# مقاربات في النَّقد والمثاقفة

د.أحمد أنيس الحسون

Kimlik

**Ahmed ALHASSOUN**

**Mukârabât fi'n-nakdi ve'l müsakafa**

***Kapak Tasarımı***

Maha Alhassoun

***Baskı ve Cilt***

Kardeşler Matbaası
Matbaacılar Sit. 7. Blok No:76
Kocasinan /KAYSERİ
Tel:0 352 331 61 00 Sertifika No:24209

**Birinci Basım:** Eylül 2017

ISBN: 978-605-2345-05-4

Köşk Mah. Ahmet El Biruni Cad. No: 8
Melikgazi/KAYSERİ

Tel : 0 352 207 66 66 / 31029

- 0 544 616 00 38

web : www. kimlikyayinevi. com

/ tez-mer@yandex. com

Kimlik

العنوان : مقاربات في النّقد والمثاقفة

الموضوع: دراسة نقدية

تأليف : أحمد أنيس الحسون

الترقيم الدولي 978-605-2345-05-4

الغلاف: الطفلة الموهوبة مها أحمد الحسون

تنضيد وإخراج: أحمد أنيس الحسون

الدار الناشرة : كيملك يايناري ١٤٣٨ هـ – ٢٠١٧م. تركيا – قيصري – حي ملك غازي ( كشك محلة –جادة أحمد البيروني ٨)

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف، ويُمنع طبع هذا الكتاب أو فصل منه دون الرجوع إلى المؤلّف لأخذ إذن خطيّ، وفي حال الاقتباس من الكتاب يجب مراعاة أصول التوثيق والإحالات المرجعيّة.

**© T. C.** Kültür Bakanlığı Yayıncılık Sertifika No: 28550

Yayın hakları **yazara** aittir. Yazarın yazılı izni olmadan, hiçbir biçimde ve hiçbir yolla, bu kitabın içeriğinin bir kısmı ya da tümü yeniden üretilemez, çoğaltılamaz ve dağıtılamaz.

كيملك يايناري للطباعة – تركيا ١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧ م

KimlikYayınları

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

# مقاربات في النقد والمثاقفة

أحمد أنيس الحسون

# الإهداء

## أولادي

عيون يسكنها وطنٌ .. ربيع متجدّد في انتظار وطن

***

## أخي في ظلال ياسمين الفيحاء.. يتنفسها ليحيا

الأديب الشاعر مصطفى أنيس الحسون

## تقديم .. بقلم الدكتور عزّت السيد أحمد

عرفت أحمد أنيس الحسون طالباً وباحثاً منذ نحو خمسة عشر سنة تزيد أو تنقص، والعتب علىٰ الذاكرة إن أخطأت في تقدير المسافة الزمنية بَيْنَ اليوم وبدايات معرفتي به، فما مرَّت به الذاكرة ومرَّ بها تنوء عن حمله الجبال الصم. ولٰكن مما لا يغيب عن الذاكرة أبعاضٌ من تفاصيل مراحل هٰذه المعرفة فلست أنساه طالباً مجدًّا مثابراً متابعاً، أينما استرشد أو أُرشد إلىٰ منهل للمعرفة من أستاذ أو مكان توجه إليه بصدق عزمه علىٰ البحث والمعرفة بتواضع جمٍّ جميل وأدب رفيع أصيل.

كثير من الطلاب مثابرون، مجتهدون، مهتمون... ولٰكنَّ الدلالات هٰذه لا تكفي لتوقع مستقبل مشرق للطالب في الإبداع، خير ما توحي به هٰذه الدلالات بطبيعتها الاعتيادية هو النجاح الدراسي، الدرجات العالية... ولٰكنَّ من بَيْنَ الطلاب يمر طالب بَيْنَ العام والعام أو بَيْنَ العام والعامين أو الثلاث تتوافر فيه هٰذه الدلالات ذاتها ولٰكن بأحاسيس مختلفة، وانفعالات مختلفة، توحي بأنه سيكون له بصمته الخاصة، ويجب أن يكون كذٰلكَ.

بعضٌ منهم يمضى في الطريق المرتقب منه أو المتوقع، وبعضهم لا تجد له أثراً... ليس لأن التوقع خاب بل لأن ظرفاً قاهراً غالباً حال دون ذٰلكَ، وبينهما ندرة ملامحها كاذبة ذكية.

ولذٰلك لم أتفاجأ عندما رحت أقرأ لأحمد دراساته المنشورة في مجلة المعرفة، أرقى وأعرق مجلة في سوريا، والتي تأسست ١٩٦٢م، وقد مرت بمحطات وظروف عديدة وتعافت منها. ومن أبحاثه المنشورة في هٰذه المجلة جمع مادة هٰذا الكتاب النقدي، والنقد هو البضاعة التي لا تكسد إن أجاد صاحبها وأفاد أو دوَّر وأعاد.

لا أستطيع تصنيف أو تقدير موقع ما قدمه أحمد من الحركة النقدية ولا أهدف إلىٰ ذٰلكَ، هو أقدر علىٰ معرفة ما قدمه ومكانته ومستواه، ولٰكنَّ الحقيقة أنَّ هٰذه الأبحاث التي جمعها هٰذا الكتاب وإن جمعها النقد وفرقها منهج المعالجة وأدواته وموضوعاتها بالضرورة، فإنها تنطوي علىٰ قدرة وبراعة في التناول والحركة في ساحة الموضوع بالمنهج المناسب والأدوات اللازمة، وكان موفقاً إلىٰ حد كبير.أتمنى عليه وله الاستمرار والانتقال من نجاح إلىٰ نجاح أكبر قيمة وأهمية.

**أ.د. عزّت السيّد أحمد**

# المقدمة

**"لكي تتجنب النقد لا تعمل شيئاً، ولا تقل شيئاً، ولا تكن شيئاً ". ألبرت هابرد**

التفكير النقدي هو التفكير المعرفي العام، وعليه لا بد من إخضاع تفكيرنا للتفكير النقدي الذي تكتمل معه المنظومة المعرفية، فهو إنتاج عقلي ذو ماهية متشابكة، وإن الإيمان بجدوى التفكير النقدي يُشعر المرء أنه إزاء عالم منفتح على عديد من الاحتمالات، فتندفع رغبة ما بغية الإضافة أو الحذف، رغبة هي دائماً سابقة لرغبة أخرى تتفتّق من التراكم الزمني للقراءة أو للتفكير النقدي أو للممارسة التطبيقية .. فالتفكير النقدي إدراك ماهو ماثل وما هو غائب، هو رؤية الرؤيا، كل شئ خاضع للعملية النقدية ولا قداسة وثبات إلا للمقدس وحده، والنصوص تتوالد من طور إلى طور، كلّما أُزيلت الستارة عن طور منها بان له وجه جديد، والنص هنا ليس الأدبي ( شعر – قصة – رواية – مسرح ) فقط، النص هنا هو ذاك المعنى الواسع، نص أدبي فكري تاريخي نفسي اجتماعي اقتصادي سياسي ثقافي ديني.. والنقد هو عملية ثقافية تسعى لبلورة رؤية معرفية لا تتخلى في وجه من الوجوه عن إعادة صناعة أسئلة ثقافية، والناقد هو المثقف الفاعل في عملية

إنتاج الوعي، يقف على الضفة الأخرى التي تقابلها خطابات متعددة الوجوه، خطاب يسعى للتحكم في الإنتاج ضمن قوالب أيديولوجية مختلفة، ونظراً لسطوة هذا الخطاب الآخر وامتلاكه لوسائل الاتصال بالرعية؛ يشوش الرؤية حول أي دور نقدي ثقافي لا يقبل بأجوبة نهائية تصدرها المؤسسات الراعية لأوجه الخطاب الماثل، بل يمتلك تأشيرة الدخول، ولا يمنحها إلاّ إلى سياقاته الأيديولوجية، فينتج المثقف ( المفترض أنه منجزٌ للوعي ) ينتج وعي الخطاب الآخر بوصفه ( الخطاب الآخر ) يمنح تأشيرة الدخول لأي خطاب آخر يحاول النهوض بمشروع ثقافي، وعليه ستأتي أغلب المبادرات القرائية والثقافية . ربما . مشروطة بالختم الرسمي للخطاب الآخر النهائي الأفق والمعرفة، ( دينية – اجتماعية – سياسية – ثقافية.. ) إذ تفعل مؤسسات الخطاب الثابت للمعرفة فعلها في التاريخ البشري، وفي ذهن الرعية الثقافي، مما يؤدي إلى تضليل القيم الفكرية والجمالية، فتبدأ عملية الدوران حول المنجز الحضاري وفق أسس ومعايير الخطاب المنغلق على نفسه، وإعاقة أو صعوبة التوجه نحو المجهول، والبحث عن مكامنه، هذا الهاجس نحو الأفق يحتاج إلى إبداع، إبداع في التطلع إلى الجديد دوماً، إبداع يعشقه الوعي، مخالفاً الاتجاهات الخطابية البراغماتية التي

تعشق الثبات، وتشدّ كل ما هو متحرك لها بشكل مغناطيسي، وتحت مغريات وأهداف مختلفة الشكل والمضمون، فتبقى الحركة ضمن الحيّز البراغماتي ( النفعي ) وإن تعددت الوجوه الثقافية من حيث الإنتاج، فمن مثقف دوراني تبريري إلى مثقف معارض سابقه فكراً ومضموناً، لكنه مع هذا لم يستطع التحرر كل التحرر من سطوة الرؤية البراغماتية المترسخة إن ذهنياً أو إعلامياً أو بأي وجه يقف خلف كواليس الحضارة البشرية الثقافية، يمنح تأشيرة المرور وفق معطياته النفعية، فيهمّش ويطرد ويقرّب من وإلى جمهوريته الفاضلة.

الأدب هوية تتداخل معها العلوم الإنسانية من فن ومنطق وفلسفة، وهذه الثلاثية تشكل الحياة بمعناها الشامل، والسؤال النقدي يتكاثر حول الحياة، ومعها تتعاظم الممارسة النقدية، كل نص هو موضع تساؤل ولا نهائي، والتقدم العلمي المعرفي يكمن في داخله أسئلة متجددة، وإيمان مطلق بالمضي وفق قناعات يجب أن تنبني على التطلع إلى الجديد، وهذا السبيل مشروط بعدم الاقتناع بالنهائي، وأن الحد الذي نعرفه يشوبه الخطأ أو النقصان، وبذلك تبدأ رحلة البحث عن إنجاز جديد، رحلة بحثية قد تكون مضنية، لكنها بالتأكيد ممتعة، وهذا يتولد بالسؤال النقدي المستمر بوصفه ضرورة متكاملة، وقد التفتت

الدراسات نحو هذا التساؤل النقدي، وجاء أغلبها لدى بعض الدارسين ثابتاً ومتعسفاً من حيث الاقتصار على منهج نقدي بضوابط جامدة، وقانون صارم، فقُتل النص في أحيان كثيرة بدلاً من إعادة زرع الروح فيه، وصارت الأسئلة مع أجوبتها محنّطة وجاهزة، مع العلم أن لكل نص روحه التي تنسجم مع أكثر من منهج ولا تقبل التقوقع داخل أدوات ثابتة، بل تتحرر منه لتشكل منهجاً جديداً تضفي عليه من هذه الروح. لقد أصبح الوجود البشري منوطاً بحاجات معرفية ملحّة، ومن ركائز هذه المعرفة بناء عقل نقدي يتجاوز سابقه من خلال التصالح معه، ومن خلال إحداث ثورة ضد التصورات النقدية المسبقة، والعالم من حولنا يرفض أي شكل للثبات ويمضي مسرعاً، فلا بد من روح تؤمن بالمعرفة، وتقف متسائلة حيال الثقافات وكل ماهو قائم، نبش الجذور بدلاً من ملامسة السطح، وإجراء تحول كبير من داخل الحضارة والثقافة، وهذا التحول لا يقع إلا ببناء روح نقدية متسلحة بالعلم ومواكبة الحراك القائم، وانتزاع الذات من ممارسة الاجترار، أو كما أشار البعض بوجود علاقة بين الذات والمنهج والموضوع، لكنّ الموضوع هو ليس الواقع بقدر ماهو المبنى المنتج، ثم تأتي الذات بوصفها مالكة للآلة وقادرة على استعمالها، وبامتلاكها

للآلة تسمو هذه الذات عن الغايات الشخصية المحدودة، ثم لا بدّ من الفصل بين الذات والموضوع كي تشرع ( الذات ) في بناء الموضوع بناءً جديداً، وهذا يتعلق بفصل الذات عن الموضوع بشكل يحافظ فيه الموضوع على هويته واستقلاله. بين يدي القارئ دراسات من فصلين، هي محاولة للبحث عن الذات الناقدة الطامحة لمعرفة مضمون نصّنا الثقافي وأبعاده، هي مجموعة دراسات نشرتها منذ سنوات في مجلة المعرفة السورية، وهي دوريّة شهرية من أعرق المجلات العلمية والثقافية تأسست عام ١٩٦٢م، كنت قد جمعت هذه الدراسات التي كتبتها من أعداد المجلة وطبعتها في كتاب واحد بنسخ محدودة لي وللأصدقاء لتكون أكثر قرباً دونما العودة إلى كل دراسة على حِدةٍ، وبعدما وجدت أن الحصول على ترقيم دولي أمر متاح جال في الخاطر أن أجمعها في كتاب واحد، لتثبيتها وتوثيقها، وذلك سعياً للفائدة وحفظها لتبقى في متناول اليد، لم أزد أو أنقص عليها كتابةً، قد تكون تغيّرت بعض الرؤى والمعطيات تطبيقاً أو تنظيراً في طريقي النقدي، لكن هذه الدراسات كانت من وريقات مقالاتي النقدية وأنا أعدّ أطروحة الماجستير، وستبقى البصمة التي أحبّها وأعيد قراءتها وكأنها كُتبت للتوّ، وقد راعيت ترتيبها الزمني من حيث النشر باستثناء أوّل دراستين إذ

قدّمت الثانية على الأولى بقصد الترتيب النقدي كون الثانية تأسس للأولى نقديّاً.

تناول الفصل الأوَّل شيئاً من المشاريع الفكرية والنقدية العربية كالحداثة بوصفها إشكالية أكثر منها قضية، إشكالية خطابية في التنظير والتطبيق، رفضاً وقبولاً، فعلى حين أن الأغلبية المتنورة يرضون بالتجديد، إلا أنهم اختلفوا حول الحداثة إبداعاً وتلقياً، تناول البحث نشأة الحداثة بين ضرورة التجديد، وبين تخندقها بإعادة تكريس الثبات، وإعطاء أجوبة نهائية للعالم، ورؤىً لم تثبت أمام رياح الزمن العاتية، ثم تمّ التوقف في المبحث الثاني عند مفهوم النقد الثقافي لدى الغذامي من حيث الطرح والتأصيل لهذا المنهج، وإحلاله كبديل عن النقد الأدبي كما يصرّح صاحبه ، حيث النقلة النوعية في الأداة والمنهج، وذلك في خضم سجالات نقدية تغري للانخراط في الممارسة النقدية. واختص الفصل الثاني بمقاربة نقدية إجرائية لنص إبداعي من نصوص عمر أبو ريشة، هي مقاربة سيميائية لسبر التراكم العلاماتي في النص، وتشريح بنياته عبر مستوييه السطحي والعميق ( الأفقي – العمودي ) وإحالة مدلولاته إلى مرجعياتها البنيوية والتناصية، والتوغل عبر حركية النص، وإعادة ترتيب العلامات ضمن سياق كليٍّ تراكمت

وتحركت فيه العلامات التي شكّلت بتضافرها وتداخلها البنية الجمالية للنص، واختتمنا الفصل بتقديم نظري عن المنهج النفسي من حيث الآليات، وإشكاليات الطرح، بأدواته وآليته الترميزية، من حيث نشأته والصراع لتأصيله كمنهج نقدي، والأثر البارز الذي أحدثه هذا المنهج في الدرس الأدبي، والسجال الدائر بين اللاشعور الفردي ( فرويد ) واللاشعور الجمعي ( يونغ )، وما حمله معه من أثر بالغ على نظرية المنهج الأسطوري، ومن ثَم ما أحدثه في الدراسات النقدية، إذ جاءت منها دراسات عديدة تباينت بين تطبيق سريري يُخضع النص وصاحبه للتحليل الإكلينيكي، بوصف المبدع مريضاً، وردّ أدبه إلى عقدة أوديب باعتبارها الهاجس المرضي للنص الإبداعي، وبين دراسات اتخذت الحذر في التطبيق فاستفادت من معطيات هذا المنهج بشكل إيجابي ينأى به عن التحليلات التعسفية السريريّة، وتناول البحثُ أثر المنهج النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، وأهم الآراء النقدية حول المنهج.

الله وحده الموفق.

# الفصل الأول

**الحداثة العربية أزمة منهج أم تلق[1]**

**من التجديد إلى الجمود**

**حول مفهوم النقد الثقافي عند الغذامي [٢]**

[١] نُشرت في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة – دمشق، العدد ٥٦٢ تموز ٢٠١٠ م.

[٢] نُشرت في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة – دمشق، العدد ٥٤٠ أيلول ٢٠٠٨ م.

# الحداثة العربية من التجديد إلى الجمود

**قبل أن تقفز إلى السماء تعلم كيف تمشي على الأرض " ميخائيل نعيمة**

النص هو الحياة، هو الحياتي الاجتماعي، السياسي، الثقافي، وبشكل أوسع هو الإنساني منه وإليه، يتسع لكل التفسيرات والتأويلات، مفتوح غير منغلق، متجدد، حيوي شكلاً ومضموناً، وقد عرقلته نظريات متشبثة بقرون خلت، وأنتجه الوعي إنتاجاً سكونياً ثابتاً عبر إسقاطات سياسية تكبّل آفاقه، وأصبح (النص الماثل في الوعي) ذاك المقدس، بعد أن زحف هذا الأخير إلى الوعي الفني والقيمي، والاجتماعي بشكل عام، وتغلفت المفاهيم بغلاف ميتافيزيقي يجعل الاقتراب منها محظوراً (تابو)، واعتبر الناقد والمنظر والمؤول أنفسهم أصحاب الكلمة الفصل والختامية، ملاّك الحقيقة، يضعون الأسس والآليات للرعية الثقافية التي آمنت أو يجب أن تؤمن باكتمال الثابت ونهائيته، وتأسس الوعي بقيم هشة لم تثبت أمام رياح الزمن دائماً، وبات أي دخيل جديد مرفوضاً أياً كانت سلوكياته ومبرراته، وأيّ صرخة في وجه ما هو سائد ستخرج العلامات النسقية المنغرسة فينا منذ قرون، وستشرع إصبعها، وكل أسلحتها في وجه هذا

الغريب الدخيل، وطمس معالمه، وممارسته، والتعتيم عليه، وإخفاء هويته، أو إرفاقها بمدونة الدخيل/البدعة، وكل بدعة ضلالة وانحراف عن المسيرة الصحيحة كما أقرّها الوعي العام، إذ انتقلت هذه المفاهيم من سياقها الديني إلى توظيفها في سياقات أخرى، نظراً للاستجابة السريعة لها، كونها مستقرة في الوعي، وستصبح هنا أفضل سلاح يمكن أن يستغلَّه أصحابُ النطريّة الدورانيّة التي تعشق الدّوران حول المنجَز بعدما تدّعي نظريتهم أو تتوّهم أنها أنتجت مُنجزاً جديداً، والعاطفة بشكل عام أثبتت استقرارها في دواخلنا بعتاد حصين، وسيستغل المنظّر الرجعي هذه العاطفة ويحرفها عن مسارها وسياقها، وفق خطابات تحرك العواطف وتجندها صوتاً وطرفاً في معركتها، ونحن كائنات عاطفية بامتياز. لذلك إن أي إضافة فكرية ثقافية لما هو مُنجز ستكون مسيرته شاقة، لكن مسيرة الوعي دائماً في تجدد وتطور مستمرين، على الرغم من متانة الرواسب المستقرة فينا وبنا، وستفرز التغيرات المحيطة اجتماعياً وسياسياً وثقافياً وعياً جديداً، يسعى إلى بلورة رؤية جديدة، وهذه الرؤية لاتمثل قطيعة مع الثابت/الساكن، بل انطلاقة منه، والذهن البشري كلٌّ معقد عبر تجاذباته بين السابق واللاحق (رؤيا استشرافية). هناك من قبل بالوعي الثابت المتوارث،

علماً أنه أنجز في فترة وحقبة زمنية مجسداً لواقعه وسيرورته التاريخية والكونية، وما الانغلاق إلاّ شكل من أشكال الاغتيال للماضي ذاته، وإذا لم تنفتح العقول وتتمرد على رواسبها، سنبقى أسرى ماضٍ نغتالهُ باستمرار، والإنسان مفطور على التجريب والبحث، والسيطرة على ماحوله، وتطال الأسئلة كلّ شئ، وهذه الفطرة نجدها عند الإنسان مذ خُلق طفلاً، حيث تكثر أسئلته، وتتعدد لتصبح حسية، إذ يحاول الطفل أن يدرك كلّ ما حوله حسياً لتستقر الحقيقة في ذهنه، وتقضي على التساؤلات، فنراه يلمس أي جسم يشعر بأنه غريب ويجب معرفته، ومع مرور الزمن يكبر الطفل، ومن خلال تربيتنا الماضوية النسقية له، سيصبح فرداً نسقياً كبيراً بعدما قضينا على عقله وعلى أي محاولة للبحث والتجريب، وبعدما قتلنا وأحبطنا بذور الإبداع فينا، وهكذا دواليك تتكاثر الكائنات البشرية تحت وفي العقل الماضوي الثابت.

سنحاول في هذه الدراسة تشريح الحداثة، من حيث هي مفهوم ضروري ومعرفي أولاً، وأهم المؤثرات والمبررات لولادتها ثانياً، ومن ثم أزمتها المنهجية في تسويق إنجازها بعدما تخندقت وأعادت بناء وقولبة ثقافة النموذج الأحادي الدور، المكتمل النهائي، ومن ثَم التناقض

الذي أصابها بين الادّعاء والتمثيل الإيجابي الفاعل، وبالتالي غدت الحداثة )أصولية متطرفة، وأداةً معطوبة.

## الحداثة بوصفها ضرورة فنية ومعرفية

ذكرنا أن أي تمرد على الثابت سيسمه الوعي بالمغامرة، والمغامرة مشروطة بالسقوط والفشل لأنها تتسلق على ما هو منجز ومكتمل، وسيضيّق حرّاس هذا المنجز الثقافي الدائرة على كل من تسوّل له نفسه أن يتجاوز المنتهي الثابت، وهذه التوصية النسقية تتكرر في الأذهان البشرية منذ القديم، وقالوا: لم يترك السابق للاحق شيئاً، فهاهو عنترة بن شداد يرى أن المقدمات الشعرية استُنفِدت على لسان الشعراء، فقال: " هل غادر الشعراء من متردم " وهذا الموقف يبيّن مدى تغلغل مفهوم الكمال على الذهن، وأمام هذه المسلّمات يجب أن يعيد اللاحقُ السابقَ شكلاً ومضموناً، واجترار الحضارة اجتراراً مملاً. إن هذه المغامرة ( حسب تسمية الوعي ) لم تأتِ اعتباطاً من فراغ، بل هي للخروج من الاستلاب والانكماش، وفتح العقول لما هو أرحب من نطاقها الضيق الذي أرهقها لقرون، فالحضارة غير ثابتة، وغير منتهية، ودأب البشرية أن تستقي من حضاراتها وتضيف إليها دون

الدوران حولها دوراناً سكونياً، وكل لاحق هو بحاجة للسابق، واللاحق يحتاج إلى آخر يضيف ويبدع، وهكذا دواليك لتكتمل مسيرة الحياة، وتتجدد باستمرار بفعل البشرية جمعاء، وكل دور من الأدوار يبحث عن إجابات جديدة على ضجيج أصوات المعارضة ( وهي الأغلبية هنا ) لأنها حفيدة لسلالة طويلة من مؤسسات ثقافية سلطوية في فترات انتقالية سابقة ففي العصر العباسي، تغيرت الحياة، ودخلت شريحة اجتماعية عريضة تحمل حضاراتها وثقافاتها إلى تكوين الأمة الاجتماعي، واستجدت مسائل عديدة تحدّت العقل السائد، وجعلته إما ينزوي ويقنع بمفرداته الثابتة، أو يخوض هذا المعترك متسلحاً بالتطلع المستمر، وبآليات تدحض أو تدعم أو تقوم بدور الوسيط، وانبرى أصحاب الرؤية الثابتة القانعون بالمنجز كعلامة نهائية إلى محاربة كل جديد دخيل، ففي الشعر أثيرت قضية القدماء والمحدثين مع أبي نواس وأبي تمام وبشار بن برد، وأثيرت قضايا دينية تزعمها المعتزلة، ونشبت فرق أخرى على غرارها، وطال الفكر كلَّ شئ، السياسة، والحياة، والفن، ولم يرضَ أن يبقى حبيس مسلَّمات ثابتة غدت أصناماً، لأن الأفكار قد تصنَّمت وتغلفت بغلاف قدسي.

إن مسيرة التطور تأبى الركود وستدخل شعوب عديدة لتصيغ مفردات الحضارة، فتساهم في بناء العقلية والهروب هو سلوك نعامي كما هي الحال في عصرنا الراهن؛ حيث العولمة الحقيقية، والعصرنة التي كسرت كل الحدود، ودخلت في أدق تفاصيل العصر، ولا بد من مواجهتها فكرياً وعلمياً وحوارياً للحفاظ على الثوابت والتآخي معها لإبداع شكل حضاري متميز، لكن أحفاد العقلية السكونية، سيتسلحون بالرواسب العاطفية، ويحركون هذه العواطف الضعيفة أمام أمواج عاتية، ومعه ينتفي التفاعل مع العصر الجديد، ويتم تكريس ثقافة الهروب، بينما الاتجاه الآخر يمشي مسرعاً بواقع يتجدد ويتغير، فيبقى الثابت انطوائياً هارباً، والعالم في تقدم مستمر. إن المصالحة بين الحاضر والماضي تتأسس على ضرورة استكمال الوجه الحضاري للأمة، وما الانزواء تحت منجزات السابقين إلاّ نوع من الفشل لتغليف الواقع المأساوي بمنجزات الأسلاف، وهذا الانزواء سيحولنا على حد تعبير محمد عابد الجابري إلى كائنات تراثية.

لقد اقترنت الحداثة – في الوعي الجمعي – بأنها خروج عن الأصل، والأصل نهائي مكتمل، وأي محاولة لنقد إشكالياته هي ضرب من الهلوسة والعبث والابتداع، وقد أسس لها الوعي بأنها متمردة على

الدين والبيان الديني " كل ضلالة في النار " وتم سحب هذا المفهوم إلى الحداثة الشعرية، لذلك بدا الطريق شائكاً أمام خطاب الإثارة والتفكير، وهذا دليل على عدم هضم الحضارة بأبعادها المعرفية هضماً ثقافياً سليماً، فما من رابط بين البدعة الدينية والبدعة الفنية، ففي حين الأولى هي خروج عن الأصل الديني الحنيف، فإن الثانية هي من الإبداع والتجديد والإضافة، لكن هذه المشكلة نبعت من آثار قدّست المنجز الفني والحضاري، وبالتالي سيُتهم المجددون بأنهم خرجوا عن الأصل المقدّس، وبدا السجال عنيفاً بين النقّاد والمنظرين وصل حد الاتهام بالكفر والعمالة.

إن تطور الوعي يطوّر الأدوات والاتجاهات، وسيغدو مشروع التثاقف مشروعاً إيجابياً إذا التزم بالحوار الحضاري السليم، وابتعد عن نسخ منجزات الآخر نسخاً عاجزاً، وإن قضية التأثُّر والتأثير لم تخل من الآداب العالمية، ولتسوية مسارها نشأ ما يسمى بالتأثر الإيجابي، والتأثر السلبي، وهذه قضية متواجدة في التراث العربي الإسلامي ( ابن رشد وشروحه لأرسطو – الفارابي الفيلسوف – ابن سينا الطبيب الفيلسوف – ابن خلدون... وغيرهم من أساطين العلم والمعرفة ) وجاء التثاقف مع الآخر صدمة حضارية لم يقبل بها البعض وهم

الأغلبية، ودعا المجددون عبر ممارسة شجاعة إلى التواصل مع الماضي، مؤكدين أن هذا الجديد لا يشكّل قطيعة مع التاريخ بقدر تحليل التراث وامتلاكه، واستندت أطروحاتهم إلى المنجز الغربي، متمردين على أصحاب الإيمان المطلق بالماضي، لكن هذا الحداثي ضاق ذرعاً بالتبعية الداخلية فانقلب إلى تابع خارجي كما سنرى لاحقاً.

العقلُ لا ينقده إلا العقلُ، وأصبح نقده أزمة أصابت الأمة، وجدّت مشكلة الهوية الثقافية المهددة، والنظر في إشكالياتها والعودة إلى الفردوس الضائع المتحقق تاريخياً، ولجأ المدافعون عن الهوية المكتملة إلى أيقونات تاريخية لابتلاع الذات التي تنوي – كما يزعمون– ابتلاع هويتنا المقدسة، واستفحل خطاب التكفير والعمالة. التطور البشري يمرُّ بمراحل تدريجية، والأدب نصٌّ حياتيٌّ كبير، كائن حي ماثل باللغة، واللغة كائن يضعف ويقوى، ويتطور ويتراجع، لا يبقى على حال، واللغة العربية وهويتها الحضارية واسعة الأفق ويمكنها استلهام الماضي والانطلاق نحو المستقبل بحيوية ونشاط مستمرين، وكلّ من يدّعي سكونيتها حكم عليها بالقتل، وجرت العادة أن ننعت بالكفر والخروج عن الأصل كل من يخالف منهجنا، والحقيقة أن ذوق العصر يتغير، وتبدع العبقرية كل ما ينسجم مع اتجاهات العصر والتاريخ لن يكون

إلا بالفن الذي يحمي الماضي ويحييه إحياءاً إبداعياً، بدلاً من التحليلات الجافة، والعيش على رموزه وتوجيه الضربات إلى المناطق الحساسة الضعيفة المقاومة ( العاطفة )، فالنصوص الأدبية تتطور وتتجدد، ولا تدحض أو تزيل سابقها، بل تتفاعل وتنتج معها، والمعالجة الفنية الجمالية لها تتأسس على النشاط الحسي والتخيلي الإبداعي في ممارسة الإنسان، فالعالم متغير لا يثبت على حال، والإنسان هو وحده من يمتلك الظواهر ويخلقها، ومع اتساع ممارسته ستتسع المفاهيم، وقد رفض النقاد الشعر الحديث ( الجديد ) لأنه لا يشبه شيئاً مما استقر في وعيهم الذي يرى أن الجمود أفضل تجديد، ويمارسون نشاطهم من خنادق الدفاع عن اللغة العربية وصفائها، والدين الحنيف ونقائه، وسيجندون مشاعر وعواطف العوام في معركتهم باللعب على وتر العاطفة، ومن دون الخوض في الممارسة العقلية الموضوعية، سيكتفون برمي النبال من وراء كواليس قلاعهم الحصينة، ويبقى الجمهور في حالة تعمية، علماً أنَّ التطور حالة ترتبط بحاجات البشريّة، وقد جاء رفض الواقع المستلب عنوان شعراء الحداثة وأصبحت ( لماذا – كيف – ماذا ) محاور للسبر والمعرفة، وأمام الواقع الناشز المشتَّت سيتصوّر البعض أن الإنجازات الحديثة هي" غودو"

الخروج من الاستلاب، وفيما بعد ستتخلى الجماهير عن انبهارها هذا بعدما اكتشفوا أن هذا الإنجاز، ومجئ " غودو " اقتصر على الشاعرية، وبالتالي ( فلاش باك ) هربوا إلى الوراء، وهنا نواجه مفهوم الحياة "هنا تتوقف الفلسفة ولابد لها أن تتوقف، ذلك أن الحياة تكمن بالضبط في كونها ممتنعة عن الفهم"[1]، لقد ظهر النص الحداثي غامضاً مستعصياً عن الفهم، مما ساق البعض رجوعاً إلى الماضي والتشبث به؛ لأن الأكثرية لم يستوعبوا الآليات القرائية التقنية التي تزيح الضباب.

يقول نوفاليس :" إن الاستعداد للشعر يتضمن استعداداً للتصوّف، فهو استعداد لما هو خالص، شخصي، مجهول، سري، لما هو للكشف، لما هو الطارئ، الضروري، فهو يقدم ما يتعذر تقديمه، ويرى ما تتعذر رؤيته، يحس بما هو غير محسوس، الشاعر هو الأبله بالمعنى الحقيقي للكلمة، ولهذا يلتقي فيه كل شئ، الروح والعالم، ومنه الصفة اللامتناهية لقصيدة جديدة وخلودها، إن الاستعداد للشعر فيه الكثير من القرابة مع الاستعداد النبوئي والديني، مع الحس الرؤيوي، الشاعر ينسق، يصهر، يصطفي، يبدع، دون أن يفهم هو نفسه لِمَ يتصرف

[1] الفن في العصر الحديث، الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا، جان ماري شيفر، ترجمة د. فاطمة الجيوشي – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٦م ص ٩٩.

على هذه الصورة بدلاً من تلك "[1]، فالنص المتكامل فيه خيط مضمر من العلاقات والدلالات، فيه رغبة خفيّة تسيطر على المبدع والمتلقي، هو صراع ذو تفاعل عضوي، هو اتصال إبداعي بالتراث، واستعارة حركيّة مناسبة، تداخل وتفاعل بين الماضي والحاضر، استشراف للمستقبل دون العبوديّة المطلقة للماضي، يقول روزنتال:" إن الشاعر الذي يحس بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر، هو الذي يستطيع استغلال الماضي في ابتكار شئ جديد "[2]، فالنّهضة متطلعة إلى الماضي قبل السير قدماً، وتوزعت هذه النهضة في اتجاهات فنية وفكرية مختلفة، فجماعة الإحياء ( البارودي وأتباعه ) استقوا الماضي والعودة إليه لتجاوز مرحلة الانحطاط الأدبي، والعودة إلى النصوص المشرقة، وتتابعت خطى التحديث والابتكار على نحو ما صنعه شعراء المهجر، إذ جددوا في الشكل والمضمون، كما دعا جبران خليل جبران

[1] السابق، ص ١٣.

[2] بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٣م، ص ١٧.

إلى الشعر المنثور تأثراً بوالت ويتمان، وقد ثار ميخائيل نعيمة على الأوزان في غربال "لا الأوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر"[1].

لقد وجد شعراء الحداثة أنفسهم منخرطين في مقتضيات العصر الجديد لاكتناه اللحظة الناشئة، والانفصال عن الفهم التقليدي للشعر، والذوق الذي أقرّ بأن يخاطب المبدعُ قرّاءَه بما يعرفون، دون الغموض والغوص وراء جواهر وكنوز أخرى، وقد أعلن هذا الانفصال قبلاً أبو تمام بجوابه المشهور" لِمَ لا تفهم ما يُقال " ويُعتبر هذا أول بيان حداثي عربي، يقول إلياس خوري :إن الحداثة " حداثة نهضوية.. إنها إطار التكسر الثقافي – الاجتماعي – السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام "[2]، حيث ساهمت مكونات عديدة وضرورية في نشأة الحداثة، وأمام رياح التغيير العاتية سيولد منطقٌ جديد للكون، وخطابٌ يبرّر الحراك الجديد.

## نشأة الحداثة في خضمِّ سجالات شديدة

[1] الغربال، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل ط٢، بيروت ١٩٨١م، ص ١١٦.

[2] مجلة عالم المعرفة، العدد ١٧٧

لقد شاب مصطلح " الحداثة " ماشابه من غموض وفوضى، وكثُرت المسميات، وعمّت الضبابية، منها تسمية " الشعر الحديث " وهذا الشعر تاريخياً انطلق مع عصر النهضة، وهنالك من أطلق هذه التسمية على الشعر المعاصر والشعر الحر، فقد أشار محمد عزام أن الشعر الحديث هو المنطلق منذ مطلع عصر النهضة وحتى نهاية الأربعينيات، فهو بذلك يشمل ( مدرسة الإحياء – الاتباعية – الإبداعية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية ) فهو حديث لكن شكله تقليدي، وتأتي تسمية " الشعر المعاصر " وهو الشعر التالي لمرحلة الشعر الحديث، والتسمية الثالثة " الشعر الجديد " وتُطلق على الشعر الحر وقصيدة النثر، وهذه التسمية تحمل مدلولين ( زمني وفني )، وبذلك إن كل جديد حديث، وليس من الضروري أن يكون كل حديث جديداً، فالجديد بهذا المعنى معياره فني، وقد لانجد هذا عند الشعر الحديث، لأن الجديد إبداع وتجاوز [1]، وتعددت الآراء حول المصطلح، وتأثر هذا المصطلح في الغرب بمفكري التنوير الذين أكدوا على العقلانية العلمانية، والتقدم الديمقراطي، والتمرد على الأسس التقليدية وجعل اليقينيّات محطّ تساؤل ( تصورات دينية – اجتماعية

[1] الحداثة الشعرية، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٥م، ص ٢٣ –٢٤.

– أخلاقية ) وأبرز هؤلاء فريدريك نيتشه، وفرويد، وكارل ماركس، وبالتالي إن الحداثة تنطوي على قدر كبير من الاختلاف الجذري مع الأسس التقليدية للثقافة والفن في الغرب[1]، وأيَّاً كانت الاختلافات فإننا هنا نتبنى مصطلح الحداثة بوصفه المشروع الفكري الطارئ على العالم العربي بغض النظر عن الجوانب الفنية التي يتأسس عليها التمييز بين مصطلحي ( الحديث – الجديد ).

نشأت عدة عوامل جديدة أفرزت الفكر الحداثي، ومؤثرات الحداثة الشعرية كثيرة، منها المكونات الدينية والأسطورية والاجتماعية والسياسية.. إلخ للمجتمعات العربية، واتكأ الشاعر على الأسطورة ليبتعد عن أي رمز ديني، وباتت الأسطورة مخرجاً ومدخلاً في آن معاً في تصوير ما يحيط به من ظواهر، مبتدئاً بنفسه ومنتهياً إليها، إمعاناً منه برفض الواقع والعقل العربيين، وتجاوز الطرائق التقليدية والخطابية للتعبير، هو تجاوز للأنواع الأدبية القديمة وتأسيس نوع جديد شكلاً ومضموناً " ليست وزناً بالضرورة، وليست لا وزناً بالضرورة وإنما هي إيقاع وزني نثري، أو نثري وزني، وهكذا تصبح القصيدة شكلا مفتوحاّ

[1] حداثة التخلف، مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جكتر، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق ١٩٩٣م، ص ٤٠.

"[1]، وسيصبح النص أفقاً لدلالات عديدة، وكما هنالك مسوغات للخطوات السابقة في العصر العباسي وعصر الموشحات الأندلسية، فإن للحداثة الراهنة مسوغاتها أيضاً، وقد افتتن الشعر العربي الحديث بإنجازات الشعر الغربي وتجاربه، وإبداعاته، وقد أشارت نازك الملائكة بأنها مع بدر شاكر السياب مشيا في طريق تجديدي واحد بعد أن اطّلعا على الشعر الإنكليزي وتأثرا به، واستندت الحداثة العربية إلى استجابة حضارية تعي السابق وعياً معرفياً حيوياً خلّاقاً، وتحولاً دلالياً في رؤيا جديدة، ولابد من إنتاج قيم حضارية لأن الثقافة الغربية – حسب مشاهدتهم – بدت منغلقة بارتباطها بقيم ثابتة زماناً ومكاناً، وأتى الشعر الحداثي الجديد ليعبر بلغة جديدة متميزة وخاصة " فقوام الشعر الجديد معنى خلاق توليدي لا معنى سردي وصفي، وإنه كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينيه شار: الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف "[2]، هو تركيب يستكمل حركية التجديد التي بدأت إرهاصاتها منذ أوائل العصر العباسيّ إلى الكلاسيكية الجديدة، والرمزية والرومانسية، والحداثة كما عبّر عنها أدونيس هي الانطلاقة من

[1] الحداثة الشعرية، محمد عزام، ص ٢٩.

[2] نفسه، ص ٣٦.

التراث والتفكير فيه مجدداً دون التنازل عن أصالتنا وثوابتنا، هي الاختلاف في الائتلاف[1].

هي نوع من المعرفة المنعزلة عن القوانين الأخرى، والشعر الحداثي الجديد هو تعبير عن مشكلات كيانية تعانيها الحضارة والأمة، ويعانيها الشاعر ذاته، هو الشعر الذي يتجاوز السطح وشكليته ليغوص إلى عالم حيوي وطاقاته المتجددة، هو الاتحاد مع هذا العالم البكر، وقد دعا جبرا إبراهيم جبرا إلى التواصل مع التراث وعدم الانقطاع عنه، يقول:" أنا أؤمن أن للتراث قوة هائلة في حياتنا، ويجب أن تبقى له هذه القوة المغذية للنفس، لكني أقول خذ من التراث ما هو حي، واترك ما هو ميت للأكاديميين الذين يقول عنهم رامبو إنهم أموات أكثر من أي متحجّر "[2]. وأكَّد عبد الوهاب البياتي تثاقفه مع الشعر الغربي، وأشار إلى غوركي، وتولستوي، وإيليوت، ونيرودا، وإيلوار، وسارتر، ولوركا، وكامو.. وغيرهم[3].

[1] فاتحة لنهاية قرن جديد، أدونيس، دار العودة – بيروت ١٩٨٠م، انظر ص ٣٢٦.

[2] ينابيع الرؤيا، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٩م١٤٠- ١٤١.

[3] المؤلفات الكاملة، عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة – بيروت ١٩٧١م.

بهذه اللفتات والإشارات أثيرت سجالات نقدية حول منبع الحداثة ونشأتها، ودراسة سيرورتها التاريخية والفنيّة والفكرية، فهناك من رد الحداثة إلى التثاقف مع الغرب، وتحركت المناورات بين الأصوليين والحداثيين، إذ تمثل ثقافة الأمة السكون والديمومة وغير مسموح – من قبل الأصولي – اختراق الساكن وتحريكه. " إن المؤثر ذو حدين ينفع إذا أُحسن استعماله، ويضرُّ إذا أسأنا به، وقد تحدث كثيرون عن أثر إيليوت وبخاصة في قصيدته " الأرض الخراب " في الشعر العربي الحديث "[1]، وقد ترجمت أعمال غربية كثيرة للقارئ العربي، وضُمِّنت بعض النصوص العربية اقتباسات من نصوص غربية ( فرنسية – إنكليزية )، وأثّرت " الأرض الخراب " على شعر السيّاب، وأثّر سان جون بيرس على أدونيس، وظهر التأثر لدى العديد من روّاد الحداثة تأثراً تقانيّاً فنياً، والتأثر أمر مشروع بين الأمم والحضارات، وأفرز التمازج بين الشعوب على مر العصور علوماً جديدة، وضروباً من المعرفة، وهذا التأثر لم يأت مصادفة، أو نقلاً، بل جاء نتيجة طبيعية لما استجد على أرض الواقع، وبعدما تطور الوعي الفني والجمالي، وهذا التأثر كما قال د. فؤاد المرعي : " لم يكن سبباً في التغيرات التي طرأت

[1] بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص ٥٠.

على أدبنا الحديث، بقدر ما كان نتيجة لتلك التطورات الاجتماعية، التي استمرت هادئة حيناً ، وعاصفة أحياناً قرابة مئة عام من الزمن"[1]، واشتغل النقد المعاصر برصد حركة الحداثة الشعرية، وذهب في تفسيره عدة اتجاهات، منها التثاقفي، والاجتماعي، والنفسي، فمن حيث التأثير التثاقفي " تم النظر إلى المثاقفة مع الغرب الأوروبي هي الأساس في نشأة الحداثة "[2]، وعُدّ إيليوت مصدر هذا التأثير، ويذهب التفسير الاجتماعي " إلى ربط ظاهر الحداثة الشعرية بالأطروحات الإيديولوجية لطبقة البرجوازية العربية الصغيرة، بحيث تبدو الحداثة انعكاساً لمجمل التغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع العربي المعاصر "[3].

هذا التيار يراه فؤاد المرعي حاملاً راية الفردية والتجربة الذاتية معبّراً عن البرجوازية الصغيرة والمتوسطة ومطامحها التي لم تتحقق، ووقف شعراؤه بالمرصاد لروّاد التيار القديم أصحاب الطبقة الثرية الذين اقتسموا

[1] المؤثرات الأجنبية في حركة الحداثة الشعرية، د. فؤاد المرعي، مجلة الموقف الأدبي عدد ١٩٣-١٩٤، ١٩٨٧م، ص ٥٣.

[2] وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق ١٩٩٧م، ص ٨.

[3] نفسه، ص ٩.

السلطة مع المستعمرين، ويعود السبب الجوهري لبروز التيار الجديد إلى الإحساس المؤلم تجاه الفئات الاجتماعية التي أخفقت في نضالها، فارتدَّت ساخطة قلقة، شاعرة بذاتها وإمكاناتها التي فشلت، وهذا ما لوَّن إبداعهم بألوان الرومانسية، التي دخلت إلى الشعر العربي بوصفها رومانسية الشعب المقهور الذي خابت آماله أمام الخداع والغدر[1]، ويذهب التفسير النفسي – الذوقي لنشأة الحداثة الشعرية إلى التغيرات التي أصابت الذوق العربي، ومن أهم القائلين بهذا التفسير د. محمد النويهي ويرى " أن التناظر أو السيمترية التي يتصف بها الشعر العربي التقليدي لم تعد تتلاءم والطبيعة النفسية والذوقية المعاصرة "[2].

لهذا ولغيره عُدّت الحداثة تصوراً جديداً للحياة، بوعي جديد ومستجدات جديدة تستدعي التجاوز سياسياً وثقافياً واجتماعياً وإبداعياً، فهي روح أكثر منها شكلاً، إيقاعها سريع، تتمرد على طغاة المعرفة، المدّعين باكتمالها، هي حداثة التساؤل والاحتجاج، يعرّفها يوسف الخال بأنها حركة إبداع تماشي الحياة في تغييرها الدائم، ولا

[1] المؤثرات الشعرية في حركة الحداثة العربية، د. فؤاد المرعي، مرجع سابق، ص ٥٣ – ٥٤.

[2] وعي الحداثة، ص ١٠.

تكون وقفاً على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها تتبدل نظرتنا إلى الأشياء.

من المؤكد أن العرب نظروا إلى الإبداع الغربي نظرة انبهار، وارتبط مفهوم الحداثة بالمنجز الحضاري الأوروبي، لكن سحب هذا المفهوم إلى المنجز العربي شائك ومعقد، ويستدعي المقايسة على مطابقة التجربة الحداثية العربية مع التجربة الغربية، وهذه المقارنة لن تخلوَ من استيراد ضبابي للمفهوم الحداثي الغربي، فقد بلغ الافتتان بالغرب مرحلة شكلية في فحواها، وهذا ما حدث تماماً مع نقل النظريات النقدية الغربية إلى حقول النقد الأدبي العربي، إذ بدا أغلبها اجتراراً إجرائياً وتطبيقاً لإثبات مقولات سابقة، بدت المحاولة العربية مطبوعة بهذا التعقيد الذي جعل المشروع الحداثي العربي – ربما – عصيَّاً عن الفهم والارتقاء بجوهره إبداعياً. مايهمنا هنا هو أن الحداثة العربية تأسست على ضرورة الانفتاح العقلي، والأخذ من الآخر، ومقارعة الاستبداد الفكري والسياسي، لذلك جاءت معبرة عن هذه الهشاشة في بنية المجتمع الذي يحتاج إلى نقطة فاصلة وحاسمة علمياً ومعرفياً، فجاءت النصوص – في أغلبها – إشارة إلى خيبات الأمل من خلال السقوط التراجيدي، والنص الكئيب المنطوي على ذاته.

لقد حمل أصحاب تجمع مجلة " شعر " لواء الحداثة الشعرية، وذكرنا سابقاً التثاقف الشعري مع الغرب، لكن هذا لا يعني أن الفكر الفلسفي الغربي لم يدخل في تكوين الحداثة العربية، فكما أثرّت الفلسفة الغربية بحداثة الغرب، أيضاً أثرت في حركة الحداثة العربية، ومنها الفلسفة الوجودية التي تلتقي مع الحداثة العربية بعدة نقاط منها: أن الحقيقة مرتبطة بالتجربة الفردية، ومحور هذه التجربة وموضوعها هو الإنسان، وأيضاً نقد ونقض ورفض العقل كونه أساس الحقيقة ومصدرها، وأن الوجود سابق للماهية، وقد نشأ هذا التيار بعدما بدأ الفكر الأوروبي الشك في العلوم الطبيعية، وخاصة ما يتعلق بالفرد وشخصيته، وقد دعا ماكس إلى مبدأ الفوضوية في الحرية الفردية، وإطلاق العنان للذات، وأصبح بذلك الجو ملائماً فيما بعد للفيلسوف الألماني نيتشه ودعوته إلى إعادة النظر في مجموعة القيم الإنسانية المتوارثة، وتحطيم القوانين والمسلّمات السابقة التي تحكم الحياة العامة، ومن ثم الدعوة إلى إعادة تنظيم ما تم تحطيمه فتصير القضايا الفكرية في طريق الامتزاج والذوبان لتنتج شيئاً جديداً لِما تم تحطيمه يكون قادراً على إدراك الظواهر المعقدة للحياة[1].

[1] الحداثة، مالكم برادابري- جيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للنشر والترجمة-

جاءت الفلسفة الوجودية بطابعها الشخصاني لتميّز بين نوعين من الوجود، الأول مزيّف، والثاني أصيل، وهذا الأخير هو مصدر الحقيقة ومنبعها، فالحقيقة تُعاش وتكون مع الإنسان كما قال كيركجارد: " لابد لي وأنا أعاني الحياة أن أصير أنا نفسي قاعدة لسلوكي، وبهذا تصبح الحقيقة حقيقتي أنا، إذ لا وجود لحقيقة بالنسبة للفرد إلا ماينتجه هو نفسه أثناء الفعل "[1]، وقد أعلن نيتشه انهيار المطلق ليصبح الوجود وجوداً إنسانياً، وحقيقة إنسانية، ومع انهيار المطلق سيركن الإنسان إلى ذاته يختارها ويتجاوزها بشكل مستور إلى ما وراءها ( الإنسان الأعلى )، وهذا الإنسان يعتبره نيتشه مستقبلاً لا يمكن اللحاق به، ولكي يصبح وجود الإنسان وجوداً حقيقياً أصيلاً عليه أن يعي ذاته، ويتوجه نحو القلق بصمت، وهذا هو الاختيار الأصيل الذي يسميه هايدجر " المعمم " الذي يهب الإنسان وجوداً أصيلاً شجاعاً.

---

بغداد ١٩٨٧م، ص ٨٠.

[1] المذاهب الوجودية – من كيركجارد إلى جان بول سارتر، ريجيس ليفييه، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م، ص ٣٩.

لقد أثارت الفلسفة الوجودية تساؤلات طالت القضايا الميتافيزيقية، منها الوجود الإنساني في بعده الشامل، والبحث عن الحقيقة النهائية التي تستدعي الالتزام بها والمخاطرة لأجلها، وهذه الحقيقة تكمن في الحقيقة الذاتية الفردية، يقول كيركجارد: " إن عدم اليقين الموضوعي الذي تتخذه النزعة إلى الباطل متشبثة به في أشد حالاتها حماساً، تلك هي الحقيقة.. الحقيقة العليا التي يمكن أن تكون لذات موجودة "[1]، ومن المسائل التي أثارها الوجوديون أسبقية الوجود على الماهية، فالإنسان من خلال هذا التصور في حركة دائمة منفصلة عن الماضي، والحاضر، متجهة نحو المستقبل، وبالتالي إن وجوده الموضوعي منفي، ولا تتحقق ماهيته إلا من خلال أفعاله، والأفعال تقتضي الوجود، لذا قالوا بأسبقية الوجود على الماهية، ويلتقي سارتر وكيركجارد ونيتشه في مصبٍّ واحد ( الإنسان غير مكتمل وغير تام، ولا صفات تحدد وجوده، إنه الموجود الوحيد الذي يتدبر ما يريد فعله وما يريد أن يصير )، وقد استلهم هذه النظريات المفرطة بالذاتية، وبسلخ الوجود الحاضر عن أي وجود، واستلهم منظِّرو الحداثة الشعرية العربية هذه الإفراط في الذاتيّة وصاغوها في نصوصهم، فاعتبر الشاعر نفسه منسِّقاً لتلك

[1] السابق، ص ٤١.

العلاقات، معتمداً على الأسطورة التي عطّلت الفعل وحرَّرت الخيال عبر استعارات تخلق علاقات بين أشياء متناقضة، يقول إيليوت: " يقوم عقل الشاعر بعملية الخلط الدائم للتجارب المتباينة، تتسم تجارب الإنسان الاعتيادي بالفوضى، واللاتنظيم والتفكك، فهو يحب ويقرأ " اسبينوزا " ويسمع صوت الآلة الكاتبة، ويشم رائحة الطعام المطبوخ في آن واحد، إنها تجارب يربطها في آن واحد، ليخلق منها كلاً جديداً "[1]، وتأسيساً على ذلك اعتبر تجمع مجلة شعر الحداثة مشروعاً واسعاً، أبعاده حضارة ومعرفة، نظرة جديدة للأشياء، والإنسان فيها هو سيد الطبيعة، يضع قوانينها ونظمها المعرفية لتخدمه، يغيّر ويعدّل، ويضيف، ويتحول من الصيرورة التاريخية إلى ما هو أرحب، والإنسان وحده من يمتلك ويصنع ما يريد وفق حرية شخصيته وحرية فكره وتعبيره، هذا الإنسان هو المعرفة التي نادى بها الوجوديون، وصاغها منظِّرو مجلة شعر، وفيها ما فيها من إغراق في الفردية، ورفض كل المعتقدات ونقضها لبناء مجتمع – كما يزعمون – عقلاني متطور، وسيحلّ في هذا المجتمع النسبي والإنساني بدلاً من المطلق، وقد عبّر الشاعر الحداثي الشخصاني عن المعضلات الكونية العالمية ليرتقي إلى درجة

[1] الحداثة، مالكم برادبري – جيمس ماكفارلن، ص ٨٣.

الحداثة العالمية، فيخرج من نطاقه الزماني المكاني، إلى المطلق الزمكاني، ليتحد بالإنسان ويشاركه همومه وآلامه (عبث – حرية – نفي – تعذيب – غربة... )، وهذا الغلوُّ لم ينتج إلاّ قيماً مفرطة بتمجيد وعبادة الذات.

لقد استقت الحداثة الشعرية مفرداتها من مصادر عديدة ( شعرية وفلسفية وفكرية... )، منها ما ينسجم مع مشكلتنا المعرفية، ومنها ما لا يتناسب مع مطامح الحضارة العربية الإسلامية، كونها مشكلة انتزعت من سياقها الغربي ومبرراته، إلى سياق عربي لا يحتاج إلى تلك المبررات، وهذا الاستقاء الفوضوي شتت المعرفة، وأضاع معالم التطور الإيجابي، وقاد مشروع الحداثة إلى قبر شيّدته بيديها.

## الحداثة والارتداد الماضوي ( التحوّل إلى أداة معطوبة )

إنّ الغلوَّ والإغراق في الذاتية، وتجاهل السيرورة التاريخية والحيوية؛ جعل الفوضى عنوان الحرية، إذ لا فضاء ولا أرض، هو تجلٍّ مطلق بالذات وبالفكرة، بعيداً عن أي حدود، تحت مسمى (الإبداع)، وسيستمد

الحقيقة من داخله ويقوم بقطيعة مع الإنسان المعمم كما أسماه هايدجر، هذا المعمم اجتماعياَ وإيديولوجياً، وأخلاقياً، وسياسياً، وسلوكياً، وبهذا التأثر الفلسفي ينعزل الشاعر عن أي وظيفة وأي التزام تجاه الآخر، فالشاعر يتخطى السائد ويتطلع إلى ما لم يُقل، يتجاوز الرؤية التي تحيل إلى العالم الخارجي، إلى الرؤيا التي تحيل إلى العالم الداخلي، وقد أحال هذا التوجه إلى أزمة الحداثة، إذ تعارضت مع مجمل ما دعا إليه منظروها من التعددية والاعتراف بالآخر ووقعوا في تناقض شائك، فالفردية الشخصانية لا تتفق مع دعاويهم في سياقات أخرى؛ لتمرير الإنسان المستلب من سلطة الثابت والتقوقع. يقول أدونيس: " الشعر تجربة شخصية يسيرها الشاعر ويفجرها في حدوث ورؤىً و بروق "[1].

هل سيتحقق النجاح للمشروع الحداثي العربي كما تحقق في دول كبرى أفرزنه (الغرب )، ضمن أجواء تاريخية، واقتصادية، وسياسية، واجتماعية ؟ بينما تحتكم الحداثة العربية لواقع مختلف شكلاً ومضموناً، وتختلف مشكلاتها المعرفية عن مشكلات الحداثة الغربية

[1] زمن الشعر، أدونيس، دار العودة – بيروت ١٩٧٢م، انظر ص ٤٠ – ٤١.

المعرفية، وهذا التناقض في المشروع العربي عزلهم عن الجمهور الذي خابت آماله أمام استعلائهم النخبوي المتطرف بأشكال ووجوه عديدة ( علمانية – ليبرالية —... ) وكلُّها وجوه باتت قبيحة تنظر للكون نظرة ثابتة وأحادية الدور، أعطت أجوبة نهائية ومطلقة سحقت الآخر ولم تعترف به، اعتبرت نفسها ممثلة لضمير الشعب، ونبيّه المخَلِّص.

لقد حاولت الحداثة العربية ( الفردية الشخصانية ) التمرد على كل شئ بفصل الأدب عن السياسة وعن الدين، لأن الأدب –كما نظّروا – للإنسان وبالإنسان، لكنَّها أصبحت موقفاً فردياً متطرفاً سلطوياً، منعزلاً عن المجتمع وقضاياه، ولمعت أسماءٌ حداثية عديدة في عالم السياسة وباتت تتحدث بمسائل سياسية على نطاق واسع، كالذي يدعو إلى التطبيع مع الكيان الصهيوني، وغير ذلك من مواقف قد تختصر عليه الطريق إلى " نوبل "، أصبحت حداثتهم حداثة زعماء ودكتاتوريين، ويرى الدكتور برهان غليون أن المشروع الحداثي لن يستمر طويلاً حتى يصطدم بجدار اللغة المحافظة على خصوصياتها الموروثة، وجدار الواقع المثقل بهموم المعيشة وضباب السياسة، لأنه لم

ينجب إلا الانسحاق وفقدان التوازن والاستلاب للغرب في مرحلة كان الغرب فيها يبدو عدواً لدوداً [1].

هذا الإغراق في الذاتية والتعالي على الاجتماعي الشعبي، كرّس قيماً فردية سلطوية ( الأنا السلطة – الأنا الفحولية – الطاغية... ) ومن المفترض أنها مشروع فكري تجاوزي ينسف التقوقع ويفتح العقول، ويشارك الكلّ في الإنتاج، لكن الحداثيين أعادوا إنتاج الماضي في قوالب جديدة، وارتبط أكثرهم بسلطات القمع والتعذيب تحت مصالح سلعية مادية، وارتبطت هذه الأسماء بتمجيد الديكتاتوريات " وأنظمة القمع والحروب باسم الغيرة الوطنية القومية، أو يقفون مع الجلادين مشاركينهم الفتك بشعوب بأكملها، أو يسكبون عواطفهم الساذجة المبتذلة الهشة على الورق، وبكائياتهم وصيغهم الجاهزة عن كل شئ من تمجيد القوة العسكرية، وحتى البكاء على الذات "[2].

[1] مجتمع النخبة، د. برهان غليون، معهد الإنماء العربي – بيروت ١٩٨٦م، ص ٣٩.

[2] بعيداً داخل الغابة – البيان النقدي للحداثة العربية، فاضل العزاوي، دار المدى – دمشق ١٩٩٤م، ص ٢٠.

لقد مارس الحداثي سلطة رمزية استمدت مقوماتها من الخطابات السجالية، فازدادت التراكمات التنظيرية، وغاب الجوهر الإيجابي الفاعل، وبدت خطاباتهم جديرة بالدرس بلاغياً شكلياً وجوهرياً أكثر من نصوصهم، وبدلاً أن تتجه حداثتهم نحو المستقبل، أصيبت بحالة نكوص فاتجهت إلى الماضي في تكريس ثقافة الثبات وقولبة الوعي بقالب ثابت جديد، وتحويل الإبداع إلى العدمية والضحالة، وبينما فضحوا القمع الثقافي والتنكيل بالمنورين سرعان ما انطوى أكثرهم تحت راية السلطة بعدما أدركوا أنها تتلاعب بالتاريخ وبقيمه، وبعدما غُرِّرَ بهم تحت مصالح فردية مختلفة، ومن ثم تبرير الخطابات الرسمية بنصوص موشّاة بالمكياج الثقافي، أو كما وصفهم أحد الكتّاب اللبنانيين قاموا بدور المحامي عن الشيطان. لقد تمظهرت الحداثة ظاهرياً وداخلياً نصوصاً معقدة تحمل إشكاليات حداثية وسياسية، وارتباط حداثتهم بالسلطة أوحى بالريبة والشك في صدق نواياهم، وهناك تطابق سلوكي وتنظيري بينهم وبين منظري وحرّاس الثقافة الماضوية ومنطقها، فلامس تحديثهم الخارج، وظلَّ الدّاخل ( الجوهر ) ذاك الوعي المستقر الذي يأبى الانزياح من لا وعينا مهما بدّلنا في

لبوسه، وأدونيس قال في غير موضع : إن الجمهور يحتاج إلى ثورة عقلية لم يبدأها حتى الآن.

لقد أولى المشروع الحداثي لنفسه مهاماً جساماً، وأعطى أجوبة نهائية للمعرفة واحتكرها دون أن يقبل بإجابات أخرى في الوقت الذي دعا فيه إلى التعددية وحق الاختلاف والتنوع وحرية الفكر والتفاعل والحوار، في الوقت الذي همّش الآخر وانغلق على نفسه، واقتنع بالمنجز الحداثي كبديل ونهائي لكل ما هو منجَز سابقاً، انتزع من التحديث آليات من سياقها الإيديولوجي، و لم تثبت فاعليتها في ضمير الأمة العربية بعدما انحرفت عن مساره الإيجابي، فتحولت إلى حداثة براغماتية بعدما روضتها السلطة، وانتُزعت ( الحداثة ) من سياقها الذي وُلِدت منه ( الحلم القومي – الصراع العربي الإسرائيلي – بناء إنسان عصري – تجديد – انطلاق..)، وظلت حداثة هامشية تعيش على فتات أحداث عالمية متغيرة وسريعة، وتمت برمجة العودة من المتحول إلى الثابت برمجة مغلّفة بإطار فلسفي لم يثبت فاعليته في العالم العربي؛ حيث قبلَها منهجاً نظرياً ولم يقبلْ بها أداةً معرفيّة انقلابيّة.

لقد حلم الحداثيون بالتعددية والديموقراطية التي رأوها في الغرب، ونقلوها إلى أراض عربية لا يقبل تكوينها الثقافي بمثل هذه التحولات الفكرية بسهولة، ومع انهزام الآمال واغتيال الطموحات، استغلت الاتجاهات الأصولية هذه الفجوة في العالم العربي الإسلامي، فوجدت البناء الداخلي العاطفي لتركيبته الذهنية ميداناً ثرّاً لاستراتيجيتها المريضة، وتربة صالحة لنشر فكرها، لبناء القديم بناءاً هدّاماً، هذه التربة التي اغتيلت فيها الأحلام، وسقطت الأهداف التحررية من الداخل والخارج، لذلك وجدت الأصوليات الدينيّة الجو ملائماً، وعزفت على أوتار العاطفة النسقيّة المتغلغلة باعتبار الكائن العربي عاطفياً بامتياز، وأفرزت عاطفته تاريخياً رفض كل جديد، فكيف وقد انسلخ هذا الجديد عن دوره، وتبين عدم نجاحه ؟.

لقد بيَّنت كتابات الحداثيين الفوضى السائدة " وبحجة هذه الفوضى السائدة في العالم والحياة والمشاريع المتهاوية، أرادوا أن يكتبوا نصوصاً يدّعون أنها نصوص العالم الفوضوي المفكّك... إن ربط فوضى النصوص والكتابة وتفككها بفوضى العالم وتفككاته، أمر يخفي رؤية إيديولوجية بائدة في الوقت الذي يعلنون فيه اختلافهم الجذري عن الإيديولوجيات كيفما كانت صبغتها، ولكن ما يدعونه من تطابق بين

الفوضى في النص والفوضى في العالم هو ادّعاء معناه أن الكتابة انعكاس للواقع وصورة آلية عما يتعرض له "[1].

لقد شرّحت خطابات ما بعد الحداثة الخطابَ الحداثي، وبيّنت أزمته المنهجية والتطبيقية وهذا مهَّد لولادة عصر ما بعد الحداثة ولتأسيس خطاب جديد يخرج من الانغلاق الذي جمّد الحداثة، لكن هذا الجديد يعاني من إشكاليات أفرزتها أمة ذات أنساق ثقافية لا تنزاح عنها، ويتساءل المرء هل هناك خطاب ما بعد ما بعد الحداثة ؟. لقد دعا النقد الثقافي إلى كشف تلك الأنساق المتوسِّلة بالبلاغي والجمالي، وأتت الدعوة لإحلال النقد الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي الذي ساعد وأسهم في غرس هذه الأنساق لأنه اشتغل بالنص بلاغياً وجمالياً وغفل عن دواخله النسقية مما زادها استعصاءً، أو أنَّ النقد الأدبي انشغل بانهياره أمام النص الحداثي، هذا الانهيار الذي لم يخرج عن كونه موضة تسوّق للجديد في حالة عمى تام، وهذا الخلل الثقافي هو ركيزة ودعامة لترسيخ أو ضرورة ترسيخ وتأصيل النقد الثقافي، يقول د. عبد الله الغذّامي: " هل هناك أنساق ثقافية تسرَّبت من الشّعر

[1] وهم الحداثة، مقومات قصيدة النثر نموذجاً، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق ٢٠٠٦م، ص ١٧ – ١٨.

وبالشِّعر لتؤسِّس لسلوك غير إنساني وغير ديموقراطي، وكانت فكرة الفحل وفكرة النسق الشعري وراء ترسيخها ومن ثم كانت الثقافة – بما أن أهم ما فيها الشعر – وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم"[1]، وبدأ النقد الثقافي يشق طريقه عبر ضجيج خطابات الحداثة وما بعدها.

لقد اكتسبت الشخصية الشعرية حصانة، وصارت العلوم بالشعر علوماً منغلقة لأنها غدت خادماً للشاعر، وهذه الهالة التقديسية تعمينا عن النسق المخاتل الطاغي، وارتحل هذا النسق من الأدب ليستقر في القيم العربية، وفي ذهن الأمة الثقافي الذي صنع الفحل والطاغية المستبد، فغدت القيم أنساقاً متشعرنة، فيأتي اللاحق محاكاة للسابق إن شكلاً وإن جوهراً، وهذا بدوره قد عزّز قيم الفردية والأنانية، وتغلغلت في الذاكرة الثقافية لتظهر في صيغ شتى آخرها النص الحداثي الفردي، وتبقى الفردية الشخصانية سيدة الموقف على نحو " مفرد في صيغة الجمع " لأدونيس، إذ تضخمت " الأنا " وتصرفت بكل نسقية ضد أي رأي مخالف، فألغت الآخر وتعالت عليه، بل أصبح الآخر أحد مفردات هذه " الأنا " وصوتاً من أصواتها، بعدما انحلت به

[1] النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي – بيروت ط١، ٢٠٠٠م، ص ٧.

/اتحدت، فأصبحت " أنا " متشكلة من صوت الكل، وسيّدهم المحتل لضميرهم، ويمكننا هنا سحب مفهوم النقد الثقافي لكشف هذه العيوب النسقية الفردية المتعالية، وهذا ما سمّاه الغذّامي " رجعية الحداثة " إذ أصبح شعار أبي تمام شعاراً رجعياً رفعه أكثر شعراء الحداثة، وينطوي هذا الشعار على قيم نسقية نخبوية فردية متسلطة متطرفة، وقد اعتبر " غرونباوم " أبا تمام رجعياً، وتبعه الغذّامي في هذا الزعم، إذ أصبح أبو تمام رمزاً للحداثيين أخفوا تحته قبحَهم النسقي المتعالي[1]، وعليه فإن الخطاب الأدونيسي ومن ماثله من الحداثيين، حداثي المظهر رجعي الجوهر، أسس خطاباً " سحرانياً " كما أسماه البعض، ويمثل ديوانه " مفرد في صيغة الجمع " مستودعاً تموج فيه كل القيم النسقية الفردية، فهذا المفرد هو ( العالم – أنا النور – أنا سماء – أنا الداعية ) فحركت " الأنا " الخطاب بوصفها المنبع والمصبّ لكل ما أنتجته الثقافة النسقية المتوارثة، فكرَّر أدونيس هذه القيم بقالب حداثي /حداثوي، جديد برؤية فحولية متطرفة ضد أي رأي مخالف. والحداثيون كما ذكرنا سابقاً ادّعوا بنصوصهم تصوير العالم المتشرذم

[1] مجلة المعرفة، العدد ٥٤٠ – ٢٠٠٨م، حول مفهوم النقد الثقافي عند الغذامي، أحمد أنيس الحسون، ص ٢٤١ وما بعد.

الفوضوي، لذلك إن خطاب حداثي كالذي يخرجه أدونيس في " زمن الشعر " يقرر فيه أن هذا الزمن ليس زمن العقل، ولا الفكر ولا السياسة، إنه زمن الشعر، ولا حداثة إلا به، وهذا الشعر أكبر منبر إعلامي لتكريس قيم فردية متسلطة، هذا الشعر سيدجّنُ الذوق ويروّضه لتمرير مشروعه النخبوي المتطرف، ويظن بعض الحداثيين أن الشعر سيغيّر لغة الحضارة، سيثوّر القيم الفردية من خلال بطل لا منتمٍ، فأي انتماء للواقع ( الثابت ) هو ضد مشروع التحول الأسطوري، هو خيانة للثورة النخبوية، وهذا يشيع مفهوم جهل الجماهير العريضة والتعالي عليها، إذ تحتاج – كما يقرّون – إلى مُمثل لضميرها، يقول ويفعل عنها، إلى زعيم حداثي نخبوي يعرف كيف يشيد حضارة أدبية، وفكرية لهذا الشعب المضطهد المسكين.

لقد صنّمت الحداثة مشروعها وزعماءها، هذه الحداثة اللامنطقية، لاعقلانية أدواتها مبعثرة، أهدافها غامضة، تعتمد الإدهاش الطوباوي، انفعالية، سديمية.. كل هذا لفرض شرطهم النخبوي من غير نقد، فالنقد هنا محرّم أمام قداسة الحداثة ورؤيتها، محرّم أمام هذه الذات المتسربلة بالميتافيزيقيا ( يجب التسليم المطلق لها )، أصبحت من الطوطميات، أصبحت "تابو" مقدساً، فأدونيس – وهو الزعيم

الحداثي بلا منازع كما يصوّره مريدوه – أسّس حياته منذ البدء تأسيساً نسقياً فردياً متعالياً منذ أن وسم نفسه باسم أسطوري، وظل يكرّر هذه الفردية إلى أن وصل إلى الذروة " مفرد في صيغة الجمع " إذ تأسس الخطاب الحداثي في أغلبه على نخبوية مهمّشة للآخر مناوئة له، خطاب سحري، الأنا فيه هي المركز المحرّك. للأسف أصبحت الحداثة بيانات، مقترنة بأشخاص، بذوات، بأفراد، بسلطة، كلٌ يدعي المعرفة ويحتكرها " يضع تصوراته الفكرية، ورؤاه الفنية على شكل ( بيان ) يرصد فيه الواقع الشعري العربي... ويضع فيه الإمكانيات المستقبلية التي يمكن أن تستشرفها حركة الحداثة فيما إذا أتيح لها المسار الشعري الصحيح "[1]، فتعددت البيانات، وتوالت " الأنا " أمام ضرورة وتأكيد تلاشي " الكل – النحن ".

هل سنبقى نعيش على أمجاد وانتصارات السابقين؟ وماجدوى الالتفاف حول التاريخ وتغليف الواقع المأساوي بأطرٍ واهية؟ وأي أطروحة تلك التي ستنتشلنا من الاستلاب؟، من هنا انطلق شعار الحداثة المعرفي قبل أن تتخندق وتعيد احتكار المعرفة والوعي البشري.

[1] الحداثة الشعرية، محمد عزام، ص ٥٢.

إن الفعل الحداثي ينبع من صميم الإضافة إلى المنجز الحضاري عبر تجاوز مستمر مبدع، فالحداثة كما عبّر عنها هابرماس هي مشروع مازال قيد الإنجاز، فهي مبادرة دؤوبة ومفتوحة يسعى لبلورتها كل الشعوب. إلا أن الحداثة العربية ما لبثت أن تخندقت وحملت سيفها المتطرّف بأيديولوجيتها الخاصة ضمن شروطها الفكريّة لا تختلف في تطرّفها عن عن التطرف الدّيني، واستهتار بالآخر، وإن انطلقتا ( الحداثة والأصولية ) من نقطة مختلفة متضاربة، إلا أنهما سرعان ما استقرّتا في قطب واحد يمارس تطرفه بشكل عشوائي ضد كل أشكال التعدّد الفكري والمعرفة، وادّعت حداثتنا – التي طبّل لها الأدباء وزمّروا – أنها من تنتج المعرفة وعلى الرعيّة الانصياع المطلق والتسليم لنظريتها المقدسة، ومن ثَم تمّ إعادة هيكلة المؤسسة الواحدة، والصورة الثابتة للأنموذج الماثل المتجسّد فيها.

لقد نشأت الحداثة نتيجة لتراكمات عديدة من الخبرة والتطور والتساؤل، لكن الشعوب النامية عاشتها منجزاً حضارياً مستورداً تدافع عنه وتدعي ما لا تحتكم له، وما زال هذا الدفاع المتطرّف بأدواته ومنهجه الجديد يبتعد عن الهدف الجوهري للحداثة ( المعرفة ) ويبتعد عن المعنى القيّم للحداثة من حيث هي صيرورة اجتماعية وتاريخية تنبثق

عن البنى الاجتماعية بأسرها، وما التقليد الحداثي للغرب إلا انغلاق وابتعاد عن البنية المجتمعية العربية والإسلامية، وهذا الاستيراد المشوّه يعمّق المشكلة ما لم تعِ الحداثة العربية – مجازاً – المحور الهام في عملية التكامل الثقافي، وفتح الأبواب لكل الفئات المهمشة من الجماهير العريضة للاشتراك في عملية البناء بدلاً من إنتاج تحديث يتزامن مع موت على الصعيد الداخلي، تحديث غير مكتمل الرؤية ولا المنهج، ذلك أن اتساق الحداثة مع النموذج الغربي بكينونته يحكم بالإخفاق على أي مشروع حداثي عربي بكينونته المنبثقة عن مشكلته المعرفية، والتي تعيد قولبتها بهيكل مستورد. ولم يزل الحداثي الأصولي يدافع عن ممتلكاته في حالة تعنّت، ومعاندة شديدة عبر الادّعاء بتوزيع الأدوار، وأنه ضمير المثقف العربي والقارئ الذي من المفترض انصياعه للحداثيين شكلاً باعتبارهم وكما صوّروا أنفسهم أرباب المعرفة، فالدّور الحداثي انتهى والمعرفة نص مكتمل.

إنّ عملية الإقصاء التي يمارسها حرّاس الثقافة النسقية قلبت ظهر المجن؛ لتكتسح شريحة عريضة من الشعوب هذا البرج المقدّس بعدما خابت آمالها وأحلامها النهضوية في التحديث، وبعدما أُبعدتْ عن المشاركة الفعلية، ولم يُسمح لها إلا أن تكون صدىً للصدى.

لم يدرك السيد الحداثي أن المعرفة ملك للجميع، فقد أكدتْ الشعوب أنها تمتلك الأدوات المعرفية، وتستطيع أن تعبر عن نفسها، وباستطاعتها المشاركة عبر الفعل وردّ الفعل، والسيّد الحداثي مازال في نرجسيته على الرغم من الحقائق الكثيرة التي أكدت أنه ماعاد يمثل الدور الريادي الذي عزاه لنفسه بوصفه قابضاً على أسس الهواجس المعرفية وماعداه من ممارسات هي بالضرورة شعبوية فوضوية، ولا يمكنها صياغة مفردة حضارية ما لم يرشدها الزعيم المعرفي المتكامل ( الحداثي النخبوي ). إنّ مشكلة المعرفة مطلب إنساني مذ أن وعى الإنسان نفسه كائناً على هذا الكوكب، ولكنها وعبر رحلتها المريرة ظهرت جوانب عديدة منها مقتصرة على نص ثابت متوازن يخالف أي تأويل آخر، والدورة الزمنية تعيد ما أنتجه السابق، فما تزال الشعوب – خصوصاً العربية – تخرج من سلطة نص ثم تقع تحت آخر ضمن رحلة مضنية ترزخ تحت وطأة النموذج الواحد من خلال قولبة الثقافة والوعي القديمين بتقنيات مختلفة لكنها تصبّ في مصبّ واحد وإن تعددت أشكالها من حداثية وأصولية، والحداثة التي تتطلع إليها الشعوب المضطهدة سياسياً وثقافياً ودينياً واجتماعياً، لا تعني التفلت من المنجز الحضاري والثقافي برمته بقدر ماتعني صياغة فعل حضاري

جديد متمازج ومبدع مع كل ماهو مُنجز سابقاً، وكل إضافة تحتاج إلى إضافة أخرى مبدعة كي لا تترّسخ ثقافة السكون والدوران حول النسق القديم كما فعلت الحداثة المستوردة من أرضية لا تصلح لأرضيتنا، وبالتالي لا بد أن نعود لما ذكرناه سابقاً من حيث أن الحداثة محاولة دؤوبة مستمرة تقدّم الأجوبة لهواجس المعرفة، وتتخطي أي حدود ثابتة لتبدأ حركيتها الإبداعية من جديد.

معظم قرّاء الحداثة يقرؤونها بصيغة تأزمية ( الحداثة المخذولة – نكسة الحداثة.. ) هذه الحداثة التي كانت في حقبة زمنية عبادة للجديد من أجل الجديد فقط، ومن أجل الخروج من الاستلاب إلى واقع أكثر ضبابية، أما اليوم فقد عزف الحداثي عن ادعاءاته، وخفت صوت نرجسيته، لقد أدرك أن المجتمعات العربية تعاني من مشكلات هرمونية، عرف أن قرّاء الشعر والأدب عامةً لا يتجاوزون الآلاف، في حين تصل أرقام مبيعات قرص غنائي استعراضي إلى أرقام خيالية، عرف أنّ الفكر المتشظّي وغير العقلاني، والشعارات الديمقراطية، وحقوق الإنسان، والتعددية، والاعتراف بالآخر.. وغيرها من شعارات عريضة، عرف أنّها كلها مفاهيم طوباوية.

# حول مفهوم النّقد الثقافيّ عند عبدالله الغذّامي

**"لا يصير الحق حقاً بكثرة معتنقيه ولا بقلة مريديه" أبو حيان التوحيدي**

هل نعيش في عمى نقدي يعيق عن كشف عيوب الخطاب؟ هل احتالت المؤسسة الثقافية بأنساقها (السلطة الثقافية) على الذاكرة الجمعية؟ هل سيطرت تلك الأنساق بوعي أو لا وعي على الذاكرة الإبداعية ؟ وبالتالي هل يمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلاً عن النقد الأدبي ؟ وهل خُلقتْ – حقاً – حالة من التدجين والترويض الذوقي لدى مستهلكي الثقافة؟. ربّما تنطوي هذه الأسئلة على أجوبتها من خلال مضمونها، ذلك أنها جاءت على أعتاب النظرية التي تبحث عن التأصيل والحق المشروع، تلك التي يقدمها الناقد عبد الله الغذّامي عبر قراءة تأويلية للأنساق الثقافية التي تسللت عبر تراكمات _ متوسلة بالجمالي والبلاغي _ إلى الخطاب.

ينطوي المشروع على كشف تلك الأنساق المضمرة في الخطاب، وتعرية هذه الخطابات النسقية المفروضة على الذائقة ( الرعيّة ). كان الاهتمام بالدراسات الثقافية منذ وقت مبكر في القرن الثامن عشر،

لكن المحاولة الجدية كانت مع مجموعة بيرمنجهام ١٩٦٤م ثم جاءت مرحلة التسعينيات أثرى وأخصب في خضّم السجالات النقدية (الحداثة _ مابعد الحداثة )، فجاءت المحاولة لإحلال قيم ثقافية نقدية جديدة تتخطى المفاهيم التي راجت لقرونٍ عدّة، ويحمل هذا العمل في طيّاته إشكالية معقدة ستخضع للضبط والتمنهج، بعد بيان الخلل المضمر في الخطاب.

هذا ما سيقوم به النقد الثقافي كما ادّعى صاحبه (عبدالله الغذّامي) لأن التأويل والخضوع لعمليات فكرية هو "معيار التحضّر ومقياس نهضة الأمم"[١]. قدّم الغذامي مشروعه بجرأة مدركاً النتيجة التي ستخلص لها جمهورية النسق، لأن الاتهامات المكرورة تقبع في قمقمٍ وستخرج عن الحاجة، ومن يجرؤ على الطرح يعرف سلفاً أحجام الأصابع التي ستتوجّه إليه، لذلك سميناه هنا جريئاً لمعرفته المسبقة بالنتائج، لكن الأمر لا يقف على مجرّد الجرأة بالطرح فقط، بل لا بد من كيفية لهذا الطرح بالاستناد على أسس موضوعية وعلمية، تتجاوز – حقاً – السائد الثقافي، ولا تبقى حبيسة هذا النسق والادّعاء

[١] ثقافتنا في مواجهة العصر، زكي نجيب محمود، دار الشرق – القاهرة ١٩٧٦م ص ١٩٢.

بالتحرر، لأن الطرح ساعتها سيكون صياغة المتجذّر صياغة لا تعدو اللغة وتبقى تدور من حيث هربت.

مع حدوث الثورة الصناعية في أوروبا التي نبذت الماضي وجموده العقلي، نظر المستنير العربي إلى هذا الهرم الغربي الانقلابي بعين الرضا والإعجاب، فاحتذى مشروع النسف والتفجير للجامد والمتقوقع منطلقاً – كما يدعي – من الحضارة العربية الإسلامية، في محاولة لقراءة القديم ليكون بداية الجديد ولكنه – بوعي أو لا وعي – وقع ضحية الإطار الثقافي بشباكه المتسللة خفية إلى الذات، فيكون بذلك أشبه بمن خرج من داخل الدائرة وبدأ الدوران حولها، تخلّص من المركزية في الدائرة التي كانت تلفّ به محيطَها، ليخرج منها ويقوم بعملية الدوران من الخارج بشكل طوعي، فيكون عمليّاً خارجها (الدائرة) وجوهرياً تابعاً لسلطة الدائرة ومركزها الثقافي، فيخلق بذلك دائرة جديدة هو قائدها ومركزها، فيشعر بسلطة التمركز التي سرعان ما تستحوذ على مشاعره ليكون نسقاً ثقافياً متشرباً من النسق الأول بعدما ضاق به ذرعاً، ففجّره – تحت شعار الإبداع فيما لم يُقل – وظلّ رهين هذه السلطة المركزية في الثقافة المتراكمة لقرون عدّة، فيتجسّد النسق ضمن هذا الخطاب أو ذاك لأنه يأبى – أو لا نأبى –

تجاوزه، وينسى المبدع ثورته أو أخطأ في التصوّر، سيما وأنه يثوّر منهجه الإبداعي بقلم عربي حبره ملئ بذاكرة يصعب تجاوزها، ويبقى الادعاء بالتجاوز مرحلة آنية لأن المراحل اللاحقة ستكشف عيوب هذا الخطاب.

نحن نعيش الماضي بالأذهان، والحاضر وجود مادي، أو كما يقول تركي الحمد: "نريد السيطرة على المستقبل أملاً وحلماً، دون أن نمتلك مفاتيح هذا المستقبل، كيف يكون ذلك لست أدري؟"[1] هذه اللا أدريّة تبشر بمخاض ولادة (سأحاول أن أدري)، فالواقع متشعّب والجذور المخاتلة عميقة، لذا يصعب القول: أدري في خضّم تسلل قرون عديدة إلى الأذهان، كأن الماضي سيبقى مبنياً – حسب المعيار النحوي – لكنه في الميزان الثقافي الجديد، لا بدّ من إعرابه وتفتيته إلى شظايا، فيقف الدعاة مبشّرين بتحطيم النسق والتمرّد عليه، يحملون في جعبتهم – كأدونيس مثلاً – أحلام المضطهدين من وطأة النسق الثقافي الذي يصنع بشكل أو بآخر الطاغي عبر تسللات نسقية

[1] الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، تركي الحمد – دار الساقي – بيروت ١٩٩٣ ص ٧٣.

ضمن نسق أصيل، وسرعان ما يقع المتمرد بشرك هذا النسق عن قصد أو غير قصد فيصبح رجعياً بعدما كان يدّعي تقدميّة[1].

يجمع المفكرون بأن النهضة الحضارية مرهونة بقيام "ثورة في نسق القيم والمفاهيم والتصورات العقلية التي يتبناها أفراد مجتمع إزاء الوجود"[2] فهل الثقافة العربية هي ثقافة ماضوية؟. لقد أعلن الغذامي الثورة على هذه الثقافة الماضوية. هناك كثير ممّن ينتقد قيماً ثقافية سائدة، مقدّمين طرق تشكيلها وصياغتها، مثلاً : هناك من يقف أمام قضية المرأة وعيوب النسق الثقافي المتوارث عنها، فيهاجم التحيز الذكوري ــ والغذامي واحد منهم ــ والجديد يحارب القديم... هذه الفئات تتحدى مقومات الثقافة السائدة، مشكلةً منظوراً فكرياً لتأطير أو لصياغة الطرق والكيفية المتوخاة لبناء صرح ثقافي جديد يقوم على

[1] النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي – بيروت – الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص ١٩٠ وما بعد.

[2] الجمود والتجديد في العقلية العربية، مكاشفات نقدية، د. علي أسعد وطفة، الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٧م، ص ٨.

أنقاض السائد المكرور لإعادة هيكلته، وهذا ما يسيمه بيخو باخ (التنوع المنظوري Pers Pectival Diversity)[1].

## التأصيل لمشروع النقد الثقافي

يعدّ الخلل الثقافي إحدى دعائم أو بواعث النقد الثقافي الذي يطرحه الغذّامي، فيقول بموت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي كعاملٍ مهم لكشف عيوب النسقُ. فكما دعا بارت إلى موت المؤلف، يدعو الغذّامي إلى موت النقد الأدبي الذي يُعتبر هنا أحد دعائم تسلل النسق الثقافي ضمن الخطاب، وذلك لغفلته عن كشف العيوب وانشغاله بجماليات الخطاب، وهذا المؤلف (النقد الأدبي) ساعد غفلةً على سهولة مرور النسق وتخفيّه في بنية الخطاب الفوق لغوي. دعا الغذّامي لمشروعه هذا في ندوة عن الشعر عُقدتْ في تونس ٢٢/ ٩/ ١٩٩٧م، وكرّر دعوته في مقالة له في جريدة الحياة (أكتوبر ١٩٩٨م)

[1] إعادة النظر في التعددية الثقافية، التنوع الثقافي والنظرية السياسية، تأليف بيخوباخ – ترجمة: مجاب الإمام، وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق ٢٠٠٧، ص ٢١.

كما أشار في مقدمته، وهذه الجرأة في الطرح تحتاج لأدوات نقدية (ضمن نظرية نقدية) لفضح عيوب النسق، متسائلاً عن الحداثة العربية فيما إذا كانت رجعية الطرح، وعن العلاقة بين صنع (نموذج الفحل الشعري) وصناعة الطاغية، ويؤكد – حفاظاً على تمرير ومشروعية ما يقدّمه – أنه يحقّ لنا الوقوف على جماليات الشعر لمدة قرون، ولكن السؤال: هل في ديوان العرب أشياء غير تلك الجماليات؟. إلا أن هنالك تعالقات نسقية من روحية ودينية واجتماعية.. تغلغلت في ثقافتنا، وتجلّت في شتى أنوع السلوك الثقافي والاجتماعي. يقول: "هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديموقراطي، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها ومن ثم كانت الثقافة – بما أن أهم ما فيها الشعر – وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم.. ؟!"[1]. لقد احتلّ الشاعر الذاكرة العربية مؤصّلاً لسمات نسقية عملت على تعطيل الذوق الإنساني، كالافتخار بالفحولة وغيرها، فأصبحت مثل هذه الأخيرة تعيد ذاتها بصيغ شعرية تستعيد معها النسق الأوّل، فتحولت وظيفة الشاعر إلى وظيفة فردية قلبت سلّم القيم مما أدى إلى ما يسمى (

[1] النقد الثقافي – عبد الله الغذامي، ص ٧.

بالفحل ) الذي صار مع مرور الزمن مفهوماً ثقافياً اجتماعياً، منذ عمرو بن كلثوم وصولاً لأدونيس ونزار قباني، وبذلك فإن الذات العربية قد تشعرنت بعدما تشعرن الخطاب.

من خلال هذه المقولات يبدو هذا المشروع النقدي متشعّباً، حيث أوحت بطريقة أو بأخرى لتقديم صياغة جديدة لأدوات نقدية مُمنهجة سيقدّمُها لاحقاً، كرديف – محتّم – لأدوات النقد الأدبي المنشغلة بالجماليات.

عرض الغذامي لذاكرة المصطلح (النقد الثقافي) مبيناً بداياته والمحاولات فيه، وذلك عبر رصد تحركات الدراسات الثقافية، فيتجاوز أولئك ليرسّخ مقولاته النظرية والمنهجية لتأصيل هذا المصطلح – وهذا حق لأي ناقد – فيقف على منبره النقدي ليعرّي الأنساق التي تشرّبتها الذائقة العربية بفعل المؤسسة الثقافية وجبروتها المهيمن، والمفروض عبر أدوات لغوية وثقافية على الخطاب، فجاء النسق مخاتلاً يضمر عيوباً تلبّست الخطاب، وكرّست ثقافة الفحل. هذا التشريح لبنية الخطاب المتجذّر، كما بيّنه الغذّامي، يضع المرء أمام إشارات استفهام عديدة، يعي في تلك اللحظة أنّ هذا الجبروت الثقافي متسربٌ إلى ذاكرته

باعتباره أحد أعضاء الذاكرة الجمعية التي فعل فيها النسق الثقافي فعلته، ابتدأ الغذامي من حيث وجد نفسه تحت وطأة هذا النسق كغيره، لأن الهواجس والمرعبات تستقر في دواخلنا دون تفسير جرئ، وجلّ ما قام به النقد هو شرح فقط. وبذلك نأوي إلى النسق الماضي مما يكرّس سلطته حتى الحاضر على الذهنية، وعبر تداخل هذه الأنساق بصنع الهرم الطاغي، باعتباره جزءاً من ثقافتنا الباطنة والظاهرة، فنحتاج لنقلة نوعية جريئة – ستكون مجرمةً ملعونةً في عرف جمهورية الأنساق – هذه النقلة يخطوها الغذّامي على مذبح ثقافة النسق، فقدّم أطروحته في خضّم سجالات نقدية ما بعد الحداثة، ونظراً لمهارة الغذّامي في تسويق مصطلحاته سيُفتحُ باب آخر للسجالات النقدية.

انطلق الاهتمام بالدراسات الثقافية متماشياً مع عوامل النقد الألسني، وتحولات ما بعد البنيوية وتشكلت هذه الاهتمامات من خلال تلك المقولات النظرية، على الرغم من رفض البعض للنظرية، واندلعت السجالات النقدية ما بعد الحداثة، وأُخضع مفهوم هذه الدراسات لمحطات جدلية أسهم فيها المفكرون، منهم "هابرماز" الذي شكّك بوعود ما بعد الحداثة، وشمل النقد من جملة ما شمل فكرة " ليوتا "

بخصوص وضع المعرفة فيما بعد الحداثة في المجتمعات الأكثر تطوراً، وبعد السجالات الثقافية الفرنسية والأوروبية والألمانية... بدأت تتسرب العدوى الأمريكية . وهذه الأخيرة أثّرت على الغذّامي ــ وبدأ الطرح لموضوعات حساسة كالنقد النسوي وثقافة الميديا (وسائل الإعلام) التي تنتج ثقافات سريعة وذات إثارة تعيد معها صناعة الذوق البشري لخلق مماثلة بين المتلقي والأنماط الإنتاجية المؤدلجة [1]. وركّز الغذّامي اهتمامه على أطروحات ( فنسنت ليتش – كلنر)، يرى كلنر أن الدراسات الثقافية هي تطبيق بحثي للنظرية، معلناً أننا في مرحلة (الما بين) لا (الما بعد) معترضاً على الذين يجزمون بحدوث نقلة انقلابية من الحداثة إلى ما بعد الحداثة.

لقدجاءت الدراسات الثقافية مولياً الاهتمام بالمنتج ما بين الجمهور من إمتاعي استهلاكي يثير التفاعلات التي يُنظر لها على أنها استجابة لبواعث نسقية ( يمكننا أن نمثّل لذلك بالمسلسل الدرامي السوري باب الحارة ) والبحث عن هذه المتعة فيما تقدّمه من حياة أجمل أو الزجّ في

[1] عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية (مجموعة باحثين) – الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – د. عبد الله إبراهيم ص ٤١، وما بعد، ويُنظر النقد الثقافي، ص ٢٦ وما بعد.

أتون الفعل اليومي الذي "يفعل فعله في إخضاعنا وإذلالنا"[1]. نقد (كلنر) الوسائل، لاعتبار أن الدراسة الثقافية لا يجري معها التفريق بين نصٍ مبدع وآخر هابط، وعدم الانحياز للشعبي أوللنخبوي. ويقدّم (بنفنست لتيش) مصطلح (النقد الثقافي) كرديف لما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، أي أنّ التغيير يشمل المنهج بأطره وتحديداته بطرح منهج تحليلي للخطاب دون القطيعة التامة عن منهج التحليل الأدبي النقدي، ويشير (فنسنت) إلى قضايا قراءة المؤسسة الثقافية، والعلمية التي توجّه الخطاب والذائقة، والأنساق التي يتأصّل فيها الذوق العام، فتصبح عبر ذلك متحكمة من خلال الصيغ والتصورات في إنتاج نسق يُحتذى بالتذوق، ويقف في نقده المؤسساتي على أعمال نقدية بارزة مثل إدوارد سعيد وكتابه (الاستشراق) الذي يكشف العلاقة بين المجتمع والنصوصية والتاريخ، حيث تتجلى صورة الشرق في الغرب بربط خطاب الاستشراق بأبعاد أيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة. لقد بيّن إدوارد سعيد أن الشرق لم يكن في وعي الغرب الآخر الخارجي فقط، بل امتداد للشاذ والمستضعف داخل الغرب. إنّ عمل إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق كما يقول أكرم إبراهيم: "هو

[1] النقد الثقافي، عبد الله الغذّامي، ص ٢٤.

نقد لوعي الذات من خلال الآخر، فهو نقد لوعي الذات الغربية من خلال الآخر، يسمح لهذا أن يعي ذاته من جديد بعيداً عن إنشاء القوة الغربية، فالاستشراق هو تجسيد لوعي نقدي ضدي غربي، وهو فكيك إنشاءات القوة من داخل الثقافة الغربية ذاتها"[1]. فالاستشراق عند إدوارد سعيد أسلوب غربي للسيطرة على الشرق، فهو توزيع "للوعي الجغرافي، السياسي إلى نصوص جمالية، وبحثية واقتصادية واجتماعية وتاريخية، وفقه لغوية.. "[2].

يتوسع الغذّامي في ذاكرة المصطلح، فيتحدث عن الرواية التكنولوجية التي تأخذ بأطراف المهمّش، والشخوص المتمردة بأسلوب يقوم على التخيل المبني على الممكن، والمتصور في شخصيات عجائبية تقاتل من أجل السلطة في عالم المدينة الحديثة، وتنبني هذه الرواية على عامل السرعة وعامل الطاقة في أسلوبها السردي، ورغم خطابها الجديد فإنها تلتزم بشروط السرد التقليدية، فتأتي كأحد أنواع الأخلاق السوقية حاملةً المسعى لجعل التكنولوجيا والمعلوماتية تحت إرادة الإنسان، والسعي لكسر الاحتكارات الإمبريالية العلمية والمعلوماتية والمالية

[1] مجلة المعرفة السورية – العدد ٤٨٦، ١٤٢٥هـ/ آذا ٢٠٠٤م، أكرم إبراهيم، ص ٦٥.

[2] نفسه ص ٦٦ – وانظر للاستزادة عن إدوارد سعيد الأبحاث المقدّمة في هذا العدد.

والسلطوية. ولذا هي خطاب حركي نشط، ومن هنا يدرك الغذّامي الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي[1]، فيتحدث عن التعددية الثقافية وما بعد الحداثة موجّهاً اتهامه للحداثة من خلال ملاحظات لبعض النقاد، وهي ملاحظات صارمة تتهم الحداثة بالمركزية الثقافية، مما جعل العالم يدور في قطب واحد، فقد أعطت الحداثة قيماً مطلقة لمفاهيم مثل (الليبرالية – العقلانية) وجعلت هذه القيم إجابة مطلقة على معضلات البشر الحياتية، مما حصر الحداثة في مجال ضيّق يُبعد المجال الفاعل للثقافات الأخرى والشعوب المختلفة. ففي ظل التعددية الثقافية تُطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة منفلتة من ثقافة المركز الراسخ[2]، وفي الدراسات الثقافية ولدت مصطلحات جديدة (كالاستشراق) عند إدوارد سعيد كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي، كما أشرنا سابقاً، وقد طرح إدوارد سعيد مفهوم النقد المدني، يرى فيه سعيد أن على الناقد أن يحوّل التعارض بين النظام المؤسساتي والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي يكون الناقد فيه مسائلاً الخطاب النقدي ذاته.

[1] النقد الثقافي، ص ٢٨.

[2] نفسه، ص ٣٥.

يقدم الغذّامي تللك المقولات ليبدأ الطرح لنظريته الوليدة (النقد الثقافي) مستفيداً مما عرضه من مقولات اعتنت بالأبعاد الثقافية للظواهر الأدبية والدينية والسياسية والاجتماعية، التي تجلّت في الاتجاهات الثقافية الغربية، فكانت هذه المناهج والمقولات خلفية ثرية أمدّت الغذّامي بما يساعده في نظريته.

**في النظرية والمنهج**

لماذا اعتُبرت (ألف ليلة وليلة) مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس بينما يُعطى (كليلة ودمنة) درجة عالية من الإعجاب والتقدير؟. هكذا يصرّح الغذامي واصفاً هذا الخطاب بالبلاغي الرسمي، الذي فرض الذائقة النقدية، في مثل هذين المثالين. وهذا يكشف عن صفات النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب الرسمي، ومن خلال عمليات التصنيف تلك فإن العمل النقدي مشروع فقط في نقد الشرط الجمالي لا أكثر ولا أقل بحسب المؤسسة البلاغية الثقافية، فيغدو الناقد واحداً من حرّاس هذه المؤسسة، وتبدأ عملية الدوران

حول النسق، الذي يظهر فيه "أبو تمام والمتنبي مخلَّين سامقين ولم نر ما أحدثاه في أنساقنا الثقافية من عيوب خطيرة"[1].

فلا بدّ من دفع العملية النقدية من بعدها الأدبي إلى البعد الثقافي، ليتم التحرر من قيود المؤسسة الرسمية بإعادةالنظر لكشف عيوب الجمالي وتبيان القبحي، مما يلزم وضع نظرية في القبحيات مرادفة لنظرية الجماليات. وهذه النقلة النوعية تحتاج إلى تحول الأداة النقدية، وفسح المجال للخطابات المنسّية والمنفيّة من مملكة الأدب بقرار المصطلح المؤسساتي، خصوصاً ما يراه الغذّامي من أنّ غير المؤسساتي هو أكثر تأثيراً في الناس، فتحرير المصطلح من قيد المؤسسة شرط أول لتحرير الأداة النقدية. وبما أن المصطلح متجذّر عبر تجارب عديدة فإننا لن نتخلص من الهيمنة إلاّ عبر التحويل، وهذه العمليات ستكون كالتالي[2]

**أ- نقلة في المصطلح النقدي ذاته.**

**ب- نقلة في المفهوم (النسق).**

[1] النقد الثقافي، ص ٥٩.

[2] نفسه، ص ٢٦ ومابعد.

**ج- نقلة في الوظيفة.**

**د- نقلة في التطبيق.**

ونظراً لصعوبة انقياد المنظومة المصطلحية النقدية لأي تغيير فردي، فإن الغذامي سيوظف في مشروعه الأداة النقدية التي كانت أدبية/ جمالية لتكون أداة في النقد الثقافي، وستشمل هذه النقلة الاصطلاحية ستة أساسيات اصطلاحية.

**١- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)**

يقدّم (رومان جاكبسون) عناصر الرسالة كالتالي:[١] (المرسل – المرسل إليه – الرسالة – مدونة مشتركة – سياق – اتصال). وتمثل هذه العناصر ست وظائف لسانية: الوظيفة الدلالية، والوظيفة الانفعالية (تتعلق بالمرسل كاستخدام ألفاظ التعجب)، والوظيفة التأثرية(تخصّ المرسل إليه)، والوظيفة التخاطبية (ترمي إلى التأكد من حسن سير الاتصال)، والوظيفة فوق لغوية (ما بعد اللغة)، والوظيفة

[١] مفهومات في بنية النص (اللسانية – الشعرية – الأسلوبية – التناصية) ترجمة د. وائل بركات، الطبعة الأولى ١٩٩٦، دار معد – سوريا دمشق ص ٤٦.

الشعرية ( تركز على اللغة ذاتها ). يضيف الغذامي عنصراً سابعاً لعناصر الرسالة التي قدّمها (جاكبسون)، وهي ( الوظيفة النسقية ) وتنبع أهميتها بتركيز النظر على الأبعاد النسقية للخطابات، فتنتقل وظيفة النقد إلى مساحة أكبر.

**٢- المجاز (المجاز الكلي)**

ينقد الغذامي المفهوم البلاغي للمجاز، ليقترح مفهوماً ثقافياً يوسّع مجاله ليعي تعقيدات النسق، ينطوي المجاز البلاغي على تحول دلالي (حقيقة – مجاز) وهذا الازدواج يمسّ وعينا باللغة ذاتها وفعلها فينا – أي يحمل الخطاب بعدين: أحدهما حاضر في الفعل اللغوي، والثاني فعل يمسّ المضمر الدلالي للخطاب، هذا المضمر الذي يتحكم مجالات التفاعل، ويوجّه السلوكية العقلية والذوقية، لذلك يحتاج البُعدان إلى مفهوم ذي بعد كلّي للكشف عنهما، فكما يكشف المجاز التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة، فإن توسيع المفهوم سيساعد على كشف الازدواج الدلالي الذي يتلبّس الخطاب الثقافي،

وبذلك يتوسّع المفهوم من ثنائية المجاز والحقيقة ليشمل النسقية في الرسالة والأفعال والاستقبال[1].

يعمل النقد الثقافي على تجاوز الوعي اللغوي بمصطلحاته البلاغية والنقدية الأدبية لأنها لا تساعد على كشف المضمرات النسقية البارعة في التخفي، لذلك سيولد مصطلح جديد مرادف للبلاغي القديم.

**٣- التورية (التورية الثقافية)**

يشير المفهوم التقليدي إلى أن المعنى المقصود من التورية هو المعنى البعيد، وهذا ينطوي على لعبة جمالية —سيتجاوزها المشروع الجديد — ممّا أسر البلاغة بقيود الجمالي البحت المتوخّى من دراسة اللغة، وحرمها من القدرة على قراءة الأنساق في الخطاب، فغدت مهمة الناقد منصبّة على التفسير المكرور لا الكشف، فتكرّر سبب جمال الجميل، وبالتالي العجز عن الإحاطة بعيوب الخطاب النسقي.

من خلال هذا الازدواج الدلالي في التورية يبني الغذامي تصوراته عن الأنساق المضمرة بتوسيع مفهوم التورية إلى (التورية الثقافية) فتصبح

[1] النقد الثقافي، ص ٦٧.

الدلالة كلية، تتجاوز الازدواج الدلالي إلى المضمر واللاشعوري، مضمر نسقي أفرزته تراكمات ثقافية على الخطاب ورعيته، وكشف هذا المضمر اللاواعي الفردي والجماعي يحتاج أدواتٍ خاصة(كالتورية الثقافية المقترحة) فيحدث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فاعلية وتأثيراً من ذلك الواعي، وهذا الطرف كليّ ينتظم الذوات الفاعلة والمنفلعة كأحد أهداف مشروع النقد الثقافي[1].

**٤- الدلالة (الدلالة النسقية)**

شغل البحث في اللغة ودلالة ألفاظها جانباً واسعاً ومهماً من نشاط الباحثين في اللغة، واهتم القدماء في النقاش والبحث في هذه المسألة، والتراث العربي غني ومتشعب بما دخله من المنطق والفلسفة وعلم الكلام، وتعد بيئة المعتزلة هي التي أنضجت هذا البحث نظراً لثقافتهم العقلية[2]. ونظرية العلاقات الدلالية إحدى أسس علم الدلالة الحديث من حيث التطور والبحث عن التغيرات المتعاقبة التي تحدث للمعنى

[1] السابق، ص ٧١.

[2] مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري – د. أحمد محمد قدور – منشورات وزارة الثقافة – سوريا ١٩٩٦م انظر ص ٨١. وما بعد.

(علم الدلالة التاريخي) ويعد التطور الدلالي جزء من التطور اللغوي الذي يشمل اللغة[1]. ويشير الناقد محمد عزام إلى غموض وعدم تحديد يعاني منه علم الدلالة شأن كل العلوم الجديدة دون الضبط والتمنهج[2]. دخل علم الدلالة حقولاً عديدة في اللسانيات والنقد والأدب... وعبر هذه الدراسات مرّت الدلالة بنظريات متشعبة (الدلالة الصرفية – النحوية – الإيحائية... ) حتى أصبح علم الدلالة شاملاً لكل العلامات بكل أشكالها وعلى الخصوص اللغوية منها[3].

يستعير الغذّامي من هذا المفهوم مصطلحاً لمشروعه فيتخطّى المعنى الضيّق (دلالة صريحة – دلالة ضمنية) الذي أفرز مفهومات عن أدبية النص بازدياد ما يتضمنه من دلالة ضمنية، وينطلق من العنصر السابع الذي أضافه للرسالة ليقترح نوعاً ثالثاً للدلالة المتشكلة من محورين في النقد الأدبي (صريحة – ضمنية). يقدّم (الدلالة النسقية) التي تشكلت تدريجياً هي الأخرى عبر تراكمات ثقافية، وهذا التدرج ساعد على التغلغل والتخفي بين اللغة والذهن البشري، مما ساعد على التحكم

[1] علم الدلالة، د.أحمد مختار عمر ، مكتبة دار العروبة – الكويت ١٩٨٢م. للاستزادة ص ٢٣٥.

[2] النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب – محمد عزام – منشورات وزارة الثقافة – سوريا ص ٧.

[3] نفسه، ص ٨ وما بعد.

فينا، فتأتي النقلات الثقافية هامشية مهما ادّعينا من نبوءات حول الانفلات من السيطرة النسقية، لأن هذا الأخير (النسق) سيُظهر الحداثي رجعياً والديموقراطي دكتاتورياً على الرغم من دعاوي التعدّد والتقدّم، فتكون الدلالة:

١- صريحة ⟵ عملية توصيلية.

٢- ضمنية ⟵ عملية جمالية.

٣- نسقية ⟵ ذات بعد نقدي ثقافي.

**٥- الجملة النوعية (الجملة الثقافية)**

تأتي الإضافة الغذاميّة لمفهوم الدلالة بحاجة إلى مفهوم خاص بالجملة، فالجملة النحوية تقابل الدلالة الصريحة، والجملة الأدبية تقابل الدلالة الضمنية، فتأتي الجملة الغذّامية التي يسميها (الجملة الثقافية) لتقابل الدلالة الغذّامية (النسقية)، وقوام هذه الجملة هو التشكل الثقافي.

**٦- المؤلف المزدوج**

من خلال الذبذبات المتسربة من ثقافة النسق المهيمن – بوعي أو لا وعي – يرى الغذّامي أن المؤلّف مؤلّفان، فالأول ذو خصوصية شخصية، والآخر ذو كيان رمزي وتأتي الثقافة هنا باعتبارها المؤلّف المضمر بنسقها المهيمن على الكاتب. وعبر هذا التسرّب يقوم بإعادة خطابها الأيديولوجي، فيصبح المؤلّف تكوينين: شخصي وآخر ثقافي، والأخير بقدرته على الانغلال في الذهن البشري يعيد تشكيل الأول الذي لا يستطيع التعبير عن إرادته بعدما شرب المخدّر ببطء، مما مكّن المؤلف الثاني (الثقافي) من صياغة مضامينه عبر المؤلف الأول الذي وقع في شرك مخفي[١].

تلك كانت الخطوات النظرية لمشروع النقد الثقافي. وقبل الدخول في الجانب التطبيقي الإجرائي يبين الغذّامي مفهوم النسق، حيث شابه بعض الغموض، في تعريفاته، ففي مختار الصحاح، النسق ما جاء من الكلام على نظام واحد. ويأتي بمعنى النظام (البنية) وهذا ما قال به سوسير، إلاّ أنّ الغذّامي يقدّم النسق كمفهوم خاصٍ بالنقد الثقافي،

[١] عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية، ص ٤٥.

فالنسق لا يتحدّد عبر وجوده، بل من خلال وظيفته، وهذا النسق يتواجد في النص الجمالي تحديداً، حيث ينطوي الخطاب على نسقين، أحدهما مضمر والآخر ظاهر، والنقد الثقافي سيعمل على كشف هذه الأنساق المتغلغلة فينا عبر حيل جمالية، ومن دون وجود النسق المضمر من تحت العلني لا يمكن أن يدخل النص في النقد الثقافي. ويأتي الجمالي كشرط آخر لدخول النقد الثقافي، لأن النسق يتسلل عبر النصوص المستهلكة جمالياً من قبل الرعية الثقافية، وهذا الجمالي هو أخطر النصوص، لأنه (النسق) يتغلغل في الثقافة الجماهيرية قرّاءاً وكتّاباً، صغيراً وكبيراً، فنردّد ما لا نرتضيه عقلياً، ونُطربُ لما هو غير طربي، وتكمن خطورة الأنساق كونها تاريخية راسخة منتصرة دائماً، فالرعيّة الثقافية ستمجُّ هذا المنتج، وتتولد الذائقة التي ستتسارع إلى المنتج كما هو ملاحظ في كلّ دقائق الحياة، كالموضة (الأزياء) والأغاني والشائعات.. فهناك مؤسسات تفرض على الذائقة منتوجها بأيّ ثمن، يمكننا أن نمثل لذلك بطغيان الفن المبتذل والآني الذي تفرضه مئات الفضائيات العربية والغربية، وهذا الفن يتم من خلال تسريب منتجات أخرى، كأزياء وخزعبلات الذين يُسمّون فنانين بعدما انحرفت كلمة الفنّ عن محتواها الأصلي وتم تزييفها وإطلاقها جزافاً في

أي وقت وعلى أي كائنٍ، وتكرّس الأسواق همها لتوسيق هذه المنتجات، كأن تبحث على ملابس محددة ومحتشمة في المحلات التجارية ولا تجده، لأن السوق يتطلب أن ينتج النماذج المسيطرة على ذائقة الشباب، نماذج سرعان ما تمتد للملايين، فبعدما كان القسم الأكبر غير مقتنع بكل ماهو مُنتج، سرعان ما يقع تحت سيطرة وسلطة المؤسسات المصنّعة لهذه المنتوجات، مما يكرّس منتوجات خطيرة ذات فعل تدميري تمسح معه أدمغة الشباب المحصورة بالمنتج والمقيّدة به فقط، هكذا هو النسق الذي يدخل كجرثومة في فعلنا اليومي، فيصبح جبروتاً جماعياً يحتال باستعانة التورية الثقافية، ويأتي النقد الثقافي هنا كعاملٍ هامٍّ لنقد المتن الثقافي والحيل النسقية، ولا يعني ذلك نقد الثقافة على الإطلاق، بل نقد عملية الاستهلاك الجماهيري، وذلك عندما يأتي مخالفاً للعقل مع نشوء تضارب بين الوجدان الواعي والوجدان العام الذي ترسمه الأنساق المضمرة، فهناك – مثلاً – المعتقد العقلي الذي لا ينظر إلى المرأة على أنها جسدٌ بلا روح، ويقابله الخطاب الذي يُطرِبُ عندما يصوّر المرأة كمعطى جسدي في خطابات الأفلام والموضة والنكت والمجلات... إلخ، وهذا ليس من إنتاج الرجل فقط، بل إن النساء أنفسهن يشاركنَ في إنتاج هذه الصورة والترويج

لاستهلاكها، وهنا يبرز مفعول النسق المضمر وقدرته بالسيطرة على الوجدان العام، فتأتي الثقافة الذاتية عاجزة أمام هذا النسق لأنه مضمر ومُنغرس، وكشفه يحتاج إلى جهد أمام هذه الحيل النسقية التي تمرّر ما لا يقبله العقل، حيث يتم تغييب دور العقل، وتغليب الوجدان، وتبرير أقوال وأنماط شعرية وشخصية فتنغرس أنماطٌ من القيم فينا بهالة سحرية مهيمنة على يد الموصوفين بالتنوير والتحديث، وقد يكون هذا هو العائق التحديثي على حدّ تعبير الغذّامي[1]، ويأتي النقد الثقافي بوصفه أحد فروع النقد النصوصي ومن ثم أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) لنقد الأنساق المضمرة والبحث عن أسباب جماهيرية الخطاب، التي تنطوي تحت أسباب ذات أبعاد نسقية.

[1] النقد الثقافي، ص ٨١.

## في الجانب الإجرائي

### (النسق الفحل – صناعة الطاغية)

إن الموقف من الزمن له أهمية كبيرة في تاريخ الحضارات "ومازال هذا الموقف يشكّل المعادلة الصعبة التي تواجه بعض الأمم والشعوب في مسار تقدمها وحضارتها"[1]، وهذا الموقف من الزمن يولّد اتجاهين: الأول يعظّم القديم، والثاني يندفع إلى المستقبل بلا حدود، ولا ندري فيما إذا كان هذا الأخير قد اندفع دون الوقوع تحت سلطة القديم، هذا الأخير الذي سيعيد ذاته النسقية ضمن الذاكرة الجمعية، كما سنبيّنها لاحقاً.

تأتي الشخصية الشعرية كأحد الأنساق المنغرزة فينا، فيكتسب الخطاب حصانةً وقداسةً تجعل نقده من المحرمات، فصارت العلوم بالشعر علوماً منغلقة لأنها غدت بمثابة الخادم للشخصية الشاعر وللشعر، وهذه الهالة التقديسية للشخصية الشعرية – لأننا كائنات شعرية – تُعمينا عن النسق المخاتل ويهيمن النسق اللغوي على اللغة، ويتحرك النسق

[1] الجمود والتجديد في العقلية العربية – د. علي أسعد وطفة، ص ٢٣٤.

الناسخ عبر تتاليات ثقافية إلى ناسخ للأنساق التالية، وتبدأ عملية استنساخ بعد ارتحال النسق من الشعر إلى الخطابة ثم الكتابة مستقراً في القيم العربية، وذهنِ الأمة الثقافي الذي اخترع الفحل وصنع الطاغية المستبدّ، حتى غدت القيم عبارة عن أنساق متشعرنة، فيأتي اللاحق مُستنسخاً من السابق عبر رحلته النسقية منذ الجاهلية وحتى العصر الحديث، ويأتي الشعر فيها كأهمّ مقومات الشخصية العربية باعتباره ديوان العرب.

يشرّح الغذّامي الأنساق التي صاغها الشعر صياغة سلبية وأنانية طبقية، فتشكلت علاقة اجتماعية سلبية كلعبة المادح والممدوح في التراث الشعري، فجلبت قيماً نسقية انغرست مع مرور الزمن حيث تقوم على الكذب مع قبول جميع الأطراف بها وصولاً لنا. فانغرس هذا الخطاب المدحي في الذهن مع قيمه الخطيرة، وأخطر ما فيها صورة المثقف الشحّاذ المنافق، والممدوح المقدّس، وقد صرفنا قروناً معجبين بهذا الشعر، غير أنّ جماليته العظيمة خبّأت قبحيات عظيمة، ذلك أن الشعر ديوان العرب، ومنه انبرى الشاعر (أمير الكلام) ليشعرن الذات العربية والخطاب العربي، وذلك بعد مراحلٍ من التحولات في القيم العربية نقلتْ معها الرسالة الثقافية وتحولت، فتخلّى الشعر عن كونه

صوتاً للقبيلة (الشخصية القومية) وسماتها الفحولية كما نجد في معلقة عمرو بن كلثوم.

لقد تحولت الرسالة إلى الفرد الفحل الذي بدأ يغزّز قيم الفردية والأنانية، فنتج في ثقافتنا العربية (فحول الشعراء – أمراء الكلام – فحول الشعر.. ) تغلغلت في الذهن الثقافي الجماعي لاختراع – فيما بعد – الفحل الثقافي، والسياسي، والاجتماعي.. منذ أبي تمام والمتنبي وصولاً إلى أدونيس ونزار قباني، حيث تموضعت (الأنا ) التي كانت مندمجة في (النحن) محل (النحن) التي صارت المندمجة في (الأنا) وصارت صوتاً من أصواتها وأحد مفردات لغتها، وفي تراثنا الشعري (النسقي) تبرز (الأنا) متضخمة في شعر المتنبي كأحد أهم خصائص شعره، فكرّست النسق الشرس المغلق والمكتمل والمهمّش لغيره من الأنساق، ويتشكل هرم طبقي يأتي الفحل على رأسه، فيتعزز مفهوم التميّز ليكتسب الشاعر/ الفحل صفاته النسقية من احتكاره لنفسه حق وصف الذات. اعتبر الغذّامي أن المتنبي هو المترجم الأكبر للضمير النسقي ( الأب النسقي ) كقوله:

**وإني لنجم تهتدي بي صحبتي إذا حال من دون النجوم سحاب**

وهو وليدٌ – بذلك – لجّده الفرزدق القائل:

**وإني أنا النجم الذي عذبت به  قرى أممٍ بادتْ وباد نخيلُها**

لكن المتنبي – عبر رحلة النسق الفحولي – احتلَّ الصدارة في الخطاب النسقي لأنه:

**وإني من قوم كأنّ نفوسهم  بها أنف أن تسكن اللحم والعظما**

وهو الذي نظر الأعمى إلى أدبه – وهو حمّال ألوية وجرّار جيوش...

ومن هنا أصبح التصرف بكل نسقية ضد أي رأي مخالف، فيأتي فيما بعد من يتخلّق بخلقه مثل نزار قباني الذي يقول في مقدمة ديوانه (طفولة نهد): على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبّد لا موقف القاضي. وقد عبد نزار ذاته كما المتنبي تماماً، وجاءت الجمل الثقافية متناسخة عبر قرون (أنا الذي – أنا الموت – أنا النجم – أنا... أنا.. ) جاءت لتكرّس إلغاء الآخر والتعالي عليه، فالسادة الشعراء يشعرون بما لا يشعر به غيرهم، ويحقُّ لهم ما لا يحقّ لغيرهم/ فهم أمراء الكلام، يصوّرون الباطل في صورة الحق... تماماً كما أصبح الدهر من رواة قصائد المتنبي بعد ترسّخ العلوّ الذي منحته إياه الثقافة، بدءاً من البلاط الرسمي. فأتى الشعر – والمديح بخاصة – ليصنع

الطاغية، فالشعر صاغ عيوب الشخصية العربية بلاغياً وأدى إلى صناعة الطاغية، حيث تنبري حكومة البلاغة –كما يسميها[1]، لتثبيت النسق عبر تربية الممدوح على الإحساس بأنه بحاجة غريزية للمادح. وأنّ اسمه وسيطه رهنٌ بالمادح الذي عداوته بئس المقتنى، كدأب شركات الإعلان حالياً في تنمية حسّ المستهلك بالحاجة الماسة لمنتوجها، وزرع فكرة أنّ حياة المستهلك قد لا تكتمل بدون هذا المنتج أو ذاك، كل هذا أدى إلى خرابٍ نسقي في سلوكيات الثقافة، ويضرب الغذّامي مثلاً لقصة الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز مع جرير، وذلك عندما أوصد الخليفة الباب أمام المدّاحين، ولم يرضخ للعبةِ الترغيب والترهيب، فأنشده جرير عن الفقراء، فأكرمهم الخليفة كأدبه عادةً. لذلك إن السلوك المتبادل يؤدي إلى تربية الإثنين معاً، فأخلاق الوالي غيّرت أخلاقَ الشاعر، كما غيّر الخليفة جريراً. لقد أعطى الموروث الأدبي قيمة عالية لشعر المديح والهجاء والفخر، وأشار ابن رشيق إلى أنهم يستصغرون شعر الرثاء، كما أن الغزل والتشبيب ليس من أسباب الشعر عندهم، وإنما جاء كمقدمة عذبة تستدعي

[1] النقد الثقافي، ص ١٥٤.

الانتباه كما أشار ابن قتيبة. فالغزل عبءٌ على الشاعر، والفحل من أجاد حُسنَ التخلّص للدخول بالغرض الرئيسي.

لقد أورد الغذّامي أمثلة عديدة ليقدّم النتيجة التي تعتبر المديح هو ديوان العرب. مع التقليل من المعنى الإنساني لشعر الرثاء والغزل، ويأتي المديح هو الأهم نسقياً، ويقابله الهجاء الذي يقهر الآخر ليعزّز الذات كأحد فروع الفخر والمديح لأن الهجاء هو النواة النسقية لفن المديح. وقصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/ نسقي (الرهبة والرغبة) وهو القانون الذي تنبني عليه ثقافة النموذج المعتمد في الخطاب المهيمن على ضميرنا الثقافي منذ أن تمكنت منّا لعبة نسق اللغة المدائحية"[1]. فيأتي الإبداع بمفهومه الفحولي الراسخ، ويأتي التدوين ليرسّخهُ بشكل قاطع، فتتعزز حكومة البلاغة الفحولية بخطاب يحتلّ الذهن العربي وديوانه، حتى صارت البلاغة – رسمياً – تصوّر الباطل في صورة الحق، وأمام المتنبي الشاعر التام النسقية، يمكننا ملاحظة ذلك من خلال علاقته مع سيف الدولة، فنراه يستخدم جملاً خدّاعة من حكومة البلاغة، يأتي الممدوح فيها ليس موطن محبّة أحد بل الأمم تدّعي حبّها له، فيندمج الشاعر الشحاذ والمشحوذ منه في

[1] السابق، ص ١٦٢.

خطاب استخفافي تنحط فيه كل القيم الجمالية. وإن ظهرت شكلياً جميلة، ويأتي تعزيز الذات (أنا الذي – أنا النجم.. ) كخطاب مترسخ، وتأكدت هذه الذات من خلال الإرهاب البلاغي كشرط نسقي " فالذات المتشعرنة – لا مجال عندها للتعايش الحرّ مع أي طرفٍ آخر وكلّ آخر هو بالضرورة النسقية خصمٌ وعدّوٌ لا بد من حفظه دائماً في حالة خوف مستمرة"[1]. كأن يلمّح المتنبي لسيف الدولة بفداحة المصيبة إذا خسره الخليفة، وتأتي ذروة (الأنا) عند المتنبي في تحقير الخصم وتقزيمه كأن يصفه بالزعنفة، وهذا طردٌ خارج الثقافة العربية، وإذا كان هذا ما حدث مع شاعر كبير في تراثنا الشعري، فإن ذلك يبيّن لنا مدى تلبّس النسق لضميرنا الثقافي المتشعرن، وتأتي الجماليات كأدوات مخاتلة للمرور دون رقيب. وهذا ما يستدعي النقد الثقافي لكشف هذه العيوب النسقية، ففي حالة العمى الثقافي اختلطت الأحكام، وخاصة عند ممثلي التجديد، فأتت تطلعات التحديث مشوّهة لرضوخها تحت هيمنة النسق، وهذا ما وجده الغذّامي عند أبي تمام، الذي صار شعاراً للحداثة، واتخذه فيما بعد السياب وأدونيس، وشاع هذا الشعار كنموذج على يد النقّاد

[1] السابق، ص ١٧٥.

والمبدعين، فأبو تمام رجعياً كما أعلن (غربناوم) وتبعه الغذّامي في ذلك؛ فقد قاد حركة رجعية في الشعر العربي، حيث عارض المجدّدين الذين حاولوا تقريب اللغة إلى الواقع، فاعتُبر بذلك أكثر المحدثين اقتداءاً بالأوائل كما صرّح القاضي الجرجاني. هذا العَلمُ الذي على رأسه نار (أبي تمام) أصبح رمزاً للحداثة منذ الآمدي والصولي إلى عصرنا هذا، واعتباره حداثياً لهو دليل على تمكّن النسقية فينا وازدياد العمى عن كشف عيوبه، فصرنا نمثله (أبي تمام) دون وعي، وانخدعنا بالشكل الذي يضمر النسق القديم، وأصبحت مقولته: "لمَ لا تفهم ما يقال.. " أصبحت قانون الحداثة، وهو بمقولته تلك لا يختلف عن المحافظين، حيث غرق بالنسقية المحركة لأطراف العلاقة التي تجعل الذات أباً فحولياً يجب التسليم له، وتمّتْ عملية تبادل الأدوار من أبّ تقليدي إلى أبّ حداثي، وظلّ أبو تمام يدور حول المدح المضمر للهجاء كما كان شائعاً في عصره، يقول:

**باشرتُ أسباب الغنى بمدائح  ضربتُ بأبواب الملوك طبولا**

فقد أعلن عن غايته النفعية منذ البداية، وصرّح بأنه يلجأ للكذب إذا ضاقت عليه أبواب المديح، لأن الكذب مغفور له في جمهورية البلاغة

(أعذب الشعر أكذبه) فصار أبو تمام والمتنبي من أهم علامات النسق وفيما بعد سمة للمؤسسة النخبوية الرأسمالية.

إن تحوّل القيم العربية (شجاعة – كرم – إغاثة...) من المضمون الاجتماعي إلى التسلّط الفردي، وذلك مع ظهور ثقافة المديح، قد أدّى إلى تزييف القيم، حتى أصبح الكرم مثلاً: "هو عطاء بالمقايضة البلاغية الشعرية، والكريم هو من يعطي الشاعر.. ومن لا يفعل فهو البخيل المذموم"[1].

لقد شرّح (فكّك) الغذّامي الأنساق العربية ليصل إلى نتيجة مفادها أن القيم قد زُيّفتْ، وفقدت صفتها الحقيقية، وصدقيتها، وذلك عبر المؤسسة التي تروّج لها. لقد استحوذت (الأنا) على (النحن) بأدوات لغوية ساحرة، تحت رعاية المؤسسة، حتى وجّهت كلّ التحولات لرعاية النموذج الأمثل، وعبر هذا التشرّب للأنساق الثقافية تعددت الفحول، فأتت العقلية الحاكمة قدرية تدفعنا إلى دائرة العجز والسلبية بمختلف الأشكال، فتغيّبت المضامين العقلية وخضعنا صاغرين إلى منظومات نسقية لا عقلانية، فحُكم على عقليتنا بالتحرك ضمن مضامين مختلفة

[1] النقد الثقافي، ص ١٩٠.

تتسم بالعجز والاستسلام، لأن الثقافة الموروثة بدلالاتها ورموزها تعمل على تقنين العقل والتفكّر وأتت المراحل المتتالية لتعجز عن نزع هذه الدلالات من أدمغتنا، لأنها أصبحت ذات طابع قدسي غيّب الروح النقدية الموضوعية، فتعطل الذهن بفعل هذه الأنساق المتجذّرة، مما يحتاج إلى عقلية تخلخل بنية العقلية المعطّلة وتفكّك مقوماتها عبر النقد الثقافي.

هذه الثقافة الموروثة صنعت الفحول الطغاة على مرّ الزمن، ويمثل الغذّامي بأحد الزعماء العرب الذي كان يطمح أن يكون فرداً في الحزب كغيره، مثل دريد بن الصمّة الذي يرشد مع قبيلته غزية ويضلّ بضلالها، إلاّ أن (الأنا الفحولية) قد سيطرت على (النحن) وباتت تشعر أن وجودها مرهون بسحق الآخر، وهذه الدلالات نجدها عند عمرو بن كلثوم والمتنبي وصولاً إلى نزار، تلك كانت قيماً شعرية نراها مجازية، فجاء من كشف لنا حقيقة هذه الصفات وتمثّلها سلوكياً استجابة لمفعول النسق الذي أفرز نماذجه في الشعر وبه، ثم في الواقع بكل أشكاله، فنشأت شخصية السيد مقابل الفحل الشعري، ويُعتبر هذا الزعيم [1] أكبر مثال لحالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي

[1] السابق، ص ١٩٢ – ١٩٣.

فهو لا ينتسب إلى العالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه(أصبح الوطن للزعيم لا الزعيم للوطن) فالفحل يجب أن يكون الأوحد، ويجب أن تكون معاركه الخاسرة عنواناً لتسطير البطولات رغم خسارتها، فأتت الذات الفحولية لتوجّه كل ضروب القول والفعل تحت رعاية السلطة الثقافية، فالفحل رمز الوجود الذي يوزّع القيم ويتلاعب بها خطابياً (وحوش – فرسان – أشاوث.. ) لاستثارة الحمية الخطابية الجاهلية. فتعمى العين عن الحقيقة المضمرة في خطاب الفحل الأجدر بالوجود، وما عداه حشرات بشرية لا تستحق الحياة، ويأتي هذا كلّه ترجمة حرفية نسقية لمعلقة عمرو بن كلثوم.

ومع تسليم المؤسسة (العين الثقافية الساهرة) بهذه القيم، يُوظّف الإعلام لزخّ الثناء ومنح صفات التفرّد، ونسب أمجاد مجازية (كالخطاب) لا دليل لوجودها، والادّعاء لا يحتاج إلى برهان فهو صادرٌ عن المؤسسة وهذا كافٍ للتصديق، ثم إن الكذب هنا ليس عيباً تماشياً مع النظرة النسقية الشعرية (أجمل الشعر أكذبه). وفي النسق الشعري (من لا يظلم الناس يُظلمِ) إذاً: إن لم تكن ذئباً أكلتك الذئاب، فلا ضير في أن يزيح طاغيةٌ طاغيةً، وظالمٌ ظالماً، والنسق لا

يحتاج إلى برهان بوجود مؤسسة ترعى دعاويه وتبررها[1]، تلك التي تبارك الفتك بالخصم وتتباهى به، كحال الشاعر في الهجاء، وفي هذه النسقية لا مكان للمعارضة، لأن الآخر ليس إلاّ زعنفة كتلك التي عبّر عنها المتنبي سابقاً، ولا بدّ هنا من أن يكون الآخر منقاداً بأي طريقة (من ليس معنا فهو ضدّنا) فتنبري أقلام المؤسسة والحزب لتسخّر المفردات لخدمة الزعيم وصياغة الذاكرة، فيصبح الدهر صدىً لذلك الزعيم كالدّهر الذي هو من رواة قصائد المتنبي، فكما تحولت القيم العربية إلى قيم فحولية، فإن القيم السياسية تحوّلت أيضاً لنمذجة الفحل( يعتمد الغذامي هنا على تجربة عربية في بلد عربي كمثالٍ حي ينطبق مع التحليل الثقافي ) فالثورة قد تحولت دلالتها إلى البطش والدكتاتورية والانقلاب وتصفية المعارضة، وإحلال طاغية محل طاغية، وتمادت ثقافة تحويل القيم لتطال كلّ شئ، فالوطنية هي الإخلاص للزعيم لا للوطن باعتباره هو الوطن، والخيانة ليست ما يُحاك ضدّ الوطن، لأن هذا الأخير مفردة من مفردات الزعيم، بل الخيانة هي العمل ضدّ الزعيم (الفحل)، فتتغيب صفة الوطنية كصفة إنسانية اجتماعية. تلك هي نتائج التنمذج الثقافي الذي اعتبرناه مجازياً، وهو

[1] النقد الثقافي، ص ١٩٥.

– واقعياً – نموذج سلوكي نسقي تتكرر إعادته من عصر لآخر، فقد عاد من الجاهلية إلى زمن السيادة الأموية مع ظهور شخصية السيّد (الخليفة) الممدوح، ومن ثم إلى العصر العباسي مع ظهور أسياده وفحوله.... ويمثّل الغذّامي بقصة يزيد بن المقنع[1] الذي أعلن البيعة ليزيد بن معاوية حسب صفات النسق، فقد حسم الأمر بلاغياً، استل سيفه وأشار إلى أن أمير المؤمنين هذا (يقصد معاوية) وإذا هلكَ فهذا (مشيراً إلى يزيد بن معاوية) ومن أبى فهذا (مشيراً إلى سيفه). وبذلك نال يزيد بن المقنع لقب سيّد الخطباء، ومنحه الغذّامي لقب سيّد النسق.

لقد تحوّل الطاغي المجازي والصنم البلاغي إلى طاغٍ حقيقي، تمثّلَ النسق تمثلاً سلوكياً، فغدت الحرية والديموقراطية والوطنية بعضاً من صفات الزعيم، اتّسعت دائرة المقدّس في ممارسات واعتقاد الإنسانية، وبدأت هذه الدائرة تتسع باتساع المكان، حيث زحف المقدس من حقل الإله والأنبياء والصحابة والمعتقد والتفسير ليشمل المعابد والأولياء الصالحين.. وامتد ليشمل عبر تعطيل الذاكرة العربية، الزعماء الفحول والقادة والحكّام، فأصبح العالم مسحوراً بالمقدسات

[1] السابق، ص ١٩٨.

والممنوعات (التابو)، ومجرد التفكير في هذا (التابو) يدفعنا إلى ارتكاب الخطيئة، مما أدّى إلى تغييب العقلانية والتفكير، ومع هذا (التابو) تشكّل التخلّف والانحراف بأشكاله الدينية والدنيوية[1]. لقد غذّانا ديواننا بثقافة الفحل الشعري وصوّره كمطلقٍ وكصنمٍ بلاغيٍّ، مما أسس لنسق ذهني يُكرّر هذا الصنم اجتماعياً وسياسياً وفكرياً، وكلها وليدة النسق الفحل الذي صفقت له المؤسسة الثقافية، وظللنا نعيد هذه الأنساق بإشراف تلك المؤسسة، "نصفق للطاغية ونبرّر طغيانه، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون قصيدة طويلة ابتدأها عمرو بن كلثوم وظللنا جميعاً نكتبها من ذلك اليوم وإلى اليوم"[2].

## في الجانب التطبيقي

### (عودة الفحل )

يُعنى النقد الأدبي بالنص الأدبي تنظيراً وتطبيقاً، وعلى حد قول د. سعد الدين كليب "ليس صحيحاً أن النقد الأدبي معياري وحسب،

[1] الجمود والتجديد في العقلية العربية، ص ٢٨٦ – ٢٨٧.

[2] النقد الثقافي، ص ١٩٩.

إنه معياري بقدر ما هو وصفي.. أو المعيارية فيه تنبغي أن تنهض مما هو وصفي فيه"[1]. يريد بقوله أن النقد الأدبي بمناهجه العلمية أقرب إلى الموضوعية منه إلى الذاتية، وأمام الغذّامي – في هذا السياق – الأمر يختلف، فقد بدأ التحول في مسيرة الغذّامي النقدية (الانغلاق داخل النص) ليقول بعدذلك ببُعد النقد عن الموضوعية، ولا بدّ من طرح النقد الثقافي كبديل ضروري عن النقد الأدبي المغلق، فطبّقَ نظريته على الحداثة العربية، باعتبارها آخر مرحلة وصل إليها النسق الثقافي، فكيف تجسّد هذا النسق في الحداثة؟ وهل الحداثة العربية حداثة رجعية؟. بعد التطبيق الإجرائي شرع في التدليل على كيفية عودة الفحل مجسّداً بنزار قباني، ثم رجعية الحداثة مجسّدة بأدونيس، وتأتي مرحلة التطبيق كأخطر المراحل وأشدّها جرأة، و سنكتفي هنا بإيراد نموذج الفحل.

أتت تجربة نازك الملائكة والسيّاب لتحطيم النسق الفحولي وبناء خطاب جديد، وأتى ظهور نزار قباني متزامناً مع حركة نازك والسياب كردٍ نسقي على محاولة زعزعة سلطة النسق، فكانا (السياب ونازك)

[1] النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، د. سعد الدين كليب – منشورات جامعة حلب ٢٠٠٤ م، ص ٤-٣.

يؤسسان لخطاب جديد، فقابلهما أدونيس (زعيم الحداثة) ونزار محاولين إعادة الروح للنسق الفحولي بكل صفاته فتأتي تجربتهما عودة رجعية للنسق القديم، وعلى أيديهما سيزداد فحولة "وعبر الاستفحال الذي يمثله نزار، والتفحيل الذي يمثله أدونيس ستجري إعادة النسق إلى نشاطه وفاعليته"[١].

يقول يوسف الخال في سياق تساؤله عن كيفية إنشاء مجتمع حديث في عالم حديث "هذا التناقض بين كوننا شكلاً في العالم الحديث وكوننا جوهراً في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم "[٢]. يقول إلياس خوري إن الحداثة قد جاءت "حداثة نهضوية... إنها إطار التكسّر الثقافي – الاجتماعي – السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام.. "[٣] ويعقّب أنها بحث عن شرعية المستقبل بعد أن فقد الماضي شرعيته. تلك آراء متشعبة لسنا بصددها الآن، لكننا

[١] النقد الثقافي، ص ٢٤٦.

[٢] عالم المعرفة، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين – د. شكري محمد عياد ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٣ ص ١١.

[٣] نفسه، ص ٧.

سنقدّم قراءة الغذّامي على ضوء الأقوال السابقة، فالغذّامي رأى في الحداثة رجعيةً في القيم وتفحلاً نسقياً، وإن إعادة النسق إبداعياً قابله عملية ترسيخ لهذا النسق على مستوى القراءة والتلقي. فتصفيقنا لنزار يأتي في معرض محاكاته للنسق المتجّذر فينا، لأننا إنتاج نسقي، أو كما يعبّر الغذّامي (كائنات نسقية)، وجميعنا يشارك في إعادة النسق عبر الفعل والانفعال، وتأتي نازك الملائكة المبدعة مختلفة عن نازك الملائكة القارئة، حيث نقضت في كتابها (الشعر المعاصر) ما قالته في (شظايا ورماد) فوقفت ضدّ الشعر العربي، وقفت موقف الأب الفحولي، فكانت بذلك متكلّمة باسم النسق الذي احتل ذائقتها القرائية على الرغم من تحررها المرحلي إبداعيا. قبلنا بالمطلق الفردي المتعالي في وقت شاع فيه الحديث عن الحرية والتعدد وقبول الآخر.. إن العمى الثقافي الذي نعيشه ساعد لنسق الفحل وصناعة الطاغية، المرور فينا وبنا لنصبح ثقافة ذهنية، وأي تمرد على أنساقنا سنعيده إلى بيت الطاعة، كما فعل نزار قباني (حفيد سلالة الفحول) فهو الإنسان/ الإله، كما صرّح، وهذا الإله سيملك الجنة والنار:

**إني خيرتك فاختاري**

**ما بين الموت على صدري**

**أو فوق دفاتر أشعاري**

**لا توجد منطقة وسطى ما بين الجنة والنار**

وتأتي مبالغات نزار مؤسسة لتصورات ذهنية من سلطوية الذات، ويأتي غلّوه معفوراً له فتتسرب العيوب من غير نقد، ويأتي التبرير للتنمذج النسقي لتعزيز مفهوم الفرد الفحل وإلغاء الآخر. وما نزار إلاّ واحد من مسلسل طويل نعيد إنتاجه، فننمذجه وينمذجنا، لقد عبدَ ذاته ووجدها أفضل العبادات:

**مارست ألف عبادة وعبادة فوجدتُ أفضلها عبادة ذاتي**

ولا يفوته فداحة موقفه، فيقول:

**وذنوب شعري كلها مغفورة والله جــلّ جلالــه التــواب**

لقد عمّق مفهوم الفحولة، وقلّل من خطاب الآخر (الرعايا النسقية) الذين صفقوا له وساعدوا في صناعته. يقول نزار: "إنني لا أقيس نفسي بأحد.. بل أقيس نفسي بنفسي"[1]، وأعلن عن غيرة ناقديه منه، وتعالى عليهم، بل طالب بقوة ردع أدبية تقبض على أعداء الفحل،

[1] النقد الثقافي، ص ٢٥٥.

لقد عبّر نزار عن فحولته النسقية بعدما لعب لعبةً ذكيةً في اللغة، لقد أنّث الخطاب، لتحقيق ذاته الفحولية، فالمرأة هي عبدة لسيدها الفحل وكلّما استغرقت في ضعفها يعلو الفحل ويشعر بنشوة الجبروت، فشهريار لا ينتشي إلاّ بدهس المرأة حتى صنعنا المثل النسقي (النساء ضلع قاصر)، وأمام هذا الضلع القاصر يحقق الفحل سطوته:

**إني أحبُّـــــــك عندما تبكين وأحبّ وجهك غائماً وحزينا**

**بعض النساء وجوههنّ جميلةٌ وتصير أجمل عندما يبكينَ**

ببكائها حققت له شرطه الفحولي، فالفحل جرّبَ عشرين ألف امرأة، ولكنه بدأ معها:

**وعندما التقيتُ فيكِ يا حبيبتي**

**شعرت أني الآن قد بدأت**

وبعدما تحقّق له نشوة الفحولة، سيرميها، ويقول للأخرى: إحدى وعشرون ألف امرأة جرّبت، لقد تكرّست العطالة العقلية، وانفرزت السمات النسقية في حياتنا، فغدونا رعايا لا يمكنها العيش بدون فحل في شتى تمظهراته، سنصنعه بأنفسنا لأنه أحد أركان ثقافتنا الذهنية، وقد أدرك المختار في فيلم (بياع الخواتم) هذه الحاجة النسقية لرعايا

الخطاب، فما كان منه إلاّ اختراع شخصيته لا وجود لها (راجح) ليعزّز النمط السلطوي الفحولي كحاجة لخبايا الذهن البشري الذي يحتاج لمثل هكذا فحل.

لقد كرّس نزار همه لكتابة دساتير الغرام (لم أزل أكتب للنساء دساتير الغرام) وبالسعادة من تحظى بحبه ولو زمناً قصيراً (من حسن حظك أن غدوت حبيبتي زمناً قصيراً، إن كنت أرضى أن أحبك فاشكري المولى كثيراً) فأنت أيتها القاصر، لا ملجأ لك إلاّ دساتير نزار بعدما تفحّل وفحّلناه، لذلك يستنكر عليها تمردها وأي تمرد هو شقاء، ومن يخرج من جمهورية النسق سيموت في الفلا:

**لماذا خلعتِ القصيدة عنك؟**

**وأصبحت ضائعة في العراء..**

**أنا من جعلتك بالشعر، ستّ النساءْ!!**

**وهندست نهدك شكلاً.. وحجماً..**

وصرّح علانية أنه من سلالة أنساق تسربت له بالفطرة ولا يستطيع الخروج عنها، فانصاع لها:

**أحبك.. على فطرتي الأولى**

**وكما يأمرني جسدي.. وذاكرتي.. وسلالتي**

**أنا البدوي الذي اصطدم بجدار الحداثة**

هذا الأبّ الفحولي المتسلط، قرّر وفكّر ونقّذ، فهو الإنسان/ الإله/ الفحل (النسق) الذي يهب ويعطي، وما على الكائن النسقي إلاّ التصفيق لفحولته:

**كنت يا سيدتي خرساء قبلي**

**وبفضلي..**

**صار نهداك يجيدان الكلام..**

لقد أنّث الشاعر خطابه، فاستسلمنا قهراً تحت سلطة النسق والمؤسسة التي ترعاه، ورغبةً نتجت عن عذوبة الخطاب ودغدغة ما استقر في لا وعينا، فنكون بذلك قد صنعنا صنماً لأنفسنا، لقد غدا الآخر عند نزار كائناً أنثوياً، فمارس فحولته وبطشه، فتغيبت المرأة كعقل وروح وحضرت كجسد قاصرٍمُبتذل يتلذذ به الفحل، ويتفنّن بطريقة امتلاكه

**بدراهمي لا بالحديث الناعم**

**وتبعتني كالقطة العمياء**

**مؤمنةً بكل مزاعمي**

وهذا الجسد لا يدخل إلى امبراطورية الفحل إلاّ بعد نضجه، فـ (لوليتا) لم تلفت نظر سيدها إلاّ بعد بلوغها الخامسة عشرة، ومع هذا لا بدّ من استعطاف السيد الفحل، لتحقق له الشبق الفحولي، ثم يُدخلها إلى مملكته:

**صارت المرآة لو تلمس نهدي تتخدّر**

**والذي كان سويّاً**

**قبل عامين تدّور**

**فتصوّر...**

لقد كرر نزار الشرط الفحولي (النهد) في معظم أشعاره، ولا يمكننا رصد تجربته الفحولية في هذا السياق لأنها تجربة سنين طويلة:

**لم يبق نهد أســـود أو أبيـــض إلاّ زرعـــتُ بأرضـــه رايـــاتي**

**فصّلت من جلد النساء عباءةً وبنيت أهراماً من الحلماتِ**

فكان بذلك الفحل النسقي بامتياز، مستجيباً لبواعث نسقية، ويتساءل الغذّامي فيما إذا كان هذا مسلكاً إنسانياً في ظلّ ثقافة المساواة؟ وهل بإمكاننا نقد ذواتنا كرجال، ونقد ثقافتنا بعيداً عن حالات الانتشاء والطرب اللذين استغلهما نزار قباني استغلالاً مُربحاً، وقدّمه للفحول لحماً طريّاً ضمن متعة الجمالي والبلاغي في عمى ثقافي تام؟[1].

ماذا لو لم نصفق لنزار؟ وقاطعنا أمسياته؟ ولم نشتر دواوينه؟ بالطبع سيحصل ما حصل مع جرير على باب الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز، ومن هنا يصرّح الغذّامي بضرورة نقد المستهلك الثقافي لكشف العيوب النسقية الكامنة في وجداننا، حيث نطرب للعيب والخطأ ونطلبهما ونسّوق لهما.

إن كلمة الفصل في نزار –كما صرّح الغذّامي – هي أنه نتاج نسقي للثقافة، ونحن شركاء في هذا النزار، فالمشكلة ليست بنزار كشخص، بل نحن وهو تمثّلنا الأنساق المضمرة في وجداننا سلوكياً وثقافياً، فظهور القباني هو الجواب النسقي على ثورة الخطاب الإبداعي.

[1] النقد الثقافي، ص ٢٦٧.

وهناك من هو أشدّ فداحة من نزار كما سيبّين الغذّامي، ويأتي أدونيس هنا بوصفه حداثياً رجعياً، فظهر المشروع الأدونيسي تنظيراً وكتابةً يمسّ السطح اللغوي، فاحتل الذائقة النخبوية فكرياً وسياسياً، فأتى أدونيس كأهم ممثلي الخطاب التفحيلي بكل سماته النسقية، كأبي تمام (حداثيُّ المظهر – رجعيُّ الحقيقة)، فكان الانقلاب اللغوي لإحلال طاغية محل طاغية بعدما تحوّل مفهوم الثورة، وقد أسس أدونيس خطاباً لا عقلانياً ويسميه الغذّامي (سحرانياً) وبالتالي ظلت حداثته تمس الشكل وظلّ الجوهر التفحيلي هو سيد الموقف بدلالاته النسقية. وأول تحول نسقي عند علي أحمد سعيد هو التحول الطقوسي الأسطوري (أدونيس)، هذا الاسم المفرد الذي يحمل في طياته مضامين وثنية متعالية وأسطورية، وعبر هذا التحول من الشعبي (علي أحمد سعيد) إلى الأسطوري المفرد (أدونيس) تأتي الخطابات مشبعة بالنسقية والفحولية. لقد أولى الغذّامي في دراسته لفحولة أدونيس ديوان (مفرد بصيغة الجمع)، وبذلك كان الغذّامي خبير انتقاء للنصوص التي تدعم مشروعه، فالفحل السلطوي هو الكلّ المندمجة في (الأنا)، إن ديوان أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) هو ترديد نسقي لـ (النحن) الخادمة المطواعة لـ (الأنا)، بعدما رفض الاسم الذي منحه إيّاه أهله، لأنه "من

شأن الفحل أن يكون أباً لذاته، كحال المتنبي الذي صار أباً لجدته"[1].
إن قراءة أدونيس ستبين أنه (أنا العالم – أنا المعنى – أنا النور – أنا سماء – أنا الداعية..) فيضيق العالم أمام هذه الأنا التي تنادي:

**اقتربي أيتها الريح..**

**اجتمعي إلي..**

**أخلق بك...**

**أخلق منك..**

والغذّامي يرى أن هذه الجمل ليست مجازية، لأن أدونيس يكررها في خطابه التنظيري، وهنا يظهر الخلل الثقافي، في عدم التمييز بين المجازي وبين العلامات الثقافية النسقية، لأن تلك العلامات التي رددها أدونيس هي جمل مكرورة عن شعراء سبقوه، فجاء أدونيس واستعادها وتمثلها بذاته، وعن كتاب أدونيس (زمن الشعر) تظهر هذه النسقية، حيث وصف الزمن بهذه الصفة النسقية، فهو ليس زمن العقل ولا الفكر ولا زمن السياسة إنه زمن الشعر، ولا حداثة في العالم العربي إلاّ في الشعر كما صرّح أدونيس بذلك.

[1] السابق، ص ٢٧٢.

وهذا يمثل لعودة الفحل/ الشاعر/ أدونيس/ القصيدة/ السحر/، فجاءت عباراته في ذلك الكتاب عبارات نسقية فيقول: "الشاعر الجديد متميز عن الخلق..... وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية" (– نقلاً عن أدونيس) فجاءت جمله في مطلع الكتاب كاستهلال فحولي لمشروع تفحيل الحداثة، وتدجين الاستقبال، إن هذا الجديد المزعوم "أفق: إنني أفق وقدري أن أشعر"[1]، هذا ما قاله أدونيس، حيث حوّل العبارات – على مستوى التنظير والتفكير – إلى مقولات نسقية ذات بعد نظري وثقافي يؤمن بها الشاعر ويحدد مشروع الحداثة بسماتها. ويذكر الغذّامي أن اقتباساته التي أوردها كـ (شاعر الخطر والأسرار – حارس يقرأ نبض العالم – الساحق الغامر الخالق... ) ليست معزولة، بل هي اللب العميق لخطابات أدونيس.

لقد أعاد صياغة النسق وأعطاه الدلالة المطلقة و أعلنها في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع)، كما صرّح في كتابه (صدمة الحداثة) أن الأساس هو الشاعر لا الشعر فهذه (الأنا) قادرة على أن تغير (لغة الحضارة). إن هذا النسق الثوري الفردي قد ثوّر القيم من خلال البطل اللامنتمي، الذي يرى أن الانتماء إلى الواقع هو خيانة للثورية، فهذه

[1] النقد الثقافي، ص ٢٧٥.

الجماهير جاهلة ولا بدّ من تكريس مفهوم النخبة المتعالية. لقد ورث أدونيس الطبقية الهرمية، فاتخذ لنفسه البعد الأسطوري (أدونيس) وصنّم ذاته على صورة (البعل) الأسطوري، لكن الثقافة القديمة عبّرت بالرسم، وأدونيس عبّر باللغة وفخّل ذاته:

**مالك ملكه الأرض والسماء**

**شعره النبات**

**جسده الأقاليم**

**عروقه الأنهار**

لقد حدّد سمات هذه الذات البعولية الحداثية، وتأتي قيمته – كما حدد هو، في تعاليه، فالجمهور العربي جاهل، وكل ثورة غير ثورته ليست بثورة، هذا التعالي هو نتيجة صنمية لبعولته فهو المالك والخالق، وانتهى نهاية تشبه صديقه نزار، فتزوج العالم، كما صرّح بكتابه (زمن الشعر). تلك جوانب ضئيلة من سيرة المنظر الحداثي الأكثر مقروئية

بين النخبة الحداثية العربية، ويعقِّب الغذّامي: "أيّ حداثة هذه يا ترى؟"[1].

لقد سخَّر المجاز لخدمة تصوراته النسقية، وأبدى عداءاً لكل ما هو منطقي وعقلاني، لأن الحداثة كما يعتبرها لا منطقية ولا عقلانية، هو يصرّ على شكلية الحداثة واحتقار للمعنى، فهو حفيد سلالة الفحول الذين يولون اهتماماً للفظ/ الذكر، والنص الحداثي عبثي تتلاشى فيه الأدوات المعبرة، وهو انفعالي سديمي، وتلك وسائل قصد منها فرض شرطه من غير نقد عبر ترويض الذوق وإطعامه من نفس الطبخة النسقية، توسل أدونيس برموز – عبر خطابه السحراني – ليرسخ فحولته، مثل (الصقر) التي تعالج شخصية عبد الرحمن الداخل، حيث تجلت في القصيدة البطولة الفردية التي ستجعله يبني "أندلس الأعماق" فهو ينتقل من موت إلى آخر دون أن يسقط: [2]

**جسدي يتدحرج والموت حوذيّه والرياح**

**جثث تتدلى ومرثية.**

[1] السابق، ص ٢٨٠.

[2] أدونيس، الآثار الكاملة، م٢ دار العودة – بيروت ١٩٧١ ص ٢٧.

لقد وصل الفحل إلى إنجاز حلمه وسكت عن الكلام:

**الصقر في متاهه، في يأسه الخلاق**

**يبني على الذروة في نهاية الأعماق**

**أندلس الأعماق**

**أندلس الطالع من دمشق**

**يحمل للغرب حصاد الشرق.**

وهو فينيق وتموز ومهيار الدمشقي، كلّ هذا يكرّس مفهوم البطولة الفردية، وهو (أورفيوس)الذي نزل إلى العالم السفلي وخرج منه حياً بوصفه بطلاً مغامراً يحمل النور ويضئ :[1]

**عاشق أتدحرج في عتمات الجحيم**

**حجراً، غير أني أضئ**

**كلماتي رياح تهزّ الحياة**

**وغنائي شرر**

**إنني لغة الإله يجئ**

[1] السابق ص٧

**إنني ساحر الغبار.**

ومن الرموز أيضاً نموذج القرمطي:

**قال القرمط**

**أنا النور لا شكل لي**

لقد أخضع أدونيس الخطاب للبعد السحراني، فلا بد من الجهل لتكون المادة بكراً للشكل المقترح:

**تريد أن تعرف.. ؟**

**إذن، اجهل ما أنت**

**واجهل غيرك...**

**منذ أسلمت نفسي لنفسي وساءلت:**

**ما الفرق بيني وبين الخراب؟**

**عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر:**

**لا جواب...**

هذه هي الحالة السحرانية التي يحقق بها ذاته المتفحّلة، وهي "ليست حالة وعي حداثي، مما يترجم المشروع الأدونيسي إلى مجرد تغيير شكلي ظاهري"[1].

بما أن الحداثة كما أشار أدونيس هي التغيير في الشكل وأن شكل القصيدة هو القصيدة، وبما أن لا حداثة بدون الشعر، فإن أدونيس قد لعب دوراً في استلهام النموذج الجاهلي، كالدور الذي لعبته الحقبة الأموية لاستعادة النموذج الجاهلي/ الأصل، وجاء أدونيس ليمثل هذا النموذج في كل سماته النسقية الفحولية. لقد ابتدأ أدونيس حياته نسقياً وظلّ يكرّر نسقيته طوال حياته إلى أن وصل إلى (مفرد بصيغة الجمع)، لقد بلغ إيمانه بالشعر قيمة مطلقة تغنى بها وتغنّى بذاته أيضاً، فاستلهم نماذج الفحولة وعبد ذاته كفحل حداثي حدّد مسارها تنظيراً وكتابةً.

حدّد الغذّامي السمات العامة للخطاب الأدونيسي كالتالي: (مضاد للمنطقي والعقلاني – مضاد للمعنى – نخبوي وغير شعبي – منفصل عن الواقع ومتعال عليه – لا تاريخي – فردي ومتعال، ومناوئ للآخر

[1] النقد الثقافي، ص ٢٨٦.

– هو خلاصة كونية متعالية وذاتية – يعتمد على إحلال فحل محل فحل، سلطة محل سلطة – سحري، والأنا فيه هي المركز)[1] لقد صار النموذج الشعري هو المسلك والرؤية، بعدما تشعرنت الذات العربية، وجاءت محاولة أدونيس حول هذا النموذج وإعادة صياغته، فكان خطابه رجعياً – وإن بدا جميلاً خلاباً – إلاّ أنه لا يضيف شيئاً إلى جوهرية الثقافة العربية، لقد لاحظ أدونيس غياب الحداثة في البعد الاجتماعي والفكري، وهذه الملاحظة – كما يشير الغذامي – صحيحة بالضرورة، والسبب يكمن في نموذجه الذي هو نموذج مغرق في رجعيته، وإن بدا حداثياً، فلم يغيّر أدونيس في مشروعه إلاّ المجاز وظلت الحقيقة كما هي نسقية.

هذا هو أدونيس المشرّح ثقافياً كما أورده الغذّامي في مشروعه (النقد الثقافي) وقد قال في موضع آخر عن أدونيس سابقاً: "إن أي قراءة لأدونيس سلبية كانت أم إيجابية لهي شئ ممكن من جهة، وقابل للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى"[2].

[1] السابق، ٢٩٣ – ٢٩٤.

[2] تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، د. عبد الله الغذّامي – المركز الثقافي العربي – بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص ١٨٦.

لقد قدمت دراسة الغذّامي أهمية معرفية تشجع ناقديه على الانخراط في ممارسة النقد الثقافي، مما يبعث على الحوار لا السجال، لقد قدّم المسوغات لمشروعه ومنهجَه بما يناسب نظريته، مستعيناً بقيم كانت السبب الرئيسي لاختراع (الفحل)، ولنا حقّ الخلاف معه، ولسنا مع القائل أن النقد الثقافي عبارة عن افتنان العرب بمنهج غربي لم يثبت فاعليته في الغرب الذي أفرزه، بل بعضهم يراه إحدى مظاهر العولمة، ثم ليس من الضرورة أن يفشل في الشرق العربي وإن فشل بالغرب، وإننا- كما نحسب - بحاجة للنقد الثقافي بعد استفحال القيم. لقد قدّم الغذّامي دراسته هذه لتجاوز البلاغيات والجماليات إلى قراءة عبر نصوصية للكشف عن التحيزات الكامنة تحت تلك الجماليات، وجاء مشروعه ليخترق الصمت والانزواء في التخصص والتعالي على الاجتماعي والثقافي، هذا الاختراق سيعيد للممارسة النقدية حيويتها وحضورها من خلال تلمّس العلاقة بين العالم والناقد والنص. ولو كنّا نختلف معه كلّياً أو جزئياً إلاّ أنه أغنى الخطاب النقدي بإبداعات أكاديمية لمفهوم المنظومة والمصطلح، وسواء اعتبرنا أنفسنا من نقّاد الأدب أو من نقّاد الثقافة، فإننا نحتاج لمثل تلك الخطوات لدفع

العملية الحوارية في جانبها الغني والمعرفي. لكن أي قارئ لتجربة الغذامي سيتساءل السؤال التالي :

هل هذه الأنساق الثقافية من الجبروت والقوة في التغلغل الواعي واللاواعي ومن القدرة في التخفّي بحيث تجعل الناقد عبد الله الغذّامي – بوصفه أحد أفراد المجتمع الثقافي المتغلغل فيه النسق – تجعله يقع تحت تلك السطوة والتحايل والشراك الخفية بحيث لا يستطيع تشريح النسق كاملاً، وعدم الانفكاك من سطوته وقوّة انغماسه في ذاكرتنا الثقافيّة ؟.

# الفصل الثاني

- **مقاربة سيميائية ( عمر أبو ريشة أنموذجاً تطبيقياً )**[1]

- **المنهج النفسي وصراع التأصيل النقدي**[2]

[1] نُشرت في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة – دمشق، العدد ٥٤٨ أيار ٢٠٠٩ م.

[2] نُشرت في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة – دمشق، العدد ٥٥٩ نيسان ٢٠١٠ م.

# مقاربة سيميائية ( عمر أبو ريشة أنموذجاً تطبيقياً )

## مدخل

يُعدُّ علم السيميولوجيا ( الدلالة ) فرعاً مهماً في الدراسات التي تناولها العلماء في حقول الأدب و الفكر و النقد، ويعد هذا المنهج أحدث منهج بعد غياب البنيوية، وما يزال هذا المصطلح يعاني من الغموض شأنه في ذلك شأن كل العلوم. ولم يتفق المترجمون العرب على ترجمة واحدة، فهناك من يعتمد على مصطلح " السيمياء "كالدكتور حسام الخطيب و سعيد مصلوح و غيرهم، وبعضهم يسميه " علم الدلالة" وبعضهم "علم العلامات" كعبد السلام المسدي، وآخرون "علم الإشارة" وغيرهم "علم الأدلة".... الخ، ومصطلح semantque مشتق من اليونانية، ويعني العلامة، وأولّ من استخدم هذا المفهوم فردينان دي سوسير محاولاً تحديده بقوله "إنه العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية" وتبلور هذا المفهوم فيما بعد على يد (( غريماس ))، و السيمياء (علم الدلالة ) هو تفسير معاني الرموز و الإشارات، وأنظمة العلامات واللغات، وهو امتداد للألسنية،

وقد شدّد سوسير على الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها العلامة، ووسع المفهوم ليشمل كل أشكال الاتصال الاجتماعي كالمجالات والاحتفالات..الخ، لكنه (علم الدلالة ) يركّز على اللغة بشكل خاص، ويعتبر أشمل من اللسانيات على حد اعتقاد سوسير؛ لأنه يدرس كل الدلالات اللغوية و غير اللغوية، كالموضة وإشارات المرور...الخ، وبذلك تكون السيميولوجيا هي علم العلامات بكل أنواعها.

لقد عالج سوسير هذا العلم من وجهة نظر لغوية لا فلسفية، وربط بين اللغة و السيميولوجيا يقول "وما علم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام (السيميولوجيا)" وقال بثنائية الدال / المدلول، وأهمّ مبدأ اعتمده بالنسبة للعلامة هو اعتباطية العلاقة بين الدال و المدلول مثلاً : ثور/ دال – والمدلول هو ذاك الحيوان المعروف لدينا لكن لا علاقة تربط بين هذا الحيوان و الدال ث + و + ر ( أي الأصوات المشكلة للدال )، ويُعدُّ " تشارلز ساندرزبيرس " مؤسس هذا العلم، وقد طبق نظريته فيما بعد كل من رومان جاكبسون و شارل موريس في الإشارة إلى علم اللغة العام، والإشارة عند بيرس لا بد لها من مرجع، وهو عكس سوسير و ثنائيته إذ اعتمد ثلاثية ( دال –مدلول –مرجع ) و

يعتبر عمل بيرس فلسفياً أكثر منه لغوياً، وقد تناول العديد من الفلاسفة بعده هذا العلم (السيمياء ) و تعمقت الأبحاث في الإشارة من جوانبها كافة، إلا أن علم السيمياء لم يدخل تحت مظلة البحث اللغوي إلا فيما بعد. أمّا أهم الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة فكانت مع رولان بارت: درس أنظمة العلامات دلالياً مخالفاً سوسيرفي أن اللغة جزء من السيميولوجيا، ويأتي اتجاه جورج مونين الذي رفض اتجاه بارت ودرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال، بينما درسها بارت من حيث الأنظمة الدالة، وتوسعت الدائرة مع " بريتو " مهتماً في تحديد أنظمة الإرسال و الاتصال، و جاء أمبرتو إيكو محاولاً الجمع بين الاتجاهات السيميولوجية السابقة ليثبت تضامن نظاميِّ الدلالة و الاتصال.

## أهم مناهج التحليل السيميائي للأدب

**- منهج التحليل التوزيعي**

يتزعمه بلومفيلد في أمريكا معتمداً على المدرسة السلوكية، والكلمة هنا لا معنى لها خارج سياقها و ليس لها إلا وظائفها.

**٢ - منهج التحليل التوليدي**

قام مناقضاً المنهج السابق معتمداً على الاستنتاج والعقلية، فاللغة أداة لتوصيل الأفكار وهذه الأفكار لها في أذهاننا وجودٌ و وظيفة مستقلتان عن اللغة.

**٣ – منهج التحليل الإحصائي**

وفيه يتم بناء جدول توضع فيه الكلمات المشتقة من أصل واحد، وبناء نسق لها : هناك كلمات تتكرر مرات عديدة في نص ما مما يوحي بعلاقة حميمة بمرات تكرارها. وحسب هذا المنهج يتم الاستناد إلى نظرية الحقول الدلالية، ولكي نفهم معنى كلمة ما يجب أن نفهم

مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً، ثم دراسة العلاقة بين تلك المفردات في الحقل الواحد.

لقد تعددت مناهج التحليل السيميائي للأدب، لكننا سنقف بإيجاز عند منهج مهم في التحليل السيميائي، والذي انطلق مع مجلة"تل – كل" في فرنسا منذ ستينيات القرن المنصرم، حيث أصدر هذه المجلة فيليب سولرز ١٩٦٠م و استقطبت عدداً من النقاد و المفكرين، أهمهم الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا. لقد مرّت هذه المجلة بمراحل مختلفة في النقد والفكر، وقد ركزت هذه الجماعة ( تل – كل ) على مبادئ أدبية و نقدية أهمها :

**١ – النص**

وهو عملية غير مكتملة، واستكماله في القراءة غير منته ما دام هناك قرّاء، فهناك فاعلون عديدون للنص، فهو متحول، وليس مادة ذات أبعاد ثابتة، بل يتجاوز الواقع بدينامية متحركة، وعلينا التعامل معه من خلال جذوره وبيئته، والتطورات التي طرأت عليه لأن النص المعزول جامد وساكن. وقد ميّز سولرز بين ثلاثة مستويات للنص ( طبقة سطحية– طبقة وسطى– طبقة عميقة ) والطبقة الوسطى هي النص

الماثل كتابياً ( ألفاظ- جمل.. ) والطبقة الوسطى هي التناص وهنا يُكتب النص من نصوص متاقطعة، ومثّل لذلك بالكوميديا الإلهية لدانتي، وتأتي الطبقة العميقة متمثلة بانفتاح اللغة.

**٢ – اللغة و الإيقاع**

اهتمت هذه الجماعة بأبعاد اللغة الشعرية، والتجاذبات والتجاوزات بينها وبين اللغة العادية، مولين اهتماماً بالإيقاع الموسيقي، وقد مازوا بين الشعر المكتوب و الملفوظ. و أهم شخصيات هذه الجماعة فيلب سولرز مؤسس المجلة، و قد ابتدأ ماركسياً ثم تحول إلى الرواية الدينية، وتأتي جوليا كريستيفا كدعامة مهمة في هذه الجماعة النقدية، فقد شكّلت مع سولرز ثنائياً نقدياً أدخل معطيات جديدة على النقد الأدبي، وعالجت في نقدها الحدث الحضاري سياسياً و اقتصادياً و إيديولوجياً، وسيمياء اللغة أسلوبياً و نحوياً و بلاغياً و صرفياً، متعمقة في المضمون الحضاري و النفسي، وقد هضمت أنظمة الشكلايين الروس و البنيوية البارتية لتبلور نسقاً فلسفياً يربط علامات النص بالجذور اللاهوتية وعقدة أوديب في دراساتها، كدراستها لبروست، وجيمس جويس.. و غيرهما.

لقد اعتمدت كريستيفا البنيوية في تحليل النص الأدبي و تخطته إلى إطار أشمل من العلامات والإشارات، فكانت بذلك مخالفة للبنيويين الذين يرون النص نظاماً لغوياً مغلقاً معتبرة ( كريستيفا ) أن النص عدسة مقعرة لدلالات مختلفة، ومعقدة ضمن إطار أنظمة اجتماعية و دينية و سياسية ما وهو ( النص ) موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية على اعتبار أنه ظاهرة عبر لسانية( مكوّن بفضل اللغة) وإنتاجيتهُ ذات علاقة باللغة التي يتموقع فيها، وبكونه يمثل عملية استبدال من نصوص أخرى(تناص)، ولا يمكن الكشف عن خصوصية النص إلاّ من خلال السيميولوجيا التي تعي هويته وتتعامل معه باعتباره أكثر من خطاب. لقد تجاوزت الأطر السابقة كاستنطاق مدلول اللغة و اعتمدت على معطيات اشتقتها من مفاهيم ضرورية كعلم النفس و علم الاجتماع.... الخ فكانت بذلك متحولة تحولاً جذرياً عن مراحلها النقدية السابقة ( البرمجة اللغوية الجامدة ) إلى المرحلة السيميائية ذات الأبعاد المتداخلة والمتعددة في كشف علامات الأثر الأدبي، وربطها بمعطياتها وفق أنظمتها السياسية و الاجتماعية، فتعددت بذلك مصادر نقدها السيميائي من ألسنية وماركسية وفرويدية، وثقافية وفلسفية.. الخ.

لقد تطوّر النقد السيميائي تطوراً ملحوظاً بجهود النقاد، وامتد من النص الأدبي ليشمل الحياة الاجتماعية كافة كالعادات و الموضة و غيرها، كما فعل بارت في تحليله السيميائي للعادات الاجتماعية في كتابة "ميثولوجيات" فوقف عند شرب الخمرة، وشرب الحليب صباحاً، والتدخين والعضلات والسيارات..... الخ مبيناً أن المجتمع يتبنى الكثير من الأساطير الحديثة مثلاً : الإيمان بالخمرة في فرنسا هو فعل قسري، و من لا يؤمن به فهو إما مريض أو عاجز، فالمجتمع يسير وراء أسطورة و أوهام دون وعي، فنحن لا نشرب السجائر و إنما صوراً عنها، والمرأة لا تتزين لتجديد الشباب وإنما تقتني صوراً عن الشباب و يكون التاجر هنا بائع صور وهمية لا تمت للعقلانية بصلة. و غيره الكثير الكثير من العادات والتصرفات الاجتماعية التي تعرض لتحليلها سيميائياً رولان بارت في كتابه ( ميثولوجيات ).

## دراسة تطبيقية

ما أردنا الإشارة إليه من العرض السابق هو الدخول إلى تاريخية المنهج السيميولوجي، وأهم آراءالنقاد فيه، وأهم النشاطات السيميائية في نقدهم السيميائي، وذلك قبل أن ندخل في الجانب التطبيقي، واخترنا لهذه المقاربة السيميائية مقاطع من قصيدة عمر أبو رشة التي قالها بعد النكبة و هي تحمل اسم (( بعد النكبة )) ١٩٤٨م. وسنختار منها:[1]

| | |
|---|---|
| أمتي، هل لك بين الأممِ | منبـرٌ للسيـــف أو للقـــلمِ |
| أتلقاكِ و طرفي مطرقٌ | خجلاً من أمسك المنصرمِ |
| كم تخطيتُ على أصدائه | ملعبَ العز و مغنى الشّمم |
| و تهاديتُ كأني ساحبٌ | مئزري فوق جباه الأنجم |
| حلمٌ مرّ بأطياف السّنا | و انطوى خلف جفون الظُّلم |

[1] مختارات من شعر عمر أبو ريشة، منشورات المكتب التجاري، دار الكشاف- بيروت، ص١١٠.

| |
|---|
| أيُّ جرح في إبائي راعفٌ فاتــه الآسى فلــم يلتئم |
| ألإسرائيلَ تعلــو رايةٌ في حمى المهد و ظل الحرم |
| كيف أغضيتِ على الذلّ ولم تنقضي عنك غبارَ التُّهم |
| أوما كنتِ إذا البغي اعتدى موجةً من لهبٍ أو من دم |
| فيمَ أقدمتِ ؟ وأحجمتِ ؟ ولم يشتفِ الثأرُ و لم تنتقمي |
| اسمعي نوح الحزانى و اطربي وانظري دمع اليتامى وابسمي |
| ودعي القادة في أهوائها تتفانى في خسيس المغنم! |
| رب "وا معتصماه" انطلقتْ ملء أفواه البنــات اليُتَّم |
| لامست أسماعَهم لكنه لم تلامسْ نخوة المعتصم |
| أمتي ! كـم صنمٍ مجدتِهِ لم يكـن يحمل طهر الصّنم |
| لا يلامُ الذئبُ في عدوانه إن يكُ الراعي عدّو الغنم! |
| فاحبسي الشكوى فلو لاك لما كان في الحكم عبيدُ الدّرهم! |

| |
|---|
| أيّها الجندي يا كبشَ الفدا يا شعاعَ الأمل المبتسم |
| بورك الجرحُ الذي تحمله شرفاً تحت ظلال العلـم! |

يأتي النص بمعناه الفضائي ليكتشفه المتلقي عبر حركيته بفاعلية وحوار، فالنص هو علاقة بين طرفين، المبدع – المتلقي، ولا بد من إثارة الأسئلة المتواصلة لاستنطاق النص، فالنص الأدبي الحي يسعى دوماً نحو قارئ نموذجي يفكك علاماته من خلال بنيته ( السياق )، حيث تتحرك فيه العلامات، ومن ثَمَ يرتب السياق هذه العلامات ضمن سياق كلي تراكمت وتحركت فيه العلامات ضمن إرث عريض ( اجتماعي – ثقافي – تاريخي.. ) بنية تشمل المنظومة الثقافية. وتأسيساً على ذلك سنتوغل بالنص عبر مستوييه ونستنطقه، من خلال الدخول إلى السطح والتوغل إلى العمق لسبر هذا التراكم العلاماتي فيه.

مما لا شك فيه أن مرحلة النكبة من أخطر وأدهى المراحل التي مرّت على الأمة العربية؛ إذ شكلت منعطفاً قوياً مال بتاريخ المنطقة السياسي و الاجتماعي و الاقتصادي و الأدبي نحو هوّة سحيقةٍ

انشطر لها وجدان الأديب العربي عامة، والفلسطيني منهم بشكل خاص، وخاض الأدب في هذه الهوَّةِ السحيقة جلد الذات العربية، وازدياد الشعور بالأسى والإحباط بعدما ظنّت الأمة العربية أنها خلال مرحلة جديدة من الاستقلال والحرية بجلاء المستعمرين عن أراضيها، وإذ بأدهي جرثومة تعطب الجسد العربي المنهوك آنذاك، ذلك أنّ الاستعمار لم يرحل حتى عطب مقومات الأمة، وترك الجرثومة ( إسرائيل ) مخترقةً جغرافية الوطن العربي، وازداد الخطر الإرهابي و وباؤه السام على المنطقة يوماً بعد آخر عبر سلسلة من الجرائم ما نزال نشهدها حتى يومنا هذا.

وقف أبو ريشة كغيره من الأدباء العرب أمام هول الكارثة وويلاتها على الهوية العربية التي بالكاد بدأت تأسس لنهوضها، وألقى أبو ريشة ما بجعبته من زفرات أقضّتء مضجعه، فنفثها بعدما مورس على الذات العربية أعتى أنواع الوجع.

سنعمل على دراسة النص دراسة سيميائية أفقياً وعمودياً ( البنية الظاهرة – البنية العميقة ).

**أ ـ المستوى الأفقي ( السطحي)**

وسنركّز من خلاله على المستويات الأربعة ( المستوى الصوتي – المستوى المعجمي – التركيبي – الدلالي ) ومن خلال هذه المستويات سنلامس بنيته السطحية قبل محاولة الولوج إلى بنيته العميقة.

**١ - المستوى الصوتي**

اهتم العلماء بالمستوى الصوتي في الأدب، وذلك لما له من تأثير على المتلقي من خلال هذا التشاكل الصوتي، وقد عني النقد العربي القديم بالتجنيس وأُفرد فيه المؤلفات. وفي هذا النص الذي بين أيدينا ( بعد النكبة) يظهر الجناس بشكل ملحوظ منذ البيت الأول بعد التصريع ( الأممِ ــ للقلمِ ) ( أمتي /الأمم – أقدمت / أحجمت –لامست /تلامس – صنمٍ / صنمٍ – عدوانه /عدوّ- تحمل /تحت - معتصماه/ معتصم...) للصوت قيمة تعبيرية اهتم بها النقاد العرب، واشتغلوا على الألفاظ تحت مسميات مختلفة أهمها (( الجناس )). وذلك لما يضيفه للنص من حيوية صوتية تعلو وتهبط وفقاً لغرض القصيدة والحالة الشعورية المسيطرة. وجاءت ترانيم الصوت في القصيدة السابقة متسقة وزفرات الشاعر التي ينفثها أمام غبار الهزيمة العربية، وقد تكرر صوت

حرف السين مرات عديدة في القصيدة، والسين صوت صفيري يمكننا ربطه بتلك الزفرات التي يطلقها الشاعر كحدٍ أقوى لإثارة الانتباه للنص ( سيف – سنا – إسرائيل – اسمعي – لا مست – تلامس – مبتسم – احبسي ) وتوالت ( السين) في كلمات ذات دلالات مختلفة، ولكنها تتسق وخلجات الإحساس بالألم والفاجعة.

وهناك الوزن والإيقاع والنبر والتنغيم، وقد اعتمد الشاعر لقصيدته بحر الرمل، وهو من البحور الخفيفة الانسيابية على السمع، وقد أضفى بتراتيب تفعيلاته وقعاً يتآخى وسرعة الغضب والألم اللذين يدوران في النص، فتحررت الأحاسيس من سجنها وانطلقت بهذه الموسيقى وفق تناغم صوتي جاءت فيه التفعيلة الثانية من كل بيت تقريبا جوازاً على " فعلاتن///هـ/هـ "، ومن قبل حاول القدماء ربط الأوزان ببعض المعاني الأغراض كما فعل حازم القرطاجني. لقد جاء النبر فجائياً يعتري أعضاء النطق خلال التلفّظ، وهناك النبر المهيمن كالشدة في كلمة واحدة (أتلقّاك – تخطّيت – الظّلم – السّنا – الشّمم – الصّنم – التُّهم – الذّل... ) وجاء في كلمات ذات دلالات مختلفة تؤدي ذات الغرض المأساوي الاستنكاري. لقد انبنت هيكلية القصيدة على إيقاع ووزن واحد، وورويٍّ واحد هو الميم المشبعة، والميم حرف شفوي انتهت

به صرخات الشاعر، وقد راعى القافية وتناسب الأصوات، وجاء التكرار على مستوى الكلمة والصوت ذا بعد إقناعي بالجو العام للقصيدة، وخاصة في التراكيب الإنشائية، فنراه يكرر " أمتي " وفق حالة من التشنّج والنبر تبدو أكثر إقناعاً بالأسف واللوم والحزن على أمةٍ يتساءل كيف كانت ذات يوم كقول الرصافي (( بالعلم والسف قبلاً أنشأت دولاً )).

**٢ - المستوى المعجمي**

يمكن النظر في هذا المستوى من الناحية النحوية، وبيان هذا التركيب النحوي من حيث الضبط وصحة التناول، كما يمكن أن نتناول هذا المستوى دلالياً، من حيث الألفاظ وأبعادها، فتكرار الكلمات يمكن أن يشكّل حقولاً دلالية من خلال تراكيب تنتمي لهذا المعجم أو ذاك، فلكل خطاب شعري معجمه الخاص، وهذا المعجم يتناسب مع التجربة الشعرية والشعورية، مثلاً : للخمريات معجمها وللشعر الصوفي معجمه.. إلخ، وبين أيدينا خطاب يحمل لغة الألم والاستنكار والغضب والعتاب، فجاء المعجم الشعري بألفاظه متناسباً والغرض من القصيدة، وقد حذا الشاعر بمعجمه حذو الأوائل في اختيار ألفاظ لها

جزالتها ورونقها، ونكاد نجمع أن عمر أبو ريشة يجمع في معجمه الشعري بين الرصانة والسهولة؛ بحيث تبدو قريبة على الأسماع باستخدامه ألفاظاً وظفها في سياق الخطاب (السيف – القلم – طرفي – أمم – منصرم – العز – شمم – مئزري – السنا – المهد – يلتئم – الظلم.. ) لقد استعار الشاعر مفردات من معجم الأوائل ( التراث الأدبي ) في معمارية القصيدة، ووظّف بعض المفردات التي تنتمي لإحدى الملاحم الأدبية( منبرٌ للسيف أو للقلم ) متسائلاً عن ذاك السيف الذي ذكره أبو تمام في ملحمته البائيّة التي خلّدت فتح عمورية وبطلها المعتصم ( السيف أصدق أنباءً من الكتب) واستعار" وا معتصماه – المعتصم " من ذات الملحمة علّ نداءً ترف له عين أي معتصم عربي عبر التاريخ وبعد النكبة على الخصوص، واسم المعتصم يحمل في دلالته معنى الالتحام والتّوحد، وكأنّ الشاعر يناشد الأمة العربية بالاعتصام الذي لو تمّ لما وقعت النكبة نزولاً عند قوله تعالى " واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا " واستعار مفردات تعود بالذاكرة إلى العصر الجاهلي ( صنم مجدته – طهر الصنم ) مذكّراً بسقوط أصنام لا تسمن ولا تغني من جوع، وتكررت عبر صور ورموز وأفكار مختلفة كالإيمان بحقائق ومسلّمات زائفة، قادت إلى الهزيمة لأن مصيرها

الانهيار كـ هُبل – اللات – العزّى... ، الخ. أما نحوياً فقد اعتمد النهج النحوي الدقيق من حيث الرفع والنصب والجر والتقديم والتأخير، وهذا ما سناتي عليه لاحقاً.

٣ - **المستوى التركيبي**

يمكننا النظر إليه من زاويتين: الأولى نحوية والثانية بلا غية، أما نحوياً فقد حذا الشاعرحذو التركيب النحوي الأصيل، حيث جرى مجرى الأساليب العربية من حيث التقديم والتأخير والحذف.. الخ. وهذا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزاوية الثانية( البلاغية) مثلاً نراه يعتمد على أسلوب النداء محذوف الأداة(أمتي) وعلى تقديم شبه الجملة على المبتدأ بعدما حذف الخبر( هل لك بين الأمم منبرٌ) وجاءت الأفعال موزعة بين صيغ الماضي والمضارع والأمر، فالمضارع يدل على الحدث والاستمرارية كتعبير عن فاعلية واستمرارية آلام النكبة والفجيعة بأمة مهزومة( أتلقاك – تنفضي – تتفانى – تعلو.. )، وأكثرَ من استخدام الأفعال الماضية التي تحمل في بنيتها التأكيد والثبوت ( مرّ – انطوى – كنتِ – تهاديتُ – أقدمتِ – أحجمتِ.. )، وجاءت أفعال الأمر (

اسمعي – احبسي – دعي – اطربي.. ) التي تحمل توتراً داخلياً، وتمزقاً شعورياً تحول في صرخاته إلى سخط على الأمة من أجل النهوض من ركامها، ونبذ الخرافات والتقديس والتصنيم لنماذج فكرية وبشرية، ونبذ الالتفاف والتقوقع حول زمان ومكان جامدَين منهزمَين (دعي القادة – اسمعي.. )، وتوزعت الأساليب بين خبرية وإنشائية ضمن قالب بلاغي استعاري ومجازي متضافرة والغرض في بناء الأبيات، فمن الاستعارة (جباه الأنجم – جفون الظلم – تنفضي عنك – لامست أسماعهم – عبيد الدرهم – الأمل المبتسم.. )، ومن التشابيه ( كنت موجةً من لهب – الجنديُّ يا كبش الفدا – كم صنمٍ مجدتِهِ.. ). لقد جرى الشاعر مجرى القدماء في القوالب البلاغية، وطريقة إيصال الصورة من خلال الحسيات البلاغية، فجاءت صوره مفعمة بطاقة شعورية، وانفعال متّقد بتضافر التراكيب الاسمية التي تؤدي دلالات الثبوت والديمومة، إمعاناً في توصيف الحالة الواقعية( الهزيمة)، والحالة الشعورية ( الألم والسخط )، مثلاً: ( طرفي مطرقٌ – أي جرح راعف.. ).

**٤ – المستوى الدلالي ( المعنوي)**

من خلال التفاعل بين النص والمتلقي تتضح الصورة التي أراد أبو ريشة التعبير عنها، ذلك أن تضافر أدوات اللغة بتراكيبها وبلاغتها ونحوها – كما أشرنا سابقاً – أدّت إلى حالة مماثلة لدى المتلقي، وهذا يقوي عملية الاتصال بين المرسل والمتلقي في جانبه الغني بأبعاده المتعددة الجوانب، فالشاعر في حالة حزن مستمر ما لم تنهض الأمة، فحاورها متسائلاً عن ماضيها، مذكّراً إياها بالنخوة العربية التي استطاعت أن تغيّر التاريخ في أيام قلال كما حدث في موقعة عمورية، داعياً الهمة العربية لترك الجراح وأوهام القادة وأهوائهم ( تتفانى في خسيس المغنم)، ورثى حال الجندي العربي الذي خذلته قادته، وأصبح كبش فدىً في مهبّ ريح ألاعيب سياسية، وقد اعتمد الشاعر على إثارة المتلقي وزجّه في المفاعلة من خلال الحقول المعرفية، وما اختزن في ذاكرته من إرث حضاري وأدبي يسمح له في المشاركة بالنص، متفاعلاً مع نصوص سابقة وفقاً لمبدأ التناص مع تجربة شعورية وشعرية، وكلّ هذا يمكننا أن نلمسه من خلال المستوى الأفقي ( السطحي ) للنص بمستوياته الأربعة.

**ب – المستوى العمودي ( البنية العميقة للنص )**

يختلف التفسير السيميائي للمعنى باختلاف النّقاد والقرّاء، وحسب رولا بارت إن القارئ ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل منتج له أيضاً. والنص ليس نظاماً بنيوياً مغلقاً كما أشارتْ جماعة " تل – كل " ويأتي كعدسة مقعرة لوجوه عديدة ضمن أطر سياسية واجتماعية وثقافية، وتأتي عملية الإنتاج مع القراءة التي تحاول التغلغل إلى هذه العدسة المقعرة بالاستناد إلى تلك الأطُر السائدة، والمؤثرة في خلق هذا النص أو ذاك. والنقد السيميائي لا يقف عند حدود القراءة الأفقية، بل يتخطاها للدخول إلى بنيته العميقة ( العمودية )، من خلال التنقيب عن المعنى التواصلي أو المعنى المصاحب، وهنا يكمن التحول المستمر مع الالتفات إلى تقاطعات النص ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. ويمكننا التركيز في النص السابق على بنىً محورية تتقاطع فيه، وهي:

**١ – البنية الدلالية**

يتم ذلك من خلال الكشف عن الدلالات السياسية والتاريخية والثقافية، وقد أتت تلك البُنى متداخلة ضمن ثنائية تتفرع عن بنية أصلية ( الماضي / الحاضر ) كبنية مسيطرة على النص، وتتمحور حولها

بنى تجسّد الصراع القائم بين ( الحزن / الإحباط ) والشعور بالعجز أمام واقع مُستلب، وبين ماضٍ وحاضرٍ مع إمكانية تفتّق أمل جديد من شأنه نسف الواقع العاجز الذي قاد إلى النكبة، وإعادة صياغته. نرى حتى البيت " ٨ " دلالة الاستنكار والرفض المشوب بالانكسار، ويأتي البيت التاسع لاستنهاض الهمة العربية من خلال التذكير بالمواقف التاريخية لها من قوة وعدم السكوت عن الضيم والاعتداء، والبحث عن إمكانية جديدة : " أوما كنتِ إذا البغي اعتدى – موجةً من لهبٍ أو من دمِ؟ " ثم تعود دلالة الاستنكار والعجز لتسيطر على النص ضمن قالب دلالي يوحي بالحزن، ويظهر فيه التنديد بسلبية الشعب وضعفه أمام أهواء القادة، وتجسّد هذا التنديد من خلال استعادة شخصية المعتصم التاريخيّة، وقد تحولت هنا دلالياً من القائد البطل إلى قائد فترتْ همته، وخسرتْ معركتهُ.

**٢ – البنية السياسية**

من خلال إسقاط الحزن على أحداث أخرى ستتكشّف لنا معطيات سياسية وتاريخية، فالنص من حيث التوثيق الزمني معلوم الهوية ( كُتب

عام النكبة ١٩٤٨ )، وعلى الرغم من الحزن والأسى المتغلغلين في النص إلا أنه يمكن تجاوز الحدّ الانفعالي الذاتي للشاعر إلى تصوّر القلق حول المصير الذي ينتظر الأمة من خلال واقعها الواهن، فهناك عملية تحوّل من الذات الفردية إلى الذات الجماعية. وهذا الواقع سيستمر ما لم تنظر الأمة في معطيات التفوق في الماضي، والهزيمة في الحاضر، وعليه تتأسس في النص ثنائية الماضي / الحاضر بتجسيد الصراع من خلال التطلع للماضي بوجهه المشرق، والحاضر بسوداويته واغتياله للماضي. ويعجب الشاعر كيف يكون لمثل هذه الأمة ماض مشرق :

أتلقاك وطرفي مطر ق ـ حاضر

كيف أغضيتِ على الذل؟ ـ ماض قريب( حاضر )

لم يشتفِ الثأرُ ـ حاضر ( منفي بـ لم )

لم تلامس نخوة المعتصم ـ حاضر ( منفي بـ لم/ أصبح ماضياً )

أوَما كنتِ إذا البغي اعتدى ـ ماض بعيد

ألإسرائيل تعلو رايةٌ؟ ـ حاضر/ مستمر

الماضي المتفوق يخسر هنا ضمن دلالات الحاضر المنتشرة بقوة، ويكاد يتلاشى الماضي بقسوة الحاضر على كل معطيات النصر، فالحاضر يقوّضه، وتأتي الجماعة ( الأمة ) كعامل قوي في تثبيت دعائم انتصار الحاضر:

أمتي ! كم صنمٍ مجدتِهِ  لم يكن يحمل طهر الصنمِ

فاحبسي الشكوى فلولاك لما كان في الحكم عبيد الدرهمِ

وبتخطي الحزن من الانفعال الذاتي إلى الجماعة تتولّد حالة وجدانية تصبح معها الألفاظ علامات وإشارات محمّلة بدلالات كثيفة ( لإسرائيل تعلو راية – دعي القادة – ربّ وامعتصماه – الراعي عدوّ الغنم – عبيد الدرهم..)، وهذا يدلّ على أنظمة حكم فاسدة تسلب إرادة الشعوب التي رضخت بدورها كالأغنام، ومجدت أصناماً ( الراعي الذي يرعاها ) الذي يأتي بالنهاية كتعبير الشاعر ( الر اعي عدو الغنم ) وعبر الرضوخ تأتي النتيجة الحتمية (لولاكم لما حكم عبيد الدرهم ).

أتت البنية السياسية لتعكس ذاتا منكسرة بين اللاأمل في الحياة، و بين بريق أمل ضئيل إذا نظرت الأمة في عوامل ضعفها و فشلها ١٩٤٨

أمام إنقاذ فلسطين. إن هذا الصراع بين الماضي و بين الحاضر قد ولد انفعالا لدى الشاعر، وجد نفسه فيه منقادا انقياداً سلبياً لواقع سياسيي واجتماعي، وصل فيه حد التشاؤم و السوداوية في وجوده ووجود المجتمع مع فسحة تفاؤلية تمثلت بذات الجندي الذي قد يكون ذاتاً مجسدة عن الشاعر نفسه:

أيها الجندي يا كبش الفدا..... يا شعاع الأمل المبتسم

بورك الجرح الذي تحمله..... شرفا تحت ظلال العلم

بعدما ذابت ذات الشاعر بذات الأمة لم تكن النتيجة إلا هزيمة بهزيمة، و أمام انحسار ذاته تماما مع الاستلاب و الضعف المتفشي في جسد الأمة التي لم تشف حرقته رغم كل النداءات (أمتي- أمتي) و للخروج من هذا الشعور المسيطر خلقت الذات الثانية بشكل مستقل (الجندي) الذي كان ضحية سياسات فاشلة، فجاء به الشاعر كإمكانية الحفاظ على توازن الذات الأولى من التلاشي.

**٣ – بنية التناقض**

و تتجلى أيضا في ثنائية الماضي/ الحاضر/ بين نخوة المعتصم في الماضي و انهزامه في الحاضر، بين الوقوف كموجة لهب في وجه المعتدي و بين الانهيار أمام إسرائيل في الحاضر، بين الحكمة و القوة المجسدة بشخصيات الماضي و بين وهن قادة الحاضر و عبادتهم للمال، بين خوف الراعي على رعيته في الماضي و بين استهتار الراعي برعيته في الحاضر (الراعي عدو الغنم).

**٤ – البنية الانفعالية**

و تتضح من خلال حديث الشاعر عن حزنه العميق، و قد أخذ هذا الحزن ايحاءات دلالية تنأى به عن المعنى القريب، لكن انفعال الشاعر بقي ماثلا بقوة في التعبير عن الحزن الذي سيطر على النص من البداية الى النهاية، و ظهرت بنية الحزن الانفعالية من خلال صورتين، كانت الأولى هي الطاغية على النص ممثلة بصوت الشاعر ( من خلال الأساليب الإنشائية من استفهام و أمر) و تأتي الصورة الثانية ممثلة بصوت الأمة الذي اختفى تماما و جسده الشاعر، فبقيت الصورة سلبية باعتبار الصوت الأول هو بؤرة استقطبت المستوى الانفعالي، جاء النص فيه دائريا مغلقا مثلت فيه البدايةُ النهايةَ باستثناء فسحة

خرج منها الشاعر ببروز صوت الجندي الجريح (شعاع الأمل) علَّ جراحه تبرى و ينشد الخلاص، و يبقى الجو العام للمستوى الانفعالي في حالة ثبات و حزن.

**٥ – البنية التناصية**

وفيها يتفاعل النص الماضي مع الحاضر و المستقبل، و اعتمد هذا التناص على حوار خارجي من طرف واحد ( ذات الشاعر) يطرح الأسئلة على الأمة و ماضيها، و يجيب بالعودة إلى مساحات حضارية في الماضي، حيث انتقل من الزمن الحاضر بقوة إلى الزمن الماضي المندثر، و يمكننا أن نقع على ذلك في عدد من الأبيات منذ البيت الأول عندما أعاد الأمة العربية الى منابر السيف و شعلة الأقلام بأسلوب استفهامي استنكاري ولّده الواقع المهزوم، ثم التذكير بماض الأمة و قد تصدت للبغي و الانتقال إلى أرض الحاضر ( النكبة) و قد ارتفعت فيها راية لإسرائيل، و استعاد ذاكرة معركة عمورية، و استحضر أبطالها كأبي تمام و لكن بشكل انعكست فيه دلالة الحدث :

– يا يوم وقعة عموريةَ انصرفت  عنك المنى حفّلاً معسولة الحلبِ

- حلمٌ مرّ بأطياف السنا و انطوى خلف نجوم الظلمِ

-لبيت صوتا "زبطريا" هرقت له كأس الكرى..

( يخاطب أبو تمام هنا المعتصم الذي لبّى نداء المرأة و أحرق زبطْرة على رؤوس الروم )

- لا مستْ أسماعهم لكنها لم تلامسْ نخوةَ المعتصمِ

ثم الانتقال الى أرض المهد الأول ( القدس) و ما بُذل من تضحيات لفتحها ثم تحريرها من أيدي الروم، و الآن يرفرف علم إسرائيل عليها (ألإسرائيل تعلو رايةٌ) و ينبني هذا التداخل بين الماضي و بين الحاضر على استجلاب شخصيات تاريخية ( عمر بن الخطاب، المعتصم، صلاح الدين) في ذهن أمة انساقت وراء قادة ( عبيد الدرهم)، و يعتبر هذا الحوار الخارجي المرجعية و الخلفية التي صاغ الشاعر بواستطها قصيدته.

إن تضافر تلك البنى العميقة للنص، و من خلال مبدأ العلاقات ( التركيب) و من خلال الربط الدلالي بين العلامات كالتشابه و التجانس في التراكيب المتشاكلة من حيث الأسلوب التعبيري (

الشكل) و المعنى الدلالي ( المضمون)، و من خلال المستويات الأربعة الأفقية من صوتية و صرفية (مورفولوجية) و دلالية و نحوية و معجمية و بلاغية... كل هذا مع تضافر بنى المستوى العمودي قد شكّل البنية الجمالية للنص.

**المراجع المعتمدة في الجانب النظري، يمكن الرجوع إلى**


١- *البنوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤ م.*

٢- *تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص ) محمد مفتاح، دار التنوير – بيروت ١٩٨٥ م.*

٣- *سيمولوجيا اللغة، ايميل بنفنسيت، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، القاهرة، ١٩٨١م.*

٤- *العلاماتية و علم النص، ترجمة د. منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١ ٢٠٠٤م.*

٥- *مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة محمد البكري، دار الحوار اللاذقية، ط٢*

٦- *مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ترجمة د. وائل بركات، د. غسان السيد، مطبعة زيد بن ثابت ( بدون تاريخ )*

٧- *النقد و الدلالة ( نحو تحليل سيميائي للأدب) محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٦ م.*

# المنهج النفسي وصراع التأصيل النقدي

يقول إميل لدفج : " كانت الناس تسأل في أواخر القرن التاسع عشر:كيف لاءم الفرد بين نفسه وبين الدنيا، أم الآن فأول ما نسأل:كيف لاءم الفرد بينه وبين نفسه ؟ "

النفس البشرية كتلة معقدة تكتنفها مشاعر و أحاسيس من ألم وغيره، فكانت منذ القديم مثاراً للجدل والنقاش، فدخلت ميادين الفلسفة والطب والأدب، وما هذه المساءلة عن ماهيتها إلا لغموضها وشأنها في الحياة البشرية منذ أن شعر الإنسان بنفسه كائناً حياً في عالم كانت حقيقته غامضة لديه، وانطلاقاً من هذا الشعور الأولي المبهم كانت (النفس) مثاراً للتأمل والبحث.

لقد دخل التحليل النفسي في مسيرة النقد بقوة باعتبار أن العمل الفني له طابع نفسي، وهذه حقيقة، ومهما تعددت البحوث – أظن – ستبقى قاصرة عن الإحاطة بها تماماً.

## مدخل إلى المنهج

قبل الدخول إلى المنهج لابد من الإشارة السريعة إلى النفس؛ ففي تاريخ علم النفس يتحدد لنا معنى النفس (psychology ).

وذلك من حيث علاقتها بالجسم، لقد ركز أرسطو في تعريفه للنفس بأنها "كمال أول لجسم طبيعي آلي ذي حياة بالقوة "[1].

أثار هذا التعريف فيما إذا كانت النفس جوهراً مستقلاً بذاته أو هي من الجسم بمثابة الصورة، ففي تعريف أرسطو للنفس بأنها مع الجسم مركب واحد يشبه العلاقة بين الشمع والطابع المطبوع فيه. أما أفلاطون: " فقد ذكر أن النفس جوهر لا مادي يوجد بدون الجسم وقبله، ويحل فيه، ويوجد بعد الجسم، والنفس بذلك جوهر خالد[2] "، فعلم النفس علم واسع شامل لكل أنشطة الحياة، فهناك علم نفس حربي، وعلم نفس سياسي، وهندسي، وطبي، وصناعي، وإداري،

[1] موسوعة مدارس علم النفس، الدكتور عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي ص٩.

[2] نفسه، ص ٩.

وتربوي.. [1] الخ ، فمنذ أن عرف الإنسان شعار ( اعرف نفسك ) تصدى الأعلام لهذا العلم وصنعوا له تاريخه. وباختصار علم النفس هو:"علم الخبرة والسلوك فبعض العلماء يهتمون بدراسة الخبرة في حين يهتم بعضهم الآخر بدراسة السلوك كما يهتم فريق ثالث – وهو الغالبية– بدراستهما معاً. وكلهم ينظرون إلى السلوك والخبرة بوصفهما تكيف العضوية بالنسبة للمؤثرات التي تقع عليهما[2] ".

## نشأة المنهج النفسي وأهمّ أعلامه

عندما نذكر التحليل النفسي، نتذكر اسماً لامعاً كان له السبق في هذه الخطوة؛ وهو الطبيب النمساوي سيجموند فرويد، وذلك عندما انتقل بدراسته من الدراسة العصبية إلى الدراسة النفسية، وذلك في أخريات القرن التاسع عشر. ولد في النمسا ١٨٥٦ م ومات بلندن ١٩٣٩ م نشأ في أسرة يهودية برجوازية، ترعرع في بيت مزدحم مع أخوة له من

[1] موسوعة أعلام علم النفس، د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، مطبعة أطلس– القاهرة ص١.

[2] علم النفس، دراسة التكيف البشري، الدكتور فاخر عاقل، الطبعة الرابعة ١٩٧٥– دار العلم للملايين – بيروت ص٢١.

أبيه فقط، درس فلسفة هيربرت واتجه إلى دراسة الطب، حصل على الدكتوراه في الخامسة والعشرين ، وتابع تعليمه في باريس[1]. تحول من الدراسة العصبية إلى النفسية؛ عندما لاحظ أن ثمة أسباب غير عصبية وغير عضوية للأمراض النفسية . جوبه بداية الأمر بمواجهة عنيفة من الباحثين السيكولوجيين، لكنه استمر وأصبح له تلاميذ، ويعتبر أول من حاول في جعل علم النفس أيديولوجية تقول برأي في كل موضوع ولها حلول لكل مشكلة وتفسر كل نشاط يقوم به الإنسان[2]. طبق نظريته على الأحلام وأشكال العصاب والعقد النفسية، بل طبقها على الدين والمأثور الشعبي والأدب والطرائف. " يرتبط اسم فرويد بمفهوم التحليل النفسي على الرغم من وجود مدارس واتجاهات مختلفة في التحليل النفسي، أبرزها: ( علم النفس التحليلي ) ليونغ و(علم النفس الفردي) لأدلر، والمدرسة الجشطالتية"[3].

[1] موسوعة أعلام علم النفس، ص٢٤٢.

[2] نفسه، ص٢٤٢.

[3] مبادئ النقد ونظرية الأدب، الجزء الأول – مبادئ النقد، الدكتور رضوان قضماني، الدكتور جودت إبراهيم – منشورات جامعة البعث، ص٨٧.

النفس الفرويدية معقدة ومتداخلة، حيث ركز التحليل النفسي على المكبوت والطفولة الجنسية؛ تلك التي يراها فرويد أساس الأمراض العصابية، على أن لكل فرد دوافع غير منظورة والأحلام هي تعبير عن تلك الرغبات الدفينة، وبذلك فالعصاب أصله كامن في الماضي، وفائدة التحليل النفسي كشف تلك المسببات النفسية للأمراض الجسدية. تابع تلاميذ فرويد أبحاثه ومنهم من عارضه كـ يونغ، ومن تلاميذه أدلر. يعتبر فرويد الأب الفعلي للمنهج النفسي ومن أبرز أعلام هذا المنهج الذين واصلوا تطبيق نظرية فرويد في التحليل النفسي على الأدب؛ حيث وجدوه مادة ثرية، أقول هم : شارل بوردوان في تحليله لفكتور هوغو، وماري بونابرت درست قصص أدغار ألان بو، وشارل مورون في تحليله لمالارميه، وجاك لاكان الذي جمع بين النقد النفسي والنقد البنيوي[1]. ونشير بإيجاز إلى :

١. ألفرد أدلر (١٨٧٠– ١٩٣٧) مؤسس علم النفس الفردي، ولد في فيينا من أسرة متوسطة[2].

[1] النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، الدكتور سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب ١٤٢٥م-٢٠٠٤م ص١٠٣.

[2] موسوعة أعلام علم النفس، ص١٣.

٢. لويد مورجان (١٨٥٢- ١٩٣٦) بريطاني[١].

٣. يوحنا موللر(١٨٠١- ١٨٥٨) ألماني، قيل إنه أبو علم الفسيولوجيا [٢]

٤. كارل جوستاف يونغ، من أكبر علماء حركة التحليل النفسي، ويعتبر مع أدلروفرويد الأعمدة الثلاثة في الحركة، خالف فرويد في معظم الأحيان، وهو سيويسري مسيحي معروف بتقواه وأسرته متدينة، أبوه كان قسيساً وأمه شديدة الورع[٣].

## التفسير النفسي للأسطورة

في الأسطورة آراء متشعبة ومختلفة إلى حد التناقض. يقول الدكتور عبد الحميد يونس:"من العسير أن نضع تعريفاً للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصون، ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد،

[١] السابق، ص٤١١.

[٢] نفسه، ص٣٥٣.

[٣] نفسه، ص٣٤٦.

تختلف حوله وجهات النظر[1] "، ونسب رثفين إلى القديس أوغستين أنه يعرّف الأسطورة بشرط ألا يسأله أحد عنها؛ أما إذا سئل فسيقع في حيرة أثناء تفسيرها. والأسطورة في الاستعمال الدارج تعني ما ليس له وجود في الواقع أو ما يناقض الواقع.

ومن الدراسات الأنثروبولوجية الهامة برزت المدرسة التطورية، ومن علمائها السير جيمس جورج فريزر الذي حدّد التطور بثلاث مراحل؛ الأولى هي السحرية عندما رأى الإنسان نفسه باستطاعته التأثير على ما حوله فمارس السحر؛ والمرحلة الثانية هي الدينية، حيث اكتشف الإنسان أن تعاقب الفصول والليل والنهار ..الخ، بأن هناك قوة إلهية تؤثر على الإنسان والحيوان. أما المرحلة الثالثة فهي العلمية، ويعقد فريزر بين السحر والعلم ويجعلهما متعاكسين مع الدين، فالسحر زائف فهو مع العلم يؤمنان بقوانين ثابتة لا تتغير؛ أما الدين فمعتنقوه يؤمنون بآلهة وبالإمكان التوسل إليها لتحقيق غرض ما[2].

[1] الأسطورة في الشعر العربي، الدكتور يوسف حلاوي، الطبعة الأولى ١٩٩٢م- دار الحداثة - بيروت ص٩-١٠.

[2] نفسه، ص١٤.

ما نريد الإشارة إليه أن الأسطورة دخلت مجال النقد وتشعبت الآراء؛ إلا أننا عرضنا لرأي فريزر(المدرسة التطورية) وذلك لمقارنتها مع التفسير النفسي للأسطورة. لقدا شترك علم النفس في تفسير الأسطورة، فنشأ ما يسمى بعلم النفس الشعبي، وقد حلل عالم النفس الألماني فوندت في كتابه(علم النفس الشعبي) مختلف الأساطير عند أكثر الشعوب تباعداً، وانتهى إلى أن الكثير من المفاهيم الدينية والأدبية قد أبدعها العقل البشري في حالة من الحلم والهلوسة المرضية. ويرى الدكتور الجوهري أنه من المستحيل صدور كل التراث الأدبي عن هذا المصدر، ولذلك مدرسة فوندت لم تلق شيوعاً كبيراً. أما التيار النفسي الثاني في تفسير الأساطير يمثله فرويد وتلميذه المنشق عنه " يونغ ".

يرى فرويد" أنه من الخطأ الاعتقاد بأن البشر ما دفعهم إلى ابتداع أنظمتهم الكونية الأولى سوى الفضول النظري وحده والظمأ إلى المعرفة وحده. فالحاجة العملية إلى إخضاع العالم لا بد أن تكون لعبت دوراً في هذه الجهود[1]". ويعتقد فرويد أن جانباً كبيراً من النظرة إلى العالم التي تمتد في أثر الديانات هي إسقاط لعلم النفس في العالم الخارجي،

[1] السابق، ص٢٦ وما بعد.

ويرى أن الأساطير ترسبات نشأت بسبب عمليات اللاوعي، على اعتبار أنها إسقاطات. فاعتقاد فرويد ينبع من أنها تأتي من اللاوعي الذي تصوره على شكل قبو يختزن الخيالات الجنسية، والعقل الواعي على غير علم بها، وبالتالي فالأساطير تحرر من الجنس.

وبذلك ينحرف فرويد عن النظرة المادية للعالم، ووضع نظرية تعسفية، وانطلاقاً من هنا أخضع الأحوال العقلية وأفعال الإنسان والأحداث التاريخية والظواهر الاجتماعية للتحليل النفسي أي أنها مظاهر للحوافز اللاشعورية الجنسية، فهو يعتبر أن اللاشعور سبب الجنس البشري والأخلاقيات والفن والعلم والدين والدولة والقانون والحروب. لقد انطلق فرويد من الإنسان مغفلاً أن جوهر الإنسان نتاج للحياة الاجتماعية، وهو حصيلة تفاعل أو مجمل علاقات اجتماعية[1].

**مقاربة بين فرويد وفريزر**

لقد قارن ك. ك رثفين بين فرويد وفريزر؛ حيث صاغ فرويد مخططاً ثلاثياً عن تطور مراحل الفرد وقدم الحضارة النفسية للتطور البشري،

[1] الأسطورة في الشعر العربي، ص٣٢.

فجعلها بذلك موازية لمخطط فريزر الثلاثي في موسوعته( الغصن الذهبي). فمراحل تعاقب السحر والدين والعلم عند فريزر يوازيها عند فرويد مراحل؛ النرجسية وذلك في فترة الطفولة، والتعلق بأحد الأبوين في الصبا، وبالواقعية الخارجية في النضج[1].

## تفسير يونغ للأسطورة ونظرية اللاشعور الجمعي

صرّح يونغ بوجود طبقة خارجية من اللاوعي الشخصي، إلا أنها ترتكز على طبقة أعمق لا تنتمي إلى الخبرة الشخصية وليست قضية شخصية بل هي فطرية، ويدعو هذه الطبقة بـ ( اللاوعي الجماعي ) وعلل ذلك بأن هذا الجزء من اللاوعي ليس فردياً بل هو شامل. إذاً هنالك تماثل بالتصرف عند الأفراد، يشكل أساساً نفسياً مشتركاً وهذه المحتويات من اللاوعي تسلك طريقها إلينا عن طريق الوراثة، وهذه المحتويات من اللاوعي الجماعي تدعى ( نماذج أصلية ) واعتبر يونغ أن هذا المصطلح ملائم لأنه يشير إلى أن محتويات اللاوعي بدائية

[1] السابق، ص٣٠-٣١.

أصلية[1]. وهناك علاقة بين النموذج الأصلي والأسطورة عند يونغ؛ فهذه الأخيرة تعبير آخر عن النموذج الأصلي؛ إلا أنها اتسمت بطابع خاص وتم تداولها عبر أزمان طويلة، فعمليات التفسير الأسطوري للطبيعة مثل الصيف والشتاء.. ليست تعابير مجازية لهذه الأحداث بل هي تعابير ترمز إلى الدراما الداخلية اللاواعية للنفس التي يمكنها الوصول إلى الوعي الإنساني عن طريق الإسقاط ( الانعكاس المرآتي في أحداث الطبيعة).

هذا الانعكاس أساسي واستغرق آلاف السنين في سلم الرقي الحضاري حتى أمكن – إلى حد ما – فصله عن موضوعه الخارجي . وأقرّ يونغ أن النموذج الأصلي في الشكل أو المعنى يحتوي على دوافع مثولوجية تظهر بشكل نقي في قصص الجن والأساطير والخرافات والفولكلور؛ وبذلك فالأسطورة والنموذج الأصلي وجهان لعملية واحدة يكون فيها النموذج الأصلي الوجه الداخلي اللاواعي، والأسطورة هي الوجه الخارجي الذي ظهر إلى حيز الوعي[2].

[1] السابق، ص٤٣-٤٤.

[2] نفسه، ص٣٤.

لقد تساءل يونغ عن سبب تاخره في اكتشاف اللاوعي، وأجاب ان السبب هو امتلاكنا صيغة دينية لكل شئ نفسي، ويعتبر أن الأساطيرهي أكثر النتاجات البدائية نضجاً، ويرى أن علم النفس عند فرويد وأدلر يرتكز على عوامل بيولوجية؛ الدافع الجنسي عند فرويد ودافع توكيد الذات عند أدلر، وكلاهما يعتقد بالطبيعة الشخصية للدوافع. أما هو(يونغ) فعنده المشابهة قريبة بين الدوافع وبين النماذج الأصلية على افتراض أنها صور لا واعية من الغرائز ولذلك إن فرضية اللاوعي الجماعي ليست أكثر جرأة من افتراض وجود الغرائز. وذهب سكلتون أن النماذج الأصلية عند يونغ تحمل خصائص قومية أو قبلية، ولايعني هذا صدورها عن لاوعي قبلي أو قومي؛ بل هذا النموذج الأصلي أثناء انتقاله من أعماق النفس البشرية إلى الوعي قد يلتقط بعض الملامح القومية أو القبلية، أما فيلو فيرى أن هذه النماذج عند يونغ تتصل بمخلفات العصور الموغلة بالقدم من جهة وتتصل بتلك المفاهيم الرفيعة التي تتغذى بها الرموز الجمالية والدينية، يعتبر يونغ أننا نحيا بما أننا نشارك – بدون وعي – في النفس الجماعية التاريخية، نحيا في حالتنا اللاواعية ضمن عالم الغيلان الذئبية والسحرة. ... . الذين

ملؤوا أزمنتنا السابقة بانفعالات شديدة، وكذلك نحيا وسط آلهة وشياطين وأشرار.

يستطيع يونغ أن يقدم أكثر من فرويد لأن نظريته في النموذج الأصلي تحتوي في مداها على انفعالات أوسع بكثير من التأكيدات الجنسية الضيقة عند فرويد، فالصور التي تثير هذا الانفعال هي- بحسب يونغ- ( الوسيلة إلى أدب يتمتع بعالمية. لقد ابتعد يونغ في نظريته(النماذج الأصلية) عن فرويد، ورغم ذلك ظل طريقه ذلك الاتجاه المثالي، ذلك لأنه لا يعتبر أن الوعي انعكاس للواقع المادي، وتلك الحركة الاجتماعية(علاقات الإنتاج الاجتماعية) ودور الممارسة في صنع الوعي واللاوعي الإنسانيين[1].

إذاً انشق يونغ عن أستاذه فرويد وجاء بمسألة نفسية هامة؛ وهي اللاشعور الجمعي، فاللاشعور عنده قسمان؛ لاشعور فردي ولاشعور جمعي، والثاني هو الأهم عنده، ففي نظره هو مصدر الإبداع . واللاشعور الجمعي استعداد فطري مترسب عبر الوراثة شأنه شأن الوراثة العضوية، ومن هنا فإنه لا علاقة قائمة بين اللاشعور الفردي

[1] الأسطورة في الشعر العربي، ص٣٥-٣٦- ٣٧.

واللاشعور الجمعي، وهذا اللاشعور الجمعي تكوّن من محتويات عالمية حدثت بشكل منتظم بدون أي علاقة بالمحتويات الفردية الخاصة. يقول بييرداكو: إن اللاشعور الجمعي "بعيد عن العقد والكبت والعصاب"[1] فلا صلة له بما ينشأ من عقد نفسية لدى الفرد من حياته الخاصة.

هذا المستودع اللاشعوري تغذيه الغرائز كغريزة التناسل والمحافظة على بقاء النوع..الخ، وبواسطة قوة الترميز التي يمتلكها هذا اللاشعور الجمعي يتم ظهوره من خلال الصورة والأنماط البدئية، ولا يمكن فهمه دون هذه الأنماط من حيث هي كونية وغير فردية، فهذا النمط البدئي هاجس يدور حول قضية معينة شغلت الإنسان منذ فجر التاريخ بعلاقة بعالمه المحيط، فراح بذلك يتجلى برموز وصور متعددة ومختلفة.

سميت مدرسة يونغ- لتمييزها عن التحليل النفسي الذي جاء به فرويد- علم النفس التحليلي، وهذه أثرت في النقد الأدبي، فظهر النقد الأسطوري الذي دعا إليه نورثروب فراي في كتابه(تشريح النقد) حيث ربط في هذا الكتاب بين الأسطورة والأدب، وبدا لديه أن

[1] النقد العربي الحديث، ص ١٠٩.

الأدب شكل من أشكال الأسطورة وأن المجاز ما هو إلا بقية من بقايا الوعي الأسطوري[1].

## أسس المنهج النفسي

لنبدأ من قول فرويد:".. ما نسعى إليه نحن هو تكوين تصور دينامي عن الظاهرات النفسية"[2]. هناك أسس (أدوات معرفية منهجية) يتوسل بعها الناقد النفسي للولوج إلى العالم المحيط بالنص الأدبي والأدب عامة. وتعود المقولات الأساسية للمنهج النفسي لإبداع فرويد الشخصي.

**تقسيم فرويد للنفس البشرية**

لقد قسم فرويد النفس البشرية إلى ثلاث مناطق :( الأنا – الهو – الأنا العليا )

[1] السابق، ص ١١١.

[2] مدخل إلى التحليل النفسي، سيغموند فرويد– ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الثانية ١٩٨٢م– دار الطليعة– بيروت، ص٧١.

١. الأنا : وهي منطقة الشعور؛ أي تتم فيها العمليات المنطقية والتفكير عامة[١]، ويتوسط بين اللاشعور ( الهو) وبين الواقع الخارجي وذلك ليجعل من ( الهو) في اتفاق مع رغبات العالم .

٢. الهو : هنا تكمن منطقة اللاوعي (اللاشعور) وهذه المنطقة تنطوي على دوافع ورغبات مكبوتة، وتعمل هذه المنطقة (اللاشعور المكبوت ) للحصول على اللذة بشكل عفوي لا شعوري متجاوزة بذلك أي اعتبار لأية قوانين[٢].

٣. الأنا الأعلى : وهي الرقيب الاجتماعي ( المعايير الإنسانية ) أي المؤسسة الثقافية الاجتماعية بما فيها من معايير خلقية ودينية... الخ وتقوم على مفهوم الواجب؛ حيث يتم العمل هنا كوسيط بين الشعور واللاشعور فغير المقبول اجتماعياً تحاول الأنا العليا إلى تحويله مقبول اجتماعياً لإرضاء الأنا، فما لايتم في الواقع يتم في الخيال، والفنان يرضي مكبوته – عندما يتعذر ذلك في الواقع – في الفن.

[١] النقد العربي الحديث، ص١٠٣.

[٢] مبادئ النقد ونظرية الأدب، ص ٨٨.

انطلق فرويد من هذه النظرية، فالحياة النفسية للفرد ترتكز على هذه المناطق، التي تشهد فيما بينها صراعاً حاداً من خلال عمليات المقاومة والكبت، ومن خلال هذا الصراع ينشأ مجمل الأشكال العصابية والهيستيريا والذهان والعقد النفسية. انصب اهتمام فرويد على اللاشعور الفردي (الهو)، منطلقاً أن كل شئ نفسي هو لا شعوري بالضرورة، بينما الخاصية الشعورية قد تظهر وقد لا تظهر .

اللاشعور هو منطقة مكبوتة داخل النفس البشرية، تحتوي انفعالات وغرائز ودوافع تحاول الخروج، فالكبت بهذه الدوافع والغرائز تدور حوله جميع عناصر التحليل النفسي حسب فرويد، يقول: " نظريات المقاومة والكبت واللاشعور وقيمة الحياة الجنسية في تعليل المرض وأهمية الخبرات الطفلية، تلك هي العناصر الرئيسية التي يتكون منها البناء النظري للتحليل النفسي[1]"، إذاً هناك صراع بين هذا المكبوت والرقابة لذلك لابد من إرضاع الدوافع؛ أو كما عبر د. فاخر عاقل؛ إذ إن هذه الدوافع تحاول إشباع نفسها وأي حائل – ولو بصورة مؤقتة–

[1] حياتي والتحليل النفسي، سيغموند فرويد، ترجمة مصطفى زيور– عبد المنعم المليجي، دار المعارف بمصر ص٤٧.

سيحول هذه النفس البشرية إلى مسرح كبير ملئ بالصراعات النفسية[١]. عندما حيي فرويد بعيد ميلاده السبعين بأنه مكتشف اللاوعي؛ أنكر اللقب وصحح الكلام بقوله:"إن الشعراء والفلاسفة قبلي اكتشفوا اللاوعي وما اكتشفته هو المنهج العلمي لدراسة اللاوعي[٢] ".

**الحلم وآلياته**

الحلم هو مظهر من مظاهر اللاشعور الفردي الذي أهتم به فرويد، فالدافع اللاشعوري يستفيد" من ذلك التراخي الليلي للكبت في أن يجد السبيل إلى الشعور بواسطة الحلم، على أن ما تبذله الذات من مقاومة كابتة لا تتلاشى في حالة النوم ولكنها تقل فقط ويبقى جزء منها في هيئة رقابة على الأحلام تمنع الدافغ اللاشعوري من التعبير عن نفسه في الأشكال التي من شأنه أن يظهر بها لولا ذلك[٣] "، مؤكداَ أن الحلم (اللاشعور الفردي) لايختلف اختلافاَ جوهرياَ عن العمل الأدبي،

[١] علم النفس، دراسة التكيف البشري، الدكتور فاخر عاقل، الطبعة العاشرة ١٩٨٧م- دار العلم للملايين- بيروت ص ٢٢٤.

[٢] جوانب من الأدب والنقد في الغرب، الدكتور حسام الخطيب، الطبعة الربعة، دار الكتاب – دمشق ١٩٩٠-١٩٩١ م ص ٣٨٧.

[٣] حياتي والتحليل النفسي، سيغموند فرويد، ص٥٢.

فمن أهم المبادئ التي قامت عليها النظرة الفرويدة :

١. العمل الأدبي إشباع للرغبات

٢. العمل الفني نوع من أحلام اليقظة؛ لكنه اختلف عن الأحلام العادية في ناحيتين: **الأولى**: في الفن يقل تضخيم الأنا. **الثانية** : الفن يقدم نوعين من اللذة : من خلال الصورة الفنية ومن خلال مشاركة الفنان في حلمه (فنه) فإذا كان حديثنا عن الحلم باعتباره التصوير الحسي للرغبات اللاشعورية المكبوتة؛ فهنالك عدة آليات للحلم هي:(آلية التحويل-آلية التكثيف-آلية التصوير- آلية الترميز[١] :

الآلية الأولى (التحويل ) : في هذه المرحلة يبدأ التمويه، حيث يبدأ الأديب بتحويل حلمه إلى أشياء بعيدة لدرجة لا تبدو فيها الصلة واضحة بين الحلم والشكل الذي تمظهر به. هناك رقابة من الأنا الأعلى على الهو، وبضغط من الأنا الأعلى يستنفر الهو لإشباع رغباته. فكان لا بد من التعبير عنها بتحويل الأفكار بشكل مموّه.

[١] النقد العربي الحديث، ص١٠٤- ١٠٥.

الآلية الثانية ( التكثيف) : وهنا يحاول الحلم أن يضغط أفكاره بأقل شكل ممكن؛ أو لنقل بأقصر زمن، حيث يبدو في هذه المرحلة اعتباطياً يجمع بين المتناقضات والمتباعدات في شكل يستحيل به الجمع بينهما في الواقع.

الآلية الثالثة(التصوير) : في المراحل السابقة حُولت الأفكار الحلمية إلى أشياء متباعدة ومكثفة. وهذه الأفكار الحلمية مجردة؛ وهنا يأتي دور التصوير بتحويلها من التجربة إلى المحسوس، ففي الحلم كل شئ حسي مصور من حيث الشكل لا المعنى، ومن هنا ينطلق المحلل السيكولوجي بتجريد المحسوس ليصل إلى التأويل.

الآلية الرابعة(الترميز) : الرمز هو ما يرمز إلى شئ ما. في هذه المرحلة لابد أن يرمز الحلم الذي يتبلور على تلك الحال؛ إلى شئ معين. فالحلم هنا رمزي بالضرورة وبدون ترميز لا يكون تحويل وتكثيف.

ويذهب فرويد إلى أن الرموز الحلمية تتمحور حول مفهوم الجنس منطلقاً من الحياة الجنسية التي لها الدور الكبير في اللاشعور الفردي. اهتم فرويد بالرغبة الجنسية والكلام فيها مباشرة؛ "فإن هذه الرغبات تظهر بصورة غير مباشرة، واعتبر الأحلام واحدة من أهم الطرق غير

المباشرة للتعبير عن هذه الرغبات[1]". لقد توسع مفهوم الجنسية لدى فرويد حتى شمل مشاعر الود والحبة عامةً. وبسبب هذه الآليات التي يتوسل بها الحلم، يختلف الحلم في ظاهره عن باطنه ( الشكل والمضمون ) ويعود هذا الاختلاف أيضاً لطبيعة هذا المحتوى الذي ينطوي عليه اللاشعور. هذه الرغبات المكبوتة في اللاشعور (المحتوى) لم يستطع الأنا إشباعها في مقاومة للأنا العليا فاستوطنت في لاشعور الفرد متحينة الفرصة للظهور، وهنا يظهر المحور في هذه المترسبات من الرغبات، والمحور هنا هو عقدة أوديب التي انطلق منها فرويد باعتبارها – في رأيه – نقطة الانطلاق في الدراسة النفسية للفرد. فالحياة النفسية قائمة على المفهوم الجنسي، ومن هنا فإن عقدة أوديب (جريمة قتل الأب) هي الصفة الملازمة لمحتوى الحلم برأي فرويد، مثلما هي النرجسية(حب الذات) صفة ملازمة للحلم، باعتبار أن الأحلام تتركز حول ذات الحالم حتى لو رأى أشياء لا ترتبط به مباشرة[2].

يقول فرويد:" الأحلام تحيطنا علماً بالماضي، فالحلم فرع من الماضي والحلم مهما يكن من أمره يسلك بنا جهة المستقبل إذ يصور رغباتنا

[1] ) علم النفس، دراسة التكيف البشري، الدكتور فاخر عاقل، الطبعة الرابعة ص ٢١.

[2] النقد العربي الحديث، ص ١٠٥.

محققة[1]" فالعمل الفني بشكل عام- انطلاقاً من الحلم - لا يختلف بشكل جوهري عن هذا الحلم وآلياته بحسب فرويد، فكلاهما يبدأ من اللاشعور؛ أي كلاهما نرجسي وقائم على عقدة أوديب، يقومان على الخيال لإشباع هذا المكبوت، أو كما يقول :"تحقيق مقنع لرغبة مقموعة أو مكبوتة "[2].

لقد اختار فرويد الرسام الإيطالي ليوناردو دافنشي، والقاص الروسي دوستويفسكي لتجسيد عقدة أوديب. لقد درسهما دراسية تحليلية وضح من خلالها مدى سيطرة هذه العقدة على آثارهما الفنية وعلى سلوكيهما بسبب الكبت الجنسي. استضاءت بحوث كثيرة بدراسة فرويد، كان من أهمها دراسة د. أرنست جونز التحليلية لشخصية هاملت في مسرحية شكسبير المعروفة؛ حيث إن الصراع النفسي والمعاناة الهاملتية هو ثمرة مرة لعقدة أوديب، إذ أحب أمه حباً جامحاً، مما ولد الغيرة عليها من عمه الذي تزوجها بعد أن قتل والده بمؤامرة، لكن هاملت تردد في انتقامه؛ ذلك أن شعوراً داخلياً انتابه بأن عمه

[1] تفسير الأحلام سيغموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان- راجعه مصطفى زيور، الطبعة الثانية ١٩٦٩م، دار المعارف بمصر، ص٦.

[2] نفسه، ص ١٨٣.

انتقم له من غريمه الأول (أبيه) . والنتيجة التي وصل إليها جونز أن مسرحية هاملت "ذات مبنى أوديبي هو لاشعوري في هاملت، لاشعوري في شكسبير، لاشعوري في الجمهور الذي صفق لهذه المسرحية"[1].

لقد صوّر فرويد عقدة أوديب في دراسته لدوستويفسكي (جريمة قتل الأب) بأنها بلغت غايتها، فتحولت إلى ضرب من الهيستيريا ورغبة جامحة في موت الأب، نافذاً إلى أن عقدة أوديب في لا شعوره منذ الطفولة، فقتل سميرد ياكوف لأبيه؛ هو تحقيق لرغبة في نفس دوستويفسكي، فما لم يستطع تحقيقه في الواقع تم على الورق. لقد رد فرويد الفنانين وأعمالهم إلى عقد نفسية سببها رغبات مكبوتة تموج في اللاشعور؛ فدستويفسكي يعاني من الشعور بالذنب ويحاول التخلص من هذا الشعور، ولن يتخلص منه إلا بنيل العقاب، وهذا الشعور ليس ظاهرة فردية بل هو قديم قدم الإنسان، ويعد قتل الأب الجريمة الأساسية الأولى للإنسانية جمعاء فهي المصدر الوحيد عند فرويد

[1] مبادئ النقد ونظرية الأدب، ص ٨٩.

للشعور بالذنب[1]. يقول فرويد: " الأعمال الفنية إشباع خيالي لرغبات لاشعورية شأنها شأن الأحلام، وهي مثلها محاولات توفيق تجهد كي تتفادى صراع مكشوف مع قوى الكبت. ولكنها(أي تلك الأعمال) تختلف عن منتجات الحلم النرجسية اللاجتماعية من حيث إن المقصودبها إثارة اهتمام الغير وأن بوسعها أن تستثير وترضي فيهم بدورهم الرغبات اللاشعورية نفسها[2]"، فهل الفنان معصوب ؟ وهل الأديب مريض نفسي؟ يقول فرويد في سياق الحديث عن العصاب، بأن الوقائع النفسية هي "أكثر أهمية من الوقائع الموضوعية، ولا أعتقد الآن أنني أقحمت أخيلة الإغواء على مرضاي(أوحيت) بها إليهم، إنما كنت في الحقيقة قد تعثرت للمرة الأولى بعقدة أوديب التي أضحت فيما بعد ذات أهمية بالغة ولكنني لم أتبينها إذ ذاك من خلال تلك الأخيلة وفضلاً عن ذلك فإن الإغواء ظل محتفظاً بنصيب على ضآلته

[1] علم النفس والحياة، التفسير النفسي للأدب، بإشراف الدكتور لويس كامل مليكة، تأليف الدكتور عز الدين إسماعيل، ص ٣٣٤.

[2] النقد العربي الحديث، ص ١٠٦.

في تعليل العصاب، ولكن اتضح أن مقترفي الإغواء كانوا في غالب الأمر أطفالاً أكبر سناً[1].

هناك عناصر مشتركة بين الحلم وبين الفن منها : (العمليات اللاواعية- التحليق الخيالي)، لكن هنالك اختلاف وهذا الاختلاف يمنع الأديب من الوقوع فريسة العصاب، فنقل محتويات اللاشعور إلى الآخرين يقوم على التسامي، فتصعيد الرغبات المكبوتة يحول دون جعل الفنان عصابياً على الرغم من أن فرويد تعامل مع الأديب على أنه عصابي، يقول:"الفنان كالعصابي ينسحب من واقع لا يرضي إلى دنيا الخيال.. "[2].

وهنا نعود إلى الاختلاف بين الفن والحلم، فالشاعر يحلم وهو يقظ وهو يسيطر على موضوعه؛ لأن فرويد عاد وأكد أن الفنان يعرف كيف يرجع من الخيال إلى مقام راسخ في الواقع على خلاف العصابي. إذاً مالا يتحقق في الحلم يتحقق في العمل الفني، فالفنان- عند فرويد- يعالج نفسه معالجة ذاتية، ولولا هذا العمل الفني الذي أصبح

[1] حياتي والتحليل النفسي، سيغموند فرويد، ص ٤١.

[2] النقد العربي الحديث، ص١٠٦.

مفرغاً لهذه الرغبات المكبوتة لكان عصابياً(الفنان). بتفسير الحلم نستطيع الدخول إلى لاشعور الفرد(لاوعيه) ذلك المستودع الملئ بالذكريات والعواطف وغرائز الحياة، فالرغبة الشعورية لا تصير من الحوافز الحلمية؛ إلا إذا حققت ذلك النجاح في إيقاظ رغبة لا شعورية تمثلها بعض المماثلة وفي كسب تعزيزها[1]. فالحلم هو ذلك الطريق الذي يؤدي إلى اللاوعي[2]. الشعور لا يولد لذة جمالية متولدة من العمل الأدبي أي أن اللاشعور يتم النظر من خلاله إلى اللذة الجمالية، فهذه الرغبة المكبوتة وإشباعها تصعيداً وتفريغاً تولد لذة جمالية وخاصة في الأعمال المأساوية – برأي كوفمان، فهذه المحتويات (الرغبات) المكبوتة في اللاشعور تفسر اللذة كتفسيرها لحياة الفرد النفسية، فالنفس البشرية تسعى للتوازن بين الشعور واللاشعور، والواقع والحلم، والعجز عن تحقيق هذا التوازن سيعرّض النفس لبشرية إلى حالة مرضية قد يصاب بها الفرد بالهذيان وهو ينتمي إلى مجموعة أمراض لا تأثر على البدن بشكل مباشر، "والتي لا تتظاهر إلا بأعراض نفسية، والهذيان بينهم

[1] تفسير الأحلام، سيغموند فرويد، ص ٥٤٣ ومابعد.

[2] التحليل النفسي والأدب، جان بلامان نوبل – تعريب الدكتور عبد الوهاب ترو، الطبعة الثانية ١٩٩٩م – منشورات عويدات– بيروت لبنان، ص ٢٩.

ثانياً بكون الاستيهامات قد استقلت بنفسها وصارت صاحبة الأمر والنهي أوالمصداقية التي توجه الفرد "[1].

لقد أفاد التحليل النفسي من تأويل الأحلام، وكما أفاد منها "أفاد أيضاً من فلتات اللسان والهفوات المتعددة، أو كما تسمى الأفعال العرضية التي يقع فيها الناس "[2]. فالأحلام توفر لنا مدخلاً أساسياً إلى اللاوعي . وثمة ما يدعوه فرويد"الهفوات، زلات اللسان وإخفاقات الذاكرة والقراءات المغلوطة، والتي بالإمكان ردها إلى رغبات ومقاصد غير واعية[3].

إن أهم ما يحاوله عالم النفس هو اكتشاف بنية اللاشعور(الهو)، فالفن مرمز بحسب توصية المنهج النفسي. لقد غالى فرويد بتفسير علاقة الطفل بأمه على هذا النحو، فهي ليست علاقة منحرفة بل

[1] الهذيان والأحلام في الفن، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، دار الطليعة- بيروت لبنان، ص ٥٠.

[2] حياتي والتحليل النفسي، ص ٥٤.

[3] نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية " ٢٩ " منشورات وزارة الثقافة- دمشق١٩٩٥م، ص ٢٦٨.

هناك تلاحم وتواصل روحي بينهما يعود للعالم الروحي الأول أغفله فرويد، فعلاقة الطفل بأمه ليست مرضية.

## أثر المنهج النفسي في النقد

من واجبات النقد كما يرى لاسير " أن يعد شعباً مفتوح آفاق التفكير صافي الذوق، كي يأتي المبدعون ويجدوا من يفهمهم ويمشون معهم "[1].

أثرّ المنهج النفسي في مسيرة النقد، وهذا شعار واضح وصريح بالاعتراف بالطابع النفسي للأدب؛ على اعتبار أن النص الأدبي حاجة نفسية في المقام الأول، ويخضع لضوابط وحالات نفسية خلقت هذا العمل الأدبي على هذه الصورة أو تلك. يقول فرويد:" لم يعد التحليل النفسي علماً ثانوياً في مجال علم النفس المرضي، بل أصبح أساساً لعلم جديد بالنفس أكثر عمقاً، علم لا غنى عنه أيضاً في فهم الحياة السوية، ويمكن أن تصدق مسلماته وكشوفاته على المجالات الأخرى

[1] نظرية النقد، من البلاغة إلى النقد، قضايا وحوارات النهضة العربية"٢٦" تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة– دمشق ٢٠٠٢م، ص٣٣٤.

من الحياة النفسية، وبذلك اتسع مجاله فبلغ ميادين قاسية ذات أهمية شاملة"[1].

كنا قد ذكرنا سالفاً لاكان الذي جمع بين النقد البنيوي والنقد النفسي؛ واستمر هذا حتى بعد انحسار البنيوية، على يد أحدث منهج نقدي؛ وهو المنهج السيميولوجي. على كل حال تعددت المناهج النقدية الحديثة وظهر الطابع النفسي في هذه المناهج؛ بشكل مباشر مصرح به أو غير مباشر قد نلحظه في الدراسة النقدية الغربية أو العربية. واخترنا أن نقف عند :

## أثر المنهج النفسي في التحليل السيميائي

السيمياء علم تفسير الرموز والعلامات ..الخ، وهذا المنهج امتداد للألسنية. وللتحليل السيميائي للأدب مناهج؛ هي :

١. منهج التحليل التوزيعي؛ يعتمد النظرية السلوكية ويتزعمه بلومفيلد.

٢. منهج التحليل المفهومي (التوليدي)؛ يعتمد العقلانية والاستنتاج.

٣. منهج التحليل الإحصائي؛ يبني نسقاً للكلمات المشتقة من أصل واحد[1].

[1] حياتي والتحليل النفسي، ص ٧١.

ومن المناهج النقدية السيميائية منهج ( تل كل ) وهي مجلة أصدرها فيليب سولرز ١٩٦٠ في باريس، احتلت هذه الجماعة مكاناً مرموقاً في الأدب، ومنذالأعداد الأولى كان الاهتمام بالشكلانيين وبطروحات ليتني وتونغ الفلسفية- الجمالية، وتسلح كتابها بالفكر النقدي المؤسس على البنيوية والأخذ من شتراوس والفرويدية[٢]، وكأي اتجاه نقدي مرت هذه الجماعة بمراحل عدة، وأثرت في النقد الحديث، والشخصية الهامة في هذه الجماعة هي( جوليا كريستيفا ) بلغارية الأصل ١٩٤١ شكلت مع سولرز ثنائياً نقدياً، عالج نقدها الحدث الحضاري في كل مستوياته، وسيمياء اللغة أسلوبياً وبلاغياً.. الخ وتوغلت في المضمون النفسي والحضاري(الموروثات الثقافية ).

لقد تجاوزت"حبكة الموضوعات الواعية واللاواعية للوصول إلى الجذور الدينية، محاولة تخطي جاذبية التحليل النفسي والتحليل الاجتماعي"[٣]. بلورت كريستيفا نسقاً فلسفياً يربط علامات النص وإشاراته بعقدة

---

[١] النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، دراسات نقدية عربية "١٦"، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٦م، ص ٣١.

[٢] نفسه، ص٥٩- ٦٠.

[٣] نفسه، ص٦٦.

أوديب وبالجذور اللاهوتية، ودرست عدداً من الأدباء ضمن هذا النسق الفلسفي أمثال: دستويفسكي وبروست وآرتو وغيرهم. على سبيل المثال في دراستها لآرتو، اتخذته مثالاً على ظروف الكاتب المرضية وما كان يعانيه من انفصام الشخصية؛ لقد تصور ألمه قوة ثاقبة تشطر كيانه شطرين مما يجعل ( الأنا الواعية ) لديه غير مطابقة لذاتها . وفي تشخيص عملية هدم الذات عند آرتو استخدمت مفهوم( النفي الإيجابي ) بعد توظيفه توظيفاً مادياً، على اعتبار أن اللغة أحد مستويات هذه العملية بوصفها أداة إنتاج لمتغيرات جذرية، وعملية إحداث التناقض الجذري توازي ظاهرة الارتداد إلى بعض المراحل الأولية[1].

هذا المحور هو أساس النقد السيميائي عند كريستيفا، فهي تحاور أدباء الأسطورة الاجتماعية وتشدّد على ظواهر القلق وتكشف المبتذل في حياتنا اليومية، فهي تبدأ بالتحليل البنيوي ثم تتوغل إلى إطار عميق مكون من إشارات وعلامات تفككها وتعيد بناءها، فالنص – حسب منهجها– لا يعتبر نظاما لغوياً مغلقاً كما زعم البنيويون الشكلانيون،

[1] السابق، ص ٦٧– ٦٩.

وإنما هو عدسة مقعرة تكتنف دلالات ومعان متباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة. فنقدها لا يبحث عن الدلالات من خلال الوحدة الكلامية الملفوظة؛ وإنما تناول التعبير كإشكالية ترميز ذات إسقاطات مختلفة. لقد اعتمدت – إذاً– على معطيات مستقاة من مفاهيم ضرورية؛ علم النفس وغيره للقبض على النص بوصفه إبداعاً لذات هادفة، لقد تجاوزت كريستيفا مرحلتها النقدية الأولى، فتعدّدت مصادر النقد السيميائي الكريستافي؛ (الألسنية– الفرويدية– الماركسية.. )، تقول : " إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1] فاللغة ليست نظاماً من الإشارات فقط؛ بل تشترك مع غيرها من الظواهر. لكل ما سبق؛ يتبين لنا أثر المنهج النفسي في النقد السيميائي.

[1] النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، ص ٦٧– ٦٩.

## أثر المنهج النفسي في النقد العربي الحديث

المنهج النفسي واحد كغيره من المناهج التي وفدت إلينا من الغرب، تأثر النقاد والأدباء العرب بالمناهج الغربية؛ فأثَّرت الدراسات الفرويدية واليونغية ( نسبة إلى فرويد ويونغ ) في النقد الأدبي العربي الحديث بأشكال مختلفة ومتفاوتة.

الملاحظة النفسية في النقد العربي قديمة، لقد تنبه ابن قتيبة إلى المسألة النفسية في عملية الإبداع، وكذلك أشار القاضي الجرجاني لهذه المسألة، وقبل ذلك بكثير تحدثوا على شيطان الشعر ووادي عبقر(مسألة الإلهام ). أشار الدكتور كليب إلى هذه النقطة وبيَّن أن فهم النفس لدى نقادنا القدماء تختلف اختلافاً جوهرياً عما نعتقده، ولكن رأينا – مع التأكيد على الاختلاف لفهم النفس بين القديم والحديث– أن هذا لا يمنع من التأكيد على الملاحظة النفسية في النقد القديم، صحيح أن البون شاسع بين البدايات الأولى والنهاية الأخيرة؛ لكن هذه حال أي طريق نقدي، فتبلور المنهج يسبقه دراسات ومحاولات لصياغة هذا التبلور. خطت الدراسات النفسية للأدب والإبداع عدة خطوات ابتدأت بمرحلة التأسيس لمنهج نفسي عربي في

النقد. من النقاد الذين أسسوا للاتجاه النفسي في النقد، الناقد محمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) تحدث عن تلك العلاقة بين الأدب وعلم النفس، متخذاَ الحذر دون أن ينسى الدور الجمالي في دراسة الأدب. ومن النقاد المؤسسين للاتجاه النفسي يوسف خليف. ووضع الدكتور محمد النويهي في كتابه(ثقافة الناقد الأدبي) حقائق بيولوجية ونفسية كدعائم أساسية للنقد الأدبي، لقد أضاف إلى المنهج آراء شمولية واسعة، وحلّل شخصيات أدبية تحليلاً نابعاً من الكشف عن العوامل الوراثية(بشار بن برد١٩٥١)، (نفسية أبي نواس ١٩٥٣) حيث ردّ سلوكه الماجن إلى علاقته بالأم ومحاولة للاستفادة من تحليل نفسية الشاعر[١].

وهناك محاولات للعقاد وطه حسين تناولوا فيها شخصيات بعض الشعراء القدامى؛ إلا أنها لم تصطنع منهجاً له معالمه الخاصة في التحليل، كتب العقاد عن أبي نواس وشرح شخصيته في ضوء مجموعة من حقائق نفسية، فانتهى إلى أن أبا نواس كان نرجسياً ونرجسيته شاذة، منها مكتسب وبعضها من خلق الظروف، ويعدُّ كتابه هذا

[١] مبادئ النقد ونظرية الأدب، ص ٩١.

خطوة أولى لكتابه عن ابن الرومي[1]، ويُعدّ الدكتور مصطفى سويف باحثاً سيكولوجياً، عزز الاتجاه النفسي في النقد العربي من خلال كتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة).

لقد نهج سويف نهجاً نفسياً تكاملياً، على اعتبار العمل الإبداعي عملية معقدة لايمكن لعامل واحد كاللاشعور الفردي تفسير هذه الدراسة، فاعتمد المنهج التجريبي حيث يختبر المادة اختباراً موضوعياً للوصول إلى ظاهرة الإبداع، واتبع في ذلك ثلاث طرق (الاستخبار- الاستبار- تحليل المسودات) في الأولى تتوجه الأسئلة إلى الشعراء لفهم طريقة إبداعهم، وفي الثانية يقابل الشاعر للولوج إلى عالمه النفسي، وفي الثالثة ترصد المراحل التي تمّت بها القصيدة[2].

لقد ترك الدارسون الجادون بصماتهم على النقد العربي الحديث، من الثلاثينات حتى الخمسينات، وهي الكتابات الوحيدة الخارجة على

[1] علم النفس والحياة، التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص ١٥.

[2] النقد العربي الحديث، ص ١١٠ – ١١١.

الطريقة التي كانت سائدة على الدراسات الأدبية العربية(اللغوية والبلاغية التقليدية)[1].

## آراء نقدية

أعاد الدكتور يوسف مراد اهتمام النقاد باستخدام مفاهيم التحليل النفسي " إلى رغبتهم في تحويل النقد من نزعته الانطباعية لدفعه نحو الدراسة الوصفية العلمية، ولكن الخطر الذي يهدّد تطبيق التحليل النفسي في مجال النقد الأدبي هو تحويل أعمال الكاتب إلى وثائق إكلينيكية لتشخيص مرضه، أو على الأقل الكشف عن عقده وبخاصة عقدة أوديب. وهذا ماحدث فعلاً مع بعض المحللين النفسيين الذين تناولوا بالنقد أعمال بعض الشعراء- أمثال راسين وبودلير.. فأصبح التأويل التحليلي تأويلاً مملاً يصدق على جميع الحالات، وأصبح العمل الأدبي مجرد عملية تعويض أو إعلاء. فالشبكة التحليلية التي يضعها المحلل .. لا تسمح إلا برؤية الأشكال المرتسمة عليها دون الكشف عن نوعية الإبداع الفني وعن شخصية الكاتب من حيث هو فنان

[1] جوانب من الأدب والنقد في الغرب، الدكتور حسام الخطيب، ص ٣٧٧.

مبدع "[1]. وتحدث د. مصري عبد الحميد حنورة عن عملية الخلق الفني، في نص له بعنوان( الإبداع الفني بين الواقع والأسطورة ) وما علاقة المرض النفسي بالإبداع، وما المقياس الذي نعتبر به الأديب مريضاً؟ ليصل إلى أن المبدع يعمل بحالة جيدة من الصحة النفسية، ويرى أن عملية الإبداع تمر في أربعة مراحل:(مرحلة الاستعداد- الاختمار- الإشراق- التنفيذ والمراجعة) فالمبدع "إنسان أولاً وقبل كل شئ، ولكنه إنسان يعمل في المستقبل ويتحرك في المستحيل ويتحدى الأسطورة "[2].

أما عن علاقة الإنسان مع ذاته والصراعات التي يعيشها؛ يقول د. عز الدين إسماعيل: إنها "علاقة غريبة وغامضة ومعقدة، والبحث على أسباب الصراع المختلفة التي تنتاب الإنسان في حياته لا بد أن يأخذ في الاعتبار الأول أهمية فحص هذه العلاقة أولاً ثم يكون الانتقال بعد ذلك إلى البحث عن الدوافع البعيدة التي تفسر هذه العلاقة "[3]، لقد

[1] في النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات – مداخل – نصوص، الدكتور عبد النبي اصطيف، الجزء الثاني، مطبعة الاتحاد- دمشق ١٩٩٠ -١٩٩١م، ص ٦٥-٦٦.

[2] نفسه، ص ١١٢.

[3] نفسه، ص ١١٤.

أكد د. عز الدين إسماعيل؛ أن هذه العلاقة هي الصورة التي تصنع صراع الإنسان، وتحدد علاقته بما حوله وتحدد سلوكه العام. وحذر د. حسام الخطيب من خطر الانسياق وراء مفهومات التحليل النفسي دون تمييز، واستعماله بمنتهى الحذر"حتى لا يعامل الإنسان باعتباره كائناً قائماً في الفراغ لا مخلوقاً اجتماعياً تتمثل فيه مواصفات المجتمع وتطلعاته؛ ولعل هذا المحذور هو أخطر ما ينطوي عليه المنهج النفسي في النقد"[1] من الطبيعي أن تكون أية نظرية معقدة كتلك التي قدمها فرويد مصدراً لخلاف عنيف. لذلك هوجمت الفرويدية بالانطلاق من أسس كثيرة، وهي – بأية حال– ليست خالية من الإشكاليات[2].

مما لاشك فيه أن فرويد سعى لتطبيق نظريته على بعض الأعمال الأدبية، إلا أنه بقي يدور في إطار علم النفس مبتعداً بشكل أو بآخر عن النقد الأدبي، سعى من خلال عمله إلى استنباط نظريته وإثباتها من الأدب دون وعي العمل الأدبي، فقد اختبر نظريته في الأدب، وهذا ما ظهر جليا في دراساته الثلاث :(الهذيان والأحلام في قصة غراديفا ليانس١٩٠٦م، والثانية طفولة ليونارد ودافنشي ١٩١٠م–

[1] جوانب من الأدب والنقد في الغرب، ص ٣٧٦.

[2] النقد العربي الحديث، ص ١٠٧.

والثالثة : شخصية دستويفسكي وجريمة قتل الأب ١٩٢٨م). فرح فرويد كثيرا لاكتشافه أن قصة غراديفا قدمت مادة نفسية وغنية عبر عنها أن المؤلف من خلالها عرض تاريخ أحد الأمراض النفسية وشفائه، وهذا الفرح نابع من سعي فرويد الحقيقي لإثبات نظريته، ولما تلمس ذلك في قصة غراديفا، لم تسعه الدنيا من الفرحة[١].

ومما أخذ على المنهج النفس أنه يعامل النص الأدبي كإنتاج مرضي ويبتعد عن النواحي الجمالية والتذوقية في النص الأدبي، فالمنهج النفسي هو سلاح ذو حدين يجب استخدامه بحذر شديد، فمن المصائب الكبرى على الأدب أن يتحول النقد الأدبي إلى عيادة طب نفسي نأتي بالمبدعين كافةً إليها لنعالجهم بوصفهم مرضى نفسيين، لكن الوجه الثاني(الإيجابي) لهذا المنهج هو دخوله مع المناهج الأخرى في علاقة تكافؤ لفهم العمل الأدبي[٢].

[١] مبادئ النقد ونظرية الأدب، ص٩٢.

[٢] نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ص ٢٧٣.

## المصادر والمراجع


١. الأسطورة في الشعر العربي، الدكتور يوسف حلاوي- دار الحداثة – بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢م

٢. إعادة النظر في التعددية الثقافية(التنوع الثقافي والنظرية السياسية) تأليف بيخوباخ، ترجمة مجاب الإمام، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٧م

٣. بعيداً داخل الغابة – البيان النقدي للحداثة العربية، فاضل العزاوي، دار المدى – دمشق ١٩٩٤م

٤. البنوية في الأدب، روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤م

٥. بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٣م

٦. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، د. عبدالله الغذّامي، المركز الثقافي العربي – بيروت، الطبعة الأولى١٩٩٩م.

٧. تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص ) محمد مفتاح، دار التنوير – بيروت ١٩٨٥ م.

٨. التحليل النفسي والأدب، جان بلامان نوبل – تعريب الدكتور عبد الوهاب ترو، الطبعة الثانية ١٩٩٩م – منشورات عويدات- بيروت لبنان.

٩. تفسير الأحلام سيغموند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان- راجعه مصطفى زيور، الطبعة الثانية ١٩٦٩م، دار المعارف بمصر.

١٠. الثقافة العربية أمام تحديات التغيير ن تركي الحمد، دار الساقي – بيروت ١٩٩٣م.

١١. ثقافتنا في مواجهة العصر، زكي نجيب محمود، دار الشرق – القاهرة ١٩٧٦م.

١٢ . الجمود والتجديد في العقلية العربية، د. علي أسعد وطفة، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٧م

١٣ . جوانب من الأدب والنقد في الغرب، الدكتور حسام الخطيب، الطبعة الربعة، دار الكتاب – دمشق ١٩٩٠–١٩٩١ م.

١٤ . حداثة التخلف، مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جكتر، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق ١٩٩٣م.

١٥ . الحداثة الشعرية، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٥م.

١٦ . الحداثة، مالكم برادابري– جيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للنشر والترجمة– بغداد ١٩٨٧م.

١٧ . حياتي والتحليل النفسي، سيغموند فرويد، ترجمة مصطفى زيور– عبد المنعم المليجي، دار المعارف بمصر.

١٨ . زمن الشعر، أدونيس، دار العودة – بيروت ١٩٧٢م.

١٩ . سيمولوجيا اللغة، ايميل بنفنسيت، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، القاهرة، ١٩٨١م.

٢٠ . عبد الله الغذّامي والممارسة النقدية والثقافية(مجموعة باحثين) المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، الطبعة الأولى٢٠٠٣م.

٢١ . العلاماتية وعلم النص، ترجمة الدكتور منذر عياشي، المركز الثقافي العربي – المغرب، ط١ ، ٢٠٠٤م.

٢٢ . علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة – الكويت ١٩٨٢م.

٢٣ . علم النفس والحياة، التفسير النفسي للأدب، بإشراف الدكتور لويس كامل مليكة، تأليف الدكتور عز الدين إسماعيل

٢٤ . علم النفس، دراسة التكيف البشري، الدكتور فاخر عاقل، دار العلم للملايين– بيروت، الطبعة العاشرة ١٩٨٧م.

٢٥ . الغربال، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل ط٢ ، بيروت ١٩٨١م.

٢٦ . فاتحة لنهاية قرن جديد، أدونيس، دار العودة – بيروت ١٩٨٠م.

٢٧ . الفن في العصر الحديث– الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا، جان ماري شيفر، ترجمة د. فاطمة الجيوشي – منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٦م.

٢٨ . في النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات – مداخل – نصوص، الدكتور عبد النبي اصطيف، الجزء الثاني، مطبعة الاتحاد– دمشق ١٩٩٠ –١٩٩١م.

٢٩ . مبادئ النقد ونظرية الأدب، الجزء الأول – مبادئ النقد، الدكتور رضوان قضماني، الدكتور جودت إبراهيم، منشورات جامعة البعث

٣٠ . مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت، ت محمد البكري، دار الحوار اللاذقية، ط٢ .

٣١ . مجتمع النخبة، د. برهان غليون، معهد الإنماء العربي – بيروت ١٩٨٦م.

٣٢ . مختارات من شعر عمر أبو ريشة، المكتب التجاري، مطابع دار الكشاف– بيروت

٣٣ . مدخل إلى التحليل النفسي، سيغموند فرويد– ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة– بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٢م.

٣٤ . المذاهب الوجودية – من كيركجارد إلى جان بول سارتر، ريجيس ليفييه، ترجمة فؤاد كامل، الدارالمصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م.

٣٥ . مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، د. أحمد محمد قدور، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٦ .

٣٦ . مفهومات في بنية النص (اللسانية – الشعرية – الأسلوبية – التناصية) ترجمة د. وائل بركات، دار معد – دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

٣٧ . مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ترجمة د. وائل بركات، د. غسان السيد، مطبعة زيد بن ثابت.

٣٨ . موسوعة مدارس علم النفس، الدكتور عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي

٣٩ . المؤلفات الكاملة، عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة – بيروت ١٩٧١م.

٤٠ . نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية " ٢٩ " منشورات وزارة الثقافة– دمشق١٩٩٥م.

٤١. نظرية النقد، من البلاغة إلى النقد، قضايا وحوارات النهضة العربية"٢٦" تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة– دمشق ٢٠٠٢م.
٤٢. النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق العربية، د. عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي – بيروت، الطبعة الأولى٢٠٠٠م.
٤٣. النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، د. سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب ٢٠٠٤م.
٤٤. النقد والدلالة ( نحو تحليل سيميائي للأدب ) محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٦م.
٤٥. الهذيان والأحلام في الفن، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة– بيروت لبنان، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.
٤٦. وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق ١٩٩٧م.
٤٧. وهم الحداثة – مقومات قصيدة النثر نموذجاً، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠٦ م.
٤٨. ينابيع الرؤيا، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٩م.

**الدوريات**

١) مجلة المعرفة، العدد ٥٤٠ – ٢٠٠٨م.
٢) المعرفة، العدد ٤٨٦، السنة ٤٣، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤م.
٣) الموقف الأدبي، عدد ١٩٣ / ١٩٤، ١٩٨٧م.
٤) عالم المعرفة، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، العدد١٧٧، د. شكري محمد عياد ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م.

الفهرس

الإهداء ..... ٦
تقديم ..... ٧
المقدمة ..... ٩
**الفصل الأول** ..... ١٦
الحداثة العربية من التجديد إلى الجمود ..... ١٧
الحداثة بوصفها ضرورة فنية ومعرفية ..... ٢٠
نشأة الحداثة في خضمّ سجالات شديدة ..... ٢٨
الحداثة والارتداد الماضوي ( التحوّل إلى أداة معطوبة ) ..... ٤١
حول مفهوم النّقد الثقافيّ عند عبدالله الغذّامي ..... ٥٧
التأصيل لمشروع النقد الثقافي ..... ٦٢
في النظرية والمنهج ..... ٧٠
١- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية) ..... ٧٢
٢- المجاز (المجاز الكلي) ..... ٧٣
٣- التورية (التورية الثقافية) ..... ٧٤
٤- الدلالة (الدلالة النسقية) ..... ٧٥
٥- الجملة النوعية (الجملة الثقافية) ..... ٧٧
٦- المؤلف المزدوج ..... ٧٨
في الجانب الإجرائي ..... ٨٢
(النسق الفحل – صناعة الطاغية) ..... ٨٢
في الجانب التطبيقي ..... ٩٥
(عودة الفحل ) ..... ٩٥
**الفصل الثاني** ..... ١١٦
مقاربة سيميائية ( عمر أبو ريشة أنموذجاً تطبيقياً ) ..... ١١٧
مدخل ..... ١١٧
أهم مناهج التحليل السيميائي للأدب ..... ١٢٠
دراسة تطبيقية ..... ١٢٥

أ - المستوى الأفقي ( السطحي) ..... ١٢٩
ب – المستوى العمودي ( البنية العميقة للنص ) ..... ١٣٦
المنهج النفسي وصراع التأصيل النقدي..... ١٤٨
نشأة المنهج النفسي وأهمّ أعلامه..... ١٥٠
التفسير النفسي للأسطورة ..... ١٥٣
تفسير يونغ للأسطورة ونظرية اللاشعور الجمعي..... ١٥٧
أسس المنهج النفسي..... ١٦٢
الحلم وآلياته..... ١٦٥
أثر المنهج النفسي في النقد ..... ١٧٥
أثر المنهج النفسي في التحليل السيميائي ..... ١٧٦
أثر المنهج النفسي في النقد العربي الحديث..... ١٨٠
آراء نقدية..... ١٨٣
المصادر والمراجع ..... ١٨٨