

النقد الثقافي

قراءة في الأنساق الثقافية العربية

عبد الله محمد الغدامي

لوجو
الهيئة المربع

تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم
بإبراز نتائج المدارس النقدية العربية والعالمية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير

د. صلاح فضل

مدير التحرير

د. مصطفى الضبع

سكرتير التحرير

محمد ماهر

النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابي من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

سلسلة كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

د. أحمد مجاهد

أمين عام النشر

سعد عبد الرحمن

الإشراف العام

د. جمال العسكري

الإشراف الفني

د. خالد سرور

• النقد الثقافي
قراءة في الأنساق الثقافية العربية
• عبد الله الغدامي
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2010م
320 ص - 13,5 x 19,5 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: طلعت الجندی
أحمد حسن
• رقم الإيداع: 9754/9754/2010
• الترميم الدولي: 8-080-704-977-978
• المراسلات: باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 شارع أمين
سامي - قصر العينين
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)
Email: ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنقيط:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

المحتوى

- 7 - كلمة شكر
- 11 - المقدمة
- * الفصل الأول:**
- 15 - النقد الثقافي / ذاكرة المصطلح
- * الفصل الثاني:**
- 59 - النقد الثقافي / النظرية والمنهج
- * الفصل الثالث:**
- 97 - النسق الناسخ / اختراع الفحل
- * الفصل الرابع:**
- 147 - تزييف الخطاب / صناعة الطاغية
- * الفصل الخامس:**
- 207 - اختراع الصمت / نسقية المعارضة
- * الفصل السادس:**
- 227 - النسق الخاتل / الخروج على المتن
- * الفصل السابع:**
- 251 - صراع الأنساق
- 301 - المراجع

كلمة شكر

فى سبيل إثارة قضية النقد الثقافى كان لى شرف الالتقاء بعدد من العقول الفاعلة فى الوطن العربى، ومن ذلك اللقاء الذى انتظم خصيصا لهذا الموضوع فى جامعة محمد الخامس فى الرباط مع أساتذة شعبة اللغة العربية، وأساتذة شعبة الفلسفة فى كلية الآداب، فى ٢٦/٤/١٩٩٩، وأود هنا أن أسجل جليل تقديرى للمناقشات الثرية التى حظيت بها فكرة المشروع فى ذلك اللقاء، وأسجل شكرا خاصا للدكتور إدريس بلمليح الذى تولى تنظيم ذلك اللقاء. كما أسجل امتنانى لأعضاء وحدة (التواصل وتحليل الخطاب) بجامعة سيدي محمد بن عبدالله/ كلية الآداب بفاس، الذين اجتمعوا فى ٣٠/٤/١٩٩٩، لمناقشة المشروع، ولقد كان للمناقشات التى دارت هناك أثر بالغ فى تطور مشروع بحثى فى هذا المجال. وللأستاذ الدكتور محمد العمرى، المشرف على الوحدة، خالص شكرى على

هذه الطبعة

إهداء خاص من المؤلف للقراء فى مصر

تنظيمه لذلك اللقاء، ولن أنسى أبداً ذلك الجو الراقى فى الحوار المتميز والمتخصص من الدارسات والدارسين فى الوحدة، ومن ضيوفهم.

كما أود أن أسجل الشكر لجمهور الباحثين فى تونس وفى البحرين، حيث شرفت فيهما معا بأن أعرض فكرتى، وسعدت بسماع نقاش جاد وثرى فى ١٩٩٧/٩/٢٢ وفى ١٩٩٨/٣/١٧، على التوالى.

وعلى المستوى الشخصى أشكر الأستاذ الدكتور محمد بن عبدالرحمن الهدلق على تكرمه بقراءة مسودة البحث وتفضله بإبداء ملاحظاته ومقترحاته التى كانت محل تقديرى واعتبارى، كما أسجل شكرى للأستاذ الدكتور حمزة قبلان المزينى، والدكتور معجب الزهرانى، على تفضلهما بقراءة النص الأول للكتاب، وأشكر الدكتور عبدالرحمن إسماعيل السماعيل الذى تحمل مراجعة مسودة الكتاب والتدقيق فيها.

وللأستاذ عبدالرحمن بن إبراهيم البطحى جليل تقديرى على كل المعلومات الوفيرة التى تفضل بها فيما يتعلق بآداب البادية والشعر النبطى والأدبيات الشعبية، ولقد كان لعلمه الوفير ودرايته العميقة اثر بالغ فى كل ما ورد عندى من إحالات إلى الأدب الشعبى، وكذا أشكر الدكتور حمد المرزوقى الذى تكرم هو أيضا بمدى بمرثياته حول ثقافة الشعر النبطى وثقافة البادية.

وشكرى موصول للأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدى والأستاذ على حرب والأستاذ محمد العثيم، وقد كان لهم فضل المبادرة

بالترحيب بالمشروع والاحتفال به صحفيا وإعلاميا حين ظهور بواده الأولى.

وأسجل التقدير الجم لزوجتى العزيزة وبناتى على صبرهن على وعلى انشغالى المتصل أثناء كتابتى للكتاب. والحمد لله أولا وأخرا فهو الموفق والمعين.

عبدالله محمد الغذامى

الرياض ١٤٢٠/١٠/٢٩ - ٢٠٠٠/٢/٥

المقدمة

هل الحداثة العربية حداثة رجعية..؟
وهل جنى الشعر العربى على الشخصية العربية..؟
وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و(صناعة
الطاغية)..؟
هل فى ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التى وقفنا
عليها - وحق لنا - لمدة قرون..؟
هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس
لسلوك غير إنسانى وغير ديموقراطى، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة
(النسق الشعري) وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة - بما إن
أهم ما فيها هو الشعر - وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم..؟؟
لقد آن الأوان لأن نبحث فى العيوب النسقية للشخصية العربية

المتشعرة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى فى سلوكنا الاجتماعى والثقافى بعامه.

لقد أدى النقد الأدبى دورا مهما فى الوقوف على (جماليات) النصوص، وفى تدريبنا على تذوق الجمالى وتقبل الجميل النصوى، ولكن النقد الأدبى، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا فى حالة من العمى الثقافى التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالى، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالى، الشعرى والبلاغى، حتى صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فىنا ذهنيا وعمليا، وحتى صارت نماذجنا الراقية - بلاغيا - هى مصادر الخلل النسقى. ولناخذ أمثلة من أبى تمام والمتنبى وأدونيس ونزار قبانى، وهى أمثلة على الجمالى الشعرى، وهى - أيضا - أمثلة على الخلل النسقى. وما يتراعى لنا جماليا وحدائيا فى مقياس الدرس الأدبى هو رجعى ونسقى فى مقياس النقد الثقافى - حسبما تدعى هذه الدراسة وتحاول أن تثبت - وكل دعاوى أدونيس فى الحداثة سيتضح لنا أنها خطاب لفظى لا يودى إلا إلى مزيد من النسقية والرجعية.

وبما أن النقد الأدبى غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافى فقد كانت دعوتى بإعلان موت النقد الأدبى، وإحلال النقد الثقافى مكانه، وكان ذلك فى تونس فى ندوة عن الشعر عقدت فى ٢٢/٩/١٩٩٧ وكررت ذلك فى مقالة فى جريدة الحياة (أكتوبر ١٩٩٨).

وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدى الأدبى، وإنما الهدف هو فى تحويل الأداة النقدية من أداة فى قراءة الجمالى الخالص وتبريره

(وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة فى نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضى إجراء تحويل فى المنظومة المصطلحية، شرحناه فى الفصل الثانى، بعد أن استعرضنا فى الفصل الأول الجهود النظرية التى تشكل خلفية علمية لنظريتنا. ثم تلا ذلك خمسة فصول هى بمثابة الدرس الإجرائى حول الأنساق العربية الثقافية التى تلبست بلبوس الجمالى وتسربت عبره وبواسطته مع شفاعة الدرس البلاغى والنقدى لها بالاستمرار والترسخ، حتى لما جاءت الحداثة جاءت لتكون مشروعا فى النسقية والشعرة، كما وضحنا فى الفصل السابع، حيث رأينا أحد أهم منظرينا الحداثيين وهو حدثى المظهر رجعى الحقيقة.

ولئن كان القول اقتصر فى هذا الكتاب على الخطاب البلاغى، فهذا لايعنى بحال أن الخطاب العقلانى العربى، والمعاصر تحديدا، قد نحا من النسقية والشعرة، وهذا مبحث سنخص له دراسة تتوفر عليه فى كتاب يلحق هذا الكتاب، إن شاء الله.

الفصل الأول

النقد الثقافي / ذاكرة المصطلح

هل فى الأءب شىء آءر غير الأءبىة..؟

لقد شغلت أءبىة الأءب ءىزا عرىضا فى البءء النءىءى على مءى قرون؁ وما تزال تفعل؁ غير أن ءهوءا ءارفة قد ءاءت لتكشف أشىاء آءرى من وراء ومن ءء أءبىة الأءب.

ولقد ءءرءت النقاءء النوعىة فى مءال النظر النءىءى من أطروءة رىءشارءز فى ءءامل مع القول الأءبى بوصفه (عملا) إلى رولان بارء الذى ءول ءءصور من (العمل) إلى (النص)^(١)؁ ووقوفه على الشفراء ءءافىة كما فعل فى قراءءه لبالزاك وفى أعماله الأءرى ءى ءءء فىها مءال النظر النءىءى إلى أفاء أوسع وأعمق من مءرء النظر ءمالمى للنصوص؁ وكذا كان إسءام فوكو فى نقل النظر من (النص) إلى (الءطاب)؁ وءأسىس وعى نظرى فى نقء الءطاباء ءءافىة والأنساق الءهنىة. وءرى الوقوف على (فعل) الءطاب وعلى

تحولاته النسقية، بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية.

منذ هذه الجهود وأخرى مثلها والاكتشافات من داخل الفعل النقدي كانت الدفعة القوية إلى مرحلة (المابعد) النقدية، حيث (التاريخانية الجديدة) و(النقد الثقافي) متأسسة على نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، حيث تأتي مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد فى مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الأدبية. وذلك منذ صار الوعى بمحدودية النظرة الجمالية (البلاغية) التى تفترض أن العلاقات الدلالية بين عناصر الخطاب تقوم على الإلتقان الدلالى التام، ولذا فإنها ستعجز عن كشف السقطات الفرويدية، مثلا، وستظل تنظر إليها على أنها تعبيرات مقصودة وذات وظيفة جمالية، مما يجعلها تعجز عن إدراك الأبعاد اللاشعورية^(٢). مثلها مثل نظرية الأجناس التى تنظر إلى النصوص بوصفها منظومة من الدوال، وهذا يحد من قدرتها على رؤية المضمير الأيديولوجى وعلاقة ذلك بالذاتية المقنعة^(٣). وهذا ما يجعل إستهوب يطرح مفهوم (الفعل الدال) ليحل به المشكل النقدي الذى رسخته الدراسات التقليدية فى التفريق بين أدب راق وآخر شعبي، وحسب مفهوم الفعل الدال يصبح كل ما هو حامل دلالة مادة للنظر والتحليل.

ونحن لو نظرنا فى أمر المبحث النقدي لهالنا الاهتمام المفرط بكل ما هو أدبي/ جمالي بالمفهوم الرسمى للأدبي، وإغفال ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي، وفى المقابل نرى أن الفعل الجماهيري

والثقافى يقع تحت تأثير ما هو غير رسمى، فالأغنية الشبابية والنكتة والإشاعات واللغة الرياضية والإعلامية، والدراما التليفزيونية، وما إلى ذلك، هو ما يؤثر فعلا أكثر من قصيدة لأدونيس أو غيره من الشعراء الذين سخر النقد جهده كله فيهم، غافلا عن الخطابات الفاعلة لمجرد أنها ليست مما يحسب فى حساب الراقى، كما تقرره المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية البلاغية. إضافة إلى أن النقد الأدبى التزم بالنظر إلى النص الأدبى بوصفه قيمة جمالية يجرى دائما السعى لكشف هذا البعد الجمالى، وتبرير أى فعل للنص مهما كان، تحت مبدأ الأصل الجمالى مما جعل الجمال منتجا بلاغيا محتكرا، وصار للجمالى شرط مؤسساتى، يصنعه السيد الشاعر ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم.

وهذا الإلتزام المبدئى حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة الأعياب المؤسسة الثقافية وحيلها فى خلق حالة من التدجين والترويض العقلى والذوقى لدى مستهلكى الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع، وسوف نعرض لوجه هذا الفعل الثقافى المؤسساتى المعقد فى الفصول القادمة - إن شاء الله - حيث سيكون من همنا أن نحرك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها فى ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة.

وهذا يقتضى منا التأسيس لنظرية نقدية ثقافية لها أساس هو بمثابة الذاكرة الاصطلاحية، وهو ما نعرضه فى هذا الفصل، ويلى ذلك فى الفصل الثانى عرض للنظرية والمنهج الذى سيكون أساسا

لما يأتى من دراسات فى الفصول الخمسة اللاحقة.

وبما إننا نمر فى مرحلتنا الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية، فإن ذلك هو ما يفرض السؤال المرحلى المتشكك على نظريات النقد والحداثة، ويضعنا فى (المابين)، حيث ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حد، وكما يشير هايدجر محيلا إلى الدلالة الإغريقية لكلمة حد، وهو الذى لايعنى نهاية شىء ما، وإنما يشير إلى بداية شىء آخر جديد ومختلف^(٤). وهذا معنى يصف حال الوضع الثقافى الراهن حيث إن الحد فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو فيما بين البنيوية وما بعد البنيوية، ليس حدا فاصلا يعلن عن نهاية، ولكنه حد ينبئ عن بداية أخرى لها امتدادها وبعدها الجديد. وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوى (الألسنى) كما نعهده، وبداية حد جديد هو (النقد الثقافى)، والحدود المتقاطعة من كافة المداخل النقدية - كما سنرى فى الفقرات اللاحقة.

هناك إنجازات نقدية مهمة تؤسس للنظر النقدى ببعده الثقافى، وتمثل لمشروعنا ذاكرة اصطلاحية، وسنعرض لها هنا.

١- الدراسات الثقافية:

يتساءل جوناثان كولر عما يحدث فى الحقل النقدى حين يلحظ المرء أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة ملتون إلى دراسة مادونا، وعن دراسة شكسبير إلى دراسة الدراما التليفزيونية (soap opera) ويرى البروفيسور الفرنسى يكتب عن السجائر، وزميله الأمريكى يكتب عن السمنة.. إلخ، ما يحدث هو (الدراسات الثقافية cultural studies)^(٥) هذه الدراسات التى

كسرت مركزية (النص) ولم تعد تنظر إليه بما إنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعى الذى قد يظن إنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية. فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم (الدراسات الثقافية) ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هى الأنظمة الذاتية فى فعلها الاجتماعى فى أى تموضع كان، بما فى ذلك تموضعها النصوى^(٦). وليست المسألة بقراءة النص فى ظل خلفيته التاريخية ولا فى استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معا كجزء من عملية واحدة. والدراسات الثقافية تركز على أن أهمية الثقافة تأتى من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ^(٧). وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية هو فى وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج فى حال حدوثه الفعلى فإنها تقرر مصير أسئلة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الأيديولوجية، وهذا يستحضر نظرية (الهيمنة) التى طرحها قرامشى من قبل والتى يؤكد فيها أن السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب ولكنها أيضا تتمكن منا بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلم بوجاهتها^(٨). غير أن الدراسات الثقافية توسع من استخدام نظرية الهيمنة، وبما إن قرامشى بنى نظرتة إلى الهيمنة على كشف

علامات التسلط من حيث علاقتها بالطبقة، فإن الدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة (gender) والدلالة والإمتاع.

والإنتاج لهذا أبعد بكثير من أن يكون مجرد عملية اقتصادية، إنه - وكما يقرر فوكو - فعل يمس الأحلام مع التعويض النفسى، والاتصال مع المواجهة، والتصوير مع الهوية. والإنتاج خطاب يؤدي فعلى مزدوجين ومتعارضين، فقوى الهيمنة تمارس عبره هيمنتها، كما أننا نرى فيه أساليب مقاومة هذه الهيمنة^(٩). هذا التداخل فى الفعل الثقافى من حيث كون الثقافة تعبيراً عن الناس وفى الوقت ذاته هى أداة للهيمنة هو تداخل أساسى له قيمة مركزية فى الدراسات الثقافية، وهناك حافز قوى فى هذه الدراسات لكشف أساليب الثقافة فى صياغة مستهلكيها وفى تسخيرهم كذوات برغبات وقيم محددة، هذا ما يسميه ألتوسير بالاستجواب (Interpellate)^(١٠) وهو مفهوم يشير إلى ما تفعله الإعلانات الدعائية - مثلاً - حينما تخاطبك كإنسان ذى خصوصية بوصفك مستهلكاً تتحلى بذوق نوعى متقدم، وعبر زخ هذه الصفة فىك مرة ومرة وأخرى تصبح أمام نفسك وكأنك ذلك المصنف بتلك السمات. تتساءل الدراسات الثقافية عن مدى هيمنة الأنماط علينا وعمّا إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى..؟! وما مدى مسؤوليتنا عن هذا الذى نفعله، وهل ما نرى أنه خيار خاص هو - فعلاً - خيار خاص أم أنه توجيه قسرى لقوى لا سيطرة لنا عليها..^(١١).

تغطى الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم وقد حظيت بشيوع واسع فى التسعينات، مع أنها قد ابتدأت منذ عام ١٩٦٤ كبدائية رسمية منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birmingham center for contemporary cultural studies) ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافى، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية، ليتشكل من ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات، ولكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية فى نقد الخطاب، بما فى ذلك مدرسة بيرمنجهام، التى قد تبدو وكأنها ترفض الأساس النقدي، وربما جاهر بعض مريديها فى معاداتهم للنظرية، إلا أن علاقتها بالنظرية هى بمثابة الوجه الآخر للعملة، حتى لكأن الدراسات الثقافية تطبق بحثى للنظرية - كما يقرر كولر^(١٢)، بل إن هو قارت، أول رئيس لمركز بيرمنجهام، أشار بوضوح إلى مصادرهم النظرية، محددًا إياها بثلاثة مصادر هى تاريخية وفلسفية، أولاً، وإلى حد ما - حسب تعبيره - ثم سوسيولوجية، وإلى حد ما أيضاً، وأخيراً أدبية نقدية، وهذا هو الأهم، كما قال هو قارت^(١٣). ومع هذا فإن كثيراً من النقد ظل يوجه إلى الدراسات الثقافية، من حيث فقرها النظرى، وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأس المال الثقافى) الذى طرحه بورديو، حيث جرى تأويل كل فعل حسب شروط الإنتاج والاستهلاك. وحدث تمجيد للخطاب المعارض لمجرد أنه معارض، والاحتفال بالهامشى

فى مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقى^(١٤).

وفى ضوء هذه الاعتراضات تولدت اتجاهات أخرى، تأخذ سؤال النقد والنظرية والثقافة إلى آفاق أعمق مع تلافى عيوب، أو لنقل تسطيحات الدراسات الثقافية. وإن كان المرء يسلم بفضل الدراسات الثقافية فى الاهتمام بالمهم والمهمش، وتوجهها نحو نقد أنماط الهيمنة، مما فتح أبواباً من البحث ذى الاتجاه الإنسانى النقدى الجريء والديموقراطى. وسنقف على التطورات النظرية فى الدرس النقدى الثقافى فيما يلى من فقرات.

٢- فى نقد الثقافة

نحن فى مرحلة (المابين) لا (المابعد) هذا ما يعلنه دوقلاس كلنر، الذى يعترض على الذين يحسمون أمر التحول ويجزمون بحدوث النقلة من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ويقدم كلنر نقداً مركزاً لأفكار بودريار، سنعرض له لاحقاً، وهو بهذا يقصد أن يقول إننا بحاجة إلى أعمال مقولات الحداثة ومقولات ما بعد الحداثة، معاً وفى آن، مذ كنا نمر بمرحلة من التحول غير المستقر، وليس مصطلح (ما بعد الحداثة) إلا مؤشراً سيميائياً يوحى بأن هناك ظاهرة جديدة تحتاج إلى من يرسمها وينظر لها^(١٥). كما أن استخدام هذا المصطلح هو علامة على أن شيئاً ما يمسك بتلابينا ويزعجنا، هو ظاهرة جديدة مختلطة المعالم ما زلنا غير قادرين على تصنيفها أو الإمساك بها.

من هنا يشرع كلنر بطرح نظريته الخاصة أخذاً مدرسة بيرمنجهام ومدرسة فرانكفورت فى الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره، مع ما يقدمه من نقد لهما معاً، ويضيف إليهما نظرية ما

بعد الحداثة، والتعددية الثقافية (Multiculturalism)، والنقد النسوى، ومن خلال توظيفه للمقولات، ونقده لها فى الوقت ذاته، يطرح مفهومه عند نقد ثقافة الوسائل (Media Culture). وتنبئ نظرتة على ما طرح منظر ومدرسة فرانكفورت حول التفاعل الذى يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل فى تشكيل أفعال الاستقبال، أى فى تصنيع التلقى، بحيث تجرى عمليات تسليع الثقافة مع دمج الناس فى مستوى واحد وتعميم هذا النموذج مما يحقق تبريراً أيديولوجياً لمصلحة الهيمنة الرأسمالية، ويتولى إقحام الجماهير فى شبكة المجتمع العمومى والثقافة العمومية^(١٦). ومع وجاهة هذا التصور فى عرف كلنر إلا أنه يلاحظ أن مدرسة فرانكفورت ومعها مركز بيرمنجهام قد غالتا فى الاحتفال بفكرة (الرفض) وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه، فى حين أنه لا يكفى أن نتعرف على حالة رفض للاحتفال بها من دون التمييز بين الحالات، تماماً كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية الاستقبال حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة. حتى لقد جرت تسمية العنف الذى يتخذ المتعة وسيلة له على أنه رفض ومتعة جماهيرية وذلك فى بعض الدراسات عن أفلام هوليوود.

لهذا يقدم كلنر تفريقاً بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة هى قراءة الهيمنة، وقراءة التمازج، وقراءة المعارضة (ص ٣٧) على أساس أن النظر النقدى لثقافة الوسائل، حسب مصطلح كلنر، يعتمد على أخذ النص مقروناً فى تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة

فيما بين النصوص والجمهور، والقوى التي تتولى إنتاج الوسائل، فى حركة السياق الاجتماعى والتاريخى.

إن التفريق فيما بين (البديل) و(المعارض) عامل جوهري فى نقد الثقافة، التفت إليه جيمسون ووليامز، حيث إن عدم الكشف عن العناصر المهيمنة ثقافيا يحول التاريخ إلى مجرد مجموعات من العناصر المتغايرة، والفروق فيما بينها ستكون فروقا اعتبارية، وستكون منظومة من القوى المتميزة التى لا يمكن تقرير تأثيراتها^(١٧). وسيقع المحذور المعرفى - كما ينبه كولر - إذ ستبدو المرحلة الثقافية المقروءة وكأنها لاتقدم سوى دلالة واحدة لتكوين اجتماعى^(١٨).

وللدراسات الثقافية فضل فى توجيه الاهتمام لما هو جماهيرى وإمتاعى، وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلاتها، وهذا شئ جوهري ومهم، غير أن كلنر يلاحظ أن هناك أنماطاً من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية. وهذا فعل ينقصه الحس النقدى من حيث إنه لا يلحظ دور لعبة الإمتاع فى ترويض الجمهور ودفعهم إلى قبول الأنساق المهيمنة والرضى بالتمايزات الجنسية (الجنوسية) والطبقية، مثلما حدث فى فلم (رامبو) و(تيرميناتور) حيث سخرت المتعة من أجل العنف الذكورى والطبقى (كلنر ٣٩).

ليست المتعة مجرد فعل فطرى أو محايد، إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهى مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة، ومنذ فوكو ومسألة

تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شئ موضع اعتبار، وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما، إننا نتعلم كيف نستمتع وما الأشياء التى نستمتع بها، والأشياء التى نتجنبها، نتعلم متى نضحك ومتى نبتسم، ولقد تولت تكنولوجيا إنتاج المسلسلات الكوميدية تذكيرنا بالمواقع التى يجب علينا أن نقهقه فيها عبر تسجيلها لمؤثرات صوتية ضاحكة فى المواقف التى يرى المنتج ضرورة الضحك فيها، إن هناك أنساقا منظمة تتحكم بمتعتنا، ولذا فإننا نستمتع وفقا لمقاييس اجتماعية، مثلما نتحفظ وفقا لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق فيها. ولهذا نرى أناسا تضحكهم النكت العنصرية، مثلما نرى آخرين يجدون متعة فى مشاهدة مناظر العنف والاعتصاب، وكل هذه أمور جرى تعلمها واكتسابها (كلنر ٣٩).

من هنا فإنه من الواجب النظر إلى فعل الإمتاع نظرة إشكالية تضع المتعة مع غيرها من الأفعال العمومية البشرية من الخبرات والسلوكيات مما هو استجابة لبواعث نسقية، مما يتطلب التساؤل عما إذا كان فعل الإمتاع يدفعنا إلى حياة أفضل وإلى مجتمع أفضل أم أنه يزرع بنا فى أتون الفعل اليومى الذى يفعل فعله فى إخضاعنا وإذلالنا.

هذا ما يجعل كلنر يعترض على اعتبار أفعال الرفض والإمتاع فى النص الثقافى علامات على موقف طبيعى لمجرد انطوائهما على صفتى المعارضة والمتعة. إن الأمر يتطلب الحفر فى السياقات التى تحتضن أفعال الرفض وأفعال الإمتاع^(١٩).

والسياق المعنى يستحضر المفهوم الذى يطرحه روسبرج من أن

فعل الإفصاح عن الذات هو فى التبدل المتواتر لهذه الذات بطرائق مهيأة للتوظيف التعبيري من جهة، وقابلة للتكرار، من جهة ثانية(٢٠). والكلام لا يتصف بصفته التعبيرية إلا لقابليته للتكرار، ألم يقل الإمام على بن أبى طالب: لولا أن الكلام يعاد لنفد(٢١).

وحسب هذا التصور للسياق فإن المتعة عند روسبرج(٢٢) تنطوى على أبعاد دلالية مركبة حالها حال المعنى وما له من تعقيدات فى تشابكات دلالاته، فقد تكون المتعة نتيجة لما يمنحه المرء من تفسيرات للحالة من حيث علاقتها بحال انتماءاته، أو بما تقدمه له من إمكانات للتصرف حسب نوازع الحالة، وفى أوقات أخرى قد تنتج المتعة من الحدث نفسه، وبما يحمله من تأكيدات، أو لعدم قيام هذه التأكيدات فى حين توقعها. وعلى أية حال فإن حصول الناس على أنواع من المتع وتعدد ذلك وكثرة تبدله يجعل سؤال الثقافة والنص والمجتمع سؤالاً إشكالياً وجوهرياً فى النقد الثقافى.

يستخلص كلنر بعد ذلك رؤيته النقدية التى يسميها (نقد ثقافة الوسائل) بأن يطرح تصوره الذى يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال للدراسة، بحيث لايجرى تفريق بين نص راق وآخر هابط وعدم الانحياز لأى منهما، ولا بين الشعبى والنخبوى، وذلك لتجنب الموقف الأيديولوجى الذى يتضمنه مصطلح (جماهيرى) و(شعبى)، مع الأخذ بالاعتبار أن التفريق ممكن، إذا ما كان لأسباب استراتيجية تقتضيه بعض النصوص. ويرى كلنر أن مصطلح (ثقافة الوسائل Media Culture)

يحميه من التورط الأيديولوجى الذى وقعت فيه (الدراسات الثقافية) وتحميلات كلمة (الأدب الشعبى) أو الجماهيرى، ثم إن هذا المصطلح يكسر الفواصل التقليدية فيما بين الثقافة وفعل الاتصال، ويفتح المجال للنظر فى الثقافة بوصفها إنتاجاً، وللنظر فى وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها، ذلك لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية، والتفريق بينها وبين فعل الاتصال ماهو إلا تفريق عشوائى وتعسفى فالثقافة تحدث بالاتصال والاتصال يحدث بها (كلنر ٣٤-٣٥). هذا ما كان دى سيرتو يسميه بحضارة العين بوصف العين هى أداة الاستقبال التى يجرى التركيز عليها تركيزاً يلغى أو يكاد يلغى الحواس الأخرى، وصار الجسد يستقبل العالم عبر حس واحد(٢٣).

ولوسائل الإنتاج الثقافى حيلها التى توهم عبرها أنها تقدم لكل فرد ما يتطلبه هو تحديداً ويحتاجه، وبهذا تقسر المرء على الانضواء مع الآخرين، حيث يجرى استغلال مفهوم الاختلاف واللعب به، بحيث تجد نفسك مدعواً للتميز والتفرد عبر قبولك للمنتج، وفى الوقت ذاته هناك ما يقول لك إنك لى تكون مثل غيرك فعليك أن تقبل بالمعروض أمام عينيك(٢٤). جرى ذلك على مستوى حضارة كبيرة ففى بداية التسعينات دخل مسلسل (دالاس) الأمريكى إلى أجهزة البث الأوروبية، وبه تمت إعادة برمجة الصناعة الدرامية الأوروبية، حيث فتح المسلسل مجالاً ذوقياً جديداً لدى جمهور كان يملك ثقافته الدرامية الخاصة(٢٥).

ومثل ذلك لاحظ عدد من الدارسين أن الشخصيات التى تقدمها هوليوود عن العرب هى شخصيات ليست محددة فى مكان معين ولا

فى زمن واضح مما يجعلها شخصية كلية لى تشمل العرب فى كل زمان ومكان وتكون بهذا صورة تنميطية للعربى ثقافيا وتاريخيا^(٢٦). على أن مما يدعو للانتباه أن الدراسات الثقافية النقدية التى أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيرى تشير إلى أن الناس لا يستسلمون لكل ما تضحخه الوسائل الإعلامية فى عقولهم بسلبية مطلقة، كما هو الظن التشاؤمى العام، وهناك ما يشير إلى أن الناس يتفاعلون بأشكال وأساليب متنوعة، وبطرق ابتكارية خلاقة وإبداعية، ويقدمون تفسيراتهم الخاصة للأحداث، ولما يشاهدون. وهذا هو ما يفرض دراسة الاستقبال الجماهيرى فى ضوء نظرية (الأنساق الثقافية)، وهى مشروعنا الذى سنناقشه فى الفصل الثانى - إن شاء الله -.

٣- الرواية التكنولوجية

احتل بودريار موقعا طليعيا فى السبعينات والثمانينات بطرحه لمفهوم (الحقيقة التكنولوجية)، وهذه هى ترجمتى لمصطلح (HYPERREALITY) المستخدم الآن فى خطاب ما بعد الحداثة. وهو مصطلح نشأ من خلال نقد الخطاب الإعلامى الذى عبره أخذ مجتمع ما بعد الحداثة يتكون، وهو خطاب يتقرر معه - فى دعوى بودريار - الانتقال من مرحلة إلى أخرى، ومن خصائص المرحلة الجديدة اختفاء الذات والمعنى والحقيقة، ومعها اختفى ما يسميه بودريار بالاقصاد السياسى والحال الاجتماعية التى يرى أنها لم تعد محسوسة فى خضم التكوين الراهن. هذا التحول الجذرى (الراديكالى) فى النظرية الاجتماعية المعاصرة كان نتيجة لتلك

الحقيقة التكنولوجية التى تغير معها الخطاب الإعلامى وحلت الوسيلة محل الرسالة، مما غير لغة الأشياء وبدل الواقع ذهنى والنوقى الذى كنا نألفه إلى واقع آخر أهم سماته أنه غير واضح ولا هو مستقر. وفى هذا الواقع التكنولوجى صارت النماذج والعلامات الإعلامية تقدم صيغا فكرية وسلوكية تمثل خبرة مجتلبة، تفوق الخبرة الحياتية اليومية وتختلف عنها. غير أن بودريار يعود بعد ذلك ليصدم الجميع ويعلن عن انتصار (الموضوعى) - وهى عودة ميتافيزيقة - كما يصفها كلنر الذى يقدم نقدا لبودريار، ويصفه بالتراجع عن مشروعه النقدى المابعد - حدثى، ويشير تحديدا إلى كتابه عن أمريكا، حيث اتخذ بودريار النموذج الثقافى الأوروبى مقياسا للقراءة والحكم، وصارت أوروبا تمثل الراقى والنموذجى بينما كل ما هو فى الثقافة الأمريكية بدا سلبيا ودونيا، وهذا الذى فعله بودريار هو عودة لمركزية عصر الحداثة الأوروبية وعقلانياتها النموذجية^(٢٨).

من هنا يطرح كلنر تصوره حول ما سماه (Cyberpunk) ولعل أقرب ترجمة لهذا المصطلح هو الرواية التكنولوجية، وهو يهدف إلى وضع تصور يواجه به دعاوى بودريار المابعد حدثية والمتراجعة معا - كلنر ٢٩٧-٣٠٤).

والرواية التكنولوجية تتعلق بالخطاب الثقافى المتحول الذى يرى كلنر أنه خطاب فى (المابين) وليس الما بعد - كما ذكرنا أعلاه - . يأتى مصطلح (Cyberpunk) من كلمتين أولاهما هى (Cyber) ذات الجذر الإغريقى الذى يعنى (يسيطر على) أو (يتحكم فى) ثم

جرى استخدام الكلمة فى الإشارة إلى أنظمة التحكم التكنولوجى المتطورة (Cybernetics). وتحيل أيضا إلى كلمة (Cyborg) التى تدل على نوع من الدمج التركيبى فيما بين الخبرة البشرية والآلة. بينما تحيل كلمة (Punk) إلى حركة (الروك) التى تدل على الحال المتطرفة للحياة المدنية الحديثة حيث العنف والجنس والثورة المضادة لكل ما هو أوامرى فى أساليب المعاش اليومى أو فى الموسيقى والموضات. والكلمتان مجتمعتان تحيلان إلى مزاجية دلالية فيما بين الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطورة، والثقافة الهامشية للشوارع الشعبية الخلفية (كلنر ٣٠١). هو خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجى المستمر فى التغير والتحول، تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها فى عملية مونتاج تدمج ما هو إنسانى بمعناه المعارض، وما هو تكنولوجى مشاغب، ويرى كلنر أن هذا الخطاب يتوافق من حيث التوجه مع المفهوم الأساس لدى بودريار فى كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال (ص٢٩٨) من أجل فتح اللغز التكنولوجى والتعامل مع هذا التطور تعاملًا مفتوحًا وغير طبقى يتيح للإنسان أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنيا مثلما تعامل الإنسان مع الأسطورة ووظفها لصالح خطابه الإبداعى والفنى. وهنا يأتى الفارق مع الرواية العلمية من حيث إن الرواية العلمية تعتمد، فى معظمها، على الخطاب العلمى المؤسساتى، وشخصها تاتى من المؤسسة، بينما تأخذ (الرواية التكنولوجية) بأطراف المهتمش العلمى والشخص المتمردة، وتسعى إلى التعامل الواقعى مع الأشياء كمقابل للخيال العلمى الذى ينشغل

مع عوالم الكون المتناثية ومع كائنات متخيلة فى إمبراطوريات على كواكب لا واقع لها، ومن ثم فإن أسلوب الرواية التكنولوجية يقوم على التخيل المركز المبني على الممكن والمتصور مع شفافية التوصيف، فى شخصيات عجائبية وعنيفة تقاوم من أجل السلطة والبقاء فى عالم المدينة الحديثة وما يتضمنه من البيوتات المالية والصناعية الضخمة. وعامل السرعة مع عامل الطاقة هما الخاصية الأسلوبية للسرد التكنولوجى، يضاف إلى ذلك عامل المفاجأة، تماما كما هى سمات المجتمع التكنولوجى شديد التقدم، وكأنما هى بمثابة نظرية اجتماعية - حسب تعبير كلنر (٣٠٢/٢٩٩) الذى يقدم أعمال ويليام جيبسون الروائية بوصفها علامة على هذا الخطاب السردى التكنولوجى الجديد، وواضعا إياها فى معادلة مع نظريات بودريار، وهو بهذا يلغى الحدود التقليدية بين ما هو سردى وما هو نظرى (ص٣٠١).

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردى التقليدى كالحبكة والشخصية والقص، وتمزج العلمى بالخيالى، والفلسفى بالأدبى والبولىسى، مثلما تجمع بين البشرى والآلى، وهى نوع من أدبيات الأخلاق السوقية - كما يصفها كلنر (٢٢٣) - فيها مسعى لجعل التكنولوجيا والمعلوماتية تحت إرادة الإنسان ومن أجله، إضافة إلى مسعاها لكسر الاحتكارات الإمبريالية العلمى منها والمعلوماتى والمالى والسلطوى، ولذا فهى خطاب حركى ونشط. من هذا العرض ندرك الحاجة إلى نظرية فى النقد الثقافى، وهى النظرية التى سعى دوقلاس كلنر لأن يستنبط لها جذورا فى ثقافة

الوسائل وفى الخطاب السردى التكنولوجى، وسنقف على اجتهادات أخرى تؤكد الحاجة إلى النظرية النقدية الثقافية وفى الوقت ذاته تثرى المسعى إليها وتضىء مسالكه.

٤- النقد الثقافى

يطرح فنسنت ليتش مصطلح (النقد الثقافى) مسميا مشروع النقدى بهذا الاسم تحديدا ويجعله رديفا لمصطلحى ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما إنه خطاب، وهذا ليس تغييرا فى مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغيير فى منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية فى السوسولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبى النقدى^(٢٩).

ويقوم (النقد الثقافى) عند ليتش على ثلاث خصائص هى:

أ- لا يوظف النقد الثقافى فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتى للنص الجمالى، بل يفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب فى حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالى فى عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو ظاهرة.

ب- من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافى النقدى والتحليل المؤسساتى.

ج- إن الذى يميز النقد الثقافى المابعد بنيوى هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصى، كما هى لدى بارت وديريدا وفوكو، خاصة فى مقولة ديريدا أن لاشىء خارج

النص، وهى مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافى المابعد بنيوى، ومعها مفاتيح التشريح النصوصى كما عند بارت، وحفريات فوكو (٣-٢ Leitch).

وتبعا لذلك فإن ليتش يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) مطورا به ما أشار إليه فوكو فى كتابه (الحقيقة والسلطة) عن (أنظمة الحقيقة)، وهو المفهوم الذى لم يعطه فوكو اهتماما كافيا. على أن ليتش يقدم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح أيديولوجيا، ذلك المصطلح الذى جرى تحميله بحمولات سياسية، وصار يشير إلى دلالات متعارضة. هادفا من وراء ذلك فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافى المابعد بنيوى فى تناوله الكلى أو التفتيتى للنص أو الظاهرة، وفى تشريحه لهما، على أن يتم النظر للظاهرة، أى ظاهرة، بوصفها نصا. وهذا أحد إنجازات ما بعد البنيوية، وهو مدار البحث فى الأنظمة العقلية عند ليتش، وبه يمكننا إجراء ما يسميه بالتحليل الوظيفى، وكذا الموقف الانتقادى الوظيفى. وبما أن الأنظمة العقلية واللاعقلية غير قارة وتمر بعمليات تشكل وتحول مستمر وتظل تبدل مواقعها وحدودها فإننا لا نحصل منها على صورة متناغمة وموحدة كمسلة بارزة للعيان، والأقرب هو أن نحصل على شىء شبيه بقرص العسل حيث المزيج الشكلى المركب. ومن هنا فإن الممارسة الفعلية للتحليل ستكشف عن أنظمة عقلية ولا عقلية ذات سمات متضاربة كأن تبدو متاسكة ومفككة فى الوقت ذاته، مثلما هى بالغة التعقيد أو التعارض، حسبما تسمح به نية الملحل (٤-٣ Leitch).

ويأتى فى الصدارة هنا قضايا الاختلاف والآخر والمعارضة مع أسئلة الذات من حيث إثباتها لذاتيتها وتمثلها لها، هناك حيث الهامش الذى فيه يتواجه المختلف مع المهيمن فى مواجهة صارمة(٣٠).

ه- فى النقد المؤسساتى

يشير ليتش إلى التوجه الذى أخذ ينمو فيما بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية فى توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية، وتصبح تبعاً لذلك قيماً معتمدة، يقاس عليها وتحتذى فى الحكم وفى التذوق. منهم نقاد استجابة القارئ مثل بليتش وفش اللذين لاحظا أن أساليب القراءة السائدة تخضع خضوعاً ملحوظاً لأعراف وممارسات المؤسسة الأكاديمية التى تتولى قبولتها وضبطها، مما أدى بهذين الناقدين إلى تحويل اهتمامهما العلمى من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة. وكذا فعل نقاد البنيوية من مثل تودوروف وكولر فى تحويل النظر من الأعمال المفردة، وجعلاً تركيزهما على المؤسسة الأدبية، وأنظمة القراءة. ولنقاد الأقليات دور فى فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها فى عمليات الاستبعاد الاجتماعى وفى تشكيل الأنماط، أما نقاد ما بعد البنيوية مثل ديلوز وليوتار وفوكو فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها فى تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة. وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة (Leitch ١٢٦).

وبما إن ليتش يبني مقولته فى النقد المؤسساتى على الأعمال القائمة فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التى تمثل أعمالاً بارزة فى نقد المؤسسة، ويعرض لأربعة أعمال من بينها عملاق عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد. ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق، بما إنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية، من حيث إن صورة الشرف فى الغرب تربط خطاب الاستشراق فى أبعاد أيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبى(٣١).

فى هذا العرض يسعى ليتش إلى تجنيب النقد الثقافى المابعد بنيوى من الوقوع فى حبال المؤسسة، وأفضل حالات التحصين هى ممارسة نقد المؤسسة، وهذا درس فى أخلاقيات العمل. إننا نعود إلى الأعمال العظيمة ولكن مع رغبة فى قراءتها بتواضع شديد - حسب تعبير ليتش - وذلك من أجل وضع الأسئلة عنها وحولها، عن المؤسساتية، وعن الطبقية والمصالح والاستبعادات والأفعال والأنماط.

وختاماً يقول إن الاسم الآخر للاختلاف الديردي هو التماسس (instituting)، إذ ليس هناك شىء خارج النص، مما يعنى أن لا مفر من المؤسسة. والذى نفعله هو مجرد خطوة أولى فى مساءلة المؤسسة (١٤٤). وكأن ليتش هنا يعيد مقولة بارت فى أن لا سبيل لمحاربة المعنى إلا بواسطة المعنى نفسه(٣٢).

٦- التعددية الثقافية وما بعد الحداثة:

هل التكنولوجيا ضد الإنسان؟! يقول بودريار نعم، وهو يصف

أمريكا بأنّها صحراء من اللامعنى، وهى صورة للمال الذى سيئول إليه الآخرون، وهو مال غير مبهج وغير إنسانى فى عرف بودريار، غير أن كلنر يرد عليه واصفا إياه بالعدمية من جهة وبالمركزية الأوروبية من جهة ثانية، ويرى أن العصر التكنولوجى يحمل نشوته الخاصة فى هذه العلاقة الجديدة بين الإنسان والآلة، وهى علاقة دخل فيها الإنسان إلى عالم الأسرار الكبرى، واتصل مع الأحداث وقت حصولها، مما يعنى أننا لسنا فى عصر تكنولوجى جديد فحسب، ولكننا أيضا فى عصر ثقافى جديد ونحتاج معه رلى كشف الخطاب المعبر عن حال هذه المرحلة وشرطها الإنسانى/ التكنولوجى المزدوج^(٣٣). ولقد مر بنا أن كلنر يصف الخطاب السردى التكنولوجى بأنه هو خطاب المرحلة، ولا يراه يتعارض مع الشرط الإنسانى. ولعل هذا هو ما جعله يتحفظ على إعلان النقلة إلى ما بعد الحداثة، ورأى أننا فى مرحلة المابين، مستفيدين من الحداثة ومن التكنولوجيا، وكذا من ما بعد الحداثة، وكلها عنده ضرورية، وغير متعارضة، ومن ثم فإن البوتقة الثقافية الأمريكية، فى رأى كلنر، هى خطاب فى التعدد الثقافى، ولقد غاب عن ذهن بودريار أن يرى تعدديته بسبب المركزية الأوروبية التى أعشت عينيه عن رؤية الجديد غير الأوروبى (Kellner ٣١٦).

هذه محاولة لتفسير الحدث التكنولوجى يطرحها كلنر، لكن الموقف النقدى من الحداثة يتصاعد بما إن الحداثة خطاب مركزى مضاد للتعدد غير الأوروبى وللآخر الملون، وحمل وعودا بالمساواة والحرية لم تتحقق. ولعله من المفيد أن أنقل هنا العرض الدقيق الذى

قدمته بولين مارى روزينو عن حالة ذلك الانكسار المعرفى الذى تسبب فى التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وهى تضعه فى ستة أسباب كالتالى^(٣٤):

أ- بدت العلوم الحديثة وكأنها عاجزة عن إحداث النتائج الدراماتيكية التى ظل العلماء المحدثون يعدون بها، وهذا أدى إلى تشكك المتحمسين لهذه العلوم، جرى ذلك على العلوم الاجتماعية وعلى العلوم التجريبية معا.

وإن كانت العلوم الحديثة تعتمد على تصحيح أخطائها على المدى الطويل إلا أن أخطاءها الراهنة تبدو تراجيدية ومهلكة، وهذه حقيقة ماثلة، لقد ألهبوا التوقعات ولكنهم لم يحققوا الوعود كما تقول روزينو.

ب- بدأ الانتباه يتركز على إساءة استخدام العلوم الحديثة وعلى تسخير هذه العلوم، وبدا واضحا أن العلم الحديث منح نفسه حق تشريع الأفضليات - فى بعض الحالات - فأعلى من شأن القوة وبرر النماذج المعيارية، مع أنها مجرد تفضيلات، وليست حقائق علمية. ولقد سيقنت نتائج البحوث العلمية سوفا وجرى تسخيرها للبرهنة على وجاهة هذه التفضيلات التى لم تكن سوى تفضيلات ذاتية، حتى لقد جرى اتهام العلم الحديث بالتستر على أخطاء الحكومات الديمقراطية من جهة، والعمل على إطالة عمر الأنظمة الشمولية من جهة ثانية.

ج- ظهر تناقض فاضح بين العلوم الحديثة وما يفترض أنها ستفعله وبين ما حققته فعليا، وهذا ما جعل العلوم الحديثة تبدو أقل من المستوي الذى بشرت به.

د- أوقعت الحداثة نفسها فى مأزق الإيمان المبني على أساس وهمى والذى يدعى أن العلم قادر على حل كل المشاكل، وهذا فتح باباً عريضاً للتحدى، ظهر العلم الحديث فيه فى حالة إخفاق واضح وعجز تام عن حل العضلات العويصة التى ظهرت فى القرن العشرين. وماذا بيد هذا العلم لمواجهة خطر القنبلة الذرية والأسلحة الجرثومية. وماذا سيقول عن الفقر والجوع والتفسيخ البيئى وما تتعرض له الأرض من تدمير مشهود..؟

ه- لقد أظهر العلم الحديث اهتماماً ضئيلاً بالأبعاد الروحية والمتافيزيقية للوجود البشرى، بل لقد أظهر هذه الأمور وكأنها أمور تافهة لاتستحق التأمل.

ز- لم يهتم العلم الحديث بالأهداف النموذجية أو الأخلاقية أو الغايات التى يفترض أن المعرفة والعلم وما إليهما تتجه نحوها أو سوف تتجه نحوها. إن الحقيقة التجريبية لاتتوافق مع الحقيقة التى لقنونا إيها فى قاعات الدرس العلمى، ولم تعد الرؤية العلمية صالحة لممارسة الحياة أو إدارة المجتمعات - كما يقول هارمان - بقنوط واضح، متجاوباً بذلك مع ما قاله ليوتار^(٣٥) ضد العلم الحديث الذى جعل الأشياء تبدو فى حالة من الحسية الصارخة، وتناست الشاعرى.

ومن هذه الأسباب تخلص روزينو إلى أن (ما بعد الحداثة) هى ردة الفعل على إخفاقات المشروع الحداثى المتمثل بالعلم الحديث. وهذا ما يجعل أسئلة ما بعد الحداثة تنصب على كل مسلمات الحداثة. ومنها تساؤل ما بعد الحداثيين عن وجهة تعالى الحاضر

على الماضى، والكلام على ما قبل الحديث، ويرفضون تفضيل الحداثة للمعقد ولأسلوب الحياة المدنية واللفكرى، والإعلاء من هذه كلها مع تحقير الريفى والفقير، وبهذا فإن ما بعد الحداثيين يعيدون الاعتبار لما هو عرفى وما هو قدسى ولما هو خصوصى وما هو لاعقلانى.

كانت الحداثة تهمل ذلك كله وجاءت (ما بعد الحداثة) لتأخذه بالاعتبار، بما فى ذلك مجموعة الانطباعات البشرية الأساسية كالعواطف والانفعالات والحدس والانعكاسات النفسية والتأمل، والتجربة الذاتية والعادات الخاصة، وما إلى ذلك كالعنف الذاتى والولع الروحى وكل ما هو ميتافيزيقى أو سحرى، مع تقدير للوجدان الدينى والتجربة الروحانية، كل ذلك يأخذ اهتماماً يتجدد فى مرحلة ما بعد الحداثة^(٣٦).

حتى لقد ظهر بعض من مثقفى (ما بعد الحداثة) ممن صار ينظر بحنين عميق نحو الماضى، وخاصة إلى مجتمع ما قبل الحداث، حيث كانت الخلية الاجتماعية تعتمد على ذاتها فى صياغة وجودها. واندفع بعضهم إلى تجليات حاملة حول حياة الكهوف والقطرة. وإن كان ذلك مغامرة حاملة للبعض إلا أن الناتج النهائى هو فيما يقوله من أن الجديد لايملك قيمة خاصة^(٣٧).

إن شكوك ما بعد الحداثيين حول المشروع الحداثى قد أفضت إلى مأزق فكرى وعملى، ولم يعد هؤلاء على قناعة بأن الذى تم إنجازه حداثياً هو بالضرورة صحيح وحقيقى وجميل وأخلاقى^(٣٨).

ضاعت القناعة لأن المنجز أقل من المأمول والمتوخى. وهذا ما جعل بعض المفكرين يقول إن هناك أسباباً لعدم الثقة بالحداثة

وادعاءاتها الأخلاقية ومؤسساتها المعرفية وتأويلاتها العميقة. حتى لقد ذهب تورين إلى القول: إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدرا للاستعباد وللاضطهاد والقمع^(٣٩).

هي ملاحظات صارمة يجرى توجيهها للحداثة، خاصة في اتهامها بالمركزية الثقافية التي جعلت العالم يدور في قطب واحد. وكل ما عدا ذلك المركز فهو بدائي ومتخلف. مثلما أعطت الحداثة قيمة مطلقة لمفهوم (الليبرالية) ومفهوم (العقلانية) وجعلتهما بمثابة الإجابة المطلقة على معضلات البشر الحياتية والفكرية. وهذا حصر الحداثة في مجال ذهنى ضيق لا يسمح للثقافات الأخرى والنظريات الأخرى والشعوب المختلفة بوجود إيجابى وفاعل.

هذا الحل المطلق تكسر على يدي البطالة والإحباط والشح المادي والمعنوى والانسحاب الشعبى والتفكك الاجتماعى الذى صار يضرب في أعماق المجتمع الغربى، ولم يجد في الليبرالية أو العقلانية أو المركزية الثقافية حلا لمعضلاته، مما جعل الحداثة تقف عاجزة عن الجواب.

وفى ظل هذا الحس الانتقادى، تأتى التعددية الثقافية (Multiculturalism) لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية، وفى مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى تأتى التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التى ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن فى التيار المؤسساتى الرسمى. وجاءت

مصطلحات كالاستشراق الذى فرضه إدوار سعيد لا كتخصص علمى أكاديمى وإنما كمقولة فى نقد الخطاب المؤسساتى عن الآخر، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية والألوان والأجناس والجنوسة. وأسهمت الأنثروبولوجيا الحديثة فى تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل، حسب ادعاء المركزية الثقافية.

هذا وعى نقدى أسهم فى فتح مجالات الخطاب النقدي وفى تنويعه، وفى جعله خطابا مزدوجا، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معا وفى آن، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكانحيات، ويقتحم الآفاق الأخرى التى لم يكن أحد يراها^(٤٠).

٧- الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة)

١- يعود الفضل فى طرح مصطلحات (الجماليات الثقافية - Cultu ral Poetics) إلى ستيفن قرين بلات، مطورا به مصطلحات أسبق منه هو مصطلح (التاريخانية الجديدة New Historicism) وكان قرين بلات قد أطلق عام ١٩٨٢ مصطلح التاريخانية الجديدة فى عدد خاص من مجلة (١/٢/١٩٨٢: ١٥ Genre) ليصف به مشروعه فى نقد خطاب النهضة، خاصة الإنجليزى أو الشكسبيرى تحديدا كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولا عريضا لدى جماعات النقد المابعد بنويى، ونظريات الخطاب. إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد.

وتمت الإطاحة بقاعدة اللاتدخل التي كانت تحرم على دارسى
الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة، ومع ما هو فى
صلب حياة الناس^(٤١)، مما أغضب حراس المؤسسة وأثار موجة من
التصدى للتاريخانية الجديدة، ومصادر التأثير عليها وأهمها فوكو
ونقاد ما بعد الحداثة.

ويحدد فيسر الافتراضات التي تجمع بين التاريخيين الجدد، مع
كل ما بينهم من تباينات واختلافات، بخمسة افتراضات هي:

- أ- هناك شبكة من الممارسات المادية تغلف كل فعل تعبيرى.
- ب- كل أفعال نزع الأقنعة أو الانتقاد أو المعارضة مهددة بأن
تقع ضحية لما تعترض عليه أو تسعى إلى نقده، ذاك لأن الطرفين،
الناقد والمنقود والمعارض والمعترض عليه، يستخدمان الأدوات ذاتها.
- ج- ليس هناك حدود فاصلة فى حركة تداول ما هو أدبى وما هو
غير أدبى.

- د- لا يمكن لأى خطاب مهما كان أدبيا أو غير أدبى أن يعطى
حقيقة غير قابلة للتغير، ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل.
- هـ- أخيرا يقرر فيسر أن الخطاب الواصف والمنهج النقدى
للتقافة الخاضعة للرأسمالية سيكون بالضرورة مشاركا فى
اقتصادياتها - فيسر ص XI.

وعلى إثر كليفورد قيرتز، والأنثروبولوجيين الثقافيين، سعت
التاريخانية الجديدة إلى تطوير منهج فى قراءة الثقافة كفعل حى،
حسب مقولة قيرتز فى (الوصف العميق)، وذلك كأن تضع يدك على
كلمة عابرة، كقول نيتشة: لقد فقدت مظلتى، وتعيد قراءتها بطريقة

كاشفة تتخذ من الأشياء الحقيرة مؤشرا يكشف عن علامات السلوك
الاجتماعية وعن القوى المؤثرة فى ذلك المجتمع والمتحكمة فيه وفى
منطق حركته. كل ذلك من خيط صغير يجر وراءه بناء كاملا، وهذا
الذى يقوله فيسر (xi) يحيلنا إلى مقولة التشريحيين من أن مهمة
الناقد التشريحى هى أن يكتشف (الطوبى) التي إذا أزاحها انهار
البناء^(٤٢).

٧-٢ تتخلى التاريخانية الجديدة عن عدد من المفاهيم النقدية
المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه
المفاهيم التي تعتمد تصورا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة
بين خلفية وأمامية (background/foreground) والتاريخ خلفية للأدب
الذى هو أمامية للتاريخ. هذا تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل
الأدب انعكاسا لسياقاته. وهو ما يجعل التاريخانية الجديدة تعيد
تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية
الأخرى، ولاشك أننا سنقول: إن كل الأنظمة الدلالية نصوص
بالضرورة، وسوف نراها تقوم بتذويب النصوص الأدبية فى المحلول
التاريخى، دون أن تتخلى عن المنهج النقدى التحليلى فى التأويل
والتفسير^(٤٣). ولقد أنجزت أعمال رائدة، خاصة فى نقد النهضة،
توضح أن الذات المبدعة المستقلة، وأن استقلال النصوص، ليست
سوى ترسيمات ظاهرية، وأنها نتائج للتفاعلات المؤسساتية التي
تفرزها. ذاك بأن الذوات والنصوص لا يمكن تعريفها إلا عبر الآخر
المعادى (من مثل الهنود الحمر أو السود) أو عبر سلطة الأمر والنهى
(كالحكومة والمؤسسة الذكورية). وتأمل من وراء ذلك أن تفتح مجالا

لقراءة التنويعات والاختلافات المتصارعة من داخل نسيج التكوين النصوى للمؤلفين كأفراد وللخطاب كذلك، بدلا عن التصور الذى يأخذ البنية الثقافية الاجتماعية وكأنما هى قصة عملاقة كاملة العرى توجه مجتمعا كاملا - فيسر - xiii.

ومن المهم أن نشير هنا إلى تأكيدات قرين بلات على أن التاريخانية الجديدة هى ممارسة نقدية، ممارسة وليست عقيدة أو مبدأ^(٤٤). وهو يؤكد ما ذكرناه عن مفهومات المحاكاة والتخييل والترميز التى تبدو عاجزة عن تحليل الظاهرة الثقافية، على أنه لاينكر تاريخها الثرى ولا يشكك بأهميتها وضرورتها للتحليل، ولكنه يشير إلى الحاجة إلى مصطلحات تكشف الوسائل التى هى مادية مثل الوثائق الرسمية والأوراق الخاصة والقصاصات الصحفية وما إلى ذلك، وكيف تتحول هذه كلها من خطاب إلى آخر وكيف تصبح ممتلكات فنية. وهو يرى أنه من الخطأ الظن أن ذلك يسير باتجاه واحد، أى من الخطاب الاجتماعى إلى الخطاب الفنى. ليس فحسب لأن الفنى متشابك مع المؤسسة الرأسمالية، ولكن أيضا لأن الخطاب الاجتماعى ذاته محمل بالطاقات الجمالية الفنية^(٤٥).

٧-٣ تاتى التاريخانية الجديدة كمنظرة فى القراءة والتأويل، من حيث إنها سعى إلى أرخنة النصوص (historicity of texts). وتنصيص التاريخ

(textuality of history)^(٤٦) والنص هنا علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة فى كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية/ التاريخية فى اعتبارها النظرى بما إنها خطاب مزدوج،

والمؤسسات الاجتماعية هنا لاتروض رعاياها عبر فرض القيود عليهم، فحسب، بل إنها تقرر لهم سلفا الوسائل التى بها يقاومون تلك القيود، وهذا واحد من النتائج التى وصل إليها فوكو واستثمرتها التاريخانية الجديدة، حيث أثبت فوكو أن ما جرى اعتباره ثورة ضد السلطة لم يكن فى حقيقته سوى واحدة من وسائل السلطة لترسيخ وجودها، وبه تتوسع السلطة وتتقوى. ولقد حدث أن المؤسسة الثقافية الذكورية ازدادت قوة واتسعا مع نشوء المقاومة النسوية لها لأن الأخيرة تستمد وسائلها من خطاب الهيمنة ذاته^(٤٧). وكلما هادنت السلطة معارضيتها تحولت المعارضة ذاتها إلى خطاب مهادن، كما يقول قراف، الذى يؤكد أن نجاح الثورة يعنى سقوطها كخطاب معارض، ومن ثم فإن النجاح الحقيقى هو فى الإخفاق أو فى الأقل أن تظل فى الهامش قدر الإمكان، وخطاب فوكو نفسه سيظل خطابا معارضا طالما أنه خارج المؤسسة، غير أنه مهدد بخطر كثرة المقلدين له والمتبنين لمقولته مما سيدخله إلى داخل المؤسسة ليكون أحد قوانينها العتيدة (قراف ١٧٢).

هذا ما يجعل التاريخانيين الجدد يؤكدون على أهمية إحداث هذه النقلة النوعية فى الوعى النقدى بأرخنة النصوص وتنصيص التاريخ، ولاشئ خارج النص - كما هو المبدأ النقدى النصوصى/ التشريحى - ولا أحد يجادل اليوم حول ما قد قاله جوته من قبل عن أن التاريخ البشرى يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر، مما يجعل التاريخ نصا قابلا للتجدد^(٤٨). وكأنما نبحت هنا عن ماض قابل للاستخدام فى الحاضر. وهذا الوعى بنصوصية التاريخ جعل

التاريخانية الجديدة تبدو لدى البعض وكأنما هي مجرد عودة إلى الماضي، وعند آخرين هي سياق يشمل العلاقات الاجتماعية، ولأقلية أخرى هي تغيير من فوق الزمن^(٤٩).. وبالتالي فهي تخصيب لمشروع النقد التشريحي (Deconstruction)^(٥٠). على أن أخذ التاريخ بوصفه جنسا من أجناس التعبير ونوعا خاصا من أنواع النصوص لم يحدث إلا أخيرا ومع مرحلة ما بعد البنيوية، حيث النصوصى وكتفسير لها (Fox-Genovese216) والمسألة ليست حول افتراض أن التاريخ أحداث بشرية تخضع للطبع الإنساني. إن نصوصية التاريخ تؤسس لفهم مختلف لا يأخذ بمقولة الطبيعة البشرية، من حيث إن البشر يتعرضون لعملية إخضاع تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث، وأهم من ذلك أنها تضعهم فى شبكة اجتماعية وفى منظومة علاماتية تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم وتتعالى على سيطرتهم، ولذا لا يكون التاريخ مجرد حقائق وأحداث بمقدار ما هو منظومة علاماتية ألسنية^(٥١).

هى علاقة معقدة من داخل التجربة الإنسانية بين الخطاب كتعبير، والخطاب كظاهرة وفعل حادث وكتأويل لذلك كله، وكما تتساءل فوكس - جينوفيس (٢١٩): هل سيكون للشجرة الساقطة صوت إذا لم يكن هناك من يسمع سقوطها، أو بتعبير حديث: هل للفكر وجود إذا لم يكن هناك من يكتبه...؟!.

إن المحاولة التى تستحق الاعتبار هى ذلك المسعى الجذرى للقفز من فوق هذا المأزق، والذى يحتسب النص على أنه مجتمع وثقافة وتاريخ، مع الإحساس أنه هو هذه جميعها أو أنه هو كل ما يمكننا

أن نعرف، كما أنه وسيلتنا الوحيدة إلى التعرف على هذه الأشياء. وكما تؤكد الباحثة فإن الحكمة الجاهزة التى تقدمها الثقافة المؤسسية حول الانتظام وحول معادلة الأسباب والنتائج والذاتى والموضوعى، كل ذلك يعد مقنعا. والكل يدرك أن مجموعة من العدميات تتحكم الآن بعالمنا: عدم الجزم وعدم اليقين وعدم الوضوح، مما أدى إلى تهشيم حنيننا المطواع للإمساك بنظام الأشياء. والذين لا يرون ذلك لا يفعلون شيئا سوى أن يخدعوا أنفسهم فى عرف جينوفيس. واليقين البرجوازي حول النظام المنطقى للأشياء جرى اتهامه بالتمركز المنطقى، ودخل الخطاب فعليا فى لغة الشك، مما جعل أناسا كثيرين يرون أن هذه حال من الفوضى، بينما يرى آخرون أنه علامة على شمولية معرفية - ص ٢١٩.

هذه إذن الأجواء المعرفية التى تحيط بالتاريخانية الجديدة وتفرض مشروع الخطاب النقدي المتولد عن أرخنة النصوص وتنصيب التاريخ بحثا عن يقين متجدد من إنتاج الذات الباحثة، حسبما يمكن أن تفسر به الحدث البحثى.

٤- فى عام ١٩٨٠ طرح قرين بلات مصطلح (الجماليات الثقافية) ولكنه بعد عامين أخذ يستخدم مصطلح التاريخانية الجديدة، ثم يعود فى عام ١٩٨٨ إلى مصطلحه الأول. كل ذلك فى غمار همه بقراءة خطاب النهضة، حيث يسعى للكشف عن الأساليب التى بها تتشكل الفناعات والخبرات الجماعية، وكيف ينتقل التعبير عنها من أداة تعبيرية إلى أخرى، ومتى تصبح خطابا فنيا قابلا للتداول، وكيف يجرى رسم الحدود الفاصلة وفرز الممارسات الثقافية بين أشياء

اعتبرت فنية وأخرى حرمت من هذه الصفة، مستعينا بمفهوم الثقافة كما عند قيرتز، وما طرحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأنثروبولوجيا الوصفية. ناقلا التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية، كبديل عن التصور الذى يتخذ من المبدع الفرد أو النص المفرد أساسا وجوها، هذا التصور الذى تبدو معه الثقافات وكأنما هى مجرد هبة فنية لمبدع فرد نفت فيها من روح فنه وعبقريته، وليس للثقافة من أحلام ووجدانات وحكايات إلا ما تفتقت عنه مواهبه، وما تناثر من هباته. وهذا التوجه نحو البعد الجمعي مرتبط بالمفهوم النصوى من كون اللغة ذاتها ذات قيمة جمعية - كما هى مقولة بارت(٥٢)، وهو ما يؤثر قرين بلات تسميته بالجماليات الثقافية، هادفا إلى تحليل التشكل الجمعي للفعالية الثقافية، وإلى فحص العلاقات الداخلية لهذه الفعالية.

ويحدد غايته بأنه يريد أن يكشف عن أسباب وحقيقة القوى الأسرة التى تمتلكها الثقافة عبر خطاباتها وممارساتها ومضامينها. عن تلك التى يسميها بالطاقة، مستدعيا الجذر الإغريقي لكلمة (Energy)، لافتا النظر إلى أصلها البلاغى، لا الفيزيائى(٥٣).

هذه الطاقة الفاعلة هى ما يتوجب على الأنثروبولوجى أن يحسب حسابها، كما فعل قيرتز، ويخفف من الاندفاع نحو سلسلة الأعراف والمؤسسات ويلتفت إلى الطرق التى بها يفسر الناس خبراتهم. وهذه أيضا هى مهمة الناقد المهتم بالسؤال الثقافى(٥٤).

ومع حرصه الشديد على التفريق بين ما هو مادى وما هو

نصوصى، فإنه لايفرط بالتاريخانية، ويؤمن بالجمع بين البعدين الشكلانى والتاريخانى، كما هى مقولة أرخنة النصوص وتنصيب التاريخ - كما وضحنا أعلاه -.

٨- الناقد المدنى:

طرح ادوارد سعيد مصطلح النقد المدنى (Secular Criticism) عام ١٩٨٣ فى مقدمة كتابه (العالم والنص والناقد)(٥٥) وممر على المصطلح زمن لم يحظ فيه بقبول من النقاد، كذلك القبول والانتشار الذى حدث لنقده لخطاب الاستشراق، غير أن سعيد لم يغفل عن مصطلحه هذا وظل يعود إليه ويعاود الوقوف عليه، ولقد أخذ عدد من النقاد الآن يعودون إلى المصطلح مما أحيى الحديث عن المفهوم، وهو مصطلح يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتى الذى يدير فعل الناقد وبين الثقافة التى تتحدى فعل النقد فى حيويتها كحدث غير ممنهج، وسعيد هنا يرى أن على الناقد أن يحول هذا التعارض بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدى عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدى ذاته، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة من أجل إحضارها إلى المتن الثقافى(٥٦)، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمى إنسانى، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه.

ولا بد من وضع الناقد والنص معا فى حالهما الفعالية من حيث وجود بعدين متجاورين معا هما البعد الجمالى والثقافى، من حيث إن الثقافى ظرفى بالضرورة البشرية والحياتية، وبما إن اللغة ظرفية مع ما تملكه من إمكان جمالى فإن النص ظرفى أيضا، والناقد بما

إنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك، وهذا ما أدى بسعيد لأن يطور مقولة ريكو عن تجاوز المخاطبة مع الطرف، بأن طرح مصطلح (Worldiness)^(٥٧) ليدل على تمازج الجمالي بالظرفي، وعلى دنيوية وواقعية النص، وربما جاز لنا أن نقول: تاريخية النص بالإحالة إلى مقولة (أرخنة النصوص وتنصيب التاريخ) كما عرضناها أعلاه. ولقد أفاد سعيد من نظرية المدرسة الظاهرية القرطبية عند ابن حزم وابن جنى وابن مضاء القرطبي^(٥٨)، حيث نبه إلى ما لدى المدرسة الظاهرية من أفكار في تفسير النصوص لا تعزل النص عن تفاعلاته الواقعية والبشرية والثقافية، فالنص ظاهرة تعبيرية ظرفية، وبما أنه كذلك فلا بد إذن من وقوف الناقد على هذه الحافة التي تجعله في موقف جامع بين الثقافة والنظام، بين التعبير الحر والتعبير المأسس، ولذا يتحتم عليه أن يرى فعل المؤسسة من جهة وأن يحرر نفسه من سلطتها عليه وعلى النص، وهذا ما مكن سعيد من كشف خطاب الاستشراق وخطاب الثقافة الإمبريالية، في حين أنه وضع نفسه في موضع المشارك الفعال من دون أن يتقيد بانتماء يؤطر حريته، كما فعل مع الحركة الفلسطينية حيث ظل فعالاً ومشاركا دون أن ينضوى إلى أي من التنظيمات الفلسطينية مما ضمن له موقفا نقديا حرا فيما بين النظام والثقافة، كما هي صورة الناقد المدني عنده.

ومن اللافت أن ادوارد سعيد يقدم ذاته كأنما هي نص ظرفي/ظاهري، حسب مدلولات مصطلحاته، أي أنها ذات تقع على الحدود كلها ممسكة بكل الخيوط الحدودية دون أن تحبس نفسها في داخل

أي حد من تلك الحدود، فالحدود بدايات لأشياء تنطلق إلى ما بعد الحد، وليست نهايات لما هو وراء الحد. وحينما جلس سعيد على سرير العلاج الكيماوي من مرض اللوكيميا، كان طبيبه هنديا في مستشفى يهودي في نيويورك، وكان مساعد الطبيب من الهنود الأمريكيين الأصليين، وفريق الممرضات إيرلنديات، بينما المريض مهاجر فلسطيني، وهذا تجسيد واقعي لتجاوز الحدود ولكون الذات الناقدة تقع تحت التشريح الظرفي وتتشرك أنفاس العالم والأقليات والمهمشين في فعل يمس الجسد مباشرة، وكأنما الذات نص مدني ظاهري بما إنها (في) الظرفية التاريخية^(٥٩).

ما مر من عرض للنظريات والمقولات هو ما نسميه بذاكرة المصطلح، وهي ذاكرة تؤسس لما سنذهب إليه في الفصل الثاني حيث سنطرح نظريتنا الخاصة التي هي المنطلق للتطبيقات التي تتلوها، إن شاء الله.

الهوامش

- ١- عن ذلك انظر عن عبدالله الغزالي: الخطيئة والتكفير ٦٢.
- ٢- Antony Easthope: Literary Into Cultural Studies 108.
- ٣- السابق.
- ٤- وردت العبارة عند: H.K. Phapha: Tha Location of Culture 1.
- ٥- J Culleu: Literary Theory 43.
- ٦- R Johnson: What is cultural studies anyway? in j sto- rey (ed) what is cultural studies 75.
- ٧- J Fiske: British cultural studies and television 115 منشور ضمن السابق.
- ٨- Columbia Dictionary of Modern Literary 131.
- ٩- Foucault: Politics. philosophy. culture 209.
- ١٠- J culler 46.
- ١١- السابق ٤٦.
- ١٢- السابق ٤٣ - ٤٤.
- ١٣- Hoggart: The use of Literacy 18.
- ١٤- DA Kellner: Media Culture 14. 37.
- ١٥- السابق ٩-٤٦.
- ١٦- السابق ٢٩.
- ١٧- نقلا عن: Spival: A Critique of postcolonial Reason 314.
- ١٨- Culler: op. cit 52.
- ١٩- Kellner: op.cit 39.

- Veese: The New Historicism ix. -٤١
 -٤٢ الخبيثة والتكفير .٥٠
 Veese: op.cit.xii. -٤٣
 S.Greenblatt: Towards a poetics of culture. -٤٤
 -٤٥ السابق ١١.
 L Montrose: Professin the Renaissance. The Poetics and Politics. -٤٦
 (41) منشور ضمن المرجع المذكور فى الهامش 20 of culture
 -٤٧ G Graff: co-optation 169 ضمن المرجع فى الهامش (41).
 B Thomas: The new Historicism and other old-fashioned topics 193. 189 -٤٨
 ضمن المرجع فى الهامش ٣٨ وانظر أيضا
 كتاب توماس الحامل للعنوان ذاته، ص ٧٨ - ١١٥.
 E Fox-Genovese: Literary Criticism and the Politics of the new historicism 215 -٤٩
 41. ضمن المرجع فى الهامش
 -٥٠ شرحت فى كتابى الخبيثة والتكفير وجهة نظرى فى استخدام هذا المصطلح وترجمته إلى (التشريحية) ص ٥٠.
 Columbia Dictionary 207. -٥١
 -٥٢ الخبيثة والتكفير ١٢٩.
 S Greenblatt: Shakespearean Negotiations 5. 6 -٥٣
 Greenblatt: Renaissance Self-fashioning 4. -٥٤
 Said: the World, the Text, and the Critic I. -٥٥
 -٥٦ السابق ٢٢٠، ٢٢٤، ٢٢٥.
 -٥٧ السابق ٣٤.
 -٥٨ السابق ٣٦.
 -٥٩ وردت هذه الحكايات فى مقالة سعيد فى جريدة الحياة ٢٩/١١/١٩٩٩.

- L Grossber: We gotta get out of this place 56. -٢٠
 -٢١ ابن رشيق: العمدة ٢١/٨
 Grossber: op.cit 44. -٢٢
 M ed Certeau: The pracice of Every day life 70- 172. -٢٣
 Baudrillard: Selected Writings 39 and Lellner op.cit -٢٤
 40.
 Storey: What is cultural studies 239. -٢٥
 Kellner 86. -٢٦
 Storey: op.cit 240. -٢٧
 -٢٨ كلنر ٢٩٧.
 V.Leitch: Cultural Criticism IX. -٢٩
 -٣٠ السابق ١٠.
 E Said: Orientalism 24. -٣١
 -٣٢ الغدामी الخبيثة والتكفير ٧٠.
 Kellner: op. cit 316, 317, 302. -٣٣
 P.M Rosenau: Postmodernism and the social sciences 10. -٣٤
 JF Lyotard: The Postmodern condition 71-82. -٣٥
 انظر السابق، وقارن:
 -٣٦ روزينو: السابق ٦.
 G Vattirno: The end of modernity 78. -٣٧
 انظر السابق وقارن:
 -٣٨ هذا ما يراه زيجمونت بومان فى بحث له يتساءل فيه عن سوسولوجيا ما بعد الحداثة. انظر روزينو ١١-١٨٧.
 -٣٩ السابق.
 AF Goron and C Newfield: Map- 14.45.89. -٤٠
 عن التعددية الثقافية انظر:

الفصل الثاني

النقد الثقافي / النظرية والمنهج

-١-

افتتحنا الفصل الأول بالتساؤل عما إذا كان في الأدب شيء آخر غير الأدبية، وهو تساؤل مركزي سيظل يحتل الجواهر الفاعل في مشروعنا هذا. ووقفنا تبعا لهذا السؤال على المنجزات البحثية والنظرية التي تدافعت نحو هذه القضية، وشكلت ذاكرة معرفية واصطلاحية يركز إليها مشروعنا ويستضيء بها، ولعل مقولة أرخنة النصوص، وتنصيب التاريخ - كما هي معروضة هناك - تمثل خلاصة نظرية/ نقدية تتحد حولها الأسئلة والإجراء.

على أننا حينما نضع تساؤلنا هذا في الصدارة فإننا - أولا - نستحضر المعنى الأبعد لمصطلح (أدبي) و (أدبية) وبه نبادر إلى استبعاد المعنى الأكاديمي/ الرسمي لمصطلح أدبي وأدبية، وهو ذلك التصور السائد عن أن الأدبي هو الخطاب الذي قررتة المؤسسة الثقافية حسب ما توارثته من مواصفات بلاغية وجمالية، قديمة

وحديثة. وبهذه المواصفات يتم الفرز والتصنيف، وتتم عمليات استبعاد كثيرة، حيث هناك فنون راقية، ومن تحتها ودونها تأتي أشياء لا تمنحها المؤسسة صفة الرقى. وكلنا نعرف كيف جرت معاملة (ألف ليلة وليلة) التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس، وهذه صفات تكشف عن النسق الثقافي الذى يتحرك وفقه الخطاب البلاغى الرسمى فى نظرتة إلى الآخر المختلف والضعيف كالمرأة والطفل، وفى نظرتة إلى خطاب ينتسب إلى هؤلاء الضعفاء مما يجعله محتقرا مثلهم. وفى مقابل ذلك نرى تقديرا عاليا لكتاب (كليلا ودمنة) لأنه ينتسب إلى المؤسسة الثقافية الرسمية فكاتبه (مترجمه) هو أحد فحول الخطاب الثقافى، كما أنه كتاب معمول للملوك ومن يوصفون بالعقلاء، فلذا هو ينطوى على الحكمة والعقل، لا على متعة السفهاء كما فى (ألف ليلة وليلة) ومن ذا يقارن ملوك الهند وفارس وبلاطات العباسيين، والمؤسسة الثقافية العربية/ الفارسية ذات الجاه والوجاهة، من يقارن ذلك مع آداب الرعايا والنساء..!

هذا مثال واحد على عمليات التصنيف والاستبعاد، وغيره كثير مما أوجد مستوى رسميا وآخر شعبيا، وهذا جنى على الخطابين معا، حيث انفصل الأدب الراقى واكتسب قيمة متعالية ليس على الرعايا فحسب وإنما أيضا على المؤسسة النقدية ذاتها، فصار لا ينظر إليه إلا عبر قيمته الجمالية المتعالية. فهو جمالى بالضرورة وإذا ما أردت نقده فأنت لاتنقد إلا شرطه الجمالى، كأن يكون فيه ما لا يتفق مع الأعراف البلاغية أو أنظمة التعبير المؤسساتى مما عطل

الحس النقدى الفعلى فى الثقافة، وجعل الناقد واحدا من حراس المؤسسة ولم يتطور الوعى النقدى تبعا لذلك لأن النقد سلم واستسلم لشروط المؤسسة التى أسهم الناقد فى إيجادها والحفاظ عليها. وليس بعجيب أن الأوائل لم يستخدموا مصطلح (ناقد) استخداما تصنيفيا، ولم يتسم به أحد منهم. كما أن المتأخرين حينما اتخذوا هذا المسمى لم يعطوه بعدا نقديا متجاوزا للشروط الجمالى المؤسساتى، ومن ثم ظل الفعل النقدى يدور حول دوائره النسقية ولم يتجه إلى كشف عيوب الخطاب، بما فى ذلك عيوب المؤسسة النقدية ذاتها ودورها فى تنميط أفعال الاستقبال والتذوق والتأويل، وإخضاع فعل القراءة لشروط المؤسسة وأحكامها، وما كان جميلا فى نظر الناقد القديم ظل جميلا لدى الناقد الحديث، وليس من فارق إلا من حيث وجوه معالجة ذلك الجميل واستخراج تأويلات مختلفة له. وظل أبوتامام والمتنبى فحلين سامقين ولم نر ما أحدثاه فى أنساقنا الثقافية من عيوب خطيرة، هما وآخرون غيرهما، من مثل نزار قبانى وأدونيس اللذين سنفاجأ إذا ما اكتشفنا كم هما رجعيان، فى حين أن المؤسسة النقدية تؤكد على تقديمتهما، خاصة تقديمية أدونيس التى يبلغ التسليم بها حد القداسة، ولسوف نرى عكس ذلك لديهم جميعا، ولدى الخطاب الثقافى المهيمن عربيا، مما سنقف عليه فى الفصول، الثالث والرابع والسابع.

هنا نقول إن مصطلح أدبى وأدبية لابد أن يتحررا من قيد التصور الرسمى المؤسساتى، بحيث يعاد النظر فى أسئلة الجمالى وشروطه وأنواع الخطابات التى تمثله، هذا من جهة، ومن جهة

أخرى لا بد من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإنه لا بد أن توجد نظريات في (القبحيات) أى فى عيوب الجمالي وعلله، وهى نوع من علم العلل - كما فى مصطلح الحديث، الذى يبحث عن علل فى المتن أو فى السند أو فىهما معا، وفى ذلك جهود ضخمة نحتاجها كمثال نقدى حى ومجرب.

على أن الأداة النقدية كمصطلح وكنظرية مهياة لأداء أدوار أخرى غير ما سخرت له على مدى قرون من الممارسة والتنظير من خدمة للجمالى وتبرير له وتسويق لهذا المنتج وفرضه على الاستهلاك الثقافى، وبما إن الأداة النقدية مهياة لهذه الأدوار النقدية الثقافية، خاصة مع ما تملكه من الخبرة فى العمل على النصوص، ومع ما مرت به من تدريب وامتحان لفاعليتها فى التحليل والتأويل المنضبط والمجرب، فإن التفريط بها أو التخلي عنها سيحرمنا من وسيلة ناجعة وسيجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس أو لهيمنة المقولة الفلسفية التى يستند إليها تفكيرنا، وهذا ما حدث فعلا للنقود المتلبسة بالمصطلح الفكرى، وهو مصطلح مؤسساتى، وإن كان معارضا، مما يجعلنا نشهد خطابا متلبسا بالفكرة وما هو بنقدى بمقدار ما هو افتراض مواز، والفروق هنا ليست نقدية، وإنما هى فى التفسير والتوظيف، مما يعزز أنساق الخطاب المضمرة، ويضيف إليها أنساقا أخرى لها نفس القوة فى الفرض والهيمنة وخلق حس استسلامى غير نقدى لدى جمهور الثقافة.

إن نحن بحاجة إلى نقلة نقدية نوعية تمس السؤال النقدى ذاته.

ولكن ذلك لن يتحقق ما لم تتحول الأداة النقدية ذاتها أيضا، وهو تحول أو تحويل ضرورى مذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها الأدبى وموصوفة به. فالنقد موصوف بأنه أدبى مثلما أن النظرية تقيد دائما بصفة الأدبية، والأدبية هنا هى المعنى المؤسساتى لهذا المصطلح. من هنا لا بد أن نخلص ما هو أدبى من حده المؤسساتى، ولا بد أن نفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفية بعيدا عن مملكة الأدب، كأنواع السرد وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليدية وغير المؤسساتية، وحسبما هو التصور السيويولوجى الحديث^(١) فإن كل ما هو دال فهو لغة وخطاب تعبيرى، سواء كان حركة أو فعلا أو هيئة أو نصا، كل ذلك أنظمة فى الخطاب ولذا فلا وجه للتمييز بين خطاب راق، وآخر غير راق، خاصة وأننا نلاحظ أن غير المؤسساتى هو الأكثر تأثيرا وفعلا فى الناس، ولنقارن بين أى قصيدة حديثة أو قديمة وبين غيرها من الخطابات المهملة نقديا وغير المعتمدة مؤسساتيا كالنكتة والأغنية والإشاعة، ولننظر فى أيها أكثر أثرا فى الناس، وعلينا ألا نجنح إلى إنكار أدبية هذه الأنماط التعبيرية، إذ إنها مكنزة بالطاقات المجازية والكنايية والرميزية، وتتحرك ضمن أنساق عميقة وخطيرة، والشاهد على ذلك هو فى طاقتها التأثيرية الهائلة التى لا ينافسها فيه أى خطاب رسمى مهما بلغ الترويج له أو محاولات ترسيخه. هذا أمر غفل عنه النقد رغم أهميته ورغم قدرة النقد على معالجة هذه الخطابات، لولا عقدة المصطلح المقيد بالقيود الرسمية المؤسساتى المسمى بالأدبية..!

إن تحرير المصطلح من قيده المؤسساتى هو الشرط الأول لتحرير

الأداة النقدية، مذ كان الارتباط بين الاثنين أزليا.

وأطروحتنا فى هذا الفصل هى حول هذا الأمر بالذات، حيث إن أعمال المصطلح النقدى الأدبى إعمالا لايتسمى بالأدبى، ويتخذ له صفة أخرى هى الثقافى، يستلزم إجراء تحويلات وتعديلات فى المصطلح لكى يودى المهمة الجديدة على ذاكرة هذا المصطلح وهى ذاكرة مكتنزة بالتجارب ومتلبسة بها، ولن نتخلص هى، ولن نتخلص نحن معها من هيمنة الاصطلاح إلا عبر هذا التحويل الذى هو عملية تحرير فعلى لنا وللأداة. وهذا ما سنعالجه فى الفقرات التالية.

-٢-

كيف يمكننا إحداث نقلة نوعية للفعل النقدى من كونه الأدبى إلى كونه الثقافى..؟

نحتاج هنا إلى عدد من العمليات الإجرائية هى:

أ- نقلة فى المصطلح النقدى ذاته.

ب- نقلة فى المفهوم (النسق).

ج- نقلة فى الوظيفة

د- نقلة فى التطبيق.

ولسوف نقف على هذه القضايا واحدة واحدة.

٢-١- النقلة الاصطلاحية

لن يكون من الحكمة الافتراض أن المنظومة المصطلحية النقدية ستخضع بسهولة وانقياد لأى تغيير فردى يقوم به باحث مجتهد، كما أنه لن يكون صحيحا أن نفترض الإحاطة بكل ما قدمه النقد فى تاريخه الطويل والمتنوع، ولكن الذى بوسعنا أن نفعله هو أن

نستخلص نموذجنا النظرى والإجرائى مما هو أساس نقدى للمشروع الذى نزمع التصدى له، وهو ينحصر تحديدا فى توظيف الأداة النقدية التى كانت أدبية ومعنية بالأدبى/ الجمالى، توظيفها توظيفا جديدا لتكون أداة فى (النقد الثقافى) لا الأدبى، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالا نوعيا يمس الموضوع والأداة معا، ومن ثم يمس آليات التأويل وطرائق اختيار المادة المدروسة، بدءا من أساليب التصنيف ذاتها والتعرف على النصوص والعينات التى كان يتحكم بها الشرط الأدبى بمعناه المؤسساتى.

والنقلة الاصطلاحية بما إنها أولى النقلات وأهمها ستشمل ستة

أساسيات اصطلاحية هى:

أ- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)

ب- المجاز (المجاز الكلى)

ج- التورية الثقافية

د- نوع الدلالة

هـ- الجملة النوعية

و- المؤلف المزدوج

هذه أساسيات ستة ستشكل المنطلق النظرى والمنهجى لمشروعنا

فى (النقد الثقافى) وسنوضح ذلك بالتفصيل:

أ- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية):

لاشك بأن رومان ياكوبسون قد خطى خطوة متقدمة باتجاه تعزيز أدبية الأدب، وأسهم من ثم بتقديم إجابة على السؤال القديم عما يجعل النص اللغوى يكتسب صفة الأدبية، أى ما الذى يجعل الأدب

أدبا، وذلك حينما استعار النموذج الاتصالي، ونقله من الإعلام إلى النظرية الأدبية.

وكما هو متداول الآن فإن النموذج يقوم على ستة عناصر هي: المرسل والمرسل إليه، والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة، ووسيلة ذلك كله هي أداة الاتصال. وتتنوع وظيفة اللغة حسب تركيزها على عنصر أو آخر من هذه العناصر، وتكون الوظيفة الأدبية/ الجمالية حينما تركز الرسالة على نفسها^(٢). وهذا إنجاز نقدي كان له أثره الكبير على الدراسات الأدبية، غير أنه - وكما هو واضح - يمعن في التركيز على الأدبية، وهذا لا يخدم مشروعنا في تحرير المصطلح، ولن يكون تجاهل النموذج هو السبيل إلى التخلص. لذا فإننا هنا نقترح إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما نسميه بالعنصر النسقي. وما دامت عملية الاتصال تتم من مرسل إلى مرسل إليه بينهما رسالة، تصل عبر أنواع من الوسائل التوصيلية، وتقوم على شفرات يستعين المرسل إليه على فهمها بالسياق المشترك بين أطراف الاتصال، وهذه عناصر جوهرية لحدوث فعل الاتصال وفعل التفسير، وإذا ما أضفنا العنصر السابع (العنصر النسقي) فإننا بهذا نتيح مجالاً للرسالة ذاتها بأن تكون مهياةً للتفسير النسقي (ولسوف نوضح مقصدنا من استعمال كلمة نسقي ومفهوماً للنسق في الفقرة المرقمة ب٣).

في هذا الإجراء ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى وظائفها الست الأولى المرتبطة بالعناصر الستة،

وهي النغمية والتعبيرية والمرجعية والمعجمية والتنبيهية والشاعرية (الجمالية)^(٣). ونحن لا نخترع للغة وظيفة جديدة مثلما أن ياكوبسون لم يصنع تلك الوظائف ولكنه كشفها للبحث والنظر. وليس من شك أن كافة أنماط الاتصال البشري تضم دلالات نسقية، تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسر. والنصوص التي لاتسمى عادة بالأدبية هي الأكثر انفعالا مع الوظيفة النسقية، من دون أن ينتفى ذلك عن النصوص الأدبية أيضا.

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

وتكون صورة الحال مع النموذج الاتصالي بعد إضافة العنصر السابع كالتالي:

الشفرة

السياق

المرسل الرسالة المرسل إليه
أداة الاتصال
العنصر النسقي

وتكون وظائف اللغة حينئذ سبعة بإضافة واحدة إلى الست المعهودة، وهن كالتالي:

- ١- ذاتية/ وجدانية (حينما يركز الخطاب على المرسل).
- ٢- إخبارية/ نفعية (حينما يركز الخطاب على المرسل إليه).
- ٣- مرجعية (حينما يكون التركيز على السياق).
- ٤- معجمية (حينما يكون التركيز على الشفرة).
- ٥- تنبيهية (حينما يكون التركيز على أداة الاتصال).
- ٦- شاعرية/ جمالية (حينما تركز الرسالة على نفسها، وهذه هي إضافة ياكوبسون التي بها أجاب على سؤال الأدبية وكيف تتحول اللغة إلى صفتها الأدبية).
- ٧- الوظيفة النسقية (حينما يكون التركيز على العنصر النسقي، كما هو مقترحنا لاجتراح وسيلة منهجية لجعل النسق والنسقية منطلقا نقديا، وأساسا منهجيا. وهذا هو المنطلق الأول في مشروعنا النظري).

ب- المجاز والمجاز الكلي:

مازال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوصي، غير أن ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية، وليس قيمة بلاغية/ جمالية كما هو ظاهر الأمر. ولقد سيطر التصور البلاغي

على مفهوم المجاز وعلى فعله، حتى لقد صار المجاز بحد ذاته مؤسسة ذوقية ومصطلحية تتحكم بشروط إنتاج واستقبال النصوص، مع أن هناك مقولة مبكرة تشير إلى أن اللفظ قبل استعماله ليس حقيقة ولا مجازا^(٤)، وأن الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ. هذا يجعل (الاستعمال) هو المستند في الوصف والتعرف، ولاشك أن الاستعمال فعل عمومي جمعي، وليس فعلا فرديا، أي أنه أحد أفعال الثقافة. وهذا يتطلب منا أن نجعل (الاستعمال) أصلا نظريا ومفهوماتيا، بمعنى أن هناك أنماطا سلوكية ثقافية تتحرك وتتفاعل وعبر هذا التحرك والتفاعل تتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب، ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعنى وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يعمل ويعمل به، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي.

من هذا المدخل نأتى إلى قضيتنا في نقد المفهوم البلاغي للمجاز، وفي اقتراح مفهوم ثقافي للمجاز يوسع من مجاله ويهيئه لاستعمال نقدي أكثر وعيا بالفعل النسقي وتعقيده.

فالمفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة، وإذا زاد فعن الجملة، وهو ما يسمى بالمركب، ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب. وبما إن نظرية المجاز تقوم أصلا على الازدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة: الحقيقة والمجاز والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى آخر، مع تجاوز المعنيين معا

وإمكانية أخذهما معا فى الاعتبار، إذ أخذنا هذا التصور الأولى للمجاز وتمعنا فى الفعل الثقافى مع وظيفة اللغة من حيث أداؤها التعبيرية المباشر ثم من حيث أدوارها التأثيرية غير المباشرة، وهما وظيفتان متصاحبتان وليس من شك فى وجودهما معا ولا فى تأثيرهما على علاقتنا مع اللغة، إذ أخذنا هذا الازدواج الدلالى بالاعتبار، فإننا سندرك أولا أنه ازدواج على مستوى كلى وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب، ثم إنه ازدواج يمس وعينا باللغة ذاتها ويفعلها معنا وفينا، بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أوليين: أحدهما حاضر ومائل فى الفعل اللغوى المكشوف، وهو هذا الذى نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها. وحينما أقول وغيرها فإنى أحيل إلى وظائف اللغة الست مجتمعه، كما ذكرناها أعلاه. وكل ما هو من الأفعال اللغوية المعروفة فى إنتاج الدلالة وفى فهمها وتأويلها فهو من المستوى الحضورى القابل للمثول والحصر، حتى وإن بدا غامضا أو مركبا فإنه يظل داخل مجال الحضور اللغوى، وهذا يمثل كل ما تعارفنا عليه فى الدرس البلاغى والنقدى وفى نظريات الاستقبال والتأويل.

أما البعد الآخر فهو البعد الذى يمس (المضمرة) الدلالى للخطاب، هذا المضمرة الفاعل والمحرك الخفى الذى يتحكم فى كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية.

هذان بعدان كليان فى اللغة يحتاجان إلى مفهوم ذى بعد كلى أيضا، ليتسنى لنا بحثيا أن نكشف عنهما، وكما أثبت مفهوم المجاز

قدرة فائقة فى كشف وتسمية التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة فإن توسيع المفهوم سيساعدنا على كشف الازدواج الدلالى الأخطر، ذلك الازدواج الذى يتلبس الخطاب الثقافى ببعده الكلى الجمعى.

وعبر العنصر النسقى وما يفرزه من وظيفة نسقية، وعبر توسيع مفهوم المجاز ليكون مفهوما كليا لا يعتمد على ثنائية الحقيقة/المجاز، ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية فى الخطاب وفى أفعال الاستقبال، فإننا نقول بمفهوم (المجاز الكلى) متصاحبا مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنتان معا مفهومان أساسيان فى مشروعنا فى (النقد الثقافى) كبديل نظرى وإجرائى عن النقد الأدبى.

ج- التورية الثقافية:

يستطيع الواحد منا أن يقول: إن أهم منجزات البلاغة المصطلحية هو مصطلح (التورية) غير أن هذا المصطلح يعانى من مثل ما تعانى منه المنظومة المصطلحية البلاغية، من حيث إنها تعنى بالظواهر التعبيرية المقصودة فعليا فى صناعة الخطاب وفى تأويله. ولقد ورث النقد الحديث هذه الخاصية البلاغية. ونحن فى النقد الثقافى لم نعد معنيين بما هو فى الوعى اللغوى، وإنما نحن معنيون بالمضمرة النسقية، وهى مضمرة لا تعين المصطلحات البلاغية أو النقدية الأدبية على كشفها أو التركيز عليها، وهذا ما يدفع بنا إلى إجراء تعديلات توسع من قدرة المصطلح على العمل، ولا تحرمنا من الخبرة الاصطلاحية المدربة.

وفى مصطلح التورية نجد الازدواج الأساسى حول بعدين دلالين: أحدهما قريب والآخر بعيد، وهذا منطلق مهم جدا للنقد الثقافى غير أن الخلل يأتى من أن المفهوم التقليدى للتورية يشير صراحة إلى أن المقصود هو المعنى البعيد. وهو بهذا يخضع العملية للقصد أى للوعى ويحولها بالتالى إلى لعبة جمالية. وهذا هو ما ورط البلاغة فى الجمالى البحت وجعلها علما فى جماليات اللغة وحرمتها من القدرة على أن تكون أداة فى نقد أو قراءة أنساق الخطاب، وهذه حال النقد أيضا. مما حصر الفعل النقدي فى ما هو فى مجال الوعى، وصارت مهمة الناقد ليست فى الكشف ولكن فى التفسير. وهى لا تخترع الجمالى ولا تؤسسه، ولكنها تقول لنا، فحسب، لماذا الجميل جميل - كما هو السؤال البنيوى حسب تحديد شتراوس^(٥) - وتقول لنا كيف لنا أن نحاكى الجمالى وأن نتذوقه، وتعجز عن كشف المضمرة أو التعامل مع العيوب النسقية ومعضلات الخطاب الثقافى، لأنها مقيدة بقيود الجمالى من جهة وقيد الوعى من جهة أخرى.

وإذا ما كانت التورية تقوم على هذا الازدواج الدلالى بين بعيد وقريب، وهو الازدواج الذى نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية فى بعديها المعلن والمضمرة، مع الأخذ بالاعتبار أن الشق المعلن من الخطاب قد خدم نقديا وعلى نطاق واسع، بينما جرت الغفلة عن الأنساق المضمرة مع جليل أثرها وخطرها، فإن استعارة مصطلح (التورية) ونقله من علم البلاغة إلى

حقل (النقد الثقافى) يستلزم توسيع المفهوم ليبدل دلالة كلية لا تنحصر فى معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليبدل على حال الخطاب إذ ينطوى على بعدين أحدهما مضمرة ولا شعورى، ليس فى وعى المؤلف ولا فى وعى القارئ. هو مضمرة نسقى ثقافى لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه ما إن وجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء. والكشف المنهجي عنه يتطلب أدوات خاصة تأتى التورية فى مقدمتها، لكن بمعنى التورية الثقافية أى حدود ازدواج دلالى أحد طرفيه عميق ومضمرة، وهو أكثر فاعلية وتأثيرا من ذلك الواعى. وهو طرف دلالى ليس فرديا ولا جزئيا وإنما هو نسق كلى ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات - باعتبارها أنواعا من الخطابات - مثلما ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة، وهذا هو المدلول الأشمل لمصطلح (التورية الثقافية) كما هو الهدف من المشروع النظرى والإجرائى لهذا الكتاب.

د- نوع الدلالة (الدلالة النسقية):

بنى النقد الأدبى مشروعه فى العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة فى تمييزه بين نوعين من الدلالة هما الدلالة: الصريحة والدلالة الضمنية، حيث تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو إنشائى بين الدالتين إذ قد نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصا كاملا أو مجموعة من النصوص أو الأعمال كالرواية مثلا أو النوع الأدبى كالشعر العذرى،

وقد تقتصر على جملة واحدة كالمثل. بينما الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة النحوية وبشروط التوصيل اللغوي وحدوده^(٦).

إذن هناك دالتان تشكلان المفهوم المحورى للتمييز النقدي الأدبي، ونحن هنا، وبناء على منطلقنا من العنصر السابع من عناصر المخطط الاتصالي، سنقترح نوعا ثالثا من أنواع الدلالة هو (الدلالة النسقية) وإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية/ توصيلية، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط فى علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ، وظل كامنا هناك فى أعماق الخطابات، وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشرى فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالى أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء. وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود، وبالتالي تظل باقية ومتحكمة فينا وفى طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية، بسبب تحكم النسق فينا، حتى ليظهر الحداثى رجعيًا والديموقراطى دكتاتوريا على الرغم من دعاوى الطلائعية والتعددية. كما سنحاول أن نثبت فى الفصل السابع.

المهم هنا أن نسلم بضرورة إيجاد نوع ثالث من الدلالة هو (الدلالة النسقية) وعبر هذه الدلالة سنسعى إلى الكشف عن الفعل

النسقى من داخل الخطابات.

وتكون الدلالات حينئذ كالتالى:

١- الدلالة الصريحة، وهى عملية توصيلية.

٢- الدلالة الضمنية، وهى أدبية جمالية.

٣- الدلالة النسقية، وهى ذات بعد نقدي ثقافى، وترتبط بالجملة

الثقافية كما سنرى فى الفقرة التالية.

هـ- الجملة النوعية (الجملة الثقافية):

تبعا لقولنا بالدلالة النسقية فإنه من اللازم أن نستعين بمفهوم خاص للجملة، فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فلا بد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولد، وهو هنا ما سنسميه بالجملة الثقافية. و(الجملة الثقافية) هى المقابل النوعى للجملتين النحوية والأدبية. بحيث نميز تميزا جوهريا بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافى الذى يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، ويتطلب منا بالتالى نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها.

وستكون أنواع الجمل ثلاثا كالتالى:

١- الجملة النحوية، المرتبطة بالدلالة الصريحة.

٢- الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

٣- الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقى فى المضمير الدلالى

للوظيفة النسقية فى اللغة.

على أن مفهوم (الثقافة) هنا يأخذ بمقولة فيرترز في أن الثقافة ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي الذي يتبناه فيرترز هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات، كالمطبخة الجاهزة، التي تشبه ما يسمى بالبرامج، في علم الحاسوب، ومهمتها هي التحكم بالسلوك. والإنسان هو الحيوان الأكثر اعتمادا على هذه البرامج التحكمية غير الطبيعية من أجل تنظيم سلوكه. ومن أبلغ الحقائق عنا أن الواحد منا يبدأ حياته متطلعا لأن يعيش ألف نوع من الحيوانات، ولكنه لا يحصل أخيرا إلا على حياة واحدة^(٧).

و- المؤلف المزوج:

في الفعل النقدي الذي يتخذ النسق الثقافي هما أساسيا له يصبح الشرط النقدي من جهة، والشرط الثقافي من جهة ثانية، عنصرين مكونين للمادة وللأداة. وما لم يتحقق ذلك وينضبط منهجيا وعلى مستوى النظرية والمصطلح، فإننا سننتهي إلى كتابة تدعى لنفسها صفة النقد دون أن تكون نقدية. وهذا قد حدث فعلا مع كثير من الدراسات التي اكتفت بتغيير مجالها البحثي دون أن تتوسل لذلك بمنهج منضبط. فوُجعت في فخ الأنساق دون أن تدرك. وهذا هو ما يجعلنا نتخذ بين يدي عملنا هذا قواعد انضباطية منهجية نستعين بها على مراوغة مادة البحث وملاحقتها.

ومفاهيم المجاز الكلي والتورية الثقافية، والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية، كلها مفاهيم ستفتح لنا مجالات للرؤية ما كانت

ستتيسر لولا هذه المنطلقات المنهجية. وعبر هذه المقولات النظرية سنتحرر من هيمنة البلاغى/الجمالى الذى هو أحد إفرازات النسق الثقافى، وله سلطة ذات هيمنة ضاربة ومتحكمة تمسك بتلابيب الناقد وتوجه ذائقته وأحكامه، ذاك لأن الناقد أصلا كان خاضعا لها وهو أحد صنائعها مثله مثل رعية الثقافة، سواء وصفوا بالمنتجين أو مستهلكى الثقافة، فالجميع صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق وتوجه حركتها. ولايحررنا من هذا الإنضباط المنهجى.

وبواسطة هذا الانضباط سنرى أن فى كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمنى والنموذجى والفعلى^(٨). والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمّر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمنى، وإنما هو نوع من المؤلف النسقى - كما هو الشأن فى حركة النسق ومفعوله المضمّر.

هذا المؤلف المضمّر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافى مصبوغ بصبغة الثقافة، أولا، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست فى وعى المؤلف، ولا هى فى وعى الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمّرة تعطى دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ. وما قلناه عن كون المضمّر الدلالى يتناقض مع معطيات الخطاب هو شرط فى الفعل النقدي الثقافى، وإذا لم يتحقق هذا الشرط فلن يكون هناك نقد ثقافى حسب المفهوم الذى نحاول التأسيس له هنا، وسوف نوضح هذه المسألة فى المبحث اللاحق. المهم أن نؤكد الآن أن

(المؤلف المزدوج) يرتبط بالدلالة النسقية، حيث يعيش التناقض المركزى وتفاعل الأنساق أفاعليها، وتلك هي مهمة النقد الثقافى للكشف والتعرف.

٢-٢ فى المفهوم (النسق الثقافى):

ما النسق الثقافى...؟

وكيف نقرؤه...؟

وكيف نميزه عن سائر الأنساق...؟

يجرى استخدام كلمة (النسق) كثيرا فى الخطاب العام والخاص، وتشيع فى الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها. وتبدأ بسيطة كأن تعنى ما كان على نظام واحد، كما فى تعريف المعجم الوسيط. وقد تأتى مرادفة لمعنى (البنية - Structure) أو معنى (النظام - System) حسب مصطلح دى سوسير. واجتهد باحثون عرب فى تصميم مفهومهم الخاص للنسق^(٩). ومع أننا لا نعترض على حضور هذه الدلالات إلا أننا هنا نطرح (النسق) كمفهوم مركزى فى مشروعنا النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب عندنا دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، نحددها فيما يلى:

١- يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لاتحدث إلا فى وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب: أحدهما ظاهر والآخر مضمّر، ويكون المضمّر ناقضا وناسخا للظاهر. ويكون ذلك فى نص واحد، أو فى ما هو فى حكم النص الواحد. ويشترط فى النص أن يكون جماليا، وأن يكون جماهيريا. ولسنا نقصد الجمالى

حسب الشرط النقدي المؤسساتى، وإنما الجمالى هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا.

ونحن هنا نستبعد (الردىء) و(النخبوى) عبر شرطى الجمالى والجماهيرى، كما نستبعد التناقضات النسقية التى تحدث فى مواقع مختلفة وفى نصوص متباينة.

وتحديدنا لهذه الشروط راجع إلى أن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة فى تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هى الحيلة (الجمالية) التى من تحتها يجرى تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكما فينا، وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعا فى نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها.

نقول - إذن - إن مواصفات الوظيفة النسقية هى:

أ- نسقان يحدثان معا وفى آن، فى نص واحد أو فى ما هو بحكم النص الواحد.

ب- يكون المضمّر منهما نقيضا ومضادا للعلنى. فإن لم يكن هناك نسق مضمّر من تحت العلنى فحينئذ لايدخل النص فى مجال النقد الثقافى - كما نحدده هنا.

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

د- ولا بد أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكى نرى ما للأنساق من فعل عمومى ضارب فى الذهن الاجتماعى والثقافى.

هذه شروط أربعة إذا ما توافرت تكون أمام حالة من حالات الوظيفة النسقية، وبالتالي فهي لحظة من لحظات النقد الثقافي. وهذه هي شروط ومواصفات المواد التي سندرستها فى الفصول التطبيقية. ٢- هذا يقتضى إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التى تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافى، أى أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية.

وبما إنه كذلك فإن الدلالة النسقية فيه سوف تكون هى الأصل النظرى للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمنى، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التى لاتلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلا عنها، بل إننا نقول إن هذه الدلالات وما يتلبسها من قيم جمالية تلعب أدوارا خطيرة من حيث هى أفنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضى، الذى ينتظر من هذا النقد أن يكشفه.

على أن ما وضعناه من شروط سيؤدى بالضرورة إلى استبعاد نصوص كثيرة من تلك التى لاتتوافر فيها هذه الدلالة النسقية بصفاتها تلك.

٣- والنسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسه فى الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى فى ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهشم مع المسود.

٤- والنسق هنا ذو طبيعة سردية، يتحرك فى حبكة متقنة، ولذا فهو خفى ومضمّر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة

وأهمها - كما ذكرنا - قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجماليتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة. وتعتبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة، ويكفى أن نرى أنفسنا ونحن نطرب لقراءة (الروض العاطر) أو نردد بعض أبيات شعرية أو نستمتع بنكتة أو إشاعة مروية، مما هو ضد ما نؤمن به عقليا، لكننا نرتضيه ونطرب له وجدانيا، ونتأسس به تبعا لذلك وتتولد فى داخلنا أنماط أخرى هى صورة لهذه الأنساق، وليس نسق (الطاغية) سوى إنتاج ثقافى تولد عن صورة (الفحل) الشعرى المنغرس فى ثقافتنا، وهذا هو موضوع الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب.

٥- والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هى اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتج الثقافى المنطوى على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجا ثقافيا أو نصا يحظى بقبول جماهيرى عريض وسريع فنحن فى لحظة من لحظات الفعل النسقى المضمّر الذى لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه، فالاستجابة السريعة والواسعة تنبئ عن محرك مضمّر يشبك الأطراف ويؤسس للحبكة النسقية. وقد يكون ذلك فى الأغاني أو فى الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو فى الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوى تحتها نسق ثقافى ثاو فى المضمّر، ونحن نستقبله لتوافقه السرى وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئا طارئا وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم.

٦- يفضى بنا هذا إلى القول بأن هناك نوعا من (الجبروت الرمزي) ذي طبيعة مجازية كلية/ جماعية (وليست فردية كما هو المجاز البلاغي)، أى أنه تورية ثقافية تشكل المضمير الجمعي، ويقوم (الجبروت الرمزي) بدور المحرك الفاعل فى الذهن الثقافى للأمة، وهو المكون الخفى لذائقته ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.

٧- بقى أن أشير إلى احتراز اصطلاحى حول شرط وجود نسقين متعارضين فى نص واحد، إذ إننا هنا لانعنى (النص) بمعناه الأول، وإنما المقصود هو (الخطاب) أى نظام التعبير والإفصاح، سواء كان فى نص مفرد أو نص طويل مركب أو ملحى أو فى مجموع إنتاج مؤلف ما أو فى ظاهرة سلوكية أو اعتبارية. المهم هو وجود النسقين معا وفى حالة استصحاب لازمة، حسب الشروط الموضحة أعلاه (رقم ١).

نقول - إذن - إن التورية مصطلح جوهري من حيث إن الخطابات والأنماط الثقافية والسلوكيات هى تورية ثقافية، فيها المعنى القريب والمعنى البعيد، حيث القريب هو ما تعارفنا عليه كمتن جمالى تتعدد دلالاته ومجازاته وتضميناته، ويتنوع تأويلنا له، كل ذلك فى منطقة الوعى المعرفى والعقلى. ومن تحت ذلك هناك مضمير نسقى يلعب لعبته الرمزية، حيث هو جبروت رمزي متحكم، وبه تتشكل الدلالة النسقية، وهذا هو مربط الفرس.

والخطاب المتسم بهذه الصفات والشروط المحددة أنفا هو ما نسميه بالنسقى، وهو متميز عن أصناف الخطاب الأخرى. وركائز

النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كريف مختلف عن الداليتين الصريحة والضمنية، وتأخذ بالجملة الثقافية كريف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية، مثلما أن النص النسقى ريف مختلف عن النص الأدبى، ولسوف يكون النقد الثقافى ريفا مختلفا عن النقد الأدبى.

٢-٣ فى وظيفة النقد الثقافى (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

تأتى وظيفة النقد الثقافى من كونه نظرية فى نقد المستهلك الثقافى (وليست فى نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها)، وحينما نقول ذلك فإننا نعنى أن لحظة هذا الفعل هى فى عملية الاستهلاك، أى الاستقبال الجماهيرى والقبول القرائى لخطاب ما، مما يجعله مستهلكا عموميا فى حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا فى الوجود. هذا حينما يكون الجمالى مخالفا للعقلى، والمقبول البلاغى يناقض المعقول الفكرى، وينشأ تضارب بين الوجدان الخاص الذى يصنعه الوعى الذاتى فكريا وعقليا حسب المكتسب الشخصى للذات مما هو تحت سيطرة المرء الفرد بما إنه من فعله الذاتى الواعى، وبين الوجدان العام الذى تصنعه المضمير النسقية وتتحكم عبره بتصوراتنا واستجاباتنا العميقة، وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعى والعقلى الذى يؤمن أن المرأة ليست جسدا فحسب ولكنها أيضا عقل ووجدان، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن يظل هناك حس طروب يهش لأى نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه

معطى شبقى فحسب، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة فى لغة الأفلام والأزياء وأغلفة المجلات والمعطى الإعلامى عموماً، مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده بل إن النساء أنفسهن يشاركن فى إنتاج هذه الصورة واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها. وهذا مثال على المفعول النسقى المضمرة وقدرته على التحكم فى الوجدان العام. ولا تملك الثقافة الشخصية الذاتية الواعية القدرة على إلغاء مفعول النسق لأنه مضمرة من جهة، ولأنه متمكن ومنغرس منذ القديم، وكشفه يحتاج إلى جهد نقدى متواصل ومكثف.

وهذا الجهد النقدى هو نقد للمتن الثقافى والحيل النسقية التى تتوسل بها الثقافة لتعزيز قيمها الدلالية، ومن مظاهر هذه النحيل المظاهر التالية:

أ- تغييب العقل وتغليب الوجدان، وهذه أخطر الحيل البلاغية والشعرية، وجرى عبرها تمرير أشياء كثيرة لمصلحة التفكير اللاعقلانى فى ثقافتنا، وفى تغليب الجانب الانفعالى العاطفى. وستتكم عن هذه المسألة فى الفصل الثالث.

ب- لو استدعينا هنا مقولة (أعذب الشعر أكذبه) ومقولة (المبالغة) وتمعنا بما أحدثته هاتان المقولتان من عمليات عزل بين اللغة والتفكير، مع إعطاء الجمالى قيمة تتعالى على العقلى والفكرى، ليس فى الشعر فحسب، بل إن ذلك صبغ الشخصية الثقافية للأمة التى ظلنا نصفها ونصف لغتها بالشاعرة والشاعرية. وتركنا الباقي على النسق كى يفعل فعله فىنا وفى ضميرنا الحضارى.

ج- جرى فى ثقافتنا تبرير كل قول شعرى وكل شخصية شعرية

إلى أن تم غرس أنماط من القيم تمر غير منقودة مما منحها ديمومة وهيمنة سحرية وظل ينتجها حتى أولئك الموصوفون بالتنوير والتحديث ولا عجب أن يقول البعض أن الحداثة العربية ظلت شعرية فحسب ولم تؤثر على أنماط الخطابات الأخرى كالفكر والسياسة والاقتصاد، قال ذلك كل من أدونيس وإحسان عباس^(١٠). ولم يدركا أن الشعر لما يزل مرتها لعيوب نسقية لا تجعله مهياً لأن يقود خطاب التحديث، وقد يكون هو العائق التحديثى، كما هى دعوانا فى عدد من مباحث هذا الكتاب.

والنقد الثقافى فرع من فروع النقد النصوى العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معنى بنقد الأنساق المضمرة التى ينطوى عليها الخطاب الثقافى بكل تجلياته وأنماطه وصيغته، ماهو غير رسمى وغير مؤسساتى وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منها فى حساب المستهلك الثقافى الجمعى. وهو لذا معنى بكشف لا الجمالى، كما هو شأن النقد الأدبى، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغى/ الجمالى، وكما أن لدينا نظريات فى الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات فى (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغى فى تدشين الجمالى وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعى وللحس النقدى.

هو - إذن - نوع من (علم العلل) كما عند أهل مصطلح الحديث،

وهو عندهم العلم الذى يبحث فى عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات فى المتن أو فى السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة. ولاشك أن البحث فى علل الخطاب يتطلب منهجا قادرا على تشريح النصوص واستخراج الأنساق المضمرة ورصد حركتها. وكما هى الدلالة اللغوية المزدوجة لكلمة (جميل) التى تعنى (الشحم) مثلما تعنى (الجمال) فإن فى الثقافة أيضا جمالا من تحته شحم، وكما أن الشحم لذيذ وجذاب إلا أنه ضار وفتاك بالصحة البدنية، وكأنما لذته هى الوساطة والقناع لمضاره، وكذا هى الجماليات البلاغية تضر أضرارها وقبحياتها، والحاجة إلى كشف ذلك تصبح هما نقديا مشروعا وضروريا.

والسؤال النقدى سيكون حينئذ عن المقروئية بوصفها أساسا للاستهلاك الثقافى، وعن سبب جماهيرية خطاب ما أو ظاهرة ما مما هو فى زعمنا ليس نتيجة خالصة لجمال المقروء أو المظاهرة، ولا لفائدتها العملية، ولو كان الأمر كذلك لساد كل جميل ولشاع كل نافع. كما أن السبب ليس فى البساطة والسهولة وإلا لساد كل بسيط.

إن وراء ذلك فى عرفنا أسبابا ذات أبعاد نسقية، وهذه هى وظيفة النقد الثقافى.

٢-٤ فى التطبيق (أنواع الأنساق)

حينما يردد الناس مقولة مثل فلان ابن أصول أو ما عنده أصل، أو كلمات أخرى كقولهم فلان رجّال (ما هو رجال) هو إنسان (ما هو إنسان) وفلان امرأة حقيقية أو ليست امرأة، هذه كلها مترادفات

تشير إلى مدلول واحد، هو النسق الثقافى، بمعنى أن هناك تصورات مضمرة عن مجموع من الصفات المتوخاة، فإذا وجدت هذه الصفات صار المرء رجلا وذا أصل، وعدمها ينفى عنه ذلك. تماما مثل صفات متحضر/ متوحش، وتطور/ بدائى. حيث هناك أصل ذهنى يعمل كنموذج يقاس عليه، ويجرى الالتزام بهذا الأصل والاحتكام إليه كدليل وموجه اجتماعى وسلوكى^(١١).

وبما إن كلمة (الأصل) هى كلمة جامعة تعمل كدال رمزى على منظومة من الصفات الجامعة التى تختبئ فى المضمرة فإنها لا تنبئ عن نفسها إلا فى وقت الحاجة مما يجعلها ملجأ نفسيا ذاتيا تحضر لحسم اللحظات الغامضة والحرجة التى لا يملك الإنسان فيها لغة أخرى لمواجهة الموقف والتعبير عنه، وتأتى هذه الكلمات من المخزن العميق تتكلم بالإناية عنا.

وقد تأتى صورة (الأصل) وأبناء الأصول على شكل بسيط وواضح كأن يكون هؤلاء موصوفين بالكرم والشجاعة والتواضع فى مقابل من لا أصول لهم الذين سيوصفون فى هذه الحالة بأنهم بخلاء وجبناء وغير متواضعين. غير أن الأنساق لا تتحرك على المستوى البسيط فحسب والأمر أكثر تعقيدا من ذلك، وكما أن التصورات الاجتماعية تلجأ إلى تصنيفاتها المتوارثة وتخلق صورا ذهنية دلالية تمثل الدلالة النسقية كصورة الصعيدى والحمصى والسلوى والحوطى التى تحمل سمات الأقل ذهنيا، أو صورة المرأة التى تكاد تحمل صفة الأداة كمادة للمتعة والاستخدام وبعد ذلك للتهميش، فإن الثقافة أيضا تتحرك على مستوى مماثل من وجود أصول راسخة

تقع في المضمير العميق تجعلنا سجناء للنسق.

وهذه الأصول قديمة قدم اللغة ذاتها، ومذ كانت اللغة مادة غير قابلة للنفاذ، ويقوم استخدامنا لها على التكرار المستمر فإننا أيضا نقوم بتكرار وإعادة تمثيل القيم الذهنية المترسخة في اللغة دون أن نعى ذلك، ولذلك سنفاجأ أن شاعرا حدثيا كأدونيس يعيد إنتاج صيغة (الفحل) بكل صفاته (عيوبه...!) القديمة، وهي أشبه ما تكون بصورة الرجل الأوحى المتفرد، التي تنفى الآخر ولا يقوم وجودها إلا بتفرداها أى بالغاء الآخر، وهذه هي صورة الطاغية، كما نشاهدها في ثقافتنا القديمة والحديثة. ونحن لا يمكن أن نتصور أن أدونيس الشاعر المفكر كان يهدف إلى إعادة إنتاج هذه الصورة، وجزمنا بهذا هو ما يدفعنا إلى طرح السؤال والمناداة بالنقد الثقافى الذى يجب أن يتولى مثل هذه القضايا، ويبحث فى المضمرة النسقية التى تشتغل من داخل خطاباتنا دون أن نعيها.

هنا نشير إلى أحد الأصول النسقية فى ثقافتنا العربية، وهو نسق (الشخصية الشعرية) هذه الصفة التى مازلنا نتباهى بها ومنتسب إليها بحق وصدق، فنحن كائنات شعرية ولاشك، غير أن هذا ليس خبرا جميلا كما ظللنا نعتقد، بل إن كتابنا هذا سيزعم أن ما اكتسبناه من السمات الشعرية قد طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعيوب نسقية فادحة مازلنا ننتجها ونعيد إنتاجها ونتحرك حسب شرطها ولعلها هى المسئولة عن كثير من عواتقنا الحضارية، لاسيما وأن الشعر هو الخطاب الذى احتكر مشروع التحديث عندنا، ولذا لن نفلح لأن الشعر ذاته متلبس تلبسا نسقيا لم نبذل جهدا كافيا

لكشفه، وإن كان على الوردى قد أدلى بالدلو الأول فى هذا الاتجاه، إلا أن جهده تاه وسط سطوة الآلهة الشعرية الضاربة، خاصة أنه لم يطرح قضيته على مستوى نظرى ومنهجى مما جعلها تأتى على شكل ملاحظات نقاشية فى جدل صحفى بين باحثين^(١٢).

ونحن لو تمعنا فى (ديوان العرب) بناء على مفهومنا حول الأنساق المضمرة لوجدنا أن الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المسترة بالجماليات، والتى ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلا بعد جيل ليس فى الخطاب الشعرى فحسب بل فى كل التجليات الثقافية بدءا من النثر الذى تشعرون منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكرى والسياسى والتأليفى بما فيه النقدى، وكذلك فى أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر، لقد تشعرت الأنساق وصرنا فعلا الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة، ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدعة نسقية لم نع ضررها.

على أن الهيمنة الشعرية لم تمر دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب من المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلا أنها تشير إلى نوع من الحيوية الذهنية الحوارية والمتمردة، والتى لم يجر استثمارها وتطويرها، وهذه هى أنساق الرفض والمعارضة، نجد أمثلة منها فى القصص المروية فى حكايات الشعراء وأخبارهم، وهى قصص ليست حقيقية وهذا هو ما يمنحها قيمة ثقافية إذ إنها هى لسان حال الثقافة فى الاعتراض والنقد ومحاولة التعرية. ونحن لو تمعنا بالقصص المحكية عن الشعراء لوجدنا فيها أشياء توحى

بمحاولة الثقافة مستعينة بالسرد لكى تتكلم عن الهامشى والمغفول عنه، وهناك سنجد الصوت الآخر.

ولكل شاعر قديم نسان أحدهما أشعاره المروية، والآخر قصص مبنوثة فى الكتب، ونحن لم نعط هذه القصص حقها من الاهتمام، ولو فعلنا لرأينا الاختلاف الرهيب بين لغة الهامش والإنسانى ولغة أخرى تعزز صورة الواحد المتفرد والأنا المتعالية، وهذه ليست مجرد مبالغات شعرية وتصويرات فنية جمالية، إنها صناعة نسقية ثقافية تنتج نموذجا قابلا للاحتذاء، سياسيا واجتماعيا، وهذا ما حدث فعلا فى غفلة من النقد الذى ظل يطنطن عن الشاعر واللغة الشعرية والتعالى المجازى، وتسامى الخيال الشعرى على شرط الواقعى والعقلى، وما شابه ذلك من لغة النقد التبريرية، مما هو قول فى ظاهره صحيح، غير إنه سمح لخراب كبير يمر غير ملحوظ، وغير منقود.

ولقد اكتسب الخطاب الشعرى حصانة وقداسة جعلت نقده ضربا من المحرمات الثقافية بحجة تعالى الشعرية وخصوصيتها وتفرداها مما يقتضى التعامل معها بخصوصية، وصارت العلوم الخاصة بالشعر علوما مغلقة ومنعزلة من جهة، مثلما أنها علوم ثانوية من جهة ثانية لأنها ارتضت أن تكون بمثابة الخادم للسيد الشعر وللعم الشاعر. ومع طاقتها النقدية الأدوات والنظرية الراقية مصحوبة بخبرة متطورة فى قراءة النصوص إلا أن تركيزها على الجمالى الشعرى جعلها تغفل عن عيوب الخطاب النسقية، ومر أخطر خطاباتنا الثقافية الذى ننتسب إليه، ولم يك لنا علم سواه، مر دون

تمعن فى أنساقه وعيوبه النسقية مما يعنى أننا لم ندرس المكون الأول لشخصيتنا الثقافية والسلوكية.

هذه هى أنواع الأنساق التى سندرسها فى هذا الكتاب فيما بين الأنساق الأصول، وتلك الهوامشية، وستكون الدعوى الجوهرية هى أن الشخصية الشعرية نسق ثقافى مترسخ ومتعزز فينا، ونحن نعيد ترسيخه وتعزيزه عبر تمثله فى الخطاب وفى السلوك، وهو ما يصبغ ويميز نسقنا المهيمن، ويؤثر على كل مجالاتنا العاطفية أولا ثم العقلية خضوعا لذلك واستسلاما له، تلك دعوانا وهى موضوع الفصول القادمة.

الهوامش

- ١- عبدالله الغزামী: الخطيئة والتكفير ٤١.
- ٢- ناقشت ذلك كله في الخطيئة والتكفير ٧.
- ٣- السابق ٧ وانظر المسدى: الأسلوبية والأسلوب ١٥٤.
- ٤- المختصر في أصول الفقه ٤٣.
- ٥- الخطيئة والتكفير ٧٨.
- ٦- عن الدلالة وأنواعها وحالاتها انظر الخطيئة والتكفير ١٢٥، ١٣٢.
- ٧- C Geertz The Interpretation of Cultures 44.45.
- ٨- انظر عن ذلك كتابنا تائيث القصيدة والقارئ والمختلف ١٥١ المركز الثقافى العربى بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٩.
- ٩- طه عبدالرحمن: اللسان والميزان ٢١، ٢٢، ١٩٩ ومحمد مفتاح: المفاهيم معالم ٦٦، ١٣٥.
- ١٠- قاله أدونيس فى كتابه (ها أنت أيها الوقت) ص٢٩ وإحسان عباس فى جريدة الشرق الأوسط ١٢/٦/١٩٩٥. وانظر: على العميم: العلمانية والممانعة الإسلامية. دار الساقى. لندن ١٩٩٩.
- ١١- قيرتز ٥٢، ٥٣ انظر ما قاله عن الجاوه.
- ١٢- الوردى: أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن ١٩٩٤.

الفصل الثالث

النسق الناسخ (اختراع الفعل)

-١-

١- المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟!

أم هو الاثنان معا..؟

وهل فى ثقافتنا علة أو علل نسقية تجعلها خطابا منافقا ومزيفا،
غير واقعى وغير حقيقى وغير عقلانى..؟ وهل الشعراء مسئولون عن
ذلك..؟

وهل صورة (الأنا) الطاغية صيغة متجذرة وأصيلة أم أنها
اختراع شعرى تسرب إلى الخطابات والسلوكيات...؟
الواقع أننا لا نواجه سؤالا خاصا، بل إن السؤال يتجه إلى
النسق الثقافى العربى كله، وهو نسق كل الشعر ومازال هو الفاعل
الأخطر فى تكوينه أولا وفى ديمومته ثانيا.

وفى الشعر العربى جمال وأى جمال، ولكنه أيضا ينطوى على
عيوب نسقية خطيرة جدا، نزع هنا أنها كانت السبب وراء عيوب

الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذى الأنا المتضخمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هى من السمات المترسخة فى الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس فى الوجدان الثقافى، مما ربى صورة الطاغية الأوحده (فحل الفحول). ولاريب أن الاختراع الشعري الأخطر فى لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن لتشكل صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع، من ثقافة المديح التى تقوم أول ما تقوم على الكذب، مع قبول الأطراف كلها من ممدوح ومادح ومن الوسط الثقافى المزامن واللاحق لها، كلهم قبلوا ويقبلون لعبة التكاذب والمنافقة، ودخلوا مشاركين فى هذه اللعبة واستمتعوا بها حتى صارت ديدنا ثقافيا واجتماعيا مطلوبيا ومنتظرا. وهى اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية فى الشعر العربى أيام عزه، مما غرس هذا الخطاب المدايحى فى الذهن الاجتماعى، مع مافيه من قيم أخطرها صورة الثقافة الشحاذة المنافقة، وصورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعريا وأنانيا مترفعا بذلك عن شروط الواقع والحقيقة.

وان كنا قد صرنا قرونا من الإعجاب والاستمتاع بالشعر العربى - وحق لنا إذ نفعل - وهو فعلا شعر عظيم ولاشك، غير أن جمالياته العظيمة تخبى قبحيات عظيمة أيضا. وليس من شك فى أن الشعر هو أهم المقومات التأسيسية للشخصية العربية، ورثنا حسناته وورثنا

سيئاته. وفى بحثنا هذا سوف نسعى إلى تشریح الأنساق الثقافية التى نرى أنها هى المكونات الأصلية للشخصية العربية التى صاغها الشعر صياغة سلبية/ طبقية وأنانية، وتخلق من ورائها أنماط سلوكية وثقافية ظلت هى العلامة الراسخة فى قديمنا وحديثنا. كما سنحاول أن نوضح هنا.

٢-١ ومنذ البدء كان هناك تصور مزدوج للشعر، حيث ظل يظهر على صورتين متناقضتين: إحداهما تعليه وتمجده، والأخرى تزهد فيه وتقلل من شأنه، وظل الشعر بين هاتين الصورتين وكأنما هو العزیز/ الحقير، أو الأمير/ العبد.

ولقد ورد فى الأثر الشريف فى حديث عن الرسول (ص) أنه قال: «لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحا حتى يريديه خير من أن يمتلىء شعرا^(١)». وهذا أول موقف مضاد للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلى ما كانت لتقف ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالا إسلاميا من حيث المبدأ.

ولهذا الموقف أثر فى الخطاب الثقافى والتدوينى، إذ نلمح لدى الجاحظ ما يشير إلى أنه يقيم علاقة بين مقولة عبيد الشعر، لا على أنها تدل على الصنعة فحسب، بل لتدل أيضا على رابطة الشعر والشحاذة^(٢). والشعر مزلة العقول فى رأى آخرين^(٣)، مثلما أنه أدنى مروءة السرى، وأسرى مروءة الدنى^(٤)، وأصحابه أثنافى الشر، وبابه الشر^(٥)، وإذا دخل فى الخير ضعف^(٦)، وكان الأشراف يتجنبون ممازحة الشعراء^(٧)، حتى إن إحدى الجوارى تعففت عن الاقتران

بشاعر يتكسب بالشعر^(٨) ازدراء منها لمن هذه صفته.

ولأبى حيان التوحيدى كلمة تكشف عن موقف مضاد لأخلاقيات الارتزاق المرتبط عضويًا بالشعر، حيث نقرأ قوله: «لاترى شاعرا إلا قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالبا، ويسترحم سائلا، هذا مع الذلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان^(٩)».

بل إن هناك ما يشير إلى أن الشعراء أنفسهم كان لديهم بعض الإحساس بعيوب الممارسة الشعرية، وهناك أقوال للفرزدق تدل على ذلك منها قوله «أطعتك يا إبليس سبعين حجة»^(١٠)، ووصف نفسه بأنه عذاب على الناس ونقمة عليهم، وأنه في خدمة اللئام يرفع لهم أسماءهم^(١١). مما أدى إلى محاولات لشراء الأعراض من الشعراء كما فعل عمر بن الخطاب مع الحطيئة وتكرر ذلك مع الفرزدق^(١٢). وكتب الأدب تمتلئ بالتحذيرات من الشعراء والحث على تجنبهم وعدم التعرض لهم، فهم ذوو ألسنة حداد^(١٣)، وعداوتهم بس المقتنى - كما يحذرنا المتنبي^(١٤) - هذه ليست سوى أمثلة على آراء منتشرة ومبثوثة في التراث لا تضع الشعر في موضع رفيع، ويبدو عليها الإحساس بالمشكل الشعري، غير أن هذا لم يتطور إلى نظرية ناقدة للخطاب الشعري.

١-٣ إنها لم تتطور إلى نظرية نقدية أو حتى إلى وعى نقدي لأن المؤسسة الثقافية الشعرية كانت أقوى وأنفذ، فالشعر علم العرب الذي ليس لهم علم سواه - كما قال عمر ابن الخطاب^(١٥) - وهو توصيف موضوعي صادق يصف الحال الثقافية للعرب، مما جعل

الشعر ديوان العرب^(١٦) وسجل وجودها الإنساني والتاريخي، وبما إنه كذلك فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائله إلى بعض ولاته، وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية^(١٧)، وهذا لم يجعل الشعر مصدرا عمليا وتاريخيا فحسب بل جعل له قيمة أخلاقية بما إنه ديوان المآثر وسجل الأخلاق. وهذا حول الشعراء إلى نماذج بشرية تحتذى أقوالهم، ومع الأقوال ستأتى الأفعال أيضا لتكون نموذجا سلوكيا يستعاد إنتاجه، وسيتخذ كل قول شعري وكل مسلك شاعري صفة عربية مذ كان الشعر ديوان العرب، أى أنه صورة العربى النسقية والثقافية. ومن ثم فإن الشعراء سيصبحون أمراء الثقافة (أمراء الكلام - كما قال الخليل بن أحمد)^(١٨) وستكون الذات العربية ذاتا شعرية، وستكون القيم الشعرية هي القيم الثقافية وقيم السلوك الرسمى الاجتماعى، وهذا ما حدث فعلا حيث صار الشعر هو المؤسسة الثقافية العربية وتمت شعرنة الذات العربية وشعرنة الخطاب العربى.

والسؤال الآن عما جرى للذات العربية بعد أن رضيت بأن تحول نفسها إلى ديوان شعر، وتترجم وجودها إلى قصيدة.

وإذا ما كان الشعر هو ديواننا، أى سجلنا الثقافى والحضارى، فإن هذا سيعنى بالضرورة أننا سنستلهم منه نماذجنا فى الفعل وفى التصور، وستتمثل سيئاته مثلما نتمثل حسناته، ولن نسلم من سيئاته إلا لو جرت عمليات نقد منهجى يشرح الخطاب ويكشف عيوبه، وهذا ما لم يحدث طبعاً. ولم ينشأ علم مصطلح الحديث، مما جعل الشعر مصدر ذاته ومرجعيتها المطلقة ونتج عنه عيوب نسقية

فى تكوين الذات العربية.

وعلى الرغم من وجود صفات أخلاقية وجمالية راقية فى الشعر يحسن بنا أن نتعلمها وأن نتمثلها، وهى ما يبرر دعوات تعلم الشعر وتربية الناشئة عليه، إلا أن فيه صفات أخرى لها من الضرر ما يجعل الشعر أحد مصادر الخلل النسقى فى تكوين الذات وفى عيوب الشخصية الثقافية. ولنتصور الثقافية التالية:

أ- شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)

ب- شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضا)

ج- شخصية الطاغية (الأنا الفحولية)

د- شخصية الشرير المرعب الذى عداوته بس المقتنى (الشاعر الهجاء)

هذه صورة حية فى التجربة الشعرية، حتى إن الشاعر الذى لا يمدح ولا يهجو ولا يفاخر لا يعد إلا ربع شاعر، كما قيل عن ذى الرمة^(١٩).

ومع أن الشعراء يقولون ما لا يفعلون، فإن الالفاعلية هنا هى إحدى عيوب الخطاب، لأنها تسلب من اللغة قيمتها العملية إذ تفصل بين القول والفعل، كما أنها ترفع عن الذات مسئوليتها عما تقول، ولذا جاء ذم الشعر الذى هذه صفته فى القرآن الكريم. ولو اقتصر الأمر على الشعر كتجربة جمالية لما صار فى الأمر ما يزعج، غير أن ارتباط الشعر بكونه علم العرب الذى لاعلم لهم سواه، وبكونه ديوان المآثر ومدرسة الأخلاق، فإن السمات النسقية تظل تتسرب من هذا الديوان وتتغلغل فى نسيجنا الذهنى والثقافى ونقوم بإعادة إنتاج

هذه النماذج وهذه السلوكيات التى تطبع شخصيتنا بطابعها وتصوغنا حسب قياساتها. وهى صياغات تبدو جمالية فنية ومحايده، إلا أنها فى الواقع تنفذ فىنا، ولاشك أن (القول ينفذ ما لا تنفذ الإبر) كما يقول الأخطل. وبما أن الشعراء يكسبون المال والجاه ومعهما السلطة والصيت لمجرد أن يقولوا قولاً بليغاً غير مرتبط بجد عملى ولا بصدق منطقى، ويجرى وصفهم بأمراء الكلام لأنهم - كما ينص القول المنسوب إلى الخليل - يصورون الباطل فى صورة الحق، والحق فى صورة الباطل، وتتولى الثقافة الترويج لهذا الفعل وتجميله وتحبيبه لنا، فإن ذلك ولاشك سيدخل فى صناعة الشخصية وفى نمذجة الأمثلة، وفى تحسين هذه الصفات لنا، وستتحول هذه إلى قيم تحتذى. ولهذه السمات فاعلية استنساخية خطيرة تتناسل فىنا دون وعى منا، وهذا ما يتطلب الاتجاه نحوها بالنقد والسعى إلى التعرف على عيوبنا النسقية وعن مصادرها المضرة.

٤-١ سقوط الشعر وبروز الشاعر

حدث تحول مبكر وجذرى فى الثقافة العربية/ الجاهلية تغير فيه الموقف العام من الشاعر. فالشاعر كان صوت القبيلة، ولكنه تخلى عن دوره هذا ليهتم بمصلحته الخاصة أكثر، وارتبط هذا بظهور فن المديح المتكسب به، ولقد ظهر هذا التكسب نتيجة لقيام بعض الدويلات على أطراف الجزيرة العربية وعلى رأسها حاكم عربى، يحب الشعر ويحب صفات السؤدد، كما هى محددة فى الثقافة العربية، وأهم هذه الصفات الشجاعة والكرم، ولن يكون أجمل ولا أعلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعا على كرسى الشرف مثلما هو

متربع على كرسى الحكم. هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة، وجاء فن المديح ليشكل خبطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح، وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطى وهذا شاعر بليغ يثتى.

هذا أدى إلى سقوط الشعر وبروز الشاعر - كما يتردد فى كتب الأدب(٢٠) - وتقول المدونات إن الشعر كان أهم من الخطابة عند العرب، لكن الشاعر حينما اشتغل بالمديح وألهته مطامعه الخاصة عن مهمته الأصلية وهى كونه صوت القبيلة، حينما حدث هذا أخذت الخطابة موقعا أهم من الشعر عندهم.

هذا كلام يتردد فى كتب الأدب، غير أنه كلام ظاهره أكبر بكثير من حقيقته. إذ أى خطابة هذه التى حلت محل الشعر، وما الفرق بينها وبين الشعر، وهل سقط الشاعر فعلا من عيون الثقافة؟.. إذا كانت القبيلة تريد صوتا يتحدث باسمها، وكان الشاعر هو الأصل فى ذلك، ثم حل الخطيب محله، فالسؤال الآن لابد أن يتجه صوب التعرف على القيم القبلية التى تحتاج إلى صوت يرفع منها. سبق لعلى الوردى أن حدد القيم القبلية الشعرية بأربع خصائص هى(٢١):

أ- القبيلة الفاضلة هى التى تطير إلى الشر حالا من غير سؤالٍ أو تردد.

ب- وهى التى تنصر أبناءها سواء أكانوا ظالمين أو مظلومين.

ج- وهى التى تجزى الظلم بالظلم والإساءة بالإساءة، وليس

للحلم أو العفو عندهم نصيب.

د- وهى التى لاتخشى الله عندما تظلم أو تنتقم، بل تذهب فى تقصى ذلك إلى أقصى حد ممكن.

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن ما ذكره الوردى هو مستخلص شعرى، وليس هو الحقيقة القبلية التى لا يصح أبدا أن تختزل فى بضع مقولات لا تصف حالها الثقافية، ولسوف يكون لنا وقفات تضىء هذا الجانب.

المهم الآن هو أن نقف على القيم التى تشيع فى الشعر بوصفها قيما للجماعة، وبما إنها كذلك فإنها تمثل المخيال العام للقبيلة، وإذا ما حلت الخطابة محل الشعر فإنه من المنتظر منها أن تؤدى الدور نفسه، وهذا يعنى أن الشعر هو المسئول عن صناعة الخطاب وعن تشكيله على نسق خاص ومحدد.

والقيم الشعرية هى قيم فى البغى والاستكبار والفخر بالأصل القبلى، وهذا يرتبط بالغزو والشعر الذى لا بد أن يمجّد وأن يخلد هذه المعانى. وهذه هى الحال منذ عمرو بن كلثوم المتباهى بالظلم والتسلط، إلى زهير بن أبى سلمى الحكيم الذى يقول إن من لا يظلم الناس يظلم.

فى هذا الجو ولدت الخطابة لا لتؤسس نسقا جديدا وإنما لتقوم بالدور الذى كان يقوم به الشعر، ونجد تحديدا دقيقا لدور الخطيب يحصر المهمة فى إسكات الآخرين، هذا ما يقوله أبو عمرو بن العلاء، كما ينقل عنه الجاحظ(٢٢). ولذا نرى المروى لنا من الخطب هذه يقوم على المفاخرة والمباهلة، ونلاحظ أن وفود القبائل كانت تاتى معها بشاعر وخطيب، وليس يختلف كلام واحدهما عن الآخر إلا من حيث

الوزن الذى يختص به الشعر.

ومن الممكن أن نشير، نظريا، إلى ثلاثة أنواع من الخطابة هي:
أ- الخطابة المنطقية التى قال بها الفلاسفة المسلمون، وجعلوها تقوم على الإقناع وتوجه إلى العقل وتخطب الفكر، معتمدة على المقدمات والبرهنة، وميزوها عن الخطاب الشعري الذى يعتمد على إحداث الانفعال^(٢٣). وهذه هى التى لانجدها فى المدونات التى بين أيدينا، بل إننا نجد أبا حيان التوحيدى يظهر الشكوى من غيابها - كما سنعرض له بعد قليل.

ب- الخطابة الوظيفية، وهى الخطب العملية التى صاحبت الدعوة الإسلامية، وكانت فعالة وإنجازية، وهى العلامة الثقافية التى صبغت الفترة الإسلامية الأولى، حيث امتزج القول بالفعل، وتقدم الخطاب الإنجازى، فى حين تراجع الخطاب الشعري، وكان الإنجاز حينذاك هو علامة المرحلة حيث الفتوحات والتحقق التاريخى العظيم. غير أن هذه فترة استثنائية نادرة، وما جاء بعدها كان عودة للقيم الشعرية فى الخطاب.

ج- الخطابة الشاعرية، وهذه هى السائد الثقافى العام والمهيمن، حيث يتحلى الخطاب بكل السمات الشعرية أسلوبيا، ويؤدى الوظيفة الشعرية ذاتها، بدءا مما هو مدون من خطب عمرو ابن الأثم وغيره من خطباء القبائل، إلى ما تزخر به الكتب من خطب سحبان بن وائل، التى ليست سوى قصائد شعرية فى المفاخرة والمباهاة، وتضخيم الذات (النحن) فى مقابل سلب الآخر أية مزية أو فضيلة، ولايفرقها عن شعر الفخر والمدائح سوى الوزن. وهى خطاب انفعالى

تهويلى ادعائى يوظف المجاز والمبالغة لأداء فعله التائثيرى الذى لايقاس بمقاييس الصدق أو المنطق، ولن تجد فارقا يميز الخطابة هنا عن الشعر، بل إنك لو نظرت فى أقاويل البلاغيين فلن تجد لديهم شيئا يوحى بالتفريق^(٢٤).

إذن ليس لنا أن نحتفل بهذا التغير لأنه ليس تغيرا نوعيا، ولكنه فحسب، تبديل داخلى للوسيلة، مع استمرار قيم الخطاب الشعري، ولم يسقط الشاعر فعلا، بل لقد تحولت قوته من قوة لمصلحة القبيلة، إلى قوة لمصلحة الأنساق الثقافية التى ظلت تتعزز وتطبع الخطابات الأخرى بطابعها، كما سنوضح فى الفقرات المتوالية.

لقد انتقلت الرسالة الثقافية من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد وهذه الأخيرة توظيف انتهازى حول قيم القبيلة التى فى أصلها تنبع من ضرورة وجودية فيها دفاع عن النوع من أجل البقاء والسلامة وكان الشعر والخطابة من وسائل هذا الدفاع، وهما الخطاب الممثل لهذه الحاجة البشرية المبررة بظروفها الصحيحة، غير أن مجيء الإسلام كان حلا للإشكال المعاشى والقيمي، أما النسق الثقافى فلم يكن إلا خطابا آخر ورث قيم القبيلة وحولها إلى قيم فردية أولا، ثم تحولت عبر انغراسها فى النسيج اللغوى إلى قيم نمطية للشخصية الثقافية للإنسان العربى. وبما أن النسق هو نسق التائثير لا نسق الإقناع فإن النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفسا انفعالية تستجيب لدواعى الوجدان أكثر من استجابتها لدواعى التفكير، وصارت الذات العربية كائنا شعريا تسكن للشعر، ولا تتحرك إلا حسب المعنى الشعري الذى تطرب له غير عابئة بالحقيقة. وما كانت

الحقيقة قط قيمة شعرية، وبالتالي فإنها لن تكون قيمة ثقافية، طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا.

١-٥ الخطاب الحر/ الخطاب العاقل

يفرق أبوحيان التوحيدى بين الشعر والنثر، فيشبه النثر بالسيدة الحرة، بينما الشعر هو أمة مملوكة، ويجعل مصدر النثر العقل، بينما الشعر مصدره الحس، ولذا دخلت إلى الشعر الآفة، كما يقول أبوحيان^(٢٥). وجمال الشعر لا يشفع له لدى أبي حيان الذى يرى أنه جمال معيب.

هو النثر هذا الخطاب الحر والعقلى، فى مقابل الشعر الفاقد لهاتين الصفتين، وإذا فقدهما فهل نتوقع منه ناتجا يدفع إلى الحرية والعقلانية..؟!.

وإذا كنا نسلم أو نكاد بأن الشعر خطاب لاعقلانى واستعبادى، فهل لنا أن نطمئن إلى أن النثر يختلف فعلا عن الشعر وأنه خطاب حر وعقلانى، أم أن هذه مجرد تطلعات حاملة لمفكر نادر عاش بحلمه وقتا وانتهى بإحراق أحلامه وكتبه، وهذه كما هو معلوم هى نهاية أبى حيان.

ابتدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد، كما هى المقولة المشهورة، والحق أنها ختمت بعبد الحميد الذى ختمها بخاتم البلاغة الشعرية، وأورثنا نصوصا لا يمكن أن نجد فيها مصداقا لوصف أبى حيان للنثر الحر الصادر عن العقل. ولقد كانت بوادر عبد الحميد تنبئ بخير، ففى رسالته إلى الكتاب راح يحث على مجموعة من القيم وأخلاقيات العمل بين فريق الكتاب، وسن لهم سننا فى العمل تقوم

على احترام الآخر وعلى سعة الأفق علما ومسلكا، وتدعو إلى المحبة فى الله والابتعاد عن الطمع، وتحث على الوفاء لزملاء المهنة، وعلى الرفق بالضعيف، والتزام الأثرة وتجنب العجب بالذات، ويتوج نصائحه باستدعاء المثل القائل (من تلزمه النصيحة يلزمه العمل) حيث تتلازم قيم العمل مع قيم السلوك^(٢٦).

هذه قيم تأتى على الضد من القيم الفحولية الشعرية التى تعزز من موقع الذات وتقوم على إنكار الآخر ونفيه، وتتأسس على الطمع والكذب اللذين هما أساس الشعر المدائى. وعبد الحميد يقدم هنا فاتحة عملية مبشرة توحى بأن نظاما من القيم السلوكية والإبداعية سيتأسس عبر الخطاب النثرى، غير أن ذلك لم يحدث ولم يتأسس لنا أي عرف أدبى جديد أو مختلف، وكل الذى ورثته الكتابة عن عبد الحميد هو الصناعة والتصنع ومحاكاة اللغة الشعرية أسلوبا ومسلكا، وقدم نمطا من الخطاب المزخرف المعتمد على اللعب اللفظى، وعلى التنويعات البليدة فى التعبير المكرر لمجرد التائق وإظهار المهارة اللفظية.

لقد جنى هذا الأسلوب على الأدبيات العربية جناية قاتلة ولم يسهم النثر تبعا لذلك فى إنقاذ الثقافة العربية من سلطة اللفظ الشعرى، وأين هو الخطاب النثرى الحر/ العقلانى الذى حلم به أبوحيان، إذا كان الفتح النثرى هو من عبد الحميد وابن العميد.

ولنأخذ مثلا واحدا يكشف لنا عن الحال، وذلك من ابن المقفع، الذى يعتلى موقعا عاليا كأبرز فحول النثر.

يقترح ابن المقفع نوعين من العقل هما: العقل الذاتى والعقل

الصنيع، ويفرق بينهما عبر المقارنة بين الأرض الطيبة والأرض الخراب^(٢٧)، وإن كان هذا يوحى بشيء فإن الناتج سلبي، إذ لا نجد لدى ابن المقفع أى شيء وراء هذه الكلمة، بل إن المقولة ذاتها تأتي معزولة ومعلقة فى الفراغ، ولا نجد أية متابعة أو تعليق أو حتى مجرد شرح لهذه المقولة. وهى مقولة ولاشك جلييلة لو جرى توظيفها واعتماد منطقتها، ولكنها لاتعدو أن تكون مجرد جملة إنشائية عابرة. وإذا ما ذهبنا قارئين لهذا الكاتب الرائد فماذا نجد..؟

المحزن أننا لانجد سوى العقل الصنيع، ولن نجد العقل الذاتى المأمول. فهو ينص على أن الأوائل قد كفونا مؤونة التجارب والفتن^(٢٨)، ولسنا معشر المتأخرين بحاجة إلى التجريب ولا إلى الفطنة، وكل ما نحتاجه هو أن نحفظ عن الأوائل حكمتهم التى سيتولى ابن المقفع عرضها علينا وتحفيظنا إياها، وهذا هو العقل الصنيع الذى لن يجعلنا بحاجة إلى عقل ذاتى. ذلك أنا - كما يقول ابن المقفع - وجدنا الناس قبلنا كانوا أعظم أجساما وأوفر مع أجسامهم أحلاما، وأشد قوة، وأحسن بقوتهم للأمور إتقاناً، وأطول أعماراً، وأفضل بأعمارهم للأشياء اختياراً - الأدب الكبير ٦٣.

ثم إن الأوائل بسبب من فضلهم وحبهم للخير لنا لم يحتكروا الفضائل العقلية والخلقية لهم وحدهم، بل إننا - حسب ابن المقفع - وجدناهم لم يرضوا بما فازوا به من الفضل الذى قسم لأنفسهم حتى أشركونا معهم فى ما أدركوا من علم الأولى والأخرة فكتبوا به الكتب الباقية، وكفونا به مؤونة التجارب والفتن.

وبما أنهم قد فعلوا ذلك فإن «منتهى علم عالمنا فى هذا الزمان أن

يأخذ من علمهم، وغاية إحسان محسننا أن يقتدى بسيرتهم.. ولم نجدهم غادروا شيئاً يجد واصف بليغ فى صفة له مقالا لم يسبقوه إليه - ص ٦٥».

هذه مقولات ليست شاذة أو شخصية، إنها مقولات نسقية تستلهم النسق الثقافى العام، فهو هنا يحصر الفعل الثقافى على مهمة واحدة هى مهمة الوصف البليغ، وهى مع تواضعها كمهمة ثقافية إلا أنها قد انجزت فعلا من قبل الأسلاف الأماجد، مما يخفف عنا عبء التفكير والتدبر، وقد تولى ابن المقفع مشكوراً إراحتنا من هذه المهمة المنجزة، ثم إنه يؤكد على أفضلية الأوائل المطلقة، ويدعو إلى الركون إلى (الحفظ) ويخدم هذه الملكة بأن يؤلف لنا كتباً تستجيب لحاجتنا للحفظ، وهذه هى عين الصفات التى يطرحها ويعززها النسق الشعري الذى تسرب إلى الكتابة مثلما تسرب إلى الخطابة، وجعل الاثنتين معا صورا نسقية مكررة للخطاب الشعري. والغريب أن ابن المقفع يقول الشيء ونقيضه فى آن، فهو يفرق بين العقل الذاتى الذى يمثله بالأرض الطيبة، والعقل الصنيع الذى هو أرض خراب، ثم ينسى ذلك ويدفع بقارئه إلى العقل الصنيع الذى يكفى صاحبه مؤونة التجارب والفتن. هذا ما يحول الرعية الثقافية إلى قطع من المستهلكين/ الحفظة، وكأن ابن المقفع فى قوله الشيء ونقيضه لا يدرك العيوب الثقافية التى ترد على لسانه وبقلمه فهو يقول مثلا: الواصفون أكثر من العارفين، والعارفون أكثر من الفاعلين - الأدب الصغير ص ١٦. يقول ذلك دون أن يسأل عن السبب أو أن يعي أن مشروعه الثقافى لا ينتج إلا هذه العينة من البشر الذين هم

كائنات بلاغية، تصف دون أن تبلغ درجة المعرفة، وتنتج خطابا ثقافيا غير فعال، وغير عملي، خطابا غير حر وغير عقلي - كما كان يأمل أبوحيان التوحيدى - ولاشك أن هذه هي صفات الخطاب الشعري يتمثلها النثر خاضعا ومستجيبا لمفعول الضاغظ النسقى الذى ما كانت الكتابة النثرية إلا أحد تمثلاته القسرية، ولم يك ابن المقفع إلا واحدا من حراس النسق الثقافى ومن جنوده المخلصين.

ولم يك من جاء بعد ابن المقفع بأحسن حال منه فابن العميد والصاحب بن عباد وأبو إسحاق الصابى، كلهم من ذلك النسق والطينة. ويكفى أن نشير إلى ملاحظة شوقى ضيف الذى وصف حال الكتابة بأنها «أشبه ما تكون بصناعة أدوات الترف والزينة فهى تحف تنمق فى أروع صورة للتنميق»^(٢٩).

وتأتى القمة النسقية مع (المقامة) وهى أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاوز العيوب النسقية وتتكتف فى نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر، مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذى أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولا ثقافيا وتحولت إلى مادة أساسية فى التربية الذوقية والثقافية، وتتصافر الحبكات الثلاث، الكذب/ والبلاغة/ والشحاذة/ لتكون قيما فى الخطاب الثقافى، حتى ليسمى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأن ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية.

وتأتى بعد ذلك صورة الخطاب الأدبى على درجة مرعبة من التجانس والتطابق التام حتى لا ترى فرقا بين الشعر والنثر، ولا بين

شعر وشعر أو بين عصر وعصر، منذ امرىء القيس إلى أدونيس ونزار قبانى، ومن سجع كهان الجاهلية إلى عصور الحضارة العباسية، بل الحديثة كنثر أحمد شوقى مثلا، وكذا الخطاب السياسى والحزبى والإعلامى الذى نشهده اليوم وهو خطاب مصبوغ بالكذب والزيغ السياسى والاجتماعى والثقافى، وتتحكم فيه الأنا المتوحدة والملغية لآخر مثلما هو خطاب مسخر للمصلحة الذاتية والآنية، وكأنما هو القصيدة القديمة مداحة/ هجاء أو أنانية متفحلة. هذا التجانس النسقى الذى قد يتبدى على بعضه الاختلاف والتطور، كما يتبدى لنا خطاب أدونيس. غير أن هذا ليس سوى غطاء ظاهرى بينما يعيش النسق الفحولى من تحت الخطاب - كما سنرى فى الفصل السابع - وإن كان أدونيس ليس مداحا ولا هجاء إلا أنه واقع فى أتون التفجيل وله دور فى بعث وتعزيز الخطاب الفحولى بكل عيوبه النسقية القديمة، كما سنوضح فى حينه. وهذا يعنى أننا مازلنا أمام صوت واحد وجنس خطابى واحد ونمط ثقافى واحد، كل ذلك عائد إلى فعل النسق الذى ينمط المتعدد عبر شعرنة الخطابات وإخضاعها للشرط النسقى المتقنع بقناع البلاغى/ الجمالى. وهذه هى مهمة النقد الثقافى التى يجب أن يتصدى لها.

٦-١ العقل الصنيع/ العقل الذاتى

لو مضينا مع ابن المقفع وتركنا له المجال ليعرف لنا البلاغة، فالذى سنجده عنده أن البلاغة هى: تصوير الحق فى صورة الباطل^(٣٠)، وهذه هى الجملة الثقافية/ النسقية، ولقد أشرنا فى الفصل الثانى إلى مفهوم (الجملة الثقافية) وإلى مفهوم (الدلالة

النسقية)، وحينما نخص جملة ابن المقفع بصفة الجملة الثقافية فلأنها جملة مركزية فى تكوين النسق الدلالى إذ عبر هذا التصور، أى تصوير الحق فى صورة الباطل، جرى عمليا تجريد الخطاب الأدبى/ العربى من فاعليته، وإذا ما كان الخطاب النثرى من خطابة وكتابة قد اتخذ النموذج البلاغى الشعرى، الذى تلك صفته، فهذا يعنى شعرنة الخطاب العربى واللغة العربية، ألسنا نقول بشيء من الفخر إن لغتنا هى اللغة الشاعرة، دون أن نعى ما فعلته الشعرية بلغتنا ومن ثم بنا نحن..!

ولقد تمركزت مقولة ابن المقفع لتكون الأساس النظرى للبيان اللغوى، حتى صار يقاس رقى الخطاب بمقدار تعالیه على شروط العقل ولا فاعليته، وإذا ما كانت البلاغة هى فى تصوير الحق فى صورة الباطل، أى قتل الحقيقة، فإن اللازمة الدلالية تفضى أيضا إلى تصوير الباطل فى صورة الحق، وهذا هو الدال النسقى الذى به ستم برمجة الذات الثقافية العربية، وكان من أخطر أدوات هذه البرمجة هى فى شعرنة النثر، مثلما جرت شعرنة الذات، الذى أفضى إلى اختراع الفحل - كما سنرى بعد قليل - وجرت أيضا شعرنة القيم - كما سنرى فى الفصل الرابع.

ولاشك أن ما قاله ابن المقفع هو المعنى المركزى للبلاغة لدى كل الباحثين يتساوى فى ذلك الأقدمون والمحدثون، مروراً بمقولات التخيل والتجاوز والشاعرية والجماليات، وكان ذلك طبيعياً فى أسئلة الجماليات الفنية وقضاياها، ولاضير هنا لولا شيئان، أولهما: هو تغلغل النسق الشعرى إلى الذات العربية، وإلى القيم السلوكية

الثقافية، وشعرنة الاثنتين. وثانيهما: هو إهمال النقد لعيوب الخطاب وانشغاله بالجماليات دون القبحيات، وما ذاك إلا لأن النقد ارتبط بصفة الأدبية فوق فى لعبة التبرير والتخريج وتصوير الباطل فى صورة الحق، مما جعله ضحية للنسق من جهة، وجندياً مسخراً فى خدمة النسق وتعزيزه، من جهة ثانية.

ومن علامات شعرنة الخطاب ما نقرأ لدى أبى حيان التوحيدى إذ يذكر سبعة أنواع من البلاغة هى: بلاغة الشعر وبلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل^(٣١)، ومن الواضح أن أبى حيان محكوم هنا بالنسق البلاغى إذ جعل كل الأنماط التعبيرية الإنسانية ضرورياً بلاغية حتى العقل منها، ولهذا نرى أن تعريفاته لكل واحد من هذه البلاغيات تخضع للشرط نفسه ولن ترى فروقا بين بلاغة الشعر وبلاغة العقل، فالعقل فى هذه التعريفات يخضع لشرطى البساطة والوهم، مثلما أن الخطابة محكومة بشرطى السجع والوهم، أما تعريف بلاغة النثر والمثل فيكاد يكون هو تعريف الشعر بعينه، ولانجد اختلافاً إلا فى تعريف بلاغة التأويل حيث أشار إلى حاجتها إلى التدبر والتصفح وذلك لغموضها، كما يقول أبوحيان^(٣٢).

ولكن أين هى بلاغة التأويل مع عدتها من التدبر والتصفح..؟
يجيب أبوحيان قائلاً: «لقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله، وبطل الاستنباط أوله وآخره. وجولان النفس واعتصار الفكر إنما يكونان بهذا النمط فى أعماق هذا الفن. وها هنا تنثال الفوائد،

وتكثر العجائب، وتتلافح الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن أجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات المثلثة، حتى تكون معينة ورافدة فى إثارة المعنى المدفون، وإنارة المراد المخزون ص ١٤٣.

لقد تعمدت نقل الفقرة هذه كاملة لأنها وهى تلاحظ المشكل، وهى فقدان بلاغة التأويل وملكة التدبر والاستنباط، فإن أبا حيان صاحب الملاحظة يقع فى مشاكل النسق مما يجعله يرتكب العيوب النسقية دون أن يعى، وأولها هو هذا الترهل الإنشائى فى التعبير، مع الجمل المكررة التى تغنى إحداها عن الأخرى، وهذه علة مستديمة فى لغتنا نجدها حتى عند الأفاضل منا، وأبو حيان أحدهم وكذا الجاحظ وطه حسين، وهى من زمن سحبان بن وائل وعبد الحميد إلى زمننا هذا فى كل مجالات التعبير مما خلق ترهلا فى الفكر وفى أنساق التصور، وأثر على فهمنا وعلى تفسيرنا لذواتنا وللعالم من حولنا. وكما هى حال الأفاضل فإن الخطاب التربوى من جهة، والسياسى من جهة أخرى، يقعان معا تحت سلطة الترهل اللغوى ويتحركان حسب شرطه.

وثانى مشاكل أبى حيان أنه لم يتنبه إلى أن العلة كانت معه قبل أن يبدأ فى التعرف على أنواع التعابير، فهو مذ سماها بلاغات، وجعل فعل العقل وفعل التأويل من ضروب البلاغة، مذ فعل هذا وقد كتب شهادة موت التأويل والاستنباط، لأن البلاغة ليست هى الطريق الصحيح إلى العقلانى والفكرى، وكما حدث لابن المقفع الذى طلب الخطاب النثرى المتصف بشروط الحرية والعقلانية، كما المرأة الحرة، والأرض الطيبة، ولم يحصد من أرضه هذه سوى مزيد من

اللاعقلانية ومزيد من العبودية النسقية الثقافية، فإن أبا حيان لا يفلح فى الوصول إلى منيته، ولو شرع أبو حيان فى نقد النسق الثقافى العربى من ذلك اليوم لما اضطر إلى حرق كتبه وإعلان يأسه، وكان وجد خطاب التدبر والعقلنة.

نعود إلى مقولة ابن المقفع بما إنها تمثل (الجملة الثقافية) حسب مفهومنا الاصطلاحى فى النقد الثقافى، وبما إن اللعبة البلاغية تؤسس للقيم القولية معزولة عن الفعل، وتصل إلى حد إلغاء الفعل، ولا تعتمد العقل أو الحرية، وتغلب السالف بالضرورة فهذا يعنى سلب الخطاب من أهم قيمه الحضارية، ونحن نشهد ونرى أن عصر الفتوحات الإسلامية لم يكن عصرا شعريا، وإنما هو عصر الإنجاز مما يشير إلى أن الشعر والإنجاز شيئان متغايران. وحينما ركن العرب للراحة والسكون عادوا إلى الشعر - حسب شهادة ابن سلام الجمحى (٣٣) - وابتدأت العودة إلى ثقافة الجاهلية وأنساقها الشعرية المتجذرة فى الوجدان، والتى شبت ونمت مع بنى أمية ثم بنى العباس، حيث نشأت المؤسسة الثقافية محتكمة إلى أنماطها الجاهلية وجرى تدوين الأنساق وترسيخها منذ ذلك العهد، وتولدت عن ذلك كل أنواع الخطابات، وما ميلاد (المقامة) ومعها فن البديع فى الشعر والكتابة إلا ميلاد طبيعى حسب شروط المؤسسة الثقافية، وإن كان عودة رجعية منعت كل فرص التغيير الفكرى الجذرى، ولقد لاحظ غرونباوم رجعية أبى تمام وصرح بهذه الرجعية، وهو محق فى ذلك ولقد سبقه إلى هذه الملاحظة القاضى الجرجانى، وسوف نناقش هذه المسألة فى الفصل الرابع، المهم الآن أن نتذكر مع شىء غير قليل من

اللوم الذاتى أننا مازلنا نتغنى بتجديدية أبى تمام، وربما قال بعضنا بحدائته، وهذا برهان آخر على تحكم النسق فينا وتوجيهه لأحكامنا الذوقية ومن ثم العقلية.

ولئن كانت المقولة الفلسفية تشير إلى أنه لا يمكن أن يكون جميلا إلا ما كان حقا^(٣٤).. فإن المقولة البلاغية تأتى على نقيض ذلك فتجعل غير الحقيقى وغير العقلى هو الجميل. ولقد كان الموقف الإسلامى على قدر واضح من التنبيه إلى علل البلاغة، والحديث النبوى ينص على ذلك، مثل قوله (ص): «إن الله يبغض البليغ الذى يتخلل بلسانه تخلل الباقرة بلسانها»^(٣٥).

غير أن الباقرة عادت لتشكل النسق الأخطر فى ثقافتنا، وما كان البديع أبدا بديعا بمقدار ما كان مؤسسة قولية/ بلاغية ذات نمط متجانس ومنعزل ومتعال. وما التفحل إلا تعقيرا بالمعنى الذى ساقه الزمخشرى من أن (يتفحل) تعنى (يتعقر)، أى يصير عاقرا^(٣٦). وفى كل مرة يتشعرن الخطاب أو الذات نتحول من حال الفعل إلى حال اللافعل، والأمة ذات التاريخ العظيم فى فتوحاتها المجيدة لم تحقق فتوحات مماثلة فى المجال الفكرى والعقلى والاجتماعى، وهو ما كان يفترض فى أمة تحمل المعانى الإسلامية الأولى فى الإنسانية والعدل والحرية، وهذه كلها صيغ إسلامية جوهرية لا تمثلها ولا تتمثلها الشخصية الاجتماعية أو الثقافية العربية، ولن تجد خطابا غير ذاتى وغير وجدانى مهما كانت صفة الخطاب الظاهرية، مما يؤكد طغيان النسق وهيمنته، ولقد كر أبوحيان حكاية ذات دلالة نسقية على ما نحن بصده، إذ روى عن أحد المبرزين أنه استنكر على أحد الولاة

إذ أجزل العطاء لرجل لا يراه هذا الوجيه أهلا لكل ذلك العطاء، وراح الرجل المبرز يذم الوالى على نقص تقديره وضعف رأيه، ورد عليه أبوحيان منبها إياه إلى ما كان يمكن أن يصف به الوالى لو أن الأغطية صارت إليه هو، ألن يكون الوالى حينئذ هو الحصيف الحكيم..!؟.

وهذه هى الدلالة النسقية التى أسستها شعريات المديح/ الهجاء، وتربى عليها الضمير الثقافى بحسه الذاتى وبمصلحته الخاصة. هو المعنى الذى ابتدأ شعريا وغفرناه للشعراء زعما منا أن للجمالى شروطه الخاصة المتعالية التى لا تقاس بمقاييس الواقع، غير أن هذا المتعالى هبط إلى أعماق الضمير الثقافى وتولى صياغة الذات الثقافية والسلوكية وأنتج نسخا لا تحصى من النماذج المتشعنة والتى لم نعد نميز من داخلها بين الصواب والخطأ، ولم نعد نرى أصل الداء ولا مصدره.

ومن داخل هذا الفراغ، الذى أهم سماته اللافاعلية واللاعقلانية، يتسلل للثقافة سادة من الأشباح الثقافية يحتلون الفضاء الخيالى والمجازى للأمة ويصنعون نماذجنا العليا، دون أن ندرك زيفها واهترائها، وهذه هى عملية اختراع الفحل، كما سنوضح فى المبحث التالى.

-٢-

اختراع الفحل

١-٢ أشرنا إلى حدوث تحول ثقافى جذرى وقع فى مرحلة ما من مراحل التحولات فى العصر الجاهلى، ونتج عنه أن الشعر تحول من

كونه صوتا للقبيلة، وتخلّى عن هذا الدور، ولهذا التحول مدلوله الثقافى النسقى، إذ إن الشعر فى ذلك الوقت لم يكن مجرد فن من الفنون أو واحدا من خطابات، لقد كان هو (كل) شىء فهو علم قوم لم يكن لهم علم سواه، كما هى مقولة عمر بن الخطاب وهو ديوان العرب، أى سجلهم التاريخى والثقافى، وحينما يتحول هذا الخطاب الذى هو خطاب الشخصية القومية للأمة، حينما يتحول من متحدث باسم الجماعة إلى متحدث باسم الفرد، فإن ذلك يعنى أن الخطاب الثقافى كله صار خطابا ذاتيا وفرديا، وسيعزز قيم الفردية والمصلحة الخاصة.

ولقد تصاحب هذا التحول مع نشوء فن المديح، والمديح والفردية وجهان لعملة واحدة، إذ لا يمكن للمداح إلا أن يكون فرديا متمصلا، ولا بد أن يكون كذابا ومبالغا، ولا بد أن يصور الباطل فى صورة الحق، ولا بد أن ينتظر مقابلا ماديا كئمن لكذبه البليغ.

إذا وقع هذا مع الفن الذى هو ديوان الأمة وعلمها الذى لا علم لها سواه، فهو - أولا - سيطبع الشخصية الثقافية بتلك السمات التى اكتسبها هذا الفن من مهنته الجديدة، ثم إنه - ثانيا - سيخلق طبقة ثقافية جديدة تتحلى بتلك السمات. وهذه طبقة أخذت بالتشكل منذ ذلك الزمن، وعبرها جرى ثقافيا اختراع الفحل الذى ابتداء فحلا شعريا غير أنه تحول ليكون فحلا ثقافيا يتكرر فى كافة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وما ذاك إلا لأن الشعر فى الأصل هو علمنا وديواننا وما يحدث فيه يصبغ شخصيتنا ويؤثر فى تكوينها وتوجيه سلوكها، وسيكون مسئولا عن سماتنا

الشخصية، بمثل ما هو مستودع ثقافى لهذه السمات، ومرور ذلك من دون نقد هو ما جعل الشعرية علة ثقافية تتحكم فىنا من دون مساءلة أو مواجهة، وظل ذلك يحدث من زمن الجاهلية وانبعاثها النسقى فى زمن بنى أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، إلى يومنا هذا، وكل القيم التى اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيما للذات العربية الثقافية ولنظومة السلوك الاجتماعى العربى، ولقد تشعرت الذات وتشعرت القيم معها، كما سنظل نوضح فى فصول هذا الكتاب.

وسنبداً من اختراع الفحل وهو أخطر المخترعات الشعرية/الثقافية، وهو مصطلح ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط بالتفرد والتعالى (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفا منافقا (يصورون الحق فى صورة الباطل والباطل فى صورة الحق).

٢-٢ حينما يقول جرير(٣٧):

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد

فجئنى بمثل الدهر شيئا يطاوله

حينما يقول ذلك فإنه يستند إلى رصيد ثقافى متجذر تقوم فيه الأنا مقاما أساسيا وجوهريا ويعتمد الخطاب على هذه الأنا اعتمادا مصيريا إلى درجة يصبح معها هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب وإنما للثقافة ككل، والأنا هنا لا تتكلم عن جرير وحده ولكنها الأنا النسقية/الثقافية المغروسة فى ذهن جرير وبدوره يزيد من بثها وتعميمها، ولذا نلاحظ احتفال المدونين والكتاب بهذه الأنا لأنها تمثل نسقا مشتركا وليست الأنا الجريرية فحسب.

وبيت جرير هذا هو دايالوج ثقافى (وليس مونولوجا) مما يعنى أنه
خطاب نسقى، ولقد كانت البداية مع بيت قاله الفرزدق هو:
فإنى أنا الموت الذى هو ذاهب

بنفسك فانظر كيف أنت محاوله

ولما قال الفرزدق هذا البيت حلف بالطلاق أن جريرا لا يغلبه فيه،
فكان جرير يتمرغ فى الرمضاء، ويقول أنا أبوحرزة، حتى قال بيته
ذاك جوابا عليه(٣٨).

ونلاحظ الانتقال من جملة (أنا أبوحرزة) وهى جملة واقعية
حقيقية إلى جملة (أنا الدهر) وهى جملة ثقافية/ نسقية فى مقابل
المرادف النسقى (أنا الموت).

وحيثما نقول ذلك فإننا نضع جملة جرير فى سياقها الثقافى
الذى تولدت فيه، والأصل للأنا الشعرية/ الفحولية هو النحن القبلية،
وهى (النحن) المتضخمة أصلا والنافية للآخر بالضرورة الوجودية،
وإذا ما تذكرنا كلمة عمرو بن كلثوم فى معلقته الشهيرة، وهى
القصيدة ذات المفعول الناسخ التى تنسخ ذاتها تبعا وبالضرورة
لنسخها للآخرين حتى قال أحد الشعراء عنها:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة

قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

هى القصيدة الناسخة والمؤسسة للنسق الناسخ، وحيثما تحولت
الذات الشعرية إلى ذات فردية كبديل عن النحن القبلية فإنها ورثت
عنها سماتها النسقية. ولكن ما هى تلك السمات..؟
بالعودة إلى عمرو بن كلثوم نقرأ لديه الجمل التالية(٣٩) وهى

المكونة للجملة الثقافية/ النسقية المهيمنة كما سنوضح):

لنا الدنيا ومن أمسى عليها

ونبطش حين نبطش قادرينا

بغاة ظالمين وما ظلمنا

ولكنا سنبدأ ظالمينا

ملأنا البر حتى ضاق عنا

وماء البحر نملؤه سفينا

إذا بلغ الرضيع لنا فطاما

تخر له الجبابر ساجدينا

ونشرب إن وردنا الماء صفوا

ويشرب غيرنا كدرا وطينا

ترانا بارزين وكل حى

قد اتخذوا مخافتنا قرينا

ونحن الحاكمون إذا أطعنا

ونحن العازمون إذا عصينا

هذه مكونات مركزية لعناصر النسق الذى كان قبليا ثم انتقل مع

الشعر ليكون نسقا ثقافيا، على أن الجملة أم الجمل كلها هى فى

قوله:

ألا لا يجهلن أحد علينا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وهذه هى الجملة الولود التى تتولد عنها سائر الجمل النسقية

الأخرى، ومنها صنع جرير مهارته فى تضخيم الذات مقابل إلغاء

الأخر، ولقد سمعنا الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى يردد هذا البيت فى مقابلة تليفزيونية، موجهها التهديد لزميله الشاعر أدونيس^(٤٠)، تماما مثلما فعل جرير والفرزدق أحدهما مع الآخر، وتاما مثل ما يتردد فى الخطاب السياسى والإعلامى، وفى اللغة الرياضية السائدة، كل ذلك من سلالة ثقافية نسقية واحدة، والجملة النسقية هى إياها يحملها لنا ويغرسها فىنا النسق الشعرى المهيمن والمشعرن لكل سماتنا الشخصية الثقافية.

وماذا نجد فى القصيدة الناسخة لعمرو بن كلثوم..؟

نجد القيم الناسخة للآخر والتي ترى أن المكائنة المعنوية لا تتحقق إلا بإلغاء الآخرين وهذا الإلغاء لا يتم إلا عبر الظلم، وهذه قيمة جاهلية مركزية، ألم يقل زهير بن أبى سلمى فى منظومته الحكيمية القيمية (ومن لا يظلم الناس يظلم)، ثم إن هذا الظلم جوهر قيمي وليس رد فعل ظرفى، فهم بغاة ظالمون بطبعهم الذى تؤسس له القصيدة (بغاة ظالمين وما ظلمنا - ولكننا سنبدأ ظالمينا) والفرد الواحد منهم مهما كان صغيرا أو حقيرا فإنه يفوق أى آخر من غيرهم مهما كان موقع ذلك الآخر، والرضيع الفطيم تخر له الجبابر ساجدينا، هؤلاء الذين يملكون الدنيا وقدرتهم هى قدرة البطش، حتى لا أحد يشرب ماء صافيا سواهم وللآخرين الكدر، والعلاقة التى تربطهم بالآخرين هى فى خوف الآخرين منهم.

هذه هى منظومة القيم التى تضعها هذه القصيدة كعلامة نسقية، ومنها انغرس النسق الشعرى، هذا النسق الذى نجده فى الخطاب الشعرى القديم منه والحديث، التقليدى والتجديدى. نجده عند

الفرزدق وجرير، وأبى تمام والمنتبى، مثلما نجده عند نزار قبانى وأدونيس. بل إننا نجده فى الخطاب العقلانى كما هو فى الخطاب الشعرى والخطاب السياسى والإعلامى، لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليستقر بعد ذلك فى الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم فى كل خطاباتنا وسلوكياتنا. وهذا هو المعنى البلاغى والشعرى من أن البلاغة هى تصوير الباطل فى صورة الحق، كما يقول ابن المقفع، والشعراء أمراء الكلام لأنهم يجعلون الباطل حقا، كما هى كلمة الخليل عنهم^(٤١).

٣- أخذت فصيلة (الفحل) تظهر وتتشكل شعريا، حيث انتقلت من فحولة القبيلة، كما تمثلها قصيدة عمرو بن كلثوم، إلى فحولة الفرد، ويبدأ الفرد النسقى بالظهور، فالشاعر فى أصله الفطرى واحد من عباد الله غير أنه يبدأ بتمييز ذاته عن الآخرين، فالشعراء هم الناس، كما يقول أحمد شوقى متكلم بصوت النسق^(٤٢):

جذبت ثوبى العصى وقالت

أنتم الناس أيها الشعراء

وشوقى هنا يجرى فرزا طبقيا/ نسقيا به تتميز هذه الفئة عن غيرها من الناس، حيث هم الناس ومن عداهم ليسوا ناسا، حسب الدلالة الحصرية للجملة.

وبما إنهم قد تميزوا عن سائر البشر فإن تمييزا آخر يجرى داخل الطبقة، فالذكر أرقى من الأنثى، حسبما يحدد أبوالنجم العجلى^(٤٣):

إني وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وهذا المخلوق النسقي المميز لذاته عن غيره، والذي هو الناس وهو الشيطان المذكر، لا يقف في تمييزه لهذه الذات عند حد فنوى، بل إن الطبقة تتمايز من داخلها فالشعراء طبقات أربع هم: الخنذيذ، وهو الأرقى ثم المفلق ومن تحته الشاعر فقط، وتحت التحت الشعروور^(٤٤)، وهذا الأخير أرقى من سائر البشر، والبشر هم (الآخرين) في هذه الحالة ويدخل في ذلك علماء اللغة الذين جرى ويجرى تحقيرهم والاستهزاء بهم وإنكار قدرتهم على معرفة الشعر، وليس لهم الحق في مخالفة رأى الشاعر أو معارضة حكمه، وقد وردت حكايات عن بشار والبحترى في تأكيد هذا التمييز^(٤٥)، كما أن صفة الآخرين المتعالى عليهم تشمل كل من هو خارج الطبقة وأدنى الجميع هو الأنثى ويجرى دائما تحقير الأنوثة وهو معنى نسقي جوهري.

ويأتى الفحل على رأس الهرم الطبقي، حيث يتعزز مفهوم التمييز، ويبدأ الفحل باكتساب صفاته عبر خلق سمات خاصة به، حيث يحتكر لنفسه حق وصف الذات، ولننظر في وصف الذات الشاعرة لنفسها، وهو الوصف الذي اصطنع السمات النسقية للشخصية الثقافية النموذجية.

ولئن كان عمرو بن كلثوم يفتتح خطابه بـ«أنا» و«نحن»، فإن النسق النامي بعد ذلك هو نسق (الأنا)، وكما رأينا الفرزدق وجريرا يتقاسمان ضمير الأنا بين (أنا الموت) و(أنا الدهر) فإن تنامي هذه

الأنا النسقية يأخذ بالتلون والتنوع على أيدي الشعراء جيلا بعد جيل، فالمتنبى وهو المترجم الأكبر للضمير النسقي مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي) يقول^(٤٦):

وإني لنجم تهتدى بي صحبتي

إذا حال من دون النجوم سحاب

غنى عن الأوطان لا يستفزني

إلى بلد سافرت منه إياب

هذا النجم هو وليد النجم/ الجد، الفرزدق القائل^(٤٧):

وإني أنا النجم الذي عذبت به

قري أمة بادت وباد نخيلها

والنجم يرث عن جده النسقي سلوكياته وأفعاله، وكما أن النجم الجد عذاب على الخلق فإن الحفيد يحمل السمات نفسها: (الديوان ٢٦٢/٢)

وجنبنى قرب السلاطين مقتها

وما يقتضيني من جماجمها النسر

والمعنى هنا يشير إلى دعوى الشاعر الكاذبة بأنه يتجنب السلاطين وأن النسور تنتظر منه أن يقدم لها جماجم السلاطين بعد أن يقتلهم، هذا ما يقوله المداح الأكبر في ثقافتنا، مكررا تباهى الفرزدق بأنه عذاب على الناس وأنه نقمة عليهم^(٤٨).

ويحتل المتنبى الصدارة في الخطاب النسقي، ولا بأس من بعض أمثلة أخرى كقوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي (الديوان ٨٣/٤)

إليهم جرى تحوير العلاقات البشرية الإنسانية ليكون الشاعر أبا
لجده، وقد قال مخاطبا جدته فى رثائه لها:
ولو لم تكونى بنت أكرم والد
لكان أباك الضخم كوكب لى أما
هذا أبوجده، الأب النسقى، يتناسل فينا ويتعاضم حتى يأتى
العقاد فيؤله الشاعر فى بيت يقول فيه:
والشاعر الفذ بين الناس رحمان
ويلتقط نزار قبانى هذه الدلالة النسقية فيقول فى مقدمة ديوانه
(طفولة نهد): «ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذى يحمل بين رثتيه
قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان
الإله الذى تداعب أشواقه النجوم»، وهذه هى قمة الغلو والتفحل.
ويقتبس نزار مع هذا القول فى المقدمة نفسها كلمة كروتشه التى
تحمل قانونا فحوليا دالا حيث ينقل: «على الناقد أن يقف أمام
مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضى»^(٤٩).
وهذا كلام يحمل مرجعية نسقية واضحة فأجداد نزار المؤسسين
للنسق كانوا يتصرفون بطبقية صارمة ضد الرأى المخالف وينكرون
على غير الشاعر البصر بالشعر والاعتراض على السيد الفحل، كما
أن كلمة نزار هى مجرد خلاصة نسقية تستلهم المعطى النسقى
وتستعيد صياغته وتتخلق بخلقه، وينتهى المطاف الفحولى فى لعبة
الانكفاء والعجب بالذات إلى حد أن تعلن هذه الذات النسقية أنها قد
جربت أنواع العبادة كلها، فوجدت أن أحسن العبادات هو عبادتها
لذاتها، وهذه قمة الانغلاق والتعالى يتمثلها شاعر حديث يتولى

وما الدهر إلا من رواة قلائدى
إذا قلت شعرا اصبح الدهر منشدا (١٤/٢)
ومنذ البدء كان المنتبى سليل النسق فى مطلع حياته قال أبياته
التي ظلت هى العلامة الفارقة له وللنسق: (الديوان ٨١/٣)
أى محل أرتقى
أى عظيم أتقى
وكل ما خلق الله
وما لم يخلق
محتقر فى همتى
كشعرة فى مفرقى
وهذه صورة نمطية تتكرر فى النسق الفحولى على صورة تتنوع،
لكنها تعطى الدلالة نفسها، ومعها يأتى الموقف من الآخر فالذات
المتعاضمة من داخلها لا يمكن أن يبقى فيها مكان للآخر، وهذه
صورة الآخر عند المنتبى (أى فى النسق عموما):
أنا الصائح المحكى والآخر الصدى (١٥/٢)
بأى لفظ تقول الشعر زعنفة (٩٠/٤)
وهاجى نفسه من لم يميز كلامى من كلامهم الهراء (١٧/١)
من هنا وصل المنتبى/ النسقى إلى التجلى الهرمى حيث يقول:
وأنى من قوم كأن نفوسهم
بها أنف أن تسكن اللحم والعظما
وهؤلاء القوم الذين يجرى الانتساب إليهم هم طبعا الطبقة
النسقية التى تعارفنا على تسميتهم بالفحول، وعبر انتساب المنتبى

ترجمة النسق بلغة حديثة في ظاهرها ومغرقة في النسقية في حقيقتها، وسنزيد من الحديث عن نزار قباني في الفصل السابع. نخلص من هذا إلى تصور الجمل الثقافية التي يستند إليها مشروع اختراع الفحل، وهي:

أ- أنتم الناس أيها الشعراء، وهي الجملة القديمة/ الجديدة، نطق بها شوقي لكنها مغروسة في الضمير النسقى منذ زمن الجاهلية، وفيها جرى التمييز الطبقي ويتم تعميم النسق أو عمود الفحولة.

ب- أنا الدهر، أنا الموت، أنا النجم، وهي جمل استلهمت النحن القبلية وترجمتها إلى الذات المفردة.

ج- شيطاني ذكر، وفيها يتم تمييز الذكورة باستحقاق خاص ومتعال.

د- الأنا الأبوية، كما رأيناها عند المتنبي.

هـ- مركزية الذات وتعاليتها المطلق.

و- إلغاء الآخر والتعالى عليه.

وعبر هذه الجمل الثقافية يجرى منح الفحل النسقى صفات التمييز الطبقي، وإن بدت هذه الصفات منحا خاصة يمنحها الفحل الشعري لنفسه، فهذا ليس سوى ظاهر الأمر، فالثقافة هي المانحة وهي المؤسسة لذلك كله كما سنرى في المبحث التالي.

٢-٤ كان الشاعر منهمكا في صناعة الأنا الفحولية، وكانت الثقافة من جهة أخرى تقدم خدماتها للشاعر مباركة هذا الفعل التضخيمي للذات، وكانت الجملة الثقافية هي في المقولة المنسوبة

للخليل بن أحمد والتي جاء فيها: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاعوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم.. ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل»^(٥٠)، وهي مقولة ظلت تتكرر في الثقافة العربية مما أنشأ فصيلة بشرية متعالية على شروط الواقع والعقل والحق، وهذا أمر له أثره السلبي الخطير الذي لا يقف عند حدود الشعراء، بل إنه تحول مع الزمن إلى نسق ثقافى صبغ الذات الثقافية للأمة. وهذه الذات التي يجوز لها مالا يجوز لغيرها هي ذات فوق القانون والقاعدة، وهي مرجع ذاتها مذ كانت هي الحجة لنفسها، يحتج بها ولا يحتج عليها، وباطلها حق، وإن رأت حق الآخرين باطلا فلها ذاك.

هذه سمات شخصية ما من أحد منا إلا وقد رأى من أمثالها الكثير في كافة البيئات الاجتماعية والسياسية والإعلامية، مما يؤكد أن النسق الثقافى، إذا نشأ، لا يقف عند حد، بل إنه يعبر كل الحدود والفواصل.

هم السادة الشعراء أولا الذين يشعرون بما لا يشعر به غيرهم، كما يشهد لهم ابن رشيق^(٥١)، وهم الذين شهد ابن الأثير لثلاثة منهم بأنهم «لات الشعر وعزه ومناته»^(٥٢)، وجاء وصف للمتنبي في بعض كتب الأدب بأنه (كالملك الجبار يأخذ ما حوله قهرا وعنوة)^(٥٣). هؤلاء هم من اصطفتهم الثقافة لتسكنهم في مكان مجازى لأنهم أرقى من أن يعيشوا كسائر البشر، فاخترعت لهم (عبقور) كمكان متعال وخاص، كما جعلت مصادر إلهامهم مصادر فوق بشرية، وجعلت لكل واحد منهم شيطانا يلهمه ويسير معه، وقد عقد أبو زيد القرشى بابا

لهذا فى كتابه (جمهرة أشعار العرب)، وهذا التميز الطبقي الذى تمنحه الثقافة لهم هو ما جعلهم يشعرون بالعلو حتى إن عداوتهم صارت بئس المقتنى، كما قال المتنبى بارتياح بالغ^(٥٤). وصار الشاعر يؤمن بمركزيته وأنه ضرورى للكون ولولاه ولولا شعره لما سارت الحياة ولما أدرك الناس حقائق الحياة، وهذا ابن الرومى يقول^(٥٥):

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد

وما الناس إلا أعظم نخرات

ومثله أبوتمام الذى يقول^(٥٦):

ولولا خلال سنها الشعر ما درى

بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

والحق أن الذى أدركناه من الشعر ليس المجد والندى، وإنما هو أخطر من ذلك بكثير. وهنا نرى كيف تواطأت المؤسسة الثقافية من أجل صناعة الفحل وإنتاجه.

الطبقيات الثقافية

١-٣ دخل مصطلح (الطبقات) من وقت مبكر فى ثقافتنا، وارتبط ارتباطا عضويا بالشعر، وجرى تقسيم الشعراء إلى طبقات، وذلك بعد الفراغ من تمييزهم عن سائر البشر وتأكيد موقعهم المحروس ثقافيا وسياسيا من حيث ارتباطهم بالسلطان حتى إن شاعر السلطان هو من سيكون أمير الشعراء، كما صار لأحمد شوقى، شاعر البلاط الذى تأمر على الشعراء، مع ما فى ذلك من السخرية، التى تجعل العبد التابع والمداح المنافق أميرا، وهذه أقبح صورة

يسبغها النسق على الشخصية الثقافية المشعرة، وهى الصيغة النسقية السائدة كصورة متجذرة للمثقف النسقى.

ابتدأ طرح مفهوم الطبقات وتأصيله مع انطلاقة التلوين فى العصر العباسى الأول وصار ذلك عنوانا وعلامة جوهرية، تؤلف فيه الكتب وتقام حوله المناقشات، وتمحور حوله التفكير الثقافى مع رجال كالأصمعى وابن قتيبة وابن سلام.

ثم إن مصطلح (الطبقات) ارتبط بعنصرين مهمين وملازمين له، هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل. والطبقة الأرقى هى الأقدم وهى الأفلح، وهذا حسم الموقف من وقت مبكر ضد الحاضر والمستقبل، وضد الآخر الضعيف والشعبى وغير الشعرى والمؤنث. وجعل الأول هو النموذج الكامل الذى لا تتوقع الثقافة نموذجا أرقى منه. وسنقف على هذه الطبقيات الثقافية ونحاول تبين حركتها النسقية ووجوه تجليها.

٢-٣ الأب الأول

مر بنا من قبل قول ابن المقفع أن الأوائل أكبر أجساما وأرجح عقولا، وبما إنهم كذلك فهم بالضرورة النسقية أعلم وأحكم. وهذا تصور نسقى متجذر حتى لنجد المثل الشعبى الذى يقول: أكبر منك بيوم أعلم منك بسنة، فالأكبر هو الأعلم، ولما تعرف أسلافنا على أرسطو وصفوه بالمعلم الأول وليس لمن يأتى بعده من مطمح إلا أن يكون المعلم الثانى بعد أن تخصص الأقدم بالأفضلية التطبيقية المحسومة. وجاءت مقولة ما ترك الأول للأخر شيئا^(٥٧). مثلما بنى الأصمعى كتابه (فحولة الشعراء) وابن سلام الجمحى كتابه (طبقات

فحول الشعراء) على سلم هرمى يعتليه من هو أول وأقدم، ويتدرج فى التسلسل الطبقي حتى يأتى المتأخرون فى ذيل القائمة، وليس للمستقبل أى موقع فى الهرمية الفحولية الطبقيّة، حتى إن الفرزدق حينما سمع فتى يحاول قول الشعر سخر منه، وذكر له أن الشعر أشبه ما يكون بجمل سمين تم ذبحه فى سالف الزمن وجرت قسمة لحمه بين الفحول الأوائل ولم يدرك الفرزدق نفسه من القسمة إلا الكرش والمصران، وما بقى لآت يأتى من بعد شىء يرجى^(٥٨)، وما ترك الأول للآخر شيئاً.

وفى سلم الطبقات تأتى القبيلة فى موقع أسمى من المدينة، وشعراء البادية أرقى من شعراء القرى والمدن، كما يحدد ابن سلام، وتنغرس القبيلة بقيمها فى التفكير العربى، ونحن نرى الجذر القبلى يحتل موقعا مهما فى ثقافة العربى حتى يومنا هذا، وتأتى عبارة (فلان ابن أصول) و(فلان لا أصل له) كنتيجة لهذا المفعول النسقى المتأصل، حتى لقد صار ذلك نسقا منطقيا يقاس عليه. فابن عربى يصف الحروف بأنها قبائل وطبقات ولذا تتفاضل ويشرف بعضها على بعض^(٥٩).

يتعزز إذن مفهوم الأول بوصفه الأب والأصل القبلى والمعلم والأكمل، ولذا يجرى القياس عليه والتسليم بمعطياته وهذا ما سبب العودة إلى النموذج الجاهلى مع مطلع العهد الأموى لأنه النمط الأبوى القبلى، ويكون ديوان العرب هو السجل لهذه الأصول النسقية. ولقد ارتبط مصطلح (الأوائل) فى الكتابات العربية بمعنى (الطبع) والعمود، عمود الثقافة، بوصف ذلك علامة على الأصالة

والفحولة، والطبع والعمود يعنيان تحديدا النموذج الجاهلى بخصائصه الفنية وما يتضمنه من قيم قبلية شعرية.

وإنك لتجد الديدن الاجتماعى فى نظام التسمية، حيث تجرى تسمية الحفيد باسم جده وتسمية الحفيدة باسم جدتها، والمعنى المأمول هنا هو أن يكون الأحفاد على غرار أجدادهم، وإن لم يبلغوا شأوا الأجداد، كما يعلن الآباء عادة، ولكنهم، فحسب، يأملون أن يستفيد الخلف ولو بعض مزايا السلف، وليس لحفيد أن يصل إلى درجة فضل جده. حتى إذا ما حدث تغير اجتماعى، وخالف الناس هذه العادة فى التسمية، وصاروا يسمون أبناءهم بأسماء حديثة، إما ذات دلالة أو من أسماء الموضة وأسماء المشاهير، فإن الذى حدث أن الأبناء بعد أن يكبروا يأخذون بتغيير أسمائهم الجديدة، ويتسمون بأسماء قديمة، حتى إن أحد الأشخاص سمي نفسه (جاهل) بدلا من سليمان، لأن جده كان اسمه (جاهل) وقد كان أبوه أثر له اسم سليمان غير أن للولد دوافع نسقية أقوى من رغبة الأب. وبذا نجد الأبناء أكثر نسقية من الآباء مما يعنى أن النسق يتقوى مع الزمن، وهذا يفسر لنا معنى العودة المحمومة بين الناشئ من أجل استخراج شجرات السلالة وتأكيد الانتساب القبلى لدى الأسر المدنية، التى لا صلة لأبنائها بالقبيلة كوجود وكتفاعل، وليس لهم من القبيلة سوى معناها المرتبط بفكرة الأصل، وهذا (الأصل) مرتبط ذهنيا بفكرة التميز ونقاء العرق والدم، ومن ثم رقى النسل كذوى أصول. ومن الملاحظ أن هذا يشيع بين الأولاد الذكور مثلما أن تسمية الحفيد باسم الجد تخص الولد الأول، وكأنما لتؤكد أن الأول ما هو بأول

وإنما هو ثان، مثلما كان الفارابي معلما ثانيا كحفيد لجد ما بلغ شأوه لأن النسق لايسمح للثاني أن يصل إلى منزلة الأول.

وكنتيجة لهذا التصور فإن التربية الثقافية النسقية تعزز من فكرة (الحفظ)، من حيث إن ما لدى الأوائل أرقى من كل ما يمكن أن يفعله اللاحقون، وهذا المعنى لا يتحقق تطبيقه إلا إذا أخذنا أنفسنا بجمع وتدوين وحفظ كل حكم الأوائل، وهذا هو الفعل الأبرز لمشروع التدوين الثقافي في عصر ازدهارنا الأول، حتى إن الجاحظ لم يجد بدا من أن ينسب مؤلفاته في أول أمره إلى أسماء من الأوائل لكي يسوق مؤلفاته تحت غطاء الأوائل الأماجد.

وبذا صارت ملكة (الحفظ) هي الملكة الأهم تربويا بما أنها الآلة التي تحقق للنسق الاستمرار والتعزز، ولقد رأينا شكوى أبي حيان التوحيدى من ضياع بلاغة التأويل، لأنها تعتمد على التدبر والاستنباط، وهذا لا يمشى مع دواعى النسق وشروط ديمومته، ولذا ظلت ملكة الحفظ هي المطلب التربوى، وتمت شعرنة العلوم ووضع النحو والمنطق فى قوالب شعرية لكى تتحولى إلى محفوظات، ويظل الشعر هو الفن الأشرف للحفظ وللممثل وللتنمىج على غرارهِ وعلى معطاه الأخلاقى والثقافى، وعلى نمطه الطبقي، ويبقى الأب الشعرى هو المعلم الأول وهو من يعتلى رأس الهرم النسقى الطبقي.

٣-٣ اللفظ الأب

هناك مقولات تحمل دلالات نسقية قال بها بعض أسلافنا تربط بين (اللفظ) من جهة والأوائل من جهة ثانية، والذكورة من جهة ثالثة، والمعنى حينئذ سيكون قيمة أنثوية وثانوية، ولذا سيترك للآخرين،

بينما (اللفظ) هو الأشرف وسينتسب للأوائل، كما نفهم من كلام لابن جنى يجعل الألفاظ للأوائل والمعانى للمتأخرين^(٦٠). وسبق لعبد الحميد الكاتب أن قال قولاً يجعل اللفظ ذكراً والمعنى أنثى^(٦١).

وهذه طبقية أولية سيستتبعها تصنيفات طبقية أخرى، إذ بعد أن يفضل اللفظ على المعنى فإن الخطاب الثقافى سيجرى تفريره من وظيفته العقلية، وسيعتمد الخطاب على البلاغة اللفظية التى هى قيمة شعرية، وسيتفوق هذا على غيره من الخطابات لأنه مرتبط شرفيا بالأوائل وبالشعر وبالفعولة، وهذه هى مقومات الشرف الرفيع.

لذا نرى الجاحظ يشيد بالبديهة فى مقابل التدبر، ويرى أن للعرب فضلا على غيرهم لأنهم أهل بديهة وغيرهم أهل مطاولة للمعانى، يقول هذا فى سبيل دفاعه ضد الشعوبية^(٦٢). والجاحظ لابد أن يقول هذا لأن الشرط النسقى الذى يفضل اللفظ على المعنى يستلزم الإعلاء من البديهة، لأن المعنى يحتاج إلى التفكير والتدبر، بينما اللفظ مقوم بديهى. ومن قبل الجاحظ وصف المدونون شعراء الحكمة بعبيد الشعر لأنهم يمضون أوقاتا فى التأمل والتفكر والتنقيح، وهذا يقلل من فعولة القصيدة ويحيلها إلى التأنيث والدونية، ويجعل فاعلها عبدا وليس سييدا فعلا.

إن تفضيل اللفظ ومن ثم البديهة مرتبط بالأصل التكوينى للشعر من حيث هو شفاهى والشاعر رحال لا يقر فى مكان ولا أرض. والشعر ولاشك كائن بدوى، وهذا يقتضى الركون إلى السريع والإيقاعى مما هى صفات البديهة واللفظ، وانتقل النسق الشعرى هذا إلى الخطابة وصبغها بالصبغة نفسها، البديهة واللفظ، ثم

أصبحت الكتابة بالعدوى النسقية، فاحتل اللفظ مكانه الثقافي الأعلى، وصار نموذجا تربويا له حضوره الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أيضا، وكم ذا نرى الترهل اللغوي اللفظي تماما مثلما نرى الإسراف الاستهلاكي والعاطفي في مناحي سلوكنا كلها مما هو ناتج نسقي لشعنة النموذج الثقافي، وتغليب اللفظ بأبعاده الفحولية والبدائية، ولم يعد سؤال المعنى سؤالا مهما طالما أن اللفظ يسد الأفق، وبه وبالبدئية نتميز، ولتحترق كتب التوحيدى على وقع غياب بلاغة التأويل.

٣-٤ هناك منظومة من الطبقات الثقافية كلها تقتفى أثر الهرم الطبقي الشعري، فالألفاظ طبقات، كما يقرر الجاحظ^(٦٣)، ومثله فعل ابن عربي، كما ذكرنا أعلاه. كما أن المعانى طبقات، وفيها وفي الألفاظ الشريف والأصيل والأقل، كما أن الرواة طبقات^(٦٤)، بل إن الشحاذة طبقات أيضا، وكانوا لا يأخذون الأعطيات إلا من أهل الوجاهة^(٦٥).

ولذا فإن الشاعر الفحل يبذل الجهد كله في حماية السمو الطبقي للفئة الفاضلة، وبذا يقول الفرزدق: وشر الشعر ما قال العبيد^(٦٦)، مثلما استكثر على الشعراء الصغار قول أبيات هي أليق بالكبار فكان يأخذ الأبيات التي تعجبه منهم بحد السيف، ويقول أنا أحق بها منكم، ولقد فعلها مرارا^(٦٧)، أو ليس هو الفحل الذي يجوز له ما لا يجوز لغيره، والذي الباطل يكون عنده حقا؟! وكذا فعل حفيد الفحول أدونيس الذي روى معدو معجم البابطين للشعراء أن المعجم خلا من اسم أدونيس لأنه اشترط أن يختار هو الأسماء التي

تصحبه في المعجم، وما لم يتحقق ذلك فإنه يرفض المشاركة فيه، وكيف له أن يرضى بما لم يرض به جده المتنبي الذي ما كان يرى الآخرين سوى زعنفة وحفنة من المتشاعرين، كما هي شروط النسق الذي يقوم على إنكار الآخر في سبيل تعزيز الذات.

وفي داخل مملكة الشعر نجد طبقات ليس بين الشعراء فحسب، وإنما أيضا بين فن شعري وآخر، ففن الرثاء مثلا يجرى تحقيره فهو أصغر الشعر لأنه لا يعمل لرغبة ولا لرهبة^(٦٨)، وجرى وصف ذى الرمة بأنه ربع شاعر لأنه لا يمدح ولا يهجو ولا يفتخر، وهذه هي أركان الشعر حسب التمييز الطبقي^(٦٩).

ومما تقتضيه الدواعي النسقية أن يجرى احتكار حقوق التفسير على السادة الأبناء، وهذا ما نجد الثقافة تمنحه للشعراء، فالفرزدق يعلن أن عليه القول وعلى الآخرين الاحتجاج به، وشتم أحد اللغويين عندما خطأ، ووصفه بأنه أحقر من أن يهجي لأنه (مولى مواليا^(٧٠)) والبحترى يرى أن الناس بقر وما عليه أن يفهم البقر^(٧١)، وكعب بن زهير يقول: أنا أبصر بشعري منكم^(٧٢). وينتهي الأمر ثقافيا بالمقولة السائدة في أن (المعنى في بطن الشاعر) وهي المقولة النسقية التي تتكرر بصيغ مختلفة عن وجود طبقة من العارفين والمحتكرين لحق المعرفة دون سواهم من البشر الذين لا يرتقون إلى سلم الهرم الطبقي المحصن بالثقافة النسقية.

٥- الصنم البلافي

عبر هذه العمليات التي ظلت تتوالد وتتراكم غير مراقبة ولا منقودة، جرى تخليق نوع من الأصنام البلاغية ذات السلوك النسقي

المتسخ، من حيث تضخم الأنا الذي هو مخترع شعري، ومن حيث منح الثقافة للذات الشعرية مزايا وصفات متعالية، وتنزيها من النقد، وتبرئتها من العيوب، مما يجعلها صنما بلاغيا تصنعه الثقافة بيدها؛ لتظل تخضع له وتذل بين يدي مصنوعها النسقي، وهذا أسهم إسهاما فعالا في خلق وتصنيع شخصية (الطاغية) وقدم نموذجا ذهنيا ثقافيا عن الصفات اللازمة لنشوء الطاغى، وصار بمثابة التبرير الأخلاقي لأي سلوك أنانى متجبر ومتعال، لا يقيم اعتبارا للآخر، ووسيلته مع الخصم هي السحق والإلغاء. هذه سمات هي في الأصل شعرية، كنا ننظر إليها بمنظار المتعة الجمالية، وكأن لا شيء فيها غير ذلك، غير أن ما فيها أفدح بكثير من مجرد الجمالية. ولسوف أترك تفصيل القول في هذه المسألة إلى نهاية الفصل الرابع في مبحث (صناعة الطاغية).

الهوامش

- ١- ورد بهذا النص في (العمدة) ٣١/١، وانظر صحيح البخارى، كتاب الأدب .٨٧.
- ٢- البيان والتبيين ٢/٢١٩.
- ٣- ابن رشيقي: العمدة ١/١١٧.
- ٤- الجاحظ: البيان والتبيين ١/١٣٤.
- ٥- الثعالبي: ثمار القلوب ٦٦٥.
- ٦- الأصمعي: فحولة الشعراء ٤٢.
- ٧- العمدة ١/٧٧.
- ٨- المسعودي: مروج الذهب ٣/٣٢٧.
- ٩- الإمتاع والمؤانسة ٢/١٣٨.
- ١٠- ديوان الفرزدق ٢/٧٧٠.
- ١١- السابق ٦٧٥، ٨١٦، ٨٩٦.
- ١٢- السابق ٧٦٩.
- ١٣- العمدة ١/٧٨ وانظر (باب تعرض الشعراء) ص ٧٦.
- ١٤- المتنبي: ديوانه ٤/٣٣٨.
- ١٥- العمدة ١/٢٧.
- ١٦- ترد هذه العبارة كثيرا انظر العسكرى: كتاب الصناعتين ١٣٨ وابن فارس: الصحابي ٤٦٧.
- ١٧- العمدة ١/٢٨، ٢٩، ٣٠.
- ١٨- انظر القرطاجنى المنهاج ١٤٤ ووردت عند ابن فارس دون إحالة إلى الخليل، الصحابي ٤٦٨.
- ١٩- المرزبانى: الموشح ٢٢٧.
- ٢٠- الجاحظ: البيان والتبيين ١/٢٤١.

- ٢١- الوردى: أسطورة الأدب الرفيع ١٠٠.
- ٢٢- البيان والتبيين: ٢٤١/١.
- ٢٣- القرطاجنى: المنهاج ١٢، وانظر مصطفى جوزو: نظريات الشعر عند العرب ٢٣٦- ٢٤٠.
- ٢٤- انظر مثلا العسكرى: كتاب الصناعتين ٥٨.
- ٢٥- الإمتاع والمؤانسة ١٣٤/٢.
- ٢٦- من عبدالحميد الكاتب إلى الكتاب ٥٣، ٥٤، ٥٦، ٦١، ٦٢ أصدرها وقدم لها عبدالعزيز الرفاعى، المكتبة الصغيرة، الرياض ١٩٧٣.
- ٢٧- الأدب الصغير ٣٦.
- ٢٨- الأدب الكبير ٦٤.
- ٢٩- شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى النثر العربى ٩٦.
- ٣٠- ورد فى الصناعتين ٥٣.
- ٣١- الإمتاع والمؤانسة ١٤٠/٢-١٤٨.
- ٣٢- السابق ١٤٢.
- ٣٣- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ٢٥/١.
- ٣٤- انظر: B.Russell: History of Western Philosophy. 127, 128, 129.
- ٣٥- نقلا عن الربدوى: كشاف العبارات النقدية فى التراث العربى ١٢٤ ويحيله إلى رياض الصالحين ٦٥٧ والألبانى فى الجامع الصحيح برقم ١٨٧٥ ج١.
- ٣٦- أساس البلاغة، مادة (ف.ج.ل).
- ٣٧- ديوانه ٣٧.
- ٣٨- العمدة ٢٠٩/١.
- ٣٩- الشنقيطى: شرح المعلقات العشر ١٥٣ دار الأندلس، بيروت د.ت.
- ٤٠- جرى ذلك فى لقاء مع محمد رضا نصر الله فى برنامج (هذا هو) فى ١٠/٢٦/١٩٩٦ محطة تلفزيون الشرق الأوسط MBC لندن.
- ٤١- سنناقش هذه المقولة بعد قليل..
- ٤٢- الشوقيات ٣٤/٢.
- ٤٣- أبوالنجم العجلى: ديوانه ١٠٣.
- ٤٤- العمدة ١١٤/١.
- ٤٥- الباقلانى: إجاز القرآن ١١٦.
- ٤٦- ديوانه ٣١٦/١.
- ٤٧- ديوانه ٦٧٥/٢.
- ٤٨- انظر السابق و ٨٩٦.
- ٤٩- طفولة نهد ص ٥.
- ٥٠- القرطاجنى: منهاج البلغاء ١٤٣.
- ٥١- العمدة ١١٦/١.
- ٥٢- زوردها محمود الربدوى: كشاف العبارات النقدية والأدبية ٢٧٩.
- ٥٣- السابق ١٢٨.
- ٥٤- ديوانه ٣٣٨/٤.
- ٥٥- ديوانه ٣٩١/١.
- ٥٦- ديوانه ١٨٣.
- ٥٧- العمدة ٩١/١.
- ٥٨- القرشى: جمهرة أشعار العرب ٢٤. وانظر بحثنا: رحلة المعنى من الشاعر إلى بطن القارئ فى كتابنا: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافى العربى. بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٩.
- ٥٩- ابن عربى: الفتوحات ٢٣٧/١. وانظر مقالتنا عن مفهوم القبيلة فى كتابنا: ثقافة الوهم. المركز الثقافى العربى. بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٨.
- ٦٠- العمدة ٢٣٦/٢ نقلا عن وليد قصاب: قضية عمود الشعر فى النقد العربى القديم ٥٠ دار العلوم، الرياض ١٩٨٠.
- ٦١- عبدالله الغزامى: المرأة واللغة ٧.
- ٦٢- البيان والتبيين ٤٠٤/٣.
- ٦٣- السابق ١٤٤/١.
- ٦٤- السابق ١٣٨ وانظر الموازنة ٤٠٢/١.
- ٦٥- العمدة ٨٤/١.
- ٦٦- السابق ٧٤.
- ٦٧- الأغاني ١٨٨/٨.

- ٦٨- العمدة ١/١٢٣.
٦٩- المرزبانى الموشح ٢٢٧ وابن قتيبة: الشعر والشعراء ٢٩.
٧٠- الشعر والشعراء ٢٥.
٧١- البحتري: الديوان ٣/٢٠٠.
٧٢- الأبيشي: المستطرف ١/١٥٠.

الفصل الرابع

تزييف الخطاب/ صناعة الطاغية

١-١ حدث تطور ثقافي خطير فى أواخر العصر الجاهلي تغير معه النسق الثقافى العربى منذ ذلك الوقت إلى اليوم، وتحولت النحن إلى الأنا، مثلما تحولت القيم من بعدها الإنسانى إلى بعد ذاتى نفعى أنانى، وتحول الخطاب الثقافى إلى خطاب كاذب ومناقق، وهو أخطر تحول حدث فى الثقافة العربية وأثر تأثيرا سلبيا. ذلك هو ظهور شاعر المديح، وثقافة المدائح، وشخصية المثقف المداح، وفى مقابلها شخصية المدوح، مع لعب الثقافة لهذه الأدوار جميعها عبر شخوص يمثلون اللعبة ويحققون نسقيتها. وتمخض عن ذلك أنماط من القيم ومن السلوكيات الفردية والنسق الثقافية.

لقد ظهر ذلك فى أواخر العصر الجاهلى مع نشوء ممالك عربية يرأسها حاكم مدنى أو شبه مدنى، كبديل عن شيخ العشيرة، حيث ظهرت المدينة الشمالية مع المناذرة والغساسنة، وظهر معها تقليد

ثقافى المدينة الشمالية مع المناذرة والغساسنة، وظهر معها تقليد ثقافى تخلق فيه شخص الممدوح وشخص المداح، وبينهما صفة متبادلة فهذا يمدح وهذا يمنح، هذا يبيع وذاك يشتري. وجرى تسليع البلاغة والخيال. والملاحظ أن هذا تلازم مع ظهور الممالك الشمالية، ولم يحدث فى الممالك الوسطى ولا الجنوبية، كمملكة هوزة بن على ذى التاج فى اليمامة، وممالك اليمن، وهى كلها لم تكن مسرحا لمثل هذا التغيير الثقافى الخطير، مما يعنى أننا أمام عنصر دخيل تسرب كمزيج للتأثر العربى بالطقس الإمبراطورى الفارسى والرومى حيث شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومنزلته المنقردة، وهى صفات سعى المناذرة والغساسنة إلى اكتسابها لا عن طريق الجيوش، بل عن طريق المدائح الشعرية فى مقابل بذل المال على المداحين. لقد ظهر نوع جديد من الحاكم غير العشائرى، وإن كانت ممالك الوسط والجنوب قد ظلت محافظة على النمط القبلى فى مفهوم الزعيم الذى هو من العشيرة وعلى غرارها النموذجى فى علاقاته مع أفراد مملكته، الذين ليسوا رعايا بمقدار ما هم جماعته وناسه، بينما اتخذت الممالك الشمالية نموذج الحاكم الإمبراطور، وسعت إلى تمثيل صفات الرجل الكامل وكان الشاعر هو الصانع الذى تصدى لإنتاج السلعة الجديدة لتحقيق صورة الأمر المطلق، كما نجدها فى الشعر المدائحى الأول وما تمخض عنه من صفات نسقية، وهى صفات صنعت الإمبراطور المجازى كمنحوت بلاغى مشعرن. هذا تحول ثقافى له آثاره العميقة فى ثقافتنا، وحدوثه فى أواخر العصر الجاهلى جعله هو النموذج المحتذى حينما صارت العودة إلى القيم

الثقافية الجاهلية مع مطلع العصر الأموى، وهى العودة التى رسخت الأعراف الأدبية الجاهلية، وأدت إلى تحولها إلى أنساق ثقافية راسخة ومتجذرة وتخلق عنها أنماط سلوكية وأعراف ثقافية. ثم إن عصر التدوين حينما جاء فإنه راح يدون هذا الخطاب ومن ثم غرسه فى الذاكرة الثقافية للأمة، من حيث إن الشعر هو ديواننا وسجل وجودنا الثقافى. وإن كنا قد وقفنا فى الفصل الثالث على الحدث الثقافى الأول الذى تمخض عن (اختراع الفحل) وظهور الذات المستبدة، فإننا هنا سنعرض للتحويل القيمى الخطير الذى أحدثته ظهور ثقافة المديح، تلك التى لم تكن مجرد فن شعرى، كما تعودنا أن نقول ونبرر، إنها حادثة ثقافية بالغة الخطورة فى التكوين النسقى الثقافى للذات العربية، كما سنحاول أن نوضح فى هذا الفصل.

٢-١ تحول القيم

هناك قيمتان مركزيتان فى النظام القبلى، هما الكرم والشجاعة. والكرم قيمة سلمية، بينما الشجاعة قيمة حربية وحولهما يحتكم التصور القبلى للحياة والإنسان، فالأنبل هو الأكرم وهو الأشجع. ولا تقوم الحياة القبلية إلا بهاتين القيمتين، ولم يكن البدوى كريما لأنه يريد المديح أو يتقى الذم، لقد كان الكرم - وما يزال لدى البدو - قيمة وجودية أشبه ما تكون بالحفاظ على النوع، فأنت تكرم ضيفك لأن عدم استضافته يعنى الموت ونهاية حياته فى الصحراء المهلكة وهذا مصير ستواجهه أنت أيضا فيما لو انقطعت عادة الضيافة الصحراوية. والبدوى كائن مترحل بالضرورة ولذا فإنه يظل محتاجا لمن يقبل بضيافته، ومن ثم فإن المحافظة على فكرة الضيافة هى

ادخار معنوى قيمى يدرأ عن الذات غوائل الجوع والضياع اللذين سيكونان المصير المحتوم فيما لو اختفت قيمة الكرم والضيافة من الثقافة الصحراوية، لهذا يجرى تثبيت هذه القيمة والالتزام بها كأساس مرجعى للوجود. ولهذا فهي ليست قيمة للتباهى وليست علامة على الغنى والأريحية، ويدل على ذلك أن النساء البدويات يلتزمن بقانون الضيافة وإكرام الضيف، فى حالة غياب الرجل، ولايتوانين فى ذلك، بل هو من أهم ما يلتزمن به. وهذا على نقيض ما نراه شعريا من ظهور المرأة اللوامة التى تلوم زوجها على إهدار المال وعلى كرمه الزائد فى رأى المرأة النصوصية. وهذا أمر يبين الاختلاف بين الكرم كقيمة قبلية إنسانية ذات معنى وجودى، وبين الكرم كقيمة شعرية متحولة، جرى تحويلها وتزييفها لمصلحة السوق الثقافية التى سنحاول كشف أنساقها. ولقد حظى موضوع الكرم باهتمام كثير من الدارسين المحدثين^(١) مثلما اهتم به الأوائل غير أن ما لم يجر التنبه إليه هو التحول الخطر الذى صاحب ظهور ثقافة المديح.

وبما إن الكرم والشجاعة قيمتان جوهريتان فى البقاء الإنسانى البدوى، فإن إطراء هاتين القيمتين وامتداح أصحابهما هو إطراء صادق وحقيقى، ولايمدح البدوى فى شعر أو فى قول إلا من هو فعلا ذو شجاعة وذو فضل، هكذا مديح زهير بن أبى سلمى لهرم بن سنان، حيث كان يمدح قيم السلام والوفاق التى يرمز لها هرم الذى حقن دماء القبائل المتحاربة وفادها بماله مما استحق عليه الثناء الذى هو ثناء على القيمة وليس استجداء للعطاء. وهكذا هى حال

الثقافة البدوية الصحراوية إلى عهدنا الحديث المشهود عليه من قريب، مما يعنى صحة القياس بما إنه تقليد قبلى متأصل.

والشاعر البدوي شاعر جماعة، ولذا فإن الذات الشعرية هى الذات القبلية - النحن القبلية) ومثال دريد بن الصمة مثال نموذجى دال، ينص على اندماج الفرد بالجماعة اندماجا كاملا، وهو وإن رأى ان قومه على خطأ فإنه يظل معهم ولاينشق عليهم، وهو من غزية إن رشدت رشد معها وإن ظلت ظل. وهذه قيمة فى السلوك الجمعى الواعى، إذ إن دريد بن الصمة، كما هو واضح من قصيدته^(٢)، كان يعى شروط العلاقة الجمعية، ولم يحجب رأيه عن جماعته، غير أنهم لم يقبلوا برأيه، مع أنه زعيمهم وحكيمهم، ولم تأخذه عزة الذات إلى العناد فما كان منه إلا أن انصاع لرأى الغالبية، وهذا موقف ديموقراطى يغلب رأى الرعية وخيار الجماعة على رأى الفرد ورأى الزعامة.

هذه قيم إنسانية ذات علاقة فعلية بالشرط الثقافى للقبيلة، فالكرم والشجاعة، والنحن القبلية، كلها تجتمع لتشكّل النظام الاجتماعى والوجودى للقبيلة، وجاء الإسلام كدين ذى نظام أخلاقى، يعزز القيمة الإنسانية لنظام الجماعة التى تتسع للاختلافات، لكنه اختلاف فى اتّلاف، وفى وحدة اجتماعية تتنوع وتتعدد من داخل الجماعة، ولا يؤدى هذا إلى خروج أو نفى، غير أن ما تمخض عنه النسق الثقافى شئ غير ذلك كله، فلماذا وكيف...؟

١-٣ إن ظهور الممدوح، جاء عبر ظهور ملك، وهو غسانى أو منذرى اعلى كرسى الحكم، واكتسب وجهة خاصة إذ لم يعد شيخ

قبيلة، غير أنه ما زال يؤمن بالقيم القبلية، كالشجاعة والكرم، وهو محتاج للاتصاف بهما كتبرير للزعامة، غير أن هذه صفات توجد لدى غيره من فرسان العرب وشيوخها، ومن هنا لا بد من تمييزه عن هؤلاء لكي يكتسب أحقية لا يشاركه فيها الآخرون، وهو مستعد لشراء هذه الصفات ودفع المال من أجلها، وجاء الشاعر، وهو هنا النابغة والأعشى، كما تنص المدونات^(٣)، ولم ير الشاعر بأسا من تلبية حاجة السوق، كشأن التاجر الانتهازي الذي ينتهز الفرص الاستثمارية الطارئة. وكان هذان الشعاران هما الأذكي تجاريا من بين زملاء المهنة، ولم يقلقا من ردود الفعل الثقافية في ذلك الوقت التي راحت تزدرى الشعر وتفضل عليه الخطابة بعد أن صار الشعر وسيلة للتكسب^(٤).

ابتدأ التغيير الثقافي بشاعرين جريئين لم يكثرثا بالأعراف الثقافية، وكان المكسب المالى عندهما أبلغ من العرف، وإن كان النقد والاستهجان قد توجه إلى الشعراء الذين حولوا الشعر إلى الأغراض النفعية، إلا أن الممدوحين ظلوا في أمان من النقد أو اللوم، مما ضمن باب العطاء ووفر الزيون المشترى، ثم ازدادت أعداد الراغبين من الشعراء، وجرت السنن الشعرية على منظومة ثقافية من بضع صفات يصعبها الشاعر في قالب بلاغى محكم وجرى اختراع فن المديح، ليكون أهم الأسباب الشعرية، وصار الشعر لا ينبعث في الخيال إلا عبر أسباب الرغبة أو الرهبة.

اخترعت الثقافة (الرغبة) و(الرغبة) ليكونا أساسا إبداعيا، فهما سبب للإبداع أولا وهما سبب للتمييز الإبداعى ثانيا، والشاعر الذى لا

يلتزم بشرطى الرغبة والرغبة لا يكون فحلا وسيظل ناقصا، مثلما صار لذى الرمة الذى وصفوه بأنه (ربع شاعر)^(٥) ومثلما وصفوا شعر الرثاء بأنه أصغر الشعر لأنه لا يقال لرغبة ولا لرغبة^(٦).

هذه الثقافة التى ابتدأت ناقدة للشعر المدايحى انتهت لتجعل (الرغبة) أساسا إبداعيا وقانونا فحوليا، وجرى تدوين الرغبة مع الرهبة ليكونا الجملة الثقافية التى تصنع النسق الثقافى المحرك للخطاب والمتحكم بالذات الثقافية. وجرى نسيان الاعتراض الأول المضاد لشعر المديح.

وتحكم قانون (الرغبة والرغبة) ليكون المبدأ الثقافى الفاعل نسقيا حتى حظى بالقبول العام، وكانت اعتذاريات النابغة من النعمان من أهم النصوص النسقية التى تربي عليها الذوق الثقافى العام فى العلاقات بين المادح والممدوح، وصارت نموذجا للسلوك ولنظام العلاقة ونظام الخطاب المبني على الرغبة والرغبة، ولعب الشعراء على مر العصور هذه اللعبة بإتقان عجيب وبالتزام تام، وتسرب ذلك إلى سائر الخطاب حتى العقلانى منها، وإلى سائر ممثلى الثقافة من غير الشعراء، مما يعنى تجذر النسق وتغلغله فى الضمير الثقافى.

١-٤ مع ظهور شخصية الممدوح ظهرت منظومة الصفات الشعرية، ونقص ذلك أن الصفات لم تعد واقعية وحقيقية، إنها، فحسب، صفات يستلزم الغرض الشعرى قولها مذ كان الهدف استدرار العطاء. ولو نظرنا إلى مثال حاتم الطائى الذى اتخذته الثقافة رمزا للعطاء بلا حساب، وهو مثال يلعب دورا مزدوجا، فهو شاعر وكريم، أى أنه يمثل الممدوح والمادح. إنه يبذل ويثنى على

البذل، وفي شعره ظهرت القيم النسقية فى علاقة السمعة بالعباء
وفى توظيف اللغة لمصلحة المجد الفردى، وبدأ معه الصراع بين
المرأة والرجل، حيث الزوجة اللوامة التى تلوم زوجها على تبيذره،
بينما يرد الرجل عليها مؤكداً أن المال غاد ورائح ويبقى من المال
الأحاديث والذكر^(٧).

هنا حدث التغيير القيمي لفعل الكرم، حيث بدأ المعنى يتشكل فى أن
الكرم من أفعال الرجل تحديداً، وأن الرجل يفعله لغاية ذاتية ترتبط به
شخصياً، ومن ثم جرى اختراع الشخص الكريم، وهو كائن شعري -
أولاً - من حيث إنه شخصية شعرية، ومن حيث إنه فرد معين باسمه
وصفته، وهو - ثانياً - ذات فحولية لا يعبأ بالحال العائلية الخاصة التى
تمثلها المرأة/ الزوجة، من حيث إن المرأة معنية بالشأن الإنسانى
الحياتى لها ولأولادها وتخشى من تبيذير الرجل على مصيرها ومصير
أولادها، بينما الرجل يظهر غير معنى بهذه الحال الإنسانية، ولم يعد
الرجل النصوصى يهمله الشأن الإنسانى، وهو مستعد لأن يذبح أحد
أبنائه ليقدمه قرىً لضعفه، كل ذلك خشية الذم من ضيف يظن لنا مالا
فيوسعنا ذماً - كما ورد فى قصيدة الحطيئة.

تحولت قيمة الكرم من بعدها الأخلاقى والإنسانى إلى بعد
شعري، وتعددت هنا معانى الكرم فهو:

١- قيمة دينية وأخلاقية وجزء من المروءة والتكامل الاجتماعى،
وهذا هو المعنى الأصل للكرم، وفى ذلك جاء الحديث الشريف الذى
ورد فى معناه من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه. وكان
الخلق العربى/ البدوي يقوم على ذلك كأحد قيم القبيلة وضرورات

الوجود الإنسانى فى الحياة الصحراوية، وهو أيضاً أحد أهم صفات
الخلق البشرى الفردى والقومى، للرجال وللنساء معا وبلا تفریق. ولم
يجر استبعاد المرأة من قيم الكرم إلا بعد أن استفحلت صفات الكرم
والشجاعة، وجاء القول إن المرأة يحمدها فيها البخل والجبن، حسب
المقولة النسقية الفحولية.

٢- جاء التغيير مصاحباً للتغيير النسقى فى الشعر الذى اتخذ من
المديح مادة جوهرية فى الفحولة الشعرية، وكان الهجاء رديفاً أزلياً
للمديح، يسنده ويؤازره ولا يتحقق فعل المديح إلا بمصاحبة الهجاء له،
والعباء يتم رغبة فى الثناء ورهبة من الذم، وهذه قاعدة (الرغبة
والرهبة) تشمل الممدوح مثلما تحرك الشاعر. ومن هنا تحول الكرم
من قيمته الإنسانية الأخلاقية إلى قيمة فردية نفعية تخضع لشروط
الرغبة والرهبة، ودخل الحس الإرهابى فى الخطاب الثقافى، وهو
إرهاب مبنى على الابتزاز من جهة، وعلى التبادل التجارى من جهة
أخرى. وهذا أفضى إلى ظهور شخصية المثقف الشحاذ، وظهور
بلاغة الشحاذة التى ابتدأت بالشعر وامتدت إلى النثر، كما هو فن
المقامات الذى هو تدريب نسقى على فنون بلاغة الاستجداء. وكما أن
الثقافة صارت ثقافة شحاذة حسب النسق الشعرى، فإنها أيضاً
اتسمت بسمة الروح الإرهابية فى القمع والتخويف، فالشاعر صار
ذاتاً متفردة من جهة ولم يعد متسامحاً مع الآخرين واتخذ أسلوباً
عنيفاً فى فرض ذاته ورأيه وفى تخويف خصومه وردعهم، ولقد بلغ
هذا كل مبلغ فى تركيز خطاب الرغبة والرهبة فى ذاكرة الثقافة، كما
سنوضح فى آخر هذا الفصل.

١-٥ تحول المنظومة الأخلاقية العربية

إن التحول فى مدلول قيمة الكرم لم يكن تحولاً فى مفردة أخلاقية، بل إنه تحول فى منظومة القيم العربية كلها، ذلك لأن الكرم قيمة مركزية يعتمد عليها النظام الأخلاقى العربى، وتتمركز حولها المنظومة الأخلاقية العربية، ولذا فإن أى تغيير يحدث فى مفهوم الكرم سوف يمس النظام الذهنى والنظام المسلكى للذات العربية. فالكرم هو لب العلاقة بين الذات والآخر، وهو ضابط السلوك بين الإنسان والإنسان، فى الموقف من الغريب والمحتاج والضعيف، وفى السماحة والأريحية النفسية وقبول الآخر، وفى حس الأمان والتأمين والتواصل الإنسانى، غير النفعى. وإذا ما جرى تغيير فى مدلول الكرم كفعل وكتصور فإن هذا التغيير سيؤثر سلماً على كل ما يتعلق بعلاقة الذات مع الآخر، وعلى المعنى الإنسانى فى العلاقة البشرية، وهذا ما حدث فعلاً، إذ حل البديل الشعرى بنسق الرغبة والرغبة، وصار الكرم الفحولى الشعرى كقيمة سالبة، يتولد عنها كائن ثقافى غير إنسانى وغير تسامحى، مصطبغ بالصبغة النسقية، ومؤهلاً لأن يصبغ الخطاب الثقافى كله بهذه الصبغة، وهذا ما حدث فعلاً. وتغيرت علاقة الفرد بالفرد لتخضع لقانون الرغبة والرغبة، تبعاً للنسق الثقافى الذى سنته ثقافة المدايح. واختفى الحس النقدى الذى جرى تسويق الكذب، بوصف الكذب شرطاً جوهرياً للمديح يقبله الممدوح، ولا يخجل منه الممدوح، وتواطأت المؤسسة الأدبية مع اللعبة، وجرى تبرير القول الشعرى من حيث هو فن لا يقاس بمقاييس الصدق والواقع، مما جعل الخطاب اللغوى بعامه يتأثر بهذا التصور،

مذ كان الشعر هو الفن الأول عربياً وهو ديوان العرب. وبما إنه كذلك فقد أدى دوراً مزدوجاً، حيث توصل بجمالياته لتمير قبلياته، وتشعرت الثقافة وصارت صوراً شعرية تحمل كل عيوب الشعر، وجرى فعلاً تجريد اللغة من دورها فى الفعل والعمل، وكأن قد صارت لغة غير فاعلة ولا تدفع للعمل، لغة غير وظيفة وغير فعلية، بعد أن تشبعت بالشعرية المفرطة والبلاغية غير العملية وغير الملتزمة بشرط المعقولة والواقع إذ كان الشعر غير معنى بهما. وصارت السمة اللغوية النسقية هى سمة التجريد المثالى الكاذب، التى هى السمة التى أفضى إليها التغيير الشعرى فى آخر العصر الجاهلى، وتبنتها العودة الأموية إلى النموذج الجاهلى ثم أخذ بها عصر التدوين لتستقر فى المضمرة النسقى الثقافى.

ومن تبعات سلب الخطاب من طاقته التعبيرية صار قراء الأدب ومستهلكو الثقافة يتمتعون بنصوص منبئة الصلة معهم، فالقراء ليسوا مادحين ولا ممدوحين، مما يعنى أنهم صاروا خارج الخطاب وليسوا طرفاً فيه، ومع ذلك ظلت المؤسسة الثقافية تزخ هذا الخطاب فينا حتى تعودنا عليه واندمجنا فيه متذوقين له ومصطبغين بصبغته، حيث هو النموذج الجمالى والعلامة الثقافية والمتعة الفنية المبسطة أمامنا. وهذا حول القراءة إلى مسلك شبه آلى، خاصة مع الاعتماد على مهارة الحفظ مما ختم عملياً على أفق التفكير النقدى والحس الإبداعى.

١-٦ حكومة البلاغة

لكى تتم عملية التنسيق، أى تثبيت النسق، لابد من تربية الممدوح

وترويضه على الإحساس بأنه محتاج حاجة غريزية للمادح، وأنه عالية على مديحه له، وأن صيته وشرف اسمه وبقاء ذكره يتوف على مديح المادح، وهذه هي أساليب إحداث الرغبة، وحسب ذلك، وبما إن الممدوح هو المحتاج للمادح فإنه لابد أن يدفع وبسخاء ثمننا لهذه السلعة الضرورية، والشاعر فى هذا التخطيط يوقع بالممدوح كحال شركات الإعلان فى ترويجها للسلع وفى تحسيس المستهلك بالحاجة الماسة التى لا تكتمل شروط حياته إلا بها. والأعطيات لن تكون كرما وهبة بمقدار ما هى ثمن مستحق على سلعة معروضة لمن يدفع أكثر. وفى حماسة أبى تمام نجد أبياتا غير منسوبة لشاعر محدد، وكأن عدم النسبة تعنى أنها قانون ثقافى عام لا يخص شخصا بعينه، وفيها نقراً^(٨):

كريم رأى الإقتار عارا فلم يزل

أخا طلب للمال حتى تمولا

فلما أفاد المال عاد بفضلله

على كل من يرجو جداه مؤملا

هذه صفات ذات طابع تعميمى تسعى إلى نوع من البرمجة الثقافية لكى يسعى المرء لكسب المال من أجل غرض واحد محدد، وهو أن يكون على حال استعداد دائمة لاستقبال المداحين لكى ينفحهم بالعطايا، وهذا يتكامل مع ما يروييه أبو تمام أيضا فى الحماسة ليزيد الحرثى^(٩):

وإذا الفتى لاقى الحمام رأيته

لولا الثناء كأنه لم يولد

فالثناء وجمع المال تهيؤا للعطاء هى أسباب المجد، ومن لا يحظى بثناء الشعراء عليه فكأن لم يولد. هكذا يسوق الشاعر لبضاعته ويعلن عنها، ولقد أشار البحترى إلى أنه (تاجر سؤدد) وحدد مهنته بأنه (يبيع ثمينات المكارم والحمد)^(١٠). ومن قبلهم النابغة الذى كان يحدد قيمة الأعطية (الثنى) ومواصفاتها فى قوله^(١١):

الواهب المائة الأبرار زينها

سعدان توضح فى أوبارها اللبد

والأمر لا يقف عند حدود الأعطيات بل يتجاوز إلى ما هو أخطر، حينما يتدخل الشعر فى التأثير على سلوكيات الممدوحين، وهناك فى هذا الأمر حكاية معبرة وذات دلالة نسقية، يرويها المسعودى فى مروج الذهب عن عيسى بن على الذى ذكر أن أبا جعفر المنصور كان يشاورهم فى جميع أمره حتى امتدحه إبراهيم بن هرمة فى قصيدة قال فيها^(١٢):

إذا ما أراد الأمر ناجى ضميره

فناجى ضميرا غير مختلف العقل

ولم يشرك الأذنين فى سر أمره

إذا انتقضت بالأصبعين قوى الحبل

تغير المنصور من رجل يستشير فى كل أمره إلى رجل مستبد ومطلق، غيره بيت من الشعر، وهو ليس بيتا مفردا ومعزولا، إنه بيت نسقى يحمل دلالة نسقية تتمثل فيها وظيفة الشعر ببعده السلبي من

حيث صناعة الفحل المتفرد ذى الصفات الاصطناعية النسقية، وهذا ما أفضى أخيرا إلى صناعة الطاغية، الذى هو إفراز ثقافى للمفعول السلبي لخطاب التفصيل، كما سنرى.

وكما سعى الشعراء إلى ترويح نموذجهم المدايحى فإنهم أيضا وضعوا أنفسهم تحت الطلب، حسب رغبة السوق والمشتري، وهذا الأخطل يستجيب لطلب يزيد بن معاوية فى أن يهجو الأنصار مقابل صفقة بينهما^(١٣). ووقع المتنبي فى حبال سيف الدولة الذى كان يدبر الحيل على المتنبي كى يجعله لايتوانى فى سكب المزيد من المدايح^(١٤).

هناك علامة كاشفة تدل على مدى الخراب النسقى الذى أحدثته الشعر فى سلوكيات الثقافة، وذلك فى حادثة تولى عمر بن عبدالعزيز للخلافة، حيث جاء الشعراء إلى ديوان الخلافة مصطفىين فى صفوف، ومحملين بالمدايح كما هو الطقس الثقافى المبرمج، مديح كاذب متزلف ومال مغدق، غير أن ما رأوه من ذلك الملك الصالح هو العزوف التام عن تلك البضاعة المغشوشة، ولم يخضع للعبة الرغبة والرغبة. وهذا أدى إلى تربية جديدة نتج عنها أن الشاعر جرير بن عطية راح ينشد الخليفة قصيدة عن الفقراء. وهذا هو مسلك عمر بن عبدالعزيز الذى كان يعطى الفقراء ويمنع الشعراء^(١٥). وهكذا فإن السلوك المتبادل بين المادح والممدوح يؤدى إلى تربية الاثنين معا، وأخلاق الوالى تغير أخلاق الشاعر، كما غير عمر جريرا، مثلما أن أقوال الشاعر تغير من سلوك الوالى، كما غيرت أبيات ابن هرمة من

سلوك أبى جعفر المنصور. والعطاء تدريب على الشحاذة وتعويد على الكذب من حيث إن الكذب يدر المال، والمنع تدريب على قيم العمل والصدق.

إن موقف عمر بن عبدالعزيز من المؤسسة الشعرية هو علامة على ما يحمله من تصور طموح يتمثل فى رغبته فى الإصلاح الإدارى والاجتماعى، ورسم علاقة إسلامية إنسانية لرابطة الحاكم مع المحكوم، وحقوق العدالة.

وهذا يعنى أن الصلة ما بين الثقافة ونظرية الحكم صلة عضوية، وبمقدار ما يكون السلطان فى خانة الممدوح فإن ثقافة المديح هى المتحكمة فى نظام الرؤية والمسلك، وتتشعرن المؤسسة، وإذا ما تخلى الحاكم عن صفة الممدوح الشعرى فإنه يكون أقرب إلى الإنسانية والعدالة، كما يؤكد مثال عمر بن عبدالعزيز. ولكن..

ماذا جرى لحادثة عمر بن عبدالعزيز...؟

هذه الحادثة التى ظلت معزولة وكأنما هى جملة ثقافية معترضة. إن الطاقة النسقية أقوى من قدرة شخص مفرد، حتى إن جريرا نفسه عاد بعد عمر بن عبدالعزيز ليمارس المهنة مرة أخرى كما كان من قبل. ولئن صحت الأخبار فى أن عمر بن عبدالعزيز قد مات مسموما فلاشك أنه ضحية النسق الذى تمكن حتى لا يرضى بالاختراق أو التحرش بشروطه، وهناك علاقة عضوية بين السلطة وثقافة النخب تتصافر لخدمة بعضها بعضا، وعمر بن عبدالعزيز كان نشازا فى لعبة السلطة والتحكم ولغة الحاكم الفحل كصورة للشاعر

الفحل، ولذا فإن نموذجه السياسي والأخلاقي والثقافي مات مع موته لأن النسق أقوى وأمضى، وهو نسق لن تتخلص منه الثقافة إلا بمجهود نقدي شجاع ومتواصل، وقد أن أوان هذا النقد الثقافي، الذي أرى أن عمر بن عبدالعزيز هو أول رواده.

٧- إذا ما تمعنا في الموروث الأدبي نكتشف (بحسرة بالغة) أن الثقافة العربية تمنح المنزلة الأعلى لأسوأ أنواع الشعر، من حيث القيمة الإنسانية، فالشعر/ الفحل هو شعر المديح والهجاء والفخر، ومن يعجز عن هذه فهو ربيع شاعر، كما وصفوا ذا الرمة وقللوا من فحوليته ومن شاعريته، وهناك ما يشير بوضوح إلى أنهم يستصغرون شعر الرثاء^(١٦)، حتى لقد وصفوه بأنه فن نسائي^(١٧)، مثلما أن الغزل والتشبيب ليسا عندهم من أسباب الشعر، وقد قال بذلك ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)^(١٨) الذي ذكر أن التشبيب يأتي فحسب لفتح أبواب القصيدة إلى الغرض الأصلي، وأن التشبيب يأتي فحسب من أجل جذب انتباه الممدوح وفتح شهيته للاستماع ومن ثم تحريك أريحته، والشاعر المجيد هو من سلك هذا المسلك، ولذا وصفوا الخروج من الغزل بـ«التخلص» مما يعني أن فن الغزل عبء على الشاعر الفحل، والغرض الحقيقي هو المديح، ويكفي أنهم سموه فعلا بمسمى (الغرض) مع ما تحمله هذه الكلمة من دلالات نفعية واضحة، واخترعوا عبارة (دع ذا) كقول للانصراف إلى الغرض، وهذا ما يسمونه بحسن التخلص، وإجاءته علامة على الفحولة، كما جرى وصف أبي تمام والمنتبى بذلك مذ أجاد التخلص والدخول إلى الغرض المدائح^(١٩). والأبلغ هو الأطمع^(٢٠)، والطمع

من دواعي الشعر، وليس الحب. ولذا حرم ابن قتيبة ذا الرمة من صفة الفحل أن شعره الجيد في التشببت دون المديح والهجاء ووصف شعره بأنه أبعاد غزلان^(٢١)، وهذا جزاء من لم يتفحل حسب شروط المؤسسة. وقد قال بروكلمان إن الحب لم يكن باعثا شعريا^(٢٢). ولقد سخر المنتبى من افتتاح القصائد بالغزل وأنكر أن تكون الفصاحة في الحب^(٢٣). وكان الفرزدق يتعالى على شعر الرثاء والغزل، حتى إنه لما فقد زوجته الأثيرة عنده اكتفى بترديد بيت في الرثاء قاله خصمه اللود جريير^(٢٤).

هناك إذن ما يقول بوضوح بأن شعر المديح هو أخيرا ديوان العرب، إذا ما صارت الفنون الأخرى في الموقع الأدنى. وهذا معناه التقليل من المعنى الإنساني في الشعر كالغزل والرثاء، مما يجعل المديح هو الفن الأهم ثقافيا ونسقيا، وإذا ما قلنا إن الفخر ليس سوى مديح للذات والهجاء ليس إلا تعزيزا للأنا ضد الآخر، وهما معا يصبان في مصب المديح من حيث آليات القول وأخلاقياته، فإن هذا يحسم أمر الخطاب الثقافي حسب المقولة المتواترة، والمعتمدة نظريا وتطبيقيا من أن القول يقال رغبة أو رهبة، وهذا هو قانون التفكير والإبداع بمفهومه الفحولي المترسخ.

ولاشك أن التدوين قد رسخ هذا المفهوم وأكده بشكل قاطع، ولقد أشرنا إلى أحكام المدونين في مفهوم الفن الفحولي المنحصر بالمديح والهجاء والفخر. وعمليا نرى مختارات أبي تمام في (الحماسة) وهي ذات دلالة نسقية صارخة. وفيها نلاحظ أن مختاراته من شعر الحماسة والمديح والهجاء يبلغ ضعف ما أورده من شعر النسب

والرثاء، بل إنه يختم المختارات بباب فى ذم النساء^(٢٥)، وكأنما ينسخ بابه الأول فى النسب. وهذا المؤشر نسقى واضح الدلالة فى ترسيخ المبدأ الفحولى فى خطاب الرغبة والرغبة وبابهما المديح ووجهاه اللزمان، الهجاء والفخر.

بهذا تتعزز حكومة البلاغة الفحولية بخطاب يحتل المجال ذهنى لديوان العرب ويتساند نظريا وعمليا، حتى لتصير البلاغة رسميا وثقافيا هى تصوير الباطل فى صورة الحق، وإلغاء الحق بتصويره فى صورة الباطل، كما هو تعريف ابن المقفع لها^(٢٦).

٢-١ النسق المضمّر

فى الأصل كان الهجاء، والهجاء ذو جذر ثقافى عميق يرتبط بالسحر، وبفكرة تدمير الخصم عبر تصويره بصورة بشعة تلعب دورا سحرىا تؤول إليه حال الخصم حسب وصف الشاعر/الساحر له، ولسوف نقف عند هذه المسألة فيما يأتى من قول غير أننا نشير أولا إلى ارتباط المديح بالهجاء ارتباطا عضويا، ولولا الهجاء ما كان المديح، ولا يستقيم أمر المديح إلا بسند من الهجاء، ولسوف نبين بالتشريح النصوصى أن قصيدة المديح تنطوى على الهجاء كمضمّر نصوصى/ نسقى. وكل مديح يتضمن ويضمّر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافى النسقى قانون (الرغبة والرغبة)، وهو القانون الذى تنبنى عليه ثقافة النموذج المعتمد فى الخطاب المهمين على ضميرنا الثقافى منذ أن تمكنت منا لعبة نسق اللغة المدائح. ولذا فإن مسعانا لكشف الحال الثقافية وعيوبها يقتضى منا معالجة نصى المديح والهجاء على أنهما نص واحد. ولقد كان نص الفخر يعتمد

على مدح الذات وتحقير الآخر فى وقت واحد ولايستقيم الفخر إلا بذلك، كما رأينا فى قصيدة عمرو بن كلثوم فى الفصل الثالث. وتلك كانت هى النحن القبليّة، وحينما حلت الأنا الشعرية محل النحن القبليّة وأخذت عنها صفاتها فى الذات الفحولية التى لا تتم فحولتها إلا بنفى الخصم وسحقه، ثم دخل فن المديح بوصفه الغرض المركزى شعريا وثقافيا، معتمدا على مقولة الرغبة، وهى التى لا تتحقق إلا بسلاح الرهبة، وصار الأطمع^(٢٧) هو الأبلغ كما أنه هو الأرهب، حينما حدث هذا بهذا الترتاب النصوصى صار النسق المضمّر هو الأصل ذهنى للخطاب الثقافى، من حيث إن البلاغة ذات هدف مصلحى ذاتى، ليس الصدق ولا المعقول ولا الشأن العام، الإنسانى أو حتى القبلى، ليست هذه من همومه، وشاعر القبيلة أصبح شاعر ذاته، ولم يحدث قط أن صار شاعر أمة أو وطن أو جماعة، هذا إذا كان فحلا كالمثنبى أو أبى تمام، وهما من سنتخذهما مثالين هنا. أما إن كان شاعر محبة ووفاء وإنسانية أو شاعر قضية فهذا من لم تنظر إليه الثقافة على أنه فحل، كما أشرنا فى المبحث السابق.

٢-٢ أشار بروكلمان ومثله غرنباوم إلى الدراسات التى كشفت عن علاقة فن الهجاء بالسحر^(٢٨) فوصفه لعنات سحرية يطلقها الشاعر لتعطيل خصمه، ومن ثم كان الشاعر، إذا تهيأ لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زيا خاصا شبيها بزى الكاهن، ومن هنا أيضا تسميته بالشاعر، أى العالم، لا بمعنى أنه كان عالما بخصائص فن أو صناعة معينة، بل بمعنى أنه كان شاعرا (عالما) بقوة شعره السحرية، كما أن قصيدته كانت هى القالب المادى لذلك الشعر -

بروكلمان ٤٦/١، وهو يصور خصمه بخياله الشعري معتقدا أن ذلك هو ما سيحدث للخصم على وجه التحديد، كما اعتاد أصحاب السحر الرمزي تصوير رموز يستعدون بها حصول الأحداث التي يرغبون في وقوعها^(٢٩). هذا ما جعل الشاعر أشبه بالعراف منه بالفنان - كما لاحظ غرنباوم، ص ١٣٧.

هذا معنى قديم ظل يتحكم في النسق الشعري تولد عنه حس مترسخ بالخوف من الشاعر الذي عداوته بئس المقتنى، حسب مقولة المتنبي^(٣٠)، وهو خوف ظلت الثقافة تغذيه وتؤكد، وهنا مرويات كثيرة تشير إلى أشراف وسادة كانوا يعطون الشعراء خوفا منهم بما أن ألسنتهم مسمومة^(٣١). ولم يواجههم بشجاعة إلا من تحصن بقوة السلطان العادل مثل عمر بن الخطاب الذي سجن الحطيئة لبذاعته في الهجاء، وعمر بن عبدالعزيز الذي لم يتعرض لهم إلا حينما صار صاحب السلطة والمسئولية الأخلاقية والمدنية، وهذا ما جعل جرير يخرج معلنا بطلان سحره أمام عمر بن عبدالعزيز، وقال بيته^(٣٢):

رأيت رقى الجن لاتستفره

وقد كان شيطاني من الجن راقيا

ولم يفت الشعراء أن يوظفوا هذه الخرافة الثقافية ويعتمدوا عليها كقوة في الإرهاب وفي تحقيق معادلة الرغبة والرغبة، وساعدتهم الثقافة في ذلك فابتكرت لهم واديا (وادي عبقر) وشياطين وجنيات تخص كل واحد منهم^(٣٣).

وهذا الأصل السحري لفعل الهجاء لم يتوار عن النسق الثقافي بل تحول إلى نسق مضمّر ينطوى عليه الخطاب الشعري والضمير

الثقافي في سطوة الأنا وفي موقفها الناسخ للآخر ولقد صار هذا علامة ثقافية لازمة سنرى آثارها على مجمل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من جنابة النسق الشعري مذ هيمن هذا النسق وصبغ أنساقنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفنى الجمالى المحايد، ومن وراء ذلك يتغلغل النسق غير مراقب ولا مكشوف للنقد أو الاحتراز.

٢-٣ كان الحطيئة بمثابة الظاهرة الثقافية المكشوفة بوصفه علامة على النسق كما استقر وتأكد منذ ذلك الزمن، وهو الشاعر الذى تمكن من تحويل الخطاب الشعري من خطاب يميل إلى الإنسانية إلى خطاب قاطع الذاتية، ولقد كان الحطيئة حفيدا فعليا لزهير مذ كان راوية لكعب بن زهير، وهذا كان راوية لأبيه، ولئن ورث الحطيئة شعر المديح عن زهير فإنه لم يفته أن يزاوج بين المدح والهجاء، فازداد بذلك قوة وعزز سلطته بسلطته، ورسم نموذجا فى خطاب السلطة يمزج بين لعبة الرغبة والرغبة وخطاب الطمع مع خطاب البغضاء، كما حددوا مفعول النص النسقى^(٣٤). وهو خطاب تغلغل فى تكوين الشاعر حتى ليراه شيئا طبيعيا إلى درجة أنه لم يفهم تحذير عمر بن الخطاب له حينما اشترط لإطلاقه من الحبس أن يكف عن الهجاء المقذع، وسأل الحطيئة عمر ما الهجاء المقذع، فأجابه عمر: أن تقول هؤلاء أفضل من هؤلاء وأشرف، وتبنى شعرا على مدح لقوم وذم لمن يعاديهم^(٣٥). وهذا بالضبط هو ما يقوم عليه شعر الحطيئة، ومن غير هذا فلا شعر ولا عطاء ولذا عاد الشاعر إلى طبعه ونسقه بمجرد أن مات الخليفة عمر.

والحطيئة هو مخترع الجملة النسقية، التي تمزج المدح بالهجاء، وذلك فى جملة الشهيرة عن الزبرقان بن بدر حيث وصفه بـ(الطاعم الكاسى) وهو الوصف الذى يبدو عليه ظاهريا الثناء أو مجرد الحياد، ويضمّر ذمًا مقذعا فى أعراف الفحولة الشعرية النسقية، ولذا أدرك الزبرقان ما تتضمنه الجملة من الذم، إذ رآه قد شبهه بالمرأة القارة فى بيتها مطعومة مكسية من رجلها مما يعنى أن صيغة اسم الفاعل هى دال سلبى يعنى صيغة المفعول، ولقد أدرك الزبرقان المعنى المغلف للجملة لكونه شاعرا متربيا على ثقافة النسق فليست تخفى عليه، وأكد ذلك حسان بن ثابت بوصفه شاعرا فحلا، وقال كلمته المشهورة بأن لم يهجه بل سلح عليه، وذلك عندما سأله عمر عن مدلول الجملة^(٣٦).

وهى جملة نسقية من حيث مزجها المضمّر، ويتمثل فيها الخطاب الشعرى للحطيئة الذى ظل يرادف المدح مع الذم، ولا يتردد عن الذم بعد المدح حسب دواعى الاسترزاق، ولقد ابتداء مادحا للزبرقان طالبا لعطاياه، حتى جاءه إغراء أكبر فأنصرف عنه وهجاه^(٣٧)، وهذا هو الديدن الشعرى الذى صار قانونا نسقيا محتذى فجرير والبحترى، على سبيل المثال فقط، كان يغيران المواقف مع تغير الأحوال ويهجون من مدحا، كما فعل جرير مع الحجاج حيث هجاه بعد موته، بعد أن أعقد عليه الثناء ونال منه العطايا فى حياته^(٣٨)، وللبحترى مواقف استخدم قصائده فيها لأكثر من ممدوح مع شيء قليل من التعديل، وهذه كلها أمور لم تعد موضع سؤال أخلاقى، إذ إن سؤال الأخلاق لم يعد قائما فى الخطاب الشعرى ولا فى الخطاب

النقدى، ولنا أن نتصور ما جلبه علينا إلغاء السؤال الأخلاقى وسؤال المعقولة فى أهم المكونات الثقافية للإنسان العربى الذى صار ديوانه غير معنى بهذه الأسئلة، واكتفى بالجمالية وما فيها من دغدغة للخيال عبر خطاب مجازى مزيف ومشوه، غير عملى ولا إنسانى.

٢-٤ المتنبى/ النسقى

إذا ما قلنا إن نص الهجاء هو النواة النسقية لنص المديح، وأخذنا فى الاعتبار الأصل السحرى للهجاء، من حيث هو خطاب عدوانى ضد الخصم يقول على رغبة التدمير، فإن الشاعر قد وجد سلطته الثقافية عبر استغلال هذه القوة التأثيرية للخطاب وذلك لفرض الأنا المفردة الطاغية، وسحق الآخر، ولن نجد أكثر من المتنبى تمثيلا لروح الخطاب النسقى، ولن يكون غريبا للأسف أن يحظى المتنبى بإعجابنا المفرط، مذ كان هو الشاعر الأكثر نسقية، وليس إعجابنا به إلا استجابة نسقية غير واعية منا إذا إننا واقعون تحت تأثير النسق الذى يحرك ذائقتنا ويحدد خياراتنا مثلما تحددت خيارات أبى تماما فى الحماسة، ومثلما وجدنا أنفسنا نطرب لشعر نزار قبانى مع ما فيه من العيوب النسقية، كما سنرى فى الفصل السابع.

يقودنا النسق الذى جرى إشباعنا منه، ومن ثم جرت برمجتنا عليه، حتى صرنا نطرب لما يتوافق مع المواصفات النسقية، والمتنبى أحد من يمثل النسق خير تمثيل، ولقد أشرنا فى الفصل الثالث إلى الأنا الفحولية المتضخمة المتفردة الملغية للآخر عند أبى الطيب، ونحن هنا نشير إلى حركة النسق المضمّر عنده، وهى الحركة التى تسلب

من الخطاب صفات المعقولية والمنطق وتجرد اللغة من قيم الفعل والمسئولية، وتجعل الذات المتكلمة ذاتاً أنانية ومصالحية ووظيفية، وتتستر لتمرير هذا بغطاء المجاز البلاغي، مع توظيف البلاغة توظيفا ذاتيا، ويصحب ذلك أعمال شرط الرغبة والرغبة، أليس المتنبي هو القائل وعداوة الشعراء بنس المقتنى^(٣٩) في خطاب تهديدي يمنح الذات الحق المطلق في إلغاء الآخر وتأكيد الذاتية بشكل لا مجال للمحاسبة أو النقد فيه، أو ليس هذا هو ما ينتج الطاغية ويصنعه...؟ وفي حال المتنبي من الواضح أننا أمام شاعر مكتمل النسقية، فهو أقل الشعراء اهتماماً بالإنساني وتحقيرا له، فهو الذي هزأ بالحب والتشبيب: أكل فصيح قال شعرا متيم^(٤٠)..! وغير فؤادي للغواني رمية^(٤١) - وللخود منى ساعة ثم انثنى^(٤٢). وهو الشاعر المفرط في ذاتيته وفي آناه الطاغية، وفي تحقيره للآخر.

أما مدائحه فلا شك في نسقيتها من حيث إنها تضمم الهم من تحت الثناء، وإن كان الأمر مكشوفاً في قصائده لكافور، مما تحدث عنه الجميع، وأعلنه هو في عيدياته المشهورة، إلا أننا هنا نؤكد أن هذا هو ديدنه في كل مدائحه حتى مع سيف الدولة. ولقد صرح المتنبي بأن المديح الشعري كذب، وأنه مزيج من الحق والباطل، وحسب عبارته: وإن مديح الناس حق وباطل^(٤٣). ولم يتردد أن يهزأ بممدوحه فيقول مثلاً:

تجاوز قدر المدرح حتى كأنه

بأحسن ما يثنى عليه يعاب

وهو بيت ساخر يظهر المح ويضمم الاستهزاء، كما لاحظ ابن

جنى^(٤٤). ولا يتردد أيضا بما إنه ممثل النسق في أن يهدد بعد أن مدح، موظفاً بذلك المبدأ النسقي في الرغبة والرغبة، فيقول^(٤٥):

مدحت قوما وإن عشنا نظمت لهم

قصائدنا من إناث الخيل والحصن

تحت العجاج قوافيها مضمرة

إذا تنوشدن لم يدخلن في أذن

وهو هنا يعلن التهديد والوعيد بأن يغدو عليهم بخيول من الإناث ومن ذكور الخيل ويسمعهم صوت الحرب، مثلما سمعوا قوافي الشعر، وهذا هو التصور النسقي في علاقات الخطاب الفحولي. وإذا ما جئنا إلى علاقته مع سيف الدولة، وهي الصفحة الأكثر نسقية من بين كل الصفحات، وكم هو غريب أن تظهر هذه الصفحة وكأنما هي الأنقى والأصدق، مما يشعروننا بقدرة النسق على التخفي والتستر تحت أغطية كثيفة من بينها الغطاء المجازي، ولناخذ واحدة من أهم قصائد المتنبي مع سيف الدولة، وهي قصيدة التتويج النهائي لعلاقة الاثنين مع بعضهما، وهي قصيدة (واحر قلباه) التي بلغت الحرقه فيها مبلغها وتكشفت أوراق الشاعر مثلما تكشفت لوعته.

ولنبداً مباشرة مع الجملة النسقية التي أراها علامة ثقافية معبرة وهي قوله: «إن كان يجمعنا حب لغرتة.. فليت أنا بقدر الحب نققسم»^(٤٦)، حيث ترد جملة (حب لغرتة) وهي جملة تحمل دلالتين نسقيتين إحداهما ظاهرية تعني محبة الشاعر للممدوح (غرتة)، وهذا ظاهر دلالي خداع، ولو تذكرنا الدلالة اللغوية للكلمة، وهي ما تعني:

غرة المال، أى الخيل والجمال والعبيد، بمعنى خيار المال^(٤٧)، لو تذكرنا هذا وهو ما يجب أن نستحضره ما دما فى حضرة خطاب مدائحي من صفته الجوهرية التطلع للعطاء المادى، وليس الشاعر مأخوذاً بالمحبة، التى ظل يزدريها، كما أشرنا، وليست عنده أساساً للإبداع ولا سبباً له، وما جاء إلى بلاط الممدوح إلا طلباً للعطاء، وكلنا نعرف أن شرط المديح هو العطاء وإلا انقلب بالأمر إلى هجاء، كما هو القانون النسقى فى (الرغبة والرغبة) كما أن الخطاب المدائحي خطاب قائم على الكذب، وهذا أمر متفق عليه لدى المؤسسة الثقافية بمن فى ذلك الممدوح والمداح، وإذن فلا مجال إلى اعتماد الدلالة الظاهرية لكلمة (غرته) ولا بد من استدعاء المعنى النسقى واستخراجه من المضمرة، ومن هنا نستطيع قراءة النص حسب أبعاده النسقية، والعنصر الإرسالى فى هذه القصيدة يتأتى من عنصر النسق، حسب نظريتنا المبسطة فى الفصل الثانى.

تأتى جملة (حب لغرته) لتعنى وتؤكد ارتباط الشاعر بالمال وخيار العطايا التى يأمل أن ينال منها النصيب الأكبر لأنه القائل الأكبر وحسب القاعدة فإن العطاء يجب أن يكون على مقدار بلاغة القول، ولذا ذكر الشاعر ممدوحه قائلاً: يا أعدل الناس إلا فى معاملتى، وكأنما يعترض على عدم تناسب الثمن مع البضاعة، كما هو الشرط النسقى، ويصرح بالطلب فيقول: ما كان أخلقنا منكم بتكرمة، ومن ثم تأتى جملة (حب لغرته) بوصفها ذات دلالة نسقية لتعيد لنا قراءة قصيدة المتنبي قراءة ثقافية تعتمد على موجبات النسق وشروطه، وحسب هذا الأساس ننظر إلى النص.

ومن هذا المدخل نستطيع أن نرى الدلالات النسقية تحتل الخطاب الأدائى لهذا النص، كما هو الطابع المهيمن لهذا الخطاب بعامه، ونرى فى هذا النص أربع دلالات نسقية هى:

أ- التعريض المتضمن للاستهزاء.

ب- اعتداد الذات بذاتيتها.

ج- اعتماد أسلوب التخويف والإرهاب البلاغى.

د- تحقير الآخر واعتباره دائماً بمثابة خصم لا بد من سحقه وهذه دلالات نسقية تكونت مع الخطاب المدائحي منذ حل كنموذج إبداعى سيطر على الخيال الثقافى وتغلغل عبر المجاز ليحتل ذاكرة اللغة ويهيمن على الذهنية الذوقية والعقلية لنا، وليس المتنبي إلا أحد ورثة هذا النسق ولكنه وارث مخلص إذ خدم النسق بكل ما أوتى من بيان وبلاغة، وتولى ترسيخه فىنا متوسلاً بسلطان المعجزة الإبداعية لأبى الطيب، وبمهارته الطاغية فى تمجيد القول بغض النصر عن نسقيته مما أسهم فى إصابتنا بالعمى الثقافى، وشغلنا جمال التعبير عن عيوب النسق، وسنقف على مؤشرات ذلك من النص نفسه.

أ- لنقرأ هذه الجملة من القصيدة ذاتها:

وتدعى حب سيف الدولة الأمم (ص ٨٠)

أعيذها نظرات منك صادقة

أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

وما انتفاع أخى الدنيا بناظره

إذا استوت عنده الأنوار والظلم ٨٣

ما كان أخلقنا منكم بتكرمة
لو أن أمركم من أمرنا أمم ٨٧
كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم
ويكره الله ما تأتون والكرم ٨٧
شر البلاد مكان لا صديق به
وشر ما يكسب الإنسان ما يصم ٨٩
وشر ما قنصته راحتي قنص
شهب البراة سواء فيه والرخم ٩٠

فى هذه الجمل المغلفة بالجمال الشعري الخداع يشرع الشارع
فى تحقيق الشرط النسقى الأول وهو النظر بازدياء إلى ممدوحه،
والممدوح فى هذه الجمل ليس موطن محبة صادقة، ومحبة الأمم له
مجرد ادعاء مزيف، كما أن الممدوح مصاب بعمى الألوان مذ كان
لا يميز بين الشحم والورم، وتتساوى عنده الأنوار والظلم مما يعنى
أنه لم ينتفع بعينيه ولا عقله وصار لا يميز ولا يتقن الحكم، ويعرض
الشاعر بأن الممدوح لم يكرمه، كما هو شرط اللعبة، كما أن الممدوح
يبيت نية السوء للشاعر مذ كان مهموما بالبحث عن عيب يعيب به
الشاعر، وهو فعل لا يقبله الله ولا الخلق الكريم، أى أن الممدوح
ناقص المروءة والحس الخلقى والدينى، ومن ثم فإن بلاد الممدوح هى
شر البلاد، وعطاياه هى شر العطايا وهى وصمة وعار، وهذه
الأخيرة هى لازمة من لوازم النسق؛ فما أن يغضب الشاعر على
شخص حتى يعم الغضب كل الكائنات، ولقد شتم المتنبي مصر
وأهلها فى موقع آخر لغضبه الشخصى من حاكمها، وهو هنا يصف

بلد الممدوح بأنها شر البلاد، مثلما هدد جرير من قبل بقوله النسقى
(إذا غضبت عليك بنو تميم - رأيت الناس كلهم غضابا) وتهديده
المشهور لبني حنيفة بأن يردعوا خصمه الحنفى الذى وصفه
بالسفاهة، وإلا فويلهم من الشاعر الذى سيمحق الإمامة حتى يجعلها
لاتوارى أرنبا.. ومن غير العجب أن نجد هذا المعنى النسقى يظل
يتكرر فى الخطاب الإعلامى المعاصر، وبمجرد ما يغضب زعيم ما
على آخر تتوالى اللعنات على بلد الآخر وقومه وتاريخهم، كل ذلك
لغضبة صارت تسمى فى ثقافتنا بالغضبة المضرية، وتقال بشيء من
الفخر النسقى البالغ، ولا يسلم الخطاب العقلاى من هذه السمة
النسقية، بل نرى أمثلة تستعيد النموذج وتمثل فعليا بأبيات جرير،
كما سنرى فى الفصل السابع.

ونعود إلى نصنا النسقى المائل الذى يستمر فى تأكيد نسقيته،
حيث يختم توصيفه للمدوح جاعلا إياه صيدا رخيصة تتساوى فيه
شهب البراة من النسور الكواسر مع طيور الرخم الدنيئة، وهذا ما
يجعل القنص دنيئا، وتلك هى حال المدائحيات النسقية فى قياسها
النظرى وفى تصوراتها المتعالية حتى على من تلجأ إليه، فالشحاذ
والمشحوذ منه يندمجان فى خطاب استخفافى تبتدل فيه كل القيم
السلوكية والجمالية، وإن بدا جماليا من حيث شكله الخارجى.

ب- أما نظرة الذات لذاتها فهى النظرة التى ظل الخطاب
الشعري يعززها فى كبرياء منقطعة النظير من حيث تواترها
وانتظامها وتماسها كخطاب قار ومترسخ. ولننظر فى الجمل التالية
فى النص نفسه:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صمم ٨٣
الخيال والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم ٨٥
ما أبعد العيب والنقصان عن شرفى
أنا الثريا وذن الشيب والهزم ٨٨

وهذه جمل تتساق مع أخرى مثلها كثيرة تغطى ديوان المتنبى،
وتحتل الذاكرة المحفوظة فى ثقافتنا، وكأنما هى بيان ثقافى عن
الذات الثقافية المترسخة فىنا مما يكشف عن مدى خطورة النسق
ومدى تغلغله فىنا. ويكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمتفردة
صناعة ثقافية/ شعرية متجذرة، منذ أن تحولت النحن القبلية إلى
النحن النسقية ثم إلى الأنا الفحولية، كما رأينا فى الفصل الثالث،
وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو ابن كلثوم إلى
جرير وإلى المتنبى وحتى زمننا هذا لدى نزار قبانى وأدونيس، على
الرغم من إبداعية الجميع وجمالياتهم وحدائية بعضهم، غير أن
النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلى فى نسخ متعددة، ويؤسس
لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء، ولوسف نرى
أثر ذلك فى صناعة الطاغية سياسيا واجتماعيا، فى نهاية هذا
الفصل.

ج- ولا تتأكد مكانة الذات إلا عبر استخدام سلاح الإرهاب
البلاغى، وهذا شرط نسقى جوهرى فالذات المتشعرنة لامجال عندها
للتعايش الحر مع أى طرف آخر، وكل آخر هو بالضرورة النسقية

خصم وعدو لابد من حفظه دائما فى حالة خوف مستمرة وتهديده
وتوعده دوما بسحقه أخيرا.

وبهذا المعنى النسقى نقرأ للمتنبى فى قصيدته تلك:

وجاهل مده فى جهله ضحكى
حتى أتته يد فراسة وفم (٨٤)
إذا رأيت نيوب الليث بارزة
فلا تظن أن الليث يبتسم (٨٤)

ثم يعرج فى تلميحات تهديدية خاصة بسيف الدولة متوعدا إياه
بأنه سيندم وأنه سيواجه مصيرا مجهولا فيما لو خسر حماية
الشاعر له ص٨٩

د- ثم يعرج المتنبى بوصفه شاعرا نسقيا على الموضوع الأثير
فى النموذج النسقى، ألا وهو تحقير الخصم، فيصف خصومه بأنهم
زعنفة لا تقبل لا فى ثقافة العرب ولا فى ثقافة العجم، وكأنما هم
خارج حساب التاريخ والوجود.

كل هذا فى نص واحد، وهو قصيدة (واحر قلباه) للمتنبى، حيث
يتجسد النص النسقى بكامل سماته وخصائصه، وليست هذه
القصيدة سوى (جملة ثقافية) تتوالد منها الدلالة النسقية، وإذا ما
كان هذا هو ما يحدث لدى من نعهده أهم شاعر عربى على مدى
العصور فهو ما يبين مدى تجذر النسق ومدى تمثيله الثقافى
لضميرنا الثقافى المتشعرن والمتلبس بالنسق بكامل عيوبه، وما
الجماليات إلا أدوات للمخادعة والمخاتلة الثقافية، حيث يتوسل النسق
بالبلاغة للمرور غير مراقب وغير مرصود وهذه حيلة ثقافية نسقية

خطيرة يلزمنا كشفها وتعريفها، كما هو مشروع النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي الذي يسجل عليه عماه عن هذه العيوب النسقية، وبسبب انشغاله بالجمالي وتحمسه له، وحرصه على تبرير الجمالي بدعوى تعاليه على شروط الواقع والمنطق، فقد أسهم النقد الأدبي قديما وحديثا في تعزيز النسق وتسويقه. ولقد حرص الشاعر على تحييد المنطق لأسباب نسقية، كما فعل البحترى^(٤٨)، ووقع الناقد فى حبال اللعبة وراح يفعل الفعلة نفسها حتى جعل الشعراء أمراء الكلام يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم بما فى ذلك تصوير الباطل فى صورة الحق وتصوير الحق فى صورة الباطل^(٤٩)، وتعزز ذلك حتى انكتب فى ضمير الثقافة وصار ديدنا عاما لكل ذات تملك السلطة بوصف ذلك علامة فحولية.

٢- ه العمى الثقافى (أبوتام بوصفه شاعرا رجعيا)

لعل من أبرز علامات النسق أن تختلط الأحكام الثقافية ليس لدى المؤسسة الثقافية الرسمية، بل لدى ممثلى التجديد والتحديث، حتى لتأتى تطلعاتهم التجديدية على صورة مشوهة ومحدودة المطمح، مما يعنى أن النسق يصل فى هيمنته حدا لا يتحكم فيه بالخطاب الرسمى فحسب بل بالخطاب المعارض أيضا. وهذا ما نجده فى حالة أبى تمام الذى صار مثالا للحدائث ورمزا من رموزها واتخذة السياب نبراسا له ونموذجا للقدوة، وشاع ذلك بين الحدائثيين من نقاد ومن مبدعين، ولكن أى حدائثى هذا...؟!:

لقد أشار غرناووم إلى رجعية أبى تمام وذكر أنه قاد حركة رجعية فى الشعر العربى^(٥٠)، وهو يهدف هنا إلى ما كان يحدث فى لغة

الشعر مع مطلع العصر العباسى، حيث شرع بشار بن برد فى تقريب لغة الشعر إلى لغة الواقع، وتبعه آخرون من مثل أبى نواس والسيد الحميرى وأبى العتاهية. غير أن أبى تمام أعاد لغة الشعر إلى نمطها الأول، هذا ما يقوله غرناووم، وهى ملاحظة سبق أن طرحها القاضى الجرجانى الذى ذكر أن أبى تمام «حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل»^(٥١) فقبح شعره كما يقول الجرجانى وصار إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، على أن الجرجانى لا يدخل مدخل المعارضين التقليديين لأبى تمام، بل هو من مؤيديه ومن محبى شعره^(٥٢)، ولذا فإن ملاحظته ملاحظة موضوعية، وبما إن قضيته قضية موضوعية فإن همه هو مسألة واقعية اللغة، وكان الجرجانى لهذا أول من جمع بين الإعجاب والنقد، ولم يمنعه إعجابه من أن يواجه رجعية أبى تمام اللغوية بالرفض ويحرض قارئه على ذلك فيقول معقبا على بعض أبيات فيها عودة للقديم المعنق: «إذا سمعت هذا فاسدد مسامعك واستنهض ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدى القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويكد القرحة»^(٥٣).

هذا ما يقوله الجرجانى ويتابعه فيه غرناووم، يقولانه بموضوعية نقدية جادة، فيها يجمع الجرجانى بين الإعجاب والملاحظة النقدية، وفى مقابل ذلك نجد اسم أبى تمام قارا فى الضمير الثقافى على أنه رمز حدائثى فجر طاقات اللغة وواجه الأعراف وحطم عمود الأوائل، وهو رأى يشترك فى قوله المحافظون والحدائثيون من الأمدى والمرزوقى إلى الصولى فى القديم والسياب وأدونيس فى الحديث^(٥٤).

غير أن هؤلاء وأولئك لم يخرجوا عن حدود الشكل الأولى لنظام التعبير اللغوي، وظلوا محصورين بالشرط البلاغي، أى أنهم ظلوا يفكرون من داخل النسق، ولذا احتكموا إلى مفهوم كل واحد منهم للشرط البلاغي ولشرط التعبير المجازي، وهذا لا يمكن أحدا من كشف الرجعية الحقيقية لأبى تمام، ومعها الرجعية النسقية للمعجبين بتجربته فى حال من العمى الثقافى الذى معه لا يبصرون العيوب النسقية للخطاب، مما يجعلهم يكررونها، كما حدث مع كثير من الحدائين الطلائعيين المعاصرين، وهو ما سنخوض فيه فى الفصل السابع.

كيف صار الرجعى حدثيا، وكيف لنا أن نقول إن أبا تمام

رجعى!؟

أما شيوع النظرة الحدائية إلى أبى تمام فهو كما قلنا علامة على تمكن النسق فينا؛ حتى ليعمينا عن النظر النقدى الموضوعى الذى ابتدأه القاضى الجرجانى لكنه لم يجد من يطوره إلى مقولة فى نقد الخطاب، وحينما تكررت الملاحظة عند غرنباوم فإنه أعاد إنتاجها كملاحظة لغوية لا كمنقذ للخطاب، وعدم تطور المقولات النقدية من مستواها الجمالى/ البلاغى هو ما أدى دائما إلى مرور النسق من فوق روعسنا ومن خلال ضمائرنا وجعلنا نعيد إنتاجه وتمثله دون وعى منا، ظانين أننا نخدم الإبداع والتحديث عبر الدفاع عن البيان الذى تبدو عليه علامات الجودة، فانخدعنا بالتجديد الشكلى الذى ينطوى على نسق القدامة بكل عيوبها.

أما كيف صار أبوتمام رجعيا فهذا ما سنقف عليه هنا.

ظهر أبوتمام أول ما ظهر وكأنما هو المثقف المنتظر، شاب يحمل رغبة جامحة للتجديد ولمواجهة الأعراف التقليدية، وبدا عليه أنه قد برم من سلطة النسق، فاعترض على مقولة (ما ترك الأول للآخر شيئا) وراح يعلن الاعتراض فى كلمة ظاهرها مثير هى قوله: (كم ترك الأول للآخر) وهى كلمة كم ستكون ذات دلالة تغييرية لو صدقت، غير أن الناظر فى سياق الكلمة سيجد أن الاعتراض على النسق هو فى المزيد من تعزيره، ولنقرأ النص كما ورد فى الديوان^(٥٥):

لازلت من شكرى فى حلة

لابسها ذو سلب فاخر

يقول من تفرع أسماعه

كم ترك الأول للآخر

وهى قصيدة يمدح فيها أحد الأمراء، وفيها يشير بتباه نسقى إلى أن ما تتضمنه قصيدته من ثناء على الممدوح لم يسبق أن ورد على لسان سابق، وكم ترك الأول للآخر، والآخر هنا هو أبوتمام تحديدا، وبما إنه يقصد ذاته فإن حركة النسق تكتمل بكل شروطها من حيث إن الذات تتمركز حول ذاتيتها ملغية الآخر، القديم والحديث معا، وليست هى إذن مقولة تضاد النسق يقدر ما هى أداة تعزز النسق وتصدر عنه، تماما مثلما حصل مع مشروعه فى اختراق النموذج اللغوى للمجاز الشعري الذى انتهى بأن صار عودة رجعية إلى الأصل الأول، كما لاحظ الجرجانى، وهذا هو الشرط النسقى الذى يتمحور حول فكرة الأول/الأصل.

وفى مقولته الأخرى التى صارت قانونا حدثيا وهى مقولة: لم لا

تفهم ما يقال!.. كجواب على سؤال: لم لا تقول ما يفهم؟.. وهى نتيجة لحوار مع بعض معارضيه^(٥٦) الذين وجدوا منه ضيقا بسماع الرأى المخالف، ورد عليهم ردا لا يختلف فى نسقيته عن مواقف المحافظين منه، ومن هنا فالمعارض والمحافظ يتصرفان معا حسب شروط النسق، وفى الحالىن يكون تعالى الذات ونكرانها للأخر وفرض رأيا هو القانون المحرك للعلاقة بين أطراف الخطاب، وهى العلاقة التى تجعل الذات فى موقع الأب الفحل المطلق فى رأيه وفى صواب فعله، ويجب استقباله بالتسليم بوجهة ما يراه. وهذا قانون نسقى جاءت معارضة أبى تمام لتعززه ولتجعله قانونا حدثيا تتوافق الحداثة فيه بسلطوية مماثلة لسلطوية الخطاب المهيمن، وبدل الأب التقليدى نحصل على أب حدثى، وبدل الأول نحصل على آخر لا يختلف فى استبداديته عن سالفه.

لاشك أن أبأ تمام يصدر عن النسق، وشعره يضم هذه النسقية وينطوى عليها. كما أن عقله الواعى عقل نسقى، وفى درسه التوجيهى للبحترى كان يعطى نصائح للشاعر المتدرب كيف يمدح حتى لكأنه يفصل ثيابا حسب تغير الأجساد، ولاينسى أن يوجه تلميذه المريد إلى أن يجعل شعر الأولين هو النموذج المحتذى فما استحسنه قصده وما كرهه تجنبه^(٥٧)، وهى النصيحة التى طبقها البحترى بمهارة نسقية متقنة وصار تلميذا نجيبا للنسق كما دربه أستاذة. ولقد أشرنا أعلاه إلى أن مختارات أبى تمام فى الحماسة كانت ذات طابع نسقى واضح.

ومن هنا فإن حدثية أبى تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها

نموذجا للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافى الذى تعانى منه هذه الحداثة. وكم هى شكلانية ساذجة أن تجد أبأ تمام يعمد إلى تجميع قواف معلقة ثم يشرع فى صناعة أبيات لها^(٥٨)، وهذه علامة على الانفصام ما بين اللغة كتعبير حى واللغة كتعبير صناعى وكمجاز شكلانى، فهل حدثتنا كانت مجازا شكلانيا فحسب!؟!

٢-٦ تعتمد شعرية أبى تمام على (النسق المضمرة)^(٥٩)، ويقوم المديح المتلبس بالهجاء كأساس شعرى إبداعى لديه، ولقد أعلن عن غايته الذاتية الانتفاعية، مما يجعله واحدا من هؤلاء، ولا يختلف عن السائد الرائج فى زمانه، بل إنه لم يبلغ مبلغ ذى الرمة الذى تجنب فنون السوق ذات الرواج الفحولى، المدح والهجاء والفخر، مما عرضه للعقاب النسقى فقللوا من فحولته لذلك، كما أشرنا من قبل.

أما أبوتمام فلكى يكون واحدا من الفحول فإنه يسلك مسالكهم، ويعلن قائلًا: (باشرت أسباب الغنى بمدائح - ضربت بأبواب الملوك طبولًا). وهو البيت الذى انتقده الجرجابى، ولكن من وجهة نظر بلاغية، لثقافية^(٦٠).

كما أنه أعلن بصراحة فحولية تامة أنه إذا ضاقت عليه أبواب المديح لجأ للكذب من أجل أن ينجز مهمته حسب شروط السوق^(٦١). ومن أجل ذلك وصفوه بالفحولية كفاء قدرته فى إتقان التخلص من الغرض الشعرى الإنسانى إلى المديح، وهى اللعبة التى لا يشاركه فى إتقانها إلا المتنبى حيث بز الاثنان الأوائل والأواخر وصارا لذا أهم علامات النسق، وجعلا من المديح وما يمثله من قيم السوق والانفصال الثقافى الذاتى والمتعالى، وتزييف الخطاب، جعل ذلك هو

الديدين الإبداعى المتمذج نسقيا، وهذان هما رمزانا المترسخان فى ذاكرتنا الشعرية.

وكما أسلفنا عن المتنبي فإننا هنا نأخذ مثالا من أبى تمام يبين لنا حركة النسق المضمرة عنده، وذلك فى قصيدة مديح تنطوى على الهجاء، مذ كان الهجاء هو النواة الدلالية النسقية للمديح، حسب قانون (الرغبة والرغبة) وحسب الشرط الابتزازى الذى إذا أرضيته مدح وهو مهياً دائماً للذم، ولذا فإنه يلوح بالسلاحين معا، هذا هو النموذج الشعرى، وسوف نتذكر تلقائياً ونحن فى هذا الكلام أن هذا أيضا هى سمة الخطاب الإعلامى الذى هو الوريث النسقى للخطاب الشعرى المتأصل فى المضمرة الثقافى.

ومثالنا هنا هو قصيدة أبى تمام فى مدح (هجاء...!!؟) أحمد بن أبى دواد والتي تكتنز بالدلالات المزدوجة، وانظر إليه يقول(٦٢):

ينال الفتى من عيشه وهو جاهل
ويكدى الفتى فى دهره وهو عالم
ولو كانت الأرزاق تجرى على الحجا
هلكن إذن من جهلهم البهائم
فلم يجتمع شرق وغرب لقاصد
ولا المجد فى كف امرئ والدرهم

يقول هذه الأبيات فى مستهل مديحه، بعد أن تخلص من مقدمته التقليدية فى غزل لا حب فيه ولا غاية منه سوى اتباع الأعراف الفحولية الكاذبة والتي ليس التشبيب فيها سوى جسر عبور ليس له من حقيقة غير الحقيقة اللفظية التي ظل الشاعر يتعالى عليها

ويسخر منها كما صرح المتنبي. وفى هذه الأبيات يضع أبوتتمام معادلة النص المدائحى التي تضع شخصين فى مناقضة منطقية، أحدهما يملك العقل والآخر يملك المال، على أن مالك المال لا يملك عقلا، بينما صاحب العقل لا يملك مالا، ويقول إن المال نقيض العقل، ولو كان العقل شرطا فى الغنى لهلكت البهائم إذن، وهذا معناه أنك أيها الممدوح أشبه ما تكون بالبهيمة؛ ولذا فإنك تحتاج إلى عقل ممن يملك هذا العقل، فتعال إلى أنا الشاعر مالك العقل ومن به ستعرف كيف تصل إلى مجد سأمنحه لك، وباختصار تعال أعطك بعض عقلى وتعطينى مالك، هذه الصفقة التي أخذ الشاعر فى تهيئة الممدوح لاستيعابها وتفهم شروطها فى الاستهلال النسقى سوف يجرى تعضيدها بالدعوى الشعرية فى أن الشاعر هو حارس بوابة المجد وبيده أن يدخل من يشاء إلى مملكة الأمجاد، ومن بيده الإدخال سيكون بيده أيضا الإخراج، هذا ما نجده فى قوله:

ولم أر كالمعروف تدعى حقوقه
مغارم فى الأقوام وهى مغانم
ولا كالعلى مالم ير الشعر بينها
فكالأرض غفلا ليس فيها معالم
وما هو إلا القول يسرى فتغدى
له غرر فى أوجه ومواسم
يرى حكمة ما فيه وهو فكاهاة
ويقضى بما يقضى به وهو ظالم
هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإن كانت بضاعة مغشوشة، ومن

ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم، ويعرف الشاعر أن حكمه ظالم، وهذا هو مصدر القوة النسقية التي ورثتها الأنا الشعرية عن النحن القبلية، كما حددها عمرو بن كلثوم: ونبطش حين نبطش قادرينا، بل إن الظلم شيمة متأصلة ومن لا يظلم فهو شخص معلول وغير سوى في نظر الشاعر^(٦٣)، هو سلطان الشاعر، هذه البضاعة المعروضة للبيع على الممدوح، والتي يؤكد الشاعر لمدوحه أن لا مجد له ولا وجود ما لم يتول الشاعر ترجمة ذلك إلى أبيات مدفوعة الثمن، وذلك بتحويل القيم الإنسانية إلى قيم شعرية، فالكريم ليس كريما بمعنى الإريحية الإنسانية وإضافة العانى، حسبما الأصل البدوي للضيافة، ولكن الكريم هنا من يعطى ماله للشاعر المداح، والبخيل من يمنع الشاعر من العطاء، وسيظل كذلك حتى ولو كان أكثر البشر أريحية وكرما، وهو خارج كتاب المجد ما لم يدخله الشاعر إلى مملكة الأمجاد، و ليست قيم العلا والشهامة إلا كالأرض البوار إذا لم يمسح عليها الشعر ببركاته المجلبة، وإذا سرى القول الشعرى بالصفة فحينئذ، وحينئذ فقط، ستكون هذه الصفة الممنوحة شعريا صفة للمجد والسؤدد، والشعر وإن كان فكاهاة في حقيقته إلا أنه حكمة، وبما إنه كذلك فإن حكمه هو الحكم القاطع، حتى وإن جار وظلم.

هكذا يصف الشاعر بضاعته مدركا ما في قوله من تجن، بل إنه ليوظف هذا التجنى لممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعد، وفي ختام القصيدة يقول أبوتمام:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى
 بغاة الندى من أين توتى المكارم

وهو بيان ختام يؤكد على العملية التي ابتدأت منذ ظهور أول شاعر مداح في نهاية العصر الجاهلى واستمرت على كل الأزمنة، مع استثناء محدد هو فترة صدر الإسلام، ولكنه استثناء لم يدم حتى جرت العودة الرجعية للنموذج، وهى العملية التي تولت تحويل القيم من معانيها الإنسانية إلى معان شعرية، مما جعل المنظومة الأخلاقية تندرج فى المدرج الشعرى وتتحول إلى قيمة بلاغية منبئة الصلة مع الواقع والمنطق، وصارت قولا مسلوب الفاعلية، كما هى حال الصفة الشعرية: يقولون ما لا يفعلون. مثلما صارت قيمة شخصية ذاتية، تعتمد على عنصر الظلم بلا حياء ومع تصريح ومباهاة بالظلم كقيمة سلطوية تؤكد سلطان الذات وتفرضه، مثلما تفرض الحكم والحكومة الشعرية حتى وإن كانت فكاهاة إلا أنها هى الحاكمة.

هذه هى العقلية الثقافية التى يقدمها لنا أبوتمام (الحدائى..!؟)

ويسهم عبرها فى تعزيز النسق وغرضه فى الضمير الثقافى، متخفيا تحت ستار البلاغة والمجاز والجملة البلاغية التى يبدو عليها التجديد والخروج على النسق، مما أوهمنا بحدائثية الشاعر، غير أن النقد الذى يتجه إلى كشف المضمير النسقى سيفضح النص ويعرى نسقيته، مثلما يكشف عن نسقية الاستقبال الذى تكلل بالعمى الثقافى حتى لا يرى عيوب الخطاب، ولذا يظل يستهلكها ومن ثم يعيد إنتاجها دون وعى منه.

٧- الخلاصة النسقية/ العقل الصنيع

هناك توصيف دال ومعبر لما يحدثه النسق من تشويه ثقافى، وقد ورد هذا الكلام لدى الإمام فخر الدين الرازى، يحسن أن نستحضره بنصه هنا، وفيه يقول:

أما أرباب النسب الشريف فإنهم راغبون جدا فى الكرامة، ومتشبهون بأوائلهم ومن القضايا الغالبة على الأوهام أن كل ما هو أقدم فهو أكمل وأتم، فهذا السبب يكون التيه والترفع والاستطالة على الناس غالبا عليهم، وحبهم لهذه الأحوال والتشبه بأسلافهم فى مكارم الأخلاق قد يدعوهم إلى العدل إلا أن هذه المعانى إنما ينبغى إذا كانت آثار أوائلهم باقية فيهم، ثم إنهم يتعطلون عن تلك الآثار الفاضلة فى آخر الأمور، ذلك أنهم بسبب ذلك التيه والترفع لا يتحملون متاعب التعلم، وطلب الأدب، ولا يرغبون أيضا فى تعلم الحرف والصناعات النافعة فى إصلاح أمهات المعيشة، فهذا السبب يبقون فى الآخرة عاجزين محتاجين.

أما أخلاق الأغنياء فأمر:

الأول: من عاداتهم التسلط على الناس، والاستخفاف بهم، ويعتقدون فى أنفسهم كونهم فائزين بكل الخيرات، لأنهم لما ملكوا المال الذى هو سبب القدرة على تحصيل المرادات، فكأنهم ملكوا كل الأشياء ولما اعتقدوا فى أنفسهم حصول هذا الكمال لهم، لا جرم كانوا محبين للثناء الجميل راغبين فيه.

الثانى: أنهم يحكمون على كل من سواهم كونهم حاسدين لهم لما اعتقدوا فى أنفسهم الكمال.

الثالث: أن الأغنياء يكونون فى الأكثر مجاهرين بالظلم، لاعتقادهم أن أموالهم تصونهم عن قدرة الغير على قهرهم ومنعهم. الرابع: أن المال سبب القوة^(٦٤).

هذا تشخيص دقيق لفعل النسق بالشخصية السلوكية والثقافية، وفى اختراع الشخصية النسقية، حيث تأتى فكرة (الأول هو الأكمل)، وفكرة الرغبة فى امتلاك المجد عبر الثناء على صفات يجرى امتلاكها بالشراء وتكون القوة سببا للظلم والتجبر، مع اعتماد الذات على قيم القول والادعاء، لا على قيم العمل، ويجرى التعالى على قيم العمل واحتقارها اعتمادا على مجد مفروض بالقوة البلاغية والمالية، وقوى التسلط.

هذه كلها من المورثات النسقية التى اخترعها الشعر وغرسها فى النسق الثقافى حتى صارت سمة للمؤسسة النخبوية الثقافية والرأسمالية. ومن ثم فإن شعرنة القيم هى الناتج الثقافى لقبولنا بالنموذج الشعرى بنمطه المدائى المتمثل للقيم الشعرية فى حالتها المزيفة والكاذبة والانتهازية الاستعلائية، وفى تشرب المؤسسة الثقافية لهذه القيم وتبرير تصرفها من المدخل الجمالى المتعالى والمنبت عن النظر العقلانى والمنطق الفعال. وهذا هو الرفق الثقافى الذى ورثناه من الشعر بعد أن تزيف على أيدي المداحين، وصار الأبلغ هو الأكذب وهو الأظلم وهو الأكثر ذاتية وأنانية وتعاليا على الآخر وعلى قيم العمل والفعل. وهذه هى الخلاصة النسقية التى تحل العقل الصنيع محل العقل الذاتى، إذا ما استعرنا مصطلحات ابن المقفع^(٦٥).

صناعة الطاغية

١- ذكرنا أنفاً أن قيمة (الكرم)، فى الأصل، هى قيمة مركزية فى الثقافة العربية، تتمحور حولها كل القيم الإنسانية الأخرى من حيث علاقة الذات بالآخر والقوى بالضعيف والغنى مع الفقير، وهى تحكم العلاقات الاجتماعية والتبادل الإنسانى بين كافة الأطراف، ولا تتحكم فيها الشروط المادية والمصلحة الفردية، ولذا فإنها قيمة فى الإيثار والأريحية. هذا فى الأصل، غير أن ظهور ثقافة المديح واختراع شخصية الممدوح أدى إلى تزييف القيمة العربية المركزية الأولى، حيث صار الكرم هو عطاء بالمقايضة البلاغية الشعرية والكرام من يعطى الشاعر كمقابل للمديح، ومن لا يفعل فهو البخيل المذموم، مع ما يتبع ذلك من تبادل للمصالح الذاتية للمداح والممدوح، وصار خطاب الكرم خطاباً فحولياً - كما سبق أن عالجنّا (٦٦) - مما أظهر شخصية اجتماعية مصطنعة من صفات مجازية وتسويقية، ومن ثم جرى تزييف كل القيم الأخرى، حيث لجأ الخطاب الثقافى إلى تحويل الصفات من صفات تكتسب بالعمل إلى صفات تمنح للممدوح مقابل المقايضة المصلحية الفردية، وفقدت الصفات قيمتها الحقيقية وصدقيتها وعمليتها، لأن الخطاب المدائحى يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافى بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترى ذلك وتباركه.

هذا التغيير النسقى لا يقف عند حد مقنن، كما هو الوهم الذى نعيش فيه من أن ما يحدث فى الخطاب الشعرى لا صلة له بسائر

الخطابات والسلوكيات بما إن الشعر خطاب مجازى متعالى على شروط الواقع والمنطق، هذا ما نوهم به أنفسنا وظلت النظرية الأدبية تؤكد، بما فى ذلك الجانب النقدى منها. إلا أن المسألة غير ذلك فتثقافة المديح التى ظهرت فى أواخر العصر الجاهلى وتعززت فى العودة الأموية والعباسية إلى النموذج الجاهلى قد فعلت فعلها فىنا وفى وجداننا الثقافى دون أن نعقد الصلة بين الأسباب والنتائج، وكما أن قيمة الكرم قد اعترها الزيف فإن قيماً مثل (المواطنة) و(الزعامة) و (الثورة) وكذا قيم الوحدة والحرية والاشتراكية والحزب كلها قيم نشأت فى معجمنا الثقافى الحديث؛ وما لبثت أن اكتسبت دلالات مزيفة. وامتزجت بنوع من الخطاب الكاذب والمبالغ فيه، التى هى سمات النسق الشعرى، حتى ليجرى منح هذه الصفات لممدوح جديد فى عمليات لا تختلف أبداً عن الأدوار التقليدية فيما بين الشاعر وممدوحه وخلع الصفات جزافاً على الممدوح بعيداً عن شروط الصدق وشروط الاستحقاق العملى.

ولئن كنا قد عرضنا كيف تحولت الأنا الاندماجية البدوية من حالة الانماج التام (فى) القبيلة ونشأت النحن القبلية من تلك الذوات المندمجة، إلا أن الشاعر المداح حينما ظهر كشخصية مستقلة وانعزل عن الهم القبلية المشترك أخذ صفات النحن القبلية وتمثلها فى ذاته كفحل مفرد وكذات تمتلك سحر اللغة وقوة الترغيب والتهديد مع التبرص بالآخر بوصفه خصماً لا بد من تصفيته، وهذا هو مردود ثقافة المدح والهجاء، حدث هذا كما ذكرنا من قبل كتطور فى حركة النسق الشعرى، ونحن هنا نشير إلى تطور مماثل تمام التماثل مع

هذا الحدث النسقى، مما يكشف عن دور النسق فى توجيه حركة التغيير والتحول.

ومثالنا سيكون عن صدام حسين، وهو الرجل الذى نشأ سياسيا ليكون فردا (فى) حزب قومى يدعو للوحدة والحرية والاشتراكية، ومطمحه هو أن يكون فردا فى هذا الحزب يقول ما يقوله الحزب ويعارض ما يعارضه الحزب، تماما مثلما كان دريد ابن الصمة يرشد مع غزية ويضل معها إن ضلت، غير أن الرجل ما إن ينغرس فى الحزب حتى يبدأ يشعر أنه ليس الحزب ولكن الحزب هو، بدأت الأنا المندمجة تتحول من أنا تدخل فى حزب وتندمج فيه إلى أنا تشعر أنها هى والحزب شىء واحد، وحضرت هنا نحن النسقية، ولم تعد الأنا والنحن بشيئين منفصلين، ثم تطور الوضع لا لتكون الأنا هى النحن، وإنما لتكون النحن هى الأنا، وربما أن النحن والأنا هى النحن، وإنما لتكون النحن هى الأنا، وبما أن النحن والأنا هنا هما النسقيتان الشعريتان فإن الصفات الشعرية هى التى ستتحكم فى عمليات الامتزاج هنا، ولو استدعينا صفات الأنا الشعرية لوجدناها هى بالتحديد ما يصف ويحدد صفات صدام حسين، وهذه الأنا المتضخمة الفحولية التى لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق بإلغاء الآخر وبتعاليتها الكونى، وبكونها هى الأصح والأصدق حكما ورأيا، ويكون الظلم عندها علامة قوة وسؤدد، والكذب عندها مباح، وتشعر بما لا يشعر به غيرها، وترى ما لا يرون، والعالم محتاج إليها لأنها هى المنقذ الكونى، ولا يستقر وجودها إلا بسحق الخصم، وهى الصوت المفرد الذى لا صوت سواه، وهذه هى الدلالات الشعرية التى

نجدها فى شعرنا منذ عمرو بن كلثوم إلى المتنبى إلى نزار قبانى، كما حددنا فى مبحث اختراع الفحل فى الفصل الثالث من هذا الكتاب، وهذه هى القيم الشعرية التى كنا نراها قيما مجازية، غير أن صدام حسين يكشف لنا مقدار حقيقية هذه الصفات ومقدار إمكانية تطبيقها عمليات وتمثلها سلوكيا، كنتيجة ثقافية لمفعول النسق الذى يفرز نماذجه لا فى الشعر فحسب، وإنما فى الواقع الاجتماعى والسياسى من شخصية الفحل الشعرى إلى شخصية سى السيد، كما قدمها نجيب محفوظ بمهارة بالغة، إلى نموذج الطاغية، كما تتمثل فى شخص صدام حسين فى تطابق واقعى مع المجاز الشعرى الفحولى.

٢- حينما ننظر فى معجم صدام حسين نلاحظ حالة التطابق مع النموذج الشعرى النسقى، فهو لا ينتسب للعالم بمقدار ما ينتسب العالم إليه، فهو ليس عراقيا بمقدار ما يكون العراق صداميا فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادية صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران. كما أنه ليس بعثيا بمقدار ما إن الحزب صدامى، وهذه هى القيم التى عززها النسق الشعرى حيث جعل مركزية الفحل هى عماد القول، متعاليا عن الفعل ويجرى إصاق الصفات بالمدوح كشرط نسقى لكونه ممدوحا مثلما يتنمذج الشاعر بسمات التفرد والتوحد كشرط لكونه فحلا.

وبما إن الزعيم فحلا فلا بد أن يكون الأوحده، ولا بد أن تكون معركته هى (أم المعارك) مع ما فى التعبير من رمزية فحولية، حيث سيكون هو الأب والمعركة هى الأم والجيش هم الأبناء لهذا الأب

الفحل، وكأنما قد تزوج العالم تماما كما قال نزار قباني^(٦٧) عن مهمته الفحولية النسقية الكونية، وهذا من ذاك فى علاقة نسقية متبادلة. ولغة الأب هى اللغة النسقية، حيث تطغى على خطابات صدام حسين لغة التحفيز القبلية للنشامى وللحمية الجاهلية النموذجية، مع التوعد بالويل والثبور لكل من يخالف الفحل أو يخرج على إرادته، ومصير الخصم هو السحق من الوجود مع التحقير والازدراء، فى حين تظهر الذات بصيغة النحن مفترضة لنفسها صفات تكون بها هى الأمتل والأفضل ومن ثم فهى الأجدر بالوجود، ومن عداها فهم ليسوا سوى حشرات بشرية لا تستحق البقاء.. وهذا ترجمة حرفية نسقية لقصييدة عمرو بن كلثوم.

وللنسق سمات أربع هى:

أ- الذات الممدوحة مندمجة مع الذات المادحة فى فعل مشترك فيما يشبه العقد الثقافى والتواطؤ العرفى القائم على المصلحة المتبادلة بين الطرفين، مع تسليم المؤسسة الثقافية بذلك، وفى حالة صدام حسين فقد جرى حشد الشعراء لمدح الزعيم والتغنى بمجده الأوحد وتميزه المتعالى، وكانت الولايات تصب على أولئك الذين سكتوا عن امتداحه^(٦٨)، كما جرى توظيف الإعلام لزخ الثناء، عليه ومنحه الصفات التى تؤكد تفرد.

ب- فى النسق الشعري لا ترى الذات غضاضة من التحدث عن ذاتها ونسبة الأمجاد إليها نسبة مجازية لا يشترط لها دليل غير دعوى الذات وتصديقها لما تقوله عن نفسها، وهذا ما يفعله صدام حسين حينما ينسب لنفسه أمجادا تنتسب إلى المجاز الشعري

والتخييل الذاتى، لا إلى المنطق والمعقولة، وليس عليه أن يبرهن على قوله أو أن يستحى منه، وليس التواضع أو المنطق شرطا، كما أن الكذب فى هذه الصفات ليس عيبا، تبعا للنظرة النسقية الشعرية. هو الذى ظل يتحدث عن انتصارات متوهمة على خصومه، ويسمى مواجهته معهم بأمر المعارك.

ج- فى النسق الشعري يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلى العنف والبطش، ومن لم يكن ذنباً تآكله الذئاب، ومن لا يظلم الناس يظلم، ولصدام حسين قصة تكشف عن النسقية فى ذهنيته، ففى المتحف الصغير أسفل نصب الجندي المجهول فى مدينة بغداد يجرى توجيه نظر الزائر إلى بندقية قديمة معروضة بعناية، حيث يشرح الدليل لك قائلاً إن هذه هى البندقية التى استعملها السيد الرئيس - حسب تعبير الدليل - فى محاولة قتل الطاغية عبدالكريم قاسم، وهذه عبارات الدليل الذى يلبس لباسا عسكريا. وأنت هنا تسمع صفات وكلمات نسقية هى أشبه بلغة النقائص الشعرية، حيث يزيح الطاغية الطاغية ويحل الظالم محل الظالم وإذا ما كان قاسم طاغية فهل صدام عادل وإنسانى..؟!.

ليس من شأن النسق أن يرى عيوبه ولا أن يسائل عباراته ولا أن يبرهن على صدقه، إن له أن يدعى فحسب، والمؤسسة الثقافية تحرس دعاويه وتبررها، هذه هى التربية الشعرية النسقية. والدليل الذى يتحدث معك فى بغداد ويصف قاسم بالطاغية لم يخطر له على باب أن صاحبه لا يختلف عن سالفه، كما أنه لا يرى غضاضة فى وصف ممدوحه بأنه رجل خارج على القانون ويسعى إلى اغتيال

خصمه مع شيء غير قليل من التباهى بهذا الصنيع تماما كحال الشاعر فى النقائص والهجائيات حينما يفتك بخصمه، أو يتباهى بأنهم يجهلون فوق جهل الجاهلينا، ونبطش حين نبطش ظالمينا، كما لقتنا عمرو بن كلثوم، وكما ترسخ فى النسق ليجد سى السيد الزعيم مثالا يحتذيه ويؤسس له قاعدة ذهنية وسلوكية.

د- فى ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأى، والآخر دائما قيمة ملغية، ولا وجود لذلك الشاعر الذى يرى للآخرين موقعا مقاربا له، هذا إن كان يعتبر نفسه فحلا، ولن تضعه الثقافة فى مرتبة الفحولة إلا بعد أن يثبت مقدرته على إسكات أى صوت سواه، فالآخرون زعنفة لاتجوز لدى عرب ولا لدى عجم، كما يعلن المتنبي، وكذا الشأن مع الطاغية النسقى، وسيرة صدام حسين مع من سواه هى سيرة تقوم على ترقية الذات من فوق الآخرين بالضرورة، والآخر لا بد أن يكون تابعا ومنقادا انقيادا مطلقا، ويثبت ببيت قران^(٦٩) كيف يجرى إخضاع الآخرين بوسائل السيطرة القمعية، على مبدأ من ليس معنا فهو ضدنا، ولذا لا بد من تحويل الجميع إلى قطيع من الأتباع، حتى إن الحزب ليتدخل فى صيغة الكتابة الإبداعية التى تسخر لمذح الزعيم، وكذا يجرى التدخل فى إعادة كتابة التاريخ لكى ينكتب على نمط يعيد صناعة الذاكرة وتهيئتها ليحل فيها رجل أوحده لا يشاركه غيره فيها، وإذا قال الزعيم قولا أصبح الدهر منسدا، كما هو أبو الطيب سيد النسق، وتتعدد وسائل السيطرة على تفكير المواطن وتسخير الثقافة والإعلام عبر تأنيث كل شيء ليكون فى حال خضوع مطلق لسلطان الفحل الزعيم^(٧٠).

ج- فى النسق يجرى تحويل القيم من قيم تنتسب للعمل والفعل إلى قيم مجازية متعالية، وكما تم تحويل قيمة الكرم فإن قيما سياسية قد جرى تحويلها نسقيا من مثل قيمة الثورة التى صارت مجرد انقلاب فردى يتطبع بطابع العنف وتصفية الخصم وإحلال جبار محل جبار، وكذا تحول مفهوم المواطنة ليعنى الوفاء للزعيم الفرد كذات سلطوية، ولا علاقة لذلك بالوطن كقيمة اجتماعية وإنسانية، وكما كان الوطن عند ابن الرومى قيمة فردية وملكية شخصية، حسب قصيدته المشهورة^(٧١)، وكما كان الوطن عند الشعراء الرومانسيين قيمة ذاتية حاملة، فإن الفحل الثورى يتحول ليكون هو الوطن والوطن هو، مثلما أنه هو الشعب والشعب هو، وسلامته هى سلامة الوطن والتاريخ والإنسانية، أو ليس الشاعر الفحل لهو من يرى العالم فى نفسه وفى ذاته دون سواه..؟ إذن هى سنة النسق وبرنامج المترسخ. ومن ثم فإن الخيانة ليست العمل ضد الوطن ومصالحه، وإنما هى فى مخالفة مراد السيد الزعيم، الذى يمتلك المعنى مثلما يمتلك الأشياء.

وتأتى قيم الوحدة والحرية والاشتراكية لتكتسب دلالاتها النسقية المجازية مثلها مثل كل النسقيات من حيث انفصالها عن المدلول الواقعى والمنطقى مذ كان النسق نموذجا شعريا وليس نموذجا إنسانيا او عمليا.

هذه هى نتائج التتمذج الثقافى النسقى وما كنا نحسبه مجازا كان فى الواقع نموذجا سلوكيا، ولقد تزامنت العودة إلى النموذج الشعرى الجاهلى فى العصر الأموى مع ظهور شخصية الممدوح

النموذجي، وصارت ديدنا ثقافيا ليس فى الطقس الشعري فحسب بل فى كافة مسالك الذات الفحولية مع الغير حيث تشعرت القيم. وهى اللحظة التى وقف فيها يزيد بن المقنع ليعلن مبايعة يزيد بن معاوية حسب مواصفات النسق فيقف أمام الناس ما بين مخالف ومتردد ويحسم الأمر حسما بلاغيا، يخترط من سيفه شبرا، ثم يقول أمير المؤمنين هذا، ويشير بيده إلى معاوية، فإن يهلك فهذا، ويشير إلى يزيد، فمن أبى، فهذا، ويشير إلى سيفه^(٧٢). وهنا ينال ابن المقنع لقب سيد الخطباء، ونمنحه نحن لقب سيد النسق.

يفعل الشعر فعله مثلما يفعل المجاز فعله، والنتاج هو النموذج النسقى فى سى السيد وفى الزعيم الأوجد وفى تحول دلالات القيم من قيمة الكرم كما حولها المداحون إلى قيمة الثورة والوطن والزعامة والحرية كما حولها الفحول من سادة الطغيان، ومن الطاغية المجازى والصنم البلاغى إلى الطاغية الحقيقى، وهذا من ذاك نموذجا واحتذاء ذهنيا.

إن الثقافة هى ما يربى الوجدان العام للأفراد ويمنحهم النسق الذهنى والسلوكى، وبما أن الشعر عندنا هو ديوان وجودنا الثقافى والأخلاقى (الشعر ديوان العرب، به عرفت المآثر.. وهو ديوان علمهم ومنتهم حكيمهم، به يأخذون وإليه يصيرون)^(٧٣)، بما إنه كذلك فإنه قد صار النموذج النسقى المحتذى، وإذا ما غدتنا الثقافة بصورة الفحل الشعري الذى عداوته بسئ المقتنى، كما حذرنا المتنبى، وصورت لنا شخصية الفحل بخصائص تترسخ وتتقوى كعنصر مطلق القوة وكصنم بلاغى، فإن هذا هو ما يؤسس النسق الذهنى

المضمر فى الثقافة ويتولد عنه صيغ نموذجية تتكرر اجتماعيا وسياسيا وفكريا، وكلها صيغ للفحل المطلق وللأنا المستبدة، كما أسسها النموذج الشعري، وحرسها المؤسسة الثقافية المحامية عن السلطة الشعرية، وهذا ما جعلها نسقا ثقافيا مضمرا فى مطاوى الوجدان العام، وظللنا نعيد إنتاج النموذج ونتقبله بتسليم واضح. وتكرر المؤسسة الثقافية الدور نفسه، وكما بررت فحولية الشاعر وصفقت للأنا الشعرية المستبدة فإنها أيضا وحسب تربيتها الشعرية البلاغية تصفق للطاغية وتبرر طغيانه، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون قصيدة طويلة ابتدأها عمرو بن كلثوم وظللنا جميعا نكتبها من ذلك اليوم وإلى اليوم.

الهوامش

- ١- من الدراسات الحديثة عن الكرم، محمد السيد يس: أيواء المستجير، مجلة الدارة، ص.ص ٧١-١٠١ ع.٢ س ١٦ اغسطس ١٩٩٠ الرياض ومرزوق بن صنيان بن تنباك: الضيافة وأدابها، دار المعارف بمصر ١٩٩٣ وهما دراستان وصفيتان منهجيتان. وانظر أيضا صالح معيض الغامدي: الكرم المستحيل، مجلة الدارة ص.ص ٨٣ - ١٠٤ ع.٤ س ٢٠ ديسمبر ١٩٩٥ وهي قراءة تحليلية لقصيدة الحطيئة فيها إضاءات عن الكرم وتقاليده، ومثله سعيد السريحي: حجاب العادة، الكرم من التجربة إلى الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٦ وهي دراسة تأويلية عن الكرم فى النصوص وفى المقولات. وانظر مقالتنا: نص الكرم بوصفه نصا ذكوريا ص ٩٦، ضمن كتابنا ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٨.
- ٢- عن قصيدة دريد بن الصمة، انظر: موسوعة الشعر العربي ١/٥٧٩ أشرف عليها مطاع صفدى وإيليا حاوى، شركة خياط، بيروت ١٩٧٤.
- ٣- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ١/٦٥، ٦٧ والعمدة ١/٨٠.
- ٤- الجاحظ: البيان والتبين ١/٢٤١.
- ٥- ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٢٩ والمرزباني: الموشح ٢٢٧.
- ٦- العمدة ١/١٢٣.
- ٧- عن قصيدة حاتم انظر ديوانه، دار صادر بيروت ١٩٥٣ وحماسة أبي تمام ٢/٤٥٩.
- ٨- الحماسة ٢/٤٨٨.
- ٩- السابق ٤٨٧.
- ١٠- ديوانه ٢/٧٤٦.
- ١١- ديوانه ١٦.

- ١٢- مروج الذهب ٣/١٠٣٠.
 ١٣- الأغاني ١٣/١٤٢٠.
 ١٤- انظر المقدمة السابقة على قصيدة (واحر قلباه) ديوانه ٤/٨٠.
 ١٥- عن عمر بن عبدالعزيز والشعراء انظر: الخليفة عمر بن عبدالعزيز، تأليف عبدالحميد المعيني ٣٠، ٣١، ٣٤ (نادى أيها الأديبي ١٩٨٦).
 ١٦- ابن رشيقي: العمدة ١/١٢٣ والمرزبانى: الموشح ٢٢٧.
 ١٧- غرنيانوم ١٣٧.
 ١٨- ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١٥، ١٧.
 ١٩- الجرجاني: الوساطة ٤٨.
 ٢٠- الحصري: زهر الآداب ١/٢٩٢.
 ٢١- الشعر والشعر ٢٩.
 ٢٢- بروكلمان ١/٤٨.
 ٢٣- ديوانه ٤/٦٩.
 ٢٤- هو بيت جرير: لولا الحياء لهاجنى استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار.
 ٢٥- انظر الحماسة ١/١٧ - ٤٥٨، ٤٥٣-٦٥٣، ٨٥/٢ - ٢٤٧، ٥٦٤ - ٥٨٢.
 ٢٦- الصناعتين ٥٣.
 ٢٧- زهر الآداب ١/٢٩٢.
 ٢٨- بروكلمان تاريخ الأدب العربي ١/٤٦ وغرنيانوم دراسات فى الأدب العربي ١٣٦.
 ٢٩- بروكلمان السابق.
 ٣٠- ديوانه ٤/٣٣٨.
 ٣١- الأبتشيبي: المستطرف ٨٧.
 ٣٢- السابق ٩٠.
 ٣٣- جمهرة أشعار العرب ١٨، ٣٤.
 ٣٤- العمدة ١/١٢٢.
 ٣٥- العمدة ١/١٧٠.
 ٣٦- المبرد: الكامل ٢/٥٣٢ - ٥٤٢.
 ٣٧- السابق.
 ٣٨- انظر ديوان جرير ٣٤٧.
 ٣٩- ديوانه ٤/٣٣٨.
 ٤٠- السابق ٤/٦٩.
 ٤١- السابق ١/٣١٨.
 ٤٢- السابق ٢/١٤٢.
 ٤٣- السابق ١/٣٢٦.
 ٤٤- السابق ١/٣١٩، ٣٢٠.
 ٤٥- السابق ٤/٣٤٥.
 ٤٦- السابق ٤/٨٠ - ٩٠.
 ٤٧- الزمخشري: أساس البلاغة ٤٤٨.
 ٤٨- ديوانه ١/١٧٥.
 ٤٩- قول ينسب للخليل بن أحمد، انظر القرطاجنى: المنهاج ١٤٣.
 ٥٠- غرنيانوم: دراسات فى الأدب العربي ١٤٨.
 ٥١- الوساطة ١٩.
 ٥٢- السابق ١٩.
 ٥٣- السابق ٤١.
 ٥٤- من المفيد هنا النظر فى كتاب سعيد السريحي: شعر أبى تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، حيث يتضح تحكم النسق البلاغى فى النظر إلى أبى تمام معه أو ضده (النادى الأدبى الثقافى جدة ١٩٨٣).
 ٥٥- أبوتام: ديوانه ٢/١٦١.
 ٥٦- الأمدى: الموازنة ٢٣.
 ٥٧- الحصري: زهر الآداب ١/١٢١.
 ٥٨- ذكر بروكلمان أن أبى تمام وضع مجموعة من القوافى ثم طلب لها أبياتا تاريخ الأدب العربي ٢/١١٣.
 ٥٩- عن مفهوم النسق المضمّر انظر الفصل الثانى.
 ٦٠- الوساطة ٤٠.
 ٦١- ديوانه ١/١٠٧.
 ٦٢- السابق ٣/١٧٩ - ١٨٣.

- ٦٣- المتنبي: ديوانه ٢٥٣/٤.
- ٦٤- الرازي: الفراسة ٨٦ ولقد تجاوزت الثالث حسب ترتيب المؤلف وأحلت محلها الرابع معطيا إياه رقم (ثالثا).
- ٦٥- الأدب الصغير ٣٦.
- ٦٦- عاجنا ذلك في كتابنا ثقافة الوهم ٩٦.
- ٦٧- يقول نزار قباني «إنني أكتب حتى أتزوج العالم.. أنا مصمم على أن أتزوج العالم» انظر: ماهو الشعر ٨٠.
- ٦٨- P Gran Beyond Eurcontrism 77.
- ٦٩- السابق.
- ٧٠- عن أساليب صدام في ذلك انظر السابق ٧٧، ٨٠، ٨٢، ٨٣، ٨٧.
- ٧١- عن أبي الرومي وحكاية قصيدته (ولى وطن) انظر تعليق المحققين لكتاب الصولى (أخبار أبي تمام) ص ٢٣ حيث إنه يتكلم عن منزله لا عن الوطن كما نفهمه الآن.
- ٧٢- المستطرف ٨٦/١.
- ٧٣- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ٢٤/١.

الفصل الخامس

اختراع الصمت / نسقية المعارضة

-١-

متى اكتشف الإنسان الصمت..؟

فى الأصل كان الكلام، والكلام للإنسان ليس تعبيراً نفعياً وجمالياً فحسب، بل إنه أيضاً ضرورة فطرية، به تتحقق إنسانية الإنسان، وكان التعريف الفلسفى القديم أن الإنسان حيوان ناطق، حسب أرسطو، ينص على الفارق الجوهرى بين درجة الحيوانية البحتة وبين أن يصبح الحيوان إنساناً، والكلام ليس مخترعاً ثقافياً، وإنما الصمت هو المخترع الثقافى. فالكلام صفة جوهرية غريزية فى الإنسان وعجزه عن الكلام علة تطراً عليه، إما لأسباب مرضية أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية.

وحيثما جرى أسر الشاعر الجاهلى عبد يغوث الحارثى لم يجد أسروه سجنأ أفضل من أن يربطوا لسانه بنسعة، وهى الخيط الذى يربط الحذاء، وراح الشاعر يصيح ويستغيث مترجياً منهم أن يطلقوا عن لسانه(١).

ولا شك أن علاقة الإنسان مع اللغة قد مرت بتطورات عديدة، وأخطر هذه التطورات هو ظهور الخطاب الثقافي، وفي مرحلة مبكرة من مراحل التاريخ. وبعد أن كان الكلام حرا وتلقائياً أخذ بالتدرج يكتسب سمات جديدة تدخله إلى أبعاد رسمية لم تكن في أصل وجوده، ولا في نمط سلوكه.

كان الكلام حقا شخصيا حرا يخص المتكلم المفرد من دون شرط أو قيد، مثله مثل الأكل والشرب والتنفس، ولكن حينما بدأ يتكشف للإنسان الأول أن الكلام يقدم وظيفة سياسية اجتماعية، ووظيفة حربية، وظهر الخطاب والشعر، حيث صار كل منهما يقدم وظيفة جماعية تحيل إلى الجماعة، وتتكلم باسم المجموع، وليس باسم الفرد المتحدث، هنا حدث انفصام بين الذات الناطقة والإحالة المرجعية، وصار ضمير الكلام يعود على جموع لا تنطق كلها في وقت واحد، ولكن الناطق ينوب عنهم.

هنا بدأت تنشأ الشروط على الكلام، وصار من شرط الخطيب والشاعر أن يتكلم باسم قومه وحسب شروطهم. وهنا جرى اختراع الصمت، فالذي لاتفوضه الجماعة للحديث والخطابة يجب عليه أن يصمت، حسب شروط التطور الذي مس وظيفة الكلام.

ولكن كيف جرى ضبط العملية وكيف تم توزيع الأدوار بين النطق والصمت...؟

حينما ظهرت الوظيفة الثقافية للكلام وما استتبعها من بعد سياسى واجتماعى حدثت التغييرات التى أصبحت قوانين نسقية، فالشاعر بما إنه قد صار صوت القبيلة فإنه لابد أن يكون صوتا قويا

يجرى اختياره من بين الأصوات الأخرى، وتحتمل القبيلة بهذا المخترع الثقافى الذى سيكون أداة حربية تحمى القبيلة، وتحقق لها الهيبة فى نفوس الآخرين، وهذه سمات لاتتحقق إلا بشخص له صوت يعلو على الأنداد والخصوم معا، وهذا هو شرط الهيبة والتميز، ومن هذه صفته فهو الذى سيكون الفحل وسيحتل القمة الهرمية حينئذ، وهذا طبعاً أدى إلى ظهور الفحل، وبما إن الفحل ظهر وصارت له خصائص ومهمات، وتم ترسيمه بهذه الصفة، فإن من أوائل منجزات الفحول هو إسكات الخصوم، وهذه هى المهمة الفعلية لوظيفة الشعر منذ النشأة وحتى اليوم، والخصوم هنا هم خصوم القبيلة فى البدء ثم صاروا خصوم الشاعر ذاته ومنافسيه، وذلك بعد أن تحول الشاعر من شاعر القبيلة إلى الفحل ذى الصوت المفرد، كما وضحنا فى الفصل الثالث. ولقد دعا نزار قباني إلى إقامة قوة ردع عسكرية أدبية لإسكات ناقديه وخصومه^(٢)، وهى رغبة ورثها عن أسلافه الشعراء وعن النسق الثقافى المؤسس لهذا الحس.

هنا تصاحب ظهور الفحل مع شرط إسكات الآخر وهذا هو معنى الفحولة، ثم إن نشوء الأعراف الثقافية صار يتحكم بمواصفات الخطاب، الشكلى منها والمنطقى. وهذا أوجد قائمة من المستهجنات أولا، ومن هذه المستهجنات تولدت الممنوعات الثقافية، مما اقتضى اختراع الصمت والترغيب فيه أحيانا أو فرضه أحيانا أخرى.

ويسرد لنا الجاحظ قائمة بالصفات التى تطلقها الثقافة على من يصمت من باب تحبيب الصمت للناس، ومن ذلك تسمية الصامت حلما، والساكت لبيبا، والمطرق مفكرا^(٣). والصمت حكمة.

على أننا نجد في الموروث الثقافي أدبيات جمة تؤكد فضل الصمت بما إنه جوهر ثقافي ومعدن كريم بما أن السكوت من ذهب، وبما إن الخطر في الكلام والسلامة في النطق، وهذا الحرص الشديد على ترويح الصمت كقيمة عليا تفوق الكلام وتفضله يستدعى التساؤل فعلا، إذ ما بال الثقافة تتجه هذا الاتجاه وتركز التركيز كله على مشروعها العجيب في التحبيب بالصمت..؟! هنا مؤشرات تعطى بعض الإجابات وتكشف عن سمات النسق الثقافي وأساليب تحركه وتغلغله، سنناقشها فيما يلي من قول.

-٢-

الصحيفة النسقية

١- من السمات الأساسية للثقافة العربية القديمة هي تصاحب الحكى مع الشعر، في المرويات والمدونات، وما من شاعر ولا قصيدة إلا وهناك بإزائهما حكاية، والمدونة العربية هي مدونة شعرية/سردية في حال تلازم تام، ومثالها الأبرز هو كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الذي أخذ هذا التقليد الثقافي إلى أقصى مجالاته، وما رواه من حكايات عن الشعراء يفوق ما رواه لهم من شعر، والحكاية دائما ما تأتي في الموروث كسند يسند الشعر ويفسره، بل إنها لتكشف أشياء أبعد من مجرد التفسير اللغوي، ولذا فإن تتبع الحكايات ومحاولة كشف ما تنم عنه وما تتطوى عليه من مضمرة نسقية، سيفيد كثيرا في التعرف على السيرة الذاتية لا للشعراء، بل للثقافة ذاتها. والشعر في حقيقة تكوينه الأصلية هو كشف وبوح، ولكن الحكى

هو تقنع وتستر، ولذا فإن ما لا يمكن قوله في العلقن هو ما تتولى الحكاية التعامل معه، ومن ثم فإن الحكايات مخزن نسقى مهم، نجد فيها المضمرة والمجاز الكلى، لا الفردى، ونجد فيها الخلاصة الثقافية بما في الثقافة من هواجس وما فيها من رغبات مضمومة. ومن هنا فإننا سنستعين بالحكايات للتعرف على جواب عن سؤالنا حول إصرار الثقافة على ترويح مخترعها العجيب (الصمت). ٢-٢ في المدونات العربية هناك حكاية سارت تحت مسمى (صحيفة المتلمس) وهي حكاية الشاعر بن طرفة بن العبد والمتلمس مع عمرو بن هند، وقبل الخوض في مدلولات الحكاية سنسرد ملخصها لها كالتالى:

تقول الحكاية إن فتى طلعة اسمه طرفة بن العبد سمع الشاعر عبدالمسيح بن جرير الملقب بالمتلمس ينشد بيتا من الشعر وصف فيه الجمل بإحدى صفات الناقة دون أن يلحظ المتلمس ذلك فقال له طرفة في مشهد من الناس: لقد استنوق الجمل، فنظر المتلمس إلى الفتى وقال له: اخرج لسانك، فأخرجه، فأشار المتلمس إلى لسان طرفة ورأسه وقال: ويل لهذا من هذا، (ويل لرأسك من لسانك). ونشأ الفتى طرفة بعد ذلك هجاء، حيث هجا أحواله وأعمامه وزوج أخته وأصحابه، وانتهى به الأمر إلى هجاء عمرو بن هند وأخيه والتغزل بنسائه، وعلم الملك عبر وشاية من زوج أخت طرفة عن هجاء طرفة له، كما علم بهجاء المتلمس له أيضا، وحدث أن ذهب الشاعران إلى الملك عمرو بن هند لمدحه والتماس عطائه، ولما سمع الملك منهما تظاهر أمامهما أنه يريد مكافأتهما، وأخبرهما أنه عمل

كتابين إلى عامله بالبحرين يأمره بمكافأة الشاعرين، وحمل كل واحد منهما الرسالة التي تخصه واتجها إلى البحرين، غير أن ما فى الرسالة هو أمر من الملك للوالى بأن يقتل الشاعرين، وهذا ما لا سبيل إلى كشفه لكون الشاعرين لا يقرآن. ولذا ظلا يحملان رسائل ملغومة بالموت والمؤامرة.

وذهب الرجلان الشاعر الكبير والشاعر الصغير، وفى طريقهما من العراق إلى البحرين مرا بالنجف، ورأى المتلمس شيخا عجوزا قد انحنى يتبرز، وفى الوقت نفسه يأكل ويتقمل، فنظر إليه باشمئزاز وسخر منه ومن صنيعه، ووصفه بالحمق، فرد عليه الشيخ قائلاً: ولماذا تسخر منى وأنا أكل طيبا وأخرج خبيثا وأقتل عدوا، لكن الأحمق من يحمل حتفه على كتفه.

سمع المتلمس كلمة الشيخ فاستراب منها، وشك فى الرسالة التى معه، وما إن رأى غلاما من أهل القرية حتى سأله إن كان يعرف القراءة فأجابته الغلام بأن نعم، فدفع إليه الرسالة وطلب منه أن يقرأ ما فيها، وكانت تحمل أمرا بقتله، فما كان منه إلا أن رمى الرسالة فى النهر، وراح ينظر فى أمر نجاته. ولحق بطرفة ليحذره من الرسالة التى معه، غير أن طرفة لم يصدق، وأصر على الذهاب إلى البحرين للحصول على مكافأة الملك له.

ووصل طرفة إلى البحرين ومعه المكتوب إلى الوالى، حيث لقي مصرعه هناك، وذلك بعد أن ترك له الوالى اختيار الميتة التى يفضلها لنفسه فاختار أن يفصد عرقه الأكل وأن يتركه ينزف حتى يموت.

٣-٣ هذه حكاية تنطوى على حزمة من الأنساق، حيث نجد فيها المتناقضات النسقية كلها، فهى مع الفحل وضده فى أن. وهى ضده لأنها تقتله من جهة وتسخر منه من جهة ثانية، وتضع فى قبالة الشاعر الفحل رجلا أحمق مستهترا، وتجرى حوارا ساخرا بين الفحل الثقافى والسوقى الأحمق، وينتصر الأحمق إذ يتبدى فى الحكاية على أنه هو الأحكم، بينما الحكيم النسقى يتبدى هو الأحمق، حامل حتفه على كتفه. هذه صورة ساخرة يبدو عليها الاستهزاء بالرمز الثقافى الرسمى، وكأنما هى نص معارض يتوسل بالحركة لتعرية النسق الفحولى والسخره منه. غير أن الحكاية تحمل جرثومتها النسقية من داخلها، من حيث إنها لا تتكلم عن فحل واحد، بل عن ثلاثة فحول هم طرفة والمتلمس وعمرو بن هند، وتضع الثلاثة فى مواجهة ينتصر فيها الأكثر فحولة، ولا يموت من الثلاثة إلا أصغرهم وأحدثهم وأقلهم فحولة.

وتتمحور الحكاية حول جملة (ويل لهذا من هذا) وهى جملة ثقافية حسب مفهومنا المشروح فى الفصل الثانى، ولذا فإنها ذات أبعاد نسقية، فالجملة قيلت إثر مواجهة بين فتى يافع لم يصلب عوده النسقى وقتها ولم يسجل اسمه فى دفتر الفحول حينها، ولقد تفوه الفتى طرفة بكلام فيه نقد ومواجهة ضد فحل رسمى، فاستنكر عليه معنى أحد أبياته وحكم حكما جريئا حيث قال: استنوق الجمل، وهذه جملة صارخة فى معارضتها وفى مواجهتها حيث سلب من الفحل فحولته، وأحال قوله إلى الأنوثة، وهنا حكم الشاعر الفحل على الفتى بالموت، ويل لرأسك من لسانك.

لقد كانت جريرة طرفة أنه نطق في حين أن من شروط الآداب النسقية أن يصمت، ولذا وجبت معاقبته، ولقد تولت الحكاية أمر المعاقبة، وصدقت على مقولة الفحل، وويل لهذا من هذا.

٤- إن الأدب النسقي يقتضى عدم مواجهة الفحل، ولزوم الصمت أمامه، حتى ولو أخطأ فإن أخطاء الفحول صواب مجازي، إن ما لا يجوز لغيرهم يجوز لهم، فهم أمراء الكلام، وكل فحل ثقافي فهو محصن ومحروس تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذة نموذجا للقدوة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسخ.

وهذا النابغة الذبياني الذي لاحظ عليه الناس أنه يقوى في شعره، أى يورد قوافي غير متوافقة نحويا، ولكن من يجروء على مواجهة الفحل، ويل لرأس من جروء لسانه على ذلك، ولذا فقد احتالوا على الأمر بأن أحضروا جارية لتتغنى بشعر النابغة أمامه، وتتعمد إعراب القوافي كي يلاحظ هو الخلل من دون أن يتعرض أحد للمخاطرة في وجه الفحل. وهذا ما صار فعلا وانتهى الأمر بسلام^(٥).

وكذا حدث مع امرئ القيس الذي تقول الحكاية إنه كان يردد شطر بيته المشهور (مكر مفر مقبل مدبر معا) ولم يتمكن من إتمامه وبات الليل كله يردد الشطر دون أن تنفتح عليه التكملة، وسمعته جاريته وهو في أزمته الإبداعية، وتمكنت من إكمال البيت غير أنها خشيت من سطوة سيدها في ما لو أخرجته بإتمام البيت عنه، وهو فعل أدركت الجارية أن الفحل لا يأخذه بسلام. ولذا فقد احتالت الجارية لنفسها حيلة، ولما ذهبت إلى المرعى في الغد تعمدت أن

تنشغل عن الغنم حتى جاءهن الذئب وهجم عليهن، فجاءت الجارية راكضة إلى سيدها وهي تصرخ وتقول له: سيدي لقد جاء الذئب من خلف مسرعا ومباغتا كجملود صخر حطه السيل من عل، وهنا لفتت سيدها تمام البيت دون أن تعرض نفسها للخطر^(٦).

هذا هو التدريب والتأديب النسقي الذي غاب عن بال طرفة، ولذا استحق العقاب، ولو كان طرفة قد سكت عن ملاحظته تلك لكان قد سلم وبقي حيا وفحلا محروسا بالشرط الثقافي.

لقد جرى قتل طرفة فعليا، كما في الحكاية، وجرى قتله معنويا أيضا، حيث إن الأصفهاني لا يورد ترجمة خاصة بطرفة، بل يدرجه تحت ترجمة المتلمس، وكأنما هو مجرد خبر في حياة المتلمس، خاله الفحل. وكذا راحت الحكاية في التراث العربي تحت عنوان (صحيفة المتلمس)، كما في مجمع الأمثال وغيره من كتب التراث. وويل لهذا من هذا.

من هنا تتضح العلاقة بين اختراع الثقافة للصمت، واختراعها للفحل، وكلاهما مخترع ثقافي، ولا بد لهذا من هذا، فشخصية الفحل تتحول لتصبح قوة معنوية ثم مادية، تحاط بنمط من الصفات التي تتحول إلى خصائص، ثم تصبح حقوقا، وهذا يقتضى حماية ثقافية لكي تحمي الثقافة أنساقها وأنظمة هذه الأنساق وتحقق لها الاستقرار والترسخ.

لذا تظهر الثقافة وكأنما هي في حال من التناقض، إذ تدعو إلى البلاغة وتمجد الخطابية وسلطة البيان وتفضل الفصيح على العيب، وفي مقابل ذلك تحث على الصمت وترغب فيه وتجعله حكمة ومعدنا ذهبيا.

إنها لا تتناقض هنا وهي تنصرف حسب الموجب النسقى، إذ منذ اختراع شخصية الفحل، وهو المالك للحق اللغوى والمجازى والتعبيرى، وفى مقابل هذه الحقوق الفحولية تأتى رعايا الثقافة الذين يجب عليهم الوقوف بعيدا عن حقوق الأدب الثقافى السيد الفحل، وهذا هو النموذج المحتذى نسقيا، ومن أجله جرى اختراع الصمت.

٢-٥ معركة النسق

فى حكاية طرفة تتكشف لنا وسائل الثقافة وحيلها النسقية الماكرة، فالحكاية تقوم على تكوين دلالى مركب، تضمن فيه الثقافة حقوق التراتب الطبقي بما إن ذلك تكوين نسقى جوهري، فطرفة يعتبر فى عرف هذا النسق مجرما تجب معاقبته لأنه لم يلتزم بحقوق العلاقات الفحولية، هذا هو الغطاء الذى تتوسل به ثقافة المعارضة لتمرر معارضتها، حيث تبدو فى الحكاية وكأنها تحافظ على حقوق التراتب الطبقي حسب مواصفاته النسقية، غير أن النص يضم بعدا آخر، وهو بعد يقوم على تورية ثقافية، تخفى المغزى عن أعين الرقيب النسقى، فالحكاية تضم السخرية من النسق الفحولى، حيث تفضح رموز هذا النسق، وتعتمد فى ذلك على كشف لعبة الصراع بين أنساق الهيمنة الثقافية ورموزها، كما هى مقررة فى الثقافة الشعرية الرسمية، ونرى فى ذلك صراع الفحول، بين المادح والمدوح، وبين الشاعر والشاعر، فالتمس وطرفة يؤديان وظيفة نسقية من حيث إن الحكاية تظهرهما فى عمل مزدوج من المديح والهجاء مع الشخص ذاته الذى يظهر ممدوحا ومهجوا فى آن، ثم إن الملك المدوح يقدم أعطيته على شكل مية مرسومة، ثم إن

الشاعرين يظهران أمام شيخ الحيرة أحمقين فى حين يدعيان الحكمة، وهذا يعنى أن الحكاية حبكت لتقدم رموز الفحولة فى صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكى. ويكفى أن شيخ القمل ظهر فى الحكاية أحكم من فحول الثقافة. وهذا يبين لنا الفارق النوعى بين الخطاب الشعرى والخطاب السردى، حيث تجرى فى السرد تعرية النموذج الفحولى وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على نقيض التأسيس الشعرى الغارق فى نسقيته.

وهذا ما نجده فى الحكايات التى تعرضها المدونات الأدبية عن الشعراء، فامرؤ القيس الفحل يظهر مهزوما أمام شاعر آخر فى مبارزة أمام زوجته، وتنتصر الزوجة للخصم، مما يجعل امرأ القيس يطلق امرأته ويفقد لقب الفحولية، ويظفر الخصم بالاثنتين معا، الزوجة ولقب الفحولة^(٧). كما تظهر القصص امرئ القيس دمويا وغدارا ولصا شعريا، وتقدمه المدونات فى صورة رجل لا يوثق به لا من أبيه ولا من معشوقاته ولا من أصدقائه، ولا من مناصريه من القبائل العربية التى استتجد بها للثأر من قاتلى أبيه، ولا من الروم بعد ذلك، وانتهى به الأمر وحيدا وضعيفا وقد تمزق جلده من أثر السم المخبوء له فى عباءة أهداها إليه كسرى^(٨)، وهذه مية تشبه مية طرفة، وفى كليهما يسعى الملك المدوح إلى قتل الشاعر بحيلة تخلصه منه، وتشابه النهايتين يشير إلى الهاجس الثقافى المعارض فى تعرية النسق الفحولى والسخرية منه، أى السخرية من الصيغة الرسمية وما تمثله من هيمنة وتسلط طبقي.

نسقية المعارضة/ جماليات العنف

لئن بدرت بوادر المعارضة فى أمثلة على غرار ما ذكرنا من حكايات، حيث تتوسل بالسرد لتعبر عن رفضها للنسق المهيمين إلا أننا نلاحظ أن المعارضة تقع فى الحبالل النسقية، وإن عارضت المهيمين، إلا أنها تتخذ الأساليب السلطوية نفسها، فهى لكى تفضح الفحل تضع أمامه فحلا أقوى منه، ولا تفعل شيئاً سوى أنها تسلب القوة من هذا لتعطيها ذاك، وكلما تواجه فحلان فإن أكثرهما نسقية هو الذى ينتصر، فالتملس ينتصر على طرفة مذ كان المتلمس هو الأكبر وهو الأفل^(٩)، بل إن الأصفهاني يتعمد إلغاء طرفة ويدمجه مع خاله المتلمس ولا يخصه بترجمة بمفرده، مما يعنى أنه يجعله تبعاً وردفاً. كما لا يفوتنا التنبه إلى أن المبدأ الذى بنيت عليه الحكاية هو مبدأ نسقى وهو مقولة (ويل لهذا من هذا، ويل للرأس من اللسان) وهى كلمة قمعية تزرع الخوف والاستسلام أمام العرف الثقافى ولقد انطلق التهديد بهذا الويل من المتلمس بوصفه فحلا يحكم بالموت على من اعترض عليه، وراحت الحكاية ترسم الطريق إلى هذه النهاية النسقية. حتى لكأن الحكاية قد وضعت لشرح هذه المقولة التى هى جملة ثقافية مكنزة بالدلالة النسقية.

وفى حكايات امرئ القيس يجرى الكشف عن الأدوات النسقية باستخدام العنف والقتل والتمزيق والغدر كأساليب لضرب الخصم، ويتم تغليب السلطة فى الحكايتين معاً، حيث ينتصر عمرو بن هند وقيصر على طرفة وامرئ القيس، وهكذا فلا يجرى كسر الفحل إلا

بفحل مثله، وإذا تقابل فحلان انتصر أكثرهما فحولة، وبذا فإن المعارضة تعزز النسق عبر توسلها بوسائلها فى المواجهة حتى إنها لتمنح الألقاب ذاتها لمن يهزم الفحل فتصف المنتصر بالفحل كما قالوا عن علقمة حينما هزم امرئ القيس فقالوا عنه علقمة الفحل^(١٠). وكما رأينا أن نموذج الفحل الشعري انتقل ليكون نسقا اجتماعيا تتصنع منه شخصية الطاغية (الفصل الرابع)، فإننا هنا سنلاحظ أن نموذج الفحل سيمتخض عنه، أيضا، نسق المعارضة، فى كل شئون هذه المعارضة، حيث تكون المعارضة فى تاريخنا هى صورة أخرى من المهيمين والجميع يشتركون فى السمات والسلوكيات ولن تكون ثقافة المعارضة إلا من حيث إنها إزاحة لنظام وإحلال نظام لا يختلف عن السالف من حيث الفعل والمسلك.

ولو نظرنا فى التاريخ وأخذنا المثال الأموى/ العباسى بوصف هذا المثال هو الحالة التى تمازجت فعليا مع نموذج الفحل الشعري الجاهلى واستعادته تمثلا وتدوينا، ولاشك أن العباسيين قاموا بوصفهم معارضة سياسية ضد الأمويين بدعوى ظلم بنى أمية وتجاوزهم، غير أن العباسيين وهم يقومون كمعارضة ينتهون إلى نهاية نسقية، ويقدمون أمثلة كالسفاح الذى اكتسب اسمه من كثرة سفكه للدماء، حتى صار ذلك علامة عليه ولقبا له، ومن بعده المنصور^(١١) الذى لم يكن يطبق أحدا بإزائه حتى قتل أبا مسلم الخراسانى، وهو القائد الذى أدار الحرب ضد الأمويين حتى ضمن السيطرة للعباسيين، وما كان له من ذنب سوى غيرة المنصور منه. كما أن سيرة العباسيين مع فلول الأمويين ومع ذكرى بنى أمية

وتاريخهم كانت تقوم على الإلغاء والمسح من الذاكرة، حتى لقد نادى المأمون بالبراءة من كل من يذكر اسم معاوية بخير^(١٢).

وهذا لم يقتصر على تبادلات السياسة والسلطة فحسب بل إنه يشمل مسائل الرأي والفكر فالمأمون نكل بكل من لا يرى رأيه في الاعتزال، لا لشيء إلا لأنهم لا يقولون كما يقول السيد الرئيس، وهذه هي صورة ومسلك أول وأهم معارضة في ثقافتنا، ومن ثم فإن معارضة المعارضة لم تكن بأقل منهم نسقية، فكل المعارضات التي قامت ضد بني العباس كانت شرسة ودموية والغائية. مما يكرر ويعيد تمثل النموذج الشعري الفحولي في النقائص، وما كان يفعله جرير والفرزدق كل ضد الآخر هو النسق الذهني والنموذجي الذي تتمثله السلطة والمعارضة معا وبلا تمايز مع بعضهما البعض. والمسألة هي في الموقف من الآخر الذي يقوم على رفض هذا الآخر المختلف سواء فكريا أو سياسيا واجتماعيا، وعدم اعتبار أحد بإزاء الذات، وهذا مسلك مشترك من كل التمثيلات الثقافية، وهو النموذج الذي سنته الأعراف الشعرية الأولى منذ الجاهلية، وتجدد النموذج في الأموي والعباسي، مما جعله نسقا ومثالا سلوكيا وذهنيا مترسقا، وتمنحه التجربة الجمالية بإغرائها الجمالي، والتجربة النقدية بمحاجتها الاصطلاحية، تمنحه قبولا وجواز مرور مضمون ومؤمن ضد الملاحظة وضد التحرج من التصرف تبعا لشروط النسق، ولم يعد هذا المسلك معيبا أو محرجا أو مما يخجل منه لأن التجربة الشعرية ظلت تضخه فينا عبر أقنعة الجماليات وكون الشعر متعاليا على شروط الواقع والمنطق، وصار السلوك النسقي كله

متعاليا على شروط الواقع والمنطق، بل إن العنف اكتسب سمات جمالية وفنية حتى صرنا نتقبله ثقافيا وكأنا في حال نشوة شعرية، يتساوى في ذلك المهيمن والمعارض من حيث تمثيل كل منهما للدور متى ما تمكن من ذلك. وتتضح العلاقة العضوية بين المثال الشعري والسلوك عبر التمثل بالشعر واستدعائه ليكون سندا في اتخاذ القرار مع الخصوم، فالسفاح والمنصور والرشيد والمأمون، مثلا، كانوا يجدون في الشعر مصدرا للرؤية ونظاما في الحسم، وما من قرار اتخذ السفاح إلا وكان رديفه بيتا من الشعر، وكان المنصور يشاور رجاله حتى مدحه شاعر وصفه بفحولة القرار حتى لا يحتاج إلى معين^(١٣)، فقطع عادة التشاور استجابة وتحقيقا للشرط الشعري، والرشيد اتخذ قراره ضد البرامكة حينما ترنم أمامه مغن بأبيات لعمر بن أبي ربيعة تحت على الحسم، فقتل وسجن ونكب أعوانه الذين ما كانت نفسه ترتاح لوجهاتهم بإزائه، وابنه المأمون كان من ديدنه أن يتمثل بالشعر إذا قضى على خصمه^(١٤)، وهذه سيرة أكبر وأول معارضة تاريخية عربية، تلك المعارضة التي قامت بدعوى كبح الظلم والطغيان، وما كان صدام حسين مع عبدالكريم قاسم إلا مثالا آخر مما يفعله الخصم بالخصم والمعارض مع المهيمن إلى أن تتساوى الأطراف في نسقيتها وتمثلها للفحل الشعري، كما وضحنا في مبحث (صناعة الطاغية) في الفصل الرابع.

وهذه كلها مخترعات ثقافية دخلت مع التغيرات الجذرية التي صارت في أواخر العصر الجاهلي التدوين العباسي، وإلا فالأصل هو الأصل العشائري المتساند جمعا، كما يتمثل بقصيدة دريد ابن

الصمة حيث صورة الزعامة البدوية التي تعتمد على رأى الجماعة، ولا يتحكم الزعيم برأيه، بل ينصاع لرأى قومه حتى وإن رأى خطأ رأيهم. هذا منطلق قصيدة دريد وهو منطلق الزعامة البدوية، ولقد فصلنا القول فى ذلك فى الفصل الثالث حول النحن القبلية، وقلنا ما حدث حينما تم تحويل الذات النسقية من النحن القبلية إلى الذات الفحولية المفردة والمستبدة ثم ظهور النحن النسقية وما ترتب عن ذلك من تحولات فى القيم والسلوك وجرى اختراع الفحل ومن ثم صناعة الطاغية ووقعت المعارضة فى الشرك النسقى وصارت تعيد تمثيل النسق بكامل عيوبه وهنا جرى اختراع الصمت اختراعاً ثقافياً لدواعى النسق وتحقيق شروطه لإكمال صورة الهيمنة النسقية.

الهوامش

- ١- التبريزى: شرح المفضليات ٦٠٩/٢ تحقيق على الجاوى، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت.
- ٢- نزار قبانى: ما هو الشعر ١٥٧ وقصتى مع الشعر ٨٩، ٩١، ١٥٨، ١٦٠.
- ٣- رسائل الجاحظ ٢٢٩/٤.
- ٤- استخلصت القصة من مجموعة من المصادر هى:
أبوزيد القرشى: جمهرة أشعار العرب ٣٣.
ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٨٨ - ٩٥.
الثعالبي: ثمار القلوب ٢١٦.
الميدانى: مجمع الأمثال ٤٠٠/١.
الأصفهاني: الأغاني ١٢٠/٢١.
- ٥- وردت حكاية إقواء النابغة فى كثير من المصادر، انظر مثلاً، ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٧١ والقرشى: جمهرة أشعار العرب ٢٨ حيث ينص على أنهم هابوه وخافوا منه.
- ٦- يبدو أن هذه القصة من التراث الشعبى، ولقد سمعتها من والدى - رحمه الله - ولم أتمكن من العثور عليها فى المدونات. ولكن من الواضح أنها تحمل دلالة نسقية تتطابق مع الشرط النسقى، كما وضحتاه.
- ٧- الأغاني ١٢١/٧.
- ٨- عن حكايات امرئ القيس انظر الأغاني ٦٠/٨ - ٧٩.
- ٩- جاء وصف المتلمس بأنه أفحل المقلين فى المراجع المذكورة عن الحكاية أعلاه.
- ١٠- الأغاني ١٢١/٧.
- ١١- عن السفاح والمنصور انظر، المسعودى: مروج الذهب ٢٦٦/٣ - ٣٣٣.
- ١٢- السابق ٤٠/٤.
- ١٣- المسعودى: مروج الذهب ٣٠١/٣.
- ١٤- مروج الذهب ٣٥/٤.

الفصل السادس

النسق المخاتل / الخروج على المتن

227

226

-١-

١-١ الفرز الثقافى

فى العصر العباسى الأول جرى فرز ثقافى تفررت معه الخريطة الثقافية العربية، وإن كان آخر العصر الجاهلى قد شهد ميلاد النسق الثقافى الفحولى الذى تمت العودة إليه وتمثله مع مطلع العصر الأموى، فإن مشروع التدوين فى العصر العباسى قد اعتمد النموذج الجاهلى/ الأموى، حيث جرى تدوين النسق الشعرى الفحولى مع ما يتبع ذلك من شعرنة للقيم ومن ترسيخ لصيغة الفعل الثقافى والاجتماعى، كما وضحناها فى الفصلين الثالث والرابع.

ثم جرى مع عمليات التدوين المعتمد على النموذج النسقى أن صارت عملية الفرز لكى تتميز ثقافة المتن، متأسسة على جذرين جوهريين ومتماثلين، أحدهما الجذر العربى المذكور، والآخر هو الجذر الفارسى/ اليونانى، وهما معا يقومان على ثقافة تراتبية ذات

هرم فحولى يستند على الذات المفردة المستبدة المطلقة، وعلى القطع بأولوية المعلم الأول وتبعية اللاحق والتعالى على الآخر، وعلى كون من عدا الذات هامشيا لا قيمة له، يتمثل ذلك فى جمهورية أفلاطون التى هى قانون طبقى استبدادى وقطعى صارم فى قطعيته وطبقيته، ويتمثل أيضا فى المعطى الفارسى/ الهندى الذى تقدمه نقولات وترجمات ابن المقفع فى (الأدب الصغير والأدب الكبير) وفى (كليلة ودمنة) مما هو بيان فى الترتب والطبقية الثقافية والسلوكية، وهذه هى الجذور التى شكلت المتن الثقافى مع فاتحة العصر العباسى، وترسخت معها القيم الثقافية المشككة للمتن.

وبما إن المتن قد تشكل وجرى فرزه فإن الهامش لابد أن يتشكل ويجرى فرزه أيضا، وأول ما جرى هو تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافيا وعرقيا، حيث صاروا مادة خارج إطار الجد والمتمن، وصاروا فى الهامش بوصفهم مادة للتطرف والتندر، ومع الأعراب جاءت أقوام أخرى من مثل ما نلحظه فى عناوين كتب ورسائل الجاحظ، كالسودان والبرصان والنساء والجوارى، ومن مثل الحيوان، وهذه كلها عناوين تدل على الهامش، وفى الوقت ذاته فإنها تدل، بما إنها من مؤلفات الجاحظ، على اهتمام خاص من الجاحظ بالهمش والمنسى، وهذا ما يستوجب منا وقفة تأمل لكون خطاب الجاحظ يقف كمثال وحيد يوضح لنا العلاقة بين المتن والهامش، ويوضح لنا أساليب الهامش فى تعامله مع المتن، وسنتخذ من ذلك دلائل لنا فى تفهم وسائل المعارض الثقافية فى مواجهة المتن ومقاومة محاولة تمهيشها وإسكاتها.

٢- البيان الثقافى (المتن/ الهامش)

يمثل كتاب الجاحظ (البيان والتبيين) نموذجا لتجاوز النسقين الثقافيين يتجاوزان فى حال من الصراع المكبوت، بين المتن والهامش، بين الثقافة المؤسسية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة، ولأمر مهم ساد فى كتاب البيان والتبيين أسلوب الاستطراد، الذى هو خروج (على) المتن، وليس مجرد خروج (عن) المتن. وإن كنا فيما سبق، وحسب قوانين النقد الأدبى، قد تعاملنا مع ظاهرة الاستطراد عند الجاحظ على أنها مظهر أسلوبى يحتكم لدعوى قالها الجاحظ نفسه فى رغبته برفع الملل عن نفس القارىء، وهذه دعوى يجب أن نتبين فيها مهارة الجاحظ فى المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمى، والتظاهر أمامه بأنه الأمر لا يعدو أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية، ثم العودة بعد ذلك إلى الجد. إن التدقيق فى الأمر يكشف لنا أن وراء الاستطراد لعبة أخطر من مجرد الإمتاع، بل إن الإمتاع جرى استخدامه كأداة للرفض والتعرية النقدية فى صيغة ساخرة ومخاتلة.

وبما إن الاستطراد هو أهم علامات الخطاب فى كتاب البيان والتبيين خاصة، وبما إن هذا الكتاب يمثل فى ظاهره الثقافة المؤسسية وينافح عنها ويقدمها على مستوى المتن وعلى مستوى النية الجادة، بما إن هذا هو المعنى فى الخطاب، إذن ماذا عن النص الاستطرادى المجاور، وما علاقته بالمتن، هل هى علاقة تكامل أم علاقة تناسخ، وهل هى فى هزلها الظاهرى وفى إمتاعيتها المزعومة، هل تتألف مع المتن أم تتقاطع معه..؟!.

إن ثبت لنا أنها تتقاطع مع المتن وتنسخ دعواه وتقوض أطروحته، فهل سنظل نقبل حيلة المؤلف بأن الاستطراد مجرد تسلية لتبديد ملل القارئ...؟ أم أننا سنرى في الاستطراد قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، فتقوضه عبر لعبة السخرية، ومن ثم فإن المؤلف يتوسل بالاستطراد لكي يتمكن من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافى المؤسساتى..؟

إننا أمام حالة ثقافية فريدة ومتطورة فى إتقانها للعبة المعارضة، حيث تتخذ من المضمرة النصى وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن معارضتها للنسق المهيمن، وهنا نحن فى مثال الجاحظ أمام تمثّل فعلى لحال الخطاب بين نسق ظاهر ونسق مضمرة، وهما فى وضع تناقض وتناسخ، فيما بين المتن والهامش، كما وضحنا نظريا عن مفهوم الدلالة النسقية فى الفصل الثانى، وكما سنوضح تطبيقيا فيما يلى من قول.

٢-١ الحكاية الناسخة

يروى الجاحظ حكاية عن امرأة أعرابية اسمها (غنية)^(١) كان لها «ابن شديد العرامة، كثير التلفت إلى الناس، مع ضعف أسر، ودقة عظم، فوآثب مرة فتى من الأعراب، فقطع الفتى أنفه، وأخذت غنية دية أنفه، فحسنت حالها بعد فقر مدقع، ثم واثب آخر، فقطع أذنه فأخذت الدية، فزادت دية أذنه فى المال وحسن الحال، ثم واثب بعد ذلك آخر، فقطع شفته، فلما رأت ما قد صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها، حسن رأيها فيه فذكرته فى أرجوزة

لها تقول فيها:

أحلف بالمروة يوما والصفاء

أنت خير من تفاريق العصا

ترد هذه الحكاية فى كتاب العصا، وهو واحد من أهم مباحث الجاحظ فى البيان والتبيين، وهى حكاية تضمّر أشياء كثيرة فى علاقاتها مع النسق، وفى التقاطع بين الهامش والمتن، سنعرض لها هنا.

٢- المأزق النسقى

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد الذى هو ديدن الجاحظ فى البيان والتبيين، والمتن هنا هو العصا، ولقد خرج الجاحظ على الحديث الجاد عن العصا، لياتى بهذه القصة، وهى قصة نرى أنها تحمل دلالات على كيفية حركة الجاحظ فى تعامله مع المتن وفى وضع المتن والهامش فى مواجهة سافرة، وأول علامات هذه المواجهة هو ما يمكن أن نلاحظه من لعبة المكاشفة ضد المنطق النسقى. والمنطق النسقى يتكئ على نوع من الخطاب الذى يقول ما لا يفعل، وبه تكون الدلالة غير منطقية ولا واقعية، وهذا بالضبط هو ما تفضحه هذه الحكاية، فبطلة الحكاية اسمها (غنية) ولكن هذه الغنية فقيرة مدقعة، وهذا مأزق لغوى يعرى منطق اللغة ونسقيتها، من حيث انشطار الدلالة بين الاسم والمسمى، فالغنية ليست غنية، كما أن الفقيرة ليست فقيرة، إذ جرى حجب فقر المرأة عن الأنظار مذ كان اسمها غنية، مع أنها ليست غنية. وهذا المأزق اللغوى النسقى هو ما راحت الحكاية تحاول معالجته، ولكنها تعالجه بطريقة ساخرة، مما يجعلها

تمعن فى السخرية من النموذج المؤسساتى فى التعبير ومن مؤسسة المجاز التى تسمح بأن تدل المسميات على غير ما تعنى، ولا تقيم علاقة منطقية بين الاسم والمسمى، وليس يعنى المؤسسة المجازية أن تكون المرأة غنية أو لا تكون، وقد منحتها هذا الاسم، كما لا يعينها أن تعلن عن فقرها عبر نظام التسمية، فالمجاز والحقيقة شيئان غير متلازمين، وهنا يأتى الجاحظ الساخر ليوظف الاستطراد فى مواجهة المتن، ويجلب هذه القصة التى ستتولى تصحيح الخطأ اللغوى وتحول المرأة إلى امرأة غنية فعلا، اسما ومسمى.

ولكن كيف تفعل ذلك..؟

إنها تفعله بطريقة تمعن فى السخرية والفضح فى مواجهة المتن فتأخذ رموز المتن كلها وتضعها تحت الموضع. وتجلب فتى ذكرا وتأخذ أكثر الواجبات الذكورية وهى الوجه، فتأخذ فى تقطيعه إربا، ثم تعرى لغة الذكر، فهو فتى عرامة، أى أنه سليل اللسان يتناول فى القول مع التباهى بنفسه، والتعرض للآخرين، وهذه هى صفات النسق الشعري الذى يوظف اللغة كقيمة ذاتية سلطوية تقوم على الادعاء والاعتداء اللفظى، وكأن الحكاية هنا ترسم صورة هزلية للفحل النسقى/ الشعري عبر صيغة ابن غنية، ثم عبر وضعه فى امتحان صارم لمواجهة دعواه وتحمل تبعات سلطته وتسلمته.

وتمعن الحكاية فى سخريتها من النسق الفحولى، فهذا الولد العرامة يأتى لا كإنسان بل كمجرد ولد للمرأة غنية/ الفقيرة، يأتى الفتى بلا اسم ولا لقب ولا صفات غير صفة واحدة هى كونه عرامة، وعدم التخصيص يعنى تعميم المثال وإضمار السخرية من النموذج

الذكورى المتكى على سلطة البلاغة وقوة الادعاء.

ويجربى تقطيع الوجه المذكر لمصلحة المرأة ولمصلحة إعادة القيمة العملية للغة، من أجل أن تكون كلمة (غنية) ذات مدلول حقيقى، مع ما يحمله ذلك من تعمد للعبث بالوجه المذكر، وهو تقطيع يتمثل مع ما يفعله الجاحظ حينما يمزق المتن لمصلحة الهامش فيستطرد واصفا الاستطراد بأنه لإزالة الملل عن القارىء، أى أن المتن ممثل والاستطراد ممتع. والمتن ممل لأنه رسمى ومؤسساتى ونسقى، والخروج عليه يصبح من باب تقطيع النسق والسخرية منه. كما إن القصة تتضمن الانتصار للأنتى المهمشة مذ جاءت صياغة الحكاية لصالح المرأة، وذلك ما يؤكد أن الاستطراد خطاب نقدى يعرى عيوب الرمز النسقى، فى ذكوريته وفى ادعائه اللفظى وفى مفارقتها ما بين القول والفعل، وتسعى الحكاية إلى إصلاح الخلل فى التركيب النسقى، من أجل الانتصار للمنطقى والإنسانى.

٢-٣ العصا الرمزية

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد والتظرف، وسط (كتاب العصا) فى البيان والتبيين للجاحظ، والعصا وثقافة العصا جاءت أصلا فى مساق الدفاع عن الثقافة العربية ورموز هذه الثقافة، ومن أهم هذه الرموز تأتى العصا التى راح الجاحظ يعدد مزاياها ويصف وظيفتها ويؤكد على أهميتها وعلى أبعادها الدلالية البلاغية/ الفحولية بوصفها رمزا وبوصفها علامة نسقية.

وبما إن الحكاية ترد فى كتاب العصا، والعصا تمثل رمزا ثقافيا، لها علاقة عضوية بالمفهوم النسقى لشخصية الفحل، فإننا نقف -

أولا - على الأبعاد الدلالية الرمزية للعصا وعلاقة ذلك بنظرية البيان، حيث يقوم كتاب العصا على مفهوم مركزي في نظرية البيان، فالعصا آلة بلاغية، بل هي ركيزة البلاغة والبيان، ومن دونها لا يكون البيان. وقد قال عبد الملك بن مروان: لو ألقيت الخيزرانة من يدي لذهب شطر كلامي^(٢). وقبله أدرك سحبان وائل إن لسانه قاصر وذهنه معطل ما لم يمسك العصا بيده، فينطلق بليغا ضاربا في القول والبيان بسبب هذه الآلة السحرية، وقد عجز عن الاسترسال في الخطابة حينما طلب منه معاوية ذلك، لأنه لم يكن يحمل عصا، ولم يتمكن من الانطلاق في خطبته حتى أحضروا عصاه من البيت بعد أن جرب عصا أخرى معارة لم تفد في تحريك قريحته^(٣)، ولما حضرت عصاه راح يخطب النهار كله.

والعصا كمال وتكميل، ذلك لأن الأبدان قاصرة بما إنها محدودة فإذا أمسكت بالعصا طالت الأبدان بعد قصر، وتقوت بعد عجز وامتد اللسان مع العصا ليكون طويلا وبلغا. كما أن حمل العصا دليل على التأهب للخطبة والتهيؤ للإطنا^(٤).

إنها العصا ومفعولها الزيادة والتكميل «ومن شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحوابهم، فإذا أشاروا بالعصا فكانهم قد وصلوا بأيديهم أيدي آخر البيان ٤٤٤، وكل ما زادوه في الأبدان ووصلوه في الجوارح فهو زيادة في تعظيم تلك الأبدان.. وذلك أهيب في القلوب وأهول في الصدور وأعظم في العيون - ٤٤٥.

والعصا هنا قيمة فحولية فهي زيادة في لسان الخطيب وفي جسمه، ولاتتأسس فحولة اللغة وبيانية البيان إلا بواسطة العصا،

ولولا العصا لما بقى سوى نصف عبد الملك بن مروان، أي نصف التاريخ ونصف الدولة ونصف الرجولة، كما ينص الاقتباس المذكور أعلاه، وماذا ستكون عليه حال سحبان وائل لو لم تكن له عصا...؟! وهذا بالضبط ما يسعى الجاحظ في البيان والتبيين إلى تأسيسه في ذهن القارئ عبر متن الكتابة، حيث يجرى تقديم العصا في كتاب خاص بها، وترسيخها كقيمة فحولية بيانية لالتحقق الرجولة والخطابة إلا بوجود العصا، وفقدانها يكون علامة نقص وعي. وستكون القاعدة البلاغية والقانون الثقافي أن لا بيان بلا عصا ولا كمال بلا خيزرانة.

ولاشك أن سحرية العصا قد تأسست تبعا لذلك في الذاكرة الثقافية وفي المخيال الإبداعي، حتى لقد صارت العصا والعمامة علامتين سحريتين لهما فعل إعجازي وخوارقي، وبهما يدرك الرجل كل غاياته التي يعجز عنها إذا لم يك صاحب عصا وعمامة. وحكاية حسن الصائغ البصرى في ألف ليلة وليلة شاهد ثقافي على ذلك حيث تأتي (الطاقية والقضيب) ليكونا الأدوات السحرية التي تهب لنجدة حسن البصرى ومساعدته على استرداد زوجته الهاربة منه إلى عالم الجان الذين هم أهلها الأصليون وكان قد خطفها من قبل رغم إرادتها ولما تمكنت من الهرب عادت إلى عالمها الخفي، واستحال على حسن أن يسترد زوجته الجنية في البدء، غير أنه لما حصل على طاقية وقضيب (عصا) تمكن من استرداد زوجته الجنية. وبذا فإن فحولة البصرى ظلت خارج الفعل والتحقق إلى أن أمسك بالعصا والطاقية السحريتين^(٥).

ولكن ما الذى منح العصا هذه القيمة السحرية..؟

إن الجاحظ يدرك أن ليس بين الكلام والعصا سبب (البيان ص ٣٩٨). ولكنه فى الوقت ذاته يلمس البعد السيميائى الذى يجعل العصا ذات دلالة جوهرية فالعيدان جواهر وهن جواهر كجواهر الرجال، كما يقول (ص ٤٣٣) فهى هنا تنتسب إلى سلم القيم الطبقيّة/ الفحولية، من حيث الرتبة والهرمية، وليس كل عود بذى شأن، ولذا تتفاوت العيدان كتفاوت الرجال، وليس كل رجل فحلا، وما كل لسان بليغا، وكذا فليس كل عصا بذا تجاه وشرف، ولكن إذا ما اجتمع الشرفان، شرف الفحولة وشرف جواهر العيدان فهنا يكون البيان بشطريه كاملا غير منقوص.

ولا يتم التعرف على وجه المجد وشرف الفحولة إلا عبر هذه العلامة الفارقة ولكل جنس سيما، ولكل صنف حلية وسمة يتعارفون بها- ص ٤٣٣.

وبما إن العصا من جواهر العيدان فإنها تكون بذلك رجلا فحلا، وتكون علامة على جنس، وهى حلية وسمة ولذا فهى عضو يضاف إلى عضلية الرجل وجثمانية الفحل والعصا يد أخرى (ص ٤٤٤) هى أداة لتضخيم الفحولة وتكبير الذكورة. والعلة تكون فى فعل التهويل.

على أن لعبة التهويل التى يشير إليها الجاحظ (ص ٤٤٣) هى لعبة بلاغية خطابية تتوسل بالتأثير السيميائى لإحداث الرهبة فى النفوس وإظهار الذات بمظهر تهويل يغطى على نواقصها ويمنحها كمالاتها ظاهريا، أو عرامة لفظية، بزيادة بلاغية وعضلية بما إن العصا امتداد للجسد، وبذا يتمدد الجسد مع مزيد من الحركة الحرة التى

توفرها العصا بالتهويل والتلويع ويتضافر ذلك مع جهورية الصوت لكى يتمدد سلطان اللفظ ويغضى أفق الاستقبال ويملاً الفضاء الصوتى. وهنا يكون الخطيب وتكون الخطابة كامتداد للرهبنة الشعرية.

هذه هى العصا فى المتن البلاغى،

ولكن ماذا عنها خارج هذا المتن...؟

هن تأتى حقيقة أخرى لا تنافس الحقيقة الأولى فحسب، بل تكاد تلغيها وتقوضها، وذلك حينما أخرج الجاحظ العصا من المتن إلى الاستطراد، وجعلها مادة للتظرف والسخرية ثم حولها إلى الهامش بعد أن كانت متنا. وهذه هى لعبة المتن والهامش لدى الجاحظ، كما يجب علينا أن نتوقف ونسأل..

٢-٤ أيهما الأصل...؟

فى حالة الجاحظ يحق لنا أو ربما يجب علينا أن نتساءل عن أيهما الأصل الكتابى عنده، أهو المتن أم الهامش...؟ وهل كان الجاحظ يستطرد خروجها عن المتن، أم أن المتن عنده كان وسيلة يتوسل بها كى يخرج إلى الهامش من تحت المتن، ومن ثم لا يكون المتن إلا قناعا يتوسل به لغرض أبعد من مجرد تسليية القارئ...؟

لقد كان الجاحظ يقول فى علنه إنه يستطرد لكى يسلى القارئ ويزيل عنه الملل، غير أننا نجد من المبررات ما يكفى لكى نتساءل عن وظيفة الاستطراد عنده، وعمّا إذا كان لهدف أبعد من الدعوى المعلنة، خاصة أن الاستطراد يحدث فى كتاب البيان والتبيين أكثر

من غيره، بل إنه لا يوجد فى أعماله التى يتعامل فيها مع القضايا المهمة كالبخلاء ورسائله العديدة.

على أن حكاية (غنية) تدفع إلى طرح هذا التساؤل، هذه الحكاية التى جاء وكأنها مجرد استطراد وإمتاع، غير أنها تحمل جرثومتها النصوبية الخاصة التى سوف تقتل النص الأصل، أو ما نسميه المتن، وكأنما جاءت لتلغى الخطاب المؤسساتى وتزرع بدلا عنه خطابا آخر، خطابا كان هامشيا واستطراديا، ولكنه سيصير أصلا وممتنا عبر مفعوله المخاتل للفعل النسقى.

وما علينا إلا النظر وإعادة النظر.

وها هى صيغة (تفاريق العصا) التى جاءت الحكاية متفرعة عنها، وقد خرج الجاحظ عن الحديث عن العصا فى حال كماله إلى العصا فى حال تهشمه وتكسره إلى فتات هى التفاريق، ويتحدث الجاحظ عن تفاريق العصا ناقلا جواب ابن الأعرابى الذى سئل: ما تفاريق العصا..؟ فقال: العصا تقطع ساجورا وتقطع عصا الساجور فتصير أوتادا، ويفرق الوتد فتصير كل قطعة شظايا، فإن كان رأس الشظاظ كالفلكة صار للبختى مهارة - وهو العود الذى يدخل فى أنف البختى - وإذا فرق المهارة جاء منه تواد^(٦).

إذا أخذنا هذا الكلام بالاعتبار وتصورنا تحول (العصا) من الوحدة والكمال إلى (التفاريق) ثم انطلاق الجاحظ بالحديث عن العصا فى حال تهشمها وعن فوائد هذا التهشم، فكأنما ذلك إشارة إلى تفتت المتن إلى الهوامش، وتحوله من الكتلة الصلدة ذات الوجه الواحد إلى الوجه المفتت، حيث هو الأفود والأنفع.

على أن مشهد هذا الرمز الفحولى يتمزق، كما تمزق وجه ابن غنية، ويتحول إلى تفاريق، جعله عمليا أولا، ثم إنه أخرج الرمز من سباق إلى سياق آخر مغاير ومخالف.

السياق الأول هو المتن حيث المجد البلاغى للعصا، والثانى هو الاستطراد حيث يتكسر شرف العصا، وبدلا من كونها قيمة بلاغية وخطابية صارت سواجير، وقد ذكر الجاحظ أن السواجير تستعمل للكلاب (ص ٤١٤).

يحدث هذا التبادل للرمز ما بين فحولة المتن وكلاب الهامش.

ثم إن العلاقة ما بين العصا ووجه الرجل من جهة، والعرامة - وهى ضرب من ضروب البلاغة الأنانية - من جهة أخرى، لهى علاقة ذات مدلول حاد على تحول غير تلقائى وغير برىء، وازدواج الخطاب هنا ما بين متن واستطراد أو ما بين متن وهامش حيث نجد ثقافتين متعارضتين إحداهما الأخرى، وكأن الثقافة هنا تتحرك ضد ثقافتها، ضد ذاتها، مذ صار الاستطراد ناقضا للهامش ومضادا له. وكأن الاستطراد ما جاء إلا ليقرب وجه الخطاب ويدير وجه الثقافة، وهى حركة مأكرة ربما تشير إلى إستراتيجية ثقافية تهدف إلى مقارعة الخطاب بالخطاب والتمش بالهامش، وبالتالي فهى حركة ناسخة تنسخ وتلغى، تقول وتشطب، وتثبت وتنفى، ترفع وتخفض، على غرار الأسلوب البلاغى بالذم بصيغة المدح.

٥- تاتى فكرة (التقطيع) على أنها شفرة مركزية فى حكاية المرأة الفقيرة غنية، فالوجه المذكر يتحول إلى قطع وتفاريق، فالأنف والأذن والشفة تتساقط فى الحكاية عضوا بعد عضو، كما إن العصا تتحول

إلى تفاريق وقطع مبعثرة، والطريف أن العصا والوجه معا يصبحان مفيدتين ونافعين بعد تحولهما إلى تفاريق، وهما غير نافعين فى حالة بقائهما سالمين.

وتبدأ المسألة مع عقدة (العرامة) وهى الشراسة اللفظية وطول اللسان، والعرامة شراسة ذكورية تتخذ المقدرة اللغوية ذريعة للعبث والمشاكسة، ولكنه عبث ادعائى قول بلا فعل، كما هو النموذج الشعري. إنها صورة عن البلاغة فى وجهها السلبي، وهكذا يظهر الولد ابن غنية بهذه الصورة حيث يمتلك لسانا حادا وبلوغا وتكتمل فيه صفات ثلاث هى: الذكورة/ البلاغة/ عدم النفع.

ومن هذه الصفات تظهر نوايا السخرية من النموذج البلاغى الذكورى الرسمى الذى هو النموذج الفحولى/ الشعري. ويجرى عرض الغلام بوصفه رمزاً هزلياً على تلك البلاغة، يجرى تعريضه للواقع المعاشى الفعلى كى ينفصح النموذج بما إنه غير نافع وبما إنه عاجز، ولا يملك سوى الادعاء اللفظى.

وهو لم ينفع أمه الفقيرة، مع أنه قد عرم أمه أى شرب لبنها، من قولهم عرم الصبى أمه، أى رضعها^(٧). ولكن عرامته تحولت إلى فعل سلبي جلب الضرر له وللناس، لولا أن الحكاية قلبت الموازين وحولت الضار إلى نافع.

بدأ النفع مع التقطيع، تقطيع الوجه، ومع كل قطعة كانت الأم تأخذ الدية، فأخذت دية الأنف، وهى دية كاملة حسب الحكم الفقهي فى أخذ كامل الدية عن العضو الذى لامثيل له فى الجسم، وأخذت دية كاملة أخرى عن الشفة، مثلما أخذت نصف دية عن الأذن، بما

إن فى الجسد أذنين، أى أنها حصلت على ديتين ونصف، أى ما يعادل قيمة الولد مرتين ونصف، ولو قتلوه مرة واحدة ما جاءها سوى دية واحدة، إنه هنا وبهذه الطريقة أثنى وأنفع، ولقد بقى الولد حيا فى الحكاية، وبالتالي فهو مهياً كمصدر لمزيد من الديات طالما أن فيه أعضاء قابلة للقطع من دون أن يموت. واغتنت غنية الفقيرة، من بعد إدقاع وشعبث من بعد جوع، وقالت كلمتها عن ابنها إنه خير من (تفاريق العصا).

هنا ومع هذه الكلمة تبدأ عمليات الترميز الثقافى، فالذى يجرى تمزيقه هو (الوجه) والوجه تحديداً دون سائر الأعضاء. وفى الوجه يجرى تقطيع الأنف والأذن والشفة. ولو تأملنا فى ذلك لوجدنا أن الممزق هنا هى أدوات الحلية البلاغية، والخطيب الذى يفقد أنفه وشفته سوف يكون ذا وضع مضحك وباعث على الاستهزاء، وسوف تتضاعف الصورة الهزلية لهذا الخطيب إذا ما كان مقطوع الأذن. ولك أن تتصور المنظر المضحك لخطيب مقطوع الأذن والشفة والأنف، من حيث المظهر، ومن حيث أثر ذلك على اللغة وصوت الخطيب، وتتزايد السخرية مع العصا المتهمشة إلى تفاريق. والحكاية تقدم لنا هذه الصورة الهزلية دون أن تقطع دابر الخطابية الفحولية إذ إنها قد أبقت على اللسان دون مساس. فاللسان هو أداة ابن غنية لكى يمارس عرامته، وهى عرامة لولاها لما حصل التقاطع النسقى، ولذا تقطعت أوصال الوجه الأخرى دون اللسان.

هنا تاتى علامة الربط بين العصا والوجه، وبينهما والعرامة لتكون باباً للسخرية من المتن الرسمى. ذلك بما إن الوجه المذكر هو العلامة

الثقافية على المتن وتأتى العصا بوصفها علامة مساعدة تكتمل بها أداة الفحولة والبيان. وإذا ما جرى تقطيع الوجه والعصا وتحويلهما إلى (عرامة) فإننا أمام مشهد يقول بلا نفعية هذا الرمز ومن ثم جواز السخرية منه، ولا يتحول هذا الرمز إلى علامة مفيدة إلا عند تقطيعه وتحويله إلى تفاريق.

والعصا والوجه فى خطاب الجاحظ هما شىء واحد، كما نستخرج من عرضه فى (كتاب العصا) حيث تبرز العصا بوصفها علامة ثقافية رمزية فهى شطر الكلام وهى لب الخطابة والبلاغة، هذا ما يقوله المتن كما يقدمه الجاحظ، غير أن الهامش يأتى بحركة مستديرة ليغير وجه الخطاب فيمزق الوجه ويهشم العصا، وينتصر لثقافة البسطاء والفقراء على حساب ثقافة النسق.

أهم مسعى لقتل الخطيب، مثلما قتلت صحيفة المتلمس الشاعر، كما عرضنا فى الفصل الخامس..!؟

إن كتاب العصا للجاحظ هو فى حقيقته الرسمية كتاب فى الخطابة، وليست العصا إلا علامة بلاغية خطابية، بالمعنى الإيجابى حسب ظاهر الأمر، ومن هنا فإن تمثيل العصا بالوجه، وليس بأى عضو ذكورى آخر - كما هو الافتراض الأقرب - يوحى بشىء يلامس الخطابة تحديداً، لاسيما وأن الأعضاء التى جرى تقطيعها هى من حلية الخطيب والبلوغ.

ولا شك أن الثقافات كلها تحمل لنا قصصا وحكايات عن تقطيع يجرى ضد الجسد المذكر، ويمس أكثر ما يمس عضو الذكورة منذ أيام عناة الكنعانية وخصيها للرجال^(٨). وتلك مسألة تعودت عليها

الثقافات، ولكننا هنا أمام تحول وانصراف جذرى، فالعصا وجه مذكر. وهى، أى العصا، فى الوقت ذاته رمز بلاغى ومتن ثقافى، وإذا ما جرى تحويل ذلك إلى مشبه به مثير للضحك لأنه غلام عرامة وغير نافع، وجرى تقطيع هذا الوجه مع ربط ذلك كله بتفاريق العصا، فإن إعادة قراءة الخطاب الثقافى عند الجاحظ تستدعى الأسئلة والافتراضات بقوة وتحد.

وإن كان العرب يقولون فى أمثالهم إن الفحل لا يرغب أنفه^(٩) إلا أن الحكاية هنا رغمت أنف الفحل، وبصورة هازئة وساخرة. ولم تظهر فوائد الوجه والعصا إلا بعد هذا الترغيم.

فهل هذا يعنى أن تهشيم الرمز الواحد وتفريقه إلى مجموعة رموز، هو ما يؤدى إلى النفع، ومن ثم تحويل المتن إلى منظومة متعددة مما كان فى عرف الأصل مجرد هوامش ومحقرات..؟ على أن اهتمام الجاحظ بالهامشى فى كتبه ورسائله يساعد على تبين وجهة التساؤل.

إن للحكاية وجوها من التأويل تجعلها نافذة موارد يستطيع الدارس أن يتسلل منها إلى دار الجاحظ فيرى أشياء لن يراها لو دخل من الباب الرسمى.

-٣-

لعبة الاستطراد أو طرد المتن

يستطرد الجاحظ كى يطرد المتن، بوصف ذلك أحد أساليب المعارضة المخاتلة، وتبدأ اللعبة - أولاً - بواسطة الانحراف بالكلام عن وجهته وتوجيهه نحو انعطافة ذهنية وثقافية مختلفة ومخالفة

للمتن. ثم ينعطف الكلام مرة أخرى نحو وجهة ثانية تتولد عن الأولى. وفى هاتين الحركتين يرتحل الخطاب بعيدا عن المتن، وهو ابتعاد ذهنى وثقافى يفضى حقيقة إلى الغاء الأصلى والسخرية منه ويؤدى إلى إحلال قيم ثقافية بديلة ومنافسة.

فنحن فى كتاب العصا نقرأ أقوال الجاحظ واقتباسه عن العصا الفحل، ثم ينحرف بنا الخطاب باتجاه قول سائر عن (تفاريق العصا) وما إن يأخذ الجاحظ بشرح القول حتى ينحرف ثانية إلى حكاية عن المرأة الأعرابية الغنية/ الفقيرة، ويعقد القرينة الاستطردادية بين الحكاية والقول فى عقدة سردية تشويقية وتتابعية. ويدخل الكتاب بعد ذلك إلى مجموعة من الحكايات عن العصا تتالى واحدة بعد أخرى، وكلها تفيض بالطرائف الساخرة مما يلغى رسمية المتن وجديته، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنما هى غايته وجوهره. وهنا يجرى تهشيم الجذر الذى يقوم عليه المتن.

والجاحظ فى هذا كله لا يبتكر شيئا من عنده، إنه فحسب يستضيف الأعراب والشعبيين والصعاليك والظرفاء والهامشيين، ويضعهم بجانب البلغاء والوجهاء، ثم يسمح للهامشيين بأن يتكلموا بلغتهم وبحكاياتهم وبهواجسهم، ويترك حكايات الناس تزامم أقاويل البلغاء والخطباء والوجهاء، وهنا ستكون الغلبة للحكاية على البلاغة، وستكون للهامش على المتن.

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن نوايا الخطاب وعن مشروع النص واستراتيجيته. وهو تساؤل يفضى بنا إلى الزعم بأن الجاحظ لا

يكتب المتن ويقصده بقدر ما يكتب الاستطراد ويهدف إليه، وهو يستحضر المتن لكى يضعه فى مواجهة هزلية مع الهامش، وهو إذ يضرب هذا بهذا لا ينحاز إلى واحد دون الآخر، ولكنه يدع القصص والحكايات تتكلم، مستخدما لذلك كل الحيل السردية مع الاستعانة بالسخرية كأداة نافذة وفعالة، وهذا ما يغلب جانب الهامش إذ إن الهامشى هو الأقرب للسردية الساخرة، مما ينشأ عنه نوع من التعاطف القرائى ويميل القراء إليه لإمتاعيته، وتتحول شخوص الحكايات إلى صور حية ومألوفة ومحبة، فيتعاطف معها القارئ، وبذا ينتهى الخطاب مع القارئ ليكون خطابا مضادا ومعارضاً وخطاباً نقدياً ساخراً.

هذا صراع تتولاه الثقافة بحضور أنساقها المتضاربة المتن منها والهامش، ولكن ذلك كله من إنتاج مخرج مسرحى ما هر اسمه أبوعثمان بن بحر الجاحظ، الذى أفلح فى التحايل على المتن حتى تمكن من اللعب والسخرية، وتوسل لذلك بالاستطراد الممتع فى مقابل المتن الممل.

الهوامش

- ١- البيان والتبين ٤١٤/٣ .
- ٢- السابق ٤١٤ .
- ٣- السابق ٤٤٥ .
- ٤- السابق ٤٤٤ .
- ٥- ألف ليلة وليلة ٧٢/٤ وما بعدها .
- ٦- البيان والتبين ٤١٤/٣ .
- ٧- المعجم الوسيط (ع ر م) .
- ٨- محمد خياطة: المرأة والألوهة ٦٣ دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٤ .
- ٩- البيان والتبين ٤١٢/٣ .

الفصل السابع

صراع الأنساق

(عودة الفحل / رجعية الحداثة)

-١-

١- تهشيم النسق:

فى عام ١٩٤٧ حدثت حادثتان ظاهرهما أدبى، وحققتهما ثقافية، حيث ظهر ديوان نزار قبانى فى دمشق، (طفولة نهد)، وظهرت نازك الملائكة، ومعها حركة الشعر الحر والسياب. وكأنا كان ظهور ديوان نزار ردا نسقيا على ظهور نازك. ولقد سبق أن ناقشت مشروع الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصف ذلك حادثة ثقافية، بما إنها مسعى ثقافى لكسر عمود الفحولة، وإحلال نسق بديل ينطوى على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤنث والمهمل، وتؤسس لخطاب إبداعى جديد يتطبع بالطابع الإنسانى، له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية والإنسانية. وكانت نازك الملائكة هى الرائدة فيه، ثم تلاها السياب فى تطوير الخطاب وفى فتح آفاقه الإبداعية إلى أقصى مدى. ولن أكرر هنا ما قلته من قبل^(١)، غير أننى أستدعى الموضوع هنا لأشير إلى ما يمكن أن يفعله النسق

المهيمن بسطوته الضاربة لمواجهة أى مسعى لكسر الهيمنة النسقية، وهى هيمنة انغرست فى أعماق الوجدان الثقافى العربى، ولذا فإن ظهور ديوان نزار قبانى متزامنا مع ظهور نازك والسياب سيكون هو الرد النسقى على محاولة زعزعة سلطة النسق الفحولى بسماته التى حددناها فى الفصلين الثالث والرابع.

ولذا فإن نازك ونزار ليسا ظاهرتين أدبيتين فحسب، بل هما أيضا علامتان ثقافيتان ينطوى خطاب كل منهما على (نسق) عميق يتوسل بالجمالى لكى يمرر رسالته ويغرس تأثيره. كما إن نزار ونازك ليسا وحيدين هنا بل هما مثالان على خطابين متجذرين ومتفرعين، والسياب وأدونيس من جهة ثانية، هما علامتان على نسق وآخر، وبينهما اختلاف شاسع له دلالاته النسقية الخطيرة. وإن كان السياب مع نازك يمثلا مشروعين فى كسر عمود النسق الفحولى والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولى بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والفحولية التسلطية، وسيحققان عودة رجعية إلى النسق الثقافى القديم المترسخ، والذى سيتجدد ويزداد ترسخا وقبولاً على يديهما كمثلين فحوليين لذلك النسق، كما سنرى فى هذا الفصل. وعبر الاستفحال الذى يمثله نزار، والتفحيل الذى يمثله أدونيس، ستجرى إعادة النسق إلى نشاطه وفاعليته. وسيجرى تحويل مشروع الحداثة العربية من ثورتها على النسق، إلى خضوعها التام للنسق وانصوائها تحت شرطه الثقافى والذهنى. وهذا لن ينحصر فى الشعر فحسب، بل سنجد له آثارا فى الخطاب العقلانى/ الفكرى،

مثلما هو موجود فى الخطاب الإعلامى والسياسى. وذاك يغذى هذا ويؤسس له. وسنعرض لنماذج على ذلك من نزار قبانى وأدونيس، حيث سنسعى إلى ملاحقة النسق وكشف آثاره وفضح علاماته فى مايلى من مباحث.

على أن من المهم أن نشير هنا إلى أن النسق لايتحرك على مستوى الإبداع فحسب، بل إن القراءة والاستقبال لهما دور مهم وخطير فى ترسيخ النسق، ومن المؤكد أن نزار قبانى كان صنيعة القراء مثلما هو مبدع لنصه، فاستقبالنا لنزار وحماسننا لشعره كان سببا لشيوعه من جهة، وكان سببا لاستمراره فى كتابة ذلك النمط الشعري من جهة ثانية، كما أن تقابلنا لهذا الخطاب كان يخضع لدوافع نسقية تحرك ذاتقتنا وتتحكم فيها وتوجه خياراتنا، مما يعنى أننا نتاج نسقى وأنا كائنات نسقية، ونشترك كلنا فى صناعة النسق مثلما نشترك فى الانفعال به. وليس أدل على ذلك من أن نازك الملائكة القارئة تختلف عن نازك المبدعة، حيث نراها فى كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تنقض ما كانت قالت به فى (شظايا ورماد)، وراحت تقف ضد انطلاقات الشعر الحر وتنقصر دور الأب المربى الذى يأمر وينهى ويمنع ويعاقب ويعترض على ما فى الخطاب الجديد من مظاهر التحرر والخروج على النمط القديم^(٢). وهى بهذا تتكلم باسم النسق الذى يحتل ذاتقتها القرائية، على الرغم من تحررها منه مرحليا فى فعلها الإبداعى.

وهذا يوضح مدى قدرة النسق على التغلغل إلى بواطننا والتحكم بردود أفعالنا، كما يوضح مدى سيطرة النسق على عاداتنا القرائية

والذوقية، وإلا كيف نتقبل خطابا يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد وينطوى على فردية مطلقة وحس متعال ينفى الآخر ويقول بالإطلاق، فى زمن نقول فيه بالحرية والتعدد والاختلاف وقبول الآخر...!؟

إن هذا يجرى لنا فى وقت واحد، حيث نستهلك خطابات الهيمنة ونتمثلها فى تناقض تام مع ما نؤمن به صراحة، وهذا هو فعل النسق كما شرحناه فى الفصل الثانى، حيث ينطوى الخطاب على بعدين ينقض مضميرهما منطق صريحهما دون وعى من مستهلك الخطاب ولا من مبدعه.

-٢-

نسق الاستفحال

١- لئن كان ظهور نازك الملائكة عام ١٩٤٧ وكسرها لعمود الفحولة يمثل دلالة ثقافية عن فتاة يافعة تقترح النسق الفحولى وتحطمه وتؤسس مع السياب حركة جديدة ومختلفة فى ثقافتنا ولأول مرة، مع ما فى ذلك من دلالات عميقة حيث تظهر المرأة فاعلة ومؤثرة فى صناعة الخطاب وفى فتح نهج جديد، حيث بدأ الخطاب الفحولى فى موضع التحدى والمساءلة، إلا أن الثقافة لا تعجز عن اختراع ممثلين يمثلون سلطانها الأقوى ويتولون حراسة مكتسباتها، وهذا ما حدث فعلا، إذ كان ظهور ديوان نزار قبانى فى العام نفسه هو الجواب الرادع على حالة التمرد النسقى فى مشروع الحداثة الغض وقت ذاك.

ولكى نتصور الأمر لنعد إلى نزار قبانى فى أول ظهوره مع ديوانه

256

(طفولة نهد)، حيث نقرأ فى الصفحات الأولى للديوان قوله:

«ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذى يحمل بين رثتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذى تداعب أشواقه النجوم»^(٣).

وهو قول ينطوى على غلو صارخ وتفحيل مبكر.

هذا كلام يقوله نزار عام ١٩٤٧، عام ظهور حركة الشعر الحر، وينقل بعد ذلك كلمة كروتشه، وهى كلمة تتضمن قانون الفحولة التالى:

«على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد، لا موقف القاضى»^(٤).

هذه مقولات تتصدر مشروع نزار قبانى الشعرى، الذى سيجرى وصفه فى ثقافتنا على أنه مشروع تحررى وتنويرى، وسيجرى استهلاكه على هذا الأساس، مع شىء غير قليل من العمى الثقافى فىنا وفى وعينا النقدى.

ولابد هنا أن نستذكر ما سبق أن قلناه فى الفصلين الثالث والرابع عن (اختراع الفحل) وعن الصورة النسقية للفحل الثقافى، وعن صورة (صناعة الطاغية)، وهى أنساق ثقافية متجذرة وظلت تمر من دون نقد حتى شكلت أساسا ثقافيا وذهنيا ظل يعاود الظهور ويزيف المشاريع الإبداعية، حتى ليبدو الرجعى عندنا تقديميا، ويتحول التقدمى إلى رجعى، وكل حالة خروج عن النسق يجرى حرفها إلى المسار النسقى وإدخالها إلى بيت الطاعة بفضل جهول مغرية كشعر نزار قبانى، بما يتحلى به من جمالية راقية ومن أناقة لغوية متفردة،

257

ومعها جماهيرية واسعة لدى القراء والقارئات العرب. غير أن تحت الجماليات عيوباً نسقية فاحشة وخطرة، والجميل يحمل المعنيين معا: الجمال، والشحم، كما هو المعنى العربى للكلمة^(٥).

وبما إن نزار فحل يرث أسلافه من الفحول فإنه سيضع نفسه فى الموضع المتعالى، وموضع الغلو الفاحش أليس يقول إن الشاعر هو الإنسان/ الإله، وأنه يحمل بين رثتيه قلب الله، وأن على الناقد أن يقف موقف المتعبد أمام مبدعات الفحل الأسطوري..؟! بما أنه يحمل هذا الموروث الفحولى بكامل نسقيته فإنه حتما سيتمثل هذه الفحولية شعريا، وها هو ينصب نفسه مانحا عبيده القراء والقارئات لجنات هى جناته ولنيران هى نيرانه، فيقول:

إنى خيرتك فاخترى

مابين الموت على صدرى

أو فوق دفاتر أشعارى

لا توجد منطقة وسطى

مابين الجنة والنارى^(٦).

ثم يتصاعد به الموقف إلى لحظة التوحدة التام مع الذات عابدة/ معبودة:

مارست ألف عبادة وعبادة

فوجدت أفضلها عبادة ذاتى

هذه ليست مجرد مبالغات شعرية، ولعل عيب ثقافتنا هو فى إصرارها على التعامل مع الأوهام بوصفها مبالغات شعرية، وعلى أن أعذب الشعر أكذبه. فى حين إن هذه المبالغات المزعومة هى

مايؤسس للتصورات الذهنية والثقافية عن سلطوية الذات وسموها وجبروتها. وكان نزار يدرك فداحة الموقف مما جعله يقول:

وذنوب شعرى كلها مغفورة

والله جل جلاله التواب

هذه الذنوب لا يغفرها نزار لنفسه بل إن الثقافة ذاتها اتخذت لنفسها قاعدة متعالية بتجاوز أخطاء الفحول وغفرانها لهم، فهم الذين يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، وهم الذين يصورون الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق. وهذا قانون فحولى/ سلطوى قديم ومتجذر، وهو ما يسمح لهذه الأخطاء بأن تتسرب إلى وجداننا من غير رقيب ولا نقد، ومن ثم تصبح نماذج تحتذى كأساس للسلوك الاجتماعى والسلطوى، كما أشرنا من قبل، وكما سنوضح بمزيد من التوضيح هنا. ذاك ما يبرر التتمذج النسقى ويعزز مفهوم التسلط والتعالى الفردى ويدفع إلى طغيان الذات المفردة، والأنا المتوحدة، والمرتبطة بالضرورة بإلغاء الآخر ورفض التعددية، وترسيخ الصوت الفردى، وهى قيم خلقها وعززها النموذج الفحولى الشعرى، وصارت قاعدة مسلكية لكل نماذج التسلط والفردية الاجتماعية والسياسية، بما أن الشعر هو الوجدان العربى، ومن ثم فإن نماذجه هى ما يرسم القيم السلوكية الاجتماعية، من تحت غطاء التبرير البلاغى لكل أخطاء وعيوب اللغة الشعرية مما شعرن كل مظاهر حياتنا من غير أن نعى ذلك. ولم يكن الأمر مقتصرًا على الشعر وجمالياته، بل إن المجاز الشعرى تحول مع الزمن ليكون قيمة اجتماعية مسلكية، كما وضحنا فى مبحث (صناعة الطاغية) فى الفصل الرابع.

وحيثما نتحدث عن نزار قباني هنا فلا شك أنه ليس إلا طرفاً من سلسلة طويلة، وهو إحدى الخلاصات الثقافية للنسق الفحولي، ويعزز ذلك جماهيرية نزار مما يعنى توافقه مع الحس الوجداني العام، للثقافة ومن هنا أن نكشف ضمير هذه الثقافة ومستخلصاتها النسقية.

ولقد تجلت فحولية نزار عبر خطابه الذاتي الذي يخاطب فيه نفسه أكثر من مخاطبته للآخر، ومن أجل استقرار سيرة هذا الخطاب نقف عند اقتباسات جوهرية من كلمات قباني ومقولاته. على أننا نحفظ دائماً بفكرة أساسية وهي أن هذه الفحولية ليست من إنتاج نزار قباني بقدر ما هي موروث ثقافي استلهمه نزار وانساق وراءه، وخضع له، كما أننا لن نغفل عن فكرة جوهرية، وهي أننا نحن كقراء مسئولون مسئولية مباشرة عن ترسيخ هذه الصورة، خاصة نحن جيل نزار وقراءه المباشرين الذين صققنا له وتجهزنا من حوله وصرنا معه مساهمين في صناعة النسق وترسيخه، ومن ثم نحن صناع طغائنا، بما إن النسق الفحولي الشعري هو ذاته نسق الطاغية الاجتماعي والسياسي، كما قلنا من قبل ونزيد في القول.

٢- إن الوقوف على سيرة الخطاب النزارى عبر التقاط اقتباسات دالة من مقولاته تكشف لنا عن سياسة الثقافة التي يؤسس لها هذا النوع من الأدب الجماهيري، ولعل ميزته هي علة في الوقت ذاته، إذ إن الجماهيرية مرتبطة بالنوازع النسقية مما يعنى أن شعر نزار هو ما سيكشف لنا عن المضمير النسقي للثقافة العربية بوصفه شاهداً عليها وعلينا وعلى نفسه.

وها هو يقول عن نفسه بتصديق ذاتي مفرط: أنا مؤسس أول جمهورية شعرية، أكثر وبمواطنيها من النساء^(٨).

وهذه دعوى غير صحيحة طبعاً، وليس يهنا مدى صحتها، ولكن المهم هو حدوث الدعوى بذاتها وانتشاء (الأنا) بجمهوريةها المزعومة وبمواطنيها من النساء مذ كانت الفحولة الشعرية هي المبدأ المحرك لشهوة الإبداع عند الشاعر.

وبما إن الجمهورية هي جمهورية الفحل، فلا بد أن يكون الرعايا نساء. ومن حق السيد الشاعر أن يعلن عن غايته من جمهوريته هذه فيقول: «إننى أكتب حتى أتزوج العالم.. أنا مصمم على أن أتزوج العالم»^(٩).

ويبدأ مشروع الفحل في تحويل العالم إلى جمهورية نسائية تخضع للاستفحال، يبدأ عبر انتهاك عذرية اللغة وقضها من قبل الشاعر الفحل، وذلك لأن الكلمات في اعتقاد الشاعر عذارى وتظل كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهر، وعبر معاشرته الشاعر الفحل لها تتحول اللغة إلى أميرة أو إلى خادمة^(١٠).

هنا يظهر الشاعر بوصفه أمير الكلام، بما إنه يجوز له ما لا يجوز لغيره، وهو (الطفل الوحيد الذي يسمح له في المجتمع العربي أن يلعب باللغثة)^(١١). وهذه هي أخطاؤه التي يصفها بالأخطاء الجميلة، ويؤكد ذلك بقوله: إنها أخطاء جميلة لأننى حين أستعرضها بعد أربعين سنة من ارتكابها أجدها رائعة حقاً^(١٢).

هذا يعنى أنها أفعال ليست عفوية أو انفعالية، إنها عمل مخطط ومبتغى مرتضى ومقصود، وهي مشروع طويل الأمد احتاج إلى

أربعين سنة من النية والتخطيط والانتشاء الفحولى بالنتائج مع الإصرار على الخطأ رغم وعيه به، وهذه من سمات الفحل/ الطاغية، الذى يجعل الباطل حقا والحق باطلا، كما هو وصف الخليل للفحول^(١٣).

هى مشروع لانتهاك اللغة والعالم وتحويل اللغة إلى خادمة تنصاع لمراد السيد الشاعر مع الرغبة فى إذلال العالم وإخضاعه لنزوات الفحل، وبمعنى آخر هى بعث لعادة (الاستفحال) وهو: «أن يطلق الفحل الجسيم على النساء ليحبطن منه، وهى عادة فى بعض بلدان الشرق^(١٤)».

إن الشاعر هنا يقدم بإصرار وتعهد على استنابات مفهوم (الفحل) بخصائصه الفحولية المتعالية. ولن تكتمل هذه الفحولة إلا بإلغاء الآخر وإعلان وحدانية الذات، وهذا هو الوجه الآخر لصورة الفحل.

يقول نزار قباني فى ذلك: «إننى لا أقيس نفسى بأحد.. إننى أقيس نفسى بنفس»^(١٥).

هذا هو علقمة الفحل الذى لا يرى أحدا غيره، ولذا كثر تبرم نزار بناقديه وأظهر الامتعاض منهم وأعلن احتقاره لمنافسيه وازدراءه لهم، وقال إنهم يحسدونه ويغارون منه ومن شعبيته، ولذا فكر بإيجاد (قوة ردع أدبية) تلقى القبض على خصومه بتهمة الزنى بالكلمات والقذف العلنى لسيدهم الشاعر/الفحل^(١٦). والفحل هنا هو الحجة والداعية، كما يقول فحل آخر سنراه بعد قليل، فالفحل يضع قوة رادعة ويبتكر التهمة التى قد تكون الخيانة العظمى والعمالة، مثلما

هى الزنى بالكلمات والقذف العلنى، وويل لمن لمس الفحل أو تحرش به فعداوته بئس المقتنى، كما هى قاعدة أى فحل سلطوى. والنهاية هى تصفية الجو للسيد الفحل بالحكم المطلق ولا أحد سواه.

وإذا كان الشاعر يحمل فى داخله هذه المشاعر، فإننا نسأل عن جمهوريته التى ادعى تأسيسها، وأى جمهورية هى..؟
أهى جمهورية من رجل واحد والباقى جوار تستجيب لنزواته وشهواته بما فى ذلك اللغة التى تنتظر معاشرته ومضاجعته لها، والعالم الذى ينتظر منه أن يدنيه إلى فراش الزوجية، وبعد ذلك يتولى الشاعر طرد الآخرين من جمهوريته الخاصة به وحده دون سواه.

هذه الجمهورية المحروسة بقوة الردع الأدبية التى تحمى حمى السيد الشاعر وتمنحه حق القول والفعل، أما من عداه فهم رعايا وخدم وجوار، وويل للمارقين.

هذا هو برنامج السيد الشاعر رئيس الجمهورية بوصفه الأب الرمضى الذى لا يصير فحلا إلا عبر تأنيث ما عداه، بمعنى أن هذه الفحولة - كما هو شأنها أبدا - ترى التأنيث نقسا ودونيا وكائنا مسكينا تحتاج إلى الشاعر/ الأدب لكى يرهاها ويتكلم نيابة عنها - كما سنرى فى الفقرة التالية.

والفحل دائما فرد متفرد فى فحوليته، وشيطنانه ذكر لأنه نجم عجلى، أو هو عجل نجومى، هو وحده، لأن من سواه شيطنانه أنثى وله الشيطان الذكر وحده^(١٧).

٣- الجميل الشعرى/ القبيح الثقافى

تأتى النشوة البلاغية والهوس الجمالى بوصفهما حجابا يغطى

على العيوب ويغشى العيون عن التبصر. هذه هي لعنة الشعر حينما يكون جماليا فحسب، أو أنيقا فحسب. ومن تحت الأناقة تكمن البشاعة الإنسانية التأسس أصلا فى الذهن الثقافى المهيمن، وتوفر لها رموز يعيدون إنتاجها مستخدمين أجمل المبتكرات البلاغية والوسائل الأسلوبية. ومشكلة هذا النوع من الذوات والأنساق أنها ذات نسقية غير قابلة للتغير أو التحول. هى إياها لا تتغير. وهما هو نزار يكتب فى آخر أيام حياته، عام ١٩٩٧ مثلما كتب فى عام ١٩٤٧، وكان خمسين سنة من عمر الثقافة لم تمر ولم تفعل.

وفى واحد من آخر ما كتب من نصوص (جريدة الحياة ١٩٩٧/٦/٦) تتردد جمل نسقية قالها من قبل خمسين سنة من مثل:

لم أزل من ألف عام،
لم أزل أكتب للناس دساتير الغرام
وأغنى للجماليات..
على ألف مقام ومقام..
أنا من أسس جمهورية للحب..
لا يسكنها إلا الحمام

لم أزل من ألف عام،
أحمل الأنتى على ظهري
وأرسيها على بر السلام
لم أزل أعمل كالنحلة،
فى جمع الأزاهير

وتطبيع العصافير
وفى تزيين قاعات الشأم
أنا من رببت دود القز
فى أشجار نهديك
وحرکت أحاسيس الرخام

منذ أن غنيت أولى كلماتى
وأنا أرفع شمس العشق
فى وجه الظلام
لم أنم طيلة قرن كامل
ياترى فى قرن يرن قادم
سوف أنام؟؟

قبل أن أكتب عن خصرك شعرا
لم يكن عالما
يعرف ما ريش النعام

كنت يا سيدتى خرساء قبلى
وبفضلى..
صار نهذاك يجيدان الكلام..

فاشكرينى..

كلما شاهدت أعضائك فى ماء المرايا
فبدونى لن يكون القد قدا
أو تكون الساق ساقا
أو يكون الكحل كحلا
أو يكون الورد وردا
وبدونى..
لن يكون الشعر المجنون إعصارا..
وسيفا يتحدى..
وبدونى..
لن ترى فى كتب التاريخ
عفراء ولىلى
أو ترى هندا ودعدا

واشكرينى مرة ثانية
كلما جاء ربيع أو شتاء
فبدونى لن تكونى قمرأ
يسكب الفضة والتلج
على نار المساء
وبدونى
لم يكن ثغرك مرسوما
كخط الاستواء..

يا التى رصعت كشمير يديها
بخيوط من قصب
وحواشى ثوبها
برقاقات الذهب
والتي مرت كعصفور ربيعى
ببستان الأدب
اشكرى الشعر كثيرا
أنت لولا الشعر، يا سيدتى
لم يكن اسمك مذكورا
بتاريخ النساء.

هذا نص يعيد صياغة التجربة الشعرية لدى نزار قبانى مكررا
أخطاءه (الجميلة..!؟) أو ذنوبه الصغيرة - حسب تعبيره - وهو
جازم بأنه ذلك المنفرد الصانع الواهب فحل الفحول وشهريار العالم،
الذى لولاه لما صارت الأشياء ولولاه لانهار الكون.
أنه يعيد جملة المركزية المتكررة فى كل خطابه الشعرى والنثرى،
فيقول:

«أنا من ربيت دود القز
فى أشجار نهديك
وحركت أحاسيس الرخام»
مكررا ما قاله من قبل عقود:
«إن كنت أرضى أن أحبك
فاشكرى المولى كثيرا

من حسن حظك
أن غدوت حبيبتي زمنا قصيرا
فأنا نفخت النار فيك
وكننت قبلي زمهيرا»^(١٨)
ذلك لأن الفحل ما زال منتشيا بفحولته فهو (مولاها) الذي لولاه
لا تكون:
«قبل أن أكتب عن خصرك شعرا
لم يكن عالما
يعرف ما ريش النعام».
شكرا لك يا مولانا.. من نحن وما نحن لولا نبهاتك وتنبيهك لنا
عما كنا فى عمى تام عنه لولاك أيها الرهبوت - مع الاعتذار لأمل
دنقل.
هذا عنا وعن العالم، أما النساء فلهن منه الهبات الكثار - مع
الاعتذار للسياب:
«كنت يا سيدتى خرساء قبلى
وبفضلى..
صار نهداك يجيدان الكلام».
ألم يقل من قبل:
«ليس يكفيك أن تكونى جميلة
كان لابد من مرورك يوما
بذراعى..
كى تصير جميلة»^(١٩).

أما لماذا وكيف، فهذا ما كان جوابه جاهزا:
«ليس لك زمان حقيقى خارج لهفتى
أنا زمانك
ليس لك أبعاد واضحة
خارج امتداد ذراعى
أنا أبعدك كلها»^(٢٠).

لقد قالها مرارا ومرارا من قبل، غير أن السيد الشاعر يمن علينا
دائما بتذكيرنا وتقرير الأوامر والتعليمات علينا فيعيد ما قاله قبل
خمسین سنة فى (طفولة نهد) حيث نتذكر قوله:
ما أنت من بعدى سوى طلل
أنقاضه تبكى على بعض
وقوله:

اتركينى أبنيك شعرا وصدرا
أنت لولا يا ضعيفة طين

مشكلتنا أمام شعر كهذا أننا استسلمنا لقاعدة نقدية (بلاغية)
ذهبية تمنعنا من النظر فى عيوب الشعر لأنها تحرم علينا مساءلة
الشاعر عن أفكاره وتحدد لنا مجال الرؤية فى ما هو جميل وبلاغى،
وليس لنا النظر فى العيب والخلل الفكرى، والرخصة الوحيدة هى
فى النظرة إلى العيوب الشكلية فى الأوزان والقوافى أو فى عيوب
التعبير اللفظى.

هذا ما تدريبنا عليه ثقافيا مما يمثل مؤامرة جماعية ضد العقل

والذوق تقبلناها وخضعنا لها، وكأنما هي صنم صنعناه بأيدينا ثم استسلمنا له خاضعين طائعين.

أوليس هذا عمى ثقافيا...؟!.

٢-٤ نعود ثانية إلى آخر قصيدة لنزار وعنوانها التقليدي كما هو المعتاد الشعري لنزار: (أنت لولا الشعر ما كنت بتاريخ النساء).

وهو عنوان يتضمن بالضرورة المعنى الحقيقي المخبوء فى مضمرة النص وهو: (أنت لولاى) بإحالة الضمير إلى الذات والتركيز على (الأنا) كما هو موجود فى شعر نزار، وكما هو شرط الشاعر الفحل والأنا الطاغية.

وفى عودتنا إلى النص لابد أن نلاحظ ترداد عبارة (وبدونى) التى طغت على القصيدة مكررة عبارة (أنت لولاى) التقليدية. هذا التكرار الذى يذكرنا بكلمة رولان بارت حول دور التكرار فى التهييج الشبقي^(٢١). وهو تكرار يقوم على الاستدعاء المستمر للملامح الجسدية للأنتى، هذه الكائنة التى تنقلص إلى مجموعة محددة من العناصر هى:

نهداك/ أعضاؤك فى المرأة/ القد/ الشعر/ الثغر.

ولاشئ سوى ذلك، وهذه هى الأنتى مجموعة محددة من العناصر الجسدية تطفح بها لغة قبانى، ويحدث من تكرارها المستديم حس تهيجى وشبقي صارخ.

على أن الحديث عن جسدية الأنتى ولا عقلانية الجسد المؤنث عند نزار قبانى سيكون أمرا معادا ومكرورا، والجميع يتفقون عليه - ولاشك - ولكن السؤال هو: لماذا يصر نزار على ذلك، من جهة،

ولماذا يندفع القراء (والقارئات) من جهة ثانية وراء هذا النسق الصارخ المقلص للجسد المؤنث والملغى لأى حس عقلى أو إنسانى، مع ما فيه من استفحال وتصنيم للذات المذكورة...؟!.

ومن المهم أن نأخذ مسألة الأنتى عند نزار من قمتها، ذاك لأن الموقف من التأنيث هو الكاشف عن ألعيب التفحيل، وهو الكاشف عن الموقف الفحولى من الآخر والمهمش، مع ما تمنحه الذات المذكورة لنفسها من سلطان على الأشياء والعالم الآخر (والأخرى)، ونبدأ من ديوان نزار الذى سماه (أحلى قصائدى) وهى مختارات شعرية انتقاها نزار من بين مختلف دواوينه وأعاد نشرها وسماها بالأحلى، وفيها نجد قصائد مرعبة من حيث ما تحمله من تصورات فحولية للذات عن ذاتيتها وعن علاقتها مع الآخر.

والآخر عند الذات الفحولية ليس سوى كائن أنثوى مختصر فى جسد شبقي مشته، يدخل فى علاقة (استفحال) مع الشاعر الكونى. وانظر مثلا هذه الأنتى التى تجثو أمام الفحل متوسلة إليه كى يشعل سيجارته من عينيها (ص.ص ٢٤، ٤٩) هذا الفحل المتوحش الضارب اللاطم المستبد فى قصائد يسميها بالمتوحشة (ص.١٠٠) ذلك لأن الجسد المؤنث عنده ليس سوى دفتر يكتب عليه أشعاره^(٢٢)، والمرأة بوصفها ورقة يخط عليها الشاعر فحولته وذنوبه وأخطاءه، فى مرادف محدد الدلالة، فإذا كانت الكلمات مترادف الصفحات، والزجاجة للعطر، والبحر للمسافرين، فإن المرأة عنده مترادف الجنس تحديدا وحصرًا، هذا ما نجده عند الشاعر المستحفل^(٢٣)...!

وما بين قصيدة (لوليتا - ص ٤٥ أحلى قصائدى) وقصيدة

(نهداك ص ١٠٥) يتقرر عمر المرأة، أى يتحدد الزمن الذى تكون فيه المرأة أنثى مطلوبة من السيد المستفحل ومرغوبة منه.

فلوليتا لا تلفت نظر السيد المستفحل إلا بعد أن تبلغ سن الخامسة عشرة، أما قبل ذلك فهى خارج البصر، ولم تكن مؤهلة لدخول القصر الإمبراطورى، ولكنها اقتطعت تأشيرة الدخول من لحمها ودمها، وصارت تستعطف السيد الشاعر بأن يلتفت إليها:

« صار عمري خمس عشرة
كل ما فى داخلى غنى وأزهر
كل شىء صار أخضر
شفتى خوخ وياقوت مكسر
وبصدرى ضحكت قبة مرمر
وينابيع وشمس وصنوبر
صارت المرأة لو تلمس نهدي تتخدر
والذى كان سويا
قبل عامين تدور
فنتصور».

تصرخ المرأة معلنة أنها صارت أنثى حسب شروط السيد الفحل، وبالتالي فإنها تستجدى نظرتة إليها. وما من رجل يسمع هذه الكلمات إلا وتشتعل نيران فحولته وشبقيته، فهذا هو موسم القطاف. وهو موسم محدود، هذه بدايته، وسوف نرى نهايته فى قصيدة (نهداك - ص ١٠٥) حيث تسمع الأنثى أجراس الإنذار تدق فى أذنيها حينما يقول لها السيد الفحل محذرا ومنبها:

مغرورة النهدين خلى كبرياءك وانعمى
بأصابعى، بزوابعى، برعونتى، بتهجمى
فغدا شبابك ينطفى مثل الشعاع المضمرم
وغدا سيذوى النهدي والشفتان منك فأقدمى
وتفكرى بمصير نهديك بعد موت الموسم

بداية محددة، ونهاية محددة، يحددها النهدي النابت للتو أو الذاوى للتو. هذا هو زمن القطاف وزمن الأثوثة لدى السيد المستفحل، وما خرج عن هذين الحدين المقررين من الشاعر فهو خارج النظر والرؤية، وصاحبته مطرودة من جمهورية الشاعر. تلك الجمهورية التى رعاياها نساء، ولكن أية فئة من النساء..؟.

فى داخل جمهورية السيد الزعيم تصدر بيانات الفحولة، ويكفى أن نقرأ قصيدته (الرسم بالكلمات) وهذه بعض أبيات منها:

لم يبق نهدي أسود أو أبيض
إلا زرعت بأرضه راياتى
لم تبق زاوية بجسم جميلة
إلا ومرت فوقها عرباتى
فصلت من جلد النساء عباءة

وبنيت أهراما من الحلمات
هى كلمات بمثابة البيان الرسمى عن الاستفحال، وهى كلمات يتفوه بها نزار بلسان حال كل فحال وكل رجل، لأنها تمثل النسق الثقافى المغروس فى أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث، كما عبر عن ذلك كتاب (الروض العاطر) مع شخصية

(البهلول)، وأعاد قباني صياغته شعريا، فى تجاوب تام مع النسق^(٢٤). وهذا هو المطرب والمغرى فيها - حسب معيار الاستفحال ولاشك.

ولكن السؤال هو هل هذا فعل صحيح ومسلك سليم وإنساني، فى ظل ثقافة المساواة الإنسانية والحضارية التى نتنتع بها...؟! وهل نقبل ذلك من دون حياء أو خجل، وهل يحسن بنا نقد هذه الصورة وتعريفها، أى نقد ذواتنا كرجال، ونقد ثقافتنا ومساءلة تصوراتنا بعيدا عن حالات الانتشاء والطرب - وهو انتشاء وطرب استغله نزار قباني بأقصى غايات الاستغلال واستثمره استثمارا ماديا مربحا ومروجا لأنه قدم للفحول لحما طريا وعبيطا يتلمظونه ويتبجحون به وبفتوحاتهم الجسدية المظفرة، فى متعة تامة بالجمالى والبلاغى، وفى عمى ثقافى تام.

ه- الطاغية والشاعر

هل لنا أن نفترض السؤال التالى: ماذا لو أن الجمهور العربى انصرف عن شعر نزار قباني أثناء حياته، وقاطع أمسياته وامتنع عن شراء دواوينه ولم يزد تصفيقا وإعجابا...؟! طبعا سيكون الجواب واضحا، وهو أن نزار قباني سيغير موقفه الثقافى وكنا نسرى منه مواقف مختلفة، وصورا أخرى غير التى تركها لنا، أو بالأحرى تركناه يصنعها لنا.

هذا يعنى أننا نحن كقراء مسئولون عن هذا الصنم الذى ابتكرناه لأنفسنا، وابتكرته الثقافة من أجلنا، وصار حالنا كحال الرعايا حينما يصنعون طغاتهم عبر التصفيق لهم، فيدفعون الطاغية

إلى الرضا عن ذاته وطغيانه، وإلى مزيد من الطغيان. إن الجمهور الراضى والمصفق يربى سيده على مزيد من الغلو والغرور. وهذا ما حدث بالضبط مع نزار قباني، إذ إنه صنيعه الثقافة الفحولية ومخلوق الجمهور المتغذى بهذه الثقافة والمرتوى منها.

إن نزار نموذج مطلوب فى الذهن الثقافى، ولذا انوجد واستمر وثبت واتسعت رقعة انتشاره وتوزيعه.

ولهذا فإنه يلزمنا نقديا أن نشرع فى نقد المستهلك الثقافى الجماهيرى لأن نقد هذا المنتج ذى الشعبية العريضة سيكشف لنا عن (العيوب النسقية) الخطيرة الكامنة فى وجداننا الثقافى، وسنرى (الجميل) بمعناه الآخر، أى (الشحم) داخل هذه التركيبة. ولا بد أن نكشف عن حالات (العمى الثقافى) التى بسببها نعجب بالعيوب ونطرب للخطأ ونطلبه ونسوقه.

وإلا كيف نتصور شاعرا حديثا ومبدعا يقدم لنا صورة عن الذات الدكتاتورية/ الطاغية، التى تنفى الآخر وتلغيه، وتحول العالم إلى جارية تتوسل سيدها الفحل بأن يتسرى بها مثلما يتسرى باللغة، ويحول الكلمات إلى خدم ومحظيات ينتهك حرمتهن متى ما شاء، لكى يتزوج العالم ويحقق مشروعه فى (الاستفحال).

إذا كان هذا هو النموذج الشعرى الأكثر شعبية فى مرحلتنا هذه، فهل نلوم النماذج الاجتماعية والسياسية إذا كانت الثقافة ذاتها هى ثقافة النموذج الدكتاتورى الطاغى والمتفرد والنافى للآخر...؟! أو ليست الثقافة الشعرية باعتمادها لنموذج الفحل هى التى

تفصيل الحرة (أدونيس ورجعية الحداثة)

١-٣ فى رابطة عضوية مضادة ظهرت الظاهرة الأدونيسية فى الإبداع العربى الحديث، لتكون فى ظاهرها مشروعا فى الحداثة على مستوى التنظير والكتابة، وتظهر شخصية أدونيس بوصفها علامة وعنوانا على هذه الحداثة. وكما احتل نزار قبانى مساحة التدقيق الجماهيرى العربى وعلى مدى خمسين سنة من الزخ المتواصل، فإن أدونيس أيضا يأتى عارضا رمحه الفحولى أو التفحيلى، محتلا الذائقة النخبوية والحداثة فكريا وتأسيسيا. وليس الاثنان معا، نزار وأدونيس، إلا جوابا ثقافيا نسقيا مضادا، وإن بدا الأمر على غير ذلك. إنهما الصورة الأخرى للمشهد الثقافى، بحيث إن ما بدأته حركة الشعر الحر، وما بشرت به من تحرير للخطاب النسقى، وتأسيس لعقلية مختلفة فى الفهم والتصور والتعبير، يأخذ فى البعد الإنسانى والتعدد والمختلف والمهمش والتأنيثى^(٢٥)، وكل هذا الذى هو من نواقض الفحولة ومن اختراقات النسقى الفحولى، كل ذلك هو ما أسس لجواب مضاد اتخذته الثقافة للدفاع عن فحوليتها عبر ممثليها وحراسها النسقيين. ويأتى أدونيس كأحد أشد ممثلى الخطاب التفحيلى بكل سماته النسقية، كما سنوضح هنا. ومثلما كان أبوتام حداثيا وتجديديا فى ظاهره، ورجعيا فى حقيقته، فإننا سنرى أن أدونيس أيضا رجعى الحقيقة، وإن بدا حداثيا وثوريا. وسنرى أنه ظل يمثل النسق الفحولى ويعيد إنتاجه فى شعره وفى مقولاته. بدءا من الأنا الفحولية وما تتضمنه من تعالى الذات

تؤسس وتنمذج صورة الطاغية فى الذهنية الثقافية، متوسلة بالجمالى والمجازى لتمرر نماذجها وتجلها فى ذائقتنا!؟

ولقد رأينا فى الفصلين الثالث والرابع ما يعزز هذا الزعم ويؤكد، وذلك منذ أن تشعرت القيم الثقافية، وتشعرت معها الذات العربية، وجاعنا عبر الجماليات الشعرية عيوب نسقية هى غاية فى الخطورة، لاسيما أنها ظلت تمر من غير نقد ولامساءلة، واكتفينا بالتغنى بجماليات الشعر وغنائيات الشعراء عن ذواتهم المتضخمة، وسرى ذلك فىنا حتى صار هو النموذج المحتذى.

ولذا فإن العلة ليست فى نزار قبانى بذاته، فنزار ناتج نسقى للثقافة، مثلما أننا نحن شركاء فى الذنب، فنحن نتاج نسقى أيضا تربينا على المعطى النسقى، وصرنا نطلبه ونطرب له مثلما نتمثله مسلكيا وقيميا. ولعل الفرق هو أننا لانغفر لأنفسنا ذنوبها على عكس موقف نزار الذى لم يبال بذنبه النسقى، مستجيبا لدواعى النسق ذاته.

ولن يكون غريبا أن نقول إن مثل أشعار قبانى هى التى تؤسس لميلاد الطاغية، وتعطى الطغاة صورة جاهزة للتسلط، طالما أن النموذج الثقافى هو كذلك. كما أنه لن يكون عجيبا أن يظهر قبانى فى العام ذاته الذى ظهرت فيه القصيدة الحرة والشاعرة الحرة والشاعر الحر، أى الخطاب المتحدى للنسقية والخارج عليها، والمهمش لعمود الفحولة. فظهور القبانى هو الجواب النسقى على هذه الثورة فى الخطاب الإبداعى. وسوف نرى جوابا أشد فداحة من صنيع قبانى.

ومطلقيتها، إلى إلغاء الآخر والمختلف، وتأكيد الرسمى الحادثى، كبديل للرسمى التقليدى، وإحلال الأب الحادثى محل الأب التقليدى. وكأنما الحدائى غطاء لنوع من الانقلاب السلطوى لهدف إحلال طاغية محل طاغية، كما هو المفهوم المحرف لمعنى الثورة. مع ما نجده لدى أدونيس من تأسيس لنوع من الخطاب اللاعقلانى، وهو الخطاب السحرانى، كما نسميه فى هذه الدراسة، وبالتالي تأسيس حدائى شكلاية تمس اللفظ والغطاء بينما يظل الجوهر التفعيلى هو المتحكم بمنظومتها النسقية ومصطلحها الدلالى المضمرة.

٢- الأب الحدائى

ولد الفتى على أحمد سعيد ولادة طبيعية مثله مثل أى طفل ريفى فقير، وظل عشرين سنة من عمره يعيش حياة فطرية شعبية لم يعرف مدرسة ولا كتابا، وفى العشرين من عمره اكتشف المدرسة والأبجدية، وتحول على أحمد سعيد إلى (أدونيس) وهو تحول له دلالتة النسقية، حيث هو تحول من الفطرى والشعبى إلى الطقوسى. وهو هنا يختار مسمى سيكون علامة ثقافية فاصلة تتضمن الفحولية الجديدة، حيث هو اسم مفرد كبديل عن الاسم المركب. وهو اسم يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية، ويحمل هيئته الأسطورية وعلوه المهيب، فى ذاكرة تسلم بالملق وتخضع للأب وتنصاع للتعليمات، ومسمى أدونيس الأسطورى يؤكد هذه الدلالة ويعززها. ومن التحول من الاسم الشعبى المركب إلى الاسم الأسطورى المفرد، يتحول الفتى ليقول شعرا ويشبعه بالتنظير، وكل ذلك فى خطاب يتضح بالنسقية والفحولية.

وكما تحول اسمه إلى المفرد الكلى الأسطورى فإن خطابها الشعرى يتوسم لتحول مماثل، وهذا ديوانه المسمى (مفرد بصيغة الجمع) يقدم صيغة مثالية للنسق، فى تجاوب تام مع تحولات الاسم والسيرى. وفى هذا الديوان يضع الشاعر جملة ذات بعد نسقى دال، هى قوله مباشرة بعد العنوان: (صياغة نهائية) وهى جملة تظهر على الغلاف، وتكرر على الصفحة الأولى من الديوان. وهذه لحظة من التجلى المكشوف لسيرة النسق التى يتمثلها الشاعر، فهو مفرد جامع ونهائى، وبما أنه كذلك فإن خطابه سيأتى على هذه الصفة، بما أنه خطاب لذات مفردة جامعة، وقولها هو الكلمة النهائية، قول صاغه فحل أسطورى متفرد متعال هو أدونيس، هذا المسمى الرسمى الذى اختاره صاحبه رافضا الاسم الذى منحه له أهله. ذاك لأن من شأن الفحل أن يكون أباً لذاته، كحال المتنبى الذى صار أباً لجدته^(٢٦). وهو أب أسطورى يمثل الرغبة فى العودة إلى الأصل الأسطورى بما فيه من عبادة للفرد وما فيه من تسليم مطلق بالصياغة النهائية، ولذا جرى وصف قول السيد الأب بأنه صياغة نهائية، بما إن السيد الأب مفرد جامع، وبما إنه أدونيس الفحل.

وما أن تشرع فى قراءة النصوص حتى تصدمك الأنا الأدونيسية بتضخماتها المسرفة بالتعالى الأسطورى فى تفرد هذه الذات وتميزها الخرافى، فهى ترى ذاتها بأنها: أنا العالم مكتوبا، وأنا المعنى، وأنا الموت، وأنا سماء وأتكم لغة الأرض، وأنا التموج، وأنا النور، وأنا الأشكال كلها، وأنا الداعية والحجة^(٢٧). هذه سمات المفرد، أما صيغته الجامعة فتأتى من كونه يرى ذاته بما إنها الفضاء

الكونى كله: أنا الموزع بين زحل والزهرة وعطارد، وأنا الصوت يرتجل الفضاء، وأنا الحجر يتطوح وقراره الموج، وأنا الصارية ولا شىء يعلونى، أنشى سلطة الرغبات. لذا ترى الذات ذاتها فى درجة النبوة، وتسمى طفلها: سمه النبى والخالق^(٢٨). وبما أنه كذلك فإن الأنا تضيق عن الأنا، ويصير العالم نافذة لاتتسع لأهداب هذه الذات المتعالية كل هذا العلو، وتنتهى بأن تنادى:

«اقتربى أيتها الرياح

اجتمعى إلى

أخلق بك

أخلق منك»^(٢٩).

وعندها تبلغ الذات حد الثقة المطلقة فتسأل: أيتها الشمس ماذا تريد منى؟^(٣٠).

ويجب علينا هنا أن نحتاط لأنفسنا فلا يأخذنا الوهم إلى أبعد مما يصح، إذ ليس من الصحيح أن نتصور أن هذه المقولات مجرد تعبيرات شعرية مجازية. وهى ليست كذلك لأسباب عدة، منها أن هذه الجمل ليست من مبتكرات أدونيس، وهى ليست سوى جمل مكررة عن شعراء سبقوا أدونيس إليها، كما عرضنا من قبل فى الفصل الثالث والرابع عن (اختراع الفحل) وهناك رأينا جملا مماثلة لم يفعل أدونيس سوى أن استعادها وتمثلها فى ذاته. ثم إننا - ثانيا - لانقول بمجازية هذه الجمل لأنها تتكرر عند أدونيس فى خطابه التنظيرى، تماما مثلما هى فى أشعاره، كما سنوضح بعد

قليل، وهذا معناه أننا أمام جمل ثقافية نسقية، حسبما حددناه من قبل عن مفهوم الجملة الثقافية (الفصل الثانى).

وإن الخلل الثقافى فى النقد الأدبى وفى الاستقبال الأدبى الخالص هو فى عدم تمييزه بين الجمالى المجازى من جهة، وبين العلامات الثقافية النسقية من جهة ثانية، وتكتفى الممارسة الأدبية بالتذوق الجمالى متعامية عن عيوب الخطاب ومشاكله النسقية. وهذا ما يوجب قيام نقد ثقافى يعنى بعيوب الخطاب، وما يختبئ وراء الجمالى. وليس الجمالى إلا غطاء تتقنع به الأنساق لتمرر هيمنتها على الذائقة العامة متوسلة بحراسها الفحول وأدونيس من أبرزهم، ولاشك.

٣- زمن الشعر/ زمن الموت العظيم

يحمل كتاب أدونيس المعنون بزمن الشعر دلالة النسقية، من حيث توصيفه للزمن بهذه الصفة، فهو ليس زمن العقل ولا الفكر، وما هو بزمن الفعل والسياسة. إنه زمن الشعر، حتى أن لا حداثة فى العالم العربى إلا فى الشعر، كما يقول أدونيس. ولا وجود لحداثة فى الفكر أو الاقتصاد أو السياسة والمجتمع^(٣١). ومن ثم فالزمن زمن الشعر فحسب، بل هو بالأحرى زمن الشاعر، أو زمن الشاعر الأب، أدونيس ذاته، كما تضمّر مقولات أدونيس فى هذا الكتاب وفى غيره من أعمال الشاعر. ومن الواضح أن هذه تمثل عودة رجعية إلى زمن الفحل وزمن الشاعر/ العراف، والقصيد/ السحر. كما هو الأصل الجاهلى الأسطورى للرجل الأب.

فى زمن الشعر يتكلم أدونيس منظرا لهذا الزمن فى عبارات لا

يمكن وصفها بأنها مجازية، لكنها نسقية بكل تأكيد، فيقول: «الشاعر الجديد متميز في الخلق وفي مجال انهماكاته الخاصة كشاعر. وشعره مركز استقطاب لمشكلات كيانية»^(٣٢).

هذه جمل تأتي في مطلع الكتاب وكأنا هي استهلال فحولى لمشروع تفحيل الحداثة، وتدجين الاستقبال الجديد، فهو هنا يتصدى لوصف مشروع (الشاعر الجديد). ولو كان هذا وصفا لحال الشاعر النسقى هو المتفرد المتميز، وهو مركز الاستقطاب الذاتى ومجال رؤية الذات لذاتها بوصفها مركز الكون، وبما إنها ذات خصوصية كيانية متعالية.

ويصف أدونيس فكرة الشاعر (الجديد...!) من حيث إنه الذى يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة^(٣٣). وهذه جملة ثقافية نسقية تصف بها الذات فعلها وتمنحه الصفات والمزايا التى تريدها، بطريقة ادعائية. والذات فيها هى الداعية والحجة - حسب عبارات أدونيس ذاته - والشاعر هو الفائق والخارق، وهو أكثر من ذلك، النبى والمتأله، بفعل من ذاته ودعوى منه^(٣٤).

هذا الجديد المزعوم هو (انجاس سيد) وهو (واحد فى كثير) وهو (أفق: إننى أفق، وقدرى أن أشع)، هذا ما يقوله أدونيس على مستوى التنظير والتفكير^(٣٥)، مما يؤكد عدم مجازية عباراته الواردة فى قصائده، ويحولها إلى مقولات نسقية ذات بعد نظرى وثقافى يؤمن بها الشاعر ويحدد مشروع الحداثة بسماتها، حسب تصوره للحداثة. وهو تصور لا يقدم فهما جديدا لا للذات ولا للخطاب، وهو الذى يقول عن شعره: «إنه اللهب وما يدفع إلى أبعد من اللهب»، وهو

«شاعر الخطر والأسرار» «حارس يقرأ نبض العالم» ويربض فى إيقاع التاريخ «الساحق الغامر الخالق»، «زمن يتضمن ما هو أكثر من الزمن»^(٣٦).

كل هذا وأكثر من هذا الذى هو خطاب فى الذات وعن الذات، فى مسعى تفحيلي صارخ، لانعجب معه أن يكون النموذج الاجتماعى والسياسى فحوليا وذاتيا مطلقا وقطعيا متعاليا مذ كان النموذج الثقافى، الموصوف بالحدائى، هو على هذه الشاكلة الصارمة فى تفردا وقطعيتها وانغلاقها وتعاليتها.

وهذا الذى أوردناه ليس مجرد اقتباسات معزولة أو منتقاة، بل هو اللب الأعمق والمسيطر على خطاب أدونيس ومقولاته وأفكاره. وأى قراءة لأعمال أدونيس الأخرى المبكر منها والمتأخر سيعطى النتيجة ذاتها، بل إنه ليعيد ويكرر هذه المقولات مع شىء يسير من التعديل فى الصيغ، ويصير على التكرار هذا لسبب جوهرى هو البحث عن الصيغة النهائية المطلقة، كما وصل إليها وأعلنها بثقة نسقية قاطعة على غلاف ديوانه (مفرد بصيغة الجمع). وهو ديوان يلخص بيان الفحولة ورجعية الحداثة الأدونيسية ونسقيتها بشكل صارم وصريح.

وفى (صدمة الحداثة) يصرح بأن الأساس هو الشاعر لا الشعر، ويقطع بفرادته، لأنه كل شىء ولا شىء سواه^(٣٧). وبما إنه كذلك فهو يرى ذاته على مقياسه هو وسيقول عن نفسه من دون موارد: أنا «قادر أن أغير لغم الحضارة هذا هو أسمى» هذا اللهب الساحر المشتعل الذى يركض الوطن وراءه، فيمشى بين المحير والمعجز وتلك

هى ملذاته^(٣٨)، وهى ملذات تأتى من معجم غنى بالتفرد ومن ثم نفى الآخر.

هذا خطاب (الموت العظيم) حسب تعبير أدونيس، كما سنشرح بعد قليل.

٤- أنا الحق/ أنا المطلق

ينطوى خطاب أدونيس على طبقية ثقافية يعتلى الأب قمة الهرم فيها، وهى طبقية ليست من اختراع أدونيس ولم يؤسس لها، ولكنه يرثها عن النسق الفحولى، ولقد ناقشنا الطبقيات الثقافية فى الفصل الرابع، وما فعل أدونيس إلا استجابة نسقية لذلك المخزون الطبقي. ومنذ اتخذ الأدب الحدائى لنفسه مسمى ذا بعد أسطورى (أدونيس)، وهو فى صدد تصنيف الذات وتتويجها على صورة (البعل) الأسطورى. الذى ترد رسومه فى النقوشات القديمة كأكبر ما يكون الرجال على هيئة الفحل الكامل والجسد الضخم^(٣٩). وإن كانت الثقافة القديمة تعبر عن معانيها بالرسم فإن أدونيس يتوسل باللغة لخلق الصورة الفحولية للذات الشاعرة عبر القول الشعري وعبر التنظير. وفى (زمن الشعر) يقدم الشاعر على تمييز حركته عن سائر الحركات ليصفها بالأعمق والأكمل (ص ٢٣) وهما وصفان فحوليان عريقان. ثم يضع الشاعر فوق الشعر، وبما إن شعره اللهب وما هو أبعد من اللهب فإنه يشرع فى إحلال نفسه محل كل من عداه، وفوق الجميع. فهو الخلاصة الكونية (ص ١١٧)، وهو مالك الحقيقة. والحق مع الشعر، وهذا تعبير سلطوى يرادف تعبيرات الحق مع الزعيم، والحق مع القانون، والحق مع الثورة (ص ١١٦)، حيث يمتلك العالم

(ص ١٣٧) ويخضع العالم له، ينطقه متى ما شاء ويخرسه متى ما شاء (ص ١٤١) هو الشاعر فحل الفحول الذى يصف نفسه كالأتى:

«مالك ملكه الأرض والسماء

شعره النبات

جسده الأقاليم

عروقه الأنهار

ويداه جناحان يمشى بهما فى الفضاء

ظاهره بر باطنه بحر

أو

كما

قيل (...)

أخرج إلى الأرض أيها الطفل^(٤٠) (مفرد بصيغة الجمع ص ١٤). هذا هو مشهد ميلاد الفحل الحدائى الذى سيسمى نفسه أدونيس، والذى يشهد ميلاد ذاته، ويحدد سمات هذه الذات الخارقة. الذات البعولية الأبوية (الحدائية..!؟)

وبما إنه كذلك فإنه بالضرورة الفحولية نافٍ للآخر. وهذا ما يحدث تماما، فكل ثورة غير ثورته ليست بثورة، وكل بيئة غير بيئته ستوصف بأنها مهترئة ومتعفنه، والكل متخلفون، والجماهير العربية جاهلة^(٤١). ولذا فإن قيمته فى تعاليه، كما يحدد هو، ويقرر أنه فوق الشعب، متعاليا بذلك على الناس الموصوفين عنده بالجهل والتخلف، ليظل هو فى عليائه وتفرد^(٤٢).

وينتهى إلى نهاية تشبه نهاية نزار قبانى، حيث يرشح نفسه بعلا

كونيا ويتزوج العالم والأرض بين يديه امرأة^(٤٣)، حفيد قاين، ويصطفى الشبق من بين تقاليد، لكى يعطى الكون أسماءه وصفاته^(٤٤)، بعد إخضاع الكون للاستفحال. والجسد هو أطول طريق إلى الجسد^(٤٥).

هذا الشبق هو الغذاء الأسطوري للأب الفحل، وهذه هي سيرة المنظر الحدائى العربى الأكثر مقروئية بين النخبة الحدائى العربية، فأى حادثة هذه يا ترى...!!

الخطاب اللاعقلانى (السحرانى)

٤-١ يحق لنا أن نتساءل عن الحادثة، كما يقدمها أدونيس، وأى حادثة هذه...؟ ذاك لأن المشروع الأدونيسى محصور فى الشعر وفى الشعرية، وبسبب هذا الحصر لم يستطع أدونيس أن ينفك من سلطة النسق الفحولى عليه. ولم يفعل ما فعله السياب ونازك الملائكة ومن جاء بعدهما من شعراء، ومن كتاب فى السرديات بأنواعها، ممن تواجهوا مع النسق واخترقوا كتلتهم. بل إن أدونيس فعل الضد لما يمكن أن يكون ثورة حدائى تغييرية، وراح أدونيس بضغوط نسقى واضح يعيد صياغة المعنى النسقى العميق للثقافة العربية ذات الجذر الشعرى والمنتشعرون فى نظام القيم ونظام السلوك الفردى. وانطلق من البعد ذاته ليمسح المشروع الحدائى ويحوطه إلى مسخ نسقى يرسخ الفردية والتطبيقية والمطلقية والتعالى ونفى الآخر، وتسخير المجاز لخدمة هذه التصورات.

ونجد عند أدونيس عداً خاصاً، وهو عداً نسقى، لكل ما هو

منطقى وعقلانى، فالحادثة عنده لامنطقية ولاعقلانية، وهى حادثة فى الشكل، وهو يصر على شكلانية الحادثة ولفظيتها، مع عزوف واحتقار للمعنى، وتمجيد للفظ^(٤٦). ونحن نعرف أن النسق الثقافى يضع اللفظ كمرادف للفعل/ الذكر، والمعنى يرادف المؤنث^(٤٧)، وهذا ما يفسر تعلق أدونيس باللفظ وحربه للمعنى، بما إنه حفيد الفحولة، وزعيم التفحيل.

والنص الحدائى نص سديمى، حسب وصف أدونيس له، وهو عبثى، ومناف للمنطقى، يقوم على انفصام بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه، وهو ذاتى ولغته انفعالية غير عقلية ولا علمية^(٤٨).

وبما أن الشعر هو هذا الموصوف بهذه الصفات فإن الشعراء سيصبحون هم السحرة الجدد، وهذا هو وصف أدونيس لهم كشعراء للحادثة. وهذا توصيف يعيد النموذج الجاهلى، أو النموذج/الأصل، كما يقول أدونيس، حيث السحرى والعرافى بوصف النص ضرباً من الكهانة والخوارقية الشخصية. وهذه سمات تحقق نوعاً من الشعر الخالص والتميز فى خلقه الإبداعى، ولاشك، غير أنها لا تصلح أساساً لوعى حدائى جديد ينقض النسق أو يجدده. أولاً لتقليدية هذه الصورة وقدامتها المفرطة، ولم ينكر أدونيس هذه القدامة ولم يخف الرغبة فى العودة إلى الأصل الجاهلى^(٥٠). وهو بذات يسجل فى ثقافتنا العودة الثانية إلى النموذج الجاهلى، بعد عودة الأمويين ومتابعة جيل المدونين العباسيين لمشروع احتذاء النموذج الجاهلى، مما يعنى أننا ما زلنا فى شواهد العودة والالتزام بشروط النسق والتسليم بها، وهذه ليست حادثة إلا على مستوى الشكل

فحسب. ثم إن مجافاة المنطقى والعقلانى هى شرط شعرى خالص وعتيق، وقد ينتج عنها شعر خلاب، لكنها لا تصنع وعيا حداثيا أو تحررا نسقيا، لأن النسق لا يشتغل إلا فى مثل هذه الخطابات، وهى وسائل السحرية لفرض شرطه من غير رقابة أو نقد، كما حدث لنا على مدى قرون، وجاء أدونيس ليرسخ هذا الاستسلام المعرفى عبر تدجين الذوق وترويضه بإطعامه زادا بائتا من الطبخة النسقية إياها. ٤-٢ لايمك على أحمد سعيد، وقد دشن نفسه ليكون (أدونيس) الجديد إلا أن يتمثل شروط الفحل الأول، الفحل/ الأب، ويتحلى بالسمات ذاتها ليصطنع منها خطابها الذى سترى أنه خطاب سحرانى، لا عقلانى، ولا منطقى، يترسم ويتوسم النماذج والرموز التى تحكى صفة البعل الأول. ومن هذه الرموز يأتى نموذج القرمطى، الذى يقدمه أدونيس كالتالى:

«قال القرمطى

أنا النور لا شكل لى

وقال: أنا الأشكال كلها - مفرد بصيغة الجمع، ص٧٨»

وقال: أنا الحجة والداعية، (ص٧٩) ومثله يأتى البهلول لينشئ مع الشاعر سلطة الرغبات (ص٨٥) ويعلن: أنا الصارية ولا شىء يعلونى. وهذا هو التمهيد الطقوسى لميلاد الطفل، الذى سيعلم أنه السيد الجديد: أدونيس. وسيجرى تدشين الوعد المنتظر، من أجل لغة التفحيل:

«استغونا أيها السيد استدرجنا

قل لنا من كذب ومخرق

من البلية

من خدع الجسد بنواميسه - ص٧٩».

هذه صورة ينتجها النسق متوسلا برموز منتقاة حسب صفاتها المتوائمة مع مشروع الترميز النسقى. وهى تتضمن تغييب البعد المنطقى ومن ثم إخضاع الخطاب إخضاعا تاما للبعد السحرانى:

«تريد أن تعرف..؟

إذن، اجل ما أنت

واجهل غيرك - ص١٠٧».

وهذا شرط أولى، فلكى يجرى تدشين الشخصية المتشعرنة بصفات النموذج النسقى لابد من إفراغها من شرطها الفطرى والطبيعى، ولا بد لها أن تجهل ما هى وتجهل غيرها، لتكون مادة بكرى تقبل التشكل المقترح، وحينها سيتسنى تحويل على أحمد سعيد ليكون أدونيس، وسيتسنى أن تكن (أنا = أنا) ص١٢. والأنا هنا هى الذات التى سردنا سماتها فى المبحث السابق. مما يحيلها لتكون هى الأصل وهى النقيض، أى النقيض لنفسها وضد نفسها فى عبثية صوفية هائمة، لا شىء فيها غير جماليتها الشعرية الخلابية، مع شىء غير قليل من التقليدية المغرقة فى تقليديتها بوصفها صورة نسقية مكررة. فهى: أنا الموت، وأنا التموج، وأنا سماء وأتكم بلغه الأرض.. (ص ٦٥) وما إلى ذلك من معجم الصفات الفحولية التى يرثها أدونيس عن أجداده من جرير والفرزدق وأبى تمام والمتنبى كما رأينا الفصل الرابع.

وتنتهى الحكمة فى هذا الخطاب السحرانى كالتالى:

«تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الطبيعة
أتحول إلى طبيعة ثانية
وتنزلق بين فخذى النباتات
كل حجر حارس يسهر معي
وأدخل في أبعاد ترشح من شقوقها البخارات
حيث تطبخ الحجارة
تكون منها الأمواج المختومة
وفلك الرياح والمصابيح
وتكون السيمياء والحكمة»^(٥١)

«الحياة أن تتماوت
أن تكون منذ البدء، الميت - الحى
الحى - الميت»^(٥٢)

وبعد هذا كله يتحول أدونيس إلى شاعر غنائى مغرق فى غنائيته،
كما نجد فى ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) الذى يحمل البيان
الختامى لخطاب التفحيل، وتتصدره عبارة (صياغة نهائية) وفيه
تتجلى أدق سمات الأب الفحولى الجديد، وهو أب تحركه الرغبة
والسلطة والشبق، ويتغنى بتفرده وتعالیه، ويصطنع لذاته قيمة
أسطورية سحرانية خالصة الوجدانية^(٥٣).

وهذه هى أقصى (وأجمل..؟) حالات الشعرية الخالصة، التى
يدركها أدونيس ويتغنى بها:
«منذ أسلمت نفسى لنفسى وساءلت:

ما الفرق بينى وبين الخراب..؟
عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر:
لا جواب»^(٥٤)

هذه هى الحالة الشعرية السحرانية الأقصى والأجمل حيث
اللاجواب، وهى حالة شعرية خالصة، ولكنها ليست حالة وعى
حدائى، مما يترجم المشروع الأدونيسى إلى مجرد تغيير شكلى
ظاهرى، لا يمس الجوهر ولا يغير فى مسارات النسق المهيم بل
يستجيب له ويسلم به.

إن لعبة الترميز تكشف عن مضمورها النسقى، ونحن نتذكر كيف
جرى توظيف شخصية البهلول من (الروض العاطر) توظيفا لا
عقلانيا مجرد الجسد من كل مقومات المعنوية ويقلصه إلى كائن
شهوانى شبقى خالص الشبقية، ويتحول الرجل إلى عضو الذكورة،
وتتحول الأنثى إلى جسد شهوانى، حسب طلب النسق الذكورى الذى
تصدر عنه ثقافة الكتاب وقراء الكتاب^(٥٥)، بينما شخصية البهلول
تتحول عند أدونيس لتمثل الفحل بخطابه السحرانى، حسب
مواصفات النسق المتشعرن. وكلا الفعلين، فعل الروض العاطر وفعل
أدونيس يصدران عن الشرط النسقى و متطلباته.

-٥-

رجعية الحدائى

١-٥ هناك فكرتان مركزيتان تترددان لدى أدونيس بشكل
متواتر، ويعاود ترديدهما عقدا بعد عقد، تشير إحداهما إلى أن
الحدائى تغيير فى الشكل، وأن شكل القصيدة هو القصيدة. وتشير

الأخرى إلى أن لا حداثة في الثقافة العربية إلا في الشعر، أما المجالات الأخرى الاجتماعية والفكرية والسياسية فلم تلامسها الحدائة، ولم تتحدث.

ونحن لو تأملنا هاتين المقولتين المركزيتين لدى أدونيس وربطنا بينهما وبين ما قلناه في المباحث السابقة عن الخطاب السحراني الذي يتأسس عليه المشروع الأدونيسي، فإننا لن نعجز عن كشف علاقات السبب والنتيجة في هذا الذي يتحدث عنه أدونيس، ذلك لأن الشعر، مذ كان هو الأساس الذي انبنت عليه حداثة أدونيس، ما كان ليكون إلا عودة أخرى للأساس الشعري في تكوين الشخصية العربية. ونحن نعرف، من عرضنا السابق في الفصلين الثالث والرابع، ما تسببت به عمليات شعرنة الذات العربية، وشعرنة القيم، من تركيز على الذاتية، والمطلقية والتعالى، والأنا المتضخمة، وتحويل القيم من بعدها الإنسانى إلى بعد مصلحى ذاتى، تتحكم فيه عناصر السلطة والقوى، واستذلال الفرد لنفسه في سبيل تحقيق غاياته التى صارت غايات فردية. ولم يعد للغايات العامة، وطنية كانت أو إنسانية، من وجود فى الخطاب المتشعرن.

هذه هى الصورة العامة للنسق الشعري الفحولى برموزه الكبرى كأبى تمام والمتنبى وغيرهما ممن لهم الحظوة القرائية والاستقبال التاريخى المتصل. وكانت ثورة القصيدة الحرة وتمثالها على يدى امرأة يافعة، كانت مناسبة ثقافية فريدة لاختراق الهيمنة النسقية وفحوليتها الصارمة، وتهشيم عمودها. وقد تحقق فى ذلك بعض الإنجازات المهمة، كما وضحنا فى كتاب (تأنيث القصيدة والقارئ

المختلف)، غير أن الثقافة تملك حيلها الخاصة فى الدفاع عن أنساقها، خاصة المترسخ منها، ولم تعدم الثقافة رجلا يطلعون علينا من رحم الخطاب وفى العام ذاته، حيث تزامن ظهور نزار قبانى مع ظهور حركة القصيدة الحرة، عام ١٩٤٧، وفى ذلك أجابت الثقافة على مشروع تأنيث الشعر بجوابين، أحدهما من نزار كمشروع للاستفحال، ومن بعده أدونيس كمشروع للتفحيل، ولكل واحد منهما جمهوره العريض المتحرك بدوافع النسق، وهى دوافع فحولية متأصلة بين الجمهور العريض المتجاوب مع نزار، والنخبة الحدائيه المتفاعلة مع أدونيس. ولأدونيس خطورته النسقية بما إنه يعتمد على التنظير مثل اعتماده على الإبداع، وهما عنده فى حال تجانس تام وتطابق خالص مما يدل على مدى تغلغل النسق فى ضمير أدونيس، ومدى إخلاصه لرسالته فى تفحيل الثقافة. والواقع أننا هنا نسب لأدونيس دورا مماثلا للدور الذى لعبته الحقبة الأموية فى إعادة الحياة للنموذج الجاهلى، وأدونيس يعيد الفعلة نفسها حيث يستلهم النموذج الجاهلى، الذى يسميه بالنموذج الأصل^(٥٦)، ويركز على أصوليته. ومن ثم فهو يتمثل قيم هذا النموذج الأصل فى سماته النسقية الفحولية، كما مثلنا هنا.

٥-٢ يدرك أدونيس هامشية الحدائة، وعجزها عن تحقيق إنجاز نوعى فى الأنساق الذهنية العربية، ويقول إننا ندرك مشكلة الحدائة فى الواقع العربى «حين نتذكر فشلنا أو تقصيرنا فى إحداث الجوانب الأخرى من الثورة: فى العلوم الرياضية، والعلوم الطبيعية، والعلوم الإنسانية الأخرى، وبخاصة الاقتصادية، فعلى الرغم من

المغامرة المدهشة التي قام بها بعض أسلافنا، كل في مجاله، لم نقدر أن ندخل الفلسفة، مثلا، بالمعنى الدقيق، في بيئتنا الثقافية. وما ينطبق على الفلسفة ينطبق على العلم أيضا. وفي هذا الفشل ما قد يفسر بقاء ما نجحنا فيه على هامش الحياة العربية: التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية. وما يبدو من الشعر أنه في متن الحياة العربية، كما يتوهم بعضهم، ليس إلا صيغة من النثر الموزون، إنه تفرغ وتنوع بالمعنى الاجتماعي، على الأدب الموروث بالمعنى التقليدي»^(٥٧).

يقول أدونيس هذا الكلام/ الاعتراف، وهو كلام أو اعتراف شجاع وصادق، ولاشك، غير أنه كلام متلبس بالداء ذاته، مما يجعله لا يرى العلة، ويقف عند حدود الأغراض وعلامات الداء، وذلك لأنه مازال يقرأ الحدث بعيون الشاعر المنبهر بسلطانية الشعر، ولم يقرأ الحادثة بعيون الناقد، وبالأخص عيون النقد الثقافي، وكنا مثله حيث ظلت الشحنة الشعرية تحتل بصيرتنا مثل احتلالها لذائقتنا، ومن ثم ظللنا نعتقد أن العلاج هو في الشعر ومزيد من الشعر – أى نداوى أنفسنا بالتي كانت هي الداء، حسب القانون الشعري القديم، كما سنه أبو نواس – دون أن ندرك أن هذا هو ما ظل يحبس وجودنا في خيمة الشعرنة للذات وللذهن. ولاعجب هنا أن تكون الحادثة على هامش الوجود العربي، وتظل خارج إطار الفعل والتفاعل الحي والتغيير الجذري. حتى إن هزيمة الأمة في حزيران ١٩٦٧ لم تغير الشعر، كما يقرر أدونيس^(٥٨). والأمر في رأينا ليس في أن الشعر لم يتغير مع هذه الحادثة الفادحة، فحسب، بل إن الشعر هو ما حجب

فرص التغيير، لا سيما الشعر حسب التصور الأدونيسي الذي يستعيد النسق ويستلهم شرطه ويتمثل نموذجه، في حال عمى ثقافى مطبق، اشتركنا كلنا فيه، أعنى أولئك الذين قبلوا بهذا النمط التحديثي، ودافعوا عنه وسوقوه نظريا وكتابيا.

ومن هنا كانت الحركات التحررية العربية غير ثورية إلا في ظاهر دعواها، وكان تحويل قيم الثورة والحرية والوطنية لتكون في خدمة الزعيم/ الأب، الذي هو الفحل الاجتماعي المتمثل لنموذج الفحل الشعري، في القديم وفي الحديث. وهو النموذج الذي لم تنتقده الحداثة ولم تخرج عليه، بل تمثلته ومثلته أشد تمثيل. لذا كيف نتوقع حادثة اجتماعية وفكرية إذا ما كان النموذج المحتذى هو نموذج شعريا/ فحوليا/ رجعيا. يقوم على إحلال فحل محل فحل، كما هو لب الدعوى الأدونيسية، ويضع الشاعر في الأصل محل الشعر، كما يقرر أدونيس، وكأنا يضع الزعيم الفحل محل الوطن، ويضع الذات محل الموضوع، ويقول صراحة: أنا الشاعر، إذن: أنا الثورة، ويضع الحق مع الشعر ويضع الشكل محل السؤال^(٥٩). وهذا كله مؤثر على المنظومة النسقية التي جعلت الثورة هي الفرد واختصرت التاريخ والمكان في اسم طقوسى، لا يختلف فيه الشاعر، بصفاته النسقية عن الطاغية السياسى والاجتماعى، فى الفردية المطلقة والقطعية، والاتان زعيم أوجد، وهذا يستنسخ نموذج ذاك.

٣-٥ يبلغ إيمان أدونيس بالشعر كقيمة مطلقة حدا مخيفا فعلا، إذا ما تمعنا فيه، بعيدا عن الانفعال الشعري، كما هي عادتنا الموروثة عن الذات المتشعنة، وأخذنا فى مبدأ النظر النقدي الثقافى.

وكم كنا نتغنى بكوننا الأمة الشاعرة، وهى الصفة التى راح أدونيس يتباهى بها فى خطبة له عصماء شعرية ألقاها فى أمريكا، حيث جعل الشعر هو الجوهر وهو الكون، ومن ثم صرنا فى زعمه أكثر تقدما من أمريكا، وصرنا فى صفوف الأمم المتقدمة لأننا شعراء وأسياد كلام، حسب ما تقول كلماته، ولا ينسى هناك أن يضع نفسه فى الذى يسميه (هذا الموت العظيم الذى يلازمنا خلية خلية)، وهو الشعر والسحر، وهذا عنده هو المجد الأعظم، وهو الحضور الساحق الغامر، الذى لا يغلب ولا يرد^(٦٠). يقول هذا بعد سنوات من حزيران ٦٧، وكان الشعر ليس فقط لم يتغير بل إنه ما زال يملأ عقل الشاعر مثلما يملأ عقل السياسى بالوهم الجميل (!؟...!) أو لنقل بالموت العظيم، كما سماه عراف الحداثة ذات الخطاب السحرانى، خلاب العقول...!

هذه الروح المتشعرنة التى لا تسمح للذات بأن تنمو من فوق ظرفها، ولا تسمح لها بأن ترى بعين نافذة لذاتها، هى نفسها لذي صاحبها، وكما رأينا أن نزار قبانى ظل على مدى خمسين سنة هو لم يتغير، وظل يكرر أخطاه التى ظل يسميها بذنوبه الجميلة، فإن أدونيس، أيضا، ظل هو هو يقول ويدور حول نموذج النسقى، مع تغييرات لا تتجاوز الشكل واللفظ، وانظره فى مطلع حياته يقول^(٦١):

صدرى مع الشمس، فأى الذرى

مر بها صدرى ولم تكبر؟

ما لى أنا؟ والفجر محفورة

عيناه فى حقلى وفى بيدرى

وتخطر الشمس ولولا غدى

لم تطلع الشمس ولم تخطر

هذه أبيات لو بحثنا لها عن قائل آخر غير أدونيس لوجدنا آلاف الشعراء ممن يمكن أن ننسبها إليهم، حتى يمكننا أيضا أن ننسبها لأى واحد حتى ولو لم يكن من الشعراء الرسميين، مما يعنى أنها نص يخرج من أعماق المضمرة النسقى. وهى لاتعدو أن تكون شعارا مكررا نرى أمثاله فى كلام الزعيم الأوحى الذى يؤمن بأنه عماد الكون وأنه ضرورى لاستمرار الحياة فى دورتها، وأن لا سواه، ولا آخر بإزائه. هذا هو النموذج الفحولى شعريا واجتماعيا، يتساوى فى ذلك الخطاب الحداثى مع الخطاب التقليدى. وكما أن أدونيس ابتداءً حياته نسقىا، فإنه ظل يكرر نسقىته طول حياته، بصيغة أو أخرى إلى أن وصل إلى صيغته النهائية فى (مفرد بصيغة الجمع) حيث نطق الفحل بحكمته النسقىة وأعلن تفحيل الحداثة، ومن ثم تهميشها وعزلها عن مجال الفعل.

وهذه الأبيات لأدونيس لا تنتسب للذات القائلة بقدر ما تتكلم بلسان النسقى، حالها كحال أبيات الليلى الأخيلىة، إذا قرأناها سنرى أنها لا يمكن أن تصدر عن امرأة، أو تتحدث عن أنثى بقدر ما تتحدث عن حس فحولى صارخ، ومنها قولها^(٦٢):

نحن الأخاييل لا يزال غلامنا

حتى يدب على العصا مشهورا

تبكى الرماح إذا فقدنا أكفنا

جزعا وتعلمنا الرفاق بحورا

ولنح ن أوثق فى صدور نساءكم

منكم إذا بكر الصراخ بكورا

وهذا شعر من الممكن نسبته إلى أى شاعر فحل، فى حين يصعب تصور صدره عن امرأة، مما يعنى أن الشعر تعبير عن الذات الشاعرة، تماما كما هى الحال فى الأبيات السالفة عن أدونيس، وسائر الصيغ النسقية التى أشرنا إليها فى هذا البحث.

هـ- ومن استخلاص النموذج الشعرى الذى تقضى إليه مقولات أدونيس نستطيع أن نحدد السمات التالية لهذا النموذج الأدونيسى:

أ- مضاد للمنطقى والعقلانى.

ب- مضاد للمعنى، وهو تغيير فى الشكل ويعتمد اللفظ.

ج- نخبوى وغير شعبى.

د- منفصل عن الواقع ومتعال عليه.

هـ- لا تاريخى.

و- فردى ومتعال، ومناوىء للآخر.

ز- هو خلاصة كونية متعالية وذاتية.

ح- يعتمد على إحلال فحل محل فحل، سلطة محل سلطة.

ى- سحرى، والأنا فيه هى المركز.

هذه سمات شعرية استخلصناها من مقولات أدونيس فى توصيفه لنموذجه الحداثى، وهى سمات شعرية خالصة الشعرية، وقد تصنع شعرا جميلا وخلابا، لكنها لا تضيف شيئا جديدا جده جوهريه إلى الثقافة العربية، ذلك لأن الشعر مذ معرفة الإنسان به

يقوم على هذه الأسس، وهى أسس خالصة الشعرية، ولقد تشبعت الذات العربية بها منذ الأزل، وهى فى عرفنا ما أسهم فى شعرنا الشخصية العربية، وصبغها بالصبغة الشعرية، حتى صار النموذج الشعرى هو الصيغة الجوهريه فى المسلك والرؤية، مما سمح للنسق الفحولى التسلطى والفردى بأن يظل هو النهج والخطه.

وبما إن أطروحة أدونيس تدور حول هذا النموذج النسقى وتصدر عنه فإنها لا يمكن أن تكون أساسا للتحديث الفكرى والاجتماعى. وملاحظة أدونيس على غياب الحداثة فى البعد الاجتماعى والفكرى صحيحة بالضرورة، والسبب فيه وفى نموذجه الذى هو نموذج مغرق فى رجعيته، وإن بدا حداثيا، وادعى ذلك، إنها حداثة فى الشكل وحداثة فردية متشعنة، فيها كل سمات النموذج الشعرى، بجماليتها من جهة، وبنسقيته من جهة ثانية. إنها تعيدنا مرة أخرى إلى كائنات بلاغية، تعيش الموت العظيم الذى يلازمنا خلية خلية، كما يقول أدونيس بصدق غير شعرى، هذه هى الحداثة: الموت العظيم، الموت فى البلاغة والجماليات، واعتماد الذات مركزا، والحق مع السيد الأب، والشاعر فوق الشعر، وأنا الحجة والداعية.

وما كان مشروع أدونيس إلا مشروعا فى تغيير المجاز، فحسب، ولم يغير فى (الحقيقة) وقد ظلت الحقيقة الشعرية عنده كما هى نسقيا لم تتغير، ولقد أشار أدونيس إلى أن أبا تمام لم يخرج على الأصول الشعرية القديمة، وأن ثورته كانت ثورة فى أشكال التعبير فحسب، وكذلك أشار إلى تجربته وهو ويوسف الخال بأنها عودة إلى الأصول الجاهلية تحديدا، وأنها أصل يتوازى مع تلك الأصول. وهذه

خلاصة تضاف إلى مستخلصاتنا عن المشروع الأدنويسى بخطابه السحرانى، خلاب العقول. الذى لن تخفى علينا أسباب بقاءه على هامش الحياة العربية، وعدم تأثيره فى تحديث الفكر والمجتمع، كما قال أدونيس، مذ كان خطابا مضادا للمنطقى ومغرقا فى فرديته وتعالیه، ومتشبيها بمجازة السحرى.

هذا هو الخطاب السحرانى المتضاد مع العقلانى والرافض للمنطقى!! هذا هو خطاب الحداثة.. فأى حداثة هذه...!!!

المراجع

أولا- المراجعة العربية

- ١- الأمدى: الموازنة، ت/محمد محيى الدين عبدالحميد، السعادة، مصر ١٩٥٩.
- ٢- الأبشيهى: المستطرف، ت/عبدالله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت ١٩٨١.
- ٣- ابن رشيق: العمدة، ت/محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت ١٩٧٢.
- ٤- ابن الرومى: ديوانه، ت/حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣.
- ٥- ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، ت/محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة ١٩٧٤.
- ٦- ابن فارس: الصحابى، ت/السيد أحمد صقر، عيسى البابى الحلبي، القاهرة ١٩٧٧.

- ٧- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ت/د. قويه، بريل، لايدن/ هولاندا ١٩٠٤.
- ٨- ابن اللحام: المختصر في أصول الفقه، ت/محمد مظهر بقا، مركز البحث العلمي، جامعة الملك عبدالعزيز، مكة المكرمة ١٩٨٠.
- ٩- ابن المقفع: الأدب الصغير والأدب الكبير، دار صادر، بيروت د.ت.
- ١٠- أبوتمام: الحماسة، ت/محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٥٥.
- ١١- أبوتمام: ديوانه، ت/محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر ١٩٦٤.
- ١٢- أبوحيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ت/أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٥٣.
- ١٣- أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٧١.
- ١٤- أدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.
- ١٥- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت ١٩٨٧.
- ١٦- أدونيس: هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت ١٩٨٨.
- ١٧- أدونيس: هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت ١٩٨٨.
- ١٨- الأصفهاني: الأغاني، دار الفكر، القاهرة، ومكتبة الرياضة الحديثة، الرياض، د.ت.
- ١٩- الأصمعي: كتاب فحولة الشعراء، ت/توزي، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٧١.
- ٢٠- امرؤ القيس: ديوانه، ت/حسن السندوبي، المكتبة التجارية

- الكبرى، مصر ١٩٥٩.
- ٢١- الباقلائي: إعجاز القرآن، ت/السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر ١٩٧٧.
- ٢٢- البحتري: ديوانه، ت/حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر ١٩٧٣.
- ٢٣- البطل/ علي: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٠.
- ٢٤- بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة، عبدالحليم النجار، دارالمعارف، مصر ١٩٦٨.
- ٢٥- التبريزي: شرح المفضليات، ت/علي محمد الجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت.
- ٢٦- الثعالبي: ثمار القلوب، ت/محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ١٩٨٥.
- ٢٧- الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت/عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦٤.
- ٢٨- الجاحظ: البيان والتبيين، ت/فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت ١٩٦٨.
- ٢٩- الجرجاني/عبدالعزیز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت/محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٦.
- ٣٠- جرير: ديوانه، دار صادر/ دار بيروت، بيروت ١٩٦٠.
- ٣١- جوزو/ مصطفى: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة،

- ٤٢- عبدالرحمن/ طه: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٨.
- ٤٣- العجلي/ أبوالنجم: ديوانه، ت/ علاء الدين أغا، النادي الأدبي، الرياض ١٩٨١.
- ٤٤- العسكري/ أبوהלلال: كتاب الصناعتين، ت/ على محمد الجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى الباب الحلبي، القاهرة ١٩٥٢.
- ٤٥- عصفور/ جابر: زمن الرواية، دار المدى، دمشق ١٩٩٩.
- ٤٦- الغدامي/ عبدالله: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٧.
- ٤٧- الغدامي/ عبدالله: الخطيئة والتكفير، الهيئ المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- ٤٨- الغدامي/ عبدالله: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٨.
- ٤٩- الغدامي/ عبدالله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٩.
- ٥٠- غرونباوم/ غوستاف: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩.
- ٥١- الفرزدق: ديوانه، ت/ عبدالله إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٣٦.
- ٥٢- قباني/ نزار: طفولة نهد، المكتب التجاري، بيروت ١٩٦٤.
- ٥٣- قباني/ نزار: أحلى قصائد، منشورات قباني، بيروت ١٩٧١.

- بيروت ١٩٨١.
- ٣٢- الحصري القيرواني: زهر الآداب، ت/ زكي مبارك، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ١٩٥٣.
- ٣٣- الحطيئة: ديوانه، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- ٣٤- الرازي/ فخر الدين: الفراسة، ت/ مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة ١٩٨٧.
- ٣٥- الربادوي/ محمود: كشاف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض ١٩٩٩.
- ٣٦- الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٥.
- ٣٧- ستيتكيفيتش/ سوزان: أدب السياسة وسياسة الأدب، ترجمة حسن البنا عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- ٣٨- شوقي/ أحمد: الشوقيات، مطبعة الاستقامة، القاهرة ١٩٦١.
- ٣٩- الصولي: أخبار أبي تمام، ت/ خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
- ٤٠- ضيف/ شوقي: الفن ومذاهبه في النشر العربي، دار المعارف، مصر، د.ت.
- ٤١- عبد الحميد الكاتب: رسالة إلى الكاتب، ت/ عبدالعزيز الرفاعي، المكتبة الصغيرة، الرياض ١٩٧٣.

- ٦٧- مفتاح/ محمد: المفاهيم معالم، المركز الثقافى العربى، بيروت/الدار البيضاء ١٩٩٩.
- ٦٨- الميدانى: مجمع الأمثال، ت/محمد محيى الدين عبدالحميد، دار القلم، بيروت، د.ت.
- ٦٩- النابعة: ديوانه، ت/شكرى فيصل، دار الفكر، بيروت ١٩٦٨.
- ٧٠- الوردى/ على: أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن ١٩٩٤.

ثانيا المراجع الإنجليزية

- 1- Ashcroft and others: post - colonial studies reader, Routledge, London and New York 1999.
- 2- Barthes, R: The Pleasure Of The Text. tra. R. Miller. Hill and Wang. New York. 1975.
- 3- Baudrillard: Selected writings ed. by: M.Poster. Stanford Univet-sity press. stanford. Califnia 1989.
- 4- Bauman. R(ed): Folklore. Cultural performances, and popular Entertainment. Oxford University press. Oxforsd 1992.
- 5- bhabah. h.k.: the location of culture. Routledge. London and new york, 1997.
- 6- Childs. P.and Williams. p.:An Introduction to post colonial The-ory. Prentice Hall Harvester Whearsheaf London, 1997.

- ٥٤- قبانى/ نزار: الرسم بالكلمات، منشورات قبانى، بيروت ١٩٧٣.
- ٥٥- قبانى/ نزار: قصتى مع الشعر، منشورات قبانى، بيروت ١٩٧٩.
- ٥٦- قبانى/ نزار: ما هو الشعر، منشورات قبانى، بيروت ١٩٨١.
- ٥٧- قبانى/ نزار: كتاب الحب، منشورات قبانى، بيروت، د.ت.
- ٥٨- قبانى/ نزار: مئة رسالة حب، منشورات قبانى، بيروت، د.ت.
- ٥٩- القرشى/ أبوزيد: جمهرة أشعار العرب، المطبعة الأميرية الكبرى، ببولاق، مصر ١٣٠٨هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت).
- ٦٠- القرطاجنى/ حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت/محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦.
- ٦١- قصاب/ وليد: قضية عمود الشعر فى النقد العربى، دار العلوم، الرياض ١٩٨٠.
- ٦٢- المبرد: الكامل، ت/زكى مبارك، مطبعة مصطفى البابى الحلبي، القاهرة ١٩٣٦.
- ٦٣- المتنبى: ديوانه، وضعه البرقوقى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٣٠.
- ٦٤- المسعودى: مروج الذهب، ت/محمد محيى الدين، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٨.
- ٦٥- المرزبانى: الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، ت/على محمد البجاوى، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥.
- ٦٦- المسدى/ عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ تونس ١٩٨٢.

- 1996.
- 17- Greenblatt, S: Renaissance Self - Fashioning. The University of Chicago press. Chicago. 1984.
- 18- Greenblatt, S: Shakespearean Negotiations. University of California press. Berkeley, 1988.
- 19- Grossberg, L: we gotta get out of this place, popular conservatism and postmodern culture, Routledge, New York and London, 1992.
- 20- Hamilton, p: Historicism, Routledge. London, 1996.
- 21- Hoggart, R: The Use of Literacy, Penguin, Harmondsworth, 1990.
- 22- Jameson, F.G: The Cultural Turn, Verso, London and New York, 1998.
- 23- Killner, D: Media Culture Routledge, London and New York, 1995.
- 24- Ladoff, G and M.Johnson: Metaphors We Live By, The University of Chicago, 1980.
- 25- Leitch, V.B: Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism, Columbia University press. New York 1992.

- 7- Childers, J. and G.Hentzi: Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. Columbia University press, New York. 1995.
- 8- Culler, J: Literary Theory. Oxford University press. Oxford. 1997.
- 9- Derrida, J.(ed): The Cultural Studies Reader. Routledge. London and New York. 1995.
- 10- Easthope, A.: Literary Into Cultural Studies. Routledge. London. 1991.
- 11- Fish, S.: Is There a Text in This Class? Harvard University press, Cambridge, Massachusetts, 1980.
- 12- Flynn, E. and P.P Schweickart. ed. Gender and Reading, The Johns Hopkins University press. Baltimore. 1986.
- 13- Foucault, M: Politics. Philosophy, culture Routledge. London, 1988.
- 14- Geertz, C: The Interpretation of Cultures, Basic Books. 1973.
- 15- Gordon A.F. and New Fields, C.(ed) Mapping Multiculturalism. University of Minnesota press, 1993.
- 16- Gran, P: Beyond Eurocentrism, Syracuse University press.

- 36- Singh, G: Western Poetics and Eastern Thought, Ajanta Publication, Delhi, 1984.
- 37- Soderholm, J. (ed): Beauty and the critic, Aesthetics in an age of Cultural Studied, The University of Alabama press, 1997.
- 38- Spivak, F.c: A Critique of Postcolonial Reason, Hacrvard University Press, Cambridge, Massachuettts, 1999.
- 39- Storey, J.(ed): What Is Cultural Studies, Arnold, New York, 1996.
- 40- Thomas, B: The New Historicism, Princeton University Press Princeton, 1991.
- 41- Vattimo. G.The End Of Omdernity, Polity, London. 1988.
- 42- Veesser. H.A (ed): The New Historicism, Routledge, London, 1989.

- 26- Lerner, M: THe Politics Of Meaning, Wesley Publishing Company, New York, 1997.
- 27- Lyotar, J.F: The Postmodern Condition University of Minnesota pressl, Minneapolis, 1989.
- 28- Rorty, R: Objectivity, Relativism, Ant Truth, Cambridge University Press. Cambridge, 1991.
- 29- Rosenau, P.M: Post. Modernism Ant The Social Sciences, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- 3- Ross, A: No Respect, Intellectuals and Popular Culture, Routledge, New York and London, 1998.
- 31- Russel, B: History Of Western Philsophy, Unwin University Books, London, 1975.
- 32- Said, E.W: Orientalism, Uintage Books, New York, 1979.
- 33- Said. E.W.: The World, The Text, And The Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.
- 34- Said, E.W.: Culture And Imperialism, Chatto and Windus. London 1993.
- 35- Shattuck, R.: Forbidding Knowledge, st. Martin press New York, 1989.

كتب أخرى للمؤلف

- ١- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٥، (الرياض ١٩٨٩، طبعة ثانية) و (دار سعاد الصباح، الكويت/ القاهرة، ١٩٩٣، طبعة ثالثة) و (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، طبعة رابعة).
- ٢- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٧.
- ٣- الصوت القديم الجديد، بحث فى الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، و(دار الأرض، الرياض ١٩٩١، طبعة ثانية) و (مؤسسة الإمامة الصحفية، كتاب الرياض، الرياض ١٩٩٩، طبعة ثالثة).
- ٤- الموقف من الحداثة، دار البلاد، جدة ١٩٨٧ (الرياض ١٩٩٢، طبعة ثانية).

هل الحداثة العربية حادثة رجعية..؟

وهل جنى الشعر العربى على الشخصية العربية..؟
وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و(صناعة
الطاغية)..؟
هل فى ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التى وقفنا
عليها - وحق لنا - لمدة قرون..؟
هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس
لسلوك غير إنسانى وغير ديموقراطى، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة
(النسق الشعري) وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة - بما إن
أهم ما فيها هو الشعر - وراء شعرة الذات وشعرة القيم..؟
فى هذا الكتاب مسعى للكشف عن الأنساق الثقافية العربية
المتشعرة، وما يمكن أن ننسبه للذات الشاعرة من عيوب ظللنا فى
غفلة عنها حتى صارت حداثتنا حادثة رجعية بما إنها حادثة توسلت

- ٥- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت ١٩٩١.
- ٦- ثقافة الأسئلة، مقالات فى النقد والنظرية، النادى الأدبى الثقافى،
جدة ١٩٩٢، و(دار سعاد الصباح، الكويت/ القاهرة ١٩٩٣،
طبعة ثانية).
- ٧- القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافى العربى، بيروت/ الدار
البيضاء ١٩٩٤.
- ٨- رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافى
الشركة السعودية للأبحاث جدة ١٩٩٤، (مركز الإنماء الحضارى
- حلب ٢٠٠٠).
- ٩- المشاكلة والاختلاف، قراءة فى النظرية النقدية العربية وبحث فى
الشبيه المختلف، المركز الثقافى، العربى، بيروت/ الدار البيضاء
١٩٩٤.
- ١٠- المرأة واللغة، المركز الثقافى العربى، بيروت/ الدار البيضاء
١٩٩٦ (طبعة ثانية ١٩٩٧ عن الدار نفسها).
- ١١- ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافى
العربى، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٨.
- ١٢- حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب، المركز الثقافى العربى،
بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٩.
- ١٣- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافى العربى،
بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٩.

بالنموذج الشعري، الذى هو نموذج نسقى معيب، لدرجة أن رجالاً مثل أدونيس ونزار قبانى، ومن قبلهما أبوتام والمتنبى، سوف يتكشفون عن مضمير رجعى نسقى، وإن ظهروا على السطح مبدعين ومجددين، وظلوا يدعون ذلك، وكنا معهم نصدق ونصدق، ولكن السؤال الآن هو: هل للنقد الثقافى، كبديل عن النقد الأدبى، أن يكشف لنا عما ظللنا فى عمى عنه، وظللنا نجتره لقرون وأذواق...؟ هذا هو سؤال هذا الكتاب..

للتشرفى السلسلة :

- * يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء . ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن .
- * يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
- * السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات

سلسلة كؤابان نفديفة

- 173- شعر فدوى طوقان جماليات التشكيل د. عبير أبو زيد
- 174- آليات السرد بين الشفاهية والكتابية سيد إسماعيل ضيف الله
- 175- محمد إبراهيم أبو سنة الخطا والأثر د. عبد الحكيم العلامى
- 176- قراءة الآخر / قراءة الأنا حسن البناء عز الدين
- 177- شعر مُحمّد مُحمّد الشهاوى هانى سعيد
- 178- الخطاب الشعري فى الستينيات د. هشام محفوظ
- 179- الغفران فى ضوء النقد الأسطورى هجيرة لعور (بنت عمار)
- 180- الحب عند رواد الشعر الجديد د. عبد الناصر حسن محمد
- 181- خطاب البياتى الشعري محمد مصطفى على حسانين
- 182- جماليات النص محمد الراوى
- 183- القومية فى المسرح السورى غادة الحسن ميكائيل
- 184- شعر عمر أبوريشة - قراءة فى الأسلوب محمود شفيق لاشين
- 185- القصة... امرأة محمد محمود عبدالرازق
- 186- شعر عبد العليم القبانى أمل سعد على
- 187- طائر الشعر د. يوسف نوفل
- 188- بحثًا عن الشعر رفعت سلام

321

320

۱۶۱