جامعة محمد بوضياف -المسيلة

كليـــــــة: الآداب واللغات الرقم التسلسلي : .....

قسم: اللغة والأدب العربي رقم التسجيل :EDL/07/09

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص:النقد الأدبي

النقد الثقافي عند عبد اللّه الغذامي
بحث في إشكالية النسق المضمر والقيمة المعرفية

إعداد الطالبة

بن زرقة مسعودة

تاريخ المناقشة:2013/03/04

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

د. عباس بن يحـي أستاذ محاضر(أ) جامعـــة المسيلـــة رئيســـــا

د. عبد المالك ضيف أستاذ محاضر(أ) جامعـــة المسيلـــة مشرفا ومقـررا

د. جمال مجنـــاح أستاذ محاضر(أ) جامعـــة المسيلـــة ممتحنـــــا

د. رابـح طبجـون أستاذ محاضر(أ) المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة ممتحنا

السنة الجامعية:2013/2012

شكر خاص

بدايةً أشكر الله عز وجل على كل نعمه التي أنعم بها عليّ.

شكر وعرفان إلى:

أستاذي المشرف، **د. عبد المالك ضيف**. فشكرًا أستاذي الكريم على كل مجهوداتكم المبذولة من أجل انجاز هذا البحث.

قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة المسيلة.

لجنة المناقشة التي وافقت على مناقشة هذه المذكرة.

كل زملائي و زميلاتي.

إهـــداء

أصعب شيء هو أن تجد كلمات تترجم عرفانك بالجميل لمن كان لهم الفضل الأول في دعمك...في وصولك إلى مراميك...إذ تحس أنّ الكلمات تفر منك، تسعى جاهدًا للبحث عنها بين جيوب الفكر و الذاكرة...لكن دون جدوى. في لحظة توقفت، وقررت أن أوقف مسيرة البحث عن تلك الكلمات. فلأنّ غايتي أن تصل كلماتي إلى فؤاد أحبائي، قررت أن تنساب الكلمات من فؤادي دون رادع من فكري... من أجل هذا أقدم ثمرة جهدي إلى:

أبي ثم إلى **أبي** ثم إلى **أبي** سندي، دعمي في هذه الدنيا و الذي رضاه عني هو أقصى غايتي و مرادي، فهو أعظم رجل في حياتي.

أمي، و شقيقة روحي التي كانت دائمة الدعاء لي بأن ينير الله دربي، ويزيل المصاعب من طريقي، و دموعها التي كانت تنهمر خوفًا علي، أتمنى اليوم أن أكفكفها و أنا أقدم ثمرة جهدي، لا بل ثمرة جهدها.

أكبر أشقائي: **محمد** هو القاهر للمرض، علمني أهم درس في حياتي ألا و هو: بالإرادة و الصبر تقهر كل عسير. و أصغر أشقائي **جمال** الذي طالما ساعدني ووقف إلى جانبي، لم ولن أنكر فضله عليّ. و الأكيد إلى باقي أشقائي، **زوبير**، **مهدي**، **إسماعيل**، و **عزوز**. طبعًا إلى زوجي أختيي: **أحمد**، و **جمال**.

أكبر شقيقاتي **زهرة** ودعمها الذي لن أنساه ما حييت. وشقيقتي **صليحة** التي لم ولن أنسى دعمها لي وأنا أنجز بحثي هذا بالذات مع أدونيس أقول لها: يا أُخيّة إنه أدونيس تقول: ثم ماذا. وعلى الرغم من أنّها لا تعلم من هو، إلا أنّ كلماتها، على بساطتها كانت الدافع الذي شحن همتي على المواصلة. و **نسيمه** التي وقفت إلى جانبي كثيرًا. و **أم كلثوم**، و **نصيرة**. و كذا زوجات إخوتي.

و إلى: **أسماء**، **روميصة**، **رفقة**، **فائزة**، **و مريم**، **عثمان**، **نجم الدين**، **صهيب**، **نذير**، **فاروق**، **نسيمة**. و كل براعم عائلتي من **سفيان** إلى **دعاء**.

مقدمة:

أكثر محفزات و مغرِيات البحث في موضوع ما، هو أن يكون بؤرة للجدل و السجال، على الرغم أنّه من الصعوبة بمكان، تناول موضوع كان و لا يزال بؤرة خلاف و جدل.

و هذا هو الحال مع النقد الثقافي، الذي راج في مشهدنا النقدي العربي مع بداية الألفية، و قد اكتسب سماته المميزة في المستوى المعرفي و المنهجي مع بداية التسعينات من القرن الماضي، و ذلك حين دعا الباحث و الناقد الأمريكي **Vincent Leitch** **فنسنت ليتش** إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي، نقد يستخدم السوسيولوجيا،و التاريخ، و السياسة،دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي. نقد يتجاوز الأدب الجمالي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيًا كان نوعه و مستواه. و بالتالي فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية، و نقد يسير في نفس مسار اتجاهات أخرى كالدراسات الثقافية، الماركسية الجديدة، و التاريخانية الجديدة هذه الأخيرة التي تدعو بلسان أحد مؤسسيها **S .Greenblatt**، إلى نقد يتجاوز البنيوبة، و يعبر الحدود بين التاريخ، و الأنتروبولوجيا، و الفن و السياسة و الاقتصاد.

و الناقد العربي السعودي **عبد الله محمد الغذامي**، من الأوائل الذين تبنوا مشروع النقد الثقافي، مصطلحًا، و تأسيسًا. و من الأوائل الذين روجوا لهذا المشروع في مشهدنا النقدي العربي في مدونته "**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**،" الصادرة سنة 2000، و قد دعا فيه إلى إعلان موت النقد الأدبي ليحل النقد الثقافي بديلاً منهجيًا عنه. كما دعا أن يتحرر مصطلح النقد من السلطة الأدبية، لأنّ صفة الأدبية قيد مؤسساتي ينبغي الخروج عنه. فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية، بل من حيث علاقته بالإيديولوجيا والمؤثرات التاريخية، و السياسية و الاجتماعية، و الفكرية، وفق منهجية ذات أدوات إجرائية تخصه أولاً، و تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي من حيث النسق الخفي في النص الأدبي.

فالغذامي من خلال مشروعه، يعمد إلى تفجير مفهوم النص ذاته، الذي يتمدد ليصبح بحجم ثقافة بأكملها، لا يُقرأ لذاته و لا لجماليته، و إنّما يُعامل بوصفه حامل نسق أو أنساق مضمرة يصعب رؤيتها بواسطة القراءة السطحية، لأنّها تتخفى خلف سحر الظاهر الجمالي،

كما ينظر إلى الثقافة العربية كنص ضخم متنوع التكوينات، و يرى أنّ السؤال الذي ينبغي على القارئ الناقد الإجابة عنه هو:

كيف يمكن أن نستنبط من النص، في سياقاته الثقافية، الأنساق المضمرة التي تشكلت عبر القرون، و كوّنت السمات المميزة لهذه الثقافة؟

فسؤال **الغذامي** هذا، بل و أسئلته التي طرحها في مشروعه الثقافي، هي المنهل الذي استقيت منه فكرة بحثي، و الرامية إلى تناول مدونة **الغذامي "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"** بالدراسة، و التي كانت فاتحتها طرحي لجملة من التساؤلات منها:

لماذا النقد الثقافي؟ و هل فعلاً، كما يقول **الغذامي**، إنّ النقد الأدبي بمدارسه القديمة و الجديدة، و بمناهجه و وسائله الإجرائية و التنظيرية، قد بلغ سن اليأس حتى لم يعد قادرًا على تحقيق المتطلبات المعرفية و الثقافية التي نشهدها الآن؟ هل قدّم **الغذامي** وسائل إجرائية نقدية ثقافية بديلة لأدوات النقد الأدبي؟ هل البحث في الأنساق المضمرة كفيل بفتح مغالق النص الأدبي؟ هل ألغى النقد الثقافي سلطة النص الأدبي أم بلوّرها؟ كيف تقبّل النقاد العرب هذا المشروع النقدي الثقافي؟

و الذي جعلني، أُخضع هذا الموضوع للبحث، هو **الغذامي** الناقد، بمعنى أنّه الناقد العربي الذي طالما ارتبط اسمه بالنص الأدبي، بالدفاع عن أدبية و جمالية النص، و هو الذي عدّ الوظيفة الشعرية، أو الشاعرية كما يسميها، هي الغاية المرجوة من النص الأدبي. فتحوله من مدافع عن جمالية النص و أدبيته، إلى مهاجم شرس يُصرّح بموت النقد الأدبي، و يعلن بلوغه سن اليأس، و أكثر من ذلك يدعو إلى ضرورة تجاوز البحث في جمالية النص، و هي الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي، إلى نقد آخر يعتبره البديل و الأنجع هو النقد الثقافي. حفزني، إلى معرفة سر التحول و الانتقال من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، تحديدًا في مدونته **"النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،"** لأنّها المدونة التي حملت معالم مشروعه الثقافي، مصطلحًا و تأسيسًا، تنظيرًا و تطبيقًا.

و بعد لقاءاتي المتعددة مع الأستاذ المشرف، و استشاراتي له، تمّ الاتفاق على ضبط العنوان كالآتي:

النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي

بحث في إشكالية النسق المضمر و القيمة المعرفية

هذا و أشير، إلى أنّ النقد الثقافي عند **الغذامي**، أسال حبر كثير من النقاد و الدارسين العرب، منها مقالات جُمعت في كتاب الرياض، العدد 97، 98 و التي صدرت تحت هذا العنوان **"الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي الناقد"** في ديسمبر 2000_يناير 2002، و كذا مقالات أخرى، جُمعت بدورها في كتاب صادر عن المؤسسة العربية للدراسات و النشر سنة 2003، و المعنون با **"عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية"**، و أغلب تلك المقالات ناقشت النقد الثقافي عند **الغذامي**، كمقالة **عبد الله إبراهيم" النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج"**، و مقالة **معجب الزهراني "النقد الثقافي، نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد"**، و كذا مقالة **زهرة المذبوح "استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي"** و **يحي أبو الوليد** في مقالة: **"قراءة بدون مركز: ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي"**، و غيرها من المقالات. ثم إنّ اطلاعي على مدونات **الغذامي** التي سبقت إصداره لمدونة **"النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"** فتحت لي أفاق هذا البحث، لأنّها كانت بمثابة المهاد الذي توّج تلك المدونة. و تلك المدونات هي:

"المرأة و اللغة "الصادرة سنة 1996، **"ثقافة الوهم"**الصادر سنة 1998"، **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"**الصادرة سنة 1999.

أمّا فيما يخص المنهج المتبع، فإنّ البحث يسعى إلى توظيف منهج تحليلي، يستنبط آلياته الإجرائية من منطلقات تحليل الخطاب، إذ إنّ المدونة تتعاطى مع الموروث في تجلياته على شكل أنماط متنوعة من الخطابات، مع ضرورة الاستفادة من المبادئ اللسانية، و التفكيكية وجماليات التلقي، كما أنّ القراءة على القراءة تستوجب إلمامًا بمختلف السياقات التـــــاريخية و الثقافيـة و الحضارية التي استوعبها **الغذامي**، و استنبط من خلالها أحكامه النقدية.

و تتحدد معالم هذا البحث عبر فصل تمهيدي، و ثلاثة فصول، و خاتمة، و ملاحق، وأتبعْت ذلك بفهرس للمصادر و المراجع.

الفصل التمهيدي: و عنوانه "**عنصر الثقافة في المنظومة النقدية العربية الحديثة**"، و كانت لي فيه وقفة مع إرهاصات أولى للنقد الثقافي في دراسات نقدية عربية عند:

1. **طه حسين و الشعر الجاهلي.**
2. **إدوارد سعيد و الاستشراق.**
3. **محمد عابد الجابري و نقد العقل العربي.**
4. **أدونيس و الثابت و المتحول.**

الفصل الأول: وعنوانه "**النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي: الذاكرة الاصطلاحية/ النقلة الاصطلاحية**". توقفت فيه عند الذاكرة والنقلة الاصطلاحية كمايلي:

أولاً: الذاكرة الاصطلاحية.

1. **ستيفن قرين بلات و التاريخانية الجديدة.**
2. **فنسنت ليتش و النقد الثقافي .**
3. **الغذامي و مرجعية مشروعه الثقافي.**

ثانيًا: النقلة الاصطلاحية.

1. **نقلة في المصطلح.**
2. **نقلة في المفهوم.**
3. **نقلة في الوظيفة .**
4. **نقلة في التطبيق.**

الفصل الثاني: وعنوانه "**عبد الله الغذامي و الأنساق الثقافية العربية المضمرة**" و هذا الفصل يمثل الجانب التطبيقي للنقد الثقافي، و هي نفس الأنساق التي تناولها **الغذامي** و بنفس التسلسل الموجود في مدونته وهي:

1. **النسق الناسخ / اختراع الفحل.**
2. **تزييف الخطاب / صناعة الطاغية.**
3. **اختراع الصمت / نسقية المعارضة.**
4. **النسق المخاتل / الخروج على المتن.**
5. **صراع الأنساق /عودة الفحل و رجعية الحداثة.**

و أنوه أنّ هذا الفصل هو لب البحث ككل، لأنّه يتناول بالدراسة خمسة فصول من مدونة **الغذامي**، من الفصل الثالث إلى الفصل السابع، أي من الصفحة 93، إلى الصفحة 295. من أجل هذا جاء حجم هذا الفصل (عدد الصفحات) أكبر من باقي الفصول.

الفصل الثالث: وعنوانه "**مشروعية النقد الثقافي في المشهد الثقافي العربي**" و قد تناولت فيه:

1. **سلطة النص و جدلية الجمال و القبح**.
2. **النقد الثقافي بين التبعية و التوظيف**.
3. **النقد الثقافي كبديل للنقد الأدبي**.

الملاحق: تناولت في **الملحق الأول** بعض الأعلام (عرب و أجانب) ترددت أسماءهم في البحث حتى يتسنى لمتلقي البحث التعرف عليهم. و في **الملحق الثاني** ثبتّ فيه بعض المصطلحات التي لها علاقة بالنقد الثقافي.

خاتمة: تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها من هذا البحث.

على أنّ رحلة هذا البحث لم تخلُ من الصعوبات و العوائق، منها صعوبة الوصول إلى المراجع المناسبة و المفيدة للبحث.

و قد وضعتُ أوزار الفكر و البحث جانبًا، هناك واجب آخر يناديني، إنّه واجب العرفان و الوفاء، و الشكر لمن كان له الفضل في انجاز هذا البحث، إنّه أستاذي الدكتور **عبد المالك ضيف** على ما قدّمه من توجيه، و ملاحظات قيّمة و حازمة، من خلال إشرافه على هذا البحث. و كذا العرفان و الشكر لقسم اللغة العربية و آدابها، بجامعة المسيلة.

توطئة:

إنّ رؤيتنا للثقافة كمرادف للحضارة، يمَكّننا من الحديث عن «النقد الذي قدّمه الكتاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر بوصفه نقدًا ثقافيًا، أي بوصفه استكشافًا لتكوين الثقافة العربية و تقويمًا لها. يصْدق ذلك على ما كُتب في مجالات التاريخ و النقد الأدبي و الاجتماع، و السياسة، و غيرها مما يتماس مع الثقافة و يشكل نقدًا لها»[1].

و إذا خصصنا الحديث في هذا المضمار، أي برؤيتنا للثقافة كمرادف للحضارة، مع النقد الأدبي تحديدًا فإنّنا نجد نقادًا طعّموا كتاباتهم برؤى و وسائل إجرائية جديدة، تعاملت مع تراثنا النقدي الثقافي من منطلق يقوم على مسائلة بل و مجادلة هذا التراث بغية تغيير مسلماته القارة عبر عصور طويلة، و إخضاعها لوسائل إجرائية علمية تحرروا فيها من القراءات السابقة فكانوا بذلك الشواذ الذين خرجوا عن القاعدة النقدية السائدة آنذاك.

و لأنّ ساحتنا النقدية العربية زاخرة بأسماء نقدية حوّرت، وغيرت، و أنتجت؛ انتقينا أسماء كان لها السبق و الريادة، أسماء امتلكت تلك البصمة التي و من خلال مدوناتها التي أنتجتها أثارت الجدل، بل و الصدامات، وصلت حد المحاكمات و التكفير، و أضحت بمثابة مدارس لها مؤيدين بثت مناهج في ساحتنا النقدية في التعامل مع التراث و الثقافة عمومًا و هي:

- **طه حسين** والشعر الجاهلي.
- **إدوارد سعيد** و الاستشراق.
- **الجابري** و نقد العقل العربي.
- **أدونيس** و الثابت و المتحول.

I- طه حسين و الشعر الجاهلي:

طه حسين هو مفكر إشكالي، ذو الفكر المسوّغ بتجربة حياة، و المتلون بإسقاطاتها، فكر متلون بتجربة تحمل في طياتها تقاليد النهضة منذ منتصف القرن التاسع عشر و ما تضمنته من طرح الأسئلة، و الإشكالات الكبرى التي تتصل بالثقافة، و المجتمع، و التاريخ بقصد إحداث انزياح حقيقي في بؤرها و مداراتها. **فطه حسين** الذي مع كل إصدار كان يصدره،

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002، ص 309.

وُجدت لا محالة عيون مترقبة، و منتظرة ما سيقوله، هو الناقد المثير للجدل و النقاش حد الخصام، كَتب و كَتب و كَتب، أثار و أثار و أثار، لكنّه و بإصداره لمدونته "**في الشعر الجاهلي**" الصادرة سنة1926 يكون قد أطلق الشرارة الأولى التي أحدث معها و بها إزاحة حقيقية في إطار الفكر العربي الإسلامي، من خلال اقتحامه لأرض مجهولة في ميدان ذلك الفكر، أو رؤيته لأرض ذاك الميدان من زاوية نظر جديدة، و بإدراك منهج عقلاني لم يكن مطروحًا في فضائنا الثقافي.

لقد كوّن **طه حسين** من خلال "**في الشعر الجاهلي**" خطابًا جديدًا بشبكة مفاهيم و رؤية منهجية تختلف بهذه الدرجة أو تلك، عما ألفناه في دراساتنا النقدية التراثية[1]. مبديًا وجهة نظر، بل لنقل اتجاهًا ومنهجًا جديدًا في الطرح مثّل ثورة آنذاك، أي منذ ثلاثينات القرن الماضي، في تناول القضايا النقدية التراثية كقضية الانتحال، و القديم و الحديث، الأصالة و المعاصرة، التراث العربي القديم و الحضارة الغربية.

سنّ منهجًا ثار به و فيه على أولئك النقاد الذين تقبلوا هذه القضايا راضين مطمئنين دون بحث، أو نقد، أو حتى مراجعة لتلك القضايا، و كأنّها مسلمات قارة لا تقبل الحوار أو النقاش. أوَ لم يُجمع العلماء و النقاد مثلاً على أنّ القدماء من علماء الأمصار في العراق، و الشام و فارس و الأندلس، قد ذكروا أنّ طائفة كبيرة من الشعراء عاشت قبل الإسلام، و تناقلت كثيرًا من الشعر لشعراء، ضبطوا أسماءهم و نقلوا آثار شعرهم و فسروها، فما كان من أولئك النقاد حسب **طه حسين** إلا أن يأخذوا عنهم ما قالوا راضين به مطمئنين إليه، فهم لم يغيروا في الأدب شيئًا و قد أخذوا على أنفسهم بالاطمئنان إلى ما قال القدماء. و كأنّ ما ذكروه حقائق قارّة لا تقبل حتى التساؤل، تلك هي النقطة الجوهرية التي ثار عليها **طه حسين** في رؤيته النقدية بالذات للتراث[2].

كان واحد من أولئك العقلانيين الليبراليين التنويريين، و الذي تشّرب عقله بأفكار **كانط**، و **ديكارت**، و **أوغست كونت**. الفكر التنويري الذي بدأ في أوروبا في القرن السادس عشر، و الذي كان من بين أهم الأسس الذي قام عليها، هو الدعوة إلى تخطيط المجتمع تخطيطًا يقوم على العلم الذي هو طريق إلى العقل، كما عبّر عنه **كانط** فلسفيًا بأنّه تحرير

(1)سعد محمد رحيم: طه حسين، ص1، WWW.ALHEWAR.ORG

(2) طه حسين: في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة.

الإنسان من عجزه عن إعمال العقل بغير مُوجه[1].

و إذا كان الغالب أنّ **طه حسين**، انتقى منهجه التنويري العقلاني من الغرب، تحديدًا من الشك الديكارتي، إلا أنّه و بأبسط مراجعة لتاريخنا الثقافي، نصل إلى ملاحظة قارة و واضحة ألا و هي أنّ الشك عامةً، و الشك في صحة الشعر الجاهلي، منهج عرفه العرب الأقدمون قبل أن يعرفه الأوروبيون بما فيهم ديكارت نفسه. فقد شك العلماء و النقاد العرب في صحة هذا الشعر الجاهلي و من أبرز هؤلاء **محمد ابن سلام الجمحي**ت231ه أو ليس القائل في مدونته "**طبقات فحول الشعراء**": «و في الشعر مصنوع مفتعل، و موضوع كثير لا خير فيه، و لا حجة في عربيته، و لا أدب يستفاد، و لا معنى يُستخرج»[2]. **فابن سلام الجمحي** يقرّ أنّ في هذا الشعر الكثير الموضوع المصنوع المفتعل، و هذا هو قمة الشك في الشعر الجاهلي[3].

و السبب الذي جعل **طه حسين** متأثر بالفكر العقلي الغربي الأوروبي، تحديدًا العقل الديكارتي، هو احتكاكه المباشر بأوروبا، فرنسا تحديدًا، من خلال دراسته بالسوربون و حصوله على الدكتوراه من هناك.

هذا الفكر التنويري لم تكن بدايته مع **طه حسين**، بل كان امتداد لجيل سابق، جيل مثَّل النهضة العربية ممثلاً في جيل **رفاعة رافع الطهطاوي**، و الإمام **محمد عبده**، و أستاذه **جمال الدين الأفغاني**، ليمتد بعد ذلك إلى تلاميذ محمد عبده، ابتداءً من **سعد زغلول** ممثلاً لهذه الحركة في المجال السياسي، **قاسم أمين** ممثلاً لها في الجانب الاجتماعي، و **مصطفى عبد الرازق** في الجانب الفلسفي، كما لا ننسى **لطفي السيد** أستاذ **طه حسين**، و الذي أثّر في فكره أيما تأثير، فالتنوير الذي عرفه **طه حسين** و جيله، هو الذي جعل العقل حاكمًا و إمامًا في تسير أمور الحياة، متوسلين بالعلم كمنهج و بالتفكير كأسلوب[4].

(1)سامح كريم: طه حسين فكر متجدد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2004، ص59.

(2) محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ج1، القاهرة، ص4.

(3)سامح كريم، طه حسين فكر متجدد، ص35.

(4) المرجع نفسه، 59.

فمن خلال تصفح مجمل كتابات **طه حسين** أدباً، نقدًا، أو حتى تاريخًا، نلمس تلك الإرادة في إنشاء شرعية جديدة للأدب، و الفكر، و تلك الرغبة بأن يبتدع منهجًا جديدًا لتقييم التراث، و بذلك يكون قد زعزع المسلمات التقليدية الخاصة بالشعر الجاهلي، و ربما بجرأته هذه يكون قد فتح النار على فكر بكامله ،ينظر للتراث بمنظار التقديس الذي لا يقبل الجدل و لا النقاش، إلا أنّنا لو نظرنا إليه بمنظار التفكير العلمي لا غير، نجد أنفسنا أمام رجل بذل مجهودًا من أجل أن يبلغ المنهج. ناقد أراد أن يؤسس منهج ينفض به الغبار على الدراسات التقليدية، فلماذا لا يكون سبيلنا إليه سبيلاً منهجياً فننظر إليه و من خلاله بالمنظار الشامل؟ لقد كان أنموذج المثقف المختلف الذي لا يردعه رادع اجتماعي، أو حتى ديني عن إعلان احتجاجه و امتعاضه على واقع المثقف المؤتلف، كان مثقفًا مختلفًا مع عصره، كما هو مثقف مختلف في عصره، من خلال نمط تفكيره العقلي المختلف، لقد نحى منحًا شديد الخصوصية حفر من خلاله مسارًا عميقًا لثقافته في عصره، بكل ما خصّ به الثقافة من شواغل العقل المستنير، و لعل أخطر ما تلقاه عصرنا من **طه حسين** هو فريضة التفكير، باعتبارها فريضة إنسانية. إذ جعل من الفكر حركةً و معطًا و اتجاهًا ثوريًا، يحمل تساؤلات الإنسان في مواجهة العصر، فهو بالتالي يكون قد كرّس منهجًا علميًا بقيت جذوته تحت الرماد، لتنتفض من جديد و تتوهج برؤية جديدة للتراث، و الدين، و المجتمع، و التاريخ، و الحاضر و المستقبل، للثقافة عمومًا من خلال نتاجات الكثير من المفكرين العرب المعاصرين كا **"عبد الله القصيبي"، "محمد عابد الجابري"، عبد الله العروي"، "جورج طرابيشي"، "عبد الله الغذامي"، "نصر حامد أبو زيد"**[1].

و لأنّ **طه حسين** قد خلخل مفاهيم و مسلمات قارة في التراث، بل إنّه حمل معوله النقدي العقلي و هدم كمًا من هذه المسلمات، سيكون لزامًا التوقف عند **طه حسين** و التراث. و قبل الغوص في غمار هذه الوقفة، التي جانبنا فيها الاختصار تجنبًا لتشعباتها و أغوارها التي قد تشدنا أكثر إلى أعماقها، لا نستطيع إن فعلنا، أن نطفو على السطح.

(1) ماجد السامرائي: الثقافة و الحرية، قراءة في فكر طه حسين، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص6، 11.

سيكون لزاماً علينا قبل الخوض في غمار الحديث عن **طه حسين** و التراث، ممثلاً في الشعر الجاهلي خاصةً، أن نسلم بوجود ركيزتين أو دعامتين مثلتا خلفية انطلق منها في تناوله التراث و الشعر الجاهلي:

أولهما: رابطة متينة و خلفية دراسة عميقة، مؤسسة على ثقافة و وعي بالتراث العربي الإسلامي، كشف بها و من خلالها عن فهم عميق لهذا التراث، و استيعاب لطاقاته المبدعة.

ثانيهما: نظرة عصرية قائمة على ثقافة حية قادرة على تحريك الواقع و الاستجابة للمطيات الحضارية الجديدة بما لها من مطية التقدم(1).

I-1- طه حسين و التراث في مدونته"في الشعر الجاهلي":

إنّ رؤية **طه حسين** للتراث و دراساته له أثارت الكثير من الجدل، بل و النقاشات و الصدامات في الساحة النقدية آنذاك، تكللت بإصدار مدونته **"في الشعر الجاهلي"** تمثل، في فكر **طه حسين** النقدي، مرحلة ثالثة، مرحلة انتقل فيها من خلال صفحات مدونته هذه، إلى مرحلة التعبير و ذلك برسم ملامح بارزة لحركته في أول تطبيق له، بعد أن سبقتها أول مرحلة و هي مواجهة الواقع الذهني ببصيرة المخالفة، لا المؤالفة، فكان الضد لنزعة المشاكلة. و ثان مرحلة متمثلة في التفتح على الرؤية المنهجية الديكارتية، و تأثيرات آراء بعض المستشرقين (مرجيلوت بوجه خاص)، مما زرع بذور تبصر جديد، لمعطيات ثابتة المعنى، مستقرة الأبعاد في ذهنية القرون(2).

فالفكرة و المبدأ الأساسي الذي تنبني عليه دراسة **طه حسين** للتراث، ممثلاً في الشعر الجاهلي، قوامها الشك في هذا الشعر، مشككًا بذلك في قضايا بمثابة المسلمات التي لا تقبل الجدل، هذا الشك، استقاه من قاعدة ديكارت الخاصة بعدم التسليم بشيء إلا إذا علم أنّه حق، هذه القاعدة تتمثل أهميتها في أنّها تُقوض كل المسلمات، تعرقل أي محاولة التفكير في المستقبل مهما كان مصدرها، و تتمسك في ارتياد الآفاق الجديدة بالعقل وحده، و بذلك استطاع في دراسته للشعر الجاهلي، أن يُسقط كل سلطان يحاول أن يفوق سلطان العقل. كما استطاع أن يزعزع كل قاعدة سلفية المؤمنة بما يصطلح عليه بالحقائق الثابتة لصالح البحث

(1) ماجد السامرائي، الثقافة و الحرية، قراءة في فكر طه حسين، ص7.

(2) المرجع نفسه، ص 144.

العلمي، و الإرادة الحرة بالتخلص من أثقال الأوهام و التقاليد، و على هذا الأساس نظر **طه حسين** إلى تراثنا العربي و خالطه و تعمق نواحيه المختلفة[1].

و لو طرحنا السؤال الآتي:

كيف تناول **طه حسين** التراث و ماهو المنهج الذي طبقّه في رؤيته تلك؟

قبل الاسترسال في الإجابة عن هذا التساؤل، ننوه أن تناوُل هذه الرؤية الحسينية التراثية سيكون من جانب الجدة في الطرح و المعالجة، دون الغوص في تكذيب أو تكفير **طه حسين** في الآراء التي تناولها في مدونته تلك الآراء «التي تعارضت مع أصول الدين و مفاهيمه فأحدثت ضجة ضخمة واسعة خاصةً في الأزهر عندما تناول تكذيب القرآن و إنكار نبوة إبراهيم و إسماعيل»[2].

إنّ موقف **طه حسين** بالنسبة للتراث، يتلخص في مراجعته مراجعة مستبصرة و العمل على تجديده، بإحياء ما هو قابل للإحياء، لأنّه كما يقول في حديث الأربعاء: «ليس التجديد في إماتة القديم، و إنما التجديد في إحياء القديم، و أخذ ما يصلح منه للبقاء. و أكاد أتخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه في الأدب، مقياسًا للذين انتفعوا بالحضارة الحديثة أو لم ينتفعوا بها، فالذين تلهيهم مظاهر هذه الحضارة عن أنفسهم، حين تلهيهم عن أدبهم القديم، لم يذوقوا الحضارة الحديثة، و لم ينتفعوا بها، و لم يفهموها على وجهها، و إنّما اتخذوا منها صورًا و أشكالاً و قلدوا أصحابها تقليد القردة لا أكثر ولا أقل»[3].

يمكننا القول إنّ **طه حسين** بهذا المبدأ النقدي، يدعو إلى تجاوز ما ينزع إليه التفكير الفلسفي، من إعادة نشر الكتب الصفراء كما هي، دون وعي يدرك دلالة النصوص، يدعو إلى تخطي النقل و الاحتذاء الذي اقتصرت عليه الجهود الأولى في القرن الماضي. ففي تناوله لأهم قضايا الشعر الجاهلي، خاصةً الانتحال، و تحقيق النص الشعري، و ضبطه و التأكد من سلامته و من صحة نسبته إلى قائله، يكون قد بث مشروع ثورة، وضع من خلاله العديد من المسلمات التاريخية موضع تساؤل حاد و صارخ، و ما جعل لتساؤله هذا أهمية وصدى، هو أنّه

---

(1) نبيل فرج: المقاعد الشاغرة في الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 136، 137.

(2) محمود مهدي الإستانبولي: طه حسين في ميزان العلماء و الأدباء، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1983، ص 52.

(3) طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ج1، ط14، ص14.

كان تساؤلاً منهجيًا، يقوم على احتكام العقل، و تأكيدًا لدور هذا العقل في حركة الفكر و الواقع[1].

و عن المنهج الذي انتهجه **طه حسين** في دراسته للتراث، فقد كان قوامه الدعوة إلى الحرية و التعقيل و نعني بالتعقيل التزام المنهج العقلي، و تحكيم العقل وحده في الدراسة و البحث. و لم تكن هذه الخطوة النقدية العقلية الحسينية بالأمر اليسير الذي يمكن أن يجد له صداه، و تأييده في الأوساط النقدية العربية آنذاك، في أوائل القرن العشرين، لوجود قيود مفروضة على الدارسين و الباحثين منها:

- قيد الجهل و الخرافة في فهم الناس للظواهر و الأحداث.
- قيد النص المنقول، الذي يفرض نفسه على الباحث فرضًا، فلم يكن على الباحث من منافذ التفكير المستقل إلا أن يعلق على النص بالحواشي.

و من هنا جاءت صيحة **طه حسين** في الدعوة إلى أن يكون الباحث مستقل النظر، موضوعي التفكير، و غير مقيد بالآراء السابقة التي قيلت في موضوع بحثه، ملقيًا بزمام بحثه إلى المنهج العلمي وحده، و لتكن النتائج بعد ذلك ما تكون، كما أنّ الاختلاف في الرأي ليس سببًا من أسباب البغض، هذا الجانب الذي ألحّ **طه حسين** في طلبه و الدفاع عنه، و هو استقلال النظر، و الاجتهاد بالرأي، و الفكر و التحرر من أغلال النص المنقول، كان يقابله في الجانب الآخر الاحتكام إلى العقل و الاستناد إلى سلامة الاستدلال في استخراج الأحكام.

إذن يمكننا القول عن منهج **طه حسين** إنّه بمثابة حد فاصل بين عهدين، و أول محاولة منهجية يتحقق فيها الاتساق المذهبي بين النظرية الأدبية، و النظرية النقدية على أسس سليمة[2]. فهو القائل عن منهجه في الدراسة: «سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم و الفلسفة فيما يتناولون من العلم و الفلسفة، أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث، و الناس جميعًا يعلمون أنّ القاعدة الأساسية لهذا المنهج أن يتجرد الباحث من

(1) ماجد السامرائي، الثقافة و الحرية، قراءة في فكر طه حسين، ص146.

(2) محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث اتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية، 2000، ص 411، 412، 413.

كل شيء كان يعلمه من قبل، و أن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوًا تامًا و الناس جميعًا يعلمون أنّ هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين، و الفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج، و أقومها، و أحسنها أثرًا وأنّه قد جدّد العلم و الفلسفة تجديدًا»[1].

تجدر الإشارة أنّ هذا المنهج الذي تبناه **طه حسين**، قد لاقى معارضة شديدة وحادة آنذاك، و من المعارضات التي قيلت آنذاك أنّ فهم **طه حسين** للمنهج الشكي الديكارتي في حد ذاته لم يكن صحيحًا، على اعتبار أنّ غاية منهج الشك لم تكن للشك ذاته، و إنّما يتخذ الشك وسيلة لليقين، و خلاصة هذا المنهج ألا يقبل المرء لأمر على أنّه حقيقة إلا إذا قامت الدلائل البينة على صحته، و أنّ ديكارت مع ذلك كان يسلم بوجود أشياء لا يجادل فيها، مستشهدين بقول أحد دارسي تاريخ المذاهب الفلسفية بأنّ ديكارت قد آلى على نفسه أن لا يقبل المعلومات مهما كانت صفتها، و قوة الثقة الملازمة لها ما عدا الحقائق الخاصة بالعقيدة فإنّه لم يطبق عليها هذه الطريقة[2].

يمكننا القول كخلاصة عامة مما سبق إنّ **طه حسين** بكل خلفياته التراثية العربية و الغربية العقلية، قد أراد التوغل في مسارات الكتابة، وصولاً إلى العقل الذي كان يهمه من مخاطبته التأثير فيه، فاتحًا بذلك برؤيته، و منهجه، المنافذ على القديم الذي عمد إلى أن يلغي منه ثباته ربما ليعلم العقل كيف يتحرك باتجاه كل قديم، فيدخله ضمن بنائه بدل أن يكون أسيرًا له، فكان بذلك من أوائل الخارجين على المألوف، من المواضعات كزحزحته الباب العملاق للتاريخ، جاعلاً منه حركة حية غير بعيدة عما للحياة الجديدة من آفاق للفكر، من جانب، و من جانب آخر كان يهمه المنهج في الدراسة و النظر.

لقد كان لفكر **طه حسين**، تلك البصمة المغيّرة، و المحَوّرة، و المؤسِسة في الوقت نفسه لتحول جديد في مسار الثقافة العربية، فقد كان لمجيئه إلى الحياة الثقافية العربية بمنهجه، و تفكيره النقدي المبني على الشك أساسًا، أنّه وضع الذات العربية على المستوى الثقافي

(1)طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص23.

(2) محمود محمد الإستانبولي، طه حسين في ميزان العلماء و الأدباء، ص72.

و الحضاري في محورين أساسيين من إعادة إنتاج هذه الذات:

- إعادة إنتاج الذات العربية من خلال تراثها، و التي تركزت من خلال ذلك الامتداد الفكري ذي الرؤية العربية، و الذي مثل التواصل مع فكر النهضوين الأوائل في القرن الماضي.
- إنتاج الذات من خلال الآخر، الغرب الأوروبي، الذي كان يمتلك الحيوية في مجتمع حديث[1].

(1) ماجد السامرائي، الثقافة والحرية، قراءة في فكر طه حسين، ص142.

II- إدوارد سعيد و الاستشراق:

إدوارد سعيد المفكر الفلسطيني، الذي عاش جل حياته في الولايات المتحدة الأمريكية، الحامل لهموم وطن محتل، هو مثال و أنموذج المثقف الدائم الانشقاق، ممن يعيش عصره على نحو جدلي، يُدرج إشكالية الظواهر كبند محوري على جدول أعمال العقل، و يُخضع ملكة التفكير لناظم معرفي و منهجي هو النقد. هو ناقد، مفكر، ومنظر أدبي، يساري، علماني، حداثي، برز في الساحة النقدية الأمريكية، قبل العربية، منذ سبعينات القرن الماضي(1).

هو القائل: «أعتقد إنّني شعبان في واحد، أشعر أحيانًا أن لا مقام لي في أية ثقافة، أنا هوية متناقضة، تعددية لست هوية أحادية ثابتة و متجانسة، إنّني مخلوق الدرب الذي سرت عليه، مخلوق تاريخي، مخلوق اللغات و الثقافات التي اشتققت نفسي منها و لكنّها لم تعد بالنسبة إلي العلة الرئيسية لوجودي، إنّها جزء من هذه الصورة الشاسعة التي أسميها المنفى الذي بات عندي حقلاً كريماً بعض الشيء، في منح الفرص»(2). هو المدرج اسمه في قائمة المفكر المنفى، فسواء كان النفي قسريًا، أو اختياريًا فهو استعارة حية من لحم، و دم لفكرة المنفى، و لأنّه فلسطيني تحديدًا فربما تكون مرارة و قسوة المنفى مرارات.

و القائل: «حين سأله **دافيد بار سامیان** كيف تتعامل مع قضية تهديدك بالقتل؟ لا أفكر بالأمر كثيراً، إذا تابعت التفكير في أي مشكلة من ذلك النوع، فإنّ الأسوأ يكون قد حصل عن طريق جعلك عاجزًا عن العمل، إنّه لأصعب على أولئك الناس مما هو عليك الأمر الأساسي أن تستمر في طريقك و تذكر أنّ ما تفعله و تقوله يعني أكثر بكثير من مسألة كونك آمنًا أم لا»(3).

هذا التكوين السعيدي أفرز ناقد، بل منظّر نقدي، كان من الرواد الذين فتحوا ملفات الاستشراق، من منظور جديد مختلف عن القراءات الاستشراقية التقليدية، **الاستشراق** هذه المدونة التي طرح من خلالها كمًا من الرؤى، و القضايا النقدية بمنظار المناهج الحديثة التي كانت تضج بها الساحة النقدية الغربية آنذاك، و الأمريكية خاصة. لقد كان في الطليعة و الريادة ممن

(1) صبحي حديدي: رحيل الفلسطيني الطائر إدوارد سعيد، مجلة القدس، ع4464، 2003.

(2) من حوار مع إدوارد سعيد في باريس 1994، مجلة القدس، ع4464، 2003.

(3) إدوارد سعيد: القلم و السيف، حوارات مع دافيد بارسمايان، تر توفيق الأسدي، دار كنعان للدراسات و النشر، دمشق، ط1، 1998، ص9.

حللوا الخطاب الاستعماري، فقد استطاع من خلال مدونة **الاستشراق** أن يفتتح حقلاً من البحث الأكاديمي هو الخطاب الاستعماري، فدراسته للاستشراق هي دراسة خطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة، و الإنتاج الثقافي[1].

II-1- إدوارد سعيد و الخطاب ما بعد الكولونيالي في مدونة الاستشراق :

إنّ الخطاب ما بعد الاستعماري، أو ما بعد الكولونياليpost_ colonialisme، و إن لم يُضبط بهذا الاسم علنًا إلا مع أواخر العقد الثامن من القرن الماضي تحديدًا سنة 1985 من قبل الناقد الأسترالي **Simon during سيمون ديورنج**، إلا أنّ الفضل في تحديد فضاءات ما بعد الكولونيالية، يعود إلى مدونة **إدوارد سعيد Orientalism الإستشراق** التي نشرت لأول مرة سنة1978، التي ومع صدورها أضحت مادة أساسية، ومرجعًا أساسيًا في أدبيات الدراسات الثقافية الما بعد كولونيالية، إلا أننّا ننوه أنّ مدونة **الإستشراق** في مضمونها العام، مثلت بحق تلك المحاولة الأكثر شمولية و نضجًا من وجهة النظر العربية_الشرقية التي حفرت ونقبت في جذور الاستشراق، بل إنّ هناك من يذهب إلى أنّ **إدوارد سعيد** في هذه المدونة، يكون قد اقتفى أثريات **Michel Foucault ميشال فوكو** و نقل عدتها إلى ميدان الاستشراق، فقد أراد أن يوضح كيف إنّه، أي الاستشراق، يقوم على نفي الغرب للآخر المهمش، و من جهة ثانية يقوم الغرب من خلال الإستشراق بإنتاج ذاته عبر تصوراته[2].

و في نفس التوجه والمضمار دائمًا، يمكننا القول إنّ الاستشراق **«**كان نقلة **إدوارد سعيد** الحاسمة نحو تحليل العلاقة بين القوة، و المعرفة، و أداء الخطاب الاستشراقي العام لوظيفة تعبيرية و سياسية، و تخييلية خدمت السياسات الاستعمارية، و شكلت جزء لا يتجزأ من مناخات صعود الإمبريالية**»**.[3]

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص158.

(2)خيري منصور: الإستشراق و الوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2001، ص19، 20.

(3)إدوارد سعيد: تعقيبات على الإستشراق، تر صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1996، ص19، 20.

و إذا أردنا أن نوجز بصورة دقيقة ماهية هذا النوع من الدراسات الما بعد كولونيالية، و التي عرفت إرهاصاتها الأولى مع المدونة السعيدية الاستشراقية، نقول إنّها تمثل حقل دراسي واسع، يتناول دراسة كلية للنصوص التي تساهم أو ساهمت، في السيطرة على الحضارات و الثقافات الأخرى، و كذلك النصوص التي أتت أو تأتي ردًا على تلك النصوص، بهدف تصحيح أو تصويب ما تحاوله النصوص المسيطرة المتمثلة في الخطاب الغربي. بمعنى أنّ التركيز في هذا النوع من الدراسات يبدو منصبًا على النواحي الإيديولوجية، و السياسية أكثر منه منصب على أو موجه إلى، النواحي الجمالية، لكنّه أيضًا معني بربط و تحديد الجمالي بإيديولوجية هذا الجمالي[1].

إذن يمكننا القول إنّ هذا النوع من الدراسات قد فتح الباب على مصراعيه في الساحة النقدية العربية، من أجل إعادة النظر في تلك النصوص، و النتاجات الأدبية عمومًا شعرًا كان أو سردًا، و التي كُتبت إبان، و بعد الفترات الاستعمارية سواء كان أصحابها منتمين إلى الذات المستعمَرة، على شاكلة الروايات المكتوبة بالغة الفرنسية إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، أو المنتمين للآخر المستعمِر ككتابات Albert camus **ألبير كامو** مثلاً في روايته L'étrange **الغريب** و **Franz fanon فرانز فانون** في روايته **black skins White maskes بشرات سوداء و أقنعة بيضاء**. في هذه النقطة تحديدًا يقول **إدوارد سعيد** في كتابه **القلم و السيف**: «أعتقد إنّك لو عشت خلال فترة النزاع الكولونيالي، تستطيع العودة إلى هذه النصوص، و قراءتها بطريقة حساسة فإذا شعرت، من ناحية أخرى، أنّ الأدب أدب فحسب لا علاقة له بأي شيء آخر، عندها تصبح وظيفتك فصل الأدب عن العالم، و بمعنى من المعاني، أعتقد أنّ هذا يشوهه و يبتره عن تلك النواحي التي تجعله أكثر إثارة للاهتمام، و أكثر، في كونه جزء من النزاع الذي كان قائمًا. أريد أن أثير تحقيقات جديدة، و مجددة لهذه النصوص بطرق تجعلها تقرأ على نحو أكثر تشكيكًا، أكثر استفسارًا و أكثر بحثًا»[2].

(1)حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007، ص87.

(2)إدوارد سعيد، القلم والسيف، حوارات مع دافيد بارسمايان، ص69، 70.

و من أجل أن تتوضح أكثر معالم هذه الدراسات الما بعد كولونيالية، ارتأى بعض الدارسين تصور إطار عام، يتضمن مجموعة من الأسئلة أو المحاور التي يمكن أن تناقشها الدراسات النقدية للنصوص الأدبية، التي تندرج ضمن هذا الحقل و من هذه الأسئلة مايلي:

- هل النص موضوع التحليل نص منتج من المستعمِر، أنتجته إيديولوجية المركز، أم نص منتج من المستعمَر أنتجه الهامش؟.
- كيف يقوم النص، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بتمثيل الجوانب المختلفة للاضطهاد الاستعماري؟.
- هل هناك أوجه شبه ذات دلالات بين آداب الأمم التي خضعت لتجربة استعمارية؟ و هل يستطيع، انطلاقًا من ذلك، أن يقارن بين آداب الشعوب التي تعرضت أراضيها للغزو الاستعماري، كما يمكنه المقارنة بين الأدب الذي أنتجته الشعوب الأوروبية خلال فترة استعمارها للبلدان الأخرى؟.
- هل يعلمنا النص شيئًا من الإيديولوجية الاستعمارية أو الإيديولوجية المعادية لها؟[1]

كما يمكن القول أيضاً عن الخطابات ما بعد الكولونيالية، أنّها خطابات نشأت في الغرب، و إن قادها نقاد غير غربيين، كما هي عند **إدوارد سعيد، هومي بهابها، أميلكار كابرال، جاياتري سبيفاك، فرانز فانون، بول سنغور**. فقد أسفر هذا الاتجاه عن كشف للتحيزات العلمية في الاتجاهين، اتجاه الآداب الغربية في تمركزها، و تناولها لما عدا الغرب من أنحاء العالم، و اتجاه الآخر المستعمَر، عادةً، و ما تحمله الذات المستعمرَة من إشكاليات في رؤيتها لنفسها و العالم.[2]

و إذا رجعنا تحديدًا إلى مدونة **إدوارد سعيد الاستشراق** باعتبارها حاملة بذور هذا الحقل النقدي الثقافي الما بعد الكولونيالي، لوجدنا أنّ هذه المدونة و مع صدورها، قد أثارت الجدل و الإهتمام الكبيرين في الساحة النقدية الغربية خاصةً، أنّ هذه المدونة قد وصلت إلى الساحة النقدية العربية، كمدونة مترجمة بعد ثلاث سنوات من صدور المدونة الأصلية المكتوبة باللغة الإنجليزية ترجمها الناقد السوري **كمال أبو ديب** الذي يوضح في مقدمته المترجمة للمدونة أنّه «كتاب عن الغرب و إشكالاته الفكرية، و الخلخلة الجوهرية في ثقافته، و المفارقات

(1)خالد سليمان: في أدب و نقد ما بعد الكولونيالية، مجلة علامات، ج54، م 14، 2004، ص91، 92.

(2) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص74.

الضدية الأساسية التي تقوم فيه، بين ما يعتبره مبادئ لتطوره الحضاري، البحثي، و العلمي و بين الطريقة التي يعاين بها الآخر، حيث تتم هذه المعاينة في إطار القوة، و الفوقية، و السلطة»[1].

لقد استطاع **إدوارد سعيد** من خلال مدونته أن يتغلل، و يحفر عميقًا في دراسة الاستشراق، ليتجاوز بذلك ذلك المفهوم الاستشراقي التقليدي فأضحى معه «خطاب أو إنشاء، لكنّه خطاب لا يعكس حقائق أو وقائع، بل يصور تمثلات أو ألوانًا من التمثيل، حيث تتخفى القوة و المؤسسة، و المصلحة، إنّه خلق جديد للآخر أو إعادة إنتاج له على صعيد التصور و التمثيل، مما يجعل من الاستشراق موضوع معرفة، باعتباره يخفي قوة أو سلطة، من بين مراميها طمس موضوع الواقع، و إعادة إنتاجه إنتاجًا تثوي فيه السلطة أو تتخفى فيه المؤسسة»[2].

هناك نقطة أساسية يجب ننوه إليها، ألا و هي أنّ نقاد الستينات و السبعينات، عمومًا، أمثال **إدوارد سعيد، أدونيس، الجابري، المسيري، العروي**...الخ و نظرًا للتغييرات السياسية خاصةً، و نهلهم من المناهج النقدية الغربية و تبنيهم لها، قد جعل تناولهم للكثير من القضايا المتعلقة بالثقافة، يتجاوز تلك الرؤية التقليدية الحاشدة بذلك الكم من المحظورات، فكسرت بالتالي طبوهات الحصار، و اتسمت تلك الأطروحات النقدية بالجرأة في الطرح و التناول، كإعادة قراءة التراث وفق التغيرات الجديدة، و طرح رؤى و حقول دراسية نقدية أدبية جديدة، كقضية الحداثة و حقل الدراسات الما بعد كولونيالية مثلاً. و في هذا الحقل الأخير مثلاً «عادةً ما يتم فصل الثقافة عمومًا عن السياسة، و المجالات الأخرى، فقد جاء **إدوارد سعيد** و أعاد ربطهما من خلال بحثه عن الأسباب التي حدت بالثقافة أن تتمظهر باستقلال أو بمنأى عما يجري في سياسات الدول من توجهات، ذلك أنّ لا محالة أن في باطن الثقافة مدلولات على ما تتبعه المجتمعات من سياسات، فمن خلال توجهه الفكري هذا يكون قد اخترق الحجاب الحاجز بين ميادين الثقافة و السياسة أو حتى الثقافة و الإقتصاد ليلتقط بذلك الخيط الرفيع بين ثقافة الغرب و إمبرياليته، تلك الثنائية الثقافية السياسية التي تسعى بلا شك إلى فرض

(1) إدوارد سعيد: الإستشراق، تر كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، 1991، ص4.

(2) سالم يفوت: حفريات الإستشراق، في نقد العقل الإستشراقي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص8.

السلطة و الهيمنة على الآخر المستعمَر المهمش»[1].

فقد دشّن **إدوارد سعيد،** في قراءته للاستشراق، حقل الدراسات الما بعد كولونيالية تحديدًا، حيث تناول في مدونته الكثير من القضايا المتعلقة بنظرة الآخر (الغرب) إلى المهمش، متأثّرا **بحفريات المعرفة لميشال فوكو،** ففي حديثه عن الخطاب الما بعد كولونيالي، نجده قد استقى مفهوم تحليل الخطاب من ماهية الخطاب عند **ميشال فوكو** الذي يرى أنّ «الخطاب الذي ننوي تحليله يقوم على مبدأ أساسي ألا و هو التخلي عن فكرتين متلازمتين: **أولهما** ترى استحالة الوقوف داخل نظام الخطاب على انفصال حقيق، من جراء الاقتحام المباغت لحدث جديد، و أنّ وراء كل بداية مظهرية يكمن، دائمًا، أصل خفي، بلغ من الخفاء حدًا يصعب معه علينا تملكه و إحكام القبضة عليه. هذه الفكرة مرتبطة بفكرة أّن كل خطاب ظاهر، ينطلق سرًا و خفية من شيء ما تمّ قوله، هذا الما سبق ليس مجرد جملة تمّ التلفظ بها، بل هو شيء لم يُقل أبدًا، إنّه خطاب بلا نص، و كتابة ليست سوى باطن نفسها، أمّا **ثانيهما** فقوامها تأويل و إنصات لما قيل من قبل و الذي في نفس الوقت لم يُقل أبدًا»[2]. فهو عمومًا في مدونة **الإستشراق** يبين كيف «أنّ الصورة الغربية عن الشرق، تلك الصورة التي صاغتها أجيال من المشتغلين بالعلم، تنتج أساطير عن كسل الشرقيين، و خداعهم في نزعتهم اللاعقلية، و يتّبع إدوارد سعيد منطق نظريات فوكو بتحديه هذا الخطاب عن الشرق، فليس ثمة خطاب ثابت لكل الأزمنة، و إنّما الخطاب سبب و نتيجة على السواء، و هو لا يستخدم القوة فحسب بل يستثير المعارضة»[3].

يمكننا القول و كخلاصة عما سبق عن الدور الذي لعبته مدونة "**الإستشراق**" لـ**إدوارد سعيد** في تدشين هذا الحقل الدراسي الأدبي النقدي الما بعد كولونيالي أنّه استطاع شق نظرة جديدة، و فتح بابًا في قراءة الأدب الثقافي الغربي، و فضحه و تعريته موضحًا بجلاء نظرة الغرب للآخر المهمش، الشرق خاصةً، و بيّن أنّ الأفكار و المبادئ التي قامت عليها سيطرة

(1) نديم مجدي: أثر الإستشراق في الفكر العربي المعاصر عند إدوارد سعيد، حسن حنفي، عبد الله العروي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005، ص156.

(2)ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1987، ص23. 24.

(3) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998، ص150.

الغرب و استعماره للشرق، قد وجدت في المنتج المعرفي الثقافي الاستعماري ما يبررها و يقويها. و يكون بذلك فد تناول جانب جديد في الطرح، و التناول فيما يخص الدراسات الثقافية و أخرجها من ثوبها التقليدي[1].

(1) خالد سليمان، في أدب و نقد ما بعد الكولونيالية، ص101.

III- محمد عابد الجابري و نقد العقل العربي:

إنّ الاهتمام بالتراث و دراسته وفق رؤى و وسائل إجرائية مغايرة لما كانت عليه سابقًا، قبل العصر الحديث، قد برزت منذ ثلاثينات القرن الماضي في كتابات جيل من الكتاب و النقاد منهم **طه حسين** و **العقاد**، و لكنّها مع بواكر السبعينات أخذت تتحول إلى قاسم مشترك بين كتابات عربية آخذة في الاتساع، أفصحت عن نفسها في كل التيارات، و النتاجات المعبرة عن الثقافة العربية المعاصرة، و قد ترافق ذلك مع بروز اتجاهات نظرية نقدية تدعو إلى إعادة النظر في الثقافة العربية عمومًا.(1)

برز في الساحة النقدية العربية نقاد تطعّموا بالجو السياسي آنذاك، أي منذ الستينات، كان حدثه الأبرز هزيمة 1967، و الذي عدّه الكثيرين انكسارًا حضاريًا للعرب. هذا الوضع أفرز «خطابًا ثقافيًا عربيًا أخذ يعيش حالة من التأزم، و الجيشان و من الشعور بخيبات أمل عميقة، إلى جانب أشكال أولى للبحث النقدي الصارم فيما آل إليه الوضع»(2). و **محمد عابد الجابري** كان واحدًا من أولئك النقاد الذين تشبّعوا بحيثيات هذه المرحلة، و «تميزوا بجرأتهم في مواجهة المشاكل التي كانت تُطرح على الثقافة العربية عمومًا، و الثقافة المغربية بصفة خاصة، و بإقدامهم على التنظير الذي يعتمد الأعمال الشخصية للفكر أكثر مما يعتمد على نقل نظرية، أو على إرجاعنا إلى سلطة مرجعية»(3).

فقد كانت له رؤيته الخاصة في قراءاته النقدية للثقافة العربية، التراث العربي، و العقل العربي هذا الأخير الذي عمل على تفتيته سواء في بنيته، أو تكوينه، وصولاً إلى نقده للعقل السياسي و الأخلاقي. كانت نظرته للثقافة العربية بوصفها الإطار المرجعي للعقل العربي، و التراث الذي أخرجه من دائرة الدراسات التقليدية. و لكي نتعرّف على رؤيته النقدية فيما يخص العقل العربي، يكون لزامًا علينا أن نُعرّج علي رؤيته للتراث، على اعتبار أنّ التراث هو المهاد الأساسي الذي انطلق منه.

---

(1)طيب تيزيني: من الاستشراق الغربي إلى الاستغراب المغربي، بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي و في آفاقها التاريخية، دار الذاكرة، دمشق، ط1، 1996، ص139.

(2) المرجع نفسه، ص140.

(3) محمد عابد الجابري: التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص266.

III– 1 . الجابري و التراث:

خصوصية مرحلة السبعينات على الإنسان العربي، بالذات الناقد، و التي انكسرت فيها مبادئ القومية و الوحدة العربية، أفرز جوًا مضخّمًا بالمرارة، و بضرورة إنجاز نقد ذاتي، في هذا الجو طفت قضية التراث على سطح الحدث الثقافي، بل كانت هذه القضية الحدث الأهم في الحياة الثقافية العربية، كما طفت على سطح الحدث المذكور حركة جديدة تحمل عناوين مشاريع، و أبحاث، و رؤيات، و دراسات فكرية عامة، و فكرية تراثية على نحو الخصوص، **فالجابري** كان من مواكبي هذه الحركة، كرّسه مشروعه النقدي الذي دعا فيه إلى اختراق ما كان يمثل حصنًا و حكرًا ضمن الأوساط الدينية السلفية، أي حصن التراث العربي إجمالاً و في بعده الإسلامي تحديدًا. و راح يبرز للعيان أنّ المعركة على التراث تتشخص أكثر فأكثر بحقلين اثنين هما: – الحقل المنهجي النظري و — الحقل التطبيقي.

الحقل الأول تبلور بصيغة السؤال الآتي: **–** ما المنهج الذي يحقق شرائط طرح القضية التراثية على نحو يستجيب لمقتضيات البحث العلمي الدقيق؟

–الحقل الثاني اتجه للإجابة عن السؤال الآتي: **–** ما الذي تنطوي عليه مقولة التراث بصفة عامة، و التراث العرب الإسلامي بصفة خاصة؟

ففي تناوله لقضية التراث، أعلن **الجابري** بطلان كل المحاولات البحثية على صعيد التراث العربي الإسلامي، و ذلك بدعوى أنّها جميعها قراءات سلفية، و يرى أنّه قدّم القراءة البديل عن كل تلك القراءات التي اعتبرها السائدة في حقلها في الفكر العربي و هي التيار السلفي*، القراءة الأوروباوية*، و السلفية الماركسية*[1].

*التيار السلفي في رأي الجابري هو القراءة السلفية و هي قراءة تطرح العلاقة بينها و بين حضارتنا مستخدمة فعل الاستعادة، و في طرح العلاقة بينها و بين تراثنا تستخدم لفظة الإحياء. القراءة السلفية = قراءة إيديولوجية.التراث = الماضي.

*القراءة الأوروباوية حسب الجابري هي القراءة الاستشراقية. فالتراث يُقرأ قراءة أوروباوية النزعة تقدم نفسها كقراءة عملية تتوخى الموضوعية، و تلتزم الحياد و تنفي أن تكون لها أي دوافع نفعية أو أهداف أيديولوجية. عن محمد عابد الجابري: نحن و التراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 1993، ص14.

*السلفية الماركسية حسب الجابري هي القراءة اليسارية و تتحدد في هذه القراءة العلاقات بين المستقبل و الماضي و يمثلها مشروعين اثنين — مشروع الثورة المعلقة و مشروع التراث المطلوب إعادته للقيام بتأصيل الثورة.

(1)طيب تيزيني، من الإستشراق الغربي إلى الإستشراق المغربي، بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي و في آفاقها التاريخية، ص154.

و كان الأساس الذي انطلق منه، هو تشكيل رؤية جديدة تخلّصنا من الإشكالات التي وضعتنا فيها الرؤى التي كانت سائدة لتراثنا، فكرّس بالتالي وسائله الإجرائية النقدية من أجل مراجعة المواقف، لأنّ دراسة التراث في حاجة إلى رؤية جديدة شمولية، واعية تتخطى الحواجز و تتجاوز الدوائر، و تنظر إلى الأجزاء في إطار الكل، و تربط الحاضر بالماضي في اتجاه المستقبل، رؤية يتحدد بها كل من الموقف و المنهج. فأصبح الموضوع الأساسي هو البحث عن رؤية جديدة، تتعلق بالتعامل مع تراثنا الثقافي من منطلق تحررنا من المأزق النظري الذي وضعتنا فيه القراءات السابقة لهذا التراث(1).

فقراءة **الجابري** للتراث قراءة نقدية، وصل خلالها إلى نتيجة مفادها أنّه يرتكز على نهج قياسي فقهي ثابت، هو قياس الغائب على الشاهد الذي ما يزال يعبر عن بنية العقل العربي الراهن، و يقوم من هنا، بالدعوة إلى حتمية تجاوز هذه البنية الفكرية القياسية، و العمل على تحرير العقل من المرجعية التراثية، و المرجعية الأوروبية في الوقت نفسه، و بذلك يتم تحقيق الإستقلال التاريخي للتراث العربي. و يتم ذلك في رأيه من خلال التراث نفسه، و من داخله بالاستناد إلى جانبه العقلاني، كما هو الحال عند ابن رشد و ابن خلدون(2).

مما سبق، أي من خلال رؤية الجابري النقدية للتراث سواء لعلاقتنا به، أو في فهمنا له في تاريخيته و موضوعيته، ينطلق في نقده للعقل العربي.

III– 1–1–. الجابري و العقل العربي:

بوسائله الإجرائية الجابرية «الخاصة يكتشف الجابري أنّ نقد العقل العربي هو القاعدة المعرفية لكل قراءة تريد لذاتها أن تكون علمية لتراثنا من جهة، و للنظر في الكيفية التي يعالج بها العقل العربي القضايا و المشاكل التي تواجهه من جهة أخرى»(3). فقد جعل العقل العربي مجالاً لدراسته كإجراء نقدي علمي جديد لدراسة التراث العربي و الثقافة العربية عمومًا، و جعل هذه المهمة، أي نقد العقل العربي، تُنجز عبر ثلاث مراحل:

(1) محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، ص268، 271.

(2)بشير إبرير: مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات، ج 49، م13، سبتمبر 2003، ص597.

(3)محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، ص272.

III- 1-1- أ المرحلة الأولى:

مثّل هذه المرحلة النقدية الجابرية مدونته النقدية المعنونة با "**الخطاب العربي المعاصر**" التي كانت بمثابة «تشخيص الأعراض، ذلك لأنّه لكي ننقد العقل العربي يكون علينا أن نمسك هذا العقل في حالة دينامية فنتعرف عليه من خلال ما يعالجه من قضايا»[1]. و تتوضح هذه الفكرة أو هذا الرأي، عندما يقول **الجابري** في كتابه **الخطاب العربي المعاصر**: «إنّ هدفنا ليس بناء هذا الخطاب بصورة ما، بل إبراز ضعفه و تشخيص عيوبه و ثغراته استجلاءً لصورة العقل العربي من خلاله»[2]. من خلال هذا القول، نصل إلى فكرة مفادها إنّ دراسة الخطاب العربي هي السبيل و المعْبر إلى نقد العقل الذي صدر عنه هذا الخطاب.

III- 1-1-ب- المرحلة الثانية:

و يمثل هذه المرحلة مدونة **الجابري** الموسومة با "**تكوين العقل العربي**"، و هي الجزء الأول من سلسلته النقدية التي خصّصها لدراسة و نقد العقل العربي، و اتجه **الجابري** في هذه المدونة إلى البحث عن «جذور الخصائص التي لاحظها على الخطاب العربي المعاصر، و البحث عن هذه الجذور كان في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية، و نجدها في مكونات العقل العربي الثلاثة المتصارعة البيان، العرفان، و البرهان و قد حاول أن يتتبع تاريخ كل نسق من هذه الأنساق الثلاثة و الكيفية التي غدا بها أحد مكونات العقل العربي»[3]. يوضح **جورج طرابيشي** هذه المكونات العقلية الجابرية بقوله: «إنّ البرهان يطابقه المعقول العقلي، و البيان يلازمه المعقول الديني، أما العرفان فيحتل موقعه في أسفل الهرم بوصفه مملكة اللامعقول المظلمة»[4]. و في نفس المجال، يقترح ناقد آخر للدراسة العقلية الجابرية و هو **طه عبد الرحمن** صيغة ثلاثية بديلة لمراتب العقل عند الجابري و هي «عقل حصيف أساسه البرهان، و عقل ضعيف أصله البيان و عقل سخيف سببه العرفان»[5].

(1)محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، ص 272.

(2)محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص177.

(3)محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، ص 273.

(4) جورج طرابيشي: إشكاليات العقل العربي، دار الساقي، بيروت، ط1، 1998، ص285.

(5) طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 45، 46.

III- 1-1-ت- المرحلة الثالثة:

و يمثل هذه المرحلة، الجزء الثاني من سلسلة **الجابري** في نقده للعقل العربي و هي مدونته الموسومة بـ "**بنيـة العقـل العـربي**" و قـد خصّصـه «لفحـص آليـات الـنظم المعرفيـة الثلاثـة، و فحـص مفاهيمهـا و رؤاهـا، و علاقـة بعضـها بـبعض ممـا يشـكل البنيـة الداخليـة للعقـل العربي»[1]. يقدم **الجابري** في ختام دراسته لبنية العقل العربي، أهدافه من نقده لهذا للعقل، و قد جعلها تتمحور و تهدف، إلى تحريره من سلطاته المرجعية، و تغيير بنيته التي عاقته عن تحليل القضايا المطروحة عليه تحليلاً موضوعياً.

كيف ذلك؟

من أجل الإجابة عن هذا السؤال، يرد **الجـابري** موضحًا «أنّ تغيير بنية العقل العربي و تأسيس أخرى، لا يتم إلا بالممارسة، ممارسة العقلانية في شؤون الفكر والحياة، و في مقدمة ذلك الممارسة العقلانية النقدية على التراث، الذي يحتفظ بتلك السلطات على شكل بنية لا شعورية. إنّ السلطات التي تحكم العقل العربي اليوم هي، كما شرحنا ذلك من قبل، عناصر في بنية مُحصلة من نظم معرفية تؤسس الثقافة العربية الإسلامية و تؤطرها، و بالتالي تحكم العقل الذي ينتمي إلى هذه الثقافة»[2].

هذا التقسيم المرحلي الذي قمنا به، كان بمثابة تصنيف أو ترتيب لمدونات **الجـابري** النقدية العقلية، ذلك أنّ نقده للعقل، لم يكن وليد مدونة أو اثنين، بل كان عبر سلسلة نقدية متواصلة، و هو في هذه السلسلة، انطلق من جملة من الأسس، أو بمعنى أصح فرضيات معينة، إحدى هذه الفرضيات هو تمييزه بين العقل المكوِّن و العقل المكوَّن، فرأى في الأول تجسيدًا لمبدأ الفاعل المنتج ،و في الثاني تحقيقًا لمبدأ المفعول المنتج، و قد سلك في ذلك نفس المسلك، بل نفس الفرضية التي انطلق منها **لالاند**، فمفهوم العقل العربي، حسب **الجابري**، ينطبق أكثر على العقل المكوَّن كما تشّكل في الثقافة العربية، و بواسطتها، أي بوصفه جملة المبادئ

---

(1)محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، ص273.

(2) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط9، 2009، ص568.

و القواعد التي تقدمها الثقافة العربية للمنتمين إليها كأساس لاكتساب المعرفة[1].

فقد جعل **الجابري** العقل العربي في مضمار واحد مع الثقافة، فالعقل هو ما خلفته و تخلفه الثقافة العربية في الإنسان العربي بعد أن ينسى ما تعلمه في هذه الثقافة. إنّ ما يبقى هو الثابت، و ما يُنسى هو المتغير، إنّ مايبقى هو ثوابت الثقافة العربية هو العقل العربي ذاته.

فهو، و من خلال نقده للعقل العربي، يدعو إلى قراءة تتخلص من السلطة المرجعية التقليدية، فعلى الصعيد المعرفي مازال المثقف العربي كما كان منذ العصر الأموي، يستهلك معارف قديمة على أنّها جديدة، سواء كان مصدرها عربياً (خالصًا)، أو كانت من (الدخيل) الوافد، تلك كانت حالته بالأمس و تلك هي حاله اليوم[2].

و من أجل أن يتحرر المثقف من هذه القوقعة الماضوية، إن صحت التسمية، فعليه مثلاً أن يتجاوز الأسئلة الخاطئة من مثل: – ماذا نترك من التراث و ماذا نأخذ؟ للدخول في مواجهة الأسئلة الحقيقية: – كيف ينبغي أن نفهم و من أين يجب أن نبدأ؟ من أجل التغيير، من أجل النهوض[3].

(1) طيب تيزيني: من الإستشراق الغربي إلى الاستغراب المغربي، بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي و في آفاقها التاريخية، ص86، 87.

(2) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، 1984 ص38، 43.

(3) محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، ص274.

IV- أدونيس و الثابت و المتحول:

أدونيس أو علي أحمد سعيد، تجربة بل من أبرز التجارب العربية النقدية و الإبداعية التي برزت منذ خمسينيات القرن الماضي، و التي زلزلت بل خلخلت مفاهيم إبداعية، و نقدية لطالما صُنفت في خانة المتعارف عليه، نظّر، قعّد، جدّد، غيّر، حوّر في قضايا نقدية عدة، كُفر و هوجم، و حورب كما أثّر في المقابل و جعل له مؤيدين فأضحى، بالتالي، مدرسة نقدية إبداعية عربية لها مؤيديها و معارضيها، لقد أثرى بحق مكتبتنا العربية، إبداعًا و نقدًا، بمواد و قضايا كانت مفقودة فيها. لقد كان من الدعاة إلى التغيير بل إلى الثورة، بالذات، على تلك الدراسات الثقافية التقليدية إذ ما الداعي، في نظره، إلى الأخذ بها دون تطويرها وفق أدوات ووسائل إجرائية جديدة، قد نرى في زاوية من الزوايا، إنّه تكملة واسعة لمسيرة يكون قد بدأها **طه حسين** في مطلع العشرينات بالضجة التي أثارها حوله.

أدونيس الناقد، على اعتبار أنّنا سنركز على **أدونيس** الناقد، لا **أدونيس** المبدع، آثر منذ بداية ظهوره أن يتخفى، اسميًا، تحت مسمى هذا الرمز الأسطوري الدال، حسب الأسطورة، على الخصب، و النماء، و البعث و كأنّ هذا الرمز، قد أضحى هوية حقيقية لعلي أحمد سعيد والذي عبّر «عن هذا الخط الواضح الذي بشكل موقفه الإبداعي و الفكري على السواء، و الذي يظل يجسد همومه و آلامه في محاولة العثور على وطن جديد، إنسان جديد، و فكر جديد»[1].

هو المبدع المفكر، و الناقد المثير للجدل، صاحب المسيرة الحافلة بالشعر، و النقد، و المعارك الفكرية الثقافية، و الاتهامات، و الريادة، و التساؤلات على امتداد المساحة التي تشغلها أرائه النقدية و أعماله الإبداعية، إنّه كمن يلقي بالأسئلة، فلا يجد إلا الأسئلة أو الاتهام ردًا عن الأسئلة التي طرحها. أن تتورط في الكتابة عن دراسة نقدية أو كتابة إبداعية لناقد على شاكلة **أدونيس**، معناه أن تلتزم التحديد و التخصيص كي لا تدخل في دوامة التيه، على اعتبار أنّك في مواجهة كم متحرك من الفكر المترامي الأطراف المتعدد الجبهات.

(1) محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية الشعر، المسرح، النقد الأدبي، ص193.

هو الناقد الذي أراد من خلال خرجاته النقدية، أن يُغّير، أن يثور على دراسات ثقافية تقليدية قارة، أن يُقدم رسالة أساسها أنّ «رسالة الفكر هي النفي، و نفي الوضع من أجل تغييره و تطويره، فالفكر أساسًا رفض و ثورة، و بالرفض يتغير الواقع، و الفكر الذي لا يغير لا يكون فكرًا بل يكون تبريرًا، فالفكر هو البادئ بالتغيير و العامل على تحقيقه»[1].

و لأنّك لست مع مبدع و حسب، بل مع صاحب فكر و صاحب نظرة إلى الحياة، و العالم، سواء ما تعلق منها بالشعر أو بالنقد، فلا شك أنّ معالجته للقضايا التي يتناولها سيثير من خلالها شتى الأسئلة الفلسفية، التي تكشف عن بصيرة فلسفية نافذة، بل إنّ استرساله في طرح أفكاره يجعل المتلقي يحس و أنّها تسيل من قلمه بعفوية مقلقة لا يظهر فيها أي أثر كبير لمخاض، أو معاناة فكرية شاقة، أو أي اهتمام بتبيان تفوق هذه الأفكار على الأفكار المناهضة لها، بل أكثر من ذلك، إنّنا لا نلاحظ حتى اعترافًا منه بأنّ هناك اعتراضات شتى على هذه الأفكار، من جهات لها أهميتها في عالم الفكر و الفلسفة، و أنّ الأخذ بهذه الأفكار مشروط بإعطاء إجابة معقولة و مقنعة عن هذه الاعتراضات[2].

هو القارئ و الدارس لتراثنا العربي حتى النخاع، بل المثخن بهذا التراث أدبًا كان، أم دينًا، أم سياسةً، أم تاريخًا، أم فلسفةً. و هو في الوقت نفسه المتأثر و المشبّع بالمناهج الغربية الحديثة، حدّ تصدره الريادة في تناول الكثير من القضايا النقدية التي ظهرت عند الغرب، ترجمتها مجلة شعر، هذه المجلة الذي كان أحد أبرز أعضائها المؤسسين، و المؤثرين فيها منذ تأسيسها في منتصف العقد السادس من القرن الماضي، المجلة التي كانت المنبر الأدونيسي القاطب لمختلف القضايا التجديدية، سواء إبداعًا، أو حتى نقدًا و فكرًا، و قد مثّل جانبها الإيجابي صدمة الوعي العنيفة التي طرحتها. فقد كُنا بحق بحاجة إلى قدر عنيف من الصدمة حتى يتيقظ الوعي، و يحدث التغيير، و تتبلور الثورة. فقد مثلت هذه المجلة، منبر ما يسمى بالحداثة، و كأنّها مثلت نوعًا من الجذرية في الحداثة. فكانت المهد الذي شهد مخاضات و ولادة قصيدة النثر يكفي أنّها أول من نشر قصائد **محمد الماغوط** و **أنسي الحاج** النثرية[3].

(1) حسن حنفي: في فكرنا المعاصر، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1983، ص18.

(2) عادل ظاهر: الشعر و الوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ط1، 2000، ص15،17.

(3) جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوار مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ص59.

كما ارتبط **أدونيس**، أكثر ما ارتبط، بفكرة الحداثة و قراءاته التجديدية للقضايا الثقافية و التراث، و لقد تفجّر هوسه بالتراث و الحداثة في مدونته النقدية **الثابت و المتحول**.

IV- 1- أدونيس بين التراث و الحداثة في مدونة الثابت والمتحول :

إنّ الرؤية النقدية للتراث، الذي يشكل رافدًا مهمًا من روافد ثقافتنا العربية، و الذي عرف قفزته المحورية، منذ أن ألقى **طه حسين** في أفق حياتنا الثقافية قنبلة "**في الشعر الجاهلي**" لم يكف منذ ذلك الحين وعي المثقف العربي عن التساؤل عن ماهية التراث و عن علاقته به، و قد تأسس منذ ذلك الحين وعي جديد، مؤداه أنّ الماضي شأنه شأن الحاضر، ليس خيرًا كله بل هو ذلك المزيج من الخير و الشر، من الخطأ و الصواب، من عناصر التقدم و قوى التخلف، و بالتالي كُسرت الحقيقة القارة المبنية على فكرة التقديس، و التبجيل لكل ماهو تراثي و تقليدي، و حلت محلها تلك الحقيقة الداعية إلى مساءلة هذا التراث، بل و مجادلته، و تطوير الوسائل الإجرائية في تناوله و مناقشته[1]. تلك هي القاعدة التي واصل من خلالها **أدونيس**، و بطريقة أوسع و أجدّ، مسيرة **طه حسين** في قراءة التراث وفق رؤية جديدة.

و بإصدار **أدونيس** لمدونته النقدية "**الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب**" في أجزائه الثلاثة الجزء الأول "**الأصول**"، الجزء الثاني "**تأصيل الأصول**"، الجزء الثالث" **صدمة الحداثة**" تبلوّر ذلك الجهد البالغ الجدية في متابعة، و تحليل تراثنا الثقافي منذ ظهور الإسلام حتى اليوم، بل هو موسوعة تكشف عن معرفة مستفيضة و عميقة بالمصادر الأساسية لهذا التراث، بما يتسم فيه بذلك المنهج المحدد و الجسارة الفكرية، ذلك إنّه لم يتسم بالسطحية بل على العكس تمامًا، هو دراسة تحليلية نقدية كان الهدف منها بالدرجة الأولى تحقيق، تجذير و تثوير موقفنا الثقافي العربي عامةً[2].

(1) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليّات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 2005، ص227.

(2) محمود أمين العالم: الوعي و الوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، دار النجاح الجديدة، القاهرة، ص222.

قبل أن نتوقف عند رؤية **أدونيس** للتراث، نشير إلى الفكرة الأساسية التي انطلق منها في مدونته النقدية **الثابت** و **المتحول** و التي كان قوامها محوران أساسيان ألا و هما: محور الثبات و محور التحول:

– محور الثبات يعرفّه **أدونيس** بأنّه و في «إطار الثقافة العربية، هو الفكر الذي ينهض على النص، و يتخذ من ثباته حجة لثباته هو، فهمًا و تقويمًا، و يفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص، و بوصفه، استنادًا إلى ذلك، سلطة معرفية»[1].

– محور التحول و الذي يوضح معناه من منطلق أنّه «الفكر الذي ينهض، هو أيضًا، على النص لكن بتأويل يجعل النص قابلاً للتكيف مع الواقع و تجدده، و إما أنّه الفكر الذي لا يرى في النص أية مرجعية، و يعتمد أساسًا على العقل لا على النقل»[2].

يمكننا أن نستشف من توضيحه لدلالة هذين المحورين، أنّهما ليسا إلا مصطلحين إجرائيين يتيحان إمكانية التعرف على حركة الثقافة العربية، أي أن الثقافة لم تعد مع هذا المعنى الأدونيسي استذكارًا، أو استعادة للماضي، و إنّما أصبحت مشروعًا رمزيًا منفتحًا على المستقبل، كاشفًا قوة الإنسان و طاقاته الخلاقة، فكل أجزاء هذه السلسلة تدور حول الثبات و التحول عبر تراثنا الثقافي القديم و الحديث.[3]

IV– 1–أ– أدونيس و التراث:

ينطلق **أدونيس** في مفهومه للتراث، من كونه مفهومًا غامضًا، و في الوقت نفسه ترى الثقافة التقليدية السائدة، أنّه بمثابة الجوهر أو أصل لكل نتاج لاحق، و في تقدير **أدونيس** لا يصح النظر إلى التراث إلا في منظور الصراعات الثقافية، و الإجتماعية التي شكلت التاريخ العربي، و من هذا المنطلق و المنظور «لا يصح أن نقول إنّ هناك تراثاً واحدًا، و إنّما هناك نتاج ثقافي معين، يرتبط بنظام معين، في مرحلة تاريخية معينة، و على هذا فإنّ ما نسميه تراثًا ليس إلا مجموعة من النتاجات الثقافية التاريخية التي تتباين حتى درجة التناقض. لذلك لا يصح البحث في التراث كأصل، أو جوهر، أو كلاً، و إنّما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد، في

(1) أدونيس: الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب، ج1 الأصول، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994، ص13.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)محمود أمين العالم، الوعي و الوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، ص225.

في مرحلة تاريخية محددة»[1]. و في هذا الصدد يشير **أدونيس** إلى وجود «مستويات و أنواع لنتاج الثقافي، لا يجوز أن توضع على مائدة واحدة في صحن واحد. البحث في الفقه مثلاً غيره في الشعر، [...] لا يعود هناك مسوغ علمي لمثل هذا السؤال: ما موقفك من التراث؟ أو لمثل هذا السؤال ما علاقتك به؟ إذ السؤال الصحيح في هذا الصدد هو: ما موقفك مثلاً من هذا الفيلسوف؟ أو كيف تحدد علاقتك بذاك الشاعر؟»[2].

و من هنا يمكننا القول إنّ **أدونيس** قد بنى رؤيته على «النظرة الدينامكية للتراث، و التي تميز بين مستوياته، و ترى عناصره في علاقتها الجدلية، [...] و بكلمات أخرى صار التركيز في مفهوم التراث على عناصر التغير، و التحول، و التقدم لا على عناصر الثبات، و السكون و التخلف»[3]. و يتجلى موقف **أدونيس** من التراث في قوله: «و إذا كانت الثقافة السائدة، برؤيتها التقليدية للتراث تتبنى الاتباع و ترفض الابداع، فإنّها تحُول دون أي تقدم حقيقي»[4]. بمعنى أن دراسته و موقفه من التراث «رغم دينامكيته الظاهرة فهو، مازال يتعامل مع التراث باعتباره وجودًا في الماضي، إنّه يفهمه لكي يهدمه، يكتشف عناصر الجدل و الصراع فيه، لكنّه يؤمن بأنّ هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي، و انتهى دورها،[...] إنّه يسلم بأثر التراث و ينفيه في نفس الوقت».[5]

و على الرغم من أنّ **أدونيس** كان من أكثر النقاد و المفكرين اطلاعًا و درايةً بتراثنا العربي الإسلامي بجميع تفرعاته و تخصصاته، إلا أنّ رؤيته لهذا التراث تنبني و تقوم، على فكرة الهدم بدلاً من الارتباط. و تتكشف هذه النظرة و الرؤية في قوله: «حتى حين يتعاطف الفكر التقدمي المعاصر، كردة فعل على الفكر التقليدي، مع اتجاهات في الماضي، يمكن وصفها بأنّها متقدمة بالمقارنة بالاتجاهات الأخرى، سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائدًا آنذاك، أو مناهضة لها، فإنّ تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون ملزمة للفكر التقدمي، نظريًا أو عمليًا، فهي ليست أكثر من شاهد تاريخي على وعي طبقات، أو جماعات صارعت من

(1) أدونيس: الثابت و المتحول، بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، ص208.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص 232.
(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(5) المرجع نفسه، 232، 233.

أجل تقدم المجتمع، و أنتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع و تعبر عنه، فما قيل و عمل في الماضي في مجال الثقافة، ليس شأنًا مطلقًا يجب تكراره و الإيمان به، و إنّما هو نتاج تاريخي أي نتاج يتجاوزه التاريخ من حيث أنّه تعبير عن تجربة محددة لا تتكرر، في مرحلة لا تتكرر»[1].

إلا أنّ فكرة **أدونيس** هذه الرامية إلى هدم كلي للتراث، كأنّها تتنصل و تقطع دابر تلك المسيرة التجديدية التي لمسناها عبر تتبعنا لمسيرة التراث منذ العصور الإسلامية الأولى، إبداعًا و نقدًا، سيكون من الإنصاف، إنصافًا لهذا التراث و نفحاته التجديدية، القول بفكرة «الارتباط الواعي بالتراث، خاصةً في اتجاهاته المتقدمة، لا يعني إهمال الظروف التاريخية بل يعني الوعي بها، إنّ الفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي، و الارتباط الذي يقوم على التقليد فارق جوهري، الوعي يدرك التمايز بين الماضي و الحاضر، في نفس الوقت الذي يدرك فيه جدلية العلاقة بينهما، إنّهما متمايزان متداخلان، أمّا التقليد فيحاول أن يكرر الماضي. الارتباط بالتراث القائم على الوعي يرى أنّ الماضي و الحاضر متمايزان وجوديًا لكنّهما متداخلان معرفيًا، بينما لا يميز الارتباط التقليدي بين هذين المستويين»[2].

IV- 1-ب- أدونيس و الحداثة:

إذا كانت الحداثة عند الكثير من النقاد العرب، و منهم **جابر عصفور** «مرتبطة بمرحلة تاريخية معينة، و أن الحداثة تقع في اللحظة التاريخية التي تتوتر بين الماضي و الحاضر، هي لحظة متوترة يتحقق فيها مشروع، يحاول أن يتجاوز عناصر الماضي الجامدة في الحاضر إلى مستقبل ينبغي أن يتحقق. و بهذا المعنى فالحداثة باستمرار مشروع متجاوز ينفي المشاريع القديمة، و يستمد فاعليته من قدرته على حل المشاكل التي عجزت المشاريع السابقة أو المعاصرة عن حلها»[3].

(1)أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الابداع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة، ص 208، 209.

(2) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص 233.

(3) جهاد فاضل، أسئلة النقد، حوار مع النقاد العرب، ص57.

إلا أن الحداثة الأدونيسية تحمل ماهيتها، في توجُه **أدونيس** الفكري، و يمكننا أن نستهل الحديث عن الحداثة الأدونيسية من كلام **أدونيس** نفسه في حواره مع **جميل حتمل** حيث يقول: «حين تحدثت عن الحداثة، لم أكن أقصد اتخاذ الحداثة كقيمة بحد ذاتها، و إنّما كنت أقصد التخلص من ثقل الفكر التقليدي المهيمن على الحياة العربية من جهة، و التركيز على الإبداعية من جهة ثانية، و كنت أشدّد باستمرار على أنّ الحداثة إطار و مناخ، و أنّها ليست نفيًا لما سبقها»[1].

الحداثة هذا المصطلح الغربي، أثار و مازال يثير الجدل، و النقاشات منذ ظهوره على حد قول **عبد العزيز حمودة** «اللفظة التي أصبحت لازمة المثقف العربي في السنوات الأخيرة، و التي أصبح عدم ترديدها في جميع المحافل و المناسبات الأدبية سمة من سمات الجهل الثقافي»[2]. و دون الغوص في مفاهيمها الكثيرة بل و المتناقضة في أحيان أكثر، حسب توجه كل مُنظّر أراد أن يجعلها مجالاً لدراسته و المترامية و المتشعبة هنا و هناك، و حتى مصطلحاتها في أصلها الغربي، سنحصر ماهيتها مع **أدونيس**، باعتباره موضوع الدراسة أولاً، و ثانيًا لأنّه من الأوائل الذين نظّروا لها عربيًا.

فأدونيس يجرد مصطلح الحداثة من خلفيته التاريخية، و يكسبه صفة الإطلاق، كما أنّه يحاول أن يجد و يتتبع جذورها العربية فيخلص إلى وجود حداثة سياسية فكرية، و أخرى فنية فيقول: «نرى تيارين للحداثة الأول سياسي فكري، و يتمثل في الحركات الثورية ضد النظام القائم بدءً من الخوارج و انتهاء بثورة الزنج، مرورًا بالقرامطة، و الحركات الثورية المتطرفة، و يتمثل من جهة ثانية، في الاعتزال، و العقلانية، و الإلحادية، و في الصوفية على الأخص[...] أما التيار الثاني ففني، و هو يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية كما عند أبي نواس، و إلى الخلق لا على مثال، خارج التقليد و كل موروث، كما عند أبي تمام»[3].

(1) حوار مع أدونيس أجراه جميل حتمل، مجلة العربي، ع 371، 1989، ص98.

(2) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص16.

(3) أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الإتباع و الإبداع عند العرب، ج3 صدمة الحداثة، ص10،9.

فالحداثة الأدونيسية مبنية على الإطلاق و اللاتاريخية (الزمنية) المغايرة، فهي تقوم على مفهوم الزمن المتقدم دومًا إلى الأمام، و لا يعود إلى الوراء، يناقض فيها الزمن الحديث الزمن القديم، بما هو ثبات و قياس واضح الحدود، خارجي مستقل عن المكان[1].

يمكننا القول كخلاصة عامة مما سبق إنّ التجربة الأدونيسية، كانت لها بصمتها الواضحة في تغيير و تحوير لكثير من القضايا كقضية التراث، بإخراجها من ثوب التقليد و الحصار. حيث ألقى عليها وسائله الإجرائية التي أدخلتها في نهج دراسي جديد. و التي فتحت الباب على مصراعيه أمام تجارب نقدية أخرى، من أجل التجديد فقد كسرت الحواجز و طابوهات الحصار و الممنوع، لتجعل من الممنوع مرغوبًا.

(1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 ، ص43.

I- الذاكرة الاصطلاحية:

I- 1- ستيفن قرين بلات و التاريخانية الجديدة :

النقد الثقافي قبل أن يتفرد باستقلاليته، سار على نهج كثير من المناهج النقدية التي ساهمت في تواجده في الساحة النقدية العالمية مند تسعينات القرن الماضي، و مع بداية الألفية الثانية في الساحة النقدية العربية، اتجاهات نقدية صنفها النقاد في خانة ما بعد الحداثة، كخطابات مابعد الكولونيالية، النقد النسوي، و التاريخانية الجديدة. بل إنّ هناك من النقاد **كعبد العزيز حمودة** مَن عدّ تلك الاتجاهات تنويعات على النقد الثقافي «إذ أنّها تشترك جميعًا في ضرورة دراسة النص الإبداعي في علاقته بخطابات ثقافية أخرى، قد تكون الخطاب السياسي كما في ما بعد الكولونيالية، و قد تكون الخطاب التاريخي كما في التاريخانية الجديدة [...] و قد تكون الخطاب النسوي كما في النقد النسوي، و هذه كلها خطابات ثقافية، مما يعني في نهاية الأمر أنّ الحديث عن نقد ثقافي مستقل عن الخطابات الأخرى يصبح من قبيل العبث»[1].

ومن هنا نصل إلى نتيجة مفادها، أنّه لا يمكن التطرق إلى النقد الثقافي دون التوقف عند تلك الاتجاهات، التي هي بمثابة مرجعية له. إلا أنّ التزامنا بمدونة **الغذامي** يجعلنا نتوقف عند الاتجاهات التي توقف عندها هو، و هي التاريخانية الجديدة و النقد الثقافي عند **فينسنت ليتش**.

و التاريخانية الجديدة هي اتجاه نقدي أدبي، ينتمي إلى ما بعد الحداثة والذي أفرد له **الغذامي** عنوان مستقل كلبنة أساسية للنقد الثقافي. و قد ظهر تحديدًا في الولايات المتحدة الأمريكية. هذا المصطلح (التاريخانية الجديدة **New historicism**)،كما يذكر **الغذامي**، قد أطلقه **ستفن قرين بلات** عام 1982« في عدد خاص من مجلة : (Genre 15 : 1_2 1982) ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصةً الانجليزي أو الشكسبيري تحديدًا كما هو عنده، و لقد لاقى المصطلح قبولاً عريضًا لدى جماعات النقد المابعد بنيوي، و نظريات الخطاب إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ و الأنتروبولوجيا و الفن، و السياسة، و الأدب، و الاقتصاد»[2].

(1) عبد العزيز حمودة :الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، 2000، ص 224.

(2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005، ص42.

كما تجدر الإشارة إلى وجود اتجاهات، ومفاهيم نقدية تتشابه، و تتداخل مع التاريخانية الجديدة كالماركسية الجديدة، و المادية الثقافية، لأنّها في المقام الأول اتجاهات منبثقة و متطورة في الوقت نفسه عن الماركسية التقليدية.

فالماركسية الجديدة هي «تطوير واضح للمواقف الأساسية للماركسية التقليدية من الأدب، و محاولة لتحسين ظروفها بابتعادها عن نظرية الانعكاس في سذاجتها و سطحيتها من ناحية، و عن الربط القسري بين الأدب و الصراع الطبقي من ناحية أخرى»[1].

أمّا المادية الثقافية فهي «منهج للتعامل مع الأدب بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات بكتابات ريموند ويليامز النظرية. و في منتصف الثمانينات استعار جوناثان دوليمور و آلان سفيلد المصطلح و أعادا تعريفة و طبقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة، إنّ المادية التاريخية ذات الجذور الماركسية، تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل الأدب، و بين سياقاتها التاريخية، بما فيها العناصر الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية»[2].

إنّ مصطلح التاريخانية، و من خلال التسمية، و الذي يشتمل على لفظة التاريخ ، يشير إلى النقد التاريخي الذي ظهر و عرف رواجًا في بداية القرن العشرين.

فما الفرق بين النقد التاريخي و التاريخانية الجديدة ؟

إنّ «النقد التاريخي يسعى إلى قراءة التاريخ و إعادة بنائه داخل النص الأدبي، مما يعني أنّ التاريخ شيء و الأدب شيء آخر. و مهمة الناقد أن يقوم بالكشف عن مفردات تاريخ العصر الذي كُتب فيه النص، أمّا التاريخانية الجديدة« فترى أن التاريخ و النص ليسا كيانين منفصلين بل كيان واحد»[3].

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص225.

(2) المرجع نفسه، ص 242.

(3) المرجع نفسه، ص 249.

و على الرغم من أنّه من الصعب تقديم تعريف واضح، و محدَد للتاريخانية الجديدة نظرًا لتشعباتها، إلا أنّه يمكن تحديد معالمها الأساسية من خلال روادها و من بين هؤلاء **ستيفن قرين بلات**.

فقبل أن يطلق **ستيفن قرين بلات** مصطلح التاريخانية الجديدة سنة 1982، كان قد وضع «في السبعينيات علم أدب الثقافة وصل إلى ذروته في صياغة الذات في عصر النهضة من مورو إلى شكسبير، الذي فاز بجائزة المجلس البريطاني للدراسات الإنسانية. واكتشف جرينبلات وهو يعمل في هذا الكتاب، أنّ تشكيل المرء لنفسه و تشكله بالمؤسسات الثقافية الأسرة، الدين، الدولة أمران مرتبطان بلا انفصام، و أنّه لا توجد لحظات من الذاتية الخالصة غير المقيدة، بل لقد أخذت الذات الإنسانية نفسها تبدو غير حرة إلى حد مدهش، و أنّها النتاج الإيديولوجي لعلاقات القوة في مجتمع معين، و مثلما بدت النفس المستقلة وهمًا بدت كذلك فكرة النص الأدبي المستقل»[1]. وهذا معناه فكرة أساسية مفادها، أنّه لا يمكن النظر إلى النصوص الأدبية مستقلة، كما دعت إليه الدراسات المغلقة للنصوص الأدبية التي تقوم عن عزل النص من سياقاته، و ظروفه، و الاكتفاء بدراسته كبنية مغلقة هو في عُرف رواد التاريخانية الجديدة، و على رأسهم **ستيفن قرين بلات**، خطوة يجب تجاوزها في دراستهم للنصوص الأدبية.

و قبل أن يطرح **قرين بلات** مصطلح التاريخانية الجديد، طرح مصطلح الجماليات الثقافية، كما يسميها **الغذامي**، و يسميها **عبد العزيز حمودة cultural poetics** البويطيقا الثقافية لكنّه« بعد عامين أخذ يستخدم مصطلح التاريخانية الجديدة، ثم يعود في عام 1988 إلى مصطلحه الأول، كل ذلك في غمار همه بقراءة خطاب النهضة حيث يسعى للكشف عن الأساليب التي تتشكل بها القَناعات و الخبرات الجماعية، و كيف ينتقل التعبير عنها من أداة تعبيرية إلى أخرى، و متى تصبح خطابًا فنيًا قابلاً للتداول»[2].

عبد العزيز حمودة وفي حديثه عن التاريخانية الجديدة التي يسميها التاريخية الجديدة،

(1) فينسنت ليتش : النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر محمد يحي المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 403.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 49.

و عن تحديدها يقول: «وحتى نستطيع تحديد أبعاد الاتجاه الجديد، فلسفته و آلياته نحيل القارئ إلى تعريف جرينبلات للبويطيقا الثقافية كما قدّمه في الفصل أول من كتابه عن شكسبير، البويطيقا الثقافية بالنسبة إليه: هي دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية و بحث العلاقات بين تلك الممارسات ... و كيف جرت صياغة المعتقدات و التجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه، ثم تقديمها للاستهلاك، و كيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعتبر أشكالاً فنية و بين الأشكال الأخرى ذات الصلة contiguous »[1].

وفي حديث **ميجان الرويلي، سعد البازعي** عن التاريخانية الجديدة يتوقفان عندما« يقول غرينبلات محددًا معالم اتجاهه هذا : في النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ماهو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص و القيم من جهة، و المؤسسات و الممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى»[2].

فكل هذه الوقفات، عن نظرة **قرين بلات** إلى التاريخانية الجديدة، تقوم في الأساس على ضرورة الربط بين النص، و كل الظروف، والمؤسسات المحيطة، و التي تؤثر بشكل أو بآخر في صياغته.

و كل رواد التاريخانية الجديدة تجمعهم أسس في تبنيهم لهذا المنهج النقدي، أسس يختصرها **سعد البازعي و ميجان الرويلي** في دليلهما النقدي كما يلي:

- «ليس التاريخ نسقًا متجانسًا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب، أو كقوة مهيمنة عليه، أو كحضور منعكس فيه (كما هو الحال في النقد الماركسي)، بل إنّ النص جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى، من مؤسسات، و معتقدات، و توازنات قوى، و ما إلى ذلك.
- إنّ المفهوم السائد لما يُعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف، و القارئ، و شخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم أيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية.

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 253.

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 80.

- القارئ كالمؤلف مُعرّض للمؤثرات الأيديولوجية في عصره، ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إنّ ما يحدث هو أنّ القارئ، إمّا أن يُطبّع النص _ في حالة اتفاق أيديولوجيته كقارئ مع أيديولوجية الكاتب _ فيمنح خصائص النص الموضوعية،و الفنية صفة العالمية، و الديمومة ، أو أن يستعيد النص _ في حالة اختلافه مع الكاتب _ بإسقاطه فرضياته على ذلك النص»[1].

وفي السياق نفسه، يذكر **الغذامي** افتراضات **Vesser فيسر** «التي تجمع بين التاريخين الجدد مع كل ما بينهم من تباينات و اختلافات بخمسة افتراضات :

- هناك شبكة من الممارسات المادية تغلف كل فعل تعبيري.
- كل أفعال نزع الأقنعة، أو الانتقاد، أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما تعترض عليه أو تسعى إلى نقده؛ ذاك لأنّ الطرفين الناقد و المنقود، و المعارض، و المعترض عليه يستخدمان الأدوات ذاتها.
- ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول ماهو أدبي، و ماهو غير أدبي.
- لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبيًا، أو غير أدبي، أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير، و لا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل.
- أخيرًا يقرر فيسر أنّ الخطاب الواصف، و المنهج النقدي للثقافة الخاضعة للرأسمالية، سيكون بالضرورة مشاركًا في اقتصاديتها»[2].

و يمكننا أن نوجز أهم الأسس التي تقوم عليها التاريخانية الجديدة في النقاط الآتية :

«إحدى ركائز التاريخية الجديدة هي ضرورة دراسة الخطاب الأدبي في ضوء علاقته مع الخطابات المعاصرة لإنتاجه و المعاصرة لدراسته النقدية»[3].

- قراءة النص الأدبي هي «قراءة تفسيرية في ضوء مبادئ التاريخية الجديدة يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي: إلغاء سلطة النص الأدبي و رفض استقلاليته عن القوى التاريخية و الثقافية التي أنتجته من ناحية، و عن الخطابات الأخرى، الأدبية و غير الأدبية، التي

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 81.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 42، 43.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 254.

أنتجتها أيضًا القوى التاريخية و الثقافية نفسها»[1].

يمكن القول إنّ التاريخانية الجديدة قد جاءت «كنظرية في القراءة و التأويـل من حيـث كونها سعي إلى أرخنة النصوص **Hitoricity of texts**، وتنصيص التاريخ **Textuality of history** و النص هنا علامة،و مؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية / التاريخية في اعتبارها النظري بما أنّها خطاب مزدوج [2].

و خلاصة ما سبق : التاريخانية الجديدة مرجعية، أو خطوة أساسية من خطوات النقد الثقافي في تناولها للنص الأدبي، من منطلق «إدخال النص في شبكة علاقات مركبة و متشعبة و متباينة، بل و متضاربة في أحيان كثيرة، و تحويله إلى وثيقة للحتمية التاريخية و السياق الثقافي»[3].

(1)عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 257.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية، ض 45.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه ،دراسة في سلطة النص، ص .257

I- 2- فينسنت ليتش و النقد الثقافي :

ينتمي النقد الثقافي إلى مرحلة ما بعد الحداثة أو مابعد البنيوية، و قد تبلور في الساحة النقدية الأمريكية و الأوروبية منذ تسعينات القرن الماضي، و لكن قبل أن يتبلور كمنهج نقدي ما بعد حداثي، وبمصطلحه هذا، كانت هناك إشارات بشرت بوجوده كا« مقاله شهيرة للمفكر الألماني اليهودي تيودور أدورنو تعود إلى 1949 عنوانها النقد الثقافي و المجتمع، و في المقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن التاسع عشر بوصفه نقدًا بورجوازيًا يمثل مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد، و ما فيها من نزوع سلطوي للسائد و المقبول عند الأكثرية»[1]. و كذا الفيلسوف الألماني **Jurgen Habermas يورغن هابرماس**، وبعد ذلك «دراسة مهمة للمؤرخ الأمريكي هيدن وايت بعنوان بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي 1978 يشير فيه إلى أن الخطابات الموظفة في العلوم الإنسانية تقوم على بلاغيات لا تختلف كثيرًا عما يعتمد عليه الأدب، و واضح أنّه اعتبر تحليله لذلك التداخل الخطابي من النقد الثقافي»[2]. و الذي أسهم كذلك في بلورة النقد الثقافي «جهود المفكرين الماركسيين من أمثال ريموند ويليامز أحد أشهر الذين كتبوا عن الثقافة و أسسوا لما بات يُعرف بالدراسات الثقافية»[3]. هذه الجهود تعدّ تمهيدًا لفكرة النقد الثقافي، الذي أصبح منهجًا نقديًا في تسعينات القرن الماضي، مع رائده الأمريكي **فينسنت ليتش**.

قبل أن نتحدث عن أسس النقد الثقافي عند هذا الناقد الأمريكي، نتوقف عند تناول **ليتش** للعمل الأدبي عند مثقفي نيويورك، لأنّه يمثل مرامي هذا النقد.

فيذكر **ليتش** أنّ مثقفي نيويورك يعدّون العمل الأدبي« ظاهرة ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة، و دعت نظريتهم النقدية إلى إتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية، لأنّ الثقافة دينامية [نشطة و حية]، و متعددة الأوجه يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي، و القيم الأخلاقية، و المعنوية، و المعتقدات الدينية، و الممارسات النقدية، و الأبنية السياسية،

(1) ميجان رويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 306

(2) المرجع نفسه، ص 307.

(3) المرجع نفسه، ص 308.

و أنظمة التقييم و الاهتمامات الفكرية و التقاليد الفنية » [1].

و يواصل **ليتش** حديثه عن مثقفي نيويورك، حيث يرى أنّهم وصفوا «النقد الثقافي الذي اتسمت به مدرستهم باسم النقد الاجتماعي، لأنّهم كانوا يستعملون مفهومي المجتمع و الثقافة كمترادفين»[2]. يشير بعدها كيف أنّ هؤلاء المثقفون وبربطهم الأدب بالثقافة مكّنهم «من أن يمارسوا أشكالاً عديدة من البحث تتراوح من السيرة الفكرية إلى تاريخ الأفكار، و من دراسات النوع الأدبي ذات القاعدة العريضة إلى التحليل النفسي بدون أن يتخلوا لا عن الشرح النصي، و لا النقد التقييمي، و لا التحليل الاجتماعي»[3]. و بعدها يتوقف **ليتش** عند **ريتشارد شيس** R .**CHeise** الذي عَدّ «هذا النقد ذا طابع سياسي جوهري أو كما قال، سيجد الناقد الأدبي أنّه حتمًا كاتب سياسي لأنّ الأدب يتناول الأفعال الأخلاقية، و العواطف، و السلوكات و الأسطورة، بل ربما نقول بصفة بالغة العمومية أنّ الأدب إقامة و تفكيك المجتمع ثم إعادة تجميعه»[4]. فنظرة **شيس** للأدب كانت من منطلق ربط الأدب بالسياسة و تأثره بها و في هذا المقام يورد **ليتش** قوله «إنّ واجبنا الآن هو فتح مجال المناقشة السياسية مرة أخرى، و في سبيل هذا علينا أن نتحرر من عبء نزعتنا الدينية، و هروبنا و أفكارنا البالية و ميلنا إلى التفكير المفارق و كسلنا »[5]. وفي هذا الإطار دائمًا أي ثنائية الأدب و السياسة جعل **شيس** ينتقد «الاتجاه المحافظ لتشجيعه كل من الامتيازات الطبقية و الفوضى مما أدى في الحالات المتطرفة إلى نشوء تشكيلات سياسية شمولية»[6]. هذا النقد جعل ليتش يُعلق عليه بقوله «و إذا كان شيس لم بنكر وجود انحطاط داخلي في الطبيعة البشرية (و هو أساس النزعة المحافظة)، فإنّه عقد آمالاً كبار على الحريات الليبرالية العريضة و قد عمل مثل تريلنج زميله في جامعة كولومبيا، على تشجيع النقد الثقافي مع ميل ليبرالي سياسي واضح ومميز»[7].

(1) فينسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينات، ص 104.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 105.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المرجع نفسه، ص 106.

(7) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فمن خلال تناول **ليتش** لنظرة مثقفي نيويورك إلى النقد الثقافي، نصل معه إلى فكرة أساسية يُلخصها قوله: «و قد تضافر استخدام علم الاجتماع، و التاريخ و الأخلاق و السياسة، و علم الجمال، ليجعل من ممارسة مثقفي نيويورك طريقة أمريكية مميزة للنقد خلال الفترة المبكرة لما بعد الحرب، و كان أقرب النظراء المعاصرين لها ذلك النقد الثقافي الذي طورته مدرسة فرانكفورت»[1].

بعدها يقف **ليتش** عند حادثة انتقاد مثقفي نيويورك منح جائزة بولنجتون 1949 **لآيزر باوند** لتبعيته لفكر هتلر، و موسيليني في الحرب العالمية الثانية فقد كان« طرفا هذه الحادثة الجماليات الشكلية البحتة في مواجهة القيم الأخلاقية السياسية، و الليبرالية اليسارية التي صاغت النقد الثقافي عند كتاب نيويورك»[2]. موضحًا نظرة هؤلاء المثقفين عن الجمال بقوله: «إذن قيّم مثقفوا نيويورك الدعاوي الجمالية بحذر بالغ، و هذه الدعاوي ثانوية بالمقارنة للظروف التاريخية، و الاجتماعية، و الأخلاقية ذات الأولوية، و الجماليات تندرج تحت خانة الثقافة، صحيح أنّ الجمالي أساسي و ضروري لكنّه في نهاية الأمر غير كاف لمشروع النقد الثقافي»[3].

و يأتي **ليتش** إلى**Welson إدموند ويلسون** و أنموذجه عن النقد الثقافي الذي ضمّنه مقالته المعنونة با «التفسير التاريخي للأدب (1940) المنشورة في الطبعة المعدّلة لكتاب المفكرين الثلاثين (1938 طبعة معدلة 1948)»[4]. و يختصر **ليتش** نظرة **ويلسون** إلى النقد الثقافي من ثلاثة جوانب وهي:

فالتحليل الاجتماعي «مستمَد من فيكو، و هردر، و هيجل و تين، ينظر لموضوعات المجتمع، والأدب كأعمال إنسانية داخل سياق من الظروف البشرية الجغرافية والقومية التاريخية»[5].

---

(1) فينسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 106 .

(2) المرجع نفسه، ص 107.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 107.

(5) المرجع نفسه ص 108.

و التحليل الاقتصادي « هو ميراث ماركس و إنجلز، فيضع في حسابه طرق الإنتاج و آثار الطبقة الاجتماعية على خلق الأشكال و المصنوعات الفنية»[1].

أمّا التحليل السياسي «فيتطلب من الأعمال الفنية، أن تجتاز اختبارات أيديولوجية معينة»[2]. و فضلاً عن اشتمال النقد الثقافي تلك التحليلات الثلاث، يشير **ليتش** إلى اشتمال النقد الثقافي عند **ويلسون**، أيضًا، على« التحليل النفسي و الجماليات، فالبحث من ناحية التحليل النفسي يدرس الاتجاهات، و النوازع القهرية،و الأنماط العاطفية التي تتكرر في عمل الكاتب داخل سياق مجتمعه، و لحظته التاريخية»[3]. و تجدر الإشارة حسب **ليتش** دائمًا إلى أنّ «التحليل الجمالي عند ويلسون، هو قسم من مشروعه للنقد الثقافي، و هو ينشأ عن الاستجابة العاطفية، و الحدث المتعقل ليكون مسار الناقد»[4].

بعد هذه الوقفات التي أشار فيها **ليتش** إلى النقد الثقافي عند مثقفي نيويورك، **ريتشارد شيس**، و كذا **ويلسون**، نتوقف عند رؤيته هو، باعتباره رائد النقد الثقافي.

فعندما طرح **ليتش** مصطلح النقد الثقافي، جعله «رديفًا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب، بما أنّه خطاب، و هذا ليس تغييرًا في مادة البحث فحسب، و لكنّه أيضًا تغير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية، و المنهجية في السوسيولوجيا، و التاريخ، و السياسة، و المؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي»[5]. كما يُوضح **ليتش**، قصور مدارس الشكلانية، و كل المناهج التي كان إبراز أدبية الأدب هو شغلها الشاغل في دراستها للنص الأدبي، نظرًا لتركيزها على «قراءة النص من الداخل و التقيد بحدوده الشكلية، أي عدم الدخول في أية مسائل تتصل بالثقافة خارج النص عمومًا، و يرى أنّ الإعاقة لم تأت من دراسة الأدب في تلك الاتجاهات الشكلية، أي في كونها تمارس نقدًا أدبيًا، و إنّما في تقييدها للنقد الأدبي بحيث لا يخرج عن أُطر الأدب»[6].

(1) فينسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص 108.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية، ص 31، 32.

(6) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 308.

و يحدد **ليتش** حقيقة الترابط من عدمه بين النقد الثقافي، و النقد الأدبي بأنّ «النقدين مختلفين و لكنّهما يشتركان في بعض الاهتمامات»[1].

و هذه بعض الأسس و الخصائص التي تميز النقد الثقافي عند **ليتش** وهي:

- " لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات، إلى ماهو غير محسوب في حساب المؤسسة [...]
- من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية، من مثل تأويل النصوص و دراسة الخلفية التاريخية، إضافةً إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي، و التحليل المؤسساتي
- إنّ الذي يميز النقد الثقافي المابعد البنيوي، هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب و أنظمة الإفصاح النصوصي»[2].

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 308.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، ص 32.

I- 3 – الغذامي و مرجعية مشروعه الثقافي:

عبد الله الغذامي أحد النقاد العرب الذين شغلوا الساحة النقدية العربية، منذ ثمانينات القرن الماضي، بإنجازاته، و كتاباته التي كانت مع كل إصدار، مثابة قنبلة موقوتة تتفجر لترمي شظايا نقدية جديدة، سواءً منهجيًا أو اصطلاحيًا أو فكريًا.

الغذامي هو المقلق، المثير، و صاحب المشروع الثقافي، الخارج من قرية **عنيزة** السعودية البسيطة و البعيدة عن مراكز الصخب، ليواجه أسئلة الحضارة بكل صدماتها و تحدياتها، و الذي ظهر في مجال الأدب في مرحلة التمخضات الكبرى التي عرفها النقد العربي الحديث، لأنّها شهدت انهيار نسق في التفكير النقدي، و بداية ظهور نسق مختلف، فقد تفاعلت أسباب كثيرة أفضت إلى هذه التمخضات، التي كان من نتائجها حركة استبدال واسعة في كثير من المفاهيم الإيديولوجية، و الثقافية و الأدبية، و تبلوُر نوع من الاعتراف المتردد والخجول بالجديد في مجال النقد، و الفكر و الثقافة عمومًا.[1]

فهو ظاهرة، يمكن أخذها في الأعم الأشمل عربيًا من حيث هي مسعى للتحاور،ومبعث على الأسئلة غير المستقرة، فقد اختار من خلال خرجاته، جدالاته، بل و تأسيساته النقدية، المناطق الأشد وعورة في عصب المسلمات الإجتماعية، و الأدبية، ناهجًا في ذلك ومتمرسًا بثقافة تراثية و مواكبًا حقل الأفكار و التنظيرات الغربية[2].

و الغذامي صاحب طموح مشروع، يمتد أدنى هذا الطموح إلى تأسيس نظرية عربية في النقد الأدبي، تمتد جذورها إلى مناطق قصية في الموروث النقدي العربي، ناهلةً في الوقت نفسه من المناهج النقدية الغربية الحداثية مصطلحًا وسبيلاً، متغلبًا في نهله من هذه المناهج على «معضلتين في تراجم العرب عن الغرب، هما غرابة الفكرة و عجمة اللغة»[3].

---

(1) عبد الله إبراهيم: النقد الثقافي، مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، دراسات (عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسة و النشر، بيروت، ط1، 2003، ص37.

(2) فاطمة المحسن : عبد الله الغذامي في مسعاه نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة، كتاب الرياض، ع97، 98، 2001، ص383، 384.

(3) عبد الله بن أحمد الفيفي : قراءة في المشروع الغذامي ،كتاب الرياض، ع97، 98، 2001، ص353 .

فالمطلع على انجازاته و إصداراته النقدية، يلتمس في اجتهاده تلك النزعة الحماسية التي تؤدي به إلى مواقع الخلاف، لا التوافق، «الخلاف لا مع الآخر، بل مع أفكاره هو التي يعيد إنتاجها في بعض الأحيان على نحو يُقَوّضها، و لعل هذا يبدو في عرفنا العربي نقيضة تتطلب الاستدراك، في وقت تحتاج فيه الثقافة العربية باستمرار إلى ديناميكية الاختلاف، فهي النافذة التي يتجدد عبرها هواء المعرفة، و ينبت في حاضنتها المهاد النظري للعقل النقدي، و تضعف بواسطتها ثقافة البروتوكولات»[1]، التي ألفناها بالذات في ساحتنا النقدية العربية.

و الأكيد أنّ **الغذامي** بدأ مسيرته النقدية ناقدًا أديبًا، متشبعًا و مثخنًا بالنقد الألسني بنيويًا كان، أو سميولوجيًا، أو تشريحيًا/تفكيكيًا، ليصل بعد أشواط طويلة من تبني هذا النقد تنظيرًا و تطبيقًا، و بعد قرابة العقدين من الزمن إلى تبني النقد الثقافي، بل مشروعه الثقافي، ليصبح ناقداً ثقافيًا مرتدًا، إن صحت التسمية، عن النقد الأدبي، و بصيغة أكثر توضيحًا يمكننا القول إنّ النقلة النقدية الغذامية نحو النقد الثقافي بمثابة التكفير عن خطايا مؤلف **الخطيئة و التكفير**، و تلك الكتب التي توالت من متنه، و هوامشه، على أنّنا يجب أن ننوه إلى أنّ هذه النقلة الجديدة، لا تنطوي على قطيعة مع الذاكرة العميقة لكتابة غذامية ألسنية تغير موضوعها، و تعدلت أدواتها، بل على العكس تماماً ذلك، لأنّها تظل في مجملها تمثل مشروعًا واحدًا فيه من التدفق الحيوي، بقدر ما فيه من القدرة على الحد[2].

و لأنّ محور محطتنا الغذامية الأساسي، في هذه الدراسة وعبر جملة من الفصول، هو الوقوف على المشروع **الغذامي** الثقافي و الذي أراد من خلاله **الغذامي** «أن يثبت قصور النقد الأدبي، الذي اقتصر على نوع من القراءة الخالصة، و التبريرية للنصوص الأدبية، مقدمًا في الوقت نفسه النقد الثقافي كبديل له، جاعلاً مهمته تندرج في كشف العيوب النسقية خلف هذه النصوص، ليثبت أنّ الوظيفة التقليدية للنقد أفضت إلى نوع من العمى الثقافي»[3].

(1) فاطمة المحسن، عبد الله الغذامي في مسعاه نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة، ص384.

(2) معجب الزهراني: نظرية جديدة أم مشروع متجدد، كتاب الرياض، ع 97، 98، 2001، ص471.

(3) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ص39.

و لأنّ هذا المشروع، يمثل مرحلة ثانية تالية لمرحلة نقدية غذامية ألسنية، لما يقارب عقدين من الزمن. مرحلة كانت فيها كتابة **الغذامي** مسكونة بهاجس تملُك النظرية الحديثة، أو الحداثية، لاستثمارها في قراءة النص الأدبي، إذ جاء التحدي الذي كان مطروحًا عليه، و على جيل الثمانينات من النقاد، متناسبًا مع دهشة الاكتشاف، و تعريب نظرية نقدية تغذت على اللسانيات، و تمحورت على أدبية النص الأدبي، مرحلة نقدية بمثابة أساس و ركيزة بل و مرجعية نقدية لهذا المشروع الثقافي لما تنطوي عليه من إصدارات، و إنجازات، و تطبيقات نقدية حملت في طياتها بذور، و إرهاصات هذا المشروع الثقافي على شاكلة "**الموقف من الحداثة1987**"، "**ثقافة الأسئلة1992**"، "**القصيدة و النص المضاد1994**"، "**رحلة إلى جمهورية النظرية1994**"، "**المرأة واللغة1996**" و قبل هذه الاصدارات التي كانت بمثابة مهاد نظري مرجعي مباشر للنقد الثقافي، هناك اصدارات **غذامية** ألسنية، مثلت بدورها مرجعية نقدية لمشروعه الثقافي على شاكلة " **الخطيئة و التكفير1985**"، "**تشريح النص1987**"، "**الصوت الجديد**"، "**الكتابة ضد الكتابة**".

I- 3-1- المشروع الثقافي الغذامي:

إنّ اللبنة الأخيرة لهذا المشروع الثقافي، تكللت بإعلان ميلاده جهرًا عبر المدونة التي أصدرها **عبد الله الغذامي** سنة 2000 و المعنونة "**بالنقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،** " نقول اللبنة الأخيرة، لأنّ هذه اللبنة سبقتها مخاضات سابقة، في كتابات و اصدارات ثقافية غذامية، ستأتي الإشارة إليها لاحقًا، حتى تفصيلات المدونة الجزئية سنتوقف عندها بالتفصيل في فصول لاحقة من هذه الدراسة. على أنّنا ننوه أنّه فيما يلي سنكتفي بالإشارة إلى المهاد النظري العام لهذا المشروع بما في ذلك مهاده الأصلي الغربي العام.

فالغذامي ناقد ومفكر لا يقيم في موضع، إلا ريثما يبحث أو يعين أثرًا يتركه أو ينتقل إلى غيره، بعين فاحصة ناقدة تواقة إلى كل ماهو جديد في مجال النقد.فهو عندما قدّم مشروعه الثقافي، يكون قد انتقل فيه و به من النقد الأدبي النصوصي، إلى نقد الأنساق المضمرة المخبأة تحت عباءة الجمالي في النص الأدبي. ففكرة المشروع الأساسية تنطلق من تجاوز نقد النص الأدبي في بعده الجمالي تحديدًا، إلى نقد الخطابات، و المنظومات، و الأنساق الثقافية الأكثر

تأثيرًا في الذهنيات و السلوكيات، لكن هذا لا يعني إعلان القطيعة مع النقد الأدبي، فكأنّ هذه المغامرة النقدية الثقافية الجديدة لا أكثر من استمرارية خلاقة لما سبقها[1].

قبل الغوص في السياق النظري العام لهذا المشروع الثقافي، يجب أن نشير إلى نقطة أساسية، ألا وهي أنّ النقد الثقافي بيئته الأساسية، بالأحرى مهاده الأصلي، كان مهادًا غربيًا و قد عرض لذلك **الغذامي** في فصله الأول من مدونته **النقد الثقافي**، مُنوّها و مشيرًا في ذلك بالإنجازات الغربية في هذا المجال بل إنّها تمثل ذاكرةً لهذا المشروع .

بدأ **الغذامي** حديثه المتعلق بذاكرة مشروعه الثقافي با**Richards ريتشاردز** الذي كان يتعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملاً)، ثم **Roland Barthes رولان بارت** الذي حوّل التصور من(العمل) إلى (النص)، وصولاً إلى . **ميشيل فوكو** الذي نقل النظر من النص إلى الخطاب، و تأسيس وعي نقدي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية. و دائمًا في عرضه للمهاد الأصلي لمشروعه الثقافي، يصل **الغذامي** إلى ذكر أفكار **Jonathan culler جوناثان كولر** الذي لاحظ أنّ أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة**John Milton ملتون**، إلى دراسة مادونا، و عن دراسة شكسبير إلى دراسة الدراما التلفزيونية فهذه هي الدراسات الثقافية التي كسرت مركزية النص[2].

يشير **الغذامي** و يوضح أنّ الدراسات الثقافية قد غطت مساحة عريضة من الإهتمام في التسعينيات، مع أنّ بدايتها الرسمية كانت سنة 1964، مع تأسيس مجموعة بيرمنجهام **Birmingham center for contemporary cultural stadies** الذي مر بجملة من التطورات، و التحولات، استمرت حتى انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، و الذي تَصاحب مع النظريات النقدية النصوصية، و الألسنية و تحولات ما بعد البنيوية، التي تشكلت منها تيارات نقدية بمبادئ متنوعة، و العامل المشترك بينها هو توظيف مقولات نظرية في نقد الخطاب. هذا التوجه تكلل بدور مهم ألا وهو الوقوف على ثقافة الجمهور عمومًا.

(1)معجب الزهراني، النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد، ص478

(2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص13، 17.

يقف **الغذامي** عند **Killner كلنر**، الذي نهل من مدرسة بيرمنجهام، و نظرية التعددية الثقافية و النقد النسوي ليطرح عام 1995 رؤيته النقدية التي أسماها "نقد ثقافة الوسائل "في مدونته المعنونة **"Medea cultural** "و تقوم أفكار رؤيته هذه، على أساس أخذ الثقافة بوصفها مجالاً للدراسة، بحيث لا يجري تفريق بين نص راقٍ وآخر هابط، و لا بين الشعبوي و النخبوي، تجنبًا للموقف الإيديولوجي الذي يتضمنه مصطلح جماهيري وشعبي آخذين بعين الاعتبار أنّ التفكير ممكن، إذا ما كان لأسباب إستراتجية و تقتضيه بعض النصوص، ما يفتح مجالاً للنظر في الثقافة بوصفها إنتاجاً، و للنظر في وسائل توزيعها، و طرائق استهلاكها[1].

تحدث أيضًا عن**Baudrillard بودريار**، الذي رأى أنّ التكنولوجيا ضد الإنسان، و أنّها تؤدي إلى اختفاء الذات، و المعنى، و الحقيقة. و في محطة لاحقة تحدث عن **P .M.Rosenau بولين ماري روزينو** مشيرًا إلى عرضها عن حالة الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، جاعلةً السب في ذلك إلى ظهور العلوم الحديثة، تجريبية كانت، أم اجتماعية بمظهر العاجز عن إحداث النتائج الدرامتكية التي ظل العلماء المحدثون يَعِدون بها، و إخفاق العلم الحديث في حل المعضلات العويصة، التي ظهرت في القرن العشرين، و الاهتمام الضئيل بالأبعاد الميتافزقية للوجود البشري، و تخلص **روزينو** إلى أنّ ما بعد الحداثة، هي ردة فعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل في العلم الحديث، و من هنا تبرز التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية، و السود، و العناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء، و ليست ذكورية، و لم تكن في التيار المؤسساتي [2].

و من النقاد الغربيين الأمريكيين، الذين اعتمد **الغذامي** على أفكارهم، و نظرياتهم كخلفية و مهاد نظري مباشر لمشروعه الثقافي، نجد الناقد الأمريكي **فنسنت ليتش**، و الذي

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص19 ،20 ،25.

(2) حامد أبو أحمد: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية للدكتور عبد الله الغذامي، كتاب الرياض، ع97، 98، 2001، ص92.

بدوره، يحمل مشروعه اسم النقد الثقافي، فقد «أراد به الإشارة إلى نوع من النقد يتجاوز البنيوية و ما بعدها، و الحداثة و ما بعدها، إلى نقد يستخدم السوسيولوجيا، و التاريخ و السياسة، و المؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي»[1].

في انتقاله إلى مفكر وناقد آخر في ذاكرته النقدية لمشروعه الثقافي، يتوقف **الغذامي** عند التاريخانية الجديدة هذا المصطلح الذي أطلقه **ستيفن قرين بلات** عام 1982 في عدد خاص من مجلة(15genre) و يتحدث عن **فيسر**، ليحدد الافتراضات التي تجمع بين التاريخانين الجدد مع كل ما بينهم من تباينات، و اختلافات، و من بين هذه الافتراضات، أنّه ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول ماهو أدبي، و ماهو غير أدبي، و أنّ كل أفعال نزع الانتقاد أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما تعترض عليه، أو تسعى إلى نقده، و أنّه لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبيًا أو غير أدبي أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير.

من التاريخانية الجديدة نخلص إلى نتيجة مهمة و هي أنّ النص مجتمع، و ثقافة، و تاريخ مع الإحساس بأنّه الأشياء جميعها، كما أنّه وسيلتنا الوحيدة إلى التعرف على هذه الأشياء.

يختم **الغذامي** فصله هذا، و المتعلق بالذاكرة الغربية لمشروعه الثقافي، بحديثه عن **إدوارد سعيد** و الناقد المدني، هذا المصطلح، أي الناقد المدني، الذي يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي، و بين الثقافة، التي تتحدى فعل النقد في حيويته كحدث غير ممنهج، كما يرى **إدوارد سعيد** أنّ على الناقد أن يحوّل هذا التعارض بين النظام والثقافة، إلى تجانس يخدم الفعل النقدي عبر استعداد الخطاب الثقافي ذاته، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة من أجل إحضارها إلى المتن الثقافي[2].

(1) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط3، عمان، 2010، ص139.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص51، 54.

و أهم خصائص المشروع الثقافي نبينها في النقاط الآتية:

- القاعدة الأساسية التي ينطلق منها النقد الثقافي، تقوم على أنّ هذا النقد يُطرح كبديل عن النقد الأدبي، لا لكون هذا الأخير فقد سبب وجوده أو وظيفته، و إنّما لأنّ الذات الباحثة لم تعد تقنع بالانشغال بشاعرية النص، و تقنيات تأليفه النحوية و البلاغية، بل لمنظومات الأفكار، و القيم، و السلوكيات التي ينطوي عليها، و يوّلدها، و يكرسها لدى المتلقي المفترض(1).
- تحديدًا للهدف العام المرجو من النقد الثقافي، نقف عند ما قاله **الغذامي**:«ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، و إنّما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص، و تبريره(وتسويقه)بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد وكشف أنساقه، و هذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية»(2).
- النقد الثقافي بالنسبة **للغذامي** يقوم في الأساس، على فك الارتباط بين المؤثر و المتأثر، بين سلبية الأثر الذي تركه الشعر و الشخصية العربية، و من خلال ذلك يقرر بأنّ الوظيفة التقليدية للنقد قد كرست تلك العلاقة، لأنّها شُغلت فقط بالأبعاد الجمالية لها لأنّها تفتقر إلى الوظيفة النقدية الجذرية التي تقوم بتنشيط دائم للمضمرات الدلالية القابعة خلف الغلالة الجمالية للنصوص(3).
- النقد الثقافي، بجملة المفاهيم التي ينطوي عليها، يجترئ على الكثير من الفنون الأدبية، و يعيد النظر فيها على أساس علاقتها بالثقافة. دون المبالاة بما قاله النقد الأدبي فيها، لأنّ هذا النقد، في رأي النقد الثقافي، عبّر عن وجهة نظر شبه رسمية، أو مؤسساتية، تقوم على تقديس نوع أو أنواع من الإنتاج الثقافي، و تهمل نوعًا أو أنواعًا أخرى. فقد أهمل النقد الأدبي، مثلاً، أعمالاً ثقافية مهمة كألف ليلة وليلة، و القصص الشعبية، و السير، و الأحاجي، و الكثير من الشعر الذي رفضت أكثرية الرواة تدوينه. فقد ظلّ النقد القديم يدور في تلك القيم الذوقية، و الذي جعل من بعض الشعراء فحولاً

(1) معجب الزهراني: نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، دراسات (عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية) المؤسسة العربية للدراسة و النشر، ط3، بيروت، 2003، ص139.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص8.

(3) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ص39.

و آخرين خصيانًا. و قد أتى النقد الثقافي ليعيد النظر في هذا النتاج كله قالبًا لكل ما في هذا الشعر من آراء خطيرة، أو سديدة[1].

- نقد الأنساق المضمرة التي تتخفى خلف الجمالي و البلاغي في النص الأدبي، كانت المهمة الأساسية التي تبناها النقد الثقافي، وجعلها تشمل أيضًا نقد المؤسسة المنتجة للثقافة، التي تروض العقل، و الذوق، و السلوك، و تصطنع قيمًا ثقافية هزيلة، و تشيع ضروبًا من الإنتاج الثقافي الدعائي الذي يساهم في إذابة فاعلية الأسئلة، فما نحتاج إليه هو نقد الوظيفة التقليدية للنقد، و المؤسسة التي تحرص على تثبيت تلك الوظيفة. فالنقد الثقافي لو مورس كما ينبغي، سيبطل مفعول ذلك النشاط المخدر لتلك المؤسسة[2].
- من سنن النقد الثقافي، أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية، من مثل تأويل النصوص و دراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي، و التحليل المؤسساتي. و الذي يميز النقد الثقافي تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب، و أنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى **بارت J.Dérida ودريدا و فوكو**، خاصةً في مقولة **دريدا** أن لا شيء خارج النص، مقولة يصفها **ليتش** بأنّها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي. و تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي، هذا العنصر، هو مبدأ أساسي من مبادئ النقد الثقافي، و الذي يمثل بدوره التحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، و ذلك لننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، و ليس مجتلى أدبيًا فحسب[3].
- النقد الثقافي لا يكشف عن أية قطيعة مع الكثير من التصورات، و المناهج، فهو يقيم حوار معها. و في قلب هذا الحوار يقع مفهوم الخطاب، الذي يحيل إلى حفريات المعرفة عند **ميشال فوكو**، و مفهوم الهيمنة عند أنطونيو غرامتشي، و استفادته من التاريخ و التحليل النفسي، و السيميولوجيا و ما بعد الحداثة[4].

(1) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التطبيق، ص140.

(2) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ص40.

(3) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص49.

(4) يحي بن الوليد: التراث و النقد الثقافي، قراءة بدون مركز، ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي، كتاب الرياض، ع97، 98، 2001، ص510.

- مشروع النقد الثقافي يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة و وسائل خافية، و أهم هذه الحيل هي الحيلة "الجمالية"، التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق و أشدها تحكمًا فينا، و هذا لا يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة و رفع الأغطية عنها، هذه الأنساق هي أنساق تاريخية أزلية و راسخة، علامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، فكلما رأينا منتوجاً ثقافياً، أو نصاً يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع، فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر(1).
- النزعة التأويلية القوية في مدونة **الغذامي**، على أنّنا ننوه أن هذه النزعة بمثابة سمة واضحة سواء في كتابات **الغذامي** الناقد الأدبي، أو **الغذامي** كناقد ثقافي. التأويلية التي تستند إلى التسليم بدور الذات في قراءة النص وفق مقصديات معلنة أو مضمرة محايثة لكل قراءة.
- الولع **الغذامي** نحو التنظير، هذا الولع الذي يبرره وعي الذات الكاتبة بضرورة مراقبة القراءة التأويلية عبر الجهد الذهني المنظم، والصارم لتكون مقنعة أو مبررة.
- في الجانب التطبيقي للنقد الثقافي، الذي انتهجه **الغذامي** في مدونته كان معظم تركيزه على النموذج الشعري، مبرراته في ذلك تتمثل في الدور المركزي الذي لعبه و يلعبه الخطاب الشعري في ثقافتنا، و تاريخنا منذ أن كان ديوان العرب، و خزانة علومهم.

(1) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص50.

I- 3-2- المرجعية الذاتية الغذامية لمشروعه الثقافي:

«إنّ الالتزام التام العلمي بمنهج معين، لا يعني بالضرورة الانفصال التام عن غيره من المناهج السابقة، أو المقاربات اللاحقة، إذ نلاحظ في كل ممارسة علمية أنواعًا من التداخل، بين المفاهيم، و التصورات بما يؤكد أنّ الحقيقة العلمية هي بالضرورة حقيقة نسبية تعالج الأجزاء المفرقة في إطار كليات محدودة لابد من أن تظل هي نفسها آليات نسبية»[1]. هذا الكلام يقودنا بالضرورة إلى القول، بأنّ المشروع الثقافي **لعبد الله الغذامي** الذي ارتد فيه على النقد الأدبي، لا يعني بالضرورة قطيعة مع نصوصية النص الأدبي، بل على العكس تمامًا، فهو ينطلق من النص و بالنص إلى فضاءات خارجية أخرى، فمقولة **دريدا** أن لا شيء خارج النص هي بمثابة بروتوكول للنقد الثقافي، كما يقول **ليتش**، فالنقد النصوصي **الغذامي** ومنذ فاتحة مدونته النقدية **الخطيئة و التكفير**، التي بلوّر فيها المناهج النقدية تنظيرًا و تطبيقًا قي مدوناته التي تلت، من بنيوية، سميولوجية، أسلوبية، تشريحية / تفكيكية و صولاً إلى نظرية ما بعد القراءة، هي قاعدة أساسية و «الجذر المعرفي العام للنقد الثقافي، كمصطلح وكحقل فسيح للمغامرات النقدية التي يبدو جليًا أن خطابها العام تشبّع من ركام الانجازات حول أدبية النص الأدبي أو شعريته»[2]. فالنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، و من ثمّ فهو أحد علوم اللغة و الحقول الألسنية.

و المرجعية الغذامية للنقد الثقافي يمكن أن نصنفها إلى مرحلتين، مرحلة **الغذامي** الألسني، و مرحلة **الغذامي** و مدوناته عن المرأة.

I- 3-2-1-الغذامي الألسني :

هذه المرحلة النقدية الألسنية في مسيرة **الغذامي** تمثل مرحلة هامة، مرحلة متشبعة بالمناهج النقدية الحديثة الغربية، ومن خلال المدونات التي أصدرها في هذه المرحلة تتكشف لنا تلك الإفادة التي استفاد منها في تلك المرحلة، و سنعرض في الآتي بعض مدوناته، لإبراز كيف أفاد منها في مشروعه:

(1) إدريس بلمليح، الرؤية و المنهج لدى الغذامي، كتاب الرياض، ع 97، 98، 2002، ص 17.

(2) معجب الزهراني، النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد، ص .467

I- 3-2-1-أ- الخطيئة و التكفير:

هذه المدونة الصادرة سنه 1985، و التي منذ صدورها أثارت كثيرًا من الجدل بدءًا من العنوان، الذي يتكون من لفظتي (الخطيئة و التكفير) و هما «اللتان استخدمهما المؤلف عنوانًا لكتابه قد جاءت في سياق آخر مختلف و ضمن نموذج افتراضي دلالي، يجسد العلاقة الخاطئة بين رجل و امرأة يتحول فيما بعد إلى إحساس بالخطيئة، ثم محاولة التكفير عنها و هو نموذج يوجز الثنائية المتعارضة التي صنعت أدب حمزة شحاتة و خلقت نموذجه»[1]. تنقسم المدونة إلى قسمين، القسم الأول نظري خصصّه **الغذامي** للتنظير للمناهج النقدية الغربية من بنيوية، سميولوجية، و تشريحية/ تفكيكية، أمّا القسم الثاني فهو قسم تطبيقي تناول فيه أدب **حمزة شحاتة** بالدراسة.

و دون ا سهاب في القضايا النقدية التي أثارتها مدونة **الخطيئة والتكفير** بالدراسة، سيتم التركيز على إفادة **الغذامي** من هذه المدونة، المصنفة ضمن مدوناته الألسنية، في مشروعه الثقافي. توجز في النقاط الآتية:

- الاهتمام بالنص «فهو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية، انحرفت عن مواضعات العادة و التقليد، و تلبّست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها و يميزها»[2]. فالنقد الثقافي بدوره ينطلق من النص ليدرس الأنساق الثقافية.
- تطرقه لوظائف جاكبسون، هذه الوظائف سيستفيد منها في تنظيره للوسائل الإجرائية للنقد الثقافي.
- الاهتمام بالسياق و معرفته ذلك أن «إدراكه عملية ضرورية لتذوق النص و تفسيره، و هذه هي معرفة الجنس الأدبي للنص، و كل عمل أدبي تختلق قيمته بناء على جنسه و سياقه»[3]، فالنقد الثقافي أولى اهتمام كبير بالسياق.

(1) عبد العزيز المقالح : الدكتور عبد الله الغذامي و التأسيس بمنهج عربي في النقد الأدبي، قراءة في كتاب الخطيئة و التكفير، كتاب الرياض، ع 97، 98، 2002، ص 271.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998، ص8.

(3) المرجع نفسه، ص 13.

- هناك من يعُدُّ **الغذامي**، ومن خلال هذه المدونة، ناقدًا ثقافيًا في تناوله لأدب حمزة شحاتة المتعلق بالمرأة فهذه المقاربة «ليست مقاربة ناقد أدبي يتصيد الصور البلاغية أو يتعقب مواطن الفتح اللغوي، و المجازي، و الإيقاعي، و إنّما مقاربته مقاربة ناقد ثقافي يفجر متنًا ثقافيًا، يضمر أمراضًا ثقافية، و قارئ ثقافي يحرق شحمًا ثقافيًا، يكرّس علاقات مختلفة بين الرجل و المرأة»[1].

I- 3-2-1-ب- رحلة إلى جمهورية النظرية :

هذه المدونة التي أصدرها **الغذامي** سنة 1994، انتقل فيها إلى قراءة نقدية للآخر المتمثل في أمريكا حيث «لا يعمد هذه المرة إلى تحليل النصوص الإبداعية، و إنّما يستنطق الحضارة الأمريكية على أساس أنّها حضارة القوة المسيطرة و الغرب الذي بنى نموذج النظام العالمي الجديد»[2]. فمن خلال هذه المدونة، يُوسع نظرته النقدية لتتجاوز هذه المرة نظرته إلى النص، ليشمل حضارة أخرى، و من هنا يبرز مجال من مجالات النقد الثقافي الذي، يسعى إلى توسيع الرؤية النقدية لتستوعب نظرته للآخر «لذا تكون قراءتنا لأمريكا هي قراءة لنا من حيث إنّنا نرى أنفسنا في هذا الآخر، و نقيس ذاتنا من خلال التعرف على آخر ليس لنا، و لكنّه فينا و من حولنا»[3].

I- 3-2-1-ت- المشاكلة و الاختلاف :

هذه المدونة أصدرها **الغذامي** سنة 1994، و تحمل عنوانها الفرعي"قراءة في النظرية الغربية و بحث في الشبيه و المختلف"، هذه المدونة قائمة أساسًا على ثنائية المشاكلة و الاختلاف «فنص المشاكلة نص محافظ و تقليدي، يعتمد على أساس ما يُعرف بعمود الشعر العربي التقليدي / نسق الفحولة و رمز ثقافي و قيمي و ذكوري، و يتميز نص المشاكلة، في هذا الصدد، بالوضوح والسهولة و التقريرية»[4]. و نص الاختلاف يقوم على انفصال و تفكيك و خلخلة لكل ما يبدو قارًا، و ثابتًا، و أنموذجًا، فالغذامي في مدونته هذه يهدف

(1) إدريس جبري : الإمكانات و العوائق في المشاكلة و الإختلاف، كتاب الرياض، ع 97، 98، 2002، ص 34.

(2) إدريس بلمليح، الرؤية و المنهج لدى الغذامي، ص 28.

(3) عبد الله الغذامي: رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لوجه أمريكا الثقافي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1998، ص8.

(4) إدريس جبري، الإمكانات و العوائق في المشاكلة و الإختلاف، ص 39.

من مفهوم المشاكلة «إلى جعل الابداع نظاماً انضباطيًا يتشاكل النص، بوصفه لغة مع الأشياء بوصفها واقعًا مقررًا سلفًا»[1]، أمّا مفهوم الاختلاف فهو التأسيس «لدلالات إشكالية تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل، و التفسير، فتحفز الذهن القرائي و تستثيره ليداخل النص و يتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف فيه القارئ أنّ النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية و من حيث إمكانات الدلالة»[2].

فهذه النظرة الغذامية إلى مفهوم الاختلاف القائمة على التأويل والتفسير، تشبه إلى حد كبير النقد الثقافي الذي يقوم في الأساس على التأويل.

I- 3-2-2- الغذامي و مدوناته عن المرأة :

إنّ الكتابة عن المرأة، و عن المواضيع التي تخصها أو حتى كتابة المرأة ذاتها، و الذي أضحى يُعرف بالأدب النسوي والنقد النسوي، قد دخل حقل التداول الثقافي و النقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن الماضي، حيث كان للصحافة الأوربية دور الريادة في طرحه كمصطلح للتداول الأدبي، هذا المصطلح الذي يشير في معناه إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، و كأنّه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية للمرأة، الذي أدى إلى نشأة النقد النسوي. و قد تزامن ظهور الحركة الأدبية الغربية في نهابة النصف الثاني من القرن العشرين، مع المرحلة التي شهدت فورة في مناهج النقد الحداثية[3].

و ما يمكن ملاحظته عن الأدب النسوي، و النقد النسوي عمومًا، أنّه تزامن مع صمود الحركات النسوية في الغرب و نضالها من أجل استرداد حقوق المرأة و تحقيق حريتها، و قد برزت ناقدات عربيات في هذا المجال كا:(**زهرة الجلاصي**)، (**نوال السعداوي**)، (**فاطمة المرنيسي**)، (**يمنى العيد**)، و كذا نقاد عرب (**كجورج طرابيشي**)، (**غالي شكري**)، (**نصر حامد أبو زيد**).

فبالإضافة إلى الأدب المابعد كولونيالي، فإنّ النقد النسوي بدوره يُنظر إليه من حيث أنّه يصب في مصب النقد الثقافي نفسه فهو «يطالب بإنصاف المرأة، و جعلها على وعي بحـــيل

(1) عبد الله الغذامي : المشاكلة و الإختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 6، 7.

(2) المرجع نفسه، ص 6.

(3) مفيد نجم، الأدب النسوي :إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ع 57، جدة، ص 160، 161.

الكاتب الرجل خاصةً، فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي، و إبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيًا لأسباب طبيعية بيولوجية (أي بسبب نوعها الجنسي)»[1].

و عبد الله الغذامي كان واحد من أولئك النقاد الذين خصصوا مدونات، تتناول خطابات المرأة بالدراسة، هذه المدونات التي تعد المرجعية، الذاتية، المباشرة لمشروعه الثقافي وهي:

I- 3-2-2-أ المرأة و اللغة :

هذه المدونة التي أصدرها **الغذامي** سنة 1996، تناول من خلالها كتابات المرأة من حيث أنّها قادرة على مواجهة فحولة الرجل، مواجهة ذلك العرف الثقافي الذي كان سائدًا، والذي جعل المرأة هي المسجون، و الرجل هو السجّان، أين تقف أسوار اللغة، و دهاليزها العميقة و السحيقة لتضمرها من الداخل محاطة بتاريخ عريق من الاستعمال و القبول[2].

ومن خلال هذه المدونة يتعرض لنماذج كتابية نسائية، كأنموذج الروائية **أحلام مستغانمي** في روايتها **ذاكرة الجسد** التي يعُدُّها محاولة للتحرر من سجن هذا السجّان الرجل، و تعلن الأنوثة عن نفسها، وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وهو إعلان خطير لأنّه يواجه موروثًا عريقًا في الفحولة، هذه الفحولة التي كانت، و ما تزال، ترى ذاتها على أنّها القيمة المطلقة في شعرية اللغة[3]. **فالغذامي** في هذه المدونة، يتناول كتابات المرأة من جانب أنّها المهمَش الذي استطاع أن يكسر هيمنة الفحولة أي تبلور نسق ثقافي، و هو مبدأ أساسي يقوم عليه النقد الثقافي. فرواية **أحلام مستغانمي** «أخذت بمهمة تفكيك الفحولة و تكسيرها، و في الوقت نفسه راحت اللغة تكتب نفسها، تنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة و تكتب بقلم المرأة، فتسترد اللغة بذلك أنوثتها التي سُرقت منها و تتخلص من المستعمِر الرجل الذي احتل المساحة و تحكّم بفعل الكتابة ويفعل القراءة و فعل التأويل»[4]. و في نفس المضمار، أي المرأة المبدعة التي حاولت كسر فحولة الرجل الأدبية، يذكر نماذج أخرى (**كرضوى عاشور**)، (**منيرة الغدير**)، (**أميمه الخميس**)، (**رجاء العالم**)،..الخ

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 331.

(2) عبد الله الغذامي : المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006، ص 179.

(3) المرجع نفسه، ص 180.

(4) المرجع نفسه، ص .181

I- 3-2-2-ب- ثقافة الوهم :

هذه المدونة التي أصدرها **الغذامي** سنة 1998، تحمل عنوانها الفرعي، مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة، و هي الجزء الثاني من مدوناته النقدية عن المرأة. في هذه المدونة يركز حديثه عن الحكايات التي تعرضت للمرأة و «الحكايات المأثورة التي تتعامل مع المؤنث، و تجعل التأنيث مركز الحبكة، و فيها نبحث عماهو (ثقافة الوهم)، و ذلك حينما تجُّر الثقافة إلى تصورات تنغرس في الذهن و تتحول إلى معتقد أو صورة نمطية ثابتة، و هو ما سميناه بالجبروت الرمزي، وعبر جبروت الرمز تتأسس ثقافة الوهم، و تصنع أنساقها لدى مستهلكي هذه الثقافة»[1]. فقد تناول المقاربات التي تعرضّت للجسد الأنثوي ككتاب **"الروض العاطر" للنفزاوي** إذ «لن يجد المرء مشكلة في أن يقول، إنّ كتاب **النفزاوي** كتاب موجَّه للقارئ المذكر السفيه الأبله، ولن يقول أحد أنّ هذا الكتاب كتاب تثقيف تقني في الجنس، و إنّه مفيد لقراء العربية، إلا إذا كان هذا الإنسان قد ألغى عقله و انساق وراء شعبذة النفزاوي»[2]. و يرصد **الغذامي**، كذلك، تصور **ابـن القيـم** للمرأة «بتصور ينطوي على تقدير و احترام للأنوثة و الأنثى، و ينم عن فهم لأسرار الجسد و رغباته، و يأتي على النقيض التام من تصورات النفزاوي التي تقلص الجسد وتجرده من قيمه المعنوية و الإنسانية و تجعله مجرد أداة شبقية تنحصر في شبقيتها كل الدلالات و المعاني»[3]. فالمدونة تحاول أن تُسلط الضوء على ما كُتب عن المرأة، من زوايا مختلفة بل حتى متناقضة، سواء في تركيزها على الجانب الجسدي أو الجانب المعنوي، فهذا التركيز على المرأة من جانب الاهتمام بالأدب الذي كتب عن المرأة، هو اهتمام بالمهمش باعتبار المرأة جانبًا مهمَشًا في المجتمع، و هذا الأدب النسوي يمثل جانب من الجوانب التي أولاها النقد الثقافي اهتمامه. فهذا التناول الغذامي للمرأة كجسد يُجسد «انفتاح خطاب الغذامي النقدي عن المرأة انفتاحًا نسبيًا يتحرر فيه من السلطات المرجعية الأبوية التي تقيد المبدعين من أدباء و نقاد في المشهد الثقافي العربي المعاصر»[4].

---

(1) عبد الله الغذامي : ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص6.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3) المرجع نفسه، ص 36.

(4) ضياء الكعبي : فتنة الأنثوي المرأة بوصفها نسقًا ثقافيًا، قراءة في خطابي فاطمة المرنيسي و عبد الله الغذامي، دراسات (عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية)، المؤسسة العربية للدراسة و النشر، بيروت، ط1، 2003، ص .83

I- 3-2-2-ت- تأنيث القصيدة و القارئ المختلف:

أصدر **الغذامي** هذه المدونة سنة 1999، و كان يسعى من خلالها إلى «استكشاف آفاق الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقبع عميقًا هناك تحت أطمار المتن، و من وراء أقنعة البليغ الفحول»[1]. فقد قسّم المدونة إلى قسمين أساسيين، **القسم الأول**: خصصّه لتأنيث القصيدة، من حيث سعيها إلى تكسير النسق الفحولي الطاغي، و **القسم الثاني**: ركزّ فيه على القارئ و بحثه عن قارئ مختلف.

و قد تناول قصيدة التفعيلة وكيف عملت **نازك الملائكة** «على تحطيم الفحولة من خلال عملها على تحطيم عمود الشعر الذي هو نسق ذكوري، و بإقدامها على هذا الصنيع فقد نجحت في تأنيث القصيدة»[2]. كما أنّه يتحدث عن الحكاية و السرد «إذ إنّ السرد في الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوي في الخطاب اللغوي، فالأصل أن الحكاية الأنثى تنتجها المرأة و تعيش فيها و بها، تاركةً الفلسفة و الشكر و الكتابة للرجل»[3].

أمّا القسم الثاني من المدونة و الذي خصصّه **الغذامي** للقارئ المختلف، فقد سعى من خلاله إلى البحث عن قارئ مختلف لا يتقبل كل ما يصل إليه، بل يمعن التفكير، يناقش و يجادل «فغايته كانت تتبع رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ لكي نرى هذا القارئ الجديد، القارئ المختلف، الذي لم يستسلمِ لما قيل، و لكنّه صار يشاكس و يجـادل و يختلف»[4]. فالمدونة تحاول أن تخلق، و تتمرد على ما جرى تداوله، و التعارف عليه في عدة قضايا نقدية، و هذا ما يسعى النقد الثقافي إلى تحقيقه.

---

(1) عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005، ص 6.

(2) سعيد يقطين : النقد الثقافي و النسق الثقافي، قراءة نقدية في تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، كتاب الرياض، ع 97، 98، ص 182.

(3) عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ص 91.

(4) المرجع نفسه، ص 102.

II- النقلة الاصطلاحية:

في الفصل الثاني من مدونة **الغذامي**، و المعنون با "**النقد الثقافي / النظرية و المنهج**" و في مستهل حديثه عن النقلة الاصطلاحية التي يقترحها لمشروعه الثقافي، من أجل تحديد معالمه، كمشروع بديل للنقد الأدبي بوسائله الإجرائية في دراسة، تحديد، و نقد النصوص الإبداعية عمومًا، يقدم لهذه النقلة بفاتحة و تمهيد قوامه فكرة أساسية ألا و هي:

مصطلح الأدبي و الأدبية =النقد المؤسساتي و المؤسسة الثقافية.

عن الأدبي هو ذلك «الخطاب الذي قررته المؤسسة الثقافية حسب ما توارثته من مواصفات بلاغية، و جمالية قديمة وحديثة»[1]، و منه يختصر الأدبية في ذلك الالتحام و الانصهار الكلي بينها و بين الجمالي، نتج عن ذلك، حسب **الغذامي** دائماً، تصنيف في النتاجات الإبداعية، فصُنفت فنون راقية مؤسساتية جمالية بلاغية، و أخرى سُحبت منها صفة الرقي، بل احتلت مرتبة دنيا، مهمَشة، محتقَرة لأنّها نتاج يليق و يخص طبقة الأطفال، و النساء، و ضعاف النفوس. و في هذا الصدد يقدم لنا مثال **ألف ليلة و ليلة** الذي صُنف ضمن الأدب الشعبي، لأنّه لا يرتقي إلى مصاف الأدب الرسمي، الجمالي المؤسساتي، فقد قررت المؤسسة الجمالية ذلك، لأنّه يليق بالصبيان، والنساء، و تلك صفات تكشف عن تسرب النسق الثقافي، ليتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي المؤسساتي في نظرته إلى الآخر المختلف، و الضعيف كالمرأة و الطفل.

ألف ليلة و ليلة =خطاب شعبي مهمش خطاب مؤسساتي جمالي

و في مقابل هذا المثال، الذي يمثل أنموذج لتسرب النسق الثقافي الذي يتجذر مع مرور الزمن بفعل الإلغاء، يقدم مدونة "**كليلة و دمنة" لعبد الله بن المقفع** كممثل للخطاب المؤسساتي الجمالي، لأنّ مؤلفها يمثل أحد فحول الخطاب الثقافي، لأنّه معمول للملوك و من يوصفون بالعقلاء، و هو لذا ينطوي على الحكمة و العقل[2].

و يمكن توضيح هذه الثنائية المتقابلة، و التي تُوّلد نسق ثقافي مضمر يترسخ عبر الزمن، ليتحكم في النتاجات الإبداعية عمومًا، ثنائية قوامها فعل الإلغاء(ألف ليلة و ليلة)، وفعل

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص57.

(2) المصدر نفسه، ص58.

التثبيت (كليلة و دمنة) بالتمثيل الآتي:

ألف ليلة وليلة = النساء و الأطفال و ضعاف النفوس=أدب الشعبي=التهميش}=نسق ثقافي مضمر.

كليلة و دمنة=الملوك و العقلاء=أدب رسمي جمالي=الفحولة}=نسق ثقافي مضمر

فالغذامي من خلال هذا المثال، يؤكد على طغيان الجانب الجمالي على الابداع و النقد، فالنقد كرّس وسائله الإجرائية لدراسة النص الأدبي، من أجل دراسة مواطن الجمالية من عدمها فيه. فهو لا ينقد إلا الجمالي فيه، مهمِشاً بذلك كل إبداع خارج عن المؤسسة الجمالية الفحولية، مما عطّل الحس النقدي الفعلي في الثقافة على حد قول **الغذامي**. بل إنّ الناقد من خلال هذا المفهوم، ما هو إلا واحد من حراس المؤسسة، و لم يتطور الوعي النقدي تبعًا لذلك، لأنّ النقد سلّم و استسلم لشروط المؤسسة التي أسهم الناقد في ايجادها و الحفاظ عليها.

ليخلص من خلال هذه الفاتحة و التمهيد، إلى جملة من النتائج، تصبح مبادئ أساسية في مشروعه الثقافي منها:

ـ التحرر من قيد التصور الرسمي و المؤسساتي، من خلال إعادة النظر في الجمالي، و شروطه و أنواع الخطابات التي تمثله.

ـالدعوة إلى سن نوع جديد من النظريات، نظريات في القبحيات، تقوم بكشف عيوب الجمالي و علله[1].

تتمحور هذه الفاتحة على البحث عن شيء آخر غير الأدبية، هذه الأخيرة التي أضحت تصوّر خاص بالمؤسسة الثقافية، و التصنيف الذي نجم عن التركيز على أدبية النص. فصُنفت **ألف ليلة و ليلة** في مرتبة المهمش، و**كليلة دمنة** في مرتبة الرقي.

فهذا التصور للأدبية سواء في مستهل هذا الفصل أو حتى المقدمة، يكون قد خلخل ذهن المتلقي بل وأدخله في تيه نقدي، لأنّ **الغذامي** لطالما حمل لواء أدبية النص الأدبي قرابة عقدين من الزمن، و عبر سلسة نقدية متتالية منذ إصداره لمدونة **الخطيئة و التكفير** فهو القائل:

(1) عبد الله الغذامي،النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص59.

«النص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية، انحرفت عن مواضعات العادة، و التقليد، و تلبست بروح متمردة، رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها و يميزها»[1]. و هو الذي شغلته الوظيفة الأدبية الجمالية الشعرية عن أي وظيفة أخرى، و جعلها غايته في دراساته النقدية بل إنّه تفرّد بتسميتها بالشاعرية، حيث يقول: و الذي «يهمنا هو الوظيفة الأدبية، و ذلك حين يصبح القول اللغوي أدبًا. و هو تحوّل فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي»[2]. و في مدونة نقدية أخرى يصرّ على الدفاع عن الأدبية بل إنّها تكشف عن خبايا الناس بقوله: «فإذا ما أردنا سبر جماعة من الناس، فإنّ طريقنا الوحيد إليهم هو لغتهم الأدبية (الشعرية خاصة)، و إذا ما قمنا بتشريح نماذج من خطابهم الشعري، فإنّنا سنكشف بذلك جوانب من المحركات الخفية لمشاعرهم، و هي مشاعر قد تخفى في الاستعمال العادي للغة، لكنّها تبرز في لغة الشعر لما لهذه اللغة من سمات فنية راقية تتسلط على الفرد فتلغي خصوصيته و ترقى به إلى جماعية شاملة مع الآخرين»[3].

ففي هذه الفاتحة بدا **الغذامي**، و كأنّه مشحون بهذا التصور الجديد للأدبية، نتيجة مبادئ يعرفها هو، متأثر بها هو لاتزال مجهولة لدى المتلقي، فبدت رؤيته تلك بمثابة إسقاط حكمي قبلي للمتلقي، فهو يذكر معلومات تشير إلى مبادئ هذا المشروع، لم يتعرف عليها المتلقي بعد، لأنّ **الغذامي** أرجأها إلى صفحات وفصول قادمة، كماهية النسق الثقافي، الذي يمثل اللبنة الأساسية التي انبنى عليها هذا المشروع، و مصطلح فحل الخطاب الثقافي. مما يضطر المتلقي إلى تقليب الصفحات للوصول إلى مراميه. فلأنّه إزاء عرض مشروع جديد، كان يمكن الوصول إلى هذا التصور الجديد عن الأدبية، القاصر عن استعاب ما يصبو إليه هذا المشروع في دراسته، و نقده للنص الإبداعي، بعد تقديمه للمتلقي مفاهيم و وسائل هذا المشروع الإجرائية، و بالتالي يقتنع المتلقي، أو لا يقتنع، و يصل، أو لا يصل، إلى ضروره تجاوز فكرة البحث عن أدبية و جمالية النص الإبداعي، إلى بدائل أعمق أجدر و أشمل.

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص8.

(2) المرجع نفسه، ص10.

(3) عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص17.

أمّا عن التصنيف الذي أفرد من خلاله **ألف ليلة و ليلة** في رتبة المهمش، لأنّ هذه المدونة افتقدت إلى أهم شروط المؤسسة ألا وهي الأدبية ولجمالية، فقد افتقد هذا التصنيف إلى التبرير و التعليل، إذ يكتفي بالقول: «كلنا يعرف كيف جرت معاملة (ألف ليلة و ليلة) التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان، و ضعاف النفوس، و هذه صفات تكشف النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي في نظرته إلى الآخر المختلف، و الضعيف كالمرأة و الطفل»[1].

فمدونة **ألف ليلة وليلة** لم يجر تهميشها، فهي إن صُنفت ضمن تخصص الأدب الشعبي، لاعتبارات تُدخلها ضمن هذا التخصص أهمها مؤلفها المجهول لا يعني تهميشها. كما أنّ هذه المدونة قد نالت حظ كبير من الاهتمام، و الدراسة في الدراسات المقارنة. فكأنّ **الغذامي** قد طرح القضية بوصفها حدثًا قائمًا ومستمرًا، مغْفلاً تمامًا التحولات التي حدثت على امتداد فترة زمنية طويلة، بدأت أولاً في أوروبا منذ أكثر من مائة و خمسين عامًا، بترجمة **ألف ليلة وليلة** إلى اللغات الحية مثل الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، هذا ما يعكس أهمية المدونة. و حتى عربيًا نجد مثلاً، الدكتورة **سهير القلماوي** قد كتبت عنها أطروحتها للدكتوراه، و الكاتب الأرجنتيني **خورخي لويس بورخيس** يحتفي بها احتفاءً شديدًا، و يكتب دراسات مهمة عنها، بل إنّه في سفرياته عادةً ما يحمل معه ستة كتب من بينها **ألف ليلة و ليلة** و الكاتب الكولومبي **جابر يل جارسيا ماركينز**، قد ذكر أكثر من مرة في أبحاثه، أنّ ألف ليلة وليلة كان لها تأثير كبير عليه[2].

و عن **كليلة ودمنة** التي صنفها في مرتبة الرقي، لأنّ مؤلفها أحد «فحول الخطاب الثقافي كما أنّه كتاب معمول للملوك و من يوصفون بالعقلاء، و هو لذا ينطوي على الحكمة و العقل»[3]، على حد قول **الغذامي**، لمتلقي لم يتعرف بعد على ما يقصده بفحول الخطاب الثقافي، فكيف له إذن أن يتفاعل معه. كان حريًا به أن يُقدم قبلاً ماهية هذا المصطلح خاصةً و أنّه بصدد الحديث عن مدونة، لها مكانتها عند متلقي النص الأدبي عمومًا.

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص58.

(2) حامد أبو أحمد: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية للدكتور عبد الله الغذامي، ص95، 96.

(3) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص58.

فأن تكسر مفاهيم أضحت في حكم المسلمات لدى المتلقى، لمدونة عرفت «انتشار واسع في الثقافة العربية لكونها تجمع بين أدب اللسان، و أدب النفس مما يجعل منها مرجعًا "خالدًا" يرجع إليها متعلموا العربية و الأدباء و المولعون بالحِكم»[1]. تحتاج إلى تدليل أكثر توضيحًا، من مجرد فكرة ملخصة في جملة تقول بأنّ **عبد الله المقفع** هو أحد فحول الخطاب الثقافي، جملة تحمل في طياتها مفهوم لا يزال مجهول لدى المتلقي.

تلك كانت بعض الملاحظات عن الفاتحة التي استبق بها **الغذامي** وسائله الإجرائية لمشروعه الثقافي و فيما سيأتي سنتوقف معه عند نقلته الاصطلاحية.

فحتى نتحرر من التصور الرسمي و المؤسساتي لمصطلح الأدبية، بل ونتجاوزه ونفتح في نفس الوقت المجال للخطابات المنسية ، المنفية، و نلغي وجه التمييز بين خطاب راقي، و آخر غير راقٍ، و حتى نكشف أنّ غير المؤسساتي هو الأكثر تأثيرًا في الناس، و حتى نستطيع المقارنة بين أي قصيدة قديمة أو حديثة مثلاً، و أي نكتة، أو أغنية أو إشاعة مما تنكره المؤسسة الثقافية المحتفية بالجمالي دائمًا، وحتى نكشف الأنساق الثقافية المتحكمة فيها[2]. يقترح **الغذامي** من أجل تحقيق ذلك، خطوة إجرائية مهمة، ألا وهي نقلة في المصطلح الإجرائي النقدي تتحقق بها ومن خلالها نقلة نقدية ثقافية، ذلك أنّ الحفاظ على نفس الوسائل الإجرائية التي مارس بها النقد الأدبي نقده، و التي هي لصيقة بمصطلح الأدبية، يحُول دون تحقيق نقلة نقدية إجرائية ثقافية، فتحرير المصطلح من القيد المؤسساتي الجمالي هو الشرط الأول لتحرير الأداة النقدية[3].

وحتى تتحقق هذه النقلة هناك نقلات إجرائية يجب أن تتحقق:

- نقلة في المصطلح النقدي ذاته.
- نقلة في المفهوم (مفهوم النسق).
- نقلة في الوظيفة.
- نقلة في التطبيق(أنواع الأنساق):

(1) محمد عابد الجابري: العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية لنظم القيم في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 ، 2001، ص172.

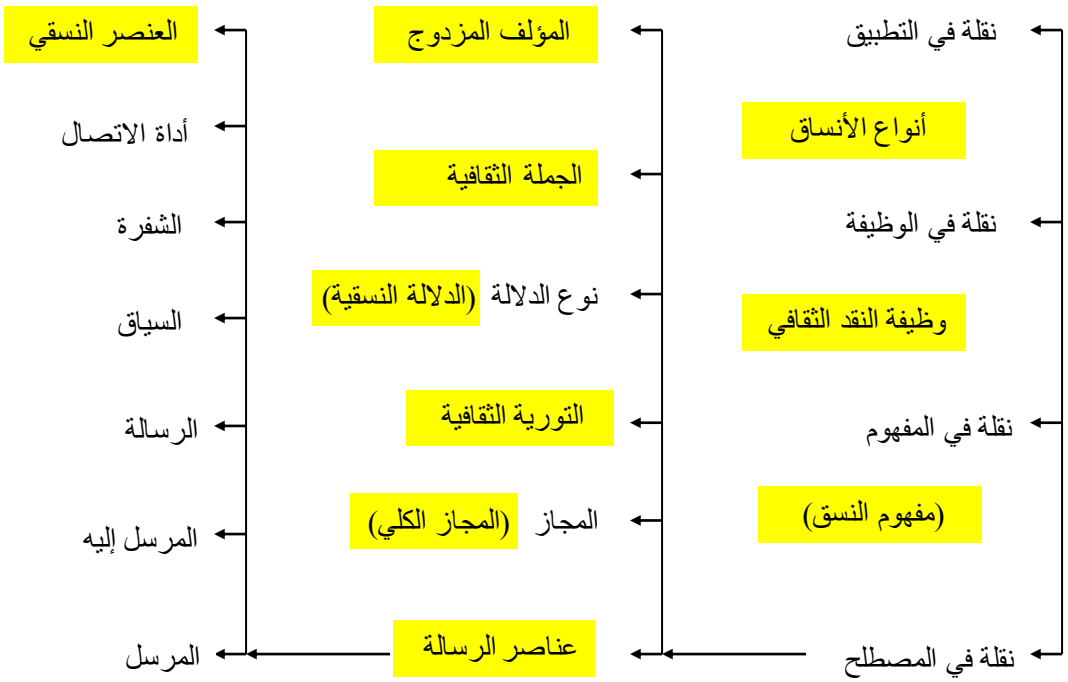
(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص61.

(3) المصدر نفسه، ص62.

يقترح **الغذامي** نقلة اصطلاحية لجملة من الوسائل، و الأدوات النقدية الإجرائية، كانت أدبية في الأصل، لتتحول إلى وسائل، و أدوات نقدية ثقافية مع تطعيمها باقتراحات نقدية تتماشى والغاية المرجوة من هذا المشروع النقدي، «مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالاً نوعيًا يمس الأداة و الموضوع معًا»[1]. و هذه النقلة تشمل:

- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)
- المجاز(المجاز الكلي)
- التورية الثقافية
- نوع الدلالة
- الجملة الثقافية
- المؤلف المزدوج

ويمكن أن نوضح ذلك بالمخطط الآتي. و نفس تفريعات هذا المخطط متضمنة لمقالة لخالد سليمان بعنوان: عبد الله الغذامي من الخطيئة و التكفير إلى النقد الثقافي، كتاب الرياض، ع 97، 98، 2001.



(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 63.

II- 1- نقلة في المصطلح:

II- 1-1- عناصر الرسالة:

و لأنّ عناصر الرسالة هي لازمة جاكبسونية، إن صحت التسمية، مرتبطة في ذهن كل ناقد و متلقٍ للنص الأدبي **برومان جاكبسون**، فأول ما يتبادر إلى الذهن هو «صياغة جاكبسون لنظريته الشهيرة في وظائف الكلام و التي استقاها من جهاز التخاطب في نظرية الإخبار و المتكونة من المرسل Destinateur والمرسل إليه Destinataire و الرسالة Message و التي تستند إلى سياق Contexte و تقوم على سنن Cod و أداة الاتصال أو الصلة Contact أين اكتشف أنّ كل عنصر من العناصر الستة، يُوّلد وظيفة في الخطاب تتميز نوعياً عن وظائف العناصر الأخرى، و تكون عملية التخاطب اللساني تأليفًا لجملة من الوظائف مع بروز إحداها، فتكون بنية الكلام مصطبغة بسمات الوظيفة الغالبة»[1].

فالغذامي كانت له وقفة سابقة مع هذا المخطط الوظيفي الجاكبسوني، بل وتفرّد بتسمية الوظيفة الشعرية بالوظيفة الشاعرية، في مدونته **الخطيئة و التكفير**، أين كانت غايته آنذاك أدبية النص الأدبي حيث يقول: «ففي حالة القول الأدبي، تنحرف الرسالة عن خطها المستطيل، و تعكس توجه حركتها بحيث لا يصبح (المرسل) باعثًا، و (المرسل إليه) متلقيًا، و إنمّا يتحول الاثنان معًا إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما، و يحتويهما هو القول، أي النص و يتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص، و لا يصبح هدفها نقل الأفكار، أو المعاني بين طرفي الرسالة، و لكنّها تتحول لتصبح هي غاية نفسها، و هدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها، و هو جنسها الأدبي الذي يحتويها»[2]. إلا أنّ وقفته هذه المرة مع هذا المخطط الجاكبسوني في مشروعه الثقافي مختلفة تمامًا، تكللت بإضافته لعنصر سابع هو العنصر النسقي، الذي أفرز وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية، التي و من خلالها نستطيع «أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا و بخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده، و تعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية ودلالية، و ما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية و ذاتية واجتماعية»[3].

(1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص157، 158.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية للتشريحية، ص10.

(3) عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية،ص 65.

فإذا كانت وظائف جاكبسون كالتالي:

- التركيز على المرسل = الوظيفة التعبيرية Fonction expressive
- التركيز على المرسل إليه = الوظيفة الإفهامية Fonction conative
- التركيز على السياق = الوظيفة المرجعية Fonction référentielle
- التركيز على الصلة = الوظيفة الانتباهية Fonction phatique
- التركيز على السنن = الوظيفة المعجمية Fonction de glose
- التركيز على الرسالة =الوظيفة الشعرية،الإنشائية Fonction poétique

فيصبح المخطط الوظيفي، بعد إضافة **الغذامي** للعنصر السابع، الذي سماه بالعنصر النسقي، يضم الوظائف السابقة الذكر ووظيفة سابعة هي :

- التركيز على العنصر النسقي يبلور الوظيفة النسقية ،وهي« وسيلة منهجية لجعل النسق و النسقية منطلقًا نقديًا، و أساسًا منهجيًا»[1].

II- 1-2- المجاز الكلي:

و لأنّ **الغذامي** قد قرر إجراء نقلة اصطلاحية، تتماشى مع مشروعه الثقافي، نقلة تمس المصطلح، الذي يتبناه، تسميةً، و مفهومًا، فإنّه مع المجاز، الذي يمثل أحد الوسائل الإجرائية لمشروعه الثقافي، يكون قد حوّر مفهومه البلاغي المتعارف عليه، منذ أن قعّد له نقادنا القدامى. فإذا كان المجاز عند **عبد القاهر الجرجاني** هو« كل كلمه جُزت بها، ما وقعتْ له وضْع الواضع إلى ما لم تُوضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعًا، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، و بين أصلها الذي وُضعت في وضع واضعها، فكل كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني و الأول، فهي مجاز»[2]. و في موضع آخر من مدونته **دلائل الإعجاز** يقول «أمّا المجاز فقد عوّل في حده على حديث النقل أنّ كل لفظ نُقل عن موضوعه فهو مجاز»[3]. أمّا **الخطيب القزويني** فيختصر ماهية المجاز في «إسناد الفعل، أو معناه إلى ملابس له، غير ما هو له، بتأوُل»[4]. و **السكاكي** الذي يعرفه بأنّه« الكلمة

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص66.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تع محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص 352.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 67.

(4) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني و البيان و البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ص28.

المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها، دلالة ظاهرة استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع، و لك أن تقول المجاز هو الكلمة المستعملة في معنى معناها، بالتحقيق استعمالاً ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع»[1].

كل هذه المفاهيم للمجاز عند هولاء القماقم، تمثل **للغذامي** مفاهيم جمالية مؤسساتية بحتة للمجاز، فهي كلها «تدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة، و إذا زاد ففي الجملة وهو ما يسمى بالمركب، و لا يتجاوز ذلك إلى الخطاب»[2].

و هذا المفهوم يجعله حبيس جدار البلاغي و الجمالي، و لأنّنا أمام مشروع ثقافي يقوم فيما يقوم على تجاوز و كسر هيمنة البلاغي و الجمالي فهو يحتاج، حسب **الغذامي**، إلى نوع آخر من المجاز، مجاز موسع يسميه **المجاز الكلي** يكون «مفهومًا كليًا، لا يعتمد على الحقيقة/المجاز، و لا يقف عند حدود اللفظة و الجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال»[3].

II- 1-3- التورية الثقافية:

إنّ مصطلح التورية، بدوره، طالما ارتبط في ذهن المتلقي بمفهوم بلاغي معروف، و محدد كما يذهب إلى ذلك **الحموي**، يعرفها بقوله:هي« الإيهام، و التوجيه و التخيير، و التورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المسمى، لأنهّا مصدر وريت الخبر إذا سترته و أظهرت غيره. و هي في الاصطلاح، أن يذكر المتكلم لفظًا مفردًا له معنيان حقيقيان، أو حقيقة و مجاز، أحدهما قريب و دلالة اللفظ عليه ظاهرة، و الآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية. فيريد المتكلم المعنى البعيد، و يورّى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع مع أول وهلة أنّه يريد القريب و ليس كذلك، و لذلك سمي هذا الفن إيهامًا. و هذا النوع، أي التورية، ما تنبه لمحاسنه ألا من تأخر من حذاق الشعراء و أعيان الكتاب»[4].

(1) السكاكي :مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، مصر، ص153.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص68.

(3) المصدر نفسه، ص65.

(4) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب و غاية الأرب، شر عصام شعيتو، ج2، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987، ص39، 40.

هذا المفهوم البلاغي المتعارف عليه، باعتبار التورية إحدى المصطلحات البلاغية، يعدّه **الغذامي** محصور في قلاع الجمالي المؤسساتي، فالتورية و إن دلت على وجود معنيين، أحدهما قريب، و الآخر بعيد، فإنّها مازالت مرتبطة بالمعنى اللغوي، و بالتالي هي قاصرة إلى حدٍ ما على مجاراة الأهداف المرجوة من النقد الثقافي، و الذي تتلخص مهمته في كشف الستار عن الأنساق المضمرة و المخبئة تحت عباءة الجمالي. و من أجل الوصول إلى تلك الغاية، ينبغي توسيع مفهوم التورية حتى تتمكن من تحقيق الأهداف المرجوة منها. من أجل هذا ينقل **الغذامي** مصطلح التورية، بما ينضوي عليه من مفهوم، من حقل البلاغة إلى حقل النقد الثقافي، ذلك أنّ الخطاب الذي ينطوي على بعدين أحدهما لغوي جمالي، استطاعت التورية بمعناها اللغوي الجمالي أن تستوفيه حقه من التحليل. فإنّ البعد الثاني و المضمر اللاشعوري، و الذي ليس في وعي المؤلف، و لا في وعي القارئ، بل هو مضمر نسقي ثقافي، وُجد حتى صار عنصرًا نسقيًا يتلبس الخطاب، هو الأجدر بالكشف و التحليل. و من هنا أضحى بحاجة إلى تورية موسعة المفهوم، تتماشى و غاية النقد الثقافي، تورية أطلق عليها **الغذامي** تسمية **التورية الثقافية** تكون مهمتها، لا النظر في المعنى البعيد الذي يخص الخطاب في بعده اللغوي الجمالي، و إنّما في الكشف عن ذلك البعد الدلالي المضمر، الذي هو أكثر فاعلية و تأثير من ذلك الواعي، بل هو طرف دلالي ليس فرديًا ولا جزئيًا، إنّما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات[1].

II- 1-4- الدلالة النسقية:

لقد عرفت الدلالة استرسالاً كبيرًا في شرح ماهيتها، سواء عند النقاد العرب القدامى أو المحدثين، فتعددت ماهياتها وتعريفاتها، عرّفها **الشريف الجرجاني** «بكون الشيء بحالة.يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، و الشيء الأول هو الدال، و الثاني هو المدلول، فدلالة النص علاوة عما ثبت بمعنى النص لغةً لا اجتهادًا، أي يعرفه كل من يعرف هذا اللسان بمجرد سماع اللفظ من غير تأمل»[2]. إلا أنّنا نجد **الغذامي**، و في نطاق حديثه عن الدلالة، يشير إلى نوعين من الدلالة هما: الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية. الدلالة الصريحة التي تكاد تتشابه في

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 71.

(2) الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985، ص109.

مفهومها مع دلالة المطابقة و هي: «أن يعتبر اللفظ بالنسبة إلى تمام مسماه وذلك نحو دلالة الفرس، الإنسان و الأسد على هذه الحقائق المخصوصة، فإنّها مرشدتها بالوضع عند إطلاقها على معانيها المعقولة»[1]. ثم إنّ **الغذامي** قد تعرض لنفس هاتين الدلالتين، الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، في مدونته **الخطيئة والتكفير** حيث يقول: «ذلك إنّ النص يتوفر على دلالتين أو قطبين متلازمين، أحدهما يمثل المعنى الذي تسوقه كلمات النص و جمله، حسب مفهوم النص، الذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي، و التركيب الدلالي للكلمات =الدلالة الصريحة. في حين أن القطب الثاني أو الدلالة الضمنية، هو ما يوجده النص في قارئه من مفعول ندرك أثره و لا نلمس سببه، هو ما يوحي به النص لقارئه، و هذا ما يكسب النص قيمة فنية».[2]

كلا هاتين الدلالتين نجدهما، حسب **الغذامي**، قاصرتين في مجاراة ما يريد أن يحققه النقد الثقافي، في دراسة الأنساق المضمرة، و من أجل الوصول إلى غايته، يقترح صرح جديد من الدلالة، يطلق عليه مصطلح **الدلالة النسقية** التي ترتبط في علاقة متشابكة، نشأت مع الزمن لتكون عنصرًا ثقافيًا يتغلغل مع الزمن، يظل كامنًا، ومختبئًا ،مضمرًا غير ظاهر، ومهما جرى من تغيرات ثقافية، أو حضارية تظل هذه التغيرات، تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية، بسبب تحكم النسق فينا، و هذه الدلالة مرتبطة ارتباط وثيق بالجملة الثقافية[3].

II- 1-5- الجملة الثقافية:

نستشف من حديثنا السابق عن الدلالتين الصريحة والضمنية، أنّ الأولى توجب نوع من الجمل يعبر عنها و يشير إليها، ألا وهي الجمل النحوية، و النوع الثاني بدوره، يفرض جمل أدبية تعبر عنها وتكون هوية لها. هذا يستلزم أنّ الدلالة النسقية بدورها، توجب نوع خاص من الدلالة يكون هويتها و لسان حالها. من أجل ذلك يقترح **الغذامي** لهذه الدلالة النسقية **جمل ثقافية** تعبر عنها وهي «حصيلة النتاج الدلالي للمعطى النسقي، و كشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقيه، و هذه الدلالة سوف تتجلى و تتمثل

(1) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها ،ج3، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1987، ص 10.

(2) عبد الله الغذامي،الخطيئة و التكفير من البنيوية للتشريحية، ،ص 126 ،127.

(3) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 72.

عبر الجملة الثقافية. و الجملة الثقافية ليست عددًا كميًا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، أي إنّ الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية و تعبير مكثف»[1].

II. 1-6- المؤلف المزدوج :

لأنّ **الغذامي** اقترح نقلة اصطلاحية لمشروعه الثقافي، تضمنت وظيفة نسقيه، دلالة نسقيه، تورية ثقافية، و جملة ثقافية. اختتم تقديم وسائله الإجرائية لمشروعه الثقافي، بنقلة اصطلاحية تخص المؤلف فقد اقترح مؤلف آخر. فهو و إن أشار في مدونته **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف** إلى مؤلف نموذج يتولد عن فعل القراءة في قوله: «فالمتنبي الذي وقف في بلاط سيف الدولة، كان مؤلفًا فعليًا يشترك مع قارئ ضمني، و تحتوي الجميع شروط ظرفية لا شك أنّها قد زالت الآن، و معها مات المؤلف و مات قارئه الضمني، لكنّ النص يفنى و يتجدد مع قراء متوالون، فالمتنبي في الديوان الشعري، غير المتنبي في بلاط سيف الدولة، و من هنا نكون مع مؤلف مختلف له سياق ثقافي ومعرفي، تراكم على مدى الزمن الشعري الذي بدأ منذ مماته ومازال يتنامى. فاختلاف القارئ عن القارئ الأول، استخرج من داخل النص مؤلفًا مختلفًا هو المؤلف النموذج كنتيجة للقارئ النموذج»[2].

الآن مع هذا المشروع الثقافي يشير **الغذامي**، إلى وجود مؤلف آخر غير المؤلف المعهود، و هذا المؤلف ما هو إلا الثقافة يطلق عليه اسم **المؤلف المزدوج**. حتى أنّ المؤلف المعهود، هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، بل إنّه يمكن أنّ يقول أشياء ليست في وعيه هو. كما أننّا يمكن أن نجد خلف هذا المؤلف المعهود و المعروف، نسقًا مضمرًا متحكمًا في إبداعه دون وعي منه. فالمبدع يبدع نصًا جميلاً، فيما الثقافة تبدع نسقًا مضمرًا لا يكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة هنا[3].

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص28.
(2) عبد الله الغذامي : تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005، ص 150.
(3) عبد اله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 34.

ما يمكن ملاحظته عن هذه النقلة الاصطلاحية التي تمس مصطلحات طرحها **الغذامي**، على أنها وسائل إجرائية لمشروعه الثقافي، إنّها مصطلحات مبنية على فكرة أساسية، قوامها إلغاء المصطلح الأدبي و الذي يعُدّه **الغذامي** مؤسساتي جمالي، و لكن السؤال الذي يطرح نفسه هل التركيز على فعل الإلغاء نفسه، كفيل أن يوجِد مصطلح جديد سيكون وسيلة إجرائية لهذا المشروع الثقافي؟ و هل تمكّن **الغذامي** أن ينقل مصطلحات الوظيفة، المجاز، التورية، الدلالة، الجملة، و المؤلف مفهومًا أيضًا أم أنه ركّز أكثر على إلغاء الأدبي، كمصطلح، ليحل محله، الثقافي و النسقي؟ الأكيد أن الإجابة عن هذه الأسئلة نرجئها إلى حين الوقوف على الجانب التطبيقي لهذا المشروع الثقافي.

II- 2- نقلة في المفهوم:

II- 2-1- في مفهوم النسق الثقافي:

يُشكل مفهوم النسق، القاعدة الأساسية التي ينبني عليها المشروع الثقافي **للغذامي**، ذلك أنّ لفظة "النسق" لم تأت مستقلة بل مرتبطة و مُعّرفة بلفظة الثقافي. إننّا أمام "النسق الثقافي"هذه الثنائية المصطلحية، إن صحت التسمية، تنضوي، و لا شك، على شبكة مفاهمية خاصة و جديدة، نستشف ذلك في بداية تعريف **الغذامي** لماهية النسق بدليل أنّه استهل هذا التعريف، بجملة من الأسئلة تشحن ذهن المتلقي بوجود انزياح في المفهوم:

ما النسق الثقافي...؟

كيف نعرفه...؟

كيف نميزه عن سائر الأنساق...؟

لاشك أنّ مصطلح النسق، قد بدأت مسيرته و المتلقي مع سوسير، فقدكان من الأوائل الذين تبنوه، منذ دراساته اللسانية، و بدأت حميميته تتشكل شيئًا فشيئًا مع المتلقي مع المناهج النقدية التي جاءت فيما بعد، بدءًا بنصوص الشكلانين الروس فالبنيويين.

مصطلح النسق نجد معناه اللغوي في **المعجم الوسيط** يدل على: «ما كان على نظام واحد من كل شيء»[1]. و من هذا المعنى اللغوي الذي يختصر دلالة النسق في "النظام"، هذا المعنى الذي تبناه جل النقاد والدارسين. **فعبد العزيز حمودة** نجده يتحدث عن النسق كمرادف للنظام في قوله: «اللغة نسق أو نظام، حيث أنّ كل نسق يتكون من وحدات تؤثر كل منها في الآخر»[2]، و الأمر نفسه نجده عند **طه عبد الرحمن** الذي يتبنى نفس التفسير للنسق في كونه مرادف للنظام و يضيف لهما مرادف آخر ألا وهو "البنية" «فليس نظم الشيء سوى وضعه على نسق واحد، النظام و النسق و البنية إنّما هي ألفاظ مترادفة»[3]. أمّا البنية فذات معنى زئبقي لا يمكن حصره في مفهوم واحد موحَد، كما يذهب إلى ذلك **صلاح فضل** حيث يرى بأنّ "البنية" تتسم بالتعددية و الإختلاف فقد نجد مفهومًا للبنية عند **رولان بارت** مثلاً مختلف عنه عند **ميشال فوكو** إلا أن المشترك بين أغلب التعريفات بأنّها «عبارة عن مجموعة متشابكة

(1) المعجم الوسيط : مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص 911.

(2) عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 285.

(3) طه عبد الرحمن : اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1981، ص 34.

من العلاقات، و أنّ هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية و على علاقتها بالكل»[1]. من هنا نصل إلى أن النسق استعمل في الدراسات النقدية و الأدبية، كمرادف لمصطلح البنية و النظام. و قبل أن نتعرف مع **الغذامي** على ماهية النسق الثقافي، من الضروري أن نشير إلى وجود مفاهيم للنسق تشذ عن النظام و البنية، إحداها مفهومه عند نقاد مدرسة فرانكفورت الذين ربطوا ماهية النسق بمفهوم الهيمنة فما «يهم منظري مدرسة فرانكفورت، هو الكشف عن الطريقة التي يهيمن بها النسق أي الطريقة التي يجبر فيها الناس و يستغلهم و يخدعهم من أجل ضمان تجدده و استمراره»[2].

فالغذامي لا ينكر كل المفاهيم التي أُعطيت للنسق، إلا أنّ مشروعه الثقافي، يقتضي طرح مفهوم جديد له يكشف دلالات خاصة يحددها في الآتي :

يتحدد النسق عبر وظيفته لا عبر وجوده، و من هنا توجد الوظيفة النسقية التي لا تحدث إلا في وضع محدد و مقيد، ويكون ذلك حينما يتعارض نسقان، أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر، والآخر مضمر، بمعنى أنّ المضمر يكون ناسخ للظاهر. و يحدث هذا في النص الواحد أو في ما هو في حكم النص الظاهر، أي في مجموعة مدونات لمؤلف واحد. مع ضرورة توفر عنصران أساسيان في هذا النص، أن يكون جمالي و جماهيري، و الجمالي لا حسب شروط المؤسسة، كما يقول **الغذامي**، بل ما تقرره الرعية. و في مقابل هذه الشروط هناك استبعاد للنص الرديء و النص النخبوي[3].

أمّا عن التبرير الذي قدمه في تحديده لهذه الشروط، إنما مبعث ذلك هو كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت عباءة الجمالي. فهو يختصر دور النقد الثقافي في كشف تلك الأنساق المضمرة.

(1) صلاح فضل :نظرية البنائية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص122، 123.

(2) إيان كريب : النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر محمد حسين غلوم و محمد عصفور، عالم المعرفة، 1999، ص279.

(3) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 77.

يتعرض **الغذامي** للحظة التي نكون فيها مع النقد الثقافي، و ذلك من خلال حالات الوظيفة النسقية تلك الوظيفة التي تتحقق بشروط أربعة:

- حدوث نسقين في آنٍ واحدٍ، في نصٍ واحد.
- المضمر من النسقين معارض للعلني، فعدم وجود النسق المضمر من تحت العلني، يُبعد النص من مجال ودراسة النقد الثقافي.
- لابد أن يكون النص جميلاً و مستهلكًا بدافع الجمالية، هذه الأخيرة التي تعد من أخطر حيل الثقافة في تمرير أنساقها.
- أن يكون النص جماهريًا و يحظى بمقروئية عريضة.[1]

بعد هذه الشروط التي يقترحها، و يقدمها كأساس في تحديد كينونة النسق الثقافي، يدعو إلى ضرورة قراءة النصوص قراءة ثقافية نسقيه لا قراءة جمالية، بلاغية مؤسساتية، ذلك أننّا أمام حادثة ثقافية، ومن هنا يأتي دور الدلالة النسقية القادرة على كشف دلالات تلك الأنساق المضمرة، ذلك أنّ تلك الأنساق تتسرب إلينا تحت أقنعة الجمالي «فهذه المضمرات النسقية تتسرب فينا عبر حيلها، و تكون جماهرية نص أو عمل ما دليلاً على توافق مبطن بين المغروس الثقافي الذهني في دواخلنا و بين النص مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أي نص يضمر في داخله شيئًا خفيًا يتوافق مع ماهو مخبوء فينا، و يحصل القبول السريع لهذا النص الحامل لذاك النسق»[2].

فالنسق المضمر ليس من عمل المؤلف، بل هو مستهلك له شأنه شأن المتلقي، ذلك أنّه من إنتاج وصنع الثقافة، فالأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية أزلية راسخة. فكلما رأينا نصًا، أو منتوجًا ثقافيًا له إقبال جماهيري واسع وسريع، فاعلم أنّك في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر، «قد يكون ذلك في نكتة أو إشاعة أو قصيدة أو حكاية، و النصوص التي نستجيب لها بسرعة وانفعال، و هي استجابة تنم عن توافقها مع شيء مضمر فينا، فكم من مرة طربنا لنكتة أو استمتعنا بحكاية، دون أن نفكر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضاد، كأن تكون النكتة عن النساء أو السود، أو عن بعض الأرياف، مع أنّنا نقول بالمساواة

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 78.

(2) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص49.

و حقوق الإنسان، و ننقد الغرب وغيره في موقفه التنميطي، و في المقابل لا نلحظ تنميطنا للآخرين، و لا نسأل أنفسنا مالنا نطرب و نضحك من شيء يتناقض مع مبادئنا ...؟ وهذه كلها مضمرات نسقيه تحملها النصوص»[1].

و استرسالاً في توضيحه للمفاهيم التي ينضوي عليها النسق الثقافي، يوضح طبيعة هذا النسق، التي هي طبيعة سردية تتحرك في حبكة متقنة، فهو خفي، ومضمر، وله القدرة على الاختفاء دائمًا. كما يتحدث عن الجبروت الرمزي الذي يمثل المكون الخفي لذائقة الثقافة، و لأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة. ذو طبيعة مجازية كلية، لا فردية، وتورية جماعية تشكل المضمر الجمعي. ويشير إلى احتراز اصطلاحي فيما يخص دلالة النص. فالنص يقصد به الخطاب أي نظام التعبير الذي قد يكون نص واحد، أو مجموع نتاج مؤلفها[2].

و السؤال الذي يطرح نفسه عن النسق الثقافي الذي يمثل جوهر النقد الثقافي، و الذي يضع له شروط من دونها لا نكون مع حالة من حالات النقد الثقافي هي شرط الجمالي، الجماهيري و الذي يحظى بمقروئية واسعة. في مقابل إلغاء النخبوي، و الرديء هو:

ألم ينتقد **الغذامي** النقد الأدبي من منطلق أنّه قام بتهميش نتاجات أدبية وعاب عليه تزكيته الفحولة؟ أوَلا ينتج فعل الإلغاء، إلغاء الردئ و النخبوي، فحولة جديدة تبجل نتاجات على حساب نتاجات أخرى، يصنفها هو في خانة الرديء و النخبوي؟ ثم أو لم يدع **الغذامي** أن يكون النقد الثقافي بديلاً للنقد الأدبي؟ فلو سألنا **الغذامي** إذا لم تتوفر الشروط السالفة الذكر في نص ما أو نتاج ما أي انعدام وجود النقد الثقافي بوسائله الإجرائية المقترحة، على حد قوله، فما يكون مصير هذا النص؟ على اعتبار أن انعدام وجود النقد الثقافي يستلزم انعدام وجود وسائله الإجرائية المقترحة. بينما النقد الأدبي وفّر وسائل إجرائية تتعامل مع كل النتاجات الأدبية دون أي إلغاء أو شروط. **فالغذامي** اكتفى فقط بقوله لسنا مع حالة من حالات النقد الثقافي. حتى أنّه لمّا استبعد النص الرديء لم يوضح المواصفات التي تجعل من النص رديئًا.

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نفد ثقافي أم نقد أدبي، ص41.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 79 .

II- 3- نقلة في الوظيفة:

II- 3-1- وظيفة النقد الثقافي:

يحدد **الغذامي** وظيفة النقد الثقافي، من خلال المقبول القرائي لخطاب ما، حيث نلحظ ذلك التناقض الصارخ بين المعقول و ما بينه هو، كمثال المرأة التي هي جسد و عقل، في حين أنّنا نطرب لنص، أو نكتة، أو حتى إعلان يصور الجانب الجسدي فيها حتى من قبل المرأة نفسها. و هذا هو فعل النسق الذي تكون وظيفته كشف الستار عنه لأنّه مُخبأ خلف الجمالي، و يذكر **الغذامي** بعض تلك الحيل التي تنساب من خلالها تلك الأنساق:

- تغييب الجانب الوجداني العاطفي في مقابل إلغاء العقلي.
- في هذا المظهر يتعرض إلى مقولة أعذب الشعر أكذبه، التي كانت الذريعة التي جرى من خلالها تغليب الجانب الجمالي على الجانب العقلي.
- كل القيم تمّ تسريبها من خلال الشعر و ظللنا نجترها مع مرور الزمن.

كما يذكر أنّ النقد الثقافي نقد نصوصي، تتلخص وظيفته في كشف المخبوء تحت عباءة الجمالي المؤسساتي البلاغي، أي كشف حركة الأنساق و فعلها المضاد للوعي[1].

و كخلاصة عن وظيفة النقد الثقافي نقول: إنّها «الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص و العناية بجمالياتها الأسلوبية، إلى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي نقده محمولاتها الثقافية و كشف مصادراتها المتخفية فيها، و هذا النقد ينصرف إلى متابعة عملية الاستهلاك الثقافي، أي كيفية تلقي الثقافة و متابعة حيلها»[2].

II- 4- نقلة في التطبيق:

II- 4-1- أنواع الأنساق:

ينطلق **الغذامي** في حديثة عن الأنساق، و التي تمثل الجانب التطبيقي لتنظيراته السابقة عن النقد الثقافي، من مقولاتنا التصنيفية التي تقوم على مبدأ الأفضلية كفلان أكرم من فلان، أو فلان أشجع من فلان، حيث يرى أنّها مترادفات للنسق الثقافي «بمعنى أنّ هناك تصورات

(1)عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص82، 83.

(2) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية و المنهج، دراسات (عبد الله الغذامي الممارسة الأدبية و الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ص47.

مضمرة عن مجموع من الصفات المتوخاة، فإذا وُجدت هذه الصفات صار المرء رجلاً و ذا أصل، و عدمها ينفي عنه ذلك»[1]. و تتشكل تلك التصنيفات في شكل الأفضل، و السيئ و الراقي، فمع مرور الوقت تُفرز تصورات اجتماعية «تخلق صورًا ذهنية دلالية تمثل الدلالة النسقية كصورة الصعيدي و الحمصي التي تحمل سمات الأقل ذهنيًا أو صورة المرأة التي تكاد تحمل صفة الأداة كمادة للمتعة»[2]. فتلك التشكيلات تغلغلت داخل ذواتنا، و ترسخّت بفعل التكرار والتداول، بالذات عبر اللغة والشعر الذي كان دائمًا ديوان العرب، فقد كان «المخزن الخطر لهذه الأنساق و هو الجرثومة المتسترة بالجماليات و التي ظلت تفعل فعلها و تفرز نماذجها جيلاً بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية»[3]. فحسب **الغذامي** الأصول النسقية في الثقافة العربية، هو نسق (الشخصية الشعرية) أفرزت الفحل، أين يقدم **أدونيس** أنموذجاً حيًا لإعادة صيغة الفحل المتجّذرة في تراثنا العربي و التي هي نتيجة منطقية لتبجيل الذات و منه تأتي صورة طاغية. كل تلك القضايا هي مضمرات نسقيه يسعى النقد الثقافي لكشف القناع عنها. و الأمر لم يقتصر على الأدب بل تعداه إلى الخطاب السياسي و الفكري، و أنماط السلوك و القيم، فقد تشعرنت الأنساق[4].

هذه لمحة عن أنواع الأنساق، ذلك أن التفصيل في دراستها سيأتي في الفصل التالي من هده الدراسة و يشمل:

اختراع الفحل–صناعة الطاغية_اختراع الصمت_النسق المخاتل–عودة الفحل.

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص85.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص87.

(4) المصدر نفسه، 87، 88.

توطئة:

بعد أن قدّم **عبد الله الغذامي** لمشروعه الثقافي بفصلين، تسبقهما مقدمة، مثّل الأول منهما ذاكرة للمشروع أي أصوله الغربية و هي المرجعية الأساسية لفكره، و الفصل الثاني طرح فيه التأسيس النظري، قدّم من خلاله وسائل إجرائية رآها الأنجع في تحقيق مرامي مشروعه الثقافي، تطبيقًا، يتعرض في الفصول الموالية، لأنواع الأنساق الثقافية العربية المقترحة من قبله بدءًا من العصر الجاهلي، وصولاً إلى العصر الحديث، هذه الأنساق التي تمثل الجانب التطبيقي الإجرائي لمشروعه الثقافي.

و سيتم تناول تلك الأنساق، بالمحافظة على العناوين نفسها التي ولج من خلالها **الغذامي** دراسة أنساقه في مدونته "**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"، حتى نجانب في ذلك التعميم و الطرح المخّل، و من أجل تحقيق ذلك سنتبع الخطوات الآتية:

- عرض الأفكار التي تناولها **الغذامي** و وصفها كما طرحها.
- قراءة على قراءة، و التي تمثل الأساس الأول التي تندرج ضمنه الدراسة ككل، و هو نقد النقد، و هذه القراءة على القراءة ستأتي في كل مرة معنونة بـا "مطارحات" فطارحه الحديث بمعني حاوره و جادله، و هو نفس المصطلح التي تناول به **عبد الله إبراهيم** مناقشته لأراء **الغذامي** في مقالته المعنونة بـا "**النقد الثقافي مطارحات في النظرية و المنهج**"، و سنرمز لها بالحرف (**م**). هذا لا يعني بأي شكل من الأشكال الإنقاص من قيمة هذا المشروع، أو بجهد ناقد له باعه الطويل في النقد العربي منذ أكثر من عقدين من الزمن، بل من أجل إثراء الموضوع و تسليط الضوء على جميع جوانبه.

I- النسق الناسخ/ اختراع الفحل:

قبل أن يباشر **الغذامي** حديثه عن اختراع الفحل كعنوان رئيس فإنّه يسبق ذلك بفاتحة قوامها عناوين فرعية، بمثابة أسباب رئيسة تقود إلى نتيجة، بل إلى الفكرة الرئيسة هي اختراع الفحل. إذن فاتحة العناوين الفرعية جاءت على شكل سؤال، كان بمثابة عنوان فرعي رئيسي في نفس الوقت، ذلك أن التفريعات الآتية هي تفريعات تابعة لهذا العنوان السؤال.

I- 1- المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟ !

بعد فاتحة هذا السؤال، تنهال على المتلقي جملة من الأسئلة جاءت محمّلة بالإجابات التي يريدها **الغذامي**، توحي للمتلقي بأنّها الفكرة الرئيسة التي سيبني عليها ما سيأتي من حديث. و تتلخص مختلف الإجابات المفترضة عن الأسئلة المطروحة في كون الشعر قد أوجد خطابًا، منافقًا، مزيفًا، و أنا طاغية. تسربت من الشعر إلى مختلف الخطابات و السلوكات، فهو يرى الشعر وراء كل عيوب الشخصية العربية «فشخصية الشحاذ و الكذّاب، و المنافق، و الطمّاع من جهة، و شخصية الفرد المتوحد فحل الفحول، ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري»[1].

و قد ركّز **الغذامي** على غرض المدح الذي جعله السبب في انهيار كل القيم و المبادئ، و شيوع الكذب و المنافقة، لأنّ الوسط الثقافي قد تواطأ، و شارك في اللعبة بقبوله لتلك الصفات. مشيرًا في الوقت نفسه إلى عظمة هذا الشعر الذي احتفينا به لقرون طويلة، بل إنّه أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية، على حد تعبيره، و من هنا يقوم الشعر بصياغة الأنساق الثقافية التي يرى «أنّها المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية/طبقية، و تخلق من ورائها أنماط سلوكية و ثقافية»[2]. فنظرًا لأنّ الذات العربية قد تشربت بهذه القيم الشعرية أضحت بالتالي ذاتًا شعرية.

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 93 ،94.

(2) المصدر نفسه، 95.

(م)

لو قرأنا هذا العنوان السؤال "المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟ !" قراءة ألسنية،لناقد مثخن بهذا النقد، و طالما لمسناه في تطبيقاته السابقة، نجد أنّه افتتح العنوان باسم شاعر ذائع الصيت لطالما شغل الناس، و النقاد بشعره، و حياته، فأن يفتتح العنوان على شكل سؤال، يكون قد شدّ انتباه القارئ، ثم أن يفتتحه بالمتنبي فقد شدّه أكثر، ثم أن يعقب المتنبي بصيغة "مبدع عظيم" لمتلقي لطالما تعوّد على هذه الصفة للمتنبي، يبدو الأمر عاديًا. و لكن أن يوضع في خيار بين "مبدع عظيم" و "شحاذ عظيم" توجته "أم"، و أن يُؤخر صيغة "الشحاذ العظيم"، و التي و بتموضعها ذلك توحي للمتلقي بأنّها الخيار الذي قصده **الغذامي**، هنا تحدث خيبة أفق انتظار للمتلقي خيبة فاعلة، إن صحّ التعبير، تشحنه لمعرفة ما سيأتي. حتى أنّ الصيغة التي أعقبت العنوان "أم هما الاثنان معًا". لم تغير في ذهن المتلقي شيئًا بل بقيت الشحنة الأولى راسخة أكثر، تجعله يتساءل عن الغاية و الدافع إلى هذا السؤال؟ ألأنّه شاعر مدّاح ذائع الصيت؟ أم لماذا؟ وتحل محلها خيبة أفق انتظار أخرى لدى المتلقي، عندما يغيب اسم المتنبي من السطور الآتية، لكنّه يكون قد وُفق في شد انتباه المتلقي، عندما يُحّمل الشعر مسؤولية كل القيم السلبية التي اتصفت بها شخصية الذات العربية كشخصية المنافق، الشحاذ، شخصية الطاغية. إذن يمكننا القول إنّ **الغذامي** استطاع أنّ يشد إليه متلقٍ هو في حاجة إليه ليبث فيه مبادئ مشروعه الثقافي، مستغلاً في ذلك تمرسه الطويل بالنقد الألسني (الأسلوبي، و السميائي خاصةً) من خلال صيغة السؤال العنوان، و الذي طرحه في بداية تطبيقه للنقد الثقافي إجرائيًا من خلال فاتحة دراسته للأنساق الثقافية. و حتى الأسئلة المتراكمة التي يطرحها **الغذامي** بدءًا بالعنوان، و ما أعقبه بعد ذلك من أسئلة : «هل في ثقافتنا علة أو علل نسقيه تجعلها خطابًا منافقًا و مزيفًا غير واقعي و غير حقيقي و غير عقلاني...؟ و هل الشعراء مسؤولون عن ذلك...؟ هل صورة الأنا الطاغية صبغة متجذرة و أصيلة أم أنها اختراع شعري يتسرب إلى سائر الخطابات و السلوكيات»[1]. و التي تحمل أجوبتها معها، فكأنّه، من خلالها، يصادر على المطلوب، و يكبت حرية المتلقي و يصادرها، بأن لا خيار أمامه إلا تلك الإجابة.

(1)عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص93.

يواصل **الغذامي** حديثه عن الشعر، فقد لازمته رؤية مزدوجة الصورة، الأولى تُعليه، و تُبجله، و الثانية تحّط من شأنه، لينتقل مباشرةً بعد ذلك لأول سؤال مضاد للشعر و كان سؤالاً إسلاميًا فلقد ورد في الأثر الشريف في حديث عن الرسول صلى الله عليه و سلم أنّه قال « "لإن يمتلئ جَوفُ أحَدكم قَيْحًا حتى يَريه خير من أن يمتلئ شعرًا" و هذا أول موقف مضاد من الشعر»[1].

ثم يواصل إبراز من كان لهم موقف مضاد من الشعر، و أنّه في نظرهم شحاذ، مزلة العقول، بابه شر. **كالجاحظ و أبي حيان التوحيدي** و بعض «الشعراء أنفسهم كان لديهم بعض الإحساس بعيوب الممارسة الشعرية، و هناك أقوال للفرزدق تدل على ذلك منها قوله "أطعتك يا إبليس سبعين حجة»[2]. و يوضح **الغذامي** أنّ الأمثلة التي أوردها، و التي تبرز عيوب و مآخذ على الشعر سواء من النقاد أو حتى الشعراء، مبثوثة في كتب التراث «و يبدو عليها الإحساس بالمشكل الشعري غير أنّ هذا لم يتطور إلى نظرية ناقدة للخطاب الشعري»[3].

فالغذامي يجعل من الآراء السابقة و المصورة لعيوب الشعر مجرد آراء لم ترتق إلى نظرية نقدية، لأنّ المؤسسة الثقافية المحتفية بالشعر كانت أقوى. ثم ينتقل إلى الحديث عن مكانة الشعر عند العرب، و بأنّه ديوانهم ،بل إنّ الصحابة **كعمر بن الخطاب و العباس** رضي الله عنهما قد حثوا على تعلمه، فقد جعله الحامل للقيم الأخلاقية و بالتالي «ستكون الذات العربية ذاتًا شعرية و ستكون القيم الشعرية هي القيم الثقافية، و قيم السلوك الرسمي الاجتماعي و هذا ما حدث فعلاً حيث صار الشعر فعلاً هو المؤسسة الثقافية العربية و تمت شعرنة الذات العربية و شعرنة الخطاب العربي»[4].

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 95، عن صحيح البخاري.

(2) المصدر نفسه، ص 96.

(3) المصدر نفسه، ص 97.

(4) المصدر نفسه، ص 98.

و من هنا **فالغذامي** يرى أنّ الشعر قد صبغنا بالقيم التي حملها، سلبية كانت أم إيجابية، ولم يوجد نقد منهجي يكشف عيوبه. فشخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)، وشخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح)، و شخصية الطاغية (الأنا الفحولية)، و شخصية الشرير المرعب، و الذي عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهَجّاء)، قد تسربت من الشعر، بل إنّه، حسب **الغذامي**، قد شعرن الذات العربية و وسمها بكل القيم، السلبية خاصةً، فلو اقتصر الأمر على الشعر كتجربة جمالية لما صار في الأمر ما يزعج، غير أنّ ارتباط الشعر بكونه علم العرب الذي لا علم لهم سواه، و بكونه ديوان المآثر و مدرسة الأخلاق، فإنّ السمات النسقية تظل تتسرب من هذا الديوان، و تتغلغل في نسيجنا الذهني و الثقافي و يقوم بإعادة إنتاج هذه النماذج، و السلوكيات التي تطبع شخصيتنا بطابعها و تصوغها حسب قياساتها[1]. فالشعراء، حسب **الغذامي** دائمًا، نظرًا لتمتعهم بالصيت و ارتباطهم بالسلطة، و نظرًا لأنّ قولهم يقوم على التزييف، و تصوير الباطل في صورة الحق، فإنّ ذلك سيدخل في صناعة الشخصية، و نمذجة الأمثلة، و ستتحول بالتالي إلى قيم يُحتذي بها.

(م):

ما يمكن ملاحظته عن الفقرات السابقة، نوجزه في الآتي:

- الأمثلة التي يُوردها **الغذامي** ليعلل و يبرهن بها على ما يقول تبدو مقتطَعة من سياقاتها، فمثلاً حديث النبي الذي يورده باعتباره المثال الأنموذج عن أول موقف إسلامي مضاد للشعر، يبدو مقتطعاً من السياق الذي قال فيه الرسول صلى الله عليه وسلم حديثه «ويتعلق الأمر برواية الحديث وهي منقوصة بدليل قول عائشة رضي الله عنها: يرحم الله أبا هريرة حفظ أول الحديث و لم يحفظ آخره، إن المشركين كانوا يهاجمون رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا، خير له من أن يمتلئ شعًرا من مهاجاة رسول الله صلى الله عليه و سلم"» [2]، فسيرة النبي حافلة بمواقفه صلى الله عليه وسلم، المؤيدة للشعر و الشعراء، فمثلاً عندما غطى **كعب بن زهير** ببردته لما ألقى عليه قصيدته "**بانت سعاد**" و ما تحمله القصيدة من فاتحة غزلـــية.

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 99.

(2) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص 63.

و قد «كان الرسول يحب شعر عبد الله بن رواحه[..] فسأله النبي: كيف تقول الشعر إذا أردت أن تقول.؟؟ فأجاب عبد الله :أنظر في ذاك ثم أقول.. و مضى على البديهة ينشد: يا هاشم الخير إن الله فضّلكم على البرية فضلاً ما له غِيَرُ

إلى أن يصل إلى قوله: فثّبت الله ما آتاك من حسنٍ تثبيت موسى ونصرًا كالذي نُصرُوا

فسُرَّ الرسول و رضي و قال: و إياك، فثبّت الله..»[1].

- عن المقولات التي قدّمها **الغذامي** كأدلة تبين عيوب الشعر، سواء مقولات **الجاحظ، أبو حيان التوحيدي،** و **الفرزدق** توحي للمتلقي أنّه قام بعملية جرد كلي للتراث، مفتشًا، و باحثًا عن المقولات المدعّمة لقوله، و هذا معناه أنّ هناك فكرة مسبقة قبلية يسعى إلى التدليل عليها، حتى و لو أدى ذلك إلى بترها من سياقها الذي وردت فيه. و هذا جرّ على **الغذامي** زعزعة في التحليل أفقده الإقناع الموضوعي الذي هو بأمس الحاجة إليه في تنظيره لهذا المشروع الثقافي.
- أمّا عن جعله الذات العربية ذاتًا شعرية و تعميمه لكل القيم، حتى قيم السلوك الاجتماعي، بأنّها قيم شعرية لأنّه جعل الشعر هو المؤسسة الباثّة لها. قول يحتاج إلى الكثير من التحليل الموضوعي المقنع، فلو كان الشعر هو المسؤول الأول عن القيم الموجودة في شخصية الإنسان العربي، و حتى يجد هذا الرأي صداه عند المتلقي. كان يمكن مثلاً مقارنتها بتكوين شخصية إنسان آخر، من مجتمع غير عربي كان تكوين شخصيته بعيد عن الشعر فا «لخلاص إلى توصيف نمطي للشخصية العربية على هذا النحو، و تحميل الشعر مسؤولية ذلك يستلزم، من أجل الاطمئنان إلى سلامة هذه النتيجة، وضع المسألة في سياقها المقارن مع التكوين الشخصي لإنسان المجتمعات الأخرى، و هذا يتطلب مرجعية اجتماعية أنتروبولوجية في حال افترضنا أنّ مرجعية الشخصية العربية هي شعرية في الأساس، بينما شخصية الإنسان لدى المجتمعات الأخرى ذات مرجعية مختلفة، و على هذا الأساس فمن المنتظر أن يتغير التكوين الشخصي تبعًا للمرجعية المؤثرة، و حيث أنّ الشعر هو مرجعية العربي، و هو ما جعل منه منافقًا، و شحّاذًا، و كذّابًا و طمّاعاً.. إنّ إنسانا آخر في مجتمع آخر يفترض منه

(1) خالد محمد خالد: رجال حول الرسول، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 35.

ألا يكون منافقًا، و شحّاذًا، و كذّابًا، و طمّاعًا.. و ذلك لاختلاف مرجعيته الفاعلة في تكوينه الشخصي و الأخلاق»[1]، و هذا ما يصعب وجوده لأنّها صفات موجودة في كل المجتمعات.

I- 2- سقوط الشعر و بروز الشاعر:

يفتتح **الغذامي** حديثه، بالتحوّل الذي عرفه الإنسان العربي نتيجة تأسيس دولتي المناذرة و الغساسنة، فبعد أن كان الشاعر صوت القبيلة، و لسان حالها، تحوَّل إلى تبجيل ذاته، بسعيه إلى التكسب عن طريق تبنيه لغرض المدح، فبرزت أكثر فأكثر ذاتيته، فقد سعى الشاعر إلى مدح حاكم «يحب الشعر ويحب السؤدد، كما هي محددة في الثقافة العربية و أهم هذه الصفات الشجاعة و الكرم، و لن يكون أجمل و لا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعًا على كرسي الشّر مثلما هو متربع على كرسي الحكم»[2]. و من هنا برز الشاعر و اتبع مصلحته الخاصة، و تخلى عن هموم القبيلة، لتحل محله الخطابة. إلا أنّ **الغذامي** يطرح سؤالاً محملاً بإجابة: أي خطابة هذه التي حلت محل الشعر و ما الفرق بينها و بين الشعر؟ فالحقيقة أنّ كل من الشعر و الخطابة قد كرسّا القيم نفسها، قيم الجماعة و القبيلة. القبيلة التي تطير إلى الشّر، و التي تنصر أبناءها ظالمين أو مظلومين، و هي التي تجزي الظلم بالظلم، و الإساءة بالإساءة، و منه فالقيم الشعرية ماهي إلا قيم في الاستكبار، و البغي، و الفخر بالأصل القبلي، و الأمر نفسه بالنسبة إلى الخطابة التي نادت بالقيم نفسها. الخطابة التي ذكر لها **الغذامي** أنواع ثلاث: الخطابة المنطقية القائمة على الإقناع، و المتجهة إلى العقل، الخطابة الوظيفية و هي التي صاحبت الدعوة الإسلامية و امتزج فيها القول بالفعل، و الخطابة الشاعرية و التي تؤدي الوظيفة الشعرية ذاتها و التي لا يفرقها عن شعر الفخر و المدح سوى الوزن[3].

و مع بروز الشاعر، نتيجة الاعتبارات السابقة، انقلبت الفحولة من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، فالنسق الثقافي قد ورث قيم القبيلة، و حوّلها إلى قيم فردية لتصبح مع الزمن قيم الشخصية الثقافية للإنسان العربي. فالنسق هو نسق التأثير، لا نسق الإقناع. و منه فقد جرى

(1) زهرة المذبوح: استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، دراسات (عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ص159، 160.

(2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 100.

(3) المصدر نفسه، ص 101، 102، 104.

تدجين النفس العربية لتكون نفسًا انفعالية، تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، و من هنا صارت الذات العربية كائنًا شعريًا[1].

(م):

- يذكر **الغذامي** أنّ تأسيس الدويلات أدى إلى ظهور فن المديح، الذي تخلى من خلاله الشاعر على القبيلة لتبرز ذاتيته و تكسبه، وهذا يعني أنّ المؤسسة السياسية هي التي أوجدت هذا الغرض الشعري وليس العكس، فالفاعل هو السياسة (الحاكم و الدول) ومن هنا يبرز الشعر كمتأثر لا مؤثر، كمستجيب لا كدافع.
- غرض المديح الذي يبرزه **الغذامي** كرمز لتبجيل الذات، و ما ينجم عن ذلك من قيم سلبية تتلبس بها الذات العربية باعتبارها ذات شعرية، على حد تعبيره، فلو نظرنا إلى هذا الغرض بنظرة نتنصل فيها من الزاوية الضيقة التي نظر من خلالها **الغذامي**، يمكننا عدّ المدح بمثابة التأريخ للأشخاص «و إن كان هذا النوع من التأريخ مليئًا بالأكاذيب، فإنّ شأنه في ذلك شأن مختلف أشكال التأريخ الأخرى، غير أنّ ما يميزه هو كونه تاريخًا مدفوع الأجر على نحو علني و مباشر»[2]. ألم يُخَلد لنا هذا الغرض أسماء ما كنا لنقف عندها كا **هرم بن سنان، الحارث بن عوف، النعمان بن المنذر، سيف الدولة، كافور الإخشيدي**...الخ
- هذه النبرة التعميمية التي يقّر من خلالها **الغذامي** أنّ الخطاب الشعري هو المسؤول الأول عن صياغة كل القيم، سلبية كانت أم إيجابية، تحتاج إلى إعادة النظر، قد يساهم الشعر في رواج تلك القيم و لكن أن يُوجدها قول فيه الكثير من التجّني فا" لقول بأنّ العالم النصي يصوغ العالم الواقعي، قول يحتاج إلى بحث تفصيلي، تجنَب الغذامي الخوض فيه، مع أن كامل الأطروحة التي تَقدّم بها تقوم عليه. إن الفكر الديني هو وحده الذي يدعو إلى صياغة المجتمعات الأرضية بكل أبعادها النسقية على غرار المجتمعات المقدسة، فالمؤثر هو النص و المتأثر هو الواقع»[3]. فالقول بأنّ الشعر هو

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 105.

(2) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 162.

(3) عبد الله إبراهيم، مطارحات في النظرية و المنهج، ص52.

الذي صاغ الذات العربية، يحتاج إلى تعليل أكثر لم يقدمه **الغذامي**.

I- 3- الخطاب الحر/الخطاب العاقل:

ينتقل الغذامي هذه المرة إلى الحديث عن النثر، معتبرًا العقل مصدره لأنّ الشعر مصدره الحس، و النثر خطاب حر وعقلي بينما الشعر فاقد لهاتين الصفتين، و نظرته هذه مستقاة من نظرة **التوحيدي** للنثر، و على طريقة **الغذامي** في طرح الأسئلة، المحمّلة بإجاباتها يطرح سؤاله: فهل لنا أن نطمئن إلى أنّ النثر يختلف فعلاً عن الشعر، و أنّه خطاب حر و عقلاني، أم أنّه مجرد تطلعات حالمة لمفكر نادر عاش بحلمه، و انتهى بإحراق كتبه و أحلامه[1].

و إذا كانت المقولة المتعارف عليها لدى نقاد الأدب، من أنّ النثر بدأ **بعبد الحميد** و انتهى **بابن العميد**، فإنّ **الغذامي** يرى أنّ النثر خُتم بعبد الحميد، هذا الأخير و في رسالته إلى الكتاب سنّ لهم «سننًا في العمل تقوم على احترام الآخر، و على سعة الأفق علمًا و مسلكًا، و تدعو إلى المحبة في الله و الابتعاد عن الطمع، و تحث على زملاء المهنة، و على الرفق بالضعيف»[2]. فعلى الرغم من القيم التي يدعو إليها **عبد الحميد**، و التي تحمل في طياتها قيمًا مضادةً لتلك القيم الفحولية الشعرية المبجلة للذات، فإنّ الواقع كان غير ذلك، فالنثر كان بدوره مثخنًا بالتكلف، و التصنع و البلاغة الطاغية على النصوص النثرية. و يقدم **عبد الله بن المقفع** كأنموذج للخطاب النثري، إذ تحدّث في مدونته "**الأدب الصغير**" عن العقل الصنيع و العقل الذاتي"، الذي عدّه **الغذامي** مجرد كلام إنشائي خالي من أي شرح أو توظيف، بل على العكس، فنحن لا نجد إلا العقل الصنيع، ذلك أنّ الأوائل، حسب **ابن المقفع**، قد جربوا و فطنوا فنحن المتأخرين قد ورثنا عليهم كل شيء فما حاجتنا إلى التجارب و الفطن و هذا معناه، حسب **الغذامي**، إلغاء العقل الذاتي، فما علينا إلا ننهج نهجهم و نسير على خطاهم، بمعنى أنّ **ابن المقفع** يدعونا إلى حفظ ما قاله الأوائل، و إلغاء الذات و التفكير، و بالتالي فإنّ النسق الثقافي تسرب بدوره إلى الكتابة، و قبلها الخطابة. **فابن المقفع**، حسب **الغذامي**، ما هو إلا واحد من حراس النسق الشعري و الأمر نفسه يُقال على

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 105، 106.

(2) المصدر نفسه، ص 106.

الذين أتوا من بعد **ابن المقفع، كالصاحب بن عبّاد،** و **إسحاق الصائي**[1]. ثم يتوقف عند المقامة التي يُعدّها القمة النسقية و الأنموذج الأخطر لفعل النسق، لِما تضج به من صنعة لفظية، و ما تحمل في طيّاتها من كذب طلبًا للتكسب فا «تتضافر الحبكات الثلاث الكذب، و البلاغة و الشحاذة لتكون قيمًا في الخطاب الثقافي، حتى لَيسمى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، و كأن ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية»[2]. يشير أيضًا إلى ذلك التطابق، و التجانس الذي أضحى الميزة الأساسية للخطاب الأدبي، فلا فرق بين الخطاب الجاهلي عند **امرئ القيس** و الخطاب الحديث و المعاصر عند **أدونيس و نزار قباني،** و لا الخطاب السياسي، و لا الخطاب الإعلامي حيث تطغى الذاتية. فهذا التجانس النسقي الذي يتبدى على بعضه الإختلاف و التطور، كما يظهر ذلك، مثلاً، في خطاب **أدونيس** ماهو في الحقيقة إلا غطاء ظاهري يعشعش النسق الفحولي من تحت ذلك الخطاب[3].

I- 4- العقل الصنيع / العقل الذاتي:

تحت هذا العنوان الذي يشير إلى مقولة **ابن المقفع** التي جعلها **الغذامي** سمة من سمات تسرب النسق الثقافي. يتوقف هذه المرة عند تعريف **ابن المقفع** للبلاغة بأنّها "تصوير الحق في صورة الباطل" بل يعدّها جملة ثقافية، تعرفنا على ماهيتها في الفصل النظري، معتبرًا هذه الجملة بمثابة تجريد الخطاب الأدبي العربي من فاعليته، فالخطاب الشعري هو بلاغي بالدرجة الأولى، و بما أنّ الخطاب النثري بلاغي هو الآخر شأنه شأن الشعر، فهذا يعني «شعرنة الخطاب العربي و اللغة العربية، ألسنا نقول بشيء من الفخر إنّ لغتنا هي اللغة الشاعرة. دون أن نعي ما فعلته الشعرية بلغتنا و من ثمّ بنا نحن»[4]. فبما أنّ البلاغة هي تصوير الحق في صورة الباطل، فإنّ **الغذامي** يستنتج أنّ المعنى العكسي أيضًا صحيح ، أي أنّها تصوير الباطل في صورة الحق[5]. كما يتوقف عند **التوحيدي** و يعدُّه هو الآخر ممثلاً للنسق الثقافي، لأنّه قسّم البلاغة إلى بلاغة الشعر، الخطابة، النثر، المثل، العقل، البداهة، و التأويل. فبلاغة العقل تخضع

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 107 ، 108، 109.

(2) المصدر نفسه ، ص 110.

(3) المصدر نفسه ، ص 111.

(4) المصدر نفسه ، ص 112.

(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

لشرط البساطة، و الوهم. و الخطابة أيضًا يحكمها شرط السجع، و الوهم. و بلاغة النثر و المثل ينطبق عليهما شرط مفهوم الشعر. أمّا بلاغة التأويل فهي التي تحتاج إلى التدبر و التصفح. و من هنا فإنّ **التوحيدي**، في رأيه، قد و قع تحت تأثير النسق عندما سمّاها بلاغات خاصةً العقل و التأويل، إذ يكون بذلك قد ألغى و جودهما. حتى أنّه وقع تحت وطأة التعبير الإنشائي، و ما يحمله من مطبات التكرار في الجمل، هذا التكرار الذي يعتبره علة يقع فيها الأفذاذ من المبدعين **كالجاحظ وطه حسين**[1].

و في عودته إلى الجملة الثقافية الأولى **لابن المقفع** حول البلاغة يشير إلى أنّها تقوم على القيم القولية لا الفعلية. فالعصر الإسلامي لم يكن عصرًا شعريًا، و إنّما كان إنجازيًا فالشعر هو الإنجاز. بل إنّ العرب عندما ركنوا إلى السكون عادوا إلى الشعر، و إنّ تأسيس الدولة الأموية و العباسية بعدها أدى إلى نشأة المؤسسة الثقافية، التي سعت إلى تدوين أنساقها. فما نشأة البديع و المقامة إلا تجسيدًا حيًّا لشروط المؤسسة الثقافية فالبديع، في نظر **الغذامي**، مؤسسة قوليه بلاغية. فإذا كانت هذه الأمة عظيمة في تاريخها بفتوحاتها، فإنّها لم تكن كذلك في مجالاتها الفكرية، و الاجتماعية، و العقلية. حتى أنّ المعاني الإسلامية الداعية للحرية، كلها صيغ إسلامية جوهرية لا تمثلها الشخصية الاجتماعية أو الثقافية العربية، و لن نجد خطابًا غير ذاتي و غير وجداني مهما كانت صفة الخطاب الظاهرية، مما يؤكد طغيان النسق و هيمنته[2].

يختتم **الغذامي** حديثه هذا بذكره لحكاية **التوحيدي**، و التي ذكر أنّها تحمل دلالة نسقيه، تلك حكاية الوالي الذي أجزل العطاء لرجل رأى الوجيه أنّه لا يستحق، فردّ عليه **التوحيدي** بأنّه لو كان في مكان الرجل لأضحى الوالي هو الحصـيف الحكيم .

و من هنا يرى **الغذامي**، أنّ هذه الدلالة النسقية قد أفرزها كل من المديح و الهجاء، هذه الأغراض الشعرية المبجلة للذات، فقد هبطت إلى أعماق الضمير الثقافي، و أنتجت بالتالي نُسخًا لا تحصى من النماذج الشعرية[3].

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 115.

(2) المصدر نفسه، 116.

(3) المصدر نفسه ص 117.

(م): في العنوانين السابقين، سواء (الخطاب الحر/الخطاب العاقل)، أو (العقل الصنيع/العقل الذاتي) انتقل فيهما **الغذامي** إلى الحديث عن النثر، و قدّم **ابن المقفع** كحارس من حراس النسق الثقافي، أي حارس من حراس المؤسسة الثقافية. و لكن بالعودة إلى حياة هذا المبدع، ألا نجده يمثل أنموذجًا حيًّا لمن تمردوا على المؤسسة الثقافية، أو لم يبرز بوضوح موقف المبدع المناهض للسلطة «لعمق دلالة ما يُروى عن قصة موته، على يد أبي جعفر المنصور حين بلغه أمر كتاب "كليلة و دمنة" الذي يعالج مسألة العلاقة بين المثقف و السلطة»[1]. أو لم يستعمل **ابن المقفع** أسلوب الترميز في كتابه كليلة ودمنة/ ليعالج بها قضية الحاكم و المحكوم، أو لم يكن ذلك الأسلوب «أكثر نفعًا في تنبيه العقول و إثارة النفوس إلى الواقع،[..] و يبدو أنّ ابن المقفع كان مفهومًا على حقيقته عند الناس،[..] و الخليفة المنصور، كان أسبق الناس إلى معرفة من يعنيهم ابن المقفع في كليلة و دمنة، و لذلك حقد عليه و أضمر له المصير الذي انتهى إليه، و لكنّه لم يشأ أن يفتك به إلا بحجة تثير عليه رجال الدين حيث يظهر الخليفة للناس أنّه يحمي الدين، و قد وجد هذه الحجة سريعًا فاتهمه بالزندقة»[2]. حتى أنّ **الغذامي** نفسه في مدونته **"تأنيث القصيدة و القارئ المختلف"** يقدم **ابن المقفع** «كأنموذج للنسق المضاد، للنسق المتسلط أو لم يكن عبد الله بن المقفع، هذا الأديب الناثر، غير الشاعر، الذي أخذ نفسه باتجاه مضاد للنسق المتسلط و أباح لنفسه أن ترى الجمال و تتذوقه من غير انحياز، و قال كلمته الجميلة: اللؤلؤة الفائقة لا تُهان لهوان صائغها»[3].

- و عندما أشار **الغذامي** إلى تزكية **ابن المقفع** للعقل الصنيع على حساب العقل الذاتي، الذي يصور المتأخرين كتابعين للأوائل، الذين كان لهم شرف التجريب و التقنين. ففي هذا المقام لو استعرنا مقولة **ابن المقفع** و التي أُعجب بها **الغذامي** "اللؤلؤة الفائقة لا تُهان لهوان صائغها"، ألا تحمل هذه الجملة تفعيلاً للعقل الذاتي، «فهو في هذه الجملة يرى الجمال في ذاته، بمعزل عن صانعه الذي من الممكن أن يكون ذلك اللاحق الذي قد تفَوّق عليه سلفه بالضرورة و بذلك فهوان ذلك اللاحق، لا يعني هوان صنيعه»[4].

(1) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 168.

(2) حسين المُرّة: تراثنا.. كيف نعرف هـ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986، ص 135.

(3) عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ص 136.

(4) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص168.

- أمّا عن المقامة التي يعتبرها الأنموذج الأخطر للنسق الثقافي، نظرًا للصنعة اللفظية التي تمثل خاصيتها الأولى، و الذي يعِدّها أنموذجًا للتشعرن، فتعود النظرة الغذامية التعميمية لتبرز من جديد. فتركيز **الغذامي** على إدانة البلاغة جعلته يطارد كل أوجهها، على حساب التحليل الموضوعي العميق الذي هو بأمَس الحاجة إليه لتثبيت مشروعه الثقافي. فلو نظرنا إلى المقامة من زاوية أوسع، ألا يتبادر إلى ذهننا السؤال التالي «أكان **الهمذاني** يقصد بإبرازها لمجرد أن يرصف كلامه لغويًا وصيغًا إنشائية، أم كان في سريرته دافع أقوى و أعمق من ذاك، لعله هو دافع النقمة و الحنق، أن ينحدر مجتمعه إلى حيث لا قيمة عنده للإنسان إلا بمقدار ما يكون في صناديقه من دراهم و دنانير؟..»[1]. ثم ألا يكون من الظلم القول «إنّ كاتبًا أنشأ تلك الفصول الزاخرة بالحياة، و الحركة و الصور الإنسانية المتنوعة، إنما أنشأها للعبث اللغوي والصيغة الإنشائية لا غير..»[2]. ألم يكن من الأجدر لو أن **الغذامي** شرّح البنى الاجتماعية، و السياسة التي انبثقت منها المقامة، لأوصلنا إلى رؤية أعمق و أشمل من مجرد إدانة بلاغية للمقامة؟. فلو جُلنا في العصر الذي ظهرت فيه المقامة، من خلال نص المقامة نفسه بفعل ما تنطوي عليه بلاغة اللغة من قدرة لوجدنا «حيوات بديلة لشخوص يبحثون عن جانب الإمتاع الذي تفتقر إليه حياة الواقع [...]، و مع ما تعكسه المقامات من ظواهر اجتماعية موجودة أصلاً، و هذا ما ينفي عنها كونها غير معنية بسؤال العقل و الفكر، فإنّ تأثيرها بكون حين تلبي حاجة الإنسان إلى الحكي»[3]. ألا نجد المقامة تشبه إلى حد ما، الأدب الساخر الذي يمثل صرخة رافضة لأوضاع اجتماعية و سياسية؟ فهو يمثل نسق مضاد متمرد على الوضع السائد، و من هنا فحتى المقامة تمثل هذا الجانب. بل أكثر من ذلك تسلط الضوء على فئات المجتمع المهمشة، ألم تكن دعوة **الغذامي** من خلال مشروعه هذا هو تسليط الضوء على المهمش؟

(1) حسين المرّوّة، تراثنا.. كيف نعرفه، ص 215.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في المشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 167.

- أمّا عن الجملة الثقافية، و الدلالة النسقية وهما وسيلتان إجرائيتان كان قد اقترحهما **الغذامي** في فصله النظري لكشف الأنساق المضمرة، و قد استعملهما أول مرة مع جملة **ابن المقفع**، و حكاية **التوحيدي**. جملة **ابن المقفع** في تعريفه للبلاغة بأنّها "تصوير الحق في صورة الباطل"، و التي كانت بمثابة تعبير مجازي أطلقة **ابن المقفع** للإشارة إلى أساليب البلاغة القائمة عل الخيال لدى المبدع. إلا أنّنا نجد **الغذامي** كأنّه وجد أكبر دليل على إدانة البلاغة باعتبارها وسيلة الشعر الأولى. بل إنّ هذه الجملة في رأيه قد تبناها كل النقاد و المحدثين. فكيف حدث ذلك؟ سؤال إجابته مفقودة، لأن **الغذامي** اكتفى بإصدار الحكم فحسب. الأمر نفسه يُقال على الدلالة النسقية في حكاية التوحيدي و الذي جعلها سليلة غرضي المدح و الهجاء. كيف ذلك؟ و لماذا؟

I- 5- اختراع الفحل:

بعد كل العناوين الفرعية السابقة، و التي يمكن اختصار فكرتها الأساسية، في كون الذات العربية أضحت ذات شعرية مكتسِبة لكل القيم التي دعا إليها الشعراء في أشعارهم و خاصةً أغراض المديح، و الفخر، و الهجاء المرتبطة بالشحاذة، و المنافقة، و التكسب، يأتي اختراع الفحل و كأنّ كل تلك الظروف كانت نتيجتها الأساسية هي اختراع الفحل الذي يعني «الذكر من كل حيوان[..] الشاعر الفحل هو الذي تكون له مزية على الشعراء كمزية الفحل على الحقاق، أو هو صاحب الشعر المتين غير اللين»[1]. يزيد **الغذامي** تأكيده من أنّ تأسيس دولتي المناذرة و الغساسنة، أدت بالشاعر إلى التخلي عن وظيفته كصوت القبيلة و لسان حالها، و سعيه لامتهان مدح الحاكم، فأضحى ذاتيًا متكسبًا، و من هنا وُجد الفحل الذي ابتدأ فحلاً شعريًا، الذي تحّول ليكون فحلاً ثقافيًا، يتكرر في كافة الخطابات و السلوكيات الاجتماعية، و الثقافية، و السياسية، دون وجود نقد يفحص تلك الخطابات، هذا ما أدى إلى رسوخ النسق، و تنقله من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث. و من هنا تشعرنت الذات العربية، و تشعرنت معها القيم، و ظهر الفحل الذي يعد أخطر المخترعات، و الذي كرّس توظيف اللغة توظيفًا منافقًا[2].

(1) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص157.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 118.

يقدم **الغذامي** نماذج يدلّل بها على قوله كقول **جرير**:

أنا الدهر يفنى في الموت و الدهر خالد فجئني بمثل الدهر شيئًا يطاولـه

هذا البيت، الذي يختصر الذات في الدهر، يعتبره **الغذامي**، أنموذج الحفاوة بالذات و تبجيلها، و هي جملة ثقافية لا تعبر فقط على أنا **جرير** المستفحلة لكنّها الأنا النسقية الثقافية المنغرسة في ذهنه، و الذي بدوره، و دون وعي منه، يقوم ببثها في متلقي أشعاره. هذه الجملة الثقافية في بيت جرير الشعري، هي رد على المرادف النسقي عند **الفرزدق** في قوله:

فإنّي أنا الموت الذي هو ذاهب بنفسك فانظر كيف أنت محاوله[1]

مؤكدًا أنّ هذه الأنا الفحولية عند **جرير** و **الفرزدق**، هي أنا فحولية متحولة عن الأنا القبَلية النافية لوجود الآخر، و يقدم الأنموذج المثالي لهذه الأنا القبَلية في أشعار **عمرو ين كلثوم** كقوله:

لنا الدنيا و من أمسى عليها و نبطش حين نبطش قادرينا

بغـاةٌ ظـالمين و ما ظُلمنا و لـكنـا سـنبـدأ ظـالمـيـنا

على أن أُمّ الجمل الثقافية، و التي تكرس قمة النسق الثقافي، و التي أورثت الأنا الفحولية الطاغية توجد في قول **عمرو بن كلثوم**: ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا هذه الجملة، حسب **الغذامي**، قد تناسلت لنجدها متواجدة في الشعراء المحدثين، و في الخطاب السياسي، الإعلامي و حتى الرياضي. و التي تكرس الأنا الطاغية النافية للآخر. هذه القيمة الجاهلية المركزية التي نجدها كذلك عند **زهير بن أبي سـلمى** في قوله (ومن لا يظلم الناس لا يُظلم).

فقد توارثنا البغي و الظلم و أضحت تلك القيم الجاهلية نسقًا متحكمًا فينا، لأنّ الشعر قد ساهم في رواجها جيلاً بعد جيل، من **عمرو بن كلثوم** إلى **جرير** و **الفرزدق**، فا **أبي تمام** و **المتنبي** وصولا إلى **أدونيس و نزار قباني**[2].

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 119، ص120.

(2) المصدر نفسه، ص121، 122، 123.

(م) **الغذامي** لم يوضح بالتحليل،كيف أنّ تأسيس الدول أدى إلى ظهور المديح، ذلك أنّ ظهور الدول لم يلغ الدور المركزي و الفعال للقبيلة، و على غرار النظرة التعميمية الغذامية، فإنّه لم يُوضح التغيرات التي طرأت على غرض المدح من عصر لعصر نظرًا للتغيرات السياسية، الاجتماعية، الثقافية المتمايزة بين العصور. في هذا المضمار يقف **جابر عصفور**، في دراسته **لعيار الشعر لابن طباطبا**، عند إشارة مهمة فقد لاحظ «ابن طباطبا أن العلاقة بين الشعر القديم، في الجاهلية الجهلاء و صدر الإسلام، كانت علاقة متميزة، يُباح للشاعر فيها أن يصدر في مدحه و هجائه عن قناعاته الخاصة[..] و لكن هذه العلاقة بين الشاعر القديم و السلطة الحاكمة قد تغيرت في عصر ابن طباطبا، فمن ناحية لم يعد ممثلو السلطة يقبلون من الشاعر إلا ما يوافق قناعاتهم هم لا قناعة الشاعر، و بالتالي ما يوافق مصالحهم الخاصة لا تصورات الشاعر»[1]. و ما يؤكد ذلك، أنّ الشعراء المداحون الذين اتصلوا بملوك المناذرة أو الغساسنة، يعدون على الأصابع و لم نسمع باكتظاظ بلاط الملوك في الجاهلية بالشعراء. هنا تبرز تلك النبرة التضخمية التي تناول بها **الغذامي** المدح. فلو تناوله برؤية مقارنة لوصلنا إلى نتائج مقنعة.

- إنّ النظرة التغيبية الغذامية إلى النقد فيها الكثير من التجّني، فتلك المدونات النقدية الحافلة **كنقد الشعر لقدامة بن جعفر، عيار الشعر لابن طباطبا، منهاج البلغاء و سراج الأدبار لحازم القرطاجني**، و حتى نقد الفلاسفة **كابن رشد و الفارابي**..الخ و ما تزخر فيه من أراء نقدية يثبت العكس. أراء مازَج فيها أولئك النقاد بين الجمالي و الأخلاقي، و هذا ما يُفند ما ذهب إليه من انعدام وجود النقد.
- في حديث **الغذامي** عن تحوّل الشاعر من «متحدث باسم القبيلة إلى متحدث باسم الفرد، فإنّ ذلك يعني أنّ الخطاب الثقافي كله صار خطابًا ذاتيًا، و فرديًا، و سيعزز قيم الفردية، و المصلحة الخاصة»[2]، فالسؤال الذي يطرح نفسه هل الذاتية هي الفردية؟.. فضبط المصطلحات، خاصة عندما نكون في مقام تأسيسي لمشروع ما، أمر مهم و مهم جدًا. كل من الفردية و الذاتية يصدر من «أرضية مختلفة فالفردية تصدر عن نزوع سياسي، و اجتماعي، بينما تصدر الذاتية عن نزوع نفسي، و فلسفي

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 118.

و الفردية individualism تعني كل نظرية تخول الفرد أقصى ما يمكن من الحريات الشخصية، استنادًا إلى أنّ الناس يحكمون دائمًا أكثر مما يلزم، و أنّ المثل الأعلى في كل مجتمع هو تنمية المواهب الفردية، و التقليل من سلطات الدولة، و سلطانها إلى أقصى حد ممكن»[1]. و منه الفردية، بالتالي، تتعارض مع القيم التي يكرسها النسق الثقافي، بمعنى الذاتية هي المصطلح الأمثل في التعبير عن مراميه. فعدم الدقة في ضبط المصطلح، على غير العادة مع **الغذامي** و هو الناقد الذي عُرف بضبط مصطلحاته، مردّها إلى سيطرة الفكرة القبلية عنده، والتي ينطلق منها كمسلّمة لا كفرضية فلمسلّمة تقود إلى البحث عن التبرير، و التدليل لا التحليل.

- أمّا عن النماذج الشعرية التي اختارها، فقد بدا الإختيار عشوائيًا، مفتقدًا للترتيب الزمني نظراً للتمايز الموجود بين العصور، توحي باعتماد **الغذامي** على التفتيش و الإنتقاء «فكلما عثر الغذامي على إشارة دالة على الافتخار و الفحولة و التعاظم قال (و هذه جملة ثقافية نسقيه) و الحق، كما يعرف الغذامي، فإنّ الأسلوب التفتيشي عن المعطيات و البراهين يحول دون الإنغماز الكلي و الشامل للأنساق الكبرى التي ينبغي أن تكون هي الموضوع الرئيسي للتحليل».[2] ثم إنّ هذا الأسلوب التفتيشي يعزل الأنموذج من سياقه ليُدلل بها على مقام آخر، ففي قراءته لبيتي **جرير و الفرزدق** اللذين يمثلا قطبي النقائض فلو قرأ **الغذامي** استفحال الأنا، و طغيان الذاتية، من خلال تشريح تلك الظاهرة، كيف نشأت؟ و لماذا؟ و الظروف التي أوجدتها. لأوصلنا إلى نتائج أكثر إقناعًا.

(1) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 164.

(2) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية و المنهج، ص53.

يواصل **الغذامي** حديثه عن اختراع الفحل، من خلال إحداث الشعر لإفرازات طبقية تمايزية، فها هو يقدم أنموذج شعري **لأحمد شوقي** يميز فيه الشعراء عن غيرهم من الناس في قوله:

جذبت ثوبي العصي و قالت أنتم الشعراء أيها الناس

ينتقل إلى تمييز آخر هو تمييز الذكر عن الأنثى في قول **أبو النجم العجلي**:

إني و كل شاعر من البشر شيطانه أنثى و شيطاني ذكر

ثم ينتقل إلى فرز طبقي آخر يخص الشعراء، فهناك الشاعر الخنديد، المفلق، الشاعر، الشعرور حتى أنّ آخر طبقة من الشعراء، الشعرور، هو أفضل من كل الناس، حسب **الغذامي**، و أدنى الجميع هو الأنثى، و هذا في رأيه معنى نسقي جوهري[1].

فبعد أن عرض **الغذامي لجرير والفرزدق**، باعتبارهما أنموذج إستفحال الذاتية المتحولة عن (أنا/النحن)، يتوقف عند ذاتية **عمرو بن كلثوم**، إلى أن يصل إلى **المتنبي** و الذي يعدّه المترجم الأكبر للضمير النسقي، مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي)، مقدمًا نماذج من شعره في قول **المتنبي**:

و إني لنجم تهتدي بي صحبتي إذا خال من دون النجوم سحاب

هذا البيت الشعري يعدّه سليل بيت **الفرزدق** الذي يقول فيه:

و إني أنا النجم الذي غربت به قرى بادت و باد نخيلها

ويواصل **الغذامي** ذكر نماذج شعرية **للمتنبي** المبجلة للذات:

أما الذي نظر الأعمى إلى أدبي...وما الدهر إلا من رواة قلائدي...[2]

عندما يقول **المتنبي** :

أي محـل أرتــقي أي عظيـم أتـقي
و كل ما خلق الله و مــا لــم يخلق
محتـقـر في هـمـتي كشعرة في مفرقي

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 124، 125.

(2) المصدر نفسه، ص 126، 127.

ثم يتوقف عند أبيات قالها **المتنبي** في بداية حياته، و اعتبرها علامة فارقة للنسق و ذلك حتى يتوقف عند قول **المتنبي** :

و إني من قوم كأن نفوسهم بها أنَف أن تسكن اللحم و العظم

هذا البيت الشعري، الذي يرى أنّه يشير إلى قوم يمثلون بدورهم طبقة فحولية، جعلت ذات **المتنبي** تستفحل أكثر و أكثر حتى يقول:

و لو لم تكوني بنت أكرم والدٍ لكان أباك الضخم كونك لي أمًا [1]

و مباشرةً بعد ذلك يصل **الغذامي** إلى **العقاد** و **نزار قباني**، اللذين توارثا هذه الأنا الفحولية المبجلة لذاتيتها، تجعل **نزار قباني** يقول: ماذا «تقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، و يضطرب على أصابعه الجحيم، و كيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم»[2]. هذا القول الذي، يكرس فعل النسق في الاحتفاء بالأنا الفحولية التي تناقلت بين العصور «فأجداد نزار المؤسسين للنسق كانوا يتصرفون بطبقية صارمة ضد الرأي المخالف، و ينكرون على غير الشاعر البصر بالشعر، و الاعتراض على السيد الفحل، كما أن كلمة نزار هي مجرد خلاصة نسقيه تستلهم المعطى النسقي، و تستعيد صياغته و تتخلق بخلقه»[3].

بعد ذلك يُلخّص الجمل الثقافية التي يعتبرها المهاد الأصلي لاختراع الفحل:

- "أنتم الناس أيها الشعراء" جملة قديمة / جديدة و إن كان قائلها في العصر الحديث، فهي قد تكللت بعد انغراس النسق في **أحمد شوقي**، و التي تقوم على فكرة الفرز الطبقي الملغي للآخر.
- "أنا الدهر، أنا الموت " جمل، مثّلت تلك النقلة من الأنا القبلية التي نادى بها **عمرو بن كلثوم** لتتحور إلى أنا ذاتية.
- شيطاني ذكر.
- المتنبي و ما كرّسه من أنا أبوية.
- إلغاء الآخر.

(1)عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 127، 128.

(2) المصدر نفسه، ص 128.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و يختم هذا الملخص بفكرة مفادها، أنّ ما نجم عن الجمل السابقة من تميز طبقي، و إن كان للفحل الشعري دور كبير في وجودها، إلا أنّ الثقافة هي المانحة و المؤسسة لذلك[1].

يشير **الغذامي** إلى أنّ الأنا الفحولية التي كرستها الأغراض الشعرية المبجلة للذات، لم تكن وحدها المسؤولة عن ذلك، لأنّ الثقافة قد سهّلت بدورها ذلك الفعل و باركته، فمقولة **الخليل** (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنَّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم) و التي كررتها الثقافة مع مرور الزمن، أفرزت، مع مرور الزمن، فئة مستقلة على الآخرين، لم تتوقف عند حدود الذات الشاعرة وحسب، بل قد تحولت مع الزمن إلى نسق ثقافي سبق الذات الثقافية ككل، و في كل الخطابات، سياسية، إعلامية، اقتصادية، اجتماعية. فالثقافة ساهمت أكثر في رواج تلك القيم، فصناعة الفحل بدورها كانت بتواطء مع المؤسسة الثقافية[2].

(م):

- يستهل **الغذامي** تقديم نماذجه الشعرية بأبيات **لأحمد شوقي** و **نزار قباني**، و السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا هذا الصولان و الجولان بين العصور الذي يلغي معه خصوصية كل عصر و تمايزه عن الآخر في مختلف المجالات؟ فهل عصر شوقي و عصر الفرزدق هو نفس العصر؟ أم أنّ الفكرة القبْلية المسّلم بها تجعله يسعى إلى التفتيش عن البراهين دون مراعاة الفروق بين العصور.
- وفي تقديمه للنماذج الشعرية التي تبرز ذاتية **المتنبي** من خلال فخره و مدحه، فالأكيد أنّنا نتفق مع **الغذامي** في كون **المتنبي** من أكثر الشعراء الذين ذاع صيتهم في المدح و الفخر، و لكن ما يحتاج إلى إعادة النظر هو الأسباب في هذا التوجه، فالأنا الفحولية الشعرية التي ورثها **المتنبي** من أسلافه **كجرير** و **الفرزدق**، حكم فيه الكثير من التجني و يحتاج إلى إعادة النظر فلماذا مثلاً لا نُرجعها إلى تلك الطفولة المحرومة التي عاشها **المتنبي**، و التي دفعته أن يوفها حقها و يُجلها، عندما سنحت له الفرصة حتى في مدحه الذي يرجئ غايته الأولى التكسب، فإنّ **الغذامي** تناوله من زاوية ضيقة عامة مركزة على الغرض العام. **فالمتنبي** المادح لسيف الدولة غيره في مدح الآخرين،

(1) عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 129.

(2) المصدر نفسه ، ص 130 ، 131.

حتى في مدحه الذي يرجئ غايته الأولى التكسب فإنّ **الغذامي** تناوله من زاوية ضيقة عامة مركزة على الغرض العام. **فالمتنبي** المادح لسيف الدولة غيره في مدح الآخرين، فمع سيف الدولة نجد شعر «يهدر هديرًا عجيبًا و ينبض بالقوة، و الفرح، و الصدق و الحرارة، و الحماسة ، فالشاعر هنا يخرج من المعركة و هي تضج في دمه، و مشاعره و أمانيه و أشواقه، [..] فلا يكون الشعر هنا إلا هذه التجربة النفسية العقلية الشخصية ذاتها، متجاوبة مع أصداء النزعة الكامنة النامية عنده أبدًا، نزعته القومية»[1]. فالمتنبي هو الشاعر، المدّاح، الذي ارتبط بمدح حاكم واحد لمدة تسعة سنوات، و بلغ شعره فيها، حوالي 180 قصيدة، فلو كانت الغاية من المدح هي رغبة **المتنبي** في التكسب وحسب لتركه إلى من يدفع أكثر. ثم ألم يمدح **المتنبي** سيف الدولة و هو في عمق معاركه ضد الروم إذ «نجد في وصف المتنبي لحروب سيف الدولة عند الثغور، فتوة عربية اجتماعية إن صحّ الوصف، و نرى هذه الفتوة العربية الاجتماعية التي تشيع في وصف المتنبي، حية قوية مضطربة شديدة الاضطراب، كأنّها الكهرباء لا تكاد تتصل بهذا الشعر، حتى ينتقل إليك ما صوّر فيه المتنبي من حياة هؤلاء المجاهدين، و ما كان يملؤها من نشاط فيه الأمل، و الابتهاج، و فيه الاكتئاب، وفيه الثقة بالنفس، و الإيمان بالحق، و الارتفاع عن صغائر الأمور دائمًا»[2]. ترى هل هذه قيم سلبية، القيم التي فيها النزعة القومية المدافعة عن الحق، في شعر المتنبي؟

- الجمل الثقافية المستقاة من بيت **لشوقي**، و آخر **لجرير**، و آخر **للفرزدق**، و التي جعلها المصدر الأساسي لتسرب النسق الثقافي، مستخلصة من بيت واحد لشاعر، بيت واحد مبتور من السياق الذي ورد فيه، فحتى تُقبل نتائج ما، يجب اعتماد أكثر من بيت بل أكثر من قصيدة، لأكثر من شاعر.

(1) حسين المُرّوّة، تراثنا..كيف نعرفه، ص 66.

(2) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، م 3، دار العلم للملاين، بيروت، ط 2، 1978، ص 166.

- أمّا عن المقولة، مقولة **الخليل** التي عدّها **الغذامي** جملة ثقافية ظلت تكررها الثقافة العربية، باعتبارها تكرس أكثر ترفُّع الشاعر عن باقي الناس، فقد أوردها مبتورة من السياق الذي وردت فيه، و دون ذكر الأسباب التي دعت **الخليل** إلى قولها. و فيما يلي نورد السياق الكامل الذي وردت فيه، و التي توضح الأسباب التي قال من أجلها هذا القول بحسب ما ذكره **حازم القرطاجني** في منهاجه حيث يقول: «فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء و امتداد آمادهم في معرفة الكلام و اتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئًا إلا وله وجه، فلذلك تحب تأول كلامهم على الصحة و التوفيق، عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه، و ليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام، و إبداع النظام رتبتهم. فإنّما يكون مقدار فضل الطبع و المعرفة بالكلام، و ليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفًا به في الحقيقة. فإنّ العارف بالأعراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه، من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه، ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة، وإنّما يعرفه العلماء بكل ماهو مقصود فيه من جهة لفظ و معنى، و هؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام، إلا على ما أصّلوه و من جعل ذلك دليله هدي سبيله، و من اعتمده أحمد»[1]. فهذا السياق الذي ذُكر فيه القول يوضح الفكرة التي قصدها **الخليل** وهي «مرجعية الشاعر اللغوي لا الاجتماعية، التي على أساسها اكتسب وجاهته المعرفية التي يمكن أن تؤثر بشكل أو بآخر في المنظومة الاجتماعية، لكنّها لا تتحول إلى سلطة اجتماعية، تفرض نموذج الشاعر كمثَل أعلى للإنسان الفرد و لو كان ذلك ممكنًا لامتد هذا التأثير حتى وقتنا الراهن، الذي يكاد يكون فيه الشاعر كائنًا هامشيًا غير مؤثر لا لعجز الشعر و إنّما لعجز الواقع»[2].

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 144.

(2) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 166.

I- 6- الطبقات الثقافية:

ينتقل **الغذامي** للحديث عن الطبقات الثقافية، الطبقة التي «تدل على معاني كثيرة أظهرها تقسيم الناس إلى مجموعات تشترك كل مجموعة في كثير من الخصائص و السمات، [..] و اهتم القدماء بتصنيف الشعراء إلى طبقات، و ألفوا كتبًا فيها منها: طبقات فحول الشعراء لابن سلام، و طبقات الشعراء الثقات لابن نجيم»[1]. و في حديثه عن تقسيم الشعراء إلى طبقات، الذي توّج **أحمد شوقي** أميرًا للشعراء، و هو شاعر البلاط، و هو الشاعر المدّاح المنافق. فهذا التقسيم الطبقي يكرس تلك السمة المتوارثة التي تعود إلى النقاد الأوائل، **كابن سلام الجمحي** الذي قسّم الشعراء الأوائل إلى طبقات، و هذا الفرز الطبقي أوجده عنصرين أساسيين هما عنصر الفحولة و عنصر الأوائل، فلموقف قد حُسم للأقدم فهو الأفحل و ما ينجم عن ذلك من إلغاء الآخر الشعبي و غير الشعري و المؤنث[2].

I- 6-1- الأب الأول :

يصل **الغذامي** إلى أن الأول هو الأفضل دائمًا، و لم يترك للمتأخر شيئًا، مدللاً على ذلك قول **ابن المقفع** بأنّ الأوائل أكبر أجسامًا، و أرجح عقلاً، و من المثل الشعبي (أكبر منك بيوم أعلم منك بسنة)، و كذا في تقسيم **الأصمعي** و **ابن سلام** للشعراء بحسب الأولية و الأقدمية، و حتى التمايز بين القبيلة و المدينة، فشعراء القبيلة أفصل من شعراء المدن، و من هنا يتكرّس معنى الأول، في الأب الأول، و الأصل القبلي ، والمعلم الأكمل[3]. هذا المعنى انتقل بدوره إلى المجتمع، باعتبار الشعر قد شعرن الذات العربية، في تسمية الحفيد على اسم الجد، و بحث الأبناء عن سلالاتهم من خلال البحث على شجرات السلالة، و تأكيد الانتساب القبلي، و من هنا حسب **الغذامي** جرى تبجيل، و تدوين كل ما قاله الأوائل عن طريق الحفظ، و من هنا فإن هذه الملكة هي الآلة التي جعلت النسق يستمر و يتعزز، فالعلوم و المنطق، و النحو قد حُفظت عندما وُضعت في قوالب شعرية، ومن هنا فالشعر هو

(1) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، 108.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 132.

(3) المصدر نفسه، ص 133، 134.

الذي شعرن كل العلوم، و منه فالأب الشعري هو المعلم الأول، بل رأس الهرم النسقي الطبقي[1].

(م):

- إنّ سيطرة الفكرة القبْلية عند **الغذامي** من أنّ الشعر يقوم على تبجيل الذات، و منه تشعرنت الذات العربية. جعلته يعدّ فكرة الطبقية، تكريسًا للذاتية. فماذا لو نظرنا لفكرة الطبقية من زاوية أوسع لوجدنا، مثلاً،الفرز الطبقي للشعراء الذي قدّمه ابن سلام الجمحي بمثابة التأريخ لفترة تاريخية طويلة وبالتالي فقد كان، هذا الفرز الطبقي، بمثابة مدونة تاريخية.
- وعندما عدّ التفريق بين القبيلة و المدينة علامة نسقيه من جهة الانزياح للقبيلة، فلم يقدم **الغذامي** العلة في ذلك، فعمليًا وبالأدلة التاريخية، يتكشف الدور الذي لعبته القبيلة و الأعراب الأقحاح في التقعيد للغة العربية، ذلك أنّ لغة الأعراب لم يمسسها اللحن، الذي مسّ لغة أهل البدر الذين خالطوا الأعاجم .
- وعندما عدّ ملكة الحفظ بمثابة آلة لتعزيز النسق، و أنّ العلوم قد تشعرنت لما ذُكرت في قوالب شعرية، ففي حقيقة الأمر تلك ما كانت إلا وسيلة لتثبيت تلك العلوم في الذاكرة، لما يضمه الشعر من أوزان تسهل العملية، فخذ مثلاً ألفية بن مالك لو لم تُنظم في شكل أبيات شعرية، هل كنا لنحفظ قواعد اللغة العربية؟

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 135.

I- 6- 2- اللفظ الأب :

ينتقل **الغذامي** إلى تمييز آخر، يخص هذه المرة اللفظ والمعنى، اللفظ هو الأول ممثلاً للذكورة، أمّا المعنى فهو ثانوي ممثلاً للأنوثة، مستشهدًا **بعبد الحميد الكاتب** الذي جعل اللفظ ذكرًا، و المعنى أنثى، و من هنا فإنّ الخطاب قد تمّ تفريغه من وظيفته، باعتماده على البلاغة اللفظية و التي تمثل قيمة شعرية، مقدمًا نظرة **الجاحظ** الذي يُشيد بالبديهة في مقابل التدبر، و من قبل فقد وصف المدونون، بأهل الحكمة الذين يُعملون التأمل و التدبر وبأنّهم عبيد الشعر[1].

و إلى فرز طبقي آخر، يخص هذه المرة نظرة الشعراء أنفسهم باستعلاء إلى نظرائهم من الشعراء الذين هم أقل فحولة، مقدمًا مثال **للفرزدق** الذي استكثر أحقية بعض الأبيات الشعرية لشعراء صغار، لأنّها تكون أليق للكبار، و مثال ذلك **أدونيس** الذي خلا اسمه من معجم البابطين للشعراء، لأنّه اشترط أن يختار هو الأسماء التي تصحبه في المعجم. ثم ينتقل إلى فرز آخر، يتعلق هذه المرة بالأغراض الشعرية نفسها، فهاهو الرثاء يحتل مرتبة دنيا مقارنةً بباقي الأغراض الشعرية فمثلا وُصف ذوالرمة بربع شاعر لأنّه لم يمدح و لم يهج ولم يفتخر[2].

(م):

ما يمكن ملاحظته أنّ تلك التصنيفات الطبقية التي ذكرها **الغذامي**، سواء ما يخص اللفظ و المعنى، للمفاضلة بين الشعراء و الأغراض، أنّها تمايزات مشروعة، فإن كان هناك شيء أراد أن يثبته، فهو الأنا المتشعرنة، النسق الفحولي الملغي للآخر، فإنّ البرهنة كانت مفقودة بل كل ما قاله كان مجرد عرض.

I- 6- 3- الصنم البلاغي:

يصل **الغذامي** في ختام حديثه عن اختراع الفحل، إلى فكرة تضخيم الأنا في الخطاب الشعري، و عبر العصور المتتالية أوجد أصنام بلاغية ذات سلوك نسقي مترسخ، أسهم في خلق و تصنيع شخصية الطاغية مقدمًا الأنموذج الذهني لنشوء الطاغية[3].

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 137.

(2) المصدر نفسه، ص 138، 139.

(3) المصدر نفسه، ص 140.

II- تزييف الخطاب / صناعة الطاغية :

يشير **الغذامي** إلى تحوّل خطير في أواخر العصر الجاهلي أدى إلى تحوّل النحن إلى الأنا، و القيم الإنسانية إلى قيم ذاتية نفعية، ذلك التحوّل هو ظهور شاعر المديح الذي أوجد ممدوحًا و ثقافة المدائح، عندما ظهرت ممالك المناذرة و الغساسنة، بحاكم مدني حلّ محل شيخ القبيلة، هؤلاء الملوك أوجدوا شاعرًا مدّاحًا، و حاكمًا ممدوحًا، مستثنيًا مماليك اليمن التي اعتبرها بعيدة عن ذلك التغير الثقافي، لأنّ هذه الممالك بقيت محافظة على النمط القبلي في مفهوم الزعيم الذي هو من العشيرة، و الذي يحكم جماعته و ناسه، بينما الممالك الشمالية أوجدت حاكمًا إمبراطورًا كان الشاعر ممثلها الأول، بشعره المدائحي، بصفات نسقية صنعت الإمبراطور المجازي كمنحوت بلاغي متشعرن.

و كان لحدوث هذا التحوّل في أواخر العصر الجاهلي، الأثر الأكبر في ترسّخها و تجذّرها في ثقافتنا، لأنّ تدوين الخطاب في هذا العصر أسهم في غرسه في الذاكرة الثقافية للأمة، باعتبار الشعر ديوان العرب فلقد أشار **الغذامي** سابقًا إلى اختراع الفحل، أمّا فيما سيأتي فسيتحدث عن تحوّل القيم الذي أحدثه ظهور ثقافة المديح[1].

II- 1- تحوّل القيم:

يقف **الغذامي** عند قيمتي الكرم، و الشجاعة في النظام القبلي، حيث تمثّل الأولى قيمة سلمية، بينما الثانية تمثل قيمة حربية، فالعربي الأنبل هو الأكرم و الأشجع، لا رغبةً منه في مدح أو ذم بل لأنّها قيم وجودية طُبع عليها، بدليل أنّ النساء البدويات التزموا بإكرام الضيف في غياب الرجل، فهاتان القيمتان جوهريتان في حياة البدوي، و امتداح أصحابها كان حقيقيًا لا كذبًا، و مثاله الحي مدح **زهير بن أبي سلمي لهرم بن سنان و الحارث بن عوف** الذي هو إقرار حقيقة افتداء هذين الرجلين لإيقافهما أوزار الحرب بين عبس و ذبيان. فعندما مثّل الشاعر البدوي الجماعة، كانت ذاته الشعرية ذات قبلية، و مثاله **دريد بن الصّمة** الذي مثّل الانصهار الكلي بين الفرد و الجماعة. حتى الإسلام عزّز الروح الجماعية، إلى أن تمخّض النسق الثقافي أوجد شيئاً غير ذلك فلماذا و كيف؟[2]

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 143، 144، 145.

(2) المصدر نفسه، ص 146، 147، 148.

يرى **الغذامي** أن ظهور شخصية الممدوح، يعني ظهور منظومة الصفات الشعرية، لا الواقعية، لا الحقيقية، أي التكسب، **فحاتم الطائي** كرّس أنموذج المادح و الممدوح باعتباره شاعرًا و كريمًا، و معه ظهر توظيف اللغة لمصلحة الفرد. و من جانب آخر يظهر الصراع بين الرجل و المرأة اللائمة لزوجها الكريم على تبذيره، أي التغير القيمي لفعل الكرم، تبلور معها الذاتية و الكائن الكريم الذي هو في المقام الأول كائن شعري. من هنا يحاول **الغذامي** إبراز تحول معاني الكرم من بُعدها الأخلاقي، و الإنساني إلى بعدها الشعري. فأضحت قيمة فردية نفعية عندما خضعت لشروط الرغبة الرهبة كرسها غرض المدح و الهجاء[1].

II- 2- تحوّل المنظومة الأخلاقية العربية

يذكر **الغذامي** أنّ الكرم قيمة مركزية في النظام الأخلاقي العربي، و معها تتمركز باقي المنظومة الأخلاقية، فتحوّلها يعني تحّول كلي في المنظومة الأخلاقية. ذلك أنّ الكرم هو المحور الأساسي في العلاقة بين الذات و الآخر، هذا التحوّل، حسب **الغذامي**، كان منوطًا بنسق الرغبة و الرهبة، بالمدح و الهجاء أي الكذب، هذا الأخير الذي أضحى صفة جوهرية في فعل المدح. و قد جرى، و بتواطؤ مع المؤسسة الأدبية، تبرير القول الشعري، إذ أضحى فنًا لا تحكمه مقاييس الصدق. أي أنّ الشعر قد اتخذ من جماليته وسيلة لتبرير قبحياته، بالتالي شعرنة الثقافة نظرًا لتشبعها بالشعرية المفرطة المبتعدة عن المعقولية[2].

(م)

ما يمكن ملاحظته مما سبق، أنّ **الغذامي** قد تحدّث عن قيمتي الشجاعة و الكرم، من حيث أنّهما قيمتين بُنيت عليهما المنظومة الأخلاقية الجاهلية، إلا أنّهما تحوّلتا إلى قيمتين ذاتيتين كرسّهما غرض المديح، الذي تبلور بدوره نتيجة ظهور مملكتي الغساسنة و المناذرة، تتبدّى للمتلقي ذلك الأثر غير مستحب من الآخر فا «لو أخذنا هذه الفكرة بكامل أبعادها لأدت بنا إلى النتائج الآتية: وجود حالة نقاء، ثم وجود حالة دنس، ينبغي تشديد الرقابة كيلا تقع الواقعة، فالاختلاط خطر و بوقوعه فقدنا عذرية الصفاء القبلي، الآخر خطر شاخص في الأفق ينبغي الحذر منه، عندما نكتشف دنسًا ينبغي أن نبحث عن مصدره، لقد جاء من

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 150، 151، 152.
(2) المصدر نفسه، ص 152، 153، 154.

(هناك) ولم ينبثق من (هنا). فكرة النقاء و الدنس تتعارض تمامًا مع مشروع الغذامي الذي تقوم على حوار معمق مع ثقافة الآخرين، كما عرض لها في الفصل الأول من الكتاب»[1].

و حتى لو سلّمنا بأنّ التحول كان مع ظهور الممالك، و تحوّل القيم التي أضحت ذاتية، عندما سعى الملك لاكتساب تلك القيم، من هنا الملك يسعى إلى «إقناع المحكوم بأحقيته، و ذلك بأن يقترب منه باكتساب قيمه ذاتها، و في هذا ذوبان للحاكم في المحكوم و ليس العكس، و في هذا أيضًا تعزيز لروح الجماعة لا الفردية، فتبدو الجماعة هي الأقوى، و القوة هنا لا تعني الإيجابية الفاعلة بل الضغط الذي تمارسه سلطة المجموع ضد التميز الذي يمكن أن يسم الفرد بمعناه الشخصي سواء كان حاكمًا أو محكومًا»[2].

II- 3- حكومة البلاغة:

يرى **الغذامي** أنّ تثبيت النسق،كان من منطلق تربية الممدوح و تعويده على الحاجة إلى المادح، هذا الأخير الذي يدفع له الممدوح بكل سخاء، حتى أنّ هذه العطايا ليست هبة من الممدوح بقدر ماهي ثمن يدفعه كمقابل لمدح المادح[3].

يتوقف بعدها عند أبيات شعرية غير منسوبة إلى شاعر محدَّد، تحث على السعي لكسب المال كقول أحدهم :

كريم رأى الإقتار عارًا فلم يزل أخا طلب المال حتى تمولا

فلما أفاد المال عاد بفضله على كل من يرجو جداه مؤملا

و شاكلة هذه الأبيات، حسب **الغذامي**، هي نوع من البرمجة الثقافية سعيًا لكسب المال أي المدح. تتوافق مع قول أبي تمام:

و إذا الفتى لاقى الحمام رأيته لولا الثناء كأنه لم يولد

حتى **النابغة** و**البحتري**، حسب **الغذامي**، قد سعيا إلى قبض الثمن في مقابل أشعارهما المادحة[4].

(1) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ص 59.

(2) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 163.

(3) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 154.

(4) المصدر نفسه، ص 155.

يذكر أيضًا، أنّ الأمر لم يتوقف عند العطايا التي يأخذها الشاعر المادح من ممدوحيه، بل يتعداه إلى التأثير في سلوكيات الممدوحين، و في هذا المضمار يُقدم حكاية يرى أنّها حاملة لدلالة نسقية، تتعلق بالخليفة **المنصور**، الذي كان يستشير مجلسه في أمور الدولة إلا أنّ مدَح **إبراهيم بن هرمة** له بقصيدة قال فيها :

إذ ما أراد الأمر ناجى ضميره فناجى ضميرًا غير مخلف العقل

و لم يُشرك الأذنين في سر أمره إذا انتقصت بالإصبعين قوي الحبل

تحوّل **المنصور** إلى رجل مستبد برأيه، فهي أبيات نسقية حاملة لدلالة نسقية، تجسد وظيفة الشعر ببعده النسقي، توجد طاغية ذي صفات اصطناعية نسقية. و على الرغم من أنّ هؤلاء الشعراء قد روّجوا لنماذجهم المدائحية، إلا أنّهم وضعوا أنفسهم تحت طلب ممدوحيهم **كالأخطل** الذي هجا الأنصار استجابةً لطلب **يزيد بن معاوية**، و **المتنبي** مع **سيف الدولة**.[1]

يقف **الغذامي** بعد ذلك، عند علامة رآها كاشفة على مدى الخراب النسقي الذي أحدثه الشعر، و المتعلقة بحادثة تولي **عمر بن عبد العزيز** الخلافة الذي لم يخضع للعبة الرهبة، و الرغبة أي الشعراء المدّاحون الذين رفض مدحهم، هذا نجم عنه تربية جديدة تحوّل معها **جرير** مثلاً، إلى تقديم شعر عن الفقراء للخليفة. فأخلاق الوالي تُغير أخلاق الشاعر.

هذا الموقف العُمري من المؤسسة الشعرية، هو علامة على تصوّر طموح من أجل الإصلاح الإداري و الاجتماعي، تُجسد تلك الصلة العضوية بين الثقافة و نظرية الحكم، و ثقافة المديح هي المتحكمة في الرؤية و المسلك، فكلّما تخلى الحاكم عن صفة الممدوح الشعري كان أقرب إلى الإنسانية و العدالة. هذه الحادثة الثقافية، هي جملة ثقافية معترِضة، لأنّ الطاقة النسقية أقوى من قدرة شخص مفرد، بل إنّ فرضية موت **عمر بن عبد العزيز** مسمومًا يُرجعها إلى كونه ضحية النسق المتمكن الذي لا يرضى بالاختراق، معتبرًا، في الوقت نفسه، الخليفة **عمر بن عبد العزيز** من أوائل رواد النقد الثقافي.[2]

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 156، 157.

(2) المصدر نفسه، ص 158، 159.

يرى **الغذامي** أنّ الثقافة العربية لطالما توّجت أسوأ أنواع الشعر، أعلى المراتب و المنزلات كغرض المدح، و الفخر، و الهجاء، و من لم يقل في هذه الأغراض من الشعراء هو ربع شاعر لذا استصغرت، الثقافة، أغراضًا كالرثاء و الغزل. بل إنّ المدح هو ديوان العرب، هو الفن الأهم ثقافيًا و نسقيًا، هو قانون التفكير و الإبداع الفحولي، و ما ساهم في رواج هذا المفهوم هو التدوين[1].

II- 4- النسق المضمر:

يفتتح **الغذامي** حديثه عن النسق المضمر، بالهجاء الذي يربطه بالسحر، و ذلك الارتباط الوطيد بين المدح و الهجاء، بل إنّ قصيدة المديح تنطوي على الهجاء المضمر أي النصوصي/ النسقي و العكس صحيح، بمعنى أنّ قانون الرغبة و الرهبة، هو الذي يتحكم في هذين الغرضين الشعريين، فقد أضحى المدح غرضًا مركزيًا معتمدًا على الرغبة، التي لا تتحقق إلا بسلاح الرهبة، عندما حدث هذا صار النسق المضمر هو الأصل الذهني للخطاب الثقافي[2].

فعندما تبلوَّر الهدف المصلحي للبلاغة الذي يتعارض مع الصدق، المعقول، و الإنساني، تكرّست ذاتية الشاعر الذي لم يعد شاعر الوطن، و الجماعة. هذا الشاعر الذاتي هو الذي أقرّت الثقافة فحولته **كالمتنبي وأبي تمام**.

يواصل **الغذامي** ربطه بين الهجاء و السحر، فالشاعر في نظره لم يُسم شاعرًا إلا لقوة شعره السحرية، فهو أشبه بالعراف منه بالفنان، هذا المعنى، في رأيه، هو الذي رسّخ النسق الشعري و الذي أنتج ذلك الخوف من الشعراء. فهناك مرويات تثبت أنّ الأسياد كانوا يعطون الشعراء خوفًا من ألسنتهم، و الوحيد الذي واجه الشعراء هو **عمر بن الخطاب** عندما سجن **الحطيئة**، و **عمر بن عبد العزيز** في رفضه لشعر المدح[3].

(**1**) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 160، 161.

(**2**) المصدر نفسه، ص162، 163.

(**3**) المصدر نفسه، ص 163، 164.

يقدم **الغذامي** ا**لحطيئة** كعلامة على النسق، عندما حوّل الخطاب الشعري من ميله الإنساني إلى خطاب ذاتي بحت، فمزاوجته بين المدح و الهجاء، هي التي عززت سلطته و سلاطته، بل إنّه مخترع الجملة النسقية المازجة بين الهجاء و المدح، عندما هجا **الزبرقان** في قوله: (الطاعم الكاسي)* لمزجها المضمر/ الظاهر الذي يبدو مدحًا (بصيغة اسم الفاعل)، ولكن مضمره هو هجاء، لأنّ المعنى هو في طيات (اسم المفعول)، بمعنى أنّك مطعم مكّسي. بل إن ما فعله **الحطيئة** صار عُرفًا احتذى به الشعراء فيما بعد، كما فعل **البحتري** و **جرير** بتغيرهما المواقف من الهجاء إلى المدح أو العكس، فهجاء **جرير الحجاج بن يوسف الثقفي** بعد أن كان قد مدحه في حياته، يرجعه **الغذامي**، إلى انتفاء سؤال الأخلاق من الخطاب الأدبي و النقدي، و اكتفاءه بإظهار الجمالية و الاحتفاء بالمجاز[1].

(م)

ما يمكن ملاحظته في حديث **الغذامي** عن النسق المضمر، أنّه لايزال يبني نتائجه على فرضيات ينطلق منها كمسلمات يبني عليها نتائجه، و الأمر هذه المرة يتعلق بالهجاء الذي يربطه بالسحر، فكيف للمتلقي أن يتقبل هذه المسلّمة و التحليل ومصدر المعلومة غير موجود.

مما لاشك فيه أنّنا نتفق مع **الغذامي** بأنّ ا**لحطيئة** قد ذاع صيته في الهجاء، ولكن اعتباره أول من حوّل الخطاب الشعري من الإنسانية إلى الذاتية، تُدخل المتلقي في متاهة، لأنّ هذا التحوّل قد سبق وأن أرجأه المتلقي في فصول سابقة إلى ظهور غرض المديح في العصر الجاهلي مع ظهور الممالك.

II- 4-1 المتنبي /النسقي:

بعد أن قدّم **الغذامي** ذلك الترابط الموجود بين المدح و الهجاء، الذي أفرز خطاب ذاتي، و أنا طاغية، ساحقة للآخر، يقدم **المتنبي** كأنموذج حي لهذا الخطاب، بل إنّ إعجابنا بشعره مرّده إلى استجابتنا غير الواعية لهذا النسق الذي يُحرك ذائقتنا، فحدّد خيارتنا لحماسة **أبو تمام** و جعلنا نطرب لشعر **نزار قباني**[2].

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 165، 166، 167.

* قال الحطيئة في هجاء الزبرقان: دع المكارم لا ترحل لبغيتها و اقعد فإنّك أنت الطاعم الكاسي

(2) عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 167.

و يشير **الغذامي** إلى حركة النسق عند **المتنبي** الذي سلب من الخطاب معقوليته، منطقه، و مسؤوليته، و كرّس في المقابل ذات أنانية، مصلحيه، تسربت تحت عباءة الجمالي، **فالمتنبي**، في نظره، هو أقل الشعراء اهتمام بالإنساني فقد هزأ بشعر التشبيب في قوله :

أكل فصيح قال شعرًا متيم... و للخود مني ساعة ثم انثني ...[1]

و هو الشاعر النسقي، لأنّه يُضمر الذم تحت الثناء، كشعره في **كافور** أو حتى في **سيف الدولة**، بل إنّه يُصرح بأنّ المديح الشعري كذب في قوله :

تجاوز قدر المديح حتى كأنّه بأحسن ما يثني عليه يعاب

و المزاوجة بين المدح، و التهديد في الوقت نفسه في قوله:

تحت العجاج قوافيها مضمرة إذا تنو شدن لم يدخلن في أذن [2]

فصفحات **المتنبي** التي يبدو فيها صادقًا، هي الأكثر تجسيدًا لروح النسق، كصفحة **المتنبي** و **سيف الدولة**، والتي يتوقف فيها مع الجمل الشعرية في قصيدته (واحر قلباه) في قوله:

إن كان يجمعنا حب لغرته فليت أنا بقدر الحب نقتسم

هذا البيت الشعري يحمل جملة نسقية متضمنة لدلالات نسقية، و إن تضّمن المدح، تبلورها دلالة الكلمة اللغوية، (غرته) أي غرة الجمل، و باعتبار **الغذامي** ينطلق من فرضية أنّ الشاعر المدّاح غايته الأولى هي التكسب لأنّ الشعر أصله كذب، من هنا لا يمكن أن يقبل المعنى الظاهري للبيت. فقد استدعى المعنى النسقي، المحمل بالدلالات النسقية التي تتضمنها (حب لغرته) و هي:

- التعرض المتضمن للاستهزاء.
- اعتداد الذات بذاتيتها.
- اعتماد أسلوب التخويف.
- احتقار الآخر و اعتباره خصمًا.

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 168.

(2) المصدر نفسه، ص 169، 170.

هذه الدلالات يعتبرها نتيجة للخطاب المدائحي. و ما **المتنبي** إلا خادم للنسق و وريث له، رسّخه فينا الأسلوب البلاغي الجمالي، هذا الأسلوب الذي أصابنا بالعمى الثقافي[1].

بعدها بتوقف عند أبيات شعرية أخرى **للمتنبي** من القصيدة ذاتها في قوله:

أعيذها نظرات منك صادقة إن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

و انتفاخ أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار و الظلم

فشاكلة هذه الأبيات، المحمَلة بالجمالي تحقق الشرط النسقي الأول، و هو النظر بازدراء للممدوح، فهي تحمل دلالات نسقية تُبطن الهجاء بدل المدح الظاهري، شبيهة بأبيات **جرير** في تهديده لبني حنيفة. هذا المعنى النسقي الذي يمتد حتى يصل إلى الخطاب المعاصر، يترسخ، حسب **الغذامي**، عندما يغضب حاكم من حاكم آخر، فتتوالى اللعنات على قوم هذا الأخير[2].

للغذامي مرة أخرى وقفة مع أبيات **المتنبي** في قوله :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي مَن به صمم

فالخيل و الليل و البيداء تعرفني و السيف و الرمح و القرطاس و القلم

فهذه الأبيات، أنموذج و بيان ثقافي عن الذات الثقافية. و منه يصل إلى أنّ الذات الطاغية هي صناعة ثقافية شعرية في المقام الأول، تكوّنت مع تحوّل النحن القبلية إلى النحن النسقية فالأنا الفحولية. و قد تسربت هذه الذاتية الطاغية و ترسخّت، لأنّها لم تخضع لنقد يردعها منذ **عمرو بن كلثـــوم** إلى **المتنبي فنزار قباني** و **أدونيس** في العصر الحديث[3].

يُوضح بعدها **الغذامي** أنّ الذاتية لم تترّسخ إلا عبر الجمالي، الذي وصفه بسلاح الإرهاب البلاغي، و لأنّ **المتنبي** شاعرًا نسقيًا، فإنّ مبدأه الأساسي هو تحقير الخصم، معتبرًا قصيدة (واحر قلباه) أنموذجًا حيًا للنص النسقي بكل سماته و خصائصه، و هي في نظره جملة ثقافية، فالأدوات الجمالية في القصيدة هي أدوات مخادعة تتوسل بالجمالي للمرور و الترّسخ، و منه فالنقد الثقافي يكون بديلاً للنقد الأدبي، لأنّه يسجل عَمَى هذا الأخير عن العيوب النسقية بسبب اهتمامه بالجمالي، بل إنّه، أي النقد الأدبي، قد ساهم بتجاهله هذا، في تعزيز

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 172.

(2) المصدر نفسه، ص 174.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

النسق.[1]

II- 4-2- العمى الثقافي (أبو تمام بوصفه شاعرًا مرجعيًا):

أبرز علامات النسق،حسب **الغذامي**، هي تلك التي تتحكم بالخطاب المتعارف عليه أنّه خطاب معارِض، و مثال ذلك **أبو تمام** الذي طالما ارتبط بالحداثة. يتساءل: أيُ حداثي هذا؟ مستشهدًا **بغرنباوم** الذي أشار إلى رجعية **أبي تمام**، مشيرًا كذلك إلى رأي **القاضي الجرجاني**، بأنّ شعره فيه اقتداء بالأوائل و في الوقت نفسه هو معجب به. معتبرًا رأي **الجرجاني** هذا أول جمع بين الإعجاب والنقد، فإعجابه لم يمنعه من مواجهة رجعيته بالرفض[2].

أمّا عن أولئك الذين عدّوه شاعرًا حداثيًا كا**لآمدي**، و **المرزوقي** فقد كان منطلقهم في ذلك، الجانب الشكلي في شعره، فنظرتهم إلى شعره، يحكمها الشرط البلاغي الجمالي.

و ينطلق **الغذامي** في حديثه عن رجعية **أبي تمام** من السؤال التالي «كيف صار الرجعي حداثيًا، و كيف لنا أن نقول إنّ أبا تمام رجعي...؟»[3]

فرجعيته، في نظره، تتوقف عند **أبي تمام** الشاب الذي يعترض على مقولة (ما ترك الأول للآخر)، في الوقت الذي يقول هو (كم ترك الأول للآخر)، هذه الجملة مبثوثة في مدحه لأحد الأمراء

لازلت من شكري في حلة لابسها ذو سلب فاخر
يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

فالنسق يتعزز عندما يتباهى بأن لا أحد يستطيع مثله في المدح. فالآخر ماهو إلا **أبو تمام** من حيث تركيزه على ذاتيته، و إلغاؤه للآخر[4]. و كذا في توجيهه **البحتري** أن ينظم على نهج الأولين، الذي أضحى بدوره تلميذًا للنسق، ليصل إلى فكرة مفادها أنّ حداثة **أبي تمام** هي حداثة شكلية. و يتكرّس ترسخ النسق المضمر فيه، لأنّه يقدم أشعارًا في المديح مضمرها هجاء، و هو الذي يعلن فحولته عندما ذكر أنّه يلجأ إلى الكذب إذا ضاقت عليه

(1) عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، 175 ، 176 ، 177.
(2) المصدر نفسه ، ص 178.
(3) المصدر نفسه ، ص 179.
(4) المصدر نفسه ، ص 180.

أبواب المديح. فهو و **المتنبي** أهم علامات النسق[1].

بعدها يقدم **الغذامي** أبياتًا شعرية في مدح يتضمن الهجاء في قوله :

ينال الفتى من عيشه و هو جاهل و يكدي الفتى في دهره و هو عالم

ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا هلكن إذن من جهلهن البهائم

فهذه الأبيات تكرّس علاقة المادح و الممدوح، مفادها «أنّك أيها الممدوح أشبه ما تكون بالبهيمة و لذا فإنّك تحتاج إلى عقل ممن يملك هذا العقل، فتعال إليّ أنا الشاعر مالك العقل، و مَن به ستعرف كيف تصل إلى مجد سأمنحه لك، وباختصار يقال أُعطيك بعض عقلي و تعطيني مالك»[2].

(م)

يعتمد **الغذامي** في حديثه عن **المتنبي**، و **أبو تمام** اللذين قدمهما كأنموذجين حيين لتبلور النسق، على انتقاء نماذجهما الشعرية فتبدو مقتطَعة من سياقاتها التي وردت فيها، و معها تعود النبرة التضخيمية من خلال تعليقاته «فليس الحكمة في العثور على أدلة متناثرة، كمّا رأينا في حالة أبي تمام، و المتنبي [...]، و من قبلهم عمرو بن كلثوم، و دريد بن الصمّة، و الحطيئة، و جرير، إنّما الحكمة في تلازم الأدلة و تواترها و هيمنتها الكاملة التي تعم النتاج الشعري العربي كاملاً، مما يجعل ذلك ظاهرة مؤثرة»[3].

و عن حداثة **أبي تمام** الشكلية، تحتاج إلى وقفه أخرى من زاوية أخرى فا «نحن نوافق الغذامي بأنّ النقد شُغل بالمظاهر اللفظية، و لكن ألم يتوقف النقد على قضية المعاني، و توليدها؟ و الإغراب فيها؟ و ألم يدر جدلًا حول قضية عدم امتثال الشاعر لمعايير عمود الشعر بما في ذلك خرق الأعراف الموروثة لبناء القصيدة العربية؟ أليس قواعد عمود الشعر نسقًا ثقافيًا خرج عليه _جزئيًا أو كليًا _ أبو تمام؟»[4].

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 182، 183.

(2) المصدر نفسه، 185.

(3) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ص 43.

(4) المرجع نفسه، ص 60.

في حديث **الغذامي** عن رجعية **أبو تمام**، و التي جعل فيها الرجعية نقيض للحداثة فا «هذا التعارض محفوف بأخطار ينبغي للنقد تجنبها، فالرجعية في النسق الثقافي الذي نتداول الأدب فيه تهمة أيديولوجية، و ليس امتثالاً للنسق الشعري الذي رسّخه الأوائل، و قد تمرّد عليه أبو تمام و وصيته للبحتري لا تنهض دليلاً على نقض ذلك فهي موجهَة لشاعر في حداثة سنه و شائعة في الأدبيات القديمة[...] أمّا الحداثة فنزعة فلسفية، و علامة على ديمومة القيمة الشعرية عبر الزمن و قدرته على التجدد و المعاصرة، إنّ وضع المصطلحين في تعارض يطعن الفاعلية الثقافية للنقد، لأنّ التطابق الفكري و الفني غير مطلوب من الشاعر، وهو تطبق غامض و ملتبس فالمكوّن الأول مُثار لأحكام القيمة و الثاني لأحكام الوصف، و الضرر المتأتي من ذلك يلحق بالنقد و ليس بالشاعر و شعره، و قد كان النقد العربي يردد قبل بضعة قرون بأنّ إليوت رجعي بالفكر، و تقدمي بالشعر»[1].

II- 4-3- الخلاصة النسقية / العقل الصنيع :

يُورد **الغذامي** النص كاملاً **لفخر الدين الرازي**، ليبين من خلاله ما يُحدثه النسق من تشويه ثقافي. ذلك القول الذي يبرز من خلاله **الرازي** أخلاق الأغنياء بأنّها أمور منها: التسلط على الناس، و الاستخفاف بهم، و أنّ الآخرين حاسدين لهم، و أنّهم مجاهرين بالظلم، و أنّ هناك فكرة راسخة بأنّ كل ماهو أقدم، فهو أكمل و أتم[2].

هذا في نظره، يمثل موروثات نسقية اخترعها الشعر و منه «فإنّ شعرنة القيم هو الناتج الثقافي لقبولنا بالنموذج الشعري بنمطه المدائحي المتمثل للقيم الشعرية في حالتها المزيفة و الكاذبة و الانتهازية و الاستعلائية»[3].

II- 5- صناعة الطاغية:

يعود **الغذامي** لتأكيد فكرة أنّ المديح قد أدى إلى تزييف قيمة الكرم، لما دخل المدح قانون العرض و الطلب بين المادح و الممدوح، و تحوّل النحن القبلية إلى الأنا الذاتية، و بالتالي «فقدت الصفات قيمتها الحقيقية، و صدقيتها، و عمليتها، لأنّ الخطاب المدائحي

(1) عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ص60، 61.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 188.

(3) المصدر نفسه، ص189.

يعتمد على الكذب و المبالغة»[1]. هذا التحول يقدم له بأنموذج **لصدام حسين**، الذي يذكر أنّه فرد في حزب قبل أن يتحول إحساسه بأنّه هو الحزب، أي تحوّل النحن لتصبح الأنا، فلو تأملنا «صفات الأنا الشعرية لوجدناها هي بالتحديد ما يصف و يحدد صفات صدام حسين»[2]. فهذا الربط بين الشعر، و **صدام حسين** كتدليل، على أنّ الفحل الشعري هو الذي أوجد الفحل السياسي.

يواصل **الغذامي** حديثه عن **صدام حسين** و إلغائه للآخر الذي يحكمه. «فهو ليس عراقيًا بمقدار ما يكون العراق صداميًا، فالجيش هم جنود صدام حسين، و ما يفعله الجيش هو قادسية صدام»[3].

بعدها يبرز سمات النسق في:

« _ الذات الممدوحة مندمجة مع الذات المادحة في فعل مشترك فيما يشبه العقد الثقافي و التواطؤ العرفي القائم على المصلحة المتبادلة بين الطرفين [...]

_ في النسق الشعري لا ترى الذات غضاضة من التحدث عن ذاتها [...]

_ في النسق الشعري، يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلى العنف و البطش، ومَن لم يكن ذئبًا تأكله الذئاب [...]

_ في ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، و الآخر دائمًا قيمة ملغية»[4].

بعدها يقف **الغذامي** عند تحويل آخر بعيد عن الشعر، و قيمه المحوّلة، كقيمة الكرم إنّها «قيمة الثورة التي صارت مجرد انقلاب فردي يتطبع بطابع العنف، و تصفية الخصم، و إحلال جبّار محل جبّار»[5]. ليصل إلى فكرة أساسية قوامها، أنّ الشعر هو السبب في اختراع الطاغية، فا «من الطاغية المجازي و الصنم البلاغي إلى الطاغية الحقيقي»[6].

---

(1)عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 190.

(2) المصدر نفسه، ص192.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص 194، 195، 196

(5) المصدر نفسه، ص 197.

(6) الصفحة نفسها، ص 199.

(م):

يصّر **الغذامي** على ربط المديح بصناعة الطاغية، بدون تعليل، يؤكد ويقنع المتلقي بأنّ الشعر هو الذي صنعه، و بالذات الطاغية السياسي. ثم لماذا **صدام حسين** تحديدًا، هل هو الحاكم الوحيد، والطاغية الوحيد؟ هذا التحليل بلوّر ذاتية **الغذامي** أكثر، بدليل اختياره **لصدام حسين** بالذات، الذاتية التي طالما اعتبرها دالة على ترسخ النسق، فأضحى بالتالي أنموذج لترسخ النسق، فهل أضحى بدوره فحلاً نقديًا؟

III- اختراع الصمت / نسقيه المعارضة:

يستهل **الغذامي** حديثه عن هذا النسق الثقافي تحت السؤال العنوان التالي: **"متى اكتشف الإنسان الصمت...؟"**

تحت هذا العنوان يتحدث، عن الكلام و كيف أنّه ضرورة مطلوبة في حياة الإنسان، بل إنّه ضرورة اضطرارية، و منه فالكلام ليس مخترعًا ثقافيًا بل الصمت هو المخترع الثقافي، و قد انتقل الكلام من صبغته الفطرية، المتوفرة في كل إنسان لم توجد فيه أسباب مرضية تمنعه من الكلام، إلى صبغته الرسمية، خولتها له الوظيفة السياسية الاجتماعية، و الحربية التي توجِد فردًا واحدً ينوب عن الآخرين، بحسب شروطهم، كشخص الشاعر و الخطيب، ومنه جرى اختراع الصمت فالذي لم تُخوله الجماعة ليتكلم باسمها، يجب عليه أن يصمت[1].

يواصل **الغذامي** حديثه عن نسق اختراع الصمت، هذه المرة تحت العنوان التالي: "كيف جرى ضبط العملية و كيف تمّ توزيع الأدوار بين النطق و الصمت...؟"

حيث يذكر التغيرات التي نجمت عن تحول الكلام، من وظيفته الفطرية إلى وظيفته الثقافية، هذه التغيرات أضحت قوانين نسقية لأنّ الكلام هو الشاعر الذي تتحقق معه شروط الهيبة، و التميز، هو المخترع الثقافي الذي أدى إلى ظهور الفحل. و ظهور هذا الفحل الذي زكّاه التفرد في الكلام والتحكم في مواصفات الخطاب الشكلي، و المنطقي أدى إلى اختراع الصمت والترغيب فيه. هذا الصمت، الذي يرى **الغذامي** أنّ في موروثنا الثقافي الكثير من الأدبيات التي حثّت عليه، و روجت له من أجل تحبيبه إلى الناس، يستدعي التساؤل عن السبب الذي جعل الثقافة تركز على الصمت و تحبب الناس إليه[2] .

III- 1- الصحيفة النسقية:

ضمن حديثه عن نسقية المعارضة، ينتقل **الغذامي** إلى عنصر آخر، ألا وهو الصحيفة النسقية و التي يستهل الحديث فيها،بذكره لذلك التلازم الموجود بين الشعر و الحكي، فكل شاعر تلازمه حكاية أو جملة من الحكايات عن الشعراء و سيرّهم، و أكبر أنموذج على ذلك مدونة الأغاني للأصفهاني. و يوضح **الغذامي** أنّ الشعر بَوح و إعلان، أمّا الحكي فهو الوجه الآخر

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 203، 204.

(2) المصدر نفسه، ص 204، 205، 206.

أي التقنع، و التستر، و بالتالي، فهو مخزن نسقي متضمن للمضمر، و المجاز الكلي، بل إنّ تلك المرويات، و الحكايات تحمل الجواب عن السؤال الذي طرحه حول إصرار الثقافة على مخترعها (الصمت)[1].

و كأنموذج عن المرويات المرتبطة بسير الشعراء، يعرض **الغذامي** مروية تخص شاعرا الجاهلية **طرفة بن العبد**، و**المتلمس** والمعروفة في كتب التراث با"**صحيفة المتلمس**". ملخص المروية نبتدئه بجملة **المتلمس** إلى **طرفة** (ويلٌ لهذا من هذا (ويلٌ لرأسك من لسانك))، تعليقًا على جملة **طرفة** (استنوق الجمل)، التي قالها هذا الأخير، **للمتلمس**، عندما ألقى بيتًا من الشعر وصف فيه الجَمل بإحدى صفات الناقة.

استرسالاً في تلك المروية، يتوقف **الغذامي** عند هجاء الشاعرين للملك **عمرو بن هند** و التغزل بنسائه، هذا الأخير الذي أضمر لهما الشّر، و بمجرد وصولهما إليه ملتمسين العطايا منه و دون أن يُظهر لهما ما أضمر، أرسل معهما كتابين إلى واليه في البحرين، على أساس أنّهما يتضمنا مكافأتهما، و في الحقيقة الكتابين تضمنا حتفهما. و بعد أن حمل كل منهما كتابه، و في طريقهما إلى البحرين، التقيا مع شيخ يتبرز، وفي نفس الوقت يأكل، و يتقَمل، فسخرا منه فرد عليهما، بأنّه يأكل طيباً، و يقتل عدوًا، و يُخرج ميتًا، لكن الأحمق من يحمل حتفه على كتفه. هذه الجملة أثارت ريبة **المتلمس**، ففتح كتابه واطلّع على ما فيه، من غلام قرأ له فحوى الكتاب، فرمى الكتاب في النهر و نجا بنفسه و أطْلع **طرفة** على الأمر، هذا الأخير الذي لم يستمع إلى كلامه، و واصل طريقه أين لقي حتفه على يد والي الملك[2].

هذه المروية في نظر **الغذامي** تحمل جملة من الأنساق، بل إنّها تناقضات نسقية فهي تبجل الفحل من جهة، و من جهة أخرى تقتله و تسخر منه، و لما وُضع الفحل في مواجهة الأحمق السوقي الذي مثله العجوز، أضحى الأحمق هو الأحكم. هنا يتبدى الاستهزاء بالزمن الثقافي الفحولي. فكأنّ الحكي هنا بمثابة نص معارض قام بتعرية النسق الفحولي، إلا أنّ **الغذامي** سرعان ما يرى في الحكاية جرثومة نسقية، لأنّها قدّمت هذه المرة صراع ثلاثة فحول ينتهي بسقوط الأقل فحولة و هو الأصغر سنًا، أي، **طرفة بن العبد**. ثم يتوقف عند جملة (ويلٌ لهذا

(1) عبد الله الغذامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 206، 207.

(2) المصدر نفسه، ص 208، 209.

من هذا) التي يعتبرها جملة نسقية، قالها فحل شاب لم يسجل اسمه بعد في قائمة الفحول. فجملة (استنوق الجمل)، الناقدة لشعرية فحل أكبر منه، تنم عن معارضة حقيقية سلبت من **المتلمس**، الفحل المحنّك، فحولته بل كأنّ تلك الجملة قد حملت في طياتها حكم ذلك الفحل الأكبر (**المتلمس**)، بموت الفحل الأصغر (**طرفة بن العبد**). فلو أنّ **طرفة** قد صمَت لنجا من مصيره الذي آل إليه. فكأنّ الحكاية قد صادقت على مقولة **المتلمس** (ويلٌ لهذا من هذا)[1].

ينوه **الغذامي** بضرورة الصمت عندما يتحدث الفحول، فلا ينبغي مواجهة الفحول، فيجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، فكأنّ الثقافة قد أعطت للفحل حصانتها، و حمايتها، و كمثال على الحصانة التي أعطتها الثقافة للفحول يقدم أنموذج **النابغة الذبياني** الذي كان يُقْوي في بعض أشعاره، إلا أنّ أحدًا لم يستطع مواجهته، فاحتالوا على الأمر أن أمروا جارية بأن تغني أشعاره و تتعمد إعراب القوافي، و فعلاً لاحظ **النابغة** الخلل من دون أن تكون هناك مواجهة مباشرة مع الفحل.

و في نفس المضمار يقدم **الغذامي** أنموذجًا آخر، يتعلق **بامرئ القيس** الذي أعجزه أن يكمل الشطر الثاني من بيته الشعري (مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معًا)، و لما رأت جاريته حيرة سيدها، خافت من مواجهته، و احتالت من أجل ذلك بحيلة مفادها أنّ الذئب قد جاء مسرعًا كجلمود صخرٍ حطّه السيل من عل، ومن هنا لم تضطر إلى مواجهة الفحل لتقدم مساعدتها له.[2]

هذان الأنموذجان يعدّهما **الغذامي** تأديب نسقي، فقد استحق **طرفة بن العبد** المآل الذي آل إليه لأنه واجه الفحل الأكبر (المتلمس) مباشرةً مُعريًا لفحولته. بل إنّه لم يقتله و حسب بل تم قتل **طرفة** معنويًا كذلك، فمرويته لم يتعرض لها الأصفهاني مستقلة بل أدرجها ضمن حكاية **المتلمس** حتى أن الحكاية ككل مندرجة تحت تسمية "**صحيفة المتلمس**".

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 209، 210 .
(2) المصدر نفسه، ص 210، 211.

و توضيحًا لثنائية اختراع الفحل و اختراع الصمت، يوضح **الغذامي** تواطؤ الثقافة في ذلك حيث احتفت بشخصية الفحل، و خولت له حقوق فحولية تمجّد بلاغته، و سلطته البيانية، و الخطابية من جهة، و من جهة أخرى وضعت محظورات، و حواجز تمنع مواجهة الفحل، و إلا تكون العواقب وخيمة، و من هنا جرى اختراع الصمت[1].

(م): ما يمكن ملاحظته من كل العناصر السابقة التي تناولها **الغذامي** في حديثه عن نسق اختراع الصمت/ نسقية المعارضة، أنّها كلها تندرج ضمن فكرة أساسية تقوم على اختراع الصمت على حد تعبيره، فالكلام يعني أشخاص دون غيرهم، أي الشاعر أو الخطيب، أي الفحول، و هذا يبلور فرضية الصمت. و لكن السؤال الذي يطرح نفسه كيف للثقافة أن تكون هي المسؤولة عن اختراع الصمت؟ أتُرى **الغذامي** يطالب من كل شخص أن يتكلم؟ كيف ذلك، هي الفطرة التي أوجدت الكلام، و الذي يستلزم مستمع، يصمت لكي ينصت.

تعود النبرة التضخيمية لتطغى على تحليلات **الغذامي**، نبرة متزاوجة مع الانطلاق من المسلمات لا الفرضيات، و التي يسعى إلى التفتيش لها عن أدلة و براهين، و قد وجد ضالته هذه المرة في المرويات السردية المترجمة لسير الشعراء، ففي "**صحيفة المتلمس**" التي أبرز من خلالها كيف أنّ مواجهة **طرفة بن العبد** (الشاعر الغض الأقل الفحولة) **للمتملس** (الشاعر المتمرس الأكثر فحولة) أدى به في النهاية إلى أن يلقى حتفه. ثم مواجهة أخرى بين الفحل الأكبر (**المتلمس**)، و الأقل فحولة (**طرفة**)، مع الفحل الحاكم (**عمرو بن هند**)، فقد كانت كل خيوط المواجهة في يد هذا الفحل السياسي الذي قضى على الأقل فحولة، و نجاة الأكثر فحولة بمساعدة المهمش أي الشيخ .فلو حوّلنا هذه البؤرة المركزِة على الفحولة الشعرية، التي أوردها **الغذامي** كسبب في النهاية التي آل إليها **طرفة بن العبد**، إلى بؤرة أخرى نركز فيها على السلطة و القوة المهيمنة التي تتحكم في كل شيء، ألا و هي السلطة السياسية (**الملك عمرو بن هند**)، التي تتحكم في كل الطبقات الاجتماعية و الثقافية، لوصلنا إلى عدم مركزية الشاعر بل هو مجرد تابع شأنه شأن العامة و المهمشين، بل إنّ تلك المروية أبرزت« ذلك الصراع الطبقي الدائم، الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها، في ذلك الصراع الطبقي تحدد القوة أو السلطة power طبيعة العلاقات الاجتماعية، و منَ ثم طبيعة

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 212، 213.

المنتج الثقافي»[1]. فالصحيفة تبرز بحق،صراعات موجودة بين الحاكم و المحكوم ، وانتصار القوة (الحاكم) في النهاية، وحتى نجاة (المتلمس) كان نتيجة تمرسه، و حنكته في معرفة قواعد اللعبة السياسية، و موت الأقل تمرسًا و حنكةً (طرفة) لحداثة سنه، و لعدم معرفته بقواعد تلك اللعبة. ذلك أنّ «الطبقات المهيمنة في صراعها مع الطبقات الخاضعة على القوة، تحاول ترسيخ المعاني أو القيم التي تخدم مصالحها، و في الوقت نفسه، فإن الطبقات الخاضعة و المقهورة التي تنازعها السلطة، تقوم بمقاومة محاولات الطبقة المهيمنة»[2].

و حتى لما ذكر **الغذامي** أنموذجي **النابغة الذبياني** و **امرؤ القيس** في عجزهما، و أنّ خوف الآخرين من مواجهة الفحل جعلت الحيلة في كلا النموذجين هي المفر للفت انتباههما في زلتيهما، تجنبًا لمواجهتهما مباشرةً، نقول سيطرة الفكرة القبلية له جعلت النبرة التعميمية تطفو من جديد، فقد يكون خوف الجارية مرده إلى مكانة **امرؤ القيس** باعتباره ابن ملك و بالتالي فالقوة و السلطة هي التي حددت طبيعة العلاقة بين الحاكم (امرؤ القيس)، و المحكوم (الجارية) وليس في كونه شاعر. أمّا عن إقواء النابغة وعدم مواجهته مباشرةً، الذي يردّه **الغذامي** إلى الخوف من مواجهة الفحل، نقول إنّ مردّ ذلك هو احترام مكانته بدليل أن **النابغة** قد قال بعد هذه الحادثة «قدِمت الحجاز و في شعري صنعة، و رحلت عنها و أنا أشعر الناس»[3]. فلو كان طاغية بسبب فحولته لما قال ما قال.

III- 2- معركة النسق:

يتحدث **الغذامي** عن معركة النسق، من حيث أنّ **طرفة** لم يلتزم بشروط هذا النسق، عندما لم يلتزم بحقوق العلاقات الفحولية، من أجل هذا يجب معاقبته، و في الوقت نفسه يرى أنّ تلك المروية تُضمر تورية ثقافية، تسخر من النسق الفحولي من خلال إبرازها لصراع الفحول، سواء بين الشاعر الفحل، و الشاعر الأقل فحولة، أو بين الشاعر المادح، و الهجّاء، في الوقت نفسه، والحاكم الممدوح. صراعًا ينتهي بنجاة الفحل الأكثر حنكة و تجربة (المتلمس)، و موت الأقل فحولة (طرفة). حتى أنّ المروية تقدم رموز الفحولة في صورة ساخرة، توجتها صورة الشيخ الذي

(1) عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، ص 262 .

(2) المرجع نفسه ، ص 263.

(3) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم : في النقد الأدبي القديم عند العرب ، ص 42.

استهزأ به **طرفة**، و **المتلمس**، و الذي بينت، المروية في الأخير، بأنّه الأحكم عندما قال جملته: لماذا تهزأ مني و أنا آكل طيبًا و أخرج خبيثًا و أقتل عدوًا، لكن الأحمق من يحمل حتفه على كتفه. تلك الجملة التي نبهت المتلمس إلى المصير الذي ينتظره[1].

يرى **الغذامي** أنّ السرد يقوم بتعرية الفحولة، و كشفها، و السخرية منها، على عكس الشعر الذي يساهم أكثر في الترويج للفحولة، بل هو صانعها، و في هذا السياق يقدم أنموذج للمروية التي قامت بتعرية فحولة **امرؤ القيس** من خلال حكايته مع **علقمة الفحل**، و المناظرة الشعرية التي قامت بينهما، و تحكيم أم جندب زوجة **امرؤ القيس** و التي كان حكمها لصالح **علقمة الفحل**. و كيف أنّ تلك المرويات، قدمت **امرؤ القيس** في صورة العربيد غير الموثوق به لا من أبيه، و لا من معشوقاته، ولا من القبائل، و لا من ملك الروم الذي استنجد به من أجل الثأر لأبيه، و الذي انتهت به مسمومًا ممزق الجلد. حتى أنّ ميتته تشبه ميتة **طرفة** من حيث أنّ كليهما كان حتفه نتيجة حيلةٍ من ملك، و تشابه الميتتين يشير إلى الهاجس الثقافي المعارض في تعرية النسق الفحولي و السخرية منه[2].

(م):

الغذامي يذكر أنّ للسرد و المرويات، دور كبير في تعرية النسق، و لكن ألم تكن المقامة نوع من السرد، ثم هذا السرد ألا يُعد نثرًا؟ أو لم يصف النثر بأنّه شأنه شأن الشعر يُكرس الفحولة، و يساهم في نشأتها؟ حتى أن المقامة نفسها تُعد أخطر الأشكال السردية من حيث تجسيدها لرواج النسق و تسويقه. و حتى المثال الذي قدمه عن ميتة **امرؤ القيس** من حيث تشابهها مع ميتة **طرفة بن العبد**، هذه المروية التي تؤكد بدورها، أنّ المركزية هي مركزية الحاكم، أي الساسة أي، القوة و السيطرة، لا مركزية الشاعر. بدليل أنّ **امرؤ القيس** على الرغم من فحولته الذائعة الصيت، إلى أنّها أضحت تابعة لهيمنة الحاكم، و هذا دليل آخر على تبعية الشاعر و تأثره بهيمنة الحاكم و السياسي لا العكس.

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 213، 214.

(2) المصدر نفسه، ص 214، 215.

III- 3 – نسقية المعارضة / جماليات العنف:

يرى **الغذامي** أنّ المرويات السابقة، و إن حملت في طياتها، بوادر معارضة النسق، إلا أنّها بقيت تتخذ أساليب سلطوية، ذلك أنّها لكي تقوم بتعرية فحل فإنّها تقوم بتزكية فحل أكبر منه، و كلما توَاجه فحلان ستكون الغلبة بلاشك للأقوى، و الأكثر فحولة، كما أنّ الجملة التي انبنت عليها كل المروية (ويلٌ لهذا من هذا ويل للرأس من اللسان) هي جملة ثقافية تكرس مبدأ نسقي يقرر نهاية **طرفة بن العبد** (الموت)، لأنّه قام بمواجهة الفحل الأقوى (المتلمس)، فالمعارضة تجسد، و تعزز النسق أكثر، بمعنى أنّها لم توجد و لم تتكون إلا من حيث إزاحة نظام، و إحلال نظام آخر جديد لا يختلف عن الأول في شيء[1].

و من أنموذج الأدب و الشعراء الفحول، ينتقل **الغذامي** إلى أنموذج آخر هو الأنموذج التاريخي الذي يخص تأسيس الدول (الأموية و العباسية)، و التي تجسد بدورها أنموذج مشابه للفحل الشعري الجاهلي، فالدولة العباسية و إن قامت، أول ما قامت، كمعارضة سياسية للدولة الأموية إلا أنّ العباسين سرعان ما قدموا أنموذج آخر للطغيان. فهاهو **السفاح** يُسمى بهذا الاسم لكثرة سفكه للدماء، و **المنصور** الذي نكّل **بأبي مسلم الخرساني** هذا القائد الذي كان له الدور الأكبر في إعانة العباسين من أجل التأسيس لدولتهم، و ما قام به العباسيون من محاولة محو لأي ذكرى للأمويين، حتى أنّ **المأمون** قد تبرّأ من كل من يذكر **معاوية** بالخير، و لم يقتصر الأمر على السياسة و السلطة بل تعداه إلى الفكر، و الرأي ، فقد نكّل **المأمون** بكل رأي مخالف لا يرى رأيه في الاعتزال، حتى أنّ كل معارضة قامت ضد العباسين لم تخل من الشراسة و الدموية[2].

هذا الانتصار للذات، و رفض كل معارض، في رأي **الغذامي**، سنن سنته الأعراف الشعرية، بل أضحى مثالاً سلوكيًا، و ذهنيًا مترسخًا، و بتزكية من التجربة النقدية التي منحته إقرار الجواز و المرور. بل إنّ الشعر كان بمثابة سند في اتخاذ القرارات السياسية، فال**سفاح** لم يتخذ قرار إلا وكان رديفه بيتًا من الشعر، و **الرشيد** اتخذ قراره بالتنكيل بالبرامكة عندما ترنّم أحدهم أمامه بأشعار **عمر بن أبي ربيعة** تحثه على الحسم، ثم ينتقل إلى مثال آخر لحاكم من

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 215، 216.
(2) المصدر نفسه، ص 216، 217.

العصر الحديث هو **صدام حسين**، و ما فعله للحاكم السابق **عبد الكريم قاسم**، هذا المثال الذي بلور تساوي الحاكم المهيمن، و المعارض في الجبروت، و الطغيان.[1]

كل تلك النماذج السياسية يرى **الغذامي** أنّها نماذج ثقافية، تبلورت مع نهاية العصر الجاهلي، لتتبلور مرة أخرى في العصر الأموي و العصر العباسي، أمّا في أوائل العصر الجاهلي فقد تمثّلت، و ترسخّت تلك النحن القبلية. ويقدم أنموذج **دريد بن الصمّة** في تمثيله لصورة الجماعة، و الزعامة البدوية، و الانصياع إلى رأي الجماعة حتى و لو كانوا على خطأ. قبل أن تتحول تلك النحن القبلية إلى الأنا النسقية التي أدت إلى اختراع الفحل، حتى أنّ المعارضة، حسب **الغذامي**، لم تكن أكثر من تمثيل للنسق بكامل عيوبه.[2]

(م):

ما يمكن ملاحظته من العنوان السابق (نسقية المعارضة / جماليات العنف) الذي يعدّ تلك المرويات المرتبطة بسير الشعراء، بمثابة معارضة للنسق و تعرية للفحولة، و في الوقت نفسه يرى تلك المعارضة مجرد ترسيخ لفحل أكبر، إلا أنّ السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المضمار هو: لماذا تجاهل **الغذامي** معارضات حقيقية للنسق الطاغي؟ «فقد تغافل تقصدًا و اتقاءً عن موجات نسقية كانت تتشكل بصورة مضادة في نفس الحقبة التي رسم معالمها إذ لم يبين مثلاً كيف نجا **أبو نواس** من تلك النسقية، ربما ليُقبّح الخطاب الشعري و يُحمله كل أوزار و انحرافات الذات العربية»[3]. فكأنّ **الغذامي** ينفي وجود أي معارضات للنسق. فكيف يفسر إذن مصير الكثير من الشعراء المأساوي، **كابن المقفع**، **عبد الحميد الكاتب**، **الحلاج**..الخ، ألا يمثل ذلك نسقًا معارضًا، و «يمكن التمثيل للمعذبين منهم بالشاعر يزيد بن مفرغ الحميري الذي كان يكتب أشعاره التحريضية على حيطان الحانات عندما كان المداحون يكيلون المدائح، تمامًا في المرحلة التي حددها الغذامي كمنطقة وعي لخراب النسق و عطالة الذات، ولما قُبض عليه أُرغم على محو أشعاره بأظافره حتى حفيت وسالت الدماء من أصابعه، و التاريخ يسجل سيرة سلالة من الشعراء الذين هلكوا بسبب أشعارهم، و لم يتكسبوا، أو يسترزقوا

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 218، 219.

(2) المصدر نفسه، ص219 .

(3) محمد العباس : الغذامي مجربًا لمقولة "النقد الثقافي"، القديم المعاد استخدامه، جريدة الرياض اليومية، ع 11812، أكتوبر 2000.

بالشعر، إنمّا كانوا يحايثون واقعهم بلغة مضادة»[1].

أمّا عن حديث **الغذامي** عن المعارضة السياسية الخاصة بالدول، فنوافقه فيما ذهب إليه، و لكن نختلف معه في المؤثر إذ القول بأنّ المعارضة الشعرية أوجدت المعارضة السياسة، منطلق و مبدأ فيه الكثير من التجني و التضخيم إذ السياسة هي التي أثرت في الشعر، و ليس العكس فمثلاً قوله بأنّ **الرشيد** قد حمسته أبيات من الشعر ليُنكّل بالبرامكة، قول فيه الكثير من التجني فأغلب كتب التاريخ التي تعرضت للقضية، أوردت أسباب شبه متعارف عليها، و مجمع عليها لا علاقة لها بالشعر بل إنّ هذه القضية فد بقيت غامضة إلى حد ما.

و سؤال آخر يطرح نفسه عندما قدّم **الغذامي، صدام حسين** كأنموذج للحاكم السياسي الطاغية في العصر الحديث.فلماذا قام بانتقاء صدام حسين بالذات؟ أتراه الحاكم الوحيد الطاغية؟ أم هناك أسباب انشقت عن التبرير و التدليل المطلوب في هذا المقام التأسيسي لهذا المشروع النقدي، و من ناقد يعرف أكثر من غيره أنّ التدليل و التعليل هو المطلب الأساسي في هذا المقام النقدي، فالتاريخ و الجرائم السياسية أكبر شاهد على طغيان أكثر من حاكم عربي.

و ما يستدعي التساؤل أيضًا، أنّ **الغذامي** عندما قدّم **دريد بن الصمّة** كأنموذج للروح الجماعية للقبيلة، و كشاعر بدوي مندمج في الجماعة اندماجاً مدافعًا عنها، حتى و لو كانت على خطأ، فقد قدمه كقيمة إيجابية لروح الجماعة، و لكنّه عندما قدّم **عمرو بن كلثوم**، من قبل، و الذي يمثل بدوره و بلهجة أعمق و أشمل ذلك الالتزام القبلي، بما في ذلك الجهل الذي يقابل ضلال قبيلة **دريد بن الصّمة** قدمه بتخريج مختلف إذ اعتبره مؤسسة للنسق الناسخ. **فالغذامي** بذلك يكون قد استخدم نصين متماثلين غرضيًا، و وظيفيًا في قضيتين مختلفتين، فكأنّنا به يقدم تفسيرات متناقضة لظواهر متماثلة، هدا ما يضفي تلك الخلخلة في التحليل.[2]

(1) محمد العباس، الغذامي مجرئًا لمقولة النسق الثقافي، القديم المعاد استخدامه.

(2) عبد الله إبراهيم، مطارحات في النظرية و المنهج و التطبيق، ص 61.

IV- النسق المخاتل / الخروج على المتن :

يفتتح الغذامي حديثه عن هذا النسق من خلال العنوان الآتي :

IV- 1-الفرز الثقافي:

يقرر **الغذامي** أنّ هناك فرز ثقافي، أقرّ الخريطة الثقافية العربية، هذا الفرز الذي تمّ في العصر العباسي الأول، ماهو إلا التدوين، هذا التدوين ماهو، في نظر **الغذامي**، إلا تدوين النسق الثقافي الفحولي، الذي تكوّن في العصر الجاهلي، و تجددّ في العصر الأموي. عمليات التدوين تلك المعتمِدة على الأنموذج النسقي قد أفرزت بدورها ثقافة المتن التي تشكلت من جذرين، جذر عربي و جذر فارسي /يوناني، و كلا الجذرين يكرسان تلك الذات المفردة المستبدة. هذا الفرز الذي أقرّ ثقافة المتن قد أقرّ بدوره الآخر الهامشي[1].

الآخر الهامشي، حسب **الغذامي**، قد قدّم أنموذجه في صورة الأعراب الذين جرى إخراجهم ثقافيًا و عرقيًا، و صاروا مهمشين بوصفهم مادة للتظرف و التنذر، و من الأعراب، جرى تهميش عناصر أخرى تتبلور مع عناوين كتب و رسائل **الجاحظ** كالسودان و النساء و الجواري، و إن كانت تدل في نفس الوقت على اهتمامه بالمنسي و المهم. و يتخذ **الغذامي الجاحظ** في مدونته **البيان و التبيين**، كأنموذج يكرّس مواجهة المتن و معارضة ثقافية[2].

(م):

في حديث **الغذامي** عن الفرز الثقافي الذي حدث في العصر العباسي الأول، و الذي يعدّه تدوينًا للنسق الشعري الفحولي، تتكرس النظرة الغذامية التعميمية لتطغى على التحليل، بدليل أنّ التدوين في هذا العصر كان تدوينًا لعلوم اللغة، و النحو التي أسست لقاعد صحيح للغة العربية و آدابها.

و في غمار حديث **الغذامي** عن المهمشين، و الذي قدّم الأعراب أنموذج حي لهم، نتساءل كيف يكون الأعرابي مهمشًا، و هو الذي كان مرجعية الاحتجاج و التقعيد، أو لم يكن علماء يعودون إلى الأعراب، و هم سكان البادية، كمرجعية أصلية للغة العربية.

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ن قراء في الأنساق الثقافي العربية، ص223.

(2) المصدر نفسه، ص 224.

IV– 2 البيان الثقافي المتن/ الهامش :

تحت هذا العنوان يتطرق **الغذامي** إلى تجاور نموذجين نسقيين في مدونة **البيان و التبيين للجاحظ** هما: نموذجا المتن و الهامش، نموذجان متجاوران و في الوقت نفسه هما نموذجان متصارعان صراعًا مكبوتًا، المتن أي المؤسسة المهيمنة، و الهامش أي الثقافة الشعبية. ذلك أنّ ظاهرة الاستطراد المميزّة لمدونة **الجاحظ** تمثل، حسب **الغذامي**، خروجًا على المتن. أمّا في عرف النقد الأدبي، فهو استطراد لجأ إليه **الجاحظ** رغبةً منه برفع الملل عن نفس القارئ، مصنفًا هذا الاستطراد كوسيلة و أداة للرفض، و التعرية النقدية وردت في صيغة ساخرة و مخاتلة، فهذه الثنائية، ثنائية المتن، و الاستطراد، أهي ثنائية متآلفة أم متقاطعة يتساءل **الغذامي**.

فهو يرى الاستطراد في مدونة **البيان والتبيين**، قيمة ثقافية معارضة، تتخذ من السخرية سبيلاً لتمرير معارضتها للنسق المهيمن[1].

(م): في تقديم **الغذامي** لمدونة **الجاحظ**، كأنموذج للنسق المعارض الذي اختار الاستطراد سبيله في ذلك، تبقى النظرة الغذامية التعميمية طاغية على التحليل من خلال عرضه لمدونة **الجاحظ**، بالذات حكاية الأعرابية، و كأنّها الممثل الوحيد للنسق المعارض المناهض للنسق المؤسساتي، فقد غض الطرف عن أي نسقية معارضة أخرى كالتي نجدها عند **ابن المقفع** مثلاً..

IV– 3– الحكاية الناسخة:

يقدم **الغذامي** أنموذج من مدونة **البيان و التبيين للجاحظ**، هذا الأنموذج مندرج ضمن كتاب العصا، و هو حكاية امرأة أعرابية اسمها غنية، ذات فقر مدقع تعيش مع ابن لها كثير التلفت إلى الناس، واثَب أكثر من مرة فتيان من الأعراب، قطعوا له على التوالي أنفه، أذنه، شفتيه، تأخذ أمه في كل مرة ديّة عن أعضاءه المقطوعة، فتحسنت حالتها المادية شيئًا فشيئًا ليصبح عندها من الإبل و الغنم و المتاع و الكسب بجوارح ابنها الشيء الكثير. هذه الحكاية، حسب **الغذامي**، تضمر الكثير من العلاقات مع النسق، و ذلك التقاطع بين الهامش و المتن الذي يبرزه فيمايلي[2].

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 225، 226.

(2) المصدر نفسه، ص 226، 227.

IV– 3 – 1– المأزق النسقي:

في حديثه عن المأزق النسقي، يرى **الغذامي** أنّ الحكاية، حكاية المرأة الأعرابية، قد جاءت من باب الاستطراد، إذ أنّ المتن هو العصا، بل إنّه جعل هذه الحكاية كأنموذج للمواجهة السافرة بين المتن، و الهامش. فتسمية المرأة، غنية، مع أنها شديدة الفقر، يعتبره مأزق لغوي يعري منطق اللغة، و نسقيتها. بل إنّها تسخر من النموذج المؤسساتي(المجازي) الذي تجعل المسميات على غير ما يعني، ليحوّل **الجاحظ**، من خلال أحداث الحكاية، المرأة إلى امرأة غنية فعلاً. كيف ذلك ؟

يذكر **الغذامي** أنّ **الجاحظ** يفعل ذلك بطريقة ساخرة، تعري في الحقيقة الفحل الشعري من خلال تطور أحداث الحكاية، فابن المرأة الفتى العرامة السليط اللسان هو الفحل الشعري، الذي وُضع في امتحان يواجه فيه ما تجنّى به على الآخرين لسلاطة لسانه[1].

تتكرس أكثر سخرية الحكاية من النسق الفحولي، عندما تجعل تقطيع وجه هذا الفتى يصب في مصلحة المرأة، و لمصلحة إعادة القيمة العملية للغة، حيث تجعل تطورات الحكاية من لفظة غنية، اسم على مسمى. شأن الحكاية شأن **الجاحظ**، الذي يجعل من الاستطراد إزالة لملل القارئ أي أنّ المتن ممل كما تنتصر الحكاية للأنثى المهمشة عندما تغنيها بعد فقرها، فالاستطراد من خلال هذه الحكاية، يقوم بتعرية عيوب الرمز النسقي[2].

IV- 3-2-العصا الرمزية:

يبين **الغذامي** كيف أنّ الحكاية السابقة، قد وردت في كتاب العصا الذي ذُكرت فيه مزايا العصا بوصفها علامة نسقية، مشيرًا في الوقت نفسه، إلى الأبعاد الدلالية الرمزية للعصا من حيث أنّها الركيزة، و الدعامة بل و الآلة البلاغية للبيان بدليل أنّ الخطباء، والخلفاء لطالما رافقتهم في خطبهم[3]. ففحولية اللغة لا تتأسس إلا بواسطة العصا، و منه فإنّ دلالتها المرتبطة بالبيان، و البلاغة قد ترسخت في الذاكرة الثقافية جيلاً بعد جيل. مدللاً لذلك بحكاية **حسن**

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 227، 228.

(2) المصدر نفسه، ص 229.

(3) المصدر نفسه، ص 229، 230.

البصري في ألف ليلة و ليلة، الذي استعان بالطاقية والقضيب لاسترداد زوجته الهاربة منه إلى عالم الجن[1]. و يتساءل **الغذامي** في السياق نفسه، عن الشيء الذي منح العصا هذه القيمة

السحرية؟ ليصل إلى فكرة أساسية مفادها، أنّ العصا أداة لتضخيم الفحولة، و تكبير الذكورة، و هي لعبة تمويل في المقام الأول. إذ يصنف العصا في المتن البلاغي، أمّا عن العصا خارج المتن فهو يرى أنّ **الجاحظ** و بذكره لها ضمن استطراداته أي الهامش، و إخراجها من المتن، هذا يبلور لعبة بين المتن و الهامش[2].

أيهما الأصل ...؟

يطرح **الغذامي** جملة من التساؤلات، تتلخص فكرتها الأساسية عن الأصل الكتابي عند **الجاحظ** أهو المتن أم الهامش؟، و هل كانت غايته الأساسية متنًا يخرج منه إلى الاستطراد، أم استطرادًا جعل من المتن وسيلته التي يتجاوز بها إلى فكرة أعمق من مجرد تسلية للمتلقي. **فالجاحظ**، حسب **الغذامي**، لم يلجأ إلى الاستطراد إلا في مدونته **البيان و التبيين**، للمبررات الآتية:

- حكاية المرأة الأعرابية غنية التي ذكرها **الجاحظ**، تحمل في طياتها جرثومة النصوصية التي تقبل النص الأصلي، المتن، و تلغي الخطاب المؤسساتي ليحل محله الخطاب الهامشي.
- صيغة، تفاريق العصا، التي ذكرها **الجاحظ** قصد بها، الحديث وهو في حال التهشم و التكسر أي تفتت المتن إلى الهامش.
- العلاقة بين العصا، و وجه الفتي ابن المرأة الأعرابية يعني ازدواج الخطاب بين المتن و الاستطراد[3].

يعود **الغذامي** مرة أخرى إلى حكاية المرأة الأعرابية، لينوّه هذه المرة إلى فكرة التقطيع، أي تقطيع أعضاء الفتى في الحكاية، على أنّها فكرة مركزية، لا تقتصر فقط على الأعضاء، بل تمس أيضًا العصا عندما تتحول إلى تفاريق. و يظهر عبث الجاحظ من الأنموذج الشعري الفحولي عندما يقدم صورة فتى سليط اللسان في الحكاية، و مشاكسته اللفظية التي ألحقت الأذى بالآخرين، و هي التي أدت به إلى المصير الذي آل إليه أي تقطيع أعضاءه، و غنى أمه في

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 231، 232.

(2) المصدر نفسه، ص 233.

(3) المصدر نفسه، ص 234، 235.

المقابل[1]. و يواصل **الغذامي** حديثه عن فكرة تقطيع أعضاء ابن الأعرابية، و الذي يخص تحديدًا أعضاء الوجه أي أدوات الحلية البلاغية، إذ كيف لنا أن نتخيل مثلاً خطباء دون أنف،

أو شفة، أو أذن، مع التوضيح أنّ تقطيع تلك الأعضاء استُثني منه اللسان لأنّه أساس الخطابة الفحولية، أي الأساس الذي حصل به التقاطع النسقي.

يربط **الغذامي** بين العصا، و الوجه، و عرامة ابن الأعرابية من جانب أنّ الوجه المذكر هو الرمز الثقافي للمتن، و العصا هي رمز مساعد للفحولة و البيان، فممارسة فعل التقطيع على هذه الرموز يجسد السخرية من المتن الرسمي. كما أنّ تخصيص **الجاحظ** بابًا للعصا في مدونته، ذلك لأنّ العصا ارتبطت بالبلاغة و الخطابة، غير أنّ حكاية الأعرابية التي جاءت بوصفها استطرادًا في هذا الباب و القائمة على تمزيق الوجه، حسب **الغذامي**، يكرس الانتصار لثقافة البسطاء على حساب ثقافة النسق(2).

ليصل إلى فكرة أساسية، من خلال كتاب العصا في مدونة **الجاحظ**، مفادها أنّ:

كتاب العصا هو كتاب في الخطابة لأنّ العصا هي علامة خطابية. كما أنّ تمثيل العصا بالوجه تحديدًا دون غيره من الأعضاء فيه دعوة إلى تهشيم وتقطيع حلية الخطيب، و البليغ أي الاستهزاء من المتن و الرسمي.

و **الغذامي** يشير أنّ الثقافات، لطالما قدمت لنا في حكاياتها تقطيعًا، يخص أعضاء الذكورة عند الرجال، إلا أنّ **الجاحظ** لما قدّم تقطيعًا لأعضاء الوجه، و ربطها بتفاريق العصا أي إعادة قراءة الخطاب الثقافي عند الجاحظ مع استدعاء جملة من الأسئلة، و الافتراضات(3).

IV- 3-3- لعبة الاستطراد و طرد المتن

تحت هذا العنوان ينوه **الغذامي** إلى أنّ أسلوب **الجاحظ** الاستطرادي في مدونة **البيان و التبيين**، ماهو في الحقيقة إلا أحد أساليب المعارضة المخاتلة، و يتجلى ابتعاد **الجاحظ** عن المتن بل و السخرية منه، عندما ينحرف الكلام في البداية عن وجهته، في الحكاية طبعًا، إلى نواحي مختلفة مخالفة للمتن، ثم ينحرف الكلام، و ينعطف مرة أخرى، عندما يواصل في نفس

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 236.

(2) المصدر نفسه، ص 238.

(3) المصدر نفسه، ص 239.

الاتجاه المخالف الذي نهجه في كل مرة كان يتناول فيها **الجاحظ**، حكايات ساخرة أي إلغاء رسمية المتن و السخرية. **فالجاحظ**، حسيب **الغذامي**، عندما أتاح الفرصة للأعراب،

و الصعاليك أن يتكلموا بلغتهم، و تفكيرهم في مواجهة كلام الفصحاء و البلغاء، هذا معناه غلبة الحكاية على البلاغة، أي غلبة الهامش على المتن أي بروز خطاب مضاد و معارض[1].

(م):

ما يمكن ملاحظته على المتن المخاتل الذي ذكره **الغذامي**، الذي ركز فيه على مدونة **الجاحظ**، و تحديدًا باب العصا أنّ تحليله «كان تحليل دقيق لحكاية الأعرابية، و بالتالي يمكن القول أن تلك الاستطرادات السردية التي تزخر بها مؤلفات الجاحظ لا لتشكل، كما تعارف عليه النقد الحديث، سمة أسلوبية بل لتعمل على مزاحمة المتن و الظهور من خلاله كمرويات معبرة عن هامشيتها لكنها هامشية فاعلة، و مع ذلك فقد غابت نماذج مغايرة عن المتن الذي أستند إليه الغذامي في بناء مشروعه، هذه النماذج الذي عبرت عن قيم مناهضة للسائد الذي تقره المؤسسة السياسية»[2].

و الملاحظة الذي تستدعي التوقف، أنّ **الغذامي** كرسّ كل تحليله في هذا النسق، النسق المخاتل، على مدونة **الجاحظ**، و على حكاية واحدة فقط، فلو أبرز وقدّم نماذج حكائية أخرى لكان التحليل أكثر تدليلاً. ثم إنّ الحكاية قد جعلها **الغذامي** في مراحل سابقة من الدراسة كأنموذج حي و خطير للنسق الفحولي.

و الملاحظة التي تلفت الانتباه أين هي الوسائل الإجرائية للنقد الثقافي، لقد أبقاها **الغذامي** مجرد وسائل نظرية انعدم وجودها تطبيقيًا.

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 240، 241.

(2) زهرة المذبوح، استجابة الشعر للنسق، قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي، ص 168.

V- صراع الأنساق (عودة الفحل / رجعية الحداثة):

V- 1- تهشيم النسق

يشير **الغذامي**، إلى أنّ 1947 شهدت حادثتين ثقافتين، هما صدور ديوان طفولة نهد **لنزار قباني**، وظهور حركة الشعر الحر مع **نازك الملائكة**، بقصيدتها الكوليرا، و **بدر شاكر السياب**. حركة الشعر الحر، التي عدّها أنموذج حيّ لكسر عمود الفحولة.[1] فا «ظهور ديوان نزار قباني متزامنًا مع ظهور نازك الملائكة و السياب، سيكون هو الرّد النسقي على محاولة زعزعة سلطة النسق الفحولي»[2].

فهو وإن عدّ **نازك الملائكة**، و **السياب** أنموذجًا لكسر عمود الفحولة «فإن نزار و أدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته، و صفاته الفردية المطلقة، و الفحولية التسلطية، و سيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ»[3].

فأدونيس هو ممثل للتفحيل، و **نزار قباني** ممثل للاستفحال، بل إنّ الحداثة العربية، حسب **الغذامي**، ماهي إلا ممثل للنسق، و إن كان ظاهرها هو ثورة عليه، و بالتالي إنّ تأثير النسق لم ينحصر في الشعر و حسب، بل تعداه إلى الخطاب العقلاني الفكري[4].

كمّا أنّ النسق أيضًا يؤثر في المتلقين فا «نزار قباني كان صنيعة القراء، مثلما هو مبدع للنص، فاستقبالنا لنزار، و حماسنا لشعره كان سببًا لشيوعه من جهة، و كان سببًا لاستمراره في كتابة ذلك النمط الشعري من جهة ثانية»[5].

فتقبل المتلقي للخطاب يكون لدوافع نسقية، أي «أنّنا نتاج نسقي، و أنّنا كائنات نسقية، و نشترك كلنا في الانفعال به»[6]. و أكبر دليل على ذلك، اختلاف **نازك الملائكة** كمبدعة و كقارئة لأنّها في «(قضايا الشعر المعاصر) تنقض ما كانت قالت به في (شظايا و رماد)، و راحت تقف ضد انطلاقات الشعر الحر، و تتقمص دور الأدب العربي الذي

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 245

(2) المصدر نفسه، ص 246.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص 246، 247.

(5) المصدر نفسه، 247.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يأمر و ينهي و يمنع، و يعاقب، ويعترض على ما في الخطاب الجديد من مظاهر التحرر»[1]. و من هنا سيتكرس خضوعنا للنسق، و قدرته على التسرب فينا.

V- 2- نسق الاستفحال:

يرى **الغذامي** أنّ **نازك الملائكة** كسرت خطاب الفحولة سنه 1947، إذ «تظهر المرأة فاعلة و مؤثرة في صناعة الخطاب و في فتح نهج جديد، حيث بدا الخطاب الفحولي في موضع التحدي و المساءلة»[2]. إلّا أنّ ممثلي الثقافة يردّون على ذلك، بصدور ديوان طفولة نهد **لنزار قباني** في نفس السنة فقد كان بمثابة «الجواب الرادع على حالة التمرد النسقي في مشروع الحداثة الغض وقت ذاك»[3].

فنزار قباني الذي وصفته الثقافة بأنّه مشروع تحرري، يعتبره **الغذامي** أكبر ممثل للنسق في العصر الحديث، فا «نزار فحل يرث أسلافه من الفحول، فإنّه يضع نفسه في الموضع المتعالي، و موضع الغلو الفاحش»[4].

ففي قوله:

إنّي خيرتك فاختاري
ما بين الموت على صدري
أو فوق دفاتر أشعاري

و قوله في موضع آخر :

مارست ألف عبادة و عبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي

كل مضامين تلك الأبيات، و غيرها، حسب **الغذامي** ليست مجرد مبالغات، بل هو «التنمذج النسقي و يعزز مفهوم التسلط، و التعالي الفردي، و يدفع إلى طغيان الذات المفردة و الأنا المتوحدة، و المرتبط بالضرورة بإلغاء الآخر»[5].

(1) المصدر السابق ، عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 247.
(2) المصدر نفسه ، ص 248.
(3) المصدر نفسه ، ص 248 ، 249.
(4) المصدر نفسه ، ص 250.
(5) المصدر نفسه، 251.

و في قول **نزار قباني** (إنّي لا أقيس نفسي بأحد ... إنّي أقيس نفسي بنفسي)، هو أكبر تجسيد لمعنى الفحولة التي توارثها عن أجداده «و لذا كثُر تبرم نزار بناقديه و أظهر الامتعاض

منهم، و أعلن احتقاره لمنافسيه و ازدراءه لهم، و قال إنّهم يحسدونه، و يغارون منه، و من شعبيته»[1].

(م):

في حديث **الغذامي** عن ديوان **نزار قباني**، و حركة الشعر الحر، التي قادتها **نازك الملائكة** و بأنّهما ظهرا في نفس السنة لأنّ، الأول، كان ردًا على كسر **الملائكة** لعمود الفحولة، قول لم يدلل عليه «فهو مثلاً يعتبر أنّ ظهور ديوان نزار قباني، طفولة نهد، كان الرد النسقي الفحولي على ظهور نازك الملائكة، و هذا حكم ظني يفتقر لأي دليل، فالقصائد في ديوان طفولة نهد كُتبت من قبل و جُمعت وطُبعت و شاءت الصدف أن تتزامن مع ظهور نازك الملائكة و حركة الشعر الحر»[2]. فكيف للمتلقي أن يتقبل تلك النتائج التي وصل إليها **الغذامي** و التحليل كله مبني على صدفة؟. ثم لماذا توقف فقط عند **نازك الملائكة** باعتبارها أول من كسر شكل القصيدة العربية، و هو الذي تتبع مسار الشعر العربي منذ العصر الجاهلي. أو لم يجدد أبو العتاهية، مثلاً، عندما «نظم بأوزان لم تعرف قبله.. كما حاول هو و آخرون الخروج على القافية الواحدة[..] بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الأفاق الحضارية الجديدة قام بها شعراء الموشحات»[3].

V- 2-1- الجميل الشعري / القبيح الثقافي

يذكر **الغذامي** أنّ نزار استعمل الجمالي، كغطاء للعيوب مستشهدًا من نص شعري له من (جريدة الحياة 1997/6/6)، و الذي يرى كمًا من الجمل النسقية ن النص الذي فاتحته:

لم أزل من ألف عام ... لم أزل أكتب للناس دساتير الغرام
و أغني للجميلات ... على ألف مقام و مقام ...[4]

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 255.

(2) حسن المصطفى: الحداثة في الخطاب الأدونيسي، مقاربة للحداثة بين الغذامي و أدونيس، عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية /دراسات، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ص 178.

(3) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصرة، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص11.

(4) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 257.

فهو من خلال أبيات هذه القصيدة «المتفرد الصانع الراهب فحل الفحول، و شهريار العالم، الذي لولاه لما صارت الأشياء، و لولاه لانهار الكون»[1].

و في قوله :

كنتِ يا سيدتي خرساء قبلي

و بفضلي ...

صار نهداك يجيدان الكلام

وفي قوله :

ما أنت بعدي سوى طـلل أنقـاضه تبكي على بعض

اتركيني أبنيك شعرًا و صدرًا أنت لولاي يا ضغينة طين

فكل هذه الأبيات، تكرّس ذاتية **نزار**، و فحولته الطاغية، كما تجسد تغلغل و تمثيله للنسق أكبر تمثيل. ليصل إلى أنّ «مشكلتنا أمام شعر كهذا، أنّنا استسلمنا لقاعدة نقدية (بلاغية) ذهبية تمنعنا من النظر في عيوب الشعر، لأنّها تُحرم علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره، و تحدد لنا مجال الرؤية في ماهو جميل و بلاغي»[2].

يتوقف **الغذامي** عند قصيدة **نزار قباني** المعنونة با (أنت لولا الشعر ما كنت بتاريخ النساء) معتبرًا أنّ المضمر النصي المخبوء تحت هذا العنوان هو (أنت لولاي)، كما أنّ القصيدة فيها تكرار لكلمتي (بدوني)، و (أنت لولاي) «و هو تكرار يقوم على الاستدعاء المستمر للملامح الجسدية للأنثى، هذه الكائنة التي تتقلص إلى مجموعة محددة من العناصر هي: نهداك/ أعضاؤك في المرآة/ القد / الشَعر/ الثغر»[3].

يتوقف **الغذامي** عند **نزار**، و مسألة الأنوثة من جانب أنّه يكشف العلاقة بين الفحل نزار، و الآخر الأنثى، فا «لآخر عند الذات الفحولية ليس سوى أنثوي مختصر في جسد شبقي مشتهٍ»[4].

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 260.

(2) المصدر نفسه، ص 262.

(3) المصدر نفسه، ص 263.

(4) المصدر نفسه، ص 264.

و في قول **نزار قباني**:

لم يبـق نهـد أسـود أو أبيـض إلا زرعـت بـأرضـــه رايـاتي

لم تبــق زاويــة بجســم جميلة إلا و مـرت فوقـها عـربــاتي
فصّلت من جلد النساء عباءة و بنيت أهرامًا من الحلمات[1]

فهذه الأبيات حسب **الغذامي** «كلمات يتفوه بها نزار بلسان حال كل فحل و كل رجل، لأنّها تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث»[2].

V- 2-2- الطاغية و الشاعر:

يفتتح **الغذامي** حديثه في هذا المقام، بالسؤال التالي: «ماذا لو أنّ الجمهور العربي انصرف عن شعر نزار قباني أثناء حياته، و قاطَع أمسياته، و امتنع عن شراء دواوينه، و لم تزده تصفيقًا و إعجابًا»[3]. فالجواب لو كان بالنفي، لرأينا شيئًا مغايرًا في شعره فا «نحن كقراء مسؤولون عن هذا الصنم الذي ابتكرناه لأنفسنا، و ابتكرته الثقافة من أجلنا، و صار حالنا كحال الرعايا حينما يصنعون طغاتهم عبر التصفيق لهم»[4].

هذا يقودنا إلى «نقد المستهلك الثقافي الجماهيري، لأنّ نقد هذا المنتوج ذي الشعبية العريضة سيكشف لنا عن العيوب النسقية الخطيرة الكامنة في وجداننا الثقافي»[5].

ليصل **الغذامي** إلى فكرة مفادها، أنّ الثقافة هي المسؤولة عن طغيان النسق، و ترسخه في المنتج و المتلقي على السواء «أو ليست الثقافة الشعرية باعتمادها لنموذج الفحل، هي التي تؤسس و تنمذج صورة الطاغية في الذهنية الثقافية، متوسلة بالجمالي و المجازي لتمرير نماذجها، و تجملها في ذائقتنا»[6].

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 266.
(2) المصدر نفسه، ص 267.
(3) المصدر نفسه، ص 268.
(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(6) المصدر نفسه، ص 269.

كما يواصل فكرته التي أقرّها سابقًا، بأنّ الشاعر هو المسؤول عن صناعة الطاغية فا «مثل أشعار قباني هي التي تؤسس لميلاد الطاغية، و تعطي الطغاة صورة جاهزة للتسلط، طالما أنّ النموذج الثقافي هو كذلك»[1].

(م):

ما يمكن ملاحظته مما سبق، هو بقاء النظرة التعميمية طاغية على تحليل **الغذامي**، إذ اكتفى بانتقاء نماذج شعرية لنزار قباني تُبلور ذاتيته من جهة، و من جهة أخرى تُترجم حديثه عن المرأة، مكتفيًا بإعطاء أحكام عامة تقول بأنّ هذه النماذج هي دليل لترسُّخ النسق، في حين غاب التحليل و التعليل الذي يثبت ذلك.

V- 3- تفحيل الحرة (أدونيس و رجعية الحداثة):

يعتبر **الغذامي أدونيس** الذي طالما ارتبط اسمه بالحداثة العربية «رجعي في الحقيقة، و إن بدا حداثيًا و ثوريًا، و سنرى أنّه ظل يمثل النسق الفحولي، و يعيد إنتاجه في شعره و في مقولاته بدءًا من الأنا الفحولية و ما تتضمنه من تعالي الذات و مطلقيتها إلى إلغاء الآخر و المختلف، و تأكيد الرسمي الحديث كبديل للرسمي التقليدي»[2].

V- 3-1- الأب الحداثي :

يعدّ **الغذامي** تحوّل **علي أحمد سعيد** إلى **أدونيس**، «تحوّل له دلالة نسقية، حيث هو تحول من الفطري و الشعبي إلى الطقوسي، و هو هنا يختار مسمى سيكون علامة ثقافية فاصلة تتضمن الفحولية الجديدة»[3]. فهو يرى أنّ قصائد ديوان **أدونيس** (مفرد بصيغة الجمع) تكرس تلك «الأنا الأدونيسية بتضخماتها المسرفة بالتعالي الأسطوري، في تفرد هذه الذات و تميزها الخرافي»[4].

(1) ا عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 269.
(2) المصدر نفسه، 271.
(3) المصدر نفسه، 272.
(4) المصدر نفسه ص273.

فهو القائل :

أنا الموزع بين زحل و الزهرة و عطارد
و أنـــا الصـــوت يـــرتجـــل الفضاء
و أنـــا الحجـــر يتطوع و قراره الموج
و أنـــا الصارية و لا شيء يعلوني[1]

فما تضمنته هذه الأبيات ليست مجرد مبالغات شعرية، حسب رأي **الغذامي**، «لأنّها تتكرر عند أدونيس في خطابه التنظيري، تمامًا مثلما في أشعاره» [2] مشيرًا إلى وجود خلل ما في النقد الأدبي و حتى في التلقي و «هو في عدم تمييزه بين الجمالي المجازي من جهة و بين العلامات الثقافية النسقية من جهة ثانية، و تكتفي الممارسة الأدبية بالتذوق الجمالي متعامية عن عيوب الخطاب و مشاكله النسقيه»[3].

(م): ما يمكن ملاحظته من حديث **الغذامي** عن دلالة إسم **أدونيس** ،هذه الدلالة التي ساهمت في فحولته أنّه« يفتقد إلى التدليل ، هو أمر ظني أيضًا لا دليل عليه ، بل الدليل قائم على خلافه، و القصة المشهورة لتبديل الاسم من على أحمد إلى أدونيس خير شاهد على ذلك، فتبديل الاسم لم يكن لهدف فحولي، بقدر ما كان من أجل أن تُنشر نصوص على أحمد سعيد التي كان يُرسلها باسمه الأصلي و لا تُنشر، و بالتالي تنتفي أي دلالة ذكورية طقوسية للاسم.» [4]

V- 3-2- زمن الشعر / زمن الموت العظيم :

يتطرق **الغذامي** إلى مدونة **أدونيس** (زمن الشعر) معتبرًا عنوان المدونة في حد ذاته حاملاً لدلالة نسقية، بمعنى هو ليس «زمن الشعر فحسب، بل هو بالأحرى زمن الشاعر، أو زمن الشاعر الأب، أدونيس ذاته، كما تضمر مقولات أدونيس في هذا الكتاب وفي غيره من أعمال الشاعر.» [5]

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص273.
(2) المصدر نفسه، ص 274.
(3) المصدر نفسه الصفحة نفسها.
(4) حسن المصطفى، الحداثة في الخطاب الأدونيسي، مقاربة للحداثة بين الغذامي و أدونيس، ص 178.
(5) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص275.

يتوقف **الغذامي** في فاتحة (زمن الشعر) بقوله أنّ «الشاعر الجديد متميز في الخلق، و في مجال انهماكاته الخاصة كشاعر.»[1]، هذه الجمل في رأيه هي «استهلال فحولي لمشروع تفحيل الحداثة، و تدجين الاستقبال». [2] ففكرة الشاعر الجديد «جملة ثقافية نسقية تصف بها الذات فعلها و تمنحه الصفات و المرايا التي تريدها بطريقة ادعائية، و الذات فيها هي الداعية و الحجة.» [3] أمّا في مدونة (صدمة الحداثة) يعتبر **الغذامي أدونيس** معتدًا بذاتية الشاعر، عندما يُصرّح بأنّ الشاعر هو الأساس لا الشعر.

V- 3-3- أنا الحق / أنا المطلق :

يشير **الغذامي** كيف أنّ الأبوية هي المصطلح المفهومي المميِز لكل خطاب **أدونيس** إبداعًا و تنظيرًا «و ما فعل أدونيس إلا استجابة نسقية لذلك المخزون الطبقي، و منذ اتخذ الأب الحداثي لنفسه مسمى ذا بعد أسطوري (أدونيس)، و هو في صدد تصنيم الذات و تتويجها على صورة (البعل) الأسطوري»[4].

V- 4- الخطاب اللاعقلاني (السحراني) :

يتوقف **الغذامي** عند الحداثة من منظور **أدونيس** النسقي الفحولي الذي يجد له «عداءً خاصًا، و هو عداء نسقي لكل ماهو منطقي و عقلاني، فالحداثة عنده لا من منطقية و لا عقلانية، و هي حداثة في الشكل.»[5]، فالنص الحداثي الأدونيسي من وجهة نظره، هو نص«عبثي، و منافٍ للمنطق ، يقوم على انفصام بين أدوات التعبير، و ما يُراد التعبير عنه، و هو ذاتي و لغته انفعالية غير عقلية.»[6] معتبرًا في الوقت نفسه«مجافاة المنطقي و العقلاني، هي شرط شعري خالص و عتيق، و قد ينتج عنها شعر خلاب لكنها لا تصنع و عيًا حداثيًا أو تحررًا نسقيًا، لأنّ النسق لا يشتغل إلا في مثل هذه الخطابات.» [7]

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 275.
(2) المصدر نفسه، ص 276.
(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(4) المصدر نفسه، ص 278.
(5) المصدر نفسه، ص 281.
(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(7) المصدر نفسه، ص 282.

يشير **الغذامي** إلى أنّ **أدونيس** هو ممثل للفحل الأول بسمات خطاب لا منطقي، لا عقلاني، و عندما يورد أبيات شعرية له و التي يقول فيها :

تريد أن تعرف...؟

إذن اجهل ما أنت

و اجهل غيرك

فهذا «شرط أولي، فلكي يجري تدشين الشخصية المتشعرنة بصفات النموذج النسقي، لابد من إفراغها من شرطها الفطري و الطبيعي، و لابد لها أن تجهل ماهي و تجهل غيرها، لكي تكون مادة بكرًا تقبل التشكل المقترح.» (1)

و في قول **أدونيس**:

منذ أسلمت نفسي لنفسي و ساءلت :

ما الفرق بيني و بين الخراب...؟

عشت أقسى و أجمل ما عاشه الشاعر :

لا جواب

فدلالة هذه الأبيات الشعرية تجسد «الحالة الشعرية السحرانية الأقصى و الأجمل حيث اللاجواب، و هي حالة شعرية خالصة، و لكنّها ليست حالة وعي حداثي، مما يترجم المشروع الأدونيسي إلى مجرد تغيير شكلي ظاهري، لا يمس الجوهر و لا يغير في مسارات النسق المهيمن بل يستجيب له و يُسلم به.»(2)

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 282.

(2) المصدر نفسه، 286.

V- 4- رجعية الحداثة :

يتوقف **الغذامي** عند فكرة **أدونيس** عن الحداثة و التي يعتبر فيها «الحداثة تغيير في الشكل، و أنّ شكل القصيدة هو القصيدة، و تشير الأخرى إلى أن لا حداثة في الثقافة العربية إلا في الشعر، أمّا المجالات الأخرى الاجتماعية و الفكرية و السياسة لم تلامسها الحداثة و لم تتحدث.»[1]، نظرة **أدونيس** هذه عن الحداثة يربطها **الغذامي** بفكرته الأساسية حول ترسيخ النسق و توارثه من شاعر إلى شاعر، و كيف أنّ الذات تشعرنت، و تشعرنت معها القيم، و منه يصل إلى أنّ الشعر و«مذكان هو الأساس الذي انبنت عليه حداثة أدونيس، ماكان إلا عودة أخرى للأساس الشعري في تكوين الشخصية العربية.»[2]

يشير **الغذامي** إلى أنّ **أدونيس** قد أدرك هامشية الحداثة عندما ذكّر تقصيرنا في إحداث ثورة في العلوم الرياضية، الطبيعية و الإنسانية و خاصةً العلوم الاقتصادية، و كذا بفشلنا في إدخال الفلسفة في بيئتنا الثقافية.[3]

قول **أدونيس** هذا يعّده **الغذامي** اعتراف شجاع و صادق من قبله إلا أنّه«كلام متلبس بالداء ذاته، مما يجعله لا يرى العلة و لا يقف عند حدود الأعراض و علامات الداء، و ذلك لأنّه مازال يقرأ الحدث بعيون الشاعر المنبهر بسلطانية الشعر، و لم يقرأ الحادثة بعيون الناقد، و بالأخص عيون النقد الثقافي.»[4] بعدها يربط هذه الحداثة الأدونيسية الشكلية بالحركات التحررية العربية التي كانت «غير ثورية إلا في ظاهرها، و كان تحويل قيم الثورة و الحرية و الوطنية لتكون في خدمة الزعيم/ الأب، الذي هو الفحل الاجتماعي المتمثل لنموذج الفحل الشعري في القديم و الحديث.»[5] ليصل **الغذامي** إلى فكرة أساسية عندما يتساءل «كيف نتوقع حداثة اجتماعية و فكرية إذا ماكان النموذج المحتذى هو نموذجًا شعريًا / فحوليًا / رجعيًا، يقوم على إحلال فحل محل فحل، كما هو لب الدعوة الأدونيسية، و يضع الشاعر في

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 287.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص 289.

(4) المصدر نفسه، ص 290.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأصل محل الشعر، كما يقرر أدونيس، و كأنما يضع الزعيم الفحل محل الوطن، و يضع الذات محل الموضوع.» (1)

يعود **الغذامي** ليؤكد ذاتية أدونيس المتشعرنة «هذه الروح المتشعرنة التي لا تسمح للذات بأن تنمو من فوق ظرفها، و لا أن تسمح لها بأن ترى بعين ناقدة لذاتها.» (2)

يصل الغذامي في ختام حديثه عن **أدونيس** وعن تمثيله للنسق من خلال تقديمه لسمات«النموذج الأدونيسي و هي:

_ مضاد للمنطقي و العقلاني.

_ مضاد للمعنى ، و هو تغيير في الشكل و يعتمد اللفظ.

_ نخبوي و غير شعبي.

_ منفصل عن الواقع و متعال عليه.

_ لا تاريخي.

_ فردي و متعال، و مناوئ للآخر.

_ هو خلاصة كونية متعالية وذاتية.

_ يعتمد على إحلال فحل محل فحل، سلطة محل سلطة.

_ سحري و الأنا فيه هي المركز.»(3)

و منه فمشروع **أدونيس**، حسب **الغذامي**، ما هو «إلا مشروعًا في تغيير المجاز، فحسب، و لم يغير في (الحقيقة)، و قد ظلت الحقيقة الشعرية عنده كما هي نسقيًا لم تتغير.»(4)

(م):

الغذامي بقي معتمدًا على انتقاء النماذج الشعرية، هذا ما اعتمده في نماذج **أدونيس** الشعرية، لتدليل على ذاتيته المتشعرنة مما انجر عن ذلك من اقتطاع الأدلة من سياقاتها. فحتى و إن بلورت تلك النماذج الشعرية ذاتية **أدونيس فالغذامي** لم يحلل تلك الأبيات

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 290.

(2) المصدر نفسه، ص 292.

(3) المصدر نفسه، ص 293، 294.

(4) المصدر نفسه، ص 295.

حتى تتكشف للقارئ أنّها أنموذج لتمثيل أدونيس للنسق، إذ لنا، مثلاً، كمتلقين أن نُرجع ذاتية **أدونيس** إل حياته، طفولته فا«ثمة عواصف رهيبة مرت على حياة أدونيس في فترة مبكرة من عمره أثّرت تأثيرًا قويًا في نفسه، و تركت خطوط عميقة كان من الصعب أن تُنسى أو تتحول بسرعة إلى نقيضها، لذلك بقيت مؤثرة في وجدانه و فكره، من تلك العواصف الحالة الإجتماعية التي نشأ بها أدونيس في قريته الصغيرة في ريف قرب اللاذقية، ثم الحالة السياسية و الاقتصادية المتردية، و غير المستقرة التي كانت تعيشها سورية في مرحلة الأربعينات، ثم فجيعته الرهيبة في موت أبيه الذي مات محترقًا، فظلت صورة هذا الموت طاغية تمزقه و تحرقه.» [1]

ما يمكن ملاحظته أيضًا هو غياب كلي لتحليل التغيرات السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية التي عرفها القرن العشرين و تحديدًا العقد الخامس و السادس من هذا القرن فلاشك كان لذلك تأثيره على أدونيس و غيره من المبدعين العرب، ألم يقل الغذامي أنّ النقد الثقافي هو بديل للنقد الأدبي؟ على الأقل النقد الأدبي له مناهج ركزت على تحليل تلك الظروف كالمنهج الاجتماعي، و المنهج النفسي.

ما فعله **الغذامي** هو اعتبار الشعر هو السبب الأول و الأوحد في ذاتية **أدونيس**، بل و يكرره في كل مرة، لدرجة، أنت كمتلقي تستطيع أن تُقلب صفحات مدونة **الغذامي** دون أن تحس بنقص ما، نظرًا لتكرار الفكر أكثر من مرة، حتى في حكمه على حداثة **أدونيس** بأنّها رجعية كان أساس حكمه لأن أدونيس هو كونه شاعر في المقام الأول.

(1) محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي، ص193.

توطئة:

إنّ جوهر الخلاف بين النقد الأدبي و النقد الثقافي، و الذي جعل المدافعين عن الأول يحاولون إبقاءه، و إثبات مسوغات وجوده، وجعل المدافعين عن الثاني يحاولون إثبات مشروعيته، بل أكثر من ذلك يعلنون موت الأول، هو النص، بل سلطة النص لدى المناهج النقدية التي تمثل القطب الأول أي النقد الأدبي، و سلطة النص من منظور النقد الثقافي الذي يمثل القطب الثاني.

و حتى تتكشف لنا تلك السلطة، سنتناول النص من منظور تلك المناهج، و كذا من منظور النقد الثقافي، لنرى إن كانت للقطبين نفس النظرة لسلطة النص. و بينهما سنتناول كذلك المناهج التي ألغت النص و سلطته. كل ذلك من أجل النقطة الأساسية التي نريد الوصول إليها و هي: سلطة النص بين الجمال و القبح.

سلطة النص التي تعني «ما يفرضه النص أو ما يفشل في فرضه على المتلقي أثناء عملية القراءة، من التزام أو عدم التزام بمعطياته هو»[1]. فتناول المناهج النقدية و النقد الثقافي للنص، قوامه فكرة أساسية جوهرية و هي«ثنائية واحدة هي الداخل و الخارج، أي دراسة النص باعتباره نصًا مغلقًا مكتملاً في ذاته، لا يحتاج إلى أن نفتحه أمام القوى الخارجية تؤثر فيه و تصنعه من ناحية، و يؤثر فيها و يغيرها من ناحية ثانية، أو باعتباره نصًا مفتوحًا على ذلك الخارج الذي يصنعه و يتأثر به في آن»[2].

I- 1- المناهج النقدية و النص:

I- 1- 1- الشكلانية الروسية و النص: الفكرة الأساسية التي تقوم عليها الشكلانية الروسية في تعاملها مع النصوص الأدبية هي «آليات الدلالة، في تجاهل واضح لماهية الدلالة، سواء كان ذلك من منطلق الاعتقاد بأنّ القول بوجود معنى للنص أمر مفروغ منه أو مسلم به، أو من منطلق أنّ ذلك المعنى قد تحول إلى شكل»[3].

---

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 76.

(2) المرجع نفسه، ص 76، 77.

(3) المرجع نفسه، ص78.

و للشكلانية الروسية رواد **كإيخنباوم** B.**Eikhenboum** و **شلوفسكي** **V .Shlovskiy** هؤلاء الرواد كانت لهم مبادئ و أسس أقاموا عليها منهجهم، و من بينها نظرتهم إلى النسق الأدبي فا «يرى الشكلانيون الروس أنّ النسق الأدبي la série littéraire (مقابل النسق التاريخي) يتميز باستقلالية معينة، لأنّها إرث الأشكال و المعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض، و تسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في الأدبية la littéraire. » [1]و توضيحًا لما يميز النقد الشكلي يقول »إيخنباوم في نظرية المنهج الشكلي la théorie de la méthode formelle هو تلك الرغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقًا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية»[2].

أمّا عن نظرة الشكلانية الروسية للنص الأدبي، فنفتتحها من المثال الذي قدّمه أحد روادها و هو **شلوفسكي** في مدونته technique of the writer s trade، و الذي قارن فيه بين النص الأدبي و الآلة حيث يقول: «إذا أردت أن تصبح كاتبًا يجب عليك أن تفحص الكتاب بعناية، كما يفحص الساعاتي ساعة، أو السائق سيارة، إنّ الناس يفحصون السيارة بالطرق التالية: أكثر الناس حماقة يجيئون إلى السيارة، و يضغطون بالونة النفير، و تلك أولى درجات الحماقة، أمّا من يعرفون أكثر قليلا عن السيارات، لكنّهم يبالغون في تقدير معرفتهم فأنّهم يجيئون إلى السيارة و يعبثون بعصاة نقل السرعات، و هذه أيضًا حماقة ... لأنّ الإنسان يجب أن لا يلمس شيئًا هو مسؤولية شخص آخر، أمّا الرجل العارف فيفحص السيارة في هدوء و يعرف ماذا لماذا: لماذا للسيارة هذا العدد من السلندرات، و لماذا الإطارات الكبيرة و أين يوجد جهاز نقل السرعات، و لماذا تأخذ مؤخرتها زاوية جادة، و لماذا يكون الراديياتير غير مصقول، تلك هي الطريقة التي يجب أن نقرأ بها»[3].

هذا المثال يقودنا إلى النظرة الصريحة للنص الأدبي من منظور الشكلانية الروسية، التي تأخذ «في عين الاعتبار أثناء التعامل النقدي مع النص الأدبي، ليس هو المنتج النهائي (النص)

(1) مجموعة من الكتاب، تر رضوان ظاظا، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، 1997، 171.

(2) المرجع نفسه، ص 171.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوبة إلى التفكيك، ص 108.

بل حرفية النص، أو تكنيك البناء»[1]، فالنص من منظور هذا المنهج هو الشكل، و هو الأدوات الكتابية، و تكنيك البناء.

و منه **فسلطة النص** حسب الشكلانيين تُختزل في «آلية الدلالة و ليس ماهية الدلالة»[2].

I- 1-2- البنيوية و النص:

تقوم البنيوية أساسًا على فكرة قوامها أنّ «اللغة عند البنيويين، تصبح المكوّن السببي للذات، و هي في الوقت نفسه، تحل محل البنية الاقتصادية التحتية التي تفسر الأدب، و الظواهر الاجتماعية في نفس الوقت، و الواقع أنّ البنيوية تتحدى بعض المفاهيم التقليدية التي تبناها النقد لفترة طويلة مثل القول بأنّ النص هو طفل المؤلف، و أنّه يعبر عن ذاته، فالبنويون يصلون في رفضهم لذات المؤلف أصلاً، إلى القول بأنّ المؤلف قد مات»[3].

و للبنيوية رواد كُثر، منهم مَن كان شكلانيًا، و أضحى بنيويًا **كرومان جاكبسون R Jakobson** و منهم من كان بنيويًا، و أضحى تفكيكيًا **كرولان بارت**، ولو توقفنا مع **رولان بارت** و نظرته للنص من خلال مقال له بعنوان (نظرية النص La théorie du texte) نجده قد تعرض للنص من خلال تعريف **لجوليا كريستيفا** " **Julia Kristeva**" إذ تقول: «نُعرف النص بأنّه جهاز نقل تناسلي يعيد توزيع نظام اللغة واضعًا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة»[4].

يحدد **رولان بارت** نظرة البنيوية «تحديدًا حاسمًا عندما ذهب في مقال له عام 1968 إلى أنّ الكُتاب ليس لديهم من شيء سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفًا، و إعادة تشكيل الكتابات و تجميعها، و أنّهم لا يستخدمون الكتابة كي يُعبروا عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة و الثقافة الذي هو معجم مكتوب دائمًا من قبل»[5].

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 81.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 142.

(4) محمد خير البقاعي: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص 33.

(5) رَامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصر، تر جابر عصفور ص 88.

أمّا **رومان جاكبسون** فقد ربط النص بعناصر الاتصال الستة التي اقترحها، و ربط كل عنصر من عناصرها بوظيفة تتبلور بالتركيز على عنصر من تلك العناصر و هي: المرسل، المرسل إليه، السياق، وسيلة الاتصال، الشفرة، و الرسالة التي هي أهم تلك العناصر. فمن وجهة نظر **جاكبسون** «النص علاقة متشابكة من عناصر الرسالة اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، و يتلاقى الباعث و المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة، و بعثها من جديد في تفسيرها، و استقبالها و الغاية في ذلك هي الرسالة نفسها»[1]. الرسالة التي يربطها جاكبسون بوظيفتها الأساسية الأهم هي الأدبية، أو الإنشائية، أو الشعرية هذا المصطلح الذي« أخذ يشع في الكتابات العربية مؤخرًا، وهو في استخدامه البنيوي ذو صلة بأصله عند أرسطو، فالشعرية هي الدراسة المنهجية_ التي تقوم على نموذج علم اللغة_للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، و اكتشاف الأنساق الكامنة التي توّجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص، و المصطلح _إلى جانب هذا المعنى البنيوي العام، معنى خاص يتصل بالخصائص الأدبية عند مدرسة، أو حركة ، أو أديب، و من ثَم يمكن الحديث عن شعرية الحداثة على سبيل المثال»[2].

و ما يمكن قوله عن تعامل **البنيوية مع سلطة النص** إنّ « مجرد تجاهل المعنى _ باعتبار المعنى أمرًا مفروغًا منه و مسلمًا به_ ليس أقل افتئاتًا على سلطة النص من المذاهب ما بعد الحداثية التي تقوم على لا نهائية المعنى أو إلغاء وجوده بالكامل، و قد كان انهماك البنيويين الكامل في الدلالة و اهتمامهم بها إلى درجة الهوس، هو التجاهل بعينه لمعنى النص، و التقليل من سلطته باستثناء سلطة العلاقات اللغوية من ناحية، و البنائية من ناحية ثانية » [3].

نفس سلطة النص عند البنيوية، نجدها عند مناهج أخرى سارت في نفس مسار البنيوية، كالأسلوبية و السميولوجيا، و التي سنتوقف معها فيمايلي حتى نتعرف على رؤيتها للنص.

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 16.

(2) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور ص 106.

(3) عبد العزيز حمودة الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 95.

I- 1-3- الأسلوبية و النص:

لقد ظهرت الأسلوبية كاتجاه و منهج نقدي له نفس مسار البنيوية، و تنتمي إلى المرحلة نفسها، التي تجلى فيها أنّ «المنظور إلى اللغة قد تغير، لا بفعل تغير أفكار الكاتب و المبدع ذاتيًا، و لكن بفعل ذاتية اللغة نفسها، ذلك بأنّ اللغة عبر معاشرة الكائن لها كونت حالة إدراكها الخاص، فصار يُنظر إليها على أنّها أداة نفسها في إبداع فكرة الكاتب، كما صار يُنظر إليها على أنّها خالقة لموضوعها و مبدعة له»[1]. فنظرة الأسلوبية و تناولها للنص، تقوم على فكرة أساسية قوامها أنّ «الدراسة المتمهلة لنص ما بهدف اختبار أسلوبه، تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية فيه، مما يقتضي _ كما يقول جاكبسون _ التركيز على المجموع لالتقاط الرسالة»[2]. فنظرية **جاكبسون** السابقة الذكر، و المتعلقة بعناصر الاتصال اللغوي و تركيزه على الرسالة و الشعرية، تبلورت أكثر مع الأسلوبية.

الأسلوبية في الأساس «تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية»[3]. و منه فهذا «سيقصر التفكير الأسلوبي نفسه على النص في حد ذاته، بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية، أو نفسية»[4].

I- 1-4- السميولوجيا و النص :

السميولوجيا بدورها منهج نقدي يسير في نفس مسار البنيوية، و منه فإنّ ماهية النص وفق هذا المنهج تتبلور من كونه «جهازًا عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرًا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة و المتزامنة معها»[5].

ما يمكن قوله عن رؤية السميولوجيا للنص، إنّها تتحدد، حسب الباحث السميولوجي الروسي **لوتمان Lotman. L**، في المكونات التالية :

---

(1) بيير جيرو: الأسلوبية، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2،1994، ص 05.

(2) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998، ص 193.

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 34، 35.

(4) المرجع نفسه، ص 35.

(5) صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، 1992، ص 212.

«_ التعبير: فالنص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص، فإذا كان النص أدبيًا فإنّ التعبير يتم فيه أولاً من خلال علامة اللغة الطبيعية [...]

_ التحديد: فالتحديد لازم للنص، و هو بهذا المعنى يقوم في مقابل جميع العلامات المتجسدة ماديًا، و التي لا تدخل في تكوينه طبقًا لمبدأ التضمن، و عدم التضمن [...]

_ الخاصة البنيوية : إنّ النص لا يمثل مجرد متوالية séquence من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين، فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيًا في كل بنيوي موحد لازم للنص، فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص»[1].

I- 1-5- النص و ما بعد البنيوية :

مرحلة ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة، هي التي تضم مناهج كنظرية التلقي، و التفكيكية و قبل التطرق إلى سلطة النص عند النظريتين، نشير إلى ذلك التشابه بينهما «فالأصول الفلسفية الظاهرتية و التأويلية هي الأصول نفسها في التيارين النقديين، لكن في الوقت الذي تركز فيه نظرية التلقي على القارئ في تحديد معنى النص أو تفسيره، فإنّ إستراتجية التفكيك لا تترك زاوية من زوايا النظرية دون أن تتطرق إليها، بما في ذلك دور القارئ ووظيفة التلقي، و كأنّ نظرية التلقي بهذا المعنى، تمثل إحدى جزئيات إستراتجية التفكيك»[2].

I- 1-5-أ- نظرية التلقي :

إنّ الفترة الزمنية التي ظهرت فيها هذه النظرية في الساحة النقدية، هي منتصف السبعينات، و كان من رواد هذه النظرية «الأسماء الألمانية خاصةً التي قامت على مقولات الناقد الهولندي رومان إنغاردن أمثال فولفغانغ آيزر و هانز روبرت يوس، أمّا على الجانب الأمريكي فهناك نورمان هولاند و جيرالد برنس وغيرهم كثر»[3]. و قد جاءت «كردة فعل على إهمال السياق الخارجي وصب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد) فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تمامًا، و يركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه و استقباله أو تلقيه، من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ، و بعملية

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 215، 216، 217.

(2) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 110.

(3) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 283.

القراءة و تحديد معنى النص و تأويله»[1].

و إذا توقفنا عند بعض رواد هذه النظرية، و هما **Hans Robert Jauss يوس** و**Hans Georg Gadamer جادمير**، نجد أنّهما ربطا فهم النص بأفق توقعات القارئ الذي قسماه إلى «أفق توقعات القارئ التاريخي الذي عاصر النص، و القارئ الحديث الذي يقرأ النص اليوم»[2]، هذه الثنائية حسب هذين الرائدين، تحكمها فكرتين شغلت رواد نظرية التلقي و هما فكرتا «الدائرة الهرمينوطيقية المغلقة circle hermeneitic، و امتزاج الآفاق fusion of horizons، و التي لا يستطيع المفسر الفكاك منها، في رأي جادمير تقوم على القول بأنّه لكي نفهم جزء من النص (و هو الكل)، يحتاج المرء إلى معرفة الكل، و في الوقت نفسه، فإنّ فهم النص في كليته يعتمد على فهم جزء من أجزائه، أمّا مفهوم المزج بين الآفاق، فيقوم على أنّ المفسر الحديث اليوم لابد أن يمارس فعل تفسير النص في ضوء توقعاته في الحاضر، أي منظوره كقارئ في القرن العشرين، و التوقعات التي يجيء بها إلى النص، و في ضوء التوقعات التاريخية للقارئ المعاصر لكتابة النص، ما يعني خلق منظور للنص ليس تاريخيًا و ليس حديثًا تمامًا»[3].أمّا **Wolfgong Iser آيزر** فإنّه يتحدث من منطلق أنّ تحديد معنى نص، يُنتج نصًا مملًا، فهو يرى أنّ «النص الذي يُفصل الأشياء للقارئ بطريقة لا تترك له إلا قبولها، أو رفضها، سوف يُقلل من درجة المشاركة، حيث أنّه[النص] لن يسمح له [القارئ] بأكثر من نعم أو لا. إنّ النصوص التي لا تتصف بهذا الحد الأدنى من المراوغة، تميل إلى أن تكون مملة. إنّ القارئ لن يعتبر النص الذي ساهم في تشكيل قصده، نصًا حقيقيًا إلا حينما تُتاح له فرصة المشاركة النشطة»[4].

من خلال رؤية هذه النظرية للنص، نصل إلى أنّ **سلطة النص من منظورها** قد تحوّلت إلى سلطة القارئ، فالنص تتكرس سلطته من خلال قارئه، لأنّ النص « لم يعد أكبر من سلسلة من الفجوات، و أنّ معناه لا يزيد على كونه كل ما يملأ به القارئ، أي قارئ، تلك الفراغات و الفجوات هذا كل ما تبقى لنا من سلطة النص»[5].

(1) دليل الناقد الأدبي، ص 283.

(2) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 143.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 137.

(5) الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 137.

I- 1-5-ب- التفكيكية و النص :

إنّ التفكيكية، شأنها شأن التلقي، تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، و قد ارتبط اسمها بأشهر روادها **جاك دريدا، و رولان بارت** و في الحقيقة «التفكيك كان أكثر الاتجاهات النقدية في تاريخ النقد الأدبي ارتباطًا بالفكر الفلسفي، الذي ورثه و عاصره، إنّ **جاك دريدا** و **Harold Bloomهارولد بلوم** على وجه التحديد، لا يمكن دراسة مشروعهما التفكيكي مثلاً، بمعزل عن تأويلية هيديجر التي تمثل الأساس الفلسفي لفكر كل منهما»[1]. إذ لا يمكن النظر إلى التفكيكية بمعزل عن الخلفية الفلسفية الوطيدة الصلة بها، سواء كانت عند، هيغل أو نيتشه وغيرهما.

يُصرّح **دريدا** أنّ «التفكيك يتحول إن عاجلاً أو آجلاً، إلى كل قراءة نقدية أو تركيبة نظرية، حينما يتم اتخاذ قرار، تظهر السلطة حينما تعمل النظرية أو النقد عندئذ يشكك التفكيك. بمجرد أن يفعل ذلك يصبح مخربًا .. و في نهاية الأمر يحقق التفكيك مراجعة التفكير التقليدي»[2].

ومن أراء **دريدا** اللافتة للنظر في مشروعه التفكيكي(التقويضي كما يسميه الغذامي) هي رؤيته للفظ أو الكلام و الكتابة، فهو يرى أنّه« وعلى الرغم من أنّ الفكر الغربي يرى أنّ الكتابة نظام مختلف عن اللفظ، إلا أنّه يعود دائمًا ليمثل اللفظ بالكتابة، من هذه المفارقة(التي تتكرر عند عموم فلاسفة الغرب الذين تناولوا اللغة بالدرس)، يخلص **دريدا** إلى أنّ الكتابة بحرفيتها التمثيلية لا تختلف عن اللفظ، و هذه الحقيقية، هي سبب عودة الفكر الغربي دائمًا إلى الكتابة، حتى يستطيع تمثيل اللفظ أو الصوت»[3].

و بمعنى آخر أن **دريدا** «سيخلص إلى قلب العلاقة المقامة بين الكلام و الكتابة عن طريق الإيحاء، بأنّ الكتابة بوصفها كتابة_عليا archi_ecriture ليس إطلاقًا مكملاً كما يؤكد روسو مناقضًا ممارسته النقدية، بل هي ملازمة لكل فعل كلام. و هذا لا يعني بتاتًا أنّ دريدا يفترض الأسبقية التاريخية للكتابة، إنّه يؤكد بالأحرى أنه حتى الكلام المزعوم كونه وحيد

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 147.

(2) المرجع نفسه، ص 255.

(3) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 109.

المعنى (بشتى أشكاله) يتعرض لآثار تعدد المعاني الكتابي ــ على الرغم من التدابير القمعية للمركزية الكلامية التي نطرح كمسلمة مبدأ أحادية المعنى المفهومية»[1].

فالفكر التفكيكي أكثر تشعبًا من مجرد سطور، و لكن نظرًا لارتباطنا بزاوية محددة و هي مدلول النص، سنتوقف عند النص و **دريدا**. فهو يقول: إنّ النص «باعتباره كيانًا كاملاً مستقلاً في ذاته، تعرض للاجتياح»[2] هذا الاجتياح «يعني فتح النص على الخارج، و إطلاق الخارج على النص، في حركة فتح مستمرة للنص من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، و إن كان الخارج الذي يتحدث عنه التفكيكيون هنا هو النصوص الأخرى في علاقتها بالنص موضوع التفسير»[3].

كما يمكن أن نقف عند النص من منظور البنيوي المتحول إلى التفكيكية **رولان بارت** في النقاط الآتية:

«ــ النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس، و المراتب المتعارف عليها لتصبح واقعًا نقيضًا يقاوم الحدود، و قواعد المعقول و المفهوم.

ــ يمارس النص التأجيل الدائم، و اختلاف الدلالة، إنّه تأخير دائب فهو مبني مثل اللغة، لكنّه ليس متمركزًا و لا مغلقًا، إنّه لا نهائي [...]

ــ إنّ وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص، و لا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب مما يمسح مفهوم الانتماء.

ــ النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية و القراءة، و إنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة»[4].

فالنص حسب التفكيكية «تحوّل من كيان ثابت أو أصل في المفهوم التقليدي، إلى مجرد شبكة تحيل إلى ما لا نهاية»[5].

---

(1) بيير ف.زيما: التفكيكية، دراسة نقدية، تعر أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر، بيروت، ط1، 1996، ص 59، 60.

(2) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 200.

(3) المرجع نفسه، ص 200.

(4) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 212، 213.

(5) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 201.

إذًا التفكيكية هي «الإلغاء الكامل لسلطة النص، و الدخول في متاهة دائمة التشعب»[1].

I- 1-5-ت- النقد الثقافي و النص :

النقد الثقافي، و كما يقول **صلاح قنصوة**: «ليس منهجًا بين مناهج أخرى، أو مذهبًا أو نظرية، كما أنّه ليس فرعًا أو مجالاً متخصصًا من بين فروع المعرفة و مجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كما تنتجه الثقافة من نصوص، سواء كانت مادية، أو فكرية، و يعني النص هنا كل ممارسة قولاً أو فعلاً، توّلد معنى أو دلالة»[2]. و يواصل تحديده له، بإبرازه الذي ينكره النقد الثقافي و هو «التفرقة المألوفة بين القاعدة (البناء التحتي)، و البناء الفوقي، و كذلك التمييز الواقعي و الأيديولوجي، أو بين المادي، أو الروحي، و الثقافة، اسم جمع يصدق على أمور متباينة تضمها تسمية واحدة»[3].

أمّا عن النص من منظور النقد الثقافي فيُعرفه **ليتش** بأنّه «ليس ذاتًا مستقلة أو مادة موّحدة، و لكنّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، و نظامه اللغوي، مع قواعده و معجمه، جميعها تسحب، إليها كما من الآثار و المقتطفات من التاريخ، و لهذا فإنّ النص يشبه في معطاه مع معطى جيش خلاص ثقافي، بمجموعات لا تحصى من الأفكار، و المعتقدات، و الإرجاعات التي لا تتآلف»[4].

فنظرة النقد الثقافي إلى النص، و دراسته للنص كانت من منطلق علاقته بالعديد من الخطابات سواء كان ثقافيًا، اجتماعيًا أو سياسيًا، فيصبح من هذا المنظور« النص علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي»[5]. و يمكن أن نُلخّص علاقة النقد الثقافي بالنص با «رفض استقلالية النص و اكتماله خارج سياقه التاريخي، و الاجتماعي، مما يعنيه ذلك من عدم قدرة النص على احتواء معنى و توصيله خارج ذلك السياق»[6].

---

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 217.

(2) صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007، ص 05.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 15.

(5) عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، ص259.

(6) المرجع نفسه ، ص 263.

و منه فإنّ **سلطة النص من منظور النقد الثقافي** تتكرّس بهذا القول «:لقد تحوّل النص إذن من منظور النقد الثقافي إلى شيء آخر، إلى وثيقة تعكس الأيديولوجية، و السياسة السائدة من ناحية، و تتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم، و إعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف من ناحية ثانية، و في اليوم الذي حمل فيه النص كل هذه السلطات ضُربت سلطته كنص إبداعي»[1].

وزيادة في التوضيح، تُعالج هذه الفكرة انطلاقًا من:

I- 2- سلطة النص و جدلية الجمال و القبح :

في الحقيقة إنّ التطرق إلى سلطة النص بين الجمال و القبح، ليس أكثر من تصنيف لسلطة النص التي تناولناها سابقًا، أي نظرة تلك المناهج والنظريات لها، و قبل أن نقوم بعملية التصنيف تلك، نوضح مايلي:

سلطة النص مع الجمالي بلورتها كل تلك المناهج التي تناولت النص من أجل إبراز جماليته، بغض النظر عن الفروق الموجودة بينها، الفروق التي تخص النظرة و التناول أي مجالات **النقد الأدبي**.

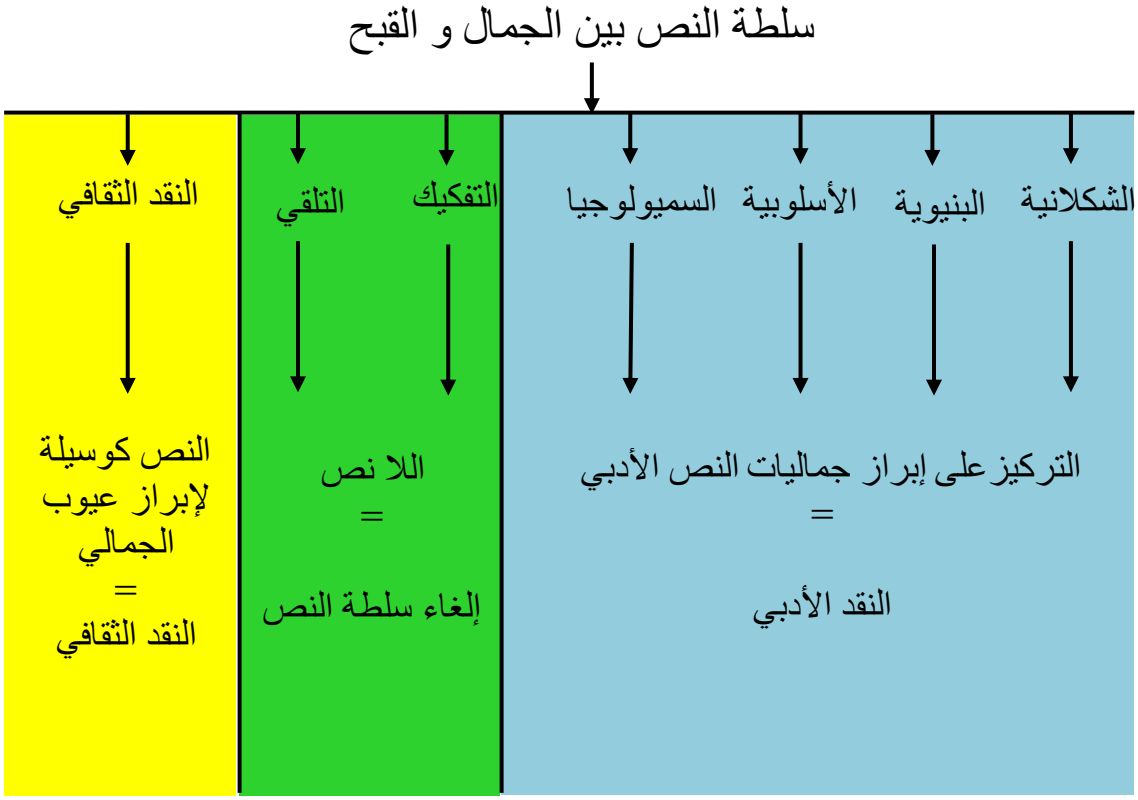
أمّا سلطة النص مع القبح، فتعني البحث في عيوب الجمالي، أي، و كما يقول **عبد الله الغذامي**: «لابد من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، و الإفصاح عما هو قبحي في الخطاب، و كما أنّ لدينا نظريات في الجماليات، فإنّه لابد أن نُوجد نظريات في (القبحيات) أي في عيوب الجمالي و علله، و هي نوع من علم العلل، كمّا في مصطلح الحديث، الذي يبحث عن علل في المتن أو في السند أو فيهما معًا»[2].

(1)عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 270.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 59، 60.

و تجدر الإشارة إلى أنّه بين هاتين المرحلتين لتبلور سلطة النص، هناك مرحلة التفكيك و التلقي، التي تلغي سلطة النص الأدبي؛ لأنّ« النص الإبداعي، من منظور التفكيك، و في مفارقة لافتة، له مركز وهو مركز اللا إحالة أو الهوة abyss التي يوضع فيها النص، أو بتعبير دريدا : mettre en abîme بمعنى ما نستطيع أن نقول إنّ الهوة هنا تعني الإحالة إلى شيء ما، حتى لو كان ذلك الشيء هو اللاشيء»[1].

وعن التصنيف الذي يبين سلطة النص بين الجمال، و القبح فنوضحه بالمخطط التالي:



(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 295.

هذا المخطط يقودنا إلى أنّ سلطة النص الأدبي، و مع تبلور النقد الثقافي في الساحة النقدية، جعل النص يتأرجح بين الجمالي و القبحي، جمالي كان و لا يزال النقد الأدبي أول المهتمين في إبرازه في تعامله مع النص الأدبي، و قبحي، أي ابراز عيوب الجمالي، عدّه النقد الثقافي الأجدر بالبحث في تعامله، كذلك مع النص الأدبي، و من هنا تتبلور سلطة النص بين الجمال و القبح.

و السؤال الذي نختم به هذه الفقرة، و الذي يطرح نفسه في الحقيقة هو:

هل هذا الجدل يقضي على المتلقي أن يختار إما الجمالي أو القبحي في تناوله و تحليله للنص الأدبي؟ أم أنّ الأجدر أن يُسلط الضوء على كل من الجمالي و غير الجمالي خدمةً لهذا النص الأدبي؟

توطئة :

الجدير بالذكر أنّ النقد الثقافي قبل أن يتبلور في المشهد النقدي العربي كمصطلح، و ممارسة مع بداية الألفية الثانية، في مدونة **عبد الله الغذامي "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية "**، الصادرة سنة 2000، وُجدت له أنماط في الدراسات النقدية العربية منذ بداية القرن العشرين. و المقصود بأنماط النقد الثقافي تلك الدراسات التي تصّب، فيما يُعرف عند الغرب بالدراسات الثقافية، و التي يقول عنها**Jonathan culler جوناثان كالر**، وهو أحد روادها:« إنّ مشروع الدراسات الثقافية بمفهومها العريض، هو سعي لفهم اشتغال الثقافة لاسيما في العالم الحديث. كيف تشتغل المنتجات الثقافية، كيف تتكون الهويات و تنتظم، سواء كانت هوية الأفراد أم المجموعات، في عالم الجماعات البشرية المتشعبة الممتزجة، و في عالم سلطة الدولة، و صناعات وسائل الإعلام، و الشركات المتعددة الجنسيات [...] حيث تدرس الأدب بوصفه ممارسة ثقافية»[1].

و قد تبلورت بعض هذه الأنماط في دراسات نقدية عربية، و قد سبق التوقف عند ذلك في الفصل التمهيدي من هذا البحث، عند:

_ **طه حسين** و منهج الشك، الذي خلخل مفاهيم عدة أهمها نظرتنا إلى التراث، و بالخصوص الأدب الجاهلي في مدونته "**في الشعر الجاهلي**"، و حتى في مدونة أخرى له و هي: "**مستقبل الثقافة في مصر**"، و الذي دعا فيها إلى النهضة بالعلم و الثقافة.

_ **إدوارد سعيد** و مدونة " **الاستشراق** "التي كانت فاتحة الدراسات المابعد كولونيالية، التي أولت اهتمامها لأدب الآخر المستعمَر المهمش. و كذا في مدونته "**الثقافة و الإمبريالية**.

_ **أدونيس** و الحداثة .

_ **محمد عابد الجابري** و نقده للعقل العربي.

بالإضافة إلى تلك الدراسات يمكن الإشارة إلى دراسات نقدية عربية أخرى، تبلورت فيها أنماط للنقد الثقافي كا:

_ **نصر حامد أبو زيد** و مدوناته التي خلخلت مفاهيم عدة، خاصة المتعلقة بالدين، وصلت إلى درجة التكفير، و طلب التفريق بينه و بين زوجته، في مدونات كا "**النص، السلطة،**

(1) جوناثان كالر : النظرية الأدبية، تر رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 23.

الحقيقة، الفكر الديني بين إرادة المعرفة و إرادة الهيمنة "، و كذا مدونة "**دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة.**

ـ **عبد الله العروي** و مدوناته كا "**مفهوم العقل**" و "**مفهوم الأيديولوجيا**"، و كذا مدونات **محمد أركون**، و **عبد الله القصيبي، محمود أمين العالم، زكي نجيب محمود**...الخ

ـ كما نجد مدونة **هشام شرابي" النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين"**، التي يقول فيها: «إذا أردنا لمجتمعنا العربي أن يتجاوز أزمته المتفاقمة، و أن يسترجع قواه و يدخل ثانية في مجرى التاريخ، فلابد له من القيام بعملية نقد حضاري يمكنّه من خلق وعي ذاتي مستقل و استعادة العقلانية الهادفة، و لا يمكن تحقيق هذا إلا من خلال التفاعل الفكري الحر لا بين المفكرين، و المثقفين، و حسب، بل بين جميع الفئات، و الأحزاب، و التجمعات و على صعيد المجتمع ككل»[1].

ـ و مدونة **علي الوردي "أسطورة الأدب الرفيع"** التي نجد فيها ذلك الشبه الكبير في الطرح بينها، و بين مدونة **الغذامي "النقد الثقافي"**. خاصةً في حديثه عن الشعر و الشعراء، مع أنّها رؤية عالم اجتماع في المقام الأول، فمثلاً يقول **علي الوردي** عن الشعراء: «إنّهم شحاذون، و يدعون بأنّهم ينطقون بالحق الذي لا مراء فيه، و الويل لمن يجرأ على مصارحتهم بالحقيقة المرة و تكذيبهم فيما يقولون، فهم إنّما يذكرون فضائل السلطان عزّ نصره، و هل هناك في الدنيا من يشك في فضل السلطان أو إنّه ظل الله في أرضه»[2].

تلك الأنماط التي، و كما قلنا سابقًا أنّها تندرج ضمن ما يُعرف بالدراسات الثقافية، يعدّها **الغذامي** دراسات في نقد الثقافة؛ لأنّ الفارق الجوهري بينها، و بين النقد الثقافي، كون هذا الأخير منطلقه الأساسي هو النص الأدبي، بينما تلك الدراسات هي في نقد الثقافة بما تنضوي عليه مفاهيم سياسية، اجتماعية، حضارية، عقائدية فكرية.

أمّا عن تناول النقد الثقافي كتأسيس، مصطلح، و ممارسة فقد كانت فاتحته مع **عبد الله الغذامي** و مدونته **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية الصادرة** سنة 2000، كما سبقت الإشارة إليه في مباحث هذا البحث .

---

(1) هشام شرابي : النقد الحضاري للمجتمع في نهاية القرن العشرين، مركز الوحدة العربية، بيروت، ص 10.

(2) علي الوردي : أسطورة الأدب الرفيع، منشورات سعيد بن جبير، قم، 2005 ، ص 9.

هذه المدونة التي دعا فيها **الغذامي** لمشروع النقد الثقافي، أثارت ذلك السجال في المشهد النقدي العربي أفرز تأييدًا، و تحفظًا من هذا المشروع، التحفظ ستكون لنا معه وقفة في مبحث لاحق، أمّا عن التأييد فتجدر الإشارة إلى أنّه قد وُجدت دراسات، و مدونات نقدية عربية، تبنت النقد الثقافي كمنهج يُعتمد في الدراسات النقدية العربية منها:

_ **صلاح قنصوة** و مدونته " **تمارين في النقد الثقافي** ".

_ **محسن جاسم الموسوي** و مدونته " **النظرية و النقد الثقافي** ".

_ **حفناوي بعلي** ومدونته "**مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن**".

_ **عبد الفتاح عقيلي** و مدونته "**النقد الثقافي قضايا و قراءات**".

فضلاً عن مقالات أساتذة و نقاد عرب كانت لهم أراء حول النقد الثقافي، و تحديدًا **عبد الله الغذامي** و النقد الثقافي. وقد جُمعت تلك المقالات في كتابين، الأول في كتاب الرياض العدد 97، 98 المعنون با "**الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي**" و الكتاب الثاني " **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية** " الصادرة سنة 2003 .

و نشير في هذا السياق إلى أنموذج لمدونة نقدية مؤيدة لمشروع النقد الثقافي، و هي مدونة **صلاح قنصوة** " **تمارين في النقد الثقافي** "، و قبله نتوقف مع **عبد الله الغذامي**، و باعتبار كل البحث كان مخصّصًا لتنظيره، و تطبيقه، بل و تأسيسه للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، سنتناوله بين التبعية و التوظيف كملاحظات تقييميه للمشروع الثقافي **الغذامي**، و لا يعني بأي حال من الأحوال الإنقاص من قيمة هذا المشروع، و لا من **عبد الله الغذامي** الناقد.

II– النقد الثقافي بين التبعية و االتوظيف:

II– 1– الغذامي:

بنظرة عامة للنقد الثقافي عند **الغذامي**، و على الرغم من تشعباتها المترامية الأطراف، باعتباره قد أسس لمشروعه الثقافي من خلال قراءة قد تكون كلية للنصوص الإبداعية و النقدية العربية، مع تركيزه على الشعر خاصةً، على مدار كينونتها بدءًا من العصر الجاهلي وصولاً إلى العصر الحديث. فإنّنا نقسم هذا الطرح :

_ التبعية، باعتبار النقد الثقافي منهج مهاده غربي في الأساس، حيث توقف في الفصل الأول من مدونته "**النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية،**" إذ عنونه بذاكرة المصطلح، عند النقد المؤسساتي، الدراسات الثقافية، التاريخانية الجديدة، فينسنت لتش...الخ

_ التوظيف، بمعنى أنّه و بعد التنظير لمشروعه الثقافي، الذي استقاه من الغرب في الأساس، و بتقديمه لوسائله الإجرائية في الفصل الثاني من مدونته، يصل إلى الجانب التطبيقي حيث قام فيه، و من خلال خمسة فصول من مدونته بدءًا من الفصل الثالث وصولاً إلى الفصل السابع، بدراسة الأنساق المضمرة في إبداعنا العربي، الشعر خاصةً.

هذه الثنائية، ثنائية التبعية و التوظيف، هي التي توّجت النقد الثقافي عند **الغذامي**، نوجزها في الآتي :

- فضلا عن تبعية النقد الثقافي عند **الغذامي** للغرب كمصطلح، منهج، و تأسيس فقد بلورت مدونته، أيضًا، تبعية أخرى من حيث اعتماده في التحليل على مناهج نقدية غربية،خاصةً التفكيكية/التشريحية، و التأويلية. ذلك أنّ «النسق يسير في اتجاه تأكيد (التشظي) الذي تدافع عنه التفكيكية، و ما يسميه (الجملة الثقافية)التي يلخصها عند ابن المقفع في (تصوير الحق في صورة الباطل)[...]، و عند جرير في (أنا الدهر) [...]، أشبه ما يكون (أي الجملة) بالمركز الذي تسعى التفكيكية إلى نقضه، و كشف تناقضاته، و زرع الشك فيه، التفكيكية التي تسعى إلى أن تكون فلسفة بدون مركز، و لذلك فإنّ القراءة التي تنتظم الدراسة هي قراءة بدون مركز»[1].

(1) يحي بن الوليد، التراث و النقد الثقافي: قراءة بدون مركز، ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي، ص 518.

- التأويلية التي اتخذها **الغذامي** كمسار أساسي في الجانب الإجرائي التطبيقي للنقد الثقافي على الأنساق العربية، هذه الصبغة التأويلية «التي تتأسس كما نعلم على الحضور القوي للذات الباحثة في مجال البحث، باعتبارها ذاتًا واعية بضرورة توسيط المفاهيم،و المصطلحات المعرفية فيما بينها و بين النصوص، لتأتي لعبة التأويل محصلة لعملية استقراء شمولي، و تأمل معمق، و استدلال منضبط مما ينأى به عن تفلت الأهواء، وحدية المواقف المسبقة»[1]. إلا أنّنا في الحقيقة، و من خلال قراءة تطبيقات **الغذامي** للأنساق المضمرة نجد ذاته الناقدة قد انحرفت نوعًا ما عن الموضوعية، و طغت الذاتية، فأوجد نتائج بحثية اعتبرها بعض الدارسين، و النقاد العرب حاملة لنقاط ضعف أو مآخذ على هذا المشروع منها :
- اعتبار الشعر هو السبب الرئيس في وجود خلل نسقي، بمعنى آخر «إرجاع أسباب تقهقر الذات العربية إلى كونها ذاتًا متشعرنة خاضعة للشعر، و اعتباره أنّ الشعر هو من صنع النسق الرجعي الفحولي، بوصفه العامل الرئيس و الهام [...] و السؤال الذي يطرح نفسه:هل يمتلك الشعر كل هذه المقدرة على صياغة ذات بل ذوات متنوعة لمجتمعات عربية بأكملها؟ و هل هذه المقدرة العجيبة على التأثير في النفس العربية، بحيث يغدو نصًا مقدسًا يفوق النصوص الإلهية المقدسة»[2].
- الصبغة التعميمية التي كانت طاغية على تحليل **الغذامي** للأنساق المضمرة، «و يظهر ذلك جليًا من الاتهام الموجه للشعر بمسؤوليته عن اختراع الفحل، و صناعة الطاغية، و اتهامه للمتنبي بأنّه شحاذ، و لأبي تمام بوصفه شاعرًا رجعيًا، و نزار قباني بوصفه الفحل الذي لا يرى أحدًا و لأدونيس بوصفه صاحب خطاب سحلاني لا عقلاني، و مؤسس لحداثة رجعية. إنّ هذا السيل من التعميمات يفقد الخطاب موضوعيته، و علميته بالرغم من أهميته، فالباحث العلمي الدقيق يضع الأمور ضمن نصابها، و يزن الأمور بميزان دقيق، و يعطي لكل حقه دون زيادة أو نقصان»[3]

(1) معجب الزهراني، النقد الثقافي.. نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، ص 131.

(2) حسن المصطفى، الحداثة في الخطاب الأدونيسي، مقاربة للحداثة بين الغذامي و أدونيس، ص 175، 176.

(3) المرجع نفسه، ص 176، 177.

- طغيان الذاتية حيث «يبدو أنّ منهجية النقد الثقافي، عبارة عن تأويل شخصي ذاتي قائم على أطروحات تاريخية، أو غير تاريخية، قد تكون حقائق صحيحة، أو حقائق خاطئة، بمعنى أنّ نتائج النقد الثقافي، نتائج انطباعية تحتاج إلى فحص علمي دقيق تاريخي، و اجتماعي، و نفسي، و أنتروبولوجي»[1].
- الانتقائية فهو في تطبيقاته ينتقي النماذج الشعرية ليُدلل بها، فتبدو مقتطعة من سياقاتها، مما يضفي خلخلة و نقص في التحليل.
- غلبة التكرار على تحليلاته حتى «أضحى بمثابة منشور سياسي، و أخبار تاريخية مستهلكة، وتقرير حزبي أيديولوجي فيه الكثير من المغالاة و المبالغة»[2].
- على الرغم من تنظيره للوسائل الاجرائية لنقده الثقافي الفصل الثاني من مدونته، من جملة ثقافية، وظيفة نسقية...الخ ألا أنّنا نلمس ندرة في توظيفها، لدرجة يدخل معه المتلقي في تيه نقدي، فقد تقلب صفحات عدة من مدونته في نطاق تحليله للأنساق العربية، حتى تجد مثلا (وهذه جملة ثقافي)، أو (وهذه وظيفة نسقية).

كل هذه الملاحظات لا تعني بأي حال من الأحوال الانقاص من **الغذامي** كقيمة نقدية في مشهدنا النقدي العربي، سواء كناقد أدبي، أم كناقد ثقافي ذلك أنّه و بنقده الثقافي قد أحدث «ثورة منهجية جديدة في عالم النقد الأدبي، حيث أعاد النظر في الكثير من المفاهيم و المسلمات، التي تقبلناها حينما كنا ندرس أدبنا العربي على أنّها أحكام صحيحة ويقينية بشكل من الأشكال، بيد أنّ الغذامي صحح لنا مجموعة من المفاهيم الخاطئة في ضوء المقاربة الثقافية، و ذلك بفضل منهجه النقدي الجيد، الذي يُعد مشروعًا نقديًا عربيًا بكرًا يستحق منا التنويه و التشجيع»[3]. ويجب كما يقول **معجب الزهراني** «أن نتذكر أنّنا أمام باحث قدم ذاته في الماضي كشاعر، و منظر للشاعرية لكنّه يتحول اليوم إلى باحث مفكر، يريد لنقده الثقافي أن يدشن حضوره الخاص في سياق الفكر النقدي بالمعنى الشامل، و لابد أن نصغي إليه و نثمن جهوده و نحترم أطروحاته، حتى و لو كنا نختلف معه كليًا أو جزئيًا»[4].

(1) جميل حمداوي : النقد الثقافي بين المطرقة و السندان ، www.doroob.com.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه

(4) معجب الزهراني، النقد الثقافي ..نظرية جديدة ، أم إنجاز في سياق مشروع متجدد ، 151.

II- صلاح قنصوة و تمارين في النقد الثقافي:

و كما سبقت الإشارة سابقًا، عن الذين تبنوا النقد الثقافي، نجد الناقد المصري **صلاح قنصوة** في مدونته **"تمارين في النقد الثقافي"** الصادرة سنة2007. و التي ضمنها اثني عشر فصل معنونة كالآتي:

_ بدلاً من المقدمة.

_ ماذا نقصد بالنقد الثقافي؟

الفصل الأول:

_ معنى الثقافة و مفهوم الحضارة.

الفصل الثاني:

_ نقد الأساطير، و الأوهام الثقافية .

الفصل الثالث:

_ ثقافة الجلد، أو الكفاف و اختراع شبح الآخر.

الفصل الرابع:

_ الأصولية: الثورة المضادة للثقافة

الفصل الخامس:

_ النقد الثقافي لنظرية صدام الحضارات.

الفصل السادس:

_ هنتجتون ضد هنتجتون، دعوة إلى الشمولية .

الفصل السابع:

_ خطابان متناقضان للأمة الأمريكية، أحدهما باحث أمريكي و الآخر شماشرجي.

الفصل الثامن :

_ توماس فريدمان و الداروينية الجديدة: أو السيارة ليكزاس تجتاح شجرة الزيتون.

الفصل التاسع:

_ مرشد القارئ إلى ما يسمى بالخطاب الثقافي.

الفصل العاشر:

ـ آن الأوان للنزول من السندرة إلى الأرض.

الفصل الثاني عشر:

ـ بعض تمارين النقد الثقافي.

فصلاح قنصوة في مدونته هذه يعدّ النقد الثقافي «مصطلح حديث جدًا، و لم يقدر له الذيوع أخيرًا إلا بمقدم المتغيرات و العوامل التي أدت إلى العولمة و ما بعد الحداثة، فلا يعد نتيجة بقدر ما هو شريك ينبع من نفس المصادر، و ينتسب إلى ذات المناخ»[1]. موضحًا ذلك في قول «و لا يعني النقد كشف الإيجابيات و السلبيات، بل يشير إلى ما يقصده الفيلسوف كانط بالنقد، و هو بيان الإمكانيات المتاحة، و الحدود التي ينبغي الوقوف عندها في إنتاج و استقبال للدلالات للممارسات التي تحمل معنى في كل الممارسات الثقافية و يتبدى ذلك في إجراءات التفكيك و التحليل و التفسير»[2]. و يعدّ« مجال النقد الثقافي إذن هو ما يسمى بالدراسات الثقافية، و هي مفهوم حديث نسبيًا بما ينطوي عليه من دراسة الثقافات الرفيعة، و الشعبية، و الفرعية، و الأيديولوجيات، و الأدب، و علم العلامات، و الحركات الاجتماعية، و الحياة اليومي، و وسائل الإعلام، والنظريات الفلسفية، و الاجتماعية و نحوها، على أن يتخذ من كل ذلك أدوات للتحليل، و التفسير دون هيمنة لإحداها على سائرها، أو استبعاد متعمد لبعضها»[3].

كما يحدد **صلاح قنصوة** ممارسة النقد الثقافي بقوله: «لا يمارس النقد الثقافي عمله و كأنّه خطاب متخصص، مثل الخطاب الفلسفي أو السياسي أو الاقتصادي...الخ الذي يتناول الواقع القائم بمنظور ذلك الخطاب، و أدواته، فلا يمكن التسليم بوجود واقع خارج الممارسات المولدة للمعنى، و هي جميعًا وسائط ثقافية»[4].

و الجدير بالذكر في تناول **صلاح قنصوة** للنقد الثقافي، أنّه لم يُرجع المتلقي إلى مهاده

(1) صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، ص 5.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 6.

الغربي الأصلي على غرار **عبد الله الغذامي**، مما يوحي بأنّه اكتفى بما ذكره هذا الأخير في مدونته عن المهاد الغربي للنقد الثقافي باعتباره المبشر الأول له،من جهة، و من جهة أخرى يوحي ببداية التعامل مع النقد الثقافي كمنهج نقدي، أضحي يبلور استقلاليته الخاصة عربيًا .

و قد كانت **لصلاح قنصوة** إشارة للمهاد الغربي في قوله: «و لم يقدر للتحليل الثقافي أن يكن ذا خطر أو أهمية، إلا عندما تحددت القسمات الحديثة للمناخ الفكري في التسعينات، فخبا حماس الماركسيين الجدد في التفرقة بين القاعدة و البناء العلوي، فعندئذٍ أقبلوا على النقد الثقافي دون تصريح بالمصطلح، فهذا تيري إيجلتون عام 2000 يؤلف كتاب بعنوان "فكرة الثقافة"، و من قبله بخمسة أعوام يختار فرديرك جيمسون عنوان المنعطف الثقافي لمجموعة مقالات عن ما بعد الحداثة، التي يعتبرها المنطق الثقافي للمرحلة الأخيرة للرأسمالية»[1].

و يرى أنّ عمل النقد الثقافي يقوم «على مهاد متسع من منجزات، و تطورات الاجتماعية، و الإنسانيات و العولمة، و ما بعد الحداثة، و لا نبالغ كثيرًا إذا ما زعمنا أنّه المرحلة الراهنة الأخيرة للاشتغال بالفلسفة»[2].

فصلاح قنصوة في هذه المدونة «يدرس الجمل، و الأمثال الشعبية السائدة و المتداولة بين الناس، و ذلك في ضوء المقاربة الثقافية القائمة على مجموعة من التصورات الفلسفية ذات الطابع الاجتماعي، لكي يقيم الدليل على انعدام الهوة بين الإنسان العامي، و الإنسان المثقف، مختلفًا في ذلك مع أبي حامد الغزالي، و ابن سينا، و أبي حبان التوحيدي، و من ثَم يتضمن الكتاب قواعد و تمارين تطبيقية ووضعيات للإنجاز»[3].

ومن جانب آخر فإنّه «يحصر النقد الثقافي في نقد الأساطير، و الأوهام على غرار تفكيكية دريدا، و نقد الأصولية الدينية تقويضًا و تفكيكيًا، و الوقوف ضد فكرة صراع الحضارات التي يطرحها صمويل هنغتون، و تعرية الداروينية الجديدة، و نقد كل الأفكار، و القضايا المستجدة في الساحة الفكرية العالمية بصفة عامة، و الساحة العربية بصفة خاصة»[4].

---

(1) جميل الحمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة و السندان.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه.

(4) المرجع نفسه .

بالإضافة إلى ذلك «ينتقد بعض النصوص في ضوء المقاربة الثقافية كدراسة ألف ليلة و ليلة، الزاخرة بالأنساق الجمالية، و الثقافية، و الفلسفية، و الحجاجية، كما يرصد المؤلف ثنائية الهوية و الغير من خلال الدفاع عن الذات، و لكن الكاتب يمارس في الوقت نفسه النقد الذاتي لتقويم بنية الثقافة العربية تفكيكًا و تشريحًا و رصدًا»[1].

و في إطار علاقة النقد الثقافي الوطيدة بمناهج ما بعد الحداثة خاصةً التفكيكية، يُصرح **صلاح قنصوة** في ندوة أتيليه القاهرة التي أقيمت لمناقشة الأفكار المطروحة في مدونة **"تمارين في النقد الثقافي"**: «أنّ النقد الثقافي هو إستراتجية لبحث و تفكيك هذه الأمور المرتبطة بعضها ببعض، و إعادة تجميعها في نسق واضح من جديد، فبدلاً من أن يرى كل إنسان أنّ تصوره أو فكرته هي التصور الحقيقي للواقع، يمكننا جمع هذه التصورات وصولاً إلى تصور واحد يجمع كل الرؤى، ومن هنا فالنقد و ما بعد الحداثة، يقولان بانتهاء الحكايات القديمة، أي الأنساق الواحدية الواضحة»[2].

و في نفس الندوة، دائمًا، وفي خضم الجدل النقدي الذي كان قائمًا بينه وبين الحاضرين في هذه الندوة من دارسين و نقاد، حول النقد الثقافي الذي تبناه في مدونته كالكاتبة **سلوى بكر**، الناقد **سيد الوكيل**، و الناقد **صلاح سردي**، يؤكد **صلاح قنصوة** أنّ «النقد الثقافي ليس مذهبًا فكريًا، لكنّه إستراتجية للتعامل مع هذا الواقع الما بين المتشطي، و من ثم فهو أداة لقراءة الواقع و النصوص و غير ذلك»[3].

(1) جميل الحمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة و السندان.

(2) صلاح قنصوة: النقد الثقافي استراتجية و ليس مذهبًا فكريًا www.arabicstory.net.

(3) المرجع نفسه.

III- النقد الثقافي كبديل للنقد الأدبي:

النقد الثقافي وبظهوره في الساحة النقدية العربية، مع **عبد الله الغذامي** في مدونته "**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**" الصادرة سنة **2000**، أثار ذلك الجدل بين النقاد حول مشروعيته كبديل للنقد الأدبي عندما أعلن **الغذامي** موت النقد الأدبي، مقترحًا النقد الثقافي بديلاً عنه.

هذا المشروع تبناه الكثير من النقاد، و وجد له صدى عندهم، كما تمّ الحديث عنه سابقًا، و أوجد له تحفظات و معارضين لشرعية مشروعه، فيما سيأتي سنتناول أنموذجين لناقدين لهما تحفظاتهما على مشروعيته خاصةً بعدما أعلن **الغذامي** موت النقد الأدبي، الأول هو **عبد النبي اصطيف**، و الثاني **عبد العزيز حمودة** في مدونتيهما" **نقد ثقافي أم نقد أدبي**"، و هي مدونة مقسّمة إلى جزأين، الجزء الأول يضم أراء، الباثّة لمشروعه الثقافي، و الجزء الثاني يمثلها أراء عبد النبي اصطيف المدافعة عن النقد الأدبي، و "**الخروج من التيه**".

III- نقد ثقافي أم نقد أدبي لعبد الله الغذامي و عبد النبي اصطيف :

إذا كان الغذامي قد افتتح جزأه الأول من هذه المدونة و المعنون با "**إعلان موت النقد الأدبي، النقد الثقافي بديلاً منهجيًا عنه** "بجملة من الأسئلة التي تدور في خَلد النقاد لما طرح مشروعه الثقافي، معلنًا موت النقد الأدبي، في قوله:

«لماذا النقد الثقافي...؟

و هل هو بديل فعلي للنقد الأدبي...؟

أوليست السياسة أو السيسنة _لا الشعرية هي النسق الطاغي...؟

هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل ...؟

أ ولا يكون النقد الثقافي مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة...؟

و هل الأنساق الثقافية العربية لا تتكشف إلا عبر مقولات النقد الثقافي...؟»[1]

فإنّ **عبد النبي اصطيف**، بدوره يفتتح جزأه و المعنون با "**بل نقد أدبي**" بالسؤال الآتي: «هل استنفذ النقد الأدبي مسوغات وجوده، و أخفق في تأدية وظائفه و مهماته؟»[2]. هو

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 65.

سؤال موَّجه بالدرجة الأولى إلى أولئك النقاد الذين رأو أنّ النقد الأدبي قد أضحى قاصرًا، و على رأسهم **الغذامي** فقد راحو «يضيقون ذرعًا بممارساته في المجتمعات العربية الحديثة، هو نعم، و حجتهم في ذلك تستند إلى وعي واضح بالتغيرات التي شهدتها عملية الإنتاج الأدبي، و الثقافي في المجتمعات العربية الحديثة و المعاصرة، و التي تتطلب صنف آخر من النقد غير النقد الأدبيliterary criticism و هذا الصنف هو النقد الثقافي cultural criticism»[1].

يتساءل بعد ذلك عن الأدب هذا الفن الجميل، بكل الانفتاحات التي انفتح بها على باقي الفنون، و العلوم من رقص، موسيقى، غناء، و مسرح، و حتى صلته بعلوم الاتصال المعاصرة و الحاسوب، و كذا انفتاحه على العلوم الإنتاجية و الاجتماعية، و بروز أشكال فنية جديدة في الساحة النقدية و الأدبية، أشكال أدبية أنتجتها فئات مهمشة كالأدب الشعبي، و أدب السود، فهل أضحى النقد الأدبي، بعد كل هذه الانفتاحات، قادر على احتواء و دراسة النصوص الأدبية بكل دلالاتها، أشكالها، و تقنياتها؟ منوهًا إلى أنّ النقاد الذين اعتبروا النقد الثقافي بديلاً للنقد الأدبي رأو أنّ «على المجتمعات العربية الحديثة أن تدع النقد الأدبي، لأنّه استنفذ مسوغات وجوده، و غدا مجرد نشاط فكري غير مُجد و لا فعال في الإنتاج العربي الحديث، و أن تتبنى نقدًا آخر هو النقد الثقافي الذي يستطيع، كما يؤكد هؤلاء البعض، أن يستجيب للظروف، و الشروط، و المحددات الجديدة التي باتت تحكم هذا الإنتاج الجديد»[2].

و في مقابل أولئك النقاد الذين تبنوا النقد الثقافي، لأنّ النقد الأدبي أضحى قاصرًا غير قادر على استعاب النص الأدبي بكل انفتاحاته يشير **عبد النبي اصطيف** إلى نفر آخر من النقاد «لم يستنفذ أغراض وجوده، و أنّ مختلف وجوه القصور المنسوبة إليه إنّما تعود إلى محدودية تصورنا لطبيعة النقد الأدبي، و وظيفته، وحدوده، و أنّ تصورًا متماسكًا، و منسجمًا داخليًا يؤسس على أرضية صلبة، من المعرفة التاريخية و الآنية بالتقاليد الأدبية و النقدية العربية

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 65.
(2) المرجع نفسه، ص 67.

و تلك الخاصة بالأمم الأخرى [...]، يفيد من التطورات الهائلة التي حققتها الدراسات النقدية في عالمنا المعاصر [...]، يجعل النقد الأدبي قادرًا على تأدية وظيفته الحيوية في مراقبة عملية الإنتاج الأدبي الجديد في المجتمعات العربية الحديثة و المعاصرة [...]، بل إنّه يسهم على نحو غير مباشر في إلهام النقد الثقافي ليتدبر بدوره ضروب الإنتاج الثقافي الأخرى التي هي من شأنه»[1].

يُنوه **عبد النبي اصطيف** إلى أنّ النقد الثقافي في بيئته الغربية الأصلية، باعتباره المرجعية الأصلية للنقد الثقافي المطروح في الساحة النقدية العربية، لم يُعلن إلغاءه للنقد الأدبي فا «النقد الثقافي_ على أهمية ما حققه من إنجازات_ لم يلغ دور النقد الأدبي في المجتمعات الغربية، و غير الغربية التي ازدهر فيها، بل إنّ النقد الأدبي قد شهد في هذه المجتمعات ازدهارًا مماثلاً و هو لا يزال يقوم بالكثير من الوظائف التي يود دعاة النقد الثقافي في الوطن العربي أن يسندوها إلى النقد الثقافي»[2].

يختتم مقدمة جزأه هذا بفكرة قوامها، أنّه لا ينفي ما أتى به النقد الثقافي و لكن لا ليحل بديل للنقد الأدبي، إذ يعدّ «كل من النقد الأدبي، و النقد الثقافي شأن يغنيه، و لا يغني أي منهما عن الآخر»[3].

و حتى يُدلل **عبد النبي اصطيف** عن مكانة النقد الأدبي، و يثبت عدم قصوره عن استعاب الأدبية بكل انفتاحاتها على باقي العلوم و الفنون، و ينفي عنه الفكرة التي أتى بها **الغذامي** القائلة بموت النقد الأدبي و إحلال النقد الثقافي كبديل عنه. يُفرد المباحث التالية من مدونته "**بل نقد أدبي**" لإبراز و إثبات مسوغات وجود النقد الأدبي و صلاحيته، من خلال وسائله النظرية و التطبيقية وقد تناولها كالآتي:

---

(1) ا عيد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، ص 68.

(2) المرجع نفسه ، ص 69.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

III- 1-1- في طبيعة الإنشاء النقدي :

تحت هذا العنوان يتطرق **عبد النبي اصطيف**، إلى طبيعة النقد الأدبي في حد ذاته من تعاريف و مفاهيم خاصة به منها:

III- 1-1-1- ما النقد الأدبي ؟:

الفكرة الأساسية التي ينطلق منها في تقديمه لمفاهيم النقد الأدبي، ترتكز على كونه إنشاء عن إنشاء آخر، فإذا كانت كل أنواع النقد الأخرى تستعمل غير اللغة في نقدها كنقد النحت مثلاً، و العمارة فإنّ النقد الأدبي «يستعمل أداة موضوعة نفسها، و هي اللغة الطبيعية الإنسانية ينشئ من خلالها نصًا نقديًا يتناول فيه جوانب مختلفة من هذا الموضوع، يشرح ما غمض منه حينًا، و يفسر ما يتطلب التفسير حينًا ثانيًا، و يحلل ما ينطوي عليه من مركبات حينًا ثالثًا، و يركب ما يتطلب من عناصره، و مكونات الربط، و التوسع حينًا رابعًا، و يوازن عند الحاجة بينه وبين غيره من النصوص الأدبية ضمن الأدب القومي حينًا خامسًا، و يقارن بينه و بين غيره من نصوص الآداب الأخرى إذا ما استدعى حضور أحدهما في الآخر، هذه المقارنة حينًا سادسًا، و يصدر حكمه على هذا النص إن لم يرغب في أن يترك هذا لحكم للزمن»[1]. فهو من خلال هذا التعريف، يختصر كل المراحل و الأسس التي يقوم عليها النقد الأدبي في تناوله و دراسته للنص الأدبي .

III- 1-1-2- اللغة في الأدب:

يشير **عبد النبي اصطيف** إلى خضوع كل من الأدب و النقد الأدبي إلى نفس النظام اللغوي، بينما يكمن الخلاف بينهما في طبيعة وظائف اللغة لكل من الأدب والنقد و التي يوضحها فيما يلي:

III- 1-1-2-أ- اللغة في الأدب:

يلخص في وظائف اللغة في:

_**الوظيفة المعرفية** و «تتمثل بتيسير جملة من المعارف النفسية المتصلة بالشخصية التي تعمر عالم الأدب»[2].

---

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 70.

(2) المرجع نفسه، ص 77.

_**الوظيفة التوجيهية** و «تتمثل بالإيحاء للقارئ بالإقتداء بنماذج معينة من الشخصيات و السلوك، و العلاقات الإنسانية، و الإجتماعية التي تنطوي عليها الأعمال الأدبية»[1].

_**الوظيفة الجمالية** و هي الوظيفة الأهم، من وجهة نظره، بل هي الوظيفة الهوية للأدب، و هي« الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى و المتحكمة بها، و الناظمة لها في هرمية تتسنم بوصفها الوظيفة المحددة لهوية الأدب أو بوصفها سر أدبية الأدب _ الذروة فيها دون كبير منازعة من نظيراتها الوظائف الأخرى»[2].

III- 1-1-2-ب- وظائف اللغة في النقد:

عن وظائف اللغة في النقد، يشير **عبد النبي اصطيف** أنّ اللغة بدورها في النقد تؤدي الوظيفة الجمالية «لكن هذه الوظيفة لا تكون في دور المهيمن أو السائد، و الناظم، و المتحكم و المخول للوظائف الأخرى، ذلك أنّ النقد الأدبي جملة من العمليات الذهنية الواعية القصدية التي تحكمها إجراءاتها الصارمة، و معاييرها المحددة، و نواظمها المتعارف عليها، و التي تشكل في مجموعها نوعًا من التفكير المنظّم الهادف في النص الأدبي، و قضاياه و مشكلاته»[3].

بعدها يقسم حضور الأدب في النقد إلى:

_ **الحضور الصريح** : هذا الحضور «يكون غالبًا في النقد التطبيقي، فعندما يواجه ناقد ما، نصًا أدبيًا (قصة قصيرة أو قصة غنائية أو ملحمة، أو رواية أو مسرحية) يشرحه و يحلله، و يفسره ويوازن بينه و بين غيره من النصوص، و يصدر حكمًا بشأنه»[4].

_ **الحضور الضمني**: هذا الحضور «يكون عادةً في النقد النظري، أو فيما يسمى بأبحاث نظرية الأدب، و ذلك عندما يتحدث الناقد عن أمور تتصل بطبيعة الأدب، أو وظيفته، أو حدوده أو أعرافه أو قواعده»[5].

---

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص77.

(2) المرجع نفسه، ص 79.

(3) المرجع نفسه، ص 81، 82.

(4) المرجع نفسه، ص 88.

(5) المرجع نفسه، ص 89.

III- 1-1-3- وظيفة النقد الأدبي :

كمدخل لدراسة وظيفة الأدب يقترح **عبد النبي اصطيف** مدخلين «المدخل التاريخي التطوري diachronic الذي يتتبع بالدرس النقاد عبر العصور [...]، و هناك المدخل الآني synchronic الذي يسعى إلى النظر في هذه الوظيفة من الموقع المعرفي الذي يسيره العصر»[1]. و حتى تتوضح وظيفة النقد على المرء التمييز «بين الوظائف المتصلة بالعملية الأدبية ذاتها و تلك التي تتجاوزها، أي بين الوظائف الأدبية، و الوظائف فوق الأدبيةextra_literary »[2].

III- 1-1-3-أ- الوظائف الأدبية:

و هي وظائف موزعة على كل من الكاتب، النص، و القارئ

_اتجاه الكاتب: من بين الوظائف التي يؤديها النقد الأدبي للكاتب «مساعدة الأديب عند اختيار السبل التي تلائم استعداداته، و إمكاناته، وقدراته و مؤهلاته، و لا أظن أنّ ثمة حاجة للاشارة إلى إخفاق العديد من الكتاب مردّه أنّهم لم يكتشفوا نقاط قوتهم، و يفيدوا منها في اختيار الجنس الأدبي الذي يمكن أن يتقدموا فيه»[3].

_اتجاه القارئ: ومن بين الوظائف التي يؤديها النقد الأدبي للقارئ «تثقيف القارئ أو على الأقل إحاطته علمًا بكل ما يجد من الأدب، و الفنون الأخرى، و ما يستتبع ذلك من تطور سبل مقاربته و درسه، و إلى جانب ذلك ثمة وظيفة تصحيح الأذواق التي تألف السائد و الشائع و تنفر من الجديد، و الرائد، و الطبيعي»[4].

_اتجاه النص : و من بين الوظائف التي يؤديها النقد الأدبي اتجاه النص «تثبيت هويته[...] و من المعروف أنّ هوية النص متصلة أوثق الاتصال بهوية صاحبه، و من المهم للناقد قبل مباشرته لنصه أن يتحقق، ليس فقط من هوية هذا النص، بل أنّ يثبت كذلك من نسبته لصاحبه»[5].

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 95.
(2) المرجع نفسه، ص 96.
(3) المرجع نفسه، ص 97.
(4) المرجع نفسه، ص 102.
(5) المرجع نفسه، 103، 104.

III- 1-1-3-ب- الوظائف فوق الأدبية :

و يقصد بها تلك الوظائف التي تتجاوز «الكاتب و القارئ اللذين يجمع بينهما الأدب، إلى المجتمع بأسره و الحياة بشمولها، و ربما كان من أبرز الوظائف التي يتطلع النقد إلى ممارستها اتجاه المجتمع، تأكيد القيم السامية في أي عمل إنساني»[1].

بعدها ينتقل **عبد النبي اصطيف** و في إطار، إثبات مسوغات النقد الأدبي الانتقال إلى عنصر آخر و هو:

III- 1-1-4- النقد الأدبي و العالم: و الذي تناول الآتي :

III- 1-1-4-1- الجانب الاجتماعي:

يشير إلى تلك الصلة الوطيدة بين النقد الأدبي و عالمه الاجتماعي، و حددها بستة جوانب:

أولها :من جانب أنّ «اللغة مؤسسة اجتماعية توجد حيث يكون المجتمع»[2].

ثانيها: من جانب الموضوع باعتبار أنّ «الإنشاء النقدي مرتبطًا بموضوعه ارتباطًا عضويًا، و لما كان موضوعه، الذي هو الأدب، إنشاءًا اجتماعيًا، فإنّ النقد إنشاء اجتماعي بالضرورة»[3].

ثالثها: من جانب الوظيفة أي « أنّ للنقد وظيفة اجتماعية أو فائدة اجتماعية، و مهما كانت انعكاسات هذه الفائدة على صاحبه، فإنّها لا يمكن أن تكون فردية بحال من الأحوال»[4].

رابعها: من جانب الأعراف فا «الأعراف الجمالية التي يستند إليها النقد في ممارساته هي أعراف اجتماعية»[5].

خامسها: من جانب أنّه مُوجه إلى الآخر فهو «إنشاء مُوجه إلى الآخر فليس ثمة من يزعم أنّه يكتب نقدًا لنفسه»[6].

---

(1) عبد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، ص107.

(2) المرجع نفسه109.

(3) المرجع نفسه ، ص 111.

(4) المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

(5) المرجع نفسه ، ص 112.

(6) المرجع نفسه ، ص 113.

سادسًا: من جانب «أنّ النقد يُمارس ضمن مؤسسات اجتماعية مختلفة لكل منها بنيتها الخاصة، و حدودها، و علاقاتها، و أنظمتها، و لوائحها، و إمكاناتها، و أعرافها، و قيمها، و وظائفها، و تطلعاتها، و أهدافها»[1].

بعدها يذكر **عبد النبي اصطيف** ممارسات النقد الأدبي في المؤسسات الرسمي:

_المدرسة التي يُمارس فيها النقد التطبيقي و النظري.

_ الجماعات التي يُمارس فيها كذلك النقد التطبيقي، و النظري.

_ المؤسسات الثقافية و الإعلامية كالمحاضرات، و الندوات، و المؤتمرات.

_ المؤتمرات.

_ الصحافة، و المجلات الأسبوعية و الشهرية.

III- 1-1-4-2- الجانب الإنساني:

يذكر أنّ النقد الأدبي إنشائي إنساني من وجوه عدة :

1 . أداته إنسانية فا« النقد الأدبي باتخاذه اللغة الطبيعية، أو اللغة الإنسانية أداة له، إنشائي إنساني لأنّ أداته إنسانية»[2].

2. أنّ منتجه إنسان فالنقد الأدبي« إنشاء إنساني لأنّ من ينتجه إنسان، كائن بشري تلتقي فيه شبكات علاقات، و مؤثرات غير محدودة»[3].

3. أنّ مستقبِله إنسان فالنقد الأدبي« إنشاء إنساني لأنّ مستقبِله إنسان أيضًا، و هو مثله في ذلك مثل منتجه»[4].

4. أنّه محكوم بالأدب، و الأدب محوره الإنسان، ذلك أنّ« النقد الأدبي محكوم بالإنشائي الأدبي، الذي يحدد طبيعته، و وظيفته، و حدوده، و الإنشاء الأدبي يدور حول محور أساسي هو الإنسان و النقد يدور حوله كذلك»[5].

---

(1) عبد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، ص 114.

(2) المرجع نفسه ، ص 120.

(3) المرجع نفسه ، ص 121.

(4) المرجع نفسه ، ص 123.

(5) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

III- 1-1-4-3- النقد و السياق:

فكما أنّ للنص الأدبي علاقة، بعناصر العملية الأدبية« بالنص الأدبي الماثل فيه صراحةً [...]، باللغة الطبيعية التي يستعملها [...]، بقارئ النقد الأدبي [...]، بالمؤسسات الإجتماعية المختلفة [...]، بجملة الظروف و الشروط المختلفة»[1].

فإنّ للنص الأدبي علاقة بخارجيات النص، أي بالسياق الذي ورد فيه، و يحدد **عبد النبي اصطيف** «ثلاث معان مفيدة للسياق هي :

_ سياق النطق context of utterance، أو السياق الفعلي لإنتاج النص .

- سياق الثقافة context of culture.

_ سياق الإشارة context of reference»[2]

III- 1-1-4-3-أ- سياق النطق :

و يقصد به« الإنتاج الفعلي للنص النقدي، السياق الآني، أو الظرف الذي يُؤدي فيه هذا النص»[3]. و هذا السياق يشمل :

_« الزمان و المكان اللذين يُؤدى فيهما الإنشاء النقدي»[4].

_« أوضاع المشاركين أحدهما اتجاه الآخر»[5].

_ « ناقدًا أو قارئًا يكتب أحدهما في مكان و زمان معينين، و يقرأ الآخر ما كتبه الأول في زمان و مكان آخرين لنفسه أو للآخرين»[6].

---

(1) عبد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، ص130،131.

(2) المرجع نفسه ، ص 134، 135

(3) المرجع نفسه ، 135.

(4) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(5) المرجع نفسه ، ص 136.

(6) المرجع نفسه ، ص 137.

III- 1-1-4-3-ب- سياق الثقافة :

فسياق النطق السابق الذكر يُكمله سياق الثقافة، الذي هو: «شبكة الأعراف الاجتماعية و الاقتصادية كلها، و جميع المؤسسات، و الأطر، و الصلات المعتادة، و التي تُشكل الثقافة عامة، و بخاصة ما تخلفه من أثر في سياقات نطق محددة، و ما تؤثره في بنية الإنشاء الحادث ضمنها»[1].

III- 1-1-4-3-ت- سياق الإشارة:

أمّا عن هذا السياق فا «لمقصود به سياق موضوع النص، أو مادته، أو ميدانه، ذلك أنّ دلالات مفرداته غالبًا ما تكون محكومة بموضوعه، فكلمة قاعدة في نص يتصل بالشؤون العسكرية تشير إلى شيء مختلف تمامًا عما تشير إليه في نص يتصل بالنحو، أو نص يتحدث عن تطور مجتمع معين كتبه مؤلف ماركسي النزعة، أو يتحدث عن آلة أو عن جهاز كهربائي»[2].

يقف **عبد النبي اصطيف** في ختام مباحثه تلك، التي أراد من خلالها أن يثبت مسوغات وجود النقد الأدبي، ففي حديثه، عن النقد و السياق أراد أن يثبت أنّ النقد الأدبي لطالما اهتم بالسياق و تحديدًا سياق الثقافة الذي يتشابه مع مسار النقد الثقافي، و كأنّه أراد أن يثبت تبعية النقد الثقافي للنقد الأدبي، لا استقلاليته و إحلاله بديلاً عن النقد الأدبي بقوله «إنّ الإنشاء النقدي بوصفه إنشاءً اجتماعيا، من جهة، و بوصفه إنشاءً مغمسًا إلى درجة الإشباع في الثقافة المنتجة له من جهة ثانية، و بوصفه إنشاءً يتحدد بموضوعه أو ميدانه. مثلما يتحدد بتوجهات منتجه المنهجية، و المعرفية، و الفكرية. إنشاء ذو نسيج كثيف، و غني، تشير خيوطه إلى تنوع مكوناته مثلما تشير إلى طبيعته المركبة تركيبًا معقدًا و دقيقً، و بالتالي فإنّه إنشاء يتطلب كفاءة و تأملاً رفيعين سواء كان ذلك عند إنتاجه من قبل ناقد الأدب، أم كان عند دراسته من جانب ناقد النقد الأدبي»[3].

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص139.
(2) المرجع نفسه، 143.
(3) المرجع نفسه، 147.

بعد عرض **عبد النبي اصطيف** للمباحث السابقة، و التي حاول من خلالها الدفاع عن النقد الأدبي، و إثبات مسوغات وجوده، بل و استمرارايته التي لا تترك مجال للنقد الثقافي كي يحل بديلاً عنه، يأتي تعقيب و ردّ **الغذامي** على ما قاله الأول، و الذي نتناوله في الآتي:

III- 2- تعقيب عبد الله الغذامي :

يفتتح **الغذامي** تعقيبه من منطلق أنّ دفاع **عبد النبي اصطيف** عن النقد الأدبي جاء باعتباره «ممارسة أكاديمية، أو بوصفه درسًا في التدريب و التذوق»[1]. إلا أنّ الأمر، حسب **الغذامي**، أوسع من ذلك نظرًا للتغيرات، و التحولات الطارئة على المجتمع فا «الثورة الاتصالية الحديثة قد أعطت الإنسان وسيلة للتمدد، لم تتوافر من قبل، و هذا ما زاد من قدرته على الروية، وقدرته على الوصول، و من ثَم فإن أدوات و آليات التفسير و التأويل القديمة صارت الآن قاصرة، مثلما أنّ آليات التذوق قد تغيرت تبعًا لذلك، و التغير الضخم في الوسائل هو المسؤول عن كل التغيرات النوعية في الفهم، و في التفسير. و إذا لم تنتبه لهذا التغير فسنظل نمارس تفسيرًا قديمًا لظواهر جديدة، و لن يستقيم الأمر لعدم تجانس الآلتين بعضهما مع بعض»[2].

فالنقد الأدبي أضحى قاصرًا في نظر **الغذامي**؛ لأنّه كان آلة من التفسير، و الشرح عندما كان موضوعه محددًا واحدًا، فموضوع الأدب قد تغير، و منه فإنّ قراءة الأدب و النقد التي عهدناها، قد أضحت من باب الوقوف على الأطلال، فلابد من التغيير، فحتى قراءة **المتنبي و أدونيس** مثلاً، القراءة التقليدية، قد زالت« وهذه ليست دعوة لإلغاء المتنبي و أبي تمام، و لا تَنكرًا لديوان العرب، و لكنّها دعوة لتغيير أساليب القراءة من قراءة الجمالي و الممتع بوصف النص أدبًا جميلاً مشحونًا بالمتعة و النشوة، إلى كونه خطابًا ثقافيًا، و علامة ثقافية، و فرق بين العلامة الثقافية و العلامة الأدبية»[3].

و يوضح **الغذامي** الفارق الجوهري بين مرامي النقد الأدبي، و مرامي النقد الثقافي باعتبار أنّنا «في الأدب نقرأ الجمالي، و في النقد الأدبي نبحث عن الجمالي أو ما يعيب هذا الجمالي، أي أنّنا في إطار النص، أمّا في الثقافة و النقد الثقافي، فإنّنا نقرأ النسق و نكشف عن تكوينات

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 151.
(2) المرجع نفسه، ص 152.
(3) المرجع نفسه، ص 154.

الخطاب بوصفه صناعة للأنساق و ليس إنشاء للنصوص»[1]

و توضيحًا أكثر للفرق بين النقدين، يقف **الغذامي** عند نفس المثال الذي ذكره **عبد النبي اصطيف** في مضمار حديثه عن الوظائف الأدبية، و هو المسجد الأموي. هذا المثال الذي ركّز على إبراز الوظيفة الجمالية« حيث تبلغ جمالية الجامع قمة المتعة بمجموع وظائفه الجمالي منها و المادي، و هذه نتيجة حتمية لمقولة النقد الأدبي حيث يكون الجميل هو الغاية و هو المكوّن الجذري للنص، أي نص، و الجامع الأموي نص يحمل كل مقومات النص الدلالية و الجمالية»[2] هذه النتيجة هي النتيجة الحتمية في عرف النقد الأدبي، غير أنّ الأمر يختلف في عرف النقد الثقافي، إلا أنّ وجه الإتفاق بين النقدين وفي تناولهما للجامع الأموي تكمن في« أنّ الجامع الأموي نص، و أنّه يحمل سياقًا و دلالة و أنّه قابل للقراءة و التأويل، مثله مثل أي نص لغوي حسب مقاييس التداولية و الجمالية»[3].

ينطلق **الغذامي** في تحليلاته للجامع الأموي، كنص، بحسب وسائل النقد الثقافي الإجرائية، حيث يعتبر المسجد الأموي جملة ثقافية تكشفها علامات منها« دلالة المسمى بنسبة المكان إلى الحقبة الأموية، وهي حقبة ثقافية عربية و إسلامية و تدل على خطاب يحمل ذاكرة، و يمثل حالة تحوّل جذري في تكوين مفهوم الأمة»[4] و باعتبار النقد الثقافي يقوم على سؤال المضمر، فإنّ هذا الجامع الأموي ينضوي على معاني مضمرة، إذ «ليس في الجامع الأموي من الأموية غير اسمه، حتى الوظائف التي سنبحث عنها سواء منها التداولي (النحوي) أو الجمالي (البلاغي) فإنّها لا تكون أموية بقدر ما ستكون بشرية إنسانية (شعبية)»[5]. ليصل من خلال قراءته تلك إلى أنّ «الجامع الأموي، هو نسق مضاد للسلطة و التاريخ، و لذا صار شعبيًا من جهة، و ذا رمزية تاريخية من جهة ثانية.»[6]

1) ا عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 154.
(2) المرجع نفسه، 156.
(3) المرجع نفسه، ص 157.
(4) المرجع نفسه، ص 160.
(5) المرجع نفسه،، ص 161
(6) المرجع نفسه، ص 162.

أمّا النتيجة الأشمل التي يقف عندها، و التي منطلقها أنّ للنقد الثقافي نسقين؛ أحدهما ظاهري والآخر مضمر، فهي «أنّ الجامع الأموي هو قيمة رمزية، من حيث أنّ وظائفه التداولية و الجمالية معًا تشترك في تكوين دلالة كلية، تأتي من فوقها دلالات نسقية تخبئ المضمر الثقافي لأناس أسبغوا المكان معنى من معاني الرفض الصامت، رفض السلطة، ورفض التاريخ، و إن بدا المكان تمجيدًا للسلطة و التاريخ، إلا أنّ هذا هو المعنى الظاهري المنسوخ بالنسق المضمر، و هذا يفسر غياب المكان التاريخي و السلطوي، مثل القصور وبقاء الرمزي الشعبي مثل قبر نبي وولي وركن وشيخ».[1]

يختتم **الغذامي** تعقيبه على ما قاله **عبد النبي اصطيف**، انطلاقًا من تحليله للجامع الأموي وفق وسائل النقد الثقافي الإجرائية، بقوله: «لن يكون في مقدور النقد الأدبي أن يكشف عن هذه الدلالة النسقية لأنّه ليس معنيًا بها، و لا تؤهله أدواته التقليدية لهذا الدور، و لذا قلت بموت النقد الأدبي و إحلال النقد الثقافي محله، و لاشك عندي أنّ المرحلة تتطلب ذلك، كما أنّ تشبع النقد الأدبي قد أوصله إلى مرحلة من سن اليأس، تجعل النقد يكرر ما قد قاله من قبل»[2].

بعد هذا العرض الذي تضمن موقف **عبد النبي اصطيف** المدافع عن النقد الأدبي، و المدلِل على مسوغات وجوده، و بقائه بل و استمراريته في تناوله للنص الأدبي؛ و الموقف الثاني **لعبد الله الغذامي** الذي أعلن النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي؛ لأنّ هذا الأخير أضحى قاصرًا عن استعاب مختلف التغيرات الطارئة على النص الأدبي. نطرح السؤال التالي هل من الضروري بما يتوفر عليه كلا من النقد الأدبي و النقد الثقافي من إمكانات ووسائل إجرائية، تحليلية تخدم النص الأدبي بالدرجة الأولى، أن نزيح نقد ليحل محله آخر؟ لماذا لا يتواجد النقدين معًا ليكملا بعضهما، ما دامت الغاية واحدة، وهي دراسة النص الأدبي بكل مراميه الجمالية منها أو الثقافية ؟

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 162، 163.
(2) المرجع نفسه، ص166.

III– 3– *الخروج من التيه لعبد العزيز حمودة*:

هذه المدونة هي الثالثة في سلسلة **عبد العزيز حمودة** النقدية، بعد مدونتيه **المرايا المقعرة و المرايا المحدبة**. و الحقيقة أنّ مدونة **الخروج من التيه**، و على عكس مدونة **عبد النبي اصطيف و الغذامي "نقد ثقافي أم نقد أدبي"**، التي كانت مخصصة تحديدًا للنقد الثقافي و النقد الأدبي و الجدل الذي أُثير حولهما. تبحث في مسيرة النقد منذ النقد الشكلاني ،فالبنيوية، فمابعد الحداثة (نظرية التلقي و التفكيك)، وصولاً إلى مايسميها **عبد العزيز حمودة** ما بعد بعد الحداثة، و الغاية منها هي إبراز التيه النقدي الذي يعيشه النقد العربي، تحديدًا، لأنّه يكتفي باستهلاك الأنموذج النقدي الغربي لدرجة ألغى معه النقد العربي خصوصيته، و منه هو يسعى و يدعو إلى خروج النقد العربي من تيهه، بتبنيه لمنهجه النقدي الخاص المراعي بالدرجة الأولى لخصوصيته العربية.

و في مسيرته تلك في مدونته **الخروج من التيه** يتوقف **عبد العزيز حمودة** عند النقد الثقافي في نسخته الغربية، و الذي نستشف من خلال طرحه موقفه النقدي منه و الذي سنعرض له في الآتي:

III– 3–1– ما بعد بعد الحداثة : العودة إلى النص ، لكن أيُ نص؟:

تحت هذا العنوان يتوقف **عبد العزيز حمودة** عند مناهج نقدية، يصنفها ضمن ما بعد بعد الحداثة، أي ما بعد التفكيك و التلقي باعتبار هذين الأخيرين، من وجه نظره، هما ممثلا ما بعد الحداثة، مناهج نقدية رأى أنّها تسير في خط متواصل مع النقد الثقافي، بل هو امتداد لها، تلك المناهج هي المادية الثقافية، التاريخية الجديدة، الماركسية الجديدة، النقد النسوي، النقد الما بعد الكولونيالي، مع تركيزه على أول ثلاث مناهج فهذه «الاتجاهات الثلاثة بكل اتفاقها، و اختلافها فيما بينها، يمكن اعتبارها جزئيات المظلة الأوسع للنقد الثقافي، و لن يكون تعسفًا وضع الاتجاهات الأربعة تحت مظلة شاملة هي مظلة النقد الثقافي، التي تتسع لكل الاختلافات، و تؤكد أوجه اللقاء بين الجميع».[1]

و لعل السبب الرئيس الذي جعل **عبد العزيز حمودة** ينظر إلى تلك الاتجاهات نظرة متصلة التي تلغي الحدود الفاصلة بينهم، هو نظرتهم إلى النص و تحديدًا إلى سلطة النص التي«تشترك

(1) عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ، ص 223.

في تأكيد أهمية السياقات المنتجة للنص و المحددة له، سواء كانت سياقات ثقافية صرفة أو سياقات سياسية أو اجتماعية أو تاريخية».[1]

فعبد العزيز حمودة يرى أنّ «التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي، يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية، و داخل سياق القارئ من ناحية أخرى».[2] و بمعنى أكثر توضيحًا«إنّ النص الأدبي الذي ينتمي إلى الماضي، يجب أن يُفسر داخل السياق الثقافي السياسي لمؤلفه، أو داخل السياق الثقافي السياسي الذي يعيد القارئ الحديث تخيله و بناءه، أو داخل السياق نفسه للقارئ الحديث».[3]

أمّا عن الغاية التي يسعى إلى تحقيقها النقد الثقافي من النصوص الأدبية، حسب **عبد العزيز حمودة**، فهي «إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها هي. في ذلك الصراع الطبقي تحدِد القوة، و السلطة power طبيعة العلاقات الاجتماعية و من ثَم طبيعة المنتج الثقافي».[4]

بعدها يصل و يُلخص جملة من النتائج عن تعامل النقد الثقافي مع النصوص الإبداعية منها:

« ــرفض استقلالية النص و اكتماله خارج سياقه التاريخي و الاجتماع، مما يعنيه ذلك من عدم قدرة النص على احتواء معنى و توصيله خارج ذلك السياق .

ــ إنّ النص ليس أكثر من موقع للصراع الطبقي المستمر، و إنّ تحليل النص أو تفسيره ينطلق من إدراكنا لهذه الحقيقة، و هذا يعني في الواقع إنّ الأمر لم يعد قاصرًا على التعامل مع النص داخل سياقه السياسي، و داخل السياقات السياسية التي يوضع داخلها، بل إنّه يعني أنّ القراءة السياسية تُفرض على النص فرضًا من جانب الناقد الذي لا يستطيع أن ينفصل، بدعوى موضوعية زائفة، عن سياقه السياسي، و هذا هو أساس الالتزام السياسي في نقد النص».[5]

---

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 223.

(2) المرجع نفسه، ص 259.

(3) المرجع نفسه، ص 260.

(4) المرجع نفسه، ص 262.

(5) المرجع نفسه، ص 264.

و ما يلفت الإنتباه في حديث **عبد العزيز حمودة** عن النقد الثقافي؛ أنّه يستعمل مصطلح النقد السياسي، كتسمية مرادفة بل و ملازمة له، و مثال ذلك في حديثه عن مسرحيات **شكسبير** عندما يقول: «القيم السياسية و الثقافية التي يؤكدها أو يرفضها النقد السياسي، لم يكن لها وجود داخل السياق الثقافي، و السياسي التي أنتج مسرحيات شكسبير، لكن هذا ما يفعله النقد السياسي أو بالأحرى النقد الثقافي وقد تحوّل سياسيًا مع النص».[1] بل إنّه كذا مرة في مدونته وعندما يذكر مصطلح النقد الثقافي يكتبه هكذا: (**النقد السياسي(الثقافي)**).

و لتأكيد هذا التلازم بين النقدين السياسي و الثقافي، يذكر في مضمار حديثه عن مسرحية **ماكبث لشكسبير**، أنّ «النقد السياسي لتلك التراجيديا لابد أن يبدأ من استكشاف وظيفة بل استخدام use النص داخل الممارسة الثقافية للعصر الإليزابيثي من منظور سياسي ماركسي بالطبع، لن يجد الناقد الثقافي صعوبة في تأكيد أنّ النص يُركز على تجسيد قيم، أو معاني الطبقة الحاكمة أو ترسيخها».[2]

يصل **عبد العزيز حمودة** إلى«تحوّل النص من منظور النقد الثقافي إلى شيء آخر، إلى وثيقة تاريخية تعكس القيم الأيديولوجية، و السياسية السائدة من ناحية، و تتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم و إعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف من ناحية ثانية، وفي اليوم الذي حمل فيه النص كل تلك السلطات ضُربت سلطته كنص إبداعي».[3]

فنقطة ضعف النقد الثقافي وكذا الماركسية الجديدة، المادية الثقافية، و التاريخية الجديدة حسب طرح **عبد العزيز حمودة**، تكمن في «انتماءاتها و تبنيها للموقف الماركسي كنقطة إحالة مرجعية تتم في ضوئها الممارسات النقدية في تحليل النص الإبداعي و تفسيره».[4]

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 264.
(2) المرجع نفسه، ص 264، 265.
(3) المرجع نفسه، ص 270.
(4) المرجع نفسه، ص272.

و يتكرس موقف **عبد العزيز حمودة** المتحفظ من النقد الثقافي، أنّه شأنه شأن كل الاتجاهات النقدية الغربية يمثل النقد الغربي، خصوصية الناقد الغربي بسياسته، حضارته، ثقافته، فالمسألة متعلقة، بالدرجة الأولى، بتبعيتنا العمياء لاتجاهات النقد الغربي، مجرد استهلاك دون مراعاة لحضارتنا، ثقافتنا، أو حتى سياستنا، فهو يتساءل «ماذا سيكون عليه موقف النقد العربي الذي بدأ أخيرًا فقط في اكتشاف النقد الثقافي و تبنيه، تمامًا كما تبنينا كل الاتجاهات النقدية الغربية من قبل؟ لم تعد الأزمة إذن مقصورة على تبعيتنا للفكر الغربي، و نقل مذاهبه النقدية متأخرين، و في أحيان كثيرة بعد أن يكون نجم تلك المذاهب قد بدأ يأفل داخل السياق الثقافي الذي أفرزها، كما هو الحال و نحن نحتفي بالنقد الثقافي، في الوقت الذي دخل فيه ذلك الاتجاه مرحلة الاحتضار الأخيرة، هل نستمر في اجترار مفاهيم و مبادئ البنيوية و التفكيك و النقد الثقافي و من قبلها النقد الجديد و الواقعية الاشتراكية؟ أم ننتهز الفرصة و نطور مذهبًا نقديًا عربيًا أصبحت الحاجة إليه اليوم في عصر تهدد فيه الثقافة المهيمنة بابتلاع أو محو الثقافات القوية أكثر إلحاحًا من أي يوم مضى؟».[1]

إلا أنّه ينوه أنّ الاستقلالية النقدية التي يدعو إليها لا تعني بأي حال من الأحوال، عزلة نقدية عربية نافية للآخر فا«لمبدأ الصريح الذي نتبناه قائم على أنّه إذا كان ما يجيئنا من الغرب ليس خيرًا كله، فهو أيضًا ليس شرًا كله، و أنّ تطوير مشروع نقدي خاص بنا يقوم على الاتصال بالآخر الثقافي من ناحية، و بجذورنا البلاغية من ناحية أخرى، أصبح ضرورة بقاء، و أنّ ذلك المشروع سوف يكون هويتنا الواقية على حد تعبير العقاد».[2]

ذلك هو الحل الأمثل في نظر **عبد العزيز حمودة** للخروج من التيه النقدي، الذي أدخله فينا ذلك المد و الجزر بين الاتجاهات، و المناهج النقدية على مر أكثر من قرن من الزمن، فالحل في نظره هو النص فا «خيط النجاة المربوط إلى صخرة خارج باب التيه هو النص، نعم العودة إلى النص و تأكيد سلطته كنص أدبي أولاً، و كمنتج ثقافي ثانيًا، و ليس العكس، هو باب الخروج من التيه».[3]

(1) عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 274.

(2) المرجع نفسه، ص 275.

(3) المرجع نفسه، ص 278.

فهذا الترتيب الذي بثه **عبد العزيز حمودة** بأنّ السلطة للنص أولاً، و بعده الثقافة ثانيًا، يثبت تعارضه مع مرامي النقد الثقافي الذي ينظر إلى النص باعتباره حامل لنسق لا نصًا إبداعيًا، بينما يدعو **عبد العزيز حمودة** إلى ضرورة العودة إلى سلطة النص الإبداعية، و هذا أول ما ينادي النقد الثقافي إلى تجاوزه. الذي يعدّه نقدًا سياسيًا و حسب.

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص 178.

خاتمة

في خاتمة قراءتنا للمشروع الثقافي **لعبد الله الغذامي** من خلال مدونته "**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"، و على الرغم من أن نتائج هذا البحث موجودة على مدار الدراسة، بدءً من أول إلى آخر حرف، فخاتمة البحث هي البحث كله. إلا أنّه يمكن إثبات أهم النقاط و النتائج المتوصل إليها في الآتي:

ـ تبّني **الغذامي** للنقد الثقافي بوسائله الاجرائية المقترحة من قِبله، جاء من أجل فك الارتباط بين الشعر و الشخصية العربية، و الأثر السلبي الذي تركه الشعر عليها، فالنقد الأدبي كرّس تلك العلاقة، لأنّه شُغل فقط بالوظيفة الجمالية للأدب، بينما الوظيفة النقدية الجذرية للنقد الثقافي، تقوم في الأساس على كشف الأنساق المضمرة القابعة خلف جمالية النص الأدبي.

ـ الوصول إلى أنّ القيمة المعرفية للنقد الثقافي، تتبلور من خلال نقده للتراث الأدبي، الشعري خاصةً، بمساءلته لقضايا أدبية، و أراء، و أحكام نقدية لطالما تعامل معها المتلقي العربي على أنّها مسلمات لا تقبل الجدل.

ـ **عبد الله الغذامي** الناقد الثقافي، جسّد من خلال مدونته الخطوات المنهجية التأسيسية للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، ذلك أنّ مدونته، تضمنت الجانب التنظيري و التطبيقي لهذا النقد.

ـ مثّل الأنموذج و المهاد الغربي، المرجعية الأوحد لمشروع **الغذامي** الثقافي، بلوّرها الفصل الأول من مدونته، مرجعية غاب فيها، الإشارة إلى إرهاصات نقدية عربية، حملت في طياتها ملامح أولى للنقد الثقافي.

ـ التمهيد النظري الذي استهل به **الغذامي** مدونته في فصليها الأولين، من مرجعية، و ماهية و أدوات إجرائية للنقد الثقافي، صنعت للمتلقي منطقًا واضحًا، و هو يلج الدراسة التطبيقية من المدونة، و المتمثلة في قراءة **الغذامي** للأنساق الثقافية العربية.

_ الأدوات الإجرائية التي اقترحها **الغذامي** لمشروعه الثقافي، هي في الأساس أدوات نقدية أدبية، حوّرها، و طعمّها بدلالات جديدة، تتجاوز دلالتها التي ارتبطت بها في عرف النقد الأدبي، لتتماشى ووظيفة النقد الثقافي، القائمة في الأساس على كشف الأنساق المضمرة القابعة خلف الجمالي، فأضاف إلى عناصر الرسالة المعروفة عند جاكبسون، الوظيفة النسقية، لتكشف على الأبعاد النسقية للخطاب، و أضحى المجاز كليًا، لأنّه يتجاوز اللفظة و الجملة إلى الخطاب الحامل لبعدين، بُعد جمالي حاضر في اللفظة و الجملة، و بُعد مضمر و متخفي، و كذا التورية الثقافية، الدلالة النسقية، و الجملة الثقافية التي حمّلها مهمة كشف الأنساق المضمرة التي تتحكم في الأفكار و السلوك. إلا أنّ تلك الأدوات الإجرائية، لم تكن متواجدة على طول الدراسة التطبيقية للأنساق المضمرة في مدونة **الغذامي**، بل إنّه اكتفى بذكرها في بيت شعري، أو في جملة واحدة.

_ قراءة **الغذامي** للأنساق الثقافية العربية، و التي مثّلت الجانب الإجرائي التطبيقي للنقد الثقافي، و مثلت في الوقت نفسه، الركيزة الأساسية التي تقوم عليها المدونة ككل، كشف لنا الآتي:

- قراءته للأنساق العربية كانت مبنية على التأويل، هذه الصبغة التأويلية بلورت في تحليل **الغذامي**، تحكم الأفكار المسبقة، وصلت حد استباق النتائج لفعل القراءة ذاته، بدليل اقتطاعه للنماذج الشعرية من سياقاتها التي وردت فيها، مما أضفى سطحية على التحليل.
- القراءة الانطباعية، حيث تبلورت فيها ذاتية **الغذامي** بشكل واضح، مما أبعد التحليل أكثر من مرة عن الموضوعية.
- التعميم فقد اتهم الشعر بأنّه المسؤول الأول عن اختراع الفحل، و صناعة الطاغية، والمتنبي بوصفه شحاذًا، و أدونيس بوصفه رجعيًا..الخ، ملغيًا بذلك أي مؤثرات أخرى، سواء كانت سياسية، اجتماعية، و اقتصادية، و فكرية.

_ على الرغم من أهمية النقد الثقافي كمنهج في تعامله مع النص، من جانب تركيزه على قراءة الأنساق المضمرة، و كشفها من حيث سياقها الثقافي و الأيديولوجي خاصةً، إلا أنّ إقصاءه

للوظيفة الجمالية الأدبية، يتنافى مع خصوصية الأدب و ماهيته، فنحن نتعامل مع نص أدبي في المقام الأول، و ليس نصًا ثقافيًا، أو سياسيًا و اجتماعيًا.

_**الغذامي** يعدّ النقد الثقافي نقد نصوصي، لأنّه ينطلق من النص، إلا أنّه كسر سلطة النص الأدبي و لم يبلورها، ذلك أنّ النص كان وسيلته للوصول إلى غاية أخرى خارجة عن حدوده.

– النقد الثقافي أوجد له، في المشهد النقدي العربي، مؤيدين تبنوا هذا المنهج، و محافظين اعتبروه منهج من مناهج النقد الأدبي، لا منهج بديل عنه.

_ كشف الجانب التطبيقي للنقد الثقافي في قراءته للأنساق الثقافية العربية، أنّه نقد مشبع بالحس السياسي، فهو أقرب إلى النقد السياسي الذي وُجد في النقد الأدبي إلى جانب النقد الاجتماعي، مثلاً، ومنه يكون النقد الثقافي منهج تابع مُكّمل للنقد الأدبي، لا منهج يلغيه، ذلك أنّه و بعد عشر سنوات من بثه في الساحة النقدية العربية، مازال النقاد و الدارسون يتعاملون مع النص الأدبي كنص جمالي في المقام الأول، بحكم طبيعته الأدبية.

إلا أنّ البحث فتح أفاق جديدة من التساؤلات و الإشكالات منها:

_ماذا لو زاوجنا في دراستنا و تناولنا للنص الأدبي، مناهج النقد الأدبي المهتمة بجمالية النص، و النقد الثقافي؟ كيف تكون نتائج الدراسة؟

إدوارد سعيد (1935_2003):

كاتب و ناقد فلسطيني أمريكي، من أب فلسطيني أمريكي، و أم فلسطينية لبنانية، بدأ دراسته في كلية فيكتوريا بالإسكندرية مصر قبل أن يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية كطالب حتى تحصل على الدكتوراه من جامعة هارفرد عام 1964. قضى معظم حياته الأكاديمية أستاذًا في جامعة كولومبيا الأمريكية. و بالإضافة إلى كونه ناقدًا أديبًا، فإن اهتماماته السياسية تمحورت حول القضية الفلسطينية، و قد كان منتقدًا قويًا للحكومة الإسرائيلية و الأمريكية، و كان من أشد المعارضين لإتفاقيات أوسلو.

يعتبر كتابه **الإستشراق** من أهم أعماله النقدية الفكرية، و هو فاتحة الدراسات المابعد كولونيالية.

أهم أعماله:

_ جوزيف كونراد و رواية السيرة الذاتية .(1966)

_ الإستشراق .(1978)

_ مسألة فلسطين (1979)

_ الثقافة و الإمبريالية (1993)

_ الإسلام الأصولي في وسائل الإعلام الغربية من وجهة نظر أمريكية .(1994)

_ غزة أريحا : سلام أمريكي .(1995)

طه حسين (1889_1973):

أديب و ناقد مصري، لقب بعميد الأدب العربي فقد بصره و هو في الرابعة من عمره، درس بالأزهر الشريف، سافر إلى فرنسا، و درس بجامعتها مختلف الاتجاهات العلمية في علم الاجتماع، و التاريخ الروماني، و اليوناني، أعدّ خلالها أطروحة الدكتوراه بعنوان (الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون)، و في سنة 1950 صدر مرسوم بتعيينه وزيرًا للمعارف وبقي في هذا المنصب حتى عام 1952.

دعا **طه حسين** إلى نهضة أدبية حيث قام بتقديم العديد من الآراء التي تميزت بالجرأة الشديدة و الصراحة، كانت له مآخذ على المفكرين، و الأدباء بسبب طرقهم التقليدية في تدريس الأدب العربي .

تبلورت آرائه تلك في مدونته "في الشعر الجاهلي"، و الذي خلُص فيه من خلال تحليلاته، و استنتاجاته إلى أنّ الشعر الجاهلي منحول و أنّه كُتب بعد الإسلام، كما نال من القرآن الكريم فتصدى له الكثير من العلماء كا**لرافعي** و **لطفي محمد جمعة**، بل إنّ بعض علماء الأزهر قد قاموا بمقاضاته قبل أن تبرأه المحكمة لعدم ثبوت أنّ رأيه قصد به الإساءة المتعمدة للدين و للقرآن، فعدل إسم كتابه إلى "في الأدب الجاهلي.

أهم أعماله:

1 .في النقد:

_في الشعر الجاهلي.

_ حديث الأربعاء.

_ من حديث الشعر و النثر.

_ مستقبل الثقافة في مصر.

_ مع أبي العلاء في سجنه .

_ في تجديد ذكرى أبي العلاء.

2. في الإبداع:

_الأيام.

_ دعاء الكروان.

_ شجرة البؤس.

_ المعذبون في الأرض.

عبد العزيز حمودة (1937_2006):

ناقد مصري، تحصّل على درجة الماجستير في الأدب المسرحي من جامعة كورنيل الأمريكية عام 1965، و على الدكتوراه من نفس الجامعة عام 1968، عمل مستشارًا ثقافيًا لمصر بالولايات المتحدة الأمريكية، و بعد العودة عمل بكلية الآداب رئيسًا لقسم اللغة الإنجليزية جامعة القاهرة (1992_1993)، و عميدًا للدراسات العليا جامعة الإمارات (1993_1997).

له قيمة نقدية كبيرة في الوطن العربي، فهو الذي دعا إلى ملامح نظرية نقدية عربية حديثة في ثلاثيته المرايا المحدبة، المرايا المقعرة، الخروج من التيه.

أهم أعماله:

_ علم الجمال و النقد الحديث .(1963)

- المسرح السياسي. (1969)

_ البناء الدرامي.(1975)

_ المسرح الأمريكي (1979)

_ المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك.(1998)

_ المرايا المقعرة نحو نظرية عربية .(2001)

_ الخروج من التيه دراسة في سلطة النص .(2003)

ومن الجوائز التي حاز عليها جائزة الدولة للآداب عام 2002.

عبد الله الغذامي:

أكاديمي و ناقد أدبي و ثقافي سعودي المولود عام 1946، أستاذ النقد و النظرية في جامعة الملك سعود بالرياض، حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكسر ببريطانيا، عمل نائبًا للرئيس في النادي الأدبي الثقافي بجدة منذ 1980 لمدة اثني عشرة سنة، و أسهم في صياغة المشروع الثقافي لهذا النادي في المحاضرات، و الندوات، و المؤتمرات، و نشر الكتب، و الترجمة. هو الناقد المثير للجدل منذ إصداره لمدونة الخطيئة و التكفير سنة 1985، يتراوح خصومه من تقليدين **كعوض القرني** إلى حداثين **كأدونيس**.

بعض أقواله من حواراته:

_" أنا الذي اتهمت الحداثة العربية بأنّها حداثة رجعية، لأنّها فاشلة فلم تتجه نحو المشروع السياسي أو الاقتصادي أو الفكري، و اكتفت بالمشروع الشعري فقط، فبالتالي هي حداثة جزء و ليس كل، و هذا ألغى مفعوليتها ."

_ " فكرة المثقف النخبوي التي كانت معهودة في الستينات و السبعينات تلاشت و لم تعد قائمة، و الذي يعيش عالميًا الآن و يؤثر و يتفاعل هي ثقافة الوسائل و الصورة، أمّا المثقف

الرمزي العضوي، و النخبوي الذي كان يقود، و يؤثر و يحرك الشارع في باريس، و لندن، و أمريكا فلم يعد موجودًا."

_ "أنا أؤمن بشكل كبير بمفهوم الناقد منقودًا، و طرحته في البحرين قبل عشر سنوات، و لابد للناقد أن يقبل انتقاد الآخرين له، و إلا سيدخل تحت خانة المطففين كما ورد في الآية الكريمة."

أعماله :

_ الخطيئة الو التكفير من البنيوية إلى التشريحية .(1985)

_ تشريح النص .(1987)

_ الصوت القديم الجديد بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي .(1987)

_ الموقف من الحداثة .(1987)

_ الكتابة ضد الكتابة .(1991)

_ ثقافة الأسئلة مقالات في النقد و النظرية .(1992)

_ القصيدة و النص المضاد .(1994)

_ رحلة إلى جمهورية النظرية مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي .(1994)

_ المشاكلة و الإختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف .(1994)

- المرأة و اللغة .(1996)

_ ثقافة الوهم مقاربات عن المرأة و اللغة و الوهم و الجسد .(1998)

_ حكاية سحارة حكايات و أكاذيب (1999)

_ تأنيث القصيدة و القارئ المختلف.(1999)

_ النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية .(2000)

_ حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية .(2004)

_ من الخيمة إلى الوطن .(2004)

_ الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة و بروز الشعبي .(2004)

_ القبلية و القبائلية أو هوية ما بعد الحداثة .(2005)

_ الفقيه الفضائي .(2011)

_ اليد و اللسان .(2011)

وقد كانت مسيرته حافلة بالجوائز منها :

_ جائزة مكتبة التربية العربي لدول الخليج .

_ جائزة مؤسسة العويس الثقافية عام 1999.

_ تكريم مؤسسة الفطر العربي عام 2002.

عبد النبي اصطيف :

أستاذ جامعي، باحث و ناقد، مقالي و مترجم سوري مولود عام 1952، نال إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق عام 1970، و دكتوراه فلسفة في النقد المقارن (العربي، الأوروبي) عام 1983 من جامعة أكسفورد.درّس في عدد من الجامعات العربية (جامعة صنعاء اليمن، جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية)، و الإنجليزية (جامعة أكسفورد المملكة المتحدة)، و الأمريكية (نيوكوليج أو الكلية الجديدة في جامعة جنوب فلوريدا)، هو عضو في الجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط، و الرابطة الأوروبية لدراسات الشرق الأوسط .

أهم أعماله:

_ صورة النبي محمد صلى الله عليه وسلم في الكتابات الأنجلو أمريكية .(2008)

_ العرب و الأدب المقارن .(2007

_ نحو استشراق جديد بالغة الإنجليزية .(2007)

و كتب مشتركة منها :

_ نصوص من الأدب العربي المعاصر (بالاشتراك مع الدكتور عبد اللطيف عمران). (2005، 2006)

_ نقد ثقافي أم نقد أدبي .(بالاشتراك مع عبد الله الغذامي) .(2004)

و من الجوائز التي تحصّل عليها :

جائزة أحسن مقالة عن العلاقات العربية الأوروبية من الجمعية البريطانية لدراسات الشرق الأوسط، كما فاز عام 1996، 1997 بزمالة و تدريس من مركز أكسفورد للدراسات الإسلامية و كلية سانت أنتوني.

علي أحمد سعيد (أدونيس):

شاعر و ناقد سوري المولود سنة 1930، بقرية قصابين التابعة لمدينة جبلة في سوريا، و الذي تبنى اسم أدونيس تيمنًا بأسطورة أدونيس الفنيقية الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ عام 1947، غادر سوريا إلى لبنان عام 1956 أين التقى بالشاعر اللبناني يوسف الخال، و أصدر معًا مجلة شعر عام 1957، نال درجة الدكتوراه عام 1973 بأطروحته الثابت و المتحول التي أثارت سجالاً طويلاً.

يعَّد من أكثر المبدعين العرب إثارة للجدل، بجهوده النقدية و نقده للفكر الماضوي، و محاولاته لإعادة قراءة الشعر العربي الكلاسيكي عبر منظور حداثي، كما أسهم بتأسيس مجلات أدبية ريادية في حركة الشعر العربي، و هو من النقاد الرواد في دراسته للحداثة العربية.

من دواوينه الشعرية :

_ قصائد أولى.

_ أوراق في الريح.

_ أغاني مهيار الدمشقي.

_ وقت بين الرماد و الورد.

_ مفرد بصيغة الجمع .

و من أعماله النقدية :

_ مقدمة للشعر العربي.

_ زمن الشعر.

_ الثابت و المتحول بحث في الإبداع و الإتباع:_ الأصول، _تأصيل الأصول، _ صدم الحداثة.

_ فاتحة لنهايات القرن.

_ الشعرية العربية.

و قد تكللت مسيرته الإبداعية و النقدية بتكريمات و جوائز منها:

_ جائزة جان مارليو للآداب الأجنبية .(1993)

_ جائزة ناظم حكمت .(1995)

_ جائزة الإكليل الذهبي للشعر .(1998)

محمد عابد الجابري (1936_2010):

مفكر مغربي و أستاذ الفلسفة و الفكر العربي الإسلامي في كلية الآداب بالرباط، حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة عام 1967، ثم دكتوراه دولة في الفلسفة عام 1970.

بصّم مسيرته النقدية بنقده للعقل العربي، عبر سلسلته النقدية، نقد العقل العربي، و التي تبلورت في إصداراته التالية: _ بنية العقل العربي، تكوين العقل العربي، العقل السياسي العربي، العقل الأخلاقي العربي، هذه السلسلة النقدية أحدثت سجالاً في الأوساط الفكرية العربية، فجعلت مفكرًا لبنانيا هو جورج طرابيشي يصدر كتابًا أسماه "نقد نقد العقل العربي" يرد فيه على الجابري.

أهم أعماله:

_ نحن و التراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي. (1980)

_ العصبية و الدولة معالم نظرية خلدونية في التاريخ العربي الإسلامي.(1973)

_ تكوين العقل العربي.(1982)

_ بنية العقل العربي.(1986)

_ العقل السياسي العربي.(1990)

- العقل الأخلاقي العربي.

_ إشكاليات الفكر العربي المعاصر.(1986)

و قد تكللت مسيرته الفكرية بجملة من التكريمات بحصوله على جوائز منها:

_ جائزة بغداد للثقافة العربية.(1988)

_ الجائزة المغاربية للثقافة.(1999)

_ جائزة ابن رشد للفكر الحر. (2008)

Jaques Derrida

فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر عام 1930، من أهم رواد التفكيكية .

من أعماله:

_ الكتابة و الإختلاف.

_ أحادية الآخر اللغوية.

_ الصوت و الظاهرة .

Michel Foucault (1896_1984):

فيلسوف فرنسي، عُرف بدراساته الناقدة و الدقيقة لمجموعة من المؤسسات الإجتماعية منها على وجه الخصوص المصحات النفسية، المشافي، و السجون. فكره هو خلاصة و نقطة التقاء التوجهات المعرفية المعاصرة، دون اختزاله في أي منها، و دون أن يمكن فصله عن المشكل الفلسفي الذي يتجذر منه، إلا أنّه غالبًا ما ارتبط اسمه بالبنيوية .

من أعماله:

_ الكلمات و الأشياء .(1966)

_ حفريات المعرفة.(1969)

Raymond Williams (1921_1988):

روائي و ناقد إنجليزي، كان له نفوذ داخل اليسار الجديد و على نطاق أوسع في الثقافة، كتاباته في السياسة، و الثقافة، ووسائل الإعلام، و الأدب هي مساهمة كبيرة في النقد الماركسي للثقافة و الفنون.

من أعماله :

_القراءة و النقد، الإنسان و المجتمع.(1950)

_ الدراما و الأداء.(1951)

_ الثقافة و المجتمع.(1958)

Roland Barthes (1915_1980):

فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي دلالي و مُنظّر اجتماعي، لا يمكن حصر اهتماماته، فقد تَقلب بين مذاهب فكرية و أدبية عديدة، الوجودية، و الماركسية، و البنيوية، و الألسنية، و النصية، و التفكيكية .

من أعماله:

_ الكتابة في الدرجة الصفر. (1953)

_ نظام الموضة .(1967)

_ إمبراطورية العلامات .(1970)

_ لذة النص .(1973)

Steven Greenblatt :

مُنظّر و ناقد أدبي أمريكي مولود عام 1943، عمل بالتدريس في جامعة كاليفورنيا، باركلي و هارفرد، اشترك في تأسيس مجلة الدراسات الأدبية الثقافية من مؤسسي التاريخانية الجديدة.

من أعماله:

_ صياغة الذات في عصر النهضة من مور إلى شكسبير.(1980)

_ سلطة الأشكال في النهضة الإنجليزية.(1982)

_ مقالة في ثقافة الحداثة.(1990)

Vincent B Leich :

ناقد و مفكر أمريكي، رائد النقد الثقافي.

من أعماله :

_ النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات.

_ النقد الثقافي.

الأسلوبية Stulistique:

منهج نقدي لدراسة النص الأدبي، تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الدراسات اللغوية التي تمهد لدراسة النص الأدبي، فلا وجود لنص أدبي خارج حدود لغته، و تتكرس الأسلوبية في كذا اتجاه منها:

ـ الأسلوبية الصوتية: و هي التي تهتم بالأصوات، و الإيقاع، و العلاقة بين الصوت و المعنى.

ـ الأسلوبية الوظيفية: و هي التي تهتم بدراسة الانزياح أو الانحراف.

ـ الأسلوبية التعبيرية: فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أُتيحت له أدوات ملائمة، و ما على الأسلوبي إلا البحث عن هذه الأدوات.

ـ الأسلوبية الإحصائية : تقوم على إحصاء الكلمات و الجمل.

البنيوية Stucturalism :

منهج فكري و أداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية و المجموع المنتظم، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية، و إن كانت قد اشتهرت في مجال علم اللغة و النقد الأدبي، و بمكن تصنيفها ضمن مناهج النقد المادي.

اشتق لفظ البنيوية من البنية، إذ تقول أنّ كل ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية تشكل بنية و لدراسة هذه البنية يجب أن نحللها إلى عناصرها المؤَلفة بدون أن ننظر إلى أية عوامل خارجية عنها. فدراسة أي ظاهرة من الوجهة البنيوية يعني أن يباشر الدارس وضعها بحيثياتها، و تفاصلها بشكل موضوعي من غير تدخل فكرة أو عقيدته الخاصة، أو تدخل عوامل خارجية (مثل حياة الكاتب و التاريخ)

من مؤسسيها:

ـ دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية و الذي قال ببنيوية النظام اللغوي المتزامن.

ـ كلود ليفي شتراوس في مجال علم الاجتماع أين تؤدي جميع أبحاث المجتمع إلى بنيويات.

التأويلية Hermeneutics:

إنّ المفهوم العام للتأويل يصب في التفسير و الشرح، على أنّ التأويلية كمنهج لدراسة النص تتفرع إلى اتجاهين:

ـ منهج الفهم و التفهم/ الذي يسعى إلى الكشف عن النوايا، و المقاصد الخاصة بالفعل البشري.

ـ منهج التفسير.

المنهج الأول بقي ملتصقًا بمفهومه الحرفي للتأويل، أي أنّ النص يعني ما عناه صاحبه، و أنّ المعنى هو معنى لفظي قصد إليه المؤلف.

أمّا المنهج الثاني فهو سعي إلى تجاوز ثنائية الفهم / التفسير بنقدها من خلال جدلية الموضوعية و الذاتية، و من المهمة التي اضطلع بها مشروع التنظير عند غادمير هو الإعلاء من شأن الذاتية باعتبارها شرط ضروري لفهم النص، في مقابل الحط من منزلة الموضوعية التي لا تغدو، حسب رأيه، إلا فهم ذاتي للمعرفة الإنسانية، إذ لا موضوع للمعرفة دون ذات عارفة، فهو لم يؤسس نهجه في التأويلية على قاعدة الوصول إلى المعنى الثابت للنص، بل إلى الحوارية المتداخلة بين النص و القارئ.

التفكيكية *Déconstruction*:

تنتمي إلى ما بعد البنيوية، تمثل المنهج الأكثر إثارة للجدل، تقوم على آليات الهدم و البناء من خلال القراءة، و يعد جاك دريدا الاسم الأكثر اقترانًا بالتفكيك، و الذي طرح آراءه في ثلاث كتب نُشرت عام 1967، و هي (حول علم القواعد)، (الكتابة و الإختلاف)، (الكلام و الظواهر)، فعمل دريدا عمل مفكك De_constructeur لكونه قد أعاد النظر في المفاهيم التي تأسس عليها الخطاب الغربي الذي لا يعدو أن يكون خطابًا ميتافيزيقيا، فالتفكيك يقود هجومًا ضاريًا على الميتافزيقا في قراءة النصوص فلسفية كانت أو غير فلسفية، و الميتافزيقا التي يقصدها التفكيك في هجومه هي كل فكرة ثابتة، و ساكنة مجتثة من أصولها الموضوعية و شروطها التاريخية، فالميتافيزيقا لا تكف عن الإستطان في النصوص، و إنتاج الثنائيات المتعارضة، و تفضيل أحد الحدين على الآخر، دال/ مدلول، خارج/ داخل، واقع/ حلم، الخير / الشر، المذكر / المؤنث...الخ، لإقرار حقيقة (لا هذا و لا ذاك)، فكما

يذكر دريدا، عمله ليس الهدم للمثالية في اللوجوس بقدر ما تمثّل خلخلة لكل المعاني التي تتحدد منتاءها من اللوجوس، و بالخصوص معنى الحقيقة.

الدراسات الثقافيةCultural stadies :

تشير إلى مشروع تحليلي، يهدف إلى تحليل الشروط المؤثرة في إنتاج مختلف أنماط المؤسسات، و الممارسات و المنتجات داخل ثقافة معينة، كما يهدف إلى تحليل الشروط المؤثرة في استقبال هذه الأنماط و دلالاتها الثقافية، و في هذا السياق يعد الأدب مجرد صيغة من صيغ الممارسات الـــــدالة ثقافيًا، و أحد اهتماماتها الرئيسية هو تحديد وظيفة كل من القوى الإجتماعية و السياسية، و كذلك بنيات السلطة التي تنتج كل أشكال الظواهر الثقافية.

مثّل رولان بارت إحدى مقدمات الدراسات الثقافية، حيث قام في كتابه "أساطير Mythologies" بتحليل الأعراف الإجتماعية و الشفرات التي تكسب ممارسات اجتماعية مثل موضات النساء. أمّا افتتاح هذه الحركة كان على يد ريموند ويليامز في كتابه (الثقافة و المجتمع 1958) و ريتشارد هوجارت في كتابه (استخدامات الكتابة 1958).

السميولوجيا Simiology:

دي سوسير أول من بشر بهذا العلم في محاضراته الصادرة عام 1916 حيث قال "اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار"، قبل أن تستقل بموضوعها، و منهج التحليل السميولوجي، أي ما يدعى بالقراءة السميولوجية، يسعى إلى الكشف عن دلالات السمات الكامنة في مجاهل اللغة الطبيعية و الاصطلاحية معًا، و لها اتجاهات منها:

_ سميولوجيا التواصل: و تهتم بدراسة طرق التواصل أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير و التواصل مع الغير.

_ السميولوجيا الدلالية: و هي دراسة أنظمة الدلائل التي لا تستبعد الإيحاء، و ترفض التمييز بين الدليل و الإمارة .

ما بعد الحداثة Post_modernism:

تسمى كذلك ما بعد البنيوية Post_ Stucturalism و هي تالية من الناحية الحضارية و التاريخية لمرحلة الحداثة الغربية، و هناك من يعتبر ما بعد الحداثة هي التفكيكية في حين أنّ هناك فارق بينهما في الشمول و التوظيف، فما بعد الحداثة هي الرؤية الفلسفية

الشاملة في حين أنّ التفكيكية هي الأسلوب الإجرائي المستعمل في بعض جوانب الفلسفة الما بعد حداثية، بمعنى آخر أنّ التفكيكية هدف من أهداف ما بعد الحداثة التي تصر على تفكك كل المرجعيات و الغايات.

ما بعد الكولونيالية Post_ colonialisme:

مصطلح يشير إلى حقل من حقول الدراسات الثقافية، التي نشأت في زمن ما بعد الحداثة، و قد أسست دعائم مذهبها على دراسة المحتوى الثقافي لأدب مرحلة الحداثة، خصوصًا في تجلياته الإمبريالية، و قد اعتبر إدوارد سعيد و غاياتري سبيفاك G c spivak و هومي بهابها Homi bhabha الثالوث المقدس لنظرية ما بعد الكولونيالية.

مثقفو نيويورك:

الكثير من مثقفي نيويورك كانوا من اليهود، وُلد الجيل الأول منهم في فترة الحرب العالمية الأولى، كتبوا في وقت مبكر في مجلة بارتيزان و الجمهورية الجديدة و الأمة، ثم بعد ذلك في المعارضة المعاصرة و مجلة نيويورك للكتب، كانت لديهم في الغالب نظرة متشككة و ناقدة اتجاه المجال الأكاديمي و الثقافة البرجوازية على حد سواء، حيث يرى "إرفنج" إنّهم معارضون للستالينية و الشيوعية، و قد ركزوا على الثقافة الأوروبية في عهد ما بعد التنوير، و على الثقافة الأمريكية في حقبة ما بعد الرومانسية، و اعتنقوا الحداثة الأدبية الطليعية بالإضافة إلى النظرية الماركسية في وقت متأخر و لكن بتحمس، و كانوا في الأدب يفضلون التماسك و المفارقة و العقلانية، و الجدية، و القيم الليبرالية .

مدرسة فرانكفورت:

حركة فلسفية نشأت بمدينة فرانكفورت سنة 1923، جمعت فلاسفة مثل هيربرت ماركوز، يورغن هابرماس، و تيودور أدورنو. قدمت هذه المدرسة نظرية نقدية تناولت مختلف نماذج الوعي النظري، و العملي و بالأخص الأيديولوجية الكونية الشمولية، و قد جمعت في آرائها بين الهيغلية، و الماركسية و مدارس علم الإجتماع و النفس، كما تأثرت بفشل ثورات الطبقة العاملة في أوروبا الغربية بعد الحرب العالمية الأولى، و قد كان عمل المدرسة موَجّه نحو التغيير الاجتماعي الردكالي و المغايِرة لنظرية الوضعيين، و كذا نقد الأيديولوجية البرجوازية، و نقد الثقافة الجماعية كأداة قمعية، و نقد الثقافة الغربية كثقافة الهيمنة، كل هذا من أجل

خلق النظرية النقدية للثقافة من أجل مكافحة الهيمنة و التهميش و المساعدة على تبني العقلانية و الديمقراطية، لتحقيق نظرية متكاملة بين الهيمنة النفسية، و الثقافية، و السياسية، و الاقتصادية للحضارة الصناعية المتقدمة.

نظرية التلقي Réception Theory :

ظهرت هذه النظرية في أواسط الستينات من أبرز روادها فولفغانغ آيز، و هانز روبير ياوس، و قد ثار منظروها على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرًا على المرجع الواقع كالنظرية الماركسية، أو المناهج البيروغرافية التي اهتمت كثيرًا بالمبدع، و حياته، و ظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التي انصب اهتمامه على المعنى و تصيده من النص، و المناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق، و أهملت عنصرًا فعالاً في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ. فهذه النظرية تقوم على المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع و المتلقي،أي أنّ الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقع القارئ في مكانه الحقيقي، و إعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه و المستقبل للنص، و مستهلكه و هو كذلك القارئ الحقيقي له، تلذذًا، و نقدً، و تفاعلاً، و حوارًا، و يعني هذا أنّ العمل الأدبي لا تكتمل حياته و حركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة و إعادة الإنتاج من جديد.

النقد النسوي Fiminist Theory:

إذا كان الأدب النسوي يمثل تلك الأعمال الأدبية التي تكتبها المرأة سواء كانت مواضيعها عن المرأة أم لا، فإنّ النقد الذي يهتم بهذا الأدب يُركز على الإختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية شكلاً و محتوى، تحليلاً و تقويمًا، و لا يتبع نظرة واحدة أو إجراءات محددة فهو يستفيد من النظرية النفسية، و النظرية الماركسية، و نظريات ما بعد البنيوية عمومًا و يتحرك بصفة عامة على محورين:

_ دراسة صورة المرأة في الأدب الذي أنتجه الرجال.

_ دراسة النصوص التي أنتجتها المرأة.

و أبرز رائدات هذا النقد: نعومي وولف، ماري إيجيلتون في كتابها "النقد الأدبي النسائي".

قائمة المصادر و المراجع

1_المصادر:

الحديث الشريف.

1-عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005.

2- المراجع:

2-1- المراجع العربية:

2-إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

3-إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط3، عمان، 2010.

4- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب و غاية الأرب، شر عصام شعبيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987.

5-أدونيس: الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب، ج1، الأصول، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994.

6- أدونيس: الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الاتباع عاد العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت.

7-جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

8-جهاد فضل: أسئلة النقد، حوار مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب.

9-جورج طرابيشي: إشكاليات العقل العربي، دار الساقي، بيروت، ط1، 1998.

10- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية تونس.

11- حسن حنفي، في فكرنا المعاصر، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1983.

12- حسين السماهيجي و آخرون: عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2003.

13- الحسين المروة: تراثنا..كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986.

14- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007.

15- خالد محمود خالد: رجال حول الرسول، دار الكتاب العربي، بيروت.

16- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم بلاغة، المعاني و البيان و البديع، دار الكتب العلمية، بيروت.

17- خيري منصور: الاستشراق و الوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2001.

18- سالم يفوت: حفريات الاستشراق، في نقد العقل الاستشراقي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1993 .

19- سامح كريم: طه حسين فكر متجدد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2004.

20- السكاكي: مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، مصر.

21- الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985.

22- صلاح فضل: نظرية البنائية، دار الشروق، ط1، 1998.

23- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه، و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

24- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، 1992.

25- صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007.

26- طه حسين : في الشعر الجاهلي،دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة.

27- طه حسين:حديث الأربعاء،1، دار المعارف، ط14.

28- طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، م3، دار العلم للملاين، بيروت، ط2، 1978.

29- طه عبد الرحمن: اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1981.

30- طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط2.
31- طيب تيزيني: من الاستشراق الغربي إلى الاستشراق المغربي، بحث في القراءة الجابرية للفكر العربي و في آفاقها التاريخية، دار الذاكرة ، دمشق، ط1، 1996.
32- عادل ظاهر: الشعر و الوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، ط1، 2000.
33- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.
34- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة ، 1998.
35- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة ، الكويت، 2000.
36- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
37- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.
38- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998.
39- عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.
40- عبد الله الغذامي: رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لوجه أمريكا الثقافي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1998.
41- عبد الله الغذامي: المشاكلة و الاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1994،1.
42- عبد الله الغذامي: المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006.
43- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة، و الجسد ، و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998.
44- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2005.
45- عبد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر،دمشق، ط1، 2004.
46- علي الوردي: أسطورة الأدب الرفيع، منشورات بن الجبير، قم، 2005.

47- ماجد السامرائي:الثقافة و الحرية، قراءة في فكر طه حسين، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1996.

48- محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، تر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

49- محمد خير البقاعي: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

50- محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث، اتجاهاتهم الفنية، الشعر المسرح، النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، 2000.

51- محمد عابد الجابري: نحن و التراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، بيروت، 1980.

52- محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، بيروت، 1982.

53- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة للنشر، بيروت، 1982.

54- محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1986.

55- محمد عابد الجابري: التراث و الحداثة، دراسات و مناقشات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.

56- محمد عابد الجابري: العقل الأخلاقي العربي، دراسة تحليلية لنظم القيم في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

57- محمود أمين العالم: الوعي و الوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، دار النجاح الجديدة، القاهرة.

58- محمود مهدي الإستانبولي: طه حسين في ميزان العلماء و الأدباء، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1983.

59- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998.

60- ميجان الرويلي، سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002.

61- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
62- نبيل فرج: المقاعد الشاغرة في الثقافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
63- نديم مجدي: أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر عند إدوارد سعيد، حسن حنفي، عبد الله العروي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005.
64- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 2005.
65- هشام شرابي: النقد الحضاري للمجتمع في نهاية القرن العشرين، مركز الوحدة العربية، بيروت.

2-2- المراجع المترجمة:

1-إدوارد سعيد: الاستشراق، تر كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط3، 1991.
2-إدوارد سعيد: القلم و السيف، حوارات دافيد بارسمايان، تر توفيق الأسدي، دار كنعان للدراسات و النشر،ط1، 1998.
3-إدوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، تر صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1996.
4-إيان كريب: النظرية الاجتماعية، من بارسونز إلى هابرماس، تر محمد حسين غلوم و محمد عصفور، عالم المعرفة، 1999.
5-بيير جيرو: الأسلوبية، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994.
6-بيير .ف.زيما: التفكيكية، دراسة نقدية، تعر أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر، بيروت، ط1، 1996.
7-جوناثان كولر: النظرية الأدبية، تر رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
8-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، جار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
9-فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

10- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، عالم المعرفة، 1997.

11- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1987.

3- المعاجم:

1-أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ج3، مطبعة المعجم العلمي العراقي، 1978.

2-أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

3-المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

4- المجلات:

1-جريدة الرياض اليومية، العدد 11812، 2000.

2-كتاب الرياض، العدد 97، 98، ديسمبر2001، يناير2002.

3-مجلة العربي، العدد 371، 1989، الكويت.

4-مجلة علامات، ج49، م13، 2003.

5-مجلة علامات، ج54، م13، 2003، جدة.

6-مجلة علامات، ج57، م15، 2005، جدة.

7-مجلة القدس، العدد 4464، 2003.

5- المواقع الإلكترونية:

1- www.Alhewar.org

2- www.Arabicstory.net

3- www.doroob.com

مقدمة

الفصل التمهيدي: عنصر الثقافة في المنظومة النقدية العربية الحديثة

توطئة: 07

I- طه حسين و الشعر الجاهلي:.....07

I- 1- طه حسين و التراث في مدونته"في الشعر الجاهلي":.....11

II- إدوارد سعيد والاستشراق:.....16

II- 1- إدوارد سعيد و الخطاب ما بعد الكولونيالي في مدونة الاستشراق :.....17

III- محمد عابد الجابري و نقد العقل العربي:.....23

III- 1 . الجابري و التراث:.....24

III- 1-1-. الجابري و العقل العربي: 25

III- 1-1- أ المرحلة الأولى:.....26

III- 1-1-ب- المرحلة الثانية:.....26

III- 1-1-ت- المرحلة الثالثة:.....27

IV- أدونيس و الثابت و المتحول:.....29

IV- 1- أدونيس بين التراث و الحداثة في مدونة الثابت والمتحول :.....31

IV- 1-أ- أدونيس و التراث:.....32

IV-1-ب- أدونيس و الحداثة:.....34

الفصل الأول النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي: الذاكرة الاصطلاحية / النقلة الاصطلاحية

I- الذاكرة الاصطلاحية:.....38

I- 1- ستيفن قرين بلات و التاريخانية الجديدة :.....38

I- 2- فينسنت ليتش و النقد الثقافي : 44

I- 3 - الغذامي و مرجعية مشروعه الثقافي:.....49

I- 3-1- المشروع الثقافي الغذامي:..... 51
I- 3-2- المرجعية الذاتية الغذامية لمشروعه الثقافي:.....58
I- 3-2-1-الغذامي الألسني :.....58
I- 3-2-1-أ- الخطيئة و التكفير:.....59
I- 3-2-1-ب- رحلة إلى جمهورية النظرية :.....60
I- 3-2-1-ت- المشاكلة و الاختلاف :.....60
I- 3-2-2- الغذامي و مدوناته عن المرأة :.....61
I- 3-2-2-أ- المرأة و اللغة :.....62
I- 3-2-2-ب- ثقافة الوهم :.....63
I- 3-2-2-ت- تأنيث القصيدة و القارئ المختلف:.....64
II- النقلة الاصطلاحية:.....65
II- 1- نقلة في المصطلح:.....71
II- 1-1- عناصر الرسالة:.....71
II- 1-2- المجاز الكلي:.....72
II- 1-3- التورية الثقافية:.....73
II- 1-4- الدلالة النسقية:.....74
II- 1-5- الجملة الثقافية:.....75
II. 1-6- المؤلف المزدوج : 76
II- 2- نقلة في المفهوم:.....78
II- 2-1- في مفهوم النسق الثقافي:.....78
II- 3- نقلة في الوظيفة:.....82
II- 3-1- وظيفة النقد الثقافي:.....82
II- 4- نقلة في التطبيق:.....82
II- 4-1- أنواع الأنساق:.....82

الفصل الثاني عبد الله الغذامي و الأنساق الثقافية العربية المضمرة

توطئة:.....85
I- النسق الناسخ/ اختراع الفحل:.....86
I- 1- المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟ ! 86
I- 2- سقوط الشعر و بروز الشاعر:.....91
I- 3- الخطاب الحر/الخطاب العاقل:.....93
I- 4- العقل الصنيع/العقل الذاتي:.....94
I- 5- اختراع الفحل:.....98
I- 6- الطبقات الثقافية:.....107
I- 6-1- الأب الأول :.....107
I- 6- 2- اللفظ الأب :.....109
I- 6- 3- الصنم البلاغي:.....109
II- تزييف الخطاب / صناعة الطاغية :.....110
II- 1- تحوّل القيم: 110
II- 2- تحوّل المنظومة الأخلاقية العربية.....111
II- 3- حكومة البلاغة:.....112
II- 4- النسق المضمر:.....114
II- 4-1 المتنبي /النسقي:.....115
II- 4-2- العمى الثقافي (أبو تمام بوصفه شاعرًا مرجعيًا):.....118
II- 4-3- الخلاصة النسقية / العقل الصنيع :.....120
II- 5- صناعة الطاغية: 120
III- اختراع الصمت / نسقيه المعارضة:.....123
III- 1- الصحيفة النسقية:.....123
III- 2- معركة النسق:.....127
III- 3 - نسقية المعارضة / جماليات العنف:.....129

IV- النسق المخاتل / الخروج على المتن :.....132
IV- 1-الفرز الثقافي:.....132
IV- 2 البيان الثقافي المتن/ الهامش :.....133
IV- 3- الحكاية الناسخة:.....133
IV- 3 – 1- المأزق النسقي:.....134
IV- 3-2- العصا الرمزية:.....134
IV- 3-3- لعبة الاستطراد و طرد المتن 136
V- صراع الأنساق (عودة الفحل / رجعية الحداثة):.....138
V- 1- تهشيم النسق.....138
V- 2- نسق الاستفحال:.....139
V- 2-1- الجميل الشعري / القبيح الثقافي 140
V- 2-2- الطاغية و الشاعر:.....142
V- 3- تفحيل الحرة (أدونيس و رجعية الحداثة):.....143
V- 3-1- الأب الحداثي :.....143
V- 3-2- زمن الشعر / زمن الموت العظيم :.....144
V- 3-3- أنا الحق / أنا المطلق :.....145
V- 4- الخطاب اللاعقلاني (السحراني) :.....145
V- 4- رجعية الحداثة :.....147

الفصل الثالث مشروعية النقد الثقافي في المشهد النقدي العربي

توطئة:.....151
I- 1- المناهج النقدية و النص:...../.....151
I- 1- 1- الشكلانية الروسية و النص: 151
I- 1-2- البنيوية و النص:.....153

I- 1-3- الأسلوبية و النص:.....155
I- 1-4- السميولوجيا و النص :.....155
I- 1-5- النص و ما بعد البنيوية :.....156
I- 1-5-أ- نظرية التلقي :.....156
I- 1-5-ب- التفكيكية و النص :.....158
I- 1-5-ت- النقد الثقافي و النص :.....160
I- 2- **سلطة النص و جدلية الجمال و القبح** :.....161
توطئة :.....164
II- **النقد الثقافي بين التبعية و االتوظيف**:.....167
II- 1- الغذامي: 167
II- 2- صلاح قنصوة و تمارين في النقد الثقافي:.....170
III- **النقد الثقافي كبديل للنقد الأدبي**:.....174
III- نقد ثقافي أم نقد أدبي لعبد الله الغذامي و عبد النبي اصطيف :.....174
III- 1-1- في طبيعة الإنشاء النقدي :.....177
III- 1-1-1- ما النقد الأدبي ؟:.....177
III- 1-1-2- اللغة في الأدب:.....177
III- 1-1-2-أ- اللغة في الأدب:.....177
III- 1-1-2-ب- وظائف اللغة في النقد:.....178
III- 1-1-3- وظيفة النقد الأدبي :.....179
III- 1-1-3-أ- الوظائف الأدبية: 179
III- 1-1-3-ب- الوظائف فوق الأدبية :.....180
III- 1-1-4- النقد الأدبي و العالم:.....180
III- 1-1-4-1- الجانب الاجتماعي:.....180
III- 1-1-4-2- الجانب الإنساني:.....181
III- 1-1-4-3- النقد و السياق:.....183

III- 1-1-4-3-أ- سياق النطق :.....182
III- 1-1-4-3-ب- سياق الثقافة :.....183
III- 1-1-4-3-ت- سياق الإشارة:.....183
III- 2- تعقيب عبد الله الغذامي :.....184
III- 3- الخروج من التيه لعبد العزيز حمودة:.....187
III- 3-1- ما بعد بعد الحداثة : العودة إلى النص، لكن أيُّ نص؟:.....187

خاتمة 193

الملاحق 197

قائمة المصادر و المراجع.....212

الملخص:

هذا البحث يندرج ضمن تخصص النقد الأدبي، و الموسوم با:

"النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي_بحث في اشكالية النسق المضمر و القيمة المعرفية_" يتناول بالدراسة مدونة الغذامي **" النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"** هذه المدونة التي أعلن فيها موت النقد الأدبي ، مقترحًا النقد الثقافي بديلاً منهجيًا عنه بأدوات تنظيربة ووسائل إجرائية تتماشى و هذا النقد. هذا البحث يصب في معالجة جملة من الإشكاليات منها: لماذا النقد الثقافي؟ و هل فعلا كما يقول **الغذامي** إن النقد الأدبي بمدارسه القديمة و الجديدة ، و بمناهجه الاجرائية و التنطيرية قد بلغ سن اليأس حتى لم يعد قادرًا على تحقيق المتطلبات المعرفية و الثقافية التي نشهدها الآن؟ .وقد سعى البحث الى توضيح ملامح التجربة الغذامية في النقد الثقافي من جذورها إلى غاية اكتمالها وبثها في المشهد النقدي العربي مبرزًا في الوقت نفسه العلاقة بين النقد الثقافي و النقد الأدبي.

الكلمات المفتاحية:

النقد الثقافي _ النسق المضمر _ الدلالة النسقية_ الجملة الثقافية_ المجاز الكلي _ التورية الثقافبة _ النسق الناسخ و اختراع الفحل_ اختراع الصمت و نسقية المعارضة_ تزييف الخطاب و صناعة الطاغية_ صراع الأنساق و اختراع الفحل(رجعية الحداثة).

Résumé:

Cette recherche rentre dans la spécialité de la critique littéraire, et qui se distingue par : **"la critique culturelle chez Abdullah Alghodami _recherche dans la problématique du modèle tacite et la valeur cognitive" _** examine le blog de Alghodami **"la critique culturelle une lecture dans les modèles culturels arabes"** Ce blog est l'endroit où il a annoncé la mort de la critique littéraire, en proposant la critique culturelle comme un substitut systématique qui la remplace avec des outils endoscopique et des moyens procéduraux qui marchent avec cette critique. Cette recherche est dans le traitement d'un certain nombre de problèmes, y compris: pourquoi la critique culturelle? Et est-ce que c'est vrai comme **Alghodami** dit que la critique littéraire avec ses anciennes et nouvelles écoles et ses méthodes endoscopique et procéduraux a atteint le climatère jusqu'à ce qu'elle ne puisse être en mesure d'atteindre les exigences cognitives et culturelles que nous connaissons aujourd'hui?
La recherche visait à clarifier les caractéristiques de l'expérience d'Alghodami dans la critique culturelle des racines jusqu'à l'exhaustivité et la diffusion dans la scène de critique arabe en même temps mettre en évidence la relation entre la critique culturelle et la critique littéraire.

Les mots clés:

La critique culturelle-modèle tacite- signification systémique-la phrase culturelle-
la métaphore totale- le calembour culturel- le modèle copiste et l'invention de l'étalon-
l'invention du silence et l'opposition systémique- la falsification de la parole et la fabrication des tyrans- le conflit des modèles et l'invention des étalons (réactionnaire de modernité).

Abstract:

This research falls within the literary criticism as **" Abdullah Algmama's perspective of Cultural criticism ;an exploration of the implicit pattern and knowledge value**. It examines the corpus of Algmami: "**cultural criticism, a reading in the Arab cultural patterns**" in which he states that the literary criticism is no more reliable and proposed instead the cultural criticism as a method using more adequate theorical and operational tools. This research aims so at exploring a number of problems such as: why cultural criticism matters? Is literary criticism as developed by old and new schools is dying and is no longer able to match with the nowadays cognitive and cultural requirements? The research sought to clarify the features of **Algmamah** experiment in cultural criticism from its begining until its full completnes and broadcasting in the Arab criticism scene as to highlight the relationship between cultural criticism and literary criticism.

key words:

Cultural criticism - implicit pattern – pattern significance _ cutural sentence. _ total metaphor –cultural puns- colloquial pattern and .invention. silence invention and objection pattern -discourse distortion and tyranny industry – pattern conflicts and .invention (modern background).