر ،هو من تأثيرات ذهنية الإقصاء التي غالبا ما تكون المرأة موضوعا لها،خصوصا إذا لم يدرج اسمها في قائمة الأسماء المكرسة . وفي سعي من الناقد إلى عرقلة آلة الإقصاء تلك ، و في محاولة منه للتشويش على سياسات التهميش الممارسة في حق المرأة ، والتي غالبا ما تلقى الدعم من المبدعة عينها ، وذلك من خلال الاستجابة الايجابية لأهواء النسق، انبرى لعمل "بعثي" "إحيائي"، استهدف نفض الغبار عن كثير من الأسماء التي تواطأت على تغييبها المؤسستان الاجتماعية والأدبية وعن هذه النية يقول (وغليسي) : " وكم يسعدنا أن يحيي الكتاب، أسماء شعرية نسوية منقرضة، يتعرف إليها العارفون بالنص الجزائري أول مرة ، وأن يعيد اكتشاف أسماء أخرى ،ظلمها النقد وتاريخ الأدب ، وأن يعيد النظر في أصوات أخرى، كرسها الإعلام والتجامل النقدي. "[2]

والدراسة – فضلا عن المكسب التوثيقي المهم الذي حققته ، وبغض النظر عن القيمة النقدية التي تضمنتها؛ من حيث إنها بحثت وبأدوات معاصرة جدا، في جانب مهمل ومغيب ،هو الخصائص الكلية والنوعية للشعر النسوي، بوصفه ممُثّلا لخط متميز في الإبداع الشعري الجزائري– كشفت

---

[1]– يوسف وغليسي : خطاب التأنيث| دراسة في الشعر النسوي الجزائري ، جسور النشر و التوزيع ، ط1 2003 ، ص : 23 – 24

[2]– نفسه، ص: 22

(من خلال المقدمة خصوصا) عن ظواهر ثقافية خطيرة ،تفعل فعلها الهدام في حقل الإبداع الجزائري ، وتنذر – في حال استمرارها وهيمنتها- بمستقبل لا يتماشى مع الانفتاح و التطور الذي بلغته الحياة النقدية والثقافية والمعرفية العامة ، فمن أسوأ مظاهر "الفساد " الثقافي ، و"النكوص" النقدي ، عودة سمات التوتر و التشنج لتسم العلاقة بين المبدع و الناقد من جديد ،لمجرد أن الأخير سلط قراءة نقدية على النص، ولو تأملنا في موقف الرفض تأملا ثقافيا، لكان لنا أن نستشف وقوع الثائرات من المبدعات اللائي شملتهن الدراسة ، في قلب آلة النسق الذي جاهرن برفضه ،و ضحين بالكثير من أجل إسكاته و الانفلات من هيمنته ، إن العنف النسوي الذي طغى على التعاطي مع محتوى الدراسة ، يبرره تمكن القراءة من تعرية ما سكتت عنه نصوصهن ،مما يدخل في الطابوهات الاجتماعية و الثقافية ، رغم أن ظاهرها يدعي بأنها نصوص مناهضة للنسق.

من الدراسات التي يمكن أن نشير إليها في هذا السياق أيضا : " الجنسانية | أسطورة البدء المقدس "[1]، لـ(منير الحافظ) ، وقد بحثت فلسفيا في ظاهرة الجنسانية متعرضة لتعقيداتها الناتجة عن اشتباك عوامل كثيرة ،نفسية وجسدية وذهنية ،و ناقشت موقعها في الخطابين الديني والميثولوجي، وانتهت من ذلك إلى أن الجنسانية أحيطت وضعيا بسياج من التحريم والكبت والخوف والرقابة وسبب ذلك ،هو وقوع المرأة في منزلة دونية، مما صبغ كل الثقافات بصبغة أبوية طوطمية.

أما دراسة (سليم دولة) "الثقافة الجنسوية الثقافية | الذكر والأنثى ولعبة المهد " ،فقد انطلقت من مفهوم تأسيسي مبني على التعارض بين المفهوم التقليدي والرسمي للثقافة ،و بين الثقافة المضادة ومما جاء فيه: " أن الثقافة لا تعني فقط الجماليات وتراكم المعارف، بل كذلك أساليب العيش،والمعتقدات، والعادات، والعلاقات الاجتماعية التي تم تمأسسها في شكل حقيقي، أو في شكل آخر، فتيار الحركة الجنسية الجامحة والأهمية التي تحظى بها المخدرات ،و كل الوسائل التي من شأنها تغيير الحالات النفسية ،و إيديولوجيا الإبداع وتحرير الغرائز ،عبر تحرير الفن ذاته من قيوده ،و نزعة حب الظهور وفقا لأسلوب العيش والأزياء، وتسريحات الشعر ،والحركات الاستعراضية، واللغة المستخدمة كل هذه الأمور ،إن دلت على شيء ما ،فهو أن مشروع الثقافة المضادة ،لا يقوم على مجرد إضافة مدرسة جديدة إلى اللائحة الطويلة ، كالمدارس الفنية أو الأدبية، بل هو يتعلق بالحياة الحقيقية ،و العلاقات الاجتماعية ،و معاييرها الحقوقية أو الإيديولوجية "[2]، ومن جانب آخر من جوانب هذه الدراسة، تم الإقرار بأن القيم الأصيلة ،والخصائص الحميمية في الإنسان تؤوب في

[1]– منير الحافظ : " الجنسانية | أسطورة البدء المقدس " دار الفرقد، دمشق، ط 1، 2008 .

[2] – سليم دولة: "الثقافة الجنسوية الثقافية الذكر والانثى ولعبة المهد"، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2009، ص:112

أصلها للثقافة وليس للغريزة كما هو شائع ومن ثم فـ" إن اكتشاف الذات الفردية وهي مسألة حميمة هي الأخرى انما نتيجة تراكم تاريخي وليست مسألة غريزية "[1].

وعلى مستوى آخر من مستويات البحث والدراسة، يبرز اهتمام بعض المؤسسات ذات الطابع الثقافي والعلمي ،بمجال النقد الثقافي أو إحدى مباحثه، خصوصا مع بداية الألفية الثالثة مثل: الصحف والمجلات المتخصصة ،ودور النشر ،ومؤسسات البحث التابعة لها، وهذا جدول بأبرز تلك المبادرات:

المؤسسة|المجلة	نوع المبادرة	التفاصيل
مجلة فصول خصصت ملفا للنقد الثقافي	ملف خاص بالنقد الثقافي	سُبق الملف بمقالات عن النظريات والفلسفات التأسيسية للنقد الثقافي مثل :مقال " نيتشه وما بعد الحداثة"، لعطيات أبو السعود [2] . كما تم إيراد مقال استهلالي مترجم له علاقة بموضوع النقد الثقافي هو" صور الثقافة " لتيري ايغلتون[3]، حتى إذا دخلنا إلى متن الملف ،وجدناه مؤثثا بمقالات لباحثين ونقاد عرب متمرسين ومحترفين ،أمثال عبد الله ابراهيم [4]،وحسن البنا عز الدين، [5]وحاتم الصكر [6] ،وابراهيم فتحي [7]،وتراوحت موضوعات هذه المقالات، بين جذور الممارسة الثقافية في النقد العربي، والنقد النسوي وقراءة في مشروع الغذامي الثقافي ،ومن ناحية أخرى قدمت قراءة في كتاب "النقد الحضاري" لهشام شرابي من طرف ماجد مصطفى، وعرض لأشغال مؤتمر قضايا التأويل الذي عقد في كلية الألسن جامعة عين شمس المصرية يومي 27- 28- سبتمبر 2003 من قبل سعيد حسن بحيري.

[1] – سليم دولة: "الثقافة الجنسوية الثقافية الذكر والانثى ولعبة المهد"، م س، ص 144 .

[2] – فصول (مجلة النقد الأدبي)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،العدد 63 ،شتاء و ربيع 2004 ،ص 46 ومابعدها

[3] – فصول (مجلة النقد الأدبي)، م س، ص : 20 وما بعدها .

[4] – نفسه، ص : 188 وما بعدها .

[5] – نفسه، ص : 132 وما بعدها .

[6] – نفسه، ص : 208 وما بعدها .

[7] – نفسه، ص : 106 وما بعدها

دار الفكر	حوارية بين عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف ضمن سلسلة حوارات لقرن جديد	رافع الغذامي في هذه الحوارية لصالح النقد الثقافي، ومشروعية قيامه بديلا للنقد الأدبي فيما أبدى اصطيف اعتراضه على هذا الابدال ،محاولا نسف بعض المنطلقات التي قام عليها مشروع الغذامي تارة، ومومئا إلى جذور الممارسة الثقافية مضمنة في خطاب النقد الأدبي تارة أخرى مبرهنا بذلك على شمولية الثاني وجزئية الأول . مما خول له القول بأن النقد الأدبي هو الذي يملك المؤهلات التي تجعله قادرا على الاستجابة لمتطلبات العصر النقدية[1].
عالم المعرفة	جمع وترجمة مقالات تحت عنوان نقض مركزية المركز | الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات – بعد استعماري ونسوي بجزءيه 1–2 مجموعة	هذه المقالات هي من تحرير أوما ناريان، وساندرا هاردنغ ترجمة يمنى طريف الخولي [2] وتوزعت موضوعاتها بين النقد النسوي والعولمة والغيرية الثقافية
الجمعية العربية حول "صورة "الآخر العربي ناظرا ومنظورا اليه"	ندوة دولية عقدتها من 29 الى 31 مارس 1999 – الحمامات – تونس	جمعت باحثين من الأقطار العربية ومن خارجها ،وقد أشرف على الندوة ثم على نشر أعمالها الناقد التونسي الشهير الطاهر لبيب، وتراوحت مضامين المقالات بين البحث في مسألة الآخرية من الناحية النظرية، أما من الناحية التطبيقية ،فقد اشتغلت بعض المقالات على مدونات قديمة وحديثة ،وقارب بعضها الآخر بعض الإشكالات العالقة بين العرب وبين أقوام أخرى كالصهاينة. وعلى كل فإن هذه الندوة جمعت عددا هائلا من المقالات وإن كان توجهها سوسيولوجيا أكثر منه أدبيا ونقديا .

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي أصطيف : نقد ثقافي أم نقد أدبي، م س .

[2] – أوما ناريان، وساندرا هاردنغ : " نقض مركزية المركز الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري ونسوي " ترجمة : يمنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ديسمبر 2012 .

الجمعية الأردنية للبحث العلمي	"النقد الثقافي ودراسات ما بعد الكولونيالية"، مؤتمر عقد في 17-11-2007 الأردن .	في إطار أعمال المؤتمر الثالث للبحث العلمي،تم تقديم مداخلات عدة ، توزعت موضوعاتها على جملة من المحاور ،منها ما سلط الضوء على واقع النقد الثقافي العربي ،وتاريخه وأعلامه العرب من مثل:سمير أمين، وإبراهيم غليون ومنها ما وقف على نصوص تمركزت حول قضايا تدخل في اهتمامات النقد الثقافي مثل: العلاقة بين الأنا والآخر ،وغير ذلك .ومن الباحثين الذين شاركوا في هذا المؤتمر نذكر: وجيه الفانوس،وإلهام طه حسين،وفؤاد مرعي،وفايز صياغ ،وغيرهم .

هذا كل ما تناهى إلى أيدينا من أعمال عامة، رعتها مؤسسات ثقافية وعلمية ونقدية، حق لها أن يحمد صنيعها، لأنها وبمثل هذه المبادرات ،يمكنها أن تروج للنقد الثقافي، وتقربه إلى متناول عامة الباحثين والمتخصصين ،وهذه هي الخاصية التي تميز العمل العام عن التأليف العادي الخاص ،فهو يستعين ببعض تقاليد الخطاب الإعلامي، ومن ثم يتوفر له شيء من الجماهيرية ،مما يسمح له بمباشرة طريقه في الذيوع والانتشار، والواقع أنه ما من منهج ،أو نظرية ،أو حتى فرع بحثي، قُيّض له من يفتح له ملفا خاصا في مجلة عريقة، أو عددا خاصا من مجلة محترمة ،أو حظي بإثراء على مستوى الوقائع الأكاديمية مثل الندوات والملتقيات وغير ذلك ،إلا وتحقق له من القبول والسريان في الأوساط العلمية المهتمة ما يتمناه له انصاره ومريدوه.

وأخيرا نقول: إن النقد الثقافي ،و قبل أن يظهر مدخلا منهجيا ما بعد حداثي، يتغيا الحفر في مضمرات الخطابات، ويطمح إلى الكشف عن الأنساق الثقافية الثاوية في المتخيل ،و في الفكر ،وفي أنماط السلوك ،وأدبيات الاستقبال، وعادات التلقي ،وخيارات الاستهلاك الثقافي، عرف طريقه إلى كتابات عدد من المفكرين والكتاب متقمصا ،هيئة أشكال مختلفة من النقد ، كنقد المؤسسة ،ونقد الثقافة ،والدراسات الثقافية وغير ذلك ،مما عبد السبيل للباحثين الحاليين لكي ينتجوا خطابا نقديا ثقافيا، له جذور قوية .وإن كنا قد استعرضنا بعضا من الجهود المتأخرة استعراضا سريعا وانتقائيا،فإن الذي يستحق أن يمنح مجالا أوسع من الباحثين العرب هو الناقد العربي (عبد الله محمد الغذامي)، باعتباره راعي النسخة العربية المحدثة للنقد الثقافي . فله إذن سنخصص ما تبقى من فصول في هذا البحث.

الفصل الثالث:

عبد الله الغذامي، من نقد النصوص إلى نقد الأنساق | قراءة في مضمون الخطاب

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- الطور الألسني:

لما كان الهاجس الذي انطلق منه (الغذامي) في قراءة النصوص هو تعرية المسكوت عنه،وخلخلة السواكن، فقد كان طريق السؤال هو الطريق الأمثل لقضاء مآربه القرائية، لقد تحول السؤال عنده إلى فعل إبداعي في حد ذاته، لما يعنيه من انفتاح على إمكانات للمعرفة مفارقة لأدبيات التلقين والإنصات، ثم التسليم، وما يؤسس له من مشاريع للمعرفة المتجددة، والفعالة والخصبة المتحررة من هيمنة "الأول"، و"السابق"، و"الأب".

وكان أول كتاب طارد فيه (الغذامي) النص مطاردة المستكشف لموضوع هو في طبيعة تكوينه منفلت ومتكتم، وصعب المراس، "كتاب الخطيئة والتكفير| من البنيوية الى التشريحية"(1985)، كتاب أثار جدلا حول المنهج، والمصطلح، والنص، ليمتد إلى الناقد نفسه،فشُكِّك في انتمائه وفي أغراضه، واتهم حينها بالاستخفاف بالمقدسات المؤسساتية، وحتى الدينية، وكل هذا يشي بأنه لم يُتلقّ كما يتلقى أي كتاب يعزز رصيد المكتبة النقدية العربية، ويشرح ما جد على طاولة الغربيين من مناهج، ويشرح للعرب آلية تطبيقها ويبسط لهم إجراءاتها، من بعد توضيح مشاربها المعرفية. وانما تُلقِّي تحت ضغط إيديولوجي خانق وحاجب للرؤية الصحيحة،والرأي العلمي الرصين. وقد يكون (الغذامي) بنزعته المتعالية – من الناحية المنهجية والموضوعية – على آلية التعاطي مع النص وفق آليات موروثة ومستهلكة وغير منتجة جماليا ودلاليا، قد ساهم في إذكاء فورة ذلك الجدل، حتى أنه وفيما كان كثير من النقاد والمشتغلين بالثقافة والفكر يقرعون طبول الحرب على هذا الكتاب الحافل بالبدع والضلالات التي لا نظير لها في معهود العرب، كان هو يصارح قراءه الأصفياء، ويفحم خصومه الألذاء بأنه وجد – إذ اهتدى إلى الألسنية – المنفذ الذي سيخرجه من بوتقة التكرار والاجترار ،ووجد معه نفسه التائهة في سراديب النقد التقليدي ،وجاءه النص من بعد تمنع مطواعا ذلولا، فما كان منه إلا أن دخله دخول الفارس الفاتح[1].

هكذا غزا هذا الفاتح نص (حمزة شحاتة) بروح متمردة آنفة من الاجترار والتأسي، لائذة بمبدأ التجاوز والتخطي، وذلك بعد أن عكف على إثارة بعض المقولات والمنطلقات البنيوية إثارة نظرية خالصة، وحاول أن يجد لها أصولا في التراث، فقد وضع (الغذامي) يده على إشارات فذة تتعلق بعناصر الاتصال اللغوي المتمثلة في الرسالة ،و المرسل، والمرسل إليه، والسياق ،ومعلوم أن هذه العناصر إلى جانب عنصرين آخرين هما "القناة" والشفرة ،لصيقة بـ (جاكبسون) بوصفه منظرا

[1]–عبد الله الغذامي: " الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية "، دار سعاد الصباح ، الكويت ط3 ، 1993، ص:06

لها، لكن حازم القرطاجني – و كما أكد (الغذامي) – كان قد سبقه إلى الإيماء إليها ، كما أشار إلى ارتكاز الوظيفة الأدبية على الرسالة ،ولم يغفل (الغذامي) إشارة (القرطاجني) إلى قيمة اللغة بوصفها لب العملية الشعرية ومدارها، ونجاح المبدع في فنه وقف على مهارة الاختيار ،و إجادة التأليف وهذه كلها كما يؤكد (الغذامي) – منطلقات بنيوية .

وفي إطار مناقشته لمصطلح الشعرية أو " الشاعرية " (وهو المصطلح الذي استقر عليه (الغذامي) بعد تخليصه من مصطلحات أخرى زاحمته، اعتبرها حدثا بيانيا لا شعريا، وقد تراوحت الأسماء الدالة على معناه في التراث بين : "التخييل " عند الفلاسفة النقاد ،و"البيان"، و "الفصاحة"، و "البلاغة"، و "النظم" عند البلاغيين والنقاد، على أن هذا الاخير (النظم) هو أرقى تلك المصطلحات التراثية في دقته الفنية، وأبعاده البيانية[1] .

أما في الفكر النقدي الحديث، فقد اتخذ عدة مسميات ؛ فهو " التعبيرية " عند الرومانسيين، وهو " الأدبية " عند البنيويين والأسلوبيين[2]. ثم يشير (الغذامي) إلى أن مصطلح "الشعرية " ورغم أنه محصلة اندغام الأسلوبية والأدبية، إلا أنه ضمهما ثم تجازوهما. أما مصطلح الإنشائية الذي ابتدعه (المسدي)، فقد أطرحه (الغذامي) جانبا معتبرا إياه أقرب ما يكون إلى الاستخدام المدرسي[3].

بعد هذا كله أفرد الناقد جزءا من الكتاب لبسط مبادئ البنيوية ،و الإبانة عن طرائق التحليل فيها ومنطلقاته، و كشف عن بعض وحدات جهازها الإصطلاحي مثل "الفونيم" و "المونيم" ،وفي نهاية المطاف ،وبعد أن لخص أهدافها، لم يدخر جهدا في كيل الانتقادات لها ،من مثل الانغلاق وإغفال السياق ،منوّها في الوقت نفسه بحسنتها الكبرى ،ممثلة في تركيزها على الرسالة [4].

إثر ذلك انتقل إلى السيميولوجيا [5]، وأشار إلى الاختلاف المصطلحاتي الذي يكتنفها. فإلى جانب " السيمياء " الذي يزاحم المصطلح المذكور ، نجد "السيميا" و " الدلائلية" وغيرهما، ليتحول بعدها إلى التشريحية [6]، ويتحدث عن فلسفة الهدم وإعادة البناء التي تعد منطلقا لها، أين تنقلب

---

[1]– عبد الله الغذامي : الخطيئة و التفكير، م س ، ص : 16 .

[2]– نفسه ، ص : 17 .

[3]– نفسه ، ص 18 .

[4]– نفسه ، ص: 29 ومابعدها .

[5]– نفسه، ص : 41 وما بعدها .

[6]– نفسه، ص : 50 وما بعدها .

المسلمات إلى مساءلات وإشكاليات مما دنا بالنقد إلى الفلسفة، بل بلغ الأمر أكثر من ذلك في إنجلترا وأمريكا حيث انزاح النقد من مكانه فاسحا المجال للفلسفة آخذا |وظيفتها الثقافية، وبسماح التشريحية للقارئ أن يتحول من كونه مستهلكا إلى صانع للمعنى ومنتج له، أصبحت تبدو كأبرز ما قدمه العصر من إنتاج أدبي نقدي، لقد أصبحت عملية القراءة فعالية تتعدى المنطوق، وتخترق الممنوع، وتبيح المحرم، وتشتغل في هذه المناطق بحساسية واعية مبنية على أسس معرفية أكثر انفتاحا وتحررا من ذي قبل، وفي ذلك صون للدراسة من التكرار الساذج والوصف المدحي كما يرى (الغذامي). وفيما يخصه هو، فقد حسم أمره، واستقر على القراءة التشريحية سبيلا إلى مملكة النص،واضعا طريقة (بارث) في التشريح نصب عينيه ،كونه لا يعمد إلى تشريح النص من أجل نقضه ،كما فعل (ديريدا) بل الهدف هو البناء لا الهدم " وأنعم به من هدف " [1] كما يقول .

وفي غمرة القراءة التشريحية لنص (حمزة شحاتة) لم يكف بنزعته التعليمية ،عن الشرح والتفسير مع التمثيل حرصا منه على تقريب آليات هذه القراءة إلى المريدين من العرب ،والمتطلعين إلى الإمساك بناصية القراءة التشريحية، ومن هذه الميزة بالذات تنبع أهمية هذا الكتاب الذي ما زال رغم قدمه النسبي، مرجعا نقديا منزها عن الغموض واللبس اللذين أغرقت فيهما الكتب المترجمة والشارحة على حد سواء، من غير أن يخل ذلك بأمانة الطرح ودقته .

وإذا كان (الغذامي) في كتابه "الخطيئة والتكفير" منظرا شارحا ،أكثر منه ناقدا محللا، فهو في كتابه الموالي " تشريح النص " (1987) على خلاف ذلك تماما، فباستثناء المدخل والفصل الثالث اللذين عالج فيهما بعض المسائل معالجة نظرية، اتجه الى ما سماه "فعل الفعل " قاصدا بذلك التطبيق بعد التنظير الذي دعاه " فعل القول " .وهمّ بهذه الدراسة يسبقه توقه إلى بلوغ درجة الصدق في طرح مثال عملي لإيجاد معادلة (الفعل | العمل) [2]، وقد ترجم هذا الطموح عمليا في مقاربته السيميائية لقصيدة " إرادة الحياة" لـ "أبي القاسم الشابي "[3] ودراسته التشريحية لقصيدة "الخروج" لـ (صلاح عبد الصبور) [4]، فضلا عن قصائد لمجموعة من الشعراء السعوديين الشباب [5]. وفي كل هذه القراءات حاول أن يتبين خط الاختلاف والمغايرة على مستوى الإبداع ويرصد درجته قياسا

---

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير ، م س ، ص: 87 .

[2] – عبد الله الغذامي: تشريح النص"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط2 ، 2006 ، ص:06

[3]– عبد الله الغذامي: " الخطيئة والتكفير" ، م س ، ص : 17 وما بعدها .

[4]– نفسه ، ص : 141 وما بعدها .

[5] – نفسه ، ص : 51 وما بعدها .

لدرجة المشاكلة والمماثلة، أو بالأحرى التقليد عند هؤلاء، وذلك حتى يتسنى له إلحاق كل منهم بإحدى الفئتين؛ فئة العموديين ،وفئة المبدعين الحقيقيين .

وفي هذا الإطار استحضر مثال (أبي تمام) بوصفه نموذجا للشاعر المختلف والمبدع غير العمودي، وهنا كانت المناسبة سانحة لتقديم مفهومه للعمودية. فهو لا ينظر إليها كصفة عارضة تخص الشكل (العمودي في مقابل الحر)، ولكنها خصيصة نوعية جوهرية بإمكانها أن تقوم – حسب فهمنا لتصوره – طرفا نقيضا للحداثية .

وانطلاقا من هذا المستوى من الفهم ،فقد أكد (الغذامي) أن العمودية صفة لا تشمل الشعر العربي ، كما لا تستغرق الشعراء القدامى جميعهم، وإنما تصدق فقط على شعراء المحاكاة والمطابقة ممن حرصوا على التزام " طريق الفحول " الذي رسمه (الأصمعي)، ووضع معالمه (ابن قتيبة) من بعد، وطريق الفحول هو قول الشعر على الشاكلة التي ترضي الذوق المشرب بحب النموذج الجاهلي " حتى الثمالة، هي الامتثال لبنود عمود الشعر "، بينما المتمردون عليه الكاسرون لهيمنته على غرار (أبي تمام)، فهم حداثيون[1].

في كتابه " الكتابة ضد الكتابة " (1991) ينطلق من فلسفة الاختلاف، كما يشي بذلك العنوان، ويجعلها جوهر الكتاب، يتحدث في المقدمة عن الكتابة بوصفها اشتغالا على الاختلاف،ويشير إلى الهدف الذي تسعى هذه الدراسة إلى تحقيقه، وهو الكشف عن تحولات الدلالة الشعرية من خلال نموذج المرأة، فطرح في الفصل الأول قضية المرأة ،وتبين موقعها في الذهنية العربية استنادا إلى مثلين شعبيين سائرين في شبه الجزيرة العربية مؤداهما :" البنت ما لها إلا الستر أو القبر "، ويتجانس معه دلاليا " البنت للجوز أو القوز " ،والقوز هو الرمل أو التراب، وهذان المثلان على ما يرى (الغذامي) يرسخان الصورة النمطية الأولى للمرأة في المخيال الجاهلي، وهي الصورة التي تعادل دلالة الموت ،من حيث كونها إما متاعا للرجل سمته الطاعة والانصياع الكلي، أو شيطانا منبوذا، أو نشازا مرفوضا ،و الذي زاده ثقة بصحة هذه الدلالات الخافة بموضوع المرأة، تلك الكنى التي طالما كنيت بها المرأة في الموروث الجاهلي[2] .

أما الصورة النمطية الثانية للمرأة، فهي الدالة على الحياة في مقابل الموت (الصورة الأولى)،ومن الغريب أن المرأة لا تتلبس بهذه الصورة في نظر الرجل إلا إذا لم تكن من محارمه، أي

[1]– عبد الله الغذامي: " الخطيئة والتكفير "، م س ، ص : 57 .

[2] – عبد الله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص : 18–28 .

متى كان بوسعها أن تمنحه المتعة والتسلية، وحتى في هذه الحالة ،يمكن أن تجاري الأفعى إيلاما وإيذاء، كما يمكنها أن تتسامى إلى منزلة الملاك عفة وطهارة ونقاء [1].

ووفق هاتين الصورتين الضديتين درس (الغذامي) قصائد ثلاثا ؛ قصيدة " قولا لذات اللمى " لـ (حسين سرحان) الشاعر الذي أدار قصيدته على محور الموت، متجليا في صورة الوأد ؛ فهو صوتيم القصيدة وجوهرها الذي من أجله كانت. وقصيدة (غازي القصيبي) " أغنية في ليل استوائي " التي لاحظ (الغذامي) أن المرأة فيها قد تجسدت في صورة الحياة، ومع ذلك فقد كان حضورها حضورا سلبيا من غير فعل ،على خلاف الصورة الثالثة التي تتجسد في قصيدة (الحربي) "خديجة" ؛حيث تحضر المرأة باسمها ،وذاتها ،وصفاتها ،و فعلها، وهذه القصيدة وجد(الغذامي) بينها ،وبين قصيدة لـ(الأعشى) تداخل نصوصي لم يغفله .

وفي سياق الممارسة النصية دائما ينتقي (الغذامي) في كتابه " ثقافة الاسئلة" (1993) قصيدة لـ (محمود درويش)، ومن غير أن يسمي المنهج المعتمد دلف إلى عمق قصيدة " عابرون في كلام عابر " باحثا عن جمالياتها التي تكثفت عند الوظيفة الانتباهية، يقول " وهذه القصيدة تتحرك عبر الوظيفة الانتباهية التي تسعى إلى إقامة الاتصال ما بين الفرد والجماعة ،ومن ثمة تحسيس المجموعة بوجود هذا الشخص معهم ،إنها من جنس جملة (نحن هنا) ،و هي مع هذا تحمل وجهها الخاص وصورتها الفريدة مع بصمات تميزها عن غيرها من الخطاب "[2].

و كما هو واضح من معرض هذا القول ،فإن قراءته تجول في أرضية منهجية " شعرية "،وقد أملت عليه هذه الخلفية الوقوف على بعض المسائل منظرا ،ومبددا لأي لبس محتمل يمنع القراء من فهم مقاصد القراءة وسياقها العام، من ذلك الإشارة إلى التبعات المترتبة عن سوء فهمنا لوظائف اللغة التي وضحها (جاكبسون) ،فانطلاقا من مقولة " الحكم على الشيء فرع من تصوره "يؤكد (الغذامي) أن الأخطاء المرتكبة على مستوى أحكامنا على اللغة وأنشطتها المختلفة، هي ناتجة عن سوء تصورنا لوظائفها [3].وبالنسبة لهذه القصيدة فإن ارتكازها على الوظيفة الانتباهية لا يفقدها

---

[1] – عبد الله الغذامي : الكتابة ضد الكتابة ، م س، ص : 28–79 .

[2] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الاسئلة مقالات في النقد والنظرية"، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2 ،1993 ، ص: 37 .

[3] – نفسه، ص : 32 .

جمالياتها، و كذلك شأن عديد النصوص التي جنى عليها بروز هذه الوظيفة فيها ،مثل بعض النماذج المدرجة في باب أدب المناسبات، والخطب، و خطابات التهاني، وغير ذلك [1] .

وهكذا يمكن للوظيفتين الشعرية والانتباهية أن تتجاورا ضمن الخطاب الواحد في تكامل وتعاون مثمر تداوليا وجماليا؛ ذلك أن جمالية الرسالة، تعلي من درجة انتباه المتلقي وتفاعليته معها .

وحينما يتعلق الأمر بالقصيدة المذكورة، ومع علمنا بسياقها التاريخي ،وبانتماء صاحبها، تتشكل لدينا قناعة مؤداها أن (محمود درويش) قد ألحق نفسه بالفئة المستثناة من الغواية بمقتضى الآية القرآنية الكريمة* التي صنفت الشعراء إلى غاوين وأتقياء لا يقولون إلا ما يفعلون. فشعر (درويش) هو من النوع المقرون بالفعل، وليس من شعر الغواية ،وفعله هو التحريض على الانتفاضة[2] وأشعر به من فعل وأجمل .

ومواصلة في مسار مراجعة المقولات المهيمنة وتقويض الزائف منها ،مع التأسيس لثقافة السؤال المفضية إلى إشاعة فلسفة الاختلاف، يطرح كتابه " المشاكلة والاختلاف| قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف " (1994) بادئا بالتفرقة بين النص المختلف ،و النص المطابق الذي لا يعتد به (الغذامي) رغم أن الفكر النقدي العربي القديم – و كما أشار في " تشريح النص " – تمركز حول النص المطابق ،و كل الأصوات الرافضة لبعض الأسماء الشعرية التي أُنس فيها بعض ملامح الاختلاف مثل (أبي تمام) ، كان مبدؤها المماثلة والتأسي بالسابق ،وذلك هو تمام الأدبية وجوهر الجمالية، بينما نزعته الاختلافية قضت أن تتشكل الأدبية في بيئة النص المختلف ،النص الذي يكسر عمود المطابقة (عمود الشعر)، فيتسنى له أن ينفتح على إمكانات عديدة للتأويل ،ويحمل على فيض من القراءات لا تطابق الواحدة الأخرى .

والأدبية وفق هذا المفهوم ،لم تغب عن فكر (عبد القاهر الجرجاني) الاستثناء والظاهرة في الفكر النقدي العربي ؛ فقد كان الجرجاني –حسب (الغذامي) – مؤسسا لفكر الاختلاف في الموروث ،ومن هنا كان حقيقا بأن يكون حديثه عن الاختلاف " القديم "، حديثا جرجانيا خالصا؛وإن لم يزهد في اختلاف (ديريدا) زهدا كليا .

---

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الاسئلة مقالات في النقد والنظرية"، م س، ص : 34–35 .

* – المقصود قوله تعالى : (وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ، إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ) ، الشعراء ، الآيات : (224– 227)

[2] – عبد الله الغذامي: "ثقافة الأسئلة"، م س، ص : 39–40 .

والذي وضع (الجرجاني) في مسار الاختلاف، عزوفه عن تفسير النص ببراهين أجنبية عنه، على نحو ما كان يصنع (ابن رشيق) وغيره ؛ فهو إذا انبهر بنص وأعجب، سعى إلى استكناه بواعث الجمال فيه منه. وتوسعا في هذه الفكرة، يقيم (الغذامي) ما يشبه موازنة بين (الجرجاني) من جهة، و(المرزوقي) و(الآمدي) وغيرهما من حراس فكر المطابقة من جهة أخرى، خلص منها إلى عمودية هؤلاء من حيث صدور قراءاتهم عن معايير ثلاث هي المطابقة ،و المعنى الواحد ،و الوضوح وهي معايير يحققها النص " الأتيّ السمح " الذي يجري على مثال سابق. فيما أقر بنصوصية (الجرجاني)، من حيث إنه يفضل النص " الأبيّ الصعب " الذي يستوفي – لهذه السمة بالذات – شرط الأدبية [1]، وهو لذلك جدير بأن يعد نصا مفتوحا، أو نصا اختلافيا، في مقابل النص المغلق،النص الذي باستجابته لبنود عمود الشعر يكون قد زهد في كل سمة من سمات المغايرة، كما لم ينزع إلى التمرد والمراوغة [2]، والنماذج من هذا الطراز كثيرة في الموروث، لكن ذلك لم يمنع من وجود نماذج أخرى للنص الاختلافي ،منها بيت (الأحوص) الشهير :

سلام الله يا مطر عليها وليس عليك يا مطر السلام

ومثله بيت (المتنبي) الذائع الصيت :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

لقد غير الشاعران كلاهما العلاقات داخل الأشياء، وأثبتا أن ما تسكت عنه النصوص المغلقة مجاراة لطبيعة الأشياء، تقوله النصوص المفتوحة اقتضاء لطبيعة الشعر ؛ فقد سوغت استثنائية الشعر في البيت الأول الانحراف بالتحية المعروفة "السلام عليكم" من الانتشار نحو جماعة السامعين إلى جزء منهم ،ونفيها عن الجزء الآخر ، كما أحدث (المتنبي) في البيت الثاني ،نوعا من الخلخلة في جهاز الحواس، حيث أبطل فعالية العمى والصمم وفتحهما على دلالات النقيض، مخالفا بذلك التوقع ومحدثا الدهشة [3].هكذا مضى (الغذامي) يتقصى الشبيه والمختلف في التراث العربي،ووجد(المتنبي) كما وجده أول مرة مختلفا، نظر في قصيدة له الأسد موضوعها الموصوف، والاختلاف في الوصف طابعها النوعي في مقابل قصيدة أخرى (للبحتري) تشاكل قصيدة (المتنبي) في الموضوع ،وتفارقها في

[1] – عبد الله الغذامي: "المشاكلة والاختلاف| قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط 1 ، 1994 ، ص: 58.

[2] – نفسه، ص : 58–62 .

[3] – نفسه، ص : 89–92.

الصفة، وانتهى من كل هذا إلى أن (المتنبي) ينطلق من الاختلاف ،و (البحتري) يصدر عن المشابهة والمشاكلة [1].

في فصل لاحق لمّح إلى بعض مخايل الاختلاف في المقامة البشرية (وهي المقامة الحادية والخمسون من مقامات بديع الزمان الهمذاني)، واعتبرها مقامة فريدة ومثيرة ،لأنها تكشف عن وجوه كثيرة للمشاكلة والاختلاف [2].

في كتابه "القصيدة والنص المضاد "(1994)، يعود إلى الممارسة النقدية التشريحية،ويتعرض لسؤال قديم جديد يتعلق بالأزمات المعرفية، والحضارية ،والإبداعية التي تسببت فيهما الصبغة الشفاهية للشعر الجاهلي – مع تحفظه على الشفاهية المطلقة ذلك أن قناعته الخاصة حول هذا الموضوع ،هي أن الشعر الجاهلي جمع بين الخاصيتين معا نعني الشفاهية والكتابية – بيد أنه استعان بأدوات القراءة التشريحية لحل بعض من هذه المعضلات. ومن بين ما فصل فيه البيت موضوع النزاع بين (امرئ القيس) و(طرفة):

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

فما توصل إليه بخصوص هذا الخلاف، هو أن هذا البيت حُمل على طرفة حملا، لأنه لا يتماشى مع الوحدة النصوصية عنده [3].وفي الفصل الثاني يحاور بين تجربتين ممتدين عبر سلسلة من الشعراء، وذلك من أجل الكشف عن طبيعة النظامين الإبداعيين القديم والحديث، يقول موضحا:"وسوف نضع إحدى التجربتين في مواجهة الأخرى كي نلاحظ المختلف في مقابل المشاكل والمضاد في مقابل الجاهز، والناقص في مقابل الكامل. وسأدخل إلى هذا الفعل بواسطة شجرتين دلاليتين إحداهما تبدأ بـ (المسيب بن علس) ،وتتمدد من خلال إبن أخته وراويته (الأعشى ميمون بن قيس) ،و الثانية تبدأ بـ (السياب) نوتتمدد من خلال (صلاح عبد الصبور) و(غازي القصيبي). ولنا الشجرتين الدلاليتين جاءتا عن(لؤلؤة الخليج) ،ولسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجربتين وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق، والآخر ناقص ومفتوح " [4] .وانتهى من هذه المحاورة إلى أن

---

[1] – عبد الله الغذامي : "المشاكلة والاختلاف " ، م س ، ص : 110–140 .

[2] – نفسه، ص : 147–183.

[3] – عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص:40 .

[4] – نفسه، ص : 81 .

وجود كل من (المسيب)[1] و(الأعشى) بالنسبة للنص هو وجود بلاغي لانهما منفصلان عن موضوعهما، بينما الأنا النصوصية حاضرة في نص (السياب). والانفصال في النصين الأولين ،ساهم في صناعة رؤية القصيدة الكاملة والمغلقة، القصيدة التي لا تحاول أن تجد لنفسها طريقا للإضافة وتكتفي بمجاراة النص الأعلى * وتكراره، وهذا نظام ثقافي سلطوي وأبوي يدعي الكمال في إزاء نظام ثقافي آخر هو في حقيقته نظام مبنى على فكرة النقص والانفتاح [2] ،وما فعله (الأعشى) إزاء (المسيب)، يترجم هذا الانغلاق ،فهو لم يزد عن أن كرر تجربته ،واقتفى آثارها بينما كسر كل من (صلاح عبد الصبور) **، و(غازي القصيبي) *** نموذج (السياب) وتحدياه باحثين عن "لؤلوتيهما" [3] بعيدا عن وصاية النص الأعلى وإملاءاته .

كما كانت له ضمن الكتاب نفسه ،قراءة في ديوان (لسعد الحميدين) "وتنتحر النقوش ... أحيانا " وقف فيها على تناصات قصائد الديوان مع الموروث الشعري، ممثلا بصوت (امرئ

---

[1] – عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد "، م س، ص : 85

* رغم أن الغذامي لم يستخدم هذا المصطلح، إلا أن الكلام الوارد في تحليله بدا لنا صالحا لاختزاله في مصطلح "النص الأعلى " .

[2] – الغذامي : م س، ص : 99 .

** يقول عبد الصبور : جبت الليالي باحثا في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى. وقبضة من الجمار
وما وجدت اللولوة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير
وقد ترينه يزين عشك الصغير، أنظر : " القصيدة والنص المضاد "، ص : 100– 101

*** ويقول القصيبي : فيا لؤلؤتي السمراء
ما أعجب ما يأتي القدر
أنا الاشياء تحتضر
وانت المولد النضر
...فقولي إنه القمر، أنظر "القصيدة والنص المضاد"، ص : 102.

[3] – نفسه ، ص : 92 وما بعدها .

القيس)،ومع الثقافة الشعبية ممثلة باللغة وإيقاعاتها، متخذا من فكرة " أفق التوقع " و" المسافة الجمالية " مدخلا منهجيا لتلك القراءة[1] .

و إذا كان الملاحظ إلى حد الآن، هو أن تجربة (الغذامي) الألسنية قد انحازت للشعر جنسا وقضايا، قراءة وتنظيرا، فإن له أيضا مقاربات لأشكال تعبيرية أخرى ،لم يضيع (الغذامي) فيها –على قلتها– ألمعيته وبراعته التحليلية، يتعلق الأمر هنا بكتاب " من الخيمة إلى الوطن " الذي لفتنا فيه قراءة اصطنعها في كتاب " مرآة الضمير الحديث " لـ (طه حسين) ،وعنوانها " سيد المعاني الأعمى هو الأبصر "،حيث جعلنا نقف على خطاب ملغم ،يبطن أكثر مما يظهر [2]، ويعيد إنتاج الحقائق على غير ما تبدو عليه في عيون الناس. و كما اشتغل (طه حسين) على نقد الذات العربية التي غالبا ما تضيع حبل الحقيقة، وتفوت فرص الإمساك بخيط المعرفة، اشتغل (الغذامي) على لملمة مكونات هذه الصورة المتناثرة في مطاوي الخطاب، ذلك أن (طه حسين) لم يجهر بهذه المآخذ ،وإنما كثفها تكثيفا عند مكون " المرآة "، وجاء (الغذامي) ليكشف هذه المضمرات متخذا من مجهولية نسب الرسائل المشكّلة لمادة الكتاب (مرآة الضمير الحديث) مدخلا.

بعد أن أبطل (الغذامي) إذن احتمال انتساب تلك الرسائل إلى (الجاحظ) استنادا إلى ظاهرة التكلف الواضح الشائع فيها ،باشر قراءته التفكيكية | السيميولوجية | الأسلوبية اعتمادا على "المرآة " بوصفها دالا مركزيا تنبجس منه كل قوة النص. إنها وفي غياب الأب (المؤلف الصريح) أمّ للنص الذي لا أبا له[3]، وبالتالي فهي المسؤولة عن توعية وإرشاد من هم تحت وصايتها ،وهذا هو مربط الفرس في الأمر كله ،ففي الخطاب شخصيتان ،هما: الذات المتكلمة الفاهمة ،و العارفة ،و الحكيمة، وأخرى فاقدة للرؤية رغم أنها تملك عينين مبصرتين. والمرآة هي القناة التي تتواصل بها الذات المتكلمة مع الذات " الضالة " .ومن خلال هذا التواصل تعمدت الذات المتكلمة والبصيرة أن تبرز للذات المبصرة الضالة عجزها عن رؤية الحقيقة وعماءها عنها. وفي ظل وجود واحد ومتفرد للذات البصيرة العالمة ،تطغى الذوات الجاهلة وتهيمن عدديا ،مما يصنع مجتمعا السائد فيه هو العمى والجهل، لذلك فهو محتاج إلى عالم بصير يقود جماعة المبصرين العميان ،و يعرفهم ذواتهم التي

[1]– عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد "، م س، ص : 159 وما بعدها .

[2] – عبد الله الغذامي: "من الخيمة إلى الوطن "، الراصد للناشر علي محمد العمير ، جدة 2004 ، ص:48 .

[3] – نفسه ، ص : 53 .

يجهلونها ، كما يبصّرهم بالعالم من حولهم. وليس ذلك القائد ،و المعلم ،و العارف – حسب قراءة (الغذامي) – سوى (طه حسين) [1] .

هذه الدلالات ليست "المرآة " برمزيتها هي المسؤولة الوحيدة على الإيماء إليها ،وإن كان لها الحظ الأوفر، فأسلوب الكاتب القائم على التوليد ساهم في تحفيزها. لقد حول (طه حسين) اللغة إلى جسد يلمس – حسب (الغذامي) – فطالما أن وسيلة الأعمى للتعرف على الأشياء هي اللمس فإن (طه حسين) مارس هذا الفعل على اللغة ،وذلك من خلال تتبع آثار المعنى من جملة إلى أخرى،من ذلك قوله :

" يشغلهم بالحياة عن الحياة

أو قل يشغلهم بالخوف على الحياة من الحياة .... " [2]

والآلية المرآتية الثانية تتجلى في اعتماده تقنية التركيب الجملي المعكوس في حركة أشبه ما تكون بطريقة الانعكاس المرآتية، بحيث تكون نهاية الجملة السابقة هي بداية لجملة أخرى تالية لها،فتكون وجهها المعكوس تركيبيا، لكن دلاليا هي لها مكمل وتابع. مثال ذلك في النص "يسرّك الله للخير ،و يسرّ الخير لك "[3] .

هكذا كانت " المرآة " في خطاب (طه حسين) أداة أوجدها من أجل الآخرين، أوجدها لهم كي يروا أنفسهم ،وحقيقة ذواتهم كما يراها هو، وكما عموا هم عنها، وهو الأعمى وهم المبصرون ! فكان مصدقا لقول من قال :"الأعمى هو المبصر " .

وبعد كل ما تقدم، يمكننا القول أن تعاطي (الغذامي) الألسني مع النص ،شمل كلا من السيميولوجية والبنيوية ،والشعرية، والأسلوبية ،و التشريحية بيد أن هذه الأخيرة نالت عنده من الحظوة ما لم تنله المدارس والمنهجيات الأخرى، وهذا راجع كما أسلفنا الى امتلاكه حسا للمغايرة والمخالفة جعله يهتز طربا وأريحية للتشريحية ،حتى إذا عزم على الانتقال من الممارسة الألسنية الى ممارسة أخرى هي الممارسة الثقافية ، كان قد أتم شحذ أدواته وصقل إمكاناته، وتمرن جيدا على ارتياد المجاهيل النصية، وركوب الصعاب التفسيرية، والتأويلية ،و القرائية ،و الكشفية ،و الفضحية ؛ذلك أن النقد الثقافي كالتفكيكية يتطلب مهارات عالية في الكشف عن اللامقول، وتعرية المسكوت عنه.

---

[1] – عبد الله الغذامي: من الخيمة إلى الوطن ، م س ، ص : 52 .

[2] – نفسه ، ص : 62 .

[3] – نفسه، ص : 60 .

والذي حملنا على المقابلة بين هذين النمطين من الممارسة النقدية (التشريح والنقد الثقافي) في هذا السياق، هو وقوف كثير من الكتابات الغذامية على نقطة التماس بين الخطابين اللساني|التفكيكي والنقدي الثقافي ؛ إن كتبا كـ " المرأة واللغة " بجزأيه ،و " تأنيث القصيدة والقارئ المختلف "، و "رحلة إلى جمهورية النظرية " ،لا يمكن تجاهل حضور المرجعية الثقافية فيها موضوعا وخطابا ،وأدوات. كما لا يحسن بنا أن نعتبر الممارسات القرائية فيها ممارسات نصية خالصة ،لمجرد أنها كتبت قبل كتابه المرجعي في النقد الثقافي " النقد الثقافي|قراءة في الأنساق الثقافية العربية"،وفيما يلي سوف نحاول تسويغ هذا الطرح تأسيسا على الأفكار والآراء التي تضمنتها الكتب المذكورة .

2- التناص بين الألسني والثقافي :

إن وصول تجربة (الغذامي) إلى مرحلة التناص والتلاقح السافرين بين الخطاب الألسني،والخطاب الثقافي، كانت قد سبقت بحالات اختراق كثيرة تكررت في أكثر من دراسة وتجلت على أكثر من صعيد. إن الاختراق الذي نعنيه، هو الاختراق الثقافي للخطاب النصي؛فكثيرا ما ساح (الغذامي) في عوالم النصوص مشرّحا ،ومفسرا ،ومؤولا، فإذا به يصل إلى تخوم الثقافة التي أوجدت تلك النصوص يسائلها فتأتيه المعاني "منقادة إليه تجرّ أذيالها"، وما كانت تلك المعاني من المقول أو المصرح به، لأنها تنتمي بالأصل إلى جنس المسكوت عنه واللامقول ،وبهذا يكون (الغذامي) قد تعرف على كثير من أنظمة الإفصاح النصوصي، قبل أن يغدو هذا التعرف حدثا مجهورا به. والذي ساعده على تحقيق هذا الإنجاز – في رأينا – هو التداخل البارز بين التشريحية والنقد الثقافي، خصوصا فيما تعلق بنكران فكرة التمركز والتصدي لها ،وبما أن (الغذامي) اشتغل على النص العربي القديم والحديث ،و تعامل مع الخطاب الواصف لهذا النص تعامل الخبير الضليع،وبما أن هذا الخطاب ،وذاك النص هما خير من تسعى إليهما قدم في تزويد الباحث عن ظاهرة التمركز بكل ما من شأنه أن يثبتها ،ويؤكد عليها ،فقد سهل عليه ارتياد حمى النقد الثقافي من باب نقد الهيمنة الذكورية ، كما يبرزه كتاب " الكتابة ضد الكتابة " الذي سبقت الإشارة إليه، ومن باب نقد الهيمنة المؤسساتية متجليا في تسليطه الضوء على فكر المطابقة الذي يمثله عمود الشعر، ومن أبواب أخرى كثيرة سوف نقف عندها، والباب الرئيسي الذي أفضى إلى هذه الأبواب الفرعية، يخص مساءلة المهمش واستنطاقه. إذ تشهد معظم كتابات (الغذامي) على احتفائه بالمهمش سواء تعلق الأمر بالفئات المهمشة ،أو الأجناس النصوصية المهمشة ،أو الخطابات المهمشة؛ فاعتداده بالفئات المهمشة ،يبرز مثلا من خلال استحضار مكون المرأة ،وتقديمه كموضوع للهيمنة الذكورية المتجلية في الصور النمطية للمرأة التي تداولت على إنتاجها أنماط تعبيرية مختلفة، وقد بسط

(الغذامي) القول في مضمرات المثلين الشعبيين المتداولين في شبه الجزيرة العربية ،ضمن كتاب "الكتابة ضد الكتابة " ،ونقلنا له بعضا مما قاله .

واعتماده على هذين المثلين الشعبيين لاستخلاص تلك الصورة ،هو في حد ذاته خطوة باتجاه الممارسة الثقافية التي تشتغل على المهمش من الخطابات ،و في مقدمتها نصوص الثقافة الشعبية كما رأينا. ويدخل في حكم الخطابات المهمشة التي حظيت بعناية (الغذامي) في مرحلته النصية ،الخطاب الإعلامي في صيغته المكتوبة ؛حيث تعرض له في دراسة عنوانها " مفهومات ثقافية سائدة – في وسائل الإعلام الخليجي المقروء "[1] ؛تحدث عن مستوى الكتابة الصحفية ،واتهمها بالتضييع الدائم للمفاهيم الثقافية، فهي غالبا ما ترجح المفهوم السائد والجماهيري، على المفهوم الثقافي الذي لا يجد له حيزا في غير الصفحة الثقافية يتخندق فيها ،و لا يتجاسر على الخروج منها إلى باقي الصفحات. مما يجعله دائم المعاناة من العزلة والاغتراب. ومن هنا يصل إلى القول بأن الكتابة الصحفية تجلي حالة الانفصال بين "الثقافي " و"السائد". وتمنح الغلبة والسيادة للجماهيري، فيما ترفع عنها سلطة " الثقافي " وهي إذ تفعل ذلك فهي إنما ترفع سلطته عن المجتمع أيضا، فما لم تكن لـ "الثقافي " سيادة على الصحيفة ،فليس لها من سيادة على المجتمع [2] .

ويأتي انشغاله بإعادة النظر في بعض الأحكام المسبقة التي أصدرت في حق بعض النصوص التي تنتمي إلى الخطاب المناسباتي المهمش جماليا، ليؤكد ما ذهبنا إليه ،فقد عمد في " ثقافة الأسئلة " للدفاع عن جمالية الخطابات التي تهيمن فيها الوظيفة التنبيهية وهي الخطابات ذات البعد الاجتماعي مثل السؤال عن الصحة والجو، وما يتبادل بين المتخاطبين من رسائل التهاني بالأعياد والأفراح ويتلخص دور الوظيفة التنبيهية فيها في لفت الانتباه إلى حدث هام ذي أبعاد ثقافية ،هو دخول الفرد في الجماعة والاتحاد الشعوري معها. ولا يخلو هذا الفعل من جمالية تم حجبها ، كما حجبت جماليات أدب المناسبات الذي عانى النبذ والظلم منذ أيام مدرسة الديوان إلى يومنا هذا، لا لشيء إلا لسيادة الوظيفة الانتباهية فيه، وغاب عن حراس المؤسسة النقدية الحديثة التي رسخت هذا القانون أنه لو طبق على كل نصوص الأدب العربي قديمه وحديثه ،لما صمد منها إلا النزر اليسير [3] كما سيؤدي تطبيقه إلى تغييب دور رئيسي من أدوار الفعل اللغوي ،و صناعة الانشاء [4] .

---

[1]– عبد الله الغذامي : " من الخيمة الوطن "، م س، ص : 65 .

[2] – نفسه، ص : 67– 69 .

[3] – عبد الله الغذامي: " ثقافة الأسئلة"، م س، ص : 34 –35 .

[4] – نفسه، ص :35 .

ومقاومة دائما لمنطق الإلغاء والتهميش الذي وجّه عمل المؤسسة الأدبية العربية، أماط (الغذامي) اللثام عن جنس أدبي هام هو جنس " التكاذيب " الذي آن له أن يؤخذ مأخذ الجد ،بعدما غالبه الإهمال فسحقه وألغاه، إن ما يتوجب علينا فعله اليوم – يقول (الغذامي) – هو أن نعيد الاعتبار لـ "التكاذيب" فننظر إليها بوصفها "جنسا أدبيا" [1] موفور الحقوق في الظفر بحيز معقول يدرس فيه ،وتستكنه أبعاده ،وما أعمقها من أبعاد، يقول (الغذامي) :" ولم يكن الأعراب عابثين حينما كانوا يتكاذبون، ولكنهم كانوا يمارسون الحياة من داخل اللغة بوصف اللغة كائنا حيويا نوعيا باستطاعتها منح الإنسان كينونة نوعية مماثلة ،وجدها الأعراب في التكاذيب فمارسوها بإتقان وإبداع وعن وعي كامل، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفا إبداعيا متفوقا ،ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر كما يقول (أبو عمرو بن العلاء) "[2]، هكذا اخترع العرب التكاذيب إشباعا لمطلب أنطولوجي لا تكتمل به الحياة وإنما به تكون. فهي عندهم تساوي الحياة في أهميتها ،لأنها شرط البقاء.وكون التكاذيب وجها رؤيويا ولغويا للحياة | الواقع فهي صورة تختزل الوعي الأعرابي وتاريخه. وتعرية أبعادها يعد بتعرية ناجحة للذات الأعرابية الثاوية معالمها في بطون تلك التكاذيب[3].

هذه بعض بذور الممارسة الثقافية وقد انتشرت حباتها في أرض لسانية خصبة ،سرعان ما نمت وتطورت لتكون نبتات أكثر نضجا، مثلتها سلسة أخرى من الكتب سنعرض لها تباعا؛ ولنبدأ مع كتاب " المرأة واللغة" الذي ازداد فيه (الغذامي) دنوا من أصول الممارسة الثقافية ،حيث فضح فيه الهيمنة الذكورية التي كرسها الزمن العربي كله، من خلال احتكار الرجل للكتابة وللغة [4]، وهو إذ احتكرهما إنما احتكر التاريخ والأدب لنفسه، فأصبح هو صانعهما، فيما اقتاتت المرأة من الفتات فتات الكتابة يعني الحكي ،ومن أدب الحكي، الأثر السردي القديم " ألف ليلة وليلة " الذي اعتد به (الغذامي) فهو – كونه سردا – الأقدر على كشف الأصوات المتعددة التي تواطأت جميعها –حتى المرأة ضد نفسها – على ممارسة سلطة الإقصاء والتهميش مع هذا الكيان الذي ظل لزمن غير يسير نموذجا ممتازا للدوني ،و الناقص ،و المهمش ،و المنبوذ ،حتى إذا أطلق هذا الكيان من الجسد صار والعدم سيان، ولهذا كله رأينا التاريخ – والحال هذه – ذكوريا مصفى [5]، والأدهى والأمر في الأمر

---

[1] – عبد الله الغذامي : "القصيدة والنص المضاد"، م س، ص : 128 .

[2] – نفسه، ص : 128 .

[3] – نفسه، ص : 150 .

[4] – عبد الله الغذامي : "المرأة واللغة"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ط3 ، 2006 ص: 07.

[5] – نفسه، ص : 11–12 .

، هو أن هذا الواقع المزري بقيمة المرأة ،و بدورها الوجودي ،غير مدان به للثقافة الشعبية أين يكثر الادعاء بانزواء المرأة تحت نير العبودية والضيم. وإنما هو صناعة نخبوية خالصة، هو نتاج منسوب لأدعياء العلم والثقافة ،ورموز السلط السياسية، والدينية ،و العلمية. إن هذا الواقع هو صناعة مؤسساتية صرفة ؛ المؤسسة الثقافية ممثلة في المبدعين ،و المفكرين ،و الفلاسفة ،و العلماء والنقاد. والمؤسسة السياسية ممثلة في السلطة التي تملك قوة الفعل ،و تسعى إلى نشر قيم المماثلة والمطابقة ،مع إرادتها و كل ما تدعيه .

ويأتي (ابن جني) بوصفه رمزا من رموز المؤسسة الثقافية العربية، بل ومشرعا لغويا تخضع لحكمه الرقاب في مقدمة من مكنوا للثقافة الذكورية في نظر (الغذامي)، وذلك من خلال قاعدته الشهيرة : " الأصل التذكير "[1]. وتوسعا في الفكرة وشحذا للبراهين والقرائن، يلوذ (الغذامي) أيضا بالقاعدة الصرفية التي تمنع غير العاقل من دخول مملكة جمع المذكر السالم، فيما تسمح جماعة الاناث بذلك[2]. وقرأ في ذلك تسوية المرأة بغير العاقل كالحيوان والشيء، حتى إن تاء التأنيث إذا ما تم تبيّن محلها من الإعراب اتضح أنها تاء زائدة لا محل لها. ولم يكن (ابن جني) وحده هو من جنى على المرأة، لقد قاسمه في هذه الجناية أساطين الفكر الإنساني من (أفلاطون) وصولا إلى (العقاد)، وإن حاول هذا الأخير التعمية، إلا أن الثابت هو أنه لم يكن منصفا لها في أي يوم من أيامه.

وظلت هذه الصورة المشوهة للمرأة متواترة ثقافيا وحضاريا عبر الزمن، لتزداد جمودا وترديا وتنميطية في هذا العصر الذي يدعي أهله الحضارة والتمدن غير المسبوقين. لقد استحالت صورة المرأة في العصر الحاضر إلى سلعة رخيصة ومربحة في الوقت ذاته. لا تعاني الكساد ولا البوار،وجرى التعامل مع الجسد الأنثوي كأحط ما يمكن أن يتعامل به مع أي بضاعة تدخل في صناعة الدعاية ،و النحت ،و السينما ،من خلال الحرص على الوصول به إلى أقصى درجات الإغراء والإثارة [3]. والمستفيد الأول والوحيد من كل هذا هو الرجل، وإن كانت المرأة في الظاهر، ويلقي (الغذامي) باللائمة في الترويج لهذه الثقافة الرخيصة ،على أخطر أسلحة العصر، الدعاية والاعلام[4].

---

[1] – عبد الله الغذامي: "المرأة واللغة"، م س، ص : 16 .

[2] – نفسه، ص : 25 .

[3]– نفسه، ص : 34 .

[4] – نفسه، ص : 31 .

كل هذا يبسطه (الغذامي) في الفصل الأول من الكتاب ،ليكون للقارئ مرجعية تفيده في فهم مقاصد القراءة التفكيكية أو الثقافية التي سيقوم بها في الفصل الثاني على النص السردي المذكور "ألف ليلة وليلة" ،الذي توسله لنقد مكونات الخطاب المؤسساتي في العصر العباسي (زمن الحكي).

ومن أكثر ما أثار الحس النقدي عند (الغذامي) في هذا النص ،مجهولية المؤلف ،وزمن الحكي،ومكانه ،ونهاية الحكاية، ويأخذ هذه المدارات ليؤسس عليها قراءته الثقافية التي تتوخى البحث في علاقة المرأة باللغة، ويرصد مسار تحولها من موضوع لغوي ،إلى ذات فاعلة ،عرفت كيف تؤنث السياق، وتحول مساره من الفحولة إلى الأنوثة. ورغم هذه الحسنة التي تحملها "ألف ليلة وليلة"،إلا أنها تنطوي على خصائص تجعل منها علامات ثقافية بارزة، تتأسس على المدارات الثلاثة السالفة ؛ فمن معالم أنثوية هذا النص ،التشكيل السردي القائم على التوالد ؛ فتوالد الحكايات،وإفضاء بعضها إلى بعض تجعلها أقرب ما تكون إلى الجسد الأنثوي في قابليته للتناسل والتوالد. وكما أن هذا النص احتاج إلى ثلاثة وثلاثين شهرا لكي يخرج ما انبت في رحمه من حكايات، فكذلك (شهرزاد) أمضت المدة نفسها، لكي تنجب ثلاثة ذكور .[1]

واعتبر (الغذامي) مجهولية المؤلف – أو المؤلفة كما رجح – علامة أخرى من علامات الأنثوية فيه ؛ فلم تكن الثقافة الذكورية المستبدة ،لتسمح بظهور اسم امرأة، مقرونا باسم كتاب يحمل كل ذلك السحر، والخوارقية والاستثنائية، أما زمن السرد ومكانه، ليل وستر ،فراش وخدر في حضرة زوج ،فذاك هو المكان الطبيعي للمرأة في الثقافة العربية، لكن الاستثناء في هذا المشهد هو اختراق اللغة لهذا المكان الحصين، إذ تغشته، وأخرجت الحديث فيه من السر إلى العلن .[2]

ويخلص (الغذامي) أخيرا إلى تقييد ما يشبه نتيجة حتمية لمقدمات سابقة، مؤداها أن هذا النص هو نص أنثوي أصيل، تظهر فيه البطلة ممثلة لزمن التحول من الاستسلام ،إلى الفعل بدرء الخطر عن أفراد النوع، وما ذلك إلا لأنها كانت مفارقة لشرطها الثقافي والظرفي ،إلى درجة أنها ارتقت – بفضل اللغة – إلى ممارسة دور الطبيبة النفسانية، فداوت مريضها باللغة وسحر السرد، وكان من أثر هذا السحر أن زعزع ثقة الرجل بنفسه ،بعد أن استنام إلى تفوقه على المرأة، واطمأن إليه زمنا طويلا جدا، فما كان منه – إذ ذهب عنه شروده وذهوله – إلا أن اعتزم تحويل العمل من دائرة الأنوثة، إلى دائرة الفحولة، فأضاف عناصر ليست منه، مغمزها الفحش والشبق المغالى فيه ،وقد

[1] – الغذامي: " المرأة واللغة " ، م س ، ص : 59 وما بعدها .

[2] – نفسه، ص : 57 وما بعدها .

حركته إلى ذلك رغبته في تجريد النص من عجائبيته ،واستثنائيته ،واختلافه، وتفرده، ولم يتفطن إلى هذا التصرف إلا حديثا، أين قيض لهذا النص قارئات ممتازات ،نافسن الرجل في قراءته أمثال (سهير القلماوي) و(فريال جبوري).[1]

وعلى حين تبدو (شهرزاد) غير مشرئبة إلى أكثر من خلق جو من التعايش والوئام والقبول جنحت الجارية (تودد) – بطلة حكاية من حكايات هذا النص، امتدت على مدى أربع وثمانين ليلة– إلى أن تحدث تحولا ثقافيا خارقا، وفعلا كانت في مستوى هذا الطموح، حيث استطاعت أن تخطف سلاح الرجل وأدواته، وتصوبهما نحوه، قاصدة بذلك تهديم صنم فحولته، ويتمثل هذا السلاح في اللغة التي استطاع هذا النموذج النسوي الفريد ،أن يحولها إلى مكون ذي قيمة ثقافية قادرة على مواجهة الثقافة الذكورية المتأصلة والمتجلية –على مستوى الحكاية – في موقف جماعة من "الراسخين" في العلم، وهم صفوة متخيرة من العلماء اجتمعوا لـ (تودد) بعد أن كانوا قد اتفقوا على ضرورة هزمها أمام الخليفة في سجال يشبه المناظرة، فهزمتهم واحدا إثر واحد بثقافتها التي فاقت كل واحد في مجاله، وكان سياق الحكاية يفيد بأن كل راسخ تهزمه (تودد) عليه أن يخلع لباسه زيادة في الشعور بالمرارة والخذلان. وما كان الواحد منهم ليقبل هذا الرهان، لولا اقتناعه اليقيني باستحالة انهزامه أمام امرأة جارية ناقصة عقلا ودينا، لكن الواقع كان غير المتوقع، لقد جردوا من لباسهم كما جردوا من فحولتهم المزعومة. وبهذا تكون (تودد) قد أحسنت استخدام سلاح الثقافة كقوة إضافية عضدت الجسد ،واستطاعت أن تكبّد أدعياء الثقافة خسارة مريعة، فحق لها أن تبدو في أكثر المواقف انتصارا وقوة وزهوا ،وما كان ذلك ليكون، لو لم يتنازل الجسد عن قيمته الطبيعية، ويكتسب قوة أخرى هي القوة الثقافية[2].

وكثيرات من المعاصرات – كما يقول (الغذامي) – تأسين بـ (تودد) في تحويل اللغة إلى الأنوثة ،لكنهن اكتوين بنارها، ويمثل لذلك بكل من (مي زيادة) ،و(باحثة البادية) ،و(غادة السمان)، و(أحلام مستغانمي) التي عد روايتها " ذاكرة الجسد " تحريرا للمرأة من أسار الرجل، ففي هذه الرواية أعلنت الأنوثة عن نفسها، وبرزت بوصفها قيمة لغوية، وبهذا ظهرت المؤلفة كما اللغة ،وجودان ثقافيان عبثا بصنم الفحولة وكسراه، مما سهل على (الغذامي) القول بأن هذه الرواية هي فاتحة عهد جديد للكتابة النسوية التي كانت قبلا كتابة بلغة الرجل وبعقليته، فيما اتجهت " ذاكرة

[1] – الغذامي: " المرأة واللغة " ، م س ، ص : 64 .

[2] – عبد الله الغذامي: من الخيمة إلى الوطن ، م س ، ص : 85 وما بعدها .

الجسد " إلى تأنيث اللغة، وتأنيث الخطاب السردي والشعري معا، خلص إلى هذا بعد أن فكك الرواية بغرض إبراز الرمز الثقافي فيها انطلاقا من عناصر السرد .

وفي الجزء الثاني من كتابه "المرأة واللغة" – "ثقافة الوهم | مقاربات حول المرأة والجسد واللغة " –يواصل فضح ثقافة الاستهانة بكل ما هو أنثوي ،من خلال استنطاق بعض الحكايات التراثية التي أسهمت في ترسيخ تصورات بلغت حدا من التنميط والثبات لم يتوان معه (الغذامي) في نعتها – نظرا لسطوتها ونفاذ حكمها– بالجبروت الرمزي الذي تأسست عبره ثقافة الوهم ،وصنعت لها أنساقا خاصة راجت لدى مستهلكي هذه الثقافة [1] .

ومن الآثار المكتوبة التي مكنت لهذه الثقافة المرتكزة على النظرة الشبقية للجسد الأنثوي كتاب " الروض العاطر في نزهة الخاطر " الذي يحوي بين دفتيه مقالا موسوما بـ " عنوان الشيخ النفزاوي عن النكاح "[2] .في هذا الكتاب يقدم الجسد الأنثوي على أنه الجوهر ،و العقل والبصيرة عرضان، وهو محكوم بالشهوة وما خلاها من القيم ،فهو منزه عنها ،وبناء على هذا المضمون فقصارى ما يمكن أن يكونه هذا الكتاب هو أمارة على الجهل والحمق ،و التردي الفكري، والإنساني، وبالتالي فهو لا يقارن بكتاب ككتاب (ابن القيم الجوزية) " روضة المحبين ونزهة المشتاقين " الذي تظهر المرأة فيه في مرتبة الرجل لا فضل له إذ كان رجلا ،و لامزية لها بوصفها محتملة لقيمة جنسية، وبهذا يرقى (ابن القيم)في فكره ،وفي نظرته للمرأة وعلاقتها بالرجل فوق مستوى الحيوانية والبهيمية التي تساوى فيها مرضى العصر مع مرضى الماضي[3]. والذين هللوا (للنفزاوي) واحتفوا بكتابه هذا كثر في عصرنا، ولا أدل على ذلك من هؤلاء الذين تكفلوا بإعادة نشره في حلة أنيقة صدرت عن إحدى دور النشر المهجرية في جو احتفالي ،لا تبدو الرغبة في إحياء التراث سببه الفعلي ، كما لا يعتقد أن بعث أفكار قديمة لها صلة بمباحث العصر هدفه المباشر، إنما الهدف كما يرى (الغذامي) نشر الثقافة الجنسية في أحط الصور ،وأبعدها عن التقنين الأخلاقي والعلمي[4]، وهذا التوجه فيما يبدو ليس اختيار من خططوا لنشر هذا الكتاب وحدهم ،وإنما يشاركهم فيه آخرون كصاحب " المعجم الجنسي في لسان العرب "[5] الذي صدر في لبنان سنة

---

[1]– عبد الله الغذامي :" ثقافة الوهم| مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط2 ، 2000 ، ص : 5

[2]– نفسه ، ص 07 .

[3]– نفسه ، ص : 07

[4]– نفسه ، ص : 09.

[5]– نفسه، ص : 08 .

(1991) ،من غير أن يظهر اسم المؤلف على غلاف الكتاب، الأمر الذي حمل (الغذامي) على استبعاد فكرة النشر البريء ،أو العلمي الخالص ،أو الاستثماري التجاري ؛ ذلك أن الجهد الواضح المتجلي في الكتاب ،لا يمكن لصاحبه أن يزهد في ذكر اسمه إزاءه، فإذا كان ثمة من سبب فهو الخجل ،لأن صاحب الكتاب يعلم تماما أن مثل هذا العمل ،ليس مما يفتخر به أو يتباهى. والعملية إذن – كما يستنتج (الغذامي) – صادرة عن قناعة ثقافية وعلمية ،تتغيا الإساءة إلى التراث والتاريخ والقيم العربية ،وترهن كل ما خلفه العرب من تاريخ وثقافة وحضارة في بوتقة الجنس الرخيص[1].

وحتى ينصف (الغذامي) هذه الثقافة ،ويتبين موقع المرأة فيها باعتبارها مدار هذا الموضوع ،يتقصى صورة المرأة في الموروث فيخلص بموضوعية لافتة إلى أن نماذج المرأة ما زالت هي نفسها تتكرر منذ الجاهلية إلى اليوم، وهي وإن اختلفت ظاهريا ،فقد اتحدت جوهريا ودلاليا، فالمستقرئ لصورة المرأة في الموروث لا يجدها تخرج عن كونها موؤودة ،أو معشوقة ،أو ملكة ،أو صنما معبودا وهذه النماذج كلها هي من صنع الرجل الذي حرص دائما على إظهارها في محل المفعول به .

وفي سياق الإنصاف الذي ألمعنا إليه يورد (الغذامي) حكايات متداولة في ثقافات شعبية مختلفة وكلها تواطأت في فهم المرأة على انها جسد فقط يمكن الاستغناء عن جزء منه هو الرأس ،من غير أن يخل ذلك بجوهرها، وذلك إمعانا في الاستهانة بهذا الكيان غير الفاعل ،وغير المفيد، ويؤكد (الغذامي) أن هذه الحكايات التي أجمعت كلها على فشل المرأة في التصرف ،حتى إذا وقعت في مكروه لا تخرج منه ،إلا بمساعدة رجل ،ليست حكايات أصلية ،و إنما تدخلت اليد الذكورية في تحريفها وتصحيفها وإحباط حبكتها، وتصويبها نحو الوجهة التي هي ترتضيها، ولم تنفلت من هذا التدخل الثقافي – حسب (الغذامي) – سوى حكاية واحدة هي الموسومة ب " العباءة المسروقة| ارتهان الجسد "[2].

وهكذا تبدو القيمة الثقافية للمرأة قيمة واحدة في كل الثقافات، وليس في الثقافة العربية وحدها.

وهذا الكلام هو ليس كل ما كتبه الغذامي في موضوع التأنيث ، غير أنه انشغل في كتابه اللاحق بإشكالية أخرى ذات صلة باهتمامات النقد الثقافي ثم يعود إليه مرة أخرى . ويتمثل ذلك

[1] – عبد الله الغذامي : " ثقافة الوهم " ، م س، ص : 9 .

[2] – نفسه ، ص: 127 .

الكتاب الفاصل في "رحلة الى جمهورية النظرية "* (1998) ،وكما يوحي به العنوان فهو عبارة عن رحلة معاصرة قيّد فيها (الغذامي) مجموع ملاحظاته حول ظواهر ،وأحداث، ومواقف تخللت تواجده بأمريكا، نقلها إلينا بعد أن أعطاها قراءات عميقة ،هي أقرب ما تكون للقراءة الثقافية، من حيث سعيها إلى تعرية المسكوت عنه في أنواع مختلفة من الخطابات ،أهمها الخطاب السياسي،والخطاب الإعلامي ،لما لهما من عظيم الأهمية بالنسبة لحاضر أمريكا اليوم ، فإليهما أُوكل جانب كبير من مهمة الحفاظ على موقعها الريادي والسيادي في العالم، وفهم أمريكا يشترط تعمقا لهما، والإنصات اليهما، وقد باشر (الغذامي) هذا التعمق ،وذاك الإنصات، مستضيئا بأدوات تحليل الخطاب ما بعد الاستعماري، منطلقا من سؤال العلاقة بين الأنا والآخر، يقول في هذا الشأن " لذا تكون قراءتنا لأمريكا، هي قراءة لنا من حيث إننا نرى أنفسنا في هذا الآخر ،ونقيس ذاتنا من خلال التعرف على آخر ليس لنا ،ولكنه فينا ومن حولنا "[1]، هكذا يقدم الحضور الأمريكي الطاغي على الأنا، فرصة للتعرف على ذاتها. والواقع أن هذه الفرصة هي ليست حكرا على الذات العربية فحسب، إنها قسمة بين كل الأمم، ماعدا أمريكا التي تقف وحدها شامخة في معسكر "الآخر". إن الامتلاك الأمريكي المتفرد لقوى السلطة ،والخطاب والمعرفة ،سمح لها بصياغة خارطة جديدة للعالم ،أعطتها مصطلحا مهذبا " النظام العالمي الجديد "، لكنه ينام على حقائق ممعنة في الخبث وعاصفة بكل ما يطبخ في المجامع ،و القمم ،والمؤتمرات الدولية ،من مواثيق حقوق الإنسان ،وحقوق الشعوب الضعيفة (الشرقية) قبل القوية، وحتى حقوق البيئة والحيوان ،وعلى نار أمريكية هادئة ورحيمة. وكان من مقتضيات هذا النظام | الاستعمار الجديد والشامل، أن تحول العالم كله إلى شرق في مقابل الغرب المختزل في قطب واحد ،هو أمريكا، وبوصف أكثر إبلاغا وبلاغة ،يقول (الغذامي) ما معناه :أن أمريكا هي غرب الغرب ،مثلما هي غرب الشرق[2]. وإذ سادت أمريكا العالم استباحت كل شيء فيه: الذمم ،و الذهنيات ،و العقول ،و الأفئدة، فغدت قبلة يُؤمّ لها ،ومكانا يقدس ،وإلها يعبد ،وساحرا يسبي العقول ،وموضوعا يجد دائما السبيل إلى التمركز في كل منتج ثقافي ؛ لقد احتلت أمريكا اليوم من المواقع الثقافية المركزية ،ما كان اليونان يشغله في عصر من عصوره الخالية،

* هذا الكتاب أعيد طبعه تحت عنوان: " السيدة أمريكا | مقاربات لوجه أمريكا الثقافي " ، دار الانماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط3 ، 2006 .

[1] – عبد الله الغذامي: "رحلة الى جمهورية النظرية | مقاربات لقراءة وجه أأمريكا الثقافي"، مركز الإنماء الحضاري – حلب – سوريا ،ط2، 1998 ص :08 .

[2] – نفسه، ص : 12 .

إنها تتموقع " داخل كل خطاب ،ووسط كل معرفة، ووسيلة كل مثاقفة " [1]، فهي لذلك نص متستر تحت كل النصوص، وقد تحولت إلى بطل ملحمي أوديبي النزعة ،حيث أباد كل الآباء وتزوج أمنا الأرض " ومات الآباء – كل الآباء – بدءا من سلاطين الكرملين وانتهاء بالإمبراطور (هونكر) "[2].

وتحت وطأة هذه الهيمنة الثقافية ،يجد كل كاتب معاصر نفسه – تحقيقا لشرط المعاصرة ومجاراة للأحداث والزمن – مضطرا للكتابة عن أمريكا، وليكتب عنها ما يشاء ؛ يدينها يتهمها،يستنكر أفعالها أو يبارکها ويزکيها، وهو في كل الأحوال – ويا للمفارقة – ضعيف أمام موضوعه مستلب، فالمقروء أقوى من القارئ ،وهذا ينمّي رغبة قتل الآخر| المقروء | أمريكا في أعماق أنا القارئ، وتظل هذه الرغبة مضمرة لكنها تمارس أثرها على الأنا ،ومع اشتداد قوتها،تنمو إلى جانبها رغبة أخرى هي التعاطف مع أمريكا، وهكذا تتحول أمريكا إلى موضوع مشترك بين الكره المعلن ،و المحبة المضمرة، وما هذا وتلك ،إلا لأن ضمير كل قارئ | كاتب يتمنى أن يكون في موقع أمريكا يقهر الآخر، ويسود عليه ،أو يجعله مكملا لذاته [3].

هكذا صارت أمريكا في وعي آخرها، مكونا أسطوريا ،والعناصر الأسطورية يوضحها (الغذامي) قائلا : " ...إذ احتلت أمريكا دواخلنا ،حتى صارت مؤسسة معرفية لها قوتها من جهة ولها تأثيرها من جهة ثانية، ومن ثم أخذت تتضخم داخل لغتنا ،و داخل تصوراتنا ،حتى صارت العملاق الذي لا يقاوم، واصطبغ العصر بصبغة أمريكا منذ أن تحولت إلى أسطورة تتحكم باللغة،وتوجه الخطاب. " [4]

إذن لقد كان للغة إسهام كبير في صناعة الأسطورة الأمريكية ،فكانت أمريكا بحق أسطورة الخطاب الحديث [5] ،و لغتها هي سيدة اللغات[6]، ولأمريكا مائة لسان " وكل لسان له من الفصاحة والبلاغة ،ما يثير حيرة الشرقيين ويتحدى كل فصاحاتهم "[7] ،ومن تجليات هذه الفصاحة ،ابتكار مصطلحات بديعة ذات ألق وجاذبية مثل مصطلح " النظام العالمي الجديد " ،و " الديمقراطية " لكل

---

[1] – عبد الله الغذامي : " رحلة الى جمهورية النظرية " ، م س ، ص : 45 .

[2] – نفسه، ص : 46 .

[3] – نفسه، ص : 46 .

[4] – نفسه، ص : 46– 47 .

[5] – نفسه ، ص : 45 .

[6] – نفسه، ص : 12 .

[7] – نفسه، ص : 42 .

الشعوب. لقد روضت أمريكا اللغة ،وامتلكت العالم من وراء هذا الترويض. وسخرت لذلك جيوشا من صناع اللغة المهرة ،مهمتهم تدبيج الخطابات بعناية فائقة داخل البيت الأبيض ،حتى إذا أذيعت في الناس لاقت من التهافت الإعلامي ،والاحتفاء المؤسساتي والإقبال الجماهيري ما تم التخطيط له وأكثر ،وهكذا تيسر لأمريكا إقامة إمبراطورية لغوية [1] موازية للإمبراطورية الفعلية،وعاضدة لها، يقول (الغذامي) في هذا السياق : " ويكون ميلاد اللغة في البيت الأبيض ميلادا أسطوريا متجددا يوما بعد يوم ،ليسعى إلى تنظيم الآخر ،وإدخاله في جنة الإمبراطور الجديد ،ومن شذ فقد شذ في النار. " [2].

إن توظيف اللغة في تدجين العالم وجعله قرية تابعة لأمريكا العاصمة والمركز، استلزم الكثير من الجهد لانتقاء المكونات اللغوية للرقية السحرية، التي ستتلى آناء الليل وأطراف النهار على مسامع الشعوب ،خصوصا الشرقية منها ،لأنها لضعفها وسذاجتها ،تحتاج إلى صبر كي تتعلم وتستوعب المطلوب، لهذا فقد تعاقب الرؤساء الأمريكيون على أداء مهمة تعليم أصول الحرية والديموقراطية بصبر وحنكة مشهود لها [3] ،و"هذه الرقية السحرية لها دوران متكاملان :أولهما أنهما طعم للشرقيين يتغذون عليه، ويشغلون به عقولهم، والثاني دور داخلي يجعل الإنسان الأمريكي يشعر بالراحة والاطمئنان في ضميره الإنساني، حيث يرى حكومته تدافع عن حقوق الشعوب الأخرى ،و تمنحهم الحرية والديموقراطية "[4] .

ويقف (الغذامي) بعد ذلك على دلالات المصطلحين (شرق – الغرب) محاولا توضيح اللبس الذي يكتنفهما من جهة عدم المطابقة بين المحمول الثقافي | الحضاري ،و المدلول الجغرافي لمصطلح الغرب. في مقابل توفر تلك المطابقة بالنسبة لمصطلح الشرق ،فذهب في تحليل هذه المفارقة إلى أن الشرق ثابت وساكن، ومن ثم كان المصطلح الذي يحيل عليه، مجاريا له في السكونية. أما مصطلح الغرب فهو كمرجعه، دينامي متطور ،قابل للنقض ،و التمدد ،و الانكماش؛ لقد "صار الشرق مكانا قابلا للعزل والتمييز ،أما الغرب فهو مفهوم ينتج نفسه، ويتولد من صفته، إنه نظام ثقافي يتكون من منظومة اصطلاحية ثقافية وسياسية واقتصادية – ومن تحلى بهذه المنظومة ،فهو غربي

[1] – عبد الله الغذامي : " رحلة الى جمهورية النظرية " ، م س ، ص : 80 – 81 .

[2] – نفسه، ص : 86 .

[3] – نفسه ، ص : 22.

[4] – نفسه، ص : 42 .

حتى وإن كان شرقي الموقع كاليابان، ومن لم يتصف بها فما هو بغربي حتى وإن كان في أقصى مغارب الشمس "[1].

إن قراءة كهذه تسعى إلى تعرية العيوب النسقية التي تنطوي عليه بلاغة الخطاب الأمريكي،وتستلهم طروحات (فوكو) في الخطاب بما هو ميدان لتشابك السلطة وقوة المعرفة واللغة، وتستثمر فكر (إدوارد سعيد) حول الاستشراق والإمبريالية ،لهي جديرة بأن توضع في خانة تتقاطع فيها الدراسات الثقافية مع الدراسات ما بعد الاستعمارية | ما بعد الرأسمالية.

لنأتي بعد هذا كله، إلى التتمة التي أثرى بها الغذامي كتاباته عن خطاب التأنيث ونقصد: "تأنيث القصيدة و القارئ المختلف" (1999) ، وفيه كشف عن حقيقة تدين الرجل | المبدع خصوصا ،وتفضح ممارساته اتجاه الأنثى المبدعة ، حيث افتك منها جنسا إبداعيا مهما، هو جنس الحكاية ،وحوله من صيغته الشفاهية الأصلية وطبيعته الأنثوية الفطرية، إلى نص مكتوب حمل اسم الرواية ، وصار فنا ذكوريا في أبعاده التداولية و الجمالية ، وفي قراءة ثقافية لهذا التحويل، يقر (الغذامي) بأن هذه الإغارة الذكورية الثانية على فن أنثوي بعد الإغارة الأولى (الإغارة على فن الشعر من خلال تصييره فنا فحوليا متعاليا)، صاحبها فعلان تعسفيان هما: التدجين و التوجيه؛تدجين المعنى ،و توجيه القراءة لصالح القيمة الذكورية، مما أفضى إلى التباس فن الرواية بالذكورة ،وتهاويها في كمين التمركز الذكوري [2].

ومما يتصل بخطاب الأنوثة أيضا، مناقشته لمسألة التجديد الشعري التي كان للمرأة (نازك الملائكة) فيها دور بارز ومفصلي ، الأمر حمل (الغذامي) على اعتبار حدث ظهور الشعر الحر تجديدا لا للنسق الشعري فقط، بل للنسق الثقافي أيضا ،ومعلوم أن النسق الثقافي كما الشعري العربي منبيان على الذكورة | الفحولة ، وإذ أخذت المرأة زمام المبادرة الشعرية في هذا العصر، فهذا يعني أن الشعر العربي أخذا مسارا جديدا هو مسار التأنيث ، ذلك ما يوضحه (الغذامي) في قوله : " يأخذ النسق الحر مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلا شعريا و إبداعيا ، و يتنازل عن الكمال و القوة ، و لقد ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي ، و تسكير عمود الشعر ، حيث كانت قصيدة (الكوليرا)لنازك الملائكة ، وقصيدة (هل كان حبا) للسياب، مشروعا لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة، و تكسير

[1] – عبد الله الغذامي : " رحلة الى جمهورية النظرية " ، م س ، ص : 51 .

[2]– عبد الله الغذامي : "تأنيث القصيدة و القارئ المختلف " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت "، ط1 ، 1999 ، ص : 92 – 93 .

النموذج التام من جهة ثانية ، بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة ، و تتسمى بها،وجاءت الحركة لفتح الباب أمام نسق شعري جديد ابتدأ بتأنيث الشكل عام **1947** عام ظهور القصيدتين ، ثم جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي"[1] .

وإذ تأنّث الشعر على هذا النحو، سقطت الكلفة بينه و بين المرأة ، فغدا بإمكان هذه الأخيرة دخول حصنه المنيع، من بعد قرون أمضتها في التلقي و الإنصات، لم يتسن خلالها لغير صوت الخنساء أن يصدح في سماء الشعر العربي ،لكن الوضع اختلف اليوم ، وأصبح عصرنا حافلا بأسماء شاعرات استطعن أن يحرزن مواقع ريادية في قائمة المبدعين العرب [2] ، وما كان للمرأة أن تنعم بهذا المكسب لو لم يتم كسر عمود الفحولة . على أن اختراق المرأة الشاعرة للعالم الشعري الذكوري ليس هو الحسنة الوحيدة التي خلفها نجاح مشروع الشعر الحر ، فمما لا يقل أهمية عن ذلك الاختراق ،اتجاه الشعر نحو اليومي و الجماهيري والمهمش . وتأسيسا على هاتين الحقيقتين يذكّر الغذامي بما كان قد أشار إليه سابقا ، وهو أن التجديد الشعري الذي يمثله الشعر الحر ، إنما هو تجديد طال جوهر الخطاب الشعري ،بحيث وجهه نحو غايات ثقافية مغايرة ، "ومن هنا صح لنا [كما يقول] أن نقرأ قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة " [3].

لقد رأينا اذن أن هذه الدراسات (رحلة الى جمهورية النظرية – تأنيث القصيدة والقارئ المختلف – المرأة واللغة ج **1** – المرأة واللغةج**2** | ثقافة الوهم) ،تقوم على محاور رئيسية هي: إشكالية الأنا والآخر – النسوية – نقد المؤسسة، وهذه المواضيع المحورية هي لب الدراسات الثقافية الحالية، كما أن الكشف عن الأنساق المضمرة المتخفية تحت عباءة النصوص ،هي من أولوياتها ،وهذا من شأنه أن يضع دراسات (الغذامي) المذكورة في نقطة التقاطع بين اللساني والثقافي، وإن كانت الكفة ترجح لصالح الثاني موضوعا وأدوات، إذ الواضح أن الأدبية لم تعد العنصر الوحيد المبحوث عنه في النص، لقد كان يبحث في النصوص المقروءة عن شيء غير الأدبية .

والذي يشجعنا على ذلك أيضا، معرفتنا بأن (الغذامي) ،كان قد بشر بميلاد النقد الثقافي قبل صدور " النقد الثقافي " في ثلاث مناسبات ؛الأولى كانت بتونس سنة (**1997**) ،والثانية سنة

---

[1] – عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، م س ، ص : 44

[2] – نفسه، ص : 66

[3] – نفسه ، ص 66 .

(1998) في البحرين، والثالثة في المغرب سنة (1999)، وفي كل هذه المناسبات العلمية – وعلى ما يؤكد (الغذامي) – قوبل المولود الجديد باحتفاء ونصرة كبيرين [1]،لم ينغصهما نعي النقد الأدبي الذي أعلنه (الغذامي) بالموازاة مع خبر الميلاد. فقد دعا بصريح العبارة في ندوة الشعر بتونس إلى "...إعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه "[2]. وما يهمنا نحن من هذه الإفادة، هو أن (الغذامي) باشر الممارسة الثقافية قبل أن يتعرض لجانبها النظري مبثوثا في كتاب " النقد الثقافي " مما يعني أن القراءة الثقافية في الكتب المذكورة ، كانت ممارسة واعية ومقصودة ومستلهمة للمرجعية الغربية في مجال النقد الثقافي. ولم يمنعه من التصريح الاصطلاحي بها ، سوى الرغبة في تهيئة القارئ العربي لتقبل هذا النوع من القراءات ،حتى اذا جاء إلى التنظير لم تشل المفاجأة قدرته على الاستيعاب، ولعله استفاد في ذلك من تجربة " الخطيئة والتكفير "، التي صدمت بجدتها القراء العرب النقاد منهم قبل العامين. ومن هنا وعلى خلاف ما ذهب إليه الدارسون العرب المعاصرون في تحديد تاريخ دخول النقد الثقافي إلى المشهد النقدي العربي بسنة صدور أول كتاب تناول الجانب النظري له ،وهو طبعا كتاب (الغذامي) ،وذلك كان سنة (2000)، فإن الواضح أن بدايات النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي ، كانت قبل هذا التاريخ الشائع بسنوات. لقد بدأ مع هذه الكتب الأربعة. ولم يكن كتاب " النقد الثقافي" سوى "واسطة العقد" بين كتب سابقة ،وأخرى لاحقة. إنه تنظير يتوسط تطبيقين ،أحدهما تمهيدي والآخر معمق للرؤية الثقافية موسع لها. وما سنفعله الآن هو إنصات لما تم بسطه من بعد الفصل التمهيدي من شروحات وقراءات .

3- قراءة في الممارسة الثقافية :

لقد كان (الغذامي) في مرحلته الألسنية يبحث عن " الجمالي " احتكاما إلى ذائقته ،وإلى أدواته النقدية ،وفي حدود ما تسمح به القراءة البنيوية بأشكالها المختلفة ،و القراءة التفكيكية التي احتفى بها ايما احتفاء كما رأينا. لكنه اقتنع بعد ذلك أن النصوص تحمل في طياتها ما يعجز النقد الأدبي عن الإمساك به ،لأنه استنفذ كل ما لديه ،ولم يعد قادرا على العطاء ،وبرغم عظم الدور الذي قام به في تعليمنا كيفية تذوق النصوص ،وطريقة الالتذاذ بها ،إلا أن عطاءه ذاك ، كان عطاءا مشوبا بأخطاء جسيمة ؛ لقد حجب عنا الكثير من العيوب النسقية التي ظلت تتنامى وتتأصل، إلى أن بلغت درجة من التجذر، أصبحنا فيها نتصرف تحت إمرتها، ونحكم على الأشياء بإملاء منها. ولما كانت إساءات النقد الأدبي على هذا الحد من الخطورة ،ولما كبّدنا الركض وراء الجماليات الكثير

[1] – الغذامي : " النقد الثقافي| قراءة في الأنساق الثقافية العربية " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط 4 ، 2008 ، ص : 5 –6

[2] – نفسه، ص : 08 .

من الهزائم الحضارية والثقافية، فإن تصحيح المسار ،واستدراك ما فات ،يقتضي منا الأخذ بالمنهج الذي يقودنا إلى القبحيات، فـ" كما أن لدينا نظريات في الجماليات ،فإنه لا بد أن نوجد نظريات في (القبحيات)، أي في عيوب الجمالي وعلله"[1].

والواقع أن هذا النوع من النظريات، موجود بالفعل مختزلا فيما يعرف بالنقد الثقافي الذي أدخلت في صياغته الكثير من المواد النقدية ،لكنها حوّرت بما يتناسب مع الأرضية المعرفية الجديدة التي نقلت إليها. فأدوات البحث في (النقد الثقافي) هي نفسها أدوات (النقد الأدبي)، لكنها حولت إلى مهام أخرى، وهذا التحويل اقتضى نزع الحد المؤسساتي الذي يحيل عليه نعت " الأدبي" (المؤسسة الادبية | النقدية)، وبذا تخلص الفعل النقدي من مصطلح الجمالية ابن المؤسسة المدلل،وبتحرر النقد من الأدبية | الجمالية ،انطلق باتجاه دلالات القبحية، مما سمح لخطابات أخرى بالدخول في مجال الاشتغال النقدي مثل :الإشاعة ،و النكتة، والأغنية وغير ذلك من أنماط التعبير غير الرسمية. وبطاقة دخول هذه الأنماط الجديدة مجال النقد الثقافي ، كانت مؤشرة من طرف "الجمالي " أيضا ،ولكن ليس بالمفهوم المؤسساتي ،إنما بجماليتها صادرة عن طاقاتها المجازية ،و الكنائية والترميزية، وهذه الطاقات نفسها هي التي جعلتها ذات تأثير عميق وخطير،[2] لأنها تملك القدرة على اختراق الخطاب المؤسساتي ونقده من غير أن تلفت النظر إلى نفسها، وقد تكون متطابقة مع المؤسسة، لكن تخفي تطابقها فيما وراء النسق الظاهر.

ومهما يكن فالنقد الثقافي وحده هو الذي يمكن من تعرية الخطابات وفضحها، سواء كانت خطابات مؤسساتية، أو خطابات مضادة للمؤسسة، أو متواطئة معها .

وفي نظر (الغذامي) ،ما من شيء كرس الخطاب المؤسساتي ،ومكن له في الثقافة العربية سوى الشعر؛ الشعر هو الذي صنع الذات العربية، و كل خلل نسقي اعترى هذه الذات وثقافتها ،فالشعر هو المسؤول الأول والأخير عنها[3]، ،ذلك أنه مقوم من " المقومات التأسيسية للشخصية العربية ورثنا حسناته وورثنا سيئاته "[4]. لقد صاغ الشعر العربي – حسب(الغذامي) – الشخصية العربية بصفات سلبية في مقدمتها الطبقية والأنانية[5] ،ولم يسلم من هذه السمات أي واحد منا،وتأتي فئة الشعراء لتظفر بنصيب الأسد منها ،. لقد وقعت أرقى النماذج الإبداعية وأرفعها على أكبر حصة

[1] – عبد الله الغذامي : " النقد الثقافي"، م س، ص : 59 .

[2] – نفسه، ص : 59 – 61 .

[3] – نفسه، ص : 98 .

[4] – نفسه، ص : 94 .

[5] – نفسه، ص : 94 .

من هذا الخلل النسقي، فأسماء مثل (أبي تمام) ،و (المتنبي) و(أدونيس)، و(نزار قباني) على شهرتها الذائعة ،ومكانتها التي لم تضارعها فيها أسماء أخرى – في عرف المؤسسة الأدبية على الأقل باعتبارها أسست بإبداعها لمشروع فيه نوع من الجدة والابتكار – هي نفسها التي أسست للرجعية ،و النمطية، والسكونية في الإبداع العربي. ومن هذا المنظور الذي يؤكد صلة الشعر القوية بالمنظومة الذهنية ،و السلوكية ،و الثقافية العربية عموما ،انبرى (الغذامي) لتتبع الآليات التي تمكن بها من بلوغ هذه المكانة ،وتوصل إلى حصرها في مفهومين اثنين هما الشعرنة والفحولة .

الشعرنة :

يعود تاريخ فعل الشعرنة إلى العصر الجاهلي ،تحديدا مع شيوع ظاهرة التكسب بالشعر،حيث تم تحويل المدح إلى غرض مركزي في الشعرية العربية، وبعد زمن يسير من التقول على الشاعرين الذين سنا هذه السنة السيئة (الأعشى والنابغة) مدفوعين بالرغبة والرهبة ،واستهجان المجتمع لسلوكهما، حدث تحول اجتماعي خطير ،وهو تقبل هذا السلوك ،بل واستحسانه، ويعد هذا التحول حادثة ثقافية فارقة في تاريخ الشعرية العربية ؛حيث تم التمكين لثقافة المديح وترسيمها وكان من نتيجة ذلك، ما يسفر عنه (الغذامي) بقوله " هذه الثقافة التي ابتدأت ناقدة للشعر المدائحي ،انتهت لتجعل (الرغبة) أساسا إبداعيا ،و قانونا فحوليا وجرى تدوين الرغبة مع الرهبة، ليكوّنا الجملة الثقافية التي تصنع النسق الثقافي المحرك للخطاب ،و المتحكم بالذات الثقافية. وجرى نسيان الاعتراض الأول المضاد لشعر المديح "[1]،وبدء من هذه الحادثة، صار إتقان فن المدح شرطا لدخول إمارة الفحول ،أما إذا اجتمع لواحد من الشعراء إجادة المدح ،وإتقان الهجاء والفخر،فسيكون فحل الفحول. أما الأغراض التي تعلي من القيم الإنسانية الرفيعة، وتتمركز حولها مثل :الرثاء والغزل ،فلم تنل التقدير اللازم من لدن المؤسسة الأدبية والنقدية ،ولذلك وجدنا من الشعراء من كان يترفع على الرثاء بدعوى أنه فن نسائي (وقد برعت فيه الخنساء لأنها امرأة)، و(الفرزدق) مثال بارز على ذلك . أما الغزل فقد ذكره (ابن قتيبة) بالخير ،لكن في حالة واحدة من حالاته، وهي احتلاله موقع الاستهلال. لكن لا يمكن التعويل عليه كمطية موصلة إلى امبراطورية الفحول إذا ما كان هو غرض القصيدة المحوري. والشعراء الفحول هم الشعراء الذين يحسنون "التخلص " منه، ويقبلوا بزهو وخيلاء على غرضهم الأصيل الذي لا يجب أن يخرج على أحد الأغراض الثلاثة الأثيرة عندهم ،وعند المؤسسة الخادمة المخلصة لهم(المدح –الهجاء – الفخر)،وبينما

[1] – عبد الله الغذامي :" النقد الثقافي " ، م س ، ص : 149 .

تسهر هذه المؤسسة على حراسة مملكة الفحول، وصون القوانين التي تحميهم، وتحمي مواقعهم السيادية ،لا تتفضل على غيرهم من الشعراء بغير ربع اللقب، إنها تعتبرهم أرباع شعراء[1].

ولقد أدى الإعلاء من قيمة الأغراض التي تجمّل صورة سلوكات قبيحة ومذمومة أخلاقيا ،إلى وقوع خلخلة في سلم القيم ،كان من نتائجه أن أفرز ترتيبا جديدا لجملة القيم، حيث صار الأخلاقي غير مطابق للفني | الجمالي ،إن لم نقل نافيا له، ولعل أهم قيمة تأثرت سلبا بهذا التنظيم الجديد، هي قيمة الكرم حجر الزاوية في المدونة الأخلاقية العربية ،وما يجلي هذا التأثر السلبي ،هو تحولها من قيمة صافية وسامية ومنزهة عن الأهواء، إلى قيمة شعرية خاضعة لمساطر المؤسسة وأحكامها، لقد صار الكريم – بمقتضى حكم المؤسسة – هو من يجزل العطاء للشاعر المداح، أما الممدوح المغلولة يده ،أو الذي لا يبسطها كل البسط ،فلن يسلم من لسان الشاعر كما لن يسلم من ألسنة الناس وغمزهم وعلى مر الدهور، هكذا تشعرنت القيم وزيفت، وتشعرنت الحياة العربية في كافة مناحيها وأدوارها، كل ذلك من وراء التزييف الذي طال الكرم ،وشركاءه في السمو والرفعة بتواطؤ خطير ومذموم بين أطراف المؤسسة الثقافية كلهم مادحا ،وممدوحا ،ونقادا ومتلقين[2].

تشعرنت القيم إذن، وتشعرنت الخطابات ،فتحول خطاب "النحن " في الشعر، إلى أنوية مقيتة، وتم اختزال المصلحة العامة في المصلحة الشخصية ،وظل هذا الاختزال يسري في دم الثقافة العربية، حتى إذا بلغ الفطام لها صبي، غذته بالأنانية، وأشربته بحب الذات على حساب الآخرين،وظلت تنمي شخصيته ،وتبنيها على هذا الأساس ليكون الحاصل في النهاية، شخصية عربية لا تخرج عن أكثر الشخصيات الشاعرة شيوعا :

- "شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)
- شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضا)
- شخصية الطاغية (الأنا الفحولية)
- شخصية الشرير المرعب الذي عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهجاء). "[3]

ولم تشفع لا مجازية الشعر، ولا قيمته التخييلية في إبعاده عن دائرة التأثير في الشخصية العربية، بل على العكس لقد منحته هذه الخاصية طاقة استثنائية مكنته من ممارسة تأثيره ببراعة لم

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي" ، م س ، ص : 159– 160 .

[2] – نفسه ، ص : 190.

[3] – نفسه ، ص : 99.

تضارع، يقول (الغذامي) : " ومع أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون، فان اللافاعلية هنا هي إحدى عيوب الخطاب ،لأنها تسلب من اللغة قيمتها العملية، إذ تفصل بين القول والفعل ، كما أنها ترفع عن الذات مسؤوليتها عما تقول ."[1]، وزيادة في توضيح ما عناه (الغذامي) هنا نقول : أنه وبتحرر الذات مما تقوله، وبالفصل بين الواقعي | الذات، والخيالي | المقول تحدث علاقة انفصال بين ما يقال، وما يجب أن يكون. فما يقال (الخيالي) هو الأقرب إلى حياة الناس ،لأنه سيظل معهم يردد وينشد ،ويحفظ، ويروى، ثم يُتَمثَّل ،أما ما لا يقال وهو نفسه ما يجب أن يكون، فهو بعيد عن مجال التأثير ،لأنه بعيد عن الذاكرة ،و عن الوعي ،حتى لكأنه يصبح هو الخيالي ،لأن لا أثر له في الحياة وفي الواقع ،وتتعادل هنا الحياة والشعر فتصبح مشعرنة.

الفحولة :

ترتبط فكرة الفحولة وفق ما نظّر لها (الأصمعي) بفكرة الطبقية ،حيث يسعى الشاعر للتميز عن غير الشعراء من الناس ،وهذه هي الخطوة الأولى التي عليه أن يجتازها لبلوغ مملكة الفحول، ثم عليه ثانيا أن يتميز عن غيره من الشعراء، وطريقه إلى ذلك إثبات الذكورة شعريا تيمنا بـ(أبي النجم العجلي) الذي قال في بيت له شهير :

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

حتى إذا كتب له النجاح في هذين الاختبارين ،تمكن من التأهل إلى التصفيات النهائية التي سيتنافس فيها على المرتبة الأولى من أصل خمس مراتب، أولها : "الخنذيذ" ،و ثانيها ،"المفلق"، وثالثها "الشاعر"، وآخرها "الشعرور" [2].. أما أول الناس، وأول الشعراء، وإن كان منهم فهو " الفحل" الذي يحق له أن يقف شامخا رأسه جلالا وتيها ،لأنه ينتمي إلى "... فصيلة بشرية متعالية على شروط الواقع، والعقل، والحق "[3]. ومهما يكن، فالشاعر مقدم على غيره من غير الشعراء ،حتى أن آخر الشعراء مرتبة، هو المقدم على البشر أجمعين.

وكما جنت الشعرنة على قيم إنسانية رفيعة الكرم أولها، جنت الفحولة على روح الاجتهاد،وقضت على التفكير الناقد ،ذلك أن مفهوم الفحولة يتمركز على الأول | السابق والذكر، والمؤسساتي، وكل ما ينتج خارج هذه الدوائر ،فسوف يخضع للمصادرة ،وهكذا فالأمر محسوم دائما قبل أن يبدأ للسابق ،و على حساب الحاضر ،والمستقبل ،والضعيف ،والشعبي،وغير

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي" ، م س ، ص : 99 .

[2]– نفسه ، ص : 124 .

[3] – نفسه، ص : 130.

الشعري ،و المؤنث [1]، و كان من أثر تمكن قاعدة الأفضلية والأسبقية والإكبار للأولين | السابقين| الأجداد | الآباء،أن غدا الحفظ عنهم، والتسليم بكل ما صدر عنهم من أقوال ،و الاقتداء بهم في الأفعال مما ترفع له الرؤوس تفاخرا ومباهاة. وهكذا ترسخت ثقافة الحفظ كفعل تربوي وعلمي نموذجي ،يجعل الناشئة يسلكون طريقا في التحصيل لا يقاوم المحمولات النسقية للثقافة، وما أكثر ما حفظ الطلاب من أشعار ،و حكم ،و أمثال و،خطب. وأكثر من ذلك العلوم! علوم النحو والمنطق وقد صيغت في قالب شعري حتى يتسنى لها أن تتحول إلى محفوظات، لقد قضت الفحولة – حسب الغذامي – بأن تصبح ملكة (الحفظ) هي " الملكة الأهم تربويا ،بما أنها الآلة التي تحقق للنسق الاستمرار والتعزز "[2]، كما قضت بأن يصير الظلم قانونا محترما أهله من الصعاليك إلى الطغاة،ومن قطاع الطرق واللصوص إلى الشعراء و"المثقفين " ،بل لقد صار من شيم النخبة مذ وطّن له (زهير) في قلب المؤسسة بقوله " من لا يظلم الناس يظلم "، وحسّنه (عمرو بن كلثوم) في معلقته البديعة .

لقد وضع (الغذامي) معلقة (عمرو بن كلثوم) أمامه ،وفحصها بأدوات نقدية| ثقافية ،فوجد نسقها المضمر متطابقا مع بيان (المرزوقي) في عمود الشعر ،و بيان (ابن قتيبة) في معمارية القصيدة العربية ،وثلاثتها بيانات نسقية مكثفة لقبحيات كثيرة ،و فيما يخص قصيدة (عمرو كلثوم) ،فإن نسقيتها تتجلى في جعل بيان للظلم، وإذا كان الظلم في أيام (ابن كلثوم) يقترف باسم القبيلة ولأجلها ،فقد حوله الشعراء من بعده إلى سلوك ذي عائدات فردية ،يبدأ بتضخيم الذات وتفخيمها في مقابل تقزيم الآخرين ،وينتهي بالمبادرة الصريحة بالظلم بوصف المبادرة به هي الطريق الوحيد إلى اتقائه. هذا تماما معناه (بن كلثوم) بقوله :

بغاة ظالمين وما ظلمنا ولكنا سنبدأ ظالمينا

واستمر الشعراء مع هذا النهج ؛ انطلاقا من قناعة مؤداها أن الفحولة تقتضي المبادرة بالظلم،وتساوى في ذلك (ابن كلثوم) مع (الفرودق) و(جرير)، كما تشابه (أبو تمام) مع (المتنبي) و(نزار قباني) مع (أدونيس) [3]، وهكذا يتأتى للشعراء ومن وراء بلاغتهم، تصوير الباطل في صورة الحق* فما كان باطلا (الظلم) يغدو مشروعا وحقا ويستحق أن يفتخر به.

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي" ، م س ، ص : 132 .

[2] – نفسه، ص : 136

[3] – نفسه ، ص : 123 .

* استلهم مقولة تنسب للخليل بن أحمد : " الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم ... ويحتج بهم، ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل "، أنظر: "النقد الثقافي"، ص : 130.

وإذ أصبح للباطل قانون شعري يحميه ،ويحسّنه ،و يوطن له في وعينا الجمعي الباطن ،تحولت خطاباتنا كلها الشعري منها وغير الشعري (الخطابة – الكتابة – المقامة ...) القديمة والمعاصرة إلى صورة نموذجية لكل ما هو زائف وباطل. ولم يستثن في ذلك أي خطاب معاصر بما في ذلك الخطاب العقلاني [1]. أما الخطاب السياسي ،فهو الوريث المباشر والرئيس للخطاب الشعري. أخذ عنه الزيف ،وروح التعالي، والإحساس بتضخم الذات وتفوقها ،أما لغته فهي لغة " خشبية " تحاكي لغة الشعر التخييلية. ونتيجة لذلك كانت صورة الطاغية السياسي ،مطابقة كل المطابقة لصورة الفحل الشعري وهكذا يتساوى عند (الغذامي) كل من الشاعر والسياسي فحولة وطغيانا. وإذا طلبنا بيانا لوجوه التشابه ،وبرهانا على استقامة المماثلة أسعفتنا الدراسة (النقد الثقافي) بما يشبه موازنة استقيت معطياتها من جملة نصوص شعرية ،وعدد من المواقف السياسية ،رجحت الكفة فيها لصالح المطابقة بين الفحلين، وقد مثل فئة الشعراء في هذه الموازنة كل من (أحمد شوقي) ،و (جرير) و(المتنبي) ،و (الفرزدق)، فيما مثل فئة السياسيين (صدام حسين) .

أما آلية الموازنة ،فقد اعتمدت على استخلاص الجمل الثقافية المكونة للنسق الفحولي من نصوص للشعراء المذكورين على سبيل التمثيل والتأكيد لا الحصر، أي أن هذه النماذج تمثل غيرها وهذه الجمل هي:

1- " أنتم الناس أيها الشعراء* ، وهي الجملة القديمة | الجديدة، نطق بها (شوقي) لكنها مغروسة في الضمير النسقي منذ زمن الجاهلية، وفيها يجري التمييز الطبقي ،ويتم تعميد النسق أو عمود الفحولة .وذهب (الغذامي) إلى اعتبار حادثة تأمّر شوقي على الشعراء سخرية لا مزيد عليها، إذ كيف يصبح شاعر البلاط " العبد التابع، والمداح المنافق "[2] نموذجا يحتذى ؟ !. لقد كرست هذه الحادثة الصورة النسقية القبيحة للمثقف.

2- " أنا الدهر "**، "أنا الموت"***، "أنا النجم "****، هي جمل استلهمت النحن القبلية وترجمتها إلى الذات المفردة .

3- "شيطاني ذكر"، و"فيها يتم تمييز الذكورة باستحقاق خاص ومتعال"

---

[1] – عبد الله الغذامي : " النقد الثقافي"، م س، ص : 122-123 .

* – يقصد بيت (شوقي): جذبت ثوبي العصي وقالت أنتم الناس ايها الشعراء.

[2] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي" ، م س ، ص : 130.

** – يقصد بيت (المتنبي) : وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

*** – يقصد بيت (الفرزدق) فإني أنا الموت الذي هو ذاهب بنفسك فانظر كيف أنت محاوله

**** – يقصد بيت (الفرزدق) : وإني أنا النجم الذي عذبت به قرى أمة بادت وباد نخيلها

4- الأنا الأبوية عند المتنبي*

5- "مركزية الذات وتعاليها المطلق "

6- "إلغاء الآخر والتعالي عليه "[1].

هذه هي الجمل الثقافية التي شكلت الفحل الشعري ،والتي أنتجت جملا فرعية صاغت الفحل | الطاغية السياسي (صدام حسين) ،و الذي بدوره يختزل في مواقفه وسلوكاته وسياسته الجمل الثقافية التالية :

1- اندغام المادح والممدوح في لعبة واحدة ذات عائد نفعي لكليهما ،مع مباركة المؤسسة الثقافية .

2- عدم تحرج الذات (الفحولية) من ادعاء المثالية، وذلك من خلال نسبة كل سام ورفيع من الأخلاق والسلوكات إلى " نفسها" ،من غير أن يكون لكل ذلك سند من المنطق أو الواقع .

3- تمثله لقاعدة (معيار الفحولة هو البطش والعنف). وتعامله مع الخصوم هو خير دليل على هذا التمثل. فهو محكوم بالقوة والتجبر ،و خلو من مواقف العفو والمهادنة والحوار، وعلى ما يبدو أن هذه الصفات في نظره هي مما يزري بالفحول .

4- الحقيقة في معيار الفحولة السياسية ليس لها إلا وجه واحد، والصواب هو ما يراه الفحل وهو لا يحتمل الخطأ، أما الرأي الآخر فلا يحتمل الصواب. حتى لكأن الفحل شمس، والجميع طحالب عليها أن تعيش في الظل والظلام .

5- العلاقة بين القيمة الشعرية، والقيمة الفعلية هي علاقة اعتباطية، فما ينسب للطاغية من قيم هي مجازية ومتوهمة .وكما تم تحويل الكرم، تم تحويل قيم أخرى فتساوت الثورة مع الانقلاب، وانحصر مفهوم المواطنة في الإذعان للحاكم، والولاء له ظالما وقاتلا ومعذبا ونافيا بالفعل أو بالتهميش، فبقوة قانون النسق، يتحول الفحل الثوري " ليكون هو الوطن والوطن هو، مثلما أنه هو الشعب والشعب هو، وسلامته هي سلامة الوطن ،والتاريخ ،والإنسانية."[2]

6- من مقتضيات الفحولة – فضلا عن البطش والعنف– إسكات الآخر بأي وسيلة كانت ،ومن الحيل التي تم اعتمادها في هذا السبيل على ما يقول (الغذامي) : " اختراع الصمت

---

*– يقصد بيت المتنبي الذي يرثي فيه جدته : ولو لم تكوني بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كونك لي أما

[1]– عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي" ، م س ، ص : 129 .

[2] – نفسه، ص : 197 .

والترغيب فيه أحيانا أو فرضه أحيانا أخرى "[1]. والترغيب يكون – حسب (الغذامي) – بتصوير الصامت على أنه حكيم، وحليم ،ولبيب ،ومفكر. وفي الموروث من المأثورات ما يزن الصمت بالذهب[2]. والغرض من وراء اختراع الصمت ،هو رغبة النسق في تدجين المعارضة ،واستلابها وافقادها القدرة على الإنجاز[3] .

هذا ما أدى إليه اختراع الفحل ؛ صناعة الطاغية (الفحل السياسي) ، الذي هان عليه أن يختصر " النحن " القبلية في " الأنا " السياسية ويقلب المعادلة القديمة (أنا القبيلة) إلى معادلة جديدة هي (القبيلة هي أنا). وبصراحة هذا ما فعله (صدام حسين) حينما جعل الحزب الذي شكل من أجل الدفاع عن العدالة والوحدة، حزبا لـ الأنا التي ما كان الحزب ليكون من دونها حسب زعمه، وما كان العالم ليستمر من دونها، وهذه هي القناعة التي استوعبها النسق، وامتصها ثم عاد فوزعها بالعدل والإنصاف على أبنائه الفحول البررة. لقد كان النسق الملك الذي لم يظلم عنده أحد من الشعراء إلا من ظلم نفسه بالخروج عن مقتضياته وحكمه، أما مطيعوه من (عمرو بن كلثوم) إلى (المتنبي) إلى (نزار قباني) وغيره فقد ،علمهم كيف يتقنون ممارسة دور الأبوية بنفي الآخر، واحتكار المعرفة والسلطة، وشخصنة العالم، واختصاره في شخصية واحدة هي شخصيته هو، شخصية الفحل[4].

انطلاقا من هذا المهاد حاول (الغذامي) تتبع تمثيلات الفحولة في الخطاب الشعري لكل من (المتنبي) و(أبي تمام) و(نزار قباني) و(أدونيس).

وبدأ بـ(المتنبي) طارحا سؤال مثيرا ومستفزا مؤداه :" المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟ **!** "[5]. أما جوابه فصادم للذائقة العربية التي صرفت قرونا في مدح (المتنبي) المادح بدوره والتغني بأمجاده البلاغية. والواقع المؤسف الذي أقر به (الغذامي)، هو أن هذه الذائقة تربت على قبول المزيف والكاذب بنشوة وبأريحية لا مثيل لهما ،و اشترك في هذا الانتشاء كل من المادح والممدوح ،والجمهور الحاضر وغير الحاضر ،" كلهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة ،و دخلوا مشاركين في هذه اللعبة، واستمتعوا بها حتى صارت ديدنا ثقافيا واجتماعيا مطلوبا ومنتظرا، وهي اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية في الشعر العربي أيام عزه ،مما غرس هذا الخطاب المدائحي في الذهن

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي " ، م س ، ص : 205 .

[2] – نفسه، ص : 206 .

[3] – نفسه، ص : 194 – 197 .

[4] – نفسه، ص : 193– 195 .

[5] – نفسه، ص : 93 .

الاجتماعي، مع ما فيه من قيم أخطرها صورة الثقافة الشحاذة المنافقة، وصورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعريا وأنانيا مترفعا بذلك عن شروط الواقع والحقيقة"[1].

لقد فاتنا ونحن نترنح طربا لفرائد (المتنبي)، ونتهادى انتشاء لشوارده، أن نلاحظ قبحيات خطابه ،وهو لأنه الشاعر الأكثر نسقية، فهو الأكثر اجتذابا لنا، والسر في ذلك هو قدرته على تلبية متطلبات النسق الكامن فينا وإشباع جموحه [2]. وأكثر قصائده نسقية – حسب (الغذامي) – مدحياته لـ (سيف الدولة) ففي هذه القصائد يتستر النسق باقتدار رهيب. وكفى بقصيدة "واحر قلباه" دليلا على ذلك. فتحت قناع الثوب البلاغي الأنيق، والجامع لمفاتن الشعر معظمها، تقبع أربع دلالات نسقية هي: التعويض والاستهزاء، الاعتداد بالذات، اعتماد أسلوب التخويف، تحقير الآخر وتقديمه في صورة الخصم الذي يستحق السحق والنفي [3] .ومن وراء هذ الخلل النسقي الكبير استحقت القصيدة أن تعد جملة ثقافية مكثفة لعيوب النسق .

وإذا كان النسق متجذرا بهذا العنت عند أكثر الشعراء جماهيرية وشعبية في القديم والحديث فذلك "يبين مدى تجذر النسق ومدى تمثيله الثقافي لضميرنا الثقافي المتشعرن ،و المتلبس بالنسق بكامل عيوبه ،وما الجماليات إلا أدوات للمخادعة ،و المخاتلة الثقافية ." [4]

ومن (المتنبي) إلى (أبي تمام)، ينقّل (الغذامي) أدواته، لكن لا يتغير حكمه، فالعيوب هي هي،والعمى الثقافي يغشي الرؤية ويحجب القبح. فتحت عنوان لافت وغير تقليدي هو: "العمى الثقافي| أبو تمام بوصفه شاعرا رجعيا "، راح (الغذامي) يعمل على نسف مسلمة أن (أبا تمام) هو زعيم المجددين، وحامل لوائهم إلى جنة الإبداع الحقيقي المتحرر من أغلال السابق. وخلص إلى أن التجديد الشكلي الذي قام به، هو الذي أعمانا عن رؤية نسقية الخطاب، فـ(أبو تمام) لم يكن أبدا من مناوئي النسق ومعارضيه، بل على العكس لقد قاد ردة شعرية إلى الجاهلية الأولى، بعدما كان الشعر قد اقترب من اليومي بفضل (بشار)، و(أبي نواس) و(السيد الحميري) و(أبي العتاهية)، وقد نبه المستشرق (غرنباوم) إلى هذه الحقيقة. وقبله (القاضي الجرجاني)، غير أن هذه الملاحظة لم تشكل

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي " ، م س ، ص : 94 .

[2] – نفسه، ص : 167 .

[3] – نفسه ، ص : 171–172 .

[4] – نفسه، ص : 176 .

حدثا عند أهل البلاغة والنقد. ومرت كما مرت الكثير من الملاحظات التي كان من الممكن استثمارها في التأسيس لمقولات في نقد الخطاب [1].

ويأتي جوابه الشهير :" لمَ لا تفهم ما يقال ؟" عن سؤال بريء مؤداه: " لمَ لا تقول ما يفهم؟ "ليؤكد رجعية (أبي تمام) ونسقيته. ويدلل على ضيقه برأي من يخالفه، وتعاليه على الآخر،وادعائه امتلاك الحقيقة [2]، فيما هو يمارس الإبداع على نحو لا يخلو من سذاجة حسب (الغذامي)، تتضح هذه السذاجة في تسبيقه وضع القوافي قبل الأبيات نفسها، وليس أدمغ من ذلك حجة، على أن حداثته هي حداثة صنعة وتكلف وزيف، حداثة شكل وعرض لا حداثة جوهر وفعل. ومع هذا جُعلت حداثته نموذجا يحتذى، ويحتفى به ،وفي هذا ما يكفي لنقدر حجم العمى الثقافي الذي غشى الرؤية الحداثية[3] القديمة والمعاصرة، يقول (الغذامي) في هذا السياق : "وهذا قانون نسقي جاءت معارضة أبي تمام لتعززه ،ولتجعله قانونا حداثيا تتوافق الحداثة فيه بسلطوية مماثلة لسلطوية الخطاب المهيمن، وبدل الأب التقليدي نحصل على أب حداثي، وبدل الأول ،نحصل على آخر لا يختلف في استبداديته على سالفه"[4]. وهنا يقصد وبشكل مباشر كلا من (نزار قباني) و(أدونيس) اللذين أحييا أمبراطورية النسق، ومكنا لها عبر فعلي الاستفحال (نزار)، والتفحيل (أدونيس)، وهذا بعد أن اعترض الثنائي الثائر (السياب ونازك الملائكة) طريقه، وحاولا ليّ عنقه. لقد دخل الأربعة لعبة صراع الأنساق فتعاون (السياب) مع (نازك) على كسر سلطة النسق من خلال كسر عمود الفحولة والذكورية (العمودية)، بينما تحالف الآخران من أجل استعادة النسق ولو من غير عمود[5]. تمويها وإبعادا للشبهات .

ويقر (الغذامي) بأن جرأة (نازك) غير المتوقعة، والتي أصابت الفحولة في ذكورتها، وفي عموديتها جعلت الفحول يستنفرون. فكان من تداعيات هذه الحادثة، أن تخيرت الثقافة اثنين من حراسها ذوا بأس شديد ليعيدا لها السلطة الضائعة. وأولى الانتصارات التي أعادت لها الاعتبار،ديوان (نزار قباني) : " طفولة نهد " الذي تصدره بيان فحولي مما جاء فيه : "ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، و كيف يعتذر

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي " ، م س ، ص : 179 .

[2] – نفسه ، ص : 181 .

[3] – نفسه، ص : 182 .

[4] – نفسه، ص : 181 .

[5] – نفسه، ص : 246 .

لهذا الانسان الاله الذي تداعب أشواقه النجوم "[1]، ففي خطاب كهذا يطفح نرجسية وتقديسا للذات، ترتسم الذات الفحولية لتختزل النسق المتفحل، والمتشرب بنهم من لدن كل المتهافتين عليه، والهاتفين له، واللاهثين لسماع أشعاره. بجماهيرية (نزار قباني) العارمة هي علامة على تشبع شعره بقبحيات النسق، هذه القبحيات التي ينفذ إليها (الغذامي)، فيكشفها واحدا واحدا، متخذا من لغة خطابه الشعري معبرا. وفيما ادعى (نزار قباني) فيما قاله أنه "مؤسس لأول جمهورية النساء أكثر مواطنيها " صحح له (الغذامي) خطأه ؛ حيث كان عليه أن يقول أنه مؤسس "مملكة النساء أكثر مستعبديها "، ثم يعقب قائلا : " هذا هو برنامج السيد الشاعر، رئيس الجمهورية، بوصفه الأب الرمزي الذي لا يصير فحلا، إلا عبر تأنيث ما عداه، بمعنى أن هذه الفحولة – كما هو شأنها أبدا – ترى التأنيث نقصا ودونية، وكائنا مسكينا تحتاج إلى الشاعر |الأب لكي يرعاها، ويتكلم نيابة عنها. "[2]

ومن تبعات هذا التسلط الذكوري الغاشم، تجريد المرأة من كل قيمة ثقافية، أو فكرية، أو إنجازية ورهن وجودها في دائرة الجسد، فيما ألغى الجزء المخصص للعقل، والفكر، والحس، والشعور. ويخلص (الغذامي) إلى أن نظرة نزار للأنثى، ووفق ما تجليها نصوصه، كانت محكومة بالشبقية. لقد كان كأنه يتحدث باسم كل فحل، وبلسان كل رجل، فكلماته " تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث "[3].

أما الخطاب الشعري الأدونيسي فهو – حسب (الغذامي) – خطاب في التفحيل قبل كل شيء، يبدأ مع تحويل الذات من الشعبي، إلى النخبوي بل الأسطوري مثلما يتجلى من خلال الاسم،ليكون اسمه كما سيرته متساوقان تماما مع هوى النسق [4]، أما كتبه عن الحداثة بما تتضمنه من أفكار وطروحات، فلم تلحق ضررا بالنسق، بل كرسته وتطابقت معه. فيما أبرزت نصوصه ،خطابا مضادا للمنطقي، مضادا للمعنى ،سحريا ،نخبويا ،منفصلا عن الواقع متعاليا عليه، فرديا، غير تاريخي، مناوئا للآخر، مختزلا للكون، متمركزا حول الأنا، غايته المطلقة بلوغ الفحولة، مثلما تبتغيه الثقافة.[5]

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي " ، م س ، ص : 249.

[2] – نفسه ، ص : 256 .

[3] – نفسه، ص : 267 .

[4] – نفسه، 270–273 .

[5] – نفسه، ص : 293 – 294 .

هكذا يحمّل (الغذامي) الشعر العربي وزر عيوب الشخصية العربية التي تبرزها عدة نماذج بشرية سلبية، مثل نموذج الشحاذ ،و الكذاب، والمنافق، والطماع، ويجسدها –شعريا– حقل العلاقات والقيم بين المادح والممدوح، ومثل هذه السمات تسربت من الخطاب الشعري، إلى الخطاب الأدبي (النثري)، والخطابات الأخرى، لتشكل في مجموعها الخطاب الثقافي السائد. وقد كان هناك أمل – يقول (الغذامي) – في إنقاذ الخطاب الثقافي العربي من هذه النسقية المقيتة، ممثلا في (عبد الحميد الكاتب) الذي دعا في نصيحة له لزملائه من الكتاب أن ينفتحوا على الآخر، وناشدهم بأن تكون كتابتهم استدعاء للكتابة العقلانية، والفكرية الرصينة ....[1]، غير أن نصائحه تلك لم تلق سوى الصد والإعراض، " وكل الذي ورثته الكتابة عن (عبد الحميد)، هو الصناعة والتصنع، ومحاكاة اللغة الشعرية أسلوبا ومسلكا ،وقدم نمطا من الخطاب المزخرف المعتمد على اللعب اللفظي، وعلى التنويعات البليدة في التعبير المكرر، لمجرد التأنق وإظهار المهارة اللفظية "[2] وأكثر النماذج النثرية بؤسا وإظهارا لفعل النسق، المقامة لأنها مثال صارخ لتجاور العيوب النسقية، من الكذب إلى التأنق الشكلي والمفرغ من أي حضور للعقل، إلى امتهان الشحاذة التي كساها النسق ثوبا جميلا ستر قبحها الأخلاقي، بل وحوّلها " إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية. وتتضافر الحبكات الثلاث الكذب | والبلاغة والشحاذة لتكون قيما في الخطاب الثقافي،حتى ليسمى مبتكر هذا الفن،ببديع الزمان، وكأن ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية "[3].

هكذا يتساوى الشعر مع النثر في الخلل النسقي . كما يتعادل القدامى والجاهليون، مع المعاصرين من الشعراء وغير الشعراء من المشتغلين بالخطاب السياسي ،و الحزبي ،و الإعلامي إنتاجا وتعاطيا. فكل هذه الخطابات مسكونة بالزيف والكذب، وموجهة لخدمة مصالح منتجيها ، كما أنها متمركزة حول الأنا ومقصية للآخر[4]، حتى لكأن هذا الخطاب –وهو معاصر– " القصيدة القديمة مداحة | هجاءة، أو أنانية متفحلة"[5]،وألغي في خضم ذلك كله، سؤالان كبيران وراقيان ،هما سؤال الأخلاق، وسؤال المعقولية .فلم تكن الثقافة العربية معنية بهما على الاطلاق، ونتج عن ذلك، أن المكونات الثقافية للإنسان العربي كانت خلوا منهما، في الوقت الذي تزودت فيه بالجمالية التي ظل الخيال يرعاها ويهدهدها، فأنامت –إذ نامت – عقل العربي وضميره في خندق

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي " ، م س ، ص : 106 .

[2] – نفسه ، ص : 106– 107 .

[3] – نفسه ، ص : 110.

[4] – نفسه، ص : 110– 111 .

[5] – نفسه، ص : 111.

النسق، ورأينا نتيجة ذلك الخطابات العربية كلها خطابات نسقية مشوهة مغلفة بالزيف ،خالية من القيم العلمية والإنسانية. [1]

وما التوجه العربي الشامل لإيثار اللفظ، وإعلائه على المعنى، إلا شاهد على تغييب القوة المفكرة مع القيمة الإنسانية عن الإنتاج الثقافي، فكان من تبعات احتفائهم باللفظ ،أن منحوه صفة الذكورة، ومن ثمة كان حقيقا بـ(ابن جني) أن ينسبه إلى الأوائل ،بوصفهم أصحاب الكامل | الأفضل | الأصل | الأشرف. أما المعنى فقد ألحقوه بالمؤنث، وقد صدر عن (عبد الحميد الكاتب) من الأقوال، ما يفيد ذلك ،وهو لهذا من نصيب المتأخرين حسب (ابن جني) .

أما استخفاف النسق بدور العقل والفكر، فقد انعكس في ذهاب (الجاحظ) إلى وصف العرب، في إطار حربه ضد الشعوبية بأهل البديهة – "و اللفظ مقوم بديهي" [2] –. والبديهة تعتمد على الارتجال والتعامل مع الموقف بصرامة لا تخلو من انفعال، مما يضعف نشاط العقل، ويرهن نشاطاته الراقية كالتأمل والتدبر . " ومن قبل (الجاحظ) وصف المدونون شعراء الحكمة بعبيد الشعر، لأنهم يمضون أوقاتا في التأمل والتفكر والتنقيح، وهذا يقلل من فحولة القصيدة، ويحيلها إلى التأنيث والدونية، ويجعل فاعلها عبدا وليس سيدا فحلا. "[3]

هذه التوجهات، هي خلاصة لما أسس له النسق من مكونات ظلت الثقافة العربية تتجرع آثارها بصمت مطبق، متوسلة قناع الجمالي الذي عرف كيف يخفي القبيح والمعاب في هذه الثقافة،الأمر الذي منع النقد الأدبي من التسلل إلى جوف المؤسسة الثقافية لاستراق السمع، وكشف ألاعيب هذه المؤسسة وحيلها في خلق أنواع من الترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكيها .في الوقت الذي كانت فيه ثمة نصوص تسلك طريقا معاكسا، وتتبنى أفكارا مضادة لتوجهات النسق، ولم يكن بمقدور النقد الأدبي أن يتفطن لها. وجاء (الغذامي) بأدواته الجديدة، أدوات النقد الثقافي حتى يكشف المستور منها، ويفضح مضمراتها، وهذا هو هدف النقد الثقافي هو تحويل الأداة النقدية من البحث عن الجمالي الخالص، إلى تعرية الخطابات المؤسساتية والمضادة (المهمشة) والوقوف على طرائقها في الإفصاح .

وقد ظفر (الجاحظ) بقصب السبق في بلوغ متن الممارسة الثقافية الغذامية من بين أنداده من الأسلاف ولعل الأمر راجع إلى قوة خطابه، وإلى تفطنه الرائد لعملية الفرز الثقافي التي حدثت إبان

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي" ، م س ، ص : 166–167 .

[2] – نفسه، ص : 137 .

[3] – نفسه ، ص : 137 .

العصر العباسي. لقد وقف (الجاحظ) إذن على عملية فرز مؤسساتي استهدفت وضع حدود فاصلة بين المركز والهامش، وكان الهامش من حظ الأعراب، وأقليات أخرى مثل " السودان ،و البرصان والنساء ،و الجواري "[1]، وكما يبدو فإن المعايير المعتمدة في هذا الصنيع هي : الانتماء (المكاني) – الجسد – الجنس، وتتبع (الجاحظ) الناقد لهذا الفعل، يترجم اهتمامه الاستثنائي بالمهمش .وبباعث من هذا الاهتمام عمل في "البيان والتبيين" على فضح أساليب التعامل مع المهمش من جهة، وإبراز الصراع بين الثقافة المؤسساتية، والثقافة الجماهيرية المهمشة من جهة أخرى. وقد وجدت ظاهرة الاستطراد كظاهرة أسلوبية اشتهر بها (الجاحظ) لدى (الغذامي) تفسيرا ثقافيا. فالاستطراد إن هو إلا نوع من المخاتلة والمخادعة تقصّد بها (الجاحظ) الخروج عن المتن (المركز | المؤسسة)، ثم انتقاده متوسلا طريق السخرية والتعريض. في الوقت الذي يستمر فيه المتن في لعبة التمويه والتظاهر بتبني الخطاب الرسمي. وهكذا عمل الخطاب المجاور والمعترض (الاستطرادي) على هدم الخطاب الرسمي ونسفه، وبذا يكون (الجاحظ) ومن خلال اصطناعه لنظامين متعارضين(ظاهر ومضمر) داخل خطاب واحد، مجسدا لمفهوم الدلالة النسقية [2].

ومن مضمرات هذا الخطاب التي كشف عنها (الغذامي)، فكرة تأزم العلاقة بين "الذكورة " و "الأنوثة" والتي تجليها إحدى الحكايات، وهي حكاية اعترضت "كتاب العصا ". إن هذه الحكاية حسب (الغذامي) تنام على حقيقة الاستخفاف الأنثوي بالذكر ،و محاولة الأنثى تجريد الذكر من وسائل الفحولة ممثلة في الأعضاء الباطشة [3]، وهذه الدلالات الخفية وجدها (الغذامي) متكثفة عند دال " العصا" ؛ فللعصا مدلول مكمل للرجولة والفحولة، بل هي واحدة من شروطهما .ووضعها في سياق التهكم والسخرية، يدلل على محاولة المهمش (المرأة في هذا النص) تهشيم السلطة المؤسساتية، واعتراضها والتعريض بها [4]. هذا وقد اعترف (الغذامي) لـ (الجاحظ) بفحولة خطابية | لغوية، أظهرها نجاحه في تحويل الهامش إلى متن، وزحلقة المتن إلى الهامش بالاعتماد على فاعلية الاستطراد في هذا المضمار .[5]

ويعود (الغذامي) في كتاب " الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي "، إلى الحديث عن خطاب الفحولة الذي اكتسح الخطاب الإعلامي بطل العصر بلا منازع، محاولا تسخير

---

[1] - عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي" ، م س ، ص : 224 .

[2] – نفسه ، ص : 224–226 .

[3] – نفسه، ص : 226– 229 .

[4] – نفسه ، ص : 230– 233 .

[5] – نفسه، ص : 235 وما بعدها .

التكنولوجيا لصالحه ،و يتجلى ذلك في نزوع بعض الزعماء العرب إلى توظيف الصورة في استمالة الجماهير، و كسب ودها حفاظا على السلطة، واتقاء لأي تشويش محتمل، ويمثل (الغذامي) هنا بـ(صدام حسين) الذي قدم نفسه لشعبه في صور عديدة ؛ من عسكري شجاع، إلى أب للأيتام، إلى رجل شعبي ...إلخ[1]، ثم سخر الأجهزة الإعلامية لتسويق هذه الصور الجميلة والمتكلفة.

هكذا حاول الفحل السياسي أن يهيمن على الخطاب الإعلامي ، كما هيمن على الخطابات التقليدية من قبل. لكن الصورة بطبيعتها لا تخضع للاحتكار كالشعر، فإذا كان هذا الأخير موجها للاستقبال الارستقراطي ،فإن الصورة مصوبة للاستهلاك الجماهيري ،وهذا الذي حاول (الغذامي) إيصاله من خلال عنوان الكتاب (سقوط النخبة وبروز الشعبي). واتسام الصورة بالطابع الشعبي ،جعلها مصدر خطر يحسب لها الساسة ألف حساب ؛ فهي وسيلة تعبير ،ومؤشر فعال يوجه الرأي العام إلى الوجهة التي يريدها لها مالكو زمامها، فلأول مرة ،تظهر قوة تنافس القوة السياسية وترهبها ،وتضطرها أحيانا إلى مهادنتها وملاينتها. وليس أثمن عندها مكسبا، من أن تضمن مساندتها، فهي حينئذ إن لم تكتف بالتستر على عيوبها وألاعيبها بالصمت ،توسعها مدحا وإطراء، وسيعود هذا التواطؤ على الطرفين بالنفع الآني المادي غالبا ،و بالإفلاس المعنوي آجلا. وهذا النوع من الإعلام، هو الإعلام النخبوي الذي لا يوليه النقد الثقافي كبير اهتمام ،باعتباره تابعا للمركز والمتعالي، وإنما يغلّب عليه الإعلام الذي يرجع صدى الجماهير ،و يسمع صوت المهمشين، فهذا هو الإعلام الذي يكشف عن الذات ويفضحها ،و يعريها ويقدم الحقيقة سافرة من غير حجاب تمويهي أو تزييني،فيأخذها الناقد الثقافي ،و يشتغل عليها بوصفها حاملة لأنساق مكونة من عدة جمل ثقافية [2].

ومن بين الجمل الثقافية التي اشتغل عليها (الغذامي)، مسألة اللباس التي تجاوز مستوى التعامل معها على أنها مسألة شخصية عرضية، إلى النظر إليها على أنها جملة ثقافية تحتمل التأويل، تماما كما تحتمله الجملة البلاغية، وما الجدل الذي دار وما زال ،حول حجاب بعض المذيعات والإعلاميات العربيات، سوى دليل على ذلك، حيث استحالت ظاهرة الحجاب إلى مادة للأخذ والرد بين الفقيه والسياسي والقانوني والمشرع ... وبرغم اختلاف هؤلاء الخصوم وصدامهم – تبعا لاختلاف المرجعيات التي يصدرون عنها – إلا أنهم يلتفون حول حقيقة ساطعة، هي خطورة الصورة وأهميتها في صناعة القرار الشعبي الذي تخشاه دوائر الحكم ،باعتباره قادرا على إضعاف قوتها المادية الظاهرية، وهي القوة التي تعمل هذه الأطراف على الحفاظ عليها، حتى وان كانت مفتقرة إلى قوة

[1] – عبد الله الغذامي: " الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت ، ط2 ، 2005 ، ص : 89.

[2] – نفسه، ص 87 – 95 .

الدعم الحقيقية المعنوية ،وظلت هذه المؤسسات السياسية والدينية ملازمة لخط الدفاع ضد هذه القوة الغازية، ليس بتحصين نفسها من الداخل بمراجعة سياستها وإعادة النظر في أبنيتها وآلياتها ،بما يتسق مع مصلحة الجماهير، لكن بالعمل على سد الأبواب والنوافذ التي يمكن لهذه الأفكار المعارضة أن تتسلل عبرها [1]. وما إقدام الإدارة الأمريكية على منع قناة " العربية " من تغطية الأحداث الدامية في العراق ،وكذا سعي بعض المؤسسات الدينية والسياسية في الوطن العربي وخارجه، إلى منع بعض المسلسلات التلفزيونية من مواصلة العرض، إلا شاهد استخدمه (الغذامي) للبرهنة على ما يقول [2] .

ولم تسلم مؤسسة "الأسرة" أيضا من تأثيرات الصورة، وتدخلاتها الناعمة في إعادة تنظيم الأشياء والعلاقات. وأهم مظهر من مظاهر اختراق الصورة للمكان (المنزل)، هو تهشيم سلم التراتب العائلي، وإفقاد السابق أفضليته، ولم يعد الآباء والأجداد سوى رموز للجهل والقيد، أو في أحسن التقييمات وأحرصها على التأدب فهم يمثلون التيار الكلاسيكي على مستوى الأسرة. وفقدت الجدة تبعا لهذا دورها التقليدي في التربية والتسلية من خلال ممارسة فعل الحكي ليحل التلفزيون محلها في هذا الجانب [3].

و طالما أن مؤسسة الأسرة مشمولة بتأثيرات الصورة، فمن الطبيعي أن تكون المؤسسة الاجتماعية عرضة للتأثر أيضا، ويختزل (الغذامي) المظاهر المختلفة والعديدة للاختراق الإعلامي لجسد المجتمع، في مصطلح " التأنيث " ؛ فالمجتمع اليوم، وتحت إمرة الإعلام، يعيش حالة تأنيث غير مسبوقة، يشهد عليها السباق المحموم من قبل المشتغلين بمجال الصورة من إعلاميين ومتعاملين (فنانين خصوصا) من أجل هدف سام بالنسبة لهم ،وهو جمال المظهر. ومن ثم أصبح الجمال صناعة تتنافس شركات كبرى على التفوق فيها، يتجلى ذلك، في الحرص على استقطاب أكبر نسبة ممكنة من المستهلكين لثقافة الأزياء والموضة ،و تساوى في ذلك الرجال والنساء ،وهؤلاء المستهلكون سيكونون نماذج محتذاة من جموع الشباب في مظهرهم ،وفي خياراتهم الجمالية، كما هم محتذون ومتأسى بهم في لغتهم وفي لغة أجسادهم [4]، وهكذا يكون اللباس ،واللغة ،ولغة الجسد علامات اجتماعية على تأنث المجتمع وتأنث الثقافة .

---

[1] – عبد الله الغذامي: " الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي "، م س، ص : 100 .

[2] – نفسه ، ص: 78 .

[3]– نفسه، ص : 121–125 .

[4] – نفسه، ص : 115–117 .

لكن هذا التحول نحو الأنوثة إن هو حسب (الغذامي)، إلا مظهر يخفي جوهرا غفلا ومستترا وهو الفحولة، يقول (الغذامي) : " ولا شك أن تأنيث الصورة ،إنما هو آت من رغبة فحولية لخلق المتعة البصرية ،واستخدام الجسد المؤنث لتحقيق ذلك. "[1]، وبذا تتضح الرؤية ،و تبرز الظاهرة التأنيثية كصناعة فحولية أدواتها المال ،و الجنس والعنف.

وهكذا يخيّب (الغذامي) بكشفه هذا، آمال ملايين النساء اللائي اعتقدن أنهن تمكن من تأنيث العالم ،و المجتمع ،و الثقافة عن طريق تأنيث الصورة، وبالتالي رجحن كفة الصراع الأزلي لصالحن ،ويثبت أن هذا كله مجرد وهم ،فالتأنيث هو لعبة فحولية ،و هو اختراع من اختراعات الفحول الجدد الذين عرفوا كيف يستخدموا التكنولوجيا لفائدة النسق المتمركز حول قيمة الفحولة والتي بدورها تجد دائما أقنعة تستر بها وجهها، وبالنسبة للصورة فإن الفحولة تخفت تحت قناع التأنيث. لكن وفي وجود النقد الثقافي وأدواته القادرة على سبر عيوب النسق، انفضح الوجه الآخر للتأنيث؛ ففي مقابل حالة التأنيث هذه ،ترتسم صورة التفحيل المرتبطة بمشاهد العنف المنبثة هنا وهناك : حروب ،ومشاحنات ،و صراعات ،و مشاهد سينمائية ممعنة في العنف[2].

ها هما إذن النسقان يتعارضان، وحيث يحدث الاصطدام ،تسطع صور أخرى ثانوية متفرعة عن كليهما فتتجاور أفقيا ،ويتم الاستبدال عموديا ،بين صور منبوذة على مستوى الخطاب مطلوبة على مستوى الفعل والهوى ،وبهذا الخصوص يقول (الغذامي) موضحا : " هو نسق ثقافي قديم بين فضاءات المتعة ،وفضاءات التحريم ،وتجاور الأثنين معا مع تناقضهما، وجاءت ثقافة الصورة لتلعب على هذا ولتكشفه ،في الوقت ذاته "[3] .

وإذ كنا قد عرفنا أن ميدان الصورة يشهد هيمنة مطلقة لصالح الفحولة، فإن (الغذامي) يقر أيضا بأن فكر " العولمة " ينعم بحضور طاغ في مجال الثقافة البصرية ،وبما أن النسق – يقول (الغذامي) – ينتج الشيء ونقيضه، فان نقيض الفحولة ،هو تأنيث الخطاب التلفزيوني ،ونتاج العولمة المضاد، هو التنامي المطرد للتيارات المعارضة لسياسة الأمركة ،و النظام العالمي الجديد من داخل أمريكا نفسها، في ردود فعل مناهضة لسياساتها الخارجية [4]، وبهذا نقف على القاعدة التي خرج بها (الغذامي) من دراسته للخطاب الإعلامي ،و التي يبرزها النص الآتي :"وسنجد دوما أن النسق

---

[1] – عبد الله الغذامي: " الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي "، م س، ص : 118 .

[2] – نفسه ، ص : 199–200.

[3] – نفسه، ص : 202 .

[4] – نفسه، ص : 44 .

يتحكم في الاستقبال والإرسال معا، ويتحكم في آليات التأويل. "[1] ويظهر هذا التحكم في كثير من المقولات السارية في الخطاب الإعلامي ،والتي أخذ (الغذامي) نفسه بمراجعتها، من ذلك مقولة "الغزو الثقافي " التي كثر تداولها في الدوائر الإعلامية، فهي في نظره ليست أكثر من مقولة واهمة،هدفها تخويف الذات ،والتشكيك في مقوم الانتماء عند جيل الشباب خاصة ،باعتباره هدف الغزو وأداته. ويؤكد – بنظرته النقدية والواقعية للأشياء – أن الشباب الذي يبدو من تعبيراته الشكلية والصورية ،ولهاثه وراء كل ما له صلة بثقافة الآخر، من لباس ،و مأكل ،وأشكال فنية وذوقية، أنه منسلخ عن هويته، غير مشغول بقضايا الأمة والمجتمع، ولا منصت للشعارات المثالية مثل حقوق الإنسان وما إليها، هو أكثر فهما لهذه القضايا، وأكثر تحمسا وانتصارا لها ،وتفاعلا معها وانفعالا بها، ثم إن الملاحظ الذي لا يُختلف عليه، هو أن الشباب هو المحرك الأول للمظاهرات المبرزة لمواقف الرفض للسياسات الجائرة والفاسدة ،من غير تهيب أو حسبان لعواقب غير محمودة في الغالب .[2]

وعلى العموم ،فـ (الغذامي) يقلل من الخطورة المتوهمة للتغيرات الثقافية التي أدت في عرف النخبة إلى تمييع المجتمع ،و انحداره نحو استهلاك المنتجات الثقافية (التلفزيونية) الرديئة ،و المفرغة من أي قيمة ثقافية فعلية .وأكد بالمقابل أن الجماهير وميولها هي هي قبل الصورة وبعدها، وكل ما في الأمر، أنها لم تكن تجد ما يشبع رغباتها، أو يسمع صوتها، فلاذت بالصمت .وحينما جاءت الصورة ،وجدت ضالتها، ووجدت ما تعبر به أو يعبر عنها [3]. لذلك فنحن حينما نلمس انحياز الصورة إلى ثقافة الجماهير، علينا أن نفهم أن هذه الجماهير التي شكلت في السابق الأغلبية الصامتة والمهمشة، لم تطح بالثقافة النخبوية ،ولم تهاجمها في عقر وسائطها (الكتب – المجلات المتخصصة ....)، وهذا ما غاب عن ذهن النخبة المنددة بما تراه ترديا ثقافيا عاما، وإعلاء لصوت العبث واللهو ،والتسلية الجوفاء. فنفيا لوجه الدعوى يقول الغذامي: " ولن نغفل هنا عن دور النسق في الدفاع عن نفسه، وعن كون المتحدثين عن الانهيار الثقافي، إنما هم يدافعون عن نسق قديم صاروا يرون تلاشيه، فشحذوا هممهم كحراس للثقافة ،ليدافعوا عن القديم السائد ،ويحاولوا إدامة مجده وسيادته ."[4]

---

[1] – عبد الله الغذامي: " الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي "، م س، ص : 18 .

[2] – نفسه، ص : 214 – 215 .

[3] – نفسه ، ص : 58 .

[4] – نفسه ، ص : 62 .

ويبدو أن الثقافة المنتصرة إلى حد الآن، هي الثقافة الجماهيرية ما دامت الصورة في صفها،وقد استتبع هذا الانتصار تحول هذا النوع من الثقافة إلى رمز لقيادة جديدة في المجتمع. فحسب (الغذامي) ،لم يعد قادة المجتمع هم الفلاسفة ،و المفكرون ،والعلماء لأن تأثيرهم على الجماهير تضاءل. بسبب أنها (الجماهير) أصبحت مؤطرة لا بأشخاص معينين، وإنما بنمط " كلي متحرك وغير ثابت ،ويتوسل بالصورة لإحداث أثره. "[1] وفي المحصلة فإن الصورة هي القائد. واللافت أن الوسيلة هنا تندغم مع الرسالة، وتحجب هذه الأخيرة المرسل أو تتماهى معه [2]،حتى ليكون الثلاثة وجوداً واحد .وهكذا يقتضي الوضع إعادة إنتاج مخطط التواصل .

وبعد قراءة الخطاب التلفزيوني ،يأتي دور خطاب آخر لا يبعد عنه مجالا ،ولا يقل عنه إشكالا، إنه خطاب الهوية الذي شغل مكانا مركزيا في النقاش المعرفي المعاصر ،بوصفه مبحثا من المباحث التي استثارها الفكر ما بعد الحداثي. ويأتي اهتمام (الغذامي) به ،وإفراد كتاب له " القبيلة والقبائلية"، ليبرر التزامه بطرح القضايا ذات العلاقة بالمجالات التي ينشط فيها التأثير النسقي، يقول: " من هنا يكون بحثنا عن القبائلية، بحثا في نقد النسق الثقافي... "[3]، وقبل أن يدخل (الغذامي) في مطارحة النسق، يجتهد في صقل المدخلين الاصطلاحيين: (القبيلة | القبائلية)، مبرزا الفروق الجوهرية بينهما، وذلك درء لأي لبس قد ينتج عن تماثلهما الصوتي. موفرا بذلك أرضية اصطلاحية قائمة على الوضوح ، والشفافية ،و الدقة . وأول الفروقات التي يلفت إليها (الغذامي) الانتباه،المحمول الإيجابي لمصطلح "القبيلة" ،في مقابل محمول سلبي لا يخلو من دلالات إقصاء الآخر ونفيه لمصطلح "القبائلية" [4] .

وبهذا يتموضع مصطلح القبيلة، في سياق حيادي طبيعي، يشيرإلى جماعة من البشر ،يجمعهم المكان ،وتؤلف بين قلوبهم قيم مشتركة ،ومشاعر متبادلة، وتوجه سلوكاتهم غايات ذات نفع يشمل الجميع ،بحيث لا يُترك ثمة مجال للصدام. وإزاء ذلك ،تأخذ القبائلية كمفهوم "... قيمة عنصرية تقوم على كل ما هو غير فطري ،وغير طبيعي، وتتأسس على ما هو نسقي ثقافي " [5]. فـ"القبائلية" إذن، هي انزياح عن " القبيلة "، ليس لغويا فقط، ولكن انزياحا فعليا، بحيث تتحول دلالة " القبائلية إلى مرجعية ثقافية لها سلطة الحل ،و الربط، والتوجيه، والمنع ،و التحريم، والحجب

[1] – عبد الله الغذامي: " الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي "، م س، ص : 25 .

[2] – نفسه، ص : 25 .

[3] – عبد الله الغذامي: " القبيلة والقبائلية "، م س ، ص: 36

[4] – نفسه، ص : 40 .

[5] – نفسه، ص : 34 .

وغير ذلك من الأفعال والسلوكات ذات الطابع الاجتماعي، يقول (الغذامي) : "يأخذ مفهوم (القبائلية) معناه ،و يتأسس كمصطلح ذي قيم ثقافية وذهنية محددة ،حينما يصير أساسا لفهم الظواهر وتفسيرها ،و يكون قاعدة لتأويل النصوص من جهة ،و لتحديد العلاقات الاجتماعية بين الذات والآخر ،بناء على ثنائية (نحن | هم) كوصف طبقي وتصنيفي، وفرز بين الفئات. "[1]، ومن هنا، وفيما تشمل القبيلة الفئة ،و الطائفة، والمذهب ،و الشعب ،و العرق، يتولد من كل هذه المصطلحات "مصطلح مصاحب يشوه الأصل، ويحرفه مثل : الطائفية ،و الفئوية ،و المذهبية والشعوبية ،و تتبعها القبائلية ،و العرقية ،و العصبية ،و الشوفونية القومية والأعراقية . " [2]

وحينما تبلغ القبائلية هذا القدر من الشطط الإيديولوجي، تتساوى مع مصطلحات أخرى تحتمل القراءات نفسها، مثل : "العرقية"، و "الهوية" وغيرهما من المصطلحات التي يعادل (الغذامي) بينها، ويعتبرها " تنويعات ثقافية على مفهوم واحد ،هو في تصنيف الناس لأنفسهم، وتقسيم انتماءاتهم وولاءاتهم في صيغ ذهنية ومفاهيمية، تجمع خلاصة تصورهم لموقعهم في الوجود، ووظيفتهم في الحياة ،بما أنها نظام حماية ،ونظام سلوك "[3]. وهنا يصل (الغذامي) إلى بيت القصيد في الحديث كله، وهو آليات اشتغال النسق، وميكانزمات تحركه على محور القبائلية، بوصفها مشجبا من المشاجب التي تعلق عليها الثقافة مناشيرها التأسيسية، والتي تتحول مع الزمن إلى طقوس لها صفة القدسية. فحسب (الغذامي) أن كل ثقافات الشعوب ،وتواريخ الأمم، تتأسس على فكرة "الرمز". وأصل الرموز في البدء حوادث واقعية ،تنضاف إليها مكونات خيالية نتيجة تحولها إلى موضوع لفعل الحكي، وبالتواتر ،والتداول ،والتقادم تكتسي طابع الرمز وقيمته، مما يجعلها تجري مجرى الحقائق التي لا تقبل التشكيك، كما لا تقبل النقد، ولذا "تستطيع الرمزيات أن تسوق القبحيات وأن تحسنها، وهذا هو أحد وجوه الصناعة الثقافية، وكيف أن البشر تصنع لنفسها نموذجا رمزيا من منظومة الحسب والنسب وعلاقة هذه الثنائية بالمجد والسلطة والتنافسية. "[4]

وبمجرد أن تتم صناعة النموذج الرمزي، يتحول إلى صنم معبود، يسري حكمه على الجميع ويعلو صوته فوق صوت الدين ،و العقل ،و العلم ،و العصر ،وحتى المصلحة، ويتخذ من النسق مجالا لممارسة حضوره وفعله وأمام هذه التحكم الصارم للرمزيات في التوجهات الكبرى للأمم، تبرز فاعلية النسق في تحديد أولوياتها، ورسم استراتيجياتها العامة، والمشترك بين كل ذلك، هو الاستجابة

[1]– عبد الله الغذامي: " القبيلة والقبائلية "، م س ، ص : 105 .

[2] – نفسه، ص : 34 .

[3] – نفسه، ص : 32–33 .

[4] – نفسه ، ص : 24 .

لإملاءات النسق ،وخدمة أغراضه ،وتحويل كل الظروف والمتغيرات لمقتضياته وأهوائه. وما الهبّة العالمية الشاملة نحو الهويات الأصولية سوى محصلة معاصرة للفعل النسقي ؛ فبقدر ما تتعالى أصوات الهاتفين بشعارات تدعو للتسامح، والتعايش ،و التحاور وتتوهج إغراءات الانفتاح والمثاقفة، وتتألق التوصيفات البلاغية للعصر متراوحة بين " الكونية " و"الكوكبية " وغيرهما من النعوت التأليفة والتوحيدية بين العالم المتناثرة أطرافه، تتقوى حدة الانجذاب إلى الأصل، والجذر، والحسب و النسب والعرق، والطائفة ،والديانة، واللغة ،واللهجة... وهكذا يثبت النسق وبالحجة الدامغة ،تفوقه على كل القوى الفاعلة في الثقافة ،ويؤكد قدرته على إضعاف أثر كل المتغيرات مهما كانت كثيرة ومستمرة ونوعية[1].

وبمنطق الملاحظ المتتبع لجذور الظاهرة والمتمعن في أسبابها والمتدبر في تجلياتها يعمد (الغذامي) إلى رصد كل العوامل التي ساهمت في إذكاء النزعات القبائلية، وهي في الواقع عوامل تشكل في مجموعها السمات العامة لهذا العصر. وسوف نتعرف فيما يلي على هذه العوامل :

–جعلت الصورة كل شيء مكشوفا أمام الناس. فلم تعد تفوتهم رؤية قادة العالم وهم يخرجون من قممهم واجتماعاتهم يائسين عاجزين عن حل مشاكل العالم الاقتصادية والسياسية والبيئية...، وهربا من وطأة هذا الواقع اليائس ،والبائس، والمشلول ارتد البشر إلى أصولياتهم " طلبا لأمان وهمي، ورغبة في تطمين هو أقرب إلى التخدير، والتبنيج وحبوب تسكين الألم "[2].

– الانتكاسة إلى الأصوليات، سببها أيضا الخوف من المعلوم ؛ فاذا كانت الأسطورة هي ناتج الخوف من المجهول، بحيث أن الناس كانوا يخافون ظواهر لم يكونوا قادرين على معرفة أسبابها،فأوجدوا لها أسبابا ميتافيزيقية، ووفروا قالبا سرديا، فإن العودة إلى الأصوليات بأنواعها : الطائفية ،و المذهبية ،و الفئوية ،و العرقية، والقبائلية، سببها الخوف أيضا، لكن الخوف في هذا العصر لم يفرز أساطير، وإنما أنتج نظما مختلفة للحياة، من تجلياتها مثلا، تبني أنماط جديدة للهجرة،شملت تهجير الأرصدة والمنازل (شراء منازل في بلدان أخرى) ،بسبب الخوف من المحيط والزمن، وإساءة الظن بالمستقبل .[3]

[1] – عبد الله الغذامي: " القبيلة والقبائلية "، م س ، ص : 106 .

[2] – نفسه، ص : 208 .

[3]– نفسه ، ص : 208 –213 .

– سقوط الطبقة الوسطى، وانهيار الحلم البشري * في التحرر، والتعلم ،والرفاه العام ،مع اندحار القيم الانسانية ،و انسحاقها على يد الرأسمالية المتوحشة، والاقتصاد المعولم .[1]

– فقدان الثقة في العلم كمخلّص للبشرية من أمراضها ،ومن عللها الثقافية.

– التشاكل النسقي للثقافات أصلا وتكوينا .مما يجعلها جميعا في حالة المحاصر، والمتربص به،من قبل النسق[2].

تلك هي الأسباب التي دفعت الناس إلى الالتفات إلى الأصوليات، في جو مشحون بالنوستالجيا والخوف من مخاطر تعصف بوجودهم وبيئتهم، ومع هذا التحول الكبير في مسار التقدم البشري، تجد مقولة "الانغلاق" مكانا لها ضمن منظومة الانفتاح والعولمة [3]، مما يترجم واقعا مأزوما غارقا في تناقضاته وفوضاه.

ولم يغفل (الغذامي) في هذا السياق، عن تقديم قراءات لبعض المواقف ،والمظاهر ،و الأحداث كان النسق في شقه " القبائلي | الأصولي " هو الفاعل فيها، من ذلك فكرة "الحلم الأمريكي" الذي يعد من الرمزيات الكبرى التي تؤطر المجتمع الأمريكي، فانبرى لرصد القبحيات التي تنام عليها،والتي غطى عليها " الرمز " بقيمته الثقافية العالية والمهمة بالنسبة للمؤمنين به من الأمريكيين.[4]

كما نظر (الغذامي) في رمزية القبيلة في المجتمع العربي، وخلص إلى أن آلة الثقافة في هذا المجتمع سحقت كل التغيرات، وحولتها لصالح النسق، وحتى التغير الأهم في التاريخ العربي والعالمي (مجيء الاسلام) لم يحدث خللا جذريا في المنظومة الذهنية العربية، وانحصر التحول في بعض الدوائر الشكلية ،مثل التغير الثقافي الذي نتج عن انتقال المجتمع العربي من مسمى القبيلة ،وما صاحبه من افتقاد القبيلة لدورها كممثل للهوية [5]، واستتبع ذلك دخول مسميات ثقافية ذات مرجعيات مكانية مثل : المهاجرين – الأنصار – أهل الأمصار..[6]. لكن النزعة القبائلية بقوانينها المنافية

---

* ما يسميه ليوتار بالروايات الكبرى .

[1] – عبد الله الغذامي: " القبيلة والقبائلية "، م س ، ص : 214 .

[2]– نفسه، ص : 215 .

[3] – نفسه، ص : 208 .

[4] – نفسه، ص : 23 .

[5] – نفسه ، ص : 124 –125 .

[6] – نفسه، ص : 125 .

للمنطق والواقع في أغلب الأحيان، ظلت هي المتحكمة في الذهنيات، وعلى سبيل التمثيل يورد (الغذامي) بعض القصص الواقعية التي تؤكد فاعلية النسق في تنظيم حياة المجتمعات العربية ،وصياغة علاقاتها، وما الاحتفاء بخرافة الوجاهة ،والأصل، والكرم، كصفة منسوبة لبعض السلالات (العائلات)، ومنزوعة عن بعضها، من دون أن يكون لذلك أي سند من الواقع، وإحداث فرز طبقي على هذا الأساس الوهمي والمتحرك، يسفر عن فئات مركزية، وأخرى مهمشة إلا برهان على سلطة النسق ...[1] وتفوقه على العلم ،والعقل ،و المنطق، والمصلحة ...[2]

ضمن كتاب " الفقيه الفضائي | تحول الخطاب الديني من المنبر الى الشاشة "، يعود (الغذامي) لمناقشة الخطاب الإعلامي، لكن مندغما هذه المرة مع الخطاب الديني، وجاء في توضيحه لزاوية المعالجة في دراسته هذه، أنه تعامل مع الخطاب الفقهي في شروط معينة، هي الحضور الفضائي (التلفزيون | الأنترنت) والتواصل مع الجمهور المنشطر إلى ثلاث عينات ؛ الجمهور المحلي والجمهور المهاجر، والآخر [3] تواصلا مباشرا يكشف عن ردود فعل الفقيه| المفتي اللغوية، وغير اللغوية[4] كما يسمح بتعرية العيوب النسقية التي تجليها ردود أفعال المفتي من جهة، وردود أفعال الجمهور من جهة أخرى .

وبهذا يكون (الغذامي) قد جمع بين خطابين بالغي التأثير في ثوب واحد، فإذا كان يقال أن الدين هو " أفيون الشعوب "، فإن ما يمكن إضافته اليوم، هو أن الإعلام هو أفيون من نوع آخر، له من القدرة على التنويم ،و الصناعة، والتشكيل ما للأول (الدين)، وربما أكثر .

وتقديرا من (الغذامي) لهذه الأهمية ،راح يفحص وبأدوات ثقافية دائما متن الخطاب الديني المتلفز ،ناظرا في مدى مراعاة منتجيه لخصوصية ما ينتجونه ،واختلافه عن الخطاب الديني المبثوث في وسائط غير إلكترونية. فخلص إلى أن برنامجين اثنين مثّل صاحباه خط تحيين الخطاب الديني، وتكييفه مع متطلبات الوسيط (التلفزيون) فتمكنا بذلك من تجاوز تحديات الصورة، وكانا في مستوى القبول الجماهيري، والحضور الواعي المتمثل لروح العصر، ومقتضيات اللحظة الراهنة، ويتعلق الأمر باثنين من الدعاة هما : (سليمان العودة) من خلال برنامج (حجر الزاوية)، و(يوسف القرضاوي) عبر برنامج "الشريعة والحياة " .

---

[1] – عبد الله الغذامي: " القبيلة والقبائلية "، م س ، ص : 166 .

[2] – نفسه، ص : 252.

[3] – عبد الله الغذامي: " الفقيه الفضائي " ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط2، 2011، ص:19– 20 .

[4]– نفسه ، ص : 23

لقد عمل العلاّمتان على التأسيس لفكرة الاختلاف ،و توليا مسؤولية إعداد المجتمع لتقبل التغيير ودفعه إلى تبني فكرة الوسطية والاعتدال .ونزولا عند مقتضيات الشرط الذي نعيشه، عمل الداعيتان بمبدأ تحيين الفتوى، ومراعاة ملابسات المستفتي والمستفتى عنه وظروفهما ،مستندين في ذلك إلى مداخل فقهية أشار إليها السلف مثل : (ابن القيم الجوزية) و(الشاطبي).

لكن فكرة الاختلاف والتغيير صعب تقبلها – كما يقول (الغذامي) – من المجتمع نفسه،فكثيرا ما وقف ضد فتاوى أنس فيها نوعا من التيسير مراعاة لمقتضى الحال، وبالتالي تحول الجمهور إلى مفت بعد المفتي .مع أن هذا الأمر مرخص به من حيث المبدأ، حسب نظرية الترجيح التي قال بها (الشاطبي)، والتي تقضي بضرورة إعمال المستفتي لبصيرته في حال تعارض مفتيين في المسألة، إذ عليه أن يختار منهما ما يرجُح عنده من بعد تدبر واجتهاد. غير أن طريقة استثمار هذا الهامش من الحرية، غالبا ما تفسح مجالا للنسق لكي يتدخل ويصوب الأمر نحو الجهة التي هو يرضاها، ويتجلى ذلك في الضغط الشعبي على المؤسسة السياسية لكي تغير الفتوى في غير صالح التيسير ،و الاجتهاد، والعصرنة، وكثيرا ما تدخلت المؤسسة السياسية (في المملكة السعودية تحديدا) كحكم لا خصم، وانهت الجدل وفق رغبة الجمهور، وهذا ما سماه (الغذامي) بـ " حجب الفتوى"، وهي حادثة تخلق لدى الجمهور إحساسا عاما بالارتياح والرضا، يقول (الغذامي) : "ولن ترى فرحا ثقافيا بحجب الرأي ومنعه، مثل هذا الفرح، وكأننا لا نعي أننا نقتل أهم عنصر ثقافي في ثقافة أي أمة بأن تجتهد ،و تفكر، وتقول الرأي، وتخالفه برأي مثله، أما أن تستعين بقوة السلطان لمنع الرأي، وتفرح بهذا وتحتفل به، فهذه أول حفلة نسقية في تاريخ الفكر البشري، لأن المعتاد هو السلطة بطغيانها، واحتفال الطاغية بسحقه لغيره، ومباركة أعوانه له بهذا، وهذا نسق ثقافي معهود ومستمر، أما أن يحدث احتفال حر وتلقائي ،وتطوعي، بمنع الرأي ،وتقييد التفكير، فهذا واحد من أهم ،وأخطر، وأبرز أعياد النسق، حيث يصنع حراسه ويجعلهم أشد في البلاغة ،وأمضى في المفعولية من كل الأنساق المضمرة ،حينما تدير العقول وتصرفها في حال من العمى الثقافي ،وهذا شأن المضمرات الثقافية، ولكننا في حالتنا هذه، أمام بصيرة من نوع خاص جدا ،وهي بصيرة تستمتع بعماها، وبنسقيتها وتتواطأ فيها حتى لتقتل كل مقومات الثقافة ،وهي فرحة وتحس أنها منتصرة ."[1]

وعلى طوله نقلنا هذا القول، حتى نقف على الأبعاد النسقية التي تقف وراء حوادث حجب الفتوى. وآليات مقاومة النسق للتغيرات الثقافية، بسبب من العمى الثقافي الذي يمنع تفعيل

[1] – عبد الله الغذامي : "الفقيه الفضائي "، م س، ص : 99–100 .

المكونات الفقهية بما يستجيب لطبيعتها الكونية والتاريخية، ويبطل خاصية صلاحيتها لكل زمان ومكان .

وهنا يتدخل (الغذامي) باقتراح يعيد من خلاله إنتاج إحدى المقولات الفقهية السارية، وهي مقولة " سد الذرائع "، وذلك بهدف تخليص الخطاب الديني من السكونية، والثبات على مرجعيات وقواعد لم يعد المعاصرون قادرين على النزول عند أحكامها، والمقولة البديلة المقترحة هي " فتح الذرائع "، والتي يسمح تبنيها بمجاراة الشرط المعرفي والزمني والتواصلي (فيما يتعلق خصوصا بالمرسل إليه بنوعيه : الآخر والمقيم في ديار الآخر). كل هذا لأن تغيرات الشرط، اقتضت إحداث تعديلات في الخطاب. وأهم تغيرات الشرط هو الوسيلة ممثلة في الشاشات الثلاث (الأنترنت – التلفزيون – الجوال)[1]، وفتحها باعتبارها " ذرائع " هو نوع من المجانسة بين المادة | الفقه، والوسيلة. ولقد أدرك الفقيهان "الفضائيان" المذكوران (العودة والقرضاوي) هذه الحقائق، فعملا بمبدأ فتح الذرائع مما جعل خطابهما الفقهي، مثالا للخطاب المنفتح فضائيا وتواصليا ورؤيويا. [2]

وفي تجل آخر للصورة، يناقش (الغذامي) ضمن مقال عنوانه " الاختلاف السالب| فقه الصورة"، ظاهرة عينية مشاهدة وليست فضائية، يبرزها فعل السياحة الذي يمارسه العرب في بلاد الآخر، بوصفه فعلا ثقافيا له عميق الأثر في رسم ملامح الذات العربية في وعي الآخر. لكن الواقع الذي يأسف له (الغذامي) هو عدم تقدير السواح العرب لحجم المسؤولية التي تقع على كاهلهم في تقديم صورة إيجابية عن مجتمعهم، والنتيجة حصول صورة للعربي مشوهة وسلبية جدا، أبرز ما فيها المال. إن قراءة ثقافية في ظاهرة السياحة الصيفية في لندن، جعلت (الغذامي) يتبين السائح العربي على أنه شخص ثري ،مهووس باستهلاك منتجات الآخر ،ينفق بسخاء لا نظير له، من أجل الحصول على أكثر الأشياء كمالية، تسلب لبه الحملات الدعائية الذي تستهدفه تحديدا دون غيره من الأجناس، فيستسلم لإغراءاتها بكل أريحية، غافلا عن المخلفات الثقافية التي تتبع هذه السلوكات،وهي مخلفات لا تقل عن التبعية المحكومة بالانبهار وروح البداوة التي تجرد السياحة من قيمتها التعرفية والاطلاعية، وتختزلها في فعل التسوق والمباهاة بالمال.

وتكمّل هذه الصورة، سلوكات غير حضارية منتهكة لمنظومة القيم والأخلاق الغربية، مثل الاستخفاف بالقانون والنظام العام واحترام الآخرين، فضلا عن الاعتداءات الصريحة من مثل التفجيرات والعمليات الانتحارية التي غذت عادة صيفية، والخلاصة أن العربي بتصرفاته

[1] – عبد الله الغذامي : "الفقيه الفضائي "، م س، ص : 135 .

[2] – نفسه، ص : 135 .

الرعناء،وغير المدروسة هو المسؤول الأول عن تشكيل صورته النمطية في أعين الآخر ووعيه، جهلا منه بأن تواجده في بلد الآخر، هو تواجد لثقافته، وليس لشخصه .[1]

وفي سياق تعرية العيوب النسقية دائما، يميط (الغذامي) اللثام في مقال موسوم بـ "الاختلاف الساخن"[2] عن فعل التذكر، بوصفه فعلا منشطا للحركة النسقية المنحازة دائما للماضي،والمتمركزة حوله وهنا يستوحي نظرية (بيرنهارد شلينك) في التمييز بين الماضي والتاريخ، من حيث أن الماضي موضوع تتماهى الذات معه، فتتمثله وجدانيا في كل تصوراتها وتصرفاتها، وبالتالي فهي خاضعة لإملاءاته وتوجيهاته مما ينأى بها عن مجال تحكم العقل والمنطق يقول (الغذامي) : " تأتي الماضوية كصيغة نسقية تقوم على ركنين هما : التعاقب الزمني للفكرة، والتواتر اللفظي لها، عبر روايتها بواسطة الألسن، وإذا تعاقب الزمن، وتواترت الرواية على أمر من الأمور، أكسبته حصانة معنوية،حتى ليتمرد على التساؤل، ويصبح في مقام التقديس، لقد سميته من قبل بثنائية (ت | ت) أي تعاقب وتواتر، وهذا ما يؤسس نسقية ذهنية تهيمن علينا، وتتحكم برؤيتنا "[3]. أما التاريخ فهو مستقل عن الذات، يمكن قراءته في حل من الأهواء والرغبات والإيديولوجيات، وكل موقف يتخذ إزاءه، هو موقف نقدي موضوعي في إيجابيته وفي سلبيته [4].

وتأسيسا على هذا الطرح، يؤكد (الغذامي) بأن كل صراع طائفي، أو ديني، أو أيا كانت طبيعته هو ناتج بالضرورة عن نشاط الذاكرة ؛ الذاكرة هي التي :" تطبخ " النسق، وتصنع الإيديولوجيا، وهي التي تنتج " الهويات الباردة والساخنة معا "[5]، والتذكر هو فعل شعبي، يبلغ درجات الخطورة القصوى عندما تنحاز إليه الدولة [6]، أما التفكير "التاريخي" بما هو ممارسة فكرية علمية راقية في مبادئها وتوجهاتها، فهو من نصيب الصفوة النيرة، التي يمثل لها (الغذامي) بالمفكر (ناذر كاظم) الذي يسير خطابه للشيعة في اتجاه التخلص من أعباء الذاكرة بالنسيان، كشرط للاندماج، والشعور بالمواطنة، والإنجاز الاجتماعي، والثقافي الإيجابي.

في كتاب : "اليد واللسان "، قدم (الغذامي) قراءة في بعض الظواهر الثقافية المعاصرة منها عودة الناس إلى المرحلة الشفوية، وهذه العودة ناتجة في رأيه عن بحث الإنسان الدؤوب، عن

---

[1] – عبد الله الغذامي : "الفقيه القضائي "، م س، ص : 162 – 167 .

[2] – نفسه، ص : 179 وما بعدها

[3] – نفسه، ص : 192 .

[4] – نفسه، ص : 192 .

[5] – نفسه ، ص : 197 .

[6] – نفسه، ص : 194 .

الأدوات الأكثر كفاءة في التعبير، والتماسه لأيسر السبل في تحقيق فعل التواصل، وإنجاحه، فمن اللسان (الثقافة الشفهية)، إلى اليد (الكتابة) إلى لوحة المفاتيح، ظل الإنسان يطور أساليبه في الإنتاج الثقافي " وفي هذه الأدوات تكمن الألاعيب كلها، لعبة التغالب والتكالب. ففي الوقت الذي يكون اللسان أداة لحرية التعبير، فإنه أيضا أداة للتسلط، ومثله الكتابة ومثلهما لوحة المفاتيح،وفي كل منها أبواب للقول، والكشف، والنقد من جهة، مثلما فيها أبواب للقمع والعدوان اللفظي والثقافي "[1] . هكذا يتموضع كل من " اليد "، و" اللسان " في بؤر دائمة التوتر، فيحركان سواكن الأقوال والأفعال، وبتحريكهما هذا، تتحرك آلة الثقافة ومؤسساتها، طربا أو غيظا وتبعا لطبيعة رد الفعل، يجرم صاحبهما أو يجازى .

ومن الجمل الثقافية التي اشتغل عليها (الغذامي) أيضا، ادعاء ضعف المقروئية في المجتمع العربي، فبعد مراجعة هذا الحكم العام والجاهز، يتوصل إلى تجريده من الصحة، ومما جاء به في هذا السياق، أن الحكم على العرب بأنهم أمة لا تقرأ، حكم لا يخلو من تعميم وإجحاف، فمع تعدد الوسائط في هذا العصر ،وتطور وسائل المعرفة ،لم يعد المقروء هو الكتاب فقط [2]، وإن ما كان يعد علامة ثقافية في الماضي، مثل قراءة الشعر وحفظه، لم يعد اليوم كذلك، لقد تراجعت جماهيرية الشعر ،واهتزت معه مكانة مواضيع كالنقد والنظرية وخطابات أخرى تقلصت مساحة تداولها، كما تقلصت مبيعاتها، وانحسرت دوائر انتشارها، وبالمقابل كثر الطلب على خطابات أخرى أكثر ملاءمة لسمات العصر الثلاث(السرعة، والاستهلاك، والدعاية)، وصار كل خطاب بغض النظر عن طبيعته، يتبنى سهولة الطرح، والمباشرة، والصراحة يلقى الطريق إلى الجمهور معبدا .لأنه يستجيب لحاجات أبناء عصر الصورة .[3]

هكذا تدخل مواد أخرى إلى دائرة المقروء، وتنافس الكتاب بكونها وسيلة للمعرفة والتثقيف، مما يستلزم الكف عن اعتماد الكتاب معيارا وحيدا لقياس درجة المقروئية. وباحتساب عدد المقروءات تنتفي تهمة تدني معدلات القراءة عربيا، وكل ما في الأمر حسب (الغذامي)، هو تحويل جانب مهم من فعل القراءة إلى مواد بصرية، وهي مواد ناجعة في تأطير الأجيال الجديدة ،وتزويدها بمعرفة نوعية وجديرة بالثقة ،يقول :" فإن ثقافة الصورة، تستطيع أن تخلق أجيالا مثقفة ثقافة عصرية، وهي ثقافة نوعية ومتطورة بكل تأكيد...ولن نشك بكونها مصدرا مهما، وفاعليته

[1] –عبد الله الغذامي : " اليد و اللسان| القراءة و الأمية ورأسمالية الثقافة " (ضمن سلسلة كتاب المجلة العربية) ،الرياض ، 2010 ، ص : 11 .

[2] – نفسه، ص : 18 .

[3] – نفسه، ص : 19–20 .

عالية جدا، ولها من الآثار أضعاف ،ما للورقة المنقوشة بالكلمات الجامدة " [1]. هكذا يراجع (الغذامي) كثيرا من الأحكام التي تطلق جزافا،و من غير مراعاة لأثر التغيرات الثقافية ودورها في إزاحة عادات، وإدخال عادات أخرى هي من صميم العصر، كما قد تكون لها مسببات غير مشعور بها من ذلك –كما يقول (الغذامي) – العودة الاحتفالية إلى الثقافة الشفوية، والتي تزجم حنينا بشريا دفينا وقديما إلى الثقافة الشفهية الحية والتفاعلية [2] .

ومواصلة مع فكرة المقروئية، والتي غالبا ما توضع في سياق المقارنة بين المجتمع العربي والمجتمع الغربي، يعطي (الغذامي) ظاهرة الشغف الغربي بالقراءة تبريرات غير اعتيادية، فيؤكد أن ما يرفع نسبة المقروئية عندهم، هو الإقبال العريض على ما يوصف بالكتب الأكثر مبيعا، وهي كتب تنتج للاستهلاك السريع، من سماتها السهولة والسطحية. ولذلك تعامل معاملة الصحف اليومية من حيث التسويق، حيث تباع في المطارات ومحطات النقل، وغرضها المباشر التسلية وتزجية الوقت، والذي يدل على ذلك شيوع ظاهرة تركها في مقاعد الطائرات والمطارات .

وهذا التبرير قاد (الغذامي) إلى المقارنة على مستوى آخر، يخص الثقافة ونمط العلاقات،ذلك أن العربي غالبا ما يمضي الوقت في الحديث مع الآخرين عن سابق معرفة بهم أو عن غيرها، وفي كل الأحوال فهو يجد دائما ما يتحدث عنه، ومن يتحدث إليهم، بينما تغيب عادات التواصل العفوي لدى المجتمع الغربي، مما يضطره إلى تعويض التواصل الطبيعي، بالتواصل مع الكتاب . [3]

هذا ولم يفته تقديم قراءة لظاهرة الكتب الأكثر رواجا ومبيعا، خلاصتها أن غرض الجماهير من هذا النوع من الكتب هو الاستشفاء؛ " وتنشأ عنده الحاجة حينئذ لمثل هذه الكتب التي تملأ الفراغ الثقافي، وتقدم نوعا من الآباء الجدد، والوعاظ الجدد"[4] .

تحدث أيضا عن الرأسمالية الثقافية ،و كيف أصبح التعامل مع الثقافة، يخضع لمنطق السوق،ومثّل لذلك بجائزة "البوكر " البريطانية، التي ابتدعت القائمتين الطويلة والقصيرة ،من أجل تمديد انشغال الناس بالأعمال المرشحة، وبالتالي ضمان المزيد من المبيعات. ولا تكاد المنافسة تنتهي بفوز إحدى الروايات، حتى يتم العمل على ردم ذكرها سريعا، وإعلان قائمة أخرى، ومسلسل آخر من الدعاية، وهكذا يظل القارئ دائما منتظرا متشوقا، ولا يكاد ذلك التشوق يشفى، حتى

---

[1] – عبد الله الغذامي : " اليد و اللسان" ، م س ، ص : 23 .

[2] – نفسه ، ص : 27 .

[3] – نفسه، ص : 24– 26 .

[4] – نفسه ، ص : 52 .

يتوهج من جديد. وفي حال كهذه يكتسب العمل الفائز جماهيرية كاسحة، لكنها مؤقتة وسريعة،وسرعان ما ينزاح من الواجهة تاركا المجال لعمل آخر. هكذا تغزو الرأسمالية الثقافة من خلال الجوائز والدعاية المحاطة بها ، كما غزتها من خلال فكرة الكتب "الأكثر مبيعا".[1]

وعربيا يتجلى الاختراق الرأسمالي لجسد الثقافة، فضلا عن الظاهرتين السابقتين في الاكتفاء بطبع نسخ قليلة للكتاب ضمانا لنفاذه السريع، مما يدفع إلى إخراج طبعة الثانية، وفي ذلك إيحاء بتوفر الكتاب على قيمة عالية ومن ثم تشجيع الناس على اقتنائه .لكن الأمر في النهاية لا يعدو أن يكون لعبة تسويقية.[2]

وفي عودة نوستالجية إلى ملف النسوية يقرئنا الغذامي في كتابه الأخير " الجهنية " ، فصولا عن صورة المرأة لكن في المخيال النسوي هذه المرة ، وقد اعتمد في لملمة أشتاتها على مجموع الحكايات الشعبية التي يكثر تداولها في مجالس النساء أو يتم سوقها في مواقف اجتماعية معينة ،أو توظف في قراءة بعض الوضعيات التي تكون المرأة طرفا فيها ، ، وكعادته عمد الغذامي إلى سبر هذه الحكايات بمسبار ثقافي كان من شأنه أن كسر سياج السذاجة والسطحية الذي حفت به (بحكم شعبيتها) ، وأضفى عليها أبعادا متجذرة في البنية السوسيوثقافية ، وهو الأمر الذي حولها إلى خطاب ملغم يتستر على جملة من التصورات تشكل في مجموعها الصورة التي تحملها المرأة عن نفسها، وإذا كان من الغرابة أن تتحول " قصص التنويم "—على ما قال الغذامي – إلى "قصص للبحث و التفكير "[3]، فليس من المستعجب أن تأتي تلك الحكايات على نسق واحد من حيث التمركز على نموذج متواتر وكلي ينتظم كل صور الحضور النسائي في متن النص الحكائي ،وقد حُرص في تكريس هذا النموذج وتمريره على المعطى الإيجابي المتمحور خصوصا حول عنصرين جوهريين هما "الحيلة" ، و "الإرادة المعنوية"، يتجلى الأول فنيا في الحبكة المتقنة ،و سرديا في القوى الذهنية التي تظهرها المرأة في مسعى التخلص من المواقف العصيبة والتعجيزية التي تمر بها حيث لا يكون لها من سلاح غير العقل ، فيما يتمظهر الثاني في ارتسامات الطاقة الإيجابية الكامنة وانعكاساتها على مستوى السلوك و الفعل ، إذ تعمل روح المقاومة والكفاح المنغرسة في أعماقها على استبعاد خيارات الخضوع و الاستسلام لصالح تحفيز القوى الداخلية و توجيهها نحو منافذ

[1]– عبد الله الغذامي : " اليد و اللسان" ، م س ، ص : 77–78 .

[2] – نفسه، ص : 79 .

[3]– عبد الله الغذامي : " الجهنية في لغة النساء وحكاياتهن "، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2012 ص 68 .

الخلاص [1] .وبهذا تكون المرأة قد مررت رسالتها الثورية المضادة للوصاية الذكورية في مجال تشكيل صورة نمطية للمرأة من أبرز ملامحها الغباء ،و السذاجة ،و الضعف ،والثرثرة ،و الحمق ، وأكبر حارس لتلك الصورة ومكرس لها – حسب الغذامي – هما الخطابان الشعري و الفلسفي [2]، لكن المرأة عرفت كيف تستثمر خطاب الحكي في مقاومة تلك الصورة السائدة واستبدالها صورا أخرى تظهر المرأة في وضعية الحكيمة والداهية (بعد أن كان الدهاء لكونه محيلا على أسمى ما يمكن للعقل أن يصل إليه من مراتب لصيقا بالرجل ومن الاستحالة ان يغادره الى المرأة) [3].

ويبلغ الكيد النسائي مبلغه في الاستخفاف بالقوة الذكورية المتضخمة و الوهمية حينما يتناص في إحدى الحكايات (الحكيمة الصامتة) [4] طرديا مع " ألف ليلة و ليلة "، فيضع الرجل في موقف المروض و المسلي واللاهث وراء رضى المرأة ، لئلا يقتل [5] .

---

[1] – عبد الله الغذامي : " الجهنية " ، م س ، نفسه، ص: 73

[2] – نفسه، ص: 87

[3] – نفسه، ص: 91

[4] – نفسه، ص: 81 وما بعدها .

[5] – نفسه ، ص 88

الفصل الرابع:

الغذامي ناقدا ألسنيا |

قراءة في المنهج والمصطلح

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ارتبطت الممارسة النصية عند (الغذامي) بمتعة الاكتشاف، حيث تحول النشاط النقدي، إلى نشاط يسعى إلى استكناه بواطن النصوص ،عبر ممر السؤال المتجدد ،والمولد للاختلاف والتميز،وإن ممارسة تجعل النص موضوعا صالحا للاكتشاف، لا بد أن تكون صادرة عن رؤية متميزة له، وبتمليننا في مجموع أقواله وقراءاته نستخلص أن تلك الرؤية، إنما هي مستلهمة من مرجعيات نقدية تراوحت بين التشريحية ،و السيميائية ،و البنيوية، والشعرية ،ونظرية القراءة .

ويوضح (الغذامي) فعالية هذه المناهج ،ودورها في تكوين حساسية نقدية متمكنة، ومدركة لأهدافها ومتبصرة ،بمنطلقاتها ،فيقول :" وكل ما نتوق إليه من هذه المدارس ،هو أن نقرأ الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد ،وقوية الجذور ،وذلك كي نحمي دراساتنا من الوقوع في الوصفية المديحية (غالبا) مما يوقعها في التكرارية الساذجة ،و بتفسير الماء بعد الجهد بالماء"[1] .

إن هذا القول يتضمن من الإشارات الآتي :

- كانت المدارس النقدية الغربية مصدرا لتشكل وعي نقدي جديد .

- أصبح النقد في عهدها نشاطا منظما ،محكوما بضوابط نظرية توجهه، لكن لا تقيده وتغلق أفقه.

- هذا المهاد النظري مكّن النص من الانفتاح على الخارج النصي ،ولكن في حدود ما تسمح به المرجعية النظرية الفلسفية | النقدية.

- من أفضال هذه المدارس على مجموع الدراسات المستلهمة لها ،مجانبة التكرار ،و الترفع عن الممارسات الساذجة، والانصراف عن عادة إصدار أحكام القيمة، والتي تكون في الغالب إيجابية، مما يفرغ النقد من وظيفته.

- الغاية القصوى لتمثل هذه المناهج، هي تحقيق الاختلاف. وذلك بالوصول إلى دلالات لم يسبق اكتشافها .

وإذ كان (الغذامي) يقر بهذه الملاحظات مبادئ له يتوخاها في ممارسته، فسيكون من همّنا أن ننظر في مدى تمكنه من الالتزام بها على مدى مراحل مشروعه النصوصي ،ولنا مع هذا القصد المنهجي غرض بحثي آخر، هو تتبع مسارات خطابه النقدي، بوصفه خطابا فاعلا في المشهد النقدي العربي المعاصر؛ سوف نعمل –باختصار – على رصد الإضافة التي قدمها (الغذامي) . لكن

[1] – عبد الله الغذامي : " الخطيئة والتكفير " م س، ص : 78.

علينا– مبدئيا– أن نشير إلى أن التمثل عنده لم يكن إلا خطوة أولى ،باتجاه فعل التأسيس، ولهذا فسوف نجد الفعلين مندغمين، فهو من حيث يتمثل، يعيد صياغة ما يتمثله، وفق رؤيته الخاصة .

1– فلسفة التمثل والتأسيس :

يأتي وصفنا لطريقة (الغذامي) في التمثل بـ "الفلسفة " ، كترجمة لخصوصية و تفرد مجموع تلك التمثلات. حيث كانت له فلسفة في استخدام مكونات المنجز الغربي، تقوم على الاستلهام،وليس النقل ،وحيث تغيب الأمانة والالتزام الحرفي، ويحضر الاجتهاد، تكون الممارسة النقدية ضربا من ضروب إعادة الإنتاج ،بما يستجيب لخصوصيات البيئة المعرفية الجديدة. وفي سياق عرض هذا الخيار ،أورد (الغذامي) حادثة وقعت في مجلس (الأخفش)، ومن ملابساتها أن أعرابيا حضر مجلسا من مجالس (الأخفش)، فسمع كلاما ذهل له، وعجب، وعندما سأله (الأخفش) عن سبب هذا العجب، أجابه قائلا: " أراكم تتكلمون بكلامنا ،في كلامنا ،بما ليس من كلامنا "، ومما ليس من كلام العرب حسب تفسير (الغذامي) اللغة الاصطلاحية ،و موضوع الكلام (اللغة)، ولم تكن اللغة قبل ذلك تتحدث عن نفسها ،و إنما كانت تتحدث عن الناس والأشياء[1].

ولما كان حال النقد العربي المعاصر شبيها بهذا، فقد أراد (الغذامي) أن ينزع عنه الوحشة والغربة ،و يجعله يتكلم كلاما عربيا نقيا، وذلك لن يتأتى، إلا إذا تكلم "... بلغة العرب، في لغة العرب، بما هو من لغة العرب. "[2].

هو مشروع إذن للعربنة لا التعريب، وقلنا إن معظم جهود النقاد العرب تنصب في مجال التعريب بالمعنى الفقه لغوي للكلمة، لكن (الغذامي) يقترح على نفسه التزاما بموجبه يوضع مشروعه النصوصي في سياق العربنة، بما تعنيه الكلمة من استقلالية ،وتحرر ،وإنجاز ،مع العزم على افتكاك القبول والرضى من لدن المتلقين بكافة مستوياتهم القرائية، ومما جاء في بيان (الغذامي) عن مشروع العربنة :وهذا " مشروع نصوصي يتحرك بمصطلحات عربية ،وبمفهومات عربية ،من أجل قراءة نصوص في اللغة ذاتها ،و الغاية هي مخاطبة أقوام من العرب، يألفون لغتهم وما بها من حس جمالي وحس انضباطي، ولكنهم يستوحشون من اللغة الخواجة وينفرون منها، ولقد آن الأوان لنا في أن نجعل نقدنا عربيا في اصطلاحه وإجراءاته، مثلما هو عربي في موضوعه "[3].

---

[1] – عبد الله الغذامي : " ثقافة الأسئلة "، م س، ص : 94 .

[2] – نفسه، ص : 95 .

[3] – نفسه، ص : 94 .

عربنة النقد إذن –وحسب هذا البيان – تستلزم تحويلا على مستويات أربعة : مستوى المصطلح، ومستوى الإجراء، ومستوى المفاهيم، ومستوى الموضوعات (نصوص عربية)، ومن غير هذه التحويلات سوف يبقى النقد العربي على عهده بالاغتراب، وسوف يبقى المتلقون العرب على علاقة غير ودية معه.

أ–على مستوى المصطلح:

لقد كانت لـ (الغذامي) في بدايات تجربته النقدية، محاولات جدية لتبيئة المصطلح ،و إعادة انتاجه في ضوء التراث، من ذلك مصطلح الشعرية | الشاعرية الذي قال بشأنه :" وقد حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح الكلمة حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في (نظرية البيان)، تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم. وهذا هو مصدر المصطلح (شعري)، وهو ذو تصدر لغوي مثلما أنه ذو تصدر تراثي "[1]. ومع علمنا بأن هذا القول ورد في كتاب متقدم زمنيا " الخطيئة والتكفير "[2]، ندرك كم كان (الغذامي) متفائلا بمستقبل للنقد العربي واعد ومخصب، لا يتوانى أبناؤه من النقاد في بذل الجهد والوقت الكافيين لبناء صرحه، على أسس قوية، حتى وإن كانت هجينة أو مولدة، وذلك باستنبات مكونات من المنجز الغربي في حقل عربي. هذه الرغبة التي تملكت (الغذامي) في وقت مبكر من تاريخ النقد العربي المعاصر ،جعلته يعتقد أن المزاوجة بين المرجعية التراثية ،و المصدر الغربي ،هي الآلية الكفيلة بإنجاح مشروع العربنة. بيد أن ما هو متاح على مستوى الخطاب،قد يبدو عسيرا عند التطبيق، حتى وإن زعم (الغذامي) خلاف ذلك، كأن يقول مثلا : " وأنا أزعم أن مصطلحاتنا التي تبدو مستعارة، قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة،وبالتالي فهي جديدة ،وتعريبنا لها ليس مجرد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد "[3]،وهذه القناعة الموجهة بمعتقد التكافؤ المعرفي بين الناقد العربي ونظيره الغربي، هي نفسها التي أملت عليه قوله :" إن البنيوية، والتشريحية ،و السيميولوجية لدى كتابنا ،هي ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربية ،أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية. " [4] وهي التي جعلته يؤكد أيضا " أن مصطلح (موت المؤلف)، حينما يتم تعريبه، يصبح مصطلحا ذا مفهوم مختلف– بالضرورة– عن حاله لدى أصحابه الذين اصطنعوه "[5] .

---

[1]– عبد الله الغذامي: " الخطيئة والتكفير "، م س، ص : 19 .

[2] – نفسه ، أنظر ص : 85

[3] – عبد الله الغذامي:"ثقافة الأسئلة "، م س، ص : 203 .

[4] – نفسه، ص : 203 .

[5] – نفسه، ص : 202 .

وحينما يضع (الغذامي) الناقد العربي أمام تحد كهذا، فإنه يدعوه إلى مباشرة نشاط فكري عميق، ضارب بجذوره في أنسجة الخطاب المعرفي العربي بكل أشكاله ؛ الفلسفية | الكلامية منها،والأصولية ،و النقدية والبلاغية ،وذلك من أجل إقامة مقاربات اصطلاحية من شأنها أن تبدد عوائق مشروع العربنة على مستوى المصطلح، ومن جهته هو، فقد عمل على خلق بعض شروط التوازن بين المرجعيتين الغربية، والعربية التراثية ،وذلك من خلال البحث عن مقابلات عربية لمصطلحات غربية معاصرة، ولم يكن هذا التقابل من نوع الإسقاط الميكانيكي الحرفي، أو القسري المتعسف، ولكنه مبرر سياقيا، حيث أن مفهومه داخل المنظومة المعرفية العربية التي أفرزته، هو أقرب ما يكون إلى استخدامه في المنظومة المعرفية الغربية، ويمكن تلخيص ما تقدم به (الغذامي) في هذا المجال، في الجدول الآتي :

المصطلح الغربي	المرجعية العربية	صاحب المصطلح
الوظائف السداسية للغة و عناصر العملية التواصلية	عناصر الاتصال اللغوي غير أنه اقتصر على أربعة منها هي: الرسالة – المرسل – السياق – المرسل إليه وأشار إلى أن الأدب يركز على الرسالة [1]	حازم القرطاجني
الأدبية عند الشكلانيين والتعبيرية عند الرومانسيين	- التخييل - النظم - البيان [2]	حازم القرطاجني والفلاسفة النقاد (ابن سينا وابن رشد) - الجرجاني - الجاحظ
علاقات التأليف	المشاكلة [3]	ابن سينا

وعلى ما تشي به هذه التقابلات من قابلية بعض مكونات المنظومة الاصطلاحية العربية لاستيعاب دلالات طورها الفكر النقدي المعاصر، يأخذنا الفضول لمعرفة نتيجة اختبار (الغذامي) لفاعلية مصطلحات تراثية أخرى، وتبين مدى قدرتها على النهوض بالدلالات الجديدة في ظل الصرامة التي تتطلبها الأدبيات الاصطلاحية المعاصرة، والتي لا تبدي تسامحا في تمرير العوالق القديمة تحرزا من التشويش أو التمييع. وهنا نقف عند معالجته لمصطلح السيميولوجيا الذي استقر عليه، بعدما تبين له أن كل الخيارات الاصطلاحية الأخرى المولدة عن طريق الترجمة أو التضمين غير

[1] – أنظر :عبد الله الغذامي: " الخطيئة والتكفير "، م س، ص: 15– 16.

[2] – نفسه، ص : 16 – 17 .

[3] – نفسه، ص : 36 .

ناجعة، فالمصطلح المترجم " علم العلاماتية "،لم يستسغه خصوصا في حال النسبة إليه (علاماتي)،ومصطلح "الدلائلية " عرضة للتلبس بمصطلح "علم الدلالة "، ولذلك فهو مستبعد،ومصطلح السيمياء مرفوض، خشية أن يُحمل على معنى له علاقة بالفراسة وتوسم الوجوه،أما مصطلح "سيما " فهو فاقد لشرعيته، لأنه غير جامع، ويدل حصرا على "الرموز"،والرموز لا تمثل سوى مجال واحد من بين مجالات عديدة للسيميولوجيا [1]، هكذا انتهى به الأمر إلى تفضيل المصطلح المعرب، والتعريب كما نعلم يقع في ذيل خيارات توليد المصطلح حسب توصيات دوائر الاصطلاح العربي، عازفا بذلك عن مصطلح (سيما) المولد عن طريق آلية التضمين، ولها الأولوية بمقتضى تعليمات هذه الدوائر، وما يمكن قوله أمام هذا الموقف، هو أن (الغذامي) عجز عن أن يكون في مستوى ما طمح إليه، فهو وإن وضع فكرة العربنة الاصطلاحية ضمن أولوياته في بدايات تجربته، إلا أنه فقد حماسه لهذه الفكرة، بدليل أن ما نجده من مصطلحات مترجمة ومعربة ضمن كتابه الأول، وكتبه الأخرى، يفوق بنسبة لا مجال فيها للمقارنة، نسبة المصطلحات التراثية، ولئن أقام المقابلة بين المصطلحات في الجدول أعلاه، فهو في تطبيقاته لم يلتزم بتلك المصطلحات، وإنما اختار نظيراتها الغربية. مما يدفعنا لأن نسجل هنا حالة عدم انسجام بين "القول" و"الفعل ".

ب- على مستوى الإجراء | منهج تفسير الشعر بالشعر :

مع تطور أدوات البحث في التراث، تغيرت نظرة العرب إلى ماضيهم المعرفي واللغوي والفكري، حيث حل الاحترام والثقة، محل الاستخفاف النابع من الجهل بأهمية كثير من محتوياته ومضامينه. ويقف (الغذامي) في صف المقدّرين للتراث، بما حواه من دفائن رآها تستحق أن تحيا في هذا العصر النقدي البهيج، لكن بعد أن تقولب في نظرية أصلها ثابت في التراث، وفرعها في سماء العصر يزنح، ويتنسم نسائم قادمة من خارج دار العرب، والكلام عن استيحاء التراث في باب صياغة النظرية النقدية العربية، ليس كلاما رجعيا ولا نوستالجيا، ولكنه كلام تبرره الأدبيات العالمية في صياغة النظريات، فكل النظريات هي خلاصة لتجارب الأوائل ،و نفثاتهم، " ذاك لأن النظرية تتأسس عادة على (التجميع)و (التركيب) من أشتات متفرقة ومتباينة، وقد يكون التباين بين مصادر أجزائها شديدا إلى درجة التناقض فيما بينها "[2] وفي حال قُيِّض لها أصحاب العقول المجبولة على إتقان التركيب والتجميع – وهذا هو المنشود عربيا – ستحقق الوحدة بين هذه

[1] –عبد الله الغذامي: "الخطيئة و التكفير" ، م س ، ص : 42 –43 .

[2] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س، ص: 16 .

الأفكار،فتكون نظرية [1]. ولقد رأينا كيف تأسست الفلسفة الغربية المعاصرة ،على فلسفة كل من(أفلاطون) و(أرسطو) و(السفسطائيين)، وبالنسبة للفكر العربي، فما تقدم به (طه حسين) حول الشعر الجاهلي (الانتحال)، هو شبيه بما قاله (الجمحي) بهذا الشأن، وما قال به (مرجليوت) [2].

وإذا تحقق ذلك بالنسبة للعرب في الوقت الحاضر، فستكون انعطافة ذات شأن استثنائي في تاريخهم المعرفي وحسبما رآه (الغذامي)، فإن الظروف التي كانت ستجعل هذا الحلم قريب التحقق قد توفرت في وقت من الأوقات الماضية، يقول : "... كما أن مستقبل الدراسات الإنسانية يخبئ لنا نظرية نصوصية سيظفر بها كاتب ما، ويصوغها بلسان عربي مبين، وستكون زيتونة مباركة لا شرقية ولا غربية، تستلهم بركتها من الشجرة القرآنية ،و نورها الخالد، وسوف يكون الجرجاني (عبد القاهر) هو صوتيم النظرية ولبابها"[3]. فبتفاؤل إذن توقع (الغذامي) ،وتوقعنا معه قدوم "مهدي" النقد المنتظر، لكنه لم يحضر بعد. وإلى حين أن يقرر الحضور ،اكتفى (الغذامي) باقتراح مدخل منهجي يسد به مسد النظرية النقدية العربية المكتفية بذاتها، سماه منهج " تفسير الشعر بالشعر" وهو منهج مستوحى من فكرة "تفسير القرآن بالقرآن " عند المفسرين [4]، ويوضح (الغذامي) وجوه استثمار معطيات التفسيري بقوله : " ... كم هو النقد الأدبي محتاج إلى جهود المفسرين، من أجل الإفادة وتوسيع مجال الدرس الأدبي ،و ضبط قواعده، مثلما أقول بحاجة طلاب (النظرية) إلى علماء الأصول والمنطق ،من أجل تأسيس كليات نظرية شمولية، توجه النظر وتضبط الإجراء "[5]، وإذا كان الخطاب الأصولي رافدا مهما من الروافد التي يمكن أن تمد الممارسة النقدية بأدوات ناجعة في سبر النصوص الأدبية، فإن الرافد الثاني الذي يعب منه (الغذامي) أدواته، هو المدارس النقدية الغربية، وفي مقدمتها نظرية القراءة والتشريحية. ولقد كانت له في أحد المواطن ملاحظة، يمكن أن يفهم منها أن منهج "تفسير الشعر بالشعر"، هو مقابل عربي لنظرية القراءة، يقول في "الخطيئة والتكفير" :" ... وعليه فإن مبدأ (تفسير الشعر بالشعر)، سيكون عندي شعارا نقديا تصدر عنه قراءاتي الشعرية في هذه الدراسة خاصة، وهو تمثل كامل لمفهومات السياق والنصوص المتداخلة ،وتفسير النصوص، ويشكل عندي العمود الفقري لنظرية القراءة "[6].

---

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س، ص : 16 .

[2] – نفسه، ص : 17.

[3] – نفسه، ص : 17 .

[4] – نفسه، ص : 121– 122 .

[5]– نفسه، ص : 126 .

[6] – عبد الله الغذامي:"الخطيئة والتكفير "، م س، ص : 78 – 77 .

وفي تقدير (الغذامي)، فإن منهج "تفسير الشعر بالشعر" يقتضي من الناقد مراعاة الملاحظات التالية :

- الانتقال من النظر في (جغرافية) النص، إلى (جيولوجيا) النص .
- نصوصية النص هي سبب وجوده، والبرهنة عليها هي برهنة على وجود النص ذاته.
- لغة النص هي منبع المعاني.
- من الضروري مراعاة الخواص التركيبية، لأنها هي التي تشكل السياق الداخلي للنص.
- فضلا عن السياق الداخلي،هناك سياق خارجي يتمثل في النسق العام للنص ،ومن المفيد إيلاؤه العناية[1].

وبشأن نسقي النص العام والخاص، يوضح (الغذامي) قائلا: "...أي إدماج كل قصيدة في سياقها، ولكل قصيدة سياق عام، هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر. "[2].

ويحدد (الغذامي) فاعلية هذا المنهج في قراءة النصوص وفحصها بقوله : "وهو مبدأ يؤسس لعضوية الفعل الشعري، ويؤكد جسدية النص، بمعنى حيويته وتفاعله الداخلي الذي ينفي الدخيل،ويثبت العنصر الأصيل ليبني ذاكرة النص "[3].

وفي إطار ضبط آليات تطبيق منهج "تفسير الشعر بالشعر"، يطرح (الغذامي) فكرة النصوصية كمدخل منهجي يجمع بين المرجعيتين العربية والغربية، فانطلاقا من مقتضيات اللحظة النقدية الراهنة، والتي اشترطت أن يتحول البحث حول الأدب، من البحث في علم المضامين، إلى البحث في علم للنصوص [4]، انكب (الغذامي) أولا على لملمة المكونات التراثية (الجرجانية تحديدا) التي يمكنها أن تنهض بالقيمة النصوصية، يقول بخصوص هذا المسعى: " ... رحت أجوب سراديب الماضي، باحثا للنصوصية عن شجرة تنتسب إليها و كان هذا المبحث يدعو لنفسه، ويفتح أبوابه دون حاجة إلى طرق كثير "[5]، و كان (الجرجاني عبد القاهر)، هو أكثر من وفر عليه عناء إطالة الطرق، لأن الفكر النصوصي عنده فكر واضح المعالم صريحها، ولا ينتظر إلا أصحاب الذهن التجميعي والتركيبي ليخرجوه من العتمة إلى أنوار العصر الحاضر، وبذا يتسنى (للجرجاني) أن

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س، م س، ص : 121–122

[2] – عبد الله الغذامي:"الخطيئة والتكفير "، م س، ص : 77.

[3] – عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد"، م س، ص : 13–14 .

[4] – عبد الله الغذامي: "الخطيئة والتكفير "، م س، ص : 78 .

[5] – عبد الله الغذامي: " المشاكلة والاختلاف"، م س، ص: 05 .

يتحاور مع أنداد له في الرؤيا النصوصية، ولعل (بارث) هو أبرز محاوريه، حيث أقر (الغذامي) بأنه و(الجرجاني) كانا يتكلمان في مفهوم واحد [1] حتى كأن أحدهما لم يترك للآخر شيئا [2]، وعلى هذه القناعة يتأسس قوله : " ولست أرى أي معضلة قط في إدراك العلاقة ما بين (الجرجاني) والمفهومات النصوصية الحديثة، سواء في مسألة المعنى، أم في مفهوم الإشارات ،ونظرية الاختلاف،ودلالات الحضور والغياب " [3]، وينضاف إلى ذلك، القول بجسدية النص التي تعني– فيما تعني – التحلل الذري لعناصر النص بعضها في بعض، حتى لتغدو جسدا واحدا لا مكان فيه لعنصر دخيل .

والواقع أن " جسدية " النص، ليست فكرة جرجانية خالصة، وإنما عرفت اثراء واسعا من طرف أكثر من ناقد قديم. لقد أكد (الغذامي) أن امتلاك العرب للثقافة النصوصية ،جعلهم يتفطنون للجمع بين الجسد والنص، فقد عمد (الحاتمي) مثلا إلى تشبيه القصيدة بخلق الإنسان، وهنا أشار إلى خاصتي الحيوية والتركيب (من حيث أن التركيب يكون بين أعضاء ،ولكل عضو وظيفة)،والوظيفة مفهوم بنيوي ؛ فحسب البنيوية النص بنية وتركيب لأعضاء، وقيمة العضو لا تتحدد إلا بما يقوم به [4].

كما يسجل (الغذامي) للأنباري (الناشئ الأكبر)، إشارة من هذا القبيل، لكن شعرا* ، أما (الخليل) فقد بنى المعرفة العروضية حسب (الغذامي) على تصور تركيبي للنص [5]، وكذلك العلامة اللغوي (ثعلب)؛ حيث شابه بين الشعر والفرس : " وهذه كلها ثقافة نصوصية حية، ظلت تتنامى لدى الانسان العربي مبدعا ولغويا ومنظرا، وكانت قبل ذلك موروثا جماعيا للأمة التي ظلت تنظر إلى لغتها على أنها كائن حي وفاعل وليست نصوص الأدب في هذه اللغة، إلا كائنات حيوية مركبة

---

[1] – عبد الله الغذامي: " ثقافة الأسئلة "، م س، ص: 19 .

[2] – نفسه، ص: 19 .

[3] – نفسه، ص : 18 .

[4] – نفسه، ص: 96–97

* إنما الشعر ما تناسب في النظم وإن كان في الصفات فنونا
فأتى بعضه يشاكل بعضا قد اقامت له الصدور المتونا
كل معنى أتاك منه على ما تتمنى لو لم يكن أن يكونا
فتناهى عن البيان إلى أن كاد حسنا يبين للناظرينا
فكأن الألفاظ فيه وجوه والمعاني ركبن فيه عيونا
وإذا قيل اطمع الناس طرا واذا ريم أعجز المعجزينا

[5] – نفسه، ص 98 – 99 .

تركيب الجسد، أو هي جسد مركب حي "[1] .وهنا يخلص (الغذامي) إلى القول : "بل أشير إلى أن مفهوم النص المركب، والنص الجسد، هو مفهوم عربي عريق في عروبته "[2]، ولهذا المفهوم، وللرؤية النابعة منه فاعلية لا ينبغي أن يستهان بها في سبر أغوار النصوص.

وبالتوافق مع منهج "تفسير الشعر بالشعر" لاذ (الغذامي) بالتشريحية كمنهج آخر لا يقل عن الأول فاعلية وإمتاعا، ومع هذا التنويع المنهجي ،لم يتخل (الغذامي) عن النصوصية كمدخل منهجي، كما لم يزهد في مبدإ التمثل الواعي ،والمنتج ،والمخصب لفكر الآخر، والذي وصل بين النصوصية والتشريحية هو مفهوم "الاختلاف "، العنصر الثابت في القراءات الغذامية في مرحلتها النصية، وللاختلاف عند (الغذامي) معنى مزدوج ؛ اختلاف جرجاني وآخر دريدي | بارتي، ومن هنا يمكننا القول إن تعاطي (الغذامي) مع فكرة الاختلاف، خضع لنزعة انتقائية أملتها عليه فلسفته الخاصة في التمثل، والتي تقوم على الاستلهام لا التمثل الحرفي، ولقد أكد خياره هذا في أكثر من موطن، وكان مما قاله بخصوص ما نحن فيه: "وعلى الرغم من اختلاف (الجرجاني) سابق على (ديريدا)، وبين الأثنين فروق جوهرية، إلا أنني وضعت الأخير في كامل اعتباري، وتركت (ديريدا) يحضر ويغيب بحرية تامة، أثناء تفكيري في المصطلح وأثناء كتابتي عنه "[3] ،وما أكثر ما غيّب (الغذامي) (ديريدا)، ليحل محله فارسه النصوصي الأثير (بارث)، وما هذا الإبدال إلا لأن تشريحية (ديريدا) تجعل من " الهدم " ديدنا لها، ورأينا كيف عمد (ديريدا) إلى نصوص أساطين الفلسفة الغربية مثل: (هيغل) و(كانط) ،و(هيدجر)، و(أرسطو)، فهدمها بدعوى تأسسها على ظاهرة التمركز المنطقي، لكن، ولأن الأدب ليس معنيا بهذه الغايات، فإن التشريحية النموذجية بالنسبة لـ(الغذامي)، هي تشريحية (بارث) في "ساراسين"، و"لذة النص"، وفي غير ذلك من الكتابات التي عكست شغف (بارث) بالنص، وولعه به وعشقه له[4].

وهكذا يكون (الغذامي) قد أسس منهجه (تفسير الشعر بالشعر)، على مفهوم النصوصية التي ترتكز بدورها على مفهوم الاختلاف بوجهيه العربي | الجرجاني، والغربي | البارتي، ومن ثم يمكن القول أن مشروع العربنة كان جزئيا على مستوى الإجراء، وهذه الجزئية يمكن تلمسها من خلال الممارسة، كما يمكن الوقوف عليها من معرض بعض التعليقات المتناثرة هنا وهناك، وأكثر النصوص التي تشي بهذه المناصفة المنهجية، قوله في توضيح المنهج المعتمد في أحد تحليلاته " لقد افاد

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س، ص : 99 .

[2]– نفسه، ص: 97 .

[3] – عبد الله الغذامي:" المشاكلة والاختلاف"، م س، ص: 08

[4] – نفسه،ص: 79– 80 .

[التحليل] من هذه جميعا [البنيوية – السيميولوجية – التشريحية] مثلما أفاد من أسلافنا كلهم،وهو مسلك مفتوح على كل ما يفيد، ويثري ولهذا فإني أسمي منهجي بالنصوصية، أو بالنقد الألسني وأسمي الإجراء بالتشريحية، لأن ما نفعله إجرائيا هو ممارسة التشريح فعليا، من أجل الوصول إلى سبر تركيبات النص، وأبنيته الداخلية، ثم نأخذ بتفسير العملية تفسيرا نصوصيا، يقوم على مبدأ من تفسير القرآن بالقرآن "[1].

هكذا أراد (الغذامي) أن تكون له تشريحيته الخاصة، وقد وفق في ذلك إلى حد بعيد، فكل ممارساته تشير بوضوح إلى ذهنية تشريحية تحسن الهدم، كما تبرع في البناء، وتخترق مراكز النصوص وتزيحها إلى الهامش، مستقدمة مكونات أخرى جانبية، وتحلها محل المراكز، وتهاجم أبنيتها الداخلية،فتفتتها وتعري ما تستر منها، والطريق إلى ذلك كله، هو اللغة التي كثيرا ما تواعد (الغذامي) وإياها على جلسات مكاشفة وإفضاء ،خرج منها بفيض من المعاني، وقد كشف عن هذا الخيار القرائي في مقدمة :" تشريح النص " ،حيث أكد أنه سيدخل النصوص " من أبواب الفعل اللغوي "، ثم يسعى لتشريحها [2] . ولما كانت اللغة بطلة النصوص –كل النصوص– بلا منازع، كانت الحياة لها سمة، والهام ّ بها كالهام ّ بجسد حي، وهذا ما لم يغب عن (الغذامي). لقد دخل على النص على أنه جسد حي وملغز، غير أن أداة التشريح هي القلم لا المبضع [3] . وإذا كان قد اعتمد اللغة مدخلا مهما في تشريحيته، فإن ظاهرة " تداخل النصوص "، هي مدخل آخر كثيرا ما اعتمده في فك ألغاز النصوص . وعن فاعلية هذا المدخل، ووجوه استثماره يقول (الغذامي) :" لقد كان لي من قبل وقفات عن (تداخل النصوص) في علاقات النص مع ما قبله من نصوص، على أساس أن مفهوم تداخل النصوص، هو من المفهومات الأساسية في طريقتي لقراءة الأدب وتحليله، مما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه (بنية) مفتوحة على الماضي، مثلما أنه وجود حاضر، ويتحرك نحو المستقبل. وهذا يغاير ويناهض فكرة البنية المغلقة على الآنية "[4].

هكذا يكون منهج "تفسير الشعر بالشعر" استثمارا جيدا لمفاهيم نقدية مختلفة، عربية قديمة،وغربية معاصرة. إنه خلاصة عمليتين اثنتين هما : الإحياء والاستيحاء، إحياء بعض التصورات التي كانت توجه مختلف أشكال التعاطي العربي مع النص، والتي تختزلها فكرتا "النصوصية" القائمة على الاختلاف، و "الجسدية "، بما تحيل عليه من قيم نصية مثل: الحيوية ،والوظيفية، والتفاعل

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س، ،ص: 108 .

[2]– عبد الله الغذامي: " تشريح النص"، م س، ص: 05

[3] – عبد الله الغذامي:" الخطيئة والتكفير "،م س ، ص : 79 .

[4] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س، ص : 113 .

الداخلي بين المكونات النصية، أما فعل الاستيحاء، فيبرز في استلهام آليات الخطاب الأصولي في فهم النصوص، وأهمها " تفسير القرآن بالقرآن " كما يبرز على مستوى تمثل التشريحية، وتوظيف طروحاتها في معالجة النصوص .

وما يمكن استخلاصه من كل هذا، أن إجراءات القراءة عند (الغذامي) هي نتيجة تمثل خلاق وإبداعي لمرجعتين اثنيتين هما المرجعية العربية والمرجعية الغربية، وهذا، إن عبر عن أصالة جهوده،ونبل غاياته ،وعمق رؤيته، فإنه يعبر — من جهة أخرى – عن تعذر تجسيد حلم العربنة إجرائيا بالشكل التام والمثالي.

جـ – على مستوى المفاهيم :

عندما يفتح باب النقاش في مفاهيم النقد المعاصر، وأصولها المعرفية، وإشكالاتها الابستمولوجية يبرز (الغذامي) كعلم " في رأسه نار "، فلطالما اشتغل بها ترجمة وشرحا، تعليما وتلقينا، ثم توظيفا أو تمثلا في مضامير القراءة، وميادين التحليل. وإذ يخترق (الغذامي) معقل المنظومة المفاهيمية الغربية، محاولا استيعاب مكوناتها، ثم نقلها، فإنه لا يجعل ذلك آخر غاياته. فـ(الغذامي) ليس ممن يحرصون على إبقاء المفاهيم الواردة على عزلتها واستقلالها ،و نقاء أصلها،وإنما يحاول تهجينها من خلال إقحامها في نسيج الثقافة العربية، من غير الإخلال بجوهرها، وهذا التدخل تتفاوت نسبته من مفهوم إلى آخر، فحينما يتعلق الأمر بمفاهيم ذات علاقة عارضة بقراءاته، يخفت صوته إزاءها، أما حينما يتعلق الأمر بمفاهيم محورية في اشتغاله، فإنه يسعى إلى أن يمنحها من رؤيته،ومن فكره، وحتى من حساسيته النقدية الشفافة الشيء الكثير.

ويدخل في حكم الصنف الأول مفاهيم كـ :

وظائف اللغة – السياق – الجمالية – الشعرية – الانشائية ← (الشعرية) [1].

علاقات التجاور والاستبدال – الاختيار – خصائص البنية – الصوتيم والفونيم ←(البنيوية)[2] .

العلامة – المثل (الأيقون) – الاشارة ← (السيميولوجيا)[3] .

---

[1] –عبد الله الغذامي:"الخطيئة والتكفير"، م س، ص: 06 وما بعدها .

[2] – نفسه، ص : 29 وما بعدها.

[3] – نفسه، ص : 43 – 44 .

النحوية | الكتابة | الاثر ←(التشريحية) [1].

أما الصنف الثاني، فيشمل –فيما يشمل – مفاهيم متعلقة بكل من نظرية القراءة والتشريحية،فقد أفاض في الحديث عن المشاكلة [2]والاختلاف، وسمات النص المختلف وشروطه، كما بسط القول في نظرية القراءة [3]، وتعرض لمفهوم القراءة وأشكالها ،وإشكالاتها، وأنواع القراء ومستوياتهم، كما أثار ظاهرة تداخل النصوص [4].

ومن منطلق تحليلي نقدي، سوف نقف بدورنا على طريقة تمثله لهذه الزمرة الأخيرة من المفاهيم، وذلك حتى نعرف خيطها الأصيل من الخيط المضاف من النسج العام للخطاب الغذامي وسوف نبدأ مع مفهوم القراءة .

القراءة في تقدير (الغذامي) : " ... هي عملية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يشمله مع أمثاله من النصوص التي تمثل أفقية فسيحة للنص المقروء، تمتد من حوله، ومن قبله، وتفتح له طريقا إلى المستقبل "[5]، ومن معرض القول، يمكننا تبين أول الجوانب التي تشكل وعي القارئ بنصه، وهو السياق الذي يتشكل من تجاور مجموعة من النصوص، يتوسطها النص الحاضر | المقروء، ومن أفضاله أنه يوفر للنص أفقا للانفتاح.

أما الجانب الثاني الذي يمكن أن يفيد منه القارئ في إضاءة النص، فهو حسب (الغذامي) تنوع ظروف القراءة ؛ يقول :" فوجدت أن تنوع القراءة مع تنوع ظروفها، تساعد على استكشاف بواطن النص ،واستكناه خفاياه، وهذا التكرار يعيننا على التأكد من سلامة تلقينا للنص،ويقودنا إلى سلامة الحكم عليه "[6]، ويمكن التوثق من فاعلية تغير حالات القراءة في تحسين نوعيتها، بملاحظة مسألة التذوق الجمالي التي تتدخل فيها الحالات المزاجية والنفسية للقارئ، وكذا وضعياته الثقافية، وكل حالة من هذه الحالات، تصوغ انطباعات يختلف بعضها عن بعض، وكل وضعية من تلك الوضعيات، تشكل وعيا بالنص، لا يتطابق مع غيره، ومن كل ذلك تبنى النصوص

---

[1] – عبد الله الغذامي:"الخطيئة والتكفير"، م س، ص : 52 وما بعدها .

[2] – عبد الله الغذامي: " المشاكلة والاختلاف" ، م س، ص : 06 – 07 .

[3] – عبد الله الغذامي:" الخطيئة والتكفير " ، م س، ص : 75 وما بعدها

[4] – نفسه، ص : 13 .

[5] – نفسه، ص : 73 – 74 .

[6] – نفسه، ص : 80 .

وفق تشكيلات متنوعة، وتستخلص منظومات متعددة من المعاني، وبذا تتحرر القراءة من حبائل الانطباعية الساذجة، وتنسرح في آفاق الانطباعية المؤسسة على رؤية عميقة .

وحينما يقر (الغذامي) باعتماد القراءة على مكون التذوق الجمالي، لا يرمي إلى جعل الفعل القرائي فعلا فرديا ذاتيا يعتمد فقط على وعي القارئ، وإنما القراءة في نظره هي فعل جماعي ،كما أن الكتابة هي فعل جماعي ،والذي يسمح بدخول الجماعة كشريك في فعلي الكتابة والقراءة، هو اللاشعور الجمعي الذي يملي على كل من المبدع والقارئ تصورات تنتج المعنى ،وتوجهه إلى وجهة لا تفطن الذات المفردة الى أبعادها الخفية. وواضح طبعا أن (الغذامي) ،استلهم هنا أفكار (يونغ)في اللاشعور الجمعي [1].

هكذا تبدو عملية القراءة كفعل جامع بين كفايات فردية ممثلة في التذوق الجمالي، وقدرة القارئ على استخدام السياق في كشف معاني النص، وأخرى جماعية تدخل بقوة اللاشعور الجمعي،والتي غالبا ما تمرر نفسها تحت عباءة اللغة، بوصفها مؤسسة اجتماعية.

ومن الناحية الإجرائية يقترح (الغذامي) خطاطة للقراءة ،استلهمها من مقترح لـ (تودوروف)، وتتوزع خطواتها على النقاط الآتية :

- قراءة استكشافية مصحوبة برصد الملاحظات .
- قراءة نقدية تذوقية تستهدف رصد الصوتيمات.
- قراءة نقدية تستهدف فحص النماذج من خلال معارضتها بالعمل ،مع العلم أن النماذج هي النص الكلي الذي يعتبر النص جزءا منه.
- التعامل مع هذه النماذج ،على أنها إشارات عائمة، تؤسس أثرها في القارئ، انطلاقا من فكرة تداخل النصوص.
- إعادة كتابة النص اعتمادا على آلية التفسير [2].

وكما هو ملاحظ من هذه الخطاطة، فإن مسؤولية إنتاج النص، ملقاة كلها على عاتق القارئ، وهنا يلتقي (الغذامي) مع أصحاب نظرية القراءة في اعتبار وجود النص، مرهونا بوجود قارئ له [3]، يخرجه من الورقة الميتة، إلى الحياة الفعلية والتفاعلية، وإن نصا يكتفي بحياة ورقية، ليس نصا على الإطلاق، لأن نصيته هي فيما "يوحي به "، وما يوحي به يعلق بنفوسنا، أي أن الإيحاء هو

[1] – عبد الله الغذامي:"الخطيئة والتكفير"، م س، ص : 36 وما بعدها .

[2] – نفسه ، ص : 82 .

[3] – نفسه ، ص : 69 .

مركز القوة في النص. . كل نص، يقول الغذامي :"وقوة الإيحاء هذه تأخذ في التفاعل، منذ لحظة التصادم الأولى مع النص وقت القراءة، إذ يتفتح النص بين يدينا مطلقا سحره من داخل أعماقه إلى أعماقنا، ليفتح لنا عالما نظل نبدع فيه ،بإطلاق خيالنا في فضاء يحولنا الشاعر فيه إلى مبدعين مثله"[1].

ونص بهذه المواصفات، هو ما يسميه (الغذامي) بالنص المختلف، " والنص المختلف، هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي، وتستثيره ليداخل النص، ويتحاور معه، في مصطرع تأملي، يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة، وبما أنها كذلك،فهي مادة للاختلاف "[2].

ومع هذا النص، تحضر مرجعية مطرزة بأفكار أصحاب نظرية القراءة، والتي أشرنا إليها في فصل سابق [3] وطروحات التشريحيين، وفي مقدمتهم (رولان بارث)، خصوصا فيما يتعلق بمفهوم نص القراءة، ونص الكتابة. والسؤال الذي نطرحه أمام موقف كهذا : أين هي المفاهيم ذات المحمول العربي؟.

الواقع أن (الغذامي) لم ينكر وجود نوع من التشاكل الدلالي، بين مكونات في المنظومة المفاهيمية الغربية، وبين مكونات أخرى في المنظومة العربية، وعلى عسر المهمة، فقد اجتهد في التنقيب عن المفاهيم ذات العلاقة بمصطلحات وتصورات النظرية المعاصرة، ويمكن للجدول الآتي أن يلخص ما توصل إليه بهذا الخصوص :

[1] – عبد الله الغذامي:"الخطيئة والتكفير"، م س، ص : 110 .

[2] – عبد الله الغذامي:" المشاكلة والاختلاف "، م س، ص : 06 .

[3] – أنظر الفصل الثالث أو الرابع .

صـــــاحب الإشـــــارة العربية	نص الإشارة | المفهوم | الظاهرة	القراءة الغذامية	المعـــادل المفهـــومي الحداثي
الجرجاني	اللغة " تجري مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه "[1]	يشير هذا النص إلى جسدية النص كما يحتمل سمة كينونته الحية ذلك أنه استخدم معطيات بيولوجية (علم وظيفة الاعضاء) " وأعضاء النص هي وحداته البنيوية الداخلية، ولقد سميتها بالجمل الشاعرية "[2]	وفي المعرفة المعاصرة أن بعضا من هذه الوحدات يكون أهم من غيره فهو لذلك يستحق أن يأخذ اسم الصوتيم
الثقافة العربية	منهجية التأليف عند العرب تقوم على مبدأ التداخل (المطلق) ويتجلى ذلك في ظواهر مثل ؛ الموسوعية، الرواية، الاستطراد، تنويعات الموضوعات في القصائد[3]	تداخل النصوص	التناص
منهج المفسرين كما يتجلى عند الشيخ عبد الرحمن السعدي في تفسير	- قاعدة " العبرة بعموم الالفاظ لا بخصوص الاسباب - قاعدة " مراعاة دلالة التضمن والمطابقة والالتزام "	تفسير الشعر بالشعر - مبدأ تخليص النص من ظرفه ومناسبته ووضعه في سياق عام - اقتضاء المعاني لبعضها بعض وتناسلها وتضمن بعضها في بعض	التناص

[1] –عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س ، ص : 103 .

[2] – نفسه، ص : 103 .

[3] – نفسه، ص : 119 .

القرآن وفي " القواعد الحسان لتفسير القرآن " [1]	- قاعدة " الكمال إنما يظهر بضده[2]	- اعتمد هذا المبدأ في إنتاج الدلالة.	قاعدة أسلوبية معتمدة في التحليل الأسلوبي المعاصر
الغزالي أبو حامد	الإشارة [3]		الإشارة عند السيميولوجيين
الجرجاني الحديث النبوي	النظم (التضافر بين الجانبين الجمالي والنحوي من أجل انتاج الجمال)[4] - سحر البيان [5]		الأثر عند ديريدا
البلاغة العربية	استعارة الجملة	المقصود هو المعنى المضمر، أو الضمني وليس الظاهر [6]	استعارة النص، وتنهض على فكرة الدلالة الضمنية | النقد البنيوي والأسلوبي

و كما يتضح من هذا الجدول، فلقد ضمت المنظومة المفاهيمية العربية القديمة، فيما ضمت مكونات لطالما غذت بحوث المتكلمين، والأصوليين، والمفسرين، والبلاغيين غيرهم من المشتغلين بالمعرفة وزودتهم بمادة معرفية غير خافية العمق، وهو الأمر الذي يشي بأن هذه المنظومة، كانت منظومة نوعية نجحت في التعامل مع شروط المعرفة إنتاجا وتلقيا، مما يؤهلها لأن تغادر سياقها، وتلحق بسياق النقد المعاصر، وهذه هي الخلفية التي صدر عنها (الغذامي) في اصطناع هذه المقاربات، غير أن المشكلة بالنسبة له ،هي أنه لا يثبت على هذا الخيار على مستوى التطبيق، أي أنه يكتفي بإثارتها وتقييدها، لكن لا يصل به الأمر إلى تمثلها هي، بدلا من تمثل المفاهيم التي طورتها المنظومة النقدية الغربية، وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل على أن دعوته إلى عربنة

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س ، ص : 122 وما بعدها

[2] – نفسه، ص : 126 .

[3] – نفسه ، ص : 45 .

[4] – نفسه، ص : 53 .

[5] – عبد الله الغذامي:" الخطيئة والتكفير "، ص : 53 .

[6] – نفسه، ص : 131.

المفاهيم،اصطدمت بقوة الجدار النفسي العازل بين القول وبين الفعل، بين عربنة على مستوى الخطاب وغربنة على مستوى الممارسة.

د- على مستوى الموضوعات :

لم يستطع (الغذامي) الوفاء بالتزام العربنة على أي مستوى من المستويات المذكورة، مثل الوفاء الذي أظهره في مجال الموضوعات، وسواء تعلق الأمر بمواد إبداعية شملها بقراءاته النقدية البارعة، أو بقضايا وإشكالات نقدية، أو ثقافية، أو حضارية، فإن "العروبة" شرط محقق، وإذا اصطنعنا جردا مصغرا لمجموع المواد الإبداعية التي كانت موضوعا لتحليلاته، أمكننا الخلوص الى أن اختياراته توزعت أفقيا وعموديا وفق اعتبارات انتقائية أكثر منها عفوية حيادية، وهذه الانتقائية مبررة بمقاصد القراءة وأغراضها، فمن المواد ما استدعيت على سبيل الاستشهاد أو التمثيل، وما دام التراث هو الملجأ التقليدي والاعتيادي لكل باحث ،يريد أن يجعل لموقفه شرعية وسندا قويا، فإن مواقف الاستشهاد غالبا ما تنحاز إلى الشعر العربي القديم، وهنا غالبا ما تحضر الأبيات مفردة يتيمة، أو في شكل مقطوعات شعرية قصيرة من ذلك مثلا:

وقافية غير إنسية قرضت من الشعر أمثالها
شرود تلمع في الخافقين إذا أنشدت قيل من قالها[1]

وقوله أيضا :

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم [2]

وغير هذا وذاك أبيات كثيرة جدا، اخترقت نسج الممارسة النقدية اللسانية عند (الغذامي)،ولا سبيل لحصرها في هذا المقام.

هذا وهناك حالات أخرى لحضور شعري تراثي من هذا النوع، لكن على سبيل معارضتها،بقصائد معاصرة من أجل رصد مكامن التداخل النصوصي .

لكن شيوع هذه الظاهرة، لا يمكن بأي حال أن يحجب حضور قصائد مطولة لـ (زهير بن أبي سلمى) و غيره، وقد كانت موضوعا لقراءة عميقة ومستفيضة، كشفت عن دلالات ورؤى عميقة وقيّمة.

أما أفقيا ،فقد تناول الشاعر قصائد لشعراء كثر مشاهير ،وأقل شهرة، منهم (محمود درويش) – (غازي القصيبي) –(حمزة شحاتة) وغيرهم، واللافت في اختياراته، اهتمامه المبكر بالفئات الإبداعية المهمشة مؤسساتيا، مثل المبدعين الشباب، والنساء المبدعات، وهذا الاهتمام لا يتجلى

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س ، ص : 104 – (البيت للحصين المري)

[2]– عبد الله الغذامي: " الخطيئة و التكفير" ، م س ، ص : 81 – (البيت للمتنبي)

فقط على مستوى الاختيار، وإنما يبرز أيضا على مستوى مسار القراءة. فقد كانت المرأة محور دراسته لقصيد ة (حمزة شحاتة) في " الخطيئة والتكفير "، كما كانت لب قراءته لقصيدة (غازي القصيبي) " أغنية في ليل استوائي " [1] ،وفيها وردت مصطلحات النسوية مثل :" الذكورة"، "الأنوثة"، ومن جهة أخرى فقد كانت إبداعات المرأة من المواد التي وقع عليها الاشتغال النقدي الغذامي، من ذلك " قصة الترابية" لـ (منيرة الغدير) [2] وقد عنون دراسته تلك بـ "ذاكرة الخصوبة والحب "، وذلك كله يترجم سبقا موضوعاتيا له قيمته النقدية والمعرفية.

ومهما يكن من أمر، فإن عروبة الموضوع، تشير بدلالاتها إلى محاولة (الغذامي) فحص نصوص إبداعية وظواهر فنية ،وقضايا معرفية وفكرية، طمس جوهرها الفكر التقليدي المغبون في الرؤية الموضوعية ،والفكر الناقد .واللافت في ممارسات (الغذامي) النقدية والفكرية، هو الحضور الطاغي للتراث، لكن ليس حضورا تكميليا أو تجميليا، إنما هو حضور عضوي ضروري ومبرر منهجيا ،وفنيا، وثقافيا. لأنه ناقش قضاياه القديمة بأدوات حديثة، لقد ناقشها في سياقها ،ولم يقتلعها منه ،ولم يقحمها في سياق أجنبي عنها ،ولو فعل ذلك كما فعل غيره، لوصل إلى نتائج لا تتشاكل مع المقدمات.

ومن النزالات التراثية التي خاضها (الغذامي) وبز فيها سابقيه، قضية الرواية التي كانت منفذا لسهام كثيرة قسمت ظهر الإبداعية العربية، وعرضت نصوصها لرياح التشكيك تعصف بها أنى شاءت، مستفيدة في ذلك من ثغرات تاريخية وفنية، منها قلة النصوص [3] بحكم ضياع أغلبها حسب ما يفهم من مقولة (عمرو بن العلاء) * إضافة الى غايات الرواة [4] التي وجهت اختياراتهم، هذا فضلا عن الأغلاط المرتكبة بحسن النية، أو سوئها [5]، وكل هذه العثرات وقفت في طريق الرواية، ومنعت الاطمئنان إلى كل ما حملته إلينا من أشعار ،وأقوال وسير ،و أخبار وغير ذلك.

بيد أن (الغذامي) وجد أخيرا الأدوات التي تعين على فض الإشكال، وتمكن من التمييز الصائب بين صحيح الشعر ومنحوله، وتتمثل هذه الأداة في آلية التشريح التي تتجلى فعاليتها في قدرتها على تعيين ما هو أصيل في النص، وما هو دخيل، انطلاقا من تفكيك خصائصه الأسلوبية.

---

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة"، م س ، ص : 153 وما بعدها .

[2] – نفسه، ص: 163 وما بعدها .

[3] – عبد الله الغذامي:" القصيدة والنص المضاد"، م س، ص : 15 .

* " ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا، لجاءكم علم وشعر كثير "

[4] – نفسه، ص : 17 .

[5] – نفسه، ص : 18 .

يقول الغذامي موضحا هذا الأمر : " والتشريح النصوصي يعين على هذا الكشف والفضح، ومن الجلي من الأمثلة المذكورة ،ومن حال الشعر الجاهلي ،أن الخلط وقع على أبيات ولم يقع على قصائد بأكملها، ومن هنا جاء التشابه والتكرار، ومن شأن الإصلاح الأسلوبي أن يؤسس معجما دلاليا للنص، يبصرنا بالنسق في القصيدة، ويفصح عن الشاذ فيها، ولن يصعب كشف الدخيل،حتى ولو كان قصيدة كاملة، إذا ما نحن استكشفنا السياق الأدبي بقيمه الأساسية لدى شاعر ما، وكل ما خالف ذلك بشكل قاطع، فهو دخيل وغريب "[1]

وبهذه الطريقة يتحول البحث عن عناصر التشاكل ،ومكونات الانسجام والتكامل ،داخل النص وداخل الخطاب ،في مقابل كشف مواطن الاختلاف والتباين ،إجراء ليس جماليافحسب، بل براغماتيا غائيا يحوّل كل معطى نصي إلى موضوع للاختبار، وذلك من أجل تثبيته في الداخل النصي أو اطراحه ودفعه إلى سلة المنحولات، ومن ثم لا يعود هناك مجال للتعريض بالشعر الجاهلي جملة وتفصيلا، لأن الصحيح سيكون بيّنا والزائف كذلك .

وبالمناسبة يسجل (الغذامي) اعتراضه على بعض الآراء ،خصوصا تلك المنسوبة إلى كل من (طه حسين) في بداياته و(مرجليوت) [2] ،والتي مفادها أن معظم الشعر الجاهلي ،هو شعر موضوع لأن لا شيء من الوثائق ولا من الخصائص الفنية يثبت جاهليته ،وزاد (جيمس مونرو) [3] على ذلك الطابع الشفوي الذي اقتضى أن تكون الأشعار ابنة الارتجالية والجماعية ،مما حجب أي مجال للتفرد والابداعية، وكرس بالمقابل سمات النمطية والتكرار ،وهذا سبب كاف في نظر (مونرو) لجعل القول بصحة نسبة الأشعار إلى أصحابها أمرا متعذر التصديق .ويرد (الغذامي) على كل هذا،بأن الرواية على علاتها، لم تبدد الوجه الصحيح للشعر الجاهلي ،ولم تصل خطورتها الى إباحة التشكيك في أصالته أو وجوده أصلا ،ويخلص من ثم للقول : " ومن هنا نقول إن مجمل الشعر الجاهلي هو شعر عربي صحيح إجمالا، ولكنه من داخله مختلط ومتداخل، لا بفعل المبدعين، وإنما بأخطاء الرواة "[4]

وفي هذا السياق أعاد (الغذامي) النظر في مقولة الشفهية التي قيل إنها قدر الشعر الجاهلي وسبيله إلى الانتحال وفوضى النسب، فما أكثر ما كان للنصوص الجميلة من آباء، أما الرديئة فلا أبا لها إلا أن كان خصما تنسب إليه على سبيل التعيير والتهكم. والرأي عند (الغذامي) هو غير

---

[1] – عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد"، م س، ص : 65

[2] – نفسه، ص : 21 .

[3] – نفسه، ص : 23 .

[4] – نفسه، ص : 26 .

هذا؛ صحيح أن في الشعر الجاهلي مقومات للشفهية عدة، متمثلة في عدم الثبات ،والنمطية، فالنص الجاهلي هو نص متحرك ومتغير وخاضع لأهواء الرواة، تتكرر فيه بعض الأساليب والصور وأشكال التعبير حد التنميط. لكن تتوفر فيه أيضا مقومات الكتابية، وتبرزها الإبداعية والأصالة ،إلى جانب الثبات الذي يسم أغلب النصوص، فالكتابة إذن خاصته الأصلية، أما الشفاهية فهي صفة ملحقة عن طريق الرواية ،بمعنى أن فعل الرواية قد داخل فعل الإبداع فجاءت القصائد حاملة لسمات الشفاهية والكتابية معا .[1]

و في إطار المراجعة النقدية لبعض مسائل التراث ومضامينه دائما ،عكف (الغذامي) على وضع بعض أغاط التعبير التراثية المهمشة موضع الفحص، من ذلك ما يسمى بأدب "التكاذيب" والذي غالبا ما يساق استطرادا وعلى سبيل الفكاهة والتسلية ،ومن غير أن ينال أدنى اهتمام بمقوماته الجمالية والدلالية، مع أنه يملك من الخصائص الفنية والأبعاد والرؤيوية ،ما يضعه في منزلة أقرب ما تكون إلى فن الرواية ،طالما أنهما يتأسسان كلاهما على فعل " الكذب " الذي يتبرأ في معرضهما ،عن دلالاته الأخلاقية ويتقمص قيما فنية بحتة تجعله خاصية حصرية للإنسان ،إلى درجة يمكن فيها الاعتداد بالكذب سمة فارقة بين الإنسان الواسع خياله والحيوان الذي لا خيال له ،أي أنه لا يملك القدرة له على الكذب[2]. وهكذا تتأسس بين الرواية وبين الكذب علاقة عضوية [3]، كما يتضح سر التشابه الصوتي بين الكذب كفعل، والتكاذيب كفن يتأسس عليه، وهذا الفن بدوره هو "أساس تكويني " في الشعر وفي الرواية، ولذلك فالإحاطة به، هي شرط لفهمهما [4].

هذه القناعة توصل إليها (الغذامي) بعد أن أخضع إحدى التكاذيب* لمبضع التشريح،وتراءى له بعدها هذا الفن ،بوصفه مطلبا أنطولوجيا اخترعه الإنسان من أجل البقاء والاستمرار المرتكزين

---

[1] – عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد"، م س، ص : 11 –12 .

[2] – نفسه، ص : 146 .

[3] – نفسه ، ص : 147

[4] – نفسه ، ص : 148.

* النص موضوع التحليل :"قال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب :

.....تكاذب أعرابيان فقال أحدهما :خرجت مرة على فرس لي، فإذا أنا بظلمة شديدة ،فيممتها حتى وصلت إليها ،فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل بفرسي عليها، حتى أنبهتها فانجابت

فقال الآخر : لقد رميت ظبيا مرة بسهم ،فعدل الظبي يمنة ،فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه ،ثم علا الظبي ،فعلا السهم خلفه فانحدر السهم حتى أخذه "، أنظر: عبد الله الغذامي:" القصيدة والنص والمضاد"، ص : 113 مقتبسا من " الكامل " للمبرد .

على فعل التواصل، فالحكاية محل الدراسة مثلا ،ترتكز – حسب (الغذامي) – على وظيفة الإشارة، " على أن وظيفة الإشارة في النص، تتبدى بواسطة أسلبة الشخوص كعناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية، ووظيفة الإشارة في هذه الحكاية، هي في تحقيق الاتصال مع أطراف الحوار ،ومع العالم ،وذلك بتحويل الحلم إلى رمز "[1].هكذا يتضح لنا بأن فن التكاذيب يترجم فلسفة ممعنة في العمق، ويجلي مخيلة شفافة ،تحركها حساسية واعية بشروط الحياة ومتطلباتها الثقافية ،و المعرفية ،و الروحية، يقول (الغذامي) موسعا هذه الرؤيا :" وهذا ليس دجلا وتزييفا، ولكنه خيال أدبي يتفق مع منطق وغايات التكاذيب، بوصفها فنا أدبيا يعتمد على فكرة منح الأشياء لغة للتعبير والإفصاح، وهذه عندما تتكلم ،فإنها تصبح حية ومنسجمة مع نظام الحياة ،فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشي، ولهذا صار كل شيء عند الأعراب يملك حياة وعواطف وجدانية توجه حياته وتفسرها. "[2]

والآن علينا أن نقتنع بأن (الغذامي) عرف كيف يحل بعض مسائل التراث، من غير أن يحرجه أو يستلبه، أو يقول فيه شيئا ليس منه، لقد درس التراث بالتراث، مطبقا أدوات منهج "تفسير الشعر بالشعر " ،وذلك التزاما كاملا منه بمبدإ العربنة على مستوى الموضوع.

ومما يعزز هذا المبدأ عنده، انكبابه على استشفاف ملامح تجذر فلسفة الاختلاف في بعض جوانب الإبداعية العربية، ومن ذكائه انتقى أكثر الدوائر تكثيفا لذهنية المطابقة، وهي الدائرة العروضية* ؛حيث جرى الاعتقاد بأن البناء الموسيقي العربي، هو بناء سكوني لم تستطع كل تيارات التجديد القديمة نسبيا أن تهزه ،بيد أن (الغذامي) يثبت بالشاهد والمثل، أن التنويع الموسيقي ليس حكرا على عصرنا هذا، فقد كان للجاهلية تنويعاتها الموسيقية العديدة. وأورد مثالا ممثلا في قصيدة (عبيد بن الابرص) التي مطلعها :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب [3]

والتي عرفت تنويعا موسيقيا كبيرا، حيث أجريت على أكثر من بحر، ومع ذلك نالت شهرة واسعة، وتقديرا كبيرا من لدن نقاد الشعر وشراحه، فعدها (التبريزي) إحدى المعلقات العشر ،كما ضمها (القرشي) إلى "جمهرة أشعار العرب" ،وإن كان ثمة معنى لهذا ،فهو أن تنويع الوزن ،ليس

---

[1] – عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد"، م س، ص : 133

[2] – نفسه، ص : 138 .

* ليس المقصود هنا هو المعنى الاصطلاحي العروضي للدائرة

[3] – عبد الله الغذامي : " الصوت القديم الجديد | دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث "، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، (د.ت) ، ص : 94 ، وما بعدها .

بالفعل المعيب عربيا ،و لو كان ذلك لما تسنى للقصيدة المذكورة ،أن تجد حظوة عند النقاد المبرزين،ولما أمكنها أن تنضم إلى قصائد الفحول.

ويضيف الغذامي على ذلك، أن كلا من (الأخفش) ،و (قدامة) ،و(المرزباني) أقروا باشتمالها على عيوب وزحافات ،غير أن ذلك لم يدفعهم إلى إخراجها من باب الشعر العربي [1]، ولم يحمل الرواة على استبعادها من جملة مروياتهم .[2]

وبالمثل أحصى (الغذامي) غير قليل من الأبيات التي تخرج عن بحور الشعر المعروفة ،من ذلك أبيات لـ (عروة بن الورد) [3] ؛ففي حال اتبعت الطريقة " العمودية " في توزيع وحداتها اللغوية، ما استقام لها أي بحر من البحور، وبالتالي ،ما كان لها أن تعد شعرا، بينما لو تم توزيعها على شاكلة الشعر الحر ،لتيسر ذلك. وقد تولى (الغذامي) هندستها ،فتشكل له شعر حر مُجرى في بحر الكامل.وما في حكم هذا من الشعر الكثير، منه ما هو لـ (أبي العتاهية) [4]، ومنه ما ينسب لشعراء آخرين .

وإلى جانب هذه الظاهرة ،وقف (الغذامي) على حقيقة أخرى ؛هي وجود قصائد " على غير وزن محدد، وإنما اعتمدت على نوع من إيقاع يختلف عن العروض ،و كأنه يعتمد على النبر ،وطريقة الترنم بالشعر، من ذلك قصيدة لأمية بن الصلت "[5].

كما لاحظ أن الأراجيز العباسية التي تنسب إلى (سلم الخاسر) ولغيره ،إن هي إلا أشعار بتفعيلة واحدة ،وهي لذلك أدنى ما تكون إلى الشعر الحر[6] ،و من هنا خلص إلى نتيجة مؤداها أن الشعراء العرب كانوا متحررين من قيد الوزن إلى حد بعيد ،و كثيرا ما استخفوا به ،وتعاملوا معه بنوع من التعالي ،فسخروه لأهوائهم الإبداعية ،وتعاطوا معه كأداة فنية طيعة .[7]

ولم يسلم الروي من هذه المعاملة، فقد أخل الكثير من الشعراء بقانونه ؛إذ جعلوا للقصيدة أكثر من روي. وتحرروا منه نهائيا في بعضها، وإن كان هذا نادرا[8].

---

[1] – عبد الله الغذامي: " الصوت القديم الجديد "،م س ، ص : 94– 95 .

[2] – نفسه، ص : 100 .

[3] – نفسه، ص : 106 .

[4] – نفسه، ص : 107 .

[5] – نفسه، ص : 108 – 109 .

[6] – نفسه، ص: 114 وما بعدها .

[7] – نفسه، ص : 117 .

[8] – نفسه ،ص : 152 وما بعدها .

و كل هذا ،يشي بأن عهد العرب بالتنويع الموسيقي بعيد جدا ،واختراق خط الاختلاف لفكر المطابقة والسكون، يتزجم ميلا عربيا قديما للانعتاق من كل أشكال التسلط. وهذا لا يترك مجالا للتقول بأن الثقافة العربية، هي جملة وتفصيلا ثقافة مطابقة ومماثلة، ولم تعرف الاختلاف قولا ،ولا فعلا، إلا بعد أن استمعت إلى دروس الآخر وإملاءاته.

وقبل الاختلاف وبعده، ثمة أكثر من عنصر ،يثبت أهلية الفكر العربي لإنتاج مفاهيم ونظريات، لا تبعد في قيمتها المعرفية والنقدية عما طرح على طاولة الغربيين ،يقول (الغذامي) هذا، وفي ذهنه (الجرجاني) الذي لم يفصله – حسبه – عن الغربيين سوى أشواط قصيرة، خصوصا في مسائل التشكيل اللغوي ،والأنظمة النصية ،وقوانين إنتاج المعاني، يقول (الغذامي) : " و كان [الجرجاني] على وشك تحطيم الصنم الأخير الذي هو المعنى، لولا أنه وقف عند حد تشريح (الجملة)، ولم يتجاوز ذلك إلى النص، أو الوحدة الشاعرية الكاملة. و كل الأمثلة التي ناقشها في كتبه ،هي (جمل) بالمفهوم النحوي للكلمة ،أي المفهوم المرتبط بحدود الإفادة المعنوية المتوخاة نحويا"[1]، مع العلم أن المعنى محدد ،ومعجمي، ويخص المفردة ،و خاضع لمقصدية المؤلف وثابت (غير متجدد) ،وجاهز،ويحتمل الخطأ والصواب. أما الدلالة فهي مطلقة، وتخص البنية أو التركيب وهي من صنع القارئ ،وهي متجددة بتجدد القراء ،و قيمتها في ذاتها ،و ليس في شيء خارج عنها ،فهي لذلك لا تحتمل الخطأ والصواب [2]. ويقول في موطن آخر :" ولو أنه دخل في الوحدات الكبرى التي تتكون من مجموع (الجمل) ،لكان تحرر تماما من هيمنة المعنى، وتبنى مفهوم الدلالة الشاعرية للنص ،و للوحدة النصوصية "[3].

إذن بالمحاولات الدؤوبة للكشف عن قيمة الفكر الجرجاني في ميادين النصوصية المعاصرة حينا ،وإبراز الجانب المتطور من بعض الظواهر والأشكال الفنية العربية ،أثبت (الغذامي) فعالية التشريح في تعرية مكونات الاشتغال المعرفي والإبداعي العربي، وبهذا كان في مستوى الكلمة التي قالها :" ولم نترك لهم [القدامى] من أثر إلا وداخلناه ،فهم لم يدعوا بابا من أبواب المعرفة إلا وطرقوه ،و نحن لم نترك هذه الأبواب على غبارها ،و لكننا ترددنا فيها دخولا وخروجا، ومن هنا فإن الأول والآخر يشتركان معا في (الشيء) ،و لا يرضى أحد منهما أن يترك هذه الشراكة أو يتنازل عنها لأخيه "[4]، ولما كان الأمر متروكا للتنافس بين القدامى والمحدثين ،فمعنى ذلك ،أن

[1] – عبد الله الغذامي: "المشاكلة والاختلاف "، م س، ص : 42 .

[2] – نفسه، ص : 43 .

[3] – نفسه، ص : 42 .

[4] – عبد الله الغذامي: "ثقافة الاسئلة"، م س، ص : 16 .

العلاقة بين الرعيلين تحولت من التعاقب إلا التجاور ،مما يقتضي– بطبيعة الحال– سقوط وصاية السابق على اللاحق، هذا إن لم تقلب المعادلة إلى الوجه النقيض | على غرار ما فعل (إليوت) حينما أكد "أنه لم يؤثر في الآداب القديمة شيء قدر ما أثرت الآداب الحديثة. " [1]

2– الاشتغال التشخيصي

لم يكن الغذامي معنيا كثيرا بالدخول في مساجلات، من صنف المساجلات التي دارت رحاها بين الحداثيين والرافضين للحداثة ،و إذا دخل مضطرا ،فلكي يرد عنه ادعاءات مست شخصه قبل فكره الحداثي، وكفى بكتابه " حكاية الحداثة في السعودية "[2] ،شاهدا على ما تكبده من متاعب في سبيل المحافظة على خطه الفكري، وقناعته النقدية والشخصية ،و اللافت في هذا الكتاب ،هو طابعه السردي الذي خلص المواقف والأحداث من صبغتها المناسباتية ،واللحظوية ،و الشخصية، وأعطاها أبعادا ثقافية وحضارية لها علاقة بالقناعات السائدة في المجتمع السعودي خصوصا، والعربي عموما ومعلوم أن الخطاب السائد في المملكة هو خطاب المحافظة والثبات، أما الخطاب السائد عربيا، فيتكثف جوهره عنده عبارة " ليس في الإمكان أبدع مما كان "، وإذ حاول (الغذامي) أن يثبت أن العكس هو الصحيح، قُصِف هو، وما صدر عنه من آراء وأفكار بالثقيل .وعلى الرغم من استمرار انفجار المواقف المتباينة من حوله، إلا أنه واصل قراءاته المضادة للسائد في أوساط المجتمع ،والمألوف في عرف النخب، من ذلك مثلا شيوع صيغ "فاسدة " لأسئلة إشكالية تمركز حولها الاشتغال الفكري العربي الراهن. ففي إطار حديثه عن أهمية السؤال في المعرفة الإنسانية ،ودوره الحاسم في تقرير الإجابة ،أقر (الغذامي) بأن البلبلة الفكرية التي تميز واقعنا الفكري والثقافي، هي ناتجة عن أسئلة مهزوزة " ولنعد [يقول] إلى أية قضية عربية نشعر أنها قضية مهزوزة، وسنجد أن الداء جاءها من (السؤال) ،وليس من الجواب، مثل قضية العروبة والاسلام ،وقضية الدين والدولة وقضية الأصالة والمعاصرة، وهي قضايا تبدت في ثقافتنا المعاصرة ،وكأنها من المتعارضات وما هن كذلك ،و لكن الأسئلة هي التي أوقعتها في بركة التناقض منذ أن سمحنا بدخول (أم) في وسط هذه القضايا، فنقول : الإسلام أم العروبة ... إلخ "[3]، ولئن كان هذا حالنا مع السؤال، فإن للأولين معه وضع مختلف ؛ لقد أتقن الأوائل فن السؤال، فجنبوا بذلك حياتهم الثقافية الأسئلة الفاسدة، ومن براعتهم في فن السؤال، كان الفقهاء مثلا يفترضون " دائما وجود صوت سائل يتحرك مع كل

[1] – عبد الله الغذامي: :" ثقافة الأسئلة "، م س، ص: 19 .

[2] – عبد الله الغذامي: " حكاية الحداثة في السعودية " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط2 ، 2004 .

[3] – عبد الله الغذامي: :" ثقافة الأسئلة "، م س، ص: 87 .

المسائل الفقهية لما أوجد إجابات نظرية لحالات غير موجودة فعليا، وأدى إلى قيام علم (أصول الفقه)، ليكون أسسا لتوجيه التصور وتنظيمه."[1] .وعلى سبيل التمثيل لا الحصر يورد (الغذامي) نموذجا للأسئلة الفاسدة المتداولة عربيا. يتعلق الأمر بسؤال: " " الفن للفن ؟ أم الفن للحياة؟". هذا السؤال حسب (الغذامي) هو سؤال مستعار من أوربا ،ولا تناسبه بيئتنا الثقافية، ثم إن مؤداه يتضمن وجود دلالة تعارض بين الفن والحياة ،وهذا يجانب الصواب ؛ذلك أن النص يتضمن الحياة والفنية في الوقت نفسه ،لأن مادته اللغة ،و اللغة حية، كما أن النصية مشروطة بالفنية، وحيث لا فن ولا فنية، فلا نص ولا نصية .[2]

وبعد هذا المثال، يقرر (الغذامي) أن لظاهرة فساد الأسئلة نتائج سيئة جدا على كافة مستويات التعاطي المعرفي والنقدي. ومن آثارها خلق تعقيدات جمة في مجالات صياغة المفاهيم وصناعة المصطلحات واستخدامها، إذ غالبا ما تطلق المصطلحات من غير تبين معناها الدقيق، ومثّل لذلك بمصطلح " التناقض " الذي حدد (الأبهري) شروطه العشرة، غير أن الاستخدامات العربية،لا تراعي هذه الشروط .[3]

ومواصلة في درب نقد الذات العربية المأزومة، وسيرا في طريق تحليل أسباب عجزها عن تجاوز المآزق الفكرية والحضارية التي تعترض تقدمها ،يقدم (الغذامي) للعرب درسا في الاختلاف،يتدرج فيه من العام إلى الخاص ،ومن الأصل إلى الفرع ،ومن المقدمة المتواضع عليها إلى النتيجة المتنازع عليها .ليصل في نهاية الدرس إلى نتيجة النتائج التي مؤداها:أن كلا من العام والخاص، والأصل والفرع، والمقدمة والنتيجة ينطق موافقا على أن طبيعة الحياة هي الاختلاف .

ومن الاختلاف اللساني إلى الاختلاف الطبيعي | الجغرافي، ظل (الغذامي) يردد بأن الاختلاف أصل، والاختلاف " تنوع وتباين، ولكنه – أيضا – إمكانية تعايش " .والاختلاف " ضرورة وجود " و" التباين ضرورة بقاء " [4] .. ." فلولا قبول الصوت (نون) بالتعايش مع الصوتين (عين) و(ميم) لما أمكننا إنشاء كلمة (نعم)"[5] ،لكن الدرس على يسره صعب استيعابه من لدن غالبية الطوائف والنخب الفكرية العربية، وهو أصعب بالنسبة لأبناء بلده، وها هو يحدثهم حديث الواعظ – ربما لأنسهم بخطاب الوعظ والارشاد – ويهيب بهم إهابة الوطني المخلص، أن

[1] – عبد الله الغذامي: :" ثقافة الأسئلة "، م س، ص : 88 .

[2] – نفسه، ص : 88.

[3] – نفسه، ص : 90 – 91 .

[4] – عبد الله الغذامي : " الموقف من الحداثة ومسائل أخرى "، ط2 ، 1991 ، ص: 08

[5] – نفسه، ص : 08 .

يجعلوا للمختلف عنهم مكانا بينهم : " أقول إن بوادرنا رائعة ومشرقة، فلا تفسدوها بالانغلاق والتحيز، وافتحوا للآخر عقولكم ،فما ضركم انفتاح .. وكم قتلكم من انغلاق .. واعلموا أنه لا يخاف من الانفتاح إلا الضعيف والخائف، ومن هو خالي الوفاض .. أما من وثق من نفسه ،ومما لديه، فلن يضره أبدا أن يضيف صواب غيره إلى صوابه، فيتعلم ويتقدم "[1]، هكذا انخرط (الغذامي) في النقاش حول الحداثة، فدافع عن موقفه الحداثي، ورفض تهمة من سماهم بالعموديين بتنكر الحداثيين للتراث، مؤكدا أنه لا يعرف حداثيا قلل من شأن التراث ،[2]، بالمقابل هو ينكر على الحداثيين قولهم أن " لا مكان لعمودي بيننا" [3]، وذلك دفاعا عن مبدإ قبول الاختلاف، وضرورة التعايش مع المختلف. ولم يضيع (الغذامي) في معامع النزال الفكري، المفاهيم التي اكتسبها من المرجعيات المعرفية التي أنشأ عليها شخصيته النقدية، ولنا أن نتبين ذلك، من معرض نص له جاء فيه: " ومن هنا صار للألسني قدرة على الانفتاح على الآخرين، والتآخي معهم، لأنه يعرف – مبدئيا – أن قيمة الفرد ليست جوهرية (احتكارية) فيه، وإنما هي قيمة وظيفية، تنمو مع علاقات الفرد بالكل. ولذا، فالآخرون هم أجزاء تتعاضد معه لبناء الهرم، أو لنقل لرسم الخارطة.بهذا – ولهذا – فليس على الألسنيين من تهم تمس وظيفتهم في ثقافتنا اليوم. "[4]

فكما هو واضح، فقد وظف الغذامي الرؤية الألسنية في تحليل موقف الذات، وموقف الآخر،ومن هنا تغدو اللسانيات على يديه موقفا لا منهجا فحسب .

وما أكثر ما بدا القدماء أكثر حداثة من خصوم (الغذامي)، فاستحقوا أن يستشهد بأقوالهم ومواقفهم المعبرة عن اتساع صدورهم للجديد والمختلف، من ذلك تبدي (المبرد) من خلال قوله : " والتشبيه أكثر كلامهم " أكثر إدراكا لمجازية اللغة الشعرية، من حيث انفلاتها من معايير الحقيقة، ومن ثم يتأهل لأن يضم الكليات ،لأنه إنساني، أما الحقيقة فهي أدنى منه منزلة، لأنها إذ تحرص على التدقيق والتخصيص ،لا تسع غير الجزئيات.[5]، هذا فضلا عن إدراك (الجاحظ) لدور الشاعر في صناعة اللغة، واقتناع (حازم) بأن اللغة تمثل الوجود الذهني للشيء، ومن ثم فهي تمثل موقفا من الحياة، ومن العالم. وفي مقابل هذا يسجل (الغذامي) جهل المعاصرين بدور اللغة في الشعر،وقصورهم

---

[1] – عبد الله الغذامي: " الموقف من الحداثة "، م س ، ص : 16.

[2] – نفسه، ص: 11 – 12 .

[3] – نفسه، ص: 12 .

[4] – نفسه، ص :13 .

[5] – نفسه، ص : 54 .

عن استيعاب مفهوم الشعر ،فهو عندهم ليس إلا نظما للكلمات، تراعى فيه مجمل المقاييس البلاغية والعروضية، والنحوية.

هكذا يتبنى أبناء الحاضر موقفا تجاوزه القدامى في أيامهم الخوالي [1]، وهذا يعني عند (الغذامي) أنهم يعانون حتما من مشكلات ثلاث هي: افتقادهم لموقف نقدي، وعدم قدرتهم على إدراك فلسفة الحداثة، وقصور نظرتهم وفهمهم للغة [2] . أما تبريرهم لخيارهم في رفض الحداثة والذي يتغذى على كون المعرفة الحداثية هي معرفة غيرية أجنبية، فهو مردود بالنسبة لـ (الغذامي) لأن الاستعارة من الآخر ،فعل غير مفتقر للشرعية ،ذلك أن السلف أيضا كانت له امتياحاته المعرفية غير القليلة من اليونان[3]، كما أن (الغزالي) كان له موقف إيجابي من الاستعارة المعرفية،تترجمه مقولة " آفة الراد ". وبعد عرضه لنص (الغزالي) في هذا الموضوع، يساجل (الغذامي) الرافضين للحداثة، ويتهمهم بأنهم ليسوا ممن يتعاملون مع المعرفة تعاملا عمليا، وذلك لأنهم ليسوا من أهلها أصلا. كما يفند أي تعاط إجرائي لهم مع المناهج، ولا مع نظرياتها، ولهذا فهو يعتبر رفضهم ذاك ،هو رفض العاجز والمتقاعس عن فهم ما رآه صعب المرام، ولا يحصّل إلا بالجهد والاجتهاد، " على أنهم لو جربوا هذه المعارف والمناهج مثلما جربناها، ولو خبروها مثلما خبرناها،لما قالوا فيها ما قالوا، ولا وصفوها بصفات لا تصدق عليها، ولا تصح فيها. " [4]

أخيرا وبعد ترحلنا في سراديب التناول الغذامي للمعطى المنهجي في صيغته اللسانية، ووقوفنا على مجمل الرؤى التي حكمت ممارساته التمثلية ،و التأسيسية ،و التشخيصية، نصل إلى تسجيل بعض المآخذ والاعتراضات، وسوف نبدأ من سؤال المرجعية الذي نجد له عند (الغذامي) جوابا منشطرا بين المرجعية الغربية والمرجعية العربية القديمة. بخصوص المرجعية الأجنبية يؤكد (الغذامي) أن روافده المنهجية تتمثل في "النصوصية " أو "النقد الألسني " في شقه ما بعد البنيوي، وهو عنده " نقد يأخذ من البنيوية، ومن السيميولوجية، ومن التشريحية ... "[5]، والذي يستدعي النظر في هذا الأمر، هو المزاوجة بين الطرح البنيوي وما بعد البنيوي (التفكيكي) خصوصا في خطاب واحد،وهذا في نظرنا جمع بين معطيين تفرقهما الجواهر وتوحدهما العوارض، وقد أظهرت الممارسة هذا النشاز المنهجي، فهو وفي الوقت الذي يتحدث فيه عن مقومات النص المفتوح الذي تنادي به

[1] – عبد الله الغذامي: " الموقف من الحداثة "، م س ، ص: 45– 46 .

[2] – نفسه، ص : 56 .

[3] – عبد الله الغذامي: " ثقافة الأسئلة "، م س ، ص: 11 .

[4] – نفسه، ص: 13 .

[5] – نفسه، ص :9– 10 .

التفكيكية وشقيقاتها من " البعديات"، يستلهم سمات النص المغلق (العمل)، فإذا بنا أمام نص مفتوح، ولكنه يتحرك داخليا، وبدلا من أن يتداخل مع غيره النصوص بغض النظر عن النسق العام الذي ينتمي إليه، هو يقيد هذه النصوص موضوع " التداخل " في النصوص التي تنتمي والنص الآني إلى نسق عام واحد ،وهذا مبدأ بنيوي خالص، كما أن طريقته في قراءة النصوص والتي تتأسس أكثر ما تتأسس على فكرة " التداخل النصوصي "، توحي بإيلاء أهمية أكبر للعلاقة بين النصوص ،وليس النصوص في ذاتها بما هي تشكيلات لغوية تنام على أسرار في حاجة لأن تفضح. أما مبدؤه الآخر والذي تحكمه قناعة البحث في الخصائص العليا للخطاب ،فإنه يشي بتوجه يبحث في بنية التشابه لا بنية الاختلاف. فإذن أي نص مختلف هو هذا، وأي قراءة تفكيكية أو ما بعد بنيوية هي هذه. إنه وحسب خطوات القراءة التي تحدث عنها ضمن منهج "تفسير الشعر بالشعر" لم يتجاوز مفهوم " العمل ".

ومن الأخطاء المنهجية التي يمكن أن نسجلها هنا، أن التشريحية كما هو معلوم لا تؤمن بأي نوع من أنواع التمركز النصي، لكن (الغذامي) صرح بأنه من بين الخطوات الاجرائية التي تقوم عليها القراءة عنده ،هي البحث عن صوتيمات النصوص. وحيث يوجد ثمة صوتيم للنص، أو مركز، وحيث تتوفر ظروف أي إجرائية تولي التشريحية هاربة.

أما على مستوى التطبيق، فقد تبدى العكس، لقد بدا أكثر تحررا من البنيوية ،وأكثر تمثلا لمفهوم النص في معناه البارتي. حتى وإن ورد عنه ضمن " الخطيئة والتكفير "، أن المرأة في أدب (حمزة شحاته) بجميع حالاتها وصفاتها هي المركز الجامع بين نصوصه [1] .وهذا إن دل على شيء،فإنما يدل على ضبابية الرؤية المنهجية خصوصا في بدايات اشتغاله اللساني، وربما هذا الذي جعله يعزف عن إعطاء شروحات وافية لمبادئ المدارس النقدية المستلهمة، ومنطلقاتها ضمن كتابه الأول، واكتفى بتلخيص موجز لكل ذلك في وقت كان فيه القارئ العربي في أمس الحاجة إلى هذه الخدمة، ولعل جمعه بين الرؤيتين البنيوية وما بعد البنيوية في كتاب واحد، وبينهما وما بينهما من الاختلاف ،و التباين في المنطلقات والقناعات، لم يكن قرارا صائبا. واللافت أنه لم يعنّ نفسه بتقديم الفروق الحاسمة بين البنيوية والتفكيك ،و قدمهما على أنهما خياران منهجيان مسالمان، والعلاقة بينهما ودية، وكان بإمكانه أن يستغني عن هذه الخلفية الفلسفية والفكرية لو أخرج الكتاب " الخطيئة والتكفير " في هذا العصر الذي اتضحت فيه الخارطة النقدية، واستقرت معالمها في الأذهان أما أن نقرأه بمنطق الثمانينات ورصيدها المنهجي، فإنه أمر تعجيزي بالنسبة للكثيرين.

[1] –عبد الله الغذامي: " الخطيئة والتكفير "، م س، ص: 101.

وإذا كان عليه أن يقتفي خطى (بارث) في الترحل المنهجي، فقد كان عليه أن ينتبه إلى أن هذا الأخير لم يجمع بين الأختين غير الشقيقتين، فقد ترك البنيوية تركا لا رجعة فيه، قبل أن يتخذ من "ما بعدها "سكنا نقديا وكما رأينا في فصل سابق كيف أطاح بالبنيوية، بعدما قضى منها حاجته، ثم انتقل إلى ما بعدها، ولم يراوح بينهما في خطاب واحد.

وفي مستوى آخر قد يلحظ القارئ للمجموعة اللسانية من كتبه، نوعا من الخلط بين المدارس والمناهج خصوصا ما تعلق منها بنظرية القراءة والتفكيكية، سواء فيما يتعلق بالمصطلحات أو المفاهيم، نقول هذا في ضوء ما وقفنا عنده في الفصلين الثالث والرابع من تباين المشارب والتصورات التي تتغذى عليها كل من الرؤيتين، رغم تقاطعهما في كثير منها .

ومما أمكننا ملاحظته أيضا، أن اقتحامه لمعقل الرؤيتين المنهجتين المذكورتين (التفكيكية ونظرية القراءة) جعل نفسه تسول له استباحة تصوراتهما واستخلاص كثير منها لنفسه. لقد كنا نقرأ له بين الفينة والأخرى كلاما هو في مؤداه ولغته، صدى لكلام نطق به (بارث) أو ،(ديريدا) أو (إيزر) ،أو (ياوس) أو غيرهم ،من غير أن يوثقه أو يشير الى أصله، فهو مثلا يتحدث عن دور القارئ في إنتاج النص، ويؤكد أن لا معنى للنص ،و لا أهمية إلا بوجود قارئ يمنحه الحياة[1]، من دون أن يصرح بأن هذا الكلام هو لـ (إيزر) تحديدا، كما يؤكد في مقام آخر أن النص يعطي آلاف النصوص[2] بفعل تعدد القراءات، وهذا كلام صريح الانتساب إلى أصحاب نظرية القراءة، كما أن وقوفنا على المفهوم الذي قدمه للنص المختلف لا نجده يتميز قليلا ولا كثيرا عن حديث (ديريدا) عن لعبة الدوال.

وهناك مأخذ منهجي آخر يتعلق بعصفه بالمبدأ المشترك بين البنيوية والتفكيكية "موت المؤلف"، فقد صال وجال في حيوات المؤلفين وتاريخهم ،وظروف حياتهم، تحركه في ذلك قناعة مؤداها :أن النص قبس من الذات، وليس في هذا من عيب لو كان مدخله المنهجي غير هاتين المنهجيتين، أما وقد اتخذهما له طريقين إلى النص، فقد كان عليه أن يتقصد في استدعاء آباء النصوص المقروءة .

وخلاصة القول ها هنا أن المراوحة بين التفكيكية والبنيوية في " الخطيئة والتكفير "، جرت عليه كثيرا من المآخذ، وذاك عائد إلى عدم الانسجام المنهجي بينهما، فكل منهما تنتمي إلى فئة

---

[1] – .فولفغانغ آيزر " عملية القراءة | مقترب ظاهراتي " ، (ضمن نقد استجابة القارئ) ، م س ، ص: 113، وما بعدها

[2] – عبد الله الغذامي: " الخطيئة والتكفير"، م س، ص : 79

منهجية مختلفة في منطلقاتها وطموحاتها عن الأخرى، وإذا كانت البنيوية تنظر في " كيفية " قول القول ،وتسعى من خلال تحليل النص إلى البرهنة على جماليته على أساس شكلي علمي، فإن التشريحية تحليل فلسفي رؤيوي غير إجرائي، كما أن القراءة ما بعد البنيوية – كما رأينا – هي ضد الملاءمة، وضد النسقية، وضد التشاكل .

هذا وننبه إلى أن تركيزنا في هذه المرحلة على "الخطيئة والتكفير" راجع إلى كونه كتابا مرجعيا تغذت عليه مجمل ممارساته وتنظيراته في الكتب اللاحقة، وإن كنا نشهد له بأنه تجاوز في هذه الأخيرة الكثير من العثرات وذلك في تقديرنا عائد إلى تخليه النسبي عن البنيوية.

أما فيما يتصل بالمرجعية العربية القديمة، فما يمكننا القول بشأنها أنه وفيما يبدي (الغذامي) اعتزازا كبيرا بالتراث من الناحية الأسلوبية كأن يقول مثلا : "جدي بن ربيعة العامري" [1]، ويكثر من استخدام كلمة "أسلافنا"، ويقولها باحتفاء، فإن الذي يعضد هذا الاعتزاز، هو تبحره المشهود في مطاوي التراث، إنه حينما يخوض نقاشا تراثي الموضوع، يبدو كأحد أساطينه وأعلمهم بذخائره وكنوزه الدفينة، من ذلك ما أبداه في "الصوت القديم الجديد " من تضلع في العروض العربي،ومناقشته باقتدار لفكرة عرضية الوزن في الشعر العربي من منظور السلف أنفسهم، أنصع دليل على ذلك، لقد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أو التردد، بأن الأسلاف لم يخافوا على الشعر من الضياع في حال تحلله من الوزن، مثلما خاف المحدثون [2]، ذلك أن ظاهرة التحرر من الوزن، بدأت مع الرواية، وقبل العروض نفسه [3].

وفي زاوية أخرى من زوايا السجال المتعلق بقضايا من التراث، يقارب (الغذامي) بين فصلين من فصول الحرب العربية المريرة والأزلية بين "الثابت" و"المتحول"، وبطلا هذين المشهدين هما (أبو تمام) من جهة، وأقطاب الشعر الحر من جهة أخرى، هذا على مستوى المتحول، أما على مستوى الثابت فهو الفكر السكوني السائد والمضاد لكل محاولات التغيير [4].

ومهما يكن من أمر، فقد أثبت (الغذامي) بأنه مثال ممتاز للناقد الذي يفلسف الأفكار، ويقلبها على كل وجوهها، قبل أن يصدر قراره بالأخذ أو الترك، فإذا أخذ زاد من عنده الكثير،

[1] – عبد الله الغذامي:" ثقافة الأسئلة "، م س، ص: 15 .

[2] – عبد الله الغذامي: " الموقف من الحداثة "، م س، ص : 36 .

[3] – نفسه، ص : 30 .

[4] – نفسه، ص : 39– 40 .

وإذا ترك فمن بعد تدبر وتملّ. وعلى العموم فإن ما يمكننا أن نخرج به من معرض ممارسته اللسانية هو الملاحظات التالية :

- لقد برهن (الغذامي) على أنه متابع جيد لمستجدات الخطاب النقدي الغربي، ذلك أن كتب (بارث) و(ديريدا) التي استقى منها مادته، كانت حديثة العهد بالصدور أيام " الخطيئة والتكفير".

-إن لجوء (الغذامي) إلى الوصف المنهجي لما يقوم به – خصوصا في الكتب الأولى – دون أن يترك المجال للقارئ ليتعرف إلى المنهج | المناهج المعتمدة، يمكن تفسيره بأن القارئ العربي في نظر (الغذامي) مازال في حاجة إلى مزيد من الشرح والتوضيح، فهو غالبا ما يحلل، ثم يعيد التركيب،وهذا فعل تعليمي أكثر منه فعل نقدي .

- عدم التزامه بضوابط المنهجية الغربية، يوحي برغبته في إعادة انتاج المنهج، التزاما منه بالمنطلق الذي انطلق منه : "التكلم في كلام العرب، بكلام العرب ،بما هو من كلام العرب".

- غاب عنه تحذير (ديريدا) من اعتبار التشريحية اجراء، فكثيرا ما يصفها بـ "النظرية" و "المنهج"، ويتعامل معها كموضوع غير منزه عن الإجرائية .

- نسبة المنهج إلى الذات كما تزجمه كلمة (منهجي) علته نزعة التوفيقية التي ظل يؤمن بها،غير أن الملاحظ هو انحيازه القولي للنصوصية العربية، وميله الفعلي صوب المرجعية الغربية، فهو غالبا ما يستقي من المعطى الغربي المفاهيم والإجراءات التي توجه قراءته للنص العربي. كما أنه كثيرا ما يلجأ إلى تأويل النص العربي، وفق مقتضيات المفهوم الغربي، مستفيدا في ذلك من الحرية الممنوحة للقارئ.

- تصادفنا في بعض المواقع – السجالية تحديدا – لغة جانحة إلى المعيارية الأخلاقية ، في مقابل التخلي عن اللغة النقدية الاصطلاحية، من ذلك مثلا، اتهامه للرافضين للحداثة بالجهل ،والعجز وعدم القدرة على إدراك مقولاتها [1].

- لقد مارس الغذامي في بعض المواطن لعبة التمويه، فحجب غاياته خلف العناوين ذات اللغة اللعوب نقول هذا وفي ذهننا كتاب " من الخيمة إلى الوطن "، وهو في أصله محاضرة ألقيت في القاهرة بمناسبة إقامة "معرض المملكة بين الأمس واليوم " (1987)، وعلى الرغم من أن المقال الأول في الكتاب، هو في ظاهره مناقشة لبعض القضايا ذات الطابع الثقافي والأدبي، مثل قضية الشعر الحر والحداثة، إلا أن باطنه مصروف إلى مدح (الملك عبد العزيز)، والثناء عليه ،وعلى أخلاقه، وقد توسل كتابا لـ (أمين الريحاني) كان الملك، وسيرة الملك، موضوعه .ومن خلال

[1] – أنظر مثلا :" الموقف من الحداثة "، م س ، ص : 102 .

اصطناع (الغذامي) لقراءة في هذا الكتاب، أخذت عنوان " التعرف عبر وسيط | قراءة في ثقافة الخبر "[1] المخرط في حديث من أحاديث المطابقة الذي يأنس إليه أولو الأمر عادة، وبهذا يكون كأنه قد نسي حداثته واختلافه، وراح يتحدث عن الملك حديثا تقليديا سيريا، من دون أن يفلسف تلك السيرة كما هي عادته. لقد تحدث مثلا عن علاقته بالحيوان[2]، وعلاقته مع الأعداء [3]، وعلاقته مع الذاكرة، ويقصد الذاكرة الإبداعية الشعرية [4]. حديث مباشرا سطحيا .وهذا يعد خروجا عن الدرب الذي خطه لنفسه.

-لم تخل لغة (الغذامي) من نزعة يُشتمّ فيها نوع من التعالي، قد يكون مبعثها ثقة مفرطة في الذات وأفكارها، أو قد يكون التزغيب فيما أتى به، وشاهدنا فيما ذهبنا إليه هنا، قوله مثلا عن المنهج المتبع في دراسة عن (حمزة شحاتة) : " إن هو إلا عمل نقدي صحيح، كل الصحة، وأكبر براهيني، وأوثقها كون النموذج نابعا من أعماق النصوص، ومن قلبها ."[5]

[1] – عبد الله الغذامي : " من الخيمة إلى الوطن " ، م س ، ص : 31.

[2] – نفسه، ص : 36 .

[3] – نفسه، ص : 39 .

[4] – نفسه، ص : 42 .

[5] – نفسه، ص : 148 .

الفصل الخامس:

النقد الثقافي المشروع والعوائق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لم يخل حدث دخول خطاب النقد الثقافي إلى البيئة النقدية والفكرية العربية من مكونات الفجاءة، فبقدر ما ساهم في التأسيس لوعي جديد، له صبغة نقدية مشرئبة إلى خلخلة السواكن،وهز الثقة بالثوابت، بقدر ما صدم القارئ العربي بوجود هوة واسعة بين ما تظهره النصوص من قيم جمالية، وما تضمره من قبحيات. ومع ما يوفره عنصر المفاجأة من دعاية وتشويق لأي منتج فكري أو مادي، فقد استطاع النقد الثقافي أن يلفت النظر إلى نفسه في وقت وجيز، مما سمح له بأن يحجز هامشا مريحا في دائرة اهتمام النخب العربية ،حيث أفردت له مؤتمرات وملتقيات علمية، كما خصصت له أعداد خاصة من الصحف والمجلات المتخصصة.

ولـ (الغذامي) – في الواقع – فضل لا ينكر في خلق هذا الصدى الكبير، فبالاعتماد على مهاراته اللغوية الخطابية الحجاجية والسردية – كما سنرى – تمكن من تفعيل النقاش حول هذا المشروع وتحريكه، مما سهل وصوله إلى الدراسات العربية المعاصرة .

1–معالم المشروع : المهاد النظري والنموذج التجريبي:

لقد صدّر (الغذامي) كتابه الذي حوى هذا المشروع ،بأسئلة من طراز غير مألوف. هي أسئلة جديدة وصادمة، ومربكة للذات العربية التي لم تفكر يوما في أن تتحول بعض مسلماتها إلى موضوع للسؤال، وبالتالي التشكيك الذي قد ينتهي بالنقض. إن (الغذامي) حينما يتساءل بمكر "هل الحداثة العربية حداثة رجعية ؟"[1]، إنما كأنه يهز معسكرا هو محسوب عليه، ومع ذلك فهو يسوّي بين كل ما قيل و كتب عن الحداثة، وفي الحداثة، وبين السراب، فلم تكن شعارات الحداثة والتقدم، التي طالما غرد بها الحداثيون العرب ،وهنأوا بها أنفسهم ،ومنوا مجتمعاتهم بأماني التحديث والتحرر، سوى أسطورة، لأن الواقع هو من نصيب الرجعية والمحافظة، وهنا يتساوى الحداثيون وخصومهم في الرجعية، وهذه ذروة السخرية والعبث الذي لا يتنكر للحقيقة.

وحينما يتساءل أيضا : "وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية ..؟ "[2]. فإنه ينهي أسطورة التفوق العربي إنهاء تراجيديا، وإذا كان من المتداول على الأقل عند من يُعرفون بزعماء التجديد في العصر الحديث، بأن الشعر جنى على نفسه، وإذا شاؤوا تزيّدوا فقالوا: إن الشعر العربي بتقاليده الفنية الرتيبة، جنى على الإبداعية العربية، فإن (الغذامي) جاء بما يفيد بأن جنايته تلك، طالت الشخصية العربية ذاتها، وهذا هو الجديد والمفجع ،فلطالما نُظر إلى الشعر على أنه مركز الثقافة العربية ومحورها، وقد زادت المناهج الحداثية من وهجه وتألقه ،حينما أوقفت القارئ

[1] –عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 07

[2] – نفسه ، ص : 07 .

العربي على درر من الرؤى والأفكار، تخفي وراءها فلسفات عميقة تستحق التقدير، و(الغذامي) نفسه كشف عن نماذج ناصعة للحداثة العربية المتقدمة، والتي لا تبعد في عمقها قليلا ولا كثيرا، عن متطلبات الرؤية الحداثية المعاصرة.

أما حينما يتساءل كالموافق " وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و(صناعة الطاغية)...؟ " ،فإنه يسفّه رأي من يقول بالعلاقة المتأزمة بين المثقف والسياسي من جهة، ويضع الشاعر موضع المتهم الذي يتحمل وزر كل عذابات المجتمع العربي في صيغها السياسية ،و الاجتماعية ،و الثقافية ،و الحضارية، من جهة أخرى، ومن ثم تتحول صورة الشاعر العربي من النقيض إلى النقيض .ويرتقي في وضاعته إلى متبوع ،و التابع هو السياسي الطاغية الذي علمه الشاعر أصول البطش، ولقّنه آليات التلذذ بشقاء الشعوب .

و كالمكتشف، يقع (الغذامي) على أمور في الشعر، لا معرفة للناس بها، لكنه يقدم اكتشافه هذا في صيغة استفهامية فيقول:" هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها – وحق لنا – لمدة قرون...؟" [1] ،ثم يواصل مستفهما مع أنه يخبر المستفهَم عنه، ويعلم سره،فيجيب إذ يسأل : "هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر، لتؤسس لسلوك غير إنساني، وغير ديموقراطي، و كانت فكرة (الفحل)، وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها،ومن ثم كانت الثقافة – بما إن أهم ما فيها هو الشعر – وراء شعرنة الذات، وشعرنة القيم ...؟[2]. بهذا التجديد الاستهلالي، والتمهيدي المرتكز على العواطف، أكثر من ارتكازه على الفكرة، يباشر (الغذامي) عرضه لمشروع النقد الثقافي ،معتبرا إياه مشروعه الخاص، وقبل أن يصل إلى تقديمه تقديما علميا كأي منهج أو نظرية تستلزم شرحا للمنطلقات ،و الأسس التي تبني عليها، وتحدد مفردات جهازها الاصطلاحي، وتعين الأهداف التي تطمح إليها، يحاول (الغذامي) بمثل هذه المقدمات التمهيدية الماكرة، أن يوطن له في الأنفس من خلال الترغيب فيه، والتبشير بما سيكشف عنه في المستقبل من أسرار النصوص، وفضائح المؤسسات ،وحيل الثقافة ،و ألاعيب النسق، وأثر كل ذلك في الشخصية العربية، بما هي كل مركب من عيوب ونقائص، منعتها من أن تبني ذاتها ومجتمعها على أسس سليمة.

فعلى سبيل الترغيب يقول مثلا : إن علينا – نحن العرب – أن ندشن عصرا جديدا من التعاطي مع الشعر ، هو عصر نوظفه في مجال التعرف على العيوب النسقية للشخصية العربية ،وهذا

[1] –عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 07 .

[2] – نفسه ، ص : 07 .

يستلزم منا تعويض أدوات النقد الأدبي، بأدوات أخرى ثقافية في طبيعتها، من شأنها أن تمكننا من الكشف عن العيوب النسقية، [1]، والتحويل من "الأدبي "إلى "الثقافي" ،يحتاج إلى القيام بإجراءات على مستويات أربعة: مستوى المصطلح – مستوى المفهوم (النسق) – مستوى الوظيفة – مستوى التطبيق [2].

-المصطلح:

إن أولى التحويلات التي تمت على مستوى المصطلح ،استهدفت إزاحة مصطلح " الأدبي " وتعويضه بـ " الثقافي "، وبهذا نكون أمام مقابلة بين "الأدبية "و "الثقافة"، وحتى نتبين جدوى هذا التحويل ،و فعالية ذلك الإبدال، نقف عند محاكمة (الغذامي) لمصطلح " الأدبية "، فقد اتهمه بالتضليل، وألقى عليه مسؤولية مجانبة النقد للطريق القويم الذي كان عليه أن يسلكه، فهذا المصطلح، هو مثال للأداة الملتبسة بموضوعها ؛ فحيث كانت الأدبية أداة ووسيلة، وكان الأدب موضوعا، حدث الالتباس بين الأداة | النقد، والموضوع | الأدب – الأدبية. ويضيف (الغذامي) سببا آخر لنبذ الأدبية، وهو ارتباطها الضمني بالمؤسسة ،فالنقد الأدبي، هو ترجمة لصوت المؤسسة الأدبية، أي أنه مقيد بالرسمي وبالمؤسساتي [3].

وبعد هذه الإزاحة، يدعو (الغذامي) مصطلح الثقافة | الثقافي، ليحل محل " الأدبي "، لكنه اختار للثقافة من المفاهيم ما ينسجم مع غاياته، ولم يجد أحسن من فهم (قيرتز) لها. إن الثقافة في نظر(قيرتز) ليست جملة من العادات والتقاليد، وأنماط السلوك الظاهرة ،و المشعور بها، "ولكن الثقافة بمعناها الأنتروبولوجي الذي يتبناه قيرتز، هي آليات اهيمنة، من خطط ،و قوانين، وتعليمات كالطبخة الجاهزة التي تشبه ما يسمى بالبرامج في علم الحاسوب، ومهمتها هي التحكم بالسلوك، والإنسان هو الحيوان الأكثر اعتمادا على هذه البرامج التحكمية غير الطبيعية من أجل تنظيم سلوكه "[4]. هكذا تبدو الثقافة مكونا فاعلا ومنتجا لأنماط القول والسلوك، وليس منتوجا جاهزا مشكلا من أنماط القول والسلوك ،كما كان دارجا من قبل، بمعنى أن الثقافة هنا ليست حصيلة وحصادا، ولكنها آلة للغرس والبذر، وليس المجتمع إلا مستهلكا لكل ما تغرسه فيه، وهذا يقتضي خلق أجهزة أخرى للكشف والاستبصار، لها من الإمكانات والكفاءات ،ما يسمح باختراق حصونها المسيجة والمحمية بترسانة من الجماليات، تخدمها بتفان وتحرسها بإخلاص.

---

[1] –عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 07 .

[2] – نفسه، ص : 62 .

[3] –نفسه ، ص : 61 .

[4] – نفسه ، ص : 74 .

ويبدو أن (الغذامي) قد وفر إمكانات الكشف والاستبصار، ممثلة في جملة من المصطلحات تقوم مقام المفاتيح في تيسير الدخول إلى هذا العالم الغيبي والمضمر ،وهي حسبه مفاتيح ستة؛الوظيفة النسقية (إضافة الى الوظائف الجاكوبسونية الست)، والمجاز (المجاز الكلي)، والتورية الثقافية ونوع الدلالة، والجملة النوعية، والمؤلف المزدوج [1].

الوظيفة النسقية: يكون التركيز فيها على العنصر النسقي، الذي يمكّن من الكشف عن "الأبعاد النسقية المتحكمة فينا، وفي خطاباتنا "[2].

المجاز والمجاز الكلي: ينظر إليه في النقد الثقافي، بما هو قيمة ثقافية لا بلاغية جمالية، واستثماره من منظور النقد الثقافي، يتوقف على فعل الاستخدام الذي يحدد مجازية الكلام من حقيقته،فالاستعمال هو الفاصل ذلك أن اللفظة لا يمكن اعتبارها مجازا أو حقيقة خارج فعل الاستعمال،وطالما أن الاستعمال هو من إفرازات التواضع والاتفاق ،فإنه واحد من أفعال الثقافة،"وهذا يتطلب منا أن نجعل (الاستعمال) أصلا نظريا ومفهوماتيا، بمعنى أن هناك أنماطا سلوكية ثقافية تتحرك وتتفاعل ،وعبر هذا التحرك والتفاعل ،تتخلق نماذج للقول ،تسود في الخطاب، ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يعمل ويُعمَل به،وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال،وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي "[3].ومن هنا يكون التوظيف الثقافي للمجاز متأسسا على فكرة الازدواجية الدلالية، ولكن ليس على مستوى اللفظة المفردة، أو الجملة مثلما هو الأمر في البلاغة، ولكن على مستوى الخطاب،بوصفه مفهوما ذا بعد كلي، ينسجم مع البعد الكلي للعنصر النسقي الذي يقوم عليه النقد الثقافي .و بالتالي فمن منظور النقد الثقافي سيتم النظر إلى الخطاب وفق مستويين اثنين: مستوى الفعل اللغوي الذي يمثل الجانب الحضوري الظاهر، ومستوى المضمر الذي يحرك أفعالنا التعبيرية والتفاعلية بما فيها الفعل اللغوي ويوجهها. وهكذا ومن خلال توسيع مفهوم المجاز، سيغدو من المتاح الكشف عن الأبعاد النسقية للخطابات، وكذا تحديد مكامن الازدواج الدلالي المسؤول عن التمويه والزيف داخلها[4].

---

[1] –عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 63 .

[2] – نفسه ، ص : 65 .

[3] – نفسه، ص : 67 .

[4] – نفسه، ص : 67– 69 .

التورية الثقافية: إذا كانت التورية في المفهوم البلاغي، تعني تقصّد المتكلم معنيين أحدهما قريب، وهو للتمويه، وثانيهما بعيد وهو المراد، فإن معناها في مجال النقد الثقافي قد تُصرِّف فيه،وذلك بإقصاء عنصر الوعي والقصد، وبذا يصبح المعنى البعيد غير مقصود بالنسبة لصاحب الخطاب،وغير مشعور به من طرفه. ولأن مهمة الناقد الثقافي هي الكشف لا التفسير، ولأن المعنى البلاغي للتورية يعين المفسر، ولا يفيد المستكشف، فقد كان من الضروري تعديل مفهوم التورية بما يخدم غايات النقد الثقافي. يقول (الغذامي) في توضيح هذا الأمر "يستلزم توسيع المفهوم [التورية] ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليدل على حال الخطاب، إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ، هو مضمر نسقي ثقافي ،لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر، حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب، ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء . "[1].

نوع الدلالة (الدلالة النسقية): هي ثالثة ثلاثة أنواع من الدلالة ؛ دلالة صريحة تنميها القيمة التواصلية، ودلالة ضمنية تفرزها القيمة الجمالية، ودلالة نسقية[2] هي وليدة شبكة من العلاقات، ظل الزمن ينسجها ويقوي خيوطها، إلى أن غدت عنصرا فاعلا ومهيمنا، له من القوة والقدرة على التأثير، ما لا يترك مجالا للانفلات منه، وما تلك القوة إلا ناتج طبيعة التشكل ذاتها، أي التدرج أو التنامي البطيء غير المحسوس به داخل أنواع شتى من الخطابات، وكل من البطء والتدرج والتسلل غير المحسوس به، يجعل تأثيرها متخفيا ولكن خطيرا، لأنه تأثير ممتد زمنيا، "وبالتالي تظل [الأنساق] باقية ومتحكمة فينا، وفي طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيرات ثقافية ،أو حضارية ،تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية، لا تمس سوى الجوانب الخارجية بسبب، تحكم النسق فينا." [3]

الجملة النوعية (الجملة الثقافية): يوضحها (الغذامي) من خلال وضعها إزاء النوعين المعروفين من الجمل، وهما :الجملة النحوية الصريحة في دلالتها، والجملة الأدبية الجمالية في ابعادها،فيما تختلف الجملة الثقافية عن هاتين، ووجه الاختلاف، يشمل نوعية التشكل وطبيعته،فالجملة الثقافية مرتبطة بالتشكل الخطابي الثقافي ،وليس بالتشكل اللغوي، كما أنها مضمرة بخلاف النوعين الآخرين.[4]

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 71 .

[2] – نفسه، ص : 73 .

[3] – نفسه، ص : 72 .

[4] – نفسه ، ص : 73 – 74 .

المؤلف المزدوج: كل منطوق أو مكتوب له – حسب (الغذامي) – مؤلفان ؛ صريح مباشر،وآخر ضمني، لكن في حالة النقد الثقافي، يندغم النوعان فيصيران في حكم المؤلف الواحد،ويبرز مؤلف من طراز متميز يسميه الغذامي المؤلف " المضمر " (الثقافة)، وهنا يغدو المؤلف الأول مجرد نتاج للثقافة يصطبغ بصبغتها ويأتمر بأمرها، من غير أن يشعر بذلك أو يعيه أو يقصده،مثله في ذلك مثل الرعية الثقافية ،بيد أن تواجد المؤلف المضمر، مرهون بوجود تناقض بين منطوق | مقول | الخطاب، وبين لامقوله | مضمره، وما لم يكن ثمة تعارض، فلا وجود لمؤلف مضمر، وبالتالي لا مجال للاشتغال الثقافي[1] .

– المفهوم:

يعد " النسق " المفهوم المحوري والحاسم في النقد الثقافي، فباستنباته حدثت انعطافة مشهودة ومثمرة في حقل الدراسات الاجتماعية والنقدية التي فصلت بين فهمها له، وبين المفهوم الذي منحه من طرف اللسانيين، حيث اتخذ في كنفها دلالة لا تكتمل إلا بتوفر جملة من الشروط، بيانها أن النسق لا يكون إلا بوجود نظامين متعارضين، أحدهما ظاهر ،و الآخر مضمر داخل النص الواحد،أو ما يأخذ حكم النص الواحد، والمقصود بالنص هنا الخطاب، " أي نظام التعبير والإفصاح، سواء كان في نص مفرد، أو نص طويل مركب ،أو ملحمي، أو في مجموع إنتاج مؤلف ما ،أو في ظاهرة سلوكية أو اعتبارية. المهم هو وجود النسقين معا، وفي حالة استصحاب لازمة"[2]، ويشترط في النص أن يكون جماهيريا،لكن ليس رديئا، وجماليا، وليست الجمالية هنا، هي ما تقرره النخبة والمؤسسة، وإنما الجمالية تكون في ما تراه الجماهير جميلا[3].

بتعرفنا على هذه الشروط التي حددها (الغذامي) للنسق، نكون قد اقتربنا قليلا من غايات النقد الثقافي وآليات اشتغاله، وقد نزداد تبينا لكل ذلك، بعدما نقرأ له مجمل التوضيحات التي اصطنعها بشأنه، والتي نلخصها عنه وفق ما يلي:

[1] –عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 75– 76 .

[2] – نفسه، ص : 80 .

[3] – نفسه، 76– 78 .

النسق من حيث المصدر والمصير: تنتجه الثقافة ،و تغرسه في الخطاب الجمالي ،و يتلقاه جمهور اللغة كتابا وقراء، والمؤلف بهذا التصور، هو ناسخ للثقافة ومتمثل لها [1].

وهو من حيث الأعراض الدالة عليه، القبول الجماهيري الواسع والسريع، والذي لا يلقى أي مقاومة.[2]

والنسق من حيث الإجراء ،يقتضي التعامل مع النص على أنه حادثة ثقافية ،تستدعي البحث عن الدلالة النسقية المضمرة، ولا ينبغي للدلالات غير النسقية (الجمالية والصريحة) أن تنفيها، كما أن النسقية لا تحجب الدلالتين المذكورتين، بل إن الدلالة النسقية، تتقمص الدلالات الأخرى خصوصا الجمالية، حتى تضمن تخفّيها، وبدون آلة النقد الثقافي، سوف تظل على تخفيها، وتظل تمارس عملها فينا ،من غير إزعاج ولا توقف [3].

والنسق من حيث السمات، يتخذ هيئة سردية، تسمح له بأن يمارس عمله وفق "حبكة متقنة"، وهو تاريخي وثابت ،وساكن ،وصامد أمام كل أنواع التغيير الداخلي والخارجي. [4]

والنسق من حيث التأثير، هو ما يقرره لنا (الغذامي) بطريقة بليغة وسردية: " وعبر البلاغة وجمالياتها ،تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة ،و تعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة . "[5]، وما تلك الأريحية التي تصاحب تقبلنا له، إلا سليلة انغراسه فينا، وتجذره في ذهنياتنا،حتى إذا تلقينا منتوجا يحتوي ذلك النسق صادف من لدنا تجاوبا، لأن فيه شيء منا، يقول (الغذامي): " ونحن نستقبله لتوافقه السري، وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئا طارئا، وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم "[6].

وفي حال تساءلنا عن أرومته وأصله الأول، عاد بنا (الغذامي) إلى أواخر العصر الجاهلي،ليوقفنا على التحولات الثقافية التي كانت تلك الحقبة مسرحا لها، ويفسر لنا كيف استطاعت لخطورتها أن تشكل أسسا راسخة ومكينة للنسق العربي، لم يفقدها الزمن قوتها وفعاليتها[7] ،فيقول: " وحدوثه في أواخر العصر الجاهلي، جعله هو النموذج المحتذى حينما صارت

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 79 .

[2] – نفسه، ص : 79 – 80 .

[3] – نفسه، ص: 78 .

[4] – نفسه، 79 – 80.

[5] – نفسه، ص : 79 .

[6] – نفسه ، ص : 80 .

[7] – نفسه، ص : 143 .

العودة إلى القيم الثقافية الجاهلية مع مطلع العصر الأموي وهي العودة التي رسخت الأعراف الأدبية الجاهلية، وأدت إلى تحولها إلى أنساق ثقافية راسخة ومتجذرة وتخلق عنها أنماط سلوكية وأعراف ثقافية. ثم إن عصر التدوين حينما جاء، فإنه راح يدون هذا الخطاب، ومن ثم غرسه في الذاكرة الثقافية للأمة ،من حيث إن الشعر هو ديواننا، وسجل وجودنا الثقافي "[1]

و بهذه التفاصيل، يتبدى لنا النسق مرتكزا مفهوميا تتحرك صوبه آلة النقد الثقافي، ونواة لمجال بحثي يسعى لأن يضبط مصطلحاته منعا لأي لبس، وضمانا لتحقيق نتائج لا تكون موضوعا للقذف والتشكيك، ذلك ما تطلبه (الغذامي) وشدد عليه، نفهم هذا من قوله: " في الفعل النقدي الذي يتخذ النسق الثقافي همّا أساسيا ،له يصبح الشرط النقدي من جهة، والشرط الثقافي من جهة ثانية، عنصرين مكونين للمادة والأداة. وما لم يتحقق ذلك ،و ينضبط منهجيا ،وعلى مستوى النظرية والمصطلح، فإننا سننتهي إلى كتابة تدعي لنفسها صفة النقد،دون أن تكون نقدية. وهذا قد حدث فعلا مع كثير من الدراسات التي اكتفت بتغيير مجالها البحثي، دون أن تتوسل بمنهج منضبط،فوقعت في فخ الأنساق دون أن تدرك "[2]، وتلافيا من (الغذامي) لفخ الأنساق، وحرصا منه على أن لا يكون مشروعه مجرد تغيير لمجال البحث، فقد تعمد تسييج مجال اشتغاله، بترسيم العلاقة بين المادة | الموضوع، والأداة | المنهج، على أساس كون (الأنساق) موضوعا و " النقد" منهجا،وبذا يكون الحاصل الاصطلاحي المعبر عن طبيعة الممارسة الثقافية ومنهجها، هو " نقد الأنساق"، وإذا كنا قد عرفنا النسق بما هو مفهوم مقيد بجملة من الشروط والتصورات، فإن ما نفهمه من " النقد" هنا هو ذلك النشاط المعرفي المنبني على مساءلة الخطابات والنصوص،ومحاورتها،ومراجعتها،واستنطاقها بغية الكشف عن مضمراتها.

الوظيفة

تتبع وظيفة النقد الثقافي حسب (الغذامي) "من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي"[3]،وهنا نقف أمام معادلة بقطبين اثنين (المستهلك)، والموضوع (الثقافة)، وحينما يأخذ تلقي الذات للثقافة صبغة الاستهلاك، فإن ذلك يعني ضمور أي أثر للمشاركة، بمعنى أن الثقافة تغدو منتوجا معلبا وجاهزا، وليس على الذات سوى الاستمتاع بمنظرها الجميل، وتشرّب مذاقها السائغ، وذاك ما استمر حصوله على مدى قرون، لكن حاليا وفي وجود آلة النقد الثقافي، يمكن إبطال هذه الرواية الدورية المتكررة، وذلك بتعطيل مسارات الأنساق، واعتراض طرقها الملتوية،

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 144– 145 .

[2] – نفسه، ص: 74– 75 .

[3] – نفسه، ص : 81 .

وتلك هي الغاية المثلى والفضلى والتي يزهو بها (الغذامي) ويفتخر، يقول: " ... حيث سيكون من همّنا أن نحرك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة. "[1]

التطبيق:

كل هذه المعطيات المفاهيمية والاصطلاحية، اقتنصها (الغذامي) واستثمرها في قراءة نصوص،خلص بشأنها إلى ما رأيناه فيما سبق، وما وقفنا عنده، حينها من كشوفات نسقية، إنما يزجم سعيه للبرهنة على نجاعة ما قدمه من أدوات ،و مفاهيم، ومفاتيح في سبر أغوار النصوص،ودفعها إلى الإفصاح عن مضمراتها.

ومهما يكن من أمر، فإن النقد الثقافي، يمثل أمامنا الآن كنظرية قامت على نقض كثير من المكونات الإجرائية ،و الاصطلاحية، والمرجعية للمناهج الألسنية، وقد يساعدنا الجدول أسفله في استيضاح جوانب هذه العلاقة النقائضية، مع العلم أننا استلهمنا في تشكيله مجمل ما كتبه (الغذامي) عن مشروع النقد الثقافي:

	النقد الادبي	النقد الثقافي
المبحوث عنه	الجمالي | البلاغي | أدبية الأدب	مصادر الخلل النسقي [2]
صفات المبحوث عنه	جمالي وحداثي	رجعي ونسقي [3]
الأدوات	أدوات نقد النص	أدوات نقد الخطاب [4]
الغايات	الكشف عن الجماليات	الكشف عن الأنساق
نوع الجملة	الجملة النحوية | الجملة الأدبية	الجملة الثقافية
طبيعة النص	النص الأدبي	النص النسقي
نمط القول	العمل | النص	الخطاب [5]

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 15 .

[2] – نفسه ، ص 08 .

[3] – نفسه، ص : 08

[4] – نفسه، ص : 08

المرجعية	المرجعية اللسانيات	رتشاردز ،وبارث ،وفوكو والمرجعيات ما بعد البنيوية
نوع الدلالة	الدلالتان الصريحة والضمنية	الدلالة النسقية
الموضوع	الأدب الرسمي | النخبوي	الجماهيري | الشعبي | المهمش

ولما أخذ (الغذامي) على نفسه تجاوز العثرات التي تخللت مرحلة المعالجة اللسانية للنصوص،وعلى رأسها الاغتناء بالجماليات عن القبحيات، فقد كان عليه أن يؤمّن حاجات النقد الثقافي من التعابير الاصطلاحية، التي من شأنها أن تضمن تغطية لغوية ملائمة للنسق النقدي الجديد، وذلك ما وعاه (الغذامي) وقدر ضرورته، فكان في مستوى ما يتطلبه ويطمح اليه. والجدول أسفله كفيل بأن يبرز أهم اقتراحاته في هذا الخصوص، لكن يجدر بنا الإقرار هنا، بأن هذه التعابير الاصطلاحية، إنما هي مستقاة من معرض مناقشاته وتحليلاته، ولم يقدمها بشكل تقريري مباشر،لذلك كان علينا أن نعتمد في تبين مفهومها على السياق الذي وردت فيه.

المصطلح الغذامي	المفهـــوم
الرعية الثقافية	الجماهير | المجتمع | مستهلكي الثقافة
النص "حادثة ثقافية"	هو ليس مكون جمالي فحسب، ولكنه مجال تمارس فيها الثقافة هيمنتها وألاعيبها في تمرير رسائلها، أنظر ص: 78
"الجبروت الرمزي"	تمارس الثقافة سلطة على مستهلكيها، مما يجعلها المسؤول الأول عن صياغة ذهنياتهم أنساقا وذائقة، وأنماط تفكير، أنظر ص: 80
"الحبكة النسقية "	السردية تظهر في حركة النسق الخفية الدؤوبة، والترويض السردي الذي يحصد القبول من طرف الجمهور، ويؤدي إلى تقبل ما كنا نرفضه تحت تأثير متعة النص، مما يترجم حقيقة لافتة، هي أن المرفوض فرديا هو مقبول نسقيا، أنظر ص: 79
"المتن الثقافي"	مضمرات الخطاب، وهي وفق تصور النقد الثقافي، تشكل مركزه ،لكنها مهمشة على مستوى منطوق الخطاب

"دال رمزي "	الإيحاءات الثقافية المضمرة للكلمة
"كائنات شعرية"	أفراد المجتمع العربي، والذي دفع (الغذامي) لاعتماد هذا الوصف، هو اقتناعه بأن الشعر هو الذي صاغ كياننا وشخصيتنا وحدد لنا خياراتنا في الحياة، أنظر ص:87

هذا كل ما أمكننا تقديمه عن مشروع النقد الثقافي في نسخته الغذامية، وهو مشروع يتأسس كما رأينا على استحضار المغيب والمهمش ،واستبعاد الراقي والنخبوي والمؤسساتي، يستنطق في النصوص أنساقها المضمرة والمتخفية خلف أستار المتعة النصية، وحجب اللذة اللغوية. كل ما يحتويه النقد الثقافي من مفاهيم وتصورات، وما يتبناه من قناعات ،وما يشرئب إليه من غايات، يشي بأنه خطط بإحكام لانقلاب نقدي على امبراطورية " الجمالية "، ومؤسسة " الأدبية و" الشعرية "، وعلى ما يبدو من خلال ما حققه (الغذامي) من نجاحات، فإنه قطع أشواطا ذات بال في هد حصن الأنساق على رؤوس حراسها، لكن الطريق إلى إماتة مفعولها بالكامل ما زال – على المستوى العربي تحديدا – طويلا جدا .

وبالرغم من عظم الجهد الذي بذله (الغذامي) في التوطين المنهجي والاصطلاحي لهذا المشروع ،فإنه لا يخلو – في نظرنا – من ثغرات اصطلاحية، وفراغات مفهومية، تستوجب الملء بما يلائم التوجهات العامة لهذا الخيار النقدي. وسوف نعمد فيما يلي، إلى ابراز مكامن تلك الثغرات،ولئن قال قائل في إزاء ذلك، أن النقد الثقافي هو نظرية وضعها الغربيون، وليس (الغذامي) سوى متمثل لها، قلنا بأنه اعتبر مشروع النقد الثقافي مشروعه الخاص ونعته بـ " مشروعنا "[1]، كما أن تمثلنا في المصادر التي عبر عنها بـ"ذاكرة المصطلح "، يبرز نيته في جعل تلك المصادر مجرد مصادر للمصطلح، وليست مصادر له ولمشروعه، واعتماده لها، لم يكن اعتمادا حرفيا، وإنما أخذت استفادته منها شكل الاستيحاء ،حيث اكتفى بأخذ المكونات المعرفية والمفهومية، دون ايلاء سياقها المعرفي الخاص كبير اهتمام، وذلك على نية خلق سياق آخر، له ملابساته ومعطياته المختلفة، ثم إقحام تلك المكونات فيه ،من بعد إعدادها وتجهيزها بما يتفق مع متطلبات السياق الجديد، وإذ كنا قد عرفنا وجوه ذلك الاستيحاء ومساراته، فسنقف الآن عند ما سماه (الغذامي) بـ " ذاكرة المصطلح "فنختزلها على النحو الآتي:

–الدراسات الثقافية: شهد هذا الضرب من الدراسات حضورا طاغيا لفلسفة (غرامشي)؛ويبرز هذا الحضور خصوصا على مستوى فكرة "الهيمنة "، لكن وفي مرحلة لاحقة من

[1] –عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 16 .

هذه الدراسات ،لم يكتف بما قدمه (غرامشي) عن " الهيمنة "، وإنما تم توسيع مدلولاتها، ففيما كان (غرامشي) يحاول رصد: " علامات التسلط من حيث علاقتها بالطبقة،فإن الدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة (***gender***) والدلالة والامتاع "[1]. ومعروف أن الدراسات الثقافية عنيت بالكشف عن أساليب الثقافة في توجيه المجتمع المستهلك لها ،و تبين آلياتها في ترويض ذلك المجتمع وصياغته وفق متطلباتها، كل ذلك من خلال النصوص التي تم ازاءها، التنكر لكل ما هو مركزي لحساب الهامش ،والمخبوء ،و المستتر [2] .

– نقد الثقافة: يعد (دوقلاس كلنر) أبرز ناشطي هذا المحور البحثي، تغذى على أفكار مدرستي (فرانكفورت) و(بيرمنغهام) ،وأمضى رحلته معهما مستلهما حينا، ناقدا حينا آخر،ومن أهم القضايا التي خاض فيها وبرز،"التعددية الثقافية "و "النقد النسوي " ،و برع في " نقد ثقافة الوسائل ***Media culture*** "، و كان من أفضال هذا المبحث، وأفضال (كلنر) توجيه الاهتمام إلى واحدة من أهم شعب الاستهلاك الجماهيري للثقافة .[3]

–الرواية التكنولوجية:

بطل هذا المبحث هو (بودريار) ،الذي ركز اشتغاله على الخطاب الإعلامي، بوصفه أحد الفاعلين الرئيسيين في المجتمع ما بعد الحداثي ،وباعتباره أهم الشاهدين على غياب " الذات ،والمعنى والحقيقة"[4]، وتعويض كل ذلك بالحقيقة التكنولوجية ،واستتبع ذلك، حلول الوسيلة (الاعلامية) محل الرسالة. هكذا، وباقتحام (بودريار) هذا المجال ،يعلن عن امحاء الفواصل بين حقول الأدب والسوسيولوجيا ،و علم الاتصال ،ويزداد التماهي بين هذه الحقول توثقا ،بتدخل (كلنر) في تطوير رؤية (بودريار)، وتوصله إلى إعطاء مفهوم للرواية التكنولوجية ،ذلك المفهوم الذي يقدمه لنا (الغذامي) في قوله: " ومن ثم فإن أسلوب الرواية التكنولوجية يقوم على التخيل المركزي المبني على الممكن والمتصور ،مع شفافية التوصيف في شخصيات عجائبية وعنيفة ،تقاتل من أجل السلطة والبقاء في عالم المدينة الحديثة ،و ما يتضمنه من البيوتات المالية، والصناعية الضخمة "[5] .

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 18

[2] – نفسه، ص : 16– 20

[3] – نفسه، ص : 21– 27

[4]– نفسه، ص : 28 .

[5] – نفسه، ص : 30 .

– النقد الثقافي: يركز (الغذامي) في هذا المبحث على ما قدمه (ليتش) من منطلقات منهجية تخص:{الموضوع} ،وقد أكد بشأنه تجاوز النقد الثقافي للأشكال الرسمية ،إلى المهمشة ،سواء اتخذت صيغة خطابية، أو تقمصت شكل الظاهرة[1]، على أن الظاهرة سوف ينظر إليها على أنها نص [2].

{المنهج والأدوات}، وقد أشار في هذا الخصوص إلى استفادة النقد الثقافي، من آليات التحليل النصي مثل: التأويل والسياق التاريخي، فضلا عن الموقف الثقافي، والتحليل المؤسساتي.

{المرجعيات}، وقد اختار (ليتش) ما يعنى منها، بأنظمة الإفصاح النصوصي، وتتعلق بالخصوص بكتابات كل من (ديريدا)، و(فوكو) ،و (بارث) [3].

–النقد المؤسساتي: يبرز (ليتش) في هذا المجال أيضا ،وذلك من خلال التنبيه إلى الدور الذي تلعبه المؤسسات ذات الطابع العلمي والثقافي في صياغة القيم والمعايير، فما أسرع ما تتحول القيم الصادرة عنها إلى قيم معتمدة ورائجة ،و لها سلطة على المتلقي. وعلى مستوى النقد الأدبي ،فقد عمل نقاد استجابة القارئ، على تحويل آلة النقد للمؤسسة ذاتها،بعدما لوحظ أن نشاطات القراءة خاضعة لتنميط المؤسسات الأكاديمية. أما على مستوى السوسيولوجيا والفكر ،فقد عمل نقاد مثل (ديلوز) و(ليوتار) و(فوكو) على فضح أساليب المؤسسات الاجتماعية في ممارسة الهيمنة على المجتمع ،بل وجعله حاميا لهذه الهيمنة، وتعد أعمال (إدوارد سعيد) في الاستشراق ،وحفريات (فوكو) في المعرفة والسلطة،مرجعيتين مهمتين في النقد المؤسساتي .[4]

وفضلا عن هذه المصادر الخمسة، يستأنس (الغذامي) بثلاثة مباحث أخرى هي: " التعددية الثقافية وما بعد الحداثة "[5]، و"التاريخانية الجديدة "، أو ما أصبح يسمى عند (ستيفن قرين بلات) بـ "الجماليات الثقافية"[6]، وأخيرا فكرة "الناقد المدني" كما طورها(إدوارد سعيد) [7] .

فهذه مصادر ثمانية ،قال الغذامي بشأنها: " ما مر من عرض للنظريات والمقولات ،هو ما نسميه بذاكرة المصطلح، وهي ذاكرة تؤسس لما سنذهب إليه في الفصل الثاني ،حيث سنطرح

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 32.

[2] – نفسه، ص : 33 .

[3] – نفسه، ص : 32 .

[4]– نفسه ، ص : 33–35 .

[5] – نفسه، " ص : 35—42 .

[6] – نفسه، ص : 42– 50.

[7] – نفسه، ص : 50– 53 .

نظريتنا الخاصة التي هي المنطلق للتطبيقات التي تتلوها إن شاء الله "[1]، ويقول في موطن لاحق عن هذه المرجعيات، انها ستكون " ذاكرة معرفية واصطلاحية يرتكز إليها مشروعنا هذا " [2] .

إذن ليس لنا بعد هذا الذي قرأناه أن نبرئ ذمة (الغذامي) من تبعات الفراغات التي سنشير إليها، فهو أقر بملكيته الفكرية للنقد الثقافي، في صيغته التي قدمها وطبقها ،ولئن كان ثمة من تقاطع بين مشروعه، وبين تلك المرجعيات، فذلك من باب التناص المعرفي ليس أكثر.

2-مساءلات واستيضاحات:

يشتمل الطرح (الغذامي) بخصوص النقد الثقافي – في رأينا – على عدة ثغرات، يتسع مداها أكثر عند محاور مركزية كالشعرنة والفحولة، الجماهيرية والمؤسساتية ،والجمالية والقبح، وغير ذلك مما سنعرض له فيما يلي:

أ- في الشعرنة والفحولة:

لما كان (الغذامي) قد عاد بنا إلى الزمن الجاهلي،على أساس أنه الزمن الذي تشكلت فيه الأنساق العربية، فسوف ننطلق منه نحن أيضا، لكن انطلاقنا سيكون من أجل المطارحة والمناقشة،وأول ما نبدأ منه، فكرة "الشعرنة" التي تحتمل في نظرنا قراءتين مختلفتين، وإذا كانت قراءة (الغذامي) قد انصرفت – وفق ما رأينا – إلى اعتبار الشعر مصدرا للخلل النسقي الذي اعترى المنظومات الفكرية ،والمعرفية ،والأخلاقية والاجتماعية، والسياسية العربية، فإن قراءتنا تذهب إلى خلاف ذلك؛ فالمعطيات التاريخية، والفنية ،و النقدية تظهر وضعية مختلفة للشاعر ،هي وضعية الضحية لا الجاني، ولئن استطاع (الغذامي)، أن يجد نماذج تبرز الشخصية الشعرية المنافقة ،والكذابة والطماعة ،والظالمة ،والطاغية، فإن هذه النماذج سوف تبدو نماذج منتقاة ،وليست عامة ومطلقة،وسوف نسجل عندها ،أن اشتغال (الغذامي) في هذه النقطة ، كان اشتغالا محكوما بالانتقائية، (فالنابغة والأعشى وزهير)،ليسوا ممثلين مفوضين لينطقوا باسم ومشاعر وأفكار الجميع. وحتى ندنو أكثر مما نريده، وحتى نتفادى قبل ذلك وبعده ، كمين الشخصنة، سوف نلوذ بظاهرة المعلقات بوصفها ظاهرة تتكثف عندها رؤية عامة وجامعة لتوجهات مجتمع التلقي العربي في الحقبة الجاهلية ،وذلك من أجل أن نبرهن على فكرة تبعية الشعر لما هو خارج عنه من مؤسسات، وحتى نؤكد وقوعه في دائرة الهيمنة،لعدم امتلاكه لسلطة الحل والربط ،و الاختيار وإصدار القرار.

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 53 .

[2] – نفسه، ص : 57 .

لاشك أن ظاهرة المعلقات هي سليلة نشاط نقدي؛ لأنها ناتجة عن عملية اصطفاء، قام بها شخص أو مجموعة من الأشخاص، أو قبيلة أو مجموعة من القبائل. وغياب الفاعل هنا، هو الذي يبعث على التساؤل، ويجعل من قضية المعلقات إشكالية قائمة بذاتها، وللأمانة فقد وقف عند هذه التساؤلات أو أخرى من قبيلها، أكثر من باحث عربي: وما يهمنا نحن من هذه الأسئلة هو: كيف تمت عملية الانتقاء؟ ،وعلى أي أساس تمت؟ ،من الذي بادر بها؟ ،ثم كيف حصل حولها الإجماع؟،ونحن نقرأ في ديوان الشعر الجاهلي قصائد لا تقل جودة. إننا نكاد نجزم بأن أهمية هذه الأسئلة ،لا تقل أهمية عن الأجوبة نفسها، ذلك أن تعذر إيجاد إجابات حاسمة،لا يستطع أن يغطي حقائق أخرى،بوسع هذه الظاهرة الكشف عنها، منها أن التعليق هو حاصل عملية نقدية مسبقة،فبطريقة ما،تواضع الناس على تعليق قصائد سبعا، في مكان له طابع القدسية، وهو الكعبة الشريفة،واختيار هذا المكان ذي الأريحية والجلال ،و القدسية الثابتة والدائمة ،هو نوع من التبرك والتماس التزكية من الديني، لفعل هو فني بالأساس، وفي الواقع،هذه هي عادة المؤسسة العربية بجميع أشكالها ، كلما أرادت أن ترسخ شيئا وتثبته ،التمست له تغطية دينية،تضمن له التمرير في جو روحاني مريح ،فحينما أرادت أن تحد من جنوح الشعر، ومطاولته لها ،وإفساده لمخططاتها ،علقته في مكان مقدس ،وبذا كان التعليق، تعليق حجب ومنع لا تعليق إعجاب ،وإكبار، وتشريف ،وهو في غير صالح الشعر ،ولا إرادة الشعراء ،ولا شيء من الوثائق أو المرويات،يدل على أن للشعراء يد في هذا التعليق، فالغاية إذن كانت التأسيس لذائقة تقوم على الثبات والسكون، وقد ألقي في روع الشعراء والجماهير من خلال هذا الفعل، أن تلك القصائد،بإمكانها أن تنهض نموذجا مطلقا للجمال.

وما يثير الاهتمام في هذه الظاهرة، ويؤيد ما ذهبنا إليه،هو مسألة العدد، لقد قُرّر أن تكون المعلقات سبعا، وتلك سلمت من الاختلاف ،و بقيت القصائد الثلاثة الأخر تصارعن الزمن والمعترضين، لكي تحظى بشرف التعليق وما تم لها الإجماع. فما تم الاتفاق عليه من القصائد المؤهلة للتعليق هو بعدد أيام الأسبوع ،وذاك هو الجسر الذي يربط الشعر بالزمن العربي الدائري الرتيب،فما الدهر في منطق العرب سوى أيام تتوالى، وما إن يشرف اليوم السابع على الانقضاء حتى تبدأ الدورة من جديد، لكن بالعناصر نفسها ،هكذا تظل الأيام تكرر نفسها كما تكرر القصائد نفسها في حركة حلقية منهكة .تريد أن تجدد نفسها مع الأيام من غير أن تتجدد أو تتغير،لقد أريد للشعر أن يكون مكونا جامدا ،و التعليق هو له تثبيت وتحنيط وتهميش، وإذا كان فعل الرواية قد أسدى له خدمة جليلة، بحيث أقحمه في قلب الحركة الثقافية والمعرفية، ووضعه في سياق متحرك يقبل الزيادة والنقصان والصحيح والزائف ،فان الإرادة المؤسساتية شاءت أن تنقله

من مسار الحركة إلى مدار السكون، لتحول الإبداع الشعري إلى إبداع من أجل التقليد والتكرار،لا من أجل الإضافة والتغيير، وما الشاعر هنا إلا أداة زرّها تحت إمرة المؤسسة التي عملت على تسقيف خط الإبداع، وتأمينه من الانفجار، لقد علمت أن الانفجار إن حدث ستكون هي أول مستهدفيه، ولذلك ،ولكي تتقيه كان عليها أن تقطع عنه السبل، وأكثر سبله خطرا، الشعر الحر المنطلق خياله والعميقة رؤاه. ذلك هو الوعي العربي المتمأسس،والمشغوف حبا بالبقاء والخلود،وهو نفسه الوعي الذي يريد أن يستمر حيا ومتحكما في زمام الأمور على مر العصور، مع العزم على أن يمارس تحكمه ذاك بمنطق واحد وشمولي، هو منطق الثبات والسكون، منطق المطابقة والمماثلة، وقضي على الشعراء من وراء ذلك، أن يعيشوا زمنا انكفائيا، وحكم على شعرهم بأن يكون صدى لا إبداعا ،ومتى حرص الشاعر على تمثل النموذج المعلقاتي، والاسترشاد به صونا لصوته من أن يضيع في غيابات الإبداع، وسراديب المتخيل المتحرر من أشكال التدجين المؤسساتي،ظل مرضيا عنه،موعودا بدخول جنة المتقين الأخيار، جنة الفحول، أما إذا سولت له نفسه الشاعرة الحرة، أن يتجاوز النموذج الأعلى، فهو في حكم المرتد نقديا، بحيث تجوز محاصرته من ناحية التلقي، ومعاقبته باستبعاده من زمرة الفحول من الشعراء .

الفحولة إذن لقب لا يحصله الشاعر ،إلا إذا كان سائرا على طريق الأوائل ،يقتفي أثرهم،ويقلدهم فيحسن تقليدهم، وليس فحلا من ينوع في الأغراض، ولا من يشذ عن الطريق التي بيّن (الاصمعي) معالمه. وكثيرا ما سئل (الاصمعي) عن شعراء فيما إذا كانوا يستحقون لقب الفحولة ،فلا يثبتها إلا للبعض منهم.

إن الفحص الدقيق لمفهوم "الفحولة"، يكشف عن ملامح لمقاومة خفية صادرة عن الشعراء انبنت على اتخاذهم لموقف منه، تفصيل، ذلك أن الفحولة قانون وضعته المؤسسة النقدية ممثلة في الرواة ،وقصدت به التمييز بين الشعراء المتفوقين (في التقليد والاتباع والمطابقة) ،وغيرهم، وبما هو مجموعة من المعايير المرسومة والمنغرسة في ذهن ممثل المؤسسة وحارسها (الراوي)، فهو عمليا وواقعيا سابق في وجوده عن الشعر، وهذا يعني أن استجابة معظم الشعراء لذلك القانون، كانت استجابة سلبية عمدا، فقصدا أخطأوا طريق الفحولة، وتأففا من سلطة المؤسسة ،وملافاة لمبدأ المطابقة، تنازلوا بأريحية عن اللقب، ولو عاد الأمر للشعراء، لكان لهم في الفحولة رأي آخر ،وكفانا بما كان من أمر (البحتري) الذي سئل: " أمسلم أشعر أم أبو نواس ؟" مثلا، لقد فضل (أبا نواس) "لأنه يتصرف في كل طريق، ويبرع في كل مذهب، وإن شاء جد، وإن شاء هزل، ومسلم يلزم

طرقا واحدا لا يتعداه، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه "[1]، تنويع الأغراض ،وترويض اللغة ،والتبحر في عوالم الخيال دون قيد أو شرط ،والتمرد على كل أشكال الهيمنة المؤسساتيه ،هي المبادئ التي كانوا سيعتنقونها في إبداعاتهم. وتأتي ظاهرة تواضع عدد الفحول قياسا إلى غيرهم ،لتؤيد هذا المذهب،فالشعراء غير الفحول يفوق عددهم بدرجة لا مكان فيها للمقارنة عدد غير الفحول، ولو كانت الفحولة موضوعا يستحق التنافس، ومعيارا موضوعيا ومشرفا للتميز، بحيث لا يعتد فيه بغير ما هو نتاج العبقرية الإبداعية، وتستبعد إزاءه العوامل الفطرية، والبيولوجية ،و القَدَرية (الذكورة والسبق ،والجاهلية) ،والموضوع الشعري (المدح والهجاء والفخر)، لكان الناجحون كثرا، لا لشيء إلا لأن عباقرة الشعر كثيرون .

بذا يقودنا التدقيق في أسباب رجحان الكفة لغير صالح الفحولة، بوصفها مكونا مركزيا في عرف المؤسسة ،إلى أنها لم تكن موضع تقدير أو اهتمام من الشعراء، مما يحيلنا على هشاشة المعايير التي بنيت عليها، سواء في نسختها الأصمعية أو الغذامية، فـ(الأصمعي) يحصر مجالها في السبق والذكورة والغرض (المدح – الهجاء – الفخر)، أما (الغذامي) فيضيف إلى ذلك مكونات نفسية وأخلاقية، تخص شخصية الشاعر (التعالي – تضخم الأنا – البطش – النفاق – الشحاذة – الكذب) .

والآن يحق لنا أن نتساءل أين هو الشاعر من التفحيل ،؟ وأين هو من الشعرنة ؟ثم ما تهمة الشعرنة هذه ؟ كيف تأتى للشاعر أن يرسم مسار الحياة العربية،ويحدد أولوياتها، وخطوط التفكير فيها ؟، كيف لنا أن نحمله مسؤولية أخطائنا التاريخية ،و عيوبنا النسقية ،و إخفاقاتنا الحضارية ومآزقنا الفكرية ،وهو عبد ومأمور وضحية ومهمش. كيف له أن يشعرن الحياة ،ويصبغها بصبغته ووفق أهوائه ورغباته ،وهو يعيش على هامشها، ويحيا على ضفاف أبحرها الواسعة ؟. الشعر حرية وإبداع ،وتجاوز وخلخلة ،بينما الحياة العربية تأبى الحركة، وتأنس بالسكون ،تنبذ الاختلاف،وتنشد المطابقة ،ومادامت الفحولة تقوم على المطابقة ،وتتأسس على السكون ،فقد كانت خيارا مرفوضا بالنسبة للشعراء. إننا على سبيل الاستنتاج نقول :إن الفحولة لم تكن سوى أسطورة خلقتها المؤسسة إغراء وتمويها وتدجينا ،فهي لكثرة القيود والشروط التي وضعت دونها، للعبقرية الإبداعية مقبرة، وهي للمبدعين سجن ،وإن كان ذهبيا ولماعا ومغريا. وبالتالي فالشاعر عنصر مناهض للمؤسسة، وليس ابنا مطيعا لها، بل أنه أكثر ضحاياها بؤسا، لكثرة ما تجرعه منها من

[1]– ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج2 ،تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد ،مكتبة السعادة ، مصر ، ط3 ،1953 ، ص : 104.

مرارات،ويكفي أن نعرف أنها كانت سببا في حرمان الكثير من المواهب الشعرية المتفتقة ،من الانطلاق باتجاه ابتداع أساليب جديدة في القول الشعري، كانت ستنحى بالشعر العربي منحى أكثر تشريفا.

وأخيرا نقول إن العرض (الغذامي) المتقن والبارع لقصة الشعرنة، والحبكة الآسرة التي وفرها لها، مع ما تضمنه كل ذلك من مكونات سردية، من شخوص (فحول)، وأفعال (المدح والفخر والبطش)، وزمان (ممتد من الجاهلية إلى اليوم)، ومكان (منبسط من الخليج إلى المحيط)، وصراع (محتدم بين النسقين المضمر والظاهر) قد يملكان على القارئ قلبه، فيقبل ما يتلقاه دون نقاش، لكن متى تأتى له أن ينفلت من أسار اللغة ومتعة السرد، سوف يكتشف بالتأكيد، أن في هذا الطرح ما يستدعي إعادة النظر، وحينها سوف تتصدع مقولة الشعرنة، وتتحرك الرمال من تحت صنم الفحولة الذي بناه الرواة، وأرادوا للشعراء أن يتخذوه لهم معبودا، فما أجاب منهم سوى فئة قليلة، وجاء (الغذامي) فأثبت عليهم جميعا مالم يرضوه لأنفسهم، وقوّلهم من الحمد والثناء عليه،والتسبيح له والتكبير ما لم يقولوه، وهذا بعدما قرر ما يجب أن يكون عليه من يدين به، من خلق وضيع، وما عليه أن يلتزم به من أغراض القول الشعري.

والحال أن انبناء مفهوم الفحولة عند (الغذامي) على منطلقات أخلاقية وموضوعاتية، لا تجد لها في المرجعيات التي انطلقت منها سندا يقويها، هو الثغرة التي يمكن للنقد أن ينفذ منها إلى طرحه،وسوف نقف الآن على هذه المنطلقات وقفة نقدية:

الكذب: جعل (الغذامي) الكذب صفة لصيقة بكل الشعراء ،وهي عند الشعراء الفحول أكثر حضورا وهيمنة ،وقبل أن نقول قولنا فيها نسوق هذا الشاهد. يتعلق الأمر بما قاله (عمرو بن العلاء) عن شعر (لبيد): " ما أحد أحب إلي من شعر لبيد بن ربيعة، لذكره الله عز وجل ،ولإسلامه ولذكره الدين والخير، ولكن شعره بزر "[1] يتبدى لنا من معرض القول أن (عمرو بن العلاء) ميز بين (لبيد)الشاعر ،و(لبيد) الإنسان، فالأول يستحق الاحترام ،و الاجلال ،و التقدمة، أما الثاني فهو دون الأول مرتبة ؛ لأن شعره يفتقر إلى بعض المقومات التي ينبغي توفرها في الشعر، وهذا فصل صريح بين الأخلاقي والشعري | الفني، مما يتزجم وعيا بطبيعة الابداع واستثنائية لغته، وليس (عمرو بن العلاء) وحده من أدرك ذلك الفرق، لقد شاركه هذه القناعة معظم النقاد القدامى ،فلم يكن الشاعر ليتهم عندهم بالكذب ،إذا ما امتطى أجنحة الخيال، إلا إذا أبعد وأمعن في

[1]– المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق : علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965 ، ص : 100.

التخييل،فسيتهم حينئذ بالغلو ،و المبالغة ،و الإفراط، وهي مصطلحات مهذبة وواقعية، قياسا إلى لغة (الغذامي) ،فلم يكن القدامى يعنون بالكذب في سياق النقد ،سوى المبالغة والإمعان في التخييل ،بينما يتخذ عند (الغذامي) معنى أخلاقيا حقيقيا غير اصطلاحي ولا مجازي ،وغاب عنه في لحظة من لحظات الاندفاع والحماس ،أن المتخيل ليس كالواقعي ،و الشعري ليس كالحقيقي ،فالحياة تقوّمها الأخلاق ،والشعر يقوم على الخيال والكذب ،وبالتالي فالحياة ليست شعرا ،و لا ينبغي لها أن تتشعرن، وهنا نستحضر ما ذهب إليه (الغذامي) نفسه في مسألة "التكاذيب " التي ارتقى الكذب بموجبها، لأن يكون فنا له سحره ووقعه الإمتاعي، لكنه يقف كالمعارض لذلك الرأي الذي هو رأيه بالأساس ،فعلى حين اعتبر في موطن سابق الكذب فنا ينام على رؤيا عميقة، وهو القائل " ولم يكن الأعراب عابثين حينما كانوا يتكاذبون "[1]، قاسه لاحقا بالمقياس الأخلاقي فحسب، فسقط من سجل الإبداع، وسقط معه كل قول إبداعي يتأسس عليه. باختصار إن (الغذامي) وتحت تأثير حماسته لفكرة الشعرنة، وقرينتها الفحولة ،ووفاء منه للمبدأ اليقيني الذي انطلق منه ،وهو أن الشعر هو الذي طبع الشخصية العربية بصفات ذميمة مثل الكذب ،و الزيف ،و النفاق .... لم يستطع أن يفرق بين " الكذبين" ،فوقع في التناقض مع الذات، ومع طبيعة الأشياء.

والواقع أن سبر الكلام الشعري بالمسبار الأخلاقي الذي يحتمل الكذب والصدق، يصادفنا أكثر من مرة وفي سياقات مختلفة، فنحن نقرأ له مثلا: " وبما أن الشعراء يكسبون المال والجاه، ومعهما السلطة والصيت ،لمجرد أن يقولوا قولا بليغا ،غير مرتبط بجهد عملي، ولا بصدق منطقي ويجري وصفهم بأمراء الكلام، لأنهم كما ينص القول المنسوب إلى الخليل – يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل ،و تتولى الثقافة الترويج لهذا الفعل ،و تجميله وتحبيبه لنا ،فإن ذلك ولا شك سيدخل في صناعة الشخصية، وفي نمذجة الأمثلة ،و في تحسين الصفات لنا،وستتحول هذه إلى قيم تحتذى ،و لهذه السمات فاعلية استنساخية خطيرة تتناسل فينا دون وعي منا"[2]،فنعجب كيف صدر هذا الكلام عن أحد جهابذة النقد المعاصر ،وأكثرهم احتراما للفعل الإبداعي والثقافي! إننا نتساءل ، كيف لم يتحرج (الغذامي) من تصوير الإبداع الشعري ، كفعل عبثي، لمجرد أن ليس له أثر نفعي ملموس، مما يستوجب في نظره نفي الاستحقاق المادي عن الشاعر ،لا لشيء إلا لأن ما أنتجه لم يصرف فيه جهدا "عمليا "، ويقصد طبعا "بدنيا" أو "عضليا "، وعلى سبيل القياس نستحضر هنا فئة المفكرين والعلماء والباحثين ،وجل من كان اشتغاله فكريا لا حِرَفيا – وهو منهم

[1] – عبد الله الغذامي: " القصيدة والنص المضاد "، م س ، ص : 128 .

[2] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 100.

– ونسأل ما حكم شرعة (الغذامي) فيهم ؟،وهل يحق لهم أن يظفروا بنصيب من المال لقاء ما يفعلون، أم أن ما ينجزونه غثاء لا خير فيه ،و بالتالي فعليهم أن يغتنوا بالشكور عن الجزاء.

ثم كيف يزعم، أن المتلقين لا يفرقون بين القول الشعري في مجازيته وتخييليته ،و بين الكلام الواقعي والحقيقي؟. إن الرعية الثقافية التي يصورها الغذامي كتلة من المستهلكين السلبيين الذين لا يعرفون الحدود بين الكلام الحقيقي الكائن، وبين المتخيل الممكن، وبين اللاممكن والعجائبي ،هي أكثر وعيا من أن تعد الشعر المرجعية الوحيدة والموثوقة التي تستقي منها منظوماتها الأخلاقية.

–الغرض: (المدح – الهجاء – الفخر):

مما أثر عن (أبي عبيدة) الراوي الشهير قوله: " الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين، وهو يقدم على طرفة لأنه أكثر عدد طوال جياد، وأوصف للخمر والحمر ،وأمدح وأهجى، فأما طرفة فإنما يوضع مع الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم وسويد بن لأبي كاهل في الاسلام. " [1]، وحسب ما يفهم من هذا القول فإن (الأعشى) نال التقدمة لأسباب لا تتطابق تماما مع ما ذهب اليه (الغذامي)، وإن كانت تتقاطع معها جزئيا، وأول هذه الأسباب البراعة في كتابة القصائد الطويلة،والطول مع الجودة، قرينتان مثليان لامتلاك اللغة ،والقدرة على ارتياد عوالم المتخيل والإبحار فيه. إن إطالة القصيدة ،تزجم توفر صاحبها على مهارات الصناعة الشعرية من قبيل طول النفس،وسعة الخيال وعمقه، والصبر على تتبع الأمور إلى منتهاها بحماس لا يقل آخره عن أوله وثاني الأسباب البراعة في الوصف، وهذا يؤكد الصفات السابقة ،ويضيف إليها صفة أخرى، هي دقة الملاحظة ،وتميز النظرة إلى الأشياء ،فالشاعر الواصف ،هو بالضرورة شاعر متوفر على حساسية شعرية شفافة ،تسمح له بتحويل اليومي إلى استثنائي ،و الواقعي إلى خيالي ،و الرتيب إلى مصدر لمتعة الاكتشاف، كما قد يكون من شأن هذه الحساسية ،اختراع وضعيات جديدة للمهمش والمهمل،والمسكوت عنه ،تنتقل بموجبها من مواقع الأطراف، إلى مواقع مركزية ،وهذا ما يؤدي في النهاية إلى صياغة وعي جديد بالعالم والأشياء . هكذا يتدخل الشاعر في إعادة إنتاج الواقع،وإنتاج وعي جديد به، مما يجعله مصدرا لا يستهان به لإدراك العالم ،والتعرف عليه في مستوياته العميقة والبعيدة عن متناول الحواس . وبعد هذا كله يأتي (أبو عبيدة) على السببين اللذين تمركز عليهما طرح (الغذامي)،وهما التفوق في المدح والهجاء.

ويمكننا أن نسجل هنا أيضا، أن مفهوم الفحولة ،إن كان قد ارتبط عند (الغذامي) حصرا بالمضمون (الغرض)، فإنه اشتمل عند القدامى على جوانب فنية، وهذا ما نلحظه في نص (أبي

[1]– ابن قتيبة : "الشعر والشعراء"، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط 3 ، 1987 ، ص : 163.

عبيدة) السابق، وفي نص آخر له جاء فيه: " من فضل النابغة على جميع الشعراء، هو أوضحهم كلاما، وأقلهم سقطا وحشوا، وأجودهم مقاطع، وأحسنهم مطالع، ولشعره ديباجة، إن شئت قلت صخرة، لو رديت بها الجبال لأزالتها"[1]، واقتصار (الغذامي) في "الفحولة" على المضمون، يزجه أكثر ما يزجه تأكيده على أن الشعراء الفحول هم شعراء المدح (الذي لا يخلو في الغالب من هجاء مضمر)، وشعراء الفخر، أما "شعراء النحن، شاعر الأمة ،أو الوطن ،أو القبيلة ،أو الجماعة ،أو شاعر الإنسانية ،أو شاعر القضية، أو شاعر المحبة والوفاء، فقد اقصته الثقافة من سجل الفحولة"[2].

البطش: يلفتنا في نص (ابي عبيدة) أيضا، تأخير الراوي (لعمرو بن كلثوم) إلى طبقة تالية، لا تليق بالفحول وهذا يضع رأي (الغذامي) بخصوص التلازم بين الفحولة بوصفها من نصيب أهل الطبقة الأولى، وصفات ذميمة مثل الظلم ،والبطش، الطغيان موضع النقض، ذلك أن (الغذامي) قدم معلقة (عمرو بن كلثوم) باعتبارها بيانا نسقيا مزكيا للظلم بوصفه طريقا وحيدا للسيادة ،ولاتقاء بطش الآخرين. واستجابة (بن كلثوم) لهذا المطلب ،جعله يظفر بلقب الفحولة، لكن (أبا عبيدة)، يقر بنفي الفحولة عنه، مما ينفي التلازم بين الفحولة والبطش.

التعالي: قرن (الغذامي) كما رأينا بين الفحولة وبين التعالي والشعور بتضخم الأنا، من لدن الشعراء واستحضر في سياق ذلك، ظاهرة التحبير والصنعة التي قادها (زهير) وتلاميذه، بوصفها شاهدا على نزوع الشعراء إلى التميز ،ورغبتهم في ترك مسافة بين لغة الشعر، ولغة اليومي، تجبرا وتضخما للأنا، واقصاء الآخر ونفيه ،مغفلا القراءات التي تحتملها هذه الظاهرة، من جملتها احترام ذوق المتلقي ووعيه، ودعوته للمشاركة في إنتاج النص من خلال تعميقه، وفتح هامش للحضور العقلي والفكري فيه، كما قد يزجم عسر المخاض بالنسبة لتلاميذ مدرسة (زهير)، حالة معينة من حالات التصوف، حيث تقوم إطالة الشاعر لمدة تواجده في حضرة النص، وفي كنف اللغة يناجيها ويحاورها ويراودها على نفسها، فتكاشفه وتفضي إليه بأسرارها مقام التوحد الصوفي.

وبعد كل هذا نصل إلى أن مقياس الفحولة بالمفهوم الذي أقامه (الغذامي)، وما لزمه من القول بالشعرنة مقياس يفتقر إلى المبررات الكافية، ليكون أساسا يبنى عليه أي نقد للشخصية العربية.

[1] – ابن قتيبة: "الشعر والشعراء"، م س ، ص : 95

[2] – نفسه، ص : 163 .

ب– في الجماهيرية والمؤسساتية:

إن فحصا مبدئيا لمصطلحي " الجماهيرية " و" المؤسساتية "، يجعلنا ندرك أن ما يحملانه من دلالات "النسبية "، يفوق بكثير ما يشتملان عليه من معاني الإطلاق والثبات، لكن يبدو أن (الغذامي) تعامل معهما على أساس الاطلاق لا النسبية ،بدليل أنه غفل عن حقيقة أن ما يكون جماهيريا، قد يغدو في يوم من الأيام مؤسساتيا ونخبويا، رغم أنه قال في سياق مختلف: "كل ما هو شعبي في يوم من الأيام ،قد يتحول في يوم آخر ليكون نخبويا"[1]، إلا أن تعاطيه مع هذه الحقيقة في "النقد الثقافي " كان سلبيا. فحينما نضع نصا ورد فيه: " وفي المقابل نرى أن الفعل الجماهيري والثقافي، يقع تحت تأثير ما هو غير رسمي، فالأغنية الشبابية ،و النكتة والإشاعات ،و اللغة الرياضية والإعلامية، والدراما التلفزيونية، وما إلى ذلك هو ما يؤثر فعلا ،أكثر من قصيدة لأدونيس ،أو غيره من الشعراء الذين سخر النقد جهده كله فيهم، غافلا عن الخطابات الفاعلة بمجرد أنها ليست مما يحسب في حساب الراقي، كما تقرره المؤسسة الأدبية، وشروطها الجمالية البلاغية "[2] في سياق زمني آخر غير الذي نحن فيه، وليكن السياق الجاهلي، فسوف نحتاج إلى قلب المواقع، إذ سيحق للشعر أن يكون هو الفعل الثقافي والجماهيري، بدليل أن المشاركين في هذا الخطاب ،إنتاجا ووصفا (نقدا) هم منتمون إلى جهة غير رسمية فباستثناء جماعة الرواة ،والناقد المتخصص الوحيد (النابغة)،فقد كان أمره مطروحا للنقاش العام ،وفيما كان للجهات الرسمية معاييرها المحددة في تقييمه فقد كان للجماهير مقاييسها التي تختلف عنها، أو قد تتقاطع معها ويكفينا للبرهنة على ما نقول،موقفان نقديان شهيران: الأول يتعلق بقصة (أم جندب) ،والثاني بالشاعر| الطفل (طرفة).

ألمحت الكثير من المصادر إلى قصة (أم جندب) مع (امرئ القيس)، و(علقمة) الفحل. فـ (أم جندب) هذه، هي زوجة (امرئ القيس)، احتكم إليها عندما احتد بينه وبين (علقمة) جدال،سببه نسبة كل منهما التفوق لنفسه، فلما صار الأمر إليها، حكمت لصالح (علقمة) بعدما أنشدها كل منهما طرفا من شعره [3].

[1] – عبد الله الغذامي: " الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي "، م س، ص : 75 .

[2] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 15 .

[3]– المرزباني : الموشح ، م س ، ص : 30.

ومن صور نقد العامة أيضا ما أورده صاحب "الموشح"، من أن (عمرو بن كلثوم) وفد على (عمرو بن هند) ملك الحيرة، وأنشده شعرا وصف فيه جملا، لكنه عدل من صفات الجمل إلى صفات الناقة، وسمعه (طرفة) فقال ساخرا: "استونق الجمل" [1].

إن ما يحمله الموقف الأول من قيمة نقدية من حيث هي تذوق وحكم، لا تعد شيئا بالقياس إلى ما يضيئه من زاوية أخرى ذات علاقة بالثقافة التي صدر عنها ذلك الحكم، وهي ثقافة سمح فيها للمرأة التي غدت عنصرا مهمشا في أزمنة لاحقة، بأن تصدر حكما فاصلا في نصين أحدهما لفحل الفحول، وثانيهما لآخر كانت الفحولة لصيقة باسمه، ولئن كان هذا الأمر مثيرا، فإن ما يزيد عليه إثارة هو الحكم في ذاته، لقد خرق الحكم التوقع بانحياز المرأة لغير ما ترتضيه المؤسسة الاجتماعية، حيث أسقطت (أم جندب) الاعتبارات الاجتماعية والعائلية لصالح الاعتبارات الفنية، وهذا يجلي التعارض المبكر والأزلي بين المؤسسات، ويبرز وعي المهمش بدوره الخطير في كسر السلطة المؤسساتية، وإن لم تكن بالحدة التي أصبحت عليها فيما أعقب ذلك من حقب، لقد وقفت (أم جندب) موقفا معارضا للمجتمع الذي يجعل المرأة تابعة للرجل (الزوج | الولي) في القول والفعل،وحتى الرأي (إن كان لها أن تصدر الرأي). وهكذا فإن المرأة بموقفها هذا ،نقدت المجتمع والمؤسسة، ولم تنقد النص الأدبي بوصفه معطى جماليا فحسب، وهنا يمكننا أن نستطرد فنقول:أن القبح النصوصي كان له ظهور مبكر جدا، وهو سابق في وجوده لآلة النقد الثقافي .و لقد أدرك (أمرؤ القيس) ذلك القبح، وعرف أبعاد ذلك النقد ومضمراته، فتصرف بما يمليه عليه النسق في مواقف كهذه ؛ إذ تروي الأخبار أنه طلق (أم جندب) بعد هذه الحادثة، متزجما بذلك السلطة الذكورية التي تأبى على نفسها، أن يطاح بها على لسان امرأة .

أما الموقف الثاني ،فاللافت فيه أمران: الأول هو السياق الذي ورد فيه ،والثاني محموله،و كلا الأمرين يدنوان به إلى ما يعرف اليوم بالنكتة، وخطاب التنكيت – و كما أشار (الغذامي) وغيره– هو واحد من الخطابات التي يشتغل عليها النقد الثقافي، أما المقوم الثالث الذي يجعله منسجما مع توجهات النقد الثقافي ،فهو صدوره عن مهمش (الطفل) ،ولكنه مهمش مؤقتا،وإلى أن يرشد، كان عليه أن يتشرب قيم المجتمع ،ويحرص على صونها من التدنيس، وهذا تماما ما فعله (طرفة)، ومن حرصه ذاك ،رفض أن يوصف الجمل | الذكر بصفات الناقة | الأنثى، فوصف كهذا في نظره هو زراية بقيم الذكورة، ومن إكبار الجماهير لهذا الموقف، أجري مجرى المثل، وما

[1]– المرزباني :الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،تحقيق : محمد حسين شمس الدين ،دار الكتب العلمية ، لبنان ،ط1 ، 1995 ، ص : 95 .

نخلص به من هذا كله، أن المثل والنكتة ورغم أنهما مصنفان في عداد الخطابات الجماهيرية ،إلا أنهما توطآ مع مقتضيات المؤسسة، وهذا يعني أن التعارض النسقي ليس أمرا محققا دائما، وهذا تماما ما لمسناه في كتاب "الفقيه الفضائي " ،حيث نقل لنا (الغذامي) صورة من صور التواطؤ بين الجماهير والمؤسسة .

والسؤال المطروح الآن هو: ما الحد الفاصل بين المؤسساتي والجماهيري ؟، وهل العلاقة بينهما هي علاقة تعارض وصدام بالضرورة ؟ . بمعنى هل كل نتاج يستوفي شروط الجماهيرية،منبوذ مؤسساتيا، وكل نتاج يتوفر على مقومات المؤسساتية تعرض عنه الجماهير ؟. فإذا كان التعارض بديهية، وتتحقق حينما يتعلق الأمر بنص ينتج خارج المؤسسة، ويوجه للاستهلاك الجماهيري، فإن تعمقنا في واقع الحال يضعنا أمام حالات استثنائية بالنسبة إلى بديهية التعارض هذه وهي:

- حينما تكون المؤسسة هي الجهة المنتجة، لكن تضفي على منتوجها طابعا جماهيريا لغاية في نفسها، قد تنصرف للإلهاء، أو لتصنع المشاركة في اهتمامات الجماهير، أو لغرض دعائي ذي بواعث سياسية ،أو تجارية ،أو ثقافية، أو دينية، أو غير ذلك ،ومحل الإشكال هنا،هو عدم تجانس المادة | الرسالة، مع القناة | الوسيلة، كأن تكون الرسالة ذات طبيعة نخبوية، والقناة جماهيرية مثل التلفزيون، مثال ذلك المسابقة الشعرية التي تعرضها قناة (أبو ظبي) "أمير الشعراء "، فموضوع البرنامج هو الشعر وهو نخبوي، أما نمط الخطاب (المسابقة)، ووسيلة الإبلاغ (التلفزيون) فهما جماهيريان. مع العلم أن المؤسسة بذلت ما في وسعها لتوفير صفات الجماهيرية لهذا النص، فبغض الطرف عن تنصيب حكام نخبويين (لجنة التحكيم) ، فإنها منحت فرصة عريضة ومؤثرة للجمهور لكي يصوت، فيثبت من يريد ،ويقصي من يريد، وهنا تكون الاعتبارات الفنية والإبداعية، هي آخر الاعتبارات بعد العوامل العرقية، والجهوية ،و الطائفية ،و العشائرية، وحتى المزاجية، هذا فضلا عن صناعة جو احتفالي كرنفالي تؤطره أضواء ملونة باهرة ، ومؤثرات صوتية طبيعية بشرية (هتاف – تصفيق) ،و أخرى موسيقية، وفي مقابل ذلك يوجد توجيه للذوق، وتحكم في التلقي، هناك في الخفاء خطوط حمراء ترسمها المؤسسة للقائمين على إنتاج النص | البرنامج، تملى على المتسابقين ويلتزمون بها لقاء إبقائهم في المسابقة، وماذا نجد في المحصلة ؟، نجد ثمة توافقا بين كل الأطراف؛ بين الجمهور الباحث عن المتعة والإثارة والدهشة وكسر المألوف، والمؤسسة الراعية العليا المشرئبة إلى تحقيق مصالح معينة غالبا ما تكون ذات توجه سياسي أو ثقافي، والمؤسسة المنفذة المباشرة (الاعلامية) المهووسة بالربح التجاري . وفي حالة كهذه ينتفي الصراع بين الأطراف الثلاثة: الجمهور والمؤسسة العليا (السياسية) والمؤسسة السفلى (الاعلامية)، ليحل التواطؤ محله، والذي صنع الوفاق بين هذه الأطراف ثلاثتها، هو الاحتكام إلى منطق السوق الذي يتمركز حول قيمة المصلحة المادية أو

المعنوية، والواقع أن حضور المعطى التجاري في النتاج الثقافي، وتوجيهه لعملية التلقي، لا يعود فقط للهيمنة التي تمارسها الصورة في العصر الحاضر على التفكير والذائقة العامة ، وإنما يعود إلى عصور غابرة، ويكفينا أن نستحضر نموذج (النابغة الذبياني) حتى نتيقن من حقيقة خضوع الثقافة لمنطق السوق ؛ يقول (المرزباني): "كان النابغة الذبياني، تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها"[1].

إن أول ما يثير الاهتمام في هذا النص، هو السياق التاريخي الذي أفضى بـ (النابغة) إلى تسنم تلك القبة، بعبارة أخرى نحن نتساءل: من حكّم النابغة أول مرة ؟، ولماذا تم اصطفاؤه هو دون غيره؟، وكيف استطاع أن يحصّل الإجماع ؟ . وأيا كانت الإجابة المحتملة لهذه الأسئلة، فإنها حتما سوف تنتهي إلى هيئة اعتبارية مؤسساتية كان لها يد في هذه الأفعال، وهذا يفيدنا في تصور وجود وصاية مؤسساتية ترعى مسابقة جماهيرية، المتنافس فيها هم الشعراء، والحكم هو (النابغة)، ويلعب هنا العنصر الفضائي دورا مهما، إنه بمثابة القناة | الوسيلة التي يكون لها التأثير الواسع على مستوى التلقي. لقد قضى سوق عكاظ بأن يتحول الشعر إلى سلعة للاستهلاك، وبوجود قرينة ولغوية كـ "تعرض " يكتمل المشهد، وتجتمع المعطيات التي تثبت قوة هذا التأثير، فالعرض دلاليا يتشاكل مع الطلب، طلب المستهلكين | الجمهور الذي يقصد السوق ابتغاء الفرجة، والمنتوجات المعروضة (القصائد) هنا ،سوف يكون لها فرصة للدعاية والإشهار، تتزايد نسبتها حسب إرادة ممثل المؤسسة (النابغة)، بمعنى أن القصيدة المجازة، سوف تنال حتما القبول الجماهيري الواسع، والمستفيد المباشر هنا هو الشاعر، بينما يستفيد الجمهور فنيا وإمتاعيا، أما المؤسسة فمصالحها محققة حتما، وتتجلى هنا في مثال نتخيره من جملة أمثلة كثيرة، ويتعلق بـ (حسان بن ثابت) الذي عرض على النابغة قصيدة له منها قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما .

فقال (النابغة) : " أنت شاعر، لكنك أقللت أجفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك"[2].

يلاحظ في هذا النص النقدي، أن (النابغة) مضى على طريقة العامة في النقد؛ فقد ركز نقده حول كلمات مفردة مثل : "الجفنات" و " الأسياف "، على أن نشاطه ،لم يقتصر على عملية النقد

[1]– المرزباني : " الموشح "، م س، ص : 82.

[2] – نفسه، ص :82 .

فحسب، بل تعدى ذلك إلى تقديم البديل؛ فاقترح على الشاعر أن يستعمل "يجرين" بدل "يقطرن"، لأن "الجري" أكثر من "القطر"، كما اقترح عليه أن يستعمل صيغة جمع الكثرة، بدل صيغة جمع القلة في لفظتي "جفنات"، و"أسياف"، كما أبدى إيثاره لكلمة "الدجى" على كلمة "الضحى"، وعاب على الشاعر افتخاره بأبنائه؛ إذ كانت طريقة العرب في الفخر هي الافتخار بالآباء والأجداد، لا بالأبناء. وهنا بيت القصيد المؤسساتي، فالمؤسسة الثقافية تهيب بالشاعر ،وبالمتلقي، أن يتمركزا حول الماضي، فلا ينظران إلى الحاضر أو المستقبل، إلا على أنهما محصلتين هامشيتين له، هذا كان الفخر بالأجداد هو المطلوب، وبهذا يمكننا البرهنة على التباس الجماهيري بالمؤسساتي في حال توافق الغايات .

من الحالات الاستثنائية أيضا، نوع من الخطابات تنتج خارج المؤسسة، لكن المؤسسة تستهلكه وتتعاطى معه بإيجابية. ومثال ذلك ما أورده (الغذامي) في كتاب الفقيه الفضائي من مثال استجابت فيه المؤسسة لضغط الجمهور، فحجبت الفتوى[1]، أو ما ساقه من مثال في "الثقافة التلفزيونية" حول واحد من برامج تلفزيون الواقع المهتمة بالمواهب الغنائية، والتي لاقى المشاركون فيها رعاية مؤسساتية على أعلى مستوى[2].

وللتذكير فقد أشار آرثر إيزرابارغر– على نحو ما رأينا في فصل سابق – إلى صعوبة الفصل بين الجماهيري والمؤسساتي، وطرح إشكالية عدم تجانس المادة والقناة، وحدد موقفه في الأخير بأن الحدود بين الثقافتين الشعبية والراقية ،هي أقرب ما تكون إلى الامحاء والتلاشي [3]

جـ– في الجمالية والقبح :

استتباعا لضابية مصطلحي المؤسساتية والجماهيرية، يتبدى لبس على مستوى مقوم الجمالية، فالمعروف أن مجال البحث في الجمالية وفق الخطاب اللساني، هو تتبع لجملة التجاوزات الحاصلة في حق العادي والمألوف ،وكلما تصاعد عدد التجاوزات، كلما دنا الخطاب إلى الجمالية المثالية، ومادام النقد الثقافي يبحث في القبح ، فمعنى ذلك أنه يشجع العادي واليومي، وهكذا يتساوى الجميل البنيوي النصوصي مع القبيح الذي هو جميل ثقافيا، فهو جميل لأنه غاية مرغوبة، وتحقيق الغاية هو مكسب جميل، وهو قبيح لأنه معيب، بعبارة أخرى القبيح الثقافي قبيح في ذاته، جميل في وظيفته،

[1] – عبد الله الغذامي: "الفقيه الفضائي"، م س، ص : 89 ، وما بعدها

[2] – عبد الله الغذامي: "الثقافة التلفزيونية"، ص 51 وما بعدها

[3] – أنظر آرثر إيزرابارغر : "النقد الثقافي"، م س، ص : 194 –195، وانظر:ص 392 من البحث .

وتلافيا لهذه المتاهة اللغوية والاصطلاحية، كان على (الغذامي) أن يجد مصطلحا آخر للقبح، فللأسباب المذكورة، تبدو الكلمة غير مؤهلة لتكون مصطلحا واضحا غير قابل للتأويل.

ومن جهة أخرى، وبالنظر إلى وظيفة النقد الألسني في تحفيز الشعور المتعة والإعجاب، ثم مقابلتها بوظيفة التعرية والكشف التي تترك في نفس الناقد الثقافي متعة أيضا، فإن الخطابين النقديين كليهما، هما فعلان جماليان، ولا تقتصر الجمالية على النقد اللساني، وذلك للأثر الجمالي الذي تخلفه لذة التعرية في نفسية الناقد والقارئ معا.

د- في النسق

لقد شدد (الغذامي) على ضرورة توفر شروط معينة ،حتى تقوم للنسق قائمة، فإذا تمت وقام، اتخذ له عدة سمات، من أهمها الاستمرار ،و الثبات، والفاعلية الدائمة. إن الأنساق حسب (الغذامي) " تظل باقية ومتحكمة فينا، وفي طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية بسبب تحكم النسق فينا"[1]، وكما يتضح من معرض هذا القول، فإن النسق يتحرك داخل أطر مغلقة، ومرتكزات صلبة لا تزعزعها رياح التغيير مهما كانت قوية وعاتية، وكل الهجمات التقويضية والراديكالية، تبدو فاقدة لنجاعتها، بل وشرعيتها أمام هذا المكون التاريخي، والثابت، والساكن الذي يتبدى إزاء وصف كهذا، ميتافيزيقيا، وعجائبيا، وتوقيفيا، وطبيعيا. فإذا كان النسق متعاليا على كل الذوات،فهذا يعني أنه معطى فوق – بشري، وذلك يتعارض مع فكرة الثقافة نفسها من حيث إنها تمثل الجانب الذي يضيفه البشر للطبيعة. إن اعتبار " الأنساق الثقافية هذه أنساق [ا] تاريخية، أزلية وراسخة، ولها الغلبة دائما "[2]، أمر لا يخلو من مبالغة، وغرابة، وتهويل، بل وتناقض أيضا ؛ فإذا كانت كل التغيرات لا تؤثر في النسق، ولا تملك القدرة على تحريكه، فكيف له أن يتنامى، ويتوسع ويتطور، ويتمدد وهذه كلها صفات له ؟ . وحتى تتجسد هذه الصفات فلا بد أن تكون له حالات يتحرك فيها ،و يتحول، ويثور ،و يهدأ ،وينام، ويفيق، يصهر فيها التغيرات ويمتصها، ويطّرح منها ما يطّرح، ويحول الباقي لصالحه، ولهذا فالرأي الأكثر واقعية، هو أن النسق يبني نفسه بالثقافة، ثم يتموقع داخلها، كما أن الثقافة تبني نفسها من خلال تحريك النسق، ليس من أجل الإزاحة، ولكن من أجل الإضافة مع التكريس .

[1] – آرثر إيزابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 72 .

[2] – نفسه، ص : 79 .

هـ – في طبيعة العلاقة بين اللساني والثقافي :

جعل (الغذامي) النقد الثقافي مناسبة لتجاوز المأزق الذي وقع فيه النقد اللساني، وهو عدم القدرة على تخطي الإطار الجمالي، فمن وجهة نظره أن النقد اللساني أنجز مهمة التمكين من الوقوف على جماليات النصوص والتدريب على فعلي التذوق والتقبل الجماليين لها [1] بنجاح يستحق الإشادة، غير أن النصوص تنطوي على قبحيات، ولا من سبيل لساني للوصول إليها،وعليه فلا مناص من إزاحته وإماتته! نعم لقد دعا (الغذامي) إلى إماتة النقد الأدبي اللساني في أكثر من موطن [2]، لكنه عاد كالمُراجع لنفسه، فسحب خطاب النعي محولا إياه إلى خطاب تبريري اعتذاري اتخذ شكل التوضيح : "وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي وإنما الهدف، هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب، وكشف أنساقه " [3].

فإذا كنا قد تساءلنا عن موقع النقد الثقافي بالنسبة لما هو كائن، فإن الجواب الذي نستفيده من هذا النص، هو أن النقد الثقافي جاء ليصحح مسار النقد اللساني، ويحول اتجاهه، مع الحفاظ على المكاسب التي حققها ،وهكذا يبدو النقد الأدبي كالمنتهي، الذي يخلفه الوارث في أرضه ومجاله،إن القول بـ" التحويل " الأدواتي والغائي، هو نوع من الإقصاء والنفي، وإلا لما اضطر إلى اتخاذ موقف منه، ولو اكتفى (الغذامي) بما قاله في موطن من المواطن من أن النقد الثقافي هو " فرع من فروع النقد النصوصي العام "[4]، وهو " أحد علوم اللغة وحقول الالسنية " [5]، لكانت الرؤية واضحة، والنية سليمة وصافية، وبراءته من دم النقد الأدبي ثابتة ،لأنه سوف يتعايش معه، ويتشارك ويتعاون على فك مغاليق النص كل برؤيته وأدواته .

لكن وأمام موقف كهذا ، فإن جل الذي نستطيع تسجيله، هو ضبابية الرؤية المنهجية مرة أخرى .لم يستطع (الغذامي) أن يفصل في هوية النقد الثقافي، وموقعه بالنسبة للنقد الأدبي، وفي كل موقف يضطر فيه لإيضاح هذه المسألة، تجابهه هذه الإشكالية، وتجابهنا، وفي المرة التي عزم فيها أن يبتعد من بؤرة الإشكال، وقع في خلل آخر، إن ما نعنيه هنا هو قوله : " حيث إن الحد فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو فيما بين البنيوية وما بعد البنيوية، ليس حدا فاصلا يعلن عن نهاية،ولكنه

[1] – آرثر إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 07 .

[2] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: "نقد ثقافي أم نقد أدبي" ، م س ، ص : 12 .

[3] – آرثر إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 08 .

[4] – نفسه ، ص : 83 .

[5] – نفسه، 83.

حد ينبئ عن بداية أخرى لها امتدادها وبعدها الجديد، وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي الألسني كما نعهده، وبداية حد جديد هو النقد الثقافي "[1]، ومكمن الخلل هو أن عصر ما بعد الحداثة في النقد، لا يؤرخ له بالنقد الثقافي، بل بنظريات أخرى هي : التفكيكية، ونظرية القراءة وغير ذلك مما سبقت الإشارة إليه، وبالتالي فعلى النقد الثقافي أن يكتفي بأن يكون شعبة من شعب ما بعد الحداثة، وليس هو هي ؛ أي عليه أن يرضى بأن يكون جزء منها، لا كلا، فأن يكون ما بعد لساني – على حد وصف(الغذامي)– فهذا يعني أنه ما بعد حداثي، لكن لا ينبغي له أن يدعي البدع، كما ليس له أن يأكل المناهج السابقة له ويحتويها .

ونفي أن يكون النقد الثقافي بدعا، تؤيده جملة من التقاطعات الأدواتية والمنهجية مع البنيوية وما بعد البنيوية ، فمما يشترك فيه النقد الثقافي مع البنيوية، التعامل الموضوعي مع النص، وإقصاء البعد الفردي من جهة التشكيل، فكما تعتبر البنيوية النص معطى ذا طابع بشري، تشكله اللغة بما هي إنتاج جماعي، وليس مكونا عبقريا متعاليا، فإن النقد الثقافي يتعامل مع النص أيضا على أنه خطاب قبحي، أنتجته الجماعة ممثلة في الثقافة | النسق، مما لا يترك مجالا لبروز عبقرية الذات المؤلفة،وهي أصلا ليست مؤلفة فعلية، إنما المؤلف الفعلي هو المؤلف المضمر | الثقافة .

أما ما بعد البنيوية فيتقاطع معها النقد الثقافي، عند نقطة التلقي، فكلاهما يعول على القارئ لكي يبني المعنى وينتجه، سواء اتخذ هذا البناء مسارا جماليا، كما هو ديدن النظريات ما بعد الحداثية، أم قبحيا وذلك من خلال التعرية و كشف المسكوت عنه، كما هو توجه النقد الثقافي وطالما، أن النقد الثقافي يتقصد كشف أنظمة الإفصاح النصوصي، ويتتبع حركة الأنساق، فإنه لا يستطيع أن يتعامل مع النص كعمل كما هو شأن البنيوية، وأن الذي يخدم خياراته، هو الأخذ بمبدأ الانفتاح والتداخل النصوصي. ويبقى أن نشير في الأخير، إلى أن نبذ مبدأ المركزية هو هوى مشترك بين النقد الثقافي، وما بعد البنيوية.

و – في الموضوع:

نكتفي هنا بإثارة جملة من الأسئلة، تبدو أسئلة مقلقة ومحيرة؛ وكلها تتعلق بأنماط التعبير التي اتخذها الناقد الثقافي موضوعا لاشتغاله ؛ هل النظر في الأغاني والنكت... هي من اختصاص الناقد؟،هل كل نص غير رسمي أو غير مؤسساتي توفرت فيه شروط النسق هو موضوع صالح لاشتغال الناقد الثقافي ؟، إذا كان الناقد الأدبي يهتم بهذه الأشكال الشعبية، فمن يهتم بالأشكال الرسمية، أم لم يعد لوجود هذه الأخيرة معنى؟، ألا يتضمن الاهتمام الحصري بالنصوص المهمشة،إعلانا للمبدعين الاعتياديين بضرورة الكف عن الإنتاج أو تحويل اهتمامهم إلى مجال

[1] – آرثر إيزابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 16 .

الإبداع الشعبي، لغة أو مضمونا؟، ألا تتضمن عديد النصوص الرسمية الموجودة، نقدا عنيفا وعميقا للمؤسسة،؟هل ما تنتجه الفئات المتواضعة علميا وثقافيا، هو ما ينتج الجمال،والفكر،والرؤيا؟أليست هذه دعوة للتمييع والرداءة؟. إن هذه الأسئلة تدعو كل المؤمنين بنجاعة هذه المنهجية، إلى ضبط الرزنامة النقد – الثقافية موضوعا ومجالا، وتلتمس إعادة توزيع الأدوار على مجموع الفاعلين في الكتابة، والنقد، والفكر من أجل إحاطة متوازنة بجوانب الحياة الإبداعية والثقافية الراهنة.

3 – قراءة في عتبات الخطاب الغذامي :

لقد أملى علينا انتهاج (الغذامي) لطريق متميز في الكتابة النقدية، الوقوف على أهم معالم ذلك الطريق، لما حققه من وراء سلوكه من نجاحات، تبدت على مستوى ما حظيت به كتبه من ذيوع وسط المتخصصين وعامة المتلقين، وما خلقته مجموع أفكاره وآرائه من ردود فعل بعضها صاخب مجلجل، وبعضها الآخر وادع ومرحب، بل ومحتف، فيما انصرفت كتلة أخرى من الآراء إلى جهة النقد الهادئ والمتزن، رفضا أو قبولا، أو توسطا بين ذينك الطرفين. وقد وزعنا حديثنا في هذا الإطار على جملة من المحاور هي:

أ– منهجية التأليف والعرض والإخراج :

- تبنى (الغذامي) في هذه الجوانب منهجية مدروسة، تقوم من ناحية التأليف، على المزاوجة بين التنظير والتطبيق، يقول مثلا في تشريح النص : " ومن ذلك المنطلق، صارت الفصول كلها ذات جناحين متلازمين أحدهما النظرية محددة ومقننة في مطلع كل فصل، ويليها التطبيق النصوصي، على أنه صنيع يوحد بين (فعل القول) و(فعل الفعل)[1]، إذن فالحكمة من وراء هذه المزاوجة، هي البرهنة على جدوى، وفاعلية، ونجاعة ومشروعية ما ينظّر له .

- توزعت اختيارات الناقد في إطار القراءات النصية، على النصوص القديمة والمعاصرة، مع ملاحظة انحيازه في المراحل المبكرة لتجربته للنصوص المعاصرة، لكن ومع بلوغ تجربته مرحلة النضج، بدا (الغذامي) أكثر ميلا للنصوص القديمة، ومما يفسر ذلك، سعيه إلى إثبات تواؤم المناهج الغربية، مع النص العربي، حتى وإن كان قديما هذا من جهة، ومن جهة أخرى تمكنه من المناهج الغربية، أذكى فيه حس المغامرة، وشجعه على ارتياد كل أشكال النصوص .

- حاول (الغذامي) أن ينتزه عن صفة التعالي التي ميزت كثيرا من النقاد الحداثيين وغير الحداثيين، فحرص على أن يقرب لغة النقد ومواضيعه من عموم القراء، حتى قبل أن يعتنق أفكار ما بعد الحداثة في فرعها الجماهيري والمهمش، وأكثر ما يبرز هذا التوجه لديه ،هو اعتماده الصحف منبرا للنشر، إذ نلحظ أن أكثر كتبه، هي في أصلها مجموعة من المقالات أعدت للنشر

[1] – عبد الله الغذامي : " تشريح النص"، م س،ص : 06 .

الصحفي،والواقع أن من أسباب تخليه عن النزعة النخبوية، تأثره بواحد من أساطين النقد والفكر الغربيين، وهو (أمبرتو إيكو) الذي سئل يوما عن سبب امتهانه للكتابة الصحفية، وهي مهنة مزرية بالمفكرين والأكاديميين المتميزين من أمثال (ايكو) في الأعراف الأمريكية، فعلل ذلك بضرورة تواصل المفكر مع الجمهور[1]،وهذا التواصل إنما يؤمنه الاشتغال الصحفي، ويبدو ها هنا أن (الغذامي) اقتفى أثره، فدعا هو الآخر إلى ضرورة تقديم المعرفة للجمهور، مع الحرص على عدم الإخلال بشروطها الابستمولوجية والاصطلاحية[2].

-يعد الخطاب النقدي (الغذامي) من أكثر الخطابات النقدية العربية تماسكا، فعلى كثرة مؤلفاته، وعلى تجزء الكتب نفسها إلى مقالات، إلا أن وحدة الخاطر الجامع بين أطرافها مكفولة،ومن انسجامه مع ذاته، نحن نجد له في كل كتاب، إحالات على كتب أخرى سابقة، وذلك على سبيل الاستشهاد أو التوضيح، أو التوسيع والتعميق، أو الاتمام، أو الدفاع والمحاججة، وقد صرح هو نفسه بذلك التكامل بين كتبه؛ يقول: " ...مثلما أن كتابي (تشريح النص)، و كتابي (الموقف من الحداثة) ،هما أجزاء أخرى من مشروع واحد، يشرح بعضه بعضا، ويطور لاحقه ما سبقه من أفكار "[3]، ويقصد "الخطيئة والتكفير". وبطريقة عكسية يعمد أحيانا إلى الإحالة على كتب لاحقة، مثلما فعل في كتاب "النقد الثقافي"، حيث أعلمنا بأنه سيعنى في هذا الأخير بالخطاب البلاغي، فيما سيخصص كتابا لاحقا للخطاب العقلاني العربي :[4] وذاك الذي كان، أو قريب منه، ممثلا في " الفقيه الفضائي". ولا يجب أن نغفل هنا القيمة الدعائية والترويجية لهذا الفعل.

-في سبيل إضفاء مشروعية على ما سيعرض له في تلافيف كل كتاب، غالبا ما كان (الغذامي) يلجأ إلى افتتاح حديثه بأقوال لأعلام الفكر والنقد، العرب منهم والغربيين، ففي مستهل كتاب" الخطيئة والتكفير " أورد قولين أحدهما لـ(ليفي شتراوس)*، وآخر لـ (رولان بارث) **، وقد انصرف النصان كلاهما، إلى الترغيب في الأخذ باللسانيات منهجا وطريقا لا يغني عنه غيره في

---

[1] – عبد الله الغذامي: " ثقافة الأسئلة"، ص : 7–8 .

[2] – نفسه، ص : 09 .

[3] – نفسه، ، ص 93 .

[4] – آرثر إيزرابارغر : " النقد الثقافي "، م س، ص : 09

* " قال ليفي شتراوس: " روضت العلوم الانسانية نفسها منذ قرون، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبدا، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ، هو علم اللغة (الألسنية) – أنظر "الخطيئة والتكفير"، ص : 03 .

** قال رولان بارث : " تستطيع الألسنية أن تعطي للأدب النموذج التوليدي الذي هو المبدأ لكل العلوم. ذلك لأن القضية هي في الاستفادة من قواعد معينة لتفسير نتائج محددة " أنظر " الخطيئة والتكفير "، ص: 03

تحقيق ما حُلِم به على مستوى الدراسات الإنسانية والاجتماعية، من دقة، وموضوعية، وغير ذلك، مما كان بعيدا عن متناول هذين الحقلين.

ب –جماليات العرض :

حينما يتعلق الأمر بخطاب نقدي واصف، كالخطاب الغذامي، ليس من المستغرب فتح مجال للحديث عن الجماليات، وتظهر المؤشرات الجمالية خصوصا على مستوى فعل العنونة وعلى مستوى لغة الخطاب.

ج استراتيجية العنونة

لقد وعى (الغذامي) حاجة القارئ العربي لنقد يتوفر على أسباب القبول والاستساغة، فعمل على تأمين تلك الحاجة، من خلال إضفاء مسحة جمالية، كان من شأنها أن وفرت لكتبه ونقوده العبور السلس لذهن المتلقي ،وذائقته، وذاكرته، ممتطيا في ذلك سرج العنوان الذي طالما نظر إليه على أنه بمثابة " إعلان عن النص، وإشهار له "[1]، وإذ تفطن (الغذامي) للقيمة الدعائية والتداولية،والجمالية ،و الدلالية ،و التواصلية للعنوان، راح يتخير لمؤلفاته أجمل العناوين ،وأكثرها استقطابا للقارئ ،و جذبا له، ولسان حاله يقول : "ولقد شاع استخدام العناوين البليغة، شيوعا يوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية متميزة، تخص العناوين دون النصوص، وربما يتأسس من ذلك جنس كتابي له حدوده ومراميه وبلاغياته الخاصة، وقد يكون شبيها بالتوقيعات العربية القديمة في دقتها ،و إيجازها ،و براعتها المجازية المتميزة. "[2] انطلاقا من هذه القناعة، والتماسا منه للدقة والإيجاز و"البراعة المجازية المتميزة"، دبج (الغذامي) إذن قائمة " عنوانية " جذابة واستثنائية، تتراوح في نمطها بين السردية البلاغية مثلما هو الحال بالنسبة "للخطيئة والتكفير"، " حكاية الحداثة في السعودية " "من الخيمة إلى الوطن"، " رحلة إلى جمهورية النظرية"، والحجاجية الجدلية مثل : "الكتابة ضد الكتابة"، " القصيدة والنص المضاد"، " الموقف من الحداثة". كما تنشطر في أغلبها إلى شطرين " رئيسي موجز غرضه الاجتذاب والاستقطاب، مثل : "المشاكلة والاختلاف" "النقد الثقافي"، " الفقيه الفضائي"، " اليد واللسان"، وثانوي مطول، وظيفته التوضيح، توضيح المنهج ،أو الموضوع ،أو الرؤيا والموقف .

[1] – عبد الله الغذامي: "ثقافة الاسئلة"، م س، ص : 48 .

[2] – نفسه، ص : 48 .

د-جماليات اللغة :

إن القراءة المتعمقة للغة الخطاب النقدي الغذامي ،تكشف عن ذات منفتحة على لغة الإبداع في بوحها ،وتألقها ،واستثنائيتها ،من غير أن يخل ذلك كله، بأدبيات النقد، وقواعده العلمية والاصطلاحية، ومن السمات التي صنعت بصمة متميزة للغة (الغذامي).

- اعتماد تقنية السرد في هندسة أجزاء الكتب وفصولها، فهو دائم الحرص على أن تكون نهاية كل فصل أو جزئية، مقدمة أو تمهيدا لما يليه، بل بلغ به الانشغال بضمان حد معقول من الترابط الفكري ،والموضوعي، والمنهجي بين كتاباته، إلى اصطناع كتاب أساسي يضم الأفكار العامة للموضوع، ثم يعمد في كتب لاحقة إلى التفصيل فيما ورد في الكتاب الأم، مما يجعل الأمر يبدو وكأنه سليل خطة مدروسة في الإصدار، والنظر في طبيعة العلاقة بين " الخطيئة والتكفير"، وما تلاه من كتب (تشريح النص، المشاكلة والاختلاف، الكتابة ضد الكتابة، القصيدة والنص المضاد)،يترك الانطباع بأن هذه الكتب تضمها دائرة واحدة، أهم مرتكزاتها المنهج التشريحي، أما الدائرة الثانية فيبرز فيها خط النسوية بوضوح، وتتناسل فيها من "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" كتب كـ "المرأة واللغة"، "ثقافة الوهم". أما الدائرة الثالثة فمركزها طبعا "النقد الثقافي"، وتفرعت عنه كتب: " الثقافة التلفزيونية – الفقيه الفضائي – اليد واللسان " .

وكثيرا ما يعمد (الغذامي) في إطار هذه الخطة الإصدارية المحكمة، إلى الإعلان عن هوية الكتاب اللاحق للكتاب الذي هو بصدده، دعاية للكتاب ،وتشويقا للقارئ ،وإبقاء له في حالة ترقب دائمة لما سيخرج عليه (الغذامي) به.

ولم يقتصر اعتماد (الغذامي) لتقنية السرد على جانب الإصدار، وإنما تعداه إلى الجانب الأسلوبي في كتاباته، وإذا اتخذنا "النقد الثقافي" نموذجا، باعتباره علامة من علامات النقد العربي المعاصر، فسيمكننا تسجيل الآتي :

لنتأمل أولا هذا النص الذي يتعلق موضوعه بتحول القيم القبلية (النحن) إلى قيم فردية، وما أدى إليه ذلك من هيمنة لروح الغلبة، وإقصاء الآخر، والثأر وغير ذلك، وانحسارها في دائرة الذات، يقول: " ثم تحولت [القيم المذكورة] عبر انغراسها في النسيج اللغوي، إلى قيم غطية للشخصية الثقافية للإنسان العربي، وبما أن النسق هو نسق التأثير، لا نسق الإقناع، فإن النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفسا انفعالية، تستجيب لدواعي الوجدان، أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، وصارت الذات العربية كائنا شعريا، تسكن للشعر، ولا تتحرك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له، غير عابئة بالحقيقة، وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية، وبالتالي فإنها لن

تكون قيمة ثقافية طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا "[1]. إن ما يشيع في جنبات هذا النص من أدوات الوصف السردي، وما يحضر فيه من أفعال وأحداث، أفضى بعضها إلى بعض في حركة توالدية، يقوم فيها الفعل اللاحق مقام النتيجة لسابقه، ثم لا تلبث هذه النتيجة،أن تتحول إلى سبب لحدث آخر، مع ما يكتنف ذلك كله من مؤثرات عاطفية، تستثير مشاعر المرارة والتأسف على واقع عربي بائس ويائس، يرسم أمامنا مشهدا دراميا ممعنا في التراجيدية، أبطاله الأشرار هم جماعة الشعراء، ونحن ضحاياهم.

ومما يتصل بالخصائص الأسلوبية لخطاب (الغذامي) النقدي، شيوع أسلوب الإثارة والتهويل، فمن بين ما نجد له مثلا من الأقوال : "... سمح لخراب كبير يمر غير ملحوظ وغير منقود "[2]، كما نقرأ له أيضا : "وتحولت الأنا النحن إلى الأنا، مثلما تحولت القيم من بعدها الإنساني، إلى بعد ذاتي نفعي أناني، وتحول الخطاب الثقافي إلى خطاب كاذب ومنافق، وهو أخطر تحول حدث في الثقافة العربية، وأثر تأثيرا سلبيا، ذلك هو ظهور شاعر المديح ،و ثقافة المدائح ،و شخصية المثقف المداح، وفي مقابلها شخصية الممدوح، مع لعب الثقافة لهذه الأدوار جميعها، عبر شخوص يمثلون اللعبة، ويحققون نسقيتها، وتمخض عن ذلك أنماط من القيم ،و من السلوكيات الفردية، والنسقية الثقافية"[3].

أما فحصنا لمعجم الكتاب، فسوف يفضي بنا إلى ملاحظة هيمنة أربعة حقول دلالية هي:

- الاستخفاف والتهكم، مثال ذلك قوله عن النقد : "ظل يطنطن عن الشاعر واللغة الشعرية،والتعالي المجازي .. "[4].

- ألفاظ العنف مثل : الإرهاب البلاغي – الجبروت الرمزي – الطاغية ...

- العجز ،و الفشل ،و الجهل ،و القبح مثلما يستفاد من هذا النص : " ومرّ أخطر خطاباتنا الثقافية الذي ننتسب إليه ،ولم يك لنا علم سواه ،مر دون تمعن في أنساقه وعيوبه النسقية مما يعني أننا لم ندرس المكون الأول لشخصيتنا الثقافية والسلوكية "[5]. هذا فضلا عن تناثر مصطلحات ذات محمولات سلبية هنا وهناك مثل : الخلل – العيوب – القبح.

---

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي"، م س، ص : 105.

[2] – نفسه ، ص : 88.

[3] – نفسه، ص : 143 .

[4] – نفسه ، ص: 88.

[5] – نفسه ، ص : 89 .

-معجم حافل بالمقدس والمدنس، يتجلى ذلك مثلا في قوله: " ولقد اكتسب الخطاب الشعري حصانة وقداسة، جعلت نقده ضربا من المحرمات الثقافية ... "[1].

هذا هو إذن (الغذامي) بمنجزاته الكبيرة، ومؤخذاته الصغيرة، مبدع في نقده، ناقد في إبداعه،متألق في أفكاره، واستثنائي في طروحاته، احترم القديم وقدّره فبز في مجاهيله نظراءه من الحداثيين، ومن غير الحداثيين، وتحاور مع الآخر، فاستفاد منه وزاد في نتاجه ما ليس منه مما أملته عليه ذائقته المتفردة، وحسه النقدي الشفيف ،وأسلوبه السردي الآسر وبراعته اللغوية النادرة التي كثيرا ما أعمتنا بجمالياتها، عن رؤية كثير مما ينطوي عليه أي خطاب مهما تسامت قامة صاحبه، من نقائص وعيوب، وربما تناقضات. وإذ كانت روح النقد، وأدبيات البحث، قد سوغتا لنا الوقوف على بعض جزئيات المشروع الغذامي وتفاصيله وقفة نقدية، فإن القصد ليس هو الهدم والنسف، وإنما الاستجابة لمطلب هو أكثر المشددين عليه، والمرغّبين فيه، وهو الكف عن حمل كل ما يقال ويقرأ، على محمل اليقين الذي لا يحتمل الإضافة، ولا يقبل التشكيك.

[1] – عبد الله الغذامي: " النقد الثقافي "، م س ، ص : 89 .

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة:

وقف هذا البحث عند مفترق سؤالين كبيرين ومختلفين، انشغل بهما الخطاب النقدي المعاصر؛هما سؤال الجمالية، وسؤال القبح ، سؤال الشعري والبلاغي، وسؤال المضمر والمخفي سؤال المنطوق والظاهر والمقول، وسؤال المعمّى والمسكوت عنه، سؤال الرفيع والمركزي والنخبوي، وسؤال المهمش والمبعد والمقصي.

وبقدر ما كان هذان السؤالان مشروعين ،وحاسمين،وفاصلين،ونوعيين، بقدر ما كانت مجموع إجاباتهما نسبية ،وافتراضية ، وخلافية. على أن السؤال والجواب كليهما، وقبل أن يبلغا مضامير النقاش العربي، كانا قد شغلا الناس، وملآ الدنيا في الغرب ، إذ كانت ساحة الخطاب النقدي هناك منطقة معرفية حرة، تتبارى فيها أفكار، ومرجعيات، ونظريات، والهاجس الأول لكل منها ، هو افتكاك الشرعية لذاتها ، وإقناع المتعاملين المعرفيين بقدرتها على التأسيس لأدبيات جديدة في التفكير والبحث، وأهليتها لشق طرائق مختلفة من شأنها الدفع بسالكها للقبض على الحقيقة التي ترى أن النظريات والمناهج السابقة قد أخطأتها .

ومع مراكمة هذه البدائل، ومع الانبناء النقدي للمعرفة ، اتخذ النص الأدبي عدة وضعيات، تراوحت بين كونه ملحقا بسؤال كليّ وأعلى ، هو سؤال الفلسفة في فرعها الجمالي|الأخلاقي، إلى كونه هامشا لسؤال مركزي هو، سؤال الشرطية (السياق الاجتماعي والتاريخي والنفسي)، إلى قيامه جوهرا لسؤال موجه من النص إلى النص، وغايته إثبات نصية النص .

ولم تكن كل هذه التحولات سوى انعطافات صغيرة، ضمها شوط واحد في مسار طويل حافل بتعديلات بعضها طفيف يمس التفاصيل الصغيرة، وبعضها الآخر جذري يطال الخطوط الكبرى والفاصلة؛ ذلك أن الشوط الثاني عرف تغييرا جذريا لصيغة السؤال ، فالسؤال الجديد والبديل لم يعد أصلا ينظر إلى وجود النص كمسلمة، والوجود الذي منحه إياه منشئه ، ليس كافيا لأن يمنحه صفة النصية الحقة والفعلية الملموسة. إن الحياة الحقيقية والفعلية للنص، إنما هي الحياة التي يهبه إياها القارئ .

هكذا انوضع النص في سياق مختلف؛ سياق عنكبوتي ، يشترك في نسج خيوطه كل من المؤلف والقارئ، وظروف التلقي البشرية والمادية (ملابسات التسويق والتوزيع والنشر) .

أما الشوط الثالث الذي بلغه فعل مساءلة النص، فقد نُفِذ فيه إلى العمق، وذلك من أجل التمكن من كشف المسكوت عنه، والمهمش، واللامقول. إن جوهر السؤال في هذه المرحلة هو: "ما الذي سكت النص عنه؟"، إذ من الطبيعي،بل والمحبب فنيا، أن يسكت النص وهو الجميل المجمّل، عن القبيح والمعيب، لئلا يتأثر مظهره المتألق الساحر بذلك القبح . لكن الحال النقدية تبدلت

فجاءت بمنهجية في النقد تنشد القبح ولا تبالي، كانت تلك المنهجية هي منهجية النقد الثقافي التي خرقت النص، لا لتغرقه وتنفيه، بل لتعيبه، ولتظهر اختلالاته النسقية .

وإن الذي صنع هذا الحراك، ووفر له جانبا مهما من الإثارة هو الامتثال المطلق لمبدأ النقد وشرعته، فإذا كان العرب يقولون " من نقد الناس نقدوه" ، فإن الغربيين يقولون " من لم ينقد الناس نقدوه " ، بل وأقصوه وهمشوا مقاله ونتاجه ، فالنقد عندهم فعل معرفي راق ومحبب ، ولا يمكن أن تقوم لأي معرفة قائمة، ما لم يكن النقد هو السبيل إليها .

بينما الخطاب النقد العربي هو خطاب مبستر ، لم ينتجه النقد ، وإنما أنتجه النقل ، فهو في أغلبه نسخ وبعضه مسخ لما لحقه من التشويه و التحريف ، فمع تراكم المعرفة النقدية هناك، تتسع اشكالاتها هنا وتتعقد ، رغم ما نلمسه من تجارب نقدية رصينة تستحق التقدير ، إلا أن فرديتها تجعلها أشبه بصرخة في واد سحيق ، وإذا اعتبرنا ضعف التمثل ، وسوء الفهم لدى البعض عاملا من العوامل التي زادت من حدة تعقيد إشكالات هذا الخطاب ، فإن العامل المباشر هو في حقيقته،يتجاوز النقد والنقاد معا ، لأنه عامل حضاري ، فليس من السهل اختصار قرنين و نيّف من الابتكار،والتجريب، والتجديد ،والهدم ، والتشييد في نصف قرن أو يزيد قليلا ، وما تم نقله وترجمته، إنما هو زبدة الكلام وخلاصته، أما جذوره التي هي جذور تضرب – كما سبق توضيحه– بعروقها في أرضيات فلسفية و فكرية، وتتغذى على إيديولوجيات عرقية ، ودينية وطائفية ،وحتى فنية ، فلا سبيل إلى الإحاطة بها ؛ ذلك أن الحضارات التي تبنيها الأمم ، من مقتضياتها أن تُشيّد على غير مثال سبق، ولكل أمة خصوصياتها التكوينية ، والنفسية ، والبيئية فضلا عن إمكاناتها، ومرجعياتها، وظروف بنائها لحضارتها، وكل ذلك يسهم في صياغة مجمل نتاجاتها الثقافية، والفكرية ، والعلمية، ومادام النتاج النقدي هو ضرب من هذه النتاجات ، فإن له أن يتأثر بهذه الخصوصيات ، حتى إذا نقل إلى ثقافة أخرى عانى من الارتباك ، وعدم القدرة على التأقلم مع مقتضيات مناخ ثقافي وحضاري مختلف، وهذا ما حصل مع الخطاب النقدي الغربي حينما نقل إلى الثقافة العربية .

وفي محاولة غيورة على الروح العربية المنكسرة و المنهزمة، وجدنا بعض النقاد الطامحين يسعون إلى التأسيس لخطاب نقدي عربي له استقلاليته وشخصيته، وله مقولاته ومرجعياته التي تستزفد بعض رمقها من الموروث بكل تشعباته، وليس النقدي أو البلاغي فقط، وإن استفادوا استفادة معتدلة من المنجز الغربي، و إذا كتب النجاح لهذه المساعي ، كان الجزاء هو إعادة التوازن للذات العربية ، لأنها إذ ذاك سوف تشعر بأنها ذات فاعلة و متفاعلة ، لا منفعلة ومفعول بها، إذ سيخيل لها أن ما تفعله هو استعادة، لا استعارة ؛ تستعيد ذخائر أهدتها بأريحية للغرب ، لكي يقيم عليها بناءه الحضاري والفكري، وتنزع عنها ملامح الشخصية الغربية ، ثم تعود فتلبسها لبوسا

عربيا على نحو ما صنع الغربيون في بداية أمرهم ، وإذا كان العرب يجنون اليوم ثمار الإضافات التي قدمها غيرهم، فقد فعلها الغربيون من قبل ، وبهذا يفتك الخطاب النقدي العربي المعاصر الشرعية لمنجزاته . وإلى أن يثبت تحقق ذلك ،اكتفينا في بحثنا هذا بتحليل ما هو كائن ، ورصد ما هو ماثل من خيارات و توجهات ،وتتبع ما هو جار من تحولات وتطورات ، مع تشخيص بعض المعوقات والإشكالات ، وقد توصلنا بخصوص كل ذلك، إلى مجموعة من النتائج نقدمها على النحو الآتي :

عمل الفصل الأول من الباب الأول على اصطناع مقاربة لمفهوم الخطاب ، استرفدت مكونات تراثية، و قابلتها بمكونات طورتها النظرية النقدية المعاصرة ، فانتهى إلى أن التناول العربي خصوصا في شقه الأصولي ،لم يكن أبدا تناولا سطحيا ، أو خاصا شديد الخصوصية، بحيث لا يلتقي مع ما اقترحته المنظومة الغربية بشأنه ، وإنما هو مفهوم واع بمتطلبات الحقول التي وظفته،ومستجيب لأدبياتها ، ومدرك لمختلف الإشكالات التي قد يثيرها الفهم أو الاستخدام السيء له . على أن طرقنا لهذا الموضوع (مفهوم الخطاب) ،لم يكن غاية في ذاته ،فإن الذي حملنا عليه هو قيامه جسرا منهجيا ومعرفيا لا يمكن القفز عليه، و المرور مباشرة إلى موضوعنا الذي هو بالأصل الخطاب النقدي العربي الذي رمينا إلى استجلاء مجموع التحولات التي طرأت عليه ، وبهذا كان البحث في مفهوم الخطاب، بحثا ذا فائدتين اثنتين: الأولى هي تقديم تمهيد يبدد بعض الاستفهامات ذات الطابع الاصطلاحي و المفهومي التي قد يثيرها البحث ، و الثانية هي اصطناع مهاد نظري أمكننا استثماره في ثنايا البحث على أكثر من وجه .

كما توصلنا فيه إلى أن الخطاب النقدي الغربي الذي اضطرنا الامتياح العربي الكامل له للعودة إليه ،هو خطاب متماسك ومؤسس ،واضح العلاقة بينابيعه الفلسفية و المنهجية ، متصالح مع ذاته ،وإن انطوى على وجهات نظر مختلفة ، متدرج في تناوله من العام إلى الخاص، متشرب في مضمونه لجملة من الروافد، أولها الفلسفة التي ضمت في مراحلها المتقدمة ،مباحث عدة تفرعت عنها ،فتداخلت فيما بينها ،وطعم بعضها الآخر بأفكاره و تصوراته ،مما أفقد الخطاب النقدي في تلك المرحلة استقلاليته وشخصيته، حتى أصبح يلهج بمقولات علم الجمال ،ويتشدق بشعارات فلسفة الأخلاق والدين والفن ، وإذا تدرج في مراتب المعرفة قليلا ، فبلغ درجة أعلى في سلمها ،انشق عن الفلسفة في جملة ما انشق من علوم وحقول ، ولم يجد يومها صدرا أحن عليه من صدر العلوم الانسانية ،فهي أقرب إليه نسبا وانشغالا، فأقرأته مناهجها ،وأكسبته أدواتها في البحث،وتلقفها هو راضيا ،بل وممتنا ، وظل كذلك إلى أن لاحت تباشير الحداثة التي أشّر عليها في البحث الفصل الثاني، ووقعها في النقد ظهور اللسانيات بوصفها علما إنسانيا استطاع ان يتقمص روح العلم، ويستوفي شروطه ،فإذا بذلك الطفل الوديع (النقد) شاب يافع ،يتسامى في عنفوان

وحماس هادر، ويشرئب إلى افتكاك مكانة سيادية في سلم المعرفة والاشتغال الفكري، لقد نفثت فيه اللسانيات روحا جديدا ،ونمت فيه مطامع ومطامح جامحة لا حد لها ،فغدا موفور الثقة بنفسه كيف لا ؟و قد استقل بمنهجه الحصين المحوّر عن المنهج الوصفي في اللسانيات (البنيوية)، وبنى جهازه الاصطلاحي الجامع المانع ، ثم اخترق النص مسلحا بكل ذلك، فأصبح هذا الأخير قصارى همه، ومنتهى غاياته يرعى فيه الجمال ويظهره ،ويقصي ما دون ذلك ويبعده .

وما لبث الفصل الثالث أن عرف أن ذلك النجاح الكاسح الذي حققه النقد من وراء انسياقه الكامل وراء البنيوية الوجه النقدي للسانيات ،أصبح مرهونا بقدرته على التخلي عنها ،فلقد أثبت الزمن و الممارسة أن باطن البنيوية ليس لماعا كظاهرها ، وفي خباياه توجد سجون عدة يُحجر فيها على حرية الذوات المنتجة و المتلقية ،ويُخنق في سراديبها صوت النص ؛ فعلى شاكلة سجن العقل الذي تم تشييده في ساحة الفلسفة امتثالا لتعاليم العقلانية الكانطية ، بُني سجن اللغة في ساحة النقد،ليُدس فيه قلبه النابض (النص) ، وعلى مقربة منه أقيمت أركان سجن صغير هو سجن النسق،الذي أوى إليه كل من سولت له نفسه من الباحثين و الدارسين، أن يحلم يوما بالوصول إلى قانون أو نسق عام تلتئم عنده مجموع الظواهر المعني بدراستها .وما كان الدهر لينقلب على البنيوية دهر المجن ،لو لم يسرع أعلام الفكر الغربي المبرزين من طراز (جاك ديريدا)، و(جان لاكان)، و(ميشال فوكو)، و(هابرماس) و(هيدجر) ،و(رولان بارث) وغيرهم عملية الإزاحة ، على نية استبدال عصر "ما بعد البنيوية "بـ "عصر البنيوية " ، وقد تسنى لهم ذلك في وقت قياسي،لأنهم وعلى تعدد مشاربهم، وتداني انتماءاتهم المنهجية و المعرفية ،اتفقوا على هدف واحد، هو الإطاحة بالبنيوية ،حتى غدت تبدو نظرية بائسة عتيقة الأدوات ،بالية الأفكار ،جامدة الرؤية، ضيقة الأفق لا مستقبل لها ، وإن المستقبل الزاهر إنما هو من نصيب ما بعدها ، فكل شيء كان يعد "ما بعد البنيوية "بحياة أطول مدى ؛ تعدد وتنوع ، انفتاح وتحرر ، لا مركزية ،ولا نخبوية، ولا تعال ولا سجون ، تداخل في الاختصاصات، وتماه في الرؤى ، أفكار سيارة بين النقد والسوسيولوجيا، و تصورات مترحلة بين الفلسفة و النظرية، بسيكولوجيون يحللون الذوات، ونقاد يحاورون اللغة، بمثل ما تحاور به الذات، مفكرون يحفرون في أديم الخطاب، ونقاد مثلهم يحفرون النص ، والنصوص خطاب ، ثم طفقوا يفككون، ويؤولون ،ويقرأون ، وذلك كان ديدن الفصل الرابع، فقد تتبع وضعيات النص في المرحلتين البنيوية ، وما بعد البنيوية ،محاولا معرفة خير المناهج من شرها بالنسبة للنص الذي قذف به في كل جانب ؛ فمع كل ممارسة نصية ، تبرز ملامح منظومة معرفية وإيديولوجية ، تحرص على استنطاقه وتوجيه دلالاته وفق ما تحب و تهوى ، تساوت في ذلك الممارسات البنيوية بتفرعاتها الشعرية والسيميائية والأسلوبية ،مع الممارسات ما بعد البنيوية

بانشقاقاتها التفكيكية والتأويلية و القرائية ، وكل تلك التنويعات لم تزد النص إلا ثراء على ثراء،وإن كان قد فقد مع الزمن سلطته، وتنازل عنها للقارئ الذي حولته ما بعد البنيوية إلى طرف مشارك في إنتاج المعرفة النصية، وصناعة المعنى ، وذلك باعتماد آليات المحاورة ، والمساءلة والتأويل، والتفكيك، والحفر، والقراءة الإبداعية .

الفصل الخامس الذي انتقلنا فيه من المنبع إلى المصب ،حاولنا فيه الوقوف على ما جناه العرب من مجاراة المنجز الغربي في النقد ، وما هي المجاري التي شقها خطابهم النقدي لنفسه، بعد أن قرر أن يكون الامتياح من معين الغرب ،هو سبيله للنهوض و التطور ، فتوصلنا إلى تلمس ثلاث مسارات – بعد المسار السيادي و الريادي الذي شقه "آباء " الحداثة العربية، وقطعوه بخطوات متزنة ومدروسة ،وواعية بأهدافها التي يأتي في مقدمتها وضع الخطاب النقدي العربي في صورة العصر النقدي المترف بالأفكار والمدارس و الاتجاهات – ؛ المسار الأول سميناه مسار التمثل، وهو مسار لولا أنه عمر طويلا طبيعي ولا اعتراض عليه ، فلم يكن بوسع التجارب النقدية الأولى أن تحقق شيئا من النجاح لو لم تعمل مخلصة على فهم مناهج الآخر و استيعابها على أكمل وجه ، ثم التمرس بها والتمرن عليها ،حتى تنقاد للعرب من النقاد و المتلقين ،ولقد لاحظنا أن فعل التمثل شمل صيغتي النقد كليتيهما النظرية و التطبيقية .و محل الإشكال في هذا المسار ،هو أنه مازال قائما إلى يوم العرب هذا ،و قد ابتعدوا عن زمن بدايته ما يزيد عن نصف القرن ، وهذه فترة كافية في عرف الابستمولوجيين ومؤرخي الأفكار ،لاستواء نظرية كاملة ،حتى وإن لم تكن لها جذور قبل ذلك.

أما المسار الثاني وهو مسار أكثر تشريفا للذات العربية المعاصرة – بعد المسار الذي شقه الرواد طبعا – فهو ما دعوناه بالمسار التأسيسي، وقد رصدنا فيه وباحتفاء كبير ،أهم المبادرات العربية التي اقتنع أصحابها بأن باب الاستنساخ يجب أن يوصد ،ويفتح بدله باب نجد في الفضاء الذي يفضي إليه ذواتنا ،فما أكثر ما تأمل (عبد العزيز حمودة) أن يفيق على يوم لا يذكر فيه النقاد العرب البنيوية و التفكيكية وغيرهما بخير ، ولا يقولون فيهما ما يسر أصحابهما ومريديهما، وكم تمنى أن يشهد الدارسين و الباحثين العرب ،وهم غادون رائحون إلى تراثهم ، يعبون منه ويرتوون،ثم لا يلبثون أن يعدوا للنقد نظرية عربية أصيلة، تغنيهم عن كل دخيل ، وتشفي خطابهم النقدي من كل داء ، إذ كان الآخر هو مصدر كل بلاء نقدي أصابنا ، أما (محمد مفتاح) فقد أوغل في الابتكار، وتسامى في فضاء العلوم و المعارف ،متجاوزا التفاصيل التي ديدنها المباعدة ،ناشدا الكليات التي تجمع ولا تفرق ،تؤلف ولا تخالف، وحيث بلغ ،وجد أن أصل الكون هو التشابه لا الاختلاف، فأسس منهجه المقترح على هذا المهاد ، فكان بذلك مقارعا لجماعة التفكيكيين، ناسفا لرأيهم القائل بجوهرية الاختلاف .

ووفق هذه القناعة سرت جهود فئة أخرى من النقاد بسطنا الحديث عنهم، وعن رؤاهم في معرض الفصل المذكور، ولا يتسع المقام هنا لغير الثناء عليها، ومباركة نوايا أصحابها، مع إبداء الرجاء في تكاثرها و تراكمها وتوسع أفقها .

على أننا لم نغفل ريادة تأسيسية أخرى ،كان مجالها المصطلح لا المنهج ، وما أحوجنا ونحن نعيش واقعا اصطلاحيا بائسا و مأزوما ،إلى مثل هذه المبادرات التي تنعش الروح العربية المضطربة، وتمنيها بإمكانية تحقيق الاستقرار والهدوء لبحر المصطلح النقدي الهائج، وكان صاحبا هاتين المبادرتين التأسيسيتين المباركتين هما (عبد المالك مرتاض) ،و (يوسف وغليسي) ، اللذين جشما نفسيهما عناء إحصاء أمراض المصطلح العربي واختلالاته ، وتقصي مجموع المصطلحات غير الموفقة، مع اقتراح البدائل .

المسار الثالث الذي سلكه الخطاب النقدي العربي المعاصر ، نعتناه بالمسار التشخيصي،لما التمسناه من شيوع لنزعة التشخيص في كتابات عدد من النقاد العرب، ممن بلغت تجاربهم حدا من النضج، جعلتهم مؤهلين لاستشفاف مكامن الاختلال، ومواطن الثبور في ذلك الخطاب، وكم كانت نتيجة التشخيص مؤلمة ومريعة، لقد تحدث (سعد البازعي) عن مأساة التبعية ،وتكلم (عز الدين لمناصرة) عن جرائم الترجمة وعواقبها ، وأثار (وغليسي) إشكالية عويصة، متشابكة الخيوط متعددة الأسباب، كارثية النتائج، هي إشكالية المصطلح النقدي .

وعلى العموم، فإن الذي يمكننا قوله بخصوص الخطاب النقدي العربي في مرحلته الأولى مرحلة نقد النص ،هو أنه حقق مكاسب ليس من الإنصاف التقليل من أهميتها ،وقد كان من شأن هذه المكاسب أن جعلت النقد من أكثر الفروع المعرفية العربية تقدما ،وقدرة على محاورة المنجز الغربي، لقد أسهم الخطاب النقدي العربي و بشكل واضح ،في دفع الأنا إلى الانفتاح على الثقافة الغربية ،ومرجعياتها الفكرية و الفلسفية ، وساعد في تقمص الذات العربية لتقاليد سوية في التفكير والبحث ، غير أن الرهان الأكبر الذي يُؤمّل أن يكسبه الناقد العربي،هو كسر الصنم الغربي،والانفلات من سلطته ، ثم الانطلاق باتجاهه لا ليأخذ منه بل ليعطيه، إن الأفق المرجو لخطابنا النقدي هو التمكن من صياغة تصورات ومفاهيم ،و حتى نظريات قادرة على الوصول إلى ممارسات الآخر ، ودراساته، وحينذاك يمكن الحديث عن مساهمة عربية فعلية في مجال المعرفة العالمية وقبل أن يتحقق ذلك ،لا بد أيضا من تخطي عقبة صلبة ،هي الكف عن استنساخ إشكالات الآخر،وتقمص أسئلته ،ومباشرة أسئلة أخرى أكثر اتصالا بنقدنا ،وبثقافتنا عموما ،ففيهما من الصميمي والاستعجالي الشيء الكثير .

الباب الثاني في البحث فتحناه – كما رأينا – على الممارسة الثقافية التي ظفرت بنصيب من الاهتمام العربي مُرضي حتى الآن ، وذلك بحكم جدة الطروحات النظرية التي تتغذى عليها حتى بالنسبة للآخر نفسه ، لقد حركت الممارسة الثقافية الوعي العربي باتجاه عمودي، إذ من مراميها التوغل في الأنساق المضمرة و الخفية للخطابات، بغية الكشف عن المسكوت عنه، المؤثر الناشط والفعلي في الذهنيات و القناعات ومن ثم السلوكات و المواقف و الممارسات .

وإذا كان الرعيل العربي السباق الى طرح أسئلة ذات طابع حضاري و ثقافي ينتمي الى فئة المفكرين والسوسيولوجيين المعنيين بنقد المجتمع العربي مثل : (سمير أمين) و (جورج طرابيشي) و(هشام وشرابي) وغيرهم ، فإن أبناء الرعيل الثاني كانوا في عمومهم منسلين من زمرة النقاد الأقحاح أمثال: (جابر عصفور) و(عبد الله إبراهيم)، ودونهم أفواج من الباحثين الأكاديميين،رأيناهم يتمرنون على تمثل هذا المدخل المنهجي، و يختلفون إليه، أملا منهم في الوصول إلى الثقافة العربية العميقة التي تكتنفها النصوص المهمشة، أكثر من غيرها ، وما يمكن تسجيله من ملاحظات في هذا السياق ،هو أن الشخصية العربية، كانت أكثر وضوحا في الممارسة الثقافية منها في الممارسة النصية،ويعود ذلك في رأينا إلى سببين اثنين، أولهما تعزّز ثقة العربي في أدواته وقدراته، لكثرة ما تمرن عليه من مناهج ،مضافا إليه عامل الزمن الذي ساهم في تكريس المفاهيم ،و مراكمة المعارف النظرية ، أما السبب الثاني ،فيعود إلى طبيعة الممارسة الثقافية ذاتها ، حيث فضحت نقائص الآخر و كشفت مواطن الاختلال فيها ، مما نفى صفة الكمال عنها ، و بالتالي لم يعد التأسي الكامل بالغرب هو " المنقذ من الضلال"، وما نشهده اليوم من رجوعات جماعية و فردية إلى الأصولي والمحلي و الخاص، إنما هي رجوعات متساوقة مع هذا الخط في النقد العربي، وإن لم يزل خطا باهتا ولكنه واعد .

الفصول الثلاثة الأخيرة من الباب الثاني، أقمنا فيها قراءة في تجربة (الغذامي) النقدية،وخلصنا من ذلك إلى أن (الغذامي) وعبر سلسلة طويلة ومتماسكة من النقود والكتابات، ساهم مساهمة نوعية ورائدة في تدشين عصر جديد للخطاب النقدي العربي ، عصر بدأ شيئا فشيئا يدك حصونا مسيجة ،ويدخل خدورا معتمة ، ويضيء زوايا مهملة ، ويستنطق مقولات ظلت سارية سريان البديهيات والمسلمات،ومهيمنة هيمنة القواعد و القوانين .ومن المرحلة الألسنية التي أبلى فيها (الغذامي) بلاء حسنا ومشهودا، إلى المرحلة الثقافية (النقد الثقافي)،ظل الناس يرقبون هذا الناقد الجرئ ،وهو يدوس النصوص كما تداس الأراضي البكر،فيستخرج منها ما لم يقع عليه احد من قبل وينتظرون خرجاته عليهم مبشرا بتقليعات جديدة في النقد ،ثم يشهدون له محاورات ،ومساجلات

ومطارحات،يكون فيها المحارب الذي لا تخور له قوى،حتى تنصرف عنه الجموع ،وقد حصل رضى وتأييد عدد كبير منها، لما وهبه من قدرة على الاقناع، سبيلها لغة كاريزمية ذات سحر وجمال .

لقد أخذ الناقد على نفسه ،وهو يكتب الحروف الأولى من اسمه في سجل النقاد المتميزين،أن يعصف بتقليد الإنصات و الموافقة على المقولات المهيمنة ، وحيث كان حس المغايرة ، كثير الإلحاح عليه ،ارتأى أن يشبعه بتفتيت كل ما هو مطابق أو مشابه لمثال سابق، فكان " التشريح "بما هو متأسس على فكرة الاختلاف،خياره النقدي الأثير .رغم تجريبه لمناهج أخرى(البنيوية والسيميولوجية تحديدا) لم تطل عشرته معها ،لأن صدرها أضيق من أن يستوعب آماله النقدية الشموس .ثم ما لبث أن نقل هواه وقلمه الى النقد الثقافي،الذي خصه بكتاب بسط فيه كل ما يتعلق بهذه المنهجية ،من مرجعية فكرية و فلسفية، وجهاز اصطلاحي ،ومنظومة مفاهيمية ، ثم قدم نماذج تطبيقية تمثل فيها كل ذلك ، واللافت أن (الغذامي) حرص على ترك بصمته الخاصة،في الممارسة الثقافية العربية ،بحيث تعدى طموحه قطع قصب السبق في نقل هذه المنهجية إلى ساحة الاشتغال العربي ، وتجاوز تعاطيه معها التعاطي الحيادي .إلى التعاطي الإنتاجي و التأسيسي ،لقد أراد (الغذامي) أن يكون النقد الثقافي نقدا ثقافيا عربيا بينا،ولهذا فلقد اجتهد في اجتراح أكثر مصطلحاته مع مقابلاتها المفهومية من عقر ثقافة العرب وتراثهم ، من حجرة البلاغة خصوصا ،ولم يمنعه هذا التطلع من استقاء نفثات أخرى من المنجز الغربي في الفكر والنقد والسوسيولوجيا،واللسانيات وتحليل الخطاب .

وإذ حمدنا لـ (الغذامي) مشروعه الرائد، وأبدينا تقديرنا الكبير لكثير من أفكاره المبتكرة والطريفة، واعترفنا بما حركته فينا قراءاته الجريئة لبعض الظواهر،و التجارب الثقافية، والابداعية العربية من حساسيات إيجابية تجاه منطق المغايرة ،فقد سجلنا أيضا،بعض تحفظاتنا على تصورات وآراء ومصطلحات لم يتوفر لها حد كاف من الإقناع ،من ذلك هلامية مصطلحي الجماهيرية والمؤسساتية وهما من المفاهيم المحورية لخطاب النقد الثقافي نظرا لوقوفهما على أرضية مهتزة لا تسمح بضمان الثبات لذلك المشروع .

ذلك في الواقع مأزق كبير لم ينتبه (الغذامي) له ، كما لم ينتبه لانحرافه في بعض تطبيقاته خصوصا المتأخرة منها عن أحد شروط الممارسة النقد – ثقافية ، وهو شرط التعارض بين النسقين الظاهر والمضمر،وهو الذي شدد على أن أخص خصائص هذا النوع من الممارسات،هو توفر مكون التعارض بين النسقين في الخطاب الواحد ،لئلا تتحول الدراسات النقد– ثقافية إلى دراسات في نقد الثقافة . وهذا ما جعله يتورط في الشرك الذي طالما حذر الآخرين منه . وإن دل ذلك على شيء،فإنه يدل على عدم اكتمال الرؤية النقد – ثقافية العربية، مما يفتح باب الاجتهاد والإضافة .

والذي يمكننا قوله ختاما ،أن إحدى مهامنا الاستعجالية في الوقت الراهن ،هي التخفيف من حدة الحضور الطاغي للمنجزات الفكرية و النقدية الغربية، وذلك من أجل تهيئة أسباب الانفلات من وطأة الشعور بالدونية و العجز،هذا الشعور الذي لا يمكن أن ننكر دوره السلبي جدا في ممارساتنا النقدية، والمعرفية المسكونة بالارتباك ،و التوجس، والاضطراب، والاغتراب أيضا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملخصات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة كلية الآداب والحضارة الإسلامية

نيابة كلية الآداب لما بعد التدرج والبحث العلمي والعلاقات الخارجية

ملخص رسالة دكتوراه

- **الخطاب النقدي العربي المعاصر، من نقد النص إلى نقد المؤسسة عبد الله الغذامي نموذجا" في النقد معاصر**
- **للطالبة: كريمة بورويس**
- **نوقشت في رحاب جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بتاريخ: (24 صفر 1436هـ/ 16 ديسمبر2014 م)، هذه الرسالة من اللجنة المتكونة من:**

– أ.د. يوسف وغليسي	جامعة قسنطينة 01	مشرفا و مقررا
– أ.د. رابح دوب	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة	رئيســـــــا
– أ.د. عبد الله العشي	جامعة الحاج لخضر باتنة	عضوا مناقشا
– أ.د. عزيز لعكايشي	جامعة قسنطينة 01	عضوا مناقشا
– أ.د. آمنة بلعلا	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا
– أ.د. أمال لواتي	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة	عضوا مناقشا

وبعد المناقشة منحت الطالبة رسالة دكتوراه علوم في النقد المعاصر، بتقدير مشرف جدا مع تهنئة اللجنة والإذن بالطبع.

ملخص :

اتجه الاهتمام في هذا البحث، إلى النظر في أهم المسارات التي سلكها الخطاب النقدي العربي المعاصر في المدة الأخيرة ، وقد اتخذنا من تجربة الناقد السعودي (عبد الله الغذامي) نموذجا ، ويرجع اختيارنا لهذا الناقد تحديدا إلى سببين رئيسيين هما : امتداد هذه التجربة على مدى أربعين عاما تقريبا ،وهذا يسمح لنا كباحثين برصد أهم ملامحها التي هي في النهاية ملامح تتقاطع أو تتداخل مع الملامح و السمات و الاتجاهات العامة للخطاب النقدي العربي المعاصر ، و السبب الثاني هو ميل هذه التجربة للتنويع المنهجي ، فالغذامي لم يكن من النقاد الذين يتعاملون مع منهج واحد أو منهجين عبر كامل تجربتهم النقدية ، إنما عمل على الاستفادة من الإمكانات التي تتيحها مختلف المناهج، اقتناعا منه بأن كل منهج يفتح عين الناقد على معان ودلالات قد لا يستطيع أي منهج آخر أن يصل بنا إليها ، غير أن اللافت هو أن المنهج التفكيكي كان هو المنهج الأكثر حضورا في تجربة هذا الناقد لما يتمتع به من إمكانات هائلة للانفتاح على كل الرؤى و المرجعيات و المعاني والدلالات .

إذن وتحقيقا للهدف المعلن عنه سابقا ،وهو رصد أهم اتجاهات الخطاب النقدي العربي المعاصر عمدنا أولا إلى تحديد المرجعيات التي استقى منها الخطاب النقدي العربي المعاصر مقولاته وأفكاره ، وقد وجدنا أن تلك المرجعيات تعود في مجملها إلى الفلسفة الغربية الحديثة و المعاصرة ، فالنقاد الغربيون حرصوا على تمثل هذه الفلسفة في صناعة مناهجهم النقدية ، ونحن من جهتنا حاكيناهم في ذلك و اتبعناهم ، ولذلك كانت مناهجنا المعتمدة في كل الدراسات النقدية العربية ، هي مناهج مستعارة ومنقولة من المشهد النقدي الغربي بدليل أن التحولات التي عرفها الخطاب النقدي الغربي ، خصوصا التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ،هي تحولات عرفناها نحن أيضا ، دون أن نشارك في صناعتها أو التحضير لها .

ومما يؤكد هذه الحقيقة ميل نسبة كبيرة من مجموع الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، إلى تطبيق المناهج الغربية كما هي على النصوص العربية ؛ أي دون بذل أي جهد يذكر في سبيل تكييفها مع خصوصية هذه النصوص ، وقد سمينا الاتجاه الذي تنتمي إليه مثل هذه الدراسات بالاتجاه التمثلي (الاتباعي) . ونجد وبنسبة أقل اتجاها آخر هو الاتجاه التأسيسي و يضم بعض الجهود التي حاولت صياغة مناهج عربية تستند إلى خلفيات قديمة ، أو تحاول أن تعيد تشكيل بعض المفاهيم النقدية المعاصرة لتؤسس منهجيتها عليها . أما الاتجاه الثالث فقد هيمنت عليه نزعة التشخيص لذلك سميناه الاتجاه التشخيصي ، إذ كان اهتمام النقاد فيه متجها نحو تحديد النقائص و الإشكاليات التي أعاقت الخطاب النقدي العربي المعاصر ، وحالت دون وصوله إلى المرحلة المنشودة من التطور .

وبعد أن أخذنا تصورا عاما عن واقع الخطاب النقدي العربي المعاصر ، توجهنا بالنظر والفحص إلى تجربة الناقد المذكور (عبد الله الغذامي)، وقمنا في مرحلة أولى بإجراء قراءة في مضمون الخطاب النقدي للغذامي، ثم أحدثنا قراءة في آليات تعامله مع المنهج ، ومع المصطلح ، وقد توصلنا بهذا الشأن ، إلى أنه حاول

أن يدخل تعديلات على المناهج الغربية ، بحيث يجعلها تتناسب مع خصوصية النص العربي ، يصدق هذا الحكم على المرحلة الأولى من تجربته (المرحلة النصية / اللسانية) ، كما يصدق على المرحلة الثانية (مرحلة النقد الثقافي) .

وفيما يتعلق بهذا الأخير(النقد الثقافي) ، فقد أبدى الغذامي حماسا واضحا لهذا النوع من الممارسة وكان دافعه إلى ذلك ، هو حاجة إبداعنا العربي إلى مناهج لا تكتفي فقط برصد الجماليات أو التقاطها ، وإنما يحتاج إلى مناهج تصل إلى ما تخفيه النصوص من اختلالات ذات طابع ثقافي و نسقي ، و هذه الغاية ليس بإمكان المناهج النقدية المعروفة تحقيقها ، لأن ليس لها أدوات ناجعة في هذا المجال ، بينما النقد الثقافي يملك تلك الأدوات ، و يحسن التغلغل في أعماق الخطابات ، فيستخرج منها كل ما مهمش ومسكوت عنه .

وعلى مستوى التطبيق ، عمد الغذامي إلى قراءة كثير من النصوص والظواهر الثقافية العربية ، وتوصل إلى نتائج مغايرة لما كنا قد قرأناه ، أو سمعناه من قبل ، من ذلك مثلا إقراره بأن شخصيات شعرية كبيرة كنا نعتقد بأنها رموز للحداثة العربية مثل أدونيس و نزار قباني ، إنما هي نماذج رجعية و كلاسيكية في طرحها وفي رؤيتها ، كما أكد من جانب آخر بأن شعراء قدامى كانوا محل تقدير و إعجاب كبير من طرف جموع المتلقين على مر العصور مثل أبي تمام و المتنبي ، لم يبلغوا تلك المكانة الرفيعة لدى الجماهير، إلا لأن شعرهم ينطوي على اختلالات نسقية ، وعيوب ثقافية تخص المنظومة الذهنية و الفكرية للمجتمع العربي كله بمعنى أن شعر هؤلاء يتجانس مع ما يفكر فيه المتلقي العربي ، وما يدين به من قيم وقناعات ، وطالما أن هذه القيم و القناعات لا تخلو في بعدها الخفي و المسكوت عنه من قبح و اختلال ، فإن الجانب الخفي و المستتر من الثقافة العربية هو في عمومه جانب مظلم ومشوه ، و الغذامي بفضل الإمكانات التي أتاحها لها منهج النقد الثقافي تمكن من النفاذ إليه و فضحه .

وتشجيعا منه على السير على منوال هذا الخيار المنهجي ، حاول الغذامي أن ييسر للباحثين العرب آليات استخدام هذا المنهج ،فعمد إلى توضيح بعض المفاهيم و المصطلحات التي تشكل جوهر النقد الثقافي بعضها مستوحى من البيئة الأصلية له ، وبعضها الآخر اعتمد في تشكيلها على مهاراته وجهوده الخاصة وبدورنا وقفنا عند هذه المفاهيم والمصطلحات وقفة نقدية ، سمحت لنا بإبداء موقفنا المتحفظ من جزء منها مثل "الجماهيرية" و "الجمالية" و "المؤسساتية "، وهي للإشارة مصطلحات محورية في هذا المنهج ، و لذلك كان من الضروري ضبطها ضبطا كليا ، وذلك حتى نتمكن من استخدامها على الوجه الذي يضمن لنا نتائج مرضية على مستوى التطبيق ، لكن الذي لاحظناه بهذا الخصوص هو حاجتها لمزيد من العناية و الضبط .

وعلى العموم فإن تجربة الغذامي تعد من أغنى التجارب النقدية العربية و أعمقها ، وأكثرها مردودية لأنها واكبت كل التحولات التي مر بها الخطاب النقدي العربي ، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا بأن الغذامي هو من خطط لأغلب تلك التحولات و مهد لها بدراساته و أبحاثه العميقة.

Résumé:

La présente recherche vise à étudier les voies du discours critique arabe contemporain ces dernières années, l'expérience du critique saoudien Abdellah El Ghodami en est l'exemple. Nous avons précisément choisi ce critique pour deux causes principales savoir: l'étalement de son expérience sur quarante ans environ; ce qui nous permet d'explorer ses caractéristiques les plus éminents étant en croisement et interférence avec les traits, les caractéristiques, les qualités et les orientations générales du discours critique arabe contemporain, la deuxième est la tendance de cette expérience envers la diversité méthodologique; El Ghodami n'est pas de ce genre des critiques qui traitent d'un ou deux méthodes dans tout leur expérience critique. Il tâche à profiter des moyens offerts par les différentes méthodes. Il a été persuadé que toute méthode mène le critique à des sens et des significations dont qu'il ne peut pas y parvenir avec d'autres méthodes. Force est de constater la dominante présence de la méthode déconstructive dans l'expérience de ce critique vu ses immense capacités d'ouverture sur toutes les opinons, références, sens et significations.

Pour atteindre l'objectif surexprimé en l'occurrence l'exploration des voies les plus connues du discours critique arabe contemporain, nous avons en premier lieu déterminé les références d'où le discours critique arabe contemporain a pris ses citations et ses pensées. Ces références trouvent leurs origines dans la philosophie occidentale moderne et contemporaine que les critiques occidentaux ont veillé à se représenter dans l'élaboration de leurs méthodes critiques. Pour notre part nous les avons imités et suivis. C'est pourquoi nos méthodes adoptées dans toutes les études critiques arabes sont des méthodes empruntées et transférées de la scène critique occidentale, la preuve est que tous les changements qui ont eu lieu au discours critique occidental surtout le changement du modernisme au postmodernisme sont des changements qu'nous avons vécus sans avoir participé dans leur préparation ni élaboration.

Cette réalité est confirmée par la tendance d'une grande partie des études critiques arabes contemporaines vers l'application des méthodes occidentale telle quelles sur des textes arabes sans faire aucun effort pour les adapter avec la spécificité de ces textes. Ce courant auquel appartiennent ces études est appelé le courant représentatif (suiviste). Un autre courant appelé le courant constitutif qui consiste à des efforts essayant de formuler des méthodes arabes basées sur des backgrounds anciens ou essayant de reformuler quelques notions critiques contemporaines sur les lesquelles se base leur méthodologie. Le troisième courant que nous avons dénommé le courant personnifiant est dominé par une tendance de personnification, l'intérêt des critiques a comme but d'identifier les défauts et les problématiques qui entravent le discours critique arabe contemporain, et l'empêche d'atteindre la phase d'évolution désirée.

Après avoir pris un concept général sur la réalité du discours critique arabe contemporain, nous avons examiné l'expérience du critique Abdellah El Ghodami. Dans un premier lieu nous avons fait une lecture du contenu de discours critique d'El Ghodami, et nous avons lu ses mécanismes de traiter la méthode et de traiter le terme. A ce propos nous avons trouvé qu'il a tenté de faire des modifications sur les méthodes occidentales afin de les rendre compatibles avec la particularité du texte arabe. Ce jugement est valable tant pour la

première étape de son expérience (l'étape textuelle /linguistique) que pour la deuxième étape (l'étape de la critique culturelle).

A propos de cette dernière (critique culturelle) El Ghodami est clairement enthousiaste envers ce genre de pratique, sa motivation était la nécessité de notre création arabe des méthodes qui ne se contentent pas d'énumérer et de capturer les cotés esthétiques. Cette création a, pour lui, besoin des méthodes qui atteignent les déséquilibres culturels et textuels des textes; un but que les fameuses méthodes critiques n'arrivent pas à atteindre parce quelles n'ont pas les outils effectives dans ce domaine, des outils que détient le critique culturel qui sait s'approfondir dans les discours et en extraire tout ce qui est marginalisé et non-dit.

Au niveau de la pratique El Ghodami a procédé à la lecture de plusieurs textes et phénomènes culturels arabes par laquelle il parvient à des résultats différentes de ce qu'nous avons précédemment lu et entendre. Par il admet que beaucoup de grands poètes qu'on considère comme symbole de modernisme arabe tels que Adonice et Nizar Kobbani ne sont que des modèles réactionnaires et classique dans leur proposition et dans leur vision. D'autre part, il a confirmé que des poètes anciens, qui ont été reçu du respect et de l'admiration de la part des lecteurs à travers les siècles, comme Abu Tammam et El Motanabbi, n'ont atteint ce status prestigieux chez le public qu'avec le fait que leurs poèmes consistent à des déséquilibres systémiques, des défauts culturelles qui concernaient le système mentale et intellectuel de toute la société: ces poètes adaptent leurs poèmes selon ce que le récepteur arabe pense et croit des valeurs et des convictions. Tant que ces valeurs et convictions ont des backgrounds sous-jacent de laideur et déséquilibre, le coté sous-jacent de la culture arabe est en générale un coté sombre et déformé qu'El Ghodami grâce aux potentiels lui offerts par la méthode de critique culturelle a su y pénétrer et divulguer.

Pour encourager l'option de ce choix méthodologique El Ghodami a tenté de faciliter les mécanismes d'utilisation de cette méthode aux chercheurs arabes en clarifiant des concepts et des termes qui constituent l'essence de la critique culturelle. Certaines notions sont inspirées de son environnement d'origine et d'autres sont formées grâce à ses habilités et à ses efforts personnels. De notre part nous avons abordé ces concepts et ses termes d'un point de vue critique qui nous a permis d'exprimer notre attitude. Celle-ci a fait des réserves envers une quelques notions telles que la notion de publique, d'esthétique, et institutionnelle. Etant des termes axiaux dans cette méthode, ces termes doivent être complètement cernés pour qu'on puisse les utiliser dans la façon qui nous garantit des résultats satisfaisants au niveau de la pratique. Force est de constater notre besoin à plus d'exactitude et diligence envers ces termes.

En somme, l'expérience d'El Ghodami est considérée comme l'une des expériences critiques arabes les plus riches, plus profondes, et plus profitables parce qu'elle s'adopte avec tout les bouleversements qu'a vécu le discours arabe contemporain. Nous n'exagérons pas si nous considérons El Ghodami comme planificateur de la plupart des ces bouleversements qu'il a préparé avec ses études et ses profondes recherches.

Abstract:

This research aims to examine the ways of the contemporary Arab criticism discourse in recent years; the experience of the Saudi critic Abdullah El Ghadami is an example. We specifically chose this critic for two main causes. First, his experience lasted about forty years; this allows us to explore its most prominent features being crossing and interfering with the traits, characteristics, qualities and general guidelines of contemporary Arab criticism discourse. The second is the tendency of this experience to the methodological diversity; El Ghadami is not of this kind of critics who deal with one or two methods throughout their critical experience; he tries to take advantage of the possibilities offered by the different methods. He was convinced that every method leads the critic to senses and meanings which he cannot reach with the other methods. We should notice the dominant presence of the deconstructive method in the experience of this critic given its huge openness capacity on all opinions, references, senses and meanings.

To achieve the above expressed aim namely examination of the best known ways of the contemporary Arab criticism discourse, we first determined the references from which the contemporary Arab criticism discourse took his arguments and thoughts. We found that these references are rooted in modern and contemporary Western philosophy that Western critics have sought to represent in developing their critical methods. For their part Arabs have imitated and followed them, that is why our methods adopted in all Arab critical studies are borrowed and transferred from Western criticism scene. The evidence is that all the changes that have taken place in Western criticism discourse especially the change from modernism to postmodernism are changes we have lived without participation in their preparation and development.

This reality is confirmed by the tendency of much contemporary Arab critical studies to the application of such Western methods unchanged on Arabic texts without making any effort to adapt them to the specific nature of these texts. The trend followed by these studies is said to be imitative (classical). There is another trend with less presence namely the constitutional trend represented by some efforts that tried to develop Arab methods based on classic backgrounds or to reformulate some contemporary critical concepts on which to base their methodology. The third trend we have referred to as diagnostic tendency is dominated by a trend of diagnosis, the interest of its follower critics is to identify defects and problems that hinder the contemporary Arab criticism discourse, and prevent it from reaching the desired advanced stage of development.

After a general overview about the reality of contemporary Arab criticism discourse, we examined the experience of the critic Abdullah El Ghadami. In the first place we did a reading of El Ghadami criticism discourse content, and then we analyzed his mechanisms of dealing with the method and the term. In this regard we found that he tried to make modifications to Western methods to make them compatible with the particularity of the Arabic text. This judgment is valid for the first stage of his

experience (textual / linguistic stage) and for the second stage (the stage of cultural criticism).

Concerning this latter (cultural criticism), El Ghadami is clearly enthusiastic about this kind of practice; he was motivated by the need of our Arab creativity to methods that do not simply enumerate and capture the aesthetic side. This creativity, for him, need methods that meet the systematic and cultural imbalances of texts; a goal that the famous critical methods fail to reach because the lack of efficient tools in this field. These tools are provided by cultural criticism that able to scrutinize discourses to extract all what is marginalized and unsaid.

At practice, El Ghadami proceeded to read several texts and Arab cultural phenomena and arrived at different conclusions of what we have previously read and heard. For he admits that many great poets we consider as symbols of Arab modernism such as Adonis and Nizar Kabbani are only reactionary and classic models in their theses and visions. Furthermore, he confirmed the ancient poets, who were given the respect and admiration from readers over the centuries, like Abū Tammām and El Motanabbi, have achieved this prestigious status in the public because their poems contains systemic imbalances and cultural defects that concerned the mental and intellectual system of the whole Arab society: their poems go with what the receiver thinks and believes; with Arab values and beliefs. As these beliefs are not free in their implicit and underlying dimensions of ugliness and disorder; the underlying and implicit side of Arab culture is in general dark and deformed. El Ghadami by means of possibilities provided by the method of cultural criticism managed to scrutinize and reveal this side.

To encourage the adoption of this methodological choice El Ghadami attempted to facilitate the mechanisms of using this method to Arab researchers clarifying concepts and terms that are the essence of cultural criticism. Some concepts are inspired from their original environment and others are formed with his abilities and personal efforts. For our part, we discussed the concepts and terms of a critical perspective that allowed us to express our reserved attitude about some concepts such as the concept of mass culture, aesthetics, and institutionality. Being axial terms in this method, these terms must be completely identified so that we can use them in the way that guarantees us good results in practice. However it is to be noticed that these terms need more accuracy and diligence.

In short, the experience of El Ghadami is considered one of the richest, deepest, and more profitable Arab criticism experiences because it went along with the most changes the contemporary Arab discourse experienced. We do not exaggerate if we say that El Ghadami is the one who planned most of these changes and prepared them with his thorough studies and researches.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

❖ القرآن الكريم برواية ورش

المصادر و المراجع :

الكتب العربية :

1. ابراهيم (عبد الله): " المركزية الإسلامية| صورة الآخر في المخيال الاسلامي خلال القرون الوسطى"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2001.
2. نفسه : المركزية الغربية | إشكالية التكون و التمركز حول الذات " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء | بيروت ، ط 1 ، 1997 .
3. نفسه : "المطابقة والاختلاف| بحث في نقد المركزيات الثقافية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 2004
4. أبو ديب (كمال): "جدلية الخفاء و التجلي | دراسات بنيوية في الشعر" ، دار العلم للملايين ، بيروت، 1974 ،
5. أدونيس(أحمد سعيد) : "زمن الشعر" ، دار الساقي ، بيروت ، ط 6، 2005 .
6. أدونيس : " موسيقى الحوت الأزرق| الهوية ، الكتابة ، العنف " ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2002
7. (إسماعيل) عز الدين :"الاسس الجمالية في النقد العربي|عرض وتفسير ومقارنة "،دار الفكر العربي ،القاهرة ، 1992 .
8. أفاية (محمد نور الدين) :" الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة | نموذج هابرماس " إفريقيا الشرق ، بيروت ، ط2 ، 1998 .
9. أمين (سمير) : "نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الأوروبي ،و التمركز الأوروبي المعكوس"، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2003.
10. بارة (عبد الغني) :" إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر | مقاربة حوارية في الأصول المعرفية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 2005.

11. البازعي (سعد) : أبواب القصيدة | قراءات باتجاه الشعر " المركز الثقافي العربي ، المغرب – بيروت ، ط1 ، 2004 .

12. نفسه : "استقبال الآخر | الغرب في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2004

13. نفسه بالتعاون مع ميجان الرويلي : "دليل الناقد الأدبي" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط3 ، 2002 .

14. بغورة (الزواوي) :" ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر "،دار الطليعة ،بيروت ،ط1 ،2001 .

15. بنيس (محمد) : "حداثة السؤال | بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة " ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت ، ط 1، 1985.

16. نفسه: " الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها | مساءلة الحداثة" دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 2 ، 2001 ،

17. نفسه : " كتابة المحو" ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1994 .

18. ابن رشيق :"العمدة في محاسن الشعر ونقده" ، ج2،دار الجيل ، بيروت ،ط5 ،1981 .

19. ابن قتيبة : "الشعر والشعراء"، دار إحياء العلوم ، بيروت ، ط 3 ، 1987

20. بن عبد الكريم (جمعان) : " إشكالات النص" ، النادي الأدبي بالرياض ، و المركز الثقافي العربي ، جدة ، ط1 ، 2009

21. بن مالك (رشيد):"السيميائية أصولها و قواعدها"، منشورات الاختلاف ، الجزائر،2002

22. نفسه : " السيميائية السردية" ، دار مجدلاوي ، الأردن ، ط1 ، 2006 .

23. نفسه : "مقدمة في السيميائية السردية " ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2000.

24. ابن منظور:"لسان العرب"،م1،تحقيق:عامر أحمد حيمر،دار الكتب العلمية ،بيروت،ط2005،1 .

25. بنكراد (سعيد) : "السيميائيات و التأويل | مدخل لسيميائيات ش س بورس" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 2005 .

26. بوجادي (خليفة) :"في اللسانيات التداولية | مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم "، بيت الحكمة ، الجزائر ،ط 1 ، 2009

27. الجابري (صلاح): "الاستشراق قراءة نقدية"، دار الأوائل، دمشق، ط1، 2009 .

28. الجابري (محمد عابد): " إشكاليات الفكر العربي المعاصر"، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 5 ،2000.

29. نفسه : " التراث و الحداثة " ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 3 ، بيروت 2006.

30. نفسه:" الخطاب العربي المعاصر| دراسة تحليلية نقدية" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، دار الطليعة، بيروت ، ط1 ، 1982 .

31. الجاحظ :" الحيوان " ، ج 3 ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 3 ، 1969 .

32. الجرجاني (علي بن محمد بن علي) : " كتاب التعريفات" ، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي ، بيروت، 2002 .

33. جهاد (هلال) : " جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2007.

34. الجوهري (إسماعيل بن حماد) : "الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية "،ج1 ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ، ط 4، 1990.

35. الحاج (كميل) : "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي" ،مكتبة لبنان ناشرون ، ط 1 ، 2000.

36. الحافظ (منير) : " الجنسانية | أسطورة البدء المقدس " دار الفرقد، دمشق، ط 1، 2008.

37. الحبيب (سهيل) : " خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر | معالم في مشروع آخر "، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008.

38. حمودة (عبد العزيز): " الخروج من التيه | دراسة في سلطة النص"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003.

39. نفسه : " المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك " ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت .1998 .

40. " المرايا المقعرة | نحو نظرية نقدية عربية "، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2001 .

41. الحميري (عبد الواسع) : "الخطاب والنص | المفهوم ـ العلاقة ـ السلطة" ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1 ،2008.

42. نفسه " في آفاق الكلام وتكلم النص"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– مجد، بيروت، ط1، 2010.

43. دولة (سليم) : " الثقافة الجنسوية الثقافية الذكر والانثى ولعبة المهد "، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2009.

44. راغب (نبيل) : " موسوعة النظريات الأدبية " ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 2003 .

45. رومية (وهب أحمد) : "شعرنا القديم و النقد الجديد " ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1996.

46. الزوزني : "شرح المعلقات السبع" ، تحقيق : لجنة تحقيق الدار العالمية ، الدار العالمية ،بيروت ، 1993 .

47. سعد الله (محمد سالم) : " الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية " ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 2007 .

48. نفسه : "أطياف النص | دراسات في النقد الإسلامي المعاصر "، عالم الكتاب الحديث – جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2007

49. نفسه : "ما وراء النص | درسات في النقد المعرفي المعاصر " ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ـ جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ، 2008.

50. نفسه : "مملكة النص | التحليل السيميائي للنقد البلاغي ، الجرجاني نموذجا " ، عالم الكتب الحديث – جدارا للكتاب العالمي، الأردن ، 2007 .

51. شرابي (هشام) : " النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين "،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط2 ، 1999 .

52. طرابيشي (جورج) : " شرق وغرب، رجولة وأنوثة"، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977.

53. عباس (إحسان): " فن الشعر " ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 6 ، 1979.

54. عبد الغني (مصطفى): " المستشرقون الجدد"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007.

55. عبد الله (عادل) : "التفكيكية إرادة الاختلاف و سلطة العقل " ، دار الحصاد ، سوريا ، ط1 ، 2000 .

56. العجم (رفيق) :" موسوعة مصطلحات أصول الفقه عند المسلمين"،ج1 ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1 ، 1998 .

57. عزام (محمد):"تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية| دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2003 .

58. العسكري (أبو هلال) : " الفروق اللغوية"، تحقيق : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2003.

59. عصفور : (جابر) : " الخيال ، الأسلوب ، الحداثة " ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1 ، 2005 .

60. نفسه :" مواجهة الإرهاب | قراءات في الأدب المعاصر"، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2003.

61. نفسه :" نقد ثقافة التخلف"، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2008

62. علوي (حافظ إسماعيل) و وليد (أحمد العناتي): "أسئلة اللغة | أسئلة اللسانيات" ،الدار العربية للعلوم ناشرون –بيروت ، منشورات الاختلاف– الجزائر ، دار الأمان –الرباط ، ط 1 ، 2009 .

63. العلوي (يحي بن حمزة) : "كتاب الطراز"، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1995.

64. عمارة (ناصر) : " اللغة والتأويل | مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الاسلامي "، منشورات الاختلاف – الجزائر، دار الفارابي – لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان، ط1، 2007.

65. العموش (خلود) : الخطاب القرآني|دراسة في العلاقة بين النص و السياق (مثل سورة البقرة) ،عالم الكتب الحديث ،الأردن –جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ، ط1 ، 2008 .

66. العياشي (منذر) : "العلاماتية وعلم النص" ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 2004 .

67. نفسه : "الكتابة الثانية وفاتحة المتعة "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1 ، 1998

68. الغذامي (عبد الله) : "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– بيروت ،ط1 ، 1999 .

69. نفسه :" تشريح النص "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– بيروت ، ط2 ، 2006 .
70. نفسه: "ثقافة الأسئلة | مقالات في النقد و النظرية "، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط2 ، 1993
71. نفسه : "الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة و بروز الشعبي "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء–بيروت ، ط2 ، 2005.
72. نفسه : "ثقافة الوهم | مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط2 ، 2000.
73. نفسه : " الجهنية في لغة النساء و حكاياتهن "، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2012 .
74. نفسه :"حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط2 ، 2004.
75. نفسه : " الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية "، دار سعاد الصباح ، الكويت ط3 ، 1993 .
76. نفسه : " الصوت القديم الجديد | دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث "، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ،1999 .
77. نفسه: " رحلة الى جمهورية النظرية" " رحلة الى جمهورية النظرية | مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي"، مركز الإنماء الحضاري – حلب – سوريا ،ط2، 1998.
78. نفسه :"السيدة أمريكا |مقاربات لوجه أمريكا الثقافي "،دار الإنماء الحضاري ،سوريا ،ط3 ،2006 .
79. نفسه : "الفقيه الفضائي تحول الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط2 ، 2011 .
80. نفسه : " القبيلة و القبائلية أو هويات ما بعد الحداثة "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط2 ، 2009
81. نفسه : " القصيدة و النص للمضاد "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1994
82. نفسه : "الكتابة ضد الكتابة" ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1991 .
83. نفسه : "المرأة و اللغة"، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ط3 ، 2006 .

84. نفسه : "المشاكلة و الاختلاف | قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف"،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 2004 .

85. نفسه : " الموقف من الحداثة ومسائل أخرى " ، ط2 ، 1991.

86. نفسه : "من الخيمة الى الوطن" ،الراصد للناشر علي محمد العمير ، جدة، 2004 .

87. نفسه: " النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية "، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط4 ، 2008 .

88. نفسه بالتعاون مع عبد النبي اصطيف " نقد ثقافي أم نقد أدبي"، دار الفكر، دمشق، 2004، ط1، ص: 36 .

89. نفسه : "اليد و اللسان | القراءة و الأمية ورأسمالية الثقافة " ،(ضمن سلسلة كتاب المجلة العربية) ، الرياض ، 2010 .

90. غصوب (مي) وآخرون : " الرجولة المتخيلة | الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط "، دار الساقي بيروت، ط 1، 2002.

91. غنيمي(محمد هلال) : "النقد الأدبي الحديث " ، دار العودة، بيروت ، 1982.

92. .فضل (صلاح): " أساليب الشعرية المعاصرة "، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995

93. نفسه : " علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته " ، دار الشروق ، مصر ، ط1 ، 1998.

94. نفسه : " نبرات الخطاب الشعري"، دار قباء، القاهرة ، 1998 .

95. نفسه :" نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .

96. الفراهيدي (الخليل بن أحمد) : " كتاب العين، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2003.

97. القرشي (رياض) : " النسوية | قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب"، دار حضرموت، اليمن، ط1، 2008 .

98. لمناصرة (عز الدين) : " تذوق النص الأدبي" ، دار البركة للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2006

99. نفسه " جمرة النص الشعري | مقاربات في الشعر و الشعراء و الحداثة والفاعلية" ، دار مجدلاوي ، الاردن ، ط1 ، 2007

100. نفسه :"علم الشعريات |قراءة مونتاجية في أدبية الأدب "،دار مجدلاوي ،الأردن، ط1، 2007

101. نفسه:" النقد الثقافي المقارن إمنظور جدلي تفكيكي "،دار مجدلاوي ، الاردن ،ط1 ،2005 .

102. مرتاض (عبد المالك) : "الألغاز الشعبية الجزائرية | دراسات في ألغاز الغرب الجزائري ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1982.

103. نفسه : " بنية الخطاب الشعري | دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية "، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1985 .

104. نفسه : " السبع المعلقات | تحليل انثروبولوجي | سيميائي لشعرية نصوصها" ، دار البصائر ، الجزائر ، 2012 .

105. نفسه : " شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة | تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية" دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 .

106. نفسه : "الميثولوجيا عند العرب" ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1989 .

107. نفسه : " نظرية القراءة | تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران – الجزائر ، 2003 .

108. نفسه : " نظرية النص الادبي "، دار هومة، الجزائر، 2007.

109. المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق : علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965 .

110. المرزباني :"الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء"،تحقيق محمد حسين شمس الدين،دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1995 .

111. المسدي (عبد السلام) : الأدب وخطاب النقد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، نط1 ، 2004

112. المسدي :الأسلوبية و الأسلوب ، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ، ط5 ، 2006 .

113. مفتاح (محمد) : "رؤيا التماثل "، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء – بيروت، ط1، 2005.

114. نفسه : " مفاهيم موسعة لنظرية شعرية : اللغة الموسيقى – الحركة، ج1 " مبادئ ومسارات"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2010

115. نفسه : " مفاهيم موسعة لنظرية شعرية | اللغة – الموسيقى – الحركة " " ج2"نظريات وأنساق " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ط1 ، 2010

116. نفسه : "النص من القراءة الى التنظير "، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000

117. ناظم (حسن) : " أنسنة الشعر | مدخل إلى حداثة أخرى، فوزي كريم نموذجا "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2006

118. وغليسي (يوسف) : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد " ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان ط1 ، 2008

119. نفسه " خطاب التأنيث | دراسة في الشعر النسوي الجزائري ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1 ، 2013

120. نفسه الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض "، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002 .

121. "نفسه الشعريات و السرديات | قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2007.

122. نفسه : " مناهج النقد الأدبي "، جسور ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 2007.

123. نفسه "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية "، رابطة إبداع، الجزائر، 2002.

124. ولد أباه (السيد) : " التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو"، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 2، 2004،

125. يقطين (سعيد) : " انفتاح النص الروائي | النص و السياق " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط3 ، 2006 .

126. نفسه : " تحليل الخطاب الروائي" المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط3 ، 1997 .

127. يوسف (أحمد) " القراءة النسقية | سلطة البنية ووهم الحايثة " ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، منشورات الاختلاف ،الجزائر ، ط1 ، 2007

الكتب المترجمة :

128. أفلاطون : " الجمهورية " ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1990.

129. إيزابرجر (آرثر) : " النقد الثقافي| تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية "، ترجمة : وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2003.

130. إيغلتون (تيري) : " نظرية الأدب " ، ترجمة ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1995 .

131. نفسه : "فكرة الثقافة" ،ترجمة :ثائر ديب ، دار الحوار ، سوريا ، 2007 .

132. إيكو (أمبرتو) : " السيميائية وفلسفة اللغة "، ترجمة : أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.

133. نفسه : " القارئ في الحكاية | التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية "، ترجمة : أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1996 .

134. بابا (هومي .ك) : " موقع الثقافة"، ترجمة : ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء| المغرب – بيروت –لبنان، ط1، 2006.

135. بارث (رولان) : ": " التحليل النصي " ، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين ، دمشق ، 2009 .

136. نفسه : "درس السيميولوجيا " ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء. ط3 ،1993 .

137. نفسه " الكتابة في درجة الصفر"، ترجمة :محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري – حلب، دار المحبة – دمشق، 2009 .

138. نفسه :"لذة النص " ،ترجمة :منذر عياشي،دار الإنماء الحضاري ،سوريا ،ط1 ،**1992** .

139. نفسه : " النقد البنيوي للحكاية " ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، باريس – بيروت ، ط 1 ، 1988 .

140. نفسه ، "هسهسة اللغة" بارث ترجمة : منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، سوريا ،ط1 ، 1999.

141. بروب (فلاديمير) : مورفولوجيا القصة ، ترجمة عبد الكريم حسن ، و سميرة بن عمو ، دار شراع ،دمشق ، ط1، 1996.

142. بروكر (بيتر) : " الحداثة و ما بعد الحداثة " ، ترجمة : عبد الوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ،ط1 ، 1995 .

143. بلوم (هارولد) : " كيف نقرأ ؟، ولماذا ؟ " . ترجمة : نسيم مجلي، الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، القاهرة ،ط1، 2003.

144. بولديك (كريس) : "النقد والنظرية الادبية منذ 1890" ، ترجمة : خميسي بوغرارة ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات جامعة منتوري قسنطينة ، 2004

145. بياجيه (جان) : البنيوية ، ترجمة عارف منيمنه و بشير أوبري ، منشورات عويدات باريس – بيروت ، ط3 ، 1982

146. تودوروف (تزفيطان) : "الأدب في خطر" ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، 2007

147. نفسه :"الشعرية" ، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1990 .

148. نفسه : "روح الأنوار " ، ترجمة حافظ قويعة ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، 2007 .

149. نفسه :" فتح أمريكا مسألة الآخر"، ترجمة : بشير السباعي، سينا للنشر – القاهرة، ط1، 1992

150. تشاندلر (دانيال) : " أسس السيميائية" ، ترجمة : طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، ط1 ، 2008 .

151. تومبكر (جين ب) : "نقد استجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية " ، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

152. جران (بيتر) : "ما بعد المركزية الأوروبية "، ترجمة : عاطف أحمد– إبراهيم فتحي –محمود ماجد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، 1998.

153. جيمينيز (مارك) : " ما الجمالية ؟ " ترجمة د | شربل داغر ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط 1 ، 2009 .

154. ديريدا (جاك):"الكتابة والاختلاف "،ترجمة كاظم جهاد ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء – المغرب ،ط1 ، 1988 .

155. ديكرو (أزوالد) وجان ماري سشايفر : " القاموس الموسوعي الجديد في علوم اللغة "، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود ،دار سيناترا ،تونس ،2010 .

156. ديوب (الشيخ عنتا) : "الأمم الزنجية والثقافة"، ترجمة : ريما إسماعيل، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 2001.

157. روز (مارغريت) :" ما بعد الحداثة | تحليل نقدي " ، ترجمة : أحمد الشامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 .

158. ريكور (بول) : "سيرة الاعتراف"، ترجمة : فتحي انقزو، دار سيناترا ،تونس، 2010.

159. زيما .(بيير ف) . : " التفكيكية | دراسة نقدية " ، ترجمة : أسامة الحاج ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 2 ، 2006 .

160. ساروب (مادان) :" دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة"،ترجمة :حميسي بوغرارة ،منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات ،جامعة منتوري قسنطينة ،2002 .

161. سترووك (جون) : " البنيوية و ما بعدها | من ليفي شتراوس إلى دريدا " ، ترجمة : د | محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب ، الكويت، 1996 .

162. ستولنيتز (جيروم) : " النقد الفني دراسة جمالية" ، ترجمة : فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، القاهرة ، د ت .

163. سعيد (إدوارد) : :" الاستشراق | المعرفة السلطة الإنشاء "، ترجمة : كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 7، 2005.

164. نفسه : السلطة والسياسة والثقافة"،(حوارات) ، ترجمة: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، ط، 1، 2008.

165. نفسه : " الأمبريالية والثقافة"، ترجمة : كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2004.

166. سلفرمان (جهيو) : " نصيات | بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية "، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت ط1، 2002.

167. شيفرد (ليندا جين) : " أنثوية العلم | العلم من منظور الفلسفة النسوية"،ترجمة :يمنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004.

168. صن (أمارتيا) : " الهوية والعنف | وهم المصير الحتمي "، ترجمة : سحر توفيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

169. غيرتز (كليفورد) : "تأويل الثقافات" ، ترجمة: محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط 1 ، 2009

170. فاتيمو (جياني) :" نهاية الحداثة | الفلسفات العدمية و التفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة" ، ترجمة : د فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1998 .

171. فراي (نورثرب) : "تشريح النقد | محاولات أربع " ، ترجمة : محمد عصفور، الجامعة الأردنية ، عمان ، 1991.

172. فرويد (سيغموند) : "علم نفس الجماهير"، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2006.

173. فوكو (ميشال) : " حفريات المعرفة " ، ترجمة : سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت –الدار البيضاء ، ط2، 1987 .

174. كريستيفا (جوليا) : " علم النص "، ترجمة : فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

175. كروزويل (إديث) : " عصر البنيوية "، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993.

176. كورتيس (جوزيف) : "مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية" ، ترجمة : جمال حضري ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان ، ط 1 ، 2007.

177. لافرس (آنيت) و آخرون : "البنيوية و التفكيك | مداخل نقدية" ، ترجمة حسام نايل ، أزمنة للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2007 .

178. لوفيفر (هنري) : " ما الحداثة ؟ " ، ترجمة : كاظم جهاد ، دار ابن رشد ، ط 1 ، 1983

179. لومبا (آنيا) : "في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية "، ترجمة : محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2007.

180. ماكوري (جون) : " الوجودية" ، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، 1982.

181. موليبيه (جورج) : الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1999.

182. نوريس (كريستوفر) : " التفكيكية النظرية و الممارسة " ، ترجمة : صبري محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض ، 1989 .

183. – أوما ناريان، وساندرا هاردنغ :" نقض مركزية المركز – الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات – ما بعد استعماري ونسوي"، ج 1، ترجمة : يمنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ديسمبر 2012 .

184. هارفي (ديفيد) : " حالة ما بعد الحداثة | بحث في أصول التغيير الثقافي " ، ترجمة : محمد شيّا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2005 .

185. هتشيون (ليندا) : "سياسية ما بعد الحداثية"،ترجمة : حيدر حاج إسماعيل ،المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ،ط1 ،2009 .

186. هيغل : فنومينولوجيا الروح ، ترجمة : فتحي العونلي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2006.

187. والك (رينيه) و استن آون : " نظرية الأدب" ،ترجمة : عادل سلامة ، دار المريخ ، السعودية ، 1992 .

188. وورد (ديفيد) :" الوجود والزمان والسرد | فلسفة بول ريكور" ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – بيروت ، ط1، 1999 .

الكتب الأجنبية :

189. ALAIN- MICHEL BOYER : La paralittèrature ,presses Universitaires de France , Paris,1992.

190. JEAN Déjeux :La Littérature féminine de langue française au Maghreb ,édition karthala ,Paris,1994 .

191. Jérom rojer :la critique littéraire,Armand colin,Paris ,2007 .

192. - Pascal Mougin et Karen Haddad – Wotling : Larousse Dictionnaire mondial des littèratures Larousse /VUEF 2002.

193. LINDA NOCHLIN :femmes,art et pouvoir et autres essais,traduit :oristelle bonls ,éditions jacqueline chambon,Paris,1993.

ملفات ووثائق :

194. ندوة :"فلسفة النقد و نقد الفلسفة" ، الجمعية الفلسفية المصرية، جامعة القاهرة، الدورة 15، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 1 ، 2005 .

195. الندوة الدولية :" قضايا المنهج في الدراسات اللغوية و الأدبية ، النظرية و التطبيق – بحوث محكمة) ، جامعة الملك سعود ، المملكة العربية السعودية ، 2010 .

196. الجمعية العربية حول :"صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه"،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ط1 ،1999 .

197. دفاتر فلسفية (ملف الحداثة)، إعداد و ترجمة :محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 2 ، 2004 .

198. دفاتر فلسفية (ملف ما بعد الحداثة)،إعداد وترجمة :محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ، دارتوبقال للنشر ،الدار البيضاء –المغرب ،ط1 ،2007 .

المجلات:

199. مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ، العدد : 77 ، يناير، 2010.

200. فصول (مجلة النقد الأدبي)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،العدد 63 ،شتاء وربيع 2004.

201. مارك بوفات : "خطاب | قصة ، مدخل الى السيميولوجيا (نص – صورة)" ، ترجمة : عبد الحميد بورايو ، (مقال منشور ضمن سلسلة الدروس في اللغات و الآداب) ، معهد اللغات الحية | جامعة الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1995.

202. مجلة نوافذ .العدد: 22 ، 2002 – العدد: 26 ديسمبر 2003 – العدد :30 ، ديسمبر 2004 – العدد: 31 مارس 2005

الأنترنت:

203. www.maaber.org/issue-may08/deep-ecology 1.htm

204. www.maaber.org/issue-june08/literature.2htm

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات:

الموضـــوع	الصفحة
المقدمة	أ–ز
الباب الأول : الخطاب النقدي العربي من السياق إلى النسق	
الفصل الأول : في الخطاب والخطاب النقدي	
1– في مفهوم الخطاب	03
أ– الخطاب لغة.	03
ب–الخطاب في مدونة الأصوليين	07
جـ–الكلام | الخطاب	08
د–"الخطاب" في الخطابين النقدي واللساني المعاصرين	10
2– الخطاب النقدي	14
أ–البيئة المعرفية للخطاب النقدي الغربي المعاصر	17
ب– ما الحداثة ؟| سؤال المصطلح	20
ج– الحداثة في الأدب والفن والإبداع.	29
د– دوائر تشكيل الخطاب النقدي الغربي المعاصر	30
–دائرة الفلسفة	31
– دائرة الأدب والدراسات الجمالية والنقدية	47
–الجمالية وإشكالية المصطلح	48
–النظرية الانفعالية	50
–فن السير والتراجم	52
– دائرة العلوم الإنسانية	53
– النقد وعلم النفس	54
– النقد والسوسيولوجيا	56
– النقد والتاريخ	58

هـ–فعالية النقد في التواصل المعرفي والفلسفي الغربي	60
الفصل الثاني : عصر البنيوية| النقد علما	
1- اللسانيات جسرا لخطاب العلمنة	64
2- مفهوم البنية ودوره في تشكيل الخطاب النقدي المعاصر	65
3- البنيوية في النقد الأدبي	70
أ–اللسانيات والشعرية	72
ب–اللسانيات والأسلوبية	74
جـ–اللسانيات والسيميائية	75
4- البنيوية والشبكة المنهجية	76
5- بأي ذنب قتلت البنيوية؟	85
الفصل الثالث : ما بعد الحداثة | ما بعد البنيوية | النظرية النقدية المعاصرة : الأسئلة الاشكالية، والأجوبة المرجأة	
1- سوال الزمنية	91
2- سؤال المصطلح	93
أ–البنيوية | ما بعد البنيوية	94
ب– الحداثة | ما بعد الحداثة	98
جـ– أصل المصطلح ما بعد الحداثة	104
د– ما بعد البنيوية | ما بعد الحداثة	105
هـ– النظرية النقدية المعاصرة	108
3– سؤال الفلسفة	113
4– انشقاقات ما بعد البنيوية النقدية	127
أ – ميشال فوكو | الحفريات	128
ب– جاك لاكان | التحليل النفسي	3135
جـ – بول ريكور | غادامير : التأويلية (الهيرمينوطيقا)	136

د – ديريدا : التفكيكية	140
الفصل الرابع : النص والممارسة النصية	
1- النص في بيئة الشكلانيين (فراي)	150
2- النص في بيئة البنيويين	155
3- النص في بيئة الشعريين	162
4- النص قي بيئة الأسلوبيين	166
5- النص في بيئة السيميائيين	168
6- النص في بيئة علماء السرد	170
7- النص والممارسة بعد البنيوية	181
أ- توصيف اللساني للنص	183
ب- النص والتناص والنقلة .	188
8 – النصية	216
الفصل الخامس : الخطاب النقدي العربي المعاصر، الرواد و المسيرة و الحصاد	
1- في أولية الخطاب النقدي العربي المعاصر	221
2- أساتذة الحداثة العربية على ضفاف المسكوت عنه	247
أ- محمد بنيس: مركزيات عربية عريقة	248
ب- أدونيس: المضمر في الخطاب المضاد للحداثة	252
ج- عبد السلام المسدي: المضمر في الخطاب المضاد للنقد الحداثي	258
د- عبد الملك مرتاض: نقض مركزية "المنهج"	261
3- مسارات الخطاب	263
أ –الاشتغال التمثلي ومستويات التمثل	264
- ماهية النص	264
- مخطط القراءة	266
- تصحيح الاخطاء القرائية الشائعة	269

- تبيئة أسس القراءة	270
- تعليمية النقد	274
- نقد النقد	276
- الدراسة النقدية المقارنة	279
ب- الاشتغال التأسيسي	280
- التأسيس المنهجي	280
- عبد العزيز حمودة والتأسيس التراثي	281
- محمد سالم سعد الله ومشروع العربنة التراثية	293
- محمد سالم سعد الله ومشروع الأسلمة	298
- عبد الواسع الحميري ومنهج "تكلم النص"	302
- محمد مفتاح والتأسيس عبر التخصصي	306
- عز الدين لمناصرة والمنهج المونتاجي	328
- التأسيس المصطلحاتي	332
- التأسيس الإصطلاحي عند عبد المالك مرتاض	332
- التأسيس الإصطلاحي عند يوسف وغليسي	337
جـ- الاشتغال التشخيصي	342
- التبعية النقدية	343
- إشكالية المصطلح	348
- إشكالية الترجمة	352
4- هل هو نقد عربي ؟أم معرب ؟	359
الباب الثاني : النقد الثقافي | نقد المؤسسة، الإرهاص والتنظير والممارسة	
الفصل الأول : في الكتابة الغربية	
1- أسئلة النقد الثقافي	374
أ -سؤال المصطلح	374

ب –سؤال الهوية المعرفية للنقد الثقافي	379
جـ – سؤال الشرطية والمرجعية	382
د –سؤال الموضوع	390
2– مقاربات ثقافية أساسية في الكتابة العالمية	394
أ – النقد ما بعد الكولونيالي	394
ب – النقد النسوي	413
جـ – النقد الإيكولوجي	419
الفصل الثاني : مقاربات ثقافية في الكتابة العربية	
1– مقاربات ثقافية مرجعية	425
1–أ – أ– سمير أمين " نحو نظرية للثقافة | نقد التمركز الاوروبي والتمركز الاوروبي المعكوس"	425
ب– جورج طرابيشي " شرق وغرب رجولة وأنوثة"	430
جـ– هشام شرابي " النقد الحضاري "	432
2– الممارسة الثقافية ومقاربات الجيل الثاني	435
أ –عبد الله ابراهيم :نقد المركزيات	435
2–ب ب– جابر عصفور " مواجهة الارهاب قراءات في الادب المعاصر "، و " نقد ثقافة التخلف"	442
الفصل الثالث عبد الله الغذامي، من نقد النصوص إلى نقد الأنساق| قراءة في مضمون الخطاب	
1– الطور الألسني	462
2– التناص بين الألسني والثقافي	473
3– قراءة في الممارسة الثقافية	486
الفصل الرابع : الغذامي ناقدا ألسنيا | قراءة في المنهج و المصطلح	
1– فلسفة التمثل والتأسيس	519
أ –على مستوى المصطلح.	520

ب– على مستوى الاجراء | منهج "تفسير الشعر بالشعر"	522
جـ– على مستوى المفاهيم	528
د– على مستوى الموضوعات	534
2– الاشتغال التشخيصي	541
الفصل الخامس : النقد الثقافي المشروع والعوائق	
1– معالم المشروع | المهاد النظري والنموذج التجريبي	551
2– مساءلات واستيضاحات	564
أ –في الشعرنة والفحولة	564
ب– في الجماهيرية والمؤسساتية	572
جـ – في الجمالية والقبح	576
د–في النسق	577
ه–في طبيعة العلاقة بين اللساني والثقافي	578
و–في الموضوع	579
3 – قراءة في عتبات الخطاب الغذامي	580
أ– منهجية التأليف والعرض والإخراج	580
ب– جماليات العرض	582
ج– استراتيجية العنونة	582
د–جماليات اللغة	583
الخاتمة	587
قائمة المصادر والمراجع	597
فهرس الموضوعات	613

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.