الجمهـــــورية الجزائـــــرية الديمقـــراطية الشعبيـــــة

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي

جامعـــــــة سطيـــــف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير

تخصص : مدارس النقد المعاصر وقضاياه

إعداد الطالب : فتحي منصورية

# خطاب الحداثة وما بعد الحداثة

## من خلال جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبوديب والنقد الثقافي لعبد الله الغذامي

لجنـة المناقشـــــة

| | | | |
|---|---|---|---|
| د – فتيحة كحلوش | أستاذ محاضر أ | جامعة سطيف 2 | رئيســـــــــا |
| أ.د – الطيب بودربالة | أستـــــــاذ | جامعة باتنـــة | مشرفـا ومقـررا |
| أ.د – امحمد عزوي | أستـــــــاذ | جامعة سطيف 2 | ممتحنـــــــا |
| د – عقيلة محجوبي | أستاذ محاضر أ | جامعة سطيف 2 | ممتحنـــــــا |

السنة الجامعية 2014/2013

**مقدمـــــــــــــة :**

ينتظم البناء المفاهيمي لخطاب الحداثة وما بعد الحداثة ضمن أنساق الثقافة الغربية باعتباره وعيا مركبا بصيرورة الإنسان في هذا الوجود ، ويتخارج هذا الوعي كفعالية قرائية متجددة تصنع حول ماهية العالم تأويلا ثقافيا ما ؛ غير أن هذا التأويل يبقى يؤسس للحظة التمركز الكبرى التي تدافع العقل الغربي إلى تشييدها في ظل مشروطيات معرفية مخصوصة ، ثم إن هذه اللحظة المنشودة لم تتأت هكذا وجودا صلبا وجاهزا ، إنما تعرضت لعمليات استخبار تاريخية متجددة ومستمرة ، أخذت على عاتقها ترميم مختلف الأعطاب الابستمولوجية لتاريخ نشأة الذات الغربية وتكونها ، لذلك فإن السمة التركيبية لخطاب الحداثة وما بعد الحداثة أعطت بعدا ابستومولوجيا تشاركيا لجميع المكونات المعرفية التي دخلت في تكوين هذا العقل ، من أسطورة ودين وعقل وفلسفة وتاريخ ...إلخ ، وهذه المكونات ، إنما يحكمها ثابت بنيوي واحد يبقى يحركها من الداخل ، ويجمع لحظاتها المتمايزة على نمط تشاركي واحد ، وإن ما يحرك هذا النمط هو مقدار المسافة المعرفية التي يؤمنها هذا الثابت لنفسه ، بين صورته الميتافيزيقة الكبرى وتحققه التاريخي المتدرج .

وفق هذا الطرح ، يمكن استجلاء الفرق بين فهم الحداثة كلحظة انبثاق كبرى ، وبين فهمها كاشتراطات تاريخية متوالية ، وإن العمليات النقدية التي ظل العقل الغربي ينتجها في هذا الصدد ، إنما كانت تتراوح بين التحليل والتركيب ، والبناء والهدم ، والقطيعة والتواصل ؛ حيث لم يحدث وأن تحيز هذا العقل تحيزا مطلقا لنمط واحد من هذه الأنماط النقدية على حساب نمط آخر . إن هناك لعبة لتداول الأدوار بين عديد التصورات والرؤى الفلسفية المشكلة لدائرة التصور المعرفي الغربي ، لذلك ، فلحظة ما بعد الحداثة ؛ وإن عدت لحظة خطيرة واستثنائية داخل مسار تشكل هذا العقل ، إلا أنها لم تخرج تماما عن ذلك الثابت البنيوي الذي بقي متحكما في تدفقها المعرفي كلما أمكن له ذلك .

إن ما بعد الحداثة حركة فكرية أحرجت الحداثة على أرضها ، وأحدثت انكسارا معرفيا خطيرا على مستوى أبنية المعرفة داخل النموذج الغربي ، ومع ذلك ، فهي لاتعدو أن تكون مرحلة من مراحل تحقق الحداثة نفسها ، بل هي أقرب إلى أن تكون حداثة من الدرجة الثانية ؛ لأنها

اضطلعت بمهمة تطعيم أساسية احتاجت إليها الحداثة لتعيد بناء أجهزتها المفاهيمية وتصوراتها الوجودية ، بما يوافق تلك المنطلقات الابستمولوجية الكبرى التي دفعت بهذا الخطاب داخل حركية التاريخ والإنسان ، وبقيت عبر التاريخ والممارسة متحكمة في فعل النقد داخله .

تأسيسا على ماتقدم ، يكتسي هذا البحث أهميته انطلاقا من تتبع تمظهرات نقطة التمفصل الكبرى بين الحداثة وما بعدها ، كون هذا التمفصل لم يلامس طبقات المعرفة في جانب واحد من جوانبها ، بل لقد تجاوز حدود بنيته الفلسفية ليجتاح جميع الحقول المعرفية والإنسانية ومنها حقل النقد الأدبي ، وهذه الفعالية إنما اكتسبها من قدرة الأداة المعرفية على التكيف مع جميع أنظمة المعرفة ، خاصة في ظل ماصار يعرف بتجاوزية الحدود ، والتي باتت تميز المشهد الفكري والفلسفي والنقدي الغربي المعاصر .

إن الثقافة العربية وفي ظل الطرح المقدم سلفا ، لم تكن بمعزل عن هذا التحول العميق الذي أصاب نظرية المعرفة في محضنها الغربي ، فيأتي هذا البحث محاولة للنظر في طبيعة الممارسة المعرفية العربية لخطاب الحداثة وما بعد الحداثة في شقه النقدي الأدبي ؛ ومن خلال ذلك تشخيص طبيعة التلقي العربي للمحمول المعرفي لهذين الخطابين ، وهذا بالنظر في الطبية التكوينية للنظريات والمناهج النقدية المنضوية تحتهما ، وبما أن المشهد النقدي العربي المعاصر يزخر بعديد الممارسات النقدية من هذا النوع ؛ ونظرا للطبيعة المنهجية التي يفرضها البحث العلمي المتخصص ، فقد ارتأينا أن نتخير من هذه الممارسات نموذجين اثنين هما :

كتاب جدلية الخفاء والتجلي ( دراسات بنيوية في الشعر ) للناقد السوري كمال أبوديب ، وكتاب النقد الثقافي (دراسة في الأنساق الثقافية العربية ) للناقد السعودي عبد الله الغذامي ، ولعل اختيارنا لهذين النموذجين لم يكن عشوائيا طبعا ، إنما كان مراعاة لعديد الجوانب والخصائص التي تميزا بهما ؛ فنموذج الناقد كمال أبوديب يجسد نزوعا نقديا نحو الإجراء التطبيقي ، حيث يعزى لهذا الكتاب وصاحبه فضل الاقتراب لأول مرة من النصوص الشعرية العربية القديمة والحديثة بمنهج نقدي غريب عن الساحة النقدية العربية المعاصرة ، وهو المنهج البنيوي ، ولعل هذا الكتاب قد اكتسى أهمية كبرى من هذا الجانب ، ثم لسبب آخر يتمثل في

قلة الدارسات التي تناولت كتاب الجدلية في هذا الصدد ، خاصة في ظل الميدان الجديد الذي نقدم فيه هذا البحث والذي هو ميدان نقد النقد .

وأما فيما يتعلق باختيارنا لكتاب النقد الثقافي لعبد الله الغذامي ، فإنه كان لسبب رئيس هو طابع الريادة العربية التي يكتسيها مؤلف الغذامي حول هذا الحقل الجديد من الحقول المعرفية ، والذي ينتقل من ميدان النقد الأدبي إلى ميدان النقد الثقافي ، حيث تصبح الثقافة بشتى تمظهراتها موضوعا للبحث والدراسة .

وكان عنوان البحث وفق هذا النزوع : **خطاب الحداثة وما بعد الحداثة من خلال جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبوديب والنقد الثقافي لعبد الله الغذامي** ، وقد جاء هذا البحث في مدخل وثلاثة فصول ؛ أما المدخل فكان للحديث عن الثقافة العربية وخطاب المراجعة النقدية ، ولم يتورط هذا المدخل في البحث عن أسباب موضوعية لتقهقر الثقافة العربية ، إنما اكتفى بالاقتراب من بعض المفاهيم المركزية التي شكلت بؤرة تمركز هذه الأزمة داخل الثقافة العربية ، ومن هذه المفاهيم : الخطاب ، الثقافة ، التراث ، الحداثة ، الآنا ، الآخر ...إلخ ، مع التركيز بشدة على ضرورة تفعيل خطاب المراجعة النقدية كعميلة محكومة برؤية معرفية لا بانفعال ذاتي ، ثم اكتسى الحديث في الفصل الأول طابعا تقنيا بحتا ، فكان عنوانه : خطاب الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الغربي المعاصر ، حيث توجه البحث نحو التنقيب عن المرجعيات المختلفة التي أنتجت هذا النوع من الخطابات ، ثم الوقوف على أجهزتها المفاهيمية والاصطلاحية ، فالتعريج على بنية هذه الخطابات داخل الدرس النقدي الأدبي المعاصر .

وكان الحديث في الفصل الثاني عن كتاب جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبوديب ، حيث جاء عنوان الفصل كالآتي : النقد البنيوي الحداثي عند كمال أبوديب ' طموحات المنهج وواقع الممارسة ' ، حيث تضمن هذا الفصل محاولة للنظر في طبيعة المنطلق النظري الذي استقى منه الناقد منهجه النقدي ، وكذا النظر في آلياته التطبيقية من خلال تحديد الأجهزة المفاهيمية التي وظفها لذلك ، حيث جاءت مقدمة الكتاب قصيرة لتصنع تصورا نظريا عن المنهج المتبع ، ثم تنوعت تحليلاته فيما بعد لتأخذ باقي فصول الكتاب .

وأما الفصل الثالث فكان عنوانه : النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي ' من تفسير النص إلى تأويل الثقافة ' ، وجاء الحديث في هذا الفصل عن طبيعة المنطلقات الابستمولوجية التي انطلق منها الناقد ليضع بين أيدينا هذا الكتاب ، وكذا النظر في تطبيقاته على بعض الأنساق الثقافية العربية التي عرض لها داخل مؤلفه .

وما جاء في الخاتمة من نتائج استخلصها البحث عن هذين النموذجين ، إنما كانت وقوفا نسبيا على بعض الخصائص والمزايا التي طبعت الممارسة النقدية لكلا الناقدين ، حيث إن الدراسة المستقصية الشاملة تتطلب أكثر من بحث واحد حول كتاب واحد أيضا .

ولمقربة هذه القضايا ، واستكناه بعدها المعرفي الذي تنطوي عليه ، استعان البحث بمنهج يجمع بين الإجراء التحليلي والمقاربة التأويلية ؛ كون الآراء المقدمة من طرف البحث تقف أولا على وصف الطابع الصوري الشكلي للظاهرة ، ثم تتجاوز ذلك وفق المقاربة التأويلية إلى استكناه البنية العميقة التي تتساكن داخل هذه الخطابات ، غير أن البحث استعان في بعض فترات تشكله بمقاربات أخرى ثانوية تدعيمية كالمقاربة التاريخية مثلا ، غير أن الاستنجاد بهذا النوع من المقاربات لم يكن طيلة مراحل هذا البحث ، إنما كان ذلك حسب ما تقتضيه الحاجة .

وبالإضافة إلى مصادر الدراسة ، اعتمد هذا البحث على مراجع عديدة أضاءت له الطريق ، حيث تراوحت هذه المراجع من طابعها الفلسفي ، إلى التاريخي ، إلى النقدي ،...إلخ ، ومن أهمها : كتاب القول الفلسفي للحداثة ليورغن هابرماس ، وكتاب المفاهيم معالم لمحمد مفتاح ، وكتاب الوضع مابعد الحداثي لجون فرانسوا ليوتار ، وكتاب الخطاب والتأويل لنصر حامد أبوزيد ...إلخ .

وقد اعترضت طريق البحث صعوبات وعراقيل من أهمها طبيعة البحث في حد ذاته ، فقد كان التنوع الكبير الذي يتميز به هذا النوع من الخطابات والنماذج المعرفية مستعصيا على فعل المفهمة ، لأنه يحتكم إلى تفرع هائل للمعرفة بشتى الصور والأشكال ، إلا أننا حاولنا جاهدين أن نقبض ولو على تصور واحد ومركزي من هذه المفاهيم .

ولايفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل الأساتذة والدكاترة الذين قدموا لي يد العون طيلة مراحل هذا البحث من خلال نصائحهم التي أنارت لي هذا الدرب ، كما أخص بالشكر

والتقدير الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة الذي شجعني كثيرا ووقف إلى جانبي ، وكذا بإشرافه على هذا البحث ، ووقوفه على كل صغيرة وكبيرة فيه ، وبعد ، فأرجو أن أكون قد وفقت في هذا المسعى . والله وحده الموفق .

# مدخـــل

## الثقافة العربية وخطاب المراجعة النقدية

يتطلب البناء المعرفي لقضايا الفكر الإنساني الانتظام داخل أسيقة الوعي الحضاري والتاريخي لرسالة الإنسان في هذا الوجود ، ويتنامى هذا الوعي محافظا على منطلقه الإبستمولوجي، وفي ظل حاجته الدائمة إلى إبراز اشتراطاته التاريخية ،ومحدداته المنهجية،يتقاذف عبر حركية التاريخ والإنسان ليؤسس لمنطق السؤال المتوثب داخل بنية التاريخ في حد ذاتها ، رغبة في اكتساب أهلية الإنوجاد داخل نظام المعرفة باعتبارها أفقا مصيريا ومحددا هاما .

وإذا كنا نعني بالتاريخ « **تحقيق وسرد ماجرى فعلا في الماضي** »[1] ، فإننا نسلم حتما بلا جدوى حضور الوعي داخل عمليات قراءة التاريخ أو المفهمة الكونية ، ماسيؤول بنا إلى إنتاج بنى متطابقة من الوعي التسطيحي الذي يختزل الإنسان في شيئيته ، وعلى هذا الأساس يتجه السؤال نحو مضمرات التاريخ ومقاصده الخفية والنظر في عملية تحققها ضمن إطارها الجزئي ،ليؤسس لعلاقة الإنسان بالتاريخ من منظور «**الكشف عن الثابت من خلال المتغير العابر** »[2] في إطارها الكلي الذي يسمح بتمايز الإنسان عما سواه من الكائنات ، وذلك من خلال رغبته الجامحة في محو التاريخ أو التغلب عليه.

إن رغبة الإنسان في التغلغل داخل مضامين التاريخ تكفل له بناء وعي متدرج وفعال، يعي به تاريخيته داخل نسق منتظم من العلامات، وهذا النسق في رأي البحث يستهدف إنتاج خطابات ذات بنى متمايزة ومتصارعة في الأحيان ، وهذا في الحقيقة مايربط الإنسان بالتاريخ : إنتاج الخطاب ، لكن المضامين تتغير حسب المشروطية المعرفية ، فيحدث بذلك أن « **تتبادل الخطابات من خلال تصارعها مع بعضها البعض استعارة العناصر التي تساعدها على إعادة تكييف بنيتها وتنشيط خصائصها وتجديد بعض منطلقاتها لكي تستطيع مواجهة نقيضها والاستمرار في تحدي مشروعيته ، وهذا أمر طبيعي ، فالخطابات في سياق ثقافي حضاري بعينه تتشارك نفس الإشكاليات ،وتواجه نفس التحديات ،أليس التحدي المطروح أمام كل الخطابات المنتجة هو تحدي دخول المستقبل والتصدي لخطر الخروج من التاريخ** » [3] ، لذلك على الذات الواعية لوجودها أن تتحمل مسؤولية إنتاج

---

[1] . عبد الله العروي : ثقافتنا في ضوء التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 14،1997، ص 09.

[2] . المرجع نفسه : ص 10 .

[3] . نصر حامد أبوزيد : الخطاب والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،ط2،2005 ، ص 05 .

الخطابات وأن تتفاعل مع إنتاج مثيلاتها بما يوافق راهنية اللحظة الحضارية ،تلك اللحظة التي تسعى إلى مفهمة العالم عبر مايتاح لها من إمكانيات قرائية متجددة ومستمرة لترميم الأعطاب الإبستمولوجية وإعادة استنبات السؤال الذي يتجاوز منطوق هذه الخطابات إلى مسكتوها.ثم إن اللحظة الحضارية لاتتيح وفق هذا المفهوم مركبا من الأفكار والنماذج فحسب ، بل تسعى دائما إلى إنتاج ما أسماه "**كانط**" بالفكرة الناظمة ، والتي تدخل في إطار عمليات تشكيل عقل تساؤلي بوصفه أداة تنير لنا الدروب الملتوية للخطابات ، وبوصفه « **راهنا ورهانا وأمرا نراهن به على إمكانية أن ننخرط في مواطنة كونية في العالم** »[1] نرمم بها ذاكرتنا الخطابية ونبني وعيا تاريخيا متدرجا.

إن حديثنا عن الوعي التاريخي يجب أن يكون مقرونا بمدى استفادة الإنسان من صيرورة هذا الوعي وتحوله ، وانتقاله من منطقة القيمية الجاهزة التي تكبل الإنسان داخل منطوق هذه الخطابات وتختزله إلى وحدة قاصرة ذات ارتباط ميكانيكي ، إلى منطق مسكون برغبة التموقع داخل حركية التاريخ مع عدم الاستسلام لهذا «**الراهن المهزول الذي أصابه لدينا ضرب من الإعياء الميتافيزيقي من فرط حمولة الذاكرة التاريخية لدينا ،وضيق الفضاء الكفيل باحتفاء إتيقي بالإنسان في ديارنا إلى راهن مالك لأدوات راهنيته وكفيل بها معا** »[2] في الوقت نفسه ، لتكتسي بذلك هذه الرغبة في التموقع طابع المغامرة ، فالرهان يكمن في مقدور الإنسان أن يسلم نفسه لنموذج ما ثم يتحصن داخله ضمن موقع معرفي متوازن ، كي يفجر هذا النموذج من الداخل ، وفي الحقيقة هذا مايضع خطابات الثقافة العربية ضمن منظورية هذه الإشكالية ، خاصة في محاولة تحقيقها للشرط التاريخي الذي تفهمه الكثير من الدوائر النخبوية العربية على أنه السبيل الأنجع لأخذ العبر من التاريخ ، وبقدر مايتضمن هذا الكلام جانبا من الصحة إلا أنه يبقى في نظر البحث قاصرا على تشكيل فهم واسع لمفهوم الوعي التاريخي في الثقافة العربية ، « **فكثيرا ما يظن الناس أن المرء لايتعلم من التاريخ سوى الحيل التي**

---

[1] . أم الزين بنشيخة المسكيني : كانط راهنا (أو الإنسان في حدود مجرد العقل) ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2006، ص07.

[2] . المرجع نفسه : ص 10 .

**ينفلت بها من المآزق ، هذا معنى طارئ ، أما المعنى الأصلي للعبرة فهو الإرادة »**[1] وبهذا المعنى فالثقافة العربية لاينقصها حضور الجانب التاريخي من حيث هو خزان أنطولوجي تعود إليه الذات العربية المنهكة بسؤال الانتماء والمصير ، إنما الذي يعوز هذه الثقافة هو عدم قدرتها على القيام بعمليات مفهمة التاريخ ضمن وعي إبستمولوجي يدخل المادة التاريخية إلى مخبر البحث والتحليل ، وذلك لاستجلاء الوقائع الإنسانية المختلفة وعلاقتها بفاعلية الإنسان العربي داخل حركية إنتاج الخطاب ،كل هذا يضع تجربة هذا الإنسان على محك التمحيص والتدقيق مع عدم المخاطرة بإهمال الجوهر الإنساني ، فهناك طبعا «**سياق ضروري لسرد الوقائع الإنسانية لاسبيل إلى تغييره ،لأنه عبارة عن منطق الزمان الإنساني ،كل ما يمكن هو تجاوزه في نظام فكري جديد يغير تماما مفاهيم الواقعة والزمان والإنسان** »[2] ثم إنَّ هذا النظام وإن حدث تكوينه ضمن مشروطيات المعرفة التاريخية فإنه لابد أن يخضع لعلمية هذه المعرفة ضمن إطارها البنيوي المخصوص بها وهذا ما لم يتحقق على مستوى راهنية الثقافة العربية.

إذا سلمنا قبل هذا بكون علاقة الإنسان بالتاريخ هي إنتاج الخطاب، فهل هناك محددات قارة يحسن الانطلاق منها لترتيب البنى الخطابية ضمن سلسلة الوعي التراتبي الذي يشكله الإنسان انطلاقا من عمليات فهم التاريخ ؟ ثم كيف تقرأ الخطابات نفسها إذا سلمنا بأنَّ « **كل خطاب يحاول أن يمارس سلطة ما** » [3] ناهيك على أنَّ بنية الخطاب في حد ذاتها هي بنية سلطوية ؟ ، ألا تتراءى لنا تلك العلاقة إذن – علاقة الإنسان بالتاريخ- شكلا من أشكال تبادل السلطات : سلطة عامة وسلطة خاصة ؟ ، فالإنسان من حيث امتلاكه لأدوات الإقناع والتحفيز وفي ظل بنية مجتمعية مساعدة يستطيع إنتاج أنظمة متعددة من الخطابات لاتخلو من طابع السلطوية ، وهو سعي حثيث منه إلى امتلاك السلطة وإنتاجها عبر كل مساراتها واستراتيجياتها المختلفة ، لكنها تبقى سلطة خاصة ، جزئية ، ولا تفسر ذلك الحراك والتدافع

---

1. عبد الله العروي : ثقافتنا في ضوء التاريخ ، ص14.
2. المرجع نفسه : ص 16 .
3. نصر حامد أبوزيد : الخطاب والتأويل ، ص 06 .

التاريخي للحوادث الاجتماعية والسوسيوثقافية ، فالإنسان جزء من حادثته التاريخية وليس العكس ، لأن هذه الأخيرة هي التي تدخل في بنية التاريخ من حيث هو صراع محتدم بين الخطابات ، الأمر الذي يؤول به – أي التاريخ – إلى إنتاج سلطة عامة تبتلع مكونات الخطاب الأول وتخضعه لحركية أنساقها ، هذا لأن السلطة التاريخية العامة تستمد مشروعيتها من سلطة التاريخ في حد ذاته ، وعلى هذا الأساس يضطلع التاريخ بمهمة حفظ الخطابات المتصارعة لا المتآلفة ، لأن في هذا حفاظا على نسقيته واستمراريته من جهة ، وباعتباره معطى متعاليا فوق الفهم من جهة ثانية ، ويحدث أن تنتقل هذه النسقية إلى الخطابات المتصارعة لتبث فيها روح التدافع والإقصاء ، وبهذا تفهم هذه العملية على أنها عمليات استخبار تاريخي / بنيوي في آن ، يقوم بها التاريخ لاختبار قدرة الصمود لديه ولدى بنيته السلطوية العامة.

من هنا يتضافر المضمون المعرفي للخطاب مع آلياته الإقناعية لإقصاء الخطاب الآخر ، غير أنه يحدث في الكثير من الأحيان أن يبقى المضمون بعيدا كل البعد عن الاستهداف ، مايخضع فقط لطابع النسبية هو تلك الإواليات والضوابط التي ينتجها هذا المضمون ويعطيها صبغة تحولية خاضعة لتحولات مناطق التماس بين الخطابات ، وهذا لايحدث إلا حينما « **تستعير الخطابات أدوات بعضها البعض ، وتسمح لنفسها أحيانا باستعارة مقولات الخطاب الخصم وتعيد تأويلها لتتمكن من توظيفها في سياقها الخاص ، لهذا لاتكون الخطابات متقاربة فقط في طبيعة الإشكاليات التي تتناولها أو في طبيعة التحديات التي تتولد عنها بل إنها تتناص بنيويا وأسلوبيا وسرديا كما سبقت الإشارة إليه** »[1] ، ثم إن هذا التلاقح الخطابي لاينتج حركية متدافعة في سبيل فهم التاريخ وأحداثه فحسب ، بل إنه السبيل الأنجع – في رأي البحث – لتوليد فعالية قرائية منتجة ، تسهم في تقديم تأويل خصب للوجود الثقافي والحضاري للذات القارئة.

على هذا الأساس، اضطلعت الذات العربية عبر تاريخيتها بمهمة إنتاج الخطاب ضمن مشروطياتها الخاصة، لكنها لم تخرج عن إطار المشروطية العامة التي تتمثل أساسا في تلك المضامين الثقافية التي أنتجها الوجود الإنساني بصفة عامة ، وهذا مايفسر حديثنا عن مناطق

[1] . المرجع السابق : ص14.

التماس أو التجاور الخطابي ، ومدى مشاركة خطابات الثقافة العربية المنتجة في تأطير بنية الثقافة من منظوري عام ، ذلك أن الأمم والشعوب تحكمها – من النظرة الأنثروبولوجية على الأقل – علاقات سوسيوثقافية متشابكة ومتداخلة تنم عن جوهر إنساني واحد ، ثم إن العلاقة بين هذه المجتمعات هي علاقة من التأثر و التأثير ، وتبادل ممكنات الخطاب المتاحة ، على الرغم من أن لكل ثقافة أسئلتها المخصوصة بها ، غير أنَّ « **الثقافة تعتبر على نحو ما ، متفقة بين المجتمعات ، وعلى نحو ما مختلفة كذلك، فإذا نظرنا إليها على قدر عال من التجريد نجد قدرا كثيرا من التشابه بين الثقافات ، أو بمعنى آخر إنه الاتفاق في العموميات والاختلاف في التفاصيل** »[1] ، وهذا الاتفاق في العموميات لابد وأن يفصح عن بنية تشاركية عامة ، تكفل لكل ثقافة أحقية انوجادها ضمن السلسلة التراتبية على محور الثقافة الإنسانية بصفة عامة، مايساعدها دون شك في فتح فضاءات لمساءلة منجزها النقدي ضمن خطاب تشاركي مرن ، متحاور ، ينفرد أولا بالمكون البنيوي للثقافة المنتجة ، ثم يعيد إنتاج هذه الثقافة ضمن نموذج قرائي عام يقود إلى مفهمة وجود إنساني قائم على «**حوار علمي سمح بين ثقافات الشعوب ،وحوار عقلاني إرادي بين الإنسان / المجتمع وبين الطبيعة ... حوار هو التفاعل الحي أو الحيوي هو إرادة الإنسان /المجتمع مجسدة في فعالية واقعية وتفاعلية اجتماعية ،تصنع التاريخ ماضيا وحاضرا ومستقبلا** »[2] ، ثم إنَّ هذه الفعالية لابد وأن تؤسس لمفهوم التنوع ، لأنها ستبقى حبيسة نموذجها –وهو نموذج يقدم رؤية متعالية فوق الواقع والتاريخ– إذا لم تبادر إلى تحقيق نوع من التفاعل الاجتماعي ، والتفاعل في رأي البحث ليس هدفا أو غاية فحسب ،بل هو أيضا تعبير إنساني متكامل ومخصوص بجوهر الثقافة بعينها ،ولهذا ، وجب لحديثنا عن التنوع أن يكون مقرونا بمدى توفر تلك القابلية البنيوية على إنتاجه ،ومن ثم ،فإننا نسلم بمخصوصية كل ثقافة ،وعلى حريتها في إنتاج مايلزمها من قيم دفع تاريخية ، فالأساس في ذلك أنَّ « **كل إنسان / مجتمع يبني مجتمعه ، وينتج ثقافته على النحو الخاص به زمانا ومكانا ويكتسب خصوصيته من إطاره**

---

[1] . ميكل تومسون ( وآخرون ) : نظرية الثقافة ، تر: علي سيد الصاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يوليو 1997 ،ص 08.

[2] . مايكل كاريذرس : لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة ، تر : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يناير 1998 ، ص 09 .

**الايكولوجي ومحيطه العقلي ونهجه في الحوار وفي التعامل ، ومن ثم تتعدد المجتمعات وتتنوع الثقافات على مدى الزمان في إطار الشروط الوجودية** » [1] ، غير أن هذا التواصل بين الثقافات ينبغي أن يكون قائما بغرض إنتاج تلك القيم الإنسانية المشتركة التي يستجلب بها الإنسان جوهر الثقافة من منظور حضاري عام ، وليس إنتاج قيم التسلط المعرفية التي تبيح الانتشار فوق ثقافة الآخر دون وجه حق.

والثقافة العربية كغيرها من الثقافات ، خضعت لنفس العوامل والشروط الوجودية التي خضعت لها الثقافات الأخرى ، غير أن نظرة من داخل هذه الثقافة تنبي لنا عن مدى بعد خطابات الثقافة العربية عن مركزية الثقافة العالمية وعدم قدرتها على مسايرة حركية إنتاج الخطاب ضمن المعطى الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي تشترك فيه مضامين كل الثقافات ، ومع اعتراف البحث أن هذه المضامين اعترضت تحولات بنية الثقافة العربية وتجذرها في إطار نموذج عربي مخصوص ، إلا أنَّ هناك مكونا بنيويا لصيقا بالثقافة العربية أدى إلى تعطيل هذا التحول والزج به ضمن منسيات الثقافة ، وتكريس هذا المنسي كفعالية وصيرورة حتمية خاصة بهذه الثقافة دون سواها ، وهذا المكون يتمثل أساسا بالتصور الواحدي المتعالي والمطلق الذي أنتجته الثقافة العربية ضمن وعيها التاريخي المرتهن . ومن أهم سمات هذا التصور الواحدي أنه «**لا يسمح بتصريف جوهره ، يلغي ما يمحو اسمه ،وما يستحضر عدديته ، ينسل من التاريخ ليحل محله المطلق** »[2] باحثا في نفس الوقت عن سعة انتشار كبيرة تمكنه من الصمود أمام متحولات الثقافة وتاريخها الموضوعي المتمثل في حركة الفكر والحياة معا، ليتكون ضمن نموذج معيق يقترح أدوات تحليل مضللة لاتنفك تخدم نموذجها الذي يحاول احتكار الثقافة في فضاء اجتماعي ما ، ثم إن هذا النموذج يدور في فلك الهيمنة الأبوية [*]لهذا التصور ، والقائمة أساسا على قاعدة القمع والإقصاء ،حيث إننا « **لا نقصد بالسلطة الأبوية سلطة الأب**

---

[1] . المرجع السابق : ص 09 .

[2] . محمد بنيس : حداثة السؤال ( بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،د.ط ،ص 44.

[*] – يحسن هنا لفت النظر أن هذا المفهوم تناوله المفكر والناقد : هشام شرابي بالتفصيل في كتابه الموسوم بـ: النقد الحضاري للمجتمع العربي في القرن العشرين ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، ص10.وما بعدها.

**البيولوجي وحسب ( أي السلطة الأبوية داخل العائلة التي تقود بدراستها سوسيولوجيا "الجماعات الصغيرة " ) بل السلطة المنتشرة في البنية الإجتماعية المتمثلة بالنموذج الأبوي والنابعة منه والمتجسدة في علاقات المجتمع وحضارته ككل .بهذا المعنى فإن هذه السلطة ظاهرة وخفية في آن ، نراها ونحس بها أينما كنا وأينما توجهنا ، فهي تحكم علاقاتنا المباشرة وغير المباشرة وتخضعنا في أعماق أنفسنا** » [1] حتى نغدو في الأخير ناقلين أمناء لهذه السلطة بتلويناتها الاجتماعية المختلفة ، منتجين في الوقت نفسه حالات متطابقة ومتراكمة من خطاب واحدي يوهمنا بتعدديته ومرونته في إنتاج المضامين الخطابية المتنوعة ، لكنه في الأصل خطاب واحد وموحد يختزل الحراك الاجتماعي والثقافي ضمن بنية ميكانيكية سالبة ، ولا يفتح النظر إلى تلك الثقوب التي تحدثها الطرق الموضوعية في القراءة والبحث ، والتي تستهدف مسكوت الخطاب كما سبق وأشرنا إليه ،بل يكتفي باقتراح نماذج تفسيرية زائلة ومحدودة ، هدفها تزيين البنية السطحية للخطاب ، مع الالتفات إلى التاريخ بهدف البحث عن مشروعية ما مهما كان نوعها سياسية كانت، أم دينية ، اجتماعية كانت ، أم ثقافية ، كل ذلك لأجل ممارسة عمليات الاستحواذ على الوعي ومحاولة تغيير الواقع بقوة.

يتراءى لنا مما سبق أن هذا النظام – أي النظام الأبوي – يلتبس بذواتنا ويسكن مناطق العتمة في خطاباتنا ، بل ويختار لحظات تكشف حادة كي يعبر عن نفسه ، خاصة تلك اللحظات القلقة من مسار ثقافتنا العربية : الإسلام ، عصر الضعف والانحطاط ، العهد الاستعماري ، عصر النهضة ، الحداثة ، ما بعد الحداثة ...إلخ ، هي لحظات تحول خطيرة تنم عن وعي حاد يظل يبلور نقاشات متكررة ، ويعيد في كل مرة طرح الأسئلة نفسها عن هوية الإنسان العربي ومصيره في ظل الكونية العالمية ، وهذا بفعل نماذجية التصور المتعالي الذي أنتجته السلطة الأبوية عبر التاريخ ، والتي بنت لهذه الأسئلة أفقا تجريديا مأساويا لاتطرح نفسها إلا داخل دوائر مخصوصة بها ، حيث مافتئ هذا التصور « **يتجسد اجتماعيا في الأب ، وسياسيا في القبيلة ، وثقافيا في صدى القبيلة وامتدادها ، موشحا بمستجد الألفاظ كالوحدة ، والإشتراكية ،والحرية ،والديمقراطية، ألفاظ تتحول في المعطى السوسيوثقافي للعالم**

[1] . المرجع السابق : ص 11 .

**العربي إلى مجرد استعارة للواحد الذي لايتعدد ولا يتغير ولا يختلف** » [1] فيبقى بذلك يراوح مكانه في ظل واقع عربي متكلس يرزح تحت ثقل خطابات **اليوتوبيا** التي لازالت إلى اليوم تمني الفرد العربي بتحقيق آماله وطموحاته في الحرية والفكر.

إن أزمة الثقافة العربية – ضمن هذا المعطى – تكمن نسبيا في ذلك الشرخ الذي يتسع يوما بعد يوم بين المضمون الفكري للخطاب وواقعه ، فمعلوم أن هذا المضمون الفكري لايحمل في أهدافه المتوخاة إلا وعودا بتحرير الذات العربية من سجن الأنساق المعرفية الكبرى ، و التي لازالت تحد من قدرات الفرد العربي على مقاومة الخطاب ، غير أن الواقع يجري عكس ذلك ، فلقد أثبتت مقولات من مثل : النهضة العربية ، الحداثة العربية ، القومية والوحدة العربية ...إلخ عدم قدرتها على النزول من أبراج العقل النخبوي العربي الذي بدا مستأثرا لوحده بهذه المفاهيم دون القطاعات الواسعة من الجماهير العربية ، إلى أرضية التحقيق التداولي لها والذي يجعل الذات العربية تستفيد من أطروحاتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية كلما أمكن الأمر ، وهذا راجع أيضا إلى انعدام قناة تواصل محايدة تربط هذا الفكر بواقعه ربطا كاملا وواعيا ، ثم « **إن الفكر في مستويات معينة ، إذ يعكس الواقع حتى في أدنى درجات استقلاله النسبي لايعكسه كما تفعله المرآة التي يرى فيها الشخص وجهه بكل قسماته وتجاعيده بل غالبا ماتكون الصورة المنعكسة متموجة متداخلة الأجزاء كالصورة التي تعكسها المرآة المهشمة ،[...]، إن الربط بين الفكر والواقع ، في مثل هذه الحال ، يجب أن يأتي بعد عمليتين أساسيتين : أولاهما تحليل الواقع تحليلا يهدف إلى الكشف عن بنيته إلى استخراج ثوابته ومتغيراته واستخلاص نموذجه الصوري ، وثانيتهما : تحليل الصورة المرآوية المهشمة ، أي صورة الواقع ‹‹ العامية ›› كما تنعكس في وعي الناس – مطلق الناس – وإعادة مفصلتها وترتيب العلاقات بين أجزائها لاستخلاص صيغتها العالمة** »[2] ومن ثمَّ ، فكلما زادت استقلالية الفكر بكل مضامينه السياسية والاجتماعية والثقافية عن الواقع تحول إلى إيديولوجيا يصعب إسقاطها على الواقع أو إيجاد معادل سوسيو

[1] . محمد بنيس : حداثة السؤال ( بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، ص 44.

[2] . محمد عابد الجابري : إشكاليات الفكر العربي المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، لبنان ،ط1 ، يونيو ، 1989،ص 14.

ثقافي لها ، فكثيرا ما تحولت بعض الإشكالات النظرية [*]إلى مثاليات مطلقة لا تقبل النقاش ولا المساءلة ما أدى إلى اتساع الرقعة بين الوضع الاجتماعي والثقافي وبين بنية الفكر المتضمنة له بصفة مباشرة ، حتى لم يعد هذا الوضع قادرا على التحكم في بنياته الفكرية التي ينتجها على اعتبار أن « **كل وضع فكري مطابق للحالة الإجتماعية الناجم عنها** »[1] بل يتعدى الأمر ذلك إلى إنتاج بنية التناقض ، حيث أنها « **تبدأ على المستوى المادي بين المعطيات الطبيعية ووسائل الإنتاج ، تنعكس بعد حين في الذهن عن طريق تضارب مصالح الفئات الإجتماعية والجدال بين الممثلين عنها ،ثم يتبلور التناقض على النطاق الإيديولوجي فيطول أو يقصر ، ثم يحل في غالب الأحيان بثورة تقلب كل الإشكاليات** »[2] ، وينجر عن هذا كله خندقة الوجود العربي ضمن طرفي هذه البنية ، مع تصاعد وهمي استعجالي لبعض صيغ التوفيق / التلفيق المختلفة والتي لا وظيفة لها إلا محاولة الاستفادة من تأزم هذا الراهن.

إن محنة الثقافة العربية –في نظر البحث – هو عدم قدرتها على تجاوز القراءة التاريخية التي تفسر جميع النزعات عن طريق الأحداث التاريخية وترجعها إلى بنيات تلك الأحداث ؛ فصحيح أن التأخر العربي سببه المباشر هو خضوع المنطقة العربية بالكامل إلى الاستغلال الأوربي ، إلا أن تاريخ الفكر المعاصر قد عد هذه القراءة إمكانية واحدة من عديد الإمكانيات المتسببة بهذا التأخر ، لأن في التمسك بالتفسير التاريخي تمسكا بأسباب تاريخية زائلة تحد من إنتاج تلك الخطابات المقاومة التاريخ والتي من شأنها أن تحرر الذات العربية من تلك النمطية التي تعيد كل شيء نحو بنية ماضوية متعالية ، وبنية أخرى حداثوية مستوردة ، وبذلك تحد من قدرة الذات العربية على الإبداع ، في ظل إحساس متزايد بالهزيمة يقودها دائما إلى استشكال وضع الأزمة ؛ وعلى هذا الأساس ، لم تستطع الذات العربية أن توجه سهام المساءلة نحو نفسها لسبر أغوارها واختراق تلك الحجب التي حدث بناؤها ضمن عمليات التنميط التاريخي المختلفة ، للوصول إلى استكناه جوهر الإبداع على مستوى المخصوصية الثقافية وفي ظل خطابات الإنسية والحداثة والعولمة والتي تملك قدرة اختراق عالية نظرا لهشاشة أنظمة الخطاب

[*]– من هذه الإشكالات : التراث وكيفية التعامل معه وقراءته، وسنعرض لهذه الإشكالية فيما سيأتي من الصفحات في هذا المدخل.

[1]. عبد الله العروي : العرب والفكر التاريخي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2006، ط5، 2006، ص 13.

[2]. المرجع نفسه : ص 17.

التي تنتجها الذات العربية والتي تبقى ذات قدرة تفسيرية بسيطة لأنها ترتهن –في مستوى قيمتها الإجرائية – إلى تلك الخطابات التعميمية والتي « **تستهدي بقانون الواحدية ، تنمط العالم العربي وتمركزه في لحظة ما ، يلغيان تدفق اللحظات وتباعد الأمكنة ، فتختزل الإنسان العربي ، وبالتالي أسئلته وأجوبته إلى سؤال و جواب لا ثاني لهما [...] ، إن طبيعة التحرر ، كما عكستها الخطابات التعميمية محكومة ومشروطة بالمطلقية والتجريد ، تستهين بالواقع المعيش المنسوج من تعدد آثار الجسد العربي ، مشرقا ومغربا ، مركزا ومحيطا ،وماذا يمكن أن ينتج عن هذه الخطابات التعميمية غير الضلال المعرفي والإخفاق السياسي؟** »[1] والتبرير التاريخي جزء من هذا الخطاب التعميمي الذي يتغافل دائما عن سرد بنيات الاختلاف ، بل يجنح دائما إلى عرض بنيات التطابق التاريخي التي تطابق واقعا معيشيا على سبيل الصدفة حتى لايثبت بنية الانهزام بصورة مطلقة ، ولكي يبقي الذات العربية حالمة ومشدوهة إلى غد لا يأتي ، في ظل أمان رمزي فقط تعكف هذه الخطابات على إنتاجه سواء كان ذلك على الصعيد الديني أم السياسي أم الاجتماعي أم الثقافي .

لاشك أن كل خطاب ينتج في دواخله بذرة موته ، تلك البذرة التي تنمو وتتعقد مضامينها بصورة بنيوية حادة تتكشف دائما في تلك اللحظات الحرجة التي يتعرض فيهال الخطاب إلى عمليات استبعاد أوإقصاء ، وهي لاتنفك تدافع عن المضامين المعرفية بافتعال خطاب إيديولوجي تتقنع به وربما العكس ، فيحدث أيضا أن تضطر لافتعال قناع تبريري معرفي للدفاع عن مكون إيديولوجي ما ؛ لكن مهما كانت الغاية أو الهدف ، فإن الخطابات جميعها تتفق في كونها تحتاج إلى بيان تأسيسي / مانفستو يعطي لها أهلية الإنوجاد، وهو بمثابة ذلك المنطلق الذي يؤمن هذه الأهلية ويعطيها دفقا تاريخيا / بنيويا متحركا ، و هذا الدفق يرجع إلى كون الخطاب ينتج داخل علائقيته المنتظمة جهازا مفاهيميا يؤمن المضامين المعرفية من جهة ، ويبني دائرة الاشتغال داخل أنساق الثقافة بما يلاءم خصوصية الخطاب من جهة ثانية ، ثم إن هذا هذا الجهاز المفاهيمي يعتبر أداة فعالة في تحديد هوية الخطاب نفسه وذلك أثناء تداخله مع الخطابات الأخرى واستحالة فرزها والتمييز بينها . غير أنه لبناء الجهاز المفاهيمي لابد من

[1] . محمد بنيس : حداثة السؤال ( بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ) ، ص 44.

**معرفة** ، والمعرفة « **نطرحها في سياق مفهومين: أحدهما ضيق محدد يجعلها رديفة العلم حيث تتسم بالإتساق والإعتماد على الحقائق الناتجة عن الملاحظة والتجريب والدرس القائم على مقاييس وأدوات منهجية محددة ومضبوطة ، والثاني شمولي واسع يتجاوز المستوى العلمي ليضم إليه كل المكتسبات الثقافية التي يدركها الإنسان ويصل إليها وتصل إليه في وعيه أو لاوعيه** »[1] إلا أننا نتناول هنا ذلك الطابع الشمولي للمعرفة على اعتبار أنها تمثل كل الخلفيات التي تحرك الخطاب تنظيرا وممارسة ؛ ثم إن مكونات المعرفة تتمثل في خلاصة من الأفكار والتجارب الإنسانية المتناثرة عبر التاريخ ،لكن تناثرها ليس عشوائيا ، إنما هو محكوم بنقطة مركزية وجودية مفصلية يمثلها **المنهج** الذي بوساطته تستطيع المعرفة التحرر من وضعها الجامد والساكن لتفكيك إشكالات تمأسسها المختلفة ، ثم إن المنهج – حسب هذا الفهم – ليس باعتباره « **مجرد أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تيسر السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة ، ولكن باعتباره منظومة متكاملة تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي** »[2] وهذه المنظومة وإن تشبثت في شرطها الوجودي بصناعة نظرية ، غير أنها تبقى ذات طابع حركي ميكانيزماتي ، فهي أقرب إلى القواعدية والإجرائية منها إلى التنظير، ومن خلال هذا يتبدى دور المنهج في البحث عن تفعيل ذلك المضمون النظري وتحريك كمونه المعرفي بتحويله من الحالة الساكنة / العادية إلى الحالة المتوترة / المؤثرة، عبر انفعاله البنيوي بطبيعة الحال، ليعود قادرا– أي المضمون الذي يمتلك منهجا – على التأثير فيما سواه من المضامين ، وهي في نفس الوقت اختبار لقدرة منهجه على الصمود في وجه انفعالات المناهج الأخرى.

يقودنا هذا الحديث المختصر عن المعرفة والمنهج إلى بسط إشكالية بنائهما على مستوى أنظمة الثقافة بصفة عامة ، وأنظمة الثقافة العربية على وجه الخصوص، ومدى قدرة هذا الأخيرة على إبداع هذين المفهومين في ظل الشروط العربية لإنتاج الثقافة وخطاباتها من جهة ، وموقع الثقافة

---

[1] . عباس الجراري : خطاب المنهج ، منشورات النادي الجراري ، الرابط ، المغرب ، ط2 ، 1995 ، ص 09.

[2] . المرجع نفسه : ص ص/ 10.09 .

العربية داخل أنظمة الخطاب الإنساني المشترك والذي يفرض أنظمة تواصلية معينة من جهة ثانية ، ولعل ما أقرَّ " **جيل دولوز** " ***Gilles Deleuze*** "حين عرَّف الفلسفة بأنها « **فن إبداع وصنع وتكوين المفاهيم** »[1] ، يفتح لنا نافذة السؤال عن مدى قدرة الثقافة العربية على بناء مفاهيمها الخاصة بها بناءً إبداعيا ، إذا اشترطنا أولا أن بناء المفاهيم تسبقه مرحلة إنتاج المعرفة الضامنة ثم تدويرها من خلل تفعيل منهج محتذى.

لكن قبل خوضنا في هذا الحديث لابد لنا من مقدمات منهجية نستوضح به طرق الممارسة المفهومية الصحيحة ، فلاشك أن الضبط الدقيق للمفاهيم يجنبنا الوقوع في مزالق ومطبات معرفية ،لأنها-أي المفاهيم- تعتبر« **جوهر اللغة الطبيعية العادية ولب اللغة العلمية الإصطناعية ، المفاهيم هي مايجعل الإنسان يفرق بين شيء وشيء،وكائن وكائن ...لكن المفاهيم محتاجة إلى نسق يضم بعضها إلى بعض لربط صلات وعلائق بين أثاث الكون حتى يتحقق نوع من الإنسجام والاتساق بين الأثاث بعضه ببعض بينه وبين الإنسان** »[2] غير أن هذا النسق لا يبدأ بالتشكل – حسب رأي البحث- إلاَّ حين يعود المفهوم إلى مكونه البنيوي في لحظة اتساق وانسجام بين بنيته المضمونية وشكله اللغوي الذي يخرجه من خضم الفكر إلى مرئية الصورة ، ليؤسس بذلك نوعا من الخصوصية تحرره من نسقية التصنيف المختزلة التي تعيق انفهامه ضمن وعي بنائي ما، وتنسبه جورا إلى حقل مادون حقل آخر ، ولهذا ، فبقدر مايهمنا التفريق بين بنيات المفاهيم ووظائفها في كون « **مفاهيم المرحلة الطبيعية هي وليدة الإدراك العمومي الذي لايهتم كثيرا بالتدقيقات والتفاصيل ورسم الحدود، ومفاهيم المرحلة الإصطناعية هي نتيجة التدقيق والتحديد** » [3] ، إلاَّ أن التباين الحقيقي بين المفاهيم يكمن في مدى قدرة البعض منها على استبطان المادة المراد تحديدها وضبطها ، بل وقدرتها في كل مرة على ابتكار نموذج فعال ينقلها من مادة إلى أخرى بمرونة تامة.

---

[1] . جيل دولوز ، فليكس غتاري : ما هي الفلسفة ،تر وتق وتع ، مطاع صفدي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1،1997 ، ص28.

[2] . محمد مفتاح : المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2010 ، ص06 .

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

يهمنا في هذا الصدد أن نتوقف عند اقتراح "**ميشال فوكو" Michel Foucault** " [*]، بالعودة إلى رصد تاريخ المفاهيم وتحولها وانتقالها والبحث عن خيطها الناظم المتمثل في نسق المعقولية المفهومية ، وذلك عن طريق ما أسماه بالإنقطاعات المعرفية « **والتي تقطع الطريق أمام التراكم اللامحدود للمعارف، وتوقف نموها البطيء ،وتزج بها داخل زمن جديد، وبذلك فهي تدفع التحليل التاريخي[...] إلى رصد نمط جديد من المعقولية ورصد نتائجه المتعددة** »[1] ؛ حسب هذا الاقتراح ، فإن بناء المفاهيم من منظور "فوكو" يستدعي وعيا بتاريخ المفاهيم نفسها ، ذلك أن الوعي« **بتاريخ مفهوم ما لاينحصر في إرهافه التدريجي وتقدمه في اتجاه الدقة والضبط ،وسعيه المتزايد نحو المعقولية وارتقائه نحو التجريد، بل هو تاريخ مختلف حول تكوينه وصلاحيته ،تاريخ استخدام قواعده المتتالية وميادينه النظرية المتعددة التي تواصل فيها بناؤه واكتمل** »[2] ،وعلى هذا الأساس ،لايولي "فوكو" اهتماما لتلك اللحظة المصدرية التي ينبثق منها المفهوم ويتقاذف عبر حركية التاريخ والإنسان ،بينما يرى "محمد مفتاح" أن المفاهيم لاتخرج في تكوينها إلاَّ عن مصدرين أساسين: « **الإنسان في كليته ، والسياق في شموليته** » [3] على خلاف "فوكو" الذي يسلط الضوء أكثر على عمليات البنينة التي يخضع لها المفهوم تدريجيا وفق تاريخ استخداماته ، حيث تسهم كل مرحلة تاريخية في إنتاج قواعد جديدة ومضبوطيات إجرائية لاستخدامه المتتالي ، وبذلك فإن تاريخ المفهوم هو تاريخ تصدعاته واهتزازاته ، وبناؤه يتم عن طريق رصد هذه التصدعات

---

[*]– فليسوف فرنسي معاصر (1926–1984): تمحورت أبحاثه حول الذات والأخلاق والخطاب والسلطة والمعرفة ، فتعددت بذلك حقول اشتغاله : الفلسفة ، النقد الأدبي ، التاريخ السياسي ، الحقوق....إلخ ، وقد واكبت هذه الأبحاث زمنيا ظهور البنيوية في أوربا فكرا ونظرية وإيديولوجيا ومنهجا ،ثم إنه طور منهجا في تحليل الخطاب " discours" أسماه الأركيولوجيا ، صدر له أول كتاب عام 1961 ، وكان في الأصل أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه عام 1959 بعنوان : الجنون و اللاعقل : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي وعنوانه بالفرنسية (Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique)

للاستزادة يرجى العودة إلى كتاب : جون ليشته :خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى مابعد الحداثة ) ، تر ، فاتن البستاني ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ، لبنان ، ط1، 2008 ، ص 231.

[1]. ميشال فوكو: حفريات المعرفة ، تر: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2 ، 1987 ، ص 06.

[2]. المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

[3]. محمد مفتاح : المفاهيم معالم ( نحو تأويل واقعي ) ، ص 08.

وإعادة رأبها والزج بها داخل فضاء التداول النسبي ، والذي يقبل عمليات التبديل والتحوير بصفة دائمة ومتكررة ، ولذلك يذهب "فوكو" إلى ضرورة تفعيل ديناميكية المفهوم عبر التاريخ بتفعيل مصدرها ألا وهو بنيوية المفهوم في حد ذاته وقدرته على التجدد ، بينما يعتقد "مفتاح" أن بعض المفاهيم تستمد حركيتها من نبعها الأصلي المركوزة في تلك المطلقية الأنطولوجية للإنسان ، والتي تتحكم في تحولية المفهوم من جانب تجريدي مثالي . غير أنه يبقى في رأي البحث أن المفاهيم حتى وهي في رحلة تبنينها الداخلي عبر تلك الإنقطاعات المعرفية التي تعيد **تحييين** دورها ووظيفتها ، تبقى مشدوهة دائما نحو لحظة تجريدية أولى ، هي تلك اللحظة التي تقذف بها ضمن وعي أولي كلي / شموليالي ، وهذا يحدث في إطار تفاعلية واضحة بين البنيوي والتاريخي ، الظرفي والمطلق ، بين « **المحيط الملموس ، والإنسان بإمكاناته اللامحدودة واللامتناهية التي تجعله ليس أسير المحسوس وحده ،إذ يمكنه أن يشيد أبنية ذهنية مجردة كما أنجز طوال تاريخه ذلك** »[1]، وبتضافر هذين المنحيين ، يستطيع الإنسان بناء وتشييد مفاهيمه عبر فعالية منتظمة ، تكفل له ممارسة معرفية فعالة .

إن استثمارنا لتوصيف "ميشال فوكو" و"محمد مفتاح" في إشكالية بناء المفاهيم يهمنا كثيرا في هذا البحث ، خاصة في كون الثقافة العربية مطالبة– وكغيرها من الثقافات – ببناء نظامها المعرفي واستشكال مفاهيمها الثقافية والحضارية بما يحفظ خطابها من خطر الخروج من التاريخ ، ثم إذا اعتبرنا أن المعرفة هي ذلك الإرث الإنساني المشترك بين مختلف الأمم والشعوب ، وأن الثقافة الإنسانية هي ذلك الوعاء الكبير الذي تصب فيه كل ثقافة إبداعها المخصوص ، فهي بطريقة أو بأخرى–أي الثقافة العربية – ستشارك في إنتاج نظم الإبداع على صورتها المطلقة والتشاركية ، والتي تتجاوز طبعا تلك البيئات الضيقة والتخريجات ذات الطابع الخصوصي، غير أنَّ السؤال المتعلق بمدى مساهمة الثقافة العربية في ملأ وعاء الثقافة الإنسانية لايهم كثيرا هذا البحث ، فذلك متروك لبحث تاريخي يترصد صور هذا التفاعل ، ثم إنَّ هذا الأخير غير معني إلا بتقصي إشكالية بناء المفاهيم داخل الثقافة العربية ، وإذا اعتبرنا بنوع من الحذر المنهجي أن هناك بنية تأزم عميقة تطارد خطاب الثقافة العربية في ظل هذه الإشكاليات النظرية التي تعيق

[1] . المرجع السابق : ص 09.

الوضعية الخطابية العربية ، وتمنعها من إثبات بنية التحول والديناميكية ، فإن مناقشة هذا الطرح في رأي البحث يتم عبر مساءلة أنظمة هذا الخطاب ، وذلك بتقديم نوع من القراءة الإختراقية التي لاتكتف بتأويلات البعد الواحد ذات البنى السطحية والمباشرة ، إنما نقصد تلك القراءة التي « **تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلا ، فلا تتوقف عند حدود " التلقي المباشر " بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب ،هي لاتريد ولا تقبل الوقوف عند حدود "العرض" و"التلخيص" و"التحليل"...بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكا وأقوى تعبيرا عن إحدى وجهات النظر التي يحملها صراحة أو ضمنا** »[1] لكن ليس بالضرورة إعادة بناء مضمون الخطاب ، ولا إنتاج وضعيات مختلفة للتكيف معه ، بل نحتاج إلى خلخلة حجر الزاوية فيه ، جعله أكثر توترا، ومن ثم أقرب إلى الإفصاح ، ليس الإفصاح عن مضمونه المعرفي ،إنما هو« **كشف وتلخيص للتناقضات التي يحملها الخطاب سواء على سطحه أو داخل هيكله العام ،سواء كانت التناقضات مجرد تعارضات أو جملة نقائض** »[2] ، ثم إنَّ الكشف عن تلك الطرق الإجرائية التي يتبعها الخطاب في إنتاج قارئه هي التي تفرض في الغالب على الباحثين ولاءً مخصوصا لمناهج معينة دون أخرى ،ولسنا نعترف كما يعترف الجابري « **بأننا لم نوفق إلى تبني منهج معين ، من المناهج الجاهزة ، ولذلك فلاحق لنا في رفع لافتة معينة ولافي التلويح بعدة لافتات** » [3] ، فاعتراف كهذا يحمل الكثير من الإبهام ، ويجعل من إطار الإشكالية ضيقا و محصورا في كيفية الاختيار لا في كيفية البناء ، بل إننا نعترف أن الثقافة العربية – في الأصل – لم توفق إلى بناء ثقافة منهجية نرفع من خلالها اللافتات وسط هذا الزحام الخانق من المناهج ذات الطبيعة الاستهلاكية الواسعة ؛ إن واقعنا الفكري –فيما يعتقده البحث– مكيف لإنتاج وضع التخلف المعرفي الذي يمتد بكل أزماته وتمظهراته نحو إنتاج واقع التخلف المنهجي أيضا ، على اعتبار أن المعرفة والمنهج طريقان متكاملان ولابد من تكاملهما

[1] . محمد عابد الجابري : الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية) ،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت ،لبنان ،ط4،1992،ص 12.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

[3] . نفسه : ص 13.

– شرطا ونتيجة في آن –لأجل إنتاج الخصوصية المعرفية الحاملة للمنهج –وليس كيفية اختيارها كما يعتقد الجابري– والتي تبقى مغيبة في ظل ذلك الزخم المعرفي الوارد علينا والذي ينتجه الآخر / الغرب ، لأننا نعتقد أن إنتاج وتكوين المنهج يتم أولا عبر إنتاج المعرفة التي يتساير وينمو بها، غير أنَّ « **المنهج في هذه المسايرة لايتبع العنصر المعرفي العلمي فحسب ، ولكنه يتبع كل العوامل المكونة للسياق الحضاري والثقافي ويتأثر بها، وهي بدورها موسومة بالنسبية** »[1]وحسب هذا المعطى ، فلا وجود في الحقيقة لمناهج ذات طابع شمولي مطلقي، لأن المعرفة في حد ذاتها وإن ادعت نظاما مطلقيا متجاوزا من الرؤى والتمثيلات فإنها لاتخرج عن طابع النسبية أبدا ، وعلى هذا الأساس يمكن القول « **أن المنهج يتعدد بتعدد أنماط المعرفة وأنه يلحق بها ولا يسبقها** »[2] .ولكن مع هذا ، فلا يجب أن نقابل الحديث عن غياب بناء حقيقي للمناهج بغياب أنظمة للمعرفة ،فما لايختلف عليه اثنان أن الثقافة العربية مثقلة بالمعرفة التراثية الإسلامية التي أنتجها التراث القديم ،وهي معرفة يعتقد البحث أنها لازالت لم تفعل ضمن أدبيات الخطاب العربي المعاصر بذلك العمق المنهجي المحرك لها من الداخل ، وهذا ليس لغياب منهج واضح فقط ،بل بما ترتكبه تلك القراءات المنمطة للثقافة العربية –والتي تتقنع بقناع إيديولوجي في غالب الأحيان –من أضرار جسيمة على مستوى بنية المفاهيم المشكلة لهذه الثقافة ، لأن كل ثقافة إنما تنتج مفاهيمها المركوزة في بنيتها الخطابية ، ولعلنا نتفق هذه المرَّة مع الجابري حين يتحدث عن كون « **قضية المنهج ستظل ملتبسة مالم تطرح أولا وقبل كل شيء، على أنها مسألة مفاهيم [...] فالمنهج هو أساسا:المفاهيم التي يوظفها الباحث في معالجة موضوعه والطريقة التي يوظفها بها** »[3] وهذا في رأي البحث هو عصب المشكلة كلها ،لأن عدم مقدرة الثقافة العربية على بناء منهج مخصوص بها هو عدم قدرتها على إعادة بناء مفاهيمها الكامنة في نموذجها ، وربما إعادة تمثل النموذج المغيب ، إن كان هناك إجماع بأن ثمة حلقات مفقودة داخل الثقافة العربية تحتاج فقط

[1] . عباس الجراري : خطاب المنهج ، ص 14.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

[3] . محمد عابد الجابري : الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية) ، ص 14.

لإحداث صدمة داخل أعصابها الراكدة ، الأمر الذي يجعل بعض المفكرين والنقاد العرب يلجئون إلى الثقافات الأخرى لاقتباس المناهج ، وحجتهم في ذلك أن المنهج ماهو إلا بنية صورية ذات طابع إجرائي ولا علاقة لها بالمضمون المعرفي التحيزي لتلك الثقافات ، وهذا الرأي وإن كان يجافي الصواب إلا أننا لا نناقشه من هذه الزاوية ، بل نعتقد أن قراءة ثقافة بثقافة أخرى يولد قبل كل شيء تصادما بين مفاهيم كلا الثقافتين ، لأن طبيعة المفهوم في حد ذاته تجعله رافضا الخضوع لمدلولات مفهوم آخر ، فكيف يمكن —حسب هؤلاء–التوفيق بين بنيات المفاهيم الكامنة في النموذج العربي وبين نظيراتها في النموذج الغربي؟ ؛ إن الغرض الأساسي لإنتاج المفاهيم هو الترويج لمرجعياتها المتحكمة فيها ، وإثبات قدرتها الحضارية على التمأسس ، وليس قبول تحولها إلى بنيات جزئية داخل أنظمة مفاهيمية أخرى ، وعلى هذا الأساس فإن اقتباس المنهج أو المناهج المختلفة هو اعتراف ضمني بخواء العدة المفهومية للثقافة الأصلية ، شكلا ومضمونا ، واعتراف آخر بنماذجية مفاهيم الثقافة الأخرى ، وبكونها المفاهيم الوحيدة الممتلكة لقدرة تفسيرية عالية في قراءة بنيات الثقافة بشكل عام وهذا مالايعتقده البحث.

إن روح المفاهيم كامنة في جوهر ثقافتها كمونا أصليا ،غير أن تحقيق التكامل بين المعرفة والمنهج لايتم إلاَّ بإثبات تلك القواعد المتتالية لاستخدامات المفهوم عبر التاريخ (حسب طرح فوكو) ،فإذا كانت المعرفة حسب مشروطياتها العامة متوفرة وبزخم كبير عربيا ، فإن الرهان يكمن في كيفية تحرير المفهوم من صبغته التجريدية (حسب طرح مفتاح) وإعادة بنائه من جديد وفق اللحظات التاريخية المختلفة ، حتى يكون قادرا على مطارحة المفاهيم المستوردة من الثقافات الأخرى ، والتكيف مع تلك الانعطافات الطارئة التي تحدث على مستوى الخطابات ، ثم إنَّ الذي يحدث عندنا على مستوى الثقافة العربية أننا نأخذ المفاهيم الغربية بالخصوص على مستوى بنيتها المضمونية واللغوية [*] على حدٍّ السواء ، فإن حدث وإن اختلفنا على مستوى تحديد البنية السطحية –وهذا راجع إلى فعل الترجمة أساسا — فإننا نتغافل دائما عن البنية المضمونية التي تتعلق بما ينتجه الآخر فكريا وثقافيا وأيديولوجيا ، فضلا عن كون هذا المضمون

[*]– يحسن هنا لفت النظر إلى أن انتقال المفاهيم من لغة إلى أخرى عبر فعل الترجمة يتم عبر نسج "المصطلح" ، هذا الأخير يتميز بالمواضعة الاجتماعية، وهو الذي يكسب المفهوم كيانا تواصليا بفعل إخراجه من حقله الأصلي والذي يتسم فيه السكينة والجمود، إلى عالم تتاح فيه إمكانية تنزيل المفهوم على بساط تداولي منتج ، فالمصطلح هو الذي يحمل تلك الصبغة اللغوية للمفهوم ويتأطر وينتقل بها داخل فعل الترجمة.

يحركه دافع نسقي تحيزي ، وعليه ، فلايمكن البتة تجريد المفاهيم من أطرها المرجعية التي تضمن لها تماسكا بنيويا من جهة ، وتدافعا تاريخيا من جهة أخرى.

غير أن تحقيق الشرط البنيوي الخاص ببناء المفاهيم داخل الثقافة العربية بناء إبداعيا غير كاف في نظر البحث للخروج من هذا التيه الذي يميز الثقافة العربية ، فلابد أيضا من إعادة إبداع مفاهيم الغير بما يوافق خصوصيتنا ،وعلى إثر ذلك يطلق طه عبد الرحمن صفة"**المقلدين**" على أولئك الذين يقلدون المفاهيم التراثية التقليدية والمفاهيم الحداثية الجديدة على السواء « **فأما مقلدة المتقدمين ،فيتعاطون إسقاط المفاهيم الإسلامية التقليدية على المفاهيم الغربية الحديثة كأن يسقطوا مفهوم "الشورى" على مفهوم "الديمقراطية "أو مفهوم"الأمة "على مفهوم "الدولة "[...]وهكذا ، يصيرون ، على التدريج، إلى ردِّ المفاهيم المنقولة إلى المفاهيم المأصولة ،فينتهون بمحو خصوصية المفاهيم المنقولة** »[1] ، فهم بذلك يقومون بعمليات توجيه المفاهيم نحو استشكال خطاب إيديولوجي بالأساس ،يتخندقون به ضمن معرفة متاحة سلفا ، وهذا التحرك إنما الهدف منه توجيه هذه المعرفة والدفاع عنها وسط زحام الخطابات الذي بات يميز الساحة الفكرية المعاصرة.

في حين تعمد الطائفة الثانية إلى « **إسقاط المفاهيم الغربية المنقولة على المفاهيم الإسلامية المأصولة كأن يسقطوا مفهوم العلمانية على مفهوم العلم بالدنيا [...]،وهكذا ، يصيرون ، على التدريج ، إلى رد المفاهيم المأصولة إلى المفاهيم المنقولة ،فينتهون بمحو خصوصية المفاهيم المأصولة** »[2] وهم بذلك يبحثون عن تبرير توجههم الفكري بجدالة إيديولوجية صلبة يكسبون بها تعاطف الخطابات الأخرى ، وهؤلاء إنما يفتقدون لسند معرفي يشكلون به أفقا تفكيريا داخل الثقافة المنقول إليها ( الأصلية ) .

إن التعارض الواضح بين الفئتين سببه الرئيس افتقار الثقافة العربية لجهاز معرفي قيمي ، ونحن نقصد بالجهاز المعرفي القيمي هو تلك الأبنية والأنساق التي تتخلى شيئا فشيئا عن شكلها الميكانيكي الصوري ، لتتكيف بنمط أكثر تلاؤما مع البنيات المتحولة للمعرفة، وتدخل معها

[1] . طه عبد الرحمن: روح الحداثة (المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية)،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب، ط1،2006، ص12.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

في تشكيل أفق تشاركي تواصلي تبحث فيه المفاهيم عن صيغة تكاملية ما مع غيرها من المفاهيم الأخرى ، ثم إن الهدف من هذا التلاحم ليس تمكين هذه الثقافة من الانتشار فوق الثقافة الأخرى أو العكس ، بل إبداع أنماط أخرى من القيم تكون قادرة على استجلاء مفهوم الاختلاف والتغاير من صلب الثقافة الواحدة ، وإدخال هذه القيم ضمن فضاء الاتفاق العمومي ، لتصبح أكثر تداولية وإبداعا من ذي قبل ، لأنها كانت محكومة بنموذج مغلق ، وبسقف معرفي محدود يثبت مركزية الأنا في إنتاج الوعي ، ويلغي مقدرة الآخر على اختراق أو تجاوز هذا الوعي ، ولحل هذا التعارض لابد من تأصيل المفاهيم المنقولة ، حيث « **إنَّ المنقول الذي ثبتت صحة أدلته يصبح بمنزلة المأصول** »[1] ثم إبطال المفاهيم المأصولة إبطالا نسبيا – والإبطال هنا بمفهوم التعليق فقط – بحيث إنَّ « **نقدنا للمأصول هو تعليق صحته بانتفاء الأدلة المبطلة** »[2] ما يجعل الإمكانية قائمة لتوليد شبكة مفاهيمية متنوعة تتيح لنا بناء نقد مفاهيمي إبداعي لايقبع خلف المقولات ، إنما يسعى دائما إلى نقدها وتحليلها بلغة مفهومية متجددة باستمرار.

إلا أن طرح طه عبد الرحمن حول **روح الحداثة** فيه كثير من التعميمية الواضحة ، ناهيك عن براغماتية مبالغ فيها ، فبالرغم من أنه حاول إضفاء حركية في نقل المفاهيم وإبداعها ، إلا أنه أفقدها صبغتها الإجرائية وأرجعها إلى مكون ميتافيزيقي كوني يردها جميعا إلى مضمون واحد ، إن المفاهيم تشترك جميعا في روحيتها ، سواء أن كانت مأصولة أم منقولة ، فكيف بمقدورنا إذن الفصل بين مايحمل روحا حداثية عربية و روحا حداثية غربية ؟وماجدوى الحديث إذن عن تطوير منهج عربي مخصوص في ظل ما تطرحه فكرة روح الحداثة حول الاتفاق العام الحاصل بين روحيات المفاهيم ؟ ،إنَّ مايراه البحث حول فكرة روح الحداثة أنها يجب أن تستثمر ضمن إطار منهجي مخصوص، إن الحداثة التي نتلقاها اليوم هي حداثة غربية بروحها وإجرائيتها وليست حداثة كونية ، والغرب لما شيد حداثته هذه ، إنما بناها وفق منطق التدرج ، ولم تتح له كمعطى كوني ميتافيزيقي مسبق يعود إليها متى شاء ، وعليه فإن الكلام عن روح الحداثة في

[1] . المرجع السابق : ص 13.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

هذا السياق ماهو إلا تحصيل حاصل، هذا لأن مفهوم **الشورى** مثلا سيظل متعلقا بسياقه العربي المخصوص ولايمكن أن يتخلى عن مضمونه التراثي العربي ، حتى وإن أرجعناه إلى فضاء روحي أكبر ، وعليه فليست الإشكالية في كون الثقافة العربية لاتنتج إلا هذا النوع من المفاهيم بل إنها غير قادرة على إبداع جهاز معرفي قيمي يواصل تتبع حركية المفاهيم ابتداء من لحظة إنتاجها وصولا إلى تفعيلها ضمن إطارها المعرفي المخصوص بها زمنيا ومكانيا ، ومن ثم تكون قادرة على بناء موقف من الذات والعالم ، بعيدا عن خطر تخليها عن سياقها العربي المخصوص والذي سيبقى كامنا فيها كمونا متجذرا.

إن بناء الإنسان هو بناء مفاهيمه بالدرجة الأولى ، ومتى كان الوعي بضرورة تشييده من الداخل كبيرا ، عظمت الحاجة إلى مكون علائقي منتظم يحرره من مختلف التحيزات الناجمة عن الممارسات السلطوية للخطاب ، وأيضا من تلك الأنساق المعرفية الكبرى التي لايتوان المركز الخطابي على وضعها كمعيقات في إطار البناء الحضاري للإنسان ، لتحدَّ من قدرته على الإبداع ، وتختزله إلى مجرد وظائف محدودة ، آلية ، ضمن برنامج محكم بتشكيلات خطابية تعسفية ، تصنيفية ، غير مكترثة بفرادة الإبداع وتميزه في لحظته الكونية المتألقة.

تأسيسا على هذا ، يندرج سؤال المفهمة **"Conceptualisation"** ،باعتباره بحثا عن إنسانية الإنسان ، ضمن الوعي بمحورية الإرادة في طريق الإبداع ، ثم إن هذه الذات المبدعة في رحلة البحث عن تمكين حضاري لها ، لابد وأن تتحرر من ذاتيتها ولو نسبيا لتجعل من فعل المفهمة ممكنا ،ثم إنَّ « **إصلاح حال الإنسان ، يفترض وجود نموذج متكامل ورؤية شاملة ومنظومة معرفية قيمية** » [1] وهذا حقيقة ما استطاع الغرب بنائه ضمن خطاباته المتعددة ، هذا لأن تسويق النموذج لابد له من برامج وأدوات فعالة ، والسلطة من أهم الأدوات المساعدة على ذلك ، لأنها « **كمية استراتيجية محدودة لابد أن يمتلكها المرء للتقدم بمصلحته** »[2] ، وهذه الكمية من الإستراتيجية لاتتدخل بخطاباتها المباشرة لفرض منطقها ، بل تحتاج أحيانا إلى صيغ تلوينية ، وهي بذلك « **قوة تفرض نفسها بالإكراه أو**

[1] . عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2006 ، ص 59.

[2] . طوني بينيت ( وآخرون ) : مفاتيح اصطلاحية جديدة ، تر: سعيد الغانمي ، ص389.

**بالمخاتلة** »[1] ، ومضمون هذا التوصيف لايختلف كثيرا عما أراده فوكو من تعريفه للسلطة حين قرنها بالقوة فـ« **كل علاقة قوى ، هي على الأصح علاقة سلطة** »[2] ، والقوة تحتاج إلى قوة أخرى لردعها ، أو بالأحرى كي تعبر عن نفسها وتختبر قدرتها على تنميط الخطابات والعلاقة بينهما هي « **علاقة سجال وصراع وتدافع وتأثر وتأثير** »[3] ، وهذا الصراع يحتدمان أكثر كلما اقترب من إنتاج / تسويق المعرفة ،هذه الأخيرة تتداخل عبر نظام تشابكي سمته الأساسية :التبادل المنفعي البراغماتي ، فالسلطة تحتاج إلى المعرفة لتتقولب وتتلون ، والمعرفة تحتاج إلى السلطة لتترسب داخل الوعي وتثبت استمراريتها.

إذن ، فعبر مفهوم السلطة استطاع الغرب أن ينفرد بتوجيه الحضارة الإنسانية ،ثم إن الإطار المرجعي الأول له – التراث اليوناني والروماني – ، قد مكنه من احتكار أطر الثقافة وقراءة الحضارة والإنفراد بها وبقيمها ، هذه القراءة الغربية للحضارة أعطت للعقل الغربي ديناميكية واضحة في إنتاج أدوات بناء معرفية ، بنى على إثرها نموذجه المعرفي الذي ينطوي على مجموعة من الرؤى والنظريات الفلسفية والعلمية والدينية بدأت في التبلور خاصة منذ الحقبة الكلاسيكية وإلى يومنا هذا ، « **والنموذج هو بنية تصورية يجريها العقل البشري من كم هائل من العلاقات والتفاصيل والوقائع والأحداث فيستبعد بعضها ويهمش البعض الآخر ، ثم يرتبها ترتيبا خاص وينسقها تنسيقا خاصا بحيث تصبح (من وجهة نظر صاحب النموذج ) مترابطة بشكل يتصور أنه يماثل العلاقات الموجودة بالفعل بين عناصر الواقع** »[4] ولذلك يعمد صاحب النموذج دائما إلى الاشتغال على ثنائية الإقصاء / الإبقاء بهدف الحفاظ على انتظام أنساقه المعرفية ،ولعل هذه الثنائية أيضا اشتغل عليها العقل الغربي بل شكلت نظام تمظره (**Mode de configuration**) الدائم والمستمر ، ومرد ذلك بالأساس هو الحفاظ على حيوية النموذج وقدرته التفسيرية العالية ،وبفعل جملة من التصورات « **تمركز هذا**

---

1. أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفسفية ، م 1 ، منشورات عويدات ، بيروت ، تع : خليل احمد ، ط2 ، 2001 ، ص122.
2. جيل دولوز : المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو) ، تر: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987 ، ص77 .
3. المرجع نفسه : ص78.
4. عبد الوهاب المسيري : دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، ص387.

**النموذج حول ذاته في حركة محورية أدت إلى ظهور المركزية الغربية بكل إشكالياتها التي صاغت الفكر الغربي الحديث صوغا يوافق نوعا ما من أيديولوجيا التفوق العرقي والثقافي والديني** »[1] ، غير أن هذه الحركة المحورية لايمكن عدها إلا نتيجة حتمية ومآلا طبيعيا لمجموع القراءات التي أعطت لنفسها حق مصادرة القراءات الأخرى ، فتأسست كمرجعية أحادية ذات طابع إقصائي / تهميشي ومدجج ببنية ثقافية كليانية /شمولية ، وهذه البنية غيرت مسار التفكير الإنساني بفكر غير حيادي ، موجه ومشحون بفعالية غير بريئة ، ومرد هذا كله سعي حثيث إلى اختزال النماذج الأخرى داخل وحدة معرفية كبرى أساسها الأوحد : النموذج الغربي، وهذا ما أعطاه في نظر البحث سلطة مركبة ومضاعفة ،كانت بمثابة «**إحساس متزايد بالثقة بالنفس من جانب الإنسان الغربي ، وإلى إيمانه بأن رؤيته للعالم هي أرقى ماوصل إليه الإنسان وأن كل التاريخ البشري يصل إلى أعلى مراحله في التاريخ الغربي الحديث** »[2] ، وهذا لأنَّ الغرب في – نظر مركزيته – يشكل ذلك الوجه المتطور للعلوم بفعل تراكمها الكبير تاريخيا غير أنه لايمكن أن نغفل أن رؤيا العالم التي قدمها النموذج الغربي هي حصيلة إرث إنساني مشترك ، و الغرب طيلة مراحل تشكله لم يكن إلا إمبرياليا بالمعنى العميق للكلمة ،لأنه أعطى لنفسه حق مصادرة التراث الإنساني ،لذلك فـ« **آخر مرحلة من مراحل تطور البشرية في الغرب الحديث لايجعل باقي الحضارات تصاب بالدوران وبفقدان التوازن** »[3] ، ومن ثم أمكننا القول أن مضمون الوحدة المعرفية الذي يسعى الغرب إلى تكوينه انطلاقا من رؤيا العالم لديه لايتأسس على مبدأ المشترك الإنساني ،لأنه يتضمن مرجعية أحادية ركزت في وجودها على أسئلة مخصوصة بها لابغيرها ، ومن ثم فهي وحدة مغلقة ،ذات طابع سلطوي إقصائي ، لاقيمة للجزء داخلها إلا بانتظام داخل الكل ، غير أن « **وحدة لا تقر بالتنوع ستؤدي إلى تفجير نزعات التعصب المغلقة والمطالبة بالخصوصيات الضيقة** »[4] هذه النزعات المختلفة التي تطالب بالخصوصيات هي في نظر البحث رد فعل مباشر وطبيعي على ما أفرزته المركزية الغربية

---

[1] . عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص08 .

[2] . عبد الوهاب المسيري : فقه التحيز ، ص47.

[3] . حسن حنفي،محمد عابد الجابري : حوارات المشرق والمغرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،لبنان ، ط1 ،1990، ص80.

[4] . عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص09.

غداة قولها بالخصوصية المطلقة لتاريخ الغرب ، والثقافة العربية كغيرها من ثقافات الهامش كانت دائما ما تنتج خطاب الخصوصية ، وهو خطاب حاد يمثل الوجه الإرتكاسي للثقافة ، أدى إلى نمو بنية القصور الذي أصاب الوعي ، وهو في الحقيقة قصور مركب: قصور عن إدراك تراث مخبأ فينا ، وقصور آخر عن إدراك راهن صنعه غيرنا .

إن وضع الثقافة العربية اليوم ، منشطر بين تكوين تراثي تقليدي ،وبين استعارة هشة لمنظومة الأفكار والمناهج الغربية ، أدى إلى إعادة إنتاج فهم قاصر للتراث والحداثة على التوالي ، إننا نتلقى وننتج هذين المفهومين بدافع عاطفي اندفاعي ، فحين يعتقد الجابري « **العقل العربي تحكمه النظرة المعيارية للأشياء ،ونحن نقصد بالنظرة المعيارية ذلك الإتجاه في التفكير الذي يبحث في الأشياء عن مكانها وموقعها في منظومة القيم التي يتخذها ذلك التفكير مرجعا ، ومرتكزا ، وذا في مقابل النظرة الموضوعية التي تبحث في الأشياء عن مكنوناتها الذاتية وتحاول الكشف عما هو جوهري فيها** »[1] ، فإن الثقافة العربية في العموم لم تنتج إلا عقلا اختزاليا من هذا النوع ، يركن دائما إلى السياقات الخارجية للثقافة ولا يجهد نفسه في البحث عن المكونات البنيوية لها وما يحركها من قيم دفع تاريخية ، ذلك أن الذهنية العربية الأسطورية قديما قد غلفت حجاب العقل العربي وأضفت عليه نوعا من الطقوسية في تفسير المحمول اليوناني الوافد وهذا بفعل هيمنة المحمول الديني ، ماعجل في نظر البحث بظهور خطاب الخصوصية الذي تبناه الفقهاء العرب في وجه أنصار الثقافة اليونانية ،حينما دعوا إلى التمسك بأساليب القرآن ، وتأكيد أفضلية النحو العربي على المنطق اليوناني .

إن خطاب الخصوصية الذي أنتجته الثقافة العربية هو خطاب ازدواجي ، فمن جهة أولى كرس هذا الخطاب تقوقع الذات العربية داخل النسيج الفقهي على اعتبار أن العديد من العلوم الفقهية ظهرت تحت ضغط الحاجة إليها ، ومن جهة ثانية ، أرجع هذا الخطاب « **الفكر العربي إلى مجرد استئناف فكر مدرسي يكرر الفكر الإغريقي ويقلده ويجزئه** »[2] ،إنها حالة تصدع توقعنا في ازدواجية الشخصية ، وبهذا المنطق يصبح « **الإيمان لنا والعلم لغيرنا** ،

---

[1] . محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،لبنان ، ط10 ، 2009 ، ص، ص32/31.

[2] . محمد أركون : الفكر العربي ، تر : عادل العوا ، منشورات عويدات ،لبنان ، ط3 ، 1985 ، ص69.

**تعطينا أقل مما نستحق وتعطي الآخر أكثر مما يستحق ،تجعل الإيمان وقفا علينا والعلم حكرا على غيرنا** »[1] ، غير أن هذه النظرة فيها نوع من المصادرة والتعميم ، لأن الأزمة تكمن في عدم مقدرتنا على خلق توازن معرفي مع الآخر ، والخصوصية لاتنتج إلى ذلك التمركز الإيديولوجي البعيد كل البعد عن الفرع المعرفي ، وهذا مايفعله القاصر بنفسه ، إنه دائما مايختار أن ينقل طرائق تفكير غيره، ما يجعل من ثقافة الآخر / المتسلط تنتشر فوق ثقافة هذا القاصر لافتقار الأخير لمعاول طرح السؤال باعتباره الطريق إلى المعرفة ، والمعرفة لاشك تصنع الاختلاف عن الآخر حتى في السؤال ، فللغرب أسئلته ولنا أسئلتنا ، هذا الانفصال عن الغرب هو اتصال في آن يكفل لنا نوعا من الحركة.

يعرف الجابري التراث أنه « **الموروث الفكري والثقافي والديني والأدبي والفني** »[2] ، وهذا الموروث هو ماوصل عن الأسلاف عن طرق تفكيرهم ومناهج بحثهم واستدلالهم ،غير أننا قد نختلف في قراءة طرق تفكير أسلافنا وفهمها ، ومن ثم فالناتج المعرفي (ناتج القراءة) قد لايتضمن بالضرورة نفس النتائج ، لأننا لاننطلق من مرجعية واحدة لفهم التراث ، ولذلك يستعصي تكوين مفهوم موحد له ، فلايمكن –والأمر على هذه الحال – استعادة التراث ولو مشاركة / تفعيلا ، بل تغيير النظر إليه من كونه نصا متعاليا ، إلى تحيينه وتحويله إلى تجربة معيوشة ، حتى نحقق الانفتاح عليه ونحن ننتمي إلى روح هذا العصر.

إن التراث نص إشكالي أوجده الفكر المعاصر على اختلاف قرائته ، والقراءة التي تسعفنا في فهمه هي التي « **لاتقف عند حدود اكتشاف الدلالات في سياقها التاريخي الثقافي والفكري ، بل تتعدى ذلك إلى محاولة الوصول إلى المغزى المعاصر للنص التراثي** »[3] وهذا المغزى لايتم الوصول إليه إلا بجعلها « **تتحقق في الحاضر بكل ماتعنيه الكلمة من وجود ثقافي تاريخي ومن أفق معرفي وخبرة محددين ، ومعنى ذلك أن أي قراءة لاتبدأ من فراغ ، بل هي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث عن إجابات** »[4] ، ولاشك أن هذه

---

[1] . حسن حنفي ، محمد عابد الجابري : حوارات المشرق والمغرب، ص89.

[2] . محمد عابد الجابري : التراث والحداثة (دراسات ومناقشات) ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،لبنان ، ط1 ،1991 ، ص23 .

[3] . نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط7 ، 2005 ، ص06.

[4] . المرجع نفسه : الصفحة 06.

القراءة تجعل النص جديرا بالقراءة لأنه لايحمل دلالة واضحة ،بل تفتحه على التأويل، وبهذا يتراءى لنا التراث أنه ذلك البعيد / القريب منا والمخبوء في دواخلنا ، والذي بقي عالقا في اللامقول ، واللامفكر فيه من النصوص ،إنه الحاضر/ الغائب الذي لا يمكن استعادته إلا بتفعيل خطاب المراجعة النقدية ، والمراجعة النقدية « **ممارسة معرفية في الماضي من أجل المستقبل** »[1] ، ولذلك يجب ألا نفهم من فعل المراجعة أنه مخصوص بالتراث ولأجله ، إن « **المراجعة النقدية فهي وقفة تأمل يقفها الإنسان عندما يشعر بأن مرحلة مافي مسيرته هي على وشك الإنتهاء وأن مرحلة أخرى على وشك الإبتداء ، ومن هنا كان اتجاه المراجعة والنقد يتحدد ، ليس بالممكنات التي تشكل طموحات الأمس وحسب ، بل أيضا بالتي تشكل برنامجا للمستقبل** »[2] ، وعليه فخطاب المراجعة النقدية يفضح مضامين هذا التراث ويعري أنساقه ، ليس بهدف التشكيك في منجزاته ، بل بإعادة تأويل معانيه المقهورة والتي غيبها فعل سلطوي ما ، هذا الفعل غيب معاني التراث لصالح النصوص الثانوية المشكلة حوله ، وهي نصوص أنتجت لاشك « **باختلاف العصور ، والعوالم الثقافية ،بل [...] بتعارض الإيديولوجيات والإستراتيجيات** »[3] ، وبذلك تنتظم النصوص المشكلة للتراث حول ذاتها ، حتى « **تشكل دوما ما عند قراءتها مجالا لانتظام كلام آخر** »[4] ، يعطي لنفسه حق التكون كمركزية قرائية تستبعد القراءات الأخرى.

إننا نفكر بعيدا عن الآخر ، ومن ثم فنحن نتلقاه خارج أنساقه ، هذا التلقي الميكانيكي لم يحررنا من وهم الصورة المثالية الكونية التي قدمها النموذج الغربي ، ومن ثم فنحن مطالبون بالعودة إلى ذواتنا لنعيد صياغة أسئلتنا المخصوصة بنا ، وذلك لايتأتى إلا بإحداث صدمة في أعصاب الثقافة الراكدة ، وجعلها مخصوصة بأسئلة النطاقات الواسعة من الجماهير العربية ، « **وهل الإصرار على التمركز حول الذات المشرقية مفيد في الكشف عن الدلالة الوطنية**

---

[1] . محمد عابد الجابري : المشروع النهضوي العربي (مراجعة نقدية )، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،لبنان ، ط3 ،2009، ص13.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] . علي حرب : نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1995 ، ص05 .

[4] . المرجع نفسه : ص08.

**في نسق وسياق جديدين للثقافة والعروبة والحداثة** »[1] ، وعليه يغدو رهان بناء حداثة عربية كبيرا ومستعصيا ، ولا يتأتى إلا بالتخلص من « **الإنخراط الأقصى للذات في كتابتها وزمنها ، وحداثة معطوبة تضاعف بها مؤسسات ثقافية وإعلامية موانع الإستقلالية والمبادرة والإرادة ، في السياسة والمجتمع والأدب والفكر ولا تتوقف الحداثة المعطوبة من السيادة في ثقافة ومجتمع** »[2] ، وهذا واقع الثقافة العربية اليوم ، واقع لازال يرتكس إلى تلك الوعود النخبوية الحداثية العريضة من جهة ، وإلى بنية ماضوية ترجع مكونات الثقافة كلها إلى نموذج تأصيلي مغلق وإقصائي من جهة ثانية ، وبين هذا وذاك لازالت الثقافة العربية تبحث عن توازن معرفي يكفل لها الانشغال بأسئلتها الحضارية المتشعبة ، والتي لن تستطيع حمايتها إلا بضرورة تفعيل خطاب المراجعة النقدية كآلية نقدية وحضارية.

[1] . محمد بنيس : الحداثة المعطوبة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2004 ، ص 09.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

# الفصـل الأول

## خطاب الحداثة و ما بعد الحداثة في الفكر الغربي المعاصر.

تمهيد

المبحث الأول : في جينيالوجيا الحداثة :

أولا / الحداثة والفكر الإنساني

ثانيا / مقولاتها :

1-العقلانية

2-التجريبية

المبحث الثاني : ما بعد الحداثة في الفكر الفلسفي المعاصر:

أولا / نيتشه وجذور ما بعد الحداثة .

ثانيا / في هوية ما بعد الحداثة : قراءة في خطاب المابعدبات

المبحث الثالث : النماذج النقدية للخطاب النقدي الحداثي وما بعد الحداثي :

تمهيد

أولا : في الخطاب النقدي الحداثي

1-النموذج الشكلاني والقراءة الداخلية

2-النموذج البنيوي والسلطة النسقية

ثانيا : في الخطاب النقدي لما بعد الحداثة

1-التفكيكية ونقد التمركز

2-النقد الثقافي وحوار الأنساق.

**تمهيـــــــد :**

لتنخرط الذات في قراءة العالم لابد لها من خطاب ، والخطاب مجموعة من التصورات التي تتشكل من فهم مركب لصيرورة الإنسان داخل نظم المعرفة الإنسانية ، ولكي تستطيع الذات توجيه خطابها لابد لها من أدوات نقدية فعالة تنتقل بها من منطق السكون إلى منطق الحركية ، وهذه الحركية تتكفل بإنتاج الفعل النقدي المتحرر من قبضة النماذج العليا التي تكبل الحقيقة / المعنى داخل بنيتها السالبة ، بنية لاتنخرط في تشييد نموذج تشاركي جمعي يؤسس لجمعية الحقيقة لا لواحديتها ، وعليه ، فقد وجه الفكر الغربي المعاصر جل أدواته المعرفية نحو إنتاج نموذج غربي نقي يحاول توجيه أنماط التفكير نحو عقلانية نموذجه المبتكر ، بحثا عن تعبئة متواصلة ، وعن تداول معرفي واسع .

وعلى هذا الأساس ، فلا يمكن فهم خطاب الحداثة وما بعد الحداثة فهما بسيطا ومباشرا إلا إذا تم التعريج على كبريات محطاته الفلسفية والمعرفية التي صنعت نموذجه وقذفته داخل حركية التاريخ والإنسان ، هذا النموذج لم يقتنع بطبقة واحدة من طبقات المعرفة كي يثبت جدارته وفعاليته ، بل لقد تجاوز حدود تكونه إلى مختلف الحقول الإنسانية ، والمجالات الأدبية والنفسية والفنية ؛ لقد شكل تصورا مركبا حول العالم والإنسان ، ولا يمكن اختزاله إلى وحدات صغرى ، إنه النموذج الشمولي الذي يتحرك بكل منظومته وأدواته نحو استجلاء المعنى من عمق الظاهرة الإنسانية .

**أولا / الحداثة و الفكر الإنساني :**

يدخل المصطلح في تركيبته البنيوية ضمن عمليات مفهمة تاريخية تؤسس تدفقه المعرفي وفق رؤية شاملة فعلة ومشحونة بضابط منهجي ، وعلى إثر ذلك يتمفهم المصطلح عبر اشتراطات تاريخية تخرجه من الغيبوبة المعرفية / الساكنة ، وتدخله في سياق تداولي منتج /حركي ليخضع في الأخير إلى عمليات تعميم لم تكن مستنفذة في سياق آخر ، هذا لأن المصطلح يحتاج إلى توسيع دلالاته عبر مايطرحه من سجالات على مستوى التنوع الحاصل في المرجعيات والمفاهيم المختلفة.

وكذلك الأمر بالنسبة لمصطلح **الحداثة** ، فالمتتبع لحركية هذا المصطلح يجده قد مرَّ عبر قرون من الزمن بتسويغات معرفية مختلفة أحدثت انقلابات نوعية على مستوى الأطر والمفاهيم المكونة لفكر الفلسفة الغربية ، فتعددت بذلك تعريفات المصطلح حتى أصبح من العسير القبض على تعريف واحد له ، ما أدى بهذه الحضارة – أي الحضارة الغربية – إلى اكتفائها بالحديث عن خصائص الحداثة دون الغوص في معناها ، ليس أدل على ذلك من قول هابرماس" **Habermas** " مثلا أن ألفاظا من نوع الأزمنة الجديدة أو الأزمنة الحديثة كان مؤداها في المسحية الغربية «**عصرا مقبلا لم يأت بعد ،ولن يبدأ إلا بعد يوم الدينونة** »[1] تحولت لتفيد معنى آخر يتعلق أساسا « **بالقناعة ببدء المستقبل وتشير إلى عصر يحيا بالنظر إلى ما هو آت وينفتح إلى ماهو قائم** »[2] فيبقى النظر – على هذا الاعتبار– مشدودا فقط نحو الكيفية التي يتم فيها بناء هذا الغد .

انطلاقا من هذا الاعتراف يتبدى العقل الغربي عبر منظومته مفاهيمه ، عقلا عمليا تساؤليا لايؤمن بالثوابت واليقينيات ، يجدد شبكة مفاهيمه ضمن علائقية منتظمة ، وتحدد موقفها من التاريخ والطبيعة والإنسان بشكل ينم عن نماذجية قد يراها البعض غير منسجمة ، ولكنها تتضام وتتضافر وفق رؤية واحدة في بنيتها العميقة .

---

[1] . يورغن هابرماس : القول الفلسفي للحداثة ، تر: فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،سوريا، 1995 ، ص 13.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

يحيلنا الجذر ( **Moderne** ) إلى الوقوف على مصطلحات ثلاث ذات أهمية كبيرة في استجلاء مفهوم الحداثة ، وهي تتداخل مفهوميا ضمن شبكة معقدة ، وهذه المصطلحات هي : "**Modernisme**" ، "**Modernité** " و" **Modernisation**" ، ولاشك أن هناك تعارضا كبيرا بين هذه المضامين ، إذ يجعل صاحب موسوعة "**لاروس**" كلمة "**مودرنيزم**" مرادفة لما ظهر من أفكار اجتماعية جديدة تناهض سلطة الكنيسة في العصور الوسطى من التاريخ الأوربي [1] ، ما يحمل البحث على الاعتقاد أن كلمة "مودرنيزم" تكتسي طابع **المذهبية** ، أي أنها أقرب إلى المذهب منها إلى فكرة مجردة ما بما أن هذه الثورة ارتبطت بزمان معين ومكان معين ، وهي تلك الثورة التي قامت ضد التسلط الكنسي الذي ساد أوربا إبان القرن الخامس عشر ما أدى إلى ظهور فكرة الإصلاح الكنسي ، ثم إن لبَّ هذه الثورة يكمن في بعض « **الأفكار النقدية ذات القيمة الجدلية كالديمقراطية وفصل الكنيسة عن الدولة وإنهاء الامتيازات الملكية وحرية المعتقدات والآراء** »[2] ، هذه الأفكار مهدت بشكل مباشر إلى ظهور شريحة من المثقفين[*] الذين ذهبت بهم الرغبة إلى إحياء التراث اليوناني القديم والعودة إلى أساليب القدماء واستجلاء طرق تفكيرهم ونظرتهم للطبيعة والإنسان ، فرفضوا بذلك التفسير الكنسي لمختلف للظواهر الطبيعية والظواهر الأخرى المتعلقة ببنية تفكير الإنسان ، ودعوا بإرجاع كل مضامين الفكر إلى اليونانية القديمة .

وأما مصطلح "**Modernité** " فيتلخص في « **الموقف تجاه المستقبل القائم على العلوم وحتمية التقدم الإنساني (فلسفة التنوير)، والتخلي عن الارتباط الزمني (بالماضي والمستقبل) ويتركز في موقف يتصف بالاتجاه نحو كل ماهو جديد** »[3] ، إنها ذلك الموقف الذي لايعتد بالزمن ولا بالمكان ، بل إنها أقرب إلى الجوهر الذي تتكون منه كل

---

[1] . ينظر : la Grande Encyclopedia Laroussee.Bibliotheque .larousse .paris.1975.p8068

[2] . محمود العشيري : الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام) ، ميريث للنشر والمعلومات ط2 ، 2003 ، ص163.

[*] – من أمثال هؤلاء المثقفين :توماس مور "**Thomas Moor**" (**1478-1535**)،فيلسوف إنجليزي من عائلة برجوازية عمل مستشارا للملك ، ومن ثم أعدم لرفضه الاعتراف للملك رئيسا للكنيسة ، وقد كتب في السجن مؤلفه المعروف"يوتوبيا" الذي يقدم فيه تصورا مثاليا للمجتمع يرى فيه ضرورة العودة إلى إحياء التراث اليوناني القديم وتمثله تمثلا كاملا.

[3] . هشام شرابي : نقلا عن : محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي :الحداثة ، منشورات توبقال للنشر ،المغرب ، ط1،1996،ص 20.

حركات التغيير ، إنها دعوة التجديد المستمرة القائمة على حتمية الانخراط في النظرة المستقبلية للإنسان والطبيعة ، فهي تختلف عن الحداثية "**Modernisme**" كون هذه الأخيرة مرتبطة بزمان ومكان معينين ، بل إنها أقرب إلى النماذجية والتصنيفية ، كونها مذهبا يحمل في طياته موقفا من الدين والإنسان والطبيعة ، أما الحداثة "**Modernité** " هي ذلك الموقف العام من طبيعة الأشياء ، بل إنها بذرة داخل كل حركة تغيير تروم التخلص من تلك التراكمات القبلية للأنظمة المعرفية القديمة ، فمصطلح حديث " **Moderne**" يعني في أهم مضامينه «**حب التغيير لأجل التغيير ، ميل إلى الاهتمام بالانطباعات الراهنة ، بلاحكم على الماضي وبلا تفكر فيه** »[1] ؛ ثم إنَّ هذا الاهتمام بالانطباعات الراهنة لابد وأن يولد رغبة أخرى في تطوير مناهج التفكير ، كي تأخذ بذلك شكل المنظومة المتحركة دائما باتجاه المستقبل ، ف « **الحداثة وضعية فكرية لاتنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية ،وتقدم المناهج التحليلية التجريبية ، وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون ، إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي** »[2] ، وعلى هذا الأساس تغدو الحداثة بحثا دائما ومتواصلا عن الجديد ، مغامرة تواقة للكشف ، والتحليل ، والتمثل والتجاوز ، لاتقبل باليقين لأنها لاتبغي الاكتمال ، إنها شك دائم وسؤال متجدد ، رحلة نحو المجهول الإنساني ، نحو مناطق العتمة داخل هذا الإنسان ، بل إنها « **القدرة على الإتيان بكل هاهو مدمر...رحلة إلى عوالم فنية مجهولة لايمكن أن يكتب لها التوفيق** »[3] ، إنها بذرة تواقة للإنعتاق ، تحرر دائم من المنجزات ، قفز متواصل على البنى والمرتكزات ، ورفض قاطع للنمذجة والتصنيفات ، « **لقد ودعت الحداثة العوالم الواقعية و الحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر واعتمدت بدلا منها العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم التي تمتلك القدرة على**

[1] . أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، تر : خليل أحمد خليل ، ص 822.

[2] . خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، القاهرة ، م4 ، ع 3 ، 1984 ، ص163.

[3] . مالكم برادبري ، جيمس ماكفارلين : الحداثة ، تر : مؤيد حسن فوزي ، مركز الإنماء الحضاري،حلب ، سوريا ، 2009 ، ص27.

**الإبداع والتحطيم في آن واحد** »[1] ولنا في تاريخ الحداثة خير مثال على ذلك ؛ فظهور حركة ما بعد الحداثة هو نتيجة ومآل طبيعي لهذا التجدد المستمر والبحث المتواصل.

وأما التحديث "**Modernisation**" فيعني «**مجموعة من العمليات المتراكمة التي تطور في – مجتمع ما – قوى الإنتاج وتعبئ الموارد والثروات وتنمي إنتاجية العمل**[2] ، وهذه العمليات تعتمد في بنيتها على ذلك التحول الديناميكي الذي ينقل المعرفة من حالتها الساكنة إلى حالتها الإنتاجية ، ويتصل هذا المفهوم أيضا بـ « **مفهوم الإنماء والتطور من حيث البنى المعرفية والعقائدية المتصلة بالعلوم والأيديولوجيا والدين** »[3] ، وإذا كانت الحداثة تعني مجموعة العقائد والميول التي تحمل في ثناياها رؤية قيمية ما ، فإنَّ التحديث هو **الميكانيزم** المحرك لهذه العقائد والمحفز الوحيد لها على مستوى الشبكة الثقافية للفرد المستهلك لهذه الميول والعقائد ، هذا مايجعل البحث يعتقد أن الحداثة لم تولد فكرة جاهزة ، إنما تعرضت لعمليات مفهمة تاريخية متواصلة ، انطلاقا من الرؤية التي قد قدمتها الإنسانوية "**Humanisme**" ومبدأ النزعة الإنسانية ، هذا المبدأ الذي رفض الفكر المسيحي الموروث من القرون الوسطى ثم ثم إنَّ هذه النزعة لم تتعلق فقط بالفكر الفلسفي ، بل تعدته إلى مجالات أخرى كالأدب والفن والتصوير [*] ، حيث أعادت بذلك كتابات أصحابها إحياء الحكمة اليونانية القديمة القائلة بأنَّ « **الإنسان هو المقياس لكل الأشياء** »[4] ، ومضمون هذه الرؤية يتحرك نحو « **تحرير الإنسان من كل سلطة خارج حدود الإنسان ذاته ،تحريره من فكرة الإله وتحريره من الكنيسة وتحريره من سلطة العادات** »[5] ، إلاَّ أن المتمعن لهذا الجوهر الجديد سيجد أن الإنسانوية بزحزحتها لسلطة الإله ،إنما أقامت سلطة جديدة لإله جديد يتحكم بشكل آلي

---

1 . المرجع السابق : ص ص ،28/27.

2 . فتحي التريكي ، رشيدة التريكي : فلسفة الحداثة ، مركز الإنماء القومي بيروت ، لبنان ،2002 ، ص09.

3 . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[*] . نذكر منهم على سبيل المثال : "بيترارك " (**1304-1374**) وهو شاعر إيطالي ، "وفان هوتن " الألماني الذي كان يكسب قوته من لقاء القصائد على العامة ، من أهم أعماله : (رسالة من رجال مغمورين ) .

4 . أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، ص567.

5 . محمد عادل شريح : الأسس البنيوية لفكر الحداثة الغربية . دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 2008 ، ص ص ،42/41.

ومسبق في معايير الحقيقة ، فيصبح هو مصدر إنتاجها الوحيد ، وبذلك يتحول الإنسان إلى إله عبر كل سلطات التحرر المتاحة له في التحكم في نفسه ، وفي الطبيعة ،إنها سلطة ذات طابع مطلقي متجاوز، جعل الطبيعة خادمة له ،بل إن الفكر الإنسانوي بهذه الصورة ليس إلاَّ « **مذهب تأليه الإنسان** »[1] ، إنه المركز الجديد للكون والطبيعة .

تأسيسا على ما تقدم ، يمكن اعتبار عصر النهضة أيضا بتحولاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية أول خطوة من خطوات تبنين فكر الحداثة الغربية ، ولقد تعاضدت كل هذه المجالات لتقدم فكرا شموليا يتسم بالحركية والإنتاج والتفاعل ، وهذا مما لا يمكن عده إلا استجابة لتلك البنية التحفيزية التي استجاب لها المجتمع الأوربي ، الأمر الذي جعلها تفرز عصرا جديدا يحمل بذور هذا التفكير في بنيته الجنينية ، ألا وهو عصر التنوير ، والمقصود بالتنوير « **الانتقال المجتمعي في القارة الأوربية في القرن الثامن عشر من حال ظلمات التفكير القديم والتقليدي ، والذي كان أسير التفكير الديني المسيحي ، وغيبياته ، وتجاوز مقولات الكتاب المقدس وسلطة النص الديني ، إلى تفكير جديد يسوده التفكير العقلي المستقل** »[2] ، حيث إنَّ المصطلح كان في البداية متداولا في الحقل الديني ، أي أنه كان « **ديني المنشأ قبل أن يتعلمن على يد الفلاسفة في عصر العقل ، أي في القرن الثامن عشر بالذات** »[3] ، وقد كان يعني في النصوص التوراتية ونصوص الإنجيل المتداولة ما هو عكس الظلمات ، لقد كان مصطلح التنوير « **طيلة العصور الوسطى في كتابات اللاهوتيين المسيحيين والصوفيين وأصحاب التقى والورع ، وهو يدل على الوحي المنير أو الإشراقي الذي يضيء للإنسان طبيعته** »[4] ، ثم راح هذا المصطلح ينزع عنه عباءته الدينية تدريجيا لينتظم ضمن حركية جديدة بأفق معرفي جديد ، هو أفق الفلسفة العقلية مع "**ديكارت Descartes**" (**1596-1650**) وبعده يذكر الفيلسوف **لايبينتز Leipintz**

---

[1] . المرجع السابق : الصفحة نفسها.

[2] . عبد المعطي سويد : هياكل التنوير والحداثة المبتورة في العالم العربي ، مؤسسة الانتشار العالمي ، القاهرة ، مصر، ط1،2006،ص 15.

[3] . رولان مورتييه : نقلا عن : هاشم صالح : مدخل إلى التنوير الأوربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ،لبنان ، ط1،2005 ، ص 139.

[4] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

( **1646–1716**) ، هذا مايجعل البحث يعتقد أن فكر حركة الاستنارة لم يكن بتاتا فكرا مستقلا بذاته ينم عن جوهر معرفي محايد ومخصوص به بنيويا ، إنما كان مكملا لجوهر عصر النهضة وملتحما به واستمرارا لفكره ، وإلاَّ مالذي جعل " **تودودرف Todorov** " يعتقد أنَّ « **الأنوار عصر نهاية مطاف ، عصر حوصلة وتأليف لاعصر تجديد جذري ، فالأفكار الكبرى للأنوار لاتعود إلى القرن XVIII ، وهي وإن لم تنحدر من العصر القديم تحمل على الأقل آثار أواخر العصر الوسيط وعصر النهضة والعصر الكلاسيكي**»[1] ؟ ، ثم إنَّ الثورة على الكنيسة لم تكن رفضا للقيم الدينية في جوهرها ، إنما كانت رفضا للسلطة الكنسية ومحاولة أيضا لوضع حد لهيمنة السلطة السياسية على الكنيسة ، ومن ثم جازى لنا أن نقول أن العقل الغربي بقي محافظا على انتظامه البنيوي عبر نسقه الفلسفي المتين ، وإن الثورة على الكنيسة لم تكن إلاَّ لغرض إصلاحها في الأصل ، أي أنَّ خطاب الحداثة الغربية كان منطلقه دينيا بحتا ، وليس نفي الدين كجوهر كما يعتقده البعض ، بل إنَّ حركة الأنوار في نظر **تودوروف** هي « **حركة امتصاص ومفصلة لآراء كانت فيما مضى متناحرة** »[2] ، هذه الآراء انصهرت ضمن نموذج واحد ونظام تمظهر كلي ، امتلك قدرة تفسيرية هائلة مكنته من تجاوز فضائه المخصوص وهذا ما يجعل البحث يعتقد أن التنوير حركة داخل العقل الغربي انطلقت دائما من الجزئي لاستقراء الكلي.

لقد شكلت أوربا بفضائها الثقافي والجغرافي خارطة متنوعة لانتشار فكر وفلسفة الأنوار ، غير أن بعض الآراء تعتبر الفضاء الثقافي الفرنسي أكثر هذه الفضاءات نشاطا وحيوية ، هذا ربما لأنه واكب ظهور البرجوازية كنظام اقتصادي وسياسي واجتماعي ، ماجعل المجتمع الفرنسي يصل إلى احتضان مقولات الفكر الأنواري التي انبثقت من فكرة الإصلاح الديني وانجازات عصر النهضة قبل المجتمعات الأخرى ، مخترقة تلك الفضاءات المعرفية للثقافة الأوربية، ولعل الفيلسوف الفرنسي **مونتسكيو Montesquieu(1689–1755)** ،و **فولتير Voltaire (1694–1778)** **وجان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau(1712– 1778)**

---

[1] . تزيفيتان تودوروف : روح الأنوار ، تر: حافظ قويعة ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1، 2007 ، ص 09.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

و **دينيس ديدرو Denis diderot (1713-1784)** ، كانوا السباقين إلى تلقف أفكار عصر التنوير ؛ بل كانت مهمتهم الأسمى تتمثل في تغيير النظرة إلى الإنسان والمجتمع ، والحرية انطلاقا من أسس عقلانية مادية ، تمجد العقل وتطرح فكرة الازدهار والتطور والتقدم في ظل النزعة الفردانية **" Indivudisme"** ، التي تعترف بالحرية المطلقة للفرد في ممارسة حياته الشخصية وتنظيم علاقاته الاجتماعية ، والفردانية « **مبدأ من مبادئ الأيديولوجيا السياسية الاجتماعية يقوم على الإعتراف بالحقوق المطلقة للفرد ، وحرية الفكر واستقلاله عن المجتمع والدولة** »[1] ، وأول من أرسى دعائم هذه الرؤية في الفلسفة الغربية في إطارها العام هم **السفسطائيون** بإحيائهم للجدل كوسيلة معرفية لتوجيه الناس إلى الديمقراطية ، في مقابل الفلسفة القديمة (الأفلاطونية ) التي تعنى بالخصوص بدراسة الموضوع الخارجي المبني أساسا على تفسير ماوراء الطبيعة .

إن النزعة الإنسانية والفردانية وأفكار عصر التنوير كالحرية والتقدم ، احتاجت لتثبيتها في منظومة الفكر الغربي إلى اشتراطات تاريخية متواصلة أثناء عملية التبنين التي خضعت لها على مدار تشكل هذا العقل ، وتمثلت هذه الاشتراطات في تعاضد مجموعة من المقولات ، طورتها المركزية الغربية كأدوات بناء معرفي لضمان حيوية النموذج المبتكر في معرفة الآخر وقراءة العالم .

[1] . حسن الكحلاني : الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر ، ط 1، 2004 ، ص 25.

## مقـــولاتهـــــــــا /

### أولا : العقـــلانيـــة /

يقدم البناء المفاهيمي لخطاب الحداثة الغربية تبريرات معرفية على مستوى منظومة المقولات والمفاهيم التي تتبلور حركة تفعيل رؤية الفلسفة الغربية ضمن حقول المعرفة المتعددة ، ويبرز التأصيل المفاهيمي للمقولات نماذجية المرجع الغربي وقدرته الحضارية على التأسيس ، لتبدو في الأخير تمظهرات هذا النظام متسلسلة ضمن ترتيب جينالوجي ، لايهدف إلى رص المقولات رصا تسطيحيا ، بل بتفعيلها ودفعها داخل حركية التاريخ.

من هنا تتأسس العقلانية كأهم ركيزة قام عليها الخطاب الحداثي الغربي ، لابوصفها مقولة فلسفية أنتجت ضمن راهن ما ؛ إنما هي مكون أساسي من مكونات هذا النظام وضابط معرفي هام تأسست عليه جميع مذاهب الفكر المعاصر فيما بعد ، هذا لأن نظام الحداثة الغربي نظر إلى العقلانية باعتبارها تنقيبا متواصلا عن منظومة من الأسس والمعايير التي يستند إليها في البرهنة على سلامة الفعاليات النقدية التي من شأنها تحسين نشاط الفرد الإنساني داخل نسقية المجتمع الحديث ، ولذلك يدخل العقل في إطار هذه الحركية ، باعتباره « **مجموع الوظائف النفسية المتعلقة بتحصيل المعرفة [...] ، هذه الوظائف تملك القدرة على استيعاب المقولات وتحصيل المعرفة العلمية في مقابل المعرفة المستندة إلى الوحي والإيمان**»[1]، ومن هنا لايغدو العقل مركز تجميع المعرفة وتحصيلها فحسب ؛ بل هو ذلك الجوهر القادر على تفعيل دور هذه المعرفة وتقنين درجة استيعابها ، من خلال قوة طبيعية للنفس متهيئة لتحصيل المعرفة العلمية[2] ، و انطلاقا من هذا التوصيف ، تتراءى لنا النزعة العقلية « **إقرارا بأولية العقل وبأن المعرفة تنشأ عن المبادئ العقلية القبلية والضرورية ، لاعن التجارب الحسية [...] باعتبار أن قوانين العقل مطابقة لقوانين الأشياء ، وأن كل موجود معقول ، وكل معقول موجود**»[3] ، وأن أي معرفة تقع خارج هذا التوصيف لايعتد بها .

---

[1] . جلال الدين سعد : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، دط ، 2004 ، ص 291.

[2] . ينظر : جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج 2 ، دار الكتاب اللبناني ، دط ، 1982 ، ص86 وما بعدها.

[3] . جلال الدين سعد : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، ص 291.

يستفاد من هذا الرأي ، أن العقل أضحى مصدرا مهما ووحيدا للحقائق خاصة بعد أن أثبتت النزعة الإنسانية الإنسان مركزا للكون ، « **فإذا كانت الإنسانية هي الدين الجديد فإن العقلانية هي الكنيسة المقدسة لهذا الدين ، وما مذاهب الفكر الحديث الأخرى إلا طوائف مختلفة لهذه الكنيسة** »[1] ، ومركزية الإنسان في الكون إنما نشأت بفعل امتلاك العقل تصورا قبليا على أن هذا الكون ينتظم من خلال حركيته بانتظام العقل نفسه ، وعلى هذا الأساس يرى المفكر العقلاني أنَّ « **المعقول هو الطبيعي ولا وجود لشيء خارج الطبيعة ، وأقصى مايعرف به هو المجهول الذي قد يصبح يوما ما معلوما ولامكان في مخططه الفكري لقوى خارقة ، ولامحل في عقله للاستسلام الغيبي لعقيدة ما** »[2] ، ومن ثم ، فالعقلاني يربط جسر التواصل مع الطبيعة لا مع الغيبيات ويحدد أطرها ومفاهيمها حول كل ما هو قابل للخضوع إلى نظام العقل بصورة تبدو منطقية وأكثر موضوعية ،وإسقاط كل ما هو خارق للطبيعة أو غيبي من الكون بل إن أبغض شيء للعقلاني هو ذلك المزاج الفكري الذي تعبر عنه عبارة : « **أؤمن به لأنه مستحيل** »[3] .

على هذا الأساس انطلق الفكر الغربي في رحلة تطويع الطبيعة من خلال تحقق تاريخي حقق انبثاق الحداثة باعتبارها وعيا ذاتيا وبناء حضاريا يؤطره طابع معرفي مخصوص، وحسب هذا المعطى انبثقت العقلانية الحديثة كمذهب فلسلفي مع الفيلسوف الفرنسي **ديكارت " Descartes( 1596-1650)** ، ثم عرفت تطورا ملحوظا مع **سبينوزا Spinoza( 1632-1677)** في أدبيات القرن السابع عشر ، ومع **كانط Kant(1724-1804)** **وهيجل Hegel( 1770-1831)** في القرن الثامن عشر ، لتتمكن الحداثة من استلهام اشتراطاتها التاريخية ضمن وعي مركب أتاح لها تقديم تفسير موضوعي عقلاني حول الإنسان وفاعليته ، والمذهب العقلي أو العقلانية « **جاءت من اللفظ اللاتيني" RATIO" بمعنى عقل أو بصيرة ، أما معناه الحرفي فهو أسلوب في التفكير أو التفلسف [...] وتعني**

[1] . محمد عادل شريح : الأسس البنيوية لفكر الحداثة الغربية ، ص ،47.

[2] . كرين برينتون : تشكيل العقل الحديث ، تر : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1984 ، ص 120.

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

**العقلانية قدرة الإنسان في حياته اليومية وممارسته المعرفية على أن يسير في تفكيره وفقا للوعي بعيدا – قدر الإمكان – عن تسلط المشاعر أو العواطف** »[1] ، وهذا لن يتأتى إلا باستخدام العقل استخداما موضوعيا ، غير أن هذا الاستخدام لم يلبث وأن صار محط اختلاف فلاسفة العقل ، فنجد « **ديكارت مثلا ينادي بالأفكار الفطرية ، وذهب كانط إلى وجود مبادئ قبلية في العقل أي مبادئ في ذهن الإنسان قبل أي تجربة** »[2] ، وأيا كان هذا الاختلاف ؛ فإن العقلانية بوجه عام هي رد تفسير نظرية المعرفة إلى سلطان العقل والقول بأوليته .

لقد أطلق ديكارت عبارة شهيرة حاز بها فضل السبق في التأسيس للمذهب العقلاني الحديث إنها عبارة « **أنا أفكر إذن أنا موجود** »[3] . وأصبحت هذه العبارة تعرف في تاريخ الفلسفة **بالكوجيتو الديكارتي** ، وقد طوَّر ديكارت منهجه في ذلك انطلاقا من فكرة الشك الذي ينفي عنه صفة المذهبية كما كان من قبل ، « **بل إن شك ديكارت شك منهجي من أجل الوصول إلى اليقين [...] وقد بدأه بالشك في المعرف الحسية ثم في المعارف العقلية وأخيرا شك في كل شيء** »[4] .لكن هذا الشك إنما طرحه ديكارت للوصول إلى اليقين ، لذا كان شكه في الحواس على اعتبار أن الحواس تخدعنا ، وشكك في المعارف القبلية واستدلال العقل لأن الناس يخطئون في استدلالهم ، هذا التدرج في الشك أفضى بديكارت إلى الشك في وجود ما أسماه عالما موضوعيا ، ثم يصل إلى مرحلة وضوح الفكر ليعود بعد ذلك لترتيب وإقرار مقومات الوجود ، بإثبات الفكر مبدأ أول لينتقل بعده إلى إثبات الوجود ، فما يقر بوجوده الفكر فهو موجود وما لم يقره الفكر فهو غير موجود [5] ، وعلى أساس هذا المعطى ، يفهم من عبارة " أنا أفكر إذن أنا موجود " أن الفكر هو شرط الوجود ؛ والمعلوم أن ديكارت لايقبل إلا بالفكرة المتاحة على مستوى الذات المفكرة التي تتصل بالأنا الفردية ، ولذلك

---

1. إبراهيم مصطفى إبراهيم : الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، 2000 ، ص 63.
2. المرجع نفسه : الصفحة نفسها.
3. رينيه ديكارت : مقال عن المنهج ، تر: محمود محمد الخضيري ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ط3، 1985 ، ص124 .
4. إبراهيم مصطفى إبراهيم : الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم ، ص 85.
5. ينظر : محمد عادل شريح : الأسس البنيوية لفكر الحداثة الغربية ، ص 49 وما بعدها.

فديكارت يثبت فكرة الأنا الفردية كنوع من المحددودية العقلية في فهم الوجود ، ومن ثم تتأسس هذه الذات الحاملة للفكر كمبدأ أول لتحصيل المعرفة ، هذا المعطى قلب به المبدأ القديم القائل بأن الله هو مبدأ الوجود والمعرفة.ثم إن هذه النقلة النوعية التي انطلق بها ديكارت لإرساء منهجه العقلي كفلت بناء العالم انطلاقا من مستوى الذات المفكرة ، نقلة يراها البحث تأسيسا للمستوى الأنطولوجي ( الوجودي ) لخطاب الحداثة الغربية .

في الحقيقة إن إمعاننا الجيد في هذه النظرة التي قدمها ديكارت يجعلها نعتقد أن نفيه للميتافيزيقا ( ماوراء الطبيعة) كمستوى مهم من مستويات تحقيق المعرفة ، في الحقيقة إنما إثبات آخر لميتافيزيقا العقل / الذات ، على اعتبار أن العقل أصبح الضابط المنهجي الوحيد لتحصيل المعرفة دون اللجوء إلى الحس أو التجربة أو مصادر أخرى ، فلقد كرس ديكارت نوعا من المحدودية المعرفية بربطه لتحصيل المعرفة بنشاط الذات الفردية داخل عالم الطبيعة ، من هنا يتراءى لنا المأزق الديكارتي في انغلاق العقلانية على نفسها . فإذا تعذر –مثلا- على العقل الوصول إلى كنه ما داخل حيز الطبيعة ، فهل يلجأ إلى تمديد هذا العالم أم التحرر من الذات المفكرة كمبدأ أول لتحصيل المعرفة ؟ ثم إنَّ حضور الموجه الديني في فلسفة ديكارت لايمكن إنكاره ، ذلك أن ركائز اللاهوت حاضرة في نظامه الفكري ليس أدل على ذلك من أن فلسفته ترتبت – على نحو مايقول- على إثر حلم ، « **وبهذا فإن فلسفة ديكارت انتظمت في السياق الذي كان يرغب أن تكون عليه فلسفة في خدمة الدين تقوم أركانها على أساس الضامن الإلهي ، تدمج عناصر مختلفة من أفلاطون وأغسطين ، وتنتج في سياق عقلاني [...] والبرهنة عليها بالعقل**»[1] ، هذا لأنَّ ديكارت لم يستطع إلا قلب معادلة تحصيل المعرفة ، فلقد حولها إلى إثبات الذات المفكرة أولا ، ثم إثبات الله ، ثم إثبات العالم.

أما عقلانية **كانط** فكانت مختلفة عن عقلانية ديكارت في كونها تعدت وظيفتها في « **تحويل العقل المشرع من خزان للأفكار الفطرية إلى قدرة مؤطرة تقوم بإضفاء الطابع التركيبي على المعرفة ، وبهذا يتخذ العقل طابعا إيجابيا ديناميا فعالا غير ذلك الطابع السلبي**

[1] . عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1997 ، ص ص ،72/71.

**القائم على حدس الطبائع البسيطة مثلما هو الشأن في العقلانية الديكارتية** »[1]، ومن ثم لم يعد العقل مجرد مكمن نوراني حسب المفهوم الأفلاطوني ، بل تحول إلى منظومة قيم معايير تتسم بالنشاط والفاعلية ، ويرتبط فيما بينها نظام منعقد البنية ، ومن هنا « **لم تبق وظيفة العقل مجرد وظيفة منطقية تقوم على التصنيف** ( أرسطو) **أي أن العقل لم يعد مجرد قوانين منطقية ، بل تعقدت بنيته تعقيدا كبيرا وأضحى متضمنا لقواعد وأنماط تركيب منوعة غاية التنويع** »[2] ، لذلك فقد أضفى **كانط** انعطافة جديدة على فكرة أن العقل كامن في العالم ، بل يخرجه من عملياته الاعتباطية التي لاهدف لها إلا التنوير التدريجي الذي تهدينا من خلاله الطبيعة إلى هدف طبيعة إنسانية عقلية تماما[3] ، وهو نفس المذهب ذهب إليه **هيجل** ، حين اعتبر أن الطبيعة الإنسانية لا يمكن أن تقبل إلا بالعقلي ، فهو بذلك يرفض غير العقلي باعتباره المسبب الرئيس لتقلبات التاريخ البشري « **وأن غير العقلي على المدى الطويل لايستطيع أن يسود ، فماهو عقلي واقعي وما هو واقعي عقلي** »[4] ، وعليه –في رأي البحث– أن يعبر بوضوح عن متطلبات الشؤون الإنسانية.

لقد شكلت العقلانية " **Rationalisme** " بتفريعاتها المختلفة أهم مقولات الحداثة الغربية ، بل إنَّ هناك ارتباطا وثيقا بينهما أعطى لذاتية العقل الإنساني صفة التأسيس لموضوعية الموضوعات ، وتم بهذا إرجاع كل معرفة إلى الذات المفكرة ، حتى بذلك أصبحنا أمام **عقل أداتي** يخضع كل شيء لأحكامه وقدراته القبلية.

---

1. سالم يفوت : العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1989 ، ص 66.
2. المرجع نفسه : ص ص 67/66.
3. ينظر : طوني بينيت ( وآخرون ) : مفاتيح اصطلاحية جديدة ، ص 491.
4. المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

## ثانيا : التجـريبيـــــــة /

من المعروف أن النزعة الإنسانية قد غيرت زاوية النظر إلى هذا العالم برفضها القاطع لكل أشياء الميتافيزيقا والماورائيات ، هذه الأخيرة التي شكلت لدن تفكير عصور ماقبل النهضة ، لكن الحاجة تعاظمت إلى تفسير الموجودات انطلاقا من جهد إنساني بشري لامن قبس نوراني متشكل مكن الغيبيات ، لذلك اتجهت أنظار الفلاسفة إلى تفسير الطبيعة على نحو علمي تجريبي ينم في الأساس عن نظرة عقلانية ، ولهذا يتراءى لنا فكر الحداثة الغربية مكونا منتظما ، تتضام فيه المقولات وتتكامل وفق رؤية واحدة شاملة.

لقد بدأت هذه النظرة العلمية الجديدة بالخصوص مع كوبرنيكوس **Copernicus (1473-1543)** وبيكون **Bacon(1561-1626)** ، وغاليلو **galilio(1564 -1642)** [*]، وفحوى هذا النظرية يتمحور حول فكرة أن الشمس مركز المجموعة الشمسية ، والأرض هي التي تدور حول الشمس ، فمن المعروف قبل ذلك أن « **كون أرسطو الذي اقتلعته هذه الثورة العلمية كان مجموع الأفلاك البلورية ذات المركز المشترك ، كل منها يحمل كوكبا [...] وفي نظرية أرسطو الخاصة بالكون بدت الأجسام السماوية بعد رصدها تحيط بالكرة الأرضية دون توقف أو تغيير ، ومن ثم كانت بالنسبة لأرسطو أجساما مثالية غير قابلة للتحلل والفساد**»[1] ، وهكذا يتراءى لنا الكون الأرسطي مقسما إلى قسمين : كون فوقي (ماوراء طبيعي ) وكون تحتي (طبيعي ) ، ومن هنا انطلقت النظرة الكوبرنيكية إلى إحداث نوع من الامتداد في العالم الطبيعي وجعله لامتناهيا بعد أن كان نظاما مغلقا، بل إنها حجة دامغة لنقض تلك المقولة الفلسفية القديمة من أن عالم الطبيعة غير قائم بذاته وأنه بحاجة إلى علة خارجة عنه [2] ، هذا التصور دحضته النظرة العلمية الجديدة وعجلت « **بانتهاء**

---

[*] – جاءت جهود هؤلاء الفلاسفة والعلماء الطبيعيين لتقدم أساسا علميا جديدا لفهم العالم اعتمادا على جهد إنساني عقلي تجريبي خاصة فيما يتعلق بالمجموعة الشمسية ومركز الأرض وحركة الأجرام ....إلخ ، وهذه الجهود قد تعززت بجهود أخرى لفلاسفة وعلماء طبيعيين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : كبلر **Kepler( 1571-1630)** ، جون لوك **J-look ( 1633-1704)** ، نيوتن **Newton (1642-1727)** ، دفيد هيوم **Hume(1711-1776)** ...إلخ.

[1] . جيمس بيرك : نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي: الحداثة ، ص 09.

[2] . ينظر : محمد عادل شريح : الأسس البنيوية لفكر الحداثة الغربية ، ص 84 وما بعدها.

**الكون الأرسطي ذو الطبقات المتدرجة [...] وفتحت الطبيعة أبوابها للبحث العلمي مع اكتشاف أنها هي ذاتها تعمل وفقا لقوانين رياضية** »[1] غير القوانين الميتافيزيقية التي تقدم فهما سطحيا للعالم يربط الحقائق عبر منظار غيبي و يختزل كل الظواهر في تفسيرات مطلقية .

لم تكن فقط اللحظة الكوبرنيكية الوحيدة التي ساهمت في بناء خطاب الحداثة الغربية ، بل لقد تمكن "**غاليلو**" بأبحاثه العلمية بتقويض دعائم وركائز الفيزياء الأرسطية « **إذ أكد بكيفية قاطعة أن السماء عرضة للتغيير والتبدل خلافا لما قال به أرسطو الذي اعتبرها أزلية وغير قابلة للفساد** »[2] ، من هنا يعلن **غاليلو** موقفه العلمي الذي ناهض به فكر علماء الدين والمتمثل في أنَّ « **هدف روح القدس في النصوص الدينية يكمن في تعليمنا كيف نذهب إلى السماء ، وليس كيف هي مصنوعة السماء**»[3] ، بمعنى أنه يضع حدا قاطعا بين المعرفة الدينية والمعرفة الطبيعية الفلكية ، فبينما تعلمنا الأولى كيف يمكن أن نفوز برضا الله ، تعلمنا الثانية الوقوف على التركيبة الفيزيائية والفلكية للسماء.

لقد حول **غاليلو** النظرة إلى المادة في جزئياتها المكونة لها ، حيث ناهض **أرسطو** في قضية حركية الأجسام ، « **فبينما يعتبر أرسطو أن الجسم يبقى في سكون دائم مالم يتعرض لمؤثر خارجي يحول سكونه إلى حركة [...] يعتبر غاليلو أن الأصل في الأشياء هو الحركة ، أما السكون فمجرد حالة عابرة ووقتية** »[4] ،مؤسسا بذلك لفكرة **العطالة** التي يمكن فهمها أنها تلك القوة أو المقدرة التي يملكها كل جسم انطلاقا من جزئياتها المنتظمة والتي تكفل له حالة من الاستمرارية في الحركة بوجه دقيق ومنتظم.

يستفاد من هذا الكلام أن غاليلو بشخصيته العلمية استطاع أن ينعطف بالتفكير العلمي نحو أكثر دقة وموضوعية أشمل تنمان عن الملاحظة والتجربة العميقة لبواطن الأجسام واكتناه بنياتها الصغيرة. والبعد كل البعد عن التفسيرات الخارجية المسبقة التي كان مصدرها المعرفة الدينية.

---

[1] . جيمس بيرك : نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي : الحداثة ، ص09.

[2] . سالم يفوت : الفلسفة والعلم في العصر الكلاسيكي(سيادة التصور الميكانيكي) ، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط1،1989، ص 41.

[3] . هاشم صالح : مدخل إلى التنوير الأوربي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط1، سبتمبر 2005 ، ص175 .

[4] . سالم يفوت : الفلسفة والعلم في العصر الكلاسيكي (سيادة التصور الميكانيكي) ، ص42.

لاشك أن الحركة العلمية جاءت لتخلص العلم من متاهة الميتافيزيقا ، الناشئة من تداخل من تداخل العلوم في شكل نسق مركب ، وهذا ما أفضى **بنيوتن** إلى « **الفصل بين منهج العلم ومنهج الفلسفة ، وذلك بقدر مايتجه العلم إلى وصف وتحليل وصياغة العلاقات الخارجية ، أو التي يمكن صياغتها نظريا للظواهر ، بقدر مايتجه سؤال الفلسفة ( لماذا) إلى ماهيات الأشياء أو إلى غاياتها** »[1] ، فمن خلال كتابه الموسوم بـ:" **المبادئ الرياضية للفلسفة الطبيعية** " [*] ، يقدم نيوتن تصورا عاما متكاملا لكل الظواهر الكونية ، تصورا أهله ليجعل الإصلاح العلمي حقيقة بعد أن كان أملا ووعودا وإنجازات جزئية ، ولقد تأتى له ذلك من خلال ما طرحه من مفاهيم جديدة تتعلق أساسا بالطبيعة والموجودات مرتكزا على الجانب التجريدي والعقلاني في فهم المكونات الأساسية التي تنتظم حركية الطبيعة ، ما أدى به إلى تأسيس علم **الميكانيكا** أو حركية الأجسام ، وهي في عمقها نظرة شاملة إلى الكون من حيث أصله وبنيته العامة وعناصره ونواميسه ، وعلى إثر ذلك « **تأسست النظرة الجديدة إلى الطبيعة على أنها ذلك العالم الخارجي الذي نعيش فيه ، عالم موجود حقا وفعلا** »[2] ، حيث يتيح هذا العالم للكون تنظيم الأفعال والسلوكيات ببساطة وانسجام وفقا لهذا الفهم المنطوي أساسا على مدلول العقل الذي ذهب إليه فلاسفة عصر الأنوار ، وفي إطار ذلك يتأتى بالعقل فهم العلاقة مثلا بين الأرض والشمس على وجهها الصحيح ، وترتيب هذه العلاقات وفق الصورة العقلية التي يتيحها الفهم الإنساني للحقيقة الكامنة وراء الظواهر.

لقد هيمن التصور الميكانيكي بكل نماذجية واحترافية على أدبيات التفكير العلمي الأوربي منذ عصر النهضة وحتى القرن التاسع عشر ، قرن القطائع الإبستمولوجية ، بل لقد تحول ذلك التصور إلى نموذج للتفسير فرض نفسه على العقول ابتداء من لحظة ديكارت ونظريته الطبيعية

---

[1] . محمد علي الكردي : دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 1998 ، ص228 .

[*] .ألف نيوتن هذا الكتاب عام 1687م ، ضمنه نظرته الجديدة إلى الطبيعة والكون ، معتمدا على علم الحركة أو الميكانيكا الذي أفضى به إلى وضع قانون الجاذبية الأرضية .

[2] . كرين برينتون : تشكيل العقل الحديث ، تر : شوقي جلال ، ص 161 .

وانتهاء بنظرية نيوتن ، تتويجا لمسيرة الآلية الفلسفية والعلمية والميكانيكا بمختلف أوجهها ومظاهرها.

يستفاد مما تقدم أن الفكر الغربي المعاصر إنما بنا نظامه المعرفي انطلاقا من تعاضد وتضافر مجموعة من المقولات وإن كانت تبدو في الوهلة الأولى متناقضة في تخريجاتها لرؤيا الإنسان والعالم ، إلا أنها تتعاضد على مستوى البنية الأنثروبولجية العميقة للفرد الأوربي ، ذلك أن كتاب توماس مور" **يوتوبيا** " الذي يعده الكثير بيان عصر النهضة والإصلاح الكنسي ، إنما هو في الحقيقة كان مطلبا اجتماعيا مستعجلا خاصة من طرف رجال الدين أنفسهم ، ووثيقة تاريخية الهدف منها إصلاح وضع الكنيسة والدين بصفة عامة ، وعليه فالفرد الأوربي في تحقيقه لاشتراطات الحداثة عبر عصوره التالية إنما حافظ على هذا المكون – أي **المكون الديني** – باستمرارية تامة لأجل تأمين قفزة سليمة من مجتمع تقليدي إقطاعي هيمنت عليه المؤسسة الكنسية المفلسة ، إلى مجتمع حديث(*) يربط علاقة متوازنة بين الفرد والمؤسسة الدينية، دون إخلال بنظم المعرفة التي تستمد مشروعيتها كما قلنا انطلقا من قراءتها للمرجع اليوناني.

لقد احتاج العقل الغربي إلى عديد اللحظات المحورية للتعبير عن مضامينه المتضافرة ، فجاءت العقلانية وبعدها التجريبية لإضفاء نوع من **المعقولية** في فهم الكون بعيدا عن التفاسير الغيبية الماورائية وتأسيسا لفهم إنساني جديد يتركز على منجزات العقل والتجربة العلمية للوصل إلى استكناه الحقيقة ضمن مختلف الظواهر.دون المخاطرة بإهمال ذلك المكون الديني / السلطوي الذي يحرك النموذج الحداثي الغربي من الداخل .

* – يحسن هنا لفت النظر إلى أن خطاب الحداثة الغربية احتاج إلى لحظات تطعيم أخرى نذكر منها : اللحظة الماركسية التي قامت بدورها في التركيز على الجانب اللإقتصادي لعملية الانتقال التاريخي من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع الرأسمالي ، خاصة في التفريق بين البنيتين الفوقية والتحتية ، معتبرة الحداثة خطوة تقدمية في تاريخ البشرية إلا أنها غير كافية في نظر الماركسيين ، بل يجب تجاوزها للحفاظ على ديناميكية التحديث داخل المجتمع.ونضيف أيضا : جان جاك روسو **Jean –Jacques Rousseau** في مؤلفه العقد الإجتماعي **contrat sociale** اقترح بنية مجتمعية لهيكل الأفراد أكثر تنظيما للحريات والممارسات السياسية والثقافية حفاظا على فكرة التقدمية التي تؤدي بدورها إلى الحفاظ على المركزية الإنسانية وهي أهم مضامين الفكر الحداثي الغربي.

## ما بعد الحداثــة في الخطاب الفلسفــي الغربــي :

### تمهيـــــد :

لقد رأينا سابقا أن خطاب الحداثة الغربية دائما ما يعود إلى داخله في حركة محورية لإعادة بناء نموذجه التفسيري ، مستعينا في كل مرة بلحظات بناء معرفي متنوعة ، فمن الطبيعي أن تشكل أفكار من مثل تأليه الإنسان والحرية والديمقراطية والعلم والتقدم أفقا رحبا انخرط فيه السؤال الفلسفي الغربي لصنع حداثته ، وهي حداثة تنطوي على مجموعة من العقائد والميول اتخذت طابع الحركية والتحول ، في إطار منظومة شاملة ومتنوعة من الأفكار والأدوات ، هذه الأخيرة اتجهت نحو تحرير الإنسان الغربي من قبضة التفسير اللاهوتي الميتافيزيقي ، غير أن هناك لحظات مفارقة داخل منظومة هذا الفكر أحدثت نوعا من الأزمة على مستوى سير النموذج المحتذى ، أعادته إلى الداخل وأجبرته على التشكيك في هذه القيم محفزة إياه على تجاوزها ، ومن أهم هذه اللحظات : **اللحظة النيتشوية** ، وهي لحظة شكلت نقطة تمفصل هامة داخل مسار الحداثة الغربية ، بل إنها نقطة انعطاف كبيرة داخل النموذج الحداثي أسست لمرحلة بعدية سميت فيما بعد بمرحلة **مابعد الحداثة** .وإذا جازى لنا أن نسأل في هذا الموضع من الكلام : هل تعتبر لحظة نيتشه في الفكر الغربي لحظة استثنائية أعادت قراءة النموذج الحداثي من خلال التشكيك في منجزاته أم أنها جزء لايتجزأ من منظومة الفكر الحداثي الغربي العام ، ومكون بنيوي هام من مكوناته الرئيسية ؟ .

## أولا : نيتشـــــه وجــذور ما بعد الحداثـــة :

لقد تعالت أصوات التشكيك في المنجز الحداثي الغربي وما قدمه من نظرة شمولية مطلقية للإنسان ، ولا ريب ؛ فإن أفكار التقدم والتحرر التي تدعو إلى تأليه هذا الإنسان وجعله سيدا على الطبيعة من شأنها أن تثير أصواتا من داخل النموذج بالرفض المطلق لها والدعوة إلى تحرير الذات الأوربية من سجن العقل الذي سيجها به ديكارت حتى أوصلها إلى حالة من الفوضى والانغلاق على نسق عقلي مقيد، ونسق آخر صنعته العلوم التجريبية ، حالة عبر عنها **آلان تورين** بفقد الحداثة قدرتها على التحرر ، وأنَّ « **دعوة التنوير مؤثرة إلى عندما يكون العالم غارقا في الظلام والجهل وفي العزلة والعبودية ، هل مازال التنوير عاملا على التحرير في المدن الكبرى المضاءة ليل نهار؟** »[1] ، سؤال له أكثر من معنى ، في ظل الوضعية الجديدة التي أفرزتها وعود الحداثة ، و في نظر البحث ، لم تنجز وعودها بتحرير الإنسان ، إنما أدخلته في حالة من الشك والعبثية محولة إياه إلى مجرد سلعة متبادلة فاقدة لإطار أخلاقي ونموذج إرشادي .

على إثر هذا ، قدم الفيلسوف الألماني "فريديريك نيتشه **Friedrich Nietzsche**" (**1844-1900**) ، نقده للحداثة بالتشكيك في منجزاتها بحثا عن مفهومي المعرفة والقيمة وبتطويره لنظرة نقدية جديدة يقول عنها دولوز أنها « **الطريقة الوحيدة لإنجاز النقد لكلي أي صنع الفلسفة بضربات مطرقة** »[2] ، هذا لأجل توليد ما يسمى بقيمة القيم التي تعني عند نيتشه الجينالوجيا ( **Généalogie** ) وهي أصل القيم في الوقت ذاته ، وهي عادة ما « **تتعارض مع الطابق المطلق للقيم كما مع طابعها النسبي والنفعي** »[3] ، هذا لأن الفكر الغربي يقوم على فكرة "**اللوغوسنتريزم**" أي التمركز حول العقل ، ماجعل هذا الأخير يسقط في قبضة الأداتية التي حولت بطريقة أو بأخرى حلم اليقين الموضوعي إلى مجرد وهم ، وعلى هذا المنطلق يتراءى لنا موقف نيتشه من الحقيقة حين يعتبرها « **وهما لاطائل من ورائه** ،

---

[1] . آلان تورين : نقد الحداثة ، تر: أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 1997 ، ص129.

[2] . جيل دولوز : نيتشه والفلسفة ، تر: أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لنبان ، ط1، 1993، ص05 .

[3] . المرجع نفسه : ص06 .

**والحقيقة تحيل في فهمها والوصول إليها إلى النظام والقواعد والمنطق والقيم والعقلانية والذات** »[1] ، وكل هذه المقولات مرفوضة عند نيتشه لأن الحقيقة ارتبطت ارتباطا وثيقا بفكرة الميتافيزيقا بل إنها أهم مشكلاتها والتي يدعو نيتشه إلى تجاوزها ، فـ « **فالميتافيزيقا الغربية تنظر إلى الأصل على أنه موطن حقيقة الأشياء فهو النقطة البعيدة التي تسبق كل معرفة إيجابية والتي تجعل المعارف ممكنة** »[2] ، من هنا يتضح لنا موقف نيتشه في الدعوة المتكررة للعودة إلى الأصول – أصول الأشياء- وهو ما أسماه بالجينالوجيا « **والتي اتخذت عند جاك دريدا فيما بعد مظهرا آخر وهو التفكيك وبالحفريات** (**L'archéologie** ) **عند فوكو** »[3] .ثم لقد أدى هذا المفهوم إلى الحديث عن فلسفة الإرادة وإرادة القوة ، وإرادة القوة هي « **قدرة خاصة بالإنسان وصميم فعلها إحلال القيمة [...] والقيمة هي شرط الحياة ، بل لاتكون الحياة حياة إلا بتحقيقها ، والحياة نفسها هي حياة كل موجود فردا كان أم كلية ، قيمة كونه موجودا لاغبر ، الأمر الذي يعني بخصوص الإنسان أنه إنسان** »[4] ، ومن ثم ترى فلسفة نيتشه أن الإنسان واضع القيم هو الإنسان المتحرر من سلطة القيم التقليدية ، والذي يستطيع لاشك قلب القيم الأفلاطونية المسيحية ، وهي قيم يرفضها نيتشه تماما لأنها تتسم بالتجريد ، ولأنها غالبا ما تتصل بعالم الميتافيزيقا ، فإذا كان السؤال مطروحا بالصيغة التالية : «**ماذا عليَّ أن أكون سعيدا ، يكون جواب نيتشه : كن سعيدا ثم افعل ماشئت** »[5] ، وهذا الإنسان في نظر نيتشه هو الإنسان الأعلى أو : ( **السوبرمان** ) الساعي نحو القدرة والحيوية والإرادة ، إرادة البقاء لا إرادة النمو.

ومما يبدو واضحا من نقد نيتشه لفكرة الميتافيزيقا ، هو أن هذه الأخيرة دون شك « **تتجاهل الواقع الحقيقي وتتعالى نحو واقع آخر مختلف ووهمي [...] وهي بالأساس – أي الميتافيزيقا– تتأسس على نظرية العالمين: عالم الظواهر والحقائق في ذاتها من ناحية**

---

[1] . أحمد عبد الحليم عطية : نيتشه وجذور ما بعد الحداثة ،دار الفارابي ، لبنان، ط1، 2010 ، ص145.

[2] . المرجع نفسه : ص149 .

[3] . نفسه : ص 150 .

[4] . غانم هنا : نيتشه فاصل بين حديث ومعاصر .تجاوز هيغل ، مجلة عالم الفكر ، ع4، م30، افريل.يونيو 2002 ، ص13 .

[5] . المرجع نفسه : ص15 .

**أولى ،يؤكد نيتشه ، تتجاهل الميتافيزيقا العالم الواقعي الطبيعي ، المحسوس ، ومن ناحية ثانية تشيد للإنسان عالما آخر مثاليا ووهميا وتخلع عليه جميع صفات الكمال** [1]، وعلى هذا الأساس يقدم نيتشه تصوره عن **موت الإله** بإسقاط جميع الهالات الدينية والميتافيزيقية ، وتلك الأساطير الفلسفية ، ونسف جميع القيم والمثل والماورائية التي صنعها الفكر الحداثي الغربي ولاء لنموذجه الأفلاطوني –الأرسطي ، ومن هذه المثل : العقل ، الموضوعية ، اليقين ، الفكر العلمي ،...إلخ ، وعليه فإنَّ ماقدمه نيتشه من نقد جينالوجي لهذه المثل ومن خلال دعوته بموت الإله إنما هو « **إعلان عن تصدع جميع الضمانات لإمكانية تعقل العالم ولمعقوليته ، وعن تشظي جميع الحقائق وتداعي جميع الهويات بما فيها بالطبع هوية الإنسان ، التي أضحت مجرد تعدد وتشتت ، واختلافات تختفي وراء وحدة وهمية** »[2] إلا أنه بإعلانه هذا قد أدخل الذات الإنسانية في سجن آخر وميتافيزيقا أخرى ، هي **ميتافيزيقا الشك والعدمية** ، وتعدد التفاسير والتأويلات ، تحت طائل أن هذا العالم ما هو إلا إنتاج مستمر من عمليات تأويل ومفهمة تاريخية ولا توجد هناك فكرة قارة بعينها ، بل هناك تأويلات تطفو فوق خضم الوجود ، هذا الأخير أيضا ما هو إلا وجود مؤول متراكم عبر تاريخ الفلسفة ، يتيح لنا في الأخير اكتشاف عالم غير متناسق ، فوضوي ، متساقط في قبضة الصيرورة والسيولة والتحولية.

لقد كان لانتشار النقد النيتشوي للحداثة ومنجزاته كبير الصدى على مستوى الفكر الفلسفي الغربي المعاصر ، فظهر تأثيره واضحا في فكر العديد من الفلاسفة فيما بعد ، ومنهم :(مارتن هيدغر ) **Martin Heidegger** (**1889-1976**) ، خاصة فيما يتعلق بمبحث الميتافيزيقا حيث يرى هيدغر أن السؤال عن مصدر الأشياء لايعني بتاتا الوصول إلى أصلها ، بل حتى كيف تكونت ، إنه يعني مجمل الكيفيات التي تكونت عليها ، ومن ثم يخلص هيدغر إلى الجزم بأن المقصود من الجينالوجيا ليس إثبات الأصل التاريخي إنما عمل الجينالوجي هو

[1] . عبد الرزاق الدواي : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدغر ، ليفي ستروس ، ميشيل فوكو) ، دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت ، لبنان ، ط1، 1992 ، ص84 .

[2] . المرجع نفسه : ص86. .

الإصغاء إلى التاريخ بدلا من الثقة في الميتافيزيقا ، يحيل لاشك أن وراء الأشياء شيئا آخر ، لكن ليس السر الجوهري للأشياء بل سر كونها بدون سر جوهري ، كونها بدون ماهية انطلقت من الثبات أو من قيمة معروفة [1] ، ومن هنا يتراءى لنا المبدأ التأويلي عند **هيدغر** كامنا في اختفاء مفهوم الوجود الثابت المستقر ، لأن الحياة هي النمو وليس مجرد البقاء ، وهي الرغبة في التغير والصيرورة والثبات ، إنها إثبات لإرادة السطوة والاستقلال ولذا عليها أن تتفاعل مع القوة.ولذلك شكلت فلسفة إرادة القوة الركيزة الأساسية لفلسفة نيتشه ومرجعيتها الهامة ، بل أساسها الأنطولوجي والأخلاقي الثابت المكون لنسق فلسفي ينكر الثبات ويعلي من شأن الصيرورة باعتبارها الثابت الأوحد.

من هنا تتراءى لنا فكرة نهاية التاريخ مثلا أو ما بعد التاريخ هي أهم المفاهيم المحورية لفلسفة نيتشه وفلسفة ما بعد الحداثة بصفة عامة ، « **ذلك أن تحلل فكرة الأصل (حسب مفهوم الجينالوجيا) يؤدي إلى انفصام وحدات هذا الأصل ، وهذا الانفصام من شأنه أن يشتت تاريخ الأحداث ، بمعنى أنه لا يوجد تاريخ موحد حامل لهذه الأحداث ، بل صور مختلفة ومتنوعة للتاريخ تؤدي لامحالة إلى نهايته ، ليس نهايته كتاريخ بل نهايته كمسار موحد للأحداث** »[2] ، ويذهب هيدغر في فكرة موت الإله نفس المذهب الذي ذهب إليه نيتشه أيضا ، حيث يعتبر أن المقصود من موت الإله هو انهيار مثل الميتافيزيقا وصيرورتها نحو العدمية ، وهي في رأي نيتشه دائما نقطة الخروج من الحداثة ، مادام أن الاعتقاد في الأساس تم إلغاؤه وإزالته ، ومادام مفهوم الحقيقة لم يعد قائما فإنها بالذات لحظة ميلاد ما بعد الحداثة والتي تتخذ عند هيدغر طابعا تأويليا.

بهذا الطرح يخلص البحث إلى فكرة قوامها أن هيدغر بقراءته لنيتشه قد تجاوز جميع التصورات الميتافيزيقية عن الوجود والإنسان ، من خلال إحداث **قطيعة** مع ماضي الفلسفة الذي تشكل أساسا حول الذات والذاتية وبذلك فإن الحداثة من منظور هيدغر قد فقدت موضوعيتها أو الأساس الموضوعي الذي انبنت عليه ، وأن شرعية التقدم والتنوير والعقلانية قيم لاتجد شرعيتها

[1] . ينظر : أحمد عبد الحليم عطية : نيتشه وجذور مابعد الحداثة ، ص151.

[2] . المرجع نفسه : ص156 .

إلا ضمن بعدها الميتافيزيقي وهو ماشكل المخرج الأساسي لنقد هيدغر للحداثة ومنجزاتها ، والذي يرتكز في مجمله على محاولة نقل مركز الاهتمام الفلسفي من الإنسان والذات عقلا ووعيا أو إرادة إلى **الوجود** الذي أصبح في نظره نسيا منسيا[1] ، تأسيسا على هذا المعطى ، تكونت الذات الغربية حول نفسها متناسية موضوعها ، وفي الأصل هناك تقابل معرفي بين الذات والموضوع (**Objet et Sujet**) ،كرسه النموذج الحداثي الغربي انطلاقا من السلطة المركزية الكبرى التي لم تفكر إلا داخل **اللوغوس** ، ماحتم على أنصار ما بعد الحداثة تقويض هذه السلطة التي تشكل في رأيهم نوعا من المذهبية الإيديولوجية في فهم الإنسان وحركية الإبداع ، والتي لم تعبر عن نفسها إلا في تقديسها المبالغ فيه للذات وإهمالها للموضوع الذي الذي هو الظاهر المتشكل من عالم السطح المتمثل في وجود بعينه ، وهذا ماشكل في نظر البحث مدخلا للفلسفة **الظاهراتية** ومؤسسها **إدموند هوسرل** (**Edmund Husserl**) (**1859-1938**) والتي ترى أن هذا العالم (الوجود) ما هو إلا نتاج معقد من التأويلات ، والقراءات المتعددة ، وهذا ما ذهب إليه أنصار **التفكيك** فيما بعد ، غير أننا سنتوقف في هذا البحث عند واحد من الفلاسفة والنقاد الذين مارس فيهم نيتشه تأثيره المباشر والجلي ، خاصة في مفهوم نقد الحقيقة ، ألا وهو **ميشال فوكو** ، الذي جسد عبر أطروحاته في المعرفة والسلطة وفي نظام الخطاب نموذجه الفلسفي الذي أبان عن فكرة الإنعتاق من الأنساق والأنظمة المعرفية الراكدة ؛ فجاءت فلسفته – فيما يعتقده البحث – مهتمة بذلك المهمش والمقهور و المستبعد من كبريات الفكر الفلسفي منذ اللحظة اليونانية وإلى اليوم . وهذا المهمش ظل يرزح تحت نير الثقافة الموجهة ، وأنماطها الحادة في المجتمع ، فلقد شكلت مواضيع من مثل الجنون ، السجن ، الجنس أشبه « **بالمسطحات العينية بقصد تحقيق دراسة تاريخية جادة للشروط الثقافية والسياسية والاقتصادية في فترة محددة من تاريخ الغرب التي ظهرت بمقتضاها "واقعة المهمشين" وتحقق إقصائه من المجتمع بذرائع التسوية الإمتثالية والسلوك**

[1] . ينظر : عبد الرزاق الدواي : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، ص 42 وما بعدها.

**الانضباطي** »[1] ومرد هذا حسب **فوكو** هو الانتشار السلطوي لمركزية العقلانية والتنوير والتي أفرزت بدورها استهلاكيا أسس لتراجع الحرية لصالح كثافة الطبقات الاجتماعية.

من هنا يعتقد البحث أن فوكو ينتصر نوعا ما للخصوصية المهمشة والتي تنتج خطابا مقاوما لخطاب التمركز ، لكن هذا الخطاب محدود الفعالية والإرادة ، ومحكوم عليه بالطرد خارج أنظمة المعرفة ، إن الرهان يكمن في إبداع تلك الخصوصية التي تسهم في « **تطوير غرابة (etrangeite) الذات التي تنقض وترفض الاستسلام والركون إلى الاحتباس القيمي الذي أعقب الحداثة نتيجة محاصرة المجتمع بالتقدم الآلي المتسم بالفجاجة إلى درجة تضاؤل كيانية الحضور الفردي إزاء صلابة الأشياء ،فلم تعد ثمة أهمية تذكر للدافعة الحيوية والحضوية الذاتوية ، وصارت الموضوعات تختزل وترد إلى كلية منغلقة أو قيمة مطلقة** »[2] ، حتى صارت الذات الغربية وفق هذا المعطى منحصرة في ذلك التدافع القيمي لمنجزات الحداثة ، والرغبة في إنجاز نموذج علمي ميكانيكي وحاد يختزل عوالم هذه الذات ضمن بنيات قلقة ، متسارعة ومحكومة بنموذج تدافعي إقصائي.

على أساس هذا المعطى ، يعتقد فوكو أن رهان المعرفة محكوم عليه بهيمنة الثقافة السلطوية التي وإن قدمت قيم الحقيقة والحرية والعدالة كمحفزات إيجابية للنظم الحضارية بصفة دائمة ومستمرة ، إلا أنها تبقى نقاطا مدمرة لسلوك الذاتوية الفردية ، وعلى كل فلا يهدف فوكو إلى تحرير هذه المعرفة من أزمتها التي تتخبط فيها بقدر مايحاول إضفاء ذلك المتغير النسبي على الحقائق وجميع النظريات العلمية والمنظورات المعرفية ، ما يجعل البحث يعتقد أن **إبستيمية** فوكو التي تبحث في حقيقة الأشياء إنما تردها بشكل أساسي إلى خلفياتها المعرفية التي تضمن تأسيس خطاب يعترف به على أنه يعكس بصورة مباشرة حقيقة تلك الأشياء ، ما يجعلنا نعتبر أن المنهج الذي طوره فوكو فيما بعد والذي أسماه الأركيولوجيا (**L'archéologie** )أخذ تدريجيا في الاستغناء عن الذات العارفة ليستعيض عنها بمجمل الظروف التي تشكل الخلفية

[1] . ابن داود عبد النور: المدخل الفلسفي للحداثة (تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي ، قراءة في نصوص ميشال فوكو) ، منشورات الاختلاف، ط1، 2009 ، ص32 .

[2] . المرجع نفسه : ص33 .

التاريخية والسبب الحقيقي الكامن وراء كل معرفة ، وذلك يهدف إلى إعادة بناء الماضي واكتشاف طبقات الغياب فيه وفحصها فحصا أركيولوجيا من الداخل ، وعلى إثر ذلك يدعو فوكو إلى « **تخليص التاريخ من الصورة التي ارتضاها لنفسه زمنا طويلا [...] حين كان في ثوبه التقليدي يسعى إلى أن يجعل من نصب الماضي وأثرياته ذاكرة ، ويحولها إلى وثائق ويحث تلك الآثار على التكلم ، تلك الآثار التي غالبا ما تكون خرساء ، في حد ذاتها أو أنها تقول صمتا غير ما تقول جهرا** »[1] ، وهذه الآثار الخرساء في اعتقاد فوكو يجب أن تخضع لمبحث الأركيولوجيا وذلك من خلال « **الجمع بينها وإبرازها والربط بينها وحصرها في مجموعات تتخذ معناها فقط حين يتم تقويم خطاب ينزع نحو الوصف الباطني للنصب الأثرية** »[2] وتحريرها من بنيتها الصامتة التي تختزلها في بعد واحد ومعنى واحد ، وفي الغالب لاينتج هذا المعنى إلا من طرف القوة المتسلطة والتي من فائدتها أن يبقى مسكوت الخطاب مقموعا دائما وبعيدا كل البعد عن عمليات الحفر الأركيولوجي ، ولقد توصل فوكو عبر هذه الترسيمات المعرفية في قراءته لنيتشه خاصة في نظرته لملامح **اللوغوس** الغربي أن الحقيقة هي في الأصل إرادة حقيقة ، والمعرفة إنما هي إرادة معرفة ، وما يؤرق فوكو في هذا المجال هو البحث عن « **حالة مجتمع يؤنب نفسه بصخب على نفاقه ، يتحدث مطولا عن صمته ، يفصل مالا يقوله ،يهاجم السلطات التي يمارسها ويعد بالقوانين التي سيرته ، لا أريد أن أستعرض الكلام حول هذه الخطابات فحسب ، بل أريد أن أتعرض للإرادة التي تحملها وللبنية الإستراتيجية التي تساندها** »[3] ، ذلك أن الانزلاق في الخطابات يتيح للسلطة فرض نفسها عبر صيغ مخاتلة وملونة ، فيغدو المهم في نظر فوكو هو معرفة تقنيات هذه السلطة عبر إمكانية واحدة وهي « **مراتب إنتاجها الخطابي (الذي يتضمن طبعا فترات صمت) ،وإنتاج سلطوي (الذي تكون وظيفته المنع أحيانا ) ، وإنتاجات المعرفة**

---

[1] . ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، تر : سالم يفوت ، ص ص، 8 /9 .

[2] . المرجع نفسه : ص09 .

[3] . ميشال فوكو : إرادة المعرفة ، تر : مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، 1990 ، ص32.

**(التي تروج أحيانا أخطاء وإنكارات مطلقة)** »[1] ؛ إن فترات الصمت تلك يتم فيها تلوين الأنساق المعرفية بصيغ تسلطية ، و يتم في المرحلة الثانية إتاحة فرص تحيز نسبية ذات أدوات دفاعية نسبية كذلك ، ثم يتم في الأخير ترويج الصفة المطلقية ضمن إطار التأثير والتأثر السلطوي والتي تتميز بطابع إنكاري مطلق.

ومن ثم يغدو نقد فوكو للسلطة من هذا المنظور محاولة لنقد الميتافيزيقا التي أنشأتها الذات المتسلطة :إنها **ميتافيزيقا الوعي الإرادي المهيمن** ، والتي أصبحت في نظره « **مهترئة المضامين متآكلة الموضوعات بفعل سلطة التاريخ التي تحاول الأركيولوجيا إعادة تعقبه لكن خارج المتواليات الكرونولوجية والتعاقبات الزمنية ، فزمان الأركيولوجيا زمان بلا أصول ولاماهيات [...] عبارة عن شظايا وشذرات أمام سلسلة لامتكافئة من التحولات زمان يمثل القطيعة مع كل أنواع التراكمات المكدسة عبر حقب التاريخ الأوربي** »[2] ،إنَّ زمانها عمودي يقف عند المنعرجات الكبرى للتاريخ ، زمان يحول النظر نحو الانكسارات المعرفية التي تحاول الخروج عن سلطة تاريخها ، غير أنه يجب ألاَّ نفهم أن النقد الفوكوي للميتافيزيقا – عبر تفعيل مضمون القطيعة – لايعني السلب المطلق لتلك التراكمات بل إنَّ المقصود بالقطيعة « **تلك الأداة الجزئية التي تفعل في التاريخ بشكل إيجابي حيث تقوم بتوليد الإختلافات في مواضيع أغلقت فيها الميتافيزيقا التقليدية باب الإجتهاد** »[3] وبهذه الاختلافات فقط يتم ترميم الأعطاب الإبستمولوجية التي خلفتها الحداثة بنظاميتها .

يستفاد مما سبق أن اللحظة النيتشوية في الفلسفة الغربية المعاصرة إنما هي لحظة مساءلة لمنجزات هذا العقل ، تجلت في نقد أساسيات الحداثة كوعي متحرر عبر الزمن بالغ في تمجيد العقل ، هذا الأخير أسس لمفهوم النسق الذي لا يمكن إدراك الحقيقة / المعنى خارجه ، كما أسس أيضا لمفهوم النسق التجريبي الذي حصر الحقيقة في حدود التجربة العلمية ، وهي في

---

[1] . المرجع السابق : ص35 .

[2] . عمر مهيبل : ميشال فوكو ( استراتيجيا الخطاب / تفكيك الميتافيزيقا :نشوة دريدا ) ، مجلة كتابات معاصرة ،ع37، م10، أيار ،حزيران 1999 ، ص22 .

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

رأي البحث ماهي إلا لعبة لتبادل الأدوار بين هذا وذاك ، ناجمة بالأساس عن الرؤيا التي قدمها الغرب لنفسه على أنه ذلك المركز الذي يحتكر المعرفة ،هذا ما أتاح للبنيوية فيما بعد وفقا لمقتضيات علمية بحتة تكبيل الإنسان داخل نسق اللغة/ العقل ، حيث وصل الفكر الإنساني مع البنيوية إلى أقصى درجات تطوره وتمزقه ، « **وحيث أصبحت الإبستومولوجيا تبحث عن استقرارها بسبب تشتتها بين العلم والفلسفة ،بين الأنا المفكرة وبين الشروط الموضوعية لوجودها ، بين الحرية وبين ضغط الأنظمة المعرفية ، بين الفكر في ثورته وحيويته وبين البنى وثوابتها وعقلانيتها** »[1] ، لذلك جاء نقد نيتشه لمنجزات الوعي الحداثي نظرا لتلك التصورات الداعية إلى الكلية والشموليانية من منطلق ميتافيزيقي بحت يؤسس لفكرة المطلقية في إنتاج الحقيقة والمعنى وتأليه الإنسان حسب **المثالية الكانطية** ، هذه الأخيرة التي بالغت في تمجيد الذات على حساب الموضوع ، الأمر الذي حذا **بهوسرل** إلى الاعتقاد أن كل وعي إنما هو وعي بشيء ما ، وإنما الذات وجدت كي تعي وجودا ما ، ثم لما أعطى جون بول سارتر (**Jean Paul Sartre**) (**1950-1980**) فيلسوف الوجودية أسبقية للوجود على الماهية إنما هو إقرار بأن « **الإنسان حر ومسؤول مسؤولية كاملة عن كل أفعاله ،وهو الذي يخلق قيما لنفسه ،وبكلمة واحدة الإنسان هو الذي يحقق ماهيته ويعطي معنى لوجوده** »[2] ، وعلى إثر ذلك يعتقد البحث أنه لا يمكننا إغفال جوهر الإنسان لصالح برنامج قيمي مسبق وموجه ، يختزل الجوهر الإنساني ضمن محددات ميكانيكية باسم تحقيق هدف لا معنى له ، مايجعلنا ننوه بمنظور هيدغر – وهو السائر على نهج نيتشه- حين يدافع عن هذا الإنسان الذي هو في نظره « **الكائن الوحيد الذي يمكنه التساؤل حول معنى الكينونة ، هذا الإنسان يسميه هيدغر (الكائن- هنا) أو الدازاين ( dasein) حتى يستطيع تمييزه من بين الكائنات الأخرى**»[3] ، وهو كائن استطاع هيدغر بالنظر إلى ماسبق

[1] . عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، منشورات الاختلاف ، ط1، 2007 ، ص 25 .
[2] . المرجع نفسه : ص ص ،28/27. . .
[3] . نفسه : ص28 .

من مقولات تحريره من قبضة الحداثة وخطاباتها التي هدفت إلى تدجين وسجنه داخل سجن النسق / الذات مرة بادعاء ديكارتي ، وبتعال كانطي مرة أخرى.

لقد امتد تأثير نيتشه و فلسفة مابعد الحداثة إلى ظواهرية **هوسرل** ، حيث يتساءل هذا الأخير « **عن الشيء الذي يكون الأرضية الثابتة للعلم لهذا تحولت الفينومينولوجيا عنده إلى وصف للظواهر إذ ينبغي علينا أن نبقى في مستوى الشيء وأن نخلصه من أي تأثير ميتافيزيقي**»[1] وهو في رأي البحث نزوع نحو الجانب المدرك والمرئي من الشيء لافي جانبه الغيبي الميتافيزيقي ، ومن ثم فـ « **إن معنى الفينومنولوجيا هو قراءة الظواهر،لكن هذه القراءة ليست بناء لمعنى، أو إعادة بنائه من منطلق ذات مفكرة تجعل من ذاتها مركز كل دلالة [...]أي مايظهر ، وتركه يرى كما يظهر من تلقاء ذاته** »[2] ، وهو بذلك يؤسس فهما انطولوجيا للوجود ، أي فهم الوجود بما هو موجود ، ظاهر ، وليس إرجاع كل التفاسير إلى بنى أولية تحتكر الحقيقة في فضاء اجتماعي ما « **بتكديس معارف نظرية موجودة أو بمعاودة التفكير في عرض مخصوص لمسائل مؤسسة قبلا ، إنها تحتاج شكلا من الإيبوكية الفلسفية أي إلى تأسيس أصلي يعيد طرح مسألة المعرفة الأصلية ضمن بداية ومنهج جديدين**»[3] ، وعليه فالإيبوكية [*]حسب هذا الفهم تُبقي الأحكام مؤجلة ومعلقة إلى حين فاتحة الباب نحو عالم آخر مابعد حداثي يعتد بالصيرورة التأويلية بعدما كان يعتد بالحقيقة المتعالية ، ويدخل في متاهة هرمسية فاتحا الباب أمام فوضى التأويلات.

وبرغم إقرار البحث بأن مارتن هيدغر وقبله نيتشه استطاعا تحرير الإنسان من وهم الوثوقيات المطلقة ، ومن سجن الحداثة الغربية ضمن خطاباتها المركبة ، إنما أدخلاه من جديد في وهم اللامعنى / اللاحقيقة ، وسيجاه بسياج العدمية التي أسقطته في قبضة الصيرورة واللانهائية ، وهو نموذج معرفي آخر صارع النموذج المعرفي الحداثي على أرضه ونما على تربته ، ودليل البحث

---

[1] . المرجع السابق : ص29 .

[2] . جان هيبوليت : الأنطولوجيا والفينومينولجيا عند مارتن هيدغر ، مجلة الفكر العربي المعاصر، رقم : 134- 135، س 27 ،2006 ، ص ص، 106 /107.

[3] . محمد محسن الزارعي : الإبوكية الفلسفية البدايات في الفنومنولوجيا ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، رقم 134-135، س 27،ص111 .

[*] - " **L'épochi** " : مصطلح هام في المنهج الفينومينولوجي ، ويعني تعليق الأحكام.

على هذا الكلام هو أن المنهج العلمي الذي نادت به البنيوية مثلا وقبلها الوعي النقدي الحداثي شكل أيضا نموذجا معرفيا حاول فوكو الإقتداء به في نقده للميتافيزيقا ومحاولة تفكيكها ومجاوزتها « **مجاوزة لاتعني إطلاقا استبدال حقيقة بأخرى أو نفيها ، ولكنها تعني ببساطة تغيير نظرتنا إليها،واستبدال السؤال التقليدي حول قوة الحقيقة إلى السؤال عن مفعولات الحقيقة في الأقوال**»[1]، ذلك أن الأركيولوجيا –حسب المفهوم الفوكوي– إنما هي جعلُ الحقيقة تسائل نفسها من منطلق أنها « **لاتسائل الثقافات المختلفة عن العوازل الموجودة بين ما هو نظري وما هو عملي ، لكنها تتوجه إلى الأرضية المعرفية المشتركة لتنقب فيها عن شروط ظهور هذين البعدين معا** »[2] ، وهي نظرة ليست إقصائية بالمرة ولكنها تستفيد من منجزات المرحلة السابقة وتنصت بإمعان إلى أسئلتها ، بل وتعتبرها أسئلة مشتركة بأفق مصيري واحد ومشترك أيضا ،بحيث تسعى إلى تركيب نموذجها على تخوم النموذج السابق .

يعتقد البحث أن لحظة نيتشه ترجمت بكل موضوعية تلك الأزمة التي عانى منها الفكر الغربي المعاصر طيلة عقود من الزمن ، وهي أزمة العودة إلى الداخل دائما للتشكيك ونزع القداسة ، ويمكن اعتبار لحظة نيشته وفق هذا التصور لحظة كامنة في صلب هذا النموذج وليست خارجة عنه.إنها لحظة جعلت الإنسان الغربي مجرد خفاش يطير بتوتر ولكنه لايعرف إلى أين [*]**!.**

## في هويــة ما بعــد الحداثة : قراءة في خـطاب المابعديــات :

[1] . عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، ص 40 .

[2] . المرجع نفسه : ص41 .

[*] – مقولة أوردها المسيري ضمن كتابه السابق ، وأوعزها لأعضاء من قبيلة "**الباكوتو**" تعيش في الكونغو .

ينتظم البناء المفاهيمي لفكر الحداثة الغربية انطلاقا من الأطر المعرفية التي شكلها العقل الغربي من خلال قراءته للمرجع اليوناني ، ولاشك أن أي نموذج معرفي إنما يبقى مشدوها نحو لحظة الأصل التي تقذف فيه مكونا بنيويا يبقى لصيقا بها على مر التاريخ والإنسان ،وفي رأي البحث ، أتاحت القيم الأفلاطونية –الأرسطية للذات الغربية التوجه نحو الداخل في حركة بناء شاقة لتشييد ذاتها بمختلف المقولات والمفاهيم ، ما أتاح لها بناء نموذج معرفي متكامل وفق نظرة قيمية تضمن صلاحية تلك المقولات في إطار حضاري متكامل ومتنوع ، دون أن يقطع حبل التواصل مع المنطلقات الإبستمولوجية التي قذفت به داخل حركية التاريخ والإنسان.

يغدو هذا واضحا من خلال مايلحظه الدارس لمنظومة المقولات الغربية من تلاحم دقيق بينها ما يجعل الفصل بين أجزائها أمرا ليس بالهين على اعتقاد من البحث أن هناك خصائص بنيوية مشتركة فيما بينها تخدم مجتمعة فرادة نموذجها ، وإن من أهم تلك الخصائص في رأي البحث « **الرؤية الإنسانية الهيومانية** »[1] ، وحدث بفعل قراءات تراكمية متنوعة تحول هذه الرؤية إلى منظومة متحركة من الأنساق المعرفية الكبرى تستقطب **بنماذجية** كبرى مختلف المقولات لتعضد بها سياقها الفكري والحضاري وأسئلتها الكونية الفاعلة.

إن الحداثة في التوصيف الغربي هي وعي للزمان ضمن صيرورته الثقافية ، وأنها بحاجة إلى إيجاد ضمانات خاصة في داخلها كي تضمن استمراريتها [2] ، ولا يمكن للخطاب المعرفي الذي تنتجه الحداثة أن يكون فعالا في بناء المركز إلا بالولاء للداخل الثابت لا للخارج المتغير ، وهذا الداخل يعتقد البحث أنه مسكون في طبقات الغياب البعيدة ضمن مقهور الخطابات على مستوى الذات الغربية ، ولا يستطيع هذا الداخل الثابت التعبير عن نفسه إلا إذا احتاجت المنظومة الخطابية للمركز إلى قراءة اهتزازية من شأنها أن تحدث خللا إيجابيا على مستوى الطبقات المكونة لنسقية المفاهيم ، قراءة تعيد **تحيين الراهن** المأزوم ضمن اشتراطات السؤال المخصوص ، « **فالنظريات الأخلاقية والتشريعية القائمة على مبادئ شكلت على هذا النحو ، دوائر قيم ثقافية مهدت السبيل لتحريك عملية التعلم التي تخضع وفقا للحالة**

[1] . عبد الوهاب المسيري : إشكالية التحيز : رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، ط1، 1995. ص62 .

[2] . ينظر : يورغن هابرماس : القول الفلسفي للحداثة، ص07 ومابعدها .

**للشرعيات الداخلية ،للإشكالات النظرية والجمالية أو العلمية الأخلاقية** »[1] ، وهذا ما استدعى « **تأسيس الوضع ضمن مؤسسات** »[2] مما أتاح الدخول في عملية تعقيل المجتمع من خلال البحث عن بنى ثقافية جديدة تضمن نموا اجتماعيا متوازنا عبر تعميم تلك القيم المحررة على نسيج الفضاء الاجتماعي.

إنَّ هناك فرقا جوهريا بين الحداثة كفكرة مقذوفة داخل حركية التاريخ ، وكونها تحققا متدرجا على مدار الزمن ، فالإصلاح الكنسي الذي أنتج الحداثة كضرورة حتمية للتقدم وكبذرة إصلاح كونية ،إنما لم يستطع دفعها لتحقيق تلك الاشتراطات التاريخية التي انبثقت منها ولأجلها ، ما أسهم في نظر البحث في تحولها إلى نتاج إيديولوجي أكثر منه معرفي ، جسد انتقالها إلى وضعها الثاني الذي لم يلفظها حداثة بالمعنى الأول ( تثويرية تقدمية ) ، بل أعاد إنتاجها ضمن مركب معرفي جديد يتسم بالمذهبية التي جسدت بدورها إعادة إنتاج التناقض الأساسي داخل النظام الواحد ، فتحولت بدورها الحداثة إلى **حداثية** أو **حداثانية** ، ولم يكتف هذا التناقض في التعبير عن نفسه حتى تحول إلى بنية أخرى ثالثة لاتقل مأزقية عن سابقاتها ، إنها بنية ما بعد الحداثة . وانطلاقا من التوصيف المقدم أعلاه ، فإن هذه المرحلة الجديدة – مرحلة ما بعد الحداثة – ماهي إلا نتيجة من نتائج التحقق التاريخي للنموذج الحداثي الغربي عبر اشتراطاته المختلفة ، والذي نبهنا فيه إلى أن التناقض سمة بارزة فيه ، هكذا يبدو في أول الأمر، لكن الأمر سيبدو مختلفا نوعا ما حين يتبادر إلى أذهاننا هذا السؤال : هل تعتبر ما بعد الحداثة حلقة تطعيمية جديدة احتاج إليها العقل الغربي ليرسو على مفاهيمه الكبرى ؟ أم أنها مرحلة أزمة وفراغ تولدت بصيغة احتجاجية على عدم تحقق الوعود الحداثية ؟ أم أسئلة يطرحها البحث وفق هذا المنظور وفاء للمنهج المتبع في الدراسة ، ذلك أن خطاب الحداثة الغربي خطاب مركب يحتاج إلى إجراء عمليات تحليل تستهدف البنى السطحية باختراقها ،لأنها تخفي وراءها بنى داخلية ثابتة ومسيجة تحتاج بدورها إلى عقل تأويلي.

---

[1] . المرجع السابق : ص08 .

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

يمكن تحديد ما بعد الحداثة إذن على أنها « **أسلوب في الفكر يبدي ارتيابا بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة ، والعقل ، [...] وهي ترى العالم بخلاف معايير التنوير هذه بوصفه طارئا عرضيا ،بلا أساس ، متباينا ،بعيدا عن الثبات ، وبعيدا عن الحتمية والقطيعة ، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات الخلافية التي تولد قدرا من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة والتاريخ والمعايير ، والطبائع المتعينة والهويات المتساكنة** »[1] ، إن هذا الارتياب راجع بالأساس إلى ذلك الإحساس المتزايد بقرب عصر النهايات: نهاية التاريخ ،نهاية الحداثة ، نهاية الفلسفة، نهاية الإنسان...إلخ ،إنها دعوة إلى تحرير الإنسان من وهم الوثوقيات المطلقة التي كبلته داخل أنساق معرفية سالبة للحقيقة والمعنى ، ثم إنَّ هذه الدعوة تصادف إطلاقها مع ذلك التغير التاريخي الذي أصاب الثقافة الغربية بظهور مدارس مختلفة في شتى الحقول الفلسفية والأدبية والفنية ، إن هذا التحول في رأي البحث « **يعكس شيئا من هذا التغير التاريخي ، وذلك في فن بلا عمق ولا مركز ، ولا أساس ، فن استبطاني متأمل لذاته ولعوب ، واشتقاقي، وانتقائي وتعددي ، يميع الحدود بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية ،كما يميع الحدود بين الفن والتجربة اليومية**»[2] ، إنها دعوة قلقة لكسر النماذج والمعايير التي تقولب الحقيقة ضمن أنظمة عقلية جاهزة ، لقد أفرز التنوير جملة من التناقضات التي أثارت نوعا من القلق على مستوى نفسية الفرد الأوربي ، ومن أهم التناقضات « **مسألة العلاقة بين الوسائل والغايات،بينما تبدو الأهداف نفسها عصية على التعيين على نحو دقيق إلا ضمن مشروع (طوباوي) ، غالبا مابدا مشروعا قائما على الاضطهاد بالنسبة للبعض ،بينما هو للبعض الآخر مشروع تحرر** »[3] ، ثم إن هذه الطوباوية الحالمة كانت نتيجة الإيمان الراسخ لدى هذا الفرد الغربي بكون العقل هو المكون الوحيد الذي يستطيع القبض على أنساق الحقيقة العليا داخل تركيبة مجتمع طوباوي لايعيشها

[1] . تيري إيجلتون : نقلا عن محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي : ما بعد الحداثة (تحديدات) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، لمغرب ، ط1، 2007 ، ص10 .

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

[3] . ديفيد هارفي: حالة مابعد الحداثة (بحث في أصول التغيير الثقافي)، تر:محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ،لبنان ، ط1، 2005، ص32 .

إلا النخبة والحكماء الذين دائما ما أوهموا أنفسهم بأنهم « **حراس المعرفة وقضايا الأخلاق والعلماء الحقيقيين ،فيما هم يعيشون خارج الحياة اليومية للجماعة ، وفي وسعهم أن يمارسوا سلطة أخلاقية على الحياة تلك** »[1] ، من هنا جاءت ما بعد الحداثة كنقد لهذه النماذج التي دجنت الإنسان ضمن عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة ، إنها أدخلته ضمن عالم سريع التبدد والزوال ، بعيد عن التمركز ، بحيث لامركز ولا نموذج ولا نظام ، هناك فقط صيرورة وتحول ، وصور مجازية لاتنم إلاَّ عن سيولة ونسبية كاملة ، حاول أصحابها بنزعة عبثية قلب الفكر الطوباوي الذي بالغ في إعطاء تصور ميكانيكي عن الإنسان الغربي ، حتى جعله نسقا عاليا من المركزيات المبهمة التي تدفع بالتاريخ نحو علم المعقولية العلمية ، حلم أضحى بعيد المنال في ظل الضربات الأنطولوجية التي تلقاها هذا الإنسان منذ لحظة نيتشه مرورا بهيدغر وصولا إلى تفكيكية دريدا التي أكملت ذلك المشهد التساؤلي عن جدوى النظم العقلية الحداثية في مجتمع مادي استهلاكي تصنيعي.

وعلى هذا الأساس ، يندرج عمل الناقد الفيلسوف الفرنسي ( جان فرانسوا ليوتار) "**Jean-François Lyotard**" ضمن نقد العقلانية الحداثية خاصة في جانبها الشمولي ولقد امتد تأثير الرجل إلى الحقول الواقعة خارج الفلسفة الأكاديمية ، وفي الفن الحداثي والنظرية الأدبية والسياسية ، حيث أنه « **فكر بشكل جديد في الدور الفلسفي والسياسي للخبرة الجمالية وللإبداع بطريقة تنسجم مع أحدث تمثيلات المجتمع واللغة والأفراد** »[2] حيث إن ليوتار يدفع بالفكر ليكون أكثر عمقا من خلال تناول العديد من الموضوعات والحقول المعرفية المتنوعة ، إنه « **يقاوم الضغوط التي تدفع الفلسفة بالقوة نحو التخصص ، وتبعدها عن الإنشغال بالإرتباطات الفكرية المعقدة التي تضم الأوجه المتعددة للحياة والمجتمعات الحديثة** »[3] ،كي يبدو لنا في الأخير فيلسوفا عابرا للمعارف ، مخترقا للحدود وناقدا تفكيكيا يوجه سهام أسئلته نحو منجزات العقل الحداثي ضمن مقولاتها المتباينة ، حيث

---

[1] . المرجع السابق : ص32.

[2] . جيمس ويليامز :ليوتار(نحو فلسفة فابعد الحداثة )، تر :إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة ،مصر، ط1،2003، ص ص 10/09.

[3] . المرجع نفسه : ص12 .

في إطار مفهوم نقد الحكايات أو السرديات الكبرى ، يظهر لنا نقد **ليوتار** للحداثة انطلاقا من تأويل معانيها المختلفة في العلم والسياسة والأخلاق والأدب والفن ، حيث يتبين في نظره أن هذه السرديات إنما غلفت العقل الغربي بحجاب **ميثيولوجي** زائف ، جعلته يستغرق عهودا من الزمن في انتظار تحقق وعودها ، بحيث « **ظل العلم منذ البداية ، في تعارض مع الحكايات ،ولدى الحكم بمقاييس ومعايير العلم الخاصة ، يتضح أن أغلب هذه الحكايات خرافات** »[1] ، وفي ظل الوضع التشكيكي الرافض لهذه السرديات يعرف ليوتار ما بعد الحداثي «**بأنه التشكك إزاء الميتا – حكايات ،هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم ،لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفا ، وأبرز ماينا ظر قدم جهاز إضفاء المشروعية الميتا – حكائي ، هو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية ومؤسسة الجامعة التي كانت تعتمد عليها في الماضي ،إن الوظيفة الحكائية تفقد عناصرها الوظيفية (foncteurs) وبطلها العظيم ومخاطرها العظيمة** »[2] ، وتبعا لهذا الطرح ، تتشظى الوظيفة الحكائية عبر عدة عناصر ليست قابلة للتوصيل ولا الاستقرار ، ولهذا ففي نظر ليوتار « **أن الوضع ما بعد الحداثي غريب عن التخلص من الأوهام قدر غربته عن الوضعية العمياء لنزع المشروعية فأين يمكن ،بعد الميتا– حكايات أن تستقر المشروعية ؟ إن معيار التشغيل هو معيار تكنولوجي وليس له علاقة بالحكم على ما هو صادق وما هو عادل** »[3] ومن ثم ، فإنَّ هذا النقد الموجه لنظرية الأنظمة التي تقع ضمن ابستومولوجيا (نظرية المعرفة) الحداثة ، يتنصل من شمولية الحداثة باعتبارها قانونا استهلاكيا ينزع في شقه التجريبي إلى تلك القيمة الحادة التي تختزل بعد الإنسان ضمن إفرازات الذات العارفة ، الأمر الذي جعل ليوتار ينتقد تلك الأدائية ( **Performativité**) التي تفضل التكنولوجيا كأنجع وسيلة لتحقيق الإثبات العلمي الذي يحتاج بدوره إلى تمويل سلطوي، « **إن حقبة ما بعد الحداثة ستكون حقبة تجتمع فيها**

[1] . جان فرانسوا ليوتار : الوضع مابعد الحداثي ، تر :أحمد حسان ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، مصر ، ط1،1994 ، ص23 .
[2] . المرجع نفسه : ص24.
[3] . نفسه : ص25 .

**السلطة والمعرفة وتلتقيان بشكل غير مسبوق** »[1] ، وعلى هذا الأساس فإن الوضع مابعد الحداثي في نظر ليوتار بوصفه أزمة في منزلة المعرفة داخل المجتمعات الغربية يقدم نفسه دائما على أنه المشكك في الحكايات والسرود الشارحة أو الرفض الواسع لجميع الأطر المهيمنة ، والتي تريد أن تروي القصص الكبرى عن العالم بما يوافق **سلطة** نظامها.

تبدو مابعد الحداثة في نظر ليوتار نقدا متواصلا لتلك الحكايات والسرود الكبرى ، (**Métanarratives**) ؛ هذه الحكايات تدافعت ضمن حراك ابستمولوجي فعال لتصنع لنفسها لحظة التمركز الكبرى ، و التي احتكرت داخلها مضامين المعرفة ومعاولها ولحظات الكشف الزائف عنها ، بل تقدم نفسها على أنها « **حقائق كونية يفترض أنها مطلقة وقصوى ، تستخدم لشرعنة مختلف المشروعات السياسية والعلمية** »[2]، لكن شرعيتها لم تخدم ذلك الإطار الأخلاقي الذي ظل الإنسان الغربي ينشده طيلة العقود الماضية ، إن الحداثة الفاقدة لمرجعية أخلاقية ، جعلت الإنسان متساقطا في نظام من القيم الاستهلاكية باسم ثابت إنتاجي موحد ،صادرت إبداع الفرد المتوثب لصالح منطق قيمي ثابت ، وألحقت كل الأنماط المجنحة في التفكير بنظم تسطيحية لاتراعي تلك الفروق الجوهرية بين مراتب المعرفة ، إنه ادعاء شكلي بموضوعية لاتمتلك شروط انوجادها ، ما عجل بسقوطها في قبضة التصنيفية ،لذلك ترى مابعد الحداثة أن « **ليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول ، وليس ثمة عقل يفسر تفسيرا غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري ، كما لاوجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية ، بل كل ماهنالك هو تشكيل مستمر لايمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال** »[3] ، إنَّ مابعد الحداثة حسب هذا المعطى ، تفك ارتباطها بالنماذجية ، إنها حركة تنخلق بالموازاة مع الصيرورة ، إنها لاتتحرك قبلها ولابعدها ، بل تتحرك معها وداخلها ، فهي عملية سريعة تخلق نموذجها في اللحظة نفسها التي تعيد تفكيكه من جديد ، بناء وقلب في آن، ولذلك كانت مابعد الحداثة نقطة انعطاف كبيرة

---

1. جون ليتشه : خمسون مفكرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ، ص496 .
2. صبحي حديدي : نقلا عن : محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي : مابعد الحداثة ( تحديدات) ، ص64 .
3. ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط3 ، 2002 ، ص226 .

ومنعرجا حاسما أحرج الحداثة على أرضها ، ولئن أمكن فصلها بمنظورها التاريخي عن الحداثة ، فإن بينهما ارتباطا كرونولوجيا ملحوظا ، و هذا الارتباط الكرونولوجي يخفي تحت بنيته **لحظة متواصلة** ، وسلسلة من البناءات المتلاحمة ، كلما عجز عضو ما عن القيام بمهمته داخل هذه السلسلة أمكن تبديله بعنصر آخر في وقت قياسي، إن مابعد الحداثة « **تقوم على الفراغ الذي أوجده غياب وتقويض الحداثة** »[1]، فراغ أوجدته الحداثة نفسها إيذانا منها بالتحول ، وهذا الفراغ إنما هو مركوز داخل بنيتها كما سبق والتعرض إليه ، فهي على الأساس تحافظ على مسافة مفتوحة بينها وبين نفسها استجابة لمضمونها فهي لاتبغي الاكتمال ، وإن « **كانت قد أفرزت ثمة منطقا ،فإن شكلانية منطقها زاخرة حتما بالمضمون الذي يتقدم عليها إجرائيا ومنطقيا في وقت واحد** »[2] وهذا المضمون في رأي البحث ، يبقى يولد عبر اشتراطاتها التاريخية صيغا نسقية تلوينية تأبى على القبض والتصنيف ،لذلك فإن أسئلة الحداثة لاتوافق أجوبتها ، ومكانها لايرتبط بزمانها ، « **فمهما تقول هي عن نفسها ، ومهما يقال عنها ،أو يحال عليها من تحليلات وتنظيرات إنما تظل أشباحا أغنى منه ، إنها من نوع تلك المفاهيم [...] التي تتمرد على المفهمة** »[3] ، ولذلك فهي تبدأ من ذاتها لأنها تعدم كل مايسبقها لكي تتميز عنه ،لكنها تستحضره في كل أدبياتها ، ولأنها تسعى دائما نحو اللامصير فإنها تمتلك بذرة موتها وتحملها معها ، لذلك لا يخلص الحداثة من مأزقها إلا الحداثة نفسها ، إن مابعد الحداثة وفق هذا المنظور حداثة أخرى بسرعة غير منتظمة ، إنها نتاج إمكانية قرائية واحدة من عديد الإمكانات التي استثمرها النموذج السابق ، لذلك قد يفيد المقطع " **مابعد**" في ذلك الترتيب الزمني أو المكاني ، إلا أنه لايتوقف عند العلاقة الزمنية والمكانية ، بل يشير إلى ضرورة ترك الإطار السابق والانفصال عنه ، إلاَّ أن مابعد الحداثة لابد أن تدل في الوقت نفسه إلى جانب تلك القطيعة على نوع من الاستمرارية ، أي استمرارية مع الحداثة مع إمكانية الانفصال عنها ، لذلك فلفهم مابعد الشيء لابد من فهم الشيء أولا ،

---

[1] . المرجع السابق : ص228 .

[2] . مطاع الصفدي : نقد العقل الغربي (الحداثة وما بعد الحداثة ) ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ط1، 1990 ، ص223 .

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

وهذه الهوة بينهما إنما كانت لتهيئة إمكانية توالد معاني جديدة ، هذه المعاني « **تكون قادرة على خلق الإشكاليات ضمن المسلمات حتى يتسنى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقا يقبل الشك** »[1]، وبذلك تلعب مابعد الحداثة دورا هاما في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة ، وفي زعزعة الثقة بالثوابت مما يفضي إلى تعرية صيرورة الحقائق وتحيزاتها ، هذه الصيرورة لابد لها وأن تتكشف كي تتيح لنفسها مرونة التحول والانعتاق ، وعلى هذا الأساس فإنَّ أي محاولة للقبض على مفهوم الحداثة إنما هو تشويه لصورتها ، لأن معانيها تتسم بالرجراجية واللزوجة ، ما إن تكاد تظهر حتى تزداد خفاء ، « **ومطاردتها لاتفعل شيئا سوى أنها تزيد في غيابها وتشردها حول كل الأسماء والصفات واللغات التي تدعي الإمساك ببعض دلائلها** »[2] ، وهي وفق هذا المنظور تبقى مهاجرة من معنى لآخر ، عصية عن كل عملية مفهمة.

ووفق هذا المنظور ، يندرج نقد **هابرماس** للحداثة ضمن الوعي بعدم اكتمالها ، فالحداثة عنده مشروع لم يكتمل ، مايجعله يقر أن مابعد الحداثة ما هي إلا امتداد طبيعي للحداثة وليس خروجا عنها ، وهو بهذا الطرح ، يجنح إلى الدفاع عن مضامين الحداثة وإعادة بناء تقاليد التنوير متهما الحداثيين بأنهم أصحاب فكر رجعي ، إن هابرماس في ضوء ذلك يعتقد أنه رغم « **بعض النتائج التراجيدية التي ولدتها العقلانية التقنية ، فإنه لايمكن بأي حال من الأحوال ، التخلي عن العقل أو الدعوة إلى التخلص منه** »[3] ، وهو في نقده لهذه النتائج التراجيدية التي أفرزتها الحداثة وذلك **العقل الأداتي** الذي ميز نموذجها المعرفي ، يقترح هابرماس التحول إلى عقل حواري **تواصلي** قائم على الاتفاق في إطار فضاء عمومي مشترك ، وهذا التبادل تحدد مشروعيته أنظمة العقل ، وذلك بالاحتكام إلى مشروطياتها الأخلاقية المتوافق عليها على مستوى المنهج والغاية ، ومن ثم فإنَّ نظرة هابرماس إلى الحداثة ، هي نظرة إعادة فهم ، على اعتبار أن الحداثة تعني في أبسط أسسها القطيعة مع الماضي والنظر بحرية نحو المستقبل ، وإذا اعتبرناها على ضوء هذا التعريف منجزة فإنها تنفي في الوقت نفسه هويتها ،

---

[1] . ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص228.

[2] . مطاع الصفدي : نقد العقل الغربي ( الحداثة وما بعد الحداثة ) ، ص225 .

[3] . محمد نورالدين أفاية : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ( نموذج هابرماس)،أفريقيا للشرق ،المغرب ،ط2 ، 1998، ص133.

ولذلك يقترح هابرماس نموذج **العقل التواصلي** من أجل توليد « **كفاية تفسيرية للتحولات التي تولدها عملية التحديث على صعيد المؤسسات وأنماط السلوك والعلاقات** »[1] ، ومن ثم يكفل لنا هذا النموذج تنظيم أكثر دقة لأنظمة المجتمع وتفريعاته المختلفة .

على هذا الأساس يمكن اعتبار مابعد الحداثة لحظة تنتمي إلى النموذج الحداثي نفسه ؛ فهي حركة داخل هذا النموذج وليست خارجه ، احتاج إليها العقل الغربي لتكييف أسئلته وفق منظور حضاري جديد ، ولإعادة بناء نظامه المعرفي الذي يحتاج إلى عمليات تركيب مختلفة ، ولقد تجسد هذا المنظور وفق مفهوم القطيعة المعرفية ، قطيعة لاتعني الحد النهائي ، بل إعادة الاحتواء والتجاوز ، وإعادة القراءة ، وتكييف النمط القرائي مع صيرورات الواقع والطبيعة من جهة ، وتمظهرات أنظمة المعرفة وبناء الإنسان وتشييد الذات من جهة أخرى .

ونحن إذ نعتقد بهذا التصور ؛ فإن العبور غير المنتظم من الحداثة إلى ما بعدها قد انتقل أيضا إلى أدبيات الخطاب النقدي الغربي المعاصر ، هذا الأخير لم يكن بمعزل عن تلك التغيرات التي أصابت النموذج الغربي من الداخل ، تغيرات يعتقد البحث أنها تدور ضمن منظومة متحركة من المفاهيم والمقولات الفلسفية التي انتقلت إلى عالم النقد الأدبي بأزمتها وتوترها المعرفي . وهي مقولات تتضافر بينها لتؤكد على قوة العلاقة بين ما هو فلسفي و ما هو نقدي أدبي .

[1] . المرجع السابق : ص135 .

## النمـاذج النقديـة للخطاب الحداثـي وما بعد الحداثـي الغربي :

### تمهيـــــد :

في ظل إفرازات الخطاب الحداثي وما بعد الحداثي الغربي ، يمكن الدارس لهذه المنظمة التراكمية أن يلحظ ذلك المخاض العميق الذي عبر بهذا الخطاب من حقل الفلسفة إلى حقل النقد الأدبي، فتبلورت بذلك عديد المقولات النقدية التي لاتنم إلا عن جوهر واحد ورؤية واحدة هي رؤية الإنسان الغربي للعالم ، ولحقول المعرفة الإنسانية ، والتي لايمكن فصل مضامينها عن سياقاتها الحضارية التي قذفت بها داخل حركية التاريخ والإنسان ، ومن ثم ، فقد انتقلت هذه المضامين عبر مقولات من مثل : الذات والموضوع ، الشك واليقين ، المعنى ، العلمية ،...إلخ ، لتتخذ لها تمظهرا آخر ضمن بنية الدرس النقدي الحداثي ومابعد الحداثي ، ينبئنا لاشك عن تلك العلاقة البنيوية الوطيدة بين الخلفيات الفلسفية للمفاهيم وبين فضاءات اشتغالها داخل حقل النقد الأدبي ، هذه العلاقة اكتمل نضجها بتصاعد حاد لوتيرة السؤال المحوري الذي طرحته **الحداثة النقدية** في أول خطوات بنائها مع الشكلانيين الروس : ما هي الطريقة – أو الطرق – المثلى لقراءة النص الأدبي ؟ ، سؤال ظل يراود الكثير من المشتغلين في حقل اللغة والأدب والنقد الأدبي ، خاصة في ظل هذا التراكم الكبير الذي خلفته المقولات الفلسفية والذي استجابت له عديد الحقول المعرفية ،ليس فقط في النقد الأدبي ، بل في اللسانيات وعلم الأصوات وفقه اللغة والتاريخ والمسرح وعلم الاجتماع والسياسة والثقافة...إلخ.

لقد احتاجت الظاهرة الأدبية وهي خاضعة لنسق التحول الفلسفي ، لذلك التبرير النقدي المفاهيمي الذي يعطيها أهلية الإجابة على سؤال المعرفة والمنهج ؛ أهلية تبقى رهينة بذلك المكون البنيوي اللصيق بالفكر الغربي والذي يحرمها صفة المطلقية ، إنه يجعلها تابعة لنسقه التثويري التفكيكي والذي لايركن إلى هذه المطلقية أبدا.

## أولا / في الخطـــاب النقـــدي الحداثـــي :

### 01 / النموذج الشكلاني والقـــراءة الداخليـــة :

إن الحديث عن تمظهرات الخطاب الحداثي الغربي و مابعد الحداثي في صبغته النقدية ، يجعلنا نتوقف عند أهم النماذج النقدية التي استجابت لذلك التحول الذي أصاب الدرس النقدي المعاصر ، حيث أنه « **إذا أراد المرء أن يحدد تاريخا لبدايات التحول الذي اجتاح نظرية الأدب في هذا القرن ، فليس اختبارا سيئا أن يستقر على عام 1917،وهو العام الذي نشر فيه الشكلي الروسي الشاب فكتور شكلوفسكي ( Victor shklovsky) مقاله الرائد " الفن بوصفه أداة"** »[1] ، من هنا يرى البحث أن الشكلانية الروسية هي أول منعرج نقدي فتح الباب على مصراعيه للنقد الأدبي كي يتحرر من سطوة المناهج السياقية التي تقارب الظاهرة الأدبية من الخارج ، وذلك على معبر من اللغة ، أتاحت لها هذه الأخيرة تحويل زاوية النظر إلى النص الأدبي وطرائق تحليله بعدما كانت تستند إلى مجمل الملابسات الخارجية المتعلقة أساسا بأحوال المؤلف والظروف السياقية التي تصاحب عملية إنتاج هذا النص ، فلقد اتجهت الشكلانية نحو الداخل النصي واعتبرته أساسا جوهريا في العملية النقدية ، وقد ساد قبل ذلك « **التركيز على العلاقة الوثيقة بين الفن والتجربة الحياتية المعاشة خارج مجال الفن الذي يعتبرونه مجرد مرآة مباشرة للحياة [...] أما النظرية الشكلية فتعارض هذا الموقف تماما ، لأنها ترى أن الفن الصحيح منفصل تماما عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة العلمية في الحياة** »[2] ، هذا يعني أن عمل الشكلانيين الروس اتجه إلى الاهتمام بالشكل واستبعاد كل التعريفات التي تحدد الأدب باعتباره محاكاة وتعبيرا أوتفكيرا بالصور ، لذلك اهتموا اهتماما شديدا بضرورة فصل مختلف الأشكال الفنية عن الواقع ، فنظروا إلى الأدب مجردا عن العوامل والمقومات المحيطة به كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال وغيرها من العلوم الأخرى ، فلقد كان هاجسهم « **هو**

---

[1] . تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر، دط ،سبتمبر 1991 ، ص09.

[2] . نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ، مصر ، ط 1، 2003 ، ص ص ، 390،391 .

**وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكولوجية ،أو الفلسفية أو السوسيولوجية التي كانت في ذلك الوقت تسير النقد الأدبي الروسي ، ففي هذه النقطة بالضبط يتميز الشكلانيون عن أسلافهم** »[1] ولقد أتاحت اللغة تلك الضمانات التي بواسطتها يتم التأسيس لعلم للأدب **Science de la littérature** ، الذي يعتد بتلك الدراسة الوصفية لمعاني الأثر الأدبي عن طريق الكشف عن النظام اللغوي الذي يحكمها وهذا النظام يعطي بعدا رمزيا للعمل الأدبي بإخراجه من دائرة الاحتكام التاريخي أو الاجتماعي أو الحضاري ، حيث « **إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية (Literarity) أي مايجعل من عمل ما عملا أدبيا** »[2] ولأجل هذا ، فرق الشكلانيون بين اللغة العادية التقريرية واللغة الشعرية ، وذلك استنادا إلى تمايز الظواهر اللسانية والغرض منها أثناء عملية التوصيل ، « **فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف ، أي التوصيل ، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (نظام الفكر الشفوي) ،حيث لايكون للمكونات اللسانية ( الأصوات ،عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة ، ولاتكون هذه المكونات سوى أداة للتوصيل ،ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى ،وهي موجودة بالفعل –حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية– مع أنه لايختفي تماما فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة** »[3] ، ومن ثم يكون للأصوات اللغوية قيمة مستقلة إذا كان الهدف من عملية التوصيل شعريا وليس هدفا عمليا صرفا ، على هذا الأساس نجد اللغوي رومان ياكوبسون "**Roman Jakobson** (**1896–1982**) في معرض حديثه عن وظائف اللغة [*] يولي اهتماما بالغا للوظيفة الشعرية في بناء عملية التواصل اللغوي ويصفها بالوظيفة المهيمنة **fonction dominante** ، إذ يجعل من **الشعرية** ( **Poétique**) مبحثا هاما ضمن نطاق اللسانيات « **بوصفها الدراسة**

---

[1] . نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، لبنان ، والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط1 ، 1982 ، ص16.

[2] . المرجع نفسه : ص35.

[3] . نفسه : ص ص 36/ 37 .

[*] – هذه الوظائف في نظر ياكوبسون هي : الوظيفة التعبيرية ، الإفهامية ، الإنتباهية ، المرجعية ، وظيفة ماوراء اللغة ، الشعرية ، يرجى العودة

**اللسانية للوظيفة الشعرية ، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص** »[1]، ومن ثم تبدو لنا الشعرية عند ياكوبسون على أنها ذلك العلم الذي يدرس كل العناصر التي تتلون بالوظيفة الشعرية ، عكس جون كوهين **Jean Cohen** ، الذي يقصرها فقط على موضوع الشعر[2] ، غير أن المهم في كل هذا أن ياكوبسون أراد للشعرية أن تكون « **نقطة انطلاق لتفسير القصائد** »[3] ، لأنها تضمن تفعيل تلك الوظيفة المهيمنة عبر تأويل أثر الشاعر من خلالها.

يمكن عبر هذا التوصيف اعتبار الشكلانية بمقولاتها بوابة النقد الحداثي الغربي ، لأنها أخذت توجها علميا تجريبيا في مقاربة الظاهرة الأدبية ، وقد حازت فضل السبق في التأسيس لما يسمى بالنزعة العلمية للنقد "**Scientifisme de critique** " والتي وصلت إلى كمالها الصوري مع البنيوية فيما بعد ، وهذه النزعة جعلت الشكلانيين فيما بعد يكثفون جهودهم في البحث عن تلك الخصائص الداخلية التي تجعل من رسالة ما أثرا فنيا ، فاعتبروا أن الأدب لابد و أن يبتعد عن تلك الأبعاد الحياتية المستهلكة وتستقل بنفسها ككيان موضوعي محايد لايرتبط بالواقع ارتباطا وثيقا لذلك كان مفهوم التغريب"**Singularisation**" واحدا من أهم المفاهيم التي قدمت تبريرا قويا للشكلانيين في ضرورة البحث عن الأدبية باعتبارها مطلبا علميا موضوعيا ينأى بالمادة الأدبية عن الإسقاطات التاريخية والاجتماعية والحضارية المختلفة، وهو بذلك يقاربها انطلاقا من نمجها الشكلي كي يصل إليها –أي الأدبية – بوساطة تحليل بنيات النص تحليلا لغويا داخليا و منطقيا.

## 02 / النمـوذج البنيـوي والسلطـة النسقيـة :

لقد رأينا مع الشكلانية الروسية كيف تغيرت زاوية النظر إلى العمل الأدبي ، فبعد أن كان هذا الأخير ينظر إليه على أنه وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو إيديولوجية تجسد رؤية المؤلف للحياة

= إلى كتابه : قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ،ط 1، 1988، ص27 ومابعدها.

[1]. المرجع نفسه : ص78 .

[2]. ينظر : جون كوين : النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر ، اللغة العليا) ، تر وتق وتع :أحمد درويش ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط4 ، 2000 ، ص29 ومابعدها.

[3]. رومان ياكوبسون : قضايا الشعرية ، ص78.

والمجتمع ، صار يعامل على أنه كيان لغوي مستقل بذاته ، ولذلك أمكننا عد الشكلانية الروسية أهم مدخل نقدي لقراءة النصوص الأدبية ، لأنها تتقاطع مع المدخل الحداثي الذي يدعو إلى ترميم تلك البناءات الهشة داخل الوعي الإنساني ،حيث « **تعد الحداثة في جانبها النقدي ثورة على أهم فكرة حكمت معنى الإبداع الأدبي قبلها ، وهي الفترة الرومانتيكية بكل مظاهرها ،من التركيز على العالم الذاتي الشخصي وجعل الفردية أصلا ومنطلقا في كل جوانب التفكير والإدراك ، وإذا كانت الرومانتيكة تدعو إلى كل ما هو ذاتي فإن الحداثة تدعو إلى الموضوعية** »[1] ، وهذه الموضوعية ركزت في دعواها إلى تبني الموقف الحداثي على تلك الروح العلمية التي صاحبت انتقال الإنسان إلى النظم المجتمعية الجديدة ، والتي تنظر إلى العالم على أنه عقل مبرمج ومنظم ضمن قوالب وعي جاهز ، وتنظر إلى الإبداع الأدبي – الشعر بالخصوص –كونه « **بنية موضوعية ، أي أنه معمار وهندسة ، وليس تعبيرا عن العاطفة** »[2] ، وعليه ، فإن هذه الهندسة تقتضي وعيا بأنماط التحاليل اللغوية التي تبدأ من النص وتنتهي إليه ،ويبدو هذا التصور قريبا إلى النزعة الوضعية (**Positivisme**) [*] في اعتمادها على النظرة اليقينية التي تهمل كافة أنماط التفكير التجريدي ، ولا تقبل إلا بذلك الجانب العملي الذي يركز على الهيكل الداخلي للعمل الإبداعي.

ثم إن هذا الجانب العملي الذي ركزت عليه النظرة الشكلانية في مقاربتها للنصوص الأدبية ، لم يتح لها من فراغ ، إنما ارتكازا على جهود لغوية محضة مثلتها بصفة مباشرة جهود عالم اللغة فرديناند دي سوسير " **Ferdinand de Saussure**" ( **1857-1913**) الذي أحدثت نظريته اللغوية انعطافا خطيرا ليس فقط على مستوى التفكير اللغوي المعاصر ، بل وعلى مستوى التفكير النقدي كذلك ، فبعد أن كانت اللغات تدرس دراسة تاريخية مقارنة تحولت مع **سوسير** إلى دراسة وصفية آنية ، إنها نقلة إبستمولوجية تتعامل مع نظام اللغة بمنطق علمي

---

[1] . محمود الربيعي : مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النقد الأدبي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 23 ، ع1و 2 ، يوليو/ سبتمبر – أكتوبر / ديسمبر ،1994 ، ص ص313/312.

[2] . المرجع نفسه : ص313.

[*] – وضع أوغست كونت ( **1798-1857**) أهم مبادئها المتمثلة في رفض أشكال ماوراء الطبيعة وكل ماهو خارج عن حدود التجربة.

جديد ، كون هذا النظام مجموعة من العلامات يرتبط بعضها ببعض بشبكة من العلاقات ، أو هي مجموعة عناصر متشابكة لاينعزل فيها عنصر عن عنصر آخر داخل هذا النظام ، إن اللغة بمنطق **سوسير** هي تلك القواعد الصوتية والنحوية والتركيبية والصرفية ، وعلى هذا الأساس يفرق بينها وبين اللسان (**Langage**) حيث يتساءل سوسير : « **ماللغة (Langue) ؟ ، ينبغي إن نميز بينها وبين اللسان البشري (Langage) ، فاللغة جزء محدد من اللسان ، مع أنه جزء جوهري – لاشك– اللغة نتاج اجتماعي لملكة الإنسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة** »[1] وبذلك يركز سوسير على على الوظيفة الاجتماعية للغة في مقابل الكلام (**Parole**) حيث « **إن الفصل بين اللغة والكلام يعني أيضا الفصل بين ماهو اجتماعي وماهو فردي** »[2] وهو بهذا التفريق ، يعتبر اللسان غير متجانس لأنه فردي ، أما اللغة فمتجانسة ، إنها « **نظام من الإشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية** »[3] ، وهذا التجانس في الحقيقة لايظهر إلا داخل نسق (**Système**) من العلامات ، يرى سوسير بأنه نسق شمولي يجب أن يخضع لعمليات ضبط داخلية تراعي تداخل عناصره المتشابكة .

وفق هذا الطرح ، يشكل مفهوم النسق الحلقة الرئيسية التي اشتغل عليها النقد البنيوي فيما بعد ذلك أنه « **نظام ينطوي على استقلال ذاتي ، يشكل كلا موحدا ، وتقترب كليته بآنية علاقاته التي لاقيمة للأجزاء خارجها** »[4] ، وفي الحقيقة أتاح هذا الانتظام للبنيوية تحويل اهتمامها من « **مفهوم "الذات" أو "الوعي الفردي" من حيث هما مصدر المعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز ، وعلى نحو لاتغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه ، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته ، ولذلك يرتبط مفهوم "النسق " ارتباطا وثيقا – في**

---

1. فرديناند دي سوسير : علم اللغة العام ، تر: يوئيل يوسف عزيز ، دار آفاق عربية ،بغداد ، العراق، دط ، 1985 ، ص27 .
2. المرجع نفسه : ص32.
3. نفسه : ص33.
4. إيديث كروزويل : عصر البنيوية ، تر : جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1، 1992 ، ص415.

**البنيوية – بمفهوم الذات المزاحة عن المركز** »[1]، ولعل سوسير في محاولته وضع معالم مايسمى بالبحث اللغوي ، وضع ذلك النسق الثنائي من خلال التمييز بين مستويات عديدة في دراسة اللغة والكلام ، أي بين نسق اللغة الذي هو سابق في وجوده عن استخدام الكلمات والممارسة الفعلية التي هي فعل فردي ، إن اللغة من منظور سوسير هي النسق المشترك (اجتماعيا) بينما الكلام هو التحقق الجزئي لهذا النسق ، وعلى أساس هذا التمييز استمد النموذج البنيوي منطلقه ، بل أضحى الهاجس الوحيد لدى البنيويين أثناء مقاربتهم للنصوص الأدبية هو البحث عن النسق الجامع للفرادة الإبداعية.

ولعل مفهوم النسق قريب جدا من مفهوم البنية ( **Structurel**) ، حيث نجد من أبسط تعريفاتها أنها « **الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى** »[2] وهي على هذا الأساس تستمد قدرتها على التكيف مع كل الأوضاع التحولية للغة ، انطلاقا من داخلها المتشكل أصلا من عناصر متلاحمة وظيفيا ، وهذا مايجعلها اقرب لأن تكون « **مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة ( تقابل خصائص العناصر ) تبقى آو تعتني بلغة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية ، وبكلمة موجزة ، تتألف البنية من ميزات ثلاث :الجملة ، والتحولات والضبط الذاتي** »[3] ولايهم في "البنية" العنصر الذي يفرض منطقه على غيره من العناصر الأخرى، بل المهم هو العلاقات القائمة بين هذه العناصر ، وكيفية انتظامها داخل نسقها الحامل لها ، ومن ثم فالبنية وفق هذا المنظور « **نسق من العلامات الباطنة (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة ،من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والإنتظام الذاتي ،على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير في النسق نفسه ، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات**

---

[1] . المرجع السابق : ص415.

[2] . جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج 1، ، ص218.

[3] . جان بياجيه : البنيوية ، تر : عارف منيمنة و بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط 4 ، 1985 ، ص08.

**على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى** »[1] ، ويفهم من القول أن البنية ترفض سمة التراكمية التاريخية ، بل إنها أقرب إلى الثبات وأقرب كذلك إلى مفهوم الآنية بمفهوم سوسير ، لذلك ينجه النموذج البنيوي إلى تبني القراءة المحايثة [*] للنصوص الأدبية ، وهذه القراءة ترفض الأشكال الخارجية للتعبير ، وهي تجسد ردة فعل حادة خاصة في رفضها لمبدأ الاستمرارية التاريخية ، بل إنها العنوان النقدي الأكثر شمولية وجرأة ، هذا لأنها سجنت الإنسان / المعنى داخل نسق اللغة تماما كما فعلت العقلانية لما سجنته داخل نسق العقل ، لذلك تعد البنيوية فلسفة موت الإنسان بامتياز كبير ، لأنها اختزلته داخل بنية تجريدية مثالية كانطية ، ولغوية سوسيرية ، ولا يمكن بناء الإنسان انطلاقا من وهم تجريدي ما ، « **فمن غير الممكن تشكيل موضوع واقعي من بنية مجردة ، إذ لابد من بنية أجزاء واقعية** »[2] ثم إن تلك العلاقة الميكانيكية الحادة التي تجمع مكونات البنية تولد بينها –والقول لجاكسون– « **نوعا من الإكراه والقسر على البنى المبنية منها**»[3] ما يجعلها تتخلى عن خصائصها الداخلية لتستجيب لإكراهات بنيوية تختزل بصورة نمطية حادة الخصوصية الإبداعية لذلك العنصر.

في الحقيقة لم تعمر البنيوية طويلا بسبب هذه الدعاوي المفرطة لاختزال الإنسان ضمن نسق لغوي سالب للإرادة والحقيقة ، حيث تعالت دعاوي أخرى بضرورة كسر سلطة النسق والانفتاح على أنماط أخرى من القراءة تتيح للإنسان التعبير عن كينونته بمعزل عن تلك الأنظمة النسقية التي تستهدف خصوصيته ، « **إن المقاربة الداخلية (دراسة علاقة عناصر العمل الأدبي فيما بينها) ينبغي أن تكون مكملة للمقاربة الخارجية ( دراسة السياق التاريخي والإيديولوجي والجمالي ...)** »[4] ، ومع اعتراف **تودوروف** الصريح بأن المفاهيم البنيوية قد أغنت الدرس النقدي بأدوات نقدية أكثر نفاذا وصرامة ، إلا أن « **الهدف النهائي يظل فهم**

---

[1] . إيديث كروزويل : عصر البنيوية ، ص413.

[*] – مصطلح المحايثة **Immanence** طوره البنيويون ليقصدوا به دراسة النص انطلاقا من الجوهر الكامن فيه وبعيدا عن السياقات الخارجية.

[2] . ليونارد جاكسون : بؤس البنيوية ( الأدب والنظرية البنيوية ) ، تر:ثائر ديب ، دار الفرقد ، دمشق ، سوريا ، ط2 ، 2008، ص55 .

[3] . المرجع نفسه : ص56.

[4] . تزيفيتان تودوروف : الأدب في خطر ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1،2007، ص18.

**معنى الأعمال الأدبية** »[1] وهذا ما جعل الكثير من نقاد البنيوية تحولوا إلى مابعد البنيوية اعترافا منهم بأن البنيوية لم تعد تلبي طموحهم في الوقوف على المعاني الحقيقة للنصوص الأدبية.

[1] المرجع السابق : ص18.

## ثانيا / في الخطـــــاب النقـدي لما بعد الحداثـة :

### 01 / التفكيكيـــة و نقد التمركـز :

لقد كان للطرح البنيوي الذي تمادى في انغلاقه على النسق وإلغائه للتاريخ ، رد فعل مباشر تمثل أساسا في دعاوي فتح النسق للخروج من هذه المأزقية التي أدخلت البنيوية الإنسان فيها ، وجعلته مجرد بنية محكومة بنظام لاقيمة فيه للجزء إلا بانتظامه داخل الكل ، وهذا الموقف البنيوي في الحقيقة ليس إلا ولاءً لأطروحات الفلسفة العقلية ، والتي ترى أن العقل وحده هو المتحكم في إنتاج الحقيقة / المعنى ، ولا وجود لهما خارجه ، وكذلك البنيوية في دعواها إلى إحكام نسق النص – بمنازعها اللغوية – لم تخرج عن هذا المعطى ، وفي الحقيقة يمكن اعتبار الطرح البنيوي نوعا من التفكير الفلسفي داخل اللغة ، حيث « **تعد اللسانيات بوجه عام واللسانيات البنيوية بوجه خاص ،شكلا من أشكال عودة اللغة ومنعطفا أساسيا في الفلسفة المعاصرة** »[1] ، وعلى إثر ذلك أتاح المنعطف اللغوي للبنيوية في الفلسفة المعاصرة استدماج الإنسان الغيبي الذي كان يدرس اللغة من جانب كونها « **وسيلة لدراسة الحياة العقلية والفكرية والثقافية لأمم من الأمم أو لشعب من الشعوب ،وذلك بدراسة آدابها وفنونها وفلسفاتها وأديانها ، ولعل أهم معلم من معالمها ، هو التفسير الديني الذي لا يمكن أن يقوم من دون درس فقه اللغة** »[2] لتضبطه داخل الدراسة التزامنية للغة والتي تتخذ طابعا ألسنيا وصفيا لأنها تنزع نحو الشمولية والتعميم والتجريد ، وهذا ما أفضى – في نظر البحث– إلى تأجيج دعوات الرفض لها والانقلاب عليها .

ومثلما جسدت مرحلة ما بعد الحداثة – كما تناولنا في السابق – رفضا قاطعا لنظامية الحداثة وعقلانيتها ،كانت أيضا ما بعد البنيوية ( **Poststructuralisme**) رفضا قاطعا

---

[1] . الزواوي بغورة : الفلسفة واللغة (نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة) ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2005، ص129.

[2] . المرجع نفسه : ص131.

لتلك المغالاة الواضحة في استعمال النموذج اللغوي العلمي في المقاربة النصوص الأدبية ، دون مراعاة لتلك الشروط الخارجية المصاحبة لعملية إنتاج النص الأدبي ، من مؤلف ،وقارئ وملابسات تاريخية واجتماعية ونفسية ...إلخ.

وعلى هذا الأساس ، اضطلعت مابعد البنيوية بمهمة نقد البنيوية خاصة فيما يتعلق بنزوعها اللغوي الحاد ، فكانت من أهم خصائصها « **زعزعة بنية اللغة ، وخلخلة الحصن المنيع لها ، لأنها قوضت وحدة العلاقة المستقرة بين الدال والمدلول** »[1] ، هذه العلاقة المستقرة شكلت بنية ثابتة أتاحت لنفسها التكون كمركزية قرائية تصادر القراءات الأخرى، لذلك انطلق نقد مابعد البنيوية إلى تمزيق هذه البنى عبر نقد مركزياتها ، وضرورة فتح علاقة جديدة بين النص وقارئه ، هذا الذي استبعدته البنيوية تحت طائل أن ما في النص يكفي لتفسير النص نفسه ، لذلك اتجهت في العموم معظم محطات مابعد البنيوية النقدية إلى تأكيد خاصية أن « **التجاوب بين النص والقارئ هو إنتاجية (Productional) بعد أن كان التجاوب عند البنيوية بين النص ونفسه** »[2] وهذه الإنتاجية هي ثمرة لتفاعل مستمر بين النص والقارئ ، « **إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه** »[3] ، وحسب هذا المعطى ، فإن للقارئ دورا مهما في إثارة أبعاد أخرى متضمنة داخل النص ، لاينتبه النص إليها ، ولذلك فإن هناك مرحلة سابقة لهذه المرحلة هي مرحلة النص الفعلي الذي يحتاج حسب" **إيزر** " إلى قارئ ليكفل له فعل التحقق ، « **إن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما :القطب الفني والقطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف ، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ** »[4] ، وعليه فإن أي نص إنما يحتاج لقارئ يعيد دائما تكييف فعل القراءة حسب فعالية النص وحسب أوضاعه هو ، ويصبح الرهان من

---

[1] . محمد سالم سعد الله : الأسس الفلسفية لنقد مابعد البنيوية ، دار الحوار للطباعة والنشر ، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 2007 ، ص25 .

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها. .

[3] . فولفغانغ إيزر : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب ( في الأدب) ) ، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس المغرب ، دت ، دط ، ص12.

[4] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

خلال ذلك ، هو ترسيم تلك الحيوية بين النص والقارئ بعدما كانت منعدمة تماما في الطرح البنيوي و إلا محصورة بين النص ونفسه .

بالرغم من اعتقاد البحث أن للنص بنية لفظية تحكم نسيجه اللغوي تتضافر حولها الملفوظات اللغوية بصورة نسقية ، إلا أنها تحتاج إلى ماهو أكثر من ذلك كي تكون في وضع تجاوب مع بنية أخرى ، إنها تحتاج إلى تعزيز وجودها بالتفاعل ، والتفاعل « **ينظر إلى القراءة بماهي فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة** »[1] ؛كون البنيوية اعتبرت النص الأدبي بنية مغلقة لاعلاقة لها لا بمؤلفها ولا بقارئها ، ولا بسياق إنتاجها ، وعليه فإن التعارض بين البنيوية وبين جماليات التلقي من منظور **إيزر** هو تعارض بين « **معرفة عقلية محضة تستند إلى منطق الأشياء في ذاتها ، ومعرفة أخرى ترى أن الظواهر لاتحتوي على المضامين في ذاتها ، بل إن الذي تنتجه الذات هو مايبرزه المعنى في حلته الكاملة** »[2] ، ولذلك أصبح القارئ هو السلطان الجديد في أدبيات النقد ما بعد البنيوي ، بعد أن كان النص وقبله المؤلف ، الأمر الذي أدى إلى إعادة « **توزيع مخطط التواصل**»[3] ، عبر التخلص من الشوائب البنيوية التي لاتضطلع إلا بعمليات وضع القواعد النظامية لفك شفرة النص منه وإليه.

لقد أخذت ما بعد البنيوية على عاتقها نقد النماذج البنيوية والبنى والمرتكزات العقلية وتمزيقها ، فأمكن بذلك عدها منعطفا خطيرا أصاب النظرية النقدية المعاصرة ، ولعل ما قدمته إستراتيجية التفكيك وزعيمها **جاك دريدا Jacques Derrida** ( **1930-2004**) في محاولة تجاوز الميتافيزيقا التقليدية عبر فلسفة مابعد حداثية ينخرط ضمن البرنامج النقدي لما بعد البنيوية ، حيث يتجه نقد **دريدا** للمركزية الغربية ناحية الأسس والركائز العقلية التي أفضت إليها ، ولما كانت تلك الأسس تتمحور حول فكرتين محوريتين : التمركز حول العقل وفكرة الحضور ، فإنَّ

---

[1] . رشيد بنجدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، م23 ، ع1 و 2 ، يوليو / سبتمبر – أكتوبر/ ديسمبر ،1994 ، ص472.

[2] . ناظم عودة خضر : الأسس المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997 ، ص14.

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

نشاط إستراتيجية التفكيك قد تمحور بالأساس حول نقد الأساس الداعم لهما ألا وهو : الميتافيزيقا الغربية.

يمكن من خلال هذا الطرح اعتبار أن ما بعد البنيوية قد استقت فعاليتها انطلاقا من نقدها المتواصل لإنجازات البنيوية ، ولا يتوان الكثير من النقاد عن الإعلان أن هناك ارتباطا وثيقا بين ما بعد البنيوية والتفكيك ، وأن المعطيات التي انطلق منها جاك دريدا هي الممثل الشرعي للبرنامج النقدي لما بعد البنيوية [1] ، وفي ظل هذا التداخل المفاهيمي ، سيعرج البحث على اختبار هذا القول وذلك باستعراض أهم المقولات النقدية للتفكيك التي وضعها دريدا كمبحث فلسفي وكإستراتيجية نقدية في الوقت نفسه للوقوف على ما يجمعها بما بعد البنيوية .

ينطلق التفكيك ( **Déconstruction**) [*] من مهمة نقد الوصفية البنيوية التي اختزلت التفكير النقدي داخل نسق اللغة ، فإذا كان طموح البنيوية متركزا حول « **تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف الخطاب أو الإقتراب إلى معناه ،فإن التفكيك يبذر الشك في مثل هذه البراهين ،ويقوض أركانها ، ويرسي على النقيض من ذلك دعائم الشك في كل شيء، فليس ثمة يقين ،ويكمن هدفه الأساسي في تصديع بنية الخطاب مهما كان جنسه ونوعه ، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية** »[2] ، ومن ثم يضطلع التفكيك بمهمة البحث عن طرق خلخلة أنظمة المعرفة الحداثية الغربية لأنها تواكب **اللوغوس** ، وفي رأي **دريدا** أن كل العمليات الفكرية لهذا الأخير أنتجت نظاما مغلقا من التفكير ، وتمركزا عقليا متينا أقصى كل قراءة لاتمتثل لشروطه ، غير أن عملية خلخلة البنى المعرفية لاتستند إلى أي بنية قبلية أو مركز سابق ، ف « **لا ضابط قبل التفكيك ولا ضابط في ظله ، [...] حقله الدلالة وتعويم المدلول المقترن بنمطها من القراءة ،أي استحضار المغيب ، وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال ،وبذا**

[1] . ينظر : محمد سالم سعد الله : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية ، ص 159.

[*] – ترجم هذا المصطلح بعديد الأشكال نذكر منها : التشريحية عند عبد الله الغذامي ، التقويضية عند ميجان الرويلي وسعد البازعي ...إلخ.

[2] . عبد الله إبراهيم ( وآخرون ) : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1996 ، ص113.

**فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب يفضي إلى متوالية لانهائية من المدلولات لايمكن لأحدها أن يستأثر بالإهتمام الكلي دون الآخر»**[1] ، ولذلك فقد خلخل **دريدا** تلك العلاقة المستقرة بين الدال والملول ، وهذه العلاقة إنما كانت نتيجة من نتائج التمركز حول العقل ، لذلك اقترح **دريدا** عبر إستراتيجية التفكيك فحص هذه الميتافيزيقا ونقد قواعدها من خلال إعطاء « **دور حر للغة بوصفها متتالية لانهائية من اختلافات المعنى ،ولا يمكن تقرير أرجحية أمر إلا استنادا إلى قرائن تعومها القراءة الحفرية ، إذ لا معنى يظل حبيس دواله ،ويفسر على أنه ذو مغزى محدد بصورة نهائية** »[2] وبذلك لا معنى قار ، ولا قراءة نهائية ، هناك معاني متعددة ولانهائية ينتجها النص في لحظات تحفيزية غير محدودة ، إن التفكيك بهذا المنطق « **تفتيش يقظ عن "السقطات" أو نقاط العمي أو لحظات التناقض الذاتي حينما يفضح النص لا إراديا التوتر بين بلاغته ومنطقه ، بين مايقصد قوله ظاهريا وما يكره على أن يعنيه رغما عنه** »[3] ،وعليه ، تتأسس مقولة الاختلاف (**Différence**) عند دريدا من خلال دعوته إلى تعدد التفسيرات داخل النص ،كون المعنى في نظره مستفيض ومتعدد ، إن هذا الطرح « **يدفع القارئ إلى العيش داخل النص والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الغائبة** »[4] وبذلك يفهم من أن الاختلاف ليس له بداية مطلقة ، ولا أصل للأشياء يمكن أن ترتكز عليه أو أن تتحدد من خلاله ، إنها عملية متواصلة من الإحالات ، كل معنى يحيل إلى معنى آخر يسبقه ، ولا نستطع بذلك إثبات أي معنى أصلي.

يؤدي مصطلح (**Différence**) معنى المغايرة ، والمغايرة ليست إلا تلك الحركة الداخلية التي تنتج الاختلاف ، غير أن (**Différance**) **بحرف** (**a**) ليست لها نفس معنى الأولى ، لأن حرف (**a**) لاينطق ، وبذلك لايظهر الاختلاف في النطق بل في الكتابة ، « **إن الصفة المشتقة من فعل خالف / اختلف différer [أي مغاير différent] والتي قياسا**

---

[1] . المرجع السابق : ص، ص114/113.

[2] . عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية ، ص316.

[3] . كريستوفر نوريس : الفلسفة والأدب ، ضمن كتاب : البنيوية والتفكيك ( مداخل نقدية) : مجموعة من الكتاب ، تر: حسام نايل ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2007 ، ص134.

[4] . محمد سالم سعد الله : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية ، ص163.

**عليها ابتكر هذا الاسم [Différence] تجمع صنفا كاملا من المفاهيم أعتبرها نسقية وغير قابلة للاختزال ،يتدخل كل واحد منها –بل تتزايد فعاليته– في لحظة حاسمة من العمل ،تحيل المغايرة أولا إلى الحركة ( النشطة والساكنة ) التي تقوم بفعل الاختلاف وإحالتها هذه تتم عبر المهلة والتفويض والإرجاء »**[1] وعليه ، فإن تحول (**e**) إلى (**a**) أفاد تحولا آخر في المعنى من المغايرة إلى الإرجاء ، وبتركيز دريدا الشديد على الصورة الكتابية لمصطلح الاختلاف كما سبق عرضه ، إنما لملاحظته العميقة أن الميتافيزيقا الغربية منحت الكلام أفضلية على الكتابة ،إن تشديد المركزية على الصوت في نظر دريدا من « **علامات الإنتماء إلى الميتافيزيقا** »[2] ، فهي تعطي امتيازا خاصا للكلمة المنطوقة التي تجسد حضور المتكلم وقت صدور القول ، والثقافة الغربية في اهتمامهما المبالغ فيه بالمتكلم إنما لحجة أن هذا الأخير يعني ما يقول ، وهو بذلك يستطيع تحقيق أكبر مساحة تداولية للألفاظ ودلالتها بالاستعانة بلحظة النطق ، وعلى النقيض من ذلك لم تستأثر الكتابة بهذا الاهتمام ،بل عدت نشاطا من الدرجة الثانية ، نظرا لعمليات سوء الفهم التي يمكن أن تلحق بأفكار الكاتب لأنه منفصل زمانيا ومكانيا عن متلقيه المباشر ،ة ولذلك يرفض دريدا رفضا قاطعا هذه الميتافيزيقا ، فـ « **أيا كان المعنى الذي نفهم به هذا اللوغوس [...] لم نتقطع الصلة الجوهرية والأصلية في هذا اللوغوس بالوحدة الصوتية (phoné)** »[3] ، هذا لأن الذات التي تصدر كلاما مسموعا إنما تقع في مركزية أصواتها ، فهي لا تلقي بالا إلى الآخر الذي يشترك معها في السياق نفسه ، وعلى هذا الأساس ، يدفع الصوت المسموع هذه الذات لأن تقع في وهم المثالية المطلقة ، أي « **وبفضل استماع الذات لكلامها (D'entendre parler) بوصفه نظاما لاينفصل عنها تنفعل الذات بذاتها وتتواصل مع ذاتها من خلال عنصر المثالية** »[4] ، وهذا العنصر

---

[1] . مواقع (حوارات مع جاك دريدا) : تر وتق : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، ا لدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 1992، ص14 .

[2] . المرجع نفسه : ص16 .

[3] . جاك دريدا : في علم الكتابة ، تر وتق : أنور مغيث ومنى طلبة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، مصر ، دط ، 2008 ، ص72 .

[4] . المرجع نفسه : ص73.

ولد ما أسماه دريدا التمركز حول الصوت ( **Phonocentrisme**) الذي يعتبر صورة حادة من صور الهيمنة في تاريخ الفكر الغربي.

يؤكد دريدا على مفهوم الكتابة باعتباره يزيد من المسافة بين المؤلف ومعانيه ، ولذلك يفتح الباب أمام إمكانات كبيرة للتأويل ، وهذا الإبعاد في المعنى يتوضح حينما تستمر العلامة المكتوبة في إنتاج أشكالها الدلالية المتجددة في غياب مؤلفها الأصلي ، ولذلك فإن برنامج دريدا التفكيكي ، يتجه نحو فتح الأفق أمام الخطاب الفلسفي الغربي المتعدد بدلالته بعيدا عن الاصطدام ببؤر التمركز وبذلك تنهار الميتافيزيقا ومعها تمركزاتها المختلفة.

وبتركيز دريدا على مفهوم الكتابة بدل الصوت ، تندرج مقولة الأثر ( **La trace**) في إطار ترسيخ مفهوم الكتابة على النحو الذي تم عرضه سابقا ، لتدل على « **كل عنصر يتأسس من آثار العناصر الأخرى في النسق ، عبر لغة الإختلافات المتعددة التي تفضي إلى خلق فواصل بين عناصر اللغة ، وهذا يحيل إلى وجود الإختلاف في داخل أنساق النص ،أي اختلاف وإرجاء وإزاحة** »[1] ، وعليه ، تجسد العلامة اللسانية نوعا من ميتافيزيقا الحضور ، والأثر حسب هذا التخريج هو « **مايشير وما يمحو في الوقت نفسه ، أي مالا يكون حاضرا أبدا** »[2] ولذلك جاءت مقولة الأثر لتحتفي نوعا ما بالكتابة على حساب الصوت وبالاختلاف المتعدد والمتواصل للدوال ، مايجعلها تحيل على مصطلح آخر هو الانتشار أو التشتت (**Dissémination**) والذي يعني تكاثر المعنى وانتشاره على النحو الذي يصعب التحكم فيه والقبض على تشظياته ، وقد جعل دريدا هذه المفاهيم متصلة اتصالا مباشرا بمفهوم الاختلاف والإرجاء ، إن هذه المفاهيم « **ليست قابلة للفصل عن اللغة ، وهي تقوم بعمل مماثل لـ ( Différance)** »[3] ، هذا المفهوم أراده دريدا أن يكون ذا بعد عالمي[4] يتأسس عليه التفكيك كاستراتيجية فعالة عن الهوامش من خلال القلب الإستراتيجي للمراكز.

---

1. محمد سالم سعد الله : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية ، ص174.
2. جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، تر :كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار لبيضاء ، المغرب ، ط2، 2000 ، ص 53.
3. المرجع نفسه : الصفحة نفسها.
4. ينظر : آخر حوار مع جاك دريدا :إنني في حرب على نفسي : ضمن كتاب :حوارات ونصوص ( ميشيل فوكو – جاك دريدا) ، تر: محمد ميلاد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 2006 ، ص118.

لقد شكلت المقولات التي سبق التعرض إليها بيانا تفكيكيا لنقد منجزات العقل الحداثي الغربي، ويمكن اعتبار التفكيك الممثل الشرعي للبرنامج النقدي لما بعد البنيوية ،فكانت مقولة الاختلاف ردا مباشرا على مقولة النظام والوحدة ، ومقولة الكتابة ردا على مقولة التمركز حول الصوت ، والغياب (غياب المعنى القار) ردا على ميتافيزيقا الحضور ...إلخ .

## 02 / النقـــــد الثقافـــي وحوار الأنســـاق /

لقد بات من المعروف أن التوجه النقدي الذي انبثق عن مرحلة مابعد البنيوية قد كثف أسئلته النقدية لصالح استجلاء مفهوم المعنى وكيفية مقاربته انطلاقا من نقد الحداثة ومنجزاتها ، وبعد أن ادعت البنيوية –وهي العنوان العريض للحداثة النقدية – أن المعنى داخل النص لايمكن استجلائه إلا بنمط قرائي واحدي ومغلق ، شددت مابعد البنيوية على مفهوم القراءة الحرة التي لاتتقيد بضوابط منهجية معينة ، بل إنها تلك القراءة التي تحمل الخطاب على تفكيك نفسه دون أن تتدخل هي في ذلك ، وعليه ،لايسعى الناقد التفكيكي إلى هدم البنيات المتراصة بقدر مايقوم بخلخلتها فقط ، إنه يبحث عن حجر الزاوية داخل النص ليقوم بتحريكه عبر استراتيجيته المعهودة في الخلخلة ، وبذلك لايعدو التفكيك أن يكون إلا بحثا عن مكامن المأزقية داخل الخطابات ، ومحاولة تخريب أنظمتها المتفاعلة ، لذلك استطاع عبر هذه الإستراتيجية تخليص الحداثة من مأزقيتها ، تلك المأزقية التي جسدت نوعا من الحضور الميتافيزيقي الذي اختزل الذات الإنسانية ضمن برنامج قيمي استهلاكي ، ولقد عارض دريدا فكرة المعنى القار ومفهوم الثبات حين يعترف : « **لم يكن لي أبدا مشروع أساسي ، وكلمة تفكيكات التي أفضل استعمالها لم تسم أبدا بلا ريب مشروعا وطريقة أو نظاما ، نظاما فلسفيا بالخصوص ، هي أحد الأسماء الممكنة في سياقات محددة بدقة دائما ، لتعني بشكل مجازي إجمالا ما يحدث أو مالا يمكن أن يحدث ،كما تعني تصدعا معينا يتكرر في الحقيقة بانتظام** »[1] ، ومن ثم ، فالمعنى حسب الطرح التفكيكي لانهائي لأن الحقيقة متصدعة ، « **والقراءة التي تجعل هذه الصدوع ممكنة لاتشرف أبدا على الحدث ، إنها**

[1] . مسارات فلسفية : مجموعة من الكتاب ، تر : محمد ميلاد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1، 2004 ، ص85.

**تتدخل فيه فقط فهي مندرجة فيه** »[1] ، بل إنها تلك القراءة التي لاتبدأ من معطى جاهز ، « **إن التفكيكات لاتبدأ ولا تنتهي** »[2] وهذه – في الحقيقة – سمة ما بعد البنيوية :احتجاج متواصل على واقع مبهم وثقافة موجهة ، إنَّ ما بعد البنيوية في رأي البحث تنخرط في تأويل الثقافة / الإنسان من منظور **جينالوجي** ، ليس بهدف القبض على الأصل فليس هذا غايتها ، إنما بتعرية تلك الخطابات التي تغلف هذا الأصل ، ومحاولة حملها على تفكيك نفسها ، ومعرفة الكيفية التي انبنت عليها.

من هنا يتراءى لنا النقد الثقافي (**La critique culturelle**) إستراتيجية مابعد حداثية لنقد النصوص والخطابات ، بحيث لم يعد النص الأدبي ذلك التجلي اللساني اللغوي من جهة أو الفني الجمالي من الجهة الأخرى ، بل صار ينظر إليه على أنه تجل لمضمون ثقافي ، والثقافة في أوسع تعاريفها « **مركب القيم والأعراف والمعتقدات والممارسات التي تؤلف أسلوب حياة جماعة بعينها** »[3] وهذه القيم إنما تتضافر عبر مكون معرفي موجه يدخل في تكوين النصوص والخطابات ويسهم في تكوين تلك الرؤية الثقافية التي يتجه نحوها المضمون الكلي للثقافة بصفة عامة ، وعليه تغدو الثقافة من هذا المنظور اتفاقا وتواطؤا جماعيا حين تقدم نفسها على أنها تلك « **المعرف الضمنية عن العالم ، والتي ينجز بها الناس أساليب ملائمة للعمل في إطار سياقات محددة** »[4] ، إنها شكل من أشكال قراءة العالم عبر عديد المنظورات الحضارية التي تمفهم الظاهرة الإنسانية بشكل نماذجي محترف وقابل للأخذ والعطاء ، غير أن هذا الاستعمال له دلالة عامة بالنظر إلى السياق التاريخي الذي ظهرت فيه الممارسات أو الدراسات الثقافية ، كون النقد الثقافي هو ذلك البديل الإستراتيجي الذي تشبع بالمنحى مابعد البنيوي يعنى بدراسة النصوص الأدبية باعتبارها تجليات لظواهر ثقافية ، وذلك بتجاوز رموزها الجمالية ومجازاتها الشكلية الموحية إلى دراسة تلك الأنساق الخفية المضمرة والمخبوءة تحت عباءتها ، وبالرغم من تأثر إستراتيجية النقد الثقافي بتفكيكية دريدا وبالبرنامج النقدي لما

---

1. المرجع السابق : ص85.
2. المرجع نفسه : ص87.
3. تيري إيجلتون : فكرة الثقافة ، تر : شوقي جلال ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2005 ، ص53.
4. المرجع نفسه : ص54.

بعد البنيوية بصفة عامة ، إلا أنه لايسعى إلى إبراز التضاد والتناقض داخل قيم النص ، وتبيان المختلف منها هدما وتأجيلا ، إنما من أجل استخراج الأنساق الثقافية وموضعتها في سياقها المرجعي الخارجي ، ويمكن القول مجملا أن هذه الأطروحات قد جاءت متأثرة بعديد المذاهب والتيارات الفكرية والنظريات الأدبية ومن أهمها الماركسية والمادية الثقافية والكولونيالية والنقد النسوي وما بعد الحداثة ...إلخ ، وعليه يمكن القول إن النقد الثقافي ينظر إلى العمل الأدبي على كونه « **ظاهرة مفتوحة للتحليل من جهات نظر متعددة [...] ،إتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية لأن الثقافة دينامية ( نشطة ) ومتعددة الأوجه يدخل فيها الإقتصاد والتنظيم الإجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والإهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية**»[1] ، ومن ثم كان لزاما على الناقد الثقافي أن ينفتح على حقول أخرى غير تلك التي كانت معهودة في السابق ،نظرا لأن العمل الأدبي ليس فقط بنية فنية جمالية ،إنما هو محمول ثقافي بالدرجة الأولى ، وما يوصي به النقاد الثقافيون هو « **هو ربط الخيال الأدبي بالوجود الإجتماعي عن طريق النقد الثقافي** »[2] فتغدو مهمة النقد الثقافي حينئذ تفكيك السياقات الكبرى التي تتدخل في إنتاج النصوص والدفع بها داخل حركية التاريخ والإنسان.

ويمكن اعتبار النقد الثقافي من جهة أخرى محاولة لترميم العلاقة بين المؤلف– والنص والقارئ ، على اعتبار أن الطرح البنيوي أجهز على هذه العلاقة بحكمه على موت المؤلف ، واختصار القراءة في نظام واحدي موجه ، وهو إذ يفعل ذلك –أي النقد الثقافي– فهو يعيد النظر في تلك العلامات التي تتساكن ضمن مناطق اللاتواصل بين هذه العناصر الثلاثة ، ويعيد تفكيك مجمل العلاقات التي أنسجت هنا وهناك بفعل تحيز إيديولوجي ما ، والبحث عن العنصر التلاحم فيها ليس بهدف ادعاء السبق في اكتشافه ،بل إن الثقافة نفسها تلتبس بمناطق التلاحم هذه وتسكن مناطق التماس الخطابي ، « **إن الثقافة بالأحرى منظومة من الثقافات**

---

[1] . فنسنت ليتش : النقد الأدبي الأمريكي ( من الثلاثينات إلى الثمانينات) ، تر: محمد حقي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، دط 2000 ، ص104.

[2] . المرجع نفسه : ص106.

**المتفاعلة ،حية ونامية ومتغيرة [...] وعلى النقاد الثقافيين أن يكونا مفكري مقاومة وعلى الدراسات الثقافية أن تكون مشروعا تحرريا** »[1] ،ومن ثم على النقد الثقافي أن يصوب أسئلته نحو البنى المتمركزة التي تسلب الثقافة وتدجنها في فضاء اجتماعي ما ، إن هذه البنى تتشكل وفق وعي سلطوي ،لذلك لابد من تفكيكها وإرجاعها إلى الأصل لاستبيان طبيعة العقل التحيزي الذي يقف وراءها ، ينتجها ويصنعها ويسوقها ، لذلك تندرج مهمة الناقد الثقافي في نقد المؤسسة التي أنتجت النص ،أو البرنامج القيمي المسئول على ذلك ، أو أفعال السلطة بوجه عام ، ولذلك « **لايتعرض النقاد الثقافيون للمبدأ الأدبي وحده عندما يعرضون قراءات للأفلام الشعبية ، ولكنهم أيضا يتعرضون للثقافة على أنها ثقافة رفيعة (أو شيء ما تشكل وانتهى وصار له قانون) على نحو ملحوظ بقوة كبيرة وتمت حمايته وتعزيزه** »[2] ، وعليه ، فلابد لحقل النقد الثقافي أن يكون فعالا في كشف حيل المؤسسة وتلاعباتها ، وقدرتها على تمرير أنظمتها الإيديولوجية المتقنعة بالجمال ، عبر حيل الثقافة نفسها أو حروب الثقافة بمفهوم **إيجلتون** ، هذا لأن المؤسسة تحتاج دوما إلى إنتاج نوع من الثقافة العليا التي تمتاز بالكلية والشمولية والقدرة التفسيرية المتجاوزة ، إن الثقافة العليا لايصلها خطر الخروج من التاريخ لأنها هي من يصنع التاريخ ، ولأنها تعبر في مطلقيتها عن خصوصية ماسواها من الثقافات الأخرى ، إنها ثقافة اختزالية ، اقتحامية وسالبة للفرادة ، إنها « **أكثر أشكال القوة فعالية ،إنها تعرض نفسها ببساطة باعتبارها صورة للإقناع الأخلاقي** »[3] ، لذلك تدعي الثقافة العليا أنها تراعي الثقافات الأخرى في جزئياتها ، بينما تسلبها حق الاختلاف حتى داخل عوالمها الخاصة ، « **إن الثقافة العليا كهوية مانعة لكل من الكلية والفردية ، وإنها بدلا من هذا تعلي من قيمة الخصوصية الجمعية** »[4] وما هذه الخصوصية الجمعية إلا حيلة من حيل الثقافة ، فهي تنحاز للتعميمات وتحاول الاستيلاء على مشروعية ما بهدف

---

1. جوهانان سميث : مالنقد الثقافي ؟ ضمن كتاب : في الحداثة وما بعد الحداثة (دراسات وتعريفات) تر : سهيل نجم ، دار أزمنة للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2009 ، ص121.
2. المرجع نفسه : ص121.
3. تيري ايجلتون : فكرة الثقافة ، تر : شوقي جلال ، ص78.
4. المرجع نفسه : ص79.

إعادة إنتاج الحقيقة / الإنسان ضمن منظور متعالي ، متجاوز ، وفي إطار متخيل صلب و متين لايعتد بالأبعاد الأخرى للإنسان ، ومن ثم يغدو رهان الثقافة العليا الحرص على عدم تشتيت الثقافة ، لأنها ستأخذ طابعا جماهيريا ، ومن ثم ترتفع معدلات نموها لأن الجماهير تنادي بامتلاك الثقافة والرغبة في إعادة توجيهها وضخ أنواع مقهورة من الخطابات كانت مقهورة في الماضي.

يستفاد مما سبق ، أن النقد الثقافي إنما هو إستراتيجية نقدية سعت إلى خلخلة مضامين النصوص الأدبية وتفكيكها والنظر بحثا عن قيم نسقية أنتجتها الثقافة أو المؤسسة الثقافية عبر تلك النصوص ، ويستفيد النقد الثقافي من أطروحات فوكو في المعرفة والسلطة و تفكيكات دريدا المتنوعة ، ومن مصادر نظرية أخرى متعددة (*) ، إلا أنه يوجه أسئلته المخصوصة نحو كشف الأيديولوجي الملتبس بالجمالي ، داخل أنساق الثقافة وفضح خطاباتها وتعرية مضامينها التحيزية وفتحها أمام فضاءات التأويل لإعطاء تلك النصوص والخطابات حقها من القراءة.

* – يحسن هنا لفت النظر أن الحديث عن المصادر النظرية الأخرى للنقد الثقافي قد تم تأجيله إلى الفصل الثالث ، ليتسنى النظر فيها بالموازاة مع طرحه عبد الله الغذامي كذلك في نفس العنصر على صفحات مصدر الدراسة حول الأسس النظرية للمصطلح .

# الفصـل الثاني

## النقد البنيوي الحداثي عند كمال أبوديب طموحات المنهج وواقع الممارسة.

تمهيد

المبحث الأول : منطلقات التأسيس في جدلية الخفاء والتجلي

أولا / المستوى النظري.

ثانيا / المستوى الإجرائي .

المبحث الثاني : القراءة الداخلية واكتناه النسق

أولا / الوعي والوعي الضدي .

ثانيا / إشكالية بناء المعنى.

المبحث الثالث : الرؤيا الشعرية وتأصيل القراءة المتعددة.

أولا / الانفتاح اللغوي وإمكانات القراءة

ثانيا / الإيقاع والفعالية البنيوية .

**تمهيـــــــــد :**

لاشك أن الحداثة قد أسهمت بشكل فعال في تخصيب الدرس النقدي المعاصر بعديد المناهج والنظريات النقدية التي انطلق بها لمقاربة النصوص الأدبية وسبر أغوارها ، ولاشك أن هذا الاشتغال قد أفرز نوعا من التنوع الذي أغنى الدرس النقدي المعاصر بمفاهيم ومصطلحات ورؤى جديدة أحدثت انعطافا منهجيا كبيرا على مستوى النظرية النقدية المعاصرة.

ولقد استفاد الدرس النقدي العربي المعاصر من هذا التنوع الملحوظ ، ماجعله في نظر الدارسين ينطلق نحو النصوص الأدبية المختلفة –قديما وحديثا –بحماس واندفاع زائدين ، دون مراعاة لخصوصية المنهج المتبع في الدراسة ، أو النص المدروس ، وعليه ، فقد أدى هذا التلقي غير الواعي للمناهج الغربية المعاصرة إلى إخلال بنظم العملية النقدية الصحيحة ، ما أفرز نوعا من الضبابية على الممارسة النقدية الخلاقة ، والتي لم تعد إنتاج سوى ذلك التيه المعرفي الذي لازال يميز الثقافة العربية المعاصرة ،لافتقارها بالأساس إلى نظم تواصلية فعالة تتيح لها بناء نموذج نقدي عربي مخصوص.

وعليه ، تندرج قراءتنا لكتاب جدلية الخفاء والتجلي للناقد العربي السوري كمال أبوديب ضمن هذا المعطى ، ليس من باب التحامل على ما أنجزه ضمن هذا الكتاب ، إنما بمحاولة النظر في طبيعة الأجهزة المفاهيمية التي استعان بها لرسم مقاربته لبعض النصوص الأدبية قديما وحديثا ، انطلاقا من طبيعة تلقيه للمنهج البنيوي في محضنه الغربي . وتصوره للبنيوية في هذا المحضن ، والنظر في تطبيقاته البنيوية التي توزعت بصفة شبه كاملة على كل فصول الكتاب ، ومحاولة الخروج في الأخير بتكوين نظرة مقارباتية لمنهج الناقد ي ممارسته النقدية .

## المبحث الأول : منطلقات التأسيس في جدلية الخفاء والتجلي :

### أولا / المستوى النظري /

ما من شك في أن كل نص يتأسس على معرفة ، وهذه المعرفة تتجلى في عدد من الظواهر والمتغيرات الإنسانية ، والبنى والمرتكزات المعرفية ، والتي تخرج هذا النص من منطق الجمود إلى منطق الحركية ، بل وتعطي له أهلية الإنوجاد داخل مضامين الثقافة بمعناها الأوسع ، وهذه المعرفة هي التي تحرك النص باتجاه التداول ، لأنها ترفد الإطار الفلسفي الذي يقذف به داخل حركية التاريخ والإنسان ، من هنا ، تغدو المعرفة – بمعناها الأوسع – ذلك الوسط الضروري الذي تنمو فيه رؤيا العالم ضمن مشروطيات النص / الثقافة ، والتي تعمل عبر اشتراطات تاريخية / بنيوية على تشكيل المعنى أو إعادة ترميمه ، وتحريره من مختلف الملابسات التاريخية والسوسيوثقافية التي أبقته حبيس نموذج متعالي فوق الواقع والتاريخ ، نموذج لايقدم إلا تفسيرا حادا لمفهوم الإنسان ، بحيث يجعله عاجزا أمام فرصة توليد المعاني التي يحتاج إليها في سياقاته الحياتية المختلفة.

وكذلك النصوص الإبداعية الأدبية ، فهي بطريقة أو بأخرى تحمل مضامين العالم عير معانيها المختلفة ، وهذه المعاني إنما تقرأ العالم من منطلق كونها منزاحة عن الاستعمال العادي للغة التي هي الأداة الرئيسية التي يتشكل وينطلق منها المخيال الأدبي ، وعمل الكاتب من خلال هذا المعطى « **هو الإعراب عن المعاني** »[1] ، وهذه المعاني ليست نقلا مباشرا لمكنونات الكاتب فحسب ، بل هي تأويله للعالم أيضا ، وفي الحقيقة مايتيح هذا التركيب هو اللغة ،لأنها في هذا الوضع – الوضع الإبداعي – تتجاوز دورها من كونها أداة للتوصيل ، إلى كونها غاية في حد ذاتها ، بل لقد استقلت اللغة – من منظور حداثي – بكيانها لوحدها ، وصارت تتجاوز وظيفتها في الإبلاغ النفعي والتواصل المباشر ، لتنفتح أكثر على مفاهيم الخرق والانتهاك والتجاوز ، وبالنسبة للشاعر أو الكاتب فإن « **اللغة له هي (مرآة) العالم – وبهذا يجري لديه في ذات الكلمة – وفي استعمالها تغيرات على نحو جديد ، فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تّذكير أو تأنيث ، ومظهرها في نظر العين ،كل هذا يجعلها**

[1] . جان بول سارتر : ما الأدب ؟ تر : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ت ، د ط ، ص12 .

**ذات كيان حي تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه** »[1] ، وعلى هذا الأساس ، لابد أن يضع دارس الأدب في حسبانه أن اللغة لم تعد ذلك المعبر الذي ينقلنا إلى حالة النشوة الأدبية ، بل أضحت هي نفسها مكمن النشوة والإبداع ، وصارت مضامينها أيضا مفتوحة على مغامرة القراءة والتأويل.

وفي الحقيقة ينطبق نفس الشيء على النصوص النقدية ، باعتبارها اشتغالا دؤوبا على مضامين النصوص الأدبية ولغتها ، بحيث أمكننا ملاحظة ذلك النسق الإبداعي الذي لحق باللغة النقدية المعاصرة ، محولا إياها من لغة تقريرية جامدة ، هذا لأنها كانت تحيل فقط على حوادث تاريخية أو اجتماعية معينة ، إلى لغة واصفة شارحة فيها من الإبداع مايضاهي لغة النص الأدبي أو أكثر ، وعليه فـ « **إن النقد يشطر المعاني ، ويأتي بلغة ثانية ، فيجعلها تحوم فوق لغة العمل الأولى ، أي أنه ينسق بين الإشارات** »[2]، وهذا التنسيق بين الإشارات ليس هدفه القبض على صورة المعاني الأولى ، بل إعادة إبداع معاني جديدة ، وهو « **لايدل بهذا على الحقيقة النهائية للصورة ، وإنما يدل فقط على صورة جديدة هي نفسها معلقة ، وماكان لهذا لأن يكون إلا لأن النقد ليس ترجمة ولكن تلميح وتعبير تحليلي** »[3] ينشأ انطلاقا من تحدد لغته الخاصة ، والتي لاتقف عند مدلولات نهائية ، بل تكيف نفسها مع وضح جديد دائما يسمح لها بإعادة إنتاج معانيها ضمن صورة جديدة .

من هذا المنطلق ، تحتاج لغة النقد المعاصر إلى معاول قرائية متنوعة ، تفكك تلك الأجهزة المفاهيمية التي يسعى الناقد إلى رسم رؤيا العالم من خلالها ، ثم إن هذه الأجهزة محكومة برؤية في الممارسة ، ولذلك لايمكن بترها عن تلك المرجعيات التي تتحكم في فعل النقد داخلها ، غير أن الجدير بالقول ، أن هذه اللغة لا تعتد بتصنيف قيمي للعملية الإبداعية ، بقدر ما تصف البنية الشكلية لها ، وهذه البنية هي نتاج تشابك عدد هائل من العلاقات داخل نظام النص ، إن السؤال الذي تطرحه لغة النقد المعاصر ليس لماذا قال ؟ ، بل كيف قال ما قال ؟ ، ومعنى ذلك ، أن الناقد المعاصر ينتقل من تسمية المضمون الأدبي إلى وصفه ، وتتبع نوعية

---

1 . المرجع السابق : ص 15.

2 . رولان بارت : نقد وحقيقة ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط1 ، 1994 ، ص102 .

3 . المرجع نفسه : ص ، ص 109 / 110 .

العلاقات التي تربط اتساقه وانسجامه الداخلي ، بعد أن كان قبل ذلك يجهد نفسه في تتبع ماهو خارج النص من قيم تاريخية أو اجتماعية أو ثقافية ، ويسعى جاهدا لإسقاطها داخل الرقعة النصية ، فيغدو من خلال ذلك النظر في الأدب قاصرا على فهم تحولات الظاهرة الأدبية لأن العمل النقدي قد انشغل بما هو خارج الأدب أصلا.

ونحن إذ ننطلق من خلال هذا التقديم المنهجي نحو استجلاء البعد الفكري ( النظري) المؤسس لكتاب جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبوديب ، فإننا نعتقد سلفا أن القراءة التي يمكن تقديمها في هذا الصدد تندرج ضمن ميدان " **نقد النقد** " ، وبما أن كتاب أبوديب ينزع نحو إطار النقد الأدبي ، حيث إن « **النقد الأدبي ، من حيث هو " موضوع " يتصف وصفه المعرفي بأنه إشكالي، إذ لايستقر ولا يرضى بحدود صارمة ولا يقنع بمرجعية أو استرتيجية واحدة** »[1] ، فإن الأمر أشبه بتقديم قراءة على قراءة ، أو كلام على كلام ، حيث يتحول صنيع أبوديب إلى مقول نقدي يفتح لنا أفق المساءلة والبحث لمحاولة تشكيل خطاب نقدي « **يتموضع في مكان آخر يجعله ابستمولوجية نوعية خاصة بموضوع معرفي هو النقد الأدبي ، ويقف على عتبة العلم ، ويبني نفسه على أساس نموذج من نماذج العلم مثله مثل خطاب التنظير النقدي** »[2]، غير أن هذه القراءة لاتدعي بالأساس محاولة التنظير النقدي لخطاب نقد النقد ، فأي عملية من هذا النحو تحتاج إلى استكناه أسس معرفية كامنة في بطن النموذج النقدي المراد تفعيله ، مع البحث عن محطات بارزة يحسن الرجوع إليها لاستيفاء لحظة التوازن ، وكمحددات انطلاق جديدة ، بل إن هذه القراءة تعنى بالوقوف على طبيعة الآليات النقدية التي رام من خلالها الناقد التأسيس لبنيوية عربية خالصة ، وطبيعة المفاهيم النقدية التي اجترحها في سعيه لإثبات فعالية المنهج البنيوي في استكناه النصوص الأدبية ، وعبرها الثقافة ، ولا يتأتى ذلك إلا بضرورة الوعي بالمنطلقات الإبستمولوجية للناقد ، وتفكيك أجهزته المفاهيمة ، واختبار قدرتها على الصمود داخل محددات الوعي المنهجي . وفي الحقيقة ، إن هذه العملية تنتقل من سؤال التنظير إلى التطبيق عبر نصوص الثقافة نفسها ،

[1] . محمد الدغمومي : نقد النقد ( وتنظير النقد العربي المعاصر ) ، منشورات كلية الآداب بالرباط ، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص09 .

[2] . المرجع نفسه : ص 10.

على اعتبار أن الوقوف على بنية قصيدة ما إنما هو إضاءة للعالم ، وبقدر ما تنتج الثقافة معرفة ما على نحو معين ، فإنها تتجاوز ذلك إلى البحث عن أسئلتها الحضارية التي تكفل لها حيزا تداوليا موسعا ، ومن ثم تغدو مهمة هذه الأسئلة هو اختبار القدرة الحضارية على التأسيس ، وتفعيل الفرع المعرفي للظاهرة الإنسانية بصفة عامة ، والظاهرة الأدبية بالخصوص ، لذلك وجب قبل ذلك الفصل بين عديد المفاهيم المتداخلة في الأدب والنقد الأدبي والدراسات النقدية والأدبية [*] ، فموضوع النقد الأدبي هو الأعمال الأدبية ، وموضوع نقد النقد هو النقد الأدبي ...إلخ ، ومن خلال هذا الفصل أمكننا عد هذه الدراسة حول مؤلف كمال أبوديب موضع تنازع بين نظرية الأدب ومناهج النقد ، فصحيح أن الحداثة و البنيوية هما نظريتان في الأدب ، كونهما تقدمان معايير معينة في فهم تحولات الظاهرة الأدبية ، إلا أن تطبيقات الناقد اتخذت نزوعا منهجيا إجرائيا يكاد يغلب على كل فصول الكتاب ، لذلك انتقلنا معه اضطرارا إلى النظر في فاعلية منهجه المتبع في استكناه عمق الظاهرة الأدبية ، غير أن البحث يصف إجمالا تلك المحطات التنظيرية التي استقى منها أبوديب هذه الدراسة ، وكذا بعض الأدوات النقدية التي اقترحها لتحليل القصائد الشعرية.

وبرغم إقرارنا أن البنيوية لم يعد لها وجود فعلي في أدبيات النقد المعاصر بعد سنة **1968** ، إلا أن اهتمام هذه الدراسة لاينصب على ذلك السرد الكرونولوجي (التعاقبي) لبناء أو تحول هذه النظرية ، بقدر مايركز على طبيعة التلقي العربي لها ، وبهذا نقترب من البنيوية من خلال نظرتها التزامنية كمعطى أول ، إلا أننا لن نقف عند حدود معرفة طبيعة التلقي ، بل بتقديم تأويلات ثقافية لفهم تحولات الظاهرة استجابة للمنهج المتبع في الدراسة كمعطى ثاني مهم.

ينطلق فهم كمال أبوديب للبنيوية من كونها بعيدة كل البعد عن الفلسفة كنظرية ، بل هي أقرب في نظره إلى العلمية التجريبية ، أي أنها لاتملك تنظيرا فلسفيا وتقعيدا معرفيا يجعل منها فلسفة لها موقف من الوجود والإنسان ، بل اختزلها في كونها لاتتعدى حدود المنهاجوية العلمية الصارمة ، ففي نظره « **ليست البنيوية فلسفة ، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة**

[*] – للتفريق بين هذه المفاهيم ، يحسن لفت النظر إلى كتاب : رينيه يليك : مفاهيم نقدية ، تر : جابر عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، دط ، فبراير 1987 ، ص09 و مابعدها.

**الوجود ، ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه ، وبإزائه ، في اللغة ، لاتغير البنيوية اللغة ، وفي المجتمع لاتغير البنيوية المجتمع ، وفي الشعر، لاتغير البنيوية الشعر ، لكنها ، بصرامتها وإصرارها على الإكتناه المعمق ،[...] ، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب ، مكتنه، متقص** »[1] ، وبرغم هذه المزايا الكبيرة التي قدمها أبوديب للبنيوية ، إلا أن نفيه الطابع الفلسفي عنها هو محط تساؤل ، فما لا يمكن إنكاره في هذا المجال ، أن البنيوية هي نتيجة من نتائج التفكير الفلسفي الغربي الذي ساد أوربا في عصر الأنوار ، وهو تفكير جسد حتمية النزوع العقلاني للفرد ضمن فكر شمولي وموحد ، بالإضافة إلى ذلك النزوع نحو العلوم التجريبية التي تتوخى مقاربة الظاهرة الإنسانية ضمن حدود التجربة العلمية ، ولذلك كان طموح البنيوية فيما بعد هو الوصول إلى أقصى درجات اليقين العلمي تيمنا بالنموذج الرياضي ، وعلى هذا الأساس ، قد تغافل أبوديب عن الخلفية المعرفية والفلسفية للبنيوية ، رغم أن التراث الفلسفي عدها طريقة من طرق التفكير الفلسفي المعاصر داخل اللغة ، فكيف لايمكن عدها فلسفة إذا كانت طريقة في الرؤية وتثويرا جذريا للفكر ؟ ما مفهوم الفلسفة عنده إذن ؟.

إن هذه الطريقة في الرؤية ، وهذا التثوير الجذري للفكر ، إنما هو من عمل الفلسفة ، ذلك أن هذه الأخيرة تستمد حياتها من إنتاجها المتواصل للسؤال كبينة متوترة غير مستقرة تماما ، وعليه فـ« **الفلسفة بوضعها نظاما معرفيا ترى نفسها محاولة لإثبات أو إبطال مزاعم معرفية ينتجها العلم ، أو الأخلاق ، أو الفن ، أو الدين ، وهي تبغي أن تقوم بهذه المهمة على أساس فهمها الخاص لطبيعة المعرفة والعقل** »[2] ، ، وفي الحقيقة إن التوجه الفلسفي للبنيوية قد أخذ على عاتقه إثبات الطابع النسقي للظاهرة الإنسانية ، فأصدرت من خلاله البنيوية حكما صارما بقتل الإنسان واستبعاد التاريخ ، حيث إن « **الفلسفة التطورية التي طرحت الإنسان بماهو كائن بيولوجي يخضع للتطور كباقي الكائنات الحية الأخرى ساعدت إلى حد كبير في إزاحة بعض من الهالة الميتافيزيقية السابقة ، إلى جانب**

[1] . كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، مارس 1979 ، ص 07.

[2] . ريتشارد رورتي : الفلسفة ومرآة الطبيعة ، تر : حيدر حاج اسماعيل ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، ديسمبر 2009 ، ص 51.

**مفاهيم العلمانية المساوقة لها ، وجاءت البنيوية أخيرا لالتجعل من الإنسان موضوعا من بين مواضيع أخرى إنما لتزيحه من مجال المعرفة ولتعلن وفاته في النهاية »**[1] ، فاقترحت نظاما متناسقا من العلامات ، يكون على عاتقه مفهمة الظاهرة الإنسانية انطلاقا من إيجاد نمط جديد يتسم بالمعقولية والصرامة ، مارشحها لأن تكون رد فعل مباشر على انتشار مفاهيم الوجودية ، إلا أن المهم في هذا الطرح أن ادعاء البنيوية بأنها منهج صارم ليس إلا تحصيل حاصل ، فقد كان هذا الطموح مبلغ عديد الفلاسفة في القرنين السابع والثامن عشر ، وعلى رأسهم كانط ، حيث توجه هذا الأخير إلى البحث عما « **يجعل الميتافيزيقا علما قائما بذاته ، إذ كان غرض النقد الكانطي إبراز استحالة قيام الميتافيزيقا وفق مرتكزاتها التقليدية ، بسبب عجز العقل البشري عن تجاوز عالم الظواهر ، العالم الذي ندركه عن طريق الحواس** »[2] ، فلماذا ينفي عنها كمال أبوديب هذه الصفة ؟ ، وذلك بالرغم من اعترافه المبهم أنها « **ثالث حركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث يستحيل بعدها أن نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه** »[3] ، فصحيح أن البنيوية تعتد دائما بالصرامة المنهجية في استكناه عمق الظاهرة الإنسانية ، إلا أننا يجب أن نعي أن هذا الجنوح قد مثلته الحداثة أيضا في شقها التجريبي ، وتدخلت اللغة لتكون ذلك المعبر المهم الذي أتاح لهذه الفلسفة التعبير عن نفسها ضمن مشروطيات المعرفة الحداثية ، ولذلك كانت البنيوية نوعا من التفكير الفلسفي داخل اللغة ، فلماذا لا تغير البنيوية اللغة ، وقد كان جل اهتمامها منصبا على اللغة لذاتها ولأجل ذاتها [*] ؟ ، بل إنها أدخلت طرق التحليل اللغوي المختلفة إلى عالم الأدب ، وهذا مالم يكن متاحا من قبل إلا من بعض الجهود المتناثرة للشكلانيين الروس ، لكن النظرة الشمولية والطابع الكلياني لم يكن ليتأسس إلا مع البنيوية كلحظة فاصلة في تاريخ الفكر الفلسفي المعاصر ، وكنظرية في الأدب أيضا ، هذا لأنها ارتفعت بالتجربة من إطارها الحسي العياني إلى منزلة التجريد وبناء التصورات المثالية ، فلقد

---

[1] . عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، ص22 .

[2] . المرجع نفسه : ص28.

[3] . كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص07.

[*] – إشارة إلى المنهج الوصفي الذي طوره عالم اللغة السويسري " سوسير" في دراسته للغة ، والذي شكل نواة اشتغال البنيوية فيما بعد.

دعت إلى « **التخلي عن موقف تجريبي ساذج يقف عند العيني في تصوره للظواهر ، والارتقاء إلى مستوى تصوري أكثر تجريدا هو مستوى البنية كواقع منشأ ومقصور وهو مستوى ليس ماثلا مثولا عينيا في الواقع المعطى** »[1] ، ومع ذلك يصر أبوديب على طابعها الإجرائي المتمثل في البحث داخل أنظمة الأشياء ، أو مجمل العلاقات التي تربط بين مكوناتها ، ولذلك فهو يعطيها طابعا نسقيا لغويا بحتا ، الهدف منه إنتاج « **قراءة نسقية تنهج الإكتناه المتعمق والإدراك المتعدد الأبعاد** »[2] ، ولذلك ، أمكننا الاعتقاد أن هذا الحلم ( حلم القراءة النسقية ) هو الذي أملى على الناقد نفي طابع الفلسفة عن البنيوية ، فلقد فرض عليه اشتغاله على المنهج البنيوي تحقيق شرط نفي الفلسفة كي تتحقق في زعمه إجرائية المنهج ، بدليل أنه لايقدم سببا واحدا لرفضه الطابع الفلسفي للبنيوية ، بل نجده يسرد باندفاعية واضحة مزايا البنيوية الإجرائية وطريقتها في معاينة الوجود ، وهذا مايجعل البحث يعتقد أن هذا الاشتراط الذي وضعه الناقد غير مؤسس ، فلا يمكن بأية حال من الأحوال اعتبار كثرة المزايا وتعددها شرطا لتفضيل الصفة التي تمثلها تلك المزايا على الصفة الأخرى ، وإلا أمكننا اعتبار أن الشكلانية مثلا في تثويرها الجذري للفكر وعلاقته بالعالم لاتقل علمية عن البنيوية ، لأنها تعتبر بحق نقطة التمفصل الكبرى التي فصلت بين النقدين السياقي والنسقي وإن كان ثمة من شرف يعزى لنظرية ما في تغييرها لأنماط التفكير الإنساني ، من فكر غيبي ميتافيزيقي إلى فكر علمي ممنهج ( التفكير العلمي للأدب ) ، فإنه سيكون للشكلانية الروسية أولا ، لأنها مهدت الأرضية النقدية للبنيوية فيما بعد ، وقبلها مدرسة النقد الجديد ، في تطبيق النموذج اللغوي على النصوص الأدبية.

لكن ليس هذا مثار اهتمام البحث ، لأن الناقد حر في اختيار المنهج الذي يتوسل به في تحليل النصوص ، إلا أن هذه الحرية مكفولة في جانب واحد فقط ، وهو الجانب الذي يقدم فيه الناقد تبريراته في خصوص اختيار منهجه ، هذا لأن كل المزايا التي طرحها حول البنيوية إنما هي في الحقيقة مزايا مشتركة بين عديد المناهج والنظريات ، والنموذج العلمي لم يكن طرح البنيوية

[1] . عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، ص ، ص33 / 34 .

[2] . أحمد يوسف : القراءة النسقية ( سلطة البنية ووهم المحايثة ) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص440 .

وحدها ، فصحيح أن « **مع البنيوية ومفاهيم التزامن ، والثنائيات الضدية ، والإصرار على أن العلاقات بين العلامات ، لا العلامات نفسها ، هي التي تعني ، أصبح محالا أن نعاين الوجود – الإنسان والثقافة والطبيعة– كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية** »[1] ، إلا أن هذه المفاهيم لم تطبق بطريقة واحدة ، ورؤية واحدة ، رغم اشتراكها في أصل معرفي واحد ، وليست البنيوية واحدة في المحصلة « **فما يقوم به "ليفي شتروس" يختلف عن "بارت" و "ألتوسير" و"فوكو" و"لاكان" ، ولكن هناك المشترك بينهم كأولوية البنيوي على التاريخي وأسبقية اللغة على الواقع ، وأهمية تأثير المنهج في النظرية والشكل في المحتوى ، كما أنه ليس هنالك نظرية واحدة ولكن هناك مواقف مشتركة** »[2] ، هذه المواقف تجعل طرق فهم أو ممارسة البنيوية – أو أي نظرية أخرى – مختلفة ومتباينة بسبب التباين الحاصل في المرجعيات ، وولاء كل ناقد أو مفكر لحقله المعرفي المتخصص فيه ، هذا مايجعلنا نعتقد أن الناقد كمال أبوديب ينتج خطابا تعميميا لايلقي بالا إلى الخصوصيات أو الفوارق المنهجية الدقيقة بين التيارات البنيوية المختلفة ، فهناك البنيوية الصورية ، والتوليدية ، والتكوينية ، والأسلوبية ... إلخ ، وكلها تنظر إلى النص الأدبي من زاوية معينة ، وانطلاقا من مستوى معين للظاهرة الأدبية ، إذ أن « **هناك المستوى الذي يركز على " النموذج التصوري" الذي تقوم عليه البنيوية منهجا [...] ، وهناك المستوى الذي تتكشف فيه عن حركة فكرية تولدت نتيجة أوضاع ثقافية محددة** »[3] ، وعلى أساس هذا التفريق ، فالمزايا التي طرحها الناقد تتجاذبها كل هذه المستويات ، فمفهوم التزامن والثنائيات الضدية والعلاقات بين الأجزاء تشتغل انطلاقا من المستوى التصوري المنهجي ، وأما معاينة الإنسان والثقافة والطبيعة من منظور بنيوي ، فهو اشتغال على المستوى الفكري الثقافي لها ، ولكن كيف يمكن الانطلاق من تفعيل المستوى التصوري عبر مفاهيم مجردة ومحدودة ، إلى إنتاج ذلك المستوى الفكري الثقافي التداولي الذي يتسم بالحركية والإنتاج والانفتاح على مضامين الثقافة بصفة عامة ؟ .

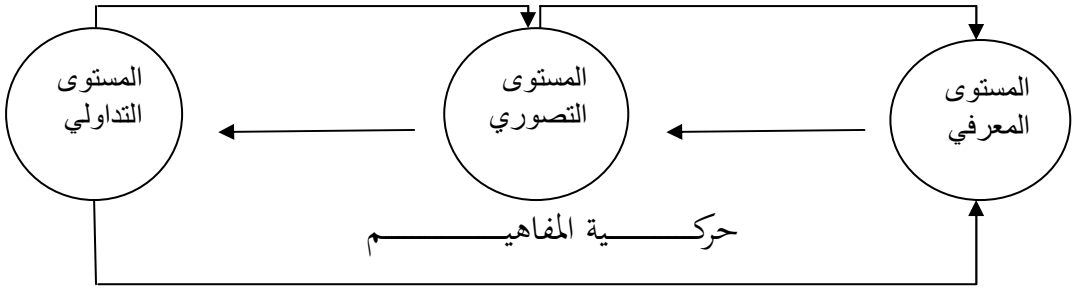
---

[1] . كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ، ص07 / 08.

[2] . الزواوي بغورة : البنيوية : منهج أم محتوى ؟ ، مجلة عالم الفكر ، م 30 ، ع 04 ، يونيو 2002 ، ص42.

[3] . جابر عصفور : ضمن مقدمة كتاب : إيديث كروزويل : عصر البنيوية ، ص08.

في الحقيقة يتسم طرح كمال أبوديب هاهنا بكثير من الاندفاعية لأنه يختزل خطوات دقيقة وضرورية لصالح تحقيق هدف مستعجل ، فصحيح أن الطموح الذي سكن الناقد « **يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها – طموحا إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر والوجود ، بل إلى أبعد من ذلك بكثير : إلى تغيير الفكر العربي في معانيه للثقافة والإنسان والشعر** »[1] ، إلا أن الجدير في نظر البحث ، هو النظر في طبيعة ذلك المستوى ما قبل المستوى التصوري ، فمهما بلغت مفاهيم ما درجة عالية من التجريد ، إلا أنها قد أنتجت داخل نظام معرفي موجه ومحكوم بصيغة تداولية معينة ، وهذه الصيغة إنما أعادت إنتاج ذلك الواقع العملي الذي تتحقق به كفاءة المفاهيم ، وبعد أن تتحقق هذه الكفاءة ، يتعالى المفهوم ثانية – في محضنه الخاص- ليصبح مستعصيا على فعل المفهمة ، وبذلك تتولد نوع من الفوضى في ممارسة العملية النقدية ، خصوصا داخل المحضن المنقول إليه.




إن الوعي بالمستوى المعرفي الأول الذي ينتج المستوى التصوري لمفاهيم مثل التزامن والثنائيات والعلاقة بين العلامات ، كفيل بإنجاز ممارسة نقدية ذات وعي مفاهيمي متوازن ، وهذا ما لم ينتبه إليه أبوديب ، خاصة في نفيه الطابع الفلسفي عن البنيوية ، وهو إذ يفعل ذلك ، إنما ينفي المكون الميتافيزيقي للمفاهيم ويعطي لها صبغة إجرائية محدودة ، وعلى الرغم مما في هذا الأمر من اشتغال نقدي عملي ، إلا أنه لايخلو من المجازفة ، على اعتبار أن المفاهيم تبقى حاملة في بنيتها العميقة ترسبات مستواها المعرفي الأول ، بل إن نموذجها لايغادرها تماما ، بل

[1] . كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص08 .

يبقى كامنا فيها كمونا أصليا ، ولاكتناه طبيعة هذا النموذج لابد من قراءته في ضوء مفاهيم الثقافة التي أنتجته معرفة وتصورا ، وليس تصورا فقط كما فعل صاحب الجدلية.

بلغة حادة واضحة ، ينطلق أبوديب إلى سرد مجمل المبررات التي جعلته يؤلف هذا الكتاب ، وعديد الأسباب التي وقفت وراء ذلك ، وفي الحقيقة تتلخص مواقف النقاد عامة في حافزين أساسين ، الحافز المعرفي والحافز الإيديولوجي ، فأي حافز ياترى حرك أبوديب نحو تأليف هذا الكتاب؟.

يقدم الناقد وصفا أسطوريا لكتابه على شاكلة أنه « **ثوري تأسيسي ، وفي الآن نفسه رفضي نقضي** »[1] ، وهذا الوصف يجعلنا نعتقد أن الغرض منه هو تطبيق مفهوم القطيعة المعرفية بشكل أحادي اشتراطي ، ولما كانت النهضة الغربية من أهم مراحل بناء فكر الحداثة الغربية ، اتجه أبوديب بصيغة تطابقية أيضا إلى تحليل ونقد منجزات النهضة العربية ، معتبرا أن الزمن الحداثي « **لم يعد زمن الرقع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام منجزات عصر النهضة العربية ولأن الفكر العربي بعد مائة عام من التخبط والتماس والبحث والانتكاس مايزال – في أحواله العادية – فكرا ترقيعيا ، وفي أفضل أحواله فكرا توفيقيا** »[2]، ولعلنا نستشف من هذا التحليل نظرة الازدراء التي يقدمها الناقد لما أسماه منجزات عصر النهضة العربية ، وهي نظرة يعتقد البحث أنها اختزالية إقصائية ، فلقد أملى عليه توجهه الحداثي احتقار عصر النهضة كشرط لتحقيق الحداثة ، هكذا كان فهمه للقطيعة المعرفية ، على خلاف معناها الحقيقي في النموذج الغربي الذي يعني وضع حد لما سبق من معارف ، ليس بهدف إقصائها بل إعادة قراءتها وفق معطيات الراهن ، ولذلك تنزع قراءة أبوديب هاهنا إلى التعميمية الواضحة ، فصحيح أن هناك واقعا جديدا يحتم على الذات العربية ضرورة الانتقال إلى مستوى آخر من الفهم الحضاري المتداول – وهو في الحقيقة ليس واقعا اختياريا – إلا أنه يحسن الابتعاد عن تلك النظرة الإلغائية التي تختزل كل عمليات التفكير في بنية حداثية راهنية ، بعيدة كل البعد عن أفق القراءة ذات الشروط الموضوعية فليس كل جديد بالضرورة نافعا.

---

[1] . المرجع السابق : ص08.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

إن الفهم القاصر لمفهوم القطيعة المعرفية جعل الثقافة العربية تقفز على منجزاتها قفزا عشوائيا ، مقدمة نموذجا قرائيا ليس بوسعه إلا استعجال النتائج ، ثم إن المتعارف عليه أن « **أي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث لها عن إجابات ، وسواء كانت هذه الأسئلة التي تتضمنها عملية القراءة صريحة أو مضمرة ، فالمحصلة في الحالتين واحدة وهي أن طبيعة الأسئلة تحدد للقراءة آلياتها**»[1] ، إلا أن قراءة أبوديب البنيوية لاتبدأ من طرح الأسئلة ، بل بإطلاق أحكام إقصائية ذات طابع تحيزي ، والواقع أن السؤال هو كنه المعرفة ومحركها الأول ، فإذا انعدم السؤال ضاعت قيمة المعرفة ورهاناتها داخل نسج خطي تكراري لايسمح بالاختلاف ولا بالتمايز ، فأي سؤال طرحه أبوديب ، كي يعتبر طموح كتابه ثوريا تأسيسيا ؟.

في الحقيقة إن الطابع الثوري للمعرفة في شكلها العام يجعل المشتغل في حقل من حقولها يرى العالم بصورة مغايرة ، وأول مايراه هو بنية ثقافته التي لاتشكل في نظره إلا واقعا ارتكاسيا صار لايجيب عن أسئلة الثقافة بإلحاحها المرتهن ، الأمر الذي يدفعه إلى عقد مقارنات غير موضوعية تؤدي به في كثير من الأحيان إلى إنتاج قراءة « **تزدوج آلياتها وتتناقض ، فتكون قراءة منتجة على المستوى الجزئي ، ومتحيزة أيديولوجيا على المستوى الكلي العام** »[2] ، فهي لاتضع فروقا بين الجزئي والكلي ، ( الكلي هنا هو المغزى الحضاري العام الذي يروم الناقد الوصول إليه من خلال مقاربته) ، وبذلك فإن هذا الوضع الكلي يحجب عنه أفق الرؤية الموضوعية ، فيعمد إلى تخطيط المنهج والممارسة وفق الاستدعاء المسبق للنتيجة ، فتصبح هذه الممارسة محكومة بإكراه بنيوي متعالي فوق الذات ، والذي لايتردد في إلغاء فرادتها وخصوصيتها الإبداعية ، وهذا مانراه يحصل مع أبوديب ، إنه يثبت القصور على بنية معرفية سابقة ، كي يتسنى له فقط تحقيق اشتراطات المرحلة الموالية ، غير أن الثقافة العربية – حتى في عصر النهضة – لم تكن متهرئة المضامين بالقدر الذي يحمل أبوديب على إلغائها جملة وتفصيلا ، إنما هناك قصور معرفي أصابها لغياب أداة القراءة ، قراءة الثقافة أو مختلف البنى التي تتضمنها ، والعجز كامن وفق هذا المنطق في ذلك الفقر المنهجي الذي أصاب آليات الخطاب

---

[1] . نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص06 .

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

النقدي الحضاري ، والذي حال دون تحقيق مهمته الكبرى في ترميم الأعطاب الإبستمولوجية التي حدثت في زمن حضاري ما ، بفعل تحيز نمط قرائي معين ، أو في عدم قدرة الثقافة العربية على التحكم في آليات الانتقال من زمن حضاري إلى زمن حضاري آخر.

وعليه ، فإن أي نموذج معرفي ستزول آليات إقناعه الحضارية ما إن استعجل النتائج على حساب المقدمات الواعية ، وحين يحدث أن تحصل هناك ثورة علمية – بمفهوم أبوديب دائما – في مستوى معرفي معين ، فإن التحول ليس بالضرورة أن يكون سريعا ، كون الأمر يتطلب تضافر مجموعة من المكونات ، وتعاقب نمط معين من المراحل والفترات [*] ، وهذا مايستدعي زمنا فاصلا ومعرفة مخصوصة ، فالحداثة مثلا ، وإثر انغلاقها على نفسها احتاجت لتأمين خطابها إلى مسافة بينها وبين نفسها ، أعادت فيها بناء أنماطها الحضارية ونماذجها المعرفية المختلفة ، فأحدثت بذلك ثورة علمية كان لها بعد معرفي ومنهجي كبير ، استطاعت من خلالها تغيير النظرة إلى الإنسان والعالم.

يدافع أبوديب عن مشروعه البنيوي على أساس أنه « **منهج في الإكتناه يرى البنية بماهي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة ، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة –بمعناها الأوسع – إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله** »[1]، ويتضح وفق ذلك ، أن الناقد يعمد إلى فتح ورشة لغوية نقدية يبحث فيها عن سر العلاقات التي تربط بين الوحدات الصغرى للغة ، منتقلا من الجزئي إلى الكلي ، ومن البسيط إلى المعقد وفق منطق استقرائي واضح ، وحسب المفاهيم المقدمة في هذا الجزء من الكتاب فإن الناقد ينحو منحى تطبيقيا ، والدليل على ذلك اعتباره لمفهوم الرؤية الشعرية – وهو مضمون نظري- نابعا من طبيعة العلاقات التي تربط بين وحدات النص وشدة تلاحمها ، وبذلك يتحقق مبدأ **التفاعلية** الذي يتولد انطلاقا من « **جدلية عميقة هي التي تؤسس للمعنى** »[2] ، ولو نظرنا إلى مقصدية هذا الطرح ، لألفينا الناقد يروم من خلاله القول أن البنيوية إنما تثبت فعاليتها انطلاقا من

---

[*] . يرجى العودة إلى : توماس كون : بنية الثورات العلمية ، تر: شوقي جلال ،سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،د.ط ، ديسمبر 1992.

[1] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص09.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

اشتغالها الديناميكي داخل النصوص ، حيث ثمة فقط تحافظ على طبيعتها الجدلية في اكتناه تحولات الظاهرة الشعرية وربطها ببنيتها الأصلية المتحكمة فيها ، وكل هذا الاشتغال إنما يحدث داخل إطار النسق وليس خارجه ، ثم « **إن القراءة النسقية التي تتضمنها المقاربات البنيوية يغلب عليها السؤال أكثر من الجواب والقلق أكثر من الإطمئنان ، والتوثب أكثر من الثبات ، والإكتناه أكثر من السطحية ، والتقصي أكثر من السكونية ، والجدل أكثر من اليقين ، والشمولية أكثر من الخصوصية ، وعليه ، فإن نسقية المقاربات البنيوية نقد جذري للقراءات التي كانت تحتمي بالسياق بدل النسق** »[1] ، بل إنها تثويرية على مستوى بينتها المعرفية المتصلة تماما بالمضمون الفلسفي للخطاب الحداثي النقدي ، وعليه ، يمكن فهم طموح الناقد من هذا الجانب ، إلا أنه – وكما يبدو واضحا من لغته الإندفاعية- يريد أن يجعل من المنهج البنيوي استثناء في الخلق والتجاوز ، على اعتبار أنه ينطلق من دراسة بنية قصيدة شعرية في محاولة منه للوصول إلى استكناه بنية العالم ، والفكر البنيوي حسب طرحه « **هو الذي يمتلك هذه الرؤية وهذا الفعل بشموله واتساعه ، وقدرته على تحديد بنى اللغة وبنى العالم ، وعلى ربط هذا العالم في إطار علاقات شمولية تكشف عن فاعلية حركة هذه البنى وعن دلالتها ، وهذا يشير إلى انفتاح المنهج البنيوي الذي يعرض له الناقد ، حيث يصبح تحديده وضبطه وملاحقة فعالياته أمرا متعذرا** »[2] ، خاصة إذا تم فصله عن مضامينه الفلسفية والنظرية – والتي هي بمثابة المنارات التي يهتدي بها الباحث لأنها ستمده بأبعاد أخرى خارج نصية تضمن له ممارسة نقدية متكاملة – بدعوى العلمية ، ولكننا نلمس التناقض واضحا في أطروحة صاحب الجدلية ، فمن خلال طرحه في الكتاب ، نجد أن أهم الأسباب التي جعلته ينحو فيه منحى تطبيقيا هو بالأساس « **قيام البنيوية على تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن الحاضر وكنها استمرارا لتطورات فكرية وفلسفية تضرب جذورها في أغوار التراث الأوربي ، ممتدة إلى هيجل على الأقل ومفاهيمه الجدلية ، وإلى فرويد والتحليل النفسي ، ومن الجلي أن الثقافة العربية**

[1] . أحمد يوسف : القراءة النسقية ( سلطة البنية ووهم المحايثة ) ، ص441 .

[2] . يوسف حامد جابر : جدلية الخفاء والتجلي بين النظرية والتطبيق ، مجلة الموقف الأدبي، ع 316 ، س 27 ،آب 1997 ، ص30.

**المعاصرة لم تستطع حتى الآن تمثل هذا التراث الفكري والفلسفي تمثلا جيدا** »[1] ، وفي رأي البحث ، يقدم أبوديب حججا تنم عن مغالطة كبيرة ، فقد سبق وأن رأينا أنه ينكر الطابع الفلسفي عن البنيوية ، وهاهو يعود مرة أخرى ليعترف أنها تقوم على تراث فكري وفلسفي ضخم ، وهذا الاعتراف لم يقدمه الرجل إلا كي يبرر جنوحه نحو الممارسة الإجرائية والمحددة داخل نسق مغلق ، وهي ممارسة يعتقد البحث أنها جرته إلى نوع من التكلف غير المبرر ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، نجده يلقي باللائمة على الثقافة العربية ويتهمها بالقصور والعجز على فهم مضامين الآخر الفلسفية ، وهذا الإتهام رغم أنه معقول في مضمونه وليس كذلك في نبرته ، إلا أن هذا الواقع لايصنع مبررا كافيا لأخذ البنيوية أخذا ميكانيكيا بعيدا عن مضمونها الفلسفي، وكان الأولى في رأي البحث مقاربة هذه المناهج في ضوء الثقافة التي أنتجتها ووفق مقولاتها التي تتدافع بها ، ومن هنا يتجدد السؤال عما يجب أن ننقله عن الآخر : هل ننقل النظرية أم المنهج ؟ ، وفي الواقع ، إن كتاب جدلية الخفاء والتجلي حسب الكثير من النقاد « **أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب في جذور الشعر العربي حتى الآن** »[2] ، إلا أنها لم تعرف القارئ العربي بالمفاهيم النظرية للبنيوية كي يتم استيعابها بصورة متكاملة أيضا ، والسبب في رأي البحث هو عدم مقدرة هذه الجهود النقدية على فهم تلك الطرق المهمة والضرورية والشروط الثقافية و الحضارية التي تنتقل على إثرها النظريات من فضاء معرفي إلى آخر ، ومن جغرافيا ثقافية إلى أخرى ؛ إذ « **أولا هناك نقطة المنشأ أو مما يبدو مماثلا لها ، وهذا ما يؤلف مجموعة من الظروف الأولية ، حيث أبصرت الفكرة والنور ، أو أدخلت في مجال المحادثة ، وثانيا ، ثمة مسافة يتم اجتيازها وعبور من خلال الضغط الذي تمارسه مختلف القرائن لدى انتقال الفكرة ، [...] ، وثالثا ، هناك مجموعة من الظروف أو الشروط التي يمكن تسميتها بشروط القبول ، أو يجوز اعتبارها كجزء حتمي من القبول وهي كناية عن مقاومات تجابه النظرية [...]،وفي المرحلة الرابعة ، يتم إلى حد ما تحويل الفكرة التي جرى استيعابها أو إدماجها كليا أو ( جزئيا)**

---

[1] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص11.

[2] . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر، ط1 ، 1998 ، ص08.

**من خلال استعمالاتها الجديدة** »[1] ، وهذه الخطوات الأربع الذي وضعها إدوارد سعيد منهجية وضرورية جدا في بناء الوعي بانتقال النظريات وفي ممارسته أيضا ، وهذا مالا نجده متوفرا على مستوى الممارسة النقدية العربية الحداثية ، وفي المقابل نجد تدافعا نحو اجتثاث المناهج عن مضامينها ، بدعوى أن الإجرائية التي يحوز عليها المنهج لاتهدد المضمون المعرفي للثقافة الناقلة ، وهذا في الحقيقة مالا يمكن إثباته ، خاصة في ظل دعاوي اجتياز الحدود التي باتت تميز النظرية النقدية المعاصرة ، وفي ظل التشابك المصطلحي الذي تفرزه الثقافة المنقول منها كمكون بنيوي لصيق بنموذجها ، وهذا ما لم ينتبه إليه صاحب الجدلية.

إن الأداة المعرفية التي تحمل صبغة إجرائية لايمكن بأي حال من الأحوال فصلها عن محمولها الفلسفي المتحيز ، وينسحب الحديث في هذا الأمر على المنهج بالنسبة للنظرية ، فهما متكاملان تكاملا بنيويا خفيا ، فإذا تحدثنا عن النظرية ، فإننا لاشك نأتي على منهجها أو مناهجها المختلفة ، وإذا تحدثنا عن المنهج ، فإن رواسب النظرية ستظل عالقة به ولا يمكن أن تنفصل عنه ، وإن إدراك ذلك المغزى الثوري لأي منهج – مسايرة لطرح الناقد- هو إدراك لخصوبته النظرية وقدرة نموذجه على التعبئة قي قراءة الإنسان واستجلاء المعنى ، فالمنهج أداة في يد النظرية تستخدمه متى تشاء ووفق أي منطق ترغب ، في ظل هذا الصدد يذهب عباس الجراري إلى القول أن « **المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها ، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة ، وتقديم الدليل عليها ، هذه مجرد أدوات إجرائية ، وهي في نظرنا لاتمثل إلا جانبا واحدا من المنهج أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج**»[2] ، غير أن هناك دورا يتعداه المنهج إلى تسمية المعرفة من كل جوانبها ومضبوطياتها ، فحقيقة « **هناك جانب آخر غير مرئي باعتبار المنهج أولا وقبل كل شيء وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية ، وتنتج عنه رؤية ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة** »[3] ، وبهذا المنطق ، يتحكم ذلك الجانب الخفي من المنهج في تحريك الأداة ، ويوجهها حسب مقتضيات القراءة وتحيزاتها ، وبذلك يعيد إنتاج

---

[1] . ادوارد سعيد : انتقال النظريات ، مجلة الكرمل ، ع 09 ، 1982 ، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، فلسطين ، ص13.

[2] . عباس الجراري : خطاب المنهج ، ص47.

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

المعرفة إنتاجا حادا ويدفع بها إلى تحقيق تداول أكبر في مضامين الثقافة ، ربما لم يكن متاحا ضمن تحقق مسبق ، وهكذا ، ووفق لعبة تداول الأدوار ، تتبادل النظرية والمنهج مواقع الفهم والممارسة ، بحيث يستعصي على أي قارئ للثقافة الحاملة لهما أن يرسو على معالم نظرية واضحة ، أو على ممارسة إجرائية فعالة ، بعيدة عن التحيز المعرفي والتشابك المصطلحي .

يقدم كمال أبوديب رؤية تحاملية واضحة ، حين يعتقد أن الثورة المعرفية الكبرى التي أحدثها فرديناند دي سوسير " **Ferdinand de Saussure**" على مستوى اللغة ، لازالت غريبة عن الفهم العربي ، ثم يقدم خطابا تحميليا انتقائيا حين يعود ويقرر أنه قد « **كانت أهم أسسه النظرية جزءا من التراث اللغوي العربي كما يتبلور في عمل ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجاني** »[1] ، فبأي سند معرفي يمكن القول أن سوسير قد أخذ منهجه الوصفي عن الجرجاني ؟ خاصة إذا أدركنا أن بين الرجلين إطارا حضاريا يفصل بين مرجعياتهما فصلا واضحا ، وأن أي محاولة للجمع بين منجزاتهما النقدية واللغوية لن تخل من التركيب غير الواعي بين أداتين نقديتين لاتنتميان إلى فضاء معرفي واحد ، بل إن الأمر لايعدو أن يكون إسقاطا جاهزا يعطي لأحدهما أقل مما يستحق أو العكس.وهذه النظرة الإلغائية – حتى وإن حدث إثباتها باشتغال منهجي دؤوب ومتواصل – فلا يمكن الاطمئنان إليها أبدا ، لأننا لم نحقق شروط انتقال النظريات من فضاء ثقافي إلى آخر ، بل حتى من حيز نقدي إلى آخر داخل الفضاء الثقافي الواحد.

نرى الناقد من خلال استطراداته اللاحقة ، يقر بأن دراسته تحتاج إلى تطعيم نظري ، خاصة في ظل اعتباره أن بنية القصيدة تجسيد لبنية الرؤية الوجودية ، وبنية الثقافة والمجتمع ، لكنه يعود ويعترف بصعوبة تمييز الوجود كبنية مستقلة متكاملة من أجل تحليلها تحليلا بنيويا ، وفي الحقيقة هذه المشكلة أكبر من الناقد ، كونها طرحت على بساط المناقشة في محضنها الغربي منتصف ستينات القرن الماضي ، وعدت بحق من أهم السقطات البنيوية إثر مغالاتها في التجريد ، إذ كيف يمكن تحليل بنية مجردة تحليلا بنيويا ، ثم يتم تعميم النتائج على أرض الواقع؟ ، ومن هنا نلحظ الناقد يكرر المآزق البنيوية نفسها التي حدثت داخل نسيجها الغربي ، وهذا هو حال

[1] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص11.

الناقل الأمين الذي دائما ما يكون مولعا بتقليد طرق الغير حتى في مشاكله ومآزقه.ويبدو هذا واضحا بجلاء في دراسته التي أسماها هاجس النزوع ، إذ يروم من خلالها « **اكتناه بنى أكثر شمولية وخفاء من بنية نص شعري محدود ، عبر وعي طبيعة المكونات الفعلية لهذه البنى في الثقافة الإنسانية والعلاقات الجدلية التي تتكون بينها من حيث هي أطراف لثنائيات ضدية عميقة التجذر في الثقافة والفكر الإنساني** »[1] ولنا أن نلمس من خلال هذا التوصيف مدى المأزقية التي يشتغل داخلها الناقد ، إذ كيف نصل – حقيقة – إلى تحليل بنية الوجود والثقافة والمجتمع والإنسان ، انطلاقا من تحليل بنية قصيدة ؟ ، وهل وحده المنهج البنيوي قادر على تحقيق هذا النزوع ؟.

في ظل هذه الاندفاعية الواضحة ، يختار أبوديب أن يصرح ببعض المصادر النظرية التي استعان بها في مقاربته البنيوية ، خاصة فيما يتعلق بهاجس البحث عن الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي ، من خلال بعض الحكايات الخرافية وحكايات الأطفال وبعض الأعمال الأدبية الأخرى ، فقد أشار مثلا إلى فلاديمير بروب "**Vladimir Propp** " في دراسته عن الوظائف ( **les fonctions**) ، والدراسات الأنثروبولوجية لكلود ليفي ستراوس "**Claude Lévi-Strauss**" عن بنية القرابة [*]، كما نوه على مفهوم الخيال عند كولدريدج **Coleridge**" ، وهذا في دراسته التي تطرقت إلى مفهوم الفاعلية النفسية للصورة الشعرية ، كما تطرق إلى دراسات أوربية أخرى ، انتقاها الرجل وفق رؤية مبهمة تنم عن شطط معرفي يفتقر إلى سند معرفي واضح في التعامل مع مقولات النظرية النقدية الغربية ، وفي والوعي بتحولاتها المتسارعة أيضا.

[1] . المرجع السابق : ص12.

[*] – لقد شكل هذان المصدران أهم أرضية انطلق منها كمال أبوديب لسبر أغوار النصوص الأدبية ، حتى في مؤلفه اللاحق والذي يحمل عنوان : الرؤى المقنعة ( نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر).والذي صدر لأول مرة سنة 1984.

**ثانيا / المستوى الإجرائي:**

بعد استعراضنا لأهم التبريرات النظرية التي قدمها كمال أبوديب ليبرر بها كتابه الموسوم بجدلية الخفاء والتجلي ، ننتقل إلى تسليط الضوء على بعض المفاهيم ذات الصبغة الإجرائية التي استعان بها الناقد ليصل إلى استكناه الظاهرة الشعرية ، وإن هذه المفاهيم هي بمثابة أدوات تساعد على فهم تحولات المعنى داخل النص الأدبي ، وهذه الأدوات تنتجها المعرفة ، وتطلقها داخل سياق تداولي متوثب ، لاختبار قدرة المنهج على التحليل ، ومن ثم ، يزيد المنهج هذه الأدوات قدرة على اختراق البنى الشمولية للمعنى / الثقافة ، بينما تزيد الأدوات المنهج غنى وفعالية ، بل وقدرة حضارية على التأسيس.

يطالعنا عنوان الكتاب :" جدلية الخفاء والتجلي" بمفهوم خطير ومركزي اشتغل عليه الباحث من بداية الكتاب إلى نهايته وهو مفهوم "**الثنائيات**" ، حيث تتضح من خلال هذا المفهوم تلك الصرامة المنهجية التي تخللت جميع تحليلاته البنيوية ، وإذا أردنا أن نقف عند مدلول هذا المفهوم ، نعرج على التعريف الذي أورده جميل صليبا في معجمه الفلسفي ، حيث يعتقد أن « **الثنائي من الأشياء ماكان ذا شقين ، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها ، أو ثنائية الواحد والمادة –من جهة ماهي مبدأ التعيين– أو ثنائية الواحد غير المتناهي عند الفيثاغوريين ، أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون ، والثنائية مرادفة للإثنينية ، وهي كون الطبيعة ذات مبدأين ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد أوعدة مبادئ** »[1] ، وعلى هذا الأساس ، فالعالم ليس إلا صراع ثنائيات : مقدس /مدنس ، ظاهر /خفي، داخل /خارج ، ...إلخ ، وهذه الثنائيات إنما هي كامنة في الأغوار العميقة للنفس البشرية ، وماحياة الإنسان إلا نتيجة حتمية من نتائج تتجاذب طرفي كل ثنائية ، وفي الحقيقة إن فكرة الثنائيات قد ترسخت في الذهن البشري منذ المعتقدات الدينية القديمة[*] ، وشكلت بالأساس رؤيا الإنسان القديم للعالم ، على مر الفترات وتعاقب الأزمنة الحضارية ، غير أنها رؤيا تتجه نحو النفس أولا ، وسبر علاقتها بما

---

[1] . جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج1 ، ص ، ص 380/379.

[*] – يحسن لفت النظر إلى كتاب : مرسيا إياد : تاريخ الأفكار والمعتقات الدينية ، تر: عبد الهادي عباس ، ط1 ، 1986-1987 دار دمشق ، ج 2 ، سوريا ، ص 19 وما بعدها.

سواها من المتغيرات والحوادث الإنسانية ، فالعالم كتلة متحولة من الخطابات والانفعالات النفسية والتجاذبات السوسيوثقافية ، بل إنه نتيجة لعمليات التأويل المختلفة التي اضطلع بها الإنسان منذ دخوله إلى الخطاب ، ثم إن هذه الثنائيات قد قامت أولا على علاقة الإنسان باللاهوت ، وبعالم الماورائيات ، لذلك كان اشتغالها أول مرة متدافعا نحو تفسير الظواهر الدينية والمعتقدات الميتافيزيقية التي لها تأثير مباشر على حياة الإنسان ، ويشمل هذا الاشتغال أيضا الطور الميثيولوجي في تاريخ البشرية ، ثم تجاوز هذا الطرح – لكنه لم يقم بإلغائه تماما – إلى مختلف الخطابات الفلسفية والفنية الأخرى(*) ، وفي الحقيقة يشكل طرف كل ثنائية من الثنائيات التالية : روحي /مادي ، النور / الظلمة ، البداية / النهاية ، نموذجا معرفيا يحاول تقديم منظومة تفسيرية تستأثر بالاهتمام والتداول الحضاري لأطول فترة ممكنة ، فتحاول تقديم تصور لبناء معرفي لقضايا الإنسان حسب مشروطياتها المعرفية ، لذلك فالإنسان بكل نوازعه وتجاذباته حسي ليفي شتراوس « **نتيجة ثنائية تناظرية ومتوازنة بين بعض الفئات الإجتماعية ومظاهر العالم المادي والصفات المعنوية أو الميتافيزيقية** »[1] ، إن الإنسان بهذا الوصف الأنثروبولوجي منطومة من القيم المتصارعة والمتدافعة ، إلا أن القبض على إنسانية الإنسان أمر مستحيل فعليا ، إلا إذا تم تفريغ منطقة وسطى تتوسط طرفي هذه الثنائية تجعل العلاقة بين الطرفين تكتسي طابعا بنيويا بالمفهوم العميق لكلمة بنية ، على اعتبار أن كلا الطرفين يشكلان هوية ذلك الكلي المتجانس – الذي تدافع أبوديب لتحريره من الفهم التسطيحي للآخر– والذي يتحدد من تضافر مختلف البنى التي ينتجها طرفا الثنائية ، ومن ثم ، أمكننا أن ننظر – بعمق – إلى تلك العلاقة التي تربط بين طرفي الثنائية على أنها ذلك الإيقاع المتوازن لحركية الإنسان ، وفي الحقيقة هو إيقاع خفي ، مضمر ، ولا يبدو على سطح الظواهر الإنسانية ، إنما يحركها بنيويا ، وهذا ما جعل ليفي شتراوس يعتقد أنه كامن في البنية الأنثروبولوجية للفرد الإنساني.

---

* – من بين هذه الثنائيات : ثنائية الأنا / العالم بالنسبة للرومانسيين ، وثنائية الداخل / الخارج بالنسبة للماركسيين ، وثنائية الدال / المدلول بالنسبة للسانيات البنيوية وثنائية الشك / اليقين بالنسبة للتفكيكيين.

1. كلود ليفي ستروس : البنيوية الأنثروبولوجية ، تر : مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، د ط ، 1977 ، ص169.

وفق هذا الطرح ، تصبح كل مكونات الثقافة الإنسانية موضوعا لمعاينة بنيوية ؛ في المجتمع والسياسة والاقتصاد والثقافة والتاريخ ، وكل تمظهرات البنية العميقة للإنسان من حيث هو كائن غرائزي أو تاريخي أو اجتماعي أو تواصلي ، ومن هنا ، تتسلل أطروحة الناقد بتصوراتها الجريئة للنهوض بالفكر العربي المعاصر ، من نظرة تطغى عليها الجزئية إلى فكر شمولي لايقنع بالتسطيحية المباشرة ، ومن خلال هذا المنظور ، يدعو الناقد إل استثمار الإسقاطات المتشاركة بنيويا لأطراف الثنائية على مضامين الثقافة بصفة عامة ، بحيث تغوص ممارسته « **إلى البنية العميقة للعلاقة بين الثنائيات الضدية الأساسية في الثقافة كلها ، وهي ثنائيات الأنا /الآخر، الداخل / الخارج ، التحت / الفوق ، الواحد /المتعدد** »[1] ، رغم ما يمكن استجلاؤه من رغبة ملحة من الناقد في بناء منهج نقدي بنيوي يربط بين مكونات الثقافة في تصور يتسم بالشمول والفعالية ، إلا أن هناك مضامين أخرى يصعب – خاصة في ظل العجز العربي حسب الناقد دائما – الجمع بين متناقضاتها وفق تصور عملي ديناميكي ، مالم يتم الانطلاق من بنية النص / الثقافة نفسها ، فصحيح أن هناك ثابتا بنيويا يحكم الممارسات السياسية العربية داخل بنية الوجود العربي بنوع من النفي السلبي ، إلا أن السبب الحقيقي وراء ذلك يكمن في غياب نموذج معرفي مخصوص يحاكم هذا الثابت البنيوي وفق تغيرات الحالة الإنسانية ، وفي الحقيقة ، إن النموذج المعرفي الصلب الذي يحكم الممارسة السياسية الواعية لاينتج إلا قيم التدافع التاريخية المحمولة على علاقات النفي الإيجابي وليس السلبي كما يعتقد الناقد ، إن التدافع يولد الحركية والإنتاج ، وماحدث على مستوى الثقافة العربية أنها لم تستفد من هذا التدافع فقط ، لأنها شكلت حول نفسها أفق فهم مغلوط بتحيزات أنتجت من خارج النموذج ، ولذلك علينا تقديم وعي قرائي يفهم تجارب الآخر ويمحصها تمحيصا دقيقا في ظل المحمول الحضاري المتشعب للثقافة في بعدها الإنساني.

من أهم العلاقات التي تربط بين أطراف الثنائيات المختلفة والتي يوردها الناقد في كتابه ، علاقات التضاد (**Relations de contraires**) ، والضد هو ذلك « **المخالف والمنافي ، ويطلق على كل موجود في الخارج مساو في قوته لموجود آخر ممانع له ، أو**

[1] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص14.

**على وجود مشارك موجود لموجود آخر في الموضوع معاقب له ، بحيث إذا قام أحدهما بالموضوع لم يقم به الآخر ، لذلك قيل إن الضدين صفتان مختلفتان متعاقبتان على موضوع واحد ، ولاتجتمعان ، كالسواد والبياض »**[1] ، من هذا المنطلق ، نفهم وظيفة التضاد في كونها تجعل الشعور بالحالة أتم وأوضح ، لأنها تعطي فعالية مزدوجة في الكشف عن علاقات التناغم الجمالي التي تتضح به الصورة شيئا فشئيا ، ولذلك نجد الناقد يعمد في جميع تحليلاته إلى تتبع هذه الظاهرة تتبعا دقيقا ، حتى يبدو في كثير من الأحيان أنه يحاول استنطاق النصوص بعسر منهجي خانق ، انطلاقا من هذه الخاصية التي يسقطها إسقاطا حادا على عديد الأمثلة و القصائد الشعرية التي عرض لها داخل متن الكتاب.

وفي الحقيقة ، إن الحديث عن الثنائيات الضدية يقودنا إلى الاعتقاد أن الفكر الغربي المعاصر لم يكن ليصير إلى ماصار إليه لولا عمل الثنائيات الضدية المتدافعة والمتصارعة ، ولعل العقل الحداثي الغربي كذلك لم يكن ليتأسس على هذا النمط لولا احتدام التدافع الحاصل بين ثنائيات من قبيل : الديني / المادي ، فيزيقي / ميتافيزيقي ، حيث يبرز التأصيل الفلسفي لإشكالية الثنائيات أن مضامينها تقبع في ما أسماه **كارل يونغ ( Karl Gustave young)** باللاشعور الجمعي ، والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بتلك الأنماط العليا التي تتشكل كبنية متكررة في عقولنا ، أي أن الإنسان يتوارث العقل كما يتوارث الأشياء ، وذلك وفق « **نموذج بدئي (Archétype)** »[2] ، وإن الإنتاج الفني للإنسان بمنطق هذا النموذج يبقى محكوما نحو تعارض البنيات البدائية الجمعية ، والتي تأسست وفق مبدأ تراكمي حاد ومتوارث تبقى كامنة داخل اللاوعي بصورة منتظمة ، وعليه ، وحسب يونغ فـ « **إن طريقة التفكير البدائية والقياسية القديمة والتي لاتزال حية في أحلامنا هي التي تبعث لنا هذه الصور السلفية القديمة ، ليس الأمر أبدا تمثيلات موروثة ولكنه بنى ولادية تستقطب المسار الذهني في بعض الإتجاهات** »[3] ، وهذا المسار ينطلق في رسم معالم التشكيل الذهني للإنسان وفق ترسبات نفسية ماضوية ، هذا ما جعل أبوديب يذهب في تحليله لمفهوم الصورة

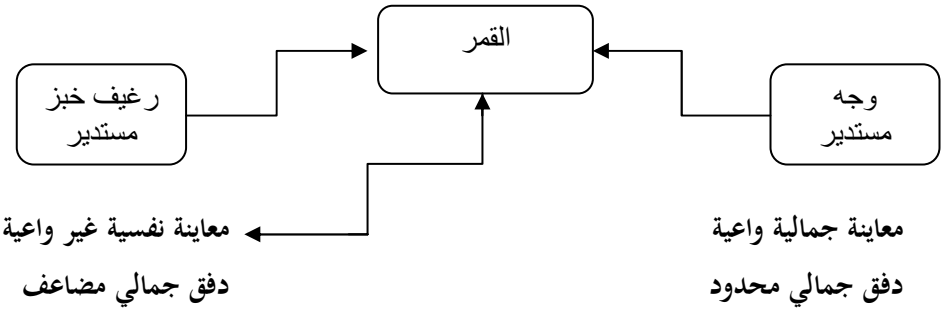
---

[1] . جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج1 ، ص ، ص755/754.

[2] . كارل غوستاف يونغ : جدلية الأنا واللاوعي ، تر : نبيل محسن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ،1997، ص28.

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

الشعرية إلى الاعتقاد أن هناك فاعلية نفسية مترسبة في ذات الشاعر / المبدع تعطي بعدا آخر للصورة ينطلق من لاوعيه ، ليضفي حركية منوعة على مستوى تحولات البنية الشعرية ككل ، وبالرغم من أنه يبدي إعجابه ببعض الدراسات الأوربية – النفسية خاصة – لمفهوم الصورة الشعرية ، إلا أنه يتجاهل إسهامات **يونغ** في ذلك ، رغم أنه في تحليله للمثال المقدم " **القمر وجه مستدير** " ، و " **القمر رغيف خبز مستدير** " ، ينطلق من كون الشاعر يعاين القمر معاينة لاواعية – في إشارة إلى إسهامات يونغ في اللاوعي – غير أن هذه المعاينة تبقى ملتبسة بالجمالي ، فالصورة القديمة التي يحملها الشعراء جميعا عن القمر هي الجمال والحسن ، ويحدث أن تتحول – حسب طرح يونغ دائما – إلى منطقة اللاوعي داخل ذات الشاعر ، وتبقى مركوزة في ذهنه مشكلة نموذجا بدئيا لأي صورة أخرى عن القمر ، إلا أن كمال أبوديب يجعل الصورة الثانية "صورة رغيف الخبز" هي الأكثر ثباتا عن الأولى ، فصحيح أن الصورة الأخيرة – في ظن الناقد – قد « **جلت حالته الوجودية** »[1] ، إلا أنها في رأي البحث لم تستطع التعبير عن دفقها المعنوي / الدلالي – وهو الطرح القديم للصورة الشعرية – لو لم تتكئ على ذلك الدفق الجمالي الذي ولدته الصورة الأولى ، ومن هنا نعتقد أن المعاينة اللاواعية للمثال الثاني هي معاينة جمالية أيضا ، فحاجة الإنسان إلى الجمال كحالة ميتافيزيقية روحية كحاجته إلى رغيف الخبز كحالة فيزيقية جسدية ، بل إن المثال الثاني لايقل جمالا عن الأول وهذا ما لم ينتبه إليه الناقد .




إن قدرة الشعراء الجمالية على وصف حالتهم النفسية " الجوع " تختلف من شاعر لآخر ، وهاهنا فقط يكمن مقدار التمايز الحاصل بينهم ، إنها قدرة فنية على وصف النوازع والرغبات التي يتمتع بها شاعر دون آخر ، أو إنسان دون آخر ، وهذا راجع نسبيا إلى تمايزات نفسية أو

[1] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص23.

تنشئة اجتماعية أو قدرة فردية تنم عن موهبة شعرية متألقة ، وهذا يمثل كونا شعريا متمايزا ، أما وصف القمر فهو متاح لجميع الشعراء على اختلاف نوازعهم وتباين قدراتهم الفنية ، وهم في هذه الحالة يشتركون في كون شعري واحد.

لانريد في هذا الجزء من البحث أن نعرض لتطبيقات الناقد على مختلف النماذج الشعرية بالتفصيل ، فهذا متروك نسبيا إلى المباحث الأخرى ، إلا أن المهم في هذا الجزء هو تسليط الضوء على أهم المفاهيم التصورية التي انطلق منها الناقد ليقدم منهجه الذي أراده أن يكون منهج اكتناه البنية العميقة (**structure profonde**) والتي يربطها أبوديب ببنية العالم الإنساني بكل تناقضاته ، إنها كنه هذا العالم ومضمونه القصي والذي لايظهر للوجود إلا بتطوير منهج قادر على سبر أغواره وتسليط الضوء على العلاقات التي تحكم مفاصله ، وبنية أخرى سطحية (**structure superficielle**) تنجم عن تحولات البنية العميقة ، وتظهر البنية السطحية في تلك العلاقات الناشئة من تتابع الكلام ، وتتوقف مهمة الناقد البنيوي في ضوء هذا التصور على اكتناه العلاقات الخفية التي تتوالد بين البنيتين ورصد الكيفية التي تلتحمان وتتشابكان بها ، كي يتم وفق هذا التلاحم تعقيد البنية الكبرى للفضاء الشعري.

في الحقيقة ينطوي فعل **الاكتناه** عند أبوديب على عديد الممارسات النقدية التي يجب – وفق منهج البحث – التعرية على أنساقها المتضمنة فيها ، فهذا الفعل يوجهنا نحو الاعتقاد أن هناك بنيتين أساسيتين للنص الأدبي –وخاصة الشعري– يجب على أي ناقد ألا يتجاوز منطقهما ، وهذا الطرح نجده مطابقا لطرح نعوم تشو مسكي ( **Noam Chomsky**) في إطار حديثه عن البنيوية التوليدية ، وهذا ما لم يصرح به أبوديب ، ورغم أن البحث يشيد بنوع من الحذر بتوليدية تشومسكي وقدرتها على تقسيم البنية الواحدة داخل فضاء النص وإيجاد نوع من العلاقة بين القسمين المتحولين ، إلا أنه لايمكن أن نصل دائما إلى نتائج قيمة في كل ممارسة عملية ، إنه « **من الحق أيضا أن النظرية الجيدة لاتنتهي بنا في يسر إلى قراءة جيدة ، هناك مسافة بين مبادئ النظرية والنص الفعلي الذي تقرؤه ، وعلينا أن نسأل دائما عن طبيعة الموقف الذي نواجهه أو مايلائمه من مبادئ ، فالمبادئ ليست أشياء**

**تصلح للتطبيق اعتباطا ، والمواقف العملية ليست مجرد تطبيقات آلية** »[1] ، وقد يقول قائل أن هذا ماجعل الناقد ينح منحى تطبيقيا في مؤلفه ، إلا أن الأصل في ذلك أن صاحب" الجدلية " يطرح فكرته باندفاعية واضحة يحكمها إقرار مسبق بدونية النموذج العربي مقارنة بنظيره الغربي ، وهو ما ولد لديه رغبة جامحة في اختبار قدرة النموذج البنيوي على إضاءة النص / العالم ، وهي رغبة يعتقد البحث أنها ستكون مشروعة فقط في حال تم تجاوز هذا الطرح الذي إلى محاولة بناء منهج عربي مخصوص ، وهذا مالم يأت عليه الناقد ، هذا لأن التجارب العربية في قراءة الآخر ومنجزه النقدي كثيرة ، إلا أنه « **إذا أردنا أن نلقي بعض الضوء على عملية القراء وكيفية تحسينها فمن الواجب أن نكون تصورا مفيدا لنوع التجارب التي تجعل بعض القراء أكثر قدرة أو نفاذا** »[2] ، ما يجعلنا نتساءل : هل سعي أبوديب إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي داخل النص الشعري العربي هو سعي بنيوي ( أي أنه متكامل مع جهود أخرى ) ، أم أنه لايعدو أن يكون محاولة لادعاء فضل الريادة والسبق ؟.

[1] . مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، د.ط ، يناير 1995 ، ص 46.

[2] . المرجع نفسه : ص48.

## المبحث الثاني : القراءة الداخليـة واكتنـــاه النسق /

### أولا / الوعـــي و الوعي الضـــدي :

تسعى البنيوية كما رأينا سابقا إلى تنظيم الواقع من خلال اللغة ، وهذا الواقع يحمل في مضامينه أنساق متناثرة تحتاج إلى تركيب ، وقبل الحديث عن هذه العملية وما تقتضيه من مشروطيات معرفية ، علينا أن نفهم أولا أن هذا الواقع ليس إلا مجموعة معارف ملقاة على جسد الثقافة ، وهذه المعارف إنما تحتاج إلى عمليات القراءة والتأويل ليتشكل لها بعد إنساني معين ، أو تكون لها هوية ما ، على اعتبار أن الإنسان يحتاج كي يحدد كينونته وهويته إلى بناء هذه الأبعاد ، كل بعد على حدا ، وبهذا التصور ، تصبح الذات الإنسانية وعاء تلتقي فيها مضامين الثقافة باختلاف مصادرها وتنوع أشكالها ، ومحركاتها داخل نظام الطبيعة ، هذا إذا اعتبرنا أن الثقافة في معناها الواسع كل ما هو خلاف الطبيعة ، وما يجعلها في مرتبة " التابع" أو "التالي" لها.

في ضوء هذا التصور ، تتعدد مضامين الواقع وتتباين بتباين القراءة ومستوياتها ، فإذا استطاعت الذات الإنسانية تحريك فعل القراءة لأجل اكتناه مضامين كانت مقهورة بفعل حادثة تاريخية أو سوسيوثقافية معينة ، أو تعسف حاصل في الخطاب أو تزييف طارئ به ، فإنها ستعطي لنفسها إمكانية إضافية أخرى لقراءة العالم من منظورها نموذجها المخصوص ، فتصبح بذلك قادرة على التحرك بحرية دون خطر الخروج من التاريخ ، ذلك أن « **الإنسان ليس مشروعا جاهزا مصمما من قبل ، ولكنه مشروع في حالة تخلق ، إنه يفهم نفسه بطريق غير مباشر ، إنه يقوم بجولة هرمنيوطيقية ( تأويلية ) من خلال التعبيرات التالية التي تنتمي للماضي** »[1] ، وإذا اعتبرنا أن كل قراءة تقدمها الذات الإنسانية للعالم من خلال نموذجها خطابا ، فإن الإنسان وفق هذا المنظور هو تكلس مجموعة هائلة من الخطابات ، سواء أكانت متصارعة أو متآلفة ، وإذا فكرنا بنيويا مع الناقد كمال أبوديب ، فإننا سنقول حتما أنه لبناء الإنسان لابد من بناء خطاباته ، على اعتبار أن الإنسان وفق منظور آخر محصلة أبعاد مختلفة ، إنه الكل الجامع ، بل هو ذلك الكائن الشمولي الذي يمتاز بالتعدد كجوهر وممارسة ، أو يمتلك القابلية

[1] . نصر حامد أبوزيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص 28.

ليمتاز به ، بل يتعدى هذه القابلية إلى الإنتاج ، ووفق هذا المعطى تتدرج صناعة الخطابات ليصبح لها تصور شبه نهائي في الأعلى ، إلا أنها تبقي بينها وبين مضامينها مسافة للتأويل ، وهذا في رأي البحث ما يولد في الذات الإنسانية القابلية على التعدد والتحول والتوالد ، تعدد الذوات ، وتحول المضامين ، وتوالد الأفكار ، وفي الحقيقة إن الذات الإنسانية التي تمتلك هذه الخاصية الفريدة إنما هي ذات الشاعر أ والفنان ، فالشاعر بمقدوره أن يصوغ العالم عبر طرق عديدة ووفق منظور متحول ، إنه يمنحنا « **بعض الفهم الجديد لما هو مألوف ، أو التعبير عن شيء عانيناه ، ولكننا لانملك الكلمات اللازمة له ، ومن شانه أن يوسع مجال وعينا أو يرفه إحساسنا** »[1] ، ووفق هذا المنظور ، فإن هذه الخصيصة – توسيع مجال الوعي- هي الأهم على الإطلاق ، لأن الشاعر ذات مركبة ، فهو يستطيع التكلم على لسان كل واحد منا وفي اللحظة نفسها ، إنه يجمعنا على فهم واحد متعدد في آن ، ويوسع مدارك وعينا لأننا نتلقى وعي الآخرين مضافا إلى وعينا ، إن الشاعر « **يجعل الناس أكثر وعيا بما يشعرون به من قبل ، ولذلك فهو يعلمهم شيئا يتصل بأنفسهم ، ولكنه ليس مجرد شخص أكثر وعيا من الآخرين ، وإنما هو أيضا ، مختلف بصفته الفردية عن الآخرين من الناس وعن الآخرين من الشعراء أيضا** »[2] ، ومن خلال هذه السمة الأساسية والفريدة التي يتميز بها الشاعر ، يمكن أن نلحظ الفرق بينه وبين أي كاتب آخر ، فالكاتب « **لديه مشاعر فريدة ولكن لا يمكن لأحد أن يشاركه فيها ، ومن أجل ذلك تعتبر عديمة الفائدة** »[3] حتى وإن حاول أن يحقق إجماعا عليها ، فإنها تنطلق من وعي محدود ونظرة واحدية ، ولا تنتمي بأي شكل من الأشكال إلى ذلك الكون الشعري المتألق الذي ينتج عنصري الغرابة والدهشة وكل المدلولات الفنية التي تتقاطع معهما والتي تبعث في الحياة محركات الديمومة والتنوع والحيوية ، أما الشاعر فإنه « **يكتشف تلاوين جديدة للإحساس يستطيع اقتباسها الآخرون ، وهو إذ يعبر عنها فإنما ينمي ويغني اللغة التي ينطق بها** »[4] ، وهذه التلاوين إنما تشكل مضمونا

---

1. ت . س . إليوت : في الشعر والشعراء ، تر : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط1، 1991 ، ص 13.
2. المرجع نفسه : ص16.
3. نفسه : الصفحة نفسها .
4. نفسه : ص17.

واحدا في الحقيقة ، غير أن هناك تعددية خفية داخل المضمون الواحد لايراها إلا الشاعر ، لأنه يمتلك جهاز رؤية يختلف عن ذلك الذي يمتلكه أي كاتب آخر، إنه جهاز مركب من خبرات الحياة وأنماط القراءة وآليات إنتاج الخطاب ، بل بأشكال التصور الذهني للثقافة والإنسان واللغة ، ويستطيع الربط بين كل هذه الأبعاد بمخيال شعري خفي تحركه الموهبة الشعرية نحو بناء مفعول الرؤيا الوجودية والتعايش الإستيطيقي.

في إطار هذا التوصيف ، يمكن أن نتفق على أن الشاعر يقوم بدور معين لفهم الواقع ، وفي الحقيقة يستطيع أي إنسان آخر أو ذات أخرى تقديم الدور نفسه إذا توافرت مجموعة من الشروط والظروف الملائمة ، فإذا كان الأمر يتعلق بوضع اجتماعي مأزوم كان الشاعر مربيا أو مصلحا اجتماعيا ، وإذا كان الأمر يتعلق بوضع ديني كان الشاعر واعظا دينيا ، وبالرغم من هذه القدرة على التعدد والانسجام مع أفكار الآخرين ، إلا أن هذا الدور يبقى قاصرا على فهم المعاني الحقيقية للحياة ، ومن ثم الإنسان ، إن دور الشاعر هنا سلبي ، لأنه يعيد إنتاج أفكار فئة معينة لاغير ، فلا يعدو أن يكون إلا مترجما أو ناقلا أمينا ، وفي الحقيقة تشترك الغالبية العظمى من الشعراء في هذا الدور ، لأنهم لايسعون إلا إلى نقل الصور الشعرية عبر معانيها المألوفة ، فلا يحصل الاختلاف إلا في طريقة التناول أو زاوية النظر ، وهم بهذا الصنيع لايصنعون تحققا جديدا للصورة الشعرية ، بل ينحصر دورهم في إعادة رسم تلك الخيوط الواضحة التي رسمتها الصورة لنفسها داخل عالمها الشعري ، مايجعلنا نعتقد أنهم يسعون وراء الفعالية المعنوية / الدلالية للصورة لاغير ، وهي فعالية تتعلق بالصورة نفسها لابالشاعر وهذا مكمن الاختلاف ، فالصورة تستطيع التعبير عن نفسها بنفسها لأنها تحوي في مدلولها وظيفة معنوية ( وظيفة تؤدي معنى ) كامنة فيها كمونا أصليا ، وفي الحقيقة هو المقدار الأدنى الذي يجعلها تنأى عن الاستعمال العادي للغة ، حيث إن الصورة الشعرية بهذا المفهوم تجعل اللغة ملغزة ، وهذا ماذهب إليه أرسطو حين جعل مفهومها مقرونا بمدى تحقيقها لعنصر الغرابة داخل اللغة ، حيث إن « **اللغة الملغزة تلك التي تتألف من مجازات واستعارات ، وبالرطانة تلك اللغة التي تتألف من كلمات غريبة أو نادرة ، والواقع أن طبيعة اللغة الإلغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة ، في تركيبات لغوية**

**مستحيلة ، وهذا لايحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء ، ولكن باستعمال بدائلها المجازية** »[1] ، لكن هذه الغرابة التي تصنعها الصورة داخل اللغة لامصدر لها إلا الصورة نفسها ، وحينما يتحدث كمال أبوديب عن فعالية نفسية للصورة الشعرية ، فإن هذه الوظيفة الجديدة ليست من عمل الصورة إطلاقا ، بل إن البحث يعتقد أنها لاتترسم إلا عند الشاعر الحقيقي الذي يمتلك على خلاف الشعراء الآخرين **وعيا ضديا** ، يستطيع به تفجير الوعي الأول والذي هو وعي تسطيحي مشترك بين جميع الشعراء ، وعليه ، فإن هذا الشاعر الحقيقي هو الذي يولد القدرة على بناء وعي مضاد لوعيه الأول ، يجعل من الأنا الشعرية لديه متمردة وتواقة إلى الانعتاق ، وهذا التمرد ليس على القواعد المتعارف عليها اجتماعيا أو ثقافيا فليس هذا المقصود ، بل التمرد هنا هو تلك اللحظة الحداثية « **التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك ، سواء أكان إدراكها لنفسها ، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود ، أو إدراكها لعلاقتها بواقعها ، من حيث هي حضور مستقل في الوجود** »[2] ، وبذلك ، تنتقل هذه الأنا إلى موقع مضاد في حركة ارتدادية على نفسها تعيد بها نقد ذاتها اعتقادا منها بأن ما أنجز لم يعد كافيا ، بل هناك طبقات أخرى للمعنى وجب الكشف عنها وتعرية مضامينها ، والوقوف من خلالها على أبعاد جديدة لفهم الإنسان والعالم ، إنه قبول ورفض في آن ، إن هذا الوعي الجديد ينتشل المعنى من خطيته السالبة ، ويدخله في حراك دائم ، وإلا فماذا كان الشعر إن لم يصور تقلبات الذات الإنسانية وتوترها المستمر ، وقلقها الدؤوب مما يسكنها من خطابات ، ومن نزوات نفسية وعنف للمتخيل الإجتماعي ، وعليه ، يتحول الشعر عبر هذا المنظور إلى أداة خارقة لتوليد المعاني وتناسخ الصور ، ليس بهدف استكثارها ، إنما بالوقوف على دلالة الخصب التي تسكنها ، وتلك الرؤيا التي تحركها لرسم هذا العالم بوضوح أكبر ، إن هدف الشعر ليس تشخيص الأمراض ، أو تنظيم المجتمعات أو حل العقد النفسية ، بل إعادة ترتيب العالم ، من منطلق الشعور بأن إحدى حلقات بنائه مفقودة ، بل هناك معان لازالت تتساكن في منطق المقهور

[1] . أرسطو طاليس : فن الشعر ، تر و تق و تع : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، د ت ، د ط ، ص 118.

[2] . محمود العشيري : الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة ( دليل القارئ العام ) ، ص 167.

المستبعد ، ولابد من تحريرها من تلك الملابسات التاريخية التي سجنتها ضمن أفق فهم مغلوط بتحيز خطابي إقصائي ، وبهذا الطرح ، يغدو الشعر قراءة للمأزوم ، وإعادة تثوير السؤال حول كينونة الإنسان وصيرورته ، إنه يرمم أعطاب الثقافة ، ويفتح مغاليقها ، ويفضح تحيزاتها ، ويسائل أنظمتها المختلفة التي تدعي امتلاك الحقيقة في فضاء سوسيوثقافي ما ، وهذا النسق التثويري الذي يحرك بنية الشعر- باعتباره ملفوظا زمنيا يحوي موقفا من الإنسان والعالم- ، إنما يتحكم في تمظهراته إلى إملاءات الوعي الضدي الذي يواصل إنتاج هذه الميزة بإنتاج مشروطياتها المختلفة ، إن العقل الشعري هو العقل المنفتح / المنغلق في آن ، إنه لايتوان عن المطالبة بتفسير العالم ، لكن دون أن يتغافل عن كونه أيضا موضوعا للتفسير أو المساءلة ، وبهذا يغدو ذلك السائل المسؤول في آن ، و الذي يجعل من ذاته موضوعا مستقلا للتأويل ، ومنها يصوغ أسئلة الآخر الذي يحقق معه راهنية الاختلاف تحقيقا مستمرا غير مقطوع.

نختار من الأمثلة والتحاليل الشعرية التي قدمها كمال أبوديب – على سبيل المثال لا الحصر – ما أورده عن الجرجاني في بيت النابغة الذبياني :

**فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع** [1]

يورد الناقد هذا البيت للنابغة الذبياني في حديثه إلى ملك الحيرة ، وضمن التحليل الذي قدمه أبوديب لهذا البيت ، يعتقد أن « **الصفة التي يقارن الملك بالليل على أساسها ليست سواد الليل أو ما يماثله ، وإنما هي شيء ينبع من خاصة مدركة لليل هي قدرته على الوصول إلى أي مكان ، والحلول في أي موضع واستحالة وصول الإنسان إلى موضع لاينا له فيه الليل** »[2] ، ولكننا نتساءل عن الفعالية النفسية التي حققتها هذه الصورة انطلاقا من تعاضدها البنيوي مع الفعالية المعنوية / الدلالية لها ؟.

إن الفعالية النفسية التي يعتقد أبوديب ومن خلاله الجرجاني أن هذه الصورة قد حققتها هي قدرة الليل على الوصول إلى أي مكان ، وهذه الفعالية لاتتعلق بالشاعر / المخاطب بل يراها البحث متعلقة بالصورة التي أنشأت حول المخاطب ( الملك ) ، بخلاف قانون الوعي الضدي

[1] . النابغة الذبياني : الديوان ، تقديم : حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2005 ، ص78.

[2] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص37.

المتعلق أساسا بالذات الشاعرة ، لأنه يناقش تمردا فنيا حاصلا على مستوى نفسية الشاعر ، بل وقدرته على التحول إلى النقيض أثناء عملية التصوير ، ووفق هذا القانون ، تصبح الفعالية النفسية التي حققتها الصورة مرتبطة بعاطفة **الخوف** والشعور بالضيق لدى الشاعر ، فالمعنى المباشر من البيت هو : تشبيه قدرة الملك على الوصول بحرسه إلى أبعد نقطة (سلطان الحكم ) بقدرة الليل على الوصول كذلك إلى أي مكان ، هذا هو المعنى الظاهر من البيت ، بخلاف المعنى الخفي / النفسي الذي حمله الشاعر لصورته الشعرية ، والذي يتمثل في شعوره الضيق لهذه القدرة الفائقة للملك ، وقد تحول إلى وعيه الضدي ليدلنا على هذا المعنى موظفا لفظة "واسع" ، فمدلول اللفظة إيجابي ترحيبي في الظاهر ، لكنه سلبي وخانق في الباطن ، وهذا ما لم يذهب إليه أبوديب .

في الحقيقة يستعرض الناقد هذه الميزة عبر عديد النصوص الشعرية قديمها وحديثها ، ويذهب من خلال أمثلته الكثيرة إلى أنّ الرهان يكمن في مدى تحقق مبدأ الانسجام بين الفعاليتين الدلالية والنفسية ، فإذا كنا نعي أن الصورة الشعرية هي « **الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر بها عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة** »[1] ، فإن التجلي الحقيقي لها يكمن في قدرة الشاعر على تكييفها وتفعيلها ضمن السياق الشعري المتكامل ، وهذا ما يطرحه أبوديب حين يعتقد في ضوء تحليلاته لبيت النابغة الذبياني أن « **فاعليتي الصورة المحددتين هنا متكاملتان لايمكن فصلهما ، وضروريتان ضرورة حيوية للفاعلية الكلية للصورة في سياق التجربة الشعرية** »[2] ، غير أن استجلاء الفاعلية الكلية للصورة الشعرية —في نظر البحث– لايتم عن طريق تحديد العلاقة بين الوظيفتين فحسب ، فهناك محددات أخرى تجاهلها أبوديب تدخل في سياق بناء الصورة الشعرية بناء متكاملا ، سواء من حيث مصدرها أو قدرتها على إضاءة العمل الفني ، وأولى هذه المحددات **الخيال** ، باعتباره المدخل الرئيس لدراسة الصورة ، أو ذاك المنبع الذي تتدفق منه ، وهذا المنبع في الحقيقة هو ملتقى لنوازع النفس البشرية ،

[1] . عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1987 ، ص435.

[2] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ، ص 42 /43.

ومختلف طموحاتها وآرائها وانفعالاتها ، إنه المخزن الجوهري الذي تنطلق منه خطابات الذات الإنسانية الحالمة ، فلاشك أن كل إنسان يملك في ذهنه تصورا مثاليا لواقع ما يريد أن يعيشه أو يتمثله ، وهذا التصور ينشأ أول مرة داخل الكينونة البشرية ويتفاعل مع نوازعها ، لأنه يحمل في مضمونه نموذجا لرسالة الإنسان في هذا الوجود ، ورغبة جامحة في قراءة العالم ، ثم يحدث أن ينتقل هذا التصور من الكينونة المثالية إلى الصيرورة الواقعية ، ومن خلال هذا الانتقال يتحول الخيال من مصدر للصورة الشعرية إلى أداة فاعلة في تحريكها داخل الكون الشعري ، وهذه الخصيصة التوالدية التي يصنعها الخيال تمكنه –حسب فراي– من امتلاك تلك « **القدرة على إنشاء نماذج مركبة للتجربة البشرية** »[1] ، وفي الحقيقة يحصر **فراي** دور الخيال في إنتاج مختلف النماذج الممكنة التي يحتاجها الإنسان في سبيل تحقيق أكبر رصيد مهم من التجارب الإنسانية وذلك حين يجعل منه المستوى الثالث من مستويات العقل ، خاصة حين يعتبر أن الفن يبدأ بذلك « **العالم الذي أنشأناه وليس بالعالم الذي نراه ، إنه يبدأ بالخيال ، ثم يعمل باتجاه التجربة العادية ، أي أنه يحاول أن يجعل نفسه مقبولا ومعترفا به قدر الإمكان** »[2] ، وفي تصور فراي ، أنه لتحقيق هذا العالم لابد من المرور إلى عالم الحدث ، لأن النموذج العملي يقدم تصورا عقليا للواقع ، بينما يذهب النموذج الآخر – الخيال – إلى رسم عالم من العواطف الحالمة فقط حول هذا الغد أو كيف يمكن أن يكون ، لكن يعود فراي ليعترف أنه « **من السخافة الاعتقاد أن العالم عقلاني لاتحركه عاطفة ، وأن الفنان ملقى في دوامة العواطف الهائجة ،[...] ، إن العلم والفن ، كليهما ، يستخدمان مزيجا من الحس العام والحس الداخلي ، إن العلم المتطور والفن المتطور يلتقيان معا التقاء حميميا ، من الناحية النفسية وغير النفسية** »[3] ، وهذا الحس الداخلي هو النزوع النفسي الذي قصده أبوديب غير أنه لم يصرح به تصريحا واضحا ، وإنما قدم مجرد تلميحات فقط لاتستند إلى أساس مرجعي ، خاصة في إطار حديثه عن التخريج الفني الذي قدمته المدرسة الرمزية (**symbolisme**) لمفهوم الصورة الشعرية ، وبالرغم من أنه قد أشار

---

[1] . نورثروب فراي : الخيال الأدبي ، تر : حنا عبود ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، د ط ، 1995 ، ص14.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] . نفسه : ص15.

إلى إسهامات كولريدج في مفهوم الخيال ، إلا أنه تغاضى عن إسهامات ريتشاردز خاصة فيما يتعلق بالتجربة الشعرية وعلاقتها بالنزعات المضطربة داخل نفسية الإنسان [*] ، فنحن يجب ألا نفهم أن ريتشاردز قد ركز على شخصية الفنان الخالق على حد تعبير أبوديب فقط ، إنما تعداه إلى تلك العلاقات الخفية التي تربط بين الكون الشعري لدى الشاعر ، ومجمل النزعات النفسية التي تتكون داخله ، وعليه ، فإن ريتشاردز قد تجاوز كولريدج من مجرد الترميز إلى فعل الإضاءة والقدرة على تفعيل الموجودات ، والعلاقات التي قصدها الناقد هي علاقات متشابكة داخل بنية الصورة ، وهذه العلاقات هي ماينم في الأساس عن جوهر الإنسان من تعارضات وتناقضات ، ولذلك ينحت محمد مفتاح مفهوم **الخيال مصباح** ويستعمله ليدل على معنى الخلق الجديد ، أي أن « **هذا المفهوم الواسع للخيال أفسح المجال لمركزية الذات ومركزية الذهن فانتقل المركز من الله والواقع إلى الذات الإنسانية ، أي أن الإنسان صار قادرا على خلق الكينونات** »[1] ، هذا مايجعلنا نعتقد أن طرح محمد مفتاح أعمق من طرح كمال أبوديب ، لأن هذا الأخير يجعل فعل الإبداع قاصرا على كنه الصورة بمعزل عن سياقاتها المختلفة ، وأما مفتاح فيعيد ربطها دائما بمفهوم الذات الإنسانية ورغبتها في التحرر من مختلف البنى السالبة للإرادة ، وإلا كيف لنا أن نفهم وظيفة الخيال ؟ ، إن الخيال حسب محمد مفتاح « **يخلق باستناد إلى الحرية وهي محايثة له أو محايث لها** »[2] ، ولا يمكن أن نحصر وظيفته —حسب طرح كمال أبوديب– داخل بنية ميكانيكية تمارس عليه استيلابا أخلاقيا وذهنيا حادا ؛ إن الخيال في رأي البحث تعبير خارق عن رؤيا النفس ، ورؤيا النفس تعبير آخر عن رؤيا العالم ، والشاعر حينما يصوب لغته نحو استجلاء مكنوناته النفسية ، إنها للكشف عن الأسباب التي تبقيه أسيرا لها ، فتحدوه بذلك رغبة عميقة في التحرر منها ومن أسباب بقائها ، وليس مجرد نقلها إلى عالم الفن والإبداع في محاولة لتحقيق غرض نفعي زائل ، وفي كل الأحوال ، سيكون هذا النقل مشوها ، لأنه استبعد رؤيا العالم التي تمنح لصورته الشعرية بعدا إنسانيا حقيقيا ، وليس مجرد الاكتفاء بإسقاطات بنيوية مباشرة ومحدودة داخل النفس البشرية.

---

[*] – ا . ا . رتشاردز : العلم والشعر ، تر : مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، د ت ، د ط ، ص 04 ومابعدها .

[1] . محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم ( النقد المعرفي و المثاقفة ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1، 2000 ، ص26.

[2] . المرجع نفسه : ص27.

وفي الحقيقة ، هذا ماجعل محمد مفتاح ينحت أيضا مفاهيم الخيال توصيل وتواصل ، الخيال حياة ، الخيال التواصل الثقافي ، وهي مفاهيم حركية بالدرجة الأولى ، لأنها تخرج الخيال من بعده الرمزي الواحدي وتدخله في إطار البعد التشاركي الجمعي ، وهذا ما استخلصناه من عملية التفريق الرائعة التي وضعها مفتاح بين مفهومين أساسين للثقافة ؛ فهناك « **الثقافة الحيوية الأولية التي تؤمن وجود الإنسان في هذا الكون ، وبين الثقافة العالمة التي تهتم بما وراء الحاجات الضرورية والأولية** »[1] ، ولنا أن نقف عند الحدود الجوهرية بين هاتين الثقافتين ، فبينما يقتصر دور الأولى على إيجاد صيغة معينة للوجود الإنساني ، وهي صيغة أولية خاملة ، تضطلع الثانية بمهمة قراءة هذا الوجود بالموازاة مع محاولة إيجاد تفسيرات وتأويلات إنسانية لتموضوع إنساني دون آخر ، ونحن نقصد بالتموضع الإنساني ، حالة الاستقرار الخطابي التي تعتري هذا الإنسان ، أي بتعبير آخر ، قراءة حاجيات هذا الإنسان وربطها بعالمه الكلي ، إنها حسب مفتاح « **تسوغ الدخيل أو الوافد الجديد بخلق أساطير أو تأويلات مسوغة له أو مدافعة عنه ، وإن هذا الاحتواء قد يجد تفسيره في الخيال** »[2] ، ومن ثم تتحدد وظيفة الخيال بكونه مضطلعا بمهمة تفسير إنسانية الإنسان ، بل يعد باعثا حقيقيا لروح الثقافة العالمة التي تقيم جسرا تواصليا بين نوازع الإنسان النفسية ، وبين إسقاطاتها الحضارية الكبرى ذات المنحى التشاركي العام.

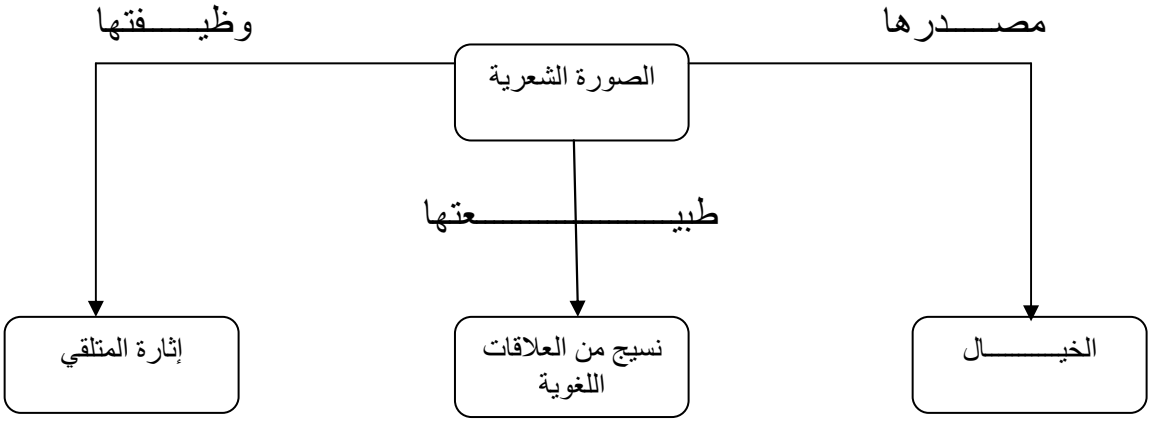
وأما المحدد الثاني الذي تغافل عند أبوديب هو مايتعلق بطبيعة الصورة نفسها ، إذ أن الصورة الشعرية تعتبر على نحو ما إنتاجا متواصلا للخيال ، فباستثناء خاصية الكثافة الشعرية التي أوردها الناقد في معرض حديثه عن اللون وعلاقته بعملية التصوير ، وذلك من خلال مثاله المقدم من شعر أدونيس : **لأب مات أخضرا كالسحابة...وعلى وجهه شراع** ؛ حين يعتبر أن اللون الأخضر قد ولد كثافة شعريةكبيرة امتدت نحو الأب والسحابة كرمزين للإخصاب والاخضرار ، بالإضافة إلى خاصية **الغرابة** التي حلل بها قصيدة لوركا : مشاجرة ، لانكاد نعثر على تعريف واضح لمفهوم الصورة الشعرية يضعه الناقد بين أيدينا ، وهنا تبرز إجرائيته النقدية

[1] . المرجع السابق : ص32.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسه.

المبالغ فيها نوعا ما ، وهي إجرائية حادة في نزوعها الحداثي واشتغالها النسقي ، هدفها إثبات فعالية المنهج وصرامته لاغير.

وأما المحدد الثالث الذي نراه مهما في استجلاء مفهوم الصورة الشعرية ، هو الجانب الوظيفي لها داخل العمل الأدبي ، وأهميته بالنسبة للمبدع والمتلقي على حد السواء ، ورغم التركيز الشديد للناقد على الوظيفة النفسية للصورة عند المتلقي ، إلا أنه أهمل المبدع حقيقة ، ويقتضي عمل الصورة ربط الوظائف العامة لها بالوظائف العامة للشعر ، مع استحضار كامل الأركان الثلاثة للعملية الأدبية ، وهذا ما لم نلمسه لدى الناقد على الأقل في هذا الجزء من الكتاب.




لقد سارع كمال أبوديب إلى الحديث عن وظائف الصورة الشعرية ، وأهمل الحدبث عن مصدرها الذي يدفع بها داخل الكون الشعري ، كما جرته تحليلاته البنيوية المندفعة إلى عدم تحديد طبيعة الصورة الشعرية وكذا المكونات التي تتمثل داخلها ، وتغني دورها في ترجمة نوازع النفس البشرية ، هذا ما يجعلنا نعتقد أن الناقد لم يحدد بوضوح المصادر النظرية التي انطلق منها لتحديد مصدر وطبيعة الصورة الشعرية ، وكذا بعض المفاهيم الإجرائية التي تنير له دروب هذه الدراسة ، مما يحملنا على القول أن صاحب الجدلية لم يقدم لكتابه تقديما منهجيا واضحا ، بحيث يطرح نظرته هذه على بساط النظرية ، ثم يعرض لمنهجه عرضا دقيقا بتقديم بعض المفاهيم ذات الاشتغال الواضح والمؤطر ، ثم ينتهي إلى اختبار قدرة منهجه على التأسيس ، وهذا ما لم نلمسه بعد عند الناقد البنيوي كمال أبوديب.

**ثانيا : إشكالية بناء المعنى /**

تتزاحم النظريات والمناهج النقدية في سبيل البحث عن المعاني داخل النصوص الأدبية واستجلائها ، حيث إن النصوص الأدبية على اختلاف مضامينها تقدم رؤيا للعالم ، وهذه الرؤيا يحتاج الإنسان إلى فهمها وتأويلها لأنه يعيش ضمن محيط مبهم ، معقد ، تتجاذبه أشكال عديدة ومتنوعة من الخطابات ، ينتج كل خطاب منها معنى أو أكثر ، على اعتبار من أن المعاني هي ما يعطي الخطابات هوية ما ، بل هي من يوجهها نحو أطر الثقافة ، إنها الجدالة الصلبة التي تقف عليها مختلف النماذج المعرفية القرائية ، وتنطلق منها لقراءة الإنسان والعالم .

وفق هذا المنظور ، يتشكل المعنى من طريقة في الرؤيا ، غير أنه في الغالب لايكون محصورا في زاوية ما من زوايا الاشتغال النقدي الحاد ، بل يكون نتاج تفاعل حاصل بين عديد البنى والمرتكزات المعرفية التي تشترك في منحى ثقافي معين ، ولفهم تمظهرات المعنى داخل هذه السلسلة لابد من البحث عن ذلك الثابت البنيوي الخفي الذي يجمع اللحظات الإبداعية على اختلاف مصادرها وأشكالها ، فهناك لحظة المؤلف ؛ والتي تعد بحق لحظة أساسية في انتشار وتناسخ المعنى داخل الثقافة ، والثقافة باعتبارها مضامين مشعة بالمعرفة عبر التاريخ ، تكفل لهذا التناسخ ثباته ، لأنها تملك نمط تعارف معين مع الأجهزة المفاهيمية والرؤى الإبداعية التي يحملها المؤلف ، إن الثقافة بهذا المفهوم هي بمثابة مؤسسة ذات قوانين داخلية لايمكن لأي داخل لها أن يتجول بحرية إلا إذا امتلك وعيا مخصوصا لقراءة لعالم من خلالها ، وتوجيه أنماط التفكير نحو خطاب معين سواء كان ذلك سلبا أم إيجابا ، وهذا الوعي يبدو في الظاهر مخصوصا بالمؤلف وحده ، لكن الثقافة بمجرد أن تمنح لهذا المؤلف آليات التوافق والتعارف إلا وتعيد استدماجه ضمن وعي ورؤية جديدين ، إنه وعي الثقافة نفسها ؛ فيحدث بذلك أن ينتقل المؤلف بمعانيه السابقة إلى العالم الجديد للمعنى ، ليكتب صنفا جديدا من الأفكار بحلة جديدة من المعاني ، ويتوخى المؤلف من هذا الانتقال تحيين معانيه ، وجعلها أكثر عمقا وراهنية من ذي قبل ، فتصبح بذلك مركبة بعد أن كانت بسيطة ، وموجهة بعد أن كانت حيادية ؛ هذا لأن الثقافة تمتلك أدوات تركيب المعنى وحيازته وتحويله ، وهذه الأدوات تسهم في رصد الحالات النفسية المختلفة للمبدع / المؤلف وتحولات مزاجه الإبداعي ، فالشاعر

لايكتب خارج الثقافة ، إنه يتدرج منها وإليها ، غير أن المفارقة تحدث فقط في كونه الشخص الوحيد الذي تخوله الثقافة لأن يتكلم باسمها ، ويفكر بأدواتها ، لأنه يشترك معها في مدلول قراءة وتأويل العالم ، ولأنه هو أيضا من صنع الثقافة ، فهو يحوز خصائصها بنيويا ، إن الشاعر حسب هذا الفهم ، بمقدوره أن ينتقي المعاني ، فيقدم منها مايشاء ويخفي مايشاء ، لأنه يسعى عبر خاصية التوليد إلى « **نقل المعاني اليتيمة ، النكرة ، التي لا أب لها أو التي نسي أبوها : تلك هي المعاني الجارية التي تكون في متناول الجميع** »[1] ، وهذه المعاني إنما تقع خارج الثقافة ، إنها خارج الوعي المركب للشعر ، فهي معاني سلبية خامدة فقدت وظيفتها في استجلاء الشعور الإنساني ، بل بقيت تشغل حيزا صغيرا من الوعي لايقوى على حمل الصورة الشعرية الخلاقة بكثافتها وحمولتها الفنية الهائلة ، فانحصر بذلك دورها في مجرد التزيين والزخرفة البلاغية . من هنا تتراءى لنا مهمة الشاعر في كسر هذا الجمود الذي يحصر المعاني داخل خطية قاتلة لروح الإبداع ، حيث « **تفقد المعاني يتمها عندما يتبناها شاعر فيلبسها لبوسا جديدا** »[2] ، فيضفي عليها طابع الحركية والتوالد ، بل يقوم بعرضها على الثقافة ، لتقوم هي بدورها في التركيب والتحويل ، إن الثقافة تنزع تلك الهالة الميتافيزيقية عن المعاني وتخلصها من سلبية القراءة ، وتدخلها في حركية التاريخ لتتشكل ضمن خطاب له ابستمولوجيته ومنهاجويته ، وأدواته الفاعلة.

في الحقيقة ، إن لحظة الشاعر / المؤلف مهمة جدا في الحصول على المعاني داخل النصوص الإبداعية ، ويمكن تفسير هذا الأمر بالنظر إلى علاقة الشعراء بعضهم ببعض ؛ وهذا ما لم يشر إليه الناقد في معرض حديثه عن هذه الخصيصة ، وربما يعتقد القارئ أن الناقد له التزام نظري تجاه المنهج البنيوي الذي لايعتد بالمؤلف ولابحياته ، إلا أن البحث يعثر في غير موضع عن انتهاكات واضحة من الناقد للقانون البنيوي المتعارف عليه ، فحين يتحدث في مبحث البنية والتصورات المتخللة عن « **مستوى آخر من مستويات بنية القصيدة يتشكل أولا من حصيلة للتفاعلات العميقة بين الصورة بمعناها المحدد في الفصل السابق والصورة**

---

[1] . عبد الفتاح كيليطو : الكتابة والتناسخ ( مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ) ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1985 ، ص27.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

**بمعناها السيكولوجي** »[1] ، فإننا نفهم أن الناقد يطلب اشتراطات أخرى خارج بنية الصورة الشعرية ليكتمل دورها –حسب ظنه – في إضاءة العالم ، وتتمثل هذه الاشتراطات في رصد « **الأنساق الناشئة من مجموعة التصورات والمفاهيم والموجودات ومن علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي تنشأ على صعيد التصورات وعلى صعيد اللغة ، ويصنع هذا التنامي ، في الواقع ، المجال الإحساسي والتصوري الذي تسبح في فضائه القصيدة كلها** »[2] ، وهذا المجال الإحساسي والتصوري الذي يروم الناقد الوقوف على أبعاده ، إنما يقع خارج الشرط البنيوي ، فبالرغم من أن الإحساس يندرج ضمن طبيعة الصورة الشعرية باعتبارها إنتاجا متواصلا للخيال ونسيجا متميزا من العلاقات اللغوية ، إلا أنه يتعلق أساسا بالمتلقي لأنه –الإحساس – نتيجة واحدة من عديد النتائج التي يمكن أن نحصل عليها بإثارة صورة ذهنية في مخيلته ، أو تحريك جانبه الحسي المتراكم ، وعليه ، فإن فعالية الصورة الشعرية لايمكن أن تتحقق إلا بمدى إثارتها للفعالية الحسية للمتلقي ، وهي فعالية يعتقد البحث أنها تقع خارج التصور البنيوي للصورة الشعرية ، فمن خلال مثاله المقدم بأبيات لتميم بن مقبل :

**وما الدهـــر إلا تارتـــان فمنهـــما أموت وأخرى أبتغي العيش أكدح**
**وكلتاهما قد خط لي في صفحتي فللعيش أشهر لي ، وللموت أروح**
**إذا مت فانعيـــني بما أنا أهلـــــه وذمـــي الحياة ، كل عيش مترح** [3]

ينفي الناقد اشتغال هذه الأبيات الشعرية داخل ثنائية ضدية كبرى ، حيث يذهب إلى الاعتقاد أنه « **من المدهش أن الشاعر لاينمي رؤياه في إطار الثنائية الضدية المطلقة : الحياة / الموت ، معتبرا الدهر ذا وجهين : أحدهما السعادة والآخر الشقاء ، بل في إطار ثنائية مأساوية كلا وجهيها شقاء وموت** »[4] ، ويفهم من هذا التوصيف ، أن الشاعر قد استعار بالثنائية المأساوية الثانية التي تتعلق بالدهر عن الثنائية المطلقة : الحياة / الموت ؛ وهذه الأخيرة توحي أن الحياة سعادة والموت شقاء ، أي أن التحليل البنيوي لهذه الثنائية

[1] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص 64.
[2] . المرجع نفسه : ص ، ص 64 / 65.
[3] . تميم بن مقبل : الديوان ، تح : عزة حسن ، دار الشروق العربي ، حلب ، سوريا ، د ط ، 1995 ، ص ، ص 38 /39.
[4] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص66.

سيركز تركيزا متساويا على طرفيها بغية إثارة وجهها المتكامل ، وإلا فما عمل المنهج البنيوي إلم يكن بحثا عما يجمع بين العلاقات والبنى لا العلاقات نفسها ؟ ، حيث يتبين لنا أن الحياة لابد وأن يعقبها موت ، وهذا الأخير له طابع مأساوي ، لأنه يسلب الحياة من الإنسان ، ومادام هناك موت فإن هذا الإنسان يعيش حياته قابعا منتظرا مصيرا محتوما لابد وأن يصير إليه ، والشاعر قد عالج هذه الرؤيا انطلاقا من استجلائه للوضع المأساوي الذي يغلب على الدهر ، حيث عمد إلى إبداع صورة ثانية تشتغل على ثنائية جديدة هي ثنائية : الشقاء / الموت ، ونحن نلحظ أن كلا طرفي هذه الثنائية متطابقان ، وهي ثنائية يعتقد البحث أنها من الدرجة الثانية ، لأن كلا طرفيها يشير إلى إسقاط نفسي واحد ، فلا فرق بين الموت والكدح ، فالكدح صورة من صور الموت المتعددة –وهنا نركز على هذه التعددية في المعنى التي يشير إليها أبوديب دون قصد – وهذه الخصيصة لايمكن استجلاؤها بالتحليل البنيوي وحده ، بل بالبحث عن بنية أخرى للصورة الشعرية تكون أوسع وأعمق من نظيرتها داخل النص الشعري المقدم ، فالشاعر يعي أن الحياة وجه للسعادة ، وأن الموت صورة للشقاء ، لكنه ينصرف إلى التعبير عن نوازعه وموقفه من الحياة مستعينا بصورة الشقاء المتأصلة في نفسه ، ولذلك فقد قام باستدماج معنى الحياة السعيدة داخل وعيه الشعري الجديد ليعطي له بعدا آخر يتمثل في الكدح ؛ وعلى هذا الأساس ، تبدو لنا الصورة الشعرية في هذه الأبيات (الشقاء ) مهيمنة على كل المعاني المقدمة فيما بعد ، إنها صورة خطية مستغرقة ، لاتستطيع التعبير عن نفسها بنيويا إلا إذا احتاجت إلى إثارة صورة أخرى في ذهن المتلقي ، وهذه الصورة لابد وأن تكملها من الجانب الحسي ، فالشاعر من خلال هذا الطرح يريد إثارة متلقيه وجلب انتباهه للمعنى الجديد المركب للصورة ، والذي يتمثل في أن ذروة اكتمال الحياة هي الموت ، وهذا الأخير لايقع خلف الحياة ، بل داخلها ، إن الموت مكون بنيوي من مكونات الحياة ، فهو لايسلبها استمراريتها ، بل يتدخل ليكفل لها هذه الاستمرارية ، ففي موتنا حياة للآخرين ، وبهذا المعنى يصبح الموت ضروريا للحياة كي تعبر عن نفسها من منظور جمالي طافح ، إنه يسكن تعرجاتها ويحفزها على الإبداع ، بل إننا نكاد نجزم – من منظور شعري– أن الموت هو المكون الجمالي الوحيد للحياة ، لأنه الثابت الوحيد / المتعدد في خطاباتها ، وإن رضا الإنسان بهذا القدر

المحتوم رغم مأساويته هو حالة نفسية تستجلي شعورا جماليا له جانب تعويضي تحفيزي ، وهو جانب يرى البحث أنه أضاف الكثير لهذه الصورة الشعرية في بعدها الجمالي ، وزادها من التوضيح مالا يمكن استجلاؤه إلا بتضافر كل المكونات الخاصة بالعملية الإبداعية.

من هنا يعتقد البحث أن هذا الشاعر قد قام بفعل توليد المعنى ، فبعد أن كان المعنى الأصلي للدهر يتشكل حول طرفي الثنائية : حياة / موت ؛ وهو معنى يتيم ، خامل ، ومتداول بين جميع الشعراء ، لأنه يقبع خارج الثقافة ، والثقافة هنا ليس المقصود بها ذلك التصور الجمعي الذي يبشترك فيه مجموعة من الأفراد ، بل في كونها خطابا تنتجه الذات أولا وتنطلق به إلى الجماعة طلبا للتكامل ، أو الاعتراف على الأقل ، وهذا المعنى الذي قلنا أنه مشترك بين الشعراء يستطيع أي ناقد استجلائه وفحصه بنيويا ، وربطه بنسقه الأصلي الذي تشاكل فيه بسهولة تامة . توالد المعنى الثاني ليتخلص من نسقه البنيوي الصارم ، ويمتد خارجه في حركة تحولية أتاحت تشكيل بنية جديدة للمعنى هي نفسها متحولة ومتحررة من واقع الثبات والسكون الذي فرضه النسق الأولي للنص ، وارتبطت من خلال حركيتها وديناميكيتها بتلك التصرفات الإنسانية المتعددة أيضا ، هذا لأن الإنسان لايمكنه أن يعيش في مزاج واحد من التفكير ، ولهذا تأتي البنية الجديدة على هذا النمط التحولي لتفسر هذه التصرفات ، وتحاول في كل مرة إعطاء بعد جمالي لها ، لأن هناك —بالأساس– علاقة خفية بين الإنسان والأشياء ، وهي علاقة لاتتضح هكذا دفعة واحدة ، إنما يحدث ذلك عبر مراحل وفترات ، وقد لاتتضح أبدا إن كان ثمة قصورا في عملية القراءة ، أو تحيزا غير عادل لطرف على حساب طرف آخر ، ووفق هذا التصور والفهم ، صرنا « **لانستطيع أن نفهم جوهر الجمال بمعزل عن العالم الخارجي، ذلك أن فكرة الجمال بحد ذاتها لها خلفية وجودية تاريخية وليست فقط تصورية بحتة** »[1] ، وهذه الخلفية لاتتحكم في إنتاج الجمال فحسب ، بل تتدخل دائما لتعطي له بعدا تأويليا يتشكل به ضمن خطاب ، والجمال بهذا المعطى يضطر لابتداع أيديولوجية معينة ليحمي نفسه من عمليات تآكل المعنى ، ويحافظ على نسقه الخاص – وهو نسق تحولي يحتكم إلى معيار الذوق الفني – من خطر الخروج من التاريخ .

[1] . عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ( دراسة ونماذج ) ، وزارة الثقافة ، تونس ، ط1، 1991 ، ص207.

على هذا الأساس ، يعتقد البحث بنوع من الحذر المنهجي ، أن بنيوية كمال أبوديب تجنح نحو البنيوية التكوينية (**Structure formative**) ، وهي منهج يركز على دراسة خلفية النص الاجتماعية ، وذلك بقراءة مفهوم العالم عند الجماعة التي ينتمي لها الكاتب من خلال طرح مختلف التساؤلات عن الأسباب الاجتماعية التي تجعله يبلور رؤياه داخل النص الأدبي، وكذا التأسيس لوعي جمالي مخصوص يأخذ على عاتقه تصوير مختلف الملابسات التي تحرك فعل الإبداع من داخل الحياة الشخصية للمبدع ، فصحيح أن لحظة " النص " لحظة مهمة في النقد البنيوي الحداثي بل هي الركيزة الأساسية التي تنطلق منها المقاربة البنيوية وتنتهي إليها ، غير أن رواد المنهج البنيوي التكويني وعلى رأسهم لوسيان غولدمان (**Lucien Goldman**) يعتبرون أن « **الصفة الجماعية في العمل الفني والإبداعي هي أمر بديهي لايناقش ، إذ يعتبر أن هناك علاقة عضوية بين العمل الفني المتميز والمجتمع الذي شهد نشأة هذا العمل** »[1] ، ولأجل هذا ، تهدف البنيوية التكوينية إلى تحرير المعنى من سطوة القراءة البنيوية الواحدية ذات الإطار الشكلي ، هذا لأنها قراءة متعالية فوق الواقع والتاريخ ، تقدم نفسها على أنها وريثة المناهج العلمية التجريبية التي تهدف إلى اكتناه حقائق الأشياء وفق تصور علمي دقيق لايقبل بهامش الخطأ أو النسبية ، وهذا النزوع الأمبريقي للبنيوية الشكلية داخل حقل العلوم الإنسانية كان بحجة رفض الانزلاق نحو فوضى القراءات : قراءات تاريخية ، اجتماعية ، سياسية ، ثقافية ...إلخ ، إلا أنه في رأي البحث نزوع حاد ، ساهم في إلغاء قدرة الذات الفردية على الإبداع لصالح برنامج قيمي مسبق ، بالإضافة إلى تكرسيه لسلطة النسق والنظام والمنهاجوية ، وهي سلطة صارمة أقصت كل المكونات الفنية الأخرى للنص الأدبي لصالح مكون واحد وهو اللغة ، لذلك ، حاولت البنيوية التكوينية عبر عديد مفاهيمها تحرير المعنى داخل هذا النص و « **الوصول به إلى المعنى التاريخي دون إغفال دور الفرد فيه** »[2] ، فالوضع التاريخي –حسب أطروحاتها– يعتبر من أهم الخلفيات التي تتشكل فيها البنى الذهنية والوجدانية للإنسان ، ويضفي هذا الوضع بالإضافة إلى الوضع الاجتماعي نوعا من النشاط

[1] . المرجع السابق : ص 208.

[2] . المرجع نفسه : ص209.

والحركية على عمل البنية داخل النص ، إنه يرغمها على الانتقال من الاشتغال داخل رؤية سكونية إلى تبني رؤية ديناميكية ، وهذا ما قصده كمال أبوديب بخاصية الإشعاع والانتشار التي استجلاها إثر تحليله لقصيدة " القمر" لعمرو بن أبي ربيعة :

**للتـــي قالــت لاتراب لــها قطـــف فيهــن أنس وخفر**
**إذ تمشيـــن بجــو مؤنـــق نير النبــت تغشـــــاه الزهر**
**قد خـلــونـا ، فتمنيـــن بنـا إذ خلونا اليوم نبـــدي مانسر**
**فعرفنا الشــوق في مقلتـــها وحبـاب الشـوق يبديـه النـظر**
**قلــن يستـــرضينها : منيتنـــا لو أتانـا اليـوم في ســر عمــر**
**بينــما يذكرننـي أبصرننـــي دون قيد الميل يغدو بي الأغر**
**قلن تعرفن الفتى ؟ قلن بلـى قد عرفنـــاه وهل يخفى القمر** [1]

في إطار تحول البنيات الشعرية من وضع السكون إلى وضع الحركية ، يعلق الناقد كمال أبوديب طويلا على هذا المقطع الشعري معتقدا أن يتناسل ضمن ثنائيات عديدة ومختلفة ، ويذكر منها « **المغلق / المفتوح ، المغلف السري / المفتضح المكشوف ، المكبوت / المنتشر ، وهن مليئات بالأنس والخفر ، والأنس انتشار باتجاه الآخر ، والخفر التفاف على الذات يعيدا عنه ، والصبايا يتمشين محاطات بجو يغلفهن ، مغلق ، لكن الجو له بعده الآخر ، وهو التفتح والانتشار ، إذ أنه مؤنث نير النبت ، والنير يمتزج بالمنير والذي يتفتح ، ويلتقي التغليف والانتشار في الصورة الشعرية المدهشة " تغشاه الزهر" ، فالتغشية التي تصبح بؤرة جمالية والفعالية غنية تأليف ، لكنه تغليف رقيق شفاف والزهر يتجه إل الأعلى مضيئا منتشرا منفتحا ، مقترنا بصورة الحبيبة** »[2] ، ونستجلي من هذا التحليل المطول للناقد ، جنوحه نحو المقاربة البنيوية التكوينية ، ليس أدل من ذلك على هذا الرصف الكبير لثنائيات من قبيل : المغلق / المفتوح ، المكبوت / المنتشر ،...إلخ ، وهي ثنائيات يعتقد البحث أنها تشتغل باتجاه توليد نوع من الفعالية والمرونة داخل البنية المغلقة

[1] . عمرو بن أبي ربيعة : الديوان ، تق : فايز محمد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1996 ، ص 165.
[2] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص74.

للنص الشعري ، وهو يؤكد بهذه الصيغة قدرة البنية الدلالية على التحول في حركة داخلية نحو ذاتها لتعيد كسر نسقيتها الصارمة ، فتصبح قادرة على « **الاتصال بالعالم وتحويله إلى جزء من الذات وتحقيق التواشج بينه وبين الذات ، تجسيد لتصور المنفتح المنتشر** »[1] ، ويمكن لنا من خلال هذا الطرح أن نقف على ذلك النمط التوليدي للمعاني الذي تشتغل عليه تحليلات أبوديب ، وهذا مادلت عليه مفاهيم من مثل : الاختراق ، الانفجار ، الافتضاض ، العالم السماوي ، الشراب الجديد ، المغامرة ، النشوة ، السكر المطلق ،...إلخ ، وقد أورد هذه التصورات على إثر تحليلاته الشعرية المتنوعة لقصائد : أبو الهندي : وفارة المسك ، وابن الرومي وقصيدته : تحية [2] ، وهذه المفاهيم تحيل على قدرة يمتلكها المبدع / الشاعر على التملص من بنية واحدية للإبداع ، أو تصور نظامي له ، إن الشاعر يرفض أن يكون مجرد مفسر لعمله الأدبي ، بل يريد أن يتأول معانيه ويخرجها تخريجا يوافق رؤيا العالم لديه ، وهذا بالأساس ما يدل عليه مفهوم البنية الدلالية ، إن مفهومها لايعني مجرد « **وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر ، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية ، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها ، إن مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة** »[3] وهذه الوقائع تتحرك داخلها البنية لتفضي عن تطور وتفاعل وانعتاق من السلطة السكونية التزامنية ، الأمر الذي يجعلها تنفتح على مختلف المنظورات الاجتماعية والثقافية ، ثم إن هذه البنية الدلالية تعيد إنتاج المعنى بصورة توالدية متكررة ، لأنها في كل مرة تعيد فهم العالم وتفسيره ضمن أفق جديد ، لذلك ، يجب أن نفهم العمل الأدبي من منظور البنيوية التكوينية على أنه بنية إبداعية صغرى متولدة عن بنية كبرى هي بنية المجتمع . وفي الحقيقة ، إن العالم مجموعة من الرؤى الإبداعية والحوادث التاريخية والتخريجات الاجتماعية ، وعلى النص الأدبي أن يساير هذا التوالد في المعاني والخطابات ،

---

1. المرجع السابق : ص74.
2. ينظر : المرجع نفسه ، ص 76 إلى غاية ص 91.
3. بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ، ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر : محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1986 ، ص46.

ويربط في كل مرة علاقة جديدة ، إن مع نفسه ، وإن مع هذا المعاني وماينجر عنها من فهوم وتأويلات ، فصحيح أن البنيوية الصورية (الشكلية) قد نظرت إلى النص الأدبي من كونه تلاحما داخليا لمجموع العلاقات اللغوية التي تشكل نسقا **جوهريا** يبدأ بالنص وينتهي إليه ، إلا أنها أغفلت دراسة مشكلة العلاقة بين تأويل الناقد والدلالة الموضوعية للنص الأدبي ، فرغم أن النص الأدبي ينطوي على فهم خاص به قابع في الطبقات البعيدة للمعنى ، والذي لايمكن للناقد أن يجري عليه تأويلا تعسفيا خارقا لبنيته الموضوعية ، إلا أن هناك مقاصد واعية للكاتب لا يمكن التغافل عنها خاصة من طرف الناقد ، ونحن نقصد بالمقاصد الواعية للكاتب ما يحمله في كونه الأدبي من أفكار اجتماعية وإنسانية ، وما يتمتع به من تجارب وخبرات حياتية متنوعة تنطوي على محمول جمالي فني ، وعلى رؤية خاصة للحياة ، وعلى الناقد أن يراعي هذا الجانب في الكاتب مراعاة ليست على حساب الدلالة الموضوعية للنص ، وهذه الدلالة هي البؤرة التي تتمركز حولها رؤيا العالم برمتها وليس رؤيا مبدع النص فحسب ، إنه مشترك تداولي بينهما ، ينم عن تضافر بين مختلف محددات وعيهما الجمالي : وعي النص ووعي الكاتب ، وفي الحقيقة هذا ما أراد كمال أبوديب الوصول إليه ، خاصة في دراسته عن الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي ، إلا أن الملاحظ أن صاحب الجدلية لم يطرح وعيا نظريا مسبقا بمفاهيم البنيوية التكوينية ، عكس تحليلاته التي أظهرت بلا أدنى شك جنوح مقاربته إليها ؛ فرغم أنه ينوه بلغة تشكيكية بماقدمه ياكوبسون ( **Jakobson**) حول النقد التحليلي الموجه أساسا لاستكناه الأنساق البنيوية داخل الأعمال الأدبية ، إلا أنه يعتقد أن « **معاينة ياكوبسون ظلت وحيدة المعنى ، تعنى بشكله فقط دون تمييز لأهمية انحلاله وللمتغيرات التي تطرأ على النص والعمل الأدبي بعد اكتماله ، أما في هذه الدراسة ، فإن النسق يعاين من حيث هو عملية معقدة ثنائية ، أي أنها في جذورها تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية ثم تكرارها عددا من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها** »[1] ، ويقصد أبوديب بهذا التوصيف ، أنه يتعين على الباحث عن النسق داخل النصوص الأدبية أن يتجاوز فهمه لدور النسق في كونه جامعا للعلاقات اللغوية ، إلى

[1] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص 109.

مولد للمعاني داخل هذه العلاقات ، وتوليد المعاني ليست من سمات النسق الشكلي الذي حاول الشكلانيون الروس استكناه مكوناته داخل النصوص الأدبية ، لأنه نسق خطي تمادى في الإمساك بنظاميته الصارمة ، والتي ورثها عن صرامة المنهج الوصفي الذي طوره دوسوسير في دراسته للغة ، وهذه النظامية أبقته حبيس نموذج متعالي ، شمولي ، لايقبل الانزلاق إلى فوضى القراءات ، ومتى حققت الوحدات الصغرى للغة علائقيتها الخاصة وتماسكها الداخلي ، إلا وأطبق هذا النسق الإحكام على نفسه ، مكتفيا بما يحدده من علاقات داخلية وأشكال خطية مترابطة ، وهذا ما جعل كمال أبوديب ينأى بتحليلاته عن هذا النوع من الأنساق ، حتى بدت بنيويته متحررة نوعا ما من هذا المعطى النقدي الذي يحصر المعنى في واحديته ، وعليه ، فإن « **النسق من زاوية المعاينة البنيوية في القصيدة ، إنما هو إجراء من أجل إدراك العالم ، وفهم علاقاته فهما دقيقا ، وهذا الإجراء في حد ذاته عملية إبداعية ، ومن خصائصه الخلق والابتكار ، وهكذا فإن المقاربة البنيوية ينبغي ألا تغرق في الإحصاء أو تتورط في اصطناع لغة الحساب الباردة أو تحتمي بالمعجم الاصطلاحي المجرد** »[1] ، غير أنه بالرغم من النزوع الواضح لتحليلات أبوديب نحو المقاربة البنيوية التكوينية ، فإنه لم يستطع التخلص جذريا من لغة الحساب المعقدة ، والأرقام والمعادلات الرياضية [*] التي لازمته طيلة تحليلاته الشعرية ، وفي الحقيقة تروم كل المناهج والعلوم الإنسانية الوصول إلى تحقيق درجة اليقين الرياضي ، لكن ذلك يبقى مجرد وهم ، كون الأدب باعتباره معطى إنسانيا لا يصلح أن يكون مادة للتحليل العلمي الدقيق ، لأنه إنتاج فكري فردي ذاتي بالدرجة الأولى ، ولكونه كذلك ، فإنه يرفض التحليلات المنطقية والعلمية ، والكمية والحسابية التي تدخله إلى مختبر التجربة ، ولقد حاول النموذج اللغوي الذي طوره الشكلانيون الروس معاينة المادة الأدبية بعزلها عن سياقاتها الخارجية من مؤلف وخلفية اجتماعية وتاريخية ، إلا أن مقاربتهم لم تفلح كثيرا في ذلك ، كون النص الأدبي يحمل روحا ، وهذه الروح هي ما يجعل الذات الإنسانية عرضة لمختلف الأحوال الاجتماعية والنفسية المتحولة ، لذلك ، لا يمكن تطبيق نموذج يمتاز بالسكون

[1] . أحمد يوسف : القراءة النسقية ( سلطة البنية ووهم المحايثة ) ، ص453.

[*] – على سبيل المثال ، ينظر : كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، من : ص 102 إلى ص112 ، من ص182 إلى ص 189.

والثبات على مادة متحولة ، وقد افترض هؤلاء أن هناك مقاربة نقدية تتعامل مع النص بوصفه مجموعة من العلامات اللسانية تتيح لهم هذه المقاربة فهم النص انطلاقا من طابعه النسقي ، وهذا الاشتغال حسب رأي البحث يستسلم للنزعة الوضعية التي تروم تحقيق مبدأ الموضوعية ، وهذه النزعة بطرحها هذا إنما تعادي الذاتية ، والأدب ليس إلا طرحا ذاتيا بالدرجة الأولى ، إنه يصور تقلبات الذات البشرية وفق منحى فني جمالي ، هذه التقلبات تعكسها تعددية في المعنى وتنوع زاخر يلحق به ، لأنها تربط أشكال بنائها بالوعي الثقافي للعالم الذي ينطلق أساسا من رؤيا الذات الإنسانية وتأويلها له عبر أشكال مختلفة .

لايخفى على أي ناقد أن المنهج البنيوي قد حدد مفهوم النسق في مجمل العلاقات التي تربط بين أجزاء النص ، وهذا النسق ذو وظيفة لسانية بحتة ؛ وإذا كان صلاح فضل يذهب إلى الاعتقاد أن « **هدف التحليل البنائي إنما هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية** »[1] ، فإن على الطبيعة اللسانية للنسق أن تستجيب لهذه المتغيرات ، وأن تتخلى شيئا فشيئا عن صرامتها المبالغ فيها ، وحين يطرح كمال أبوديب مفاهيم من مثل التعدد والمغايرة فإنه يعطي بعدا أدبيا بحتا للنسق اللساني الصارم ، وبذلك فإن النسق الذي يقصده أبوديب هو النسق الأدبي ، إنه نسق متحول ، منفجر ، يكتسي طابع التعدد والتوالد ، ويظهر ذلك جليا في تحليله لحكايات الأطفال ، كحكاية "الخنازير الثلاثة الصغار" ؛ حيث يبقى يبحث عن توالد للنسق بعد انتهاء كل جزء من أجزاء الحكاية ، وهذا يأتي عن طريق التوقع ، أي توقع الأحداث ، ويحدث الأمر نفسه مع الحكايات الأخرى [*] ، حيث يتوضح لنا من خلالها سعي الناقد إلى اكتناه الأنساق الثلاثية داخل هذه الحكايات ، إذ يمكن في رأيه أن « **نعزل النسق الثلاثي في الحكايات بصورة عامة ونعتبره جوهرا دلاليا قد يتشكل في أطر سردية كثيرة ، أي أنه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة أو أعمال فنية متغايرة ، وينسج حولها أطرا سردية أو حوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعادا زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيد اكتناه**

[1] . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص297.

[*] – للإطلاع على هذه الحكايات ، ينظر : كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، من : ص 108 إلى ص132.

**الإنسان للعالم** »[1] ، وهذا التجسيد –تجسيد اكتناه الإنسان للعالم– يجده البحث مطابقا لمفهوم رؤيا العالم ( **La vision du monde**) عند غولدمان ؛ ورؤيا العالم إنما هي تلك « **الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين ، أو النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج : إن ماهو حاسم ، ليس هو نوايا المؤلف ، بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج بمعزل عن رغبة مبدعه وأحيانا ضد رغبته** »[2] ، ومن هنا ، تغدو إذن رؤيا العالم حسب غولدمان الفاعل الحقيقي للإبداع الثقافي وليس الفرد الذي كتبه أو أبدعه مباشرة ، وهذا الفاعل ينبغي البحث عنه في العلاقات التي تربط الشخص المبدع بالجماعة ، أي الفاعل الجماعي الذي يجعل العمل الأدبي مندرجا في شبكة من التوازنات بين الحقيقة الموضوعية للنص الأدبي وهذا الفاعل ، وهذه التوازنات يمكن استجلاؤها من خلال تأثر الكاتب بالواقع الذي يعيش فيه ، فإما أن يكون بينهما توافق أو لا يكون ، وفي كلا الحالتين ، فإن النتاج الأدبي حسب هذا الطرح وعي للجماعة التي يتحدث الكاتب باسمها ، إن دور النص الأدبي حسب هذا المعطى « **هو التعبير عن رؤية العالم ، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء ، [...] ، والمسألة هي في معرفة كيفية تحول تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية أو الطبقة إلى طريقة للرؤية والإحساس لدى الفرد دون أن يمس ذلك أفكاره ونواياه** »[3] ، وحين نفهم أن رؤيا العالم تتحدد انطلاقا من قراءة الفرد لذاته قراءة تضاد كما يرى كمال أبوديب – تضادا بين الذات والموضوع ، بين الداخل والخارج ، هذا التضاد يتخارج إبداعيا نحو وعي الجماعة التي تحكم نسيج إبداعه ووعيه– فعلينا أن نفهم كذلك أن « **التفاعل المتبادل بين الذات والموضوع مصوغة بصورة في منتهى الدقة ، مبرهنة على أنهما بعيدان عن أن يكونا متموضعين في قطبين متعارضين تعارضا كليا أو أنهما لايتداخلان فيما بينهما** »[4] ، وهذا هو سر الانسجام الذي سعى الناقد كمال أبوديب إلى رصده وتفعيله من خلال مفهوم الثنائيات الضدية ،

---

[1] . المرجع السابق : ص124.

[2] . بون باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ، ضمن كتاب : لوسيان غولدمان وآخرون : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ،ص48.

[3] . المرجع نفسه : ص 49.

[4] . نفسه : ص51.

فتركيزه على الطابع الجدلي في ثنائية الخفاء والتجلي – التي هي عنوان الكتاب – يجعلنا نعتقد أن هذا الداخل يتخارج إبداعيا انطلاقا من رؤيته للذات والإبداع ، نحو الخارج الذي لا يمكن أن نتصوره إلا من خلال إعمال الذهن نحو العودة لاستكناه الداخل المتعالق معه ، وعليه ، فإن « **الموضوع العالم الطبيعي والاجتماعي هو جزء كبير منه منتوج للأنشطة الإنسانية أي للذات إذن ، في حين أن البنيات التي تحكم نشاط الذات –وفي المقام الأول المقولات الفكرية والقيم– هي منتوج التطور التاريخي للعالم الطبيعي والاجتماعي** »[1] ، ويقع هذا التبادل داخل نطاق اللغة باعتبارها الإمكانية الكبرى التي تحفز النص على الإنخضاع لقانون التأويل ، وباعتبارها أيضا تجسيدا واقعيا لرؤيا الشاعر في علاقته بالعالم ، وعلى هذا الأساس ، يتأكد أيضا جنوح بنيوية الناقد نحو اتجاه البنيوية التكوينية وإن لم يصرح بذلك ، فخاصية بناء المعنى داخل النص الشعري لاتحتكم فقط –من خلال تحليلاته– إلى تلك البنية المعقدة والأجزاء المتحركة داخلها ، إنما لخاصية أخرى ، ومنظور آخر « **ناتج عن تلك الشبكة المعقدة من التفاعلات بين العلامات التي تشكل في النهاية نسقا معينا ، فالمعنى بهذا المفهوم قابع في النص ، وقابل للإدراك ، والوصول إليه متوقف على مهارة القارئ وكفايته في استنباط آلياته ، وديناميةبنيته الدلالية** »[2] ، ويبدو هذا جليا واضحا من خلال بعض المفاهيم التي يطرحها الناقد في الفصل السادس من الكتاب حول ما يتعلق ببنية الموضوع الشعري ، ومن خلال دراسته لقصيدة كيمياء النرجس – حلم لأدونيس ، حيث يقر أبوديب أنه يروم من خلال هذه الدراسة « **تحقيق غرضين : اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر ، بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الإنسانية ، واكتناه لحظة التوتر بين الإنسان والعالم ، هو هاجس النزوع ، والثاني متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري** »[3] ، ومن خلال تحليلنا لما أورد الناقد في هذا التوصيف ، نجد أن مفهوم البنية الدلالية المشار إليه هنا مفهوم بنيوي تكويني ، بالإضافة إلى مفهومي الرؤيا وفاعلية الخلق ، وكذا حديثه عن علاقة التوتر بين

[1] . المرجع السابق : ص51.

[2] . أحمد يوسف : القراءة النسقية ( سلطة البنية ووهم المحايثة ) ، ص 443.

[3] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص262.

الإنسان والعالم ؛ ووفق هذه المفاهيم يتشكل المعنى ويتعدد ، ولا يمكن أن يكون واحديا ، بل هو مفتوح على الإخصاب والتجدد ، فحركة المرايا مفتوحة على الحيزين المكاني والزماني ، لأنها تتجاوز الفعل السلبي لها بطبيعتها الفيزيائية إلى إضاءة العوالم التي تعكسها ، وكذلك حركة الجسد ، فهو « **كيان مليء بالحركة والحيوية وإرادة المغامرة والكشف ، والتجاوز . الجسد يقيم عالم ، فينزع إلى أقاليم جديدة ، ويفتح الطريق إليها ، ماحيا العلاقات بينه وبين العوالم القديمة ، حركة الجسد إذن حركة نزوع وتجاوز وفعل وإلغاء وفصم** »[1] ، وهذه المعاني التي يكتشفها أبوديب لاتملك البنيوية الشكلية الكشف عنها ، بل بتوظيف مفاهيم النقد البنيوي التكويني التي أشرنا إليها سابقا ، وهنا يتجدد السؤال عن طبيعة الشبكة المفاهيمية التي يملكها الناقد ، والتي من خلالها استطاع الوقوف على هذه الخاصية ؟ .

يمكن القول دون مبالغة أن كمال أبوديب بدأ كتابه متحمسا للنقد البنيوي الشكلي الذي ينزع نحو الإجرائية الصارمة في شقه التطبيقي ، فتركيزه المنصب من أول طرحه على مفهومي البنية المعقدة والثنائيات خير دليل على ذلك ، إلا أنه سرعان ما تخلى عن هذه الصرامة ، ليسلك منحى آخر غير المنحى الأول ، حيث صار يطلب اشتراطات منهجية تقع خارج البنيوية الشكلية ؛ من مثل مفاهيم : البنية الدلالية ، النتاج الأدبي ، بالإضافة إلى المفهوم المركزي لبنيوية غولدمان ، وهو رؤيا العالم ، ومفهوم التحولات الجذرية ، حيث بهذا المفهوم والكلام للناقد « **تكون بنية القصيدة مفتوحة ، متوترة ، لانهائية** »[2] ، فتتكشف رؤيا العالم من خلال رؤيا القصيدة وقدرتها على الإضاءة ، وفي الحقيقة ، تتطلب هذه المقاربة « **وعيا نقديا جديدا ، ورصيدا زاخرا من الأدوات الإجرائية التي تتوافر على إمكانات فهم الغموض في النص الشعري الحداثي** »[3] ، وهذا ربما ما لم يحفل به الناقد ، فرغم إبانته عن قدرة عالية في التحليل واستكناه المعاني ، إلا أنه لم يستطع تحرير هذه المعاني تحريرا كاملا من انتمائها البنيوي الصارم الذي أضفى عليها سطحية في الفهم والتصور ، وجفاء في الدلالة وعدم مقدرة عالية على سبر أغوار النفس البشرية ، وربما هذا راجع لكون الناقد خلال تأليفه لهذا

---

[1] . المرجع السابق : ص267.

[2] . المرجع نفسه : ص ، ص 273 /274.

[3] . أحمد يوسف : القراءة النسقية ( سلطة البنية ووهم المحايثة ) ، ص446.

الكتاب لم يمتلك معجما مخصوصا ، وشبكة غنية من المفاهيم تعينه لاشك في استجلاء هذه الظواهر ، حيث لم يتخلص أبوديب في هذا الكتاب من تلك « **اللغة النقدية الموروثة عن القراءات السياقية التي شغلها كثيرا علم جمال " الشكل والمضمون " كما كان يشغل الثقافة النقدية القديمة موضوع " اللفظ و المعنى " ، [...] ، إن مصطلح المضمون يبدو ناشزا وغريبا عن لغة المقاربة البنيوية التي ظنت أنها أنهت الجدل حول ثنائية الشكل والمضمون التي غرقت فيها القراءات السياقية ، وحسمت الإشكال عندما قدمت مفهوم البنية بوصفه بديلا نظريا وإجرائيا لتلك الثنائية** »[1] ، وهذا في الحقيقة لب الإشكالية كلها ، إن الممارسة النقدية الفعالة تقتضي وعيا بالملامح النظرية للمنهج النقدي المفترض ، لأن هذه الملامح لاتغادر منهجها أبدا ، إنما تبقى كامنة فيه ، ومتأصلة في أدواته ، غير أن هذا الوعي لايكفي لمباشرة النص / الثقافة ؛ لأنه يطلب تدريبا منهجيا إجرائيا لايتسن القيام به إلا بامتلاك شبكة من المفاهيم تكون قادرة على استجلاء هذا البعد ، ومن ثم ، تمتلك فاعلية في إخصاب الوعي الإبداعي والنقدي على حد السواء ، وجعله وعيا منفتحا ، منتجا ، يستطيع تمثل منجزه النقدي بنفسه ، مطورا نموذجه المحتذى في قراءة النص / الثقافة ضمن رؤيا للعالم خاصة به .

[1] . المرجع السابق : ص 446.

**المبحث الثالث : الرؤيا الشعرية وتأصيل القراءة المتعددة /**

**أولا : الانفتاح اللغوي وإمكانات القراءة /**

لقراءة العالم لابد من نموذج ، وهذا النموذج فعل اكتناه متواصل للمعاني ؛ معاني الذات ، معاني الآخر ، معاني الثقافة ، ثم إن العالم ليس بنية بسيطة ، بل هو خليط مركب من البنى ، ونظام متعدد من الخطابات ، تحاول هذه الخطابات احتكار المعاني في فضاء سوسيوثقافي معين ، إنها تروم احتلال الواجهة التاريخية من خلال زعزعة الثابت ، وتفكيك المركزي ، والتأسيس للمختلف ، على هذا الأساس ، يغدو العالم صراع معاني ، والذات الإنسانية تبقى حبيسة معانيها المنتجة في مكان وزمان مخصوصين ، فتتمركز حول نفسها منتجة نموذجها المخصوص أيضا ، وهذا النموذج ينتج فعل الإبداع داخل حركية التاريخ والإنسان بما يوافق رؤيا هذه الذات وعلاقتها بالعالم .

على هذا النحو ، يغدو خطاب الحداثة نموذجا مركبا يحوي وينتج معاني متعددة ؛ هذا لأنه خطاب ، والخطاب شكل من أشكال بناء الكينونة الإنسانية لذاتها ، وتفعيلها لصيرورتها التاريخية ، إننا نقرأ الحداثة على أنها « **الفن المتأتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية التقليدية ومن تحطم تكامل الشخصية الفردية ، إنها الفن الذي ولدته الفوضى اللغوية القائمة على استهجان بعض الظواهر العامة للغة ، إنها الفن الذي حول الواقع إلى خيال نسبي** »[1] ، إنها تلك الحالة من اللاتعيين ، تحوي داخلها وداخل لغتها وفنها بذور موتها ، لذلك كان لزاما أن نستدعي مختلف منظورات القراءة ليس بهدف القراءة فحسب ، بل بحمل الخطاب على فضح نفسه ، وتفكيك أنساقه الكبرى ، إن الحداثة خطاب متحول ، مأساوي و مراجعاتي ، يعيد صياغة تيمة الاغتراب على الذات وعلى الثقافة في كل لحظة مساءلة ، إن الحداثة تستسلم لخطابها الذي يأتي على الفجوات الفارغة داخل نظاميتها فيعيد ملأها بالمعاني وإنتاجها من جديد ، حتى تغدو في الأخير « **فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لاحد لها ، بهذا المعنى ، لاتكون الحداثة فن الحرية ، بل فن الضرورة ، لقد ودعت الحداثة العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن**

[1] . مالكم برادبري ، جيمس ماكفارلين : الحداثة ، تر : مؤيد حسن فوزي ، ص27.

**القرن التاسع عشر ، واعتمدت بدلا منها العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم التي تمتلك القدرة على الإبداع والتحطيم في آن واحد** »[1] ، إنها تملك قدرة عالية على نقد الذات ، ومساءلة الأنا الواعية بمدركاتها ، لأنها تملك جرأة وفعالية في الخرق والتجاوز والاكتشاف ، إنها رؤيا بالمفهوم العميق للكلمة ، والرؤيا هي ذلك المفهوم الذي يكونه الشاعر عن العالم ، فلاشك أن المعاني تأخذ في تاريخها حالة موضوعية ما ، وتفسيرا جماليا محدودا ، إلا أن خاصية التوليد لدى الشاعر تجعل من تلك المعاني تفارق موضوعيتها ، وتفارق مدلولاتها المباشرة ، لتتحول إلى إضاءة مناطق أخرى معتمة من الثقافة ، ومن الإنسان ، إنها تتجاوز لتقرأ الثقافة من منظورها الكوني ، وهي على هذا الأساس محمولة على فعل الانزياح ، لأنها تستند في تحولاتها لماهية الشعر أصلا ؛ باعتباره حالة من اللبس تعتري الشاعر ، ومن الغموض والانشطار ؛ انشطار المعاني ، انشطار الثقافة ، وهذا النزوع الفني لايحدث داخل المستوى العادي للغة ، بل خارجه ، وبالأساس في تركيبتها المضادة ، إنه يصبح المستوى الشعري لها ، وهذه الشعرية تجعل « **الشاعر لايتحدث كما يتحدث كل الناس وأن لغته " غير عادية " ، إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى " الشعرية " ، وهي مايبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري** »[2] ، وبهذا التصور ، تعتري اللغة الشعرية خاصية التوتر ، لأنها تعبر عن مضامين غير ثابتة ، وحالات نفسية غير مستقرة ، وحوادث اجتماعية متفرقة ، وهذا ما يجعلها مفتوحة على الإخصاب ، إن الإبداع هو ميتافيزيقا اللغة ، وليست اللغة لغة إلا إذا انزاحت عن وضعها المألوف ، ثم إن « **الشعر على هذا الأساس يمكن أن يعرف على أنه نوع من اللغة ، وإن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع ، وهي تفترض وجود لغة شعرية ، وتبحث عن الخصائص التي تكونها** »[3] ، وهذه الخصائص حاول سؤال النقد على مدار تشكله حصرها في نظريات نقدية وعلمية ، إلا أنها ورغم ذلك لازالت تخضع لما هو خارج حدود العلمية الصارمة ، إن سؤال الشعر يبقى متأبيا على الضبط والتقنين ، فنحن نستطيع – ومن عدة زوايا – وصف الظاهرية الشعرية وصفا عميقا ، لكننا

---

1 . المرجع السابق : ص ، ص27 /28.

2 . جون كوين : النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر ، اللغة العليا ) ، تر : أحمد درويش ، ص36.

3 . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

لانستطيع بأي حال من الأحوال وضع حدود صارمة لهذه الظاهرة وحصرها داخلها ، ولانحتاج هنا لسرد كرونولوجي خطي لما قام به الشكلانيون الروس من جهود حثيثة في سبيل القبض على مفهوم واحد من مفاهيم الشعر المتعددة ، ورغم إيمانهم بأن مادة الشعر رجراجة لايمكن القبض عليها ، إلا أنهم بحثوا في المشروطيات التي تحكم فعل الإبداع من الداخل ، أو عن ذلك الشكل الثابت للمضمون المتغير ، ثم إن عمل البنيويين لم يبتعد كثيرا عن أسلافهم الشكلانيين ، فبخلاف ابتداعهم لمفاهيم جديدة كمفهوم البنية بديلا عن مفهومي الشكل والمضمون ، إلا أنهم قد أهملوا المعنى بتركيزهم الشديد على الشكل ، غير أن اللغة بمفهومها الحداثي قد صارت نظاما مستقلا من العلامات ، تحمل في بنيتها العميقة تأويلا للعالم ، بعد أن كانت مجرد تشكيل صوتي ينقل معاني دالة ، ولكن هذا المضمون الجديد للغة لا ينبغي مقاربته إلا في وضعه الإبداعي ، وداخل لحظة قراءة العالم ، بل بدقة أكثر ، في تلك اللحظة التي يباشر فيها الشاعر نصه ، ثمة فقط يصير بمقدورنا أن نرى تلك الفجوات ما قبل النصية التي تقع في المحرك التاريخي والسوسيوثقافي للنص ، ووسط تراكمات قرائية عنيفة ، إن هذه الطبقات تحتاج للحظة مفارقة يتكامل فيها الخطي مع الشاقولي ، والداخل مع الخارج ، والذات مع موضوعها ، كي تتحرك جينالوجيا لتفضي عن مكنوناتها ، بل تفكك نفسها بنفسها كي تستعيد المقهور / المهمش من المعاني ، وهذه اللحظة تجعل « **الشاعر نفسه يعجز عن الإخبار عن تلك اللحظة ما الذي يحدث فيها حين يفرغ من الكتابة ، فيبدو النص الشعري المؤسس كما لو أنه منشغل بذاته عن مبدعه مفتون بكيانه عن قارئه ولاشيء يغيبه غير هديره واندفاعاته ، وتبقى منابته وانحداراته سرا مقفلا ، وإذا ما أسميناه بلحظة المكاشفة عبارة عن لحظة واقعة في ماقبل النص ، حتى لكأنها تمثل نوعا من الماوراء ينحدر منه ولا يخبر عنه** »[1] ، هكذا فقط تشتغل اللغة داخل الشعر ، أو يشتغل الشعر داخل اللغة ، كلاهما يحفز الآخر على التأويل ، فاللغة تطلق الشعر داخل جغرافيا غير محدودة من المعاني ، بينما يفضح الشعر اللغة فيزيدها غموضا ورمزية ، وهذا التعانق يمثل لعبة لتبادل الأدوار بين مكونين هامين من مكونات الإبداع داخل الثقافة على وجهها العام .

[1] . محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية ( إطلالة على مدار الرعب ) ، الدار التونسية للنشر ، ط1 ، 1992 ، ص 15.

من خلال هذا التوصيف ، نقرأ اشتغال كمال أبوديب الحداثي على نصوص الشاعر أبي نواس على هذه الشاكلة ، إذ يؤكد الناقد على ضرورة الوعي بعمل اللغة داخل النص الشعري من خلال تباين مكنوناتها في الدلالة عن معانيها العميقة ، ففي قصيدة صبوح لأبي نواس التي يقول فيها :

**يا ابنة الشيخ أصبحينـــا ما الـــذي تنتظرينـــا**
**قد جرى في عودك الماء فأجـــري الخمر فينا**
**إنما نشـــــــرب منها فاعلـــمي ذاك يقينـا**
**كل ماكـــان خلافـــــا لشـــراب الصالحينا**
**واصرفيهـــا عن بخيـــل دان بالإمســـاك دينـا**
**طـــول الدهـــر عليـــه فيـــرى الساعة حينـــا**
**قف بربـــع الظاغنينـــا فابك إن كنت حزينـا**
**واســـأل الدار متـــى فا رقت الـــدار القطينـــا**
**قد سألنـــاها وتأبـــى أن تجيـــب السائلينـا** (1)

يذهب الناقد بعملية لغوية إحصائية إلى رصد عدد الأبيات التي تمثل تيمة الخمرة ، ومثيلاتها التي تمثل تيمة الأطلال ، ويعمد إلى وضع مقارنة حسابية رياضية واضحة بينهما ، مايجعله يفرز بنيتين أساسيتين تشكلان طرفا ثنائية ضدية هي : الخمرة / الأطلال ؛ غير أنه يجد تمايزا على مستوى التركيبة اللغوية لكلا طرفي الثنائية ، حيث « **يتأكد هذا التمايز والانفصام في البنية اللغوية والعلاقات التركيبية ( النظم بمفهوم عبد القاهر الجرجاني ) في الحركتين . تبدأ الحركة الأولى بمنادى مضاف يتلوه فعل أمر ، بينما تبدأ الحركة الثانية بفعل الأمر مباشرة (قف)** »(2) ، ثم يمضي الناقد إلى تحليل أهم البنى الفرعية الأخرى التي تتعالق مع البنية الكلية للقصيدة ، وهذا اشتغال منهجي واضح يبرز الناقد فيه علاقة الجزئي بالكلي ، وألا قيمة لهذا الجزء إلا بانتظامه داخل الكل ، وهذه البنى الفرعية محكومة بالثابت البنيوي نفسه الذي

1 . أبو نواس : الديوان ، دار صادر بيروت ، لبنان ، دط، دت ، ص 594.
2 . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص 172.

تحتكم إليه البنية الكبرى ، وقد شكلت هذه الأخيرة ثنائيات عديدة منها تتمثل في « **العلاقة بين الفرد والجماعة ، وهي علاقة تواصل وانفصام ، ذلك أن الحركة الأولى تبرز صيغة جمالية – الشاعر –صحبه في حالة من التناغم والتواصل ( أصبيحنا جميعا / نشرب جميعا ) ، أما الحركة الثانية فإنها تبرز في صيغة الفرد بحدة أكبر ( قف / ابك / اسأل ) وحين تظهر صيغة الجماعة – الظاغنين فإن العلاقة بين الفرد والجماعة تكون علاقة انفصام وهجران يسببان الألم ( هم ظغنوا وتركوك حزينا** »[1] ، ويمكن أن نفهم من خلال هذا التحليل ، أن الكون الخمري لدى الشاعر أتاح له أن يتجاوز ذاته التي تصيبه بضيق ، إلى العالم الإنساني الفسيح الذي يريد منه أن يشاركه مصابه وهمومه ، بينما لم تتوفر هذه الخصيصة في الطرف الثاني من الثنائية ، وللوقوف أكثر على هذا المثال نورد الخطاطة التالية :

**الأنا ← تواصل → العالم**

**الخمـــــــــــــرة**

**الأطـــــــــــــلال**

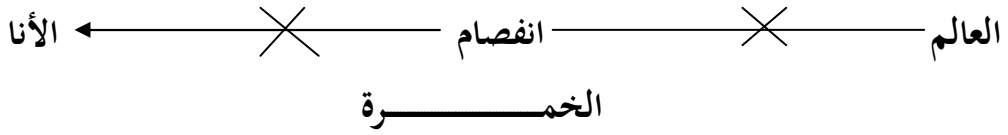
**العالم ← انفصام → الأنا**

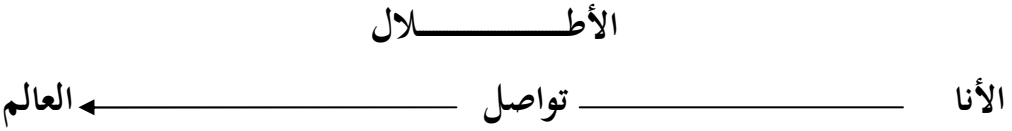
في الحقيقة لانوافق الناقد في هذا التحليل ، فصحيح أن السكر يجعل صاحبه متجاوزا لحواس إدراكه العقلية ، إلى عالم اللانهايات ؛ عالم النشوة واللذة والمغامرة ، إلا أن فعل السكر هذا ليس عبثيا كما فهمنا من تحليل الناقد ، بل إن له بعدا اجتماعيا نفسيا واضحا يشكل الخلفية السببية الذي دفعت بفعل السكر داخل الكون الشعري ، ما يجعل الخمرة تتحول من كونها

[1] . المرجع السابق : ص173.

عالما خاصا للشاعر يجد فيها ملاذه إلى مجرد أداة للسكر فقط ، وعلى هذا الأساس تتضاءل مهمتها لصالح تلك الخلفية لتصبح مكونا ثانويا فقط داخل كون الشاعر ، لأنه يلجأ إليها فقط ( حسب ثقافة الشعر العباسية ) مدفوعا بحالة نفسية أو عنف للمتخيل الاجتماعي ، أو هروبا من هذا العالم الذي يشكل عليه سلطة قسرية سالبة للحرية ، فقوله : "يا ابنة الشيخ " دليل على حضور السلطة الدينية التي تحرم الخمر ، والأبيات الأولى للقصيدة تأتي رفضا لهذه السلطة وتلويناتها الاجتماعية المختلفة : شراب الصالحين ، النخيل كرمز للقوة والعظمة وهما من ميزات السلطة ، التدين ، طول الدهر ، الساعة ...إلخ ، ومن ثم يطلب الشاعر من هذه السلطة أن تعطيه حركية أكبر داخل الإطار السوسيوثقافي للمجتمع ، وهي رغبة منه إلى هذا العالم كي يتواصل معه وينظر إليه كفرد له كامل الحقوق في العيش على النحو الذي يرتضيه لنفسه ، وعليه ، تتحول الأنا الشعرية لديه إلى موضوع للقراءة بعدما كانت ذاتا تتأول العالم وتسافر فيه بلانهايات واضحة ، وهنا تتجلى علاقة **الانفصام** بينه وبين العالم . أما الطرف الثاني من هذه الثنائية فيجسد علاقة الشاعر بالأطلال ؛ فمن الواضح أن الشاعر يركز على دور الأنا في مخاطبة الأطلال تركيزا شديدا ، وهذا مادلت عليه التعبيرات الفردية التالية : قف ، ابك ، اسأل ؛ إلا أن البحث يرى خلاف ذلك ، لأن الشاعر حين يخاطب الأطلال فهو يخاطب الآخرين الذين قد سكنوها ذات زمن ، إلا أن المحرك في كل هذا هو شعور بالغربة قد اعترى الشاعر لغيابهم ، فتتحول بذلك الأطلال من مجرد معادل موضوعي محفز ، إلى مخاطَب يحمل معاني السفر في عوالم الكون الشعري للإنسان ، بعد أن كان سفرا وترحالا حقيقا على أرض الواقع ، إن حركة الأطلال وفق هذا التحليل ، احتجاج للأنا ضد السلطة التاريخية ، والاجتماعية ، تجيد رغبة الشاعر التواقة إلى رسم تشكيلات العالم الجديد ( بعد الرحيل ) ضمن إطار الرؤيا الشعرية التي تعني في مقامها الأول كشفا ، ومغامرة ، وتجاوزا للسائد في عوالم المجهول داخل الجغرافيا / الثقافة ، وهذه المفاهيم أقرب إلى المعجم الصوفي ، على اعتبار أن الممارسة الصوفية أيضا سفر مستمر وترحال دائم داخل فضاءات الكون ، وتأويل لانهائي للذات الإنسانية والعالم ، وعليه ، وحسب هذا التحليل ، يتوضح المعنى الجديد لعلاقة الأنا بالأطلال من كونها عالما بديلا يتوخاه الشاعر ليستريح به من تعب السلطة التي أجبرته على

فراق محبيه ، حيث ينتقل في حركة توسعية من الأنا التي ترزح تحت نير العبودية –عبودية نفسية– إلى عالم الأحباب الذي يحس فيه بالنشوة والانطلاق ، ولذلك تغدو العلاقة بين هذين العالمين علاقة **تواصل** بعد أن كانت علاقة انفصام ، وبهذا المدلول يصبح التصور الجديد لهذه الثنائية الضدية وفق الخطاطة التالية :




يمكن استجلاء عمل التضاد الواقع بين هاتين البنيتين من كون الخمرة تشكل نموذجا جمعيا للثقافة ؛ أي أن هناك اتفاقا للفاعل الجماعي حسب – غولدمان– على تحريمها ، وهذا التحريم يؤدي إلى المنع ، والمنع علاقة انفصام ، أما في حركة الأطلال فالعكس ، حيث الشاعر ينطلق من مضمون متوتر ليصل به إلى تأويل العالم ، فالشاعر يبدأ رحلة سفر نحو أحبابه الذين سكنوا هذه الأطلال انعتاقا من سلطة اجتماعية قاهرة ، فقد وجد في الثانية مالم يجده في الأولى ، وهذا هو سر التناغم الحاصل داخل الثنائية الضدية ، وهذا التناغم يتخارج عبر اللغة الشعرية الحاملة لخاصية التوالد ، والانزياح ، لأن فيها إمكانيات خارقة لتأويل العالم ، هذا لأن « **الحروف جامعة لفكرة العالم وشاملة لهذا العالم من خالق ومخلوقات ، فإنها بالتالي في حالة من الحركة الدائمة فيما بينها وبعضها البعض ، للحرف الواحد دلالات ، وللحرف جنب الحرف دلالات أخرى ، وكل ذلك يشير إلى الدلالة الكونية الكبرى ويخلق لنا عالما موازيا للعالم الحقيقي** »[1] ، لذلك ، فاللغة الشعرية أكبر من أي تأويل ،

[1] . سحر سامي : شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين ابن عربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 2005 ، ص73.

بل التأويل نفسه يزيد من إمكانيات توالد معانيها ، وبالتالي تصبح عصية على القبض ، وحينما « **تتجمع الحروف لتكون الكلمات وتتراكب إلى جوار بعضها البعض ، فإنها تأخذ أبعادا أخرى أيضا ، وتمنح الكلمة الواحدة العديد من زوايا الرؤية التي يمكن التعامل معها وفك شفرتها من خلالها** »[1] ، وجعلها مفتوحة على العالم وأبعاده الإنسانية التي لا تستحلى إلا من خلال فهم دور اللغة على أنها موضوع لذاتها الذي تتأوله وتعيد إنتاجه في كل مرة على صيغة جديدة وشكل جديد .

في الحقيقة تنزع تحليلات أبوديب في هذا الجانب نحو البنيوية الشعرية [*] ، أي أنه يعمد إلى جعل الطرف الثاني من الثنائية الضدية مفتوحا على عوالم الإبداع والرؤى الإنسانية المتحررة ، ويظهر ذلك جليا واضحا انطلاقا من تحليله لقصيدة اللباب لأبي نواس ، فهاهو يقدم ثنائيات من مثل الماضي / اللحظة الحاضرة ، الطلول / الخمرة ، الوجود الداخلي / الوجود الخارجي ، الأرض / السماء [**] ، ويركز على البعد الجمالي للغة بدل بعدها العلائقي الذي يحصرها في مجرد علاقات شكلية فاقدة لتناغم دلالي عميق ، ومن هنا تبرز ملامح **قراءة متعددة** تقبل بتأويل المعاني وتعددها وتحولها داخل الثقافة ، وترفض نمط القراءة الواحدية الصارمة التي تبدأ بالنص وتنتهي إليه ، ولاتملك أن تأتي بشيء من عندياتها ، وفي الحقيقة إن اللغة بمفهومها الحداثي تركز على دور الثقافة في إنتاج المعاني ، وحينما نقول الثقافة ؛ فنحن نقصد بها ذلك الثابت الخفي الذي يجمع بين أركان العملية الإبداعية ويجعل من تناسقها وجها جديدا لتوليد هذه المعاني ، وتأويل العالم انطلاقا من رؤيا هاجسية تعيد صياغة أسئلة الإنسان ضمن وعي مركب ، وهذه الأسئلة « **تبدو في الظاهر أسئلة يسهل حلها ، ولكنها أسئلة / بداءات ، إنها تتعلق بالحدث الشعري المؤسس الأصيل كيف يتشكل ؟ ، مالذي يراه الشاعر حين يمثل في حضرة الشعر ؟ إن الحدث الشعري ينهض ليدحر الصمت ، فيشرع النص الشعري في التأسيس ، ثم يحتمي بالصمت من جديد ، فينتهي النص في لحظة تألقه**

---

[1] . المرجع السابق : ص88.

[*] – للوقوف على هذا المصطلح ، يرجى العودة إلى : رولان بارت ، جيرار جنيت : من البنيوية إلى الشعرية ، تر: غسان السيد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2001 .

[**] – أورد الناقد هذه الثنائيات في كتابه : جدلية الخفاء والتجلي ، من ص 192 ، إلى ص 206.

**ذاتها ، ولكنه ينهض ليدحر الصمت من جديد ، ويبدأ ، يبدأ من أول »**[1] ، ومرد هذه الحركية والتوثب إلى إلحاح في طرح السؤال ، إن الشعر حسب هذا التوصيف لليوسفي مغامرة احتجاج ، وسعي دائم لاكتشاف العالم ضمن وعي جديد ، وثقافة جديدة ، وفي الحقيقة هي المفاهيم المركزية التي يجب على الإبداع الشعري المعاصر أن يتمثلها ، والحداثي بالخصوص ، هذا لأن « **سؤال الفهم الجمالي الحديث بخصوص الخطاب الشعري سؤال متجدد كما أن الحداثة مبادرة فعل لاستنتاج وليست صفة ثابتة ، بل هي حركة إبداع لا اتباع ، وهذا ما يمنحها حضورا توالديا يتكون باستمرار ، من خلال ديمومة الفعل** »[2] ، وهذا الفعل لايبقى في نظر البحث أسير فهم واحد ووحيد لمعاني الحياة والإنسان ، بل إنه يبحث في ذاته عن إمكانات قرائية متعددة أيضا ، حيث إن « **الفهم الحداثي على عكس التصور الكلاسيكي لايخضع لقيم سائدة ومعاير جاهزة ، بقدر ماهو تساؤل مستمر يتعارض ومنطق الثبوت ، ومن ثمة تسعى الحداثة الشعرية إلى تكريس طروحاتها الجمالية بحثا عن فضائها الرؤيوي المتميز** »[3] ، وعن إمكانات عديدة للقراءة والتأويل ، بها يصبح العالم نصا مفتوحا لتقصي المعاني التي تتمثله داخل وعي الثقافة باعتبارها النسق الأوضح الذي يحملها لمسايرة مشروطيات التفكير الإنساني ، وعليه ، وحسب تحليلاتنا لتوصيفات الناقد ، لاتحتمل رؤيا العالم قراءة واحدة ، لأن العالم بناء مركب من الأرصدة الثقافية المتنوعة ، ومن خبرات التأويل السابقة ، والتي تحتاج إلى تحريك الفعل الجينالوجي لرصد مناطق العتمة داخل المقهور من خطاباتها ، أو بالأحرى تأويل المسكوت عنه من الثقافة .

---

[1] . محمد لطفي اليوسفي ، لحظة المكاشفة الشعرية ، ص 17.

[2] . خيرة حمر العين : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، 1996 ، ص48.

[3] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

**ثانيا : الإيقاع والفعالية البنيوية /**

ليس العالم مجرد كتلة صماء من المعاني ، أو تراكما خانقا من البنى و الخطابات ، إنه قبل ذلك صوت يتدحرج داخل كينونة الإنسان ، لينزاح به عن المألوف من هذه الخطابات والمعاني ، وهذه الكينونة طالما تنقاد نحو شعرية الصوت ووقعها على مدارك النفس ، عبر شعرية أخرى للانزياح تحدث على مستوى خليط الأصوات داخل الثقافة ، إنها تميل إلى النبش عن مقهور هذه الأصوات لتتخارج شعريا مع الصوت المتصاعد من الآخر ؛ الطبيعة وكل ما يصلح لأن يكون موضوعا للتأويل ، وعلى اعتبار من أن الإنسان يتواصل مع الآخرين عبر اللغة ، واللغة في جانبها النطقي جزء لايتجزأ من بنية الصوت بصفة عامة ، ولنا أن نتصور مقدار الفنية المتخارجة ضمن هذا المعطى ، خاصة إذا تجاوزت اللغة دورها النفعي إلى تحقيق ابستمولوجيتها الجمالية .

من هنا ، تغدو اللغة الشعرية كائنا يتحرك في كل الاتجاهات ، ليس هذا تعبيرا عن فوضى في الرؤيا ، لكن بفعل لحظة المكاشفة الشعرية ، وهي لحظة تقتضي ما تقتضي « **أن يتحول العالم إلى موسيقى ، أو تنتقل الموسيقى المنظمة لحركة الكائنات والبناء الكوني من الخفاء إلى التجلي ، أن يظهر الإيقاع الذي ينتظم الوجود ، فتنطلق هندسة العالم الخفية إلى حيز الإدراك** »[1] ، وهندسة العالم بهذا المفهوم هي أقرب بكثير إلى ما طرحه لوسيان غولدمان في رؤيا العالم ، ولاشك أن هذه الرؤيا مركبة وليست بسيطة ، فكما أنها تتكون من تأويلات الفرد للتصور الجمعي للثقافة ، وعلاقته بذاته ومجتمعه ، وبفكرته ولغته ، فإنها أيضا تتكون من ظواهر أخرى خفية تقع خلف حيز الإدراك الفني ، ومن أهم هذه الظواهر الموسيقى ، حيث « **لما كان الإنسان يحمل صورة العالم ، ولما كانت الحروف أمة ، والكلمات هي ذلك البحر الذي لاينفذ ، فالإيقاع هو موسيقى العالم ، التي هي أيضا صورة الإنسان** »[2] ، هذا الأخير ، يسلم نفسه – في إطار علاقة حميمية مع اللغة – لأصواتها الشعرية ، فالشعر بالأساس انزياح عن الاستعمال العادي للغة ، وللصوت أيضا ، إن

[1] . سحر سامي : شعرية النص الصوفي ، ص 113.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

أصوات الشعر منزاحة عن الأصوات الأخرى ، وإيقاعه منزاح أيضا عن الإيقاعات الأخرى ، لذلك تتدخل موسيقى اللغة الشعرية لتعيد تغيير ملامح العالم ، فترسم عليها تأويلها للثقافة والإنسان ، لذلك ، فالشعر هو الرهان الأمثل للوقوف على إنسانية الإنسان وعلاقته بذاته ، وبقيم الدفع التاريخية التي تصنع منه كائنا متدافعا نحو المستقبل ، هذا المجهول الذي يقرؤه الشعر بامتياز كبير .

من خلال هذا التوصيف المقدم حول علاقة موسيقى الشعر بالعالم ، يتراءى لنا فعل القبض على معاني الشعر ضربا من المستحيل ، هذا لأنه نتاج موسيقى ؛ وفي الحقيقة إن البنية الموسيقية للكون أقرب إلى التحول منها إلى الثبات على نسق واحد ، ولما كان الشعر لصيقا بنوازع النفس المختلفة ، أمكن لموسيقاه أن تتعدد ، أن تنكسر وتتحول من طبقة لأخرى ، ومن حال إلى حال ، ودليلنا على هذا الكلام ، أن الإنسان لما استوطن الأرض لأول مرة لم يكن له نظام تواصلي مع الطبيعة إلا عبر الموسيقى ، ولم يكن يفهم أن هذه الطبيعة في صيرورة متحولة إلا عبر تمايز أجراس الطبيعة واختلافاتها ، وتعدد أصواتها ، ثم إن الخطاب اللغوي الذي صنعه الإنسان لنفسه ليتواصل مع مكونات الثقافة التي تقع خارجه ، يخضع بالدرجة الأولى إلى مدى استجابة هذه النفس لانكسارات الموسيقى الشعرية داخل الكون الشعري ، وإذا كان الخطاب يتحدد في كونه « **مجموع خصوصي لتعابير، تتحدد بوظائفها الاجتماعية و مشروعها الإيديولوجي** »[1] ، فإن الخطاب الشعري له أبعاد إنزياحية تجعله مختلفا عن هذا النوع من الخطابات الأخرى ، والموسيقى –على هذا التوصيف – مكون هام من مكونات الخطاب الشعري ، وعليه تغدو عملية تحليل الخطاب الأدبي تحليلا لأبنية الموسيقى داخل النصوص الأدبية ، وتتبعا لكيفية تشكلها وتحولها داخل النسق الصوتي للقصيدة ، في إطار التجربة الشعورية المتكاملة .

وفق هذا النزوع ، يتراءى لنا كتاب جدلية الخفاء والتجلي بحثا دؤوبا عن طبيعة العوالم الداخلية التي تسكن النص / الثقافة من منظور إيقاعي ، وما نفهمه من العنوان الذي وضعه الناقد لهذا الجزء من الكتاب : نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري ( ظواهر في الشعر الحديث ) ، أنه

[1] . سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبريس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1985 ، ص83.

يروم التأسيس لنظرية بنيوية عربية تخص الإيقاع ، لكن الملاحظ أن عمله داخل الكتاب لم يكن عملا تأسيسيا له بعد والتزام حركي خطابي ممنهج ، فهو يكتفي برصد مجموعة من الظواهر رصدا عشوائيا ، وقد يقول قائل أن العمل التأسيسي المتعلق بمفهوم البنية الإيقاعية قد سبق وأن تطرق له الناقد في مؤلف سابق [*] ، إلا أن الوقوف على هذه الظاهرة في كتاب الجدلية لا يكتسي طابعا شموليا ، وهو خروج من الناقد عن أدبيات المنهج البنيوي ؛ حيث لرصد ظاهرة ما رصدا بنيويا مستقصيا لابد من المحافظة على صيغة الشمولية « **بمفهوم الجموع ، ونمط المعادلة ، ويمكن أن يقصد بها ، الإلمام بنمط المعادلة التي تنتجها عناصر مضمون ما في مجموع** »[1] ، وليس محاولة رصد ظواهر معزولة يمكن أن تتجلى في قصيدة شعرية ولا تتجلى في أخرى ، وقد نعثر عليها عند شاعر بخلاف آخر ، إلا أن طرح أبوديب لايواصل هدفه نحو استجلاء الفاعلية البنيوية التي تخرج الإيقاع من جموده وتجعله مفتوحا على فعل الاكتناه ومنتجا له على السواء ، حيث « **أمكن صياغة مبدأ للتطور الإيقاعي ، هو مبدأ التركيز : الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية ، هو النمط وحيد الصورة ( حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات ) ، سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق ، وخلق تنويع إيقاعي غني** »[2] ، وهذا التنويع الإيقاعي ، يحاول الناقد رصد ملامحه من خلال إعطاء أمثلة لثلاثة شعراء عم : أدونيس ، ممدوح عدوان ، وعلي الجنيدي ، ومن الملاحظ قبل كل شيء أن كمال أبوديب يقدم أمثلة شعرية حداثية ، أو هي على الأقل تنزع في مضامينهما الشعرية نحو الحداثة ، فهو بهذا الاختيار يعتقد أن الظواهر الإيقاعية التي يريد رصدها لا تقع خارج هذه الأشكال الحداثية من الشعر ، حيث « **إن دراسة البنية الإيقاعية من منطلق بنوي في الشعر العربي الحداثي ، إنما تستكشف عن مظاهر الحداثة فيه ، وتقدم**

---

[*] – هذا الكتاب لكمال أبوديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ( نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن ) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1، ديسمبر 1974.

[1] . سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، ص 130.

[2] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ، ص93 /94.

**متصورا جديدا للكون ورؤيا العالم مغايرة للرؤيا القديمة** »[1] ، هذا لأن الحداثة رسمت شكلا جديدا للإبداع لا عهد للشعر به ، وهذا الشكل اضطلع بمهمة تثوير الفكر الحامل له ، وجعله مفتوحا على التجديد ، وبث روح الاستمرارية والتوتر وحب الإطلاع ، ولاختبار هذا المنحى النقدي الجديد ، يورد الناقد بعض الملاحظات المتعلقة بحركة الإيقاع داخل نصوصه المختارة ، وتحولاتها من بنية إلى أخرى ، ومن أهم هذه الملاحظات ، تلك « **التغيرات التي تطرأ على تركيب البحر المتدارك ، الذي يتألف من تكرار ( فا / علن ) وحدها عديد المرات ، هو إدخال التفعيلة ( علن / فا ) : فعولن في تركيب البحر لأن ( علن / فا ) تتألف من النواتين ( فا /علن ) باتجاه أفقي معاكس لـ (فاعلن ) ، هكذا يتوقع تشكل المتدارك من : ( فاعلن فاعلن فعولن فاعلن ) أو (فاعلن فعولن فاعلن فاعلن)** »[2] ، ومن الملاحظ أن الناقد يروم تحقيق فاعلية بنيوية من خلال رصد بعض التغيرات في الحركات العروضية ، ويستشهد على ذلك بأبيات شعرية لأدونيس من قصيدته الدهشة الأسيرة ، حيث يلاحظ أن تفعيلة فعولن لم تأت إلا بعد تفعيلة فاعلن ، وهذه الخاصية تكثر في الشعر الحداثي المعاصر ، خاصة ما ورد منه على بحر المتدارك ، وفي الحقيقة ، لا يمكن عد هذا إلا انتظاما في سياق شعرية جديدة هي شعرية الإيقاع ، ويسميها محمد بنيس شعرية **الخارج نصي** ؛ حيث « **تترسخ شعرية الإيقاع في الرؤية إلى النص كإنتاج لإيقاع الذات الكاتبة ، بما هو متعدد ولانهائي ، يستعصي على الاختزال إلى ثنائية الدليل ، بهذا الموقف النظري تنهدم البنيوية لإلغائها للتاريخي والاجتماعي في النص كما تنهدم النظريات الاجتماعية التي تلغي الذات مقابل إعطاء المجتمع بفئاته مكانة المقدس في قراءة النص وبنائه** »[3] ، وبهذا المنطق ، تتولد الفعالية البنيوية انطلاقا من فاعلية الحركة الصوتية داخل التقطيع الشعري ، وتفاعلا مع الكون الشعري الخارجي – حسب شرط بنيس – للفظة الشعرية ، ومع أن هذه الدراسة التي قدمها الناقد وجيهة ودقيقة في تتبع ورصد هذه الظواهر الصوتية ، إلا أن البحث

---

[1] . أحمد يوسف : القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة ) ، ص 460.

[2] . كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص94.

[3] . محمد بنيس : الشعر العربي المعاصر بنياته ( بنياته وإبدالاتها ( مساءلة الحداثة) ) ، دار توبقال للنشر ، الدار الضياء ، المغرب ، ط2 ، 2001 ، ص86.

يعتقد أنها تحتاج إلى استقصاء شامل ، بالإضافة إلى ضرورة فصلها عن مضامينها النظرية ، وجعلها متعرضة « **للعلاقة بين النصي والاجتماعي والتاريخي** »[1] ، وهذه المنظورات حقيقة من شأنها أن تحقق فعالية حركية توالدية للصوت داخل النص الشعري ، وتجعله مفتوحا على الخارج النصي الذي يستدعي عمليات القراءة والتأويل بشكل أكثر عمقا وحيوية .

[1] . المرجع السابق : الصفحة نفسها.

# الفصـل الثالث

## النقد الثقـافي عند عبد الله الغـذامي

## من تفسير النصوص إلى تأويل الثقافة.

تمهيد

المبحث الأول : في نقد الثقافة وأنساقها

أولا : الغذامي والممارسة الثقافية

ثانيا : الأسس المعرفية والتنظير النقدي

المبحث الثاني : الغذامي وفضاء التحميلية النقدية

أولا : نسقية الحضور / الفحولة المضاعفة

ثانيا : المتنبي والأبوة النسقية

المبحث الثالث : الشعر وأنساق الثقافة : نحو تهميش الجمالي :

أولا : الغذامي وسلطة التأويل

ثانيا : لعبة تبادل الأدوار : فحولة الشعر / فحولة النقد.

**تمهـيـــد :**

في ظل ما رأينا سابقا ، تناسلت المقولات النقدية لخطاب الحداثة الغربية بشكل توالدي ينم عن نماذجية واضحة ، ولاشك أن مرحلة مابعد الحداثة لم تكن إلا محطة مراجعة ونقد وتطعيم لما أنتجته الحداثة باختلاف مرجعياتها واشتراطاتها التاريخية ، ثم إذا اعتبرنا أن محددات وعي مقولة ما تتجه في إطار حركة معكوسة نحو ذاتها لتعيد نمذجة قوانينها وضوابطها بما يتماشى وراهنية الفكر النقدي المتحرر ، فإن هذا الراهن الجديد أيضا لابد وأن يخضع لعمليات المفهمة والبناء ضمن وعي جديد يأخذ في الحسبان عملية تحديد الهوية الأنطولوجية وفق نظام معرفي يراعي عملية الانتقال من نموذج إلى آخر ، ويشترط هذا النظام الانسلاخ من القديم لتأسيس الجديد ، ويحدث هذا في ظل اشتراطات الثقافة بوصفها من الكليات الإنسانية المشتركة ، والتي تتحرك داخلها القضايا باتجاه تفعيل المقول النقدي المثار حول الظاهرة الإنسانية عموما ، والأدبية بالخصوص ، غير أنها تظل تحافظ دائما على جوهر التسلط أثناء عملية التلقي ، بوصف الأخيرة فعلا معرفيا بالدرجة الأولى له محدداته الداخلية ، وشروط إنتاج معينة تكفل له الحفاظ على مركزيته القرائية.

## المبحث الأول / في نقـــد الثقافـــــة وأنساقهـــا :

### أولا / الغذامـــي والممارســـة الثقافيـــة :

لاشك أن النص نتاج أبعاد ، ثقافية ، سوسيوثقافية ، تاريخية ، جمالية ، تتضافر جميعا وفق مدلولاتها العميقة عبر ما تطرحه فجوات النصوص من صيغ للفهم في سبيل تكوين المعاني وهذه المعاني تتشكل دائما وفق عمليات الانزياح المتواصلة لثوابت النص فهما وانفهاما ، ومن هذه الظواهر مايطرحه دومينيك منغنو ( **Dominique Maingueneau**) حول مفهوم الالتباس (**ambigüité**) والمقصود به « **إخراج الملفوظ في صورة خطاب ، وتتولد هذه الظاهرة عندما تتوفر في الجملة الواحدة معان عديدة ، ومن ثم تكون قابلة لتؤول بطرق كثيرة** »[1] ، ولا ريب أن عملية التأويل هذه إنما تستهدف المعنى الضمني ( **sens implicite** ) ذلك أنه حسب منغنو « **لايوجد فعل خطاب لايكون حمال معنى ضمني أو أكثر** »[2] ، ويندرج المعنى الضمني داخل إطار المحافظة على النص في حالة كمون ستاتيكي ، مما يستدعي في نظر البحث فعلا تواصليا مهيكلا ضمن حركية تحليل الخطاب ، ومن ثم ، فالبنية المضمونية للخطاب لايتم تعريتها ومعرفة مضامينها إلا بالاستعانة بما أسماه منغنو بالالتباس الخطابي ، حيث تتداخل الأيقونات العبارية لتؤسس تشكيلة خطابية حسب فوكو تسهم في توجيه الآليات النامية داخل المكون الخطابي نحو تحريك حمولة الخطاب بصفة عامة.

على هذا الأساس ، تنمو بنية الذات الإنسانية باعتبارها محصلة أبعاد سوسيوثقافية داخل التشكيلات الخطابية المتوترة والتي تنم عن حالة تدافع خطابي بالأساس ، غير أنها تبقى مشدودة نحو بنية المركز الثقافي ، وهذا الأخير حسب **بنيس** لايتحقق « **إلا ضمن شرائط بنيوية لها عناصرها واشتغالها ، وهذه الشرائط يستحيل تحقق المركز الثقافي دونها ، ذلك اختزنته الثقافة العربية في ماضيها وحاضرها ، وهو أيضا ما يفعل في وضعية الشرائط الخارجية للإنتاج الثقافي وتداول الأفكار والحركات الثقافية في العالم** »[3] وبنية

---

[1] . باتريك شارودو ، دومينيك منغنو : معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادر المهيري وحمادي صمود ، دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة تونس ، د ط ، 2008 ، ص36.

[2] . المرجع نفسه : ص37.

[3] . محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ( بنياته وإبدالاتها ( مساءلة الحداثة ) ) ، ص 89.

المركز هذه هي بنية تمركز الخطابات المحددة سلفا داخل إطار الملفوظ الرابض في شقوق النص ، وهي « **تسمح للمركز الثقافي أن يخلق الحالات الثقافية ، كما تسمح له أن يبلور السؤال الثقافي وجوابه في أفق يشمل كلا من المركز ، ومحيطه على السواء** »[1] ، إلا أن البحث يعتقد أن النموذج الثقافي الذي ينتجه المركز يمارس انطلاقا من سلطة المركز نفسها عمليات إقصاء للمحيط ، لأن هذا الأخير يفتقر بالأساس إلى نموذج ثقافي يتمثل به خطاباته المتعددة ، وهذا في رأي البحث يرجع لضعف كامن في عمليات إنتاج العناصر المسؤولة عن بناء السلطة الثقافية ، ولذلك يجد هذا المحيط نفسه مجبرا دائما على الخضوع لإكراهات المركز والمساهمة في إنتاج نموذجه الثقافي مساهمة حتمية ، وعليه « **فإن أي إنتاج للنموذج الثقافي الذي له سلطة المركز ، يكون دائما مجبرا على الخضوع لمؤسسة المركز والمرور عبر قنواته والقبول بشعائره التي تمنحه بمفردها أحقية الكلام ، سوا أكان المنتج من داخل المؤسسة أم خارجها** »[2] ، وبهذا يصبح غير قادر إلا على إنتاج أسئلة المركز ويكرر إجاباتها بصيغة نمطية واحدة .

على إثر ذلك ، يعلن الناقد السعودي عبد الله الغذامي في كتاب النقد الثقافي أن الإنسان نتاج خطابات وأنساق ثقافية توجهه وتشحنه بفعالية معرفية غير بريئة ، توقعه لاشك « **في حالة العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت الجمالي** »[3] ويندرج مضمون خطاب الرجل في إطار تحققات النقد مابعد البنيوي بتجلياته الفلسفية والمعرفية ، فإذا « **كانت البنيوية ذات نزعة بطولية في رغبتها في السيطرة على عالم العلامات التي يصنعها الإنسان ، فإن مابعد البنيوية تسخر من هذه النزعة وتهزأ بدعاويها ، ولكن سخرية مابعد البنيوية من البنيوية إنما هي نوع من التهكم الذاتي ، فممثلوا مابعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ** »[4] ، ونذكر منهم ، رولان بارت (**Roland Barthes**) وجوليا كريستيفا (**Julia Kristeva**) وجاك لاكان (

[1] . المرجع السابق : ص94.

[2] . المرجع نفسه : ص96.

[3] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2، 2001، ص8.

[4] . رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1998 ، ص 117.

**Jaques Lacan**) و جاك دريدا ( **Jacques Derrida**) و بول دي مان ( **Paul de man**) وهايدن وايت (**Hayden white**) وجيفري هارتمان ( **Geoffrey Hartmann**) وميشال فوكو( **Michel Foucault**) وإدوارد سعيد ( **Edward Saïd**) ، كل هؤلاء حسب حقل اشتغالهم وتخصصهم في النقد الأدبي والاتجاه النفسي والنقد الماركسي والنسوي ، والنقد الثقافي ونقد مابعد الكولونيالية ونقد الأنساق المعرفية الكبرى التي أسس لها العقل الحداثي ، مهدت قراءاتهم لمساحة واسعة من الاشتغالات النقدية التي انصبت كلها على نقد الحداثة ومنجزاتها ، محاولة استحداث عملية تواصل بين منجزات الذات والجماعة التي تنتمي إليها ، وبين الذات والآخر من جهة أخرى ، كل هذا لأجل التنقيب عن الذات والهوية ومختلف المرتكزات التي من شأنها أن تحدد مسار الثقافة ضمن أنساق كثيرة ، وهذا ماشهده النقد العربي المعاصر ، إذ تتجلى عملية التأثر المشبعة بتيارات الفلسفة المعاصرة ومدارسها ، تبنيها لمشروع بدا خاضعا لأطروحات بنية ثقافية متعددة الأنساق ، محاولة في الوقت نفسه النظر في المشروع الثقافي المحتمل للحداثة العربية ، وسؤال تموقعها داخل أطر الثقافة العربية ذات الانشغالات الحادة.

في الحقيقة يضعنا الغذامي في وضع إشكالي مأزوم حين يطرح السؤال التالي : « **هل الحداثة العربية حداثة رجعية أم لا ؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية** »[1] ، أسئلة تنم عن حالة قلق حداثي يعتري الرجل تجاه قضايا الهوية والانتماء والثقافة ، خاصة فيما يتعلق بالتراث وأساليب قراءته ، وطرق فهمه وتأويله ، وهي تساؤلات ليست فقط خاصة بكتاب النقد الثقافي فحسب ، إنما كانت تسكن الناقد منذ كتابه الأول الخطيئة والتكفير [*] ، غير أن البحث يعتقد أن التكوين الذي تلقاه في السبعينات من القرن الماضي أتاح له الإطلاع على مضامين الدرس النقدي الغربي المعاصر ، خاصة وأن هذه الفترة شهدت بدايات مرحلة جديدة في أدبيات النظرية النقدية عموما ، ولايخفى على القارئ أن سنة **1968** كانت سنة انقلاب

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص07.

[*] – هذا الكتاب يعتبر من العلامات البارزة في مشروع الغذامي ، ويعد أول مؤلف للناقد ، ولا يخلو هذا الكتاب من تبن واضح لمقولات المنجز الحداثي الغربي ، بدءا بمقولة علمنة الأدب التي نادبها الشكلانيون الروس ، مرمرا بمقولة البنية لدى أنصار البنيوية ، وانتهاء بمقولة التشريح كما يترجمها هو وفق معجمه الخاص .ولا يخلو هذا الكتاب من طابع المغامرة والتدافع المنهجي لتمثل حداثة النقد الغربي .

مفاهيمي كبير ، تحولت على إثره البنيوية إلى مابعد البنيوية ، وهذا بسبب مغالاة البنيويين في الاحتذاء بالنموذج السوسيري اللساني ، والنزوع الحاد نحو الصرامة المنهجية كما رأينا سابقا مع كمال أبوديب ، ولاشك أن الغذامي كان أسير هذا التحول أيضا ، حتى جعل الأمر في الخطيئة والتكفير يبدو جمعا تعسفيا بين أكثر من منهج ، بين « **الفرضيات البنيوية التي تتزمت في عقلنة البنى اللاواعية للتخييل الأدبي** »[1] ، وبين الإتجاهات النقدية الأخرى التي أرادت أن « **تدمج النص والعملية النقدية بالثقافة الكلية** »[2] ، وهذه في رأي البحث حال المفتون بغيره ، الفاقد لالتزام منهجي نحو منهج بعينه ، وهنا تتجلى مكامن المأزقية النقدية التي جعلت الرجل يتبنى قضايا النقد الغربي المعاصر تبنيا سلبيا من الخارج ، يكتفي بمهمة شرحها وتفسيرها بلغة لاتخلو من الانبهارية في كثير من مواطنها ، ولسنا نوافق الناقد المغربي إدريس بلمليح حين يرى أن الغذامي له التزام علمي محدود بمنهج معين ، إلا أن ذلك لايبدو انفصالا تاما عن غيره من المناهج السابقة أو اللاحقة ، إذ نلاحظ والقول لبلمليح « **في كل ممارسة علمية أنواعا من التداخل بين المفاهيم والتصورات ، بما يؤكد أن الحقيقة العلمية هي بالحقيقة ضرورة نسبية تعالج الأجزاء المفرقة في إطار كليات محدودة لابد أن تظل هي نفسها آليات نسبية** »[3] ، ويفهم من هذا القول ، أن نسبية الحقيقة هي الكافل لإنتاجية النص النقدي ، غير أنها ليست ذريعة — في رأي البحث– للجمع بين أكثر من منهج ، وهذا في العموم ما يميز الفكر العربي دوما ، فلاشك أنه فكر ترقيعي وفي أحسن أحواله توفيقي ، في أحسن الأحوال ، لايملك الوعي المنهجي الكافي للفصل بين التيارات والمذاهب المختلفة ، وهذا مايراه البحث يحصل مع الغذامي ، وقد يحسبه البعض من رواد المنهج التكاملي ، إلا أن تكاملية المنهج ماهي إلا حلم ظل يراود الكثيرين ، بل هي أقرب لأن تكون خلطة سحرية تجسد بعمق سذاجة الرؤية النقدية العربية المعاصرة ، إذ كيف يمكن الجمع بين البنيوية بدعواها إلى إضاءة النص من الداخل بقراءة واحدة مستسلمة لمنطق النص نفسه ،

---

1. ناظم عودة : تحولات النظرية النقدية الحديثة ، مجلة علامات ، ج 53 ، م 14 ، سبتمبر 2004 ، ص221.
2. المرجع نفسه : الصفحة نفسها.
3. إدريس بلمليح : الرؤية والمنهج لدى الغذامي ، ضمن كتاب ، الغذامي الناقد ( قراءات في مشروع الغذامي النقدي ) : مجموعة مؤلفين ، كتاب الرياض ، ع 97-98 ، ديسمبر 2001 ، يناير 2002 ، ص17.

وبين التفكيكية التي تنادي بلانهائية القراءة ، ولاشك أن الغذامي قد ربط بين هذه المناهج برؤية أشبه ماتكون بالموسوعية التي لاتراعي الفروق الأساسية بين المناهج ، ونقاط التمفصل الهامة بين المدارس النقدية المختلفة ، وقد تجلى هذا الربط واضحا في كتاب الخطيئة والتكفير ، وفي كتاب " الموقف من الحداثة " الذي ارتدى فيه الناقد عباءة الحداثة العربية من جانبها التنظيري النقدي ، منصبا نفسه زعيم الحداثيين العرب ومدافعا عنهم ؛ كيف لا وهو القائل « **إنني أبدأ بإسقاط تهمة الحداثيين للتراث وأرجو أن يسقطها النقاد في بلادنا من مقالاتهم** »[1] ، وهي مهمة في نظر البحث لها طابع اندفاعي محض ، يروم من خلاله تسويق المعرفة الحداثية والتمكين لها بوعي منهجي اندفاعي حاد ، خاصة حينما نلفه يتحدث بصراحة أنه ينتمي إلى فئة " الألسنيين " الذين أدخلوا على النقد صفة العلمية ، والتي ينفيها عن النقاد الذين اختاروا لأنفسهم طريقا في النقد سموه الانطباعية ، فهو يعتقد أن منهجهم لا يتسم بالعلمية ولا بالاصطلاحية المنطقية ، ويعتبر هذين الشرطين أدنى شروط أي علم ، من هنا ، يتبدى لنا الموقف الحاد للغذامي ، والذي يندفع من خلاله إلى تبني مفهوم القطيعة المعرفية الإبستمولوجية ( **rupture épistémologique**) ، وهذا التبني يفصح عن رؤية قائمة على تسويق المنتوج المعرفي الحداثي بغض النظر عن آثارها المترتبة عنها ، وهذا ما يجعل البحث يعتقد أن الناقد لم يفهم القطيعة المعرفية كما أوردها غاستون باشلار ( **Gaston Bachelard**) في كونها تشير « **إلى نقطة التحول التاريخية في حياة نظرية علمية معينة تصبح بعدها هذه النظرية باطلة أو غير قادرة على تفسير كل ما يعترضها من ظواهر الواقع** »[2] ، وفي نظر الغذامي ، أن أصحاب هذه النظرة النقدية التراثية يفتقرون إلى أسس الحداثة العلمية ، فهو بهذه النظرة يسقط في قبضة النموذج الغربي ، على اعتبار من أن القطيعة المعرفية التي نادت بها الحداثة الغربية إنما كان قصد التعامل الهادئ مع تراثها ، لخدمة هذا التراث نفسه ، ويعني بذلك ، إعادة قراءة المنتج التراثي بعيون حداثية بحثا عن طبقات الغياب فيه ، تلك النصوص التي لم تعط حقها في التأويل ، وبذلك يتحول فعل القراءة الحداثية إلى

[1] . عبد الله الغذامي : الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ، الرياض ، ط2 ، 1991 ، ص12.

[2] . جلال الدين سعد : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، ص 364.

إعادة استنبات التراث بوصفه نصا إشكاليا عن طريق ربط علاقة متواصلة مع متغيراته وفهمها على أنها المعين لا ينضب ، وليس وضع حد نهائي لها ، ثم إن العقل الغربي لما انتظم في بناء هيكله الحداثي ، إنما أعاد قراءة وإحياء حكمة **بروتاغوراس** القديمة : " الإنسان مقياس كل شيء " ، لذلك لم تنقطع الذات الغربية عن إعادة تأويل نفسها ، منذ اللحظة الأولى ، لحظة أفلاطون وأرسطو ، مع أن الفلسفة الغربية المعاصرة استطاعت أن تتخلص من الهيمنة الأفلاطونية – الأرسطية خاصة منذ لحظة " نيتشه " ، إلا أن الثابت في الأمر كله أن العقل الغربي بنى مكوناته المعرفية ضمن إطار قراءة التراث قراءة فاحصة هادئة ، تعيد توثب مكامن التوتر فيه ، وتقترح بذلك استئناف النشاط النقدي الذي هو سمة أساسية ومكون بنيوي لصيق بالفكر الغربي ، وهذا حقيقة ما لم يستطع الناقد التعامل معه ، حتى إن سؤاله حول الشعر العربي : « **هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها – وحق لنا – عدة قرون...؟** »[1] ، ينم عن قدرة على إدراك الاختلافات التي تميز خصوصية الابداع العربي ومفهومه للتراث العربي الخاص ، عن المعطى الغربي الذي يدور نظامه المعرفي في فلك نموذجه المبتكر ، وعلى هذا الأساس ، دفع انبهار الغذامي بالنقد الألسني ممارسته النقدية إلى ضرورة إحداث قطيعة مع التراث كشرط لتحقيق الحداثة ، ما أدى في رأي البحث إلى احتقاره للتراث في العديد من مضامينه الابداعية والنقدية على حد السواء .

يستفاد مما سبق التعرض إليه ، أن أي قارئ للغذامي لا يمكن أن يفهم حيثيات مشروعه النقدي إلا بالرجوع إلى مختلف المرجعيات المتحكمة في فعل النقد لديه ، ولا يمكن الوقوف على مرجعيات الغذامي الثقافية في كتاب النقد الثقافي بمعزل عن مؤلفاته السابقة ؛ بدءا من الخطيئة والتكفير ، ومرورا بالموقف من الحداثة ، وصولا إلى رؤيته القائمة هذه المرة على الترويج لخطاب ما بعد الحداثة النقدية وخطاب النقد الثقافي بالخصوص ، ومحاولة استجلائه بالمنهج النقدي لما بعد البنيوية ، وبالمفاصل الناظمة لتعالقهما نقديا ، ومحاولة تبيئة ضمن نسق النقد العربي المعاصر ، وذلك من خلال تقديم قراءات ثقافية لبعض الظواهر اللصيقة ببنية الثقافة العربية ، ومن هنا ، يمكن القول أن أهم مرجعية تحكمت في فعل الغذامي النقدي هي

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص07.

منجزات الفكر اللساني الغربي حداثية كانت أو ما بعد حداثية ، إضافة إلى أطروحات مرحلة النقد الثقافي ، والتي تمتد خاصة من **1991** إلى اليوم ، تجسد فيها بعض التطوير لبعض الرؤى المطروحة في المرحلة الأولى ، فيبرز النقد الثقافي في مقابل اللساني ، وهو نقد يسعى للإلمام بشروط ميلاد النصوص ، وتبيان جدواها في فهم الظاهرة الإبداعية [1] ، ظاهرة أصبحت في نظر الغذامي تستقطب « **الاهتمام المفرط بكل ماهو أدبي / جمالي بالمفهوم الرسمي للأدبي ، وإغفال ما لايندرج تحت تضيف الجمالي** »[2] ، على اعتبار أن النقد الثقافي هو أحد فروع النقد النصوصي العام ، وبذلك فهو « **ينتمي إلى أنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو خاصة في مقولة دريدا أن لاشيء خارج النص ، وهي مقولة يضفها ليتش بأنها البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت ، وحفريات فوكو** »[3] ، ويضطلع بمهمة نقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ، ولاشك أنها مهمة لاتبدو سهلة في ظل تعارضات الثقافة وتحولاتها أنماطها ، لا من الناحية الجمالية فقط ، بل من الناحية الأيديولوجية وعلاقتها بالمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، وفي علاقتها بمكونات الخطاب بعيدا عن حدود الدراسات النصية التي تستكشف جماليات الكلمة داخل إطار النص المغلق ، وهذا ما يجعل البحث يعتقد أن هذه الدراسة التي يقدمها الغذامي ، تسعى إلى الكشف عن تعارضات الذات العربية وتحليل الخطابات والأنساق الثقافية المتداولة في الفكر العربي المعاصر ، وهنا تكمن أهمية هذا الكتاب ، لكن السؤال المطروح في هذا الصدد ، ما طبيعة الأسس المعرفية و التنظيرية التي انطلق منها عبد الله الغذامي في بلورة مفهوم النقد الثقافي ؟ وما هي المؤثرات المركزية التي أسهمت في تقديمه هذه القراءة لأنساق الثقافة العربية ؟ .

---

[1] . ينظر : حفناوي بعلي : حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي ، مجلة علامات ، ج55 ، م 14 ، مارس 2005 ، ص136.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص14.

[3] . المرجع نفسه : ص 32.

**ثانيا : الأسس المعرفية والتنظير النقدي /**

لايتوانى الغذامي في كتاب النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية– عن الإعلان أن الإنسان نتاج خطابات وأنساق ثقافية توجهه وتشحنه بفعالية معرفية غير بريئة ، وهذه الأنساق تلتبس بالجمالي في الحياة ؛ لأنها تملك خاصية التحول الذي يجعلها تنفذ عبر مضامين الثقافة ، خاصة أثناء عمليات التواصل الحضاري بين النص والعالم ، ويعتقد الغذامي أن هذه الأنساق « **صارت نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعلميا ، وحتى صارت نماذجنا الراقية – بلاغيا – هي مصادر الخلل النسقي ، [...] ، وتلبست هذه الأنساق بلبوس الجمالي وتسربت عبره وبواسطته مع شفاعة الدرس البلاغي والنقدي لها بالإستمرار والترسخ ، حتى لما جاءت الحداثة جاءت لتكون مشروعا في النسقية والشعرنة** »[1] ، وهذا الموقف صاغه الغذامي جراء تراكمات حدثت على مستوى مسار اشتغاله النقدي طيلة عشرين عاما ، ثم إن الرجل معروف بنزعته التجاوزية و الجريئة في كثير من الأحيان ، فهاهو يعلن بجرأة نقدية موت النقد الأدبي ، لأن هذا الأخير في نظره لم يعد مؤهلا لكشف الخلل الثقافي الذي يلتبس داخل أقنعة الجمالي في النصوص الأدبية ، حيث يذهب إلى الاعتقاد أن النص يتشكل وفق عملية غير واضحة لتواطؤ الأضداد داخله ، وهذه الأضداد تشتغل ضمن نسق مخاتل يشير بشكل ثابت نحو بنية المركز الثقافي الذي يسهم بدوره في تلوين تلك البنى السطحية للخطابات ، والتي تضطلع هي الأخرى بمهمة تمويه نسقية ، ومن خلال هذه المفارقة ، تتراءى لنا النقلة الجديدة لنظرية الأدب مرتبطة ارتباطا وثيقا بتلك الأنساق التي تنشئها النصوص حول نفسها ، إنها « **مرتبطة بشكل لاينفصم بالمعتقدات السياسية والقيم الإيديولوجية** »[2] ، وهذه القيم – حسب إيجلتون – لها إسقاطات خارج الرقعة النصية ، لأنها ترتبط بتأويلات تقع بعيدا عن مركز الفهم الكلاسيكي للنص ، حيث كان النص مع البنيويين سيد نفسه ، إلا أنه الآن أضحى غريبا عنه ، لأنه لا يتحكم في تلقائيته كما كان يفعل سابقا ، إن الفهم البنيوي الحداثي للنص لايتم إلا بالنص في النص داخل النص ، حيث

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص ، ص/ 8 ،9.

[2] . تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب ، ص232.

تتشارك فيه كل البنى الإبداعية شرحا وتفسيرا ، إلا أن ذلك لم يعد متاحا على مستوى النقد الثقافي ؛ لقد صار إنتاجا معينا للثقافة والتاريخ ، حيث لم يكن ثمة بد من إقامة علاقة بين الداخل والخارج استجابة لنظام الكون ، إن الخطابات الإنسانية تصدرها مجموعة من الأنساق الضمنية التي تتعالق بها داخل أنماط الثقافة ، هكذا أصبح الفهم الجديد للعالم خاصة مع بروز تيار ما بعد الحداثة ، حيث فتح هذا الأخير الباب للعالم كي ينخرط في إعادة مساءلة المعرفة من منظور جينالوجي / أركيولوجي ، على اعتبار من أن الثقافة في طبيعتها متحيزة ، ولاتعبر عن موضوعية التشاركية الإنسانية الحضارية ، لذلك ، تعددت منظورات الحقيقة ، وتعددت سبل إنتاج المعنى ، وتكرس المتحول بدل الثابت ، والهامش بدل المركز ، وصار العالم وفق هذا الطرح تشاؤميا ، حيث تسارعت الثقافة إلى إقصاء الإنسان من مسرح المعقولية الكونية ، وحولته إلى نظام سيميائي من العلامات ، حتى لقد صار « **أي كيان نظري مهتم بالمعنى ، والقيمة ، واللغة والشعور ، والخبرة الإنسانية سينخرط حتما في معتقدات أوسع ، وأعمق عن طبيعة الأفراد والمجتمعات الإنسانية** »[1] ، وهذا الانخراط في نظر البحث سيسهم لاشك في كشف تلك الحقائق المتعلقة بالنصوص المهمشة ، والمستبعدة من تاريخ التأويل بفعل قراءة لاتمتلك مشروطياتها الحضارية ، أو فعل إقصائي متحيز ، إن هذه النصوص كانت تسكن الهامش من الثقافة ، ولقد غيبتها الثقافة العالمة بمفهوم محمد مفتاح ؛ ربما لضعف في أجهزة الرؤيا لدى حامليها التاريخيين ، أو تحيز طبيعي نحو السلطة ، باعتبار الأخيرة جهازا فعالا لجذب الثقافة ، وإعادة تلوينها خطابيا ، أو تزييفها كما يقول الغذامي بقناع إيديولوجي يمرر قيمه النسقية في ظل إغفال جهاز الردع الثقافي . والثقافة العالمة بفعلتها هاته ، إنما تؤسس لفعل انحياز غير بريء ، وهي بذلك تعطي مشروعية مضمونية للعنصر الحاد خطابيا ، ليطلق قيمه النسقية داخل أوصال الثقافة ، فتستفحل داخلها ، لأنها تغرس قيمها كما يقول صاحب موسوعة لالاند بالإكراه أو بالمخاتلة ، وهذا ما يجعلها تتأبى عن القبض والمفهمة ، وعليه ، يغدو خطاب النقد الثقافي حركة داخل الثقافة نفسها ، لابوصفها حالات إنسانية متغيرة فحسب ، بل بوصفها إسقاطات لمضامين معرفية تستدعي التاريخ والإيديولوجيا

[1] . المرجع السابق : ص 232.

وكل المكونات الأخرى للإنسان ، إن النقد الثقافي بهذه الرؤيا هو محاورة نصانية مع إيديولوجية تشابكية ، غير مرئية ، ولاتملك حيزا ثقافيا صلبا ، بل جل ما تملكه هو تمظهرات فكرية واجتماعية ، إشارات معرفية غير واضحة ، ولأنها كذلك ، فالشرط الثقافي المركب لقراءة النصوص لابد وأن يحافظ على مسافة عالمة بينه وبين أداته ؛ لأنه في هذه الحالة يصبح النص دربا لايؤدي لشيء ، ويودي لكل شيء ، وهذا بفعل صيغ التلون والتمظهر التي يصنعها ، ينتجها باستمرار ، ويطلقها سابحة في فضاء التأويل ، إن النقد الثقافي لايتعامل مع البنى السطحية للثقافة ، لأنه يدرك أنها مجرد إسقاطات خاطئة ، لاتمتلك شروط وعيها الموضوعي ، فهي بذلك سلبية وذات طابع سحراني ، إغوائي ، لذلك يثمن هذا البحث الرأي القائل بأن الإيديولوجيات تلتبس بالجمال ؛ والجمال انزياح عن العادي من الحياة إلى جانبها التأثيري الإغوائي ، فالإنسان لايملك أمام الجمال إلا أن ينخلق إبداعيا ضمن بنية الشهوة المعرفية ، فيغدو الجمال وفق هذا الطرح أهم الصيغ المساعدة على الإطلاق لتمرير ادعاءات المؤسسة ، والمؤسسة بمفهومها الشمولي / الكلياني ترفض حيوية الآخر ، سعيه للاستقلالية المعرفية ، إنها تحرمه من امتلاك رأس المال الثقافي ، بل تتكفل أخلاقيا بتعزيز الشعور بالأزمة ، ليتآكل وفق ذلك المعنى ، ويتأجج صراع الخطابات ، وعليه ، يتكفل النقد الثقافي بمهمة الكشف عن حيل المؤسسة وأساليبها في الهيمنة والتسلط ، وكشف العيوب النسقية التي تختزن الثقافة والسلوك ، وتتقن الاختفاء تحت عباءة النصوص ، ويكون لها دور سحري بعد ذلك في توجيه عقلية الثقافة وذائقتها ، ورسم سيرتها الذهنية والجمالية .

وكتاب النقد الثقافي للغذامي ، يضطلع بهذه المهمة التي تنتقل من كشف الجمالي الذي هو وظيفة النقد الأدبي ، إلى كشف المخبوء تحت أقنعة الجمالي ، وهذا الاتجاه في النقد يندرج ضمن خطاب ما بعد الحداثة ، ومن خلال ما طرحه النقد الماركسي والنسوي ونقد الخطاب الكولونيالي ، والذي ينصب اهتمامه بالأساس على « **فضح وتعرية الممارسات الخطابية الاستعمارية ، والكشف عن انحرافاتها وتحيزاتها الأيديولوجية والعرقية ، وقد كانت الأسئلة والإشكالات والاعتراضات ذاتها مطروحة ، وبدرجة قريبة من الحدة ، في دراسات الجنوسة والأنوثة التي تهتم بتعرية التنكرات الأيديولوجية الذكورية الكامنة في**

**النصوص والممارسات ، والقول ذاته ينسحب على الدراسات الثقافية الحديثة ، التي تهتم بدراسة النصوص الإجتماعية والثقافية كالصورة والنكتة و الإشاعة والإعلانات الدعائية** »[1] ، وهذا في الحقيقة مايراه جوناثان كولر ( **Jonathan Culler**) حينما يذهب إلى الاعتقاد أن الدرس النقدي الكلاسيكي قد ولى عهده ، وهذا « **بانصراف بعض أساتذة الأدب من ميلتون (Milton ) إلى مادونا ( Madonna) ومن شكسبير إلى المسلسلات التلفزيونية التي تعالج مشاكل الحياة المنزلية والعائلية** »[2] ، وهذا التحول في الحقيقة أتاحته الثقافة بأدواتها ، ثم إذا كان هناك تحول في المضمون ، فلابد أن يصحبه كذلك تحول في فهم هذا المضمون ، ويطرح هذا ضمن إشكالية « **فهم وظيفة الثقافة وكيفية اشتغال المنتجات الثقافية ، وكيف تكون الكيانات الثقافية مشيدة ومنظمة من أجل الأفراد والجماعات ، من خلال عالم متنوع ، ومجتمعات متمازجة ، وقوة الدولة ، والصناعات الإعلامية** »[3] ، وهذه الوظيفة لا يمكن فهمها إلى من خلال وعي مخصوص ، متجاوز ، لأن الدراسات الثقافية صارت تتمحور حول « **التشعبات الثقافية والاجتماعية والسياسية داخل هذه النصوص ، وبعلاقات القوة التي تحكم النصوص أو يعاد إنتاجها في هذه النصوص** »[4] ، على اعتبار أن المعرفة لها طابع سلطوي إقصائي لاقترانها المباشر بعلاقات القوى حسب ما يطرحه **فوكو** في هذا المجال ، وهذه الإقصائية تنم في الأساس عن اشتغال نسقي مضمر، تكرس جهدها في منع الدخول إلى عمق النص / الثقافة ، فتكتفي بإعطاء تلوينات نسقية سطحية مخاتلة ، وهذا الاشتغال النسقي محكوم بما أسماه – نادر كاظم – بـ « **جدارة المنهج والنظرية ، وتتجاهل بمنتهى الاستهتار والطيش تلك الظروف والشروط التي تنبثق عنها كل النظريات والمناهج** »[5] ، بل وتمارس بفعالية حركية نشاطها

---

1. نادر كاظم : تعارضات النقد الثقافي أو رحلة النسق المخاتل ، ضمن كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003 ، ص ، ص/103 ،104.
2. جوناثان كوللر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، تر : مصطفى عبد السلام ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط1، 2003 ، ص65.
3. المرجع نفسه : ص ، ص66/65.
4. نادر كاظم : تعارضات النقد الثقافي أو رحلة النسق المخاتل ، ضمن كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، ص 104.
5. المرجع نفسه : ص105.

المنتج للمعرفة والقوة ضمن هذا الإطار الذي يسمح بتدخل المحمول الاجتماعي والتاريخي في قراءة هذه النصوص .

لاشك أن هناك من سبق الغذامي إلى هذا الطرح ، وفي الحقيقة ، يعتقد البحث أن إدوارد سعيد قد سبق وأن تناول هذه المفاهيم بطريقة أوسع وأعمق ، خاصة في معرض حديثه عن " الإستشراق " ، ومطورا مفهوم الهجنة الثقافية ، أو كما تسميه بشرى موسى صالح بالتخالط الثقافي ، ويعني هذا المفهوم « **حوارية الثقافة بمصطلح باختين التي ترفض فكرة المركز والهيمنة المونولوجية وتنبذ الأسس المعيارية القديمة في تقسيم وجهات النظر إلى كبيرة وصغيرة وسائدة ... إلخ ، وإقامة البديل الرؤيوي لهذا كله القائم على التجانس الهارموني للأصوات المتضادة في بنية تشاركية موحدة** »[1] ، وهذا المفهوم " الهجنة " جاء رفضا لمبدأ نقاوة الأصل الأوربي والذي يدعي امتلاك المعنى / الحقيقة في ظل نظرة كليانية جسدت صفة التعالي الغربي برفضه للهامش / الآخر ، وإنتاجه المتواصل لخطاب الإقصاء ، خطاب أعاد إنتاج الشرق / الآخر وفق مدلولات الذات / الغرب ، إنها عملية استبناء الشرق من جديد ، وإعادة تشكيله وفق قالب مركب من الأنماط المتعددة ؛ إن الشرق بالنسبة للغرب هو الآخر المقصي ، المقهور الذي يقبع في منسيات الثقافة ، والبعيد عن مركز المعرفة ؛ فلا يحق له امتلاكها ولا تشتيت الثقافة من خلالها ، لذلك ، ولا مجال لحضوره داخل أبنية المعرفة ، لأنه لايمتلك نظم التواصل الإنساني ، ولايقرأ الحضارة من منظورها التشاركي ، على هذا الأساس ، تحدث إدوارد عن خطاب الإستشراق باعتباره « **المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق ، التعامل معه بإصدار تقريرات حوله ، وإجازة الآراء فيه وإقرارها ، وبوصفه ، وتدريسه ، والاستقرار فيه ، وحكمه ، بإيجاز : الاستشراق كأسلوب غربي للسيطرة على الشرق ، واستبنائه ، وامتلاك السيادة عليه** »[2] ، وهذا الأسلوب الغربي في السيطرة والهيمنة ، يقدم نظرة واحدية موجهة ومشحونة بفعالية معرفية غير بريئة ، تتشابك إثرها الخطابات ضمن منظور كولونيالي حاد ، يثبت النظرة الأوربية للإنسان كمركز ، وماعداها فهو الهامش الذي

[1] . بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ( أصول وتطبيقات ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2001 ، ص82.

[2] . إدوارد سعيد : الاستشراف (المعرفة السلطة الإنشاء) ، تر: كمال أبوديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنيان ، دط، ص39.

لايحق له الانخراط لصناعة الثقافة ، لأن « **العلاقة بين الغرب والشرق هي علاقة من القوة ، ومن السيطرة ، ومن درجات متفاوتة من الهيمنة المعقدة المتشابكة** »[1] ، ما يجعل إدوار يعتقد أن الشرق دائما ما يضطر للاستسلام أمام هذه المقولات الجارفة ، لأنه ينتج نوعا من خطاب الخضوع ، فحقيقة قد « **شرقن الشرق لا لمجرد أن أوربا اكتشفت أنه شرقي بجميع تلك الطرق التي اعتبرها الإنسان الأوربي المتوسط في القرن التاسع عشر عادية معروفة ، بل لأن الشرق كان قابلا لأن يجعل – أي أن يخضع لكونه شرقيا** »[2] ، وهذا ما يجعلنا نقف على حقيقة أن الشرق يمتلك أسبابا بنيوية تجعله يبتعد عن مركز المعرفة ، وهذه الأسباب تجعله متراجعا نحو خصوصيته التي لاتزيده إلا ابتعادا وغربة ، لذلك فالغرب يريد لنا أن ندافع عن خصوصيتنا ، لأنه يريد إبقائنا في مراكزنا بعيدين عنه ، إن خطاب الخصوصية خطاب إقصائي للذات لذاتها ، إنه تمركز صلب حول خطاب الأنا الذي يجهله الآخر جهلا تاما ، لأنه محاط بهالة ميتافيزيقة مبهمة ، لذلك ، فقد نحت إدوارد سعيد مفهوم الهجنة لأنه أنتج « **ضمن المقاومة الوطنية للإمبريالية نفسها في كل مكان ، تيارا نقديا أبصر المخاطر ' الأشراك ' الكامنة في القومية وقصد بهذا التلويح والإشارة إلى مصادرة مفهوم الانكفاء على الذات والاحتفاء بفذاذة التراث ، والفكر المفرغ من العمق الذي يدور حول وفي أيديولوجية قومية تقوم أيضا على الهيمنة ، تحتفي بفذاذة التراث الأنوي القومي بطريقة بغيضة على حساب تراثات الآخرين** »[3] ، لذلك يدافع الغرب عن نفسه من منظور أن الشرق يطلبه للتكامل ، وأنه بدوره يخضع لحاجة الشرق للتواصل والإطلاع على المضامين الحضارية التي ينتجها ، وأنه منتشر بجانب ثقافة هذا الشرق ليمكنها من النهوض وإنتاج خطابات المعرفة الخاصة بها ، هكذا يقدم الغرب الكولونيالي نفسه حسب إدوارد ، أو هكذا يتخارج ، وفي نظره « **ليست الإمبريالية وليس الاستعمار مجرد فعل بسيط من أفعال التراكم والاكتساب ، فكل منها مدعم ومعزز ، بل وربما كان أيضا مفروضا من**

---

[1] . المرجع السابق : ص41.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] . بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ( أصول وتطبيقات ) ، ص82.

**قبل تشكيلات عقائدية مهيبة تشمل مفاهيم فحواها أن بعض البقاع والشعوب تتطلب وتتضرع أن تخضع للسيطرة ، إضافة إلى أشكال من المعرفة متواشجة مع السيطرة ، وإن مفردات الثقافة الإمبريالية العريقة في القرن التاسع عشر لتحفل بألفاظ وتصورات من مثل دوني ، أعراف تابعة محكومة ، شعوب خاضعة ، تبعية ، توسع ، سلطة »**[1] ، ومن ثم ، اكتسبت هذه المفاهيم أهلية انوجادها انطلاقا من حالة الرضا التي حققتها داخل ثقافة المهمش ، فلقد تكفلت هذه الأخيرة بتأمين فضاء عمومي تداولي لهذه المفاهيم ، تستطيع به أن توسع فضاء منجزها النقدي ، ثم يحدث أن تقوم هذه الثقافة بتبيئتها و إطلاقها بحرية ضمن داخل نظام المعرفة المنقول إليه ، وهذه المساعدة من الداخل ، إنما استطاع خلقها خطاب الإستشراق ، ليكرس نوعا من الانحيازية المعرفية [*] نحو المؤسسة الإمبريالية بتمثيلاتها الخطابية التي تكاشفت ضمن نموذج وعي متطاول ، فوقي ، متمركز حول نفسه ، يقصي الآخر باعتباره هامشا ، ويثبت ذاته بموجهاتها المعرفية الأخرى ، ويمكن أن نخلص من خلال هذا التوصيف حسب سعيد ، أن الأشكال الثقافية التي تطرحها علاقة الثقافة بالإمبريالية أنها أشكال « **هجينة مولدة ، مزيجة ، مشوبة غير نقية ، ولقد آن الأوان في التحليل الثقافي لإعادة ربط تحليل هذه الأشكال بواقعها الفعلي** »[2] ، من خلال تفكيك الصورة التي تنطلق من مركزية الرؤيا المخاتلة التي تعلن ولائها للمؤسسة الثقافية التي أنتجتها ، مؤسسة أعادت تفعيل البنى والمرتكزات المختلفة وفق منطق فهمها للذات والعالم ، فلم تنتج إلا وعيا مركزيا إقصائيا ، لاينم في الحقيقة إلا عن نماذجية احتراف موجهة نحو استعباد الآخر .

لقد شكلت المفاهيم السابقة التي طورها إدوارد سعيد انطلاقا من قراءته لأسس ومفاهيم وثقافة ما بعد الحداثة ، مدخلا مهما لتعرية خطاب الحداثة الغربية ، وكشف إخفاقاته مغالاتها في تشطير العالم إلى ثنائيات ، ويندرج نقد إدوارد لهذا المحمول الغربي ضمن خطاب مابعد

---

[1] . إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، تر : كمال أبوديب ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنيان ، ط3 ، 2004 ، ص80.

[*] – إن كل واقعة أو حركة لها بعد ثقافي صادر عن نموذج معرفي وعن رؤية معرفية فهي تجسد صورة التحيز ، ومن خلال هذه الصورة يدرك الواقع إدراكا نسبيا ، فيستبعد بعض التفاصيل ويبقي بعضها الآخر ، ويضخم بعض ما تبقى ، ويمنحه مركزيته ويهمش الباقي ، وهذا المكون كان دائم الالتصاق بالنموذج الغربي المبتكر (الحداثي وما بعد الحداثي ) ، للاستزادة : عبد الوهاب المسيري : إشكالية التحيز (رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد ، المقدمة ، فقه التحيز ) ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، ص 30 ومابعدها .

[2] . إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، تر : كمال أبوديب ، ص85.

الكولونيالية ، الموجه أساسا نحو خلخلة بنيات الوعي الغربي وتمثيلاته الشكلية ، وفي هذا الخصوص اتكأ سعيد على نظرية الخطاب ومفهوم المعرفة والسلطة عند الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو ، وكذا نظرية الهيمنة عند أنطونيو غرامشي (**Antonio Gramsci**) (*) بالأساس ، كما استفاد من فلسفة التفكيك لدى جاك دريدا ، وعلينا الاعتراف أن توظيف إدوارد سعيد لهذه المدلولات لم يكن له طابع إقحامي مندفع ، إنما كان يوظفها في حركية وظيفية جديدة يراعي فيها خصوصية سياقها الحاضر ، فنحن لا يمكن أن ننفي أن سعيد قد تشبع بمقولات النقد الغربي ، إلا أنه وظفها لقراءة الغرب نفسه ، إن سعيد وفق هذا المعطى يقرأ الغرب بالغرب ، ويفكك خطابه بخطابه ، إنه الناقد الكوسموبوليتي الذي يتكلم من داخل الثقافة الغربية لكنه لايستسلم لجاذبية طرحها ، إنه الناقد الذي لايرضى بأن يقبع خلف المقولات دون تفعيل لها ، ودون نقدها نقدا ثقافيا ومعرفيا واعيا .

وبالرغم من أن المضامين الفكرية والفلسفية التي طورها إدوارد سعيد حازت ثناء الكثير من النقاد ، خاصة في فضل مساهمتها في تأسيس وتطوير مفاهيم النقد الثقافي ، إلا أن عبد الله الغذامي لم يشر في معرض حديثه عن "ذاكرة إلى المصطلح" إلى إسهامات سعيد إلى من خلال مفهوم الناقد المدني ، وذلك من كتاب " العالم والنص والناقد " ، وهذا المصطلح حسب الغذامي « **يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج** »[1] ، أي على الناقد أن يخلع عن نفسه عباءة المطلقية في رصد نتائج التحليل الثقافي ، فهذا النوع من النقاد الموسوعيين ليس بوسعهم الوقوف على تلك الوحدات الجزئية للثقافة ، فهذه الأخيرة تشترط وعيا مخصوصا بتمايز الظاهرة الثقافية عما سواها من الظواهر ، وعليه إذن أن يجسد

* – فيلسوف ماركسي إيطالي ( **1891 – 1937** ) ، طور مفهوم الهيمنة ( **Hégémonique**) بعد شيوعه في العديد من التيارات كالنقد الماركسي، و الدراسات الثقافية ، والخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري والبطركية ، والنقد النسوي ، بعد أن كان يشير إلى دلالات التسلط بين الدول أو بين الطبقات الاجتماعية ، اكتسب المصطلح مع غرامشي دلالة جديدة ليس بمفهومه السياسي المباشر ، وإنما من خلال رؤيته للعالم وللطبيعة ، و العلاقات الإنسانية يشيعها أفراد مثقفون أو مؤسسات منتظمة ثقافيا لتسهم في التغيير الطبقي الذي يسعى الأفراد أو الجماعات أو المؤسسات لإحداثه .للاستزادة : غرامشي وقضايا المجتمع المدني لـ : جيوفري نويل سميث وكينتين هور ، تر : فاضل جكتر ، دار كنعان للدراسات والنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1991 .

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص51.

دور الناقد الظرفي الذي اشترط عليه سعيد بدوره أن يقدم قراءة لاتتحيز إلى التعميم ، لأن التعميم يلغي فرادة الجوهر الإبداعي ، والنسق الثقافي باعتباره صيغا متلونة من الخطابات ، إنما يعلق بهذه المكونات لتناهيها في الصغر ، ولاستعصائها على الفهم و التأويل ، فهي أفضل حامل له ، وعلى هذا الأساس « **لا ينبغي لأية قراءة أن تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما أو كاتب ما** »[1] ، لأن هذا النوع من القراءات يشترط تحقيقا مسبقا لفعالية النسق ، فيغدو النص من خلاله مجرد إمكانية سلبية لتحقيق الفهم أو القبض على المعنى ، وربما لاتلبي مساحة النص الثقافية احتياج هذه القراءة ، وهنا يمكن الحديث عن صراع خفي ينشأ بين النص وآلية القراءة ، فالنص ذو طبيعة رجراجة ، متحولة ، وأما آلية القراءة فهما كانت مرجعياتها فهي عملية دقيقة ، تهدف إلى بسط شموليتها المنهاجوية ، والقراءة التي يقترحها الغذامي وسط هذا التداخل المفاهيمي هي تلك التي تكون « **ممسكة بكل الخيوط الحدودية دون أن تحبس نفسها في داخل أي حد من تلك الحدود ، فالحدود بدايات لأشياء تنطلق إلى ما بعد الحد ، وليست نهايات لما هو وراء الحد** »[2] ، ورغم وجاهة ما ذهب إليه الغذامي ، إلا أنه لم يقف عند المعطى الحقيقي الذي انطلق منه إدوارد في هذا الأمر ؛ وهو معطى يتعلق بحوارية باختين بالأساس[*] ، والتي تتطلب فعل الإنصات إلى جميع الأقطاب دون الانخراط في أي قطب ضد الآخر ، ما جعل الناقدة بشرى موسى صالح تقر بأن « **المنهج الحواري النصي الحديث كان أول من اجترحه وابتدأ به هو ( باختين ) ولكن الفضل الأكبر في ترسيخه وإكسابه أفاقا حضارية متنوعة ومتعددة الانتماءات كان لإدوارد سعيد** »[3] ، ما أتاح لهذا الأخير بناء موقف متحرر ، لاينطلق من مرجعية واحدة ، ولا يبنى توجها واحدا للمفاهيم ، ولايبسطها على نطاق واحد من المعرفة ، إنه يبدأ من خليط مرجعيات يربط بينها بأفق حواري موسع ، ويطلق مفاهيمه بحرية كاملة لتثبت فعاليتها دون قيد ، وهذه الحرية في

---

1 . بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ( أصول وتطبيقات ) ، ص85.

2 . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص52.

* – للاستزادة : يرجى العودة إلى كتاب : تزيفيتان تودورف : ميخائيل باختين ( المبدأ الحواري ) ، تر : فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1996.

3 . بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ( أصول وتطبيقات ) ، ص88.

الحركة تتيح لها ربطا واعيا بين عديد الحقول الثقافية ، والأوساط المعرفية المتباينة ، ومن هنا تتكامل نظرية النقد الثقافي عند إدوارد بشكل ينم عن وعي كبيرة في الممارسة النقدية الثقافية .

إن اقتصار الغذامي على مفهوم "الناقد المدني" أثناء تقديمه لتاريخ النظرية والمصطلح له مدلوله العميق ، على اعتبار أن سعيد مثل بامتياز ثقافة ذلك الفرد العربي – باعتباره عربي الأصل – الذي يتوثب مكامن السؤال انطلاقا من سلبية التحيزات المعرفية التي أنتجها الغرب / الآخر ، فكان نقده بمنجزات الحداثة الغربية من هذا الموقع ؛ موقع الإنسان الباحث عن أفق ثقافي تشاركي متجانس ، بينما لايهدف الغذامي إلى هذا النوع من القراءات ، بل يكتفي بنقد الثقافة العربية وأنساقها المهيمنة نقد تسطيحيا ، فكان توجهه داخليا نحو بنية الذات العربية التي ترزح تحت طائل مركزية الرؤيا الغربية ؛ فبينما تدرجت قراءة سعيد تصاعديا من الجزء إلى الكل انفتاحا وتأويلا ، تراجعت قراءة الغذامي من الكل إلى الجزء انغلاقا وتفسيرا ، وكان من الأجدر –حسب رأي البحث – قراءة الغرب بخطابه وليس قراءة الأنا بمنجزات الآخر .

إن ما يقترحه سعيد هو الانتشار بجانب ثقافة الآخر فهما وانفهاما ، بينما يقترح الغذامي الانتشار تحت ثقافة الآخر اعترافا وانبطاحا ، ولو عاد الغذامي إلى المفاهيم الكبرى التي طورها سعيد بخلاف مفهوم "الناقد المدني" ، لما صادفنا هذه الانتقائية في الطرح والاختزالية في الأحكام التي نجدها مبثوثة في أغلب صفحات الكتاب .

على غير هذا ، يواصل الغذامي استعراض مصادره النظرية لاستجلاء خطاب النقد الثقافي ، فيعرج على إسهامات "جوناثان كولر" في كتابه النظرية الأدبية [*] ، خاصة في إطار حديثه عن علاقة الأدب بالدراسات الثقافية ، معتبرا إياها أهم المصادر في دراسة النقد الثقافي على الإطلاق ، ليعرج بعد ذلك على إسهامات مركز مجموعة "برمينغهام" الذي أخذ على عاتقه من خلال تطوراته وتحولاته « **توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب** »[1] ، ثم يعرج على ماقدمه دوغلاس كلنر (**Douglas Cullner** ) فيما أسماه بنقد الثقافة داخل إطار

---

* – كتاب النظرية الأدبية لجوناثان كوللر له عدة ترجمات نذكر منها : ترجمة رشا عبد القادر سنة 2004 عن منشورا وزارة الثقافة السورية ، وترجمة مصطفى بيومي عبد السلام سنة 2003 عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر ، غير أن هذا الأخير يترجمه بـ : مدخل إلى النظرية الأدبية ، وقد سبق الإشارة إليه في موضع سابق من هذا البحث.

1 . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص19.

مابعد الحداثة والتعددية والثقافية والنقد النسوي ، وهذا الإطار يتسم بخطابه الاحتجاجي المتصاعد الذي شتت مقولات الحداثة ، وأحدث تحولا مفاجئا في نظرية المعرفة ، غير أن هذا التحول في نظر"كلنر" غير مستقر ، لأنه لم يتح لنا الوقوف على جزئيات كل نظرية على حدة ومحاولة استيعاب محدداتها المنهجية بحذر شديد ، وليس الاندفاع وراء التغيرات المفاجئة والطارئة التي تصيب بنية التمفصل الهامة في نقد الثقافة .

ويستعير الغذامي من الخطاب الإعلامي مفهوم الرواية التكنولوجية ، وهو « **خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في التغير والتحول ، تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها في عملية مونتاج تدمج ماهو إنساني بمعناه المعارض وماهو تكنولوجي مشاغب** »[1] ، وفي رأي البحث ، يكمن سبب إعجاب الغذامي بأطروحات جون بودريار (**Jean Baudrillard** ) في كون الرواية التكنولوجية تعمل على استنفاذ التصورات الخيالية الممكنة لاستدعاء المهمش الذي أقصته الرواية العلمية ذات الطابع المؤسساتي الذي يفترض وجود عالم تشغله اليوتوبيا بشكلها المثالي الشمولي ، إلا أن هذا المفهوم – في نظر البحث – ليس نقديا ، بل هو تصنيفي بحت ، ولايمكن الاستعانة به لتحليل البنى الثقافية المتنوعة التي تتخلل الثقافة ، وهنا تبرز تعميمية الناقد التي لاتلقي بالا إلى الحدود النقدية بين المفاهيم وانتماءاتها إلى حقولها المختلفة .

وبعد هذا نلحظ الناقد يبدي إعجابه الشديد بمصطلح النقد الثقافي الذي طوره **فنسنت ليتش** ( **Vincent – Litch**) من خلال تقديمه هو الآخر لمضمون علم أدب الثقافة الذي دعا إليه ستيفن غرينبلات ( **Stephen Greenblatt**) ، حيث اكتشف هذا الأخير أن « **تشكيل المرء لنفسه وتشكله بالمؤسسات الثقافية – الأسرة ، الدين ، الدولة ، أمران مرتبطان بلا انفصام [...] ، ومثلما بدت النفس المستقلة وهما بدت فكرة النص الأدبي المستقل ، وتحتم النظر إلى الفكرتين جدليا في إطار تفاعلاتهما المعقدة مع المؤسسات الاجتماعية** »[2] ، في حين يدخل اهتمام الغذامي بأطروحات ليتش من حيث أنه يقدم

---

[1] . المرجع السابق : ص ، ص/30،29.

[2] . فنسنت ليتش : النقد الأدبي الأمريكي ( من الثلاثينات إلى الثمانينات) ، تر : محمد يحي ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط ، 2000 ص403.

نظرته للنقد الثقافي بالتوازي مع بداية الاهتمام بالخطاب ، وهو تجسيد للرؤية النقدية لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية بالخصوص ، خاصة حينما يعترف أن النقد الثقافي إنما يركز اشتغاله على « **أنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ، وفوكو ، وخاصة فيما يتعلق بمقولة جاد دريدا : لاشيء خارج النص** »[1] ، كما أبدى ليتش نفسه إعجابا بما قدمه الفيلسوف الماركسي فريديريك جيمسون (**Fredric Jameson**) في دعوته إلى إعادة قراءة الماركسية في ضوء الدراسات الثقافية الجديدة ، حيث « **يرى جيمسون أن العلاج الناجح الوحيد للتمزق الذي يولده التخصص الأكاديمي وتقسيم المعرفة هو النقد الثقافي**»[2] ، غير أننا لانعثر عند الغذامي على تلميح واحد عن هذا الناقد في كتابه ، وربما هي بوادر انتقائية واضحة تطبع العمل النقدي للرجل .

ولقد عرج عبد الله الغذامي على مقولة " النقد المؤسساتي " التي طورها ليتش أيضا ، وهي تتعلق أساس بـ « **نقد أفعال المؤسسة وتأثيرها في عملية الاستبعاد الجماعي وفي تشكيل الأنماط** »[3] ، هذه الأنماط لها دور في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم من جهة ، وحراسة هذه الهيمنة والحرص على نماذجية خطابها من جهة أخرى ، وعلى هذا الأساس يدعو ليتش إلى إنتاج خطاب نقدي لأفعال المؤسسة والمؤسساتية ، لمنع الوقوع في نمطي الاستبعاد الاجتماعي القائم على المصلحة ذات التوجه الأحادي ، ومن خلال هذا الطرح ، قدم ليتش إعجابا شديدا بمقولة جاد دريدا : لاشيء خارج النص ، حيث يعتبر أن « **الإسم الآخر للاختلاف الدريدي هو التمأسس (instituting) إذ ليس هناك شيء خارج النص ، مما يعني أن لامفر من المؤسسة** »[4] ، ويمكن من هذا الطرح أن نستجلي عمق العلاقة التي تربط بين التفكيك والنقد الثقافي في كونهما يعملان على نقد المؤسسة و المؤسساتية في جوانبها وتجلياتها المختلفة .

---

1 . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص29.

2 . فنسنت ليتش : النقد الأدبي الأمريكي ( من الثلاثينات إلى الثمانينات) ، تر : محمد يحي ، ص409.

3 . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص34.

4 . المرجع نفسه : ص35.

يواصل الغذامي تقديمه لمصدره النظرية ، حيث يسجل الغذامي انبهاره بما أسماه العرض الدقيق الذي قدمته " بولين ماري روزينو" ( **Pauline marie Rozino**) عن حالة الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة ، وبالرغم من أن التوصيف الذي قدمته " روزينو" لحالة مابعد الحداثة لايندرج في إطار الشق الاجتماعي ، إلا أن الغذامي يتجاهل إسهامات ليوتار في ذلك ، على اعتبار أن روزينو قدمت نقدها للحقيقة العلمية التي يفرزها العلم الحديث تنويعا على نظرة ليوتار المبنية أساسا على نقد هذه الحقيقة أي الحقيقة التجريبية ، كونها تفتقد لإطار أخلاقي ، وبالرغم من أنها تتميز بالدقة العلمية ذات الحقيقة الموضوعية تمكننا من الوصول إلى الطرق المناسبة لإنجاز الأهداف الاجتماعية ، ولكنها لاتساعدنا على اتخاذ قرارات أخلاقية تخص حياتنا اليومية ، وعلى هذا الأساس تتمثل معضلة الغذامي في عدم عودته إلى قراءة المصدر ، لأنه اكتفى بعرض " روزينو " الذي لايعد – في رأي البحث – إلا تنويعا على آراء ليوتار ، خاصة ضمن كتابه الوضع مابعد الحداثي ، وما يقال بخصوص روزينو ينطبق على : جياني فاتيمو ( **Gianni Vattimo**) من خلال صورة الحنين التي تشكلت لديه إلى حياة ما قبل الحداثة ، أي تلك الحياة البعيدة كل البعد عن النمذجة والبناء والتصنيفية ، وكل الآليات العلمية التجريبية ، حياة أطلق عليها الغذامي « **حياة الكهوف والفطرة** »[1] ، فهل يهدف الغذامي بكتابه هذا العودة بالثقافة العربية إلى ما قبل تشكل أنماطها الحداثية ؟ أم أنه حنين ناقد حداثي نحو نموذجه الأصلي ؟ ، ربما يثير فينا هذا التساؤل مجرد رغبة في تعرية أنساق الثقافة العربية بحثا عن الذات المقموعة / المنتصرة داخل مخيال فضائنا الاجتماعي ، كما نرى الغذامي يفعل الآن ، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون حنين النخب العربية ( ومن بينها الغذامي ) إلى الأنتلجنسيا العربية [*] ، وفشلها في

---

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 39.

[*] – يشير مصطلح **الأنتلجنسيا** (**intelligentsia**) حسب تعريف معجم أوكسفورد لعلم الاجتماع ، إلى طبقة المتعلمين بصورة عامة في أي من المجتمعات وإلى المثقفين المعنيين بشؤون الفكر على وجه التحديد، وقد ظهر استخدام هذا المصطلح بصورة مبكرة في القرن التاسع عشر في روسيا وبولونيا ، وطبقة الأنتلجنسيا بصفة عامة هي تلك الفئة المتعلمة الواعية المدركة بالضرورة لمصالح أمتها وبلدها . للإستزادة يرجى العودة إلى : Oxford dictionary of sociology .2 nd . edit . oxford university press . London .1998. page 321 .

التأسيس لحداثة خالصة ، وبهوية كاملة غير منقوصة ؟ . هل يريد الغذامي أن يخلص الذائقة العربية من وهم التعالي الرمزي للثقافة التراثية ؟ أم أنه يريد حيازة فضل السبق في توجيه الأمة حضاريا نحو إعادة تمثل الذات والعالم ؟ .

ثم لايذهب الغذامي بعيدا عن مصطلح التعددية الثقافية ( **Multiculturalisme**) الذي أثارته "روزينو" قي ظل دعاوي مابعد الحداثة لكسر الأحادية الثقافية التي ميزت عصر الحداثة بنظرياته الثقافية والاجتماعية الراديكالية ، ومصطلح التعددية الثقافية جاء في خضم أطروحات جون بودريار (**Jean Baudrillard**) [*] حينما يعتبر هذا الأخير أن التكنولوجيا ضد الإنسان ، وأن أمريكا « **صحراء من اللامعنى ، وهي صورة للمآل الذي سيؤول إليه الآخرون ، وهو مآل غير مبهج وغير إنساني في عرف بودريار** »[1] ، هذا لأن الاستخدام الأحادي للتكنولوجيا من شانه أن يدمج الإنسان بالآلة وهو ما يتعارض مع الشرط الإنساني ، لأن هذا الواقع التكنولوجي صارت فيه النماذج والعلامات الإعلامية تقدم قيما ثقافية مختلبة تفوق في خبرتها خبرة الحياة اليومية ، ممايؤدي إلى اختفاء الذات والمعنى والحقيقة ، وعليه ، كان لزاما حسب الغذامي أن « **تأتي التعددية الثقافية ( Multiculturalisme) لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة ، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر ، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية ، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي** »[2] ، ثم إن هذا الطرف الهامشي الذي يمتاز ببعده عن مركزية الخطاب الثقافي دائما ما يجترح نوعا من القراءة الداخلية التي تعيد ترتيب انتماءات الخطاب داخل منظورات الرؤية الثقافية ، ماجعل الغذامي يستدعي مقولة الجماليات الثقافية ، هذه المقولة تزامنت مع بروز تيار التاريخانية

---

[*] – تتركز أطروحات **جون بودريار** (**1929-2007**) حول نقد العقلانية الأداتية من خلال انتصاره الحالة مابعد الحداثة التي تشكك في ابستمولوجيا الحداثة – نظرية المعرفة للحداثة – القائمة على تمييز واضح بين الذات والموضوع ، ويشير بودريار إلى أن الذات والموضوع لايرتبطان بموجب صفات أزلية للذات ،بل إنهما مرتبطان من خلال البنية اللاواعية للعلاقات الاجتماعية ، للاستزادة : جون ليتشه : خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى مابعد الحداثة ، تر : فاتن البستاني ، ص 469 وما بعدها.

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 35.

[2] . المرجع نفسه : ص41.

الجديدة ( **New-historicisme**) حيث « **تؤكد سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الإيديولوجية وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص** »[1] ، فهي بذلك تخرج به إلى مختلف المنظورات الفكرية ، والتي يسهم كل منها في قراءة النص حسب أطره المرجعية ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تسعى كنظرية في القراءة والتأويل إلى جعل المتعالي نصا قرائيا جاهزا ، هذه لأن المنظورات القديمة كانت تتحاشى الخوض في تلك النصوص التي اكتسبت صفة المثالية ، وبهذا ، و حسب الغذامي يتوصل إلى « **أرخنة النصوص ونصنصة التاريخ** »[2] ، ما يجعلها بذلك تتداخل مع عدة منظورا أخرى لها نفس المأخذ النقدي ، وتتمثل هذه المنظورات في « **حقل النقد النسوي والحقول المهتمة بالدراسات الإثنية ، وحقل ما يعرف بالمادية الثقافية وهو فرع من فروع النقد الماركسي الذي أسسه المفكر البريطاني " ريموند ويليامز " ، ومدار اشتغاله أن النقد التاريخي يجب ألايتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم ، وإنما يتجاوز ذلك إلى تصحيح ماينقده بالممارسة العملية أي مايشبه العمل الثوري** »[3] ، وهذا في الحقيقة مايتميز به هذا النوع الجديد من الدراسات ، إنه يتميز بصفة التشاركية في نقد الخطاب الثقافي ، بحيث يتفاعل الداخل مع الخارج النصي لإنتاج تصورات للثقافة حسب منظوراتها المختلفة .

يتبدى لنا واضحا من خلال ماسبق عرضه ، أن الغذامي قد استقى جل مفاهيم النقد الثقافي من محضن غربي خالص ، غير أننا في الوقت نفسه لانفهم تغاضيه عن التنويه بما قدمته مدرسة فرانكفورت النقدية [*] ، من مفاهيم أمكن عدها – حقيقة – ضمن المحاور التأسيسية لخطاب النقد الثقافي ، حيث ماقدمه تيودور أدورنو (**Thuodor Adorno**) (**1903-1969**) وزميله ماكس هوركهايمر(**Max Horkheimer**) (**1895-1973**) حول نقد العقلانية

---

[1] . ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص80.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 45.

[3] . ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص81.

[*] – حركة فلسفية نشأت بمدينة فرانكفورت الألمانية سنة 1923 ، بدأت الحركة في معهد الأبحاث الاجتماعية بالمدينة ، وجمعت فلاسفة من أمثال ماكس هوركهايمر ، والتر بنجامين ، هيربرت ماكيوز ، يورغن هابرماس ، وقد هاجرت الحركة إلى جنيف سنة 1933 ، مع وصول هتلر إلى الحكم في ألمانيا ، ثم إلى الو . م .أ أثناء الحرب ، قبل أن تعود مجددا إلى ألمانيا في بداية الخمسينات.

الأداتية يندرج في هذا الإطار ، وهو في الأصل نقد للعقل التنويري الغربي وتأسيسي لمكانة البعد الفني للجمالية ، وقد هدفت مدرسة فرانكفورت النقدية بالأساس إلى « **الكشف عن التناقضات التي ينبني عليها ظهور المجتمعات الرأسمالية المعاصرة وأطرها الأيديولوجية النموذجية من أجل خلق نقد نظري للرأسمالية الحديثة** »[1] ، هذه الأخيرة ابتكرت مفهوم الحاجات المزيفة للفرد في مقابل الحاجات الحقيقية ، لضمان وتيرة الاستمرارية ، وعلى إثر ذلك « **تعمل الحاجات المزيفة على إنكار أو طرد الحاجات الصحيحة أو الحقيقية [...] ورعاية الحاجات المزيفة تتحدد بدور صناعة الثقافة ، ترى مدرسة فرانكفورت أن صناعة الثقافة تؤمن خلق وإشباع الحاجات المزيفة وقمع الحاجات الحقيقية** »[2] ، وعليه ، فإن مفهوم صناعة الثقافة وفقا لما تراه مدرسة فرانكفورت « **يعكس وثنية السلعة في هيمنة القيمة التبادلية وسطوة الرأسمالية في احتكار السلطة ، إنها تشكل الأذواق وما تطلبه الجماهير، وهي بهذا تقولب وعيهم بتوجيه الرغبات نحو الحاجات المزيفة** »[3] ، ثم إن هذه المفاهيم قد تبلورت بصفة كاملة تزامنا مع ظهور كتاب " جدل التنوير " والذي هو مؤلف مشترك بين " أدورنو" و "هوركهايمر" ، ويعتبر هذا الكتاب بحق النص الأساسي لفكر المدرسة والذي ضمنه الناقدان رؤية المدرسة لمشروع عصر التنوير بما هو لحظة تأسيسية هامة لخطاب الحداثة الغربية ، وماقام به هذا الخطاب من تمجيد للعقل والعدالة والحرية والتقدم الإنساني ، لكن وعلى العكس من ذلك ، لم ينتج الوعي الحداثي الغربي في نظر" أدورنو" و "هوركهايمر" إلا نظما سياسية شمولية وبنى معرفية ذات طابع إقصائي ، وهذا نتيجة صعود العقل الأداتي الذي بالغ في إضفاء طابع **التشيؤ**[*] على الإنسان الغربي ، وتحويله إلى مجرد آلة في يد المؤسسات الاقتصادية والسياسية التي عملت على تكريس نموذج الهيمنة والاستبعاد .

---

1 . دومينيك ستريناتي : مدرسة فرانكفورت وصناعة الثقافة ، ضمن كتاب : في الحداثة وما بعد الحداثة (دراسات وتعريفات ) ، تح وتر : سهيل نجم ، أزمنة للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1، 2009 ، ص14.

2 . المرجع نفسه : ص15.

3 . نفسه : ص ،ص /16.15.

* – **التشيؤ** ( Réification) : مفهوم فلسفي حديث ، به يصبح الإنسان كينونة شيئية متجردا من كينونته الروحية عبر إسقاط مفاهيم السوق والنزعة الاستهلاكية عبر المفاهيم الإنسانية ، وقد ادخل لوكاتش هذا المصطلح إلى النطاق الاجتماعي للحكم على طبيعة العلاقات الإنسانية ذات النزوع الاستهلاكي ، للاستزادة : عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي : الحداثة ومابعد الحداثة ، ص40 وما بعدها .

ولقد أثر كتاب " جدل التنوير " في رواد الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت خاصة الفيلسوف أكسل هونيث (**Axel Honneth**) وكتابه المهم في هذا الصدد : "الصراع من أجل الاعتراف" ( **La lutte pour la reconnaissance**) الذي تحدث فيه عن مفهوم الاعتراف انطلاقا من تواصلية هابرماس ، وهذا لأجل لنموذج معرفي جديد هو الاعتراف بالآخر من منظور تسامحي ، ولا يفوتنا الحديث في إطار استعراض مفاهيم المدرسة عما ذهب إليه هوبرت ماركيوز(**Herbert Marcuse**) في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" ، لما انتقد ما أسماه بالعقلانية التكنولوجية ، واعتبر أن غايتها « **إنتاج مجتمع صناعي يميل إلى النزعة الكلية الاستبدادية ، هذه الأخيرة لها طابع تنميطي اقتصادي يؤدي دوره عن طريق تحكمه بالحاجات باسم مصلحة عامة زائفة** »[1] ، ولعل هذه النظرة التي تدخل في إطار نقد النزعة الحداثية التي كرست النظامية بأقصى تعالقاتها وأدخلت الفرد ضمن بنية اقتصادية استبدادية تحكمها صور نمطية تتجاوز الفرد باسم الكل ، بل تحوله إلى طاقة ميكانيكية منتجة فاقدة لإطار أخلاقي معين .

وانطلاقا من هذا التوصيف ، فإن النزعة التشاؤمية التي قدمها فلاسفة المدرسة أسهمت لاشك في تقديم « **تقويم سوسيولوجي للنزعة العلمية** »[2] ، حيث ظهر ذلك جليا في جدل التنوير الذي وجه فيه مؤلفاه نقد لاذعا « **للوعي التقني أو العقل البراغماتي الذي انتشر في سائر أرجاء المجتمع ، أو الذي رافق تطوره إلى حد ما** »[3] ، وهو نقد يستهدف النظر في نظام الهيمنة والتسلط ، خاصة ذلك الناتج عن البنية الطبقية للمجتمع الرأسمالي والصراع بين الطبقات ، على اعتبار أن هذا النظام تشكل وفق تدافع أنساق ثقافية لها بالأساس موجه حضاري معرفي يقحمها في بنية الصراع من أجل الإقصاء والهيمنة .

لانريد الاستفاضة في عرض مفاهيم مدرسة فرانكفورت النقدية ، فهي لاشك مفاهيم مؤسسة لإستراتيجية النقد الثقافي كمعطى معرفي مأزقي ينم عن حالة قلق كبيرة اعترت الفرد الغربي جراء عدم تحقق منجزات الحداثة والتحديث ، ما أسهم في خلق بنية جديدة أعطاها ماركوز

---

1. هربرت ماركوز : الإنسان دو البعد الواحد ، تر : جورج طرابيشي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1988 ، ص39.
2. توم بوتومور : مدرسة فرانكفورت ، تر : سعد هجرس ، دار وريا للطباعة والنشر والتوزيع ، ليبيا ، ط1 ، 1998 ، ص75.
3. المرجع نفسه : ص76.

سمة الثورية ؛ تعتقد بموت الأنساق المعرفية التقليدية وانهيار المركزيات والبنى الشمولية التي تحتكر الثقافة في فضاء اجتماعي ما ، غير أن مايهمنا ونحن نتطارح هذه القضايا هو غفلة الغذامي عن إسهامات هذه المدرسة ، ونحن نعتقد أن ثقافة الرجل الأنغلو-أمريكية قد أسهمت إلى حد كبير في الإعراض عن مقولات المدرسة الألمانية ، ولقد تجلى واضحا في مبحث الذاكرة والمصطلح عرضه لأطروحات ليتش وكولر وستيفن غرينبلات وانحيازه لها ، حتى جعله ذلك يتغاضى أيضا عن مقولة فوكو حول المعرفة والسلطة ، في حين يرى البحث أن هذه المقولة من أهم القضايا المعرفية التي تشبعت بالمنحى مابعد الحداثي تشبعا واعيا ، حيث إن السلطة في مفهوم فوكو « **علاقات القوى المتعددة التي تكون محايثة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى ، بل هي الاستراتيجيات التي تفعل فيها تلك القوى فعلها** »[1] ، لكن هذا القوى تنتج داخل بنيتها فعل مقاومة مباشرة « **فحيث تكون السلطة تكون المقاومة ، ومع ذلك – أو على الأصح – بسبب ذلك ، فإن هذه المقاومة لاتقوم خارج السلطة ، [...] بل هناك مقاومات ، وهذه المقاومات لايمكن أن توجد تحديدا إلا في حقل استراتيجي لعلاقات القوى** »[2] ، ولهذا يقترح ميشال فوكو ضمن هذه الرؤية التي تتعالق فيها القوى تحليل آليات ومعاول اشتغال هذه السلطة كي نتحرر من نظاميتها ومطلقيتها ، وبهذا التصور يندرج نقد فوكو للسلطة وعلاقتها بالقوة ضمن إطار النقد الثقافي باعتبار السلطة أيضا مجموع تشكلات خطابية يحركها نسق مضمر خفي بفعل فاعل يؤدي وظائف اجتماعية ذات صبغة وطابع رمزيين ، وهذا ما رياه بيير بورديو (**Pierre Bourdieu**) أيضا في أن الوظائف الاجتماعية أوهام اجتماعية، وإن «**طقوس المؤسسة هي التي تجعل ممن يعترف له بالدخول في المؤسسة ملكا أو فارسا أو قبسا أو أستاذا ، فترسم له صورته الاجتماعية وتشكل التمثل الذي ينبغي أن يتركه كشخص معنوي ، أي كمكلف من لدن جماعة ناطق باسمها**»[3] ، وبقدر ما تضع له المؤسسة برنامجا خاصا ينطوي تحت علاماته ورموزه

---

[1] . ميشال فوكو : جينيالوجيا المعرفة ، تر : أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2008 ، ص105.

[2] . المرجع نفسه : ص، ص109/108 .

[3] . بيير بورديو : الرمز والسلطة ، تر: عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2007 ، ص27.

يكون من اختياره هو ، إلا أنها « **غالبا ماتفرض في الأخير على داخلها أن ينصاع للعبة والوهم ، ويلعب اللعبة والوظيفة** »[1] ، ويصبح بذلك متحركا منقادا لأحكام اللعبة / المؤسسة وبرنامجها الداخلي ، فلا يتحرك إلا بأمرها وتوجيهها.

وفي الحقيقة إن الحديث عن السلطة باعتبارها مركزا ثقافيا يؤدي بنا إلى التعريج على أهم ناقد ثقافي تجاهله الغذامي في طرحه ، ألا وهو الناقد الهندي هومي بابا (**Homi Bhabha**) الذي تؤدي قراءته إلى التورط في عديد المنظورات الفكرية والنقدية التي تحمل صبغة ما بعد كولونيالية ، وهو طابع نقدي ثقافي يشتغل على تخوم المركزية الغربية ، ويمكن النظر إليها على أنها « **تحليل نقدي للتاريخ والثقافة والأدب وأنماط خطاب محدد للمستعمرات السابقة لانكلترا وإسبانيا وفرنسا وباقي القوى الكولونيالية الأوربية ، وهي ترتكز على بلدان العالم الثالث في إفريقيا وآسيا والبحر الكاريبي وأمريكا الجنوبية ، بالإضافة إلى كندا وأستراليا ونيوزلندا ، إن آداب مابعد الكولونيالية هي نتيجة للتفاعل بين الثقافة الإمبريالية والممارسات الثقافية المحلية المعقدة** »[2] ، ثم إن هناك توافقا شبه تام بين مابين الكولونيالية ومابعد الحداثة ، يتمثل في الرغبة الجامحة في تفكيك السرود المركزية الكبرى والعقلانية المركزية للثقافة الأوربية ، وهو مايشابه المشروع الرئيسي لمابعد الكولونيالية في تفكيك ثنائية المركز / الهامش للخطاب الإمبريالي ، وهناك اتفاقات أخرى نورد منها :

- لامركزية الخطاب.
- استعمال الإستراتيجيات التدميرية في التنكر / السخرية والمفارقة [3] .

على هذا الأساس يتحرك سؤال هومي بابا نحو إعادة التفكير بجينالوجيا الحداثة ، « **فسؤال بابا هو : مالحداثة بالنسبة لأولئك الذين هم جزء من أداتها وحكمها ، لكنهم لأسباب تتعلق بالعرق ، أو الجنس ، أو الموقع الاقتصادي الاجتماعي تم إقصاؤهم عن معايير عقلانيتها أو وصفتها الخاصة بالتقدم ، فراحوا يعيشون بخلاف الحداثة إنما ليس**

---

[1] . المرجع السابق : ص27.

[2] . لوكاس بينيزوتو : مابعد الكولونيالية ، ضمن كتاب : في الحداثة وما بعد الحداثة ( دراسات وتعريفات ) ، تح و تر : سهيل نجم ، ص155.

[3] . المرجع نفسه : ص156.

**خارجها** »[1] ، وعليه فقراءة بابا هي من منظور أكسل هونيث « **سماع ذلك الاعتراف المدوي بأن النظرية مابعد الكولونيالية لايمكنها تفادي بنى المعرفة الغربية ، وإن سلطت نقدها على عملياتها وضروب انغلاقها** »[2] ، ثم إن الناقد الهندي بابا يدعو إلى فتح الباب على مصراعيه أمام تنوع القراءات الثقافية ، وفتح المجال للتأويل الثقافي الخصب ، الذي ينتج المعرفة ضمن مشروطيات الاعتراف بالآخر كشريك فيها ، ثم إن « **الحاجة إلى الاعتراف بهذا التنوع لتجنب التفريعات الثقافية المعيارية المطلقة [...] ، والمرجعية الثقافية لاتكمن في سلسلة من الأشياء الثابتة والمفصول فيها بل في عملية تدور حول كيفية معرفة هذه الأشياء ، وبالتالي بروزها إلى حيز الوجود ، وهذه العملية المتعلقة بالبروز إلى حيز الوجود هي مايخلق ويميز بين مختلف المقولات النابعة من الثقافة أو عنها** »[3] ، لتصبح في الأخير هذه المقولات متمايزة ضمن فضاء واحد وهو فضاء الهجنة الثقافية ، إنه ذلك « **الفضاء الذي يحوي دوما المعاني والهويات الثقافية فيه آثار المعاني والهويات الأخرى ، لذلك يحاجج بابا بأن ادعاءات الأصالة الجوهرية أو النقاء المتأصل للثقافات موقع يتعذر الدفاع عنه** »[4] ، ثم إن هومي بهذا النقد الموجه للثقافة في بناها الشمولية لايهدف إلى تقديم تحليل ثقافي للممارسة الأوربية لمركزية المعرفة فحسب ، بل إن جهوده مكرسة « **لاستكشاف الموقع الثقافي الهجين والبيني ، مدافعا عن موقف نظري يفلت من ثنائيات الشرق والغرب والذات والآخر ، والسيد والعبد ، والداخل والخارج** »[5] ، وهو بهذا ينسج نقدا ثقافيا واعيا بالبنى والمرتكزات التي يتجه نحوها لإعادة رسم تشكيلات العالم ضمن أفق الإتراف بالآخر شريكا حضاريا في المعرفة .

---

1. ثائر ديب : مقدمة كتاب : هومي بابا : موقع الثقافة ، تر : ثائر ديب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص10.
2. المرجع نفسه : ص11.
3. بيل أشكروفت (وآخرون ) : دراسات مابعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية) ، تر : أحمد الروبي وآخرون ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2010 ، ص،ص126/127.
4. المرجع نفسه : ص127.
5. ثائر ديب : مقدمة كتاب : هومي بابا : موقع الثقافة ، تر : ثائر ديب ، ص11.

إن موقع الثقافة من منظور **هومي بابا** يجب أن يتموضع بجانب تخوم المركزية الغربية ؛ حيث يمكن ثمة فقط إعادة طرح الأسئلة التي تشغل الإنسان باعتباره نسقا سيميولوجيا من العلامات المتفرقة عبر التاريخ ، تلك العلامات التي تمتاز بطابعها المتعالق ، مع نفسها ، وفق نظيراتها المحمولة عبر خطابات متعددة ، وهذا التعالق يولد مفهوم الهجنة الثقافية ، وهذا ردا على مفهوم النقاوة الذي أسسته المركزية الغربية ، وبذلك يدخل نقد هومي بابا في إطار عملية كبرى هي مساءلة الأنساق الفكرية الغربية وتعريتها ، وكشف مضمونها الأيديولوجي العرقي الذي يدور ضمن فلك التحيز للذات / الغرب على حساب الآخر / الشرق ، وهو سؤال تجاهله عبد الله الغذامي كون الناقد هومي بابا ينتمي إلى ذلك المنظور المسمى الشرق ؛ وهو الشرق الذي يقرأ نفسه من داخل مقولات الحداثة وأنساقها ، وهي في الأصل قراءة للغرب بمنظوراته وتحيزاته لمعرفة موقع الأنا / الشرق ، وللتعبير على هذا المضمون يوظف هومي بابا مصطلح التفاوض ( **Negotiation**) [1] للوقوف على مدى تمكن أجهزة الآخر / الغرب من ثقافة الأنا / الشرق ، وقد شاع هذا المصطلح أيضا عند نقاد آخرين نذكر منهم على سبيل المثال غاياتري سبيفاك (**Gayatri Spivak**) [*] و فرانتز فانون (**Frantz fanon**) [**] ، غير أن اشتغال الغذامي لم يكن بمثل هذه الشاكلة ، فلقد تلقى الرجل الحداثة الغربية من خارج أنساقها تلقيا لايمكن أن يكون إلا ميكانيكيا شكليا ساهم في تقزيم عقدة الأنا في مقابل الآخر ، وهو بذلك – أي الغذامي – يسقط في قبضة النظرة المركزية نفسها ، حيث فرضت عليه ثقافته الأنغلو – أمريكية الإنصياع للقراءة الواحدية التي قدمها النموذج الغربي الإقصائي للآخر / الشرق ، وكبلته باحترافية هذا النموذج المتعالي فوق الذات والواقع .

---

[1] . التفاوض ( Negotiation) مصطلح شائع لدى هومي بابا والنظرية مابعد الكوبونيالية عموما ؛ ويشير إلى أن الخصم يجب أن يحارب على أرضه وبأساليبه ، والتفاوض هو أن يحاول المرء تعديل شيء فرض عليه ، لأنه مرغم على الإبقاء على تلك البنى، ولا يستطيع قطعها تماما ، للاستزادة: هومي بابا : موقع الثقافة ، ص38 ومابعدها.

[*] – فيلسوفة وناقدة هندية من مواليد 1942 ، تعتبر من منظري فكر مابعد الكولونيالية ، خاصة في منهجها التفكيكي التطبيقي ، والذي راحت تطبقه على الماركسية والنسوية والنقد الأدبي ، من أهم مؤلفاتها : نقد العقل مابعد الاستعماري الصادر سنة 1999.

[**] – فرانتز فانون (1925–1961) طبيب نفساني وفيلسوف اجتماعي من مواليد فوردوفرانس في جزر المارتينيك ، التحق بالمدرسة الطبية في مدينة ليون وعين طبيبا عسكريا في فترة الاستعمار الفرنسي ، من أهم كتبه : جلد أسود ، قناع أبض ، الصادر سنة 1961.

من هنا نخلص إلى أن هناك نظرة انتقائية قيدت فكر الغذامي في كتاب النقد الثقافي ، وهذه النظرة أوقعته في قبضة نموذج دون آخر ، جعله يدور في فلك نظام تحيز واضح ، فبعد أن كان هاجس الرجل البحث عن نظرية نقدية لاستثمارها في قراءة النص الأدبي ، قراءة لاتخرج عن إطار الشعرية المسكونة في النص ، هاهو يكتشف مرة أخرى أن هذه القراءة التي تغذت على اللسانيات وتمحورت حول أدبية النص الأدبي لم تعد تلبي تحولات المعرفة النقدية العامة ، وفي هذه الوضعية « **لابد أن تنفجر النظرية النقدية من داخلها بحيث لايعود أمام الطاقات الخلاقة سوى اجتراح أفقها النظري الخاص ، الذي يمكن من أن يضمن كتابتها المزيد من أشكال التدفق الحر في الاتجاه الذي تعنيه أو تبتدعه** »[1] ، ما أضفى في رأي البحث نوعا من المغامرة في فتح أشكال جديدة للمقاربة المعرفية جعلت الغذامي يتدافع منهجيا نحو تبني مقولات الانفتاح النقدي دون تمثل لدى قدرة هذه المقولات عل « **إنتاج المفاهيم الجديدة وبلورة عديد المصطلحات والتصورات النظرية التي تمكن من اختبار إنجازيه لحظة الحوار المباشر مع النصوص والخطابات والأنساق** »[2] ، ودون مراعاة لخصوصية المصطلح في حد ذاته ولمحضنه الغربي الثقافي الذي يستمد منه نظامه المرجعي ، حيث « **كلما أخرج المصطلح من حقله الأصلي أبهم مفهومه وسهل إضفاء دلالات غريبة عليه ، بما يعرضه للانتهاك ، لانعدام ضوابط علمية يحافظ عليه من ناحية وتعمل على تطويره من ناحية أخرى** »[3] ، خاصة إذا تعلق الأمر بمقاربة نصوص الثقافة وأنساقها وخطاباتها ، لأن الأمر لايتعلق بالبحث في شعرية النص ، بل في **شعرية الثقافة** ، هذه الأخيرة نتاج محطات متعددة ، وخطابات مركبة ، وحراك اجتماعي فعال ؛ حيث لا يمكن اختزال هذه الفعاليات في مجرد بنى مغلقة تقدم تفسيرا واحديا ، إنما بتضافر مجموعة من المناهج والإستراتيجات القرائية التي تفكك محمول الخطابات داخل ورشة ثقافية كبرى ، هكذا يقدم البحث نموذج البحث في شعرية الثقافة أو ما يمكن أن يجعل من عمل عملا ثقافيا .

---

[1] . معجب الزهراني : النقد الثقافي ..نظرية جديدة أم انجاز في سياق مشروع متجدد ، ضمن كتاب : عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية والثقافية ، ص133.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] . عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص،ص116/115.

## المبحث الثاني / الغذامـــي وفضاء التحميليـــة النقديـــة /

### أولا : نسقيـــة الحضور / الفحولة المضاعفـــة :

تقتضي المعرفة أنواعا من المساءلة ، ولبناء الفعل النقدي المتحرر لابد من الابتعاد عن المطلقية في إصدار الأحكام ، فقد تكون الإجابات المقدمة عن هذه الأسئلة مستنفذة لمفعولها التاريخي و النقدي بتعاقب حركية الأفكار ، وعليه ، فلابد من بناء نظام السؤال تماما كبناء نظام المعرفة ، مما يتوجب علينا تحرير الوعي من عمليات التسطيح التاريخي بتحريك فعالية المساجلة والتحاور للوصول إلى اكتناه أعمق بنيات الثقافة ، وهذا بالأساس ما ذهبت إليه حوارية باختين ، إن الإنصات للأصوات المتعالية من داخل النص يدخل في هذا الإطار ، إنه إنصات للآخر داخل ملفوظ النص / الثقافة ، وهذا الآخر شريك في التواصل ، وبما هو ممكن من ممكنات المعرفة / الوجود .

ثم إننا نتناول فعل المساءلة في هذا البحث من منطلق تأويلي ، ليس من باب الولاء لمنهج البحث فحسب ؛ بل لأن العالم طبقة هائلة من الوعي المركب ، وأن الظواهر الإنسانية المختلفة ليست لها بنية وجودية واحدة ، إنها نتاج حراك إبستمولوجي فعال ، وإذ يتناول البحث خطاب الحداثة وما بعد الحداثة من هذا المنظور ، إذ يعتقد أيضا أنه خطاب مركب ، متعدد المرجعيات ، إنه خليط جينالوجي من المفاهيم ، ووفق ذلك ، تأتي هذه المساءلة لتحرر المعاني الكامنة في نموذجها من سلطة القبض الأحادي الذي أفرزته المركزية الغربية ، و هذه المساءلة تتدرج من البسيط إلى المركب ، من الجزئي إلى الكلي ، إنها « **قلب لجهات الاختيار والتسليم ، استغراق في تفاصيل الكائن ، وانتشار مضاد في لغة الممكن ، غير أن هذه المساءلة مشروطة بالفعل المعرفي ، لا بالانفعال الذاتي** »[1] ، فثمة فقط يمكن استدعاء سؤال الحوار بمفهوم باختين ، لاسؤال الاستفسار والإنكار ، وفي الحقيقة هذا ما يعوز الثقافة العربية في رأي البحث ، إنها لاتكلف نفسها مهمة إنتاج السؤال المخصوص بها ، وهذا مانراه جليا في محاولة الغذامي الجريئة في كتابه النقد الثقافي ، فهو يقدم جاهدا عمليات استخبار تاريخي تتعلق باستفحال نسق الشعرنة داخل مكونات الجمالية الشعرية العربية ، مكونات

[1] . محمد بنيس : حداثة السؤال ( بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ) ، ص110.

ينطلق نحوها الغذامي بفعالية تأويلية تجسد سلطة حضور الذات الواعية بمكونات الخطاب ، ثم إن هذه السلطة الواعية كان من أهم سماتها « **توسيط المفاهيم والاصطلاحات المعرفية فيما بينها وبين النصوص ، لتأتي لعبة التأويل محصلة لعمليات استقراء شمولي وتأمل معمق واستدلال منضبط مما ينأى به عن تفلت الأهواء وحدية المواقف المسبقة** »[1] ، وهذا في الحقيقة مايهدد إمكان قيام عملية تأويلية خصبة ، فصحيح أن هناك سلطة يمنحها المنظور التأويلي العام للذات المؤولة في القول ماتشاء حول حركية التاريخ والإنسان والمعرفة والوجود ، إلا أن ذلك يبقى مشروطا بالفرع المعرفي المؤسس للقضايا النقدية ، لا بالانفعالات والأهواء الشخصية التي تخرج التأويل من خصوبته وتدخله في إطار الأحكام المعيارية .

ولما كان السؤال إرادة معرفة ؛ كان لزاما على الغذامي أن ينح منحى فوكويا في ذلك ، على اعتبار من أن كتابه المقدم ينخرط ضمن أعراف الكتابة النقدية مابعد الحداثية ، وربما هذه الإرادة ستخرج السائل عنها وبها من أعراف ماضوية الثقافة العربية التي لازالت تبحث عن تحققاتها التاريخية داخل عصر الحداثة نفسها ؛ فالغذامي وإن وجه أسئلته الحفرية نحو سلطة احتكار الخطاب داخل الثقافة الموروثة ، إلا أنه لم يستطع التحرر من سلطة الحضور القوي للذات الماضوية العربية داخل كتاباته ، إنه الحداثي المسكون بالأصل ، بنسق الأصل ، وإن ادعى عكس ذلك ، وهذا ماترفضه الجينالوجيا ، كون الغذامي لازال يقر رغم تكوينه الحداثي بهاجس النظام الأبوي المستفحل داخل الشخصية العربية ، وهو في رأي البحث إقرار غير مباشر بخضوعه لنسقية الاستفحال نفسها ، هو الناقد التفكيكي الرافض لفلسفة الصروح وادعاءات البنى الشمولية .

بنفس السؤال الذي طرحه الغذامي على الثقافة العربية ومنجزاتها ، ينطلق هذا البحث في مساءلة الممارسة الغذامية لأدبيات النقد الثقافي ، وهي مهمة تروم تحقيق مبدأ التماسف [*]

---

[1] . معجب الزهراني : النقد الثقافي ..نظرية جديدة أم انجاز في سياق مشروع متجدد ، ص131.

[*] – إنها مسافة معنوية بين الذات الفاعلة وذاتها ، أو ربما تعني كذلك "البينذاتية" (**intersubjectivité**) ، وقد استقى بول ريكور (**Paul Ricœur**) **'1913-2003**" هذا المفهوم انطلاقا من فينومينولوجيا هوسرل الذي يعني الاهتمام بالتجربة الداخلية للأنا القادرة على اكتشاف معنى العالم ، والبينذاتية هي تنوع التجارب الداخلية لأشخاص عديدين ، من أجل اكتشاف أشخاص يشتركون في وجود واع ، للاستزادة : بول ريكور : الذات عينها كآخر ، تر : جورج زيناتي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1، 2005 ، ص73 ومابعدها.

بين المؤول ، والذات المؤولة ، إنها قراءة ثقافية لاتستسلم لجاذبية الطرح الغذامي ، بل تلك القراءة المناوشة التي ترفض أن تقبع خلف المقولات دون تحقيق أو تفعيل لمكنوناتها ، و نحن نقصد بالقراءة الثقافية ، تلك القراءة التي « **تفسر النص في ضوء الثقافة التي أنتجته ، وهي قراءة تكشف عن منطق الفكر داخل النص ، بدلا من ادعاءات المؤلف ، وهذه القراءة تسعى إلى رصد التفاعل بين مرجعية النص الثقافية ، والوعي الفردي للمبدع ، فتنطلق من الخلفية الثقافية للنص ، مرورا بتأويل مقاصد المبدع ووعيه ، وانتهاء بدور القارئ الناقد حيث ينفتح المجال أمامه لتأويل العلاقة بين دور المفهوم دلاليا وجماليا داخل النص ، ودوره الإجتماعي داخل الثقافة** »[1] ، وهذا في الحقيقة مايروم البحث الوصول إليه في الأخير ، خاصة في ظل ادعاءات الغذامي – غير المباشرة طبعا – بأنه صاحب الريادة العربية في تطبيق هذا النوع من القراءات .

ورغم أقرار البحث بأن عملية النقد المتحررة يجب أن تكون باتجاه تحريك البنى الشمولية التي تدعي امتلاك الحقيقة / المعنى وتحتكرها في فضاء اجتماعي ما ؛ إلا أنه يجب على أي ناقد الانطلاق من فكر استقرائي يندرج من وصف الظاهرة من الجزء إلى الكل ، وهذا ما لم يمارسه الغذامي ، خاصة في أن هذا النوع من القراءات لايزال غريبا عن الثقافة العربية وأجهزتها المفاهيمية ، ثم إن الوضع المأزقي الذي يصوره الغذامي حول النسق الثقافي العربي كله ، متهما إياه بأن « **الشعر كان ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولا وفي ديمومته ثانيا** »[2] ، يسقط صاحبه في فخ التعميم الذي لايلقي بالا إلى الخصوصيات التي تتضافر لتصنع هيكل التنوع الذي يميز الحس الإبداعي بصفة عامة ، ونحن نقصد بالخصوصيات تلك المزايا الأساسية التي تميز كل نوع أدبي عما سواه من الأنواع الأخرى ، ولهذا فقد « **جعل الغذامي للشعر مقدرة كبرى على إنتاج الذات والهوية وتوجيه الذائقة العربية بصورة لاواعية نحو نسق الشعرنة** »[3] ، ورغم كون الشعر مكونا هاما وخطيرا من مكونات الثقافة العربية إلا أن هذا

---

[1] . عبد الفتاح أحمد يوسف : قراءة النص وسؤال الثقافة (استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، ط1، 2009 ، ص30.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 93.

[3] . أحمد دلباني : السمفونية التي لم تكتمل (في اركيولوجيا الانتكاس وانفجار الأصوليات) ،منشورات ارتيتيستيك ، الجزائر، 2007، ص21.

ليس مبررا لتقزيم الأنواع الأدبية الأخرى كالنثر مثلا ، صحيح أن الشعر ديوان العرب ، لكن النثر أيضا كان له دور أساسي في تكوين الشخصية العربية وأبعادها الفكرية والاجتماعية ، ثم إن هذه الرؤية المثالية التي ألصقها الغذامي بالشعر والتي تعتقد بقيادته للفكر والعالم والمجتمع على اعتبار أن الشعر هو نظام فكري بالأساس ، هي رؤية تمتاز بالمطلقية والكليانية ؛ ذلك أن الفكر ليس إلا تمظهرا من تمظهرات الوجود الاجتماعي للإنسان ، فلماذا يغفل الغذامي الجانب السوسيوثقافي من الشخصية العربية ؟ ، هل غاب عن ذهن الغذامي أن مصطلح الفحولة مثلا لاعلاقة له بالشعر والشعراء ، إنما نقل على وجه نحو ما ليكتسب دلالته الاصطلاحية فقط انطلاقا من البيئة التي نشأ فيها ، وهي بيئة طبيعية واجتماعية اجتره منها المصطلح لتركب له مرجعية جديدة في أذهان علماء الشعر ، فأصبحت عبارة الشاعر الفحل تعني الشاعر المقتدر على قول الشعر الجيد والإكثار منه ، وعليه « **فإن الفحولة ليست تأسيسا شعريا وإنما هي قيمة اجتماعية ارتبطت بالمجتمع الذكوري و دوامها لايتعلق بنسق الشعرنة كما يدعي الغذامي ، وإنما بدوام بنية المجتمع الذكوري** »[1] ، ذلك أن المجتمع الذكوري يواصل إنتاج هذه القيمة لغرض الحفاظ على ديمومة خطابه المعرفي الذي يكون بنية المجتمع الكبرى ويضطهدها ، ورغم إقرار البحث أن « **معايير الفحولة الشعرية التي بررت تصنيف الشعراء في طبقات وترتيبهم في مراتب تفاضلية حتى داخل الطبقة الواحدة**»[2] قد عمقت الشعور باستفحال نسق يمجد المصلحة الفردية على حساب الانتماء الجماعي أو القيمة الاجتماعية التشاركية ، إلا أن نسق الشعرنة كبناء معرفي لم يتأسس إلا مع بروز فعل النقد المصاحب لفعل الإبداع الشعري ، ورغم كون الشعر خزانا للقيم الاجتماعية الإيجابية منها والسلبية على حد السواء ؛ إلا أن آلة النقد هي التي تحدد لوحدها استفحال نسق على آخر ، أو بروز قيمة مركزية أو هامشية من قيمة أخرى ، وهذا ماحدث حقا مع ابن سلام الجمحي وقبله الأصمعي في فحولة الشعراء كما سبق وأشرنا.

[1] . المرجع السابق : ص22.

[2] . معجب الزهراني : النقد الثقافي ..نظرية جديدة أم انجاز في سياق مشروع متجدد ، ص141.

إن طرح الغذامي فيه الكثير من الاختزالية ، فبدل أن يبحث الرجل في المرجعية الثقافية والاجتماعية التي تنتج قيم المدح والشعر الفحل ، وتعرية الفعل النقدي الذي حولها إلى قيم نسقية تفاضلية ، راح يلقي باللائمة على الذائقة الشعري العربية كلها محملا إياها مسؤولية إنتاج قيم الكذب والنفاق المتصلة بثقافة المديح أساسا ، إن الشعر العربي كله في نظر صاحبنا « **ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جدا ، نزعم أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها ، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع ، من جهة ، وشخصية الفرد المتوحد الفحل ذي الأنا المتضخمة النافية للآخر ، من جهة ثانية ، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري ، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى ، ومن ثم صارت نموذجا سلوكيا يعاد إنتاجه بما أنه نسق منغرس في الوجدان الثقافي ، مما ربى صورة الطاغية الأوحد ( فحل الفحول )** »[1] ، غير أن هذه العيوب في نظر البحث من الضروري قراءتها ضمن صيرورة وتطور فكر المجتمع الذي تنمو فيه ، وضمن العوامل البيئية المختلفة المؤثرة عليه ، والتي شكلت ولونت الشعر وليس العكس ، وعليه ، لانجد إحراجا من الاعتراف إن كان الشعر حسب الغذامي نتيجة طبيعية لبنية ثقافية ضعيفة ، فإنه يأتي تبعا لها ولم تأت تبعا له ، وعليه « **تحرر الفرد العربي والذات العربية من قيم البداوة ، بالتالي ، لايتم إلا بخلخلة بنية المجتمع العربي من الداخل وتغيير نظام العلاقات فيه ، مايتطلب عملا متواصلا ونضالا على كافة الأصعدة ، وحراكا تاريخيا يرج في العمق ما ترسب من ذهنيات وأنماط سلوكية تبتغي البنية الاجتماعية الأبوية إنتاجها وإعادة إنتاجها لإطالة أمدها** »[2] ، وهذا ماغاب عن منهج الغذامي النقدي ، الذي تمادي في الاختزال المفرط للحراك الاجتماعي وإلحاقه بأسباب تقهقر الذات العربية المتشعرنة ؛ أي الخاضعة للشعر .

من الضروري جدا أن نقف على استفحال شهوة فضح النسق التي ميزت طرح الناقد عبد الله الغذامي ، حيث يتبين ذلك من خلال سلسلة الاتهامات الموجهة للشعر العربي على مدار تشكله وتحوله ، وتطور مواضيعه وصيغه ، فالمتنبي في نظره شحاذ عظيم ، وأبو تمام شاعر

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص ،ص94/93.

[2] . أحمد دلباني : السمفونية التي لم تكتمل (في أركيولوجيا الانتكاس وانفجار الأصوليات) ، ص22.

رجعي ، ونزار قباني فحل لايرى أحدا ، وأدونيس صاحب خطاب طقوسي بحت ، كل هذه القيم التي يطلقها على هؤلاء الشعراء فاقدة لإطارها الموضوعي وتبريرها العلمي ، وإذا جازى لنا أن نسأل في هذا الموضع من البحث : هل تشكل قيم الفحولة وتضخم الأنا ، ونبذ الآخر كل ما أنتجته الثقافة الشعرية العربية ؟ . بالرغم من إقرار البحث أن نسق الشعرنة قد احتل حيزا مركزيا ضمن دائرة إبداع الفرد العربي ، إلا أنه حاول على مر العصور إنتاج نوع من المقاومات بمفهوم فوكو لسلطة القيم النسقية المستفحلة ، فالزمن الذي أنتج المتنبي بوصفه شاعرا مركزيا في الثقافة العربية ، هو الزمن نفسه الذي أنتج أبا فراس الحمداني الذي أقصته السلطة الثقافية الشعرية العربية –مقارنة بالمتنبي – بوصفه خطابا للمهمش المستبعد ، وهذا النسق (أي النسق الذي ثبت المتنبي وأقصى الحمداني ) إنما هو نسق سياسي بالدرجة الأولى ، وليس نسقا شعريا كما يبدو للغذامي ، والنموذج السياسي في رأي البحث هو الأكثر فاعلية في إنتاج نسقية تقريب الموالين وإبعاد المعارضين ، فصحيح أن الشاعر المداح هو الذي يستطيع بلغته وبراعته الفنية أن يخفي أثرا نسقيا يطرب له الملك أو الخليفة ، إلا أن الأمر لايغدو أن يكون إلا استجابة لنوازع نفسية زائلة ، تحت تأثير لحظة واهمة ، حيث « **إنما الذي يقوم بتوجيه دور الطاقات ؛ إبداعية وغير إبداعية ، نحو ترسيخ النسقية ، إنما هم السياسيون بالدرجة الأولى منذ ماسمي بخلفاء بني أمية وبني العباس حتى خلفاء العصر الحديث الذين يسيرون على النسقية نفسها ، بل حتى أنهم يتلقبون بالألقاب نفسها أحيانا ، وحتى الآن مايزال الشاعر حين يقف بين يدي السلطان إنما يستجيب لما تمليه إرادة السلطان ورغباته أولا ، رغبات السلطان التي تلازمها رهبة الشاعر ، وإلى مطامحه كشاعر ثانيا، مطامح الشاعر التي تلازمها الرغبة** »[1] ووفق هذا الطرح ، لايغدو دور الشاعر أن يكون إلا هامشيا ، بل يكاد يكون مغيبا بفعل التلوينات النسقية التي ينتجها السياسي ، وهذا بفعل امتلاكه للسلطة ، لأن هذه السلطة تعمد إلى « **تجاوز تاريخيتها ورهاناتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، لكي تنغرز في الأبدية والديمومة ، والفكر**

[1] . حسن ناظم : النسقية العربية واللفظية العربية في الحداثة الشعرية ، مجلة علامات ، الجزء57 ، المجلد : 14 ، سبتمبر 2005 ، ص، ص194/193.

**بكل أنماطه هو أداتها لتحقيق هذا الإنغراس والتعالي** »[1] ، لذلك تحتاج إلى من يكفل لها النوع من التجديد ، ومن يضمن لها حالة مجتمعية ستاتيكية ساكنة ، لاتنفعل لتلك القراءات الاستثنائية للتاريخ ، بل تقبل التايخ ككتلة واحدة تحمل تصورا واحدا هو تصور السلطة نفسها ، إن السلطة تبحث وفق هذه الحالة عن شروط تغييب الوعي داخل النطاقات الواسعة للجماهير ، أو تحييد هذا الوعي عند النخبة ، ولاتقبل بتشتيت الثقافة ، بل بتسويق نموذجها الذي يقدم نوعا من الثقافة العالمة ذات الكتلة الواحدة ، وهي ثقافة اختزالية ، إقصائية ، لاتهتم بصوت الآخر ، إنها تدفع التاريخ كي يكون أكثر حدة ، تجعله متعاليا فوق الواقع ، فهي تبعده عن فعل المساءلة الحضارية ، وتعطيه صبغة تجريدية عائمة ، ثم إن السلطة تحتاج إلى المثقف لبناء نسقها المتفرد مهما كان نمط هذا المثقف ، فهناك « **المثقف التبريري الذي يدور في فلك النفعي والسياسي المباشر ، والمثقف الذي يهتم بالتحليل والتفسير من دون أن ينخرط بشكل مباشر في نفعية الحقيقة** »[2] ، وعليه ، لم يضع الغذامي فيما يبدو لنا حدودا واضحة للمثقف / الشاعر الذي يتحدث عنه ، وإطارا حضاريا صلبا لخطابه الذي ينتجه ، إنه لايهتم بوضع شروط المثقف الذي يبقى يطارده داخل نسقية الشعرنة ، بل يجمع أصناف وأنماط المثقفين / الشعراء على اختلاف مرجعيات الإبداع لديهم ، وتباين مستوياتهم الفنية ، وتمايز أدوارهم داخل الثقافة العربية في قالب تعريفي واحد ، ويربط بينهم على نحو تعسفي بقيمة نسقية هي قيمة المديح الشعري . إن سيف الدولة الحمداني احتاج للمتنبي ليمثل دور المثقف التبريري فقط ، لا كمثقف حقيقي ، وهذا ما أغفله الغذامي في طرحه ، حيث أن هناك أدوارا متعددة يحسن الشاعر تقديمها على مسرح الحياة ، ولا يؤخذ المتنبي بجريرة حسن تمثيله لدور طلبته السلطة السياسية ، إنها أرادت مشاهدة تمظهرات صيغتها التلوينية شعريا ، ومع طابع الرهبة الذي يجعل هذا الطلب بصيغة الأمر ، كان على المثقف أن يتنازل عن دوره الحقيقي حسب تعبير نصر حامد أبوزيد ، وينخرط في فضاء السلطة السياسية

[1] . نصر حامد أبوزيد : الخطاب والتأويل ، ص15.

[2] . المرجع نفسه : ص17.

التي تريد التعبير عن نفسها في لحظة ما فقط ، أشبه ماتكون لجرعة دواء يجعلها تنتشي بفعل الإقصاء والهيمنة الذي تمارسه .

لقد تحدث الغذامي عن المتنبي بوصفه شاعرا كسابا ، ولا يمكن إلا أن يكون « **فردا متمصلحا ، ولابد أن يكون كذابا ومبالغا ، ولابد أن يصور الباطل في صورة الحق ، ولابد أن ينتظر مقابلا ماديا كثمن لكذبه البليغ** »[1] ، إنها شروط الغذامي المطلقة لصناعة المثقف ، إننا نفهم هذا القول في أنه على أي ناقد أن يستجمع هذه الصفات من شاعر معين ويثبتها عليه ، كي يكتسب ميزة الناقد الفحل ، ويكون له فضل الريادة والسبق في نقد أنساق الثقافة ، وتحرير طابعها الأخلاقي الذي يبدو أن الغذامي يروم الوصول إليه بشتى المقاربات لكن إذا كان هذا مراده ، فلماذا يسكت عن القيم الأخرى التي يزخر بها شعر المتنبي وغيره من الشعراء المذكورين سابقا ؟ ، تلك التوثبات الفردانية التي تنم عن قلق أسطوري حول الوجود والمصير ، وتلك المأساوية الطافحة بالجمال التي تعتري الرجل وهو يتجاوز بخطابه الشعري أعطاب هذا لزمن ببطولة عالية ، لماذا سكت الغذامي عن كل هذه القيم بينما لم تستفزه إلا قصائد المدح والفخر التي لم يكن المتنبي مسؤولا عن نظامها الثقافي بقدر ماكانت تجليا اجتماعيا لأنماط الثقافة في كليتها ؟ ، إن الغذامي قد حمل للمتنبي جريرة استفحال النسق الشعري ، بينما لم يكن المتنبي إلا لحظة واحدة من لحظات عدة احتاجتها السلطة السياسية عبر تاريخ نشوئها ، لتكرس دافعية خطابها الذي يحاول احتكار الثقافة في فضاء مغلق ؛ ثم إن النقد الموجه للمتنبي ليس في نظر البحث إلى أخلاقيا ، يغدق بالأحكام المعيارية الجاهزة ، ظنا منه أنها تقدم نماذج تفسيرية لهذه الظاهرة المعقدة ، وهو إذ يسلط الضوء على الشاعر بمثل هذه الأحكام ، يتناسى دور الثقافة في إنتاج واحتكار الخطاب ، وهذه الثقافة لاتكمن في كونها مجرد علاقة تواصلية مع الشاعر المداح وممدوحه ؛ بل هي أكبر منهما ، لأنها هي من ينتج قيم الشعر التي يتدافع إليها الشاعر ، وهي من ينتج مخيل المتلقي (الممدوح) وتهيئه لأن يستقبل هذا النوع من الخطابات ، ولأن هذه الثقافة لاتتخصص أيضا بفعل المديح ، وليس هذا الأخير المكون الوحيد لها ، فهناك أيضا مكونات أخرى ساهمت في بنائها على هذا النحو ، فلم هذه

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 118.

الانتقائية التي لازمت طرح الناقد في جميع تحليلاته ، فهو لاشك يقدم أمثلة وشواهد شعرية عديدة عن استفحال ظاهرة النسق الشعري ، لكنها شواهد في نظر البحث مفصولة بعنوة عن سياقها التاريخي والثقافي الذي تكونت فيه ، ولفهم حركية الإبداع فهما عميقا لابد من استجلاء ذلك الثابت البنيوي الذي يحكم أركان العملية الإبداعية ، ثم البحث عما يحكم بين هذه العناصر من علاقات تفاعل وتداخل ، وليس بعزلها عن بعضها البعض ، فحين يتحدث الغذامي عن كون جرير في بيته الشعري :

**أنا الموت يفنى الدهر والموت خالد فجئني بمثل الدهر شيئا يطاوله** [1]

يمثل تجسيدا لاختراع الفحل الذي « **يستند إلى رصيد ثقافي متجذر تقوم فيه الأنا مقاما أساسيا وجوهريا و يعتمد الخطاب على هذه الأنا اعتمادا مصيريا إلى درجة يصبح معها هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر وإنما للثقافة كلها ، والأنا هنا لاتتكلم عن جرير وحده ولكنها الأنا النسقية / الثقافية المغروسة في ذهن جرير**»[2] ، فإن ذلك ليس مطية لاتهام الشاعر باختراع قيم الفحل الناسخ ، وهذه الأنا القبلية التي يتحدث عنها الغذامي والتي في رأيه هي المسؤولة عن إنتاج الأنا النسقية / الثقافية ، قد مارست على النقيض من ذلك دور رقابة كبير على إبداع الشاعر ، وهذا ما تغافل عنه الناقد ، فشعر الصعاليك مثلا قد جسد نمط الخروج عن السلطة الأبوية التي تبنتها القبيلة في مخيالها الجمعي المتوارث ، فكيف يفسر الغذامي تشكل هذا النسق انطلاقا من هذه القطيعة بين الشاعر وقبيلته ؟ ، إن القبيلة تفرض على الشعراء نوعا من السلطة في الولاء لها ولمحتوى حراكها السوسيوثقافي ، فتعمد إلى تذويب التجربة الخاصة للشاعر ضمن قالب جماعي ، فيعيش بذلك هذا الشاعر مكرها داخل بنية مغلقة وصارمة ، أبيس هذا تعديا على الشاعر / المثقف من طرف نظام اجتماعي ثقافي خانق ؟ ، إنه تعد على الجمالية والذوق الفني المتفرد باسم كيان اجتماعي صار يتوسل بأسباب البقاء مهما كانت نوعها ، مهملا تلك التجربة الخاصة للأفراد ، لذلك حاول هؤلاء الشعراء –الصعاليك– خدمة للشعر وللذوق الفني الخروج عن نظام قبائلهم ، وعلى هذا

[1] . جرير : الديوان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1960 ، ص 37.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص، ص120/119.

الأساس ، فالأنا / النحن التي يتحدث عنها الغذامي هي مرفوضة لدى الشاعر ، وإن أبدى خضوعه الاجتماعي لها ، إلا أنه يرفضها على مستوى بنيته الأنثروبولوجية العميقة ، ومن هنا يغدو دور الشاعر أساسيا في محاربة قيم النسقية القبلية وليس تمريرها ، لأن تمريرها يحدث عبر قنوات أخرى غير قناة الشعر ، فلماذا يحمل الشعراء نتيجة هذا التمرير الثقافي ، مع أنهم يرفضون بنية ومضمونا هذه الحيلة ؟ .

في الحقيقة ، إن جهد الغذامي في هذا الكتاب مركز تركيزا شديدا على دور الشاعر في اختراع قيم الفحولة الناسخة أو النسق الناسخ ، حيث يعتبر معلقة عمرو بن كلثوم مثالا جيدا لهذا التوصيف ، ولاشك أن هذا الشاعر قد نظم معلقته فخرا بقبيلته ؛ وقد أورد الناقد هذه القصيدة في معرض حديثه عن النسق الناسخ أي « **حينما تحولت الذات الشعرية إلى ذات فردية كبديل عن النحن القبلية فإنها ورثت عنها سماتها النسقية** »[1] ، أي أن القبيلة تظل تنتج فعلا ثقافيا يقوم بنسخ الآخر / الشاعر ودمجه في معانيها الكلية للحياة والإنسان ، حيث يقول عمرو بن كلثوم :

**لنا الدنيا وما أمســـى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا**
**بغـــاة ظالميـــن وما ظلمنا ولكنا سنبـــدأ ظالمينـــا**
**ملأنا البـــر حتى ضاق عنـــا وماء البحـــر نملؤه سفينـــا**
**إذا بلـــغ الفطام لنا رضيـــعا تخر له الجبابر ساجدينـــا**
**ونشرب إن وردنا الماء صفوا ويشرب غيـرنا كدرا وطينـــا**
**ترانـــا بارزينـــا في كل حي قد اتخـــذوا مخلفتنا قرينا**
**ونحن الحاكمون إذا أطعنـــا ونحن العازمـــون إذا عصينا** [2]

يركز الغذامي في هذه الجملة النسقية– على حد قوله – على إبراز ترجع دور الأنا في مقابل تعاظم دور النحن ، إذ يعتقد أن عمرو بن كلثوم قد أنتج خطابا تعظيميا لهذه النحن التي بالغ الشاعر في الفخر بها وعد مناقبها ، ويجسد الغذامي حسب رأي البحث في هذا الفعل

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 121.

[2] . عمرو بن كلثوم : الديوان ، جمعه وشرحه وحققه : إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص64.

التحليلي ما أسميناه نسقية الحضور ؛ أي أن الناقد يركز عل المعاني الظاهرة والقوية التي تمتلك صفة التعاظم الخطابي ، إلا أننا نعتقد أن الغذامي قد صور العلاقة بين الشاعر والقبيلة وفق منحى توجهي واحد ؛ أي أن الشاعر لايملك مجدا يصنعه بالولاء لقبيلته التي هي من يمنح له هذا المجد ، فالشاعر وفق هذا الطرح يتجه للقبيلة ولاتتجه القبيلة نحوه ، لأنها تملك أن تنتج سلطة الموالاة أو الطرد ، لكننا نرى أن الشاعر لايملك بدا من أن يستسلم لهذه القيم النسقية التي تريد هذه القبيلة تمريرها ، لأنه خاضع لسلطة أكبر هي سلطة الولاء الاجتماعي وحتى الاقتصادي ، وكما ينطبق هذا الأمر على الشعراء الذين يملكون نزعة فردية ، فإنه ينطبق أيضا على شعراء الذات الجماعية ، فهؤلاء أيضا لم يسلموا من المراقبة ، لذلك فاجتهاد الشاعر للخروج عن هذه السلطة هو محاولة للخروج من فبضة النسق الثقافي الناسخ ، وليس تبنيه أو تمريره كما يرى الناقد ، حيث « **على الرغم من ارتباط الشاعر الجاهلي ، على المستوى الاجتماعي ، بالقبيلة ارتباطا تبدو فيه أناه أو فرديته كأنها ذائبة في ذات القبيلة ، فإن شعره على المستوى الفني يتسم بطابع الفردية – الأنوية كأنه عالم وحده** »[1] ، وهذا العالم ينتج قيما ثقافية مشعة بروح الإبداع والجمالية ، لأنها تحمل في بنيتها رؤيا فردية متوثبة وقلقة ، تروم للتحرر والانعتاق ، وهذه هي القيم المدفونة تحت نص عمرو بن كلثوم والتي لم ينتبه إليها الغذامي ، والذي لم يرد إلا « **القيم الناسخة للآخر والتي ترى أن المكانة المعنوية لاتتحقق إلا بإلغاء الآخرين ، وهذا الإلغاء لايتم إلا عبر الظلم ، وهذه قيمة جاهلية مركزية** »[2] ، وهنا يبدو لنا الانتقال غير المبرر للناقد من وصفه للفخر كقيمة نسقية إقصائية للآخر ، إلى تقليصه للمسافة بين الشاعر والقبيلة ، ولنا أن نلمس مافي هذا الاشتغال من عمليات مقارنة تعسفية ، فالناقد لم ينظر للفخر إلا في كونه قيمة سلبية تحمل جانبا إقصائيا ، إن هذا الحكم معياري أخلاقي ، فالفخر لايمكن أن يكون إقصاء للآخر ، بل في نظرنا يحمل دعوة مستبطنة إليه لتمثل القيم الخاصة التي يتمثلها المفتخر بقبيلته ، وكما قلنا سابقا ، فالغذامي يضع من شروط استفحال النسق أن يكون صاحبه فردا كاذبا ، متمصلحا ،

[1] . أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1989 ، ص22.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص، ص123/122.

متملقا ، وهذه أحكام ليست إلا أخلاقية ، و لا يمكن لها أن تستجلي بوضوح معالم نقد ثقافي فعال و متميز .

ثم إن حديث الناقد عن انتقال صفة الفحل من القبيلة إلى الفرد ، تجسد نوعا نسقية الحضور عند الناقد ، حضور الأنا الناقدة / المستفحلة ، فلا يمكن لأي شاعر أن يتكلم باسم قبيلته إلا إذا امتلك مجموعة من الشروط ، والمواضعات الاجتماعية والثقافية التي تؤهله لأن يصبح لسان حالها ، والناطق الرسمي لها ، فعمرو بن كلثوم لاشك امتلك ما لم يمتلكه الشعراء الآخرون من أفرد قبيلته من الفصاحة في اللغة والقوة في المعاني ، وهذا التمايز الشعري الذي يحظى به عمرو بن كلثوم ، لم تمنحه إياه القبيلة بتاتا كما في اعتقاد الغذامي ، بل إنه خاص بقدرة الشاعر وحده على نظم الشعر ، والفحولة حسب هذا المعطى ليست مكافأة تمنحها القبيلة دون أدنى جهد أو قدرة ، إنما ينالها الشاعر برصانة أسلوبه ، ومهاراته الشعرية وبراعته في نظم الشعر حتى خارج حدود قبيلته .

**ثانيا : الغذامي وسلطة النقد : المتنبي والأبوة النسقية /**

تتحرك المعرفة ضمن أنساق أنساق الثقافة عبر نوعين من الوعي : بسيط ومركب ؛ فالبسيط يمثل ذلك الشق المشترك بين جميع الأفراد ، والذي ليس بمقدوره أن يفسر العالم إلا عبر نماذج بسيطة ، ومحدودة الفعالية ، أما المركب فإنه ينفذ إلى مناطق العتمة داخل الخطابات ليستجلي مكنوناتها ، ويفضح تحيزاتها ، وهذا النوع من الوعي يمثله المثقف ، والمثقف قبل أن يكتسب هذه الصفة ، كان قارئا للثقافة ، ويمكن أن نشير هنا إلى الطابع التدرجي للمعرفة بغض النظر عن إجرائها القطائعي ؛ لبناء المعرفة لابد من التدرج في إنتاج الخطابات : من الواحدي إلى المتعدد ، ومن التسطيحي إلى المتعمق المكتنه ، والإنسان – وهو محور المعرفة – ليس تصورا واحدا يمكن تحليله بنموذج واحد ، بل بتضافر جملة عديدة منها ، إن الإنسان وفق هذا المعطى تقاطع أنساق متعددة ، ومعان تحمل في ظلالها صورا لحقائق ما ، لذلك لايكفي القبض على حقيقة واحدة لفهم إنسانيته وأبعاده ، بل تجب قراءته وفق منظورات مركبة ، ليبس لأن الإنسان كذلك فحسب ، بل لضمان فعالية إبداعية مضاعفة ، لاتهترئ مضامينها بمرور الوقت ، وهذه القراءة لايملك أن يصنعها إلا المثقف ضمن مشروطيات الثقافة بوصفها فعلا إبداعيا / تثقيفيا بالدرجة الأولى .

ومن ثم ، فإن هناك واقعا ما يفرض على المثقف الانطلاق نحوه لمعرفة خباياه ، هذا لأن الواقع ليس أيضا مكونا صلبا ، أو وجودا موضوعيا بعينه ، بل هو نتاج تأويلاتنا لما يتحرك حولنا ؛ تأويلاتنا للإنسان ، للطبيعة ، للميتافيزيقا ، للفكر ،...إلخ ، ولا يكتف المثقف بمهمة تفسير الواقع فحسب ؛ إن هذا القدر المحدود من الاشتغال الفكري والذهني يضطلع به الآخرون الذين يمتلكون رؤية قرائية محدودة ، لاتخرج عن كونها محصلة ذهنية لعمليات مواضعة اجتماعية أو ماشابه ، بل إنه يتجاوز هذا الوضع لتأويل الواقع ، وإعادة تسميته من جديد ، لأنه يمتلك جهاز رؤيا يتجاوز حدود المدركات ، ويلغي الصيغ التطابقية للمعرفة ، بإنتاجه لصيغ أخرى ذات طابع اختلافي ، وهذا الجهاز ليس من صنع المثقف وحده ، بل يتشكل انطلاقا من تراكم العديد من الخبرات القرائية ، ومن عمليات التأويل المختلفة التي حدثت قبله ، أضف إلى ذلك رؤيا العالم لجموعة من الأفراد ، أو المؤسسات التي أخذت على عاتقها عبر عمليات تحقق

تاريخي تجميع الوعي ، لكن دور المثقف يكمن في إعادة ترميم الأعطاب الإبستمولوجية التي تلحق بهذا الجهاز ، ومن ثم جعله قادرا على تخريج القراءات الناجعة ، وفي هذا الصدد يستوقفنا السؤال المهم الذي طرحه إدوارد سعيد « **هل المثقفون فئة كثيرة من الناس ، أم نخبة رفيعة المستوى ، وضئيلة العدد إلى أبعد حد** »[1] ، إننا نفهم من هذا السؤال أن الوعي المركب لايتأتى لجميع الأفراد ، لأنهم لايملكون تصورا واحدا للحقيقة ؛ إن هناك مستويات عدة من المعرفة يشترك فيها المثقف واللامثقف ، وهذه المعرفة أولية ، وساذجة ، ولا تملك أن تعبر بالثقافة إلى وضعها الإشكالي المأزوم ، إنها المعرفة العامية لطبقات الجمهور والتي تقدم تصورات بسيطة للإنسان والعالم ، لكنها في كثير من الأحيان اندفاعية ، لأنها تفتقر إلى نموذج ، ولأنها كذلك ، فهي تسويقية فقط ، تروج لأفكار « **تعد بحل المشاكل الأساسية كافة وإلقاء ضوء التوضيح على القضايا الغامضة كلها ، ونرى الجميع يرحب بهذه الأفكار وكأنها المفتاح السحري أو "افتح ياسمسم " لعلم وضعي جديد ، أو كأنها المركز المفهومي الذي يمكن أن يكون أساسا صالحا يبنى عليه نظام تحليلي شامل** »[2] وعليه ، تتكون هذه الأفكار داخل نموذج صلب لايقنع بالثورة ولا بالتغيير ، إنه يرتهن للحقيقة المطلقة التي أثبتت نجاعتها الوهمية عبر التاريخ ، لذلك ، يغدو من الصعب تحريك مضامين هذه النماذج نحو المساءلة ، لأنها صارت تطابق الواقع تطابقا تاما ، ولايمكن في هذه الحالة فصل الإنسان عن مادة واقعه ، إنه جزء منها وهي جزء منه ، لذلك يبقى أسير هذه الفكرة خاضعا لبرنامج تحولاتها الوهمية أيضا ، إنها تحتل حيزا كبيرا من منظومته العقلية ، فتتحول هي من مجرد فكرة لها حدود معرفية مضبوطة إلى جهاز مفاهيمي يتشبث باللاوعي ، وهذا الجهاز يملك أن ينتج المزيد من الأفكار نفسها بصيغة توالدية تطابقية ، مع بعض التلوينات النسقية ، لكن بالرغم من ذلك ، لايمكن إغفال عنصر الشك داخل وعي الإنسان ، فهو يملك أن قدرة بنيوية وتحفيزا ذاتيا على التبلور باتجاه هذا النوع من الأفكار ، حيث « **بعد أن تصبح الفكرة مألوفة لدينا ، وبعد أن تصبح جزءا من المنظومة العامة لمفهوماتنا النظرية ، تتواضع**

[1] . كليفورد غيرتز : تأويل الثقافات ، تر : محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، ديسمبر 2009 ، ص79.

[2] . إدوارد سعيد : صور المثقف ، تر : غسان غصن ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1996 ، ص21.

**توقعاتنا وتصبح متوازنة مع استعمالاتها الفعلية ، وبهذا تنتهي الفورة الشعبية لهذه الفكرة وسيستمر بعض المتعصبين لهذه الفكرة في حمل قناعاتهم القديمة بأن هذه الفكرة هي المفتاح لفهم الكون ، إلا أن أقل المفكرين تعصبا يأخذون في التأقلم ورؤية المشاكل التي ولدتها تلك الفكرة بعد مدة من الزمن** »[1] ، وهؤلاء المفكرون الذين قصدهم " غيرتز " هم المثقفون ، فهم يمتلكون القدرة على التنبؤ بفعالية هذه الفكرة أو قرب انتهاء فعاليتها ، إنهم يستجيبون بسرعة لضربات الاهتزاز التي تصيب عصب الثقافة ، فيتدخلون لتفسيرها ، ومن ثم ، تسمية نقاط التمفصل بين النماذج ، وهذا ما يدحض الرأي القائل إن المثقفين هم أفراد منعزلون عن الواقع ، وفي الحقيقة ينزع اتهام الغذامي للمتنبي نحو هذا المنظور – العزلة على الواقع مع التكابر عليه – ثم إن المتنبي شاعر ، وهذه الشاعرية التي تتحوط الرجل وفكره ، أهلته لأن يكون صاحب مركز مهم داخل الثقافة الشعرية العربية القديمة ، فالمتنبي حسب هذا المنظور مثقف ، والمثقف الحقيقي لايمكن أن ينعزل عن تخارج أنماط ثقافته التي ينتمي إليها ، هكذا كان الشاعر قديما ، إن البحث لايعتقد بوجود « **مثقفين منفصلين كليا عن العالم الواقعي منصرفين بكليتهم إلى الاهتمامات الخيالية ، مقيمين في أبراج عاجية ، يعيشون في عزلة جديدة ، ويكرسون حياتهم للموضوعات المبهمة ، وربما حتى للمسائل الباطنية** »[2] ، وعليه ، فشروط امتلاك هذه الصفة تخرج صاحبها من نسقية الانعزال عن مضامين المجتمع و الثقافة ، وإلا لم يعد مثقفا ؛ بمعنى أن المثقف هو ذلك الفرد الذي يعي أنه جزء لايتجزأ من حراك تاريخي وتداول اجتماعي معين ، وهذه المنظمة المتداخلة من الأبعاد هي شرط ونتيجة في آن ؛ شرط له كي يكتسب صفة المثقف ، ونتيجة من نتائج وعيه القرائي المتجدد ، لذلك ، لايمكننا أن نوافق الغذامي في اتهامه للمتنبي في أنه شحاذ عظيم ، لأنه يخرجه من دائرة المثقف ، وينزع عنه الصفات التي تكلمنا عنها سابقا ، ومن ثم يعتقد البحث أن محاكمة المتنبي في هذا الموضع لاتحتكم إلى الفرع المعرفي النقدي كما يدعي صاحبها ، بل لقد تحيزت إلى نوع من التحكيم الأخلاقي البعيد كل البعد عن توصيف هذه الظاهرة توصيفا

[1] . كليفورد غيرتز : تأويل الثقافات ، تر : محمد بدوي ، ص80.

[2] . إدوارد سعيد : صور المثقف ، ص23.

علميا دقيقا ومتوازنا لمفهوم علاقة المثقف بالسلطة ، فالناقد من خلال هذا الكتاب ، يتغاضى عن محاكمة السلطة بأنواعها وتجلياتها ، بينما ينزل أحكامه القاسية على المثقف دون هوادة ، وفي رأينا ، لايمكن استجلاء علاقة المثقف بالسلطة من منظور واحدي ، بل يجب مقاربة الإشكالية ضمن أفق وعي مفاهيمي يتسم بالتوازن ، ويأخذ في عين الإعتبار ذلك الحراك التاريخي و السوسيوثقافي الذي يجمع بين السلطة والمثقف ، السلطة كنظام جمعي موجه ، والمثقف كحالة فردانية متوثبة ، والعلاقة بينهما تملك من التشابك والتعقيد مالا يمكن فرزه وفهمه بمؤلف واحد ، حيث إن السلطة تسعى دائما إلى « **تجاوز تاريخيتها ورهاناتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لكي تنغرز في الأبدية والديمومة والفكر بكل أنماطه هو أداته لتحقيق هذا الإنغراس والتعالي** »[1] ، لكن يحدث أن يتحول المثقف باعتباره الحامل لهذا الفكر والمدافع عنه إلى أداة في يد السلطة ؛ إنه يعطيها « **واعيا أو غير واع ، طائعا أم مجبرا مشروعية السيادة العليا التي تتوق إلى ترسيخها ، والتعارض إنما ينشأ بين المثقف المتمرد / الثوري وبين السلطة ، بسبب عزوفه عن الانخراط في إنتاج وعي يرسخ السيادة العليا للسلطة** »[2] ، ويمكن استجلاء هذا البعد في كثير من المواضع في شخصية وحياة المتنبي ، خاصة في علاقته مع كافور الإخشيدي ، فلقد دخل المتنبي السجن عديد المرات وذلك بسبب مواقفه من بعض الأمراء والحكام ، وكذلك من بعض الفرق الدينية وبعض الثقافات الوافدة على الثقافة العربية ، بالإضافة إلى وضعه الاجتماعي المزري الذي حفزه على الانطلاق في خوض تجربة السفر والترحال ، كل هذه المضامين شكلت هزات عنيفة في حياة الشاعر أهلته لأن يصير مثقفا كونه استفاد كثيرا من تتابع هذه المحطات والتجارب ، هكذا يفهم البحث أبعاد شخصية المتنبي المثقف ، فصحيح أن المثقف للسلطة مشروعية ما تحتاجه من قيم تفاضلية نسقية ، إلا أن هذه المشروعية غير مكتملة ، لأن المثقف يقرأ ماهو أبعد من السلطة ، إنه يقوم بتأويلها وإنتاجها لتتخارج دائما وفق إرادته ، إن السلطة تحتاج إلى التعبئة الجماهيرية ، إلى نطاق واسع من التداولية الثقافية والفهم البراغماتي للإنسان ، وهذا

[1] . نصر حامد أبو زيد : الخطاب والتأويل ، ص15.

[2] . المرجع نفسه : ص16.

التهميش الذي يلحق بالأفراد إنما هو تهميش مقصود ، ينم عن ثقافة مخاتلة ، تقوم باستدراج هؤلاء الأفراد إلى محيطها النسقي ، إنه استدرا / تهميش في آن ، وهذا التهميش حسب ميشال دوسارتو ليس من قبل الثقافة الإقصائية فحسب ، بل من قبل الأفراد أو الجماعات الصغيرة التي نالها فعل الإستبعاد الجماعي ، فتغدو حاملة له ، وهو « **تهميش مكثف ، إنه النشاط الثقافي لأولئك الذين لاينتجون الثقافة ، نشاط غير متوقع ، غير مقروء وغير مرموز** »[1] وبهذا المنظور ، يفتقد المثقف مسافة التأويل بينه وبين السلطة ، فيعيد إنتاجها إنتاجا تطابقيا وفق نموذجها ، وهذا في الحقيقة ما لم يحصل مع المتنبي ، فالشاعر عبر رحلته الشعرية قد اصطدم بعديد السلطات السياسية والاجتماعية والثقافية ، وحاولت كل سلطة على اختلاف أدواتها ، أن تستفيد من وعي الشاعر المركب ، ولسنا بصدد استعراض أو مناقشة مؤهلات الشاعر أو مواهبه الفذة ، فذاك متروك لبحث أدبي متخصص ، إنما نعتقد أن المتنبي مثقف حقيقي ، لأنه امتلك أدوات قراءة ونقد الثقافة بامتياز ، أهلته هذا المزية لأن يصنع مشروعا ثقافيا متحررا ، ثم إن تهمة الغذامي للمتنبي بأنه « **المترجم الأكبر للضمير النسقي** »[2] تنخرط في نسق أكبر لم ينتبه إليه الغذامي ؛ كون الشاعر يشكل حلقة مركزية داخل الثقافة العربية ، واتهام كهذا يجعلنا نعتقد أن الغذامي كان بوسعه اختيار أي نموذج شعري يشكل ثقافة المديح ، إلا أنه تعمد اختيار المتنبي وركز عليه تركيزا شديدا حتى أنه يعتبره الأب النسقي لكل الشعراء الآخرين ، وهذا الاختيار المتعمد كان لسبب خفي لم يظهره ، وهو قدرة الشاعر على مخاطبة السلطة بأدواتها ، والانفكاك منها دائما بقدرة تنم عن قراءة جيدة لأنظمة الحكم ومتغيرات السياسة ، لذلك فنموذج مثل المتنبي بوسعه استقصاء الصورة الأكثر وضوحا للمثقف / الشاعر وعلاقته بالسلطة ، وفي ظن الغذامي أن فضح النسقية التي يشتغل عليها الشاعر هي فضح لأنظمة الخطاب النسقي الذي يوجه الثقافة العربية ، وهو يورد هذه النسقية بطابعها السلبي ، أي أنه يجعل المتنبي / المداح المسؤول وحده على ترسخ قيم الكسب الشعري داخل ثقافتنا العربية ، في حين يعتقد البحث أن هذه النسقية تحوي بداخلها محمولا إيجابيا ،

---

[1] . ميشال دو سارتو : ابتكار الحياة اليومية ( فنون الأداء العملي ) ، تر : محمد شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2011 ، ص30.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص125.

فالعطاء الذي يدره الممدوح على الشاعر / المداح يأتي استجابة لنوازع نفسية يعبر عنها الممدوح ، وهذه النوازع تستجليها المعاني الشعرية مضافة إليها براعة المداح ، إن الممدوح هو من يطلب هذه المعاني ؛ وفي الحقيقة هي معاني مشتركة بينهما ، لكنه يطلبها بفعل انزياح جمالي يجعل مقام حضورها أكثر عمقا وفنية ، وهذا العمق إنما تصنعه لغة الشعر ، إن الممدوح هو الطرف الأساس في تشكل هذه النسقية ، حتى في مقام الفخر بالنفس ؛ فإن الشاعر يستدعي معانيه الجميلة ليعوض عن ضرر نفسي لاحق به أو عنف للمتخيل الاجتماعي ، فهو المادح و الممدوح في آن ، فكيف يمكن أن يقرأ الغذامي قول الشاعر :

**أي محل أرتقـــي أي عظيـم أتقي**

**وكل ما خلق الله وما لـم يخلـــق**

**محتقر في همتي كشعرة في مفرقي** [1]

على أنه نتيجة من نتائج « **الذات المتعاظمة من داخلها لايمكن أن يبقى فيها مكان للآخر** »[2] ، ونحن نعلم أن هذه الأبيات لم يقلها الشاعر إلا تعبيرا عن تذمره الشديد من وضعه الاجتماعي ، حيث تخبر كتب الأدب المتنوعة أن والد الشاعر كان يحترف بيع الماء ، وهي مهنة وضيعة في عرف مجتمع الشاعر ، ثم إن هذا الوضع الاجتماعي المزري قد زاد من محنة الشاعر ، خاصة في مرحلة صباه ، إذ كان يتعلم في مدارس أشراف الكوفة ، وهو ما ولد لديه شعورا بالنقص ، وهدا ما لم يعرض له الناقد ، ثم إن اعتقاد الغذامي بأن المتنبي يقصي الآخر في غير محله ، كيف ؟ ، وقد انشغل الشاعر عبر كل فترات حياته بهذا الآخر الذي يسكنه : الغني ، الفقير ، الشريف ، الملك ، المتدين ، السياسي ، العربي ، الوافر ،...إلخ ، بل إننا نعتقد أن الكثير من شعر المتنبي تعبير صريح عن نظرته للآخر في مجتمع قد وصل إلى مرحلة متقدمة من التفكك .

إن التعسف في التأويل الثقافي الذي يجريه الغذامي على نصوص المتنبي ، يحمل الشاعر ما لم يقله ، ويمكن للقارئ أن ينظر في هذه الأحكام الحادة التي يطلقها الناقد هكذا دون اعتبار

---

[1] . المتنبي : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1983 ، ص40.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص127.

للفرع المعرفي الذي يؤسس لقضايا النقد الثقافي ، والغريب في الأمر أن الرجل يربط بين الأنا الأبوية للمتنبي وبين الأنا الفحولية لشاعر معاصر وهو نزار قباني ، وكأن الشعر العربي على مر تاريخه لم ينتج إلا هذين الشاعرين وما يربط بينهما من قيم شعرية فحولية ، إن هذا الربط تعسفي وغير قائم معرفيا ، يلغي فرادة الإبداع والخصوصية الشعرية لكل شاعر ، ويلقي بالشعراء كلهم داخل نسق واحد أسماه : « **نسق السادة الشعراء** »[1] ، حيث يستعير مفهوم الطبقات من ناقد عربي هو ابن سلام الجمحي صاحب كتاب الطبقات ، ليوظفه ضمن مفاهيم النقد الثقافي ، إلا أن ماقاله الغذامي عن هذا المفهوم في كونه « **ارتبط بعنصرين مهمين وملازمين له ، هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل ، والطبقة الأرقى هي طبقة الأقدم وهي الأفحل ، وهذا حسم الموقف من وقت مبكر ضد الحاضر والمستقبل ، وضد الآخر الضعيف والشعبي وغير الشعري و المؤنث ، وجعل الأول هو النموذج الكامل الذي لاتتوقع الثقافة أرقى منه**»[2] ، لايضيف شيئا في الحقيقة إلى هذا المصطلح ، ولا يعدو الأمر أن يكون إلا مجرد تنويع فقط على فحولة الجمحي ، فقد جعل هذا الأخير الفحل قيمة نقدية بعد أن كانت قيمة طبيعية ، واشترط على الشعراء لاكتساب هذه القيمة قدم العهد ، وغلبة صفة الشعر على كل الصفات الأخرى ، بالإضافة إلى اشتراطه عددا معينا من القصائد ، إلا أن ابن سلام يطالعنا بأمر هام في هذا المجال ؛ فقد جعل الشعر صناعة لها رجالها ، ولا يمكن لأي شاعر أن يمتطي صهوة الشعر بيسر وسهولة ، فلابد من الشروط المذكورة سلفا أن تتوفر مجتمعة كي يصير صاحبها فحلا ، وبغض النظر عن مدلولها الفني والنقدي ، إلا أنها ليست شروطا أخلاقية كما يحاول الغذامي تخريجها ، إن شروط الغذامي أخلاقية بحتة ، ونحن نعتقد أن هذا لايضيف شيئا للممارسة النقدية العلمية الصحيحة ، بل إننا نسأل الغذامي عن مقياس الفحولة الذي ألصقه الغذامي بـ : المتنبي ، أبوتمام ، البحتري ، نزار قباني ، أحمد شوقي ، ...إلخ ، فقبل الحديث عن استفحال القيم النسقية الفحولية في شعر هؤلاء ، كان الأجدر على الغذامي أن يضع شروطا للفحولة ، ومبادئ لها يمكن قياسها

[1] . المرجع السابق : ص130.

[2] . المرجع نفسه : ص132.

بها أولا ، وليس أخذ المصطلح هكذا أخذا عشوائيا دون تحديد مغزاه على الأقل في هذه الدراسة ، وهنا تتراءى مكامن المأزقية النقدية التي يقحم فيها الرجل نفسه ، فالفحولة نقدية بزمان ومكان معنيين ، وبشروط أخرى للثقافة ، وإذا كانت هذه الشروط تتنافى وروائع المتنبي الشعرية ، وهو الشاعر الذي ينتمي للثقافة القديمة ، فكيف يلصقها الناقد بشاعر معاصر هو نزار قباني ، فما هي معايير الفحولة في هذه الحالة ؟ ، إن هذا الخطاب التعميمي الذي يصدر عن الغذامي نجده مبثوثا في أغلب تحليلاته الثقافية ، وهو خطاب يختصر تاريخ الشعر العربي بكل أشكاله ومضامينه وأنساقه ، وتوثباته ، في موقف نقدي واحد ، وهذه الدراسة يجعلها البحث بعيدة عن شروط الموضوعية ، فالمعرفة تتكون من بنى شاملة كما تتكون من بنى أخرى فرعية ، وفي بعض الأحيان لايملك هذا الشامل الشروط نفسها التي يملكها الفرعي : شروط البناء ، والمفهمة ، فلا يصلح حينها الجمع بين وحداتهما جمعا تعسفيا ، اختزاليا ، اقصائيا ؛ وبما أن الإبداع الأدبي ظاهرة غير مستقلة على حال ، فهي محكومة بشروط داخلية / بنيوية ، كما هي محكومة بشروط خارجية / ثقافية أخرى ، وفي العموم ، إن الطابع الزئبقي لمفهوم الشعر كمعطى إبداعي أدبي يجعله يلتبس بكل الأبعاد للإنسان والثقافة ، فماذا كان الشهر إلم يكن استجابة لنوازع نفسية ، اجتماعية ، اقتصادية ، ثقافية ، ...إلخ ، وكيف لمفهوم الإبداع الأدبي أن يستقر على حال إلم ينتقل بين هذه المفاهيم انتقالا متوترا ، جامحا ، كاشفا ومتجاوزا لقيم الشمولية والإقصاء ، ثم كان الأولى على الغذامي أن يعطينا مفهوما للشعر ، ومفهوم الذات العربية لهذا المكون الغريب ، ولسنا بحاجة هنا إلى تسليط الضوء على علاقة الإنسان بالشعر ، بل يهمنا في هذا الصدد أن نحدد مع الغذامي إطارا واضحا لهذا المفهوم ، إننا لانكاد نعثر في مؤلفه على مفهوم واضح للشعر يحسن الانطلاق منه لبناء مفاهيمه النقدية فيما بعد ، ثم لماذا يتحرج الغذامي من كون الشعر يحمل أنساقا ثقافية معينة ، ويسوق لقيم غير صالحة اجتماعيا ، إن الشعر ليس وثيقة صلح ديني ، أو فتوى فقهية ، أو عقدا اجتماعيا لها بعد إصلاحي ، ولا يعالج الشعر الأزمات النفسية ولا يمكن له ذلك ، ليس الشعر كل هذا ، إنما هو مكون يلتبس بكل هذه الأبعاد ، ولايسميها ، إنه يأتي خلفها ويحركها ، لكن لايتبناها وإلا فقد هويته ، معناه ، وتاريخ الشعر بذلك هو تاريخ التمرد على ذاته ، هكذا يتكون الشعر ،

إنه « **بالمعنى الواسع رؤيا خلاقة** »[1] ، وهذه الرؤيا تكتسي طابع المغامرة ، ومن هنا ، يجب أن نفهم أن الشعر لايسلم نفسه لمضمونه ، فقد يحدث وأن يعالج مضمونا اجتماعيا أو ثقافيا ما ، لكنه ينفصل عنه بمجرد تحقق ذلك المضمون ، ويبقى الشعر وحده مسافرا ، حرونا ، و لا يستقر على حال ، إنه يبقى وفيا لوظيفته فقط ؛ وهذا في الحقيقة ماتغافل عنه الغذامي ، فالشعر ليس مضمونا ولكنه طريقة في التعبير عن ذلك المضمون ، وهنا يتمايز الشعراء عن بعضهم ، إن ما قاله المتنبي في سيف الدولة الحمداني أو غيره مضمون ثقافي له ارتباط شديد بقيم ذلك العصر ، ودراسة هذا المضمون لن تزيد شيئا إلى ماتم التطرق إليه قبل الغذامي في هذا الجانب ، وماقاله نزار قباني في النساء من شعر حداثي معاصر يشكل أيضا ارتباطا وثيقا بظاهرة فكرية وثقافية تخص هذا الزمن ، من هنا ، يجب أن نفهم أن هناك تمايزا في الفرق بين القول الشعري والزمن الثقافي ، فقد تكلم الشعر العربي القديم كثيرا عن النساء ، إلا أن نزار قباني كان أيضا شاعرا مجددا في هذا المضمون بامتياز ، وبهذا نفهم أن المضمون واحد ، لكن الزمن الثقافي يختلف ، وهذا ما انتبه له الشعر ، أو القول الشعري ، فكان هذا الأخير مفسرا ومؤولا لهذا المضمون فقط وليس مطابقا له ، بدليل أن الزمن الشعري قد امتد ليشمل نزار وأدونيس وغيرهم من الشعراء المعاصرين ، بعد أن كان يشمل شعراء العصر القديم امرئ القيس وعمرو بين أبي ربيعة ، وغيرهم من شعراء العصر الحديث كالبارودي وشوقي وخليل مطران ؛ إن الزمن الشعري واحد ، لكن الزمن الثقافي متعدد ، لكن أصل هذا التعدد يعزى للزمن الشعري ، لأنه يمتلك دائما أن يعود لداخله ليؤول ذاته ( يصبح هو موضوعا للتأويل ) ، لينتج نفسه ضمن صيغ مختلفة ، ويضمن بذلك تكيفه مع كل العصور والأزمنة الثقافية ، ومع ذلك يمكن القول أن كل الأزمنة والعصور لها مشترك واحد من الحاجات الثقافية والاجتماعية المختلفة ، وحسب هذا المشترك ، تأتي المضامين الشعرية أيضا مشتركة بين مختلف هذه الأزمنة والعصور ، إلا أن القول الشعري يتدخل ليلغي ذلك المشترك ، ويصنع نوعا من التمايز بين مرحلة وأخرى ، وهذا التمايز هو جوهر الإبداع وعنوانه ، إلا أن الغذامي لم يتطرق لهذا التوصيف ، فقد ركز دراسته على المضمون الثقافي الذي يتبناه الشعر كما قلنا سابقا ، لكن

[1] . أدونيس (علي أحمد سعيد ) : فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980 ، ص27.

هذا المضمون ليس الشعر مسئولا عنه ، إن هذا التبني يحدث في زمان ومكان معنيين ، وتحت شروط عدة ، وهي لحظة التقاء قصيرة بين الشعر كمعطى فني وقيم الثقافة كمضمون أيديولوجي ، فما جريرة المتنبي إن كان الشعر قد اختار أن يتبناه دون شاعر آخر معاصر له ، وهو أبو فراس الحمداني ، هذا لأن الشعر حالة تسبق صاحبها ، إنها تختاره لتعبر عن مكامن قلقها وتوثبها ، والقول الشعري كما يختار ثقافة ما ليتبنى موقفها من العالم ، فهو أيضا يختار فردا ثائرا يتكلم على لسانه ، وهذا الفرد هو الشاعر طبعا ؛ والشاعر« **ثائر بالطبيعة ، فليس شاعرا من ليس ثائرا ، لا الثورة – النظام ، التي تأسر الواقع وتحكمه ، بل الثورة – الرؤيا التي تحرك العالم وتغيره** »[1] ، والشعر حينما يتبنى موقف ثقافيا ما ، فهو لايفعل لمجرد تسليط الضوء عليه أو معرفة مضمونه ، إنما يفعل ذلك لأجل أن يعبر به إلى فضاء ثقافي آخر ، والشعر وحده يمتلك هذه الخاصية ؛ خاصية الكشف ، والثورة ، والتجاوز ، والخرق ، والانتهاك ، إن « **الشعر والثورة واحد ، الثورة فعل رؤيا ، والشعر رؤيا بفعل ، معا يوقظان الحاصر ويقودانه إلى عناق ما يأتي** »[2] ، وهذا الحاضر الذي يوقظه الشعر ، إنما ليحمله إلى زمن آخر ، ليطلعه على الثقافات الأخرى ، والمضامين الأخرى المنتشرة في التاريخ ، من هنا نستجلي الدور الإيجابي للشعر ، في جميع الأزمنة الثقافية على زمن واحد ، بل إنه النموذج الأمثل لقراءة الثقافة على اختلاف زمانها ومكانها ومضمونها .

يمكن أن نفهم ، وفق هذا الطرح ، أن الغذامي يركز تركيزا شديدا على مختلف المضامين التي تنتجها الثقافة ويعدها مضمونا شعريا جماليا بامتياز ، على خلاف ذلك نعتقد أن الثقافة تقتل الجمال ، فهي تقوم بفعل استبعاده وإقصائه ، والجمال مكون شعري بالدرجة الأولى ؛ فالشعر انزياح جمالي للحياة ، ومن هنا يمكن أن نفهم أن الشعر لاينتج الثقافة ولايتولى مسؤولية تسويق أنساقها ، إنما يجعل العالم ينظر إليها بوضوح ، إن الشعر يقرأ هذه الثقافة ويناقشها ، لكنه لايتبنى مضامينها ، لأن المضامين الفكرية للحياة تتحقق واقعيا بمجرد توفير مشروطياتها ، وهذا التحقق يخرجها من فعل التأثير التاريخي ، فتفقد بذلك روحها

[1] . المرجع السابق : ص ، ص30/29.

[2] . المرجع نفسه : ص30.

الإبداعية ، وتصبح غير قادرة على قراءة الحياة والواقع من جديد ، بل يصير نموذجها غير قادر على صنع إرادة الحياة وإبداع المعنى ، لذلك ينفصل الشعر عن المضمون البذي يناقشه بمجرد تحقق هذا الأخير ، و النسقية التي يتحدث عنها الغذامي إنما هي من إنتاج الثقافة نفسها ، هنا ، وفي هذا الموضع ، كان عليه أن يوجه أسئلته الثقافية لاستجلاء هذا النسق ، فالغذامي يطابق بين مفهوم الشعر ووظيفته ، وهنا تتجلى المسافة الواضحة بين مفاهيم الرجل الثقافية وبين موضوع القراءة ، حيث لم يستطع ترميم المسافة بين أداة البحث والموضوع المراد البحث فيه .

## المبحث الثالث : الشعر وأنساق الثقافة : نحو تهميش الجمالي :

### أولا : الغذامي وسلطـة التأويــل /

تواصل شهوة فضح النسق عند الغذامي رحلة الكشف عن نفسها عبر عديد الأمثلة والشواهد الشعرية التي يسوقها الناقد انتقاء لا تخيرا ، وفي الحقيقة ، إن من أهم الشروط الناجعة التي تكفل لنظرية ما حضورا فعالا داخل عالم النقد هو تلك العلاقة التي تربطها بمنطلقاتها الإبستمولوجية ، ومآلاتها التداولية ، ولن نعدم رأيا إن قلنا أن النص النقدي يواصل إنتاج أزمته إنتاجا حادا انطلاقا من وضع الأزمة نفسه داخل النص الإبداعي ، وعليه يغدو سؤالهما مشتركا إنسانيا وفضاء تداوليا بين جميع الحالات المعرفية والتأويلات الثقافية .

إن الثقافة محمول إنساني مركب يحتاج إلى عمليات تفكيك نوعية ، ليس التفكيك لأجل التفكيك ، إنما لأجل إنطاق الخطاب ، وحمله على التصريح باللامقول ، والمسكوت عنه داخل الثقافة ، هذا لأن الخطاب ليس مكونا ستاتيكيا جامدا ، بل هو فعالية تأويلية موجهة ؛ وهذه الفعالية لا يمكن حصرها داخل الحيز النقدي لها ، إنها تتجاوز فعل النقد إلى ماهو خارجه ، بل إنها تعتبر أحيانا ، أن فعل النقد هذا قاصر عن تأدية وظيفة تأويل التاريخ بصورة أكثر جمالية ، وبتصور لا محدود ، هذا لأن التاريخ لا يمكن أن يفسر ككتلة صماء من المعاني ، أو منجز متعالي فوق الفهم ، إن التاريخ من منظور النقد الثقافي نص قابل للقراءة والتأويل ، والمساءلة ؛ نص يحمل مكنونات متوترة ، متجاذبة ، وبهذا لا يمكن الحديث عن النقد الثقافي كمنهج ، لأن المنهج ينزع نحو العلمية والبنائية ، والوصف ، والاستقراء ، بينما يقدم النقد الثقافي نفسه كحقل تتجاذبه العديد من الإستراتيجيات ، وتتقاطع فيه الكثير من المنظورات الفكرية والحضارية ، لقد صار النقد الثقافي بهذا التوصيف حقلا واسعا تتشاركه جميع فلسفات ما بعد الحداثة ، خاصة في نقدها لمنجزات الحداثة ، حيث صارت تنظر إلى النص الأدبي « **باعتباره فعالية تراسلية تقوم على البث والتقبل ، والإرسال والتلقي ، وبذلك تتكون الأبعاد الدلالية للنصوص من بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها ، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية ، حيث تكون خاضعة للوصف والتحليل ،**

**والتفسير والاستنطاق والتأويل وهي فعالية ثقافية / نقدية أكثر مما هي نقدية** »[1] ، لذلك حسب أطروحات النقد الثقافي ، فإن كل القيم التي كانت تشتغل داخل نسق النقد الأدبي صارت متهرئة المضامين ، ويجب إعادة إحداث صدمة في أعصابها الراكدة ، وهذا ما اضطلع به الغذامي حين تحول إلى رصد عديد القيم والممارسات التي أنتجتها الذائقة النقدية العربية ليعطي لها بعدا تأويليا جديدا ، حيث ينتقل – حسب أدواته المقدمة – من الوظيفة النقدية إلى الوظيفة الثقافية ، ولقد سبق وأن رأينا معه كيف قام بإجراء عمليات استخبار تاريخي لمصطلح الفحولة أو الشاعر الفحل ، وثقافة الفحل في متصور الغذامي « **لم تكن مجرد فن شعري ، كما تعودنا أن نقول ونبرر ، إنها حادثة ثقافية بالغة الخطورة في التكوين النسقي الثقافي للذات العربية** »[2] ، وبهذا التصور ، يعتقد الناقد أن عديد القيم التي كان يمتدحها الشعر قد تحولت إلى قيم مستفحلة ، سيطرت على المخيال الجمعي للذات العربية ، وصار ليرى للإنسان العربي إلا عبر نافذتها ، ويذهب الناقد بعيدا هذه المرة حين يصدر حكما ثقافيا حادا على قيمتي الكرم والشجاعة عند الإنسان العربي القديم ، حيث في نظره « **لم يكن البدوي كريما لأنه يريد المدح أو يتقي الذم ، لقد كان الكرم – وما يزال لدى البدو – قيمة وجودية أشبه ما تكون بالحفاظ على النوع ، فأنت تكرم ضيفك لأن عدم استضافته يعني الموت ونهاية حياته في الصحراء المهلكة ، وهذا مصير ستواجهه أنت أيضا فيما لو انقطعت عادة الضيافة الصحراوية [...] ، لهذا يجري تثبيت هذه القيمة والالتزام بها كأساس مرجعي للوجود ، ولهذا فليست قيمة للتباهي وليست علامة على الغنى والأريحية** »[3] ، ويمكن للقارئ الكريم أن يتأمل هذا التأويل الحاد الذي وضعه الغذامي لقيمة الكرم ، حيث يعتقد أن العربي ليس كريما بطبعه ، إنما يأتي كرمه ترجمة لنزوع نفسي يتمثل في الخوف من أن يلقى المصير نفسه الذي يلقاه الهائم على وجهه في الصحراء بلا ماء ولا زاد ، لذلك ، في نظره تحولت قيمة الكرم من منحاها الإيجابي إلى منحاها السلبي ، ولا يمكن لنا حقيقة أن نقبل بهذا التأويل ؛ إذ إن الناقد يتحول هذه المرة عبر رغبته الكبيرة في

[1] . عبد الله إبراهيم : التلقي و السياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط2 ، 2006 ، ص12.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص145.

[3] . المرجع نفسه : ص،ص146/145.

فضح حركية الأنساق ، إلى قيمة اجتماعية لاعلاقة لها بالقول الشعري ، إذ يعتقد الغذامي دائما أن الشعر مسؤول عن ترسيخ هذه القيمة في المتخيل الثقافي على أنها قيمة مثلى ، ونحن نرى أن لا دخل للشعر في تكوين هذا المعيار ؛ هذا لأن الشعر لا يصف مثالية القيم أو انحطاطها ، فهذا حكم أخلاقي خارج المحاكمة الشعرية ، بل إن الثقافة هي من يضطلع بمهمة تقييم الإبداع من هكذا نواحي ، لكن تصور الناقد ينصب في كون أي قيمة شعرية مثلى لابد وأن يجري تحتها نسق معين ؛ وهذا الخطاب تعميمي ، وتسطيحي في بعض الأحيان ، إن الشعر لا يعتد بمعيار الصحة أو الخطأ ، أو مطابقة الحقيقة الواقعية من عدمها ؛ لقد قلنا سابقا أن مهمة الشعر ليست إصلاح المجتمع أو تربية النشء على قيم صالحة ، أو نبذ قيم فاسدة ، فلماذا يتحامل الغذامي عبر هذه النسقية الواضحة على الشعر ؟ ، لماذا يختزل هذا الحراك الاجتماعي والثقافي في بنية واحدة هي بنية الشعر ؟ ، إن الشعر يصف الأحوال النفسية ، ولا يعنيه بتاتا معيار صدقها أو كذبها ، فهذا متروك لأصناف النقد المتعددة ، ولمرجعياتها المتحكمة فيها ، وكما كانت الجمالية طافحة في وصف معيار الصدق الفني ؛ فإنها لاشك أيضا طافحة في وصفها لمعيار الكذب الفني ، ألا يعي الناقد – وهو الذي يتحامل على الجمالي داخل الثقافة – أن القبيح أيضا درجة من درجات الجمال ؟ ، إننا يمكن أن نفهم جنوح الناقد نحو هذه المقاربة التأويلية الثقافية في كونه يريد تحقيقا تداوليا واسعا لفعالية أدواته الثقافية التي طرحها في الكتاب ، لكن ما لا يمكن فهمه هو أن الناقد يكبل أدواته بالمعيار الأخلاقي ، بل يجعلها خادمة له ، فصحيح أن النقد الثقافي يشتغل في الخلفية التاريخية والاجتماعية والثقافية للنصوص ، ولكن المعيار الأخلاقي معيار قيمي ، يشوه الحقيقة لصالح نموذج متعالي ، إنه يمثل صورة تحيزية لبنية معرفية سالبة لجوهر المعاني ، هذا لأنها تحتكم إلى نظام مشرع من طرف مؤسسة ثقافية ، تروم صناعة الثقافة وترويجها حسب فرص استثمارها داخل هيكل المجتمع وفئاته المختلفة من منظوريتها ، ما يجعلها تقدم إسقاطا واحديا للحقيقة / المعنى ؛ إن هذا المعيار غير موضوعي ، لأنه يمتثل في تكونه لشروط غير موضوعية ، ومن ثم ، فالخطاب المعرفي الذي ينتجه هذا المعيار هو خطاب إيديولوجي بالدرجة الأولى ؛ وبدل أن يتجه الناقد بخطاب ثقافي معرفي إلى فضح تحيزات الأيديولوجيا داخل هذه الأنساق ، هاهو يثبتها بحدة على

محددات وعيه المنهجي ، ويجعل أحكامه دائرة حول هذا المنحى وإلم يسمه ؛ هذا لأنه من جملة خصائص الأيديولوجي « **التحيز والتبسيط المخل واللغة العاطفية والتكيف للتأثير العام** »[1] ، ويمكن لنا ببساطة أن نقرأ ترسبات هذه المفاهيم داخل خطاب الغذامي الثقافي ؛ حيث إن تحليلاته الثقافية تتسم حقيقة بالتحيز نحو الإيديولوجي على حساب الفرع المعرفي المؤسس لقضايا النقد ، وكان عليه بالأحرى أن يبحث عن لحظة توازن بين هذين الفرعين ، ليس أدل على ذلك من طبيعة لغته النقدية التي يقدمها للقارئ على أنها اكتشاف مأساوي لقيم التخلف النسقية التي – في رأيه – ترزح تحت نيرها الثقافة العربية ، وعلى أساس هذا التصور ، فإن « **الأيديولوجيا مفهوم تقييمي تماما ( أي تبخيسي )** »[2] ، فحتى وإن قدمت نوعا من الخطاب التحليلي العلمي الواهم ، فإنها تنطلق من رغبة حقيقية في تقييم الثقافة ، حيث ورغام أن الثقافة القديمة أخرجت حاتم الطائي من دائرة الفحولة ، على اعتبار من أنه لم يحقق مبدأ غلبة صفة الشعر على كامل الصفات الأخرى ، إلا أن الغذامي يثبت عليه هذه الصفة ، ويخرجها من مدلولها الحقيقي المتعارف عليه ، ليدخلها من جديد داخل منظومة النسقية الفحولية ، حيث يعتبر أن الكرم صفة رجولية فحولية ، وأنها لا تخص المرأة ؛ إن هذا الربط تعسفي بحت ؛ فحتى وإن اتفقنا – بحذر منهجي – مع الغذامي بأن الكرم تحول إلى قيمة نسقية فحولية ، إلا أن حاتم الطائي لم يكن شاعرا فحلا ، وكان النسق الشعري أبعد عن حياته وفكره تماما إلا في مواضع نادرة جدا ، وإن الصفة الغالبة عليه هي الكرم وليس قول الشعر ، فلماذا يدخله الغذامي في نسق الشعرية المستفحلة ؟ ، ونحن نعلم أن أهم شروط استفحال النسق لديه هو قيمة الشعرنة أولا ، وفي هذا التحليل الذي يقدمه الغذامي يجرد صفة الكرم من محمولها الإنساني و يصنفها تصنيفا قيميا ، وكأن الرجل يتقصد كل ما هو مثالي وجمالي في الثقافة العربية ، بدليل أنه يقدم أسبابا تشرح هذا التحول ، أقل ما يقال عنها أنها أسباب أخلاقية تتعلق بصفات الشاعر وخصاله لا بمادته الشعرية ؛ ليس أدل من ذلك على قوله « **اختفى الحس النقدي مذ جرى تسويق الكذب ، بوصف الكذب شرطا جوهريا**

---

[1] . غليفورد غيرتس : الأيديولوجيا نسقا ثقافيا / نظريتا المصلحة والتوتر (مانهايم ، بارسونز ، أرون ، سابير ) ، تر : أبوبكر أحمد باقدر ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد 33 ، م 09 ، ( آذار نيسان 1998) ، ص56.

[2] . المرجع نفسه : ص57.

**للمديح يقبله الممدوح ولا يخجل منه المادح ، وتواطأت المؤسسة الأدبية مع اللعبة وجرى تبرير القول الشعري من حيث هو فن لا يقاس بمقاييس الصدق والواقع ، مما جعل الخطاب اللغوي بعامة يتأثر بهذا التصور مذ كان الشعر هو الفن الأول عربيا وهو ديوان العرب** »[1] ، ونحن نتساءل بدورنا منذ متى كان الصدق أو مطابقة الواقع المعيار المطلق والأوحد في الحكم على الظاهرة الشعرية ، هل يريد الغذامي من هذا الطرح أن يصف الشاعر الملك بما فيه ؟ ، إن البحث يعتقد أن هذا النمط من التواصل بين المادح والممدوح لا يمكن أن يندرج ضمن خانة التواصل الشعري ، وإن انتسب له شكلا ، فإنه أبعد ما يكون عن تحقيق مستوى الانزياح الفني الجمالي للوظيفة التواصلية ، إن نقطة التقاء المادح بممدوحه تحدث في هذا المنعرج ؛ منعرج التصوير الفني الخيالي ، وألا انتفت ثقافة المديح أصلا ، فبين الشاعر والملك علاقة من الود يجعلها الشعر في مرتبة عالية من التحقيق الفني ، ولا دخل للقيم الأخلاقية في هذا التواصل ، والغريب في الأمر أن الناقد يجعل الهجاء نسقا مضمرا للمديح بصيغة تطابقية لايراعي فيها اختلاف الأحوال النفسية ونوازعها ، وهو بهذا الصنيع يقصي غرضا أساسيا من أغراض الشعر العربي وهو الهجاء ، ويجعله فنا تابعا للمديح لاغير ، حيث يقول « **ولولا الهجاء ما كان المديح ، ولا يستقيم أمر المديح إلا بسند من الهجاء** »[2]، والغريب في الأمر أن الغذامي يقرن الهجاء بالسحر أو اللعنات السحرية التي يصدرها الشاعر لغرض تعطيل قدرات خصمه ، ثم يستدل ببيت جرير حين حاول امتداح الخليفة عمر بن عبد العزيز :

**رأيــت رقي الجـن لا يستفــزه وقد كان شيطاني من الجن راقيا** [3]

إن الارتباط بالجن والشياطين داخل الكون الشعري للشاعر ، شكل ديدن الثقافة الشعرية العربية القديمة ، وهو مصدر هام من مصادر الإبداع الأدبي لديها ، فكيف يقرأ الغذامي هذا المصدر الهام ، حين يعتبر حديث الشعراء عن الشياطين تمريرا لنسقية شعرية ؟ ، إن هذا المصدر كامن في البنية الأنثروبولوجية العميقة للإنسان العربي القديم ، فهو إنسان طقوسي ،

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص153.

[2] . المرجع نفسه : ص162.

[3] . جرير : الديوان ، ص 496.

يجنح إلى التصورات الغيبية في تصوير للحياة والعالم ؛ إن وادي عبقر يحتل حيزا كبيرا في الوجود الذهني للشاعر العربي القديم أكثر من كونه واديا حقيقيا ذا وجود طبيعي معروف ، وهذا الوجود مترسب بشكل كبير داخل النفسية العميقة لهذا الفرد ؛ إن الأمة العربية الإسلامية مرتبطة بالسماء في كثير من ممارساتها المعرفية والحياتية ، وهذا ما يركز عليه إدوارد سعيد حين يعتبر أن الشرق برمته سحراني ، حار ، وطبيعي ، وعجائبي ، إن الشرق متصوف ، شاعري ، وهذه الصفات ليست امتلاكا متدرجا عبر التاريخ ، بل هي منظومة مترسخة في ذهن الفرد العربي مهما تغيرت الأحوال التاريخية والاجتماعية والثقافية ، فلماذا يتحرج الغذامي من سحرانية / طقوسية أدونيس ، وبوسعه أن يقرأ هذا المضمون في ضوء بينة الثقافة الكلية التي أنتجت الذات الأدونيسية ، إن الغذامي يتدافع لمحاكمة أدونيس أخلاقيا ، ونحن نرى أن مضمون شعر أدونيس يتحرر نوعا ما من سلطة الانتماء الثقافي الواحد ؛ إن أدونيس يقرأ العالم من منظور إنساني متكامل ، إنه ينزع نحو المكون السحراني / الطقوسي لهذا العالم ، وهذه الثقافة هي أصل العالم ، وصورته في مرحلة ما قبل الخطاب ، ثم إن المادة الشعرية لأدونيس تتجاوب مع كل أصناف القراءة ، هذا لأن نصوصه الشعرية تملك أن تنتج نسقا شعريا متحولا يحمل المعنى عبر زئبقية غامضة ، وفي الحقيقة ، هذا النوع من الاشتغال الحداثي على الشعر ، إنما هو قراءة لبينة ثقافية معاصرة يتبناها الشاعر ، وهي ثقافة الإنسان الكوسموبوليتي ، الذي يتجاوز بمنظوراته الفكرية الجديدة تصنيفات النماذج البراديغمية للعالم ، سواء ما تعلق بشقه السياسي أو الاجتماعي أ والثقافي أو حتى الجغرافي ؛ وبمقدور الغذامي أن يقرأ أدونيس من أي رؤية يشاء ، إلا أننا نركز على أنه لاينبغي للشعر أن يكون إلا سحرانيا / طقوسيا ، من هنا تتراءى لنا النظرة العدائية التي يكنها الغذامي لتيمة **الجمالية** في الشعر ، إنه يحملها ما لا تطيق من الرؤى والتخريجات الثقافية التعسفية ، وهذا جزء من موقف أفلاطوني تجاه الشعر ، أخذ به الغذامي أخذا اندفاعيا ، إلغائيا بحتا .

نعود إلى نموذج جرير الذي ساقه الناقد للتدليل على أن الهجاء هو مركز المديح ، حيث يعتبر أن بيت جرير المقدم آنفا يستبطن هجاء للخلفية ، هكذا يفهم من تحليل الغذامي ، فأي هجاء يستبطنه هذا البيت ؟ ، فالشاعر في مقام مدح الخليفة عمر بن عبد العزيز لتواضعه

ورفعة أخلاقه ورزانته ، واحتاج الشاعر لمدلول عجائبي يتمثل في الجن والشياطين ليعبر عن إعجابه الكبير بهذه الشخصية ، ونحن نرى أن الناقد وفق تحليله يحمل بعض الشواهد ما لا تحتمل ، ليس فقط في هذا الموضع ، بل في مواضع كثيرة ، إن المتنبي في نظره صاحب « **الأنا الفحولية المتضخمة المتفردة الملغية للآخر** »[1] ، وهذه الأنا تزداد نسقية وتضخما في حال اعتزازاها بذاتها الشعرية في نظر إكبار وعظمة ، وإذا كان المتنبي يمثل هذه القيمة قي كشاعر ، فلماذا لايمكننا أن نعتبر أن إملاءات الوضع الثقافي هي من أفرز متلقيا عاديا للشعر لايستطيع النفاذ إلى جوهر معانيه المتوثبة ، إن النظرة التي قدمها المتنبي في هذا البيت :

**أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم** [2]

ليست نظرة استخفاف ولاتكبر ، ولا تنم البتة عن حالة من الطغيان الشعري كما يصفها الغذامي ، إنها حالة من التفرد الإبداعي ، إنها اللغة حين تتجاوز كينونتها لتصل إلى تجاوز الحواس ، والمتنبي بوصفه مثقفا كان يدرك تماما حيثيات الوضع الثقافي الذي كان يسود عصر سيف الدولة الحمداني ، وهو عصر جسد انقسام الذات العربية بين محيطين أساسين : الروم في الخارج ، والمحنة في الداخل ، وما تغافل عنه الغذامي هو ذلك الحضور المتقلص للدور الشاعر بصفة عامة في عصر التدوين ، لأن هذا العصر جسد التمركز حول المكتوب ( الخطابة ) ، ما عجل بظهور صراع بين الشاعر والكاتب ، حيث أن أبا تمام الذي يصفه الغذامي بأنه شاعر رجعي حدث وأن تقلص دوره كثيرا بفعل طغيان الحركة التدوينية لصالح نموذج الخطباء ، ثم إن المتنبي بمدحه لسيف الدولة إنما امتدح الثقافة العربية التي أحيت بفضله النموذج التاريخي لها ، وهو النموذج الذي يشع بالإنسانية في جميع جوانبه .

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، 168.

[2] . المتنبي : الديوان ، ص 332.

**ثانيا : لعبــة تبادل الأدوار : فحولـة الشعر / فحولة النقــد :**

تنطوي الثقافة على أفعال نسقية تمررها دونما وعي مخصوص بها ، فيصير الفعل النسقي حالة مستقرة من الكينونة الثقافية التي لاتملك أن تغير من سلوكاتها تجاه الخطاب ، والثقافة باعتبارها مسرحا لهذا الصراع ، ينشأ التداول المفاهيمي لهذه الكتلة انطلاقا من تداول الثقافة مع نفسها ، أي حينما تصبح الثقافة موضوعا لذاتها ، ولما كان الشعر موضوعا نسقيا حسب أطروحات صاحب كتاب النقد الثقافي ، فإنه قد أصبح الرهان كبيرا في فضح نمطية هذا النسق ، ومؤسساته التي تدعمه ، وكشف تحيزاتها ، وربما كان ذلك بالعودة إلى تاريخ الشعر ، لأن تاريخه هو تاريخ الصراع المحتدم بين أنساقه ، وتاريخ الشعر حسب ما استنتجناه من تحليلات الغذامي ، هو تاريخ بحث دؤوب عن هوية ثقافية وطنية ، و « **الهوية هي الخصائص النوعية التي تحدد ثقافة من غيرها ، وتجعلها تتمايز وتختلف بالقياس إلى بقية الثقافات** »[1] ، وهذا ما يميز الثقافة العربية من غيرها من الثقافات ؛ تقديسها للمكون الشعري للحياة ، فالثقافة اليونانية ركزت حول التوجه الأفلاطوني الذي أسس لمركزية الفلسفة في مقابل الشعر ، حيث يمثل هذا الأخير النفس الشهوانية الحالمة ، بينما تمثل الفلسفة تلك النفس العاقلة ، وفي الحقيقة جعل أفلاطون الشعر منافيا للأخلاق ، وحسب هذا المبدأ طردهم من جمهوريته إلا قليلا منهم ، غير أن أرسطو رأى في الشعر مضمونا حاملا للاستشراف ، فهو أعلى مرتبة من التاريخ ؛ إذ يتجاوز هذا الأخير إلى بناء تصور فعال حركة الإنسان داخل التاريخ ، فالتاريخ ليس مجرد بنية ماضوية نستعيدها بفعل قراءة تحليلية ما ، إنما هو إمكانية لما سيكون وما سيتم بناؤه من خطابات وأنساق ثقافية تحرك الإنسان نحو فعل الإبداع ، وبناء هويته الخاصة ، إن « **الهوية الثقافية تتكون من عناصر ثابتة ، عميقة الجذور ، ضاربة في العمق التاريخي للأمة التي تنتسب إليها الثقافة ، وعناصر مشروطة بالتاريخ المتحول لهذه الأمة** »[2] ، فكيف للغذامي أن يتحول بهذه القراءة الثقافية نحو هذا المكون الجامع في الثقافة العربية ؟ ، حيث بعد أن كان قابعا في الهامش لدى الثقافة اليونانية ، أصبح يحتل المركز

[1] . جابر عصفور : الهوية الثقافية والنقد الأدبي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ط1، 2010 ، ص81.

[2] . المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

لدى الثقافة العربية ، لهذا يعتقد أدونيس أن « **القصيدة الجاهلية لم تكن فقط مصدر طرب وحسب ، وإنما كانت أيضا مصدر معرفة** »[1] ، وتحول الغذامي هذا ، لم يكن بغرض البحث في فنية هذا الشعر أو فيما يحوزه من قيم إنسانية ، إنما لهدف إلغائه افتتانا بالمعاول الغربية في القراءة والتأويل ، وهنا عصب المشكلة كلها ؛ فلا يمكن لأي قراءة مهما كانت قدرتها كبيرة في استكناه الأنساق المضمونية للنص المقروء ، أن تلغي هذا الأخير تماما ، والشعر ليس فقط وجها لامعا للثقافة العربية مقارنة بالثقافات الأخرى ، إنما هو الثابت المعرفي حسب أدونيس الذي يحكم هذه الثقافة من كل جوانبها : الفكرية والاجتماعية والدينية ، والغريب في الأمر أنه يثمن دراسة المستشرق **غرنباوم** في كتابه دراسات في الأدب العربي ، خاصة حين اتهم أبا تمام بأنه شاعر رجعي ؛ إننا نرى بدورنا حالة العمى النسقي التي أصابت المستشرق غرنباوم حول النموذج التاريخي المتين للقصيدة العربية القديمة و الذي أعطاه أبوتمام نفسا إضافيا جديدا أكسبها قوة أخرى إلى قوتها السابقة ، إلا أن الناقد يصف صاحب هذا الدراسة بأن « **قضيته قضية موضوعية** »[2] ، وهذا ما يزيد من حالة الاغتراب التي يعيشها الناقد العربي المعاصر ، إذ يعمد في كل الأحوال إلى قراءة المنجز الإبداعي العربي بآليات ليست من صنع الهوية الثقافية العربية ، ما يجعله ينتج نوعا من النظر النقدي الذي ينتقل من التعميم إلى التخصيص تارة ، ومن التخصيص إلى التعميم تارة أخرى ، ويذهب هذا التصور طيلة فصول الكتاب ، خاصة في الفصلين الخامس والسادس حيث يصف النسق الثقافي بأنه نسق مخاتل ، ينتقل من المركز إلى الهامش ، ومن الهامش إلى المركز ، حيث يعتبر « **كتاب الجاحظ ( البيان والتبيين) نموذجا لتجاوز النسقين الثقافيين ، يتجاوران في حال من الصراع المكبوت ، بين المتن والهامش ، وبين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة ، ولأمر هام ساد في كتاب البيان والتبيين أسلوب الاستطراد ، الذي هو خروج على المتن وليس مجرد خروج عن المتن** »[3] ، ويعتبر الغذامي خروج الجاحظ إلى الاستطراد في سرد الحكايات نمطا

[1] . أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985، ص 56.

[2] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص178.

[3] . المرجع نفسه : ص،ص225/224.

من « **المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي ، والتظاهر أمامه بأن الأمر لايعدو أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية ، ثم العودة بعد ذلك إلى الجد** »[1] ، ولنا أن نفهم حدود اشتغال الغذامي على هذه النظرية من كون النص المقدم يجسد حالة من اللعب النسقي ، وفي الحقيقة لقد أسر هذا اللعب الناقد حتى صار منتميا إلى لعبة تداول الأدوار التي يصنعها النسق في هذه الحالة ، أي أنه تحول من النسق الشعري إلى النسق الثقافي ، ويبدو أن الغذامي تتبع هذا التحول حتى صار يجسد حضور نسق آخر هو نسق الفحولة النقدية ، وكأنه يمسك بالقضايا النقدية مستعيرا إياها من الجاحظ نفسه في إطار حديثه عن العصا البلاغية .

في إطار الحديث دائما عن نسق الاستفحال ، يورد الناقد بيتا شعريا لنزار قباني يعتقد أنه يحمل مضمونا نسقيا :

**مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي** [2]

ويتحدث الغذامي بصورة مطولة عن استفحال نسق الشعرنة عند نزار متناسيا أن للشعر دورا كبيرا في بناء الفكر والثقافة انطلاقا من رؤيا خاصة لنظام الحياة والمجتمع ، وإذا كان الغذامي يسمي عقدة التضخم عند نزار بأنها مرض أو عيب نسقي ، فإن ذلك متروك نسبيا للمقاربة النفسية الواعية التي بإمكانها أن تميط اللثام عن مكمن هذه النوازع لدى الشاعر ، لقد صار الشعر وفق المعطى الإبداعي الحداثي « **نهجا خاصا من المقاربة الفكرية للأشياء والعالم ، وأنه لم يكن ينهض على تجربة انفعالية وحسب ، وإنما كان ينهض أيضا على تجربة فكرية** »[3] ، ويظل يبحث الغذامي – متناسيا هذا الطرح – في شعر نزار قباني عن عيون النسق من خلال « **التقاط اقتباسات دالة من مقولاته تكشف لنا عن سياسة الثقافة التي يؤسس لها هذا النوع من الأدب الجماهيري ، ولعل ميزته هي علته في الوقت ذاته ، إذ إن الجماهيرية مرتبطة بالنوازع النسقية مما يعني أن شعر نزار هو ماسيكشف لنا عن هذا**

[1] . المرجع السابق : ص225.

[2] . نزار قباني : الرسم بالكلمات ، منشورات قباني ، بيروت ، لبنان ، 1973، ص 17.

[3] . أدونيس : الشعرية العربية ، ص57.

**المضمر النسقي للثقافة العربية بوصفه شاهدا عليها وعلينا وعلى نفسه** »[1] ، غير أن البحث يعتقد أن مشكلة الغذامي هي مع الثقافة المعاصرة كلها ، وليست مع شاعر بعينه كنزار ، إذ أن هذا الشاعر لايمثل وحده مرحلة الحداثة الشعرية العربية ، فهناك شعراء آخرون يقدمون مضامين شعرية تروم تحقيق نزوع حداثي مميز ، وهذه المرحلة جسدت نزوع الإنسان العربي للتعبير عن خوالجه النفسية ، وطموحاته السياسية والاجتماعية ، لأنه كان يأمل في الخروج من وضعية التيه العربي التي كان يتخبط فيها منذ عقود زمنية طويلة ، ولذلك فالحداثة العربية هي توجه لامفر منه نحو إعادة بناء وترميم الذات الثقافية المشردة ، وإن كان محمد بنيس يعتبرها حداثة معطوبة ، فإن الغذامي يأتي عليها من الطرف الآخر حين يعتبر أن أدونيس يروم التأسيس لـ « **حداثة شكلانية تمس اللفظ والغطاء بينما يظل الجوهر التفحيلي هو المتحكم بمنظومتها النسقية ومصطلحها الدلالي المضمر** »[2] ، غير أنه ينتقل دون ضبط منهجي إلى اعتبار المضمون الأدونيسي عن الحداثة مضمونا سحرانيا ، إذ يحاول أن يصف الصور الشعرية التي يصنعها الشاعر انطلاقا من نوازع ذاته المتوثبة بأنها حالة شعرية سحرانية ، حيث يقرنها باللاجواب ، أو إن الأمر أشبه بمنطق السفر الصوفي الذي لاشك أيضا سيخرجه الغذامي من دائرة الحداثة المأمولة ، بل يصفه قسرا بأنه نزوع نحو حداثة رجعية .

[1] . عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص253.

[2] . المرجع نفسه : ص271.

# خاتـــــــــمة

## خاتمـــــــة :

في خاتمة هذا البحث ، وبعد استعراضنا لعديد القضايا النقدية التي احتواها كتاب جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبوديب ، وكتاب النقد الثقافي لعبد الله الغذامي ، لانجد بدا من القول أن الممارسة العربية لخطاب الحداثة وما بعد الحداثة في جانبها النقدي الأدبي تحتكم إلى نظيرتها في الخطاب النقدي الغربي المعاصر ، وما ينتجه هذا الخطاب من نظريات ومناهج نقدية ، واستراتيجيات قرائية وتفكيكية مختلفة ، وقبل ذلك ؛ ما ينتجه من رؤى وفلسفات معرفية توجه الفعل النقدي حسب مشروطياتها المعرفية ، وإن ما يسمى – تجوزا – النقد العربي المعاصر إنما يرتهن في كل ممارساته سواء كانت ممارسات واعية بمحولها النظري وأداتها النقدية ، أم غير واعية ، إلى النقد الغربي المعاصر ؛ فالثقافة العربية دائما ما تجد نفسها مرتهنة بطريقة ميكانيكية حادة إلى ما تنتجه الثقافات الأخرى من قيم دفع تاريخي يخص نموذجها هي ولا يخص نماذج الثقافات الأخرى ؛ ومنها العربية ، ووفق هذا التصور ، نورد بعض النتائج المهمة التي وصل إليها هذا البحث في شكل نقاط كالأتي :

**أولا** :

إن الثقافة العربية ثقافة ارتكاسية ، تراجعية ، لاتقف على جدالة صلبة من المعاني ، حيث يشكل الصراع المحتدم بين ثنائيات من قبيل : الدين / الفلسفة ، التراث/ الحداثة ، الأصالة / المعاصرة ، أفقا مصيريا مأزوما ، يجعل الإبداع العربي في الثقافة يتخارج نحو أفق مجهول ، وهذا بسبب غياب الوعي المنهجي الذي يبني الأجهزة المفاهيمية الفعالة والتي من شأنها أن تقدم قراءات جديدة لتلك الثنائيات بمايوافق راهن الأزمة العربية ، ولكي تقف هذه الثقافة على حداثتها وحداثة نموذجها المخصوص ، لابد من بناء خطاب ثقافي مركب يحوي بداخله نظام **مراجعة نقدية** فعال ؛ ليست المراجعة بهدف المراجعة إنما بهدف إحداث صدمة في أعصاب الثقافة الراكدة ، والبحث عن ضرورة استئناف النشاط النقدي العربي ، بإخراجه من دائرة هذا العجز الذي يجثو على الفعل المعرفي ، وعلى النظرية ، والممارسة في آن. ووفق هذا المنطق تتحدد معالم حداثة عربية ، لكنها ليست خالصة ؛ لأن مفاهيم التحديث في

العالم ليست حكرا على أمة دون سواها ، ثم إن الغرب لما شيد هذه الحداثة إنما انطلق من تضافر عديد المكونات المعرفية التي تشترك فيها الإنسانية جمعاء ، ولذلك لايعتقد البحث بوجود حداثة غربية وأخرى عربية ، بل بوجود حداثة إنسانية احتكرها الغرب تحت مسميات عدة ، ونتيجة لظروف تاريخية واجتماعية وسياسية وثقافية معروفة .

**ثانيا :**

إن الثقافة الغربية لم تحقق حداثتها إلا بالانتظام داخل التراث ، تراثها طبعا ، وإن هذه الإشكالية باتت لا تطرح الآن في الدوائر العلمية والفلسفية الغربية المعاصرة ، بل تجاوزها النظام المعرفي الغربي بقدرة فعالة لنموذجه على التأسيس الحضاري ، وهذه القدرة إنما أنتجها الغرب من داخل ثقافته ، وليس من خارجها ، لكنه احتاج للآخر / الشرق كي يثبت فعالية منجزه النقدي ، وهذه الفعالية ، استقت حيويتها وديمومتها من الشبكة المفاهيمية والمصطلحاتية الكبرى التي وضعها هذا النظام ، مدعما إياها بجهاز رؤية معرفية ، تستبطن نموذجا معرفيا قادرا على قراءة العالم وتأويل الثقافة من كل جوانبها : السياسية ، والفكرية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والثقافية ،...إلخ . ولاشك أن هذا النموذج حافظ على ثابته البنيوي منذ لحظة انبثاقه الأولى ، ومحركه المعرفي الذي دفع به داخل حركية التاريخ والإنسان ، لذلك جاءت مابعد الحداثة مثلا كحلقة تطعيم للحداثة نفسها ؛ بل إنها حداثة من الدرجة الثانية لاتقع خارج الأولى ، بل بجوارها ، لأنهما تتحركان بالنموذج نفسه وبالرؤية نغسها ، ولاتوجد في الحقيقة مسافة بينها إلا للتأويل ، وهذا التأويل إنما هو فعالية قرائية تتدخل فقط لتزيح وضع الأزمة وتفتح الأنساق المغلقة التي تتعارض مع صيرورة النموذج المخصوص.

**ثالثا :**

يعتقد البحث أن الحداثة النقدية العربية من خلال نموذج البحث ، تفتقر إلى أسس الممارسة المفاهيمية الصحيحة ، إذ إن نموذج الناقد كمال أبوديب وعلى رغم طابعه النقدي الريادي ، إلا أنه يجسد تلك الحالة من الاندفاعية والتسارع نحو تطبيق المنهج البنيوي الغربي على بعض النصوص الشعرية العربية تطبيقا حادا ، بعد أن تلقى هذا المنهج تلقيا لا يمكن أن يوصف إلا تلقيا ميكانيكيا ، ينم عن حالة عدم اطلاع واسع وواع بمضامين هذه المناهج

ومحمولها المعرفي . ورغم أنه حاول من خلال تطبيقاته المبثوثة في ثنايا الكتاب النزوع نحو بنينوية شكلية ، إلا أنه لم يستطع المحافظة على هذا الثابت ، بل ذهبت بنيويته نحو الإتجاه التكويني الذي يتزعمه لوسيان غولدمان ، ولنا أن نلحظ هذا الشطط المعرفي الذي يميز الثقافة النقدية العربية المعاصرة ، إذ لابد أولا من الوعي المنهجي الصحيح بهذه النظريات النقدية الغربية ومنطلقاتها الإبستمولوجية ، وضرورة التفريق بينها ، والوعي أيضا بتلك الحدود الجوهرية الفاصلة بين منهج وآخر ، فالبنيوية بنيويات ، والعقل الغربي لم يقف على تصور واحد لمفهوم الممارسة النقدية ، بل جعل ذلك منفتحا على الصيرورة والتنوع ، غير أن الممارسة النقدية العربية المعاصرة لم تع هذا التنوع إلا في قليل من صورها ،. والسبب الرئيس في نظر البحث هو غياب وعي نقدي فعال وديناميكي يبرز تلك الاختلافات الجوهرية بين المناهج والنظريات الغربية المعاصرة ، وهذا الوعي بإمكانه أن ينتج المصطلح القادر على صنع هذه العملية .

**رابعا :**

يطالعنا نموذج الغذامي النقدي بتلك التعميمية الواضحة التي تختزل جزئيات الثقافة داخل نموذج واحد ؛ فالثقافة خطاب مركب من المعاني والتأويلات عبر التاريخ ، والغذامي لم يقرأ الثقافة العربية بما أنتجته ، بل أعطى للمناهج الغربية ما بعد الحداثية دورا أكبرا من حجمها الطبيعي في معاينة الثقافة ومحمولها الطبيعي ، وهذا ما ولد في بعض الأحايين نوعا من القراءة الإسقاطية الجاهزة التي تفتقر إلى تأويل أعمق يخرجها من نسقية التأويلات السطحية ، فصحيح أن الإنسان تسكنه أنساق معرفية تبقى تحركه وتوجه فعله المعرفي ، لكن هذا الإعتقاد سيبقى نسبيا فقط ، لأن الثقافة أيضا نسبية ، ومتى كان الوعي المنهجي متكاملا في تتبع هذه الظاهرة ، كانت الممارسة التأويلية أعمق ، وأبعد ماتكون عن التعسفية ، وهذا ما استنتجه البحث من خلال تأويلات الغذامي ، حيث أفصح الرجل عن خطاب نقدي حاد يشكك في كل منجزات الثقافة العربية عبر التاريخ ، خاصة المكون الشعري لها ، بل لاتخرج مقاربته هذه عن الحكم الأخلاقي التصنيفي البعيد كل البعد عن الفرع المعرفي المؤسس لقضايا النقد بصفة عامة ، والنقد الثقافي على وجه الخصوص .

**خامسا :**

تحتاج الثقافة العربية لأن تقرأ الغرب بالغرب كما فعل إدوارد سعيد ذلك ، وتفكر مع الغرب ضد الغرب ، بأدواته ، ونظرياته ، ومناهجه ، هذا لأن الغرب يسعى للسيطرة ، والمعرفة عنده مقرونة بهذا الجانب ، ثم إن على الثقافة العربية أن تتحرك نحو هذا الغرب ، ليس لأنه يمتلك جاذبية المعرفة ، بل لأنه يريدنا أن ندافع عن خصوصيتنا كي نبقى في مواقعنا ، بعيدين كل البعد عن محددات الوعي الحضاري المؤسس لإنسانية الإنسان ، والبحث إذ يثمن نموذج إدوارد سعيد ، إنما لقدرته الحضارية على الاستفادة مما قدمه الآخر ، مع عدم الاستسلام لجاذبية الطرح الغربي ، والذهاب نحو الغرب ليس لأجل تحقيق التطابق معه ، أو امتحان ثقافتنا على الصمود الحضاري ، فهو مصدر من مصادر المعرفة وليس معيارا لها ، وعليه ، فإن سبيل النهوض بحداثة عربية هو تعرية أنساق المنظومة الغربية أولا ، لأنها تحتكر أطر إنتاج الثقافة وتسويقها ، وحين يتم تحرير هذه الأخيرة من قبضة الأحادية الغربية ، يتم بسط التفكير في محاولة بناء معرفة عربية مخصوصة في جميع مناحي التفكير الإنساني.

# قائمة المصـــــادر والمراجـــع

## قائمـــة المصـــادر والمراجـــع:

### أ / قائمة المصادر :


**1-** أبوديب ،كمال : جدلية الخفاء والتجلي ( دراسات بنيوية في الشعر ) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، مارس 1979 .

**2-** الغذامي ، عبد الله : النقد الثقافي ( قراءة في الأنساق الثقافية العربية ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2001 .


### ب / قائـــــــــمة المراجـــــــع :

### 1/ المراجـــــع العربيـــــــــة :


01- أبوزيد ، نصر حامد : الخطاب والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2، 2005.

02- ـــــــــــــــ : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط7 ،2005.

03- أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1989 .

04- ـــــــ: فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1980.

05- ـــــــ: الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1985.

06- أحمد يوسف، عبد الفتاح : قراءة النص وسؤال الثقافة (استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى) ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1، 2009.

07- أفاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ( نموذج هابرماس)، أفريقيا للشرق ، الرباط ، ط2 ، 1998.

08- أركون ، محمد : الفكر العربي ، تر : عادل العوا ، منشورات عويدات ،بيروت /باريس ، ط3 ، 1985.

09- أبوديب ،كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ( نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن ) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1، ديسمبر 1979.

10- ابن داود عبد النور: المدخل الفلسفي للحداثة (تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي ، قراءة في نصوص ميشال فوكو) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2009.

11- العروي ، عبد الله : ثقافتنا في ضوء التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط14 ، 1997.

12- ـــــــــــــــ : العرب والفكر التاريخي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط5 ، 2006.

13- الجراري ، عباس : خطاب المنهج ، منشورات النادي الجراري ، الرابط ، ط2 ، 1995.

14- المسيري ، عبد الوهاب : دراسات معرفية في الحداثة الغربية ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ط1، 2006.

15- ـــــــــــــــ : إشكالية التحيز : رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد ، محوري الأدب والنقد المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، فرجينيا ، ط1، 1996.

16- ـــــــــــــــ : إشكالية التحيز : رؤية معرفية ودعوة للإجهاد فقه التحيز ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، فرجينيا ، ط1، 1996.

17- المسيري عبد الوهاب ، التريكي فتحي: الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر ، دمشق ، ط1، 2003.

18- المسدي ، عبد السلام : قضية البنيوية ( دراسة ونماذج ) ، وزارة الثقافة ، تونس ، ط1، 1991.

19- الغذامي ، عبد الله : الموقف من الحداثة ومسائل أخرى ، الرياض ، ط2 ، 1991.

20- التريكي ، فتحي و التريكي ، رشيدة : فلسفة الحداثة ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، دط ، 2002.

21- القط ، عبد القادر : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، دط ، 1987.

22- الجابري ، محمد عابد: إشكاليات الفكر العربي المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ط1 ، يونيو ، 1989.

23- ـــــــــــــــ: الخطاب العربي المعاصر (دراسة تحليلية نقدية) ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ط4 ، 1992.

24- ـــــــــــــــ : تكوين العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط10 ، 2009.

25- ـــــــــــــــ : التراث والحداثة (دراسات ومناقشات) ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ،1991.

26- ـــــــــــــــ: المشروع النهضوي العربي (مراجعة نقدية )، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ، ط3 ،2009.

27- الرويلي ، ميجان و البازعي سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط3 ، 2002.

28- العشيري ، محمود : الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام) ، ميريث للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط 2 ، 2003.

29- الكردي ، محمد علي : دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، دط ، 1998.

30- اليوسفي ، محمد لطفي: لحظة المكاشفة الشعرية ( إطلالة على مدار الرعب ) ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط1، 1992.

31- الصفدي ، مطاع : نقد العقل الغربي ( الحداثة وما بعد الحداثة ) ، مركز الإنماء القومي بيروت دط ، 1990.

32- الدغمومي محمد : نقد النقد ( وتنظير النقد العربي المعاصر ) ، منشورات كلية الآداب بالرباط ، ط1 ، 1999.

33- إبراهيم ، مصطفى إبراهيم : الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، دط ، 2000.

34- إبراهيم ، عبد الله : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1999.

35- ـــــــــــــ : المركزية الغربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1997.

36- ـــــــــــــ : التلقي و السياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2، 2005.

37- بنشيخة المسكيني ، أم الزين: كانط راهنا (أو الإنسان في حدود مجرد العقل) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1 ،2006 .

38- بغورة ، الزواوي : الفلسفة واللغة (نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة) ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1، 2005.

39- بنيس ، محمد : حداثة السؤال ( بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، دط ، د ت.

40- ـــــــــــــ: الحداثة المعطوبة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2004.

41- ـــــــــــــ : الشعر العربي المعاصر بنياته ( بنياته وإبدالاتها ( مساءلة الحداثة) ) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2001 .

42- حنفي حسن ، الجابري محمد عابد : حوارات المشرق والمغرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1 ،1990.

43- حمر العين ، خيرة : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق د ط ، 1996.

44- خضر ، ناظم عودة: الأسس المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1997.

45- دلباني ، أحمد : السمفونية التي لم تكتمل (في أركيولوجيا الانتكاس وانفجار الأصوليات) منشورات ارتيتيستيك ، الجزائر، 2007.

46- سعد الله ، محمد سالم : الأسس الفلسفية لنقد مابعد البنيوية ، دار الحوار للطباعة والنشر ، اللاذقية ، ط1، 2007.

47- سامي ، سحر : شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين ابن عربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د ط ، 2005 .

48- سويد ، عبد المعطي : هياكل التنوير والحداثة المبتورة في العالم العربي ، مؤسسة الانتشار العالمي القاهرة ، ط1،2006.

49- سبيلا ، محمد و بن عبد العالي ، عبد السلام : الحداثة ، منشورات توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1، 2006.

50- ــــــــــــــ : مابعد الحداثة (تحديدات) ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1 ، 2007.

51- شرابي ، هشام : النقد الحضاري للمجتمع العربي في القرن العشرين ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ، د.ط .

52- شريح ، محمد عادل: الأسس البنيوية لفكر الحداثة الغربية ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 2008.

53- صالح ، هاشم : مدخل إلى التنوير الأوربي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، سبتمبر 2005.

54- عطية ، أحمد عبد الحليم : نيتشه وجذور ما بعد الحداثة ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1،2010.

55- عصفور ، جابر : الهوية الثقافية والنقد الأدبي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مصر ، ط1، 2010.

56- عبد الرحمن ، طه: روح الحداثة (المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية)،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1،2006.

57- فضل ، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998 .
58- كيليطو ، عبد الفتاح : الكتابة والتناسخ ( مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ) ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1985.
59- مجموعة مؤلفين : الغذامي الناقد ( قراءات في مشروع الغذامي النقدي ) ،كتاب الرياض ، ع 97-98 ، ديسمبر 2001 ، يناير 2002.
60- مجموعة مؤلفين : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1، 2003 .
61- موسى صالح ، بشرى: نظرية التلقي ( أصول وتطبيقات ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط1، 2001.
62- مفتاح ، محمد : المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط2، 2010.
63- ـــــــــــ : مشكاة المفاهيم ( النقد المعرفي و المثاقفة ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط 1، 2000.
64- مهيبل ، عمر : من النسق إلى الذات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1،2007.
65- ناصف ، مصطفى: اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، د.ط ، يناير 1995.
66- يفوت ، سالم : العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1989.
67- ـــــــــــ : الفلسفة والعلم في العصر الكلاسيكي(سيادة التصور الميكانيكي) ، المركز الثقافي العربي ، ط1،1989.
68- يوسف ، أحمد : القراءة النسقية ( سلطة البنية ووهم المحايثة ) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1 ، 2007.

## 2/ الكتـــــب المترجمـــــة :

01- أشكروفت ، بيل (وآخرون ) : دراسات مابعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية) ، تر : أحمد الروبي وآخرون ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1، 2010.
02- إياد ، مرسيا: تاريخ الأفكار والمعتقات الدينية ، تر: عبد الهادي عباس ، ط1 ، 1986-1987 ، دار دمشق ، ج2.

03- ا . ا ، رتشاردز : العلم والشعر ، تر : مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د ت د ط.

04- إيجلتون ، تيري : مقدمة في نظرية الأدب ، تر : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، دط ، سبتمبر 1991.

05- ـــــــــــ: فكرة الثقافة ، تر : شوقي جلال ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، 2005.

06- إليوت ، ت . س : في الشعر والشعراء ، تر : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، ط1، 1991.

07- إيزر ، فولفغانغ: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب ( في الأدب) ) ، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، دط ، د ت.

08- بورديو ، بيير: الرمز والسلطة ، تر : عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3، 2007.

09- بوتومور ، توم : مدرسة فرانكفورت ، تر : سعد هجرس ، دار وريا للطباعة والنشر والتوزيع ، ليبيا ، ط1 ، 1998.

10- بياجيه ، جان: البنيوية ، تر : عارف منيمنة و بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط 4 ، 1985.

11- بارت ، رولان: نقد وحقيقة ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1994.

12- بارت ، رولان و جنيت ، جيرار: من البنيوية إلى الشعرية ، تر:غسان السيد ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2001.

13- بينيت ، طوني ( وآخرون ) : مفاتيح اصطلاحية جديدة ، مفاتيح اصطلاحية جديدة ، تر : سعيد الغانمي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1، سبتمبر 2010.

14- برادبري ، مالكم و ماكفارلين جيمس: الحداثة ، تر: مؤيد حسن فوزي ، مركز الإنماء الحضاري،حلب ، 2009.

15- برينتون ،كرين: تشكيل العقل الحديث ، تر: شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1984.

16- تورين ، آلان : نقد الحداثة ، تر: أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، 1997.

17- تودوروف ، تزيفيتان: روح الأنوار ، تر: حافظ قويعة ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1، 2007.

18- تودوروف ، تزيفيتان: ميخائيل باختين ( المبدأ الحواري ) ، تر : فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1996.

19- ـــــــــــــ: الأدب في خطر ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1، 2007.

20- تومسون ، ميكل ( وآخرون ) : نظرية الثقافة ، تر: علي سيد الصاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يوليو 1997.

21- جاكسون ، ليونارد: بؤس البنيوية ( الأدب والنظرية البنيوية ) ، تر: ثائر ديب ، دار الفرقد ، دمشق ، ط2 ، 2008.

22- حوارات ونصوص ( ميشيل فوكو – جاك دريدا ) ، تر: محمد ميلاد ، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية ، ط1 ، 2006.

23- دولوز ، جيل: نيتشه والفلسفة ، تر: أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، ط1، 1993.

24- ـــــــــــ : المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو) ، تر: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987.

25- دولوز ، جيل و غتاري ، فليكس: ما هي الفلسفة ،تر وتق وتع ، مطاع صفدي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، ط1، 1997.

26- ديكارت ، رينيه: مقال عن المنهج ، تر: محمود محمد الخضيري ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط3 ، 1985.

27- دو سارتو ، ميشال: ابتكار الحياة اليومية ( فنون الأداء العملي ) ، تر : محمد شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2011.

28- دريدا ، جاك : في علم الكتابة ، تر وتق : أنور مغيث ومنى طلبة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة دط ، 2008.

29- دي سوسير ، فردينان: علم اللغة العام ، تر: يوئيل يوسف عزيز ، دار آفاق عربية ، بغداد ، دط ، 1985.

30- ـــــــــــ: الكتابة والاختلاف ، تر :كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار لبيضاء ، ط2 2000.

31- رورتي ، ريتشارد : الفلسفة ومرآة الطبيعة ، تر : حيدر حاج إسماعيل ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، ديسمبر 2009.

32- سعيد ، إدوارد: الاستشراق (المعرفة السلطة الإنشاء) ، تر: كمال أبوديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، دط.

33- ـــــــــــ : الثقافة والإمبريالية ، تر : كمال أبوديب ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ط3 ، 2004.

34- ـــــــــــ : صور المثقف ، تر : غسان غصن ، دار النهار للنشر ، بيروت ، د ط ، 1996.

35- سارتر ، جان بول: ما الأدب ؟ تر : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، د ت ، د ط.

36- سميث ، جيوفري نويل و هور كينتين : غرامشي وقضايا المجتمع المدني لـ : ، تر : فاضل جكتر دار كنعان للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط1، 1991.

37- سلدن ، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة د ط ، 1998.

38- ستروس ،كلود ليفي: البنيوية الأنثروبولوجية ، تر : مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، د ط.

39- شارودو ، باتريك و منغنو، دومينيك : معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادر المهيري وحمادي صمود ، دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، دط ، 2008.

40- طاليس ، أرسطو: فن الشعر ، تر و تق و تع : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د ت ، د ط.

41- ريكور ، بول: الذات عينها كآخر ، تر : جورج زيناتي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1، 2005.

42- غوستاف يونغ ،كارل : جدلية الأنا واللاوعي ، تر : نبيل محسن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط1، 1997.

43- غيرتز ،كليفورد : تأويل الثقافات ، تر : محمد بدوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، ديسمبر 2009.

44- غولدمان ، لوسيان ( وآخرون ) : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر : محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط2 ، 1986.

45- فوكو ، ميشال: حفريات المعرفة ، تر: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط2، 1987.

46- ـــــــــــ: إرادة المعرفة ، تر : مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، دط ، 1990.

47- ـــــــــــ : جينيالوجيا المعرفة ، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2008.

48- فراي ، نورثروب: الخيال الأدبي ، تر : حنا عبود ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، دط ، 1995.

49- كروزويل ، إيديث : عصر البنيوية ، تر : جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1، 1992.

50- كون ، توماس: بنية الثورات العلمية ، تر: شوقي جلال ،سلسلة عالم المعرفة ، الكويت د.ط ديسمبر 1992.

51- ليشته ، جون: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى مابعد الحداثة ) ، تر ، فاتن البستاني ، المنظمة العربية للترجمة ،بيروت ،ط1، 2008.

52- ويليامز ، جيمس: ليوتار (نحو فلسفة فابعد الحداثة ) ، تر : إيمان عبد العزيز ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1،2003.

53- ليوتار ، جان فرانسوا : الوضع مابعد الحداثي ، تر :أحمد حسان ، دار شرقيات للنشر و التوزيع القاهرة ، ط1،1994.

54- كوين ، جون: النظرية الشعرية ( بناء لغة الشعر ، اللغة العليا) ، تر وتق وتع :أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط4 ، 2000 .

55- كوللر ، جوناثان: مدخل إلى النظرية الأدبية ، تر : مصطفى عبد السلام ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1، 2003.

56- كاريذرس ، مايكل: لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة ، تر : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يناير 1998.

57- ليتش ، فنسنت: النقد الأدبي الأمريكي ( من الثلاثينات إلى الثمانينات) ، تر: محمد حقي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، دط ، 2000.

58- مجموعة من المؤلفين : البنيوية والتفكيك ( مداخل نقدية ) ، تر : حسام نايل ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1، 2007.

59- مواقع (حوارات مع جاك دريدا) : تر وتق : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، ا لدار البيضاء ، ط1 ، 1992.

60- مسارات فلسفية : مجموعة من الكتاب ، تر : محمد ميلاد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، تونس ط1 ، 2004.

61- مجموعة مؤلفين : في الحداثة وما بعد الحداثة (دراسات وتعريفات) تر : سهيل نجم ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1، 2009.

62- ماركوز ، هربرت: الإنسان دو البعد الواحد ، تر : جورج طرابيشي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط3، 1988.

63- نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس ، تر : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط1، 1982.

64- هومي بابا : موقع الثقافة ، تر : ثائر ديب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 2006.

65- هابرماس ، يورغن : القول الفلسفي للحداثة ، تر:فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، دط ، 1995.

66- هارفي ، ديفيد: حالة مابعد الحداثة (بحث في أصول التغيير الثقافي) ، تر: محمد شيا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1، 2005.

67- ويليك ، رينيه: مفاهيم نقدية ، تر :جابر عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، دط ، فيفري 1987.

68- ياكوبسون ، رومان: قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط 1، 1988.

## ج / قائمة الموسوعات و المعاجم :

1- راغب ، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط1 ، 2003.

2- سعد ، جلال الدين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، دط ، 2004.

3- صليبا ، جميل: المعجم الفلسفي ، ج 1 + 2 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، دط ، 1982.

4- علوش ، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، وسوشبريس ، الدار البيضاء ، ط1، 1985.

5- لالاند ، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية ، م 1 ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، تع : خليل احمد ، ط2 ، 2001.

6- **Oxford** dictionary of sociology .2nd . edit . oxford university press London .1998.

7- **la Grande Encyclopedia Laroussee**.Bibliotheque .larousse .paris.1975.

## د / قائمة الدوريات :

1- الكرمل : ع 09 ، 1982 ، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، فلسطين.

2- الموقف الأدبي : ع 316 ، س 27 ، آب 1997 ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق .

3- عالم الفكر : م 30 ، ع 04 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يونيو 2002 . م 23 ، ع 1 و 2 ، يوليو / سبتمبر – أكتوبر / ديسمبر 1994.

4- فصول ، القاهرة : م4 ، ع 3 ، 1984 .

5- كتابات معاصرة : ع37 ، م10 ، بيروت ، أيار – حزيران 1999 ، ع 33 ، م09 ، آذار –نيسان 1998.

6- الفكر العربي المعاصر : رقم : 134- 135، س 27 ، مركز الإنماء القومي ، بيروت / باريس ، 2006 .

7- علامات : ج 53 ، م 14 ، سبتمبر 2004 + ج55 ، م 14 ، مارس 2005 + ج57 ، م 14 ، سبتمبر 2005 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة .

## و / قائمة الدواوين الشعرية :

1- النابغة الذبياني : الديوان ، تقديم : حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت ، ط2 ،2005.

2- تميم بن مقبل : الديوان ، تح : عزة حسن ، دار الشروق العربي ، حلب ، د ط ، 1995 .

3- عمرو بن أبي ربيعة : الديوان ، تق : فايز محمد ،دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط2 ،1996.

4- أبو نواس : الديوان ، دار صادر بيروت ، دط ، دت.

5- جرير : الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1960.

6- عمرو بن كلثوم : الديوان ، جمعه وشرحه وحققه : إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1، 1991.

7- المتنبي : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، د ط ، 1983.

8- نزار قباني : الرسم بالكلمات ، منشورات قباني ، بيروت ، لبنان ، 1973.

# فهـــــرس

# المواضيـــــــع

# فهـــرس المواضيـــع


| الموضـــــوع | الصفحة |
|---|---|
| مقـدمة | أ- ج |
| مدخـــل : الثقافـــة العربيـــة وخطاب المراجعـــة النقديـــة | 32-7 |
| الفصـل الأول : خطاب الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الغربي المعاصر | 92-33 |
| تمهيـــــــــــد | 34 |
| المبحث الأول : في جينيالوجيـــــــا الحداثـــة : | 50-35 |
| أولا : الحداثـــــة والفكـــــر الإنسانـــــــي | 41-35 |
| ثانيا : الحداثـــــــــة ومقولاتهـــــــــــا : | 50-42 |
| 01 – العقلانيـــــــــة | 46-42 |
| 02 – التجريبيـــــــــة | 50-47 |
| المبحث الثاني : مابعد الحداثـــة في الفكـــــر الفلسفـــي الغربـــي : | 71-51 |
| أولا : نيتشـــــــــه وجذور ما بعد الحداثـــــــــــــة | 62-52 |
| ثانيا : في هوية مابعد الحداثة : قراءة في خطاب المابعديات | 71-63 |
| المبحث الثالث : النمـاذج النقديـة للخطاب الحداثـي وما بعد الحداثـي الغربـي | 92-72 |
| أولا : في الخطـــــــــاب النقـــــــدي الحداثـــي : | 80-73 |
| 1- النمـــــوذج الشكلانـــي والقراءة الداخليـــة | 75-73 |
| 2- النمـــــوذج البنيـــــوي والسلطـــة النسقيـة | 80-75 |
| ثانيا : في الخطـــاب النقـــدي لما بعد الحداثـــــة : | 92-81 |
| 1- التفكيكيـــة ونقـــد التمركز | 88-81 |
| 2- النقد الثقافي وحوار الأنساق | 92-88 |
| الفصل الثاني : النقـــد البنـــيـوي الحداثـــي عند كمـــال أبـوديب طمـــوحات المنهـــج وواقـــع الممارســـة | 157-93 |
| تمهيـــــــــــد | 94 |
| المبحث الأول : منطلقـــات التأسيس في جدليـــة الخفـــاء والتجلـــي : | 117-95 |

| | |
|---|---|
| أولا : المستـــــوى النظري | 111-95 |
| ثانيا : المستـــــوى الإجرائي | 117-112 |
| المبحث الثاني : القراءة الداخلية واكتناه النسق : | 143-119 |
| أولا : في الوعي والوعي الضدي | 128-119 |
| ثانيا : إشكاليـــة بناء المعنـــى | 143-129 |
| المبحث الثالث : الرؤيـــا الشعريـــة وتأصيـــل القراءة المتعـــددة : | 157-144 |
| أولا : اللغـــة وإمكاناتها من منظور حداثـــي | 152-144 |
| ثانيا : الإيقـــاع والفعاليـــــة البنيويـــــــة | 157-153 |
| الفصل الثالث : النقـــد الثقافـــي عند عبد اللـــه الغذامـــي : من قراءة النص إلـــى تأويـــل الثقافـــة | 222-158 |
| تمهيـــــــــد | 159 |
| المبحث الأول : في نقـــــد الثقافـــــة وأنساقهـــــا | 188-160 |
| أولا : الغذامـــــي والممارســـة الثقافيـــة | 166-160 |
| ثانيا : الأســس المعرفيـــة والتنظير النقـــدي | 188-167 |
| المبحث الثاني : الغذامـــي وفضـــاء التحميليـــة النقديـــة : | 211-189 |
| أولا : نسقيـــة الحضـــور / الفحولـــة المضاعفـــة | 201-189 |
| ثانيا : المتنبـــــــــي والأبـــــوة النسقيـــــــة | 2011-202 |
| المبحث الثالث : الشعـر وأنساق الثقافـــة : نحو تهميش الجمالي : | 222-212 |
| أولا : الغذامـــــــي وسلطـــــــة التأويـــــــــل | 218-212 |
| ثانيا : لعبة تبادل الأدوار : فحولة الشعر / فحول النقـد | 222-219 |
| خاتمـــــــــــــــــــــــــــة | 227-223 |
| قائمة المصـــــــــــــــادر والمراجع | 239-228 |
| فهـــــرس المواضيـــــــــــــــع | 242-240 |