إن كل خطاب هو مشروع سلطة تتأسس وتبنى غالبا بالعناصر المضمرة المختبئة للخطاب ذاته ،الذي يسعى لإبداء عناصره المعلنة وكأنها وحدها ما يهيكل بنيته كما يحاول صاحبه أن يقنع الآخرين بصدقه ونقائه، والمرأة التي تعد جسدا، وقولا وفعلا ميدان رحب لممارسة سلطة الأعراف والتقاليد والشرائع، ولممارسة سلطة النقد كذلك. والخطاب حول المرأة في الفكر العربي الإسلامي وفي المشهد النقدي العربي خطاب متنوع وذلك عائد إلى كون المرأة حقلا مفتوحا للكتابة والإبداع ،لأنها تحتمل قراءات متعددة وليست قراءة واحدة.[1]

تتسم الكتابة عن المرأة إذن في حضارتنا العربية الإسلامية بطابعي التنوع والتعدد، اللذين يوقعان المرء في كثير من الأحيان في حيز التناقض، والبحث عن صورة المرأة في هذه الحضارة بعزلها عن المنظومة التي تتموضع فوقها، أي البنى الثقافية، والدينية والاجتماعية والتاريخية التي تؤسس مرجعية خطابها في الثقافية العربية، يعد بحثا مبتورا يحصر نفسه في دائرة ضيقة، ويعجز بالتالي عن استشراف دوائر أوسع منزاحة من تلك الدائرة الضيقة المحددة.[2]

لقد تفاوت الخطاب حول المرأة في الفكر العربي الإسلامي من خطابات عاطفية انفعالية، لا ترتكز على أي مفهوم من مقومات التحليل العلمي إلى خطابات علمانية، إلى خطابات توفيقية.[3]

I- الغذامي والمرأة:

[1] حسين السمهاجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص70.

يعد الخطاب النقدي عند الغذامي خطاب متميزا وجادًا، كانت المرأة هي النقطة المركزية فيه ،الذي يلتقي مع النقد النسوي العربي. بل إنه قدم لهذا النقد ببعده النظري الكثير من الأدوات المنهجية التي يمكن للنقد النسوي العربي أن يستفيد منها في تطوير رؤاه ،وتعميق تناوله لوضع المرأة داخل النسق الثقافي العربي، فالدكتور عبد الله الغذامي المنشغل بوضع المرأة التاريخي والحالي يقدم قراءة عميقة لنصوص ميزتها الرئيسية هي النزعة الذكورية المفرطة، ليكشف فيها آليات ذهنية تقمع وتهمش المرأة وترمى بها إلى فراش المتعة، ملغية كينونتها الإنسانية ومجردة إياها الوعي بذاتها والعالم.

ويعد كتاب المرأة واللغة النقلة النوعية الثانية في تاريخه النقدي – بعد كتاب الكتابة ضد الكتابة–، والأكثر جذرية وإقداما على محاورة النص العربي والتاريخ والمكان، لتقصي موقف الإقصاء الذي تعرضت له المرأة. فعلاقة المرأة واللغة هو استقصاء معرفي في إمكانية المرأة على تخطي موقعها من موضوع لغوي إلى ذلك فاعلة، فطريق المرأة إلى موقع لغوي إبداعي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة[1] وتنافسها، من خلال كتابة تحمل سمات الأنوثة وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها استر جال، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحا إبداعيا بإزاء مصطلح الفحولة.[2]

إن الغذامي يتقدم نحو مواقع راديكالية عند ما يطالب بلغة أنثوية، فالتمايز بين لغتين هو اعتراف بالفصل اللغوي، وهي قضية شائكة تبدو لكاتبات أنفسهن صعوبة تثبيتها حقيقة واقعة في حياتنا الأدبية، وعندما ينكر الغذامي الثقافة الفحولية واللغة التي تعبر عنها فهو ملزم بالدفاع عن أدب بديل أدب يكتبه الرجال والنساء معا، ولكنه يخلو من نبرة التسلط والأنا العليا التي تلغي الآخرين، غير أن الغذامي يصوغ ممهدات لموضوعه تنطلق من غياب النص الأنثوي المدون ،وغياب حضور المرأة ككاتبه .وعندما تتيقن المرأة من قدرتها على أن

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ص390.

[2] المرجع نفسه، 390.

تكتب بوصفها امرأة، فالخطوة الأولى تبدأ في تخليص القراءة من سلطة الرجل وذلك بتحويل القارئة إلى فاعلة واعية تعي المقروء ،وتقاوم نوازعه الإستلابية ولا تستسلم لإرادة ذلك الذي استبد باستبعادها ثم أخذ يستبد في تحريرها.[1]

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ص390-391.

II- ملخص كتاب المرأة واللغة:

استهل عبد الله الغذامي كتابه بمقولة لعبد الحميد الكاتب مؤداها: "خير الكلام ما كان لفظة فعلا ومعناه بكرا".[1] فهو من خلال هذه المقولة يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ بما أنه التجسيد العملي للغة، والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي، لها فاللفظ فحل ذكر .وللمرأة المعنى لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ، هذه قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخذ فيها الرجل الكتابة واحتكرها لنفسه وترك للمرأة الحكي، وهذا أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ[2]، أي الرجل الذي جعل من اللغة كمنظومة فكرية أداة قمع وتهميش ضد الأنثى، فالرجل محتكر لفعل الكتابة ومقرر لما هو حقيقي وما هو مجازي داخل المنظومة اللغوية. جعل من هذه الأخيرة – المنظومة اللغوية – إحدى أدواته الأثيرة في إبراز تفوقه وسيادته المطلقة التي يمارسها دوما ضد المرأة بمنطق فحولي لا يخلو من الأنانية والتعالي.

وهناك تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوي في الخطاب التعبيري ،ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى رمز أو خيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية[3]، إذا ما جاءت المرأة الوجود اللغوي أخيرا، من حيث ممارستها للكتابة فإنها تقف أمام أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصطنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، وليست من إنتاجها، وليست المرأة إلى فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل أبعادها ومراميها وموحياتها.[4]

---

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص07.

[4] المصدر نفسه، ص07.

وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية، هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد معنى من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايات وفي المجازات ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته ،والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي ينشأ في ظله.[1]

إن توظيف المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها. يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها، كما فعل على مدى قرون متوالية، ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة القلم، هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية.[2]

لقد كتبت المرأة أخيرا ودخلت إلى لغة الأخر واقتحمتها ورأت سرارها، وفكت شفراتها فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة ،وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحضرا أو تطورا فكريا. فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة، كما تقول **فرجينيا وولف woolf.**[3]

وكتاب المرأة واللغة ليس بحثا في أدب المرأة وليس دراسة فنية جمالية، ولكنه بحث وسؤال عن المنعطفات والتمفصلات الجوهرية في علاقة المرأة مع اللغة ،وتحولها من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة تعرف كيف تفصح عن نفسها، وكيف تدير سياق اللغة من فحولة متحكمة إلى خطابا بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح وهذا لم يكن سهلا فالمرأة احتاجت إلى وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكن من إحلال الأنوثة بإزاء الفحولة بوصف الصفتين معًا قيمتين إبداعيتين

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص08.

[3] المصدر نفسه، ص08.

تحظيان بالدرجة نفسها من الاحترام والجدية، ولكي لا يكون الأصل اللغوي هو التذكير فحسب .وإنما تأتي الأنوثة بما أنها أصل لغوي يقف بإزاء الأصل الذكوري ويجاريه.[1]

وقد لا تمسح اللغة بهذا التحول الجذري، ولكن المسعى الإبداعي النسوي لم يزل مرشحا لإحداث هذا التغيير الإبداعي الجذري.[2]

ولكن التغيير لا يحدث بضربة سحرية. إنه يحتاج إلى عمل شاق لا شك أن المرأة قد عانته، فقد حاولت أن تفصح عن نفسها عبر الحكاية وجعلت السرد نصا مؤنثا، وقد استخدمت جسدها ليكون خطابا إبداعيا مجازيا، ومنذ أن مارست تمثيل أسطورتها وغزت مدينة الرجال واقتحمت لغتهم اقتحاما رمزيا معبرا، ثم دخلت بعد ذلك إلى عالم اللغة بوجهها المكتوب وحينما وجدت الرجل قد احتل الموقع وأحكم سيطرته على المكان، راحت مي زيادة تفتح أبواب المكان بأن أقامت صالونا كانت سيادته مؤنثة وحاولت تأنيث المكان، غير أن المكان خاضع لضمير لغوي مذكر ولذا سعت المرأة إلى إعادة اللغة المستلبة إلى ضمير الأنوثة ولكن هذا غير ممكن الحدوث مادامت الذاكرة اللغوية ذاكرة فحولة، لذا كانت جهودها واضحة في تأنيث الذاكرة وهذا لا يحدث بتلقائية وسهولة ووراء ذلك معاناة مع الذات والأخر، وربما تجد الذات المؤنثة نفسها وقد صارت ضد أنوثتها.[3]

وقف الغذامي عند معالم هذا الغير استنطاقا وأسئلة.

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص12.

III- قراءة نقدية في فصول الكتاب

1. الأصل التذكير:

يقول **ابن جني** "إن تذكير المؤنث واسع جدا لأنه رد إلى الأصل".[1] ومن ذلك حق التأنيث الذي يُرد إلى التذكير بدعوى أن ذلك هو الأصل.

ضمير اللغة:

وضعت **نوال السعداوي** كتابا بعنوان **الأنثى هي الأصل،** وكأنها ترد بذلك على مقولة **ابن جني** عن كون التذكير هو الأصل، إن الضمير اللغوي عندها دائما ضمير مذكر مما يجعلها تحيل إلى ذكورية الأصل اللغوي.

لقد استعرض الغذامي أعمال بعض الكتابات مثل: **أعمال غادة السمان، سميرة المانع، رجاء عالم،** إضافة إلى **مي زيادة،** لرصد إحالات الضمائر عندهن فاتضحت سيطرة الضمير المذكر، تقول **غادة السمان** كلمة الأنوثة بضمير الذكورة فتقول: "**ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة** "[2]، كان سياق الجملة ومنطق الإحالة يقتضي منها أن تحيل إلى التأنيث فتقول: **أن تكوني.** وهنا يأتي التذكير في غير محله وفي غير مقتضاه.

هي أصل ولكنها تظل تضع نفسها في الفرع وترضى بكونها فرعا، كما نجد عند **نازك الملائكة** التي تعلن اعتراضها على الشاعر **علي محمود طه** لأنه وضع عنوانا لقصيدة من قصائده كالتالي: "**هي وهو: صفحات من حب**".[3]

وتعلق "نازك الملائكة" على هذا التعبير قائلة: "الترتيب العربي. أن يقول "**هو وهي**" لأن التقديم عندنا لضمير المذكر على ضمير المؤنث وما من ضرورة لتغيير هذا الأسلوب".[4] وإذا ما دخلت المرأة مجال العمل الوظيفي فإنها تدخل في سياق التذكير فهي

---

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص 20، 21.

[4] المصدر نفسه، ص21.

"**عضو**" وهي " **مدير**" وهي "**رئيس جلسة**" وهي أستاذ"، ويقرر **مجمع اللغة العربية في القاهرة** في دورته الرابعة والأربعين أنه يجوز"أن يوصف المؤنث بالتذكير، فيقال فلانة أستاذ أو عضو أو رئيس، استنادا إلى ما نقله **ابن السكيت** عن **الفراء** أن العرب تقول: عاملنا امرأة وأميرنا امرأة وفلانة وصي ،وفلانة وكيل فلان، وإنما ذكر لأنه دائما يكون في الرجال أكثر مما يكون في السناء فلما احتاجوا إليه في النساء أجروه على الأكثر".[1]

التذكير هو الأصل وهو الأكثر، ولن يكون التذكير أصلا إلا إذا صار التأنيث فرعا، ومن هنا فإن الفصاحة ترتبط بالتذكير، فنقول عن المرأة زوج فلان وليس زوجة فلان وذلك في تحري الفصاحة والأصالة.

طرح العالم النفساني كارل يونج **yung** نظريته عن الأنيموس **(Animus)** وهو الضمير الذكوري داخل المرأة، وهو مفهوم يقوم على فكرة أن الأنثى تنطوي في داخلها على ذكورة مثلما أن الرجل يتضمن في داخله أنوثة هي الأنيما **(Anima)** وبالتالي فإن الإنسان مزدوج الجنسية، وتكمن هذه الثنائية في اللاشعور.[2] هذه نظرية كان من الممكن أن تظل مفهوما علميا محايدا لولا ما تقوله **كلاريسا استيز Estes** ،وهي أخصائية نفسانية ومؤلفة تهتم بقضية المرأة وبصحتها المعنوية، وهي ترى أن الأنيموس يمثل القوة النفسية والمعنوية في المرأة وهو بلا شك عنصر ذكوري داخل الأنوثة، ولذا فإنه قوة داخلية تساعد المرأة على التفاعل مع العالم الخارجي،ويعينها على استخراج كوامنها الذهنية ومشاعرها الداخلية ،ويأخذ بيدها للإفصاح عن ذاتها عاطفيا وإبداعيا بطريقة محسوسة.[3]

إن ما تقوله **استيز** Estes بوصفه تأويلا لمفهوم **يونج** عن الانيموس هو إحالة إلى الضمير المذكر في اللغة، حيث تكمن الذكورة في أعماق اللغة وفي أعماق الأنوثة وتظل كامنة حتى يأتي ما يستدعي ظهورها.

---

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص23.

ولئن منت اللغة على الأنثى فوهبتها ضمير الذكورة وسمحت لها بأن تستعمله متى شاءت فإن ذلك لا يعني استباحة الذكورة واستسلامها للأنثى، وهناك منطقة محرمة تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان وهي خاصة بالمذكر العاقل فحسب ،وهي صيغة (جمع المذكر السالم) التي يشترط فيها أن تكون من علم مذكر عاقل خال من تاء التأنيث الزائدة.[1]

تأنيث الضمير:

لقد خرجت المرأة عمليا من مرحلة الحكي ودخلت إلى زمن الكتابة، ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية، والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص إذا إن السيادة النصوصية محتكر ذكري ،وتأتي المرأة بوصفها ناتجا ثقافيا جرت برمجته وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر والشرط المذكر. ولذا فإن المرأة تقرأ أو تكتب حسب شروط الرجل، فهي تتصرف مثل الرجل أو بالأحرى تسترجل. كما نادت **مي زيادة** في قولها: "نحن في حاجة إلى نساء تتجلى فيهن عبقرية الرجال"[2] .وكأنما المرأة تفقد أنوثتها كلما توغلت في اللغة قراءة وكتابة، ولقد قيل **لمي زيادة** إن العلم ضد الأنوثة والجمال.

تطرح الثقافة مصطلح **(إنساني)** و**(إنسانية)** على أنها ذات دلالة شمولية يتساوى فيها الذكر والمؤنث، غير أن الفحص التشريحي لدلالة **(الإنساني)** يكشف على أن كل ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري، وكيف تكون هناك دلالة متساوية بين التأنيث والتذكير في مصطلح **(إنساني)**، مع أن الرجل هو الذي سيطر تاريخا على اللغة كتابة وقراءة، وصاغ الثقافة على مثاله وبناها على نموذجه[3]. إن طريق المرأة إلى موقع لغوي لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها.[4]

---

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص50.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 55.

2. تدوين الأنوثة:

في الحالة العربية يرى الغذامي أن تدوين الأنوثة هو النقلة التي بقيت معلقة تنتظر التنفيذ. بعد أن نسب التاريخ للمرأة الحكي وجعل الكتابة للرجل، وهو عندما يقف عند صورة شهرزاد باعتبارها ممثلة لحالة المرأة الحكواتية ،لا المرأة التي تدون إبداعها ينظر من جهة أخرى إلى موقعها الذي يصبح بالضرورة، شاهدًا على زمن ثقافي وحضاري كامل، فهي تمثل كما يقول، صورة التحدي والصراع ينبني على سحر اللغة وعلى لعبة المجاز والسرد، وهي لعبة متجذرة في صميم الفعل اللغوي والأسطوري.[1] إن أبرز صورة ظهرت به المرأة في زمن ما قبل الكتابة هي صورة شهرزاد بطلة ألف ليلة وليلة،

حيث لم تكن تحكي وتتكلم أي تؤلف فحسب، ولكنها كانت أيضا تواجه الرجل، ومعه تواجه الموت من جهة وتدافع عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى. ومن خلال شهرزاد وقصها يهدف الغذامي إلى تفسير ما يسميه **النص الأنثى**.[2] حيث يرى أن هناك تماثل ألف ليلة وليلة كجسد نصوصي، وبين الجسد الأنثوي وذلك من حيث التوالد والتناسل وكل حكايات ألف ليلة وليلة تحمل في رحمها حكاية أو حكايات أخرى تتولد عنها وتخرج من جوفها، فهي جسد ولود مثلما أنها جسد قابل للتمدد والتوليد ،فالليلة الأولى تمددت لتصبح ألف ليلة وليلة.[3]

كما أن البطلة المتحدثة انتهت في نهاية النص بإنجاب ثلاثة ذكور، وهنا يوجد التشابه الشديد بين اللغة المجازية والمرأة من حيث الإنجاب والتوليد ،وفي هذه اللغة وعند المرأة يكون التناسل والتكاثر مثلما كان السرد في الليالي بمثابة الحضانة والإرضاع من جهة البطلة الساردة شهرزاد لزوجها شهريار، ولقد أمضت شهرزاد ألف ليلة وليلة أي ما يعادل ثلاثة وثلاثين شهرا، وهي مدة تقابل مدة الحمل والحضانة حسب ما ورد في الآية الكريمة:

---

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ص391.

[2] المرجع نفسه، ص391.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة ص59.

﴿**وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلاَثُونَ شَهْرَا**﴾[1] ،أمضت شهرزاد هذه المدة في حضانة المتوحش ورعايته كطفل شقي متعذب فمنحته بذلك طمأنينة الروح وشفاء النفس، مثلما وهبته ثلاثة ذكور يحفظون اسمه ونسبه.[2] ومن هنا تكون شهرزاد وألف ليلة وليلة معا نصا أنثويا في جسده وفي دلالته، ليس في ظروف كل منهما وتعددها فحسب، وإنما في سمات النص وسحريته وخوارقيته ولغزيته، وسيطرت البعد العاطفي الخيالي فيه، وإذا كان النص الذي يلد وينتج هو بالضرورة نصا أنثويا، فإن المعنى الأساسي في حكايات ألف ليلة وليلة تقوم على كونه نصا غير منته وغير مغلف، يظل مفتوحا وقابلا للتفاعل.[3]

تقوم ألف ليلة وليلة على الحكي (المشافهة) بين امرأة وزوجها، هذا يعنى تحديد المجال حسب حدود المسافة بين اللسان والأذن، ومابين الجسد والجسد. والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة زواج وإفضاء، والحدود بينهما تضيف وتتقارب إلى الملامسة والمهامسة، وهذا هو مجال الأنثى التي يعمل اللسان بالنسبة لها بوصفه آلة الاتصال والتعبير الوحيدة .وليس للمرأة في زمن الحكي (ما قبل زمن الكتابة) سوى اللسان وسيلة وأداة للاتصال.[4]

المرأة/ الجارية:

منذ البدء تظهر شهرزاد على أنها امرأة مختلفة عن سائد نساء بيئتها الظرفية والثقافية، فكل فتيات مدينتها يتعرضن للموت باستسلام وتسليم، ولم يكن لهن من حيلة يحتلن بها لأنفسهن من ذلك الوحش المتربص ليليًا لهذا، باستثناء شهرزاد التي كان لها

[1] سورة الأحقاف، الآية 15.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 60.

[3] المصدر نفسه، ص 63.

[4] المصدر نفسه، ص 68.

مندوحة عن ملاقاة الوحش ،ولكنها اختارت المواجهة وأقنعت أباها وتقدمت ومعها سلاح واحد هو **اللغة**.[1]

لقد كانت ثقافة شهرزاد بمثابة التحول النوعي في وجود جنس المرأة،حيث إنها تشير إلى التحول من زمن الجهل والخرس، إلى زمن الحكي واستخدام اللسان وتوظيف الثقافة، ومن ثم صار للمرأة لغة وقد كانت من قبل خرساء بكماء تواجه موتها بصمت واستسلام.[2]

غير أن هذا التحول كان خطوة واحدة ولم يكن كل الخطى التي على المرأة اجتيازها.

ويظل نص "**ألف ليلة وليلة**" نصا أنثويا بالرغم من مجيء المرأة فيه على أنها جارية.[3]

لم تكن شهرزاد تطمح في هذه المرحلة إلى تصحيح تصورات الرجل عن المرأة. وكان حسبها أن تقدم له صورة واقعية تتفق مع ثقافة المرحلة، ومنزلة المرأة فيها، ولا ريب أن الثقافة تتدخل في تكوين الإنسان وصياغة تصوراته عن نفسه وعن العالم، ولا ريب أن الإنسان يستجيب أو يتعلم الاستجابة لما هو متوقع منه اجتماعيا، فهو يعدل ويهذب أحواله لتناسب المتوقع والمترقب منه[4]. ولذا فإن شهرزاد لم تفعل شيئا سوى أنها استجابت لدواعي الظرف ومستندات الثقافة، إنها مرسل يراعي شروط المرسل إليه، ويستجيب لها هذا هو الوعي الذي خرجت به ثقافة الأمم السالفة وكتب الماضين.

إن لغة المرأة في هذه المرحلة ليست لغة الذات والتمثل الوجودي التام إنها – فحسب– وسيلة مراوغة، وهي مراوغة امتدت ما يقارب ثلاث سنوات، وهذا هو المدى الزمني للغة شهرزاد.

---

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص70،69.

[2] المصدر نفسه، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] المصدر نفسه، ص73.

لم تكن شهرزاد تملك من الطاقة اللغوية ما يعبر بها العمر كله. لقد كانت بحاجة إلى ثلاثة ذكور لكي تبقى وتعيش، ولكي تدرأ الخطر عن باقي النساء[1]. كانت تلك أبرز حالة لاستخدام المرأة للغة وتوظيفها للخطاب الأدبي في زمن الحكي، وهو توظيف شفع للمرأة بأن تعيش في منزل الرجل لتكون أما لأبنائه ،وجارية للسيد الأب، الذي له الجسد وله الولد وله المتعة التي تقدمها اللغة ويقدمها القص.[2]

قراءة النص الأنثوي:

"الرجل يكتب.....

الرجل يقرأ.....

الرجل يفسر.....".[3]

هذا هو عالم اللغة، وهذه هي خريطة الثقافة، حيث كان الرجل هو منتج المعرفة وهو مستهلكها، يكتب ويقرأ ويفسر، وكانت المرأة على هامش الثقافة وخارج دائرة الفعل. كانت موضوعا للغة ومادة في النص، ومجازا من مجازات الخطاب الأدبي، لم تكن تكتب ولم تكن تقرأ، ومن هنا لم يكن لها مجال في تفسير الثقافة وتأويل المعرفة.[4]

ومن هنا لم يكن من الممكن قط أن يظهر دور المرأة بوصفها مؤلفة ومبدعة. فثقافة الرجل عالم الذكورة تقوم كحجاب كثيف دون ظهور أثر المرأة الثقافي ودورها الإبداعي ،ولذا لم يكن من الممكن أن تتكشف أنثوية ألف ليلة وليلة ،لأن الرجل لم يعترف بالمرأة على أنها كائن عاقل مبدع.[5]

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص 78-79.

[3] المصدر نفسه، ص 79.

[4] المصدر نفسه، ص 79.

[5] المصدر نفسه، ص 80.

وبما أن المرأة لم تمتلك لسانها الخاص وهي تبدع نصها الأنثوي في ألف ليلة وليلة، فقد خطف المدونون منها هذا الأثر الجليل، وتدخلوا لإفساد النص وعبثوا فيه، وجاءت إضافات وتدخلات في السرد والوصف، ولقد تدخل المدونون من أجل تحويل النص المؤنث إلى نص مذكر حسب القاعدة اللغوية التي تقول إن الأصل التذكير[1]. ولذا يتم دائما رد الفرع إلى أصله، وذلك بتذكيره. فجاءت إضافات تحكي ضد المرأة وصفات تشوه نموذج المرأة، ولم يفت على **سهير القلماوي** أن تدرك أن قصص الفحش محشورة ودخيلة على النص ومن هنا تقول:

"إننا في ألف ليلة وليلة أمام نص أصيل هو النص الأنثوي، الذي يمثل الحكايات وتناسلاتها، وبإزاء ذلك فقرات دخيلة من وضع المدونين الرجال، وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر".[2]

فالحكي أصيل وأنثوي، ومن ورائه مبدعة أو مبدعات مجهولات والتدوين عمل توالى مع الزمن ووراءه رجال أثروا حجب أسمائهم، لاسيما وأنهم يمارسون فعل الكتابة والتسجيل والتوثيق، لقد سرق الرجل حكايات المرأة منها وحاول نسخ أنوثتها ومرت الأجيال على ذلك قابلة ما حدث وغير منتبهة إلى حضوره هذا التشويه الثقافي.[3] ولكن المرأة التفتت أخيرا إلى هذا النص الخطير وبدأت تنافس الرجل على قراءته، وكانت **سهير القلماوي** رائدة هذه الخطوة الحاسمة وجاءت بعدها **فريال جيوري غزول**– التي كتبت أطروحة الدكتوراه عن ألف ليلة وليلة– لتطرح أفكار نقدية واعية في نص هو للمرأة ومن إبداعها قبل أن يكون للرجل ومن تدوينه.[4]

3. الجسد بوصفه قيمة ثقافية:

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 81 .

[2] المصدر نفسه، ص 81.

[3] المصدر نفسه، ص 81.

[4] المصدر نفسه، ص 81.

صورت المرأة في ألف ليلة وليلة كذلك بصورة الجارية الحسناء التي تمنح شبابها للرجل، فالليالي لا تعرف المرأة الحرة، حتى صورة الأُم التي تقدمها الحكايات تقديما جيدا، فالجارية التي هي شهرزاد لم يعف عنها الرجل إلا عندما صارت أما لثلاثة ذكور، بعد هذا يتوغل الغذامي في دراسة نماذج من النساء حفلت بهن حكايات كتاب ألف ليلة وليلة، ومن هؤلاء النساء الجارية **تـودد** التي لم تغفر لها ثقافتها إلى جانب جمالها خطيئتها الكبيرة المتمثلة في كونها أنثى.[1] فعلى مدى أربع وثمانين ليلة راحت شهرزاد تحكي حكاية الجارية **تودد**. تسجل انتصار الأنثى الضعيفة على الرجال الراسخين، حيث تكتسح المرأة عالم الرجل وثقافة الذكور ،وتحقق لنفسها موقعا بارزا في قيمته المعنوية والاجتماعية، تأتي كل مقارنة بين المرأة والرجل في هذه الحكاية لتثبت أن المرأة أفضل من الرجل في العلم وفي الخلف وفي الدهاء. وهذا ما يجعل هذه الحكاية بمثابة المرافعة الثقافية من المرأة في مواجهة الرجل والثقافة الذكورية، ويأتي المجاز فيها على أنه خطاب أنثوي يؤسس للمرأة قيمة إنسانية في عالم لا يرى لها أية قيمة.[2] تلك هي ثقافة الجسد حسبما تقدمها حكاية **تودد**، حيث توظف المرأة أهم ممتلكاتها الطبيعية لكي تخترق أسوار الرجال وتدك حصونهم .وهي هنا قد امتلكت جسدا أنثويا لا نظير له، وكان من الممكن لهذا الجسد الخارق في جماله أن يكون مصدر ضعف بوصفه إغراء جنسيا مشاعا، لأن صاحبته جارية، غير أن هذا الجسد الجميل يتحد مع الثقافة في أرسخ مستوياتها، فيتحول الضعيف إلى قوة خارقة تسلب من يراها وترميه من نبل سهامها.[3] وبذا تحقق المرأة انتصارات لا نظير لها في تاريخ الثقافات، وتكتسح الرجال وتكسر فحولتهم، مثلما تتفوق على بنات جنسها بهذا الجسد المثقف، وتحقق للجنس المؤنث

[1] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص238.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص85 .

[3] المصدر نفسه، ص97.

مكسبا حضاريا مجازيا يعطي شهرزاد سلاحا بليغا استخدمته أربعا وثمانين ليلة لكي تسرد حكاية هذا الإعجاز النسوي الخارق[1].

لقد "اختطفت المرأة لغة الرجل وثقافته ثم واجهته بهما، وهنا نرى أن الأنثى قد اكتشفت في مرحلة زمن الحكي أن اللغة سلاح وأن الثقافة قوة"[2].

فشهرزاد استخدمت اللغة سلاحا ظرفيا يحميها من موت سريع ،وتوسلت بالسرد لكي تعيش ألف ليلة وليلة تنجب خلالها ثلاثة أولاد ذكور فتصبح أما، وتتغير قيمتها الذاتية والعائلية بهذه الأمومة التي ضمنت لها حماية وثيقة من سطوة الزوج المتوحش، وكان سلاحها الأول في ذلك هو اللغة.

وتتقدم "**تودد**" خطوة أخرى حيث تستخدم سلاح الثقافة كقوة إضافية تعضد الجسد وتمكنه من سحق أهل الادعاء والغرور. ممن تسموا وتزينوا بصفة الرسوخ، فنزعت رسوخهم وكشفت أقنعتهم وجردتهم من لغتهم، وقدمت صورة للمرأة فيها مواجهة وفيها انتصار وفيها قوة.[3]

هذا ما فعله الجسد حينما تحول إلى قيمة ثقافية.

4. احتلال اللغة/ غزر مدينة الرجال:

تظهر اللغة تاريخيا واقعيا على أنها مؤسسة ذكورية، وهي إحدى قلاع الرجل الحصينة، وهذا يعني حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسة الخاصة بالرجل، مما جعل المرأة في موضع هامشي بالنسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها، وجرى ذلك حسب القانون التاريخي الذي يمنع المرأة من تعلم الكتابة، وهو القانون الذي صاغه **خير الدين نعمان بن أبي الثناء**، في كتابه المرسوم بـ **(الإصابة في منع النساء من الكتابة)**[4]،

[1] المصدر نفسه، ص98.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص110.

[3] المصدر نفسه، ص110 .

[4] المصدر نفسه، ص111.

وفيه يوحي قائلا: (أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعود بالله، إذ لا أرى شيئا أضر منه بهن فإنهن لما كن مجبولات على الغدر ،كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فإنه يكون رسالة إلى زيد ورقعة إلى عمر ... وشيئا أخر إلى رجل أخر، فمثل النساء والكتب والكتابة، كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفا، أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع).[1]

هذا الكلام ليس سوى رقية سحرية لتحصين مملكة الرجل اللغوية، ودفع المرأة عنها لكي تظل الكتابة احتكارا ذكوريا.

هذه بعض أسلحة الرجل لتحصين قلعته واستبعاد المرأة عن اللغة، وقد أحست المرأة بهذه المؤامرة التاريخية واستسلمت لها، غير أن استسلام المرأة لهذا القانون لم يمنعها من أن تحلم بيوم تقتحم فيه مملكة الرجل اللغوية، وجاءت شهرزاد بألف ليلة وليلة من الكر والفر مع اللعبة اللغوية ضد الرجل ومعه، وربما من أجله.[2]

كما حلمت المرأة بمدينة خاصة: "مدينة كبيرة واسعة الرفعة في جزيرة المغرب أهلها نساء لا حكم للرجال عليهن، يركبن الخيول ويباشرن الحرب بأنفسهن ،ولهن مماليك يختلف كل مملوك بالليل إلى سيدته، ويكون معها طول ليلته، ويقوم بالسحر ويخرج مستترا عند انبلاج الفجر، فإذا وضعت إحداهن ذكرا قتلته في الحال، وإن وضعت أنثى تركتها..."[3]. هذا ما ينقله **القزويني** عن مدينة النساء، ونقل أيضا خبرا عن جزيرة للنساء في بحر الصين ،"فيها نساء لا رجل معهن أصلا، وإنهن يلقحن من الرحى ويلدن النساء مثلهن، وقيل أنهن يلقحن من ثمرة شجرة عندهن يأكلن منها فيلقحن ويلدن نساء".[4] هنا تقوم المرأة بنفي الرجل

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 111-112.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

[3] المصدر نفسه، ص 112-113.

[4] المصدر نفسه، ص 113.

عن عالمها وإبعاده عن جزيرتها ومدينتها ،حيث تخلق عالمها الخاص ولغتها الأنثوية الخاصة، وفي القصة الأولى احتاجت المرأة إلى الرجل لغاية الإلقاح ولكنها جعلته عبدا مملوكا سخرته لغرض جسدي بحت، إذ كلما تمخضت عن ذكر قتلته فهي هنا تمارس وأد الرجل الذي عانت من وأده لها في زمان مضى، وعته ذاكرة الأنثى وعرفت كيف تثأر لنفسها منه.

وتطور خيال المرأة في القصة الثانية، وتبتكر وسائلها الخاصة للتخلص كليا من الرجل حيث صارت تلوج من الريح، ومن ثمر الأشجار ولا تلد إلا النساء.

وتحصنت هذه الجزيرة وتمنعت على الرجال وحمت نفسها منهم، حتى إن ملك الصين حينما سمع عن هذه الجزيرة النسائية" بعث من يأتيه بخبرها، فذهبوا ثلاث سنين ما وقعوا بها فرجعوا ".[1]

عجز الرجال عن الوصول إلى جزيرة النساء ،لأن المرأة صنعت هذه الجزيرة لتكون ملاذا لخيالها المضطهد، ولتكون لغة تبدع بها المرأة وتكتب نصها الأنثوي الذي لم يعد سيفا بيد شرير، ولا خمرة بيد سكير، إنها كتابة ولغة وإبداع.

هذا خيال أنثوي ابتكر لنفسه طريقا وسط غابة الرجال واقتحم القلعة ليتسرب عبر النص الذكوري ويحتل موقعا في كتب الرجال ومدونا لهم.[2]

لقد دخلت المرأة بخيالها إلى عالم الرجل عبر الحكاية، وحفرت لذاكرتها موقعا في اللغة وجعلت نفسها حكاية عجيبة مثيرة لكي تلفت نظر الرجل إليها، وتغريه بتسجيلها في كتابه.[3] فتسللت بذلك إلى مملكة السيد لا بوصفها كائنا إنسانيا كامل الإنسانية، وإنما بوصفها حكاية ذات قيمة سردية عجائبية، وليس للمرأة من موقع لدى الرجل إلا بوصفها

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص 114.

[3] المصدر نفسه، ص114.

كائنا عجيبا وهذا هو ما ضمن لها مكانا في مدونات الرجال ولغتهم بدءا من ألف ليلة وليلة، وامتدادا عبر تمثلات اللغة للمرأة وتصويرها لها.

5. من ليل الحكي إلى نهار اللغة "تأنيث المكان":

عند ما خرجت المرأة من ليل الحكي إلى نهار اللغة –حسبما يقول الغذامي– كما حصل في مطلع القرن العشرين وما قبله، تحول الجيل الرائد من الكاتبات العربيات إلى حكاية حضارية فيها من الألم أكثر مما فيها من المتعة، وفيها من الخسارة أكثر مما فيها من المكاسب.[1] دخول المرأة إلى عالم الكتابة كما يقول الغذامي، مثل دخول قروية إلى المدينة أول مرة، فهي مهددة بالضياع والخوف وفقدان الأمان، هذا ما حصل مع الكثير من الرائدات وبينهن **إلياس مي زيادة (1886– 1941)**، وباحثة البادية **ملك حفني ناصف (1886–1965)**، فقد دفعن عقلهن ثمنا لهذا المصير الذي نذرن أرواحهن له. ذلك لأن فعل الكتابة يرتبط بالوعي، والوعي مقلق، فالمرأة المثقفة أكثر وعيا بوجودها وهي تهب لمرض الاكتئاب حين تقع في الهوة الممتدة بين الهوية المكتسبة والهوية المفقودة، بين الجزء المقتول من الذات، والجزء الذي يحتاج إلى صراع مرير للحفاظ عليه، هكذا يمضي الغذامي في تقصي ظاهرة اكتئاب الكاتبة التي ينتجها تاريخ من الحصار ،فهي تدخل حقلا احتله الرجل ولا يريد فيه منافسا.[2]

– كيف للمرأة أن تتكلم وهي غير موجودة في الكلام.....؟.[3]

هذا سؤال طرحته مي زيادة، وهو سؤال يصدر عن وعي صارخ حول علاقة المرأة باللغة، ولعله سؤال غير قابل للإجابة، أو لعل الإجابة عليه تنطوي على خطورة أفدح من

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ص391.

[2] المرجع نفسه، ص392.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 127.

السؤال وأفدح من الوعي الكامن خلف السؤال. وإن كانت مي قد طرحت سؤالها فإنها لم تمضي دون أن تحاول الإجابة عليه، لقد بذلت جهدا خاصا للإجابة على هذا السؤال، وكان ثمن الإجابة فادحا، إذ دفعت مي حياتها وعقلها كإجابة أولى على سؤال قاتل.[1]

كانت مي زيادة علامة على مرحلة ثقافية متميزة في علاقة الأنثى مع اللغة، فهي امرأة ترمز إلى جيل نسوى ظهر مع مطلع القرن العشرين متمثلا بأعداد من النساء العربيات اللواتي أخذن بمحاولة الدخول إلى اللغة ،وحاولن أن يتكلمن بلغة لم يكن موجودات فيها. لم تعد المرأة كائنا شفاهيا ،لا تملك سوى الخطاب الشفوي البسيط الذي ظلت المرأة محبوسة فيه على مدى قرون من التاريخ والثقافة،ولم تعد كائنا ليليا لا تحكي إلا في الليل ولا تتمثل لها اللغة إلا تحت جنح الظلام، وإذا حل الصباح سكتت عن الكلام المباح. تدخل المرأة الآن إلى لغة النهار وكان النهار الأنثوي هو القلم والمجلة، وهذا تحول نوعي ثقافي يكسر احتكار الرجل للقلم ولوسائل الكتابة والنشر.[2]

ولقد صدرت أول مجلة نسائية في شهر نوفمبر **1892** في **الإسكندرية**، وتوالى بعدها صدور المجلات النسائية حتى زاد العدد عن عشرين مجلة متخصصة في المرأة ،وللمرأة وباسم المرأة في فترة الربع الأول من القرن العشرين.[3]

خرجت المرأة بذلك من زمن الحكي إلى زمن الكتابة، "تجيئ المرأة الآن لتخطف القلم من بين يدي الرجل، ولتدخل إلى اللغة بوصفها كاتبة ومؤلفة، وبوصفها صوتا مستقلا، وبوصفها ذاتا تنشئ وتبدع ولم تعد مجرد موضوع لغوي، أو رمز شعري وأداة سردية".[4]

[1] المصدر نفسه، ص128.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص128.

[3] المصدر نفسه، ص128.

[4] المصدر نفسه، ص 129.

إن المرأة كائن حكواتي تعرف لغة الحكي وتحتمي بها وتعرف أسرارها ومسالكها – لكنها لم تكن كاتبة، والقلم مذكر (رجل) فلما التقطته المرأة، فكأنما قد التقطت حية تسعى، هذه الآلة ثعبان والكتابة خطر وجنون.[1]

أن تتكلم المرأة في كلام لم تكن موجودة فيه فهذا معناه أنها تقحم نفسها في عالم ليس هو عالمنا، وأنها تنتقل بهذا من كون كان يحيط بها ويصونها ،إلى كون يكشفها ويتحداها في حين أنها تتحداه.[2]

الكتابة والاكتئاب:

لئن كان الترادف بين القلم والألم ترادفا قدريا ،فإن بين الكتابة والاكتئاب أيضا علاقة تبدأ من التشابه في الجذر اللغوي، وتمتد إلى الترابط شبه العضوي بين كافة أفعال الكتابة وتجلياتها ،وبين الاكتئاب النفسي للذات الكاتبة، والجذر **(كتب و/ اكتأب)** لا يمثل تشابها صرفيا فحسب ،ولكنه تفاعل دلالي وتبادل تأثيري أيضا[3].

وهذا تفاعل ثقافي نفساني يتجلى عند المرأة الكاتبة بشكل واضح، فالكتابة عند المرأة علامة على وعي جديد يدخل عالمها النسائي الساكن الهادئ عالمها (الطاعم الكاسي) حسب الكتابة عنها.[4] ودخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج من عالم الطاعم الكاسي، وهذا الخروج هو هجرة من الموطن إلى المنفى، ومن هنا فإن الكتابة عند المرأة هي منفى ومعتزل حيث تنفصل عن موطنها القار الساكن (الحكي) إلى موطن متحرك هو (الكتابة).

[1] المصدر نفسه، ص130.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص130.

[3] المصدر نفسه، ص 134 .

[4] المصدر نفسه، ص 135.

تعرف المرأة الحكي وتعودت عليه وسكنت فيه ولكن الكتابة عالم جديد ووعي جديد يخرجها من المألوف إلى المجهول، ويحولها من حياة القناعة والغفلة إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها.[1]

والوعي يقلق يثير، وعدمه يريح، ومن هنا كانت كتابة المرأة انتقالا من الراحة إلى القلق والوعي لا يحدث للإنسان إلا إذا أصبح واعيا بوجوده، وأن هذا الوجود يمكن أن يتحطم وأنه قد يفقد نفسه ويصبح لاشيء وكلما كان الإنسان واعيا بوجوده زاد قلقه على هذا الوجود، وهذا هو السبب وراء انتشار القلق بين النساء المثقفات عنه بين النساء غير المثقفات، لأن المرأة المثقفة أكثر وعيا بوجودها عن المرأة غير المثقفة، وبالتالي فهي أكثر قلق من أجل حماية هذا الوجود من القوى التي تريد تحطيمه[2].

وحادثة المرأة والكتابة لا تقف عند ظاهرها الإبداعي وكأنما هي مجرد انجاز ثقافي، ولكنها تتعدى ذلك لتكون ضرورة نفسية أكثر مما هي ضرورة ثقافية ولذا ترتبط بالقلق وتتشابك الكتابة مع الاكتئاب[3].

اللغة هي-إذن- مادة كيميائية جاهزة للجنون.[4] وبذا فإن العلاقة مابين الكتابة والاكتئاب هي طبيعة في الفعل الإبداعي، وهي مصيدة قدرية تتربص بالمرأة التي خرجت للتو إلى النهار الساطع.

تأنيث المكان:

أسست مي زيادة صالونا أدبيا يضم وجوه المجتمع الفكري في القاهرة في زمنها مثل: **لطفي السيد، خليل مطران وإسماعيل صبري، وشبلي شميل وداود بركات، انطون الجميل**

[1] المصدر نفسه، ص 135.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 135-136.

[3] المصدر نفسه، ص 136.

[4] المصدر نفسه، ص 138.

ومصطفى صادق الرافعي والعقاد....وغيرهم، يجتمعون يوم الثلاثاء في ضيافة هذه الفتاة الخارجة للتو إلى نهار اللغة الساطع[1].

وهؤلاء كلهم رجال يمثلون ثقافة الفحل بكل ما فيها من تاريخ وتقاليد ورسوخ ولذا فإن هذا الصالون بالنسبة لهم ولثقافتهم يمثل منعطفا في العلاقات الحضارية بين الجنسين، إذ تتحول سيادة المكان إلى المرأة وتصبح الأنثى علامة على ظرف جديد تكون فيه هذه الفتاة الفضة رئيسة للمجلس وسيدة للموقع وأميرة للخطاب الدائر بين المشاركين الذكور[2].

يتبدى الصالون أنه اكتساح أنثوي لمملكة الرجل، ويظهر حضور أقطاب الرجال إليه وانبهارهم به وبصاحبته، وكأنما هو تسليم من الرجل بهذا المتغير الحضاري الجديد ذاك هو الصورة، أما حقيقة الأمر فهي أن المرأة حينما خرجت من عباءة شهرزاد حيث الحذر الخصوصي والنص المغلق، إلى صالون مي ونهار اللغة الساطع، كان وراء ذلك وبين يديه تحول نوعي من حال إلى حال. كانت الحال الأولى تقوم على ذات محروسة من داخلها ومن حواليها وهذه الذات المحروسة هي الذات الأنثوية التي عرفتها المرأة على مر القرون وتعودت عليها.[3]

أما الحال الثانية فهي صفة جديدة تحتاج المرأة إلى مواجهة شروطها والتعرف على ظروفها مع ما يلازم ذلك من مخاطر غير محسوبة ومن مفاجآت غير متوقعة.

وكأنما الذات قد خرجت إلى عداء وانكشاف لم تحسب لهما حساب. وهذا ما عبرت عنه مي زيادة في قولها: "ليس من الممكن أن نخرج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع دون أن تبهرنا الأنوار فتضعضع البصائر، ولا نعود نرى الأشياء في مكانها كما هي".[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 144-145.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 146.

[4] المصدر نفسه، ص147.

يدخل الرجال إلى صالون مي لكي يملؤوا المكان بالصوت المذكر وباللغة المذكورة وبالعيون الرجالية المظفرة دائما في كل غزواتها ومضارباتها.

هكذا تتحول أرض الصالون: امرأة وسط رجال، جسد أنثوي غض وشهي وسط موج من العيون الشرهة واللغة الغزلة، هذا جسد مؤنث ولذا فإنه مائدة شهية من جهة ونشاز ثقافي من جهة أخرى، وهذا ما يجعل اللغة في الصالون تتحول لتكون خطابا غزليا لاهيا غير جاد.[1]

ذاك طريق وحيلة للرجل يبتكرها كي يسترد حكمه على المكان وسيادته على الصالون. وإذا ما امتلك الآنسة واحتواها فإنه بذا يتسيد الموقع ويسترد الأرض المحررة للتو من هذه الأنثى، ليعيدها إلى إمبراطورية الفحل التي لا تسلم للمرأة بأي زمام من أزمة اللغة التي لم تزل لغة الذكور دون الإناث[2]. بذا يتحول الجسد ليكون زينة المكان وليس سيد المكان يتم وضع المرأة في سياقها الذي لا خيار لها فيه، ولا بأس أن تحضر في المكان أو يتسمى المكان باسمها، ولكنها ستحاط بسياج مذكر وستكون مفردة أو كلمة في جملة مذكرة. امرأة وصالون، وفوق ذلك رجال يذكرون المؤنث يرجلون المكان.[3]

هذه مي زيادة التي ابتدأت حياتها بعنوان مؤنث طامح كتبت تحته هذه العبارات "إذا أحبت المرأة ذاتها حبا رشيدا كانت لنفسها أبًا وأمًا وأختًا وصديقة ومرشدة أتمت ملكاتها بالعمل وضمنت استقلالها بكفالة عيشتها".[4]

كان هذا هو إعلان الأنوثة وشرطها حيث تستقل المرأة وتتكفل بنفسها شريطة أن تحب ذاتها حبا رشيدا.

---

[1] المصدر نفسه، ص 150.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 151.

[3] المصدر نفسه، ص 151.

[4] المصدر نفسه، ص 154.

إن دلالات العلاقة التي كانت تدور في صالون مي كانت تكشف عن تعلق عاطفي واضح أظهره عدد من الرجال ورواد الصالون لكنه تعلق وعشق ولم يكن تعلق ومحبة ولم يكن أحد من أولئك الرجال يرغب أن تكون مي زوجة له.[1]

ولقد أدركت مي ذلك وفهمته بفطرتها الأنثوية الثاقبة ففرت منهم بروحها وخيالها ولجأت إلى رجل بعيد من وراء المحيطات هو جبران خليل جبران، ونادت عليه واستغاثت به ليأخذ بيدها، ولكن جبران نفسه يرد أملها ويكسر شوقها فيلمح له في إحدى رسائله أنه ليس طالب زواج،[2] وكأنها بذلك قد استجارت من الرمضاء بالرمضاء.

وهنا تنتهي المرأة فريسة للرجل الذي عاقبها أقسى عقاب لأنها تسللت إلى مملكته وتحرشت بسلطانه، وبدلا من أن تنجح المرأة في تأنيث المكان، تولى المكان ذاته تذكير الأنوثة وإدماجها في سياق مذكر ظل يؤطرها ويطوقها واحتاجت المرأة إلى نسب من الفعل اللغوي لكي تتجاوز هذا المختنق[3].

6. المرأة ضد أنوثتها:

القلم/ الرجل:

ترسخت العلاقة مابين اللغة المكتوبة والرجل على مدى ثقافي وحضاري سحيق حتى أصبحت الكتابة صفة من صفات الرجل ووظيفة من وظائفه المخصوصة والمميزة وتبدت هذه العلاقة الثقافية وكأنما هي علاقة عضوية وحق طبيعي.

ولذا حرصت الثقافة الذكورية على حماية هذا الحق الطبيعي واحتكاره لها دون الأنثى. وجرى تزهيد المرأة بالعلم والكتابة وتخويفها منها.[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 155.

[2] المصدر نفسه، ص 155.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 156.

[4] المصدر نفسه، ص 157.

وطرح "الجاحظ" مصطلحين يحملان التمييز والاحتكار، فجعل الكتابة للرجل والمكاتبة للمرأة، ومصطلح المكاتبة يتضمن القدح بالمرأة والتحذير من تعلمها الكتابة[1]. ذاك عالم الرجل، فالقلم مذكر لا من حيث الصيغة اللغوية فحسب، وإنما هو مذكر –أيضا–، من حيث الصفة الثقافية والوظيفية الحضارية هذا هو الإفراز الثقافي والناتج المعرفي لسيطرة الرجل على الكتابة وعلى تاريخ اللغة.

وحينا تأتي المرأة أخيرا وتتسلل إلى إمبراطورية الرجل وتقتحم أخر وأهم قلاع اللغة، وهي الكتابة، فإنها تثير سؤالا تفرضه طبيعة الثقافة بوصف الثقافة احتكارا ذكوريا. والسؤال هو: هل بيد المرأة أن تجمع بين أنوثتها ومهنة الكتابة (أي مهنة الكتابة)....؟.[2]

هل ستحتفظ بشروط نسويتها وتتصف مع هذا بصفة رجولية (الكتابة)...؟.[3]

وبخصوص هذا السؤال يقول الغذامي: "إن سؤالنا هذا ليس فكرة افتراضية، ولكنه سؤال نقدي تقترحه علينا وتفرضه أعمال واحدة من أبرز النساء الكاتبات ومن أكثر النساء شهرة وانتشار وأهمية، وهي الكاتبة **غادة السمان**"[4]، "إنه سؤال يختبئ تحت لغة هذه الكاتبة ويندس بين سراديب خطابها الإبداعي إنه سؤال يدفعنا إلى سؤال أخر هو: هل كتابة المرأة إفصاح عن الأنوثة أم أنها هروب عن الأنوثة وتسام عن صفة الأنثى في المرأة وترفع عن الجسد المؤنث وبالتالي فالكتابة مفارقة للأنوثة وليس تعبيرا عنها...!".[5]

ولذا فإن النموذج المحتذي هو نموذج ذكوري، بينما لا يحمل نموذج الأنثى سوى صورة الجاهلة والأمية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 157.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

[3] المصدر نفسه، ص 158.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 158.

[5] المصدر نفسه، ص 158.

ويحكم على نجاح المرأة قياسا على المنجز الإبداعي للرجل، فالرجل هو القياس وهو الميزان، ولذا صارت هذه المفارقة الخطيرة لدى المرأة الكاتبة، بين أن تكون أنثى كاملة الأنوثة من جهة، وكاتبة كاملة في تميزها الإبداعي من جهة ثانية وظلت صورة الأنثى التقليدية تبرز من فوق سطح اللغة وكأنها نقيض ومضاد ثقافي لصورة الكاتبة[1].

وعلى الرغم من بروز غادة السمان على أنها كاتبة من أكثر الكاتبات تحرير للغة ومن أكثرهن كشفاعن أنوثتها إلا أن كتابتها تنطوي على تلك المفارقة والتي تتجلى في حكاية الأستاذة طلعت".[2]

الأستاذ طلعت:

تروى غادة السمان حكاية عن امرأة ولدت أنثى، ولكنها عاشت وتصرفت وكأنها رجل، وهي حكاية الأستاذة طلعت وهي بنت من أصل خمس بنات كان والدهن يأمل بولد ذكر يسميه طلعت، وقبل ولادة هذه البنت الخامسة كان الأب قد هدد الأم وتوعدها إن لم تلد له ولدا ذكرا، ولقد بذلت الوالدة قصارى جهدها لتنتج غلاما يسعد الزج ويلبي رغبته وعلقت التمائم وأكثرت من الأدعية، ولكنها ولدت بنتا خامسة مما جعل الأب يثور ويرغي ويزيد عند فراش الأم الوالدة وهجم على الفراش وبيده وسكين وكان يريد إرجاع الطفلة إلى بطن أمها بالقوة.[3]

لا يريد الأب بنتا خامسة، إنه يريد ولدا ذكرا اسمه طلعت، ولما أعجزه مجيء الولد اضطر لأن يسمي البنت (طلعت) لتكون جسدا مؤنثا يحمل علامة مذكرة. وهذا بالتحديد ما صارت إليه حال البنت حينما استوى عودها. إذ صارت تتصرف مثل الرجال فهي (لا تتهادى بدلال.. ولا تعتني بمظهرها.. لا تثير اهتمام أحد.. تكره الرجال والشباب.[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 159.

[2] المصدر نفسه، ص 159.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 160.

[4] المصدر نفسه، ص 160.

صارت رجل الدار تضع على عينيها نظارة سوداء، وتلبس ملابس فضفاضة وتمشي مشية مسترجلة، وتردد بثقة رجولية قائلة: "لا شيء في حياتي سوى عملي...أنا سعيدة... لاشيء ينقصني... أملك حريتي وقدري كأي رجل في هذه المكاتب... أنا حرة سعيدة ".[1] جمعت من أعمالها المتعددة مبلغا من المال اشترت به سيارة تسهل عليها التنقل بين أماكن عملها الكثيرة.... الدائرة في الصباح ... مكتب الشركة بعد الظهر... الدروس الخاصة ليلا حتى الحادية عشرة حيث تعود إلى الدار منهكة ثائرة تصيح في وجه أمها لأن طعامها لم يجهز، ثم تنتقده مهما كان نوعه، كما يفعل أي شاب في الحي... وتجلس مع أبيها كل أمسية تناقشه في السياسة والمشاريع والدخل القومي... وتدخن نرجيلته بينما هو يضحك فرحا بها وفرحا بظلال الذعر والعجز في عين أمها.[2]

وفوق ذلك كله تأتي النظارة السوداء لتغطي على عينيها، وتظهر وجهها المؤنث أن الحكاية وكأنما هو وجه شاب غاضب ساخط.

ومن الواضح أن الحكاية تنطوي على بعد رمزي يكشف عن حالة انتقال. المرأة من عالم الأنوثة التقليدي حيث الدار والخدر إلى عالم جديد مارست فيه المرأة أنماطا من السلوك لم تكن من تقاليد النساء ولا من وظائفهن.[3]

وهو انتقال لم يكن سهلا ولا طيعا، ولذا فإن الأستاذة طلعت كانت تضع النظارة السوداء على عينيها لتغطي أنوثتها من جهة ولتساعدها على عدم رؤية حقيقتها المؤنثة من جهة ثانية.[4] والنظارة السوداء حجاب مادي وقناع حسي تحرس به عينيها من أن تضعف أمام شموس الواقع وأنواره الباهرة تأتي النظارة السوداء وكأنها الحروف والكلمات منقوشة

[1] المصدر نفسه، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 161.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 161.

[4] المصدر نفسه، ص 161.

على صفحة اللغة. وهذه النظارة التي تغطي عيني الأستاذة طلعت هي لغة الكتابة بعد أن اتخذتها المرأة وسيلة للخروج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع.[1]

ولكن النظارة السوداء آلة ذكورية مثلما أن القلم أداة مذكرة فالنظارة هي رمز الكتابة والكتابة مهنة الرجال ومن امتهنت مهنة الرجال صارت مثلهم. "كل ذلك لأن المرأة لم تزل تحاكي وتساير النموذج المذكر في صناعة الكتابة والثقافة ولم تؤسس تقاليدها الخاصة ونموذجها الخاص، الذي يمكنها من أن تلبس النظارة السوداء دون أن تتسمى بأسماء الرجال أو أن تدخن ترجيلتهم وتمشي مشيتهم وتتكلم بلسانهم".[2]

– لقد اختارت الأستاذة طلعت طريق الإسترجال ووضعت النظارة السوداء لتحجب أنوثتها وتقتل نسويتها.

انتهت حكاية الأستاذة طلعت بأن ترمي بنفسها بين يدي (عماد)، هذا الرجل الشاب الذي ينتمي إلى جنس كانت الأستاذة طلعت لا تريد أن يكون له وجود في حياتها إنها "تكره الرجال والشباب، لا...لا تكرههم... الكراهية اعتراف بوجود الشيء المكروه، وهي لا تحس بوجودهم على الإطلاق... لا تريد أن تحس بوجودهم"[3]، ولكنها تقع أخيرا في أحضان المكروه، والنظارة السوداء التي وضعتها سدًا يمنعها من النظر إليهم تكسرت أخيرا إذ لم تستطيع الصمود أمام عيني "عماد"، وهما عينان صارتا قدرا نهائيا للمرأة/ الرجل وصارتا عنوانا للحكاية وعنوان للكتاب:

"عيناك قدري". هي جملة قالتها الأستاذة طلعت واتخذتها غادة السمان علامة وعنونا على كتابها.

– إن كتابة المرأة– وغادة السمان نموذج لها– تكشف عن قلق إبداعي حاد تتصارع فيه شروط الأنوثة مع شروط الفحولة، من حيث إن القلم لم يزل رجلا، مما يجعل النموذج

[1] المصدر نفسه، ص 162.

[2] المصدر نفسه، ص 162.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 173.

الذكوري هو المثال القائم، ومحاولات التأنيث تواجه تاريخا من الأعراف والتقاليد الذكورية التي اختارت بطلات غادة السمات أن تحبها وكان هذا هو حلها للتعامل مع الهزيمة[1].

عندما ناقش الغذامي فكرة الفحولة في الثقافة واللغة الأدبية، رفض فكرة المرأة ضد أنوثتها التي يرى في كتابات غادة السمان أمثولة تنكر فيها المرأة نفسها كقيمة عندما تتماهي مع ما يريده الرجل منها. فهي تعود من كل معارك الرفض إلى موقع الاستسلام في مجازها القصصي.[2]

7. الخراب الجميل/ تسترد اللغة أنوثتها:

إشهار الأنوثة:

لم تزل صورة المرأة تختبئ تحت تراكمات اللغة والثقافة على أنها كائن مسجون داخل اللغة، فهي مفردة في المعجم الدلالي ومجاز بلاغي، وهي موضوع وأداة أو رمز أدبي يتساوى مع رموز أخرى تشيع في لغة الرجل. والمرأة في ذلك مثلها مثل الناقة والفرس والغزال أو المطية الجميلة، هي غزال في الطلعة والحديث عنها غزل وما بين الغزل والغزال تأتي المرأة بوصفها دالا رمزيا ومفردة في معجم لغوي ثري تعامل معه الرجل وتلبست به اللغة والثقافة[3] هي مسجون والرجل السجان وتقف أسوار اللغة ودهاليزه العميقة والسحيقة لتضمرها من داخل محاط بتاريخ عريق من الاستعمال والقبول مما شكل ذائقة اللغة وذائقة مستعمليها الذين استجابوا لرمزية المفردة (المرأة) ولجمال هذه المفردة، هذا هو العرف الثقافي.[4]

غير أن العرف شيء، وخيارات المرأة شيء أخر.

[1] المصدر نفسه، ص 177.

[2] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي الناقد، ص 392.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 179.

[4] المصدر نفسه، ص 179.

وفي هذا الصدد يقول الغذامي: "ولقد عرفنا وجوها من حيل المسجون في التخلص من سجنه كحال أي سجين طال سجنه فتاقت روحه للخلاص"[1].

ثم يقف الغذامي على مثال من أمثلة تعامل المرأة مع اللغة في سبيل التحول من كونها موضوعا أو مجازًا لغويا أي مجرد مفعول به إلى كونها فاعلة.

حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي ويدخل الضمير المؤنث إلى المرجع النحوي، وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة فتدخل الرجل معها في سجن اللغة ويتقابل المسجون مع السجان ويتبارى الرجل والمرأة في ما بين الأنوثة والفحولة، حيث تأتي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي كمثال على هذا الانقلاب اللغوي.[2]

وفي هذه الرواية تعلن الأنوثة عن نفسها وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية، وهو إعلان خطير لأنه يواجه موروثا عريقا من الفحولة.

هذه الفحولة التي كانت ترى ذاتها على أنها القيمة المطلقة في شعرية اللغة فالفحولة هي قيمة السمو اللغوي الأدبي. والفحل هو الشاعر الذي ملك زمام اللغة وتسيد غاياتها، والفحولة حق ذكوري خاص وأي امرأة تصبح فحلة فهي سليطة اللسان، مما يعني أنها مدت يدها على شيء ليس من حقها[3].

جاءت الأنوثة لتطرح ذاتها كقيمة شعرية (شاعرية) في الخطاب الأدبي، " وهذا يقتضي من الكتابة النسائية دورا مزدوجا، فيه: **أولا**– تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، لكن هذا لن يتحقق إلا بتلخيص اللغة من فحولتها التاريخية" وهذا ما سعت الرواية إلى فعله حيث أخذت بمهمة تفكيك الفحولة وتكسيرها. وفي الوقت نفسه راحت اللغة تكتب

[1] المصدر نفسه، ص 180.

[2] المصدر نفسه، ص 180.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 180.

نفسها، فتسترد اللغة بذلك أنوثتها التي سرقت منها، وتتخلص من المستعمر الفحل الذي استحوذ على فعل الكتابة وفعل القراءة وفعل التأويل[1].

جاءت الرواية تعلن حقها في مناهضة المستعمر – المرأة– وتصرح بوضوح تحد قائلة بلسان النساء: (نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سُرق خلسة منا)، "هي كتابة واعية وهي وعي بالمفقود ووعي بالمطلوب، ولذا فإن هذه الرواية تأتي كمثال قوي ودقيق على الكتابة النسائية وعلى المجاز الأنثوي في مواجهة الفحولة ومجازاتها كما تأتي الرواية تتويجا لجهود عظيمة في مجال الكتابة النسائية واقتحامها عوالم اللغة بخطابيها السردي والشعري"[2].

تحتاج اللغة إلى امرأة تناضل من أجل أنوثة النص وأنوثة قلم الكاتبة، لكي ترد اللغة إلى أصلها الأول وتسعى حقا إلى تأنيث المؤنث. وكانت تلك هي رسالة رواية ذاكرة الجسد.

الكتابة بجسد الرجل:

كائنان نصوصيات من ورق: يقول الغذامي: "تصور لو أن بثينة هي التي خلقت شخصية جميل وأجرت الأشعار على لسانه بوصفه بطلا نصوصيا، وجعلت لغته تنزف ذاتها ألما وحلمًا... لقد كان بين جميل و بثينة حكاية عشق وحكاية انكسارات، ظهر فيها العاشق وأفصح عن نفسه وغابت العاشقة لأنها موضوع فحسب، لم تكن مؤلفة ولا مبدعة.

أما ذاكرة الجسد فهي نص حضرت فيه المرأة بوصفها مؤلفة، مبتكرة للشخصية وللغة البطل، حيث شكلت جسده وألبسته مسلكياته وأخلاقه وصاغت لغته، ولا ريب أن تفسيرنا ونظرنا لحكاية جميل وبثينة سيختلفان لو كانت من إبداع المرأة المعشوقة، وليس المؤلف العاشق. وهذا ما يجعل ذاكرة الجسد صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر المعشوقة ومن هنا فإن الأحداث لا تكون محور النص بقدر ما تتقدم اللغة ذاتها لتكون هي مركز الخطاب وتتصدر الحبكة".[3]

[1] المصدر نفسه، ص 181.

[2] المصدر نفسه، ص 181.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 183 184.

والرواية هي حكاية رجل مقاتل كان أحد المناضلين في حرب التحرير الجزائرية تحت إمرة قائد فذ هو (سي الطاهر) ويصاب الرجل في إحدى العمليات ويفقد ذراعه اليسرى مما يجعله غير صالح للحرب[1]، ويخرج (خالد) من الجبهة ومن النضال بعد فقدانه لذراعه، ويفر إلى تونس ومعه رسالة وبعض من المال وصية من (سي الطاهر) الذي أوصاه بتسليم ذلك إلى زوجته اللاجئة في تونس وأوصاه أيضا بتسمية ابنة سي الطاهر التي ولدت دون أن يراها أبوها، وعبر خالد الحدود يحمل الاسم الوصية **(أحلام)** حيث يمنحه للبنت[2]. ويتقطع الزمن خمسة وعشرين عاما ليتشابك مرة أخرى في لقاء مفاجئ في باريس بين خالد أحلام، يتلاقى الوصي مع الوصية، ويقع خالد ذو والخمسين سنة في حب مجنون مع الوصية ويدخل معها في تغير كوني صاخب يتحول بسببه من رسام إلى كاتب روائي حيث يروي حكايته مع أحلام وينتهي خاسرا لكل أحلامه وآلامه ويعود إلى الجزائر مبتور اليد ومقطوع الرحم حيث لا محبوبة إذ تزوجت أحلام من رجل أخر ولا أخ حيث مات أخوه وهو يمشي على الرصيف برصاصة طائشة، وحيث لا وطن إذ سرق رجال آخرون مكاسب الثورة واحتكروا الوطن لمطامعهم الشخصية[3].

ينتهي خالد بين يدي النص مع انتهاء فحولته فهو رجل ناقص، بيد واحدة هكذا كتبته المرأة وجعلته يكتب ناقص وخاسرا جعلت لسانه يجري ضد فحولته[4]. يتمثل جوهر الحكاية في لغة النص ومجازاته، لذا فإن الحبكة الحقيقة ليست من الأحداث ذاتها ولكنها في اللغة. وتأتي الحبكة الجوهرية فيما بين جملتين مركزيتين وردتا في موقعين مركزيين، في أول صفحة من الرواية وفي آخر صفحة فيها وهما:

أ- "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث **ص07**"

[1] المصدر نفسه، ص 184.

[2] المصدر نفسه، ص 184.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 184.

[4] المصدر نفسه، ص 184.

ب- "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث **ص403**"

كلتا الجملتين نطقت بهما أحلام مخاطبة خالد، ويوردهما خالد حكاية عنها.[1]

يبن ما لم يحدث وما حدث يقع النص بين جملتين امتد الفاصل بينهما ما يقارب أربعمائة صفحة، في هذه المسافة المكانية والزمانية تمت إعادة صياغة الفحل وجرت إنكتابية الكاتب وتأليفية المؤلف.

وتحررت المرأة من كونها موضوعا للغة لتكون الفاعلة والمؤلفة ومنتجة النص.[2]

إنكتابية الرجل (تفكيك الفحولة)

لن يكون في وسع أية امرأة مثقفة أن تغفل عن تعريف فرويد للمرأة بأنها رجل ناقص خاصة إذا ما تصدت المرأة لسؤال اللغة وتوجهت إلى تحويل الرجل إلى نص مكتوب وإلى كائن من ورق.[3]

لقد بادرت رواية ذاكرة الجسد بسرعة شديدة إلى تفكيك جسدا الرجل ففي مطلع الرواية يصاب البطل خالد إصابة بالغة في يده اليسرى مما يؤدي إلى بتر هذه اليد وإلى خروجه من الجبهة.

"خرج خالد من الجبهة وخرج من الفحولة. وهذا الحدث له دلالة مركزية في النص خاصة إذا ما جعلنا تعريف فرويد في مقام الاعتبار فالمرأة إذا ما كانت رجلاً ناقصا لأنها تفقد عضوا يملكه الرجل فهذا معناه أن تمام الجسد يعني تمام القيمة.

وأي لقاء بين التام (الرجل) والناقص (المرأة) سيفضي إلى انتصار الكامل على الناقص وهذا اقتضى إحداث نقص في جسد الرجل لكي يتساوى الجسدان الذكر والمؤنث، وكلاهما يفقد عضوا ما وهنا تكون المواجهة صحيحة وعادلة".[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 185.

[2] المصدر نفسه، ص 185.

[3] المصدر نفسه، ص 186.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 186.

تتأسس الدولية إذن –على فكرة كسر الفحولة، ويتوفر من ذلك زمنان ثقافيان هما زمن الفحولة حينما كان خالد محاربا في الجبهة ويملك جسدا كامل الأعضاء، والزمن الثاني هو زمن الرجل الناقص، حيث صار بتر الذراع علامة على عصر ثقافي جديد يخرج الرجل فيه من الفحولة ذات السلطان المطلق واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث إلى حال جديدة تتخلى فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقة نسبية مع الأنوثة، وتتحدد شروط المواجهة ومجالاتها داخل نص مشترك يشترك الرجل فيه مع المرأة في الكتابة، فمنه رواية ومنها رواية، منه ذاكرة ومنها ذاكرة، وكلتا الذاكرتين هما لجسدين ناقصين، واحد نقص بزعم فرويدي (فحولي) والثاني نقص بفعل نصوصي (أنثوي)[1]. كتابة المرأة عن الرجل معناه إنهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية، هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوبا ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث.

اللغة بطل النص:

في تحويل الرجل إلى مكتوب تم تحديد اللغة من سلطة الفحولة ومثلما يحدث في كل حالة تحرير فإن المتحررة توّا تصبح بطلة وتنتشي ببطولتها الصادرة عن حريتها الجديدة بعد استعمار طويل، وهذا الكاتب الفاعل صار مكتوبا مفعولا به مما رفع سلطانه عن النص، فصارت اللغة حرة من جهة وصار للمرأة مجال لأن تدخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه[2]، ومن هنا فإن اللغة تحفل بحريتها وبأنوثتها المستردة وأخذ الاحتفال وجوها منها:

نشأت في النص علاقة جديدة بين المؤلفة واللغة، فمؤلفة الرواية هي (أحلام)، بينما بطلة النص هي أيضا (أحلام) ووحدة التسمية تعني عضوية العلاقة بين الأنثى خارج النص

[1] المصدر نفسه، ص 187.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 191.

والأنثى في داخل النص، ولم تعد المرأة مجرد مادة من مواد اللغة ولكنها صارت المؤلفة والبطلة، ليس مجرد فتاة غلاف وإنما هي جوهرة النص ونسغ الخطاب اللغوي[1].

لقد تسنى حدوث هذه العلاقة العضوية الأنثوية ما بين المرأة واللغة، وكلتاها أنثى، حينما ثم تكسير الفحولة وفك العلاقة العضوية القديمة ما بين الرجل واللغة، وأخذت رواية ذاكرة الجسد أوثق عرى الالتحام الجديد بواسطة توحيد الذات الأنثوية لتكون صفة التأليف هنا هي صفة الارتباط القاطع والواضح وأحلام المرأة المنفية موطنها " اللغة " تعود إلى أرضها لتكون علامة أولى في واجهة النص ولتكون نواة فاعلة داخل التفاعل النصوصي الممتد من أول كلمة في الرواية إلى أخر جملة فيها، وقد اكتنز النص بها وبفعلها.[2]

الخراب الجميل:

أن تتأنث اللغة فهذا معناه خراب يصيب ذاكرة الرجل، وهي زلة يقع فيها التاريخ الأدبي.

ولكن ما هي هذه الزلة؟.

أهي زلة قدم، أم زلة قدر، أم زلة ذكرى.

إنها لقاء الضد بضده وليس "أجمل من أن تلتقي بضدك فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك"[3]، وينتهي اللقاء مع أخر كلمتين في الرواية حيث نقرأ: رؤوس أقلام رؤوس أحلام.

هذا أخر ما يملكه البطل الفحل من كتابه المبعثر ومن الذاكرة التي صارت البضاعة الوحيدة التي يمكنه أن يصرح بها أمام موظف الجمارك في المطار.[4]

نهاية حزينة لرجل كان سلطان اللغة وسيدها وهي نهاية تكشف عن انحياز اللغة ضد الرجل، وعلامة ذلك أن اللغة ظلت تقف مع المرأة دائما وتمجدها وقت الأزمات مثلما فعلت

[1] المصدر نفسه، ص 191-192.

[2] المصدر نفسه، ص192.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص200.

[4] المصدر نفسه، ص201.

مع شهرزاد، ولكنها مع بطل رواية "ذاكرة الجسد" تخلت عن الرجل وتركته ينتهي مبعثرا بين الأقلام والأحلام.[1]

ويتم للأنثى بذلك تخريب بيت الفحل وتهشيم قلعته واحتلال مملكته الكبرى: اللغة.

جسد الذاكرة: "تقدم لنا ذاكرة اللغة نسقا واحدا عن خواتم علاقات الصراع بين المرأة والرجل عبر النص المجازي، فالجارية " تودد" تواجه الراسخين من رجال زمانها وتدخل معهم في تحد خطير أمام الخليفة"هارون الرشيد" وتهزمهم الجارية واحدا واحدا ".[2]

وهذا نصر مجيد تحققه جارية ضعيفة على رجال زمانها الراسخين، ويمنحها الرشيد حق طلب ما تتمنى، وهنا تعود إليها ذاكرة اللغة لتجعلها تختار العودة إلى العبودية والعودة إلى بيت سيدها، ولم تختر الحرية واستقلال الذات المستعبدة وكذلك كانت علاقة شهرزاد مع ذاكرة اللغة حينما اختارت أن تنتهي حكايتها عند الليلة الأولى من الألف الثانية، ولم تستمر في إنتاج الحكايات وفي تصحيح ذاكرة شهريار عن الأنثى. واكتفت شهرزاد بأمومتها لثلاثة أبناء ذكور أنجبتهم أثناء الألف الأولى.[3] وفرحت بمكافأة شهريار لها على خصوبة إنجابها الذكوري حيث عقد لها حفل زواج تشريفي في الليلة الواحدة بعد الألف وانتهى بذلك النص المؤنث بهذه النتيجة الذكورية حيث تدخل في مملكة الرجال وزوجها وأبنائها الثلاثة وتغلق النص بخاتمة مذكرة.[4]

وفي ذاكرة الجسد "نجد أنفسنا في نهاية النص أمام هذا النسق الثابت حيث نرى أحلام تتزوج من رجل غير بطل الحكاية وهو رجل بسن والدها ولديه زوجة أخرى".[5] ومن

---

[1] المصدر نفسه، ص201.

[2] المصدر نفسه، ص205.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص205.

[4] المصدر نفسه، ص205.

[5] المصدر نفسه، ص206.

قصائد صفاته أنه من لصوص الثورة المتزينين بالزواج ببنات الشهداء.[1] هنا تتأنث اللغة.... نعم، ولكن الذاكرة الداخلية للغة لم تزل ذاكرة الفحولة، ويظل فعل هذه الذاكرة هو الذي يسجل نهاية اللقاء ونهاية النص، للذاكرة قدرة على أن تجعل الذات ضد ذاتها واللغة ضد لغتها والأنثى ضد أنوثتها وكأن الذاكرة تتحرك ضد نفسها.[2]

إن الغذامي في وقفته المطولة عند رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي يصرح بأنها الرواية الوحيدة التي تعلن فيها الأنوثة عن نفسها وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية وهذا في رأيه إعلان خطير لأنه يواجه موروثا عريقا من الفحولة، وفي هذه الرواية التي يختلط فيها صوت الأنثى بالواقع المتأزم للبطل الرجل ما يشجع الباحث على المناداة بتأنيث الذاكرة، أي أن تأخذ المرأة جديا على عاتقها مهمة تأنيث اللغة/ الذاكرة، فاللغة لم تزل تحمل ذاكرتها الخاصة المشحونة بالفحولة التي يركز عليها اللفظ المذكر.[3]

8. تأنيث الذاكرة:

يقول الغذامي: "لن تفلح محاولات تأنيث اللغة، أو أنسنتها لكي تكون وسيلة للجنسين معا وعلى الدرجة نفسها من الإفصاح والتمثيل، إلا إن أخذت المرأة جديا في محاولة تأنيث الذاكرة، فاللغة لم تزل تحمل ذاكرتها الخاصة وهي ذاكرة مشحونة بالفحولة يرتكز فيها اللفظ المذكر بالمعنى الذكوري".[4]

ولذا فإن كتابة المرأة جاءت كطارئ لغوي وكحدث جديد على ثقافة قد ترسخت تقاليدها وأعرافها حسب قواعد الفحولة ولم تجد بُداً من أن تكتب مثلما كتب الرجل فتسير في

[1] عبد الرحمان إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص374.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص206.

[3] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص239.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص207.

خطاه وتستعين بمجازاته ورموزه وهذا لا يمكن المرأة من أن تحتل موقعا جوهريا في صناعة الكتابة، وقصارى ما ستدركه من ذلك هو أن تكون مثل الرجل، تتساوى معه أو تنافسه أو تتحداه ولكن حسب النموذج الذكوري وبناء عليه.[1]

ولعل هذا ما أدركته المرأة بعد تجربتها مع الكتابة، حيث اكتشفت أن اللغة تفرض حسها الذكوري وضميرها المذكر على قلم المرأة مما يجعل المرأة تكتب وتفكر وكأنها استرجلت، ومن إدراك المرأة الكاتبة لهذا المعضل الإبداعي راحت تحتال لكسر الطوق الذكوري المضروب على اللغة، وراحت تسعى إلى تأنيث الذاكرة لأنه ما لم تتأنث الذاكرة فإن اللغة ستظل رجلا ولن تجد المرأة مكانا في خزان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة،[2] راحت المرأة تستنبت موقعا أو مواقع للأنوثة في ذاكرة اللغة وفي ذاكرة التاريخ والثقافة، وجاءت كتابات تحفر طريقها بهذا الاتجاه، منها كتابات **رضوي عاشور** "**غرناطة**" **ورجاء عالم** "**نهر الحيوان**" **وأميمة الخميس** " **والضلع حين استوى**، وكتابات منيرة الغدير وسحر خليفة.[3]

إن الذاكرة التي يتحدث عنها الغذامي ليست ذات بعد زمني واحد هو الماضي فحسب، ولكنها ذات بعدين مزدوجين ومتساويين أحدهما الماضي والأخر المستقبل، وهي عنده تعادل ما سماه **يونغ** بـ "**النفس**" والتي قال عنها: "إن النفس كائن انتقالي لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها، فهي من جهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وأثاره. كما تقدم لنا من جهة أخرى وفي اللهجة نفسها معالم المستقبل، نظرا لأن النفس تبتدع بحد ذاتها مستقبلها الخاص".[4]

ولعل تجربة المرأة مع اللغة كانت منذ الأصل مرتبطة بفكرة الذاكرة ذات البعدين، وحكايات شهرزاد كانت تنبني على ماض يروى من جهة وعلى مستقبل يرجى من جهة

[1] المصدر نفسه، ص208.

[2] المصدر نفسه، ص208.

[3] المصدر نفسه، ص208.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص209.

ثانية. لقد كانت شهرزاد تروى لرجلها حكايات حدثت، وهذا ماضٍ، وكانت تفعل ذلك من أجل مستقبل الجنس النسوي كله وذلك لتحفظ النساء من سطوة شهريار الذي قضى على عذارى البلد وأوشكت أن تنقطع الأرض من جنس النساء لو لم توقف شهرزاد جبروت الرجل بواسطة توظيف الذاكرة في مسعى إنساني جليل نتج عنه مستقبل آمن للنساء[1]

وتتغير وظيفة الذاكرة من دور الحكواتي والثرثار إلى دور تتكبت فيه الذاكرة لتتحول من مهمة التسلية والإمتاع إلى مهمة التحفز عن طريق رج اللغة وثنائيتها الأزلية الذكورية التي تجعل اللفظ زوجا للمعنى وتعطي اللفظ سلطة مطلقة على المعنى فيؤطره ويحدده. ويقوم " اللفظ الفحل مع المعنى البكر" كما قال عبد الحميد الكاتب، مما يجعل المعنى امرأة تائهة في ذاكرة اللغة، ولا يقر لها قرار إلا إذا ما اقترن بها اللفظ الفحل.[2]

تفجير الذاكرة:

يستطيع الرجل أن يكون لفظا وأن يجعل المعاني تدور حوله ويستطيع أن يجعل معاني عديدة تحت امرأة لفظ واحد، وهذا دورا أتقنه الرجل وعرفته الثقافة الذكورية على مدى تاريخها الفحولي العريق " أما المرأة فلا سبيل لها للسيطرة على اللفظ ولا تملك إلا الانضواء تحت مظلته لتكون واحدة من معانيه اللهم إلا لو حاولت إلغاء التناسب الظالم ما بين الفظ والمعنى، وهو تناسب يقول بسيطرة الألفاظ القليلة على المعاني الكثيرة وهذه معادن تكون المرأة فيها هي الركن الضعيف لأنها لم تزل معنى ولم تصبح لفظا بعد".[3]

في وسط هذه الثنائية الظالمة تقع كتابة المرأة كمحاولة لغرس صوتها في المسافة مابين فمها وأذن الرجل، تحاول كتابة هذا الصوت لكي تحوله من ثقافة.

الحكي إلى ثقافة الكتابة[4]، ثم يستعرض الغذامي نموذج في كلمات "لمنيرة الغدير":

---

[1] المصدر نفسه، ص210.

[2] المصدر نفسه، ص 210-211.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص211.

[4] المصدر نفسه، ص211.

"سأبحث عن عين ماء

وصيغة أخرى للضوء

واسم لحصان عريق وعباءة.....

.....سأتوج ذاكرتي بصور وأعتاق خيول جامحة

وابدأ ما يشبه القراءة،

اسمع.....اسمع

إنه حفيف البنفسج يدخل متاهة أذنك

صوت شجرة ذات الأغصان لا متناهية،

صوت يخترق خزائن رأسك،

يهرب من صوت الذاكرة

هل تسمع: إنه صوتي "[1]

هو صوتها، صوت الأنثى يعبر المسافة من فمها إلى أذنه ويتلون بلون البنفسج أي أنه يتحول من صوت محكي إلى صوت مكتوب ذي لون أنثوي مطرز بآثار الدم: بنفسجي، على نفيض لون اللفظ الفحل الذي هو لون أسود، وهو صوت ينطلق لكي يخترق الذاكرة، ذاكرة الرجل[2]

إنها معركة الأنوثة مع الفحولة، وهي أنوثة لا تجد سبيلها إلا بواسطة الرجل، ولكنها بدلا من التسليم تسعى إلى تلوين الصوت واللغة بلون يصارع لونها المذكر فتضع البنفسجي بوصفه لونا للصوت المؤنث لكي يعبر هذا اللون المسافة من فم الأنثى إلى أذن الرجل ويصنع لنفسه لغة من داخل اللغة الرسمية.[3]

[1] منيرة الغدير: ثنائية الصوت نهاية الفلسفة، جريدة الرياض، العدد 9243، 14/10/1993، ص27.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص212.

[3] المصدر نفسه، ص213.

أيقظت المرأة ذاكرتها فرأت فيها جدارا من ورائها وجدارا من أمامها وتعلمت من هذا أن اللغة لا تسلي وإنما تنبه، ولا تمتع وإنما ترغب ولا تحفي وإنما تكشف.[1]

"وأن الذاكرة لا تقص لنا ما مضى فحسب ولكنها أيضا تكشف لنا ما هو أمام، مثل الكشافات الضوئية العالية التي كشفت لزرقاء اليمامة شجرا يمشي على بعد مسيرة ثلاثة أيام.وكذا هو الزرقاء المعاصرة التي نبشت عن ذاكرتها لترى كم هو ضيق ذلك الحيز الذي نستطيع التحرك فيه".[2]

تخلصت المرأة من خطابها الرومانسي الرقراق الحالم ودخلت في خطاب كاشف مثل عيني الزرقاء، وهو خطاب لا يريح ولا يهدهد ولا يفرغ العواطف من الصدور المثقلة ولكنه خطاب يفصح ويعلن ولا يجامل.[3]

غير أن صواحب هذا الخطاب يجدن أنفسهن – اليوم – في تفرد غير مريح إذ إنهن يجدن صعوبة في جعل العالم يسمع ويصدق، ومثلما كذب قوم الزرقاء ودعواها عن الخطر القادم فإن ثقافة العصر تمر على ذاكرة المرأة وتنظر إليها مثلما تنظر إلى مواد المتاحف أو لوحات المعارض. إنها شيء للسياحة البصرية والمتعة الوقتية والإعجاب المجامل، وليست شيئا للتصديق والفعل، ولذا فإن أمام المرأة طريقا طويلا وزمنا مديدا تمر فيه بين جدارين وجدارين وجدارين وأحجار كثيرة قبل أن تتمكن من تأنيث الذاكرة الثقافية أوعلى الأقل أنستها.[4]

تأنيث الأصول:

1– في محاولة منيرة الغدير مع تأنيث الذاكرة كانت المسافة ما بين جدارين هي الحيز الكوني المتاح للمرأة وكان الحل هو ابتكار نسوية تتخذ اللغة من داخل اللغة وسيلة لإحداث

[1] المصدر نفسه، ص221.

[2] المصدر نفسه، ص221.

[3] المصدر نفسه، ص221.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص221 222.

فوهة في الحجر، وكان حل معضلة اللغة هو باللغة ذاتها ومعالجة مشكل الإفصاح بالإفصاح ذاته.[1]

ومع منيرة الغدير تأتي رجاء عالم لتجد نفسها وشخوصها داخل هذه المسافة الضيقة فيما يبن جدارين فتلجأ إلى الحلم، لا بمعنى الهرب الرومانسي الساذج، وإنما هو هروب إبداعي يخرج من الزمن زمن أخر ومن المكان إلى مكان آخر ويتسلق من قمة جدار إلى جدار أخر وهكذا إلى ما لا نهاية.[2]

ويعرض الغذامي قصة فاطمة المكية، بطلة حكاية " الأصلة " لرجاء عالم حيث تقول: "الكل يعرفوني باسم فاطمة المكية.والحقيقة التي أحسنت إخفاءها.... هي أني لم أولد في مكة، وإنما سنة **500** هجرية الموافق **1106** ميلادية، في واد أش قرب غرناطة والمتبحر في التواريخ كان سيدرك أن هذا التاريخ يطابق تاريخ ولادة أبي بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن طفيل القيس، المعروف اختصارا بابن طفيل".[3] من هذا المفتتح تأتي فاطمة المكية جامعة لكل معطيات الزمان والمكان وخالطه هذا المزيج الكوني في عصارة سحرية، فهي هذه الفتاة ذات الأحد عشر تماما، وهي في الوقت ذاته ذلك المفكر الذي مر على وجوده أكثر من عشرة قرون، وهي مكية أندلسية، هي فاطمة ومحمد، وهي بنت وأبو في الوقت ذاته "أبو بكر"،ارتحلت من الأندلس عندما توفي ابن طفيل عام **1185** حيث حملته معها، وتشردت وروحها على غير هدى، ثم وجدت نفسها تتساق شرقا صوب مكة المكرمة، وهنا رأت امرأة في مخاض وحولها نسوة يحاولن إخراج المولود من بطنها وكان يجب أن يكون ذاكرا، ولكنه كان بنتا وكان عزرائيل واقفا بجانبها يناغيها.[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص222.

[2] المصدر نفسه، ص222.

[3] رجاء عالم: نهر الحيوان، دار الآداب، بيروت، 19994، د6، ص5.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص223.

ومن هنا لم تجد هذه الروح الأندلسية بدا من أن تحل محل الوليدة التي خطفها عزرائيل، وجاءت هذه البنت المكية وراحت تعلم جسدها "روحها " المشي تحت اسم فاطمة، وكان من الممكن أن تعيش مستورة تحت هذه الصورة لولا أن فاجأ المخاض جارحهم عائشة السبكية، وتعسر مخاضها مما جعل الجيران يهرعون للمساعدة وعائشة معهم، وهنا تقول عائشة : " كنت أفحصها وأمي وابي يقذفاني بعيدا، ثم انشقت الأرض عن أناس كثر ومعهم القابلة وترثرات الفزع، أعلنت القابلة أن الأم اختنقت ببذرتها "[1]. ماتت السبكية مع بذرتها، هذا ما أعلنته الحارة لكن فاطمة التي تنطوي روحها على ابن طفيل تخرج عن جسدها لتشق عن الذرة في وسط بطن المرأة بمدينة مطهرة كانت معها. وتقع عيون الناس عليها فيمسكون بها ويقيدونها ويحبسونها في حبس محصن وظلت في حبسها راضية به وقد عاودتها روح ابن طفيل وصارت تتكلم بضمير المذكر إلى أن مات أو نسي كل من يعرفونها.[2]

ولما خلا الجو من عارفيها راحت تصلي بالحرم بوصفها رجلا معه حمامة مكلف بحراستها، وأثناء طوافه حول الكعبة ومعه الحمامة " مرت " عابدة " وكانت في أواخر شهرها التاسع تسوقها أمها في الطواف لتسهل تسعات البيت ولادتها ".[3] اهتزت الروح الأندلسية واشتاقت لحياة البشر ومعيشتهم، وذلك بعد ما رأت جسد عابدة يتفتت من الطلق، فدخلت الروح في مخاض المرأة " وجاءت الولادة عسيرة كخروج كائن من جلده، وترقش جلدي بكل تقلصاتها وزلقاتها ووجدتني تحت خيمة زوج وزوجة حديثي عهد بالحياة "عابدة وصالح" أو سموني بالزهراء".[4]

[1] رجاء عالم: نهر الحيوان، ص09.

[2] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص224.

[3] رجاء عالم، نهر الحيوان، ص11.

[4] رجاء عالم، نهر الحيوان، ص12.

هنا مزيج من ذاكرة التاريخ والأرواح والأجناس وعلاقات الروح مع الجسد هي ذاكرة تعيد صياغة الجسد مع جنسه المذكر والمؤنث وكأنها معركة المعنى ضد اللفظ، أو محاورة المعنى بوصفه أنثى للتحرر من اللفظ الفحل.[1]

إذ كان العرف الثقافي يتأسس على رسم الحدود بين قدرات الأنثى وقدرات الذكر فهذا سياق معرفي واجتماعي له حقه من الرسوخ والتسليم، وهذا هو ما جعل المرأة الكاتبة تحتال لمواجهة هذا العرف بأن تسعى إلى كسر العلاقة العصونة ما بين الروح والجسد وجرى تنقل الروح ما بين أجساد مختلفة منها المذكر ومنها المؤنث. وجرى خلط الشخوص من خلال ابتكار ذاكرة لاتميز بين جنس وجنس ومكان وأخر و زمن وأخر. وتكون الشخصية حينئذ ذكرا في جسد أنثى أو أنثى في جسد ذكرا أولهما معا: جسد و تاريخ في ذاكرة مختلطة.[2]

استنطاق الذاكرة:

تعرض "أميمه الخميس" في كتابها "والضلع حين استوى" حكاية ست عشرة امرأة في ست عشرة حكاية، لكل حكاية امرأة أو لكل امرأة حكاية.

فالمرأة هنا صارت حكاية. ونساء أميمة الخميس لا يتكلمن ولا يفصحن عن أنفسهن إنهن يقفن بوصفهن علامات أنثوية مقيدة. وكأنهن لوحات فنية يؤطرهن إطار ذهبي لماع ويحفظهن متحف أنيق مخدوم ومحروس وتقف كل واحدة منهن صامتة شاخصة مثل صمت شخوص الموناليزا.

وتتولى الكاتبة قراءة تضاريس الوجوه عبر علامات اللون والظل وتعرجات الضوء والعتمة لتفك ألغاز هذه الوجوه وحكايات ذلك الصمت[3].

إن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر، ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفر من الكشف، إنها تطرح نفسها بوصفها جسدا قابلا للقراءة والتشريح وبوصفها حكاية قابلة لأن

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص224.

[2] المصدر نفسه، ص225.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص228.

تروى وسمحت للكاتبة بأن تدخل إلى دهاليز صمتها لتفجر هذا الصمت وتستنطق الذاكرة ثم ترصد حياة أولئك النسوة وتسرد حكايتهن[1].

لقد رضين بأن يكن حكايات، ورضيت الكاتبة بأن تروي وتسرد فتفتح جسدا يربط بين صمت النساء وصراخ اللغة.

تكشف الذاكرة بعد استنطاقها عن أنوثة تحكي وتقبل أن تكون محكية ومكتوبة إنها نص حي ناطق.[2]

الذاكرة السالبة:

للذاكرة وجهان، وجه إيجابي له دور التحفيز، والفعل وله مفعول في تخليص الأنثى من مأزقها الوجودي وبإزاء هذا الوجه هناك للذاكرة وجه أخر يحمل صورة الجارية والضحية، ولن يكون في مقدور الثقافة النسوية أن تستخلص لنفسها جانبا واحدا من وجهي الذاكرة. وسيظل الوجه السالب مخبوءا تحت الكلمات وخلف المجازات.[3] وهذا ما تكشفه كتابات **سحر خليفة** " حيث نرى روايتها الكاشفة "**لم نعد جواري لكم**" تحمل شارة الذاكرة السلبية ويأتي عنوان الرواية ليستحضر صورة الجارية والجواري ويضعها في سياق النفي، إنها ذاكرة تحضر لتضع نفسها في جملة منفية. هذا ما يقوله عنوان الرواية. غير أن أحداث الرواية ذاتها تدور على نقيض مدلول العنوان، والنص يقوم على حكاية خمس فتيات تواجه كل واحدة منهن ذاكرتها الأنثوية في وسط مثقف، حيث تؤسس **سامية** ناديا ثقافيا، وسامية هذه فتاة تجاوزت الأربعين من سنها. وهي بهذا أكبر نساء الرواية سنا وخبرة وأقدرهن على اتخاذ القرار وإشهار الرأي، وتملك مكتبة لبيع الكتب وفيها قسم للقراءة الحرة، وأسست في هذه

[1] المصدر نفسه، ص228.

[2] المصدر نفسه، ص231.

[3] المصدر نفسه، ص232.

المكتبة ركنا ليكون ناديا ثقافيا يضم نخبة مثقفة من النساء والرجال، وكأنها بهذا تخترع بيئة متحضرة لهذا الجمع الإنساني المنتخب".[1]

ويدخل نساء هذا الوسط المنتخب في حكايات مع بيئتهن المنتقاة، وهنا يجري امتحان الذاكرة المؤنثة في مقابل ذاكرة الرجل عن المرأة، وتحدث حوارات تثير أسئلة الذات والحرية والقيمة الإنسانية والحضارية بين أفراد هذه المجموعة النخبة، وهي نخبة توحي وربما تفرض إحداث التحول الكبير من صورة الجارية إلى صورة الحرة ليتم نفي ذاكرة الجواري.[2]

وما يحدث في رواية "لم نعد جواري لكم" هو أن الفتيات الخمس ينتهين ليصبحن ضحايا هذه الذاكرة المتناقضة، والنخبة تتحول إلى حجم إنساني تكتوي به كل واحدة من نساء الرواية، وكلهن وقعن في شراك الضياع والعبث وتكسرت أنوثتهن في لحظة واحدة لحظة نهاية الرواية، حيث تقع **سهى** في شرك المخدرات وعذاب ذاكرة الطفولة بما فيها من حرمان وعذاب ذاكرة الطفولة بما فيها من حرمان وإرهاب ذاتي، ويغدر خطيب **سميرة** بها ويتخلى عنها وهو ابن عمها وحبيبها الذي بذلت له مالها وأعانته على تحمل مصاريف الدراسة في بريطانيا، وانتهى بأن أحب زميلته الانجليزية وغدر بخطيبته التي وفت معه وصبرت من أجله.[3] وحدث للنساء الثلاث الأخريات نهايات مماثلة حيث ارتمت **ايفيت** بأحضان الانكسار والخنوع بعد أن فقدت فلذة كبدها في حادثة غرقت فيها ابنتها وتسبب ذلك في انهيارها. وبينما هاجرت نسرين إلى أمريكا فارة من جحيم الآخرين مثلما فرت سامية من ذاكرتها ومن الحياة وتركت كل شيء لأن الأشياء لم تعد تثير فيها سوى الضغينة والانكسار، وتنتهي رواية " لم نعد جواري لكم " بهذا الحوار:

ما باستطاعة عصفور في قفص أن يفعل...؟

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص232.

[2] المصدر نفسه، ص232.

[3] المصدر نفسه، ص233.

هذا سؤال يطرحه عبد الرحمان أصدق رجال الرواية وأخلصهم، وتجيب عليه سميرة قائلة: يغرد، يغرد...

قالت هذا وابتسامة مضيئة على وجهها، وفي عينيها بريق من يخرج الكلام من أعماق قلبه. هذه أخر كلمات الرواية حيث تعلن المرأة أن اللغة التغريد هي الصوت الذي يملكه الطير والمسجون في قفص الذاكرة[1] حينما تغرد العصافير يتردد صوتها في الفراغ الصامت ويملأ الصمت بصوته المتلاحق وهنا تظهر المرأة وكأنها قد وصلت إلى فكرة تأنيث الذاكرة من خلال رفع الأنوثة وسط الصمت اللغوي واستحضار التغريد المؤنث ليكون للمرأة لغة تضارع لغة الرجل وتقف معها.[2]

ويظهر أن وصول المرأة إلى فكرة تأنيث الذاكرة إنما كان نتيجة لاكتشافها المركب في أن اللغة لم تزل رجلا فحلا، وإنها لمن الجلي أن تأنيث اللغة أو في الأقل أنستها لن تتحقق إلا بعد أن تكتنز الذاكرة الثقافية بالمعنى المؤنث والأنوثة وهو شرط لم يتحقق بعد ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح وإبداعية واثقة.[3]

IV- آراء حول الكتاب:

إن المشروع النقدي الذي أخذ به عبد الله الغذامي سعيا لفضح وتعرية ثم هدم الأنساق النقدية والشعرية، هو مشروع انتهى بتأسيس نسق انطلق به عبد الله الغذامي من تصورات قبلية وأحكام مسبقة راح يبحث عما يؤديها ويدعمها في النقد والتراث والشعر، فكانت الحلبة الأولى المرأة واللغة وكان السؤال هل انحازت اللغة إلى الرجل؟ وهل تم تذكير اللغة تذكيرا نهائيا؟ أما أن هناك مجالا للتأنيث تخرج فيه المرأة من مرحلة الحكي إلى زمن الكتابة التي تحولت إلى مستعمر ذكورية[4].

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 233-234.

[2] المصدر نفسه، ص234.

[3]. المصدر نفسه، ص235.

[4] أمينة غصن: نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار صدى للثقافة والنشر، ط1، 2002، ص107.

وعن شاهد عبد الحميد بن يحي الكاتب فهو الشاهد، الذريعة الذي تحول في كتابات عبد الله الغذامي إلى نسق ومنهج مصطلح وهو نسق الحسم و"الواحدية" التي لا تتكثر ولا تؤول لأنها "واحدية" الشاهد الذي يستهل به الغذامي كل كتابة تسويغية ليعلن نفسه سيدا في التفسير أو الشرح وصولا إلى التأويل الذي ينغلق على تأويلات الغذامي وهي تأويلات القلة لا الإفاضة وتأويلات الفضيلة، لا الإثم وتأويلات الحد المتناهي لا تأويلات الحدود اللامتناهية.[1]

وفي قول عبد لحمد الكاتب خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا وكأنه بها أعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل اللفظ ويترك للمرأة المعنى فأن قسمة كهذه لا مفاضلة فيها بين الفحولة والبكارة، وهما صفتان ملازمتان للرجولة الحق و لأولية المعاني وعذريتها، إلا أن أبا الفتح عثمان بن جني قال في باب الردّ على من إدّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفاله للمعاني: إن هذا الباب من أشرف فصول العربية وأكرمها وأعلاها وأنزهها وذلك أن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة وبالخطب أخرى وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأفخم قدرا في نفوسها فكأن العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها وتوصلا بها إلى إدراك مطالبها عُرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني والمخدوم –لا شك– أشرف من الخادم.[2]

إن غياب النظرية المعرفية يبدو جليا في كتاب المرأة واللغة وهذا ما حاول الغذامي تجاوزه في كتابه النقد الثقافي حيث يخصص فصلا تمهيديا للحديث عن النقد الثقافي، النظرية والمنهج – إن اللقى الغذامية في كتاب المرأة واللغة تطعم بذاكرة غذامية فحولية سلطوية تعلن مركزية الفكرة، وهذه الروح الوثائقية تجمع النصوص المنتقاة كافة تحت لواء الفكرة الجامعة وهذه المركزية تؤدي في كثير من الأحيان إلى لي أعناق النصوص، وتحميل

[1] المرجع نفسه، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص170.

النص ما لا يحتمله "فإذا كانت الظواهر أو الأفعال أو ضروب السلوك لا تتلاءم مع ما يستنبطه "المؤول" من معارف وعادات وأعراف فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر أو ضروب السلوك أو الأفعال ليجمعها منسجمة متناغمة مع معارفه الخلفية ".[1]

- إن المرأة امرأة... والرجل رجل ...

"﴿ **وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالأُنْثَى** ﴾".[2]..... وليست الأنثى كالذكر، على الرغم من تداخل الجنسين في أصل الخلق والتجربة، والمفضي إلى تداخل لغوي وغلبة حتمية.

لكن اختلافهما اختلاف لا يقتضي حتمية التفوق، بل يقتضي التكامل الطبيعي، مثلما هو الحال في نموذج الإخصاب، فالذكر هو المسؤول عن تحديد النوع: من ذكر أو أنثى أي أن الذكر بهذا المعنى هو الأصل اللغوي حسب ابن جني، غير أن دوره لا يكتمل إلا بحضانة بويضة الأنثى.[3]

بيد أن حساسية الصراع بين الجنسين لما يقع من حيف أحدهما على الأخر، والغالب أن يكون حيف الأقوى وهو الرجل يبعث على الغلو في مناقشة بديهيات فطرة الله التي فطر الخلق عليها. وإلا فإن ضعف المرأة النوعي أصل فيها، كضعف إناث مخلوقات الله جميعا، وليس بالضرورة نتيجة مؤامرة الرجل على النساء. ولهذا فإن مسألة انكسار الأنوثة بانتقالها إلى عالم الكتابة التي ترسخت ذكوريتها كما يذهب المؤلف تحت عنوان "الكتابة والاكتئاب" ومن ثم حالات الاكتئاب التي تصيب المرأة الكاتبة، ليست بمعزل عن طبيعة المرأة أصلا واستعدادها البيولوجي والنفسي للاكتئاب، فهي بطبيعتها الأنثوية والأمومة التي خلقها الله عليها تصاب بمثل هذه الحالات في أطوار من حياتها، كاتبة كانت أم أمية، وإنما علم اكتئاب الكاتبة لأنها تعلن عنه.[4] ذلك لأن المرأة بما تمر به من تقلبات هرمونية وجسدية،

[1] حسين السمهاجي وآخرون: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص79.

[2] آل عمران، الآية 36.

[3] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص375.

[4] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص376.

تنجم عنها تقلبات نفسية، نتيجة الاهتزازات الجسدية الحارة التي تعايشها، بوصفها أرضا تهتز وتربو وتنبت، أي حالات الحيض والحمل، الوحم، والنفاس والرضاعة، وسن اليأس عرضة للإصابة بحالات نفسية، تندرج من الاكتئاب إلى الجنون، ولعل هذا كان وراء وصفها في الحديث النبوي الشريف بنقص العقل والدين.[1]

لقد كان الغذامي يندمج في الخطاب التأنيثي إلى مصادرات نمطية بدا منهجه جراءها متنازعا بين خطاب التأنيث بشعاراته والتشبث بتكرار أن الدين، من حيث هو دين، قد أنصف المرأة، ليخرج بمنهج شتان بينه وصرامة المنهج العلمي في كتابة الخطيئة والتكفير، ومن ذلك انطلاقه إلى أن العربية لغة مذكرة. في مصادرة كبرى، لا يملك القارئ إلا أن يعارضها بلسان العرب الدال على أن العربية قد تكون أغنى اللغات أنوثة، لأن الأنوثة كانت محل قداسة عند العرب انعكست على لغتهم: ﴿ **إِنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إِلاَّ إِنَاثاً** ﴾[2]. كما شهد عليهم القرآن الكريم.

إنه لن يكون من المعقول أن نتصور أن الأصل في اللغة هو التذكير بمعنى أن ذلك هو الأصل الطبيعي، ولن يكون من المقبول أن نفترض أن الرجل وحده هو صانع اللغة وسيدها منذ البدء.[3]

مهما يكن من شيء فإن اللغة النسوية والأدب النسائي بمعناهما الدقيق لن يوجد حتى يوجد توازن مجتمعي ينتج ثقافة متوازنة.

يعقب الدكتور إبراهيم محمود خليل على كتاب الغذامي المرأة واللغة في كتابه النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك فيقول:"يبدو أن الغذامي عندما كتب آراءه حول رواية ذاكرة الجسد لم يكن قد اطلع على الكلام الكثير الذي نشر حول هذه الرواية وما قيل أن "سعدي يوسف" –الشاعر العراقي– أثرا في صياغة الرواية نشر أيضا من ردود على هذه

[1] المرجع نفسه، ص376.

[2] سورة النساء، الآية 117.

[3] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص377.

الأقوال، وأياما كان الأمر فإن الذي لا يلاحظ هنا هو أن ذاكرة الجسد لم تحقق نجاحها الملحوظ بسبب ما فيها من تأنيث اللغة إنما العكس هو الذي كان فالرواية كتبت بلغة تكاد تكون خالية من الأنوثة فهي خطاب رجل منكسر يفضي به إلى فتاة".[1]

ثم يتساءل الدكتور إبراهيم خليل قائلا: " فأين ما يقوله الغذامي من تأنيث للغة وتأنيث للذاكرة؟ أحسب أن أفصحت عنه هذه الرواية هو قدرة المؤلفة على التجرد من الأنوثة والذكورة والكتابة بلغة غير جنسية لغة الكاتب الفنان، بغض النظر عن الجنس الذي ينتمي له أو ينتسب إليه".[2] أما عن آرائه النفسية كقوله بأن الأنيموس وهو شيء من الذكورة يوجد لدى الأنثى يسّوغ في رأيه كمون الذكورة في لغة المرأة يقابله تجاهله أن الأنميوس أيضا موجود في الذكور واضطرب أرائه في مسألة التجنيس النحوي ينم عن استحقاقه بالنحاة أكثر مما ينم على درايته بقواعد هذا الباب لأن الجنس في النحو أمر شكلي ولا علاقة له بالأنوثة أو الذكورة، فالعربية مثلا تذكر الألف ولكنها تؤنث الآلاف، وتذكر القمر وتؤنث الشمس، وتذكر النهر مفردا بينما تؤنث الأنهار مجتمعه.[3] وبخصوص ألف ليلة وليلة يقول الدكتور إبراهيم خليل: "أما زعمه المتكرر بأن نص ألف ليلة وليلة نص أنثوي دوّنه الذكور فمقولة لا تستند إلى دليل عقلي أو نقلي فحتى الآن لم تصل البحوث أو الدراسات إلى معرفة مؤلف الحكايات، وشخصية شهرزاد شخصية سردية قد لا تتعدى كونها من اختلاف المؤلف الحقيقي واختراعه ولكن وُهِّم كغيره من الدارسين أن شهرزاد هي مؤلفة الكتاب وهذا ضرب بعيد من الظن".[4] ومن بين الفرضيات التي تحتاج إلى بحث مثلا " ادعاؤه بأن غادة السمان تعاني من حسد الذكورة لإنكارها التعريف بين أدب أنثوي وأخر ذكوري أو لظهور بعض المفردات التي تسخر فيها من المرأة، وبالرغم أيضا بأن هذا نوع من التعالي الذكوري الذي لا

[1] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص239.

[2] المرجع نفسه، ص239.

[3] المرجع نفسه، ص240.

[4] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص240.

يعترف عن قتل الأنوثة إلا افتراقا شكليا، وادعا يحتاج إلى إعادة النظر، لأن غادة السمان لو لم تسحر من المرأة ولو لم ترفض التفريق بين أدب أنثوي وأخر ذكوري لكانت نسخة مطابقة لأولئك الذين لا يقيمون وزنا لتعالي الكاتب على خصائصه الجنسية ومعالجة شخصياته بصرف النظر عن كونه ذكر أو أنثي".[1]

يقدم الغذامي من خلال مشروعه الفكري التي تضمنه كتابه المرأة واللغة خطابا نقديا يستجيب للشرط الحداثي من خلال انفتاحه على منتجات الخطاب النقدي الغربي وخاصة ما تعلق بالنقد النسوي وبالدراسات الثقافية، بعد أن تجاوز أسر التفكيكية أو التشريحية والقدرة على توظيف منجزات الحقول المعرفية الغربية في إطار تركيبي متناسق. مما يجعل من مشروعه الفكري مشروع أصيل وعميق ومتفرد في الخطاب النقدي العربي المعاصر يعمل الغذامي على بلورته بثقة وصبر واجتهاد قلما وجد عند الكتاب والمفكرين العرب.

ثم إن كتاب المرأة واللغة بوقوفه على كل النقاط المثيرة للجدل حوله يضيف وعيا مختلفا عما ساد الحركتين الذكورية والنسوية من حيث تبينه خطابا أكثر اعتدلا في رؤيته للدور الأخلاقي التكاملي بين الجنسين.[2]

[1] المرجع نفسه، ص240.

[2] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص378.

I- مفهوم الخطاب النقدي عند الغذامي

الخطاب هو الرسالة التي يستقبلها المتلقي من المصدر المرسل لها، وينقسم إلى عدة أنواع، منها: ما هو ديني أو سياسي أو اجتماعي أو فني أو اقتصادي، وعند دراسة النقد الثقافي لا بد من دراسة الخطاب لأن هذا النقد يعمل على قراءتها[1]، حيث عمل النقد الثقافي على دراسة الخطاب بكافة أشكاله النخبوية والغير النخبوية.

كما عمل على دراسة ما يكمن خلفه هذا الخطاب من أمور ذات علاقة تؤثر في ذهنية المتلقي، يسميها النقاد الثقافيون الأنساق المضمرة.[2]

قسم الغذامي الخطاب النقدي إلى ثلاثة أنواع هي:

1. الخطاب الشفاهي:

ولما كان الخطاب يحتاج إلى لغة، قال **الغذامي:** "فاللغة أخطر من الموت".[3]

إذ لا يمكن أن نتصور خطابا ما دون لغة، سواء كانت لغة الكتابة أو لغة الرسم أو لغة أخرى... إلا أن **الغذامي** يركز على اللغة الشفاهية كأصل أولي للغة الإنسان، "في الأصل كان الكلام، والكلام للإنسان ليس تعبيرا نفعيا وجماليا فحسب، بل إنه أيضا ضرورة فطرية به تتحقق إنسانية الإنسان، وكان التعريف الفلسفي القديم أن الإنسان حيوان ناطق حسب أرسطو، ينص على الفارق الجوهري بين درجة الحيوانية البحتة وبين أن يصبح الحيوان إنسانا والكلام ليس مخترعا ثقافيا، وإنما الصمت هو المخترع الثقافي فالكلام صفة جوهرية غريزية في الإنسان، وعجزه عن الكلام علة تطرأ عليه، إما لأسباب مرضية أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية"[4]، "ومن الطريف جدا أن نلاحظ هنا أن البحث في الشعر الجاهلي تطور تطورا نوعيا في عصرنا هذا من سؤال الانتحال إلى سؤال الشفاهية".[5]

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، ص131.

[4] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص203.

[5] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، دط، 1994، ص09.

ويؤكد أدونيس على الأصل الشفاهي للشعر حيث يقول: "استخدم عبارة الشعرية لأشير، من ناحية إلى أصل الشعر العربي في الجاهلية، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية – سماعية– وإلى أنه من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل "مدونا" في الذاكرة عبر الرواية، ولكي أفحص، من ناحية ثالثة عن خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية في العصور اللاحقة وبخاصة على جمالياتها"[1]

حسب أدونيس: الشعرية الجاهلية شفوية تتمتع بجمالية وفق الذوق العربي الذي كان سائدا آنذاك، "وإن كان سؤال الشفاهية سؤالا عن الأصالة، فإن ذلك يشمل –فيما يشمل – سؤال الرواية، ورواية الشعر الجاهلي كانت شفوية بالفعل والاصطلاح، على مدى زمن طويل استمر حتى بعد أن تم تدوين الرواية، ذلك لأن التدوين لم يكن نقلا للشفاهي إلى الكتابي ولكنه تسجيل خطي للرواية الشفوية".[2]

وهي ملاحظة مهمة نقلها لنا هذا الناقد والتي مفادها أن الذي نقل إلينا ليس الشعر الشفاهي، وإنما هو روايته حسب الرواة وتدخلاتهم فيه، ويؤكد **الغذامي** قائلا: "و هذا أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها، وما نقرؤه الآن هو (الشعر الجاهلي المروي) وليس المدون فالتدوين قد ثبت الرواية الشفوية وعزز القيم الشفاهية في الشعر الجاهلي وأورثنا إياها، ولكن هذا لا يعني أن هذا الشعر، شعر شفاهي خالص الشفاهية، كما ذهب ويذهب بعض الباحثين، بل إني أرى أن الشفوية هي سمة للرواية وليست للإبداع والشفوية ليست في الإنشاء ولكنها في الرواية وفي النقل".[3]

وإذا ما حدث تشويه في أصل القصيدة، فإن **الغذامي** يتهم الرواة بذلك إذ يقول: "وصفات الشفاهية تسربت وسادت في الشعر الجاهلي بسبب أفعال الرواة وليست بفعل

[1] أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص05.

[2] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص09.

[3] المصدر نفسه، ص10.

الشعراء"[1] لم تكن هناك أمانة في نقل الرواة للشعر كما يسمعونه من الشاعر وقد يرجع سبب ذلك إلى الأمية التي كانت سائدة في ذلك العصر، و**للغذامي** رأي في هذه الأمية حيث يقول: "والأمية المنتشرة في ذلك الزمن هي أمية اليد والخط ولا تجعل الشعر الجاهلي شعرا شفويا لمجرد قائليه لم يسطروه على ورق، على أن الآثار المنقولة والحفريات المكتشفة تشير إلى وجود عادة الكتابة والتدوين وشيوع ذلك بين الناس في الجزيرة العربية منذ أزمنة مبكرة، كما تشير حفريات قرية الفاو في جنوب المملكة العربية السعودية إلى أن الناس يكتبون نصوصهم الدينية والشعرية ويعلقونها على المعابد".[2]

"كان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي من جهة، ويحفظه من جهة ثانية... عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله، والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير خصوصا أن السمع الجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطرب".[3]

والمشكلة في الشفاهي هذا هو عدم دقته عندما ينقل من شخص إلى آخر حيث يضيف كل شخص وينقص حسب رغبته أو بحسب الموقف الذي طلب منه الإنشاد فيه هذا ما يثبته **الغذامي** بقوله: "والقصيدة الشفاهية لا تقوم على نص ثابت، وهي نص متغير ومتبدل على لسان كل منشد، وكل منشد يغير في كلماتها وجملها وفي أبياتها وله الزيادة فيها أو الحذف منها، ويدخل فيها عناصر جديدة ويلغي منها أخر، من كل حالة إنشاد، بل ربما غيَّر المنشد القصيدة تغييرا كاملا ولذا فإن الشعر الشفاهي صائب التكوين ويتجدد إبداع القصيدة على لسان كل منشد".[4]

من خلال ما سبق يمكن القول أن الشعر الجاهلي غير موثوق في مجمله لأن عمل الرواة لاقى الكثير من التحريف.

---

[1] المصدر نفسه، ص10.

[2] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص10.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص07.

[4] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص11.

وفي تحديد مهارات المنشد الشفاهي يخبرنا **الغذامي**، أنها لا تكمن في قوة الحفظ فقط كما نعتقد ولكنها تحتاج إلى أشياء أخرى: "و مهارة الشفاهي لا تعتمد على ذاكرته، ولكن على إتقانه لمجموعة من الصيغ الهيكلية والنمطيات القولية، ومجموعات من الأسماء والأحداث.

وتشكل له هذه إطارا شكليا، يحشوه بما يلائم موقف الإنشاد، ومن ثم فليس هناك إبداع فردي وليس هناك نص معين لشاعر معين.

والنصوص تكون نشاطا قوليا شفاهيا مشاعا كممارسة إنشادية دائمة التغيير والتبدل، والشفاهي –إذن– نص نمطي مشاع ، أما الكتابي فهو نص فردي وغير نمطي، ولا صلة لذلك ... الكتابة عضليا من عدمها".[1]

الشفاهية إذن تجعل النص عاما أما الكتابة فتجعله خاصا بشاعر واحد وانطلاقا من هذا يقول **الغذامي**: "إن في الجاهلية شفاهية تختلف عن هذه الشفاهية، ففي حين أن النص الجاهلي نص كتابي (فردي ثابت) فإن الشفاهية هي شفاهية الرواية، ولقد امتزج هنا منبع الراوي صنيع الشاعر فاشتبه الأمر علينا، وجاءتنا النصوص الجاهلية حاملة لكثير من المزج بين هذين الصيغتين المختلطتين في النص الواحد وعبر النصوص المختلفة، فكثر التشابه والتكرار والنمطية، وبرزت سمات الشفاهية من باب الرواية ونتج عنها ما نراه من نمطية عناصر الخطاب الشعري وهذه صفات الشعر الشفاهي، ولكن بإزاء ذلك ظهر التعدد والاختلاف والتجاوز والمبارزة الإبداعية وهذه ليست من صفات الشعر الشفاهي مما يجعلنا نقول إن القصيدة الجاهلية خالية من السمتين معا وفي آن واحد".[2]

لقد "جاءنا الشعر الجاهلي بواسطة الرواة الذين كانت الذاكرة هي أداتهم الفاعلة وهذا يعني أننا نتعامل مع الذاكرة وليس مع أي عامل مادي أو عقلي آخر، ومن شأن الذاكرة أن تكون انتقائية ومتذوقة وتفرض حينئذ حسها الذوقي على ما تنتقيه من شعر منقول"[3]

---

[1] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص11–12.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص14.

ويدخل عنصر ثالث في العملية الشعرية فتصبح: شاعر ←راوي ←مدون عالم هذا ما أكده **الغذامي** حين قال: "ويصح هنا أن نقول إن ما نقرؤه من الشعر الجاهلي هو مختارات الرواة على أننا أمام نوعين من الرواة ومستويين من النقل، فلدينا الرواة الأعراب أبناء الصحراء ولدينا العلماء الذين دونوا الشعر واتسموا باسم الرواة مثل الأصمعي وغيره".[1]

ثم يفصل **الغذامي** هذين النوعين من الرواة قائلا: "والانتقاء إذن يمر بمرحلتين الراوية الأعرابي إلى الراوية المدون ومن ذاكرة إلى ذاكرة وذائقة إلى ذائقة، مما يشكل ذاكرة مصفاة ومنتقاة، وهي بعد ذلك كله ذاكرة بشرية".[2]

ويعرف الغذامي الرواية فيقول: "ولا ريب أن الرواية هي ضرب من التفسير ومن النقد، مثلما هي انتقاء وتذوق، مما يعني أن القصيدة الجاهلية قد نقلت إلينا بعد أن تداخلت فيها عناصر الشعر كإبداع فردي مع عناصر الرواية انتقاءا وتذوقا وتفسيرا ونقدا".[3]

يرى **الغذامي** أن الرواية انتشرت وسط ظروف ليست بالسهلة: "... فقد حوصرت بثلاثة حصارات قاسية، أولها قلة الشعر المتاح لها مقارنة بما للعرب من شعر وفير، وهذا الشعر القليل صار مطلوبا من السوق الثقافية بإلحاح واسع ولم يكن للرواة سوى أن يتداولوا هذا القليل يقلبونه ويرددونه استجابة للطلب، ومثل حال كل من لا يملك غير القليل فإن تداولهم لهذا الشعر سوف تشوبه شوائب لإعادة التكرار وتكرار التكرار، لأن هذا هو ما في الوسع والمستطاع".[4]

ويرى **الغذامي** أن الدارسين على علم بضياع أكثر الشعر الجاهلي حيث يقول: "ولم يعد أمر ضياع أكثر الشعر الجاهلي بالشيء الخفي على الدارسين، ونحن هنا لا نسوق هذه الحقيقة للإبداع عنها ولكننا نشير –فحسب– إلى وعي الرواة ووعي المدونين بهذه الحقيقة على أن وعيهم بها هو ما شكل ضاغطا نفسيا وماديا على الرواة لكي يقبلوا القليل المتبقي

[1] المصدر نفسه، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص14.
[3] المصدر نفسه، ص14–15.
[4] المصدر نفسه، ص15.

على كافة التقلبات الممكنة وسيشمل ذلك إدخال شيء على شيء ونسبة بيت أو أبيات، وكذلك مقطوعات وقصائد، إلى شاعر وشاعر وثالث...إلخ".[1]

ولما كان النسيان عيبا فطريا في الإنسان ينتبه **الغذامي** إلى هذه النقطة فيقول: "إضافة إلى ما يعتر الذاكرة من عيوب إنسانية طبيعية كالنسيان واللبس وملابسات الظن وسوء النقل".[2]

ينفي **الغذامي** التهمة المنسوبة للشاعر القديم بأنه يخلط في القول وينسبها إلى الراوي فيقول: "ومن هنا فإن هذا الخلط والتداخل هي أخطاء وليست تقاليد أو أعرافا أدبية وهي من أفعال ذاكرة الراوي وليست من صنائع الشعراء".[3]

"وهنا يحسن بنا أن نميز بين مشكل ظرفي قاد الرواة إلى الخلط، وبين سمات التكوين الإبداعي الذي هو بالنسبة للجاهلي تكوين نصوصي فردي مكتمل الفردية، والراوي ليس سوى أداة توصيل، وهو ناسخ يستعمل لسانه بديلا عن القلم، والذاكرة بديلا عن الورق".[4]

وكان التصرف في النص من الأعمال المخلة بقيمته والمخلة بالراوي في حد ذاته، "ولن تجد راوية يعلن أو يعترف بتصرفه في رواية النص، وسوف يكون التصرف مأخذا يطعن في أمانة الراوي ويهدد مصداقيته، ويجعله غير موثوق كما حدث لحماد الراوية وسواه من الرواة الذين كشفهم التاريخ ويعد نقلهم حينئذ عبثا يوصفون بسببه بأنهم لا يؤخذ بقولهم".[5]

وينتهي **الغذامي** إلى حل المشكلة: "و إن كانت الرواية قد أثرت على وجه الشعر فإن الذي نفعله نحن هو أن نقبل الرواية بما أنها أداة لتوصيل النصوص إلينا، ولكننا نضع فكرة الخلط في كامل اعتبارنا، من هنا إن مجمل الشعر الجاهلي هو شعر عربي صحيح إجمالا ولكنه من داخله مختلط ومتداخل لا بفعل المبدعين وإنما بأخطاء الرواة"[6]

---

[1] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] المصدر نفسه، ص25.

[5] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص26.

[6] المصدر نفسه، ص26.

وفي التفريق بين الشعر الجاهلي والإسلامي يقول **الغذامي**: "لأن الجاهلي ظل شعرا مرويا لمدة طويلة، تعرض فيها لكافة عيوب الذاكرة الفردية والنقل، بينما اقترب شعر عصور الإسلام من التدوين فسلم من كثرة الخلط".[1]

ونجد أدونيس يقول عن الشعرية: "ولا شك أن الشعر الجاهلي أيا كان الخطاب النقدي أو التقويمي عنه، إنما هو شعرنا الأول وإن فيه، بوصفه كذلك تأسس لقاء الكلام العربي الأول مع الحياة، ولقاء الإنسان العربي الأول مع ذاته ومع الآخر، فهو لم يكن مجرد ممارسة للكلام وإنما كان أيضا ممارسة للحياة والوجود، وفي هذا الشعر يتمثل الوعي العربي الأول بالتاريخ والزمن ويختبئ جزء كبير من اللاشعور الجماعي العربي، فحين نقرؤه اليوم نتذكر صوتنا الأول، ونصغي إلى أصوات اللغة كيف كانت تحتضن التاريخ والإنسان، إنه التجسيد الفني الأول للغتنا التي نقول بها ما نحن ونفتح بها دربنا في عتمة المجهول، وهو في هذا ليس ذاكرتنا الأولى فحسب، وإنما هو أيضا الينبوع الأول لخيالنا".[2]

وفي علاقة المرأة بالشفوية يقول **الغذامي**: "إن أبرز صورة ظهرت بها المرأة في زمن ما قبل الكتابة هي صورة شهرزاد بطلة ألف ليلة وليلة حيث لم تكن تحكي وتتكلم أي لم تؤلف فحسب ولكنها كانت أيضا تواجه الرجل، ومعه تواجه الموت من جهة وتدافع عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى".[3]

وما يُفهم من كلام **الغذامي** أن المرأة كان يجب أن تمر بمرحلة المشافهة لتضمن حياتها وتحفظ جنسها من الانقراض، يقول **الغذامي**: "إننا في ألف ليلة وليلة أمام نص أصيل هو النص الأنثوي الذي يمثل الحكايات وتناسلاتها، وبإزاء ذلك فقرات دخيلة من وضع المدونين الرجال، وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر وعلامة الدخيل هي الفحش والشبق المغالى فيه وغير الطبيعي".[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص52.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، ص29.

[3] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص57.

[4] المصدر نفسه، ص81.

ولما نسب **الغذامي** الحكي للمرأة والتدوين للرجل قال: "فالحكي أصيل وأنثوي ووراءه مبدعات مجهولات، والتدوين عمل توالى مع الزمن وراءه رجال أثروا أسماءهم لاسيما وأنهم يمارسون فعل الكتابة والتسجيل والتوثيق".[1]

وحسب **الغذامي** فإن مرحلة المشافهة يشوبها عيب خطير يتمثل في القول، فيقول: "ومع أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون، فإن اللافاعلية هنا هي إحدى عيوب الخطاب، لأنها تسلب من اللغة قيمتها العملية إذ تفصل بين القول والفعل، كما أنها ترفع عن الذات مسؤوليتها عما تقول: "ولذا جاء ذم الشعر الذي هو صفته في القرآن الكريم".[2]

2. الخطاب الكتابي:

يرى أدونيس أن القرآن الكريم كان الفاصل بين مرحلة المشافهة ومرحلة الكتابة، "لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة، وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة فإنه يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة –من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرواية والتأمل ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهرة الوثني إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيقي، وفي شموله– نشأة ومصيرا ومعادلا".[3]

ويرى أدونيس أن العرب تنبهوا إلى الكتابة ليحفظوا خصوصية شعرهم عن باقي الأمم، فيقول: "تنبغي الإشارة إلى أن التنظير للشفوية الشعرية الجاهلية، عمل قام به العرب في بدايات التفاعل بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الأخرى، اليونانية والفارسية والهندية وكان يهدف إلى التوكيد إلى أداة الشعر العربي خصوصية بيانية وموسيقية تميزه

[1] المصدر نفسه، ص81.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص99.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، ص35 – 36.

عن شعر الأمم الأخرى، وعلى التوكيد على صيانة هذه الخصوصية وممارستها في الصناعة الشعرية، تميزا للهوية الشعرية العربية ولهوية الشاعر العربي".[1]

ويخبرنا أدونيس عن الدافع الأساسي للكتابة:" ... وكانت اللكنة واللحن قد شاعا بين الناس، وكان الفرس قد أدخلوا على اللغة العربية مفردات فارسية وبعض القواعد النحوية، بالإضافة إلى انتشار موسيقاهم".[2]

ويقول **الغذامي** عن الكتابة: "الكتابة عمل تحريضي يحرض الذات ضد الآخر، وهي في الوقت ذاته تحريض الآخر ضد الذات... إنها الكتابة الهدف والمنطلق منها وإليها"[3]، "وليست الذات ولا الآخر إلا إنصالا تتكسر على نصال والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة، فهي الباقي بعد أن يغنى الكاتب الفاعل، ويتغير القارئ المنفعل والكتابة عمل مضاد ومن خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عما لديهم، كما أنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث إن الكتابة – كالإبداع– هي إدعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها".[4]

وفي حديثه عن الكاتب يقول: "ويكون النص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر، ويتحول الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتسم بصفات وجودية وصور ذهنية وهيئات تخيلية تتجدد فيه وتتولد مع تقلب حيوات النص، ولسوف يدعي الكاتب لذاته هذه ما يشاء والنص كفيل بعرض الصورة المضادة للواقع والظروف وتخليدها".[5]

وعن انتصار الخطاب الكتابي على الشفاهي يقول: "... أن الإبداع الجاهلي كان إبداعا شعريا كتابيا، بمعنى أنه يتسق مع شروط الكتابية أكثر من اتساقه مع شروط الشفاهية، فهو فردي يقوم على نص أصيل مفرد، ويقوم على آليات الإنشاد الشعري الغنائي

[1] المرجع نفسه، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، ص07.

[4] المصدر نفسه، ص07.

[5] عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، ص07.

التي لا يفترق فيها امرؤ القيس عن بدر شاكر السياب إلا بمعرفتنا أن السياب يجيد الكتابة وعدم تيقننا من معرفة امرؤ القيس لها".[1]

وبمجيء الإسلام انشغل العرب بالجهاد والفتوحات ولم يدونوا شعرهم لأنهم آنذاك: "لم يلتفتوا إلى ذلك القليل ولم يطلبوه للتدوين إلا بعد أن اطمأنوا إلى أداء مهمات أكبر وأجل عندهم، وهي كتابة القرآن الكريم بعد مقتل كثير من القراء في حروب الردة ثم بعد تفرغ علماء متخصصين في رواية الحديث وجمعه وتدوينه".[2]

وقد يكون مشكل الشفاهية في تدخل الرواة في النص قد ميز القصيدة الجاهلية دون الإسلامية لأن الإسلام كان يدعو إلى العلم ومحاربة الجهل والأمية، لأن في صدر الإسلام تغيرت الأمور وتطورت الأحداث مما أسهم في تفعيل الحركة الأدبية: "و بما أن شعر صدر الإسلام والأموي قد سلم من الشوائب فإنه أداة صالحة للقياس، ومن حيث إنه استمرار حي لتقاليد النص، وهو مثال شاهد يدل على الغائب وربما صارت هذه القاعدة أساسا يريح الباحثين الراغبين براحة البال".[3]

وفي كتابه المرأة واللغة يخبرنا **الغذامي** عن قسمة صنعها الفكر الثقافي وهي تقسيم الخطاب بين المرأة والرجل فجعل الخطاب الشفاهي للمرأة استنادا إلى حكي شهرزاد الذي كان يمتع الرجل وجعل الخطاب الكتابي للرجل لأنه فحل، "وإذا ما جاءت المرأة أخيرا إلى الوجود اللغوي من حيث ممارستها للكتابة فإنها تقف أمام أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصطنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، وليست من إنتاجها وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل أبعادها ومراميها وموحياتها"[4]، كما يقول: "وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية، هذا هو المؤدى الثقافي في التاريخ العالمي عن المرأة وفي كل ثقافات العالم تظهر

[1] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص52.

[4] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص08.

المرأة على أنها مجرد معنى من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايات وفي المجازات والكنايات ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته والمعنى البكر بحاجة إلى اللفظ الفحل لكي ينشأ في ظله".[1]

وعن دخول المرأة إلى عالم الكتابة يقول: "والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص، إذ السيادة النصوصية محتكرة ذكوري، وتأتي المرأة بوصفها ناتجا ثقافيا جرت احتلاله بالمصطلح المذكر والشرط المذكر ولذا فإن المرأة تقرأ وتكتب حسب شروط الرجل، فهي – لذا– تتصرف مثل الرجل أو بالأخرى تسترجل"[2]، إذن المرأة: "ظلت تكتب وتحكي وتبدع ضد نفسها، لأنها تتكلم بلغة الرجل وثقافته وتفكر بتفكير الرجل وهو تفكير احتل اللغة واستعمر الثقافة حتى صارت اللغة رجلا وصارت الثقافة ذكرا"[3]، "وبما أن المرأة تمتلك لسانها الخاص وهي تبتدع نصها الأنثوي في ألف ليلة وليلة فقد خطف المدونون منها هذا الأثر الجليل وتدخلوا لإفساد النص وعبثوا فيه وجاءت إضافات وتدخلات في السرد والوصف".[4]

إلا أن **الغذامي** يثبت نسبة نص ألفة ليلة وليلة إلى الأنثى: "إننا في ألف ليلة وليلة أمام نص أصيل هو النص الأنثوي الذي يمثل الحكايات وتناسلاتها، وبإزاء ذلك فقرات دخيلة من وضع المدونين الرجال وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر وعلامة الدخيل هي الفحش والشبق المغالي فيه وغير الطبيعي"[5]، "وتظهر اللغة تاريخيا وواقعيا على أنها مؤسسة ذكورية وهي إحدى قلاع الرجل الحصينة وهذا يعني حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسة الخاصة بالرجل، مما جعل المرأة في موضع هامشي بالنسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها جرى ذلك حسب القانون التاريخي الذي يمنع المرأة من تعلم الكتابة".[6]

---

[1] المصدر نفسه، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص80.

[4] المصدر نفسه، ص80.

[5] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص81.

[6] المصدر نفسه، ص115.

وفي العصر الحديث اقتحمت المرأة الخطاب الكتابي إذ: "تجيء المرأة الآن لتخطف القلم من بين يدي الرجل ولتدخل إلى اللغة بوصفها كاتبة ومؤلفة صوتا مستقلا ذاتًا" تنشئ وتبدع ولم تعد مجرد موضوع لغوي أو رمز شعري أو أداة سردية"[1]، "وكتابة المرأة هي خروج وانتقال من الذات المضافة إلى الذات المضاف إليها، ومن راحة القناعة ونعيم البيت المحروس والحذر المصان، حيث ستار الحكي والليل إلى وجع الانكشاف والطريق الطويل"[2]، ولقد كانت المرأة واعية بتلك النقلة النوعية من المشافهة إلى الكتابة "فالكتابة عند المرأة علامة على وعي جديد يدخل عالمها النسائي الساكن الهادي المصان عالمها (الطاعم الكاسي) حسب الكتابة عنها".[3]

ولم تصدق المرأة أنها اقتحمت عالم الكتابة الذي لطالما احتكره الفحول لذلك أصبحت، "كتابة المرأة عن الرجل معناه إنهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية، وهي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوبا ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث".[4]

ولقد أحدثت الكتابة انقلابا جذريا في عالم الإبداع بعدما كانت المشافهة هي السائدة يقول **الغذامي**: "لقد تحولت الثقافة البشرية تحولا نوعيا من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابة، ومعها جاء المؤلف ليحل محل البطل الملحمي، ويصادر وظيفة الراوي، وهناك كان السرد الشفاهي يقوم على راو ولا يقدم نفسه على أنه فرد أو مؤلف ولكنه وسيط فحسب"،[5] إذا إذا فالكتابة ساهمت في تطور الإبداع الأدبي.

3. الخطاب المصور، الإعلامي:

لا يقل الخطاب الإعلامي أهمية عن الخطاب الكتابي ذلك أنه يقدم خطاب أكثر تأثيرا في المتلقي من خلال استعماله هذه الصور المرئية التي يكون لها مفعول كبير، يقول

[1] المصدر نفسه، ص129.

[2] المصدر نفسه، ص132.

[3] المصدر نفسه، ص135.

[4] المصدر نفسه، ص289.

[5] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص119-120.

الغذامي: "إن أخطر تغير في وسائل الثقافة هو في تحول الاستقبال من اللغة المكتوبة إلى الصورة المتلفزة، ثم في ظهور الفضائيات وسرعة انتشار المعلومة المصورة، وهذا يجعل فعل الاستقبال سريعا من جهة وفرديا من جهة أخرى، فلقد صار الإنسان اليوم في مواجهة مباشرة وفردية وتلقائية مع العالم عبر الشاشة الصغيرة، وفي مقابل هذه الفردية والتلقائية فإن الصور لا تستقر على حال".[1]

لقد انتقلت ممارسة الفحولة على الأنثى من الخطاب الشفاهي إلى الكتابي إلى المصور، "وامتد الأمر من فنون التشكيل والدعاية والنحت إلى السينما، حيث صار جسد الأنثى وسيلة لجذب المشاهدين، وكثيرا ما تظهر الدعايات للأفلام وفيها صور لامرأة عارية أو شبه عارية، حتى وإن كان الوضع الحقيقي في الفيلم ليس كذلك".[2]

فالتلفزيون يستغل الجسد المؤنث للترويج للسلعة أو الفيلم.

وعن الانتقال من الخطاب الكتابي إلى المصور يقول **الغذامي:** "هذا تغير جذري من الكلمة المدونة التي هي روح الأدب وعنوان الثقافة الأصلية إلى الصورة التلفزيونية التي هي لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتلقائية مع السرعة الشديدة، ومع قوة المؤثرات المصاحبة وحرية الإرسال وقربه الشديد حتى لكأنك في الحدث المصور من دون حواجز".[3]

ويعقد **الغذامي:** مقارنة بين أنواع الخطاب في قوله: "... حيث في حال الكتابة تظل الكلمات على الصفحات خرساء ولا حراك لها، وإن كانت الكتابة رسوما أو صورا لكلمات مدونة عن المنطوق إلا أن قابلية النطق فيها هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقا ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صورا جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي، ومن هنا تفترق الصور

---

[1] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1 2004، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، ص24.

السينمائية بأنها حيوان ناطق ومتحرك فعلا ولا تختلف عن الإنسان الحيوان الناطق وهذا أعطاها فعلا تأثيريا إضافيا".[1]

ثم يرتب **الغذامي** أنواع الخطاب في قوله: "فالشفاهية صيغة أولى وهي صيغة عملية إنسانية وحرة، ثم يأتي التدوين والكتابة لتكون صيغة تعبيرية راقية وقابلة للخلود والانتقال، لكنها تحتويه وتغلب عليها الفحولة، ثم جاءت الصورة لتكون صيغة لغوية جديدة تضاف إلى صيغة الشفاهية والكتابية اللتين أصبحتا صيغتين تقليديتين...". [2]

"إن التحول الضخم في ثقافة الصورة قد تبعه ظهور لفئات بشرية لا تحصى ممن صاروا يستهلكون الثقافة عبر الصورة وممن ارتفعت أصواتهم في التعبير عن رؤيتهم، وقد كانوا من قبل لا يملكون وسيلة للتعبير وكانت النخب الثقافية هي وحدها من يملك اللغة ومن يملك تفسير الأحداث وصياغتها تبعا لذلك".[3]

ويرى **الغذامي** أن للخطاب المصور ميزة لا نجدها في الخطاب الشفاهي ولا الكتابي تكمن في أن: "الصورة تخيف لأنها تفضح وتكشف"[4]، وأصبحت "الصورة محبوبة مكروهة، فهي متعة من جهة وهي وسيلة تعبير بليغ ومؤثر من جهة أخرى، ولكنها تحمل مخاطرها حينما تكشف عن الذات وتفضحها وحينئذ تصبح مكروهة...".[5]

ويرى **الغذامي** أن التلفزيون قام بدور كبير في حياة البشر حيث تحول إلى وسيلة تربية، فيقول: "... جاءت موضات الملبس والمأكل والنمط اللغوي في الحديث وجاءت الأفكار والآراء التي يحمل بعضها جرعات عالية من التحرر والجرأة وانقلبت الحال بعد ذلك لتفقد الجدات دورهن التربوي والنموذجي حيث صرن جاهلات وقديمات وقاصرات في عرف حفيداتهم وحلت الشاشة لتكون المربية الجديدة والنموذج الثقافي المتجدد".[6]

---

[1] المصدر نفسه، ص27-28.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] المصدر نفسه، ص78.

[5] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، ص81.

[6] المصدر نفسه، ص120.

حاول **الغذامي** بتتبعه لأنواع الخطاب النقدي أن يؤكد أن النقد العربي بحاجة ماسة إلى تكاثف الجهود من أجل تطوير الأداء النقدي العربي من أن يساير حركة النقد العربي وذلك بصبغ الخطاب النقدي العربي بخصوصيته العربية.

II- التأسيس لنظرية النقد الثقافي:

1. النقلة الاصطلاحية:

حاول **الغذامي** من خلال مرجعيته الثقافية العربية واطلاعه على الفكر العربي الحداثي أن يقدم مشروعه النقدي الذي يقوم على مجموعة من الأسس محاولة منه الانتقال من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي وذلك "باستبدال الأدلة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدب الجمالي وتوظيفها توظيفا جديدا لتكون أدلة في النقد الثقافي لا الأدبي"[1]، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال افتراض منظومة افتراضية نقدية جديدة تشمل ستة أساسيات اصطلاحية تهدف إلى تشكيل منطلق منهجي لمشروع النقد الثقافي، حددها **الغذامي** فيما يلي:

أ- "عناصر الرسالة: "الوظيفة النسقية".

ب- المجاز: "المجاز الكلي".

ج- التورية الثقافية.

د- نوع الأدلة.

هـ- الجملة النوعية.

و- المؤلف المزدوج".[2]

وحاول **الغذامي** أن يقدم مفهوم كل من هذه المصطلحات النسقية:

أ- عناصر الرسالة: الوظيفة النسقية

يقول **الغذامي**: "لذا فإننا نقترح إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما نسميه بالعنصر النسقي، وما دامت عملية الاتصال تتم من مرسل إلى مرسل إليه بينهما رسالة، تصل عبر أنواع من الوسائل التوصيلية، وتقوم على شفرات يستعين المرسل إليه على فهمها بالسياق المشترك بين أطراف الاتصال، وهذه عناصر جوهرية

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

لحدوث فعل الاتصال وفعل التفسير، وإذا ما أضفنا العنصر السابع "العنصر النسقي"، فإننا بهذا ننتج مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي".[1]

ويضع **الغذامي** مخططا تمثيليا توضيحيا للنموذج الاتصالي **الغذامي** [2]، لعله بديلا عن النموذج الاتصالي الجاكبسوني، بعد إضافة العنصر السابع النسقي وهو:

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل ـــ **المرسل إليه**

أداة الاتصال

العنصر النسقي

"إذا سلمنا بوجود العنصر السابع (النسقي) ومعه الوظيفة النسقية فإن هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، ومع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية، كل ذلك قائم وموجود لطالبه وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي، وهذا يمثل مبدأ أساسيا من مبادئ النقد الثقافي، كما نود أن نطرحه هنا، ويمثل لنا أساسا للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية وليس مجتلى أدبيا فحسب".[3]

ويؤكد **الغذامي** على أهمية العنصر النسقي بقوله: "إن ما نجده ضروريا في مبحث النقد الثقافي هو إضافة عنصر سابع، هو ما سميناه بالعنصر النسقي ولهذا العنصر وظيفة لا توفرها أي من العناصر الستة الأصلية، إذ به نكشف البعد النسقي في الخطاب وفي

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] المصدر نفسه، ص 65 – 66.

الرسالة اللغوية، وعليه تقوم منظومة من المصطلحات والتصورات نعتمد عليها في بناء التصور النظري والمنهجي لمشرع النقد الثقافي".[1]

و بناء على ما سبق تصبح وظائف اللغة سبعا وهي:

1- "ذاتية/ وجدانية: متعلقة بالمرسل.
2- إخبارية/ نفعية: متعلقة بالمرسل إليه.
3- مرجعية متعلقة بالسياق.
4- معجمية متعلقة بالشفرة.
5- تنبيهية متعلقة بأداة الاتصال.
6- شاعرية/جمالية: متعلقة بالرسالة وهي إضافة جاكبسون التي أجاب بها على سؤال الأدبية وكيف تتحول اللغة إلى صفتها الأدبية.
7- الوظيفة النسقية متعلقة بالعنصر النسقي".[2]

ب- المجاز والمجاز الكلي:

بما أن المجاز مفهوم بلاغي، تم توسيعه من مجاز بلاغي إلى مجاز كلي يحمل وظيفة ثقافية، حيث قال **الغذامي:** "فالمفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة، وإذا زاد فعن الجملة، وهو ما يسمى بالمركب ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب، وبما أن نظرية المجاز تقوم أصلا على الازدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة الحقيقية والمجاز والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى آخر...".[3]

ويرى الغذامي أن للمجاز بعدين: "... ثم إنه ازدواج يمس وعينا باللغة ذاتها وبفعلها معنا وفينا، بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أولين أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو هذا الذي نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها... أما البعد الآخر فهو البعد الذي يمس "المضمر" الدلالي للخطاب، هذا المضمر الفاعل والمحرك الخفي الذي

[1] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 26.
[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 66.
[3] المصدر نفسه، ص 68.

يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية".[1]

الخطاب الثقافي إذن يحركه مضمر بجواره معلن، مما يجعله خطابا مزدوجا: "و عبر العنصر النسقي وما يفرزه من وظيفة نسقية، وعبر توسيع مفهوم المجاز ليكون مفهوما كليا يعتمد على ثنائية الحقيقة/المجاز.

ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب، وفي أفعال الاستقبال، فإننا نقول بمفهوم "المجاز الكلي" متصاحبا مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنان معا مفهومان أساسيان في مشروعنا في "النقد الثقافي" كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي".[2]

ج- التورية الثقافية:

إن مفهوم التورية الثقافية هو بديل عن التورية البلاغية، ويقول **الغذامي** في شرحه لها: "ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون بالمضمرات النسقية، وهي مضمرات لا تعني المصطلحات البلاغية أو النقدية الأدبية على كشفها أو التركيز عليها، وهذا ما يدفع بنا إلى إجراء تعديلات توسع من قدرة المصطلح على العمل، ولا تحرمنا من الخبرة الاصطلاحية المدربة".[3]

إن مصطلح التورية الثقافية المنتمي إلى حقل النقد الثقافي قريب من المعنى الأصل الذي يسعى إلى البحث في الدلالة المزدوجة للخطاب، حيث أنه وضع دليل على "الازدواج الدلالي بين بعيد وقريب، وهو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر، ... هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنها توجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يلتبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء، والكشف المنهجي عنه يتطلب أدوات خاصة تأتي التورية

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص68-69.

[2] المصدر نفسه، ص69.

[3] المصدر نفسه، ص69-70.

في مقدمتها، لكن بمعنى التورية الثقافية أي حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر وهو أكثر فاعلية وتأثيرا من ذلك الواعي، وهو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا إنما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات –باعتبارها أنواعا من الخطابات– مثلما ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة"[1]، إذن فالتورية في النقد الثقافي لم تعد تبحث عن المعنى البعيد كما كانت في علم البلاغة والنقد وإنما أصبحت تبحث عن المضمر اللاشعوري.

د– نوع الدلالة "الدلالة النسقية":

يخبرنا **الغذامي** أنه: "بنى النقد الأدبي مشروعه في العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة في تمييزه بين نوعين من الدلالة، هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، حيث تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية..." [2]، ولما كان اهتمام النقد الثقافي بلاوعي النص وبمضمراته الدلالية الكامنة وراء الخطاب الظاهر، تم اقتراح نوع ثالث "من أنواع الدلالة هو الدلالة النسقية وإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية تواصلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فعالا، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا في أعماق الخطابات وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري"[3]

ومن ثمة فالدلالة عند **الغذامي** ثلاث أنواع:

1– **الدلالة الصريحة:** وهي عملية تواصلية.

2– **الدلالة الضمنية:** وهي أدبية جمالية.

3– الدلالة النسقية: وهي ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية..."[4] فما معنى الجملة الثقافية إذن؟

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 71.

[2] المصدر نفسه، ص 71.

[3] المصدر نفسه، ص 72.

[4] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 73.

هـ- الجملة النوعية، الجملة الثقافية:

"**تبعا لقولنا بالدلالة النسقية فإنه من اللازم** أن نستعين بمفهوم خاص للجملة، فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فلابد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد، وهو هنا ما سنسميه بالجملة الثقافية"[1]، وأنواع الجمل عند **الغذامي** ثلاث:

1- الجملة النحوية المرتبطة بالدلالة الصريحة.

2- الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

3- الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة"[2].

ومفهوم الجملة الثقافية كما يقول **الغذامي**: "يسمى الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صبغته التعبيرية المختلفة".[3]

و- المؤلف المزدوج:

يأتي اقتراح المؤلف المزدوج "لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذاك أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف".[4]

ويرى **الغذامي** أنه: "بواسطة هذا الاستنباط نرى أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي والأخر هو الثقافة ذاتها أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف

[1] المصدر نفسه، ص 73.

[2] المصدر نفسه، ص 73-74.

[3] المصدر نفسه، ص 73.

[4] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 33.

المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني وإنما هو نوع من المؤلف النسقي، كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر وهذا المؤلف المضمر هو الثقافة...".[1]

ووقف الغذامي على معنى المؤلف المضمر في كتابه تأنيث القصيدة، والذي هو "القارئ الضمني الذي صار مؤلفا ضمنيا للنص من حيث كونه حاضرا في ذهن المؤلف الفعلي حضورا كاملا"[2]، كانت تلك أهم الخطوات الإجرائية المنهجية التي تشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروع عبد الله **الغذامي** في النقد الثقافي التي من خلالها يمكن القول أن النقد الثقافي ليس إلغاء للنقد الأدبي، لأن النقد الثقافي يعتمد على آليات النقد الأدبي وهذا ما يؤكده **الغذامي** في قوله: أنه يحاول "توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي وذلك بأجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة في مجالاها الجديد".[3]

2. في المفهوم: النسق الثقافي

"يجري استخدام كلمة النسق كثيرا في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى البنية **Structure** أو معنى النظام **Système** حسب مصطلح دي سوسير، واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق ومع أننا لا نعترض على حضور هذه الدلالات إلا أننا هنا نطرح النسق كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب عندنا قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة...".[4]

وفي تحديده للقيم الدلالية والسمات الاصطلاحية الخاصة بالنسق يقول الغذامي:

1- "يتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 75.

[2] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 149.

[3] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 23.

[4] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 76 – 77.

أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصا وناسخا للظاهر... ويشترط في النص أن يكون جماليا، وأن يكون جماهيريا... الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا"[1]

ويتحدد النسق حسب **الغذامي** عبر وظيفته، ويمضي في تحديد مواصفات الوظيفة النسقية.

أ- نسقان يحدثان معا في آن واحد، في نص واحد وفي ما هو بحكم النص الواحد.

ب-يكون المضمر منهما نقيضا ومضادا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

ج- لابد أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

د- و لابد أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

هذه شروط أربعة إذا ما توفرت نكون أمام حالة من حالات الوظيفة النسقية وبالتالي فهي لحظة من لحظات النقد الثقافي"[2]

2- "هذا يقتضي إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا ولكنه أيضا حادثة ثقافية... الدلالة النسقية فيه سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى الصريح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلا منها، بل إننا نقول إن هذه الدلالات وما يتلبسها من قيم جمالية تلعب أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي الذي ينتظر من هذا النقد أن يكتشفه"[3]

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 77.

[2] المصدر نفسه، ص 77 – 78.

[3] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص78.

3- "والنسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع المسود"[1]

4- وعن حركة هذا النسق يقول **الغذامي:** "و النسق هنا ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة"[2]

5- "والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجا ثقافيا أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر الذي لابد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه، فالاستجابة السريعة والواسعة تنبئ عن محرك مضمر يشبك الأطراف ويؤسس للحبكة النسقية".[3]

6- "يقضي بنا هذا إلى القول بأن هناك نوع من الجبروت الرمزي ذي طبيعة مجازية كلية جماعية وليست فردية كما هو المجاز البلاغي، أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، ويقوم الجبروت الرمزي بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة".[4]

7- وفي آخر نقطة في تحديد النسق يقول **الغذامي:** "بقي أخيرا أن أشير إلى احتراز اصطلاحي حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، إذ إننا هنا لا نعني النص بمعناه الأول، وإنما المقصود هو الخطاب أي نظام التعبير والإفصاح سواء كان في مفرد أو نص طويل مركب أو ملحمي أو في مجموع إنتاج مؤلف ما أو في ظاهرة سلوكية أو

[1] المصدر نفسه، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص79-80.

[4] المصدر نفسه، ص80.

اعتبارية، المهم هو وجود النسقين معا وفي حالة استصحاب لازمة حسب الشروط الموضحة"[1]

إن **الغذامي** يقدم مشروعا نقديا جديدا يقوم أساسا على نظرية الأنساق الثقافية والنسق مرادف للنص وبديل عنه أي أن "سؤال النسق بديل عن سؤال النص، هذا هو المفترق الجذري الذي يميز النقد الثقافي عن النقد الأدبي"[2]

ويمكن القول أن قراءة الأنساق تعد نقلة نوعية في وظيفة العملية النقدية لأنها غيرت النظرة الجمالية للخطاب الأدبي بتوجيه النقد إلى الجانب الثقافي في فضاء الخطاب المفتوح.

3. النقلة في الوظيفة:

إن هذه النقلة اقتضاها التبدل الثقافي والتطورات المعرفية و"الثورة الاتصالية الحديثة قد أعطت الإنسان وسيلة للتمدد لم تتوافر له من قبل، وهذا زاد من قدرته على الوصول، ومن ثم فإن أدوات وآليات التفسير والتأويل القديمة صارت الآن قاصرة مثلما أن آليات التذوق قد تغيرت تبعا لذلك، والتعبير الضخم في الوسائل هو المسؤول عن كل التغيرات النوعية في الفهم والتفسير".[3]

وبما أن النقد الأدبي المهتم بنقد النصوص يعد وسيلة من وسائل الفهم والتفسير لهذه النصوص قد بليت أدواته ولم يعد بمقدوره أن يستمر لذلك كان من الواجب إحداث نقلة نوعية في وظيفة العملية النقدية، لتنتقل بعدها من نقد النصوص إلى نقد الأنساق ليغدو النقد الثقافي بديلا منهجيا عن النقد الأدبي، ومن ثم انتقلت وظيفة النقد في تعامله مع النص الذي أصبح "يعامل بوصفه حامل نسق، ولا يقرأ النص لذاته ولجماليته وإنما نتوسل بالنص لتكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية حيث نشرع في الوقوف على الأنساق وليس على النصوص"[4]، "وتأتي وظيفة النقد الثقافي من

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 80.

[2] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أن نقد أدبي، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 152 – 153.

[4] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 39.

كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها...".[1]

4. النقلة في التطبيق:

تتمثل النقلة على مستوى الإجراء النقدي في تناول عدة أنواع من الأنساق منها الأصول، أو الهوامشية و"الدعوى الجوهرية هي أن الشخصية الشعرية نسق ثقافي مرسخ ومتعزز فينا"[2]، وترى ضياء الكعبي أنه "لا يخترع الشعراء القصائد فالقصائد موجودة في مكان ما هناك منذ زمن طويل جدا، هي هناك لا يفعل الشاعر سوى أن يكشف عنها".[3]

ويشير **الغذامي** إلى نوع من أنواع الأنساق والذي يعد أحد الأصول النسقية في الثقافة العربية ألا وهو نسق الشخصية الشعرية الذي طبع الثقافة العربية حيث اشتهرت بارتجال الشعر وبأنها أمة شاعرة، ولهذا نجد "القرآن حين تحدى الشعر الجاهلي، إنما تحدي أعظم رمز عربي لذلك لم يجد العرب ما يشبهون القرآن حيث تحدى الشعر الجاهلي، إنما تحدى أعظم رمز عربي لذلك لم يجد العرب ما يشبهون القرآن به غير الشعر".[4]

ولعل هذا "أول موقف مضاد الشعر، إذن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر مما يجعل السؤال المضاد سؤالا إسلاميا من حيث المبدأ، ويورد الغذامي قول الرسول صلى الله عليه وسلم «**لَأَنْ يَمْتَلِئَ جَوْفُ رَجُلٍ قيحاً يَرِيهِ خَيْرٌ مِنْ أَنْ يَمْتَلِئَ شِعْراً**»[5] يرى **الغذامي** أن هذا الموقف يعد أول موقف معارض للشعر، وهذا الموقف كان ضد الشعر الباطل وليس كل الشعر.

ويؤكد **الغذامي** أن "الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل ليس في الخطاب

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 81.

[2] المصدر نفسه: ص89.

[3] حسين السمهاجي وآخرون، عبد الله الغذامي: والممارسة النقدية الثقافية، ص 69.

[4] أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط1، ج2، 1977، ص 45.

[5] أبي عبد الله البخاري: صحيح البخاري، دار الفكر، بيروت، 1981، مج4، ج7، ص109.

الشعري فحسب، بل في كل التجليات الثقافية بدءا من النثر الذي تشعرن... لقد تشعرنت الأنساق وصرنا فعلا الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدعة نسقية لم نع ضررها"[1]

أما عن الهوامشية فيشير الغذامي إلى أن "لكل شاعر قديم نصان أحدهما أشعاره المروية والآخر قصصا مبثوثة في الكتب ونحن لم نعط هذه القصص حقها من الاهتمام ولو فعلنا لرأينا الاختلاف الرهيب بين لغة الهامش والإنساني ولغة أخرى تعزز صورة الواحد المتفرد والأنا المتعالية وهذه ليست مجرد مبالغات شعرية وتصويرات فنية جمالية إنها صناعة نسقية ثقافية تنتج نموذجا قابلا للاحتذاء... ولقد اكتسب الخطاب الشعري حصانة وقداسة جعلت نقده ضربا من المحرمات الثقافية بحجة تعالي الشعرية وخصوصيتها وتفردها مما يقتضي التعامل معها بخصوصية".[2]

وخلاصة القول أن ما يساعد على إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من النقد الأدبي إلى الثقافي هو إنتاج أسئلة بديلة لم يهتم بها النقد الأدبي من قبل وهذه الأسئلة مقترحة للنقد الثقافي وهي:

1- سؤال النسق بديل عن سؤال النص.
2- سؤال المضمر بديل عن سؤال الدال.
3- سؤال الاستهلاك الجماهيري بديل عن سؤال النخبة المبدعة.
4- سؤال عن حركة التأثير الفعلية هل هي للنص الجمالي المؤسساتي أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة ولكنها مع هامشيتها هي المؤثرة فعلا وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة.[3]

5. تعريف النقد الثقافي:

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 87 – 88.
[2] المصدر نفسه، ص 88 – 89.
[3] عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 36.

في النص البنيوي يعزل النص عن سياقاته الخارجية وعن العلاقة الاجتماعية المرتبطة بالعملية الإبداعية للنص، ما جعل الفكر النقدي في مرحلة الحداثة يحاول تحليل البنية النصوصية تمهيدا لتحليل العلاقات الشكلانية التي تجعل – في نظر البنيوية– من أي نص قيمة جمالية قائمة بذاتها ولذاتها، الأمر الذي يمكن نعته بالشكلانية المفرطة التي تحول النقد إلى مجرد أدوات وصفية لا تتعدى الشكل بما هو قائم، ودون اعتبار لكيفية قيامه، أي أن البنيوية اشتغلت بالدال عن المدلول واعتنت بالكلمة عن الدلالة".[1]

والنقد الثقافي الذي ينتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة – يدرس الممارسات الخطابية التي تأتي إلينا على شكل أبنية مرتبطة بالمعرفة والسلطة ويهتم بالمضمرات الدلالية الكامنة وراء الخطاب الجمالي الظاهر، ولأن هذا الخطاب الجمالي قد صنعته المؤسسة فلابد من إلقاء الضوء على علاقة المعرفة بالسلطة والمؤسسة"[2]، ولابد من كشف ارتهان المعرفة للمؤسسة وارتهان الجمالي لشروط المؤسسة، وهكذا يكون النقد الثقافي في سعيه الحثيث للوصول إلى نقد كاشف، مبطلا لمفعول النشاط المخذر الذي تمارسه المؤسسة الثقافية على النشاط النقدي، وإذا كان النص هو غاية الغايات في النقد الأدبي – خصوصا في مراحله الشكلانية الأخيرة كالبنيوية والتفكيك – فإن النقد الثقافي ينظر إلى النص كمادة خام، بحيث لا ينظر إليه بمعزل عن الظواهر الأخرى ولا يقرأ لذاته أو لجمالياته فقط بل يعامل النص بوصفه حامل نسق وهذا النسق هو الذي يسعى النقد الثقافي إلى كشفه متوسلا بالنص، فالنص مجرد وسيلة لاكتشاف حيل الثقافة في تمرير أنساقها وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية، ذلك أن الأنساق هي المراد الوقوف عليها وليست النصوص.[3]

[1] عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دارسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 2003، ص88.

[2] محمد بن لافي اللويش: جدل جمالي والفكري، ص 131 – 132.

[3] محمد بن لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص 132.

وبمعنى آخر فإن النقد الثقافي يستخدم أدواته للغوص في ما وراء النص من أجل الكشف عن كل يمكن تجريده منه[1]، والنص في النقد الثقافي ليس معزولا عن علاقات إنتاجه التاريخية ولا عن نسقه التأثيري فمضمرات الخطاب فعل إنساني تاريخي متأثر بالمجتمع ومؤثر فيه".[2]

ويسعى النقد الثقافي إلى إلقاء الضوء على ما وراء النص أي ما تتركه هذه الأنساق المضمرة في عقلية المتلقي، الأمر الذي دفع **بالغذامي** إلى إعادة قراءة مقولة: "لا شيء خارج النص" قراءة جديدة والانطلاق إلى مقولة جديدة مؤداها أن "لا شيء ظل خارج النص".[3]

فكل شيء في داخله وكل ما يسهم في تفسيره في حالة الإنتاج وفي حالة التلقي هو من النص. فالتاريخ نص والنص تاريخ، وبهذا يعود النقد إلى مفهوم تاريخية النص، ولقد تنبه كثير من الباحثين إلى هذا التطور في المسار النقدي، ومن ثم صرنا نسمع بتوجهات مثل: التاريخانية الجديدة والماركسية الجديدة[4].

والنقد الثقافي لا يتمتع بتعريف محدد حيث نجد كثيرا من النقاد الذين اهتموا بالدراسات التي تصب في حقل النقد الثقافي تقترب من النقد الثقافي فمثلا، اقترب ميشيل **Foucault** من النقد الثقافي أنه كثيرا ما عالج قضايا تصب في حقل النقد الثقافي خاصة العلاقة الاجتماعية والسياسية التي ينتج عنها الخطاب الذي يعمل على الهيمنة، وكل ما بوسع النقد الثقافي عمله هو إدراك المحرك الديناميكي للمنتج الإنساني الفكري وعلاقة ذلك بالمعرفة الإنسانية وممارستها الاجتماعية، ويبقى النقد الثقافي في تحرك مستمر.[5]

---

[1] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، التداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، الحركة الثقافية العربي، بيروت، دط، 1999، ص45.

[2] محمد بن لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص 133.

[3] المرجع نفسه، ص 135-136.

[4] المرجع نفسه، 136.

[5] محمد بن لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص136.

والنقد الثقافي في مشروع **الغذامي** النقدي "هو فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول **الألسنية** معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وهو ما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، وهو لذا معني بكشف لإجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف **المخبوء** من تحت أقنعة البلاغي (الجمالي) وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات لا بمعنى البحث في جماليات القبح مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بالقبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي.[1]

ويعد النقد الثقافي نوعا من نقد التلقي أو نقد استجابة القارئ، هذا القارئ المختلف الذي عُني به **الغذامي** كثيرا في كتاباته وهو يرى أنه "مؤلف ضمني لأن هذا القارئ يشارك المؤلف في النص وفي التأليف"[2]

ويرى **الغذامي** أن سؤال النقد الثقافي يختلف عن سؤال النقد الأدبي في قوله: "والسؤال النقدي سيكون حينئذ عن المقروئية بوصفها أساسا للاستهلاك الثقافي وعن سبب جماهيرية خطاب ما أو ظاهرة ما مما هو في زعمنا ليس نتيجة خالصة لجمال المقروء أو الظاهرة ولا لفائدتها العملية ولو كان الأمر كذلك لساد كل جميل وشاع كل نافع كما أن السبب ليس في البساطة والسهولة وإلا لساد كل بسيط. إن وراء ذلك في عرفنا أسبابا ذات أبعاد نسقية وهذه هي وظيفة النقد الثقافي".[3]

إن ما جاء به **الغذامي** فيما يتعلق بالنسق النقدي العربي قائم على ولوج أعماقه بقراءات مستجدة تفصح عن الظاهر والمضمر، وذلك ما جعل الممارسة النقدية **الغذامية** ذات وزن مصطلحي ثقيل تعمل على إعادة بناء النص وفق منظورات جديدة ذلك مما جعلها تحتل

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 83-84.

[2] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص148.

[3] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص84-85.

مكانة بارزة في النقد العربي المعاصر، وبحثا عن المضمرات النصوصية راح **الغذامي** يحاول أن يصيغ مشروعه النقدي مقدما قراءة نقدية تخالف كل القراءات.

يمكن حصر النتائج التي توصل إليها بحث ثنائية المرأة واللغة عند الغذامي في النقاط التالية:

– تناول البحث عبد الله الغذامي باعتباره أنموذجا نقديا عربيا ومعاصرا، وبوصفه صوتا نقديا متميزا.

– عرض البحث أهم ما جاء به الناقد من قضايا نقدية، وما تأثر به من تيارات جديدة.

– تناول البحث مراحل التجربة النقدية الغذامية، وبين التطور المنهجي لمشروعه النقدي.

– جاء الناقد بإستراتيجية جديدة تتمثل في الخطاب النقدي، الذي يعد خطابا مسايرا للمتغيرات التي يعرفها حقل النقد المعاصر.

– مرجعيات الخطاب النقدي عند الغذامي ترجع إلى مرجعيات غربية، ومرجعيات عربية مستقاة من الموروث النقدي العربي القديم.

– حاول الغذامي التأسيس لنظرية النقد الثقافي ،من خلال افتراض منظومة اصطلاحية جديدة.

– دافع الغذامي الدفاع عن وجود المرأة داخل المنظومة اللغوية، وعن تحولها من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة تفصح عن نفسها، حيث تعامل معها على أنها نسق ثقافي.

– نالت الممارسة النقدية الغذامية حظا وافرا من تساؤلات العقل العربي، فأصبحت منبعا من المنابع التي تمد النصوص المعاصرة بمصطلحات جديدة مواكبة للحداثة.

هذه النتائج التي توصل إليها البحث، ليست الفول الفصل عن ما جاء به الغذامي ،بل ما هي سوى بوابة لفتح أفق البحث والتنقيب.

شكر وعرفان

قال تعالى: (رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ اَلَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادَكَ اَلصَّالِحِينَ). صدق الله العظيم

الحمد لله الذي هداني لهذا وما كنت لأهتدي لو لا أن هداني الله.

يشرفني أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذي **الفاضل المشرف على هذا العمل**

"خلوف مفتاح" على كل ما قدمه لي من توجيهات.

كما أتقدم بالشكر الكبير إلى الأستاذ **"عليوي عمر"** على نصائحه القيمة...

أسأل الله أن يوفقهما لمزيد من النجاحات.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى مدير اكمالية **المدخل الشرقي** السيد:**"غزال موسى"**

الذي منحني الوقت لإنجاز هذا العمل.

كما لا أنسى أن أشكر الفريق العامل **بمكتبة البيان** وخاصة **"فرحات إسماعيل"**

وأشكر جميع أفراد عائلتي على وقوفهم معي أثناء إنجاز هذا البحث

وإلى كل من قدم لي يد المساعدة من قريب أو بعيد

إيمان

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ-ب

الفصل الأول
قراءة في المشروع النقدي عند الغذامي.

I- التيارات النقدية الجديدة عند الغذامي 04

1- تيار البنيوية 04

2- تيار السيميائية 07

3- تيار التفكيكية 09

4- تيار النقد النسوي 13

5- تيار النقد الثقافي 17

6- تيار نظرية التلقي 22

II- تطور المشروع النقدي عند الغذامي 30

1- مرحلة التأسيس 30

2- مرحلة التحول 36

الفصل الثاني
الغذامي ضمن المسار النقدي العربي

I- مفهوم الخطاب النقدي عند الغذامي **43**

1- الخطاب الشفاهي 43

2- الخطاب الكتابي 50

3- الخطاب المصور 55

II- التأسيس لنظرية النقد الثقافي 58

1- النقلة الاصطلاحية 58

2- في مفهوم النسق الثقافي 64

3- النقلة في الوظيفة 67

4- النقلة في التطبيق 68

5- تعريف النقد الثقافي 70

الفصل الثالث:

التجربة النقدية التطبيقية عند الغذامي من خلال كتابه المرأة واللغة الجزء الأول

I- الغذامي والمرأة 76
II- ملخص كتاب المرأة واللغة 78
III- قراءة نقدية في فصول الكتاب 81
IV- آراء حول الكتاب 121
الخاتمة ..... ج
ملحق
قائمة المصادر والمراجع
ملخص

قائمة المصادر والمراجع

:

❖ **القرآن الكريم**

❖ **المصادر:**

2- **أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري:** صحيح البخاري، دار الفكر، بيروت مج1، ج4، **1981-1401.**

3- **أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي:** جمهرة أشعار العرب، شرحه على طاغور دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

4- **عبد الله محمد الغذامي:** تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط**2، 2005.**

5- **عبد الله محمد الغذامي:** تشريح النص، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط**1 1987.**

6- **عبد الله محمد الغذامي:** ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، دط، **1992.**

7- **عبد الله محمد الغذامي:** الثقافة التليفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط**1، 2004.**

8- **عبد الله محمد الغذامي:** حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط**3، 2005.**

9- **عبد الله محمد الغذامي:** حكاية سحارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط**1، 1994.**

10- **عبد الله محمد الغذامي:** الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط**4، 1998.**

11- **عبد الله محمد الغذامي:** القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، دط، **1994.**

12- **عبد الله محمد الغذامي:** الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، دط، **1991.**

13- **عبد الله محمد الغذامي:**المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، **ط3، 1996.**

14- **عبد الله محمد الغذامي:** المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط**1، 1994.**

15- **عبد الله محمد الغذامي:** النقد الثقافي، المركز الثقافي للنشر، بيروت، ط**2**، **2001**.

❖ **المراجع:**

16- **إبراهيم محمود خليل:** النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط**1**، **2003**.

17- **أمينة غصن:** نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار صدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2002.

18- **حسين السمهاجي وآخرون:** عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط**1**، **2003**.

19- **رجاء عالم:** نهر الحيوان، دار الآداب، بيروت، دط، 1994.

20- **صلاح فضل:** مناهج النقد المعاصر: أفريقيا الشرق المغرب، ط**1**، **2002**.

21- **عبد الله إبراهيم:** الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الأنساق والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، **1999**.

22- **عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل:** الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، كتاب الرياض، دط، **2001-2002**.

23- **عبد العزيز حمودة:** الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة الكويت، دط، **2003**.

24- **عبد العزيز المقالح:** نقوش ماربية، دراسات في الإبداع والنقد الأدبي، دار مجد للنشر، لبنان، ط**1**، **2004**.

25- **عبد النبي اصطيف، عبد الله الغذامي:** نقد ثقافي أم نقد أدبي سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر، دمشق، **ط1**، **2004**.

26- **علي أحمد سعيد:** الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط**1**، ج**2**، **1977**.

27- **علي أحمد سعيد:** الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط**1**، **1985**.

28- **محمد بن لافي اللويش:** جدل الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي، دار الانتشار العربي، لبنان، ط**1**، **2010**.

29-**محمد عزام:** تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، **2003.**

30-**ميجان الرويلي سعد البازغي:** دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان ط**4**، **2005.**

31-**يوسف وغليسي:** مناهج النقد الأدبي، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط**1** **2007.**

❖ **المراجع المترجمة:**

32-**رولان بارت:** لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا دط، دت.

❖ **المجلات والجرائد:**

منيرة الغدير: ثنائية الصوت نهاية الفلسفة، جريدة الرياض، العدد **9243**، **1993/10/14.**

يعرف النقد العربي الحديث تغيرات سريعة بسبب طبيعته التي تخضع لحتمية التطور والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية، فالذات العربية تعيش ظروفا خاصة على المستوى الثقافي والاجتماعي والسياسي... جعلت النقد يعاني من اضطراب متواصل، يشغله الحنين إلى الموروث وما يتضمنه من محافظة على الهوية حينا، وتغريه الحداثة الغربية حينا أخر، ومما زاد في حدة هذا الاضطراب اتساع الفجوة بين رؤية الناقد وما يطرحه وبين ما يؤمن به مجتمعه.

ولعل لجوء النقاد إلى الجديد من المناهج والتيارات راجعٌ إلى أن البعض يرى أن القديم قد انهار، مما يستدعي تبني مفاهيم وتيارات غربية، وهذا ما أدى إلى صياغة رؤية نقدية جديدة تنبئ بميلاد عصر نقدي يُسلم بضرورة التحول والانتقال في الممارسة النقدية.

يعد الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي من النقاد الذين نهلوا من التيارات النقدية الغربية دون القطيعة مع الموروث العربي، ويعتبر كذلك من النقاد الأوائل الذين دافعوا عن المرأة وعن اقتحامها لعالم اللغة، من هذا المنطلق ومن منطلقات أخرى تبلورت لدي فكرة اختياري لهذا البحث وشغفي الإطلاع على ما جاء به **الغذامي** من مفاهيم ورؤى جديدة، من خلال ذلك حاولت الإجابة على مجموعة من الإشكاليات مفادها:

– كيف استوعب الغذامي التيارات النقدية الجديدة من خلال تجربته النقدية النظرية والتطبيقية؟ وهل يمكن القول أن الممارسة النقدية الغذامية ما هي إلا صدى الأفكار نقدية غربية؟، وما هي العلاقة بين المرأة واللغة عند هذا الناقد؟

للإجابة على تلك التساؤلات صممت هيكل بحثي كالآتي: مقدمة، ثلاث فصول، وخاتمة، الفصل الأول جاء بعنوان: قراءة في المشروع النقدي الغذامي، اندرج تحته مبحثان، الأول يضم التيارات النقدية الجديدة وتجلياتها عند الغذامي، أما الثاني فتضمن: تطور المشروع النقدي عند الغذامي، أما الفصل الثاني فوسمته بـ الغذامي ضمن المسار النقدي

العربي تضمن هو الأخر مبحثين: الأول بعنوان: مفهوم الخطاب النقدي عند الغذامي، والثاني تضمن التأسيس لنظرية النقد الثقافي، أما الفصل الثالث والأخير فعنونته بالتجربة النقدية التطبيقية عند الغذامي من خلال كتابه المرأة واللغة الجزء الأول، قسمته إلى ثلاث مباحث: الأول تناولت فيه علاقة الغذامي بالمرأة، أما الثاني فهو يضم: قراءة نقدية في فصول الكتاب، والمبحث الأخير استعرضت فيه آراء بعض النقاد حول الكتاب، وختمت بحثي بحوصلة لأهم النتائج.

ومن أجل إخراج هذا البحث إلى النور اعتمدت على المنهج الوصفي بالدرجة الأولى لأن طبيعة الدراسة تقتضيه، كما استعنت بمناهج أخرى كالمنهج الاستقرائي من أجل الوقوف على حيثيات الممارسة النقدية الغذامية، كما اعتمدت على المنهج التحليلي تحليلا وتفسيرا لكتب الناقد والمنهج التاريخي في تتبع التجربة النقدية لدى الناقد.

واعتمدت على كتب الغذامي مثل كتاب الخطيئة والتكفير، كتاب النقد الثقافي، وكتاب المرأة واللغة **(موضوع البحث)**، وغيرها.

واعتمدت على مجموعة من المراجع أهمها: كتاب النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك لإبراهيم محمود خليل، وكتاب جدل الجمالي والفكري، قراءة في الأنساق المضمرة عند الغذامي لمحمد بن لافي اللويش، وكتاب الغذامي الناقد: قراءة في مشروع الغذامي النقد لعبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل وغيرها...

وقد واجهتني مجموعة من الصعوبات على اعتبار أن بحثي ينتمي لنقد النقد الذي يحتاج إلى معرفة واسعة وصعوبة تطبيق إجراءات هذا الاختصاص، وقلة المراجع التي تناولته.

وما بحثي هذا إلا لبنة تضاف إلى ما سبق من دراسات،لا أدعي فيه الكمال والإلمام إنما تتجلى حقائقه عندما يشفع بلبنات أخرى تعمقه وتكمله .

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذين المحترمين "**خلوف مفتاح**" "**عليوي عمر**".

عبد الله الغذامي

- من مواليد السعودية 1946م.
- دكتوراه في الأدب من جامعة إكستر بريطانيا.
- شغل كرسي النقد في أكثر من جامعة وعضو في أكثر من هيئة ثقافية هامة.
- اهتم بالمجالات الثقافية اهتماما بارزا وحصل على جوائز عدة منها:

جائزة العويس.

- عضو مجمع اللغة العربية بدمشق
- له كتب كثيرة أهمها:
- تشريح النص.
- المشاكلة والاختلاف.
- الموقف من الحداثة.
- الكتابة ضد الكتابة.
- ثقافة الأسئلة.
- المرأة واللغة.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

ملخص

تناول البحث التجربة النقدية عند الناقد عبد الله محمد الغذامي ،من خلال الوقوف عند التيارات النقدية الجديدة التي تأثر بها، محاولة منه الخروج من عباءة التيارات التقليدية. ووقف البحث عند المشروع النقدي عند الغذامي الذي يتسم بالتحول والانتقال من أجل الوصول إلى ممارسة نقدية تنطلق من النص أساسا، كما جاء الناقد بإستراتيجية نقدية جديدة تتمثل في محاولة التأسيس للنقد الثقافي من خلال افتراض منظومة اصطلاحية جديدة.

وعالج البحث قضية المرأة والعلاقة اللغوية بها وكيفية تحولها من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة تعرف كيف تفصح عن نفسها.

Résumé:

Cette étude porte sur l'expérience critique chez le critique « Abdellah Mohamed el Kadami » à travers l'arrêt devant les nouveaux courants critiques dont il a été affecté essayant de sortir de la vénération des courants traditionnels.

L'étude s'est arrêtée sur le projet critique chez El Kadami qui est caractérisé par la transition et le déplacement afin d'arriver à une pratique critique prenant comme point de départ fondamental ; le texte . Le critique apporté une nouvelle stratégie critique qui consiste en une tentation de constitution de la critique culturelle à travers la supposition d'un nouveau système réformateur .

L'étude a traité le problème de la femme et sa relation langagière avec elle ainsi que sa manière de transition d'un thème langagier à un moi actif sachant comment se révéler .

الفصل الأول

قراءة في المشروع النقدي عند الغذامي

I – التيارات النقدية الجديدة عن الغذامي

II – تطور المشروع النقدي عند الغذامي

الفصل الثاني

الغذامي ضمن المسار النقدي العربي

I- مفهوم الخطاب النقدي عند الغذامي

II- التأسيس لنظرية النقد الثقافي

الفصل الثالث

التجربة النقدية التطبيقية عند الغذامي من خلال كتابه المرأة واللغة الجزء الأول

I- الغذامي والمرأة

II- ملخص كتاب المرأة واللغة

III- قراءة نقدية في فصول الكتاب

IV- آراء حول الكتاب

مقدمة

فهرس

الموضوعات

الخاتمة

قائمة

المصادر

والمراجع

ملخص

الملحق

جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

طور الماستر

ثنائية المرأة واللغة عند عبد الله محمد الغذامي

من خلال كتابه "المرأة واللغة الجزء **01**"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

إشراف الأستاذ:

- **إيمان زهر** - **مفتاح خلوف**

السنة الجامعية: **2014/2013**

إلى الحبيب الذي يسر لي طريق النجاح لأمشي عليه بخطوات ثابتة و أصل إلى المبتغى ..... إليك أبي الغالي .

إلى من أعطتني من وقتها و حياتها ما لا أستطيع رده ما حييت، وسقتني من حنانها وعطفها وغمرتني بدعواتها .....إليك أمي الحنون.

إلى كل من ذرفت عيناها دمعا وحملت لي في قلبها حبا، إلى الغاليات على قلبي أخواتي:مريم ،أميرة ،أحلام و صغيريها محمد مصطفى .

إلى شمعتا بيتنا ونورا حياتنا توأما روحي..... :أيمن وأنيس

إلى رفيقات دربي أخواتي اللاتي لم تلدهن أمي ...معمري سمية ،زهر نوال،

عزوز سهام ،منصوري ريمة ،لجدل أسماء ،بن شطو خديجة ،سعودي سمية .

إلى كل زملائي و زميلاتي في العمل باكمالية المدخل الشرقي بلدية برهوم

إلى جميع أساتذتي بجامعة المسيلة .

إلى كل عائلتي وأهلي وأقاربي من الصغير غالى الكبير.

إلى كل من نسيهم قلمي و ذكرهم قلبي.

الإهداء

إلى الحبيب الذي يسر لي طريق النجاح لأمشي عليه بخطوات ثابتة و أصل إلى المبتغى ..... إليك أبي الغالي .

إلى من أعطتني من وقتها و حياتها ما لا أستطيع رده ما حييت، وسقتني من حنانها وعطفها وغمرتني بدعواتها .....إليك أمي الحنون.

إلى كل من ذرفت عيناها دمعا وحملت لي في قلبها حبا، إلى الغاليات على قلبي أخواتي:مريم ،أميرة ،أحلام و صغيريها محمد مصطفى .

إلى شمعتا بيتنا ونورا حياتنا توأما روحي..... :أيمن وأنيس

إلى رفيقات دربي أخواتي اللاتي لم تلدهن أمي ...معمري سمية ،زهر نوال،

عزوز سهام ،منصوري ريمة ،لجدل أسماء ،بن شطو خديجة ،سعودي سمية .

إلى كل زملائي و زميلاتي في العمل باكمالية المدخل الشرقي بلدية برهوم

إلى جميع أساتذتي بجامعة المسيلة .

إلى كل عائلتي وأهلي وأقاربي من الصغير غالى الكبير.

إلى كل من نسيهم قلمي و ذكرهم قلبي.

يمكن حصر النتائج التي توصل إليها بحث ثنائية المرأة واللغة عند الغذامي في النقاط التالية:

– تناول البحث عبد الله الغذامي باعتباره أنموذجا نقديا عربيا ومعاصرا، وبوصفه صوتا نقديا متميزا.

– عرض البحث أهم ما جاء به الناقد من قضايا نقدية، وما تأثر به من تيارات جديدة.

– تناول البحث مراحل التجربة النقدية الغذامية، وبين التطور المنهجي لمشروعه النقدي.

– جاء الناقد بإستراتيجية جديدة تتمثل في الخطاب النقدي، الذي يعد خطابا مسايرا للمتغيرات التي يعرفها حقل النقد المعاصر.

– مرجعيات الخطاب النقدي عند الغذامي ترجع إلى مرجعيات غربية، ومرجعيات عربية مستقاة من الموروث النقدي العربي القديم.

– حاول الغذامي التأسيس لنظرية النقد الثقافي ،من خلال افتراض منظومة اصطلاحية جديدة.

– دافع الغذامي الدفاع عن وجود المرأة داخل المنظومة اللغوية، وعن تحولها من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة تفصح عن نفسها، حيث تعامل معها على أنها نسق ثقافي.

– نالت الممارسة النقدية الغذامية حظا وافرا من تساؤلات العقل العربي، فأصبحت منبعا من المنابع التي تمد النصوص المعاصرة بمصطلحات جديدة مواكبة للحداثة.

هذه النتائج التي توصل إليها البحث، ليست الفول الفصل عن ما جاء به الغذامي ،بل ما هي سوى بوابة لفتح أفق البحث والتنقيب.

I- التيارات النقدية الجديدة عند الغذامي:

إن **الغذامي** نسيج متفرد للحوار بين الحضارات، فهو عالم تراثي ومعاصر في منهجه، أصيل وجريء في مقارباته، يتسع صدره لكل ما هو جديد، ولا يتنازل عن ذرة من ذرات مقومات حضارته العربية والإسلامية[1].

وقد صرّح **الغذامي** عن انبهاره بالمناهج الغربية حين قال: "...ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله: محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس ... فوجدت منهجي ووجدت نفسي، استسلم لي موضوعي طيعا رضيا"[2]

فظهر منهج **الغذامي** مزيجا بين البنيوية، السيمائية والتشريحية.

1- تيار البنيوية: لم تولد البنيوية من فراغ وإنما مهدت لها تراكمات الممارسة النقدية عبر الزمن وأشكال التناوب الإيجابي والسلبي للنص الأدبي.

ظهرت البنيوية منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، ورائدها "فرديناند دي سوسير مع كتابه محاضرات في اللسانيات العامة".[3]

وأصبحت البنيوية من التعبيرات الشائعة في النقد الحديث، ويظن كثير ممن يستعملون هذه الكلمة أنها تمثل تيارا جديدا اخترعه دو سوسير فيما اخترع والحق أن سوسير لم يستخدم هذه الكلمة إنما استخدم عوضا عنها كلمة نظام **system** ويؤكد **شتراوس chtriss** في محاضراته الأسطورة والمعنى أن الاعتقاد بأن البنيوية شيء جديد تماما وثوري أو انقلابي اعتقاد زائف، فهي ليست جديدة لا في مجال الإنسانيات ولا في غيرها. حيث أنه

---

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: **الغذامي** الناقد، قراءات في مشروع **الغذامي** النقي، كتاب الرياض، د.ط، 2002 2001، ص16.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص8.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص70.

يمكن تتبع هذا التيار الفكري منذ عنصر النهضة إلى القرن التاسع عشر... وحتى إلى يومنا هذا[1].

وما تفعله البنيوية هو الاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات والأنثروبولوجيا ودراسة ما فيها من علاقات مبنية على الاختلاف أو الائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات. كذلك يشير **إيميل بنفست** إلى صلة هذا المفهوم بما ذكره دو سوسير، قائلا: إن سوسير لم يستعمل أبدا كلمة "بنية" إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق أو النظام **system**.

أما "**رولان بارت**" **Barthes** فقد أوضح صلة البنيوية بمفهوم النسق قائلا: "إن البنيوية بمعناها الدقيق والحرفي، نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى".[2]

و"يمكن عد بدايات السبعينات من القرن الماضي فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية، فيما كانت سنوات الستينات تمهيدا لذلك وإرهاصا له، فقد كانت مرحلة انتقالية لابد منها اصطلح روادها بتعريب النقد الأنجلو أمريكي الجديد وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت تسميات مختلفة (النقد الموضوعي، المنهج الفني، النقد الجمالي، والنقد التحليلي...).[3]

وكانت هناك جهود هامة في إرساء هذا التيار واكتسائه لجميع الأقطار العربية ومنها مثلا: **كتاب صلاح فضل (نظرية البنائية 1978)**، وكتاب عبد الله محمد **الغذامي (الخطيئة والتفكير 1985)**، والذي "يمكن القول فيه أنه كتاب تثقفي، بمعنى أنه يسعى فيه إلى تعريف القارئ العربي بما هو جديد وطارئ في النقد الحديث وتياراته المختلفة ومدارسه المتعددة.[4]

وتعد البنيوية من بين التيارات النقدية التي عنى بها **الغذامي** في كتابه هذا وعلى الرغم من صعوبة وضع تعريف لها، إلا أنه يحاول ذلك من خلال الكلام على ثلاثة أمور

---

[1] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى تفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2003 ص92.

[2] المرجع نفسه، ص92.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار جسور للنشر، الجزائر ط1، 2007، ص72.

[4] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص221-222.

أولها **الشمولية** التي تعني التماسك الداخلي للوحدة الأدبية بحيث تصبح كاملة ي ذاتها، ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول أي أن هذا التحول يماثل اشتقاق جمل جديدة من جملة أساسية وهذا التحول يحدث نتيجة لتحكم ذاتي من داخل البنية فهي لا تحتاج إلى سلطان خارج لتحريكها[1].

إن أهم ما استوعبه **الغذامي** من البنيوية هو مفهوم النص ومفهوم التناص، يقول: "....كل نص هو حتما: نص متداخل **Tntertext** وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي، ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات ولذا قالت **(جوليا كريستيفا)**: (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى".[2]

فنلاحظ أن مفهوم العلاقات ومفهوم الوحدات المكونة اللذين هما مفهومان بنيويان صميمان قد وصلا إلى حدهما الأقصى بأن أصبحا أصل الجنس الأدبي برمته. إذ في الوقت الذي أسس فيه البنيويون مفهوم البنية وأنها وحدات مكونة لمجموعة من العلاقات المتبادلة، واعتبروا في ضوء ذلك أن النص بنية ذات مستويات مخالفة ومترابطة، طعم أصحاب نظرية التناص ذلك بمفهوم أكثر شمولية، فاعتبروا النص نفسه وحدة مكونة ذات علاقات مع غيرها من الوحدات التي هي النصوص السابقة، وقد تبنى د. عبد الله **الغذامي** هذا المفهوم في أخر ما أل إليه من تطور علمي معاصر.[3]

2- تيار السيميائية: شاع استخدام السيميائية **semiology** بإعتبارها علمًا للإشارات بعد ظهور كتاب سوسير، ويستخدم بعضهم للدلالة على المعنى نفسه مصطلحا أخر هو **semioties** الذي يرجع الفضل في صياغته لعالم اللسان الأمريكي **شارل بيرس perice**، وعند حديث سوسير عن العلامة وعن الاتصال تنبأ بظهور علم الإشارات أو السيميولوجيا

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية التشريحية، ص32.

[2] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: **الغذامي** الناقد، قراءات في مشروع **الغذامي** الناقد، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص19.

متوقعا لعلم اللغة أن يكون فرعا مهما من فروع هذا العلم. وذلك أن سوسير أوضح في تعريفه للغة والعلامة أن اللغة نظام من العلامات يستخدمها الناس في التعبير عن أفكارهم ومآربهم شأنها في ذلك شأن العلامات المستخدمة في لغة الصم والبكم وفي الإشارات العسكرية وكذلك شأنها شأن إشارات المرور، وبما أننا نعيش في عالم من الإشارات فإن علم اللغة الذي يهتم بالعلامة بصورة أكبر وواسع مجالاً يتجاوز الاهتمام بالعلامة اللغوية إلى غيرها من علامات[1]

إن تيار النقد السيميائي انتقل إلى الوطن العربي "في وقت متأخر نسبيا، فهرعت الدراسات إليها وعقدت لهما ملتقيات وأسست لها جمعيات (على غرار رابطة السيميائين الجزائريين) ومجلات (على غرار مجلة الدراسات السيميائية الأدبية اللسانية المغربية **1987**) وصارت منهجا ينتهجه كثير من النقاد العرب المعاصرين كمحمد مفتاح وعبد الله الغذامي"[2]. هذا الأخير الذي يرى أن السيميولوجية تحتوي البنيوية مثلما تحتوي أيضا الألسنة بتركيزها على ثلاثة أشياء هي: العلامة والعلاقة بين الدول والمدلول، ثم الإشارة أو الرمز لذي يعرف عادة باعتباطية الدلالة، لذلك "فالسيميولوجية في هذا الشأن هي ندّ نقدي يعضد البنيوية ويتضافر معها في استكشاف النص ودراسته على منطقات الألسنة ومبادئها"[3]

والغذامي يتتبع مسار السيميولوجية لدى **جاك لاكان الذي** يحاول التوفيق بين السيميولوجية والقراءة النفسية، **وجاك دريدا** و**بارت** الذي أكد أن النص مجموعة لا متناهية من لحظات الحضور والغياب، فيقول في الخطيئة والتفكير: "المتأخرون من رواد السيميولوجية مثل بارت ولاكان أخذوا برفض فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وقدموا جدلهم على أن الإشارات تقوم سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح

[1] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص104 105.

[2] المرجع نفسه، ص223.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص98.

جميعا دوالا أخرى ثانوية مضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرر الكلمة وأطلق عناقها لتكون إشارة حرة وهي تمثل حالة حضور لأن الكلمة موجودة أمامنا ولكن المدلول. يمثل حالة غياب لأنه يعتمد على ذهن الملتقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة"[1]

كما يشير إلى "أبي حامد الغزالي" أثناء تعريفه لمصطلح الإشارة الذي هو عبارة عن دال + مدلول، فيقول **الغذامي** أن الإشارة "تتكون من دال هو الصورة الصوتية ومدلول هو المتصور الذهني لذلك الدال، وقد يحسن بنا هنا أن تستعين بأي حامد الغزالي لإثراء فكرتنا عن علاقة الدال بالمدلول التي تحرك عنده على أربعة محاور هي:

1- الوجود العيني، **2**- الوجود الذهني. **3**- الوجود اللفظي. **4**- الوجود الكتابي"[2].

ولعل هذا ما يفسر القول بأن: " اللغة نظام إشاري سيميولوجي والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولا، هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة، ومن المهم أن تقرر طبيعة الكلمة كإشارة فالكلمة بهذا المفهوم ليست اسما لشيء تنص عليه وإنما هي صورة صوتية وتصور ذهني: دال ومدلول، وكل كلمة تنطق تحمل هذين القطبين معها: قطب الصوت، وقطب الدلالة"[3].

3- تيار التفكيكية: ترتبط التفكيكية باسم الكاتب الفرنسي جاك ريدا **Derrida** الذي عرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته فهو ليس فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي،بل هو قارئ مفسر لكثير من أعمال روسو، وسوسير، وفرويد، أفلاطون، وهيغل وغيرهم، وقد أظهر في تفسيره لهاتيك النصوص أنها نسجت من خيوط مختلفة ولا يمكن لأي نص منها أن ينتهي إلى بناء متكامل بل يزحزح الواحد منها الآخر ويقصيه، وهذا النمط من القراءة يفرض نفسه في مجال النقد الأبي على نحو خاص.[4]

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] عبد الله الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص17.

[4] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص110.

ومن أقدم مؤلفاته وأشهرها كتابه في "الكتابة" الذي وجه فيه الاهتمام إلى الكتابة عوض عن الاهتمام بالكلام مثلما هو الحال عند سابقيه من أمثال سوسير" أما كتابه الثاني هو "الكتابة والاختلاف" الذي عرض فيه أعمال ليفي شتروس وأما السبب الذي جعل هذه المقالة أكثر ذيوعا من غيرها فلأنها نشرت بالانجليزية **1966** ولما أوضحه فيها من تناقض في طبيعة الكتابة ففي تحليله لأعمال شتراوس **STRUSS** حول الأسطورة أكد وجود نظرتين للتفسير متقابلين، إحداهما: تنظر إلى الوراء فتبني تصورا عن معنى أصلي، والثانية: تنظر إلى الأمام، وترحب بانعدام المعنى[1].

ولعل كتابه "الانتشار" هو أكثر كتبه قربا من الأدب. فقد تناول فيه فكرة الكتابة عند أفلاطون، ومفهوم المحاكاة أو التمثيل أو التقليد وفي مقالته الثالثة: تناول إحدى روايات **فليب سولير Soller** وفيها يوضح مغزى التفريق بين الغموض الذي يتيح للنص تعدد المعاني واختلاف القراءات، والانتشار الذي يعني عنده البعثرة الدلالية التي تنتجها أعمال مختلفة ذات تعابير وتراكيب وتشبيهات لا يمكن السيطرة عليها[2].

والتفكيكية انتشرت في النقد الأمريكي أكثر من انتشارها في غيره وتفسير ذلك أن التفكيكية فتحت الطريق أمام النقاد لاكتشاف الإمكانات التي يستطيع الناقد القيام بها دون الاهتمام بالتمييز بين كتابة نقدية إبداعية وأخرى نقدية فقط، فكل عمل أدبي يتضمن أصولا وهذه الأصول تخدع الناقد أما الذي يأبى الخديعة فما عليه إلا اقتحام النصوص متحررا من عقدة النقص بادئًا خوض تجربة جديدة تقوم على قلب المعاني[3]، وقد بين **هليز ميلر**، في كتابه **الناقد مضيفا (1977)** من خلال دراساته التطبيقية لأعمال محددة.– أن المعاني في النصوص تتقاطع وتتضاعف حتى لتبدو وكأنها تشارك في التناقض: تناقض الضيف (المتطفل) مع المضيف وهو النص ويذهب "**مليـر**" إلى أبعد من ذلك فيزعم أن النصوص

[1] المرجع نفسه، ص110.

[2] المرجع نفسه، ص110.

[3] المرجع نفسه، ص113.

الأدبية موجودة بقصد اختيار معانيها والكشف عنها من خلال عملية إعادة الخلق التي يقوم بها النقاد، ويمثل الشعر الرومانسي مادة خصبة اجتذبت النقاد التفكيكين وذلك لما في هذا الشعر من براهين قائمة على التحام الذهب بالموضوع.[1]

فالتفكيكية أو التشريحية جاءت لتؤكد على قيمة النص وأهميته، وعلى أنه هو محور النظر حتى قال "**ديريدا**": "لا وجود لشيء خارج النص ولأن لا شيء خارج النص فإن التشريحية تعمل–حسب ما يقول لينش– من داخل النص لتبحث عن الأثر وتستخرج من جوف النص بناه السيميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب[2].

والقراءة التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم "السياق" حيث يكون التحول. والتحول هو إيحاء بموت وفي نفس اللحظة تبشير بحياة جديدة، وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يحصى. من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح خاصيته الفنية[3] ولكن التفسير ليس حدثا أجنبيا على النص فهو ينبع من داخله. إذن فالملاحظ هو إن:

أ– النص بينة مغلقة ذات نظام داخلي، **ب**– بعد كونها كذلك تصبح من خلال السياق بنية منفتحة ذات علاقات مختلفة بغيرها من النصوص التي تخضع للنظام البنيوي نفسه.

جـ– وأن للقارئ حضور قوي وفعال في إطار من التعالق الذي ينعكس في عملية التفسير.

ومفهوم الأثر يتأسى انطلاقا من هذه المستويات الثلاثة في فهم النص الأدبي، وأهم ما استطاعت التشريحية أن تجاوز به البنيوية والشعرية والأسلوبية هو كونها تطرقت إلى النص على أساس أنه أثر مكتوب. معنى ذلك أن البنيوية تأسست بحسب مفهوم الكلام لدى علماء اللغة، كما أن شعرية **جاكبسن** عدا أخذها مفهوم الكلام، استندت إلى المنشودات

[1] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص113.

[2] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: **الغذامي** الناقد، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص20.

الشعبية لتنظر في المظاهر الشعرية للقول الفني ثم إننا لا نكاد ننسى بأن البلاغة الأوربية والأسلوبية أيضا تأسستا وفق مفاهيم تستند إلى الخطابة في مظهرها الالقائي.[1]

في حين أن التفكيكية عملت باستمرار على مجاوزة المظهر الصوتي للغة وأسست مفهوم الأثر بحسب بعده المكتوب ومظهره الإبداعي والفني.

ولذلك فإنها حين أخذت بمفهوم البنية: إنما أرادت أن تجعل من النص أثرًا إبداعيا مكتوبا يتميز بعلاقات داخلية في هذا المستوى، ثم إنها أدخلت هذا الأثر في إطار تنامي من هذا المستوى أيضا، كذلك فإنها حين استحضرت قطب القارئ إنما استحضرته على أساس تفاعله مع أثر مكتوب بالدرجة الأولى.[2]

مما ساعد على انتشار التفكيكية في الساحة النقدية العربية، انتشار الترجمات العديدة لمؤلفات رواد هذا المنهج أمثال: " **رولان بارت ودريدا**".

غير أنها "انتقلت انتقالا محتشما ومتأخرا نسبيا... وتعد سنة **1985** بداية التفكيكية العربية، تاريخ صدور أول تجربة نقدية عربية تصدع بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية "التشريحية" وهي تجربة الناقد عبد الله **الغذامي** في كتابه الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية **deconstruction** قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر[3].

حيث تناول في قسمه الأول المناهج النقدية الألسنية وشاعرية النص ومصطلح تداخل النصوص، كما أورد مفاهيم ومبادئ جديدة من بينها مبدأ تفسير الشعر بالشعر الذي هو جزء لا يتجزأ من تشريحية **الغذامي** ويقوم هذا المبدأ على أن "لكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي وأخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها وهاذان السياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر"[4] وبذلك فإن: "ألاف القصائد تشترك بمد القارئ

---

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: **الغذامي** الناقد، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص21، 22.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد المعاصر، ص179.

[4] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص77.

بوسائل التفسير لإشارات قصيدة ما"[1] وبهذا يكون "التشريح في مثل هذا الإجراء هو تفكيك النصوص إلى وحدات يسمي الناقد كل وحدة قائمة بذاتها بنائيا ودلاليا جملة".[2] والجملة الأدبية عند **الغذامي** تختلف عن الجملة النحوية حيث يقول عنها بأنها: "قول أدبي تام لا تحده حدود النحو وكمثال يوضح المراد أقتبس بيانا **لدريد بن الصمة**...ولقد تعمدت إيراد هذه الجملة خاصة لأنها قد تعرضت دوما إلى عملية انتهاك و اقتباس يفسدها. إذ أن البيت في سياقه هو بيت مخزون بالحكمة والدهاء وهو بيت ينم عن روح الديمقراطية "[3]

هذا البيت يتمثل في قول **دريد بن الصمت:**

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويتُ وإن ترشد غُزية أرشدِ[4]

يعد هذا البيت رمز للعصبية القبلية، قبل أن يورده **الغذامي** في هذا السياق

4- تيار النقد النسوي:

إن الأدب النسوي هو الأدب الذي يؤكد وجود إبداع نسائي وأخر ذكوري لكل منهما هويته وملامحه الخاصة وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي، ويتسع مفهوم الأدب النسوي ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء، والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة، وكل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها، أو نظرتها للرجل وعلاقتها به أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية ومطالبها الذاتية، فهو أدب نسوي[5] أما النقد النسوي فهو مشروع نقدي، يدرس نتاج المرأة اللغوي ويعمل على إبراز خصائص أدبها من خلا ما تتمتع به من أفكار ورؤى تميزها عن الرجل، وقد ظهرت تيارات النقد

---

[1] المصدر نفسه، ص77.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد المعاصر، ص193.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص83-84.

[4] أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القريشي: جمهرة أشعار العرب، شرحه علي فاغور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان: ط3، 2003 ص274.

[5] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص124-125.

النسوي كامتداد لما أنجزه عدد من النساء خلال النصف الثاني من القرن العشرين في الأنتروبولوجيا والتحليل النفسي والدراسات الاجتماعية وذلك لتعديل صورة المرأة والكشف عن أشكال التميز ضدها. وقد تميز المنجز النقدي بالتراث في عمل ناقدات بارزات مثل **بار بارا جوسون Barbara Johnson، وأيلين سيسكو Ellen siso وكيت ميليت Kate Millett** وغيرهن من الناقدات النسويات. [1]

وتبدو الاختلافات والفروقات الواضحة بين تيارات النقد النسوي دليلا على عدم وجود نظرية نقدية نسوية محددة دعت إلى تبنيها ممثلات هذا اللون من النقد، وهذا ينسجم مع طبيعة النقد النسوي الذي يهاجم النظرية بإعتبارها منجزا ذكوريا، ولا يوجد ثمة توافقا على عدد محدد من الأفكار الأساسية التي تشكل البؤرة الخاصة بالنظرية النقدية النسوية، كما أن المسألة الأساسية التي تتكرر في كتابات الناقدات النسويات هي الرغبة في تحرير النساء من استيهامات الرجال حولهن[2]، وعند هذه العتبة تفترق تيارات النقد النسوي وتتباعد بحسب المرجعيات الفلسفية والفكرية والنقدية التي يتأثر بها كل تيار، فالنقد النسوي ليس سوى نتاج للأحوال الاجتماعية ومن ثم الشخصية والسياسية والعائلية للمرأة والنساء يحاولن من خلال هذا النقد الوصول إلى تعديل صورهن في الثقافة والمجتمع وهذا يعني أن النقد النسوي هو مشروع إيديولوجي بالأساس، وليس مشروعا جماليا فهو يسعى إلى تفكيك النصوص والأفكار والتعرف على القوانين التي تعمل النصوص استنادًا إليها[3].

ظهر هذا النقد في الغرب مترادفا مع صعود الحركات النسوية الاجتماعية والسياسية والثقافية، وحاول رغم هجومه على النقد السائد باعتباره محكوما بثوابت ومحددات نظرية ذكورية– أن ينفتح على نظريات ما بعد البنيوية وأن يتمثل معطياتها ومفاهيمها وانجازاتها

[1] محمد لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي، دار الانتشار العربي لبنان، ط1، 2010 ص35.

[2] المرجع نفسه، ص35–36.

[3] محمد لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي، ص36.

كالتحليل النفسي والتفكيك وقد استخدمت النظريات والمناهج الخاصة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق هي: البيولوجي، واللغوي والتحليل النفسي والثقافي، وانشغلت هذه الأنماط في تحديد خصائص ومميزات المرأة/ الكاتبة[1].

وهناك للمرأة في المجتمع البشري خصوصية مستقلة بها عن الرجل من حيث الحياة التي تحياها وطبيعة الأعمال المنوطة بها، ما جعل هذه الخصوصية في الحياة تمتد إلى العملية الإبداعية النسوية، فأصبح هناك كتابة نسوية ونقد نسوي يتعلق بخصوصية المرأة **فيمنى العيد** على الرغم من اعتبارها مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحريرها واعتناق وعيها، وتعميق تجربتها في الحياة وإقامة علاقة جمالية مع الواقع، فإنها ترفض الانطلاق من هذه الخصوصية لأنها تعوق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي ومنها الأدب، والغذامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية يشترط فيها توافر وعي المرأة الكاتبة بذاتها وبوجودها. فهناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل وبلغته وعقليته ولكنهن كتبن. كضيفات أنيقات على صالون اللغة إنهن نساء إسترجلن، وبذلك كان دورهن دورا عكسيا... من هنا تصبح كتابة المرأة... ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف، أو من حيث النوع إنها بالضرورة صوت جماعي. فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا[2].

لقد ظهر النقد النسوي على الساحة الأدبية وهو يحمل في داخله إيديولوجيات مختلفة، ويلاحظ أنه يحمل في الإطار العام سمات عامة منها، أنه يُعنى بتحديد المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، كما يعنى بتعريفها وأنه يعمل على إبراز الصفات الأنثوية في العمل الأدبي وفي الاتجاه يعمل على دراسة النتاج الأدبي للمرأة والتركيز عليه كما يعمل على تعريف المجتمع الإنساني به. كما يهتم أيضا باكتشاف التاريخ الأدبي للموروث الأنثوي، محاولا

[1] المرجع نفسه، ص38.

[2] محمد لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي، ص38، 39.

إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة في التفكير، والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي. إضافة إلى أنه يحاول تحديد سمات لغة الأنثى[1].

كما يميل هذا النقد إلى التركيز على عالم المرأة الداخلي بما في ذلك الأمور الشخصية والعاطفية وتجلياتها من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة في الرواية والقصة خاصة، كما سعى لفرض نموذج على الدراسات النقدية يلغي الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى "الجنسوية" ويعنون بها الهويّة الثقافية أو الاجتماعية للشخص بصرف النظر عن كونه ذكرًا أو أنثى، وهذه المسألة مرتبطة بطبيعة الحال بأهداف الحركة النسائية الرامية لخلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي بين الرجل والمرأة على أساس بيولوجي، وذلك أدى فعلا إلى الكشف عن الخلل، ولكنه لم يؤد إلى إلغائه وانتقلت الرغبة في إزالة التمييز الوظيفي على أساس الجنس **Sex** إلى تفضيل المرأة وتمجيد الأنثى. مما يهدّد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها فالادعاء بأن الأنثى هي الأصل لا يختلف تماما عن الادعاء بأن الرجل هو الأصل وهكذا...[2]

ويعد عبد الله **الغذامي** من بين الدراسين في الساحة النقدية العربية المعاصرة الذين استحوذ النقد النسوي على اهتماماتهم، حيث استهوته مباحث جديدة، هي أقرب ما تكون إلى النقد النسوي **Femimsm**، ويعد كتابة "المرأة واللغة " أول كتاب له على هذا الصعيد[3]

ويرى **الغذامي** في هذا الكتاب أن المرأة في اللغة العربية والأدب بصورة خاصة تقوم على تضخم الجانب الحسي الشكلي بتحفيز الجانب الفكري والعقلي، والرجل هو الذي يقرأ ويكتب ويفسر، بينما المرأة مقصاه تماما عن الخطاب وفي اعتقاد **الغذامي** أن هذا إجحاف لا تفسير له في النظرة الاستبدادية لدى الرجل الذي استعذب الاعتقاد بأن اللغة هبة خصته بها العناية

[1] المرجع نفسه، ص42.

[2] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص138.

[3] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص237.

الإلهية[1] يهبها للمرأة في أي وقت شاء. وقد تحدث **الغذامي** عن هذه القضية في الفصل السابع من كتابه النقد الثقافي " **صراع الانساق (عودة الفحل/ رجعية الحداثة)** مؤرخا سنة **1947** بداية للنقد النسوي والثورة النسوية حيث يقول: " لئن كان ظهور نازك الملائكة عام **1947** وكسرها لعمود الفحولة يمثل دلالة ثقافية عند فتاة يافعة تقتحم النسق الفحولي وتحطمه، وتؤسس مع السياب حركة جديدة ومختلفة في ثقافتنا لأول مرة، مع ما في ذلك من دلالات عميقة حيث تظهر المرأة فاعلة ومؤثرة في صناعة الخطاب وفي فتح نهج جديد ".[2]

ويندرج ضمن هذا السياق ما جاء في كتابيه" **ثقافة الوهم وتأنيث القصيدة والقارئ المختلف** "إذ أفرد في هذا الأخير قسما خاصا يتحدث فيه عن قضية التأنيث ويتتبع المرأة وقول الشعر فيقول: "الشعر شيطان ذكر –كما يقول أبو النجم العجلي – وهو جمل بازل– كما يقول الفرزدق– وليس للأنثى بوصفها كائنا ناقصا أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر ولذا صارت العبقرية الإبداعية تسمى فحولة وليس في الإبداع أنوثة[3]

وهذا لا يختلف عما أورده **الغذامي** في كتابه ثقافة الوهم والذي " يتتبع فيه صورة المرأة كما تنعكس في الخطاب الموروث فهي تبرز دائما على أنها عقل ناقص أو جسد لا روح فيه يمكن أن يشبه بالدمية ".[4]

5– تيار النقد الثقافي:

النقد الثقافي فيما يعرفه **الغذامي** فرع من فروع النقد النصوصيّ وهذا يجعل منه –في رأيه– أحد فروع علم اللغة أو أحد حقول الألسنية، لأنه معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بتجلياته كلها وأنماطه وصيغه المتعددة.[1]

---

[1] المرجع نفسه، ص237، 238.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط2، 2001، ص248.

[3] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي في العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2005 ص12.

[4] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص240.

وأول من استخدم مصطلح "النقد الثقافي" هو فنست لينش الذي أراد به الإشارة إلى نوع من النقد يتجاوز البنيوية وما بعدها، والحداثة وما بعدها إلى نقد يستخدم السوسيولوجيا والتاريخ والمؤسساتية دون أن يتخلى عن مناهج النقد الأدبي. وأهم ما يقوم عليه هذا النقد هو: تجاوز الأدب الجمالي الرسمي إلى تناول الإنتاج الثقافي أيا كان نوعه،ومستواه وبالتالي فهو نقد يسعى إلى دراسة الأعمال الهامشية التي طالما أنكر النقد الأدبي قيمتها و أهميتها بحكم أنها تخضع لشروط الذوق النقدي ولهذا فهو يخالف تيارات النقد الأخرى في العودة إلى تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية مما يجعل هذا النوع من النقد يتجاوب مع التاريخانية الجديدة **New hestoiricism** التي تدعو إلى نقد جديد يتجاوز البنيوية إلى عبور الحدود بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسية والأدب والاقتصاد فأهداف النقد الثقافي تقوم على إلغاء الفارق بين ما هو أدبي وغير أدبي.[2]

ظهرت بوادر ممارسة الدراسات الثقافية والنقد الثقافي في أوربا القرن الثامن عشر ولكنها لم تكتسب سمات مميزة، إلا في بداية التسعينات من القرن العشرين فقد لاقى النقد الثقافي تقدما نظريا عظيما.[3]

إلا أن البداية الحقيقة للدراسات الثقافية "ابتدأت منذ عام **1964** كبداية رسمية منذ أن تأسست مجموعة برمجتها تحت مسمى.

Birmingham center for contemporary culturol stududies

ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية لتشكل من ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات ولكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب بما في ذلك مدرسة **بيرمنجهام** التي تبدو وكأنها ترفض

---

[1] المرجع نفسه، ص138.

[2] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص138، 139.

[3] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص18.

الأساس النقدي، وإن هورقارت أول رئيس لمركز **بيرمنجهام**، أشار بوضوح إلى مصادرهم النظرية محددا إياها بثلاثة مصادر هي تاريخية وفلسفية أولا وإلى حد ما ثم سوسيولوجية وأخيرا أدبية نقدية. كما تركز على العوامل الاقتصادية والمادية خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأس المال الثقافي) الذي طرحه **بورديو** حيث جرى تأويل كل فعل حسب شروط الإنتاج والاحتفال بالهامشي.[1]

وتأتي التاريخية الجديدة كنظرية في القراءة و التأويل، من حيث أنها سعيٌ إلى أرخنة النصوص **Historicity of texts**، وتنصيص التاريخ **textualité of histoire** على أن أخذ التاريخ بوصفه جنسا من أجناس التعبير ونوعا خاصا من أنواع النصوص حيث عومل التاريخ كجسد نصوصي وكإستراتيجية قرائية لهذا الجسد النصوصي وتفسيرها".[2]

لذلك فالنقد الثقافي يعتبر التاريخ إستراتيجية قراءة تعين على تقييم النصوص المرغوب تفسيرها، فالتاريخ ليس أحداثا تقع خارج النص، بل علاماتية ألسنية تجعل كل شيء خارج النص مؤثرا في تلقي وإنتاج النص، وقد لاحظنا كيف أنتج المجتمع في مراحله الأخيرة نوعا من الموضة الخطابية حتى بات المرء يلحظ أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة **ملتون** إلى دراسة **مادونا**، وعن دراسة **شكسبير** إلى دراسة الدراما التليفرونية ويرى البروفيسور الفرنسي يكتب عن السجائر وزميله الأمريكي يكتب عن السمنة".[3]

يطرح فنست ليتش مصطلح النقد الثقافي مسميا مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا ويجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب ولكنه أيضا تغير في منهج التحليل ويستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسية، من دون أن

[1] المصدر نفسه، ص19، 20.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص45، 47.

[3] المصدر نفسه، ص17.

يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي، ويقوم النقد الثقافي عند ليتش على ثلاث خصائص هي:

1- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي بل يتفتح على مجال عريض من الاهتمامات على ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو ظاهرة[1].

2- من سنن هذا النقد أنه يستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

3- إن ما يميز النقد الثقافي الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي " لدى بارت" و"دريدا " أن لا شيء خارج النص".[2] وهي مقولة يصفها "ليتش" أنها بمثابة بروتوكول النقد الثقافي.

تبدو معالم النقد الثقافي في العالم العربي في محاولات الناقد عبد الله **الغذامي** لإرساء أسس منهج جديد ومشروع نقدي جديد، ويعد كتابه **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية** أول كتاب له على هذا الصعيد، حيث يؤكد في الفصل الثاني منه المعنون بـ **النقد الثقافي النظرية** والمنهج ضرورة الاهتمام بالهامشي ونبذ كل ما هو مؤسساتي بقوله: "إن مصطلح أدبي وأدبية لابد أن يتحرر من قيد التصور الرسمي المؤسساتي بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بد من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإنه لابد أن توجد نظريات في القبيحات ".[3]

وقد طرح **الغذامي** فكرة النقد الثقافي طرحًا جديدا كما أصَّل لهذا المنهج نظريا ومعرفيا وممارسة تضاف إلى ممارساته النقدية، إذ نجده يعيد قراءة النصوص ليفجر

[1] المصدر نفسه، ص31، 32.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص59.

مركزيتها القراءاتية الأحادية المهيمنة، وهذا ما فعله مع النصوص الشعرية لدريد بن الصمت أو تفسيره لأسلوب الاستطراد في كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ الذي طالما عددنا مظهر الاستطراد لديه مظهر أسلوبي إلا أن دلالته عند **الغذامي** تختلف حيث يقول أن ظاهرة الاستطراد " يجب أن نتبين فيها مهارة الجاحظ في المحادثة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي والتظاهر أمامه بأن الأمر لا يعدو أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية "[1]

وبعد إعلان **الغذامي** موت انقد الأدبي استبداله بالنقد الثقافي أعطى عدة عمليات إجرائية تمكن من إحداث نقلة نوعية من الأدبي إلى الثقافي وهي:

1- "نقلة في المصطلح النقدي ذاته

2- نقله في المفهوم النسق

3- نقله في الوظيفة

4- نقله في التطبيق "[2]، ولقد تعرض لهذه القضايا كل على حدى.

كما اقترح **الغذامي** مفاهيم جديدة من بينها:

1- المجاز الكلي: هو "لا يعتمد عل ثنائية الحقيقة المجاز ولا يقف عد حدود اللفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب".[3]

2- التورية الثقافية: وهذه التورية "تنطوي عل بعدين أحدهما مضمر لاشعوري ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ وهو مضمر ثقافي... يوجد عبر عمليات من التراكم حتى صار عنصرا نسقيا".[4]

3- الدلالة النسقية: وهي "ذات بعد نقدي ترتبط بالجملة الثقافية"

---

[1] المصدر نفسه، ص225.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص71.

4- الجملـة الثقافيـة: "مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغته التعبيرية المختلفة".[1]

6- تيار نظرية التلقي:

من الصعب الإحاطة بتفرعات هذه النظرية وتشعباتها، وترجع الصعوبة إلى عدم ثبات نقاط التركيز واتساع رقعة مركز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي ولعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعّال، وبقدر ما يساعد القارئ على تحديد الإطار العام لهذا التوجه النقدي بقدر ما يكون هو أساس التشعب والانتشار.[2]

- والحق أن الاهتمام بالقراء واستجابة الجمهور نقد وثيق الصلة بالنظرية الكلاسيكية في الأدب " فأفلاطون" و"**أرسطو**" و" **لونجانيوس**" و"**هوراس**" شغلوا كثيرا باستجابة الجمهور للأدب، ففي كتاب **لونجانيوس** "**Lonjinus**" في السمو" **on thé sublime** يشير إلى التأثير الذي يحدثه الكلام الشعري في المتلقي فيجعله أكثر انفعالا وانجذابا بل مشاركا فعالا في الدلالة على ما يقع حوله الحديث.

وتأويل كلام "**لونجانيوس**" معناه أن القارئ إذا صار جزءا من الحدث ووقع في شراك اللغة فلن تكون ثمة حاجة لديه للبحث عن المعنى، أي إذا وقع التأثير انتفت الحاجة إلى التفسير. أما "**أرسطو**" فلم يكتف بالقول إن المأساة غايتها إثارة الخوف والإشفاق لتحقيق التطهير **catharsis** وإنما ربط معيار جودة الشعر ببراعة التصوير، وقوة ما فيه من التأثير. وإقصاء "**أفلاطون**" للشعراء من جمهوريته المثالية لما في شعرهم الملحمي والغنائي من خطر إنما يعبر في ذلك عن إيمانه بقدرة التعبير الشعري الهائلة على توجيه السلوك الإنساني[3] والتأثير على الحياة وهذا الإيمان بقوة التأثير الذي تحدثه لغة الشعر في النفوس هو الذي

---

[1] المصدر نفسه، ص73.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان ط4، 2005 ص282.

[3] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص117.

دعا "**استوفانيس**" –أحد شعراء الكوميديا الإغريق– إلى دعوة مؤلفي المآسي لإسداء النصح من أجل تنشئة مواطنين صالحين.[1]

وفي عصر النهضة، وعلى الرغم من الدور الأخلاقي الذي ألقى على كاهل الأدب ظلت الاستجابة الأدبية محور النظرية النقدية، إذ كانت محاسن القصيدة تقاس بمدى تأثيرها في جمهور المتلقين، واختلفت لهجات النقاد في مناقشة مفهوم التلقي منذ بروز النقد الشكلي **Forman criticisme** وتأثر ذلك ببعض العوامل التي منها الانفصام الواضح بين الحياة السياسية والإنتاج الأدبي، انتشار الطباعة أدى إلى اتساع دائرة القراءة، مما أدى إلى تغيير نمط العلاقة بين المؤلف والقارئ. فثمت فرق بين تكسب الأديب عن طريق بيع مؤلفاته وبين نظم الأشعار في مخاطبته ولي نعمته وحاشيته أنه في هذه الحال، سوف يضطر إلى مراعاة المقام ومخاطبة الحضور باللغة المتداولة، لقد كان في اعتماد المؤلف على طبع أعماله ونشرها بأعداد كبيرة وإعادة طباعة الكتاب من حين إلى آخر. تغيير نوعي في علاقة المؤلف بالقارئ، ويتمثل هذا التغيير في تحرير عملية الإنتاج الأدبي وتلقيه، من تبعات أي سياق اجتماعي يربط الأديب بالقارئ، ولهذا كثر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الأدب القائم على مخاطبة مشاعر القارئ بعيدا عن التأثر بأي توجيه.[2]

يلقي على كاهله العرف السائد أو الذوق الأخلاقي، وسرعان ما تغيرت لهجة الناقد الذي لم يعد معنيا بالدفاع عن تأثير الأدب بقدر عنايته المنصبة على الاستجابة العاطفية للغة الشعر والدراسة التحليلية لجماليات التلقي وأصبح البحث في ضروب الاستجابة العاطفية للأدب، والفنون دليلا عمليا يؤيد الافتراضات حول تحكم القوانين الكونية بنشاط العقل البشري أي أن عملية التلقي أصبحت موضوعا **Object** خاضعا للتحليل العلمي الأكاديمي[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص117.

[2] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص118، 119.

[3] المرجع نفسه، ص119.

وتعد مدرسة **كونستانس** الألمانية أول تجمع نقدي يلتفت إلى القارئ عوضا من النص الذي يعد في نظر البنيويين بنية مغلقة مكتفية بذاتها بعيدا عن المبدع والقارئ وأطلق **هنزر روبرت ياوس Hans robert fauss** على هذا الند اسم "جماليات التلقي"، التي تقوم على ما يلي:

1- القارئ هو المستهدف في أي عمل أدبي ولا قيمة لذلك العمل إلا في أثناء قراءته، لأن القراءة بتحقيق التفاعل بين القارئ ومادة النص المكتوب تبعث الحياة في حروفه وكلماته الميتة.

2- إن النص الأدبي بطبيعته المجازية، نصا مفتوح يسمح بتعدد القراءات وهذا التعدد هو الذي يخصب النص ويغنيه وفي هذه المسألة تلتقي نظرية التلقي مع التفكيك[1].

3- ليس ضروريا أن يقرأ النص في إطاره التاريخي، فللقارئ مرجعياته التي تمكنه من تشكيل المعنى الأدبي للنص وفي هذا الصدد يقول **إيزر Iser** أحد أقطاب نظرية التلقي: "يشكل العمل الأدبي من خلال القراءة، وجوهره ومعناه ليسا وليدي النص بقدر ما هما وليدي التفاعل الداخلي بين أجزاءه وتصورات القارئ" ومعنى هذا أن الأثر الأدبي يحتوي رموزا ودلالات وإيحاءات تستطيع أن تثير لدى القارئ ما يمكن أن يعد نشاطا إبداعيا يوازي النشاط الذي أثاره في نفس كاتبه.[2]

4- والقراء لا يتساوون في نظرتهم إلى النص، فقد تم تقسيمهم على ثلاثة:

أ- القارئ العادي هو الذي لا يقدم أي إضافة للنص. وهذا قارئ سلبي.

ب- القارئ العارف أو المهتم وهو الذي يستطيع بما أوتي من خبرة إعادة إنتاج النص الأدبي في نفسه.

---

[1] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص120.

[2] المرجع نفسه، ص121.

ج- القارئ الناقد وهو الذي لا يستطيع إنتاج النص في نفسه فقط بل على الورق أيضا. أي أنه قادر على صياغة النص من جديد في قراءة تؤثر بدورها في قارئ آخر من النوع الأول أو الثاني، وهذه القراءة يسميها أقطاب مدرسة **كونستانس** القراءة المنتجة مما يذكرنا باستخدام هذا التعبير عند التفكيكيين.[1]

5- لا وجود لقراءة محايدة، ولا بد من توفر الحد الأدنى من الموضوعية لدى القارئ الجيد ليتمكن من إعادة بناء السياق المناسب للنص وموضوعية الناقد لا تقاس إلا بدقته في تطبيق النموذج التأويلي الذي اختاره والأثر الأدبي نفسه في رأيهم يبرمِج عملية التلقي.

6- يرفض أصحاب نظرية التلقي أي معيار إيديولوجي سابق لأن الإيمان ببعض المعايير الإيديولوجية يؤثر في تفاعل النص والقارئ وربما يعيق هذا التفاعل تتحول هاتيك المعايير إلى موضوع ينشده القارئ في النص، بينما القراءة الجيدة هي التي تقوم على التوفيق بين ما لدى القارئ من معارف أو خبرة وبين نسيج النص الداخلي.[2]

7- وتؤمن مدرسة **كونستانس** بأن القراءة المنتجة، أو القراءة الفعلية، ضرب من المداورة أو المراوغة والتجسس على الكلمات، وهي بحث عن المضمر واقتحام للمجهول وفي هذه تلتقي نظرية التلقي بنظرية التفكيك لقاء حميميا.

8- يستخدم مبتكرو نظرية التلقي مصطلح "أفق الانتظار" أوالتوقع **Horiyonofattention** أو الانتباه ويعنون به استحالة فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخه وتلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه أول أمره فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي مثله أو يمثله وعن طريق التداخل بين هذين الأفقين تنمو لدى مستقبل النص القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني.[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص121.

[2] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص121.

[3] المرجع نفسه، ص122.

يمكن تقسيم القراء إلى صنفين كبيرين هما: القارئ المفترض والقارئ الحقيقي وغالبا ما يكون القارئ المفترض هو من محض اختراع الناقد ولا يدل إلا عليه ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، أو أن يكون هو المثال الذي نحتذيه في مقاربتنا للنص. على أن هناك عدة قراء يندرجون تحت مسمى القارئ المفترض، فهناك "**المروى لـه** "وهو مصطلح استخدمه جير الدبرنس، ويمكن وصفه على أنه المقابل الخيالي للراوي: أي من يتوجه الراوي صراحة أو ضمنا بالقصة إليه.[1] وتكمن أهمية المروي له في أنه يساعدنا على تحليل بنية النص بما أن النص موجه إليه كسلسلة من الإشارات الدالة. ويميز برنس هذا المروي له عن القارئ فيجعله أقرب ما يكون إلى الراوي أو إلى أحد أشخاص العمل الفني. وهكذا يكون المروي له أحد أهم الوسائل بين القارئ والمؤلف. وهناك أيضا أنواع من القراء المشابهين: القارئ المضمر عند **أيزر** وهناك أيضا القارئ المستهدف أو المقصود وكذلك هناك جمهور "المؤلف". وباستثناء القارئ المضمر فإن القارئ المفترض هو الشخص الحقيقي الذي يأمل المؤلف أن يقرأ النص.[2] وعلى عكس القارئ المضمر الذي يتحدد وجوده داخل النص من استخدام آليات وحيل معينة فالقارئ الحقيقي الذي يفترضه المؤلف لا يكون أبدا جزءا من بنية النص وإنما يفترض وجوده خارجه ولهذا لا يمكن اختزاله في سمات نصية. وإنما يتحدد فقط من خلال فحص التفاعل المتداخل بين النص والسياق الذي حكم ويحكم باستمرار إنتاج النص. ومن هنا يمكن تحديد هذا القارئ على أنه قارئ مضمر سياقي. أما القارئ الحقيقي فهو الشخص الذي يثري النص ويقرؤه ومع هذا القارئ يصبح الإنسان الحقيقي مجالا جديدا للنقد الأدبي وهكذا تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النص والنقد معا إلى فضاء الثقافة عامة: الفكر والتاريخ والمجتمع والأنثروبولوجيا وعلم النفس وغيرها ومع انفتاح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص283.

[2] المرجع نفسه، ص284.

كتخصص مغلق وممارسو هذا النقد أنفسهم يختلفون فما بينهم نظريا ومنهجيا بخصوص رصد ودراسة استجابة القارئ واستقباله للنص، ومهما تكن الاختلافات الفرعية فهناك اتجاهان: اتجاه يتنازل للنص ليحكم على هذه الأمور والاتجاه المضاد يقيم القارئ حكما ومنتجا كل ما كان للنص ساقا، ثم بين الطرفين هناك أصحاب التداخل النصي أو النصوصي الذين يذهبون إلى أن المعنى ينتج عن تفاعل جميع الأطراف الأدبية وعموم السياقات ثم هناك التأويليون الذين يقولون "بأفق التوقعات":أي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ في تناوله للنص وقراءته، وهي لا تختلف عن مقولة الكفاءة/ القدرة **وهانز-روبرت ياوس** (أحد مؤسسي مدرسة كونستانس الألمانية) هو صاحب أفق التوقعات وتداخلها وهو لا شك يأخذها عن النظرية التأويلية خاصة تأويلية غادامير.[1]

ولعل أهم ما جاءت به هذه الجماعة هو تعبير الأنموذج النقدي إذ طورت النظرية الجمالية والتاريخية (التي درست الاستقبال والتأثير في البداية نحو نظرية الاتصال الأدبي وانصب اهتمامها على قضايا التجربة الفنية (الممارسة الجمالية) التي تؤسس تجليات الفن كفاعلية إنتاجية وكفاعلية استقبالية وكفاعلية اتصالية، نجم عن هذا الاهتمام إبدال القارئ المضمر بالقارئ التاريخي وكذلك إبدال بنية أفق التجربة المحتمل (أي ما يوحي به النص ويستشرفه) إبداله ببنية الأفق الاجتماعي للتجربة وهو ما يجلبه القارئ التاريخي معه من عالمه الواقعي، كما سعت هذه المدرسة إلى حل التقابل الضدي بين الخيال والحقيقة عن طريق إيجاد علاقة جدلية بينهما تحت مظلة الأفق والموضوعية: أي تأويل الخيال الأدبي على أنه أفق للحقيقة التاريخية وأن العالم الحقيقي هو أفق للعوالم الخيالية.[2]

ونجد **الغذامي** من بين الذين يدعون إلى السمو بفكر الناقد إلى درجة محبة النص والتداخل معه وهو يجاري بذلك **رولان بارت** في مفهومه للقراءة والذي يتخلص في المتعة واللذة في

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص284، 285.

[2] المرجع نفسه، ص285.

قوله:"**حين ذاك يضطرم الجسد بلذة النص لقاء النص أمرا لا ينتهي دوامةُ، ويلتهب بلذة وصاله زمنا لا ينتهي استمراره**"[1]، ويتعرض **الغذامي** لنظرية القراءة من خلال كتابه "**الخطيئة والتفكير**" محاولا شرحها للقارئ العربي من خلال عرضه لمراحلها الثلاث والتي تتمثل في: "القراءة الاسقاطية التي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع وقراءة الشرح: التي تلتزم بالنص ولكنها تأخذ بظاهر معناه فقط والقراءة الشاعرية التي تسعى إلى الكشف عما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر"[2]، كما يتعرض **الغذامي** إلى قضية العلاقة بين النص والقارئ من خلال كتابه المرسوم بـ "الموقف من الحداثة"، ويرى أن النص "وجود عائم ولولا القارئ لم يكن للنص قيمة وعندئذ تكون العلاقة بين القارئ والنص مهمة بمقدار أهمية العلاقة بين المنشئ والنص وفي هذه الحالة لا يكون هناك مبرر حقيقي لوجود علاقة إجبارية بين الكاتب والنص".[3]

ويستخدم **الغذامي** في الفصل الرابع من كتابه "**القصيدة والنص المضاد**" تعبير "أفق التوقع" ويعني به التوقعات والافتراضات الأدبية والسياسية التي تراكمت في ذهن القارئ حول نص ما قبل الشروع في قراءته. وتتكون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبي واللغة الشعرية ومن النمط السردي ويأتي النص ليؤكد بقراءتنا له صحة هذه التصورات أو يعد لها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفا كاملا. وبهذا يضع الغذامي. أمامنا لافتة كبيرة يدرج بوساطتها نفسه ضمن جماعة النقاد التي تؤمن بما يسمى جماليات التلقي ونظرية التلقي التي ازدهرت في مدرسة **كوستانس** الألمانية.[4]

---

[1] رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، د.ط، د.ت، ص10.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص70.

[3] عبد الله الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض ط2، 1991، ص72.

[4] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص237.

يعد النقد الأدبي أداة منهجية لقراءة وتفسير جمالية النصوص الأدبية ونظرا التوسع مجال النظريات والمناهج النقدية كان لا بد من مراجعة تلك المناهج والطرق لفتح المجال لمناهج ونظريات جديدة.

- كانت البنيوية والسياسية والتفكيكية ونظرية التلقي والنقد النسوي والنقد الثقافي أهم التيارات التي لقت صدى كبير في نفس الناقد.

II- تطور المشروع النقدي عند الغذامي:

1- مرحلة التأسيس:

تكمن أهمية الجهد النقدي **لعبد الله الغذامي** في ما قام به من تعريف بالمناهج النقدية الحديثة، وفي العمل على تأصيلها، وفي اقتران المعرفة النظرية عنده بالتطبيق إذ عمد إلى استثمار الموروث النقدي العربي لديه، معمقا اطلاعه على هذا الفكر في مجالات معرفية عديدة فقد عمل على إعادة تأويل هذه المعرفة في ضوء دراسته الواسعة في الفكر النقدي الغربي، وفي الإفادة منها في إنتاج مصطلحات جديدة مستمدة من التراث، ولم يحصر **الغذامي** نفسه في اتجاه بعينه بل عمل على تطوير رؤيته النقدية الخاصة.[1]

ويبدأ مشروع **الغذامي** الحقيقي مع كتابه التأسيسي الأول: "الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، ذلك السفر الذي لا غنى عن مقدمته النظرية في مرجعيات دارس النظريات النقدية الحديثة كما لا غنى عن تأصيلات تلك المقدمة لقارئ التراث النقدي في ضوء النقد الحديث، وتكمن قيمة تلك المقدمة بالدرجة الأولى في أن المؤلف قد استطاع أن يعرب خلاصة نظريات ثلاث وهي الأهم في مداس النقد المعاصرة،**(البنيوية اليسيمولوجية والتفكيكية)** بشمولية وعمق وبلسان عربي مبين[2]، جعلت كتابه هذا أهم كتاب في بابه في المكتبة العربية اليوم،ذلك أنه قد تغلب على معضلتين في تراجم العرب عن الغرب، هما غرابة الفكرة وعجمة اللغة، ترفده في معالجة المعضلة الأولى معرفة جادة بالمقولات المترجمة جعلته يستدعي بها نظائرها في التراث العربي، وترفده في الثانية لغة عربية شاعرية جميلة، أكسبت أسلوبه إشرافا، وبهذا العمل قرَّب الغريب وأحيا القديم.[3]

ومن بين المصطلحات التي يطرحها **الغذامي** مصطلح الشاعرية التي تعني الكليات النظرية التي تنطلق من الأدب لتقارب الخطاب الأدبي ذاته وتهدف إلى تأسيس مساره، فهي

---

[1] محمد لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص55.

[2] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: **الغذامي** الناقد، ص354.

[3] المرجع نفسه، ص354، 355.

تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له، ويميز بين الشاعرية والأسلوبية التي تعمد إلى دراسة الشفرة ولا تؤسس للسياق بينما نظرية البيان (الشاعرية) تعتمد على السياق بوجود قائم يحمل أفق المستقبل، يخرج من الشاعرية كنظرية كلية إلى شاعرية النص، إذ تحدث عن مبدأ التوازن القائم على التعارضات الثنائية، مركزا على الطاقة الإبداعية ممثلة في الإيقاع الذي يلغي التجاوز، كما يتجاوز المعنى إلى التوازن[1] إذ يقول:" وهذا الانحراف الذي يلغي التركيز بين عناصر النص ويحل محلها خاصية التوازن التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية[2].

وفي مصطلح الأدبية يتفق **الغذامي** مع الشكلانيون الروس مركزا على هذه الظاهرة في دراسة ما دعاه إلى إطلاق تسمية الأثر وهو ما يحدثه النص في ذهن المتلقي من أثر، وجاء هذا المصطلح ضمن عدة مصطلحات منها: الأدبية، الشاعرية والشعرية، والإنشائية والأسلوبية النصية، والشاعرية هي التي تمنح العمل الأدبي هويته الإبداعية، وتتمثل في ما يمارس المبدع من وسائل لعل أهمها الخروج على مألوف القواعد اللغوية، أو ما اصطلح عليه بالانزياح في لغة النص، فهو أساس الشاعرية، ذلك أنه يحمل الوظيفة الجمالية والشعرية، فيقول: "إن النص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعرف ثنائيات الإشارات، وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالا تقرر فيه مخزونها الذي يمكننا من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم من حيث إنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة "الشاعرية" فيها حسب قدرة القارئ على التلقي".[3]

---

[1] محمد لافي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص63.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص25.

[3] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص70.

ويقدم **الغذامي** مصطلحات جديدة أخرى تندرج في إطار الشعرية مستوحاة من تراثنا النقدي القديم مثل: البيان والتنظيم والتخيل وهو يعي جيدا أن ترجمة المفاهيم والمصطلحات النقدية إلى العربية هي فعل تحويل للأصل"[1] فمصطلحاتنا النقدية التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة وتعريبها ليس مجرد ترجمة لكنه عملية تهجين تفضي، إلى مولود جديدا إذ فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية".[2]

وهكذا يتضح جهد **الغذامي** في تأصيل المفاهيم الألسنية في النقد العربي المعاصر من خلال الرجوع إلى التراث، ومن خلال ربطه بين المفاهيم البلاغية والنقدية القديمة والحديثة، وهو يقر بأن هذه المصطلحات المستقاة من التراث تتضمن تحويلا للأصل الدلالي ليتناسب مع الفكر الألسني الحديث، فهي ذات دلالات جديدة غير منبتة الصلة تماما مع التراث النقدي العربي، فضلا على أنها جاءت في سياق جهاز مفهومي نقدي مختلف الدلالات ولكنه متفق في انتمائها اللغوي الألسني.[3]

أما في الفصل التطبيقي من الكتاب فإنه يحدد العلاقة بين النص والناقد وتظهر الأهمية في عملية إنتاجية القارئ للنص بحيث يكون القارئ إيجابيا في بناء النص، ما يجعله عنصرا فعالا في بناء العملية الإبداعية، وقد اتخذ **الغذامي** من نصوص **حمزة شحاتة" 1909-1972 "**[4]مادة لتشريحه وتفكيكه بغية إعادة صياغتها من جديد، كما ينظر إلى النداء في النماذج التي درسها باعتباره مجرد وهم، لذ لا يتعمق في مفهوم النداء ودوره في التشكيل الفني، وهذا مهم في التناول البنيوي للنصوص الشعرية، لأن النداء ذو فعالية لغوية وهذا ما

---

[1] المرجع نفسه، ص70، 71.

[2] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظريين، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1992، ص203.

[3] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص71.

[4] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، د ط، 2003، ص 132.

يشير إلى أن بذرة النسق قد بدأت على نحو مبكر لدى **الغذامي** في إشاراته إلى التجارب النفسية وربطها بفكرة اللاوعي الجمعي المتعلقة بموروث نسقي يتمثل في فكرة الخطيئة الأولى.[1]

ويظل **الغذامي** يقرأ أدب حمزة شحاتة إلى نهاية الكتاب بقراءة متفردة، محاولا استنطاق العلاقات التي تربط بين السياقات اللغوية، وهي قراءة ألسنية تقف عند اللغة وتحاول أن تسبر أغوار الدلالة فيها، وهذا يتسق مع السياق التطوري الذي يحكم مسيرة **الغذامي** النقدية وصولا إلى النقد الثقافي.[2]

إن كتاب الخطيئة والتكفير يحمل بذور النسق كما وردت في كتابه عن النقد الثقافي ممثلة في صياغته لنموذج الخطيئة والتكفير، الذي يشكل في حد ذاته نسقا ثقافيا مضمرا مستقى من الثقافة الإسلامية ومن الثقافية الإنسانية بشكل عام، ولكن **الغذامي** بدلا من أن يتكئ على الجانب الاجتماعي – فيه كما هو مطروح في النقد الثقافي – اتخذ في كتابه طابعا فكريا تجريديا ولكنه يؤكد منحى سلوكيا محكوما بهذا النسق الثقافي المضمر خلف جماليات النص.[3]

أما كتابه **تشريح النص** فإنه يمثل امتدادا لكتاب الخطيئة والتفكير وإتماما له وفيه أوضح أهم منطلقاته الألسنية خاصة التشريحية وفيه يرى البنية الشاملة للغة بنية لاشعورية، وكما يرى أن كل كاتب يعمل داخل نظام لغوي وثقافي، بحيث يكون خطابه الخاص مهيمنا على النظام الذي يتناسق إلى حد ما مع الشفرات القائمة بحيث تكون القراءة التشريحية قادرة على كشف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته، وما يسيطر عليه من هذه الأنماط[4]

---

[1] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص71، 73.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص78، 79.

[4] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص79.

ويشير **الغذامي** إلى المنهج الذي انتقاه فيقول: "انتقينا منهجا من مجمل ما فيها– أي المناهج النقدية المختلفة من البنيوية وسيميولوجية وتشريحية – معتمدين على خمسة مفهومات هي: الصوتية والعلاقة والإشارة الحرة والأثر وتداخل النصوص"[1]، كما يعترف في موضع أخر تبنيه المنهج الألسني بالقول: "وهذا يجعل منهجنا "الألسني" ضرورة معرفية يحتمها إحساسنا بالحاجة للموضوعية والعلمية في الحكم على الأشياء".[2]

أما كتابه الثالث: **الموقف من الحداثة 1987** فهو أقرب إلى التنظير منه إلى التطبيق، وقد تعرض فيه إلى قضايا ثلاث: **1**- موت المؤلف، **2**- الدلالة الأدبية للنص، **3**- علاقة القارئ بالنص،[3] وظهر فيه **الغذامي** ناقدا يجهد من أجل التأصيل لاتجاهه الألسني في التراث النقدي العربي القديم، إذ ركز على إثبات تراثية بعض المسائل الألسنية، ويظهر للباحث وجود بذور النسق في هذا الكتاب حيث ركز **الغذامي** على دراسة خطاب المعارضة ضد الحداثة.

مما جعله يقترب من فكرة النسق المضمر الذي يختفي خلف الخطاب وهذا ما نجد بذوره في محاضرته الشهيرة التي ألقاها عام **1983م** تحت عنوان " الموقف من الحداثة " في النادي الأدبي في الطائف.[4]

ونجد **الغذامي** في كتاب الصوت القديم، دراسات في الجذور العربية لموسيقي الشعر **1987**، يقدم دراسة نقدية تعنى بالجانب العروضي كثيرا وهي دراسة نتجت عن ذائقة نقدية قادرة على ربط المقدمات بالنتائج والأحكام النقدية التي صدرت عنها، فالشعر عند **الغذامي** يتمتع بلغة راقية، ومستوى إبداعي عالي الفنية ظهر بسبب وجود بواعث انفعالية تجمع بين الوجدان الشخصي للفرد والوجدان الجمعي للغة، وتبدو دراسة **الغذامي** دراسة تقليدية لبعض

[1] عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص82.

[3] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ص228.

[4] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص84، 85.

الدراسات النقدية في العصر الحديث، فلم يهتم بالجانب الألسني كثيرا، مما بدا خروجا على النسق الألسني لكتاباته، ولقد شغل بقضايا نظرية بحتة لا علاقة لها برؤيته الألسنية.[1]

وفي كتابه الكتابة ضد الكتابة تبرز بذرة النسق جلية عند **الغذامي** في حديثه عن اللاشعور الجمعي "جماعية اللغة الشعرية" حيث يقول: "وما الأمثلة إلا علاقة على ما في اللاشعور الجمعي من أحاسيس مطمورة، وترديد المثل على الألسنة دليل على هذه الرغبة التي تخجل من الظهور المعلن، ولكنها تتسلل عبر الكلمات لتفْضي بمكنونها".[2]

وهذا ما يؤكد وجود فكرة النسق المضمر عند **الغذامي** منذ بداياته النقدية، وتبرز فكرة النقد النسوي في كتابه المرأة واللغة ومن المعروف أن النقد النسوي رافد من روافد النقد الثقافي واقترب **الغذامي** من كونه ناقد اجتماعيا في حديثه عن صورة المرأة وليس ناقدا نسويا وفقا للمصطلح المتعارف عليه عند النقاد، وتبرز من خلال هذه الدراسة الرواية النقدية الألسنية بشكل كبير، حيث يمثل هذا الكتاب امتدادا لمرحلة الألسنية في فكر الغذامي.[3]

لقد كان المشروع النقدي **الغذامي** في بداياته يهدف إلى الوصول نحو ممارسة نقدية تنطلق من النص أساسا، ولذا يمكن القول أن الهدف الأساسي للغذامي من قادة الحداثة هو "الإسهام الفعلي في تأسيس النظرية الغائية لنقد عربي حديث ومن الإنصاف القول بأنه استطاع فعلا أن يحقق نجاحا كبيرا في هذا المجال"،[4] وأصبح الرائد الأول للحداثة حتى أطلقت عليه صفات مثل:

"عبد الشيطان".[5]

---

[1] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص83، 84.

[2] عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1991، ص21.

[3] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص85.

[4] عبد العزيز المقالح: نقوش مارية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي دار مجد للنشر، لبنان، ط1، 2004ص 99.

[5] عبد الله الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربية الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، ط3، 2005، ص18.

2- مرحلة التحول:

تبدو بواكير تحول **الغذامي** إلى الممارسة الثقافية في كتابه **ثقافة الأسئلة:** مقالات في النقد والنظرية المنشور عام **1992**، حيث يستدعي الإرث النقدي العربي القديم، حيث نجده يتحدث عن الوظيفة الانتباهية للغة، وأول خطوة نحو النقد الثقافي عند **الغذامي** تتضح في مقاربته لقصيدة **عابرون في كلام عابر لمحمود درويش** حيث ركز على الوظيفة التنبيهية مؤكدا ضرورة الإحالة إلى الركن الوظيفي في الفعل اللغوي، وهذه القصيدة في نظر **الغذامي** تحمل وظيفة إنتباهية تفضي في النهاية إلى إيجاد علاقة بين الفرد والمجتمع، إذ يعرض **الغذامي** لمسألة العلاقة بين النص والواقع، معتقدا أن مبدأ الفصل بين النص والواقع الفعلي للكاتب طغى على توجهات نقدنا القديم[1]، كما تحدث عن " تفسير الشعر العربي " وتحدث عن النقد الألسني والتداخل النصوصي، أما في بعض مقالاته فقد دعا إلى " نقد جديد يأخذ بأفضل ما في القديم وأنسب ما في الحديث على أساس أن الأدب تعبير إنساني لا قومي، ولا عرقي وما يناسب الأدب الغربي ونقده لا يمكن إلا أن يناسب الأدب العربي ونقده".[2]

أما كتاب المشاكلة والاختلاف **1994** فيستهله بطرح السؤال الأتي:

كيف يكون النص الأدبي نصا أدبيا؟ ساعيا من خلاله الكشف عن جذور النقد العربي ومسوغاته في التراث العربي النقدي والبلاغي فيقول: "من هذا المسلك رحت أجوب سراديب الماضي باحثا للنصوصية عن شجرة تنتسب إليها وكان هذا المبحث يدعو لنفسه ويفتح أبوابه دون حاجة إلى طرق كثير".[3]

ويدرس العمودية والنصوصية عبر المشاكلة والاختلاف فيرى لب الخلاف ما بين العمودية بأساسها القائم على المشاكلة والنصوصية بأساسها المتمثل بالاختلاف حول تصور

---

[1] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص87، 88.

[2] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص231.

[3] عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1 1994 ص5.

كل منهما لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة وكلاهما يتفق على أن التشابه شرط في قيام الشكل البلاغي ولكنهما يختلفان في تفسير معنى التشابه، فالعموديون يطلبون دراجات في التشابه تكون حقيقية، أي أنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف أما **الجرجاني (النصوصي)** فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه، ويضع بدلا من ذلك صورا ذهنية للعلاقات وترتد هذه الصور إلى العقل نتيجة لتفاعله مع سياقات النص، وتركيباته المبتكرة، كما يأخذ الجرجاني بما يمكن أن يقوم من علاقات تخيلية، وربما لا تكون صحيحة حسب مقتضيات العقول، وليس لنا أن نطالب الشاعر بأن يخضع لشروط المعقول والمعروف كما تريد العمودية حيثما نشترط الصحة المطلقة وإصابة الوصف والآخر بأشهر صفات المشبه به.[1]

ويعد كتاب المرأة واللغة **1996** أهم الكتب والدراسات في مشروع **الغذامي** الثقافي بحيث نجد **الغذامي** يكتب بلغة الباحث الذي يسعى للكشف عن علاقة المرأة باللغة غير مهتم بالدراسة الفنية الجمالية لأدب المرأة كما نجده يعمل على دراسة ما يتصل بالفحولة والأنوثة، وما يتعلق بالمرأة واللغة، حيث ركز على السياق الاجتماعي، ووضع المرأة في هذا السياق محددا منطلق العلاقة بين المرأة واللغة بحيث أصبحت موضوعا في الحياة الاجتماعية، فهي ليست فاعلة بل منفعلة وجاء تركيزه على بكارة المعنى، وفحولة اللفظ، لذلك عمد إلى تحليل الأعمال الروائية والإبداعية النسوية التي تناولها من هذه الزاوية، إذ نجد أنفسنا أمام رؤية فلسفية لغوية ولسنا أمام بحث معرفي أكاديمي، وفي هذا الكتاب اقترب **الغذامي** من النقد النسوي إذ من خلال هذا المنهج بدا وكأنه يبتعد عن الألسنية على الرغم من أنه يعد النقد الثقافي نقدا ألسنيا، ففي المرأة واللغة نجد عملا نقديا واعيا بمصطلحاته، فهو يربط بين المرأة واللغة ومن خلال هذا الخيط سبر أغوار التكوين الثقافي للمجتمع، وفي هذا الكتاب يبرز مفهوم النسق الثقافي في عمل **الغذامي** النقدي إلا أنه لم يصرح به[2]

[1] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص93، 94.

[2] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص90، 91.

حيث يقول: "ويرى الرجل الطبخ على أنه مهارة وإتقان، وترى المرأة عكس ذلك فالطبخ رسالة محبة وعلاقة حنان"،[1] وهذا معنى فطري أنثوي لا يستسيغه الرجل الذي يعتقد أن سفقة المرأة ورحمتها ليست سوى عرض نفسي يدل على بلادة الشعور وتجمد الإحسان وهذا يذكر بالنسق المضمر في النقد الثقافي، وقد فسر عملية الطبخ وتحضير الطعام على أنه خاصية أنثوية لكنها تحل نسقا ثقافيا مضمرا، لكنه لم يتحدث بصراحة عن النسق، وإنما عالج الأمر من خلال منظور النقد النسوي والحديث عن تأنيث اللغة يومئ إلى نسق لغوي جديد يحمل سياقا ثقافيا واجتماعيا وكل ذلك مختلف وراء النسق الظاهر جليا.[2]

أما كتابه تأنيث **القصيدة والقارئ المختلف 1999م** فتتلخص أطروحته في النقاط التالية:

1- الثقافة جسد مركب من الأنساق المتصارعة.

2- الحس الفحولي شكّل النسق الأساسي في الثقافة العربية.

3- يندرج تحت هذا النسق الفحولي مضمر ثقافي يسعى بحياء مخاتلة لكي يشاغبه ويهز بعض جدران قلعته العتيدة، هذا المضمر هو التأنيث.

يرى **الغذامي** بأن الحس الفحولي شكل الأساس المتين في الثقافة العربية أما الحس المضمر وهو التأنيث فقد ظل هامشيا[3].

يطرح **الغذامي** منهجه النقدي في قراءة قصيدة التفعيلة، ويرى أن النقد الأدبي قد أغلق ولم يبقى أمامنا إلا النقد الثقافي، وهو ما أوجد تعالقا بين الأدبي والثقافي، والفحولة والتأنيث، لأن الثنائية الثانية تتأسس على تحريف مجال النظر من النقد الأدبي إلى الثقافي، ويرى بصدد قصيدة التفعيلة مخالفا ما يزعمه الفحوليون من النقاد، أنها ولدت من رحم امرأة هي الشاعرة **نازك الملائكة** وذلك من منظور نقدي أقرب إلى النقد النسوي مرجعا إلى

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، 1996، ص51.

[2] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص91، 92.

[3] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص95، 96.

المضمر، ممثلا في أنثوية الإبداع في تأسيسه لنسقه الخاص، وهذا الحدث ثورة ثقافية لأنه تجاوز التغير الشكلي إلى التغير الثقافي الذي يرتبط بالتمرد على الفحولة بما هي نسق ثقافي[1]

وبعد إثبات **الغذامي** النسق الجديد، أي التأنيث الذي جاء لتحطيم النسق الفحولي القديم وتأكيده على علامات التأنيث النسق الشعري يتحدث عن الثورة الإبداعية في اللغة وفي اعتماد الحكي ونبرة الحزن التي تجعل النسق أكثر غوصا على المكبوت الإنساني[2]، والحقيقة أن الاستشهاد بنازك الملائكة تسقط حقيقة ارتداد نازك عن منجزها التجديدي وفشل مشروعها الذي حاولت أن تؤسس له في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" حيث تم تجاوزها فيه، ومن ثم جرى التشكيك في ريادتها في الشعر الحر ما يسقط الدعوة التي صاغها **الغذامي** برمتها.[3]

أما في كتاب "**حكاية سحارة**" يحاول **الغذامي** تبيان "**جماليات الكذب**" حيث اكتشف أهمية هذا الفن، وهذا ما يشير إليه صراحة في قوله: "منذ أن وقفت على باب تكاذيب الأعراب الذي عقده أبو العباس المبرد في كتابه الكامل، وأنا مغرم بهذا الفن ولقد كتبت دراسة نقدية عن جماليات الكذب حول هذا الفن الطريف والشائع لدى الأعرب والبادية وذلك في كتاب القصيدة والنص المضاد، وإني لا أرى أن هذا فن مهم من فنون الآداب العربية يحسن بنا أن نعيد إليه الاعتبار وأنا هنا أكتب هذه الحكايات من باب حنين الروح إلى أصلها البدوي فأمارس التكاذيب في هذه الحكاوي".[4]

ويحاول **الغذامي** بهذا رد الاعتبار لفن الأكاذيب القديمة الذي أهمله المحدثون بالبحث عن "جماليات الكذب" بوصف الكذب فن مهمش وهو أحد مظاهر القبح الذي يهتم

---

[1] المرجع نفسه، ص96.

[2] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص97.

[3] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص97.

[4] عبد الله الغذامي: حكاية سحارة، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1 1994، ص5.

الغـذامي بالكشـف عنـه فـي مشـروعه النقـدي الجديـد ومـن أهـم جماليـات الكـذب نجـد أن التكاذيب: "قراءة تستشرق في ما داخل الشيء لتحركه بالحياة والخيال، فتولد اللغة من رحم الخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التي تجعل النطق والتعبير مرادفا للحياة وللفعل ويكون الكذب هنا أساسا جدليا لا يتحقق الفعل الحي إلا به".[1]

كما ناقش **الغذامي** أنماطا ثقافية في أسلوب ساخر مستحضرا تلك الحملات العشواء ضده في الصحف والكتب وأشرطة التسجيل، وكل شخصية من شخصيات حلقات حكاية سحارة تمثل في جانب من جوانبها معاناة الكاتب في رحلته النقدية وتكشف عن نسق ثقافي مضمر لدى شريحة اجتماعية، وقد حاول **الغذامي** أن يوظف العملية الإبداعية لديه لما يخدم النسقية المضمرة داخل خطابه النقدي فنجد أنه عمل على بث نسقيه مضمرة تركز على إبراز الصراع النسقي بين الرأي والرأي الآخر.[2]

وفي سنة **2000** نشر **الغذامي** كتابه النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية الذي يعد كتابا رائدا في النقد الثقافي العربي الذي يقوم على صياغة نظرية متماسكة.[3]

لم يعد النص في النقد الثقافي نصا أدبيا جماليا بل حادثة ثقافية فلا يقرأ لذاته ولا لجمالياته، وإنما يقرأ بوصفه حامل أنساق مضمرة يصعب رؤيتها بالقراءة السطحية لأنها مرتبطة بدلالات مجازية غير صريحة لذا يقر **الغذامي** بأن النقد الثقافي "معنى بالكشف لا جمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوءْ من تحت أقنعة البلاغي الجمالي.[4]

---

[1] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص139.

[2] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص98.

[3] محمد بن لاقي اللويش: جدل الجمالي والفكري، ص98.

[4] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص84.

وبذلك، يأتي **الغذامي** في هذه المرحلة الجديدة ليقلب تلك المسلمات الخاصة بالنقد الأدبي رأسا على عقب فيعلن صراحة موت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي، لأن الأول استهلكت آلياته فأدى ذلك إلى تأكله واحتراقه، لأنه "بلغ حد النضج أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا وعربيا، وبما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته".[1]

والقارئ لكتاب النقد الثقافي سيفاجأ بالكثير من الآراء الصارمة والأحكام الغريبة المرتكزة بالدرجة الأولى على مبدأ حب الاختلاف والتجديد والمغايرة ومن أمثلة ذلك قوله: " ظل أبو تمام والمتنبي فحلية سامقين ولم نر ما أحدثاه في أنساقنا الثقافية من عيوب خطيرة، وهما وآخرون غيرهم من مثل نزار قباني وأدونيس اللذين سنفاجأ إذا ما اكتشفنا كم هما رجعيان".[2]

ومن ثم فإن مشروع **الغذامي** الجديد يحمل أحكاما كثيرة تتعارض مع ما توصل إليه في كتبه السابقة فمثلا: "أبو تمام الذي يقدم في ثقافة الوهم يوصف معارضا للنسق الثقافي الفحولي والمغلق الذي أرساه الفرزدق في استعارة "الجمل البازل" سوف ينقلب في النقد الثقافي وارثا لذات النسق الثقافي الفحولي وسوف تنقلب حداثته المزعومة، ولا ننسى أن **الغذامي** واحد ممن آمن بهذه الحداثة حتى في ثقافة الوهم وتأنيث القصيدة إلى حداثة شكلية رجعية."[3]

إن المشروع النقدي **الغذامي** يهدف إلى إرساء معالم منهج نقدي جديد يحتكم إلى مواكبة التيارات الجديدة خروجا من التيارات التقليدية المستهلكة.

---

[1] **الغذامي** وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004 ص12.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص59.

[3] حسين السمهاجي وآخرون، عبد الله **الغذامي** والممارسة النقدية والثقافية المؤسسة العربية للنشر، بيروت ط1، 2003 ص115.

الفصل الأول :ـــــــ