الجمـــهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التّعليم العـــالي والبحث العلمـــي
جامعة جيلالي ليابس –سيدي بلعباس–
كليّة الآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الخطاب النقديّ المعاصر وآلياته الإجرائيّة في مقاربة النّصّ الشّعريّ المعاصر (عبد الله الغذامي أنموذجا).

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه.

–تخصّص نقد حديث ومعاصر–

إعداد الطّالبة:
– سماعيل فاطيمة زهرة.

إشراف الأستاذ:
أ.د.بركة لخضر.

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/منصوري مصطفى.....أستاذ التّعليم العالي (جامعة سيدي بلعباس)..... رئيسا

أ.د/ بركة لخضر....أستاذ التّعليم العالي. (جامعة سيدي بلعباس)...مشرفا ومقرّرا

أ.د/عبو عبد القادر....أستاذ التّعليم العالي (جامعة سعيدة)..... .. عضوا مناقشا

أ.د/مجاهد ميمون.....أستاذ التّعليم العالي (جامعة سعيدة).....عضوا مناقشا

د/حاكم عمارية.....أستاذة محاضرة (جامعة سعيدة).....عضوا مناقشا

د/مولاي حورية.....أستاذة محاضرة (جامعة سيدي بلعباس).....عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 1437–1438هـ / 2016 – 2017 م

الجمـــهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التّعليم العـــالي والبحث العلمـــي
جامعة جيلالي ليابس –سيدي بلعباس–
كليّة الآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الخطاب النقديّ المعاصر وآلياته الإجرائيّة في مقاربة النّصّ الشّعريّ المعاصر (عبد الله الغذامي أنموذجا).

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه.

–تخصّص نقد حديث ومعاصر–

إعداد الطّالبة:
– سماعيل فاطيمة زهرة.

إشراف الأستاذ:
أ.د.بركة لخضر.

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/منصوري مصطفى.....أستاذ التّعليم العالي (جامعة سيدي بلعباس)..... رئيسا

أ.د/ بركة لخضر....أستاذ التّعليم العالي. (جامعة سيدي بلعباس)...مشرفا ومقرّرا

أ.د/عبو عبد القادر....أستاذ التّعليم العالي (جامعة سعيدة)..... .. عضوا مناقشا

أ.د/مجاهد ميمون.....أستاذ التّعليم العالي (جامعة سعيدة).....عضوا مناقشا

د/حاكم عمارية.....أستاذة محاضرة (جامعة سعيدة).....عضوا مناقشا

د/مولاي حورية.....أستاذة محاضرة (جامعة سيدي بلعباس).....عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 1437–1438هـ / 2016 – 2017 م

الإهداء

إلـــــــــــــى:

-والديّ اللذين تفيأت بظل عطائهما الوافر الوارف ونهلت من حنوهما الأبوي الذي لاينسى.

-إلى أبنائي الأعزاء: محمد الأكرم، ندى، والكتكوت الصغير ياسر.

-إلى زوجي الذي صحبني في رحلتي مع هذه الدراسة، يمضغ الصبر ويجدد الأمل.

-إلى روح الفقيدة الغالية"هنون كريمة" رحمها الله .

-إلى أختي سهام التي وجدت فيها رفيقة ودعما لي في بحثي .

-إليهم جميعا أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

رمزا للوفاء والعرفان.

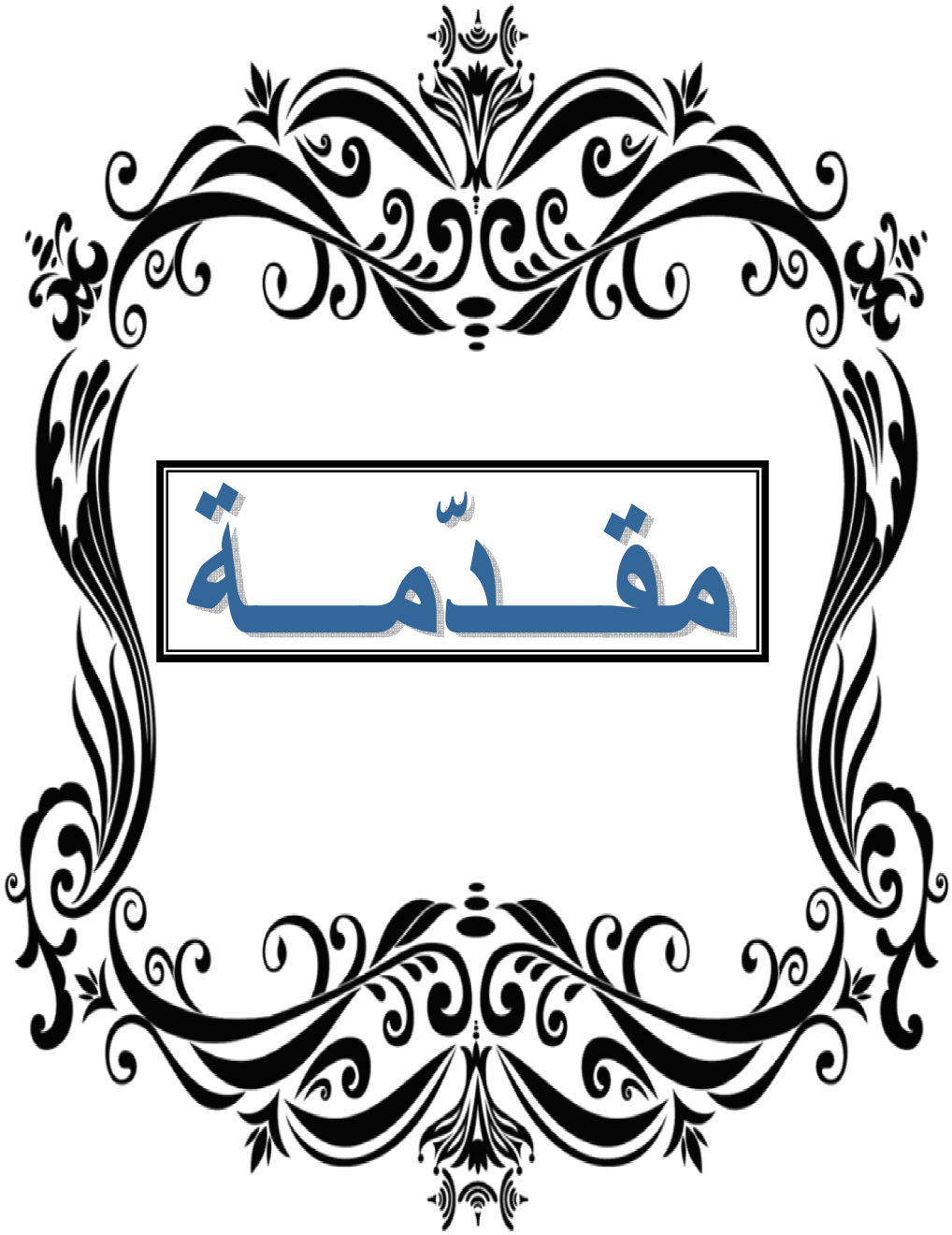
شكروعرفان

مما يقتضيه وفاء الطالبة وتقتضيه هذه الأطروحة كلمة حق معبرة عن ثناء صادق أقولها في فضل من ليس لي في جزاء إحسانهم إلا الشكر والعرفان بالجميل، ويأتي في مقدمة من أعني فضلهم وإحسانهم أستاذي الدكتور"لخضر بركة"، الذي أشرف على هذا البحث وبذل جهدا مشكورا في تقويمه، فلم يبخل علي بغزير علمه وثاقب بصيرته وصادق نصحه وتوجيهه، فله مني كل الفضل وله مني عظيم الشكر وجزاه الله عني أمانة إشرافه وإرشاده خير الجزاء.

ومن الوفاء أن أسجل شكري وعرفاني للدكتور "سحنين علي" على ما أبداه من إفادة جيدة ومشورة نافعة واهتمام مخلص في أثناء إعداد هذا البحث.

ونخبة أخرى إذ لا يتسع المقام لذكرهم فهم في القلب والوجدان مذكورون زملاء وأقارب، فلهم ولمن سبق ذكرهم خالص الشكر والعرفان.

كما أنني أشكر جزيل الشكر أعضاء هيئة المناقشة، الذين وافقوا تكرما منهم وتفضلا على تجشم قراءته ومناقشته وإثرائه تقييما وتقويما.


مقـــدّمـــة

-مقدّمـــة:

تشهد السّاحة النقدية المعاصرة حركية متسارعة، من حيث زحمة التيارات الفكريّة والنقديّة، وزخم التّحولات المعرفيّة التي تمر بها القيم والسلوكات، هذه التّغيرات والتّحولات التي ولدت نتيجة الانفتاح على ثقافة الآخر إلى حد التطبيع الفكريّ والتّقليد للمنتجات الغربية، التي كانت مرآة عاكسة لتوجه النقد العربي المعاصر. ولعل اتجاه النقاد إلى الجديد لمواكبة حركية السيرورة النقدية المتسارعة يستدعي منا نقل مفاهيم ومناهج غربية وتبنيها، وهذا ما أدى بنا إلى صياغة رؤية نقدية جديدة تنبئ بميلاد عصر نقدي جديد يسلّم بضرورة التغيير والتجديد والانتقال في الممارسة النقدية بزعزعة الثوابت الراسخة المتعلقة بالنّص الذي كان مرتعا لمعاني النّص ليعاد النّظر في قراءته-قراءة نصانية نقدية- فتحولت من قراءة وصفية إسقاطية سياقية إلى قراءة متسائلة نسقية تأويلية تحاول سبر أغواره وإعادة بنائه على أساس القراءات المتتالية البعيدة عن المبدع وسلطته.

إنّ المتأمل لحركة المثاقفة النقديّة التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين يدرك التّوجه الواضح للنّقد العربيّ في مراميه لتمثل الأفكار والمناهج النقدية الجديدة وهذا المسعى جاء في رأينا استجابة لمطلبين:

1-التّحرر من الخطابات الإيديولوجيّة بكل ما تحمله من مرجعيات تاريخيّة واجتماعيّة... والعمل على تحديث الخطاب النقديّ العربيّ بتنويع مفاهيمه ورؤاه المعرفيّة وزاوية تحركه.

2-البحث عن ضوابط ممنهجة تستجيب لكل الأشكال الخطابيّة الجديدة الوافدة من الغرب.

إنّ هذا التغيير لم يتحقق إلاّ بفعل التغيير الذي أحدثته اللسانيات الحديثة وتأسيسها لرؤية نقدية جديدة سمحت بالتعامل مع النّصّ من خلال دلالاته النسقيّة وإقصاء

للسياقات والملابسات الخارجيّة وأصبح النّصّ يبنى بناء على قراءات القارئ /المتلقي وغناه بالدلالات بعيدا عن سلطة مبدعه وهذا ما شكّل حجر الأساس في جل الدراسات النقديّة الحديثة.

ونتيجة لهذا الانفتاح المعرفي الثقافي على الموروث الغربي أصبح موقعا معتاصا يتبارى فيه النقاد، وبؤرة من أشد البؤر التي تثير جملة من السجالات بين الباحثين والنقاد، ولعل ارتباط الخطاب النقديّ العربيّ الجديد بالقاموس الألسني جعل الصيحات تتعالى للتحديد الدقيق للمصطلحات النقديّة الجديدة.

إنّ تبني هذه المناهج النقديّة الغربيّة الوافدة ومحاولة تبيئتها وغرس جذورها في تربتنا العربية دون الإحاطة الشاملة بمفاهيمها؛ أدى بطبيعة الحال إلى المزج بين عدّة مفاهيم ومقولات، كما أدى إلى ولادة مجموعة من المصطلحات المبهمة التي تنتمي إلى حقول معرفية كثيرة، وهذا يعد خلطا منهجيا يفسر الارتباك الحاصل نتيجة ميلاد التيارات النقدية الجديدة في ثقافتنا العربيّة، ممّا جعل النقاد لا يسيرون على هدي منهج واحد ولا يؤثرون أي تيار نقدي، وبذلك أصبح النقد مجموعة من الآراء والمناهج المتضاربة والمتناقضة التي تاه المثقف العربي في خضمها وتزاحمت الأفكار والمفاهيم في بيئتنا العربية وأخذتنا الحيرة المعرفية لعدم توحد المواقف والإجراءات والممارسات التطبيقية، فغرق خطابنا النقديّ في فوضى المصطلحات والمناهج الغربية وظل يبحث عن خصوصية تميزه وتخدمه.

وقد ولّد فينا هذا السّجال التّاريخي والتّضارب المعرفي حب المغامرة النقدية والتعطش إلى البحث النّقدي وطموحا بتوسيع شجون المعرفة النّقدية لتشمل مجمل النّقد العربي على اختلاف الأمصار والتجارب.

لهذا رأينا أن الحاجة إلى البحث في مثل هذا الموضوع تعدّ ملحة، على الرغم من أنّنا لم نعثر–في حدود ما أتيح لنا من قراءات–على دراسات شافية تروي عطشنا

للبحث وتفي بالغرض وكل ما تيسر لنا دراسات نضيضة حول الخطاب النّقدي المعاصر وإرهاصاته.

وفي ظل الزخم المعرفي والسجال الثقافيّ ولد النقد الثقافيّ الذي يحمل حمولة معرفية غربية، ويحاول أن يجد له طريقا إلى تربتنا العربية عن طريق باعثه"عبد الله محمد الغذامي" الذي حاول أن يبني مشروعه من المناهج المعاصرة -بأفكارها ومفاهيمها وأسسها- لوضع أسس جديدة متمثلة في النقد الثقافي وإن كان لم يجد إقبالا ورواجا كما لقيته المناهج النّقدية الأخرى بسبب ما يطرحه من أفكار معرفيّة تقلّب المنظومة المعرفيّة للعقل العربيّ، بالإضافة إلى أنه أحدث صدمة معرفية لدى القارئ والمثقف العربي. إنّ النقد الثقافي هو نقد يبحث عن تخليص النقد من المؤسسة الأدبيّة التي سجنته داخل حدود هو أكبر منها.

وقد زاد اهتمامنا بهذا الموضوع، عندما بدأنا في البحث عن الدراسات الموازية التي اهتمت برصد الموقف النّقديّ والتنظيريّ عند "عبد الله الغذامي" فوجدنا أن أغلبية الدراسات، قد انصبّت على قراءة النقد الثقافي قراءة سطحية ولم تتعمق أكثر في الملمح النّقدي عند "عبد الله الغذامي" لاعتقادها أن الممارسة النّقدية عند الناقد لا تتعدى حدود التقويم الذاتي للجهد المبذول أوقد يكون بسبب الانبهار بالآخر.

وفي المقابل وقفنا عند دراسات أخرى، أدركت أن النقد الثقافي لم يحقق فاعليته داخل خطابنا النّقديّ العربيّ، ومردّ ذلك لعدم الدّقة في وضع المصطلحات وفي ضبط المفاهيم، بالإضافة إلى كونه وافدا إلينا من الغرب؛ فالمناهج النّقديّة واقعها في تربتها ليس كواقعها في بيئتنا العربية بحكم اختلاف الخصوصية واختلاف البيئة واختلاف الظروف...الخ فيكفينا أنها ظهرت استجابة لواقع وفلسفة وفي فترة محدّدة، ثم إن نهاية كل منهج كانت إعلانا عن ميلاد منهج آخر. ومن أهم هذه الدراسات وأحدثها:

-إبراهيم محمود خليل في كتابه: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك.

-سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثـرمن سـبعين تيـارا ومصطلحا نقديا معاصرا.

-حسين السماهيجي وآخرون:عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية.

-عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟

-بسام قطوس: استراتيجية القراءة والتأصيل والإجراء النقدي.

-يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.

-يوسف أحمد: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة.

كما اعتمدنا على أغلب ما كتبه الغذامي في هذا المجال.

وانطلاقا من هذه الدراسات القيمة، توصلنا إلى أن فضاء البحث في موضوع "النقـد الثقافي" مازال في بداياته الأولى، فجل الدراسات تحاول أن تميط اللثام وتكشف شـيئا من المختلف والمتشاكل في مواضيع البحث المتقاربة.

من هنا ارتأينا أن نتناول بالبحث والدراسة موضوع النقد الثقافي من خلال رصد معالم تشكل هذا الخطاب النقدي في ثقافتنا العربية وعلاقة المثقـف العربـي والناقـد على حد سواء بهذا الخطاب من خلال مواقفه النقديّة والتنظيريّة على الشّعر العربـيّ المعاصر كما يعد الخطاب النقدي الغذامي خطاباً نقدياً عربياً متميزاً وجديدا فـي ظـل استراتيجية معرفية إبيستيمولوجيّة تتصل بالموروث العربيّ وبالآخر، كما يعد ملخصـا لمنظومة نقدية معاصرة في مناهجها ورؤاها. من هذا المنطلق سنحاول اكتشاف أهـم المناهج الجديدة عند الغذامي بوصفه أنموذجا معاصرا، فجل كتاباته تعد فـي نظـر النقاد إضافة معرفيّة ونقديّة قيمة لا يستهان بأهميتها في مجال النّقد العربـيّ، ناهيـك على أن الغذامي حاول إرساء أسس مشروع نقدي جديد من خلال دراسته الموسـومة بـ"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية".

من خلال هذه المقاربة النّقدية التي تسعى جاهدة لإرساء منظومة نقدية مصطلحية جديدة تكون كفيلة بإرساء أسس منهج نقدي متكامل منهجيا وتطبيقيا، وهذا ما يجعلنا نطرح إشكالات عدّة من هذا الباب، أهمها:

-هل نعيش ارتباكا نقدياً يعيق كشف عيوب خطاباتنا ؟

-ما ماهية الخطاب النّقديّ الذي استدعاه الغذامي لمقاربة النّصّ الشّعريّ المعاصر؟

-كيف يمكن إحداث نقلة نوعية للفعل النّقديّ من كونه الأدبي إلى كونه الثّقافيّ؟

-ما العلاقة الوثيقة التي تربط النقد الثقافي بالشعر؟

- ما مدى نجاعة آليات الخطاب الثقافي وأدواته في استكشاف دفائن النّص الشّعريّ؟

لعل هذه الأسئلة الجوهرية، هي التي شكّلت صلب الإشكالية التي يدور حولها البحث، والتّي دعت إلى وسمه بـ:

«الخطاب النّقديّ المعاصر وآلياته الإجرائيّة في مقاربة النّصّ الشّعريّ المعاصر (عبد الله الغذامي أنموذجا).»

ورغبة منا في الإحاطة بالموضوع من شتى جوانبه حاولنا قراءة ما قرأه النقاد والباحثون لقراءات الغذامي وهنا مكمن الصعوبة لأنه يندرج ضمن"نقد النقد" وهو يحتاج إلى امتلاك معرفة واسعة وخبرة كثيرة ودراية فائقة و مقدرة وممارسة إجرائية فعلية تسمح بالكشف عن آليات الممارسة النقديّة وآثارها التي لا تنحصر في الموضوع فحسب بل تمتد إلى الحاضر والمستقبل.

وقسمنا البحث إلى مقدّمة طرحنا فيها الإشكالية الأساس، وأهداف البحث المرجوة، فيما يختلف بحثنا عن الدّراسات التّي درست المشروع الثقافي الغذامي نفسه، ثم المدخل الذي رأيناه ضروريا والذي وسمناه بـ"النقد الثقافي وتحولات الخطاب النقديّ المعاصر"وتطرقنا فيه إلى القراءات السياقية-التاريخية والاجتماعية والنفسية-والمأزق الذي وقعت فيه هذه الأخيرة من حيث أنها قرأت النص الإبداعي من الخارج دون

الولوج إلى عالمه الداخلي الغني والثري بالدلالات، ثم سلّطنا الضوء على القراءات النسقية-البنيوية والسيميائية والتفكيكية- التي اهتمت بالنص وعزلته عن مؤلفه لتأتي نظرية التلقي لتولي اهتمامها بالمتلقي/القارئ بوصفه المنتج الحقيقي للنص من خلال قراءاته وتأويلاته. إنّ هذا الاضطراب الحاصل في تطبيق المناهج النقدية الحديثة جعل النقاد يبحثون عن منهج يكون أقدر من غيره على تحليل النصوص الأدبية وتفكيكها.

الفصل الأول وسمناه بـ: "**الرؤية النقدية عند عبد الله الغذامي وموقعها في المسار النّقديّ العربيّ**" وتناولنا فيه ازدواجية المنهج النقديّ الغذامي بين البنيوية و(التشريحية) وكيف أن الغذامي حاول من خلال المزج بين المنهجين إلى اصطناع منهج جديد وممارسة نقدية تنطلق من النص لتصل إليه. ويتميز هذا المنهج بأنه يأخذ من الموروث القديم ولكنه يصطبغ بمصطلحات نقدية جديدة ويستخدم ترسانة من المفاهيم المعاصرة التي تستقي معارفها من الثقافة الغربية الوافدة.

أما الفصل الثاني فوقفنا من خلاله عند الغذامي في نقده الثقافي فعنونّاه بـ:"**المرجعيات المعرفيّة لمنهج عبد الله الغذامي**"، فحاولنا أن نلج هذا النقد الثقافي من خلال بداياته وبالضبط في تربته الغربية، وركزنا على أهم المنظومة الاصطلاحية النقدية الغذامية والتي تشمل ستة أساسيات اصطلاحية تروم إلى تشكيل منطلق منهجي لمشروع الغذامي والذي يحددها في العناصر الآتية: عناصر الرسالة(الوظيفة النسقية)، المجاز الكلي، التورية الثقافية، نوع الدلالة (الدلالة النسقية)، الجملة النوعية، المؤلف المزدوج.

إن النقد الثقافي عمد إلى تفجير مفهوم النص الذي يتمدد بحجم الثقافة، ويعامل بوصفه حاملا لأنساق مضمرة يصعب علينا تحديدها بالرؤية السطحيّة. لذا كانت مهمة القارئ/الناقد هي الوقوف على الأنساق المضمرة المرتبطة بدلالات مجازية كلية، لذا فالنقد الثقافي تكمن بداخله لغة التفجير، تفجير النص لكشف ما بداخل أجزائه وشظاياه.

ثم جاء الفصل الثالث من البحث يحمل عنوان "**الشّعرية العربيّة من منظور النقد الثقافي**". القبيح كان هاجس الغذامي منذ البداية لأن جذوره ضاربة في أعماق تراثنا العربي فهي تتأثر وتؤثر فينا وتتغير حسب الظروف والأسباب، ولهذا فإن بحثنا المتواصل عن الجميل هو ما جعلنا نصاب بعمى شديد، حيث جعلنا نرى في بلاغة القصيدة جمالاً لا يضاهيه جمال.

ولما كانت القصيدة العربيّة هي التركيبة السحرية التي تؤثر في نفسياتنا، انتقلت هذه الخاصية والميزة إلى خطاباتنا السياسية وهكذا تجذرت الأنا الطاغية في موروثنا الشعري القديم وانتشرت العدوى إلى الشعر المعاصر ومن ثم إلى خطبائنا ورؤسائنا السياسيين ولهذا حاولنا تتبع الغذامي في تطبيقه على خمس شخصيات بارزة اختارها تمثلت في: المتنبي وأبي تمام من الشعراء القدماء، صدام حسين شخصية سياسية، ونزار قباني وأدونيس من شعراء العصر الحالي.

فالغذامي رأى في الشعر منبرا لتجسيد الثقافة العربيّة بأكملها، فأظهر كيف أن الشّعر اختزل صفات الفحولة والتعالي والتمرد بالإضافة إلى الشعرنة. فهو عمد إلى تشريح الأنساق الثقافيّة التي كانت سببا رئيسا في تحديد المكونات الأصلية للشخصية العربيّة التي صاغها الشّعر صياغة سلبية وأنانية.

وأخيرا عنونا الفصل الرابع بـ:" **ثقافة الأنوثة-خطاب الأنوثة**" وتجسد هذا الفصل في إظهار الثنائية الكونية التي تشكل النواة الأساسية لهذا العالم الرجل والمرأة انطلاقا من كونهما في حالة حرب دائمة بسبب النظرة الأحادية والمنحازة للفحولة على حساب المرأة التي تضعها في زاوية المهمش والضعيف، فحرمها الرجل من القلم والكتابة بحجة الإبداع رمز فحولي. ولكن في العصر الحالي جاءت نازك الملائكة لتحدث ثورة شعرية وتكسر عمود الشعر رمز الفحولة، فتحولت القصيدة إلى تاء التأنيث وفتحت

الأبواب على مصاريعها أمام كثير من المبدعات لاختطاف القلم والعمل على الإبداع وإثبات هويتها في مقابل الآخر الذي حقق وجوده تاريخيا واجتماعيا وإيديولوجيا.

إلاّ أن سلطة الذكورة لم تتوقف أبدا عن الحركية، فحوّلوا وجهة حركتهم إلى زاوية الإعلام والتطور التكنولوجيّ فاستغلوا جسد المرأة في الدعاية والتشهير من أجل المكسب المالي والفحولي على حد سواء.

وانتهى البحث إلى خاتمة جاءت عبارة عن خلاصة تركيبية لما توصلنا إليه من نتائج عرضناها في شكل نقاط متسلسلة شملت كل الفصول.

وفي متابعتنا لهذه العناصر، التي تتكامل فيما بينها لتعطي الكليّة النصيّة، عانينا من إشكالية المنهج، الذي بإمكانه أن يحيط بالمشروع الثقافيّ لدى الغذامي، إذ إنّه يتعاطى مع الموروث في تجلياته على شكل أنماط متنوعة من الخطابات ورأينا أن المنهج الواحد يشتغل بمفاهيمه وآلياته الإجرائية المحددة التي تستنطق النّصّ من زاوية واحدة ومحددة. إنّ القراءة على القراءة تستوجب إلماما بمختلف السياقات التاريخيّة والثقافيّة التي استوعبها الغذامي، واستنبط من خلالها أحكامه النقديّة. وحتى يكون الجهد أكمل والنفع أعمّ والرؤية أبعد وأوسع وأعمق وأشمل تسلّحنا بالمنهج التاريخيّ للإفادة من معطى الاستقصاء فيه، فعرضنا جميع أعماله وبينا آراء النقاد والدارسين فيما كتب أو قرأ. وتوسلنا بإجرائي الوصف والتحليل وبغية الوقوف على أهم المسائل المتعلّقة بالمشروع النقديّ الثقافيّ لدى الغذامي؛ وبغية الإحاطة بما جاء في هذه المدونة النّقدية في رصد تحولات الخطاب النقدي المعاصر وتصنيفها لحظة بلحظة؛ كي يقف على أهمّ محطّاته.

وتعدّ هذه الدّراسة بمثابة موضوع معاصر هام له صلة وثيقة بما يتداول الآن في الساحة النّقديّة المعاصرة، لذلك فهي تهدف إلى الوقوف على أساسيات الثقافة الجديدة والرؤى المعاصرة من خلال أنموذج الخطاب النقديّ الغذامي الذي يعد خطابا نقديا

جريئا وثرّا بالمفاهيم النقدية والمصطلحات الألسنية من خلال إثارته لإشكالات كثيرة أثارت فينا رغبة المساءلة والبحث المعرفيّ الجاد لأنّها قلبت موازين المعارف النقدية التي اطمأن إليها العقل العربيّ ردحا من الزمن.

ونحن نجابه هذا الموضوع الكبير استوقفتنا دراسات كثيرة تناولت الخطاب النقديّ الغذامي وفكره بالنقد والمناقشة، وهنا ازدادت صعوبة بحثنا؛ إذ وجدنا أنفسنا أمام زخم من الدراسات واستعصى علينا متابعة هذه الإنجازات المعرفية والحوارات واللقاءات الميدانية المصورة، حيث تتطلب منا جهدا مضاعفا للإلمام بكل هذه الآراء والمناقشات، ولن نتحدث عن صعوبة الحصول على المراجع وقلتها وما يرافق عملية البحث من ضغط نفسي؛ فالحديث عن مثل هذه الصعوبات يعدّ من نافلة القول بل في اعتقادنا أنه لا يجب الحديث عنها وإلاّ فما الفرق بين الباحث عن المعرفة والمستهلك لها. فكل عملية بحث بالضرورة ستتخللها صعوبات. ولا نزعم أننا تمكنا من الإحاطة بكل جوانب الموضوع، لأنها من الكثرة بالدرجة التي يصعب معها الإحصاء على الباحث، ويضطر للتوقف في كثير من المحطات للملمة الأفكار و جمع شتاتها، أو البحث عن مرجع أساسي، أو اصطدام بمصطلح جديد غير واضح ويتطلب منا التوقف عنده وإزالة الإبهام عنه. ولقد اعتمدنا في هذا الإطار على ما هو متداول منها وما وقع بشأنه شبه إجماع. ولقد حاولنا في بحثنا التغلب على الكثير من المطبات التي وقفت حجر عثرة في طريقنا، وذلك بإدراج أكبر عدد ممكن ممّا هو متوافر من متون. في هذا المجال، بغية الوصول إلى تقويم يلامس الدقة والموضوعية.

وبعد، فما نحسب أننا قلنا كل ما يتعلق بالموضوع وأحطنا بجميع جوانبه وأنرنا جميع زواياه المظلمة. فلا شك أن هناك الكثير من القضايا التي تكون قد فاتتنا في غمرة البحث والاستقصاء والتمحيص. إلاّ أننا تأكدنا أن التجريب النقدي صعب

وطريق"نقد النقد" ليس بالهين، فالمغامرة في النسبي هو السبيل، لذا تبقى النتائج مؤقتـــة ونسبية، إلى جانب أن"لكل شيء إذا ما تمّ نقصان".

وأخيرا أقدّم خالص تشكراتي وامتناني لأستاذي الفاضل الدكتور" لخضر بركة" الذي شرفني برعاية هذا البحث منذ كان في بداياته حتى أصبح بحثا متكاملا، فلقد وجدت فيه أستاذا قديرا ومشرفا وأخا فلم يتأفف يوما من المضايقات التي كنت أسببها له، فلم يبخل عليّ يوما بتوجيهاته القيمة وآرائه السديدة، فله مني كل الاحترام والتقدي ولأمثاله، ولا أجد ما أرد به جميله، سوى الوقوف أمامه معترفة بفضله عليّ وعلى بحثي هذا .

فاطيمة زهرة سماعيل

الرباحية يوم:26مارس2017

المـــدخـــل:

النقد الثقافي وتحولات الخطاب النقدي المعاصر:

1-تحولات الخطاب النّقديّ المعاصر.

أولا: المناهج السياقيّة.

ثانيا:المناهج النّسقيّة(النصانيّة).

ثالثا:مرحلة مناهج ما بعد النّص.

2-واقع النقد العربيّ المعاصر وظهور النّقد الثّقافيّ.

2-1-واقع النقد العربيّ المعاصر.

2-2-ملابسات ظهور النقد الثّقافيّ.

1-تحولات الخطاب النقدي المعاصر:

شهد الخطاب النقدي المعاصر عبر مساره مجموعة مـــن التحـــولات الكبـــرى والعميقة كانت بدايتها مع السياق وجرّب مجموع من البدائل النقدية منها:

أولا:المناهج السياقية:

وهي التي تهتم بالعوامل المنتجة للعمل الإبداعي(المؤلف-التاريخ-المجتمع)، ويأتي في مقدمة المناهج السياقية:

أ-المنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخيّ من المناهج النقدية الأكثر شيوعا فهو يصنف في المقاربات التي تقارب النص الأدبي من الخارج، لأنها تهتم بأصل النص أكثـــر مـــن اهتمامهـــا بالنص ذاته.[1]وهو أحد المناهج القديمة التي واكبت الظواهر الأدبية وحاولت مدارستها وتفسيرها وتدوين أخبارها ومعطياتها وأسسها، باعتماد منهجها على تفســـير نشـــأة الأثر الأدبيّ وعلاقته بزمانه ومكانه وشخصياته. وهو«منهج يتخذ من حوادث التـــاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب، وتعليل ظـــواهره»[2]، ودراســـة الإنســـان بوصفه كائنا له ماض وهذا ما يجعلنا ندرك أن التاريخ يطلعنا على أفكار الإنسان الذي ينتسب لمجتمع ما أو حضارة ما. القراءة التاريخية نبهت بقوة إلى أهمية ما كان خارج الـــنص -الســـياق- واســـتيعابه وتمكـــن أصـــحابه كيـــف« ينتقلـــون مـــن الوقـــائع إلى القيم، ومن الأبحاث المتخصصة إلى التأويلات والتركيبات »[3]. ولكنها في الوقت نفسه أسرفت في المطابقة بين الأدب والبيئة وجعلته بمنزلة الظل من صاحبه، ذلك

1-ينظر: قصاب(وليد)، مناهج النقد الأدبي الحديث -رؤية إسلامية-دار الفكر، دمشق، ســـوريا، ط1، جمـــادى الآخرة 1428هـــ تموز، 2007، ص: 23.

2 -وغليسي(يوسف)، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص: 15.

3-ألبيرس(ر.م)، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، ط2، 1982، ص: 119.

أن« هذا الربط لن يطمس بعض الوجوه في الدراسة الأدبيّة فحسب، ولكنــه سـيلقي عليها ظلالا في التّاريخ تلازمها، وما أكثر ما تفسد هذه الظلال بعض حقــائق الأدب، وما أكثرما تخفيها أو تظهر على غير ما يجب أن تظهر عليه. »[1] وعليه فقد تعاملت القراءة التاريخية مع العمل الإبداعي على أنه وثيقة تاريخية، كان ينبغي بيان صــدقها التاريخيّ أو كذبها، ولهذا لم تلتفت إلى القيم الفنية والجمالية، ولم تلق بالا لبنية الــنص فنيا ومعماريته الجمالية وتشكيلته الإيقاعية، ولا مناص أن ذلك يعــود إلــى الاهتمــام المبالغ بتاريخية الأدب. فصلة الأدب بالتاريخ والمجتمع صلة مؤكــدة لاريــب فيهــا ولا نستطيع أبدا أن نستغني عن دراسات المؤرخ وعالم الاجتماع لكي يفسرا لنا كثيرا من خبايا العمل الأدبيّ، ويضعا لنا هذا العمل في جو نشأته، وظروف إبداعه.

ب- المنهج الاجتماعيّ:

يعدّ المنهج الاجتماعي نتاجــا للتطــور«التــاريخي والسياســي والاجتمــاعي والثوريّ، بل هو إعادة قراءة ثورية ولدت قوى بدت جديــدة وربمــا كانــت كامنــة أو مخبوءة»[2] في العمل الإبداعي. ومن أبرز نقاد هذا المنهج كــارل مــاركس **Karl Marx(1818-1883)** وهيجــل**Friedrich Hegel(1770-1831)** ولوســيان غولدمان **Lucien Goldman**؛ إذ يرى أصحابه أن« دراسة الأعمال الإبداعية دون وضعها في السياق الاجتماعي نهج مضلل لأنه يقودنا إلى اكتشاف الصــفة الجماعيــة للآثار الأدبية والفنية في حقبة محددة ومكان معين.»[3] والأثر الذي تتركه تلك الأعمــال في نفسية القراء. وتجلت «بوادر الاتجاه الاجتماعي في الأحاديث والمناقشات

1- شكري(فيصل)، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1978، ص: 28.

2 - قطوس(بسام)، دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة للنشر والتوزيــع، الكويــت، ط1، 2004، ص: 63.

3 -خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث(من المحاكاة إلى التفكيك)، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمــان، الأردن، ط1، 1424هـ/2003، ص: 71.

والمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين فريق من الأدباء والنقـــاد كأحمـــد أمـــين وسلامة موسى وتوفيق الحكيم[...] وقد اجتذب التيار الواقعي الاشتراكي الناقد محمـــد منور[...] كما تجلى النقد الماركسي مع محمود أمين العالم وصديقه عبد العظيم أنـــيس من خلال كتابه المشترك"الثقافة المصرية"»[1] إن الأدب يصور حياة المجتمعات القائمـــة على إيديولوجيات مختلفة، وهو مصدر من مصادر التاريخ الإنسانيّ.

ج- المنهج النفسي:

يعود جذور هذا المنهج إلى فكرة التطهير لـــدى أفلاطـــونPlaton**(348ق.م-428ق.م)** وأرسطوAristote**(332ق.م-384ق.م)**، غير أنها تجلت بشـــكل واضـــح مع ظهور علم النفس، حيث استفاد هذا المنهج منه في تحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها.

من أبرز أعلام هذا المنهج فرويدs.freud« الذي قام بوضع الأسس العامة للقـــراءة النفسية للأدب، وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسيرا لظاهرة الإبداع الفنـــي عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع»[2]من حيث أن العمل الإبـــداعي يحتـــوي على مضمونات ظاهرة وأخرى خفية تمثل انعكاسا لنفسية المؤلف« استعان نقاد الأدب النفسيون بمصطلحات علم النفس ومفاهيمه، ليفسروا النص الأدبي الذي ربطوه بحالـــة مؤلفه النفسية»[3] ومن ثم أصبح النص الأدبي كعلامات مرضية تـــدل علـــى إصـــابة صاحبه.« إن النقد النفسي ركزّ كثيرا على تاريخ حياة المؤلف ومشاعره وعواطفه

---

1 -الأحمر(فيصل) و داودة(برادة)، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة للطباعة والنشـــر، د.ط، 2009، ص: 19-20.

2-حجازي (سمير سعيد)، مناهج النقد الأدبيّ المعاصر مع ملحق قاموس المصـــطلحات الأدبيـــة، دار التوفيـــق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص: 65.

3-الصكر(حاتم)، ترويض النص(دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص: 146.

وسيرته الذاتية الباطنية، وتعامل مع النص على أنه وثيقة نفسيّة. »[1] وتفسيره من خلال انعكاسات وتصورات تفسيرية، إلا أن « مسار الدراسة النقدية المستفيدة من التحليل النفسي تميزت ببروز تحولات في مستوى الممارسة والإجراء على يد مجموعة من النقاد والدارسين منهم شارل مورون **C.Mauran (1899-1966)** ومقترحه الخاص بالاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية للكاتب، وجاك لاكان **Jacques Lacan**، ومفهومه الخاص باللاوعي واللغة، وأهمية الدليل والتصويرات المجازية، شارل بودوان **Charles Bodo âne** ، مارت روبير **Marte Rober** في مقاربتها للرواية العائلية و بيلمان نويل **Bellman noël** وتركيزه الشديد على ما يسمى لا وعي النص »[2]، واهتم نقادنا العرب بدراسة هذا المنهج تنظيرا وتطبيقا حيث نجد« أن أغلب نقادنا العرب أبوا إلا أن يتعرفوا على المدارس النفسية في ضوء ثقافتهم الجديدة المتطورة، وبدا أن تأثير التحليل النفسي على الأدب العربي الحديث كبير للغاية-حتى وإن أنكر من شاء له أن ينكر- واستطاع الكتاب الرومانسيون وأصحاب الكلاسيكية الجديدة أن يجدوا لدى فرويد ويونج **Young** وألفرد أدلر **ALFRED Adler** وغيرهم مجالا لاهتماماتهم النقدية»[3] في دراساتهم العديدة لعل أبرزها دراسة الدكتور مصطفى سويف في كتابه الموسوم بـ"الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة".

1-يوسف(أحمد)، القراءة النسقيّة سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1،2007، ص: 177.

2-عيلان(عمرو)، علم النفس والنقد الأدبي مقولات الخطاب النقدي النفسي، ضمن كتاب ملتقى الخطاب النقدي المعاصر قضاياه واتجاهاته المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة يومي 22-23 مارس، 2004، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ،عين مليلة، ص: 93.

3 -زكي(أحمد كمال)، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1981 ص: 203.

وقوع المنهج النفسي في مثالب كثيرة منها فرض تأويلات نفسانية على النصوص وذلك من خلال الإفراط في التفسير الجنسي للرموز الفنية. وهذا ماجعل علماء الـــنفس يهتمون بالمضمون النفسي للنص على حساب الشكل الفني.

ثم جاءت مرحلة النسق العناية بالنص فأنتجت مجموعة من المناهج النصانية:

ثانيا: المناهج النسقيّة(النصانية):

أ-المنهج البنيوي:

إن البنيوية كتيار نقدي مازال يثير كثيرا من التساؤلات والجـــدل بـــين الدارســـين والمهتمين، ولهذا يستدعي الإلمام الشامل، بخلفياته المعرفية والفلســـفية، فهـــو امتـــداد طبيعي للشكلانية والنقد الجديد، ولهذا «أكد النقاد الجدد فرادة العمل الأدبـــيّ، وذاتيتـــه المستقلة قبل عقد من الزمن أو يزيد من ظهور البنيوية؛ ولهذا لم تـــأت البنيوية بالفتح المبين في نظر النقد الجديد عندما هاجمت المنهج التاريخي في دراسة الأدب، ودعـــت إلى قراءته قراءة داخلية، ولا فرق بين استقلالية العمـــل الأدبي عن صاحبه ومحيطـــه ومفهوم البنية إلا من حيث الاصطلاح.»[1] فالعمل الإبداعي له وجوده الخاص ونظامـــه وبنيته التي يتفرد بها.

وإذا بحثنا فـــي أصـــل البنيويـــة**structuralisme** فإنهـــا مـــأخوذة مـــن لفظـــة البنية**structure** والتي تشير في معناها الخاص إلى« إطلاقها علـــى الكـــل المؤلـــف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقـــة بها »[2]،« وهي مشتقة من الفعل **Structure** وبالرسم الفرنسي والتي تعني "بناء

[1] – يوسف(أحمد)، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص: 151.

2-صليبا(جميل)، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1972، ص: 118.

وبنيان وهيئة، وتركيب وتأليف وترتيب». [1] ومن هنا فالبنية تدل على الهيئة والكيفيـــة التي يوجد الشئ عليها كما في لسان العرب، بأن مادة بنى تحيل إلى الدلالات ذاتها.

لقد تبلورت البنيوية في ميدان البحث العلمي والنقد الأدبي فظهرت في بداية الأمر في علم اللغة عند "فرديناند دوسوسير" **FerdinanddeSaussure** عنـــدما طبقهـــا في دراسة اللغة، لذلك أصبحت الألسنية أهم مصدر« استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم المصادر وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دوسوسير (1857–1913) الذي يعـــد أب الألسنية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصـــفه نظامـــا لغويا خاصا، وفرق بين اللغة والكلام، فاللغة عنده نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أمـــا (الكلام) فهو حدث فردي متصل [...] بالقدرة الذاتية » [2] للمتحدث.

لقد شكلت الدراسات الشكلية محطة مهمة فـــي البنيويـــة متمثلـــة فـــي مدرســـتي حلقة"موسكو اللسانية وجمعية دراسة اللغة الشعرية المعروفة بـــ"أبو ياز"، ويعد العـــالم اللغوي رومان جاكبسون **Roman Jakobson**(1896-1982) أحد أهم الشخصيات الروسية التي أثرت تأثيرا كبيرا في إرساء كثير من الأفكار والأسس المرتبطة بالبنيوية اللغوية، حيث ركز على دراسة الرســـالة الأدبية في حـــد ذاتها ورأى« أن استهـــداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفـــة الشّعرية للغة » [3]، أي إن جاكبسون يركز على العناصر الداخلية للرسالة الأدبية لإثبات أدبية الأدب، ولهذا أجمع كثير من النقاد والدارســـين على أن تحليل جاكبسون مع ليفي

---

1 -Larousse, dictionnaire de français, librairie, paris, 2004, p : 405.

2–الندوي(محمد إقبال حسين)، تداخل اللسانيات في النقد الأدبي، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي(12)، ص: 222.

3–جاكبسون(رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي وآخرون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص: 31.

شتراوس لسونيت القطط لبودلير **Baudelaire** هي بمثابة الميلاد الحقيقـــي للمـــنهج البنيوي في النقد الغربي.

لا يمكن الحديث عن المسار البنيوي دون الإشـــارة إلى الأفكار التي قـــدمها الناقـــد البنيوي"رولان بارت"**RolandBarthes** الذي يعـــد أحـــد أقطـــاب النقـــد الجديـــد في فرنسا. وهذا من خلال الأفكار التي طرحها والتي مثلت تحـــولا حاسما في النقـــد الأدبـــي والمتمثلـــة فـــي العلاقـــات بـــين المســـارات المختلفـــة للوجـــود الأدبـــي والتواصلي، وإنتاجية النص مـــن زوايـــا جديـــدة، تبحـــث فـــي آفـــاق الممكنـــات الأدبية، ومستندة إلى البنيات النصية، فكان بذلك مسعى مهما في نقد النقـــد التقليـــدي. وبذلك أعطى تحديدا جماليا لمفاهيم الأثر الجمالي، بهدف صـــياغة ضـــوابط علميـــة ممنهجة على أسس محكمة. وإذا حاولنا تتبع مسار البنيوية بحسب رولان بارت فإننـــا نجد أنفسنا في مواجهة مسار متحرك ومتعدد لا يثبت على موقف واحد بل يلاحق فكرة محورية مهمة، تقول بضرورة البحث في جوهر الكتابة والإبداع والتواصل ومكوناتها المختلفة فبارت في بداياته كان متأثرا بالنزعة السوسيولوجية وانتهى سيميائيا ثقافيا.

ب- المنهج السيميائي:

تعد السيميائية من بين المناهج التي استطاعت أن تفرض وجودهـــا فـــي الســـاحة النقدية الحديثة لسنوات طوال حيث أصبح منهجا يصعب الاستغناء عنه خصوصا عند الكثير من الباحثين والدارسين، لما أنتجته من نجاعة تحليلية.

ارتبط ظهور العلامة بمنبعين اثنين هما:العالم اللغـــوي السويســـري "فرديناند دو سوسير" والفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرسبيرس"**c.h.Speires**. يقول دو سوســـير في الفصل الثالث من كتابه"هدف علم اللغة"« اللغة نظـــام مـــن العلامـــات(**system ofsigns**) التي تعبر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة أو الألف يـــاء المستخدمة عند فاقدي السمع أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات

العسكرية أو غيرها من الأنظمة، ولكن أهمها جميعا (**sémiology**) لفظة مشتقة مـــن الكلمة الإغريقية (**semeion**) العلامة فعلم اللغة هو جزء من علـــم العلامـــات العـــام والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة »[1]. لذا« بدأ المشـــروع السيميـــائي في الاتساع ليتخذ مسالك متعددة، فأصبح الهدف من التحليل الســـميوطيقي هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلـــف التجليـــات (التعبيـــر) التـــي يتخذها[...] لقد تباينت طرائق المقاربات السيميائية من المعنى وربما داخـــل الاتجـــاه الواحد الذي يحلو له أن يزعم من أنه يكون مدرسة، مثل ذلك ينطبق علـــى مدرســـة باريس وغيرها. »[2] إنّ جل الممارسات النقدية تؤكـــد أن التحليـــل الســـيميائي يتكـــئ بالدرجة الأولى على اللسانيات البنيوية أو يلتقي معها أي بالأحرى انطلاقها من آخـــر نقطة وصلت إليها البنيوية.

حاول النقد السيميائي تناول كل معطيات البنية، واستثمار كل النظم الدالة وتفجير المرجعيات محاولا استنطاق المعطيات من خلال القراءة الواحدة، أو تعـــدد القـــراءات التي تساعد في فك شفرات رموز الـــنص واســـتنطاقه واســـتنباط معانيـــه المســـتمدة من الإيماءات التأويلية للقرّاء، وبذلك يعد كل قارئ منتجا لنص جديد وهذا مـــا أكـــده رولان بارت «إنّ القارئ أو الناقد ليس مســـتهلكا للـــنص فحســـب بـــل هـــو متتبـــع له أيضا، وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية ».[3] هناك الكثيـــر من الباحثين والنقاد الذين يرون أن السيميائيات إنما هـــي تطـــوير للبنيويـــة؛ حيـــث يؤكـــدون أن البنيوية خرجت من رحمها مجموعة من النظريات، شكـــلت فيما

1- دوسوسير(فرديناند)، علم اللغة، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار آفاق عربية، 1985، ص: 34.

2- يوسف(أحمد)، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربيـــة للعلـــوم، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 53.

3- حلام(الجيلالي)، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، ع365، مجلة أدبيـــة شهرية تصدر عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، أيلول، ص: 38.

يعـــرف بما بعد البنيوية، وهـــي النظريـــة الخاصـــة بـــالقراءة والتلقـــي، ونظريـــة التفكيك، والتأويل، والسيميائية. وأسست هذه الأخيرة مدرسة قائمة بنفسها لها أسســـها وأهدافها.

ج- المنهج التفكيكي:

تعد التفكيكية أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي فضلا عن كونها الحركـــة الأكثر إثارة للجدل، لكونها أثارت موجات من التساؤلات والإعجاب و خلقـــت حالـــة من النفور وعدم الاستقرار والسخط على التفكيك الحامل لمعنى النقض و التدمير يورد جميل صليبا-في معجمه الفلسفي- التفكيك المشتق مـــن فعـــل التفكـــك الـــذي ســـبق اســـتخدامه« عنـــد علمـــاء الـــنفس هـــو انفصـــال العناصـــر الذهنيـــة بعضـــها عن بعض[...] وعجز المريض عن التركيب، تركيب مجموعة مـــن الأفكـــار، يمنـــع من اتحاد بعضها ببعض،لتأليف شخصية واحدة »[1]،وهذا التعريف قريـــب إلـــى حـــد ما من مفهوم التفكيك في النقد الأدبي، إذ يتحول النص إلى مجموعة مـــن الاختلافـــات والمعاني المرجأة، حيث يتم نقض النص بخلق هوة بين الدال والمدلول، وهذا بخـــلاف ما جاء به دو سوسير، حيث عدّ العلامة هي اتحاد بين الدال والمدلول بـــل العلامـــة اللغوية هي اختلاف بين الدال والمدلول. ويشيـــر دريـــدا إلى صعوبة تحديد مفهومه ويرى «أن هناك تعريفا واحدا للتفكيك: مقتضب، يتميز بالإيجاز، اقتصادي وكأنه أمـــر من الأوامر، دون تحذلق هو: إنه أكثر من لغة **plus d'une langue**"[2]. وهنا مكمن الصعوبة التي تحدد في طيات التفكيك، وهو ما جعل دريدا يتساءل في كتابه الموسوم بـــ" الكتابة والاختلاف"«ما الذي لا يكون التفكيك، كل شئ التفكيك، لا شئ ...»[3]

1- خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 109.

2-دريدا(جاك)، أحادية الآخر اللغوية، تر:عمرمهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 144.

3- دريدا(جاك)، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، 1988، ص: 63.

إن مصطلح التفكيكية من بين المصطلحات المتداولة في الساحة النقدية المعاصـــرة والمثير للجدل والتساؤل، وسميت كذلك بما بعـــد البنيويـــة فتترادفـــان أمـــام مفهـــوم واحد، ولعل تسميتها بما بعد البنيوية يعود إلى« اعتماد البنائيين ومـــا بعـــد البنـــائيين على اللغويات البنائية فإن ثمة اختلافات واضحة بين موقف الفريقين سواء فيما يتعلـــق بمناهج البحث والدراسة أو أسس التفسير »[1] والتحليل

يرى عبد الله الغذامي أن ممارسة النقد، هي دخول لعالم النص الداخلي لتحديـــد معانيه وسبر أغواره« وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهـــــذا معنـــاه أننـــا نتعمق في أغوار هذا الداخل ونغوص فيه أكثر وأكثر كي نزداد وعيـــا بـــه وبأنفســـنا فيه، وسنكون حينئذ طرفا في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها»[2] لتحديد المعاني الخفية للنص.

وأخيرا، يتبين لنا–من هذا كله– أن التفكيكية رؤية فلسفية جديـــدة إلـــى الإنســـان والمعرفة والوجود والقيم الإنسانية، وهي أيضا منهجية تشريحية في القراءة والتأويـــل. وما يهمنا في هذه المنهجية أنها تتأسس على إظهار شرعية الاختلاف، ورصد التنـــوع الثقافي، باعتمادها على آلية الحفر والتعرية والتنقيب، والكشف عن المعاني المضـــمرة المتخفية، وتقوم بعملية غربلة لكل الحقائق تفكيكا وتقويضا، مركـــزة علـــى بـــواطن أخطائها وقوتها، كما تفضح الخطابات التي تمرر الأوهام سياسيا وفلسفيا وأدبيا.

1–أبو زيد(أحمد)، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية، القاهرة، مصـــر، د.ط، 1995، ص: 286.

2 – الغذامي(عبد الله محمد)، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيـــروت، الـــدار البيضـــاء، ط4، 1994، ص: 81.

ثالثا: مرحلة مناهج ما بعد النص:

أ- نظرية القراءة(أو جماليات التلقي):

شغلت نظرية التلقي حيّزا من الدراسات والاهتمام البالغين وهذه الأخيرة كانت « نتيجة حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية والبنيوية والسيميوطيقا ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب، ومع الخلفيات الإيبستيمولوجيّة والفلسفية والإيديولوجية، التي وراء تلك المناهج.» [1] وعليه فنظرية التلقي كانت ذات صلة حركية بمناهج معاصرة ذات أصول معرفية متباينة حاولت إحكام السيطرة على تحليل النص.

تعرّف نظرية التلقي على« أنّها مجموعة من القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي باعتبارهما ينتجان من التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته بوظائف وأهداف وعمليات الأدب، [بوصفه] المبدع المشارك للنص ولمعناه ولقيمته وأهميته بواسطة ثقافته اللغوية وإيحاءاته »[2]. النفسية والاجتماعية . أحكمت نظرية التلقي« متصوراتها النظرية والتطبيقية في ألمانيا لدى كل من روبرت هانس ياوس**robert hansjauss** و**إيزر IserWolfgang**، وكلاهما يجمع بين الثقافة الأنجلوسكسونية (**إيزر**) والثقافة

1-عن مقدمة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات مجموعة من المؤلفين المغاربة المشرفة على إصدار سلسلة ندوات ومناظرات رقم24 منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس –المغرب-مطبعة الدار البيضاء، 1993، ص: 07.

2- حجازي(سمير سعيد)، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة عربي/فرنسي وملحق فرنسي/عربي مراجعة المادة الفرنسية: جالورجيوردانينو، دار الكتاب العلمية، أسسها محمد علي بيضون ،بيروت، لبنان، 1971، ص: 274.

الفرونكوفونية(**ياوس**). ينضاف إلى ذلك الجهود السابقة للشكلانيين الروس، ونشـــاطهم بحلقة براغ وإرث ميخائيل باختين(1895-1975) **Michael Bakhtine**»[1]

هذه المناهج وقعت في مآزق أو قصور حالت دون الإمساك بمضامين أو مدلولات أو دلالات نصوص أو مختلف مجالاتها اللغوية والجماليّة، حتمـــا ذلـــك علـــى النّقـــاد لتجريب بديل نقدي آخر لعله يجبر تلك النقائص أو تلك القصور المسجلة على المناهج النقدية السابقة وقد وجد بعض النقاد ضالتهم في ما بات يعرف بالنقد الثقافي.

2-واقع النقد العربي المعاصر وظهور النقد الثقافي:

2-1-واقع النقد العربي المعاصر:

لقد وجد الخطاب النقديّ العربيّ نفسه أمام مواجهة النموذج النقدي الغربي، ووقفنا متعجبين بسحره العجيب فألزم علينا أن نؤسس لوجوده في ظـــل تراكمـــات معرفيـــة كبيرة، وخصوصا أن الوافد إلينا من الغـــرب قد أسس لحضارة فـــي تربتـــه وأتـــت أكلها، إلا أنه في الساحة النقدية العربية لم تكن كذلك؛ لأنه ظهر في مرحلـــة المثاقفـــة نتيجة لتلقينا لمجموعة من المناهج الغربية، وإذا أردنا الولوج إلى واقع نقـــدنا العربـــيّ المعاصر وتحديد ملامحه ورؤاه المستقبلية ومساءلة أدواته الإجرائية سنـــــجد أنفســـنا أمام نقد غربي كتب بأقلام عربية فقد«ظل المسار النقدي الغربي هو الذي يوجه النقـــد الأدبي العربي ويفرض عليه في كل مرحـــلة إبدالا ته الخاصة والمتجددة»[2]، ولاغرو في ذلك، لأن الانفتاح على الآخر والتأثر به حق مشروع، لكن ذلك لا يـــتم إلا وفـــق شروط وضوابط علمية بالإضافة إلى المهاد الأصلي لهذه المناهج التي تختلـــف كليـــا عن تربتنا العربية، أضف على ذلك الخصوصية للنص الإبداعي العربي.

1-يوسف(أحمد)، القراءة النسقية، ص: 27.

2 -يقطين(سعيد) ودراج (فيصل)، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، بيروت، ط1، 2003، ص: 30.

الواضح أن التأثر بالمناهج النقدية الغربية لم تكن تعويضا عـن حالـة الـنقص أو مواكبة لهذا التطور أو رغبة في مجاراته فالأمر لا يعدو عند الكثيـر مـن النقـاد العرب انبهارا إلى حد التقليد الأعمى فقد أصبح التنظير العربي« عمليا يتم وفق "نماذج" النقد الغربي، هذا النقد الذي تترجمه مذاهب ونظريات ومناهج غير معهودة في الثقافة القديمة أو الحديثة؛ لكنها في الآن نفسه تدعي أنها مذاهب عامة، صـالحة لكـل الآداب العالمية ولكل اللغات الأدبية، وخاصة عندما رفعت شعار "العلم" و"المـنهج" ووجـدت علوما إنسانية تشرحها»[1] وهذا ماجعله لا يفرق بين النحن والآخر وخصوصـية كـل النص لأنه هو الذي يفرض سطوته وهو الذي يحدد المنهج. «إن مظهر القصور الكبير في الخطاب العربي المعاصر هو مظهر التجزئ، ومظهر الانتقـاء وغيـاب الأفـق الفلسفي الشمولي الجامع»[2]، لذلك رأى أحـد النقـاد تلازم النقد والفلسفة، حيث« تثار علاقـة النقـد الأدبـي بالفلسـفة، بوصـفهما نظـامين مـن التفكيـر ويتوازيـان في جوهرهما»[3]وهذا إقرار واضح بارتباط الإبداع الأدبي بالإيديولوجيـة والمؤسسـة المهيمنة. وهذا ما أكده عبد الله الغذامي الذي رأى أن واقع نقدنا العربي اليـوم لـيس بخير لأن«كل المجهود العربي الثقافي اليوم بينه وبين الخير مراحل لابـد أن تسـعى لاجتيازها لكي تصل، إن كل الفعل العربي سواء الثقافي أو سواه، مقصر عن الأحلام التي يصبو إليها، لكن هذا لا يعني بحـال مـن الأحـوال أن أزمـة الفكـر العربـي بعامة، وليس النقد فقط، هي أزمة البحث وأزمة الإخفاق والضياع والتشتت.

1 –الدغمومي(محمد)، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب الرباط، سلسـلة رسـائل وأطروحات رقم 44، ط1، 1999، ص، ص: 297، 298 .

2 –عبد اللطيف(كمال) وعارف(نصر محمد)، إشكالية الخطاب العربي المعاصر، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر، سوريا، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 2001، ص: 132.

3 –أبوهيف(عبد الله)، النقد الأدبي الجديد في لقصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشـق، سوريا، د.ط، 2000، ص: 173.

إنها أزمة، ولكنها أزمة الأسئلة وأسئلة البحث ومراجعة الذات، خاصة بعد الإخفاقـــات السياسية التي نعرفها كلنا، هذه جعلتنا الآن نمر بمرحلة مخاض صعبة لكني أعتقد أنها مهمة جدا وضرورية جدا لأنها جعلتنا نسأل عن كل شيء الإنسان العربي لم يهزم إنه يعيش في حالة الصدمة، لكن الصدمة هذه سيتمخض عنها شيء، وهذا أمـــر لا شـــك فيه.»[1] وهذا ينبئ بميلاد المشروع الثقافي.

2-2-ملابسات ظهور النقد الثقافي:

إنّ التوجه النقديّ الذي انبثق عن مرحلة ما بعد البنيوية قد كشف أسئلته النّقديّـــة وإشكالاته الكبرى التي تتمحور حول استجلاء مفهوم المعنى وكيفية مقاربتـــه انطلاقـــا من نقد الحداثة ومنجزاتها، فبعد أن أعلنت البنيوية أن المعنـــى كـــامن داخـــل الـــنص لا يمكن القبض عليه إلا من خلال قراءة واحدة مغلقـــة، ركـــزت مـــا بعـــد البنيويـــة على القراءة الحرة التي لا تتقيد بضوابط منهجية، بل إنّها تلك القـــراءة التـــي تحمـــل الخطاب على تفكيك بنياته دون تدخل ، وعليه يروم الناقد التفكيكي إلى هدم البنيـــات المتراصة في الخطاب بقدر ما يقوم بخلخلتها، وبذلك وقف التفكيك على مكامن المأزق داخل خطاباتنا الإبداعية لتدمير أنظمتها المتفاعلة للوصول إلى المعاني المتوارية خلف أنساقها، ولذلك بفضل هذه الاستراتيجية تخلصت الحداثة من مأزقيتها، التي مثّلت نوعا من الميتافيزيقا، التـــي اختزلـــت الـــذات الإنســـانية ضـــمن مشـــروع اســـتهلاكي. ومن ثم، فالمعنى حسب الطـــرح التفكيكـــي غيـــر قـــار لأنـــه لانهـــائي والحقيقـــة متصدعة،« والقراءة التي تجعل هذه الصدوع ممكنة لا تشرف أبدا على الحدث، إنها

1 -فاضل(جهاد)، أسئلة النقد(حوارات مع النقاد العرب): محاورة مع عبد الله محمد الغذامي،الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت، ص: 212.

تتدخل فيه فقط فهي مندرجة فيه»[1]، فهي قراءة لا تبدأ من معطيات جاهزة؛ فهي سمة ما بعد البنيوية احتجاج ورفض لكل ما يقع في المجتمع وعدم تقبل الثقافة الموجهة من المؤسسات السياسية، إن ما بعد البنيوية في رأي الباحث تندرج غي تأويل الإنسان/الثقافة من منظور جينالوجي**Généalogie** *، ليس بهدف القبض على المعنى، بل بتعرية تلك الخطابات التي تغلف إبداعاتنا، وتفكيكها للوصول إلى معرفة الطريقة التي انبنت عليها.

حظيت الدراسات النقدية بشيوع واسع في التسعينيات من القرن الماضي، ومرد ذلك لانحسار النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية. ومن المؤكد أن الانتشار الواسع للخطابات النقدية في السنوات الأخيرة من القرن العشرين يعد علامة على التعددية التي شهدها النقد المعاصر في كل مكان، والسبب في ذلك تهاوي المركزية الأوروبية الغربية في الخطاب النقدي الحالي، حدث ذلك بعد تلاشي الخطاب الكولونيالي وبروز خطابات نقيضة يصوغها الباحثون من بلدان العالم الآخر.[2] الذي كانت جل بلدانه تحت الاستعمار.

إنّ النقد الثقافي، يعد مشروعا جديدا نسبيا، تبلورت معالمه الأولى في الساحة الغربية، كبديل للنقد الأدبي، رغم أن بداياته الأولى في أوروبا، ترجع إلى القرن الثامن

---

1 –مجموعة من المؤلفين، مسارات فلسفية، تر: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2004، ص: 85.

*–الجنيالوجيا: استراتيجية نقدية ارتبطت بالفلسفة النيتشوية بل إنها هي المنهج الذي تبناه"نيتشه" في مساءلة المفاهيم وقلبها، هي القلب الجذري للقيم ، فنيتشه عندما كان يعالج مفهوما معينا كان يرجعه إلى جذوره. وعليه، أضحت فلسفته فلسفة جنيالوجية تفضح طابع البداهة الذي يغلف معطيات الوقائع، وتعود بنا إلى أصل تشكل وتبلور المفهوم بغية قلبه وعكسه واجتثاث أشكال الميتافيزيقا. ومن ثم، فالنقد الجنيالوجي نقد تفكيكي وسيميولوجي في الآن معا.منتديات درر العراق.https://www-aliraq.net

2– ينظر: بعلي(حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 15.

عشر، حسب تقدير بعض الباحثين[1]. إذ تبلـــورت معالمه على يـــد طائفـــة مـــن رواد الدراسات الثقافية والأنثربولوجية بصفة عامة، والنقد الثقافية بصفة خاصة.[2]ومن بـــين أهم رواد الدراسات الثقافيّةétudes culturelles نذكر: مـــاثيو آرنولـــد **Arland Mateau**في مقاله الثقافي(مهمة النقد الثقافي في الوقت الحاضر1865) وفي كتابـــه: (الثقافة والفوضى1869) وتايلور**Taylor** في كتابه (الثقافة البدائية1871)، و ريموند وليامز **Ramande Wilaymes** في كتابـــه(الثقافـــة والمجتمـــع مـــن عـــام1780 إلى 1950) الذي ألفه سنة1958.

ومن الجلي، أن الدراسات الثقافية في الغرب، قد تعـــززت بما جاء في كتابـــات اللســـانيين والبنيـــويين والســـيميائيين أمثـــال: "فنســـت ليتش **Vincent Leitch"** وإيستهوب**Itzehoe**، وألتوسير**Althusser**، وميشال فوكو **M. Foucault**، ورولان بارت **Roland Barthes**، وجاك دريدا**Jacques Derrida** ، وإيزا برجـــر **Isa berger**، وجوليا كريستيفا**Julia Kristeva**...الخ، إذ حاول هؤلاء الباحثون والنقاد تناول مختلف أوجه الثقافة ولاسيما تلك التي يهملها عـــادة النقـــد الأدبـــي، بوصـــفها هامشيـــة أومبتذلة، يجب استبعادها. وقد عملوا على استجواب منظومة القيم والأعراف السائدة في الثقافة الغربية. وقد توصلوا بعد البحث والدراسة العميقة في إشكالات الفكر الغربي إلى أن الثقافة إنما تتأسس في سيرورتها على قانون الاســـتبعاد والاســـتقطاب. ولذلك كان فهم هذا القانون ستوجب تفعيلا لملكة النشاط العقلي، لكي يتسنى للنقد الثقافي كشف ممارسات الأنساق الثقافية ونقدها.[3] في الخطابات الأدبية على مختلف أجناسها.

1- Dumand(Fernand), l'horizon de la culture, l'institutquebecois,de la recherche sur la culture, edition1995,(p :l'introduction)

2-Frodon (jean) - Michael, l'œil critique, le journaliste critique de la télévision INA Paris, 2002, p : 125.

3 –ينظر: عليمات (يوسف)، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحـــديث، الأردن، ط1، 2009، ص: 01.

على الرغم من تلك المساعي الحثيثة وشيوع ممارسة النقد الثقافي في الغرب قديما وحديثا، فإن مصطلح"النقد الثقافي" ظل بعيدا كل البعد عن ذلك المستوى مـــن التقعيـــد والتنظير، الذي أثر في اتجاهات أخرى، ولا يكاد يحظى حتى بالإشارة إليـــه ضـــمن المعـــاجم المختصـــة بالجانـــب الثقـــافي مـــن النقـــد:"معجـــم النظريـــة الثقافيـــة والنقدية"Adictionnary of cultural and critical theory الصادر عـــام1996. بل إنّ "ليتش" نفسه الذي ألف فيه كتابا عام 1992، لـــم يعطـــه حقـــه مـــن الاهتمـــام في المدخل الموسع الذي كتبه لـــ"الدراسات الثقافية" ضمن المجلـــد الـــذي أصـــدرته جامعة"جونز هوبكنز" للنظرية والنقد الأدبي عام 1994.[1]

لقد كان لإسهامات المدرسة الفرنسية أو النقد الجديد الذي بلـــور مفاهيمـــه"رولان بارت" دور مهم في الدراسات النقديّة المعاصرة، فهو يرى أن التعـــامل مع النـــــص من منطلق بنيوي، يعني أنه يشكل نسقا قائما بذاته. وهذا النســـق بإمكانـــه أن يحـــدث دينامية خاصة، تحدث علاقات بين الأنساق تنضوي في سياقها الدلالة، وفق آلية لغوية وتنويعات أسلوبية وهي المنهل الأساسي لكل قراءة للعمل الإبـــداعي. وهـــذه القـــراءة محكومة بإجابات القـــارئ وهو يواجه النص. وهو ما يجعـــــل العمـــــل الإبـــداعي بحسب تعبير بارت كائنا عابرا للتاريخ"**transhistorique**"وهذا«الكائن هو عبـــارة عن نظام وظيفي ثابت لا يتغير، يقف في مواجهة العالم الذي يتغير عبـــر الـــزمن»[2] ومن ثم تصبح القراءة عبارة عن إجابات لا متناهية، وبذلك تسقط كل الأحكام اليقينيـــة المسقطة على النص من خارجه.

---

1 –ينظر:الرويلي (ميجان)، البازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصـــطلحا نقـــديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002، ص: 306.

2 - Barthes(Roland), sur racine, édition du seuil ,collection, Paris, 1970, p : 07.

لقد شغلت دراسات رولان بارت مساحة كبيـــرة مـــن النقـــد العـــالمي الحـــديث والمعاصر: الغربيّ منه والعربيّ، وقد نضجت تلك الدراسات في عصر اصطبغت فيه الأفكار، وتعالت الدعوات إلى تحطيم صنمية النقد الأدبي المتوارثة التي كانـــت تمثـــل النظام النموذجي الذي لا يقبل التعديل أو التغيير.إن طروحات رولان بـــارت شـــكلّت منعرجا حاسما، لأنها تمثل معطيات غير مستقرة، فهـــي لا تجســـد المتتاليـــة النقديـــة المنتظمة له، بقدر ما توحي بالتغير الفكري والنقدي، واستخدام المقاربات النقدية لبيان عدم قدرة النص على البوح بالدلالات اللامعلنة فيها والمسكوت عنها.

النقد الجديد* حسب بارت يتأسس على« نشاط تفكيكي لشفرات النص، وهذا النشاط متصل بكل(النقد الجديد) سواء أكان نفسيا أو موضوعيا أو وجوديا[...] وهـــذا الأمـــر يفتقد إليه النقد القديم.بل لا يفكر فيه على الإطلاق.إن معنى النص يمر حتما بالكشـــف عن بنيته، عن سره، وعن جوهره»[1]وعن اختلافاته وتماهيه في المجتمع وفي الـــوعي الجمعي وعـــن اكتشـــاف الأنســـاق الكامنـــة خلـــف أي ممارســـة فعليـــة، ويشـــكل كتابه"س/ز(s/z) منعرجا حاسما في الدراسات النقديّة المعاصـــرة، إذ يكـــن للـــدارس أن يفصل بين المرحلة البنيوية وما بعد البنيوية في أعمال بارت مـــن خـــلال عملـــين لا تفصل بينهما سوى أعوام أربعة وهذا العملان هما:

« مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد1966 وكتابه الأكثر شهرة س/ز سارا زرين عـــام 1970»[2]، ينتقل بارت في كتابه"س/ز" إلى مقاربة جديدة تعتمد أساسا على فتح ممكنات

1-Barthes(Roland), le grain de la voix, entretiens1962-1980, édition du seuil ; collection points, 1980, p : 90.

*-يمكن الإشارة إلى التوجه الذي سارت فيه مدرسة النقد الجديد في فرنسا على إثر السجال الذي حدث بين النقد الأكاديمي و النقد"الإبداعي" بين ريمون بيكار ورولان بارت على إثر ما كتبه بارت حول راسين؛ حيث رد عليـــه بيكار بكتاب"نقد جديد أم تدجيل جديد"؟ ثم رد عليه بارت بكتاب"نقد وحقيقة" يوسف(أحمد)، القراء النســـقية، ص: 27 هامش الصفحة.

2 -جاكسون(ليونارد)، بوْس البنيوية، ترجمة: شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص: 229.

التحليل على الآفاق الاختلافية، فتغدو القراءة البنيوية غير منمذجة، فلكل نص مفاتيحه وشفراته وبنياته التي لا تتقاطع مع بنيات النصوص الأخرى. بسبب الطرح المنهجـــي الذي تميز به بارت عرفت آراءه بالنضوج الفكري والنقدي، وبأسلوبه التحليلي المتميز.

لم يعتمد بارت في مقاربته على أي مصدر لعالم راسين«مثل العودة إلى التـــاريخ أو السيرة الذاتية، بل كانت تطمح لتقديم مقاربة بنيوية للتراجيديا الراســـينية مطعمـــة بمناهج سياقية، تتناولها على أنها نسق من الوحدات»[1] والمهمات.

لقد عالج "بارت" جميع مظاهر الحضارة الغربية وربطها بأسسها الإيديولوجيـــة والفلسفة الفكرية، انطلاقا من عالم الأزياء والماكياج. والسلوكيات الجنسية، ومظـــاهر الأكل والشرب والكلام فضلا عن أدق الأشـــياء كالمنظفـــات والصـــابون وتصـــفيف الشعر، والرقصات الشعبية...الخ، ولم يدع مظهـــرا مـــن تلـــك المظـــاهر إلا وبـــيّن خصوصية ذلك الشيء أولا، وأهميته للحياة اليومية ثانيا، ودور المؤسسات السياســـية والاقتصادية في تفعيله إيجابا أو سلبا ثالثا، فضلا عن تحويل كل تلك المظاهر والأشياء عند دراستها إلى لغة تنتمي–وفق بارت– إلى ثقافة برجوازية تشعل بصـــورة دائمـــة معركة الأنساق اللغوية.[2] إن المراحل النقدية التي غذت الطرح النقديّ النقـــد الثقـــافيّ عديدة ومتشعبة، حيث إنها انطلقت من ميادين مختلفة في مقاربة النصوص الإبداعيـــة وكشف جمالياتها «ويمكن الحديث عن أهم تلك المراحل من خلال لحظتـــين نقـــديتين مهمتين غدتا الطرح النقدي المعاصر»[3] لما قدمته من مقاربات جديدة وطروحات نقدية أساسية، وهي:

---

1 –يوسف(أحمد)، القراءة النسقية(سلطة البنية ووهم المحايثة)، ص: 153.

2 –ينظر: بارت(رولان)، هسهسة اللغة، تر: عياشي منذر، مركز الإنماء الحضـــاري، حلـــب، ط1، 1999، ص: 133–486.

3 –سعد الله(محمد سالم)، أبجديات النقد الثقافي جدلية كسر الأجناس وإفلاس النسق.التاريخ: 8 تشرين2005. non alshekh @yahoo.com (maillot : non alshekh@yahoo.com).

مهمتين غدتا الطرح النقدي المعاصر»[1] لما قدمته من مقاربات جديدة وطروحات نقدية أساسية، وهي:

1-قراءة لاكان"**Lacan**" لفرويد**Freud.**

2-قراءة ألتوسير**Althusser(1918-1991)**لماركس**Marx**.[2]

في القراءة الأولى أعاد لاكان مقاربة كل معطيات فرويد في(الأحلام، الجنس، الذات الإنسانية) وعدّها طرحا نقديا مهما لم ينتبه الباحثون السابقون، فأول ما قام به لاكـــان هو الاستفادة من معطيات سوسير اللغوية في التفرقة بين الثنائيات (اللغة والكلام، الدال والمدلول، التزامن والتعاقب) ثم قام بصهر كل معطيات فرويد في بوتقة واحـــدة هـــي اللاوعي **unconsiouness**، وأخيرا دمج معطيات كل مـــن فرويـــد ولاكـــان وعـــدّ مصطلح اللاوعي و حركيته على أنها لغة.

ويمكن« تحديد أهم السمات المنهجية لطروحات لاكان التي كانت بمثابة الرافد المهم لمعطيات ما بعد البنيوية، بما يأتي:

1-معالجة لاكان للعلاقة بين الدال والمدلول والدليل بطرق جديدة.

2-التحليل البنيوي للاوعي.

3-العلاقة بين البنية والذات.

4-تحقيق التطابق بين الذات واللغة واللاوعي.

5-لغة اللاوعي ناتجة من الكبت والصراع بين الأنا والأنا العليا.

6-يخضع تشكيل لغة اللاوعي إلى عنصري اللذة والدافع الجنسي.

لقد مارست الكتابة النقدية للاكان تحليلا بنيويا لمعطيـــات فرويـــد فـــي التحليـــل النفسيّ، وقدمـــت نتائجهـــا بوصفـــها ولادة جديـــدة لنظريـــة فرويـــد في التحلـــيل

---

1 -سعد الله(محمد سالم)، أبجديات النقد الثقافي جدلية كسر الأجناس وإفلاس النسق.

2 - المرجع نفسه.

الأخير، لأنّ لاكان لم يقنع بالدراسات التي كُتبت حول فرويد بسبب أحادية التّوجه، وأقلية الطرح»[1]، ويشكل عالم اللاوعي عالم تكوين الفرد، ففيه تتحقق رغباته التي لا يستطيع تحقيقها في الوعي، بل إنّ مساحة اللاوعي تتميز بمطلقية الزمان والمكان، لذلك تجد(الأنا) متسعا كافيا لتحقيق الغلبة على(الأنا الأعلى)، لأنه تضمحل سلطته في ميدان اللاوعي.

يتميز نسق لاكان بوصفه نسقا متميزا مشكلا من بنيات ثلاث:(البنية الخيالية، والبنية الرمزية، والبنية الواقعية) وقد كونت هذه البنيات بمجموعها(بنية الذات في اللاوعي)، فالبنية الخيالية تعكس الرغبة في رسم الصورة اللاواعية التي تحملها الذات عن نفسها، والبنية الرمزية تشكل صعيد إقامة الذات، وتعكس البنية الواقعية المظاهر المُؤسلبة للأنا، التي يتم إنتاجها في ظواهر اللاوعي، فضلا عن تشكيل صورة(الأنا) بوصفها معيارا منظما للذات في الواقع(الحضور)، وكشفا للاوجود بالترابط مع وحدة الموت(الغياب)، فالوظيفة الرمزية تبين العلاقة بين الحضور والغياب أي إظهار العلاقة بين الموت والواقع.[2] المعاش الذي يتميز بمتغيرات وتناقضات على كافة مناحي الحياة.

يتضح لنا أن لاكان انطلق من سؤال أساسي، أيهما يشكل الآخر: الإنسان أم نظام الدال؟، وتوصل من خلال لغة اللاوعي أن الإنسان مسلوب الإرادة لا يستطيع تشكيل نظام الدال، إنما ما يشكل هذا النظام هو صورة الإنسان الذي ترك مركزه لصالح عالم

---

1 - سعد الله(محمد سالم)، المرجع السابق.

2 –ينظر: كليمان(كاترين)، الخيالي ، الرمزي، الواقعي، تر: مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، العدد5، س2، 1987، ص: 23– 25.

يفلت من سلطته، ويخترق حدودها[1] الموصدة.

ما جاء به لاكان من أفكار لم يكن بعيدا عن المادية الجدليـــة لمـــاركس، فقـــد اندمجت مفاهيم نظرية الدافع واللبيدو* **libido** والحافز الجنســـي ولغـــة اللاوعـــي مع طبيعة الواقع الاجتماعي وصراعاته التحوليـــة، ودورهـــا فـــي تفعيـــل النظـــام الاجتماعي، لهذا حاول بعض النقاد التركيز والحديث عن (الاقتصاد الجنســـي) ودوره الفعال في بناء النص وتفعيل الممارسات الاجتماعية.[2] مما أســـهم فـــي إعـــادة إنتـــاج الإيديولوجيات وفق نظرية الدافع وإفرازات اللاوعي والكبت.

حولت قراءة "ألتوسير" لماركس الإيديولوجيات إلى مجموعة خطابات يمكن تحليل بنيتها مستعينا بطرح سوسير حول دراسة الدال والمدلول، ويعيد تحليل ألتوسير مسألة إعادة الإنتاج من خلال تحليل الصراع الطبقـــي بـــين البروجوازيـــة والبروليتاريـــا* **prolétariats** حول اكتساب المال في نطاق الإنتاج، وفي هذا الإطار استعان(بيير

---

[1]-ينظر: بالميمي، مرحلة المرآة وتشكل الأنا، تر: مصطفى كمال، مجلة بيت الحكمة، العدد8، 1988، ص: 38.

*-اللبيدو: طاقة جنسية أو جوع جنسي، وهي نظرية تعتمد على أساس التكوين البيولوجي للإنسان الذي تعـده حيوانا بشريا فهو يرى أن كل ما نصرّح بحبه أو حب القيام في أحاديثنا الدارجة يقع ضمن دائرة الدافع الجنسي. نظرية الغرائز الجنسية هي التي تسيطر على الإنسان لـــ"فرويد'www.fnrtop.com

[2] -ينظر: رايشس(فيلهلم)، المادية الجدلية والتحليل النفسي،تر: بوعلي ياسين، دار الحداثة، بيـــروت، 1980، ص: 47- 48.

*-البروليتاريا:هو مصطلح ظهر في القرن التاسع عشر ضمن كتاب بيان الحـــزب الشـــيوعي لكـــارل مـــاركس وفريدريك أنجلز يشير فيه إلى الطبقة التي ستتولد بعد تحول اقتصاد العالم من اقتصاد تنافســـي إلـــى اقتصـــاد احتكاري، ويقصد كارل ماركس بالبروليتاريا الطبقة التي لا تملك أي وسائل إنتاج وتعيش مـــن بيـــع مجهودهـــا العضلي أو الفكري، ويرى ماركس أن الصراع التنافسي في ظـــل الرأســـمالية، ســـيتولد عنـــه ســـقوط للعديـــد من الشركات واندماج شركات أخرى، حيث إنها في النهاية تتحول إلى شركات كوسموبوليتية أي لا قومية وتصبح شركات احتكارية ويصبح نضال شعوب الأرض موحدا لعدو واحد وتسمى هذه الطبقة الناشئة عـــن الاحتكـــارات العالمية بطبقة البروليتاريا، وهي تبيع عملها الفكري والثقافي والعضلي ولا تملك أي وسائل إنتاج ، ويعد ماركس البروليتاريـــا هـــي الطبقـــة التـــي ســـتحرر المجتمـــع وتبنـــي الاشـــتراكية بشـــكل أممي. https://ar.wikipedia.org/w/indexphp

ماشيري**P.Macherey*** رؤية ألتوسير حول إعادة الإنتاج واستثمرها في الحديث لاسيما في الحديث عن نظرية الإنتاج الأدبي لاسيما في حديثه عن النقد والحكم، والخلق والإنتاج **création et production**، لقد أمدت مقاربة ألتوسير الممارسات الإيديولوجية بمناقشة الخطابات اللغوية، فضلا عن عملية نشوئها وترويضها لخدمة توجهاتها[1] المستقبلية.

تأثر ألتوسير بشكل كبير بعلمية"غاستون باشلار*"**Gaston Bachelard** أنه لا وجود لبداية مطلقة مع العلم فكل شيء يحدث داخل الفكر، وتفسر العلاقات الاجتماعيّة من خلال الإيديولوجيّة، وتوصل ألتوسير أن التناقض عند ماركس يتجسد في نمط فاعلية البنية، فالبنيوية تروم إلى تفسير العالم لا تغييره، وكذلك الماركسية تهدف إلى تغيير العالم لا تفسيره.[2]

مما سبق نخلص إلى أن مسار الخطاب النقديّ في مقاربته للخطابات الأدبيّة كانت تتجه منذ قرون مضت إلى الطرح الشمولي، أي محاولة رفع الحواجز بين الأجناس داخل الحقول المعرفية لتسهيل المقارنات بين الخطابات المنتمية للحقول المعرفيّة لتحديد جمالياتها.

عليه، يمكننا القول إنّ العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي تتسم بالعمومية والخصوصية، من حيث اهتمام النقد الأدبي بمعطيات النتاج الإنسان عبر أحقاب زمنية، وقد مر هذا النتاج في تسلسل متعرج كان الهدف منه اكتشاف جماليات

1-ينظر: مكدوفيل(ديان)، مقدمة في نظريات الخطاب،تر:عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001، ص: 95- 96.

*-بيير ماشيري: فيلسوف فرنسي ولد عام 1938 أستاذ في جامعة ليل الثالثة (فرنسا).

*-غاستون باشلار(1884-1962) واحدا من أهم الفلاسفة الفرنسيين، وهناك من يقول إنه أعظم فيلسوف ظاهري. فقد كرّس جزءا كبيرا من حياته وعمله لفلسفة العلوم.

2-جارودي(روجيه)، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985، ص: 51- 62.

النصوص وتحديد الدلالات. فعندما أعلن الناقد تحرره من قيود النقد الأدبيّ وخروجه من أطره الضيقة اتجه إلى التعدد وأصبحت الرؤية محدودة لأنها لا تجد نفسها إلا في آفاق رؤى أكثر شمولية.

في ظل التحولات السياسية والإفرازات الإيديولوجية التي شهدها العالم، التي أفرزت مفاهيم وآليات مغايرة أنتجت مشاريع معرفية جديدة وصياغة توجهات ثقافية معاصرة، فتحولت المعرفة من نتاج حضاري محدد في بيئة معينة إلى نتاج مهيمن وآخر غير مهيمن، فتلونت الثقافة بنموذج واحد يتم تسويقه إلى جميع ثقافة العالم، وهذا ما أدى إلى شيوع النمطية في الدراسات والبحوث.كل ذلك أسهم في ظهور الكثير من المشاريع. فركزت الدراسات الثقافيّة عملها على أهمية الثقافة بـ« وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج في حالة حدوثه الفعلي، فإنها تقرر أسئلة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الإيديولوجية، وهكذا فالدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة والدلالة والإمتاع. هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيرا عن الناس، وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة، هو تداخل أساسي له قمة مركزة في الدراسات الثقافيّة»[1] التي أدت دورا مهما في مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي والعلوم الإنسانية« وهذا ما يجعلها إفرازا للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذريا مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته وعدته وازع قوتها ودافع نشاطها. لقد كشف النقد الثقافي زيف الكثير من الفرضيات المسبقة وهشاشة أسسها، ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعيا بدور الثقافة، أي

1-بعلي(حفناوي رشيد)، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (في ترويض النص وتقويض الخطاب)، جسور للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص: 137.

النظام الدلالي في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا،[...]، إنّ سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري[...] هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافيّة»[1] والعلاقات الاجتماعية وكل ما يحيط بنا ويؤثر فينا ونتفاعل معه.

أضحى الحديث عن ميلاد النقد الثقافي كمشروع بديل عن النقد الأدبي أشبه بحديث البدايات/النهايات؛ وهذا ما دفع بعض الباحثين يعترض على هذه المقولة بالقول أنه علينا«تحطيم صنمية: البداية والنهاية، فلا بداية ونهاية في الأسهم الأدبية والنقديّة، وذلك لأن النتاج الأدبي والنقدي هو حياة، والحياة لا تتوقف، والحديث عن نهايتها هو حديث عن موتها، والحديث عن موتها هو حديث فنتازي لا يمتلك أسباب بقائه الآن، وخصائص النتاجات الأدبية والنقدية: أن أحدها يكمل الآخر، ويأتي إنتاج اللاحق بوصفه ركنا مكملا أو مغذيا أو ناقدا أو شارحا للنتاج السابق»[2]، وهذا لا يبرر أن النقد الأدبي قد تقوقع على حساب تطور النقد الثقافي الذي لا يشكل سوى انبهار بالآخر أملته ظروف وملابسات وقتية تخضع للعصر الذي نعيش فيه.

يرتبط النقد الثقافي بالنقد التفكيكي ارتباطا وثيقا؛ لأنه يروم نقض مركزية الثقافة الغربية من خلال استراتيجية التقويض، وهذا ما أشار إليه المفكر الألماني "أدورنو تيودور".

انطلاقا من الدعوات التي أصبح ينادي بها النقاد للخروج من الدوائر الضيقة إلى آفاق أكثر اتساعا والولوج في الساحة الثقافية، نشأ النقد الثقافي الذي يحتوي النقد الأدبي ويدعو إلى تطوير آلياته من خلال تفعيل أدواته النقدية.

---

1 – بعلي(حفناوي)، المرجع السابق، ص، ص: 137– 138.

2 –سعد الله(محمد سالم)، أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة، سلسلة النقد المعرفي(3)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007، ص: 54.

فإن شغل النقد الثقافي حيزا واضحا في الساحة النقدية الغربية، فمـــن المســـتبعد على المدى المنظور على الأقل طريقه في الساحة الثقافية العربية باطمئنان، بعد أن بدأ زمام أمور المؤسســـات الرســـمية المهيمنـــة يرجـــع إلـــى التيـــارات الإيديولوجيـــة المحافظة، حيث تؤثر الإيديولوجية في ميلاد النص ومقاربته ونقـــده أيضـــا« حيـــث تتغير الدلالات وتتضارب، حســـب المتغيـــرات التاريخيـــة والثقافيـــة، وهـــذا التضارب في الدلالات ، هو مما أخذته التاريخانيـــة مـــن التقـــويض، كمـــا يلاحـــظ أبرامز(1948)**Elliott Abrams**»[1]، ومن ثم لا يمكن لأحد أن يقارب النص الأدبي خارج معايير البلاغة المعيارية وشروطها والنحو التقليدي، التي يعول عليها في ترسيخ الأنساق الثقافية الموروثة مما يجعلها«أنساقا تاريخية أزلية وراســـخة ولهـــا الغلبـــة دائما»[2]، وهو ما يفضي بنا حتما تعليق الوجود بطريقة غير مستقلة بـــين مـــا (كـــان) وما (سيأتي ويتحقق) فما إن تضع ثورات ومواقـــع الاتصـــال شـــبكاها ومـــا تحدثـــه من تحولات، فستكتسب الخطابات اللاعقلانية شرعيتها وحصانتها، مما يجعـــل ســـؤال الثقافة والنص وعلاقتهما سؤالا إشكاليا في النقد الأدبي، ناهيك عن النقد الثقافيّ.

إلى الآن لم يتبلور النّقد الثقافيّ بمفاهيم دقيقة وواضحة ومـــازال فـــي بداياتـــه ولم تتحدد معالم أفقه النظري والإجرائي على حد سواء. هل هـــو مـــنهج أم نظريـــة؟ مازال الباب مفتوحا أمام دراسات أخرى للمساهمة في تطوير الخطاب النقديّ العربـــي المعاصـــر، وهـــل ســـيحقق هـــذا المشـــروع الثقـــافي كفايتـــه النقديـــة؟

---

1 –الرويلي(ميجان)، والبازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص: 80.

2 –الغذامي(عبد الله محمد)، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقـــافي العربـــي، الـــدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص: 79.

الفصل الأوّل:

الرؤية النّقديّة عند عبد الله الغذامي وموقعها في المسار النّقديّ العربيّ:

1-تمهيد.

2-الغذامي والمناهج النصانية.

2-1-المنهج النقدي الغذامي بين البنيوية و التشريحية.

2-1-1- البنيوية بين التنظير والتطبيق.

2-1-1-1- الجانب التطبيقي.

2-1-2-التفكيكية(التشريحية من منظور الغذامي).

2-1-2-1-الجانب التطبيقي.

3-مقولة موت المؤلف وميلاد القارئ /المتلقي.

4-النصّ الجديد.

1-تمهيد:

إنّ الحركية النقدية المتسارعة في الغرب أفضت إلى تطـــور ملحـــوظ وملمـــوس في الساحة النقدية العربية. لهذا نجد الباحث والناقد العربي "عبد الله الغذامي" قد فرض وجوده في الساحة النقدية العربيّة من خلال تجربته الرائدة التي ظهرت فـــي مرحلـــة حاسمة ومهمة تمثلت في المخاض الذي عاشه النقد العربـــي الحـــديث فـــي مرحلـــة الثمانينيات بحيث شهدت هذه الفترة بداية فكر نقدي مختلف ببروز ثلة[1] من المـــؤلفين الغربيين؛ حيث ركنت بعض الظواهر الأدبية وظهرت أخرى جديـــدة، فقـــد تـــداخلت الكثير من المواقف والصراعات بين التيارات الفكرية القديمة والجديدة، وتبلور نـــوع جديد في مجال النقد والفكر والثقافة عموما.

كانت هذه المرحلة كاشفة بتحولاتها وكثرة المصطلحات النقدية خصوصا مع كثـــرة ميلاد المناهج؛ إذ كان التفكير الجديد بداية البداية لإشهار الوسط الثّقـــافيّ والتعليمـــيّ وتعنته، وفي خضم كل هذه التّمخضات الكبرى كان الغذامي يعمق تحليلاته وتصوراته محاولا التخلص من الانغلاق داخل قوقعة تحـــول دون أن تنتقـــل الممارســـة النقديـــة إلى ممارسة ثقافية.

لهذا كله أعلن الغذامي موت النقد الأدبيّ وحلول مكانه النقد الثقافي وبـــولادة هـــذا الأخير حاول الغذامي خلق كيان نقديّ عربيّ كفيل برفـــع التّحـــديات الموجهـــة إليـــه من الغرب، ولقد أضاف الغذامي إلى وظائف جاكبسون "**Jacbson**" الســـت وظيفـــة سابعة متمثلة في النسق الثقافيّ.

1-من بينهم: نيتشه،هوسرل، إنغاردن، بيرس، بارت، دريدا، ليتشه، جاكبسون، جوناثان كلر، ميشال فوكو، أفيتال رونيل.

يراهن الغذامي على صحة اختياره ودقته، لهذا جاءت كتبه[1] الأخرى تدعم ما جاء به .

إنّ هذه الحركية المتسارعة في عالم النقد هي التي جعلت الناقد العربي يبحث عن جديد يضيء عتمة كثرة المناهج النقدية الغربيّة التي سيطرت على الساحة النقدية العربية، وجعلت الباحث العربي يتساءل كثيرا عن أي منهج نقدي يطبق ممّا جعله في بعض الأحيان يخلط بين المناهج، حتى إنّ الغذامي يعترف صراحة في كثير من حواراته أنه رغم تحبيذه للتشريحية إلاّ أنه فعليا يأخذ من كل المناهج تقريبا البنيوية، السيميائية، والتفكيكية الخ...

من هذا المنطلق، فالسؤال الذي بات يطرح نفسه بإلحاح في خضم هذا التحاور المعرفي والنقدي والاحتدام المتسارع بين المناهج النقدية هو عن أي منهج نطبق عندما نريد تحليل عمل أدبي؟

إن كثرة المناهج النقدية الغربية والحديثة وانتشارها في الساحة النقدية العربية جعل نقادنا يبحثون عن نمذجة منهج نقدي كفيل بتحقيق كفاءة آلية على المستوى النظري والتطبيقي، وربما هذا ما جعل النقاد العرب يتهافتون على خلق البديل الأنسب والأنجع.

أمام هذا الزخم المعرفي وجدنا أنفسنا نقرأ للغذامي ونعجب من تجربته التي أبهرت الكثيرين وأسالت حبر الأقلام، وفتحت المجال واسعا أمام النقاشات. ونجد هذا الناقد

1- نذكر من مؤلفاته على سبيل المثال لا الحصر: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، المرأة واللغة الجزء الأول، ثقافة الوهم (المرأة واللغة)الجزء الثاني، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية وبحث في الشبيه المختلف، ثقافة الأسئلة(مقالات في النقد والنظرية)،الكتابة ضد الكتابة، تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة). الثقافة التلفزيونية(سقوط النخبة وبروز الشعبي)القبيلة والقبائلية أو هويات مابعد الحداثية.

يستقي تجربته من أرضية معرفية غربية سبقه إليها فريدريك نيتشه **Friedrich Nietzche**"[1] (1844-1900) ومجموعة من المؤلفين.

2-الغذامي والمناهج النصانيّة:

2-1-المنهج النقدي الغذامي بين البنيوية والتشريحية:

يؤكد أغلبية المشتغلين في حقل الدراسات النقدية المعاصرة على أن الغذامي هو من بين أصحاب السبق في إدخال المناهج النقدية الجديدة إلى الساحة النقدية العربية، كما شكّل كتابه" الخطيئة والتكفير" البداية التّاريخيّة لذلك ويعتبر من بين أول الإصدارات في سلسلة من الكتب المثيرة للسجال والنقاش في الساحة النّقدية العربية، فعبد الله الغذامي يحاول«أن يصطنع منهجا "ألسنيا"أو"نصوصيا"على حد تسميته، تأتلف فيه البنيوية والسيميائية والأسلوبية والتشريحية(التفكيكية) ولا يهمه أن يوصف بأنه بنيوي فقط أو تفكيكي فقط بقدر ما يهمه أن يستجيب للمعطيات الألسنية العلمية»[2]، والمعرفة النقدية الحديثة.

إنّ الغذامي كان يروم من خلال المزج بين تلك المدارس اصطناع منهج "ألسني نصوصي" للوصول إلى ممارسة نقدية تنطلق من النص أساسا؛ حيث يقول مجيبا عن التساؤل الذي طرحه في مقدمة الفصل الثالث من كتابه "تشريح النص": لماذا النقد الألسني؟، فيجيب «والآن نصل إلى الإجابة عن سؤالنا عن نصوصية النص كمبدأ للنقد الألسني بمدارسه الثلاث:البنيوية والسيميولوجية والتشريحية حيث انتقينا منهجنا من مجمل ما فيها معتمدين على خمسة مفهومات هي:الصوتيم/ والعلاقة/ والإشارة

1- فريدريك نيتشه قدّم هذا الفيلسوف الألماني نقده للحداثة بالتشكيك في منجزاتها بحثا عن مفهومي المعرفة والقيمة وبتطويره لنظرة نقدية جديدة، وذلك بهدف توليد ما يسمى بقيمة القيم التي تعني عند هذا الفيلسوف الجينالوجيا .

2-وغليسي(يوسف)،الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، دار البشائر للنشر، الجزائر، 2002، ص:91.

الحرة/ والأثر/ وتداخل النصوص/ وهي مفهومات تحقق[...] لنا صفات العلمية"الأربع»[1]التي تتمثل في«أ-النسبية في مقابل الإطلاق"

ب-الديناميكية " في مقابل الجمود"

ت-الاستنباط"في مقابل الإسقاط"

ث- الوضعية"في مقابل المعيارية"»[2]

إنّ«ما يشفع التركيب بين أطراف الرباعية السابقة هو اشتراكها في جملة من المنطلقات النظرية، يأتي في طليعتها التحليل المحايث للنص بوصفه بنية لغوية جمالية قائمة بذاتها، ونبذ الرؤى السياقية والمعيارية»[3] في أثناء تحليل النصوص الأدبيّة.

يستنتج ممّا ذكر سابقا أن منهج الغذامي تركيبي (بنيوي، سيميائي، تفكيكي)، فهو يقوم بمحاصرة النّص بعدة منهجية متنوعة، بغية النّفاذ إلى باطنه، والتّمكن من دواخله والوصول إلى أعماقه الدفينة، هذا ما يجعل دراسته عبارة عن مزيج من المناهج ذات الحقول المعرفية المتباعدة، فهو حينا يأخذ من تفكيكية دريدا"**Derrida**" وأحيانا من بارت**Barthes**، دون أن ينسى تطعيمها بلقاحات نقدية غذامية خاصة.

كل هذا يفضي بنا إلى جملة من التساؤلات، ومنها: لماذا كان اختيار الغذامي لهذا المنهج التركيبي، هل هو من باب الوعي بخطورة أحادية المنهج في العملية النقدية الإجرائية؟ أم أنه مقتنع بقصور آليات التيارات النقدية الحديثة من بنيوية وسيميائية وتفكيكية؟ أم يعد هذا مجرد خلط منهجي غير متناسق؟...أم أن الغذامي مقتنع بضرورة خلق منهج تركيبي جديد متكامل يأخذ من كل المناهج النصانية؟

لهذا هناك الكثير من النقاد عدّوا ووضعوا ما جاء به الغذامي في خانة " الخلط المنهجي" فـ« مهما يكن من أمر هذا المزج أو التركيب والتطعيم بروح نقدية

1- الغذامي(عبد الله محمد)، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر1987، ص:81.

2- المصدر نفسه، ص:74.

3-وغليسي(يوسف)، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص:92.

خاصة، فإننا نأخذ على الغذامي هذا الخلط المنهجي والتقوقع داخل الزمر المنهجية في تعددها»[1]، وتنوعاتها الإجرائية.

إن أي منهج جديد لا محالة يولد من رحم مناهج وفلسفات سبقته أو على أنقاضها ،لتأخذ على عاتقها مبدأ جمع أجزائها المبعثرة ومزجها ليقوم بعملية البلورة والتعمق والمخالفة والتركيب و التطبيق ...الخ، إذن ما قام به الغذامي لا يعد خلطا منهجيا، لأن التركيب المنهجي يمكن أن يجوز« بين مناهج صادرة عن رؤية موحدة، أو منطلقات وخلفيات فلسفية متقاربة»[2]، أي مهاد إبيستيمولوجي، حيث إنّ ميلاد كل فلسفة جديدة لا يتم إلا من رحم فلسفات سبقتها.

كما أننا نجد التعددية المنهجية في التجارب النقدية الغربية« ويمكن أن يكون الناقد الفرنسي رولان بارت خير نموذج نقدي عالمي لهذه الرباعية المنهجية(ونعني بها البنيوية، والأسلوبية، والسيميائية والتفكيكية) إذ تنقل بين كافة أطرافها، متقلبا من هذه إلى تلك دون أن يحترم الأصول النظرية التي انطلق منها، على امتداد تجربته النقدية»[3] وتشربه من ثقافات كثيرة والبحث في عمق التجارب السابقة، ليبني من خلالها معرفته.

إنّ إجازة التركيب المنهجي على الصعيد الإجرائي التطبيقي لا على الصعيد النظري، وهنا يحق لنا القول إنّ مشكلة الخلط تكمن«فيما يقدمه الغذامي–على الصعيد النظري– في خلطه بين آراء البنيوية وما بعدها كما في نظريته إلى مفهوم النص، حيث يعدّه، كما ورد لدى «النقد الجديد" والبنيوية وما بعدها كما لو أنه مفهوم واحد، فهو يعد صدى لنصوص أخرى، ويستند كذلك في تقديمه لهذا المفهوم إلى ما قدمه بارت بشأن التفريق بين العمل الأدبي والنص، مع أن ماقدمه بارت في هذه التفرقة ينتهي إلى ما بعد البنيوية، ولم يكن –في حقيقته– سوى رد على مفهوم

1– تاوريرت(بشير)، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006، ص:86 .

2–وغليسي(يوسف)، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، ص:92.

3– المرجع نفسه،ص:91.

النص(أو العمل الأدبي) لدى البنيوية، وهذا يكشف عن عدم تبين الغذامي الفروق الدقيقة بين الاتجاهات النقدية المتعارضة»[1]والمختلفة في أسسها و أجرأتها للظواهر الأدبية.

انطلاقا من راهن النّقد العربيّ الحديث وثقافتنا، راح بعض النقاد يبحثون عن مفاهيم جديدة بإمكانها إحداث فضاء جديد من المصلحات والمناهج الكفيلة بإحداث التّغيير الناجع لمواكبة النظريات الغربية فما يوجد في ساحتنا العربية لا يعدو أن يكون نقدا غربيا تكتبه أقلام عربية، فنحن نعيش القطائع فما انتهى عنده الغرب نستقبله نحن كما هو دون مراعاة للخصوصية النقدية العربية. ربما هذا ما دفع الغذامي إلى بناء استراتيجية عمل، وهذه الكلمة ورد معناها في القاموس الفرنسيّ بمعنى«فنّ تنسيق العمليات للوصول إلى الهدف»[2] المتوخى. وعليه، فالغذامي أدرك المطبات والعقبات التي تقف عائقا أمام النقد العربيّ الحديث، فراح يبحث عن نقد آخر بديل.

بعد إطلاعنا على ما كتب الغذامي، قد يدرك الباحث طريقته في البحث الذي يعتمد فيها على تتبع الظواهر الأدبية والفكرية والثقافيّة، ووصفها ثم إيجاد الأسس والضوابط التي تحكمها، فراح الغذامي في بناء خطة ممنهجة ليصل إلى مبتغاه، ألا وهي إحلال النقد الثقافي مكان النقد الأدبي، بعدما راح يبحث ويؤلف جهازا مفاهيميا جديدا، هذه الطريقة في البحث تعرض لها محمد بنيس الذي رأى أن«الخطاب

1- عبابنة(سامي)، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث،عالم الكتب، الأردن، ط1، 2004، ص، ص:359-360.

2-dictionnaire, Hachette Encyclopédique, Spadem, Adragp ; Paris, 1991-1992, p : 1788.

الواصف*Métadiscours هو وحده الذّي يمكنّنا من إدراك فاعليّة الموقع النّقديّ»[1] وغناه في مقاربة الخطاب الأدبي.

يندرج مؤلف "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر" ضمن مجموعة من الكتب المثيرة للجدل والسجال على الساحة النقدية العربيّة حاليا، ويرمي الغذامي من ورائه تأسيس نقد تطبيقي عربي يتوسل بالأدوات المنهجية التي توفّرها التيارات الغربية، فلقد مالت بعض المناهج النقدية السياقية في تطبيقاتها إلى بعض التفسيرات ذات الطبيعة التعليلية، والتبسيط العادي المخل في كثير من الأحيان؛ ومهما تكن التبريرات التي تقدمها هذه المناهج إلا أنها لم تكن قادرة على استبطان دواخل النص الأدبي وبناه الداخلية والوصول إلى عمق دلالاته.

فكان هذا المؤلّف–الخطيئة والتكفير– المنهل الأول لهذا التوجه الجديد في مقاربة النصوص مقاربة عقلانية، تسعى إلى القبض على نسيج العلاقات ضمن النسق اللغوي، وفي إحدى حواراته يؤكد الغذامي مدى حمولة " الخطيئة والتكفير" بمشاريع المقاربة الألسنية للنص التي انبثقت لاحقا وتولّدت«من كتاب الخطيئة والتكفير كتب أخرى كانت في الأساس طروحات علميّة لدواعي المشاركة في النّدوات والمؤتمرات، فقد قمت بإصدار كتب"تشريح النّص" و"الكتابة ضد الكتابة" و" القصيدة

1– بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالا ته،2،الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص:29

*– الخطاب الواصف (مصطلح مرتبط بفضاء أوسع من اللغة أو الجملة ،وهو السرد أو الخطاب الأدبي)،من مميزات الخطاب الواصف أو اللغة الواصفة أنه في أثناء اشتغاله على ذاته يسمح«للمتكلم في أية لحظة أن يعلّق على تلفظه الشخصي داخل هذا التلفظ»دومينيك مانقونو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،ترجمة:محمد يحياتن،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2005،ص:78.مثل«كان علي أن أقول...إن جاز لي،...أو تصحيح الآخر(في الواقع تريد أن تقول)أوللاعتذار (دلني على العبارة،إن جاز ليس أن...) وإعادة صياغة الكلام بمعنى آخر،بعبارة أخرى»المرجع نفسه،ص:79. تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية. وهذه الأنساق لم تفصلها السيميائية عن إطارها الاجتماعي العام والملابسات التي أحاطت بنشأتها؛ وذلك ما تنبأ دوسوسير في محاضراته حول اللسانيات العامة.يوسف(أحمد)، القراءة النسقية(سلطة البنية ووهم المحايثة)،ص:113.

والنص المضاد" و"المشاكلة والاختلاف" وجميع هذه المؤلّفات كما أسلفت هي إرهاصات لما طرحته في مشروع الخطيئة والتكفير»[1] وإعلان لميلاد المشروع الثّقافي.

الذي يهمنا في هذا الموضع من البحث هو الكشف عن طبيعة العلاقة بين مقولات البنيوية وبين هذا الكتاب "الخطيئة والتكفير" والكيفية التي قارب بها عبد الله الغذامي النّص الشّعريّ لحمزة شحاتة، وربما هذا ماجعل سعيد يقطين يصفه بالتّميز والفرادة الإبداعية في حقل الدراسات العربية حيث يرى أن هذا الكتاب يعدّ« محاولة جادة ومتميّزة في تحريف الدراسة الأدبيّة العربيّة من مجال البراعة الإنشائيّة والخواء الفكريّ إلى مرحلة التّحليل والتّشريح والتّأويل»[2] والمقاربة النّقديّة. مبينا في السياق نفسه أسباب تميز المؤلف في كونه« ساهم في تحديد السؤال النّقديّ وفي العمل على طرح أسئلة جديدة عن الثقافة العربية، وفتح المجال للنقاش والحوار والاختلاف، لأنّه يؤمن ببساطة بحرية التفكير، وأهمية الاختلاف وهو يرحّب بالاختلاف ويدعو إليه»[3]، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في دراستنا.

2-1-1-البنيوية بين التنظير والتطبيق:

من الصعوبة بمكان تقديم مفهوم دقيق موحد للبنيوية، فمن كثرة التعريفات المتناثرة هنا وهناك صعب تحديد مفهوم دقيق وأعم، إلاّ أن هناك بعض المنطلقات الأساسية تكون قاسما مشتركا بين البنيوية وغيرها من المجالات المختلفة وعلامة متفردة على تميزها.

لقد شهد مصطلح البنيوية -في بعده اللغوي- تعددا واختلافا يندرج ضمن إشكال نقل المصطلح من تربته الأصلية إلى اللغة العربية، ولهذا لم يعرف المصطلح استقرارا

1-الغذامي(عبد الله محمد)، في حوار أدلى به للمجلة الثقافية، الاثنين 4محرم1424، الإصدار الرابع.

2- يقطين(سعيد)، عبد الله الغذامي و أسئلة الثقافة العربية، سرديات سعيد يقطين،الخميس 2011/60/30. (www.alsultanah.com/vb/archive/.../t-7847.html)

3- المرجع نفسه.

أو اتفاقا بين ذوي الاختصاص، على الأقل، في صيغته اللغوية التي يتم تداوله لها بين الدارسين والباحثين والنقاد وأهل الاختصاص منهم، ممّا جعل ترجمته إلى العربية تتجاوز ما يقارب العشرين صيغة[1]. ومردّ ذلك -بطبيعة الحال- إلى طبيعة اللغة العربيّة كونها لغة ثرية باشتقاقها، وعدم الاتفاق على مصطلح واحد، يعزى، أساسا إلى غياب استراتيجية واضحة في ممارسة الترجمة في البيئة الثّقافية العربيّة، والارتكاز على الجهود الفردية في عملية الترجمة، وهذا لا محالة ما أحال الوضع إلى الخلط واللبس والفوضى وغابت الدقة في عملية الترجمة. وكذلك توحيد المفهوم ليحصل التواصل فقد نختلف في المصطلح ونتفق حول المفهوم وهذا هو الأساس، والمطالبة أو الدعوة إلى وضع مقابل عربي واحد للمصطلح الأجنبي هو توكيد غير معلن عن عجز اللغة العربية وعدم ثرائها.

إن عبد الله الغذامي يرى أن «البنيوية مدّ مباشر من الألسنية(علم اللغة:**linguistique**)، وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللغة على أنّها نظام من الإشارات(**signes**). وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون

1- البُنيوية(بضم الباء)، ونجدها لدى محمد التونجي (المعجم المفصل في الأدب،ج1،دار الكتب العلمية ،بيوت،ط2،1999،ص:195. البناوية بكسر الباء، لدى الراجي التهامي الهاشمي: معجم الدلائلية،ج2، ضمن (اللسان العربي)،الرباط عدد،25،1985،ص:247.البنائية وقد جعلها صلاح فضل عنوانا لكتابه، والبنيوانية وقد استخدمها الدكتور علي زيعور:مذاهب علم النفس،دار الأندلس،بيروت،ط3،د.ت،ص:169. الهيكلية ونجدها لدى توفيق بكار،حسين الواد:البنية القصصية في رسالة الغفران،الدار العربية للكتاب ، تونس، ليبيا، ط3،1977،ص:06(تقديم توفيق بكار) ،وكذلك حسين الواد نفسه،ص:15. وسمير المرزوقي وجميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة،الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية ،تونس، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: 18.

بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصليها.»[1] ويصرح بانتمائه للألسنية« وعنها –وبها–كتبت كتابي، (الخطيئة والتكفير*)، وتتميز الألسنية بمنهجيتها في التّفكير، وتقوم على أن قيمة الشيء ليست في ذاته، وإنما هي في وظيفته، أي في علاقة الجزء بالكل، وهذه علاقة وظيفية بها نعطي الجزء قيمته، وهي قيمة نسبية لا جوهرية»[2]. ولهذا فقد ظهر كتابه "الخطيئة والتكفير" في مرحلة الصراع بين المناهج السياقية والمناهج النّسقية، لهذا انطلق الغذامي من أرضية المنهج البنيوي مع فتح النّص وجعله عالما حرا لدى القارئ.

حاول الغذامي وضع تعريف للبنيوية على الرغم من أنه يعترف صراحة بصعوبة تحديده، وذلك من خلال حديثه عن ثلاثة أمور أساسية "الشمولية، والتحول، والتحكم الذاتي، «وعلى هذا الأساس يحاول الغذامي تبسيط مفاهيم البنيوية معتمدا في ذلك على واضعها جون بياجيه**Jean Piaget (1896–1980)** الذي يرى أن البنيوية تتسم«بحسب مفهوم بياجيه بثلاثة مظاهر رئيسية، وهي التكاملية والتنظيم الذاتي والتحويلية»[3]. ومن هنا فالنّص في البنيوية يقوم على جملة من الإجراءات يمارس خلالها الخطاب الأدبيّ أسسه وآلياته المتمثلة في السمات والمظاهر الثلاثة السابقة

1– الغذامي (عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحيّة(Deconstruction): قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط6، 2006،ص:30.

***–كُتب عن كتاب"الخطيئة والتكفير" عشرات المقالات الصحفية، تتهم الغذامي بالخيانة الوطنية، والكفر، والإلحاد، والعلمانية. وأنه مدعاة لتلويث فكري بسموم علمانية التي تشوش الفكر. والغريب أن الحملة الأولى جاءت من قسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز، وصلت حد الإيذاء له ولطلابه.**

2–الغذامي(عبد الله محمد)، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض، ط2، 1991، ص، ص:12،13.

3– نور عوض(يوس)، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الآمان، القاهرة، ط1، 1994، ص:26.

بوصفه بنية تشير إلى «إطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها»[1] في اتساق تام.

وحتى يبسط الغذامي المصطلح للمتلقي/ القارئ يقوم بتقديم مثال من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ** ﴾ الصافات(65)، فيرى أننا « لسنا بحاجة إلى الوجود العيني للشياطين كي ننفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقّي عن طريق طاقتها (التخييلية) الذي هو(التحكم الذاتي) في لغة بياجيه، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها»[2].فالغذامي يحيلنا إلى مفهوم التحكم الذاتي عند لغة بياجيه. ونشير إلى أن دي سوسير(**De saussure**) قد أقر بمفهوم النسق وأهميته أو النظام(**système**) حيث تتبين قيمة الكلمة في النظام اللغوي بمقابلتها مع كلمات أخرى.

إن ما جاء به دي سوسير من أفكار لا تختلف كثيرا عما أقره عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) في نظمه قبل ما جاء به دي سوسير بأحقاب زمنية حيث يؤكد أهمية العلاقات التركيبية التي تنتظم فيها الكلمات. فنجد أن عبد القاهر الجرجاني من خلال تسليطه الضوء على مفهوم النظم في كتابه "دلائل الإعجاز"يقرب«أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها»[3] فـ« الجرجاني هنا يحرر اللفظة من سلطة المعنى، ويجعل دلالة اللفظ تتأتى من سياق التركيب في الجملة، وهو أمر به تصبح الكلمة متحررة من المعنى الراهن، ومهيأة

1-صليبا(جميل)، المعجم الفلسفي، ص: 118.

2- الغذامي (عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير، ص، ص: 32-33.

3- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط2،2001، ص: 336.

لأنّ تدل على أي معنى جديد يتولد عن علاقات التركيب أي سياق الإنشاء»[1].

إن الجرجاني يجعل الكلام كامنا في سياق التأليف والإبداع، الذي يقوم المبدع بإنتاجه، وبهذا تكون الفرادة الإبداعية والقولية عند المتكلمين في تأليف مفردات في نسق نحوي منظم، ولا تكمن في اختيار الكلمات في ذاتها التي تشغل محور الاختيار، وهذا إن دل على شيء فإنّه يدل على عدم اختلاف دي سوسير عن الجرجاني في اهتمامه بالنحو.

يمكن أن يستنتج الباحث أن لا فرق بين نسق دي سوسيو ونظم الجرجاني مادامها يؤديان مفهوم البنية، فقيمة النّص تحصل وتبنى من علاقة عناصرها وأجزائها وترابطها وائتلافها.

يشير عبد الله الغذامي في كتابه" المشاكلة والاختلاف" إلى استنتاج يفضي إلى أن فكرة"البنية" كانت راسخة في أعماق تفكير الجرجاني، وهذا قبل أن تكون مفهوما ألسنيا غربيا « ومادام الجرجاني قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة، فلابد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره، لأنّ علاقات الإشارات مع بعضها تتضمن (الإسناد) وتفضي إلى (الأوصاف اللاحقة) وإدراكها يكون بالتأويل. ومن هنا فإنّ (البنية) تصبح مفهوما جرجانيا بمثل ماهي مفهوم ألسني»[2] تقوم على أساس التكامل بين علاقاتها ودلالاتها.

يرى الجرجاني أن النّص لا يضاف إلى مؤلفه إلاّ من جانب إجرائي أساسه النظم الذي يعمل على تصريف معنى الكلم وفق منافذ النحو،[3]وهذا ما يوضحه بقوله«اعلم أنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلم إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث

1-الغذامي (عبد الله محمد)، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 70.

2- المصدر نفسه، ص: 32.

3-ينظر: المومني(قاسم)، علاقة النص بصاحبه، عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3،1997، ص: 119.

هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخي فيها النظم الذي بين أنه عن توخي معاني النحو في معاني الكلم»[1]. ويمكننا القول إن ما تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني عن "معنى المعنى" يوضح وعيه بإمكان انفتاح الدلالة، وذلك بتحول المدلول في نظره إلى دال مكثف الإيحاء يلوح إلى معنى المعنى.

أ-نظرية البيان الشعرية(الاتصال بين جاكبسون وحازم القرطاجني):

يعدّ الغذامي من بين أوائل الباحثين العرب الذي اهتموا بالمناهج النقدية الغربية المعاصرة (التشريحية، البنيوية، السيميائية) حيث تعرض في مؤلفه المتميز" الخطيئة والتكفير"إلى التيارات النقدية المعاصرة ولقد قام بالجمع بين التنظير والتطبيق والمزاوجة بينهما.

وينقسم مؤلفه إلى جزأين حيث تطرق في الجزء الأول:لأربعة محاور رئيسة عالج فيها نظرية البيان الشعرية، مفاتيح النص، وفارس النص(رولان بارت)، ونظرية القراءة). أما الجزء الثاني وهو القسم التطبيقي، حيث قام بقراءة نقدية لشعر الشّاعر السعوديّ حمزة شحاتة(1909-1972).

اعتمد الغذامي على مبادئ المنهج البنيوي من خلال نظرية البيان الشّعريّة، حيث يقر الغذامي أن«خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغويّ، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري، كما يشخّصها رومان جاكبسون (1896-1982) في (نظرية الاتصال) وعناصرها الستة التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية»[2]. فالقول يحدث من المرسل[باعثا] يرسل رسالة إلى مرسل إليه[متلقيا] وحتى تتحقق الوظيفة الأدبية من خلال عملية وحيدة هي أن«تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التّماثل

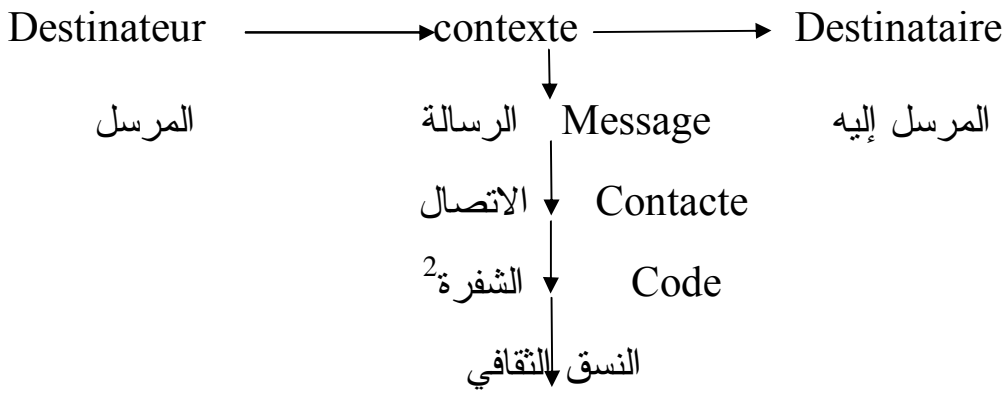
---

[1]- الجرجاني(عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989، ص: 362.

2- الغذامي(عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير، ص: 10.

لمحور الاختيار على محور التأليف»[1].إذن الشعرية لا تكسب طابعهـــا إلاّ إذا اقترنـــت بمحور اللغة العادية.

عليه نوجز العناصر الستة للاتصال الجاكبسوني في النموذج الآتي:



إلا أن الغذامي سيقـــوم بإضـــافة عنصر جديد لهذه العناصـــر ألا وهـــو عنصـــر النسق، لتصبح ذات سبعة عناصر، وهذا ما يشكل الأساس النظريّ للمشروع النقـــدي الغذامي المتمثل في النقد الثقافي وهذا ما سيتم تناوله في الفصل اللاحق من هذا البحث.

لهذا نجد الغذامي يحاول الإلمام والانتفاع بالمعرفة التّاريخيّة وأن يصـــطبغ خطابـــه النقديّ بالتراث العربيّ المتراكم في وعيه النّقديّ، أو يحاول بذكاء أن يخفي ويبعد نفسه عن دائرة اللوم بسبب الانبهار بالآخر الآتي من الغرب أو قد تكون محاولـــة تأصـــيل لا غير، فهو يعترف ويقر بأنّ أية «ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربيـــة أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية»[3]وجميع منجزات الآخر.

إنّ ما يتفرّد به عبد الله الغذامي هو محاولته الحثيثة البنّاءة في الربط بين مقولات النقد الأوروبي الحديث ومقولات النقد العربي القديم للوصول إلى صيغة نقدية تتفاعل

1- جاكبسون(رومان)، قضايا الشعرية تر: محمد الولي ومبارك لاحنون، ص: 33.

2-.Jakobson (roman), Essais de linguistique générale, éditions de minuit Paris, p : 214. أضفنا النسق الثقافي للمخطط

3- الغذامي(عبد الله محمد)، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية،دار سعاد الصباح، الكويت، القـــاهرة، ط2، 1993، ص: 203.

مع النّص الأدبيّ، وهذا ما جعله يحاول إيجاد آثار ودلالات لما جاء به حازم القرطاجني التي لا تختلف عن مبادئ البنيوية، حيث يرى أن الألفاظ كالحلي يزداد حسنها بارتباط واندماج بعضها ببعض عن طريق العلاقات التركيبية التي تتألف وتتكون داخل النّص فـ«كما أن الحلي يزداد حسنها في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن أي في حسن وسبك التركيب»[1] وحسن اختيار الألفاظ واندماجها في علاقات تركيبية.

ينتقد الغذامي ترجمة "**Poétique**" بالشعرية لأن هذا اللفظ « يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة(الشاعرية*) لتكون مصطلحا جامعا يصف(اللغة الأدبية) في النثر والشعر»[2]، ويرد على هذا الطرح حسن ناظم الذي يرى «أن هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا، فلفظة الشاعرية ليس لها المؤهلات الكافية –بما هي لفظة فحسب– لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فالشاعرية هي –في الأخير–مشتقة عن شاعر وبالتالي فهي ألصق بالشعر، وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة الشعرية، وبذلك يصبح لفظ الشاعرية متوجها هو الآخر بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، فينتفي –بهذا–الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيل لفظة الشاعرية

1–القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2،1981، ص: 342.

***–الشاعرية هي مشتقة من الفعل شعر(شاعر اسم فاعل) وهي القدرة على الكتابة التعبيرية التوليدية المتسقة بالجمالي والفني تنبع من إحساس عميق ومعايشة لواقع أو تجربة فتنمو هذه الموهبة وتتطور بوجود الشاعر وتتسع لتتسم بالشاعرية، وهنا تظهر الشعرية فهي مرحلة نضوج القصيدة بالفلسفة والعمق للدلالة مرحلة نضوج على حسن السبك الشعري والبناء فتغدو اللغة والصورة في حالة سمو. فالشاعرية حسب تقدري لا توحي إلا بدلالات الموهبة والقدرات والاستعدادات الفطرية التي يمتلكها شخص والتي تؤهله لقول الشعر الجيد.**

2– الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:22.

على لفظة الشعرية، ليصبحا–على حد سواء–لصيقين بالشعر من دون النثر»[1]من خلال ماسبق يتضح أن مصطلح الشعرية ما هو إلاّ جملة من الإجراءات والآليات التي تبحث في الميزات التي تحدد قيمة العمل الأدبي، وتكشف البؤر التي تفصل بين ما هو شعري وغير ذلك.

يرى تودروف أن« موضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبيّ، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محددة وعامة وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولذلك فإن العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[2]، فالشّعريّة عنده هي البحث في أدبية الخطاب الأدبيّ بمعزل عن الخطابات الأخرى ذات البعد الفلسفيّ والتاريخيّ والاجتماعيّ«إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية»[3]وتوليدها للدلالات.

تختلف رؤية جاكبسون لمصطلح الشعرية بوصفه أحد أعلام اللسانيات، ولهذا فرؤيته جاءت متأثرة بمبادئ اللسانية، فهو ينطلق في تحديده لمفهوم الشعرية من سؤاله «إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء.الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟»[4]، أي البحث عن الخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبيّ وتكسبه تلك الجماليّة التي تحقق الوقع والأثر في نفسية القارئ/المتلقي. ثم يعطي

1- ناظم(حسن)، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 15.

2- بوفلاقة(سعيد)، الشعريات العربية(المفاهيم و الأنواع والأنماط)،مؤسسة بونة للبحوث والدراسات،عنابة، الجزائر، ص:25-26.

3- تاوريرت(بشير)، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية(دراسة في الأصول والمفاهيم ،إربد، الأردن، ط1،2010، ص: 297.

4- جاكبسون(رومان)، قضايا الشعرية تر:محمد الولي ومبارك لاحنون، ص: 24.

جاكبسون المصطلح أكثر شمولية عندما يعدّه«ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر وإنما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[1]، كما نجد أن الشعرية لها عدة مجالات تطرقت إليها«تتحرك فيه الشعرية بعيدا عن عوامل الشعر والأدب ويتمثل في تلك الاستعمالات المختلفة التي يشحن فيها المصطلح بدلالات حسية تخيلية»[2]ذات بعد عميق.

إن الغذامي عندما تحدث عن الشعرية، فظهر أنه يتحدث عن شعرية الانفتاح والسؤال، أي عن مدى فاعلية القراءة وحدودها«ومنه فإن الشعرية عند عبد الله محمد الغذامي هي شعرية الانفتاح والتساؤل انفتاح يمس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة»[3]لإعادة بناء النص من خلال ما تمليه على القارئ من رموز وإشارات تجعله منفتحا على عالم المتلقي .

إذن فالغذامي يخلق نوعا من التعالق النصي بين ما هو تراثي وحداثي تحت إطار المشاكلة والتوافق على الشاكلة الآتية «قبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية(في نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمّح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام (مات حازم 1285م)»[4] الذي ركز على العملية التواصلية بين القائل والمقول له .

العناصر الأربعة التي ذكرها القرطاجني يحددها الغذامي كالتالي:

1- جاكبسون، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- وغليسي(يوسف)، الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، د.ط،2007،ص:21.

3- تاوريرت(بشير)، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء المعاصرين،الجزائر، د.ط، 2006 ، ص:126.

4- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 18.

«1-ما يرجع إلى القول نفسه=الرسالة.

2-ما يرجع إلى القائل=المرسل.

3-ما يرجع إلى المقول فيه=السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له=المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركز الوظيفة الأدبية على(الرسالة) وعلى توحّدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة،[...] ويركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها. وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية)»[1].

التي تقوم على حسن الاختيار وإجادة التأليف لتحقيق المتعة الجمالية.

فحازم القرطاجني عدّ الشعرية مجموعة من القواعد التي تضبط عملية الصناعة الشعرية، وتكسبها خاصية وميزة محددة، فكل عمل لغوي لا تضبطه تلك القوانين ستزول عنه الشعرية ولا يعد سوى كلام عادي ليس له من الشعر إلاّ وزنه وقافيته«وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق...وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنّفاذ به إلى القافية»[2]التي تنظم اتساق البيت الشعريّ.

ودون مواربة، يبني حازم القرطاجني تأسيساته "للشّعرية" على المحاكاة بوصفها ركيزة أساسية في العملية الإبداعيّة، مشيرا إلى عنصرين رئيسيين هما: التخييل والنظم (براعة التركيب)، فـ« ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النّطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النّفوس مستعدة

1-الغذامي، المصدر السابق، ص:18.

2- القرطاجني(حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:28.

لقبول المحاكاة والتأثر لها»[1]، إذ ليست المحاكاة وحدها الفاعل الذي يحقق تلك الدفقة الشعوريّة، والصورة الجماليّة الأخّاذة وإنما تحركها براعة"التخييل" التي تقابل درجة الإبداع في الخطاب والنظم الذي يحقق حسن انتظام التراكيب وفق نسق نحوي منظم، وهكذا تتلاحم درجة الإبداع مع حسن الكلام في أثناء المحاكاة لتشكلان معا روح العمل الأدبي وبالتالي تتحقق الأدبية ومنهما تتولد الشعرية. فـ"تودوروف" يرى أن« ليس الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبيّ»[2]، فالشعرية ليست حكرا على الشعر، بل تتعداه إلى جميع الفنون الأدبيّة التي تحقق الجماليّة.

لهذا نلفي حازم القرطاجني يركز على عنصر التخييل ويؤكد ذلك في أكثر موضع « في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك»[3] كما أشار حازم إلى كيفية التأثير في المتلقي حيث« تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه وأسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية على جهة الانبساط أو الانقباض»[4].أو أي تعبير يصدر من القارئ/المتلقي.

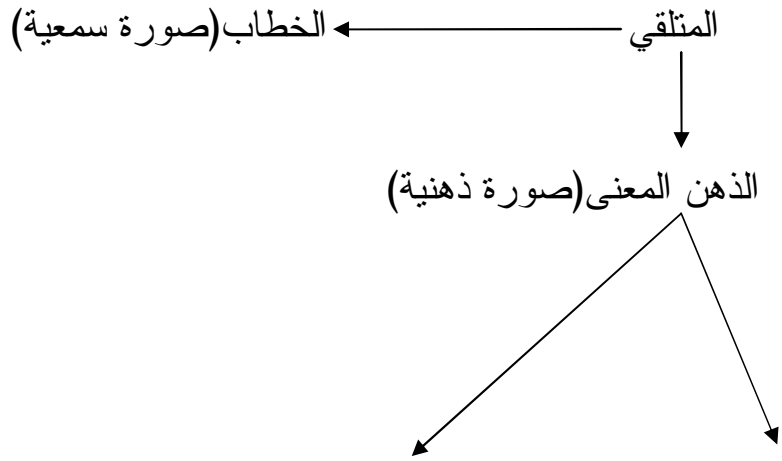
مما سبق إنّ العملية التواصلية تقوم بين المتلقي والخطاب ليكون هذا الأخير هو "الدال" كصورة سمعية والمعنى هو"المدلول" كصورة ذهنية؛ أي إن المتلقي يتلقى تلك الأصوات ويتخيل في ذهنه صورا لها كل حسب أهوائه وتوجهاته وثقافته فتبعث هذه الصور انفعالات تتماشى ونفسيته بالانقباض أو الانبساط، ويمكننا أن نجسد ذلك ضمن هذه الخطاطة التواصلية:

1- القرطاجني(حازم)، المرجع السابق، ص:121.

2-Todorov(Tzvetan), Poétique, Ed Du Seuil, 1968, p : 19.

3-القرطاجني(حازم)،المرجع السابق، ص:21.

4-المرجع نفسه، ص:89 .



عندما نتحدث عن عنصر التخييل فإنه يفضي بنا –لا محالة– إلى عنصر آخر يشترك في بلورة العملية الإبداعية هو "التخيل" بوصفه عنصرا مهما وهذا ماجعل "جابر عصفور" يفرق بين التخييل والتخيل الذي « هو فعل المحاكاة في تشكله، و"التخييل" هو الأثر المصاحب بهذا الفعل بعد تشكله»[1]، إذا التخيل هو مادة الصناعة الأدبية والتخييل هو القالب الذي تتشكل داخله تلك المادة عند المحاكاة أو عند المتلقي، وعليه فالتخيل عملية آنية متزامنة مع فعل المحاكاة كفعل إنتاجي للمعنى، والتخييل عملية بعدية إنتاجية للدلالة.

فالشعرية عند حازم القرطاجني تكمن في انتظام الألفاظ« وكذلك ظنّ هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبره في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[2] أو أي خطاب.

1– عصفور (جابر)، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995، ص:195.

2– بوفلاقة(سعد)،الشعريات العربية المفاهيم والأنواع والأنماط، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ص:21.

بيد أن المصطلح الذي تكاد تجتمع عليه الآراء لشيوعه هو(الشّعرية) كمقابل للمصطلح الغربيّ، ومن الذين استخدموه حسن ناظم، [1]أدونيس[2]، كمال أبو ديب،[3]نور الدين السد[4]وغيرهم كثير، إلاّ أن هذا المصطلح «ينحو في صورة أولى منحى المصدر المكرس للدلالة المعرفية فيكون معناه مجانسا لعبارة "علم الشعر" دون أن يكون لكلمة "الشعر" معناها المتداول كما يصير المعنى إلى ما يطابق في الدلالة عبارة "علم الإبداع»[5] أو فن الكتابة.

أما كمال أبوديب فيرى أن الشعرية« ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات بدّقة أكبر:لا شيء شعريّ لا شيء يمتلك الشّعرية.ماهو شعريّ هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء: بين شيئين فأكثر ينتظمان، أولا، في علاقات تراصفية ومنسقية ثم، ثانيا، في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة أفقيا وشاقوليا ميلانيا داخل النص الواحد، ثم ثالثا، في علاقات إضائية بين النص والآخر:الآخر بما هو المبدع، العالم، المتلقي، وتاريخ النصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها»[6] فما يولد الشعرية هو نظام العلاقات بين المفردات والجمل في السياق بما هو داخلي في النص، وفي ذهنية المتلقي مع ثقافته وتوجهاته والمنفتح على العالم أجمع في مسار تاريخي معين تتحدد نتيجة تداخل النصوص وارتحالها عبر أزمنة؛ أي من لحظة ولادتها إلى لحظة تلقيها والوضع الذي آلت إليه.

1-في كتابه: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

2-في كتابه: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

3-في كتابه: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

4-في كتابه: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عنكون، الجزائر،2007،ج1-2

5- بارة(عبد الغني)، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،2005، ص:301.

6-أبوديب(كمال)، في الشعرية، ص:58.

ب-ثنائية التأليف والاختيار/الحضور والغياب:

تعد ثنائية التأليف والاختيار (الحضور والغياب) من أهم المقولات الأساسية للمنهجي البنيوي والأسلوبيّ، وعليه فإنه لدينا«نوعان من العلاقات: علاقات داخل الوحدة، ويعني علاقات التأليف، وعلاقات خارجها. (أي علاقات الاختيار) [...] وعلاقات التأليف تتحرك (أفقيا) وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وهذا يحكم الصلة بين هذه الوحدات حيث تكون صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن.[...].أما(الاختيار) فهي علاقات (غياب) وهي ذات طبيعة(إيحائية) تقوم على إمكان الاستبدال على محور(عمودي)»[1]. وتظهر جليا أهمية مبدأ العلاقات من خلال الاستبدال الذي يساهم في« النفاذ إلى باطن النص لسبر حركة العلاقات فلهذا اقترح رولان بارت فكرة(الفحص الاستبدالي**commutation test**) وهو أن نقوم بتغيير الدال(الكلمة) بإحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار، لنرى أثر ذلك على توجه الجملة[...] فحركة الاستبدال تمس البنية كلها، فتغيير إحدى الكلمات ينجم عنه تغيير وظائف الأخريات في البنية نفسها»[2]، وهذا ما جعل رولان بارت في مؤلفه"لذة النص " **Plaisir du texte**" يولي اهتماما كبيرا بمبدأ العلاقات وضرورة الدمج بين محوري التأليف والاختيار فـ«إن التفارق النّحوي يوجه قراءة أفقية، ولكن الإدماج يضيف قراءة عمودية»[3] صحيحة.

على الرغم من كل ما قيل سابقا إلاّ أن الغذامي يحرص كل الحرص على الإبقاء على المرجعية التراثية من خلال تراثنا النقديّ العربيّ بغرض التّأصيل وخلق صلة وجدلية بين الماضي والحاضر، فهو يعرض علاقات التأليف والاختيار وتنوعاتها

1-الخطيئة والتكفير، ص، ص:35-36.

2-المصدر نفسه،ص، ص:37- 38 .

3-بارت(رولان)، النقد البنيوي للحكاية، تر:أنطوان أبو زيد، دار عويدات للنشر، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص:146.

من خلال المدرسة القديمة إذ «يتنوّع ذلك إلى أنواع ذكرها البنيويّون المحدثون وسبقهم إليها "ابن سينا" حيث سمّاها (المشاكلة) وقسمها إلى أقسام هي:1-مشاكلة تامة متفقة مثل العين والعين (مع اختلاف المعنى)؛2-مشاكلة تامة مخالفة مثل الشمل والشمال؛3-مشاكلة تامة ناقصة مثل الفاره والهارف أو العظيم والعليم[...] وهذا هو التشابه الصوتي وسمّاه ابن سينا (التشاكل في اللفظ)»[1] ، ولهذا نجد الغذامي يعطي أهمية بالغة لمبدأ العلاقات، لأنها «لا تقتصر على موحيات التلقّي، ولكنها مهمة للتحليل البنيوي الذي يتطلب فحصا لعلاقات الاختيار وما في جوفها من (معارض وظيفي) وفحصا لعلاقات التأليف وما فيها من إمكانات التجاور. وهذا مكسب نقدي استمدّته البنيوية من (الألسنية) أخذا بمفهوم (التعارض الثنائي-**binaryopposition**) الذي يرتكز على خصائص الاختلاف بين العناصر فيميّز فيما بينها ويؤسس وظيفتها الفنيّة في حركة ثنائية تتحكم في حركة النّص حسب تقاطعات العلاقات فيه»[2] وانتظامها .

مما سبق يتضح جليا التعالق والتلاقح بين مفاهيم البنيوية ولسانيات دوسوسير في بوتقة واحدة يتشكل منها تيارا جديدا يعتمد في مراميه على النص الأدبيّ بوصفه منظومة لا متناهية من العلاقات اللغوية تتحكم فيها خصائص ومميزات وأهمها خاصية الاختلاف، وبما أن مقولة التّعارض الثنائي تعد مقولة قديمة وكلاسيكية« فمن الممكن جدا أن يكون هذا الرجل قد تأثر بالنظرية الكلاسيكية القائلة بأن ثمة وجهين مختلفين لكل شيء في هذا الكون كلاهما يكون الآخر. وقد ظهرت هذه الفكرة من قبل عند أرسطو(332ق.م-384ق.م)**Aristote** وديكارت(1596-1650) **Réné Déscartes**، واستعملها دي سوسير من جديد في شكل دعائم مزدوجة أو تفرعات ثنائية»[3] تربط بين الدال والمدلول .

1-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:36.

2-المصدر نفسه، ص:37.

3-مومن(أحمد)، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002، ص:121.

فالاختلاف في أجزاء البنية المكونة للنّصّ يشبه- إلى حد ما-الاختلاف الحاصل في أجزاء أي مادة كيميائية؛ فهي تقوم على خصائص الاختلاف في تكوينها، لأنها تجمع بين ذرات موجبة وأخرى سالبة وهذا ضروري لبناء بنية هذه المادة، وإحداث التفاعلية بين شحناتها وهذا ما يجعلها متفردة ومتميزة عن باقي المواد.

ج-الصوتيم/البنية الصغرى:

إنّ الغذامي يجعل عنصرالصوتيم* «أصغر بنية لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها داخل بنية النّص الكبرى، بوصفها جسد النص الحي وبين المضغة في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم"...." ويتخذ الغذامي (الصوتيم)-بوصفه بنية دالة في النص -أساسا لتحليله بما يكون جسديته/نصوصيته، وتكون كل بنيات النص الصغرى الأخرى عونا لها»[1] في تناسقية تامة.

يقرّ أغلبية نقادنا العرب على أن النّصّ هو جسد حي مركب من بنيات، و تقف على حيويته مجموعة من الميزات والخصائص التي تمنحه الحيوية والحياة والتدفق، « وكما أن الجسد الإنسانيّ يتكون من أعضاء متفاوتة القيمة وفيها ما هو أساسي وذو وظيفة مصيرية ومنها ما هو أقل أهمية وإن كان ذا وظيفة متميزة، فإن في النّص أيضا أعضاء ذات قيم متفاوتة في أهميتها وحساسية وجودها [وكما أن في الجسد مضغة إذا

1- المغربي(حافظ محمد جمال الدين)، التناص المصطلح والقيمة، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، ج51، م13 مارس 2004،ص، ص:306-307.

***- يبرر الغذامي استخدام مصطلح(صوتيم) كمجاراة لاستخدام «الدكتور عبد الرحمن أيوب مصطلح (صوتيم) كتعريب للمصطلح الصوتي(فونيم) وكذا يستخدم صرفيم في مقابل (مورفيم) ولقد جاريته في ذلك آخذا بهذا التعريب الموفق.»الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص:33. هامش الصفحة.**

ويرى يوسف وغليسي أن مفهوم الصوتيم لا ينصرف إلى مفهوم العامة لمصطلح الفونيمphonème، فذاك شأن آخر، ولا قاسم بينهما سوى أن كليهما لا يمكن أن يقسم إلى ما هو أصغر منه.إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص:354.

الغذامي يقارب النصوص بتفكيكها إلى وحدات يسميها جملة بوصفها أصغر وحدة أدبية وهذه الوحدة تسمى الصوتيم.أي إنه لا يتجاوز الجملة. أما الفونيم له معنى آخر.

صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب]*-كما ورد في الحديث الشريف -فإننا نجد في النّص مضغة تشابه مضغة القلب في الجسد وهي مانسميه (بالصوتيم). وهي نواة النّصّ ودلالته الأساسية وتتكون من (بنية) صغرى، وأقول صغرى تمييزا لها عن البنية الكلية التي هي النّصّ بمجمله. وهذه المضغة/البنية(=الصوتيم) هي ما يقوم عليه النّصّ إنشاء ودلالة وقد ينشأ النّصّ عن هذه البنية ويتولد منها أو ربما يفضي إليها ويتجه نحوها»[1]. فالنص في المنهج البنيوي جملة كبيرة تتكون من جمل صغرى تسمى البنية الصغرى الصوتيم حيث يتم من خلالها تحليل جسد النص إلى جملة صغيرة الصوتيم، استنطاق النص وتفكيكه وسبر مكنوناته وكشف اللثام عن أغواره.

ونجد الغذامي يحدد الصوتيم من خلال الإحالة على أوزفالد دوكروت(1930)**Oswald Ducrot** الذي يحددها في ثلاثة نقاط أساسية هي:

«1-أنه ذو وظيفة متميزة؛2-لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطي وظائف متميّزة؛3-تعريفه لا يكون إلا بخصائص التي تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة. فحرف الضاد و حرف الظاء هما صوتيمان لأننا لو أقمنا واحدا منهما مقام الآخر لتغيّرت الكلمة(قارن:ضلال وظلال) كما أن كل واحد منهما لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه. ويتميّز كل واحد منهما باختلافه عن الآخر وعمّا سواه من صوتيمات في الأبجدية.»[2]تتميز بقدرتها على التوليد بناء على علاقاتها مع سواها من الوحدات.

عليه فإن أي تغيير على الصوتيم ينجر عنه تغيّر كلي للوحدة التي«تتميّز (الوحدة) في طاقتها الذاتية وقدرتها على التوليد، بناء على علاقاتها مع سواها من الوحدات

1- الغذامي(عبد الله محمد)، ثقافة الأسئلة، ص، ص:101-102.

*-رواه البخاري في كتاب الإيمان، باب فضل من استبرأ لدينه1/28(25)، ومسلم في كتاب المقساة باب أخذ الحلال وترك الشبهات 3/1219(1599).

2- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:33.

في سياقها الخاص ثم في سياق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه»[1] وهذا إحالة لمبدأ العلاقات الثنائية .

لهذا يتخذ الغذامي من الصوتيم أساسا لقراءاته النّقدية إلى جانب عملية بناء النّصّ لذلك «تكون الأعضاء الأخرى في النّص مماثلة لأعضاء الإنسان ما خلا القلب فهي مهمة وأساسية ولكنها لا تبلغ أهمية (القلب) تلك المضغة التي تقرر صلاح الجسد أو فساده»[2].لأن فساد أحد الأعضاء يشوه جمال الجسد، كذلك فساد أحد العناصر يعيب جمالية النص .

مما سبق تتضح أهمية العلاقات و الصوتيمات في تحليلات التيار البنيوي الذي يسعى إلى رصد الخصائص اللغوية وإحصائها في النص الأدبيّ عبر«تحليل نقديّ يتحرك على أربع منطلقات يشرحها (فانسان ليتش **Vincent Leitch***) كالتالي:

1-تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.

2-تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها وحدات مستقلة.

3-تركز البنيوية دائما على الأنظمة.

4-تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد.»[3] ويرى الغذامي أن هذه المنطلقات الأربعة تجعل البنيوية منهجا نقديا يساعد على ابتكار نظرية الشعريّة التي تساعد على تلقي النص

1-الغذامي، المصدر السابق، ص:34.

2- الغذامي (عبد الله) ، ثقافة الأسئلة، ص:102 .

***-فانسان ليتش: ناقد أمريكي اهتم بالنقد منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، وقد اشتغل على تقويم ثلاثة نقاد أمريكيين هم على التوالي الناقد واين بوث صاحب التعددية الليبرالية،وروبرت شولز صاحب البنيوية، وهيليز ميلر ممثل التفكيكية. وقد كتب عدة مقالات نقدية للتعريف بالنقد الثقافي نظرية وتطبيقا وذلك منذ سنة1987،لتبيان آرائه وموقفه من مدرسة ييل التفكيكية، وقد كتب ليتش سنة1983 كتابا حول النقد الثقافي مبينا مرتكزاته النظرية والتطبيقية.**

***3*-Leitch(Vincent .B), deconstructive critism, Columbia university, press, New York, 1983, p: 17.**

وتذوقه، الذي يكون مبنيا على أحكام القارئ المدرّب على نمطية الذوق الذي تدرب وهذه غاية الدرس الأدبي.[1] في خلق جسر توافق بين القارئ والخطاب الإبداعي.

تعطي البنيوية أهمية للعلاقات التي تربط بين بنيات النص التي لا تخضع لمبدأ الاستقلالية، فتعين بذلك على قراءة النص قراءة واعية تمكننا من تذوقه من خلال الكشف عن ميزاته وخصائصه الداخلية وهذا يعني أننا نركز على الأنساق. وهذا ماجعل "إبراهيم محمود خليل" يقول في كتابه النقد الأدبي الحديث«ولهذه الصفات المجتمعة في البنيوية أثر واضح في جعل الغذامي يتقبلها [بوصفها] منهجا يساعد على بناء نظرية للشعر»[2]التي تروم الكشف عن البنى الداخلية للنصوص من خلال التركيز على العلاقات التي تربط البنى.

إنّ الغذامي قدّم من خلال آرائه التنظيرية جملة من القضايا والإشكالات التي تخص البنيوية بوصفها جزءا من الألسنية*، منتهيا في الأخير بوصفها أكثر انسجاما مع صورتها كمنهج نقدي. وقد كانت هذه الدراسات التي قام بها النقاد العرب مصدرا مهما للدراسات النقدية العربية، ولكنه من ناحية أخرى أبان عن خلط جلي في آراء البنيوية وما بعدها.

لاضير إن قلنا إن إدراك الغذامي لهذا الخلط المنهجي جعله لا يتبنى أي منهج بل يأخذ ويستقي من كل المناهج. ولا يصنف نفسه في أي تيار محدد بل إلى مجموعة تيارات. وهذا ما يعترف به صراحة«أكاد أقول هنا إن استخدامنا لفكرة النص/الجسد وأخذنا بما يستتبعه ذلك من مفهومات مثل الصوتيم كعضو متميز في ذلك الجسم ثم وقوفنا على العلاقات ما بين العناصر، مع استخدام مفهوم إشارية أو علاماتية

1-ينظر:الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:40

2- محمود خليل(إبراهيم)،النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص:223.

*-الألسنية وعلم اللغة مصطلحان مشرقيان. العرب تعتمد الجمع (المرجعية المغاربية فرنسية والمرجعية المشرقية أنجلوساكسونية). اللسانيات مصطلح مغاربي اعتمده الحاج صالح.

اللغة، ومن ثم بحثنا عن (الأثر)، أقول إن هذا هو ما جعلنا نقف على أسرار هذا النص. على أن هذا فعل لا يمكن وصفه بأنه بنيوية لأننا فيه نفتح البنية ونطلقها للدلالة من خلال توظيف (الأثر).[...] كما أن فعلنا هذا ليس تفكيكية لأننا هنا لا نبحث عن عيوب الخطاب ولا نسعى لتقويضه.[...] ولذا فإنني أسمي منهجي بالنصوصيّة أو بالنقد الألسني»[1] إذن هذا إقرار واضح وجلي بأن الغذامي لا يتبنى أي منهج أو تيار نقديّ بل يأخذ من كل المناهج، وذلك بخلق توليفة نقدية تتعايش في نطاقها كل المناهج وتتضايف.

2-1-1-2-الجانب التطبيقي:

يرى جابر عصفور في كتابه نظريات معاصرة بأن«البنيوية هي الصُّرّعة* التي صرعت الجميع ودفعتهم إلى اللهاث المحموم في تعرف أبعادها التي بدت واعدة بالكثير الكثير في ذلك الزمان.[...] وتبدو البنيوية نفسها دعوة منهجية وحركة إنسانية تسقط الحواجز والتراتب بين الأماكن والأعراق، مؤكدة وحدة الأبنية الشاملة التي تنظم عقل الإنسان من حيث هو إنسان في كل مكان، بعيدا عن معاني التفرقة أو التمييز.»[2] رغم أن الغذامي لقب بالناقد (التشريحي) التفكيكي**clastiques** إلا أنه لا يطبقه فعليا«فعلنا هذا ليس تفكيكية لأننا هنا لا نبحث عن عيوب الخطاب ولا نسعى لتقويضه. وإن كنا نأخذ بمفهوم (الاختلاف)**différence**، إلا أن هذا المفهوم عندي هو إلى الجرجاني أقرب منه إلى دريدا. وهذا لا يعني أنني لا أستفيد من دريدا.

1-الغذامي(عبد الله)، ثقافة الأسئلة،ص، ص:107-108.

***الصّرّعة رجوعا إلى الحديث الشريف عن أبي هريرة رضي الله عنه، أنَّ رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: ﴿ ليس الشَّديد بالصُّرَعَة، إنَّما الشَّديد الذي يملك نفسه عند الغَضَب﴾متفق عليه أخرجه كلّ من: البخاري، كتاب الأدب، باب الحذر من الغضب (2267/5)، رقم: (5763). ومسلم، كتاب البر والصلة والآداب، باب فضل من يملك نفسه عند الغضب وبأي شيء يذهب الغضب (2014/4)، رقم: (2609).**

2- عصفور (جابر)، نظريات معاصرة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 1998، ص: 194.

بل إنني أقرأ لهذا الرجل وأستفيد منه، ولكن ذلك لا يلغي الجرجاني ولا يزيحه من ذهني، بل إنه يعمقه في نفسي ويزيده رسوخا في يقيني»[1] وإيمانا بآرائي وأفكاري.

وفي أثناء قراءاتنا المتكررة لأعمال الغذامي وتتبع مساره وتوجهه النّقديّ، فإنه يبدأ قراءاته بإقرار بعض المنطلقات المنهجية منها:

*القراءة الاستنباطية من خلالها يتعرف على صوتيات النّص بوصفها النواة الأساسية.

*دراسة نماذج النّص بوصفها وحدات كلية.

*استنباط العلاقات يتم من خلالها معرفة أوجه الاختلاف والائتلاف.

*عزل النّصّ عن صاحبه (وهذا ما لم يتحقق في أثناء قراءتنا للنّصّوص الشعرية التي قاربها الغذامي).

يحاول الغذامي عدم الخروج عن المنطلقات المنهجية والأساسية للمنهج البنيوي فيرى النص«بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص، ثم إلى النّصوص الأخر»[2] ، وهذا ما يفرض علينا عقد صلة وثيقة بين بناه. فالنّصّ يكون كليا في مرحلة ما لأنه نص بنيوي، والبنية تكون شمولية، متحولة وذات تحكم ذاتي، والنّصّ يتحرك حركة نظامية داخلية حتى يكوّن بنيته ويشكل هويته وتميزّه، ويتداخل مع غيره في سياقات معينة.

إن الغذامي يلمح ذلك التعارض والاختلاف وعدم التطابق بين الخطوات التي يتبعها في أثناء تحليله للنّصوص الأدبية «ومادامت حقيقة النص هي هذه: مفتوح، وهو بنية كلية لبنى داخلية، فإن هاتين الصفتين تفرضان علينا عقد وفاق بينهما لأنهما تبدوان متعارضتين، فالانفتاح يبدو في حركة تخرق حصانة (الكلية)، فكيف إذا يكون النص كليا وفي الوقت نفسه مفتوحا؟»[3] وعليه فالغذامي يلمح ذلك الاختلاف بين الخطوات

1- الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص:108.

2-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:82

3- م ن ، الصفحة نفسها.

المتبعة من قبله. لهذا يحاول عن طريق المزج بين عدة مناهج ابتكار منهج كفيل بالإحاطة بمستويات النص، لأنّه يعي بأن المنهج الواحد مهما كانت شموليته فسينظر إلى النص من زاوية أحادية وبنظرة ضيقة محدودة. وهذا توكيد على أسبقية النص على المنهج، وأن النّصّ هو الذي يصنع المنهج، فالمنهج يكون استجابة لخاصية في النص، ولا يكون مسلطا عليه من الخارج.

لهذا رأى أن النص «كلي في حركة مرحلية فقط لأنه نص بنيوي، والبنية كما رأينا شمولية/ومتحوّلة/وذات تحكّم ذاتي/ والنص يتحرك داخليا بحركة مفعمة بالحياة كي يكوّن بنيته الوجودية، ليكون له هوية تميّزه، فإذا ما تميّز فإنه يتحرك كاسرا لحواجز النصوص ليدخل مع سواه في سياق يسبح فيه كما تسبح الكواكب في مجرّاتها.»[1] في حركة منتظمة

هذا ما يحيلنا إلى الحد من حرية فعل القراءة ممّا يؤدي بالضرورة إلى ما رآه البعض بأنّه« تقييد الفاعلية القرائية بأعرافها وشفراتها، وقصرها على إيجاد نقاط التماس بين النص وعالمه الذي يحيل إليه، أي قصرها على عملية الاستشفاء(أي تطهير النص من الشوائب والبقايا وإدخال جميع عناصر النص في صيرورة الامتصاص والتشبع الكلي حتى تظهر وحدة النص العضوية).»[2] محققة الانسجام للعمل الإبداعيّ.

هل القراءة الغذامية تنصب دائرة تحليلها وإسقاطاتها على النص المغلق أو النص المفتوح؟ فالغذامي يرى بأن النص الأدبي«يقوم على(بنية ذات نظام)»[3]فالنص يدخل في منظومة من العلاقات المتولدة والمتداخلة مابين الإنسان واللغة، ولايمكن أن تحقق معادلة النص الأدبي يقوم على بنية ذات نظام فالنص يحقق الجمالية والأدبية. حقيقة

1-الغذامي، المصدر السابق، ص:83.

2-الرويلي(ميجان) والبازعي (سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص:267

3-الغذامي(عبد الله)، ثقافة الأسئلة، ص:160.

البنية تحقق الانسجامية للنص الأدبي في تفاعلاتها وفق منظومات متتالية بين الدال والمدلول وهذا لا يتنافى تماما مع قصدية النص في حد ذاته.

أ- مبدأ الثنائيات:

يرى الغذامي أن نموذج(الخطيئة والتكفير) يقوم على ثنائيات مثل:آدم /الرجل وحواء/المرأة، هذه الثنائيات القائمة على مبدأ الاختلاف، إذ تظهر عداوة حمزة وكرهه للمرأة، لذلك اتصفت ثنائية الخطيئة والتكفير المشحونة بالاختلاف والتناقض بأنها«ثنائية محكومة بكل صفات العلاقة الأولى: حب وخوف/شفقة وخضوع. الخ...، وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة[...] و(هي) العلاقة (التي) تحكمها مركزية محورية خطرة، فهو يحمل نذيرا يخوّفه منها، ولكنها تحمل له إغراء يوقعه فيها. وهذه المحورية هي صورة للتفاحة»[1] التي تمثل رمز الإغواء الأزلي منذ بداية الخلق.

إن ثنائية الخطيئة والتكفير بوصفها ثنائية ضدية هي نتيجة لثنائيات وبنيات صغرى ولكنها بعيدة كل البعد عن كونها نتاج علاقات النص الداخلية وأنساقه بل أظهرت ثقافة الناقد الدينية، فهي« ليست بنيويّة ولا سميولوجية ولا تفكيكية وإنما هي فكرة أخلاقية، ودينية، وثقافية، والمقابلات التي عقدها بين آدم وحمزة شحاتة وبين المرأة التي يذكرها في شعره وحوّاء مقابلات لا مسوّغ لها إلاّ القول مع إدريس جبري بأن ثقافة الناقد، ومرجعياته الأخلاقيّة والدينيّة في التعامل مع ثنائية الرجل/ المرأة زحزحته من النقد الذي يُنظّر له.»[2] إلى مشروع النقد الثقافي.

إن العودة إلى مرجعيات الناقد الأخلاقيّة والدينيّة في التعامل مع ثنائية(الرجل/المرأة) والتركيز على إظهار هذه البنية تضع الناقد منذ البداية فيما يعرف بالموضوعاتية إلى«إحداث قدر من التوازن بين الاتجاهات التقليدية والاتجاهات

1-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:101.

2- خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص:224 .

الحداثية، فهي تحافظ على علمية النقد، لكنها تفتق شرنقة النقد الداخليّ وتقدر البعد الإيديولوجيّ والنفسيّ، وتمنح النقد مساحة من الحرية تبرز قدراته الذاتية بدلا من التطبيق الأصم لقوالب نقدية معدة سلفا جعلت ساحة النقد العلمي مباحة لأدعياء النقد»[1] وغيرهم

إن قراءة الغذامي قائمة أساسا على آليات منهج النقد البنيوي من حيث الاهتمام بالثنائيات والبحث عن محورية أساسية تحكم نظام النص في شعر حمزة شحاتة.

ب-التنظيم الداخلي:

إن أسلوب حمزة شحاتة(1909-1972) ينم عن امتلاكه ثقافة ثرية جعلته متقنا لعملية صناعة الشعر بعيدة كل البعد عن المبتذل والمتداول لذلك كان خلقه للشعر قائما على«عملية انتقاء لغوية لأحسن عناصر اللغة من أجل تمثيل غرض جمالي. والانتقاء يتم من المخزون اللغويّ الذي هو موروث حضاري تمثّله الفرد داخل ذاكرته، وتدرب مع الزمن على استخدامه، وقد مكنته فطرة الاكتساب الجمالي من إتقان عملية الانتقاء والإجادة فيها.»[2] وهذا ما يجسد التّفاعل ما بين القارئ والنص من خلال عملية تذوقية للأعمال الإبداعية الراقية.

يبني الغذامي قراءته لشعر حمزة شحاتة في البحث عن الجمل الشعرية في النص، التي تعدّ من أساسيات المنهج البنيوي، حيث تسعى إلى التركيز على الرسالة في حد ذاتها، وفي هذا المقام رأى جاكبسون أن« استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة»[3].ولهذا فالجملة الشعرية تشبه« الصوتيم من حيث إن قيمتها ليست في تفرّدها وانعزالها، ولكن في علاقتها مع سواها مما يؤسس لها وظيفة عليا تتجاوز بها حدودها

1-التلاوي(محمد نجيب)، رؤى نقدية معاصرة، دار الهدى، المنيا، مصر، 2003، ص: 146 .

2-الغذامي(عبد الله)، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص:103.

3-جاكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ص: 31

الضيقة. وفي هذا تحقيق للمبدأ البنيوي الذي يقوم على أساس أن العلاقة فيما بين الوحدات هي أهم من الوحدات نفسها، لأن العلاقة هي البعد الفني والنفسي للعمل.»[1] وعليه فعمل الغذامي انصب على البحث عن العلاقة القائمة بين أجزاء النص ولهذا فهو يقيم علاقة بين الرجل والمرأة والفردوس والتفاحة وإبليس...، وعلى هذا الأساس رأى أن القصيدة تشتمل على ثنائية: الخطيئة والتكفير المبنية على ستة عناصر يمتلك كل عنصر سمة فنية وجمالية وهي:

«آدم(الرجل/البطل)البراءة.

حواء(المرأة/الوسيلة)الإغراء.

الفردوس(المثال/الحلم).

الأرض(الانحدار/العقاب).

التفاحة(الإغراء/الخطيئة).

إبليس(العدو/الشر)»[2]

تتحرك هذه العناصر الستة وفق قطبين أساسين هما (الخطيئة والتكفير) الذي يمثلان (الرجل/والمرأة) هذه الثنائية الأخيرة قائمة على مبدأ الصراع والتناقض عند حمزة شحاتة، لأنها علاقة تتسم بالعداء والصراع الأزلي، إلاّ أن ما ذهب إليه الغذامي من قراءات وتحليلات يجد أمامه تعارضا عند بعض الدراسين فـ«نحن إن اتفقنا مع الغذامي فلا بد من الاعتراف أن عاطفة قوية مستقبلة ومرسلة تكونت بين حمزة شحاتة وبين المرأة من حيث كونها زوجة. ومن حيث كونها أما وأختا وبنتا فجرت

1- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:99.

2-م ن،ص:135 .

في قلبه ينابيع الحب وشرايين العاطفة وبذلك يكون الغذامي قد اعتمد على نموذجين قرائيين أولاهما نموذج الجملة (الشاعرية)»[1]،والثاني نموذج دلالي (الخطيئة والتكفير).

ماذهب إليه الغذامي ذهب إليه البنيويون في تحليلاتهم للنصوص بالتركيز على تحليل النصوص الإبداعية تحليلا شموليا مع مراعاة نمو النص الداخلي وفق إطار شبكة من العلاقات والثنائيات.

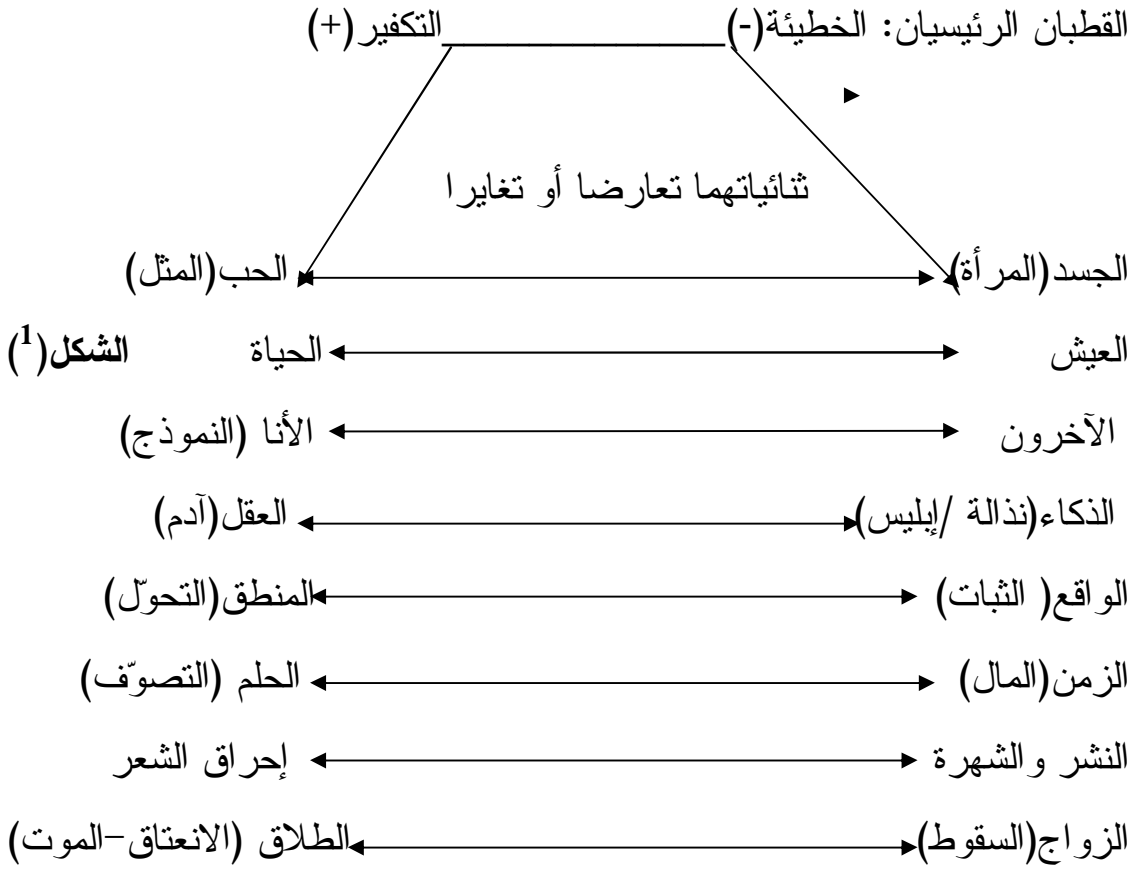
على هذا الأساس كان شعر حمزة شحاتة تمثلا لقضية وجودية متعلقة بالشّاعر، لهذا كان الصراع محتدما في حياة الشاعر بناء على ثنائيتين(الخطيئة/والتكفير)فـ«هذان القطبان يتحركان باستمرار في أدب شحاتة تحركا ثنائيا حاد الصراع»[2].هذا الصراع المتعمق في شعر حمزة شحاتة ناتج أساسا من تصوراته وأفكاره ونظرته للحياة بعد أن «كثرت إخفاقاته في فهم الحياة ولم يوفق في مصاحبته للأحياء»[3] لانعزاله وخوفه من ولوج العالم الأنثويّ الذي يراه رمز الخطيئة الكبرى، ويربطه ببداية الخلق .

من هنا فإن نصوص حمزة شحاتة تنمو وفق مسار معين يتجه من الخطيئة التي تمثل الجانب المظلم من حياة حمزة شحاتة والسلبيّ، إلى التكفير الذي هو الجانب المضيء الإيجابيّ في حياته، وهكذا تتولد حركة الصراع والاحتدام في خطوط متقابلة، فيرسم لنا الغذامي صورة تلك الثنائيات المتصارعة في الشكل الآتي:

1-عمار(محمود إسماعيل)، البعد الثالث في حمار حمزة شحاتة، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، ج60، مج15، جويلية، 2006، ص:44.

2-الخطيئة والتكفير، ص:196.

3- الهويمل(حسن بن فهد)، حمزة شحاتة حياته من شعره، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، ج60، مج15، جويلية، 2006، ص:09.



الشكل([1])

ما نستشفه أن هذه العناصر تتحرك ممتزجة مع بعضها وفق ثلاث محاور أساسية منبثقة من قطبي(الخطيئة/والتكفير) وهذه المحاور الثلاثة هي:

«1-محور (التحول_الثبات)__(الفردوس_الأرض_الفردوس).

2-محور(الشعر_الصمت)___(يوحّد الفكر مع السلوك).

3-محور(الحب_الجسد)____(المرأة كنقطة حساسة في حياة النموذج (الخطيئة/والتكفير)»[2] فالغذامي في تحليله لنصوص شحاتة لم يكن«قارئا بل مفسرا وكاتبا»[3]وهذا ما ذهب إليه البنيويون عندما رأوا أن القارئ ليس ذاتا، إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءته السابقة وبالتالي فإن قراءته للنّص ورد

1- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:197.

2-م ن، ص:200.

3-مقالح(عبد العزيز)، نقوش مأربية، دراسات في الإبداع والنقد الأدبي، دار مجد للنشر، لبنان، ط1، 2004، ص:119

فعله إزاء النص تتحدد بتلك القراءات، وبما أن هناك قرّاء عديدين فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد.

لقد حاول الغذامي منذ البداية أن يثبت تلك العلاقة المتعارضة والمتناقضة بين (شحاتة/والمرأة) والتي شكلت محورا أساسيا في إبداعاته، لهذا سعى الغذامي جاهدا أن يتلمسها من خلال سيرته الذاتية فـ« كل سيرة شحاتة في حياته الخاصة شاذة الأطوار، مثل رفضه للوظائف، وعجزه عن معاشرة المرأة كزوجة، وعزوفه عن المجد الشخصي والشهرة[...] وسنعرض لهذه الحالات في كل مرة نرى شيئا منها ينير تصوّرنا لهذا النموذج الإنسانيّ الفريد في زماننا، بل إنّه لفريد في أدبنا العربيّ كله.»[1] وفي موضع يرى الحياء« عند شحاتة مركز الانطلاق في كل رحلة الإنسان الخلقيّة، ولابدّ أن ذلك استجابة لوازع النموذج؛ إذ إن أول ما تحرّك في آدم بعد أكله للتفاحة هو(الحياء) وذلك بعد أن ظهرت له ولحواء(سوءاتهما) وكان الحياء أول دوافع الحركة عند آدم في تلك الكارثة»[2]. فالحياء هو رمز الرجولة ويتحقق عن طريق العفة وسموّ النفس الإنسانيّة عن نوازع الشيطان.

هذا ما يتعارض مع مقولات البنيوية التي تهدف للوصول إلى البنية الداخليّة للنّص، فهي تسعى إلى توجيه العمل نحو النّصّ الأدبي لذاته لا لشيء آخر، سعيا منها إلى إعلاء مقولة النسق المحايث[3]، وهذا ما ينم عن مفارقة واضحة في الممارسة البنيوية، إذ إنّ ميشال فوكو **Michel Foucault** يرى أن«مهمة النقد ليس إظهار علاقة العمل بالمؤلف، ولا تفهم فكرته أو تجربته خلال النص؛ وإنما مهمته أن يحلل

1- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:147.

2-م ن، ص:184.

3-مصطلح المحايثة Immanence طوره البنيويون ليقصدوا به دراسة النص انطلاقا من الجوهر الكامن فيه وبعيدا عن السياقات الخارجية.

العمل من خلال بنيته ومعماره، وشكله الداخلي، ولعبة العلاقات الداخلية»[1]القائمة بين دواله ومدلولاته.

في هذا المقام سعى الغذامي إلى إثبات وتأكيد وعي شحاتة بنموذج (الخطيئة والتكفير) فلقد«جاء وعي شحاتة بالنموذج قويا جدا وصارما في كثير من كتاباته شعرا ونثرا. وقد ظهر أثر ذلك في كتاباته المبكرة»[2]، ثم يضيف قائلا:«ووعيه بالنموذج يشتد أحيانا ويبلغ حدا يشبه الاحتراق»[3]بنار الأسى واللوعة.

رغم اهتمام الغذامي بوعي المؤلف وابتعاده عن مبادئ البنيوية، إلا أن دراسته الخطيئة والتكفير تنم عن نضج على صعيد فهمه للتحليل البنيوي. وإن كتابه أسس«للناقد أرضية متينة ينطلق منها، ويبني عليها في دراسات نقدية لاحقة و[...] تشكل مرحلة تأسيسية مهمة للخطاب النقديّ والمنطلقات الإجرائيّة التطبيقية لدى الناقد»[4] في أثناء تحليله للنصوص الأدبية.

إنّ الغذامي ناقد غير اعتيادي في اختياره هذا المنهج، الذي تبناه دون الإلمام بمنابته الأصلية وإخراجه من تربته الأصلية وانبهاره بالآخر، حتى وقع في كثير من الأحيان في التعميم المفرط دون الاعتماد على الأسس العلميّة في البحث، فكثيرا ما كان يلجأ الغذامي إلى الوصف. دون الاعتماد على الآليات المنهجية للمنهج الذي تبناه ورآه بديلا

1-فوكو(ميشيل)، مامعنى المؤلف؟ ضمن كتاب تودوروف (تزفيتان)، كلر(جوناثان) (وآخرون)،القصة .الرواية.المؤلف.دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ،تر:خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1،1997، ص:202.

2-الخطيئة والتكفير، ص:140.

3-المصدر نفسه، ص:141

4-سليمان(خالد) ،عبد الله الغذامي من "الخطيئة والتكفير" إلى"النقد الثقافي" دراسة انتقائية،ضمن كتاب:إسماعيل بن إسماعيل (عبد الرحمن)، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة للنشر،الرياض ،السعودية،عدد:97- 98، ديسمبر،2001، جانفي2002، ص:129.

للنقد الأدبي. وهذا ما جعلت جل أفكاره هلامية غير قابلة للتشـــخيص، فـــأخلط أوراق القرّاء ولم يتبينوا مقاصد الناقد. وإن كنا لا ننكر جهده في البحث وثقافته.

إن ما قام به الغذامي من جهود حثيثة في تطبيق مبادئ البنيوية في كتابه الخطيئـــة والتكفير لا ينحصر عند هذا المؤلف، حيث إن الغذامي استخدم آليات المنهج البنيـــوي في تحليل نصوص شعرية حديثة في كتابه" تشريح النص" 1987، إذ تناول فيه الغذامي نصوصا شعرية لأبي القاسم الشابي وصلاح عبد الصبور وعدد من الشعراء السعوديين كـــ(خديجة العمري ومحمد جبرا الحربي، وعبد الله الصيخان إلخ...)، حيث يظهر مـــا تحتويه هذه القصائد من بنى دلالية فـــ «للقيم الدلالية الشعرية هذه قوة ذاتيـــة تجعلهـــا ذات تحكم ذاتي، وذات شمولية، وذات تحول دائم، مما أمكنها مـــن إقامـــة الخطـــاب العام؛ لأنها وحدات بنيوية تتحرك لبناء"الكل" الدلالي الشامل، ولهذا فإنها تبني لنفســـها سياقا فعّالا بإيجابية مهيمنة»[1] تقوض المركزية الخطابية للنص.

وعندما يقارب قصيدة عبد الله الصيخان المعنونة بـــ"ومات بشير عريسا"يتناولهـــا من خلال مبدأ الثنائيات، حيث يخلص إلى أن القصيدة مبنية على قطبي الموت/الحيـــاة المنبثقة من داخل النّصّ، لتكون البنية المتولدة والمسيطرة في النظام الـــداخلي للـــنص والتي تقوم بتنظيمه.

إن هذه القصيدة تفتح أفقا جديـــدا فـــي الســـيرورة الشـــعرية الســـعودية، يقـــوم على التوظيف الدلالي لكل ما هو إنساني، فما كان عاديـــا أصـــبح جماليـــا وشـــاعريا ولهذا«فالدلالة–هنا– في تعارضها الثنائي بين الحياة والموت»[2]، حيـــث تظهـــر هـــذه الثنائية تناقضا وتعارضا واضحا وجليا فبشير يمثل بطلا في المجتمع لأنه يحمل البشر وهو الفرح والخير الذي سينفتح على الآخرين، وهذا ما ينقلنا من الدلالة العينية المرئية

1–الغذامي(عبد الله)، تشريح النص، ص:63.

2– م ن،ص:44.

إلى الدلالة الكلية. فالموت هنا ليس فناء ولكنه ضد الحركة والفعالية، فالشاعر أعاد كلمة قم من النوم ست مرات، بيد أن النص تأنّثت« دلالته الكلية التي بها يؤسس "الصيخان" في شعرنا الحديث قيمتين شعريتين متميزتين؛ إحداهما توظيف المصطلح الشعبي في الشعر؛ ليكون دلالة جمالية ترتفع عن الابتذال والتقليد، وتنهض من داخل النص كقيمة شعرية تفتح إمكانات النص للقارئ؛ ليؤسس منها أبعادا دلالية تضيف إلى النص شيئا جديدا مع كل قراءة له»[1] فإنها تفتح آفاقا متجددة لتأويلات مختلفة.

لا تبتعد كثيرا قراءة عبد الله الغذامي لقصيدة القصيبي "أغنية في ليل استوائي" التي يقول في مطلعها:

..فقولي إنه القمر!

أو البحر الذي ما انفك بالأمواج...

والرغبات تستعر

أو الرمل الذي تلمع

في حباته الدرر

لجوز الهند رائحة

كما لا يعرف الثمر

...فقولي إنه الشجر! [2]

حيث يرصد الثنائيات التي تنبني عليها القصيدة والمتمثلة في الحياة والموت، وثنائية الرجل/القمر والمرأة/اللؤلؤة، وملاك الأمر أن « المرأة إذن ليست في خيار بين ثلاثة أشياء وإنما هي خيار بين ثلاثة صفات:إما الرجل/القمر وإما الرجل/البحر وإما الرجل/الرمل. وكلها تتضمن صفة الاحتواء[...] فالرجل يطل من فوقها عبر (القمر)

1- الغذامي، المصدر السابق، ص:45.

2-القصيبي(غازي القصيبي)، المجموعة الشعرية الكاملة، دار الميسرة، البحرين،1987، ص:.765

ويتحرك من تحتها عبر(الرمل) ويموج من حواليها عبر (البحر). وهكذا يتم إغلاق الآفاق على المرأة التي أصبحت (لؤلؤة) مكنوزة لا حول لها ولا طول، إلا أن تتعشق الرجل الذي صار يداهم سمعها مرة تلو أخرى: فقولي إنه القمر»[1]، ولتتبع ورصد البنى النصية يقوم عبد الله الغذامي بعملية إحصائية، حيث «تتجلى هذه الأنوثة-أول ما تتجلى- من خلال حضورها النصوصي المتمثل في جملة(أيا لؤلؤتي السمراء) وهي جملة تكررت في النص (ثلاث) مرات في مقابل جملة الرجل (فقولي إنه القمر) التي وردت (ست) مرات، أي إن للذكر مثل حظ الأنثيين، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل: ثلاث من ست»[2]

أما فيما يتعلق بالبنية الصغرى/الصوتيم التي تشكل الأساس في التحليل البنيوي بوصفها البنية الدالة على كينونة النص فيرى أن« جملة (أيا لؤلؤتي السمراء) هي الصوتيم الحاوي لكيان المرأة في هذه القصيدة. ومن هذه الجملة نستطيع أن نقرأ صورة الأنثى هنا. فهي أولا مناداة بأداة النداء (أيا)أو(فيا). والنداء يقتضي بُعد المنادى ونأيه.»[3] ولعل اللافت للانتباه أن الغذامي في تحليلاته البنيوية، وتناوله البنى النصية يقوم بعملية إحصائية أكثر مما يطبق آليات المنهج البنيوي ولهذا كثيرا ما نجده يقع في الوصفية.

يتمرأى للمتأمل أن الغذامي انبهر كثيرا بما جاء به الغرب من مناهج نقدية غربية، إلا أن الممارسة النقدية التطبيقية عند عبد الله الغذامي بنيوية أكثر منها (تشريحية)، حيث إنه«كان يحلل ويشرح ويفكك ثم يبني في إطار هو أدنى إلى التصور

1- الغذامي(عبد الله)، الكتابة ضد الكتابة، ص، ص:48-49.

2- المصدر نفسه، ص: 50

3-م ن، ص ن.

البنيوي منه إلى التقويض(التدميري) ! »[1]، وسنقف عند هذا الانحراف الإجرائي عن المنابت المنهجية الغربية، في العنصر الموالي.

لقد كانت سنة 1968 مرحلة حاسمة، إذ أحدثت انقلابا مفاهيميا كبيرا، تحولت على إثره البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وهذا بسبب مغالاة البنيويين في الاحتذاء بالنموذج اللسانيّ. ولاشك أن الغذامي كان أسير هذا التحول أيضا، وهذا ما بدا واضحا في الخطيئة والتكفير حيث جمع الناقد جمعا تعسفيا بين أكثر من منهج، بين « الفرضيات البنيوية التي تتزمت في عقلنة البنى اللاواعية للتخييل الأدبيّ»[2]وبين المناهج النقديّة الأخرى التي أرادت أن«تدمج النّص والعملية النقديّة بالثقافة الكلية»[3]، وهذه في رأي البحث حالة المنبهر بغيره، الفاقد لأي التزام منهجي لأي منهج بعينه، وهنا يتجلى بوضوح مكمن المأزق النقدي الذي جعل الناقد يتبنى النقد الغربي تبنيا سلبيا من الخارج، فهو كان يكتفي في أكثر من موضع بمجرد الوصف والشرح والتفسير، دون الالتزام العلمي بمنهج معين، إلاّ أن هذا لا يعد انفصالا تاما عن غيره من المناهج السابقة أو اللاحقة، لذلك لا نتفق مع "إدريس بلمليح" في قوله« في كل ممارسة علمية أنواعا من التداخل بين المفاهيم والتصورات، بما يؤكد الحقيقة العلمية هي بالحقيقة ضرورة نسبية تعالج الأجزاء المفرقة في إطار كليات محدودة لا بد أن تظل هي نفسها آليات نسبية»[4] يستخلص من هذا القول، إن نسبية الحقيقة هي الكفيلة لإنتاجية النصّ النقديّ، غير أنها ليست سببا–في رأي البحث–للجمع بين أكثر من منهج، فلا محالة أنه فكر ترقيعي وفي أحسن أحواله توفيقي، وفي الحقيقة، لا يملك

1–وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص:353.

2–عودة(ناظم)، تحولات النظرية النقدية الحديثة، مجلة علامات، ج53، 14 سبتمبر2004، ص:221.

3 –المرجع نفسه،الصفحة نفسها .

4–بلمليح(إدريس)، الرؤية والمنهج لدى الغذامي،ضمن كتاب(الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي)، ص:17.

الوعي المنهجي الكافي للفصل بين المناهج والتيارات المختلفة، وهذا ما يراه الباحث يحصل مع الغذامي. وقد يظن البعض أنه من رواد المنهج التكاملي، والتكاملية ما هي إلاّ حلم ظل يراود الكثيرين، بل هي أقرب لأن تكون خلطة عجيبة تجسد عمق الرؤية النقدية العربية المعاصرة، فكيف يمكننا الجمع بين البنيوية بمفاهيمها الداعية إلى إنارة النص من الداخل بقراءة تحدها حدود النص نفسه، وبين التفكيكية التي تدعو إلى نهائية القراءة، ولا محالة أن الغذامي قد جمع بين هذه المناهج دون مراعاة الفروق الأساسية والهوة الشاسعة بين مفاهيمها وأجرأتها النقدية، ونقاط التمفصل الهامة بين المناهج المختلفة، وقد بدا ذلك جليا في كتابيه"الخطيئة والتكفير"و"الموقف من الحداثة".

2-1-2-التفكيكية(التشريحية من منظور الغذامي):

لقد أحدثت التفكيكية " **déconstruction** انقلابا في الكثير من المفاهيم التي كانت سائدة في الساحة النقدية المعاصرة، فالتفكيكية تروم تحرير النص المفتوح من القراءة الأحادية القاتلة، من خلال استراتيجية التفكيك التي تهدف إلى تقويض النص الأدبيّ من الداخل وخلخلة بنائه لاستكشاف دلالاته الهاربة ما وراء دواله العائمة.

ولهذا شاع في كثير من «الدراسات النقديّة و الأدبيّة المعاصرة كثير من المصطلحات مثل: الأسلوبية والشعرية والحداثة وما بعد الحداثة والبنيوية وما بعد البنيوية والتفسيرية والتفكيكية والتنامي والظاهراتية والسردية ونحو ذلك من المصطلحات التي استعمل معظمها من غير ما أراده أصحابها الأجانب إما لقصور في الفهم أو لسوء في التجربة، فضلا عن الاجتهادات المتناقضة والآراء المناهضة التي حفلت بها الكتب التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة في القرن العشرين»[1]

1-الخفاجي(طالب مهدي)، مشكلة المصطلح النقدي، جريدة المؤتمر2007/4/17. www.inciraq.com/2007 .6212

إن تحديد المصطلح وفهمه في غاية الأهمية، لأن ذلك يساعد الباحث على تحديد قصده أو قصد المتحدث.

لقد احتار الغذامي كثيرا، وهو يواجه مصطلح التفكيكية، محاولا تعريب هذا المصطلح، ولهذا«تحيّرت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرّض له من قبل على(حد اطّلاعي) وفكرت له بكلمات مثل(النقض/والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرت باستخدام التحليلية من مصدر(حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع(حلل) أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النّصّ من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص»[1] وهذا ليس ما تهدف إليه التفكيكية من الهدم والنقض من أجل خلخلة بنائه وتفكيك إشارته النصيّة.

إنّ الغذامي كغالبية النقاد العرب يرون أن الهدم والنقض والتقويض في التفكيكية سمة سلبية، لهذا وجب علينا تخليصها من ذلك، من أجل إيصال صورة واضحة خالية من الشوائب صافية إلى القارئ العربيّ، لهذا نجده منذ البداية يجعل هدف التفكيكية هي إعادة البناء. وهذا مخالف تماما لما تقوم عليه التفكيكية من الهدم والنقض.

من الملاحظ، أن اختيار مصطلح (التشريح) لم يستهو الغذامي فحسب بل هناك الكثير من النقاد والباحثين يتفقون مع الغذامي في جعل لفظة (التشريح) مقابلة لفظة التفكيك، وفي المقابل هناك الكثير من يعترض على هذه التسمية نذكر منهم الباحث الجزائري "عبد المالك مرتاض" الذي يفضل مصطلح التقويض أوالنظرية التقويضية لهذا يقترح في كتابه "نظرية القراءة"«أن يستعمل مصطلح التقويضية؛ لأن أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أن معنى التفكيك في اللغة

1- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:48. هامش الصفحة.

العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها بعض دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب؛ كتفكيك قطع محرك، أو أجزاء بندقية، وهلمّ جرّا... والخيمة في العربية تقوّض إن أسقطت أعمدتها وطويت، وقد جاء هذان المعنيان متلازمين في بيت لأبي الطيب المتنبي»[1]* في وصفه لحياة العرب.

إن (تشريحية) الغذامي هي اتجاه يعني به تفكيك النص من أجل إعادة بنائه من جديد وهذا ما يتعارض مع تفكيكية جاك دريدا التي تعنى بالهدم والنقض ولا قصدية النص، ويؤكد دريدا ذلك بالقول «ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج وإنما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه»[2].

أي إن معنى التفكيك هو استحالة القبض على المعاني التي هي في حالة هروب مستمر ومن ثم يكون التفكيك«في أبسط أشكاله وأفعاله مجرد فك للحرف لإدراك المعنى، وقد يكون اشتغالا على المعنى بتفكيك بنيته وأصوله، أو تعرية مسبقاته ومحجوباته، أو تبيان خدعه وألاعيبه»[3] التي يمارسها داخل بنية النص للوقوف على مدلولاته الدفينة.

فالغذامي يجعل (التشريحية) ذات دلالات اصطلاحية جديدة فهو يستعملها كاستراتيجية للقراءة مبنية على دلالات إجرائية مخالفا تماما لتفكيكية دريدا. فالغذامي

1-مرتاض(عبد المالك)، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية،دار الغرب للنشر، وهران،د.ط،2003،ص:206.

*والمقصود هو بيت المتنبي: قد وافقوا الوحش في سكنى مراتعها وخالفوها بتقويض وتطنيب.أي بمعنى أن العرب قد وافقوا الوحوش في سكنى البراري وخالفوها في أن لهم خياما يهدمونها من مكان وينصبونها في غيره والوحوش لا خيام لها.ينظر: اليازجي(ناصف)، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،مج2،ص:307.

2-دريدا(جاك)، الكتابة والاختلاف،تر:كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب،1988، ص: 51.

3-حرب(علي)، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص:26.

يحدد منهجيته بدقة؛ ويشير إلى أنه يفضل منهجية بارت التشريحية «ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي، لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص(وهو شئ لا يعني الدارس الأدبي بحال)، ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه»[1]من أجل إعادة إنتاجه من جديد.

و(تشريحية) بارت تتلخص في اتجاهين:

1-(التشريحية) تفكيك مرحلي لأجزاء العمل المدروس، فهي عملية نقض من أجل إعادة البناء، إذ يؤكد بارت بأن العنف ليس «الذي يؤثر في اللذة، فالهدم لا يستهويها. وإن ما تريده لهو مكان الضياع، والصدع، والقطيعة، والانكماش، وخفض الصوت الذي يستحوذ الذات في قلب »[2]الاستمتاع.

2-أن تصبح (التشريحية) علاقة حب وود بين القارئ والنص، لـ« يبدو أن الكاتب (القارئ) يقول لها: أحبك جميعا (أحبك كلمات، وأشكالا، وجملا، وصفات، وقطيعات: أحبك حابلا ونابلا:أحب الإشارات و أشباح الأشياء التي تمثلها)»[3] في النص.

يذكر الغذامي مبادئ التفكيك، وأهم منظريه من خلال إحالته على عدة أسماء أوروبية مثل(بارت، لاكان، دريدا، ليتش، كيلر)، ويركز كثيرا على ما جاء به بارت ودريدا، كما يحيل على كيلر **Killer** الذي يرى أن« (التشريحية) تأخذ بقلب مفهوم السببية كما فعل نيتشه من قبل حيث وصف العلاقة بين السبب والنتيجة بأنها علاقة مجازية أو بلاغية»[4]، أما دريدا المنظر الأول للتفكيك يؤكد بأنه«لا وجود لشيء خارج النص»[5]، بينما يرى ليتش بأن « القراءة التشريحية هي نفسها مفتوحة للتشريح .

1-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:80.

2-بارت(رولان)، لذة النص، تر: منذرعياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992، ص:29.

3- المرجع نفسه، ص:31.

4-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:52.

5- المصدر نفسه، ص:54.

ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية. ولكنّها مادة جديدة للمشرحة»[1]يتم داخلها تشريح النص وتعريته للكشف عن مدلولاته وإعادة إنتاجه من قبل القرّاء على اختلاف ثقافاتهم ومشاربهم.

الملاحظ أن الغذامي قد استفاد من المناهج الحديثة وبالخصوص نظرية التلقي حيث تحدث عن أفق القارئ و أفق النص ومدى توافقهما وانسجامهما في الفصل الأول من كتابه الخطيئة والتكفير تحت عنوان: أفق النص: نظرية القراءة، كما قام من خلاله بعرض الأنواع الثلاثة للقراءة التي تحدث عنها "تودوروف"**Todorov**: قراءة إسقاطية، قراءة الشرح، قراءة شاعرية ويرى أن هذه الأخيرة هي التي يجب أن يأخذ بها الناقد.

يرى الغذامي أن فعالية القراءة الأدبية تتم عندما يتحد القارئ مع العمل الإبداعي لأجل بناء جديد، «والتي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة[...](لتجعل) عملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص»[2]يثريه باستجلاب دلالات عديدة إلى بنية الخطاب .

مما سبق يتضح أن الغذامي أولى اهتماما بالغا بالقراءة والقارئ المنتج للنص، الباحث عن المعاني الخفية والغائبة ولعل« العرب قصدوا ذلك حينما قالوا إن المعنى في بطن الشاعر، أي إنه غياب يلزم استحضاره»[3]، وهذا ما«يجعل القراءة إبداعا مثلما جعل الكتابة –من قبل–إبداعا.»[4] فالقراءة تجربة شخصية يعيشها كل قارئ للنّصّ–العمل الإبداعي– فالنص مفتوح على تعدد القراءات ويقبل كل المقاربات التي يقدّمها القرّاء.

1– الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:55.

2–المصدر نفسه، ص:76.

3– م.ن،ص ن.

4–م ن،ص ن.

ههنا رغم تبني الغذامي للمنهج (التشريحي) وتقديمه لآرائه إلا أنه لم يطبقها بل يأخذ في بعض الأحيان من كل المناهج الحديثة. ثم يقوم الغذامي بتناول جل مبادئ ومقولات التفكيكية التي وضعها دريدا(الاختلاف، الأثر، التمركز المنطقي/مركزية اللغة،النحوية/علم الكتابة، التناص...).

أ-الاختلاف(différence):

تعد مقولة الاختلاف إحدى المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية ومستندا لكشف الدلالة المعجمية(différence) التي تتألف من فعل أو مصدر يدل على عدم التشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصة،**(diffère)** وتعني التشتت والانتشار والتفرق والبعثرة والمغايرة في المكان والزمان.

يقوم مصطلح الاختلاف على تعارض الدلالات بين الحضور والغياب، فجاك دريدا يرى أن الخطاب الأدبي يكون تيارا غير متناه من الدلالات وتوالد المعاني لا تعرف الاستقرار والثبات. فإنها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وهي محكومة بحركة حرة أفقية وعمودية دون توقع لنهاية محددة لها.[1] والاختلاف عند "جاك دريدا" هو فعالية حرة غير مقيدة، ويوجز تعريفه لها بـــ «أن الاختلاف لا يعود ببساطة لا إلى التاريخ ولا إلى البنية، فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى»[2] وتجسيده.

إن كلمة الاختلاف **diffèrance** التي جاء بها دريدا من الفعل الفرنسي**diffèrer** تعد كلمة جديدة أتى بها دريدا«ببراعة لغوية (معجمية) ومعرفية كبيرة»[3]، ولذا تعدّ

1- ينظر:إبراهيم (عبد الله) وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي،المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص: 121.

2-علوش(سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء ،1985،ص:86.

3-وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:360.

مقولة الاختلاف**différence /différance**«بمثابة اللفظ المفتاحي إلى فلسفة دريدا التفكيكية، فقد عمد دريدا إلى إبدال حرف[**(a)**بـ**(e)**] إلى اللفظة عامدا من خلال هذا التلاعب اللفظي إلى تحقيق ما يصبو إليه من خلال إدراج الاحتمال التأويلي داخل اللفظ الخلافي؛ إذ يحاول "روجي لابوت"**Roger Abbott** أن يدنو من هذا اللفظ ويدرس ممكناته واحتمالاته من خلال ما يسميه دراسة المعنى المزدوج للاختلاف، فهو فعل يرد به التأجيل إلى ما بعد»[1]، أي إنّه يحمل معنى التأخير و التأجيل والإرجاء. و إن« تعويض حرف**(E)** بحرف**(A)** في هذه الكلمة لا يغير شيئا في التلفظ بها، بل يحصر الخلاف في طريقة الكتابة؛ حيث تزداد أهمية الكتابة وتقل أهمية التمركز الصوتي (مركزية الصوت)»[2]، وهذا تنويه آخر بأهمية الكتابة.

لذلك نجد علي حرب يتحدث عن المفارقة المتعلقة بعلاقة مصطلح الإرجاء بفرقة المرجئة[3] الكلامية فـ «من المفارقات أن مصطلح الإرجاء**différance** الذي نحته دريدا، والذي هو مثار الحيرة والارتباك، يحيلنا إلى فرقة المرجئة الكلامية التي قال بها أصحابها بأنه لا سبيل إلى الحسم بين المتنازعين من المسلمين في مسألة الخلافة ولذا قالوا بإرجاء الحكم إلى يوم القيامة، حيث الله يحكم بين المختلفين»[4] والمتنازعين حول أحقية الخلافة.

يرى دريدا أن المعنى يتوالد من اختلاف دال على آخر، ومع هذا هناك ترابط واتصال بينهما، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة من العلاقات مع الدوال الأخرى ،لكن معاني الدوال غائبة رغم حضورها وهذا ما يفسر حديث دريدا عن الاختلاف

1-زيادة(رضوان جودت)، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القدم، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، لبنان، ص:61.

2-وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:361.

3-المرجئة: من أوائل الفرق التي تنسب إلى الإسلام في الظهور، احتلت مكانا رفيعا في أذهان الناس وفي اهتمام العلماء بأخبارهم وبيان معتقداتهم بين مدافع عنهم ومحاج لهم، وبين معجب بأدلتهم ورافض لها.

4-حرب (علي)، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ص:27.(هامش الصفحة).

والذي يرى من خلال مفهومه« وعبر لغة الآثار والاختلافات والإحالة المتبادلة تنشأ تفضية(خلق فضاء) ومسافة وانزياحات وفواصل، حتى داخل عناصر اللغة المتكلمة أو الكلام، وهذا يعني أن ثمة في اللغة اختلافا سالفا»[1]، وهذا ما يوضح قول دريدا حول تعريف الاختلاف بالقول«أنها تشكيل الشكل**la formation dela forme**»[2]،أي إنّ اللفظ يعاد تشكيله في صورة متعددة وجديدة باقترانها بأشكال لفظية أخرى.

تتجلى أهمية الكتابة في كونها ليست مجرد تسجيل للكلمة المنطوقة التي«ترجع بنا إلى الحضور التواصلي؛ أما اللغة المكتوبة فتنطوي على اختلاف لا يمكن اختزاله، إنّ النطق بحرف **a** يعرض اختلافا لا يمكن إدراكه إلا في اللغة المكتوبة، ويتركز في التورية التالية:

الاختلاف**différance**/ الإرجاء**différence**، الكلمة المكتوبة هي في حد ذاتها شيء، وهي مختلفة عن المعاني التي ترجئها التي لا يمكن الوصول إليها إلا بعلامات أخرى نضعها في المكان الفارغ من المدلول»[3]، إن تحول(e)إلى(**a**)أفاد تحولا آخر في المعنى، فالمركزية الغربية أعطت الأسبقية للكلمة المنطوقة بوصفها تجسد حضور المتكلم وقت صدور القول، وعلى العكس تماما لم تستأثر الكتابة بهذا الاهتمام، نظرا لعمليات سوء الفهم التي يمكن أن تلحق أفكار الكاتب لأنه منفصل زمانيا ومكانيا عن قارئه.

يضع ليتش فانسان ثلاث صيغ بمعنى فعل الاختلاف يلخصها المؤلف رضوان جودت فيما يلي«1-أن يختلف، أن يكون متماثلا أو متشابها.

2-أن يبعثر ويشتت(من اللاتينية**différe**).

1-دريدا(جاك)، الكتابة والاختلاف،ص:33.

2 - Derrida (Jacques), de la grammatologie, Paris, 1967, p : 92.

3-كلر(جوناثان)، نحو نظرية لأدب الأنواع، ضمن كتاب تودوروف (وآخرون)، ص:195.

3-أو يؤجل أو يرجىء.»[1]

إن مصطلح الاختلاف من أهم المصطلحات التي راجت بين منظري التفكيكية في العالم الغربي، كما لاقت جدلا واسعا وكبيرا في ترجمته في الساحة النّقدية العربيّة، لأنه سبب التباسا واسعا فترجمه البعض بـ"التأجيل" **le report**.

أما عبد الله الغذامي فقد ترجمه إلى الاختلاف، هذا المفهوم الذي أخذه من مقولة (التعارض الثنائي) إذ إنّ «الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائي) الذي يقوم على(الاختلاف) بين العناصر المكونة للنص من تحوّل الأصوات إلى صوتيمات دالة، لصناعة خطاب،[...] ويتجلى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على(الطباق)»[2]وهو مفهوم بلاغي يستحضره كثيرا بارت في أثناء تحليلاته الرمزية.

إن الغذامي ينحت أفكاره من البلاغة العربيّة من خلال مقابلته بين الاختلاف والطباق ساعيا إلى إرجاع ذلك المفهوم التفكيكي المعاصر إلى التراث العربيّ، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على استنبات الغذامي لأفكاره ومبادئه من تراثنا العربيّ، فرغم حماسته« للحداثة الغربية وما بعدها(وهو) أوضح من أن يؤكد وهو في ذلك يقوم بدور تنويري يقترب من الفدائية ولكنه وبسبب حساسية خاصة به بموقفه، يتحمس للتراث النقدي العربي، ويدفعه الحماس في بعض الأحيان لتأسيس شرعية الماضي إلى إنطاق بعض النصوص التراثية بما لا تنطق به»[3]

يعترف الغذامي دون حرج بقوله«وعلى الرغم من أن اختلاف الجرجاني سابق على دريدا وبين الاثنين فروق جوهرية إلا أنني قد وضعت الأخير في كامل

1-جودت(رضوان)، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القدم، ص، ص:61-62.

2-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:62.

3-حمودة(عبد العزيز)، المرايا المقعرة نحو نظرية عربية، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، أوت 2001، ص:182.

اعتباري»[1]، وكذلك يقر أنه«إن كنا نأخذ بمفهوم (الاختلاف)، إلا أن هذا المفهوم عندي هو إلى الجرجاني أقرب منه إلى دريدا. بل أنني أقرأ لهذا الرجل وأستفيد منه، ولكن ذلك لا يلغي الجرجاني ولا يزيحه من ذهني، بل إنه يعمقه في نفسي ويزيده رسوخا في يقيني»[2]وإيمانا بأفكاري.

يحدد الغذامي مفهوم الاختلاف من مبدأ الجرجاني فيرى أن«مصطلح (الاختلاف) يتردد عند عبد القاهر الجرجاني ليدل به على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى[...] إلى واقع جديد يتولد عن النص.»[3]وهذا الاختلاف ينجم عنه ائتلاف وتوالد لجملة من المختلفات التي تتعالق وفق دلالات داخل بنية النص.

إنّ الاختلاف هو مسافة فاصلة بين عناصر الحضور والغياب؛ إذ يتولى القارئ استحضار تلك الدلالات الغائبة« وهذا ما أكده عبد الله الغذامي نفسه في حديثه عن الحضور والغياب وإشارته إلا أن القارئ أو المتلقي هو الذي يقوم باستحضار الدلالة الغائبة»[4]في العمل الإبداعي والذي يقوم القارئ باستجلابها من خلال الإشارات النصيّة.

إن اختلاف عناصر الحضور والغياب هو اختلاف واسع لهذا عدّه الغذامي شبيها بـ« اختلاف الحياة عن الموت والحلم عن الواقع. ويكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصرالغياب. وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها (ليملأ) هذا الفراغ»[5]، إن الاختلاف ينتج عن ثنائية الحضور والغياب التي تؤدي إلى لا نهائية الدلالة، ولكن الغذامي لم يتقيد بهذا المفهوم الاصطلاحي في أثناء التّوظيف النقديّ والإجرائيّ.

1-الغذامي (عبد الله)، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، ص:8.

2-الغذامي(عبد الله)، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، ص:108

3-الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص:07.(المقدمة).

4-حمودة(عبد العزيز)، المرايا المقعرة،ص:182.

5-الغذامي(عبد الله)،الخطيئة والتكفير، ص:76.

عند حديثه عن "لا نهائية المعنى"و"تعدد الدلالة" يستشهد الغذامي بمقولة ابن سينا، بقوله« إنه لمن غرر المواقف أن نرى طوالع هذه المفهومات مغروسة في تراثنا العربي المجيد، وذلك في فكر ابن سينا النقدي الذي أشار بوضوح إلى حرية الكلمة في الدلالة، وإلى إمكان تحوّلها على يد المبدع إلى إشارة حرّة وذلك بقوله:(إن اللفظ بنفسه لا يدل البتة، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لا يجاوزه. بل إنما يدل بإرادة اللافظ. فكما أن اللافظ يطلقه دالا على معنى. كالعين على الدينار، فيكون ذلك دلالته، كذلك إذا أخلاه، في إطلاقه عن الدلالة بقي غير دال)»[1] فالشّاعر يحرر الكلمات من القيود فتصبح إشارات حرة طليقة من قيد الدلالات، فالمبدع هو المحرر الأول لها، ثم القارئ الذي يواصل هذه المهمة لتكون الكلمة صوتا حرا.

السؤال الذي يطرح نفسه هل فعلا ابن سينا يتحدث عن استحضار الدلالات الغائبة ولا نهائية المعنى؟

في معرض قراءتنا لمقولة ابن سينا يتضح أن هذا الأخير يورد عناصر الاتصال المتمثلة في ذكره للفظ (الرسالة)، اللافظ(المرسل)، المرجع، كما أورد المسار اللفظي البنيوي الذي كان سائدا في تلك الحقبة الزمنية، مؤكدا أن المعاني ليست في اللفظ.

أما الغذامي فيقر ويؤكد أن مبدع النص يمتلك حرية ابتكار الإشارة الحرة«لكنه ليس صحيحا في سياقنا الحالي، بل في سياق آخر، ونقصد به اختيار المبدع لأدوات المجاز اللغويّ وهو بالقطع ليس "اللامعنى" الذي يتحدث عنه ابن سينا هنا، وهو بالضرورة لا يقصد لا نهائية المعنى أو حتى "تعدد المعنى" أو الدلالة، إنه يعني اللامعنى فقط»[2].

مما سبق يتضح أن هناك مفارقة واضحة وجلية بين الممارسة التفكيكية التي تستبعد قصدية المبدع تماما، وتضع فاصلا بين النص ومؤلفه لتجعل المبدع يكتب ما لا يريد

1-الغذامي، المصدرالسابق، ص:292.

2-حمودة(عبد العزيز)، المرايا المقعرة،ص:183.بتصرف.

كتابته، ولهذا فابن سينا لاعلاقة له بتفكيكية دريدا. فالاختلاف يصطبغ عند الغذامي بصبغة تراثية.

ب-الأثر:

نجد مصطلح الأثر(La trace) يرد في القواميس الفرنسية بعدة معان منها « empreinte,cicatrice,marque, empreintes digitales ;empreintes de pas»[1]، أي بمعنى(بصمة، الأثر، العلامة، بصمة أصابع، أثر أقدام، مسلك).

إن هذا المعنى اللغوي لهذا المصطلح قريب من المعنى الدريدي، والذي أورده على أساس أنه «بديلا لما أسماه سوسير بـ"الإشارة" لتغدو الكتابة وجها واحدا من تجليات (الأثر) وليست هي الأثر في الكتابة»[2] ، فالأثر«هو التشكيل الناتج عن الكتابة وكل نص هو كتابة»[3]. وبذلك تصبح الكتابة لدى دريدا ذات أهمية أساسية تفوق أهمية اللغة بحيث « تتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق»[4] فالأثر ناتج عن مبدأ الاختلاف الذي يحمل في طياته النقيضين الحضور والغياب، فالمعاني ليس لها حضور مطلق والأثر دائما غائب، لذلك ينكر دريدا«مفهوم الحضور المطلق، موضحا ذلك بمثال السّهم المنطلق. فهو في أي لحظة من اللحظات حاضر في موقع معين ولكنه في الوقت نفسه ليس حاضرا في تلك اللحظة في ذلك المكان بالذات»[5] فالمعنى الذي يسفر عن أي قراءة لا بد أن يكون سلسلة من الحضور والغياب أي إنه غياب يستلزم حضورا لمجموعة من الاختلافات والتوافقات التي تبني مجموعة من الدلالات وبهذا يحقق الوقع والأثر الجمالي .

---

1 -Larousse, dictionnaire de français, p: 428.

2-قطوس(بسام)،استراتيجيات القراءة، ص:32

3-زيادة(رضوان جودت)، صدى الحداثة، ص:60

4-قطوس(بسام)، المرجع السابق، ص:60

5-خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص:112.

من هنا فالقراءة تحيل إلى أثر يعمل على إحالة الحقيقة، لذلك سعى دريدا إلى إقامة نظام جديد خارج اللغة أساسه مثلث التفكيك(الأثر، الاختلاف، الحضور والغياب).فالأثر«هو الاختلاف الذي يفتح الظهور والدلالة[...](إلا أن دريدا يقر بأن) **n'existe pas** [...]**trace pure**؛ الأثر الخالص لا وجود له»[1]، لذلك فالنّص يحمل آثار نصوص أخرى.

إن الأثر عند عبد الله الغذامي يشير إلى « القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيّدها كل قرّاء الأدب وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف»[2]*، فالغذامي يقدّم لنا هذا المفهوم الجمالي بصبغة تراثية قديمة دون تغييب للدلالة الاصطلاحية الحديثة، إذ إنه يشير إلى أن دريدا يقدم الأثر و«يطرحه كلغز غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة [...] ومن خلاله تنتعش الكتابة، وإن كان سحرا لا يدرك بحسّ، ولكنه يتحرك من أعمق أعماق النّص متسرّبا من داخل مغاوره ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة، مؤثّرا بذلك على كل ما حوله دون أن تستطيع يد مسّه»[3] وربما هذا ما تحدث عنه الفيلسوف "**لونجينوس**" من خلال التركيز على المصادر الخمسة للسمو التي اقترحها وهي:

* المقدرة على تكوين آراء عظيمة.

*الانفعال المتوقد الملهم.

*تكوين الصور المناسبة.

*اللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات واستعمال المجاز ودقة الألفاظ.

1-Derrida(Jacques), de la grammatologie, p : 92.

2-الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:50

***-إذ يقول الرسول (ص):"إن من البيان لسحرا" ينظر : البخاري (محمد بن اسماعيل بن ابن المغيرة بن بردزبة الجعفي أبي عبد الله)،الصحيح كتاب السحر مج4، ج30/7، دار الفكر، بيروت، 1981.**

3-الغذامي (عبد الله)، المصدر السابق، ص:51.

*المقدرة الإنشائية الرفيعة الجليلة.[1]

السمو عند لونجينوس يدل على المقدرة على تحقيق التأثير على القارئ، أي الهزة والنشوة التي هي دليل على عظمة الأدب لذلك فإنّ هذه المصادر الخمسة لا قيمة لها دون أن تتحقق فيها تلك المقدرة. وهذا ما جعله يضع المتلقي طرفا في خلق للاستجابة ومقياسا للسّمو.

ينم كلام الغذامي عن حس إبداعي راق حيث استطاع أن يعبر عن معنى الأثر بلغة البساطة حيث يقدمه لنا من خلال « ما نعنيه بقولنا إن النص بأثره وليس بمضمونه، ومدخلنا لقراءة أي نص أدبي يجب أن يكون من خلال ذلك الأثر الذي به يتحقق (الفعل والانفعال)أو (العجب)حسب تعبير الشيخ الرئيس(ابن سينا)»[2] ثم يقدّم لنا الغذامي في كتابه"تشريح النص" مفهوما جديدا للأثر حيث يرى بأنه «فعل القراءة ناتجا عن فعل النص. أي إنه ضرب من المعاشرة النصوصية، أو تحول اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني، وتخييل الواقع الإنسانيّ بانقلابه إلى سحر إبداعي–كما ورد في الحديث الشريف–وبمجرد قراءة القصيدة يتحول النص إلى عالم يخصنا، ويصبح ملكا لنا»[3]، وبهذا فإن «الأثر هو امتداد لمفهوم "العلاقة" حيث إنّ العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النّص بتحريك من القارئ لطاقتها المخبوءة، وإذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النّصوصيّة المنبثقة عن فعل هذه الحركة.»[4]لتشمل القارئ ليقدّم مقاربة تمثل تصوراته فيتحد القارئ مع النص ليشكل لحمة واحدة. فالأثر خصّه عبد الله الغذامي بالكثير من الحديث المسهب مما يدل بجلاء عن اضطراب مفاهيمي«فهو تارة بديل للإشارة لدى سوسير، وتارة أخرى التّشكيل الناتج عن الكتابة وهو تارة ثالثة لغز غير قابل للتحجيم ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تشكل بها الكتابة، كما أنه سابق

1–عودة خضر (ناظم)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص:53.
2–الغذامي(عبد الله)، ثقافة الأسئلة، ص:73.
3–الغذامي(عبد الله)، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص:79.
4–الغذامي،المصدر السابق، ص:80.

على النص ولاحق له ومحاين له، وهو فيما يحسبه الناقد سحر البيان.»[1] في تأثيره ووقعه الجمالي.

يربط الغذامي بين مفهومي الأثر وأثر المعنى؛ إذ يقول من خلال « هذين المبدأين نجد أنفسنا أمام توجهين متباينين، أحدهما يرتكز على (المعنى) والآخر يرتكز على(الأثر). والمعنى سابق على النص ومتعال عليه وحكمه اصطلاحي معياري.أما الأثر فلاحق للنص وناتج عنه وحكمه جمالي وصفي»[2]. فشعرية النّصّ وجماليته وحسن سبكه يحقق الوقع الجمالي للعمل الإبداعي فيحقق التوافق بينه وبين القارئ.

يتضح من كلام الغذامي حول الأثر والمعنى« أنه يقدم مفهوما للأثر يبدو أقرب إلى مفهوم " أثر المعنى" **de sens effet** بالفرنسية، **effect meaning** بالإنجليزية لدى **(G.Guillaume)** منه إلى الأثر**(trace)** لدى دريدا»[3] الذي يجعل المعنى وجودا عائما ومبهما« لأنه لا مجال للقبض على المعنى الذي هو دوما مثار الاختلاف والتعدد أو الانتهاك والخروج أو الالتباس والتعارض» ،[4] إن مفهوم الغذامي للأثر يقترب من المفهوم اللغوي القديم في البلاغة العربية. وهذا ما أسهب فيه كثيرا الجرجاني في طروحاته .

يرى الغذامي أن« الأثر مصطلح فني يحلّ محلّ الغرض والهدف في النص الأدبي، ويحقّق الوظيفة الجمالية في التذوّق والتفاعل مع النص من جهة القارئ.»[5] كما أن « الأثر أصلا ليس هو الشيء، وإنما هو ما ينطبع فيما هو خارج الشيء. ولا يجتمع الأثر والشيء معا. وحوافير الخيل قيمتها في غياب الخيل. أما إذا

1-العاني(شجاع مسلم)، المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك في النقد العربي، مجلة علامات، مجلد11، ج41،الناقد الأدبي، جدة، سبتمبر، 2001، ص:467.

2-الغذامي(عبد الله)، المشاكلة والاختلاف، ص:20.

3-وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:367.

4- حرب(علي)، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ص: 27

5-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:256

حضرت الخيل فلا وظيفة لحوافرها. ولذلك فإنه لا بدّ من اختفاء معاني الكلمات كي يكون لها أثر تتبع منه التجربة الجمالية، وهو سر حركتها وانطلاقها.»[1] فجمالية النص تكمن فيما تحدثه من وقع جمالي في نفوس القرّاء.

من هنا يتضح دور القارئ المتتبع لأثر هذه الحوافر بغرض إيجاد ما هو مغيّب في النص، وهذا يقودنا إلى تعدد القراءات من خلال تخصيب المدلول/ المعنى، ويتجلى هذا من خلال دور القارئ الذي يصبح منتجا للنص من خلال قراءته الواعية.

ج-النحوية/علم الكتابة(Grammatologie)

إن دريدا يستبدل العلامة بمفهوم الأثر(**trace**) بوصفه حاملا لسمات الكتابة ولنشاط الدال؛ ولهذا أصبحت اللغة نظام للآثار عند دريدا مخالفة لما كانت عليه عند دي سوسير كنظام للعلامات، فإذا كان الكلام يعد إطارا لحضور الوحدة، فإن الكتابة إطار للغياب والاختلاف والتعدد، وهذا ما يرسخ مفهوم اللعب الذي يولد المتعة واللذّة وهذا ما جعل "رولان بارت" يعرّف الكتابة بأنها علم متعة اللغة ولهذا يؤكد بأنه« يجب على النّص الذي تكتبونه لي(بوصفي قارئا) أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني. وهذا الدليل موجود: إنه الكتابة. وإن الكتابة لتكمن في هذا:علم متعة الكلام»[2] . فلذة النص تنبثق من المتناقضات وبعض القطيعات التي تتلاقح داخل النّص الإبداعيّ لتعيد بناءه من جديد بلغة تمارس سلطتها وسطوتها على القارئ.

إن مصطلح علم الكتابة(**Grammatologie**) من أهم المفاهيم التي اجترحها دريدا بهدف زعزعة المركزية الغربية الصوتية لتوجيه الاهتمام إلى الكتابة بدل الاهتمام بالصوت؛ ولهذا أطلق دريدا هذا المصطلح على هذا العلم وجعله عنوانا لكتابه" **Dela grammatologie**". لهذا« يكشف جاك دريدا عما يسميه تمركز الثقافة الأوروبية حول الصوت؛ أي افتراض أن الكلمة المكتوبة هي مجرد تسهيل للكلمة المنطوقة

1-الغذامي، المصدر السابق، ص:257.

2-بارت(رولان)، لذة النص، ص:27.

ومن ثم فهي تمثل مقصدا توصيليا، غير أننا نعرف أن ميتافيزيقا الحضور هذه لا تلائم الأدب، الذي يتضمن غيابا ما بالضرورة»[1] .

ومصطلح **Grammatologie** « مصدّر بالكلمة الإغريقية(**gramma**) التي تدل في الأصل على "الحرف"Lettre، وقد تناقلتها اللغات اللاتينية، ومنها الفرنسية التي دخلتها في نهايات القرن الثامن عشر بالشكل **gramme**، وصارت من لواحق كثير من كلماتها (برقية : **Télégramme**، كتابة مشفرة: **cryptogramme**...)، وكل كلمة تدخل في بنائها هذه اللاحقة الإغريقية، إنما تتضمن معنى الكتابة"الكتابة : **Un écrit**»[2] وعندما نضيف إليها"**logie**" تصبح بمعنى علم الكتابة .

أما الغذامي في شرحه لمصطلح دريدا يقول:« دعا دريدا إلى ما سمّاه(علم النحوية) كأساس لعلم الكتابة[...] فقال داعيا لإحلال النّحوية محل السيميولوجية، (سأدعوه بعلم النحوية..ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم، لكنه علم يملك الحق في أن يكون، ومكانه معدّ سلفا. والألسنية ليست إلا جزءا من ذلك العلم العام)» [3] . وهذا يعني تضافر جملة من العلاقات لتأسيس جمالية النص .

كما أشار الغذامي إلى أن « انطلاقة دريدا كانت مع صدور كتابه(**OF grammatology**) أي (في النحوية) في عام 1967 بفرنسا، حيث حاول نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون وأرسطو حتى هيدجر وليفي شتراوس وكذلك سوسير واتّهم

1-كلر(جوناثان)، نحو نظرية الأنواع، ص:195.

2- وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح، ص:370.

3-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:50.

ذلك الفكر الفلسفي بما سمّاه (التمركز المنطقي-**logocentrec**) وهو الارتكاز على(المدلول) وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي، »[1]ولكنهم حتى و إن حاولوا عزل المدلول فإنهم يستعينون بمدلول آخر لبناء المعنى.

من هذا المنطلق فعلم الكتابة يعد نقدا لثنائية الدال والمدلول لدى سوسير، ودور وفاعلية العلامة في بناء النص. حيث يعد الدال لدى سوسير بمثابة تشكل سمعي بصري، وصورة لحمل الصوت، أي إن الدال« هو الصورة السمعية التي تدل على شيء ما أو تعني شيئا ما » [2] وهذا ما عدّه دريدا صورة واهمة لحمل المعنى، وهدف إلى تقويض التمركز حول الصوت لتظهر القيمة الحقيقية للكتابة فتتحول« لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد (النطق) وليس له من وظيفة إلاّ أن يدل على النطق ويحيل إليه. إن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، وتحلّ محلّه، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتكون اللغة نفسها تولّدا ينتج عن النص»[3]، ولهذا فالكتابة «ليست وعاء لشحن وحدات معدّة سلفا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها » [4]وخلقها من جديد.

بناء على هذا يعرض الغذامي نوعين للكتابة اقترحهما دريدا:

«الأولى: كتابة تتكّئ على (التّمركز المنطقي) وهي التي تسمى الكلمة كأداة/ صوتية أبجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة. وثانيتهما هي الكتابة المعتمدة على (النحوية) أو كتابة ما بعد البنيوية، وهي ما يؤسّس العملية الأولية التي تنتج

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 50.

2-مومن(أحمد)، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، د.ط، 2002، ص:127.

3 -الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:51.

4-نفسه، الصفحة نفسها.

اللغة » [1]أي إنّها حالة الدخول إلى لغة الاختلاف، وهي عملية خلق اللغة والانفجار من السكون.

بقراءتنا للغذامي نجده يحاول بطريقته المتميزة في التعامل مع المصطلحات الغربية، إكساب المفهوم التفكيكي صبغة تراثية، فـ « فكرة (النحوية) تذكّرنا بالإمام عبد القاهر الجرجاني ودعوته إلى(النظم) وهو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيدا عن قيد المدلولات » [2]أي إنّ الكلمات ليس لها مدلول دون أن تنتظم في سياق منظم يحقق الانسجام بناء السياق التّركيبي المنظم وحسن السبك والبناء.

بناء على ما ورد في هذا التّعريف فإنّ الغذامي يحاول إرجاع المفهوم إلى مقولة النظم عند الجرجاني، اعتقادا منه أنها تعبر عن المفهوم ذاته، إلا أن هناك اختلافا كبيرا بين نحوية دريدا التي لم تهتم مطلقا بموضوع النحو، ونحوية الجرجاني المتعلقة بنظرية النظم والتي تبني أسسها على أنه لا اعتداد بمعاني الكلمات إن لم توجد في سياق تركيبي منتظم وهو ما يعرف بالنحو الذي يعدّ دعامة أساسية في نظرية الجرجاني النظمية والتي تعمل على« توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم » [3]أي إنّ الكلمات تتناسق وفق دلالات نحوية تنتظم في سياق لغوي يحقق الأثر والوقع في ذائقة المتلقي.

وإذا ما وضعنا مقارنة بين ما جاء به دريدا وعبد القاهر الجرجاني نجد أن هناك فرقا شاسعا بينهما، وهذا ما دفع كاظم جهاد إلى انتقاده الصريح لترجمة **DeLaGrammatologie** بلفظة (النحوية) بالقول:« يترجمها البعض إلى العربية،خطأ، بالنحوية (من النحو) منقادين على ذلك بالـ(غراما

1-الغذامي، المصدر السابق، ص:51.

2- م ن، ص:50.

3-الجرجاني(عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص:336.

في الكلمة، ناسين أن (الغرامير: علم النحو) إنما سمي كذلك لعنايته بقواعد اللغة المقابل الأمثل للغراماتولوجيا في العربية(لكن هل يجب البحث هنا عن مقابل؟) سيتمثل في التعبير:علم الكتابة » [1].لأن كلمة (النحوية) توحي منذ البداية إلى علم النحو وقواعد اللغة وهذا مايجعل المصطلحين متباعدين عن بعضهما من حيث دلالتهما الأولية على المعنى الأصلي الذي وضعه دريدا كاسم دال على« الحروف، الأبجدية، والتقطيع اللفظي، والقراءة، والكتابة » [2]،أي إن دريدا يحاول أن يعلي مفهوم الكتابة التي تعتبر حالة غياب تنتج عنها ما يسمى بـ(الإشارة الحرة) مقابل الصوت (الكلام) الذي يعتبر حالة حضور، لأن العلامة تربط بين الفكرة والصورة الصوتية أي بين الدال والمدلول، إذن الدال هو صورة لحمل الصوت ذو تشكل سمعي بصري، وهذا ما حاول دريدا هدمه وتقويضه من خلال خلق هوة فاصلة بين الدال والمدلول« وبهذا يعلي دريدا من شأن التعدد والاختلاف في المعاني داعيا إلى إلغاء الحضور والتعالي الذي كان سمة الميتافيزيقا الغربية ليحل محلها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة، فتفتح بذلك شهية النقد ونقد النقد » [3]. لا محالة أن كل باحث عربي يحمل بداخله تأثرا واضحا لتراثنا العربي الغني، وعبد الله الغذامي واحد من هؤلاء فحماسه للنقد الحداثي الغربي يقابله حماس للترات النقدي العربي، ينتج عنهما في نهاية الأمر تشتت جلي بين الاثنين ينتهي إلى عدم التوفيق في تأسيس شرعية للتراث القديم (الماضي).

واللافت للنظر أن هناك الكثير من آراء التفكيكية ودعائمها يقدّمها الغذامي محاولا تأصيلها رغم ذكره للتصورات الأصلية لهذه الآراء والمفاهيم الغربية، فمثلا مفهوم الكتابة تطرق له الغذامي من خلال تصورات دريدا التي تتلخص في أسبقية

1-دريدا(جاك)، الكتابة والاختلاف ،ص:34.(مقدمة المترجم).

2-Derrida(Jack), De La grammatologie, p : 13.

3- قطوس(بسام)، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص:19.

الكتابة عن اللغة« وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، ومن ثم فهي تستوعب اللغة، فتأتي كخلفيّة لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا متأخرا[...]. والكتابة هنا تقف ضد النطق، وتمثّل عدميّة الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولّد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة(الاختلاف) والانبثاق من الصمت، أو لنقل إنها انفجار السكون »[1]،ولهذا فـ «الفكر التفكيكي لدى دريدا يرفض أن تكون الكتابة ملحقا بسيطا بالكلام. فالكلام- بحسب ما يقوله دريدا- ليس أكثر من قناع لكتابة أولى »[2]. والذي يسترعي اهتمامنا أن الغذامي رغم تطرقه لتصور دريدا حول الكتابة إلا أنه في أثناء العملية التطبيقية الإجرائية لا يوظف هذه التصورات التفكيكية.

د-تداخل النصوص Intertextuel /النص ابن النص والتكرارية:

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اجترحتها السيميائية النصية والمدرسة البنيوية وما بعدها، تتحدد فاعليته في آليات اشتغاله في تفكيك النصوص الإبداعية ومسألة القبض على البنية العميقة للنص فهو يركز اهتمامه بالنص الإبداعي؛ بوصفه مجموعة متلاحمة من التفاعلات المتعددة. ويجمع جل الدارسين أن من البدايات التي مهدت لنشوء هذا المصطلح ما قام به "ميخائيل باختين"**Mikhael Bakhtine** دون التصريح بحرفية هذا المصطلح، حيث يؤكد أنه لا وجود لكلمات عذراء سوى كلمات آدم؛ لأن« آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الآخر »[3]، كما لاحظ "باختين"« أن كل خطاب يعود، على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل، الأسلوب هو الرجل ولكن باستطاعتنا

1- الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص:51.

2-دريدا(جاك)، الكتابة والاختلاف، ص:105.

3-تودوروف (تزفيتان)، باختين(ميخائيل)، المبدأ الحواري،تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص:125.

القول: إن الأسلوب هو رجلان على الأقل أو بدقة أكثر؛ الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع. » [1] تتفاعل الكثير من النصوص في نص واحد وهذا عندما يجد القارئ تجربة تشبه تجربته فيحدث توافق بينهما.

التناص مصطلح مشتق من النص وقد ورد في لسان العرب النّصُّ:رفعُك الشيء.نصّ الحديث ينُصُّه نصّا:رفعه. ومنه:نصّ المتاع نصّصتُهُ نصّا:إذا جُعل بعضه على بعض قال الأزهري:النصُّ أصلُه منتهى الأشياء ومبلغُ أقصاها. ومنه قيل نصصتُ الرجلّ إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده، ونصُّ كلّ شيء: منتهاه كما في مقاييس اللغة.وروي عن كعب أنه قال:يقول الجبار احذروني فإني لا أُناصُّ عبدا إل عذّبتُه أي لا استقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه.[2]

يرتبط مفهوم التناص بعدة اتجاهات؛ فهو مصطلح ترعرع في أحضان الشعرية البنيوية ثم أصبح مفهوما من مفاهيم ما بعد الحداثة، فهو«يستمد فعاليته وقيمته الإجرائية من كونه يقف راهنا، في مجال الشعرية الحديثة، في نقطة تقاطع(تلاقي) التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية بصفة عامة، [بوصفها] نظاما مغلقا لا يحيل إلاّ على نفسه، مع نظام الإحالة(أو المرجع)»[3]، إنّه مفهوم مرّ بتحولات وتغيرات جوهرية«فهو يستخدم مع النقاد البنيويين للإخلال بمفاهيم المعنى، في حين يوظف النقاد البنيويون المصطلح نفسه لتحديد أو إصلاح المعنى الأدبي، وهذا دليل كاف

1- تودوروف (تزفيتان)، باختين(ميخائيل)، المرجع السابق، ص: 124.

2- ينظر: ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، المجلد السابع، مادة ن، دار صادر، بيروت، د.ت، ص: 96.

3-القمري(بشير)، مفهوم التناص تحديدات نظرية، مجلة شؤون أدبية، س3،ع11، شتاء1990، ص: 08.

على مرونته»[1]فالتناص لا يقف عند حد النص بل يتعداه إلى القارئ، الذي يساهم في إعادة خلق النص من جديد وإعطائه وجودا فعليا، فميخائيل ريفاتير **Michael Riffaterre** يضع القارئ في مركز تعريفه للتناص بوصفه إحساس القارئ بالعلاقات التي تنشأ بين مؤلف ومؤلف آخر.[2]

إن القارئ يساهم في إدراك مظاهر التناص من خلال استحضار معارفه الخلفية، وبالتالي يكون هناك« تناص آخر يستحضره القارئ، وهنا تتعقد المسألة وتتشعب وتزداد غموضا. فالكاتب يستحضر نصوصا من مخزونه الثقافيّ أو مقروئه المعرفيّ[...] ولكن في الوقت ذاته يستحضر القارئ في أثناء قراءته للنص نصوصا أخرى من مخزونه الثقافي الذي قد يختلف عموما عمّا لدى الكاتب في أثناء كتابته.»[3]

من بين الدارسين المغاربة الذين اهتموا بمفهوم التناص"سعيد يقطين" الذي فضّل مصطلح التفاعل النصي لأننا عندما« نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص"**intertexte** " أو "المتعاليات النصية" **Transtextualité**" كما استعملها جيرار جينيت"**Gérard Genette**"بالأخص، نفضل "التفاعل النصي" بالأخص ، لأن "التناص" في تحديدنا –الذي ننطلق فيه من جينيت–ليس إلاّ واحدا من أنواع التفاعل النصي»[4]، فسعيد يقطين يرى أن مصطلح التفاعل النصي

1–آلان(جراهام)، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2011، ص:13.

2- Symington(Michelle) et Franco (Bernard), intertextualité et symbolisation, la poétique d'Arthur semons : cahiers de narratologie(en ligne) 132006, Is en ligne le1 septembre2006, consulté le19 mars 2014 url : http://narratologie,revues, orge/352 paragraphe10.

3–مراشدة(عبد الباسط)، التناص في الشعر العربي الحديث(دراسة نظرية تطبيقية)، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص: 18.

4–يقطين(سعيد)، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، 2006، ص: 92.

أعم، وأن التفاعل القائم داخل النص يكون من البنى النصيّة الأخرى والتي تأتي للنص عن طريق التحويل أو التضمين أو الخرق.

أما عن تسميّة هذا المصطلح وصياغته فيعود إلى البلغارية جوليا كريستيفا **Julia.Kristeva** بين سنتي(1966-1967) ولقد أشارت بأنها استعارته هذا المصطلح من باختين التي تقرّ بأنّ له الفضل في التنظير النقدي له في إطار الشكلانية الروسية. «حيث ترددت هذه الفكرة بوضوح كاشف عندها، حيث نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه »[1]، ورأت "كريستيفا" أن كل نص هو تحويل لنصوص كثيرة ولعلها كانت« واقعة تحت تأثير النظرية التحويلية في اللسانيات التي تبلورت على يد تشومسكي ولذلك نظرت إلى النص (بوصفه) أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في نطاقه ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة »[2].فالتناص بما يوفره من آليات، وسيلة نقدية فعّالة في مقاربة النصوص للكشف عن مساحات التّعالق والتداخل بينها وبالتالي فهي تحقق فكرة أن النصوص فضاءات مفتوحة تستقطب كما هائلا من النصوص السابقة عليها لتصير جزءا من بنائها المتمازج. فيقوم بتحويل اللغة في دوالها ومدلولاتها ليخلق نصا جديدا مغايرا يحمل جينات نصوص سابقة .

1-الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 290.

2- لحميداني(حميد)، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة السعودية، ج40، مج10، يونيو2010، ص: 69.

تعدّ كريستيفا[1] من بين الأدباء البارزين المساهمين في مجلة"تال كال"[2] **tel quel** الفرنسية إلى جانب كل من رولان بارت، وجاك دريدا، حيث مهدوا لفكرة التناص من خلال مفهوم الكتابة والإنتاجية والإعلان عن موت المؤلف، حيث إن كل نص هو نتاج منتج، وليس المنتج هو المؤلف الحاضر بل مجموعة النصوص الغائبة التي يقوم القارئ باكتشافها واستحضارها ليصبح مبدعا حقيقيا للنّصّ بعد أن« مات المؤلف بوصفه مؤسسة واختفى شخصه المدني والانفعالي والمكون للسيرة، كما أن ملكيته قد انتهت ولذا؛ فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام »[3] ولهذا فقد لقي هذا المصطلح عددا من الاختلافات المنهجية وكثرة التعاريف منذ لحظة بداياته مع جوليا كريستيفا، وذلك نظرا لكثرة الأقلام التي تلقفته في النقد الغربي، إن هذا التعدد والاختلاف له الأثر الإيجابي في ثراء هذا المصطلح.

حاول بارت أن يرسخ هذا المصطلح ويعمقه بنقله من محور النص إلى محور النص/القارئ، الذي يقوم بدور فعّال في استكناه أغوار النص حتى يستحضر النصوص

1-جوليا كريستيفا من مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سليفن ببلغاريا.محللة نفسية وفيلسوفة وعالمة لسانيات. أنتجت كمية هائلة من الأعمال وتشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص والسيميائية. وأثارت مصطلح التناص في مجلة تال كال التي تأسست سنة 1960بإدارة فيليب سولرس."

2 -Tel Quel : وتعني هذه العبارة الفرنسية:«كما يرد، أو كما هو». ولقد يعني مضمون هذه العبارة ثورة عارمة على المفاهيم التقليدية للنقد التي تتعلق بالكاتب في نفسه، والحياة التي تحيط من حوله، والمجتمع الذي ينتمي إليه، والزمان الذي يعيش فيه(التاريخ الذي ترفضه البنيوية جملة وتفصيلا)، وغيرها من العناصر التي كان النقد التقليدي يثقل بها كاهله...الخ. ينظر: مرتاض(عبد المالك)، في نظرية النقد(متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2002، ص: 196.

3-بارت(رولان)، لذة النص، ص: 56.

الغائبة ومن ثم« يصبح القارئ مبدعا للنص الذي هو(النص الكتابي) حسب مفهوم بارت »[1]، لتنشأ بعد ذلك مقالته المشهورة" موت المؤلف".

لقد صار التناص* قدر كل نص، ولا مناص له منه، ولقد رأى رولان بارت أن « التناصية ، قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليا، نظرية التناص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله-سالفه وحاضره- يصب في النص، ولكن ليس وفق تدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة -صورة تمنع النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج»[2] فالنص هو ملتقى النصوص السابقة الذي يصب فيه القارئ خبراته ومعارفه السابقة.

التناص أصبح ضرورة ملحة لدى المبدع لا يستطيع النص أن يعيش بدونه ولا أن يبني كيانه، ولهذا وقف عبد الملك مرتاض عند هذا المصطلح-التناص- وعدّه«كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم. فمن من الكتاب يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله، ولا فكر فيه، ولا التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض: ألفاظا وأفكارا؟ إن كل كاتب

1-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 292.

2-بارت(رولان)، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، بيروت، عدد3، صيف 1988، ص: 96.

*-إن منطلق كل من التناص والسرقة هو واحد وهو البحث في تعالق النصوص وإثبات هذا التعالق على الرغم من أنه ينحو منحى سلبي في مفهوم السرقة، وعكس ذلك بالنسبة للتناص؛ لأن سياق ظهورهما ونشأتهما مختلف.فالتناص ظهر في ظل ثورة نصيّة ونظرية التلقي.لذلك فكل نظرية أوجدت لنفسها جهازا مفاهيميا مختلفا ،تنطلق منه في مقاربة النص الأدبي.وإن كان كلاهما يتقاطعان ويختلفان في نقاط، فهما يشتركان فيتتبع ملامح النص الغائب في النص الحاضر، حيث يحاولان الكشف عن الكيفية التي تسرب بها السابق إلى اللاحق،بالاعتماد على ثقافة القارئ وفطنته ودرايته والكشف عن التسربات.

ناهب؛ من حيث لا يشعر ولا يريد»[1] . يستقي خبراته من نصوص أخرى ليعيد إحياءها في نصه الجديد. الذي يبنى على أنقاض نصوص سابقة.

أما الغذامي فيجد بديلا آخر لمصطلح التناص (**intertexte**)هو مصطلح (التداخل النصي)، بالإضافة إلى استعماله مصطلحات مكملة كـ(النظرية التكرارية)« وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرّض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر »[2]، كما أنها« لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة. فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد.[...]. وفكرة الاقتباس كجزء من نظرية التكرارية، تكشف لنا السياق على أنه ذو طبيعة اعتباطية »[3]. فالنص هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية ومثلما أن النص ناتج لها، فهو بداية لنصوص غائبة ستأتي في المستقبل وهذا معنى أن التّداخل النصي أو كما اصطلح عليه سعيد يقطين التفاعل النصي ممر تسير عبره كل النّصوص.

وهذا ما دفع الغذامي إلى رفض مقولة السرقات* في التراث العربي القديم ، فهي« نظرة جديدة نصحّح بها ما كان الأقدمون يسمّونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم. وما ذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وما جلبته معها من سياقاتها السابقة. أي الكلمة وتاريخها أو نظرية التكرارية كما نقلنا هنا »[4]. وبهذا

1-مرتاض(عبد الملك)، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 278.

2-الخطيئة والتكفير، ص:52.

3-م ن، ص:53.

4-م ن، ص ن.

*-يؤكد كاظم جهاد معرفة العرب للتناص دون تسميته ،فيقول:«عرف العرب التناص وأسهبوا في تحليله وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة التناص الحديثة والمستوردة.عرفوه ودرسوه عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين، وطرحوا مفردات، مفاهيم غنية ووافرة تذهب من (التضمين) في محاسنه ومساوئه إلى السرقة ومنازلها العديدة.

فهو ينبذ فكرة وجود سرقات أدبية لأن ذاكرة الفرد ما هي إلا مخزون ثقافي لمعارف سابقة، وربما يحاول الغذامي جاهدا أن يضفي على المفهوم–التناص– مسحة جمالية تتسم بها النصوص المنتجة وإبعاد تلك الصفة السلبية المشينة التي اتفق وتعارف عليها القدماء في البلاغة العربية.

مما لاشك فيه أن ظاهرة تفاعل النصوص وتلاقحها وانفتاحها على بعضها البعض قد فرضت نفسها على الساحة النقدية، ووجهت اهتمام النقاد إليها، وهذا ما تدل عليه أعمال النقاد القدامى الذين تتبعوا ظواهر الأخذ والسرقات. من هذا التداخل والتلاقح تولد فيزيولوجية النص الجديد، وتتشكل معالمه الفسيفسائية حسب تعبير "كريستيفا" فتظهر التفاعلات النصية المتعددة داخل بنية النص الواحد، ويتم إلغاء الحدود بين تلك النصوص جميعها، مما يعطي للنص القدرة على الانفتاح على آفاق جديدة، تجعله حافلا بالدلالات والمعاني، وعندما نلغي هذه الحدود فإننا نلغي الأبوة النصيّة، لأن النص لم يأت من عدم، وإنما جاء نتيجة تلاقح وإفراز لتفاعلات جمة ومؤثرة. فالنصوص الحاضرة هي مستودع خصب لنصوص كثيرة غائبة تتجمع فيها فعاليات نصية متعددة.

وقد وضع الغذامي مفهوما في غاية الطرافة ألا وهو (النص ابن النص) بوصف أن« النصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية و تناسلية فهي تحمل (جينات) أسلافها كما أنها تتمخض عن(بذور)لأجيال نصوصية تتولد عنها»[1] وما جاء به الغذامي من حديث يتناص مع نظرية هارولد بلوم الشهيرة (التأثير، وإساءة القراءة)، حيث يرى بلوم أن« الشاعر القوي (**forte poète**) يكيّف النص

فـ(الإغارة) فـ(السطو) فـ(تلفيق المعنى) فـ(السلخ)...» كاظم جهاد: أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة) يسبقها ماهو التناص؟ مكتبة مدبولي، ط2، 1993، ص: 13.

1–الغذامي(عبد الله)، ثقافة الأسئلة، ص: 113.

السابق(الأب) مع حاجاته الأدبية والجمالية الخاصة به بهدف التخلص من التأثير المشل الذي تمارسه عبقرية الأب » [1]. على النصوص

ويقوم الغذامي بتلخيص المراحل الست لنظريـــة "هارولـــد بلـــوم"**Harold Bloom** في إطار(لوحة التلقي:**scene of instruction**) وهي:

1-و فيها يتحرك الشاعر الآتي وقد احتلّه سلطان شاعر أكبر منه وهذه حالة(اختيار).

2- يتبعها تقبّل الرؤية الشعرية بينهما وهي حالة(ميثاق).

3-تتلوها عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهي حالة(تنافس).

4-بعد ذلك يبرز الشّاعر الآتي كفارس تحرّر ظاهريا، فيتقدّم كتحقيق لشاعرية أصيلة وهذه حالة (حلول).

5-وأخيرا يقوم الآتي بإعادة تقييم السالف وتلك حالة(تفسير).

6-وهذا يؤدي بالشّاعر الآتي إلى إبداع سالفه مـــن جديـــد، وإعـــادة ابتكـــاره وهـــذه هي(الرؤية الجديدة) [2]. يتدرج الشاعر في هذه الخطوات الست خطوة خطوة متـــدرجا فيها لأجل ابتكار نص إبداعي. فإذا وصل لآخر خطوة كان مبدعا.

يقوم التناص على مبدأ الحضور والغياب، حتى يكون النص غائبـــا غيـــر مرئـــي لأن « ثمة شيء عنه على الدوام غائـــب، ولـــذا فهـــو ينفـــي نفســـه ليكـــون معنـــى مختلفا، بل ومخلّفا في قراءة كل قارئ » [3]، لذا أصبح التداخل النصي أحد حدود النص لأنه حسب منظور الغذامي هو « خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمـــات هـــذه سابقة للنّصّ في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل

1-زيما(بيير)،التفكيكية دراسة نقدية، تر:أسامة الحاج ،المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنـــان، ط2، 2006، ص: 150.

2-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 294.

3-بارت(رولان)، لذة النص، ص:8(مقدمة المترجم).

معها تاريخها القديم والمكتسب »[1] فالنصوص هي فسيفساء لتلاقحات نصية عديدة تأتي نتيجة تفاعل مجموعة من النصوص الغائبة والحاضرة.

ثم يقوم الغذامي بعملية اختزال تداخل النّصوص محاولا تبسيط المعنى وتقريبه إلى ذهن المتلقي فيضع هذه المعادلة النظرية:

التاريخ الكلي ⟸ تاريخ كل كلمة×عدد الكلمات في النص=المجموع الكمي للنصوص المتداخلة مع هذا النص.[2]

إلا أن الغذامي تنبه إلى أمر في غاية الأهمية يكمن في صعوبة تحديد تاريخ الكلمات حيث« إننا لا نملك القدرة على تقرير كامل لتاريخ أي كلمة، فإن قيمة هذه المعادلة – كما يقول ليتش– تنبع من اقتراحها بأن النصوص المتداخلة لا حصر لها، ومعها تأتي الإمكانات الاقتباسية لتشريح النص »[3]. فالنّصّ وفق معادلة الغذامي نتاج مجموعة ثقافات مختلفة، لذا فهو يتسم بالتعددية الدلالية ولا نهائية المعنى؛ أي النّص هو عصارة لمجموعة من النّصوص المهاجرة التي قام بامتصاصها.

مما سبق يتضح أن مصطلح تداخل النّصوص يتحقق معه مبدأ التّأويل ولا نهائية المعنى(لتشريح النص) وهذا ما تسعى إليه التفكيكية من هدم وتفجير وتوقيف عن الاشتغال، والإبطال والحل في النّص انطلاقا من مبدأ اللاتماسك والتشتت والهدم. فالنّصوص شبكات معقدة من التدخلات والتّفاعلات من الأخذ والعطاء، ونسق من الدلالات والمصادر الظاهرة والباطنة على امتداد التّاريخ، والتي تتوارى خلف الأسطر منتظرة قارئها ليكشف عنها الغطاء.

1–الغذامي، المصدر السابق، ص، ص:52، 53 .

2–المصدر نفسه، ص:53

3– م ن، ص ن.

يرى –التفكيكون* –أنه لا وجود لنص مستقل وأن« كلّ نص هو –في حقيقته–محتل احتلالا دائما لا مفر منه، مادام يتحرك ضمن معطى لغويّ موروث وسابق لوجوده أصلا، ويشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمن، فكل كتابة–إذن– هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر، أو قل إنها خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها.»[1] فالنّص مفتوح البداية والنهاية. فهو شبكة من إحالات إلى نصوص لاحقة ستأتي وتؤثر فيه لأنها تحمل دوالها إلى النص الجديد فتتعالق مع الدوال الأخرى حاملة معها تاريخها وذكرى استعمالاتها السابقة. فالأدب هو تفاعل نصي ولا يرتكز في بوتقة واحدة، فالكتابة تتناثر مولدة مئات المنظورات المتباينة ومئات النصوص التي يستحيل ضبطها مادامت متداخلة.

وعليه، فإن التفكيك«يصل إلى أسرار الكاتب، وإلى خصوصياته الإبداعيّة، إنه يفضح ويظهر ما اعتقد أنه قد أخفاه، فالقراءة التفكيكيّة التي تعتمد التقويض واللعب للوصول إلى المعنى، قد أثبتت وفق مقولة التّناص أن هذا المعنى يبقى من إنتاج النّص، وتجتمع فيه أكثر من ثقافة وأكثر من كتابة»[2].فالنّص الجديد مفتوح على تعدد المعاني لا تحده بداية ولانهاية. لا تتحدد معالمه إلا من خلال المقاربة التأويليّة والممارسة الإجرائيّة. فنسيجه اللغويّ متحرك في تراتبية ناتجة عن التّداخل والتّغيير. فهو انتقال ومجاز، ومزيج من الاقتباسات والإحالات. والآراء المنبعثة من مصادر ثقافيّة مختلفة

1–وغليسي(يوسف)، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة ، الجزائر،د.ط،2002، ص:158.

*–رواد التفكيكية: هيدجر، دريدا، رولان بارت،جان لوك تاس، فيليب لاكو، جوليا كريستيفا، هيلين سيكسو، برنارد شتايكلير،أفيتال رونيل، جاك إيرمان.

2–تاوريرت(بشير) وراجح(سامية)، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار رسلان، دمشق، سوريا، د.ط، 2010، ص:66.

تشربها النّصّ بطريقة ما، فاغر فاه لتعالقات وتداخلات مستقبلية تحقق لـــه الحركيّـــة وتنطلق به إلى قراءات وتأويلات لا نهائية .

وعلى هذا الأساس، فالتناص يدل على أن النّص هـــو عصـــارة مـــن التّفـــاعلات والحوارات الداخليّة والتعالقات النّصيّة بين المستويين الشكليّ والدلالي. فهـــو عمليـــة إبداعية فنية مقصودة تحدث بوعي أو بدونـــه، يـــروم تحقيـــق الشـــعرية والجماليّـــة في الخطاب الإبداعي وفي إحداث التفاعل مع النص نقدا وحوارا وتعالقا دلاليا.

لنا أن نقول الآن إنّ التناص هو تشكيل نصـــي جديـــد مـــن نصـــوص ســـابقة أو معاصرة، فيغدو النّصّ المتناص عصارة لعدد من النصوص التي تلغـــي الحـــدود بينها، ويعاد صياغته من جديد وبشكل جديد، وبهذا يغيّب الأصل، ولا يمكـــن إدراكـــه إلاّ من قرّاء يمتلكون الخبرة والدربة.

هـــ-الانتشار Dissémination:

يعدّ هذا المصطلح مصطلحا تفكيكيا مناهضا للامركزية المعنى وأحاديتـــه ويرجـــع اشتقاقه بحســـب القـــواميس الفرنســـية «إلـــى الفعـــل(**semer**)الـــدال علـــى البـــذر والزرع، بل إلى الفعل اللاتيني(**disséminer**)الذي يعني(**semence**) بكل ما تحملـــه الكلمة من محمول إنتاجي (بذور زراعية أو بذور منوية)ويقابل الفعل(**disséminer**) بفعليين فرنسيين آخرين، يدل أحدهما (**répandre**)على النثر والبـــذر والـــزرع...، ويدل الثاني(**éparpiller**)على التشتيت والتوزيع والتبذير والبعثـــرة»[1]. علـــى هـــذا الأساس فالبذور المزروعة في النص تنتج حصـــادا دلاليـــا، حـــين تنبـــت وتزهـــر في أرضيته اللغوية وينثر حبوب طلعه في كل اتجاه فتلتقطها القراءات، فيتبعثر المعنى ويتشتت ويتعدد المركز، وتتكاثر القراءات والتأويلات ويصبح النص متعددا بقراءاتـــه وتأويلاته.

1-dictionnaire étymologie français ;dictionnaire le robert,PARIS,1994,p :507,semer, petit Larousse illustré,1984,librairielarousse ;PARIS,1980,p :320.(Disséminer).

الانتشار يعني توالد المعنى وانتشاره على النحو الذي يصعب التحكم فيه والقبض على تشظياته، وقد جعل دريدا هذا المفهوم وما سبقه من مفاهيم ذات صلة مباشرة ووثيقة بمفهوم الاختلاف والإرجاء، إن هذه المفاهيم« ليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل لـ**différance**»[1]

اختلف النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح، واختار الغذامي ترجمة المصطلح بـ(الانتشار) والكلمة استخدمها دريدا بمعنى دلالة، وهي من فعل **Disséminer** بمعنى يبث أو ينثر أو يبعثر[2]، وهي من فعل**Disséminer**مصطلح معجمي استفادت منه التفكيكية بهدف تقويض مركزية المعنى ومحدوديته فيصبح «عملية تبديد ذرات المعنى حتى لا تستقر عند وحدة (أو نواة تجمعها أو تتجمع عندها) »[3]. فالمعاني منتشرة في النص كانتشار الحبوب في الأرض المزروعة.

إن مصطلح انتشار يحمل معاني قريبة جدا إلى المعنى المعجمي أهمه« تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر ليس بوسع المرء إمساكه وإنما يوحي بنوع من اللعب الحر، فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات »[4]، وهذا ما يجعل النص مفتوحا ومنحه مدلولات لا نهائية بفضل خاصية الانتشار التي تشتت المعنى لأكبر عدد ممكن من الدوال، وهذا يعني قدرة المعاني على الانتشار والبعثرة إلى ما لا نهاية.

أما عبد الله الغذامي فيورد مصطلح الانتشار بنسبه إلى رولان بارت ويعدّه عاملا من عوامل انفتاح النص الذي«يتفجّر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية، تتحرك منتشرة من فوق النّص عابرة كل الحواجز، إنه

1-دريدا(جاك)، الكتابة والاختلاف، ص:53.

2 -Larousse, dictionnaire deFrançais, p : 126.

3- بن عرفة(عبد العزيز)، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص:09.

4-فضل(صلاح)، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، د.ط، د.ت، ص:110.

الانتشار كما يسمّيه بارت **Dissemination**»[1].ويتم قبض معانيه عن طريق قراءات القارئ المتعددة .

يربط الغذامي مصطلح الانتشار بالتناص، أي إن انتشار النص هو« أن ينثر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه. » [2] ومن ثم مصطلح الانتشار يمتاز ببعد إنتاجي وآخر كمي من حيث توليد المعاني وتعددها فـ« البعد الإنتاجي (المتعلق بزراعة المعنى وتناسله، وقيام ذلك على مفهوم البذرة)، والبعد الكمي (المتعلق بالتعدد المعنوي والتأويلات اللامحدودة » [3]، فالكلمة كالبذرة تزرع في النص لتنمو وتعطينا كمًّا هائلا من المعاني.

2-1-2-1-الجانب التطبيقي:

سعى الغذامي إلى تطبيق المنهج التفكيكي على شعر حمزة شحاتة، فوصف ما قام به فـ« مادام النص جسدا، فلا بد أن يكون القلم مبضعًا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء، أي إن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كلّ عضو حي لها، ولكنه يختلف عن(الكل) الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل ولو ظاهريا» [4] القراءة التي يدعو إليها الغذامي هي تشريح لوحدات النص لإعادة بنائه من جديد وهذا ما يتعارض مع القراءة التفكيكية التي تتبني على النقض والهدم من أجل الوصول وإماطة اللثام عن اختلافاته وتنافضاته.

1-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 68.

2- المصدر نفسه، ص: 59 .

3- وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 380.

4-الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص: 79.

الغـــذامي يـــدرك أن (تشـــريحيته) تختلـــف عـــن التفكيكيـــة التـــي جـــاء بهـــا دريدا، فهي« (تشريحية) تختلف عن (تشريحية) دريدا، تلك التي تقوم علـــى محاولـــة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعن في هذه الدراسة. ولقد استخدمها دريدا لأنه كان يهدف إلى نقـــض فكـــر الفلاســـفة* من قبله. » [1] يتضح أن تشريحية الغذامي تسعى إلى التحليل وإلى إعادة البناء ولـــيس إلى التقويض. بينما التفكيكية تهدف إلى نقض العمل الأدبي وهدمه من خلال الكشـــف عن تناقضاته. وفي أثناء تحليل الغذامي التشريحي لشعر حمزة شحاتة يعتمد الغـــذامي نموذجين اثنين، الأوّل نموذج الجمل الشاعرية، والثاني هو نموذج الخطيئة والتكفير.

أ-النموذج الأوّل:

ينبني النموذج الأول على مقولة تداخل النصوص، ومعنى هذا أن كل كلمة أو جملة في النص« تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قـــد تتوجـــه إليـــه زميلاتها في النص نفسه. وذلك حسب قدرة كل واحدة منها على الحركة » [2]، ولهـــذا سعى الغذامي« إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسأُسمّي الوحدة "جملة"[...](وهـــذه الجملة) تمثّل صوتيم النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها.[...] ولـــذا فإن الجملة قد تطول وقد تقصر، وبترها يفسدها. وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية، لأن جملتنا هنا هي قول أدبي تام لا تحدّه حدود النحو » [3]، ويستحضر الغذامي خمسة أبيات لدريد بن الصمة ويجعلها " جملة أدبية " واحدة.

يبني الغذامي تحليله التشريحي بتفكيكه للنص إلى جمل ويقـــوم بتصـــنيفها حســـب مستواها الفني، ويقوم بوضع كل مجموعة مع مثيـــلاتها الأخرى لنفس المبـــدع دون

1- الغذامي(عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير، ص: 79.

2-المصدر نفسه، ص: 83.

3- م ن، ص ن.

* من أهم الفلاسفة التي نقض دريدا فكرهم :نيتشه، أرسطو، أفلاطون وهيغل وهيدجروآخرون)

التمييز بين ما هو شعري أو نثري بل الذي يهمه هو النص الشاعريّ« ومن هذا التمييز والدمج للجُمل نستخرج من الأعمال الكاملة نصوصًا جديدة قمنا نحن بترتيبها. وبهذا فإننا قد نُخرج مقاطع من قصائد ونضعها في أماكن أخرى، وربما وجدنا بيتاً من الشعر جاء على أنه شعر ولكننا لا نلمس فيه (شعرية) فنحن عندئذ نبعده وننفيه إلى مكانه اللائق به، وفي المقابل قد نجد جملة جاءت وسط مقال نثري، ولكننا نلمس فيه قوة شعرية مشعّة تثب بها من فوق النص لتكسر حواجز النصوص محاولة الفرار إلى عالمها الشعري[...]. وهذه هي الجملة الشاعرية (أي الشعرية بحق) التي تأبى إلا الانطلاق كإشارة حرة وتتيح لنا أن نؤسس منها ومن مماثلاتها نصاً جديداً مفتوحاً على كل النصوص الممكنة له. وهذا صنيع لا يمكننا فعله إلا بتشريح النص وتفكيكه إلى جُمل. ومن هنا نستطيع كتابة (النص الشحاتي الشامل) الذي من خلاله نفسّر ونفهم فهماً واعياً حركة الكاتب مع العالم، وصلته به قبولاً أو رفضاً [...]. كما يمكّننا من تنقية الشعر مما هو ليس بشعر ومن ترقية القول الفني إلى رتبته اللائقة به. »[1]

ومن نافلة القول إن العالم لا يتوقف عن إنتاج النصوص، ليس على سبيل البحث عن الشعرية، ولكن على سبيل التجاوز والتخطي تصحب هذا الفعل متعة البحث عن التناقضات، فهذه المتعة يعيشها الكاتب والقارئ والناقد والشاعر تنبعث من رحم الاختلافات فيعيش كل منهم–القارئ الكاتب والشاعر والناقد– هذا المعنّى المندثر في أعماق النص تيها. يغترب ويقترب يغازل ويعشق وكأن النصوص أنثى نبحث عن موطن الغواية فيدخل اللعبة ويستمر فيها ليصل إلى مبتغاه.

على هذا الأساس فإن (تشريحية) الغذامي لا تبحث في هدم النص والكشف عن تناقضاته وانغلاقه على معنى محدد، وإنما تفككه إلى مجموعة من "الجمل" يتم انتقاء ما هو شاعري ويهمل الباقي، ثم يتم جمع الجمل (الشاعرية) التي وجدت

1- الغذامي(عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير، ص، ص: 85-86.

في نصوص أخرى لنفس الكاتب حتى ولو كانت مقالة أو نثرا لتشكل عملا جديدا " الكامل والتام". إن الغذامي يغيّب الدلالة الاصطلاحية الغربية للتفكيكية، فهو يعرضها كقراءة تقوم بتشريح النص لاستكشاف وجود ثان للنص، وبهذا يصبح النص مجموعة من النصوص يعطي الكثير من الدلالات التي لا تعد ولا يمكن حصرها. ويقوم الغذامي بتوظيف مفاهيم التفكيكية بدلالات خاصة، وهذه مغامرة ومخاطرة تشوه المنهج الأصل وتحرفه حتى وإن كنا مطالبين بالتعديل والتكييف والتحوير.

يفاجئنا الغذامي بنموذج ثان يقوم على أساس "الدلالة" التي رفضها قبل حين.

ب-النموذج الثاني: الخطيئة والتكفير:

ينقل الغذامي عمله من الجانب الشّعريّ إلى الجانب الدلالي« ومن خلال هذه الوظيفة الفنية للجملة يصبح العمل الأدبي بمجمله إشارات دلالية إلى النموذج الأعلى لذلك العمل، الذي هو جماع إنتاج الأديب المعين. ودلالات العمل هذه هي دلالات ضمنية غالبا ما تكون مبهمة »[1] فيقوم القارئ الحصيف بالكشف عن مكنوناتها. من خلال التأليف بين عناصرها لتتوالد منها الكثير من الدلالات لا نهائية.

عندما قرأ عبد الله الغذامي شعر حمزة شحاتة ظهرت له المرأة بكل ملامحها وصورها ووجوهها يقف الرجل أمامها في مواجهة صعبة، ويربط هذه المواجهة والعلاقة(الرجل/المرأة)بالخطيئة القديمة، بهذا التاريخ الأزلي للإنسان وقصة آدم وحواء وهي قصة تحمل الكثير من الدلالات والثنائيات المتعارضة والمتناقضة. ويغذي الغذامي هذه الرواية المسيحية فيجعل المرأة سببا في الخطيئة، فتكون المحور الأساس والمرتكز الذي يضيف إليه عناصر جديدة: التفاحة والمنفى(الأرض)، الهبوط أو النفي، الطرد، الخروج من الفردوس، الندم، الإثم، اليأس، والوعد بالفردوس إن قام الرجل بالعمل وفق ما تقتضيه شروط العودة، « وهكذا يدخل آدم ومن بعده(بنوه)

1-الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 100.

في صراع دائم بين قطبين أزليّين هما الخطيئة والتكفير. والخطيئة طريق المنفى والتكفير طريق العودة إلى الفردوس »[1] هذان العنصران يؤثّثا العمل الفني لشحاتة اللذان يتولد منهما الكثير من الدلالات التي تتعالق في نسيج لغوي محكم لتشكل الذروة الفنية للعمل الإبداعي عند الشاعر« ومن هنا تصبح علاقة شحاتة مع المرأة تمثّلا أدبيا لقصة البشر من خلال أبيهم. ونجد في ذلك ثنائية أدبية أوّلية هي: آدم/حواء.وهي ثنائية محكومة بكل صفات العلاقة الأولى: حب وخوف/شفقة وخضوع.الخ.. وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة »[2] إن صلة وعلاقة شحاتة بالمرأة مبنية على الخوف والإغراء، الخوف من الوقوع في المحذور. وبهذا تكون صورة التفاحة مركزية. إنها محرمة لكنه يقع في فخ المرأة(الإغراء) فيتناولها ويأثم« وهكذا كان شحاتة فهو يحذّر نفسه بادئ ذي بدء من الارتباط بالمرأة [...] ولكنه يقع في حبائلها أخيرا ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية»[3] وهكذا يقع في المحذور كل مرة.

نستشف أن النص لم يعد مرتبطا باللغة ومفتوحا عليها، ولم يبق لديه أي ركيزة أساسية تدل على وجود فكر تفكيكي أو بنيوي، كما لم يعد النّص مرتبطا بمؤلفه، بل أصبح مجرد صورة لمعاناة وعقد نفسية يتسم بها مبدعه، وهذا ما يرجعنا إلى التحليل النفسيّ للأدب« وبذلك يرتكب الإثم ويقترف الخطيئة، مكرراً بذلك صنيع أبيه آدم من قبل. والآثم لابدّ له من عقاب ولهذا فإن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة، ويحرّم عليها كل متع الحياة، فلا وظيفة ولا زواج، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ويحرّم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئا من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة. ويكتب على نفسه(الشقاء) لأنها أثمت بارتكابها

1- الغذامي، المصدر السابق، ص: 101.

2-م ن، ص ن.

3-م ن، ص ن.

للخطيئة كما أثم آدم عليه السلام فأخطأ، وكان جـزاؤه الهبـوط إلـى الأرض مبعـدا عن الفردوس. وكذلك شحاتة يطرد نفسه من الفردوس وينفيها إلى الأرض » [1] مرتـع الخطايا، وهذا إنقاص وضعف في شخصية شحاتة حيث يهرب مـن واقعـه ويخـاف المواجهة والوقوع في المحذور.

وهكذا تكتمل حلقات النموذج الست: آدم وحواء والفردوس والأرض والتفاحة وإبليس.[2] « وهو نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص أدب شحاتة لتشكّل به نموذجها الأعلـى وهو(النص الشحاتي التام). ولقد نبع هذا النموذج من قلب»[3] نصوص شحاتة.

إن هذا التصوير الذي يضعه الغذامي للمرأة بوصفها مرتكزا للإغراء هو ممارسـة للرجولة والفحولة ضدها، فلقد جعلها كائنا مجردا من العقل، وكأنها وضعت وخلقـت فقط لممارسة الإغراء على الرجل لإيصاله إلى حتفه النهائي "جهنم".

إن الغذامي يبتعد عن التحليل الفرويدي في إجراءاته التطبيقيـة حيـث إنـه يؤكـد على أن النموذج الدلالي الذي يقترحه على القرّاء يجعلنـا« نسـتطيع أن نفهـم أدب شحاتة. وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة » [4]، إلا أنه يقرّ صـراحة ويؤكد على أن ما يقوم به ينبع من عمق المنهج (التشريحي) « وقراءتنا لهذا النمـوذج الشامل كانت تستلزم منا نهجا(تشريحيا) يقوم على تفكيك العمـل مـن أجـل إعـادة تركيبه، ولقد أمدّتنا المدرسة التشريحية في النقد بوسائل هذا النهج، وكان خيط المـرأة هو المفتاح الذي ما إن استللناه حتى تلاحقت في إثره كافة العناصر. وهذا النهج كـان يستدعي منا أن نضم ما يبدو ظاهريا على أنه شتات متفرق –نضـمه ليصـبح عمـلا واحدا منتظما. وهذا جعلنا نأخذ بالجمل الشاعرية فنفتح لها طريقا للتداخل فيما بينها

1–الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:102.

2– م ن، ص ن.

3– م ن، ص ن.

4– م.ن، ص:103.

ونرفع عنها قيود حدود النص. وبذلك تتحرك الجملة الشاعرية الواحدة من داخل أحد النصوص النثرية لتتعانق مع مثيلتها في نص يعدّ فنيا على أنه شعر. وهذا يكسر مفهوم عزلة القصيدة أو ما يسمى وهما بوحدتها »[1] وهذا عدول عن الأصل الإجرائي للتفكيكية ونتساءل ما علاقة التفكيكية وأدواتها الإجرائية بعلم النفس؟ وهذا يعدّ تعديا واضحا وصارخا.

إن الغذامي فهم«التفكيكية فهما آليا على أنها عملية هدم ثم بناء بهذا الفهم الذي يفصل فيها الهدم عن البناء»[2]، فجاءت مقاربته الإجرائية عبارة عن خطوات منفصلة، فقام في الأول بتفكيك النص إلى جمل (وهي عملية الهدم) ثم يقوم بعزل ماهو غير شاعري عن السياق العام. ثم تأتي الخطوة الثانية التي هي عملية البناء، حيث تعد محصلة لكل ما سبق. يستنتج، أن الغذامي يعتمد في (تشريحيته) على مبدأين أساسيين هما: الهدم ثم البناء رغم أن التفكيكية في حقيقتها تروم الهدم لا البناء.

ولاغرو، أن الغذامي تستوقفه في أثناء مقاربته إشكالية نقدية وأخلاقية تتمثل في «ما مدى حرّيتنا في تفسير نص أدبي ما، وفي تحميله دلالات فنية وجمالية؟ وهذا سؤال يتفرع عنه سؤال آخر عن الحدود التي ينتهي عندها بُعد الكاتب، ويبدأ منها بُعد القارئ(الناقد). وهل يجوز لنا فنياً وأخلاقياً أن نستقرئ من نص ما غير ظاهر معناه؟»[3] يحدد الغذامي منطلقين للإجابة عن هذه الإشكالية:

1-المنطلق الأول هو الجانب الفني في العمل الإبداعي(تحدد جماليته، وحسن سبكه وإحداثه للوقع في نفسية القرّاء/المتلقين).

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 103.

2-عبابنة(سامي) اتجاهات النقاد العرب(في قراءة النص الشعري الحديث)، في عالم الكتب، الأردن، ط1، 2004 ، ص: 366.

3-الخطيئة والتكفير، ص: 109

2-المنطلق الثاني هو الجانب النفسي الذي يتكئ عليه الغذامي في سبر أغوار النص الشعري الشحاتي، حيث يعدّه الغذامي«منهلا من مناهل الإبداع إلى جانب مناهله الأخرى. وهذه الفكرة تعيننا على ترصّد أبعاد التجربة الإبداعية وسبر أغوارها.[...] والفنان يصل إلى حالة الإبداع الحق حينما يستمدّ أدبه من النماذج البدائية المختبئة في اللاشعور الجمعي،»[1] وهكذا فإن الغذامي يُسقط التحليل النفسي على شعر حمزة شحاتة، وإن بهذه المقاربة يقترب كثيرا من فكرة "باختين"حول أن«علوم الروح: ليس موضوعها موضوع روح واحدة بل اثنتين(الروح الدراسة والروح المدروسة، ولا ينبغي أن تندمج هاتان الروحان في واحدة)، إن موضوعها الفعلي هو العلاقات الداخلية والتفاعلات المتبادلة بين الأرواح»[2] إن مقاربة الغذامي لشعر شحاتة بعيدة كل البعد عن القراءة (التشريحية)؛ لأنها تروم الفهم والتفسير ويركز فيها على اللاشعور الجمعي كمنبع للأعمال الإبداعية. يقرّ في الأخير أن هدفه من دراسته (التشريحية) لشعر شحاتة« هو إنشاء حديقة عامرة بالثمار اليانعة أقطفها من أشجار شحاتة لأكوّن منها مائدة تتفتح لها نفس كل عاشق للأدب والجمال » [3] ومتذوق للأعمال الأدبية الراقية.

يؤكد الغذامي صراحة أنه يقوم باستثمار جملة من المفاهيم النقدية يجمعها من مناهج نقدية غربية مختلفة. فهو يستمد من البنيوية والسيميولوجية و(التشريحية)، ولهذا فمن الطبيعي أن تختلط مفاهيم (التشريحية) بمفاهيم أخرى. إن التقاء النصوص وتعايشها أمر مطلوب في دراسة النصوص الأدبية لكن هذا يكون بحسب حاجة النص إليها؛ لأن الاستماع الفني لما يريده النص هو أول خطوة من أجل التوصل إلى منهج

1- الغذامي، المصدر السابق، ص: 124 وما بعدها.

2-تودروف، باختين(ميخائيل)، (المبدأ الحواري)، تر:فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص:54.

3- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 106.

نقدي عربي ملائم له. ولا يمكن أن نسلط أدوات إجرائيـــة لمـــنهج مـــا دون احتـــرام خصوصية النص الأدبي. فالمناهج بحاجة إلى تطعيم وتلاقح فيما بينها، غير أن ذلـــك مهمة غير مأمونة في كل الحالات. فالمناهج الغربية ليست وصـــفات طبيـــة جـــاهزة حتى نطبقها بحذافيرها.لأنها ذات بيئة ونشأة مختلفة عـــن بيئـــة نصوصـــنا العربيـــة ونشأتها.

إن الغذامي عندما يوظف مفاهيم التفكيكية فهو يستعملها« بدلالات إجرائيّة خاصـــة تُفرغُها من محتواها الاصطلاحي؛ ومن ذلك استعماله لمفهوم "الأثر" الذي (هو) أدنـــى إلى مفهوم(**Effet de sens**) لدى غيوم، منه إلى مفهوم **Trace** لـــدى دريـــدا»[1]. أي إنّ كل قراءة تعطي النّص حياة جديدة.

لكن الأمر الذي لا يمكن إغماطه، أن جميع الدعوات المنهجيّة، المناهضة للتحزب المنهجي الأحادي، الداعية إلى سلطة منهجية تعددية، علـــى تعـــدد تســـمياتها(مـــنهج تكاملي، متعدد، ألسني...) قد أسهمت بشكل فعّال في تـــداخل الحقـــول المصـــطلحية في الخطاب النقدي العربيّ الجديد على مستوى الكثير من الإجراءات النقديـــة. وهـــذا ما أحدث تغيرات دلالية في كثيـــر مـــن المصـــطلحات النقديـــة الأجنبيـــة وأفرغـــت من محتواها النقدي لأن أُسيءَ فهمها بقصد أو بدونه. وذلك لأن الكثير من النقاد العرب حاولوا تبيئة المصطلحات الأجنبية وتعريبها على مقاس الصبغة النصية العربية وهـــذا ما أفقدها روحها وفعاليتها الإجرائية.

1-وغليسي(يوسف)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 356

ج-مبدأ تفسير الشعر بالشعر:

يقرأ الغذامي شعر حمزة شحاتة من مبدأ"تفسير الشعر بالشعر" وذلك من خلال سياقين: عام وآخر خاص، حيث ينبني هذا المبدأ على« إدماج كل قصيدة في سياقها. ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها. وهذان سياقان يتدخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر »[1]، ويعد الغذامي مبدأ تفسير الشعر بالشعر الأساس في قراءاته النقدية.

يظهر أن الغذامي يهتم بالمعرفة التامة بالسياق الذي يعد من أساسيات القراءة التي يريد الغذامي إقامتها بهدف عدم الوقوع في فوضى القراءة والقراءات العشوائية فالقراءة التي يرومها هي« قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة »[2] يبدو أن الغذامي يقع في مفارقة حيث إنه يتبنى مبادئ (التشريحية) التي تأبى القراءة النظامية .

نستشف أن الغذامي يستمد هذا المبدأ على أساس نظرية القراءة لهذا يمكننا أن نفكك هذا المبدأ الذي اصطنعه الغذامي لنفسه في قراءته النقدية إلى عدة مبادئ أهمها:

●-الحضور والغياب:

إن الكلمات في النص هي في حالة حضور وغياب« فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلّق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة، والنص يعتمد على هذه الفعالية اعتمادا كاملا وبدونها يضيع النص »[3]. إن عملية استحضار الغائب تختلف وفق ثقافة القارئ ومكتسباته وحالته النفسية لذلك الاستحضار بدرجات متفاوتة، لذلك هذه العملية هي محاولة لكتابة تاريخ النص، لأن« لكل كلمة في النص تاريخا يقف في مستودعها، وهو تاريخ لمستقبلها مثلما هو تاريخ لماضيها. ومن السهل أن نتصور

---

1 – الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 77.

2- م ن، ص: 54.

3-م ن، ص: 75.

ماضي هذا التاريخ الذي يتم استحضاره على درجات متفاوتة، أما مستقبل هذا التاريخ فهو يأتي من قدرة الإشارة على الإيحاء وعلى جلب إشارات مماثلة لها في السياق الذهني للقارئ، ولهذا فإن آلاف الأصداء تتوارد إلى مخيّلة القارئ في كل مرة يقرأ فيها نصا أدبيا »[1].وهذا ما يحلينا إلى مفهوم التناص الداخلي.

●-الاختلاف:

ينبع الاختلاف من الهوة الحاصلة بين عناصر الحضور وعناصر الغياب، لأن الكلمة إشارة حرة ذات وجود مبهم معلق بغياب يتم استحضاره من طرف القارئ، ولهذا« يكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب. وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ، وذاك هو التفسير وهو فعالية القراءة الأدبية، التي تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة »[2]. وهذا ما يحيلنا إلى مقولة (إن المعنى في بطن الشاعر)؛ أي إنه غياب يلزم استحضاره من قبل القارئ الذي يتلقف الإشارات النصيّة، فيحولها إلى مجموعة من الدلالات بناء على طاقته الإبداعية وقدراته الثقافية الخلاّقة التي تثري النص وتجعله ذاتا مجسدة في الواقع ممّا يحدثه من أثر ووقع جمالي.

●-الكتابة:

يعتمد الغذامي على هذا المفهوم بتحويل القارئ إلى منتج يتم إنتاجه بعد عملية قرائية واعية تختلف كليا عن قصدية المبدع الحقيقي للنص، فهذا الأخير يمتلك أبوته الحقيقية من خلال قراءة القارئ .

1- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 77.

2-م ن، ص: 76.

إن عبد الله الغذامي يحاول من خلال اصطناعه لمبدأ تفسير الشعر بالشعر ترويض النص والإحاطة بكل جوانب القوة الكامنة في النص، ولهذا أولى الناقد أهمية بالغة للسياق بوصفه أساسا للقراءة الحصيفة الصحيحة وأساس للكتابة بوصفها حضورا فعليا للنص في السيرورة النقدية.

في الأخير نصل إلى أن (تشريحية) الغذامي تختلف عن تفكيكية دريدا. بل أصبح الأمر عنده مجرد الجمع بين مناهج مختلفة متناقضة في أسسها ومبادئها وممارساتها كالبنيوية والسيميولوجية والتفكيك الذي يصطلح عليه اسم (التشريح)، وبهذا يصبح النهج الذي سلكه الغذامي مجرد تلفيق بين المناهج التي سبق ذكرها والتي لا تقبل الاندماج والانصهار في بوتقة واحدة، فيتحول الأمر عنده إلى نوع من الخلط والفوضى المنهجيّة. ولكن إذ كانت الهوة شاسعة بين الغذامي ودريدا، فإن التساؤل الذي يطرح حضوره بقوة ما علاقة (التشريحية) الغذامية بالتفكيك ككل في نبضه وتوجهه ومفاهيمه. أم هي مجرد صورة لصور التفكيك أو تيار من تياراته. أم هي مجرد إعلاء عليها ومحاولة تصحيح ومراجعة أسسها؟

من الصعب بمكان أن نقول أن الغذامي قد حقق مبتغاه بل نجده قد ضاع في مفترق الطرق وانحرف عن الأصول المنهجية الغربية دون شروط وضوابط، فكان في كثير من الأحيان يغيّب الدلالة الاصطلاحية الغربية لمصطلح التفكيكية باصطباغها بمفاهيم جديدة يحاول الغذامي من خلالها إعطائها روحا جديدة.

3-مقولة موت المؤلف وميلاد القارئ /المتلقي:

إنّ فكرة موت المؤلف ترتدّ في مصدرها الغربي، إلى جذور فلسفية تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها «فقد أعلن"نيتشه" مقولة«موت الإله» ولاقت هذه الفكرة ترحيبا شديدا في الأوساط الأدبية والفكرية، لأنّها كانت تعبيرا عن اللحظة

التاريخية، التي تمر بها أوروبا في ذلك الحين»[1]، فمنذ اعتماد المناهج النقدية النموذج اللغوي منطلقا للمقاربات النقدية وهي تسير في طريقها لإزاحة المؤلف–موت المؤلف– « وتعني تحرر النص من سلطة المؤلف الذي هيمن عليه في العصور الشفوية، فكان يقرأ رسالته، ويعبر عنها بحركاته، ويشرح ما غمض منها، ولذلك كان المؤلف محور عملية الاتصال، والآن صار القارئ يقوم بتفكيك النص لفهمه فهما جديدا، وصار النص يعنيه أكثر مما يعني سواه، ولذلك نحى جانبا الدراسات التي تتناول مؤلف النص وما يتصل به، ليتسنى له قراءة النص بعيدا عن المؤثرات الأخرى، ولذلك كان لابد من إقصاء سلطة المؤلف عن النص » [2] لننصت لما يقوله وما يرسله من إشارات للقارئ.

ولا ضير إن قلنا إن مقولة موت المؤلف لا تعني الإزالة والإفناء، ولكنها تعني انتقال القراءة من حالة الاستقبال إلى حالة التذوق ثم إلى التفاعل وإنتاج النص من قبل القارئ الذي ينتج الدلالة، وذلك بعدما فتح المؤلف له المجال واسعا لإنتاجها، وهو لا يعود إلى نصه إلاّ قارئا له والمهمة المنوطة به هي نفس المهمة التي يضطلع بها القارئ، ولهذا فالغذامي غيّب دور المؤلف جزئيا، ليركز مجهوداته على النّص والقارئ بوصفهما محوري العملية النقديّة، ويولي اهتماما بالغا بطرفي العملية التواصليّة لتداخلهما وتكاملهما.

إنّ السر في إبعاد المؤلف عن النص يكمن في صرف نظر النقاد عن قراءة النص وتفسيره بناء على ما يتعلق به من تاريخ وعقد نفسية تظهر ملامحها في النص بناء على انعكاس الحياة الشخصية للمبدع والظروف الاجتماعية على العمل الإبداعي، ولهذا

1–إبراهيم(عبد الحميد)، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي(مقدمة وتطبيق)، دار الشروق، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص: 100.

2–موسى(خليل)، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، آفاق ثقافية، ع89، دمشق، سوريا، ط1، أيلول، 2010، ص، ص: 172–173.

فإن الفهم يعتمد على المنتج الحقيقي للنص ألا وهو القارئ؛ لذلك يعبر رولان بارت عن ذلك في "لذة النص" مبيّنا أن النص غير الثابت والنص المستحيل يبدآن،« مع الكاتب (أي مع قارئه) » [1]، الذي يعيد بناء النص من جديد بناء على خبراته وقراءاته المتعددة.

هناك علاقة متفاعلة بين النص والمتلقي، فالنص كتب للقارئ وهو الذي يمنحه هويته من خلال قراءته المتفحصة والكشف عن أغواره، فالنص لا قيمة له بدون قارئ واع متفحص يعيد بناءه من جديد.

لقد أولى الغذامي فكرة موت المؤلف اهتماما خاصا بوصفها إحدى مرتكزات المناهج النصانية، التي تمنح النص ميزة الحرية الكاملة، بعيدا عن أي سلطات، ولعل« تقرير الغذامي لهذه المسألة يستمد شرعيته، لدى نهاية الأمر، من قول بارت الذي يزعم في عبثية بادية أن المؤلف قد مات، والله يرحمه ! ولو مات هذا المؤلف حقا لما كان بارت على كل لسان، ولما ذكر اسمه أكثر بكثير من ذكر كتبه نفسها، ثم لما ذكرت أسماء كثير من المبدعين والمؤلفين الآخرين » [2]، الذين تركوا إبداعات كثيرة كان لها أثر، وهذا ما جعل الأجيال يتذكرونهم.

الغذامي لا يدعو إلى تغييب كلي للمؤلف، لأنه « في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، ومنها كتب ليقدّم نفسه لقرّاء آتين مثله، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، وذلك الوعي الذي تدرب فيه حينما كان يقرأ. وهو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا: جماعيا من حيث لغته فهي لغة الأمة ولغة ذلك الفن الأدبي المعين. وجماعيا من حيث طاقاته الفنية، إذ إنّ كل كلمة في النص محمّلة بإيحاءات اكتسبتها

1-بارت(رولان)، لذة النص، تر: منذر العياشي، ص: 49.

2-مرتاض(عبد المالك)، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر، وهران ، د.ط، 2003، ص: 104.

الكلمة من تاريخ استخدامها في الماضي، ومن واقع استخدامها الحاضر.»[1] ومن دلالاتها المكتنزة فيها التي تعمق رؤية الكاتب بماضيه وتعطشه للمستقبل.

لذلك رأى ت.س إليوت(**Thomas Stearns Eliot**) أنّ « الشّاعر هو أول قارئ لقصيدته بعد ولادتها الأولى. هذا القارئ الذي ينسل من الشاعر هو الأقدر على فهم مواضع القوة ومواضع الضعف في نصه –أي في صناعته– فيعيد سكب القصيدة، يصقل ويهذب، يحذف ويضيف أو يتخلى كليا عن ولادة القصيدة التي هي علامة على الإجهاض لا الخلق»[2] ونجد الغذامي يحاول قراءة مصطلح المؤلف بروح إبداعية؛ إذ يتساءل« لو كتب لقيس بن الملوّح أن يصل إلى ليلاه فما هو طريقه إليها؟

لا طريق له سوى أن يموت زوجها الذي حال بينه وبينها، وهذا تماما هو طريق رولان بارت إلى معشوقه: إلى النص–ولذا فإنه يكتب مقالة في عام 1968 يعلن فيها(موت المؤلّف)[...]، وبذا يدفع بارت المؤلّف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص وصوت بدايته، ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية(**Textualité**) بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلّف[...] ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله. ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارئ»[3]. وهذا إقرار واضح للعلاقة بين المؤلف والقارئ فالأول« هو ناسخ نسخ النص بيده مستمدّا جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه. ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص ولولا النص ما كان المصدر[...] فالنص إذا هو الأصل وليس المؤلّف، وهذا يذكّرنا بمعادلة نيتشه عن الدبّوس والألم .»[4] ومن هذا المنطلق فالنّص الكتابيّ هو النص الذي يتحدث عنه

1–الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 129.

2–الغذامي(عبد الله)، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 129.

3–الغذامي(عبد الله)،المصدر السابق، ص: 66.

4–م ن، ص: 67.

بارت وهو نص يمثل الحضور الفعلي للعمل الإبداعي، والقارئ في هذه اللحظة يصبح منتجا للنص يعيد كتابته من جديد من خلال القراءة الواعية«وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب، إنّه–في كلمات بارت–الشّعر من دون القصيدة، والأسلوب من دون المقالة»[1]أي الأثر الذي يتركه القارئ في أثناء قراءته.

يشير الغذامي إلى إقصاء المؤلف من العملية النّقدية، وهذا توكيد واضح على النصوصية، فالنصوص تفسر بعضها. وهذه إشارة واضحة على استراتيجية التناص، حيث يعد المنتج الحقيقيّ للنص مجموعة النصوص الغائبة التي تتقاطع مع النص الإبداعي الجديد ولا علاقة لمؤلفه به. هذا المفهوم يجسد إلغاء العلاقة بين المؤلف والعمل الأدبي، وهذه الظاهرة برزت بشكل واضح وجلي في الشعر العربيّ القديم والحديث والتي تسمى"بالنحل والانتحال" يقول ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء لما:« اطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر. فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك وذهب عليهم منه الكثير » [2]. نستشف من ذلك أن ظاهرة موت المؤلف كانت تتمثل في الكتابة بأسماء مستعارة، أو في ظاهرة السرقات. « ومن هذا المنطلق لا يرى الغذامي أن مصطلح موت المؤلف في الثقافة العربيّة يحمل الدلالات نفسها التي تضمنها الثقافة الغربية إياه؛ حيث يأخذ دلالة التحرر من القيود المفروضة عليه تاريخيا ونفسيا » [3]. فالمصطلح يكتسب دلالة جديدة عند هجرته من بيئته إلى بيئة جديدة، فهو يفقد بعض مواصفاته وميزاته.

1–الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 68.

2– الجمحي(ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر،ج1، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية، مصر، د.ط، د.ت، ص: 25.

3–يوسف(أحمد)، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، ص: 191.

إن فكرة النقل والتقليد تتحقق إذا كان الاتصال بالغرب المؤثر هو إعادة لتفاصيله، وهذا ما يجعل اللغة« أداة نقل وانتفى كونها أداة توصيل فكري ومعرفي في نقل فكرة نموذج ثقافي غربي لصيق بروح عصره وجميع أبعاده التاريخية والحضارية »[1]، وهذا ما يؤكده قول الغذامي« أنا أزعم أن مصطلحاتنا التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة؛ وبالتالي فهي جديدة، وتعريبنا لها ليس مجرّد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد »[2]. معنى هذا أن المصطلحات المهاجرة إلينا تكسب دلالات جديدة وتفقد بعض دلالاتها في أثناء ارتحالها أو تبيئتها في بيئة جديدة يؤدي في النهاية إلى ولادة مولود جديد يمتلك النواة الأساسية للعمل الإبداعي وكرموزومات جديدة في أثناء رحلته؛ أي إنه نص هجين يحمل جينات النص الأبوي(الأصل) والنص الذي تم إنتاجه بناء على قراءات المتلقي وهذا ما يوضح فكرة تناسل النصوص فيما بينها.

لا يعتقد الغذامي« أن المصطلح-مهما كانت بيئته- يحتفظ بمكوناته الأصلية عندما يهاجر من ثقافة إلى أخرى. فهو يخضع للتحوير والتبديل والتبييء؛ وهذا ينطبق على الأفكار بعامة، ومصطلحاتها بخاصة؛ حيث يتغير سندها الدلالي ومركزها الفلسفي. إن هذا الإشكال راسخ في الثقافة العربية القديمة، وفي وعي القارئ العربي؛ حيث كانت المؤلفات ترتبط دوما بموت مؤلفيها، مثل اجتهاد المحققين في طلب تاريخ وفاة الكاتب »[3] والبحث عن ملابسات الوقائع التي لها علاقة بحياة المؤلف.

بناء على ماسبق تطرح فكرة موت المؤلف وميلاد القارئ/المتلقي، الذي يكابد مشاق البحث والاكتشاف في الفراغات والبياضات وملء الفراغ الباني، وهذه تمثل قمة اللذة

1-حجازي(سمير سعيد)، النقد العربي وأوهام الحداثة، دار طيبة للنشر، القاهرة، ط1، 2005، ص: 130.

2-الغذامي(عبد الله)، ثقافة الأسئلة، ص: 203.

3- يوسف(أحمد)، القراءة النسقية، ص: 190.

بين القارئ/العاشق والنص/المعشوق الذي يستكنه أغواره من أجل إنتاج إبداعي جديد يضاهي به النص الإبداعي المقروء.

نجد الغذامي يعبر عن إعجابه "برولان بارت" مؤكدا أننا نشهد« على يديه(بارت) مصرع النقد التقليدي الذي ينهزم خاسرا على منظر موت المولّف حيث تختفي السيرة الذاتية وتاريخ حياة الكاتب وأزماته النفسية معه في فناء قاتل. وتحل محل ذلك نظرية فنية في (استقبال) النص حيث يقوم القارئ إلى جانب (الناسخ) لينعش النص بحياة جديدة. وكنتيجة لهذا فإن الكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الحدث أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا. لقد أصبحت الكتابة حالة تمثّل ذاتي. » [1] و تعبيرا عن تمرد داخلي وانفعالات لا شعورية وتمثل حالة متفردة من الوعي الإنسانيّ.

رغم إقرار الغذامي وتوكيده على تبنيه لمقولة (موت المؤلّف) وإعلائه من قيمة القارئ/المتلقي وإبعاد الملابسات الخارجية والاجتماعية والحالة النفسية للمبدع إلا أنه لا يتمثل ذلك في الجانب التطبيقي، عندما يتناول سيرة "حمزة شحاتة" نجده يتتبع تفاصيل حياته الشخصية وملابستها النفسية والاجتماعية ويشير إلى ضرورة دراسة ذلك حتى « نستطيع أن نفهم أدب شحاتة. وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة، مما يزيل عنا لغز هذا الرجل » [2]. إن معنى موت المؤلّف عند الغذامي يقترب من معنى الاختفاء والانتقال لا الزوال، و «إن الموت الذي يتحدث عنه الغذامي تغلب عليه النظرة الدينية؛ ذلك لأنه يعني الإرجاء بدل الإزالة والإفناء، والانتقال والتحوّل بدل الموت النهائي، وهو ما يتجلى في مقاربته»[3] لنص حمزة شحاتة.

إن إقصاء المؤلّف من العملية النقدية هو توكيد على النصوصية وليس البنيوية، لهذا فإن« استشهاده ببارت لا يقدم ولا يؤخر من الأمر شيئا، لأن بارت نفسه

1-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 67.

2-المصدر نفسه، ص: 103.

3- يوسف(أحمد)، القراءة النسقية، ص: 191.

عصيّ عن التصنيف؛ لذا لا يكون حجة قويّة على أن دعوته ليست بنيوية. ونحن ندرك أن رولان بارت نهل هذا المصطلح من سياق فكري بنيوي ونزعة فلسفيّة معادية للإنسية*«Humanisme»[1].

يولي الغذامي اهتماما كبيرا بمحور النص/القارئ ويمنحه السلطة الكبرى، ولكن أي قارئ يملك هذا بوصفه المبدع والمنتج الحقيقي للنّصّ الذي يمنحه أبوته؟ على هذا الأساس يستبعد الغذامي القارئ الضمني في التأليف لكونه حاضرا في ذهن المؤلف الفعلي« ولأنّ دواعي موت المؤلّف تستدعي أيضا موت القارئ الضمني مذ كان شريكا للمؤلّف ومحايثا»[2] له .

يستبعد الغذامي القارئ النموذجي الذي يؤثر في النّصّ بحيث يملأ الفراغات والبياضات الموجودة في النص من خلال القرائن النصية ليكشف الدلالات النصية المتخفية وراءه، فهو قارئ يفرزه النص في أثناء القراءة ليحرر المقروء من أغلال المؤلّف والقراءة الأحادية.

إنّ الغذامي يقترح أنموذجا متميزا من القرّاء يطلق عليه اسم القارئ الرحالة **Voyageurs reader**الذي يسبح ويجول في فضاء النص لا تكبحه حدود، يتسم بكامل الحرية في التأويل، فهو شبيه بـ « البدوي لا يرى على الأرض حدودا تمنع حركته وترحاله، وكذا القارئ لا تحده حدود ما بين نص ونص ولا حتى داخل النص أو خارجه »[3] عند قراءته. وفي هذا المقام يدخل المقروء في فضاءات جديدة، يتحوّل

1-يوسف(أحمد)، المرجع السابق، ص: 192.

*** Humanisme:مذهب يعنى بتنمية مناقب الإنسان وفكره بما يتمثله من ثقافة أدبية وعلمية ،مذهب مفكري النهضة الأوربية في إحياء الآداب القديمة مذهب فلسفي ،ينظر:سهيل إدريس وجبور عبد النور:المنهل معجم فرنسي، بيروت، ط11،1990، ص:52.**

2- الغذامي(عبد الله)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2،2005، ص: 150.

3-المصدر نفسه، ص، ص: 160-161.

فيها القارئ إلى رحّالة لا يعرف حدودا ولا ينتمي لأي عصر. فما موقع المؤلّف في هذه العملية؟ إنّ المؤلّف كذلك مرتحل ولكنه لا يغير مكانه، بل يرتحل من عصر إلى عصر ومن ثقافة إلى أخرى وذلك عن طريق قراءة القرّاء في كل عصر وفي أي مكان.

4-النص الجديد:

يطلق الغذامي على النص مسميات كثيرة من بينها النص الجديد، والنص المختلف، ويربطه بحركة الشعر الحديث والسرد الحديث خاصة. فالنص عند بارت نسيج مؤلف من كلمات مترابطة متناسقة على نحو ما، تتخذ شكلا موحدا ، أما تودروف فيراه منغلقا على نفسه لا يخضع للعوامل الخارجية، دلالاته مستقلة، يتراوح حجمه بين القصر والطول فقد ينحصر في جملة أو يمتد ليطول كتابا. ويرى صالح زيّاد أن« النص لا يتحقق دلاليا إلا بالقراءة التي تحيله إلى حياة وتؤسس له قيمة من خلال التجدد الذي لا يجمد ضيقه ولا يُطوّق بمعنى محدد»[1].

لذلك لم يكف الشاعر المعاصر عن التساؤل؛ لأنّه يسير بنا إلى الاستقرار اليقيني، بل يحفزنا على التفكير والمساءلة مع الذات والوجود. لهذا كان النّصّ الشعري المعاصر ممانعا لا يمنح نفسه لأي قارئ إلا بعد عناء وتمنع ومماطلة، لأن القصيدة هي سرأو لغز كما يقول مالارميه*Mallarmé« يجب أن يكون لدينا دائما لغز في الشعر، وهو هدف الأدب، وليس ثمة سواه لتذكر الأشياء»[2]والبحث عن سر تمنعها.

فالقارئ (المتلقي) لا يستطيع تحديد نهايات النص الشعريّ؛ لأنّه يتجاوز الأفق المرسوم له إلى عوالم لا نهائية، ويخرج من التّشابه والتّماثل إلى الاختلاف

1-زيّاد(صالح)، القارئ القياسي وسلطة القصيدة والمصطلح والنموذج(مقاربات في التراث النقديّ)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 168.

2- Stéphane (Mallarmé), poésies le livre de poche, Paris, 1977, p : 226.

*-ستيفان مالارميه: شاعر فرنسي من رواد الرمزية في الشعر الحديث(1842-1898).

والتجاوز، وهذا ما يجعل المتلقي غير قادر على استكناه أغواره إلاّ بعد جهد مضن في تلقف الدلالات وفك شيفرات النص.

لهذا تحاول القصيدة الحديثة أن تنمي الوجدان في نفوس المتلقين« لكي يصبح وجدانا جمعيا[...]، لأن القصيدة الحديثة لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبر فقط، أو أن تصور فقط، وإنما هي تسعى إلى توظيف ذلك كله؛ لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد ليس انعكاسا لأي عالم قائم سواء في الخارج أو في الداخل... لأن النص يحمل إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح، وتسعى إلى بناء وجدان جمعي وإلى دلالات شمولية كلية. وهذه لا يمكن تحققها إلا بمشاركة القارئ في إقامة دلالات النص؛ وذلك بعد أن أصبح النص نظاما من الإشارات الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوع.»[1] وفق علاقات متكاملة.

على أية حال تبقى المسألة الجوهرية هي أن القصيدة عمل معقد يحتاج إلى قراءة واعية وجهد مضن للتأمل والفهم، فالقصيدة عملية فنية على درجة كبيرة من التعقيد اتخذت مسارا مغايرا لحركة العصر.«فالعالم لم يعد هو النموذج المحاكي. إنه اللانموذج، لأن النّصّ يشرّح كل ما قبله ويفكك كل علاقات الاصطلاح والعرف ليقيم مكانها اصطلاحا وعرفا جديدين، أي إنه لا يحل الفوضى بديلا للنظام، ولكنه يطرح رؤية جديدة لنظام مختلف، ويظل هذا النظام يختلف نصا عن نص، وفي النّصّ ذاته قارئا عن قارئ»[2]وهنا مكمن الاختلاف والإبداعيّة والتّفرد الجماليّ فهو خلق لنص داخل نص.

لقد تأثر الغذامي برولان بارت في نظرته للنص؛ حين جعله فارسا للنص، بعد أن جعل ذاته إشارة حرة فجاءت كتاباته إبداعا نصيا، مثلما هي أعمال نقدية

1-الغذامي(عبد الله)، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص: 39.

2-الغذامي(عبد الله)، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، ص: 43.

وتنظيرية.[1] وهذا ما لمسناه من خلال تأثر الغذامي به، رغم أنه يختلف مع بارت بإعطاء المصطلحات مفاهيم جديدة ومغايرة.

وفي هذا المقام رأى الغذامي أن تجربة القصيدة الحرة-كنص جديد-« علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيكه ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التّغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه»[2] حسب قراءات النقاد والباحثين.

أوجدت الذات لنفسها موقعا إبداعيا معتاصا فيه إضافة جديدة ومتميزة وذلك عبر ممارسة لعبة الاختلاف والتّكرار، حيث يحقق الإبداع وجودها من خلال استخدام الأدوات القديمة ولكن عبر توسل أدوات جديدة ممثلة في التكرار وهذا ما يحدث الاختلاف الذي يوصلنا في نهاية المطاف إلى التميز. فالكلمات في الشّعر«ليست سوى دموع اللغة، والشّعر ليس سوى بكاء فصيح. والبكاء ليس معنى ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر، فالشّعر إذا أثر لا معنى. وهذا هو ما يجب أن نتطلّبه في كل تجربة لغوية جمالية»[3] تتجسد أمام أعيننا، ولا ضير إن قلنا إنّ القارئ اليوم يختلف عن القارئ الأمس لعدة أسباب منها: الانفتاح على الثقافات الغربية، المعرفة والتمرس والخبرة والعدّة المنهجية التي يتسلح بها أي قارئ قبل ولوجه عالم النص بالإضافة إلى كثرة المناهج والمصطلحات.

على هذا تصبح قيمة النص تكمن فيما تحدثه إشاراته ودلالاته من أثر في نفس المتلقي«فالقارئ يحمل-في ذهنه-مخزونا من الكلمات المقيّدة، فإذا ما رأى شبيهة

1-ينظر: الغذامي(عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير، ص: 60.

2-الغذامي(عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 37.

3-الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص: 259.

إحداهن أمامه على الورق، التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه. وهنا مكمن الخطر ولابد للقارئ الذي ينوي إعطاء النص حقه من أن يحذر عند هذا المفترق خاصة؛ فهو مفتاح العملية كلّها. ولابد له–هنا– من أن يدرك أن السلطان في هذا الموقف يجب أن يكون للنص لا للقارئ، فإن تسلط القارئ هنا، ضاع النص وسيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النص، وتتمّ إعادة الكلمات إلى سجنها مرة أخرى. أما إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، وسمح للإشارات بالتحرك الحرّ في خياله فإنّ النّص –هنا– سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ، أي تأسيس "الأثر"»[1]. وهذا ما يدل على أن سلطة النّصّ سلطة قوية، وجب على القارئ احترامها ولا يفرض عليها مخزونه الثقافي.

فالقارئ /المتلقي يفتح جسرا قرائيا محملا بمعارفه إلى النص ليفكك شفراته ودلالاته العميقة«ومعنى هذا أن المتلقي لا يذهب إلى عالم النص، وهو عبارة عن صفحة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتمادا على مبدأ النظير، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه، كما أن النّصّ بخصائصه الظاهرة هو الذي يتيح للمتلقي القيام بعمليات المقايسة والتصنيف والتماس الخصائص النوعية.»[2] المجسدة في النص الإبداعي .

عليه، فالنص الشعريّ الجديد ينبني على وحدة القصيدة لا البيت، ويمثل جسدا وحالة فنية وشعرية متفردة، تقرأ بوصفها كلا متكاملا ولا يمكن تجزئتها بأي حال من الأحوال لأنها في هذه الحالة ستفقد أثرها.

يجب على القارئ المختلف أن يكون حرا وشرودا مثل النص؛ حيث وجوه الشبه بينهما كثيرة تبلغ حد التطابق فـ« يصبح القارئ والمقروء شيئا واحدا. ولسوف تتداخل

1–الغذامي(عبد الله)، تشريح النص، ص، ص: 13–14.

2– مفتاح(محمد)، ديناميّة النّص (تنظيرا وإنجازا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط3، 2006، ص: 42.

علاقات السبب والنتيجة في الفعل القرائي ويختلط ترتيبها. ولا يمكن تصوّر هذه العلاقة إلاّ بتقسيمها زمنيا إلى حالتين، حالة ما قبل القراءة:

ماقبل:النّصّ سبب والقراءة نتيجة.

مابعد:القراءة سبب والنّصّ نتيجة.»[1]فيتولد نص جديد يحمل حمولة معرفية وجميع الدلالات والمدلولات التي أنتجتها القراءة المتفحصة الواعية.

هنا نلمح تشابها واضحا بين فكرته وفكرة إيزر Iser"حول التّفاعل بين النّص والقارئ. فالمتلقي لا يتحرك من فراغ، إنه مسكون بروح اللغة والنصوص والآخرين وهنا يتحقق التكامل والانسجام، فيحدث تناغم موسيقي بين قراءات القارئ وثقافته وبين إشارات وتلميحات النص ودلالاته، فتختلط الأنفاس فيما بينها ليصل المتلقي إلى لحظة الانغماس الكلي بالمقروء. فكل قراءة تحمل في ثناياها اعتبارات الموقف ولحظة التفاعل وجميع التقاطعات التي هي نتيجة القراءة المتفحصة الواعية.

فإذا أخذنا قصيدة "أنشودة المطر"للسياب فإنها«تنشئ أسئلة النص التي لا جواب (عنها)سوى اجتهادات قرائية من القارئ، تتغير وتتنوع وتختلف. لا بموجب المزاج وتغيراته، ولكن حسب اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل، مما يجعل النص إشارة حرة، ووحدة من نظام، ونقصا يتكامل. وقد كان من قبل إشارة مقيدة ونظاما مغلقا وكمالا محصورا»[2] ولهذا فالتكسير في العمود الشعري وفي نظامه أنشأ حضورا مهما لذاتية النص الشعري وتعقدت الدلالة، ففرضت حركيتها على القارئ مع تواتر فاعل بين الحضور والغياب. وأصبحت القصيدة جزءا من النظام، فهي حقيقة مجسدة أمام القارئ النموذجي الذي

1-الغذامي(عبد الله)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 158.

2-الغذامي(عبد الله)، القصيدة والنص المضاد، ص: 99.

يمتلك الخبرة والمعرفة التي تخول له إعادة تركيب النّصّ من جديد وقراءة مابين سطوره.

خلاصة:

يستنتج الباحث من خلال قراءاته لما كتب عبد الله الغذامي أنه يقدم المصطلح قبل تفعليه والاشتغال به، حيث يعمد أولا إلى شرحه للوقوف على مرجعيته الفكرية أو اللسانية، ولاسيما أن أغلب المصطلحات التي توسلها النقاد العرب كانت مستقاة من مهاد غربيّ. فأغلب المصطلحات الغذامية جاءت مثبتة في المتن، عرضا وتقديما، وهذا يومئ إلى إلمام الناقد بمصطلحه ساعيا إلى الإحاطة بكل القصد المتوخى منه في المقاربة النقدية. ومما يدل على ذلك تقديمه لتعريفات متعددة ومتباينة للمصطلح الواحد مثل: (الصوتيم، القراءة، الأثر...الخ) وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن المصطلح كان مرتهنا بالهدف المنهجي الذي سطره. لقد كان يستعين بالهامش متى اقتضت الضرورة للتوضيح والإبانة. جل المصطلحات التي وظفها الغذامي، مدارها كتابه التأسيسي"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر-مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية-".

الغذامي بسط مراحل تشكّل المصطلح، «وهي صيغة اعتمدها الناقد مع جملة من المصطلحات، مثل:(الشاعرية، العلامة، النّصوص المتداخلة). وهذه الصيغة تعد في منظور الباحثين، من أهم الصيغ التي يمكن التركيز عليها في البحث العلمي الأدبي العربي المعاصر، لأن كثيرا من المصطلحات قد اكتسبت حمولتها الفكرية والمفهومية عبر تشكّلها في الزمان والمكان والثقافة المغايرة لبعدنا التاريخي والحضاري. وإنّ من شأن استعراض المصطلح في جانبه التكويني، أن يوقف الباحث العربي على تضاريس المصطلح ويجعله يدرك استيعابه في حقله الإبيستيمي، ثم التعرف على الإمكانيات التي يتيحها مساره التكويني ليشكل بصورة طبيعية وإيجابية في خطابنا

النقدي العربي»[1]، وهذا ماجعل الغذامي يقدم المصطلح الغربي والعربي معا، وهذا ما اشتغل عليه في بعض المفاهيم مثل الشاعرية والنصوصية، كما استثمر كل ما جادت به اللغة العربية من الاشتقاق والتعريب والتوليد، والنقل والترجمة، كما أنه يركز كثيرا على المضمون.

ولا شك أن إشكالية المصطلح مازالت من بين المسائل المثيرة للجدل، وخاصة مع اكتساح المناهج النقدية الغربية للساحة النقدية العالمية والعربية على حد سواء، وإغراقها بالمصطلحات، فأصبحت الضرورة تلح على مواكبة المشهد النقديّ العالميّ، الشيء الذي جعل تحديد المصطلح وضبط مفهومه أمرا ملحا يستوجب المساءلة النقدية ويتطلب الإلمام بكل جوانبه.

1-أبوحسن(أحمد)، المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60، 61، 1989، ص: 88.

الفصل الثّاني:

المرجعيات المعرفية لمنهج عبد الله الغذامي:

1-تمهيد.

2-مطارحات النقد الثقافي

2-1-النقد الثقافي الإرهاصات والمفهوم.

2-2-المرجعية المعرفية الغذامية.

2-2-1-النقلة الاصطلاحية.

2-2-2-نقلة في المفهوم.

2-2-3-نقلة في الوظيفة.

2-2-4-نقلة في التطبيق.

3-تعريف الثقافة.

4-القارئ المختلف في مقاربة عبد الله الغذامي.

5-ثقافة الصورة/المشهد التلفزيوني.

6-الكتابة النقدية من الرؤية الأدبية إلى الرؤية الثقافية.

7-نقد النقد الثقافي.

1-تمهيد:

إنّ التفاعل الحاصل بين الشعوب نتيجة احتكاك الثقافات وتبادل المعارف، أدّى إلى إفراز جملة من الانشغالات والقضايا الكبرى المتعلقة بالإنسانية. فمنها ما تبحث في الموروث وتراه الأنسب والأمثل ولا بديل عنه ومنها ماهو معاصر، وهذا ما أفرز كوكبة من الباحثين حاولوا استحداث عملية تواصل بين الذات والجماعة وبين الذات والآخر الآتي من بعيد، من أجل جلب أفكار ومعطيات فكرية وأدبية وفلسفية جديدة تسهم في تشجيع عملية البحث والاستحداث والتعريف بالذات والهوية وترسيخ هذه القيم والأنماط في المجتمعات العربية والغربية على حد سواء.

هذه الأفكار والأنماط والمرتكزات التي من شأنها أن تحدد سيرورة الثقافة ومسارها ضمن أنساق كبرى وكثيرة، كالذي شهده النقد العربيّ الحديث، إذ تشبع بمعطيات ومرتكزات نقدية وفلسفية غربية، ممّا جعل تبنيه لهذه الأفكار أمرا في غاية الأهمية ومستعصيا في الوقت نفسه لأنّه خاضع لبنية ثقافية متعددة الأنساق.

ربما هذا ما حاول طرحه الغذامي في كتابه"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" الذي يشكل جملة من الانشغالات الكبرى والمهمة، تأتي في مقدمتها أسئلة مفصلة للمشروع الثقافي الذي حاول الغذامي من خلاله تحديد مفهوم النقد الثقافي بوصفه أحد فروع النقد النصاني العام.

يعدّ النقد الثقافي **la critique culturelle** " من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وقد جاء كرد فعل على المناهج النصانية (البنيوية، السيميائية، التفكيكية، نظرية القراة-جمالية التلقي ....الخ).

إنّ ولوج النقد الثقافي إلى الساحة العربية يعد أداة جديدة في ميدان الدراسات الثقافية **cultural studies**، وفي ظل ذلك طرحت عدة أسئلة حول هذا المشروع: هل هو مشروع اختلاف من أجل اختلاف؟ هل هذا المشروع الثقافي يعدّ الحل الأمثل للخلل

الذي أقرّه عبد الله الغذامي في المناهج النقدية الحديثة؟ هل تبني الغذامي لهذا المشروع كان من قبيل التأثير[1] الواقع فيه بوصفها نظرية وافدة من الغرب؟

على هذا الأساس، النقد الثقافي يبدأ من النقد الأدبي، ولكنه يتجاوزه إلى الكشف عمّا لا يكشفه النقد الأدبي، أي إنّه يتجاوز ظاهر اللغة إلى ما هو مضمر فيها، فسلوكاتنا تمثل انعكاسا لأنساق ثقافية مضمرة كان للغة وخطاباتها الأثر الفعّال في غرسها فينا، وهي التي تتمظهر في أفعالنا الاجتماعية أو الحياتية. والنقد الثقافي مشروع نقدي غربي، يعدّ الغذامي أحد أبرز أقطابه في الثقافة العربية.

ربما نجد أنفسنا نطرح عدة تساؤلات بخصوص العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي أهمها: هل في النقد الأدبي نقص كي نبحث له عن بديل؟ هل يمكننا جعل النقد الثقافي بديلا عن النقد الأدبي؟ أم أن النقد الثقافي ما هي إلاّ تسمية لدور ووظيفة قديمة؟

2-مطارحات النقد الثقافي:

2-1-النقد الثقافي الإرهاصات والمفهوم:

يعود ظهور أولى ممارسات النقد الثقافي في أوروبا إلى القرن الثامن عشر. لكن تلك المحاولات لم تكتسب ميزات محددة في المستويين المعرفي والمنهجي إلاّ مع بداية التسعينات من القرن العشرين وذلك حين دعا الباحث الأمريكي "فنست ليتش" **Vincent.B.Leitch** " إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي" تتمثل مهمته الأساسية في تمكين النقد المعاصر من الخروج من قوقعة الشكلانية والنقد الشكلانيّ الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، ومن هذا حتى يتمكن النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة ولاسيما التي أهملها النقد الأدبي.[2]

1- التأثير ناتج عن وعي عميق بالمفاهيم والمصطلحات وبطرائق توظيفها والتعامل معها وبظروفها وملابسات إخضاعها وتطبيقها على النص العربي.

2-ينظر:الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 31 وما بعدها.

النقد الثقافي استراتيجية لنقد النصوص والخطابات، بحيث لم يعدّ النّص الأدبيّ ذلك التجلي اللساني اللغوي من جهة والفني الجمالي من جهة أخرى، بل أصبح ينظر إليه على أنه تجل لحمولة معرفية وثقافية، والثقافة في أوسع تعاريفها«مركب القيم والأعراف والمعتقدات والممارسات التي تؤلف أسلوب حياة جماعة بعينها»[1]، وهذه القيم والممارسات تتضافر فيما بينها عبر حمولة معرفية موجهة تدخل في تكوين النصوص والخطابات، ويسهم إسهاما فعّالا في تكوين الرؤية الثقافية التي يتوجه نحوها المضمون الكلي للثقافة بصفة عامة، وعليه تصبح الثقافة بهذا المنظور تلاحما واتفاقا جماعيا حين تقدم نفسها على أنها تملك « المعرفة الضمنية عن العالم، والتي ينجز بها الناس أساليب ملائمة للعمل في إطار سياقات محددة »[2]، إنها شكل من أشكال قراءة العالم عبر حمولات معرفية تحققها التمظهرات الحضارية التي تمفهم الظاهرة الإنسانية بشكل نموذجي قابل للأخذ والعطاء، غير أن هذا الموجود الثقافي الذي يحمل كما هائلا من المدلولات والبنيات له دلالة خاصة بالنظر إلى السياق التاريخي الذي ظهرت فيه الدراسات الثقافية، كون النقد الثقافي هو البديل الاستراتيجي الذي تشبع ببنيات ما بعد البنيوية يهتم بدراسة النصوص والخطابات الأدبية بوصفها حمولات وتمظهرات ثقافية، متجاوزا حمولاتها الجمالية والمجازية الموحية إلى دراسة تلك الأنساق الخفية المضمرة تحت عباءتها. كما « يرتبط تاريخ النظرية النقدية الثقافية بمدرسة فرانكفورت* وبالمفكرين الألمان أمثال هوركيهايمر(1895-1973)**Horkheimer**،

1-إيجلتون(تيري)، فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص:53.

2- المرجع نفسه، ص:54.

***- مدرسة فرانكفورت: حركة فلسفية نشأت بمدينة فرانكفورت الألمانية سنة1923، جمعت كوكبة من الفلاسفة أمثال ماكس هوركهايمر، والتر بنجامين، هيربرت، ماكيوزغير، يورغن هابرمس،هاجرت الحركة إلى جنيف سنة 1933 في أثناء حكم هتلر لألمانيا، ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ثم استقرت مجددا في ألمانيا مع بداية الخمسينيات.**

وأدورنو(1903-1969)**Theodor Adorno** وماركيز **Marquis**، وفي الوقت الراهن بهابرماس**Bhabrmas** [...] وهاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في الستينات والسبعينات، وتتبدى الخطوط العريضة للنظرية النقدية، بأنها مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر[...] ضد الهيمنة التي أشاعتها مرحلة التنوير واستمرت مع كانط»[1] . وغيره من الفلاسفة والمفكرين أمثال كارل ماركس**Marx**، جورج لوكاتش **GyorgyLukacs**، فريدريك أنجلز**Friedrich Engels**، تروتسكي **Leon Trotsky**.

رغم أن النّقد الثقافي تأثر بتفكيكية دريدا وبمناهج مابعد الحداثة، إلاّ أنه لا يسعى إلى التناقض والتضاد داخل بنية النص، وإظهار المختلف منها هدما وتأجيلا، إنما من أجل استخراج الأنساق الثقافية المضمرة والمخبوءة وموضعتها في سياقها المرجعيّ الخارجي.

1-بعلي (حفناوي رشيد)، مسارات النقد ومدارات مابعدالحداثة(في ترويض النّص وتقويض الخطاب)،ص: 146.

إنّ جل هذه الأطروحات جاءت متأثرة بعدد من المذاهب والنظريات الأدبيّة ومن أهمها الماركسية*والمادية الثقافية* والكولونيالية* والنقد النسوي* وما بعد الحداثة، ويمكن القول إن النقد الثقافي ينظر إلى العمل الأدبي كونه « ظاهرة مفتوحة للتحليل من جهات نظر متعددة[...]، اتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية. لأن الثقافة دينامية(نشطة) ومتعددة الأوجه يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية»[1] المختلفة والمنتشرة في المجتمعات.

---

[1]- ليتش(فانسان)، النقد الأمريكي (من الثلاثينات إلى الثمانينات)، تر: محمد حقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص: 104.

*-الماركسية: نظرية اجتماعية وممارسة سياسية مبنية على أعمال كارل ماركس الفكرية" Karl Marx Heinrich، سميت بالماركسية نسبة إلى مؤسسها كارل ماركس منظر الشيوعية والعلمية بالاشتراك مع صديقه فريدريك أنجلز وهما من معلمي الشيوعية.

*-المادية الثقافية: مظهر من مظاهر الدراسات الثقافية واتجاها نقديا آخرا كسر حدود الدراسات النقدية إذ وجد فيه الكثير من الدارسين نسخة بريطانية لنظيرتها الأمريكية-التاريخانية الجديدة-.

فالمادية الثقافية هي منهج للتعامل مع الأدب بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينيات وارتبطت به أسماء مفكرين ونقاد من اليسار الأمريكي الأوربي في مقدمتهم ريموند وليامز وفي منتصف الثمانينيات استعار جوناثان دوليمور والآن سنفليد المصطلح وأعادا تعريفه وطبقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة. ينظر: بعلي(حفناوي رشيد)، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة(في ترويض النص وتقويض الخطاب)،ص: 158.

*-النقد النسوي: هو «فرع من النقد الثقافي الذي يركّز على المسائل النسوية، وهو الآن منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة» بعلي(حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: 109.

ويطلق بسام قطوس اسم التيار أو الاتجاه على هذا النقد، مبررا ذلك بأن«النقد النسائي والنقد الثقافي لم يرقيا بعد إلى مرتبة المناهج. آية ذلك أننا لم ترها تخضع لمنطق علمي متماسك، ولا تقوم على خلفيات فلسفية واضحة، ولا تقدم مفهومات أدبية محددة في إطار نظري متماسك» قطوس(بسام)، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 218.

*-الكولونيالية:colonialisme"بمعنى الهيمنة والسيطرة لدولة ما على أراضي أخرى وشعوبها، وقد درجت الترجمات العربية على توصيفها(بالاستعمار والاستعماريّة) نشأ المصطلح بالتوازي مع ازدهار الرأسمالية كقوة عملاقة صاعدة في العالم الغربي، والغزو الأوربي لآسيا وإفريقيا.وثمة من ربط هذا المفهوم بحركة التنوير والاستكشاف والعقل المرافقة لتطوّر العلوم في القرن الثّامن عشر.https//ar.wikipedia.org/wiki

من ثم وجب على الناقد الثقافي أن ينفتح على حقول أخرى غير التي كانت معهودة في السابق؛ لأن العمل الأدبي ليس فقط بنية جمالية، إنما هو مجموعة من الحمولات الثقافية، وما يوصي به النقاد الثقافيون هو« ربط الخيال الأدبي بالوجود الاجتماعي عن طريق النقد الثقافي»[1]، فتغدو المهمة المنوطة بالنقد الثقافي هي تفكيك السياقات التي تتدخل في إنتاجية النصوص والدفع بها في مضمار التاريخ والإنسان.

وملاك الأمر، أن النقد الثقافي هو محاولة لترميم العلاقة بين المؤلف، والنص، والقارئ، حيث إن الطرح البنيوي أجهز على هذه العلاقة بحكمه على موت المؤلف، واختزال القراءة في نظام واحد موجه. من هذا المنطلق، فالنقد الثقافي يعيد تفكيك مجمل العلاقات التي نسجت هنا وهناك بفعل تحيز إيديولوجي ما، والبحث عن مركزية التلاحم فيها، ليس بهدف ادعاء السبق في اكتشافه، بل إن الثقافة تتلبس بمناطق التلاحم، ومن ثم وجب على النقد أن يصوب أسئلته نحو البنى المتمركزة التي تسلب الثقافة وتدجنها في فضاء اجتماعي ما. إن هذه البنى تشكلت نتيجة وعي سلطوي لذلك لابد من إرجاعها إلى منابتها الأصلية لاستجلاء طبيعة العقل المتحيز الذي يقف وراءها، ينتجها ويموضعها ويوجهها الوجهة الصحيحة. لهذا لابد أن يكون حقل النقد الثقافي فعّالا لكشف حيل المؤسسة السياسية وتلاعباتها، وقدرتها على تمرير أنظمتها الإيديولوجية المتقنعة بالجمالي، عبر حيل الثقافة ذاتها. وما يهم هو كشف المضمر الكامن وراء حجب النصوص الأدبية.

يستفاد مما سبق التعرض إليه، أن أي قارئ للغذامي لا يمكنه فهم حيثيات مشروعه النقديّ إلاّ بالرجوع إلى مختلف المنابت والمرجعيات المتحكمة في فعله النقديّ، ولا يمكن فهم مشروع الغذامي انطلاقا من كتاب واحد وبمعزل عن بقية كتبه

1- ليتش(فانسان)، النقد الأمريكي(من الثلاثينات إلى الثمانينات)، ص: 106.

من الخطيئة والتكفير[1]، مرورا بالقارئ المختلف وتأنيث القصيدة، والأخذ من موقفه من الحداثة، ووصولا برؤية قائمة على الترويج لخطاب نقدي ثقافي، ومحاولة تبيئته ضمن نسق نقدي عربي معاصر، وذلك من خلال تقديم قراءات ومقاربات نقدية ثقافية لبعض الظواهر الملتصقة ببنية الثقافة العربية، ومن هنا يمكننا القول بأن أهم مرجعية تحكمت في فعل الغذامي النقديّ هي منجزات الفكر اللساني الغربي حداثية كانت أو ما بعد حداثية.

إنّ الغذامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" يعلن أن الإنسان نتاج خطابات وأنساق ثقافية توجهه وتشحنه بفعالية وحركية، وتتميز هذه الأنساق بقابليتها للتحول والتغير ونافذة عبر مضامين الثقافة، خاصة في أثناء عمليات التواصل المعرفي والحضاري بين النص والعالم الخارجي، ويعتقد الغذامي أن هذه الأنساق« صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعلميا، وحتى صارت نماذجنا الراقية-بلاغيا- هي مصادر الخلل النسقي[...]، وتلبست(هذه الأنساق) بلبوس الجمالي وتسربت عبره وبواسطته مع شفاعة الدرس البلاغي والنقدي* لها بالاستمرار والترسخ، حتى لما جاءت الحداثة جاءت لتكون مشروعا في النسقية»[2] وتشعرن الأنساق الثقافيّة التي سيطرت على الوعي الجمعي للمجتمع العربيّ، وذواتنا، وهذا

1-الخطيئة والتكفير يعد من المؤلفات البارزة في مشروع الغذامي النقدي، ولا يخلو هذا المؤلف من تبن واضح لمقولات المنجز الغربي، بدءا بمقولة علمنة الأدب التي نادى بها الشكلانيون الروس، مرورا بمقولة البنية لدى البنيويين وأنصارهم، وانتهاء (بالتشريح) كما يترجمها. ولا يخلو الكتاب من التسارع المحموم لتمثل حداثة المنجز النقدي الغربي.

***-إذا كان النقد الأدبي يهتم بالنصوص ذات الحمولات الجمالية والبلاغية مع إهماله للنصوص المهمشة كما يركز على ما تختزنه النصوص من دلالات لغوية، ويتتبع المسار الفني للكلمة داخل إطار السياق النصي، والكشف عن جمالياتها البلاغية، أما النقد الثقافي فيهتم بالنص الأدبي بوصفه حدثا ثقافيا بالدرجة الأولى بغض النظر عن مستواه الجمالي، أي صار يؤخذ حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية. فكل من النقد الثقافيّ والأدبي يتكاملان.**

2-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص، ص: 8-9.

الموقف النقديّ جاء نتيجة تراكمات معرفية على مستوى مساره النقديّ واشتغاله لسنوات في هذا المجال. فالغذامي يعلن بدون مواربة موت النقد الأدبي، لأنه لم يعد مؤهلا لكشف الخلل الثقافيّ الذي يلتبس بأقنعة جمالية في النّصوص الأدبيّة، وهذا ما جعله يذهب إلى الاعتقاد بأن النص ينبني وفق عملية غير واضحة عبر تواطؤ مجموعة من المتناقضات(الأضداد)، تعمل ضمن نسق مخاتل تشير إلى بنية المركز الثقافيّ الذي يلون البنى السطحية للخطابات والنصوص الأدبية التي تضطلع بمهمة التمويه النسقي، ومن خلال هذه المفارقة، تظهر لنا النقلة الجديدة للنظرية الأدبية مرتبطة ارتباطا وثيقا بتلك الأنساق التي تنشئها النصوص حول نفسها، إنها « مرتبطة بشكل لا ينفصم بالمعتقدات السياسية والقيم الإيديولوجية»[1]، وهذه القيم- حسب تيري إيجلتون **Eagleton*-Terry** لها إسقاطات خارج المسار النصي، لأنه له صلة وثيقة بالتأويلات التي تكون بعيدة كل البعد عن مركزية الفهم الكلاسيكي للنص، فبعدما كان النص سيد نفسه عند البنيويين، أضحى غريبا عنه، لأنه لم يعدّ يتحكم في عفويته كما كان يفعل في السابق. إن الفهم الحداثي للنص لا يتم إلاّ بالنّصّ في النص داخل النص، حيث تتفاعل كل البنى الإبداعية قراءة وتأويلا وتفسيرا؛ لأنّه إنتاج محدد للثقافة والتاريخ، فالمعارف والخطابات الإنسانية تصدرها مجموعة من الأنساق الضمنية التي تتعالق بها داخليا ضمن مضامين الثقافة وأشكالها.

يعتقد جوناثان كولر(**Jonathan Culler**) أن الدرس النقدي الكلاسيكي قد ولى عهده، وهذا « بانصراف بعض أساتذة الأدب من ميلتون **(Milton)** إلى مادونا(**Madonna**) ومن شكسبير إلى المسلسلات التلفزيونية التي تعالج مشاكل

1- إيجلتون (تيري)، مقدمة في نظرية الأدب، تر:أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، سبتمبر، 1991، ص: 232.

***-تيرينتس فرانسيس إيجلتون ولد في شباط1943 في مدينة سالفورد، أحد أهم الباحثين والكتاب في النظرية الأدبية ويعد من أكثر النقاد الأدبيين تأثيرا بين المعاصرين في بريطانيا،من بين مؤلفاته: literary theory,an introduction**

الحياة المنزلية والعائلية»[1]، هذا التحول أتاحته الثقافة بوسائلها فإذا كان هو تحول في المضمون، فلا بد أن يصاحبه تحول في فهم المضمون ويطرح ذلك ضمن إشكالية«فهم وظيفة الثقافة وكيفية اشتغال المنتجات الثقافية، وكيف تكون الكيانات الثقافية مشيدة ومنظمة من أجل الأفراد والجماعات من خلال عالم متنوع، ومجتمعات متمازجة، وقوة الدولة، والصناعات الإعلامية»[2]، فالمعرفة بطبعها السلطوي الإقصائي تقترن مباشرة بعلاقات القوى حسب ما يطرحه "فوكو"* من أفكار ومفاهيم في هذا المجال، هذه الإقصائية تنم عن اشتغال نسقي مضمر، تكرس مجهوداتها في منع الولوج إلى عمق النص/الثقافة، فتصطبغ بصبغات نسقية مخاتلة لا تلمس إلا السطحي، وهذا الاشتغال النسقي مقيد بما أسماه "نادر كاظم" بـ «"جدارة المنهج" والنظرية، وتتجاهل بمنتهى الاستهتار والطيش تلك الظروف والشروط التي تنبثق عنها كل النظريات والمناهج والنصوص.»[3] الأدبية والشعرية على حد سواء .

ممّا لاشك فيه أن هناك من سبق الغذامي إلى هذا الطرح، وفي الحقيقة، يعتقد جل المشتغلين في هذا الحقل أن إدوارد سعيد **Edward Said** كان له السبق في طرح هذه المفاهيم بشكل أعمق وأوسع خاصة في معرض حديثه عن الاستشراق ومطورا لمفهوم الهجنة الثقافية، أو كما تسميه بشرى موسى صالح التخالط الثقافيّ الذي يعني « حوارية الثقافة. بمصطلح "باختين" التي ترفض فكرة المركز والهيمنة المونولوجية

1- كولر(جوناثان)، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص: 65.

2- المرجع نفسه، ص، ص: 65-66.

***- ميشال فوكو(1896-1984) فيلسوف فرنسي، عُرف بدراساته الناقدة والدقيقة لمجموعة من المؤسسات الاجتماعية منها على وجه الخصوص المستشفيات، والمصحات النفسية، والسجون.فكره هو خلاصة ونقطة التقاء التوجهات المعرفية المعاصرة، دون اختزاله في أي منها،إلا أنه غالبا ما ارتبط اسمه بالبنيوية. من أعماله الكلمات والأشياء1966، حفريات المعرفة1969.**

[3]- كاظم(نادر)، تعارضات النقد الثقافي أو رحلة النسق المتناسخ، ضمن كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 103.

وتنبذ الأسس المعيارية القديمة في تقسيم وجهات النظر إلى كبيرة وصغيرة وسائدة ومسودة...الخ وإقامة البديل الرؤيوي لهذا كله القائم على التجانس الهارموني للأصوات المتضادة في بنية تشاركية موحدة وكبديل حداثي وإجرائي »[1] لما هو سائد في ساحتنا النقدية.

جاء هذا المفهوم رفضا لمبدأ نقاوة الأصل الأوربي الذي يدّعي امتلاك المعنى/الحقيقة مجسدا صفة التعالي الغربي برفض الآخر وإنتاجه المتواصل لخطابات الإقصاء، رغبة في إعادة إنتاج الشرق/الآخر وفق مدلولات الذات الغربية، إنها عملية بناء الشرق من جديد ووضعه في قالب مركب وفق أنماط متعددة، فالشرق بالنسبة للغرب هو المقصي والمقهور والمنسي في طيات الثقافة، والبعيد كل البعد عن التخوم المركزية للثقافة، وليس له حضور داخل أبنية المعرفة؛ لأنه لا يمتلك أي أدنى تواصل إنساني ومعرفي، ولا يقرأ الحضارة ضمن تشارك جماعي، من هذا المنظور تحدث إدوارد سعيد عن الاستشراق بوصفه « المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق، التعامل معه بإصدار تقريرات حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها، وبوصفه، وتدريسه، والاستقرار فيه، وحكمه، بإيجاز: الاستشراق كأسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه»[2]، فـ « العلاقة بين الغرب والشرق هي علاقة من القوة، ومن السيطرة، ومن درجات متفاوتة من الهيمنة المعقدة المتشابكة»[3] والمتداخلة فيما بينها.

لقد اتكأ "إدوارد سعيد" على نظرية الخطاب ومفهوم المعرفة والسلطة عند الفيلسوف الفرنسي "ميشال فوكو"، وكذا نظرية الهيمنة عند أنطونيو

1- موسى صالح(بشرى)، نظرية التلقي(أصول..وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص: 82.

2- سعيد(إدوارد)، الاستشراق (المعرفة السلطة الإنشاء)، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د.ط، ص: 39.

3- المرجع نفسه، ص: 41.

غرامشي(**AntonioGramsci**)(1891-1937) فيلسوف ماركسي إيطالي طور مفهوم الهيمنة* بعد شيوعه في العديد من التيارات كالنقد الماركسي، والدراسات الثقافية، ومابعد الاستعماري والنقد النسوي، كما استفاد من فلسفة التفكيك لدى جاك دريدا، وعليه، نقر أن توظيف إدوارد سعيد لهذه المدلولات والمفاهيم والرؤى كان توظيفا فيه حركية وظيفية جديدة يراعي فيها خصوصية السياق التي وضعت فيها- الحاضر- وهذا لا ينكر أن "إدوارد سعيد" قد تشبع بمقولات النقد الغربي. إنه من هذا المنطلق يقرأ الغرب بالغرب، ويفكك خطابه بخطابه، ولهذا ساهم "إدوارد سعيد" مساهمة فعّالة في تأسيس مقولات ومفاهيم النقد الثقافي وتطويرها، إلاّ أن عبد الله الغذامي لم يشر في حديثه عن "ذاكرة المصطلح"إلى إسهامات إدوارد سعيد إلاّ من خلال مفهوم الناقد المدني، وهذا المصطلح حسب الغذامي« يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج» [1] بأطر دقيقة.

عليه، فإدوارد سعيد اشترط على الناقد الظرفي أن يقدم قراءة غير متحيزة إلى التعميم، لأنه يلغي الفرادة الإبداعية، والنسق الثقافي بوصفه صيغا متلونة من الخطابات، إنما يركز على هذه المكونات لتناهيها في الصغر، ولصعوبتها على الفهم والتأويل، وعلى هذا الأساس « لا ينبغي لأي قراءة أن تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما أو كاتب ما، وأن تضع القراءة في حسبانها إن ما كان مؤكدا أو بدا كذلك

---

* -الهيمنة: **Hégémonique** شاع هذا المصطلح في العديد من التيارات كالنقد الماركسي، والدراسات الثقافية، والخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري والبطريركية، والنقد النسوي، اكتسب مع أنطونيو غرامشي دلالة جديدة من خلال رؤيته للعالم والطبيعة، والعلاقات الإنسانية يشيعها أفراد مثقفون أو مؤسسات منتظمة ثقافيا تسهم من خلال رؤيته للعالم والطبيعة، والعلاقات الإنسانية يشيعها أفراد مثقفون أو مؤسسات منتظمة ثقافيا تسهم في التغيير الطبقي الذي يسعى الأفراد أو الجماعات أو المؤسسات لإحداثه. جيفري نويل سميت وكنيستين هور: غرامشي وقضايا المجتمع المدني تر: فاضل حكتر، دار كنعان للدراسات والنشر، القاهرة مصر، ط1، 1991 .

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 51.

بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما قد يكون عرضة للخلاف فيما بعد»[1]،لأن هذا النوع من القراءات والمقاربات يشترط تحقيقا للفعالية النسقية، فيغدو النص مجرد فرضية سلبية لتحقيق الفهم أو القبض على المعنى الخفي المتستر داخل أبنية النص، ومن هنا ينشأ صراع خفي بين النص وآليات القراءة الحصيفة، فالنص موقع معتاص ذو طبيعة متحولة ومتغيرة غير ثابتة. وأما آلية القراءة فمهما كانت منابتها ومرجعياتها فهي على درجة عالية من الدقة والتنظيم، تهدف إلى بسط سلطويتها وطريقتها الممنهجة وشموليتها، ووسط هذا التداخل بين المفاهيم يقترح الغذامي قراءة تكون « ممسكة بكل الخيوط الحدودية دون أن تحبس نفسها في داخل أي حد من تلك الحدود، فالحدود بدايات لأشياء تنطلق إلى ما بعد الحد، وليست نهايات لما هو وراء الحد.»[2] الفاصل بين لحظة الوجود واللحظة الزمنية التي تتلاقح فيهما الذات مع الخلق الإبداعي.

بالرغم من الرؤية المتفحصة للغذامي ووجاهته في الكثير من مواقفه إلاّ أنه لم تستوقفه المحطة التي انطلق منها إدوارد سعيد التي تتعلق بحوارية باختين والتي تتطلب منا فعل الإنصات إلى جميع الأقطاب دون التحيز إلى قطب دون الآخر، وهذا ما دفع بشرى موسى صالح إلى توكيد أن« (المنهج الحواري النصي الحديث) كان أول من اجترحه وابتدأ به هو (باختين) ولكن الفضل الأكبر في ترسيخه وإكسابه آفاقا حضارية متنوعة ومتعددة الانتماءات كان لإدوارد سعيد»[3]* الذي فهم مدلولات التحاور النصي.

دون مواربة، ركز الغذامي زاوية عمله على مفهوم الناقد" المدني" في أثناء تقديمه لتاريخ النظرية والمصطلح أسبابه ومدلوله، على اعتبار أن إدوارد سعيد ركز

1-موسى صالح(بشرى)، نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات)، ص: 85.

2- الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص: 52.

3-موسى صالح(بشرى)، المرجع السابق، ص: 88.

***إدوارد سعيد:(1935-2003) كاتب وناقد حداثي مابعد كولونيالي، قضى معظم حياته الأكاديمية أستاذا في جامعة كولومبيا .**

على ثقافة الفرد العربي الذي يفتش داخل خبايا الأسئلة الجوهرية انطلاقا من سلبيات المعرفة التي أنتجها الغرب/الآخر، فكانت مقاربته من هذه البؤرة بحثا عن أفق ثقافي متجانس تشاركي، بينما كانت مقاربة الغذامي مبنية على نقد الأنساق المهيمنة في ثقافتنا العربية، فكان توجهه في البحث عن بنية الذات العربية التي ترزح تحت ظل مركزية الرؤى الغربية، فأخذت قراءة إدوارد سعيد منحى تصاعدياً من الجزء إلى الكل مقاربة وتأويلا وشمولية، بينما توجهت قراءة الغذامي توجها تنازليا من الكل إلى الجزء انغلاقا، وهذا لأنه لابد لنا من قراءة الغرب من خطابه ومقاربته بعدّته المنهجية وليس قراءته بمنجزات الآخر، وكان من الأجدر-حسب رأي البحث-قراءة الغرب بخطابه وليس قراءته بمنجزاتنا.

يواصل الغذامي حديثه عن أهم المصادر التي كان لها دور كبير في دراسة النقد الثقافي، فيعرج على إسهامات مركز مجموعة "ببرمنجهام" * و مر هذا الأخير بجملة من التحولات مزامنة مع ظهور النظريات النقدية والألسنية وتحولات مابعد البنيوية، ولكنها اشتركت جميعها في « توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب»[1] المعاصر.

ثم يبدي الغذامي إعجابا شديدا بمصطلح النقد الثقافي الذي طوره فنست ليتش من خلال تقديمه لمضمون علم أدب الثقافة الذي دعا إليه ستيفن غرينبلات*(**Stephen**

***- مركز ببرمنجهام: أشار هوجارت وهو أول رئيس لهذا المركز بوضوح إلى مصادرهم النظرية، محددا إياها بثلاثة مصادر هي تاريخية وفلسفية أولا، وإلى حد ما سوسيولوجية، وأخيرا أدبية نقدية.عبد الرحمن عزي:الفكر الاجتماعي والظاهرة الإعلامية الاتصالية، دار الأمة، الجزائر،1995، ص:120. مر المركز بتحولات عديدة في ظل انتشار عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، مصاحبة للنظريات النقدية النصوصية وتحولات مابعد البنيوية، ليتشكل من كل ذلك تيارات نقدية مختلفة التوجهات والمبادئ.**

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 19.

***-ستيفن غرينبلات: مفكر وناقد أمريكي من مواليد1943، درس في جامعة كاليفورنيا، باركلي وهارفرد، اشترك في تأسيس مجلة الدراسات الأدبية الثقافية من مؤسسي التاريخانية الجديدة.**

Greenblatt)، حيث رأى أن« تشكيل المرء لنفسه وتشكله بالمؤسسات الثقافيّة- الأسرة، الدين، الدولة، أمران مرتبطان بلا انفصام[...]، ومثلما بدت النفس المستقلة وهنا بدت فكرة النص الأدبي المستقل، وتحتم النظر إلى الفكرتين جدليا في إطار تفاعلاتهما المعقدة مع المؤسسات الاجتماعية»[1]، اهتم الغذامي بأطروحات ليتش لأنّه يقدم نظرة رؤيوية للنقد الثقافي بالتوازي مع بداية الاهتمام بالخطاب ، وتجسيدا لرؤية نقدية لما بعد الحداثة ومابعد البنيوية بالخصوص، خاصة حينما يقر الغذامي أن النقد الثقافي يركز زاوية اشتغاله على«أنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، وخاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص»[2]، وأثار ليتش الغذامي بالآراء التي طورها حول النقد المؤسساتي، والتي تتعلق أساسا بـ« فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط.»[3] ، وعليه فليتش يدعو إلى إنتاج خطاب نقدي لأفعال المؤسسة والمؤسساتية، لمنع الوقوع في مطب النمطية الاستبعادية الاجتماعية القائمة أساسا على التوجه الأحادي المتجهة أصلا نحو التخوم المركزية للمؤسساتية، ولهذا أظهر ليتش إعجابا بمقولة جاك دريدا«لاشيء خارج النص»[4]، حيث يعدّ أن« الاسم الآخر للاختلاف الدريدي هو التمأسس**(instituting)**، إذ ليس هناك شيء خارج النص، مما يعني أن لا مفر من المؤسسة.»[5] ومن هنا يمكننا أن نلمح عمق العلاقة التي تربط بين

1-ليتش(فانسان)، النقد الأدبي الأمريكي، ص: 403.

2- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 32.

3- المصدر نفسه، ص: 34.

4- Leitch (Vincent), deconstructive critisme, p : 176.

5-الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص: 35.

التفكيك والنقد الثقافي في كونهما يركزان على نقد المؤسسة والمؤسساتية في جوانبها و تمظهراتها المختلفة. يواصل الغذامي حديثه عن مطارحات النقد الثقافيّ ليسجل انبهاره بما قدّمته "بولين ماري روزينو*"(**Rozino Pauline Marie**)عن حالة الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

وليس بعيدا عن هذه الأطروحات يتحدث الغذامي عن التعددية الثقافية* (**Multiculturalisme**) التي أثارته "روزينو" في ظل أطروحات مابعد الحداثة لكسر الأحادية الثقافية، وظهر هذا المصطلح في خضم أطروحات جون بودريار* (**Jean Baudrillard**) الذي يشير إلى أن الذات والموضوع لا يتحدان بموجب صفات أزلية للذات، بل تلاحمهما ناتج عن البنية اللاوعية للعلاقات الاجتماعية، كما يرى أن التكنولوجيا ضد الإنسان، وأن أمريكا« صحراء من اللامعنى، وهي صورة للمآل الذي سيؤول إليه الآخرون، وهو مآل غير مبهج وغير إنساني في عرف بودريار»[1]، وذلك لأن الاستخدام الأحادي للتكنولوجيا من شأنه أن يدمج الإنسان بالآلة وهو ما يتعارض تماما مع الشرط الإنساني، لأن هذا الواقع التكنولوجي أصبح فضاء من النماذج والعلامات الإعلامية المنمدجة تقدم قيما ثقافية مجتلبة من الآخر وتفوق

***- ماري بولين روزينو من مؤلفاتها كتاب ما بعد الحداثة والعلوم الاجتماعية، لها رؤى ونجاحات ونهج لدراسة المجتمع.**

***-جون بودريار:(1929-2007) يشير بوديار إلى أن الذات والموضوع لا يرتبطان بموجب صفات أزلية للذات، بل إنهما مرتبطان من خلال البنية اللاواعية للعلاقات الاجتماعية.**

***-التعددية الثقافية: ظهرت في الخطابات العامة في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن العشرين.«التعددية الثقافية تحتفي بالتنوع الثقافي وتسعى إلى تعزيزه، على سبيل المثال: تشجيع لغات الأقلية. وهي تركز في الوقت ذاته على العلاقة غير المتكافئة بين الأقلية والثقافات السائدة» راتانسي(علي)، التعددية الثقافية، تر: لبنى عماد تركي مراجعة هاني فتحي سليمان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص: 21.**

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 35.

المستوى المعرفي والتجارب الخبراتية للفرد، ممّا يؤدي إلى انمحاء الذات والمعنى والحقيقة، وعليه كان لزاما حسب الغذامي أن« تأتي التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي.»[1] ، ثم إنّ هذا الجزء المهمش الذي يتميز ببعده عن مركزية الخطاب الثقافي دائما ما يجترح نوعا من المقاربات الداخلية التي تعيد هيكلة الانتماءات الخطابية داخل المنظور الرؤيوي الثقافي، ممّا جعل الغذامي يستدعي مقولة الجماليات الثقافية، التي تزامنت مع بروز تيار التاريخانية الجديدة* **(New-historicisme)** حيث تؤكد «سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية »[2]، فهي بذلك تخرج به إلى مختلف الرؤى الفكرية التي يسهم كل منها في قراءة النص حسب مرجعياته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تسعى إلى مقاربة النص لجعله نصا قرائيا جاهزا، لأن هذه الرؤى كانت تتحاشى

1- الغذامي، المصدر السابق، ص: 41.

***-التاريخانية الجديدة: من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في مدّة ما بعد الحداثة، مابين1970و1990 وقد تبلورت هذه النظرية فعليا ضمن حقل النقد. وهي مقاربة تقوم على تأويل النصوص والخطابات؛ اعتمادا على خلفياتها التاريخية والاجتماعية، واستكشافا للإيديولوجية السائدة في الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب.«يبقى ستيفن غرين بلات هو المركز الحقيقي لحركة التاريخانية الجديدة في أقسام اللغة الإنجليزية في الولايات المتحدة، فهو المسئول وحده عن ضمان انتشار الحركة بتأسيسه لدورية، تجمع بين عدة اتجاهات، تلك الدورية. التي جمعت الكثير من أنصار النزعة التاريخانية الجديدة، من أمثال إريك ساندوكويست، ومايكل روجين، ووالتر مايكلز وغيرهم.» بعلي(حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: 59.**

2- الرويلي(ميجان) و البازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص: 8.

الخوض في تلك النصوص التي اكتسبت حصانتها المعرفية والمتمثلة في المثالية ولهذا فحسب الغذامي يتوصل إلى «أرخنة النصوصhitoricity of texts وتنصيص التاريخtextuality of history»[1] هذا الوعي بنصوصية التاريخ وكأنما هو رجوع إلى الماضي بوصف أن التاريخ هو جنس من الأجناس التعبيرية التي تقبع بداخلها مجموعة من العلامات اللسانية، بالإضافة إلى الحمولة المعرفية والتاريخية للأحداث البشرية في تمظهراتها.

يظهر لنا مما سبق عرضه، أن الغذامي قد استقى جل مفاهيم النقد الثقافي من أرضية غربية، وإذا تحدثنا عن السلطة بوصفها مركزا ثقافيا يؤدي بنا إلى الحديث عن أهم ناقد ثقافي تجاهله الغذامي، ألا وهو الناقد الهندي هومي بابا ***(Homi Bhabha)** الذي تؤدي مقاربة مشروعه إلى التورط في العديد من الرؤى الفكرية والنقدية التي تصطبغ بما بعد الكولونيالية، وهو منحى نقدي ثقافي يشتغل على المركزية الغربية، ويمكننا النظر إليها على أنها« تحليل نقدي للتاريخ والثقافة والأدب وأنماط خطاب محدد للمستعمرات السابقة لإنجلترا وإسبانيا وفرنسا وباقي القوى الكولونيالية الأوربية، وهي ترتكز على بلدان العالم الثالث في إفريقيا وآسيا والبحر الكاريبي وأمريكا الجنوبية، بالإضافة إلى كندا وأستراليا ونيوزلندا. إن آداب مابعد الكولونيالية هي نتيجة للتفاعل بين الثقافة الإمبريالية والممارسات الثقافيّة المحلية المعقدة»[2]، ونلمح توافقا بين ما جاءت به الكولونيالية وما بعد الحداثة، تتمثل في الرغبة الملحاحة في تفكيك التخوم المركزية الكبرى والعقلانية المركزية للثقافات الأوروبية.

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 45.

***-هومي بابا مولود سنة1949 في مومباي بالهند وينتمي إلى مدرسة ما بعد البنيوية ونظرية ما بعد الكولونيالية. أستاذ الأدب الأمريكي والبريطاني في جامعة هارفارد.**

2- بينيزونو (لوكاس)، مابعد الكولونيالية، ضمن كتاب: في الحداثة وما بعد الحداثة (دراسات وتعريفات)، تر: سهيل نجم، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص: 155.

إن الناقد هومي يدعو إلى فتح المجال واسعا أمام تنوع القراءات الثقافية، وفتح المجال للتأويل الثقافي الخصب الولود، الذي ينتج المعرفة ضمن مشروطية الاعتراف بالآخر كشريك فاعل فيها، ثم إنّ « الحاجة للاعتراف بهذا التنوع لتجنب التفريعات الثقافية المعيارية المطلقة[...] والمرجعية الثقافية لا تكمن في سلسلة من الأشياء الثابتة والمفصول فيها بل في عملية تدور حول كيفية معرفة هذه الأشياء، وبالتالي بروزها إلى حيز الوجود، وهذه العملية المتعلقة بالبروز إلى حيز الوجود هي ما يخلق ويميز بين مختلف المقولات النابعة من الثقافة أو عنها »[1]، لتغدو هذه الأطروحات والمقولات متمايزة ضمن فضاء واحد هو فضاء الهجنة الثقافية، إنه ذلك «الفضاء الذي يحوي دوما المعاني والهويات الثقافية فيه آثار المعاني والهويات الأخرى، لذلك يحاجج بابا بأن ادعاءات الأصالة الجوهرية أو النقاء المتأصل للثقافات موقع يتعذر الدفاع عنه.»[2] ثم إن بابا لا يهدف إلى تقديم تحليل ثقافي للممارسة الأوروبية لمركزية المعرفة فحسب، بل إن مشروعه ومجهوداته كرست «لاستكشاف الموقع الثقافي الهجين والبيني، مدافعا عن موقف نظري يفلت من ثنائيات الشرق والغرب والذات والآخر، والسيد والعبد، والداخل والخارج»[3]، وهو بهذا يقوم ببناء نقد ثقافي غني بالدلالات والرؤى التي تضطلع بمهمة إعادة رسم تشكلات العالم ضمن أفق معرفي خصب يكون الآخر شريكا حضاريا في إنتاج المعرفة.

إن الثقافة تتموقع من منظور هومي بجانب البؤر المركزية للمعرفة الغربية؛ حيث يتم إعادة طرح الأسئلة التي تشغل الإنسان بوصفه نسقا سيميولوجيا من العلامات المتفرقة عبر التاريخ، التي تتعالق فيما بينها. مما يولد مفهوم الهجنة الثقافية، وهذا كان

1- أشكروفت(بيل) (وآخرون)، دراسات مابعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، تر:أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص، ص: 126-127.

2- المرجع نفسه، ص: 127.

3-بابا(هومي)، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2006، ص: 11.

ردا على مفهوم النقاوة الذي أسسته المركزية الغربية، ويدخل مشروع هومي في إطار أوسع ممثل في مساءلة الأنساق الفكرية الغربية وتعريتها لكشف مضامينها الإيديولوجية التي تدور في منحى التحيز للذات الغربية على حساب الآخر/الشرق.فهومي كان يريد قراءة الشرق من داخل مقولات الحداثة وأنساقها ومن خلالها فهو يقرأ الغرب بمنظوراته وتحيزاته لمعرفة موقع الأنا/الشرق.وللوقوف على أهم المحطات الكبرى في قراءة التخوم المركزية للمعرفة الغربية يوظف "هومي" مصطلح التفاوض[1] **(Négociation)** الذي يمكن من خلاله الوقوف على فعالية أجهزة الآخر/الغرب من قراءة ومقاربة ثقافة الآخر/الشرق. وقد انتشر هذا المصطلح عند نقاد آخرين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر غاياتري سبيفاك* **(Gayatri chakravorty Spivak)** وفرانتز فانون**(1925-1961) (Franz Fanon)**، غير أن اشتغال الغذامي لم يكن بمثل هذه الطريقة، فلقد تلقى الحداثة الغربية من خارج مهادها تلقيا لا يمكن إلا أن يكون آليا شكليا، وهذا ماساهم في تقزيم عقدة الأنا في مقابل الآخر/الغرب، وهذا ما أسقط الغذامي في قبضة النظرة المركزية، حيث فرضت عليه الثقافة الأنجلو-أمريكية الانقياد للقراءة الواحدة التي يقدمها النموذج الغربي للآخر/الشرق، وجعلته يقع في قبضة التعالي فوق الذات والواقع.

1-التفاوض: حركة ديناميكية بين طرفين أو أكثر لمعالجة قضية مشتركة أو أكثر للتوصل إلى اتفاق مرضي للطرفين، أي إنه كيفية استخدام الاستراتيجيات والتقنيات بمهارة لتحقيق الهدف مثل القدرة على الإقناع والتوظيف الجيد للمعارف والمعلومات.

وهو من المفاهيم الإجرائية التي جاءت بها« التاريخانية الجديدة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية يتم إنتاجها الأعمال الأدبية على غيرها من النصوص المدونة داخل الحقبة التاريخية المحددة. فلا تراتبية جمالية تتمتع بها الأخرى، وهناك دائما حوار تفاعلي تفاوضي بين جميع النصوص التي تنتجها ثقافة ما ضمن لحظة تاريخية معينة. وقد اهتم الباحث يورغن بيترز بدراسة مبدأ"التفاوض" هذا في كتابة"لحظات التفاوض تاريخانية ستيفن غرينبلات الجديدة» Pieters (Jürgen), moments of negotiation: the new historicism of Stéphane Greenblatt, Amsterdam, university press, 2002, p : 25, p : 32.

***-غاياتري سبيفاك: من مواليد1942 بكالكوتا، ناقدة هندية أكاديمية في جامعة كولومبيا الأمريكية.**

من هنا نخلص إلى أن نظرة الغذامي كانت انتقائية مقيدة خصوصا في كتابه الموسوم بـ"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، لأن الغذامي ظل يدور في نظام متحيز واضح، فبعد أن كان همّ الغذامي هو البحث عن نظرية نقدية، لاستثمارها في مقاربة النصوص الأدبية والجمالية، اصطدم بقراءة لا تخرج عن إطار الشعرية والجمالية المسكونة في النص ولا تلبي تحولات المعرفة النقدية العامة. وهذا ما فتح باب المغامرة في البحث عن أشكال جديدة للمقاربة المعرفية، ممّا دفع الغذامي إلى تبني مقولات الانفتاح النقديّ دون تمثل قدرة هذه المقولات على«إنتاج المفاهيم الجديدة وبلورة عديد المصطلحات والتصورات النظرية التي تمكن من اختبار إنجازه لحظة الحوار المباشر مع النصوص والخطابات والأنساق»[1]، دون مراعاة لخصوصية المصطلح النقدي ولمهاده الثقافي الغربي الذي يستمد منه مرجعيته، حيث «كلما أخرج المصطلح من حقله الأصلي أبهم مفهومه وسهل إضفاء دلالات غريبة عليه، بما يعرضه للانتهاك»[2] خاصة إذا تعلق الأمر بمقاربة النصوص الثقافية وأنساقها، لأن الأمر لا يتعلق بمقاربة والبحث في شعرية النص، بل في شعرية الثقافة التي هي نتاج خطابات مركبة، وحراك اجتماعي فعّال، حيث لا يمكن اختزال هذه الفعاليات في بنى سطحية مغلقة تقدم تأويلا ومقاربة واحدة، وإنما بتضافر مجموعة من المناهج والاستراتيجيات القرائية التي تقارب وتفكك حمولات كل الخطابات داخل ورشة ثقافية كبيرة.

من هذا المنظور فإن النقد الثقافي تطور في تربة غربية وغالبا ما يتلاقى مع مصطلحي مابعد الحداثة وما بعد البنيوية، كما أنه ينطوي على تنوع كبير في الأفكار والتيارات التي يمكن أن تتناقض فيما بينها وحتى داخل النظرية الواحدة.

1-الزهراني(معجب)، النقد الثقافي نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، ضمن كتاب: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص: 133.

2- م ن، ص ن.

عليه، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الجمالي بوصفه ظاهرة مضمرة، فهو يربط الأدب بسياقه الثقافي المضمر وغير المعلن. ومن ثم، لا يتعامل النقد الثقافي مع العمل الأدبي والخطابات من حيث جمالياتها وما تكتنزه بداخلها من رموز وإشارات ومجازات جمالية موحية، بل على أساس أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية.

وعلى هذا الأساس، فإن التحولات والتمخضات الكبرى التي شهدها العالم في ربع القرن الأخير انجرّ عنه واقع اقتصادي مختلف وجديد، نتجت عنه علاقات اجتماعية مختلفة مما أدى إلى إفرازات واختراقات مخيفة في الثقافة الجمعية التي تشكل وعي الطبقة العاملة. بهدف بسط هيمنة قيم الطبقة المسيطرة صاحبة الأموال، والتي يهمها في الدرجة الأوّلى ترسيخ قيمها في مواجهة أي تمرد محتمل من الطبقة العاملة. فما كان من هذه الطبقة المسيطرة سوى إنتاج ثقافة مزيفة دورها وفعاليتها يقومان على تغذية عقولهم بنمطية ثقافية زائفة، وحينما تتواجه ثقافة الطبقة المهيمنة بثقافة الطبقة العاملة فإنها تروضها وتبتلعها لتصبح جزءا لا يتجزأ من الثقافة المؤسساتية.

قمين بالذكر، أن التعامل مع النص الأدبي من زاوية النقد الثقافي، معناه وضع النص في سياقه السياسي من جهة وداخل سياق المتلقي أو الناقد من جهة أخرى. فالناقد يتحرك وفق أسس ماركسية ترتكز أساسا على الصراع الطبقي كعنصر أساسي لتحديد الواقع الثقافيّ المهيمن على الطبقة الجمعية العاملة والكادحة. من هنا يصبح النص علامة ثقافية تتحقق كينونتها ودلالاتها فقط داخل هذا السياق السياسي الذي أنتجها.[1]

مما أشرنا إليه سابقا فإن النص يحلل ويفسر وفق السياق الثقافي والسياسي لمؤلفه أو متلقيه الذي يعيد إنتاجه وبناءه من جديد. أو داخل السياق نفسه للقارئ الحديث.

1-ينظر: بعلي(حفناوي رشيد)، مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة(في ترويض النص وتقويض الخطاب)، ص: 151.

فالنص بهذا التفسير ما هو إلا وجود لصراع طبقي مستمر، وإننا ننطلق في تحليلاتنا وتفسيراتنا للأعمال الإبداعية من إدراكنا لهذه الحقيقة. فالقراءة السياسية تفرض هيمنتها وسطوتها على الناقد/المتلقي الذي لا يستطيع أن ينفك من حبائلها.

لهذا يرى "فينسك(**Arend JeanVensk**(1882-1939)"« أن هذا التفسير النقدي للصراع الطبقي، الذي يحول ذلك الصراع إلى عملية شد وجذب، عملية مناورة ومخادعة مستمرة بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية، وهي مناورات يبدو أن اليد العليا فيها كانت إلى حد الآن للثقافة العليا، ثقافة الطبقة المهيمنة، ثقافة اقتصاديات السوق وقوانين الاستهلاك. إذ إن شواهد الأمور تؤكد أن ثقافة الطبقة المهيمنة قد استطاعت، عن طريق مناورات معقدة، وعمليات خداع نجحت في استمالة الطبقات المقهورة، واحتواء حركات التمرد المتتالية، وفرض قيمها ومعانيها هي على تلك الطبقات الدنيا، وإقناعها بأن تلك القيم والمعاني، هي قيمها ومعانيها التي تحكم بها»[1] على الطبقات المقهورة في المجتمع.

إنّ الغذامي من خلال النقد الثقافي يحاول فك الصلة بين المؤثر والمتأثر الذي قبع داخل الوظيفة التقليدية للنقد، فقد كرّس النقاد لحقبة زمنية طويلة عملهم على الأثر الجمالي للعمل الإبداعي، ولم يجرؤوا على اختراق المضمر بالبحث عن الدلالة القابعة خلف الأبعاد الجمالية للنصوص الإبداعية. فالنص ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايته المبدئية « الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان. بما في ذلك تموضعها النصوصي. وليست المسألة بقراءة النص في ظل خلفيته التاريخية ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معا كجزء من عملية واحدة، والدراسات

1-حمودة(عبد العزيز)، الخروج عن التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص: 266.

الثقافية تركّز على أن الأهمية تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ»[1] ، وتموضعه وفق أطر دقيقة.

2-2-المرجعية المعرفية الغذامية:

يعدّ عبد الله الغذامي أول من حاول تبنّي مفهوم النقد الثقافي الذي حدده "فانسان ليتش". واستخدم أدواته ومفاهيمه لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية التي لم يستطع النقد الأدبي دراستها والتّصدي لها. ولهذا يعرّف الغذامي النقد الثقافي بأنه « 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 وما هو كذلك سواء

1- المرجع السابق، ص: 17.

***-ومن أهم منظريّ النقد الثقافي في الغرب: رولان بارت، كلود ليفي شتراوس، فوكو، جاك لاكان، جاك دريدا، أندريه بيزيه من فرنسا. ومن روسيا ميخائيل باختين، فلاديمير بروب.ومن ألمانيا كارل ماركس،ماركس فيبر ومن أمريكا س.بيرس، شارمان، رومان جاكبسون. ومن إنجلترا رايموند، سيتورات هول. ومن سويسرا دي سوسير، كارل يونج. ومن النمسا فرويد، هرت هرتزج. فرولان بارت بنيوي، جاك دريدا المدرسة التفكيكية، كارل يونج علم الأسطورة، دو سوسير "اللسانيات"، إن هذا التشابك و هذا التشعب يدلاّن على تلاحم النقد الثقافي بمختلف الفنون الإنسانية وبالتالي بمختلف الحضارات الإنسانية إن النقاد الذين سبق ذكرهم هم في الأصل ليسوا منتمين إلى مدرسة النقد الثقافي إنما كانت لديهم اهتمامات مذهبية وفكرية، وهم بالإضافة إلى اهتمامهم بالنقد الثقافي ظلوا منتمين إلى أفكارهم السابقة. ومن أشهر الدارسين والروّاد العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي نذكر منهم: (مالك بن نبي) الذي نشر كتابا في عام 1959 بعنوان مشكلة الثقافة وقيمة كتاب مالك بن نبي تاريخية وتأسيسية في الوعي بالمسألة الثقافية العربية. زكي نجيب محفوظ مثل كتابه (تحديث الثقافة العربية). محمد عابد الجابري (1936-2010) مفكر مغربي وأستاذ الفلسفة والفكر العربي الإسلامي في كلية الآداب بالرباط.ترك بصماته النقدية بنقده للعقل العربي والتي تبلورت في إصداراته: تكوين العقل العربي1982، بنية العقل العربي(1986) وإشكاليات الفكر العربي الإسلامي1986. وكذلك عبد الله الغذامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية وفي كتابه المشترك مع عبد النبي اصطيف "نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004 عدد الصفحات384. والباحث الجزائري حفناوي بعلي في كتابه "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن" وصلاح قنصوة في كتابه" تمارين في النقد الثقافي" والدارس العراقي محسن جاسم الموسوي تحت عنوان "النظرية والنقد الثقافي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، وسعد البازعي وميجان الرويلي في كتابيهما دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا).**

بسواء. من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. و لذا فهو معنيّ بكشف لا الجمالي 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 عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظريات القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعيّ وللحس النّقديّ» .[1] التي تفرزه القراءات المتعددة للأعمال الأدبية الراقية. يرى الغذامي أن مجال النقد الثقافي هو النّصّ، فهو يهدف إلى تفجير مفهوم النّص نفسه الذي يتوسع ويتمدد بحجم ثقافة بأكملها. ولهذا فالنص لم يعد« نصا أدبيا جماليا فحسب، لكنه أيضا حادثة ثقافية»[2]. فإن النص يعدّ حاملاً لنسق أو أنساق مضمرة يصعب تحديدها أو رؤيتها عن طريق القراءة السطحية لأنها تتوارى خلف السحر الظاهر الجمالي. ومن هنا تكمن مهمة القارئ /الناقد في الوقوف على أنساق مضمرة مرتبطة بدلالات "مجازية كلية" وليس على نصوص ذات دلالات صريحة.

مما سبق فإن عبد الله الغذامي يرى بأن النقد الثقافي يسعى إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت لثام وأقنعة ووسائل خاصة تتغطى بأغطية الجمال والبلاغة. هذه الأنساق المضمرة التي يسعى النقد الثقافي لكشفها وإماطة اللثام عنها، هي أساس الاستهلاك الثقافي الذي يحدد مدى شعبية نص واستمراريته والتعريف بكينونته.

إنّه من خلال هذا الطّرح، فالثقافة نص ضخم متنوع الوجوه والأشكال والتكوينات. ولهذا وجب علينا الإجابة عن السؤال الآتي: كيف يمكن داخل نص الثقافة العربية أن نكشف هذه الأنساق المضمرة التي تشكلت وتبلورت عبر تراكمات عصور وميزات خاصة بهذه الثقافة؟

1- حمودة(عبد العزيز)،الخروج عن التيه، دراسة في سلطة النص، ص، ص: 83-84.

2- المرجع نفسه، ص: 78.

إن عبد الله الغذامي يؤكد على أن الناقد ينبغي أن يميز بين السمات الإيجابية والسمات السلبية التي ينبغي التركيز عليها لأن هذا ما يوصلنا إلى تحديد عيوبنا الحضارية والعراقيل التي وقفت حاجزا أمام نهضتنا العربية في مسيرتها. وهذا ما جعل الغذامي يختار نسق "الفحل" الذي يؤكد قد انتقل في ثقافتنا العربية من الشعر إلى مختلف نواحي الحياة. فتغيرت المفاهيم فأصبحنا لدينا بالإضافة إلى الشاعر الفحل، الفحل الاجتماعي والفحل الثقافي الخ...

فإذا كان ليتش أوّل من حدد مصطلح النقد الثقافي في الغرب، فإن الغذامي أوّل من عربه وطبقه على الخطاب الأدبي العربي، وقد عرّف الثقافة بأنها« آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات[...] ومهمتها هي التحكم بالسلوك. »[1] والانفعالات الإنسانية. في سبيل وصول الغذامي لمفهوم محدد للنقد الثقافي أخذ يتساءل «هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها–وحق لنا– لمدة قرون..؟».[2] وهذا ما جعله يعلن موت النقد الأدبي وإحلال مكانه النقد الثقافي، وفي إطار هذا الإعلان الخطير اتهم الغذامي النقد الأدبي بأنه« أوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي».[3] وهو بذلك يوجه النقد من الاهتمام بالجماليات البلاغية إلى الجماليات الثقافية* مع إدخال الدراسة

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 74.

2- المصدر نفسه، ص: 07.

3- نفسه، ص: 8.

*-الجماليات الثقافية: تتمثل في مجموع القيم والعادات والتقاليد والمعتقدات وطرائق العيش المرتبطة بالجانب الثقافي، وهذه الجماليات تستلزم وضع آليات جديدة في النظرة للنص الأدبي، وتوسيع آفاق الرؤية والعلاقة بين الجماليات الثقافية والجماليات الأدبية أن الثانية تندرج تحت الأولى، لكون الجماليات الأدبية–رغم ضرورتيها في نقد الخطاب الأدبي، فإنها غير كافية لمشروع النقد الثقافي.مقال هاني علي سعيد،2017/2/17. http://fikr.com/article.

*- اهتمت الدراسات البلاغية العربية القديمة بجمالية اللفظ اهتماما بالغا؛ إذ اعتبرت جمال اللفظ وإعجازه، وجمال الأدب(شعره ونثره) في بلاغة اللفظ وعذوبته. وقد أرجع علماء البلاغة جمال اللفظ المفرد وفصاحته إلى أمور عدة عرضها ابن سنان في كتابه.(سر الفصاحة) نذكر منها: أن تكون حروف الكلمة متباعدة

الجمالية أو الأدبية في التحليل النقدي الثقافي، بوصفها جزءا من الثقافة. ولا شك أنها مهمة ليست بالسهلة في ظل تحولات الثقافة وتعارضاتها، لا من الناحية الجمالية فقط، بل من الناحية الإيديولوجية وعلاقتها بالمؤثرات التاريخية والاجتماعية والفكرية، في علاقتها بمكونات الخطاب بعيدا عن الدراسات النصية التي تستكشف جماليات النص، فدراسة الغذامي تروم الكشف عن تعارضات الذات العربية وتحليل الخطابات والأنساق الثقافية المتداولة في الفكر النقديّ المعاصر.

لقد أمسك الغذامي بالعيب الأكبر للبلاغة والنقد الأدبي المتمثل في أن البلاغة لا تمدّنا بالمتستر في الخطابات ولا تصنع الجمالي، فقط هي تقول لماذا الجميل جميل؟ وتعجز عن إظهار المضمرات وكشفها في الخطاب الثقافي وعن أنساقه المخفية. صحيح أن البلاغة لوحدها عاجزة على الكشف عن المضمرات والدلالات الكامنة وراء حجب النصوص، لكن هذا لا يعني تعميم ملاحظته على جميع حقول النقد المهتمة بالكشف عن الجماليات في النصوص مثل البلاغة الجديدة. « وعلى الرغم من أن ما طرحه الغذّامي يتوافر على قدر كبير من الأهمية بما تكشّف عنه من عمق وبعد نظر ورؤية حضارية، في خلق تصوّر جديد حرّ ومحطّم للتابوهات الثقافيّة التي هيمنت على أفكارنا وتسلّطت على رؤيتنا زمنا طويلا، إلا أنّ العنف النظريّ الذي حفلت به طروحاته عكست حماسة زائدة تتجاوز حدود الرؤية الثقافية، وتجور على سلامة المفاهيم وعلى صلاحية التاريخ الحافل للنقد الأدبيّ بكلّ تياراته ومدارسه وإنجازاته.»[1] فالغذّامي سعى إلى ضبط إيقاع النقد الأدبي ومنعه من السقوط في هاوية

المخارج، أن لا تكون الكلمة غريبة لا يمكن فهمها أو استيعابها وفهمها.أن تكون الكلمة معتدلة في عدد حروفها. الخفجي(ابن سنان)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 64وما بعدها.

1-عبيد(محمد صابر)، تجلّي الخطاب النقديّ من النظريّة إلى الممارسة، منشورات ضفاف، الرياض، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1434هـ/ 2013، ص، ص: 104-105.

التخلّف، والعمل على تعزيز الذوق الأدبيّ رغبة في تخصيب آليات التأويل والمقاربات النقديّة.

لهذا نجد الغذامي يسعى جاهدا لإخراج النقد الثقافي من سلطة النقد الأدبي المتمثل في الجمالية فقط. فالغذامي أتعب نفسه وأجهدها كثيرا في وضع حد للنقد الثقافي، فهو يرى أن« الأداة النقدية كمصطلح وكنظرية مهيأة لأداء أدوار أخرى غير ما سخرت له على مدى قرون ومن الممارسة والتنظير من خدمة للجمالي وتبرير له وتسويق لهذا المنتج وفرضه على الاستهلاك الثقافي، وبما أن الأداة النقدية مهيأة لهذه الأدوار النقدية الثقافية، خاصة مع ما تملكه من الخبرة في العمل على النصوص، ومع ما مرت به من تدريب وامتحان لفاعليتها في التحليل والتأويل المنضبط والمجرب، فإن التفريط بها أو التخلي عنها سيحرمنا من وسيلة ناجعة وسيجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس أو لهيمنة المقولة الفلسفية التي يستند إليها تفكيرنا»[1] وآراؤنا النقدية.

إن الغدامي يحاول إقناعنا بضرورة إخراج مصطلح النقد من السلطة الأدبية لأنها قيد مؤسساتي لهذا وجب علينا التحرر من سلطة هذا المصطلح، فالغذامي يتهم النقد الأدبي أنه قديما وحديثا، لم يتعامل إلا مع النصوص التي تعترف المؤسسة الثقافية الرسمية بأدبيتها وجماليتها واستبعدت النصوص الأخرى التي لا تحظى باستحسان وقبول المؤسسة التي وضعت قوانين صارمة لتقنين ماهو جمالي وما هو غير جمالي.

وهكذا فالغذامي يرى بأننا« بحاجة إلى نقلة نقدية نوعية تمس السؤال النقدي ذاته. ولكن ذلك لن يتحقق ما لم تتحول الأداة النقدية ذاتها أيضا، وهو تحول أو تحويل ضروري مذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها الأدبي وموصوفة به، فالنقد موصوف بأنه أدبي مثلما أن النظرية تقيد دائما بصفة الأدبية، والأدبية هنا هي المعنى المؤسساتي لهذا

1-الغذامي (عبد الله)، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 60.

المصطلح. من هنا لابد أن نخلّص ماهو أدبي من حده المؤسساتي»[1] الذي قيده وفق أطره المعرفية والإجرائية.

النقد الأدبي يقارب كل الأجناس الأدبية التي هي جزء لا يتجزأ من الثقافة، وأنه يتوسل آليات المناهج والنظريات والمنظورات التي يوظفها النقد الثقافي، أي إن النقد الثقافي يفيد من منجزات النقد الأدبي ليضيء جوانب همشتها هذه القيمة النقدية، فهو بديل من أجل «أن نحرك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية»[2]، ويبدو ذلك واضحا في صلب الإطار النظري الذي يدفع بالنقد الأدبي من وظيفته الأدبية إلى وظيفته الثقافية وفق التوسع و لا الانتقال كما جزم بذلك الغذامي.

في هذا المقام يتضح أن مفهوم المؤسساتية عند عبد الله الغذامي يتسم بكثير من الضبابية والعتمة التي تضلل القارئ/المتلقي، هذا الاضطراب واللاتوازن في مصطلح المؤسساتية جعلنا نقف حائرين أمام الحشد الكبير من المصطلحات التي يطلقها الغذامي، فمرة يجعل مصطلح الأدبية مفهوما مؤسساتيا مهيمنا، ومرّة أخرى يجعله خارج التّصور المؤسساتي.

فالغذامي يرى أن النقد الثقافيّ يتجاوز مهمة النقد الأدبي الذي يقوم على تحليل الأعمال الأدبيّة واكتشاف قوانينها الداخلية إلى خلق شبكة من التداخلات المعرفية التي تستعمل حقول المعرفة الإنسانية جميعها، الهادفة إلى الكشف وإماطة اللثام عن الأنساق المضمرة في الأعمال الأدبيّة التي لم يتمكن النقد الأدبيّ من القبض عليها، إذ إنّ النصوص تقبع بداخلها متون أخرى لا علاقة لها بالجماليّة والفنية التي تخلقها علاقات التركيب والأسلوب والدلالة والتي يسعى الناقد الأدبيّ إلى الكشف عنها وإظهارها، هي متون ثقافية، ترسخت وتشكلت عبر حقب زمنية معينة تحمل قيما فنية

1-الغذامي، المصدر السابق، ص، ص: 60-61.

2-المصدر نفسه، ص: 15.

وحضارية واجتماعية، ضاربة بجذورها في بنية النصوص الأدبية بقصدية أو بدون قصدية، لتخلق نوعا من الأنظمة المعرفية المسيطرة على الحقول المعرفية الأخرى كالاقتصاد والتاريخ والسياسة، وتتميز بقدرتها على التوالد والاستمرارية، لأنها تعيد إنتاجيتها التي تتحكم فيها إنتاجية الثقافة وتوزيعها. لقد أثبتت المناهج النقديّة النسقية نجاعتها في كشف علاقات التراكيب والأساليب والدلالة مثل الأسلوبية مثلا التي تجاوزت الأطر الضيقة للبلاغة المعيارية ويمكن أن يضاف إلى ذلك المجهودات الطيبة التي يقدمها سعيد يقطين في مشروعه السرديّ لاسيما في كتابه"انفتاح النص" الذي انفتح فيه على الدلالة والتأويل وفي دراساته الأخرى كالرواية والتراث السردي ودراساته الأخرى المتلاحقة.

إن دعوة الغذامي إلى موت النقد الأدبي لا يعني بأي حال من الأحوال أن هناك انفصالا بين النقد الأدبي والثقافي، وإنما بينهما تماه، إذ إنّ النقد الأدبي وجمالياته جزء من الثقافة، وبذلك فالنقد الثقافي لا يهدد فكرة "الأدبية" أو" الجمالية"الخاصة بالأدب، بل هي مسار مهم من مسارات النقد الثقافيّ إلى جانب العلوم الإنسانية كالفلسفة والعلوم الاجتماعية.

ينبني النقد الثقافي في أسسه على نظرية الأنساق المضمرة، وهي أنساق تاريخية وثقافية نشأت عبر البيئة الثقافية والحضارية، وتتقن لعبة التواري والاختفاء من تحت عباءة النصوص، ولها دور فعّال في توجيه الثقافة وذائقتها، وعلى هذا الأساس فالنقد الثقافي هو مشروع في نقد الأنساق الجمالية المضمرة. لذا لا يمكننا حصر ذلك على النقد الثقافي، فهناك مناهج ونظريات تشتغل على ذلك ونذكر على سبيل المثال مشروع محمد الخبو من تونس في سردياته الاستدلالية فهي سرديات قائمة على الاستدلال والاستنباط الدلالي. كم نجد مشروع آخر لنجيب العمامي في إفادته من التداولية لدى دراساته للنصوص السردية.

ولهذا لا يمكننا تأسيس منهجية جديدة في القراءة إلاّ من خلال تحويل الأداة النقدية ذاتها وذلك باستبدال« الأداة النّقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/ الجمالي، (و) توظيفها توظيفا جديدا لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالا نوعيا يمس الموضوع والأداة معا،»[1] ثم بعد ذلك يحدث تغييرا في آليات التأويل والتحليل عن طريق البحث عن النسق المضمر في خطابنا الإبداعي.

ولا شك أن الغذامي قد وضع استراتيجية حتى ينجح مشروعه النّقديّ، وذلك بتحويل الأدوات النقدية واستبدالها بعدد من الإجراءات المتمثلة فيما يلي:

« 1- نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

2- نقلة في المفهوم (النسق).

3- نقلة في الوظيفة.

4- نقلة في التطبيق»[2] ، وسيتم الوقوف على كل محطة بالقراءة والتحليل.

2-2-1-النقلة الاصطلاحية:

إن دراسة الغذامي الموسومة بـ" النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" تظهر منهجه الجديد الذي يمس العملية النقدية، بإحداث قطيعة إبيستيمولوجية مع ما كان سائدا في الساحة النقدية العربية، بحيث أصبح النص لا يقرأ لذاته وإنما لإماطة اللثام عن المضمر الثقافي وعن كيفية تمرير الثقافة لحيلها.

دراسة الغذامي تنبئ عن رغبة ملحاحة في التغيير والتجديد، وهذا ما كان ليتحقق دون الاطلاع على النتاجات الغربية في هذا الصدد خاصة في التصورات النقدية؛ فقد أبانت هذه الدراسة على دعوة صريحة لتمثل الحداثة، التي حاول من خلالها نفي قدسية القديم من خلال عدة ركائز وأسس، تتمثل فيما يلي:

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

2-الغذامي، المصدر السابق، ص: 62.

- تجاوز كل ماهو قديم وتقليدي.
- تجاوز المفهوم القديم للشعر من خلال تهميش المؤسسة والبحث عن ماهو هامشي.
- تخطي النظرة التي ترى الشعر القديم الأنموذج الأعلى.
- محاولة تأسيس منهجية جديدة في القراءة تتبني على مفهوم النسق من منظور النقد الثقافي وليس من منظور المناهج النصانيّة النسقية.
- الدعوة إلى التساؤل النقدي بهدف زعزعة القيم التقليدية التراثية المقدسة- خصوصا في الشعر-.
- محاولة إخراج النقد من التبعية والثبات في مكان واحد إلى الإبداع والتحول من خلال المساءلة النقدية الواعية من الآخر.
- الانتقال من قراءة النص لذاته إلى قراءة الأنساق المضمرة فيه.

من هذا المنطلق،لا يمكننا تأسيس منهجية جديدة في القراءة إلا إذا قمنا بتحويل الأداة النقدية التي كانت تهتم بما هو جمالي في النص الأدبي إلى أداة في النقد الثقافي؛ إذ لا يتحقق هذا المشروع إلاّ من خلال منظومة اصطلاحية مفاهيمية تصبو إلى تشكيل منطلق منهجي لمشروع الغذامي، ويحددها الغذامي فيما يلي:

أ-عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية).

ب-المجاز الكلي.

ج-التورية الثقافية.

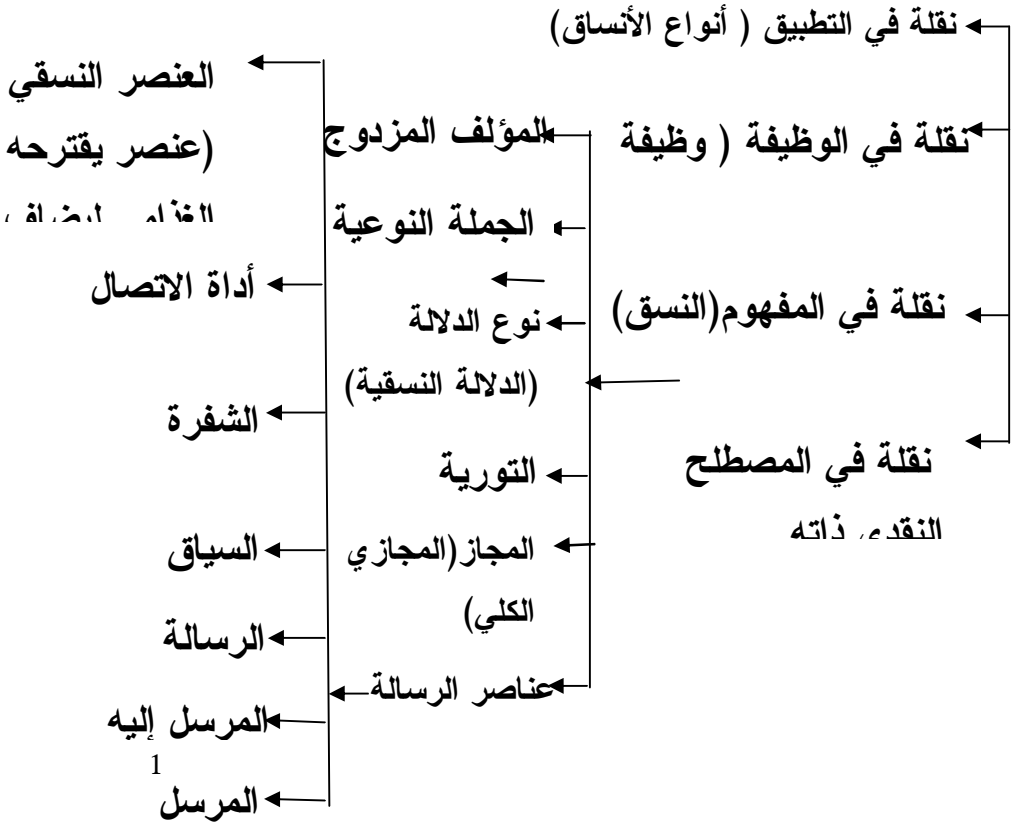
د-الدلالة النسقية.

هـ-الجملة النوعية.

و-المؤلف المزدوج.[1]

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

فـــهدف الدراسة حسب ما يراه الغذامي هو تحرير المصطلح "الأدبي" مـــن قيـــود المؤسساتية، وتحويله ليصبح "الثقافي"ولا يتم ذلك إلا من خلال تغيير في المفاهيم التالية



أ-عناصر الرسالة(الوظيفة النّسقية):

عندما حدد رومان جاكبسونJakobson* عناصر الاتصال الستة، أثبت بذلك أدبية الأدب وجماليته من خلال تركيزه على الرسالة نفسها. ولهذا فهناك تلازم شـــديد بـــين الأداة النقدية وميزتها الأدبية. ولا يمكن استعمال هذه الأداة نفسها في مجـــال الثقافـــة إلا إذا ألبسنا الثقافة ثوبها الجديد-الأدبية- وحوّلنا الحدث الثقافي إلى حدث أدبي؛ وهذا

1-سليمان(خالد)، الغذامي من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي دراســـة انتقائيـــة، ضـــمن كتـــاب، الغـــذامي الناقد(قراءات في مشروع الغذامي النقدي)، ص: 152.

*** - وظائف جاكبسون: التركيز على المرسل: الوظيفة التعبيريةfonction expressive، التركيز على المرســـل إليه: الوظيفـــة الإفهاميـــةfonction conative، التركيـــز علـــى الســـياق: الوظيفـــة المرجعيـــة fonction référentielle، التركيز على الصلة: الوظيفة الانتباهية fonction phatique، التركيز على السنن: الوظيفـــة المعجميةfonction de glose،التركيز على الرسالة: الوظيفة الشعرية، الإنشائيةfonction poétique.**

ما سعى الغذامي إلى مجابهته ولهذا أضاف –في مشروعه الثقافي– عنصرا سابعا يسميه العنصر النسقي، زيادة إلى العناصر التي حددها رومان جاكبسون لتصبح وظائف الاتصال بعد إضافة عنصر النسق سبعة وظائف، فـ« بوجود العنصر السابع (النسقي*) ومعه(الوظيفة النسقية) فإن هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم فينا و في خطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية، وماهو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية، كل ذلك قائم وموجود لطالبه، وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي» [1]، لهذا يضع الغذامي مخططا توضيحيا للنموذج الاتصال الجاكبسوني[2]، بإضافة العنصر النسقي.

الشفرة

السياق

المرسل الرسالة المرسل إليه

أداة الاتصال(العنصر النسقي).

إذا ما تساءلنا، هل يمتلك الغذامي الأحقية في تعديل نموذج اتصالي جاكبسوني، أصبح متداولا ومعلوما منذ أمد بعيد، ولا نشكك في صحته، إذ إنه «مع إيماننا بأنّه ليس من حق أحد احتكار المفهوم النّقديّ مادام المفهوم النّقديّ موجودا والمصطلح يتطور. إن الإفادة من النظريات النقدية العالمية في عملية ثقافية قصد تطوير ما لدينا من أصول معرفيّة، وبما يناسب أدبنا العربي، ولا يتنافى مع ذوقنا المدرب. أمر في غاية الأهميّة، وبخاصة إذا تذكرنا أن النقد جهد تراكمي.»[3] وحس

1–الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 65.

2– المصدر نفسه، ص: 66.

3–قطوس(بسام)، استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقديّ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 1998، ص: 12.

نقدي ينمّ عن قراءات متعددة وخبرات معرفية بكل ما يطرأ من تغيير على الساحة النقديّة العربية والعالمية. وربما لأن جاكبسون ركز كثيرا على السياق في العملية التواصليّة ولم يول اهتماما للنسق.

على هذا لا يستطيع الإنسان إضافة فكرة جديدة يراها هادفة لمشروعه، فهذا لا يسيء إطلاقا لفكر سلمنا بصحته منذ حقبة زمنية معينة، بل بالعكس قد يكون ما كان في ذلك الزمن صالحا للدراسة وفق ظروف معينة، أصبح يحتاج إلى إضافة أو حذف أو جديد ليتماشى مع ظروف جديدة وحيل مختلفة بفكره وثقافته، وإيديولوجيته...الخ. فالتعديل مطلوب والحذف كذلك المهم ألا يحدث تشويها للنظرية أو المنهج.

إن إضافة الغذامي للعنصر السابع حوّل مسار القراءة من جماليات النص الإبداعي إلى الإبحار والغوص في أعماق الخطاب الذي يؤثر في ذائقة القارئ/المتلقي، ويعالج مكنوناته ومخزوناته الخفية التي تكمن وراءه، وتختفي فيه لتؤثر في الأنماط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لأفراد المجتمع. وبهذا تحوّلت الدراسة من الأدبية/الجمالية إلى الثقافية التي تحتوي على الأدبي وغير الأدبي من الخطابات الشعبيّة والمهمشة.

وبهذا تصبح الوظائف اللغوية[1] سبعا:

« 1- ذاتية/وجدانية (حينما يركز الخطاب على المرسل).

2- إخبارية/نفعية (حينما يركز الخطاب على المرسل إليه).

3- مرجعية (حينما يكون التركيز على السياق).

***-تكون وظيفة الخطاب في هذه الحالة نسقية وهو تاريخي يتكون عبر البنية الثقافية الحضارية، يتقن الاختفاء من تحت عباءة النصوص ويمتلك القدرة في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها، وتحديد سيرورتها.**

1-مع أهمية المنجز اللغوي والأدبي، فإن الغذامي يسجل عليه قصورا على الرغم من إقراره بأهميته، لأنه يرى العناصر الستة التي ذكرها جاكبسون غير كافية للكشف عن البعد النسقي في الخطاب وفي الرسالة اللغوية، الأمر الذي يتحتم إضافة العنصر النسقي، الذي يحمل دلالة مضمرة لم يصنعها المؤلف، وإنما صنعتها الثقافة التي تضعها في متناول مستهلكيها بمختلف مشاربهم وأنماطهم. ومادام النسق مضمرا في حركيته، فهو يتمظهر في أقنعة كثيرة منها (الجمالية اللغوية).

4- معجمية (حينما يكون التركيز على الشفرة).

5- تنبيهية (حينما يكون التركيز على أداة الاتصال).

6- (شاعرية)/جمالية (حينما تركز الرسالة على نفسها).

7- الوظيفة النسقية (حينما يكون التركيز على العنصر النسقي).»[1] وهو الأساس في مشروعه النّقديّ. ويرى الغذامي أن إضافة العنصر النسقي من شأنه أن يكسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية، ليتحول الغذامي ناقدا للأنساق.

لعل هذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن « كيف يمكن لناقد أن يضيف عنصرا جديدا إلى أنموذج اختطه عالم لغة مقارن خبير بعدد من اللغات والتقاليد الأدبية والنقدية والثقافية دون أن نفكر في عقابيل هذه الإضافة[...].إن هذه النماذج التي يخرج بها علماء اللغة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ليست مجرد كم من المفاهيم والمصطلحات والعناصر التي ينظمها مخطط ما، وبالتالي لا يمكن لنا أن نضيف إليها ما نشاء ونحذف منها ما نشاء»[2] ، ولكن عبد الله الغذامي يضيف هذا العنصر ويخضع الأنموذج الاتصالي الجاكبسوني إلى إجراء تعديلي دون المبالاة بعواقب هذه الإضافة. إذ تشكل الأساس النظري لمشروعه النقدي، فالغذامي يهتم بنقد الشعر العربي بوصفه مكملا للأنساق، والتي يعرفها الغذامي بأنّها« أنساق تاريخية أزلية وراسخة لها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق»[3] . لكن صاحب كتاب دليل الناقد الأدبي يتنبه إلى ملاحظة هامة حيث يشير إلى ذلك بقوله إنّ« المؤلف(الغذامي) لا يوضح كيف يكون النسق تاريخيا

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 66.

2- الغذامي(عبد الله)، اصطيف(عبد النبي)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ حوارات لقرن جديد، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص: 192.

3- الغذامي، المصدر السابق، ص: 79.

أو أزليا في الوقت نفسه، فالتاريخ مقيد والأزل غير ذلك»[1]. أي إنّ النسق الثقافي يتحرك في ديمومة متوازنة بين الإبداع ولحظة استقبال العمل الأدبي وقراءته.

إذا كان الشعر منتوجا ثقافيا تستهلكه الجماهير، فهو يؤدي دورا مهما في تكوين الشخصية العربية بوصفها شخصية متشعرنة، والثقافة كذلك لها دور فعّال في تكوين الشخصية. وهذا ما أشار إليه علماء النفس والاجتماع حيث يؤكدون أن« المحددات البيولوجية لا تحدد وحدها نمط الشخصية، كما أن الصفات السيكولوجية لا تشكل وحدها الشخصية، وإنما تتكون الشخصية بتفاعل كل الموروثات البيولوجية والقدرات السيكولوجية مع البيئة التي يعيش فيها الفرد وأن ما تتضمنه البيئة من أشكال ثقافية مادية ولا مادية، تؤثر بشكل واضح في تحديد نمط الشخصية»[2] وتتبلور قدراته المعرفية.

يؤكد الغذامي على أزلية الأنساق وتاريخيتها بوصفها جذورا ثقافية، إلا أن هناك من يخالفه في ذلك، إذ يرى مارك أوجي**MarkOji** بأن مسألة الثقافة« تشهد[...] أو بالأحرى مسألة الثقافات تجددا يجعل منها مسألة راهنة، سواء على المستوى الفكري، أو على المستوى السياسي، ففي فرنسا على الأقل لم يكن الحديث في الثقافة أوسع مما هو عليه اليوم بخصوص وسائل الإعلام أو الشباب أو المهاجرين » .[3] أو كل ما يحدث على الساحة العالمية من أحداث ووقائع تؤثر بشكل سلبي أو إيجابي على مخزوننا الثقافي.

الذي يؤاخذ عليه الغذامي في الجانب النظري من كتابه "النقد الثقافي" هو إرجاؤه المستمر وتأخيره لمصطلح "النسق" رغم أنه مفهوم مركزي في مشروعه الثقافي، وهذا

1-الرويلي (ميجان)، البازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص: 310.

2- غامري(محمد حسن)، المدخل الثقافي في دراسة الشخصية، سلسلة ابن باديس الأنثروبولوجية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1989، ص: 66.

3- كوش(دنيس)، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة والنشر، بيروت، ط1، مارس، 2007، ص: 09(المقدمة).

ما تبين لنا من خلال تكراره أو تكرار واحدة من مشتقاته في كل صفحة من صفحات كتابه، و في الأخير يقدّم الغذامي للمتلقي/القارئ دلالة مفهوم النسق، إلا أنها دلالة لا تتسم بالدقة والتوضيح، وهذا ما يدل على أن الغذامي « لم يتبين بعد دلالة مفهوم النسق[...] وبالتالي فإن الصعوبة بمكان توضيحه للآخرين وإقناعهم بجدواه.»[1] معنى هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمضمر في النصوص والخطابات ويقصي اللاوعي النصي وينتقل من الدلالات الضمنية إلى الدلالات النسقية. وعبر العنصر السابع –الوظيفة النسقية– يتم توسيع المفهوم البلاغي إلى المجاز الكلي وهذا ما سيتم توضيحه.

ب–المجاز الكلي":

يمثل المجاز أحد الوسائل الإجرائية في مشروع الغذامي النقدي، فقد حوّر مفهومه البلاغي المتعارف عليه من قبل نقادنا القدامى. فإذا كان المجاز عند عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) هو«كل كلمة جُزت بها، ما وقعت له وضْع الواضع إلى ما تُوضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعت في وضع واضعها، فكل كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز»[2]، أما الخطيب القزويني(1268–1338) فيعرفه بأنّه «إسناد الفعل، أو معناه إلى ملابس له، غير ما هو له، بتأوُل»[3] والسكاكي (555هـ– 626هـ) يحدد ماهيته في «الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها، دلالة ظاهرة استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع»[4]، كل هذه التعاريف بالنسبة للغذامي تمثل

1–اصطيف (عبد النبي)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص، ص: 197–198.

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

3– القزويني(الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة،المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 28.

4– السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، مصر، ص: 153.

مفاهيما جمالية مؤسساتية بحثة للمجاز. وتجعله حبيس جدار البلاغي والجمالي، ولأن مشروع الغذامي يقوم على تجاوز هيمنة البلاغي والجمالي، فهو يحتاج حسب الغذامي إلى مجاز آخر هو المجاز الكلي البديل عن المجاز البلاغي، ففي المجاز الكلي تنشأ الجملة الثقافية كما تنشأ الدلالة النسقية، والجملة الثقافية هي رديف مصطلحي للجملتين النحوية والأدبية، والفرق بين الجملة الثقافية يفوق الفرق بين الجملة الأدبية والنحوية، وبين الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، فمفهوم المجاز الكلي هو تطور نظري مفاهيمي في اتجاه نقد الأنساق المضمرة، لا نقد النصوص. فالغذامي يحاول تأسيس وعي نظري ونقدي مختلف نوعيا وإجرائيا.

فالمجاز بوصفه قيمة بلاغية في النقد الأدبي« هو عبارة عن تجاوز الحقيقة، فإن المراد منه أن يأتي المتكلم بكلمة يستعملها في غير ما وضعت له في الحقيقة في أصل اللغة[...] والمجاز جنس يشتمل على أنواع كثيرة، كالاستعارة والمبالغة والإرداف والتمثيل والتشبيه، وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المراد»[1] . أي إنّ الجملة المجازية تحمل دلالة مزدوجة (مجازية/حقيقية)، وهي تصف لنا حركية اللغة في تحويل القول من معنى إلى آخر، حيث إنها « ترجع إلى أصل يوناني معناه تحول وهي تتضمن تحولا أو تغيرا في المعنى[2] » . على هذا الأساس فالمجاز بالنسبة للغذامي لا يمتلك قيمة بلاغية/جمالية-فقط-بل قيمة ثقافية، حيث تتحول القيمة البلاغية التي تدور حول الاستعمال المفرد للفظة أو الجملة الواحدة إلى قيمة ثقافية يحتويها الخطاب، و بهذا فالمفهوم الثقافي للمجاز هو« ازدواج يمس وعينا باللغة ذاتها وبفعلها معنا وفينا، بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أولين أحدهما حاضر وماثل في الفعل

1- الحموي(ابن تقي الدين أبي بكر علي)، خزانة الأدب وغاية الأرب،ج2، شرح عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، لبنان، ط1، 1987، ص: 440.

2- فتحي(إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للنشر، صفاقس، تونس الثلاثية الأولى، 1986، ص: 311.

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 والخفي الذي يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية»[1] . فالمجاز الثقافي يأخذ مفهوما أكثر اتساعا وشمولا؛ لأنّه لا يقف عند حدود اللفظة بل يتجاوزها لدلالات نسقية في الخطابات وفي الأفعال.

بهذا التغير يصبح المجاز ازدواجا دلاليا يقرأ على مستوى الخطاب الذي يحمل بعدين دلاليين أوّلهما حاضر وهو الفعل اللغوي الظاهر، والبعد الثاني هو"الضمير الدلالي" الخفي والمتخفي وراء ستار اللغة، وهذا ما يؤكده الغذامي جاعلا« المجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما سميته من قبل بالعمى الثقافي. وفي اللغة مجازاتها الكبرى والكلية [...] ولا تكتفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير يختبئ من تحته نسق ثقافي»[2] ، من هنا نستشف أن المجاز الكلي استخدمته الثقافة لتمرير أنساقها الثقافية وحيلها، لتحكم سيطرتها على خطاباتنا وكأننا نعيش حالة لا وعي، أو كما سماها الغذامي حالة العمى الثقافي، فالخطاب الثقافي يحركه مضمر بجوار الظاهر المعلن مما يجعله خطابا مزدوجا غير واضح.

لعل الغذامي يهدف من خلال هذه التغيرات والتحولات والبدائل الاصطلاحية إلى إثبات أن المجاز بوصفه أداة كشف بلاغية عن جماليات الخطاب هو دليل قاطع على « الإمعان في خدمة البليغ الجمالي وغفلة عن النسق الثقافي»[3] . ممّا يحيلنا إلى القول بأن النقد الأدبي بوصفه« فنا في البلاغة* [...] فالغاية القصوى للنقد ظلت

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص، ص: 68-69.

2- الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص: 29.

3-المصدر نفسه، ص: 19.

هي الغاية الموروثة، وهي البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها[...] ولم يقف النقد الأدبي قط على أسئلة ما وراء الجمال»[1] بل تعداها إلى أسئلة جوهرية حول الفلسفة والبحث في أعماق النفس البشرية من خلال إبداعاتها. إن عملية التحاور مع المصطلحات التراثية وتغيير مدلولاتها ووظائفها انطلاقا من وعي بالحاضر وبالواقع وبظروفه، تنم عن قدرة فائقة لدى الغذامي في حسن التعامل معها، لكنها لا تسلم من خطورة قد يفتقد معها المصطلح التراثي هويته ويزعزع استقراره ولا يتحقق لدى القارئ وذلك الشيء الأدنى من التواصل.

إنّ حكم الغذامي على النقد الأدبي بأنه مجرد فن بلاغي، فيه نوع من المغالاة، ذلك لأن القارئ لمورو ثنا(النقد العربي القديم) يستطيع أن يستدل بكثير من الأمثلة التي تدل على مجانبة هذا الطرح للصواب؛« وتكفي الإشارة في هذا المقام إلى عبد الجرجاني*، والفارابي*، وابن سينا*، وحازم القرطاجني*، وابن حزم الأندلسي*، لتكون ردا[مقنعا]، فيما يبدو لي، على من يرى أن النقد العربي الكلاسيكي مجرد فن بلاغي»[2] بل يتعدى هذا المفهوم الكلاسيكي المحدود.

1-م ن، ص: 18.

***-لم يكن الدرس البلاغي والنقدي بمعزل عن منهج الفلاسفة وقد تشبث نفر من المشتغلين بالبلاغة والنقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج، وأثاروا قضايا جوهرية من بينها قضية اللفظ والمعنى، والصدق والكذب...الخ.**

***-كان لآراء الجرجاني دورا مهما في الدرس البلاغي والنقد، فالجرجاني يشدد على صلة الإبداع بقصد صاحبه، فيشبه المتكلّم في تأليف الكلام ونسجها بالرسام والنقاش فيما عان بحسب قصدهما وتدبّرهما، وذلك «إمعانا في الإقناع بضرورة القصد لتحقيق مزيّة النّظم في الكلام»هذا يكشف عن وعيه بأهمية قصد المتكلم وصلته بما ينظم. سيكار(إبراهيم)، النظم والتواصل لدى عبد القاهر الجرجاني، مجلة المخبر،ع34، ص: 133.**

2-الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 182.

***لعب الفلاسفة المسلمون مثل الفارابي وابن سينا وابن رشد دورا مهما في تطوير النظرية النقدية عبر مفاهيم فلسفية مستقاة من مصادر يونانية أرسطية مثل مفاهيم التخييل والمحاكاة.**

***-الفارابي(ت339هـ): تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي«يعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا في ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف فتنفر أنفسنا منه فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما تخيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، إن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لو تيقنا**

من ههنا فالغذامي حاول في بناء مشروعه الثقافي وضع أساسا لمنهجه وتوقعنا أن يقدم لنا على هذا الأساس مصطلحات جديدة؛ وإذ به يعتمد مصطلحات قديمة استوعبنا دلالاتها الواضحة، ويضع مكانها مفاهيم جديدة، وهذا ما يدخل القارئ في إشكالية كبيرة، فهو مطالب بإعادة تحديد مفهوم لهذه المصطلحات القديمة المتعارف عليها حتى يستوعب المشروع النقدي الثقافي الغذامي. فالمجاز الكلي يتداخل مفهومه مع التورية الثقافية. إن مفهوم النقد الثقافي الغذامي يقوم على هذا الأساس: المجاز الكلي+الوظيفة النسقية = مفهومان أساسيان في النقد الثقافي.

يرمي النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتعدى المجاز البلاغي والأدبي المفرد، حيث يتحول النص أو الخطاب إلى مضمرات ثقافية مجازية، وهذا ما يستدعي منا كشف مجازات اللغة الكبيرة، والمضمرة، فمع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يستخدم أدوات التعبير المجازي، ليؤثث عبره قيمة دلالية غير محددة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة

أن المر كما خيله لنا ذلك القول فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته[...] وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء» الجوزو(مصطفى)، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية،ج1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص، ص: 116-117. الفارابي كغيره من الفلاسفة يعطي سلطة كبيرة للعقل.

***-ابن سينا(428هـ) فلقد جعل من التخييل أثرا نفسيا يتركه العمل الأدبي في المتلقي بالإعجاب أو النفور«فهو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة»ابن سينا(أبو الحسن بن عبد الله)، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، د.ط،1969، ص: 15.**

***-يرى ابن حزم الأندلسي أن«البلاغة قد تختلف في اللغات على قدر يستحسن أهل كل لغة من مواقع ألفاظها على المعاني التي تتفق في كل لغة»ابن حزم الأندلسي، رسائل ابن حزم، تح:إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 1983، ص:351. وهذا ما جعل ابن حزم يرى في بلاغة أرسطو امتدادا لبلاغة الغرب فلا اختلاف بينهما.إذ لا يمكننا أن نستوعب القوانين الكلية بإسقاطها على المفاهيم العربية على المفاهيم الأرسطية كون الثاني مختلف تماما عن الأول جملة وتفصيلا.**

***-أما حازم القرطاجني فمشروعه النقدي يبدأ من الانتكاسة التي شهدتها الساحة الأدبية والنقدية في عصره، فهو يصبو من خلال مشروعه إلى تصحيح هذا الوضع من خلال تأسيسه لمنظومة نقدية جديدة، ولهذا عمد إلى طرح تصورات جديدة لأصول العملية شكلا ومضمونا ومستفيدا من آراء سابقيه في البلاغة والنقد.**

وكوامنه وما تفعله في ذهنية مستخدميها. ودون مواربة إن النص أو الخطاب الثقافي يتحول إلى استعارات ومجازات كلية يقبع بداخلها مدلولات ورؤى ثقافية مباشرة أو غير مباشرة.

ج-التّورية الثقافية:

التورية في البلاغة العربية هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان: أحدهما قريب غير مقصود، والآخر بعيد مقصود. إن التورية البلاغية ارتبطت في ذهن المتلقي بمفهوم بلاغي معروف ومحدد، كما يذهب إلى ذلك الحموي الذي يرى بأنّه «إيهام، وتوجيه، وتخيير، والتورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المسمى، لأنّها مصدر وريت الخبر إذا سترته وأظهرت غيره. وهي في الاصطلاح، أن يذكر المتكلم لفظا مفرداً له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية. فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويورّى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع مع أول وهلة أنّه يريد القريب وليس كذلك، ولذلك سمي هذا الفن إيهاما»[1]، هذا المفهوم البلاغي المتعارف عليه، يعدّه الغذامي محصورا في حدود الجمال المؤسساتي، ويرى أن في النقد الثقافي«لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون بالمضمرات النسقية، وهي مضمرات لا تعين 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. »[2] وبهذا التوسع في مفهوم التورية البلاغية إلى التورية الثقافية من خلال النقد الثقافي فتم وضع مفهوما جديدا لمصطلح"التورية" ليتم توسيع معانيه وإدخاله في الدراسات الثقافية.

1-الحموي(ابن حجة)، خزانة الأدب وغاية الأرب، ص: 39 وما بعدها.

2- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 69-70.

تتكئ التورية الثقافية في النقد الثقافي على معنيين: معنى قريب غير مقصود، ومعنى بعيد مضمر، وهو المقصود. وهذا يدل على أن التورية الثقافية هي البحث والكشف عن المضمر الثقافي غير المعلن والمتواري خلف السطور.

إن مصطلح التورية الثقافية قريب من المعنى الأصلي الذي يهدف إلى البحث عن الدلالة المزدوجة للخطاب حيث إنه وضع ليدل على« الازدواج الدلالي بين بعيد وقريب، وهو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر[...] ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ. هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليّات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء»[1] . ويتم الكشف والبحث عنه من خلال إجراءات ممنهجة مميزة أهمها التّورية الثقافية، وتفردها في تجاوزها للوعي اللغوي لتهتم بما هو كامن في اللغة من أنساق مضمرة، فالتورية في النقد الثقافي لم تعد تبحث عن المعنى البعيد كما كانت في علم البلاغة والنقد، وإنما أصبحت تبحث عن المضمر اللاشعوري في شرحه لهذا المضمر النسقي الثقافي. هذه الوظيفة الجديدة التي أوجدها الغذامي للمصطلحات التراثية قد تخلخل فهمنا للمصطلح التراثي وتفقده معناها الأصلي خاصة وأنها تفقد هويتها التراثية.

بهذا نستطيع القول إن التورية بهذا المفهوم الاصطلاحي الجديد تعد مصطلحا مركزيا من حيث إن الأنماط الثقافية والسلوكيات، هي تورية ثقافية، تحمل معنيين أحدهما قريب والآخر خفي ومضمر في خطاباتنا الإبداعية .

يظهر لنا من خلال قراءة الغذامي لمفهوم التورية الثقافية عمل على توسيعها دلاليا؛ ممّا جعلها تمتلك الفاعلية والتأثير على ذائقة المتلقي، وتقترب التورية

1- الغذامي، المصدر السابق، ص، ص: 70-71.

في البلاغة من مفهوم التورية الثقافية وتشتركان في كونهما إيهاما للقارئ/المتلقي. فقد عرفها البلاغيون القدامى على أنها إيهام، ولكن عبد الله الغذامي يعدها عبارة لغوية تحمل نسقا مضمرا له قوة فعّالة وتأثيرية على ذهنية المتلقي؛ ما يجعل هذه القوة الفعّالة تختفي خلف الخطاب الثقافي. ليتخذه الغذامي مفهوما إجرائيا جديدا يسعى لتطبيقه على النصوص.

فالتورية تساوي ازدواجا دلاليا يتفرع منه فرعين، الفرع الأول عميق ومضمر وهو أكثر فاعلية وتأثيرا يساوي نسقا كليا ينظم جميع الخطابات وطرف واع.

د-**الدلالة النسقية:**

لقد عرف النقاد العرب القدامى والمحدثون ماهية الدلالة، فتعددت مفاهيمها وتعريفاتها، فعرّفها الشريف الجرجاني«بكون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول، فدلالة النص علاوة عما ثبت بمعنى النص لغة لا اجتهادا، أي عرفه كل من يعرف هذا اللسان بمجرد سماع اللفظ من غير تأمل»[1] ، ومن المعروف أن هناك نوعين من الدلالة النصية صريحة وضمنية، فالدلالة الأولى هي عملية توصيلية بينما الثانية فهي أدبية جمالية، لهذا تم اجتراح نوع آخر من أنواع الدلالة وهي النسقية التي تضاف إلى نوعي الدلالة النصية هما: الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية. لتصبح الدلالات حينئذ كالتالي:

«1- الدلالة الصريحة، وهي عملية توصيلية.

2- الدلالة الضمنية، وهي أدبية جمالية.

3- الدلالة النسقية، وهي ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية»[2] هي غامضة وغير دالة، ومن ثم أصبح النص لا يقرأ لذاته أو لجمالياته بل يقرأ بوصفه حاملا لدلالات نسقية لا يُكشف عنها إلا من خلال أدوات نقدية إجرائية محددة.

1- الجرجاني(الشريف)، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت،1985، ص: 109.

2- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 73.

لقد فصل عبد الله الغذامي في كتابه"الخطيئة والتكفير" بين الدلالة بنوعيها الصريح والضمني بوصفهما متلازمين في النص الأدبي« ونجدهما في كل نص أدبي وإن كان الفارق بينهما كبيرا. فالدلالة الصريحة جوهرية ومحدّدة ويندر أن يختلف فيها إنسان عن آخر، وتكفي فيها مجرد المعرفة الأولية باللغة. بينما الدلالة الضمنية تحتاج إلى معرفة (ذوقية) في اللغة وأدبها، كي يتمكن المرء من إدراكها. ولذلك يندر أن يصل إليها الأجنبي الذي تكون معرفته باللغة طارئة لا أصيلة»[1]، فالقارئ بحاجة إلى إدراك واع وبعد نظر في تحديد أبعاد الخطابات لتحديد عمق الدلالات الضمنية.

لهذا فالنقد الثقافي يضيف نوعا ثالثا من الدلالات يسمى الدلالات النسقية استدعته النقلة الاصطلاحية لمشروع الغذامي الثقافي، فإذا كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالنحو وذات وظيفة توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ذات وظيفة أدبية جمالية« فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات وظل ينتقل مابين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء»[2] ، في هذا السياق فإن الدلالة النسقية المتولدة أساسا من العنصر النسقي الذي أضيف إلى عناصر الاتصال الجاكوبسوني، تعد حلقة مركزية في مشروع النقد الثقافي بوصفها تؤثر في مستويات الاستقبال والتلقي، في طريقة الفهم والتفسير والتأويل، ولهذا أصبح النص لا يقرأ لذاته أو لجمالياته بل يقرأ ويتلقى بوصفه حاملا لدلالات نسقية لا يكشف عنها إلاّ من خلال أدوات نقدية إجرائية معينة ومحددة. فالدلالة النسقية تحتاج إلى ذهن متوقد ورؤية ثاقبة عميقة بالخطاب.

1- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 114.

2-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 72.

هـ- الجملة الثقافية:

مادامت الدلالة الصريحة تحملها الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تحملها الجملة الأدبية، فلا محالة الدلالة النسقية بحاجة إلى جملة ثقافية، التي تبين عن وجود مضمرات خفية داخل الخطاب الأدبي لها دور فعّال في توجيه الأفكار والسلوك.

وبهذا تصبح أنواع الجمل ثلاثا، وهي كالتالي:

« 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.»[1] المتوارية خلف أنساقنا الثقافية.

من ثم فإن الجملة الثقافية مختلفة تماما عن الجملة النحوية في كونها« ليست عددا كميا إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية أي إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف»[2]. لمجموعة من المعتقدات والخطابات والأقوال وردود الفعل وحتى يوضح الغذامي مفهوم الجملة الثقافية يأتي بقول جرير الذي يرد فيه على غريمه الفرزدق بقوله:

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد فجئني بمثل الدهر شيئا يطاوله[3]

فهذا القول « يستند إلى رصيد ثقافي متجذر تقوم فيه الأنا مقاما أساسيا وجوهريا و يعتمد الخطاب على هذه الأنا اعتمادا مصيريا إلى درجة يصبح معها هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب وإنما للثقافة ككل، والأنا هنا لا تتكلم عن جرير وحدها ولكنها الأنا النسقية /الثقافية المغروسة في ذهن جرير وبدوره يزيد من بثها وتعميمها[...] وبيت جرير هذا هو[حوار] ثقافي[وليس مونولوجا] مما يعني أنه خطاب

1-الغذامي، المصدر السابق، ص، ص: 73-74.

2-الغذامي(عبد الله) واصطيف(عبد النبي)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص: 28.

3- جرير، الديوان، صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 388.

نسقي»[1] ؛ أي إننا نضع قول جرير في سياقه الثقافي الذي وضع له أصلا (النحن) المتضخمة والنافية للآخر.

ولتوضيح مفهومه للثقافة يرى الغذامي« أن مفهوم(الثقافة) هنا يأخذ بمقولة قيرتز"**Geertz** " في أن الثقافة ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي الذي يتبناه قيرتز هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات، كالطبخة الجاهزة، التي تشبه ما يسمى بالبرامج، في علم الحاسوب، ومهمتها هي التّحكم بالسلوك»[2] الإنساني لأنه أكثر اعتمادا على هذه البرامج التي تعمل كفرق كمون في تنظيم سلوكاته الحياتية وردود أفعاله. فالثقافة بهذا المعنى أصبحت أشمل وأوسع عمّا كانت عليه. فأصبحت توجه سلوكاتنا وتتحكم فيها من خلال إعداد خطط وأسس وتعليمات، فالثقافة متولدة عن سيرورة بالغة التعقيد ولا واعية في كثير من الأحيان.

بهذا فمفهوم الجملة الثقافية-كما يقول الغذامي-« يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، ويتطلب منا بالتالي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها» .[3] ونفهم من هذا كله أن الجملة الثقافية هي القصد والهدف، وأنها ترمي إلى استكشاف المنطوق الثقافي، واستيعاب المعنى السياقي الذي يحيلنا على المرجع الثقافي الخارجي.

و-المؤلف المزدوج:

إنّ الخطاب الأدبي يكمن بداخله مضمرات تنسخ ظاهره وتنقضه، وهذه المضمرات ليست من إنتاج المؤلف وحده بل هي كذلك من إنتاج القارئ/المتلقي والمجتمع، وقد

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 119-120.

2-الغذامي، المصدر السابق، ص: 74.

3-م ن، ص: 73.

تكون هذه المضمرات غير مقصودة في إنتاجها؛ لأنها قد تكون كامنة في اللاوعي الفردي الخاص بالمؤلف والمتلقي أو في اللاّوعي الجمعي الكامن في طبيعة الثقافة في حد ذاتها.

من هذا المنطلق يجترح الغذامي مفهوم المؤلف المزدوج، الأوّل يمتاز باستقلالية وخصوصية شخصية، والثاني ذو كيان رمزي هو الثقافة التي تؤدي دور المؤلف المضمر الذي يمتاز بطبيعته النّسقية. فهي تلقي بشباكها غير المرئية على المؤلف الحقيقي، فيقع في شركها وفي أسر مفاهيمها الكبرى، فتحّمل خطاباته بما يوافق الإيديولوجيات الخاصة بها.

في إطار المقاربة الثقافية يمكننا الحديث عن مؤلف مزدوج، الكاتب الأدبي الذي يبدع أنساقا أدبية وجمالية مباشرة أو غير مباشرة عن طريق الرمزية والإيحائية، في مقابلها هناك المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسها التي تختفي وراء الظاهرة في شكل أنساق مضمرة. ومن هنا فإننا أمام تكوينين شخصي وآخر ثقافي.

يحاول الغذامي أن ينبه القارئ إلى ملاحظة أساسية من خلال الفرق بين المؤلف المضمر والمؤلف الضمني، فـ« المؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوع من المؤلف النسقي-كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر-[...] هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولا، ثم إنّ خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولاهي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ.»[1] وعليه فالمؤلف المزدوج يرتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة النسقية، فهذا المؤلف حاضر في ذهن

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 75-76.

ولا وعي المؤلف المعهود، يمارس كل أنواع التحكم والهيمنة والتوجيه، فهي تعيق كل عمليات التحرر والإبداع.

لقد وقف الغذامي على مفهوم المؤلف الضمني في كتابه "تأنيث القصيدة"« هذا القارئ ليس سوى مؤلف ضمني للنص من حيث كونه حاضرا في ذهن المؤلف الفعلي حضورا كاملا. وهذا الحضور يأخذ أبعادا حقيقية في صياغة النص واختياره، وفي حدوث أنواع من الحوار والمناقشة داخل الخطاب.»[1] مما سبق يتضح أن المؤلف الحقيقي هو انصهار وتلاحم بين مؤلف حقيقي (الأديب) ومؤلف ضمني(الثقافة) فيتولد عن هذه الازدواجية مؤلفا مزدوجا له علاقة بالدلالة النسقية، التي يجب على الناقد الثقافي البحث عنها والتعرف عليها. معنى هذا أن هناك فاعلين رئيسيين:المبدع الأدبي والجمالي، والفاعل الثقافي الذي يتمثل في السياق الثقافي.

إن ما ذكر آنفا يعدّ أهم الإجراءات والخطوات المنهجية التي تشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروع عبد الله الغذامي الثقافي، التي من خلالها يمكننا القول إن النقد الثقافي ليس إلغاء للنقد الأدبي، فكيف يتضح ذلك؟ فالنقد الثقافي يعتمد في آلياته على النقد الأدبي لتحقيق ما يصبو إليه. وهذا ما يؤكده الغذامي رغم إعلانه موت النقد الأدبي مؤكدا أنّه يحاول« توظيف الأداة النقدية توظيفا يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة في مجالها الجديد»[2] الثقافي التي تتوارى خلفها أنساق مضمرة لها علاقة وطيدة بالمؤسسة والمؤسساتية.

إن إعلان موت النقد الأدبي من قبل عبد الله الغذامي حلم بعيد المنال لأن القطيعة لا تعني الإلغاء التام للقديم والإتيان بشيء جديد فليس هناك عالم يلغي كل ما سبقه ويبدأ من الصفر بل يأتي بطروحات جديدة وحديثة للقضايا القديمة، ولهذا نجد أغلبية النقاد

1-الغذامي(عبد الله)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 149.

2- الغذامي واصطيف(عبد النبي)، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 23.

يرون أن كلا من النقد الأدبي والثقافي مكمّل للآخر، حيث يؤكدون *«أنّ لكل من النقد الأدبي والنقد الثقافي وظائف خاصة وقد يستعين أحدهما بأدوات الآخر التحليلية، أو باستبصاراته، ولكنه لا يفكر لحظة في التنحي وإفساح المجال له ليأخذ مكانه ويؤدي وظائفه الخاصة به»[1] بل لكل واحد منهما مجالا معينا يثبت فيه فاعليته ليكملا بعضهما في الأخير. وهذا ما أشار إليه ليتش من قبل بقوله:« لا أعتقد أن للدراسات الثقافية أولوية على الدراسات الأدبية»[2] ، إذ لا يمكننا الفصل بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي مادام ينهلان من منبع واحد. إن وظيفة النقد الأدبي تنصب في قراءة النص والكشف عن جمالياته، أما النقد الثقافي فوظيفته تكمن في قراءة النسق الثقافي والكشف عن عيوبه. هذا النسق الذي أفرد له عبد الله الغذامي مبحثا خاصا لشرحه وتسليط الضوء على مفهومه.

ما يمكن ملاحظته عن هذه النقلة الاصطلاحية التي تمس مصطلحات طرحها الغذامي على الساحة النقدية العربية بوصفها وسائلا إجرائية لمشروعه الثقافي، وعدّها إلغاء للمنجز الأدبي الذي يعدّه الغذامي جمالي مؤسساتي. لكن السؤال الذي بات يطرح نفسه: هل الإلغاء كفيل بتحديث المصطلحات وجعلها وسيلة ناجعة في مشروع الغذامي الثقافي؟ هل تمكن الغذامي من خلال الوظيفة الجديدة التي أوجدها للمصطلحات التراثية من إلغاء بلاغياتها وجمالياتها أم أنه أفقدها هويتها التراثية؟ الأكيد أن الإجابة عن هذه الأسئلة نرجئها إلى حين تناول الجانب التطبيقي من مشروعه.

1- الغذامي واصطيف(عبد النبي)، المصدر السابق، ص: 179.

***-من بينهم عبد النبي اصطيف.**

2- الرويلي(ميجان)، والبازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص: 308.

2-2-2-نقلة في المفهوم:

أ-في مفهوم النسق الثقافي:

إن مصطلح النسق قد شغل حيزا واسعا في دراسة الغذامي، فهو يذكره في كل صفحة من صفحات كتابه، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على المفهوم المركزي الذي يحظى به هذا المصطلح. على أساس أن كل ثقافة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يتوارى خلفه أنساقا ثقافية مضمرة. معنى هذا أن الأدب لا يحمل الوظيفة الأدبية والشعرية الجمالية، بل هناك كذلك الوظيفة النسقية التي يجسدها النقد الثقافي.

إن هذه الثنائية المصطلحية-النسق الثقافي- تنضوي على شبكة مفاهيمية جديدة، ونستشف ذلك من خلال تحديد الغذامي لمفهوم النسق بدليل أنه بدأ تعريفه بجملة من الأسئلة التي تشحن ذهن المتلقي بوجود انزياح في الماهية:

« ما النسق الثقافي...؟

وكيف نقرؤه...؟

وكيف نميزه عن سائر الأنساق...؟»[1] لا شك أن سوسير كان من بين الأوائل الذين تبنوا النسق في دراساته اللسانية، ثم بدأت تتشكل معالمه مع المناهج النقدية التي جاءت فيما بعد، بدءا بالبنيويين والشكلانيين الروس. فالنسق في معناه اللغوي«ما كان على نظام واحد من كل شيء»[2]، فمن هذا المعنى اللغوي الذي يختزل دلالة النسق في "النظام"وهذا ما تبناه جل النقاد والدارسين، فعبد العزيز حمودة يؤكد على أن«اللغة نسق أو نظام، حيث إنّ كل نسق يتكون من وحدات تؤثر كل منها في الآخر»[3] كما ارتبط مفهوم النسق بالبنية، «فليس نظم الشيء سوى وضعه على نسق واحد، النظام

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 76.

2-المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص: 911.

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

والنسق والبنية إنّما هي ألفاظ مترادفة»[1]، فمفهوم النسق استعمل في الدراسات النقدية والأدبية كمرادف لمفهوم البنية والنظام، إلا أننا نجد نقاد مدرسة فرانكفورت يربطون بين مفهوم النسق بمفهوم الهيمنة، حيث يؤكدون أنه«الكشف عن الطريقة التي يهيمن بها النسق أي الطريقة التي يجبر فيها الناس ويستغلهم ويخدعهم من أجل ضمان تجدده»[2] واستمراريته.

من بداية تتبعنا لمسارات تطور النقد الثقافي لاحظنا أن هناك فرقاً بين الجمالية والثقافية، كما يلاحظ أن عبد الله الغذامي يحدد مهمة النقد الثقافي في الكشف عن حيل تمرير الثقافية عبر الأنساق الثقافية فـ« تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها)، وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكا عموميا في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود.»[3] عليه فالنسق هو عنصر خفي يؤثر في شخصية المتلقي وذائقته، حيث يترسب هذا النسق زمنا طويلا، ثم يدافع عنه بقوة بحيث لا يمكن المساس به وهذا ما يفهم من خلال كلام الغذامي.

يفضي بنا هذا إلى القول إن وظيفة النقد الثقافي تقوم على شيء من الاختزال الذي لا يتوافق تماما مع طبيعة النقد عموما، فمهمة النقد الثقافي لا ترتكز فقط على المستهلك الثقافي، بل في كثير من الأحيان يكون لها أبعاد فلسفية إن جاز لنا ذلك، فحديث الغذامي عن الأنساق المضمرة الخفية في الثقافة العربية هي رؤية فلسفية تقترب كثيرا

1-عبد الرحمن(طه)، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1981، ص: 34.

2-كريب(إيان)، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، عالم المعرفة، 1999، ص: 279.

3-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 81.

مما كتبه النقاد المعاصرون عن نقد العقل العربي والإسلامي الذي يرتكز على النسق بوصفه محركا للسلوك ويقوم بعملية التوجيه ونقد واسع لمجال الثقافة العربية وأساسياتها وآلياتها.

« 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 إلاّ أننا هنا نطرح(النسق) كمفهوم مركزي في مشروعنا النّقديّ، ومن ثم فإنّه يكتسب عندنا قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة»[1] النسق حسب الغذامي يتحدد عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، فعندما يحمل النص نسقين متعارضين المضمر ناسخ للظاهر ويتلقى المتلقي هذا النص بوصفه جماليا، ويصبح النص ذا صبغة جماهيرية، هنا يجب على النقد الثقافي الكشف عن حيل الثقافة في تمرير أنساقها عبر أشكال ووسائل مختلفة ويركز عبد الله الغذامي على الحيل الجمالية.

في هذا المقام إنّ النسق في النقد الثقافي يحمل دلالة مضمرة متجذرة في الخطاب هي من صنع الثقافة. ولهذا يحاول الغذامي تحديد أهم دلالات مصطلح النسق وسماته الاصطلاحية من خلال عدة شروط تتلخص فيما يلي:

1- لا يمكن تحديد النسق إلا من خلال الوظيفة النسقية المنبثقة من نظام متعارض من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ينقض الظاهر وينسخه.

2- يتم قراءة النصوص بوصفها حادثة ثقافية.

3- النسق دلالة مضمرة هي من صنع الثقافة لا المؤلف.

1- الغذامي، المصدر السابق، ص، ص: 76-77.

4- من ميزات النسق هو الطبيعة السردية التي تسمح له بالتحرك في حبكة مؤثرة ومقنعة وهذا ما يجعله قادرا على الإضمار والاختفاء.

5- الأنساق الثقافية ذات طبيعة تاريخية متجذرة في ثقافتنا ولهذا هي تحظى بقبول جماهيري واسع، وقد تكون في الأغاني والأزياء أو الأمثال والحكايات الخ...[1]

6- توجد تورية ثقافية تمثل المضمر الجمعي وهي ما تقوم على ما يسميه الغذامي بـ (الجبروت الرمزي*) الذي يقلد العنف "الرمزي"لبيير بورديو **Pierre Bourdieu** التي تكمن في إطار وسائل السلطة المستعملة في شرعنة ثقافاته وأفكاره فـ « أي سلطة أو نفوذ يلجأ إلى استخدام هذا النوع من العنف، لغرض دلالاته الخاصة وشرعنتها، إنما يمثل مجالا ملغما بفخاخ السيطرة والتدجين، وترسيخ ثقافة الغالب على المغلوب بحجب علاقات القوة، التي توصل قوته الذاتية، مما يكشف ما لحجم العلاقات الرمزية من حضور فعّال، وخطير في الوسط الاجتماعي»[2]. إن ما ذكره بورديو عن العنف الرمزي يتمثل في استخدام السلطة الحاكمة نظام التعليم لخدمة مصالحها الخاصة من خلال إعادة إنتاج الثقافة.

7- النص الواحد يتكون من نسقين متعارضين.

ههنا نلفي أن هذه السمات المحددة آنفا لا تعين القارئ /المتلقي على إماطة اللبس عن هذا المفهوم بل تزيده تعقيدا، ويصعب علينا تحديد مفهومه بدقة متناهية، بل هذا ما يدفعنا إلى التساؤل :ما النسق؟ كيف يمكننا تحديده؟ إنّ المشكلة تكمن في« أن الغذامي يمضي أشواطا بعيدة في تحليلاته المحلقة دوما، دون أن يتمهل

1- ينظر: الغذامي، النقد الثقافي، ص: 78-79-80.

2-بورديو(بيير)، العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص: 56.

***-الجبروت الرمزي: إنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، يقوم بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص:80.أي عندما تجر الثقافة إلى تصورات تنغرس في ذهنياتنا وتتحول إلى معتقدات أو صور نمطية ثابتة هذا ما سماه الغذامي بـ"الجبروت الرمزي" وعبره تتأسس ثقافة الوهم وتنتج أنساقها الخاصة.**

للحظات ويسأل نفسه:هل أجبت عن سؤال القارئ؟ بل عن سؤالي الذي قدمته ما النسق؟ وهل قدمت له تعريفا جامعا مانعا، بل تعريفا أوليا، لهذا المفهوم المركزي في دعوتي»[1] .

في هذا الصدد تطرح الناقدة العربية: سعاد المانع سؤالا جوهريا« أتكون الثقافة (أو الأنساق الثقافية) ثابتة عبر الزمن أم أنها تتطور مع الزمن والتغيرات التي تحدث للأمة؟ لقد أشار الكتاب إلى تغير "خطير" طرأ على طبيعة المجتمع العربي قبل الإسلام حين نشأت بعض الممالك العربية الصغيرة على الأطراف، وظهر معها الشاعر المدّاح، والفرد الممدوح، وبهذا تغيّر النسق الثقافي وظل مهيمنا حتى اليوم»[2] هذا إقرار بتغير الأنساق عبر الأزمنة وبتغير البشر والظروف. فكلما رأينا خطابا أدبيا أو منتوجا ثقافيا له إقبال جماهيري واسع، معنى ذلك أننا أمام لحظة الفعل النسقي المضمر، فـ« قد يكون ذلك في نكتة أو إشاعة أو قصيدة أو حكاية، والنصوص التي نستجيب لها بسرعة وانفعال، وهي استجابة تنم عن توافقها مع شيء مضمر فينا، فكم من مرة طربنا لنكتة أو استمتعنا بحكاية، دون أن نفكر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضاد، كأن تكون النكتة عن النساء أو السود، أو عن بعض الأرياف، مع أنّنا نقول بالمساواة وحقوق الإنسان، وننقد الغرب وغيره في موقفه التنميطي، وفي المقابل لا نلحظ تنميطنا للآخرين، ولا نسأل أنفسنا مالنا نطرب ونضحك من شيء يتناقض مع مبادئنا...؟ وهذه كلها مضمرات نسقية تحملها النصوص»[3] الإبداعية في جمالياتها وبلاغياتها التعبيرية.

1- اصطيف(عبد النبي)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص: 197..

2-المانع(سعاد)، هل تحمل الثقافة العربية، صورة واحدة للمرأة، علامات في النقد، ج39، المجلد 10، عكاظ، السعودية، 2001، ص:324.

3-الغذامي(عبد الله)، اصطيف(عبد النبي)، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص: 41.

والموغل في قراءة المشروع الثقافي الغذامي يدرك أن مشروعه يقوم أساسا على نظرية الأنساق الثقافية، بوصف النسق هو رديف النص وبديل عنه، وتعد قراءة الأنساق الثقافية نقلة نوعية في وظيفة العملية النقدية لأنّها غيّرت النظرة الجمالية للخطاب الأدبي بتوجيه النقد إلى الجانب الثقافي. ما يعني أن المقاربة الثقافية لا يهمها في النص تلك الأبنية الجمالية والفنية التي يتأثث عليها الخطاب الإبداعي، بل ما يعنيها هو تحديد الأنساق الثقافية المضمرة واستكشافها.

يبقى النقد الثقافي ينحت ويبحث في شكل تغير هذا النسق الذي يضمر ويختفي حسب الحاجة والقوة والظرف المناسب« وينبغي علينا أن نقرّ هنا بأن الثقافة بكل أنساقها إنما هي مجال رمزي مشبع بالمعاني والأفكار والعقائد وأنماط العلاقات الاجتماعية والتطلعات، وكل المؤثرات الفاعلة التي تصوغ الهوية العامة لمجتمع من المجتمعات، ولهذا لا يمكن تقدير أهمية (النقد الثقافي) بدون أن نكشف عن محمولات النسق الثقافي السائد، وهي محمولات كثيرة ومتنوعة ومركبة من عناصر إيجابية وسلبية، تعبّر عن نفسها بشكل أحكام ورغبات مدارها الذم والتبخيس والإكراه أو الاحتفاء والتمجيد وغير ذلك»[1] من الملاحظ أن هناك إقرارا واضحا وصريحا بأهمية المؤلف الثقافي الذي يمنح كينونة النص، ويرتبط بعلاقة متينة مع المبدع الحقيقي للنص بل إن المؤلف الثقافي هو الذي يشكل المبدع ويعيد إنتاجه من جديد كلما اقتضت الضرورة.

يحدد الغذامي مواصفات أربعة لتحديد الوظيفة النسقية:

1-حدوث نسقين في آن واحد وفي نص واحد.

2-المضمر معارض للعلني، فعدم وجود النسق المضمر من تحت العلني يبعد النص من مجال دراسة النسق الثقافي.

1-إبراهيم(عبد الله)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص، ص: 128-129.

3-لابد أن يكون النص جميلا ومستهلكا بدافع الجمالية، التي تعد من أخطر حيل الثقافة في تمرير أنساقها.

4-أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة.[1] والتساؤل الذي يطرح نفسه بإلحاح في خضم الحديث عن النسق الثقافي الذي يمثل جوهر العملية الإجرائية في النقد الثقافي والذي يضع له الغذامي شروطا يجب أن تتحقق في الخطاب الإبداعي. والتي تتمثل في الجمالية والجماهيرية زد إلى ذلك المقروئية الواسعة في مقابل إلغاء النخبوي والرديء هو: ألم يعيب الغذامي النقد الأدبي لأنه قام بتهيش الخطابات الأدبية وتزكية الفحولة فيها؟ أو لم يدع الغذامي أن النقد الثقافي هو البديل الأنجع للنقد الأدبي؟ فإذا لم تتوفر الشروط السالفة الذكر في الخطاب الإبداعي أو نتاج ما أي انعدام النقد الثقافي بوسائله الإجرائية المقترحة فما يكون مصير الخطاب الإبداعي؟على اعتبار أن انعدام النقد الثقافي يعني بذلك انعدام وسائله الإجرائية. أما النقد الأدبي فقد أثبت فعاليته الإجرائية لأنه يتعامل مع كل الخطابات الإبداعية دون شرط أو قيد. فالغذامي يكتفي بقوله لسنا مع حالة من حالات النقد الثقافي، وحتى في تمييزه بين الرديء من الجميل فهو لا يحدد لنا مواصفات النص الرديء.

2-2-3-نقلة في الوظيفة:

أ-من نقد النصوص إلى نقد الأنساق:

إنّ النقد الثقافي هو بديل متجاوز للنقد الأدبي والذي ظل يرزح تحت قيود المؤسسة -النسق-. أما النقد الثقافي فيعيش حالة من الاستقلالية عن هذه المؤسسة -النسق- بل ويخضعها هي ذاتها للنقد والمساءلة.

إنّ النسق من حيث حالته المضمرة ليس من صنع المؤلف، ولكنه متجذر في ثنايا الخطاب، مؤلفه الأوّل هو الثقافة يتحرك في حالة تخف ويستخدم أقنعة كثيرة، ويقتحم

1-ينظر:الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 77 وما بعدها.

العقول والأزمنة. هذا التحول في الوظيفة يفرض علينا نمطا آخر من الأسئلة التي توجه حركة وذائقة الناقد الجديد، وهي أسئلة يتوجه إليها أصحاب النقد الثقافي، حتّى يشكلوا نمطية معينة تسهم في عملية اقترابهم من النص.

ومن هنا أبرز الغذامي مقروئية النص وجماهيريته وهذا ما تتمحور حوله الأسئلة النقدية بوصفها مرتكزا مهما في الاستهلاك الثقافي، وعن سبب جماهيرية عمل أو ظاهرة معينة وهو ليس نابعا من جماليته الخالصة ولكن من أنساقه المضمرة وحركيته داخل المتون الأدبية وللحس النقدي العالي لدى المتلقي/الناقد، الذي يحرك ذائقته الوجهة الصحيحة.

يرى الغذامي أن النقد الثقافي يتجاوز مهمة النقد الأدبي الذي يقوم على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قوانينها الداخلية إلى تشكيل شبكة من العلاقات والتدخلات المعرفية التي تستعمل حقول المعرفة الإنسانية الهادفة إلى الكشف عن الأنساق المضمرة في الإبداعات التي لم يتمكن النقد الأدبي من القبض عليها، إذ إن النصوص تقبع بداخلها متون أخرى لا علاقة لها بالجمالية والفنية التي تشكّلها علاقات التركيب والدلالة والأسلوب التي يسعى الناقد الأدبي إلى الكشف عنها وإظهارها وإخراجها إلى الوجود، بل هي متون ثقافية، تشكلت من خلال قيم ثقافية وتراكمات حضارية واجتماعية عبر حقب زمنية معينة، وضربت بجذورها في بنية النصوص بقصدية أو بدونها، لإنتاج نوعا من الأنظمة المعرفية تحكم سيطرتها على الحقول المعرفية الأخرى كالاقتصاد والتاريخ، وتتميز بقدرتها على التوالد والاستمرارية؛ لأنها تعيد إنتاجيتها من إنتاجية الثقافة وتوزيعها. إنّ هدف الغذامي من مشروعه الثقافي هو البحث في الأنساق المضمرة في النصوص الشّعريّة خاصة التي أفرزت مفاهيم الفحولة الشّعريّة التي تتميز بالتماهي والتعالي والتمايز بين الآخرين.

يستنتج أن النقد الثقافي ليس نقدا للثقافة، إنما هو نظرية في نقد المستهلك الثقافي، بمعنى لماذا يذهب المتلقي إلى مشاهدة فنان وهو يغني ويستمتع بذلك ويعزف

عن الذهاب لرؤية شاعر يلقي قصيدة شعرية؟ ولماذا يفضل مشاهدة فيلما على قراءة كتاب؟

هنا تبرز وظيفة النقد الثقافي كما أراد لها الغذامي. «وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعي والعقلي الذي يؤمن أن المرأة ليست جسدا فحسب ولكنها أيضا عقل ووجدان، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن يظل هناك حس طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبقي فحسب، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء وأغلفة المجلات والمعطى الإعلامي عموما، مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده بل إنّ النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها. وهذا مثال على المفعول النسقي المضمر وقدرته على التحكم في الوجدان العام. ولا تملك الثقافة الشخصية الذاتية الواعية القدرة على إلغاء مفعول النسق لأنه مضمر من جهة، ولأنه متمكن ومنغرس منذ القدم، وكشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف »[1]. يتمثل في كشف الحيل النسقية* (تغييب الجانب الوجداني في مقابل إلغاء العقلي) التي تستخدمها الثقافة لتمرير قيمها ودلالاتها. هنا يحق للقارئ /المتلقي أن يتساءل: لماذا يؤمن الإنسان أن المرأة عقل ووجدان ويطرب لنعتها بالشبق؟*

من جملة ما وقعنا عليه، أن القارئ/المتلقي للعمل الإبداعي لم يعد ساذجا كما كان بالأمس ولم يعد يهمه قراءة الجمالي والممتع بقدر اهتمامه بتعرية هذا العمل والكشف

---

[1]–الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 82.

***– «إن النقد الثقافي يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة، فيتضح أن هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر. وهذا المضمر هو الذي يسمى بالنسق الثقافي. وغالبا ما يتخفى النسق الثقافي وراء النسق الجمالي والأدبي» حمداوي(جميل)، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، شبكة الألوكة، ط1، 2006. يعني هذا أن المقاربة الثقافية لا يهمها في النص تلك الأبنية الجمالية، ولكن كشف الحيل التي تستخدمها الثقافة لتمرير هذه الأنساق المضمرة والخفية في خطاباتنا.**

*** الشبق: حالة النزوع إلى الجنس بصفة عامة، أو كلّ المشاعر والأحاسيس والتصورات التي تمكّن من ممارسته أو التّحدث عنه.**

عن الأنساق الثقافية التي تتوارى بين ثناياه، ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال انتقاله من قارئ أدبي إلى قارئ ثقافي هذا التغير والتبدل الثقافي اقتضته التطورات والتغيرات المعرفية، فـ« الثورة الاتّصالية الحديثة قد أعطت الإنسان وسيلة للتمدد لم تتوفّر له من قبل، وهذا زاد من قدرته على الرؤية وقدرته على الوصول، ومن ثم فإن أدوات وآليات التفسير والتأويل القديمة صارت الآن قاصرة، مثلما أن آليات التذوق قد تغيرت تبعا لذلك، والتغير الضخم في الوسائل هو المسؤول عن كل التغيرات النوعية في الفهم والتفسير»[1]. وعلى هذا الأساس اتهمت الوسائل والأدوات التي يستخدمها النقد الأدبي لتفسير النصوص وفهمها بالتقليدية والبالية، وأصبحت مستهلكة، ولهذا أصبح النقد الأدبي عاجزا عن الاستمرارية، لذا تحتم علينا إحداث نقلة نوعية في وظيفة العملية النقدية، لتنتقل بعدها من نقد النصوص إلى نقد الأنساق ليصبح النقد الثقافي بديلا عن النقد الأدبي –حسب الغذامي–.

من هذا المنطلق عمد النقد الثقافي إلى تفجير مفهوم النص نفسه الذي يتمدد بحجم الثقافة، ويعامل بوصفه حاملا لأنساق مضمرة يصعب تحديدها ورؤيتها بالقراءة السطحية، لذا كانت مهمة القارئ/الناقد الوقوف على الأنساق المضمرة المرتبطة بدلالات مجازية كلية، لذا حمل النقد الثقافي بداخله لغة التفجير، فهو نقد التفجير، تفجير النص سعيا لتسليط الضوء على مابين أجزاء هذا النص وشظاياه وما وراءه.

عموما، إنّ النقلة في الوظيفة المتمثلة في نقد النصوص إلى نقد الأنساق المضمرة تعد المرتكز الأساسي للمشروع الغذامي، الذي يسعى من ورائها إلى تحقيق ما يصبو إليه وهو إحلال النقد الثقافي مكان النقد الأدبي.

1– الغذامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص، ص: 152–153.

2-2-4-نقلة في التطبيق:

تتجسد النقلة على المستوى الإجراء النقديّ في تناول عدة قضايا وأنواع من الأنساق منها؛ الأصول، أو الهوامشية و« الدعوى الجوهرية هي أن الشخصية الشعرية نسق ثقافي مترسخ ومتعزز فينا[1]. إذن الخطاب يوجهه المؤلف الآخر، الثقافة وهو المؤلف المضمر وراء جماليات الخطاب، لهذا تكرارنا لهذه القيم الراسخة في المضمر إنما يكون بدون وعي منا، لذلك لا يمكننا الجزم بأن هدف الشاعر هو إعادة إنتاج هذه القيم، وهنا يأتي دور النقد الثقافي في الكشف عن الأنساق المضمرة المتخفية داخل الخطاب.

يذكر الغذامي نوعا آخر من الأنساق الذي يعد أحد الأصول النسقية في الثقافة العربية ألا وهو نسق (الشخصية العربية) الذي ميّز ثقافتنا العربية القديمة التي اشتهرت بارتجال الشعر وبأنها أمة شاعرة ولهذا نجد« القرآن الكريم حين تحدى الشعر الجاهلي، إنما تحدى أعظم رمز عربي لذلك لم يجد العرب ما يشبهون القرآن به غير الشعر»[2] ، وهذا« أول موقف مضاد للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالا إسلاميا من حيث المبدأ»[3]، ويورد الغذامي حديث الرسول صلى الله عليه وسلم : ﴿ **لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا يريه خير من أن يمتلئ شعرا**﴾. [4] من خلال الحديث يقف الغذامي أول موقف معارض للشعر، إلاّ أننا نعلم أن الرسول صلى الله عليه وسلم بشكل خاص وموقف الإسلام بشكل عام وقف ضد الشعر الباطل المزيف وليس كل الشعر. يختار

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 89.

2- أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والابتداع عندا العرب، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1997، ص:45.

3-الغذامي، النقد الثقافي، ص: 95.

4- البخاري(أبوعبد الله)، صحيح البخاري، كتاب الأدب، دار الفكر، بيروت، 1981، مج4،ج7، ص: 109.

الغذامي نقدا نسقيا طبع ذواتنا العربية ثقافيا وإنسانيا على مدى أحقاب طويلة، وأطلق عليه "نسق الشخصية الشعرية".

على غير المعهود، فإنه يرى أن هذا النسق عبث في ذواتنا وذوائقنا سلبا، ومازال، لأننا ظللنا ننتج هذا النسق ونعيده ونتحرك حسب شروطه وقوانينه وهذا ما جعلنا نسقط في التماهي وفي شرنقة حبائله، حتى الشعراء الذين ادّعوا أنهم يحملون لواء الحداثة والتغيير مثل أدونيس ونزار قباني و السياب فإنهم لا يختلفون كثيرا عن الشعراء القدامى مثل المتنبي وأبي تمام ووقوعهم اللامعقول في الخدعة النسقية التي فرضتها الشخصية العربية والتي ساهمت في توجيه خطاباتنا الأدبية والثقافية فغيّرت أفكارنا وآراءنا .

يقرّ الغذامي أن« الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المتسترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل ليس في الخطاب 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] .لأن الشعر اكتسب حصانة وقداسة منذ القدم ونقده يعد ضربا من المحرمات بحجة قداسة معانيه وتفرده وخصوصيته. إن جعل الذات العربية ذاتا شعرية وتعميمه على كل القيم، حتى السلوكية الاجتماعية، بأنها قيم شعرية لأنه جعل الشعر هو المؤسسة الباثة لها. رأي يحتاج إلى الكثير من التحليل الموضوعي المقنع، فلقد كان بإمكان الغذامي أن يقارن شخصية شعرية عربية بشخصية أجنبية بعيدة كل البعد عن الشعر، إن « تحميل الشعر مسؤولية ذلك يستلزم، من أجل الاطمئنان إلى سلامة هذه النتيجة ، وضع المسألة في سياقها المقارن مع التكوين الشخصي لإنسان

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 87-88.

المجتمعات الأخرى، وهذا يتطلب مرجعية اجتماعية أنثروبولوجية في حال افترضنا أنّ مرجعية الشخصية العربية هي شعرية في الأساس، بينما شخصية الإنسان لدى المجتمعات الأخرى ذات مرجعية مختلفة، وعلى هذا الأساس فمن المنتظر أن يتغير التكوين الشخصي تبعا للمرجعية المؤثرة، وحيث أن الشعر هو مرجعية العربي، وهو ما جعل منه منافقاً، وشحاذا، وكذّابا، وطماعا [...] إنّ إنسانا آخر في مجتمع آخر يفترض منه ألا يكون منافقا، وشحاذا، وكذابا، وطماعا [...] وذلك لاختلاف مرجعيته الفاعلة في تكوينه الشخصي والأخلاق»[1] وهذه الصفات والقيم موجودة في كل المجتمعات.

أما الأصل فهي كلمة جامعة لكل الصفات المضمرة المختبئة في خطاباتنا وهذا ما دفع الغذامي إلى عدّ« الأصول قديمة قدم اللغة ذاتها، مذ كانت اللغة مادة غير قابلة للنفاذ، ويقوم استخدامنا لها على التكرار المستمر فإننا أيضا نقوم بتكرار وإعادة تمثيل القيم الذهنية المترسخة في اللغة دون أن نعي ذلك، ولذلك سنفاجأ أن شاعرا حداثيا كأدونيس يعيد إنتاج صيغة (الفحل) بكل صفاته (عيوبه...!) القديمة، وهي أشبه ما تكون بصورة الرجل الأوحد المتفرد، التي تنفي الآخر ولا يقوم وجودها إلا بتفردها أي بإلغاء الآخر»[2] وهذه إحدى صور الطاغية المتسربة في أشعارنا وخطاباتنا على حد تعبير الغذامي.

أما عن الهوامشية فيذكر الغذامي أن« لكل شاعر قديم نصّين أحدهما أشعاره المروية، والآخر قصص 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

1-المدبوح(زهرة)، استجابة الشعر للنسق قراءة في مشروع الغذامي ضمن كتاب (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)،ص: 159 وما بعدها.

2- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 86.

وتصويرات فنية جمالية، إنّها صناعة نسقية ثقافية تنتج نموذجا قابلا للاحتذاء، سياسيا واجتماعيا[...] ولقد اكتسب الخطاب الشعري حصانة وقداسة جعلت نقده ضربا من المحرمات الثقافية بحجة تعالي الشعرية وخصوصيتها وتفردها مما يقتضي التعامل معها بخصوصية.»[1] وتميز لفرادتها الإبداعية.

لقد تساءل أحد النقاد عن سبب اهتمام الغذامي بالشعر دون غيره« لا أستطيع أن أفهم كيف يعلي من قيمة الخطاب الشعر العربيّ في تكوين السمات الثقافية والاجتماعية والسياسية للشخصية العربية على مر تاريخها، بينما يهمل الخطاب الديني أو على الأقل لم يساو بينهما في القيم ؟! »[2] فعندما نقرأ قول عمر ابن الخطاب:« الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه»[3] يزول التعجب، فالعربي عرف الشعر منذ القدم، فهو علم ضرب جذوره في الثقافة العربية القديمة، ولهذا السبب ركز الغذامي في تحليله على الشعر كأهم مقوم من مقومات تكوين الشخصيّة العربيّة.

إنّ تمجيد الشعر وجعله سجلا تاريخيا للشعوب لم يكن في الثقافة العربية وحدها بل شهدتها معظم الثقافات العالمية« فتكسب الشعراء معروف في ثقافات كثيرة، بل لعلها السمة الثقافية في مراحل تاريخية تسود فيها نظم اقتصادية واجتماعية معينة عرفتها أوروبا كما عرفتها شعوب الشرق، مع ما يصاحب المديح من نفاق وكذب الخ. وقد عرفت إنجلترا، مثلا، ولفترات طويلة من تاريخها شعراء يعيشون على ممدوحيهم ويكتبون لهم وينافقونهم»[4] قولا لغرض التكسب.

1-الغذامي، المصدر السابق، ص، ص: 88-89.

2- الحرز(محمد)، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2005، ص: 132.

3- ابن رشيق (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص: 27.

4- الرويلي(ميجان)، البازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص: 311.

إنّ ما ذكر آنفا يدل على أن ما يساعد على إحداث نقلة نوعية في الفعل النقديّ بتحوله من أداة النقد الأدبي إلى الثقافي هو إنتاج أسئلة بديلة عما كان يهتم به النقد الأدبي وهي الأسئلة التي يجعلها النقد الثقافي بديلة عنها.

وأهم الخطوات التحليلية والمفاهيم النظرية التي ينطلق منها النقد الثقافي لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما وتفسيرا يتمثل فيما يلي:

1- سؤال النسق بديل عن سؤال النص.

2- سؤال المضمر(الخفي) بديل عن سؤال الدال.

3- سؤال الاستهلاك الشعبي بديل عن سؤال الفئة المبدعة.

4- سؤال عن فاعلية التأثير الفعلية بمعنى هل هي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، بتعبير طرح أسئلة ثقافية مركزة ودقيقة.

5- الانطلاق من النص بوصفه حاملا لمجموعة من العلامات الثقافية التي ينبغي التعامل معها تفسيرا وتأويلا.

6- الانطلاق من النصوص والخطابات الأدبية والجمالية لاستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة.

7- النص الأدبي يحمل أنساقا ثقافية مضمرة وغير واعية، لهذا يجب الوقوف على هذه الأنساق الثقافية وليس على جمالية النص الأدبي.

8-التركيز على الأنساق الثقافية المضمرة، والدلالات النسقية من مجاز كلي وتورية والوظيفة النسقية الثقافية.

9- الاهتمام بالمضمر الثقافي بدل الاهتمام بالدوال اللغوية.

10- يجب استكشاف التأثير الذي تتركه الأنساق المضمرة في الوسط الثقافي بصفة خاصة والوسط النخبوي الجماهيري بصفة عامة.

11- الانتقال من مرحلتي الفهم والشرح إلى مرحلة التأويل الثقافي.[1]

3-تعريف الثقافة:

سعى الغذامي في الفصل الثاني من كتابه"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية إلى تحديد مفهوم النقد الثقافي، بعد أن وضع نظرة مختصرة عن مسيرة هذا المفهوم ولما كان المفتاح الأساس للنقد الثقافي يرتكز على سؤال الثقافة، كان لابد من الإتيان بمدلولات هذه الكلمة-الثقافة-.

وهكذا فإن "جميل صليبا" صاحب المعجم الفلسفي يعرفها على أنها« بالمعنى العام هي ما يتصف به الرجل الحاذق المتعلم من ذوق وحس انتقادي، وحكم صحيح، أوهي التربية التي أدّت إلى إكسابه هذه الصفات»[2] .والميزات التي تمثل جانبا من شخصياتنا، كما أن الثقافة تعد« من ناحية وسيلة من وسائل توحيد مظاهر الحياة الاجتماعية وتنظيمها فإنها-من ناحية أخرى-آلية خاصة لتخزين المعلومات وتنسيقها، ويمكن من هذا المنطلق أن ننظر إلى الثقافة على أنها ذاكرة البشرية وأنها [تؤدي] بالنسبة للجماعة الدور الذي [تؤديه] الذاكرة الفردية في حياة الإنسان في حفظ المعلومات وفي الربط بينها[...] وهذا لا يمنع كونها مشروعا لإنتاج نصوص جديدة.»[3] مغايرة لما كان معروفا وسائدا .

أما إدوارد برنات تايلور العالم الأنثروبولوجي البريطاني الذي وضع« أول تعريف للمفهوم الإثنولوجي للثقافة[...] هي (أي الثقافة) هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع[...]، والثقافة أخيرا مكتسبة ولا تأتي، إذا، من الوراثة البيولوجية.على أنها ولئن كانت مكتسبة فإن أصلها وخاصيتها لا واعيين إلى حد

1-ينظر: الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 77-78-79-80.

2- صليبيا(جميل)، المعجم الفلسفي، ص: 378.

3-قاسم(سيزا)، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت، د.ط، ص:41.

بعيد»[1] . والثقافة بمعناها الواسع هي« صناعة الحياة وتنظيم الوجود المجتمعي من خلال أنظمة المعنى ومرجعيات الدلالة والأنساق اللاشعورية التي تصنع المخيال الجمعي لشعب من الشعوب أو لطائفة من الطوائف، والتي تتخلل كل النشاطات الإنسانية والقطاعات الإنتاجية»[2] المختلفة والمتنوعة.

أما حسين الصديق فيرى أن«الثقافة هي مجموع المعطيات التي تميل إلى الظهور بشكل منظم فيما بينها مشكّلة مجموعة من الأنساق المعرفية الاجتماعية المتعددة؛ التي تنظم حياة الأفراد ضمن جماعة تشترك فيما بينها في الزمان والمكان. فالثقافة ما هي إلا التمثيل الفكري للمجتمع، والذي ينطلق منه العقل الإنساني في تطوير عمله وخلق إبداعاته، فهي بهذا المعنى تختلط بالمجتمع فلا يمكن التفريق بينهما إلا في مستوى التمثيل، فهي بالتالي تحدّد هوية المجتمع في كافة أبعاده المادية والمعنوية»[3]. فالثقافة بهذا المفهوم ما هي إلا مصدر كل القيم و الأفعال وردود الأفعال الصادرة عن الأفراد المنتمين إلى المجتمع.

ويعرج مالك بن نبي على هذا المفهوم ويعدّه « مجموعة من الصفات الخلقية، والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه»[4] وعاش فيه.

أما محمد عبد المطلب فالثقافة بالنسبة إليه« الإضافة البشرية للطبيعة التي تحيط بها سواء أكانت إضافية خارجية في إعادة تشكيل الطبيعة، أم تعديل ما فيها، إلى آخر هذه الإضافات التي لا تكاد تتوقف، بل إن هذه الإضافة الخارجية تضمن قائمة العادات

1-كوش(دنيس)، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعداني، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص: 31.

2- حرب(علي)، حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط2، 2004، ص، ص: 123.

3-الصديق(حسين)، الإنسان والسلطة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص، ص: 17-18.

4-بن نبي(مالك)، مشكلة الثقافة ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر بيروت ودمشق، 2000، ص: 74.

والتقاليد والمهارات والإبداعات. أم كانت إضافة داخلية، بمعنى أنها تتعلق بما هو غريزي وفطري وبيولوجي في الكائن البشري، وهذا المفهوم الموسع للثقافة لم ينل رضا جمهرة المفكرين، ومن ثم حاول البعض حصره في (الإنتاج الفكري) والمعرفي، وما يتصل بهما من العقيدة والأخلاق والقانون والفن، أي ما يمكن أن يندرج في السلوك البشري سمعا ورؤية وحسا وصناعة.»[1] وإبداعا وتقبلا.

من خلال كل ما ورد من تعريفات نستخلص أن: الثقافة تجمع بداخلها المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والأعراف والمعتقدات والعادات الخاصة بفئة معينة وخاصة. فهي الحصن المنيع لمملكة المجتمع وقانونه الدستوري الذي لا نستطيع المساس به في أي حال من الأحوال لأنه يرتكز على المعتقدات الدينية. فالثقافة لا تبقى على حالها بل تتغير ولكن هذا التبدل والتغير لا يمس جوهرها بل فقط التغير في الممارسة والتطبيق وذلك لحاجة الأفراد في عصر من العصور، فهي تشبع حاجياته وتريحه لأنها تقدّم له حلولا جاهزة تجمع بين كل القضايا والجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية وحتى حاجاته الشخصية وبهذا فهي تمثل تراث ووعي جماعي مشترك بين جميع أفراده يعملون على نقله من جيل إلى جيل ومن مجتمع إلى آخر.

مادام حقل النقد الثقافي يتسم بالاتساع فقد« امتدت مساحته حتى شملت نظرية الأدب والجمال والنقد والتفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وتفسير نظريات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية، ودراسات التواصل والاتّصال ووسائل الإعلام، وبذلك ارتبط النقد الثقافي بالنقد البنيوي والماركسي والفرويدي واليونجي، ودراسات الشواذ المتمثلة في السحاقية»،[2] أما عن الدلالة العامة للنقد الثقافي« كما يوحي اسمه، نشاط

1-عبد المطلب(محمد)، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة الشباب، العدد5، ط1، 2003، ص: 90 .

2-سعد الله(محمد سالم)، أنسنة النص، ص: 56.

فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها. وبهذا المعنى يمكن القول إن النقد الثقافي نقد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديما وحديثا.» [1] وكذلك تأثير الثقافات العالمية على الوعي الفردي والجمعي.

وفي هذا المقام يصبح مشروع الغذامي على الرغم ما ينطوي عليه من أهمية بالغة يشمل على ثغرات وفجوات تضعف من مساراته وتبعده كل البعد عن المنهج العلمي بسبب ما يتضمنه من تعميم وانتقائية، ومحدودية الأمثلة وبانحصارها في الشعر الذي يعد النسق المسئول والمهيمن عن صياغة الذات العربية والأنا المتضخمة كما يحلو للغذامي التعبير به، رغم أن النثر له أثر كبير في حياة العرب.

إلا أننا نجد الغذامي ينفي كل ذلك باعتقاده أنها ممارسة نقدية علمية دقيقة فيشبهه بـ « علم العلل كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات في المتن أوفي السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة.» [2] لأنها بحاجة لمقروئية واعية وحس نقدي وعدّة منهجية كفيلة بتغيير الفعل النقدي.

لذلك يكون النقد الثقافي ضرورة لكل مجتمع وأنّ «عمليات نقد الثقافة السائدة ضرورة ثقافية واجتماعية. ثقافية باعتبار أن الحياة الثقافية تصاب بالرتابة والجمود، حينما تغيب عمليات النقد الجاد، واجتماعية [بوصف] أن رتابة الحياة الثقافية تقود إلى تحجر الحياة الاجتماعية وإحباطها وانسداد آفاق حركتها ومناشطها، وعلى هذا يضحي النقد الثقافي ضرورة لكل اجتماع بشريّ، لأنّه سبيل إلى تجديد الحياة الاجتماعية وتطوير نظمها الثقافية وبث الروح في جميع أوصال المجتمع، مما يحوّله إلى كتلة من النشاط والحيوية في سبيل أهداف التجديد المجتمعي والتطوير

1-الرويلي(ميجان)،البازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص، ص: 305-306.

2- الغذامي، النقد الثقافي، ص: 84.

الثقافي.»[1] مما سبق يتضح أنه لا يمكن لمجتمع أن يتطور دون الاعتماد على النقد الثقافي، الذي أصبح مهما بوصفه أحد النشاطات الفكرية.

ممّا يلاحظه الدارس وجود ارتباط بين النقد الثقافي الذي يدعو إليه الغذامي والتفكيك بوصفه منهجا نقديا« وعلى هذا فإن النقد الثقافي أقرب أنواع النقد إلى التفكيكية من حيث أنه لا يقيم وزنا لما تمّ اعتياده في النقد قبولا أو رفضا. وهو يسعى إلى التفكيك في كل شيء. وتبدو لنا أكثر الأشياء نبلا وسمّوا في رأي النقد الأدبي أكثرها انحطاطا وفسادا في رأي النقد الثقافي. أي إنّ النقد الثقافي تدمير واضح لكلّ ما هو ثقافي على قاعدة المغايرة والاختلاف»[2]. من خلال تتبعنا لمسيرة كل من النقد الثقافي والتفكيكية لمسنا شبها قائما بينهما إلى حد ما، فكلاهما يقوم على مبدأ التعرية، كما أنهما يهدفان إلى الاختلاف والمغايرة عمّا هو سائد ومألوف.« بالرغم من الجهد الواضح الذّي بذل من قبل الغذامي للتخلص من هيمنة النسق وفضح مكنوناته، إلاّ أنّه وضمن فضحه أسس نسق جديد، وكرر أخطاء الأنساق السابقة التي ينتقدها، وكأنّه محكوم بملازمتها وعدم الفكاك منها، ويمارس الكاتب والمبدع دون وعي منه لأنها حاكمة عليه ومتشربة في ذهنه و في شعوره، فالغذامي أسس لنسق جديد أدّى إلى.."النقدنة" و"النقدانوية"–إن صح التعبير–أي: وضع النقد في سياق قهري يتماشى وأطروحته الذاتية وبنيته التفكيرية التي يصبو إليها، من خلال إخضاع النصوص لتصورات مسبقة وأفكار راح يبحث عمّا يؤيدها في كتب التراث والشعر والسرد العربي، وتعامل معها بحرفية جامدة جدا أدت لنصوصية قاتلة وجامدة.»[3] وهكذا فالفكر التنظيري الذي قدمه الغذامي يحتاج إلى دراسة أكثر تعمقا.

1- محفوظ(محمد)، الحضور والمثاقفة: المثقف العربي وتحديات العولمة، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2003، ص: 29.

2-خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 140.

3-المصطفى(حسن)، الغذامي تهافت النقد وقراءة التنميط والقسر، ع32، 2003، www.nizwa.com.-

4-القارئ المختلف في مقاربة عبد الله الغذامي:

لقد أفرد عبد الله الغذامي قسما خاصا بالقارئ المختلف**Lecteur différent** " في كتابه الموسوم بـ"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، هادفا من خلاله إلى إثارة التساؤل والنقاش حول التساؤل التالي « ولكن هذا القارئ ما هو...! ؟ »(حيث يستبعد الغذامي أن يكون القارئ المختلف هو) ذاك القارئ المبيت في نية المؤلف »[1] ، فعبد الله الغذامي يرى بأن القارئ الضمني"**Lecteur implicite** "هو الذي يشارك المؤلف في العمل الإبداعي ويوجهه من خلال قراءاته فهو « ليس سوى مؤلف ضمني للنص من حيث كونه حاضرا في ذهن المؤلف الفعلي حضورا كاملا»[2] ليأخذ أشكالا وصورا مختلفة لإعادة إنتاج النص من جديد.

عليه فمفهوم الغذامي للقارئ الضمني يختلف – إلى حد ما-عن مفهومه لدى إيزر« فالقارئ الضمني الذي استعمله إيزر كمفهوم له جذوره المغروسة في بنية النص لأن القارئ الضمني عنده هو تشييد، ولا يمكن أن يشخّص بأي وجه مع أي قارئ واقعي. فالقارئ الضمني له مظهران: مظهر نصيّ ومظهر تجريبي ويرى إيزر بأن دور قارئه كالمسافر الذي يبني مشاهداته ليكون صورة عن يومه»[3] فالنص يملي قوانينه وشروطه على القارئ ليعيد بناءه من جديد.

كما نجد الغذامي يستبعد مفهوم القارئ المثالي أو القارئ النموذجي، ويستدل على ذلك بقول أمبرتو إيكو "**Umberto Eco**"حول القارئ النموذجي« الذي يفرزه النص وتتمخض عنه القراءة مما يجعله قادرا على أن يحرر المقروء من قيود المؤلف الفعلي والقراءة الأحادية ويعطي النص حقه في التعدد والتفتح. ومن ثم فإن (القارئ النموذج) يتعامل من خلال النص مع (مؤلف نموذج) وهذان المفهومان (النموذجيان)

1- الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 148.

2- م ن، ص: 149.

3- بوحسن(أحمد)، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص: 37.

يجعلان القراءة إنتاجا وتوليدا حيا لنص متحول وغير ثابت.»[1] فحرية القراءة تعني حرية القارئ. لأنّ النص يتغير بتغير قرّائه وثقافاتهم ومعارفهم وإيديولوجياتهم، والفترة التي ولدوا فيها.

من هنا فالقارئ النموذج ليس مضيفا أو طفيليا . ولكل« قصيدة- في عرف مللر- هي بالضرورة طفيلي تمددت يده إلى القصائد السابقة، أو أنها تتضمن في داخلها قصائد مبكرة كطفيليات مخبوءة.» [2] فالقصيدة الشعرية تؤدي دورين أساسيين، أولاهما أنها مادة إغراء بالنسبة للنقاد، وثانيها أنها سم قاتل يتسلل في خطاباتهم. إذا كانت كل الأنماط التي ذكرت ليست هي القارئ المختلف، فأي قارئ هذا الذي يطلق عليه الغذامي هذا الاسم؟! .

إنّ مفهوم هذا القارئ يبرز في دراسات الغذامي في كتابيه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" و"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، فيجيب الغذامي في كتابه تأنيث القصيدة عن التساؤل السابق: هذا القارئ ما هو...؟! ، هو رحّالة حيث يتحول القارئ إلى بدوي مرتحل عبر النص وعبر ثغراته فـ« يكون زمن القارئ حيث اللاحدود من جهة وحرية القارئ والمقروء من جهة ثانية. وبالتالي تكون المعرفة حرة والثقافة مفتوحة وحية. وشروط المقروء شروط الإنسان بوصفه لغة وبوصفه نصا مترحلا.»[3] و مقيدا بشروط المقروئية التي تحدد غاياته وأبعاده.

هذا ما يهدف إليه الغذامي في النقد الثقافي محاولا تحقيقه في تحليل الخطاب، حيث إنّ« السؤال 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[...] إن وراء ذلك في عرفنا

1- الغذامي(عبد الله)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 151.

2-المصدر نفسه، ص: 156.

3- م ن، ص: 165.

أسبابا ذات أبعاد نسقية، وهذه هي وظيفة النقد الثقافي. »[1] إلا أن اللافت في تحليلات الغذامي أنها مبنية على الكشف عن الأنساق المضمرة في الخطاب أكثر من اهتمامها بطريقة تلقيها، فمشروع الغذامي يقوم على مبدأ تعرية جماليات الخطاب للكشف عن القبحيات المؤثرة في إنتاجية الشعر، ولعل هذا ما يطمح إليه الغذامي في مشروعه فالنقد الثقافي جاء« ليحرث أعماق النص كاشفا عن القبحيات النسقية التي يتستر عليها الجمالي فيصبح أداة تكشف المستور الفكري»[2] وهذا ممّا يجعل « معظم تحليلات الكتاب تتمحور حول تأثير الأنساق في عملية إنتاج الشعر أكثرمن تمحورها حول أنماط تلقيه، مما يدفع بالمؤلف إلى تذكير القارئ في مرحلة متأخرة من كتابه إلى أن الإبداع ليس المكان الوحيد لاشتغال النسق»[3] وهي أساس اشتغال الغذامي في النقد الثقافي.

إنّ ما ذكر آنفا يبين أن مشروع الغذامي يبحث في تأثير الأنساق في إنتاج الإبداع وليس في تأثيرها على استجابة القارئ. لذلك فهو يشير إلى ما يمكن تسميته"إدارة التلقي" من خلال مثال حول أحد أهم مسارات السلطة التي تقوم بها وسائل الإعلام في عملية تلقي واستقبال الإنتاج الإعلامي« لقد تولت تكنولوجيا إنتاج المسلسلات الكوميدية تذكيرنا بالمواقع التي يجب علينا أن نقهقه فيها عبر تسجيلها لمؤثرات صوتية ضاحكة في المواقف التي يرى المنتج ضرورة الضحك فيها.»[4] وعلى هذا الأساس تؤدي الثقافة دورا فعالا في عملية استقبال المنتجات الثقافية،« حين تعمل على تقنين أنماط التلقي، ومن ثم خلق المتلقي النموذجي الذي يستجيب –في أغلب الثقافات لا الثقافة العربية وحدها–إلى ما تفرضه السياسة من جهة والمجتمع من جهة

1– الغذامي، النقد الثقافي، ص، ص: 84–85.

2–التركي (إبراهيم منصور)، من النقد الثقافي إلى النقد المعرفي، صحيفة الرياض اليومية، مؤسسة اليمامة الصحفية، عدد13828، الرياض، يوم الخميس، 6 ربيع الأول 1427/مايو2006.

3–الرويلي(ميجان) والبازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص: 310.

4–الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 24.

ثانية. »[1] وبوصف الشعر منتجا ثقافيا يمثل أحد تراكمات السلطة، فإنه بالضرورة يخضع لتوجيهاتها. فهو يؤثر في الأنساق الأخرى ثقافية واجتماعية.

لقد عملت الرؤية الجمالية –(بحسب الغذامي)– على إغفال« عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم هنا أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربى صورة الطاغية الأوحد(فحل الفحول*).»[2] الذي ترسخ في منظوماتنا المعرفية مع مرور الزمن ليشكل قيما نسقية انغرست لتشكل صورا للعلاقات الاجتماعية.

بعد تتبعنا لسيرورة النقد الثقافي نجد أنفسنا نتساءل: هل يمكن أن يتعايش النقد الأدبي والنقد الثقافي معا؟

تعد المناهج النقدية والنظريات أدوات لسبر أغوار الظاهرة الأدبية؛ وليس غاية في حد ذاتها، ولا يمكن الجزم أبدا بشمولية أي نظرية للظاهرة الأدبيّة؛ إذ إنّ الأدب ظاهرة إنسانية، ومن المعلوم أن فهم الإنسان وفكره هي عملية في غاية التعقيد تتطلب

1–المذبوح(زهرة) استجابة الشعر للنسق قراءة في مشروع الغذامي بشأن النقد الثقافي ضمن كتاب: عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، السماهيجي(حسين) وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان، ط1، 2003، ص: 159.

2– الغذامي، النقد الثقافي، ص، ص: 93–94.

***–الفحولة في اللغة لها معنيان: الأول: جمع فحل، فالتاء فيه زائدة، كما زيدت في السهولة(جمع سهل) والحمولة(جمع حمل)، ونحوهما؛ قال سيبويه:ألحقوا فيها لتأنيث الجمع.ينظر محمد بن مكرم ابن منظور:لسان العرب،دار صادر،لبنان،ط1،ج11،ص:516.ويقول ابن فارس في مادة (فحل):«الفاء والحاء واللام أصل صحيح يدل على ذكارة وقوة من ذلك الفحل من كل شيء وهو الذكر الباسل...وفحل فحيل: كريم. والعرب تسمي سهيلا: الفحل، تشبيها له بفحل الإبل،لاعتزاله النجوم وذلك أن الفحل إذا قرع الإبل اعتزلها» ابن فارس(أحمد)، معجم مقاييس اللغة ج4، تج: عبد السلام هارون، دار الفكر، مصر، 1979، ص: 479.**

منا إقرارا واضحا بإشكالية المنتج الإنساني وصعوبته .

من هذا المنظور وجب على الناقد (الدارس) أن يتحرى وينحت ويفتش وسط"النقد الثقافي" عن كم معرفي وعلمي يحقق الانسجام المعرفي وذلك بتوسله أدوات ومعايير ممنهجة تحقق انسجاما نقديا وجماليا مع النص أو الخطاب المراد استنطاقه وتحديد القراءة النقدية المناسبة له، دون إحداث قطيعة ابستيمولوجية نظرية مع ما سبق من المناهج، مع الاستفادة الكاملة من المنهج الثقافي، وهذا لن يتحقق إلاّ من خلال الممارسات النقدية المتواصلة التي يكتسبها الناقد من خلال مقاربته لمختلف النصوص الأدبية شعرية أو سردية، ليقارب النقد الثقافي البنى الداخلية والذات والهوية والسياق والإنتاج دون تقديم عنصر على آخر.

إنّ أهم مرتكزات القراءة الواعية هي اختيار المنهج النقدي لمقاربة الخطاب الأدبي، واعتماد رؤية نقدية جديدة بمحاورة أعمال أدبية لها واقع معين لأن هذه الإبداعات هي مفصل فارق من مفاصل النسيج الثقافي والفكري الإنساني.

إن الغذامي يستعير آلياته النقدية من بيئة غربية مختلفة تماما عن بيئتنا العربية، ويشكّل واقعا نقديا مختلفا ولنا أن نتساءل عن الكيفية التي يقوم بها الغذامي للتبيئة الثقافية للجهاز المفاهيمي للمصطلحات النقدية؟ وهذا ما يجيب عنه الغذامي في كتابه"ثقافة الأسئلة"حيث يرى أن«البنيوية والتشريحية والسيميولوجية لدى كُتابنا هي ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والانجليزية. وربما أقول–بلا تحفظ– إن فيها من الذاتية الشخصية للمؤلف المعين أكثر مما فيها من العموميات الثقافية والتاريخية المأثورة بالوعي العام.»[1]وقد نقبل بعض مما قاله، ونتفهم أن المقاربة النقدية الواعية تقوم على تشكيل جسور بين ما هو تراثي وحداثي، لإنتاج تعالقية نصية قصد إحداث إبدالات وتغييرات في الرؤى والمفاهيم.

1–الغذامي(عبد الله محمد)، ثقافة الأسئلة، ص: 203.

وهذا ديدن كل منهج فكري أو نقدي مهما كانت أصالته-فهو ينطلق أساسا- من أخطاء التصورات السابقة ويستفيد منها لبناء صرح نقدي جديد. ولكن يجب أن ندرك أمرا في غاية الأهمية وهو الفرق الجوهري بين التراث والحداثة وكيف يمكننا إنتاج تعالقا مفاهيميا وأن نقيم جسورا بينهما دون أن نفقد المصطلحات خصوصيتها المفاهيمية والإجرائية وفعاليتها في المهاد الأصلي الذي ولدت فيه؟ وهذا ما أجاب عنه الغذامي عندما أكد أن المصطلح مهما كان مظانه الأصلي فإنه يفقد بعض خصوصيته أثناء هجرته إلى ثقافة أخرى؛ لأنه يخضع للتبديل والتبييء.

عليه، فالناقد اليوم لا يستطيع الاستغناء عن المناهج النقدية الموجودة على الساحة النقدية، بل هو بحاجة إلى استحضارها جميعا علّه يستنير بها في أثناء مقاربته للنصوص الأدبية، إذا ما أراد أن يكون عمله جادا يجب أن يعرف أن الاختيار الأنسب هام ليكون عمله مؤطرا بنظرية واضحة الأطر والأسس.

إن القراءة الثقافية من منظور النقد الثقافي هي آلية تعمل على مقاربة النصوص الثقافية مقاربة معرفية في ضوء معطيات الثقافة التي أنتجتها، فهي تقارب النصوص بوصفها مضامين ثقافية، وبذا« تسعى القراءة الثقافية إذن إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيث تتضمن النصوص في بناها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتقنع، ولا يمكن كشفها/أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلاّ بإنجاز تصور كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع»[1]فالنص الأدبي وفق هذا النوع من القراءة يغدو(دالا) على الثقافة ويستمد قوته بحلول المدلول وحضوره فيه، وهو كذلك مادة ثقافية تختزل السلوكات والمفاهيم السائدة

1-عليمات(يوسف)، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر لعربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص: 11.

في عصر المبدع والعصور السابقة إلى لغة مراوغة لا تستقر على معنى.[1] إنّ النقد الثقافي هو مرحلة التحليل الأدبي، فالنّص الأدبي حين ينطوي على أنساق ثقافية فإنه يخضع لهيمنة الوظيفة الأدبية التي تميزه.

وقد لا يجانب الدارس الصواب إذا اعتقد أنّ العمل الأدبي يكون مغتربا إذا ما تعمد الناقد الأخذ بممارسة نقدية واحدة وتلغي الأخريات، فهذا يؤدي إلى طمس الذات المبدعة والمنتجة له، عندما يصبح الباحث يتباهى بالأدوات والوسائل النقدية وتقديس المنهج يقف عائقا بينه وبين الاهتمام بالعمل الإبداعي والإنصات إلى الأصداء المنبعثة منه. وإنّ الأدب حياة متشعبة مستوحاة من واقع الإنسان الإشكالي، خاصة الإنسان المعاصر، إنه أدب يستجيب للدراسة النقدية بشرط أن ننظر إليه على أنه نتاج أدبي ابن بيئة محددة.

من ههنا نستشف أن القراءة النقدية الواعية المبنية على التصور الصحيح لماهية النقد، وسيلة إجرائية لسبر أغوار المناهج النقدية والأدبية، ومعرفة تقنياتها، فتتيح الشمولية والانفتاح. إنّ النقد الثقافي نظرية جامعة للنظريات النقدية المختلفة، وقد يصبح طريقة فنية تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي أصيل غير منعزل عن بقية المناهج النقدية وعن العلوم المساعدة الأخرى. فالمشكلة« الحقيقية ليست مشكلة "مجال" الدراسة (نقد أدبي– نقد ثقافي)، ولكنها مسألة نوعية رؤية المجال وكيفية تطبيقها.وهذا هو موضوع الفكر الأدبي منذ القدم إلى الآن. لقد ظل المشتغلون بالأدب يهتمون بـ"الشكل" و"المضمون" منذ أزمان، وسيظلون منشغلين بهما إلى الأبد (بوصفهما) قضيتين جوهريتين في الإبداع الأدبي، لكن في كل عصر وفي كل حقبة أدبية تفهم العلاقة بينهما بصورة جديدة، كما أن فهم طبيعة الأدب ووظيفته تتغير بتغير الأزمان

1–يوسف(عبد الفتاح أحمد)، قراءة النص وسؤال الثقافة(استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى)، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص: 15.

والمعارف»[1] وهذا لا يعني أن الكلام انتهى عن الطبيعة والوظيفة في الأدب، ولكن وجب علينا أن نفتش خارج "النقد الأدبي" لاستطلاع ثقافات أخرى واستقراء أحكام ونظريات ممنهجة تغذي تربتنا العربية.

بهذا يمتد المشروع الغذامي معرفيا في أكثر الأرضيات الفلسفية النقدية خصوبة في النظرية الحديثة، الأمر الذي سمح له بقراءة النسق الثقافي في الفكر العربي بوصفه أداة هدم وبناء للبنى السطحية والعميقة للمنجز الثقافي ماضيا وحاضرا، فلقد حاول الغذامي بلغته تحقيق الفاعلية والديمومة في المنجز العربي. ولكي تكون القراءة صحيحة لابد من وجود طرفين(النص/الناقد) يحدث ما بينهما تفاعل فهي علاقة تأثير وتأثر؛ لذا وجب أن يكون النص ثريا والناقد ملما ومنفتحا على كل المناهج النقدية وتفرعاته المنهجية والإيديولوجية في أثناء مقاربته للعمل الإبداعي يتوسل كل الأدوات النظرية والمنهجية[2]، وبهذا يتحقق التواصل بين كل المناهج والمدارس النقدية والاستفادة منها بطريقة تجعل من العملية النقدية مرنة وسهلة دون إفراط ولا تفريط. وقمين بالذكر أننا يجب أن نحسن الاستماع إلى النص لأنه هو من يقترح المنهج.

على هذا النحو كل المناهج النقدية متكاملة فيما بينها، في حين تبقى الظاهرة الأدبية صعبة المراس تتطلب دراية عالية بالأصول النقدية، وقاعدة معرفية مركبة، تسمح للناقد بتلمس كل حواشي النص ما ظهر منه وما خفي، وإنّ الإجراء النقدي هو عملية نقل المنهج من مستوى التنظير إلى مستوى الممارسة الإجرائية التي غالبا ما تختلف بين ناقد وآخر حتى في إطار المنهج الواحد. فالممارسة الإجرائية هي المحك الفاصل يقرّ مصداقية التنظير أو عدمه.

1- يقطين(سعيد)، النقد الثقافي والنسق الثقافي قراءة نقدية في "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، ضمن كتاب: الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص: 180.

2- المهم أن تعدد المناهج والأدوات تفرضه خصوصية النص لذلك يجب مراعاة هذا الأمر في أثناء تطبيقها على النصوص.

ركحا على ما تكرر، يمكن للدارس أن يحدد خطوات منهجية جديدة في إطار النقد الثقافي يتسم بشكل من الوضوح والانسجام والتناسق. ويتفق مع ما جاء به الغذامي في كتابه النقد الثقافي:

1- مقاربة كل العتبات الثقافية من مؤلف، وخطاب، وعنوان، وأيقونات، ومشاهد، وخطاطات....

2- **مرحلة التشريح النّصية:** من خلالها نقوم بمقاربة النص أو الخطاب تفكيكا، وتشريحا بنيويا، وسيميائيا، وأسلوبيا، للوقوف على بنياته ودلالاته الفنية والجمالية حتى يؤثث النص لغويا وفنيا، وأسلوبيا، وبلاغيا لفهم ما هو مضمر منه من أنساق ثقافية.

3- **مرحلة تحديد الأنساق الثقافية:** إعمال كل ما لدى الناقد من أدوات إجرائية حتى يحدد الأنساق المضمرة وذلك بالوقوف على جملة من المجازات والصور والدلالات.

4- **مرحلة التأويل:** هنا نقوم بتوظيف كل المعارف والدلالات الكامنة في جميع العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والثقافة، وذلك من أجل فضح جميع الإيديولوجيات والسياسات التي أوجدتها المؤسسة الثقافية للوصول لأحكام وقضايا ثقافية وكشف حيل المؤسسة في تمرير أنساقها.[1]

5-ثقافة الصورة /المشهد التلفزيوني:

أدت الصورة دورا ثقافيا مهما، وهذا ما يعني توظيف نسقي فحولي راسخ لتكريس ثقافة المتعة الفحولية التي «تعبر عن نفسها بصيغ عديدة وليس الفيديو كليب سوى قصيدة جديدة تقول بالصفات نفسها وتحدد المتعة إياها، ولو تذكرنا قصيدة(لوليتا) لنزار قباني لاكتشفنا أنها صيغة مبكرة للفيديو كليب حيث الأنوثة مصورة بأشد الصور إثارة

1-ينظر: حمداوي(جميل)، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، السبت 7 يناير www.diwanalar ab.com2012

وحيث هي محددة بمرحلة عمرية معينة لا تشمل سن الطفولة وتنتهي في سن محددة توصف المرأة بعدها بسن اليأس وهو تعبير فحولي يشير إلى نهاية الصلاحية الإمتاعية للأنوثة»[1] ولعل هذا ما يوضح خطورة الصورة وتمرير أنساقها الثقافية عبر التفاعل الذي تحدثه في المشاهد(ة) فأصبحت« وسيلة ثقافية طاغية وإلى أداة تسويق ناجحة ومربحة بشكل مفرط جعل صناعة الصورة تتمادى في جلب كل ماهو خيالي وما وراء الخيالي من أجل [إنتاج] ثقافة تكون الصورة فيها هي المجاز الكلي في عمليات الاتصال البشري، ولا تقوم حفلة عامة أو خاصة إلا ويكون اللباس والموضة فيها هما نموذج الحضور والتفاعل»[2]، وهذا تعزيز لفحولة الرجل على الأنثى، لهذا يوظفها تارة مثل أداة تسويقية، وتارة أخرى مثل مصطلح ثقافي.

لهذا خص الغذامي ثقافة الصورة بدراسة مستفيضة في كتابه "الثقافة التلفزيونية"؛ حيث تنبه إلى خطورة الخطاب المصور؛ لأنه أكثر تأثيرا في المتلقي من خلال آلياته المرئية، وهذا ما يراه الغذامي في أن وسائل الثقافة أكثر خطورة من حيث إنها«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 ثانية. 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.»[3] لأنها سريعة ومتجددة وليست ثابتة.

لا شك أننا اليوم نعيش تطورا وحركية سريعة مع الخطاب المصور، الذي أصبح أكثر تأثيرا من الخطاب المكتوب، وهذا يعود أن«للصورة قدرتها على إثارة القلق

1-الغذامي (عبد الله)، الثقافة التلفزيونية(سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 129.

2- المصدر نفسه، ص: 130.

3- م ن، ص، ص: 45-46.

في ثوابت المفاهيم»[1]، وعليه فالصورة أو الثقافة البصرية تمتلك خاصية مهمة مما يؤهلها على إثارة القلق في نفوس المتلقين وأفكارهم إزاء تلك المفاهيم الثابتة والراسخة لديهم بعكس الخطاب المكتوب الذي يتصف بالمحدودية؛ فحدث تغير جذري في « 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 وجدية الإرسال وقربه الشديد حتى لكأنك في الحدث المصور من دون حواجز» [2] إن التغيير في الوسيلة ينجر عنه لا محالة تغيير في الرسالة نفسها، وفي شروط الاستقبال والتلقي.

لهذا نقف في الحاضر أمام استعمار ثقافي/فكري، بعد أن تحولت المدينة الهادئة إلى مدينة الصورة(السينما والتلفزيون...)، فارضة علينا سلطتها وهيمنتها، مما أدى بنا إلى التنازل عن التفكير بوعي منا. وعبر خطاب الصورة بيّن وفسر الغذامي خطورته لأن « الصورة تخيف لأنها تفضح وتكشف»[3]، ولكن الخوف شعور وحالة نفسية طبيعية يعيشها كل إنسان، فالخوف تقليد« مغروس في النفس البشرية من الصورة. ولكن البشرية تظل تنتج الصور وتستعملها ليس للمتعة فحسب ولكن أيضا لتخويف الأعداء وإنتاج حالة من الرعب، فالصورة تؤدي وظائف متعددة مثلما كان الشعر يؤدى في زمن الشفاهية الثقافية وفي مرحلة احتكار الكتابة لوسائل التعبير،»[4] ونحن لا ننكر أن المرحلة الحالية (الثقافة البصرية)لها أخطارها ولها منافعها .

في جميع الحالات، فإن خطاب ثقافة الصورة/المشهد يعتمد بالدرجة الأولى على فعل التلقي الذي يقوم به القارئ/المتلقي، وتحوله (الخطاب المصور) من مجرد

1- بعلي(حفناوي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: 282.

2-الغذامي(عبد الله)،الثقافة التلفزيونية، ص: 24.

3- المصدر نفسه، ص: 78.

4-م ن، ص: 80.

صور للمتعة إلى خطاب دلالي ينطوي على مقاصد ثقافية، وهذا ما يجعله يحمل أنساقا مضمرة؛ وهذا ما يتطلب متلق يعمل على إنتاج ذلك التعالق والتمازج بين ما يشاهده وقراءاته الواعية لـ« تمثلات أسطورية وطلاسم سينمائية هدفها تقديم الفكر المتحيز، والمعرفة المغلفة بتقنيات الصورة المرئية، وحركات الأجهزة الرقمية»[1]. والتقنيات التكنولوجية المختلفة.

من هذا المنطلق تغدو الصورة أكثر إثارة وتأثيرا في الجمهور؛«إن الصورة قد أصبحت فعلا هي الأداة الثقافية المعبرة عن العصر، ومهما تعددت وسائل الصور، ومن هنا تأتي الصورة ونقيضها في آن،[...] ومثال على هذا ما التقطته كاميرا مصور وكالة الأنباء الفرنسية لمنظر مقتل محمد الدرة وهي الصورة التي كشفت ملف العنف الإسرائيلي وفضحت حقيقته»[2] وتعرت صورة الكيان الصهيوني أمام من سولت لهم أنفسهم التعاطف والتكاتل مع الكيان الصهيوني.

لعل وصف الغذامي لثقافة الصورة بأنها ثقافة متواطئة مع الفحول لأنهم استخدموا الوسائل والأدوات المرئية في استغلال المرأة وجعلها مجرد وسيلة لترويج السلع والبضائع، ولهذا عمد الخطاب المصور على حصر« جسد المرأة في قوانين ثقافية ورسمية من حيث تمثيلها في الخطاب وفي الصورة ومن حيث سن القوانين عليها وعلى جسدها.»[3] وفي مواجهة هذه الظاهرة انتقدت النساء وتفجرت الاحتجاجات في كل الأمكنة، حيث شعرت المرأة بإهانة كرامتها؛ حيث أصبحت مجرد مادة إشهارية استغلتها المؤسسات أبشع استغلال وفقا لقوانين سياسية صارمة، وأمام هذا الوضع المتردي رفعت النساء رايات المقاومة والرفض« ومعالم المقاومة تأتي من النساء

1- سعد الله(محمد)، ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، سلسلة النقد المعرفي(4) عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص: 19.

2- الغذامي(عبد الله)، الثقافة التلفزيونية، ص:91.

3- المصدر نفسه، ص: 134.

أنفسهن ففي ولاية "مينوستا" الأمريكية تقدمت جمعيات النساء بشكوى إلى المحكمة ضد استغلال شركات الإعلان لجسد المرأة، وجرى تقديم مشروع قانون يقضي بمنع استخدام جسد المرأة بوصفه مادة إعلانية وتسويقية ومادة لإثارة الشهوة،[...] ولكن المحكمة قضت برفض المشروع بدعوى إن هذا حبس للحريات وسيكون مخالفة دستورية لأنه يتعارض مع حق حرية التعبير»[1] وإذا كان هذا صوت الرجل الفحولي الذي مارس ولازال يمارس سطوته على المرأة، بدافع رجولته.فأين تكمن العدالة والديمقراطية في ذلك.

قد ألفينا الكثير من المفكرين قد تنبهوا إلى خطورة الخطاب المصور وحاولوا إيجاد حلولا له، حيث رأى أحدهم بأن ذلك « يهدد بإعادة صياغة الوعي والوجدان العربيين على نحو ساقط...، فإن الحاجة باتت ضرورة إلى بناء مركز إعلامي عربي سمعي–بصري، في مستوى المراكز الإعلامية الكبرى، ينهض بمهمة حماية الوعي العربي من الاختراق الأجنبي ومن التفاهة الإعلامية الداخلية، ولا حاجة إلى القول: إن هذه القناة الإعلامية الفضائية العربية–المطلوبة–ينبغي أن تكون في خدمة أهداف الأمة في كافة أقطار تواجدها وأن لا تكون رهنا لأهداف نظام سياسي بعينه، حتى وإن تمتع هذا النظام بشرعية قومية، كما أنه لا حاجة إلى القول إن هذه القناة أصبحت مطلبا غير قابل للإرجاء.»[2] ولأن اللغة تداخلت مع الخطاب المصور في تشكيل مفهوم الصورة احتاج الخطاب المصور إلى التحدث بلغتين لغة المشافهة إضافة إلى لغة الصورة، وهذا ما ركز عليه الغذامي عندما رأى أننا « في زمن ثقافي تتحول فيه الصورة إلى أداة تعبير بلاغية تحمل خصائص البلاغة القديمة بوصفها مجازا كليا فيه تورية حيث تعدد المعاني وازدواجها، وفيه طباق من حيث قيام معنيين متناقضين.تلك

1– الغذامي، م س، ص، ص: 131–132.

2–بلقزيز(عبد الإله)، في البدء كانت الثقافة: نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية، أفريقيا الشرق، لبنان، المغرب، (د.ط)، 1998، ص: 136.

ملحمة العصر إذ تكتبها الصورة وتستقبلها العين بعد أن حلت العين محل الحواس الأخرى في فعل الاستقبال وتبادل الخطابات»[1] فالصورة أصبحت علامة تتميز بقوتها النسقية والبلاغية، بسبب ماتملكه من سرعة، زد على ذلك قوة تأثيرها.

الملاحظ في هذا السياق أننا « نريد من كل هذا أن ننتهي إلى تثبيت الحقيقة الآتية: الغذامي مارس النقد الثقافي منذ البداية، ودعوته بكتاب قائم برأسه ليست بيانا لما سيأتي، إنما هي تتويج لجهد طويل تبلورت ملامحه عبر ممارسة مباشرة، على أن استقامت دعوة فكرية يريد منها التنبيه إلى ضرورة التخلص من الانحباس داخل أسوار مغلقة تحول دون أن تنتقل الممارسة النقدية إلى ممارسة ثقافية لها فائدة عملية في التاريخ والواقع»[2] والحقل الثقافي الذي انوجدت فيه.

في هذا المقام تؤدي وسائل الإعلام دورا فعّالا في تلقي الحدث كمادة خام غير قابلة للانتقاد في أحايين كثيرة لما تتميز به من حركية وحيوية، ممّا يتيح للقارئ التعاطي مع هذه الأحداث من منظور جديد دون عرضها على النقد.إن حركية الخطاب المصور وفعاليته لا يعني بأي حال من الأحوال فقدان الأدب لمكانته، فـ« ينبغي الإلحاح على أن الأدب يستمر- رغم منافسيه المذياع والتلفزيون والسينما...الخ- في تأثيره على القراء كوصف لثقافة كاملة وعميقة غالبا»[3] تجسد معارف مصورة وتحدث تأثيرا مباشرا على القراء على اختلاف ثقافاتهم وخبراتهم الحياتية.

فنحن في الأخير لا ننكر أن دراسة عبد الله الغذامي هذه وغيرها من دراساته الجريئة الأخرى،لا تخلو من بعد نظر، ومن فرادة في التحليل، وسبق نقدي- إن صح التعبير- إذ استطاع أن يجمع بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، هذه الرؤية النقدية

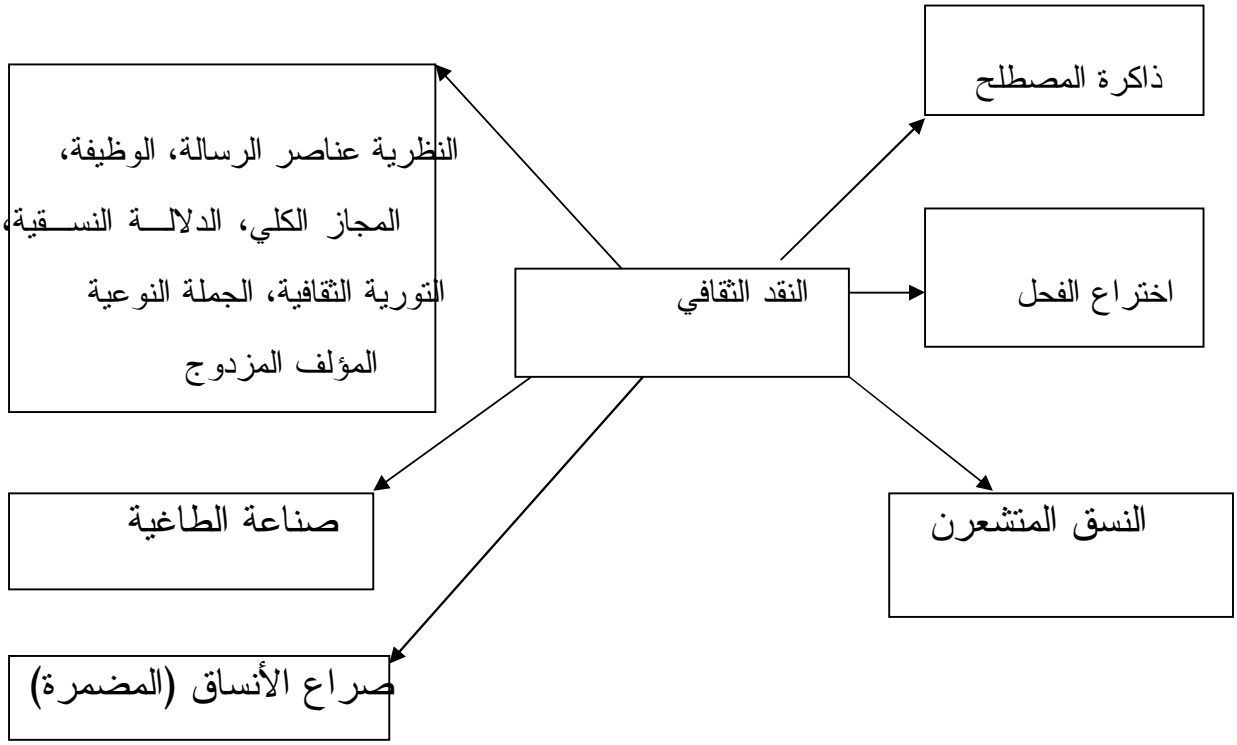
1- الغذامي(عبد الله)، الثقافة التلفزيونية، ص، ص: 92-93.

2-إبراهيم(عبد الله)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 119.

3-مونان(جورج)، اللسانيات والترجمة، تر: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2000، ص: 135.

التي ترى في الخطاب المصور نسقا ثقافيا يختزن بداخله طاقة دلاليـــة عميقـــة ورؤى لا حدود لها تتم عن رؤية عميقة تمر عبر نظام التورية الثقافية والمجاز الكلي.

ويمكننا أن نجسد مفاهيم النقد الثقافي في هذه الخطاطة:



6-الكتابة النقدية من الرؤية الأدبية إلى الرؤية الثقافية:

الكتابة النقدية هي كتابة أخرى مخالفة تماما لبقية الكتابات، لها آلياتها وهاجســـها الرؤيوي، وبعدها المعرفي والفلسفي، تسعى إلى تقريب وعيه الكتابي من وهج الحيـــاة بطابعها الإنساني ورؤيتها الدينامكية والفعالية الوثابة التـــي تتحـــرك وفـــق ســـيرورة الحركية النقدية المنفتحة على الساحة النقدية العالمية.

فالكتابة النقدية تقيدها أدوات التواصل التي تحفر في بؤر الـــوعي لخلـــق دلالات وأنماط متعددة ومتنوعة من الكتابة، وتخضع هذه الأنماط لنسيج متلاحم يـــنهض بـــه الوعي الجمالي المحرك لفعالية الكتابة. ولا يمكن للكتابة النقدية أن تعكس رؤية إنسانية خلاّقة، دون أن تلتحم بالوعي الجمالي لصياغة الشكل النصي.

من هذا المنظور فالعمل النقدي مرتهن بشروط وقيود إنسانية ممنهجة لأنّه« عمل إبداعي وحضاري لا يقل أهمية عن عملية إبداع النصوص الأدبية»[1]، يذهب في وظائفه بين الأدبي والثقافي إلى أبعد مدى متجاوزا الحدود الفاصلة للنصوص متحملة مسؤوليته حضاريا وإنسانيا.

إن كثرة الأسئلة وعمقها تولد اللذة المعرفية العميقة، وحب التطلع والتنقيب في أعماق الظاهرة الأدبية، وبهذا تتنوع الأسئلة و تتمظهر وهذا ما جعل كمال أبو ديب يطرح الكثير من الأسئلة الجوهرية الواعية من قبيل« ما العلاقة بين الكتابة والحياة؟ هل نحيا لكي نكتب أم نكتب لكي نحيا؟ وبين الوهم والواقع: هل نتوهم ما نكتبه أم نكتب ما نتوهمه؟ وهل ثمة حدود فاصلة بين هذه الأمور كلها؟ أليس مشروعا أن نلغي الحدود بينها ونخلق فضاءات متناسجة، متوالجة، يلغي الوهم فيها الحقيقة، والحياة الكتابة، والشعر النقد؟ على تبادل بين الفاعل والمفعول في كل هذه الجمل؟ فتنتج نصوص جديدة كلّ الجدّة، مختلفة كل الاختلاف، ويمرئي الخيال المنتهك نفسه مراياه المتوالجات، ثم نحتفي في ذلك كله بالاختلاف والانتهاك؟»[2] اللامشروع للأعمال الأدبية.

حري بنا أن ندرك أن كتابة الحياة تستقطب في مجالها الكتابة النقدية، وتمضي بها قدما إلى استلهام راق لشروطها نحو وعي ممنهج للغة الانتهاك والاختلاف، نحو إعادة صياغة السؤال/أسئلة المنهج. وتفتح الآفاق واسعا أمام صوت الناقد الحديث إلى طرح إشكالات واعية التي تستنهض روح الكتابة في أعلى درجاتها ورقيها الصوتي والدلالي والنحوي والإنساني.

مادامت كتابة الحياة تتجلى في الكتابة النقدية، فإنّ الفعل النقدي يستمد قواه الفاعلة المتداخلة في دلالات صوته من مركز الفكر النقدي بمحتواه الإنساني التجريدي، عبر

1-خمري(حسين)، بنية الخطاب النقدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص: 06.

2- أبوديب(كمال)، صدمة هزة الاستعارة، مجلة ثقافات، البحرين، العدد1، 2002، ص: 43.

تأكيد جازم بأن الفكر النقدي قابل للتطور والتجدد في كل الاتجاهات؛ لأن العقل الإنساني فعّال متوثب للحركية والتسارعات التي تجري في عوالم مختلفة لاستنباط المعارف. لذلك حمّل الناقد الحديث مسؤولية تحديث وتطوير العلاقات الإنسانية بين بؤرة النص وبؤرة التّلقيّ، ولهذا فهو مطالب أكثر من أي وقت في إعمال أدواته، وفي تفعيل العلاقة بين القارئ والقصيدة وجميع الأشكال الأدبية الحديثة، قبل أن تتضخم الهوة بينهما ممّا يعرقل عملية تشكيل جسر تواصل بين القارئ العربي والقصيدة.

إنّ نقدنا المعاصر مطالب أكثر من أي وقت بتغيير منطلقاته وتوجهاته ورؤاه؛ حتى يستطيع الوصول إلى آفاق النص الإبداعي وتفعيل أدواته لإنتاج دلالات ورؤى معرفية، ويضعه في موضع الأسئلة الكاشفة ليوفر له الخصوصية الصوتية وتفردّها وتسهم إسهاما فعّالا في بلورة قيم جمالية يمكن أن تطور رؤاها وآفاقها وآلياتها.

اللافت للنظر حقا أن نستقبل المغامرة المنهجية التي دعت إلى إخراج النقد الأدبي من ساحة العمل الأدبي عندما اتّهم بإفساد الثقافة العربية وتدمير مضامينها، واقترح بديل جديد دعي عند منظريه بـ"النقد الثقافي" والذي دعا مناصروه إلى قفزة نقدية جادة وفاعلة نحو أنسنة النقد ثقافيا؛ حيث يرون أن النقد الأدبي أوقعنا في العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي، وتنامت هذه العيوب حتى صارت خللا نسقيا. وكان لظهور كتاب الغذامي الموسوم بـ" النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" منعرجا حاسما في تغيير الرؤية النقدية العربية، والدعوة إلى تفعيل أدواته النقدية وتحديثها.

فهل فعلا النقد الثقافي يقترح بإشكالاته مفهوما فعّالا وأدوات إجرائية أثبتت نجاعتها للناقد الحديث وصوتا جديدا يمكنه من خلاله توطيد صلته بالنزعة الإنسانية وإمكانية تمثلها بصورة أكثر من النقد الأدبي؟

إن النقد الثقافي لم يثبت فعاليته بعد فمازال في مرحلة المخاض النقديّ، ولم يثبت نجاعة أدواته النقدية على الظاهرة الأدبية، ولهذا لا يمكننا أن نؤكد أن النقد الثقافي هو البديل عن النقد الأدبي لأن هذا الأخير أثبت فعاليته ردحا من الزمن.

7-نقد النقد الثقافي:

أصبح النقد الثقافي يثير اليوم أكثر من سؤال لأسباب نظرية وتطبيقية إجرائية عدّة من ضمنها هل يحقق الكفاية التحليلية للنّصوص الجمالية من جراء تداخله مع الدراسات الثقافية؟ بالإضافة إلى النمطية التي تطبع ممارساته الإجرائية التي أصبح من الممكن توقع النتائج المتوصلة إليها.

لا أحد منا ينكر أن للنقد الثقافي، كما طرحه "فانسان ليتش" وعبد الله الغذامي، الكثير من الإيجابيات، تتمثل في أن النقد الثقافي ثورة نقدية معرفية ومنهجية جديدة في عالم النقد الأدبي، حيث أعاد النظر في الكثير من الأفكار والمعارف التي سلّمنا بها وتقبلناها. بيد أن عبد الله الغذامي قد صحح لنا مجموعة من المفاهيم الخاطئة[1] في ضوء المقاربة الثقافية، بفضل مشروعه النقدي البكر الذي يستحق منا التنويه والتشجيع على رغم بعض هناته الطفيفة* وهذا قدر كل مجهود علمي[2]. و يعمد هذا

---

[1]-لعل القول بأن النقد الأدبي يجد نفسه بالانغلاق على نفسه أمر غير مقبول هو ما يؤكد فعل التأثر والتأثير في هذه الجزئية، لأنه تم الاستعانة ، بالنقد الثقافي كآلية جديدة لتطوير وتحليل النصوص أدبيا وثقافيا واعتبر هذا من دواعي إلى التطلع إلى ماهو جديد. فارس(زينب)، طبيعة العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، أصوات الشمال مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة، الثلاثاء 15 جمادى الثانية1438هـ/14مارس2017م.

2-ينظر: حمداوي(جميل)، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، منبر حر للثقافة والفكر والأدب.

***-يظهر اهتمام النقد الثقافي بمقاربة الأنساق الثقافية في ضوء مقاربة سياسية إيديولوجية، فالغذامي لم ير اتساع النقد الأدبي، فهو لم ير أمامه سوى النقد الثقافي ، وبالتالي تغافل عن تطور النقد الأدبي خصوصا في مجال السيميائيات وما حققته من نجاحات باهرة في مجال سيميائيات الفعل، والتلفظ وغيرها من السيميائيات. إن إعلان شيخوخة النقد الأدبي لمجرد المتغير المعرفي والثقافي، هو موقف يفسر عجز هذه الآلية أو الإجراء بآلياته أمام واقع يفرض علينا الكثير من التغير، ويطرح بدائل جديدة يشير ليتش إلى «أن النقديين[الأدبي والثقافي] مختلفان ولكنهما يشتركان في بعض الاهتمامات: يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية»الرويلي(ميجان) والبازعي(سعد)، دليل النقد**

المنهج المعرفي إلى نسف المركز والنسق، وهذا لا يمكن بأي حال من الأحـــوال دون معرفة الآليات التي يعمل بها وكيفية تأديته لوظائفه.

لهذا نحن مطالبون اليوم إلى إخضاع هذا التوجه النقديّ إلى مزيد من الفهم والنقـــد أيضا، حتى يسمح لنا بإنتاج وعـــي فكـــري نقـــدي يســـمح لنـــا بـــامتلاك أســـراره من جهة، وتحديد نقاط قوته وضعفه من جهة ثانية، حتى نسهم جميعا في إنـــارة هـــذا التوجه النقدي على وجه واع.

يعد عبد الله الغذامي من أهم النقاد والمثقفـــين العـــرب وأشـــهرهم فـــي الوقـــت الحاضر، فمنذ خروج مؤلفه"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" إلـــى النـــور سطع نجم الغذامي على الساحة الثقافية العربية لاعتماده على الاختلاف والمغايرة فيما يطرحه من آراء كما كان مدافعا شرسا عن قيم الحداثة في جميع مجالات الحياة .

إن العلاقة بين النقد الأبي والنقد الثقافي تتسم بالخصوصية والعمومية، حيث يرتكز النقد الأدبي على معطيات النتاج الإنساني عبر سنين سابقة، وقد مرّ هذا النتاج بسلسلة متدرجة كان الهدف منها تحديد جماليات النص الأدبي والدلالات والمعـــاني العميقـــة فيها، وعندما تحرر الناقد من قيود النقد الأدبي وخرج من أســـه وقواعـــده الضـــيقة إلى آفاق رحبة واسعة، تعددت الأصوات واتسعت الرؤية وأصبحت أشـــمل وأوســـع وتشمل جميع الرؤى. ففي ظل المعترك الثقافي الغربي والعربي وإفـــرازات الســـاحة السياسية، تم تحول المعرفة من نتاج حضاري محدد في بيئة معينة، إلى نتاج مســـيطر وغير مسيطر، فاصطبغت الثقافة بصيغة واحدة تم تسويقه إلى ثقافات العالم المتنوعة.

الأدبي،ص:*308*.فطبيعة العلاقة مبنية على الاتصال لا الانفصال. يصرح الغذامي في كتاب يحمل في عنوانه نقـــد ثقافي أم نقد أدبي؟ «أرى أن النقد الأدبي بمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النّضج، أو سن اليأس حتى لم يعد قادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي»الغذامي(عبد الله) واصطيف(عبد النبي)، نقد ثقافي أم نقـــد أدبي؟، ص: *12*. وعندما نقلب صفحة الكتاب تنقلب وجهة رأي الناقد حيث يعلن أن «النقد الثقافي لن يكون إلغاء منجيا للنقد الأدبي بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائـــي للنقـــد الأدبـــي»، المصـــدر نفسه، ص: *21*.

لا ضير إن قلنا إنّ النقد الأدبي إرث تاريخي كبير ومرجع علمي ثــرّ بالمعــارف ابتدأ مع الذوق الأدبي وتطور مع التحليل العلمي، أما النقد الثقافي فمازال في مرحلــة البدايات مع إفرازات التطلعات المعاصرة المركزة على ثقافة عالمية معتمدة على نتاج معرفي حضاري واحد. ولعلنا نتفق جميعا أن السّاحة العربية التي ورثت أحقابا طويلة من النقد الأدبي الأصيل. لم تتحدث عن النقد الثقافي إلاّ بعد الحديث عنه فــي بعــض الدوريات والملتقيات الغربية[1] التي لم تدخر جهدا في توليد المصطلحات تلو الأخــرى في حلقة علمية دائرية لا تعرف التريث، وهذه الحركية أرهقت الجهد العلمي العربــي المتذبذب بين الكثير من المناهج والقراءات من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ومن البنيوية إلى ما بعد البنيوية والتفكيكية، ومن الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، وبين هــذا وذاك مساحة واسعة من المفاهيم والآراء والتوجهات والتطلعات المستقبلية.

لقد ذهب جل النقاد الغربيين إلى توحيد مصطلح النقد الثقافي مع مصطلحات أخرى كنقد مابعد البنيوية ونقد ما بعد الحداثة، إلاّ أن الساحة العربية لم تمتلــك زمــام النقــد الثقافي بعد، إلا أن شمولية النقد الثقافي وتأثره بطروحات مابعد الحداثــة والتفكيكيــة والدراسات الاجتماعية والثقافية والنسوية والعولمة...الخ، والدراسات العربيــة التــي حاولت الحديث عن النقد الثقافي لم تستطع الخروج عن دائرة التوصــيف والعــرض وتحديد الرهانات والآراء والمزالق والاختلاف والتطابق.

عليه، يتضح أن النقد الثقافي يحتوي النقد الأدبي ويطور آلياتــه وأدواتــه النقديــة من خلال تفعيلها، ولذلك لا يمكننا عدّ النقد الثقافي منهجا علميا بل هو مجــرد طــرق إجرائية تقترب من العلمية لقراءة النصوص والكشف عن جمالياتها. وعلى هذا الأساس

1-مقالة شهيرة للمفكر الألماني اليهودي تيودرو أدورنو تعود إلى 1949عنوانها النقد الثقافي والمجتمع كــذلك في مقالات في النقد الثقافي 1978 للمؤرخ الأمريكي هيدن وايت. إدموند ويلسون وأنموذجه عن النقــد الثقــافي الذي ضمنّه المعنونة بالتفسير التاريخي للأدب 1940. إسهامات كلنر الذي نهل من مدرسة بيرمنجهام ورؤيتــه النقدية التي أسماها نقد ثقافة الوسائل في مدونته المعنونة بـــ Medea cultural.

لا يمكننا عدّ النقد الثقافي نظرية في تحليل النّصّ، لأن النظرية تتكامل بتوفر شروط ثلاثة: (صياغة افتراضات، وصناعة مفاهيم، وإنشاء مصطلحات).[1]

إن نتائج النقد الثقافي الغذامي مخالفة تماما للنقد الأدبي والخلل يكمن في أن الاختلاف موجود دائما، فالغذامي يؤكد في كثير من الأحيان بأنه لا يهدف إلى إلغاء النقد الأدبي وتعويضه بالنقد الثقافي، فمرة يعترف بفعالية النقد الأدبي ويستفيد منه ويستغل نتائجه ومن جهة يروم إلى إقامة البديل من هنا يكمن الإشكال حول المشروع النقدي الثقافي الغذامي فمنذ ولادة مؤلفه"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" نجح في فرض نفسه على الساحة النقدية العربية لاعتماده على الاختلاف والمغايرة نجده«لم يدع نظرية في الكتابة إلا وقدّمها للقارئ تقديما جيدا، مما يجعل كتابه هذا – و لاسيما في قسمه الأول وهو القسم النظري– كتابا تثقيفيا يريد أن يضع بين يدي القارئ مقدمات في النقد الجديد لعلّه يستطيع من خلالها، ومن خلال المصادر المتّصلة بها، متابعة البحث. وأما القسم التطبيقي الذي تناول فيه مفهومي الخطيئة والتكفير–بوصفهما ثنائية ضدية–في شعر حمزة شحاتة فلم يوفق فيه كتوفيقه في الجانب النظري لأن الفكرة التي انطلق منها أساسا في رسم هذه الثنائية ليست بنيويّة ولا سيميولوجية ولا تفكيكية وإنما هي فكرة أخلاقية، ودينية، وثقافية،»[2] لأنه عقد مقابلات بين ثنائيات ضدية (آدم /حمزة شحاتة والمرأة /وحواء) وربطها بالقصة الأولى للخلق الإنساني وهذا لا مسوّغ له، ممّا جعله ينحرف عن وجهته النقدية إلى بؤر ثقافية ودينية أكثر مما هي مقاربات تأويلية.

بيد أن الغذامي كان منذ البداية يبحث عن الجديد والمميز ليصنع الاختلاف إلى أن وجد ضالته المنشودة وحط الرحال في تربة النقد الثقافي بعد جهد مضن

1- ينظر:سعد الله(محمد سالم)، النقد الثقافي أزمة منهج أم محنة عمل2011/7/1، www.startimes.com .

2-خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 224.

من البحث والتنقيب، ولهذا نحن «لا ننظر بغير عين التقدير إلى هذا الجهد الطيب الذي نشاركه في مجمله، ونعمل في مجال يحاذيه ويجاوره، ونصبو إلى الهدف نفسه، وليس لدينا أي شك بالقيمة المعرفية للنقد الثقافي الذي بدأت الثقافة العربية تعرفه منذ الثمانينيات بصورة نقد للتراث وللعقل والشخصية العربية وللخطاب الثقافي بوجه عام، وللموروث الشعري والسردي»[1] على حد سواء.

إن عبد الله الغذامي ينظر للنقد الأدبي من زاوية ضيقة جدا، ويقوقعه داخل ماهو جمالي وبلاغي ولهذا أعلن موت النقد الأدبي[2]، لكن الناقد تغافل تماما أنه مازالت هناك مناهج نقدية مستمرة تعطي أكلها وعطاءها المعرفي وقد أثبتت نجاعتها كالسيميائية والتفكيكية وجمالية التلقي والتأويلية والشعرية والتداولية، ولا يمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلا للنقد الأدبي؛ لأنّ النّصّ إمكان لغوي غني بالدلالات الجمالية والإيحاءات البلاغية قبل أن يكون رسالة ثقافية تحمل مدلولات إيديولوجية.

على هذا الأساس فالنقد الأدبي مجاله واسع ومفتوح نظرية وتطبيقا ويسير بخطوات ثابتة وحثيثة، وبإيقاع سريع، محققا في ذلك تطورا منهجيا كبيرا، وظاهرة وصفية وأكثر اتساعا من النقد الثقافي الضيق الذي لا يبحث إلاّ في ما هو خارجي ومرجعي، بينما النقد الأدبي أقرب إلى الأدب مادام القاسم المشترك بينهما هو اللغة والخطاب الذي يحمل حمولات جمالية وشعرية وإيحائية وتأويلية لأنه مفتوح على تعدد القراءات والتأويلات، بينما المرجع الثقافي هو أبعد ما يكون عن الأدب.

على العموم، فإن النقد الثقافي تم الحديث عنه في ظل إفرازات الفكر العالمي الذي يتسم بالهيمنة والسطوة في المناهج المعاصرة، وتتميز هذه الظاهرة بمحدوديتها قياسا بالجهد المبذول في الدراسات النقدية والأدبية، إن المواضيع والقضايا التي قاربها النقد

1-إبراهيم(عبد الله)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 135.

2-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 08.

الثقافي ستصبح – يوما ما– عرضة للمساءلة المعرفية وذلك بسبب تحيزها لبعض المؤسسات الثقافية التي تمتلك سبب وجودها وبقائها.

ضمن ذلك كله، فإن الغذامي صال و جال في المناهج النقدية المعاصرة واطّلع على القديم قبل أن يلم بما هو جديد «ومع أن الغذامي يدعو للنقد الجديد الألسني إلا أنه غالبا ما ينطلق من منظور تراثي، وكأنه يبحث في التراث عن شرعية الاتجاه نحو الحديث»[1]، لعلّ ممّا لا ريب فيه أن الغذامي بحث في التراث وحفر عن منهج يغذي طموحه النقدي والمعرفي، لتأسيس رؤية نقدية والبحث عن بدائل ومقترحات لتدعيم الرؤى النقدية الحديثة، وتطعيمها بما هو حداثي،« ولما كان عبد الله الغذامي يطمح إلى تقديم جهد نظري تطبيقي في تحليلاته فإنه يمهد لهذه التحليلات بتوسيعات مفهومية جيدة ووافية، يكشف فيها عن مراجعه التي تميزت بتعددها وتباعد منطلقاتها، ففيها ما هو بنيوي يحيل إلى رولان بارت وتودوروف، وأسلوبي وصفي وإحصائي، وتفكيكي تأويلي وسيمولوجي، وفيها ما هو تراثي أيضا»[2] أي إنّه دمج ما هو قديم بما هو حديث. وحسب الناقد محمد عبد المطلب فإن الخطأ الذي وقع فيه الغذامي، سببه أنه بدأ قراءة التراث بالرفض وليس بحميمية، فقدم منهجا مختلا في كتابه لأنه يبدأ من الثقافة ليصل إلى النص، والمفروض –في نظره– أن يحدث العكس، أن يبدأ الناقد من النص ليصل إلى الثقافة، لأنه يبحث عن النسق الثقافي للنص، ودائما ما اعتمد الغذامي مقولة[قراءة ثقافية] وليس[نقدا ثقافيا]، لأن النقد سيقتضي إصدار حكم، والحكم على النص هو حكم على الثقافة كلها. أما القراءة فهي توضيح دون حكم.[3]

1–خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 228.

2– الصكر(حاتم)، ترويض النص، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص: 111.

3–ينظر:الشيخ(ممدوح)، عبد الله الغذامي..الحداثة..التحولات..الجمهور، المجلة، الموقع: majalla.com

إن النقد الثقافي الذي تبناه الغذامي يهتم بشكل كبير بمقاربة الأنساق الثقافية في ضوء المقاربات السياسية والإيديولوجية، وتوصلنا إلى تصورات واقعية وماركسية، من هنا يتحول النقد الثقافي إلى أحكام سياسية مبتذلة، ترسل بشكل معمم دون الاستناد إلى أسس جمالية وفنية مقبولة إن تفكيكا وإن تركيبا فمنذ « البداية نود إيضاح الحقيقة التي لا ينكرها الغذامي وهي أن هذا النوع من النقد ليس من ابتداعه أو ابتكاره ولهذا فإن كل ما جاء به في مقدمة الكتاب لا يتجاوز الادعاءات...(و) تجرد أطروحته في النقد الثقافي من رأي جديد أو إضافة مبتكرة، فعلى نهج إدوار سعيد وليتش وكلنر يأخذنا الغذامي في رحلة غايتها أن يخبرنا بأن مشروعه السابق(1985-1999) قد أخفق وأن محاولاته لاجتذاب النقاد نحو أنماط جديدة من القراءة النصية للأدب لم تبؤ بالفشل الذريع حسب وإنما جاء الوقت ليتنصلّ منها صاحبها والداعي إليها. فما سبق كان نقدا أدبيا وهو نقد جمالي ما أجدرنا بالتخلي عنه، واتباع النقد الثقافي الذي يهتم بالهامشي والقبيح، ويخرج عن الأنساق التي جمعها في نسق واحد وهو شعرنة الخطاب العربي الذي قام منذ القديم على اختراع الفحل وتزييف الخطاب وصنع الطواغيت، وتفضيل الصمت على الحكي.»[1] كلها أنساق قمنا بتمريرها في ثقافتنا على حد قول الغذامي.

ولهذا لاحظ معجب الزهراني ثلاث ملاحظات على خطاب الغذامي هي:

الأولى«تتعلق تحديدا بهذه النزعة التأويلية القوية[...] فالغذامي كان لا يزال "ناقدا تأويليا بامتياز، وبالمعنى الفلسفي للتأويلية إذ تستند إلى التسليم بدور الذات في قراءة نص العالم"

1-خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 244.

الثانية، «أن تلك النزعة التأويلية ومحفزاتها العميقة هي التي تدفع بالذات وكتابتها إلى غياب ذلك الحذر المعرفي الذي يدفع بالباحث التحليلي الاستقرائي إلى ترك بعض القضايا مفتوحة على الشك والتساؤل...

الثالثة، «تتعلق بما يمكن أن[نعده] بمثابة النسق العميق في هذه الكتابة الغذامية المنجذبة، حد الانعطاف، إلى النظرية والتنظير»[1] دون عرضها على طاولة التطبيق الإجرائي للوقوف على فعاليتها وتحديد هناتها.

إن ترك التساؤلات مفتوحة يعني فتح المجال واسعا أمام القراءات والبحث في مجال النقد الثقافي، وهذا يدل على أن الغذامي لم يجزم مطلقا بالوصول إلى الحقيقة المطلقة في مجال النقد. واللافت للنظر أن الغذامي يرى أن البلاغة العربية بعلومها الثلاثة(البيان والبديع والمعاني) قد هرمت، قد نتقبل هذا الحكم إذا كانت البلاغة تدرس انطلاقا من التصورات القديمة لكن هذا ليس ما هو كائن حاليا لأنّ البلاغة تدرس وفق منهجيات جديدة كالأسلوبيّة والشعريّة والسيميائيّة.

يرى الغذامي أن الأمة العربية منذ بداياتها التاريخية أعطت كل الأهمية للشاعر والقصيدة، ومع مرور الأزمنة أصبحت من المقدسات وأبجديات التواصل وأصبح الاقتراب منها يشبه المستحيل، ممّا أدى إلى تشعرن الشخصية العربية والقيم، بمعنى انتقلت أغراض المدح والهجاء والتسلط والتعالي من الشعر إلى البشر إلا أن هناك من يخالف هذا الرأي ويرى أن في قراءتنا للتراث الشعري«يشير إلى أن المجتمعات الثقافية نبذت الشعراء، فطالما تم تجاهل شعراء موهوبين ولم يعترف بهم إلاّ بعد أن تغيرت أعراف التلقي الأدبي، حصل ذلك مع معظم شعراء الجاهلية في عصر صدر الإسلام، ومع شعراء التجديد في العصر العباسي، ومع شعراء العصر

1-الزهراني(معجب)، النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد، مجلة علامات في النقد مج 10، ج1،2001 ، 39، عكاظ، السعودية، ص: 368-369.

الحديث، ومع شعراء النثر الآن»[1]، من خلال هذا القول يجزم عبد الله إبراهيم بتهميش الشعراء عبر التاريخ، وما بالنا بالحمولة المعرفية والقيم التي تحملها قصائدهم، فكيف يبني الغذامي أطروحته كاملة على أساس إعطاء كل القيمة للشعر عبر التاريخ؟ والدليل على ذلك هو قراءاته التطبيقية على أربعة شعراء .

قد يقودنا هذا التعبير إلى التحفظ على اعتبار الشعر يشكل البنية الأساسية للشخصية العربية عبرالزمن، وهذا ما دفع ببعض النقاد إلى وسم منهج الغذامي بأنه غير علميّ « والمنهج الذي يسير عليه الغذامي في الكتاب منهج غير علمي إذ لا يكتفي بانتقاء مقطوعات ونصوص وتعميم ما جاء فيها على التراث ولكنه أيضا يلجأ إلى التفسير والتأويل العشوائي بحيث تتفق التأويلات مع ما يريد أن يقوله»[2]. وكأننا به قد وقع تحت تأثير تيار ثقافي إلى حد الانبهار فأعشى بصره عن رؤية بعض الحقائق العلمية وتنافى ذلك مع أحكامه النقدية. لا ضير إن قلنا إن الغذامي يقرّ بأن الشعر القديم والحديث في عمومه شعر فحولي، مبني في مجمله على النفاق الاجتماعي والسياسي، وهو شعر رجعي ليس إلاّ، بيد أن تعميم مثل هذا الحكم يتنافى تماما مع خصوصية شعرنا العربي شكلا ومضمونا وجمالا وتصويرا، وبهذا فهو يغض الطرف عن الشعر الشعبي الذي لا يقل أهمية عن الشعر الآخر فهو يتسم بالجماهيرية وجمالية نصوصه الإبداعية.

فإذا جزمنا بأن الشعر العربي في أغلبه شعر الفحولة، فنحن بهذا نوقف عجلة النقد عن الحركية وننزعها إلى الأبد، مادمنا حكمنا على شعرنا العربي حكما واحدا، وعليه فلا داعي لدراسته من قبل ناقد آخر بنفس المنهج.

إن البحث والتعجل في الوصول إلى الهدف المنشود هو ما يوقع صاحبه في مطبات والكثير من الهفوات والأخطاء والتناقضات وهذا ما رآه "إبراهيم محمود

1-إبراهيم(عبد الله)، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص: 146.

2-خليل(إبراهيم محمود) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 245.

خليل" عندما أكد أن ما ذهب إليه الغذامي ما هو إلا تناقض فـ«بهذه الآراء العجولة، المتسرعة، جلّ ما كان ذهب إليه في كتبه. فهو على سبيل المثال يشيد بالمتنبي مرارا في "الخطيئة والتكفير" و"المشاكلة والاختلاف" لينزع عنه كل وصف إيجابي في النقد الثقافي مكتفيا بنعته بالشحاذ الكبير والكذاب الكبير. وفي اعتقادنا أن الغذامي في هذا الكتاب يقع تحت تأثير تيار ثقافي بهره وأعشى بصره عن رؤية الحقائق. ولو أنه تريث مثلما تريث في كتبه السابقة لما وقع في تلك الهوة، أو ارتكب مثل هذه الهفوة.»[1] التي أخلطت الأوراق كلها، وجعلت القارئ يعيش في فوضى معرفية، ولا يرسو على أسس منهجية منطقية.

مادامت القراءات هي ملتقى الثقافات الإنسانية، كان على الغذامي أن يوسع دائرة بحثه وأن ينبش في كل عاصمة لغوية بعيدة كانت أو قريبة ليصل إلى نتائج أكثر علمية بعيدة عن الانطباعية وغير قابلة للتعميم وكم كان« يقع المؤلف أحيانا في منزلق خطير حين يضطر إلى أن يعزل الكلمات عن سياقها لتحاكي في دلالتها المفردة وضعية النموذج المفروض»[2] على تأويلاتنا ومقارباتنا دون أن نتلمس أدوات إجرائية علمية.

من خلال قراءتنا المقتضبة نرى أن الغذامي يقع في شرك القراءة الانطباعية، تتحكم فيه الذات بشكل انتقائي والدليل على ذلك أن قراءته مخالفة تماما لقراءات النقاد للشعر العربي. فالتعميم يحد من مقاربات الغذامي ويقوقعها وتكون غير مؤسسة وغير موضوعية. وعليه نسأل الغذامي ونتساءل ماذا يمكننا القول في شعر الصعاليك والشعر الذي كان في العصر الأموي والعباسي والذي عجز الكثيرون عن مضاهاته فنيا ولغويا؟

1-خليل(إبراهيم محمود)، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- منير(وليد)، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج6، ج2، ع2، مارس 1986، ص: 232.

التعميم ظاهرة جسدها الغذامي في أحكامه و« يظهر ذلك جليا من الاتهام الموجه للشعر بمسؤولية عن "اختراع الفحل " و"صناعة الطاغية" واتهامه للمتنبي بأنه "شحاذ"و"لأبي تمام" بوصفه شاعرا رجعيا، ونزار قباني بوصفه"الفحل" الذي لا يرى أحدا، لأدونيس بوصفه صاحب خطاب "سحراني لا عقلاني ومؤسس" لحداثة رجعية، إن هذا السبيل من التعميمات يفقد الخطاب موضوعيته وعلميته، بالرغم من أهميته، فالباحث العلمي الدقيق يضع الأمر ضمن نصابها ويزن الأمور بميزان دقيق، ويعطي لكل حقه دون زيادة أو نقصان، نحن قد نتفق مع الغذامي لو أنه قال بأن هناك جزءا من شعر نزار قباني ذا منزع فحولي، أو أن هناك قيما رجعية في شعر المتنبي، أما أن يرمي الشعر كله في سلة واحدة ودون تفريق بين مستوياته وتنويعاته فهذا أمر غير علمي وبعيد عن الموضوعية»[1] في اعتقادنا أن هذا ما أوقع الغذامي في الرتابة والتكرار ففي كتابه الموسوم "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" كانت أغلبية تطبيقاته بمثابة منشور سياسي وأخبار تاريخية مستهلكة«ولعل أهم لحظة من لحظات النقد الثقافي هذا الكتاب، تكمن في أنّها تكشف أن ما نستهلكه ثقافيا، أي ما نبذل في بنائه جهدا عن طريق القراءة، إن هو في الواقع إلا غثاء لا يشكل التطلع الفعلي لإرادتنا الذّاتية المحتال عليها من جهة، لأنّه نتاج محض لإرادة النسق الثقافي الذي ولدنا فيه وحملناه معنا في تعبيرنا وأدائنا الجمالي، كما أنه، من جهة أخرى، لا يمثل"ما نتصوّره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود" كما يقول الغذامي» [2]وهو بعيد كل البعد. فالنقد الثقافي يتنافى مع النص الإبداعي الغني بالجمالية، فهو يقتل الأدب حينما يحوله إلى مجرد أنساق ثقافية مضمرة، ووسائط مرجعية مؤدلجة.

1- المصطفى(حسن)، الغذامي وتهافت النقد وقراءة التنميط والقسر، ع2، 2003.

2-السماهيجي (حسين) وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص: 97.

لا محالة أن كل تغيّر في اتجاه نقدي أو ولادة مناهج جديدة تدفعنا لمراجعة معارفنا وأدواتنا وصياغة مفاهيم جديدة تتأقلم معها، لهذا جاء الغذامي ليقدم صياغة جديدة لها فنحن إذن « أمام الحرية مقابل التّسلط، وهذه الحريّة هي المسألة التي تتجه إليها أبحاث الغذامي منذ الخطيئة والتكفير[...]فقد رأينا إجراءاته النقدية وهي تبحث عن حريّة الدلالة، وانفتاح التأويل، وعدم استبعاد دلالة النّص في معنى مفروض، حين شاغلته هذه المسألة، وراح يبحث عن أسسها وينقر عن تكوّن أنساقها، فشغل حينا بالعموميّة والنصوصيّة (الإبداعيّة)، وحينا آخر بالجوهري والمهمّش، وآخر بالقارئ الذي يوّجه تسلّط الشاعر. والكاتب ومن هم في بطانتهما»[1]، من ههنا نستشف أن الغذامي كان يبحث عن حرية الدلالة والتأويل، بحيث أعلى من قيمة المهمش والمضمر على حساب الجميل والمعلن.

وملاك الأمر، أن الغذامي يبني منظومته النقدية الثقافية على الشعر وكأنه الذي حكم ردحا من الزمن حياة العرب ولم يتغير، لكن هاهو ابن سلام الجمحي صاحب كتاب" طبقات فحول الشعراء" يخبرنا عن فترة انقطع فيها العرب عن الشعر والذي اعتقد الغذامي أنه لم يتوقف البتة، فلما «جاء الإسلام، فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر روايته، فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشّعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدّون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقلّ ذلك، وذهب عليهم منه كثير، وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، صارت ذلك إلى بني مروان، أو صار منه.»[2]

1- القرشي(علي سرحان)، قراءة في مشروع الغذامي النقدي،مجلة علامات في النقد، مج10، ج39، 2001 ، عكاظ، السعودية، ص: 287.

2-الجمحي(ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهل محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، المؤسسة السعودية بمصر، السفر الأول، د.ط، د.ت، ص: 25.

إذن على النقيض تماما من رأي الغذامي الذي يرد في الشعر السبب المؤثر في الشخصية العربية منذ القديم إلى حد الآن، فإن سلام الجمحي يخبرنا أنه حدث انقطاع تاريخي بالنسبة للشّعر، في الفترة التي اهتم فيها العرب بنشر الدعوة والجهاد في سبيل الله.

بين هذه الآراء المتشعبة والمؤسسة على أسس متينة نجد الغذامي كان يطلق أحكاما عامة دون تخصيص، فهو لم يميز بين الاتجاهات والأغراض الشعرية، وبالتالي فقد أغلق الأبواب على مصاريعها أمام دارسيّ الشعر.

***التفكيكية في النقد الثقافي:**

لقد حوّل الغذامي (التفكيكية) إلى النقيض تماما مما هي عليه، فلقد أصبحت في مؤلفه منهجا يقوم على البناء والتمركز، بدلا من ممارسة حرة تنسف كل الأحكام والقواعد القسرية.

من الجلي الآن بالنسبة للقارئ المعاصر الانحراف الكبير الذي تعرضت له (التفكيكية) على يد الغذامي، حيث يؤكد الغذامي هذا في أكثر من زاوية في كتابه "الخطيئة والتكفير" على أن التشريحية ممارسة نقدية تشتغل أدواتها على بلاغيات النص للكشف عن الدلالة الكامنة الخفية للعيان عبر نقض أساسيات النص، ثم تقوم بإعادة بنائها على أساس المعنى المضمر والغائب في النص، لهذا فقد تجاهل تماما آراء دريدا وأفكاره و"بول دي مان**Paul Deman**" و"ميللر"**Miller** و"رورتي" **Rauter** و"جوناثان كولر"**Jonathan Culler**، "هارولد بلوم" **Harold Bloom** التي ترى في التفكيكية منهجا نقديا يبحث عن معنى مستقر في النص ولا تسعى بأي حال من الأحوال إلى إعادة البناء[1]. إنّ أهم مرتكز ترتكز عليه هذه المدرسة هي المعنى "المرجأ"إلى ما لانهاية في النص والذي لا يمكن القبض عليه أو تحديده.

1- ينظر: زيما(بيير)، والتفكيكية(دراسة نقدية)، ص: 148.

اللافت للنظر أن الغذامي عندما أضاف النسق الثقافي للنظام الجاكوبسوني، تناسى تماما أن السيميائيين أضافوا الوظيفة الأيقونية (الأيقون البصري)(وهو السيميائي ترنس هوكس) إلى هذا النظام وبذلك تكون الوظيفة الثامنة وليست السابعة.[1]

إننا« لسنا أمام تصنيف للأنساق ووصف موضوعي لها وإنما أيضا بصدد مواقف يتبناها المؤلف ويدافع عنها. فهو ينحاز إلى نسق ضد آخر، وينتصر لنسق قدر له أن يظل ملغى ومهمشا ومضمرا. أي إن الباحث بمعنى آخر لا يقف فقط أمام وصف النسق الثقافي العربي، بل إنه يتعداه إلى إنجاز قراءة تأويلية»[2]، ومعنى هذا أن الأطروحات الجديدة تقوم على أطروحات سابقة تأتي لنقضها إما لقصورها، وإما قصور أدواتها، أو عجز هذه الأطروحات عن مواكبة تطورات العصر الذي انوجدت فيه، وهنا مكمن جدة الهدف الذي يصبو إليه الغذامي.

لا يوجد تعارض بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، بل هما يتكاملان في التنظير والتطبيق. وما يزال الكثير مما يمكن أن يقوله النقد الأدبي عن الأدب العربي بأكمله. إن المشكلة الحقيقية والأساسية لا تكمن في مجال الدراسة "نقد أدبي أم ثقافي" بل تكمن في زاوية رؤية المجال وكيفية تطبيقه ميدانيا على الأدب برمته.

ركحا على ما تكرر، فإن أهمية المنهج الثقافي في التعامل مع النص أو الخطاب انطلاقا من كونه ظاهرة ثقافية، حيث يعمد هذا النقد إلى مقاربة الخطاب وفق رؤية ثقافية إيديولوجية، مركزا على كشف المضمر من الأنساق الثقافية المضمرة في سياقها المرجعي الثقافي المؤسساتي، إلاّ أن هذا النقد يقصي من مقارباته كل ما هو جمالي والوظيفة الشعرية. فهولا يعترف بالبنيات اللسانية والسيميائية، لأنه يقارب النص من خلال بنياته الثقافية الخارجية.وبهذا يتنافى النقد الثقافي مع خصوصية

2-ينظر: هوكس(ترنس)، مدخل إلى السيمياء، مجلة بيت الحكمة، المغرب،ع5، السنة الثانية،1987، ص: 120.

2- يقطين(سعيد)، الفكر الأدبي العربي، البنيات والأنساق، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، الرياض، بيروت، ط1، 2014، ص: 323.

الأدب، ووظيفة النقد جملة وتفصيلا. وهو ما يفهم أيضا إذا كانت علاقة النص الأدبي بالمنهج البنيوي اللساني هي علاقة تكامل وترابط لاشتراكهما في اللغة، فإن علاقة النص الأدبي بالنقد الثقافي هي علاقة تباعد واغتراب.

تجمع جل الأبحاث والدراسات على قصور المنهج الثقافي[1] مادام يقصي ما هو جمالي وفني، وهذا ما يثبت انغلاقه على مجتمعه الذاتي بالإضافة إلى أنه نقد إيديولوجي. ثم راح الغذامي، في المقام ذاته، إعطاء جرعات إضافية للنقد الثقافي وإخضاعه لمرجعيات إيديولوجية وحساسيات أفقدت الممارسة الإجرائية قوتها الفاعلة في مواجهة محنة النص، ومحنة السلطة.

على الرغم من كل ما ذكر فمازال الكثير من الباحثين* يرون في النقد الثقافي مجرد افتتان وانبهار بالفكر الغربي الذي لم يثبت فعاليته حتى داخل رحم الثقافات الغربية التي أفرزته، وقد يكون مجرد مظهر من مظاهر العولمة[2]. وفي كل الأحوال فإن جميع هذه الصيحات المنهجية، الرافضة لأحادية المنهج، والرامية إلى سلطة ممنهجة للمناهج المعاصرة بتسمياتها المختلفة، قد أسهمت حتما في إحداث تغيير مصطلحاتي وولادة ترسانة من المفاهيم وبهذا تتداخل الحقول المفهوماتية للمصطلحات في الخطاب النقدي المعاصر، وهذا ما أسهم إسهاما فعّالا في تغييرات دلالية على مستوى الخطاب النقدي المعاصر. وبالنظر إلى ارتباط الخطاب النقدي الجديد بالقاموس الألسني كان من البديهي أن تتعالى الأصوات المناهضة التي تحمل عبء تشخيص الأسباب وراء ركوده أو سقوطه الذي يعاني منه هذا الخطاب وعثاءه. فالنقد

***-من بين الذين رأوا عدم جدوى النقد الثقافي الناقد حاتم الصكر، وذلك حين رأى أن محاولات عبد الله الغذامي في النقد الثقافي حوّلت القراءة الثقافية إلى محاكمات أخلاقية بالمعنى الفلسفي، وتراجعت بالنقد إلى النبش في السير والاستدلال بالنصوص على ضعة المتنبي ونرجسية أدونيس...مما يعيد النقد داخل الحياة الخاصة والتاريخ والوقائع المشكوك بصحتها. ينظر:حوارالصكر(حاتم)، مجلة العربي، الكويت،أكتوبر،2008. وعبد العزيزحمودة.**

1-ينظر: حمداوي(جميل)، نظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة، ص: 133. شبكة الألوكة.
www.alukah.net

2-ينظر:عمشوش(مسعود)، مقال النقد الثقافي والنقد الأدبي، منتديات ستار تايمز.www.Staetimes.com

الثقافي يقارب الكتابات الأدبية للمبدعين الذين يعبرون عن حالة الجماعة، وهو بهذه الطريقة لا يقرأ النص من منظور نقدي بل من منظور ثقافي ليكشف الحمولة الثقافية التي تتخفى وراء الأنساق المضمرة في النصوص الإبداعية، ممّا يستدعي استحضار توليفة من المناهج النقدية الأخرى بآلياتها وأجرأتها النقدية للكشف عن هذا الخفي الذي لا يريد الإفصاح عن نفسه، إلا بتفعيل الكثير من المقاربات النقدية. والغذامي عندما تشبث بهذا المنهج الثقافي كآلية للكشف عن الأنساق المضمرة في النصوص الأدبية، لم يستطع التحرر من السلطة الفكرية والإيديولوجية التي تميز المناهج الغربية التي تتحيز للفكر العلماني المتحرر وتنقاد إليه، إلى درجة أن الغذامي وجد نفسه مجزأ الأفكار مما أصاب المنهج بشرخ كبير خاصة عندما حاول المزج بين نقدين-عربي وغربي- يختلفان في الخصوصية زد على ذلك أن النقد الغربي يبحث في كل ما هو متحرك ومتحول.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال تعويض النقد الثقافي بالنقد الأدبي، فالأول مجاله ضيق ومحدود، أما الثاني فمجاله أوسع، بوصفه ظاهرة ميتا لغوية مفتوحة وهو أقرب إلى الخطاب واللغة والوظيفة الشعرية والجمالية، بينما النقد الثقافي لا يبحث إلا في ماهو خارجي وإيديولوجي مرجعي. « فالغذامي وقع في فخّ نسقية جديدة قابعة في أعماقنا منذ أن اكتسحنا وأغرانا فكر الآخر الغربي ومنهجه في معالجة مشكلاته فرحنا نسقطها على مشكلاتنا بدعوى تجردها من التاريخ والثقافة والعرق والدين، ليكون مسوّغا إدماجها في أوضاعنا المختلفة جذريا عن الأوضاع التي نجم عنها ذلك الفكر والمنهج»[1].ما يعني أن ما يميز الناقد الثقافي هو أنه لا ينقد من أجل النقد، وإنما هو ينتقد أولا معتمدا على وجهة نظر معينة لسانية كانت أو ماركسية

1- ناظم(حسن)، أنسنة الشعر مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجا، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2006، ص: 34.

أو غيرهما، ليقف على مواطن الخلل في الموضوع ليقدم تفسيرا أفضل له، ليصبح النقد الثقافي بحثا في علل الخطاب الثقافي وعن الأنساق المضمرة.

خلاصة:

المجهول دائما يكون مخيفا فلا محالة يجب أن نحوله إلى معلوم حتى تتضح معالم الصورة كاملة، ونستطيع غربلة عيوبها عن طريق تعرية كاملة لتلك الأفكار الهدّامة غير المؤسسة على مرتكزات علمية وبذلك نكون قد دخلنا عن وعي وإدراك كافيين وهذا ما ينبغي أن يتحلى به الناقد والقارئ المعاصر والمثقف العربي بدل أن يضرب خبط عشواء ويقذف بلا مبررات وأحكام منطقية وإقصاء الغريب عن ثقافتنا، وبهذا فليس كل ما يأتي من الغرب فاسدا فلا ينبغي أن ننبذ الثقافة الغربية بل علينا أخذ ما يصلح منها، فعقولنا ليست قاصرة عن التمييز بين الصحيح والخاطئ، فإذا قالت التاريخانية الجديدة مثلا (النص لا يمكن أن يكون بمعزل عن ثقافته) فإننا اليوم نقف أمام نقد ثقافي لا يستطيع أي واحد منا سواء أكان ناقدا أم شاعرا أم قارئا مثقفا يعدّها مدعاة للفساد أو أنها مصادرة لفكرنا العربي، فبإمكاننا أن نخضع هذه المقولة للتحليل والدراسة والغربلة المعرفية والمنهجية المؤدلجة والمؤسسة على مرتكزات وأسس علمية. فالنقد الثقافي لا يمكن أن يكون البديل أو المنهج المفضل، فلكل منهج جديد زمنه، وسياقه الخاص به، و قارئه الخاص. ومن هنا فنحن نقول بتناسل المناهج النقدية وتناسخها، حيث يموت منهج، ليظهر منهج آخر، وهكذا دواليك وهذه سنة الحياة .

رغم جهود الغذامي وحرصه الحثيث على تقديم مشروع نقدي ثقافي عربي يحمل جينات غربية ودماء عربية إلاّ أن هذا المشروع بحاجة ماسة إلى تكاثف جهود مجموعة من الباحثين والنقاد سعيا إلى بلورة مفاهيم ومصطلحات علمية قادرة على بلورة مشروع نقدي علمي يكون أكثر وضوحا وشمولية ورؤية.

اشتغل الناقد العربي بالنقد الأدبي، متفاعلا مع جميع التيارات التي عرفها النقد الغربي الحديث التي ولجت ساحتنا العربية نتيجة التثاقف. وكان عمل الناقد العربي

يتركز بشكل أساسي على التيمات الموجودة في الأعمال الأدبية.وهاهي الآن تتحول إلى البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب. ولا يمكن للنقد الأدبي، أو الثقافي العربي أن يتطور ما لم يتأسس على أسس علمية ممنهجة، ويقوم بتحديث أدواته في مقاربة الأعمال الأدبية. ولهذا هو مطالب بدراسة المناهج الحديثة في مظانها أي في مهادها الأصلي، قبل أن تأتي إلى تربتنا العربية لأن خروجها من تربتها دون معرفة أساسياتها وأدواتها هو قتل لفعاليتها وأجرأتها النقدية.

من القضايا التي نستخلص في ضوء هذه القراءة، التي تدعونا إلى المزيد من البحث والتنقيب وتغيير مسار مقروئيتنا النقدية، وتحديث أدواتنا الإجرائية والانفتاح على كل العلوم الإنسانية والتفكير. هي قضية تطوير فكرنا النقدي في مختلف تجلياته ورؤاه المعرفية والفلسفية، بوصفها منبع المعارف وأساس التساؤلات النقدية والمعرفية، وإعادة النظر في كل ما قيل وترك السابقين وعدم الرضوخ والاستسلام لما هيمن من آراء ونتائج ردحا من الزمن. فالاختلاف أساس بناء المعرفة. كما نرى أنّ الممارسة الإبداعية شعرا وسردا ما تزال تفرض علينا الكثير من النظر فيها بمقاربات تختلف عما كان سائدا زمنا طويلا. ومعنى ذلك أن ما قيل فيها ليس مبررا لعدم الخوض فيها بل بالعكس نحن مطالبون بإعادة النظر ومراجعة كل ما قيل وما كتب، وتحويل الكم المعرفي والنقدي إلى نوع بجرأة نقدية إبداعية، تنم عن ثقافة عربية ثرّة بالمعارف والمكتسبات كما فعل الغذامي، عندما أعاد النظر في كثير من المسلمات وناقش ما أتى به السابقون بوعي نقديّ.

إنّ الناقد"عبد الله الغذامي" قد استطاع بجرأة منقطعة النظير أن يجهر بتوجهاته وآرائه النقدية في وسط ثقافي يتهكم وينتقد كل جديد ويضعه على دائرة الغربال ويستنكر كل خروج عن المألوف، ولا غرو فالناقد متمكن من اللغة الإنجليزية شره وقارئ حصيف للتراث العربي، ومواكب لكل جديد يطرأ على الساحة النقدية العربية والعالمية، المقبل على التطلع للمعارف الإنسانية بنهم لا نظير له.

الفصل الثالث:
الشّعريّة العربيّة من منظور النّقد الثّقافيّ:

1-تمهيد.

2-الغذامي والحداثة.

3-النسق الناسخ/اختراع الفحل.

4-مصطلح الطبقات الثقافية.

5-الغذامي والمقاربة الثقافية.

5-1-المتنبي والأبوة النسقيّة.

5-2-أبو تمام/العمى الثقافيّ.

5-3-صدام حسين/صناعة الطاغية.

5-4-نزار قباني (نسق الاستفحال).

5-5-أدونيس.

5-5-1-رجعية الحداثة.

5-5-2-الأنا الفحولية(زمن الشّعر).

5-5-3-الخطاب السحراني.

1-تمهيد:

الشعر سجل تاريخي للشعوب، وهو لا يعيش في المطلق، ولا تتدلى أغصان شجرته فارغة بل تكون عامرة مكتنزة الدلالات والرؤى، فهو سفر دائم في عالم رؤيوي، يُفرغ محتواه الدلالي والجمالي في أبعاد الحياة المختلفة. فلا غرو أن النقاد أولوه أهمية بالغة ومن بينهم الغذامي الذي أفرد جانبا مهما من مشروعه في مقاربة الكثير من الخطابات الشعرية.

إن اهتمام الغذامي كان منصبا على الشعر، حيث جعل من الشعر خصمه، وخصم الحداثة وعلتها، فيرى أن الشعر هو سبب انحطاط العرب وتخلفهم في جميع المجالات. وهو السبب الرئيس في فشل مشروع الحداثة.

إنّ من الضروري أن ندرك مسألة في غاية الأهمية من أين أتى الشعر؟ هل هو مولود من فراغ أم مجرد وليد صدفة لا غير؟ أم هو موروث ومخزون ثقافي ونتاج لفكر اجتماعي؟ إننا نتصور أن الشعر هو مرآة عاكسة لرؤى وسلوكات يومية ومنبر لثقافات المجتمع، ولم يأت من العدم بل هو موروث ومخزون ثقافي شعبي غذّيّ بأفكار وتصورات بلاغية ومجازية مختلفة. وعليه يكون الشعر عاكسا لظروف وسلوكات معينة، فهو متأثر لا مؤثر في الأساس.

بعد هذا لا غرابة، فإنّ الدّراسات التي قاربت الشّعريّة العربيّة والذات كانت مطالبة أن تقرأ هذا المخزون الثقافي ضمن صيرورة تطور فكر المجتمع الذي ينمو فيه وضمن الظروف البيئية المختلفة التي شكلت ولونت الشعر.

إنّ السؤال هو هاجس المعرفة، لهذا كان لزاما على الغذامي أن ينحى هذا المنحى، على اعتبار أن كتابه المقدم ينتمي إلى أعراف الكتابة النقدية ما بعد الحداثية، فالغذامي كان يطرح الأسئلة الجوهرية حرصا منه على الحفر داخل الخطاب الثقافيّ الموروث المحتكر من قبل نظام المؤسساتية، إلاّ أنه لم يستطع التحرر من قيود الذات الماضوية العربية داخل كتاباته. فهو الحداثي المسكون بنسق الأصل/الماضي

وإن ادّعى عكس ذلك[1]، كون الغذامي رغم حداثته مازال يقر بهاجس النظام الأبــويّ المستفحل داخل الشخصية العربية

وقبل أن نلج موضوعات وقضايا أخرى عالجها الغذامي، لابد أن نناقش الغــذامي فيما طرحه حول مسألة الحداثة التي تعدّ إحدى محاور العولمة وهنا يمكننــا أن نســأل الغذامي هل توجد لدينا حداثة عربية بالمفهوم العلمي للمصطلح؟ وهل الحداثة بوصفها نصا مفتوحا على مواضيع التقدم والتطور، هي إدخال هذه المواضيع في مسرح الحياة وصيرورتها وحركتها الفاعلة، استطاعت أن تلج مفاصل الحياة العربية؟ أم أنها مجرد شعارات يتم إطلاقها من حين لآخر، كي تقوم بدور التمويه عمّا يجري فــي الأصــل في حقيقة الحياة؟

إن مثل هذه الأسئلة، تثير الكثير من الإشكالات الكبرى تخــص النقــد العربــي الحديث الذي يتحرك في دائرة الحداثة، سواء أكان نقدا أدبيا أم نقدا ثقافيا. فإذا كان النقد ممارسة ممنهجة في البحــث تتنــاول الأعمــال الأدبيــة وفقــا لدراســات متكاملــة وفعّالة، تراعي وحدته المتكاملة وتعمل على قراءته وتأويله مــع فضــائه الإنســانيّ والحضاريّ مستثمرة مكنوناته وطاقاته الخلاقة قراءة وتحليلا وتأويلا، وتعيــد بنــاءه من جديد ليصبح نقدا، لتحقن فيه الحياة، وهذا ما نجده غائبا في نقدنا الحــديث. لــيس عن الفعل النقدي الإبداعي، بل بعده عن وجوه الحياة المختلفة. ولهذا فكيــف ســيكون حالنا مع الحداثة التي ولجت إلينا حاملة مفاهيم وإفرازات وإجراءات أخــرى، ففــي العالم الغربي كان هناك تطور ونمو معرفي على كافة الأصعدة أفقيــا وعموديــا، تــم إنجازه وفق صيرورة تاريخية حدث عنها تطور المجتمعــات الغربيــة، وأصــبحت مفتوحة على مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فاللاحق يبنى السابق،

1-الغذامي يقر استفحال الشخصية العربية منذ القدم وبهذا فهو إقرار مباشر بخضوعه لنسقية الاستفحال، وهــو الناقد التفكيكي الرافض لفلسفة الصروح.

فدريدا في التفكير غادامير **Gadamer** وهيدجر **Heidegger** وهوسرل **Husserl** في التأويل والفنومينولوجيا، ياوس **Jauss** وإيزر **Iser** في نظرية القراءة، فما كانت نظرياتهم لتقوم دون أفكار ونظريات نيتشه **Nietzche** وكانط **Kant** وهيجل **Hegel** وديكارت **Descartes** وأرسطو **Aristote** وأفلاطون **Platon** .

أما بالنسبة للمجتمع العربي، فإن هذه المفاهيم والأسس مهزوزة في معانيها، فلا نستطيع أن نتحدث عن امتلاك حداثة بمعناها الحقيقي، ففي الكثير من الأحيان تترسخ بداخلنا قيم تقليدية تعيدنا إلى الوراء ونكون أكثر سطحية وانغلاقا.

ونجافي الصواب إن قلنا إنّ الحساسية النقدية بقيت على حالها قديما وحديثا، ولا نظن أن هناك من يخالفنا الرأي، فمواقف الأصمعي وابن سلام وابن قتيبة وابن طباطبا والآمدي والجرجاني في الشعر واللغة والخيال والصورة والإيقاع وغيرها هي نفسها مواقف العقاد وأدونيس محمود أمين العالم، وكمال أبوديب وغيرهم[1].

والحقيقة التي لايختلف عليها اثنان أن مفاهيم الحداثة في حياتنا الثقافية هي مفاهيم مهزوزة، لأنها ماتزال في إطارها غير الممنهج ولم تصبح نظرية متكاملة، وهذا بالطبع يرجع إلى الطبيعة الاجتماعية للمجتمع العربي، وطبيعة الطبقة المثقفة، ورغم ذلك فإنها تطل علينا بين حين وآخر وتقوم بدفع المتلقي إلى تمثل مفاهيمها وبلورتها.

1-منذ مطلع القرن العشرين، اتجه النقد العربي غربا باحثا عن نماذج العليا في النقد الأوربي، منذ ترجمة الإلياذة للبستاني، مرورا بـ"الشعر الجاهلي"لطه حسين،و"الغربال" لميخائيل نعيمة، وغيرها.وهكذا تسرب منهج المقارنة والنقد الانطباعي لاحقا في كتابات:محمد مندور، محمد غنيمي هلال، إحسان عباس وشوقي ضيف ثم بدأنا نقرأ منهجا اجتماعيا في كتابات لويس عوض، ومحمود أمين العالم،أطلق عليه المنهج الواقعي، ثم أصبح النقد يميل إلى التفاعل مع النصوص باستخدام مناهج متعددة:نفسية،تحليلية، تفسيرية، تعليقة كما في كتابات: خالدة سعيد، نازك الملائكة، عز الدين إسماعيل، ثم بدأ التعرف على المنهج البنيوي،وأفضل مثال له هو: كتابات كمال أبوديب.

2-الغذامي والحداثة:

الحداثة ليست إشكالية فكرية، وإنما هي مجرد قضية نقدية وإبداعية ويرى الغذامي بأنها « رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الظرف الإنساني، وبين الجوهري الموروث؛ وذلك من أجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعا لها من خلال ما يضيفه إليها بديلا عن المتغيرات المنقرضة، كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية»[1]المتأصلة في موروثنا الثقافي العربي

ولهذا وقف الغذامي مدافعا عن قضية الحداثة ومعارضا لكل مناوئيها ويرى أن الإنسان يبحث عن الجديد وينفتح على الآخر متطلعا إلى الأفضل والأهم، ولا يتوقف عند هذا الحد إلاّ«إذا أصيب إما بداء الغرور فظن أنه قد بلغ الكمال-وما هو ببالغه- أو بداء الانكماش فلم يعد يرى أو يتطلع إلى المستقبل، وتضيق به الدائرة، فيعيش داخل إطارها المحدود»[2] فتتعطل ملكة الإبداع وينضب العطاء الفكري.

فالأدب متجدد ويتغير بتغيرات الأزمنة وتبدل الثقافة وتسارع عجلة النمو والتقدم وهذا ما ينجم عنه تغيير واضح في النتاجات الإبداعية إذ «يجب ألاّ تكون القصيدة التي نسمعها اليوم هي ما كناقد سمعنا البارحة وذلك كي نثبت أن عقول الأمة ما زالت معطاءة، وأن معين إبداعها لم ينضب، ولم يشح مكنونه»[3] فالمجددون بطبعهم يمتلكون الفطرة في التنقيب عن الجديد والمغاير الذي يحدث ذلك الدفق الإحساسي والنشوة بتذوق الإبداعات الراقية.

1-الغذامي، تشريح النص، ص، ص: 10-11.

2-الغذامي(عبد الله محمد)، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض، ط2، 1991، ص: 17.

3- المصدر نفسه، ص: 19.

إنّ المعارضين لهذه الحقيقة–حسب الغذامي– وقعوا في تناقض غريب مع تحولات الحياة والعلم الذي يدّعون حمله وأصبحوا يحاربون حتى أنفسهم، لذلك يتناول الغذامي حقيقة هذه المعارضة من جوانب ثلاثة هي أساس المعرفة النقدية:

***أولهما الجانب النّقديّ:**

فمعارضو التجديد يثورون على نواميس الحياة، لأنهم يرفضون الجديد والتجددّ وهذا ما يثبت قصورهم العقلي فهم يعارضون الفطرة الإنسانيّة، إذ إنّ شرط الناقد أن يكون قادرا على إقناع القارئ مستندا في أحكامه على أسس علمية، وألا يصبح نقده انطباعا يبرره التذوق الشخصي الذي هو حالة غير ثابتة عند الإنسان لأنها تخضع لظروف اجتماعية وحياتية وعلمية.

في هذا المقام يستشهد الغذامي بثلاثة مواقف نقدية: اثنين منهما قديمين والثالث معاصر.

أما الموقف الأوّل فهو لابن الأعرابي محمد بن زياد(ت231هـ) عندما سمع أرجوزة «أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعاذل عذلته في عذله فظن أني جاهل من جهله»[1]

فأعرب عن إعجابه الشديد بها، وطلب أن تكتب له، وأكد أنها أجود ما سمع، ولكنه عندما علم أنها لأبي تمام، فأمر بخرقها.

والموقف الثاني هو للأصمعي(ت216هـ)، عندما أنشده إسحاق الموصلي هذين البيتين:

هل إليّ نظرة إليك سبيل فيروّى الصّدى ويشفى الغليل.

إن ما قلّ منك يكثر عندي وكثير ممن تحبّ القليل.[2]

1– الغذامي(عبد الله)، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 21.

2– الآمدي، الموازنة، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، ط1، 1944، ص: 24.

فأبدى الأصمعي إعجابه بما قرأ وأنه أطرب، ولكنه عندما علم أنهما للموصلي قال:«أفسدتهما»[1] إنهما فعلا موقفان عجيبان لعالمين كبيرين فكلاهما أعجب وأطرب لما سمع ولكن لما علما أنهما لشاعرين محدثين تحول إعجابهما إلى نفور، فأين يكمن الموقف النّقديّ في هذين الموقفين؟ فنحن نتعجب عندما يتعارض العلم والعاطفة ويصبح الهوى أنفذ بصيرة وأعمق لأنه يعمي بصيرة العلم وهذا دلالة على التناقض الذي يعيشه أي معارض للجديد.

أما الموقف الثالث فهو للعقاد، وذلك عندما قرأ أحد الأساتذة العراقيين و«هو الدكتور عبد المنعم الزبيدي الذي كتب أطروحة عن العقاد»[2]، وأراد هذا الأستاذ أن يخاطب وجدان العقاد فقرأ قصيدة للسياب(1926–1964) دون أن ينسبها له، وعندما سئل العقاد عن رأيه في هذه القصيدة قال:« هذا ما كنا نبغي»[3] ويتعجب الغذامي من هذه المواقف المتضاربة والمتقلبة بين الرفض والقبول ويتساءل«لماذا يتحول الإعجاب إلى نفور في ثوان معدودة»[4] إنّ العلم أثبت رصانة وجودة الشعر وعمق رؤياه في كل مواقفه، لكن هوى العلماء وتقلباتهم المزاجية هي التي صرفتهم عن جمال الشّعر.

يواصل الغذامي حديثه عن معارضي الحداثة، لكنه ينتقل إلى معارضي الشعر الحر، إذ إنهم لا يقدمون مبررات علمية ترتكز على أسس متينة يبررها مواقفهم منه، فقسمهم إلى فئتين، واصفا الأولى بطيبة القلب والنية، فمعارضتهم لهذا النوع من الشعر نابع من خوفهم على اللغة العربية محاولين المحافظة عليها من نسائم الريح والأيام.

1– الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 21.

2–المصدر نفسه، هامش الكتاب، ص: 22.

3–نفسه الصفحة نفسها.

4– م ن، ص ن.

أما الثانية فقد أصابها الغرور وظنوا أن التشبث بالقديم والتراث هو قمة العلم، فكل ما تجود به قريحة المبدعين يعد ضربا من ضروب العجز والاحتجاب بالجهل، ولكنهم لم يعلموا أن من أبدع في الجديد قد سار شوطا طويلا في درب القديم وغاص في أعماقه وسبر أغواره بل هناك «من كان هو بالقديم ألصق وبه أعرق»[1]، فهذه الفئة تواصل في ترديد شعارات الخوف على اللغة العربية من موجة الجديد لأنه تهديد على مستقبلها لكنهم لا يحددون هذه المخاطر أو يشرحونها« ولست أرى كيف يكون الخطر على العربية، وهل كتابة الشعر بأسلوب يختلف عن أسلوب كتابته عند امرئ القيس سيقضي على لغة الضاد...؟»[2] ويقضي على تناسق ألفاظها وثرائها الاشتقاقي.

رغم كل ماذكر آنفا فإن الغذامي أراد أن يثبت أن الشعر الحر برغم حداثته إلا أنه لم يخرج عن القاعدة وما هو ومتعارف عليه من أسس وقواعد الشعر.فـ« لكي أستطيع أن أكتب قصيدة ما موزونة ومتحررة من الوزن. لابد أن أكون مسيطرا على أدواتي أولا، وجالسا على كرسي لغوي ثابت، بغير هذا الكرسي أضيع توازني وأقع على الأرض.»[3] فالشعر إذا فقد وزنه، زالت عنه صفة الشعرية «لأن الوزن تعبير عن حالة من حالات النفس في هدوئها وصفاتها وفي غضبها وثورتها [...] فالوزن هو المؤثر الروحي العميق الصادق المعبر عن الضعف والقوة»[4] وكل الانفعالات التي يعيشها المبدع.

وهذا ما أكده الغذامي عندما أورد أبياتا للسياب:

تثاءب المساء والغيوم ماتزال

1- الغذامي(عبد الله)، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 23.

2-نفسه، ص: 24.

3- عزالدين(يوسف)، التجديد في الشعر الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، لبنان، العراق، ط2، 2007، ص: 220.

4-المرجع نفسه ،ص: 222.

تسح ماتسح من دموعها الثقال

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال.

قالوا له: بعد غد تعود

لابد أن تعود.[1]

فهذه الأبيات موزونة على بحر الرجز، وأن كل بيت منها مقفى بقافيـــة ثـــم يقـــدم الغذامي نماذج لظاهرة التحرر من الوزن«فهي قد بدأت منذ بداية الشـــعر المـــروي»[2] للجماهير المتذوقة لهذا الفن العريق.

ونجد نزار قباني(1923–1998) يصف شعراء اليوم بقوله:

شعراء هذا اليوم جنس ثالث

فالقول فوضى والكلام ضباب

يتكلمون مع الفراغ فماهم

عجم إذا نطقوا ولا أعراب

اللاهثون على هوامش عمرنا

سيان إن حضروا،وإن هم غابوا[3].

إن الحياة فرضت علينا لغة جديدة، ولكن متى فقدت جماليتها وإحساســـها الفنـــي فلن تدخل هذه اللغة ضمن لغة الفنون؟

1–السياب(بدر شاكر)، الديوان، بيروت، ص: 476.

2–الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 30.

3–قباني(نزار)، أنا يا صديقي متعب بعروبتي، بيروت، 1981، ص: 59.

وإن الوزن الشعري مهم وأساسي لبناء أي قصيدة شعرية، ولهذا يفاجئنا الغذامي بوجود قصائد لم ترد على أي وزن من أوزان الخليل وفي هذا يضرب لنا مثلا بقصيدة الشّاعر الجاهلي سلمى بن أبي ربيعة التي يقول فيها:

يجشمها* المرء في الهوى مسافة الغائط البطين.[1]

«مستفعلن/فاعلن/فعو مستفعلن/فاعلن/فعولن»[2].

وأورد الغذامي هذه الأمثلة ليبين أن الشعراء يجنحون إلى التحرر من الوزن و«لولا ذلك ما أبدعوا ولصار الشعر حينئذ مجرد قوالب جوفاء لا روح فيها »[3]، فـ«الحداثة في نظر البعض تعني التمرد على الخليل بن أحمد في الشعر مثلا...الذين يقولون ذلك بسبب واد بسيط هو أنهم يجهلون ماذا عند الخليل ومتى ولد وأين توفي...ولا وزن لهم، ولا يستحقون السؤال، هؤلاء أتباع وأذناب، كما قلت لا قيمة لهم أصلا لأني أسميهم الفأر الذي حطم سد مأرب»[4] وذلك ينم عن جهلهم بثراء لغتهم وأصالتها.

وخلاصة القول في هذا الباب أن الغذامي أراد أن يثبت لمعارضي الشعر الحر أنه لا خوف على لغة الضاد من هذا اللون الشعري بدليل أنه:

1-الشعر الحر هو كلام موزون ومقفى.

2-هناك بعض القصائد لم تنظم على أوزان الخليل.

3-الشعر المنثور نظم حتى في العصر الجاهلي.

1-التبريزي(أبو زكرياء)، شرح ديوان الحماسة، ج1، دار القلم، بيروت، ص: 40.

2-الغذامي(عبد الله)، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 31.

3- م ن، ص: 33.

***يجشمها المرء من صفة البازل والمعنى يكلفها صاحبها قطع المسافة البعيدة فيما يهواه.**

4-عزالدين(يوسف)، التجديد في الشعر الحديث، ص، ص: 217-218.

***الغائط: المطمئن من الأرض.**

4-أبدع الكثيرون قطعا نثرية موزونة دون قصد من أصحابه.

-أما الجانب الثاني:

يبين من خلاله الغذامي أسباب النفور من الجديد من قبل مناوئيه، أولهما عجزهم عن فهمه ومعرفته، وذلك لأن الشعر القديم قد ذللت مفرداته ومعانيه، فأصبحت سهلة طيّعة في متناولهم، واتبعوا في ذلك نهج الأقدمين فاستحسنوا ما استحسن وعابوا ما أعيب. أما الشعر الحديث فلم تذلل صعابه فاستعصى عليهم الأمر، فلم يجدوا مخرجا سوى أن يعيبوه ويرفضوه فالإنسان بطبعه«عدوّ ما جهل، ومن جهل شيئا عاداه.»[1]

يقدم الغذامي جانب من جوانب قصور وعجز مناوئي التجديد وهو خلطهم وعدم التفريق بين الشعر المرسل والمنثور فهم يضعونه جميعا في خانة الشعر الحر وجميعه مرفوض«حتى إنهم يرفضون أحيانا قصائد عمودية، لمجرد أنها كتبت على الورق على غرار كتابة الشعر الحر، فيظنونها شعرا حرا. ولو كتبت لهم على النمط المعتاد لهم لغيروا رأيهم فيها»[2]، فالغذامي يفسر سبب رفض هؤلاء للشعر الحر لأنهم خالفوا القصيدة العمودية التي اعتادوا عليها والمتوارثة عن أسلافنا، وكان جديرا بهم أن يدرسوه ويسعوا إلى تحليله بدل رفضه، ولهذا يتساءل الغذامي«لم نطلب من الشعر التقاعس والانطواء بأطمار التاريخ؟»[3] فرغم ما نعيشه في عصرنا من تطور علمي وعولمة فهناك من يطلب من الشعر أن يتقوقع في زاوية مغلقة متعلقة بدائرة التاريخ، فحكم عليه بالزوال والفناء.

-أما الجانب الثالث: الذي يستجلي الغذامي فيه حقيقة معارضي الحداثة، هو عدم فهم لوظيفة اللغة في الشعر. فاللغة في منظورهم هو نظم متناسق للكلمات والجمل وفق أسس وأي انزياح للغة يعدّ خروجا عن المألوف.

1-الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 39.

2-م ن، ص: 40.

3-نفسه، ص: 41.

لكن الشعر إمكان لغوي، وهو فن بمعنى أنه صياغة فنية خاصة للغة يكون فيها الشاعر صانعا لها وهذا ما عبر عنه الجاحظ بأن الشعر«صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[1]وحسن تنميق صورها الشعرية.

في هذا الأفق المتضارب والمتلاحم في آفاقه«تولد القصيدة العربية الجديدة. تعانق الحادثة وتتجاوزها. ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه. تصدر عن الأقاصي في نفس الشاعر، وتحمل الناس معها في رحيلها وتطلّعها.»[2] لمناخ الرفض والقبول.

ونخلص مما سبق أن الغذامي يرجع سبب رفض الحداثة الأدبية من قبل معارضيها إلى ثلاثة أسباب جوهرية هي:

1-أحكامهم انطباعية غير مؤسسة على أسس علمية.

2-قصورهم وعجزهم عن فهم الجديد.

3- عدم تمييزهم للوظيفة الحقيقية للغة.[3]

3-النسق الناسخ/اختراع الفحل:

يعدّ هذا المحور هو الحجر الأساس في كتاب الغذامي وأكثرها غنى، ويركز الناقد عمله على بنية الشعر العربي، إذ يرى بأن الشاعر العربي منذ القدم قام بالمراوغة والتلاعب والكذب، وكان يضخم من الأنا حسب رأيه، ممّا توّلد عنها شخصية عربية ورثت الكروموزومات الجينية لهذا الشاعر العربي، ترسخت هذه السلوكات من خلال علاقات اجتماعية نمطية، هادفة إلى ترسيخ ثقافة غير عقلانية، هي ثقافة النفاق والزيف والتفحيل وإلغاء الآخر، إذا« في بحثنا هذا سوف نسعى إلى تشريح الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر

1-الجاحظ(عمرو بن بحر)، الحيوان ترجمة: عبد السلام هارون، القاهرة، 1938، مج3، ص: 131.

2-أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005، ص: 270.

3-ينظر: الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص: 56.

صياغة سلبية /طبقية وأنانية، وتنتج من ورائها أنماطا سلوكية وثقافية ظلت هي العلامة الراسخة في قديمنا وحديثنا»[1] ليشكل نسقا ثقافيا راسخا في موروثنا العربي.

يصور الغذامي الوضع المأزقي الذي وقعت فيه الأنساق الثقافية العربية كلها، متهما إياها بأن« الشعر (كان) ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولا وفي ديمومته ثانيا»[2]، وبهذا يسقط الغذامي في فخ التعميم حيث لا يلقي بالا إلى الخصوصيات التي تتضافر لتصنع هيكل التنوع الذي يميز الحس الإبداعي، ونقصد بالخصوصيات تلك الميزات الأساسية التي تميز كل نوع أدبي عما سواه من الأنواع الأخرى. ولهذا فقد« جعل الغذامي للشعر مقدرة كبرى على إنتاج الذات والهوية وتوجيه الذائقة العربية بصورة لا واعية نحو نسق الشعرنة»[3]، ورغم كون الشعر مكونا مهما من مكونات الثقافة العربية إلاّ أن هذا ليس تبريرا لتقزيم الأنواع الأدبية الأخرى كالنثر مثلا.

لقد جعل الغذامي الشعر المكون الأساسي لشخصيتنا الثقافية والسلوكية. ونعت هذه الأمة بأنها شاعرة ومتشعرنة، وهو تلبس مكشوف ما وراءه، وبعيد عن الجوهر، وما تسخط الغذامي على القيم السلوكية والاجتماعية المنتشرة في مجتمعنا العربي أمر خطير، وإنه إن كان وقد جعل المصدر لهذه القيم هو الشعر، فإن الحل في نظره هو الحداثة في حين أن مما لاشك فيه أن المنهل لقيم أمتنا ومظاهرها إنما هو الإسلام وشرائعه. وهذا ما جعله يفتتح مقدمة كتابه" النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" بجملة من التساؤلات، التي تنبيك عن مضمون الكتاب، وهي«هل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية...؟

وهل هناك علاقة بين اختراع(الفحل الشعري) و(صناعة الطاغية)...؟

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 94-95.

2-المصدر نفسه، ص: 93.

3-دلباني(أحمد)، السيمفونية التي لم تكتمل (في أركيولوجيا الانتكاس وانفجار الأصوليات)، منشورات ارتيتيستيك ،الجزائر، 2007، ص: 21.

هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها-وحق لنا-لمدة قرون...؟ هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة(النسق الشعري) وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة-بما أن أهم ما فيها هو الشعر- وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم...؟؟»[1] في جميع خطاباتنا.

راح الغذامي يلقي باللوم على الذائقة الشعرية العربية محملا إيّاها مسؤولية إنتاج قيم الكذب والزيف والنفاق الملتصقة بالمديح أساسا. إن الشعر في نظر الغذامي « ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا، نزعم هنا أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى ، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربى صورة الطاغية الأوحد (فحل فحول)»[2]، غير أن هذه العيوب التي أقرّها الغذامي ينبغي أن تقرأ في سيرورة وتطور فكر المجتمع الذي تنمو فيه وضمن العوامل المختلفة المؤثرة عليه، والتي شكلت ولونت الشعر وليس العكس تماما.

رغم احتلال نسق الشعرنة حيزا مركزيا في الثقافة العربية وبالضبط في دائرة الإبداع الفردي العربي، إلاّ أنه حاول على مر العصور إنتاج نوع من المقاومات بمفهوم "ميشال فوكو" لسلطة القيم النسقية المستفحلة. فالحقبة والفترة التي أنتجها المتنبي بوصفه شاعرا مركزيا في الثقافة العربية، هي الفترة التي أقصي منها أبو

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 07.

2-م ن،ص، ص: 93-94.

فراس الحمداني بسبب السلطة الثقافة الشعرية العربية وهذا النسق الذي جعل المتنبي شاعرا مركزيا وأقصى الحمداني إنما هو نسق سياسي بالدرجة الأولى. وعليه فالنموذج السياسي هو الأكثر فاعلية في إنتاج نسقية تقريب الموالين وإبعاد المعارضين، فالشاعر المداح هو الذي يستطيع ببراعته اللغوية وحسن تعابيره وتنميق ألفاظه أن ينتج نسقا يطرب له الملك أو الممدوح. إلاّ أن الأمر لا يعدو أن يكون إلاّ استجابة لمختلجات نفسية زائلة واقعة تحت تأثير لحظة واهمة.

عليه فالشاعر يقوم بدور هامشي، يكاد يكون مغيبا بفعل تمظهرات النسق وتلونه التي ينتجها السياسي بفعل امتلاكه السلطة؛ لأن هذه الأخيرة تعمد إلى « تجاوز تاريخيتها ورهاناتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لكي تنغرز في الأبدية والديمومة، والفكر بكل أنماطه هو أداتها لتحقيق هذا الانغراس والتعالي»[1]. لذلك يحتاج إلى من يضمن لنا حالة مجتمعة ساكنة، لا تنفعل، ولا تتأثر بتلك القراءات الاستثنائية للتاريخ، بل تقبل التاريخ كلحمة واحدة تحمل تصورا واحدا هو تصور السلطة نفسها، إن السلطة تبحث عن شروط تغييب الوعي داخل المساحات الواسعة للجماهير، ولا تقبل بتنوع الثقافة وتبعثرها بل بتسويق أنموذجها الذي يقدم نوعا من الثقافة ذات الكتلة الواحدة، ثقافية اختزالية إقصائية لصوت الآخر، وتدفع بالتاريخ في مضمار السلطة لكي يكون أكثر حدة وسلطوية، متعاليا. فهي تبعده عن فعل المساءلة الحضارية، وتعطيه صبغة تجريدية. ولهذا فإن الغذامي لم يضع حدودا فاصلة وواضحة المعالم للمثقف/الشاعر الذي يتحدث عنه، وإطارا حضاريا ثابتا لخطابه الذي ينتجه. ولا يولي أي اهتمام لوضع شروط واضحة للمثقف الذي يطارده داخل نسقية الشعرنة، بل جل ما اهتم به هو وضع جموع المثقفين /الشعراء على اختلاف مرجعياتهم ومشاربهم الإبداعية في أصناف معينة رغم اختلافاتهم وتمايز

1-أبو زيد(نصر حامد)، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص: 15.

أدوارهم داخل الثقافة العربية في قالب تعريفي واحد، ويربط بينهم على نحو تعسفي بقيمة نسقية هي المديح الشعري.

ونتيجة لقراءتنا لما كتبه عبد الله الغذامي في هذا المسار، نجده يبدأ بالنتيجة، ثم بعد ذلك يذهب إلى إثباتها، وهذا ما يخالف البحث العلمي الذي يبدأ بتناول الظاهرة واستقراء عناصرها، ومقاربة هذه العناصر للوصول إلى أحكام علمية منطقية؛ لأن الاستقراء ينبني من انتقال الفكر من الجزء إلى الكلّ، ومن دراسة النصوص للوصول إلى حقائق وأحكام علمية تعدّ بمثابة القوانين التي تكشف عن تمفصلات هذه النّصوص، فالنص يعدّ بنية متكاملة شاملة، واختزال فكرة أو نسخها أو عزلها عن سياقها العام يشكل خروجا عن سياق الممارسة الإيجابية للظاهرة. و بهذا تصبح مركز القوة بالنسبة لبقية الظواهر، وهذا ما قام به الغذامي في كثير من المواضع، ويسوق لنا مثالا من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي سبق ذكره في الفصل السابق.

فالغذامي إذن يتوسل هذا الحديث كأداة ليسفه فيه الشعر وقائله، فيجعله حصنا منيعا يختبئ خلفه ليطعن في السمات الإيجابية للشعر، بوصفه ديوان العرب وسجل تاريخهم وحاملا لقيمهم وأعرافهم، إلا أن الغذامي قد تغافل مواقف أخرى للرسول صلى الله عليه وسلم كانت تعلي من شأن الشعر عندما كان ينصت إلى روائع الشعر العربي قائلا : ﴿ **إنّ من البيان سحرا ، وإن من الشعر حكما** ﴾[1] . وهذا إقرار واضح وصريح من الرسول صلى الله عليه وسلم بأهمية الشعر، وما يتضمنه من أحكام وسحر في صوره وتراكيبه كما تناسى الغذامي كليا دعوة الرسول صلى الله عليه وسلم

---

1 –السفاريني(محمد بن أحمد بن سالم)،غذاء الألباب في شرح منظومة الآداب، مؤسسة قرطبة، ط2، 1414هـ/1993م ، ص: 186.

حسان بن ثابت شاعر الرسالة المحمدية على قول الشعر، والمدافعة عن الدين في حديثه﴿**اهجهم وروح القدس معك** ﴾ [1].

إن موقف الرسول صلى الله عليه وسلم الذي قدمه لنا الغذامي كدليل على زيف الشعر ونفاقه، وإنما هو متعلق بالفترة التاريخية، والهدف منه هو الوقوف في وجه شعراء قريش ومن كان معهم، الذين افتروا على الله ورسوله وأصحابه كذبا ونفاقا، فالرسول صلى الله عليه وسلم قام بتوجيه شعراء الدعوة الإسلامية الوجهة الصحيحة.

انطلاقا من الهدف والوظيفة النبيلة للشعر. التي تتمثل في المدافعة عن الدين، وبث روح الفضيلة والتضحية والجهاد في سبيل الله. يرى عبد الله الغذامي أن« الشعر ديوان العرب وسجل وجودها الإنساني والتّاريخيّ، وبما أنه كذلك فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائل إلى بعض ولاته، وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية » [2]، فهو سجل أخلاقيّ وتاريخيّ.

يمكن أن نتساءل: كيف يمكن للخليفة عمر بن الخطاب أن يحث النّاس على تعلّم الشعر إذ كان يدرك أن الشعر هو الكذب والزيف والخداع؟. إنّ الرسول صلى الله عليه وسلم في كثير من مواقفه كان يقول: ﴿ **إنما جئت لأتمم مكارم الأخلاق**﴾.

إن ما ذكر آنفا يدل على أن الغذامي لو تمعن ودقق في القيم التي يحتويها الشعر لأدرك أن المعاني الإيجابية هي الأصل، وما عداها شاذ*. ثم بعد ذلك نجده يضفي صفات استثنائية على الفحل الشعري الذي اخترعه بوصفه يمثل رأس الهرم الطبقي، ومكانته وكينونته لا تتحقق إلاّ من خلال سطوته وإلغاء الآخرين عبر الظلم

1-أبوبكر(يوسف بن عبد البر)، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، الجزء الأول، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ط1، ص: 345.

2-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، مصدر سابق، ص: 97.

***-الإنسان الشاذ هو الذي يتصرف تصرفات غير سوية.**

والقهر، وتضخم الأنا القاهرة عند هذا الفحل الشّعريّ. ويسوق لنا أمثلة على هذا الفحل الشعري، فيذكر جريرا والفرزدق وأبا تمام وغيرهم، وعلى أن كلا من هؤلاء الشعراء قد ورث صفات التفحيل عن أبيه أو جده ،« وكما رأينا الفرزدق وجريرا يتقاسمان ضمير الأنا بين (أنا الموت) و(أنا الدهر)، فإن تنامي هذه الأنا النسقية يأخذ بالتلون والتنوع على أيدي الشعراء جيلا بعد جيل، فالمتنبي وهو المترجم الأكبر للضمير النسقي مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي)»[1] تنخرط في نسق أكبر لم ينتبه إليه الغذامي، كون الشاعر يمثل دعامة أساسية داخل حلقة الثقافة العربية، فالغذامي تعمد اختيار المتنبي وركز عليه تركيزا شديدا حتى إنه اعتبره المترجم والأب النسقي لكل الشعراء الآخرين، وهذا الاختيار كان لسبب خفي لم يظهره، وهو قدرة الشاعر على مخاطبة السلطة بأدواتها، والانفكاك منها دائما بقدرة تنم عن قراءة جيدة لأنظمة الحكم ومتغيراتها السياسية.

4- مصطلح الطبقات الثقافية:

قبل أن ننتقل إلى عنصر آخر في دراستنا تستوقفنا محطة مهمة تتمثل في مصطلح الطبقات الثقافية الذي عدّه عبد الله الغذامي جزءا فاعلا في النقد الثقافي على اعتبار أن تقسيم الشعراء إلى طبقات هو تفريق وتمييز لهم من سائر البشر إذ« إن مصطلح(الطبقات) ارتبط بعنصرين مهمين وملازمين له، هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل. والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفحل، وهذا حسم الموقف من وقت مبكر ضد الحاضر والمستقبل، وضد الآخر الضعيف والشعبي وغير الشعري والمؤنث. وجعل الأول هو النموذج الكامل الذي لا تتوقع الثقافة نموذجا أرقى منه »[2]، ولوعدنا إلى القرآن الكريم لوجدنا أنه ورد مفهوم الطبقات والتمييز بين

1-الغذامي (عبد الله)، المصدر السابق، ص: 125.

2- م ن، ص: 132.

مراتب مراتب الناس، فقد جاء في أكثر من سورة قرآنية، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ الَّذِي جَعَلَكُمْ خَلَائِفَ الْأَرْضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَا آتَاكُمْ إِنَّ رَبَّكَ سَرِيعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ** ﴾ الأنعام(165).

كما نجد في القرآن تأكيدا جازما وصريحا على أهمية السابقين، بكونهم يمثلون الصفوة في العلم والعمل ثم يأتي من تبعهم وساروا على خطاهم واستفادوا من تجاربهم في المرتبة الثانية إذ يقول الله تعالى: ﴿**وَالسَّابِقُونَ الْأَوَّلُونَ مِنَ الْمُهَاجِرِينَ وَالْأَنصَارِ وَالَّذِينَ اتَّبَعُوهُم بِإِحْسَانٍ رَّضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ وَأَعَدَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي تَحْتَهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا ذَٰلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ** ﴾ التوبة(100)، وقوله أيضا: ﴿ **وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ** (10) **أُولَٰئِكَ الْمُقَرَّبُونَ** (11) **فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ** (12)﴾. الواقعة (10-11-12).

على هذا الأساس فإذا كان الغذامي يسلم بقدرة النقد الثقافي الفعّالة على كشف المضمر في بنية الشعر العربي، فلماذا لم يتحدث عن حضور الخطاب الدينيّ وفعاليته في توجيه الأقلام التي صنفت الشعراء، حتى وإن كانت تلك الأقلام قد انحرفت قليلا عن وجهتها الصحيحة في تصنيف الناس على أساسها في القرآن الكريم بوصفه الفاعل في ثقافتنا العربية الإسلامية ومصدر أحكامها وقيمها.

فإذا جزمنا بفعالية النقد الثقافي وقدرته على إظهار المضمر النسقي وكشفه في الأدب، فإن هذا النقد لا يعدّ« تمرينا اعتياديا وتجريبيا في القراءة إنه ممارسة مرهونة بالوعي.» [1] بل« إنه يسعى لإعادة ترتيب الوعي والدراية الذاتية والمجتمعية والقومية » [2]. وهذا ما لا نجد له حضورا في بحث الغذامي، لأن هذه الممارسة النقدية اتجهت اتجاها مغايرا تماما حيث أغفلت الأنساق الدينية والسلطوية التي أثبت فعاليتها

1-الموسوي(محسن جاسم)، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص، ص: 195-196.

2- المرجع نفسه، ص: 196.

في بنية السلوك العربي شعرا وممارسة، وهذا ما عمل الغذامي على تجاوزه تجنبا للصدام مع الخطابين الديني أولا، والسلطوي ثانيا.

إن الشعراء بتميزهم بهذه الصفة مارسوا كل أنواع وأساليب التضخيم والقهر الرمزي على المتلقي، فتحولت هذه الصفة بمرور الزمن إلى أنموذج الطاغية المستبد، فزاد ترسخ هذا الأنموذج بفعل التربية الثقافية التي عززت فكرة الأوائل، فما لديهم هو أرقى وأعظم من كل ما يمكن أن تفعله الأجيال اللاحقة. وهكذا انتشر الحفظ وضاع التأويل، وكثر التفسير وقل التحليل والنقد. ممّا أسهم كله في صنع تابوهات ثقافية، فتضخمت الأنا المتعالية بكل مبرراتها الأخلاقية والسلوكية والمتجبرة والقاهرة للآخر. وهذا ما أدى فيه فن المديح دورا كبيرا فأصبحت العلاقة بين المادح والممدوح هي أنموذج وسلوك الخطاب في الحياة الثقافية الجديدة، فظهر المثقف الشحاذ ممّا أدى إلى انتشار ثقافة الاستجداء في الشعر والنثر على حد سواء وبالتالي أدى إلى تحول مخيف في المنظومة الأخلاقية في المجتمع العربي الإسلامي، حيث تحدث عنه الغذامي بأن الشعراء قدماء ومحدثين مارسوا سلطتهم القهرية على المتلقي فأصابوه بالعمى الثقافي الذي ترسخ فيهم بفعل الأنساق المضمرة. فالشعراء المادحون قاموا بتزييف كل القيم، فصار معهم الأبلغ هو الأكذب والأحقر والأكثر ذاتية وأنانية ودوسا لكل قيم الفعل.

إنّ ترسخ ظاهرة الفحل في ثقافتنا العربية، سواء أكان الشاعر أو الفقيه أو الحاكم أو المثقف سمح بإسكات الآخر-المتلقي- وتشكل تابوهات وأعراف ثقافية تحكمت في خطاباتنا، فتولّد عن ذلك الممنوع الثقافي، وانتشر داء الصمت. وهذا كله من أجل الخضوع للفحل والرضوخ له ولطاقاته الأسطورية الخلاّقة، حتى لو أخطأ فخطؤه صواب، فهو يجوز له ما لا يجوز لغيره، بصفته أمير الكلام، يتلاعب باللغة كما أراد دون ممارسة أي سلطة عليه، فهو يعدّ الحارس الوفي للثقافة، فهي تبسط له كل أنواع حمايتها المؤسساتية، وتتخذه أنموذجا للقدوة الفكرية والثقافية، وبهذا تشكلت كل قيم

العنف التي جسدها النسق الثقافيّ بإغراءاته الجمالية، خصوصا بعد تحويل (النحن/التي تمثل الفئة الجمعية) في الثقافة العربية إلى الذات الفحولية المستبدة التي نضجت وأزهرت فأنتجت أنموذج الطاغية المستبد القاهر.

الملاحظ لمشروع الغذامي أنه يركز على الشعر دون غيره في استنباط أنساقه واستخراجها، وبذلك فهو يعيد ما عابه على الثقافة العربية اهتمامها بالشعر دون غيره من الأجناس الأدبية، إذ لم يرمن الأدباء إلا شعراءهم، شعراء الأمس واليوم من أبي تمام إلى أدونيس وقباني ونازك الملائكة والسياب. فلماذا اهتم بالشعر دون غيره؟ وقد نجد لذلك مبررا، فالشعر هو مكان التواري والاختفاء والتورية للأنساق الثقافية بوصفه عالما من الجمال البلاغي والتنميق فيما تنخفض هذه الجمالية وحدتها في غير الشعر، ولكن هنا نتساءل: ألا يمكن للنصوص غير الشعرية أن تتفوق على الشعر في بلاغته وجماليته؟ ألم يتضاءل الشعر أمام القرآن في مجال البلاغة وإعجازه وهذا إقرار واضح بإمكانية تفوق النثر على الشعر في البلاغة؟

لكننا نجد الغذامي حينما ساءل النصوص لم يجد إلا النصوص المدرسية والأدب الأكاديمي من خلال تطبيقه على أشعار مدرسية موغلة في الأكاديمية ولا تعبر عن الجمهور، بوصف أن مبدعيها من النخبة وأن الشعر لا يمثل إلا النخبة فهو لا يكتب إلا من طرف النخبة ولا يقرأ إلاّ من النخبة.

إنّ ما ذكر آنفا يدل على أن الغذامي لا يتعامل في نصوصه ولا يبحث فيها إلاّ عن الجوانب السلبية، التي لم يتحدث عنها النقد الأدبي إلا لماما، ولعلنا نكون في هذه المرحلة بحاجة ماسة إلى من يظهر لنا سلسلة العيوب الكبيرة التي تخرم شخصيتنا العربية.

في أثناء قراءاتنا لأبحاث الغذامي عن الأنساق الثقافية لا حظنا أنه لم يركز إلاّ على الذكور من الأدباء، ولم يطبق مبدأ المساواة والمنافسة الشريفة بين الرجل والمرأة، وكأن الثقافة لا تستطيع أن تمارس لعبتها على المرأة، ولربما نجد عذرا

للغذامي في هذا، فالظلم كان موجها للمرأة ومادمنا في النقد الثقافي نبحث عن العيوب فلا يمكن أن نزيدها ظلما ونحملها ما حملها إيّاه المجتمع الذكوريّ خلال عقود خلت. فقد تشعرنت الأنساق، وأصبحنا فعلا الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة فتباهينا بأنفسنا وبهذه الصفات التي ألصقت بنا.

لا يجد الغذامي غضاضة في نقل مفاهيم النسق والاستفحال والسلطة والانتهاك والزيف والحداثة وغيرها إلى رواد الشعر العربي الحديث، ومنهم السياب ونازك الملائكة(1923–2007) ونزار قباني بوصفهم استمرارية لظاهرة الفحولة وسلطة النموذج النسقي فـ« إذا كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار و أدونيس يتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والتسلطية، وسيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخا وقبولا على يديهما كممثلين فحوليين» [1] للشعرية العربية الحديثة.

يرى الغذامي بأن كلا من الفرزدق وجرير(33هـ–110هـ) تميزا بتضخم الأنا عندهما، والتي عملت السلطة الأموية في مرحلة زمنية معينة على خلق الجو المناسب له –شعر النقائض– بوصفه عنصرا مهما لتسلية الطبقة العاطلة عن العمل، وإلهائهم عما يجري داخل السلطة خاصة أيام الخليفة سليمان بن عبد الملك وابنه الوليد، إذا عكف شعراء الهجاء يملئون أوقات الناس بأهاجيهم التي تحوّلت إلى نقائض مثيرة، تمس أعراض الناس وهتك عورات النساء خاصة بين الشاعرين جرير والفرزدق اللّذين حاول كل منهما البحث عن معان يتفوق كل منهما بها على الآخر.[2]

1–الموسوي(محسن جاسم)، النظرية والنقد الثقافي، ص، ص: 195–196.

2 –ينظر: الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية،ص:125–126–127.

5-الغذامي والمقاربة الثقافية:

5-1-المتنبي والأبوة النسقية:

إنّ المعرفة تتحرك داخل أنساق الثقافة ضمن نوعين من الوعي: بسيط ومركب[1]، إذ يمثل الأوّل الفاعل المشترك بين جميع الأفراد، والذي يكون محدودا في فعاليته لأنه يعطي تفسيرات بسيطة ومحدودة لمضامين الحياة والواقع، أما المركب فهو سريع النفاذ إلى بواطن الخطابات ليستجلي العتمة عنها، ويفضح تحيزاتها، وهذا النوع من الوعي يمثله المثقف، بوصفه قارئا للثقافة عارفا بممارساتها وحيلها. ومن هنا فالمعرفة لا تبنى إلاّ بالتدرج في إنتاج الخطابات: من السطحي إلى العميق والإنسان هو محور المعرفة. إن الإنسان وفق هذا المنظور معطى لجملة من التقاطعات لأنساق متعددة ومعان تحمل في طياتها صورا لحقائق ما ومضامين معرفية، لذلك لا يمكننا بأي حال من الأحوال فهم إنسانيته وتوجهاته، وأبعاده المعرفية دون وعي مسبق، وقراءته وفق تصورات مركبة، لضمان أكثر فعالية إبداعية، لا تزول مضامينها بمرور الوقت، وهذه القراءة لا يصنعها إلاّ المثقف ضمن شروط الثقافة.

1- متعلق بالجهل.إن لكلمة (مركب) جرس أقوى من (بسيط)، ولكن هذا لا يجعل الجاهل المركّب أعلى من الجاهل البسيط والعكس صحيح تماما، فالجاهل البسيط مقر بجهله، ويرجى خلاصه من جهله، وتعلمه ما يجهل، إذا حانت له الفرصة، فحصول العلم لا يتأتى إلا حين إقرار طالب العلم بالحاجة لما يراد تعلّمه، والاعتراف بالجهل به أصلا. وفي المقابل: فالجاهل المركب غير مقر بجهله ويدّعي العلم بما يجهله حقيقة، ويظن أنه بقليل علمه فقد بلغ الغاية وجاوزها، وهذا لعمري عقبة كؤود تحول بين الجاهل المركّب والتعلم. قريان(هشام محمد سعيد)، هل جهلنا بسيط مركب؟ شبكة الألوكة، التاريخ2013/4/8،الموقع: WWW.aluka.net

وهناك مقولة تصف الجهل المركب وتحذّر من أهله وشرّهم، وهي للدكتور يوسف السباعي التي يرى فيها أن « الجهل المركب، فمصابه ثقيل، فهو جهل أولئك الذين لا يظنّون بنفوسهم جهلا، أولئك القادرون المسيطرون المترفعون المتكبرون، الذين يكسون أنفسهم طلاء زائفا من الفهم والذكاء، ويبهرون غيرهم بمظهرهم الكاذب الخادع، فيتولون أمر سواهم، ويتحكمون في مصائر غيرهم، والجهل في باطنهم متأصل ومتحكّم» صحيفة الشرق العدد رقم 494 بتاريخ 2013/4/11.

من ثم، هناك واقع يفرض على المثقف الانطلاق نحوه لمعرفة مكنوناته وخباياه؛ لأن هذا الواقع هو نتاج تأويلاتنا لما نقرأه وللطبيعة الميتافيزيقا، والفكر، والفلسفة، وجميع العلوم الإنسانية، إن هذا الاشتغال الفكريّ والثقافيّ الذي يضطلع به المثقف قراءة وتأويلا، لما يجري حوله وما يستقبله. يعزى إلى رؤية تتجاوز حدود المدركات وتلغي الصيغ المطابقة للمعرفة بإنتاج صيغ أخرى ذات طابع اختلافي. هذا يكون نتيجة تراكم العديد من الخبرات القرائية، ومن عمليات التأويل المختلفة التي حدثت قبله. فالمهمة التي يرومها المثقف تكمن في إعادة ترميم كل الأعطاب الإيبستيمولوجيّة التي تلحق بالجهاز الثقافي، ومن ثم تجعله قادرا على توليد العديد من القراءات الواعية، وفي هذا المقام يستوقفنا السؤال المهم الذي طرحه إدوارد سعيد «هل المثقفون فئة كثيرة من الناس، أم نخبة رفيعة المستوى، وضئيلة العدد إلى أبعد حد»[1]، إذن هناك مستويات عدة من المعرفة يشترك فيها المثقف وغيره، وهذه المعرفة تعدّ أولية، وساذجة في بعض الأحيان؛ لأنها تقدم تصورات بسيطة للعالم والإنسان، ولكنها في بعض الأحيان تمتاز بالاندفاع؛ لأنها لا تسير وفق نموذج موحد، فهي تسويقية تروج لأفكار « تعد بحل المشاكل الأساسية كافة وإلقاء ضوء التوضيح على القضايا الغامضة كلها، ونرى الجميع يرحب بهذه الأفكار وكأنها المفتاح السحري أو"افتح يا سمسم" لعلم وضعي جديد، أوكأنها المركز المفهومي الذي يمكن أن يكون أساسا صالحا يبنى عليه نظام تحليلي شامل»[2] ومتكامل ويركز على البؤر المركزية في الثقافات المختلفة، لبناء وعي كفيل بإحداث النقلة النوعية في مرتكزاتنا المعرفية والمفهوماتية.

1- غيرتز(كليفورد)، تأويل الثقافات، تر: محمد بدوي المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، ديسمبر 2009، ص: 79.

2-سعيد(إدوارد)، صور المثقف، تر:غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1996، ص: 21.

عليه، تتموقع هذه الأفكار داخل نموذج صلب لا يؤمن بالثورة ولا التغيير، وتسلّم بالحقيقة المطلقة التي أثبتت نجاعتها الوهمية عبر التاريخ، لذلك، يصعب علينا تحريكها نحو المساءلة المعرفية، لأنها تندمج مع الواقع وصارت جزءا منه، فيبقى أسير هذه الفكرة التي تخضعه لتحولاتها الوهمية، فتشغل حيزا مهما من منظومته العقلية، وبالتالي تتحول من مجرد فكرة لها حدود معرفية مضبوطة إلى جهاز مفاهيمي له أسسه وأدواته، ويلتصق باللاوعي، وهذا الجهاز يمكن أن يولّد صيغا تطابقية متلونة بصيغات نسقية، لكننا في الوقت نفسه لا يمكننا أن نتغافل عن عنصر الشّك داخل وعي الإنسان، لأنه يمتلك القدرة على البناء والتحفيز الذاتي على بلورة هذه الأفكار ونوعيتها.

إن المثقفين ليسوا أفرادا منعزلين عن الواقع، كما رأى الغذامي عندما حكم على المتنبي(915م-965م) بالأبوة النسقية من خلال عزلته عن واقعه والتكابر عليه، ولكن الغذامي تناسى تماما أن المتنبي شاعر تتلبسه الشاعرية، فأهلته لأن يكون صاحب مركز مهم داخل الثقافة الشعرية العربية القديمة، فالمتنبي مثقف، والمثقف لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينعزل عن دائرة الثقافة التي ينتمي إليها، «فالمثقفون منفصلون كليا عن العالم الواقعي منصرفون بكليتهم إلى الاهتمامات الخيالية، مقيمون في أبراج عاجية، يعيشون في عزلة جديدة، ويكرسون حياتهم للموضوعات المبهمة، وربما حتى للمسائل الباطنية»[1]، وهذا إقرار بأن المثقف هو الذي يعي بأنه جزء لا يتجزأ من الحركية التاريخيّة وتداول اجتماعي معين، وهذا التداول المتداخل من الكثير من الأبعاد والرؤى، يكون شرطا أساسيا لا كتساب صفة المثقف، ونتيجة لوعيه القرائي.

1- سعيد(إدوارد)، المرجع السابق، ص: 23.

لقد أشاد الغذامي بشخصية المتنبي في كتابه"الخطيئة والتكفير" ويتحدث عنه بكثير من الإعجاب وذلك في معرض حديثه عن «عجز نيكلسون عن تذّوق شعر المتنبي. مع أنه مستشرق من كبار المستشرقين. وقد أظهر عجزه عن فهم سبب حب العرب للمتنبي، وقال إنه يجد شعر أبي نواس أقرب إليه من شعر المتنبي، ولكنه مع هذا يعطي حق الحكم في ذلك للعرب ويقول إنه مادام الإنجليز أحق بالحكم على شكسبير والإيطاليون على دانتي، فإن العرب أحق بالحكم على شاعرهم. وليس لما حدث لنيكلسون من سبب سوى عمق الدلالة الضمنية لشعر المتنبي، مما يحتاج إلى حاسة تذوقية عالية لدى قارئه كي يدرك أبعاده»[1] ويكتشف ما في نصه من دلالات وجماليات.

المتنبي بالنسبة للغذامي هو الأب النسقي والمترجم الأكبر لهذه الصفات، فيسوق لنا الغذامي أمثلة من شعره التي تدل على استفحاله أو مركزيته وتضخم الأنا عنده:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

أيّ محلّ أرتقي أيّ عظيم أتقي

وكل ما قد خلق الله وما لم يخلق

محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

وإني لمن قوم كأن نفوسنا بها أنف تسكن اللحم والعظاما [2]

هذه الأبيات قالها المتنبي تعبيرا عن سخطه الشديد من وضعه الاجتماعي، حيث تنقل جميع الكتب أن والد الشاعر كان يبيع الماء، وهي مهنة وضيعة في عرف مجتمع الشاعر، وهذا ما زاد معاناته، خاصة في مرحلة صباه؛ حيث تعلم في مدارس أشراف الكوفة، وهذا ما ولّد لديه الشعور بالنقص والدونية، ثم إنّ اعتقاد الغذامي بأن المتنبي

1- الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 114.

2-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 126-127.

يقصي الآخر ويرفضه ليس له أساس من الصحة، كيف ذلك؟ وقد انشغل الشاعر عبر فترات حياته بهذا الطرف الآخر الذي يسكنه: الغني، الفقير، الشريف، السياسي، الحاكم، المحكوم، العربي،...الخ، بل إننا نجزم أن شعره كان تعبيرا صادقا عن نظرة الآخرفي مجتمع متفكك.

مما سبق يرى الغذامي أن المتنبي يحتل الصدارة في الخطاب النسقي، من خلال تعاظم ذاته، فلم يبق مكانا للآخرين، فهذه الذات تتعالى فوق الناس، إلاّ أن المتنبي يحمل صفات إيجابية وإنسانية من خلال رؤيته التي تعمق حسن الفضيلة ورفعة الإنسان من خلال رفضه لكل أنواع الخضوع والهيمنة والذّل في قوله:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أكرمت اللئيم تمردّا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا مضر كوضع السيف في موضع الندى [1]

هناك معان كثيرة يحتويها شعر المتنبي، كان جديرا بالغذامي أن يكون أكثر شفافية في إطلاق أحكام من شأنها أن تطبع دراسته بالحيادية والعلمية، ذلك أن سعيه لتجريم المثقف/الشاعر ووسمه بالتعالي وإلغاء الآخر، ومسحه من الوجود، في أحيان كثيرة، فيه كثير من الحيادية والبعد عن الموضوعية.

إن المقاربة التأويلية الثقافية التي قارب بها الغذامي نصوص المتنبي، تحمّل الشاعر ما لم يقله، ويمكننا أن نلمح هذه الأحكام المطلقة التي يطلقها الناقد دون اعتبار لأي أحكام معرفية التي تؤسس قضايا النقد الثقافي، والغريب حقا أن يربط الناقد بين الأنا الأبوية للمتنبي وبين الأنا الفحولية لشاعر معاصر وهو نزار قباني، وكأن الشعر العربي عبر مراحله كلها لم ينتج إلاّ هذين الشّاعرين وما يربطهما من قيم فحولية، إن هذا الربط الثقافي غير مؤسس على أحكام منطقية وغير قائمة معرفيا، كل

1-المتنبي (أبو الطيب)، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص: 150.

هذا يلغي الفرادة الإبداعية والخصوصية الشعرية لكليهما، ويلقي بالشعراء كلهم في بوتقة واحدة أسماها نسق «السادة الشعراء»[1]، حيث يستعير مفهوم الطبقات من ناقد عربي معروف هو ابن سلام الجمحي صاحب "كتاب الطبقات"، إلا أن ما قاله يعدو هذا الأمر إلا مجرد تنويع فقط على فحولة الجمحي، فقد جعل ابن سلام الفحل قيمة نقدية بعدما كانت قيمة طبيعية، واشترط على الشعراء لاكتساب هذه القيمة قدم العهد، وغلبة صفة الشعر على كل الصفات الأخرى، ويطالعنا الجمحي بشيء مهم في هذا المجال ألا وهو أن لصناعة الشعر رجالها المتميزون، ولا يمكن لأي شاعر أن يمتطي صهوة الشعر بدون عناء، فلابد أن تجتمع الشروط السالفة ذكرها في شاعر واحد حتى يصبح صاحبها فحلا، وبغض النظر عن مدلولها وتخريجاتها النقدية، إلا أنها ليست شروطا أخلاقية كما يحاول الغذامي وضعها، فقبل أن يتحدث عن استفحال القيم النسقية الفحولية، كان لزاما عليه أن يضع شروطا للفحولة ومقاييس يسير عليها، وليس أخذ المصطلح أخذا عشوائيا دون تحديد مغزاه، وهنا مكمن المأزق النقدي الذي وضع الناقد نفسه فيه، فالفحولة نقدية بزمان ومكان محددين وفق شروط تحددها الثقافة. فهل غاب عن ذهن الغذامي أن مصطلح الفحولة لا علاقة له بالشعر والشعراء، إنما اكتسب دلالته المصطلحية من البيئة التي نشأ فيها وتعمق هذا المعنى ليكتسب مرجعية جديدة في ذهنية الشعراء، فأصبحت عبارة "الشاعر الفحل" تعني الشاعر المقتدر على قول الشعر الجيد والإكثار منه، وعليه«فإن الفحولة ليست تأسيسا شعريا وإنما هي قيمة اجتماعية ارتبطت بالمجتمع الذكوري ودوامها لا يتعلق بنسق الشعرنة كما يدعي الغذامي، وإنما بدوام بنية المجتمع الذكوري»[2]،لأنه واصل إنتاج هذه القيمة للحفاظ على ديمومة خطابه المعرفي الذي يشكل البنية الأساسية لتكوين

1- الغذامي، النقد الثقافي، ص: 130.

2-دلباني(أحمد)، السيمفونية التي لم تكتمل(في اركيولوجيا الانتكاس وانفجار الأصوليات)، ص: 22.

مجتمعه، ممّا أدى إلى تعميق الشعور بالاستفحال لنسق يمجد المصلحة الفردية على المصلحة الجماعية.

لعل هذا ما دفع الغذامي إلى جعل المتنبي شاعرا نسقيا، حيث يصل هذا النسق المضمر إلى درجة كبيرة من التخفي في قصيدة المتنبي المعنونة بـ(وأحر قلباه) الذي يحاول الغذامي قراءتها من خلال تطبيق أهم الآليات الإجرائية للنقد الثقافي، واكتشاف أبعادها النسقية.

قرأ الغذامي القصيدة من خلال أربعة مستويات تتفرع من خلالها أربعة شروط نسقية يسعى الشاعر لتحقيقها عن طريق جمل بلاغية متلبسة الجمال الشعري. وعليه نستطيع أن نرى أربع دلالات نسقية هي:

« أ-التعريض المتضمن للاستهزاء.

ب-اعتداد الذات بذاتيتها.

ج-اعتماد أسلوب التخويف والإرهاب البلاغي.

د-تحقير الآخر واعتباره دائما بمثابة خصم » .[1]

في بداية الأمر يحدد الغذامي الجملة الثقافية المتمثلة في قول المتنبي:

إن كان يجمعنا حب لغرّته فليت أنا بقدر الحب نقتسم[2]

عدّ الغذامي هذا البيت بمثابة جملة ثقافية« بوصفها ذات دلالة نسقية لتعيد لنا قراءة قصيدة المتنبي قراءة ثقافية تعتمد على موجبات النسق وشروطه » [3]، إلاّ أن هذه الدلالة النسقية تتفرّع إلى دلالتين نسقيتين إحداهما ظاهرة والأخرى مضمرة نبينها فيما يلي:

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 171-172.

2-البرقوقي(عبد الرحمن)، شرح ديوان المتنبي، مج2، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص: 61.

3-الغذامي، المصدر السابق، ص: 171.

-الجملة النسقية (حب لغرته.....فليت أنا بقدر الحب نقتسم)

*-الدلالة النسقية-الظاهرة(تعني حب الشاعر لممدوحه)

*-المضمر(غرته) غرة المال في الدلالة اللغوية أي المتاع من المال والخيل أي محبة الشاعر للمال والعطايا والهدايا.

إن هذه الجملة النسقية ساعدت على اكتشاف الدلالات النسقية المسيطرة في هذا الخطاب، وأولهم الاستهزاء الذي كان يتوخاه المتنبي من خلال بيته والتي تمكن الغذامي من استنباطه من خلال قراءته لبعض الجمل من القصيدة نفسها(وأحر قلباه).

وأحرّقلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم.

مالي أكتم حبا قد برى جسدي وتدّعي حبّ سيف الدولة الأمم.

إن كان يجمعنا حبّ لغرّته فليت أنا بقدر الحبّ نقتسم.[1]

لقد أحسّ المتنبي بزوال عطف سيف الدولة عليه، فنظّم هذه القصيدة التي كانت عتابا لسيف الدولة ولم يبق له غير ذلك« ولم يكن لديه، لكي يحقق ذلك إلا وسيلة واحدة وهي نظم(هذه) القصيدة، أنشدها في حضرة سيف الدولة في آخر شهر رجب أو أول شهر شعبان سنة 341هـ/ كانون الأول سنة 952م. ولدينا حكاية جعلتها المصادفة حية جدا عن مجلس أنس حضره أبو فراس وجماعته من الشعراء فبالغوا في الوقيعة في حق المتنبي ومقاطعته[...](فهاهو) المتنبي وقد وقف وحيدا في مجلس توارى فيه أصحابه مترددين، وقد أحاط بالأمير، وهو مغلق النفس بادي العداء نحو الشاعر، أبو فراس وعصبته، وحساد ملأوا غيظه ورجال مستعدون للتعرض

---

*-الغرة: من كل شيء أوله وأكرمه وبياض في جبهة الفرس ومن الشهر :ليلة استهلال القمر ومن الهلال:طلعته ومن الأسنان: بياضها وأولها، ومن القوم: شريفهم وسيدهم ومن المتاع خياره ورأسه. ينظر أنيس(إبراهيم)، الصوالحي(عطية)، منتصر(عبد الحليم)، أحمد(محمد خلف الله)، المعجم الوسيط،ج1-2، ص: 681.

1-البرقوقي(عبد الرحمن)، شرح ديوان المتنبي، مج2، ج4، ص: 61.

للمغلوب »[1]. من هذا المنطلق فإن نظم المتنبي لهذه القصيدة كان لغرض العتاب واللوم لا المدح كما جزم بذلك الغذامي.

فرؤية الغذامي للشعر بأنه المسؤول الأول لتجذر صورة الأنا الطاغية في مجتمعنا العربي، لأن شخصية الشحاذ والمنافق والمخادع والطماع من جهة وشخصية الفرد فحل الفحول ذي الأنا المتضخمة الرافضة للآخر من الميزات والصفات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى.

يرى الغذامي أن المتنبي ليس أكثر من شحاذ ومنافق وكذاب ولهذا نجد أشعار المتنبي في مدحياته الخاصة بسيف الدولة الحمداني وكافور الإخشيدي، حيث كانت مغلفة بالفخر« فإذا التقى سيف الدولة المتصوّر كافورا المتصوّر، فهما شبيهان لأنهما يمثلان الإنسان المتفوق الذي هو المتنبي، فبمدحه لهما لم يمدح إلا نفسه »[2] المتعالية. وهذه الخاصية تعرف بالمفارقة الشعرية في شعر المتنبي.

ويستخدم الغذامي الآلية الإجرائية نفسها تتمثل في القراءة الواعية من أجل استكشاف الدلالات المضمرة الخفية حيث استحضر الغذامي أبياتا من قصيدة المتنبي التي يقول فيها:

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم في من شحمه ورم.

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار والظلم.[3]

فيظهر لنا الغذامي فعالية القراءة ويثني على استراتيجية المتنبي«إنه (أي المتنبي) يطلق البيت معلّقا في الهواء معتمدا بذلك على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت، وهو

1-بلاشير(ريجيسير)، أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، تر إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1988، ص: 237.

2-معتوق(جورج عبدو)، المتنبي شاعر الشخصية القوية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص: 65.

3-البرقوقي(عبد الرحمن)، شرح ديوان المتنبي، مج2، ج4، ص: 63.

لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول، ولكنه يريدنا أن نفهم الغائب عنه؛ أي دلالته المجازية. فالشحم والورم لا يعنيان هنا الشحم والورم المعروفين، (لذا) فهما وجود معلّق، يعتمد على (غياب) سيتولّى القارئ إحضاره إلى البيت،[...] فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة والنفاق أوالعلم والجهل »[1]، وهذا معنى النص عندما يحتكك مع القارئ أثناء ممارسته فعل القراءة/المقاربة فينبثق في ذهنيته مجموعة من الأضداد، أي إنها عملية استحضار للغائب في النص، وهو الأثر الذي يتركه النص، ليؤكد وجوده من خلال ممارسة القارئ لفعل المقروئية.

لكن بعد أن اختفت دلالة الشحم والورم في كتاب "الخطيئة والتكفير" هاهي تتضح في النقد الثقافي من خلال إجرائية النسق المضمر؛ حيث يقوم بتفكيك ذلك الغطاء الجمالي الشعري المخادع والمزيف الذي يقوم بعملية حجب الدلالة المضمرة فيصبح «الممدوح في هذه الجمل ليس موطن محبة صادقة، ومحبة الأمم له مجرد ادعاء مزيف، كما أن الممدوح مصاب بعمى الألوان مذ كان لا يميز بين الشحم والورم، وتتساوى عنده الأنوار والظلم مما يعني أنه لم ينتفع بعينيه ولا عقله وصار لا يميز ولا يتقن الحكم »[2]، فالممدوح مهووس بالافتخار والتعاظم يبحث عن أدنى عيب ليعيب به الشاعر، فكل ما يعطيه من عطايا هي رمز للعار والدناءة، وهذا ما يجسد النسق الثقافي في أشعارنا.

من خلال ما سبق فإن شخصية المتنبي استوقفت الكثيرين من أهل الاختصاص وانبهروا بها ومن بينهم أدونيس الذي وصفه بأن « إنسان المتنبي موجة لا شاطئ لها –دائم الحركة، إنه أوّل شاعر عربيّ يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحول المحدودية

1–الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 75.

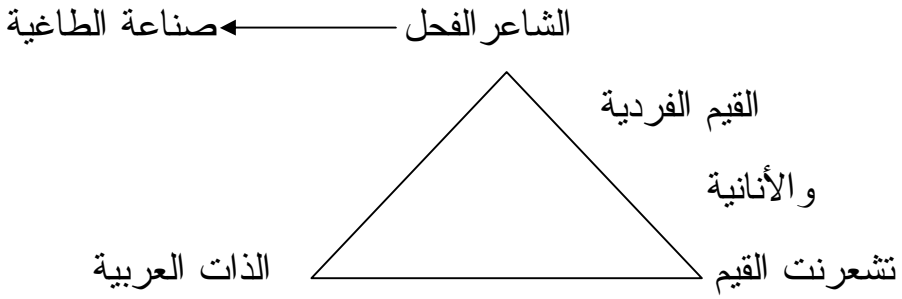
2– الغذامي، النقد الثقافي، ص: 173.

إلى أفق لا يحدّ شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز، إنه جمرة الثورة في شعرنا، جمرة تتوهجّ بلا انطفاء، إنه طوفان بشري من هدير الأعماق. والموت هو أوّل شيء يموت في هذا الطوفان. » [1] فالغذامي لا يعترض على"جمالية" شعر المتنبي، إنما ينتقد القيم الفحولية اللأخلاقية التي تتكلم باسم الأنا/النحن وترفض الآخر وتتعالى عليه. لهذا احتل الشاعر مكانة مرموقة في الذاكرة العربية، مؤصّلا لسمات نسقية عملت على توقيف الذوق الإنساني كالافتخار بالفحولة وغيرها، أصبحت هي وأمثالها تعيد ذواتها بصيغ شعرية تستعيد معها النسق الأوّل، فتبدلت وتغيرت وظيفة الشاعر إلى وظيفة فردية قلبت سلّم القيم مما أدى إلى ما يسمى (الفحل) الذي أصبح مع مرور الوقت مفهوما ثقافيا اجتماعيا، ولذلك تشعرنت الذات العربية بعدما تشعرن الخطاب.

فتحضر الشخصية الشعرية كأحد الأنساق الكامنة فينا، وأصبحت العلوم بالشعر علوما منغلقة على نفسها؛ لأنها أصبحت بمثابة الخادم للشخصية الشعرية وهذه القداسة لهذه الأخيرة؛ لأننا كائنات شعرية تعمينا عن النسق المخادع المهيمن على النسق اللغوي، وبهذا يتحرك النسق الناسخ عبر تتابعات ثقافية ناسخة للأنساق. وبهذا تشعرنت القيم وتحوّلت الرسالة إلى الفرد الفحل الذي بدأ يفرز قيمه الفردية والأنانية، وهذا ما نتج في ثقافتنا العربية(فحول الشعراء–فحول الشعر....)، فتغلغلت في الذهنية الثقافية الجماعية، حتى تموقعت(الأنا) التي كانت مندمجة في(النحن) التي صارت مندمجة في (الأنا) وصارت صوتا من أصواتها.

تبرز (الأنا) في شعر المتنبي كأهم ميزات شعره، فكرّست النسق المغلق والمهمش لغيره من الأنساق، ولهذا يتبلور هرم طبقي يأتي الفحل على رأسه، وبهذا التميز يكتسب الشاعر/الفحل صفاته النسقية.

1–أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط2، 1975، ص: 57.



الهرم الطبقي(يكسب الشاعر صفاته النسقية)

إن المتنبي علامة شعرية في عصره يتميز بعظمته فقد رأى البعض أنه يمتلك بداخله جنونا لا معقول للعظمة حتى شبه بنابليون وقد قيل في ذلك« جنون العظمة الكامن في(المتنبي)، ذلك الجنون الذي لحسن حظ فريد لم يجلب له هزء الناس بل حمله على ارتكاب صغائر كالتي عابوها على نابليون، ويذكرنا المتنبي في بعض النواحي، بنابليون كوضاعة النشأة، وبغض البشر والطموح»[1] ومادام النسق زئبقي في حركته عبر الزمن فهو يساعد الأنساق الثقافية على التغلغل في عمق اللاشعور الجماعي للأمة العربية من دون وعي منها، وبهذا فالفعل الثقافي يتحرك في حركة لا شعورية لا يمكننا إبصارها، وهذا ما يوصلنا إلى أن النسق الثقافي ما هو إلاّ أحاسيس جماعية/قبلية تمثلتها الأنا الفردية لتحول إلى مفهوم ثقافي جماعي.

نستخلص أن وظيفة الشعر الجماعية تحولت عبر الزمن من العصر الجاهلي إلى الزمن الحاضر فأصبحت وظيفته فردية، ثم إلى مفهوم ثقافي وتضخمت الأنا المتعالية. وبهذا نصل إلى معادلة مفادها أن وظيفة الشعر الجماعية:

العصر الجاهلي← (الأنا *الفحولية)← أنا عمرو بن كلثوم العصر الأموي(الأنا الفحولية) أنا جرير← العصر العباسي← الأنا الفحولية أنا المتنبي العصر الحاضر الأنا الفحولية ← (أنا نزار قباني).

1-بلاشير(ريجيسير)، أبو الطيب المتنبي، ص: 438.

***-الأنا: مركز الشعور والإدراك الحسي الخارجي، والإدراك الحسي الداخلي، والعمليات العقلية، وهو المشرف على جهازنا الحركي الإداري. ويتكفل الأنا بالدفاع عن الشخصية، ويعمل على توافقها مع البيئة، وإحداث التكامل.**

يرى الغذامي بأن سلطة الشاعر نمت من قدرته البارعة على المزج بين المدح والهجاء–بين الترغيب والترهيب–فبداخله تقبع قدرة خلاّقة مخيفة؛ لأنه يتوسل بأدوات تثير الفزع والهلع، فهو ينهل من بئر الهجاء ليصب لعناته على الخصم. فاستثمر الشاعر هذه القدرة ليرهّب ويرغّب. وكان من أوائل الشعراء المؤسسين لهذا النسق المضمر، فمثلا الحطيئة كان يجمع بين النقيضين–الهجاء والمدح– وورث عنه المتنبي ذلك وطوّره وبلغ مداه، لتشكل لب ديوانه ويظهر ذلك جليا في أشعار الكافوريات.

لقد تبلورت وتجمعّت هذه المحمولات النسقية، لتصبح مغذيا سلوكيا وعقليا للذات العربية، فصناعة الطاغية جائزة في البلاد، لأنها تجسد تلك المحمولات النسقية التي رسختها القيم الشعرية القديمة. فصناعة الطاغية هي صناعة شعرية نتوسل بها لإعادة إنتاج محمولاتنا الشعرية. فالشاعر والطاغية يشتركان في صفتي الأنانية والاستبداد بالرأي، مهووسين بالاستعلاء، ويقومان بتحقير الآخر، وهكذا يستدل الغذامي بالبيت الشهير للحطيئة(ت45هـ) الذي يعد جملة ثقافية صنعت نسقا ثقافيا تغلغل في الضمير الثقافي العربي .

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنّك أنت الطّاعم الكاسي.[1]

هذا النسق المضمر المجسد في الترغيب والترهيب يوظفه المتنبي في بيته الشعري، قائلا:

إذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسم.[2]

فهجاء المتنبي كان دفاعا عن نفسه وكرامته المسلوبة الثائرة التي تنم عن نفس جريحة متألمة أسرها وعصرها الحزن، فجادت قريحته بهذا البيت الشعري الذي يمثل دلالة نسقية تنم عن تضخم الأنا المتعالية.

1–الحطيئة، ديوان الحطيئة، قدمه: حمدوس طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 86.

2–اليازجي(ناصيف)، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج2، دار صادر، بيروت، د.ط، ص: 322.

يرى الغذامي أن الشاعر مارس خداعه وزيفه وحبسه القيم المنافقة الكاذبة من خلال صناعة الفحل/الشاعر وأن صناعة الطاغية ما هو إلا استطراد طبيعي لصناعة الفحل (الفحل هو المادح، والطاغية هو الممدوح). والشيء الجديد الذي أبان عنه الغذامي هو أن قصيدة المدح تحمل بداخلها مضمرا هو الهجاء، لهذا عزز الشاعر قيما لا أخلاقية ترسخت في ذاكرتنا مع مرور الزمن، مما أصبحت جزءا من المضمر النسقي الذي جعلنا نتقبل الطاغية والفحل وصناعتهما دون رفض أو ثورة.

نجد الغذامي نفسه قد أبدى إعجابه بالمتنبي في مؤلفات سابقة، فنجده في المشاكلة والاختلاف يصف المتنبي بأنه« يقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة. وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف »[1] وكأن بالغذامي اليوم ليس هو نفسه بالأمس، فبعدما أشاد به كما سبق ذكرنا لقوله –هاهو في النقد الثقافي ينزع عنه كل صفة حسنة أو إيجابية، وينعته بالشحاذ والكذاب حيث طرح عدة تساؤلات عن عظمة هذه الشخصية وعن شحاذة المتنبي العظيمة. ويبرر الغذامي سبب هذه التسمية بقوله:« ولن يكون غريبا للأسف أن يحظى المتنبي بإعجابنا المفرط، مذ كان هو الشاعر الأكثر نسقية، وليس إعجابنا به إلا استجابة نسقية غير واعية منا إذ إننا واقعون تحت تأثير النسق، الذي يحرك ذائقتنا ويحدد خياراتنا »[2]، وكأننا برمجنا لنوع من الخطابات أصبحنا نطرب لها، فتجسدت نوعية من الأنساق تطرب لها الآذان، فحركية النسق المضمر سلبت الخطاب صفات المعقولية والمنطق، فمررت قيم التعالي والأنانية، فأصبحت الذات المتكلمة تتستر بالجميل والبلاغي في تمرير أنساقها المضمرة التي تجسد كل أنواع التعالي والجبروت والتسلط. ولقد عدّ الغذامي شخصية المتنبي شخصية نسقية، كان لها التأثير الفعّال

1–الغذامي(عبد الله)، المشاكلة والاختلاف، ص: 130.

2–الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 167.

على ثقافة فكرنا وخطاباتنا الشعرية. فالمتنبي من أشهر المدّاحين الذين ساهموا مساهمة فعّالة في خلق شخصية نسقية فحولية .

ففحولة المتنبي تجاري الشعراء القدماء والمحدثين، وربما يتفرد عن غيره، وهذا التميز يرفعه إلى مصاف هؤلاء الفحول لكن ما يعاب عليه أن نظرته كانت محدودة ومحصورة خاصة فيما يتعلق بالمديح والفخر والهجاء وغيّب الأغراض الشعرية الأخرى التي تفرز هذه العيوب النسقية التي خطها الشاعر، كالحكمة والرثاء، والوصف والغزل، ولكن تستوقفنا أشعار جميلة للمتنبي تتلذذ بها ذواتنا العربية في قوله:

صحب الناس ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عنانا.

وتولّوا بغصة كلهم منـ ـه وإن سرّ بعضهم أحيانا.

ربما يحسن الصّنيع لياليـ ـه ولكن تكدر الإحسانا.[1]

ويقول:

إنّي لأعلم واللبيب خبير أنّ الحياة وإن حرصت غرور.

ورأيت كلاّ ما يعلل نفسه بتعلة وإلى الفناء يصير.[2]

وقوله:

وما ماضي الشباب بمسترد ولا يوم يمرّ بمستعاد.[3]

لعل موضع التساؤل: هل المتنبي بتفرده في تاريخ الأدب العربي، وتجربته الشعرية البارعة تنحصر في لون واحد من الأغراض وهو المدحيات...؟ ! وبالتأكيد أن ثمة اعتبارات ترجّح الإجابة عن هذا السؤال بالنفي، لأن الغذامي ينتقي من التاريخ

1-اليازجي(ناصف)، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، بيروت،د.ط،د.ت، ص، ص: 346-347.

2-المتنبي، الديوان، ص: 71.

3-المرجع نفسه، ص: 85.

جملا /نصوصا متناثرة للمتنبي ولشعراء آخرين تخدم النتائج التي يصبو للوصول إليها وهي تتلخص في إثبات أن الأنساق الثقافية أنساق تاريخية راسخة وأن العيوب المترسخة في الخطاب الشعري هي مصدر الخلل النسقي في تكوين الذات العربية.

على الرغم من هذه العيوب يشير "فؤاد أفرام البستاني" إلى سلطة أبي الطيب المتنبي النافذة واصفا إياه بأنه «شاعر عظيم وهو ككل شاعر عظيم، عظيم الحسنات وعظيم السيئات أيضا[...] فبينما نشاهد حوله الجماعات من شعراء الغزل اللطيف، والوصف الدقيق، والمجون المستملح تراه وحده شاعر العظمة » [1] المفرطة.

وعلى الرغم ما قيل ويقال فإن الغذامي يثبت لنا ما وصفه به بإفراطه في ذاتيته وفي أناه الطاغية وفي تحقيره للآخرين، فنجده يقول:

كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكرم.

ما أبعد العيب والنقصان من شرفي أنا الثريا ودان الشيب والهرم.[2]

ولهذا تتعاظم الأنا عند المتنبي حتى إنه يجعلها مترفعة عن الآخرين وعن خطاياهم فيقول:

إذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل.[3]

يقرّ المتنبي بأنه كامل وأن كل من تجرأ أن يذمه فهو ناقص، وهذا إقرار صريح بالأنا النسقية وهذه هي صفة الفحولة إذ يجوزون لأنفسهم ما لا يجوز لغيرهم، فهم منزهون عن الخطأ.

إن الإبداع الأدبي ظاهرة غير مستقرة على حالة. فهي دائمة الحركة والوثوب؛ لأنها محكومة بشروط داخلية /بنيوية وأخرى خارجية/ثقافية، إن السمة

1-بلاشير(ريجيسير)، أبو الطيب المتنبي، ص: 430.

2-البرقوقي(عبد الرحمن)، شرح ديوان المتنبي، ص: 66.

3-المتنبي(أبو الطيب)، ديوان المتنبي: أبو البقاء العكبري، المسمى التبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلي، ج3، دار المعرفة، بيروت، ص: 295.

الزئبقية للشعر هي التي تجعله يتلبس بكل الأبعاد الإنسانية والثقافية. فالشعر ما هو إلا استجابة لنوازع نفسية، اجتماعية، تاريخية، ثقافية، إيديولوجية،....الخ، وهو بهذا المعطى لا يستقر على حال بل يتنقل بين هذه المفاهيم انتقالا متواترا، جامحا، متجاوزا لكل القيم الشمولية والإقصائية.

لهذا كان لزاما على الغذامي أن يحدد مفهوما للشعر، ويسلط الضوء على الآراء العربية حول هذا المفهوم، فنحن بأمس الحاجة إلى تحديد إطار واضح لهذا المفهوم. فقد وجدنا الغذامي في دراساته يحمل الشعر أنساقا ثقافية معينة، فالشعر ليس وثيقة صلح ديني، أو عقدا اجتماعيا لها بعد إصلاحي تقويمي، وقد لا يعالج العقد النفسية[1]، فهو إمكان لغوي يتلبس بكل الأبعاد، ولا يعطي تسميات لها، بل إنه يحركها في خفاء ويبقى دائما خلفها دون تبنيها لأن ذلك يفقده هويته وكينونته، وتاريخ الشعرية هو تاريخ التمرد على الذات. فالشعر رؤية خلاّقة متمردة، فهي تكتسب ميزة المغامرة، من هنا فالشّعر يكون دائما في حالة سفر، وحرونه، لا يستقر على حال، فالشعر هو طريقة في التعبير عن المضمون وهنا يتمايز الشعراء عن بعضهم. فالشعر بهذا التشاكل انزياح جمالي للحياة، فالشعر لا ينتج الثقافة ولا يسوق أنساقها الثقافيّة، إنما يجعل العالم ينظر إليها بوضوح تام، فالشعر يقرأ هذه الأنساق الثقافيّة ويقوم بتحليلها دون أن يتبنى مضامينها المعرفيّة والفكريّة.

في الأخير نصل إلى القول بأن المتنبي مبدع عظيم من الوجهة الأدبية، ومن الوجهة الثقافية، فهو الأب النسقي للفحولة، فأي القراءات نختار، يرجّح الغذامي الثانية عن الأولى، لأننا نحن بأمس الحاجة إلى قراءة ثقافية تكشف القبح والمضمر والزّيف. وهذا ليس كافيا لنعت المتنبي بهذه الصفات. فما زلنا حتى الآن

1-شعر عنترة دال على ذلك فعنترة لجأ إلى الشعر لكي يعوض النقص الذاتي الذي كان يعانيه وهي نظرية معروفة في علم النفس وهي نظرية النقص والتعويض لألفريد أدلر.

نتلذذ بما قاله من أشعار وحكم وتطرب آذاننا لسماع أشعاره. فالمتنبي ترك لنا نصا بغض النظر عن وضعه، هل هو مبدع أم شحاذ؟ وهذا ما يوحي به ربط الجملة الشعرية بظاهر شخصية المتنبي المبدعة، هذا ما جعل تحليلات الغذامي وقراءاته تشوبها أحكام أخلاقية. فأسئلة الغذامي عن المتنبي تحمل في طياتها الأجوبة، فهو يكبت حرية المتلقي ويصادرها، بأن لا خيار أمامه إلا تلك الإجابات.

5-2-أبو تمام/العمى الثقافي:

أبو تمام(788م-845م) لا يختلف كثيرا عن المتنبي، فهو يقبع بداخله أنساق مضمرة كبقية الشعراء، ليصبح في نظر الغذامي شاعرا رجعيا. فكيف يصير أبو تمام كذلك في نظر الغذامي؟

من التساؤل يظهر جليا وواضحا أننا نحن القراء وقعنا في عمى ثقافي بحكمنا على شعر أبي تمام بالحداثة والجمالية، فالغذامي يجعله شاعرا رجعيا، حيث يقدمه الغذامي كـ"نسق مفتوح" إذ« يرى أن الشعر ناقة ولود وليست جملا بازلا»[1]. في مقابل« النسق المتسلط(الذي أرساه الفرزدق) يرى أن الشعر جمل فحل مذكرا ولذا فهو غير ولود، وإذا جرى نحره على أيدي الأوائل، فهذه هي النهاية والغاية.» [2] ولا شك أن السيادة ستكون للنسق المتسلط الذي يفرض سطوته، فتنتشر كل الأفعال والممارسات الثقافيّة والإبداعيّة.

هناك جزم إذن من قبل الغذامي على أن كل الذين تناولوا شعر أبي تمام أصيبوا بعمى ثقافي، فلم يستطيعوا إماطة اللثام عن حقيقة زيف ما كتب هذا الشاعر، وظلوا محصورين في قوقعة الجماليّة التي كانت تخفي العيوب النسقية للخطاب، ولكن عبد الله

1-الغذامي(عبد الله)، تأنيث القصيدة، ص: 130.

2 -المصدر نفسه، ص: 129.

***-البازل تعني الاكتمال والتمام، ومن ثم الإغلاق والانتهاء.**

الغذامي غيّر وسيلة البحث، فأبان عن ما كان مضمرا وخفيا من عيوب نسقية تـــوارت عبر ممارسات ثقافية.

لم يكن اختيار الغذامي لأبي تمام اعتباطا بل كان عن وعي منه بوجوده الثقـــافيّ والنقديّ، لهذا نجد الغذامي قد أفرد عنوانا مزدوجا وكبيرا لهذا الشاعر معنونـــا إيـــاه بجملة (العمى الثقافي أبو تمام بوصفه شاعرا رجعيا) وهذا الحكم جاء موازيا لأحكـــام الجرجاني وغوستاف غرنباوم(1909–1972) اللّذين عدّا أبا تمام رجعيا وأنه مـــن قاد الحركة الرجعية في الشعر العربي، لكن الرجعية التي أطلقها هؤلاء النقاد على الشاعر ليست رجعية حقيقية لأن مقياس حكمهم صادر من داخـــل النســـق، فالغـــذامي يـــرى «أن هؤلاء وأولئك لم يخرجوا عن حدود الشكل الأولي لنظام التعبـــير اللغوي، وظلوا محصورين بالشرط البلاغي، أي إنهم ظلوا يفكرون من داخل النسق، ولذا احتكمـــوا إلى مفهوم كل واحد منهم للشرط البلاغي ولشرط التعبير المجازي، وهـــذا لا يمكّـــن أحدا من كشف الرجعية الحقيقية لأبي تمام، ومعها الرجعية النسقية للمعجبين بتجربته في حال من العمى الثقافي الذي معه لا يبصرون العيوب النسقية للخطاب، مما يجعلهم يكررونها كما حدث مع كثير من الحداثيين الطلائعيين المعاصرين» [1] الذين مرروا هذه الأنساق الثقافية من خلال خطاباتهم الجمالية المتسترة بالأنساق المضمرة.

الجدير بالذكر أن الغذامي قد أشاد بـــأبي تمـــام، كمـــا أشـــاد بـــالمتنبي وذلـــك في مؤلفيه"ثقافة الوهم" و"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" حيث وصفه بالذهن المتفتح و«الذي يرى أن العقل البشري طاقة حية متنامية » [2] في تفاعلاتها وحركيتها المواكبـــة لتغيرات العصر، ومواكبة للتجدد الثقافي.

1–الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 179.

2–الغذامي(عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 129.

لقد ظهر أبو تمام في بداياته كشاب مثقف يحمل رغبة جامحة للتغيير والتجديد، وكان معارضا لمقولة (ما ترك الأول للآخر شيئا)، إن هذا الاعتراض النابع من عدم خضوعه لسلطة الفحولة الذي أطلق عليها النسق الأب، فهو كسر هذا النسق، وأسس لنسق جديد. ونجد الغذامي يثبت نسقية أبي تمام وذلك من خلال مقولته التي أصبحت مقولة حداثية، إذ وردت في هذا الحوار« قال رجل: يا أبا تمام، لم تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال: أنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه » [1] بالرد المخرس الذي ينم عن دراية وتطلع وسرعة البديهة وفطنة كبيرة.

يعلّق الغذامي على هذا الرأي مبيّنا أن« نتيجة لحوار مع بعض معارضيه الذين وجدوا منه ضيقا بسماع الرأي المخالف، ورد عليهم ردا لا يختلف في نسقيته عن مواقف المحافظين منه، ومن هنا فالمعارض والمحافظ يتصرفان معا حسب شروط النسق، وفي الحالين يكون تعالي الذات ونكرانها للآخر وفرض رأيها هو القانون المحرك للعلاقة بين أطراف الخطاب، وهي العلاقة التي تجعل الذات في موقع الأب الفحل المطلق في رأيه وفي صواب فعله، ويجب استقباله بالتسليم بوجاهة ما يراه. » [2] ولا ضير في قولنا إن جملة لم تقول من الشعر ما يعرف؟ هنا أراد بها أبو تمام المحافظة على النسق الشعري القديم وهي سلطة الفحل كما يحلو للغذامي تسميته، أما قوله لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ القصد من ورائها خلق نسق جديد ينبني على أنقاض النسق القديم وهذا الجديد يتميز بالتعالي والتفرد وعدم قبول الآخر.

نخلص بأن النسق تغير شكله فقط، ولكن استمرت سيرورة أفعاله. و ليكون «أبو تمام واحدا من الفحول فإنه يسلك مسالكهم، ويعلن قائلا:(باشرت أسباب الغنى بمدائح –ضربت بأبواب الملوك طبولا)[...] (وهذا ما صرح به أبو تمام) بصراحة فحولية

1–الصولي(أبو بكر محمد بن يحي)، أخبار أبي تمام، حققه وعلّق عليه: خليل محمود عساكر وآخرون، قدم له أحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، لبنان، د.ط، د.ت، ص: 96.

2– الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 181.

تامة أنه إذا ضاقت عليه أبواب المديح لجأ للكذب من أجل أن ينجز مهمته حسب شروط السوق. » [1] من هنا نستشف أن أبا تمام لا يختلف عن المتنبي وغيره من الشعراء الفحول لكونه أحد صانعي الخطاب المزيف، ولعل أشهر قصائده المدحية، قصيدته التي أنشدها في المعتصم بالله في مدحته الذائعة التي مطلعها:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب.

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب.[2]

غير أن بين أبي تمام والمتنبي أوجه اختلاف« لم يقف عند حد المفاضلة بين الرأي والقوة، كما وقف المتنبي بعد ذلك » [3] لمجابهة هذه الأنساق الراسخة في موروثنا الثقافي.

تظهر جليا سيرورة النسق المضمر وحركيته عند أبي تمام من خلال قراءة الغذامي لنموذج شعري اتخذ قانون (الرهبة والرغبة) مبدأ لتحقيق هذا النسق في خطاب مدائحي مزيف يضمر الهجاء من تحت المدح، فيقول أبوتمام في مدح/هجاء أحمد بن داود ذي الدلالة المزدوجة التي تمزج المدح بالهجاء:

ينال الفتى من عيشه وهو جاهل ويكدي الفتى في دهره وهو عالم.

ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا هلكن إذن من جهلهن البهائم.

فلم يجتمع شرق وغرب لقاصد ولا المجد في كف امرئ والدراهم.[4]

من الجلي أن هذه الأبيات تشير إلى أن أبا تمام يضع « معادلة النص المدائحي التي تضع شخصين في مناقضة منطقية، أحدهما يملك العقل والآخر يملك المال، على أن مالك المال لا يملك عقلا، بينما صاحب العقل لا يملك

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 183.

2-أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرحه شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003، ص: 18.

3-التطاوي(عبد الله)، أبو تمام صوت وأصداء، دار قباء للنشر، القاهرة، د.ط، 1998، ص: 23.

4- ديوان أبو تمام، ص: 269.

مـــالا، ويقول إن المال نقيض العقل، ولو كان العقل شرطا في الغنى لهلكـــت البهـــائم إذن، وهذا معناه أنك أيها الممدوح أشبه مـــا تكـــون بالبهيمـــة ولـــذا فإنـــك تحتـــاج إلى عقل. » [1] وهذا قمة التعالي فهو يطالب الممدوح بإعطائه ماله في مقابل أن يعطيه عقله الراجح.

وحتى يوضح لنا الغذامي الصورة النسقية التي تكون دافعا للإبداع الشعري، يبحـــث عن الدلالات النسقية المضمرة وراء الخطاب الجمالي الشعري الذي يصـــيب المتلقـــي بالعمى الثقافي، ومن بين هذه الأنساق يكتشف الغذامي دلالة نسقية تحتوي على أسلوب التخويف والإرهاب البلاغي في قول أبي تمام:

ولم أر كالمعروف تدعى حقوقه مغارم في الأقوام وهي مغانم.

ولا كالعلى مالم ير الشعر بينها فكالأرض غفلا ليس فيها معالم.

وما هو إلا القول يسري فتغتذي له غرر في أوجه ومواسم.

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة ويقضي بما يقضي به وهو ظالم. [2]

نجد هذه الأبيات تشكل جملة ثقافية لأنها كما يقول الغذامي حاملـــة للأنـــا النســـقية الثقافية المنبثقة عن النحن الجماعية التي تجعل من حكم الشاعر هو النافذ على الـــرغم من أنه حكم جائر، وهذا تأكيد واضح لتحقيق عنصري الرغبة والرهبة في آن واحـــد في لحظة انسجام لغوي مكتنز بالدلالات النسقية الجمالية، حيث« صارت قيمة شخصية ذاتية، تعتمد على عنصر الظلم بلا حياء ومع تصريح ومباهاة بالظلم كقيمـــة ســـلطوية تؤكد سلطان الذات وتفرضه، مثلما تفرض الحـــكم والحكومة الشعرية حتى وإن كانت فكاهة إلا أنها هي الحاكمة. هذه هي العقلية الثقافيـــة التـــي يقـــدمها لنـــا أبـــو تمـــام (الحداثي...؟ !)، ويسهم عبرها في تعزيز النسق وغرسه في الضمير الثقافي، متخفيـــا

1- النقد الثقافي، ص، ص: 184-185.

2ديوان أبو تمام، ص: 269.

تحت ستار البلاغة والمجاز والجملة البلاغية التي يبدو عليها التجديد والخروج على النسق، مما أوهمنا بحداثية الشاعر. »[1] من هنا أصيب المتلقي بالعمى الثقافي.

منذ البداية حاول أبو تمام الحداثي الفصل بين ثنائية الأنا والآخر، فقد كان يعبر عن أناه المتضخمة المتميزة والمتعالية من الآخر فحمل بذلك نسقا ثقافيا اتسم بصفات أهمها:

أ- من اختلف معك رأيا ولا يملك صفات تماثل صفاتك « وخصائصك فهو إذا أقل منك، الغني مع الفقير، المثقف مع العامي، الأبيض مع الأسود، وخذ القبائل والشعوب والعائلات الكبيرة والطبقات التي ترى نفسها عليا، لا وهلم جرا. بما أنه وهم ثقافي يتلبس لبوس اليقين المطلق»[2] بالصفات الراسخة لدى المادح الذي يتعالى بذاتيته فوق الجميع.

ومن هنا يخرج الغذامي بنتيجة مفاداها« أن حداثية أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجا للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة. »[3] فهذا انشطار مابين اللغة كتعبير غني بالدلالات واللغة كصناعة بلاغية مجازية، وهل حداثتنا العربية حداثة شكلية مرتبطة فقط بالجانب المجازي والجمالي ؟ على حد قول الغذامي، وعن حداثة أبي تمام الشكلية، تحتاج إلى حديث آخر من زاوية أخرى فـ«نحن نوافق الغذامي بأن النقد شغل بالمظاهر اللفظية، ولكن ألم يتوقف النقد على قضية المعاني، وتوليدها؟ والإغراب فيها؟ وألم يدر جدلا حول قضية عدم امتثال الشاعر لمعايير عمود الشعر بما في ذلك خرق الأعراف الموروثة لبناء القصيدة

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 187.

2-الغذامي(عبد الله)،القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص، ص: 243 -244.

3-الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص: 182.

العربية؟ أليس عمود الشعر نسقا ثقافيا خرج عليه-جزئيا أو كليا-أبو تمام؟»[1] وغيره من المحدثين.

5-3-صدام حسين /صناعة الطاغية:

يستمر الغذامي في إثبات أن الشخصية العربية اصطبغت بصيغة شعرية وتشعرنت-على حد قول الغذامي- ليخرج من حقل الأدب -الشعرية على الخصوص- إلى عالم آخر لا علاقة له بالإبداع -السياسة- متخذا من شخصية سياسية عرفت بالقوة والجبروت طيلة سنوات حكمها نموذجا لذلك، ولعل هذه الصفات هي نتيجة لتشعرن الذات العربية التي كانت نتاج مخاضها ما سماه الغذامي بـ(الطاغية) والذّي أسهم بشكل فعّال في ترسيخ أسس النسق، إنه الراحل صدام حسين-رحمه الله-.

وفي هذا الصدد يرى الغذامي« لو استدعينا صفات الأنا الشعرية لوجدناها هي بالتحديد ما يصف ويحدد صفات صدام حسين، وهذه الأنا المتضخمة الفحوليّة التي لا تقوم إلاّ عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر وبتعاليها الكوني، وبكونها هي الأصح والأصدق حكما ورأيا، وبكون الظلم عندها علامة قوة وسؤدد، والكذب عندها مباح، وتشعر بما لا يشعر به غيرها، وترى ما لا يرون، والعالم محتاج إليها لأنها هي المنفذ الكوني، ولا يستقر وجودها إلاّ بسحق الخصم»[2]، فهي الصوت الأوحد المتفرد الذي يملك كل أساليب التسلط والجبروت، فأنشأ نسقا ثقافيا خاصا به.

في هذا المقام تميزت هذه الشخصية السياسية بتفردها وتعاليها وممارسة سحقها للآخر وتهميشه، مؤسسة لها مسلكا خاصا يفّردها عن الآخر ويفرض هيمنتها ورأيها على الأغلبية. وهذه الدلالات نجدها مترسخة في جذور الشعرية العربية القديمة ويقدّم لنا الغذامي تبريرا لما ذهب إليه بشأن صدام حسين فـ«حينما ننظر في معجم صدام

1- إبراهيم(عبد الله)، النقد الثقافي(مطارحات في النظرية والمنهج)، ضمن كتاب : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ص: 60.

2- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 192.

حسين نلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه، فهو ليس عراقيا بمقدار ما يكون العراق صداميا فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران. كما أنه ليس بعثيا بمقدار ما إن الحزب صدّامي، وهذه هي القيم التي عززها النسق الشعري حيث جعل مركزية الفحل هي عماد القول، متعاليا عن الفعل ويجري إلصاق الصفات بالممدوح كشرط نسقي لكونه ممدوحا، مثلما يتنمذج الشّاعر بسمات التفرد والتوحد كشرط لكونه فحلا.»[1] مما سبق يتضح أن صدام(1937–2006) ترجم كل الصفات والقيم الشعرية الموجودة في قصيدة عمرو بن كلثوم إلى خطاب سياسي فعّال، قد لا يختلف معها، إلا في الوزن، وبذلك أصبح صدام في مصاف الشعراء النسقين بتساويه مع عمرو بن كلثوم وبهذا يمكننا القول إنّ« نسق الطاغية(ليس) سوى إنتاج ثقافي تولد عن صورة (الفحل) الشعري المنغرس في ثقافتنا »[2]. وهنا تكمن خطورة الشعر بوصفه ديوان العرب.

يعود الغذامي إلى فكرة أن المديح قد أدى إلى تزييف قيمة الكرم، لما تحوّلت النحن القبلية إلى الأنا الذاتية، وبالتالي«فقدت الصفات قيمتها الحقيقة وصدقيتها وعمليتها، لأن الخطاب المدائحي يعتمد على الكذب والمبالغة»[3]. يواصل الغذامي الحديث عن صدام حسين وإلغائه للآخر الذي يحكمه«فهو ليس عراقيا بمقدار ما يكون العراق صداميا، فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدام،[...] كما أنه ليس بعثيا بمقدار ما إن الحزب صدّامي»[4] ، ثم يبرز الغذامي سمات النسق في:

1–الغذامي، المصدر السابق، ص: 193.

2– نفسه، ص: 79.

3– م ن، ص: 190.

4– م ن، ص: 193.

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

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

- في النسق الشعري يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلى العنف والبطش، ومن لم يكن ذئبا تأكله الذئاب[...]

- في ثقافة النسق لا مكان للمعارضة، أو مخالفة الرأي، والآخر دائما قيمة ملغية»[1]، بعدها يقف الغذامي عند تحويل آخر بعيد عن الشعر، هو«قيمة الثورة التي صارت مجرد انقلاب فردي يتطبع بطابع العنف وتصفية الخصم، وإحلال جبار محل جبار»[2]، ليصل إلى فكرة مهمة مفادها أن الشعر هو السبب في إنتاج الطاغية فـ«من الطاغية المجازي والصنم البلاغي إلى الطاغية الحقيقي»[3]، لكن لماذا اختار الغذامي صدام حسين أهو الطاغية الوحيد؟ هذا التحديد بلور ذاتية الغذامي أكثر، بدليل اختياره لصدام حسين بالذات.أم هناك أسباب انشقت عن التعليل والتدليل المطلوب في هذا التأسيس لمشروع نقدي ثقافي. فالتاريخ والجرائم السياسية أكبر شاهد على تجبر أكثر من حاكم عربي.

لقد ساهمت وسائل أخرى في رفع مكانة صدام حسين وهي وسائل الإعلام التي أخذت حصة الأسد في القيام بهذا الدور، فالغذامي يرى« أنّ الإعلام هو الذي صنع صدام حسين، والإعلام الأمريكي خاصة، حيث جرى تصوير صدام بأنه جبار قادر على تدمير البشر وأن جاهزيته التدميرية ممكنة في غضون خمس وأربعين دقيقة، كما أدلى بذلك توني بلير، رئيس وزراء بريطانيا، بناء على تقارير استخباراتية اعتمدتها الدولة وقدمها بلير إلى البرلمان. مع ماتم زخه من تصوير وتقرير لأسلحة الدمار

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 194-195-196.

2-م ن، ص: 197.

3-م ن،ص: 199.

الشامل التي يمتلكها صدام حسين. » [1].وبهذا كان الإعلام الوسيلة الفعّالة والمسؤول الأول في صناعة هذه الصورة المشوهة لصدام حسين. وهكذا تحول الخطاب الإعلامي إلى صياغة خطابية بما أنه يمتلك فعالية التأثير عن طريق الصورة وما تحدثه في المشاهد العربي والغربي على حد سواء من وقع يجعله يغير زاوية توقعه إلى الاندماج الكلي بهذه الصورة التأثيرية.

إنّ شخصية الطاغية شخصية نسقية، ورثت كل القيم الشعرية بما تتميز به من عيوب نسقية وأصبحت الشخصية النسقية تمثل كل قيم الفحولة والاعتداد بالذات التي تناقلتها الأجيال وهذا« يكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة صناعة ثقافية/شعرية متجذرة، منذ أن تحولت النحن القبلية إلى النحن النسقية ثم إلى الأنا الفحولية » [2]، واستمرت هذه الأنا في الحركية دون مساءلة أو نقد منذ خليقة الشعر وإبداعية الشعراء وجماليتهم إلا أن الأرضية هيأت لترسيخ النسق وصناعة الطاغية فيما بعد.

وبهذا تتجلى الذات النسقية لدى صدام حسين حينما« حاول صدام أن يجعل نفسه الإمام الأول في المجتمع السني العراقي...تماما مثل الإمام الخميني-رحمه الله- والحسين وعلي رضي الله عنهما » [3]، محاولا بذلك أن « ينسب لنفسه أمجادا تنتسب إلى المجاز الشعري والتخييل الذاتي، لا إلى المنطق والمعقولية » [4]، أي إن ذلك ضرب من ضروب الكذب -في رأي الغذامي-لأنه تتجسد صوره من خلال استغلال صدام

1-الغذامي(عبد الله)، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ص: 35.

2-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي ص: 175.

3-الزرقاوي(أحمد بن علي بن الحاج)، جنكيز خان يعود إلى بغداد العراق بين بوش وصدام، دار الغرب للنشر ،وهران، 2004، ص: 26.

4-الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص: 195.

حسين لمختلف تقنيات الصورة حتى يظهر في صورة متكاملة في نظر العالم- شخصية سلطوية-.

يؤكد الغذامي أن مشكلة الثقافة العربية هي في الحقيقة مشكلة التشبث بالرأي الواحد والتعنت لمركزية الأنا وهذا عبر سيروروتنا التاريخية وذلك ناجم بالطبع من حب الذات والتعالي على الآخرين، وهذا ما يتجلى في الواقع السياسي الممثل بالنموذج السلطوي القمعي الذي يتوسل أساليب العنف والقمع مؤمنا بمبدأ من ليس معنا فهو ضدنا، محاولا تحويل الجميع إلى قطيع من الأتباع، ومؤمنا بمبدأ سحق الآخر وهذا يعد شرطا أساسيا في الاستفحال، وتحقيق الفحولة بمفهومها الإجرائي، فالفحولة ما هي إلا صورة للتعصب القبلي.

إلاّ أن ما امتاز به صدام حسين من تضخم الذات واضح في جميع أفعاله وأنموذجا لصناعة الطاغية، إلاّ أن التاريخ يسجل له مواقف إنسانية، وهذا ما عبر عنه الغذامي بقوله:« صدام هو من وزع أجهزة التلفزيون مجانا على الفلاحين في الأهوار وذلك في زيارة له قام بها عام1979 »[1]،كما أظهر صدام عداءه لليهود حيث تجلى ذلك في« إطلاقه39صاروخا على الكيان الصهيوني »[2]؛لأنه عربي وكل واحد منا يملك هذه النخوة والغيرة على المساس بالأراضي المقدسة خصوصا ونحن نشاهد الانتهاكات اللامعقولة التي تحدث في أراضينا.

مما سبق يتضح أن سبب تحامل الغذامي على صدام وتهجمه الشرس يعود إلى أنه مواطن سعودي، وكذلك يعود إلى أن « مجريات الأمور في العراق قد أضرت بجزيرة العرب وبالذات العربية السعودية، فالوضع الأمني في بلاد الرافدين قد ألقى بظلاله على السعودية، ففي يوم واحد قتل أمريكي واختطف آخر في نفس المكان

1-الغذامي،الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي ، ص: 89.

2-أبو الخير(علي)، الدور السعودي في إعدام صدام حسين بين السياسة والفتاوى التكفيرية، مركز حجازنا للدراسات والنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007 (سلسلة: نحو استقلال المقدسات2)، ص: 5.

والزمان[...]، فكما يجري في العراق من قتل متعمد يجد صداه في السعودية لكن كيف تحولت المملكة من مدينة آمنة وهادئة إلى أرض تخيف وتخاف من هذه الانفجارات والاختطافات...والقتل في رابعة النهار ووضوح شمسه؟ ثم كيف تحولت المرأة السعودية إلى مواضيع لندوات في المملكة تتحدث عن ضرورة عملها[...] فتتحول "الملايا" الملحفة السوداء إلى بنطلون» [1]. وما أفرزته هذه الحرب من علاقات متوترة بين البلدين.

إضافة إلى أن التاريخ قد أدى دوره الأساس لأننا نجد بين طيات كتبه العلاقة المضطربة بين العراق والسعودية وهذا ما أثر في اللاوعي الجمعي لدى السعوديين والغذامي واحد منهم.

ولا نغالي، إن قلنا إن مشروع الغذامي الثقافي ينتهج منهجا انتقائيا مما يجعله معرضا للنقد وكان من المفروض على الغذامي قبل أن يتحدّث عن صدام حسين كطاغية سياسية أن يسأل نفسه أيهما أفضل للعراق حكم صدام حسين وما صاحبه من أخطاء جسيمة وانتهاكات إنسانية خطيرة أم الديمقراطية الذي زعم الغرب-أمريكا خصوصا-أنهم جسدوها على أرضية العراق؟ .فحكومة الاحتلال أبادت شعبا بكامله حرقا ونهبا لخيراته وثرواته ونشرا للوباء وقتلا للأبرياء واغتصابا للنساء، فأي ديمقراطية هاته التي تمنح لهم كل هذه السلطوية وتحمل بداخلها كل معاني التمزق والقهر للبلد والشعب.

5-4-نزار قباني(نسق الاستفحال):

يمثل الشاعر "نزار قباني" علامة مهمة في الشعر العربي المعاصر فقد أسس لمفهوم شعري جديد مغاير للمفهوم الكلاسيكي، فالشعر عنده« هندسة حروف وأصوات ورؤى

1-الزرقاوي(أحمد بن علي)، جنكيز خان يعود إلى بغداد،ص، ص: 24-25.

نعمر بها في نفوس الآخرين عالما يشابه عالمنا الداخلي»[1]الذي نعيش فيه.

لعل كل قارئ ومثقف يتساءل بينه وبين نفسه لماذا اختار الغذامي شعراء كبار ليخضعهم للمساءلة الثقافية؟ وما الهدف من إدخال أعمالهم المشرحة النسقية وجعلها مادة لبحثه عن الأنساق؟

إنّ اللافت للانتباه والمثير حقا أن الغذامي ينقل من كلام نزار قباني طامات كثيرة، ولا يقارنها بمدى مخالفتها لثقافتنا الإسلامية، وإنما أظهرت غيرته على ظهور وعودة الأنساق الشعرية، لما في ذلك من مس لكرامة الحداثة وسبب لكمالها. ورأينا كيف أن الغذامي توقف كثيرا عند ظاهرة الفحل، وبيان غلوها عند بعض الشعراء القدامى المتمثلة في تعظيم ذواتهم، وسريان هذا الغلو عند بعض النقاد والمحللين والشعراء المعاصرين كنزار قباني« فالشاعر في أصله الفطري واحد من عباد الله غير أنه يبدأ بتمييز ذاته عن الآخرين[...]، كما أن صفة الآخرين المتعالي عليهم تشمل كل من هو خارج الطبقة و أدنى الجميع هو الأنثى ويجري دائما تحقير الأنوثة وهو معنى نسقي جوهري. ويأتي الفحل على رأس الهرم الطبقي، حيث يتعزز مفهوم التميز »[2]. باكتساب الفحل سمات الاعتداد بالنفس وحب الشهرة .

لا نجافي الصواب إن قلنا إن عبد الله الغذامي يقرأ شعر نزار قباني قراءة ثقافية لا تهتم بالجمالي بقدر ما تعطي الأولوية للقيم النسقية للذات الفحولية الشاعرة. ويرى أن نزار كان فحلا في ثوب أنيق ! وأن تفاعل الجمهور مع شعره هو ما عزّز فحوليته التي ورثها عن أجداده الفحول.

إن نزار قباني فحل كبقية أسلافه ورث عنهم صفة التعالي« أليس يقول إن الشاعرهو الإنسان/الإله، وأنه يحمل بين رئتيه قلب الله، وأن على الناقد أن يقف

---

1 -قباني(نزار)، الأعمال النثرية الكاملة منشورات نزار قباني، ج7، بيروت، لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير)، 1999، ص: 43.

2-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 124-125.

موقف المتعبد أمام مبدعات الفحل الأسطوري...؟ !، بما أنه يحمل هذا الموروث الفحولي بكامل نسقيته فإنه حتما سيتمثل هذه الفحولة شعريا، وهاهو ينصب نفسه مانحا عبيده القراء والقارئات لجنات هي جناته ونيران هي نيرانه » [1] . الحب والاختلاف والتمايز واللاعقلانية في اختيار الكلمات؛ لأنه مهووس بهذا العالم الخفي الذي تتلبس روحه فيها بروح الشعر فتبعده إلى عالم لا حدود فيه للكلمات والتعابير.

وهذا ما يعبر عنه نزار في قوله:

إني خيرتك فاختاري

مابين الموت على صدري

أو بين دفاتر أشعاري

لا توجد منطقة وسطى

مابين الجنة والناري.[2]

لهذا فالغذامي يرى أن «هذه ليست مجرد مبالغات شعرية، ولعل عيب ثقافتنا هو في إصرارها على التعامل مع الأوهام بوصفها مبالغات شعرية، وعلى أن أعذب الشعر أكذبه. في حين إن هذه المبالغات المزعومة هي ما يؤسس للتّصورات الذهنية والثقافية عن سلطوية الذات وسموها وجبروتها» . [3] ربما هذا ما جعل الغذامي يصف نزار بنسق الاستفحال، بما يتسم به من قيم الفحولة والأنا الطاغية والمتعالية، وهي قيم لم نتمكن من اكتشافها لأننا كنا تحت تأثير النشوة الجمالية والبلاغية للشعر التي أدت بنا إلى عمى ثقافي.

1-االغذامي،المصدر السابق، ص: 250.

2-قباني(نزار)، أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، د.ط، د.ت، ص: 15.

3-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 251.

إن نزار كبقية الشعراء يخضع لسلطة الأنا النسقية المتميزة بالتعالي والتّفرد والغلو الفاحش التي تتمثلها الفحولة عند نزار وهاهو في هذا البيت يعتد بنفسه إلى درجة التوحد التام معها وهذا ما نستشفه من خلال قوله:

مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي.[1]

من خلال هذه الصورة الشعرية يظهر جليا أن نزار قباني يحمل دلالة نسقية تنبئ عن صورة فحولية تتجلى في اعتداده بالذات وجعلها محور شعريته، وها هو نزار يصف ذاته المتفردة بقوله:« أنا نزار قباني فقط. دون إضافة أي حرف، ودون حذف أي حرف. أنا هذه الرائحة الخصوصية التي يشمها القراء العرب، ولو كنت مقيما في الصين الشعبية، أو في جزر القمر[...] إنني لست بحاجة إلى أي لقب سلطاني، أو إلى أي فرمان عثماني حتى أعرف من أنا[...] من هذه الملايين استمد سلطتي »[2] وسطوتي وعنفواني، أيعتبر هذا حبا للنفس أم أنه قناعته بوجوده وقوة شخصيته؟ ألسنا في كثير من الأحايين نرى الشخص المعتد بشخصيته أنانيا ومتكبرا؟ ! أي ميزان نقدي هذا الذي يضع فيه الغذامي كبار الشعراء ليخضعهم لهذه المساءلة الثقافية بحثا عن أنساق مضمرة خفتها ثقافتنا العربية عبر السنين فأصابتنا بالعمى الثقافي عن رؤية هذه العيوب، وبالطبع نتج عن ذلك تشكيل أرضية صلبة لهذه الأنساق التي أصبحت بمرور الزمن أزلية. إن الغذامي يحملنا نحن القراء مسؤولية صناعة النسق وترسيخه في قيمنا الشعرية، وذلك من خلال تجمهرنا حول نزار قباني وإعجابنا به. وهنا يحق لنا أن نسأل الغذامي أليست ذواتنا تطرب لكل ما هو جميل؟ لأنه ببساطة كل من يهنّدس الكلمات ويبني الدلالات العميقة والجميلة هو في رأينا جميل ولا يهمنا أكان أنانيا أو متكبرا قدر ما يهمنا مولوده الإبداعي.

1-قباني(نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط15، 2000، ص: 46.

2-طوق(جوزيف الخوري)، نزار قباني شاعر الغزل، دار نابلس، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص، ص: 16-17.

لا يجانب الدارس الصواب إن قال إنّ كل الظروف تجمعت لتفحيل نزار الشاعر، ولعل هذا ما دفع أحد الدارسين إلى القول إنّ« نزار قباني سليل مدرسة قديمة في الشعر، أطلق عليها بعض الباحثين:(الشعبية) أو التيار الشعبي » [1] الجماهيري الذي يعبر عن ذواتهم وأحاسيسهم.

ويركز نزار قباني كثيرا في خطابه على الأنا، ونذكر على سبيل المثال قوله:

أنا من هديت الرماح

إلى شعرك المرسل ....[2]

أنا الدنيا.....[3]

وفي مثل قوله:

أنا زمانك

(...)

أنا أبعادك كلها.[4]

ولعل هذا ما دفع الغذامي إلى تصنيف نزار في زمرة الفحول . إن الأنا المستفحلة عند نزار قباني قد تسربت بفعل النسق الثقافي المترسخ في لا وعينا فنزار قباني يتقمص "أنا المتنبي" بدون وعي منه ليصاب بعدوى النسق الفحولي، وهذا ما عبر عنه نزار قباني بقوله:« المتنبي شاعري المفضل والكبير » [5]، ولهذا يقول في إحدى قصائده:

ثقافتنا

1-كبيسي(طراد)، الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف: مقالات في الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 104.

2-قباني(نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص: 234.

3-المرجع نفسه، ص: 386.

4-قباني(نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط8، 1998، ص: 426.

5- طوق(جوزيف الخوري)، نزار قباني شاعر الغزل، ص: 128.

فقاقيع من الصابون والوحل...

فمازالت بداخلنا

رواسب من (أبي جهل)...[1]

إن هذه الأنا المتضخمة تجلت أكثر في الشعور بوحدانية الذات ومحاولة إلغاء الآخر، فتعبر عن ذاتها بالقول:« أنا نزار قباني فقط[...] أنا هذه البصمات الواضحة على الورق، والتي لا يمكن لأحد أن يقلدها أو يزورها.أنا هذه اللغة التي اشتغلت في نحتها كالصائغ على مدى خمسين عاما، ولم يتمكن أي صائغ آخر من صياغة لغة تشبهها في بساطتها، وديناميكيتها، وديمقراطيتها»[2] وهندستها اللغوية ومرورها عبر المسامات الدلالية ببراعة وقدرة فائقة على التلاعب بالكلمات.

ودون سابق إنذار يحاول الغذامي أن يبرئ نزار في بعض المواقع مؤكدا« أننا نحتفظ دائما بفكرة أساسية وهي أن هذه الفحولية ليست من إنتاج نزار قباني بقدر ماهي موروث ثقافي استلهمه نزار وانساق وراءه، وخضع له، كما أننا لن نغفل عن فكرة جوهرية، وهي أننا نحن كقرّاء مسؤولون مسؤولية مباشرة عن ترسيخ هذه الصورة، خاصة نحن جيل نزار وقراءه المباشرين الذين صفقنا له وتجمهرنا من حوله وصرنا معه مساهمين في صناعة النسق وترسيخه »[3]، ومن ثم نحن ساهمنا في صناعة النسق الفحولي ثم من بعده نسق الطاغية.

يشبه الغذامي نزاربـ« علقمة الفحل الذي لا يرى أحدا غيره، ولذا كثر تبرم نزار بناقديه وأظهر الامتعاض منهم، وأعلن احتقاره لمنافسيه وازدراءه لهم، وقال إنهم

1-قباني(نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 634.

2--طوق(جوزيف الخوري)، المرجع السابق، ص: 16.

3-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 252-253.

يحسدونه ويغارون منه ومن شعبيته » [1]، ويضع نفسه سلطانا وعالما بـــأمور النســـاء وميولهن فيقول:

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النّساء طبيب.

يردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهن عجيب.

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودّهن نصيب.[2]

قد يكون الغذامي قارب شعر نزار مقاربة تتجسد مع الواقع والحقيقة، وقراءة الشّعر من هذا المنظور غير جائز؛ لأنّه مجاز بعيد كل البعد عن الحقيقة.«ومن المهم أن نأخذ مسألة الأنوثة عند نزار من قمتها، ذاك لأن الموقـــف مـــن التأنيـــث هـــو الكاشـــف عن ألاعيب التفحيل، وهو الكاشف عن الموقف الفحولي من الآخر والمهمش، مع مـــا تمنحه الذات المذكرة لنفسها من سلطان على الأشياء والعالم والآخر (والأخـــرى) » [3]. وهذا بيت القصيد ومربط الفرس عند نزار قباني أن يحوّل ما هو جميل وأحلى إلى ما هو مرعب حيث ينظر إلى المرأة بمفهوم الجنس، ولإثبات صحة رأيـــه راح الغـــذامي يستشهد بمقطوعة من قصيدة نزارية:

صار عمري

خمس عشرة

كل ما في داخلي غنى وأزهر

كل شيء صار أخضر

شفتي خوخ...وياقوت مكسّر

وبصدري...ضحكت قبّة مرمر

1- الغذامي، المصدر السابق، ص: 255.

2-العربي(حامد كمال عبد الله حسين)، معجم أجمل ما كتب شعراء العربية، دار المعـــالي، الأردن، ط1، 2002، ص: 37.

3-الغذامي(عبد الله)، المصدر السابق، ص: 264.

وينابيع...وشمس...وصنوبر.

صارت المرأة لو تلمس نهدي تتخدّر

والذي كان سويا...

قبل عامين ...تدوّر...

فتصور[1]

من خلال هذه الجمل الشعرية يحدد نزار العمر الذي تكون فيه المرأة الأنثى المطلوبة عند بلوغها سن الخامسة عشرة، أما قبل ذلك فهي مجرد فتاة.

لعل هذا ما دفع نازك الملائكة أن تقول عن نزار قباني بأنه« شاعر أصيل ومبدع، ولكني دائما كنت أنظر من الوشاح الجنسي الذي يلف كثيرا من قصائده، إن القصائد التي أحبها من شعر نزار هي دائما القصائد التي يرصدها في الأقسام الأولى من مجموعته الشعرية ويكون فيها جانب روحاني إلى حد ما، أما الأقسام الأخيرة من كتبه ففيها يلوح الشاعر وكأنه شرير قاس تمتلئ قصائده بالبثور المشوهة، وهذا الشعر لا فن فيه ولا يشق عن شيء، وتولد القصائد مقتولة » [2] منبوذة في الثقافة العربية.

ومن أهم سمات تهميش الآخر/المرأة هو قول نزار قباني عن نازك الملائكة أنها لا تملك القدرة على قول الشعر مبينا أن« الشعر هو إفراز إنساني مائة بالمائة...أما الملائكة فلا يكتبون الشعر ولا يقرؤونه » [3]لأنهم يمثلون الطهر أما الشعر فهو جنون الروح هروب للنفس إلى عوالم أخرى.

ويقول نزار قباني في قصائده خصوصا طفولة نهد ملغيا الآخر ومعبرا عن أناه المستفحلة ووحدانية ذاته:

1-قباني(نزار)، أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 2002، ص: 57.

2-فاضل(جهاد)، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص: 209.

3-طوق(جوزيف خوري)، نزار قباني شاعر الغزل، ص: 21.

أنا في السماء...وأنت في الأرض(...)

ما أنت من بعدي سوى طلل

انتفاضة تبكي على بعض[1]

وقوله:

ما أنت،حين أريد،إلا لعبة

بلهاء ...تحت فمي وضغط ذراعي....[2]

إن نزار بأناه يمارس سطوته وسلطته الذكورية على الأنثى ويجردها من إنسانيتها بجعلها جسدا شبقيا فقط.

فنجده في قصيدته(الرسم بالكلمات) يصدر بيانات لفحولته المتسلطة ملغيا الآخر/المرأة التي يراها مجرد جسد للمتعة والإغراء، فيقول:

لم يبق نهد أبيض...أو أسود

إلا زرعت بأرضه راياتي...

لم تبق زاوية بجسم جميلة

إلاّ ومرّت فوقها عرباتي

فصلّت من جلد النّساء عباءة

وبنيت أهراما من الحلمات... [3]

يقرأ الغذامي القصيدة مبينا أنها«كلمات يتفوه بها نزار بلسان حال كل فحل وكل رجل، لأنها تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث [...] وهل نقبل ذلك من دون حياء وخجل، وهل يحسن بنا نقد هذه الصورة وتعريتها، أي نقد ذواتنا كرجال، ونقد ثقافتنا ومساءلة تصوراتنا بعيدا

1-قباني(نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 158.

2-المرجع نفسه، ص: 173.

3-قباني(نزار)، أحلى قصائدي، ص: 61.

عن حالات الانتشاء والطرب- وهو انتشاء وطرب استغله نزار قباني بأقصى غايات الاستغلال »[1]. ونشير هنا إلى ملاحظة مهمة هي أن نزار يعتمد على النقد الموضوعي من خلال تأسيس ثقافة شعرية تقوم على إدراك القضايا الاجتماعية والسياسية للأمة، ولهذا نجده في كثير من الأحيان« يتقمص شخصية الدون جوان أو الشخصية الشهريارية الممثلة للرجل الشرقي لكي يوجه نقده إلى هذه الشخصية»[2] التي تعبر عن هموم الأمة بتقمصه للأنا السياسية أو الآخر المستبد، ولهذا اتصف بالجرأة لأنه« أتيح له أن ينفلت من هذه التابوهات، استطاع أن يعبر عما لا يستطيع الآخر للتعبير عنه علنا، وأحيانا لا يستطيع حتى الهمس به لنفسه »[3] وبين خلجات أنفاسه.

إن المتلقين والمستهلكين للثقافة وقعوا في عمى، وهذا ما جعلهم يساعدون في استمرار النسق واستفحاله، فصناعة الطاغية إذن صناعة محلية ناتجة عن تلقينا لأعمالهم الإبداعية«وإلا كيف نتصور شاعرا حديثا ومبدعا يقدم لنا صورة عن الذات الدكتاتورية/الطاغية، التي تنفي الآخر وتلغيه، وتحول العالم إلى جارية تتوسل سيدها الفحل بأن يتسرى بها مثلما يتسرى باللغة، ويحول الكلمات إلى خدم ومحظيات ينتهك حرمتهن متى ما شاء، لكي يتزوج العالم ويحقق مشروعه في (الاستفحال) »[4] والاعتداد بالذات.

وهذا ما جعل الغذامي يعدّ نزارا إحدى نتاج الثقافة النسقية الفحولية. ولكن لماذا عدّ الغذامي نزار شاعر المرأة فقط؟ ونتساءل أين بقيت أشعاره الوطنية والقومية وحتى قصيدته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم؟ والتي يقول فيها:

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 267.

2-الكبيسي(طراد)، الاختلاف والائتلاف في جدول الأشكال والأعراف، ص: 109.

3- الكبيسي(طراد)، المرجع السابق، ص: 106.

4-النقد الثقافي، ص، ص: 268-269.

أدنوا فأذكر ما جنيتُ فانثني خجلا تضيقُ بحملي الأقلامُ.

أمن الحضيض أريد لمسا للذرى جل المقام فلا يطال مقام.

وزري يكبلني ويخرسني الأسى فيموت في طرف اللسان كلام.

يمّمت نحوك يا حبيب الله في شوق تقضُّ مضاجعي الآثامُ.[1]

ربما كان حكم الغذامي النقدي على نزار واتهامه يرجع إلى دوافع خفية ترجع إلى تربية الغذامي النابعة من جذور دينية بالإضافة إلى ترعرعه في منطقة جغرافية نفطية، فلا يحلو له أن يهاجم نزار دول النفط في قصيدته"الحب والبترول".

تمرغ يا أمير النفط...فوق وحول لذاتك

كممسحة...تمرغ في ضلالاتك

لك البترول...فأعصره على قدمي خليلاتك

(...)فبعت القدس...بعت الله...بعت رماد أمواتك

كأن حرب إسرائيل لم تجهض شقيقاتك

(...)تغوص القدس في دمها

وأنت صريع شهواتك...[2]

والتساؤل الذي يتبادر في ذهنية كل قارئ هو: هل يمكننا أن نغير مسار هذا النسق ولم نفعل؟ هذا ماسكت عنه الغذامي فـ« الوقوف على سيرة الخطاب النزاري عبر التقاط اقتباسات دالة من مقولاته تكشف لنا عن سياسة الثقافة التي يؤسس لها هذا النوع من الأدب الجماهيري، ولعل ميزته هي علته في الوقت ذاته، إذ إن الجماهيرية مرتبطة

1-بوهرور(حبيب)، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر،عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2008، ص: 272.

2-قباني(نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص، ص: 447-448.

بالنوازع النسقية مما يعني أن شعر نزار هو ما سيكشف لنا عن المضمر النسقي للثقافة العربية بوصفه شاهدا عليها وعلينا وعلى نفسه»[1]وعلى كل أشعار المحدثين.

نخلص في الأخير أنه لو عزف الجمهور على شعر نزار، هل كان سيغيّر اتجاهه في الكتابة؟ هذا ما سكت عنه الغذامي فنزار قباني يبقى علامة شعرية مميزة أسالت حبر الكثير من الأقلام النقدية في الساحة العربية، لأن نقدنا لمثل هذه الإبداعات الضخمة سيكشف لنا عن عيوب نسقية خطيرة كامنة في ذواتنا الثقافية وسنرى الجميل بصورة أخرى، وهذا ما يستدعي منا كشف حالات العمى الثقافي الذي يصاب به المثقف العربي بحيث يطرب للخطأ ويطلبه ويسوقه. وهذا يوصلنا إلى« نقد المستهلك الثقافي الجماهيري، لأن نقد هذا المنتوج ذي الشعبية العريضة سيكشف لنا عن (العيوب النسقية) الخطيرة الكامنة في وجداننا الثقافي»[2]. ما يلاحظه الدارس، هو بقاء النظرة التعميمية على تحليلات الغذامي، إذا اكتفى بانتقاء نماذج شعرية لنزار قباني تبلور ذاتيته من جهة، ومن جهة أخرى تترجم حديثه عن المرأة، مكتفي بإعطاء أحكام عامة تقول بأن هذه النماذج هي دليل لترسخ النسق، في حين غاب التحليل والتعليل الذي يثبت ذلك.

5-5-أدونيس

5-5-1-رجعية الحداثة:

ننطلق من مقولة« إما أن يكون المثقف حداثيا أو لا يكون مثقفا » ، هذا ما دفع بعض المبدعين والنقاد إلى الدعوة إلى الحداثة والثورة على كل ماهو قديم، والبحث عن كل ماهو جديد يواكب سيرورة التطور العلمي والمادي، وفي هذا الصدد يرى جودت إبراهيم أن« الحداثة في معناها العام؛ هي دخول الفرد أو المجتمع معترك

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 253.

2- المصدر نفسه، ص: 268.

العصر، مسلما بكل المقومات المادية والمعنوية التي تتسم بها حضارة هذا العصر، سواء من علوم وآداب وفنون وتقنيات، وأجهزة اتصال وغيرها، وهي في معناها الخاص، مواصفات محددة تتسم بها حضارة هذا العصر، سواء من علوم وآداب وفنون وتقنيات وأجهزة اتصال وغيرها، وهي في معناها الخاص: مواصفات محددة تتسم بها الفنون من أدب ورسم وموسيقى »[1]، وكل ما يجسد الحضارة والتحضر.

أدونيس(1930) أخرج الحداثة من العدم ليدخلها عالم الواقع والممكن والتي تتمثل تحديدا في غياب الحداثة العربية، فأدونيس عندما يتحدث عن الحداثة فإنه« لا (يشير) إلى علم، أو تقنية، أو فلسفة...وإنما يقصد، حصرا، الفنون والآداب »[2]، هذا لا يعني إطلاقا تحديد الحداثة في الشعر فقط كما ذهب إليه الغذامي.

لهذا فـ« الحداثة الأدونيسية أوسع مدى من أدونيس،لأنها البناء على أفعال تحديثيّة سابقة في الماضي البعيد والماضي الأقرب، وهي أبعد أثرا من الذات الكاتبة المفردة، إذ هي مشروع وبعض من مشروع عام لا يتحدّد فقط بتجربة شخصيّة، شأن الفرد في انتمائه إلى السلالة ماضيا وحاضرا ومستقبلا »[3] في تمظهراته واندماج ماضيه بحاضره لخلق إبداعي مميز في المستقبل.

إن الغذامي تحدث عن رجعية الحداثة العربية، الذي عدّ أدونيس مثالا حيا لها، إذ يمثل الصورة الرجعية للحداثة العربية، حيث يرى الغذامي أنه « مثلما كان أبو تمام حداثيا وتجديديا في ظاهره، ورجعيا في حقيقته، فإننا سنرى أن أدونيس أيضا رجعي

1-إبراهيم (جودت)، الحداثة الشعرية والنص الأدبي، مجلة عبقر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد7، يوليو 2009، ص: 346.

2- مجلة أبواب، دار الساقي للطباعة والنشر، لبنان، العدد الأول، يونيو1994، ص: 09.

3-الكيلاني(مصطفى)، أدونيس وشاعريّة الأصول مقاربة تأويلية، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1،2009، ص: 172.

الحقيقة، وإن بدا حداثيا و ثوريا. وسنرى أنه ظل يمثل النسق الفحولي ويعيد إنتاجه في شعره وفي مقولاته.بدءا من الأنا الفحولية وما تتضمنه من تعالي الذات ومطلقيتها، إلى إلغاء الآخر والمختلف، وتأكيد الرسمي الحداثي،» [1] كأنما الحداثة هي الغطاء الفاعل لهدف إحلال الطاغية مكان الطاغية.

السؤال الذي يطرح نفسه كيف قرأ عبد الله الغذامي الخطاب الأدونيسي؟ فإذا كان الغذامي يدرك بأن خطاب أدونيس مفتوح على تعدد القراءات فلماذا قوقع الغذامي نفسه في حلقة دائرية مغلقة، مختزلا خطابا متحركا دائم السيرورة والحركية؟ وهو الذي يطرح السؤال التالي« ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والكر والكر...؟ !» [2]. ومن هنا نستشف أن خطاب أدونيس يتميز بالحركية والتجدد والتغير المستمر وما يؤكد ذلك تكرار الغذامي لكلمة الكر ثلاث مرات متتالية. فإذا كان الغذامي نفسه يعدّه خطابا متحركا. فلماذا يحكم عليه بالنمطية والجمود؟ وهذا ما يجعله خطابا لاعقلانيا مفتوحا على تعدد المقاربات والتأويلات المتناقضة والمتضاربة لأنه خطاب محجب لا يمكن الولوج إلى أعماقه والقبض على معانيه إلا بعد جهد مضن، لأن أدونيس تشبع من ثقافات كثيرة وصقل مواهبه وأبدع في صناعة الكلمات.

أدونيس كبقية الشعراء القدامى-أبي تمام والمتنبي- يمثل ويجسد النسق "المتشعرن" في الثقافة العربية لأنه يمثل فحل الفحول معبرا عن الواقع المعصرن الرجعي بصيغة الحداثة وما تغيير اسمه من علي أحمد سعيد إلى أدونيس إلا تعبيرا عن ذلك« وهو اسم يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية، ويحمل هيبته الأسطورية وعلوه المهيب، في ذاكرة تسلم بالمطلق وتخضع للأب وتنصاع للتعليمات، ومسمى أدونيس الأسطوري يؤكد هذه الدلالة ويعززها. ومن التحول من الاسم الشعبي المركب

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 271.

2-الغذامي(عبد الله)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 185.

إلى الاسم الأسطوري المفرد، يتحول الفتى ليقول شعرا ويشبعه بالتنظير، وكل ذلك في خطاب ينضح بالنسقية والفحولية »[1].الغذامي يستثمر هذه الكنية للدلالة على فعل الفحولة المطلقة بعيدا عن المحاكاة. وهذا ما يتجسد من خلال الأبيات التي يقولها:

في أساطير الأوّلين،

أنّ أدونيس الذي تألّه بالحب،أو الذي توّله فتالّه،

خلق في الشعر ومنه

ولد مع الضوء والهواء

مع الماء والنبات والعشب والزهر،

والبقيّة من أشياء الخالق،

ولدمرّا،[2]

نرى كيف أن أدونيس جمع بين البسيط(الدمع، الضوء، العشب، الهواء، الضوء) لتلعب ثقافة أدونيس دورها في جمع هذا البسيط في تركيبية دلالية غامضة .

وكيف يمكن لشريد أن يحقق ما حققه أدونيس من إنجازات إبداعية ونقدية عجز البعض عن فهم كنهها وتضاربت الآراء النقدية حول أعماله الشعرية والنقدية على حد سواء لثقل حمولتها المعرفية؟ فالغذامي يرى بأن أدونيس مثل بقية الشعراء، يختفون وراء الجمالي ليمرروا أنساقهم«وليس الجماليّ إلاّ غطاء تتقنع به الأنساق لتمرّر هيمنتها على الذائقة العامّة متوسلة بحرّاسها الفحول وأدونيس من أبرزهم، ولا شك»[3] الذين جسدوا نسقية الفحل وترسخه في موروثنا العربي.

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 272.

2- أدونيس، أول الجسد،آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 60.

3-الغذامي(عبد الله)،النقد الثقافي، ص: 275.

من خلال قراءتنا يتبيّن أن الغذامي يرى أن الحداثة هي مصادمة المألوف ومواجهة الأعراف التقليدية، وتفجير طاقات اللغة، وتحطيم عمود الأوائل. ولها قانون ممثل في مقولة: لم لا تفهم ما يقال، كجواب على سؤال:لم لا تقول ما يفهم؟.[1]

نجد الغذامي يصف الحداثة بالرجعية ويرجئ سبب ذلك إلى كون« حداثتنا حداثة رجعية بما أنها حداثة توسلت بالنموذج الشعري، الذي هو نموذج نسقي معيب »[2]. من هنا يدرك القارئ/المتلقي أن الحداثة الشعرية الفاعلة ترتبط برؤية مستجدات العصر من جهة وإلى التراث وقدراته التعبيرية التي تستطيع الاستمرارية من جهة أخرى. ولهذا وجب على الشاعر المعاصر أن يدرك« أن تراثه القديم قد كان المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد. ولعل أفكاره والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم »[3]، والهروب من كل ماهو غامض وغير مألوف. إنّ الإبداع الذي يبحث عنه أدونيس يجب أن يولد بعيدا عن المجتمع .وأن يكون تساؤلا بين الباطن والظاهر.

5-5-2-الأنا الفحولية/زمن الشعر:

يبدأ الغذامي في تشريح الخطاب الأدبي لأدونيس من منظور النقد الثقافي متناولا كتابه المعنون بـ"زمن الشعر"،« ومن ثم فالزمن زمن الشعر فحسب، بل هو بالأحرى زمن الشاعر، أو زمن الشاعر الأب، أدونيس ذاته، كما تضمر مقولات أدونيس في هذا الكتاب وفي غيره من أعمال الشاعر. ومن الواضح أن هذه تمثل عودة رجعية إلى زمن الفحل وزمن الشاعر/العراف، والقصيدة/السحر. كما هو الأصل الجاهلي

1-ينظر: النقد الثقافي، ص، ص: 178-181.

2-نفسه، صفحة الغلاف الخارجي.

3-الملائكة(نازك)، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، ط4، 1974، ص: 65.

الأسطوري للرجل الأب»[1]فلو كان هذا العنوان عنوانا لأحد دواوين الشاعر لتقبلنا الأمر غير معترضين، ولكنه عنوان لكتاب نقدي مؤسس على رؤى وأحكام نقدية.

يصف الغذامي أدونيس بـــ« الأب الحداثي » [2]،لأنه أخذ مكان المتنبي وصار أبـــا لمجموعة من الأتباع الذين لا يتقبلون النقد بأي وجه من الأوجه. وهـــذا يعـــدّ نوعـــا من العبودية المنتجة للدكتاتورية. فصار أدونيس يسبح في عالم المتنبي، ولعل ذلك مـــا تجسده تجربته الشعرية إذ؛«لا تكاد تقرأ عملا نقديا أو إبداعيا لهذا الشاعر؛ إلا وتـــرى أو تحس حضورا ما ساطعا أو خفيا لأبي الطيب المتنبي » [3]. لذلك ما « جعل أدونيس يرتدي قناع المتنبي، الرائي، وأدونيس يتقن ذلك فقد قدمته بعض قصائده بصورة نبي وعراف وما شابه ذلك»[4]، فيقول أدونيس :

إنني نبي شكاك

أعجن خميرة السقوط أترك الماضي في سقوطه وأختار نفسي.[5]

وأول تحول نسقي عند أدونيس هو التّحول والتغير الطقوسي الأســـطوري، هـــذا الاسم المفرد الذي يحمل بداخله مضامين وثنية متعالية وأسطورية، وعبر هذا التحـــول من الجماهيري(الشعبي) (علي أحمد سعيد)إلى الأسطوري المفرد(أدونـــيس) فتتشـــبع الخطابات الأدونيسية بالنسقية والفحولية. إن أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) هو صـــوت متردد لـــ(النحن) الخادمة لـــ(الأنا) بعدما رفض الاسم الذي منحه إيّاه أهله.

1- الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 275.

2- م ن، ص: 271.

3-زين الدين(ثائر)، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأســـد الوطنية، دمشق، 1999، ص: 77.

4- المرجع نفسه، ص: 81.

5-أدونيس، الأعمال الكاملة،مج1،دار العودة، بيروت، ط5، 1988، ص: 278.

ولعلنا من المناسب أن نذكر –كما أومأنا بإشارات سابقا– أن توظيف أدونيس للرموز الذاتية تبين قدرته على خلق الصور الشعرية لأن الشعر هو« القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حي. وعلى تحويل الكلمات إلى أضواء باهرة تجدد ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر» [1]. أوتعيد مقاربتها بناء على زاوية مختلفة لرؤية الشاعر. وبعكس ما يرى الغذامي، يعتقد أدونيس«إن أبا تمام والمتنبي وأبا نواس أكثر تأثيرا في إعطاء الإبداع العربي بعده الحضاري، وفي جعل العرب أكثر مشاركة في فهم الإنسان والحياة واستشراف الكون، من معظم الخلفاء و من جميع مؤسساتهم.»[2]إن اختلاف الآراء ووجهات النظر غنى للموضوع وإثراء له.

ويتفق الغذامي مع أدونيس في تحديده لقيمة الشعر« الشعر لا يتبع السياسة ولا يتبع العمل. على العكس: كل سياسة عظيمة لابد من أن تكون مندرجة في سياق رؤيا للتقدّم يشكّل الشعر بعدها الأكثر إقلاقا، أي الأكثر تحريكا نحو الأجمل والأكمل.»[3] فالعمل لا يكون خلاّقا إلاّ إذا استضاء برؤيا الشعر.فرؤية الحقيقة هي شعرنة الحاضر والمستقبل لجعل الواقع سديميا مكتنزا برؤى الحياة والواقع والخيال واستلهامها في بناء رؤية إبداعية خلاّقة لتقديم الأفضل والأجمل، وهذا ما جعل أدونيس يعلن بأنه «مع ثقافة الإبداع الذي لا يستبعد أحدا–لا يعرف أن يستبعد أحدا–بأي شكل وفي أي مستوى، والذي يجعل من كل إنسان سيدا. الثقافة التي هي وليدة الغضب، وعدم الرضى عن الواقع وعن الذات في آن.»[4]وهنا نتساءل أين الفحولة التي ألصقها الغذامي به والشاعر/الناقد يحلم بمساواة الجميع أمام مرآة الإبداع«ما أطمح إليه، إذا، هو أن يخرج الشعر من "مجرى" الشعر، من "عادة" الشعر. أن يكون أبدا

1–الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 98.

2–أدونيس، زمن الشعر، ص: 371.

3–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4– المرجع نفسه، ص: 372.

في مستوى الطاقة التي تكمن في هذه القصبة التي نسميها الإنسان، كما سمّاها باسكال، والتي هي طاقة بلا حد»[1] فالإنسان هو في سفر دائم، لأنه يتجاوز اللاممكن ليكون في ما سيأتي في المستقبل القريب. لهذا فأدونيس يحلم أن يجعل الشعر إنسانيا لا تحده الحدود«النظريات كلها لا تصنع شاعرا، ولا تخلق قصيدة. والقضية الحقيقية في الشعر ليست ما تقوله النظرية، بل هي ما تقوله القصيدة. إن قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النظريات في كتابة القصيدة. لكن جميع النظريات لا يمكن أن تلغي شاعرا عظيما. في هذا سر الشعر: واحد في كثير، وما ينفى قد يكون هو نفسه ما يثبت»[2] فنحن نضع النظريات ونطرحها على أرضية الواقع ولكننا نحتضن القصيدة التي هي نتاج إبداعي.

يشير الغذامي إلى أن أدونيس منذ اتخذ لنفسه هذا المسمى فـ« هو في صدد تصنيم الذات وتتويجها على صورة(البعل) الأسطوري. »[3] وقد ذكر أدونيس أن اختياره لهذا المسمى لم يكن اعتباطيا، فهو اسم أسطوري كبير لإله أدونيس. وهذا كان سببا في نشر قصائده بسرعة. ولعل ما يجلي الصورة أكثر أن ثقافة المتلقين/القرّاء لها دور غير مباشر في اختيار الأسماء والترويج لها. إن اختيار أدونيس لهذا المسمى بوصفه علامة من علامات النسق الثقافي، وهذا المسمى ينضح بكل معاني الخصب والقوة حسب الأسطورة اليونانية.

يشرح الغذامي كتاب أدونيس من منظور النقد الثقافي الذي يحمل نسقا ثقافيا مضمرا، يظهر جليا من خلال العنوان فلا حداثة في الوطن العربي إلا بالشّعر، وما يؤكد هذا الطرح رأي أدونيس عندما يرى بأنه« تحويل جذري شامل للعلاقات الاجتماعية الاقتصادية الثقافية الموروثة، فإن الشعر الثوري هو تجسيد هذا التحويل

1- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2-م ن، ص ن.

3- الغذامي، النقد الثقافي، ص: 278.

بواسطة اللغة. إنه تحويل إبداعي باللغة معادل للتحويل الإبـداعي بالعمـل. » [1]، بيـد أن الشعر بهذه الصفة أصبح أداة للكشف والتحويل فهو يمتلك بداخله القدرة على تحويل الأشياء والأفكار.

إن الغذامي عندما يستدل بهذه النصوص فهو فقط لتوكيد الدلالة النسقية التي يحملها عنوان الكتاب–زمن الشعر– التي يحكم فيهـا الغـذامي مـن خـلال آراء أدونـيس على أن لا وجود لحداثـة فـي الفكـر والاقتصـاد والسياسـة وإنمـا هـي حكـر على الشعر، إلا أن أدونيس يعاكس ذلك تماما مبيّنـا أن« العامـل عامـل، والشـاعر شاعر، والفلاح فلاح، والعالم عالم، ولكل ممارسته الثورية الخاصة. لكنهم جميعا وحدة داخل الحركة الثورية الواحدة. الشاعر يمارس ثوريته باللغـة[...] والعامـل يمـارس ثوريته بالعمل[...] لكن حيث أتحدّث عن الإبداع الشعري، لا أتحدّث عن العامل، بـل عن الشاعر. ولا أتحدّث عما أنجزه العامل في ميدان التطوير الإنتاجي اليدوي، بل عما أنجزه الشاعر في ميدان التطوير الإنتاجي الفكري. » [2]وهذا اعتراف واضح وصـريح منه بأن الحداثة تمس كل العلوم الإنسانية والاقتصاد والمجتمـع. وهـذا دليـل آخـر على انتقائية الغذامي التي اتسمت بها دراسته الموسومة"بالنقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية".

إن القراءات التي أسقطها الغذامي على منتوج أدونيس صائبة إلى حد مـا، فحـين نقرأ لأدونيس« إن الشعر الجديد [يوصفه] كشفا ورؤيا، غامض، متـردد، لا منطقـي. ولهذا لا بدّ له من العلو على الشروط الشكليّة، لأنّه بحاجة إلى مزيد من الحرية–مزيد من السر والنبوة. فالشكل يمّحى أمام القصد أو الهدف» [3] المتوخى.

1–أدونيس، زمن الشعر، ص: 224.

2– المرجع نفسه، ص: 232.

3– م ن، ص: 154.

كيف يحتاج الشعر إلى النبوة وما العلاقة بينهما، فالهوة شاسعة بينهما، وهذا ما جعل أدونيس يجعل من مشكلة اللغة في غياب الأنبياء الذين باستطاعتهم بعثها،« لكن بعضهم لا يرى أزمة اللغة في اللغة ذاتها بقدر ما يراها في غياب أو انعدام الأنبياء أو السحرة الجدد الذين يستطيعون أن ينفضوا عنها رمادها، ويبعثوها متوهجة كشمس الصباح. » [1] هل أزمتنا تتبع من غياب الأنبياء الذين شبههم بالكهنة القادرين على نفض الغبار عن لغتنا وجعلها ساطعة كالشمس؟ أليس هذا نوع من الغلو؟ !

ولعل هذا ماجعل أدونيس يشبه حبه بالإله في إحدى قصائده:

إن يكن حبنا إلها

أو يكون لعبا واتفاقا،فلا شيء

إلاه يمكن أن يتفيأ في ظلّه

قفر أيامنا

هكذا نحتفي

بآلائه علينا،

ونؤرخ أعضاءنا

بالمياه التي تتدفق من نبعه [2]

ولهذا لا يمكننا الحكم على أدونيس أنه حداثي متعالي، حينما يقر في إحدى المقاطع من قصائده بسحر الشهوة التي حرّمها الله علينا، في قوله:

موت الشهوة جرح

لا يبرأ منه جسد

تلك جراحي

1-أدونيس، المرجع السابق، ص: 244.

2-أدونيس، أول الجسد، آخر البحر، ص: 78.

لا أعرف كيف سأكتب عنها

وقبوري

في كل مكان أثر منها [1]

رغم أن الشعر هو قلق وجودي لما هو كائن وموجود، وإمكان لغوي، إلا أن المبدع يسعى جاهدا لتقديم الأفضل والأجمل والأروع انطلاقا من إيمانه بأنه مطالب بتحقيق المتعة الجمالية، وهزّ أفق التوقع لدى القارئ/المبدع.

فقصائد أدونيس« هي فضاء دلالي، تتوحد فيه الأنا الشعرية بنظام الدلالات الإشارية في استبطان ملامح الفكر وقيمه الاجتماعية في نسيج علاقاته وفرضياته، بقصد تفجير دلالة المعنى واستكناه الداخل والتوغل في رقاع البرهة، حيث يتم تعطيل الوعي وتفتيت الزمن فيصير تقصّي المعنى الباطني خاضعا لقيم جمالية مختلفة، واحتمالات ممغنطة متعددة » [2]، فحلم الكتابة الشعرية عند أدونيس هو«الطاقة الدلالّية الوالدة التي بها يكون التحوّل من مشهد إلى آخر ضمن كتابة الاسترسال، بسرديّة الغنائيّة الشعريّة، هذا الأسلوب الأدونيسيّ المتفرّد الذي استلزم وصف الأحداث والحوار وتكثير المواقف وتكثيف الحالات » [3] والمواقف.

فيقول أدونيس:

أرى أوراقي ترشح نرجسا وجداول

أرى الماء يصير كتابا والكتاب أفلاكا وشواطئ.

أرى النجوم أحلاما.

الحلم شجرة

1-أدونيس ،المرجع السابق، ص: 160.

2-فيدوح(عبد القادر)، دلائلية النص الأدبي -دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، وهران، 1993، ص: 90.

3-الكيلاني(مصطفي)، أدونيس وشاعريّة الأصول مقاربة تأويلية، ص، ص: 58-59.

الشجرة امرأة ومستقبل امرأة.

تنقصني أرض ثانية لأضيف إلى لغتي كلمات جديدة

ينقصني الموت. [1]

فقارئ هذه الأبيات يصطدم مع عالم آخر غير متوقع دلالة الرؤية الكونية، الموت تستدعي اللغة وكأنها هي التي تنتج اللغة الشعرية، فالمعنى قريب من الصمت واللامعنى. الشاعر يبحث عن عالم آخر-أرض ثانية-ليكمل شعريته فهو كالمتصوف الذي يتفاعل مع عوالمه الخاصة الضائعة في ملكوت السماء والأرض بحثا عن كينونته الوجودية.

إن مقاربتنا لأي قصيدة مقاربة انتقائية هي إجحاف في حق صاحبه، لأننا نحن نختزلها عن عالمها الأصلي الرؤية اللامحدودة لعالم مواز لعالمنا وهذا ما تجسد في سطر من قصيدة لأدونيس حينما قال:

آدم أدونيس[2]

إن في قراءة المتلقي وعزله لهذا السطر عن جسده هو أشبه ببتر رأس الإنسان عن جسده، لأن من المستحيل أن يتساوى آدم مع أدونيس وهذا الاعتقاد الأولي الذي يتبادر إلى عقل القارئ/المتلقي لكننا عندما نواصل قراءة القصيدة تظهر أحاسيس ورقة المشاعر في رؤية هي الأبهى والأروع لتجسيد خلجات النفس البشرية:

أنت رؤياي:حديثيني عن أشيائنا

قبل أن تكون

(...)

في حديث مع جسدي عنك،

1-أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، لبنان، المكتبة العصرية، 1965، دار الآداب، طبعة جديدة، 1998، ص، ص: 151-152.

2-أدونيس، أوّل الجسد، آخر البحر، ص: 177.

عرفت أن المعاني التي يضفيها الشعراء على الليل،

ليست إلا ضريبة

تفرض على الحبر لكي يظلّ سائلا،

"إذا أردت لقلبك أن يستريح،

فقل لدمعك أن يتعب"قالت وهي تمسح دموعها[1]

هي عبارات تخاطب الإنسان في أعمق مشاعره وأحاسيسه عندما يشكو تعب الحياة ومرارتها وصراعه الدائم معها«فالشعر، لا الرأي والسياسة، هو الإنسان، بامتياز. وهو ما يحوّل الإنسان–هذا الغبار التاريخي إلى ضوء يسطع في ما يتجاوز التاريخ»[2] والإمكان ويخرق المستحيل.

5-5-3-الخطاب السحراني:

إن خطاب أدونيس يتميز بصفات نسقية الممثلة في الفحولية التي انعكست في أقواله الشعرية والتنظيرية التي تعكس صورة الأنا المتعالية الرافضة للآخر، فالشاعر يقبع بداخله صفات الرفض والتعنت والتعالي للآخر، لذا« يبدو الشعر الجديد نوعا من "السحر" لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا »[3].فالشعر تعبير للكشف عن تتابع حركات وسيرورات الوجود والتفريق بين الظاهر والباطن، وهذا ما يومئ إلى صفات السحر. وهذا ما يوحي بأن الحداثة–حسب وصف الغذامي لها– لا عقلانية.

الخطاب الشّعريّ هو ضرب من أضرب السحر والكهانة، يحمل بداخله صفات الخارق، ولعلّ هذا الوصف« يعيد النموذج الجاهلي، أو النموذج /الأصل، كما يقول

1-أدونيس، المرجع السابق، ص، ص: 177-178.

2-أدونيس، زمن الشعر، ص: 373.

3-المرجع نفسه، ص: 157.

أدونيس، حيث السحري والعرّافي بوصف النص ضربا من الكهانة والخوارقية الشخصانية. »[1] حيث لا عقلانية ولا منطق كشرط شعري خالص.

ولهذا حاول الغذامي في مقاله المعنون بـ"مابعد الأدونيسية"[2] معالجة القضية المتمثلة في شهوة الأصل –حسب رأيه– والكشف عنها لأنها تعد عيبا من عيوب الأنا عند أدونيس التي تسعى سعيا حثيثا إلى تأصيل ذاتها« توجيه مصير الأدونيسية إلى مرحلة تتلوها وتبقى فيها التجربة مقبولة ومحبوبة وليست ضليلة ولا باطلة. »[3] فالحداثة بمفهوم أدونيس تنشد التغيير والتجديد والإضافة..

لقد ظهر مشروع أدونيس يلمس السطح اللّغوي، فملك الذائقة الشعبية فكريا وسياسيا، فمثّل كل سمات التفحيل النسقي، فأسس خطابا لا عقلانيا يسميه الغذامي(سحرانيا). وهذا ما جعل الغذامي يهاجم أدونيس مهاجمة شرسة، وهذا ما لاحظه غازي عبد الرحمن القصيبي بعد اطلاعه على دراسة الغذامي الموسومة بـ"النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" فيقول:« ويجيء دور أدونيس الذي يحشر حشرا مع الفحول[...] لقد شعرت وأنا أقرأ كلام الغذامي عنه بما يشبه التشفي »[4]. والتحامل على أدونيس وإلصاق صفة الفحولة به.

يبدو أن الغذامي متناقض في حكمه على أدونيس، حيث يراه يجمع بين الغنائية والفحولية« وبعد هذا كلّه يتحول أدونيس إلى شاعر غنائي مغرق في غنائيته، كما نجد في ديوانه(مفرد بصيغة الجمع)، الذي يحمل البيان الختامي لخطاب التفحيل، وتتصدره عبارة(صياغة نهائية) وفيه تتجلّى أدقّ سمات الأب الفحولي الجديد، وهو أب تحركه

1- الغذامي، النقد الثقافي، ص: 282.

2-الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 185.

3- المصدر نفسه، ص: 200.

4-القصيبي(غازي عبد الرحمن)، الخليج يتحدث شعرا ونثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2004، ص: 298.

الرغبة والسلطة والشبق، ويتغّنى بتفرّده وتعاليه، ويصطنع لذاته قيمة أسطورية سحرانية خالصة الوجدانية »[1]فأدونيس حالة شعرية خالصة سحرانية تجسد اللامعقول في المعقول.

ونقف أمام هذا الموقف متعجبين فكيف يمكن لأحد أن يجمع بين الفحولة التي تمثل السلطة والتّعالي وبين الغنائية حيث الوجدان والمشاعر الرقيقة والعواطف الانسيابية. فنجد الغذامي متناقضا في بعض الأحيان في آرائه حيث يحكم على شعر أدونيس بالشّعرية والجمالية وفي الوقت نفسه بعدم الوعي الحداثي، فيصف الغذامي التجربة الشعرية لدى أدونيس–وفق خطابه السحراني–بأنها« الحالة الشعرية السحرانية الأقصى والأجمل حيث اللاجواب، وهي حالة شعرية خالصة، ولكنّها ليست حالة وعي حداثي، ممّا يترجم المشروع الأدونيسي إلى مجرّد تغيير شكلي ظاهري، لا يمسّ الجوهر ولا يغيّر في مسارات النسق المهيمن بل يستجيب له ويسلم به. »[2]ويندمج معه في توافق تام.

بعدما جزم وأكد الغذامي على الحداثة الشكلية لخطاب لأدونيس ، ذهب إلى تشبيه أدونيس بصاحب الروض العاطر « ونحن نتذكر كيف جرى توظيف شخصيّة البهلول في (الروض العاطر) توظيفا لا عقلانيا يجرد الجسد من كلّ مقوماته المعنويّة ويقلصه إلى كائن شهواني شبقيّ خالص الشبقيّة، ويتحوّل الرجل إلى عضو الذكورة، وتتحول الأنثى إلى جسد شهواني، حسب طلب النسق الذكوري الذي تصدر عنه ثقافة الكتاب وقرّاء الكتاب، بينما شخصية البهلول تتحوّل عند أدونيس لتمثّل الفحل بخطابه السحراني، حسب مواصفات النسق المتشعرن. وكلا الفعلين، فعل الروض العاطر

1–النقد الثقافي، ص: 285.

2–المصدر نفسه، ص: 286.

وفعل أدونيس يصدران عن الشرط النسقي ومتطلباته » [1] المتكررة والمجسدة في الواقع الذكوري المتسلط.

لقد فصل الغذامي في قضية اللفظ والمعنى في بداية مشروعه الثقافي، حين رأى في كتابه"المرأة واللغة"بأن قول« عبد الحميد بن يحي الكاتب: (خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا)، وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو(اللفظ) بما أنه التجسيد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ. » [2] الذي يخضعه لسلطته.

في هذا المقام يفسرالغذامي تعلق أدونيس باللفظ دون المعنى، فـ «نحن نعرف أن النسق الثقافي يضع اللفظ كمرادف للفحل/الذكر، والمعنى يرادف المؤنث، وهذا ما يفسر تعلق أدونيس باللفظ وحربه للمعنى، بما أنه حفيد الفحولة، وزعيم التفحيل» . [3] الذي سيطر على الشعراء.

إلاّ أن المتتبع للحركة الشعرية عند أدونيس كفيل بأن يكشف عكس ما حكم به الغذامي على أدونيس، فبعودتنا إلى زمن الشعر، نجد أدونيس لا يرفض « الشكل، بوصفه شكلا بل بوصفه نماذج مسبّقة وأصولا تقنية قبلية.[...] إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة [...] فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها[...] فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 286.

2-الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص: 07.

3-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص: 281.

حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل. »[1] وتضعف القصيدة عندما يحدث ترهلات بين الجانب الشكلي والمضمون.

ثم ينبغي الالتفات إلى أن الغذامي كان يلح دائما على أن أدونيس يكتب في دائرة مغلقة كأجداده الفحول وهي دائرة همها توصيل وتمرير النسق الشعري إلى الأجيال القادمة، لكن هناك من النقاد من يخالفونه الرأي، حيث يجعلون دائرة أدونيس دائرة إبداعية لا تغلق أبدا« لأن الرؤيا الشعريّة عند أدونيس ليست دائرة لتقفل محيطها على نقطتها الأصل، بل أفق لا نهاية له، وفضاء مفتوح على قراءات متعدّدة، حيث القصيدة لديه لا تنفك تنمو في سديم بلا نهايات، إنّه انبثاق ملّتهب يطلق في أرجاء هذا السديم بروقا مدهشة وعواصف جامحة ولغة وارفة وأحلاما بهيّة ووعودا تجلب الألباب. »[2] وتخطف الأبصار. والجدير بالذكر أن القصيدة الحديثة عند أدونيس، ليست هي نفسها القديمة، حيث أصبح المطلوب منها أن تكون بهوا للتاريخ، بمعنى أنها تحمل الدعوة إلى التغيير والتبديل من أجل إنتاج حقائق جديدة بعيدة عن الأوهام والغنائية.

إن خطاب أدونيس بقدر ماهو خطاب حداثي، فهو متأصل في التراث و متجذر فيه، فالحداثة التي ينادي بها تمتد جذورها إلى أعماق التراث العربي إذ يرى «أن جذور الحداثة الشعرية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني»[3]،كما أن الحداثة التي يدعو إليها أدونيس هي«الاختلاف في الائتلاف. الاختلاف من أجل القدرة على التكيف وفقا للتقدم، والائتلاف من أجل

1-أدونيس، زمن الشعر،ص، ص: 155-156.

2-أبو فخر(صقر)، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،لبنان، ط1، 2000، ص: 09.

3-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 56.

التأصيل والمقاومة والخصوصية»[1]، فالأصل يكون في القرآن والحديث وما دون ذلك يعدّ مجرد شروحات.

ما يميز خطاب أدونيس هو الحركة الدائمة وعدم الثبات والاستقرار على حال، حيث يكشف عن قلق وجودي قلق السؤال للتطلع إلى المعرفة والوصول إلى الحقيقة المطلقة، وهذا ما يجعله خطابا ديناميكيا ومتجددا ومواكبا لكل تغيرات وتطورات العصر، ولذا فهو يجدد بنياته ودلالاته في تفاعلية وحركية مستمرة.

بحسب ما تقدم، فإن أي مقاربة لخطاب أدونيس يجب أن تضع نصب عينيها الجانب المعرفي والمجازي وإلاّ ستتيه في بنية هذا الخطاب ومكنوناته، فهو الشاعر الذي سكنه البحث عن المطلق ويرنو للوصول إليه، فعلاقته بالعالم هي علاقة وجود أو عدمه.

لا نغالي إذا قلنا إن كون خطاب أدونيس متعاليا ومناوئا للآخر ومنفصلا عن الواقع المعاش، وهذا ما ينبئ عن عمق في التجربة الشعرية والخطاب التغييري، فهو دوما خطاب رافض مناوئ للآخر، رافض للواقع وهذا ليس دلالة على الغرور بقدر ما هو فاصل بين خطابه وخطاب المؤسسات الثقافية المهيمنة المتواجدة في الواقع، فهو يحاول إيجاد حالة من النشوة والرؤية النقدية الصحيحة البناءة، هذه الرؤية لا علاقة لها بهذه المؤسسات الثقافية الرديئة التي تسيطر في المجتمع.

وفي نهاية قراءة الغذامي لخطاب أدونيس يحدد بعض السمات التي يتميز بها وأهمها:

« أ-مضاد للمنطقي والعقلاني.

ب-مضاد للمعنى، وهو تغيير في الشكل ويعتمد اللفظ.

ج-نخبوي وغير شعبي.

د-منفصل عن الواقع ومتعال عليه.

1-أدونيس،المرجع السابق، ص: 50.

هـ-لا تاريخي.

و-فردي ومتعال، ومناوئ للآخر.

ز-هو خلاصة كونية متعالية وذاتية.

ح-يعتمد على إحلال فحل محل فحل، سلطة محلّ سلطة.

ي-سحري، والأنا فيه هي المركز. » [1] هذه السمات التي ذكرها الغذامي تعكس النسق الثقافي الفحولي المرتحل عبر الزمن من الأسلاف إلى الأجيال لينعكس كل ذلك على الحداثة العربية التي هي في الحقيقة حداثة رجعية .

ما يمكن ملاحظته هو غياب كلي لتحليل التغيرات السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية التي عرفها القرن العشرين وتحديدا العقد الخامس والسادس فلاشك أنه كان لذلك تأثيره على أدونيس وغيره من المبدعين العرب.

إنّ ما تم ذكره يجعلنا نتساءل في قرارة أنفسنا كيف يمكن للغذامي الذي أسس للكثير من المصطلحات الحداثية من خلال كتبه(الموقف من الحداثة وكتابه حكاية الحداثة وغيرها ينتقد الحداثة وروادها ويصفها بالرجعية، ولعل هذا ما كان دافعا قويا لأحد الدارسين حينما رأى أن« الغذامي ذاته خير مثال على النسقية، وأن الأولى به أن يتجه لدراسة ذاته وخطاباته بدلا من الذهاب بعيدا، فهو مادة دسمة لمن أراد دراسة الأنساق المضمرة، فإشارة أدونيس إلى عقلية خطيب جمعة دالة على وجود نسق مضمر وما ورد في مقال كتبه الغذامي في مجلة فصول، حيث كتب"من الواضح أن قصيدة التفعيلة قد ولدت في حضن ماما نازك ! ما يدل على نسق ذكوري مضمر، إلى غير ذلك من الخطابات التي تدل على وجود ما يجدر كشفه من أنساق مضمرة في كتابات أحد رواد النقد الثقافي» [2] في العالم العربي.

1-الغذامي(عبد الله)، النقد الثقافي، ص، ص: 293-294.

2- ابن عقل(حامد)، الغذامي الجديد: من النقد الثقافي إلى النقد التكهني 12 ماي، 2007، مدونة الغذامي، مدونة المقالات:.www.Alghathami.com

بيد أن الغذامي تناسى طفولة أدونيس التي ربما كانت سببا في ذاتيته، التي كانت عبارة عن«عواصف رهيبة مرت على حياته في فترة مبكرة من عمره أثّرت تأثيرا قويا في نفسه، وتركت خطوطا عميقة كان من الصعب أن تنسى أو تتحول بسرعة إلى نقيضها، لذلك بقيت مؤثرة في وجدانه وفكره، من تلك العواصف الحالة الاجتماعية التي نشأ بها أدونيس في قريته الصغيرة في ريف قرب اللاذقية، ثم الحالة السياسية والاقتصادية المتردية، وغير المستقرة التي كانت تعيشها سوريا في مرحلة الأربعينيات. ثم فجيعته الرهيبة في موت أبيه الذي مات محترقا، فظلت صورة هذه الموت طاغية تمزقه وتحرقه.»[1] وتؤثر في وجدانه وأحاسيسه.

بعد كل هذا هل يمكننا القول إن الجدل حول أدونيس قرب من الاضمحلال؟ أم أن هذه السجال إنما دلالة على وعي نقدي على مستوى الساحة النقدية العربية. إنّ الغذامي لم يرتد للماضي، كما أنه لم ينتقد خطاب أدونيس جملة وتفصيلا، وإنما انتقد جزءا منه. فلقد عدّ الغذامي خطابه متراكما مبنيا على طبقات، وفيه مستويات تختلف فيما بينها. لذا وجب علينا أن نعيد قراءة خطاب أدونيس من جميع جوانبه قراءة متفحصة متكاملة، ستفضي بنا حتما إلى نتائج قيمة موضوعية.

لا نجافي الحقيقة إن قلنا إن الجدل القائم حول أدونيس لايزال في طريق احتضاره، وإن يحدث في النقد العربي من انقطاعات والتواءات منهجية ومعرفية، تذهب صوب النقد الثقافي بقوة، سيغير حتما مسار الجدل حول أدونيس وسيرورته خصوصا إذ تعمقت الدراسات والممارسة النقد–ثقافية في النقد العربي. فهذه الدراسات تهتم بما وراء أدبية النص وجمالياته وعيوبه الثقافية النسقية التي تتقنع بقشور البلاغة والمجاز. وهذا يوصلنا حتما إلى أن النقد الثقافي هو البداية نحو مسار التغير الذي سيحضر في المستقبل القريب.

1–العشماوي(محمد زكي)، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2000، ص: 193.

خلاصة:

لا نغالي إن قلنا إن قراءتنا لمشروع الغذامي أفضت إلى ذلك التناغم بين جانبي التنظير النقدي والتطبيق الإجرائي لمشروع النقد الثقافي، إلا أن أي عمل لا يخلو من بعض الهنات والمتمثلة خصوصا في حصر الغذامي النماذج في الأدب تقريبا والشعر بشكل خاص، والذي رأى فيه الغذامي منبرا لتجسيد الثقافة العربية بأكملها، وأظهر كيف أن الشعر اختزل صفات الفحولة والتعالي والطغيان والتمرد بالإضافة إلى الشعرنة. وهذا ما يظهر بعض الثغرات في مشروعه الذي من المفروض أن يخرج عن دائرة الأدب ليأتي لنا بأمثلة تدل على تجدر الأنساق وأزليتها في حقول إنسانية ومعرفية أخرى لا علاقة لها بحقل الأدب.

وفي الأخير نخلص إلى أهمية المشروع الثقافي الغذامي. إنه مشروع فوق أن يمدح بالصيغة التقليدية. وفي حقيقة الأمر هو يشجع الباحثين والدارسين على ممارسة النقد الثقافي بأدواته الإجرائية، فتسري أهدافه فينا فورا. إنه باعث على الحوار والجدال، والآراء والمقاربات التأويلية والنتائج، وطرائق التحليل والاستنتاج التي احتواها وتوصل إليها الغذامي، تثير فينا خلافا يصب في نهاية الأمر إلى المسعى الذي يرومه المشروع الثقافي والمتمثل: في تصحيح علاقتنا بالماضي من خلال نقده، لاستخراج الأنساق المضمرة في ثقافتنا وحياتنا، والعمل على تحليل أواصرها لتغييرها وتفعيل أجرأتها النقدية. والمهم بالنسبة لنا في مثل هذه المشاريع ليس أن نسلم بما تتضمنه من أفكار وآراء وممارسات إجرائية وانتهى إليه. المهم هو أن يكون مفتاحا في فتح الأبواب الموصدة التي تحول دون الولوج بكل سهولة في عالم الماضي وعالم الحاضر.

الفصل الرابع :

ثقافة الأنوثة-خطاب الأنوثة-:

1-تمهيد.

2-نسقية الذكر(الفحل) في الثقافة العربيّة.

2-1-الأنثى والنسق الفحولي.

أ-المكان.

ب-ثقافة الوهم.

3-الأدب النسويّ في مرآة النقد الثقافي.

4-نقد ثقافي أم نقد نسوي.

5-الأنوثة واللغة.

6-الكتابةالنسويةوخصوصيتها.

1- تمهيد:

إن التطور الذي شهده العالم مع بداية القرن التاسع عشر وظهور موجة من دعوات التجديد والتّغيير والدعوة إلى تحديث المناهج النقدية، ممّا أدى إلى انبثاق موجة الحداثة وما بعد الحداثة التي صاغت الكثير من المفاهيم والأسس التي كان من شأنها أن تظهر العالم بصورة مغايرة عمّا كان سائدا آنذاك، ومن بين هذه المفاهيم والتصورات: النقد الجديد، التفكيكية، البنيوية، مابعد البنيوية، النقد النسوي...الخ، بعض هذه المفاهيم كان جديدا كل الجدة، وظهر فقط في تلك الظروف التي صنعتها الحرب العالمية الأولى والثانية، وما انجر عنها من تقدم مذهل على جميع الأصعدة، والبعض الآخر كان وجها جديدا لممارسات قديمة، ومصطلحات شائعة خلال القرون الماضية.

بناء على ذلك نجد أن هذه المفاهيم، لم تكن بمعزل عن التأثير والتأثر، فمصطلح النقد النسويّ من المصطلحات التي لا تخلو من الجدل حول المسمى والوظيفة واستحوذ على اهتمام الدارسين والباحثين في مجال الدراسات النقديّة.

ظهر "النقد النسوي" في الوقت الذي ظهرت فيه التفكيكية، لأنها قدمت الأرضية الصلبة لأقطاب النقد النسوي«فهو ذلك النقد الذي ظهر تحت إلحاح الحاجة إلى تمكين الذات، وتحقيق الهوية ليكون امتدادا لوجود الكتابة النسائية، لا على أنها مجرد كتابة اختلاف شكلي يحدده النوع الجنسي، بل اعتبارها كتابة تملك سماتها الخاصة، خارج فوارق عنصرية تميز الرجل عن المرأة»[1].وهو« فرع من النقد الثقافي الذي يركز على المسائل النسوية، ومنهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي»[2]بصفة عامة.

إن موضوع"النسوية" موضوع يحمل الكثير من المدلولات في الأدب والنقد، وطرحت حوله الكثير من الإشكالات، وهذا ما دفع الكثيرين إلى التصريح بعدم

---

1 -قطوس(بسام)، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 215.

2 -بعلي (حفناوي)، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ/2009م، ص: 09.

جدوى مناقشته وإثرائه، كما كان مجالا خصبا للسجالات النقدية المتعارضة ودفع البعض إلى الاستخفاف به وجعله مجالا للسخرية، وهذا ما ينبئ عن جهل فاضح وعدم دراية بهذا الموضوع ولقد أعطي هذا الخطاب تسميات كثيرة من بينها"أدب المرأة"، "أدب الأنوثة"، "أدب الحريم، الأدب الجنوسي، النقد النسائي، النقد الأنثوي، النقدالجينثوي وقد أفرزت هذه المصطلحات وغيرها صراعا بين التذكير والتأنيث.

إن مصطلح الأدب النسوي قد ولج «حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين، [وأدت] الصحافة الأدبية دورا[مهما] في هذا المجال إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول»[1]الأدبي والثقافي. فالنّص النسوي هو ذلك النص الذي يعبر عن التجربة الخاصة التي تعكس واقع المرأة وحياتها، ويفتح مجالا واسعا للتعبير الذاتي، وغير المقيد بالمفاهيم التقليدية البرغماتية ولا يلقي بالا لمعايير الرجل.

من هذا المنظور يتضح أنّ هذا النقد قد يكتبه الرجل، المهمّ أن يعالج فيه أدبا أنثويا مركزاً على مظاهر الأنوثة في ذلك الأدب، فالأديب–الرجل– يتوسل أدوات التحليل والتأويل لمعالجة منجزا نسويا.

يرى إبراهيم محمود خليل في كتابه الموسوم بـــ" النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك" بأنه« قد يتسع 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، أويهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية، ومطالبها الذاتية فهو أدب نسوي.» [2] يهتم بقضايا المرأة.

1–نجم(مفيد)، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات للنقد، ج57، مج15، سبتمبر، 2015، ص: 160.

2–خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ص، ص: 134–135.

تعود بدايات ظهور النقد النسوي في المجتمعات الغربية في نهايات ستينيات القرن العشرين، وخصوصا بعد أزمة ماي 1968 بفرنسا.

و« لقد تبلور النقد النسوي من حول نساء ناقدات أرسين تعاليم الأنوثة في المجتمع الثقافي، أمثال: كايت ميلت(**K.Millet**) صاحبة "السياسة الجنسية: **Sexuale politics** 1970، وماري إلمان (**M. Ellman**)صاحبة "التفكير في المرأة: **Thinking about women**1968، وإلين شوالتر(**E.Showalter**) صاحبة أدب خاص بهن: **Aliteratureoftheir own** "1977، وماري إيجلتون(**M.Eagleton**) صاحبة النقد النسائي 1922،..... وذلك في إطار الحركات النسوية الداعية إلى تحرير المرأة ومنحها كامل حقوقها»[1]. ولقد أفاد هذا النقد من التحليل النفسي و كان وسيلة ناجعة في أيدي بعض ناقدات الحركة النسائية في سعيهن للكشف عمّا تتضمنه بعض الكتابات النسائية من قوى ومقاومات مدّمرة، كما أفاد هذا النقد من النقد التفكيكي(لدى جاك دريدا وجاك لاكان) في تقويضه للمركزيات العقلية.فـ« إن النسوية هي وعي فكري، ومعرفي، وحضاري، وهي تختلف عن النسائية التي هي وعي بالجنس والفوارق البيولوجية» [2]*بين الذكر والأنثى.

1-وغليسي(يوسف)، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر السنوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص: 40.

2-صغير(نبيل محمد) وكيدر (ليندا)، إشكالية الهوية والمساواة في مابعد النسوية post-feminism، ضمن كتاب خطابات الـ"مابعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، تأليف، مجموعة من الأكاديميين العرب الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، إشراف وتقديم : علي عبود المحمداوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1434،1هـ/ 2013، ص: 252.

***البيولوجية: من العلماء الغربيين الذين كان لهم أثر في بيان الفروق البيولوجية الأساسية بين الرجل والمرأة عالم يدعى(بار) وهو أول مكتشف للخاصية التي تتلخص في أن خلية الأنثى تحتوي من طرف منها على جسم كروي صغير لا يوجد في خلية الرجل، ثم بدأ بعد ذلك في كل الخلايا في الدم والكبد والقلب والأمعاء وباقي الأنسجة فثبتت الحقيقة: وهي أن كل خلية من خلايا الأنثى تتميز عن خلايا الذكر بهذا الجسم الكروي إلى غير ذلك من الفروق البيولوجية بين الذكر والأنثى، د.وليد بن صلاح الدين الزير، 2013/10/9 موقع التواصل الاجتماعي.**

وعليه« ترى كريستيفا في مقالها"زمن النساء" أن الحركة النسائية تنقسم إلى ثلاث مراحل تاريخية:

كانت المرحلة الأولى متشبّعة بالحقوق النسائية تطالب النساء فيها بحق الانتخاب للمرأة والفلسفة النسوية الوجودية ومع هذه الحركات النسوية الليبرالية والوجودية أصبحت إمكانية تلاشي الفرق بين الجنسين أو النوعين واردة وممكنة نظرا لمشاركتها في عملية اتخاذ القرار[....](أما) المرحلة الثانية .....فكانت المرحلة إثباتا لخبرة المرأة وقيمتها وسيكولوجيتها رغم تخلل الفروق فلكل جنس منهما توجهاته الأخلاقيّة، أمّا المرحلة الثالثة من النسوية فكانت وجهتها التحليل النفسي والتفكيكية من أجل تفسير نشأة التميز أو الفروق الجنسية البارزة والتي تحولت فيها المرحلة الثالثة إلى الميتافيزيقا أو علم الوجود من أجل معالجة مفاهيم الجوهر والهويّة»[1] إن هدف النقد النسائي هو إعادة الاعتبار للمرأة وإنصافها وجعلها على وعي بحيل وألاعيب الكاتب/ الرجل وإبراز طريقة تحيزه ضد المرأة وممارسة سلطته وتهميشه لعضو أساسي في المجتمع.

ولهذا فالنقد النسوي يتحرك وفق محورين أساسيين هما:

الأوّل: دراسة صورة المرأة في الإنتاج الأدبي الذي أبدعه الرجال.

الثاني: دراسة المنتوج الإبداعي للنساء.

ويتقاطع هذان المحوران في نقطة مركزية تتمثل في تحديد هوية المرأة وكينونتها الذاتية.

1-بيدوح(سمية)، الفلسفة النسوية والبيوإتيقا ضمن كتاب الفلسفة و النسوية(في فضح"ازدراء الحق الأنثوي" ونقضه، و"التمركز الذكوري" ونقده، تأليف، مجموعة من الأكاديميين العرب الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1434هـ/2013م، ص، ص: 206-207.

إن الاهتمام بالكتابة النسائية يتطلب التسلح المعرفي بالقضايا"الجندرية"[1] بما أنه يمثل الشكل الأولي للعلاقات الدالة على السلطة، خاصة أخذ كل أشكال الحيطة مما تنتجه اللغة من معان ترسخت وتجدرت في المعجم الذكوري وفي تمظهراته المعرفية، فانعكست كل ذلك على مقاربة النص النسائي، وأصبح بذلك هامشيا في اللغة والخطاب. إن النقد النسائي بتمثله لمقاربات اجتماعية في انطلاقه من مفهوم "الجندر" الذي يمظهر كل أنواع التنظيمات الرمزية الاجتماعية من خلال: الرموز والطقوس الثقافية.

يحقق النقد النسوي توافقا مع النقد الثقافي، بماهو نقد يستطيع تحويل الرؤية المعرفية للمرأة إلى تمثلات ورؤى نصية، نقد يرصد كل تمظهرات الأنثى الذي يشكل حضورها الراسخ فيه لخلخلة الثقافة للأنساق المهيمنة، وهو الأنثوي الذي يمثل المهمش والمقموع في فجوات النص الثقافي، إنه نقد يقارب ويستمع للنص الأدبي للمرأة بمرجعية نقدية منفتحة على كل المقاربات النقدية السابقة، لأنه يحسن الاستمتاع إلى الشفرات الأنثوية المجسدة في النصوص يدرك إيحاءاتها وإيماءاتها التي تتمثل من خلال الفروق الجنسية وتحديد بنائها الفيزيولوجي، وحتى الثقافي والاجتماعي، وخاصة رصد المكون الاجتماعي المتعلق بالفروقات بين الذكر والأنثى الراسخ في لاشعور النص، الذي يسمح لنا بالولوج إلى المكون النصي وتحديده.

إن المرأة محاطة بالعديد من الممارسات الثقافية والسياقات التقليدية الراسخة في موروثنا الثقافي القديم الضاغطة عليها التي تجعلها غير قادرة على التعبير عن نفسها، وذلك بسبب تعدد الحُجُب وكثرة العوائق الإيديولوجية التي تقف حائلا أمام

1-الجندر gender الجنوسة أو النوع الاجتماعي هو مجموع الصفات المتعلقة والمتميزة مابين الذكورة والأنوثة. وسمي بـ"التشكيل الثقافي والاجتماعي للجنس"التي استخدمتها الكثير من الأكاديميات النسويات مثل د. هدى الصدة. نشأ المصطلح في النظرية النسوية الغربية منذ سبعينيات القرن العشرين.

الكاتبة لزعزعة بعض قناعات المجتمع الذكوري. التي غذتها الكثير من المسلمات والبديهيات مع مرور الزمن، ترسخت كأنساق ثقافية في مخيالنا الجمعي.

2-نسقية الذكر(الفحل) في الثقافة العربيّة:

إذا حاولنا تتبع مسار الثقافة العربية وتحولاتها، فإننا سنجد هذه الثقافة موزعة على نسقين ثقافيين أساسيين: أولاهما: سيادة المركز، وثانيهما: هامشية المحيط. فالمركز نزّاع إلى تحقيق سلطته الفحولية من خلال تمرير أنساقه الثقافية لكي يصبح نخبويا جماهيريا في مقابل الهامشي الدوني، ولعلنا نلمس هذا الصراع المتواصل عبر حقب زمنية مختلفة بين المؤنث المهمش في الثقافة العربية والمذكر الذي يتمتع بالسلطة والهيمنة وبسط نفوده ومركزيته. ونظرا للظروف التي سادت في الثقافة العربية البائدة كانت تسلم زمام الأمور والتصرف للذكر في مقابل الأنثى المغلوب على أمرها، التي ليس من حقها إبداء الرأي، أدى كل ذلك إلى تسرب أنساق ثقافية إلى موروثنا العربي وقبعت الكثير منها في المخيال الجمعي ممّا أنشأ الذاكرة الجمعية التي ترى في الفحولة النموذج الأمثل لتجسيد تراثها الفكري والثقافي.[1]

إن كل ما سبق يجرنا إلى تتبع الأنساق الثقافية المضمرة التي شكلّت الصراع بين الذكورة والأنوثة. وهذا ما يجعلنا نتساءل: كيف يمكن للذكر أن يتوارى خلف الأنساق الثقافية حتى لا تستطيع المرأة انتزاع مكانتها؟

2-1-الأنثى و النسق الفحوليّ:

أ-المكان:

ذلك الحيز الذي يتجسد فيه الصراع المحموم بين المرأة والذكر، ولاشك أن الصالونات كان لها دور مهم في ترويج الثقافة العربية بالخصوص حيث إنه

1-ينظر:شريف(بموسى عبد القادر)، مباركية(نورالهدى)، الأنوثة في الخطاب العربي عبد الله الغذامي أنموذجا، مجلة مقاليد، مجلة محكمة، نصف سنوية،تصدرهات جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد11، ديسمبر 2016،ص:245.

« المكان الذي يتراوده الناس في مواطن شتى يتبادلون أهم القضايا الرائجة وأحدث ما صدر من كتب، ويتناقشون ما ورد فيها من أفكار، والصالون كلمة لاتينية الأصل وتعني المكان الذي يستقبل فيه أهل البيت زوارهم بعامة، ولكن تعريبها بندوة أو منتدى لا يؤدي المراد منها بدقة، لأن محتوى هذين اللفظين قديم، وقد عرف في أدبنا العربيّ منذ أيامه الأولى سمر القبيلة وتزاحم الناس حول الشعراء في الأسواق، وفيما بعد في قصر الأمير أو الخليفة أو الحاكم، ذلك أن المنتديات في مجملها كانت وقفا على الرجال وحدهم»[1]. أما بالنسبة للثقافة العربية فتجسد أولا في موقف أم جندب عندما حكمت على شّاعرين هما: امرؤ القيس وعلقمة، ففضلت بيت علقمة على امرؤ القيس، وأصبح بعد هذا الموقف يلقب بالفحل، فالفحولة كانت تمثل في بداية الأمر على من هو أقدر على صناعة الشّعر والحكم عليه بالجودة.

تحكي كتب التاريخ والسير الكثير من القصص والمواقف حول الصراع بين الذكر والأنثى ففي العصر العباسي، كانت المرأة تحضر المجالس الشعرية بوصفها جارية لإمتاع أسيادها الرجال، غير أنها في عصر ملوك الطوائف حازت نوعا من الحرية، نظرا لانتشار المنتديات والمجالس، حيث كانت النساء تحضرن، وتعيد الأشعار التي كان يقولها الرجال ولكن في صوت شجي يطرب الأسماع والأفئدة. غير أن السلطة اللغوية كانت دائما للرجل على حساب الأنثى. [2]

ومثل صالون ولادة بعث حقيقي لذلك الخيال البعيد، وهو الرغبة الجامحة في فرض سيطرتها أمام سيادة الفحول بفعل متمثل في المجاهرة بالذات لتحقيق كينونتها متخذة من لغة جسدها وسيلة ناجعة لتحقيق ذلك وإحداث التحول والتغير، فإذا كانت شهرزاد

---

1 -أحمد مكي(الطاهر)، في الأدب المقارن-دراسات نظرية وتطبيقية- مكتبة الآداب 42ميدان الأوبرا، القاهرة، ط5، 2002، ص: 89.

2 - ينظر:شريف(بموسى عبد القادر)، مباركية(نورالهدى)، الأنوثة في الخطاب العربي عبد الله الغذامي أنموذجا،ص: 253.

في حكايات ألف ليلة وليلة تقوم على خطاب محجب تتكلم فيه الأنثى بخطاب محكي نحو مستمع واحد مغلق جعله الغذامي ينعته بالأنوثة لأن« حدوثه في الليل واستتاره عن النهار...إنّه نص محجوب مستور اتخذ من الليل خمارا»[1]وحجابا يتوارى من خلاله. أما بالنسبة لصالون ولادة فكان يقوم على خطاب مكشوف، في مجلس تقوم فيه المرأة بالمخاطبة متوسلة اللغة الأنثوية/الذكورية للتعبير عن ذاتها وفي مكان مفتوح، حيث قالت:

إني وإن نظر الأنام لبهجتي كظباء مكة صيدهن حرام.

يحسبن من لين الكلام فواحشا ويصدهن عن الخنا الإسلام.[2]

ومهما يكن فإن المرأة نافست الرجل على مكانته، وفندت المقولة التي ترى أن المرأة ليست سوى جارية تمتع السيد الفحل –على حد قول الغذامي–فشهرزاد تحولت إلى جارية في نظره لتسعد الرجل وتحولت معها جميع النساء إلى جوار، لكن الحقيقة عكس ما يرى الغذامي، فما تحول شهرزاد إلى جارية إلا لتحمي بنات جنسها من الموت المحقق الذي أعلنه لها الرجل المتسلط الظالم.[3]

بيّن الغذامي في كتابه"المرأة واللغة" الأفعال التي كانت تقوم بها المرأة في مواسم الحج وتلك المهرجانات التي كانت تقيمها بالمناسبة، مما جعله يعلن«أن المجاز ظل ذكوريا ولكي تبدع المرأة لا بد أن تكون رجلا. مما يعني أن النص الحقيقي هو النص الذكوري، ويعني أيضا أن حياة المرأة لا تنطوي على رصيد إبداعي. ولذا فإنها حينما خرجت إلى الشارع في المهرجان فإنها تخرج متلبسة بلغة الرجل من خلال الملابس

---

[1] –بوفلاقة(سعد)، الشعر النسوي في الأدب الأندلسي في القرن5هـ أغراضه وخصائصه، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، جامعة عنابة، 1989، ص: 26.

2 –المقري(أحمد بن محمد)، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، مج4، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 1968، ص: 220.

3–ينظر :شريف(بموسى عبد القادر)، مباركية(نورالهدى)، الأنوثة في الخطاب العربي عبد الله الغذامي أنموذجا،ص: 254.

والأدوار ومن خلال الرقصات الرجالية كالمزمار والمجرور مع تحلية الوجه بالشوارب واللحى وتضخيم الصوت وتخشينه ليكون صوت رجل. مما يعني أن اللغة رجل وأن الفعل والحياة ليست سوى هذا الذكر الذي تسعى المرأة إلى تمثل صورته في يوم مهرجانها[...] ومن هنا فإن المرأة تكتب هذا النص الذكوري الذي هو رجل من تأليف وإبداع وتمثيل المرأة.

- تبدع المرأة نفسها كرجل.
- وتكتب المرأة ذاتها كرجل
- وتخترع لغتها ولكن حسب معجم الذكور.»[1] وفق هذا الطرح الذي قدمه الغذامي عن المرأة التي هي عاجزة عن الإبداع إلا إذا تلبسها نسق الذكورة، بخروجها إلى الشارع بلباس الذكر ولحيته، وتكلمها بلغته الخشنة، وأدت الأغاني التي يغنيها الرجل، وطردت الرجل من مهرجانها خوفا من انكشاف حقيقتها، لأن ظهوره يلغيها، غير أن الغذامي تغافل عن شيء مهم أن في خروج المرأة وتصرفاتها كلها تدل على اكتساح المرأة لمملكة الرجل المحظورة؛ لأنها خرجت إلى الشارع وعبرت عن حضورها وخطفت منه لباسه ولحيته، بل وحتى صوته وهنا تجسيد لحضور المرأة في الفعل الثقافي وامتلاكها اللغة لأن في إيماءاتها وحركاتها لغة أخرى وتعبير عن اكتساحها لعالم الرجل الإبداعي.[2]

هذا الخرق الثقافي يعد محاولة جادة لاكتساح المرأة للمملكة الذكر، الذي لن يسكت عنها، ويحاول جاهدا بوعي منه أو بدون وعي في إسكات الآخر، وقد يفسر خروجها إلى الشارع مجرد إشباع لرغبات مكبوتة أنثوية تظهر قمة أنوثتها وممارستها الإغراء ضد الذكر، وهذا ما يعلل تفسير الرجل لشعر المرأة بأنه مناقضة مسمومة ولا تجد فيه

---

1 –الغذامي(عبد الله)، المرأة واللغة، ص: 121.

2 –ينظر: :شريف(بموسى عبد القادر)، مباركية(نورالهدى)، الأنوثة في الخطاب العربي عبد الله الغذامي أنموذجا،ص: 254.

أي جديد، ولكن هجاء ولادة-مثلا- لتفحم الشاعر(ابن زيدون)، في حين لم يقل فيها بيتا واحدا، مما يعني أن المرأة حققت مرادها في اكتساح مملكة الفحول المحصنة. [1]

ب-ثقافة الوهم:

إن المكان حُمّل اسم المرأة، وأصبح يجسد حضور الجسد الأنثوي فيه وفق قوانين الذكر الذي بنى سياجا على هذا المكان، فأصبحت كلمة أنثى مفردة في جملة، فالرجل سيدافع عن عرينه المهدد من طرف المرأة المهاجمة، وحضوره صارخ من خلال صوته الذي يدوي في المكان لإثبات سلطته على المكان الذي حسبنا كان يمثل الحضور القوي للأنثى التي أرادت أن تزاحمه المكان وأن تثبت كينونته الأنثوية، مما جعل الغذامي يعلن«أن القلم لما يزل رجلا»[2]، فمحاولة تأنيث اللغة يعد ضربا من المستحيل؛ لأنها تتلبس دائما بعناصر الفحولة، وتصبح هذه المحاولة مجرد وهم أو سراب حتى وإن ادعت المرأة انتمائها إلى الفعل الثقافي فسيجيبها الذكر بأنها ثقافة الوهم كما يحلو له. فالغذامي يجد نساء «لا يكتبن سوى نصوص ذكورية ذات وجه مذكر وضمير مذكر وليس للمرأة سوى اسم مؤنث يتوج الخطاب الذكوري»[3] للتعبير عن وجودهن الفعلي في الثقافة.

وإذا عدنا إلى الصالون حيث أُنث المكان لا اللغة، فالذكر كان يحضر إلى المكان؛ لأجل الظفر بأنثى جميلة ترضي غروره، متخذا من أدبها وصالونها وسيلة للفوز بذاك الجسد، فسلبوا عقلها وثقافتها محاباة لها، مما يدل على أن تأنيث اللغة ضرب من الوهم الذي توهمته المرأة، فاللغة بقيت من ممتلكات الرجل التي لم يتنازل عنها وأقفل عليها في حصن منيع.[4]

---

1 -ينظر: :شريف(بموسى عبد القادر)، مباركية(نورالهدى)، المرجع السابق، ص:255.

2 – الغذامي، المصدر السابق، ص: 177.

3 –م ن، ص: 203.

4 - ينظر: شريف(بموسى عبد القادر)،المرجع السابق،ص:255.

ولعلنا لا نحيد عن جادة الصواب إن قلنا إن الفحل ظل يرى في المرأة جسدا شهوانيا لا غير، وراح يعلن أنها مخلوق وُجد من أجل ترويضه، فقرأها بعينه ولغته ومشاعره، فكل امرأة سطت على ممتلكاته فالويل لها من عقاب المؤسسة الثقافية، وهي حسب الغذامي(الوأد) تطبيقا لمقولة الفرزدق"وإذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها". وقد قال ذلك في امرأة قالت شعرا.

3-الأدب النسوي في مرآة النقد الثقافي:

عندما يتناول عبد الله الغذامي قضية "الشعر والتأنيث" فلا بد لنا أن نشير إلى مسألة في غاية الأهمية وهي أن "التأنيث" ليس ممارسة فعلية محصورة في المرأة. فكم من امرأة أثرت الخطاب الذكوري بإبداعاتها الشعرية أو النثرية، كما أننا لا ننكر دور المبدعين الرجال في تأنيث الخطاب اللغوي والإبداعي فهناك علاقة تكاملية[1] تجعل كلا منهما في خدمة الآخر.

بناء على ما ذكر يمكننا أن نحدد أربع حالات من حالات الخطاب الإبداعي تتجلّى كما يلي:

1-شعر ذكوري يكتبه الرجال.

2-شعر أنثوي تكتبه النساء.

3-شعر ذكوري تنتجه نساء.

4-شعر أنثوي ينتجه رجال.[2]

وهذا ما جعل الغذامي يرى أنه لا بد من وضع تمييز فاصل بين "التأنيث" بوصفه نسقا إبداعيا ثقافيا يمس الخطاب اللغوي وبين الاعتقادات السائدة التي ترجع نسبة التأنيث للنساء ونسبة الذكورة إلى الرجال، فكلاهما -الرجل والمرأة- يشتركان

---

1 – ينظر:الغذامي(عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 17.

2 -المصدر نفسه، ص: 71 وما بعدها.

في التأنيث والتذكير.[1] فالإنسان في أول أسابيعه لا يكون إلا لحمة متلاحمة ولا يمكننا بأي حال من الأحوال تحديد جنس المولود إلا بعد مرور الأسبوع الخامس عشر، وبعد الولادة تتحدد وتظهر ملامح الذات الذكورية أو الأنثوية. ولهذا فكل من الرجل والمرأة قد يلامس الجزء الآخر منهما في سيكولوجيتهما ويخضع لمقتضياتها .

وباشر عبد الله محمد الغذامي مشروعه الفكري والحداثي منذ ثمانينيات القرن الماضي محاولا تفكيك آلية عمل "الفحولة العربية" واقعيا ورمزيا. ويرتكز عبد الله الغذامي في بناء مشروعه على منجزات "كارل ماكس"و"سيغموند فرويد" كمرجعية معرفية وفكرية وأرضية خصبة لإسقاطها على واقع عربي يتميز بسلطة ذكورية مفرطة.

يشير عبد الله الغذامي في كتابه الموسوم بـ"ثقافة الوهم"إلى السلطة الذكورية القامعة لحرية المرأة ككيان إنساني وينتقد هذه التصرفات القامعة والانتهاكات اللامشروطة ضد المرأة وتصويرها كجسد وأداة لشهوة الرجل وموطن تمتّعه، وتصوير المرأة كتابع للرجل ونتيجة تبعيتها فهي لا تقدر على القيام بأفعال ذهنية منظمة. فالمرأة داخل هذه المنظومة الثقافية لا تعد سوى جسد شهوانيّ وهي على حد تعبير الغذامي جسد بلا رأس. فهو حاول البحث عن نسق مضمر داخل النصوص والحكايات الشعبية التي حاولت تهميش المرأة واستصغارها.

إن قضية المرأة من القضايا الشائكة التي تتخلل الثقافة العربية. فثقافتنا العربية ثقافة ذكورية بلا منازع، فإذا أخذنا اللغة كمثال سنجد كما هائلا من الصيغ المذكرة لها حضور وهيمنة فعندما يثنى(الأب والأم)يقال (أبوان) و(الشمس والقمر) يقال قمران.

بهذا تصبح الأنوثة مجردة من كل امتيازاتها فهي مجرد رقم لإكمال العدد وأداة للمتعة وزينة يتزين بها الرجال ومن بين الأسئلة الملحاحة التي تطرح نفسها: ما هي

1- الغذامي، المصدر السابق، ص: 75.

نسقية الفحولة في الثقافة العربية؟ هل هذا النسق الفحولي تـــاريخي أم يتخـــذ أشـــكالا وصفات مختلفة باختلاف الأزمنة والعصور؟.

إنّ مطلب الفحولة مفهوم نسائي نبت وترعرع في المناخ النسائي بما هـــو دليـــل على الخصوبة، وإنه تجسيد للرجولة ولكنه لا يتحقق أبدا بالصورة المطلوبـــة، وهنـــا تتجسد المفارقة بين الواقع والخطاب«هذه المفارقة تتجسد بصور وألوان شتى تبعا لتبدل الحقبة والعصور وبحسب تنوع الخطابات التعبيرية والعلامات الموظفة فـــي تمثيلهـــا. فهي في القوة ليست كما تتحقق في عصور القهر والضعف»[1] والاستلاب.

من هذا المنظور فالأنوثة لا تتجسد بدون فحولة فهما يتكاملان، فكلاهما يمتلكـــان معنى الخصوبة والعطاء فعندما يرفض الغذامي الخنســـاء لكونهـــا اســـترجلت، كـــان في الواقع يصل بين الفحولة والجنس ، ويرى أن المرأة هنا صوت الفحولة، ويـــرفض هذا الاستفحال لأنه ضد التأنيث.

لقد وجدنا أن أكثر المصنفات العربية الجامعة والمؤلفات مـــن فصـــول تتحـــدث عن بلاغة النساء وإبداعاتهن وأخبارهن وأشعارهن ونحن عندما نتحدث عـــن النســـق الثقافي والتأنيث في صلته بقصيدة التفعيلة فهو قائم على الوعي بالحدث الذي قامت به المرأة عندما حطمت عمود الشعر الذي هو رمز الفحولة.

فـــ"عبد الله الغذامي " المنشغل بوضع المرأة العربية الحالي والتاريخ، يقدّم قراءة عميقة متفحصة لنصوص ميزتها الأساسية هي النزعة الذكورية المفرطـــة، ليكشـــف اللثـــام عن ذهنية تقمع وتهمش المرأة ولا ترى فيها إلاّ ذلك الجانب الجنسي منهـــا–المتعـــة– ملغية كينونتها الذاتية ومعرية إياها من وعيها بالواقع الذي تعيش فيه.

انطلاقا من تصور عربي عام يرى في الرجل عقلا وفي المرأة جنســـا ومتعـــة تجسدت هذه الفكرة في المخيال المجتمعي فأنتجت فكرة فحواها أن دين المرأة وعقلهـــا

1– يقطين(سعيد)، النقد الثقافي والنسق الثقافي، قراءة نقدية في تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ضمن كتاب الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص: 184.

يكمن في الجنس والمتعة وبذلك همشت الكثيرات بسبب نقصهن عقلا ودينا استنادا إلى هذا التصور الذي يسميه الغذامي بثقافة الوهم الذي من خلاله يؤسس عبد الله الغذامي لمشروعه النقدي المنشغل بالدفاع عن كيان المرأة ووجودها الاجتماعي والانساني؛ هذا المشروع الفكري التاريخي الذي يقف على حقول معرفية متداخلة تنهل من تفكيكية جاك دريدا وتتوسل آليات التحليل النفسي فيما يخص الجانب اللاشعوري المتمثل في نظرة المرأة لذاتها وكينونتها ونظرة الرجل إليها، ومن البنيوية بعضا من مفاهيمها، محاولا تطبيق هذا الكم المعرفي من المفاهيم والآليات على ثقافة عربية ضاربة بجذورها في تراث عربي إسلامي لم تدرس بمنهجية علمية كافية، مركزا على نقطة محورية أساسية تتمثل في تصور ورؤية هذه الثقافة للمرأة سواء ما انتهجته الثقافة العربية التراثية أو الثقافة العربية الحديثة.

فالغذامي في كتابه الموسوم بـ" الكتابة ضد الكتابة" يقوم بدراسة نماذج المرأة في الفعل الشعري المعاصر من خلال ثلاثة نماذج لثلاث شعراء معاصرين هم: حسين سرحان، غازي القصيبي، محمد جبرا الحربي مستنتجا من خلال دراسته أن حضور المرأة في شعر هؤلاء الشعراء المعاصرين كان حضورا أنثويا خالصا.

إن الغذامي أتى بفكرة جديدة بأخذه لقصائد ثلاث لشعراء من مدارس مختلفة، فالقصيدة الأولى لحسن سرحان وكانت بعنوان(قولا لذات اللمى) وذكر الغذامي تميز هذا الشاعر بأسلوب يماثل الأسلوب الجاهلي. والقصيدة الثانية (أغنية في ليل استوائي) للشاعر غازي القصيبي ووضعه الغذامي في خانة الشعراء الرومانسيين. أما القصيدة الأخيرة المعنونة بـ"خديجة" للشاعر محمد جبرا الحربي من شعراء الحداثة.

كل هذه القصائد تتقاطع في نقطة محورية هي المرأة، ففي القصيدة الأولى تجلى نموذج عربي خالص في نمطيته وأسلوبه ودلالته تحركا وتصورا، فتولدت عنه المرأة

الموؤودة التي دفنت لأنها تجسد العار والشؤم، فحسن سرحان جعل الموت أداة جمالية لبعث وإنتاج نص جديد من خلال «صورة المرأة/الموت»[1] في موروثنا العربي القديم وترسخه في المخيال الجمعي للمجتمع العربي الضارب جذوره في سلطوية بطريركية قمعية تمارس القهر والتعنت ضد الآخر[2]/المرأة.

ثم يأتي القصيبي بقصيدة مخالفة تماما لما سبقه تقوم أساسا على التحرر كبديل شعري أصيل وهكذا تحضر المرأة لتحقق معادلة الخطاب المباشر نتيجة لذلك تصبح المرأة سببا لحياة الرجل ومصدر إلهامه وسعادته، ولكن تجسيد القصيبي لصورة المرأة كان تجسيدا أنثويا خالصا إذ صارت مقيّدة فلا إرادة ولا فعل لديها لنجد فيها نموذجا آخر هو «نموذج المرأة/الحياة»[3] هي حياة الرجل وما الأنثى سوى مانحة لها.

وتأتي قصيدة(خديجة) لمحمد جبرا الحربي لتحطم النموذجين السابقين لتحقق صورة الأنثى الطامحة المكسرة لقيود السلطة الذكورية فلاهي الأنثى التي تدفن خوفا من الشقاء والعار ولاهي المدللة المعشوقة، ولكنها امرأة تخترق المسكوت عنه في المجتمع لتحقق نصا إبداعيا ذا رؤية جديدة لتلغي السالف وتنقضه وتتولى بعثه من جديد ليحتفظ بجزئية السالف وفي الوقت نفسه يفارقه وكأن شيئا لم يحدث وهي درجة كبيرة من الوعي والإدراك الإبداعي.

---

1 –الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ص: 77.

2–الآخر: هو عكس الأنا، وهذا المصطلح لم يرتبط بالنقد النسوي فحسب، بل تجاوز ذلك، إذ ارتبط كذلك بالخطاب الكولونيالي(الاستعماري)، وما بعد الكولونيالي(ما بعد الاستعماري)، أضف إلى ذلك ارتباطه بالخطابات الثقافية « وقد شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند جان بول سارتر، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، وإيمانويل ليفيناس، وغيرهم... ولعل سمة"الآخر" المائزة هي تجسيده ليس فقط كل ماهو غريب"غير مألوف أو ماهو"غيري" بالنسبة للذات أو الثقافة ككل، بل أيضا كل ما يهدد الوحدة والصفاء. وبهذه الخصائص امتد مفهوم"الغيرية" هذا إلى فضاءات مختلفة، مثل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية والظاهراتية، وآليات تحليل الخطاب الاستعماري والتحديق ونظرية الفيلم، والنقد النسوي والدراسات الثقافية، ومصادر السيادة والهيمنة سواء كانت الهيمنة على موضوع لغوي أو موضوع مفهوماتي» الرويلي (ميجان)، البازعي(سعد)، دليل النقد الأدبي، ص: 21.

3 –الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ص: 78.

هذه النظرية الذكورية التي توصل إليها الغذامي من خلال قراءته لنماذج شعرية معاصرة ما هي إلاّ انعكاس لترسبات ماضية راسخة في اللاوعي الجمعي للإنسان العربي الذي يرى بأن المرأة ككيان إنساني واجتماعي ناقصة عقلا ودينا بالمعنى التحقيري لها وليس بالمعنى البيولوجي لوجودها في المجتمع، فهي ضحية اللغة المنحازة ضدها، ووجودها في منظومة لغوية منحازة، وهذا ما حاول الاشتغال عليه في كتابه " المرأة واللغة" الصادر في جزأين وهو كتاب مهم وخطير ينطلق فيه الغذامي من مقولة تراثية لـ « عبد الحميد بن يحيى الكاتب» مفاداها «خير الكلام ماكان لفظه فحلا ومعناه بكرا» فعبد الحميد الكاتب 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 والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل(ذكر) وللمرأة المعنى،لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلاّ تحت مظلة اللفظ»[1]لامتلاكه القدرة على تجسيد المعاني.

هذه القسمة الذكورية كما يرى الغذامي لم تكن سوى بداية لقسمة ثانية أكثر خطورة في الثقافة العربية التي« أخذ فيها الرجل (الكتابة) واحتكرها لنفسه وترك للمرأة (الحكيnarration*)، وهذا أدى إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعا للتاريخ»[2]وأحداثه

1- الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، ص: 07.

2-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

***الحكي: وجد في عدة نصوص نقدية خلال السنوات الأخيرة في الساحة المغربية، وقد شابه الكثير من الخلط الذي حصل في الترجمة بينه وبين مصطلح(السرد)؛ لذا فالنقاد المغاربة نجدهم كثيرا ما يعتبرون مفهوم الحكي مرادفا للكتابة الروّائية منظرين للسرد وكمكون في مكوناته، فعدّوه جزء من مظاهر الحكي. بدر(عادل)، مدخل لدراسة السرد في شعر الحداثة بوابة الأهرام..gate.ahram.orgeg/news/744987/7/9/2015**

ولهذا زاوج سعيد يقطين بين مفهوم السرد والحكي كأداتين إجرائيتين في تحليل مكنونات النصوص الروائية مؤكدا بأن السرد عنصر من عناصر الحكي، ولذلك فرق بين ثلاثة مصطلحات هي: الحكي narration والسرديات narratologie والسردية narrativité

ووقائعه. أي إن الرجل توسل اللغة كمنظومة فكرية لقمع المرأة وتهميشها، فالرجل احتكر فعل الكتابة وجعل نفسه مقررا لما هو حقيقي وغير حقيقي-مجازي- داخل المنظومة اللغوية، وجعل هذه الأخيرة إحدى وسائله المثيرة في إبراز تفوقه وقوته التي يمارسها ضد المرأة بمنطق فحولته التي لا تخلو من الأنانية والتعالي.

ونتيجة لهذه القسمة غير العادلة يرى الغذامي أن المرأة تحوّلت إلى مجرد موضوع لغوي يشتغل عليه الرجل ويكتبه استجابة لحاجياته لا غير، وبهذا مادامت المرأة مجرد موضوع لغوي فالكاتب/الرجل يعيد تشكيلها كما يريد لا كما هي موجودة في الواقع، وذلك من خلال تجريدها من كينونتها الإنسانية والاجتماعية.

وهذا ما حاول الاشتغال عليه الغذامي والكشف عن خباياه من خلال النصوص المنتجة ضمن"ثقافة الوهم" هذه الأخيرة التي تجبر المرأة على أن تتجرد من أنوثتها وتسترجل إذا ما أرادت أن تزاحم الرجل في الإبداع و أن تكتب وبذلك تنتج لفظا فحوليا الذي بواسطته تتحول من مجرد موضوع لغوي إلى ذات لغوية.

ففي كتابه "ثقافة الوهم" يضع مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، من خلال ما سماه ثقافة الوهم أي ثقافة النسق الذي يلغي الأنثى بوصفها مجرد جسد فهي كائن غير فاعل. فإذا كان الجسد الذكوريّ يمثل اللغة والتاريخ، فإن الجسد الأنثوي حسب الغذامي ما هو إلا قيمة ذهنية سابحة في فضاء اللغة والتاريخ على حد سواء.

إن المجتمعات العربية اختلفت عبر الأزمان في النظر إلى المرأة مثل إنسان له حرية وكرامة وحضور، وفي الوقت نفسه لا نتغافل عن دور الرجل في الأخذ بيدها إلى بر الأمان، ولاسيما في ظل المشاحنات بين الذكر/الأنثى من أجل كسب الفعل الديمقراطي. وأيا ماكان فلا يمكن أن نتحامل على الرجل /الذكر. فالغذامي يرى أنه«في الوقت الذي تسعى فيه المرأة إلى تأسيس (ميثاق أنثوي) يحمي وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية، فإن ميثاقا جسديا (آخر) يعيد رفع رأسه ليضع الجسد

الأنثوي بين قوسين»[1]وكأن الذكر جاء إلى هذه الدنيا من أجل الصراع مع الأنثى، وليس من أجل التعايش وإعمار الأرض فيرى في موضع آخر من كتابه أن«ليس في طبع الثقافة الذكورية[...] أن يكون التأنيث قصيا ووهميا لكي تظلّ الأنوثة (مجازا) ومادة للخيال.»[2] والتصوير الفني.

إن المتتبع لما كتبه الغذامي في موضوع الأنوثة يراه يبحث عن أي شيء يدين الذكر ويجعله السبب الرئيس في إقصائها خارج اللغة وخارج التاريخ، ليجسد اللغة والتاريخ. وهذا ما جعل في بعض مواقفه شك وتحتاج إلى مراجعة وبعد نظر. فعندما يرى أن«الوهم الثقافي المهيمن الذي يجعل الأنوثة مادة مصنوعة من أجل الآخر، فهي ليست ذاتا قائمة بوجود خاص لها، أو عليها، ولها دور محتسب في أعمالها وفي تصرفاتها، ولكنها مخلوقة من أجل مخلوق آخر، هي له شيطان تارة، وريحانة تارة أخرى. تتجلى فيها بلاغته وفطنته، وتتجلى فيها رؤيته. مما يقلصها إلى حضور بصري فحسب فهو يراها لتتمتع عينه بها وليتنزه ناظره فيها، وإذا زالت هذه النزهة الجسدية، وعجز الجسد المؤنث عن استثارة هذه الالتفاتة فإنه حينئذ جسد غير مؤنث[...] وما إن يحضر جسد مؤنث في مجال البصر الثقافي حتى تبدأ عيون الثقافة في نخل هذا الجسد وقراءته[...] ويدخل هذا الجسد حينئذ في المهمل والمغفول عنه وفي منتهى الصلاحية.»[3] تبدو رؤية الغذامي بمثابة إعلان للصراع بين الأنوثة

1-الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة-2-ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998، ص: 07.

2 -المصدر نفسه، ص: 42.

3 -م ن، ص، ص: 74-75.

والفحولة، ولعلها أكثر ارتباطا بثقافة الآخر، الذي يرمي إلى زيادة التمركز حول المرأة وزيادة إشعال الصراع بين الذكر و الأنثى.

هوّل الغذامي من مسألة "النسوية" إلى درجة أنه جعل الأنثى مغلوبة على أمرها، ولذلك فقد استثار عقل الذكر فهمت المرأة بإعلان الثورة على الرجل، مما دفع ضياء الكعبي إلى القول إنها عندما تلقيت «كتاب(المرأة واللغة) للمرأة الأولى بسملتُ وحوقلتُ، وجعفلتُ. وأذكر ما قالته لي صديقة متزوجة بأنها عندما قرأت هذا الكتاب وصلت إلى مرحلة التطهير الأرسطي catharsis* فتمنت في عقلها الباطن أن تقتل زوجها انتقاما من جنس الرجال قاطبة وما فعلوه بالنساء، وقتها حمدت الله أني لست متزوجة كي لا يكون مصير زوجي التقطيع في أكياس على الطريقة المصرية !! »[1]. على الرغم من ما بذله الغذامي من الدفاع عن قضية الأنوثة إلا أنه حسب ضياء الكعبي مارس بوعي أو بدون وعي آليات الإقصاء الثقافي، وأخرج المرأة من المدونة الثقافية حتى صارت خارج إطار المتن، فترى أنه كان« جديرا بالغذامي أن يتحدث في النسق المخاتل/الخروج على المتن عن الخطاب الشعري الأنثوي وعن الخطاب السردي الذي يمثل لغة الاختلافات متعددة المستويات، ويمثل كذلك ثقافة الهامش المخاتلة التي رامت الخروج على المتن.»[2]

***التطهير الأرسطي: التطهير يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني(كاتارسيس)، وقد يترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير والتنقية أو التنظيف.**

يعد أرسطو أول من طرح التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة، وذلك في كتبه "فن الشعر"، علم البلاغة والسياسة وقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد المواطن. أعطي التطهير معنى أخلاقيا ودينيا واستخدم بمنحى تعليمي.كما ربط بمفهوم الخطيئة في الدين المسيحي. أما البعد الآخر الذي كان موجودا عند أرسطو ويتعلق بالمتعة التي يحققها التطهير. التطهير عند أرسطو9 سبتمبر2013.https://noqqad.wordpress.com

1 –السماهيجي (حسين) وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص: 77.

2 –المرجع نفسه، ص: 82.

الغذامي في كتابه"الخطيئة والتكفير" يقدّم دلالة امرأة فيقول «فلو أخذنا كلمة (امرأة) وقلنا إن معناها هو=(بشر+بالغ+أنثى) وهذه صفات حسية تمثل المعنى الصريح، ولكن الكلمة تحمل صفات أخر كالصفات النفسية والاجتماعية مثل معاني الرقة والحنان والعطف والحب. وقد تحمل صفات نمطية مثل كثرة الكلام أو إجادة الطبخ وأعمال المنزل.»[1]وتربية الأطفال فقط.

وبهذا يصل الغذامي إلى الاستعمالات المختلفة لكلمة (امرأة) ساعيا إلى إيجاد فروق أسلوبية، حيث يقول:

حرمة فلان= سوقية

زوجة فلان=اجتماعية

أهل بيته=أدبية

زوج فلان=فصيحة(شبه مهملة)

حرم فلان=رسمية

امرأة فلان=عامية[2]

الملاحظ من خلال هذه الفروق التي أوجدها عبد الله الغذامي أنه لا يوجد استقلالية للمرأة باسم خاص بها بل ربط كل اسم بمعنى معين وكأن ليس من حقها التفرد باسم خاص بها. الصورة السلبية للمرأة التي قدمها الغذامي فيها الكثير من المغالاة والإجحاف، فالمرأة ربطت بالذكر في كل مسمى أعطي لها.

في أولى كتبه" الخطيئة والتكفير" و في أثناء تقديمه لنموذج الخطيئة والتكفير، الذي حاول من خلاله قراءة قصائد حمزة، كانت قراءته مبنية على فكرة الإغراء التي مفاداها أن حواء أغوت آدم وأغرته وجعلته يأكل التفاحة فغضب الله منهما وأنزلهما إلى الأرض عقابا لهما.

1-الغذامي(عبد الله)، الخطيئة والتكفير، ص: 120.

2-المصدر نفسه، ص: 122.

استنادا على هذا النموذج الأوّل، راح الغذامي يصورفحولة شحاتة بأنها وقعت ضحية إغراء المرأة تصويرا منه على أنها تحمل كل الصفات الحسنة والقبيحة على حد سواء ومن منطلق الإغواء يضع الغذامي المرأة في مركز القوة حيث استطاعت أن تخرج آدم من الجنة، أما الرجل فهو في مركز الضعف لأنه اغترى وضعف ونفذ رغبة المرأة في أكل التفاحة وارتكاب الخطأ« وهكذا يدخل آدم ومن بعده(بنوه) في صراع دائم بين قطبين أزليّين هما الخطيئة والتكفير. والخطيئة طريق المنفى والتكفير طريق العودة إلى الفردوس»[1]السرمدي.

إنّ ما ذهب إليه الغذامي في تشبيه البشر بالأنبياء وتشبيه أفعالنا بأفعالهم، تشبيه لا يصح لأنهم أنبياء، اصطفاهم اللّه من البشر لأداء رسالة معينة، ولكننا نحن بشر عاديون، ونتساءل: كيف أمكن للغذامي تصوير الأنثى على أنها سيدة الإغراء ومارس عليها الفعل الفحولي وجردّها من عقلها وكأنها لم تخلق إلاّ لممارسة الإغراء على الرجل وإيصاله إلى هاوية النار؟

إن الله سبحانه وتعالى خلق الرجل والمرأة بوصفهما جسدا واحدا، وأن كلا منهما يكمل الآخر، وكلاهما يصيب ويخطئ، ولكن عندما تخطئ المرأة نقول أنها مارست إغراءها وعندما يخطئ الرجل نجد له ألف مخرج . وغير خاف أن المرأة لها مهام أسمى من ممارسة الإغراء على الرجل، كممارسة أمومتها.

غريب حقا أن يرى الغذامي «أن الرجل مهزوم دائما أمام المرأة، حتى وإن انتصر ظاهريا»[2] فالغذامي يفضح نفسه ومن ورائه شحاتة بقوله«وتجارب شحاتة مع المرأة أخذت معاني إيجابية في ثلاث مرّات في حياته. وهذه مفارقة غريبة فهو ينجح مع المرأة ثلاث مرّات ويفشل معها ثلاث مرّات وكأنه كُتب عليه أن يخرج خاوي

1- الغذامي، المصدر السابق، ص، ص: 101.

2- م ن، ص: 222.

الوفاض مع حواء (3-3=0)»[1]. إذ نلتمس اعترافا ضمنيا بأن للمرأة دورا إيجابيا بعيدا عن الإغراء والغواية ولكن هذه الصورة الإيجابية تتلاشى بسرعة أمام الصورة السلبية لها عندما تمارس إغراءها ضد الرجل، وقد تكون هذه أنانية الرجل/الفحل وذلك بممارسة فعله الفحولي ضد كينونة المرأة فيطمس كل ماهو جميل.

إنّ الحياة بدون امرأة كجسد بلا روح فالحياة بعيدا عن الأنثى مستحيلة ويخبرنا الغذامي بقصة شحاتة، وتعلقه بفتاة من القاهرة « يجد نفسه في أحد أحياء القاهرة أمام فتاة لا يعرفها، ولا يعرف عنها شيئا، سوى أنها آية في الجمال والبراءة والصفاء، فيرى فيها أثرا لحواء ما قبل التفاحة، ويتفتّق الحب في صدره، فيفيض بكلمات حلّت حتى لكأنها ليست من شحاتة عن المرأة. وكأنه ينتفض اندهاشا ومناجاة ولوعة»[2]. من هذا المنظور فوجود المرأة ضروري في حياة الرجل وهي تمتلك كل الأحقية في ممارسة فعل الكتابة بعيدا عن كل الضغوطات الفحولية.

الغذامي لا ينكر أن المرأة استطاعت بذكائها الإبداعي أن تنتج اللفظ الفحل، وتحمل القلم المذكر لتدين الحضارة والثقافة التي همشتها زمنا طويلا وجردتها من كينونتها الوجودية التي هي حق ومطلب إنساني خلق معها، كل هذا يجعل الغذامي يتساءل ويتوسل الإجابة عليه في كتاب "المرأة واللغة" هو«هل بيدها أن تجعل من لغة الآخر لغة للأنوثة؟»[3] لإحداث المفارقة اللغوية والتغيير على مستوى الكتابة الإبداعية.

الغذامي لا يجيب عن هذا السؤال بل يتركه للثقافة التي أدانت المرأة بوصفها عدوا لدودا، فالثقافة كمنتوج وتراكم معرفي ذكوري وكفعل يتجسد في الواقع الطبيعي تجيب عن هذا التساؤل السابق بـ نعم« ولكن بالمعنى السلبي، فالرجل عقل والمرأة جسد-هذا ما تعلن عنه كتابات الفحول مثل سقراط(469 ق م)**Socrate** وأفلاطون**Platon**

1-الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 223.

2- م ن، ص: 229.

3-الغذامي(عبد الله)، المرأة واللغة، ص: 09.

وداروين (1809-1882)**Charles Robert Darwin**وشوبنهور(1788-1860) **Schopenhauer**ونيتشه**Friedrich Nietzche** والمعري والعقاد»[1] إن اختلاف المرأة عن الرجل لا ينظر إليه بمنظار بيولوجي، إنما لب ومكمن الاختلاف موجود في التاريخ الذي هو مخزون ومنتج ذكوري مثلما هي الثقافة، فإذا كان الرجل هو من كتب ودوّن التاريخ وبالتالي فهو صانعه سواء أن كان هذا الدور الذكوري المنفرد في صناعة التاريخ حقيقة أم وهما. فالاختلاف بين الرجل والمرأة يكمن في قدرتها على الفعل أي المشاركة الفعلية في كتابة التاريخ أو صنعه هذا الدور الذي لم تقم به المرأة لحرمانها وانتقادها اللفظ الذكوري كما ترى بذلك التصورات المعرفية التراثية والتاريخية وكذلك حرمانها من فعل الكتابة بحد ذاته.

4-نقد ثقافي أم نقد نسوي:

النقد النسوي مظهر من مظاهر النقد الثقافي المهيمن حاليا في الساحة النقدية، هو يروم استنطاق أنساق الوعي الأنثوي الكامنة خلف النصوص وأنواع الخطابات. إنّه نقد يستمع ويقرأ النص الأدبي للمرأة بمرجعية منفتحة على كل المناهج النقدية الحديثة، ويحسن الإنصات للشفرات المؤنثة المبثوثة في داخل النصوص، يحدد إيحاءاتها التي تجسد مختلف الفروق الجنسية، لا فيما يتعلق ببنائها الفيزيولوجي أو ببنائها الثقافيّ والاجتماعيّ.

ألفينا الغذامي في صراعه المحموم يتقبل كل ما تجود به التربة الغربية من مناهج نقدية، إذ يعد النقد النسوي جزءا لا يتجزأ من النقد الثقافي مجسدا ذلك في جميع مؤلفاته تقريبا من المرأة واللغة بجزأيه ووصولا إلى الكتابة ضد الكتابة، ومركزا على الأنساق الثقافية المضمرة التي كانت سببا في تمرير إيديولوجيتها إلى نتاجاتنا الإبداعية خصوصا ما تكتبه المرأة. وما مارسته من تسلط وقمع ضدها وحاولت إسكات الآخر.

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 10.

فلقد رأى الغذامي أن المرأة دخلت مغامرة الكتابة للتعبير عن اغترابها ومأساتها الحضارية، معربة عن إدانتها للثقافة والحضارة التي أقصتها وهمشتها. فإن الحضارة المزعومة ذات حس فحولي. مارست معها سياسة الاغتراب والاستلاب والقمع النفسي والمعنوي وحرمتها أدنى حقوقها. مع أن الدين أنصفها وأمدها حقوقها.

الغذامي يدرس علاقة المرأة باللغة داخل نسق ثقافي مغلق ومحدد يحمل الكثير من المضمرات التي لا تكشف عن نفسها. فهي تتستر داخل المخيال الجمعي التراثي، ولهذا كان مشروع الغذامي منحازا إيجابيا للمرأة ككائن مهمش في واقع متخلف فكريا يزيد تهميش وطمس كينونة المرأة الوجودي في تخلفه، مبنيا أساسا على نقد الأنساق الثقافية المنتجة لآليات القمع والتهميش والتجريد فـ« لماذا اختار الغذامي المرأة والعلاقة اللغوية بها كقرينة تعبيرية على نوع الثقافة العربية ومنطقها؟ وهل يصح أن نقول إنّ بحثه في منطق الفحولة والفحل في السياق الأدبيّ العربيّ ينطلق من احتمال أخذه بمنهج النقد النسوي الذي يرى في الثّقافة الغربيّة، ثقافة بطريركية***Patriarchie** أي ثقافة الفحولة في النهاية؟»[1] اختار الغذامي موضوعا تحدث الكثير عنه بإسهاب واختلف فيه البعض. كما أن بحثه في مجال النقد الأدبيّ يقربه من مهمة النقد النسوي الذي تكاد تختص به النساء في الغرب. إن الحاجات والأهواء التي تنطوي عليها الأهداف المضمرة والمعلنة، تُحدث لا محالة تبدلات لغوية ودراسة الدلالات التي تنطوي عليها في اللغة الأدبية تؤدي بنا حتما إلى تتبع حركية الذهن الاجتماعيّ في مرحلة تطوره ونكوصه. فسيادة الشعر والشاعر في موروثنا

***:البطريركية/الأبوية: تعود مفردة البطريركية إلى مفردتين يونانيتين تعنيان، مجتمعين، "حكم الأب". ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية...بمجيء السبعينات من القرن العشرين أخذ مصطلح الأبوية في الشيوع في الدراسات النسوية ومن خلالها. ولعب المصطلح في ذلك الحقل دورا مركزيا في سعي أهل ذلك الحقل تتبع السيطرة الذكورية في المجتمعات الإنسانية بوصف تلك السيطرة مصدرا للكبت المفروض على الأنثى"الرويلي(ميجان) والبازعي(سعد)، دليل الناقد الأدبي، ص: 62-63.**

[1]-السماعيل(عبد الرحمن بن إسماعيل) وآخرون، الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ص: 386.

الثقافيّ العربيّ وإعلاء الشاعر لأناه-على حد رأي الغذامي-هو ما أسهم في شعرنة الوجدان العربيّ الذي عجز عن مواجهة العالم على نحو موضوعي. فيصبح خطابه خطابا سلطويا يضخم أناه على حساب المهمش ثقافيا-الأنثى- وهذا ما دفع الغذامي إلى البحث في«المكون اللغوي بعلائقه السايكولوجية والسوسيولوجية، الذي جعل الشعر العربي يتمسك بثقافي الفحل والفحولة خلال تاريخه الطويل»[1] تلك الثقافة التي جعلته ينحرف في رحلته النقدية من خطاب يأخذ بالأنوثة مكونا لفعل الكتابة وأنسنتها وتقريبها من الواقع والحياة إلى تأهيل الذكر/الفحل ليعود إلى موقعه الأول في العصر الجاهلي كعراف.

ويقتبس عبد الله الغذامي في كتابه"المرأة واللغة" بكثير من المقولات لكاتبات يعرفن بنزعتهن النسوية من بينهن "مي زيادة" التي ترى في الرجال أسيادا« أسيادنا الرجال...أقول"أسيادنا" مراعاة بل تحفظا من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنوا أن النساء يتآمرون عليهم...فكلمة "أسيادنا" تخمد نار غضبهم...إني رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون»[2] لقد كان اختيار عبد الله الغذامي لهذه المقولة اختيارا اعتباطيا، هدف من ورائه إبراز الجانب الدوني للمرأة واعترافه بدونيتها أمام هذا الرجل الفحل الذي مارس كل أنواع السلطة وأساليبها والجبروت عليها.

قدّم الغذامي قراءة متفحصة واعية لوضع المرأة ووجودها داخل ثقافة ذكورية فحولية سلطوية من خلال الكثير من كتبه نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر"المرأة واللغة "بجزأيه، "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"و"الكتابة ضد الكتابة"، وما يميز مشروعه الفكري أنه تعامل « مع المرأة على أنّها نسق ثقافيّ وعلامة ثقافية يُضاف

1- السماعيل(عبد الرحمن بن إسماعيل) وآخرون، الغذامي الناقد قراءة في مشروع الغذامي النقدي، ص: 388.
2-الغذامي(عبد الله)، المرأة واللغة، ص: 15.

إلى هذا احتفاء[...] بالمهمشّ، وبالآخر المختلف الذي مارست عليه آليات السلطة الإقصاء وجعلته خارج المتن الثقافيّ»[1]وحدود المؤسسة الثقافية.

يلتقي عبد الله الغذامي مع الكثير من الناقدات اللائي تميزن بتقديم خطاب مغاير مختلف حول وضع المرأة داخل النّسق الثقافيّ العربيّ الذكوريّ الفحوليّ المتسم بالسلطوية والقمعية ضد المرأة من بينهم نوال السعداوي* التي «تستمد مرجعيتها النقدية من الماركسية والتحليل النفسي الفرويدي. تطالعنا السعداوي بنتاجها المعرفي الذي يروم إرساء خطاب نقدي عربي معاصر عقلاني عن حقيقة الجنس. وكتبها بدءا من (المرأة والجنس، والأنثى هي الأصل)، و(الرجل والجنس)، و(المرأة والصراع النفسي) ... وغيرها كانت عرضة لهجوم وقصف نقدي عنيف شُنّ عليها برا وبحرا وجوا، فجورج طرابيشي نعتها بأنها أنثى ضد الأنوثة»[2]. فنوال السعداوي لم تستطع أن تتجاوز في خطابها النقدي–المنطلق من فكرة الرفض–الكثير من الضغوطات والعوائق التي وقفت حجر عثرة أمام موضوع المرأة لهذا ظل خطابها الفكريّ–رغم أهميته– قاصرا وعاجزا عن التقدم بالنقد النسويّ العربي خطوات إلى الأمام، هذه الخطوات المهمة تطلبت ناقدا آخرا–الغذامي– لم ينطلق من النقد النسوي، بل ولج الموضوع من مقاربة وضع المرأة العربية متكئا على مجال الدراسات النقدية خاصة البنيوية فقدم قراءة واعية لنصوص ميزتها الرئيسة هي النزعة الذكورية المفرطة. ليكتشف فيها آليات ذهنية تقمع المرأة وترمي بها إلى المتعة الجسدية فقط ملغية ذاتيتها الإنسانية ومجردة إيّاها من الوعي بذاتها وبالعالم.

---

1 – السماهيجي(حسين) وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص: 72.

***–نوال السعداوي: طبيبة وكاتبة وباحثة نسوية مصرية من مواليد 1930، عايشت فترة ازدهار التوجه اليساري في أوج شبابها. وقد تمثلت هذه المرجعية وهي تسخّر قلمها للدفاع عن المرأة وفضح المظلمة الاجتماعية التي تتعرض إليها. وهي نموذج للأنثى المتمردة، امرأة مثيرة للجدل، متشبعة بالفكر التحرري أكسبها ملامح نفسية خاصة جعلتها تعيش في عالم أقرب إلى المثالية .**

2 –طرابيشي(جورج)، أنثى ضد الأنوثة(دراسة في أدب نوال السعداوي)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1995،ص:6.

إن جعل اللغة مؤسسة ذكورية هو ما أسهم-حسب الغذامي- في تغييب كلي للمرأة والأنوثة عن النسق الثقافي العربي، وإذا أرادت المرأة اختراق هذا النسق ما عليها إلا الاسترجال .

لقد رسخ النسق الثّقافيّ العربيّ(منذ القديم) في العقليات أن اللغة هي مملكة الرجل ومحميته التي لا يجوز الولوج إليها. وأن الرجل امتاز بالعقل واللغة. أما المرأة فهي مجرد جسد يستقبل هذه اللغة؛ وعليه، فإنها جسد فارغ من العقل وينبغي عليها أن تروي النكات والدعابات تماما كما تفعل الجواري.

اهتم الغذامي بنقد إشكالية العلاقة بين المرأة واللغة وتحليلها، إلا أن ما يؤاخذ عليه أنه لم يفكك إيديولوجيا المنطق المتستر المتحكم في استمرار سلطوية الفحولة على الخطاب الأنثويّ سواء في الجزء الأول من كتابه(المرأة واللغة) الذي اشتغل فيه على المرأة بوصفها منتجة وكاتبة للنص الإبداعي، أو في الجزء الثاني من كتابه(ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة) والذي تناول فيها المرأة بوصفها موضوعا للنص التراثي الصوفي.

من خلال قراءتي المقتضبة لهذين العملين واطلاعي على ما كتب عبد الله الغذامي في هذا المجال، فإن معالجته لم ترتق إلى مستوى التحليل المنهجي والمقاربة التأويلية والتّحولات والتّغيرات في الدراسات الثقافيّة واللسانيّة التي هي مجال اختصاصه. ويلاحظ الباحث كيف أنه سيطرت بوضوح إيبستيمولوجيا الفحولة التي طالما نقدها عبد الله الغذامي في مؤلفاته السابقة الذكر، ذلك أنه لم يقارب نقديا بين النقد النسويّ ومنطق المناهج السائدة والمعتمدة في قراءة وتحليل بنية الوجود النسويّ في الواقع الثّقافيّ السائد. وهذا ماجعل من مفهوم النقد والتفكيك مغيبا، حيث اعتمد الوصف والتوصيف. فالغذامي نقد وفكك واقع المرأة، ولم يبحث عن الملابسات التي غيبت الأنوثة في التاريخ، وذلك لأنه يرى أن كل الذي حدث هو تحول المرأة«من (موضوع) لغوي إلى(ذات) فاعلة، تعرف كيف تفصح عن نفسها، وكيف تدير سياق اللغة

من (فحولة) متحكمة إلى خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح»[1]. الغذامي لم يفكك الحلقة المفقودة بين تحول المرأة من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة. وكيف يمكن أن تتحول المرأة من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة دون البحث في الذاكرة الجمعية والمؤسسة المتحكمة في صيرورة إنتاج الكتابة النسوية؟

بيد أن مشروع الغذامي يهدف إلى إعادة اكتشاف الصيرورة التّاريخيّة للوجود النسويّ في أدبيات الثقافة العربية من خلال رصد حركية المرأة وتحولاتها من مرحلة تمثلها بوصفها موضوعا لغويا محددا ضمن فضاء وحيز نصي مكتوب؛ إلى مرحلة تصيّرها ذات فاعلة محركة للفعل الإبداعيّ ضمن فضاء تاريخي محدد. لهذا فإن مرحلة الانتقال من موضوع لغوي إلى ذات فاعلة لا يمكن أن يتحقق دون البحث والتفكيك في بنية التاريخ والفلسفة التي سيطرت على فعل المرأة.

رغم ما ذكره الغذامي إلا أن للمرأة أدوارا إيجابية بعيدة عن الإغراء، حيث إنّها«استخدمت مادة شعرية ثرة للفجر القبلي أو الهجاء القبلي[...] فكانت رمزا لشرف القبيلة وشرف الرجل وكان ذكرها مدحا للقبيلة وإعلانا عن عزها وسطوتها»[2]وهذا إقرار واضح على دور المرأة الحساس في المجتمع.

وفي هذا المجال يقدّم لنا الغذامي نموذج "نازك الملائكة" كمثال عن الخضوع الأنثوي للنسق الفحولي والخضوع لهذه المنظومة الفكرية والثقافيّة العربيّة المؤسسة لمركزية الفحل والفحولة هو الذي جعل الشاعرة الثائرة على الأشكال الشّعرية الكلاسيكيّة«تطرح ضمن الأفق التجديدي نفسه أفكارا اجتماعية بالية، وحلولا ساذجة سطحية لقضية غاية في الرهافة والتعقيد كقضية المرأة، وما يتعلق بمكانتها، وإشكالات

1 –الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، ص: 11.

2 –تجور(فاطمة)، المرأة في الشعر الأموي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 485.

وجودها في المجتمعات المختلفة»[1] والمتباينة في آرائها ومنظوماتها المعرفية والإيديولوجيّة.

تعد نازك الملائكة صورة المرأة التي تسعى إلى إعادة تشكيل صورتها لتحمي نفسها من السلطة الذكورية، ما دفع الفحول إلى التصدي لها، لأن« بدخول نازك الملائكة هنا هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة»[2] موصدة في وجه كل أنثى، فيقرر الغذامي أن «نازك هي أول امرأة عربية قرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره. وهو عمود ماثل أمامها بقوة.»[3] و تسلط وجبروت.

لا نغالي إن قلنا إن نازك الملائكة تمثل حالة فريدة في تاريخ الأدب العربيّ بخاصة، عندما قعّدت لمبادئ شعر الحر(قصيدة التفعيلة)*، فلقد استطاعت مواجهة المواقف المتعسفة من الناقد/الرجل، فيما يخص من يملك الأحقية في ريادة القصيدة الحرة، فلم يجد الناقد/الرجل سوى الاعتراف بقدرتها الشعرية وشاعريتها، ولكن أنكر وسخر من رؤاها الفكرية. ولأن منجز نازك الملائكة أصيل يرتكز على أرضية صلبة أساسها: الموهبة والجهد والمثابرة وتشربها من مشارب ثقافية متنوعة عربية وغربية عالمية، فأصبحت مع مرور الوقت مثار إعجاب الكثير من النقاد لعطائها ، مما جعل

1- السماهيجي(حسين) وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص: 80.

2 -الغذامي(عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 33.

3-المصدر نفسه، ص: 35.

***- يطلق مصطلح الشعر الحر على الشعر العربي الحديث الذي أخذ يطغى وينتشر منذ حوالي عام 1950م، وله مسميات وأنماطا مختلفة كانت مدار بحث من قبل النقاد والباحثين. فقد أطلقوا عليه في إرهاصاته الأولى منذ الثلاثينيات اسم"الشعر المرسل" و"النظم المرسل" و"الشعر الجديد"و "شعر التفعيلة". أما بعد الخمسينيات فقد أطلق عليه مسمى "الشعر الحر" ويتصف بعدة صفات منها(خروجه على الأوزان الشعرية المعهودة). وقد بدأ شعرنا يتغير منذ بدايات القرن العشرين، عندما بدأ يتحوّل من الشعر الغنائي. فعرف القصة الشعرية والمسرحية الشعرية على يد الشاعر الدراميّ خليل مطران وأحمد شوقي والأخطل الصغير. وكان الخروج على الوزن فيها يعد نتيجة طبيعية للمؤثرات الاجتماعية والثقافيّة من جهة ولتطور القصيدة العربية من جهة أخرى.**

يمكن أن نطلق على الشعر الجديد اليوم اسم(شعر التفعيلة)لأن ركيزته الأساسية هي التفعيلة. وهو تميز شكليّ صرف.http://al2f.blog spot.com/2014/12 /blog-post5html

عناد غزوان* يرى أن«ريادة نازك الملائكة تأريخا وإبداعا هي إحدى الإضاءات الأهم للتجربة الشّعريّة الفنيّة العربيّة الحديثة من خلال استشراف دقيق ووعي صادق بالعلاقة الجدلية بين التاريخ حدثا وفكرا وتطورا متجددا والإبداع فعلا تعبيريا متفاعلا مع روح العصر مستجيبا لواقع إنسانه المعاصر في عالم يعج بالحركة من خلال لغة وأشكال ومضامين تتأرجح بين الطموح الذاتي والنظرة المستقبلية الجماعية»[1].لا مراء أن نازك الملائكة تنطلق من أرضية صلبة أساسها ذات كبيرة ممّا مكنها من تحطيم الحصن المنيع للقصيدة العمودية. ومهما يكن فإن التساؤل الذي يطرح نفسه بقوة في هذا المجال، هل المرأة التي تسكن نوازع نازك الملائكة ودواخلها جعلتها مترددة في فتح أبواب رحبة وأوسع من التجديد؟

في هذا المقام يقول الناقد "ماجد السامرائي" مجيبا عن هذا التساؤل «إذا كانت نازك الملائكة من خلال تناولها قضايا الشعر المعاصر قد أبدت رغبتها في الوصول إلى (الحقائق) أو ما اعتبرته حقائق، فإن هذه الرغبة لم تقدها إلى رؤيا صائبة للواقع الشعري، في تطوراته وتحولاته فقد رفضت الحقائق المشكلة، متمسكة بما اعتبرته(حقائق مؤصلة) وضعتها بنفسها أو أقرتها فاستغنت عن البحث عن التجديد، وعملت على أن تكف عصرها عنه، حيث توقف وعيها التجديدي»[2] نازك الملائكة كانت تشق طريقها بين اثنين، تحقيق التوازن بينهما ليس بالأمر الهين وهما: مسؤولية الريادة وكيفية المحافظة عليها في ضوء منافسة شرسة من الرجل واحتدام قوي مع النقاد، والثاني: هو هاجس الحفاظ على عمود الشعر.

1-غزوان إسماعيل (عناد)، نازك الملائكة والريادة في الشعر والنقد مجلة الأقلام ،ع كانون الثاني، شباط 2008، ص: 39.

***-عناد غزوان إسماعيل(*1934-2006*) علم من أعلام الثقافة في العراق وأحد مؤسسي قيمها، ومن أهم النقاد والأكاديميين العراقيين الذين ظهروا منذ تأسيس العراق الحديث، ترجم العديد من الكتب النقدية.**

2-السامرائي(ماجد)، قضايا الشعر المعاصر في منظور النقد الأدبي، تقاطعات الوعي التجديدي، مجلة الأقلام،ع كانون الثاني، شباط، 2008، ص: 43.

يقدّم لنا الغذامي من خلال مشروعه الفكري وخاصة في كتابيه "المـــرأة واللغـــة" و"النقد الثقافيّ" خطابا نقديا يستجيب للشرط الحداثي من خلال انفتاحه على المنجـــزات النقدية الغربية وخاصة ما تعلق بالنقد النسوي وبالدراسات الثقافيّة، وذلك مـــن أجـــل بلورة مشروع فكريّ عميق ومتفرد في الخطاب النّقديّ العربيّ المعاصر.

رغم إنصاف الغذامي لنازك الملائكة، إلا أنه في الصوت القديم الجديد آخذ عليهـــا كثيرا، وهذا توكيد على الممارسة الفحولة النّقديّة الغذاميّة، واصفا إيّاها بالجهل وهـــو بذلك ينزع عنها كلّ إبداع أو أسبقية فيرى أنها«تتعمد حصر قضية الأولية بينها وبين السياب في قصيدته(هل كان حبا) متجاهلة كل ما سبقهما من محاولات وتجـــــارب.»[1] وهذه التجارب هي من نصيب الفحول-على حد رأي الغذامي-.

نجد الغذامي يتهجم على نازك الملائكة ويتمادى في ممارسته الفحولية عندما يرى بأن« بداية نازك الملائكة مع الشعر الحر في عام ثمانية وأربعين لا سبعة وأربعين كما تزعم.»[2] وتدافع نازك عن نفسها وترفع عنها التهمة بقولها إنّها«نشرت هذه القصـــيدة في بيروت ووصلت نسخها في بغداد في أول كانون الأول 1947. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر ديوان بدر شاكر السياب(أزهار ذابلة) وفيه قصيدة»[3] متحـــرّرة من الوزن فقط.

بعد مسيرة طويلة يحاول الغذامي التخفيف من فحولته، فيرى أن«الأولوية ليست لنازك حتما أما الريادة فهي بلا شك واحدة من كوكبة من الشعراء حملوا رايـــة هـــذه الحركة في بدايتها بدوافع من اطلاعها على الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات

1- الغذامي(عبد الله محمد)، الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، سلسلة كتاب الرياض، ع66، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، يونيو1999، ص: 25.

2- المصدر نفسه، ص: 46.

3-الملائكة(نازك)، قضايا الشعر المعاصر، ص: 36.

في الفلسفة والفن وعلم النفس. فهو تطور ناشئ عن التقاء فكري من الشرق والغرب.»[1]

سعى الغذامي إلى طمس كل ريادة أنثوية، معللا ذلك بأن هناك شعراء فحول سبقوها إلى ذلك، وكتبوا قصيدة التفعيلة، و«بذا تخرج قصيدة (الكوليرا) من الشعر الحر وصاحبتها مسبوقة بميخائيل نعيمة ونسيب عريضة. والجميع يأخذون بنظام الموشحات في هندسة القصيدة وتوزيع التفعيلات فيها والروي كما يحلو للشاعر، بأن يجعل قصيدته أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا ويكثر من أعاريضها المختلفة»[2] والمتباينة. فتحول مشروع نازك الملائكة التجديدي من دلالته الجمالية إلى الدلالة الثقافية في مشروعه ذو هدف ثقافي جاء لـ« كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب»[3] إبداعي جديد، لقد كانت فحولة المجتمع عائقا في وجه نازك الملائكة، وهذا ما جعلها تتعب من المواجهة وانعكس سلبا على إبداعاتها الشعرية.

الملاحظ من خلال استقرائنا لجل ما كتب الغذامي في هذا المجال أنه اجتهد في نقل الجانب المظلم والسلبي للمرأة رغم الصور المضيئة للمرأة في سير التاريخ، والتساؤل الذي يطرح: هل كان نقل تلك الصور السلبية للأنثى من أجل تسويغ مشروعه الثقافي الجديد؟ لذا علّق أحد النقاد على نقد الغذامي لخطاب ثقافة الأنوثة/الفحول بأن« الحاجة لمسألة الأنوثة والذكورة في كل نص يتأوله يحيل قراءته إلى نموذج للقراءة الاعتباطية المغرضة. فالسياج الذي يسميه سياج الذكورة ضد إبداع الأنوثة سياج وهمي اخترعه من خياله واقتنع بصحة وجوده فراح يبحث هنا وهناك

1-الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص: 49.

2-المصدر نفسه، ص: 45.

3-الغذامي، النقد الثقافي، ص: 246.

عن دلائل تؤيد هذا الافتراض. وهذا لا يتوافق مع أي بحث علمي أو نقد ثقافي ينبغي ألا يكون انتقائيا»[1]دون اعتماد العلمية في ذلك.

يقدّم عبد الله الغذامي في كتابه"الكتابة ضد الكتابة" نماذج للمرأة/الأنثى في عطائها وعنفوانها«نماذج قرائية لها أبعاد كلية متمثّلة بنماذج المرأة بوصفها قيمة دلالية باطنية في النّص الشّعريّ»[2] العربيّ .

من هذا المنطلق فالمرأة تقبع في نوازع الشّاعر وتسكنها وتتربع على عرش عنفوانه، مما يجعل الأشعار التي رسمت صورا للمرأة خالدة لأنها أثرت على المتلقي، ولهذا السبب قدم الغذامي في كتابه–الكتابة ضد الكتابة– صورا ثلاث للمرأة في الذهنية العربية وأول صورة هي "صورة المرأة الموت"[3] مادامت هذه النهاية المحتمة لكل كائن على وجه المعمورة.

لذلك انطلق عبد الله الغذامي في الحديث عن هذه الصورة من محيطه الضيق المحدود، ليستشهد بمثل يحمل دلالة الموت«من الأمثال الحيّة في الجزيرة العربية مثل يقول:(البنت مالها إلا السّتْر أو القبر).»[4]لأن في اعتقادهم آنذاك أن الأنثى شؤم ووصمة عار. إنّ هذا المثل المستشهد به من قبل الغذامي فيه إجحاف في حق المرأة وينبغي أن تنساه الذاكرة الإنسانية وبالخصوص ذاكرة الفحول إذا تعاملت مع المرأة/الأنثى هذا المخلوق الضعيف الذي حكم عليه بالسجن، وليس لها من مخرج سوى الحلين إما الزواج أو القبر، حتى لا يغرها الشيطان وتمارس طقوسها الإغرائيّة على الرجل وتوقعه في المحرمات ويقع في المحظور وتكون وصمة عار على جبين

1 –خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،ص: 241.

2– الغذامي(عبد الله محمد)، الكتابة ضد الكتابة، ص: 09.

3– م ن، ص: 18.

4– م ن، ص ن.

الفحول، وإما دفنها للراحة من عبئها الذي يجعل الفحول في حالة خوف مستمر. إنّها معادلة غير عادلة حقا في حق إنسان/المرأة التي ترتقي عن الخطايا.

إن هذا المثل يشبه بيت أبي العلاء في نصفه، حيث يقول:

وأطلب لابنتك زوجا يراعيها وخوف ابنك من نسل وتزويج[1]

وهذا ما يحاول الفحول تطبيقه على الواقع فكيف يمكن للمرء أن يطلب زوجا لابنته، وفي الوقت نفسه تخويف ابنه من النسل والزواج، وكأن المرأة أصبحت ثقلا على الفحل هؤلاء يحاولون أن يزيحوا هذا العبء عن كاهلهم. فهؤلاء يعانون من اضطراب في التفكير بسبب تخيلهم بأن المرأة عائق أمام الرجل.

يمضي الغذامي في توكيد حقيقة هذا المثل الذي استشهد به ويصفه بأنه ليس مجرد ثرثرة، وإنما كما يرى هو« علامة 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 لتفضي بمكنونها»[2] وخباياها الدفينة.

يستمر الغذامي في شرح موقفه القائل بأن (المرأة=الموت) موضحا أنه« اجترار للموقف الجاهلي القديم من المرأة التي نظر إليها الجاهليون(نظرتهم إلى الشيطان)[...] ولهذا قالوا(إن من الحمق الأخذ برأي المرأة)»[3]، أو إعطائها الحق في التعبير

1- المعري(أبو العلاء)، شرح اللزوميات، ج1، تحقيق سيدة حامد وآخرون،إشراف ومراجعة حسين نصار، مركز تحقيق التراث،الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1992، ص: 32.

2- الغذامي(عبد الله محمد)، الكتابة ضد الكتابة، ص: 21.

3- م ن، الصفحة نفسها .

***-اللاشعور الجمعي:collectiveunconscious، يعد السمة المميزة لنظرية يونج في الشخصية ففيه تختزن الخبرات المتراكمة عبر الأجيال والتي مرت بالأسلاف القدامي وهو الأساس العنصري الموروث للبناء الكلي للشخصية فعليه يبنى الأنا واللاشعور الشخصي وجميع المكتسبات الفردية الأخرى. وقد قال يونج بوجود أنماط أولية في اللاشعور الجمعي مثل(الله، الأم، الأب، الطفل، الشيطان، الميلاد، الموت، والنمط)«هو شكل فردي مشاع وعام يتضمن قدرا كبيرا من الانفعال به، وكلما كان التوازن بين النمط الأولي وصورته الفعلية بالواقع كبير كلما**

أما أدونيس فيقدّم موقفا مخالفا للغذامي عندما يقول في كتابه مقدمة للشّعر العربيّ «كأن الشّاعر الجاهلي يعتقد أن في المرأة قوة سحرية طقوسية خيّرة تؤثر في الروح والجسد معا وهو يقرنها دائما بالطبيعة ويراها خلالها، حتى ليخيل إن موقفه هذا يضمر شعورا بتفوقها عليه»[1] في تغييرها للأشياء ومواقفها الثابتة والمؤثرة في المخيال الجمعي للمجتمع.

وفي هذا المنظور نجد أبا العلاء المعري يسخر من عقل المرأة، فكل من لاعقل له فهو مؤنث، وكأن الأنوثة عيب وقمة الغباء، فيقول:

ألا ترى جمع ما لاعقل يسنده جمع المؤنث فيه التاء والألف؟[2]

إن كل ما ذكر آنفا يدل على أن كل هذه الصفات تحدد أن المرأة هي شيء يستخدمه الرجل إما للزينة أو المتعة، وبهذا صارت الأنوثة علامة للضعف والنقص والدونية.

أما الصورة الثانية التي يقدّمها الغذامي في كتابه "الكتابة ضد الكتابة" هي(صورة المرأة الحياة)[3] وهو عندما يشرح هذه الصورة، نجد صورة الموت طاغية على تفكيره، « تلك كانت صورة المرأة في وجهها المرعب، وهو صادر عن كونها (بنتا)، للرجل.»[4] حقيقة نلمس تناقضا واضحا عند هذا الفحل، فهو تارة ممتنعا عن المرأة بوصفها كائنا شهوانيا تمثل وصمة عار ويخشى أن يلحقه ذلك، ومن جهة أخرى فهو يحبها ويقدسها لما تقدّمه له من حب واحترام ووفاء.

كان هناك استقرار في البناء النفسي» يونج(كارل جوستاف)، نظرية علم النفس التحليلي، nirfana2000.Blogs pot.com/2006/12/blog-post.htm

1- أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط2، 1975، ص: 20.

2- المعري، شرح اللزوميات، ج3، ص: 386.

3-الغذامي(عبد الله محمد)، الكتابة ضد الكتابة، ص: 22.

4- م ن، الصفحة نفسها.

ولقد تزواج حضور المرأة في المخيال العربي وفي ذهنية الفحول بين الموؤودة إلى المحبوبة المعشوقة/ولتوضيح هذه الفكرة يسرد لنا الغذامي صور المرأة عبر التاريخ«فهي حينا عورة يجب سترها وهي حينا القداسة والجلال والإلهام، وصورة المرأة/العورة هي الخلفية اللاشعورية ولا تتكشف هذه الصورة إلا في الخطاب البالغ كالأمثال، بينما تبرز الصور الأخرى في الفعل الإنساني (المعاشي)، الأمر الذي يعني أن (الوأد) ليس ممارسة فعلية وإنما رغبة لا شعورية فقط، أي من جنس القول دون الفعل. »[1]

المتأمل في القول يستغرب من هذه الفكرة التي مفادها أن الإنسان يرتكب فعلا وهو لا يريد فعله في الحقيقة. وإذا كانت صورة المرأة في التّفكير العربيّ تأتي على هذه الشاكلة المتناقضة التي سبق لنا ذكرها، فإنّ محمد الغزالي يخبرنا بصور أفظع منها في التفكير الغربيّ على الرغم من أننا نراهم أكثر منا تحضرا حيث« إنّ فلاسفة اليونان ما أنصفوا المرأة ولا أعزوا جانبها ولا أعلوا مكانتها بل إنّ تاريخ أولئك الفلاسفة ملطخ بالعار موغل في الشذوذ والإسفاف وليس يعنيهم في انطلاق الشهوات أن تنحرف أو تستقيم ! وتاريخ الرومان ليس أشرف من تاريخ اليونان، ونزوات القياصرة لا تعرف حدودا وامتلاء القصور بالنساء أمر مألوف، سواء كن إماء أو حرائر[...] والإسلام الذي نقدّمه علاجا شريفا لهذه الفوضى العامة الظاهية لا يؤخذ من أفواه المجانين الذين ينادون بحبس المرأة فلا تخرج من البيت أبدا إلاّ لزوجها أو قبرها كما يقولون»[2]، ويدعون وكأنها مسخ شيطاني يخيف وليس لها الحق في ممارسة حريتها بعيدا عن سلطة الذكورة.

لقد جاء الإسلام محرّرا ورافعا من شأن المرأة و قيمتها حين

1-الغذامي، المصدر السابق، ص، ص: 24-25.

2- الغزالي(محمد)، قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة،دار ريحانة، الجزائر، ط3، 2001، ص، ص: 31-32.

سواها بالرجل، حيث يقول عزوجل:﴿ **يا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالا كثيرًا ونساءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا (١)** ﴾ **سورة النساء (01).**

أما الصورة الثالثة التي ينقلها لنا الغذامي في كتابه (الكتابة ضد الكتابة) هي صورة (المرأة/المعنى)[1]. إنّه نموذج «امرأة مارست صناعة المعنى وإنتاج الدلالة وتحويل الجماد إلى حياة.»[2]عن طريق اللغة بإنتاج نصوص إبداعية جمالية تنضح بالمفارقة اللغوية.

أما في كتابه"القصيدة والنص المضاد" ينقل لنا الغذامي صورة المرأة المحبوبة عند الرجل وهو معنى يستحضره صاحب القصيدة في غالب الأحيان حيث كان « للظبي في المخيال العربيّ –والأعرابي خاصة –تاريخ من السياقات الثرية، فهو مادة شعرية يرتبط بها التّكوين الشّعريّ ارتباطا عضويا، و(يزخر الشّعر الجاهلي بتشبيه المرأة بالظبية حيث تتداخل صورة الظبية مع الطلل والذكرى والجمال، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجسادا وأطيبها أفواها وأكثرها نفورا، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافى: به داء ظبي.»[3] لكونه يتشابه مع المرأة في جماله.

هذا ما يظهر حب الرجل للمرأة وعشقه لها شريطة أن تكون في صحة جيّدة وفي قمة الجمال والعطاء، أما إذا مرضت وكبرت وذهب شبابها، لم يعد يرغب بها خليلة فكأن المرأة خلقت فقط للمتعة واللهو، وإذا لم تستوعب هذا الدرس، مارس عليها

1- الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، ص: 62.

2- المصدر نفسه، ص: 76.

3- الغذامي(عبد الله محمد)، القصيدة والنص المضاد، ص: 134.

كل أنواع الجبروت والتسلط-فحولته-بأفظع الصور وقد تكون أحد هذه الصور صورة الانفصال شكل من أشكال القتل النفسي والجسدي.

يفرق الغذامي في مقارباته للفعل الإبداعي عند المرأة بين مرحلتين:

• **مرحلة الحكي:** تتمثل في حكايات "ألف ليلة وليلة" كنموذج للحكي الذي هو ميزة أنثوية، فالليالي التي تحكيها شهرزاد(الأنثى) يقدمها الغذامي كمثال عن ثقافة الوهم الفحولية التي تحصر المرأة في سرد الحكايات الممتعة التي ترفه عن الرجل(شهريار) من خلال الإغراق في تصوير المشاهد والرغبات التي تحفل بها حكايات الليالي، لهذا« جاءنا كتاب (ألف ليلة وليلة) غفلا من اسم مدّونه أو مدّونيه لأنّ الذي دوّنه كان يؤمن أنه كتاب في المتعة الساذجة فحسب»[1]، فترك للمرأة الحكي بما أنه مجرد كتاب مُتعويّ لا غير.

• **مرحلة الكتابة:** التي تمثل أهم مرحلة لكون المرأة توسلت لغة الرجل فاسترجلت واستفحلت من خلال تحويل فعلها الإبداعي من الحكي إلى الكتابة، وعندما استخدمت المرأة لغة الرجل فإنها استخدمت الأنساق اللغوية التي هي من صميم الفعل الذكوري المجسد في الثقافة ويحكي لنا الغذامي الصراع الطويل بين الكتابة والقلم في كتابه "المرأة واللغة"، حيث يصف كتابة المرأة بأنها« خروج وانتقال من الذات المضافة إلى الذات المضاف إليها، من راحة القناعة ونعيم البيت المحروس والخدر المصان، حيث ستار الحكي والليل، إلى وجع الانكشاف والطريق الطويل.»[2] فحوكمت المرأة من قبل الفحولة ونعتت بالنقص ووصفت بصفات دنيئة كالبخل والشهوة« وجاء القول إن المرأة يحمد فيها البخل والجبن، حسب المقولة النسقية الفحولية»[3] التي

1 -الغذامي، المرأة واللغة (ثقافة الوهم)، ص: 09.

2- الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، ص: 132.

3- الغذامي(عبد الله محمد)، النقد الثقافي، ص: 151.

مرروها في الثقافة. فالمرأة تدرك أن من الصعوبة الانتقال من مرتبة إلى مرتبة وخصوصا اختراق حجب الفحولة.

إلاّ أن الشواهد التّاريخيّة غنية بالكثير من المواقف التي تفضح عيوب الثقافة الفحوليّة، فإذا قيل إنّ المرأة تمشي وراء أهوائها وشهواتها، فما بالنا ونحن نذكر امرؤ القيس وهو من الفحول قد جن جنونه من الحب والعشق وذهب عقله، أما ليلى فقد تحلت بالعقل والصبر ويحكى أنه« قيل لليلى (ليلى العامرية حبيبة قيس) هذا قيس(قيس بن الملوح الشاعر المشهور الذي جن بحب ليلى) مات لما به من عشقك. قالت: وقد خفت والله أن أموت بذلك منه. قيل لها: فما عندك حيلة تخفف ما به؟ قالت صبري، وصبره، أو يحكم الله بيننا وهو خير الحاكمين»[1] إنّ هذه الأنثى/المرأة اتسمت بقوة الشخصية والصبر والأناة والتعقل عكس قيس/الفحل الذي بدا في قمة الليونة.

إذا كان الغذامي يتهم المرأة في كبت صوتها عبر التاريخ، لأنّها لم تجد طريقا متميزا تسير عبره لتحقق كينونتها. هذا ما جعل الطريق معبدا وسهلا لاستمرار الفحولية الإبداعيّة، إلا أننا نرى أن الغذامي تناسى تماما نساء شواعر مثل الخنساء وأخريات تميزن في ميادين مختلفة ويكفينا فخرا ذكر اسم ربيعة العدوية « لما ترسيه على شاطئ العاطفة في ميناء الحب الإلهي، وما تركبه من قارب التضحية وبذل الذات والزهد والسمو فوق بريق الدنيا ومتعها، ودرجات الحب التي عرجت عليها ما هي إلا محاولة الوصول إلى رضا ورحبانية ليس لها حدود»[2]، وهذا إقرار بتفرد المرأة مثل الرجل ولا يمكننا أن نعمم حكم الغذامي بأنه لا توجد نساء متميزات ونستدل على ذلك بتجارب المتصوفة فلقد« حوّل فعل جوهر الأنوثة فعل

1-الكبير(زهير)، أخبار النساء، دار الفكر العربي، بيروت، 1996، ص: 51.

2- مطر(سليم)، خمسة آلاف من الأنوثة العراقية موسوعة الهوية النسوية، في ميزوبوتاميا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 134.

الحب من موضوع معرفي كما عند المتصوّفة الأوائل إلى موضوع»[1]إبداعي شعريّ متميز.

ولهذا فالكثير من النقاد يربط غرض الرثاء بالمرأة أما بقية الأغراض فهي تخص الرجل، وهذا ما دفع بالكثيرين إلى إعطاء لقب شاعرة الرثاء للخنساء وفي هذا الشأن يصف أبو تمام /فحل الفحول الرجال بالقوة ورباطة الجأش عكس النساء الضعيفات فيقول:

خلقنا رجالا للتصبر والأسى وتلك الغواني للبكا والمآتم.[2]

إلاّ أن الكثير من التجارب التاريخية تثبت عكس ذلك، فالرثاء غير مختص بالنساء فقد«عوتب(مثلا) الشّاعر الكبير شوقي على إسرافه في قصائد الرثاء فقال بحسرة: يقولون: يرثي الراحلين فويحهم ! أأملت عند الراحلين الجوازيا؟ !!»[3]

يمكننا القول مادام الرثاء يمثل حالة نفسية تدل على الحزن فهو يعد نقيصة في الشّعر القديم، وهذا ما جعل الفحول يتخلون عنه للخنساء، لكن في الشعر الحديث يمثل حالة من المعاناة لدى الشاعر الحديث وهذا ما جسدته نازك الملائكة في قصيدتها"الكوليرا" التي رثت فيها موتى هذا الداء. ولهذا السبب وصف الغذامي حزن السياب بأنه حزن« يأخذ بعده الأعمق لأن القصيدة عنده تتبني على أساس عضوي هو هذا الحزن الأعمق الذي يشكل روح النص ويبني دلالاته، ويمثل السر الإبداعيّ في تجربة السيّاب»[4] ممّا لا شك فيه أن الذكورة تتساوى مع الأنوثة أمام هذه الحالة النفسية التي تمثل حالة من الضعف والحزن الشديد أمام فقدان الأعزاء والأحباب. فـ«الحزن بوصفه قيمة دلالية جوهرية تجعل النسق أكثر غوصا

---

1 –بلعلي(آمنة)، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1431هـ/2010م، ص: 78.

2–أبو تمام، ديوانه، ص: 300.

3– القصيبي(غازي عبد الرحمن)، الخليج يتحدث شعرا ونثرا، ص: 134.

4– الغذامي(عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 57.

على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة بوصفها أما ورحما ولودا تصبح هي القيمة النسقية للإبداع »[1] الحر والمتفرد.

المتطلع لكتابات الغذامي عن الأنوثة يجده مغاليا بعض الشيء في نفي استحقاقات المرأة تاريخيا وفي أغلب مجالات الحياة. فحقوقها في تصوره هضمت اجتماعيا وتاريخيا وإبداعيا، وحسبه أنها استرجلت وغيرت ذاتها الأنثوية على مستوى الكتابة الإبداعية، حيث كتبت بمنطق الفحول، فعززت النسق الذكوري على حسابها.

غير أن المستقرئ للتراث العربي الذي« ورثناه عن أسلافنا الذي نحن امتداد طبيعي لهم، بدءا من تخوم العصر الجاهلي في رحاب الصحراء، يقف على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء قويات بارزات الحجة والبيان، إيجابيات في الحياة الخاصة والعامة منتجات فكريا واقتصاديا ورحما[...] لهن نصيب في صنع الحضارة التي لم تكن في مرحلة متعلقة بالذكور وكن قوة مؤثرة في حياة الشعوب الأكثر استعدادا لقبول أدوارهن»[2]على ألا ننسى فعل المؤرخين العرب القدماء «الذين حرصوا –مثلما تقول عائشة عبد الرحمن–على وضع المرأة ومنجزاتها وآثارها في منطقة الظل، والسبب في ذلك أن حركة الجمع والتدوين التي بدأت في العصر وبلغت أوجها في العصر العباسي قد تمت على أيدي رجال آمنوا بعقلية مجتمع كان حكم على المرأة بالوأد المعنوي بعد أن تم عزلها عن الحياة العامة في سراديب»[3] النساء.

ويطلعنا التاريخ الأدبي أن شهرزاد لم يشفع لها جمالها عند شهريار، ولكن سلطة لسانها وفصاحتها وذكائها هو ما سمح لها بأن تنقذ نفسها، وتنقذ جنسا كاملا من ورائها، فقد أدركت شهرزاد قدرة اللغة وسلطتها على البشر خصوصا –الفحول–

1–الغذامي، المصدر السابق، ص: 47.

2 –صبار(خديجة)، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص: 5.

3 –المرجع نفسه، ص: 07.

وهذا كما أكدّه بارت عندما رأى أن « اللغة سلطة تشريعية، اللسان قانونها»[1] الذي يحمل قوة التأثير في القارئ والمستمع.

لقد أحدثت المرأة تطورا مذهلا وذلك بتحولها من عالم الحكي إلى عالم الفحولة-الإبداع-، «لذا تأتي مقولة (الأنثى هي الأصل) على لسان المرأة لتكون خطابا عائما على سطح اللغة، أما ضمير اللغة وباطنها فيظل رجلا فحلا. ولئن وجدت المرأة راحتها التعبيرية على هذا السطح إلا أنها تفقد قدرتها على التنفس إذا ما غاصت في أعماق اللغة، ولذا تستنجد بأوكسجين اللغة المذكر لكي تجد طريقها في مسارب الخطاب ومغاور التعبير»[2]. إن الله عز وجل ساوى بين الرجل والمرأة، ولكن البشر صنعوا قيودا بينهم ووضعوا فروقات واهية وهمية لا وجود لها. فعملية الخلق اللغويّ هي عملية مشتركة بين الرجل والمرأة. فـ« إذا ما دخلت المرأة مجال العمل الوظيفي فإنها تدخل في سياق التذكير فهي (عضو) وهي (مدير) وهي (رئيس الجلسة) وهي (أستاذ مساعد) و(محاضر). »[3]ونائبة.

هذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن المرأة تسترجل* عند ممارستها فعل الكتابة أو دخولها معترك الرجل-مجال عمله- وهي لا تدخل عالم الإبداع إلا عندما تقدم أنوثتها قربانا لهذا الفحل ،فهي لحظة انغماسها في فعل الكتابة تكون مشحونة بإلكترونات ذكورية وبذلك تتلاشى في ذرات الذكورة متناسية تماما أنوثتها. فعملية الإنتاج اللغوي هي لحظة تتحد فيها الممارسة اللغوية بولادة النسق الإبداعي الجديد فتنسجم فيها الذات الأنثوية بحقيقة اللغة وأنسجتها . « وهذه مسألة تمر

1-بارت(رولان)، درس السيميولوجيا، ت:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986، ص: 12.

2-الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، ص: 20.

3-المصدر نفسه ص: 21.

***-الثقافة الذكورية أجبرت المرأة أن تتجرد من أنوثتها وتسترجل إذا ما أرادت أن تكتب، أي أن تنتج اللفظ الفحل الذي فقط بواسطته تستطيع أن تنفلت من وضعها كموضوع لغوي إلى ذات لغوية فاعلة. وبعد تجربة المرأة الطويلة مع الكتابة اكتشفت أنها تسترجل حينما تكتب بلغة المذكر ولذلك سعت إلى الانعتاق من الأسر الذكوري.**

في الممارسة اللغوية دون ملاحظة لأنها صارت هي الطبع وهي حقيقة اللغة وضميرها المتغلغل في نسيجها وخلاياها. ومن النادر جدا أن يلتفت أحد إلى هذه الخاصية اللغويّة حتى النساء اللواتي جعلن تأنيث اللغة هدفا من أهدافهن. وإذا ما لاحظ أحد شيئا يمس هذا الجانب فإنه يطرقه من باب[توكيد] ذكورية اللغة،»[1] وأحقيتهم بها.

خاضت المرأة مغامرة الشعر وهي خاضعة لشروط النموذج الشعري. أي إنها كتبت بحس ذكوري، ولم تفكر بالتأنيث على أنه قيمة إنسانية، ويتمخض عنها قيمة إبداعية جمالية. فتضافرت الظروف والملابسات في تفحيل الشاعرة بدلا من أن تسعى الشاعرة إلى تأنيث القصيدة. فهي بدون وعي منها كرّست الفحولة وغيّبت الفعل الأنثوي وحجبه. فالمرأة لم تلتفت إلى التعرف على ذاتها بوصفها ذاتا مختلفة، وبما أنها لم تكتشف سبيل الاختلاف فإنها لم تجد سبيلا للتميز، فسعيها لمنافحة الفحول والتساوي معهم جعل الفحولة هي الغاية الأسمى إبداعيا، وتمّ تغييب الأنوثة والنظر إليها بمنظار الضعف والدونية.[2] ليصل الغذامي في نهاية المطاف إلى أن « الشعر إذا لم يكن خطابا أنثويا فهو ناقص في نسقه الإنساني وسيكون انحيازيا ومتعاليا وأنانيا. وهذه كلها عيوب في الشعر القديم.»[3]، فالتأنيث بالنسبة للغذامي نسق مقموع ومنسي في طيات موروثنا الشعري القديم، وهو عكس ذلك فهو نسق منفتح حر متعدد التشكيلات والرؤى.

وربما لا نغالي إن قلنا إن أزمة القصيدة العربية لم تكن أزمة امرأة أو قمع لحريتها والحد من تطلعاتها الإبداعية من طرف الفحل بل هي أزمة الانغلاق والتقوقع.

يستحضرنا في هذا المقام قول ابن عربي الذي تفطن إلى هذه الفكرة التي مفادها أن من « عادة العرب أن تغلب التذكير على التأنيث فتقول:"الفواطم وزيد خرجوا"

1- الغذامي، المرأة واللغة، ص: 21.

2 – ينظر: الغذامي(عبد الله)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 83 وما بعدها.

3 –م ن، ص: 88.

ولا تقول: خرجن، فغلبوا التذكير –وإن كان واحدا– على التأنيث وإن كن جماعة»[1] وتغليب المذكر على المؤنث باب من أبواب النحو واللغة في العربية.

عندما عقد الغذامي مقارنة بين حال المرأة العربية والغربية، كان حالنا أفضل بكثير من حالهن« وإن كانت المرأة العربية تدخل مملكة الفصاحة إذا تخلت عن تاء التأنيث–كما في كلمة زوج– فإن المرأة الغربية لا تكون زوجة إلا إذا تنازلت عن اسمها وعلامة وجودها وتكلمت باسم زوجها لكي تكون جزءا من ممتلكاته المسجلة باسمه والمتحركة تحت مظلته. وهي بهذا لا تتخلى عن علامة لغوية فحسب ولكنها تكسر صلتها بماضيها وسجل وجودها من أجل أن تكون زوجة. إن الحالة العربية حالة فصاحة فحسب، أما الحالة الغربية فهي حالة إلغاء تام من جهة وإدماج تام من جهة ثانية. وفيها يكون التذكير في المضمر والمعلن معا.»[2]

ولهذا في تاريخ الغرب أحداث تدل على سوء معاملة المرأة ربما أخطر ممّا حدث للمرأة العربية في تاريخها الطويل« وبذا تكون المرأة رجلا ناقصا حسب تعريف فرويد لها، ينقصها عنصر الذكورة، ويلزمها أن تلغي علامة التأنيث لتلحق بضمير اللغة وتركيبها الصرفي والسياقي.»[3] وفي تضاعيف الكلام.

لكن رأى أغلبية النقاد اضطرابا وتناقضا في آراء الغذامي« واضطراب آرائه في مسألة التجنيس النحوي ينم على استخفافه 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. وتذكّر النهر مفردا بينما تؤنث الأنهار مجتمعة.»[4] وهذا لا علاقة له تماما بالصراع بين الذكورة والأنوثة.

1– ابن عربي(محي الدين)، فصوص الحكم، ج1، تعليق: أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص: 219.

2–الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، ص: 22.

3– المصدر نفسه، ص: 23.

4–خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 240.

ثم ينبغي الالتفات إلى قضية في غاية الأهمية وهي الحكاية كـأنثى دلاليـة وهـذا ما جسده السياب في قصيدته "أنشودة المطر" عندما افتتح نصه قائلا:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.

« وهنا نجد نصا مؤنثا يقوم على كائن أنثوي حالّ في النص وليس أجنبيا عنه ولـيس مجرد ضيف عزيز، وتتحول الأسطورة هنـا من عشتار البابلية إلى نواة نصوصـية يتولد عنها نص حديث[...] فهو نسق جديد تصبح فيه(الأنوثة) قيمة شعرية فهي ليست كائنا متغزلا به وكأنما هو مجرد معشوق جسدي شـبقي أو مجـرد عامـل تحفيـزي على القول»[1] والخلق الإبداعيّ. فالنص يحمل قيمة إبداعية تجسد صورة النص.

الولود، الذي يحمل بداخله إشارات دلالية لحضور سلطة أنثوية متجسدة فـي فعـل الحكي تقبع في عمقه أنثى ساكنة ساكتة. فتتحول الأنوثة إلى حكاية تدين الاغتصـاب والانتهاك الذي مورس ضدها.

الأنوثة تعود من بعيد لتؤسس لها نسقا ثقافيا حيا لم تسـتطع أدوات الفحولـة وأده أو قمعه على الرغم من المحاولات الحثيثة، وهذا ما أدركه السـياب مـن ممارسـات سلطوية ووأد للمحكي والمؤنث وجسده على أرض النص في قوله:

تنورنا الوهاج ترجمه أكف المصطلين

وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين

ووراء باب كالقضاء

أيد تطاع بما تشاء ،لأنها أيدي رجال-

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.

أفتذكرين؟

أفتذكرين؟

1-الغذامي(عبد الله محمد)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص: 50.

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء

حشد من الحيوات والأزمان،كنا عنفوانه

كنا مداريه للذين ينال بينهما كيانه[1].

فالشاعر حرّر المرأة من قمع الفحول الذين أخرسوا الأنثى فهنا تجسيد واضح للحكي بوصفه قيمة أنثوية مقموعة من الفحول، ولكن الشاعر يطمح إلى تأسيس نسق جديد متحرر من قيود الفحول وسلطتهم.

يواصل الغذامي في تحليل صور المرأة في كتبه، ويخبرنا عن حيرة اللغة أمام الأنثى التي تشبه الرجل في أفعالها فـ« حينما برزت ماجريت تاتشر بوصفها زعيمة قوية ومنتصرة فإنها ظهرت و كأنما هي رجل وليست امرأة واحتارت اللغة بأمر هذه السيدة المختلفة، ولم ترتفع الحيرة إلا بعد أن اكتسبت السيدة صفة(المرأة الحديدية) لتنتقل من ضمير الأنوثة إلى ضمير الذكورة»[2]. فوصفها بالمرأة الحديدية إظهار لقوتها ولكن مع انتهاء عهدتها لم يعد التاريخ يذكرها بعد أن وظفها الفحول كما أرادوا.

تعود فكرة الفتنة والإغواء في كتابه الموسوم بـ" ثقافة الوهم"حيث يذهب إلى أن « الدلالة النهائية لهذه الصفحة المفتوحة هو(الفتنة). وهي غاية التمثيل الثقافي للجسد. وأي جسد فتان فهو بالضرورة جسد امرأة، وأي فتنة في الحيوان كالظبية والناقة أو في النبات كالورد أو في الروائح كالمسك فهي بالضرورة نعوت لابد أن تصرف وتحتكر للجسد البشري المؤنث. وهذا –وحده– ما تتجلى فيه بلاغة الثقافة وفطنتها.»[3] ودرايتها. فالغذامي يرى بأن الرجل يملك عالمه الخاص به فهو كائن مستقل فكل صفاته تدل على التنوع والتعدد، أما الأنثى فهي جنس واحد وماتفعله

1– السياب(بدر شاكر)، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1971، ص: 319.

2– الغذامي، المرأة واللغة، ص: 24.

3–الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة–2–ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، ص: 73.

من أفعال يكون صفة لكل أقرانها، خاصة الأفعـــال الجسدية. يذكر الغذامي لنـــا علاقة المرأة باللغة ويقدم لنا تفسيرا عن ذلك، فـــ« لم يكن خروج المرأة من اللغـــة مجـــرد حادثة فنية، بل إنه تحول حضاري في الفكر اللغوي وفي الثقافة الإنسانية. ابتدأ ذلـــك بتغليب (الذهني) على (الحسي). فالمرأة تملك هذه العلاقة الحسية الفطريـــة المباشـــرة بينها وبين عالمها من خلال الرحم المؤنث الذي يحمل ويحبل بالحياة بصـــورة حســـية معلنة، ولكن الرجل لا يملك هذه العلاقة الواضحة المحسوسة مع الحياة وسلسلة العرق والتناسل.»[1] نلمس تأكيدا واضحا على أن المرأة تحولت إلى موضوع ثقافي ولم تعـــد أبدا ذاتا لغوية. فالثقافة–على حسب الغذامي– ظلمت المرأة ومارست عليها كل أنـــواع القهر والتسلط، فـــ« الضيف دائما رجل والمضيف رجل والضيافة لهذا رجـــل. أمـــا المرأة فهي من نواقض الضيافة ومن موانع الكرم»[2] والجود. وهـــاهو المعـــري أحـــد الفحول يقول:

إذا كان إكرامي صديقي واجبا فإكرام نفسي لا محالة أوجب[3]

الشاعر يفضل نفسه على إكرام صديقه وهذه قمة الأنانية، ومن هنا فهو يفضـــح الثقافة التي ترى أن الرجل يتسم بصفة الكرم عكس المرأة.

5-الأنوثة واللغة:

يفيض كتاب"المرأة واللغة"« بالطريف من الأفكار، وينطلق مـــن منطلـــق اللغـــة ليطرق موضوعا طالما شغـــل المصلحين الاجتماعيين؛ وهو حق المرأة في الوجـــود والكرامة، وحقها في الكشف عما عانته وتعانيه لتحسيس الرجل بجسامة ما اقترفته يداه في حقها طوال ستة آلاف سنة من النظام الذكوري، ومن الهيمنـــة التـــي مارســـها »[4]

1- الغذامي(عبد الله محمد)، م س، ص، ص: 28-29.

2- الغذامي(عبد الله محمد)، ثقافة الوهم، ص: 99.

3-المعري، شرح اللزوميات، ج1، ص: 107.

4 -بعلي(حفناوي)، حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج55، مج14، مارس2005، ص: 142.

على الموروث الثقافي والمجتمع. ثم تلاه كتاب "ثقافة الوهم" وهو الجزء الثاني من مشروع المرأة واللغة« ولئن تركز الجزء الأول على علاقة المرأة باللغة كمنجز تعبيري بواسطة الحكي أو الكتابة، فإننا هنا نقف على الحكايات المأثورة التي تتعامل مع المؤنث وتجعل التأنيث»[1] بؤرة الحبكة وتأزم الأحداث.

أما الجزء الثالث من مشروع الغذامي، فكان بعنوان"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف". وقد استفاد الغذامي في كتابه(المرأة واللغة) بأجزائه الثلاثة « من معطيات النقد النسويféministe criticisme إلى جانب التفكيكية (أوالتشريحية حسب اصطلاح الغذامي) **déconstruction** لقلب عملية التشفير الرمزية **symbolique codique** التي استبعدت منها المرأة لزمن طويا واحتكرها الرجل حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية **symbolique ordres** الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده»[2] لما يجري في العالم.

وفي كتابه "الكتابة ضد الكتابة" تسيطر فكرة محورية مفادها أن الكتابة والقلم فعل يختص به الفحول دون غيرهم من المخلوقات« فالنطق واللغة خطر لا يقوى عليه إلا الذكر. وأما الأنثى فلا شأن لها بذلك ولا حول لها عليه، وحسبها الأنسام والأنغام والأحلام التي لا تبقي ولا تذر. وبالتالي يكون هذا الحضور هو حضور الغياب أو هو غياب الحضور، لأن المرأة جاءت خرساء ولم يمنحها الذكر حق النطق بعد.»[3] إنّ حق النطق منحة إلهية، ولا يمكن للفحول أن يتحكموا فيها.

يرى الغذامي في كتبه أن« التذكير-إذن-هو الأصل وهو الأكثر، ولن يكون التذكير أصلا إلا إذا صار التأنيث فرعا. ومن هنا فإن الفصاحة ترتبط بالتذكير فتقول

---

1 -الغذامي، المرأة واللغة، ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، ص: 5.

2 -السماهيجي(حسين) وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية الثقافية، ص: 78.

3- الغذامي(عبد الله محمد)، الكتابة ضد الكتابة، ص: 43.

عن المرأة إنها زوج فلان وليس زوجة فلان إن كنت تتحرى الفصاحة والأصالة.»[1] في القول.

يشير الغذامي إلى نقطة مهّمة فرضها منطق الفحولة فحواها أن« علامة التأنيث ليست نقيضا للفصاحة كما في كلمة زوج وزوجة فحسب، ولكنها أيضا رديف للحيوانية ويتقدم عليها الجنون والصغر، مثلما أنها نقيض للبلاغة، وكل تميز لغوي وإبداعي فإنه فحولة، وقمة الإبداع تجعل صاحبها فحلا حسب مصطلحات علمائنا كالأصمعي وابن سلام وغيرهما.»[2] ويحاول الغذامي تعديل هذه الصورة حتى لا يظلم الأنثى و« 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. بل إن الطبيعي والأكثر معقولية هو أن يكون الجنس البشري بشكليه المؤنث والمذكر قد أسهما في إنتاج اللغة وتوظيفها. وهما متساويان في هذا الحق الفطري الأولي. غير أن الأمر أخذ في التغيير حينما جرى اكتشاف الكتابة.»[3]

لهذا فقد جسدت الكتابة نمطا مغايرا مفتعلا في خلق اللغة« والشاهد التاريخي يشير إلى أن الرجل هو سيد الكتابة، ولا يحفظ التاريخ أية أمثلة عن وجود نسوي فاعل مع اللغة المكتوبة. ومن هنا فإن الرجل وجّه مسار الملفوظ اللغوي عن وجه خاص تحكّم الذكور فيه وخلدوه عن طريق نقشه وحفره في ذاكرة الحضارة، وصار الحضور المذكر هو جوهر اللغة وتعمقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها. وكلما تصاعد المستوى اللغوي تعمقت معه الذكورة، فقمة الإبداع هي الفحولة، مثلما أن قمة التفكير اللغوي يوجد الفلسفة وهي مهارة اختص بها الذكور

1-الغذامي(عبد الله محمد)، المرأة واللغة، ص: 21.

2-م ن، ص: 26.

3- م ن، ص، ص: 26-27.

واحتكروها لهم دون النساء»[1]، وربما هذا ما جعل الفحول يتمادون في تخصيص الكتابة لهم وحدهم وحجتهم في ذلك أن هناك حديثا يحرم على النساء ذلك، حتى تصدى الإمام الغزالي بنفيه القاطع« يا صديقي إن الحديث الذي يمنع النساء من تعلّم الكتابة مكذوب، وكلّ خير يهوّن من شأن العلم في الأرض والسماء لا يوثق به. »[2]وهذا إقرار بأحقيتها في الإنتاج الإبداعي. فالقلم هو الوسيلة السحرية التي حارب بها الرجل المرأة حين كانت في غفلة عمّا يجري في مجتمعها-جاهلة- واعتبره الفحل من ممتلكاته الخاصة.

نذكر في هذا السياق "أحلام مستغانمي" التي كانت أنموذجا لفحولة المرأة التي هزمت الرجل ونافسته في تخصصه« 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»[3] موغل في الأنوثة وينضح بالمفارقات الجمالية.

يتهم الغذامي أحلام بالمشاكسة لأنها جعلت خالد الشخصية التي ترمز إلى الفحولة وتنتقم من خلاله من أنوثتها فمرة يكرهها، ومرة يتودد إليها وتارة تجعله أبا ثم شهيدا خائنا، وإنسانا طاهرا ومرة مدنسا،« هكذا أرادت المرأة حينما ألّفت نصها الروائي.
لقد أحضرت الرجل ووضعته مع ذاكرته وفحولته لكي يفقد رجولته مع بتر ذراعه، يفقد ذاكرته مع استنزاف طاقته اللغوية ومخزونه البياني لينتهي أخيرا إلى مسودات كتاب مبعثرة وإلى رؤوس أقلام ورؤوس أحلام وليصبح رجلا من ورق. ويتم للأنثى بذلك تخريب بيت الفحل وتهشيم قلعته واحتلال مملكته

1- الغذامي، المرأة واللغة، ص: 27.
2-الغزالي(محمد)، قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، ص: 21.
3-الغذامي، المصدر السابق، ص: 189.

الكبرى: اللغة.»[1]، إلاّ أننا نلـــمس مفـــارقة بين ما ذكـــره الغذامي وبعض النقاد الذين يرون أن« "ذاكرة الجسد" لم تحقق نجاحها الملحوظ بسبب ما فيها من تأنيث اللغة إنمـــا العكس هو الذي كان، فالرواية كتبت بلغة تكاد تكون خالية من الأنوثة فهـــي خطـــاب رجل منكسر يفضي به إلى فتاة»[2]، فأحلام حاولت أن تصور الفحل وهو يجري وراء المرأة ويصبح عبدا لها.

يسرد لنا الغذامي الكثير من الأحداث والمواقف التي استوقفته في بلده الســـعودية والتي تظهر تعنت الفحل وتسليط جبروته وسلطته على الأنثى فيتذكر في هذا الســـياق « صورة (الخفار)، وهو عادة اجتماعية كانت سائدة في مجتمعنا-فـــي عنيـــزة كمـــا أعرف، ولعلها عامة في كل المدن-، والخفار هـــو حفـــل إعـــلان التحجـــب، وذلـــك أن البـــنت إذا ما بلغت التاسعة من عمرهـــا، أو حولهـــا، أخـــذوها فـــي تطـــواف في الشوارع مع جمع من البنات[...] يدخلون البنت إلى بيتهـــا[...] وهـــذا الـــدخول إلى البيت هو دخول نهائي للبنت المخفورة[...] وتبقى إلى أن يأتيها الزوج أو المنيـــة. ويحظر الخروج إلا لمناسبة ضـــرورية.»[3] يبـــدو أن المجتمـــع الســـعودي مجتمـــع متحفظ، مادام يحافظ على عفة أنثاه التي تمثل شرف كل أسرة سعودية مسلمة.

يتحدث الغذامي عن تعليم الأنثى في السعودية ويراه حدثا جللا وقع في بلد كبلده حيث« كان تعليم البنات عندنا حدثا اجتماعيا من حيث إنه أعاد صياغة المنزل والتفكير العائلي. وتحوّل المرأة من كائن جاهل إلى إنسانة قارئة كان تحوّلا في ذهنية المجتمـــع كلّه، حيث دخل نظام القراءة إلى البيت، ومـــع القـــراءة تكســـرت الحـــدود المكانيـــة

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 202.

2-خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 239.

3-الغذامي(عبد الله محمد)، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط3، 2005، ص، ص: 138-139.

والظرفية،[...] صارت المرأة معه مثقفة، وليست مجرّد متعلـمة»[1]، فكسـرت بـذلك كل القيود وفتحت الأبواب الموصدة التي ظن الفحول أنها ستظل كذلك إلى نهاية الحياة.

ويأتي التلفزيون كأداة ثقافية ذكورية لتعزز النّسق الفحوليّ المسيطر على الثقافـة في المجتمع، وهذا ما يؤكده عبد الله الغذامي في كتابه الموسوم بـ"الثقافة التلفزيونيّـة" حيث يوضح لنا صورة المرأة الفاتنة وهذا كما جسدها الخطاب التلفزيوني في صـورة متحركة لعوبة حيث« جاءت المرأة بصيغة المونـاليزا بنظرتهـا المـاكرة والملغـزّة وأعقبتها السينما بصيغة مارلين مونرو المـرأة اللعـوب والفاتنـة بلغتهـا وحركـة جسدها، وهو ما جسد صورة للأنوثة جرى تعميمها في فترة الخمسينيات والسـتينيات من القـرن الماضي، وصارت نموذجا لمصممي الأزياء ومصنعي الماكياج، وصارت صورة مارلين مونرو هي الصيغة الفنيـة للمـرأة الجميلـة وحلـت محـلّ الصـيغ الشّعريّة، مع فارق جذري، وهو أن الصورة الشعرية كانت في مجال نخبوي والجميلة فيها هي بنت القصور وصاحبة الوجاهة الاجتماعية أو الأدبية، أما النمـط السـينمائي فقد تسرب إلى المجلات وتركزّ كصورة ثابتة بألوانها وأصباغها وإطلالتها لتكون بذلك نموذجا شعبيا عموميا»[2] جماهيريا. مما يظهر أن الغذامي أعطى للمرأة صورة واحـدة عبر التاريخ هي صورة المرأة المحبوبة المطلوبة من قبل الذكر شريطـة أن تكـون ذات جمال فتّان. ولهذا نجد من الذكور من يظن أن التّعدي على جسد الأنثى، ولو كان بكلمة من شأنه أن يغبطها فهذا خطأ وضرب من الخيال، وهذا ما عبـرت عنه نـازك الملائكة في بعض قصائد نزار، حين حاورها جهاد فاضل« ماذا تقولين إذن في شعر نزار قباني وهو شاعر لا يهتم بالأخلاق مطلقا لا بل إنـه يهاجمهـا ويسـخر منهـا. ألا يعجبك شعره؟ إنك قد أثنيت عليه مرارا في كتبك ومقالاتك. أثنيت ومازلـت أثنـي على الجانب الفني من شعره، لأنه مليء بالصور المبتكرة والموسيقى الملونة، ونـزار

1-الغذامي، المصدرالسابق، ص: 140.

2-الغذامي(عبد الله محمد)، الثقافة التلفزيونية(سقوط النخبة وبروز الشعبي)، ص: 115.

شاعر أصيل مبدع، ولكني كنت دائما أنفر من الوشاح الجنسي الذي يلف كثيرا »[1] من كتاباته الشعرية.

إنّ المرأة عند نزار قباني هي جواز سفره إلى عالمه الآخر، فهي تاريخه وثقافته وحاضره، وحضارته الضاربة جذورها في غياهب الزمن، فهي ملجأه. يختزل العالم كله في نظرة أو حركة أو في إشارة أو كلمة. إذن هي الوجود كله ولكنها في معظم الأحيان هي عاصفة هوجاء تثير كل شيء من حولها. تمثل الداء والدواء. ومع كل امرأة عرفها حرّكت بداخله نوازع الشعر وفتحت له شهية الإبداع. فبداخله تتنازع قوّتا الرجولة والشّعريّة. فهاهو يقول:

ليس عندي قصيدة ذات شأن

لم تضع رأسها على ركبتيك

أنت أصل الأشياء...هل ثم الشعر

جيد لم يمر بين يديك؟...[2]

ويقول في موضع آخر:

يا امرأة أحبها...

تفجر الشعر إذا داست على أي حجر.[3]

يقر نزار قباني أنه من خلال تجاربه تعلّم أن المرأة هي الشّعر، لأنها تترك آثارا وتحرّك نوازعه وتخلخل إيقاع تجاربه الحياتيّة إن القصيدة كائن إيحائي تتزاوج بداخله جسديته ومعناه في مقابل الجسد والنفس، جسد معنوي يتماهى مع جسد

1-فاضل(جهاد)، أسئلة الشعر الحديث محاورة مع نازك الملائكة، دار الشروق، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص: 209.

2-قباني(نزار)، قاموس العاشقين، منشورات نزار قباني، بيروت، 1988، ص: 51.

3-قباني(نزار)، تنويعات نزارية على زمن العشق، منشورات نزار قباني، بيروت، 1960، ص: 44.

مادي يتداخلان مع بعضهما في صراع أزلي، ويحقق أنوثته، فتقبع بداخله جمال أنوثة الأنثى وجمال أنوثة اللغة وإيقاعاته المتناهية.

ولعل في هذا المقام نجد أن الثقافة تداخلت وحددت صفات الأنوثة الحقة واللازمة « الجسد لا يتأنث لمجرد أن صاحبته امرأة. والثقافة تؤكد أن ليس كل النساء إناثا. كما أن المرأة ليست في حالة أنوثة دائمة. وليس التأنيث –في نظر الثقافة الفحولية– إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية–أو المصطفاة– تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها. وأبرز إعلان عنها هو في مسابقات ملكات الجمال وفي اختيار المضيفات والمذيعات والسكرتيرات حيث تتقدم صفات التأنيث على كل السمات الجسدية الطبيعية الأخرى.»[1]وحفاظا على رشاقة الأنثى احتاط الصينيون« للأمر من وقت مبكر وصاروا يثنون أقدام البنات في الصغر حتى تكبر بأقدام مثنية وتظل تمشي مشي القطاة إلى الغدير: مشية فيها دلال وغنج مشية مؤنثة»[2] ترضي الذكر طبعا. لقد راح الغذامي يتجول بنا في ثقافات العالم ليجد مسوغا لما يقوله. ونتساءل هنا: هل المرأة صورة فقط لجسد شهواني ولا يرى فيها الرجل إلاّ ذلك الجسد الفاتن؟ إن هذه الصورة المشينة للمرأة تقابلها صورة المرأة المثال، فـ« عندما أقرأ أن فاطمة بنت محمد طحنت بالرحى حتى ورمت يدها أو حملت الماء في القربة حتى على كتفها، أشعر بأن السيدة الفضلى لم تكن أنثى تخدم ذكرا، بل كانت أمّا مؤمنة تقيم بيتا يربو فيه اليقين والحبّ، فهي تقدم لرجلها وولدها نفسها وما تملك. لم يكن هناك ربّ بيت يصدر الأوامر وامرأة ذليلة تنفّذ ! بل كان هناك شريكان يتقاسمان السّراء والضراء إنجاحا لأمرين متساويين:حياة الدّين الذي آمنا به، وحياتهما»[3]الخاصة التي تقوم على المودة وحسن المعاشرة.

1–الغذامي(عبد الله)، ثقافة الوهم"مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، ص، ص: 51–52.

2–م ن، ص: 53.

3 –الغزالي(محمد)، قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، دار ريحانة، الجزائر، ط3، 2001، ص: 34.

إن ثقافة الفحول مارست سلطة بطريركية رهيبة على الأنثى بتصوير أي انفعال يصدر عنها وفسرته تفسيرا لاعقلانيا فـ« ضحكة الرجل تمثل إشارة متعددة الدلالات، أما ضحكة الأنثى فليس لها سوى معنى واحد قررته الثقافة وحسمت الأمر فيه لأنها تصدر عن جسد مؤنث مطلوب منه إنتاج دلالات التأنيث لا غير.»[1]، ربما هذا مدعاة إلى السخرية والاستهزاء لأن أي انفعال يكون مرده جسدا أنثويا، ومطالب المبدع بإنتاج دلالات أنثوية وقد يكون كل هذا مخالفا للقانون والأعراف. فالثقافة الذكورية حاولت أن تحط من قيمة المرأة وعملت على تحديد صفات الأنوثة قدّمها الغذامي في نقاط مختصرة:

«هي الأنوثة إذن جزء وليست كلا

صفات وليس جوهرا

تحويل اصطناعي وليست طبيعة وفطرة.

وآخر عمرها شر من أوله.

هذا ما تقوله الثقافة وتعززه.»[2]

إن الثقافة الذكوريّة تعيش حالة من العمى الثقافيّ أو الوهم المصطنع مادامت تفسر كل ما تفعله أو تجسده الأنثى على أنه حالة من حالات الانفعالات لمخلوق شبقي همه الوحيد إشباع غرائزه، مما جعل الغذامي يؤلف كتابا كاملا في الموضوع« وهي إحالة إلى الوهم الثقافي المهيمن الذي يجعل الأنوثة مادة مصنوعة من أجل الآخر، فهي ليست ذاتا قائمة بوجود خاص لها، أو عليها، ولها دور محتسب في أعمالها وفي تصرفاتها، ولكنها مخلوقة من أجل مخلوق آخر، هي له شيطان تارة، وريحانة تارة أخرى. تتجلى فيها بلاغته وفطنته، وتتجلى فيها رؤيته. مما يقلصها إلى حضور بصري فحسب فهو يراها لتتمتع عينه بها وليتنزه ناظره فيها، وإذا زالت هذه النزهة

1-الغذامي(عبد الله)، ثقافة الوهم"مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص: 54.

2-المصدر نفسه، ص: 56.

الجسدية، وعجز الجسد المؤنث عن استثارة هذه الالتفاتة فإنه حينئذ جسد غير مؤنث، جسد شيطان، في صفحة اليأس وسن اليأس.»[1]، وهذا ما يفسر أن الذكور توارثوا نمطية معينة من التفكير المتجذر في ذهنيات الأجداد.

ويذكر لنا الغذامي مثالا آخر يدل على ممارسة السلطة الفحولية حيث « ظهرت تقارير إحصائية توضح أن الرجل الياباني لا يتحدث مع زوجته في أسبوع كامل سوى ما مجموعه ثلاثون دقيقة. وهذا يشير إلى علاقة(خرساء) لا ترى للغة مكانا مع المرأة.»[2] ونستشف من هذا أن كل هذا الاحتقار من الفحل على الأنثى كرسته مجموعة من الظروف من بينها مزاحمة المرأة الرجل في كل مجالات الحياة، فهو يراها تزاحمه وتناقشه في كل مكان .

يصف الغذامي الرجل بالمستعمر الذي أقصى المرأة عن عالم الكتابة وجعلها موضوعا لسخريته وذلك بإبداعه لشكل أدبي جذوره المرأة مشكلة من صلصال بلاغية دون رقيب أو حسيب أو كجسد يصفه ويتغنى به وتقتله الصبابة له. وهذا حتى يثبت قوته وانتصاره على النساء ويسجنهن في عصر عدمي، حتى يظهر الرجل مستأثرا باللفظ فلا يبقى للمرأة سوى المشاهدة والاستمتاع بما يكتب الرجل.

من هنا تبرز ثقافة الغذامي الواسعة فلقد نهل من جميع العلوم والفكر والثقافة والأدب والتاريخ والنقد ...الخ حتى يقنعنا بآرائه، فهو ملم؛ لأن « الإنسان المثقف يأخذ من كل شيء بطرف ويأخذ من كل علم ومعرفة ما يحتاج إليه لتسيير دفّة مركبه في بحر هذه الحياة.»[3] المليئة بالصراعات والمفارقات.

1-الغذامي، المصدر السابق، ص: 74.

2-م ن، ص: 65.

3-الميلاد(زكي)، سؤال الثقافة في المملكة العربية السعودية، مجلة الكلمة، تصدر عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، لبنان، ع17، س4، خريف1997، ص: 10.

من خلال قراءتنا التي كانت مقتضبة نجد أن المرأة استخدمت اللغة للتعبير عن ذاتها باستخدامها لأدوات اللغة التي كانت سبّاقة في تطورها كتابيا، فالرجل عندما يتكلم بضمير الرجل يحكم سيطرته على كون الإبداع كما تفعل المرأة تماما. فالمرأة – مهما كانت رجولة الرجل– فقد حافظت على غموضها. ومهما حاول الرجل كشفها هي –التعبير عن الذات–ربما هي هبة ربانية ميّزها بها الله بوصفها إنسانا قبل أن تكون كاتبة. « إن العالم مبرمج في اللغة بشكل سابق، لذلك لا نستطيع معرفة العالم إلا من خلال ما يسمح به اللسان ويجيزه، بل إن إمساكنا بالمدرك الواقعي لا يتم إلا من خلال التوسط الرمزي، أي اللسان، وهو أرقى الأشكال الرمزية التي مكنت الإنسان من التخلص من طبيعة خرساء [وصماء] تكتفي بإعادة إنتاج نفسها. لقد استطاع الإنسان من خلال الأشكال الرمزية واللغة في المقام الأول، الانفصال عن الكائنات الأخرى لكي يبني تاريخه الخاص»[1]. لهذا فما تقوله اللغة ليس وصفا لعالم كائن معطى خارج الذات المبدعة، إنها ترتبط وتشد أواصرها بمعرفة تخص هذا الواقع، ذلك أن ما يلج اللغة ويتسرب إليها هو رؤيتنا للأشياء.

يطالب الغذامي بلغة أنثوية وفي هذا إحداث لتمايز بين لغتين ومن ثم فهو إقرار بالفصل اللغوي، وهي قضية مستعصية وشائكة للكاتبات أنفسهن لإثباتها على أرض الواقع. غير أن الغذامي يمهد للموضوع منطلقا من غياب النص الأنثوي المدون وغياب حضور المرأة المبدعة/الكاتبة. فالمرأة عندما تثبت وجودها بوصفها مبدعة وكاتبة فعليها قبل ذلك تخليص القراءة من سلطة الرجل وذلك بتحويل القارئة إلى فاعلة واعية تعي معنى المقروئية وتقاوم كل نوازع الرجل السلطوية الاستلابية وتعمل جاهدة للتحرر من عبوديته. ويرى الغذامي أن المرأة عندما تبدع فهي تكتب وتحكي ضد نفسها، لأنها تتكلم بلغة الرجل وثقافته وتفكر بتفكيره. وهو تفكير

1–بنكراد(سعيد)، وهج المعاني سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 195.

استعـــمر اللغة والثقافة حتى صارت اللغة رجلا وصارت الثقافة ذكرا. ومـــا يـــــميز النص الممتع هو الرؤية التحليلية التي تجعل الواقعة اللغوية مختلفة ومنطلقـــا أساســـيا للحجاج بعيدا عن الإيديولوجيّة. ومن هذا المنطلق فالوجود النسائي هو أكثر حضورا وطغيانا في الوعي اللغوي من حضوره في الواقع.

الحقيقة التي لا يختلـــف عليـــــها اثنـــــان أن المـــــرأة ضـــــعيفة بالطبيعـــة لا بالاكتســـاب، ومن هذا الضعف استمدت صفتها تلك. على عكس الرجل (المـــذكر) الذي يدل على القوة والتفوق.

ونحن على هذه الحـــال من التنوع والتعدد والاختلاف الذي يحيـــل في نهاية الأمر إلى كون دلالي واحد يوحّد بين سياقات القول والفعل ضمن دائرة مفهوماتيـــة واحـــدة تفصل بين الضعيف والقوي والأصل والفرع.

لذلك تجد المرأة نفسها في حالـــة النشـــوة الإبداعيـــة محاطـــة بهالـــة لا متناهيـــة من الأغـــلال والقيود، وفي مقدمتها إكراهات اللغـــة ومـــا تمارســـه علـــى الإبـــداع من أحكام وتقويمات و قطيعة وتجد نفسها مجبرة على أن ترضخ لسطوتها مكرهة.

ولا ضير إن قلنا إن اللغة تسرب إلينا أحكاما، فتنتزعنا من عالم"طبيعي" موضوعي لتقذف بنا إلى فوهة عالم "ثقافي" نكتشف بداخله أبعادا جديدة نجهـــل كنههـــا. وعليـــه فإن كل هذه التمايزات اللغوية المرتبطة بهذه العوالم الجديدة تكشف عن نظرة تصنيفية تمييزية. ومهما تكن اللغة آسرة بقواعدها ونظامهـــا الغنـــي بالـــدلالات والمـــدلولات العميقة، فهي لا تسلم نفسها إلا لمن عرف كيف يحسن قبض جماح تغيراتها التركيبية والتصنيفية والصوتية والأسلوبية، لهذا فمن المحال أن تنحاز لأي مبدع ســـواء أكـــان ذكرا أو أنثى، بل –المبدع– هو الذي يلج عالمها ويمـــارس فعلـــه اللغـــوي داخـــل أرضيتها. وهكذا نجد أنفسنا داخل عالم إبداعي عميق بالإمكانات اللغوية، وفـــق هـــذه المواجهة بين الذكر والأنثى تولد دلالات لغويـــة جديـــدة تـــنم عـــن حـــس رؤيـــوي عميق، وبخلق دلالات عميقة.

لقد حاول الرجل منذ القدم الاستئثار باللغة الأدبية، وأن يكون ملكا على مملكة الكتابة وإزاحة المرأة من طريقه وبوصفها مهملة لا فائدة منها، ورآها لا تنتمي إلا للرجل ولا وجود لها إلا بوجوده. و نحن إن نستدل في هذا المقام فلا نجد خيرا من أبيات المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة ولا يذكرها بصفة إلا بما ينسبها إلى أخيها:

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب كناية بهما عن أشرف النّسب

أجل قدرك أن تسمى مؤبّنة ومن يصفك فقد سمّاك للعرب.

وإن تكن خلقت أنثى لقد خلقت كريمة غير أنثى العقل والحسب.[1]

بناء عليه، فلا فرق بين الذكر والأنثى داخل عالم اللغة، فكليهما يضفي مسحته الإبداعية ويُجسّد عالما مختلفا تتزاوج فيه الرؤية بالمعنى اللغوي.

ففي هذا العالم الفسيح استطاعت المرأة أن تنتزع حقها من قلب القلم المذكر وصنعت لغتها الخاصة وكلماتها الرنانة وإيقاعاتها المتزنة وبهذا اكتست اللغة فستانا مزركشا وتزينت بالشعر. ولكن تأنيث اللغة وحده غير كاف، فهناك ذاكرة بحاجة إلى التأنيث.

فالمرأة حسب الغذامي أدركت أن اللغة لا تزال رجلا فحلا وحتى تتأنث اللغة فلا بد أن تتشبع الذاكرة الثقافية بالمعنى المؤنث والأنوثة، وهو هذا، لم يتحقق بعد على أرض الواقع، ولكننا نسير بخطى ثابتة وبوعي واضح وإبداعية واثقة.

وغير خاف أن الكتابة الأنثويّة زئبقية غير ثابتة لأنها تتخذ من جسد المرأة وثقافتها ووضعها الاجتماعيّ منهلا ثرّا تنهل منه، وتحاول أن تتموقع داخل مركزية الإبداع لتجد لها مكانا بعيدا عن المطمور والمتمزق واللامعروف محاولة أن تجسد إيقاعات

1 –المتنبي، الديوان، تعليق يحي شامي، دار الفكر العربي، بيروت، 1997، ص، ص: 23–24.

تنتفض من خلالها لتجد خصوصيتها الأنثويّة وإبداعها اللغويّ بعيدا عن القمع الذكوري.

إن المرأة العربية كانت تعاني حالة مخاض شاق لتوليد دلالات وصورا بديلة تحارب التمرد الاجتماعي خالقة خطابا إبداعيا شكلا ومضمونا لا يتوسل الأشكال الأدبية دون تحويلها إلى إبداع.

يرى عبد الله الغذامي أن كتابة المرأة تكشف عن قلق إبداعي وجودي تتصارع فيه خصائص الأنوثة مع شروط الفحولة، من حيث أن القلم مازال رجلا كما يرى في مقابلها مازالت الذاكرة الأنوثة تقبع بداخلها صورة الجارية، أو الضحية وسيظل الوجه السلبي مستترا ومضمرا تحت الكلمات وخلف الاستعارات والتشبيهات. وعبد الله الغذامي يرى أن تأنيث اللغة أو أنسنتها لن تتحقق إلاّ بعد أن تتشبع الذاكرة الثقافيّة بالمعنى الأنثويّ وهو شرط لم يتحقق بعد. لقد بقي خطاب المرأة في الكتابات الإبداعية محل تأويلات ومساءلات وحتى محاكمات أخلاقيّة، فمعظم ما تكتبه المرأة يكون محل زج وتأويلات من قبل الرجل سواء أكان كاتبا أم مبدعا أو إعلاميا وهذا يعني أن المحاكمات لم تتوقف عند القارئ العادي/ المتلقي الذي تظل تأويلاته المعرفية والنقدية أسيرة حيز معين ومحدود.

يحاول الغذامي في كتاباته التوفيق بين الرؤية النقديّة لهيلين سيكوس **Helen cixous**« التي ترى أن هناك تعارضا بين الأنا الأبوية المتحكمة في النظام الشفري والصانعة له والآخر المغاير المقموع بحيث يصبح انتهاك الآخر وتشويهه وبالتالي حرمانه من حقوقه هو شرط تحقق الأنا وبلورتها لهويتها الجنسية»[1] وبين جوليا كريستيفا« التي كشفت أنّ كل التحيزات اللغوية والنصية ضد المرأة ليست كامنة في المفردات اللغوية أو النصية نفسها، وإنّما في موضعه هذه المفردات في سياقات

1-Cixous(Helen),and Clement(Catherine),the newly :Born woman,trans,betsy wing, Manchester,chestet university press,1986,p :63.

تهميش المرأة وتكريس التصور السائد بتفوق أحد الجنسين على الآخر وأصدق دليل على هذا أنّ التحيزات اللغوية ليست كامنة في اللغة بل في سياقات إنتاجها واستخدامها»[1]، أي إن تحقيق الأنا يفرض تهميش الآخر وهو ما يجري في سياقات واستعمالات لغوية معينة.

إن الغذامي يتقدم بخطى ثابتة نحو مواقع راديكالية[2] عندما يطالب بلغة (أنثوية)، فالتباين بين لغتين هو إقرار بالفصل اللغويّ، وهي قضية معقدة تبدو للكاتبات أنفسهن وصعوبة تثبيتها على أرضية الواقع في حقلنا الأدبي نفسه. وعندما ينكر الغذامي الثقافة الفحولية واللغة التي تجسدها. فهو مطالب في هذه الحالة بالدفاع عن أدب بديل ولغة بديلة. أدب يكتبه كل من الرجل والمرأة، ولكنه يخلو من صوت الأنا والسلطة وإقصاء الآخر. غير أن الغذامي في كتاباته حول الموضوع ينطلق من غياب النص الأنثوي المدون في موروثنا الثقافيّ وغياب حضور المرأة ككاتبة. وعندما تعي المرأة قدرتها على الكتابة. فالخطوة الأولى ستبدأ من تخليص القراءة من سلطوية الرجل وتتحول هي إلى قارئة فاعلة تعي المقروء بعيدا عن الأنا الذكورية التي همشتها واستبعدتها من عالم الإبداع.

1-Moi(Tori),sexual, textual politics: feminist literary theory London, Methuen, 1985,p:158.

2-الراديكالية: وأصلها كلمة radical التي تعني باللغة العربية أصل أو جذر ويقصد بها عموما –مثل كلمة أصولية-العودة إلى الأصول والجذور والتمسك بها والتصرف أو التكلم وفقها، ويصفها قاموس لا روس الكبير بأنها"كل مذهب محافظ متصلب في موضوع المعتقد السياسي" وقد ظهرت في بداية الأمر للإشارة إلى تصلب رجال الكنيسة الغربية في مواجهة التحرر السياسي والفكري والعلمي في أوروبا. لكنها أصبحت تشير فيما بعد إلى العكس وإلى التغيير، وليس بمعنى العودة للجذور فقط. وفسرها البعض على أنها تعبر عن الإصلاح الأساسي من الأعماق أو الجذور. www.marefa.org/index.php

6-الكتابة النسوية وخصوصيتها:

يعدّ خطاب المرأة مشروعا إيديولوجيا تحرريا يحررها من سلطة المجتمعات الذكورية ويهدف إلى تحقيق الاستقلالية الذاتية حتى تستطيع قراءة ذاتها انطلاقا من ذاكرتها هي ومحاولة اكتشاف هويتها من خلال الأنا المضمرة في كتابات المرأة.

وهذا ما يدفعنا إلى طرح التّساؤل التّالي: هل استطاعت المرأة في مسيرتها الإبداعيّة أن تحقق نقلة نوعية في خطاباتها ممّا يمكنها الإفصاح عن أنوثتها إبداعيا لتكون معادلا إبداعيا للخطاب الذكوري؟ إن تحقيق مثل هذه النقلة في خطاب المرأة المعاصرة –كاتبة ومفكرة– لا يمكن أن يتحقق إلاّ في ظل مجتمع يحقق للإنسان ذكرا كان أم أنثى تطلعاته، أن يطرح ما يشاء من أفكار ومواقف وآراء بعيدا عن البيروقراطية التي تعاني منها بعض المؤسسات المدنية وتضع أحكاما مقننة تهدف من خلالها بسط سلطتها الذكورية خاصة أمام خطاب أنثوي هدفه الأساسي تجسيد ديناميكية تفاعلية في الحدث الإبداعي، وإثبات هويته داخل منظومة فكرية ونقدية ربما تتبنى –في بعض الأحيان– منطلقات وأفكارا ماركسية خاضعة لقهر الفحل وسلطته.

إن الكتابة هي وحدها القادرة على خلخلة ماهو سائد من قيم وأفكار وأعراف أمام جرأة السؤال التي تجعل الجميع في مواجهة عارية أمام الذات فولوج المرأة عالم الكتابة هو في حدّ ذاته حدث هام في تاريخ الثقافة العربية التي صورت المرأة مهمشة باكية على حظها، ورمزها في هذه الثقافة شهرزاد التي أنقذت نفسها، وبنات جنسها من موت محقق بواسطة فعل الحكي فـ« دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج من عالم الطاعم الكاسي، خروج من الخدر إلى الصقيع. وهذا الخروج هو هجرة من الموطن إلى المنفى. ومن هنا فإن الكتابة بالنسبة للمرأة هي منفى ومعتزل. حيث تنفصل عن موطنها القار الساكن(الحكي) إلى موطن متحرك متحول هو (الكتابة)»[1]

1-الغذامي(عبد الله)، المرأة واللغة، ص: 135.

وبهذا التحول يولد وعي المرأة بهويتها، وبدخول المرأة عالم الكتابة ستفتح لها الشهية لطرح الأسئلة التي تربك وعيها فتوّلد لها حالة من القلق الإبداعي وبذلك ينجم عنه اكتشاف لهويتها المفقودة ففي« حادثة المرأة والكتابة تقع المرأة الكاتبة في هذه الهوة العميقة الممتدة ما بين الهوة المكتسبة والهوية المفقودة. بين الجزء المقتول من الذات والجزء الذي يحتاج إلى صراع مرير للحفاظ عليه. ولكي تكسب المرأة شيئا وتدخل في النهار الساطع لا بد أن تخسر أشياء. ومابين الكسب والخسارة تنشأ الكتابة في علاقة جبرية مع الاكتئاب ويتلازم القلم والألم.»[1] في التعبير عن خلجات النفس.

وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال الآتي: ما خصوصية الكتابة النسائية في الساحة النقديّة العربية خصوصا؟

لقد قسّم النقاد الكتابة النسائية إلى ثلاثة مواقف هي:

1-الموقف الأول:المرأة تكتب بشكل مغاير ومختلف.

يؤكد أصحاب هذا الموقف بوجود خصوصية تميز إبداعات المرأة أو ما تكتبه بوصف الاختلاف البيولوجي والنفسي. فهي تنتج إبداعا يخضع لهذه الفروقات والاختلافات، فيحمل بصمتها وملامحها الخاصة، فللمرأة عالمها الخاص بها الذي طعمتّه ببذور أنثوية خاصة ينم عن حس ووعي فكري بكينونتها، ويعبر عن مشاعر وأفكار مغايرة للرجل. فالمرأة ترى الأشياء بمنظارها الخاص وتحللها وفق أبعادها وإدراكاتها البيولوجية والنفسية معبرة عن أنساق ثقافية مضمرة وضاربة في جذور تاريخنا العربي. المرأة وحدها القادرة على الكتابة عن المرأة وهو ما يؤيده الناقد "محمد برادة"؛ حيث يرى أن أدب المرأة يمتاز بخصوصية وملامح اختلاف من منظور اللغة، إذ يرى أن « اللغة النسائية مستوى بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أن نربطه بالنص الأدبي، والنص بطبيعته متعدد المكونات، رغم الوسط هناك ، تعدد

1- الغذامي، المصدر السابق، ص: 137.

المقصود بالتلفظ بالذات، وليس المقصود أن تدرس نصوصا قصصية وروائية كتبتها نساء، إن الشرط الفيزيقي المادي للمرأة كجسد، نصوص تكتبها المرأة يكتفي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الإيديولوجية –لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات–ببعدها الميتولوجي– من هذه الناحية يحق لي أن أفتقد لغة نسائية [....] لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة»[1].وهكذا اكتسبت المرأة رؤية خاصة بعالمها وذاتها، وجسدت كل ذلك في كتاباتها .

إنّ الاختلاف موجود بين الرجل والمرأة، وهو اختلاف يتجاوز الناحية البيولوجية والنفسية، فكل فرد يحمل تجربة حياتية تميزه عن الآخر، ولهذا جسدت المرأة من خلال كتاباتها عالما خاصا بها، يمثل خصوصية ما ويعكسها، وهذه الخصوصية« هي منطلق الكتابة[...] لكن تغيير العالم أو التأثير في العالم أو العالم هو مبتغاها، من هنا كانت الكتابة لدى النساء، هي كل تعبير صادر عن النساء، كتطلع إلى تغيير العالم وإعادة تشكيله –أي كفن– هي أنسنة الخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية»[2] رغم خصوصية كتابات المرأة،إلاّ أن مازالت بعيدة كل البعد عن تطلعاتها في تجسيد كتابات تميزها وتظهر فرادتها الإبداعية.

أما الموقف الثاني:لا وجود لخصوصية في كتابة المرأة.

يقر أصحاب هذا الموقف بعدم وجود خصوصية في كتابة المرأة. ويذهب الناقد "فخري صالح" إلى عدم أحقية المرأة في الدراسة النقدية مادامت لا تتوفر على الخصوصية في كتاباتها« أنا لا أنكر أن هناك اضطهادا خاصا بالمرأة، لكن هذه المرأة /الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد، فلا حق لها في دخول هذا المجال، بعد أن نفى عنها الرجال مجال الكتابة والقدرة على الإبداع، وخلق الاختلاف.

1– بحراوي(حسن)، هل هناك لغة نسائية في القصة؟، مجلة آفاق، المغرب، ع12، أكتوبر، 1983، ص: 135.
2– سعيد(خالدة)، المرأة،التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغربيات، تشرف عليها فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1996، ص: 87.

فالنص النقدي السائد على الساحة العربية، ليس إلا نص الأستاذ الذكور، العالم الخبير، ذي الحسّ المرهف، والفكر الرفيع [...] إنه نص رجالي لا مكان للمرأة فيه، لا يسمع فيه إلاّ صوت الأب بنعرته العارفة الآسرة»[1]. فالصوت الأبوي الجهوريّ الآسر ينفي حضور الصوت الأنثوي، وبالتالي يمحي خصوصيتها، وهذا يعني أنه صوت مختلف يحمل ملامحه وصفاته، وهويته، وبصمته.

وهذا ما يوصلنا إلى أن الأدب الذي تكتبه المرأة لا يمتاز بخصائص فارقة تميزه عن كتابات الرجل، فكل منهما يستعمل اللغة ذاتها. لغة ذكورية منحازة، وعلى هذا الأساس، لا يمكن للمرأة أن تبدع نصا يحمل خصوصية نسائية بلغة ذكورية فالمذكر هو الأصل ووفق هذه القاعدة الثانية تمارس المرأة فعل الكتابة بلغة هي فيها فرع وخصوصيتها ملغاة تماما. فالمرأة/ الكاتبة تابعة للرجل /الكاتب موجودة في دائرة مغلقة غير مستقلة بكينونتها الأنثوية. فالرهان الذي ينتظر المرأة/ الكاتبة هو أن تكتب بشكل مختلف عن الآخر/ الرجل، وذلك حتى لا تقمع بداخلها ذاتها الأنثوية، ولهذا هي مجبرة لاستعارة لغته، وفك شيفراتها ورموزها وتفعيل أدواتها لمساءلتها حتى تستطيع إنتاج نصّ أنثوي ينبع من صميم ذاتها.

أما الموقف الثالث: الخصوصية في الكتابة النسوية غير مستقرة –غير ثابتة-

أصحاب هذا الموقف يؤكدون وجود خصوصية في الكتابة النسائية، لكن هم يقولون بعدم استقرارها وثباتها. فكتابات المرأة تتسم بالخصوصية لكنها رهينة ظروف اجتماعية معينة داخل بيئة معينة تتحكم فيها أحداث تاريخية. أما الناقدة"يمنى العيد "فتنفي وجود خصوصية ثابتة في كتابة المرأة، فهي مجرد ظاهرة تتغير حسب تغيرات الزمان والمكان لتحمل هموم الأنثى الكاتبة بشكل أعمق « وهو ما يسم كتاباتها

1-بحراوي(حسن)، المرجع السابق، ص: 30.

بمحدودية الرؤية، فيبقى عالم الذات مدار الكتابة وبؤرة التجربة»[1] الفريدة والبعد الأسمى للأنثى.

إذن هذا إقرار واضح وصريح من الناقدة "يمنى العيد" بأن كتابة المرأة ما هي إلا وسيلة للتحرر والخروج من الدائرة المغلقة التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المتسلطة، وهي التي تسعى إلى إثبات قدرتها الفنية على ممارسة فعل الكتابة فتنحرف« عن صعيدها الاجتماعي لتساوي على صعيد الجنس، فتصبح المساواة بالرجل هي الغاية التي تهدف إليها المرأة»[2] من خلال كتاباتها الإبداعية.

إن رؤية يمنى العيد لكتابة المرأة ومدى توفر إبداعاتها على ملامح الخصوصية وربط هذه الأخيرة بالوضع الاجتماعي يؤكد الطرح الذي ينكر دور الذات المبدعة وهي بذلك رؤية« تقوم على خلفية معرفية ذات توجه ماركسي تقوم بتوحيد الطاقات المرأة والرجل من أجل التحرر الاجتماعي الوطني للشعوب المناضلة»[3]المكافحة.

إذا كان هذا الرأي يحقق نسبة من الصواب في أهمية الواقع الاجتماعيّ في إنتاج العمل الإبداعيّ إلا أنه يظل مجحفا في حق الأنثى/المبدعة، فكل من الرجل والمرأة يعيشان في بيئة واحدة ويمران بظروف اجتماعية وأحداث تاريخية قد تكون واحدة في غالب الأحيان إلا أن المرأة تمتلك خصوصيتها البيولوجية والنفسية كأنثى، وفي اختلافها تحقيق لخصوصيتها. ويحقق كلّ من الرجل والمرأة رؤيتهما للواقع من خلال ممارسة رهان فعل الكتابة.

1-بن جمعة(بوشوشة)، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003، ص: 16.

2-بنمسعود(رشيدة)، المرأة والكتابة، وسؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 1994، ص 77.

3-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن الكتابة الإبداعيّة هي فعل تمـــرد، فلقـــد تجـــرأت المـــرأة أن تـــدخل عـــالم الكتابة، وأثبتت حضورها القوي منذ آماد طويلة. وبوصف الكتابة تمردا فإنه لا يزال حكما يواجه العديد من الكاتبات العربيّات اللواتي أصبحن في حلقـــة دائريـــة تحـــارب الإبداعي بما هو غير إبداعي وذلك بسوء الظن بالمرأة الكاتبـــة ومحاولـــة إقصـــائها من هذا العالم وذلك بتعريتها من إبداعها بتقديم بدائل مساوية وسوية.

إن الكتابة النسوية لها حضور داخل المنظومة الإبداعية العربية خاصة وهي كتابة رمزية تستدعي المتراكم عبر الزمن فتحدث في اللغة شفافية فيصبح عالمها الإبـــداعي مميزا بفسيفساء كتابية هندسية تنبئ عن حضور واع من كاتبة مبدعة، لأنهـــا تنطلـــق من لغة الحواس لتوحي عن علائقية ثابتة بينها وبين فعل الكتابـــة. لتثبـــت حضـــورها الأنثوي وتدين كل أنواع الإقصاء والتهميش. تحمل الكاتبة ثقافة أدبية تروم بها كشـــف القناع عن الكبت التاريخي، السياسي، الاجتماعي، لتـــدافع عـــن قضـــية ووجودهـــا و التعريف بهويتها وتجسيد كينونتها على أرض الواقع بدءا من آدم وحـــواء. حملـــت المرأة/الكاتبة إلى جانب الرجل هموم الوطن والسياسة وأماطت اللثام عن فساد الأنظمة السياسية وعفونتها .

إن المرأة/الأنثى تتخذ من الكتابة وســـيلة لمســـاءلتها الآخـــر وحـــل تناقضـــاتها مـــع الرجل والمجتمع عامة، وهي تروم في هاته الكتابة البحث عن كينونتها الوجودية والذات الأنثوية في مقابل الآخر الذي حقق هويته تاريخيا، اجتماعيـــا، وإيـــديولوجيا. لكن الرجل عندما يحتاج إلى الحب والدفء لا يجد ملاذا إلا صدر الأنثى، فهاهو بـــدر شاكر السياب عندما فقد حنان أمه ظمأ شوقا وحنينا إلى حبها وعطفها فبـــدأ البحـــث عن الأنثى غير مبال بجمالها وشكلها:

سأهواك حتى نداء بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقايا في ظلمة في مكان

وظل الصدى في خيالي يعيد:

سأهواك حتى سأهوى،نواح

كما أعولت في الظلام الرياح

سأهواك حتى-بعد-ياللصدى

أصيخي إلى الساعة النائية:

سأهواك حتى بقايا رنين

تحدين دقاتها العاتية

تحددين حتى الغدا

سأهواك ما أكذب العاشقين

سأهو..(...)نعم تصدقين.[1]

حسرة ولوعة تنبعث من أعماق الشاعر ومن نفسه المحرومة إلى الحب والعطف، سيبقى وفيا لحبها، رغم الهجران، إنه تعبير صادق وكامن في اللاشعور يصور مدى حسرة الشاعر ومعاناته للأنثى وهو يتلظى للقائها .

فهذا التلازم والتلاحم بين الرجل والمرأة يظهر تكميل كل واحد منهما للآخر فهاهي نازك الملائكة عندما أحست ببعد الرجال عنها وإهمالا لأنوثتها، فأحست بثقل الحياة عليها. فلم تجد إلا الشعر مخرجا لها ومتنفسا لآلامها ومعاناتها، فقالت:

لا تسلني عن سرّ أدمعي الحرّ ى فبعضُ الأسرار يأبى الوضوحا.

بعضُها يؤثرُ الحياة وراء ال حسّ لُغزا وإن يكن مجروحـــــا.[2]

هل هناك جراح أعمق من جراح الأنوثة المتألمة، والأحاسيس المهجورة...ليس لها إلا الدموع منفذا لأحزانها وأشواقها. وهي تتلظى حبا وشوقا، وما أغلاها دموعا تسفحها على أحلامها المتناثرة. فللشاعرة كل الحق أن تحب وتكمل أنوثتها، غير

1 –السياب(بدر شاكر)، الديوان، ص: 59.

2 –الملائكة(نازك)، الديوان، المجلد الثاني، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت،1997، ص: 31.

أن هذا الرجل ذهب وتركها تعتصر ألما وشوقا وغربة لهذا المكان المجهول –عمق قلبها ووجدانها– فلا تجد مكانا تذيب فيه مشاعرها إلا الشعر، فتفيض قريحتها بأجود ما قيل ويقال:

أحبُّ.. أحبُّ.. فقلبي جنون وسورةُ حبّ عميق المدى.
أحبُّ فروحي حس غريب يضيع لديه جمودي سُدى.
حياتي في العالم الشّاعريّ لهيب من الحبّ لن يخمدا.
وجسمي قلب خفوق خفوق سيلبث ملتهبا موقـــــدا.[1]

إن الإبداع تتشكل فضاءاته على أسس الفضاء النوعي للذكورة والأنوثة، بل هو نتاج إنساني يؤثر فينا بغض النظر عن جنس مبدعه وهذا لا يعني بتاتا إنكار الخصوصية التي تنبع من رحم الظروف الاجتماعية. فكل من الرجل والمرأة يمتلكان طاقة خلاّقة للإبداع وهذا يدل على وحدة الهموم والمشكلات لدى كل منهما.

إن الواقع يكشف عمّا كان حوله الجدل، فالمرأة حقا داخل عالم الفحول وامتدت يدها إلى أداته الذكورية، وعزمت على أن تدلي بدلوها مع التعبير عن كينونتها الأنثوية وتفردها وتبوح عمّا لاقته من الفحول من سلطة وقهر وتعنت، وتعبر عن مشاكلها اليومية ومعاناتها والساحة الأدبية خير مثال على ذلك.

وغير خاف أن الكثيرات من المبدعات وجدن في الشكل الشعري الجديد –قصيدة النثر– متنفسا لهن وأكثر ملاءمة، وهذا ما يشير إليه صلاح فضل بقوله:«أول ما يتبادر إلى الذهن الآن أن هذا الجنس المهجن الجديد قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤما واتساقا مع(صوت المرأة) الحاد الرفيع، الذي أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية، ويزاحم أصوات الرجال الجشة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة.»[2] فالمرأة أصبحت اليوم تعبر عن قضاياها بنفسها خاصة تلك التي تمس خصوصيتها وهويتها.

---

1 – الملائكة(نازك)،المرجع السابق، ص: 50.

2–فضل(صلاح)، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص: 107.

ولهذا ليس من العدل أن يعد صلاح فضل قصيدة النثر« شكلا نسائيا في الكتابة الشعرية، لأن مبدعيها الكبار كانوا رجالا في جميع اللغات، إلاّ أن المرأة-خاصة العربية- يمكن أن تعثر فيها على الوعاء المناسب لصب تجربتها المكتومة المكفكفة عبر عصور مديدة، لبث شجونها ونفث همومها وتحقيق ذاتها في نوع يثير غيظ المجتمع الذكوري الرشيد»[1]. المرأة دائما في حالة تجادل بينها وبين ذاتها الأنثوية وصدقها مع التجربة الإنسانية جمعاء لأنها تمثل ذات الرجل، وذات المرأة في نفس الوقت في لحظة انسلاخ الذات الأنثوية لميلاد منتوج إبداعي جديد. فالمرأة هي المنتجة للرجل بعد أن كانت جزءا منه قبل البدء.

ولا ضير إنّ قلنا إنّ الورقة البيضاء تصبح جسدا للكتابة الأنثوية حيث تحترق فيها الكلمات الأنثوية وتلامس جوهر حصار الماضي المرير. وتحتال بالمفارقة، والمجاز لتقتل السلطة الذكورية وتحولها إلى مادة إبداعية لتؤنث لغة النص بعيدا عن هذا المجهول الغريب، فلا تستطيع أن تسمع إلاّ الأصوات المتناغمة خلف فضاء الورقة الموغلة في الأحلام ويتأثث النص على دلالات لغوية مفعمة بالتساؤلات المحرقة التي تثير المسكوت وتحاول الإجابة عنه.

وهذا ما أكّدته "سيمون دي بوفوار"(1908-2006)**Simone de Beauvoir** عندما قارنت« المتخيل الأدبي...النسوي ...بنظيره الرجولي...تطفو...تلك الهيمنة القوية للأدب الرجولي التي تضع تمايزا جنسيا مفارقا يصعد من استرقاق الأدب النسوي للاحتلال الهامشي، يدعم كل هذا ما تختزنه الذاكرة العربية من إرث بضم مجموعة من التصورات في المجتمع، أو سلبي في الفعل الإنسانيّ»[2] المجسد على أرضية الواقع المعاش.

1- فضل (صلاح)،المرجع السابق، ص: 109.

2-كرام(زهور)، المرأة والتخييل، أعمال ندوة المرأة والكتابة، سلسلة ندوات 8، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب، مكناس، المغرب، 1995، ص: 26.

ويرى " يوسف وغليسي" أن المرأة تجد راحتها في القصيدة القصيرة« فهي مضمار الأنوثة الشاعرة ومجرى أنفاسها الشعرية المتقطعة، كأن الشواعر يأبين، أو لا يستطعن سبيلا إلى تقصيد القصائد، لأن نزواتهن الشعورية توشك أن تنفلت...ومن ثّمة يحدث الاقتضاب في التجربة، والاحتقان في التعبير والاقتصار على الحالة، والاقتصاد في اللغة،»[1] تنبعث أنفاس الشعر على سطح النص في شكلين اثنين، أحدهما عمودي حيث يشغل النص حيزا مكانيا معينا من الأعلى إلى الأسفل وهنا تلعب اللعبة البصرية دورها في تحفيز المتلقي على القراءة وثانيهما أفقي من اليمين إلى اليسار تتناغم فيها كلمات أفقيا منبهة أفق انتظار القارئ أثناء تلاحمه مع النّص الشّعريّ.

إن الكتابة الإبداعيّة تخترق نواميس الواقع لتشكل عالما خاصا بها، فبذلك تمحو الحدود الفاصلة بين الواقع والمتخيل لتحقيق الممكن والمستحيل، فتفكك اللغة من خلال إنتاج دلالات بلاغيّة، ولهذا توقف الفيلسوف الفرنسيّ "ميشال فوكو" **Michel Foucault**في كتابه "الكلمات والأشياء"ورأى أن « المتشابهات تقوم على كشف هذه التوقيعات وفك رموزها...ولهذا فإن وجه العالم مغطى بالشعارات والحروف، والأرقام والكلمات الغامضة»[2]وهاجس الإبداع والتّغيير والتأثير في الآخر.

فالمرأة/الكاتبة تعتصرها تيمة الكتابة كهاجس فكريّ لخرق المحظور وتنصب أفخاخا ملغمة للقارئ/المتلقي ليتأثر بخلقها الإبداعيّ وبذلك تسيطر على نوازعه من خلال جمال صورها البلاغية محوّلة البياض إلى عوالم وفق شعريّة لا متناهية فتصبح الورقة لغة، والحرف لغة. واللغة قصيدة، يمتزج فيها الإحساس بالتشكيل اللغويّ. فإنّ الأنا الأنثويّة في حالة صراع دائم مع الرجل سواء أكان أبا أو زوجا

1 –وغليسي(يوسف)، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ص: 179.

2–الوهيبي(فاطمة)، المكان، والجسد، المواجهة وتجليات الذات،المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء ،لبنان، ط1، جويلية 2005، ص: 16.

أو حبيبا أو صديقا...إلى آخره. فهي تعيش عزلة وجودية، وطبيعة في تركيبها فقد طاردتها منذ الأزل حيث كتب لحواء أن تعيش محصورة في ظل آدم، ولعل هذا ما يفسر سر ارتباط المرأة بالعزلة. مما جعلها تتجه إلى الكتابة لتحطم هذا الحصار وتفتش في باطن ذكرياتها عن الحقيقة. فالمرأة تتمرد على القيود الاجتماعية التي فرضت عليها أحكاما قاسية جرّدتها من أنوثتها. إن الإبداع هو عالم آخر تفر فيه النفس لتستنسخ حياة جديدة ننحت فيها ذاكرتنا، هواجسنا لخلق حياة موازية أو مناقضة. وبالتالي فهي حالة عشق بين الذات المبدعة واللغة.

السؤال الذي يطرح نفسه بقوة في هذا المجال هل كتابة المرأة إفصاح عن أنوثتها؟ أم أنها هروب عن الأنوثة وترفع عن جسدها المؤنث؟

اليوم أصبحنا نعي تماما أن المرأة فرضت منطقها ولغتها ولم تعد مجرد دخيلة متطفلة على ملكوت الرجل، أو عدد يضيفه الرجل في إبداعاته، فالرجل يكتب وله لغته ووجوده، والمرأة تكتب بلغتها أيضا وبكامل أنوثتها. فالمرأة المبدعة/الأنثى عندما تكتب فهي تندمج مع الحياة فتكتب بثقافة واعية متمردة على كل القوالب والقوانين المقننة مبتغية من ذلك البديهة الإنسانية بحيث لا تركز على الجسد الأنثوي أو الذكوريّ بقدر تركيزها على الكشف عن المثالب لتصل إلى الفاعلية الموجبة التي على المرأة والرجل أن يسلكاها كخطوة نحو تحقيق إنسانية كلّ منهما، وبالتالي إنسانية التواجد في هذا العالم المتشبع بالتناقضات التي أوجدها الخالق.

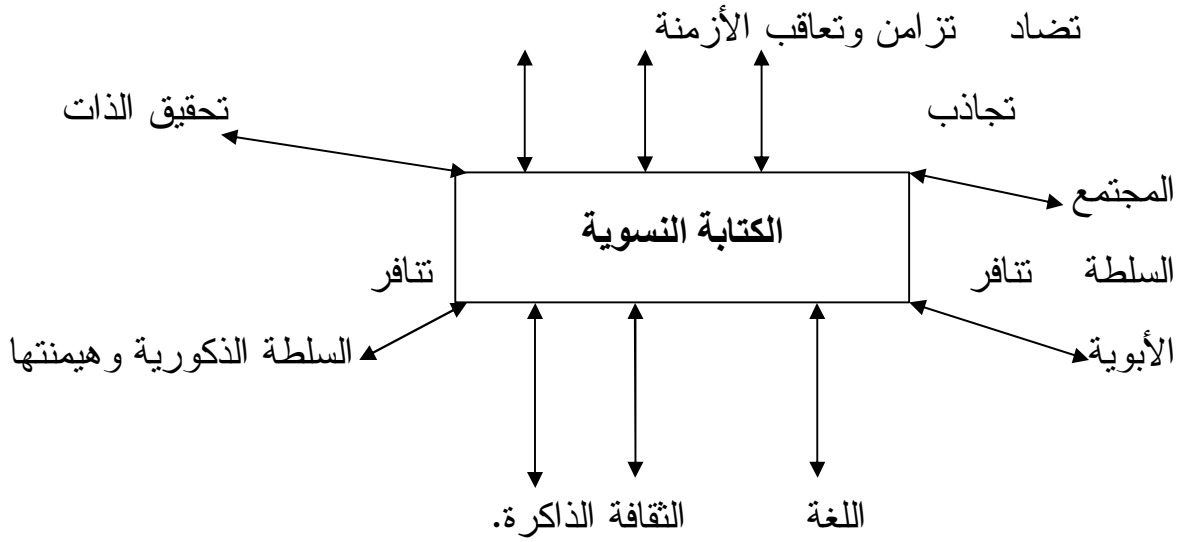
ومن الضروري أن تتميز الثقافة الأنثوية عن الثقافة الذكوريّة، وأن يكون التأنيث هو ملامسة الآخر في الجانب الجسدي والروحي ودغدغة أفكاره الإيديولوجيّة ومحاربة الفحل/الآخر وخصوصا في المخيال الثقافي للمجتمع الذكوري و« ببساطة هي عوالم وكوامن، وكوائن، وظواهر و ظهور وتجل واختفاء وغياب، إنّه مغامرة مع اللغة من حيث اللغة هي"أنا وأنت"و"هو" و"هم" و"هي" و الأشياء والكون والماضي والآتي، والزمان واللازمان، والمكان واللامكان والعدم، والوجود...فأعماق كل شيء

تغرينا وما نفعله ليس بأكثر من أن كلا منا يكتب روحه، ويقرأ ما تعيه هذه الروح»[1] وتجسده. فمثلا عندما نسوق مثالا فنحن نأخذ نزار قباني كأحد الفحول الذي أوجد لنفسه نمطا معينا من النساء حتى تلبي حاجياته وتعزز سلطته الذكورية. فالنّسق الثقافيّ كامن في صورة المرأة التي مازالت تدغدغ ذوات الرجال من أقصاها إلى أقصاها. وهنا تكمن ذكورة نزار وبطريركيته التي هي وجه من أوجه المجتمع الذكوري الذي ينكر على المرأة إنسانيتها.

إن لغة الكتابة الأدبيّة هو الهاجس الذي يؤرق المبدعات من خلاله تروم تأسيس خطاب أدبيّ نسويّ كفيل بتحقيق المساواة فوق أرضية الخلق الإبداعيّ. فإذا كانت الكتابة الأدبية بمثابة معادل لذات المرأة فإن اللغة بوصفها روح الكتابة فهي محملة بإرث ذكوري مشبعة بمحمولات بلاغية ودلالية قبعت بداخلها لمدة زمنية طويلة، وهذا كان كفيلا لإعاقة عملية الإبداع من أجل إنتاج خطاب نسوي متحرر من سلطة الفحل. وهذا ما جعل الغذامي يشترط أن تكون لغة المرأة المبدعة ممثلة لوعيها بذاتها وكينونتها. فالمرأة تبحث عن لغة بديلة تفتح مساحة أكبر أمامها للتعبير عن ذاتها ووجودها الأنثوي. إنها لغة الحياة اليومية التي تسعى من خلالها إلى إبعاد المسكوت عنه، وفضح ما يتضمنه المجتمع من أساليب القمع والتهميش.

انطلاقا مما سبق يمكن تجسيد أهم مكونات الكتابة النسوية وعلاقاتها في الخطاطة الآتية:

1-خوجة(غالية)، بعيدا عن الحواس الأولى أرجوحة بين اللامعروف واللامألوف، جريدة من الزمان من موقع: www.azzaman.com/azz articles 5/05/26-2002.



من خلال هذا الشكل التوضيحيّ تبين أن المرأة العربيّة تعيش حالة من تنازع مجموعة من القوى التي تفرغ كل حمولاتها وشحناتها في بوتقة الإبداع الأنثوي في صهيل لغوي عميق وجميل لإنتاج دلالات لغوية. فاللغة في النهاية هي ترجمان حقيقي لرؤية الذات المبدعة سواء أكانت شاعرة أو ساردة ومن الصعب بمكان تأنيثها بدون تحرر فكريّ ووجدانيّ وثقافيّ من النسق الفحوليّ الذكوريّ.

بعد تجربة المرأة مع الكتابة أدركت أن اللغة تحاول أن تفرض سلطحتها وحسها الذكوري عليها، ولهذا راحت المرأة تحتال لكسر ذلك القيد الذكوري على اللغة فعمدت إلى تكوين لغوي الذي أساسه الذاكرة ولهذا فقد تسربت الأنثى في داخل الذاكرة الفحولية، وهكذا كانت تباشير مشوار أنثوي ينبلج في الأفق البعيد فارضا صبغته الأنثوية على الذاكرة المذكرة لتعبر عن وجودها الحر المنعتق غير المشروط بقيود وأغلال. ولا ضير إن قلنا إن الذاكرة أصبحت إنسانية واضعة حدّا ونهاية للعلاج وتثبيته لقوى الذكر الفحل الشهرياري ليترك كل ذلك فرحا متجها مع أنثاه لتغيير جذري في المخيال الجمعي والثقافة.

لقد كانت حلقات العلاج تسير بخطوات مطردة لتغيير ثقافة ذكوريّة هيمنت لمدة طويلة ليتضح نهار الأنثى ويخرج صوتها معبرا عن فعل لغويّ ثقافيّ حر وتحرري.

ومما سبق يتضح أن المرأة قد وصلت إلى فكرة تأنيث الذاكرة لكن المرأة مازالت تحفر نحو اتجاه معاكس لعملية الاكتناز الثّقافيّ وذلك عن طريق الإبداع الذي من شأنه أن يعلي الإنسانيّ وقيمه التحررية.

إن المرأة العربية/المبدعة أثبتت جدارتها واستحقاقها على مر السنوات دلالة على حضور قوي وفاعل على الساحة الإبداعية العربية. فالكتابة هي ملاّذها في هذا العالم الذي لا يكف عن وضعها في موقف دفاعي وأحيانا دون أن ينصت لدفاعها. رغم أن الكتابة تصبح أحيانا مجالا للتلصص على الكاتبة لاستنباط ملامحها وعلاقاتها. فإنّ الكتابة الإبداعية بمختلف أجناسها الأدبية المختلفة نثرا أو شعرا تدل على صورة المرأة المتشظية بأشكالها المخاتلة والمنقسمة والمتعددة والمنشطرة لتظهر بشجاعة على تفاوت توتراتها وتناقضاتها وندوبها الدائمة وأحلامها أو كوابيسها.

فيبدو وكأن كل واحد منهم ينظر من زاوية إلى مرايا متكسرة لصورة متشظية وقد تحولت إلى عدد كبير من الصور بحجم الرذاذ بعضها يعكس وجوه طفولية تعكس أسئلة طفولية وفضولية تبحث من خلالها عن وجودها وتظهر ملامح الخوف تبدو على انعكاس صورتها بما يجسد خوفها من المستقبل أن تصبح امرأة، فتبدو وكأنها شاخت قبل الأوان ويظهر على تجاعيد وجهها خطوط الزمن التي خطت تجاربها وانعكاساتها وأسرارها ونفائسها المكتسبة من الحكمة وحنكة التجارب. وبعضها الآخر يلوح أطيافا متعددة من الانكسار والانتصار والفوز. وبعضها يعكسها صورة المرأة المنسربة من سراب ولكنها صورة امرأة حقيقية تملك حق المساءلة كل ما سبقها من صور.

ومن خلال قراءتي المقتضبة –في هذا المقام–فإن المرأة امرأة والرجل رجل إن الاختلاف بينهما ليس دلالة على تنافر بل تداخل الجنسين في أصل الخلقة والتجربة المفضي إلى تعالق لغويّ وغلبة حتمية. بيد أن حساسية الصراع بين المذكر والأنثى لم يقع من حيف أحدهما على الآخر، وليس مبعثا على الغلو في مناقشة بديهيات فطرة

الله التي فطر الخلق عليها. وإلاّ فإن ضعف المرأة مكمن فيها كضعف إناث مخلوقات الله جميعا وسمة إيجابية لها ودلالة على أنوثتها وليس هذا دلالة على ممارسة السلطة الذكورية عليها. ومهما يكن من أمر فإن الأدب النسائي بمفهومه الدقيق لن يوجد حتى يوجد توازن مجتمعي ينتج ثقافة متوازنة تمارس الفعل النقدي على الكتابة الإبداعية دون الرجوع إلى صاحبه، بل نرى النص في تناسقه وإيقاعه اللغوي وحمولته الدلالية .

بيد أن من سنة الكون أن تقوم على التعارض بين الفحولة والأنوثة، ولقد تفطن الغذامي في إحدى كتبه إلى قضية جد مهمة حيث رأى أن حالات الطلاق تدل « في أمريكا على شيء من ذلك، حيث وجد الرجل نفسه يفاجأ بشخصية نسائية لم يعهدها في مخزونه الثقافيّ. فقد تغيرت المرأة ولم يعمل الرجل حسابا لهذا التغير وظل يطلب من المرأة النمطية المخبوءة في ذهنه، فإذا لم يجدها بادر بالطلاق، وزادت هذه النسبة حتى بلغت ثمانين بالمائة من الزوجات في خلال السنتين الأوليين من الاقتران.»[1] إن قراءات الغذامي للخطاب الأنثويّ لم تجد لها أرضية علمية صلبة في كثير من التدخلات، ولهذا رأى "إبراهيم محمود خليل" أن« الحاجة لمسألة الأنوثة والذكورة في كل نص يتأوله يحيل قراءته إلى نموذج للقراءة الاعتباطية المغرضة. فالسياج الذي يسميه سياج الذكورة ضد إبداع الأنوثة سياج وهمي اخترعه من خياله واقتنع بصحة وجوده فراح يبحث هنا وهناك عن دلائل تؤيد هذا الافتراض. وهذا لا يتوافق مع أي بحث علمي أو نقد ثقافي ينبغي ألا يكون انتقائيا.»[2]و اعتباطيا.

ولعل« تسويغ هذه الفرضيات في رأي(الغذامي) متأتيا من كون هذه اللغة التي نستعملها لغة ذكورية تقوم على الصراع الحاد–غير المتكافئ– مع جسد المرأة، ناسيا أن المجتمع هو الذي [أسهم في صنع] اللغة وطورها عبر التاريخ وفقا لاحتياجاته فهي

1–الغذامي(عبد الله)، المرأة واللغة، ص: 52.

2–خليل(إبراهيم محمود)، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص: 241.

صورة من هذا المجتمع. وليس فيها مكان لسلطة دون أخرى لأنه لا يعقل أن نتصور الرجال وحدهم يتكلمون. ألا نجد في اللغة العربية-مثلا-مفردات كثيرة جدا للناقة وصفاتها في حين لا نجد عشر هذه الألفاظ للبعير؟ فهل نستنتج من ذلك أن العربيّة منحازة للأنوثة-في الإبل-ضد الذكورة»[1]قد لا يكون ذلك سببا كافيا.

إنّ السّجال التّاريخيّ بين نون النسوة وجمع المذكر مجرد فرضية غذامية تحتاج إلى كثير من الصحة والأدلة العلمية والعقلية على ما يقول. ولهذا « إن أمورا عظيمة الأهمية تتوقف على صحة اعتقاداتنا، ويمكن القول بوجه عام أنّ السلوك لن يكون مثمرا وناجحا ما لم يكن مرتكزا على اعتقادات موثوق بها، أما السلوك الذي يفتقر إلى استشارة الاعتقاد الصحيح فلابد له أن يكون منحرفا عميقا: إذ يكون نتاجا للخرافة، أو"التخمين"أو"العادة الجامدة"»[2] . وعلى أية حال فإذا كانت الظروف المختلفة وقفت حجر عثرة بين المرأة والتأليف وأتاحت للرجل أن يقوم بهذه الفعالية الكتابية على نحو يفوق المرأة فليس لأن اللغة تتمتع بسلطة ذكورية، وإنما لأسباب كثيرة ومتعددة. « من هنا يظهر إصرار الكاتبات على اجتياز الفجوة بين الجانب الفكري النظريّ والممارسة الفعلية اليومية، عن طريق استنطاق المسكوت عنه، واستخراج المكبوت في وعيهن ولا وعيهن. وتتراوح حدة الصراع داخل الذات الكاتبة بين الرفض الجزئي أحيانا والاحتجاج الكلي في أحيان أخرى، وموقف ثالث يتسم بقدر كبير من الموضوعية والعقلانية والنضج الفكريّ والفني في آن واحد.»[3] وفي اللحظة نفسها.

1- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- ستولنتيرز (جيروم)، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص: 04.

3 -عثمان(اعتدال)، التراث المكبوت في أدب المرأة، مجلة دفاتر نسائية، إشراف زينب الأعوج، دار مصباح للنشر، العدد2، الجزائر، 1993، ص، ص: 12-13.

إن الأدب بالنسبة لنا روح إبداعية تتخطى حدود التّأنيث والتذكير. فهي تلاحم لغويّ وتمازج لمجموع من الدلالات والمدلولات لإنتاج مولود إبـداعي راق بغـض النظـر عن صاحبه.

لعل هشاشة الكثير من الإبداعات النسـوية التي تتمركز حول موضـوع المـرأة ومساواتها، وقلة البحوث التي ناقشت اللامساواة في عالمنا العربي وتجلياته في الحقـل الأدبي والنقدي على حد سواء، ساعد على بقاء هذا الموضوع مهمشـا وغيـر فاعـل في ثقافتنا العربية الراهنة. فهو حقل جديد وغريب علـى موروثنـا الأدبـي وفكرنـا الاجتماعي مع إدراكنا لأهميته وفعاليته في الدراسات الحديثة.

يمكننا القول إن المرأة حملت لواء التحديّ وحاربت بكل قواها لفـرض كينونتهـا على عالم الرجل، إلا أن الذكر زمجر وأبى إلا أن تكون اللغة حكرا عليه، وما المـرأة إلا جزء هامشي. فهي إمـا حكّـاءة أو بكّـاءة، فـالحكي أنثـى والشـعر ذكـر –على حسب الغذامي– وإن جهرت بحديثها وعبرت عن مشاعرها واكتسحت مملكـة الذكورة فما ذاك إلا صنيع السراب وثقافة من الوهم. فإن السيد الفحل وضـع سـياجا حول مملكته كما يدعي، وإن حاولت الولوج بادرها بالرفض وهكـذا فبينهمـا بـرزخ لا يبغيان.

وفي تصورنا أن النظريات والرؤى التي قاربت الكتابة النسـوية جانبـت السـبيل بعض الشيء، وانطلقت في تحليلاتها من منطلقات غربية تختلف في رؤاها عن قيمنـا وعاداتنا وتقاليدنا. ففسرت الكثير من الكتابات النسوية بناء على تحليلات نفسية وعقد لا تمت لدينا بشيء. فالنساء شقائق الرجال، فالرجل أبو المرأة وأخوها وابنهـا والمـرأة أم الرجل وابنته وزوجته وأخته، علاقة جدلية ما أحوجنا عما يبحث عما يؤصل هـذه العلاقة ويجملها ويغنيها، إن في الأدب والنقد أو الحياة.[1]

---

1 - حمودي(محمد)، إشكالية الجنوسة(النسوية في النقد الثقـافي مقاربـة عبـد الله الغـذامي أنموذجـا) علـى الموقع:.https//revues univ-ouargladz/indexphp/numéro8-2015

خلاصة:

نحن نعي جيدا أن حقوق المرأة هضمت وضيّع بعضها قديما، وحتى فيما بعد، ولا تزال تهضم في بعض بقاع العالم. ولكن ليس بالشكل الذي رسمه هؤلاء وهوّل إلى درجة أن المرأة أصبحت ترى في الرجل مسخا شيطانيا يجب الحذر منه. فليس هناك كرامة من تلك التي منحها الله للمرأة. ونخال أن المرأة العربية-خصوصا- اليوم اعتلت أعلى الدرجات والمراتب وارتقت إلى أكبر المناصب وفي جلّ المجالات بمساعدة الرجل سواء أكان أخا أم زوجا أم ابنا. إن الدعوة إلى النقد النسوي تحمل في طياتها محاولة للقفز عن البعد الإنساني في الأدب، وتتضمن دعوة إلى الاغتراب وإلغاء المفهوم السامي للأدب والسعي نحو الحرية.[1]

إن الحديث عن الأدب النسويّ ما زال مفتوحا أمام الكثير من المقاربات التأويليّة، ولا يزال الجدل قائما في الساحة النقديّة العالميّة والعربيّة على حد سواء في وضع مصطلحات مفاهيمية توّحد الدراسات؛ لأن البحث في هذا المجال-الكتابة النسوية- يشوبه الكثير من الإبهام في بعض الأحيان. لذلك فالبحث مفتوح لمقاربات أخرى لإثرائه ومقاربته.

وأخيرا القول للمتنبي:

وما التّأنيث لاسم الشّمس عيب ولا التّذكير فخر للهلال.[2]

1 - حمودي(محمد)، المرجع السابق.

2-المتنبي، الديوان، شرحه وضبطه، مصطفى الشبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2000، ص: 15.

خاتمـــــــة

- خاتمة:

نخلص في نهاية هذا البحث إلى رصد مجموعة من النتائج التي استطعنا الوصول إليها انطلاقا من واقع الخطاب النقديّ المعاصر وإلى الكشف عن آلياته المختلفة والوقوف على القصور الذي واجهه، ممّا أدى إلى ميلاد النقد الثقافي، ومن هنا تمحورت دراستنا حول مقاربة مشروع الغذامي المثير"النقد الثقافي" الذي تولى الناقد طرحه بشجاعة طرحا جديا، إلا أنه ينطوي على دلالات أعمق وأهميته في الثقافة والنقد العربيين، وذلك بما يمثله هذا المشروع من تباشير مع التعاطي النصوص الجمالية والتّمظهرات الثّقافيّة، للوصول إلى آفاق أعمق وأبعد في قراءة الأنساق الثقافيّة العربيّة. التي تتلبس بالشعريّ والجماليّ، لتترسخ في المخيال الجمعي للأمة ووجدانها دون مساءلة أو رقيب.

-إنّ الساحة النقدية المعاصرة تعيش حالة من الاضطراب وفوضى مصطلحية نتيجة الانفتاح على التثاقف وهذا مانتج عنه هجرة لكثير من المصطلحات الأجنبية إلى بيئتنا العربية فأسيء فهمها؛ إما جهلا بمفاهيمها الحقيقية، وإما تجاهلا لها من مدرك بها يهدف إلى صياغتها صياغة جديدة فيها من التغيير والتبديل والاجتهاد الشّخصي أكثر ممّا فيها من الدلالات العميقة.

-تناول البحث أنموذجا نقديا بارزا ممثلا في الناقد "عبد الله الغذامي" الذي بنى مشروعه على النقد الثقافيّ كبديل حتمي للنقد الأدبيّ في نظره كأحد النظريات البارزة في الساحة النقدية العربية والغربيّة، التي تنضوي تحت عباءة الدراسات الثقافيّة التي تفر من ضيق المنهج إلى رحابة الاختلاط نتيجة الانفتاح على المعترك النقديّ العالميّ، ولعل صرحه العلميّ الذي شيده مع ميلاد مولوده "النقد الثقافيّ قراءة في الأنساق العربيّة" يعدّ الأساس المتين لبناء نظرية نقدية جديدة تضع المثقف العربيّ أمام مرآة حقيقية لمعرفة ذاته والانطلاق نحو رحلة التّصحيح الفعلية لبعض المفاهيم والأساسيات النقدية.

-عند استقرائنا للخطاب النقديّ الغذامي وتتبع مساراته بوصفه خطابا جديدا، يرتكز على مرجعيتين أساسيتين: أولاهما غربية، وثانيهما عربية مجسدة في الموروث النقديّ العربيّ وما تجمع هاتين المرجعيتين هو علاقة تداخل فرضتها المرجعية المعرفيّة للغذامي. وتبيان تطور مشروعه النقديّ المتسم بالحركية والتسارع الديناميكيّ، فهو مشروع يعتمد على مبدأ التحول والانتقال، وفق هذا يحاول تغيير حركية مسار النقد العربيّ بغية الوصول إلى خطاب نقدي مغاير يعتمد الاختلاف والائتلاف مبدأ له، ليحدث بين كل مرحلة وأخرى نوعا من القطيعة.

-ينطلق النقد الثقافيّ من مرجعيات غربية منها: التاريخانية الجديدة، التحليل الثّقافيّ، المادية الثقافيّة، أضف على ذلك مفهومي الثقافة والمجتمع، لذلك لا ينبغي على الباحث/الدارس أن يتوقف عند حدود العرض والتحليل بل عليه أن يتعدى الأنساق الثقافيّة بالوقوف على العلاقة الكامنة بين التحليل الثقافيّ وباقي المقاربات العلمية التي تشهدها مختلف الثقافات والحضارات حتى نلقي الضوء على موضوع الدراسة بطريقة علمية، معتمدين في ذلك المنهج المقارن، الذي يتسم بدقة وعمق الدراسات المقارنة، حتى تكون الفائدة أعم وأدق وأوفى في تفحص وكشف طبيعة الواقع الثقافيّ لذلك يستخدم أصحاب النشاط الثقافيّ مختلف المصطلحات الفنية من: سمات ثقافية ومركبات وأنساق للوصول إلى نتائج أدق في ميدان المقارنة والتصنيف.

- تناول البحث النقد التفكيكي(التشريحي) متخذا من استراتيجية التفكيك بمثابة منهجية تسعى لتأسيس مقولات نقدية تعمل على تقويض مركزية النص. وقد تلقاها النقد العربيّ في مرحلة ظهور كتاب عبد الله الغذامي الموسوم بـ"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية"، حيث تناولها من خلال مستويين: المستوى التنظيريّ والتطبيقيّ من خلال أنموذج شعر حمزة شحاتة. متناولا كل مقولات التفكيك من الاختلاف، والحضور والغياب، والأثر والتناص، مركزا كثيرا على كل مجهودات دريدا في هذا المجال، إلا

أن الغذامي في كثير من الأحيان كان يحيد عن المنهج وذلك بتوظيفه لبعض مقولات المنهج النفسيّ والاجتماعيّ وقصدية المبدع وحياته.

-إذا كان النّص هو غاية الغايات في الدراسات النقدية خصوصا في مراحل البنيوية والسيميائية والتفكيكية. فإن النقد الثقافيّ يعامل النص كحامل النسق. فالنص مجرد وسيلة لاكتشاف حيل الثقافة في أثناء تمريرها لأنساقها وهذه نقلة نوعية في الدراسات النقديّة المعاصرة، فالنقد الثقافي يستعمل كل أدواته للغوص في لاوعي النص للكشف عن المسكوت عنه. وعلى هذا الأساس فعلاقة النّص بالمجتمع في النقد الثقافيّ هي علاقة تأثير وتأثر فالنص يشارك في إنتاجه المجتمع، ويشارك هو في إعادة إنتاج قيم وسلوكات المجتمع.

-يحمل النقد الثقافي في أتونه لغة التّدمير والتّفجير، تفجير النص بمعنى القبض على شفراته ودلالاته من خلال تطويعه. وهنا تظهر جمالية النقد الثقافيّ من خلال تفاعل شظايا النص في علاقة تفاعلية بين المبدع والمتلقي والنص.

-إنّ الغذامي في مشروعه (النقد الثقافيّ) احتفى بالمهمش واللاعقلاني، وبدا مصمما على تحويل هذا الاحتفاء إلى رؤية تفكيكية للواقع العربيّ الراهن بتناقضاته ورؤاه المعرفية وغناه بكمّ هائل من المصطلحات النّقدية؛ حيث ظل يحفر في ثنايا التّاريخ دون أن يحمل في أعماقه عقد الحاضر وأزماته.

-يؤكد الغذامي في كثير من الأحيان أن فكرة النقد الثقافي مأخوذة من الناقد الأمريكي "فانسان ليتش"، ورغم بحثه وتنقيبه في القديم والمعاصر على حد سواء، إلاّ أن هناك الكثير من النقاد أنكروا هذا الجهد وعدوه مجرد ترجمة أو نقل مما جعل هذا المنهج يبدو عليه الاضطراب والغموض كغيره من المناهج السابقة.

-ولهذا وجب على الدارس النّقديّ إعمال حواسه لاستكشاف المبطن في النّص بكل ما يحمل بداخله من جماليات وأن يبحث وسط"النقد الثقافيّ" عن رصيد نقدي ومعرفي يحقق التكامل المعرفيّ والعلميّ والنقديّ وذلك من خلال إعمال أدواته النقدية حتى

يحقق الانسجام والتكامل النقديّ والجماليّ في استنطاق النص المراد قراءته دون إحداث قطيعة إبيستيمولوجيّة مع ماسبقه من مناهج، وكذلك الاستفادة من النقد الثقافيّ، وهذا لن يتحقق إلا من خلال التمرس والاستفادة من التجارب المتواصلة التي يكتسبها الناقد من خلال توظيف أدواته النقدية على مختلف النّصوص الشّعريّة والسرديّة ليقارب النقد الثقافيّ: الذات والهوية والسياق والإنتاج وقيم المجتمع في علاقة تأثيرية.

-وحري بنا إعادة النظر في القراءة والمقروئية عبر تفكيك العلاقات القائمة بين القارئ والنص والمبدع، ورؤية النص من خلال ماضيه وحاضره ومستقبله والبحث عن المفاتيح التي تمكننا من تشريحه ومحاكمته ثقافيا.

-وعليه يمكن أن تصبح القراءة النقدية في ظل التكامل بين النقد الثقافي و النقد الأدبيّ بديلا عن النقد أحادي المنهج الذي يسلط نوعا من الهيمنة المنهجية والنقديّة على الخطاب، فلكي تتم القراءة المتمرسة فلا بد من حضور طرفيها المتلقي/القارئ والنّصّ حضورا تفاعليا، ولا يتم هذا الحضور إلا إذا كان النص ثرّا بالمعارف غني برؤاه ودلالاته والمتلقي متمرسا ملما بكل حيثيات المدارس النقديّة مطلعا بما يحدث من مستجدات على الساحة النقديّة العربيّة والغربيّة على حد سواء، وهذا لا يتأتى إلا إذا تسلح بكل الأدوات الإجرائيّة التي تساهم في تفعيل القراءة النقديّة .

-النقد الثقافي في اعتقاد الغذامي يجب أن يحترف هتك الحجب واستنطاق المسكوت عنها التي سكت عنها النقد الأدبي، ولذلك كان التجديد أحد سمات النقد الثقافي التي خطها"الغذامي" في سيرورته لإحداث التغيير في الفعل النقديّ إذ إنّ النقد ينتظر منه الكثير في بعض الأحيان حتى يقدم ثورة انقلابية لوضع غير محتمل. فالغذامي تميز برؤية نقدية مغايرة على المستوى النظريّ والإجرائي حتى يمارس المقاربة المعرفية الواعية بأهمية ضرورة تغيير الوضع الاجتماعي والثقافي الراهن بمنتوجاتنا الثقافية، التي يجب أن تحمل التغيير الفعلي والاتساق الكلي، فهو يشير بصخب نقدي إلى المضمر من خلال ممارسة نقدية فعلية.

-وركحا على ما تكرر فإن الغذامي من خلال ممارسته النقدية يبدو متمرسا متمسكا بعصب المسلمات الاجتماعية والأدبية والثقافة التراثية ومواكبا للحركية النقدية التنظيرية الغربية ومتشبعا بزاد معرفي وفير، مجتهدا في البحث ومعتمدا على الاختلاف بوصفه النافذة التي يتجدد عبرها هواء المعرفة وينبت في تربتها المهاد النظري للعقل النقدي. ولهذا سعى الغذامي إلى استجلاء مراكز التوحيد في الخطاب الأدبي، فجعل من علم اللغة السلم الذي يصله بالمعنى متوسلا بما استطاع من الدراسات اللغوية المعاصرة.

-إن الشعر هو ديواننا، سجلنا التّاريخي والثقافي ولهذا فنحن لا محالة نستلهم منه نماذجنا في الفعل والتصور، وسنرى جمالياته، ولا يمكننا أن نسلم من عيوبه إلاّوفق آليات نقد منهجي يحدد ويكشف عيوب هذا الخطاب، وهذا لن يحدث بالطبع مادام لا يوجد علم في نقد الخطاب الشعريّ، ممّا جعل الشّعر مصدر ذاته فنتج عنه عيوب نسقية في تكوين الذات العربية لأن فيه من الصفات جعلت الشعر أحد مصادر الخلل النسقيّ في تكوين الذات وفي تحديد عيوب الشخصية الثقافيّة ومن هذه الصور شخصية الشحاذ البليغ، والمنافق المثقف، وشخصية الطاغية(الأنا الفحولية)، فتمررت هذه الصفات عبر السيرورة التّاريخيّة فتجذرت في شخصياتنا الثقافيّة.

-يطالعنا مشروع الغذامي الثقافي بتلك الاختزالية في تضاعيف الثقافة داخل نموذج واحد؛ فالثقافة خطاب مركب من تأويلات ومعارف عبر التاريخ، والغذامي لم يقرأ الغرب بمنجزاته، بل أعطى للمناهج الغربية مابعد الحداثية أكبر من حجمها في مقاربة الخطاب الثقافي وحمولته المعرفية، وهذا ما ولّد في كثير من الأحيان نوعا من القراءة الإسقاطية الجاهزة التي تفتقر إلى تأويل أعمق يخرجها من نسقية التأويلات السطحية، صحيح أن الإنسان توجهه أفعال معرفية، لكن هذا الاعتقاد سيبقى نسبيا فقط، لأن الثقافة أيضا نسبية، فإذا كان الوعي المنهجي متكاملا في تتبع الظواهر كانت الممارسة التأويلية أكثر عمقا. وهذا ما استخلصه البحث من خلال تتبع مقاربة عبد الله الغذامي،

حيث أبان عن خطاب نقدي يشكك في كل منجزات الثقافة العربية عبر التاريخ، خاصة المكون الشعريّ لها، فلم تخرج مقاربته من الحكم الأخلاقي التصنيفي البعيد كل البعدعن الفرع المعرفي.

-توسل الغذامي آليات نقدية وعدة منهجية لمقاربة فكره النقدي الثقافي متمثلة في النسق الذي شكّل المحور الرئيس في مشروعه الثقافي إلا أنه تميز بالغموض؛ لأنه لا يتحدد بمفرده بل من خلال وظيفته في الحقل الأدبي، واتسم بالتغير وعدم الثبات على شكل واحد.

-إنّ الغذامي عبر مفهومه النسقي يضع القيم الشعرية في علاقة إقصائية مع القيم الإنسانية، فكأن الواحدة تنفي الأخرى، فالناقد يضع المسؤولية على عاتق الشعر العربي في تسرب(نسق الفحل) و(نسق الطاغية) إلى الشخصية العربية وكيف أن هذا الفعل تحول في لحظة إلى مبرر لكل المستبدين والديكتاتوريين العرب في قمعهم واستبدادهم، الذي تجسد في الواقع دون وعي وإدراك من قبلهم، والمسؤول عن ذلك هو الثقافة العربية وبالتحديد ديوان الشعر العربي.

-لقد اشتغل الغذامي على النقد الأدبيّ عقدا من الزمن، وكان مثال الناقد الساحر في تأويلاته وتحليلاته وآرائه النّقديّة، وهكذا فلقد جعل النص طيّعا بين أناملـه ينقاد إليه، محددا دلالاته العميقة، ولم يدر في خلده أنه بممارسته هذه اللعبة النقديّة قد غيّر أفق انتظار القارئ وجمهوره، وهم يتأملون بصيرة الغذامي تجوس في صمت بين تضاعيف النّصوص وتلعب بكل أريحية بين دلالاته العميقة وبذلك قد أسهم في استحضار كثير من النصوص في وعيّ القراء قبل أن يغير أفق انتظارهم وزاوية تأويلاتهم عندما أثبت أن النسق متشعرن.

-قارب الغذامي خطاب الأنوثة مشرحا تأنيث الذاكرة، عندما تبدى له أن المرأة بعد تجربتها مع الكتابة حيث ظهرت أن اللغة تحاول أن تفرض سلطتها الذكورية وضميرها المذكر، وعندما أدركت المرأة ذلك حاولت كسر الطوق الذكوريّ على اللغة، فأسهمت

ثلة من المبدعات في خرق الحواجز لتأنيث الذاكرة ولتعبر عن وجودها الحر المنعتق من هذه السلطوية القامعة للكتابة الأنثوية. وكانت مسيرة الكفاح تسير بتسارع مطـــرد لتغيير الثقافة الذكورية منذ حكايات ألف ليلة وليلة لتعبرعن وجودها داخل الفعل اللغوي الثقافي. إن المقاربة التي مارسها "الغذامي" تؤكد أن شرط تأنيث اللغة قد تحقــق وأن المرأة–فعلا– وصلت إلى تأنيث الذاكرة. لا نقول إن اكتناز الثقافة بالمعنى المؤنث قد تكامل من كل الجوانب، لكن المرأة قد اكتمل لديها وضع الأسس ممّا يؤكد أن عمليـــة الاكتناز مازالت مطردة بحفر أنثوي في زاوية عكسية بقلم تأنث وكتابة أعلت من القيم الإنسانية. وهذا الاختلاف أدى بطبيعة الحال إلى ولادة الكتابة النسوية التي تهتم بإبراز الخصوصية الإبداعية للمرأة من جانب، وخلخلة ماكان مركزيا وقارا من مفاهيم أثبتها التّاريخ لردح من الزمن بين الرجل والمرأة.

–يتمرأى للمتأمل لمشروع الغذامي الثقافي غياب واضح للأجرأة النقديّـــة خصوصـــا النّسق الذي تحدث عنه الغذامي مطولا في كتاباته، فكيف يمكن للباحـــث العربـــيّ أن يكشف عن الأنساق المضمرة في خطاباتنا وأي آلية يتوسل بها؟

–وأخيرا على النقد الأدبي الجديد في العالم العربي أن يعيـــد الرؤيـــة فـــي مســـلماته المعرفية، وفي كل ماقيل عن قصيدة التفعيلة وغيرها، وأن ينظرفي تحولاتها ويبحـــث في تغيراتها وأن نقول ما لم يقله الأولون وليس رغبة في التفرد والتميز.

– النقد الثقافي بوصفه ممارسة نقدية، توسل بآليات نقدية لمقاربة النصوص الإبداعية على تنوع ميزاتها اللغوية والصوتية والدلالية تحليلا للكشف عـــن أنظمـــة تشـــكلاتها الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، وكيفيات ذلك التأثير ووسائله، وفي حدود ماأطلعت عليه أنه ليس هناك إشارة غربية أوعربية لمحاولة تطبيقية للنقـــد الثقـــافي بمفهومـــه الشمولي لابمفاهيمه الجزئية. فالنقد الثقافي أقرب ما يكون مســـاحة لتوجهـــات نقديـــة وفكرية متقاطعة فيما بينها. إنّه ميدان تتحاور فيه منطلقات نظرية معقدة لتشريح نصيّ مركّب.

-لهذا نحن مدعوون اليوم لفتح المجال لمقاربات أخرى للوقوف على الجانب التطبيقي وممارسته على النصوص الإبداعية، والكشف عن الأنساق المضمرة فيها وترك البحث مفتوحا لمقاربات أخرى لمواصلة مسيرة مباحثة المنهج النقديّ الثقافيّ الغذامي.

-إلى اليوم لم يتبين النقد الثقافي في الممارسة النقدية العربية هل هو نظرية أم منهج، أم مجرد أجرأة نقدية؟ هل سيحقق الكفاية النقدية ويُبين عن الخلط المنهجي الذي يُعاني منه خطابنا النقديّ العربيّ؟ هل الآليات التي يتوسلها النقد الثقافي تحقق النجاعة النقديّة على مستوى خطاباتنا الأدبيّة؟ هذه الآفاق تنتظر دراسات ومقاربات أخرى في المدى القريب للوقوف عليها بالمقاربة والمساءلة النقدية.

- وجب علينا إعادة النّظر في كلّ مادرس سابقا وعدم الرضوخ والاستسلام لما هيمن من نتائج وآراء ردحا من الزمن. كما نرى أن الممارسة النقدية تفرض علينا النظر في كل ما ساد زمنا طويلا. معنى ذلك أننا مطالبون بمراجعة كل ما قيل ونهج طريق وسبيل آخر في النظر والعمل يتأسس على أسس علمية صلبة ولهذا نحن أمام تحديات كبرى يجب علينا مواجهتها بكل جرأة وإبداعية ووعي وإدراك تام بالتحولات المنهجية سواء على مستوى المصطلحات التي تعج بها الساحة النقدية المعاصرة سواء على مستوى التنظير المعرفي الذي يكون-في بعض الأحيان- غير ممنهج مقارنة بالجانب التطبيقي للمناهج النقدية المعاصرة، وهذا ما يجعلها مبهمة ومهزوزة في مدلولاتها.

لقد كانت طموحات البحث كثيرة في دراسة الخطاب النقدي المعاصر وآلياته الإجرائية في مقاربة النص الشعري المعاصر -عبد الله الغذامي أنموذجا- ولكن يبقى ما حققه دون ذلك، وذلك لأن البحث في الخطاب النقدي المعاصر وبالخصوص النقد الثقافي وعلى الرغم من المجهودات المبذولة إلاّ أنه مايزال متعثرا مهما كانت استقصاءاته وسعته وتنوعه وثراء مجاله المعرفي، ولذلك يبقى الكثير من الأسئلة معلقا، ينتظر جهود ومقاربات أخرى.

ومهما يكن من أمر، فما أحسبنا قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا، لأنّ قراءتنا لا تدعي–ولا ينبغي أن تدعي–الإحاطة بجوانب البحث المختلفة والمتشعبّة، لأنّ المعرفة النّقديّة هي معرفة متجددة.

عليه فإن هذا العمل –الذي يكون قد أغفل الكثير ممّا يتعلق بموضوعه على الرغم من اجتهاده–لا يطمح إلى أكثر من إضاءة جانب من جوانب غير المضاءة في خطابنا النقدي المعاصر، وإثارة النقاش حول بعض المفاهيم التي لا زال يكتنفها الغموض والإبهام.

ومهما بذلنا من مجهودات أو ما قدّمناه من آراء واقتراحات ستبدو ناقصة. وهذا قدر كل مجهود علمي مهما كان اجتهاده وحرصه، فالنقص أحد سماته الأساسيّة في الخطاب النقدي المعاصر.

ويبقى هذا العمل مجهود بذلته مخلصة غير مقصّرة، والله ولي التوفيق.

مكتبة البحث

-قائمة المصادر والمراجع:

✍ القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، مراجعة وتدقيق الحافظ هشام بشير بويجرة، دار ابن الهيثم، ط 02، الجمهورية الجزائرية، 1429هـ-2008م.

أولا:المصادر:

1-المصادر العربية:

-الغذّامي (عبد الله محمد)،

1-المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، 1994.

2- القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

3-القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط1، 1994.

4- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

5- ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة، مصر، ط2، 1993.

6-حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2004.

7-الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، سلسلة كتاب الرياض، ع66، مؤسسة اليمامة الصحفية، يونيو، 1999.

8-النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط2، 2001.

9- تشريح النص مقاربات تشـــريحية لنصـــوص شـــعرية معاصـــرة، دار الطليعـــة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر 1987.

10-الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحيّة(Deconstruction)، نظرية وتطبيق (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، المركز الثقـــافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط6، 2006.

11 -الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

12- المرأة واللغة-2-ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغـــة)، المركـــز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1998.

13-المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط3، 2006.

14- نقد ثقافي أم نقد أدبي؟(بالاشتراك مع عبد النبـــي اصـــطيف)، حـــوارات لقـــرن جديد، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشـــق، ســـوريا، ط1، ربيـــع الأول1425هـــ/ماي 2004م.

15- الثقافـــة التلفزيونيـــة(ســـقوط النخبـــة وبـــروز الشـــعبي)، المركـــز الثقـــافي العربي، المغرب، بيروت، ط2، 2005.

16-الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، دار البلاد، الرياض، ط2، 1991.

2-المصادر الأجنبية:

- Leitch (Vincent), deconstructive critisme, Columbia 17 university, New York, 1938.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة:

1-المراجع العربية:

18-**إبراهيم (عبد الله)**، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

19-**إبراهيم(عبد الله) و آخرون**، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

20-**إبراهيم(عبد الحميد)**، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي(مقدمة وتطبيق)، دار الشروق، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

21-**أحمد مكي(الطاهر)**، في الأدب المقارن-دراسات نظرية وتطبيقية-مكتبة الآداب(42) ميدان الأوبرا، القاهرة، ط5، 2002.

22-**الأحمر(فيصل) وداودة(برادة)**، الموسوعة الأدبية،ج1، دار المعرفة للطباعة والنشر، (د.ط)، 2009.

-**أدونيس(علي أحمد سعيد)**:

23- الثابت والمتحول بحث في الإتباع والابتداع عند العرب، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1997.

24- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط2، 1975.

25- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

26- زمن الشّعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005م.

27-**الآمدي(حامدآيتاج)**، الموازنة، تحقيق محمد الدين عبد الحميد، ط1، 1944.

28-**بارة(عبد الغني)**، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقديّ المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005.

29-**البازعي(سعد)**، استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)، المركز الثقافي

العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2004.

30-**البخاري (أبو عبد الله)**، صحيح البخاري، مج4، ج7، دار الفكر، بيروت، 1981.

31-**البرقوقي(عبد الرحمن)**، شرح ديوان المتنبي، مج2،ج4، بيروت، لبنان،2001.

-**بعلي(حفناوي رشيد)**،

32- مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ/2009.

33- مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة(في ترويض النّص وتقويض الخطاب)، جسور للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

34-مدخل في نظرية النقد الثّقافي المقارن(المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

35-**أبو بكر(يوسف بن عبد البر)**، الاستيعاب في معرفة الأصحاب،ج1، تح: علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، ط1.

36-**بلعلي(آمنة)**، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ/ 2010.

37-**بلقزيز(عبد الإله)**، في البدء كانت الثقافة(نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية، إفريقيا الشرق، لبنان، المغرب، (د.ط)، 1998.

38-**بنعبد لعالي(عبد السلام)**، أسس الفكر المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر، ط2، 2000.

39-**بنكراد(سعيد)**، وهج المعاني سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

40-**بنيس(محمد)**، الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالاته)(2)، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

41-**بوحوش (رابح)**، المناهج النقدية و خصائص الخطاب اللساني ، دار العلوم للنشر و التوزيع، عنابة، الجزائر، (د.ط)، 2010.

42-**بوفلاقة(سعد)**، الشعريات العربية(المفاهيم والأنواع والأنماط)، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر.

43-**بوهرور(حبيب)**، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربدا، الأردن، ط1، 2008.

44-**تاوريرت(بشير) وراجح(سامية)**، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار رسلان، دمشق، سوريا، د.ط، 2010.

-**تاوريرت(بشير)**،

45-رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء المعاصرين، (د.ط)، 2006.

46- محاضرات في مناهج النقد المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للنشر، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2006.

47- التفكيكية في الخطاب النقد المعاصر، دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006.

48- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية(دراسة في الأصول والمفاهيم)، إربد، الأردن، ط1، 2010.

49-**التبريزي (أبو زكرياء)**، شرح ديوان الحماسة، ج1، دار القلم، بيروت.

50-**تجور(فاطمة)**، المرأة في الشعر الأموي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

51-**التطاوي(عبد الله)**، أبو تمام صوت وأصداء، دار قباء للنشر، القاهرة، (د.ط)، 1998.

52-**التلاوي(محمد نجيب)**، رؤى نقدية معاصرة، دار الهدى، المنيا، مصر، 2003.

53-**الجاحظ (عمرو بن بحر)**، الحيوان، مج3، تر:عبد السلام هارون، القاهرة، 1938.

-**الجرجاني (عبد القاهر)**،

54- دلائل الإعجاز، تحقيق السيد: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2001.

55- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989.

56-أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

57-**الجمحي (ابن سلام)**، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية، مصر، (د.ط)، (د.ت).

-**بن جمعة(بوشوشة)**،

58-المرأة والكتابة وسؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

59- الراوية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003.

60-**جهاد(كاظم)**، أدونيس منتحلا(دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة) يسبقها ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، ط2، 1993.

-**حجازي(سمير سعيد)**،

61- النقد العربي وأوهام الحداثة، دار طيبة للنشر، القاهرة، ط1، 2005.

62- مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

-**حرب(علي)**،

63- هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

64- حديث النهايات(فتوحات العولمة ومآزق الهوية)، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

65-**الحرز(محمد)**، شعرية الكتابة والجسد(دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2005.

66-**ابن حزم الأندلسي**، رسائل ابن حزم، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

67-**حسن محمد(عبد الناصر)**، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للنشر، القاهرة، مصر، (د.ط).

68-**حسين(طه)**، خصام ونقد، دار لعلم للملايين، لبنان، ط10، 1980.

69-**حمداوي(جميل)**، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة(نظرية الأنساق المتعددة)، شبكة الألوكة، ط1، 2006.

-**حمودة(عبد العزيز)**،

70- المرايا المقعرة نحو نظرية عربيّة، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، أوت، 2001.

71- الخروج عن التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، 2003.

72-**الحموي(تقي الدين أبي بكر علي ابن حجة)**: خزانة الأدب وغاية الأرب، ج2، شرح عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، لبنان، ط1، 1987.

73-**خضر(مصطفى)**، النقد والخطاب، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001.

74-**الخفجي(ابن سنان)**، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

75-**خليل(إبراهيم محمود)**، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1424هـ/2003.

76-**خمري(حسين)**، بنية الخطاب النقدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

77-**أبو الخير(علي)**، الدور السعودي في إعدام صدام حسين بين السياسة والفتاوي التكفيرية، (سلسلة نحو استقلال المقدسات2)، مركز حجازنا للدراسات والنشر، الدار البيضاء، المغرب،2007.

78-**الدروبي(سامي)**، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، 1971.

79-**الدغمومي(محمد)**، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم44، ط1، 1999.

80-**دلباني (أحمد)**، السمفونية التي لم تكتمل (في أركيولوجيا الانتكاس وانفجار الأصوليات)، منشورات ارتيتستيك، الجزائر،2007 .

81-**ابن رشيق(أبو محمد عبد الله بن مسلم)**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

82-**الرويلي(ميجان) و البازعي(سعد)**، دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

83-**بن زايد(عمار)**، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

84-**الزرقاوي (أحمد بن علي بن الحاج)**، جنكيز خان يعود إلى بغداد العراق بين بوش وصدام، دار الغرب للنشر، وهران، 2004.

85-**زعموش (عمار)**، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2000.

86-**زكي (أحمد كمال)**، النقد الأدبي أصوله و اتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

87-**زيادة (رضوان جودت)**، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، لبنان.

88-**زيّاد (صالح)**، القارئ القياسي وسلطة القصيدة والمصطلح والنموذج(مقاربات في التراث النقديّ)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

89-**أبو زيد (أحمد)**، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1995.

-**أبو زيد (نصر حامد)**،

90- مدخل إلى السيموطيقا، دارإلياس العصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

91- الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط2، 2005.

92-**زين الدين (ثائر)**، أبو الطيب المتنبي في الشّعر العربيّ المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، سوريا، 1999.

-**سعد الله (محمد سالم)**،

93 -أنسنة النص مسارات معرفية معاصرة، سلسلة النقد المعرفي(3)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

94- ما وراء النص دراسات في النقد المعرفي المعاصر، سلسلة النقد المعرفي(4)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

95-**سعيد(خالدة)**، المرأة ، التحرر والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، تشرف عليها فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1996.

96-**السفاريني(محمد بن أحمد بن سالم)**، غذاء الألباب في شرح منظومة الآداب، مؤسسة قرطبة، ط2، 1414هـ/1993.

97-**السكاكي**، مفتاح العلوم، المطبعة اليمنية، مصر.

98-**السماهيجي(حسين) وآخرون**، عبد الله الغذّامي والممارسة النقديّة والثقافيّة، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

99-**السّمان(غادة)**، القبيلة تستوجب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت، 1981.

100-**شكري (فيصل)**، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1978.

101-**صبار(خديجة)**، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

102-**الصديق(حسين)**، الإنسان والسلطة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

103-**صقر(أبو فخر)**، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

104-**الصكر(حاتم)**، ترويض النص(دراسات أدبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.

105-**الصولي(أبو بكر محمد بن يحي)**، أخبار أبي تمام، حققه وعلّق عليه: خليل محمود عساكر وآخرون، قدمه أحمد أمين، المكتب التجاريّ للطباعة والتوزيع والنشر، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

106-**طرابيشي(جورج)**، أنثى ضد الأنوثة(دراسة في أدب نوال السعداوي) دار الطليعة، بيروت، ط2، 1995.

107-**طوق(جوزيف الخوري)**، نزار قباني شاعر الغزل، دارنابلس، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

108-**عبابنة(سامي)**، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2004.

109-**عبد الرحمن (طه)**، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 1981.

110-**عبد الرحمن(عزي)**، الفكر الاجتماعي والظاهرة الإعلامية الاتصالية، دار

الأمة، الجزائر،1995.

111-**عبد اللطيف(كمال)، وعارف(نصر محمد)**، إشكاليات الخطاب العربي المعاصر، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر، سوريا، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 2001.

112-**عبد المطلب (محمد)**، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الشباب، ع5، القاهرة، ط1، 2003.

113-**عبيد(محمد صابر)**، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات ضفاف الرياض، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

114-**عدة مؤلفين**، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط، المغرب، 1993 م.

115-**ابن عربي(محي الدين)**، فصوص الحكم، ج1، تع: أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1980.

116-**بن عرفة(عبد العزيز)**، الدال والاستبدال، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

117-**عزّالدين (يوسف)**، التجديد في الشعر الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، لبنان، العراق، ط2، 2007.

118-**العشماوي(محمد زكي)**، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2000 .

-عصفور(جابر):

119- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط5، 1995.

120- نظريات معاصرة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 1998.

121-**عليمات(يوسف)**، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009.

122-**عودة خضر(ناظم)**، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.

123-**عوض(يوسف نور)**، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الآمان، القاهرة، ط1، 1994.

124-**العيد(يمنى)**، في معرفة النّصّ، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديد، بيروت، ط1، 1983م.

125-**غامري (محمد حسن)**، المدخل الثقافي في دراسة الشخصية، سلسلة ابن باديس الأنثروبولوجية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1989.

126-**الغزالي (محمد)**، قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، دار ريحانة، الجزائر، ط3، 2001.

-فاضل(جهاد):

127- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.

128- أسئلة الشعر الحديث محاورة مع نازك الملائكة، دار الشروق، بيروت، القاهرة، مصر، ط1، 1984.

129- أسئلة النقد محاورة مع أحمد هيكل، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، (د.ت).

130-**أبو فخر(صقر)**، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

-فضل (صلاح)،

131- قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997.

132- مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

133-**فيدوح (عبد القادر)**، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجماعية، وهران، ط1، 1993.

134-**قاسم(سيزا)**، نصر حامد أبوزيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

135-**ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)**، الشعر و الشعراء، دار إحياء العلوم، لبنان، ط2، 1986م .

136-**القرطاجني (أبو الحسن حازم)**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

137-**القزويني (الخطيب)**، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت.

138-**قصاب(وليد)**، مناهج النقد الأدبي الحديث-رؤية إسلامية-دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، جمادى الثانية1428هـ/2007م.

139-**القصيبي (غازي عبد الرحمن)**، الخليج يتحدث شعرا ونثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2004.

-**قطوس(بسام)**،

140- دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2004.

141-استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقديّ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 1998.

142- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006م.

143-**القيرواني (ابن رشيق)**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع

والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

144-**الكبير(زهير)**، أخبار النساء، دار الفكر العربي، بيروت، 1996.

145-**كبيسي(طراد)**، الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف: مقالات في الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

146-**الكيلاني(مصطفى)**، أدونيس وشاعرية الأصول (مقاربة تأويلية)، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 2009.

- مجموعة من الأكاديميين العرب الرابطة الأكاديمية للفلسفة، إشراف وتحرير، المحمداوي(علي عبود)،

147- الفلسفة و النسوية(في فضح"ازدراء الحق الأنثوي"ونقضه، و"التمركز الذكوري"ونقده، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1،1434هـ/ 2013.

148- خطابات الـ"ما بعد": في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 1434هـ/2013م.

149-**محفوظ (محمد)**، الحضور والمثقافة (المثقف العربي وتحديات العولمة)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2003.

150-**مراشدة (عبد الباسط)**، التناص في الشعر العربي الحديث(دراسة نظرية تطبيقية)، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

-مرتاض(عبد المالك)،

151- نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر، وهران، (د.ط)، 2003.

152- تحليل الخطاب السرديّ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

153- في نظرية النقد(متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار

هومة، الجزائر، (د.ط)، 2002.

154-**المرزوقي(سمير) و شاكر(جميل)**، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،(د.ط)، (د.ت).

155-**بن مسعود(رشيدة)**، المرأة والكتابة، وسؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

156-**معتوق(جورج عبدو)**، المتنبي شاعر الشخصية القوية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

157-**المعري(أبو العلاء)**، شرح اللزوميات، ج1، تحقيق سيدة حامد وآخرون، إشراف ومراجعة حسين نصار، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1992.

158-**مفتاح (محمد)**، دينامية النص (تنظيرا وإنجازا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط3، 2006.

159-**مقالح(عبد العزيز)**، نقوش مأربية(دراسات في الإبداع والنقد الأدبي)، دار مجد للنشر، لبنان، ط1، 2004.

160-**المقري(أحمد بن محمد)**، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، مج4، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1968.

161-**الملائكة(نازك)**، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، ط4، 1974.

162-**موسى(خليل)**، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، آفاق ثقافيّة، ع89، دمشق، سوريا، ط1، أيلول، 2010.

163-**موسى صالح (بشرى)**، نظرية التلقي (أصول.. و تطبيقات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

164-**الموسوي(محسن جاسم)**، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

165-**مومن (أحمد)**، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002.

-**ناظم (حسن)**،

166-أنسنة الشعر مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نموذجا، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2006.

167- مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط1، 1994.

168-**أبو هيف(عبد الله)**، النقد الأدبي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، **(د.ط)**، 2000.

169-**نور عوض(يوس)**، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمان، القاهرة، ط1، 1994.

-**وغليسي (يوسف)**،

170- **مناهج** النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط3، أكتوبر 1431 هـ / 2010م.

171- الشّعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربيّ، جامعة منتوري قسنطينة، دار أقطاب الفكر، **(د.ط)**،2007.

172- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

173- الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، دار البشائر للنشر، الجزائر، 2002.

174- النقد الجزائريّ المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، **(د.ط)**، 2002.

175- خطاب التأنيث(دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

176-**الوهيبي (فاطمة)**:المكان، والجسد، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، جويلية، 2005.

177-**اليازجي (ناصف)**، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج2، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

-يقطين (سعيد)،

178-انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، 2006.

179- آفاق نقد عربي معاصر، سلسلة حوارات لقرن جديد، دار الفكر، سوريا، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 2003.

180- الفكر الأدبي العربي(البنيات والأنساق)، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، الرياض، بيروت، ط1، 2014.

-يوسف (أحمد)،

181- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007.

182- الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة ، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

183-**يوسف (عبد الفتاح أحمد)**، قراءة النص وسؤال الثقافة(استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى)، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009.

184-**يوسف (عز الدين)**، التجديد في الشعر الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، لبنان، العراق، ط1، 2007.

2-المراجع المترجمة:

185-**أشـــكروفت(بيـــل) (وآخـــرون):** دراســـات مابعـــد الكولونياليـــة(المفـــاهيم الرئيسية)،تر:أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

186-**ألبيرس(ر.م)**، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تـــر:جـــورج طرابيشـــي، منشـــورات تعويدات، ط2، 1982.

-**إيجلتون(تيري)**،

187- فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة، القـــاهرة، مصـــر، ط1، 2005.

188- مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ط)، سبتمبر، 1991.

189-**إيكو(أمبرتو):** القارئ في الحكاية، تـــر: أنطـــوان أبوزيـــد، المركـــز الثقـــافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996.

190-**بابا(هومي):** موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي، المغرب، لبنـــان، ط1، 2006.

-**بارت(رولان)**،

191- درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986.

192- النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبوزيد، دار عويدات للنشـــر، بيـــروت، ط1، 1988.

193- لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1992.

194- نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العـــالمي، بيـــروت، ع3، صيف1988.

195- هسهسة اللغة، تر: عياشي منذر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999.

196-**بلاشير (ريجيسير)**، أبو الطيب المتنبي(دراسة في التاريخ الأدبي)، تر: إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1988.

197-**بورديو(بيير)**، العنف الرمزي، تر: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، المغرب، الدار البيضاء، 1994.

198-**بينيزونو (لوكاس)**، مابعد الكولونيالية، تر: سهيل نجم، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

199-**تودروف (تزفيتان)**، ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

200-**تودوروف (تزفيتان)، كلر(جوناثان) (وآخرون)**، القصة. الرواية. المؤلف(دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيري دومة، مراجعة السيد بحراوي، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1997.

201-**جارودي(روجيه)**، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985.

202-**جاكبسون(رومان)**، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي وآخرون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

203-**جاكسون(ليونارد)**، بؤس البنيوية(الأدب والنظرية البنيوية)، تر: شاكر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2001.

204-**جراهام (آلان)**، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2011.

-**دريدا(جاك)**،

205- الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دارتوبقال، المغرب، 1988.

206- أحادية الآخر اللغوية، تر:عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

207-**دوسوسير (فردیناند)**، علم اللغة، تر: يوئيل يوسف عزيز بغداد، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

208-**راتانسي(علي)**، التعددية الثقافية، تر:لبنى عماد تركي مراجعة هاني فتحي سليمان، مؤسسة هندلوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

209-**رايشس(فيلهلم)**، المادية الجدلية والتحليل النفسي، تر: بوعلي ياسين، دار الحداثة، بيروت، 1980.

210-**زيما(بيير)**، التفكيكية(دراسة نقدية)، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2006، وط1، 1996.

211-**ستولنتيرز(جيروم)**، النقد الفني(دراسة جمالية وفلسفية)، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

-**سعيد(إدوارد)**،

212- العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000.

213- صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)،1996.

214- الاستشراق(المعرفة السلطة الإنشاء)، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

215-**سلطان(فارغا)**، الألعاب في النظرية الأدبية، تر: عثمان الجبالي، المجلة العربية، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، السعودية، ع401، جويلية 2010.

216-**سميت(جيفري نويل) وهور(كنيستين)**، غرامشي وقضايا المجتمع المدني، تر:

فاضل حكتر، دار كنعان للدراسات والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

217-**ابن سينا(أبو الحسن بن عبد الله)**، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، (د.ط)، 1969.

218-**غيرتز(كليفورد)**، تأويل الثقافات، تر: محمد بدوي المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، ديسمبر، 2009.

219-**فوكو(ميشال)**، جنيالوجيا المعرفة، تر: أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

220-**كريب(إيان)**، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، عالم المعرفة، 1999.

221-**كوش(دنيس)**، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة والنشر، بيروت، ط1، مارس2007.

222-**كولر(جوناثان)**، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

223-**ليتش(فانسان)**، النقد الأمريكي(من الثلاثينات إلى الثمانينات)، تر: محمد حقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

224-**مانقونو (دومينيك)**، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

225-**مجموعة من المؤلفين**، كتاب الحداثة وما بعد الحداثة (دراسات وتعريفات) ، تر: سهيل نجم، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

226-**مجموعة من المؤلفين**، مسارات فلسفية، تر: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2004.

227-**مكدوفيل(ديان)**، مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001.

228-**مومن(أحمد)**، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،2002.

229-**مونان(جورج)**، اللسانيات والترجمة، تر: حسين بن زروق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2000.

230-**ابن نبي(مالك)**، مشكلة الثقافة، تر:عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت ودمشق، 2000.

231-**نوريس(كريستوفر)**، التفكيكية النظرية والممارسة، تر: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية،(د.ط)، 1989.

232-**هايمن(ستانلي)**، النقد الأدبي الحديث ومدارسه الحديثة، ج1، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1981.

233-**آلان (جراهام)**، نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2011.

3-المراجع الأجنبية:

-Barthes(Roland), sur racine, édition du seuil, collection, 234 Paris, 1970.

-cixous (Helen), and clement (Catherine), the newly: born 235 woman,trans,betsy wing, Manchester, chestet university press,1986.

-Derrida (Jacque),

-l'écriture et la différence, les éditions, de seuil, Paris, 1967.236

- de la grammatology, Paris ,1968237

-Jakobson(Roman), essais de linguistique générale, édition 238 de minuit, Paris.

-**Mallarmé (Stephen**), poésies le livre de poche, Paris, 1977.239
-**Pieter's (Jorgen)**, moments of negotiation the new 240
Stephen Greenblatt, Amesterdam, university, press, historicism
2002.

ثالثا: الدواوين الشعرية:

-**أدونيس(علي أحمد سعيد)**،

241- الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، دار العودة، بيروت، ط4، 1985.

242- الأعمال الكاملة، مج1، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م.

243- أول الجسد، آخر البحر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

244- التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل، لبنان، المكتبة العصرية، 1965، طبعة جديدة، دار الآداب، 1998م.

245- قصائد أولى، بيروت مجلة شعر، 1957م، دار الآداب، طبعة جديدة، 1988م.

246-**أبو تمام (حبيب بن أوس بن الحارث الطائي)**، ديوان أبي تمام، شرحه شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003.

247-**جرير**، الديوان، دار صادر للنشر، لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

248-**الحطيئة(جرول بن أوس بن مالك العبسي)**، ديوان الحطيئة، قدمه: حمدوس طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

249-**السياب (بدر شاكر)**، ديوان السياب، دار العودة، بيروت، 1971م.

-**قباني(نزار)**،

250- أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 2002.

251- الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط15، 2000.

252- الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط8، 1998.

253- الأعمال النثرية الكاملة، ج**7**، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط**2**، كانون الثاني (يناير)، 1999.

254- أنا يا صديقي متعب بعروبتي، بيروت،1981.

255- تنويعات نزارية على زمن العشق، منشورات نزار قباني، بيروت، 1960.

256- قاموس العاشقين، منشورات نزار قباني، بيروت، 1988.

-القصيبي (غازي عبد الرحمن)،

257- المجموعة الشعرية الكاملة، دار الميسرة، البحرين، 1987.

-المتنبي(أبو الطيب)،

258- ديوان المتنبي شرح أبي البقاء العكبري، ج3، المسمى التبيان في شرح الديوان ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلي، دار المعرفة، بيروت.

259- ديوان المتنبي، تعليق يحي بن شامي، دار الفكر العربي، بيروت، 1997.

ديوان المتنبي، شرحه وضبطه، مصطفى الشبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

-الملائكة(نازك)،

260- الديوان، المجلد الثاني (شظايا ورماد)، دار العودة، بيروت، 1997.

رابعا: الدّوريات والمجلاّت والملتقيات العلميّة:

1-العربيّة:

261-**أبواب**، مجلة فصليّة، دار الساقي للطباعة والنشر، لبنان، العدد الأول، يونيو 1994.

262-**الآداب والعلوم الإنسانية**، مجلة محكمة تعنى بالدراسات النقدية واللغوية والاجتماعية باللغة العربية واللغات الأجنبية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

جامعة سيدي بلعباس، الجزائر،العدد1، 2005.

263 -**أعمال ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضـــاياه واتّجاهاتـــه**، المنعقـد بالمركز الجامعيّ خنشلة، يومي،22، 23، مارس، 2004، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة.

264-**أعمال الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقـدي الأدبـي المعاصـر2006**، منشورات المركز الجامعي خنشلة، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة،2007.

265-**أعمال ندوة المرأة والكتابة**، سلسلة ندوات(8)،جامعة المولى إسـماعيل، كليـة الآداب، مكناس، المغرب،1995.

266-**آفاق**، مجلّة دورية، يصدرها اتحاد كتاب المغرب، الربـاط، المغـرب، ع12، أكتوبر، 1983.

267-**الأقلام**، مجلّة فكرية عامة، تصدرها شهريا وزارة الثقافـة والإرشـاد بغـداد، العراق، عدد كانون الثاني، 2008.

268- **بيت الحكمة**، مجلة فصلية، الدار البيضاء، المغـرب، ع5، س2، 1987، ع8، 1988.

269-**ثقافات**، مجلّة علمية محكّمة تعنى بالدراسات الثقافيـة، تصـدرها كليـة الآداب بجامعة البحرين، ع1، 2002.

270- **دفاتر نسائية**، إشراف زينب الأعوج، دار مصباح للنشر، الجزائـر، العـدد2، 1993.

271- **شؤون أدبية**، مجلة فصلية ثقافية أدبيّة عربية، يصدرها اتحاد كتّـاب العـرب وأدباء الإمارات، س3، ع11، شتاء، 1990.

272-**عالم الفكر**، مجلّة دورية محكّمة، يصدرها المجلس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، الكويت، المجلد25، العدد3، يناير 1997.

273- **عبقر**، مجلة فصلية، يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جـدة، العـدد7، يوليـو 2009.

274-**العربي**، مجلة شهرية ثقافية عربية، تصدرها وزارة الإعلام الكويتية، الكويـت، أكتوبر، 2008.

275- **علامات**، مجلة دورية، يصدرها النادي الأدبي، جدة، السعودية، مـج10، ج1، وج39، 2001، ومج10،ج39، 2001، ومجلد11،ج41، 2001، وج51، م13، مارس 2004، وج53، 14 سبتمبر2004، ج55، مج14 مارس،2005، وج60 مج15جويلية 2006، وج40، مج10، يونيو2010،ج57، مج15 سبتمبر 2015.

276- **الفكر العربي المعاصر، مجلة شهرية فكرية مستقلة**، يصدرها مركز الإنمـاء القومي، بيروت، العدد 60 و61، 1989.

277-**فصول**، مجلة النقد الأدبي، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، القاهرة، مج6،ع2، يناير، فبراير، مارس 1986.

278-**الكلمة**، مجلة فصلية فكرية، تصدر عن منتدى الكلمـة للدراسـات والأبحـاث، بيروت، لبنان، ع17، س4، خريف1997.

279- **الموقف الأدبي**، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد كتاب العـرب، دمشـق، سوريا، أيلول، ع 365، وع398، حزيران 2004.

280-**مقاليد**، مجلة محكمة نصف سنوية تصدر عن جامعة قاصدي مربـاح ورقلـة، الجزائر،العدد 11، 2016.

2-**الأجنبيّة:**

281-**Barthes(Roland)** , le grain de la voix entreteint1962-1980, édition du seuil, collection points, 1980.

282-Beau fret(Jean) , dialogue avec Heidegger, t3op, cit.

283-**Dumand (Fernand**), l'horizon de la culture, l'institut québécois de la recherché sur la culture, édition, 1995.
284-**Frodom(Jean) ,** et Michael, l'œil critique, le journaliste critique de la télévision Ina, Paris, 2002.
285-**Moi (torii)**, sexual, textual politics: feminist literary theory, London, Methuen, 1985.
286-**Symington(Michelle) et Franco (Bernard),** intertextualité symbolisation, la poétique d'Arthur symons, cahiers de narratologie(en ligne) le1 spetembre2006, consultéle19 mars2014 url : http//narratoloie, revues.
287-**Todorov (Tzvetan),** poétique, Ed du seuil, 1968.

خامسا: المعاجم والقواميس:

1-**العربيّة:**

288-**إدريس (سهيل) و عبد النور(جبور)**، المنهل معجم فرنسي، بيروت، ط11، 1990.

289- **أنيس(إبراهيم)، الصوالحي(عطية)، منتصر(عبد الحليم)،أحمد (محمد خلف الله)**، المعجم الوسيط، ج1، 2.

290-**الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف)**، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صادق المنشاوي، مكتبة لبنان،1985.

291-**حجازي(سمير سعيد)**، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة عربي/فرنسي وملحق فرنسي/عربي مراجعة المادة الفرنسية جالور جيور دانينو، دار الكتاب العلمية، أسسها محمد علي بيضون، بيروت،1971.

292-**صليبا (جميل)**، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1972.

293-**العربي(حامد كمال عبد الله حسين)**، معجم أجمل ما كتب شعراء العرب

العربية، دار المعاني، الأردن، ط1، 2002.

294-**علـــوش (ســـعيد):** معجـــم المصـــطلحات الأدبيـــة المعاصـــرة، دار الكتـــاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، 1985.

295-**ابن فارس(أحمد):** معجم مقاييس اللغة، ج4، تح: عبـــد الســـلام هـــارون، دار الفكر، مصر، 1979.

296-**فتحي (إبراهيم)**، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للنشر، صفاقس، تونس الثلاثية الأولى، 1986.

297-**مطر(سليم)**، خمسة آلاف من الأنوثـــة العراقيّـــة موســـوعة الهويـــة النســـوية في ميزوبوتاميا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

298-**المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

299-**ابن منظور(أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم)**، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م.

300-**الموسوعة العربية**، المجلد الخامس، سوريا، دمشق، البراكمة،2005.

2-الأجنبيّة:

301-Dictionnaire étymologie Français, dictionnaire le robert, Paris, 1994.

302-Dictionnaire, hachette encyclopédique, spadem, drag, Paris, 1991-1992.

303-**Ducrot (Oswald), Todorov (Tzvetan**), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd, du seuil, Paris, 1972.

304-Larousse, dictionnaire de français librairies ,Paris , 200

305-petit Larousse illustré, 1984, librairie Larousse, Paris, 1980.

سادسا: الرّسائل الجامعيّة والمخطوطات:

1-العربيّة:

306-**بوفلاقة(سعد)**، الشعر النسوي في الأدب الأندلسي في القرن 5هـ أغراضه وخصائصه، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم ، جامعة عنابة، 1989.

2-الأجنبية:

307-**Gilmore(Jennifer)**, Bock (hones) :(Re) Emerging subjectivities post Modernist perspective on subjectivity the university of Queensland, in the fulfillment of the requirement for the degree of doctor of philosophy2003.

سابعا: المواقع الإلكترونية والمنتديات:

308- جريدة من الزمان، الموقع: www.azzaman.com/azz articles 5/5/2002, 5/5/2006.

309-جريدة الرياض، يومية إخبارية، تصدر عن مؤسسة اليمامة بالرياض بالسعودية، ع13828، الخميس6 ربيع الأول1427هـ/مايو2006.

310-mon alshekh@yahoo.com

311-www.startimes.com .2011/7/1

312-alchamal.com/ar/6/101/2013.

313- www.Alghathami. com.2007/05/12

314- www.alsultanah.com/vb/archive/../t-7847.html .2011/6/30

315-صحيفة الشرق، العدد494، بتاريخ2013/4/11.

316-حوار الغذامي للمجلة الثقافية، الاثنين 4 محرم 1424هـ، الإصدار الرابع.

317-صحيفة المؤتمر، يومية مستقلة شاملة، www.inciraq.com.2007/4/17

318- http :fikr.com/article،2017/2/17

319-السبت7 يناير 2012 .www.diwanalar ab.com

320-majalla.com

321- شبكة الألوكة،2013/4/8،الموقع:www.aluka.net

322- الأهرام.gate.ahram.orgeg/news/744987/7/2015

323-.http : noqqad.word press.com

324- .nirfana2000.Blogs pot.com/2006

325-.https//revuesuniv-ouargladz/indexphp/numéro8-2015

الفهرس

الفهرس:

***إهداء.**

***شكر وعرفان.**

-مقدّمة.....أ-ي

-مدخل: **النقد الثقافي وتحولات الخطاب النقدي المعاصر**.....11-37.

1-تحولات الخطاب النّقديّ المعاصر.....12.

أولا: المناهج السياقيّة.....12.

أ-المنهج التّاريخي.....12.

ب-المنهج الاجتماعيّ.....13.

ج-المنهج النفسيّ.....14.

ثانيا: المناهج النّسقيّة(النصانيّة).....16.

أ- المنهج البنيوي.....16.

ب-المنهج السيميائي.....18.

ج-المنهج التفكيكيّ.....20.

ثالثا: مرحلة مناهج ما بعد النّص.....22.

أ-نظرية القراءة(أو جماليات التلقي).....22.

2-واقع النقد العربيّ المعاصر وظهور النّقد الثّقافيّ.....23.

2-1-واقع النقد العربيّ المعاصر.....23.

2-2-ملابسات ظهور النقد الثّقافيّ.....25.

-الفصل الأوّل: الرؤية النّقديّة عند عبد الله الغذامي وموقعها في المسار النّقديّ العربيّ.....38-138.

1-تمهيد.....39.

2-الغذامي والمناهج النصانية.....41.

2-1-المنهج النقدي الغذامي بين البنيوية و التشريحية..... 41.
2-1-1- البنيوية بين التنظير والتطبيق.....46.
أ-نظرية البيان الشعرية(الاتصال بين جاكبسون وحازم القرطاجني).....51.
ب-ثنائية التأليف والاختيار/الحضور والغياب.....60.
ج-الصوتيم/البنية الصغرى.....62.
2-1-1-1- الجانب التطبيقي.....66.
أ-مبدأ الثنائيات.....69.
ب-التنظيم الداخلي.....70.
2-1-2-التفكيكية(التشريحية من منظور الغذامي).....80.
أ-الاختلافdifférence.....85.
ب-الأثر.....91.
ج-النحوية/علم الكتابةgrammatologie.....95.
د-تداخل النصوصintertextuel/النص ابن النص والتكرارية..... 100.
هـ-الانتشارdissémination.....111.
2-1-2-1-الجانب التطبيقي.....113.
أ-النموذج الأول.....114.
ب-النموذج الثّاني: الخطيئة والتكفير.....116.
ج-مبدأ تفسير الشعر بالشعر.....122.
- الحضور والغياب.....122.
- الاختلاف.....123.
- الكتابة.....123.
3-مقولة موت المؤلف وميلاد القارئ /المتلقي.....124.
4-النصّ الجديد.....132.
-الفصل الثّاني:المرجعيات المعرفية لمنهج عبد الله الغذامي..... 139-244.

1-تمهيد.....140.

2-مطارحات النقد الثقافي.....141.

2-1-النقد الثقافي الإرهاصات والمفهوم.....141.

2-2-المرجعية المعرفية الغذامية.....162.

2-2-1-النقلة الاصطلاحية.....169.

أ-عناصر الرسالة(الوظيفة النسقية).....171.

ب-المجاز الكلي.....176.

ج-التورية الثقافية.....181.

د-الدلالة النسقية.....183.

هـ-الجملة الثقافية.....185.

و-المؤلف المزدوج.....186.

2-2-2-نقلة في المفهوم.....190.

أ-في مفهوم النسق الثقافي.....190.

2-2-3-نقلة في الوظيفة.....196.

أ- من نقد النصوص إلى نقد الأنساق.....196.

2-2-4-نقلة في التطبيق.....199.

3-تعريف الثقافة.....204.

4-القارئ المختلف في مقاربة عبد الله الغذامي.....210.

5-ثقافة الصورة/المشهد التلفزيوني.....218.

6-الكتابة النقدية من الرؤية الأدبية إلى الرؤية الثقافية.....224.

7-نقد النقد الثقافي.....227.

-الفصل الثّالث: الشّعريّة العربيّة من منظور النّقد الثّقافيّ.....245-326.

1-تمهيد.....246.

2-الغذامي والحداثة.....249.

3–النسق الناسخ/اختراع الفحل.....256.

4–مصطلح الطبقات الثقافية..... 262.

5–الغذامي والمقاربة الثقافية.....267.

5–1–المتنبي والأبوة النسقيّة.....267.

5–2–أبو تمام/العمى الثقافيّ.....284.

5–3–صدام حسين/صناعة الطاغية.....289.

5–4–نزار قباني (نسق الاستفحال).....295.

5–5–أدونيس..... 306.

5–5–1–رجعية الحداثة.....306.

5–5–2–الأنا الفحولية(زمن الشّعر).....310.

5–5–3–الخطاب السحراني.....317.

–الفصل الرابع: ثقافة الأنوثة–خطاب الأنوثة–.....327–406.

1–تمهيد.....328.

2–نسقية الذكر(الفحل) في الثقافة العربيّة.....333.

2–1–الأنثى والنسق الفحولي.....333.

أ–المكان.....333.

ب–ثقافة الوهم.....337.

3–الأدب النسويّ في مرآة النقد الثقافي.....338.

4–نقد ثقافي أم نقد نسوي.....350.

5–الأنوثة واللغة.....374.

6–الكتابة النسوية وخصوصيتها.....389.

- خاتمة.. ..... 407-417.

- مكتبة البحث.....418 -447.

- الفهرس.....448-452.

المنخص

ملخّص البحث باللّغة العربيّة:

تطمح هذه الدراسة إلى رصد أهم تحولات الخطاب النّقديّ المعاصر والقصور الذي وقع فيه، وملابسات ظهور النقد الثقافيّ بوصفه رؤية نقدية. ظهرت منذ ما يقارب الثلاثين عاما، ضمن رؤى ما بعد الحداثة النقدية، فالنقد الثقافيّ يقارب الخطاب الأدبيّ للكشف عن علله وعن الأنساق المضمرة والمتخفية خلفه. فهو يدعو إلى رفض الرؤية الأحادية للمظاهر الثقافيّة؛ مادام يجسد رؤية نقدية فلسفيّة جديدة ويتوسل أدوات نقدية وجهازا مفاهيميا في أجرأته النّقدية للخطابات الإبداعيّة، لأن الوافد الجديد يروم شكلنة مختلف أبعاد الثقافة العربية، وهذه دعوة إلى ممارسة التفلسف وفق آليات النقد الثقافيّ للوصول إلى الخلل الذي يعانيه خطابنا النقديّ العربيّ المعاصر.

تركّز الاهتمام –بعد ذلك– بداية من الفصل الثانيّ على الوقوف على المرجعيات المعرفية لمنهج الغذامي وخصوصية مشروعه الثّقافيّ، الذي شكّل منعرجا حاسما في الدراسات النقديّة المعاصرة بامتداده المعرفيّ في أكثر المساحات الفلسفيّة والنقديّة خصوبة في النظرية الحديثة، حيث إنه يستقي جهازه المصطلحي من المناهج النقديّة الغربية المعاصرة في تعالقها مع الموروث الثقافيّ العربيّ، فسعى الغذامي إلى تشييد جسر معرفي بين ما هو جديد وبين الموروث القديم وتحديثه؛ لذا ركز على منظومة اصطلاحية نقدية تشمل ستة أساسيات تشكل منطلقا منهجيا لمشروعه الثقافيّ ويحددها في: عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)، المجاز الكلي، التورية الثقافيّة، نوع الدلالة، (الدلالة النسقية)، الجملة النوعية، المؤلف المزدوج. فالنقد الثقافيّ استهدف تقويض البلاغة والنقد معا، بغية إنتاج بديل منهجي جديد.

ومن ثم جاء التركيز في الفصل الثالث على خطاباتنا الشعرية الممثلة بثلة من الشّعراء–المتنبي، وأبو تمام، ونزار قباني، وأدونيس– لتحديد الأنساق المتسربة إلى خطاباتنا الشّعريّة وكيف أنها غيرت ذواتنا؛ من خلال قدرة النّسق الشّعريّ على

صناعة الفحل الشعريّ والطاغية، لإنتاج علاقة مبنية على الخداع البصري، فتنسج الشّعرنة وتقام مملكة الأحادي والمكرس للذات.

يمثل خطاب الجسد في ثقافتنا العربية مفهوما مكتنزا بالرؤى والإشكالات، لأنه شكّل عبر أحقاب زمنية متعددة ولازال موضوع بحث ودراسات متنوعة. والجسد بوصفه خطابا ثقافيا حاضرا في خطاب الغذامي، وهذا دليل قاطع على انفتاح خطابه على الخطاب الأنثويّ متحررا من السلطة الأبوية التي قيّدت المبدعين والأدباء في المشهد الثقافيّ العربيّ. فالخطاب النسويّ يعتمد على ما يثيره النّص من تساؤلات موجهة للقارئ لها علاقات بالمرجعيات الرمزية واللغويّة والسياسيّة والاجتماعيّة، حتى يصل القارئ إلى فهم كنه الإشكالات التي يثيرها الطرح الأنثويّ داخل النصّ وخارجه وخاصة كيفية تمرير هذا الخطاب النّسويّ أنساقه دون وعي من الرقابة الذكوريّة بإنتاج نص مختلف موجه لقارئ مختلف يستطيع إدراك نقد السيطرة الذكوريّة. لنصل في نهاية الدراسة إلى أننا مطالبون بمساءلة واقعنا الراهن واستكشاف خصوصياته المختلفة، وإن كان في ذلك تقاطع مع الفلسفة الغربيّة، حتى نغير زاوية توقعاتنا ونمد جسر التّواصل بين الأنا والآخر.

-Résumé de la recherche en langue française :

Cette recherche ambitionne à glaner les plus importantes évolutions du discours critique contemporain et l'insuffisance dans laquelle il s'est empêtré et les circonstances de l'apparition de la critique culturelle entant que vision critique apparue, depuis presque une trentaine d'années, parmi les visions postcritiques modernes. La critique culturelle environne le discours littéraire pour explorer ses bogues et ses libellés implicites et dissimulés derrière lui. Ce dernier incite au refus de la vision unique aux apparences culturelles, du moment qu'il incarne une vision critique philosophique nouvelle et il implore des outils critiques et un appareil conceptuel dans ses démarches critiques pour les discours créatifs, car le nouveau venu veut rassembler diverses dimensions culturelles arabes, et ceci une invitation à la pratique philosophique selon des mécanismes de la critique culturelle pour advenir au trouble duquel souffre notre discours critique arabe contemporain.

La préoccupation s'est concentrée par la suite –depuis le début du deuxième chapitre- sur les références cognitives de l'approche Ghidami et les spécificités de son projet culturel, qui a formé un tournant décisif dans les études critiques contemporaines par son extrapolation cognitive dans la plupart des étendues philosophiques et critiques ; une fertilité dans la théorie moderne parce que son appareil terminologique s'inspire des approches critiques occidentales contemporaines dans ses liens avec le patrimoine culturel arabe. Le Ghidami a voulu bâtir un pont cognitif entre ce qui est nouveau et l'héritage ancien et sa modernisation. Pour cela, il s'est basé sur un système terminologique critique fondé sur les bases fondamentales suivantes et qui forment un départ méthodologique de son projet culturel qu'il limite dans ceux-ci : les éléments du message (la fonction libellée), la métaphore totale (globale), le calembour culturel, le genre de la signification, la signification libellée (la phrase paradigmatique), le produit double.

La critique culturelle projette de saper la rhétorique et la critique dans le but de produire un substitut méthodologique nouveau.

Dès lors, la concentration s'est focalisée -depuis le troisième chapitre- sur nos discours poétiques représentés par une triade de poètes (El-Motanabi, Abou-Tammam et Nizard El-Kabbani) dans le but de limiter les libellées qui fuitent de nos discours poétiques et comment ils ont modifié nos sois à travers la capacité du libellée poétique à fabriquer l'étalon poétique et le tyran, pour une production bâtie sur la tromperie visuelle, et pour tisser la poétique et s'effectue le royaume de l'Unique et la consécration du Soi.

Le discours corporel représente dans culture arabe un concept thésauriseur de visions et de problématiques, parce qu'il a formé à travers les ères temporelles multipliées et il est encore un sujet de recherche et d'études variées, et le corps entant que discours culturel présent dans le discours Ghidami, et cela est une preuve accablante sur l'ouverture de son discours féministe se libérant de l'autorité patriarcale qui a ligoté les créateurs et les littéraires dans le panorama culturel arabe.

Le discours féministe se base sur ce qu'évoque le texte comme questionnements orientés vers ses lecteurs ayant des relations avec les références symbolique, linguistique, politique et sociale, pour que le lecteur arrive à comprendre l'essence des problématiques qu'évoque le postulat féminin au sein du texte et dans son extérieur et surtout la façon de faire passer le discours féministe ses libellées en se débarrassant du contrôle masculin, en créant un texte différent orienté vers un autre lecteur qui peut percevoir la critique de l'autorité masculine, pour arriver enfin de cette étude, au fait qu'on soit requérant devant notre vécu actuel de questionnement pour l'exploration des spécificités diverses même si on est devant un carrefour nous opposant à la philosophie occidentale jusqu'au point de contourner l'angle de nos prévisions et nous étendrons le pont de la communication entre l'égo et l'autrui.

الملخص

ملخّص البحث باللّغة العربيّة:

تطمح هذه الدراسة إلى رصد أهم تحولات الخطاب النّقديّ المعاصر والقصور الذي وقع فيه، وملابسات ظهور النقد الثقافيّ بوصفه رؤية نقدية. ظهرت منذ ما يقارب الثلاثين عاما، ضمن رؤى ما بعد الحداثة النقدية، فالنقد الثقافيّ يقارب الخطاب الأدبيّ للكشف عن علله وعن الأنساق المضمرة والمتخفية خلفه. فهو يدعو إلى رفض الرؤية الأحادية للمظاهر الثقافيّة؛ مادام يجسد رؤية نقدية فلسفيّة جديدة ويتوسل أدوات نقدية وجهازا مفاهيميا في أجرأته النّقدية للخطابات الإبداعيّة، لأن الوافد الجديد يروم شكلنة مختلف أبعاد الثقافة العربية، وهذه دعوة إلى ممارسة التفلسف وفق آليات النقد الثقافيّ للوصول إلى الخلل الذي يعانيه خطابنا النقديّ العربيّ المعاصر.

تركّز الاهتمام –بعد ذلك– بداية من الفصل الثانيّ على الوقوف على المرجعيات المعرفية لمنهج الغذامي وخصوصية مشروعه الثّقافيّ، الذي شكّل منعرجا حاسما في الدراسات النقديّة المعاصرة بامتداده المعرفيّ في أكثر المساحات الفلسفيّة والنقديّة خصوبة في النظرية الحديثة، حيث إنه يستقي جهازه المصطلحي من المناهج النقديّة الغربية المعاصرة في تعالقها مع الموروث الثقافيّ العربيّ، فسعى الغذامي إلى تشييد جسر معرفي بين ما هو جديد وبين الموروث القديم وتحديثه؛ لذا ركز على منظومة اصطلاحية نقدية تشمل ستة أساسيات تشكل منطلقا منهجيا لمشروعه الثقافيّ ويحددها في: عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)، المجاز الكلي، التورية الثقافيّة، نوع الدلالة(الدلالة النسقية)، الجملة النوعية، المؤلف المزدوج. فالنقد الثقافيّ استهدف تقويض البلاغة والنقد معا، بغية إنتاج بديل منهجي جديد.

ومن ثم جاء التركيز في الفصل الثالث على خطاباتنا الشعرية الممثلة بثلة من الشّعراء–المتنبي، وأبو تمام، ونزار قباني، وأدونيس– لتحديد الأنساق المتسربة إلى خطاباتنا الشّعريّة وكيف أنها غيرت ذواتنا؛ من خلال قدرة النّسق الشّعريّ على صناعة الفحل الشعريّ والطاغية، لإنتاج علاقة مبنية على الخداع البصري، فتنسج الشّعرنة وتقام مملكة الأحادي والمكرس للذات.

يمثل خطاب الجسد في ثقافتنا العربية مفهوما مكتنزا بالرؤى والإشكالات، لأنه شكّل عبر أحقاب زمنية متعددة ولازال موضوع بحث ودراسات متنوعة. والجسد بوصفه خطابا ثقافيا حاضرا في خطاب الغذامي، وهذا دليل قاطع على انفتاح خطابه على الخطاب الأنثويّ متحررا من السلطة الأبوية التي قيّدت المبدعين والأدباء في المشهد الثقافيّ العربيّ. فالخطاب النسويّ يعتمد على ما يثيره النّص من تساؤلات موجهة للقارئ لها علاقات بالمرجعيات الرمزية واللغويّة والسياسيّة والاجتماعيّة، حتى يصل القارئ إلى فهم كنه الإشكالات التي يثيرها الطرح الأنثويّ داخل النصّ وخارجه وخاصة كيفية تمرير هذا الخطاب النّسويّ أنساقه دون وعي من الرقابة الذكوريّة بإنتاج نص مختلف موجه لقارئ مختلف يستطيع إدراك نقد السيطرة الذكوريّة. لنصل في نهاية الدراسة إلى أننا مطالبون بمساءلة واقعنا الراهن واستكشاف خصوصياته المختلفة، وإن كان في ذلك تقاطع مع الفلسفة الغربيّة، حتى نغير زاوية توقعاتنا ونمد جسر التّواصل بين الأنا والآخر.

-Résumé de la recherche en langue française :

Cette recherche ambitionne à glaner les plus importantes évolutions du discours critique contemporain et l'insuffisance dans laquelle il s'est empêtré et les circonstances de l'apparition de la critique culturelle entant que vision critique apparue, depuis presque une trentaine d'années, parmi les visions postcritiques modernes. La critique culturelle environne le discours littéraire pour explorer ses bogues et ses libellés implicites et dissimulés derrière lui. Ce dernier incite au refus de la vision unique aux apparences culturelles, du moment qu'il incarne une vision critique philosophique nouvelle et il implore des outils critiques et un appareil conceptuel dans ses démarches critiques pour les discours créatifs, car le nouveau venu veut rassembler diverses dimensions culturelles arabes, et ceci une invitation à la pratique philosophique selon des mécanismes de la critique culturelle pour advenir au trouble duquel souffre notre discours critique arabe contemporain.

La préoccupation s'est concentrée par la suite –depuis le début du deuxième chapitre- sur les références cognitives de l'approche Ghidami et les spécificités de son projet culturel, qui a formé un tournant décisif dans les études critiques contemporaines par son extrapolation cognitive dans la plupart des étendues philosophiques et critiques ; une fertilité dans la théorie moderne parce que son appareil terminologique s'inspire des approches critiques occidentales contemporaines dans ses liens avec le patrimoine culturel arabe. Le Ghidami a voulu bâtir un pont cognitif entre ce qui est nouveau et l'héritage ancien et sa modernisation. Pour cela, il s'est basé sur un système terminologique critique fondé sur les bases fondamentales suivantes et qui forment un départ méthodologique de son projet culturel qu'il limite dans ceux-ci : les éléments du message (la fonction libellée), la métaphore totale (globale), le calembour culturel, le genre de la signification, la signification libellée (la phrase paradigmatique), le produit double. La critique

culturelle projette de saper la rhétorique et la critique dans le but de produire un substitut méthodologique nouveau.

Dès lors, la concentration s'est focalisée -depuis le troisième chapitre- sur nos discours poétiques représentés par une triade de poètes (El-Motanabi, Abou-Tammam et Nizard El-Kabbani) dans le but de limiter les libellées qui fuitent de nos discours poétiques et comment ils ont modifié nos sois à travers la capacité du libellée poétique à fabriquer l'étalon poétique et le tyran, pour une production bâtie sur la tromperie visuelle, et pour tisser la poétique et s'effectue le royaume de l'Unique et la consécration du Soi.

Le discours corporel représente dans culture arabe un concept thésauriseur de visions et de problématiques, parce qu'il a formé à travers les ères temporelles multipliées et il est encore un sujet de recherche et d'études variées, et le corps entant que discours culturel présent dans le discours Ghidami, et cela est une preuve accablante sur l'ouverture de son discours féministe se libérant de l'autorité patriarcale qui a ligoté les créateurs et les littéraires dans le panorama culturel arabe.

Le discours féministe se base sur ce qu'évoque le texte comme questionnements orientés vers ses lecteurs ayant des relations avec les références symbolique, linguistique, politique et sociale, pour que le lecteur arrive à comprendre l'essence des problématiques qu'évoque le postulat féminin au sein du texte et dans son extérieur et surtout la façon de faire passer le discours féministe ses libellées en se débarrassant du contrôle masculin, en créant un texte différent orienté vers un autre lecteur qui peut percevoir la critique de l'autorité masculine, pour arriver enfin de cette étude, au fait qu'on soit requérant devant notre vécu actuel de questionnement pour l'exploration des spécificités diverses même si on est devant un carrefour nous opposant à la philosophie occidentale jusqu'au point de contourner l'angle de nos prévisions et nous étendrons le pont de la communication entre l'égo et l'autrui.