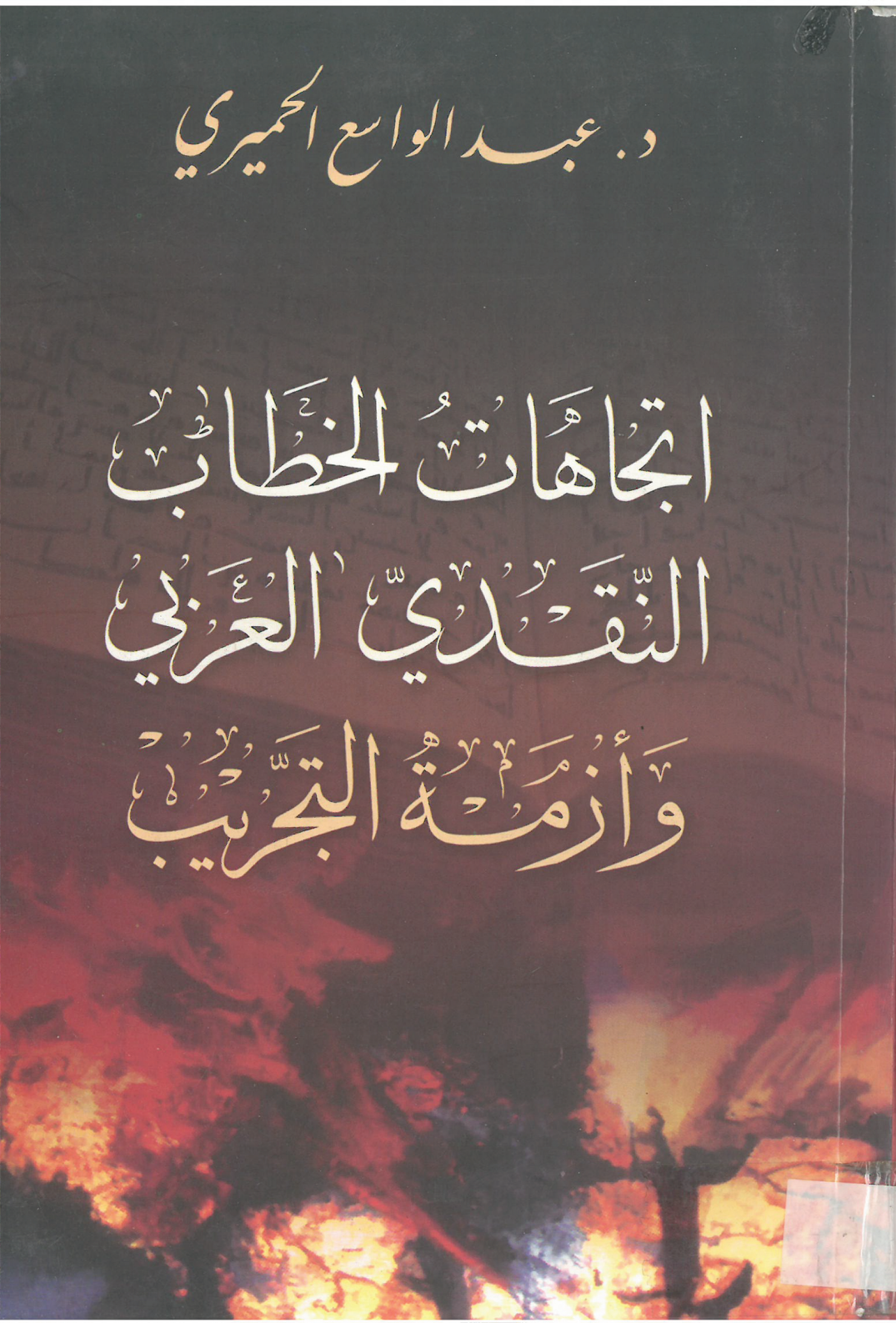
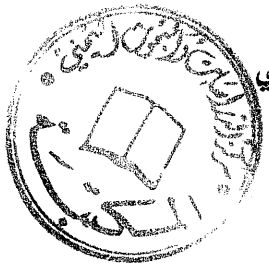
د. عبد الواسع الحميري

اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب



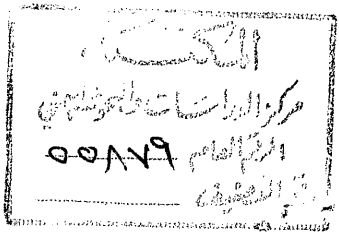
د. عبد الواسع أحمد الحميري



اتجاهات الخطاب النقدي العربي

وأزمة التجريب

دار الزمان



الكتاب: اتجاهات الخطاب النقدي العربي

وأزمة التجريب

تأليف: د. عبد الواسع الحميري

الطبعة الأولى: 2008 م

الناشر: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق – سوريا: ص.ب 5292

هاتف: 00963 11 5622363

00963 932 806808

تلفاكس: 00963 11 5626009

E.mail: zeman005@yahoo.com

E.mail: zeman005@hotmial.com

الإخراج الداخلي: دار الزمان

رب يسر

مقدمة

في قراءتنا لواقع النقد العربي قديما وواقع هذا النقد حديثا، نستطيع أن نرصد ملامح أزمتين؛ لازمت أولاهما حركة الخطاب النقدي القديم منذ لحظة الولادة الأولى، لترافقه طوال مسيرة حياته وتطوره حتى مطلع عصر النهضة، ولازمت ثانيتهما الخطاب النقدي العربي الحديث أو المعاصر منذ منتصف ستينيات القرن الماضي- على الأقل- وظهور تيارات الحداثة، وما بات يسمى بـ"ما بعد الحداثة" حتى اللحظة الراهنة، وهما أزمتان نعتقد أنهما جديرتان بالتوقف عندهما، ومحاولة الكشف عن ملامحهما، بحكم أنهما قد أسهمتا، بشكل فاعل، في تهميش دور الخطاب النقدي العربي، وتغييبه عن ساحة الفعل والتأثير في الحياة الثقافية والإبداعية العربية.

ولكي نوضح ما نعنيه بالأزمة الأولى، أعني أزمة الخطاب النقدي العربي القديم، نود أن نشير إلى أن الخطاب النقدي العربي، قد ظل يمثل، في جملته، طوال مراحل تطوره وازدهاره، ضرورة الفرد العربي؛ أكان الفرد المفرد عن الجماعة، أم الفرد المتسلّط على الجماعة، والأول هو الشاعر الموصوف، في الوعي البياني العربي، بالفحولة أو المتحلي ببعض شروطها ومقوماتها، ومن ذلك، الانفراد والعزلة، إضافة إلى السبق والقدرة على إفحام الخصم، أما الثاني فهو الفرد الحاكم الذي ما انفك يحتل، في وعي النظرية النقدية البيانية، موقع المخاطَب من"ذوي الأقدار" بوصفه رمز السلطة الدينية والسياسية أو الاجتماعية، أو الاقتصادية، أي سواء أكان هذا الفرد الذي ظل الخطاب النقدي العربي في خدمته، حاكما فينا، أم

متحكّما في شروط إنتاجنا الثقافي والحضاري(حيث الشعراء، في هذا الوعي، هم أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا[1]، ولم يكن الخطاب النقدي العربي في أي يوم من الأيام ضرورة المجموع أو المجتمع العربي، إلا في ما ندر، ووفق شروط خاصة لا تكاد تتحقق.

ما يعني أن الخطاب النقدي العربي، قد بقي مكرسا طوال تاريخه في خدمة فكرتين، أو بالأحرى في ترسيخ ذائقتين، لا ثالث لهما : ذائقة "فرْدَنه/وحْشَنة الفرد العربي، وذائقة جَمْعَنة/قَطْعَنة المجموع.

وهذا يقتضي أن الخطاب النقدي العربي قد ظل يكرس عدداً من السلطات التي ما انفكت تسكننا، وتصادر حقنا في التفكير وفي التعبير بحرية، ومن بين تلك السلطات:

- سلطة المعيار، ومحاولته الدائمة والدائبة فرض شروط الذائقة الجماعية على الأفراد، أكانوا أفرادا منشئين، أم أفرادا مخاطَبين، أو متلقين.

- وسلطة الفرد المفرد فينا؛ بحكم موقعه المتفرد والفريد الذي يحتله في السلم الاجتماعي الذي نؤمن به جميعا، ونسعى إلى ترسيخ منطقه جميعا، وهذا النوع من الخطاب يعمل على ترسيخ سلطة الموقع الاجتماعي في الوعي الجمعي لكل منا، هذا الوعي الذي ما انفك ينحاز إلى متلقي الخطاب الشعري؛ ناظرا إليه من زاوية أنه الفرد المفرد من فئة" ذوي الأقدار" في المجتمع، بوصفهم من يجب علينا التسليم بزيادة أقدارهم في المجتمع، والعمل على إثبات تلك الزيادة باستمرار.

---

[1] - ينظر: القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق/ محمد الحبيب الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م: ١٤٣.

- وسلطة الفرد المختلف (عنا) المؤتلف مع نفسه، أعني سلطة الفرد الفريد، بوصفه الشاعر المبدع الذي ترسخ في وعيه، كما في وعينا نحن قراء شعره، أنه كائن مختلف بالطبيعة أو بالفطرة والغريزة، لذلك فما علينا إلا أن نسلم باختلافه وعبقريته، حتى وإن لم يكن كذلك في الواقع العملي، لذلك فهو لا يحتاج لكي يفرض سلطة اختلافه علينا إلى شهادة منا؛ نعترف خلالها باختلافه، ولا إلى جهد يبذله في سبيل تعزيز ثقتنا بذلك، أو إثبات أنه كذلك، وهذا يقتضي أنها سلطة مبعثها أو مصدرها شعوره الدائم بالثقة واطمئنانه إلى أنه فعلا قد صار مختلفا(عنا) اختلاف تميز وعبقرية.

على أنه لا فرق، في المحصلة النهائية، بين الفكر أو الخطاب النقدي الذي يُفَرْدِنُ الفرد أو يُسلّطنه على المجموع، والخطاب الذي يقطّعن باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها الفرد المتفرد؛ فكلاهما يعد خطاب سلطة، في الأساس، وكلاهما يؤدي الدور نفسه، ويفضي، في المحصلة النهائية، إلى النتيجة عينها، وإن بطرائق مختلفة، أو لنقل: إن كليهما يمارس قمع المجموع، ومصادرة حقهم في أن يفكروا بحرية، وأن يعبروا بحرية، وإن تميز الأول عن الثاني، على الأقل، من حيث شكل السلطة التي يمارسها علينا، أو على جمهور المتلقي العربي، في أنه يسلك طريقا إلى قَطْعَنَة الجمهور العربي، هي بالضرورة، طريق فَرْدَنَة الفرد وتسليطه عليه، فهو إذن يسلك طريق الفرْدَنَة، بوصفها إحدى وسائل القَطْعَنة، أو إحدى الطرق الموصلة إليها.

الباب الأول

اتجاهات الخطاب النقدي

الفصل الأول

اتجاه الفَرْدَنَة/الوَحْشَنَة

على أن ما نعنيه باتجاه الفَرْدَنة/الوحْشَنَة، ذلك الاتجاه النقدي التثقيفي الذي ما انفك يسهم في صياغة وعي الفرد بذاته (وعي الأنانية) وصقل ذائقة الفرْدَنة في الفرد المبدع (شاعرا كان أم ناقدا) على نحو ينمي فيه حس الانتماء إلى ذاته الإبداعية المبدعة، بدل أن ينمي فيه حس الانتماء إلى الآخرين الذين يتكامل معهم، ويمثلون في جملتهم أناه الأخرى الجمعية أو التاريخية المعممة، إنه ذلك الاتجاه الذي ما انفك يغلق الفرد المفرد على ذاته، ويمنعه من الانفتاح أو التخارج على الآخرين، فهو يصوغ وعي التوحّش والانغلاق الذي أخذ يترسخ يوما بعد يوم في ثقافتنا، وبخاصة بعد ظهور حركة التحديث الشعري العربي، أي منذ منتصف أربعينيات القرن الماضي، حيث ظهر تيار شعري/نقدي ما انفك يعلي من شأن الفرد، وبخاصة الفرد المبدع الشاعر، ويؤسس لفكر الفردانية، ساعيا، في الوقت ذاته، إلى ترسيخ وعي الفرد بذاته الفردية المفردة، أو بإمكاناته الخاصة، أي بإمكانات اختلافه عن الآخرين، جاعلا منه هذا الكائن الأناني المتوحش النافر المستنفر(النافر عنّا أو المستنفر ضدنا، أو ضد وضعه السسيوانطولوجي في إطارنا) ما أدى، في النهاية، إلى عزل هذا الفرد المبدع؛ شاعرا/منتجا، أم ناقدا/متلقيا عن المجموع، وانفصاله، من ثم، عن سياق الفعل الإبداعي الحقيقي الذي يجب أن ينفتح عليه الجميع، وأن يمارسه الجميع، أو أن يترسخ في وعي الجميع وسلوكهم، لا أن يترسخ في وعي الفرد المفرد وسلوكه فقط، الأمر الذي أدى إلى تهميش دور الفرد المبدع، وتقزيم العملية الإبداعية، في الوعي البياني العربي عموما، وحصرها في نطاق ضيق من هذا الوعي، فبدت هذه العملية كما لو كانت شأنا يخص فقط بعض الأفراد المتفردين (المبدعين)، ولا علاقة لها قط بحياة الجمهور، أو اهتمامه.

لذلك فقد بقي هذا الاتجاه من النقد في خدمة الكائن الفرد المتفرد، أو الساعي إلى فردنة ذاته دوما، إلى إبراز اختلافه عن الآخرين دوما، أي إلى تجاوز وضعه الكينوني في إطار الآخرين، وإثبات أنه كائن فرد فريد عن باقي أفراد جنسه؛ عشيرته، أو قبيلته، أو طائفته، أو قومه، كل بحسب طموحه وإمكاناته، فنحن نلاحظ أن كل فرد مبدع؛ شاعرا كان أو ناقدا، قد ظل يحاول-على الدوام-كل حسب إمكاناته وطموحه-أن يتجاوز وضعا له في إطار الآخرين الذين ينتمي إليهم؛ فمنهم من قصر طموحه في التميز والاختلاف أو ما أسميه بـ"تجاوز الوضع السيسوانطويولوجي" في إطار كيانه الصغير(القبيلة أو الطائفة أو الفئة أو المجموعة الاجتماعية)، ومنهم من حاول أن يتجاوز"وضعه السسيوانطولوجي" في إطار كيانه الكبير(القوم أو الجماعة) لأن صوته قد صار صوتا مسموعا من لدن كل أفراد هذه المجموعة أو تلك، أو قل: إنه قد صار صوت الكيان(الكبير) المميز أو المختلف عن باقي الأصوات الناطقة باسم ذلك الكيان، أو المعبرة عنه، والمنذورة له، في الآن نفسه[٢].

ومنهم من حاول أن يتجاوز وضعه السسيوانطولوجي في إطار الكيان الأكبر الأعم والأشمل، (أي في إطار الأمة أو القومية المتكلمة أو الناطقة بلغة واحدة: العربية أو الفرنسية أو الآرية).

وهناك آخرون حاولوا أن يتجاوزوا أوضاعهم السسيوانطولوجية تلك في إطار كل تلك الكيانات أو الأطر، أي في الإطار المحلي والقومي أو في إطار الجنس العربي أو الآري أو الأوروبي (فصرنا نسمع عن شاعر عربي مثلا، مقابل شاعر فارسي أو فرنسي) سعيا

2- ومن هنا كان يطلق على الشاعر قديما الذي يصل إلى هذا المستوى من الشهرة والتميز، شاعر تميم، وشاعر هوازن، وشاعر ثقيف...وشاعر...الخ.

إلى تجاوز وضعه السسيوانطولوجي في إطار النوع البشري، بصفة عامة.

في حين نجد أن الاتجاه النقدي الثاني لا يسلك، بالضرورة، إلى قَطْعَنة الجمهور، الطريق نفسه، بل يسلك إليها ذلك الطريق، وطرقا أخرى أكثر تشعبا وطرافة، فالاتجاه الأول إذن يُسَلْطِنُ الفردَ، بمعنى يفرض سلطانه على المجموع، في حين الثاني يُسَلْطِنُ المجموعَ على الفرد.

على أنه يجب الإشارة هنا إلى أن ما نعنيه بالفردانية هنا، ليست الفردانية بمفهومها الفلسفي المعاصر، أي بوصفها حقا من حقوق كل فرد من أفراد المجتمع في التميز والاختلاف، بغض النظر عن جنسه أو انتمائه أو موقعه في السلم الاجتماعي للفئة أو للجماعة التي ينتمي إليها الفرد؛ أي أكان من فئة ذوي الأقدار في المجتمع، أم من غيرهم، أو بوصفها قيمة إنسانية عليا؛ تجعل كل فرد منا يشعر بذاته، أو بإمكاناته الخاصة، من جهة، وبمسؤوليته إزاء ذاته، وإزاء الآخرين الذين تتكامل بهم أو من خلالهم حياته، من جهة أخرى، فهي (الفردانية) بوصفها قيمة إنسانية عليا تمنح الفرد حق التفرد والاختلاف عن الآخرين في التفكير، وفي التعبير، وفي اختيار المصير، في الوقت نفسه، والفردانية، بهذا المعنى، قيمة شعورية داخلية يمنحها الفرد لذاته، أو يحس بها إحساسا داخليا، وقد لا يعبر عنها بشكل مباشر، وإنما تظهر عبر سلوكه وممارساته كمحرك داخلي، أو كدافع للسلوك ليس إلا، لذلك فهي، كقيمة إنسانية، يجب أن يتحلى بها كل كائن إنساني، بوصفها شرط إنسانيته-وإنما نعني بها الفردانية التمييزية أو العنصرية، أي التي تمنح حق الاختلاف والتميز لأفراد محدودين معدودين في المجتمع؛ ينتمون إلى فئات محدودة معدودة في المجتمع، هي:

١ : فئة"ذوي الأقدار"[٣] في المجتمع، وتشمل أولي الأمر والنهي في المجتمع، أو أصحاب السلطة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المباشرة، من الرؤساء والوزراء والقادة، وأصحاب رأس المال.

٢ : ثم فئة ذوي القدرة على الإقناع والتأثير في المجتمع، أو أصحاب سلطة البيان، وتشمل أرباب البلاغة والفصاحة من الخطباء والشعراء والكتاب.

وهذا يقتضي أن هؤلاء الأفراد إنما ينتمون، في الجملة، إلى فئة أصحاب السلطة؛ أكانت سياسية، أم اجتماعية، أم بيانية.

على أن الفرق بين الفردانية بالمعنى الأول، والفردانية، بالمعنى الثاني، فضلا عما سبق، أن الفردانية بالمعنى الأول، لا تصادر حق الآخرين في أن يفردنوا ذواتهم، أي في أن يختلفوا، وأن يتميزوا عن الآخرين، إن كان بمقدورهم ذلك، لذلك فهي ليست على حساب الآخرين. وهذا يعني أنها لا تكرس سلطة الفرد على الآخرين، خلافا لها بالمعنى الثاني، حيث تصبح هذه القيمة التي ما انفك يؤسس لها الخطاب النقدي، وسيلةً لتسلط الفرد على الآخرين، من بني جنسه، ومصادرة حقهم في أن يختلفوا، وأن يتميزوا مثله.

ذلك فالأولى لا تعزل الفرد عن الآخرين، بل تصله بهم، أو توطد علاقته بهم، لكن بشروط جديدة، ووفق مقتضيات جديدة، أي باعتبار أن كلاً من الأنا والآخر من أفراد الجماعة أو الفئة أو الجنس، قد صار من حقه أن يكون فردا؛ له من الحقوق على الآخرين مثل ما للآخرين عليه من الحقوق، وعليه من الواجبات نحوهم مثل ما عليهم من الواجبات نحوه.

---

3 – ينظر: القيرواني(ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت/ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢م، ٢/ ١١٠.

لذلك فالعلاقات التي تنشأ بين الأنا والآخرين في هذا الاطار، إنما تنشأ على أساس التكامل، وتكافؤ الفرص، وليس على أساس تسلط أحد الطرفين على الآخر، وإلغائه إياه، أو مصادرة حقه في أن يكون كائنا فردا فريدا مثله.

وهذا يقتضي أن الاتجاه النقدي الأول، قد حاول فرض سلطة الاختلاف (اختلاف الفرد المختلف أصلا عنا، بوصفه الفرد البطل، أو الفرد المخلص، أو الفرد العبقري) وإشاعة ثقافة الاستبداد، ونفي الآخر باسم الفرد الفريد تارة (أي المختلف عنا هوية وثقافة) وباسم الفرد المفرد تارة أخرى، أي الذي يقتضي موقعه في السلم الاجتماعي للكيان الذي ننتمي إليه جميعا أن يكون فردا مفردا، أي أن يكون منّا، ومن الكيان الذي ننتمي إليه نحن وإياه، في موقع الرأس من الجسد)[4] ما يؤدي غالبا إلى شيوع ثقافة الادعاء، وسيادة الشعور الزائف بالتميز والعبقرية بين أفراد المجتمع كافة، بحيث يصبح هذا الوعي أو الشعور شعورا معمما أو متجذرا في وعي كلّ منّا، كلنا يشعر أنه مختلف، ومتميز عن الآخرين، وما من اختلاف أو تميز، في الحقيقة، الكلّ يتطلع إلى الفعل، ويريد أن يفعل، وما من فاعل على أرض الواقع، الكل ينظرٌ أو ينتقد، وما من ملتزم أو منفذ، لذلك نجد الكلّ يتكلّم، وما من مستمع، والكلّ يثور ويحرِّض على الثورة، وما من ثائر واحد، والكلّ مبدع أو شاعر، وما من شعر أو إبداع، الكل يدعي أنه مختلف، وأنه عبقري، وما من اختلاف أو عبقرية، الكلّ يعيش وهم الاختلاف وما من اختلاف أو

4- أي أن يكون في موقع الأب من باقي أفراد الأسرة، أو في موقع الشيخ من باقي أفراد القبيلة أو العشيرة، أو في موقع الرئيس أو الخليفة أو الأمير أو الملك من باقي أفراد الشعب أو الأمة..وهكذا.

تميز في الحقيقة، الكُلّ مثل الكلّ، والكلّ يردد كلام الكلّ، وما من أحد يتكلّم كلامَه الخاص الدال على اختلافه وتميزه بالفعل.

الأول يعيش الواقع نفسه مزيفا، أي مطليا بطلاء الأوهام الكاذبة والأماني الزائفة، أما الثاني فيعيش الواقع كما هو، دون طلاء، لذلك فالأول يروج للزيف، للكذب، للخداع، أما الثاني فلا يفعل شيئا من ذلك، لذلك فالأول يتحمل -خلافا للثاني- وزر التضليل وتزييف الوعي، إضافة إلى وزر استمرار واقع الزيف كما هو، وعدم المبادرة إلى العمل على تغييره.

وهذا يقتضي أن الخطاب النقدي الأول يرسخ إذن ذائقة الفردانية في الفرد، حس الاختلاف والرغبة في التسلط على الآخرين، أو في فرض السيطرة عليهم، سعيا إلى استتباعهم، وفرض شروط الذات عليهم، أما الخطاب الثاني فينمي في الفرد حس الانتماء الكياني (المغلق) إلى كيان الجماعة الاجتماعية أو التاريخية المغلق، إنه ينمي ذائقة الخضوع، والرغبة في التبعية، في التماثل حد التطابق مع الآخرين.

على أن من حقنا أن نتساءل بعد هذا، أي بعد أن أوضحنا القول في معنى المبدأين المشار إليهما، عن الأسباب التي جعلت الخطاب النقدي العربي ينحو هذا المنحى، فينزلق باتجاه الفَرْدَنَة، بالمعنى المشار إليه آنفا، وباتجاه القَطْعَنَة، ولا شيء سوى هذين الاتجاهين:

١ : مناخ النشأة، وسياق التطور؛ فمناخ نشأة هذا النقد، وسياق تطوره، في الآن نفسه، هو مناخ تسلطي فرداني من طراز فريد، ويكفي أن نشير هنا إلى أن سياق الدعوة إلى الوحدانية؛ وحدانية الخالق جل وعز، قد كرّس مفهومَ الوحدانية على مستويات أخرى من حياة الإنسان العربي، أي على مستوى علاقته بالحاكم بالذات الذي يجب أن يكون واحدا، وعلى مستوى علاقته بالأشياء

والأشخاص والآراء والمواقف التي يحبها ويحترمها أو يقدسها، فالصديق أو المحبوب واحد، والحقيقة واحدة، والرأي الذي يجب أن نسلم بصحته واحد، والمعنى واحد، والدلالة واحدة، والشيء الذي نحبه واحد، إذن كأنه يتوجب علينا، في هذا السياق، أن ننفي الشركة أو الشريك عن كل شيء أو شخص نحبه أو نحترمه؛ لأن نفي الشركة والتشريك دليل حبنا، دليل صدقنا، دليل وفائنا، يجب نفي الشريك عن الحاكم حتى لا ينازع في حكمه، أو حتى لا يفقد مكانته وهيبته، فبما أن الله واحد في السماء لا شريك له، فالحاكم واحد في الأرض، أو هكذا يجب أن يكون، أو أن ينظر إليه، على أنه كذلك واحد لا شريك له في كفاءته وفي حكمه، والمحبوبة واحدة لا شريك لها في صفاتها التي أحببناها لأجلها، ولا شريك لها، من ثم، في حبنا لها، هذا ما يجب أن يكون عليه الحال، وإلا كنا قد أخللنا بشرط الطاعة الواجبة للحاكم، وبشرط الإخلاص الواجب في الحب، وبشرط الوفاء الواجب في الصداقة للصديق، وصرنا خارجين عن طاعة من يجب علينا أن نطيع، كاذبين في حب من ندعي أننا نحب، ففي هذا السياق إذن؛ أي في سياق السعي لترسيخ فكرة أو عقيدة الوحدانية، ونفي الشريك عن الله كما عن مخلوقاته التي نحبها، ونحاول إقامة علاقة حميمة معها، نشأ الخطاب النقدي وترعرع، ما جعله يعتنق مبدأ الوحدانية أو الفردانية، ويسعى إلى ترسيخها في مقاربته للنصوص الأدبية والإبداعية، لذلك وجدناه يعلن انحيازه، منذ اللحظة الأولى، للفرد المفرد(المتسلِّط) على حساب المجموع المتسلَّط عليه، أي للفرد الطاغية، أو للفرد الفحل المفحل-حسب تعبير الناقد السعودي عبد الله الغذامي- لقد انحاز هذا الخطاب لقيم الفحولة، بوصفها قيم التعالي والاستبداد، استبداد الفرد المفرد؛ أكان حاكما، أم شاعرا، بدليل ما كرسه هذا النقد من وعي يعلي من قيم الفردانية والتفرد.

يفكك (الظاهرة إلى عناصرها الأولية).

ويفكك ليعزل (ليعزل عناصر الظاهرة المفككة بعضها عن بعض).

ويعزل ليميِّز (ليميز تلك العناصر المفكّكة بعضها عن بعض، فإذا ما ميَّز تلك العناصر بعضها عن بعض، فإنه لا يركب، أو لا يعيد بناء ما فكك بطريقة مختلفة تحقق له خصوصية فيه، بل يبقي تلك الأشياء/العناصر المميزة كما هي، وإن كان هذا لا يمنع أن يعيد جمعها(تصنيفها) في عناقيد أو في إطار ثيمات يجمع خلالها الشبيه مع الشبيه، والنظير إلى النظير وهكذا).

ويميّز ليصنّف (أي ليصنف تلك العناصر المفكّكة في مجموعات أو في ثيمات كما أشرنا).

وهذا يقتضي أنه وعي محافظ (استقرائي تجميعي أو توليفي أو قياسي يحافظ على بنية الأشياء التي يعيها). ولأنه وعي محافظ، بهذا المعنى، فهذا يقتضي أنه وعي قار غير متجاوز، أو لنقل: إنه وعي مقيد بشروط الماهية الجاهزة للشيء، لذلك فهو وعي من شأنه أنه قد يهدم، أو يبادر إلى عملية الهدم، لكنه يظل دوما بمنأى عن عملية البناء، لذلك فهو وعي يصح وصفه بأنه: تفتيتي؛ تجزيئي؛ تبسيطي؛ تسطيحي، شارح =تدميري، ولا يصح وصفه، في نظري، بأنه تفكيكي أو تركيبي =خالق أو مبدع؛ باعتبار الصفتين الأوليتين من الصفات المتلازمة، أي اللتين يلزم من ثبوت إحداهما لزوم ثبوت الأخرى بالضرورة؛ لأن من شأن الوعي القادر على تفكيك الشيء أنه وعي قادر على إعادة تركيب ما فكك، أما الوعي الذي يفتت الشيء أو يجزئه، فلا ريب أنه سيكون عاجزا عن إعادة تركيب ما فتت.

لكن كيف يكون هذا الوعي هو المسؤول عن توجهات الخطاب النقدي العربي؟! بأي وجه أو صفة يمكن أن يكون هذا الوعي البياني الذي هذه بعض صفاته، قد أسهم، بصورة ضمنية أو مباشرة، في توجهات الخطاب النقدي العربي، وما حاول ترسيخه في وعينا الثقافي والإبداعي، من أنساق ذهنية تسلطية (عناقيد أو أثيمات).

أقول: إن من شأن هذا الوعي الذي هذا شأنه أنه قد أسهم في صياغة وعينا النقدي الكياني الذي ما انفك يستهدف قَوْلَنَة الأشياء (صياغة الأشياء في مقولات ثابتة راسخة) وتحديد هويتها، بوصفه وعي صياغة الهوية في مقولات، أو بوصفه بالأحرى، وعي الحفاظ على الهوية الجاهزة؛ هوية الأشياء[5] حتى لا تلتبس هويتها بهوية أشياء أخرى؛ تماثلها، أو تشترك معها في وصف أو أكثر من صفاتها، ما يحتم علينا النظر إلى الأشياء والأشخاص من زاوية ما هي هي في ذاتها، بمعزل عن أية علاقة لها، أي من زاوية ما به تكون الأشياء والأشخاص كاملة الشيئية أو الشخصية (منفصلة معزولة بعضها عن بعض) أي من زاوية ما به يكون تمامها وكمالها؛ حدّها ومحدوديتها(وصفها النهائي الثابت والمستقر)؛ بقاؤها كما هي دون اختلاف، لا من زاوية ما به يكون نقصها وعدم اكتمالها، من زاوية ما يغلق الكلام حول الشيء، لا من زاوية ما يفتح الكلام عن الشيء، من زاوية ما به تكون الأشخاص والأشياء هي هي بصورة نهائية، لا

---

[5] - لأن مهمة الناقد-حسب هذا الوعي-تنحصر في ممارسة دور الوصاية على اللغة والأخلاق والدين والقيم، فهو الأعلم والأكمل علما بالمعيار الذي يحدد بمقتضاه الصحيح من الخطأ في السلوك؛ اللغوي والاجتماعي، والديني والأخلاقي والثقافي، على السواء، فهو من تنهض فيه إمكانات الموازنة والوزن، وإصدار الإحكام، ومن هنا رأينا معظم النقاد علماء لغة، وفقهاء دين، وعلماء كلام.

من زاوية ما به تكون هي وهو، أو هي وأنا، أو هي وسواها، في آن معا، أي من زاوية ما يعزلها عن المختلف والمتناقض، أي عن باقي الأشياء التي تختلف عنها أو تتضاد معها، لا من زاوية ما يصلها بباقي الأشياء التي تختلف عنها أو تتضاد معها، ومن ثم، من زاوية ما به تتفق أو تأتلف مع الأشياء الأخرى الشبيهة أو المثيلة، لا من زاوية ما به تختلف أو تتضاد مع الأشياء الأخرى.

وهذا يقتضي النظر إلى الشيء أو الشخص من زاوية ما يكونه الشيء أو الشخص في ذاته، أي من زاوية خصائصه الخاصة التي يمتاز بها عن غيره، بوصفه هذا الشخص أو الشيء، القائم بذاته، المستقل عن غيره(وعي قياسي، استدلالي، حجاجي، منطقي جدلي، يستدل بثبوت الشبيه أو المثيل على ثبوت مثيله، النظير يستدعي النظير، لا العكس) لا من زاوية علاقته بالشيء أو الشخص الآخر، أو من زاوية ما يكونه في غيره، أي في سياق علاقته بغيره، أو بالأشياء الأخرى المختلفة أو المتناقضة معه.

غير أن السؤال المهم في هذا السياق:

ما الذي به يكون الشيء أو الشخص ذاته؟ أو هو هو في الوعي البياني هذا؟ أيكون الشيء أو الشخص ذاته، أو هو هو في أفق الذاتية؟ أم في أفق الغَيْرِيّة؟ في أفق عزلته واستقلاله عن باقي الأشياء؟ أم في أفق انفتاحه على باقي الأشياء؟ في أفق العلاقة؛ علاقته بالأشياء الأخرى، من جنسه، ومن غير جنسه؟ أم في أفق السلطة؟ في أفق التعالي؟ أم في أفق العلوّ؟ أم في أفق السقوط؟ أين يكون الكائن/الشخص أو الشيء؟ وكيف يكون؟ المراد: أين تتحقق كينونته/وجوده؟ وكيف تتحقق؟ أيكون الشخص أو الشيء في علاقته بذاته أو بإمكاناته الخاصة فقط؟ أي في علاقة الأنا بأناها(بكونها الداخلي الخاص، أي في خواصها الخاصة)؟ أم يكون بغيره فقط، أي

في علاقة الأنا بالسِّوى (بكونها الخارجي العام أو المشترك)، أي بالكائن الآخر الذي يشارك الأنا انتماءها إلى الكون، وتربطه بالأنا علاقة من نوع ما؛ قد تكون النّدية، وقد تكون الدّونيّة، وقد تكون الفوقية أو الاستعلاء؟ أم يكون الشيء أو الشخص في علاقته بذاته، وبغيره، في آن معا؟ أي في علاقة الأنا بأناها، من جهة، وفي علاقة الأنا بسواها، من جهة أخرى؟ المراد: أيكون وجود الكائن الإنساني وغير الإنساني، في أفق العزلة والفردية، أو في أفق المثلية والائتلاف الانسجام/التطابق؛ تطابق الكائن/الشيء مع ذاته، والشخص مع أناه؟ أم يكون في أفق الغيريّة والاختلاف؟ أيكون/يتحقق وجوده- بتعبير آخر-بنفي الاختلاف؟ أم يكون بإثبات الاختلاف والإقرار به؛ واقعا يجب الإذعان لشروطه كاملة، دون تدخل أو تغيير؟ وإذا كان إنما يكون/يتحقق وجوده بنفي الاختلاف، فهل يكون بنفي الاختلاف نفيا سلبيا؟ أم يكون بنفي الاختلاف نفياً ايجابياً؛ قائما على التفاعل والجدل؟ بتعبير آخر: هل يكون الشيء بذاته، أي بإمكاناته الخاصة الداخلة في تكوينه الخاص، أو بمطابقته مع شيء آخر يماثله، أو يشابهه، أو يدانيه، أو يقاربه في بعض صفاته؟ أم يكون الشيء بغيره؟ أي بالشيء الآخر المناقض أو المناهض له، أو الذي يمثل طرفا في ثنائية ضدية معه؟ هل علينا أن نعي الشيء أو أن ندركه وفق هذا الوعي، من زاوية ما هو في ذاته، أم من زاوية ما هو في غيره؟ من زاوية شبكة العلاقات التي تربطه بباقي الأشياء المؤتلفة معه، والمختلفة معه دون فرق، بما في ذلك علاقته بنا نحن؟ أم علينا أن ندركه من زاوية علاقته بذاته، أو فقط بمكوناته الخاصة أو بالأشياء القريبة منه أو المؤتلفة معه التي تشبهه أو تماثله، أو... الخ؟ أم علينا أن ندركه أو نفكّر فيه فقط من زاوية ما يكونه في كوننا الخاص نحن، أي بالنسبة لنا، فقط من زاوية وظيفته، وما يحققه لنا، أو علاقته بالنسبة لنا نحن فقط؟

بتعبير آخر: هل علينا أن ننطلق في محاولتنا فهم الأشياء والأشخاص من" قانون الهوية"المغلق الذي يقرر: أن الشيء هو هو، وليس شيئا آخر، ومن قانون" عدم التناقض" الذي يقرر: أن الشيء لا يكون هو وغيره، في آن معا، وأن الإنسان لا يكون صادقا وكاذبا، في آن معا؟ أم علينا الانطلاق من"قانون التفاعل والجدل" الذي يقرر: أن الشيء كائن بغيره (علائقي) أو هو، بالأحرى، كائن سياقي، أو هو كائن كينونته متداخلة مع غيره من الكائنات؟

حتى نتمكن من الإجابة على مثل هذه التساؤلات، علينا أن نسأل أولا سؤالا آخر يتعلق بالوعي وما وراءه، أو بوظيفة الوعي ودوره:

لماذا نعي الأشياء أو الأشخاص؟ وكيف؟ أو بالأحرى لماذا نستهدفها بوعينا؟ متى نفكر في الأشياء والأشخاص؟ وكيف نفكّر فيها أو نعيها؟ لماذا نفكّر فيها حين نفكّر؟ وكيف نفكّر؟ لماذا نقصدها بوعينا؟ هل نقصدها في ذاتها ومن أجل ذاتها؟ أي من أجل الكشف عن حقيقتها في ذاتها وما تكون، أو عن ماهيتها في ذاتها؟ أم نقصدها من أجل ذواتنا؟ أي سعيا إلى الكشف عن ذواتنا خلالها، أو عن إمكانات أنانا الواعية؟ أي من أجل أن نكشف خلال وعينا بها، أو نكتشف حقيقة إمكاناتنا في الوعي والإدراك، أو من أجل أن نعيد بناء ذواتنا الواعية أو المفكّرة؟ لتحقيق وجودنا نحن (انطلاقا من ديكارت: أنا أفكر أنا إذن موجود) أم لتحقيق وجودها هي نفسها؟ أم نقصدها لأمر آخر سوى هذا وذاك؟ أي لا لتحقيق وجودها هي ذاتها، ولا لتحقيق وجودنا نحن ذاتنا، لا لذاتها ولا لذواتنا، بل لأمر يقع خارج ذاتها، وخارج ذواتنا، في الوقت نفسه، أي لأمر يتعلق

بعلاقتنا بالآخر (الذي يحتل بؤرة الوعي والانتباه في الحس العربي، أو بالنسبة للشخصية العربية) أو بوضعنا في إطار علاقتنا بهذا الآخر؟ أي لتحقيق غرض آخر، أو لتحقيق غرضنا من علاقتنا الواعية معه؟ أي لأننا نريد أن نثبت (للشيء المفكّر فيه) صفة غير ثابتة (عند الآخر) أو ننفي عنه (عن الشيء المفكر فيه) صفة ثابتة(عنده)، فنحن نقصد الشيء بوعينا؛ لأننا نريد أن نثبت له صفة غير ثابتة، في وعي الآخر، أو لأننا نريد أن ننفي عنه صفة قد صارت ثابتة أو شبه ثابتة، في وعي الآخر؟ أو لأننا نريد أن نقرر أو نخبر عن حصول صفة أو عن نفي حصول صفة؟.

يقتضي أن سياق الوعي البياني، هو سياق الإثبات أو النفي، أو قل: إن الوعي البياني قد بقي خاضعا لإرادة الإثبات أو النفي، ومحكوما بشروط تلك الإرادة، وهذا يقتضي أنه قد بقي وعيا هدفه الرئيس[6] التأثير والإقناع، أو الإقناع وإقامة الحجة والدليل على ثبوت هذا الوصف لهذا الشيء، أو نفيه عنه، وأنه من ثم، قد صار من جنس الأشياء التي ثبت لها الوصف باتفاق، أو انتفى عنها الوصف باتفاق. فنحن إذن لا نعي الشيء في ذاته، ولأجل ذاته، ولا حتى من أجل ذواتنا، بوصفنا كائنات معزولة عن غيرنا من الكائنات الكيانية الأخرى، بل نعيه من أجل الكائن الآخر الذي يشاركنا انتماءنا إلى كوننا الكياني (الاجتماعي)، بوصفه، من جهة أولى، هذا الكائن الذي يقع: دوننا، أو فوقنا، أو مساوياً لنا، في الرتبة أو (الموقع

---

6 - وأؤكد هنا على كلمة الرئيسي؛ لأن ثمة أهدافاً أخرى فرعية غير رئيسية لا تعنينا؛ بحكم أنها لا تلعب دوراً كبيراً في صياغة هذا الوعي البياني الذي كان له الدور البارز في صياغة وعينا النقدي بكل علاته.

الاجتماعي) وهذا يقتضي أننا لا نعي الشيء، إلا لأن ثمة ضرورة ما(خارجية) تفرض علينا الوعي به أو التفكير فيه، وهي ضرورة تتعلق، في الغالب، بوضع الآخر، أو يحدد طبيعتها ومداها وضع الآخر الذي تربطنا به، أو نرتبط به عبر ثلاثة مستويات من العلاقة الكيانية: الدونية، والفوقية، والندية، ومن هنا يشيع في وعينا البياني سمة التفكيك والتصنيف...الخ على النحو المشار إليه آنفا.

الفصل الثاني

اتجاه القَطْعَنَة

و

فرض نسق التفكير الكَيَانيّ

نسق الفحولة؟! أم نسق الكيانية؟!

-١-

وإذا كان الأمر كما وصفنا، فإن السؤال: لكن أين نسق التفكير/الوعي الكياني هذا من نسق التفكير/الوعي الفحولي الذي تبنى الناقد السعودي الدكتور عبد الله الغذامي القول بسيادته في الوعي العربي، على كل أنساق التفكير الأخرى، ونسب إليه كل ما أصاب العقل العربي من أمراض وعلل على حد تعبيره-هل هذا النسق هو الأصل المرجعي لكل الأنساق الثقافية التي سادت في وعينا العربي؟! ما العلاقة بين النسقين؟ وأيهما نعتقد أنه الأصل؟ وأيهما نعتقد أنه الفرع؟ هل نسق التفكير/الوعي الكياني هو الأصل، ونسق التفكير/الوعي الفحولي هو الفرع؟ أم أن نسق التفكير الفحولي هو الأصل؟ ونسق التفكير الكياني هو الفرع؟ ألا يعد نسق الوعي الفحولي شكلا بدائيا من أشكال مواجهة هيمنة نسق الوعي الكياني؟!

واعية، بضمير المتكلّم الجمعي (نحن)، وهو مجرد جزء تابع لذلك الكلّ الاجتماعي، وليس جزءا مكملا له، أو متكاملا معه؛ لأن من سمات الكلّ الاجتماعي، في هذا الوعي، أنه يأخذ صيغة الحضور الكليّ أو المطلق؛ فهو كليّ المعرفة، كليّ القدرة؛ كليّ الحضور والفاعلية.

وبما أن"الأنا أفكّر" هذا مجرد جزء من كل؛ كليٍّ المعرفة؛ كليٍّ القدرة؛ كليٍّ الحضور والفاعلية، فهذا يقتضي أن الأنا الفردية تغدو مجرد أداة وظيفية عضوية؛ وجودها أداتي (بمعنى وجود لغيره) وظيفي (أي لما يحقق مصلحة الكلّ)، وليس وجودا لذاته، وهنا تصبح ماهية الأنا الفردية جزءا من ماهية أخرى كلية مطلقة متعالية هي ما نسميه بالأنا الجماعية؛ أنا العشيرة أو أنا القبيلة، أو أنا الأمة أو أنا الفئة أو الطائفة، أو الحزب، أو التنظيم الذي ينتمي إليه الفرد، وهذا ما اقتضى التفكير في المصير الفردي من زاوية المصير

الجمعي، أو من زاوية أنه لا وجود للفرد أو للأنا الفردية إلا في إطار الكل الـ (نحن) أي من زاوية ما ينطوي عليه الكلّ من إمكانات الاختيار نيابة عن الفرد/الجزء؛ فكما أن الفرد لا يختار مصيره في إطار الجماعة أو المجموعة: أن يكون منها أو لا يكون، وأن يكون منها في هذا الموقع أو ذاك (في موقع الرأس أو في موقع القدم أو اليدين...أو ... الخ) كذلك على الفرد (طبعا المراد بالفرد هنا: الفرد العادي) ألا يكون في موضع من يختار مصير الجماعة التي هو أحد أفرادها، عليه ألا يتدخل في الشأن العام، وأن يترك الرأي لأهل الرأي أو" لأهل الحل والعقد" مَن لهم الحق في حلّ ما هو منعقد من أمر الجماعة، وعقد ما هو منحلّ من أمرها، أي أن عليه أن يسلِّم مصيره لمجموعة الأوصياء، ممن لهم حق الوصاية عليه وعلى باقي أفراد مجموعته (القطيع)، كي يقرروا ما يرونه مناسبا في حقه، وفي حق باقي أفراد الجماعة التي هو أحد أفرادها، عليه أن يستشعر نقصه دائما، عجزه دائما، حاجته لغيره دائما، عليه أن يلزم حدود اللياقة والأدب، فلا يتدخل فيما لا يعنيه، ولا يدلي برأيه حول أمر لا يخصه، أو لا يتعلق بحدود وظيفته، عليه أن يعطل كل طاقاته في التفكير وفي التعبير، وفي الفعل والتأثير، وكل ما حباه الله من وسائل الإدراك والفهم؛ أو من وسائل كسب المعرفة وتصريفها، فلا يستخدم من تلك الوسائل والطاقات، إلا فقط في حدود ما يساعده في أداء دوره المحدد له سلفاً، في إطار الكلّ الكياني الذي ينتمي إليه، ويمثل أحد أجزائه/أفراده، أو على تحقيق وظيفته المنوط به القيام بها في إطار الكلّ.

١/ ١- **كائن كياني**؛ أي عبارة عن كائن ينتمي إلى كيان اجتماعي (مغلق) هو مجرد عضو فيه، وهذا يقتضي أنه عبارة عن:

١/٢- **كائن عضوي**، أي أنه كائن كينونته في عضويته، أي في بروزه عضوا في جماعة اجتماعية، هي عبارة عن وحدة

كيانية/جسدية مغلقة على ذاتها، من جهة، ولكنها مفتوحة، من جهة أخرى، على وحدة كيانية أخرى أكبر منها، قد يحتل منها موقع الرأس، أو موقع اليدين، أو القدمين أو الرجلين....الخ.

ومن هنا اعتبر الكون الاجتماعي (القبيلة)شرط الكائن الاجتماعي، ومن لا كون (اجتماعي) له فلا كينونة له، أو فهو في حكم العدم، أو في حكم الكائن المعدَم.

على أن ما نعنيه بالكون هنا، الكون الكياني أو الاجتماعي الذي يحيط بالكائن؛ لاحتوائه وتأطيره، أو لإبرازه ومحورته، أي لجعله قطبا، أو لجعله محيطا، أي لإبرازه في موقع الرأس من الكيان، أو في موقع العضو التابع للرأس، والمسيطر عليه من قبله، فهو بمثابة المكان/الزمان الاجتماعي، محيط الأسرة، العشيرة، القبيلة، التنظيم الحزبي، الفئة أو الطائفة...الخ.

وهذا يقتضي أن الجماعة الصغيرة أو الكبيرة (العشيرة أو القبيلة) هي، على الأقل، في الوعي البياني العربي، الكون الذي به يكون الكائن العربي ذاته، أو لا يكون، أو لنقل: إنها الكون الذي يمثل شرط الكينونة الاجتماعية للكائن العربي، أي أنها الكون الذي به أو من خلاله يكون الكائن العربي، أو لا يكون، بمعنى الذي به يوجد ويصير.

لذلك اعتبر الأفراد الذين أفردتهم قبائلهم- بمعنى خلعتهم وعزلتهم مجموعاتهم الاجتماعية الصغيرة أو الكبيرة- اعتبروا، قديما، أفرادا مفردين، بمعنى مخلوعين، منبوذين، ساقطين أو مسقطين من حسابات الجماعات التي أفردتهم أو أزاحتهم من موقع الانتماء إليها، ما أحالهم-في وعي أنفسهم، كما على أرض الواقع، وكما تصوّر ذلك أشعارهم-كائنات غير كائنة، أو بالأحرى، كائنات غير متمكّنة في الزمكان الاجتماعي، أعني غير متحققة الوجود، أو

غير مستقرة في الزمكان؛ لأنه قد صار محكوما عليهم بالنفي والتشرد الأبديين، لذلك بدت-كما تصور ذلك بعض أشعارهم- كائنات دينامية متحركة حركة كلية مفتوحة (لا نهائية) في كلية الزمكان؛ بحثا عن زمكان آخر، به تكون أو تصير-ربما-كائنات كونية غير كيانية، إي بحثا عن كون آخر؛ غير كياني، ينهض بديلا عن كونها الكياني الذي افتقدته، أو الذي انسلخت عنه، بعدما فشلت في الوفاء بشروط الانتماء إليه، وهنا يصبح الفرد أو مجموعة الأفراد الذين تفردهم كياناتهم (الاجتماعية) المغلقة التي ينتمون إليها، يصبحون-في هذا الوعي الكياني-بمثابة كائنات كونية؛ لا تنتمي إلى أحد(من الكائنات المؤطرة اجتماعيا) ولا ينتمي إليها أحد من تلك الكائنات، ما قد يدفعها إلى البحث عن انتماء بديل في عالم آخر بديل، هو العالم اللا إنساني، كما فعل الشنفرى بالتحديد الذي آثر الانتماء إلى عالم التوحش، بديلا عن عالم الإنسان، عندما كان قد صرخ في وجه قومه قائلا في لاميته:

أقيموا بني أمي صدور مطيّكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

فقد حمت الحاجات والليل مقمر وشدت لطيات مطايا وأرحل

ولي دونكم أهلون؛ سيّدٌ عملّس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يجذل

وكذا تأبط شراً الذي يقول في إحدى قصائده، مصورا وضع كينونته في هذا الإطار:

يظل بموماة ويمسي بغيرها جحيشا ويعروري ظهور المهالك

الزمكاني، تماما كما الحيز الزمكاني قد صار يرفضه.

ولذلك تبدو الجماعة أو المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد العربي، هي رمز هويته الإنسانية، رمز وجوده الإنساني الحقيقي، وتصبح شروط الانتماء إليها هي شروط التحقق الإنساني في أسمى مظاهره.

وبمقارنة سريعة بين الكائن العربي، والكائن الغربي، يتبين أن الكائن العربي ينتمي إلى كون اجتماعي هو بمثابة كيان مغلق، أو بمثابة كيان كياني جسدي(هرمي، له: رأس+ جثة+ أطراف=مغلق). أما الكائن الغربي فينتمي إلى كون اجتماعي هو عبارة عن نسيج من العلاقات الاجتماعية الاقتصادية، أو عبارة عن إطار كلي مفتوح يرتبط عبره الكائن الفرد أو خلاله، بشبكة من العلاقات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية المفتوحة، أي أنه ينتمي إلى إطار تحكمه أو تتحكم فيه شبكة المصالح الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وهي، في الجملة، علاقات دينامية متحولة؛ لا علاقات رحم وقربى، كما هو الحال بالنسبة للكائن العربي.

١/ ٣ - **الوظيفية**: فبما أن الأصل في الكينونة الإنسانية العربية، أنها عبارة عن كينونة كيانية أو عضوية، فهذا يقتضي أنها كينونة وظيفية، تتحقق كينونة الكائن العضو فيها خلال تحقق وظيفته العضوية في إطار الكل الكياني/الجسدي الذي هو أحد أعضائه، فهي إذن كينونة تحققها الوظيفة، أو تتحقق خلال تحقق فعل الوظيفة، لذلك فالكائن الإنساني، في الوعي الكياني العربي هذا، عبارة عن كائن كينونته في وظيفته، أي في بروزه كائنا فاعلا الفعل المحقق وظيفته، والمجسد، في الوقت نفسه، انتماءه للكل الكياني، وأداءه وظيفته المحددة له في إطار ذلك الكيان.

وهذا يقتضي القول في وصف هذا الكائن: أنه عبارة عن هذا الكائن الذي يؤدي وظيفته وفق نظام التكوين الكلياني أوالكياني أو

الجسدي، أي المحكوم بمنطق التراتب القهري، والمكون من عدد من الأعضاء الفاعلة، ومن عدد آخر من الأعضاء المفعول بها أو من خلالها؛ فالرأس مثلا- وهو العضو الذي يوازيه، على مستوى نظام الكيان الاجتماعي، الأب في الأسرة، فالشيخ، على مستوى نظام العشيرة أو القبيلة، فالأمير أو الملك أو الرئيس، على مستوى الأمة، أو القومية-يعد، بحكم مركزه/موقعه المادي والمعنوي، واحتلاله أعلى موقع في السلم الهرمي للكيان/الجسد الاجتماعي، رمز القيادة والسيطرة والتوجيه (وفي الرأس الوجه، والوجه-كما نعلم- رمز الوجود الماهوي للإنسان؛ فلكي تفرق بين شخص وآخر، عليك أن تنظر إلى وجه كل منهم، أما الأجساد فتتشابه وتتماثل). وهناك العنق الحامل للرأس، وهناك العضلات؛ رمز القوة وأداة الفعل، وهناك يدين بهما يتحقق الفعل؛ أخذا وعطاء، وكتفين عليهما نحمل ما يثقل علينا حمله، ورجلين بهما نمشي وبواسطتهما نتنقل في المكان ونتحرك، وهناك الأعضاء التي بها أو من خلالها يتحقق التناسل/التكاثر (أعضاء الذكورة الفحولة/الأنوثة/الخصوبة[7] وأعضاء أخرى ...الخ، فهو (الكائن الإنساني العربي) إذن عبارة عن كائن كينونته في أدائه لوظيفته التي يحددها له وضعه السيسيوانطولوجي في إطار الكل الكياني المغلق الذي ينتمي إليه، ويمثل أحد أعضائه، وربما التي يحددها له الرأس في إطار الكيان، أي أنه كائن تتحقق كينونته بتحقق وظيفته العضوية في إطار الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، ويمثل أحد أفراده [8].

7- إذ المرأة في المجتمع العربي رمز لهذا العضو الكياني.

8- غير أن السؤال الذي علينا طرحه هنا: لكن من الذي يحدد لهذه الأعضاء أن تكون في هذه المواقع دون تلك، كي يكون بمقدورها أن تؤدي وظائفها المحددة لها سلفا؟ من الذي يصنع أو يفرض هذا التراتب الجسدي؟ وهل هو تراتب قهري؟

وهـذا يقتضـي أن مـن سمـات الكينونـة الإنسـانية في الـوعي الكياني العربي هذا، فضلا عما سبق:

الـوظيفي للكائنـات كـأفراد؛ حيـث يتوحـد النـاس (أفـراد المجموعة الاجتماعية المتجانسة وضعا ومصيرا) ويتماثلون، ولا يعود ثمة فرق بين فرد وآخر، حيث الكلّ ينتمي إلى الكلّ، والكلّ مسئول عن الكلّ، وفي خدمة الكلّ، ولا أحد مسئول عن ذاته، أو عن أحد بعينه، ما يؤدي حتما إلى تضاؤل الشعور الفردي بالمسؤولية تجاه الأفـراد أنفسـهم، وتجـاه جماعـاتهم الـتي ينتمـون إليهـا، وضـياع المسـؤوليات، وشـيوع الـروح الاتكاليـة بـين الأفـراد(ثقافـة التواكـل)، وغياب روح المبادرة الفردية إلى الفعل؛ الكلّ ينتظر من يفعل، وما من فاعـل في الحقيقـة، مـا يـؤدي حتمـا إلى التشـتت والضـياع؛ ضـياع

أم هو تراتب إختياري؟ ومن صنع مَنْ؟ هل هو من صنع قوة زمنية؟ أي من صنع قوة ميتافيزيقية فرضت نفسها على الكيان الاجتماعي، بحيث تكون قد صاغت علاقة أفراده وفق شروطها، أو بمقتضى أقدمية التواجد البشري في الزمكان الاجتماعي، باعتبار أن من يأتي إلى عالم الوجود أولا يقع في موقع أعلى في السلم الاجتماعي (أبا أو رأسا لمن يأتي تاليا)، ومن يأتي تاليا يقع عضوا ورأسا، في الآن نفسه، لمن يأتي بعده، وهكذا تتم عملية الترتيب محكومة بمنطق الأقدمية، من جهة، وبمنطق الوظيفة الاجتماعية من جهة ثانية؟ أم أن سلم القيم التي يؤمن بها المجتمع هو الذي يحدد وظائف الأفراد الذين ينتمون إليه، ومواقعهم؟ أم هو من صنع قوة أو مجموعة قوى تزامنية؛ فرضت نفسها على زمن القبيلة/الكيان لتجمده خالقة زمنها الخاص، أي لتنسج علاقاتها الخاصة وفق معاييرها الخاصة، كمعيار الكفاءة مثلا؛ ووضع الفرد المناسب في الموقع المناسب، أي بحسب إمكانات كل، وما يحسن من عمل (وظيفة)، فمن يحسن فن القيادة يوضع في موضع القائد (الرأس)، ومن يحسن فن التنفيذ، يوضع في موضع القوة اليدوية أو التنفيذية، وهكذا.

على أني لا أعتقد أنه من صنع قوى تزامنية، بل هو من صنع قوى زمنية ظلت فاعلة في حياة الإنسان العربي طوال تاريخ حياته حتى يومنا هذا.

الأفراد، كما ضياع المجتمعات والجماعات، يضيع الكلّ بسبب الكل. فالكلّ أفراد متماثلون في سماتهم وفي وظائفهم؛ عدا فرد واحد، أو مجموعة أفراد، هم فقط الذين يحق لهم أن يختلفوا، وأن يتميزوا، وأن يبادروا إلى الفعل أنّى شاؤوا.

على أنه يمكننا كي نوضح أهمية دور الرأس في النظام الاجتماعي الكياني العربي المعاصر، أن نقول: إنه كثيرا ما تستهدف الرؤوس لتسقط الكيانات (الاجتماعية) الكيانية ضحايا ذلك الاستهداف، وفي العصر الحديث لاحظنا استهداف رأس النظام العراقي الذي سقط بسقوطه الشعب العراقي كله، وربما الكيان العراقي كله ضحية الاحتراب/التآكل الدخلي، ما يعطينا الحق في الخلوص إلى معادلة طبيعية مفادها: عليك أن تسقط رأسا عربيا لكي تسقط شعبا عربيا بأكمله، عليك برأس أفعى الشعب العربي إذا أردت أن تقضي على مقومات وجود الشعب العربي. نقول هذا إنطلاقا من وعينا بأن الوجود الكياني للأفعى يتماثل، بل يتطابق إلى حد كبير، مع الوجود الكياني للوجود الاجتماعي العربي؛ فالكيانات الاجتماعية العربية كيانات/أجساد أفاع، والحكام(أو من يحتل رأس النظام الحاكم) رؤوس تلك الأفاعي.

لكن لماذا أفاعي؟! بالتأكيد ليس لأنها كيانات فاعلة في أعدائها فعل الأفاعي برؤوسها، وإنما لأن الأفاعي برؤوسها، وبرؤوسها فقط تكون، أو يتحقق وجودها، فإذا ما أطيح برأس الأفعى، فقد أطيح بالأفعى، وما لم فلا، لذلك فالكائن العربي يعتبر كائنا لا كينونة له خارج إطار الكيان الاجتماعي المغلق الذي ينتمي إليه، وهو كائن لا قيمة له، ولا وزن فاعل ما لم يكن موقعه من الكيان الذي ينتمي إليه موقع الرأس من الجسد، أو قل: ما لم يحتل موقع رأس الأفعى من جسد الأفعى (باقي كيانها الهش).

على أنه وبالنظر إلى كيان الأفعى، قد يستغنى عن معظم جسد الأفعى، إذ هو(كيان الأفعى/جسدها) على الصعيد العملي مجرد تابع تبعية مطلقة للرأس، فنحن نلاحظ، على مستوى علاقة الرأس بالجسد(بخاصة بالنسبة للأفعى) أنه لا يكون الكيان أو الجسد عموما، وما يكون له أن يكون (أن يتحقق وجوده) إلا بالرأس، أما الرأس، وبخاصة رأس الأفعى، فلا يكون بباقي جسد الأفعى، بل يكون به وبذاته، أو بما تبقى منه؛ تبقى الحياة فيه (رأس الأفعى) ويبقى هو الأفعى ما بقي، وتذهب عنه الحياة والفاعلية إذا ذهب، أي إذا تعرض للخطر المباشر، لذلك يمكن القول: تبقى الحياة في الأفعى، وتبقى الأفعى أفعى- بل يبقى خطر الأفعى بنفس القوة والمقدار، أو قل يبقى دورها الفاعل في مواجهة أي خطر قد تتعرض له، أو في ممارسة العدوان على الكائنات الحية الأخرى، بما في ذلك نحن، ما بقي رأسها، فإذا ما تعرض رأسها للخطر المباشر دب ذلك الخطر في كل ذرة من ذرات كيانها، إذن فهل الإنسان العربي خليه، مجرد خلية، ضئيلة في رأس الحاكم العربي، أو ربما في جسد المجتمع العربي الذي رأسه الحاكم العربي(أو من يحتل منه موقع السلطة)؟.

لذلك أفلا يمكننا القول: إن أنموذج الوجود الكياني للأفعى يمثل أنموذج الوجود الكياني العربي المستلب بشروط الرأس، أو المهيمن عليه الرأس، أي الذي تبعية الجسد فيه للرأس تبعية مطلقة، بل أنموذج الوجود الكياني الذي يستقل فيه الرأس بوجوده عن باقي الكيان، فهو أنموذج الوجود الكياني الرأسي أو الهرمي، أي الذي وجود الرأس فيه هو الوجود الحقيقي الفاعل: وهذا يقتضي أن الوجود الكياني للأفعى-خلافا لوجود الإنسان العربي-ليس من

جنس الوجود الكياني الذي يكون بالرأس أو لا يكون، بل هو من جنس الوجود(الكينوني) الذي يكون بالرأس، وبالرأس-فقط-يكون، أعني أنه ليس من جنس الوجود الذي يتكامل فيه وجود كل الأطراف أو كل العناصر مع وجود الجسد/الكيان الذي لا يكون أحدهما إلا بالآخر، أو الذي يكون أحدهما شرط الآخر وضرورته، وإنما هو من جنس الوجود التسلطي أو الاستلابي، الذي يكون من طرف واحد، أو الذي يكون الرأس فيه هو الفاعل الوحيد . في حين يتحول باقي أعضاء الكيان مجرد أدوات لفعل الرأس.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن ما يميز رأس الأفعى عن رأس النظام العربي- فضلا عما سبق- أن رأس الأفعى يظل فاعلا فعل الأفعى كاملا غير منقوص، أي كما لو كانت الأفعى لا تزال حية بكامل قوام جسدها وقواها، أما رأس النظام العربي فيختلف تماما؛ إذ نلاحظ أن هذا الرأس يفقد قدرته على الفعل والتأثير في مجريات الأحداث بقدر ما يفقد من كيانه الكياني المتسلط عليه، أو الذي هو رأسه، وهذا يعني أن رأس النظام العربي إنما يستمد قوته وفاعليته(حضوره) من قوة الكيان، يكون قويا بحسب قوة الكيان، فإذا ما ضعف الكيان أو خارت قواه، خارت قوى الحاكم الرأس. وهذا خلافا لما عليه حال رأس الأفعى الذي من شأنه هو أن يمنح جسد الأفعى الحيوية والنشاط، منه يستمد وجودها الكياني كينونته، هو الذي يمنح القوة والنشاط لسائر خلايا جسدها، ومن هنا رأينا الشاعر العربي يصف نفسه برأس الحية المتوقد حيوية ونشاطاً:

أنـــا الرجـــل الضّـــرب الـــذى تعرفونـــه

خشـــاش كـــرأس الحيـــة المتوقـــد

ما يعني أن رأس الأفعى يعطي لكيان الأفعى أكثر مما يأخذ منه، أما رأس النظام العربي فيأخذ أكثر مما يعطي، رأس النظام العربي لا يكون رأسا فاعلا من غير الجسد كاملا. أما رأس الأفعى فيكون (أفعى) بكيان الأفعى كله أو بعضه.

لذلك رأينا أن سقوط رؤوس الكيانات الضعيفة (المصابة بداء الأسقام والشظي الطائفي أو العرقي أو المذهبي، أو بداء الجهل والفقر والتخلف والمرض ..إلخ) يؤدي حتما إلى سقوط تلك الكيانات وتحللها إلى كيانات صغيرة متصارعة، ولنا في عصرنا أمثلة كثيرة على صحة هذه المعادلة، ويكفينا أن نعرف النتيجة التي أدى إليها سقوط رؤوس الأنظمة المستبدة والمتخلفة في كل من الصومال وفي أفغانستان وفي العراق وسوى ذلك كثير.

لنخلص من كل ما سبق إلى القول: إن ما يميز الوعي الكياني العربي عن الوعي الكوني، أن الوعي الكياني يستلب الكائن الواعي إرادته بشروط انتمائه إلى الكيان الذي ينتمي إليه، أي بشروط الفعل المعبر عن وظيفته في إطار الكيان، أو المجسد انتماءه إلى الكيان، أما الوعي الكوني فيحرر الكائن الواعي من أسر الانتماء المغلق إلى الكيان، الأول وعي مغلق، أما الثاني فوعي مفتوح على كل منفتح من الأقوال والأفعال، من العوالم والأوضاع والأشياء.

-٢-

وحتى نوضح هذا الأمر بشكل أكثر جلاء، علينا أن نعود بذاكرتنا إلى ما كان عليه وضع الكائن العربي في إطار الكيان القبلي في المجتمع الجاهلي، فجميعنا يعلم أن كيان القبلية في ذلك المجتمع كان يتألف من:

١. **رأس القبيلة**؛ سيدها، حكيمها، شيخها؛ من له حق الأمر والنهي فيها، من يحتل موقع القيادة والتوجيه والسيطرة.

٢. **أعضاء فاعلين**، مجموعة الرجال الشباب، الأقوياء (فرسان القبيلة) المدافعين عن حياضها، الذائدين عن شرفها.

٣. **أعضاء يجب أن يُفعَلَ من أجلهم**؛ باعتبار أنهم يمثلون عرض القبيلة وشرفها المصان من لدن أعضائها الفاعلين (الفرسان)، ويشمل: النساء، الأطفال، كبار السن أو العجزة.

وهذا يقتضي أن القبيلة تتألف- بصورة فعلية- من مجموعتين اثنتين، في الأصل؛ إحداهما فاعلة، أو يجب أن تكون كذلك. والأخرى مفعول لها أو لأجلها، أو لنقل: إن الأولى تتولى مسؤولية جلب المصالح ودفع المضار عن باقي أفراد القبيلة. وثانيتهما تعيش في كنف الفئة الأولى، وفي رعايتها.

لذلك اعتبرت الفروسية (بالنسبة لفئة الشباب) من أهم مقومات الانتماء إلى القبيلة، بل من أهم مقومات الرجولة/الفحولة، على الأقل، بدليل ما كنا نشاهده من مواقف متشددة للمرأة/العرْض إزاء فئة الذكور البالغين بالذات، وبخاصة حين ترى منهم تثاقلاً أو تباطؤا في الأخذ بالثأر، وعدم الخفة لمواجهة الخطر، تقول هند بنت أبي سفيان بعد"بدر" وما كان قد أصاب قومها على يد مجاهدي الصحابة:

أفي السلم أعيارا جفاء وغلظة

وفي الحرب أمثال النساء العوارك؟!

في إشارة إلى تخشب حركة هؤلاء الشباب الفرسان، وكيف أنهم يصيرون في حال الحرب كائنات لا عضوية، لا وظيفية، بمعنى لا تؤدي الوظيفة المحددة لها في إطار الكيان (نساء حيض).

وتقول أم عمرو بنت وقدان في أخ لها قتل، وقد تثاقل قومها عن الأخذ بثأره، ومالوا- ربما- إلى قبول ديّة[9]:

إن أنـــــتمُ لم تطلبـــــوا بأخـــــيكمُ

فذرواالســـــلاح ووحّشـــــوا بـــــالأبرق

وخـــذوا المكاحـــل والمجـــامر والبســـوا

نقـــب النســـاء فبـــئس رهـــط المرهـــق

- فقولها"بأخيكم" يوحي بأن أخاها القتيل هو أخ لكل فرد من أفراد عشيرتها، وأن على كل فرد من أفراد عشيرتها الأخذ بثأره، وعدم التفريط بدمه.

- وقولها"ووحِّشوا بالابرق" يعني بأن عليهم أن يفردوا أنفسهم دون باقي أفراد كيانهم الاجتماعي(القبيلة أو العشيرة التي ينتمون إليها) أو أن يعزلوها ليعيشوا حياة وحشية متوحشة، في ذلك المكان الموحش، بمعنى الخالي من البشر، المسمى بـ"الأبرق"؛ حيث لا يسمعون دعوة لداع، ولا استغاثة لمستغيث، أو حيث لا كيان ينتمون إليه، ولا كائنات يعيشون معها، ويتفاعلون في إطارها.

- أما قولها في البيت الثاني:"وخذوا المكاحل والمجامر...الخ" فيوحي بما يجب أن يصير إليه حال قومها في حال استكانوا لأعدائهم، وقبلوا التنازل عن الأخذ بثار أخيها، وأنهم قد يفقدون- بسبب ذلك- هويتهم/كينونتهم الحقيقية؛ بما هم كائنات ذكورية، ليصيروا- بالفعل- نساءً أو أشباه نساء، وأن عليهم، من ثم، أن يتزينوا بزينة النساء، وأن يمارسوا دورهن في الحياة.

9- المرزوقي: ٣/ ١٥٤٦.

وهذا يقتضي أن على الفرد العضو الكامل العضوية في الكيان القبلي، أن يكون عضوا فاعلا الفعل البطولي الذي من شأنه أن يرفع من شأن قبيلته، ويعزز من حضوره الفاعل في إطارها، وهذا يتطلب منه التحلي بقيم الفروسية والفتوة الحقة، وإلا أصبح عضوا منفعلا، غير فاعل؛ شأنه في ذلك شأن المرأة، فكأن الشاعرة بهذا، إنما تشير إلى طبيعة الفارق الجوهري بين المرأة العربية والرجل العربي، أو بين العضو الفاعل في الكيان العربي، ومن خلاله، والعضو المنفعل في ذلك الكيان، أو المفعول له أو لأجله، فالأصل في الرجل أنه العضو الفاعل في القبيلة ومن خلالها(يدافع عنها، ويطلب بثأرها) وما لم يفعل ذلك، فلن يكون رجلا، فهو إما يكون فاعلا فعل الفروسية البطولي، فيكون رجلا/فحلا، وإما ألا يكون فاعلا فعل الفروسية البطولي، فلا يكون رجلا/فحلا، وألا يكون رجلاً/فحلاً، فلم يبق إلا أن يكون امرأة، وأن يكون امرأة، فهذا يقتضي أن يتحلى بحليها، ويستعد بما تستعد به المرأة لزوجها/الفحل، وهو ما وضع الكائن الإنساني العربي، وبخاصة من كان منهم في سن الشباب، في موقف حرج، أو في مواجهة هذه المعادلة الصعبة:

" فروسية = فحولة = رجولة ".

" لا فروسية = لا فحولة = لا رجولة = أنوثة ".

وهي حقا معادلة صعبة فرضت على الرجل العربي أن يكون أو لا يكون؛ أن يكون فارسا حتى يكون فحلاً/رجلاً، أو لا يكون فارسا فلا يكون فحلا/رجلا، بل امرأة، فقد صارت قضية الفروسية، في الوعي الكياني العربي، من القضايا التي أرّقت حياة العربي، باعتبار أنها ظلت تمثل واحدة من أهم المعضلات الكيانية التي باتت تحدد مصير علاقته، ليس فقط بأفراد القبيلة ككل، بل باتت تحدد مصير علاقته بالمرأة

بشكل خاص، فما لم يتمكن العربي من إثبات أنه فارس، أي أنه فاعل في الأعداء فعلا يتجاوز حدود الدفاع إلى الهجوم، فإن علاقته بالمرأة، فضلا عن باقي أفراد القبيلة تصبح في مهب الريح، أو لنقل: إنه ما لم يتمكن العربي من إثبات أهليته للانتماء للكيان القبلي، فلن يكون بمقدوره إثبات فحولته/رجولته، وما لم يتمكن من إثبات فحولته/رجولته، فلن يكون بمقدوره إثبات استحقاقه حب المرأة.

على أن ما يؤكد هذا، من جهة ثانية، أن المرأة نفسها كانت هي التي تتصدى لتصحيح مسار تلك العلاقة عندما ترى أن الرجل قد انحرف بها عن مسارها الصحيح، لذلك رأيناها تحرص أشد ما يكون الحرص، على حضور ساحات الفعل البطولي، محرضة إياه على الثبات والصبر، ورافضة أي نكوص أو تراجع.

تقول كبشة أخت عمرو بن معدي كرب الزبيدي، مخاطبة قومها، وقد قتل أخ لها، ورأت منهم-ربما- تباطؤا في الأخذ بثأره[10]:

فـــإن أنـــتمُ لم تثـــأروا واتَّـــديْتمُ

فامشّـــوا بـــآذان كـــآذان النعـــام المصـــلَّم

المـــراد: فامشـــوا بـــين قـــومكم، أو فطوِّفـــوا بـــين النـــاس بـآذان(معلمـة)كـآذان النعـام المقطعـة، أي المعلمـة، أو المؤشـر عليهـا بعلامـة بأنهـا للذبح أو للنحـر كأضـحية. والمعنـى في بيت الشـاعرة: عليكم-إن أنتم تنازلتم عن دم أخيكم، وسالمتم أعداءكم، ولم تأخذوا بثأره من قاتليه- أن تتحولوا بالفعل، إلى كائنات قطيعية حقيقية معلَّمة بعلامة تدل على أنها ما وجدت إلا لتذبح أو لتؤكل، أي لتكون لقمة سائغة لكل قوي طامع.

10- المرزوقي: ١/٢١٨.

ومن هنا يمكن القول، خلاصة لما سبق: إن من مقومات الفحولة، في الوعي الكياني العربي، الفروسية/الفتوّة التي تتضمن بالضرورة، القوة؛ قوة الجسد، وقوة القلب والعقل، أو الإرادة والعزيمة (الشجاعة)، إضافة إلى الاستعداد والجاهزية أو التحلي الدائم بإرادة القتال والتضحية من أجل باقي أعضاء الكيان.

ومن هنا أيضا كان إدمان الخمرة، ومعاقرة النساء (بمعنى شدة التعلق بهن وكثرة مجالستهن) مما يتناقض مع مبدأ فروسية الفارس وفتوته؛ لأنه مما يتناقض مع مبدأ" التحلي الدائم بإرادة القتال والتضحية" إذ كيف يصح ممن يتحلى بإرادة القتال والتضحية أن يخلد إلى الراحة والدعة، وأن ينصرف إلى ما يصرف العقل، عن مشاغله الحقيقية، وأن ينهمك في ما ينهك الجسد والروح، مما لا خير فيه ولا نفع؛ لا للفرد ولا للجماعة، لذلك اعتبر مدمن الخمرة المعاقر للملذات، في الوعي الكياني للعشيرة، كائنا غير كياني، أي غير عضوي، ومن ثم، كائنا غير وظيفي، ما أوجب ضرورة المبادرة إلى خلع الكيان له، وعزله عن باقي أفراد القطيع الذي ينتمي إليه، على نحو ما حدث لطرفة بن العبد الذي يبدو أنه ظل حريصا على التشبث بحقه في الانتماء إلى كيان قبيلته، رغم إصرار معظم أفراده على خلعه ونبذه، خارجا عنه، على نحو ما يصور ذلك قوله في معلقته:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلّها
وأُفردتُ إفرادَ البعير المعبّدِ

-٣-

لذلك فنحن نعتقد أن نسق التفكير الكياني هذا هو الأصل، لأسباب كثيرة متعددة، تضاف إلى ما سبق، لعل أبرزها:

- أنه من استدعاء الوضع السيسيوانطولوجي للإنسان العربي الجاهلي، أي أنه نسق تفرضه شروط الضرورة، طبيعة الحياة العربية الجاهلية، بخلاف نسق الفحولة الذي تملي شروطه رغبة التعالي على الواقع الاجتماعي أو التاريخي، فهو(نسق التفكير الكياني) يمثل نواة [11]كل وعي اجتماعي، وشرطه، أو لنقل: إنه النسق الذي يسكن الكائن (الفرد) من حيث أنّه الوعي الذي يحدد له كيف يكون؟ وما الذي به يكون؟ أي كيف يحمي ذاته من الأخطار الكبيرة والكثيرة المحدقة به، فهو يلجأ إلى تشكيل الكيانات التي تضمن له أن يحيا(في كنفها) حياة عامة كحياة الآخرين، وهي الحياة التي ينشدها الإنسان عندما يشعر بأن خطرا ما محققاً قد بات يتهدده، أي عندما يشعر أنه قد فقد كل خيارات التفرد والاختلاف، ولم يبق أمامه من سبيل إلا أن يطلب النجاة من الموت المحقق، وأن يتخلى عن كل آماله وتطلعاته في أن يحيا حياة فردية خاصة تميزه عن باقي أفراد مجتمعه، وهي الحياة نفسها التي كان أبو الأحرار الشهيد محمد محمود الزبيري قد رفضها، وأعلن الخروج عن

---

[11]- وذلك من حيث إنه-كما لاحظنا وسنلاحظ-من استدعاء الوضع السيسيوانطولوجي للإنسانالعربي الجاهلي، وتفرضه شروط الضرورة ممثلة في طبيعة الحياة العربية الجاهلية التي ما انفك يحياها هذا الإنسان على مر تاريخه، وهذا بخلاف نسق الفحولة الذي تملي شروطه رغبة التعالي على الواقع الاجتماعي أو التاريخي للكائن المفكر، لذلك فهو يمثل(بما ينطوي عليه من تفكير في الأنا/الجزء، من زاوية الأنتم الكل، بوصف الانا أحد افراد النحن)نسقا متطورا عن هذا النسق.

منطقها، عندما قرر خوض المعترك السياسي في اليمن في أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، والدخول في مواجهة مباشرة مع رمز السلطة المتوكلية الحاكمة في اليمن إذ ذاك، لكن ليعلن-بعد أن غيبه رمز تلك السلطة/الإمام يحيى في غياهب السجن، وشعر بأن حياته البيولوجية العامة قد باتت مهددة بالخطر- قبوله بها، واقتناعه أن يحياها كما يحياها باقي أفراد شعبه، دون فرق، فقال موجها خطابه إلى مالك الحياة وقابضها، وهو الله جل في علاه[١٢]:

رحماك ياغوث اللهيف فإن سا

عات العذاب طويلة ما تقلع

دع لي بقية مهجة أحيا بها

إني لأرضى بالحياة وأقنع

فكأن الشاعر بهذ قد أخذ يعلن على الملأ قائلا: إنني قد صرت -الآن- هنا في لحظة القول، بعد أن رأيت الموت عيانا بيانا-أرضى أن أحيا حياة قطيعية عامة، كحياة أي فرد من أفراد الشعب اليمني الخانع القانع، وهذا يقتضي: أنني قد صرت -الآن- هنا، أتخلى عن كل آمالي وطموحاتي الخاصة التي أوصلتني إلى ما أوصلتني إليه، وجرعتني مرارة السجن، وكادت تعرض حياتي للموت المحقق.

فهو يعلن إذن أنه قد صار مقتنعا بأن يحيا حياة عضوية وظيفية قطيعية شأن باقي أفراد القطيع.

وهذا يقتضي أن من شأن هذا النسق من التفكير البشري، أنه إنما يسكن الكائن البدائي الطفولي، حيث شعور الطفل بحاجته إلى رحم/حضن أمه، والرجل البدائي إلى رحم/كنف قبيلته، فهو ما

12- الزبيري أديب اليمن الثائر، ١٦٧.

يفتأ يلوذ-كلما ألمت به ملمة، أو نزلت به نازلة- بكيان العشيرة أو القبيلة الذي نشأ وترعرع في كنفها، كي توفر له الحماية والأمن من الأخطار التي باتت تهدد حياته بالخطر، فهو إذن عبارة عن النسق الذي يسكن الإنسان من حيث هو كائن حي؛ حياته مشروطة بالتكامل مع باقي أفراد جنسه، أو من حيث هو، في الأصل، "كائن اجتماعي تنهض فيه إمكانات التفرد[١٣]"، وهو نسق يسكن الإنسان منذ لحظة الولادة وحتى لحظة الشيخوخة، وإن كان من شأن هذا الوعي أنه قد يتطور، أو تصبح له الأولية بفعل الظروف القاسية التي قد يمر بها الإنسان في مرحلة ما من حياته، تفرض عليه-بما هو كائن فرد-أن ينصهر في كيان(كليّ القدرة، كليّ المعرفة) أقوى من كيانه، وأكثر قدرة على جلب الخير له، وعلى دفع الشر عنه، وهذا ما كان عليه وضع الإنسان العربي في الجاهلية، وبخاصة ذلك الإنسان الذي فرض عليه وضعه السيسيوانطولوجي، في عالم الصحراء الذي يخلو أو يكاد من أبسط مقومات الحياة البيولوجية الضرورية-أن يحيا حياة بيولوجية عامة؛ بما هو كائن بيولوجي يواجه خطر الموت الشامل، أي خطر الموت جوعا أو عطشا في الصحراء، وخطر الموت قتلا على يد الأعداء الذين يتعددون، وتختلف هوياتهم بحسب تعدد أغراضهم ونواياهم، إضافة إلى خطر الموت الذي ما ينفك يفتك بحياة هذا الإنسان نتيجة الهرم الذي قد يلحقه، أو بسبب ما قد يصيبه من أمراض يجهل أسبابها، لذلك فمن شأن الإنسان الذي يجد نفسه في مثل هذه الوضعية الانطولوجية المأزومة التي وجد الإنسان العربي نفسه فيها، أن يفكّر، في مواجهة مصيره- بتلك الطريقة الكيانية، وأن يسكنه

13- ينظر: الحميري (عبد الواسع): الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية:١٢ .

هاجس الانتماء الكلي أو الكياني إلى كيان كلي القدرة على حمايته، وتوفير الأمن له.

على أن ما يؤكد هذا، فضلا عن ذلك، قول أبي عمرو بن العلاء الذي ميز فيه بين ما كان عليه حال الشاعر والخطيب في الجاهلية، وكيف تطورت وظيفة الشاعر عن وظيفة الخطيب، بسبب تطور حياة الكيان الاجتماعي (القبيلة) الذي ينتمي إليه الشاعر والخطيب كلاهما، حيث يقول:

"كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم، ويفخّم شأنهم، ويهوِّل على عدوهم ومن غزاهم، ويُهيِّب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم، و...، فلما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا من الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس-صار الخطيب عندهم فوق الشاعر. ولذلك قال الأول: الشعر أدنى مروءة السَّري، وأسرى مروءة الدني"[14].

لذلك فنحن نعتقد أن نسق التفكير الكياني - وهو كما أوضحنا- النسق الذي فرضه، أو أملى شروطه الوضع السيسيوانطولوجي للإنسان العربي المفكِّر في مرحلة البداوة الأولى، قد كان هو النسق الأسبق في الوجود، على نسق التفكير الفحولي؛ بحكم أنه النسق الذي يلازم الإنسان منذ لحظة الوجود الأولى، وبحكم أنه يمثل شرط الوجود الإنساني الضروري في حده الأدنى، أي في شكله البيولوجي، وهذا بخلاف نسق الفحولة المجازية (الشعرية) الذي أعتقد أنه لم يظهر إلا في مرحلة متأخرة نسبيا من حياة الإنسان العربي، أي بعد أن تمكن هذا الإنسان من تجاوز

---

[14]- (البيان والتبيين: تحقيق، حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت(د ت)/١/ ٢٦٣)

مرحلة البداوة والتوحش، والشعور العارم بالخطر المحدق بحياته البيولوجية، وأخذ يتحول، شيئا فشيئا، في اتجاه المدنية والحضارة (الثقافة)، أي بعد أن صار لديه فسحة من الوقت، كي يفكر في مصيره الفردي في إطار الجماعة التي ينتمي إليها، وأن يقول الشعر في أغراض أخرى، غير غرض الدفاع عن الوجود الكلي أو الكياني له ولقبليته، أي بعد أن تطورت حياة هذا الإنسان المفكِّر عموما، وتوافر على إمكانات جديدة للتفكير، ضمنت له، أو لنقل مكنته من البحث عن مستويات أخرى من الحياة.

وهذا يسمح لنا بالقول: إن نسق الفحولة أو (الفحللة) الشعرية (بما هو نسق وجود ثقافي متطور عن نسق الوجود البيولوجي للكائن العربي) لم يظهر إلا في وقت متأخر نسبياً من حياة الإنسان العربي، وكرد فعل طبيعي على فعل النسق الأول (نسق التفكير الكياني) أو على هيمنته، أي بعد أن شعر الإنسان الجاهلي، على الأقل الشاعر، بالأمن، وتوفر على قدر أكبر من مقومات الحياة الطبيعية أو البيولوجية. فبعد أن شعر أنه قد تجاوز مرحلة الخطر، أو مرحلة الوجود الضروري أو الكياني، وأنه قد غدا بإمكانه أن يبحث عن شروط جديدة لحياة جديدة، يمكنه أن يقيمها خارج ذلك الكيان، أو خارج إطار عالم الضرورة الجمعي (في عالم خاص هو من صنعه، أو من إبداع خياله الشعري)، على معنى أنه لم يظهر-بخاصة في شكله المجازي (أي نسق الفحولة الشعرية، كما عبر عن نفسه خلال قصيدتي: المديح والهجاء) إلا في مرحلة التحول الحضاري؛ من حياة البداوة والتوحش، إلى مرحلة الحضارة والمدنية التي أشار إليها أبو عمرو بن العلاء في كلامه السابق، أي بعد أن تطور كيان القبيلة، وانفتح صوتها، بل سمعها على المتعدد من الأصوات (الشعرية)، أي بعد أن أمكن تجاوز مرحلة الانغلاق والأحادية، إلى مرحلة الانفتاح

والتعددية، فتعددت أصوات القبيلة (أو أصوات الشعراء الذين ينتمون إليها، وينطقون بلسانها) على نحو سمح لبعض الأصوات الفائضة عن حاجتها بالخروج عن نظام القول الكياني السائد، ليصبح هذا الصوت الفائض عن حاجة القبيلة صوتا معبرا عن روح الكائن الفرد، بعد أن كان صوتا معبرا عن روح الكيان القبلي الذي ينتمي إليه الشاعر الفرد.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن في كلام أبي عمرو بن العلاء السابق، ما يوحي بأن الوضع السيسيوأنطولوجي للكيان الجمعي (القبلي) الذي ينتمي إليه الكائن الشاعر، هو الذي استدعى وضع الكائن الشاعر، وحدد له وظيفة الشعر، أي أن ما كان يكابده الكيان القبلي الذي ينتمي إليه الشاعر، على المستوى التاريخي والحضاري، أي في إطار علاقته بباقي الكيانات الاجتماعية الأخرى التي كانت تناصبه العداء، هو الذي فرض على الكائن الشاعر أن يظل في خدمة الكيان الجمعي الذي ينتمي إليه، أي أن يبقى كائنا كونه الكيان، وصوته صوت الكيان، كما جاء في وصف أبي عمرو ابن العلاء، أي أن يبقى مجرد تابع للجماعة، أو مجرد أداة حربية في مواجهة خصوم الجماعة، أو في موجهة الخطر المحدق بها(لاحظ التعبير:" لفرط حاجتهم للشعر)، ففرط حاجة قوم الشاعر لشعر الشاعر، هو الذي أبقى الشاعر في موقع اللسان الناطق باسم القوم، هو الذي جعله يحتل في السلم الاجتماعي موقع اللسان الناطق باسم الكيان القبلي، ولما انتهت حاجة قومه إليه، أو على الأقل، خفت تلك الحاجة، تحوّل حال الشاعر؛ فصار صوته صوت ذاته الفردية، بدل أن كان صوت ذاته الجماعية، ما يعني أن تحول حال الكائن الشاعر، قد جاء استجابة طبيعية لتحول حال الكيان الاجتماعي الذي ينتمي إليه؛ من حالة الحرب واللاّ استقرار،

إلى حالة السلم والاستقرار، ومن ثم، من حالة القلة أو الندرة، إلى حالة الكثرة والوفرة، بالذات وفرة الشعراء الناطقين باسم كياناتهم القبلية التي ينتمون إليها، هذا التحول هو الذي أدى إلى تحول حال الشاعر التابع، أو لنقل: إنه هو الذي سمح للكائن الفرد(الشاعر) أن ينفصل عن كونه الكياني/الاجتماعي بحثا عن كون آخر غير كياني؛ أن ينفصل عن أفق التبعية للقبيلة كي يبحث له عن موقع جديد في السلم الاجتماعي، ما يسمح لنا بالقول: إن الوضع الحربي للكيان القبلي هو الذي فرض على الكائن الشاعر أن يكون في مرحلة (من حياة هذا الكيان) كائنا كيانيا؛ عضويا وظيفيا؛ محاربا بشعره، عن الكيان، ذابا عنه بصوته، ولما انتهى الوضع الحربي للكيان القبلي، انتهى معه الدور الحربي للكائن الشاعر الذي ما انفك يحارب بشعره.

على أن من شأن سلاح الشعر- بحسب كلام أبي عمرو بن العلاء- أنه لم يكن ليستخدم، في أي وقت من الأوقات، كسلاح للعدوان ضد الكيانات القبلية الأخرى، بقدر ما ظل يستخدم كسلاح للردع، أو لصد العدوان، بدليل ما جاء في كلام أبي عمرو بن العلاء، من حصر لوظيفة الشعر في:

١- مفاخرة القوم والتفخيم من شأنهم.

٢- التهويل على عدوهم ومن غزاهم.

٣- التّهييِّب من فرسانهم.

٤- التخويف من كثرة عدوهم. وبما يسمح لنا بالقول، في وصف كلام الكائن الشاعر، في مرحلة تبعيته للكيان، انطلاقا من كلام أبي عمرو بن العلاء، بأنه الكلام المعبر-بحق-عن إرادة البقاء، لا عن إرادة العدوان، عن إرادة الدفاع، لا عن إرادة الهجوم، هذا ما كان عليه حال الكائن الشاعر، في مرحلة الضرورة الحربية، وتبعيته

للكيان، وتقديم الكيان القبلي له على الكائن الخطيب، أي في الزمن الجاهلي، حيث تقديمه على الخطيب، أما حال الكائن الشاعر فيما بعد تلك المرحلة، فقد تغير؛ نظرا لتغير الوضع السيسيوانطولوجي للكيان القبلي الذي ينتمي إليه تغيرا أدى بذلك الكيان، لا إلى أن يستغني عنه، بصورة نهائية، وإنما إلى أن تخف حاجته إليه.

على أن من مظاهر ذلك التحول الذي أصاب الوضع السيسيوانطولوجي للكيان القبلي الذي ينتمي إليه الشاعر، بحسب كلام أبي عمرو بن العلاء: كثرة الشعر والشعراء الناطقين بلسان الكيان القبلي، أو نشوء حالة الكثرة؛ كثرة أفراد القبيلة، بمن فيهم الشعراء، بدلا من حالة القلة التي ربما كادت تصل حد الندرة، ونشوء حالة الكثرة، تعني أو تتضمن، بالضرورة، نشوء حالة الاستقرار، وشيوع ثقافة القول الشعري، فضلا عن ثقافة التداول الشعري، وهذا يقتضي وجود فائض من القول الشعري، وفائض من القائلين الشعراء في حياة الكيان القبيلي، ما سمح لهذا الفائض أن يتسرب خارج إطار ذلك الكيان، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن من شأن وجود هذا الفائض من القول الشعري ومن القائلين الشعراء، أنه يعني-فيما يعني-وجود كائنات اجتماعية فائضة عن حاجة الكيان الجمعي، وهذا يقتضي وجود من يعيش على هامش الحياة الجماعية، أو يحتل موقعا أدنى في السلم الاجتماعي من حياة الجماعة، ونحن نعلم أن من يحتل موقعا أدنى في السلم الاجتماعي للجماعة الكيانية، لا ريب أنه سيسعى إلى أن يحتل موقعا أعلى في السلم الاجتماعي، وهذا يقتضي أنه سيحاول أن يجعل قوله الشعري في خدمته، ما يعني إنه سيسخر إمكاناته الشعرية في مواجهة وضعه السيسيوانطولوجي الخاص في إطار الآخرين الذين ينتمي إليهم، ويريد أن تظل له فيهم نفس المكانة التي كانت له ولأسلافه

(الشعراء) من قبل، ما يجعله يلجأ إلى ما لجأ إليه من" اتخاذ الشعر مكسبة، والرحيل إلى السوقة، والإسراع إلى أعراض الناس"-على حد تعبير أبي عمرو بن العلاء-وهذا يقتضي أن مسؤولية ما حدث من تحول في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، لا تقع-بالضرورة، كما حاول الدكتور الغذامي-على عاتق الشاعر وحده، كما لا تقع على عاتق الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر وحدها، بقدر ما تقع على الوضع السيسيوانطولوجي الذي تطورت إليه حياة الفرد والجماعة في إطار المجتمع العربي الجاهلي عموما، وهو الوضع الذي أسهمت في صنعه عوامل وظروف متعددة، ليس هنا مجال سردها، لذلك يعد كلام الباحث السعودي عبد الله الغذامي عن الشاعر-وبخاصة ذلك الذي يجعل الأمر كله بيد الشاعر، وكأنه هو الذي يصنع مصيره ومصير الأمة التي ينتمي إليها-يعد كلاما غير دقيق، ويحتاج إلى الكثير من التدقيق والتمحيص، وهو ما سيتناوله البحث في القسم الثاني.

وهذا يقتضي أن صوت الفحلة الشعرية أو الصوت الذي يسكنه النسق الفحولي (بوصفه صوت الفرد الخارج عن القطيع) لم يظهر، أو على الأقل، لم يعلُ بحيث صار صوتا مسموعا ومؤثراً، أو قادراً على فرض شروطه على السامعين، بحيث صار يشكل نسقا في وعيهم، إلا بعد أن تجاوزت القبلية مرحلة الضرورة، وتعددت إمكاناتها في مواجهة أوضاعها السيسيوانطولوجية، ولم يعد صوت الشاعر المنتمي إليها، هو صوتها الوحيد، ولا وسيلتها الوحيدة في مواجهة تلك الأوضاع، أي بعد أن تعددت إمكاناتها في المواجهة، وصار صوت الشاعر الفحل بمثابة الصوت الفائض عن حاجتها، وتعددت وظائف الصوت الواحد في إطار ذلك الكيان.

-٤-

هذا على أنه يجب القول هنا تأكيدا لما سبق: إن حس القَطْعَنَة يقوى فينا أكثر كلّما شعرنا بالخطر أكثر، أو كلّما كان شعورناَ بالخطر والعجز وعدم القدرة على مواجهته أعظم، ويخف فينا ذلك الحس ويتعزز شعورنا بالتفرد والاختلاف (الفحولة) كلّما شعرنا بالأمان والاستقرار والقدرة على الفعل بمفردنا، وأننا لا نحتاج، كي نفعل ونؤثر، ونحمي كياننا الفردي والجماعي، إلى أن نَتَقَطْعَن، أو أن نصير جزءا من القطيع.

وهذا يقتضي أن نسق التفكير الكياني إنما يطغى فينا ويهيمن، بوصفه آلية من آليات الدفاع عن الوجود البيولوجي للذات الفردية والجماعية، في آن معاً، في حين يطغى نسق الفحولة (الشعرية) ويهيمن عندما نشعر بالأمن والاستقرار، وأننا قد بتنا خارج منطقة الخطر، وهو ما يسمح لنا بالقول أخيرا: إن نسق الفحولة ونسق الكيانية كلاهما قد نشأ في مواجهة الوضع السيسيوانطولوجي للإنسان المفكِّر تفكيرَ ضرورةٍ في كل مكان وآن، وإن كان ما يميز أحدهما عن الآخر، أن الأول (النسق الكيانية) قد وجد ويوجد في مواجهة الوضع البدائي للكائن المفكّر، أي في مواجهة ضرورة الوجود البيولوجي للكائن الإنسان، في حين يوجد النسق الثاني (نسق الفحولية) في مواجهة الوضع البيولوجي للإنسان كخطر، أي لمواجهة حالة الوجود الكياني (المبرمج) المترسخ، سعيا إلى زعزعة ذلك الوضع، وخلق وضع آخر بديل ينهض من أنقاضه، يتجاوز خلاله الكائن المفكّر وضع أناه البيولوجية إلى وضع له مجاوز لذلك الوضع، أي إلى وضع له يعلو به على وضع تلك الأنا، بحثاً عن وضع له في إطار أنا أخرى غير بيولوجية (فكرية أو ثقافية، أو روحية)؛ فالنسق الثاني إذن يأتي أو يظهر ويهيمن في مواجهة هيمنة النسق الأول،

بهدف إزاحته عن موقع الهيمنة، أو بهدف الحد من هيمنته، أي بوصفه الإمكانية الوحيدة لتجاوز تلك الهيمنة.

وإذا سلمنا بهذا، صح القول، تبعا لذلك: إن حالة الشعرنة، أو حالة" الفحللة الشعرية" التي يتحدث عنها الدكتور الغذامي ناسبا إليها جميع ما حل بنا من أمراض وأخطار نسقية، قد جاءت في مواجهة حالة القطعنة السائدة، بوصفها الإمكانية الوحيدة لتجاوز تلك الحالة، أو للخروج على سيادة منطقها في مرحلة معينة من مراحل حياة الإنسان العربي، هنا يأتي الشاعر بما يمتلكه من إمكانات لغوية وخيالية خاصة، ليعلن حالة خروجه عن القطيع، إذن يجب النظر إلى هذه المسألة، مسألة العلاقة بين الأنا، وبخاصة أنا الشاعر الفحولية، والآخر، من هذه الزاوية، أي من زاوية العلاقة الجدلية بين النسقين المشار إليهما، بما يفضي إليهما من ظروف وأوضاع سيسيوانطولوجية تاريخية، ولا يجوز النظر إلى هذه المسألة بمعزل عن مثل هذا السياق، على معنى أنه يجب النظر إلى المسألة من زاوية ما ينشأ بين النسقين من صراع وتوتر، وأن ثمة ظروفا وأوضاعا سيسيوانطولوجية هي التي تفرض على الكائن الإنساني أن يَتَقَطْعَنَ حينا[15]، وأن يَتَفَحْلَلَ حينا آخر[16]، أي أن يعبر عن وعي كياني يسكنه في لحظة، ليعبر في لحظة أخرى عن وعي فحولي مناهض لذلك الوعي.

وهو أمر من شأنه أنه قد عكس نفسه، بوضوح، على مستوى خطابنا النقدي العربي القديم الذي لعب، هو الآخر، دورا مزدوجا

---

15 - أي أن ينصهر كيانه الفردي في كيان الجماعة الكلي، وأن تتوحد كينونته في كينونتها، ذاته الفردية في الذات الجماعية انصهارا كاملا أو أن يصبح مجرد كائن عضوي وظيفي قطيعي.

16 - أي أن يتحرر من تلك الأوضاع، وأن يعلو عليها، وإن في عالم الخيال والحلم.

سعى خلاله-كما سبقت الإشارة - ذائقة الفَرْدَنَة/الوَحْشَنَة، في الفرد، وذائقة الجَمْعَنَة/القَطْعَنَة في المجموع الذي ينتمي إليه الكائن الفرد.

-٥-

غير أن السؤال الذي علينا أن نطرحه على خطابنا النقدي أخيرا:

هل على خطابنا النقدي الذي كشفنا عن بعض ملامحه، أن يستعيد- اليوم- ماضيه؛ فيسهم في صياغة أي من الوعيين المشار إليهما: وعي الفردنة/الوحشنة، أو وعي الجمعنة/القطعنة؟ أم أنّ عليه أن يشق طريقه في اتجاه آخر جديد يلائم تطورات المرحلة، وما وصل إليه حال الإنسان المعاصر اليوم من تطور؟ هل عليه أن يظل منحازاً لطرفي المعادلة فقط؟ الفرد المفرد أو المنفرد حينا، والجماعة التي ينتمي إليها الفرد حيناً آخر؟ ألا يمكن لفن النقد أن يتوازن، وأن ينحاز للطرفين معا، وفي وقت واحد؟ ألا يمكنه أن يشق طريقه في اتجاه ثالث يكون بديلاً حضارياً عن ذينك الاتجاهين المشار إليهما، يمكننا أن نطلق عليه:"اتجاه المَدْنَنَة/الحَضْرَنَة" كما سنلاحظ ذلك في الفقرة التالية:

الفصل الثالث

اتجاه المدْنَنَة/الحَضْرَنَة

وهو اتجاه نعتقد أن على النقد العربي اليوم، أكثر من أي وقت مضى، أن يشق طريقه باتجاهه، إذ سيكون بمقدور هذا النقد-إن هو استطاع أن يفعل ذلك، وأن يسير في هذا الاتجاه-أن يسهم في صياغة وعي (نسق من التفكير) جديد يكون مزيجا من وعي الفردنة ووعي القطّعنة، أو من نسق التفكير/الوجود الكياني والكوني على السواء.

على أننا إنما نقول هذا، انطلاقا من قناعتنا بأنه لا يجوز أن يصبح البديلُ عن نسق التفكير الفردي المتفرد، أو الفحولي-حسب تعبير الدكتور عبدالله الغذامي-نسقَ التفكير الكياني أو القطيعي، بل يجب أن يأخذ هذا البديلُ شكلَ"نسق التفكير المدني أو الحضاري" بوصفه نسقا للتفكير الكلي المتكامل أو التكاملي، الذي تتكامل فيه الأجزاء بعضها مع بعض، كي تشكل كلاّ، ولا تتبع فيه الأجزاء جزءا أو طرفا واحدا يكون هو الطرف الفاعل أو المتحكم فقط، على نحو نعتقد أنه سيفضي، في نهاية المطاف، إلى إقامة علاقة متوازنة ومتكاملة بين أطراف الفعل الثقافي والإبداعي، وقبل ذلك بين أطراف العملية التواصلية العادية، فلا يطغى هذا الطرف (أو العنصر) على ذاك، ولا يستلب هذا بشروط ذاك، فلا يلغي أي من الطرفين حق الطرف الآخر في الوجود المبدع الخلاق، بل على كل طرف أن يحفظ للطرف الآخر حقوقه كاملة (فلا يستلب الفرد بشروط المجموع، ولا يستلب المجموع بشروط الفرد)، بل يجب أن يتمتع الفرد بحقه كاملا في الاختلاف عن باقي أفراد المجموعة التي ينتمي إليها، لكن بما لا يؤدي إلى إضعاف المجموعة، أو إلى شل حركتها، على نحو قد يفضي في النهاية، إلى إضعاف المجموعة أو الكيان وتحلل بنيانها، أو حدوث صدوع في بنيتها الداخلية، شريطة

أن يكون اختلاف الفرد في مصلحة الكل الجمعي، أو في ما ينمي في الكلّ حس التفرد والاختلاف، أي شريطة أن يعطى الفرد حقه، والجماعة حقها، فيظهر تميز دور الفرد في إطار المجموع، على نحو لا يؤدي إلى ذوبان الفرد في المجموع، ولا إلى تسلطه على المجموع، أو شخْصنة المجموع أو فرْدنة الجماعة.

وهذا يقتضي أنه يمكن لفن النقد، أن يصبح فنا منحازا للفرد وللجماعة، في آن، **شريطة أن يتحرر من ربقة التبعية للجمالي، بوصفه: القول الشعري أو البلاغي على ثلاثة صعد:**

١- **على صعيد مجال مقاربته**، فلا يبقى محصورا في إطار الفكّر فيه من قبل، أي في إطار الخطاب الجمالي فقط، بل يجب أن يتجاوزه إلى اللامفكّر فيه من قبل، أي إلى خطاب الثقافة/الحضارة العربية، بشكل عام. فلا يبقى محصوراً في إطار الخطاب الجمالي، بوصفه خطاب الفرْدنة المعبر، في الأساس، عن روح الفرد المفرد، أو الفريد، المؤسس لسلطته، لا للجماعة التي يتوجه إليها الفرد بإبداعه.

٢- **وعلى صعيد الوظيفة**؛ فلا تبقى وظيفته:

- **معيارية خالصة**: تتمثل في تقويم نصوص الخطاب الإبداعي والبلاغي؛ أكان شعرا أم نثرا(منظوما أم منثورا) وإصدار الحكم عليه بالجودة أو بعدم الجودة.

- **أو جمالية خالصة**؛ مهمته فقط الكشف عن جمالية كل جميل من الكلام، أو عما به تكون جماليته، أو عما تحقق له، أو توافر عليه من شروط الجمالية.

- **أو أن يبقى فنا بلا وظيفة**، بلا هوية، بحيث يغدو نوعاً من العبث، أو ضربا من فائض الكلام على الكلام، كما كان قد قال أبو حيان التوحيدي، بل يجب أن ينفتح على متعدد الوظائف، ليحقق العديد من الأهداف والغايات، أو لنقل: إنه يجب أن ينفتح على وظائف أخرى سوى تلك الوظائف المشار إليها، تضاف إليها وتساندها، أو تتكامل معها، بحيث يدخل ضمن تلك الوظائف:

- **أن يمارس وظيفة الكشف عن ضروب السلطات التي تسكن الخطاب**، وتمارس قمع المتداولين له واستلابهم، وهذا يقتضي:

- **أن ينفتح الخطاب النقدي على المعياري والجمالي**، الضروري والحر، في آن معا، وهي وظائف من شأنها أنها تظل غير قابلة للتحقق، إلا بشرط واحد:

- **أن يتحول النقد**، ليصبح فن الكلام في←الكلام، وهذا يقتضي أن يتخلى عن هويته السابقة، عن دوره السابق، عند ما كان، ولا يزال، فن الكلام على←الكلام، أو فن الكلام عن←الكلام، أو←حول الكلام، أي عندما يصبح الفعل النقدي فعلا لغويا تجريبيا فاعلا في نفسه فعله فيما هو فعل فيه (في نص الكلام المنقود/المقروء) وفيما هو فعل به (في نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود القارئ/الناقد) وفيما هو فعل له أو لأجله (في نص الكلام القارئ، أو في نص القراءة/الحلم[17]. عند ذلك، وعند ذلك فقط، يصبح النقد-في تقديرنا-فنا متحقق الوجود في عالمنا

17 - ينظر هذه النصوص ودلالاتها في كتابنا: في الطريق إلى النص، الباب الثاني: في آفاق التناصية وأنواع النصوص.

السسيوثقافي؛ متعدد الوظائف، متجاوزاً نفسه/وظيفته السابقة إلى وظائف أخرى متعددة باستمرار.

على أنه يجب التنبه هنا إلى أننا حين نقول عن الخطاب النقدي، أنه يجب أن ينفتح، فهذا يقتضي أننا نقول عن هذا الخطاب: إنه يجب أن: يصغي ويحاور؛ أن يتبادل الكلام أو يتعاطاه مع ما هو كلام فيه، أي مع خطاب النص الموجه ضده أو المستهدف بفعله، ومع ما هو كلام به، ومع ما هو كلام له أو لأجله، عند ذلك يغدو النقد؛ لا تابعا لذلك الخطاب، ولا متبوعا به، أو لنقل: إنه يصبح تابعا ومتبوعا، في آن معا؛ مستقلا عن خطاب النص المنقود، وتابعا له، يستجيب لبعض شروط ذلك الخطاب، ويفرض عليه بعض شروطه، ما يحيله (فن النقد) فن الكلام في الكلام، أو فن الإصغاء للكلام ومحاورته، إنه فن اختراق كلام النص للحضور في حضرته الكلية؛ الداخلية والخارجية؛ فن الإصغاء لكلامه الداخلي والخارجي، بنيته السطحية والعميقة؛ السطحية التي تتكلّم ظاهريا بكلام الظاهر، والباطنية التي تتكلّم باطنيا بكلام الباطن، التي تتكلّم سياق التكلّم الداخلي، ونظامه، وهنا لا يعود النقد-كما كان-فن التسلط على الكلام، ولا فن الإذعان والتبعية للكلام؛ لأننا نشترط في كل كلام نقدي حقيقي عددا من الشروط من بينها: رفض التبعية، كما التسلط، فهو كما يرفض أن يكون تابعا لما هو كلام فيه، أو لما هو نقد له، يرفض كذلك، وبالقدر نفسه، أن يستتبع غيره، أو أن يتسلط عليه، ليبقى تابعا ولا تابعا، في آن معا، أو متسلطا ولا متسلطا، في الوقت نفسه.

٣- أن ينفتح على آليات جديدة غير آلياته القديمة

السلطوية التي ما انفكت تكرس المعيارية والفردانية أو الوحدانية أو الأحادية طوال تاريخ الحركة النقدية عربيا وعالمياً. وما نعنيه بآلياته الجديدة هنا آليات التجريب بالمفهوم الذي سنحدده لاحقا.

وإذا كنا قد تمكنا-حتى الآن- من عرض واقع خطابنا النقدي فيما مضى، وما ينبغي أن يكونه هذا الخطاب حديثا، فإن علينا أن نعيد طرح السؤال على واقع خطابنا النقدي: فإلى أين انتهت مسيرة هذا الخطاب حديثا؟ وكيف؟ وهو سؤال يمكن صياغته على النحو الآتي:

من أين أتت تجربة النقد العربي الحديث؟ أهي في الجملة امتداد لما كانته هذه التجربة في الماضي؟ أم تمثل انقطاعا عما كانت عليه في الماضي؟ وأين هي سائرة الآن- هنا؟ بأي اتجاه؟ باتجاه ما يعمق جذورها في الماضي؟ أم باتجاه ما يعزز من واقع القطيعة القائمة اليوم بين حاضر هذه التجربة وماضيها؟ وهو سؤال أعتقد أنه يتضمن طرح سؤال الغياب الذي بات يطرح اليوم بقوة على الخطاب النقدي العربي: أين هو هذا الخطاب اليوم؟ ولماذا هو غائب أو مغيب على مستوى الساحة الثقافية العربية، إن على مستوى المفهوم الجامع، أو على مستوى الفعل المرجو منه في ساحتنا الثقافية والإبداعية على السواء؟.

وهو السؤال عينه الذي أعتقد أنه بات يؤرق الكثير من المفكرين والنقاد في الساحة النقدية العربية، ما أدى ببعضهم إلى تبني"إعلان موت النقد الأدبي"، وضرورة أن يغيب أو يختفي من الساحة الثقافية نهائياً، بعد أن شعر هذا البعض بأنه لم يعد له من فائدة تذكر سوى

ترسيخ واقع القطيعة بين الأنا والآخر، أو في ترسيخ واقع الفحولة أو الفحلة على حد تعبير هذا البعض [18].

وحتى نتمكن من الإجابة عن سؤال الغياب المطروح على الخطاب النقدي المعاصر، يمكننا التوقف عند قضيتين نعتقد أنهما قد أسهمتا بشكل فاعل، في هذا الغياب، وهاتان القضيتان هما:

- قضية المناهج النقدية وإشكالية القطيعة بين المبدع والمتلقي.
- وأزمة التجريب في حركة النقد العربي المعاصر.

---

18 - ينظر: الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠١م.

الباب الثاني

أزمة التجريب في الخطاب النقدي الحديث

الفصل الأول

المناهج النقدية الحديثة

وإشكالية القطيعة بين المبدع والمتلقي(*)

❖- نص كتب في ندوة أقامها منتدى الناقد العربي(صنعاء) في ٢٠٠٦م.

-١-

غير أن السؤال الذي علينا المبادرة إلى طرحه في هذا السياق: لكن هل ثمة قطيعة حقيقية بين المبدع والمتلقي في الواقع الإبداعي والثقافي العربي؟ وإذا كان ثمة قطيعة حقيقية فما أسبابها الحقيقية؟ ما مظاهرها؟ وما دور المناهج النقدية المعاصرة في هذه الأزمة/القطيعة؟ هل أسهمت هذه المناهج في حلحلة هذه الأزمة؟ أي في ردم الهوة القائمة بين المبدع والمتلقي؟ أم أنها -بالعكس- قد أسهمت في تأزيم هذه العلاقة؟! وما السبيل لتجاوز هذه الأزمة؟!

وفي محاولة الإجابة على السؤال الأول المتعلق بـ"أزمة الإبداع العربي المعاصر" يمكن القول: إننا نعتقد أن ثمة أسباباً ذاتية وموضوعية (تاريخية) ناجمة، في جملتها، عن وضع المبدع في السياق الاجتماعي أو التاريخي، أي في سياق علاقته بالآخرين، بالإضافة إلى علاقته باللغة، وهي تمثل في جملتها، واحدة من أهم الأسباب الحقيقية التي نعتقد أنها قد أدت إلى تلك القطيعة، وبخاصة بالنسبة لشعراء الحداثة الرواد.

على أننا نعتقد أن ثمة أسباباً أخرى متعالية على التاريخ، أي على الوضع الاجتماعي أو التاريخي للمبدع العربي، وهي، في جملتها، أسباب ثقافية إيديولوجية أو فكرية ما انفكت تدفع المبدع إلى التعالي على المخاطَب، ورفض الانفتاح عليه أو التعامل معه.

ويمكننا أن نجمل هذه الأسباب في الآتي:

- **اختلاف سياق الإبداع عن سياق التلقي:** وهو اختلاف ناتج، في الأساس، عن اختلاف سياق التلقي عندنا، عن سياق الإبداع عند الآخر، أو بالأحرى اختلاف سياق المبدع العربي عن سياق المتلقي العربي؛ باعتبار أن لكل همومه ومشكلاته، باعتبار أن سياق

المبدع العربي لا يزال هو سياق الحداثة أو التحديث، ما يعني أن هموم المبدع غير هموم المتلقي، وثقافته غير ثقافته، فهذا له همومه وثقافته، وذاك له همومه وثقافته، وطرائقه المختلفة والمكتسبة من ثقافة الآخر تختلف عن الطرائق والسنن والتقاليد التي تعود عليها المتلقي العربي[19].

ما يعني أن سياق الإبداع العربي، قد غدا عند الكثير من مبدعي الحداثة، سياقا ثقافيا في الأساس (همّ الشاعر فيه همّ ثقافي إبداعي أكثر منه همّ اجتماعي أو تاريخي) في حين بقي سياق التلقي العربي سياقا اجتماعيا تاريخيا بامتياز، ما أبرز الكثير من النصوص الإبداعية المنتجة في سياق الإنتاج الثقافي الحاصل، نصوصا متعالية على منطق الواقع، ومتجاوزة لشروط التاريخ، بوصفها نصوصا"فوق زمانية" و"فوق مكانية"="فوق تاريخية".وهنا يكمن سر غربتها عن عالم المتلقي الذي التبست عليه مثل تلك النصوص، على نحو لم يعد يستطيع معه هذا المتلقي أن يدرك-على حد تعبير أحد الباحثين العرب[20]- لا منطقَ وصلِ هذه النصوص بما هو مألوف، ولا منطقَ فصلها عما هو مألوف؛ وذلك بحكم أن هذه النصوص قد غدت تجاري أنموذجا في التجربة الإبداعية أو الشعرية الكونية، هو أنموذج التجربة الغربية، وهو أنموذج تولّد عن تحولات وصراعات في نظرية الأدب، كثيرة عميقة، واتصل بفلسفات عمقت مجراه، ومكنت له في الحداثة، بما سمح له أن يخرج عن الإرث التاريخي الذي يثقله بما يرسم عليه من سنن، ويعلق به من تقاليد، الأمر الذي جعل همّ الكتابة الأول، هو قتل الأدب (سلطة القديم) وإفراغ الأشكال (الأدبية) من تاريخها، وإقصاء كل معنى

19- (ينظر في هذا: من تجليات الخطاب الأدبي، مرجع سابق:١٠٦وما بعدها.

20- (ينظر: نفسه:١٠٨).

لصق بها من انخراطها في التاريخ، وارتباطها بالذاكرة الثقافية، وذاكرة الفعل الجماعي[٢١].

فلقد تغير في الغرب الإطار النظري الذي يمارس خلاله فعل الإبداع، بشكل حاسم، تغيرا تراجعت بموجبه الحدود الفاصلة بين أجناس الكتابة، وقام النص بديلا عن الأنواع، جامعا لمختلفها، مؤسسا لفضاء تنتهي إليه مختلف الأشكال، وتنمو في أرجائه كل المواقف والتصورات، ولم يعد بالإمكان وضع التعريفات والحدود، وأصبح الإنسان لا يستطيع أكثر من الإشارة. إنه يصعب اليوم في الآداب الأوربية، تعريف الشعر، ووضع الحدود الفاصلة بينه وبين غيره من الفنون الأخرى[٢٢].

« وإذا كانت ثقافتنا العربية بعامة، لا تزال بمعزل عن تيارات الإبداع الغربي التي أنشأتها ضرورات الحياة الغربية نفسها، فكيف لنا نحن الذين لا نزال نعيش حياة أخرى، أن نتمثل تجارب في القول تطمح إلى الدخول في تلك المدارات، دون أن نكون قد هيأنا السياق الثقافي والحضاري الذي يحتضن تلك التجارب. »

« نعم إن كثيرا من الأشياء قد تغيرت فينا أو في عالمنا المعاصر، وتغيرت بعمق، حتى لتبدو وكأنها لم يعد لها صلة بما كانت عليه في عالمنا القديم، وأحيانا في الغرب، مما يتجاوز بداية القرن، لكن التغير الحاصل في عالمنا ليس بالقدر الكافي الذي يسمح لطموح الكتابة عندنا أن تبدأ من حيث انتهى النموذج/المرجع عند الآخر؛ فليس من اليسير فصل القارئ العربي، عن سياقه التاريخي، عن مرجعية القراءة، أو عن سننه في التعامل مع النص، وإقناعه بجمالية

---

21 - (ينظر: نفسه).

22 - (ينظر: نفسه).

أخرى لم يدرك بعد كنهها، ولم يستعد بعد لقبولها أو التفاعل الايجابي معها؛ فالخروج عن نظام اللغة/الكتابة/القراءة، أو على الأصح عن علاقة اللغة بالأشياء المؤسسة لتصوره لعملية الكتابة عامة، وعملية الكتابة الإبداعية بخاصة، محرجٌ، مربكٌ، مدخلٌ إياه في شروط إنتاج معنى لا يتبينها، ومن ثم، تراه أميل إلى دفعها، والإعلان عن غرابة مراسمها، فإذا أضفنا إلى ذلك، إنهيار النظام الإيقاعي المؤسس (في وعينا) منذ أربعة عشر قرنا خلت أو ما يزيد لموسيقى الشعر التي عرفها المتلقي العربي، وعدم توصل التجربة الشعرية الجديدة إلى رسم معالم النظام (الإيقاعي) البديل الذي جاءت هذه التجربة لتقنع به، وتدافع عنه[٢٣] سهل علينا معرفة سر عزوف المتلقي العربي عن التواصل مع هذه النصوص.

على أنه يجب الإشارة هنا إلى أن كلامنا هذا، إنما يتعلق بتجارب الشعراء الرواد؛ أصحاب التجارب الواعية والناضجة، في الوقت نفسه، لا بتجارب بعض الشعراء الشباب الذين حذو حذو أولئك الشعراء، ونسجوا على منوالهم، رغبة في إبداع الجديد المتجدد، مع عدم قدرتهم عليه، نظرا لعدم امتلاكهم أهم شروط الإبداع الجديد، والمتمثل في امتلاك لغة جديدة، أسلوب جديد في الكتابة، لاسيما بعد أن غدت لغة الإبداع الجديد(وهي لغة رمزية) تفرض نفسها على الجيل الجديد، بطريقة آلية تسلطية قمعية، أي بما هي أداة جاهزة لقول الجديد المختلف، أو بما هي شرنقة جاهزة لإخفاء حالة العجز عن مقاربة الجديد الحقيقي.

ما أحال الأزمة في النهاية أزمة إبداعية ثقافية؛ أزمة إمكانات لغوية وإبداعية في المقام الأول، فاللغة-وأعني بها لغة الإبداع

23- (نفسه:١٠٩).

الجديد-في وعي جيل الشباب من المبدعين العرب، قد صارت جاهزة مهيأة لاستقبال عمل المبدع، وما عليه إلا أن يأخذ منها ما يشاء، ليركب منها أو يصوغ ما يشاء، لذلك فهو تارة يصوغ منها قصيدة، وتارة يبني منها قصة، أو رواية أو مسرحية، وهكذا صارت المسألة إذن سهلة، وفي متناول الجميع، لاسيما مع ظهور دعوات لإلغاء كل الحدود، وإزالة كل الفواصل التي ظلت تفصل بين أجناس القول، وأنواع الفنون، وصار التمرد شعار العصر.

ومن هنا يمكن القول: إن الإبداع العربي الجديد يمثل حالة المثقف العربي، المنتج للثقافة والآداب والفن، والمغترب، في الوقت نفسه، عن عالم إنتاجه؛ لأنه ينتجه، في الأغلب الأعم، تحت وصاية سلطة قد يتجاوب معها، فيتوقع منها الاستجابة لخطابه، وقد يتعارض معها، فيكون اصطدامه بها مفسرا كافيا ومبررا، في الوقت نفسه، لعزلته عن الجماهير، وانفصاله عن الإسهام في تحديث وعيها[٢٤].

وهذا يقتضي أن من أهم أسباب القطيعة انطلاقا مما سبق:

- **اختلاف موقع المبدع (العربي) عن موقع المتلقي**؛ فالمبدع ينطلق في كتابة النص من موقع محدد هو الموقع الانطولوجي، والبحث عن جوهر الفن، لذلك فهو ما ينفك يحاول أن يقترب من مآتيه، ويقف على أصل انبعاثه. أما المتلقي فينطلق، في عملية تلقيه للنص، من موقع انتمائه إلى الواقع الاجتماعي أو التاريخي (السسيولوجي) من جهة، ومن موقع انتمائه إلى نصوص الكتابة/القراءة السابقة في الوجود على وجوده، من جهة ثانية، ولذلك فهو ما ينفك يحاول أن يبحث في النص الحديث عن أثر،

---

[24]- (ينظر: نصر حامد أبو زيد، النص، سلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م: ٦٣، ٦٤).

ويترسم عن وظيفة، أو هو يبحث عن مناسبة تعقد الصلة بين نظام نص الكاتب، ونظام نصه القارئ، ويحرك فهمه الما قبلي، وذاكرته النفعية، لتقرر معنى، وتشتق نصا من نص. والقارئ من أي موقع تحرك، يهمه المعنى، ويهمه تأويل العلامة، وإدراك ما وضعت لتدل عليه[٢٥] ولا يهمه البتة ما كان قد أهم الكاتب حين كتب.

ومن هنا رأينا الشعراء الجدد يتبنون الدعوة إلى ضرورة خلق قارئ جديد، لا يقرأ شعرهم بذائقة قديمة[٢٦].

وهذا يعني أن من أهم أسباب القطيعة، فضلا عما سبق:

- **اختلاف زاوية النظر إلى الإبداع، وبخاصة الإبداع الشعري،** بوصفه - على حد تعبير أحد الباحثين العرب[٢٧] - لغة في اللغة فقط، فالشعر بخلاف الرواية-القصة، لا ينطوي على أي شيء آخر غير اللغة، أما الرواية ففيها أحداث، وفيها شخوص، وفيها أشياء أخرى تقدمها للقارئ، في حين الشعر لا يقدم شيئا آخر غير ذاته، غير لغته الشعرية، إن الأولية في الشعر للغة، من حيث هي لغة، لا لما يجب أن تقوله اللغة، أو لما يجب أن نفصح عنه من خلال اللغة.

لذلك رأينا من بين أهم الأسباب التي أدت إلى تلك القطيعة، فضلا عما سبق، انطلاق بعض المبدعين العرب من إيمان راسخ بضرورة نفي الوظيفة التواصلية عن اللغة الإبداعية، ما جعل هذا البعض يتعامل مع اللغة الإبداعية بوصفها- فقط- مادة كشف عن الوجود الفردي للموجود الفرد، لا أداة تواصل مع الآخرين، بوصفها

25- (ينظر: تجليات الخطاب الأدبي: مرجع سابق:١٢٣، ١٢٤).

26- (نفسه:١٢٤).

27- الدكتور محمد عبد المطلب (في حوار أجرته معه قناة التنوير المصرية حول قصيدة النثر في الخامس عشر من فبراير:٢٠٠٣م.

إمكانية مغلقة لمواجهة الوضع الخاص بالفرد المبدع في سياق علاقته باللغة والفكر، الأمر الذي أدى باللغة لأن تغدو هي موطن هذا البعض ومنفاه، على معنى أنها قد صارت، بالنسبة لهذا الفريق- ربما بسبب عجزهم عن اختراق جدارها والانفتاح على الآخرين من خلالها -بمثابة شرنقة مغلقة توفر لهم الملاذ الآمن، وتحميهم من "جحيم السّوى" الذي لا يقوى على مقاربته.

ومن هنا رأينا تحول وظيفة الكتابة الإبداعية، في وعي بعض الكتاب العرب، من وسيلة تواصلية مع الآخرين، إلى إمكانية لمحاولة فهم الذات ولتحقيقها، وللبحث عن هوية ممكنة لها، حيث تراجعت العلاقة التواصلية بالتدريج، وانحسرت إلى حدودها الدنيا، بل إلى منطقة الصفر، بحيث غدت تلعب دورا أشبه ما يكون بالمعالجة النفسية للذات الكاتبة.

على أن من أهم الأسباب التي أدت إلى تصاعد حدة الأزمة بين المبدع والمتلقي، فضلا عما سبق: شعور المبدع العربي العميق بغياب القارئ أو المتلقي المبدع، أي المشارك له في الوعي والمعاناة والثقافة، ومن ثم، بوصفه المتلقي القادر على التواصل معه، وتفهم حقيقة موقفه، وهو شعور من شأنه أنه قد بقي يدفع المبدع إلى المزيد من العزلة، والتشرنق داخل شرنقة اللغة والفكر، ما أحال كل شيء في تجربة الذات تابعاً لها، وتحت تصرفها، بما في ذلك اللغة نفسها التي غدت -في الكثير من الحالات- مجرد أداة لتخفي هذه الذات، وتحجبها عن الآخرين.[1]

وهو شعور من شأنه أنه قد ترك آثارا سلبية؛ ليس فقط على مستوى حياة المبدع الداخلية، وإنما على مستوى عملية الإبداع نفسها، من حيث إن شعوره بعدم وجود هذا النمط من المتلقي قد يؤدي إلى

الشعور بعدم جدوى استمرار تلك العملية، ما قد يؤدي إلى توقفها، بل يمتد تأثير هذا الشعور ليطال طبيعة الفعل الإبداعي المنتج نفسه، فبدل أن يتوجه المبدع إلى جمهور بعينه، أو إلى مخاطب بعينه، هو الإنسان الذي يشاطره الحياة على الأرض في الزمكان المحددين، ويجري عليه نفس الظروف، وهو الإنسان الذي يفترض فيه أنه يتلقى إبداع المبدع ويتفاعل معه- نجد المبدع العربي يكتب لآخر يقع خارج زمكان الكتابة، ليس هذا فحسب، بل نجده في كثير من الأحيان، يكتب لنفسه، بعد أن تأكد له غياب ذلك القارئ الذي طالما بحث عنه، ولم يجده، الأمر الذي أحال كتابته إلى نوع من المونولوج الداخلي، أو إلى ضرب من الحوار المغلق مع ذاته، أو مع مجموعة من الذوات الأخرى المحددة والمحدودة أو المنعزلة التي لا يتجاوز عددها أصابع اليد.

زد على ذلك أن إنكسار الحلم العربي بمشروع قومي عربي، بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م، على مستوى الواقع الاجتماعي أو التاريخي العربي، قد أدى، على المستوى الإبداعي العربي، إلى انكسار حلم النص/القصيدة، وانكفائها على ذاتها، وأدى، من ثم، إلى غياب دور الكلمة.

ومن هنا رأينا الكتابة الإبداعية العربية متعالية في الغالب على الواقع العربي، مغلقة على النخبة؛ باعتبار أنه لم يعد للمبدع العربي مطمع في كسب ثقة الجمهور العربي، ومحاورة السواد الأعظم منه، ومن هنا وجدت تلك القطيعة بين المثقف العربي والجماهير العربية، وبين المبدع العربي ومتلقي إبداعه، وهي قطيعة ربما عبرت عنها" ظاهرة غياب الأسواق الأدبية" التي تمكن الأديب من الترويج لإنتاجه الأدبي، وفرض سلطانه على أفراد المجتمع بكافة فئاتهم وشرائحهم، وحلول ما يسمى بـ" المنابر الأدبية" محلها.

على أن ما يميز ما يسمى اليوم بـ"المنابر الأدبية" عما كان يسمى قديما بـ"الأسواق الأدبية" أن المنابر خاصة ومحدودة، على معنى أن المخاطَب فيها أو من خلالها، يعد مخاطَبا محدودا ومحددا(خاصا)، باعتبار أنها تخاطب النخبة المحدودة أو مجموعة الذوات المشار إليها آنفا. أما الأسواق الأدبية فقد كانت بمثابة ساحة مفتوحة للتنافس، وتوجيه الخطاب إلى فئات مختلفة من الناس،لذلك فقد عدت وسيلة لمخاطبة الكلّ، وفرض شروط الخطاب على الكلّ، ولذلك فهي تمكّن الأديب من فرض سلطانه على الكلّ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن من شأن هذه الأسواق المفتوحة على المتعدد واللانهائي، أنها تفتح للمبدع العربي آفاقا أوسع وأرحب للتلقي على جمهور أوسع، من جهة، ومتعدد الثقافة ومتفاوتها، من جهة ثانية، وهو أمر من شأنه أن يفتح المبدع على أفق الإصغاء والحوار مع الآخرين بكافة أطيافهم وثقافاتهم، وبتعدد مستوياتهم، فبعد أن كان إبداع المبدع نوعا من الحوار المفتوح على المتعدد واللانهائي، مع الذات ومع الآخرين، أي مع جمهور متعدد الثقافات متفاوتها، صار إبداعه- بعد غياب ما يسمى بـ"الأسواق الأدبية- بمثابة حوار مغلق مع ذاته، أو مع ذوات أخرى متجانسة مع ذاته.

وهو ما يسمح لنا بالقول: إن من شأن توافر الواقع العربي أو الحياة العربية على أسواق أدبية، أنه يعني توافر هذا الواقع على سياق تلقٍ حقيقي للإبداع العربي، وتوافر هذا الواقع على سياق تلقٍ حقيقي للإبداع العربي بعامة، يعني وجود مستهلك حقيقي للإبداع العربي، بمعنى وجود مستهلك (قارئ) حريص على انتقاء السلع الإبداعية الجيدة أو التي تتوافر على شروط الجودة، ووجود

مستهلك (قارئ) بهذه المواصفات، يعني وجود قوة شرائية حقيقية لتلك النصوص، ووجود قوة شرائية، معناه وجود حافز حقيقي على الإبداع، أو على المزيد من إتقان الصنعة، من جهة، ووجود مراقب على العملية الإبداعية، من ناحية ثانية، ومن ثم، وجود المشارك الفعلي في عملية الإبداع ذاتها؛ باعتبار أن المبدع للقصيدة أو للقصة لا يبدعها لنفسه، وإنما لأنه بات يشعر بحضور الجمهور المتلقي، ولذلك فهو يخضع إلى حد ما لشروط ذلك الجمهور، بوصفها في الأخير أهم شروط التواصل الإبداعي معهم.

وعليه يمكن القول: إن وجود السوق الأدبية، بالنسبة للمبدع، يعني أشياء كثيرة، أهمها شعوره بضرورة تقديم الجديد الذي يستحوذ على جمهور المتلقين، ويفرض شروطه عليهم، أما عدم وجود الأسواق الأدبية، فيعني بالنسبة للأديب أشياء كثيرة، لعل أهمها: شعوره بعدم وجود مستهلك لأدبه، ومن ثم، عدم وجود مرشد أو دليل يدله على طريق الأدبية الحقيقية. ثم شعوره بالإحباط، وعدم جدوى ما ينتج من أعمال إبداعية، على نحو قد يؤدي إلى انطفاء جذوة الإبداع فيه، هذا إضافة إلى اغترابه عن المحيط الذي ينتج فيه، ما قد يفضي بإنتاجه الأدبي ليغدو نوعا من الاستنساخ الآلي لتجارب الآخرين وإبداعاتهم، نقول هذا باعتبار أنه تسود في مثل هذه الوضعية" ظاهرة المحاكاة والتقليد"؛ حيث العملية الإبداعية تتم بمعزل عن سياق التلقي الفعلي والحقيقي لما ينتجه الأديب.

لنخلص من هذا إلى القول: إنه لا يمكن أن ينهض إبداع حقيقي إلا في سياق تلق حقيقي، الأمر الذي يفرض علينا النظر إلى سياق الإبداع الحقيقي بوصفه سياق التلقي الحقيقي، والعكس صحيح أيضا؛ فسياق التلقي الحقيقي لنص ما، هو، في نهاية الأمر، سياق إبداعيته. »

-٢-

غياب النقد؟ أم غياب الناقد؟!

وإزاء هذه الأزمة/القطيعة التي حاولنا -في هذه العجالة- استقصاء بعض أسبابها ومسبباتها، فإن علينا أن نسأل: فأين هو النقد؟ وما الدور الذي لعبته المناهج النقدية الحديثة إزاء هذه الأزمة/القطيعة؟ هل أسهمت هذه المناهج في حلحلة هذه الأزمة، أم عملت- بالعكس- على تأزيمها؟

وحتى نتمكن من الإجابة عن هذا التساؤل الذي يمثل الهدف الرئيس من الدراسة في هذا المحور، يمكن القول: نعتقد أن المناهج النقدية المعاصرة قد أسهمت في تأزيم العلاقة بين المبدع والمتلقي العربي، لجملة أسباب، من بين أهمها:

١- أنها -في الجملة- مناهج منحازة:

- **إما للفرد المفرد**؛ أكان الفرد المبدع/منتج النص (كل المناهج الما قبل نصية) أم الفرد المتلقي (الناقد) الذي يسعى خلال فعل القراءة/الاستجابة إلى فَرْدَنَة ذاته، أو إلى الكشف عن حقيقة وجوده الفردي المفرد(كل المناهج المابعد نصية= مناهج نقد استجابة القارئ).

- **وإما للنص في ذاته** ومن أجل ذاته (كل المناهج النصية، داخلا فيها مناهج النقد البنيوي، إضافة إلى مناهج التحليل الأسلوبي).

لذلك نجد من سمات هذه المناهج النقدية:

٢- **التجريبية**، أنها في ذاتها مناهج تجريبية؛ هدفها تجريب القراءة النقدية وإعادة التجريب، ولأن هذه المناهج تجريبية، فهذا يقتضي أو يتطلب منها أن تكون فردية، لذلك فهي تُفَرْدِنُ الفعلَ

الإبداعيّ (بمعنى تجعله من إنجاز الفرد، ومما يخصه) ولا تعمم هذا الفعل، أو تشيع ثقافته بين السواد الأعظم من الناس.

٣. **النخبوية**: إنها مناهج نخبوية؛ كونها نشأت وترعرعت، في الغالب، في حضن المؤسسة الجامعية، ما أدى إلى ارتباطها بالنخبة وثقافة النخبة. وثقافة النخبة-كما نعلم-تكاد لا تشارك في الحياة العامة للمجتمع، بل تعيش داخل أسوار المدارس والجامعات فقط، وهي ثقافة يتم تعلمها بوعي، ومن خلال المؤسسة، وهي-كما يقول فيليب فيشر[٢٨] "شيء يتم الدخول إليه من خارج" وليس من السهل رؤية هذا الفن أو نقده كممارسات اجتماعية ذات مدلولات تتجاوزها ذاتها. إن فكرة النقد كنشاط مكمل لتجربة الجماعة وخبرتها الفنية شيء مختلف تماما عما هو حاصل اليوم في الساحة النقدية المعاصرة، وإن عدد النقاد الأكاديميين الذين يمارسون نقدهم ضمن أطر تعتبر الفنان والجمهور والناقد أعضاء معاصرين في المجتمع ذاته لكل منهم نصيبه ورأيه في طريقة عمل الفن في المجتمع، قليل جداً[٢٩].

٤. **التبعية للنص**: على أن ثمة إستراتيجية أخرى متسلطة عززت من عملية انعزال النقد، عن ساحة التأثير الثقافي الجمعي، حين أشاعت أن الأعمال الفنية ذاتها هي التي تحدد عمل الناقد، أو بالأحرى هي التي تستدعي "الفعل النقدي" وأن أفضل الأعمال الإبداعية، هي التي تستدعي عملاً نقدياً أفضل، وأن أسوا الأعمال هي التي لا تستدعي أي نقد أبداً، ما أدى إلى أن يصبح عمل الناقد محكوما بالطبيعة، وليس بالمجتمع[٣٠].

28- (فن بدون نقاد ونقاد بدون قراء، ما هو النقد؟ بول هيرنادي، تر/ سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م: ١٨٧).

29- ينظر: نفسه: ١٨٨.

30- (ينظر:نفسه:١٨٩)

٥. **فائض القيمة**: لقد أدت الوضعية السابقة للنقد، ليغدو ضربا من الإنتاج غريب؛ يتم إنتاجه من أجل الإنتاج، أو كي يلبي حاجة الفرد الناقد، وليس من أجل استهلاك المجتمع له، فقد بات من المسلّم به أن كثيرا من النقاد، إنما يكتبون النقد من أجل إثبات جدارتهم، أو من أجل الحصول على عمل، أو من أجل الحصول على الترقية والمنصب، أو من أجل الحصول على المكانة والوظيفة، أو من أجل نيل إعجاب القراء والمتابعين، وكسب احترام الذات، أو من أجل امتلاك متعة الاكتشاف، والاحتفاء بالأدب والتمتع بالمعارك الجدلية، والتواصل مع أولئك الذين لهم اهتمامات مماثلة.. وهكذا.

٦. **المتعوية**: هذا وبما أن المناهج النقدية المعاصرة قد حصرت اهتمامها، في الغالب، بنصوص الخطاب التخيلي، فهذا يعني أنها قد حصرت اهتمامها بنص المتعة، وأن تحصر هذه المناهج اهتمامها بنص المتعة، فهذا يعني أنها قد صارت هي نفسها مناهج متعوية؛ تسعى إلى المتعة القرائية، وتؤسس لمنطقها. وهذا يقتضي تعاليها على عالم المتلقي، وانغلاقها على عالم النصوص الإبداعية، دون سياقاتها، إلا فيما ندر، وهو أمر من شأنه أن يؤكد أن هذه المناهج قد أسهمت- بصورة ضمنية أو مباشرة- في التأسيس لحالة من القطيعة بين المبدع والمتلقي، وأدت إلى عزل المبدع عن محيطه الاجتماعي والتاريخي، ما أغراه بالعزلة والانقطاع عن عالم الناس، على نحو جعل من إبداعه عبارة عن مونولوج داخلي، أو نوعا من الحوار المغلق بين الأنا والأنا، أو بين الأنا والأنت أو الأنوات الأخرى المتماثلة معها ثقافة ومصيرا، بدل أن كان يجب عليها أن تؤسس لحالة من التواصل بين المبدع والمتلقي، وخلق حالة من أجواء الحوار الحر والمفتوح.

وهذا يقتضي أن الموقف النقدي الذي تبنته هذه المناهج، قد أسهم- ضمن ظروف اجتماعية وثقافية أخرى- في عزل الناقد العربي

عن محيطه الاجتماعي بشكل عام، ما جعله يعيش حالة الانكفاء والعزلة، أو من الصمت والنكوص عن مواجهة عالم الحياة اليومية، وأغراه ذلك، في الوقت نفسه، بأن يعيش حياة خاصة خارج عالم الناس: عالم الحياة اليومي الحي المباشر، في عالم النصوص(بخاصة نصوص التعالي على عالم الحياة اليومي) بدلا عن عالم الوقائع والأحداث الذي آثر ألا يراه، أو ألا يتصل به أو يتواصل معه أو يتفاعل، إلا عبر وساطة النص الإبداعي، أو عبر عدسة هذا النص، هذا إن كان الناقد ممن يسلم بأن النص عدسة أو ينطوي- ضمن ما ينطوي عليه-على عدسة، أو مرآة تعكس-ضمن ما تعكس- الواقع الاجتماعي أو التاريخي الذي أنتج في سياق حركته.

على أننا نعلم أن اهتمامات الناقد عموما قد لا تنصب أو تتركز بالضرورة، حول نصوص الواقع الاجتماعي أو التاريخي الذي يحياه هو في عصره حتى يكون بمقدوره-على الأقل-الاتصال أو التواصل بروح العصر الذي يحيا في زمنه عبر تلك النصوص، بل قد يتركز اهتمامه، أو ينصرف جهده النقدي باتجاه نصوص أخرى غير معاصرة، أو معاصرة، لكنها لا تعبر، بالضرورة، عن روح العصر الذي يعيش فيه؛ فهي من جملة النصوص المتعالية على الزمن والتاريخ أو التي يتم إنتاجها بطريقة تجسد روح القطيعة مع العصر، ما قد يضاعف من مأساة الناقد، ويجعله يعيش حالة من القطيعة الحقيقية عن عالم الحياة التي يحياها في إطار الآخرين، ولا يعود يرتبط بأي صلة بالعصر الذي يعيشه ولا يعيشه، أي الذي يعيشه واقعا(أو متلقيا سلبيا، منفعلا غير فاعل أو غير مشارك في صنع أحداثه ووقائعه) ولا يعيشه وعيا وإرادة، أو فعلا وفاعلية، أي مشاركا بالفعل في صنع أحداثه ووقائعه.

هذا على أننا نعتقد أن وراء هذه الوضعية المأزومة للناقد، وغيابه عن ساحة الفعل النقدي الثقافي الفاعل في حياة المجتمع العربي، أسبابا كثيرة؛ ذاتية وموضوعية:

١. منها ما يعود إلى طبيعته هو نفسه، بما هو كائن كينونته نصية، في الأساس، أي من حيث هو(الناقد)كائن يكون في عالم النصوص، ويتكوّن في عالم النصوص.

٢. ومنها ما يعود إلى طبيعة العالم النصي أو النصوصي الذي يختاره الكائن الناص/الناقد ليكون فيه، أو ليتناص معه؛ فجميعنا يعلم أن نصوص الكلام التي يستهدفها الناص الناقد بفعله النقدي، ليست واحدة، بل هي متعددة ومختلفة باختلاف وظائفها، وطرائق تشكّلها، أو باختلاف علائقها بمتكلّميها(مؤلفيها) ووظائفها فثمة:

- أولا: نصوص تحكي واقع المتكلّمين (ليس فقط كأفراد مفردة، بل كجماعات أو كأنوات جماعية) فهي تحكي قصة سقوط متكلّميها في عالم الكلام المتكلّم اجتماعيا أو تاريخيا، واستسلامهم لشروطه.

- ثانيا: نصوص تحكي مفارقة المتكلّمين لواقعهم (تحكي قصة الانسحاب والهروب؛ قصتهم في عالم العزلة، حيث لا أحد إلا هم) لذلك يصح وصف مثل هذه النصوص بـ"نصوص-ما فوق الواقع" أو بـ"نصوص النكوص والهرب أو العزلة" أو نصوص الكينونة المتعالية. في حين يمكن وصف الأولى بأنها نصوص الواقع (أو نصوص البينونة/السقوط).

- ثالثا: نصوص تحكي صراع المتكلّمين مع واقعهم(تحكي قصة التفاعل والجدل مع واقع الكلام) ويمكن وصف هذه النصوص بأنها نصوص الكينونة/الجدل، أو نصوص المواجهة والصراع.

- رابعا: نصوص لا تحكي ولا تحاكي، فهي صماء بكماء، لا تسمي شيئا، ولا تشير إلى شيء. والأول هو نص الكلام الواقعي (الكلاسيكي) الذي طغى قديما حتى مطلع عصر النهضة، والثاني هو نص الكلام الفوق واقعي (الرومانسي) الذي ظهر في بداية عصر النهضة، كرد فعل على هيمنة النص الأول الكلاسي، والثالث هو نص الاشتباك المباشر مع الواقع القائم، في حضوره العيني المباشر(ويتمثل في نص الكلام الحداثي) الذي جاء كرد فعل طبيعي على هيمنة نص التعالي الرومانسي، أما الرابع فهو نص اللانص، أي أنه النص الذي لا ينصص أي شيء سوى ذاته، أو غياب النص الذي بدأ في الظهور مع ظهور تيار ما بعد الحداثة، كرد فعل طبيعي على تيار الخطابية والنصية الذي طغى مؤخرا.

ومن هنا يمكن القول: إن وضع الناقد يختلف باختلاف العوالم النصية التي يتحول إليها، وباختلاف طرائق حضوره في حضرة تلك العوالم، أو بالأحرى باختلاف درجة حضوره في حضرة أي من تلك النصوص، وباختلاف طرائق استحضاره لأي منها، فإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الواقع، فقد تحقق له الحضور في حضرة الواقع عينه الذي يحكيه ذلك النص أو يحيل عليه. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص التعالي على الواقع، فقد جسد بحضوره في حضرة هذا النص، غيابه عن عالم الواقع الذي يتعالى عليه ذلك النص. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الصراع والجدل مع عالم الواقع، فقد جسد بحضوره في حضرة هذا النص، حضوره في حضرة الواقع الذي يشتبك معه. واذا تحقق له الحضور في حضرة نص الغياب، فقد جسد غيابه المطلق والشامل عن عالم الواقع، كما عن عالم النصوص، فاختلف- بذلك- موقف الناقد حديثا عن موقفه قديما، من حيث أنه ظل يمثل قديما دور الوصاية/الأبوة على

النص(بوصفه نص المحاكاة (التمثيل الواقعي) الذي بقي مهيمنا في الساحة الثقافية العربية- وربما العالمية- حتى مطلع عصر النهضة الأوربية، وظهور تيارات جديدة مناوئة لهيمنة ذلك النص، ليقوّم (الناقدُ القديمُ) واقعَ النص أو الواقع النصي، على ضوء واقع الحياة التي يحياها خارج النص، أي ليصدر حكما معياريا على القيم النصية على ضوء القيم (الخارج نصية) السائدة في الواقع الذي يحكيه عالم النص، وهي القيم ذاتها التي ظلت تفرض شروطها على كل قيمة نصية، فكأن تحول الناقد إلى العالم النصي إذن، لم يكن يهدف من ورائه إلى تحقيق أي شيء يتعلق به هو ذاته، بمعنى: لم يكن هدفه الكشف (المعرفي) والاكتشاف (الكشف عن الذات لاكتشاف إمكاناتها، إضافة إلى اكتشاف نظام الكشف المعرفي عن الذات وعن العالم) بل ظل يهدف إلى فرض وصايته على النص، وتصحيح مساره النصي، بحيث يضمن له تحقيق قدر من التناغم والانسجام في العالم النصي أو النصوصي السائد(تقويم النصوص، أو ما اعوج منها؛ عن طريق إصدار حكم إدانة عليها، وأنها قد خرجت على معيار النصية السائدة، أو عن بعض مبادئ التنصيص السائدة في زمن قراءتها، مقابل إصدار حكم آخر لصالح نصوص أخرى بأنها قد التزمت بتلك المبادئ بهذا القدر أو ذاك).

لقد كان الهدف الرئيس للناقد إذن تصحيح المسار النصي، وإضفاء طابع الشرعية على تلك النصوص، ودمجها في العالم النصوصي، لقد كان الناقد قديما يمارس دور الوصاية/الأبوة/السلطة، ليس فقط على نصوص الكلام التي صارت مع تقادم الزمن، واتساع المسافة بينها وبين مؤلفيها، نصوصا يتيمة؛ كونها قد فقدت أبوة مؤلفيها، أو صارت بالأحرى، بدون"أب" كما كان قد أشار إلى ذلك أفلاطون حين قال واصفا

الكلام المنطوق قبل أن يكتب:"إنه يخيل إليك أنه يفكر، ولكنك إذا ما استجوبته، بقصد استيضاح أمر ما، فإنه يقول الشيء نفسه دائماً، وحين يكتب فإنه يساق إلى هؤلاء الذين يفهمونه، وأولئك الذين لا يفهمونه، فليس له تحفظ، أو توار تجاه طبقات الأشخاص المختلفة، وإذا ما عورض أو أسيء فهمه ظلما، فإنه يحتاج إلى أبيه [٣١] لكي يحمي ذريته؛ فهذه الذرية لا تستطيع الدفاع عن نفسها[٣٢]"بل ظل يمارس سلطته على كل منتجي النصوص من الشعراء والمبدعين أو الفنانين، الذين مجال إبداعهم الكلام، أو مادة إبداعهم اللغة؛ باعتبار أن الناقد هو ناقد لكل الفنون القولية أو التشكيلية: شعر، موسيقى، رسم، أو نحت ...الخ.

وإذا كان هذا حال الناقد قديما، فإن حال الناقد حديثاً قد اختلف، من حيث أنه قد بات يعاني من الانكفاء والعزلة أو من الصمت الرهيب الذي بات يلف حياته، تماما كما يلف حياة المبدع العربي، على نحو أدى إلى غيابه عن ساحة الفعل النقدي الفاعل في الساحة الثقافية العربية، وانزوائه في عتمة النص المغلق، ما أدى إلى عزلته عن أفق التناص الحقيقي مع نصوص الكلام بكافة أشكاله وصيغه، أو مع نصوص المجتمع الذي ينتمي إليه، ويفترض أنه يعبر عن وعيه الممكن أو الطليعي..

---

[31]- على أن ما يعنيه أفلاطون بلفظ الأب- كما يذهب جين .ب. تو مبكنز- القارئ/ الناقد الذي تحتاج إليه الكلمة المكتوبة، قصد وقاية نفسها ضد مساوئ القراءة الرديئة، فالنصوص المكتوبة ذاتها تخلق حاجتها إلى الشرح، بحكم أنها تساق إلى هؤلاء الذين يفهمونها، وألئك الذين لا يفهمونها .

[32]- (نقلا عن نقد استجابة القارئ:٣٤٤).

الفصل الثاني

أزمة التجريب

في

الخطاب النقدي العربي الحديث

-١-

غير خافٍ على من يتأمل واقع التجريب النقدي الحديث، وما جره هذا الواقع على حركة النقد العربي الحديث من مآس وويلات، ليس بأقلها ضياع هوية النقد ذاته، وغياب المفهوم الجامع أو المحدد له.

فعلى الرغم من شيوع مصطلح النقد، وكثرة تداوله في السوق الثقافية الاستهلاكية العربية، إلا أنه قد ماع أو كاد يتبدد تماما في خضم هذه الكثرة الكاثرة من المناهج النقدية التي صارت من الاشتجار بحيث لم نعد قادرين على التمييز بين منهج وآخر؛ ففي خضم الكثرة تتبدد الوحدة-كما يقال-ما يجعل من إعادة طرح سؤال الماهية، في مثل هذا السياق، بمثابة الدعوة إلى"الجمع في التفرقة" حسب التعبير الصوفي، أعني بمثابة الدعوة لأن يكون لنا-على الأقل نحن المهتمين بقضايا النقد-مفهوم جامع للنقد؛ نجتمع حوله، ونلتقي عنده؛ كونه ينطوي على أهم المقومات التي لا يكون النقد نقدا إلا بها، أو كونه ينطوي على ما يمثل شرط التسمية؛ تسمية النقد نقدا؛ فنحن نعلم أنه إذا اختل شرط التسمية اختل شرط المسمّى؛ فنحن لا نطلق اسم الشيء على الشيء، إلا لأن هذا الاسم قد حمل-على الأقل في وعينا اللغوي التقليدي-بعض خصائص مسماه، إلا أن نذهب مذهبا أبعد مما ذهب إليه دي سوسير، فنقول باعتباطية العلاقة-لا فقط بين الدال والمدلول عموما-كما كان قد قال دي سوسير- بل بين الدال/المصطلح، وما اصطلح عليه، فنفتح باب التسمية الاصطلاحية على مصراعيه، على نحو يسمح لنا بتغيير أسمائنا كلما شعرنا بأن جديدا قد طرأ، وأن علاقتنا بالآخر قد باتت تفرض علينا ذلك، وهو ما لا يسمح به عقل، ولا يقبل به منطق.

على أن ما يؤكد ضياع النقد، وغياب الهوية أو الماهية المحددة له، فضلا عن غياب المفهوم الجامع للنقد، أنك لو أعدت طرح سؤال الماهية؛ ماهية النقد من جديد، على أي من نقادنا المعاصرين على كثرتهم، وسألت أحدهم: ما النقد؟ لما حصلت من أي منهم على إجابة محددة على سؤالك، تتضمن تحديدا دقيقا لما يكونه النقد، ليس هذا فحسب، بل إن أيا من النقاد لا يستطيع أن يقدم لك رؤية واضحة أو محددة لما يكونه النقد في وعيه هو على الأقل (قد يقول لك مثلا: النقد عند فلان أو حسب المدرسة الفلانية أو التيار الفلاني يعني كذا، وينظر إليه فلان على أنه كذا) غير أنك لن تحصل من أي منهم على إجابة واضحة ومحددة لما يكونه النقد.

ما يسمح لنا بالقول- وإن بشيء من الأسى والحسرة- إن النقد اليوم لم يعد فنا معلوما من فنون القول، بل غدا فنا من فنون القول غير معلوم؛ غير معلوم الكنه أو الحقيقة أو الصفة. وعلى من يزعم خلاف ذلك، أن يقدم لنا البرهان أو الدليل، بتعريف محدد دقيق للنقد، يرتضيه هو، ويقنعنا به، عليه أن يقدم لنا التعريف الجامع المانع للنقد، أو الذي يعتقد أنه لا يزال المفهوم الجامع للنقد، وإن لم يكن كذلك في الحقيقة، كي نسلم له نحن بأن النقد لا يزال بخير، وإلا لزمته الحجة، ووجب عليه التسليم بصحة ما نذهب إليه، من القول بضياع هوية النقد، واضمحلال ماهيته في سوق التبادل الاستهلاكي العربي.

لقد صرنا اليوم غير قادرين-في زمن العولمة الذي بدأ يضرب في عمقنا بقسوة -على التمييز بين شيء وشيء، أو على إعطاء الأشياء وصفها الذي تستحق، ما أدى إلى اختلاط الأوراق، وضياع الكثير من الحقائق.

ولعل أصدق وصف يحضرني، في هذا السياق، لهذه الحالة، هو الوصف الذي نقتبسه من حقل التصوف والقائل بـ"تبدد الوحدة في الكثرة" فلعل تعدد المناهج النقدية المعاصرة، وكثرتها هما المسؤولان عن تبدد المفهوم الجامع للنقد، وضياع هويته، على النحو المشار إليه.

وحتى نتمكن من الإسهام في إعادة بناء مفهوم جامع للنقد علينا أن ننطلق من طرح سؤال الماهية المتعلق بالنقد من جديد: فما النقد إذن؟.

-٢-

النقد دليلاً لسانياً

وهنا نستطيع أن نقول: إن النقد دليلا لسانيا، لا يزال مفهوماً؛ لأنه مما دوّنه لساننا في معاجمها، فقرأنا، ولا نزال نقرأ في تلك المعاجم:

١- "**النقد خلاف النسيئة**" وهذا يقتضي أن النقد عبارة عن الكلام التبادلي الفوري (الحواري) أي الذي يتبادله المتكلّم القارئ(الناقد) مع كلام النص المقروء لحظة اتصاله به، ومكالمته إياه، بصورة فورية مباشرة؛ لحظة نصغي لكلامه، ونلقي إليه بكلامنا.

وهذا يقتضي أنه يشترط في الكلام النقدي: الحوارية، التي تعني تعاطي الكلام مع آخر حول شيء ما، هو بمثابة موضوع للحميمية، وسبب للقاء المتحاورين، ولَمٍّ شمل كينونتهم، وهذا يقتضي أن الحوار مشروط:

أ- **بالإصغاء أولا**؛ إصغاء كل طرف من أطراف العملية التواصلية لكلام الطرف الآخر الذي يحاور، أو يتعاطى معه الكلام،

إضافة إلى إصغاء كل طرف لكلامه الخاص هو نفسه، لذلك نقول: إن عليك لكي تتكلم كلام حوار أن تصغي لكلامك قبل أن تصغي لكلام الطرف الآخر الذي تحاور، عليك أن تصغي للغة الكلام الذي تتبادله معه، من جهة، ولما تقوله تلك اللغة، من جهة أخرى، وهذا يقتضي أن الكلام وحده لا يمكن أن يؤسس الحوار، وحتى الكلمة- لكي تكون كلمة دالّة أو متكلّمة حقا-تحتاج إلى أن تصغي، أو بالأحرى يجب أن تنطوي على طاقة الصمت، لذلك فالإصغاء للغة الكلام المتبادل بينك وبين النص (المنقود) الذي تحاور، هو بدوره نوع من الكلام؛ إذ يكون الكلام متضمنا فيه: فنحن في فعل الإصغاء نقول، مرة أخرى، الكلام الذي سمعناه، أو أصغينا لكلامه[٣٣].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن من شأن الإصغاء لكلام النص أنه يمكننا من الانفتاح على ما يماهينا بما نصغي إليه من كلامه، أو لنقل: إنه يورطنا، أو يوقعنا في شرك ما نصغي إليه من كلام النص، حيث نكون مجذوبين إليه، مستغرقين فيه، في حين تبقينا الرؤية(بالعين) على مسافة مما نرى ونشاهد، لذلك نجد أن حاسة السمع (الأذن) هي التي تمنح الآخر اقترابا منا، وتتيح له فرصة أن يتداخل فينا، ليكتشف دخيلتنا، ويتملكنا، ومن هنا صرنا نسمع من يقول لنا :"أعرني سمعك" وهذا يعني أن من شأن الإصغاء/شرط الحوار، أنه يتيح لشيء ما أن يقال لنا خلال عملية الحوار[٣٤]. لذلك فهو ليس سمة خاصة بالكائن الحي فقط، بل هو كذلك، سمة بارزة من سمات كلامه الحي (النص المتعدد) الذي من شأنه أنه، هو الآخر، يتكلّم ويصمت، يكشف ويخفي، في آن معاً، ما

33- (ماهية اللغة وفلسفة التأويل:١٥٨).
34- (نفسه:١٥٩).

يحصر مهمته، خلال عملية التلقي، في كشف المحتجب من خلال اللامحتجب، أي في اكتشاف ما لم يقله نص الكلام من خلال ما يقوله بالفعل.

ب - ومشروط ثانيا: بحضور موضوع حقيقي يدور حوله الحوار: يكون بمثابة قضية مشتركة بين أطرافه، تمثل موضوع همّهم واهتمامهم، لذلك فهي (القضية المشتركة) ما تنفك توحدهم، وتجمع شتات أحوالهم، وبهذا تختلف تقنية الحوار-فيما يرى جادمير[٣٥]-عن تقنية نقل المعلومات التي يكتفى فيها فقط بوجود مستقبل لتلقي المعلومات(لذلك فنحن نستبعد مصطلح"متلقي" أو"مستقبل" من سياق تناولنا لظاهرة الحوار النقدي هنا)، إذ لا يكفي في الحوار الحقيقي وجود شخص مستقبل، أو يتوافر-فقط-على شرط التلقي السلبي (الاستقبال) بل يجب، بالإضافة إلى ذلك، أن يكون لديه الاستعداد والجهوزية ليتيح لشيء ما أن يقال له أو من خلاله.

جـ - وهذا يقتضي أن الحوار (النقدي) مشروط ثالثا: بالاتصال الحي الحميمي القائم على المحبة، وتبادل الثقة، وهذا انطلاقا من أن الحوار ليس مجرد كلام أو حديث يدور بين طرفين متكافئين، وإنما هو من جنس الكلام الذي يدور بين الأصدقاء، أو هو بمثابة المحادثة تدور بين أصدقاء حول شيء ما مشتركاً، يحبونه (جميعا)، ويقدرونه جميعا[٣٦]. لذلك فالحوار- بهذا المعنى-يسمح لنا بالتخارج من ذواتنا، والتداخل في ذوات الآخرين الذين نصغي إليهم ونحاورهم، إنه يحررنا من انشغالاتنا المتمركزة حول ذواتنا، ويؤسس عالما مشتركاً، على نحو يحقق لنا الحياة في تضامن.

35- (ينظر: نفسه).

36- (ماهية اللغة وفلسفة التأويل:١٠٢)

د- **ومشروط رابعا: بالاختلاف:** لذلك فهو(الحوار) يتناقض- تماما-مع تلك العلمية التي يتم خلالها فرض مقولات جاهزة على فهم المرء لا تكون مستمدة من خلال علمية الفهم ذاتها، كما يتناقض مع تلك العلمية التي تكون فيها البداية والنهاية معروفة سلفاً، فليس هناك توافق براني يطمس فيه الاختلاف بين المتحاورين، ولا هناك إحباط، أو إخماد لوجهة نظر الآخر تطمس فيه هويته الخاصة، وإنما هناك عملية تبادل تحدث من خلال لعبة الهوية والاختلاف، على نحو يعطي الحوار قوة توصيل شيء ما لفهمنا، والمشاركة فيه بفاعلية أو بشكل ايجابي[٣٧].

هـ- **ومشروط خامسا: بـ"التجرد من الفكر الأداتي، أو الاستراتيجي"** الذي يتم خلاله إحلال واستخدام للكلمات أثناء المحادثة وفقا لأغراض ووقائع معينة: فإذا ما نسبت إليك-على سبيل المثال[٣٨]دوافع خفية وراء حديثك، حينما يبدو أنك تتحدث بشكل صريح، دون إخفاء لمبرراتك الخاصة للحديث معي، فإنني سأكون بذلك متبنيا اتجاها استراتيجيا إزاءك، وسأنقض شرط الثقة اللازم لاستمرار الحوار.

على أنه يجب الإشارة هنا إلى الأنموذج التقليدي لعملية الاتصال، هذا الأنموذج الذي يقوم على أساس الانتقال من: المؤلف←إلى النص←إلى القارئ، وعلى نحو يتحول خلاله النص مجرد وسيط موضوعي يحمل رسائل المؤلف إلى القارئ، وهو أنموذج لا ينظر إلى النص بوصفه كيانا متكلّما كلامَه الخاص، أو

37- (نفسه).

38- (نفسه).

بوصفه"الآخر" أو"الأنت" الذي يفترض أننا ندخل في حوار حميمي معه، أو بوصفه طرفا فاعلا في عملية الحوار، بل ينظر إليه بوصفه أداة أو وسيطا للحوار مع المؤلف[٣٩].

لذلك نجد أن الحوار قد ظل يمثل محاولة لا تتوقف من أجل الفهم والتفسير، ولقد كان القدماء على وعي تام بأهمية فن الحوار وضرورته، لذلك وجدناهم يشيدون صروح فكرهم وفلسفتهم على هذا الفن، أما في عالمنا المعاصر فقد كاد هذا الفن يختفي، وبخاصة في عالم المدينة الحديثة الذي يستند إلى آليات التقدم العلمي التكنولوجي؛ هذا العالم الذي تحول فيه الإنسان إلى مجرد فرد منعزل، مستهلك للأدوات، ومتلق للمعلومات التي تصل إليه في صورة سيل متدفق عبر أجهزة الإعلام والاتصال، حتى لقد بات الإنسان المعاصر أكثر ميلا للتحاور مع نفسه، أو لاعتماد مسلك في التحاور من طرف واحد دائما[٤٠].

٢- و"**النقد تمييز الدراهم**" وهذا يقتضي أن النقد كلام ينطوي- وإن ضمنا- على حكم قيمة إزاء النص الذي يستهدفه الناقد القارئ بفعله القرائي النقدي، فهو إذن كلام مختلف؛ بحكم أنه يتكلّم/ يظهر اختلاف النص المنقود، وتميزه عن كل نص سواه؛ بمعنى أنه يظهر فرادة النص المقروء وتفرده، خصوصيته التي بها كان ذاته الخاصة، ولم يكن غيره.

٣- و"**النقد إعطاء النقد**"وهذا يقتضي أنه الكلام الذي من شأنه أنه يكشف حقيقة الوجود النصي للنص المقروء/المنقود، على

39- (نفسه:١٦٢).

40- (نفسه:١٠١، ١٠٢)

معنى أنه يعطيه قيمته الحقيقية التي يستحقها، وهي القيمة التي يكشف عنها خلال فعل القراءة النقدية.

٤- و"**النقد النقر بالإصبع على الجوز**" وهذا يقتضي أنه الكلام الباحث عن معنى، وليس هو الكلام الذي يمنح النص معناه، أو لنقل: إنه الكلام الباحث عن نصية النص، أو عما به تتحقق نصيته، إنه الكلام الذي به أو من خلاله نبحث عما به كان النص نصا مختلفا، لذلك ففي هذه العبارة إشارة إلى إحدى الطرق التي بها يكتشف القارئ الناقد الحقيقة النصية للنص المقروء، أو بالأحرى القيمة الحقيقية له؛ إذ من خلال طريقة القرع(التفاعل مع النص على المستوى الصوتي) على الطبل/السطح الخارجي نكتشف دخيلته، أهو فارغ من المعنى؟ أم ممتلئ؟ أو لنقل طريقة الفعل والإصغاء لصوت رد الفعل؛ طريقة الإثارة والإصغاء لصوت الاستجابة.

٥- و"**النقد أن يضرب الطائر بمنقاره (منقاده) في الفخ**" بحثا عما عنه يبحث الطائر/الناقد، وإليه يتطلع خلال فعله النقدي، أي بحثا عن المعنى الهارب الخاص الذي ما ينفك يبحث عنه الناقد، ويتطلع إليه، وهذا يقتضي أنه الكلام الذي يخترق سطح النص أو ظاهره إلى باطنه؛ بحثا عما ينطوي عليه في الداخل من معنى خاص، أو بحثا عن حقيقة معناه، أو عن حقيقة المعنى النصي(الكلي/العلائقي)الكامن في نسيجه، وهذا يقتضي أن الفعل النقدي ليس فعل بحث عن المعنى الظاهر أو السطحي، أي الذي يطفو على سطح النص، ولكنه فعل بحث عن المعنى الباطن الذي يسكن عمق النص(معنى المعنى).

على أن في هذه العبارة إشارة أخرى إلى طريقة أخرى من طرق اكتشاف القيمة في النص، هي طريقة اختراق الشكل المرئي للنص إلى اللامرئي، والبحث في ثناياه أو في طبقاته عن المعنى الباطن، أو عما يعطي للنص معناه، أو قيمته النصية الحقيقية.

٦- و"**النقد الوازن من الدراهم**" وهذا يقتضي أنه الكلام الذي يتبادله الناقد مع نص الكلام المنقود كي يعطيه قيمته الحقيقية بشكل فوري، بحكم أنه ينطوي، وإن بصورة ضمنية، على حكم قيمة على النصوص، لأنه يحاورها من داخلها، ويكتشف نصيتها من أعماقها، لذلك فهو لا يزيف وعينا بالنصوص، بقدر ما يضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة النصية لكل نص على حدة.

٧- و"**النقد اختلاس النظر**" نحو الشيء(النص المنقود)، وليس تركيز النظر وحصره-فقط-في النص، وهذا يقتضي أنه الكلام الذي يجسد حضور المتكلّم الناقد لحظة الشهود الكلي لنصية النص، ويعبر، في الوقت نفسه، عن رؤية كلية للنص، أو لنقل: إنه ينطوي على الرؤية الخاصة أو الشخصية بالناقد، أعني أنه يجسد رؤيته الخاصة لما عليه النص المنقود، أو لما ينطوي عليه من مقومات نصية ممكنة.

وفي هذه العبارة إشارة ثالثة إلى طريقة أخرى من طرق اكتشاف الناص الناقد نصية النص المنقود، هي الطريقة التي عبر عنها باختلاس النظر، وهنا نكون إزاء طريقة مركبة في التعرف على نصية النص:

- عن طريق الصوت أو الإثارة الصوتية(ما يعني أن على القارئ الناقد الانطلاق من المستوى الصوتي للنص).

- عن طريق التأمل في البنية الدلالية للنص، النظر العميق الذي يخترق أجزاءه العلوية أو السطحية (المستوى الصوتي، أو مستوى الدلالات الأولية المباشرة للملفوظات) إلى الأعماق(المعاني الثواني) وهذا يقتضي النظر إلى النص من داخله.

- عن طريق الرؤية الكلية أو المزدوجة للنص المنقود التي تعني النظر إلى النص المنقود، من زاوية نص أو نصوص أخرى(من زاوية نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود الناقد/القارئ، من جهة، ومن زاوية نص القارئ الحلم، من جهة أخرى، على نحو ما سنوضح ذلك لاحقا) وهذا يقتضي النظر لكل شيء في النص المقروء، أو للمعنى الجزئي من زاوية شيء آخر مماثل له أو مناقض أو مجاور،،،أو الخ.

٨- و"**النقد لدغ الحية**"[٤١]" وهذا يقتضي أنه الكلام الفاعل أو المؤثر في كلام غيره، أو في كل كلام نتعرض له بالنقد أو بالقراءة والتحليل النقدي، بدءا بكلام النص المنقود، لذلك فالنقد، وفق هذا، هو الكلام المتضمن فعلا فاعلا في الكلام، وفي المتكلمين، وفي اللغة، في آن معا.

لذلك نجد من سمات الكلام النقدي، انطلاقا من كل ما سبق:

- إنه فعل لغوي مركب، مشروط بالتبادل الفوري الايجابي، إنه حوار بين طرفين متكافئين (من حيث الإمكانية والقدرة، أي من حيث أن لدى كل طرف ما يعطيه أو يتبادله مع الطرف الآخر، ومن حيث قدرة كل طرف على التأثير في الطرف الآخر، وإقناعه بشروطه)حاضرين كل منهما في حضرة الآخر.

41- (ينظر هذه المعاني: مادة(نقد) في القاموس المحيط).

- النصية أو التناصية، أي أنه كلام يجسد تناص الناص الناقد مع النص المنقود، أو مع جملة نصوص من بينها، على الأقل، النص المنقود/المقروء، إضافة إلى نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده القارئ، وكذا نص القارئ الحلم، فهو إذن كلام نصي يظهر الاختلاف والتفرد بامتياز؛ اختلاف وتفرد المتكلّم الناقد، واختلاف وتفرد كلامه النقدي، إضافة إلى اختلاف وتفرد كلام النص المتكلّم فيه، ومن خلاله.

- التبادلية الفورية (الحوارية) وهذا إنما يرجع إلى أنه كلام يتكلمه أكثر من متكلّم/ من طرف، فهو مزيج من كلام ثلاثة نصوص، على الأقل، كما سنلاحظ ذلك لاحقا.

- الكلية أو التعددية؛ تعددية الكلام وتعددية المتكلّم.

- القِيَمِيّة: أنه يتضمن حكما بالقيمة.

- التجاوزية (الاختراقية)؛ تجاوز ظاهر النص إلى باطنه، وهذا يتطلب الحفر والتفكيك؛ بحثا عن المتعدد من معاني النص. لذلك فهو أي النقد عبارة عن:

-كلام يتكلم حضور الكائن المتكلم الناقد في حضرة النص المتكلّم عنه، وفيه، وهذا يقتضي أنه يتكلم العلاقة، لا السلطة؛ علاقة الناقد القارئ بنصه المنقود/المقروء، لا سلطته عليه، ومصادرته لحقه في الوجود/التكلّم، وهي علاقة تجسد اتصاله المباشر به، ومعايشته إياه، ومن ثم، التعرف، من الداخل على ما ينطوي عليه النص من مقومات نصية.

- إنه الكلام الذي يعطي النصوص قيمتها، ما يجعله يبدو- بصورة دائمة- بمثابة المعادل الرمزي للنصوص.

هذا عن النقد دليلاً لسانياً (في الذاكرة اللغوية لمستعملي اللغة).

-٣-

النقد مفهوماً

أما عن النقد مفهوما، أو ماهية، أو دلالة، أو شكلا من أشكال الوجود اللغوي؛ أي بوصفه فنا من فنون القول، وضربا من ضروب الكلام على الكلام، كما كان أبوحيان التوحيدي قد قال، فلم يعد -في نظري على الأقل- مفهوما، وأخشى أن يصبح غير قابل للفهم -أقول هذا؛ لأن النقاد، في نظري، وهم من نعول عليهم في عملية الإفهام والتفهيم، قد توزعوا بين فريقين:

١- فريق آثر التجريب على الفهم.

٢- وفريق آثر الفهم على التجريب، ولكنه -فيما نعتقد- أخطأ الطريق إلى الفهم.

على أن قائلا قد يقول، تعقيبا على مقالتنا هذه:

لكن هل يمكن الفصل بين التجريب والفهم؟ أليس التجريب هو الطريق الصحيح إلى الفهم؟! أليس تجريب النقد هو الطريق الصحيح إلى فهم ماهية النقد؛ أو بالأحرى إلى بناء ماهيته؛ فلكي نفهم حقيقة شيء ما؛ شكل وجوده الذي هو عليه، علينا أن نجربه؟ أتُرَاكَ نسيتَ أم تناسيت أن التجريب حديثا، قد بات هو الطريق الوحيد إلى الفهم، وأن الفهم الحقيقي، من ثم، لم يعد إلا هذا الفهم القائم على التجريب، وليس على أي شيء آخر غير التجريب؟! أم تُرَاكَ تريد بالفهم هنا، الفهمَ المجرد الذي يؤسس لمعرفة نظرية مجردة، لا الفهم المجسد الذي يؤسس لمعرفة تجريبية(يقينية) تطبيقية مجسدة؟ ماذا تعني بالفهم هنا؟ وكيف أخطأ -في رأيك-

الفريق الثاني الطريقَ إلى الفهم؟ ما الطريقُ الصحيح إلى فهم ماهية النقد، من وجهة النظر هذه التي تطرحها؟!

وهنا نقول: إننا نعتقد أنه ما من طريق إلى الفهم الصحيح للنقد إلا طريق واحد وحيد، هو التجريب النقدي. وما نعنيه بالتجريب النقدي هنا، ليس التجريب بمفهومه العام أو الشائع؛ الآلي أو التقليدي الذي ينحصر خلاله جهد المجرِّب ونشاطه في اتجاه واحد، ووفق شروط محددة سلفاً؛ وإنما نعني التجريب بمعناه الدقيق والعميق؛ الكلي والشمولي؛ أعني التجريب بمستوييه؛ السطحي والعميق: تجريب"نقد"النصوص، من جهة، وتجريب"نقد نقد"النصوص، من جهة ثانية، ووفق شروط التجريب المعتبرة في كليهما.

على أن التجريب- بمستوييه السطحي والعميق- لا يكون- في اعتقادنا-إلا وفق منظور دينامي خاص بالكائن المجرّب، أي وفق جهاز أدواتي مفهوماتي يجب أن يكون-أقول يجب وأشدد على كلمة يجب هذه-قد بناه المجرّب خلال مسيرة حياته النقدية التجريبية السابقة، أعني خلال خبرته التجريبية السابقة التي بناها لنفسه، فصارت تشكل، بالنسبة له، منظورا خاصا به؛ جهازا أدواتيا معلوماتيا مفهوماتياً .....

وهذا يقتضي أن فعل التجريب النقدي الحقيقي مشروط بحضور الكائن المجرِّب (بصيغة اسم الفاعل) حضورا عينيا مباشرا، في حضرة (النص) المجرَّب قراءته، وتجريب قراءته وفق شروط التجريب الخاصة والعامة، في آن معا، أي وفق نظام (دينامي) للتجريب النقدي، هو عبارة عن مزيج من الخبرة النقدية الخاصة والعامة.

فالتجريب النقدي إذن عبارة عن خبرة اتصال مباشر بالنص المنقود، أو لنقل إنها خبرة قرائية مشروطة بحضور القارئ/الناقد في حضرة ثلاثة نصوص على الأقل:

1. **في حضرة النص المقروء: الآن- هنا.**

2. **وفي حضرة نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود القارئ الناقد الإنّي**، أي المتحقق الآن-هنا، لحظة ممارسته فعل القراءة النقدية للنص بمفهومه الأول.

3. **وفي حضرة نص القارئ الحلم.**

وهذا يقتضي أن التجريب النقدي الحقيقي المنتجَ للمعرفة النقدية الحقيقية بالنصوص لا يقام في الفراغ، ولا ينطلق فيه من منظورات نقدية جاهزة (أكانت خاصة بالناقد أم بغيره) إلا أن يكون الهدف من العملية النقدية برمتها، التعليم أو مجرد نقل المعرفة النقدية الجاهزة إلى الآخرين.

لذلك نقول: إن التجربة، في أبسط معانيها، عبارة عن خبرة خاصة بالأشياء التي نجربها، وهي خبرة نكتسبها خلال علاقتنا المباشرة الخاصة والعامة بتلك الأشياء، نبني نظامها الخاص، ونؤسس خلالها لمنظورنا الخاص. وهو ما يتطلب منا القيام بعملية مراجعة دائمة لأدواتنا وإمكاناتنا(لجهازنا الأدواتي المفهوماتي المعرفي)كلّما شعرنا أنه قد حصل تطور في دلالة تلك الأدوات والمفاهيم التي ينطوي عليها الحقل المعرفي لعملنا، أو أن أيّا منها قد تعرض لهزات عنيفة أفقدته بعض خصائصه، أو أسقطت عنه بعض عناصره، أو أضافت إليه عناصر جديدة لم تكن له من قبل، أعني كلما شعرنا أنه قد حصل تطور في بنيته؛ استخداماً ودلالة.

وهذا يقتضي أن التجريب النقدي الحقيقي المنتج للمعرفة النقدية الحقيقية بالنص، لا يكون، في حده الأدنى والضروري، إلا بحضور خمسة أطراف رئيسة حضورا عينيا مباشرا، أعني:

1- **بحضور مجرِّب** (بصيغة اسم الفاعل) هو من يمارس فعل التجريب النقدي الذي هو، في سياقنا هذا، القارئ الناقد المستغرق بفعل القراءة النقدية.

2- **في حضرة مجرَّب (بصيغة اسم المفعول)**؛ أعني في حضرة فعل التجريب القرائي النقدي نفسه بصورة فعلية، بوصفه فعل انفتاح كلي على كلية العوالم النصية المشار إليها آنفا.

3- **وفي حضرة مجرَّب فيه** (مادة تجريب) ويتمثل هذا الطرف، بالنسبة للقارئ الناقد، في لغة النصوص المجرب قراءتها، أو في ملفوظات النصوص (المقروءة) الواقعية والممكنة.

4- **وفي حضرة نظام التجريب**؛ تجريب القراءة النقدية التجريبية المتجسد في نص القراءة السابق في الوجود على وجود المجرِّب القارئ.

5- **إضافة إلى الحضور في حضرة مقصدية القارئ المجرب**، بوصفه ما يهدف إليه المجرِّب من وراء عملية التجريب النقدي القرائي برمتها(وتتمثل هذه المقصدية في تجسيد نص القراءة النقدية الحلم، أو هكذا يفترض).

لذلك فالتجارب القرائية النقدية أفعال خبرة، وأفعال خبرة حقيقية مباشرة بالأشياء/النصوص التي نجرب قراءتها، وقراءة ذواتنا من خلالها، ومن شأن أفعال الخبرة الحقيقية هذه:

1- **أنها عبارة عن أفعال كلية مركبة، لذلك فهي لا تكون بدون فاعلين**؛ أو بفاعلين غير فاعلين(أعني غير متحقق فيهم شرط الفاعلية والتأثير الحقيقي فيما يفترض أنهم فيه يفعلون)؛ إما لأنهم في أصل تكوينهم ليسوا أهلا لأن يفعلوا؛ كونهم ينقصهم شرط الإمكانية/الخبرة؛ فهم لا يدرون ماذا يفعلون، لأنهم لا يعرفون كيف يفعلون. وإما لأنهم، في أصل تكوينهم، أهل لأن يفعلوا(حيث تنهض فيهم إمكانات الخبرة والقدرة)ولكنه قد عرض لهم من الأحوال والظروف ما جعلهم عاجزين عن تحقيق الفعل على وجه الحقيقة، وعن التحقق في أفقه.

وهذا يقتضي أنه يشترط في كل فاعل تجريبي: توافر الإرادة والخبرة والقدرة على تحقيق الإرادة، أي أن يكون مريدا للفعل، خبيرا به، قادرا عليه، منفذا له.

2- **وأنها(أفعال الخبرة) ثانيا: لا تكون أفعالا في غير ما هي فعل فيه في الأصل**؛ أي في غير معدنها الصحيح(في غير نصوص الكلام بشتى أنواعه وصيغه، أو في غير ظرفيها الزماني-المكاني، أو في غير ما هي أهل لأن تستجيب له، بحيث يغدو فعلا فاعلا فيها.

نقول هذا، انطلاقا من أن النقد فعل لغوي فاعل في اللغة وباللغة، بمعنى مادته اللغة (لغة النص المنقود) وأداته الكلام بأنظمته المتعددة، ولا شيء غير ذلك.

3- **وأنها ثالثا: لا تكون أفعال خبرة قرائية حقيقية بغير ما هي فعل (قراءة) به**، أي دون نظام للخبرة حقيقي (اكتسبه الناقد المجرّب خلال مسيرة التجريب النقدي السابقة)يستند إليه الفاعل المجرّب، من جهة، ويسعى، في الوقت نفسه، إلى تجاوزه، أو إلى

تجاوز وضعه في إطاره، من جهة ثانية، لذلك فهو (الفاعل المجرب) بمثابة من يخضع لهذا النظام، ويتمرد عليه، في الوقت نفسه.

4- **وأنها رابعا: لا تكون أفعالا في غير ما هي فعلُ (قراءة) له، أو لأجله**. وهذا يقتضي أن أفعال الخبرة، إنما تصوغها أغراض فاعليها ومقاصدهم ليس إلا.

والخلاصة أنه لا يكون فعل نقدي تجريبي حقيقي بدون فاعل (ناقد)خبير أو مجرّب، ولا يكون فعل (نقدي) من فاعل خبير مجرب، ما لم يكن ثمة ما يفعل فيه(أو يجرب خلاله)هذا الفاعل الخبير، أعنى ما لم يكن ثمة ما يجري فيه فعله، ويجرب فيه خبرته، وما لم يكن ثمة ما يفعل به، وما يفعل له أو لأجله، أو بسببه(شرط المقصدية).

وهنا نقول: إن"تجريب القراءة النقدية للنص" يقتضي الاتصال المباشر بالنص، والنظر إلى النص الذي نستهدفه بفعلنا النقدي من ثلاث زوايا رئيسة:

1- **من زاوية ما يكونه هذا النص في ذاته أولا**. وهذا يقتضي احترام النص المنقود/المقروء في ذاته، والاعتراف بحقه في الوجود، كما هو في ذاته، لا كما نحن، أو كما هو في(مرآة)نصوصنا القارئة التي منها ننطلق، وعلى ضوئها نقرأ. ما يحتم علينا محاورته والإصغاء لكلامه، أو لما يقول، وفق نظام القول الداخلي الخاص به، أو الذي ينطوي عليه هو نفسه، وتبادل الكلام معه، في الوقت نفسه، بصورة فورية ديمقراطية متوازنة.

2- **ومن زاوية ما يكونه هذا النص(المقروء) في"نقد النصوص"** بوصفه نص التبادل النقدي، أي كما هو في نص أو

نصوص القراءة النقدية السابقة في الوجود على وجودنا القارئ الناقد الإنّي (المتحقق الآن-هنا لحظة انفتاحنا على النص وقراءته.

وهذا يقتضي النظر إلى النص المقروء/المنقود، أو الذي نجرب قراءته النقدية، كما هو في نص/نصوص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود القارئ الناقد، أو كما هو في النظرية النقدية المؤسسة لقراءته الناقدة، أعني كما هو في نص القراءة الذي أسست وتؤسس له خبرة القارئ/الناقد في القراءة النقدية.

3- ومن زاوية ما يمكن أن يكونه هذا النص (المقروء) في نص الوجود القرائي الممكن، أي كما هو في نص القارئ الحلم الذي يطمح أن تكونه قراءته النقدية التي يؤسس لها، ويطمح أن يجسدها واقعا معاشا في حياته الثقافية المستقبلية.

وهذا يتطلب منا أو يحتم علينا- نحن الذين أخذنا على أنفسنا التجريب النقدي بمستوييه: العميق والسطحي طريقا إلى المعرفة النقدية الحقيقية-النظر إلى النص المقروء/المنقود، من زاوية ما يكونه هذا النص في ذاته أولا، أو من زاوية ما يقوله هو نفسه عن نفسه لحظة مكالمتنا إياه، وإصغائنا لكلامه الذي يتكلمه إلينا لحظة حضورنا في حضرته.

ثم النظر إليه ثانيا من زاوية ما يكونه في نص الخبرة النقدية العامة والخاصة، وهي الخبرة التي اكتسبناها، ونكتسبها خلال مسيرة التجريب النقدي المستمر.

ثم النظر إليه ثالثا: من زاوية ما يكونه هذا النص في نص القراءة النقدية الحلم الذي ما ننفك نؤسس له خلال مسيرة حياتنا النقدية.

وعلى المستوى الثاني يجب النظر إلى النص من زاوية ما يقوله عنه نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجودنا الإنّي(أي المتحقق الآن-هنا خلال عملية القراءة النقدية) وعلى وجود النص في إنّيّته، أعني في حضوره العيني المباشر الآن-هنا، لحظة قراءته/حضورنا في حضرته.

-4-

غير أن السؤال الذي يجبِ علينا إعادة طرحه هنا تأكيدا لما سبق:

لكن ما الذي يجرب القارئ الناقد في الأصل؟ أو بالأحرى، ما الذي على القارئ الناقد أن يجرب؟ وكيف يجرب؟!

وهنا يمكن القول: إن ما يجرب القارئ الناقد، هو لا شيء سوى فعل القراءة النقدية؛ بوصفه فعلا(لغويا) فاعلا في نفسه، فعلّه فيما هو فعلٌ فيه (في النص المقروء/المنقود) وفيما هو فعلٌ به (في نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده الإنيّ) وفيما هو فعلٌ له أو لأجله(في نصنا القارئ الحلم).

على أنه يمكننا، بعد هذا، أن نرصد ثلاث طرق لتجريب فعل القراءة النقدية للنص:

1- طريقة الذهاب←إلى النص (المقروء) وتجريب قراءته كما هو في ذاته، في حضوره العيني المباشر(أي دون تدخل منا، أو دون أن نخضعه لشروطنا الخاصة أو لتحقيق أية مقصديه أخرى تتعلق بنا أو تخصنا، وإن كان هذا لا يمنع، أو يحول بالأحرى، دون خضوعنا وإياه لشروط مقروءاتنا السابقة أو لشروط القراءة الجاهزة التي يمليها أو يفرض شروطها وضعنا السسيوثقافي، أو ما نسميه بـ"نص القراءة/البرمجة السابق في الوجود على وجودنا القارئ).

على أنه يمكن القول: إن من شأن هذه الطريقة (السلبية) في تجريب قراءة النصوص، أنها لا تضيف شيئا جديدا إلى النص المقروء، ولا يتولد عنها نص آخر جديد، يمكن أن يعتد به في عملية قراءة النصوص. ما يعني أن عملية التجريب القرائي هذه لا تؤسس لنص جديد في قراءة النصوص، أو في تجريب قراءتها . بل من شأنها

أن تكرس واقع الحال النصوصي كما هو، ولا تعمل على زعزعته، سعيا إلى خلق واقع بديل ينهض من أنقاضه.

2- وطريقة الإياب←عن النص (المقروء)، وتجريب قراءته، كما نحن الآن-هنا في حضورنا العيني المباشر، أي وفق شروطنا الخاصة في القراءة، أو وفق شروط نصنا القارئ، بوصفه نص القراءة الحلم الذي نتبادل السكنى وإياه، ويحاول كل منا فرض شروطه على الآخر.

3- وطريقة الذهاب←إلى النص (المقروء) والإياب←عنه، في الوقت نفسه، لتجريب قراءته، كما هو في ذاته، وكما نحن في ذاتنا، في الآن نفسه.

والطريقة الأولى في تجريب فعل قراءة النص هي طريقة السقوط←في عالم النص المقروء، وتجريب قراءته كما هو في ذاته، والثانية، هي طريقة التعالي←على النص المقروء، وقراءته كما نحن في ذاتنا. والثالثة هي طريقة العلوّ←في النص المقروء، وقراءته كما هو، وكما نحن، في الآن نفسه.

على أن من شأن الطريقة الأولى أنها تقتضي حضورنا في حضرة النص المقروء، كما هو في حضوره العيني المباشر، والاستجابة السلبية لشروطه كاملة، وهذا يقتضي قراءته وفق قواعد القراءة الخاصة به التي يمليها منطق بنائه الداخلي والخارجي. ما يحتم علينا الانصياع لكلامه، ومحاولة نقله كما هو، أو كما يتكلمه هو- الآن- هنا- دون تدخل منا، لنعيد إنتاج كلامه أو تكلّم كلامه، كما هو دون زيادة فيه أو نقص، وهنا تصبح عملية القراءة بمثابة عملية تفكيك ينقصها شرط التركيب؛ لأن التركيب (المعتبر) لا يكون إلا وفق منظور خاص بالشخص القارئ، وهذا لا

يتأتى لقارئ ينقصه شرط النص القارئ، لذلك فهذه القراءة (الحرفية) تصبح بمثابة إعادة إنتاج، أو بمثابة شرح، لا تضيف إلى النص جديدا، ولا تؤسس لنص جديد في قراءة النصوص، لذلك فهي قراءة (عاقر) غير منتجة.

أما الطريقة الثانية فتقتضي استحضار النص المقروء، وجعله حاضرا في حضرتنا كقراء، أو في حضرة نصوصنا القارئة، بحيث يصير جزءا من إنيّتنا القرائية، أو من حضورنا الإنّيِّ القرائي، ما يفضي إلى استلابه بشروط قراءتنا الخاصة، أو بشروط نصنا القارئ.

أما الطريقة الثالثة، فتقتضي أن نتبادل الحضور بيننا وبين النص الذي نجرب قراءته، بحيث يصير كل منا حاضرا في حضرة ذاته، وفي حضرة الآخر، في الوقت نفسه، وهو ما يفضي إلى نوع من القراءة الكلية المركبة (المنتجة) أو المؤسّسة لنص جديد في القراءة النقدية.

لذلك فالطريقة الأولى من شأنها أن تسهم في بناء الكينونة الخاصة بالنص المقروء، في حين تسهم الطريقة الثانية في بناء كينونتنا الخاصة (المتعالية على واقع النصوص التي نقرؤها)، أما الطريقة الثالثة فمن شأنها أن تسهم في بناء الكينونة الكليّة الخاصة بكل من الكائن الناص (القارئ) والنص (المقروء) على السواء.

ثلاثة آفاق لتجريب قراءة النصوص إذن؛ أفق السقوط في عالم التجربة القرائية النقدية، حيث غياب القارئ المجرّب، وتبعيته لعناصر العالم النصي التي يجرب قراءتها، وأفق التعالي على عالم التجربة القرائية النقدية، وأفق العلوّ في عالم تلك التجربة، وعليه.

-5-

وإذا علم هذا وتقرر، فإن السؤال الذي علينا طرحه على تجربة النقد العربي المعاصر بمستوييه: النظري والتطبيقي هو:

هل انطوت تجربة النقد العربي في عمومها، على مقومات التجريب النقدي في حدها الأدنى التي أشرنا إليها آنفا؟ هل توافر في العنصر الأول، في الفاعل الناقد في هذه التجربة، شرط الفاعلية؟ أعني شرط الإرادة والعلم أو الخبرة والقدرة والتحقق الذاتي والموضوعي، أو شرط التجريب النقدي الحقيقي القائم على الاتصال الحي المباشر بما هو فاعل فيه، وبه، وله أو لأجله؟ وهل توافر في فعله التجريبي شرط الفعلية (أعني شرط التأثر وإحداث الأثر في المادة النصية المجرب عليها، على الأقل؟؟)

وهنا يمكن القول: إن ما نأخذه على نقادنا بعامة، أنهم قد انقسموا في جملتهم-في مسالة التجريب النقدي هذه، وكما سبقت الإشارة- إلى فريقين أو ربما إلى ثلاثة:

- فريق يقول: إنه يجرب" نقد النصوص".
- وفريق يقول: إنه يجرب" نقد نقد النصوص".
- وفريق ثالث يقول: إنه يجرب الإثنين معا.

على أنه يمكن القول: إن نقادنا العرب قد انقسموا-في الواقع وبحسب ما غلب عليهم- إلى فريقين فقط:

- فريق غلب عليه محاولة تجريب" نقد النصوص".
- وفريق آخر غلب عليه تجريب"نقد نقد النصوص".

ويأتي في طليعة هذا الفريق، على سبيل المثال-الناقد والمفكر السعودي الدكتور عبد الله الغذامي الذي جرب"نقد النصوص" إضافة إلى"نقد نقد النصوص" فكان موفقا أيما توفيق في الأولى، وقد خانه التوفيق في الثانية، لا لشيء إلا لأنه قد انطلق في عملية تجريب نقد النقد(كما تجلى ذلك بوضوح في كتابه المهم: النقد الثقافي الذي سنعرض له لاحقا) من الذاكرة الاصطلاحية(الثقافية)في"نقد الآخر" لقد أراد-كما سنلاحظ-أن يؤسس لمنهج في"نقد نصوص" الثقافية العربية، ذاكرته، في الجملة، غير عربية؛ فأنت لا يمكن أن تؤسس لمنهج في نقد الثقافة؛ ثقافة أية أمة من الأمم، ما لم تستند إلى ثقافة تلك الأمة نفسها، أو على الأقل إلى ما أسماه الدكتور الغذامي نفسه بـ:"الذاكرة الاصطلاحية" لتلك الأمة.

على أنه بالعودة إلى موقف نقادنا العرب من مسألة التجريب، نقول: إن ما يجمع بين الفرقاء جميعا؛ سواء مَنْ جرّب منهم"نقد النصوص" أو مَنْ جرّب"نقد نقد النصوص" أن الفريق الأول الذي جرب نقد النصوص؛ نصوصنا العربية، انطلاقا مما يكونه النقد في ذاكرة الآخر الاصطلاحية، أي انطلاقا مما يكونه النقد في"نقد نقد" الآخر لنصوصه المكتوبة بلغته، وليس انطلاقا مما يكونه النقد في ذاكرتنا الاصطلاحية المجرب فيها ومن خلالها، أو في"نقد نقدنا" نحن؛ فهو يجرب نقد النصوص؛ نصوصنا(على الأقل كونها قد كتبت بلغتنا) وفق منظور جاهز للتجريب، أو لنقل وفق منطق التجريب الجاهز عند الآخر(محاكاة تجربة الآخر في نقده/قراءته لنصوصه).

وهذا يقتضي أن نقاد هذا الاتجاه لم يجربوا"نقد النصوص" في الحقيقة، بل حاكوا تجربة الآخر في"نقده لنصوصه".

هذا عن الفريق الأول.

أما الفريق الثاني الذي جرب"نقد نقد النصوص"، فحاله لا يختلف كثيراً، في هذه المسألة، عن الفريق الأول، من حيث أنه قد أخذ يجرب"نقد نقدنا"العربي، انطلاقا من تجربة"نقد نقد الآخر" أو قل: وفق منظور جاهز لـ"نقد النقد" أخذه عن الآخر، أعني أنه قد أخذ منهج الآخر في"نقد نقده" جاعلا منه منهجا لتجربته في نقد نقدنا العربي، وكأنه بهذا قد أخذ يجرب ما جربه الآخر بأدواته، ووفق منظوراته، وبطريقة التجريب نفسها.

وهذا يعني أن شرط التجريب النقدي الحقيقي منعدم عند الفريقين كليهما، وإذا انعدم شرط التجريب النقدي، انعدم شرط الفهم (العلمي) المجرَّب للنقد عند كليهما.

وهذا يعني، في المحصلة النهائية، أن الفريقين لم يجرب النقد على وجه الحقيقة؛ فلا الأول جرب"نقد النصوص" ولا الثاني جرب"نقد نقد النصوص" بل كلاهما جرب محاكاة التجريب عند الآخر؛ الأول جرب محاكاة الآخر في"نقد نصوصه". والثاني جرب محاكاة الآخر في"نقد نقده" لنصوص التجريب النقدي.

وهذا يقتضي أن كليهما لم يفعل نقديا، بل انفعل، ولم يشارك في الفعل النقدي بمستوييه: السطحي والعميق؛ اللغوي والتاريخي، بل استقل بفعله، منفصلا عن عالم الفعل الحقيقي الفاعل في حياتنا الثقافية والتاريخية، على السواء.

غير أن السؤال الذي علينا طرحه هنا:

لكن هل هذا حقاً ما جسدته التجربة النقدية العربية عموماً؟ أو على الأقل، ما غلب على هذه التجربة في عمومها؟ أم أن ثمة وجها آخر للحقيقة علينا البحث عنه، والكشف عن ملامحه؟!

الفصل الثالث

النقد الثقافي وسلطة الثقافة

قراءة في تجربة الغذامي النقدية

وحتى نتمكن من الإجابة عن هذا التساؤل، بشكل علمي موضوعي، يمكننا التوقف عند واحد من أبرز النقاد العرب الذين جربوا الفعل النقدي بمستوييه النظري والتطبيقي، وعبر أكثر من طريقة من طرائق التجريب المشار إليها آنفا، هو الناقد والمفكّر السعودي الدكتور عبد الله الغذامي، هذا الناقد الذي جرب-في واحد من أهم كتبه، هو كتاب:" النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية"-النقدَ بمستوييه:"نقد نقد النصوص"(في الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب)، و"نقد النصوص"(الشعرية في باقي فصول الكتاب)، وعبر طريقتين مختلفتين من طرق التجريب؛ طريقة السقوط في"نقد نقده للنصوص" وطريقة التعالي في"نقده للنصوص"، كما سنرى لاحقاً.

على أن ما ينبغي علينا إيضاحه، قبل أن ندخل في حوار مباشر مع تجربة هذا الناقد القرائية، في هذا الكتاب، أو في مغامرة قراءة النسق المفكّر، في فكر هذا الناقد، في كتابه المشار إليه، ينبغي الإشارة إلى طبيعة المنهج التجريبي الذي سنعتمده في عملية القراءة، بوصفه منهجا يقوم-في الأساس-على الإصغاء والحوار مع كلام النسق المفكّر في فكر الكتاب المشار إليه.

وهذا يقتضي أن حوارنا، في هذه القراءة النقدية، لن يكون مع المفكّر الناقد عبد الله الغذامي، بل مع كلام النسق المفكّر في فكره النقدي[42]، كما هو متجلٍ في ملفوظات كتابه المشار إليه، وهذا

42- وما نعنيه بالنسق المفكّر في فكر الغذامي، ذلك الخطاب الفكري أو الأيديولوجي/النسقي الذي من شأنه أنه يسكن وعي الكائن المفكر، وعنه تنشأ أو تتولد قناعاته ورؤاه، وعلى ضوئه تتحدد مواقفه وتصرفاته، لذلك فمن سمات خطاب البرمجة الداخلية، أنه خطاب نسقي بامتياز، خطاب مسكون

انطلاقا من تسليمنا- مع هذا الناقد- أن كلاً منا-نحن القراء/الكتاب العرب عموما- مسكون بنسق فكري أو إيديولوجي من شأنه أنه هو الذي يبرمجنا، ويتكلّم عبرنا، أو يملي شروط الكلام علينا.

وبما أن حوارنا، في هذه الدراسة، لن يكون مع المفكِّر الناقد عبد الله الغذامي ذاته، بل مع النسق المفكِّر في فكره النقدي، كما هو متجلٍ في كتابه المشار إليه، فهذا يقتضي منا الانطلاق، في كلامنا، من ملفوظ العبارة التي يتلفظها النسق، أو بالأحرى من الكلام الذي تتكلمه العبارة في هذا الكتاب؛ بدءا بكلام العبارة العنوان، فالعبارة الهامش (الإهداء، فالمقدمة)،وانتهاء بكلام العبارة المتن؛ لأن من شأن الكلام في النسق المفكِّر في فكر أي إنسان، أو في فكر أي مرحلة من مراحل التفكير الإنساني، أنه يوجب الانطلاق من الكلام المعبر عن فكر تلك المرحلة، أو من ملفوظ العبارة في حضورها العيني المباشر، لا من كلام القضايا والجمل، أعني من ملفوظ العبارة في حضور عملية التلفظ، أو بالأحرى مما يقال فعلا الآن – هنا لحظة تكلم/كتابة العبارة؛ متضمنا استحضار عملية التكلّم/القول، وأنظمته، لا مما هو كامن، أو مما يمكن أن يقال؛ لأنه ليس في ميدان العبارات-حسب فوكو-ممكن ولا كامن: كل ما في العبارات واقع وواقعي، وكل وقائعه وقائع جلية، لا يعتد فيه إلا بما تم التعبير عنه هنا في هذه اللحظة، أو تلك، بهذه الثغرات أو الفراغات أو تلك (أي عبر وساطة التعبيرات[43].

بنسق فكري أو أيديولوجي (برؤية للعالم ثابتة أو راسخة) من شأنه أنه هو الذي يصوغ وعي الكائن المفكر، ويوجه إرادته باتجاهات معينة من شأنها أن تسهم في تحقق ما يصبو إليه من فرادة وتفرد.

43- (ينظر جيل دلوز في المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط أولى، 1987م،9).

وإذا علم هذا، فإننا سننطلق في قراءتنا النسق المفكّر في فكر الغذامي في كتابه المشار إليه، من نصوص الكلام الذي تتكلمه عبارات هذا الكتاب، انطلاقا من كلام العبارة الهامش.

وما نعنيه بكلام العبارة الهامش هنا، الكلام الذي يتكلمه نص الكلام الذي يمثل الإطار الخارجي؛ الأمامي والخلفي للكتاب، موضوع التناول، والذي يحوي اسم المؤلف الموضوع في أعلى صفحة الغلاف الخارجي(عبدالله الغذامي) يليه العنوان الرئيسي:(النقد الثقافي) يليهما العنوان الفرعي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) على النحو الآتي:

عبد الله الغذامي

النقد الثقافي

قراءة في الأنساق الثقافية العربية

إضافة إلى ملفوظات خطاب المقدمة، فضلا عن كلمة الشكر التي صدر بها المؤلف كتابه المشار إليه.

أما كلام المتن، فهو الكلام الذي يتكلمه نص الكتاب عموماً، بدءاً من الفصل الأول، وينتهي مع انتهاء الفصل السابع، وهو آخر فصول الكتاب؛ أعني أنه الكلام الذي يشمل أو يغطي جميع فصول الكتاب.

على أن من شأن دلالة المتن أو مساحته، أنها تختلف باختلاف دلالة العنوان الرئيسي:"**النقد الثقافي**" أو باختلاف العلاقة التي يمكن أن تنشأ بينه وبين العنوان الفرعي:"**قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"؛ فإذا اعتبر العنوان الفرعي بمثابة تفسير للعنوان

الرئيسي، وبحيث تكون عبارة:" قراءة في الأنساق الثقافية العربية" بمثابة تفسير أو شرح لمعنى العبارة الأولى(النقد الثقافي) فإن كل ما قيل(في الكتاب) عن النقد الثقافي من كلام نظري، وبخاصة في الفصلين الأول والثاني، يصبح داخلا في كلام الهامش، ويغدو كلام المتن، في هذه الحالة-فقط-كل ما كان كلاما قرائيا في الأنساق الثقافية العربية، أو لنقل كل كلام يتكلّم الغذامي قارئا في الأنساق الثقافية عبر نسق الخطاب الشعري الذي يسكنه، أو متكلّما كلامَ قراءة في خطاب الأنساق، أما الكلام الذي يتكلّمه الغذامي منظّرا للنقد الثقافي، أو باحثاً عن آراء نظرية يدعم بها أو من خلالها نظريته حول النقد الثقافي، فلا يعد كلاما داخلا في متن كلام الكتاب، ويكون الأمر، على عكس ذلك، إذا اعتبر العنوان الفرعي المشار إليه منفصلا عن العنوان الرئيسي، أو رديفا له، فإن كلام المتن حينئذ يغدو هو الكلام الذي يتكلّم الغذاميّ منظرا وقارئا، في آن معا، أو لنقل: إنه الكلام الذي يتكلّم الغذاميّ متكلما كلاما يؤسس خلاله لنظرية النقد الثقافي.

على أن اللافت في الكلام الذي يتكلّمه كلامُ النسق/العنوان، أو خطاب النص الإطار الأمامي، أنه يتكلّم أو ينصص اسم المؤلف أولا :" عبدالله الغذامي" ليتكلّم أو ينصص، من ثم، موضوعَ كلامه"النقد الثقافي" ثانيا، ليتكلّم أو ينصص منهجه في النقد والتأليف ثالثا" قراءة في الأنساق الثقافية العربية".

وهذا يقتضي القول: إن من سمات كلام النسق المفكِّر في كلام النص العنوان: أنه يتكلّم الكائنَ المتكلّمَ كلامَ كتابة(عبدالله الغذامي) بالأصالة، ويتكلّم كلامَه عن النقد الثقافي بالتبعية، أو لنقل: إنه يتكلّم المؤلفَ الكاتبَ الناصَّ، في الأساس، ويتكلّمه كائنا متكلّما كلاما

موضوعه:"النقد الثقافي" أو كلاما مستغرقا كُنهَ"النقد الثقافي"؛ قراءةً وكتابةً؛ تنظيرا وتطبيقا، وأعني بالكلام المستغرق كنه النقد الثقافي هنا، الكلام الحاوي على كل مقومات النقد الثقافي، أو الكلام الممثِّل أو الآتي على جميع خصائص ماهيته؛ تنظيرا وتطبيقا، وهذا يقتضي أنه يتكلّم حضور المتكلّم الكاتب في أفق الفعل النقدي الثقافي، بوصفه فعل قراءة وكتابة نقدية، في آن معاً.

على أن اللافت في ملفوظ النسق المفكِّر في كلام النص/الإطار الأمامي، فضلا عما سبق، أنه يتكلّمُ المتكلِّمَ الكاتبَ(عبد الله الغذامي) كائنا قارئا في الأنساق الثقافية العربية، أو كائنا قارئا قراءةً نقديةً ثقافيةً، يقوم، في الأساس، على قراءة الأنساق الثقافية العربية، أو لنقل: إنه يتكلّمه كائنا متكلِّما(كلامَ كتابةٍ نقديةٍ) ينهض في أفق قراءة الأنساق الثقافية العربية، وليس في أفق قراءة نصوص الخطابات الثقافية الحاملة تلك الأنساق الثقافية أو المنطوية عليها، وهذا يقتضي أنه يتكلّمه كائنا متكلِّما كلامَ قراءةٍ/كتابةٍ في المجرد؛ لا في الحسي؛ في الغائب، لا في الشاهد، فيما يتعالى على الإدراك والقراءة، لا فيما يمكنَ إدراكه وقراءتهَ بالفعل، في المستحيل، لا في الممكن، إلا أن يكون المراد بالأنساق الثقافية الواقع عليها فعل القراءة في كلام العنوان، النصوصَ الثقافيةَ المنطويةَ على تلك الأنساق الثقافية، وهذا ما لا نستطيع الجزم به، لذلك فإننا نؤثر أن نرجئ حسمَ هذه القضية، حتى نتقدم قليلا في عملية التفكيك والقراءة، فنصغي، على الأقل، لما يتكلّمه هذا النسقُ المفكِّرُ، في كلمة الشكر التي يتصدر بها نص الكتاب.

فماذا يقول هذا النسق المفكِّرُ في نص كلمة الشكر هذه؟ وكيف يقول ما يقول؟!

نسق الإثارة يهيمن في ملفوظ كلمة الشكر

وهنا يمكن القول: إننا بإصغائنا للكلام الذي تتكلّمُه كلمةُ الشكرِ التي صدر بها الكاتبُ كتابَه المشارَ إليه، نجد أنه يتكلّمُ، في الأصلَ، مشروعيةَ الإعلانِ عن ولادة النقد الثقافي، بعد أن تبلورت فكرته، في وعيه الكاتب، وغدا مشروعا كاملا مكتملا أو جاهزا للإعلان عنه، والتبشير به في الوسط الثقافي النقدي العربي، فهو يتكلّم حرصَ الكائن المتكلِّم في كلام هذه الكلمة على إثارة قضية النقد الثقافي، أو ربما قضية غيابه عن الساحة الثقافية العربية، وضرورة أن يكون له حضور فاعل في هذه الساحة، وهو حرص من شأنه أنه قد دفع المتكلِّمَ الكاتبَ (المؤلفَ) إلى أن يولّيَ وجهَهُ شطرَ المغرب العربي-ربما بوصفه همزة الوصل بين المشرق العربي والغرب الثقافي، ليلتقي-حسب عبارته-بعدد من العقول الفاعلة في الوطن العربي، وإقناعهم-ربما-بضرورة عقد لقاءات علمية تكرس لدراسة هذا الموضوع، أو هذه القضية؛ قضية غياب النقد الثقافي عن الساحة الثقافية العربية، وقد كان من نتيجة ذلك، تنظيم ثلاثة لقاءات؛ ضم الأوّلُ منها، بالإضافة إلى أصحاب الاختصاص المباشر(أساتذة شعبة اللغة العربية في جامعة محمد الخامس في المغرب) أصحابَ الاختصاص(المساند)غيرَ المباشر(أساتذة شعبة الفلسفة في كلية الآداب، في الجامعة المشار إليها(في إشارة إلى أن النقد الثقافي مما له صلة مباشرة بالشعبتين معا)كان ذلك في 96/4/26م، كما يقول الكاتب، فهو(الكاتب) إذن يتكلّم في هذه الكلمة (كلمة الشكر) رحلةَ ولادة هذا المشروع النقدي، منذ كان فكرة، أو مجرد همٍّ ، إلى أن صار نَظريةً مكتملةَ الأركان والشروط؛ فهو(أي الكلام الذي تتكلمه كلمةُ الشكرِ التي تصدر بها الكتاب) من

جهة أولى، يتكلّمُ حرصَ المؤلف الكاتب على إثارة قضية غياب النقد الثقافي عن الساحة الثقافية العربيةَ، أو عن ساحة الفعل النقدي الثقافي، وضرورة أن يوجد في هذه الساحة، وهو من جهة أخرى، يتكلّمُ حرصَ المؤلف الكاتب على إثارة قضية هذا الغياب لدى نخبة من الباحثين العربَ الذين يمكن أن يثاروا، وأن يتفاعلوا مع مثل هذه القضية الخطيرة؛ كونهم على علم بأهميتها، أو بحكم أنهم ممن يدركون أهمية حضور مثل هذا النقد في ساحتنا الثقافية العربية، لذلك فمن شأن هذه العقول التي توجّهَ إليها الكاتبُ(بذاته) أملا في التحاور معها حول هذا الموضوع، أنها قد تسهم بالفعل في عملية فرض حضور هذا الغائب المثار قضيته، أو على الأقل، في الاعتراف للباحث الذي أخذ على عاتقه مهمة استحضاره في الساحة الثقافية العربية، بسبقه إلى تبني هذا المشروع النقدي، لذلك وجدنا الكاتب يستهل كلمةَ الشكر بعبارة دالة يقول فيها :"في سبيل إثارة قضية النقد الثقافي، كان لي شرف الالتقاء بعدد من العقول الفاعلة في الوطن العربي" وهي عبارة يمكن وصفها بأنها تمثل –حسب تعبير المؤلف نفسه–جملة ثقافية، تتضمن الدلالة على جملة ما دلت عليه كلمةُ الشكر عموماً، لذلك فهي (هذه العبارة الثقافية) تمثّلُ أصلَ الكلامِ الذي تتكلّمه كلمةُ الشكرِ في الجملة. أما باقي الكلام الذي تتكلّمه كلمةُ الشكر، فعبارة عن تفصيل وشرح وتوضيح، أو بمثابة توسيع لمضمون ما تم إجماله في كلام هذه العبارة؛ فهو يشير إلى تلك اللقاءات التي تحققت له مع تلك العقول الفاعلة في الوطن العربي بالتفصيل محددا المكانَ والزمانَ والأطرافَ/العقولَ التي التقاها، وتحاور معها، خلال رحلة البحث عن مساندين لمشروعه النقدي الذي بات جاهزاً للعرض في السوق الاستهلاكية الثقافية العربية. على معنى أنه قد أشار إلى عدد من اللقاءات العقلية التي تمت بين

عقله المفكّر وتلك العقول، أي التي كان اللقاء فيها لقاء حوار عقلي؛ تحاورت فيه العقول، لا الأمزجة أو العواطف.

على أن اللأفت في كلام هذه العبارة المشار إليها، أنه قد قُدِّمت فيه العلةُ (في سبيل إثارة قضية النقد الثقافي) على المعلول (كان لي شرف اللقاء بعدد من العقول...الخ)؛ السببُ على النتيجة، ما يعني أن النسقَ المتكلِّمَ (كلامَ كتابة طبعا) في كلام هذه العبارة قد جعل الكلامَ عن العلة (علة الفعل) سببا إلى الكلام عن المعلول، أو لنقل: إنه قد توسل بالكلام عن العلة، كي يصل إلى الكلام عن المعلول.

ولكن ما المراد بالعلة هنا؟ وكيف يتكلَّمُها كلامُ هذه العبارة؟ أو بتعبير آخر، ماذا تسمِّي هذه العبارة؟ وكيف تسمِّي؟

وهنا يجب الإشارة إلى أن العبارة قد قالت: في سبيل إثارة قضية النقد الثقافي...الخ" فأدخلت حرفَ الجرِّ الوظيفيِّ "في" المتضمن معنى الظرفية، على كلمة"سبيل" والسبيل، في الأصل، هو الطريق المؤدية إلى غاية ما. أو هي الطريقة أو المنهج، وهذا يقتضي أن من شأن كلام العبارة-على الأقل، في جزئه هذا-أنه قد أخذ يسمي حركةَ فعلٍ لفاعلٍ- لا ندري حتى الآن على الأقل، حقيقة هذا الفاعل-قد تبدو لأول وهلة حركةَ بحث ورحيلٍ خارجيّ في إطار مكاني، أو في طريق ما يؤدي إلى غاية ما هي الغاية التي هدف إليها الكائن المتحرّكُ، غير أننا بمجرد أن نقف على حقيقة الإضافة؛ إضافة كلمة "سبيل"المجرورة بحرف الجر"في" إلى كلمة"إثارة" المضافة، هي الأخرى، إلى كلمة "قضية..."الخ" ندرك أن الحركة التي يتكلّمُها كلامُ هذا الجزء من العبارة ليست حركة بحث أو رحيل خارجي؛ في عالم الزمكان الخارجي، بل هي حركة بحث أو رحيل داخلي في عالم الفكر والثقافة أو الأيدولوجيا(في عالم القراءة/الكتابة النقدية).

وهذا يقتضي أنها حركة إرادة داخلية يندفع خلالها الكائن المريد إلى فعل ما يجب عليه فعله، أو إلى فعل ما يحقق إرادته في الإثارة، أو هي بالأحرى حركة وعي قصدي يتجه نحو مقصوده، ويتضمن معنى(من أجل)؛ باعتبار أن كلمة" في سبيل" تتضمن معنى" من أجل".

على أن اللأفت في كلام هذه العبارة، فضلا عما سبق، أنه قد علّق"العلةَ" المدلولَ عليها بكلمة" في سبيل" بمعلول أول؛ دلت عليه كلمة"إثارة" مضافةً إلى قضية"النقد الثقافي" وأضاف اللفظَ الدالَّ على العلة" في سبيل" إلى اللفظ الدال على معلولها"إثارة قضية النقد..."جاعلا من حركة العلة حركةَ اندفاعٍ داخليّ باتجاه ما يثير الآخرَ الذي يشاركه الوعيَ والإرادةَ نفسَها، أو في سبيل ما يثير الوعيَ والإرادةَ المشتركةَ، وما يثير الوعيَ والإرادةَ المشتركةَ ليس سوى القضايا المشتركة، والقضية المشتركة التي يثار حولها الوعيُ وتتحرك لأجلها الإرادةُ هنا، هي قضية النقد الثقافي، الذي بات في بؤرة انتباه الجميع، كما يوحي بذلك ملفوظ العبارة.

وهذا يقتضي أنه (كلام العبارة المشار إليها) قد جعل العلةَ المباشرةَ المدلول عليها بكلمة" في سبيل"المتضمن معنى"لأجل" أو" من أجل" علةً لمعلول أوّليّ، أو لحدث سابقٍ في الوجود على هذا الحدث، هو حدث"إثارة قضية النقد الثقافي" هذا المعلول الأولي- بما يقتضيه من انفتاح زمكاني-يغدو هو العلةَ الأولى الكامنةَ وراء كل معلول آخر؛ لاحق أو سابق، أو لنقل: إنه يغدو هو العلة الكامنة وراء كل علة ومعلول آخر، أعني أنه يغدو بمثابة المحرق المولد لنص الكتاب (كتاب النقد الثقافي) والكاتب أو المؤلف، على السواء، أو بمثابة السبب الباعث على كل فعل كتابيّ/قرائيّ، أو نشاط فكري، أو لنقل: إنه

يغدو بمثابة نسق الإثارة، أو بمثابة النسق المتحكم في كل ما فكّر فيه المؤلفُ أو كتبَ في الكتاب، ما يعني أن علة الفعل القرائيّ/الكتابيّ(في كتاب النقد الثقافي) واحدة: إثارة القارئ أو المتلقي للكتاب(أكان من أنصار الحداثة أم من خصومها) والمعلول يتعدد؛ فـ"في سبيل إثارة قضية النقد الثقافي" نجد الكاتب يستدعي الكلامَ فيما أسماه بـ"كلمة الشكر" ليستدعي، بعد ذلك، كلامَ" المقدمة" وليستدعي-فضلا عن ذلك، الأسئلةَ التي انطلق منها لبناء كلام المقدمة، ويستدعي، في الوقت نفسه، الأنساقَ الثقافيةَ التي تكلّم عنها، ويستدعي الكلامَ عن تلك الأنساق، ويستدعي تأليفَ كتاب"النقد الثقافي" برمته.

فنسق الإثارة إذن هو النسق المهيمن الذي استدعى من المؤلف (الكاتب) تأليفَ كتاب"النقد الثقافي" بما انطوى عليه من قضايا مثارةٍ ومثيرةٍ للحساسية والجدل في الساحة النقدية والثقافية العربية.

وهذا يقتضي القول خلاصة لما سبق: إن من شأن الشطر الأول من كلام هذه العبارة، أنه قد أخذ يتكلّمُ حركةَ الإثارة، أو حركةَ الفعل المثير أو الذي غايته الإثارة؛ إثارة قضية النقد الثقافي في وسط المثقفين النقاد العرب عموما، وبخاصة مثقفي ونقاد المغرب العربي، وبما أن إثارة أية قضية؛ أكانت قضية النقد الثقافي موضوعة الكتاب، أم غيره، إنما تكون بتحريك سكون تلك القضية، أو بإثارة الأسئلة حولها، أو بـ"مَوْضَعَتِهَا" عموما في أفق التساؤل المثير للحوار والجدل حولها؛ بحيث تصبح قضيةً حيةً حاضرةً في وعي المثقفين المتحاورين، وفي مداولاتهم، فإن السؤال:

ما المراد بقضية النقد الثقافي المثارة، في سياق هذه العبارة؟ هل المراد بها قضية غيابه عن الساحة النقدية الثقافية العربية كما كنا قد أشرنا؟ أم المراد بها قضية حضوره في الساحة النقدية الثقافية

الغربية؟ هل هي مما يتعلق بمسألة حضور هذا النقد؟ أم هي مما يتعلق بمسألة غيابه؟ أم هي مما يتعلق بمسألة حضوره وغيابه، في آن معاً؟!

أعتقد أنها مما يتعلق بشرط حضوره في الأساس، وهذا يقتضي أنها تشمل قضية غيابه عن ساحتنا النقدية الثقافية العربية، مقابل حضوره في الساحة النقدية الثقافية الغربية، وكأن المراد بإثارة هذه القضية المركبة، طرح أسئلة الغياب/الحضور على بساط البحث، وإثارة الأسئلة حولها، بما يجعلها قضية حية حاضرة في وعي المهتمين بها، أو في بؤرة انتباههم.

على أن من شأن إثارة قضية غياب النقد الثقافي هذه، أنها ستتضمن طرح السؤال حول الأسباب التي أدت إلى غياب هذا النقد عن الساحة النقدية العربية، وشروط استحضار هذا الغياب، متضمنا السؤال: لماذا غاب النقد الثقافي عن ساحتنا النقدية الثقافية؟ أو بالأحرى، لماذا هو لا يزال غائبا أو مغيبا عن ساحتنا الثقافية العربية رغم حضوره في الساحة الثقافية الغربية منذ فترة ليست بالقصيرة؟ وهل يجوز ألا يحضر؟ وكيف يحضر؟ أوكيف نوظف حضوره في حال حضر؟ متضمنا السؤال: كيف يُفَعَّلُ؟ أو كيف يكون له دور في عالم/ثقافتنا العربية؟ كيف نفتح الطريق أمامه؟ كيف يفعل في ساحتنا الثقافية فعله المطلوب؟ ومن شأن هذا كله أن يوحي بأنه (النقد الثقافي) قد غدا، في وعي الكائن المتكلّم في كلام هذه العبارة، عبارة عن كينونة موجودة أو متحققة الوجود أصلا، أو عبارة عن كيان حاضر أو موجود، في وعي المتحاورين، وأن القضية المثارة في هذا الحوار، إنما هي قضية غياب هذا الوجود المتحقق في عالم الآخر فعلا؛ فهي تتعلق إذن بشيء موجود أو متحقق الوجود(في

الأذهان)، أي بهذا الشيء الموجود وجودا فعليا، والمسمى بـ"النقد الثقافي"؛ أعني هذا الشيء المعرَّفَ الذات(النقد)المستغرقَ الصفات؛ فالمشكلة التي سعى المؤلف لطرحها إذن، أو لإثارتها مع العديد من العقول العربية الفاعلة التي كان له شرف اللقاء بها، حسب تعبيره، لا تكمن في مسألة وجود هذا النقد الثقافي من عدمه (من حيث الأصل) بل تكمن في الكيفية التي بها يمكن أن يتم استدعاؤه من عالم الوجود عند الآخر(في الغرب) وتوظيفه في عالمنا العربي، أو على مستوى وجودنا الثقافي العربي، أو لنقل: إنها تكمن في الكيفية التي بها يجب أن يفعل هذا النقد في عالمنا الثقافي فعلَهُ، كيف يمكن أن يصبح له دور في عالمنا الثقافي في الشرق، كما له دور في الغرب؟!

بايجاز نقول: إن كلام هذه العبارة ينقسم إلى جزأين، أو إلى شطرين؛ شطرٍ أخذ يتكلّمُ العلةَ؛ علةَ الفعل الذي نهض به الفاعلُ المتكلّمُ في كلام العبارة (في سبيل إثارة...الخ)، وشطرٍ أخذ يتكلّمُ الفعلَ المعلولَ نفسَه(كان لي شرف).

على أنه يجب الإشارة إلى أن كلامَ العلة يرتبط ارتباط تعلق بكلام المعلول، لأنه عبارة عن:"جار ومجرور(في سبيل)+ مضاف إلى مضاف آخر(إثارة قضية)" ومن شأن تقديم كلام العلة على كلام المعلول، أنه إنما يدل أو يؤكد، بالأحرى، على أن الكائن المتكلّمَ في كلام هذه الجملة المعللة، أنه عبارة عن كائن نسقي(مبرمج) بامتياز؛ كونه ينطلق، في عملية التكلّم الكتابي/التفكير، من وعي مبرمج، أي من وعي محكوم بنسق فكريّ أيديولوجيّ محددٍ، لذلك فهو يقدم العلةَ، كي يوحي بأن كل ما يأتي ويذر مسوغ بما فيه الكفاية، أو محكوم بمنطق العلة أو السبب الذي قدم به الكلامَ، أو الذي على أساسه بنى كلَّ كلامه في الكتاب كله.

على أن اللافت في كلام الجزء الأول من كلام هذه العبارة الثقافية، فضلا عما سبق: أنه، وإن ظل، على المستوى الكلي للعبارة، كلاما غَيرَ متكلِّمٍ، أو كلاماً يرجئ فعلَ التكلّمِ(الابانة والافصاح) ولو إلى حين اكتمال عملية اقترانه بباقي عناصر الكلام في الجملة، وبخاصة عنصريها الرئيسين: الفعل (التام) والفاعل (كان لي شرف الالتقاء...) إلا أنه، مع ذلك، وعلى الرغم من كل ذلك، وبالعودة إلى ما يتكلّمُه، ولو آنيا وجزئيا، فإننا سنجد أنه قد تكلّمَ الكثيرَ، وأوحى بالكثير مما يتضمنه؛ ليس فقط كلامُ العبارةِ، بل كلامُ الكتابِ برمته.

ويبقى السؤال:

لكن ما الذي تكلّمه أو أوحى به كلامُ هذا الشطر المعلّق من الجملة؟ وكيف تكلّمَ؟

لكي نتمكن من الوقوف على حقيقة ما يتكلّمُه كلامُ هذا الشطر المعلق من الجملة، يجب علينا الانطلاق من سؤال الماهية المتعلق بمادة الكلام المتكلِّم في هذا الشطر؛ أي بمفردات اللغة المتكلّمة، من جهة، وبالكيفية التي بها انبنى كلامُ العبارة عموما، لنسأل: ممَّ انبنى كلامُ هذا الشطرِ المعلّق؟ وكيف انبنى؟ وهذا يقتضي الانطلاق من نقطة الصفر، أو من لحظة البدء، أي من العنصر(اللفظي) الأول الذي استدعته هذه اللحظة، وما جَرّهُ هذا العنصرُ على كلامِ العبارةِ بكامل أجزائها وعناصرها؛ فنحن نلاحظ أن كلام العبارة قد انبنى، انطلاقا من حرف الجر"في" وهو، كما نعلم، دالٌ أداتيٌ وظيفيٌ، لا ركنيٌ، أعني أنه من الدوال (الحروف) الجارة، أي العاملة في الأسماء، أو المتسلطة عليها، ويتضح أثر السلطة التي تمارسها هذه

الـدوال (الحـروف) الأداتيّـةُ أو الوظيفيّـةُ علـى الـدوال الركنيّـة (الأسماء)، أنها تجرها(بالكسر)، وبجرها فإنها تزيحها من مواقعها الركنيّة، وهذا يقتضي أنها تصادر على هذه الدوال (الأسماء) التي تدخل عليها، حقَّها في أن تحتل- بذاتها، على الأقل-موقعَ الركنيّة؛ أعني موقع المسند أو المسند إليه؛ فنحن نعلم أن الجار مع مجروره (شبه الجملة) لا يشكلان (بذاتهما)طرفا أساسيا في الكلام، أو لا يحتلان (بذاتهما) موقع الفاعلية أو المبتدأ، في الجملة، وهذا يقتضي القول، في وصف هذا الدال الوظيفي المتسلط (في): أنه عبارة عن دال تسلطي قمعي يصادر حق ما يدخل عليه، أو يعمل فيه من دوال: في الدلالة الذاتية أو المستقلة، وحقه، في الوقت نفسه، في أن يحتل موقع الركنية في الإسناد الفعلي أو الاسميّ، في الجملة.

وهذا يقتضي أن من سمات كلام هذا الشطر المعلق من الجملة: أنه قد بات يتكلّمُ بلغة السلطة والقمع بكل ضروبها وأشكالها؛ أعني بلغة الجر والإضافة، أو بلغة الاستتباع وفرض التبعية على كل عناصر الكلام الذي تتألف منه، لكن دون أن يجعلها تقول شيئا، رغم اعتقاده أنه قد جعلها تقول كل شيء، أو أنه قد جعلها تسمي ما يطمع في تسميته؛ فرغم تعميم التعريف على كل عناصر البناء التركيبي المتضايف (في سبيل- إثارة- قضية- النقد الثقافي) ومحاولة إقناعنا بأنه قد جعلها جميعا معرفة؛ لأنه قد أضاف بعضها إلى بعض، وعرّف بعضها ببعضها الآخر، أو جعل بعضها دليلاً على بعضها الآخر، إلا أننا نجد أنها، على الرغم من ذلك، لم تقل لنا شيئا، ولم تسمّ شيئا على الاطلاق.

لذلك فنحن نلاحظ في كلام هذا الشطر من العبارة:

- **هيمنة لغة الجر والإضافة** (بوصفها لغة الاستتباع وفرض التبعية) على لغة النصب والرفع، بوصفها لغة الفعل.

- **وهيمنة الإلحاح على التعريف الذي من شأنه أنه لا يعرِّف**، أعني الذي من شأنه أنه لا يفضي إلى تعريف حقيقي لأي من تلك الدوال الدالة.

- **وهذا يقتضي: هيمنة لغة السلطة والتبعية** (بنية التبعية والاستتباع) على بنية التفاعل القائم على الإسناد الفعلي أو الخبري.

- **بروز الأنا(الفردية المتفردة)** في كلام العبارة السابقة، وإعلان الأنا/الفردية المتفردة(الفحولية)بديلا عن الهو، وما أعلن عنه، مولودا بديلا عما أعلن عنه مفقوداً.

وهنا يكون كلام هذا الجزء المعلّق من العبارة قد تكلّمَ نسقَ التكلّمِ الفحوليِّ، أو نسقَ التعاليّ المطلق على عالم الكلام برمته، متضمنا تعالي الكائن المتكلّم في كلام العبارة على عالم ما يتكلّمُ عنه(في العبارة)، وعلى عالم ما يتكلّمُ به(أي على عالم اللغة التي يتكلّم بها الكاتب في الكتاب) وعلى عالم ما يتكلّم فيه(مقام التكلّم أو سياقه في الكتاب) وعلى عالم ما يتكلّم له أو لأجله، كما سنوضح ذلك لاحقا.

أما قول المتكلّم الكاتب في الشطر الثاني من هذه العبارة"كان لي شرف الالتقاء بعدد من العقول الفاعلة في الوطن العربي" فيوحي بطبيعة هذا اللقاء المتحقق للذات المتكلّمة في كلام هذه العبارة ومغزاه، وأنه كان قد تم بين العقل المفكّر والمدبر، وباقي العقول المفكّرة، أو التي يمكن أن تكون قد فكّرت فيما فكّرت فيه الذات العقلانيةُ للكاتب، أعني بين عقل المؤلف الساعي إلى تبني مشروع النقد الثقافي، وإعلان سبقه إليه، واختصاصه به، وعقول الآخرين

الذين يمكن أن يكونوا قد فكّروا في المشروع النقدي الثقافي في ذاته، أو الذين يشاركونه الوعي والمعرفة بإمكانية تبني هذا المشروع ثقافيا، في عالمنا العربي، ومن ثم، بين مَنْ يفكّر في المشروع لذاته، ومَنْ يفكّر في المشروع المشار إليه لشرعَنَة نسبته إليه، دون غيره من المفكّرين فيه.

على أن ما يؤكد هذا، من جهة أخرى، ثلاثة أشياء:

- **الأول:** أن المتكلّم الكاتب قد حرص على أن تكون تلك العقول التي اختارها ليتحاور معها، من ذوي الاختصاص المباشر، أعني لها صلة مباشرة بالحقل الثقافي النقدي نفسه (اساتذة شعبة اللغة العربية في كلية الآداب-جامعة محمد الخامس في الرباط، وأعضاء"شعبة التواصل وتحليل الخطاب" بجامعة سيدي محمد بن عبد الله/كلية الآداب بفاس الذين اجتمعوا في 1999/4/30م (أي قبل صدور الكتاب في طبعته الأولى بعامين فقط) لمناقشة المشروع، وأثروه بمناقشاتهم مما كان له أثر بالغ في تطور مشروع البحث (ص5) أو تلك العقول التي هي على صلة غير مباشرة بحقل المشروع (أساتذة شعبة الفلسفة في كلية الآداب-جامعة محمد الخامس في الرباط) ما يعني أن فكرة البحث/المشروع قد خضعت لفحص وتدقيق كل الباحثين؛ المختصين منهم وغير المختصين، أو الذين هم على صلة مباشرة بالمشروع، أو على صلة غير مباشرة؛ فالكلّ قد أثارته فكرة المشروع، والكل قد تفاعل مع تلك الفكرة، وأسهم فيها برأيه، ما جعلهم يقتنعون بأنه قد غدا ابنا شرعيا للمؤلف؛ بحكم أنه قد شهد ولادته مذ كان مضغة، أو مجرد"فكرة" تُلّةٌ من الباحثين المختصين في أصل الأنساب؛ ليس أنساب الأشخاص، بل أنساب الخطابات، وبمن ترتبط أو تتصل، أو لنقل: إنه (المؤلف) قد حاول أن يُشهِدَ عمليةَ تخليقِ فكرةَ المشروع مجموعةً من الباحثين

المختصين بدراسة الخطاب وتحليله؛ بحكم أن هؤلاء الذين اتصل بهم المؤلف، أو تواصل معهم وحاورهم حول الموضوع هم، من أهل مكة، وأهلُ مكةَ أدرى بشعابها-كما يقال- فهؤلاء المشار إليهم؛ نقاد الخطاب في المغرب، هم على دراية واسعة-أكثر من غيرهم، أو ربما أكثر من نقاد الخطاب في المشرق العربي بعامة-بنقاد الخطاب في الغرب ومحلليه، ولذلك فهم الأكثر قدرة وأهلية على منح المؤلف شهادةَ أبوةٍ لهذا النقد(الثقافي) الوليد في عالمنا الثقافي العربي، أو لنقل: إنهم وحدهم مَنْ لهم الحقّ في التوقيع على صك الإقرار بأبوة المؤلف لهذا المشروع النقدي الجديد.

-**الدليل الثاني:** حرص المؤلف على أن تأتي دعوته لتبني ولادة هذا المشروع النقدي متزامنةً مع تبنيه الإعلانَ عن موت النقد الأدبي، ما أحال لحظة التكلّم (كتابة) في كلمة الشكر، لحظةَ إعلانٍ مركب أو مزدوجٍ: عن وفاة النقد الأدبيّ، من جهة، وولادة النقد الثقافيّ، كي يحل محله، في الوقت نفسه، فهو في الوقت الذي يعلن فيه عن وفاة النقد الأدبي، يعلن عن ولادة مشروع النقد الثقافي، على نحو ما يصرح بذلك قول المؤلف:" وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وكان ذلك في تونس، في ندوة عن الشعر، عقدت في 1997/9/22م، وكررتُ ذلك في مقالة في جريدة الحياة (اكتوبر1998م).

-**الدليل الثالث:** حرص المؤلف على تسجيل زمن ومكان إعلان الولادة والوفاة، والحضور(الشهود)، وأن يكون شهود الوفاة/الولادة ممن يعتد بشهادتهم؛ بحكم أنهم من ذوي الدراية والاختصاص، كما سبق أن أشرنا.

لذلك يمكن القول انطلاقا مما سبق: إن من سمات النسق المفكّر في فكر الغذامي، وبخاصة كما تجلى في كلمة الشكر التي صدر بها الكتاب:

- أنه عبارة عن" نسق إثارة واستثارة" بامتياز، بدليل أنه قد حصر تفكيره فقط في كل ما من شأنه أن يثير ويستثير حفيظة النخبة الحداثية المفكّرة عربيا، أو في كل ما من شأنه أن يستفز وعي القارئ العربي، ويثير مشاعره، ويدفعه، من ثم، إلى التعبير عن رأية إزاءه؛ سلبا أو إيجابا، أي فيما يستفز مشاعر القارئ العربي، ويثير فيه فضول الكلام: "مع الكاتب" أو"ضد الكاتب" إنه نسق التفكير القائم على الإثارة أو الهادف إليها، التفكير فيما يثيرنا نحن الذين نتلقى كلامه، ويدفعنا إلى تبادل الكلام معه، أو التكلّم بسببه، لذلك رأيناه لا يستدعي من وسائل التعبير وموضوعاته، إلا فقط ما يكون بمقدوره أن يثير ويستثير.

وهذا يقتضي أن من شأن كلام العبارة المشار إليها والتي تصدرت بها كلمة الشكر، أنه يتكلّم حركةَ الكائن المتكلّم كلامَ كتابة، أو لنقل: إنه يتكلّم انفتاحَ الكائن المتكلّم كلامَ كتابةٍ على عالم الحركة المنفتح داخليا وخارجيا، أعني المنفتح على عالم الزمكان الخارجي، وعلى عالم الفكر والثقافة واللغة الداخلي؛ على عالم الكون العام، وعلى عالم الكون الخاص؛ على عالم الحركة التي تتحيّز في الخارج، في عالم الكون العام، وعلى عالم الحركة التي تتحيّز في عالم الكون الخاص؛ في عالم الفكر والثقافة واللغة، أعني في إطار عالم الطريق والمعرفة الخارجية، وفي عالم الطريقة (المنهج) والمعرفة الداخلية، أي في عالم المنهج والرؤية، وفي عالم الفعل الحركة وفق شروط ذلك العالم، ما يجعل من الحركة المتكلَّم عنها في كلام هذه العبارة

الجامعة، حركةَ سيرٍ خارجيّ في (سبيل) أو في طريق حسيّ صوبَ المغرب العربيّ، وحركةَ كشفٍ معرفيٍّ داخليّ في عالم الفكر والثقافة(خلال كتاب النقد الثقافي) وفق خطة أو منهج محدد سلفا؛ لأن من شأن الدال (سبيل)-كما سبقت الإشارة-أنه يعد دالا مفتوحا على المجرد والحسي، في آن معا؛ على عالم الطريق، وعلى عالم الطريقة، أعني على موضع السير، وعلى طريقه أو مكانه؛ فنحن نقول: هذه طريق أو سبيل واصلةٌ بين مدينة كذا ومدينة كذا، ونقول أيضا: هذه سبيل الله أو طريقه الواصلة إلى جنته ورضوانه.

لذلك نجد من سمات كلام هذه العبارة، فضلا عما سبق:

أنه يتكلّم انفتاحَ الكينونة المتكلّمة على عالم الحركة المنفتحة على عالم الإثارة، أو بوصفه عالم الحركة باتجاه كل ما من شأنه أن يثير ويستثير القارئ، وهذا يقتضي أنه يتكلّم انفتاحَ الكائن المتكلّم(كلامَ كتابةٍ) على عالم الكلام الداخليّ المثير، وعلى عالم الفعل الخارجيّ المثيرِ أيضا، ما أحال أفق التكلّم الكتابيّ في هذا الكتاب(النقد الثقافي) برمته أفقَ بحثٍ عن إثارة للقارئ العربيّ، على نحو ما سنلاحظ ذلك لاحقا.

على أن الأصل في نسق الإثارة هذا: أنه يرتبط بنسق الثأر والغلبة. فـ"الثأر" في لسان العرب، طلب الدم، وأثأر: أدرك ثأره(قهره وغلبه) واستثاره: استغاث به ليثأر بمقتوله، والثائر: من لا يبقي على شيء حتى يدرك ثأره [44]، وهذا يقتضي أن نسق الإثارة ينطوي على:

- نسق إدانة واتهام في الأصل؛ فهو إذن نسق مدح أو ذم.

- ونسق إفحام وإرغام.

44- (مادة الثأر في القاموس المحيط)

- ونسق سلطة وتسلط.

- ونسق إنفراد وتفرد بإصدار أحكام الإدانة أو البراءة.

- ونسق تعالي واستعلاء.

- ونسق نفي واقصاء للآخر.

- وهذا يقتضي أنه عبارة عن نسق فحولة وفحللة-حسب تعبير الغذامي.

وقد هيمن حضور نسق الإثارة المتضمن حضور هذه الأنساق المتسلطة في كلام الكتاب، موضوع التحليل والدرس، بدءا بملفوظ كلمة الشكر، كما رأينا، فملفوظ مقدمة الكتاب، فملفوظ الكتاب، بكامل فصوله.

هيمنة نسق الإثارة في ملفوظ المقدمة

وبقراءة نسق التفكير المهيمن في فكر المتكلّم الكاتب في كلام المقدمة، نجد أنه قد تم سرده من موقعين؛ لا ثالث لهما:

- من موقع إثارة الأسئلة حول قضايا وموضوعات هي أصلا مثار خلاف وجدل بين المثقفين والنقاد العرب قديما وحديثا، وبخاصة قضية الحداثة والقدامة.

- ومن موقع الإجابة عن تلك الأسئلة المثارة، ومن ثم، من موقع إطلاق الدعوى ضد تلك القضايا، ومن موقع إثبات الدعوى، أو من موقع السؤال المتضمن دعوى الثبوت (ثبوت الإدانة) ومن موقع إثبات أدلة ثبوت الإدانة، على نحو يؤكد هيمنة نسق التسلط والإثارة، ليس فقط على مستوى حركة بناء الجمل الثقافية الخبرية التي طغت في بنية كلام العتبة/المقدمة، بل طغى، فضلا عن ذلك، على مستوى حركة بناء

الجمل الإنشائية أو الطلبية (الاستفهامية) تلك التي استهل بها المؤلف كلام المقدمة، على نحو يؤكد تحول أفق التساؤل (النقدي) الذي يفترض أن الكاتب قد انطلق منه إلى أفق تساؤل خطابي بلاغي (فحولي) لا أفق تساؤل نقدي أو كياني، كما كان يفترض، بدليل آخر يتمثل في طغيان صيغة السؤال بـ"هل" بالذات، دون باقي أدوات الاستفهام الأخرى، وهي الصيغة التي من شأنها أنها إنما تأتي" لطلب التصديق، وتقرير الإجابة الصحيحة المناسبة [45]، وقد تم سرد كلام المقدمة من الموقعين المشار إليهما على النحو الآتي:

1- هل الحداثة العربية حداثة رجعية...؟

2- وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية...؟

3- وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و(صناعة الطاغية)...؟

4 - وهل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها- وحق لنا-لمدة قرون...؟

45- وإن ذهب بعض البلاغيين إلى أن الأصل في حرف الاستفهام"هل" أنها قد تأتي بمعنى حرف التحقيق"قد" ولذلك فهي تخصص المضارع بالاستقبال؛ فلا يصح أن يقال: هل تضرب زيدا وهو أخوك؟ كما تقول: أتضرب زيدا وهو أخوك؟ ولكونها مختصة بالتصديق وتخصيص المضارع بالاستقبال، كان لها مزيد اختصاص بما كونه زمانيا أظهر؛ كالفعل، لأن الفعل لا يكون إلا صفة، والتصديق حكم بالثبوت أو بالانتفاء، والنفي والاثبات إنما يتوجهان إلى الصفات، لا إلى الذوات، ولهذا كان الاستفهام في قوله تعالى:" فهل أنتم شاكرون([45])" أدل على طلب الشكر من قولنا :" فهل تشكرون"؟ وهذا يعني أن"هل" أدعى(للدخول على) الفعل من الهمزة؛ فتركه معه أدل على كمال العناية بحصوله، ولهذا لا يحسن (أن يقال):" هل زيد منطلق"؟ إلا من البليغ(الإيضاح للخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط اولى 1995م: 136، 137).

5 - 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(العربية) وشعرنة القيم(العربية)...؟

ليجيب عن هذه الأسئلة، بدءاً بالسؤال الخامس والأخير، حيث يقول (ص7) بعد أن سرد تلك الأسئلة مباشرة:

"لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة.

لقد أدى النقد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي، وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا، وعلى الرغم من هذا، وبسببه، أوقع نفسه، وأوقعنا في حالة العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي؛ الشعري والبلاغي، حتى صارت أنموذجا سلوكيا يتحكم فيناً ذهنياً وعملياً، وحتى صارت نماذجنا الراقية-بلاغيا- هي مصادر الخلل النسقي. ولنأخذ أمثلة من أبي تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، وهي أمثلة على الجمالي الشعري، وهي أيضا-أمثلة على الخلل النسقي. وما يتراءى لنا جماليا وحداثيا، في مقياس الدرس الأدبي هو رجعي ونسقي، في مقياس النقد الثقافي-حسبما تدعي هذه الدراسة، وتحاول أن تثبت-وكل دعاوي أدونيس في الحداثة سيتضح لنا أنها خطاب لفظي، لا يؤدي إلا إلى مزيد من النسقية والرجعية.

وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي، فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه[46] (كبديل نظري وإجرائي كما يقول المؤلف ص 69)، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشّعر، عقدت في 22/ 9/ 1997م، وكررت ذلك في مقالة في جريدة الحياة (اكتوبر 1998م).

وليس القصد(من الإعلان) هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص، وتبريره(وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية، شرحناه في الفصل الثاني، **بعد أن استعرضنا في الفصل الأول الجهود النظرية التي تشكل خلفية علمية لنظريتنا**. ثم تلا ذلك خمسة فصول، هي بمثابة الدرس الإجرائي حول الأنساق العربية الثقافية التي تلبست بلبوس الجمالي، وتسربت

46- في إشارة واضحة إلى حالة القطيعة التي يجب أن تنشأ بين المنجزين النقديين؛ المنجز النقدي الأدبي، والمنجز النقدي الثقافي، وهي حالة لا نعتقد أن أحدا من النقاد الغربيين الذين أسهموا في التأسيس لمشروع النقد الثقافي قد تبناها أو فكر فيها مجرد تفكير. هذا على أن الكاتب نفسه قد تراجع-بعد عدة أسطر فقط-عن هذا الموقف الصارم، مؤكدا أن ليس القصد(من إعلان موت النقد الأدبي) هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية؛ من أداة في قراءة الجمالي الخالص، وتبريره(وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه. لذلك فنحن نقول للمؤلف إذا كان القصد هو هذا فقط فلماذا إذن تبني الدعوة إلى إعلان موته؟

غير أن السؤال/ لكن لماذا الدعوة إلى إعلان حالة الموت/حالة القطيعة الشاملة بين المنجزين النقديين/ المنجز النقدي الأدبي ومنجز النقد الثقافي؟. ألا يؤشر هذا على حضور نسق الإلغاء والإقصاء، نسق الشطب ومصادرة حق الآخر من الوجود؟

عبره، وبواسطته مع شفاعة الدرس البلاغي والنقدي لها بالاستمرار والترسخ، حتى لما جاءت الحداثة، جاءت لتكون مشروعاً في النسقية والشعرنة، كما أوضحنا في الفصل السابع، حيث رأينا أحد أهم منظرينا الحداثيين وهو حداثي المظهر، رجعي الحقيقة (المخبر).

ولئن كان القول اقتصر في هذا الكتاب على الخطاب البلاغي، فهذا لا يعني بحال أن الخطاب العقلاني العربي، والمعاصر تحديدا، قد نجا من النسقية والتشعرن، وهذا مبحث سنخص له دراسة تتوفر عليه في كتاب يلحق هذا الكتاب، إن شاء الله. (انتهى).

الحداثة العربية في قفص الاتهام

على أننا بالعودة إلى السؤال الأول المطروح-آنفا-على الحداثة العربية:" هل الحداثة العربية حداثة رجعية؟ نجد أنه قد صيغ من موقع الإدانة والاتهام؛ إدانة الحداثة العربية، واتهامها بالرجعية والنكوص عن قيم العصر، ما يعني أنه سؤال موجه ضد الحداثة العربية، بهدف تقويض نسقها/وإقامة نسق ما بعد الحداثة، كهدف استراتيجي سعى المؤلف إلى تحقيقه من خلال: صيغة السؤال بـ"هل" أولا، وإجابته عن هذا السؤال بصيغة الإثبات المؤكد بـ"نعم" ثانيا، على نحو ما نرى ذلك في قوله (ص 8)عقب سرده تلك الأسئلة مباشرة:"نعم هي (يعني الحداثة العربية) رجعية، وما يتراءى لنا(منها) جماليا وحداثيا، في مقياس الدرس الأدبي، هو رجعي ونسقي، في مقياس النقد الثقافي-حسبما تدعي هذه الدراسة، وتحاول أن تثبت".

هذا إضافة إلى إعلانه موت النقد الأدبي المتواطئ مع نسق الحداثة ثالثاً، في الوقت ذاته الذي أعلن فيه عن ولادة مشروعه

النقدي الخاص؛ مشروع النقد الثقافي رابعا، وما ذكره في فصل: "ذاكرة المصطلح" من ارتباط ظهور النقد الثقافي بمرحلة ما بعد الحداثة، وكأنه بهذا أراد أن يقول لنا: إنه يجب هدم مشروع الحداثة العربية، ليقيم من أنقاضه مشروع ما بعد الحداثة-ما بعد البنيوية(الذي لم يقم بعد في عالمنا الثقافي العربي)متضمنا هدم وتقويض شعرية الحداثة العربية [47]، ومن ثم، هدم وتقويض ما دعا إليه، وبشر به غير المؤلف، وإقامة المشروع الجديد الذي يتبناه، ويدعو إليه المؤلف؛ هدم ما لم تنجزه الأنا الكاتبة، وإقامة ما تنجزه الأنا الكاتبة-الآن-هنا في هذا الكتاب، ما أحال لحظة القول في الكتاب-كما سبقت الإشارة-لحظة دعوة وإعلان مزدوج، أو بالأحرى لحظة تأكيد إعلان مزدوج (وفاة وولادة في آن معا)عما كان قد سبق إلى الإعلان عنه من وفاة النقد الأدبي، في الوقت ذاته الذي كان قد دعا فيه إلى وولادة مشروع النقد الثقافي.

ما يعني أن الكائن الكاتب قد انطلق (في صياغة السؤال) من نسق فكري (أيديولوجي) يتبنى خلاله: هدم نسق الحداثة العربية، لإقامة نسق ما بعد الحداثة- ما بعد البنيوية، وذلك لتحقيق هدفين اثنين على الأقل:

- الأول: إثارة (النخبة الثقافية) ولفت انتباهها إلى ما يتبناه، ويدعو إليه، أو يبشر به من منهج نقدي؛ نشأ وترعرع في الغرب لمواجهة الحالة نفسها(أي لهدم نسق الحداثة في الغرب، سعيا لإقامة ما بعد الحداثة)، وهذا يقتضي سعيه الدائب إلى فرض حضوره في وعي النخبة الثقافية العربية؛ مَنْ كان منهم منحازا للحداثة، ومَنْ

47- بدليل أنه حصر تناوله على المتنبي وأبي تمام كممثلين للحداثة العربية قديما، وأدونيس ونزار قباني، بوصفهما الممثلين للحداثة الحديثة.

كان منهم منحازا ضد الحداثة، بحيث يغدو موقفه المثير هذا من الحداثة ورموزها، موضوعا لتفاعل وجدل النخبة، على نحو من شأنه أنه سيفضي إلى تعميق الانقسام الحاصل بين صفوفها، من جهة، وإثارة الكلام حول هذه القضية التي لم تعد تحتل بؤرة انتباه الباحثين والنقاد، من جهة ثانية.

- الثاني: إثبات ديناميته وتطوره (تاريخانيته) وانتمائه إلى العصر(طبعا إلى عصر الآخر) الذي فرض عليه وضعُه السسيوانطولوجي التحوُّلَ من مرحلة الحداثة إلى مرحلة ما بعد الحداثة.

والشعر العربي في قفص الاتهام

وبخصوص السؤال الثاني والثالث المتعلقين بالشعر العربي في علاقته بالشخصية العربية، وهما السؤالان اللذان أخذ أولهما صيغة: "**هل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية**" وأخذ ثانيهما صيغة: هل هناك علاقة بين صناعة الفحل ونسق الطاغية.،،،؟) يمكن القول: إن السؤال الأول يعد سؤالا موجها ضد الطرفين معا؛ ضد الشعر العربي الجاني، وضد الشخصية العربية المجنيّ عليها، وهو سؤال مطروح أو موجه من طرف ثالث يحتل موقع القاضي، أعني موقع(الفحل) مَنْ له حق التسلط وإصدار الأحكام بجناية الطرف الأول (الشعر) على الطرف الثاني (الشخصية العربية).

لذلك وجدناه يقرر(ص:87):"أن ما اكتسبناه (كعرب) من سمات شعرية قد طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعيوب نسقية فادحة". و"أننا لن نفلح؛ لأن الشعر ذاته متلبس تلبسا نسقيالم نبذل جهدا كافيا لكشفه (ص:89)". ما دفعه إلى القول، تأكيدا لما سبق(ص:94):"وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات

التأسيسية للشخصية العربية ورثنا حسناته، وورثنا سيئاته، وفي(كتابنا) هذا سوف نسعى إلى تشريح الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية طبقية وأنانية، وتخلق من ورائها أنماطا سلوكية وثقافية ظلت هي العلامة الراسخة في قديمنا وحديثنا-كما سنحاول أن نوضح هذا (تاليا في هذا الكتاب)[48].

أما السؤال الثالث الذي أخذ صيغة:"وهل هناك علاقة بين صناعة الفحل ونسق الطاغية...الخ) فهو سؤال عن وجود علاقة بين وجودين مختلفين، وقد صيغ بطريقة توحي بأن الإجابة عنه ستكون بصيغة:" نعم هناك علاقة وطيدة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية، لذلك فهو سؤال من شأنه أنه يقوم على افتراض وجود علاقة تلازمية بين قضيتين قائمتين أصلا في الوعي الكاتب السائل؛ قضية اختراع الفحل الشعري، وقضية صناعة الطاغية في ثقافتنا العربية. لذلك وجدناه يقول(ص: 79) مؤكدا قيام هذه العلاقة ورسوخها في الثقافة العربية: "**وليس نسق الطاغية سوى إنتاج ثقافي تتولد عن صورة الفحل الشعري المنغرس في ثقافتنا**، وهو موضوع الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب"كما يقول المؤلف.

وبهذا يكون هذا الكلام قد تضمن حكما قاطعا ونهائيا بأن نسق الطاغية (السياسي) ليس سوى إنتاج ثقافي شعري، وهو حكم لا

48- ويقول(ص:89):" وستكون الدعوى الجوهرية (التي نقيمها على الشعر في هذا الكتاب) هي أن الشخصية الشعرية نسق ثقافي مترسخ ومتعزز فينا ...."ليختم عبارته تلك بالقول:" تلك دعوانا، وهي موضوع الفصول القادمة من الكتاب" ما يوحي بأن موضوع هذه الفصول الباقية من الكتاب، سوف لن يكون سوى توسيع لتلك الدعوى أو مجرد دعاوي إضافية إلى تلك الدعاوي التي أشرنا إليها آنفا، ليس إلا.

يمكن أن يصدر إلا من شخص يعرف معرفة يقينية مسبقة حقيقة ما يتكلّم عنه، ويحكم عليه، فهو لا يتكلّم عن الشيء إلا بعد أن يكون قد تعرف على هويته، بصورة نهائية مطلقة، أو بعد أن يكون قد أدرك كنهه إدراكا حقيقيا(باعتبار أن الكلام عن الشيء، في هذا الوعي، فرع عن تصوره)، فنحن-حسب هذا الوعي-نتصور الشيء أولا، ثم نصدر حكمنا عليه، أو نعرض صورته على الآخر، كما تصورناه، وبما أن الكلام فرع عن التصور، فهذا يقتضي انفصال الكلام عن المعرفة، أو عن المتكلّم عنه؛ الشكل عن المضمون، وهذا يقتضي تبعية الكلام للمتكلَّم عنه أو للمعرفة، الشكل للمضمون، وعلى نحو يسمح لنا بالقول، في وصف كلام المؤلف في هذا الكتاب عموما : إنه يتكلّم الأشياء التي يتكلّمها أو التي يتكلّم عنها من أفق التعالي عليها، لا من أفق العلوّ عليها وفيها، أو من أفق السقوط فيها، أعني من أفق التسلط وفرض الإرادة، لا من أفق العلاقة المباشرة معها.

على أن ما يؤكد هذا، من جهة ثانية، أن كلام المؤلف عن نسق الطاغية وعلاقته بصورة الفحل، قد جاء بمثابة حكم سابق على عملية التحليل (تحليل نسق الفحولة الشعري) التي يفترض أن المؤلف سيقوم بها في الفصلين: الثالث والرابع، من هذا الكتاب للكشف عن تلك الحقيقة.

على أنه يجب هنا التوقف عند الدلالة الدقيقة لكلمتي:"اخترع" و"صنع" اللتين وردتا في سياق سؤال المؤلف المشار إليه...فقد نجد أن كلمة"اخترع" تعني"أنشأ" أو"ابتدع" على غير مثال، أو اكتشف؛ فالمخترعات الحديثة هي المكتشفات الحديثة، أي التي اخترعها العقل الغربي الحديث.

غير أن السؤال الذي علينا طرحه هنا:

هل يصح إطلاق لفظ"الاختراع"على منجزات ثقافية يسهم في انجازها العقل الجمعي خلال مراحل مختلفة من تطوره؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في فقرة لاحقة.

على أن اللافت في صيغة السؤال المطروح، فضلاً عما سبق: أنه ليس سؤالا عن وجود اختراع وصناعة، وإنما هو سؤال عن وجود علاقة بين ما هو موجود؛ مخترع أو مصنوع في حقل، وما هو مخترع أو مصنوع في حقل آخر، أي بين ما هو ثابت الوجود، أو متحققه في كلا الحقلين: بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية السياسي، وهذا يقتضي أنه سؤال مطروح، في الأساس، على القضيتين معاً، كل على حدة، أعني أنه سيبحث عن إجابة لسؤاله من خلال بحثه في القضيتين معاً.

وإن بقي علينا أن نسأل أخيراً:

لكن هل حقا نسق الفحولة (صورة الطاغية) اختراع شعري؟ أم هو نتاج تاريخي ثقافي حضاري؟!

يذهب المؤلف إلى القول (ص 93 وما بعدها):" إن نسق الفحولة اختراع شعري في الأصل، ولذلك نجده يتساءل عن صورة"الأنا" الطاغية، وهل هي صيغة متجذرة وأصيلة في وعينا؟ أم أنها (مجرد) اختراع شعري تسرب إلى سائر الخطابات والسلوكيات؟ ليجيب بكل صراحة وصرامة وحسم عن هذا التساؤل قائلا:"إننا لا نوجه سؤالا خاصا، بل إن السؤال يتجه إلى النسق الثقافي العربي كله، وهو نسق كان الشعر، وما زال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولاً، وفي ديمومته ثانيا".

فالمؤلف هنا يوجه أصبع الاتهام إلى الخطاب الشعري، بوصفه الخطاب المسؤل عن تكوين ذلك النسق الثقافي، وعن ديمومته واستمراره.

وإذا كنا نسلم مع المؤلف بأن نسق الفحولة هو حقا النسق المهيمن في وعينا الثقافي، فإن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة:

فمن أين إذن تسرب هذا النسق إلى وعينا؟ من حقل الثقافة الشعرية؟ أم من حقل الحياة اليومية؟ أم من حقل آخر سوى هذين الحقلين الثقافيين؟!

لكي نتعرف بدقة على الحقل الثقافي الذي تسرب منه نسق الفحولة، يجب التوقف عند كلمة"فحل" أولاً، وتحديد دلالتها تحديداً دقيقاً، فـ"الفحل" في لسان العرب، عبارة عن الذكر من كل حيوان، جمع فَحْل وفُحول وأفْحُل وفِحَال وفِحَالة وفحولة، ورجل فَحل: بَيّن الفحولة، والفَحلَة بكسرهما، وفلان فَحَل إبله فحلا كريماً كمنَع: اختار لها الفحل الكريم المنجب في ضرابه، وافْتَحَل الإبل، أرسل فيها فحلا، وفَحْلٌ فحيل: كريم منجب في ضرابه، وأفحله فحلا: أعاره الفحل، والاستفحال: ما يفعله أعلاج كابل: إذا رأوا رجلا جسيما من الغرب: خلوا بينه وبين نسائهم ليولد فيهم مثله، وكبش فَحيْلٌ: يشبه فحل الإبل في نبله، والفحل: (الفرد المتفرد) سهيل؛ لاعتزاله النجوم، كالفحل، فإنه إذا قرع الإبل اعتزلها، والفحل ذكر النخيل[49] والفحل: لقب علقمة؛ لأنه تزوج بأم جندب لمّا طلقها امرؤ القيس حين غلّبته عليه في الشعر(جعلته هو الغالب عليه فطلقها) واستفحلت النخلة: صارت فحالاً، وتَفَحّل: تشبه

49- (مادة فحل في القاموس المحيط).

بالفحل، وفحول الشعراء: الغالبون بالهجاء من هاجاهم، وكذا كل من إذا عارض شاعرا فضل عليه (تجاوزه بالقوة والقدرة الابداعية) والمتَفَحّل من الشجر: الذي لا يحمل ولا يثمر، والتّفَحُّل: تَكَلّفَ الفحولةَ في اللباس والمطعم فخشّنها، حتى لا يتهم بالرقة والنعومة كصفات للمرأة، وامرأة فحلة: سليطة اللسان[50].

ومن المجاز-كما يقول الزمخشري[51]- هو من فحولة الشعر، وهذه قصيدة علقمة الفحل، وجرير والفرزدق فحلا مضر، ومن الشجر ما يتفحّل: أي تعقر: يصير عاقرا لا يحمل، كما لا يحمل الذكر، وتفحل أمراء الشام لعمر رضي الله عنه: تكلفوا له الفحولة في الملبس والمطعم فتخشنوهما، واستفحل الأمر: تفاقم.

فالأصل في كلمة (فحل) إذن أنها تطلق على كل ذكر من الحيوان، قادر على الضراب والإنجاب، وغلب إطلاقه على ذكر الإبل الكريم المنجب في ضرابه، هذا هو الأصل في دلالة الفحل. غير أنه قد يطلق- اطلاقاً مجازياً-على الشعراء الغالبين في الهجاء، وكذا على كل شاعر قادر على معارضة غيره من الشعراء، وسبقهم فيما يعارضهم فيه.

وهذا يقتضي أن من شأن هذه الدلالة الأخيرة (المجازية) أنها تعد دلالة طارئة، متحولة أو منقولة عن الدلالة الأصل، وهي دلالته على معنى الذكورة/الأبوة، القدرة على الضراب/ الإنجاب، مقابل الأنوثة/الأمومة، الاستعداد الفطري لتلقي أثر الفعل الذكوري. ما يعني أن الدال (فحل) ينطوي على عدد من الدلالات الأصلية أو المركزية، وعدد من الدلالات الفرعية أو الحافة؛ فمن الدلالات

50- (ينظر: نفسه).

51- (أساس البلاغة (ص465 مادة فحل).

الأصلية أو المركزية التي ينطوي عليها هذا الدال (فحل): الذكورة، كرم الأصل، القدرة على ضراب الأنثى، الإنجاب، استحقاق صفة الأبوة/الزوجية بحق وبحقيقة. ومن الدلالات الحافة: الغلبة في الهجاء، التفرد والعزلة؛ فهو إذن يتضمن الدلالة على الذكورة مقابل الأنوثة، وكرم الأصل، مقابل حقارة الأصل، والقدرة على الضراب والانجاب، مقابل العجز عن الضراب والانجاب، ومن ثم، القدرة على الامتداد والتناسل، مقابل العقم واضمحلال الأصل.

لنخلص من هذا إلى القول: إن الأصل في كلمة فحل أنها قد استعملت أولا في حقل الحياة اليومية البدوية، لتستعمل فيما بعد، في حقل الحياة الثقافية، فالفحل، في الأصل، هو الزوج والأب، وبما أنه عبارة عن الزوج والأب، فهذا يعني أنه الكائن الفرد المتفرد، رب الأسرة، صاحب الحق في السلطة والسيطرة والتصرف، في الأسرة، حق القيادة والسيطرة والتوجيه.

وإذا صح هذا، فإن السؤال:

فأيهما إذن أحق بالهيمنة وفرض شروط السيادة على وعينا الثقافي العربي؟ فحولة الأب/الزوج (الواقعية) التي نعيشها ونعايشها، في كل مكان وآن من آنات حياتنا؟ أم فحولة الشاعر(الثقافية) التي لا نراها أو ندركها إلا حين نعود إلى كلامه، وقليل منا من يعود إلى كلام الشاعر، ويتمكن من إدراك ملامح تلك الفحولة؟ أيّ النسقين أحق بالهيمنة والسيادة والتسلط على وعينا الثقافي؟ نسق الفحولة الأبوية؟ أم نسق الفحولة الشعرية؟أيهما الأكثر حضورا في حياتنا، والأقوى تأثيرا فينا وتسلطا علينا؟ أيهما يعد أصلا للآخر؟

وحتى نتمكن من الإجابة عن هذا التساؤل، بشكل موضوعي ودقيق، يجب القول: إن ما يميز فحولة الأب/الزوج، عن فحولة

الشاعر، أن الأولى حقيقية أصيلة، أما الثانية ففحولة مجازية تبعية، الأولى فحوله نراها، نعيشها ونعايشها كل آن من آنات حياتنا، أما الثانية فمتعالية على إدراكنا الحسي المباشر، لذلك فلا يجوز أن نقول تبعا للمؤلف: إن نسق الطاغية ليس سوى إنتاج ثقافي تولّد عن صورة الفحل الشعري المنغرس في ثقافتنا(ص 79)، بل يجب القول: إن نسق الطاغية نتاج ثقافي تولد عن صورة الأب/الزوج، أو الزوج/الأب الحاضر حضورا مهيمنا في حياتنا اليومية (العملية) والثقافية، أو لنقل: إن دلالة الفحل- بتعبير آخر- قد جاءت أو تسربت من عالم الحياة اليومية البدوية (من حقل التزاوج، التلاقح، الانجاب، التكاثر) وليس من عالم الفكر والثقافة الشعرية الهامشية في حياتنا.

وعلى الرغم مما سبق، فإن اللافت في جهد المؤلف، أنه قد وجه أصابع الاتهام- بشكل خاص- إلى الخطاب الشعري دون باقي الخطابات الثقافية الأخرى متهما إياه بما يلي:-

- أنه ينطوي على نسق الشخصية الشعرية الذي يعد أحد الأصول النسقية في ثقافتنا العربية، وهو النسق الذي لازلنا نتباهى به-حسب قول المؤلف (ص87)- وننتسب إليه بحق وصدق، ولذلك فنحن كائنات شعرية، ولا شك.

- أنه الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث في ثقافتنا العربية (نفسه).

- هذا الخطاب (الشعري) يعد المخزون الخطر للأنساق المضمرة، وهي الجرثومة المستترة بالجماليات التي ظلت تفعل فعلها(فينا)، وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل، ليس في الخطاب الشعري فحسب، بل في كل التجليات الثقافية، بدءاً من النثر الذي تشعرن منذ وقت مبكر-حسب تعبير المؤلف.

- هـذا الخطـاب يعـزز بلغتـه صـورة الفحـل الواحـد المتفـرد والأنـا المتعالية، ويصنع هذه الصورة صناعة نسقية ثقافية تنتج أنموذجاً قابلاً للاحتذاء (والتمثل) سياسياً واجتماعياً، وهذا ما حدث فعلاً، **في غفلة من النقد الذي ظل يطنطن عن الشاعر واللغة الشعرية، والتعالي المجـازي، وتسـامي الخيـال الشـعري علـى شـروط الـواقعي والعقلي**[52] وما شابه ذلك من لغة النقد التبريرية (ص:88، 89)[53].

- هذا الخطاب قد اكتسب حصانة وقداسة، جعلت نقده ضربا مـن المحرمـات الثقافيـة، بحجـة تعـالي الشـعرية وخصوصـيتها وتفردها[54] مما يقتضي التعامل معها بخصوصية، وصارت العلوم الخاصة بالشعر علوما مغلقة ومنعزلة، من جهة، مثلما أنها علوم ثانوية، من جهة ثانية؛ لأنها: ارتضت أن تكون بمثابة الخادم للسيد الشعر وللعم الشاعر(ص:89)[55].

52- غير أن السؤال: لكن هل حدث هذا حقا في تاريخ الأدب والنقد؟ أم أنه لم يحدث؟ وإذا كان قد حدث فمتى حدث يا ترى؟ ربما في العصر الرومانسي. وكيف حدث ؟ ولماذا حدث؟ وهل كان له حقا كل هذا الأثر السيئ في صياغة شخصيتنا الثقافية العربية ووعينا الحضاري؟!

53- متى كان نقدنا القديم نقدا تبريريا؟ إني اعتقد أن مثل هذا القول ينقصه الدقة، ولا ينم عن معرفة دقيقة بواقع حال نقدنا القديم، ألم يضع نقدنا القديم، وبخاصة نقدنا البياني- الشاعر وشعره في قفص الاتهام نفسه الذي يضعه فيه هذا الناقد الحداثي اليوم؟

ولمن أراد الوقوف على هذه الحقيقة أن يرجع إلى كتابنا: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، والتعرف على موقف النقاد القدامى أنفسهم من هذه القضية.

54- هذا لم يحدث إلا في زماننا، بوصفه زمن الكاتب أيضا، أما في الماضي فلا نعتقد أن شيئا من هذا قد حدث.

55- لا ندري إن كان المؤلف بمقتضى هذا الكلام، يريد أن يقول لنا: إنه لا يرضى لنفسه (كناقد) أن يكون في خدمة الشاعر، ولا لنقده أن يكون كذلك في

- هذا الخطاب يتبنى الكذب، ويروج له، لذلك فهو عبارة عن قول بلا فعل؛ إذ من المعروف عن الشعراء-حسب المؤلف-أنهم يقولون مالا يفعلون،(ولأنهم يقولون ما لا يفعلون-كما يقول الله) فإن اللافاعلية(الشعرية هذه) هي إحدى عيوب الخطاب، كما يقول المؤلف؛ لأنها تستلب من اللغة قيمتها العملية، إذ تفصل بين القول والفعل، كما أنها ترفع عن الذات مسؤوليتها عما تقول(ص:99)، ولذا جاء ذم الشعر الذي هذه صفته في القرآن الكريم.

غير أن السؤال الذي نطرحه على هذا النسق من التفكير في الشعر:

لكن أيكون شعراً لا تكون هذه صفته؟ أو لا يكون بمثابة قول بلا فعل؟!

أعتقد أنه لا يكون شعر لا تكون هذه صفته، بدليل قوله جل في علاه الذي استند إليه المؤلف في حكمه على الشعر، حين قال في محكم التنزيل:"**والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون**[56]" فالسياق القرآني الذي حكم على

خدمة خطاب الشعر، بل يريد لنفسه ولنقده أن يكونا، هما الآخران، سيدين على الشعراء وشعرهم، وليس العكس، وهنا يصبح من حقنا أن نتساءل: هل تحول النقد الثقافي الذي يتبناه المؤلف: من نقد للسلطة إلى سلطة بيد الناقد؟ بخاصة بعد أن تحول-على يد المؤلف- إلى خطاب إدانة واتهام؟!. = يتبع

= على أن اللافت في خطاب الاتهام، عند المؤلف في هذا الكتاب، أنه قد ساق كل هذه الإدانات والتهم الموجهة للشعر، في شكل قرار اتهام يتضمن -حسب قوله-دعوى جوهرية مفادها :" أن الشخصية الشعرية، نسق ثقافي مترسخ ومتعزز فينا، ونحن نعيد ترسيخه وتعزيزه عبر تمثله في الخطاب وفي السلوك، وهذا ما يصبغ ويميز نسقنا المهيمن، ويؤثر على كل مجالاتنا العاطفية أولاً، ثم العقلية خضوعاً لذلك، واستسلاماً له" ليختم قرار الاتهام الموجه إلى الشعر قائلا:" تلك دعوانا، وهي موضوع الفصول القادمة (ص:89).

56- سورة الشعراء:224).

الشعراء، في جملتهم[57] بالغواية؛ لأنهم يقولون ما لا يفعلون، لم يحكم عليهم بما حكم، أو لم يخصهم بما خص من وصف، إلا لأنهم كذلك، أو لأن كلامهم الشعري يقوم على ذلك، أي بوصفه قولا بلا فعل، وإلا لما كانوا شعراء، ولما كان قولهم شعرا، فما يميز الشعراء إذن عن غيرهم-حسب قول الله- أنهم يقولون ما لا يفعلون، وما يميز قولهم الشعري عن قول غيرهم، أنه عبارة عن قول بلا فعل، أو لنقل: إنه عبارة عن قول ينفصل عن الفعل، ويتعالى عليه.

وكأني بالآية قد أخذت تشير إلى واحدة من أهم مقومات القول الشعري، وأنه عبارة عن قول خيالي، ينفصل فيه القول عن الفعل، ويتعالى عليه. فشرط شاعرية الشاعر إذن أن يقول ما لا يفعل، وشرط قوله الشعري أن يكون قولا بلا فعل أو قولا يتعالى على الفعل، وينفصل عنه، وإلا ما كان قولا شعريا.

وهذا يقتضي أن الآية، قد تضمنت الحكم على الخطاب الشعري عموما بأنه، في الأصل، خطاب غواية؛ وليس خطاب هداية، وهو خطاب غواية؛ لأنه يقول الخاص من العوالم، بطريقة خاصة، أو لأنه يسمي الأشياء بغير أسمائها الحقيقة، ما يعني أنه يسمي المتعالي على الواقع (واقع الهيمان والتيه) بطريقة متعالية، فـ "الهيام" من هام يهيم هيما وهيمانا: أحب امرأة، والهيم بالكسر: الإبل العطاش الباحثة عما يروي عطشها، والهُيّام بالضم والتشديد: العشاق الموسوسون، ورجل هائم وهيوم: متحير، وهيمان: عطشان، والهُيام: بالضم، كالجنون من العشق، وقلب مستهام: هائم، وليل أهيم؛ لا نجوم فيه[58].

57- بدليل دخول (أل) الاستغراقية على لفظ الشعراء كي تستغرقهم جميعا.

58- ينظر: مادة (هام) في القاموس المحيط.

لذلك فنحن نعتقد أن ما يميز الكينونة الشعرية عموماً، حسب التعبير القرآني في الآية الكريمة، أنها عبارة عن كينونة غير واقعية (لا تعيش الواقع الواقعي أو الجمعي كما هو في ذاته، وإنما كما تحس به هي، أو كما تعانيه[59] أو تتخيله، وهذا يقتضي أنه غير عقلانية، ومن ثم، غير عملية، وأنها لذلك، أو بسببه، تقول ما لا تفعل، أي أن كلامها الشعري عبارة عن كلام غير عملي، أعني غير أدائي أو وظيفي.

وهنا نقول: إن اعتبار المؤلف ضرورة اقتران القول بالفعل في الخطاب الشعري يعد مناقضاً لمفهوم الشعرية، كما حددها القرآن الكريم- وناقضا(نافيا) لها بالكلية، ودعوة للتخلي عن أهم مقومات وجودها، أو لنقل: إنها بمثابة دعوة صريحة لإلغاء الخطاب الشعري، ومصادرة حقه في الوجود، دون ذنب جناه، إلا أنه يتكلّم الجمالي، ولا يتكلّم الواقعي، وهي دعوة تتضمن-بالفعل-إعلان موت الخطاب الشعري، كما سبق للمؤلف أن أعلن موت الخطاب النقدي، وإحلال الخطاب العملي أو النفعي محله، ليصبح سؤالنا الذي نود طرحه على نسق الفكر المفكّر في هذا السياق، على خلفية مثل هذا الطرح:

فما الذي يمكن أن يفضي إليه مثل هذا الطرح؟ أو بالأحرى إلى أين يمكن أن يوصل؟! إلى موت الشعر؟ أم إلى وقْعَنَة الشاعر؟!

والجماليات عموما في قفص الاتهام

أما السؤال الرابع، فهو سؤال مطروح على ديوان الشعر العربي عموما، وهل يتضمن شيئا آخر غير الجماليات التي سبق للمؤلف أن أصدر حكما بإدانتها، ومصادرة حقها في الوجود؟ لذلك نجده في

59- نقول كما تعانيه، انطلاقا من وعينا بأن الشعراء لا يرضون عن الواقع أصلاً، لذلك فهم في مواجهة دائمة معه، سعيا إلى تجاوزه، أو لتجاوز وضعهم في إطاره..

(ص: 176) يجيب عن هذا السؤال بصيغة مؤكدة قائلا:"إن الجماليات (ليست) إلا أدوات للمخادعة والمخاتلة الثقافية، حيث يتوسل النسق بالبلاغة للمرور غير مراقب وغير مرصود، وهذه حيلة نسقية خطيرة يلزمنا كشفها وتعريتها، كما هو مشروع النقد الثقافي، كبديل عن النقد الأدبي الذي نسجل عليه عماه عن هذه العيوب النسقية، وبسبب انشغاله بالجمالي وتحمسه له، وحرصه على تبرير الجمالي بدعوى تعاليه على شروط الواقع والمنطق، فقد أسهم النقد الأدبي قديما وحديثا في تعزيز النسق وتسويقه...".

(وفي هذا-كما سنلاحظ لاحقا- إقرار صريح بتحول مشروع النقد الثقافي من مشروع في مواجهة السلطة إلى مشروع سلطة وتسلط).

والثقافة العربية والشخصية العربية في قفص الاتهام

أما السؤال الخامس الذي أخذ صيغة: هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني، وغير ديمقراطي، فهو سؤال عن وجود أنساق ثقافية متسربة من الشعر، وهذا يقتضي أنه سؤال عن وجود لموجود متحقق الوجود(الأنساق الثقافية المتسربة من الشعر) في غير عالم للوجود؛ فهو سؤال يوحي بأن هناك وجودا نسقيا متسربا من عالم، هو عالم الشعر، إلى عالم آخر، هو العالم الثقافي المسئول عنه في الأساس.

لذلك فنحن نلاحظ إذن، أنه سؤال موجه من سائل عليم بحال المسئول عنه، أي ممن يعلم علم اليقين، بأن هناك (في مكان ما من شخصيتنا العربية) أنساقا ثقافية (بدليل أنه قد رآها، وهي تتسرب من الشعر وبالشعر) وعرف غايتها من هذا التسرب: **لتؤسس** (في

شخصيتنا العربية)لسلوك غير إنساني، وغير ديمقراطي؛ فهو إذن سؤال موجه من سائل قد أدرك سلفا حقيقة المؤامرة على الشخصية العربية، وأدرك، من ثم، خلفية هذه المؤامرة ونتائجها سلفا؛ حيث تقف فكرتا الفحل والنسق الشعري وراء ترسيخ تلك الأنساق المترسخة (أصلا في شخصيتنا العربية) وهي نفسها الأنساق الشعرية المسؤول عنها، وهذا يقتضي أنه سؤال موجه، لا ممن يعلم مجرد وجود مثل تلك الأنساق، بل هو موجه ممن يعلم وجودها الراسخ أو المترسخ (فينا) ووجود الأطراف التي عملت على ترسيخها، ليس هذا فحسب، بل هو موجه ممن يعلم ما ترتب على ذلك الوجود الراسخ أو المترسخ، أو عما تمخض عنه من مسخ للثقافة، وتشويه للذات العربية.

لذلك يمكن القول عن هذه الأسئلة التي استهل بها المؤلف كلام المقدمة: إنها في الجملة، أسئلة موجهة ضد ما هي أسئلة حوله، أي ضد الحداثة العربية بعامة، وضد رموزها بخاصة؛ قدامى ومحدثين، وضد الشعر العربي عموما؛ كونها أسئلة موجهة ممن يعلم علم اليقين حال المسئول عنه، إلى من لا يعلم كعلمه، أو إلى من يعلم علم اليقين عكس علمه؛ أي ممن يعلم علم اليقين أن الحداثة العربية حداثة رجعية، ويعلم علم اليقين، في الوقت نفسه، أن أنساقا ثقافية عربية قد تسربت من الشعر وبالشعر العربي، لتؤسس فينا(نحن العرب) أو في شخصيتنا العربية لسلوك غير إنساني، أو غير ديمقراطي، فسياق التساؤل إذن ليس سياق إثبات صفة لموصوف، وليس سياق بحث عن صفة لموصوف، أو عن كيفية وجود لموجود، بل هو سياق تأكيد ثبوت صفة لموصوف، وشتان ما بين السياقين.

هذا فضلاً عن أننا نلاحظ على هذه التساؤلات، في علاقتها بعضها ببعض: أن الكينونة المتسائلة فيها قد انطلقت من الواقع إلى

الواقعة، من العام أو الكلي (الحداثة عموما) إلى الخاص، أو الجزئي (الشعر) كشكل من أشكال الحداثة الكثيرة الأخرى، وكان الأولى بهذه الكينونة المتسائلة أن تنطلق من الخاص أو الجزئي، إلى العام أو الكلي، وليس العكس. وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الوعي المفكّر في فكر الكتاب، موضوع الدراسة، قد انطلق في تفكيره في قضايا الكتاب، من فرضية جاهزة، وسعى إلى تأكيد تلك الفرضية عبر تلك القضايا الجزئية التي تناولها فيه بالتفصيل.

ما يسمح لنا بالقول أخيراً: إنه يصعب القول عن مثل هذه التساؤلات المطلقة المعلقة في الفراغ: إنها تساؤلات مطروحة حقا على الحداثة، أو على أي من تلك القضايا الأخرى المتسائل عنها أو حولها(كمنجزات قائمة بذاتها) في حضورها العيني المباشر؛ شعراً كان أم نثراً، بقدر ما هي تساؤلات موجهة ضد تلك القضايا، كلاً على حدة؛ فهي موجهة ضد الحداثة، بهدف إدانتها، أو هي، بالأحرى تساؤلات مطروحة على القارئ العربي الذي ما ينفك ينحاز للحداثة، أو ضد الحداثة؛ بهدف إثارته واستثارته، أو لإثارة الفضول عنده؛ كي يقرأ ما في الكتاب من كلام مثار، فيندفع، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، للتفاعل معه والتساؤل حوله، وربما الرد عليه؛ دفاعا عن الحداثة ورموزها؛ أو انحيازا ضد الحداثة ورموزها، فهو إذن كلام هدفه (خندقة) القارئ؛ كي يصبح"مع" أو"ضد"، وليس كلاما هدفه البحث عن الحقيقة، أو مجرد الكشف عنها.

المؤسسة الدينية في مواجهة مع الشعر

وبالعودة إلى موقف المؤلف من الشعر، نجد أنه قد رأى في الموقف النبوي الشريف الذي عبر عنه قوله (ص):"لأن يمتلئ جوف

أحدكم قيحاً حتى يريه خير من أن يمتلئ شعراً[60]" أول موقف مضاد للشعر؛ إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر، مما جعل السؤال المضاد للشعر-حسب المؤلف- سؤالاً إسلامياً، من حيث المبدأ(ص:95).

على أن المسألة في تقديرنا، ليست مسألة موقف مضاد للشعر، بشكل عام، بل هي مسألة موقف من الوظيفة أو الدور الذي كان الشعر قد أخذ يمارسه، وهي وظيفة بدت منافية أو متعارضة مع قيم الدين الجديد وأخلاقياته؛ بدليل الاستثناء الوارد في آية الشعراء(والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات...الخ).

فهو موقف مضاد لنوع من الشعر، هو المفصح عن موقف عدائي من الدين، والمكرس لخدمة أعداء الدعوة الجديدة.

على أن ما يؤكد هذا، من جهة أخرى، أن الرسول (ص) قال:"إنما الشعر كلامٌ مؤلفٌ، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه"[61]. وقال (ص):"إنما الشعر كلام؛ فمن الكلام خبيث وطيب[62]".

موقف متراجع من الشعر!

على أننا نلاحظ-في هذا السياق-أن المؤلف قد اتخذ موقفاً متراجعاً عن الموقف السابق الذي كان قد اتخذه إزاء الشعر؛ إذ ذهب في(ص97) إلى أن موقف النبي (ص) المضاد للشعر، لم يتطور إلى

60- النقد الثقافي: 95، نقلا عن العمدة: 31/1، وصحيح البخاري، كتاب الأدب: 87.

61- (العمدة:1/ 23)

62- (نفسه).

نظرية نقدية، أو حتى إلى وعي نقدي (عام)؛ لأن المؤسسة الثقافية الشعرية، حسب، تعبيره، كانت أقوى وأنفذ(من المؤسسة الدينية التي تبنت معارضة الشعر)، كما يقول. فـ"**الشعر علم العرب الذي ليس لهم علم سواه**–كما قال عمر بن الخطاب(ص: 97)"، وهو توصيف موضوعي صادق-كما يقول المؤلف- يصف الحال الثقافية للعرب، ما جعل الشعر **ديوان العرب**، وسجل وجودها الإنساني والتاريخي.

وبما أنه كذلك، فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائله إلى بعض ولاته، وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية، مما شكل، في رأي المؤلف، موقفاً متراجعاً عن الموقف السابق من الشعر الذي كان قد تبناه نبي الإسلام محمد(ص).

فهذا الموقف المتراجع من الشعر، لم يجعل الشعر مصدراً علمياً وتاريخياً فحسب، بل جعل له قيمة أخلاقية، بما أنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق، وهذا حوّل الشعراء إلى نماذج بشرية تحتذي أقوالهم، ومع الأقوال **ستأتي الأفعال** أيضا، لتكون نموذجا سلوكيا يستعاد إنتاجه، **وسيتخذ كل قول شعري** وكل مسلك شاعري صفة عربية مذ كان الشعر **ديوان العرب**، أي أنه صورة العربي الثقافية والنسقية، ومن ثم، فإن الشعراء **سيصبحون أمراء الثقافة**[63]

وستكون الذات العربية ذاتا شعرية، وستكون القيم الشعرية هي القيم الثقافية، وقيم السلوك الرسمي الاجتماعي، **وهذا ما حدث فعلا؛ حيث صار الشعر هو المؤسسة الثقافية العربية، وتمت شعرنة الذات العربية وشعرنة الخطاب العربي** (ص:98).

---

[63]- يجب الإشارة هنا إلى أن الخليل بن أحمد قال:"أمراء الكلام" ولم يقل: أمراء الثقافة، وهناك-فيما نعتقد- فرق بين القول، إنهم أمراء الكلام، والقول إنهم أمراء الثقافة.

على أن المؤلف قد عاد، ليقول مرة أخرى:"ولو اقتصر الأمر على الشعر كتجربة جمالية (متعالية على الواقع) لما صار في الأمر ما يزعج. غير أن ارتباط الشعر بكونه **علم العرب** الذي لا علم لهم سواه، وبكونه ديوان المآثر، ومدرسة الأخلاق، فإن السمات النسقية تظل تتسرب من هذا الديوان، وتتغلغل في نسيجنا الذهني والثقافي، ونقوم بإعادة إنتاج هذه النماذج، وهذه السلوكيات التي تطبع شخصيتنا بطابعها، وتصوغنا حسب قياساتها، وهي صياغات تبدو جمالية فنية ومحايدة، إلا أنها في الواقع تنفذ فينا، ولا شك أن (القول ينفذ ما لا تنفذ الإبر)كما يقول الأخطل (ص: 99).

على أنه يجب الإشارة هنا، إلى أننا بعودتنا إلى نص كلام عمر(رضي الله عنه) الذي استند إليه المؤلف هنا، وجدنا أنه قد جاء بالصيغة الآتية: قال عمر رضي الله عنه:" **الشعر علم (قوم) لم يكن لهم علم (أعلم منه)**". ولم يقل:" الشعر علم العرب"-هكذا على الإطلاق، وهناك فرق كبير بين مضمون القول الأول، ومضمون القول الثاني، وفي هذا إشارة واضحة إلى هيمنة إرادة التعميم؛ تعميم الحكم بإدانة كل العرب.

كما يجب التوقف عند دلالة كلمة (ديوان العرب) من جهة، إذ المراد بالديوان هنا المدونة أو السجل التاريخي للأحساب والأنساب والمفاخر، والتنبيه، من جهة ثانية، إلا أن الرواية ليست بصيغة التعميم (الشعر ديوان العرب) بل بصيغة التخصيص (الشعر ديوان قوم من العرب.

والشاعر في قفص الاتهام أيضا

على أننا بعد هذا نلاحظ أن المؤلف الذي كان قد ختم الفصل الثاني من فصول الكتاب بتوجيه قرار اتهام الشعر، ووعد بعرض تفاصيل تلك الدعوى في الفصلين: الثالث والرابع، نلاحظ أنه قد

استهل الفصل الثالث بتوجيه الاتهام إلى الشاعر، بدلا عن الشعر. وهنا نلاحظ أن خطاب الاتهام الموجه ضد الشاعر الذي هو هنا المتنبي تحديدا، قد انطلق من سؤال السخرية، أو أخذ، بالأحرى، صيغة السؤال الساخر(بهل) على النحو الآتي:

هل المتنبي مبدع عظيم؟! أم شحاذ عظيم؟! أم هو الاثنان معا؟!!

على أننا نفهم معنى السخرية في السؤال، ليس فقط من كونه يضع المتنبي (الشاعر) في أفق هذه المفارقة العجيبة؛ فهو إما أن يكون مبدعاً عظيماً، أو شحاذاً عظيماً، أو يكون هذا وذاك، في آن معاً، وإنما أيضا من طبيعة وصف الشحاذ بالعظمة أيضا.

على أني أعترف أن ما أثارني في هذه الأسئلة الثلاثة التي أثارها المؤلف حول المتنبي، واستهل بها حديثه في الفصل الثالث، هو ما أثاره المؤلف حول المتنبي الشاعر، من جهة، وحول الثقافة الشعرية التي أسس لها شعر المتنبي، من ناحية ثانية، وحول أيهما صنع شخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد؛ فحل الفحول؛ ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر، وهي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، وصارت، من ثم، أنموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه في ثقافتنا العربية، بما أنه نسق منغرس في (وجداننا) الثقافي، مما ربّى (فينا) صورة الطاغية الأوحد(فحل الفحول)(ص:94).

ولا شك أن الاختراع الشعري الأخطر في لعبة المادح والممدوح قد، جلبت معها منظومة من القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن لتشكل (في وعي الشاعر العربي اللاحق على الأقل) صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع، من ثقافة المديح التي تقوم، أول ما تقوم، على الكذب (على مستوى العلاقات السياسية بين الحاكم والمحكوم) مع

قبول الأطراف كلها من ممدوح ومادح، ومن الوسط الثقافي المزامن واللاحق لها، كلهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة، ودخلوا مشاركين في هذه اللعبة، واستمتعوا بها حتى صارت ديوانا ثقافيا واجتماعيا مطلوبا ومنتظرا، وهي اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية في الشعر العربي أيام عزه، مما غرس هذا الخطاب المدائحي في الذهن الاجتماعي، مع ما فيه من قيم، أخطرها صورة الثقافة الشحاذة المنافقة، وصورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعريا وأنانيا مترفعا بذلك عن شروط الواقع والحقيقة (ص:94).

سؤال مضاد لسؤال الإدانة للشعر:

غير أن من حقنا بعد هذا العرض المسهب لموقف المؤلف من الشعر والشاعر، أن نتساءل: لكن هل يصح القول عن الخطاب الشعري: إنه هو- بالفعل- الخطاب المسئول عن صياغة خطابنا الثقافي بعامة، وعن القيم الشعرية، وبخاصة تلك التي انطوى عليها، أو مثّلها خطاب المديح بأنها هي المسؤولة عن صياغة وعينا الثقافي والحضاري؟! متى يكون الشيء؟ أي شيئاً مسؤولاً عن صياغة شيء ما آخر؟ أو بتعبير آخر أكثر دقة: متى يصح القول عن نسق ثقافي ما: إنه المسؤول عن صناعة نسق ثقافي آخر؟!

أعتقد أنه لا يصح القول عن شيء/خطاب ما: إنه المسؤول عن صناعة شيء/خطاب آخر، حتى يكون ذلك الشيء/الخطاب ما، ضرورةَ ذلك الشيء/الخطاب، أو حتى يمثل ذلك الشيء/الخطاب، ضرورةَ وجود ذلك الشيء/الخطاب الآخر، أو على الأقل، حتى يكون الشيء/الخطاب المصنوع من استدعاء الشيء/الخطاب الصانع، وهذا يقتضي: أن يمثّل هذا الشيء/الخطاب الذي ننسب له فعل

الصنع، ضرورةَ ذلك الشيء/الخطاب الآخر وشرطَه الوحيد، أي إلا إذا توافر في هذا الخطاب(خطاب الشعر) الذي نحمّله مسؤوليةَ صنعِ خطاب الثقافة- الآخر، ثلاثة شروط، على الأقل:

- أن يكون هذا الشيء ما(خطاب الشعر) ضرورةَ ذلك الشيء(خطاب الثقافة) الآخر، أعني أن يمثل ضرورة وجوده الوحيد، وهذا يقتضي أن يكون من استدعائه، لا من استدعاء غيره، ومن استدعائه وحده، كضرورة له، أو كشرط وحيد لوجوده، بحيث يمكننا القول، تبعا لذلك: إنه لولا وجود هذا الشيء ما(خطاب الشعر) ما كان له (لخطاب الثقافة) وجود البتة.

- أن يكون هذا الشيء ما، في الوقت نفسه، هو شرطه الوحيد، وهذا يقتضي أن يكون هذا الشيء ما، أسبق في الوجود على وجود ذلك الشيء الآخر، وأن يكون هو وحده من أراد لذلك الشيء الآخر أن يكون، بمعنى أن يوجد، وهو وحده، في الوقت نفسه، من حدد له كيف يكون، أو كيف يوجد، وهو ما لا يكون، أو ما لا يمكن توفره إلا في شيء ينطوي أو يتوفر على شرطين آخرين:

- **الأول:** أن يكون هذا الشيء ما(الصانع)، من العموم والشمول بحيث يبدو ذلك الشيء الآخر(المصنوع) وكأنه عبارة عن أحد أفراده، أو عبارة عن الفرع من فروعه، فهل كان خطاب الشعر العربي كذلك، بالنسبة لخطابنا الثقافي العربي بشكل عام؟ هل مثّل خطاب الشعر هذا الدور؟!

- **الثاني:** اختلاف الجنس؛ أن يكون الشيء الذي ننسب له فعل الصنع من غير جنس الشيء المصنوع؛ لأنه لا يعقل أن يصنع الشيء نفسه، أو أن يعيد إنتاج ذاته، إلا أن يكون ذلك الشيء يؤمن بنظرية الاستنساخ التي ظهرت أخيرا، ويطبقها على نفسه، وهذا ما لا

يعقل. فهل كان خطاب الشعر كذلك أو جامعا كل هذه الشروط كي نقول عنه: إنه هو الذي صنع خطاب الثقافة؟ أعني هل توافر خطاب الشعر على هذه الشروط جميعاً حتى يصح منا القول: إنه المسؤول عن صنع خطاب الثقافة العربية؟ هل مثّل الخطاب الشعري العربي ضرورة وجود خطاب الثقافة العربية؟ وضرورة وجوده الوحيد، بحيث يمكننا القول-بكل ثقة وطمأنينة ومسؤولية-: إنه من استدعاء خطاب الشعر، وإنه لولا خطاب الشعر لما كان خطاب الثقافة، أو بالأحرى لما كان خطابٌ للثقافة العربية أصلا؟ ولولا شروطه في الصياغة؛ صياغة خطاب الثقافة، لما كان للثقافة خطابٌ مصاغٌ أصلا؟ وأيهما أعم وأشمل من الآخر حتى يصح منا القول: إنه هو المسؤول عن صناعة الآخر؟!

وإذا سلمنا- مع المؤلف- أن خطاب الثقافة كان من استدعاء خطاب الشعر، أو أن خطاب الشعر كان قد مثّل ضرورةَ خطاب الثقافة، بشكل عام، فإن السؤال الذي يطرح نفسه بقوةٍ في هذا السياق أيضا:

من الذي استدعى خطاب الشعر إذن؟ أو بالأحرى، ما الذي فرض ضرورة خطاب الشعر على خطاب الثقافة؟ ما الذي جعل من هذا ضرورة وجود ذاك؟ أليس هو الواقع الاجتماعي أو التاريخي للمخاطبين الذي فرض ضرورة الخطابين معاً، وربما في وقت واحد؟!

على أني لا أعتقد أنه يصح منا القول بذلك، على الأقل، لأننا لا نستطيع الجزم بأن خطاب الشعر قد كان هو السابق في الوجود، على خطاب الثقافة، وإن كنا نستطيع أن نجزم بأن خطاب الشعر هو جزء من خطاب الثقافة، وهو جزء هامشي، مقارنة بهذا الخطاب أو بباقي أجزائه (حقوله) الأخرى، ولا يمكن لهذا الخطاب/الجزء، أن يكون هو

الصانع للكل، أو المؤسس لخطاب الكل، إلا إن كنا نجهل معنى الخطاب، ومعنى الشعر، ومعنى الثقافة عموما.

لذلك فنحن لا نعتقد أن"**صورة الأنا(الشعرية) الطاغية (في وعينا الثقافي)** اختراع شعري؛ تسرب إلى سائر الخطابات والسلوكيات، بل هي صيغة متجذرة، وأصيلة في وعينا الثقافي والحضاري، وتسربت إلى خطابنا الشعري(من حقل آخر)، تماماً كما تسربت إلى خطابنا السياسي، شأنه في ذلك، شأن باقي الخطابات.

نسق الإثارة/الإدانة يصوغ ملفوظ الكتاب برمته

على أننا نلاحظ هيمنة نسق الإثارة/الإدانة المشار إليه في كلام نص الكتاب عموماً، بدءاً من كلام المقدمة-كما رأينا- فكلام الفصل الأول (ذاكرة المصطلح) الذي استهله الكاتب بإعادة طرح سؤال البحث عن وجود شيء آخر في الأدب غير الأدبية، بصيغته البلاغية المألوفة:

- **هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية...؟** طبعاً بعد أن كان قد طرح- قبل ذلك في المقدمة- السؤال نفسه على ديوان الشعر العربي، بصيغة: **هل في ديوان الشعر العربي شيء آخر غير الجماليات؟** فهو يتساءل هنا، بعد أن كان قد تساءل هناك، عن وجود ذلك الشيء الآخر(القبح) الذي بقي الخطاب الأدبي (أو الجمالي) يخفيه، ويموه عليه على مدى قرون، دون أن يتنبه لذلك أحد من النقاد العرب.

ليجيب المؤلف عن سؤال البدء هذا بقوله (ص:13) مقرراً إدانة الخطاب النقدي الذي شغله البحث عن الجمالي (في خطاب الأدب) عن البحث فيما يخفيه هذا الجمالي من قبح مستتر، أو من أشياء أخرى، حسب تعبير الكاتب:"لقد شغلت أدبية الأدب حيزاً عريضاً في البحث النقدي على مدى قرون، وما تزال تفعل. غير أن جهوداً خارقة قد جاءت لتكشف أشياء أخرى من وراء، ومن تحت أدبية الأدب".

«لقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملاً) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص) ووقوفه على الشفرات الثقافية، كما فعل في قراءته لبالزاك، وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر الجمالي للنصوص، وكذا إسهام فوكو في نقل النظر من(النص) إلى(الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية، وجرى الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية التاريخية أو الجمالية.»

أما في الفصل الثاني، وعنوانه:" **النقد الثقافي/النظرية والمنهج**" فنجد أن المؤلف قد استهلّ هذا الفصل بالقول، مذكرا بحقيقة هذا السؤال الباحث عن ذلك الشيء الآخر، وواصفا إياه بالسؤال المركزي:" افتتحنا الفصل الأول بالتساؤل عما إذا كان في الأدب شيء آخر غير الأدبية ؟ **وهو تساؤل مركزي سيظل يحتل الجوهر الفاعل في مشروعنا هذا**، ووقفنا، تبعا لهذا السؤال على المنجزات البحثية والنظرية التي تدافعت نحو هذه القضية، وشكلت ذاكرة معرفية واصطلاحية يرتكز إليها مشروعنا، ويستضيء بها(ص57)" ولعل مقولة أرخنة النصوص، وتنصيص التاريخ-كما هي معروضة هناك- تمثل خلاصة نظرية/نقدية تتحد حولها الاسئلة والاجراء.

أما الفصل الثالث، وعنوانه: **النسق الناسخ/(اختراع الفحل)**: فيستهله الكاتب بالسؤال الآتي: هل المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟! أم هو الاثنان معا ...؟ وهل في ثقافتنا علة أو علل نسقية

تجعلها خطاباً منافقاً ومزيفاً، غير واقعي، وغير حقيقي، وغير عقلاني...؟ وهل الشعراء مسؤولون عن ذلك...؟

وهل صورة (الأنا) الطاغية صيغة متجذرة وأصيلة؟ أم أنها اختراع شعري تسرب إلى سائر الخطابات والسلوكيات...؟

أما الفصل الرابع وعنوانه:" **تزييف الخطاب/صناعة الطاغية**"

أما الفصل الخامس وعنوانه:"اختراع الصمت/ نسقية المعارضة"

وبمحاولتنا الإصغاء والحوار مع ملفوظ الكاتب في فصول الكتاب عموما نلاحظ:

- هيمنة نسق المدح والذم؛ نسق الإشادة والإدانة؛ الإشادة بجهود النقاد الغربيين، وبخاصة أولئك الذين أسهموا في التأسيس لـ"النقد الثقافي" الذين وصف جهودهم بالخارقة، والإدانة للجهد النقدي العربي الذي انشغل بأدبية الأدب عما هو أهم منها وأخطر، على نحو يؤكد هيمنة نسق الفحولة على الفكر المفكّر في خطاب الكتاب موضوع التحليل والدرس.

لذلك رأينا من سمات كلام النسق المهيمن في كلام الكتاب عموماً:

- **أنه كلام عن مقروء يتعالى على فعل القراءة النقدية أصلا.** ويتمثل هذا المقروء المتعالي على فعل القراءة-كما تؤكد ذلك ملفوظات الكتاب عموما- فيما أسماه المؤلف بـ"الأنساق الثقافية العربية" فنحن نعلم أن الأنساق الثقافية جمع نسق، والنسق مفهوم مجرد، لا يمكن إدراكه أو التعامل معه إلا من خلال نصوص الثقافة التي تنطوي عليه، أو يتجسد خلالها بشكل عيني مباشر.

كما يتمثل هذا المقروء المتعالي على فعل القراءة، في ظواهر مجردة أخرى، من نمط ما يسميه الكاتب"المجاز الكلي" الذي جاء في

وصفه (ص: 67):"ولا شك أن الاستعمال (يعني استعمال اللفظ) فعل عمومي جمعي، وليس فعلاً فردياً، أي أنه أحد أفعال"الثقافة". وهذا يتطلب منا(٦٤) أن نجعل الاستعمال أصلاً نظرياً ومفهوماتياً، بمعنى أن هناك (هكذا) أنماطا سلوكية ثقافية تتحرك وتتفاعل، وعبر هذا التحرك والتفاعل تتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب، ومن ثم، يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة، بأن تجعله يَعمَل ويُعمَل به، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها- والكلام للمؤلف- الاستعمال، وما الاستعمال-حسب المؤلف- سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي.

لذلك فنحن نلاحظ، أن كلام النسق المفكّر في فكر الناقد عبد الله الغذامي هذا، إنما يتكلّم الفراغ، الغياب؛ غياب المعنى والدلالة، فضلا عن غياب الشيء (المجاز) المتكلّم عنه؛ إنه يتكلّم المتعالي النسقي بوصفه ذلك المتعالي (المجاز) على الإدراك والوعي. ولذلك فهو-كما يبدو من كلام الكاتب السابق- ذلك الموجود الذي لا وجود له إلا في وعي الكائن المتكلّم الكاتب، وبما أنه كذلك، أو لا يزال كذلك، فهذا ما دفعه إلى أن يجعل كلامه-في المقطع السابق على سبيل المثال- كلاما هدفه التنظير لما ينبغي أن يكونه المجاز، أي وضع الأسس النظرية أو القواعدية له، للتعرف عليه والتعريف به، بما أنه غير موجود أو غير معروف إلا بالنسبة للكاتب فقط، فهذا ما جعله يلجأ إلى وضع الأسس النظرية لمعرفته، أو لقراءته، كما حاول ويحاول أن يقرأه هو، وهو ما جعله يلجأ إلى التجريد، بدلاً من التجسيد،

64- يريد نحن الذين نسعى لقراءة هذا الفعل، أو لإقامة نظرية النقد الثقافي على ضوئه.

والقول مرة أخرى، باختراع بعض الأسس النظرية التي تؤسس لتلك المعرفة النظرية المجردة، ومن ذلك قوله (ص:73) بضرورة إيجاد نوع ثالث من الدلالة تسمى" الدلالة النسقية"؛ لأننا بإيجاد هذه الدلالة سنسعى إلى الكشف عن الفعل النسقي من داخل الخطابات:

وعندها تكون الدلالات التي يتوافر عليها الخطاب حينئذ كالتالي:

1- الدلالة الصريحة، وهي المرتبطة بالعملية التواصلية.

2- الدلالة الضمنية، وهي أدبية جمالية.

3- الدلالة النسقية، وهي ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية-كما سيوضح ذلك في الفقرة الآتية.

فالكاتب هنا يلجأ إذن إلى القول **بضرورة إيجاد** نوع ثالث من الدلالات يسميه" الدلالة النسقية" وذلك حتى يتسنى له أو يستقيم له بناء نظرية نقدية ثقافية، في قراءة الخطاب الثقافي.

على أن من شأن قوله هذا بضرورة إيجاد نوع ثالث من الدلالة، أنه قد استدعى منه القول أيضاً، **بضرورة إيجاد** نوع ثالث من الجمل؛ يسميه"الجملة الثقافية"، أو الجملة النوعية، لذلك نراه يقول، إثر ذلك مباشرة، في فقرة جديدة عنوانها : الجملة النوعية" أو"الجملة الثقافية"(ص 73):" تبعاً لقولنا-في إشارة إلى أن القول في الشيء هو الذي يستدعي منه القول في لازمه-بالدلالة النسقية، فإن من **اللازم أن نستعين بمفهوم خاص للجملة**، فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فلا بد لنا من تصور خاص **يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد**، وهو هنا ما سنسميه بـ"الجملة الثقافية" التي يعرفها المؤلف بأنها :"المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية، بحيث نميز جوهريا بين هذه الأنواع، من حيث أنّ الجملة الثقافية مفهوم يمس

الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، ويتطلب منا، بالتالي، نموذجاً منهجياً يتوافق مع شروط هذا التشكل، ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها.

وفي هذا ما يوحي بأن ما يهدف إليه الكاتب في الكتاب، إقامة نمذجة منهجية، وهذا يتناقض جذرياً مع أهداف وطموحات وتوجهات النقد الثقافي. ومن هنا يصبح من حقنا أن نطرح السؤال على المؤلف: لكن ألا تعتبر النمذجة المنهجية رديفا حقيقياً للبرمجة النسقية التي وجد النقد الثقافي لمواجهتها في الأصل؟!

لذلك نجد من سمات كلام التعالي النسقي، في كتاب النقد الثقافي:

- **أنه يتكلم تعالي الكينونة الكاتبة على عالم ما تكتب عنه** (موضوعات الكتاب موضوع الدراسة عموماً)، وعلى عالم ما تكتب به (على لغة الكلام/الكتابة) وعلى عالم ما تكتب فيه (مقام الكلام/الكتابة) وعلى عالم ما تكتب له أو لأجله (غاية الكتابة في الكتاب أو المقصد النهائي منها).

وهذا يقتضي أنه قد بات يتكلّم نسق السلطة المطلقة الذي يسكن الكائن الكاتب (بوصفه الكائن العليم بكل شيء، القدير على كل شيء، فكما أنه لا وجود لشيء خارج علم القارئ/الكاتب، كذلك لا وجود لشيء خارج قدرته القرائية الكتابية، أو فوق قدرته، لذلك فهو يقول ما يشاء، كيف يشاء) وهذا يقتضي أنه يتكلم نسق الكمال المطلق الذي يشمل: كمال الكينونة الكاتبة، وكمال كلامها المكتوب، متضمناً: كمال المعنى المكتوب، وكمال اللغة التي بها تكتب، وكمال الغاية أو الهدف الذي لأجله تكتب، كل ذلك في مقابل نقصنا نحن(الآخرين) الذين نتلقى مكتوب تلك الأنا، ونقص كلامنا، ونقص كل شيء يتكلمه كلامنا، وهذا يقتضي أنه يتكلّم نسق الفحولة، أو

بالأحرى نسق فحل الفحول، أو نسق الفحل المستفحل، حسب تعبير الكاتب نفسه، إنه يتكلم نسق السلطة المطلقة التي تصادر حق الآخرين(من تدينهم أو تتهمهم) في الكلام؛ ليس فقط دفاعا عن أنفسهم، كمدانين أو كمتهمين بالرجعية والتخلف، بل حتى لمجرد الرغبة في المشاركة، أو في التلقي الحر لما يكتب. يقول الكاتب (ص:59) عن رموز الحداثة الشعرية القديمة والحديثة:"فقد ظل أبو تمام والمتنبي فحلين سامقين، ولم نر ما أحدثاه في أنساقنا الثقافية من عيوب خطيرة هما وآخرون غيرهما، من مثل نزار قباني وأدونيس اللذين سنفاجأ[٦٥] إذا ما(لاحظْ السين- وإذا- ما-الزائدة) **اكتشفنا كم هما رجعيان**، في حين أن المؤسسة النقدية تؤكد على تقدميتهما[٦٦] وخاصة أدونيس التي يبلغ التسليم بها حد القداسة[٦٧]، ولسوف نرى عكس ذلك لديهم جميعا، ولدى الخطاب

---

[65]- لا ادري كيف سيفاجأ المؤلف بذلك الموقف، وهو من قد أحاطنا علما بذلك سلفا؛ فإذا كان قد اكتشف منذ البدء أنهما رجعيان إلى ذلك الحد الذي عبرت عنه عبارته"كم هما رجعيان"، فكيف يصح منه أن يقول لنا، بعد ذلك: إنه سيفاجأ، إذا كان قد علم عنهما كل ذلك، ترى! فما الذي سيفجؤه؟ هل ستفجؤه معرفة أنهما رجعيان إلى ذلك الحد الذي يفوق التصور أو الذي لم يكن يتوقعه؟ أم مجرد معرفة رجعيتهما، مع اقتران تلك المعرفة بشهادة الآخرين كلهم(أو بشهادة المؤسسة النقدية، أنهما ليسا كذلك.

[66]- في إيحاء من الكاتب بأنه يتفرد وحده بعلم ما جهلته هذه المؤسسة برمتها، أو بعكس ما علمت هذه المؤسسة، فهو هنا يتكلم بلسان أناه الشخصية، أو من موقع انتمائه إلى أناه الفردية الواعية التي تمكنت من اكتشاف ما لم يكن بوسع أحد اكتشافه من أمر هذه الرموز الحداثية.

[67]- وكأن كلام المؤلف، إنما يأتي في مواجهة هذه الحالة بالذات؛ حالة التسليم بتقدمية أدونيس وأضرابه، من أدعياء الحداثة والتقدم، ولم يأت رغبة في البحث عن حقيقة وضعهما.

الثقافي المهيمن عربياً، مما سنقف فيه في الفصول الثالث والرابع والسابع".

على أن من مظاهر تكلّم نسق السلطة المطلقة في كلام الكتاب عموما:

- **التكلّم باسم الكل، لا باسم الجزء، أو من موقع انتمائه إلى الكل، لا من موقع انتمائه إلى الجزء أو البعض**، أعني أنه قد أخذ يتكلّم باسم الجلاد والضحية؛ باسم الجاني والمجنى عليه، ومن ثم، باسم من يقضي أو يحكم أو يقرر العقوبة المستحقة؛ لذلك وجدناه يتكلّم بضمير الجمع والمفرد، في آن معاً، أو باسم الأنا والـ (أنتم) أو الـ (نحن)، أي بلغة من يقف مثل موقفه، ويرى مثل رؤيته، ومن لا يقف موقفه، ولا يرى مثل رؤيته، في الوقت عينه، بلغة من يعلم مثل علمه، ومن لا يعلم مثل علمه، أي بلغة من يصدر أحكام الإدانة، ومن يتلقى أثر تلك الأحكام، أو بلغة المعلم أو المربي الذي يحاول أن يعلم من لا يعلم، ويفقه من لا يفقه.

لذلك يصح وصف كلام نسق السلطة المطلقة التي تتكلّم بمثل كلام هذا الكتاب، بأنه كلام من شأنه أنه يصادر حق اللغة أو حق الكلام نفسه في أن يتكلّم نفسه، أو حقه في التكلّم عموما؛ أعني حقه في الإبانة والإفصاح.

وقد تجلى هذا، على مستويات متعددة من خطاب الكاتب في الكتاب عموماً، وعبر ظواهر لغوية وأسلوبية مختلفة، لعل من أبرزها: ما رأيناه خلال تحليلنا لجملة: في سبيل إثارة قضية النقد الثقافي...الخ) التي تمارس قمع كل شيء تطاله عملية الكتابة، أو تقع عليه عين الكاتب، أو يصل إليه وعيه؛ لا لشيء، أو من أجل أي شيء، إلا شيء واحد: إبراز حضور الكاتب، وسبقه إلى ما سبق إليه،

أو من أجل إبراز مكانة الكاتب، وقدرته على استقطاب كل شيء، ومحورته حول ذاته في سبيل إبراز مكانته.

هيمنة لغة الوعد؛ بدلاً من لغة الإنجاز

ومن هنا رأيناه يتكلم إلينا:

- بلغة الوعد، لا بلغة الإنجاز، الوعد بأي شيء؟! الوعد بأشياء كثيرة، من بينها:

- أنه سيثبت ما يدعي ثبوته من أحكام إدانة؛ إن ضد الشعراء، أم ضد شعرهم، على نحو ما نرى في قوله (ص 8) مثلا:"وما يتراءى لنا جماليا وحداثياً في مقياس الدرس الأدبي، هو رجعي ونسقي، في مقياس النقد الثقافي-حسبما تدعي هذه الدراسة، وتحاول أن تثبت".

وفي قوله (ص: 8):"وكل دعاوي أدونيس في الحداثة سيتضح لنا أنها خطاب لفظي، لا يؤدي إلا إلى مزيد من النسقية والرجعية".

على أنه يجب أن نلاحظ أن المؤلف قد أخذ يتكلّم لنا هنا بلسان "الأنا" الجماعية الـ (نحن) البحاثة الجدد، أو لنقل: إنه قد أخذ يتكلّم إلينا باسم الأنا الفردية المابعد-حداثية، أو المابعد- بنيوية المتحررة من سلطة النسق الحداثي، والمتجاوزة كل المقولات النقدية، أو لنقل: باسم الأنا المتعالية على واقع النقد والثقافة العربية.

على أن اللاّفت أن الكلام باسم هذه الأنا قد جاء بصيغة الجمع أيضا، ربما من باب التمويه على هذه الأنا، ومحاولة تبرير وجودها، ما جعلها تبدو، وكأنها عبارة عن جزء من الأنا الجماعية التي يفترض أن المؤلف يتوجه إليها بكلامه، أو ربما من باب استمالة هذه الأنا.

- **على أنه قد يتكلم بلغة الوعد بأنه سيتناول الخطاب العقلاني العربي المعاصر في دراسة خاصة لاحقة بالكتاب.** يقول (ص 9): "ولئن كان القول اقتصر في هذا الكتاب، على الخطاب البلاغي، فهذا لا يعني، بحال أن الخطاب العقلاني العربي والمعاصر تحديداً قد نجا من النسقية والتشعرن، وهذا مبحث سنخصص له دراسة، تتوافر عليه في كتاب، يلحق هذا الكتاب، إن شاء الله".

- **ثم الوعد بأنه سيكشف في خطاب الكتاب- عما سبق له أن اكتشفه خارج خطاب الكتاب،** ومن ثم، الوعد باكتشاف ما يسعى خطاب الكتاب إلى الكشف عنه، من رجعية شعراء الحداثة، يقول (ص 59) يتم الرجوع إليه فقد ذكر سابقا.

- **والوعد بضرورة تحرير كل ما هو نسقي أو جمالي من قمع النسقية،** يقول (ص: 59):"هنا نقول: إن مصطلح أدبي وأدبية **لا بد أن يتحرر من قيد التصور الرسمي المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه،** وأنواع الخطابات التي تمثله.....الخ.

- **والوعد بتحقيق ما يعد خطابه النقدي الثقافي بتحقيقه،** أو بانجاز ما يتوجب عليه إنجازه للقارئ العربي، إن على مستوى وظائف اللغة، أم على مستوى الخطاب النقدي الذي يؤسس له؛ فهو يعد بزيادة عدد وظائف اللغة إلى سبع وظائف، بدلا عن وظائفها الست التي كان قد حددها ياكبسون، إذ هو يضيف إلى تلك الوظائف الست، وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية.

- أما على مستوى النظرية النقدية الثقافية التي يؤسس لها خطاب الكاتب في الكتاب، فقد أخذ يقول (ص:73): "المهم هنا أن نسلم **بضرورة إيجاد** (لاحظ هنا وعد بضرورة إيجاد) **نوع ثالث من الدلالة،** هو الدلالة النسقية، وعبر هذه الدلالة، سنسعى إلى الكشف عن الفعل النسقي من داخل الخطاب".

فهو هنا يعد بزيادة عدد الدلالات من اثنتين إلى ثلاث، ويعد، في موضع آخر بزيادة عدد الجمل من اثنتين إلى ثلاث أيضاً، بعدد الدلالات. يقول (ص:73):"**وستكون أنواع الجمل ثلاثا** كالتالي: الجملة النحوية، والجملة الأدبية، والجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة".

- **والوعد بإثبات رجعية أبي تمام المشهود له بالحداثة والحداثوية من لدن جل الباحثين**، يقول (ص: 179) متسائلا:" كيف صار الرجعي حداثيا؟ وكيف لنا أن نقول إن أبا تمام رجعي...؟ ويضيف (ص:180):"أما كيف صار أبو تمام رجعياً فهذا **ما سنقف عليه هنا**" (لاحظ كيف يصدر الحكم برجعية أبي تمام مسبقاً، ثم يحاول إثباته لاحقاً).

على أننا نلاحظ، بخصوص هذه المسألة بالذات، أن الكاتب الذي وضع أبا تمام في قفص الاتهام منذ البدء، قد ظل يتكلّم بلغة الادعاء فقط، بدلا عن لغة الإثبات بالدليل، بدليل قوله(ص:181)ساعيا إلى إثبات إدانة أبي تمام:" ولا شك أن أبا تمام يصدر عن النسق، وشعره يضمر هذه النسقية، وينطوي عليها، كما أن عقله الواعي عقل نسقي، وفي درسه التوجيهي للبحتري كان يعطي نصائح للشاعر المتدرب؛ كيف يمدح حتى لكأنه يفصل ثيابا حسب تغير الأجساد(ص:182).

ليخلص الكاتب من كل هذا الذي ذكره عن أبي تمام إلى القول:" ومن هنا فإن حداثة أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجا للحداثة العربية يكشف عن **مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة، وكم هي شكلانية ساذجة** أن أبا تمام يعمد إلى تجميع

قواف معلقة، ثم يشرع في صناعة أبيات لها(ص:183) [٦٨]. فقد ذكر المؤلف (نفسه: هامش 58) نقلا عن بروكلمان أنه قال: إن أبا تمام وضع مجموعة من القوافي، ثم طلب لها أبياتاً.

غير أن اللافت في هذا، أن المؤلف اكتفى في إثبات ذلك على ما ذكره بركلمان فقط، دون أن يحاول معرفة المصدر الذي استند إليه بركلمان، رغم علمه أن بركلمان دخيل على الثقافة العربية، وليس من أربابها.

وقد حاول المؤلف، في موضع آخر، أن يعضد رأي بركلمان هذا في أبي تمام، برأي آخر تبناه مستشرق آخر، هو غرنباوم الذي أشار هو الاخر-على حد تعبير المؤلف (ص:177)- إلى رجعية أبي تمام، وذكر أنه قاد حركة رجعية في الشعر العربي، وهو يهدف هنا-حسب تعبير المؤلف- إلى ما كان يحدث في لغة الشعر مع مطلع العصر العباسي، حيث شرع بشار بن برد في تقريب لغة الشعر إلى لغة الواقع، وتبعه آخرون، من مثل أبي نواس، والسيد الحميري... غير أن أبا تمام أعاد لغة الشعر إلى نمطها الأول.

غير أن من حقنا أن نتساءل هنا:

لكن أية رجعية هذه التي قاد أبو تمام حركتها؟ رجعية ضد من؟ أو ضد أية حركة تقدمية؟ وهل كان ثمة حركة أخرى تقدمية كان يقودها آخرون من الشعراء أو سواهم، حتى يصح منا القول بمثل هذا؟ وماذا تعني الرجعية؟ أليست من التراجع إلى الخلف، بمعنى العودة إلى الماضي، ورفض كل جديد، يأتي به العصر، وهل كانت حركة أبي تمام حركة نكوص وتراجع إلى الخلف، باتجاه الماضي؟ أم

68- يجب الإشارة هنا إلى أن المؤلف قد ذكر هذا عن أبي تمام، نقلا عن بروكلمان، في تاريخ الأدب العربي:2/113.

كانت حركة تقدمية، بحكم أنها على الأقل، حاولت التقدم إلى الأمام؟ وماذا يعني بنمط اللغة الأول؟ على أنه يجب الإشارة هنا، إلى ما تميزت به حركة التحديث الشعري، عند أبي تمام عن حركة التحديث التي كان قد أسس لها بشار وأبو نواس.

- **والوعد بوعد آخر، أو الوعد بمواصلة الوعد، أو الزعم،** على نحو ما ورد في قوله (ص: 87):" **إن كتابنا هذا سيزعم**[69] أن ما اكتسبناه من السمات الشعرية قد طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعيوب نسقية فادحة.

- **والوعد بإقامة الدعوى على الشعر، ومحاكمته في محكمة النقد الثقافي التي سيقيمها الكاتب.** يقول (ص:89): "هذه هي أنواع الأنساق التي سندرسها في هذا الكتاب (هنا وعد بدراسة أنساق معلومة عددها ووصفها، ولا ندري ماذا سيدرس فيها، بعد أن أصدر حكمه عليها، وقال فيها قوله الفصل) فيما بين الأنساق الأصول، وتلك الهوامشية، **وستكون الدعوى الجوهرية**[70] **هي أن الشخصية الشعرية نسق ثقافي مترسخ ومتعزز فينا...."** ثم يقول بعد ذلك مباشرة: تلك دعوانا وهي موضوع الفصول القادمة (طبعا يقول هذا في نهاية الفصل الثاني، ص:89)، ما يوحي بأن موضوع الفصول الباقية من الكتاب، لن تكون سوى توسيع لهذه الدعوى لا أكثر، ولن تكون بمثابة إثبات لتلك الدعوى، على الاقل.

---

[69]- أعتقد أن المؤلف قد استخدم صيغة الاستقبال"سيزعم" ربما من باب مجاراة المخاطب الذي اعتقد فيه أنه يرفض أصلا مثل هذا القول، ما دفعه إلى استخدام هذه الصيغة.

[70]- نلاحظ أن المؤلف بعد أن عين هذه الأنساق وحددها، سيقيم عليها الدعوى، وكأنه ينطلق من القاعدة التي تقول: الحكم على الشيء فرع عن تصوره، أو من مقولة النحويين" الحكم على المجهول لا يفيد.

- **ثم الوعد أخيرا بتشريح الأنساق الثقافية.** يقول (ص:94):" **وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية، ورثنا حسناته وورثنا سيئاته، وفي بحثنا هذا سوف نسعى إلى تشريح الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية/طبقية وأنانية وتخلق من ورائها أنماطاً سلوكية وثقافية ظلت هي العلامة الراسخة في قديمنا وحديثنا، كما سنحاول أن نوضح هنا.**

على أن الكاتب قد يستخدم، فضلاً عن لغة الوعد، لغة الوعيد بأننا لن نفلح إذا لم نستجب لشروط نظريته النقدية التي يؤسس لها خلال كتابه، يقول (ص:87):"لذا فإننا لن نفلح لأن الشعر ذاته متلبس تلبسا نسقيا لم نبذل جهدا كافيا لكشفه.

وخلاصة القول: إن الكاتب قد استخدم لغة الوعد بإثبات الدليل على صحة دعواه، أو على صدقه فيما ادعى به، أو فيما أطلقه من أحكام إدانة موجهة ضد الشعراء، وضد شعرهم، فضلا عن النقد الأدبي الذي أعلن موته منذ البدء.

فهو إذن يتكلم بلغة الوعد والوعيد؛ بلغة الثواب والعقاب، أو بلغة المدح والذم، بوصفها لغة النسق الفحولي بامتياز.

— — —

ومن سمات كلام التعالي النسقي في الكتاب أيضاً:

- **أنه يتكلم بلغة الجزم والقطع**، أو بلغة التأكيد واليقين، ومن هنا رأينا في كلام الكتاب عموما، هيمنة صيغ التأكيد وأدواته؛ سواء في ذلك تأكيد النفي، من مثل صيغة "لا شك" و " لا ريب"، أو

تأكيد الإثبات، من مثل صيغة النفي والإثبات (الحصر والقصر)، وهو أمر من شأنه-كما نعلم- أن يفضي إلى قطع الطريق أمامنا كقراء لكلامه القرائي، ومصادرة لحقنا في التفاعل الحر والمشاركة فيما نقرأ، أو أن فيه، على الأقل، مصادرة لحقنا في التلقي الايجابي، لما يكتب أو لما يقرر فيما يكتب- من حقائق.

ولكي نوضح هذه القضية، يمكننا التوقف عند قوله (ص: 73) في سياق حديثه عما يسميه بالمجاز الكلي:"**ولا شك** أن الاستعمال فعل عمومي جمعي، **وليس فعلاً فردياً**، أي أنه أحد أفعال الثقافة".... إلى أن يقول في نهاية هذه الجملة- معرفا الاستعمال المجازي:"**وما الاستعمال سوى** المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي".

ويقول (ص 79):"**وليس نسق الطاغية سوى إنتاج ثقافي** تولد عن صورة الفحل الشعري المنغرس في ثقافتنا".

على أن من مظاهر استخدامه للغة القطع واليقين، أو للغة الجزم والقطع، فضلا عما سبق:

- طغيان الجملة الاسمية في الكتاب، بدلاً من الجملة الفعلية.

- وطغيان الجملة الاسمية المدججة بكل أدوات التأكيد، بدلاً من الجملة الاسمية الخالية من المؤكدات، إضافة إلى طغيان صيغ التوكيد وأدواته.

- وهيمنة لغة المبالغة والتهويل، بدلا عن لغة النقد والتحليل، على نحو ما يتجلى ذلك في قول المؤلف (ص:110):"وتأتي القمة النسقية مع المقامة، وهي **أبرز وأخطر** ما قدمته الثقافة العربية كعلامة **صارخة على فعل النسق**، حيث تتجاوز العيوب النسقية، وتتكثف في نص واحد، **فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة**

منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر، مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولا ثقافيا وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية في الثقافة، وتتضافر الحبكات الثلاث: الكذب/ والبلاغة/ والشحاذة لتكون قيماً في الخطاب الثقافي، حتى ليسمى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكان ذلك عندهم، هو **قمة القمم الإبداعية**.

فنحن نلاحظ كيف بنى المؤلف كلامه الواصف في هذا المقطع، فهو يصف المقامة بالقمة النسقية، وبأنها "أبرز" و"أخطر".. هكذا بصيغة التفضيل، ما قدمته الثقافة العربية، إضافة إلى وصفه إياها بكونها علامة صارخة تتجاوز العيوب، ليصف البلاغة بأنها "لفظية" و"خالية" و"متنازلة" من أية قيمة منطقية، وأنها غير معنية بسؤال العقل، لذلك فهي عبارة عن شكل عبثي، إضافة إلى وصف حبكة المقامة البلاغية بالكذب، وبالكذب المتعمد، وبالكذب المتعمد من أجل التسوّل، إلى وصف التسوّل بأنه قد صار مهنة، ومهنة أدبية، ومهنة أدبية تكتسب قبولا ثقافيا، ليس هذا فحسب، بل لقد تحولت هذه المهنة المقبولة ثقافيا، إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية العربية.

- **طغيان لغة الوجوب والإلزام**، ما يجعله بمثابة خطاب آمر، يقول(ص:59):"هنا نقول، إن مصطلح أدبي وأدبية، **لا بد أن يتحرر من قيد التصور الرسمي المؤسساتي**، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه، وأنواع الخطابات التي تمثله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، **لا بد من الاتجاه إلى الكشف عن عيوب الجمالي، والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب**، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، **فإنه لا بد أن توجد نظريات في القبحيات**

- - -

لذلك وجدنا من سمات كلام التعالي النسقي في هذا الكتاب:

- **أنه يتكلم ليس فقط تعالي الكينونة المتكلمة**، بل تعالي الكائنات (موضوعة كلامها في الكتاب) على كونها الاجتماعي أو التاريخي، أو على سياق تكلمها.

على أن ما أعنيه بالكائنات هنا، الكائنات الثقافية؛ الإنسانية والمجردة، وأخص منها الكائنات الشعرية أو الشاعرية، داخلاً في ذلك الشعراء المدانين في كلام الكتاب وشعرهم، حيث تم النظر إلى الشعراء في كلام الكتاب عموماً، بوصفهم كائنات متعالية على الكون الاجتماعي أو التاريخي الذي أوجدوا فيه، أي على السياق الاجتماعي والتاريخي الذي من شأنه أنه يسهم في تشكيل شخصياتهم الشعرية، وإنتاج شعرهم، لتبدو هذه الكائنات الشاعرية في كلام الكتاب، وقد غدت هي وحدها الفاعلة في الكون أو التاريخ وفي كائناتهما، المتصرفة بها، أي بوصفها كائنات فاعلة في الكون غير منفعلة به، ولا متفاعلة معه، هي وحدها التي تؤثر فيه، ولا تتأثر هي به، بدليل أن الشعراء، في هذا الوعي، هم الذين يخترعون الأنساق الثقافية، من خلال شعرهم، وهم الذين يصطنعون الطغاة المستبدين عبر خطابهم الشعري الفحولي.

وهو أمر من شأنه أن يفضي إلى تَشْيِيءِ التاريخ وشَخْصَنَته؛ أي إلى جعل أحداثه من صنع بعض الكائنات الشخصية المجردة التي لا ندري من أين جاءت؟ ولا كيف جاءت؟

- - -

لذلك وجدنا من سمات كلام التعالي النسقي في الكتاب أيضاً:

- **أنه يتكلم تعالي الثقافة على الواقع الاجتماعي أو التاريخي وفرض شروطها عليه**، يؤكد هذا قوله(ص:100) تحت عنوان سقوط الشعر وبروز الشاعر:"حدث تحول جذري في الثقافة

العربية/الجاهلية، تغير فيه الموقف العام من الشاعر. فالشاعر كان صوت القبيلة، ولكنه تخلى عن دوره هذا، ليهتم بمصلحته الخاصة أكثر، وارتبط هذا الوضع بظهور فن المديح المتكسب به، ولقد ظهر هذا التكسب نتيجة لقيام بعض الدويلات على أطراف الجزيرة العربية، وعلى رأسها حاكم عربي، يحب الشعر، ويحب صفات السؤدد، كما هي محددة في الثقافة العربية، وأهم هذه الصفات: الشجاعة والكرم، ولن يكون أجمل، ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعا على كرسي الشرف، مثلما هو متربع على كرسي الحكم. هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة، وجاء فن المديح، ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب الجميل، وبينهما مادح وممدوح، وكيس من الذهب؛ هذا شجاع كريم يعطي، وهذا شاعر بليغ يثني(ص: 100).

وهو ما أدى إلى سقوط الشعر وبروز الشاعر-كما يتردد في كتب الأدب [71].

فقد جاء في بعض المدونات –حسب المؤلف-:"أن الشعر كان أهم من الخطابة عند العرب، لكن الشاعر حينما اشتغل بالمديح، وألهته مطامعه الخاصة عن مهمته الأصلية، وهي كونه صوت القبيلة، حينما حدث هذا أخذت الخطابة موقعا أهم من الشعر عندهم[72].

غير أن السؤال الذي يجب طرحه في هذا السياق:

لكن ما الذي فرض على الشاعر أن يكون في مرحلة صوت القبيلة، ليكون في مرحلة أخرى لاحقة صوت ذاته الفردية المفردة؟

71- (نفسه:101، نقلا عن الجاحظ: البيان والتبيين 1/ 241).

72- (نفسه)

ما الذي تغير على أرض الواقع من أحداث الحياة وأوضاعها، ليتغير، من ثم، موقف الكائن الحي(الشاعر)على النحو المشار إليه؟!

على أنه يجب، في تقديرنا، التوقف أولا عند ما تغير من شروط الواقع الاجتماعي أو التاريخي الذي عاشه الشاعر، ليتم، على ضوء ذلك، قراءة ما تغير من شروط الشعر، لأن تغير موقف الشاعر من القبيلة، لم يأت من فراغ الواقع، أو بمحض الصدفة، إنما جاء بمثابة استجابة طبيعية لتطور وضع القبيلة وتغيير موقفها منه، وهذا يقتضي النظر إلى الموقف الثقافي الذي تبناه الشاعر من زاوية علاقته بالموقف الاجتماعي أو التاريخي، باعتبار أن العلاقة بين الموقفين، هي عبارة عن علاقة تفاعلية جدلية، ولا يجوز النظر إلى الموقف الثقافي للشاعر، في عزلته عن السياق الاجتماعي للقبيلة، أو في انفصامه وتعاليه على السياق الاجتماعي والتاريخي للقبيلة، لذلك يجب البحث عن الأسباب الحقيقية التي أدت إلى تحول حال الشعر والشاعر: من الحال التي كانا عليها في مرحلة التوحد حدّ الانصهار، إلى الحال التي صارا إليها لاحقا، في مرحلة الانفصام، ومن خلال قراءتنا للكلام الواصف، أو لنص الكلام الذي أورده الجاحظ، نقلا عن أبي عمرو بن العلاء[73]. وهو ما كنا قد حاولناه في الفقرة السابقة من هذا البحث، لذلك فلا أجد داعيا للإعادة والتكرار هنا.

73- ينظر: ص 43، وما بعدها من هذا البحث.

نقد السلطة؟
أم
سلطة النقد والناقد؟

وهو سؤال يكشف عن مفارقة أساسية ينطوي عليها خطاب المؤلف في الكتاب، موضوع الدراسة، وتتجلى هذه المفارقة على مستويات متعددة أبرزها :

- مستوى الطموح والممارسة؛ فعلى مستوى الطموح، نلاحظ أن النقد الثقافي، يمثل طموح المنظرين له، بما في ذلك المؤلف (عبد الله الغذامي) بوصفه نقدا يستهدف سلطة الأنساق الثقافية، أو بوصفها منهجا في مساءلة أنساق الثقافة المتسلطة على وعينا، وليس منهجا في فرض أسئلة الناقد على نصوص الثقافة، إنه منهج هو بمثابة أفق حوار، لا أفق سلطة، أو بمثابة زاوية للرؤية، طريقة في التفكير والنظر إلى الأشياء، وليس هو رؤية جاهزة للعالم، إنه ليس عقيدة، ليس حدا، بل هو وسيلة أو طريقة لتفكيك الحدود، أو لتجاوز كل حد. هذا على المستوى النظري.

أما على مستوى السلوك والممارسة؛ ممارسة المؤلف، وبخاصة في كتابه: النقد الثقافي" فقد لاحظنا، كيف أنه قد تحول إلى مرتكز من مرتكزات السلطة، أو إلى مجرد أداة سلطوية قمعية بيد الناقد، ما فتئ يمارس بها أو من خلالها، قمع الأشخاص والأفكار، ما يعني أنه قد تحول من مجرد أداة أو وسيلة من وسائل التحرر، أو من وسائل مواجهة الأنساق الثقافية المتسلطة، ليغدو هو نفسه نسقا فكريا أو أيديولوجيا ما فتئ يفرض سلطته على الذات الناقدة، ويصادر حقها في التفكير بحرية.

فهو إذن لم يحرر المؤلف من نسق الفحولة/السلطة الذي يسكننا جميعا، ويبرمج وعينا جميعا، ولكنه منحه حق ممارسة التسلط بشكل أكثر قسوة، ما يجعلنا نشك، ليس فقط في صلاحيته، كأداة منهجية؛ يمكننا من خلالها، مواجهة وضعنا الثقافي المتردي، بل في مدى قدرتنا -نحن المسكونين بنسق الفحولة- على التفاعل الواعي مع معطياته، والاستجابة المسؤولة لما يدعو إليه أو يبشر به.

وهو ما يحتم علينا الإشارة هنا إلى بعض مظاهر الخلل في شخصيتنا الثقافية العربية، بخاصة على مستوى التَمَثُّل؛ حيث نلاحظ هذا الانفصام الصارخ بين ما تقول هذه الشخصية، وما تفعل، أو بين ما دعا إليه المؤلف من خلال النظرية، وما مارسه بالفعل، على صعيد التطبيق، ومن ثم، بين النقد الثقافي، كما نظّر له المؤلف، وما مارسه على صعيد الفعل النقدي الذي تناول خلاله عددا من القضايا والأوضاع والأشخاص. وذلك حتى يكون بمقدورنا الوقوف على طبيعة المفارقة المأساوية التي تسم موقف المثقف العربي، وكيف أنه يظل عاجزا عن تجاوز ذاته باستمرار، فما يعقله على أنه خطأ بالتبعية للآخرين، لا يعقله على أنه كذلك، بالنسبة له، على صعيد ممارساته الشخصية، وتطبيقاته.

ولأن الأصل في النقد الثقافي، أنه يستهدف نقد الوضع الثقافي لكل أمة أو لكل مجموعة بشرية، في حضوره العيني المباشر، أو لنقل: إنه يستهدف خلخلة الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي، ما يحيل خطاب النقد الثقافي، خطاب الحرية في مواجهة كل أشكال التسلط والقمع، لذلك فنحن إذن، لا نريد أن نستبدل بسلطة السيد الشاعر الفحل، سلطة السيد الناقد، ولا نريد أن نستبدل بنسق الثقافة

الشعرية العربية المهيمن، نسقا آخر تتبناه الثقافة النقدية، أو هو من صنع الثقافة النقدية الوافدة، وتحت أي مسمى، إذ لا يجوز أن تخدعنا الأسماء الجديدة الوافدة أو الغريبة عنا، وعن ثقافتنا، فالعبرة ليس في مجرد تغيير الأسماء، أو في تنويع وسائل القمع، وإنما العبرة في النتائج، أو فيما يحققه هذا الجديد الوافد من نفع، أو فيما يسهم به من خلخلة لبنى الواقع الثقافي الراسخة.

لذلك فنحن نعتقد أن من مقتضيات الناقد الثقافي أن يقدم ذاته، بوصفه-كما كان قد فعل أدوارد سعيد-هذا الكائن الذي يقع- بحق وحقيقة-على التخوم/الحدود كلها، ممسكا بكل الخيوط الحدودية، دون أن تحبس ذاته في داخل أي من تلك الحدود، لأن الحدود بدايات لأشياء ينطلق منها(الناقد) إلى ما بعد الحد، ليست نهايات لما هو وراء الحد(ص: 53). على الناقد إذن أن يستحيل إلى تجسيد حي لتجاوز الحدود، ولا يجوز أن يتحول هو نفسه إلى حد(ص53، نقلا عن مقالة لأدوارد سعيد في جريدة الحياة:29/ 11/ 1999م).

على أننا إنما نقول هذا، انطلاقا من قناعتنا الراسخة التي تتطابق-ربما- مع قناعة المؤلف،[1] بأن من ثوابت النقد الثقافي:

- أنه يستهدف السلطة، في الأساس، وبخاصة سلطة الأنساق الثقافية التي تهيمن في خطاباتنا، وتستلب وعينا وإرادتنا، وهذا يقتضي:

- أنه يستهدف تحرير قوانا الداخلية؛ تحرير وعينا، قوى الإدراك والتصور والتخيل، إنه يستهدف تحريرنا من كل سلطة، وتجاوز كل وضعية استلاب (داخلي أو خارجي).

- لذلك فهو ينطلق من نص الثقافة في ذاته، في حضوره العيني المباشر؛ باعتبار أنه" لا شيء خارج النص"، وهذا يقتضي أنه يقوم على أساس رفض النمذجة المنهجية، بوصفها رديفا حقيقيا للبرمجة النسقية. إنه منهج في قراءة نصوص الثقافة، لذلك نجد أن الأصل في كلام الناقد الثقافي، أنه كلام قرائي، يتماهى خلاله الكائن القارئ فيما يقرأ"أنموذج الناقد المدني" أو لنقل: إنه كلام من شأنه أنه يتكلم نسق الناقد المدني بامتياز.))

هذا على المستوى النظري، أما على صعيد الممارسة والتطبيق، فقد انطوى جهد المؤلف، في كتابه المشار إليه على مفارقة أخرى- تضاف إلى ما سبق- تمثلت في:

- تحول الخطاب النقدي الثقافي إلى خطاب إدانة واتهام.

- والاستبدال بشروط الناقد المؤسسي، شروط الناقد الثقافي، واستبدال الشرط النقدي الثقافي بالشرط النقدي المؤسسي، بدليل قول المؤلف(ص77) في فصل النظرية والمنهج:" ويشترط في النص أن يكون جماليا[74]، وأن يكون جماهيريا، ثم يقول شارحا هذا الشرط:"ولسنا نقصد بالجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي، وإنما الجمالي هو ما اعتبرته الرغبة الثقافية جميلا(أي بحسب شرط الجمهور المتلقي، لا بحسب مجموعة النقاد) ثم يقول:" ونحن هنا نستبعد(الرديئ والنخبوي) عبر شرط الجمالي والجماهيري، كما نستبعد التناقضات النسقية التي تحدث في مواقع مختلفة، وفي نصوص متباينة" ثم يقول:" وتحديدنا لهذا الشرط (شرط النقد الثقافي) راجع إلى أن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة، في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل، هي

74- لاحظ اشتراط الجمالية رغم إعلانه الحرب عليها.

الحيلة الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا، وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعا في نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة، ورفع الأغطية عنها(ص: 77)، نقول إذن-إن مواصفات الوظيفة النسقية هي:

ا- نسقان يحدثان معا، وفي آن في نص واحد، أو فيما هو بحكم النص الواحد(ص:77).

ب- يكون المضمر منهما نقيضا ومضادا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني، فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي، كما نحدده هنا(ص:78).ويقول(ص:79):" على أن ما وضعناه من شروط ستؤدي بالضرورة إلى استبعاد نصوص كثيرة من تلك التي لا تتوافر فيها هذه الدلالة النسقية بصفتها تلك.

على أن من شأن هذا كله أنه يدل على أن النقد الثقافي الذي نظّر له المؤلف في كتابه، عبارة عن نقد نخبوي، تسلطي، إقصائي استبعادي، يختار من النصوص ما ينطبق عليه شرطه، أعني ما يتوافر على شرط النسق المضمر، والمندغم تحت العلني، وما لا فلا، فالمهم كما يقول (ص:80) هو وجود النسقين معا، وفي حالة استصحاب لازمة حسب الشروط الموضحة أعلاه، لذلك فهو يحدد موضوع النقد الثقافي (ص:81) بأنه الخطاب النسقي، بوصفه الخطاب المتميز عن أصناف الخطابات الأخرى التي يستبعدها هذا النقد عن مجال اهتمامه، مصادرا حقها في الوجود، كما سبق أن صادر حق النقد الأدبي في الوجود أيضا، ما يعني أنه نقد يؤسس شرطه الخاص في أفق عمله الخاص.

وهنا يجب الإشارة إلى أن ما يهدف إليه المؤلف في الكتاب هو التأسيس لنظرية نقدية ثقافية عربية، تحل محل النظرية النقدية

الأدبية، لذلك نجده يقول (ص: 15):" وسيكون من همنا أن نحرك أدوات النقد(الأدبي طبعا) باتجاه فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها(مراقبتها) في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة، وهذا يقتضي منا التأسيس لنظرية نقدية ثقافية، لها أساس هو بمثابة"الذاكرة الاصطلاحية" وهو ما نعرضه في هذا الفصل.

غير أن من حقنا أخيرا أن نجمل الأسئلة التي كنا قد أثرناها خلال تناولنا قضايا النقد الثقافي فيما سبق، ومحاولين الإجابة عنها، على نحو يجلي الموقف، ويزيل الكثير من الغموض عن بعض القضايا التي لا تزال عالقة:

لكن لماذا التأسيس لنظرية نقدية ثقافية؟ وكيف؟ وما أهمية التأسيس لمثل هذه النظرية؟ وكيف سيتم ذلك؟

في سبيل الإجابة عن السؤال الأول، نستطيع القول: إن هناك أسبابا كثيرة دفعت المؤلف، أو لنقل أغرته بالتأسيس لنظرية نقدية ثقافية، من بين أهم تلك الأسباب، حسب المؤلف:

- **السبب الأول: طبيعة المرحلة الثقافية الراهنة**؛ فنحن-كما يقول المؤلف (ص: 16)- نمر في مرحلتنا الثقافية الراهنة بحال المراجعة النقدية الذاتية، وهذا يفرض السؤال المرحلي المتشكك على نظريات النقد والحداثة، ويضعنا في الـ (ما بين) حيث ينكسر الحد الفاصل فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو فيما بين البنيوية وما بعد البنيوية، ولم يعد هناك حد فاصل يعلن عن نهاية، بل هناك حد ينبئ عن بداية أخرى لها امتدادها، وبعدها الجديد، وهذه صورة الحال (الثقافي) فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما

نعهده، وبداية حد جديد هو(النقد الثقافي)، والحدود المتقاطعة من كافة المداخل النقدية.

- **السبب الثاني: ويتعلق بطبيعة النقد الثقافي ذاته**؛ فالأصل في النقد الثقافي-كما يقول المؤلف (ص:48)- أنه عبارة عن فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم، فهو أحد علوم اللغة، وحقول(الألسنية) إلا أنه، مع ذلك، معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي، وغير مؤسساتي، وما هو كذلك، سواء بسواء، من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي؛ (لهذا) فهو(النقد الثقافي) ليس معنيا بكشف الجمالي، كما هوشأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي(٧٥).

وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات)؛ لا بمعنى البحث عن جماليات القبح مما هو إعادة صياغة، وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هوكشف حركة الأنساق، وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي، فهو إذن نوع من(علم العلل)، كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب، أو يكشف عن سقطات في المتن أو في

75- وهذا يقتضي أن من أهداف المؤلف التأسيس لـ"ثقافة الجرح" أو لعلم علل الخطاب، أسوة بعلم علل الحديث الذي أنشئ قديما، وأطلق عليه علم مصطلح الحديث، وعلم الجرح والتعديل.

ولذلك فلا غرو أن يهيمن في خطاب المؤلف ثقافة الجرح، دون ثقافة التعديل، أعني ثقافة النفي والاقصاء التي عبرت عنها لغة الاتهام، وإصدار الأحكام بالإدانة، ليس فقط للأشخاص، وإنما للأشخاص والأشياء والأوضاع، على السواء، للشعروللشعراء، وللنقاد ونقدهم، على السواء.

السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة، وصارمة، ولا شك أن البحث في علل الخطاب (الثقافي) يتطلب منهجا قادرا على تشريح النصوص (الثقافية)، واستخراج الأنساق المضمرة، ورصد حركتها، وكما هي الدلالة اللغوية المزدوجة لكلمة (جميل) التي تعني (الشحم) مثلما تعني (الجمال)، فإن في الثقافة أيضاً جمال (يخفي) من تحته (قبح) شحم، وكما أن الشحم لذيذ وجذاب، إلا أنه(مع ذلك) ضار وفتاك بالصحة البدنية، وكأنما لذته-كما يقول المؤلف(ص:84)- هي الواسطة والقناع لمضاره، كذا هي الجماليات البلاغية تضمر أضرارها وقبحياتها، والحاجة إلى كشف ذلك، تصبح هما نقديا مشروعا وضروريا.

ما حدا بالمؤلف إلى أن يتبنى الدعوة بإعلان (هكذا) موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه-كان ذلك كما يذكر المؤلف (ص: 8) في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في 22/ 9/1997م، وكرر ذلك في مقالة في جريدة الحياة (اكتوبر 1998م).

على أن المؤلف لم يلجأ إلى ذلك الإعلان، إلا لأن النقد الأدبي، قد أثبت-في رأيه-فشله، وأنه غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي الذي تنطوي عليه خطابات الثقافة، وبخاصة الخطاب البلاغي، في حين أثبت النقد الثقافي أنه الأقدر على كشف هذا الخلل، ومواجهة فيروس النسقية (الذي يسكن هذا الخطاب)، هذا الفيروس الذي يسكننا جميعا ليقمعنا من داخلنا، أو ليستلب إرادتنا، ويصادر حريتنا، ما يجعلنا مجرد أدوات تابعة لقوى عليا هي التي تبرمجنا، وتوجه سلوكنا، أو مجرد كائنات قطيعية مبرمجة، تتحرك بلا إرادة، وتفعل بلا وعي، وهذا من شأنه أنه ينفي عنا إمكانية الاختلاف والتميز؛ فلا فرق بين مثقف وغير مثقف، ولا أدل على ذلك من

موقف أدونيس؛ فأدونيس، وهو الشاعر الحداثي المفكر-كما يقول المؤلف (ص: 86)- قد أخذ يعيد إنتاج نسق (صيغة) الفحل بكل صفاته(عيوبه) القديمة، وهي صورة أشبه ما تكون بصورة الرجل الأوحد المتفرد التي تنفي (صورة) الآخر، ولا يقوم وجودها إلا بتفردها، أي بالغاء الآخر، وهذه هي صورة الطاغية-كما نشاهدها في ثقافتنا القديمة والحديثة، لذلك فنحن-والكلام لا يزال للمؤلف- لا يمكننا أن نتصور أن أدونيس الشاعر المفكر كان يهدف إلى إعادة إنتاج مثل هذه الصورة، وجزمنا بهذا هو ما يدفعنا إلى طرح السؤال، والمناداة بالنقد الثقافي الذي يجب أن يتولى (معالجة) مثل هذه القضايا، والبحث في المضمرات النسقية التي تشتغل من داخل خطاباتنا دون أن نعيها(ينظر: 86، 87).

فالمؤلف هنا يشير إلى أن من دواعي دعوته لتبني النقد الثقافي، بديلا عن النقد الأدبي، قدرة هذا النقد على تخليصنا من هذا الداء العضال الذي ما انفك يسكننا جميعا، ويفتك بنا جميعا، دون تفريق بين من يدعي الحداثة والتقدمية، ومن لا يدعي ذلك.

وإذا كان الهدف من النقد الثقافي هو القيام بهذه المهمة الصعبة التي لا يقوى عليها غيره، وتخليصنا من هذا الداء المستحكم فينا، أو تحريرنا من هذا الفيروس الخطير الذي يسكننا جميعا، ويجري منا مجرى الدم (المسمى نسق) وهو حقا فيروس خطير، ولا من قوة تستطيع أن تحررنا منه، أو أن تستأصله من أعماقنا سوى قوة النقد الثقافي الذي يعتمد تشريح النصوص الثقافية سعيا إلى الكشف عما يسكنها من أنساق تسلطية تمارس قمعنا، وتسطيح وعينا بالحياة التي نحياها، وهذا هدف نبيل وعظيم حقا. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه علينا في هذا السياق:

لكن كيف يمكن لمشروع النقد الثقافي أن يحررنا من ذلك الفيروس، أو أن ينهض بذلك الدور المهم والخطير؟!

يذهب المؤلف إلى أنه يمكنه أن ينهض بهذا الدور من خلال انشغاله الدائم بالكشف عن الدلالة النسقية للنصوص الثقافية، بدلا من الانشغال النقدي بالكشف عن الدلالة الصريحة(وهي دلالة عملية تواصلية) والضمنية (بوصفها دلالة أدبية جمالية)؛ لأن الأصل في الدلالة النسقية التي يسعى النقد الثقافي إلى الكشف عنها-كما يقول المؤلف(ص:71)- أنها ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية، وهي دلالة 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 ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله دون رقيب نقدي لانشغال النقد(عنه) بالجمالي أولا، ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والخفاء، وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود، وبالتالي، تظل هذه العناصر باقية ومتحكمة فينا، وفي طريقة تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغييرات ثقافية، أو حضارية، تظل هذه التغييرات تغييرات شكلية (هامشية) لا يمس سوى الجوانب الخارجية، بسبب تحكم النسق فينا، حتى ليظهر الحداثي رجعيا، والديمقراطي دكتاتوريا، على الرغم من دعاوي الطلائعية والتعددية (ص:72).

وإن بقي السؤال:

لكن مِمَّ يتشكل مشروع النقد الثقافي هذا؟ وكيف يعمل؟

ذاكرة النقد؟ أم سلطة الناقد؟!

وهنا يمكن القول: إن من شأن مشروع النقد الثقافي الذي يتبناه المؤلف أنه يتألف من ذاكرة اصطلاحية؛ تتألف هي نفسها من عدد من المشروعات الثقافية والنقدية الغربية، أبرزها -كما سردها المؤلف في الفصل الأول من كتابه متسلسلة على النحو الآتي:

1- **الدراسات الثقافية**: وبخاصة عند جوناثان كولر- التي كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه على أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص، بل لقد صارت تنظر إلى النص من زاوية ما يتحقق فيه أو يتكشف عنه من أنظمة ثقافية(ص: 17)؛ فليس النص في هذه الدراسات، هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غاياتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي، في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي(نفسه).

هذا وتغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من اهتمام الباحثين اليوم، وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينات، مع أنها قد بدأت منذ العام: 1964م، كبداية رسمية (ص:19).

2-في **نقد الثقافة**: وهو مفهوم طرحه كلنر عن "نقد ثقافة الوسائل" أو بالأحرى، في نقد التفاعل الذي يحدث نتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال الاستقبال، أي في تصنيع التلقي، بحيث تجري عمليات تسليع الثقافة مع دمج الناس في مستوى(ثقافي) واحد، وتعميم هذا النموذج، مما يحقق تبريرا أيديولوجيا لمصلحة الهيمنة الرأسمالية، ويتولى إقحام الجماهير في شبكة المجتمع العمومي والثقافة العمومية (ص:22).

وقد لاحظ كلنر أن هناك أنماط من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وامتاعية، وهذا فعل ينقصه الحس النقدي، كما يقول المؤلف، من حيث أنه لا يلحظ دور لعبة الامتاع في ترويض الجمهور، ودفعهم إلى قبول الأنساق المهيمنة، والرضا بالتمايزات الجنسية (الجنوسة) والطبقية (ص:23).

3- **النقد الثقافي/ما بعد الحداثة-ما بعد البنيوية:** وهو- حسب المؤلف- مصطلح أطلقه فنسنت ليتش، على مشروعه النقدي الذي أسماه بهذا الاسم تحديدا" النقد الثقافي"-على حد تعبير المؤلف (ص: 31)- وجعله رديفا لمصطلحي: ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب، بما هو خطاب، وهو ليس تغييراً في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغيير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي (ص:31، 32).

هذا ويقوم النقد الثقافي عند ليتش على ثلاث خصائص هي:

1. لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة؛ سواء كان خطاباً أم ظاهرة.

2. أنه يستفيد من مناهج التحليل العرفية، من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

3. يركز بشكل جوهري، على أنظمة الخطاب، وأنظمة الافصاح النصوصي، كما هي عند بارت ودريدا، وفوكو، خاصة في

مقولة دريدا :"أن لا شيء خارج النص" وهي مقولة يصفها ليتش أنها بمثابة" البرتوكول للنقد الثقافي"الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي، كما عند بارت حفريات فوكو(ص:32)

وتبعا لذلك، فإن ليتش يقترح مفهوم"الأنظمة العقلية واللاعقلية" مطورا ما أشار إليه فوكو في كتابه"الحقيقة والسلطة" عن" أنظمة الحقيقة" وهو المفهوم الذي لم يعطه فوكو اهتماما كافيا(نفسه).

على أن ما يمثل خصوصية لـ"ليتش"أنه-حسب المؤلف (ص: 35)- قد سعى إلى تجنيب النقد الثقافي الما بعد بنيوي، من الوقوع في حبائل المؤسسة، ورأى أن أفضل حالات التحصين، هي ممارسة نقد المؤسسة(نفسه).

4- التعددية الثقافية/ما بعد الحداثة (في مواجهة المركزية؛ مركزية الخطاب الحداثوي): ويأتي هذا في سياق تصاعد الموقف النقدي من الحداثة، من حيث إن الحداثة خطاب مركزي مضاد للتعدد غير الأوربي، وللآخر الملون، وحمل وعودا بالمساواة والحرية لم تتحقق، ما أدى...إلى حالة الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول: من أفق الحداثة إلى أفق ما بعد الحداثة، انطلاقا من الأسباب الآتية:

أ- اتساع الهوة بين المأمول والمتحقق؛ أو بين ما أريد من العلوم الحديثة أن تحققه للإنسانية، وما حققته بالفعل.

ب- إساءة استخدام العلوم الحديثة.

جـ- فشل العلم الحديث، وعجزه عن حل المعضلات العويصة التي ظهرت في القرن الماضي، ومن تلك المعضلات معضلة القنبلة

الذرية، والأسلحة الجرثومية، فضلاً عن قضايا الفقر والجوع والتفسخ البيئي، وما تتعرض له الأرض من تدمير مشهود(ص:38).

د- انصراف العلم الحديث عن الاهتمام بالأبعاد الروحية والميتافيزيقية للوجود البشري، ما جعل هذه الأمور تبدو وكأنها تافهة، لا تستحق التأمل(نفسه).

هـ- عدم اهتمام العلم الحديث بالأهداف النموذجية والأخلاقية (نفسه).

ليتضح من هذه الأسباب، وأسباب أخرى غيرها أن ما يسمى بـ"ما بعد الحداثة" عبارة عن ردة فعل طبيعي على إخفاقات المشروع الحداثوي المتمثل في (منجزات)العلم الحديث، وهذا بدوره ما جعل أسئلة ما بعد الحداثة تنصب على مسلمات الحداثة نفسها(ص:39)، ما أدى إلى أن يعيد ما بعد الحداثيين الاعتبار لما هو ضد الحداثة، أو لكل ما هو عرفي، وما هو قدسي، ولما هو خصوصي، وما هو عقلاني (نفسه).

وفي ظل هذا الحس الانتقادي للحداثة تأتي التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء، وغربية في مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والآخري، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة، بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء ولا ذكورية، وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه ادوارد سعيد، لا كتخصص علمي أكاديمي، وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي للآخر، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية، والأدب الأمريكي الأفريقي، وما بعد الكولونيالية، وحضرت الأعراف

والألوان والأجناس، وأسهمت الانثروبولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل حسب ادعاء المركزية الثقافية(ص:41).

5- **الجمالية الثقافية (التاريخية الجديدة)**: وهو مصطلح أطلقه قرين بلات عام1982م على مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصة الانجليزي الشكسبيري تحديدا، وقد لقي هذا المصطلح قبولا واسعا لدى جماعات النقد المابعد بنيوي، ونظريات الخطاب، إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد، وتمت الاطاحة بقاعدة اللا تداخل التي كانت تحرم على دارسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة المطلقة، ومع ما هو في صلب حياة الناس، مما أغضب حراس المؤسسة، وأثار موجة التصدي للتاريخانية الجديدة ومصادر التأثير عليها، وأهمها فوكو ونقاد ما بعد الحداثة(ص:42).

وقد سعت التاريخانية الجديدة إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي، حسب مقولة قيرتز في (الوصف العميق)، وذلك كأن تضع يدك على كلمة عابرة، كقول نيتشة:" لقد فقدت مظلتي" وتعيد قراءتها بطريقة كاشفة، تتخذ من الأشياء الحقيرة مؤشرا يكشف عن علامات السلوك الاجتماعية وعن القوى المؤثرة في ذلك المجتمع، والمتحكمة فيه، وفي منطق حركته، كل ذلك من خيط صغير يجر وراءه بناءا كاملا، وهذا الذي يقوله فيشر هنا يحيلنا إلى مقولة التشريحيين، من أن مهمة الناقد التشريحي هي أن يكتشف(الطوبة) التي إذا أزاحها انهار البناء(ص:43).

ويؤكد قرين بلات أن من شأن التاريخانية الجديدة أنها عبارة عن ممارسة نقدية، وليست عقدية، أو مبدأ(ص:45)، إنها عبارة

عن نظرية في القراءة والتأويل، من حيث أنها سعي إلى أرخنة النصوص، وتنصيص التاريخ، فالنص هنا علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية/التاريخية في اعتبارها النظري، بما أنها خطاب مزدوج، والمؤسسة الاجتماعية هنا لا تروض رعاياها عبر فرض القيود عليهم فحسب، بل إنها تقرر لهم سلفا الوسائل التي بها يقاومون تلك القيود، وهذا واحد من النتائج التي وصل إليها فوكو، واستثمرتها التاريخيانية الجديدة، حيث أثبت فوكو أن ما جرى اعتباره ثورة ضد السلطة، لم يكن في حقيقته، سوى واحدة من وسائل السلطة لترسيخ وجودها، وبه تتوسع السلطة وتتقوى، ولقد حدث أن المؤسسة الثقافية الذكورية ازدادت قوة واتساعا مع نشوء المقاومة النسوية لها، لأن هذه الأخيرة تستمد وسائلها من خطاب الهيمنة ذاته، وكلما هادنت السلطة معارضيها، تحولت المعارضة ذاتها إلى خطاب مهادن، كما يقول قراف الذي يؤكد أن نجاح الثورة يعني سقوطها كخطاب معارض، ومن ثم، فإن النجاح الحقيقي هو في الاخفاق، أو في الأقل، أن تظل في الهامش، قدر الامكان(ص:46).

على أنه بالعودة إلى ما فعله قرين بلات بخطاب النهضة، يمكن القول: إنه قد سعى إلى الكشف عن الأساليب التي بها تتشكل القناعات والخبرات الجماعية، وكيف ينتقل التعبير عنها من أداة تعبيرية إلى أخرى(من شعر إلى خطابه إلى مقامة كما فعل المؤلف تماما) ومتى تصبح خطابا فنيا قابلا للتداول، وكيف يجري رسم الحدود الفاصلة، وفرز الممارسات الثقافية بين أشياء اعتبرت فنية، وأخرى عريت عن هذه الصفة، مستعينا بمفهوم الثقافة، كما عند قريز، وما تطرحه الانثروبولوجيا الحديثة والانثروبولوجيا الوصفية

ناقلاً التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية كبديل عن التصور الذي يتخذ من المبدع الفرد أو النص المفرد أساسا وجوهرا(ص:49).

وهذا التوجه نحو البعد الجمعي مرتبط بالمفهوم النصوصي من كون اللغة ذاتها ذات قيمة جمعية، كما هي مقولة بارت، وهو ما يؤثر قرين بلات تسميته بالجماليات الثقافية، هادفا إلى تحليل التشكيل الجمعي للعملية الثقافية، وإلى فحص العلاقات الداخلية لهذه العملية، ويحدد غايته بأنه يريد أن يكشف عن أسباب وحقيقة القوة الآسرة التي تمتلكها الثقافة عبر خطاباتها وممارساتها ومضامينها(ص:49، 50).

ومن عرضنا السابق نلاحظ أن العناصر التي تتشكل منها" ذاكرة مصطلح النقد الثقافي" هي في جملتها عناصر غربية، وهذا من شأنه أن يضعنا إزاء مصطلح غربي بذاكرة غربية، أي أنه غربي الداخل والخارج، على السواء، الاسم والمسمى، على السواء، إنه غربي اللحم والشحم والعظم والدم، ولا شيء فيه عربي أو يمت إلى العربية والعروبة بصلة.

النقد الثقافي بين فوكو والغذامي

على أننا نود أن نشير أخيراً إلى أن ما يميز خطاب النقد الثقافي عند فوكو عنه عند الغذامي:

- أن الأول (فوكو) قد انطلق من اللغة أو من الخطاب الثقافي نفسه في مراحله المختلفة، أي من الخطاب كلغة أو مما يتكلمه كلام هذا الخطاب في ذاته، أو بالأحرى من طبيعة العلاقة بين اللغة/الكلمات والأشياء، ما جعله ينظر إلى نسق التشابه-على سبيل المثال-بوصفه المجال المعرفي لعصر النهضة، وهذا نظرا لدوره المعرفي؛ سواء في تفسير وشرح وتأويل النصوص، أو الربط بين

الكلمات والأشياء، أو بين الرموز والعالم، أو بين المرئي واللامرئي، لذلك فهو(التشابه) يمتاز بالكلية والعمومية [76]. وهذا يقتضي أنه قد انطلق مما يكونه خطاب الثقافة في ذاته، أي كما هو، وبما هو، لا كما تصوره المؤلف، أو كما أراد له أن يكون، خلافا لما فعله الدكتور الغذامي الذي نظر إلى خطاب الثقافة العربية(بشكل عام) من زاوية ما يجب أن ينطوي عليه من نسق الشعري، فالأول (فوكو) قرأ في مقروء حقيقي هو ملفوظ خطاب النهضة في حضوره العيني المباشر، ثم في خطاب الحداثة، وما بعد الحداثة، ليحلل ويستنبط، أو ليسائل ويحاور ويتجاوز. أما الثاني(الغذامي) فلم يقرأ في مقروء حقيقي، بل في مقروء يتعالى على فعل القراءة أصلا.))

((الأول (فوكو) لاحظ تشابك العلاقة بين الكلمات/اللغة والأشياء في خطاب عصر النهضة، وتبادل الأدوار فيما بينهما(كل ذلك بفعل هيمنة نسق التشابه) ما جعلهما يشكلان-لمن يعرف القراءة- نصا كبيراً واحداً، ومن هنا نفهم المكانة التي خصها عصر النهضة للكتابة والتي تعود أساسا إلى ذلك التشابك بين اللغة والأشياء بفعل التشابه، وهذا الامتياز:" ساد كل عصر النهضة-وكان دون شك، واحدا من الأحداث الكبيرة في الثقافة العربية-لقد أوشكت طبيعة اللغة من الآن فصاعدا أن تكون مكتوبة[77]."))

إن هذا الامتياز يعود في الحقيقة إلى ذلك الحضور المكثف للنصوص الدينية، وإلى ذلك التصور الديني للغة؛ ذلك التصور الذي يرى" أنما وضعه الله في العالم هو الكلمات المكتوبة، عندما فرض آدم على الحيوانات أسماءها الأولى (قراءة أسماء الأشياء المسماه

76- (ينظر: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو:51).

77- (ينظر: نفسه:51، 52).

سلفا) لم يفعل سوى أن قرأ هذه العلامات المرئية الصامتة، وقد عهدت الشريعة إلى ألواح مكتوبة، لا إلى ذاكرة البشر، والكلمة الحقة يجب العثور عليها في كتاب[78].

لذلك كانت المعرفة حتى عصر النهضة تقوم على نقل لغة إلى لغة؛ لغة الأشياء إلى لغة الكلمات، ولم تكن قائمة على الملاحظة، ولا على البرهان؛ لأن العالم مغطى بشارات أو علامات، يجب فك رموزها، وهذه الإشارات التي تكشف عن تشابهات وأنساب، ليست هي نفسها سوى أشكال من التشابه، لذا فإن تعرف، سيكون أن تؤول (المعرفة تأويلاً يذهب من العلامة المرئية إلى ما يقال عبرها)، وتبقى بدونها كلمة خرساء داخل الأشياء (ما يعني هيمنة الأشياء على الكلمات في هذه المرحلة).

من هنا احتل التأويل والشرح مكانة أساسية في معرفة عصر النهضة، وسمح للغة، بالتالي، بأن تلعب دور المحتوى والشارة... إنها موضوعة في العالم، وهي تشكل جزءاً منه؛ لأنه، في آن واحد، الأشياء نفسها، تخفي لغزها، وتظهر كلغة، ولأن الكلمات تقدم نفسها للناس كأشياء يتوجب فك رموزها[79].

إن اللغة في عصر النهضة شيء كباقي أشياء العالم؛ علامة من بين العلامات؛ جزء من العالم، ولكنها هي التي تعكس العالم وأشياءه، فالشيء لا يظهر إلا من خلال العلامة، معنى هذا أن للغة طابعٌ مزدوجٌ؛ فهي شيء من بين أشياء العالم، وهي التي تعكس أشياء العالم، في الوقت نفسه، لذلك فهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

78- (نفسه:52).

79- (نفسه:53).

المجال الشكلي للعلامة، والمضمون الذي تدل عليه، والمتشابهات التي تربط العلامات بالأشياء المدلول عليها[80].

وقد كانت العلامة عند الرواقيين تنقسم إلى: دال ومدلول وظرف، وعند جماعة بوريال" إلى: دال ومدلول، أما في عصر النهضة، وحسب فوكو، فتنقسم -كما أشرنا-إلى المجال الذي هو شيء من بين أشياء العالم، ومضمون هو النص الأول، وعلاقة بين العلامة والشيء[81].

على أن السائد في عصر النهضة القول: إن المكتوب قد سبق المنطوق دوماً، في الطبيعة على وجه اليقين، وربما أيضاً في معرفة البشر، ألم تكن الكلمة سر الله الذي أودعه في الطبيعة، والمذهب الباطني ظاهرة كتابة[82].

أما في العصر الكلاسي، فقد حل التصوير أو التمثيل مكان التشابه، والخطاب مكان اللغة، وهي الآن تعمل داخله، ولم تعد كينونتها تتشكل من ثلاثة أقسام، بل من قسمين فقط هما: الدال والمدلول، وعليه فأسست مجموعة من العلاقات الجديدة على غرار علاقاتها في عصر النهضة[83] هذه العلاقات هي:

- بين اللغة والنص: كان عصر النهضة يقرأ نصاً كبيراً هو نص العالم، أو كان يقرأ في العالم الكلمات المنثورة فيه، وكانت اللغة تحمل طابعاً مزدوجاً: شيء وعلامة. أما في العصر الكلاسي، فإن اللغة تعود إلى ذاتها، لم تعد تهتم إلا بعناصرها المحضة، وهي المهمة التي سيتكفل بها النحو العام.

80- (نفسه).
81- (نفسه).
82- (نفسه:54).
83- (نفسه:56).

لذلك يمكن القول، انطلاقا مما سبق: «إن الأولية في نسق الفكر المفكّر في فكر فوكو، للعبارة، لا للمعبر عنه، وهذا بخلاف نسق الفكر المفكّر في فكر الغذامي الذي برزت الأولية فيه للقضايا المعبر عنها، أو لخطاب الكائن المعبر على العبارة.»

أولية الخطاب على الإنسان واللغة:

«وقد توصل فوكو[84] إلى أن الخطاب هو الموضوع الرئيسي أو المركزي في المعرفة الكلاسية، وليس الإنسان، وأنه من أجل تأسيس علم للنحو أو نظام للثروات، لم يكن المطلوب معرفة الإنسان، وإنما معرفة الخطاب، لقد حل الخطاب محل اللغة والإنسان في العصر الكلاسي، كما حل الصمت أو لغة الهذيان في التجربة الكلاسية بالنسبة للجنون.

وصارت مهمة الخطاب-كما يقول فوكو-إسناد اسم للأشياء، وذلك نظرا لمكانة الاسم في الخطاب، ولمكانة الخطاب في العصر الكلاسي، تلك المكانة الانطولوجية التي تمكنه من القيام بدورين: تسمية التمثيل؛ حيث يصبح فلسفة(نظرية معرفة وتحليل أفكار) أو عندما يسند اسما لكل شيء ممثل يصبح علما أو مدونة[85].»

أولية الإنسان على اللغة والخطاب:

«أما في العصر الحديث، فقد انفصلت اللغة عن التمثيل، وقد حدث هذا التحول مع جهود"فرانزبوب" وهو تحول مس الكلمة من حيث أنها لم تعد تقوم على التمثيل (تمثيل المعرفة)، وإنما تقوم على ذاتها، وعلى بنيتها الصوتية الصرفية والإعرابية، أو بتعبير آخر، تقوم على نظامها النحوي[86].»

84- (نفسه:62).

85- (نفسه).

86- (نفسه:67).

وهـذا يعـني أن اللغـة، بعـد أن لم تعـد مرتبطـة بالتمثيـل، أصبحت مرتبطة بالذات ونشاطها، ومن هنا أصبحت في علاقة مع الإرادة، لا مع الفكر، ونجم عن ذلك نتيجتان:

1. ظهور(نسق) الوظيفة التعبيرية للغة، وبخاصة مع "همبولت" وهـذه الوظيفـة لا يمكـن ردهـا إلى التمثيـل أو التصـوير أو محاكـاة الأشياء، بل إلى قدرتها على ايضاح وترجمة إرادة الناطقين بها.

2. لم تعد اللغة ترتبط بالمستوى العلمي فقط، كما كان الحال في العصـر الكلاسـي، بـل تـرتبط:" بواسـطة روح الشـعب الـذي صـنع هـذه الحضارات وانعشها، والذي يمكنه أن يتعرف على نفسه فيها، ولم تعد اللغة مرتبطة بمعرفة الأشياء؛ بل بحرية الإنسان، عندما نحدد قواعد النحو الداخلية، نوثق بذلك عرى القرابة بين اللغة ومصير الإنسان الحر، لذلك كان لفقه اللغة أصداء سياسية عميقة طوال القرن التاسع عشر[87]".

وإذا كان (نسق) التمثيل هو الذي يحدد ابستمية العصر العصر الكلاسي، فإن ما يحدد ابستمية العصر الحديث هو(نسق)الإنسان؛ لقد حلّ الإنسان محل الخطاب[88].

لذلك يمكن القول خلاصة لما سبق:"إن مجمل ما اهتم به فوكو هـو مختلـف الكيفيـات الـتي يعمـل بهـا الخطـاب في حقبـة تاريخيـة معينـة، أو هـو بتعـبير آخـر: كيـف يشـتغل خطـاب معـين في مرحلـة معينة، ولا يهتم بمعنى الخطاب[89]."

87- (نفسه:68).

88- (نفسه:80).

89- (نفسه:78).

الخاتمة

وأنا أعاود قراءة كتاب النقد الثقافي للمفكّر الناقد العربي السعودي الدكتور عبد الله الغذامي، لا بد لي أن أعترف أن هذا الكتاب المهم قد أثار في عددا من الأسئلة المشروعة، لعل من بين أهم تلك الأسئلة: لماذا تأتي مشاريعنا الثقافية مشاريع نخبوية متعالية، في كثير من الأحيان، على واقعنا الثقافي والاجتماعي؟ لماذا لا تستجيب هذه المشاريع المهمة حقا لشروط التغيير التي يفرضها واقعنا الاجتماعي أو التاريخي ذاته؟! فلكي نتمكن من تغيير الواقع، أي الواقع الثقافي، ألا يجب علينا الانطلاق من ثقافة ذلك الواقع، لا من ثقافة الذاكرة، من وعي الواقع الذي نطمع في تغييره، لا من وعي يتعالى على شروطه، ألا تحتم علينا إرادة التغيير، إن كنا حقا نريد التغيير، التعرف على شرائط ذلك الواقع الذي نريد أن نغير؛ على عناصره ومكوناته؟!.

ولكي أحدد ما أريد بهذه الاسئلة والتساؤلات الختامية، بشكل عام، أقول: إن علينا نحن الذين نحمل همّ تغيير الواقع الثقافي، ونحاول التصدي لما يعتريه من ممارسات وأخطاء، علينا أن نعي أولا من نحن، وماذا نريد؟ حتى يكون بمقدورنا أن نقرر ما ذا يجب علينا أن نفعل؟ وكيف نفعل؟ متضمنا: ماذا علينا أن نختار من وسائل المواجهة مع الواقع؟ وكيف؟ يجب علينا الانطلاق من سؤال الهوية: من نحن؟ ومن نكون أولا؟ ليتسنى لنا على ضوء ذلك، طرح السؤال الآخر: ماذا نريد؟ وما السبيل إلى ما نريد؟ متضمنا: ما الواقع الذي نعاني منه، ونطمع في تغييره؟ وما السبيل إلى عملية تغييره؟ ما هي إمكاناتنا الممكنة والمتاحة في التغيير؟ وهل الواقع الذي نعاني ونطمع في تغييره هو من جنس الواقع الذي عاناه الآخر، وعمل على تغييره وفق منهجياته الخاصة؟ هل هو من جنس الواقع الذي عاناه الإنسان

الغربي الذي نتبادل معه الخبرة ووسائل المعرفة؟ وهذا حق مشروع من حقوقنا، كما هو حق مشروع لكل الإنسانية وفي كل العصور.

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه علينا في هذا السياق:

لكن لماذا لا ينطلق مفكرونا ومثقفونا عموما من سؤال الاختلاف، على الأقل؛ اختلاف واقعنا الذي نطمع في تغييره عن واقع الآخر الذي سعى إلى تغيير واقعه، عبر إمكانات مشاريعه الخاصة التي أنشأها لمواجهة أوضاعه الخاصة؟ ولماذا تأتي مشاريعنا متأخرة؟ وقائمة على الأسس ذاتها التي أقام عليها الآخر مشاريعه؟ لماذا تأتي مشاريعنا الثقافية بمثابة استجابة طبيعية لمشاريع الآخر؟! أليس مشروع التحديث العربي– على الأقل كما نظر له أدونيس ومن لف لفه من شعراء الحداثة المعاصرين– أليس امتدادا لمشروع التحديث الغربي؟؟ كذلك أليس التأسيس لمشروع ما بعد الحداثة–ما بعد البنيوية الذي يحاول الباحث القدير الدكتور الغذامي الدعوة إليه والتبشير به في كتابه"النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية"؟ أليس هو الآخر امتدادا للمشروع الغربي نفسه؟؟ أليست المنطلقات هي المنطلقات، والمقومات هي المقومات، والدوافع هي الدوافع، ولا شيء جديد أو مختلف؟ لما كل هذا الاغتراب عن واقعنا الاجتماعي والثقافي؟ ولا نعرف أننا غرباء أو أننا قد اغتربنا عن واقعنا، إلا فقط، حين تنهل علينا صرخات الآخرين واحتجاجاتهم؟ لماذا هذه الحالة من الاستلاب؟؟ لماذا كل هذا الغياب؟ وكل هذه التبعية الناتجة عن الثقة العمياء بما يقدمه لنا الآخر من إمكانات معرفية جاهزة؟!

على أني إنما أطرح مثل هذه الأسئلة المؤرقة، لأن هذه هي حالة مثقفينا، حالة مفكرينا؛ الآخرون يتبنون مشروعا للتحديث، ونحن نبادر لتبني المشروع التحديثي نفسه، ونستميت في الدعوة إليه

والتبشير به، والذود عنه، نافين من عالم الحداثة والتقدم كل من يشكك في هذا المشروع المجتلب، أو يقلل من أهميته، وما إن يتبنى الآخر مشروعا آخر لتجاوز الحداثة، أو لهدم دعائم مشروعه التحديثي، حتى نكون نحن قد بادرنا إلى تبني رد الفعل نفسه من المشروع التحديثي التجاوزي عينه.

لماذا نحن كذلك؟! ألأننا فقط منفعلين غير فاعلين أصلا؟! أم لأننا نستمد طاقتنا على الفعل من الآخر؟!

إن أخشى ما أخشاه، وأنا أتابع قراءة ما كتب في عالمنا العربي حول موضوع النقد الثقافي، وبخاصة ما كتبه الدكتور الرائد الغذامي، أن يتحول مشروع النقد الثقافي الذي يراد له اليوم أن يكون بديلا عن النقد الأدبي الذي ظل يفرض شروطه في الساحة الثقافية العربية ردحا طويلا من الزمن، أن يتحول هذا النقد المشروع، إلى مشروع لنقد سلطوي؛ مؤسساتي قمعي يسهم في ترسيخ دعائم السلطة التي وجد أصلا لمجابهتها، ويكرس واقع الاستلاب العربي في كافة جوانبه، كما كان حالنا في السابق، أو كما هو حالنا دائما؛ فنحن نتابع أو نتبع الجديد الوافد، ونهتم به، ونستميت في الدفاع عنه، فإذا ما تخلى الآخرون عنه، أو تجاوزوه(إلى مشروع آخر)، تجاوزناه نحن أو أسقطناه، ما يجعلنا في موقع التابع دائما، في موقع المستهلك دائما، نعلي ما يعلي الآخر من مشاريع ثقافية أو نقدية، ونسقط ما يسقط، غير آبهين بخصوصية وضعنا السسيوثقافي والحضاري. لماذا لا نعي واقعنا، ومتطلبات العمل على تغييره، إلا بعد أن يكون الآخر قد وعى واقعه، وتجاوز ذلك الوعي؟! لماذا لا نستقل نحن بموقفنا عن موقف الآخر؟!

على أني بهذا لا أدعو إلى القطيعة مع الآخر، أو إلى الوقوف في مواجهة معه، لأن هذا غير ممكن، من ناحية، ولأنه ضد مصلحتنا، من ناحية ثانية، وإنما أدعو إلى حوار الأفكار، أو إلى حوار الثقافات، فأنا مع الانفتاح الواعي(والمسؤول)على ما عند الآخر، مع حوار الأفكار والثقافات، ولست مع تبني المواقف الثقافية الجاهزة، والمشاريع الجاهزة، وهناك-كما نعلم جميعا- فرق بين تبني أو تمثل المواقف، وتمثل الأفكار والرؤى؛ فتمثل المواقف يستلبنا بشروط الآخرين؛ أصحاب تلك المواقف، إنه يغيبنا في عالمهم، يصادر إرادتنا في تغيير واقعنا؛ يجعلنا نعيش على الهامش من حياة مجتمعاتنا، في حين تمثل الأفكار والرؤى، يثري وعينا بقضايانا، يساعدنا على تجاوز أوضاعنا، يحررنا، يمكننا من مواجهة واقعنا، كما هو في حضوره العيني المباشر.

على أن كل ما أهدف إليه من وراء كل هذه التساؤلات الاحتجاجية، هو أن نتجنب المزالق والأخطاء التي وقعنا، ولا نزال نقع فيها في كل مشاريعنا الثقافية، أو التحديثية السابقة، فلا ننبهر بالجديد لجدته، أو لمجرد أنه لا يزال صادما، أو غير مستهلك من لدن النخبة التي نهتم بها ونكتب لها، بل يجب الانطلاق من واقعنا ذاته، من واقعنا نحن، وهل يستدعي جديد الآخر كضرورة له، أو كشرط لحل مشكلاته؟ .

على أني بهذا لا أنفي أن يكون مشروع النقد الثقافي الذي حاول أن يقدمه لنا الناقد الغذامي، قد جاء استجابة لشروط الواقع العربي الراهن، أو بمثابة إمكانية لمواجهته والتخفيف-على الأقل- من حدة تلك الشروط التي فرضت على الإنسان العربي أن يعيش، منذ قرون، مستلب الإرادة والوعي، وإن كنت أشك كثيرا في أن هذا

النقد الثقافي، على الأقل، كما حاولت بعض الدراسات العربية أن تقدمه لنا، سيكون قادرا على فعل شيء يذكر إزاء تلك الأوضاع الراسخة رسوخ الجبال الرواسي.

على أن ما يعزز من مشروعية مخاوفي هذه التي أبديتها، ما جعلني أشك في جدوى مثل هذا النقد، أشياء كثيرة، تعرض لها هذا الناقد الرائد في كتابه المشار إليه، لعل أبرزها، على الاطلاق:

- تبني المؤلف عددا من المواقف الجريئة إزاء عدد من القضايا الهامة في حياتنا الثقافية، ومن تلك المواقف:

- موقفه من النقد الأدبي، وإعلانه موته، كي يتسنى له إحلال النقد الثقافي محله؛ استبدال هذا بذاك، أو إحلال هذا محل ذاك(استخدام لغة الموت بين قوسين، لغة النفي والإقصاء، وهي كما نعلم لغة فحولية نسقية، سلطوية قمعية بامتياز، ولا تنسجم بحال من الأحوال، مع طبيعة النقد الثقافي الذي يتبنى المؤلف التأسيس له في كتابه المشار إليه.

-كذلك موقفه من قضية الحداثة الشعرية، وهو موقف حاكى فيه المؤلف- للأسف-موقف الآخر من حداثته؛ فهو يتبنى هدم مشروع الحداثة العربية القائم (على الأقل كما نظر له أدنيس ونزار قباني، وإن كنت أشك في حداثة نزار)؛ لا لشيء إلا فقط لأن الآخر قد تبنى هدم مشروع حداثته، وأقام من أنقاضها مشروعا آخر، أسماه:"ما بعد الحداثة"-ما بعد البنيوية" فهو أي الدكتور الغذامي، يريد أن يقيم مشروع ما بعد الحداثة الادونيسية(النقد الثقافي) على أنقاض مشروع الحداثة العربية، ناسيا أو متناسيا أن حداثتنا العربية غير حداثة الآخر؛ لأن حداثة الآخر كانت ضرورية وبنت بيئتها(حقيقية)، وتستند إلى مقومات واقعية تاريخية؛ إنتاجية،

صناعية، ثقافية، إبداعية (حداثة شاملة). أما حداثتنا، فغير حقيقية، ولا تمس إلا جانبا هامشيا من حياتنا الثقافية، هو جانب الكتابة الشعرية، ولدى مجموعة محدودة من الكتاب الشعراء الذين لا يزالون يعيشون على الهامش من حياة مجتمعاتنا العربية-أقول هذا على الأقل بالنسبة للحداثة، كما نظر لها ادنيس، ومن شأن تبني المؤلف هذا الموقف من الحداثة، أنه قد أثار لديّ الكثير من التساؤلات، ومن تلك التساؤلات: ما السر الذي جعل الدكتور الغذامي يسرد لنا موقف الآخر من حداثته؟ هل يريد أن ينقلنا-من خلال مشروعه؛ مشروع النقد الثقافي-من مرحلة الحداثة التي لا نزال نعيشها، إلى مرحلة ما بعد الحداثة، كما كان قد فعل الآخرون قبله؟ وأية حداثة هذه الحداثة التي يريد أن يهدمها الغذامي لينقلنا إلى مرحلة ما بعدية لها؟!!

إن سؤالي الذي أتوجه به إلى الدكتور الغذامي: هل دخلنا مرحلة الحداثة- البنيوية حقا، حتى يكون بمقدورنا الخروج منها، والدخول، من ثم، في مرحلة أخرى لاحقة، هي مرحلة ما بعد الحداثة-ما بعد البنيوية؟ أليس الدخول في ... شرط الخروج من ...، لكي نخرج، علينا أن ندخل أولا في ما نريد أن نخرج منه؟! أم يريدنا الدكتور الغذامي أن ندخل في مرحلة التحديث دون أن نقع في مزلق الحداثات الأخرى، أو في مزالق العنف في القول الذي يمارسه بعض رواد التحديث العربي؟! لا ندري في الحقيقة، هل أراد هذا؟ أم أراد ذاك ؟! هل أراد أن يحررنا من سلطة الحداثة المفروضة علينا فرضا؟ أم أراد أن يقمعنا بسلطة مشروعه النقدي المتعالي على واقعنا الذي لا نزال نرزح تحت وطاته؟!

سؤال لا نزال نبحث له عن إجابة؟!

الفهرس

المقدمة 7

الباب الأول: اتجاهات الخطاب النقدي 11

الفصل الأول: اتجاه الفَرْدَنَة/الوَحْشَنَة 11

الفصل الثاني: اتجاه القطعنة وفرض نسق التفكير الكياني. 27

الفصل الثالث: اتجاه المدننة/الحضرنة 57

الباب الثاني: أزمة التجريب في الخطاب النقدي الحديث. . 65

الفصل الأول: المناهج النقدية المعاصرة وإشكالية القطيعة بين المبدع والمتلقي 65

من أسباب القطيعة 67

اختلاف سياق الإبداع عن سياق التلقي 67

اختلاف موقع المبدع العربي عن موقع المتلقي 71

اختلاف زاوية النظر إلى الإبداع 72

غياب النقد؟ أم غياب الناقد؟! 77

الفصل الثاني: أزمة التجريب في حركة النقد العربي الحديث 85

- النقد دليلاً لسانياً 89

- النقد مفهوماً 99

- التجريب النقدي وأهم مقوماته 101

- ثلاث طرق للتجريب النقدي 107

- موقف النقاد العرب من مسألة التجريب النقدي 110

الفصل الثالث: النقد الثقافي وسلطة الثقافة، قراءة في تجربة عبد الله الغذامي النقدية 113

- الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية 117

- نسق الإثارة يهيمن في ملفوظ كلمة الشكر 120
- هيمنة نسق الإثارة في ملفوظ المقدمة 134
- الحداثة العربية في قفص الاتهام 138
- والشعر العربي في قفص الاتهام 140
- والجماليات عموما في قفص الاتهام 151
- الثقافة العربية والشخصية العربية في قفص الاتهام..... 152
- المؤسسة الدينية في مواجهة مع الشعر 154
- موقف متراجع من الشعر 155
- والشاعر في قفص الاتهام أيضا 157
- سؤال مضاد لسؤال الإدانة للشعر 159
- نسق الإثارة/الإدانة يصوغ ملفوظ الكتاب برمته 162
- من سمات كلام الكتاب 164
- كلام عن مقروء يتعالى على فعل القراءة النقدية 164
- تعالي الكينونة الكاتبة على عالم ما تكتب عنه 167
- التكلم باسم الكل، لا باسم الجزء 169
- هيمنة لغة الوعد بدلا عن لغة الإنجاز 170
- التكلم بلغة الجزم والقطع 175
- تعالي الكائنات على كونها الاجتماعي أو التاريخي 178
- تعالي الثقافة على الواقع الاجتماعي والتاريخي 178
- نقد السلطة؟ أم سلطة النقد والناقد؟! 181
- ذاكرة النقد؟ أم سلطة الناقد 191
- النقد الثقافي بين فوكو والغذامي 197
- أولية الخطاب على الانسان واللغة 201
- أولية الإنسان على اللغة والخطاب 201
الخاتمة 203

كتب منشورة للمؤلّف:

1. "**الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة**"، صدر في طبعته الأولى عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر(مجد)1999م.

2. "**شعريّة الخطاب في التّراث النقديّ والبلاغيّ**"، صدر في طبعته الأولى عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م.

3. "**الخطاب والنّص: المفهوم-العلاقة-السّلطة**"، صدر في طبعته الأولى عن المؤسسة الجامعية،بيروت، 2007م.

4. "**في الطّريق إلى النّص**"، صدر في طبعته الأولى عن المؤسسة الجامعية، بيروت، 2007م.

5. **خطاب الضدّ، مفهومه - نشأته- آلياته- مجالات عمله**، صدر عن دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 2008 م.

صدر عن الدار

- شرفنامه: الجزء الأول: في تاريخ الدول والإمارات الكردية، تأليف: الأمير شرف خان البدليسي، ترجمة: محمد علي عوني.
- شرفنامه: الجزء الثاني: في تاريخ سلاطين آل عثمان ومعاصريهم من حكام إيران وتوران، تأليف: شرف خان البدليسي، ترجمة: محمد علي عوني
- قواعد اللغة الكردية، تأليف: رشيد كورد.
- تعلم اللغة الكردية، إعداد: عباس اسماعيل.
- مع روائع جكرخوين الشعرية، إعداد وتقديم: عبد الوهاب الكُرمي.
- شذى الطفولة في سانات، أحوال قرية مسيحية في كردستان العراق، مذكرات: أفرام عيسى يوسف، ترجمة: نزار آغري
- كان يا ما كان، قراءة في حكايات كردية، تأليف: نزار آغري.
- تل حلف والمنقب الأثري فون أوبنهايم، تأليف: ناديا خوليديس — لوتس مارتين، ترجمة: د. فاروق إسماعيل.
- حينما في العُلى، قصة الخليقة البابلية، الترجمة الكاملة للنص المسماري للأسطورة، الدكتور نائل حنون.
- مشاهير الكرد وكردستان في العهد الإسلامي 2/1، تأليف: العلامة المرحوم محمد أمين زكي بك، ترجمة: سانحة خانم، راجعه وأضاف إليه محمد علي عوني.
- القبائل الكردية في الإمبراطورية العثمانية، مارك سايكس، ترجمة: أ د. خليل علي مراد، تقديم ومراجعة وتعليق: أ د. عبد الفتاح علي البوتاني.
- هكذا عشت في سوريا، في شاغر بازار وتل براك وتل أبيض، مذكرات، أغاثا كريستي، ترجمة: توفيق الحسيني.

- القاموس المنير (Ferhenga Ronak)، كردي – عربي، إعداد: سيف الدين عبدو.
- اللغة كائن حي، رؤية ونظرة فكرية حول اللغة الكردية انموذجاً، د. آزاد حموتو.
- أسرة بابان الكردية، شجرتها التاريخية وتسلسل أجيالها، إعداد: إياد بابان.
- حقيقة السومريين، ودراسات أخرى في علم الآثار والنصوص المسمارية، تأليف: د. نائل حنون .
- قاموس روسي ـ عربي مدرسي، إعداد: جلال العبدلله.
- خطاب الضد، مفهومه، نشأته، آلياته، مجالات عمله، د. عبد الواسع الحميري.
- تاريخ الاصلاحات والتنظيمات في الدولة العثمانية، تأيف: انكه لهارد، ترجمة: أ. د. محمود عامر.
- بلاد الشام في ظل الدولة المملوكية الثانية (دولة الجراكسة البرجية)، 1381 – 1517، تأليف: د. فيصل الشلّي.
- العراق، دراسة في التطورات السياسية الداخلية، 14 تموز 1958 – 8 شباط 1963، أ. د. عبد الفتاح علي البوتاني.

تحت الطبع

- إسهام علماء كردستان العراق في الثقافة الإسلامية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين - الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، د. محمد زكي البرواري.
- جولة وجدانية مع القصائد النورانية للشيخ نور الدين البريفكاني، تقديم وضبط وشرح وتعليق: عبد الوهاب الكُرمي (ملي كُرد).
- بوراق، رواية، تأليف: بيان سلمان.
- تلك الغيمة الساكنة (سيرة هجرة)، تأليف: بيان سلمان.
- عيد نوروز، الأصل التاريخي والأسطورة، تأليف: عبد الكريم شاهين.
- أيام فيما بعد، قصص، تأليف: وجيهة عبد الرحمن سعيد.
- نوبهار، قاموس كردي – عربي، للشيخ أحمدي خاني، إعداد وتقديم: قاسم عبد الله.
- شوقاً إليك، أبليتُ الزَّناجيرَ، مجموعة شعرية، ترجمة: عبدالرحمن عفيف.
- الإيزيديون، نشأتهم، عقائدهم، كتابهم المقدس، توفيق الحسيني.
- سعيد النورسي، حركته ومشروعه الإصلاحي في تركيا 1876-1960 م، د. آزاد سعيد سمو.
- الكورد والأحداث الوطنية في العراق خلال العهد الملكي 1921-1958 م.

- الدر الثمين في شرح مم و زين، جان دوست.
- حيث الصمت يحتضر، مجموعة شعرية، نارين عمر سيف الدين.
- فرامل لعجلات طائشة في الهواء، مجموعة شعرية، بن يونس ماجن.
- موقف علماء كوردستان العراق من الخلافة العثمانية في عهد السلطان عبد الحميد الثاني 1293-1327هـ / 1876-1909م.