

الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب الإيداعي

الشعر المغربي الحديث المكتوب بالدارجة أنموذجًا

مهند ذويب

إصدارات دائرة الثقافة - حكومة الشارقة 2025م

الفهرس

ملخص عام.....3

مقدمة.....4

الفصل الأول:

الحداثة وما بعد الحداثة.....13

الحداثة والمفهوم.....14

سمات مرحلة "ما بعد الحداثة".....27

مقاربة مفهومي الخطاب والثقافة.....31

الفصل الثاني:

النقد الثقافي وآليات اشتغاله.....38

النقد الثقافي: المفهوم وذاكرة المصطلح.....39

النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي.....47

الممارسة التطبيقية (اختراع الفعل).....57

الفصل الثالث:

الشعر المغربي الحديث المكتوب بالدارجة أنموذجًا تطبيقيًا.....74

اقتراحات ومراجعات نظرية.....75

الشعر المغربي المكتوب بالدارجة ورهانات التحديث.....80

قراءة ممكنة للأنساق الثقافية عند: أحمد المسيح ومراد قادري.....83

قائمة المصادر والمراجع.....98

ملخص عام:

يشكل منهج النقد الثقافي أحد أبرز المناهج التي ضمت تحت لوائها عدّة اتجاهات نقدية بعد حداثة، وقد كان ظهوره في العالم العربي محاطاً بجملة من المبالغات والأسئلة والجدالات حول إمكانية موت السؤال الأدبي (بعد موت الكاتب وموت الإنسان أصلاً)، واستبداله بالسؤال الثقافي، وحول التعقيدات الأساسية له كمنهج يعمل على كشف العيوب النسقية، والحيل الثقافية التي تحملها الخطابات، وترسخها في الوعي الجمعي بطريقة لا واعية وممتدة، حيث تتبّع هذه الأنساق المضمرّة الباحث عبد الله الغلامي، الذي رأى في الخطابات أنساقاً خفية غير بريئة نابعة من الموروث الأيديولوجي والثقافي والقبلي في ذاكرة وقناعة مُرسِل الخطاب، تفرض سلطتها على الخطاب بإيقاعها غير الواعي والمؤثر

ومع أهمية هذا المنهج، إلا أنه صبّ كل جهوده في كشف المضمر النسقي القبلي، وألغى اعتبارات أخرى داخل الخطاب وخارجه، لذا جاءت هذه الدراسة لتقترح مواءمة عبر مجموعة من المستويات لتحليل ودراسة الخطاب (النص الأدبي تحديداً)، تمكّناً من فهمه داخلياً وخارجياً، وتتبع المضمر النسقي فيه بإيجابيته أو قبحه، إضافة إلى اقتراحها توسيع حدود مفهوم النسق، تماماً كما اقترحت توسيع اشتغال النظرية، وهذا التوسيع لن يخرج النظرية من إطارها الثقافي، بل سيجعلها أكثر شمولاً وتحرراً لتغدو أداة مركزة تتجاوب مع كافّة المتغيرات وتستطيع تحليل كل جوانب الخطاب

واتّخذت الدراسة من الشعر المغربي الحديث المكتوب بالدارجة أنموذجاً عملياً للتحليل، وأتى اختيار هذا النموذج ليقدم مرافعة تتعلّق بحداثة ما وصل إليه الشعر المغربي المكتوب بالدارجة بعد جملة من التحولات طالت شكله ومضمونه، إذ خرج من الأدلجة والسياسة واقترب من روح الشعر، واستطاع التسامي على الكثير من العيوب النسقية، ليتجاوزها نحو ترسيخ أنساق وقيم إنسانية أكثر إيجابية ونقاءً.

مقدمة:

تخضع المعرفة الإنسانية إجمالاً لمبدأي التراكم والتجاوز، فهي تجد نفسها مرغمة أحياناً، على تجديد ذاتها وتجاوز بعض إشكالياتها. وما انطبق على المعرفة الإنسانية بصورتها الكلية ينطبق على الجزئي، وأعني تحديداً "النقد الأدبي". لذا؛ فإننا أمام حديث دائم عن البداية والنهاية لأي منهج نقدي، ويبدو أن سؤال التّجاوز كان طرح نفسه بشدّة على نظرية الأدب في مرحلة ما بعد الحداثة، خاصّة عربياً، فانشغل الكثير من الباحثين بمناقشة السؤال الثقافي عوضاً عن السؤال الأدبي (الجمالي أو اللساني)، وسؤال المضمّر بدلاً عن سؤال الدّال، وسؤال التأثير الذي ينطلق من ثنائية المركز والهامش، والمؤسسة وشروطها الجمالية

يُنظر إلى النّقد الثقافيّ (cultural criticism) كرد الفعل ما بعد الحداثيّ على المناهج النّقدية الحداثيّة، خاصّة البنيويّة، بما قرّرتّه من فصل تام للنّص عن خارجه. ويرى الباحثون أنّه يعبر عن مجموعة من الاتّجاهات النّقدية، إذ تنضوي تحته التّاريخانيّة الجديدة (New Historicism)، وما بعد الكولونيالي/استعماريّ (Post-Colonial)، والنّقد النسوي (Feminist criticism)، وغير ذلك من الاتّجاهات.

وإذا نظرنا إلى ظهوره عربياً نجد أنّ بعض الباحثين انطلقوا في كتاباتهم من منهجية ثقافية، لكنّهم لم يقعدوا لنظرية في النّقد الثقافيّ، ومنهم إدوارد سعيد وتحديداً في كتابه الاستشراق، ومحمد عابد الجابريّ في ثلاثيته حول نقد العقل العربيّ. لكنّ المصادر تُجمع أنّ عبد الله الغداميّ أوّل من حاول التّععيد للنّظرية، واستخدام أدواتها النّقدية في تحليل الخطابات (النّصوص)

ومن المعروف أنّ مصطلح الثقافة عام وفضفاض، ولعلّ ظهور مصطلح النّقد الثقافيّ عربياً كان محاطاً بجملة من الأسئلة والمجادلات. ومع أنّ النّظرية لاقت استحسان عدد من الباحثين والدارسين إلّا أنّها ما زالت قاصرة عن الإحاطة بالكثير من الجوانب التي يتضمّنّها الخطاب، لذا فهذه محاولة تتّبع ووصف واقتراح لدمج السؤال الأدبي والثقافيّ داخل النّظرية

أهمية الدراسة:

تكمُن أهمية هذه الدراسة أنّها تحاول استقرار آليات اشتغال النّقد الثقافيّ باعتباره منهجاً نقديّاً يقوم على مقارنة مجموعة من الخطابات المعرفيّة، من خلال استعراض تجربة عبد الله الغداميّ في كشفه للأنساق المضمرة في الشعر العربيّ من خلال تتبعه للنسق المضمّر وإضافته للوظيفة النّسقيّة ضمن النّموذج الاتّصاليّ الذي حدده دي سوسيور، مع الإشارة إلى تجربة إدوارد سعيد في نقد المقولات الكبرى وهرميّات التّمرّكز في الفكر الغربيّ. ومن خلال الاستعراض ستتعرض الدراسة إلى إمكانيّة اعتبار النقد الثقافيّ منهجاً قائماً بذاته، من خلال مناقشة ما طرحه الغداميّ حول تحديد مفهوم النّسق، واهتمامه بالقبحيّات فقط داخل الخطاب

إشكاليّة الدراسة:

تتمثّل إشكاليّة الدراسة في أنّ منهج النّقد الثقافيّ كما أرساه الباحث عبد الله الغداميّ في كتابه "النّقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة"، باعتباره أوّل كتاب تبنى النقد الثقافيّ منهجاً في الدراسة والتحليل على نحو صريح، معلّناً فيه عن بداية مرحلة عربيّة جديدة في النّقد؛ ليس منهجاً شاملاً، فهو قاصر عن الإلمام بالكثير من جوانب الخطاب. وقد تعرّزت هذه الإشكاليّة بإعلان الغداميّ موت النّقد الأدبيّ، والدّعوة إلى إحلال النّقد الثقافيّ مكانه، بعد أن رأى أنّ النّقد الثقافيّ هو مكملّ للنّقد الأدبيّ، أو هو "المسكوت عنه" في النّقد الأدبيّ، يقول: "لقد أدّى النّقد الأدبيّ دوراً مهماً في الوقوف على جماليّات النّصوص، وفي تدريبنا على تذوّق الجماليّ، وتقبّل الجميل النّصويّ، ولكنّ النقد الأدبيّ مع هذا، وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافيّ التام عن العيوب النّسقيّة المختبئة تحت عباءة الجماليّ... وليس القصد هو إلغاء المنجز النّقديّ الأدبيّ وإنّما الهدف هو تحويل الأداة النّقديّة من أداة في قراءة الجماليّ الخالص وتبريره (تسويقه)، بغض النّظر عن عيوبه النّسقيّة إلى أداة نقد الخطاب وكشف أنساقه".⁽¹⁾

ويكمل الغداميّ في سياق توضيح حالة العمى هذه، في كتابه "نقد ثقافيّ أم نقد أدبيّ" فيقول: "لم يقف النّقد الأدبيّ قط على أسئلة ما وراء الجمال، وأسئلة العلاقة بين

1. عبد الله الغداميّ، (النقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء/ بيروت، 2005، ط3، ص 8

التذوق الجماعي لما هو جميل وعلاقة ذلك بالمكوّن النسقيّ لثقافة الجماعة، وإن كان وقف على بعض ما هو غير جماليّ في النصوص إلّا أنّ هذا اقتصر على عيوب الخطاب الفنيّة والعروضيّة واللغويّة، وما هو غير ذوقي أو غير جماليّ فنيّاً، وهذا إمعان في خدمة البليغ الجماليّ، وغفلةً عن النسقيّ الثقافيّ⁽²⁾ ويضيف الغداميّ بوضوح: "إنّ النقد الثقافيّ لن يكون إلغاءً منهجياً للنقد الأدبيّ بل إنّهُ سيعتمد اعتماداً جوهريّاً على المنجز المنهجيّ الإجرائيّ للنقد الأدبيّ"⁽³⁾

لكنّه عاد وناقض نفسه في نفس هذه الكتب، حيث أكد أنّ النقد الثقافيّ هو "بديل نظريّ وإجرائيّ عن النقد الأدبيّ"⁽⁴⁾، ويقول: "إنّ النقد الأدبيّ غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافيّ، فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبيّ، وإحلال النقد الثقافيّ مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في 22.9.1997"⁽⁵⁾

وبناءً على ذلك، فإنّنا نستطيع رؤية هذا التناقض بكلّ وضوح، وترجّح الدّراسة أنّ التحليل الإجرائيّ الذي أجراه الغداميّ يؤكّد رؤيته المتعلّقة بالاستبدال أو موت النقد الأدبيّ، لذا فإنّ ثمة إشكالات منهجيّة مطروحة تتعلّق بكيفيّة المقاربة بين الإطار المفاهيميّ المؤطر للنقد الثقافيّ وبين تحليل الخطاب (النصوص)، وهذا يستلزم خلق تواشّج أو تكامل بين أكثر من نظريّة من ضمنها النقد الثقافيّ للوصول إلى نتائج حقيقيّة تتعلّق بالخطاب محل الدّراسة

وعليه، تنطلق الدّراسة من السّؤال المركزيّ التالي:

هل يمكن اعتبار النقد الثقافيّ، في إطاره العربيّ الذي أطر له الغداميّ، نظريّة قائمة بذاتها تستطيع فك شيفرة النصوص، وتتبعها نقديّاً عبر أنساقها الداخليّة والخارجيّة، أم أنّ النظريّة تحتاج إلى توسيع لتشمل مستويات أخرى في قراءة الخطاب وتحليله؟ والذي تنفرّع عنه أسئلة أخرى، أبرزها:

1. هل يمكن للنسق الثقافيّ أن يحمل قيمة إجابيّة (أخلاقيّاً أو إنسانيّاً)، أم أنّه محصور في النسق القبحيّ؟

2. عبد الله الغداميّ، وعبد النبي اصطيّف (نقد ثقافيّ أم نقد أدبيّ)، دار الفكر، دمشق، 2004، ص 18-19

3. المرجع السّابق، ص 21

4. عبد الله الغداميّ، (النقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، مرجع سابق، ص 69

5. المرجع السّابق، ص 8

2. هل أخذ الغداميّ باعتبار النسبيّة، بوصفه أحد أبرز مرتكزات مرحلة ما بعد الحداثة، في تقريره بقبح النّسق؟ فما هو قبّح عند شخص انطلاقاً من أيّدولوجيّته وانتمايه ومعتقدّه ربما يكون جميلاً ومطلوباً عند شخص آخر؟

3. ماذا ستعني دراسة خطاب أو (نص) وفق منهج الغداميّ وعدم إيجاد أي نسق ثقافيّ قبّحي فيه، هل سيعني ذلك أنّ الخطاب استطاع التّسامي على هذه الأنساق وتجاوزها، وأنّه على وعي مسبق بها؟

4. هل استطاع الشّعر المغربيّ الحديث المكتوب بالدارجة تجاوز الأنساق القبّحيّة، و"السيّسة" و"الأدلجة" وخلق أنساق جديدة شكلاً ومفهوماً، تقترب من المفهوم الحديث للشّعر؟

فرضيّة الدراسة:

تفترض هذه الدّراسة قُصور "النقد الثّقافي" كنظرية مستقلة بالمفهوم الذي حدّده الغداميّ عن الإلمام بكل جوانب الخطاب، وتحليله نقدياً، وتري أنّ حصر مفهوم النّسق والوظيفة النّسقيّة، وحصر الممارسة النّقدية الثّقافية ما بعد حداثيّة بالبحث في عدم براءة النّصوص؛ أمراً يخالف جملة من أبرز مرتكزات ما بعد الحداثة. لذا تفترض الدّراسة سقوط الفكرة القائلة بموت النّقد الأدبيّ، لأنّ النقد الثّقافي لم يستطع أن يقدّم بدائل منهجيّة مقنعة لدراسة الخطاب أو النّص بوصفه جزءاً من الخطاب، دراسة كاملة داخلياً وخارجياً، وإن كان هدف النقد ما بعد حداثي الخروج من المغلق والمحصور على ذاته، وما أسست له البنيويّة، فإنّه أقام دائرة أشدّ انغلاقاً تنطلق من الخطاب عبر مسارات محدّدة مسبقاً، وإنّ كانت هذه المسارات ضروريّة، وكان البحث في القبّحيات العابرة للأزمنة والثّقافات، وبحيلها النّسقيّة في "الحلول" داخل الخطاب، والتأثير على المتلقين أمراً ضرورياً، لكنّ حصر الممارسة النّقدية في هذا الجانب هو قصور كبير في النّظريّة، فماذا لو تجاوز النّص هذه الأنساق؟، وماذا لو حمل النّص أنساقاً غير قبّحيّة ذات بعد عابر ومتأصل في الثّقافة؟، وهل يمكن الجزم بقبّحيّة شيء في ظلّ النسبية التي تتحكم فيها عوامل عدّة أبرزها الأيدولوجيا؟

وعليه، تفترض الدّراسة أنّ المنهج في نظريّة النّقد الثّقافيّ منهج غير واضح المعالم، ولا يتميز بخطوات منهجيّة واضحة وصارمة، وهو بحاجة إلى توسيع أدواته الإجرائيّة

والنقدية لتشمل عدة مستويات من معالجة الخطاب نقدياً، منها المستوى المتعلق بالأنساق الثقافية المضمرة، كما تفترض أنّ البحث في النسق المضمّر يتطلب توسيع مفهومه أكثر من التحديد الذي حدّده الغدامي، وأيضاً، جعله يشمل النسق الإيجابي أو الجمالي (الجيد ثقافياً، عكس القبيح)، وستستخدم الدراسة مصطلح نسق إيجابي (positive system) كمعكس للنسق القبحي الذي أقرّه الغدامي، ولن تستخدم كلمة نسق جمالي لعدم اختلاط المعنى؛ لما تحمله كلمة جمالي من دلالات أخرى في النقد الأدبي

كما تفترض الدراسة من خلال النموذج التحليلي الذي اتخذته، أنّ الشعر المغربي الحديث المكتوب بالدارجة استطاع التّسامي على الكثير من الأنساق الثقافية المتغلّطة في الشعر العربي، والتي حددها الغدامي في دراسته، واستطاع هذا الشعر تجاوز الأدلجة والسياسة نحو الاقتراب من الممارسة الشعرية الحداثيّة التي تنفتح على الذات الإنسانية المتألمة، وهمومها وشكوكها. لذا؛ فإنّ الدراسة أسقطت كلمة "زجل" واستبدلتها بـ "الشعر المكتوب بالدارجة"

المنهجية:

للبحث في إشكاليات الدراسة، ومحاولة إثبات فرضياتها، سيستخدم الباحث منهجين علميين أساسيين، فيما سيستعمل منهج النقد الثقافي وفق تصوّره في النموذج التحليلي أولاً: **المنهج الوصفي التحليلي:**

وهو خليط بين منهجي الوصف والتحليل، فالمنهج الوصفي هو: "المنهج الذي يحدد ويبيّن معالم النصّ ومعناه، دون زيادة أو نقصان، لذا يحتاج الباحث في هذا المنهج إلى استخدام المعاجم اللغوية للوقوف على تفسير النصّ تفسيراً أميناً"⁽⁶⁾، أمّا المنهج التحليلي فيعرّف أنّه: "منهج يقوم على تقسيم أو تجزئة الظواهر أو المشكلات البحثية إلى العناصر الأولية التي تُكوّنها؛ لتسهيل عملية الدراسة، وبلوغ الأسباب التي أدّت إلى نشوئها، ويستخدم بالتزامن مع طرق علمية أخرى"⁽⁷⁾.

أمّا المنهج الوصفي التحليلي فهو يجمع المنهجين، بحيث "يهتمّ بتوصيف البيانات

6. عبد القادر شليبي، (قواعد البحث القانوني)، دار الثقافة، عمّان، 1999، ص15

7. موقع مبعث للدراسات والاستشارات الأكاديمية، بدون كاتب. انظر: <https://bit.ly/3z9Pezo>

والاصطلاحات والنتائج، وفي نفس الوقت يقوم بعملیات تحليلية لعرض معلومات ونتائج مضافة أو تنقيحية أو تفسيرية أو ما شابه ذلك" (8).

ويرتكز المنهج الوصفي التحليلي على ثلاث مركّزات أساسية هي: (9)

1. التفكير (التفسير): وذلك المحور يتمثل في عرض الدراسات العلمية بشرح موسع، مع التماس التأويلات، من خلال استرجاع العناصر الأساسية، والتعرّف على المسببات والعلل، بما يساعد على توضيح الظواهر.
2. التقويم (النقد): وذلك الجزء مهم في حالة وجود دراسات سابقة تشبه البحث العلمي الذي يقوم به الباحث، ومن ثمّ تقويمها بأسلوب علمي صحيح، وتوضيح نقاط الضعف، وتصحيحها بالاستناد لأسس علمية صحيحة.
3. التركيب (الاستنتاج): ويتمثل في تركيب المفاهيم والنتائج، ويمكن أن نطلق عليها مرحلة الاستنباط، سواء تم ذلك بشكل كلي أو جزئي، وفي ضوء ذلك يتم التعميم.

والنقد في هذا المنهج يستند إلى ثلاثة خصائص أساسية، هي: (10)

1. أن يقوم الجدل على حقائق، ومبادئ معروفة في المجال الذي أجريت فيه الدراسة، أو يتفق على الأقل معها.
2. أن تكون الحجج المقدمة في التفسير النقدي واضحة ومعقولة، أي أنها يجب أن تنطلق من المنطق، بحيث تكون التعميمات والاستنتاجات التي تم التوصل إليها في هذا النوع من النشاط البحثي مستنبطة منطقياً من الحقائق المعروفة، ومن المبادئ التي يطبقها الباحث عند معالجته لمادته.

8. زينب صالح الأشوح، (طرق وأساليب البحث العلمي)، المجموعة العربية للتعريب والنشر، القاهرة، 2916، ص88

9. موقع مبعث للدراسات والاستشارات الأكاديمية، مرجع سابق. انظر: <https://bit.ly/3z9Pezo>

10. ساسي سفيان، مقال (البحث العلمي)، موقع الحوار المتمدّن، تاريخ النشر: 16.1.2005، آخر استرجاع: 10.3.2022، انظر: <https://bit.ly/3NLfnZB>

3. يُتوقع من التحليل النقدي أن يتمخض عن بعض التعميمات التي ترتبت على عملية الاستنتاج من الوقائع أو المقدمات.

ثانيًا: منهج نقد النقد:

منهج نقد النقد أو النقد الشارح كما أسماه جابر عصفور، هو: "الكتابات التي تراجع النشاط النقدي في فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم"⁽¹¹⁾. ولعل البدايات الأولى لمصطلح نقد النقد كانت مع تودوروف في كتابه "نقد النقد"، الذي سعى من خلاله لتوضيح واستعرض بعض الأعمال النقدية من وجهة نظر تقوم على إعادة الفحص في الكيفية التي تم من خلالها تفكيك الأدب في الفترة التي درسها. والنقد عنده هو التقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز عن الآخر، ولهذا يجب ألا ينسى الناقد أن قراءته النقدية للنص الإبداعي ستغدو فيما بعد نصًا يقوم بدراسته ناقد آخر.⁽¹²⁾

أمّا الباحث عبد الملك مرتاض، فقد عرّفه أنه: "شكل معرفي مكمل للنقد، ومهدئ من طوره، وضابط لمساره، فكما أنه كان للمبدعين من السارجين نقاد ينتقدونهم، فقد كان يجب أن يوجد نقاد... ينتقدون أولئك الذين ينتقدون".⁽¹³⁾

خطة الدراسة:

ستقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول أساسية، حسب الاتجاه الأنجلوسكسوني في البحث، الذي يعطي الحرية للباحث في تقسيم الدراسة وفصولها حسب ما يقتضيه الموضوع والسياق، بعكس المنهج الفرانكفوني. في الفصل الأول سنتناول الدراسة مصطلح الحادثة بمعناه ونشأته، وأهم مميزات هذه المرحلة، ثم ستقدم مجموعة من التصورات لمرحلة ما بعد الحادثة، إضافة إلى أنها ستقدم تصورًا مختصرًا عن الحادثة النقدية. أمّا الفصل الثاني فستعمل الدراسة على تبيان وتوضيح ووصف منهج النقد الثقافي، ثم ستنتقل بالتفصيل إلى تنظيرات الباحث السعودي عبد الله الغدامي حول النقد

11. جابر عصفور، (نظريات معاصرة)، مكتبة الأسرة، القاهرة، ب.ت، ص 267

12. تزيقتان تودوروف، (نقد النقد)، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 64

13. عبد الملك مرتاض، (في نظرية النقد)، دار هومة، الجزائر، 2010، ص 253

الثقافي، وإطاره التّطبيقيّ الذي درس فيه الأنساق المضمرّة في الشّعر العربيّ، إضافة إلى أنّها ستسلط الضّوء بشكلٍ سريع وضمنيّ على تجربة إدوارد سعيد كتجربة رائدة في النّقد الثقافيّ عربيّاً

أمّا الفصل الثالث فستقدّم الدراسة تصوّرها حول توسيع الإطار النظريّ للنّقد الثقافيّ، بإضافة مستويات يتمّ فيها تحليل الخطاب، كما ستقدّم تصوّرها عن النّسق الإيجابيّ، من خلال البحث في أنموذج من الشّعر المغربيّ الحديث المكتوب بالدارجة، ويأتي اختيار هذا الأنموذج من منطلق منهج الغداميّ نفسه، فيقول: "ولو نظرنا في أمر المبحث النّقديّ لهالنا الاهتمام المفرط بكلّ ما هو أدبيّ/ جماليّ، بالمفهوم الرّسميّ للأدبيّ، وإغفال كل ما لا يندرج تحت التّصنيف الجماليّ، وفي المقابل نرى أنّ الفعل الجماهيريّ والثقافيّ يقع تحت تأثير ما هو غير رسميّ، فالأغنية الشعبيّة والنكتة والإشاعات واللغة الرياضيّة والإعلاميّة وما إلى ذلك، هو ما يؤثر أكثر من قصيدة لأدونيس، أو غيره من الشعراء الذين سخر النّقد جهده كلّه فيهم، غافلاً عن الخطابات الفاعلة لمجرّد أنّها ليست مما يحسب في حساب الراقي، كما تقرره المؤسسة الأدبيّة وشروطها الجمالية والبلاغية" (14).

الدّراسات السّابقة:

تستند الدّراسة إلى دراسة عبد الله الغداميّ "النّقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة" كمرتكز أصليّ وأساسيّ تستقيّ منه تنظيرات الغداميّ. لكنّها أيضاً تستعين بدراسات سابقة حاولت تناول ذات الموضوع بالتّطبيق أو الشّرح أو النّقد ومنها:

1. ناصر الديديم، (آليات تشكّل النّسق في الخطاب الثّقافيّ)، أطروحة دكتوراة في جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء، نُشرت في كتاب منشورات القلم المغربيّ، الدّار البيضاء، 2019، والتي حاولت دراسة آليات تشكّل الأنساق المضمرّة في الخطابات الثّقافيّة، وتفاعل التمثيلات المعرفيّة فيما بينها وخاصّة على مستوى إبراز الوظيفة الدّلاليّة للنّسق، ومراحل تشكّله، وإبدالات النّصوص الثّقافيّة بين ثنائيا الخطابات المعرفيّة.

14. عبد الله الغداميّ، (النّقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، مرجع سابق، ص 14-15

2. ملحّة بنت معلث السحيمي، (نظريّة النقد الثقافي ما لها وما عليها)، مجلة كليّة الآداب بجامعة طيبة، المدينة المنورة، وقد حاولت في هذه الدّراسة تتبّع نظرية النقد الثقافي، وتقديم مقترحات توسيعيّة للنظريّة.

الفصل الأول:

الحادثة وما بعد الحادثة

- 1.1 من الحادثة إلى ما بعد الحادثة
 - 1.2 سمات مرحلة "ما بعد الحادثة"
 - 1.3 في معنى الثقافة والخطاب
-

1.1 من الحداثة إلى ما بعدها

1.1.1 الحداثة: المصطلح والمفهوم

يدخل مصطلح الحداثة (Modernity or Modernism) ضمن المفاهيم التي تحمل شيئاً من الغموض، والمستعصية على التعريف والتوصيف؛ ذلك أنه يعتبر "مفهوماً حضارياً شمولياً يطال كافة مستويات الوجود الإنساني، حيث يشمل الحداثة التقنية والحداثة الاقتصادية، وأخرى سياسية وإدارية وثقافية وفلسفية وغيرها"⁽¹⁵⁾، فهو "العابر الهارب والعرضي"⁽¹⁶⁾ كما يصفه بودليير.

وفي الفرنسية تقابل كلمة (Moderne) كلمة (modernus) في اللاتينية القديمة *، وهي: "لفظٌ مستعمل منذ القرن العاشر في المساجلات الفلسفية أو الدينية. ويكاد يستخدم إمّا بمعنى ضمني هو الانفتاح والحرية الفكرية، وإمّا بمعنى عامي أي حب التغيير من أجل التغيير، وميل إلى الاهتمام بالانطباعات الزاهنة، بلا حكم على الماضي وبلا تفكير فيه"⁽¹⁷⁾، لكن مصطلح حداثة (modernité) كمصطلح تأخر في الظهور حتى "نهاية القرن التاسع عشر"⁽¹⁸⁾

أما لسان العرب، ففي جذر (حَدَثَ) يقول: "الحديث: نقيض القديم. والحُدُوث: نقيض القدم. حَدَثَ الشيءُ يَحْدُثُ حَدُوثًا وحَدَاثَةً، وأَحْدَثَهُ هو، فهو مُحَدَّثٌ وحَدِيثٌ، وكذلك اسْتَحْدَثَهُ"⁽¹⁹⁾

ويعرّف "بودريار" الحداثة أنها: "صيغة مُميّزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنّها واحدة متجانسة ومُشعة عالمياً،

15. محمد سبيلا، (الحداثة وما بعد الحداثة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص7

16. نقلاً عن محمد الشكير، هايدغر وسؤال ما بعد الحداثة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006، ص30

17. لالاند أندريه، (موسوعة لالاند الفلسفية)، ترجمة: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، 2001، ص822

18. محمد جديدي، (الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008، ص96.

19. ابن منظور، (لسان العرب)، دار المعارف، القاهرة، (ب.ت)، مادة الفعل حَدَثَ، ص796

إنطلاقاً من الغرب، ومع ذلك تظلّ الحداثة موضوعاً غامضاً يتضمّن في دلالاته إجمالاً الإشارة إلى تطوّر تاريخيٍّ بأكمله، وإلى تبدّل في الذهنيّة⁽²⁰⁾.

وأفرزت الحداثة، بما حملته من قيم التّجاوز (Transgression) وتحطيم سلطة الكنيسة الدّينية، متزامنة مع حركة تنويريّة نهضويّة؛ تحولات جذريّة في البنيات الثقافيّة والأيدولوجيّة التي حكمت التفكير والممارسة في الغرب ردحاً من الزمن. فاتّجهت الحداثة الجديدة إلى الماديّ، بمفهومه الفلسفيّ: أي أنّ المادة هي الأصل والمحرّك الأساسيّ للكون. وقد ارتكّز المفكّرون العرب، غالباً، في تعريفهم للحداثة على فكرتين أساسيتين هما: فكرة الثّورة ضدّ التّقليد، وفكرة مركزيّة العقل، والأخيرة شكّلت أحد أبرز النّقاط التي ناقشها عبد الوهاب المسيري في نقده للحداثة، إذ يرى أنّ الحداثة سعت لمنح المركزيّة للإنسان، وأكّدت على عقلانيّته، وأنّها انقسمت إلى مرحلتين أساسيتين: "المرحلة العقلانيّة الماديّة الصّلبة، والمرحلة اللاعقلانيّة الماديّة السائلة"⁽²¹⁾، ويرى المسيري أنّ هذه العقلانيّة الماديّة قد ترجمت نفسها إلى ما سمي بحركة الاستنارة (Enlightenment movement)، التي ذهبت إلى أنّ "عقل الإنسان قادرٌ على الوصول إلى قدر من المعرفة هي التي تضيء على الإنسان مركزيّة في الكون، وهي التي ستمكّنه من تجاوز عالم الطبيعة بل وذاته الطّبيعيّة.. بحيث يولد من داخل ذاته معياريّته"⁽²²⁾. وإلى معانٍ شبيهة يذهب جابر عصفور، الذي يرى أنّ الحداثة هي: "البحث المستمرّ؛ للتّعرف على أسرار الكون من خلال التّعمق في اكتشاف الطبيعة والسّيطرة عليها وتطوير المعرفة بها، ومن ثمّ الارتقاء الدّائم بموضع الإنسان من الأرض. أمّا سياسياً واجتماعياً فالحداثة تعني الصّياغة المتجدّدة للمبادئ والأنظمة التي تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضّرورة إلى الحرّيّة، من الاستغلال إلى العدالة، ومن التّبعيّة إلى الاستقلال ومن الاستهلاك إلى الإنتاج، ومن سطوة القبيلة أو العائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة، ومن الدّولة التسلّطيّة إلى الدولة الديمقراطيّة"⁽²³⁾.

20. نقلاً عن: محمّد برّادة، (اعتبارات نظريّة لتحديد مفهوم الحداثة)، مجلة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، العدد3، 1984.

21. عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، (الحداثة وما بعد الحداثة)، دار الفكر، دمشق، 2003، ص17

22. المرجع السّابق، ص18

23. جابر عصفور، (إسلام النّفط والحداثة)، مطبوع عن ندوة عقدتها مجلّة مواقف ودار السّاقى تحت عنوان: الإسلام والحداثة في لندن 1989، منشورات دار السّاقى، 1990، ص 177-185

وإلى معانٍ شبيهة أيضاً ذهب محمد سبيلا، إذ رأى أنّ مصطلح الحادثة يُشير إلى: "بنية فلسفية وفكرية، تمثلت في الغرب في بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفي، التي تعطي للإنسان قيمة مركزية ومرجعية أساسية في الكون، وكذا في بروز نزعة عقلية أدائية صارمة في مجال المعرفة والعمل معاً، حيث نشأت العلوم التقنية الحديثة، والعلوم الإنسانية الحديثة، والنزعات الحديثة على أساس معايير عقلية صارمة"⁽²⁴⁾.

في حين يرى أدونيس، أنّ الحادثة: "ليست مفهوماً زمنياً صرفاً. إنها تضيف إلى المعنى الزمني معنى الجدة، فالحدث الذي ليس بجديد، أو الذي لا جديد فيه، لا يستحق أن نهتم به، والجديد لا ينبغي أن يكون مقصوداً لكونه جديداً فحسب، أي لمجرد كونه غير معروف أو غير مألوف أو مغاير للأصل الموروث، الجديد الذي يستحق الاهتمام.. الجديد الحقيقي، وهو يضيف إلى القديم إضافة جوهرية تغير في موقع القديم الباقي، وفي قيمته وجلالته"⁽²⁵⁾، ويضيف في كتاب آخر حول ذات الموضوع: "إنّ الحادثة هي رؤية جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. ف لحظة الحادثة هي لحظة توتر، أي هي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه من حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها"⁽²⁶⁾.

لا أود الاسهاب كثيراً في التعريفات، لكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ مصطلح الحادثة واسع وفضفاض وإشكالي في موطنه الأصلي الأوروبي، وبالتالي فإنّ المحاولات العربية للتعريف والتعريب والنقل كانت ومازالت مجتزأة أو مُقيّدة، فكل باحث حاول، بما يشبه التأويل، تتبع النشأة والمصطلح من خلال ذاكرته الطويلة ودراسته وفق هذه المحاولة. وسأشير أيضاً وسرياً إلى لبس يقع فيه بعض الباحثين بعدم تفريقهم بين مفهومي الحادثة (Modernism) والتحديث (Modernization) خاصة في بعدهما العربي. وفي هذا يقول محمد أركون: "الحادثة هي موقفٌ للروح أمام مشكلة المعرفة، إنها موقفٌ للروح أمام كلّ المناهج التي يستخدمها العقل للتوصل إلى معرفة ملموسة للواقع. أمّا التحديث فهو مجرد إدخال للتقنية والمخترعات الحديثة (بالمعنى الزمني للكلمة) إلى الساحة العربية أو الإسلامية، نقصد إدخال المخترعات

24. محمد سبيلا، (دفاعاً عن العقل والحادثة)، حوارات، منشورات الزمن، رقم 39، 2005، ص22

25. أدونيس وآخرون، (الحادثة في المجتمع العربي)، دار بدايات، دمشق، 2008، ص189

26. أدونيس، (فاتحة لنهايات القرن)، دار العودة، بيروت، 1980، ص321

الأوروبية الاستهلاكية، وإجراء تحديثٍ شكليٍّ أو خارجيٍّ، لا يرافقه أيّ تغييرٍ جذريٍّ في موقف العربيّ المسلم للكون والحياة"⁽²⁷⁾، أو عدم التفريق بين الحداثة وبين النهضة (Renaissance)؛ فكثُرَ هم الذين يطابقون بين المفهومين، حيث يعتقدون بتجانس النهضة الأوروبية والحداثة، خاصّة في بعدهما الانتقاليّ العربيّ، لما فيهما من صفات ومميّزات مشتركة كهيمنة العقل وظهور الفردانيّة والعلمانيّة وما إلى ذلك، لكنّ الحقيقة أنّ "ما يميّز النهضة عن الحداثة، هو أنّ الحداثة تجري بشكلٍ تلقائيٍّ ويوميٍّ، وتتجسد في انتقال أنماط الحياة والسلوك والإنتاج الغربيّة دون تمييز إلى المجتمع العربيّ. وليست جميع هذه الأنماط دلّائل حقيقيّة على الحضارة، أو ليست جميعها من جوهر الحضارة وأسسها. فالنهضة كنظرية في الولوج إلى الحضارة تحدد أولويات وتصيغ استراتيجية للعمل الجماعيّ. وبمعنى آخر إنّ النهضة كنظرية ليست إلا محاولة لعقلنة هذه الحداثة العامّة والداخلية حتّى إلى الحياة العربية. ومن الطبيعيّ أن تعني هذه العقلنة إخضاع الحداثة، إضافة إلى المعايير العقلية، إلى معايير اجتماعيّة وأخلاقية"⁽²⁸⁾.

1.1.2 مقوّمات الحداثة

من الضّروري جدًّا أن نتتبّع أهمّ المقوّمات التي امتازت بها مرحلة الحداثة، والتي أثّرت بالضرورة في المناهج النّقدية والأدبيّة، لكي نستطيع الوصول، فيما بعد، إلى ملامح وأسباب تشكّل فكر ما بعد الحداثة، وتبلور مدارسه النّقدية. ومن أهمّ هذه المقوّمات:

1. العقلانيّة: دعا الفلاسفة، وعلى رأسهم أب الحداثة الفلسفيّة ديكارت، إلى تغليب حكم العقل والاهتداء به في الحكم على الأشياء، وإلى عقلنة الفكر العلميّ، وفصل العلم عن الأيدولوجيا (ideology). وقد كان للإيمان بالعقلانيّة أثره في عدّة جوانب أهمّها:⁽²⁹⁾

27. محمد أركون، مقال بعنوان: (تحديث وليس حداثة)، عن كتاب: الحداثة الفلسفيّة نصوص مختارة، إعداد وترجمة د. محمد سبيلا، ود. عبد السلام بنعيد العالي، دار طوبقال، الدار البيضاء، 2008، ص46

28. برهان غليون، (اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص184.

29. فتحي تريكي ورشيدة تريكي، (فلسفة الحداثة)، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992، ص127

- أ. عقلنة القول التاريخي من خلال إرادة المعرفة والهيمنة، وقد تحدّد عنصر النهضة الأوروبي بإعادة قراءة التاريخ العالمي، وذلك باعتبار الحضارة اليونانية نقطة انطلاق لبناء العقل.
- ب. عقلنة القول السياسي من خلال ضبط مجموعة من القيم التي تربط الرئيس بالمرؤوس، وتعطي أساساً للواجبات والحقوق.
- ج. عقلنة القول الديني بإحداث تقنيات عصريّة لقراءة النصوص الدينية، أي نزع التقديس عن النصّ الديني.

2. الذاتية: "رسخ مبدأ الذاتية لأحد ثوابت الحداثة والمتمثّل في إرادة المعرفة، وهو جرأة الإنسان على اقتحام كلّ الميادين، وكل مظاهر الحياة وتعابيرها؛ لمعرفتها على حقيقتها، بما في ذلك ميدان المحرّمات في عصر النهضة الأوروبي، وهذا سيرسخ مبدأ إرادة التّغيير الذي يتمثّل في تكريس كل المعارف المكتسبة من أجل تغيير الواقع ليتماشى مع متطلّبات الحداثة، وهو ما أوجد الإرادة الثالثة: إرادة الهيمنة"⁽³⁰⁾

3. الانفجار المعرفي: ارتبطت الحداثة بانفجار معرفي طال كلّ مجالات المعرفة العلميّة والتكنولوجيّة والإنسانيّة؛ إذ تنامت المعرفة بصورة ليس لها مثيل في التاريخ الإنسانيّ فظهر عددٌ كبيرٌ من التّيارات والنظريّات والفلسفات والاختراعات العلميّة والتكنولوجيّة، وفي أغلب المجالات الأخرى بشكلٍ يصعب حصره.

4. وفي ذات هذا السّياق يرى قسطنطين زريق أنّ الحداثة تنطلق من المواقف التّالية: ⁽³¹⁾

5. الإيمان بأنّ العالم الطبيعيّ هو العالم الحقيقيّ. فهو ليس عالمًا زائلًا وليس مجرد جسر نعبه إلى العالم الآخر، إنّهُ عالم يمتلك الجدارة والأصالة.

30. المرجع السّابق، ص 21

31. د. محمد سبيلا، ود. عبد السّلام بنعبد العالي، (الحداثة) سلسلة دفاتر فلسفيّة، رقم 6، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1996،

6. الإيمان بأنّ الإنسان هو أهم كائن في العالم الطبيعيّ وأنّه معيار الأشياء جميعاً وغاية الوجود. ولكونه غاية يتوجب على المجتمع أن يحيطه بكلّ أسباب الرّعاية والحماية، وأن يوفّر له شروط الإبداع والحياة الحرّة الكريمة. وهذا يتأسس من منطلق أنّ الإنسان هو العامل الفاعل في التّاريخ في ميادين التّحضر والتّطور، إنّهُ سيد قدره وحاكم لصيرورة وجوده إبداعاً وعطاءً.

7. الإيمان بأنّ العقل هو مصدر تفوّق الإنسان وتفردّه في مملكة الكائنات الحيّة، ومن ثمّ الإيمان بأنّ الإنسان يستطيع عبر هذا العقل أن يطرّوّر العلوم والمعارف باتجاه السّيطرة على الوجود والمصير.

1.1.3 الحداثة النّقديّة

ظلّ النّص الأدبيّ لفترةٍ طويلةٍ حبيس نظريّات نقدية غير متخصّصة، حاولت قراءته من الخارج عبر تتبّعه في سياق علاقته بمؤلّفه، أو علاقته بالمجتمع بما عرف بالمنهج الاجتماعيّ، ثمّ ظهر المنهج النّفسي عند فرويد، والمنهج التّاريخي الذي قسّم الأدب إلى عصور، والواقعيّ، وغيرها من المناهج التي تناولت نقد النّص انطباعياً، وأيدولوجياً، وأخلاقياً. ومع ما حملته الحداثة من ثورة وتطرّوّر وانفتاح كان لا بُدّ أن يصل النّقد إلى الثّورة على تقليديّته، وفي هذا يقول ديتش: "أدّت الثّورة ضدّ المجلد الأدبيّ، مع استعماله للتّاريخ والسّيرة استعمالاً غير محدّد، إلى ثورةٍ من نحو ما على التّاريخ والسّيرة، أو قل: أدّت إلى القول بأنّ هاتين أداتان لا حاجة للنّاقد بهما؛ فالمهمّة الأولى للنّاقد هي أن يصف الآثار الأدبيّة بدقّة مستقصية، وأن يجد قيمتها على أساس من ذلك الوصف، فتركّز الاهتمام على تحليل الأثر الأدبيّ معزولاً عن أيّة قرينة، بدلاً من الإجمال التّاريخيّ لعصرٍ من العصور"⁽³²⁾.

وهو ما جعل الحاجة ماسّة لإيجاد نظريّة خاصّة للأدب، تدرسه من داخله، وعن هذا يقول رينيه ويليك: "إذا أردنا أن نصل إلى نظريّة متماسكة للأدب، فلا بدّ أن نفعل كل ما تفعله العلوم من عزل المضمون، وإرساء قاعدته لمادّته، وتمييز دراسة الأدب عن النّظم الأخرى المُجاورة. ويبدو واضحاً أنّ العمل الأدبيّ هو المادّة الأساسيّة

32. ديفيد ديتش، (مناهج النقد الأدبيّ بين النظرية والتطبيق)، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٥٠٠.

لنظرية الأدب، وليست هذه المادة في حياة المؤلف الشخصية أو النفسية، ولا البيئة الاجتماعية...⁽³³⁾، والعمل الأدبي أيضًا ليس مطلوبًا منه أن يكون وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو سياسية، ولا حتى خطابية، وهو "ليس كشفًا دينيًا، ولا تأملًا فلسفيًا. إن الفن وهمّ وخيال، والعالم فيه يتغير من خلال اللغة واللون والصوت... إن صلة الفن بالحقيقة ليست بالبساطة التي تدعيها نظريات نقد الطبيعة القديمة، أو نظريات المحاكاة، أو الانعكاس (الشيوعية)، والواقعية ليست هي المنهج الوحيد في الفن، إنها تخرج من الدائرة ثلاثة أرباع أدب العالم!"⁽³⁴⁾

إضافة إلى ذلك فقد شهدت تلك الفترة تربع الوجودية السارترية على عرش النقد والفكر الغربي، هذا طبعًا بالإضافة إلى الماركسية، ولعل التطور ومبادئ الحداثة والنهضة، والتسارع المرعب في نمط هذا التطور، إضافة إلى حربين عالميتين، وترسخ النزعة المادية عمقت شعور الإنسان بالاغتراب، فكل هذا لم يجب عن أسئلة الإنسان الكبرى. الأمر الذي يجمع عدد من الباحثين أنه أدخل الفكر الغربي في حالة أزمة عميقة، فإن "نكوصًا ساد في الغرب عن العقلانية التي دشّن إسهامها الفلسفي، القائم على الربط بين التقنية والتّرقّي فلاسفة عصر التنوير الفرنسيون، إلى أن أتت البنيوية تعبيرًا عن هذه الأزمة، ومحاولة إيجاد حلول معالجة لها"⁽³⁵⁾

كل هذا دفع لظهور المناهج النقدية والفلسفية الحداثيّة وعلى رأسها المنهج البنيوي، الذي رأى أنّ التحول إلى نقد الأدب بمنهج علمي يجب أن يبدأ من منطلق اللغة، لا من منطلق ما وراء اللغة، فتأسس هذا الاتجاه متخذًا من هذا الاعتبار، أساسًا له، إضافة إلى تعطيل المحور التاريخي، "واعتبار المحور التاريخي في الدراسات الأدبية محورًا مشبعًا لم يعد له ما يبرره، ولم تعد هناك لاستمرار الاستغراق فيه، على يد الأيديولوجيين الذين أسرفوا في تحويل كل شيء إلى تاريخ، وفهمه على أساس قوانين مفترضة للماضي والمستقبل، لا يمكن أثبات صحتها التجريبية، فالتاريخ فلسفة في الدرجة الأولى، والأدب لا يكون أدبًا بما فيه من فلسفة، وإنما بشيء آخر سيطلق عليه فيما بعد أدبية الأدب."⁽³⁶⁾

33. رينيه ويليك وأوستن وآرن، (نظريات الأدب)، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص50

34. المصدر السابق، ص51

35. عبد الله الغدامي، (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ط4، ص70

36. صلاح فضل، (مناهج النقد المعاصر)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص90-91

ويشير صلاح فضل، إلى أنّ مجموعة من الإرهاصات تخمّرت عبر النّصف الأول من القرن العشرين، هي التي أسهمت في انبثاق المنهج البنيويّ. فيقول: "لعل من أوّل هذه الإرهاصات ما نشأ مطلع القرن في حقل الدّراسات اللغويّة على وجه التّحديد، لأنّ هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيويّ وإن لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيويّة، فقد كانت أفكار السويسري (دو سوسير) هي المنطلق لهذه التّوجهات... وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن من خلالها وصف الأنظمة اللغويّة... وفي مقدّمتها ثنائية اللغة والكلام".⁽³⁷⁾ وفضل هنا يتحدّث عن دو سوسير، الذي شكّل كتابه "محاضرات في اللسانيات العامّة" والذي نشر بعد وفاته، أحد أول اللبّات الأساسيّة لتغيير الدّرس اللّساني الحديث من كونه يدرس اللغة تاريخياً وبطريقة فلسفيّة، وذلك عبر مجموعة من المصطلحات الأساسيّة التي فرّق بينها، أهمّها اللّغة (langue) واللّسان (langage) يقول: "اللغة هي جزء محدد من اللّسان، مع إنه جزء جوهريّ لا شكّ، واللغة نتاج اجتماعيّ لملكة اللسان... اللسان متعدد الجوانب، غير متجانس.. اللسان ملك للفرد والمجتمع، لا يمكن أن نصنّفه... أمّا اللغة فلها كيان موحد قائم بذاته، فهي تخضع للتصنيف، وتحتل المركز الأوّل بين عناصر اللّسان، وهذا التصنيف يضفي نظاماً طبيعياً على كتلة غير متجانسة (اللّسان)"⁽³⁸⁾، إذن؛ فاللّسان في تصوّر سوسير هو النموذج الاجتماعي الذي تستقرّ عليه اللّغة، فاللّغة قدرة يتمتّع بها كلّ البشر، أمّا اللسان فهو النتاج الاجتماعيّ لتلك القدرة، كما وازن سوسير أيضاً بين اللّغة والكلام (parole)، فرأى أنّ اللّغة لها ماهيّة اجتماعيّة، مستقلة عن وعي الفرد كما أنّها ثابتة لا تتغير، أمّا الكلام فهو إراديّ يقوم به الفرد ولهذا فهو يتنوع بتنوع الأفراد. كما أشار إلى العلاقة الاعتباريّة بين الدّال والمدلول في المفردة. كما وذهب سوسير إلى استعمال مصطلح الرّمز أو العلامة أو الإشارة (sign)، للدلالة على الكلمة لفظاً ومعنى، والرّمز اللّغوي له وجهان، هما الدال (signifier): وهو الصورة الصوتيّة، والمدلول (signified): وهو الصورة المفهومة التي تعبر عن المتصور الذهني، وتتم الدلالة باقتران الصورتين الصوتيّة والذهنيّة وبحصولهما يتم الفهم، واللّغة هي نظام من العلامات.⁽³⁹⁾

37. المرجع السابق، ص 85

38. فردينان دي سوسور، (علم اللغة العام)، ترجمة يونيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، دار آفاق عربيّة، بغداد، 1985، ص 28-29

39. المرجع السابق، تلخيص الباحث، ص 84-86

وعودة إلى صلاح فضل الذي يرى أنّ هذه الثنائيات التي أبرزها سوسير كان لها أثرها في "التمييز بين علم اللغة الخارجي المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية، وبين علم اللغة الداخلي المرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها"⁽⁴⁰⁾، كما يرى أيضًا أنّ مدرسة الشكلايين الروس التي تبلورت في روسيا في عشرينيات القرن الماضي، والتي كانت تقاوم النزوع الأيديولوجي "ركّزت على دراسة الشكل الأدبي ودلالته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدًا من مفهوم البنية"⁽⁴¹⁾، كانت أحد أبرز إرغاصات البنيوية

وإنّ كانت نصوص الشكلايين الروس لم تظهر إلا بعد تبلور أفكار البنيوية، إلّا أنّ لهم الفضل في البحث عن علمية النقد الأدبي، فقد كانت اللغة انطلاقتهم لتأسيس علم الأدب. وللشكلايين مدارس عدّة، ومراحل مختلفة، إذ يرى دافيد كارتر (David Karter) أنّ الشكلاية الروسية قد عرفت ثلاث مراحل أساسية. وفي هذا، يقول: "إنّ ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلاية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات. تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من الآلة له تقنيات مختلفة، وله أجزاء تعمل. وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنّه كائن حي؛ أمّا المرحلة الثالثة، فقد رأت أنّ النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة."⁽⁴²⁾

لا شكّ في أنّ هناك فرقًا واسعًا بين الشكلاية والبنيوية، فالشكلاية وضعت "أسس الاختلاف بين الشكل والمضمون داعيةً إلى الاعتناء أكثر بالشكل على حساب المضمون، أمّا البنيوية فقد حاولت دمج الشكل في المضمون، والدالّ في المدلول (المعنى)؛ لأن الدالّ الواحد لا بد من أن يُنتج مدلولاتٍ مختلفةً لشخصين أو متلقّين اثنين مختلفين حسب التجارب الفردية، وعليه يصير النص واحدًا والقراءات متعدّدة". من بين اتجاهات الشكلاية سأكتفي بالإشارة إلى حلقة موسكو اللسانية التي تكوّنت سنة 1915م، ومن أهم روادها "رومان جاكبسون" الذي كان جزءًا من مدرسة براغ فيما بعد، والذي أسهم في بلورة مفهوم النقد البنيوي الحديث، من خلال جملة من القضايا أهمّها:

1. "تنمية الاتجاه البنيوي في دراسة الصوتيات إذ أكّد أنّ كلّ حدثٍ

40. صلاح فضل، (مناهج النقد المعاصر)، مرجع سابق، ص 87

41. المرجع السابق، ص 87

42. دافيد كارتر، (النظرية الأدبية)، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، 2010، ص 30

صوتيّ يجب أن يُعالج على أنه وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة، وأن العلاقة المتبادلة القائمة بين مقومات العمل الشعري على وجه الخصوص...، تشكّل بُنية هذا العمل وهي بُنية ديناميّة تشتمل على التقارب والتباعد على حد سواء، كما أنّها تشكّل كلاً فنياً لا يمكن تفكيكه".⁽⁴³⁾

2. ميّز بين النصوص الشعريّة والنصوص الأدبية الأخرى، من خلال البحث في الشعريّة "فقد اقترح معياراً لغوياً تجريبياً مختلفاً لتعريف الوظيفة الشعريّة، حيث أن هذا التمييز كان ينصّ على أن تقذف الوظيفة الشعريّة مبدأ التكافؤ من محور الاختبار إلى محور الضم؛ إذ يرفع التكافؤ إلى مرتبة الأداة المكوّنة للسلسلة المتعاقبة أي النسق"⁽⁴⁴⁾

3. تأسيسه لنظريّة التّواصل، والتي تقوم على ستّة أركان أساسيّة هي:⁽⁴⁵⁾

- أ. المرسل: وهو العنصر الرئيس في عملية التّواصل، وذلك من خلال اختياره للعناصر الأخرى المُشكّلة للعملية التّواصلية
- ب. المرسل إليه: تتجلى أهميته في كونه المستقبل للرسالة، بوصفه طرفاً أساسياً لإنجاح التّواصل وتحقيق أهداف المرسل.
- ج. الرّسالة: وهي عبارة عن وحدات من التّفاعلات المعرفيّة الحاصلة بين المرسل والمرسل إليه، وتمرّ عبر وسط (قناة) تقوم بنقل الرموز والإشارات للمتلقّي.
- د. السّنن أو الشّفرة: هو الوسيط الذي يحمل بين ثناياه فحوى الرّسالة ومضمونها.
- هـ. السّياق: هو المرجع العام المشترك الذي يحيل على الرّسالة،

43. أن جفرسون وديفيد روبي، (النظريّة الأدبيّة الحديثة. تقديم مقارن)، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، 1992، ص87

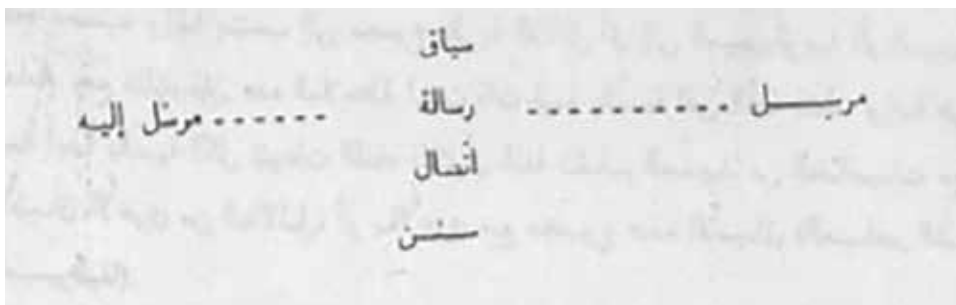
44. المرجع السّابق، ص 87

45. رومان جاكيسون، (قضايا الشعريّة)، ترجمة: محمد الولي ومازن حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 27

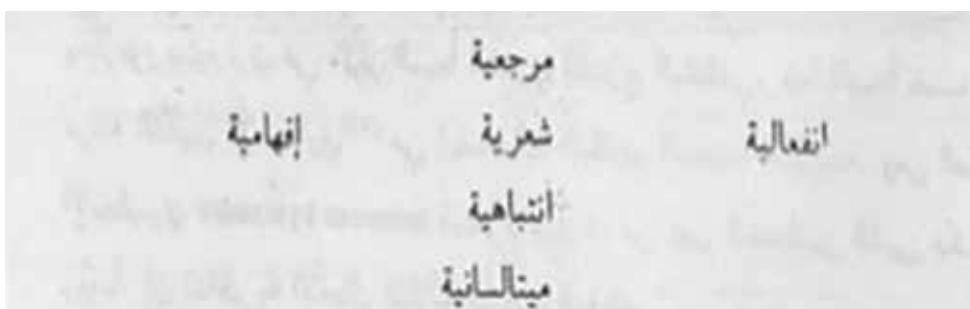
وهو ما يحقق التفاعل بين طرفي التواصل، وقد يكون ملفوظاً وغير ملفوظ، فهو يعبر عن المحيط والبيئة التي شكلت النسق العام للرسالة.

و. القناة: هي فيزيقية تسمح بإقامة التواصل أو آلية للتواصل بين المرسل والمرسل إليه.

والرسم التالي يوضح هذه العناصر: (46)



4. كما حدّد جاكبسون ستّ وظائف في نظريته التواصلية، ارتبطت كل وظيفة بعنصر من عناصر النظرية التواصلية هي: الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الإفهامية (التأثيرية)، الوظيفة الانتباهية، الوظيفة المرجعية (المعرفية أو السياقية)، الوظيفة التعريفية (ما وراء اللغة أو الميتالسانية)، الوظيفة الشعرية. (47)



بعد استعراض أهمّ الإرهاصات التي مهّدت لظهور البنيوية، كحداثة نقدية، سأكتفي

46. المرجع السابق، ص 27

47. المرجع السابق، ص 28-33

بالإشارة إلى خصائص البنية والتي انطلقت منها المدرسة البنيوية، وقد لخصها جان بياجه: (48) (49)

1. الكلية أو الشمول: وتعني هذه السمة خضوع العناصر التي تشكل البنية لقوانين تميز المجموعة كمجموعة، أو الكل ككل واحد، ومن هذه الخاصية تنطلق البنيوية في نقدها للأدب من المسألة القائلة أن البنية تكتفي بذاتها، فالنص الأدبي مثلاً هو بنية تتكون من عناصر، وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض، فهي تضيف على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها البعض.

2. التحول: فيرى أن البنية لا يمكن أن تكون ثابتة داخلياً، فهي في حالة تحول دائم، لذلك ترى البنيوية أن كل نص يحتوي ضمناً على نشاط داخلي، يجعل من كل عنصر فيه عنصراً باتياً لغيره ومبنياً في الوقت ذاته، ولهذا فقد أخذت البنيوية هذه السمة بعين الاعتبار لتحاصر تحول البنية وما قد يعترئها من بعض التغيير.

3. التنظيم الذاتي: أما عن خاصية التنظيم الذاتي، فإنها تمكن البنية من تنظيم نفسها كي تحافظ على وحدتها واستمراريتها؛ وذلك بخضوعها لقوانين الكل. وبهذا يتحقق لها نوع من "الانقلاب الذاتي" ونعني به أن تحولاتها الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدودها، وإنما تولد دائماً عناصر تنتمي إلى البنية نفسها، وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يعني أن تدرج ضمن بنية أخرى أوسع منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية.

لا يتسع المقام لشرح البنيوية، بمناهجها ومبادئها والتطورات التي شهدتها، لكن سأشير سريعاً إلى أن شتراوس عبر كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية (1958) أسهم في نقل المنهج البنيوي اللغوي إلى مجال الدراسات الأنثربولوجية، أي إلى نسق غير نسق

48. جان بياجه، (البنيوية)، ترجمة: عارف منيمه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1985، ص 128-

49. إبراهيم محمود خليل، (النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص 95

اللغة، إذ سعى إلى تفسير التحوّلات التي تحدث في الثقافة، وفي الإدراك الفردي للواقع الاجتماعي. وقد أعطت دراسته هذه نوعاً من الشرعية أو التحفيز لنقل النموذج اللغوي إلى أنساق وفضاءات أخرى غير لغوية، كما فعل رولان بارت.

يمكن ختاماً القول إنّ البنيوية قد بدأت بالانهيار في أوائل السبعينيات من القرن العشرين، وظهر مكانها في فرنسا ما اصطلح على تسميته ما بعد البنيوية، وكان رولان بارت وجاك دريدا وغيرهم أكثر أهم فلاسفتها، "وكان بارت قد تحول عن البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وانتقل في دراسته من أهمية الكاتب في تركيب النص الأدبي باعتماد معايير وبني جاهزة الصنع إلى دور قارئ النص في توليد معانٍ جديدة لا نهاية لها. يؤكد بارت في كتابه متعة النص (1975) أنه في غياب الكاتب تصبح عملية إيجاد تأويلات للنص عملية عبثية لا نهاية لها، لكنّها ممتعة، وتأتي المتعة من امتلاك النصّ لإمكانات اللعب بالمعاني، ولكن هذا لا يعني تخلّياً فوضوياً عن كلّ القيود، وإنّما تفكيكاً وهدماً منظمين لإنتاج معانٍ أخرى، وكأنّ القارئ يعيد كتابة النصّ، فيصبح منتجاً له وليس مستهلكاً، وهذا أساس المذهب التفكيكي، الذي طوره ديريدا، وهو أساس ما بعد البنيوية". (50)

ما يمكن قوله في هذا السياق، أنّ النظرية النقدية طرحت نفسها بمزاعم جديدة، فيرى إدوارد سعيد أنّ "الجزور الفكرية في أوروبا كانت طافحة بالتمرد..." (51) لذا؛ فإنّ "الجامعة التقليدية وهيمنة الحتمية والوضعية وتجسيد الأيدولوجيا البرجوازية للمنزع الإنسانيّ والحواجز الصارمة بين الاختصاصات الأكاديمية كلها جعلت النظرية الأدبية تطرح نفسها على أنّها ردود أفعال عنيفة على كلّ هذه الأمور التي ترابط الأسلاف النافذين للمنظر الأدبيّ الحاليّ من أمثال سوسيور ولوكاش وبارتيل وشتراوس وفرويد ونييتشه وماركس. لقد طرحت نفسها تلك النظرية بأنّها مركّبة يعتزم الإحاطة بكلّ الإقطاعات الصغيرة في قلب عالم الإنتاج الفكري". (52)

50. جون ستروك، (البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى ديريدا)، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996.

51. إدوارد سعيد، (العالم والنص والناقد)، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص7

52. المرجع السابق، ص7

1.2 سمات مرحلة "ما بعد الحداثة"

بدأت إرهابات ثقافة ما بعد الحداثة (Postmodernism) في العالم الغربي كانعكاس مجتمعي من نقطة الوعي بمشكلات الحداثة، وعدم قدرتها على مسايرة الواقع بشروطه الجديدة، اقتصاديًا وسياسيًا واجتماعيًا. فيمكن "النظر إلى تلك الثقافة باعتبارها نتيجة طبيعية لما مرَّ به الغرب من تناقضات وانقسامات في الأيديولوجيات الحداثيّة، لا سيّما في علاقة المركز بالهامش، وما نشأ عنها من قيم الاستغلال والاستعمار، وغياب المساواة، وسيطرة النخبة... إلخ. ومن ثمّ من الطبيعي أن تنشأ، كنوع من ردّة الفعل، اتجاهات مضادة، تنادي بسقوط الأيديولوجيات، والسرديات الكبرى، ونهاية الميتافيزيقا، وتطالب بالخروج عن كلّ قياس معياريّ، وترسيخ مبدأ الانتماء الفرديّ، وربما تشجيع أيضًا ملمح الثقافة السلعية الاستهلاكية، ورفض مقولات وفرضيات عصر التنوير، وخطاب الحداثة المتمثل في الإيمان المطلق بالعقلانية الشمولية" (53)

وهنا، يمكننا الانطلاق من سؤال أساسي وهو: هل استنفذت الحداثة كلّ شروط وجودها؟، فإذا كانت الحداثة بحدّ ذاتها مفهومًا غاية في الالتباس، يمكن النظر إليه من خلال "علامات" أو "نقاط تحوّل" في مسيرة العقل الغربيّ حدّدت موقف الإنسان من المعرفة والعلم والوجود، عبر جملة من المحددات والمميّزات التي ذكرت سابقًا في المبحث السابق، فقد كان مشروع الحداثة الغربيّ مشروعًا طموحًا، يُنادي بحقوق إنسان عالمية، وقيم العقل... "العقل أعدّل الأشياء قسمةً بين الناس"، قيمه ثابتة لا تتغير، كلفة شمولية، وعلى الرغم من ذلك، فقد جاء القرن العشرون ليقبّل كلّ هذه القيم، عبر حربين عالميتين، وخطر الفناء النوويّ والمد الاستعماريّ الغربي، فقد "حكّم على مشروع التنوير أن يتحوّل إلى عكس ما يُعلنه، وأن يُحيل مطلب التحرّر الإنسانيّ إلى نظام اضطهاد عالميّ باسم تحرير البشر. تلك كانت الأطروحة الهامة التي تقدّم بها هوركهايمر وأدورنو في عملهما دياكتيك التنوير... إذ حاولا البرهنة، وفي الذهن تجربة ألمانيا هتلر، وروسيا ستالين، على أنّ المنطق الذي يقبّع خلف عقلانية التنوير هو منطق هيمنة واضطهاد. والتلّهُف إلى السيطرة على الطبيعة جلبَ معه السيطرة على البشر، ولم يكن يمكن أن يُوصل ذلك في النهاية إلا إلى كابوس قهر للذات" (54)

53. فاطمة ناعوت، (الكتابة بالطباشير: مقالات في الفن والأدب)، دار شرقيّات، القاهرة، 2006، ص13.

54. ديفيد هارفي، (حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي)، ترجمة: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص31

بناءً على ذلك، فقد أصبح واضحاً أنّ كل القيم التي تبنتها الحداثة، وكلّ الشّعارات هي غير قابلة للتّحقيق، مع تضخم الرأسمالية، وانفجار الفكر الاستعماريّ، فاتّجهت الحركة الفكرية إلى عكس ما كان في مرحلة الحداثة، أي الانفتاح مقابل الانغلاق والبنية، التفكيك والهدم مقابل التّركيب، الاهتمام بالهامشيّ والمدنس والفوضويّ. إنّها مرحلة اللامنهج واللاتحديد. لذا؛ فإنّ محاولة تعريفها، أو حصرها منهجياً هي محاولة تخالف فكرة ما بعد الحداثة المفتوحة؛ لأنّ التعريف حصر، لكن ومع ذلك سنحاول الوقوف على تعريفات، ولو فضفاضة لهذه المرحلة، مع تتبّع أهمّ مميّزاتها

يرجع بعض النّقاد شيوع المصطلح إلى خمسينات القرن الماضي، فـ "هناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954، وهناك من يربطها بالشّاعر والنّاقّد الأمريكيّ تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام 1965. على أنّ البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التّواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكنز تشابمان لمصطلح الرسم ما بعد الحداثي في 1870، وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند رودولف باتفتز في عام 1917".⁽⁵⁵⁾

أمّا الباحث بدر الدّين مصطفى، فيرى أنّ: "ثقافة ما بعد الحداثة بدأت في سبعينيات القرن العشرين بعد التّغيّرات التي طرأت على السّاحة الفكرية الفرنسيّة نتيجة انتفاضة الطلبة في مايو 1968، تتلاقى مع المشروع الفرنسي ما بعد البنيوي. وبمعنى أدقّ تجد المناخ النظريّ الملازم لها من خلال أعمال رولان بارت وفوكو وجيل دولوز وجاك دريدا وجاك لاكان، وسيكون هذا التّلاقى هو البداية الحقيقية لما عُرف بحركة ما بعد الحداثة الفلسفية. وفي العام 1979 سيصدر كتاب جان فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، الذي يعبّره البعض البيان النظريّ الأوّل للحركة التي لا يجمّعها اتجاه واحد، وإن كان يجمّعها بعض الخصائص المشتركة، التي حاول ليوتار تكثيفها في كتابه".⁽⁵⁶⁾

55. سعد البازعي وميجان الرويلي، (دليل الناقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص138.

56. بدر الدين مصطفى، (دروب ما بعد الحداثة)، مؤسسة هنداي للنشر، 2018، رخصة المشاع الإبداعي. أنظر: <https://bit.ly/3ILxS41>

أما أهم سمات ما بعد الحداثة، فيمكن تلخيصها فيما يلي: (57) (58) (59) (60)

1. **انفتاح الإطار النظري:** ليس لدراسات ما بعد الحداثة إطار نظري ثابت؛ فالمفكر ما بعد الحداثي يرى الحياة موقفيّة، مُتشظّية، سائلة، انطباعيّة... ولذا لم يُطوّر ما بعد الحداثيين نموذجًا معرفيًا أساسيًا يصلح بعد ذلك للتطوير في اتجاه نظرية متكاملة؛ فالنظرية في عُرْفهم مجرد خطاب لحيازة القوّة في فضاء اجتماعي. وهذه نتيجة طبيعة لموقفهم من مفهوم الحقيقة الموضوعيّة (objective truth).

2. **انفتاح الموضوعات البحثيّة:** ليس لتيار ما بعد الحداثة موضوعات بحثيّة بعينها؛ فهو يدرس كلّ شيء في الحياة بداية من نمط الإنتاج وعلاقاته في المرحلة الرأسمالية المتأخّرة مرورًا بنظم المعرفة والخطابات وحتى عروض الأزياء والمصارعة الحرة. والملاحظ أيضًا في الإنتاج الثقافي ما بعد الحداثي غياب المباحث التقليديّة المعهودة في الفلسفة، وربما يكون مرجع هذا إلى رفض فلاسفة ما بعد الحداثة لمفهوم النظريّة، وهذا كان أحد أهم الانتقادات التي وجهها هابرماس لفلاسفة من أمثال فوكو ودولوز وليوتار.

3. **نصوص إبداعيّة ملتبسة:** ثمة سيمّة مشتركة في النّص ما بعد الحداثي، أنه نصّ ملتبس يشعر معه القارئ بالصعوبة والغموض وعدم التحديد. نصّ لعوب، يصعب الإمساك به، أو تحديد معناه لدرجة يشعر معها القارئ أن المؤلّف يتعمّد اللبس في حد ذاته. وهذا اللاتحديد للمعنى يستند إلى فهم بارت لطبيعة النّص. فالنّص كما يتصوّره بارت لا بدّ أن يولد أكبر عدد من الدلالات والمعاني،

57 Hassan, Ihab. The Culture of Postmodernism. Theory, Culture and Society Journal Vo12, no. 3, 1985, P. 45

58. محمد حسام الدين، (الإعلام وما بعد الحداثة)، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص115-106. بتصرف.

59. بدر الدين مصطفى، (دروب ما بعد الحداثة)، مرجع سابق.

60. جميل حمداوي، (نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة)، جامع الكتب الإسلاميّة، المجلد الأول. أنظر: <https://bit.ly/3PJGI5o>

وهذا لن يتحقق إذا تعمّد النصّ الوضوح والشفافية؛ لا بدّ أن يكون النصّ ملتبساً عصياً على القراءة. من هنا يُحدّثنا بارت بحفاوة عما أسماه عدم القابلية للقراءة (illegibility)، فكلما زادت صعوبة النصّ وقدرته على الإيحاء، تعدّدت معانيه وكثّرت دلالاته.

4. رفض النظريات الشّموليّة، لا سيّما النظريات الكبرى مثل: نظريات ماركس، وهيجل، ووضعية كانط، والتّحليل النفسي، مع التركيز على الجزئيات والرّؤى المجهريّة للكون والوجود.

5. رفض اليقين المعرفيّ المُطلق، ورفض المنطق التقليدي الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول؛ أي تطابق الأشياء والكلمات.

6. التشكيك في المعارف اليقينية، وانتقاد المؤسسات الثقافية المالكة للخطاب والقوة والمعرفة والسلطة. ومن ثم، أصبح التشكيك آلية للطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والدال الصوتي. ومن هنا، فتفكيكية جاك ديريدا هي، في الحقيقة، تشكيك في الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى فترة الفلسفة الحديثة.

7. التفكك والانسجام: إذا كانت فلسفة الحداثة أو تيارات البنيوية والسيميائية تبحث عن النظام والانسجام، وتهدف إلى توحيد النصوص والخطابات، وتجميعها في بنيات كونية، وتجريدها في قواعد صورية عامة، من أجل خلق الانسجام والتشاكل، وتحقيق الكلية والعضوية الكونية، فإنّ فلسفات (ما بعد الحداثة) هي ضد النظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية. وفي المقابل، تدعو إلى التعددية والاختلاف واللا نظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه.

1.3 مقارنة مفهومي الخطاب والثقافة

1.3.1 في معنى الثقافة والخطاب

يَعَدُّ الخطابُ من أهمِّ الألفاظ التي شاعت في حقل الدِّراسات اللغوية ولقيت إقبالاً واسعاً من قبل الدارسين والباحثين، فقد بدأ بالتداول في العديد من الدِّراسات والبحوث الإنسانية المعاصرة منذ منتصف القرن العشرين، وقد تجلَّى استعماله بصفة خاصّة في الأدب والنقد والفلسفة، وكذلك في مجالات الدراسات اللسانية الحديثة التي تأثرت بها نظريّة الأدب والنقد الأدبي مع ظهور البنيويّة، وقد تعود الجذور اللّغوية للخطاب في اللغات الأوروبيّة إلى الأصل اللاتينيّ (discursus)، والذي يحمل مفهوم "الديناميكيّة والحركة ذهاباً وإياباً، وهو المعنى الذي يتمثله الفلاسفة للتعبير عن التفاعل وتبادل الأفكار... إلّا أنّ هذا الجذر اللّغوي بدأ في بلورة معنى الطريق والتّوصل... وهو ما يحيل على التّطور المعرفي والحمولة الثقافيّة التي يحملها مصطلح الخطاب، وما صاحب هذا التّطور من تفاعل على مستوى المفهوم"⁽⁶¹⁾، وهو أيضاً "الجري هنا وهناك، وهو فعلٌ يتضمّن معنى التّدافع الذي يقترن بالتلفظ العفويّ، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوروبيّة الحديثة إلى معاني العرض والسرد..⁽⁶²⁾

في حين يرى بعض الباحثين أنّ الأصل اللّغويّ للمصطلح يعود إلى الكلمة الإغريقيّة القديمة اللوغوس (logos)، والتي تعني الخطاب أو البرهان، وهي حسب تصوّر أرسطو "ترتيب وتمفصل لوحدة دلاليّة جدليّة مستمرة وقابلة للعزل في الآن نفسه"⁽⁶³⁾. أمّا في اللّغة العربيّة، فلفظة (خَطَبَ) من الجذر [خ ط ب] وقد ورد في لسان العرب:

61. Dictionnaire historique de la langue française. Paris. 1992. p 610. Dictionnaire le rober. Paris. 1992. نقلاً عن: ناصر الديد، (آليات تشكّل النّسق في الخطاب الثقافي)، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، 2019، ص 19

62. جابر عصفور، (آفاق العصر)، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997، ص 47

63. Nechifor. V. 1999 : Le discours, Présence emblématique dans l'espace linguistique. Paris-Nathan. نقلاً عن: إبراهيم شويحط وعبد القادر خليل، (فض الشراكة المفاهيميّة بين النّص والخطاب)، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعيّة، 2016، انظر: <https://bit.ly/3z3KZp5>

"خَطَبَ فلانٌ إلى فلانٍ فَخَطَبَهُ وأَخَطَبَهُ أي أجابه. الخِطَابُ والمُخَاطَبَةُ: مُراجَعَةُ الكلامِ، وقد خَاطَبَهُ بالكلامِ مُخَاطَبَةً وخطابًا، وهما يتخاطبان".

والمتمأمل لهذا التعريف يدرك أنّ ابن منظور يقصد أنّ الخطاب ليس كلامًا فحسب، بل هو مُراجعة الكلام، ولعله يريد أن يقول: "إنّ الخطاب لا يكون خطابًا ولا يتخذ صفة المُخاطبة أو التّخاطب ما لم تتوفر عدة عناصر: أولها الكلام، وهو الرّسالة المجرّدة من السّياق المقاميّ، وثانيها الموقف أو السّياق المقاميّ الذي تتم فيه عمليّة مراجعة الكلام، وثالثها وهو أكثر العناصر أهميّة وهو المرسل والمخاطب، واللّغويات البراغماتيّة توافق رؤية ابن منظور في تعريف الخطاب بأنّه: ليس هو الكلام، إنه واقع وسيط بين اللّغة والكلام" (64)

وقد تردّدت هذه المفردة في القرآن الكريم، كقوله تعالى: "وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابَ" (سورة ص: 20)، و"فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ" (سورة ص: 23)، و"قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ" (سورة الحجر: 57)

وقال التّهانوي: "الخطابُ هو توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، ثم نُقل إلى الكلام الموجه نحو الغير للإفهام. وقد يعبر عنه بما يقع به التّخاطب". (65)

واصطلاحًا يكاد يجمع أغلب الباحثين أنّ هاريس كان له السّبق في استخدام هذا المصطلح والتّعديد له في الدّراسات الحديثة، وذلك في مقاله الذي نشره في العام 1952 بعنوان: "تحليل الخطاب"، حيث نقل في هذه المقالة اهتمام علم اللّغة "من الجملة التوليدية التحويلية إلى بنية أكبر من ذلك أطلق عليها الخطاب، الذي بناه على منهجية السّلسلة التّوزيعيّة، وعرفه أنّه ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل، تكون جملة شبه منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التّوزيعيّة وبشكل يجعلنا نطلّ في مجال لساني محض". (66)

أمّا موسوعة لالاند الفلسفيّة فقد عرّفته أنّه: "عمليّة فكريّة تجري ضمن سلسلة

64. عبد الرحمن حجازي، مقال (مفهوم الخطاب في النّظرية النقدية)، مجلّة علامات في النّقد، العدد 57، 2005، ص 128

65. محمد بن علي التّهانوي، (موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم)، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ج 1، ص 89

66. سعيد يقطين، (تحليل الخطاب الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1997، ط 3، ص 17

أولى جزئية ومتابعة وعلى نحو خاص هو تعبير عن الفكر وتطوير له بسلسلة كلمات أو عبارات متسلسلة⁽⁶⁷⁾.

يعرّف أيضاً أنّه: "الصيغة المختارة لتوصيل الأفكار إلى الآخرين، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم، فينبثق من المفهوم الضيق إلى الرحب، ليدل على ما يصدر عن المرسل من كلام أو إشارة أو إبداع فني".⁽⁶⁸⁾

أمّا ميشيل فوكو فقد عرّفه أنّه: "مصطلح لساني، يتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها، ويشمل كل إنتاج ذهني، سواء كان نثرًا أو شعرًا، منطوقًا أو مكتوبًا فرديًا أو جماعيًا، ذاتيًا أو مؤسسيًا. وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجًا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يميل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما... والخطاب أيضًا عملية عقلية منظمة متسقة منطقيًا، أو عملية مركبة من سلسلة العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض".⁽⁶⁹⁾

وبذلك فقد كان يرى فوكو أنّ الخطاب هو أكثر شمولية من النص والكلام والكتابة. في حين يرى هبرماس أنّ الخطاب هو فعلٌ تواصلِي حُر بالدرجة الأولى قائم على سلطة العقل المتحررة، فيقول: "الفعل التّواصلِي يمثل في الوضع المثالي خطابًا ناجحًا حتّى في حالة انعدام أي ممارسة لا تستند إلى أي إجماع".⁽⁷⁰⁾ ويعرّفه بنفسه أنّه "الملفوظ منظورًا إليه من وجهة آليات وعمليات اشغاله في التّواصل... وهو كل تلفظ يفترض متكلمًا ومستمعًا وعند الأوّل هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"⁽⁷¹⁾، وهو بشكلٍ أوضح عبارة عن: "المنطوقات والملفوظات التي تكوّن

67. لالاند أندريه، (موسوعة لالاند الفلسفية)، مرجع سابق، ص287

68. سمير شريف استيتية، (اللغة وسيكولوجية الخطاب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص15

69. ميشيل فوكو، (نظام الخطاب)، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، 2007، ص9

70. نقلًا عن: حياة لصحف، (لذة النص في الخطاب النقدي الغربي)، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، العدد 17، لعام 2016، ص135

71. نقلًا عن: سعيد يقطين، (تحليل الخطاب الروائي)، مرجع سابق، ص19

بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل" (72)
أمّا عند باختين فهو: "سيناريو حدثٍ محدد، وينبغي أن يعمل الفهم الحيّ للمعنى التّام
للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين" (73)
والتّعريفات كثيرة جدّاً، والحقّ أنّ تعريف الخطاب يختلف باختلاف الاتجاهات
والمجالات التي انطلق منها، والمقاربات التي اعتمدها سواءً اللسانية أو التّلفظيّة أو
التّواصلية أو غير ذلك، وهي تتداخل أحياناً وتتقاطع وأحياناً تكمل بعضها البعض.

1.3.2 مفهوم الثقافة لغة واصطلاحاً

يجمع أغلب الباحثين أنّ جذور كلمة (culture) تعود إلى لفظين لاتينيين هما:
"(cultura) التي تعني حرث الأرض وزراعتها، ولفظ (colere) الذي يحمل مجموعة
من المعاني كالسكن والتّهديب والحماية والتّقدير إلى درجة العبادة". (74) واستخدمت
مجازاً مع الحكيم اليونانيّ شيشرون كـ "غاية للفلسفة تعمل على تثقيف الذّهن وزراعة
العقل وتنميته". (75)

وقد احتفظت الكلمة بهذه المعاني العملية في القرون الوسطى "حيث أطلقت في
فرنسا على الطقوس الدينية (les cultes) ورعاية الحيوان والنبات والعناية بالنمو
الطبيعي". (76) أمّا في عصر النّهضة فقد اقتصر مفهوم (culture) على "مدلوله الفنّي
والأدبيّ الذي تمثّل في دراسات تتناول التّربية والإبداع" (77)، غير أنّه "حافظ على
الدلالات المشتقة منه كتسمية العقل وغرسه بالذّوق وتزيينه بالمعرفة عند فولتير، أو

72. بغورة الزواوي، (مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000،
ص94

73. تزفيتان تودوروف، (باختين المبدأ الحواريّ)، ترجمة: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة،
القاهرة، 1996، ص116

74. ريموند وليامز، (الكلمات المفتاحية) ترجمة نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧، ص 94

75. معن زيادة، (معالم على طريق تحديث الفكر العربي)، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١١٥، الكويت، ١٩٧٥، ص ٢٩

76. المرجع السّابق، ص29

77. نصر محمد عارف، (الحضارة، الثقافة، المدنيّة: دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي،
١٩٩٤، ص ١٩.

العمل الذي يبذله الإنسان لغاية تطويرية سواء أكانت مادية أو معنوية مع توماس هوبس". (78)

أما في اللغة العربية فتأتي كلمة الثقافة من الجذر (ثَقَفَ) التي تعني سرعة التعلم، "فَتَقَفْتُ الشَّيْءَ إِذَا حَدَقْتُهُ وَظَفَرْتُ بِهِ، وَرَجُلٌ ثَقَفٌ حَازِقٌ فَهْمٌ فَطِنٌ" (79) كما يشير اللفظ أيضًا إلى "الآلة التي يقوم بها اعوجاج الرِّمَاح والسِّيوف، فَتَثْقِيفُ الرِّمَاح تسويتها، والثَّقَافُ حديدة تكون مع القَوَاس والرِّمَاح يقوم بها الشَّيْءُ المَعْوَج". (80)

ويُعد ابن خلدون من أوائل الذين استخدموا مصطلح الثقافة عربيًا، وذلك في مقدمته، إذ وردت عدّة مرّات لكنّها وردت "بصورة أدبية بوصفها مفردة لغوية دون الوقوف عندها بوصفها مفهومًا وتقديرها ظاهرة اجتماعية". (81) قبل أن يتمّ تناقل المصطلح عربيًا كترجمة لكلمة (culture). يقول مالك ابن نبي: "إن الكتاب يقرنون كلمة ثقافة بكلمة (culture) بالحروف اللاتينية، كأنما يبتغون بهذا أن يقولوا: إنّ كلمة ثقافة لا تكتب إلّا بهذا الوضع... فإن معنى هذا أنهم يدركون أنّ الكلمة لم تكتسب بعد في العربية قوّة التحديد" (82)

شكّل العام 1871، محطة حاسمة في تاريخ مفهوم الثقافة، مع الأنثروبولوجي البريطاني إدوارد تايلور في كتابه الثقافة البدائية (primitive culture) عندما عرفها بأنّها:

"Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that" complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits Acquired by man as a member of Society". (83)

78. معن زيادة، (معالم على طريق تحديث الفكر العربي)، مرجع سابق، ص48

79. ابن منظور، (لسان العرب)، مرجع سابق، ص 492

80. الجوهري، (الصاح تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، المجلد: 4، ص 1334

81. مالك بن نبي، (مشكلة الثقافة)، دار الفكر، دمشق، إعادة في العام 2000 للطبعة الرابعة لعام 1984، ص20

82. مالك بن نبي، (مشكلة الثقافة)، المرجع السابق، ص24

83. Taylor Edward, Primitive Culture, New York, Brentano's, 1924, p.1

أي: "ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوًا في مجتمع". هذا التعريف الشامل سيتحول فيما بعد إلى تعريف مرجعي لكل المختصين في العلوم الاجتماعية والإنسانية لفترة جيدة من الزمن، قبل ظهور تعريفات أخرى أكثر تخصيصًا في مرحلة ما بعد الحداثة؛ "ذلك أن المسألة الثقافية أضحت تكتسي اليوم وفي مختلف جهات العالم أهمية خاصة... إن المسألة الثقافية بمعناها الواسع هي اليوم المحرك للتاريخ المعاصر... إنها مسألة المسائل" (84) وهذا ظهر خاصة مع إيليو، الذي رأى أن هناك ثلاثة مستويات للثقافة هي ثقافة الفرد والفئة والمجتمع، كما فصل في تعريفها وربطها بالدين كعامل متصل وليس كأحد المكونات، وعرفها بأنها: "ما يجعل الحياة تستحق أن تُحيا" (85) و "جميع النشاط والاهتمامات المميزة لشعب ما" (86)، وإدوارد سعيد، وليتش والكثير من مفكري ما بعد الحداثة الذين أولوا الثقافة أهمية خاصة.

كما تعرّف الثقافة أنّها: "نمط أو أنماط من المعرفة والمبادئ والقيم، تتجسد في الأخلاق والسلوك والعمل، وتتجلى فيها، وتنظم معًا في تركيب أو وحدة تتميز بها، وتسير حياة الفرد والجماعة وفقًا لها" (87).

وعودة إلى راييموند وليامز الذي يحدد للثقافة ثلاثة معانٍ حديثة متداخلة الدلالة بعضها في بعض وتستخدم حاليًا: "أولها الثقافة كعملية تنمية فكرية وروحية وجمالية عامة، وثانيها كونها أسلوب حياة لشعب أو لحقبة أو لجماعة بشرية ما، أي سلوك مجتمع معين، وثالثها أعمال وممارسات النشاط الفكري ولاسيما النشاط الفني" (88)، وهو بعد ذلك كما يصفها وصفًا مكثفًا بقوله: "كل طريقة للحياة يعيشها الناس" (89) وقريب

84. نور الدين أفاية، (الثقافة بين التجذر والعولمة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس الرباط، ص40

85. ت. س. إليوت، (ملاحظات نحو تعريف الثقافة)، ترجمة: شكري عياد، دار التنوير، القاهرة، 2014، ص36

86. المرجع السابق، ص40

87. محفوظ أيوب، (حقيقة الثقافة الحديثة)، دار كيوان، دمشق، 2004، ص155

88. ريموند وليامز، (الكلمات المفاتيح) ترجمة نعيمان عثمان، ص95

89. المرجع السابق، ص95

من هذا التعريف تعريف روبنز ستيفان إذ يذهب إلى أن الثقافة هي: "أسلوب وطريقة حياة مجتمع من المجتمعات" (90)

ومن النقاد من يفرق بين مجالات الثقافة، فالثقافة في تحديد المصطلح ارتبطات أهمها الدين والسياسة والتاريخ والفلسفة، وهذا ما عبر عنه تيري ايغلتون بقوله: "وإذا ما كانت كلمة (ثقافة) نصًا تاريخيًا وفلسفيًا فهي أيضًا محلّ صراع سياسي" (91) وهو ما يراه إدوارد سعيد أيضًا، إذ يجد الثقافة مسرحًا من نمط ما تشترك عليه قضايا سياسية وعقائدية متعددة، وداخل كل ثقافة تولد ثقافة مغايرة ومضادة، وهو ما يطلق عليه الثقافة المضادة (counter-culture)، وهو مصطلح أطلق حديثًا على: "آية ثقافة تحل محل الثقافة السائدة، فهي رد فعل طبيعي للمهمشين" (92)، كما يفصل في فهمه للثقافة عبر عدة اتجاهات، يقول: "إن فكرة الثقافة لفكرة فضفاضة بالطبع، ولكن الثقافة، ككتلة منهجية ذات دلالة سياسية واجتماعية وتاريخية أيضًا، فضفاضة بدورها كفكرتها... فالثقافة يتم استخدامها في المقام الأول لا لتحديد الشيء الذي ينتمي إليه المرء وحسب، وإنما لتحديد الشيء الذي يمتلكه المرء... وهناك بعد أكثر تشويقًا لفكرة الثقافة هذه ألا وهو تملكها الامتلاك، أي ما معناه أن الثقافة بمقدورها، بفضل موقعها الرفيع أو السامي، أن تجيز وتهيمن وتحلل وتحرم، وأن تخفض منزلة شيء ما أو أن ترفع من مقامه". (93)

90. عبد القادر الرباعي، (تحولات النقد الثقافي)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص15

91. مجدي وهبة وكامل المهندس، (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص129

92. إدوارد سعيد، (الثقافة والإمبريالية)، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الأداب، بيروت، 2004، ص59

93. إدوارد سعيد، (العالم والنص والناقد)، مرجع سابق، ص13

النقد الثقافي وآليات اشتغاله

2.1 النقد الثقافي: المفهوم وذاكرة المصطلح

2.2 النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي:

التقعيد النظري والمنهجية

2.3 النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي:

الممارسة التطبيقية (اختراع الفعل)

2.1 النقد الثقافي: المفهوم وذاكرة المصطلح

يُنظر إلى النقد الثقافي (Cultural Criticism) أنه ردُّ الفعل ما بعد الحداثي على المناهج النقدية الحداثيّة، خاصّة البنيويّة، بما قرّرتَه من فصلٍ تام للنص عن خارجه. ويرى الباحثون أنه يعبر عن مجموعة من الاتجاهات النقدية، إذ تنضوي تحته التاريخانية الجديدة (New Historicism)، وما بعد الكولونيالي/ استعماري (Post-Colonial)، والنقد النسوي (Feminist criticism)، وغير هذه من الاتجاهات.

يعود ظهور النقد الثقافي في أوروبا حسب تقدير بعض الباحثين، إلى القرن الثامن عشر، غير أن بعض التغيرات الحديثة لاسيما في النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت تُكسبه سماتٍ محدودة على المستويين المعرفي والمنهجي لتفصله عن غيره من ألوان النقد، "وقد دخلت كلمة الثقافة باعتبارها أنساق قيم السلوك والمعاني التي تشكل الكائنات الإنسانية وتحيا داخلها".⁽⁹⁴⁾

والنقد الثقافي في دلالته العامة، "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوّراتها، وبهذا المعنى يمكن القول، إنَّ النقد الثقافي قد عرفته ثقافات منها الثقافة العربيّة"⁽⁹⁵⁾. كذلك الذي أسهم فيه مجموعة من الكُتاب منذ القرن التاسع عشر، بشرط فهم النقد الثقافي بمعناه العام وليس بالمعنى ما بعد البنيوي الذي يقترحه ليتش. ويصدق ذلك على ما كتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماعي والسياسي وغيرها مما يدخل في تماس مع الثقافة نحو ما كتبه طه حسين وعبّاس محمود العقاد وأدونيس وغيرهم.⁽⁹⁶⁾

يعتبر الناقد الأمريكي (Vincent B. Leitch) أول من ساهم في صياغة مصطلح النقد الثقافي باعتباره مفهوماً نظرياً لمشروع نقدي ما بعد حداثي وما بعد بنيوي. لكنّه يشير إلى أن ثيودور أدورنو (Theodor W. Adorno) أول من استخدم هذا المصطلح. ويرى ليتش أن النقد الثقافي هو منهجٌ لفحص القيم غير المعترف بها وغير الملحوظة والمدمجة في النظام العقلي، ودراساتها في إطار الأخلاق والمعتقدات

94. إبراهيم فتحي، (النقد الثقافي)، مجلّة فصول، العدد 63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص

95. المرجع السابق، ص 305

96. المرجع السابق، ص 309

والفئات والتمثيلات الاقتصادية والسياسية والفلسفية والتعليمية والعائلية والدينية:

To say that cultural criticism engages in cultural critique is to indicate" that it regularly scrutinizes and assesses—in its examinations of objects, events, and practices—the often unacknowledged or un-noticed values compacted in regimes of reason, attending to linguistic, ethical, economic, political, historical, philosophical, legal, educational, familial, religious, and aesthetic beliefs, categories, and representations

(97) ".operating in cultural works and activities

ويعتبر ليتش أن مهمة النقد الثقافي هي تحليل الخطاب خارج عباءة أو أصنام التحليل الأدبي:

of cultural criticism is discourse analysis In this light, a paramount task"

(98) ".committed to inquiry and critique rather than idolatry of literature

ويضيف أن مهمة النقد الثقافي هي تحليل وتقييم الجذور الاجتماعية والأثر المتتابع المؤسساتي والتشعبات الأيدولوجية في النصوص والخطابات. وأن تركيز النقد الأدبي الحديث على الروائع الجمالية في الأدب العالمي سيقابله تركيز النقد الثقافي على الخطابات الثقافية المهمشة "الدنيا"، والأقل شعبية وجماهيرية:

The task of cultural criticism is to analyze and assess the social" roots, institutional relays, and ideological ramifications of communal events, institutions, and texts. Against the weakening but still regnant scholarly focus on aesthetic masterpieces of canonized high literature, cultural criticism advances the claims of "low" working class, marginal,

(99) ".popular, minority, and mass cultural discourses

Vincent B. Leitch, (Cultural Criticism, Literary Theory, PostStructuralism), .97
3 Columbia University Press, New York, 1992, p

Vincent B. Leitch, (Cultural Criticism, Literary Theory, PostStructuralism), .98
previous reference, p 39

Vincent B. Leitch, (Cultural Criticism, Literary Theory, PostStructuralism), .99
previous reference, p167

ويؤكد مرّات كثيرة على أنّه إن كان هدف النّقد الحديث هو التّقييم الجماليّ للنّصوص، فإنّ هدف النقد الثقافيّ هو التّحقيق وتقييم المعتقدات والممارسات والتّمثالات الحاكمة والمعارضة، وكذلك دراسة أنماط تداول واستهلاك الخطابات داخل المؤسسات اللّغوية والاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والتاريخيّة والأخلاقيّة والدينيّة والقانونيّة والعلميّة والفلسفيّة والتعليميّة والعائليّة والجماليّة:

Whereas a major goal of New Criticism and much other modern" formalistic criticism is aesthetic evaluation of free standing texts, a primary objective of cultural criticism is cultural critique, which entails investigation and assessment of ruling and oppositional beliefs, categories, practices, and representations, inquiring into the causes, constitutions, and consequences as well as the modes of circulation and consumption of linguistic, social, economic, political, historical, ethical, religious, legal, scientific, philosophical, educational, familial, and aesthetic discourses and institutions⁽¹⁰⁰⁾

وقد لخصّ الغداميّ الخصائص التي يقوم عليها النّقد الثقافيّ عند ليتش وهي: (101)

1. أنّ النقد الثقافيّ لا يوطّر فعله تحت إطار التصنيف المؤسّساتيّ للنّص الجماليّ، بل يفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جماليّ في عُرف المؤسسة، سواءً أكان خطاباً أم ظاهرة، أي أنّ النقد الثقافيّ لا يقتصر اهتمامه على الأدب المعتمد والمُعتمد به بل يتعداه إلى غير ذلك.
2. أنّ هذا النّقد يفيد من مناهج التّحليل النقديّة التقليديّة من تأويل النّصوص ودراسة المرجعيّة التاريخيّة وغيرها، فضلاً عن إفادته من نقد الثقافة والتّحليل المؤسّساتيّ.
3. إنّ أبرز ما يميّز النّقد الثقافيّ الما بعد بنيويّ تركيزه بشكلٍ أساسيٍّ على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النّصي، وهي مناهج مستنبطة

100. previous reference, p8

101. : عبد الله الغداميّ، (النقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، مرجع سابق، ص32

من اتجاهات ما بعد البنيوية، كما تتبدى في أعمال بارت ودريدا وفوكو على وجه الخصوص. وليتش قدّم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح الأيدولوجيا وصار يشير لديه إلى الدلالات المتعارضة، ومن هنا فإنّ الممارسة الفعلية للتحليل ستكشف عن أنظمة عقلية ولاعقلية ذات سمات متماسكة ومفككة في الوقت نفسه وبالغة التعقيد والتّعارض... وكان هدف ليتش من ذلك فتح إمكانيات أوسع للنقد الثقافي في تناوله الكلي أو التفكيكي في الآن نفسه للنص أو الظاهرة.

وبناءً عليه، يمكننا القول إنّ ليتش لم ينادي بفكرة الاستبدال، أو التّخلي عن النقد الأدبيّ الجماليّ، رغم أنّه يعتبره عائقاً، فالنقد الأدبيّ عبر مسيرته كان حصر نفسه في دراسة التأثير الذي يخلفه الخارجي (كالمجتمع والبيئة وشخصية الكاتب) في النصّ، أو دراسة النصّ من داخله شكلياً وبنوياً ضمن الإطار اللّغوي اللّساني، لكنّ النقد الثقافيّ حاول منح النقد وظيفة أخرى هي معالجة الأعمال الأدبية في ضوء السياقات الثقافيّة، منطلقة من النصّ نفسه في معالجة أثر مقولات وسياقات وقناعات و"أنساق" ثقافية كبرى في هذا النصّ، وهيمنة مقولات ثقافية وأيدولوجية كبرى على هذا الخطاب النصّي، ودور النصّ في ترسيخها بشكل غير واع في المتلقين، لكن دون إغفال أهمية خلق تواشج وتكامل ما بين النّقدين ضمن إطار النقد الثقافيّ كمفهوم ما بعد حدثيّ شامل

يرجع عدد كبير من الباحثين ظهور النقد الثقافيّ إلى عدّة مرتكزات أو إرهاصات أساسية، أهمّها ظهور وتداول مصطلح الدّراسات الثقافيّة، ويشير آرثر أيزابرجر إلى أنّ "مصطلح الدّراسات الثقافيّة ليس مصطلحاً جديداً، حيث شرع مركز الدّراسات الثقافيّة المعاصرة في جامعة برمنجهام (Birmingham) في العام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدّراسات الثقافيّة، التي تناولت وسائل الإعلام، والثّقافة الشعبيّة (popular culture)، والثّقافات الدّنيا (Sub culture)، والمسائل الأيدولوجيّة (ideological matters)، والأدب، وعلم العلامات (semiotics)..."⁽¹⁰²⁾

تنطلق سلسلة الدّراسات الثقافيّة من نظريات فلسفيّة وأنثروبولوجيّة وسياسيولوجيّة، ولعلّ أولى حلقاتها هي الماديّة الثقافيّة التي تعتبر أحد تطوّرات النظريّة الماركسيّة،

102. آرثر أيزابرجر، (النقد الثقافي: تمهيد للمفاهيم الأساسية)، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 31

فهي التي بحثت في العلاقة ما بين البنية التحتية والفوقية في المجتمع، وهي تؤكد على "ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل الأدب وبين سياقها التاريخي بما فيها من العناصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية" (103)، ثم أتت التاريخانية الجديدة (New Historicism) التي تأثرت بشكل مباشر بأنثروبولوجيا جيرس، وفوكو في اهتمامه بعلاقات القوة، وبالنظرية التفكيكية عند دريدا. لذا؛ "فالتاريخانية الجديدة لا تعمل بمبدأ التفويض والهدم للمنهج السابق، بل تأخذ مبدأ التكامل والبناء والمصاحبة". (104)، وقد اهتم الأمريكي ستيفن غرينبلات بهذا التوجه، وأطلق عليه مصطلح "شعرية أو بوطيقا الثقافة، أو الجماليات الثقافية (Cultural poetics)، كتجديد لمصطلح التاريخانية الجديدة... وذلك في العام 1980... كل ذلك كان في غمار همّه بقراءة خطاب النهضة، حيث يسعى للكشف عن الأساليب التي بها تتشكل القناعات والخبرات الجماعية، وكيف ينتقل التعبير من أداة تعبيرية إلى أخرى... وكيف يجري رسم الحدود الفاصلة، وفرز الممارسات الثقافية بين أشياء اعتبرت فنية وأخرى حرمت من هذه الصفة". (105)

لا بُدَّ أن نشير أيضًا إلى الدور الأساسي والرئيسي الذي لعبه إدوارد سعيد في التأسيس للنقد الثقافي، من خلال عدّة مصطلحات ومحاول. فهو يرى: "لزوم اقتفاء الأثر السياسي للكتابة، عبر قراءة ثقافية تعيد النقد إلى العالم، فالنص هو حادثة ثقافية لا بُدَّ من ربطه بمظاهر الدنيا السياسية والاجتماعية والثقافية" (106)، كما نجد عنده تأكيدًا على الروابط التي تجمع النصوص بالوقائع الوجودية للحياة البشرية والسياسية والمجتمعات والأحداث. وهو يفرّق بين مفهومي القرابة والتّريب (التّقرب)، أو النسب والانتساب حسب الترجمة، فالنسب هو "كل ما يصفُ مكوّنات النص، فهو تحليل داخلي لجماليّاته وتكوينه. أمّا الانتساب، فهو ما يمنح النص مجال حركته... وهو إعادة خلق العلاقات بين النصوص والعالم" (107)

103. عبد العزيز حمودة، (الخروج من اللّيه: دراسة في سلطة النص)، عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص 242

104. المرجع السابق، ص 223

105. عبد الله الغدامي، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص 41 و 49

106. إدوارد سعيد، (العالم والنص والناقد)، مرجع سابق، ص 8-9

107. أمينة رشيد، (إدوارد سعيد)، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد 64، 2004، ص 103

ويؤكد سعيد في كتابه تأملات حول المنفى أنه من خلال جملة من المقاربات "يدعم أو يوافق الحد من السيطرة الشكلائية على دراسة الأدب لصالح مقاربات قائمة على استعادة التجربة التاريخية التي أسىء تمثيلها وأقصيت إلى حد بعيد من المعتمد السائد"⁽¹⁰⁸⁾، ويوضح في موضع آخر تصوّره للنص، فيقول: "موقفي هو القول بأنّ النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كلّ هذا وذاك قسطن من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسطن بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها، وفسرتها حتى حين يبدو عليها التكرار لذلك كلّها"⁽¹⁰⁹⁾، ويكمل في ذات السياق: "إنّ هذا النوع من النقد لا يمكن ممارسته إلّا خلف وخارج إطار الإجماع المتحكم بهذا الميدان"⁽¹¹⁰⁾. والقول بأنّ النصوص دنيوية (worldness) جعل مجموعة من الباحثين منهم الغدامي يعتقدون بريادة سعيد في بلورة مصطلح الناقد المدني⁽¹¹¹⁾، أو الدنيوي، أو النقد العلماني⁽¹¹²⁾، وهو أحد التّمظهرات الأولى للنقد الثقافي. يكمل سعيد بعد وصفه واقع الحركة النقدية في تلك الفترة وحصرها في أربعة اتجاهات، أنه في كتاباته تخطى هذه الاتجاهات نحو النقد الدنيوي: "النقد له وقفته لأنّه شكّاك ودنيوي"⁽¹¹³⁾، فسعيد حاول سحب النص من النصية إلى الدنيوية، انطلاقاً من أننا نعيش في "تاريخ دنيوي" وهو المجال التي تتحدث عنه وفيه النصوص. وبهذا فهو كان ينظر لنقد ثقافي شامل غير محدود

وقد استخدم إدوارد سعيد هذا المصطلح لأول مرة في كتاب الاستشراق (orientalism)، حيث أورد عنواناً فرعياً في الفصل الثالث هو (orientalism worldness)⁽¹¹⁴⁾،

108. إدوارد سعيد، (تأملات حول المنفى)، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004، ص30

109. إدوارد سعيد، (العالم والنص والناقد)، مرجع سابق، ص8

110. المرجع السابق، ص8

111. عبد الله الغدامي، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص50

112. انظر عرض فريال جبوري غزول لكتاب العالم والنص والناقد لإدوارد سعيد في مجلة فصول، مجلد 64، 2004، ص150

113. إدوارد سعيد، (العالم والنص والناقد)، مرجع سابق، ص31

114. Said, Edward, (Orientalism), London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 226

ويعني دنيوية الاستشراق⁽¹¹⁵⁾، وكان إدوارد سعيد يقصد به مدى خضوع المستشرقين في كتاباتهم لشروط الواقع الموضوعي والمعيش.

وعن رؤية سعيد يقول محمد برادة: "إن مفهوم الأدب لا يعنيه كثيرًا، وإن ما يهمه هو الخطاب الأدبي في عمومته، ومن ثم فهو يحلل النصوص في جميع المجالات مُستعملًا المقارنة، متخطيًا الحدود المصطنعة... وما يشغل باله هو الروابط المشتركة بين الأدب وبقية الخطابات، وهذا ما يجعله يُعرض عن النصوص المميّزة أو النصّ الواحد؛ لأنه يعطي الأسبقية لسلسلة من النصوص ليحلل كيف تتراكم المجاميع النصّية الكبرى التي تحتل المساحة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأدب، وخاصة الكتابات التي تعتبر هامشية قياسًا إلى الثقافة السائدة..."⁽¹¹⁶⁾

هذه كانت جزءًا من ذاكرة تشكّل المصطلح، وبذلك يمكنني أن أقول إن النقد الثقافي هو توجه غربي يجمع كل التوجهات التمهيدية السابقة، وقد جاء كرد فعل طبيعي على إقصاء النقد الأدبي للبعد الثقافي، فتحليل النصوص "كان يمرّ بمرحلة لا تلتفت لمحتواها الثقافي. وهذه وضعية إشكالية، يسعى النقد الثقافي إلى تحليلها، وصولاً إلى اقتراح الحل"⁽¹¹⁷⁾، فتحليل النصوص كان يغض الطرف عن مكونات النص الثقافية باعتباره بنية جمالية، فكان أن انهمك النقد الأدبي في الاشتغال على العلاقات الداخلية في النص. لذا فإن النقد الثقافي هو إطار نظري فكري متكامل، يستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية الأخرى، لبلوغ ما قد يستعصي على المناهج الأدبية من تلمسه أو الخوض فيه، "ولأنّ النقد الثقافي فعالية، لا فرعًا معرفيًا، فإنه يتوخى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات"⁽¹¹⁸⁾. وهو لم يدعُ إلى التفويض الكامل أو الاستبدال، بل جاء كإضافة نوعية تهدف للإلمام بكل الجوانب الممكنة في الخطاب أو النص، وجاء متماهيًا مع التوجهات بعد الحداثيّة وبعد الاستعماريّة، مستندًا إلى جملة من النظريات

115. كما ترجمه كمال أبو ديب مثلًا في ترجمة مؤسسة الأبحاث العربية للاستشراق. انظر: إدوارد سعيد، (الاستشراق)، ترجمة كما أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 2005، ص234

116. محمد برادة، (الناقد العربي النص، السياق: مفارقات)، مجلة الثقافة المغربية، وزارة الثقافة والشباب، العدد 28، 2005، ص5

117. نبيلة إبراهيم، (النقد الثقافي في إطار النقد النسوي)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي المنعقد بالقاهرة في تشرين ثاني 2000، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003، ص261

118. محسن جاسم الموسوي، (النظرية والنقد الثقافي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص12

الأدبيّة والفكرية السابقة، وليس عيباً القول إن هذا النقد قد أخذ من النظريات القائمة؛ ذلك أنّ التّجاوز التّام أمر غير ممكن، لكنّ التّفكيك وإعادة التّركيب بشكل منظم وأكثر منطقيّة ومواءمة وقدرة هو ما سعى إليه النقد الثقافيّ

عربياً كان الأمر مختلطاً بعض الشيء، فتوجّه النقد إلى ثقافة المجتمع جعل بعض النّقاد يعتقدون أنّه رجوع إلى النّقد الاجتماعيّ أو النقد الحضاري، كما مارسه طه حسين، والعقاد، وأدونيس، ومحمد عابد الجابري، وعبد الله العروي، وغيرهم. إلى أن حاول المفكر السّعودي عبد الله الغدّاميّ التّععيد له نظرياً مستنداً إلى تنظيرات ليتش وغيره، ومستفيداً من أدوات نقدية أدبية حولها من دراسة النصّ بذاته ولذاته، إلى دراسة النّسق، فأصبح ينظر إلى النصّ كحamal أنساق ثقافية

يقول الغدّاميّ: "إننا نمر في مرحلتنا الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية، فإنّ ذلك ما يفرضه السّؤال المرحلي المتشكّك على نظريات النقد والحادثة" ... "وهذا يقتضي منّا التأسيس لنظرية ثقافية". (119)

119. عبد الله الغدّاميّ، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص16-15

2.2 النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي

التقعيد النظري والمنهجية:

يقدم الغدامي أطروحته بذكر بعض المبررات الملحة التي دفعته إلى بلورتها، فيرى أن مصطلح أدبي وأدبية لا بد أن يتحررا من قيد التصور المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة وشروط الجمالي، وأنواع الخطابات التي تعكس هذا الجمالي، ويضيف أنه "لا بد من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب، فكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإنه لا بد أن نوجد نظريات في القبحيات، أي في عيوب الجمالي وعلة"⁽¹²⁰⁾. كما يرى أن الأداة النقدية ظلت عبر تاريخ النقد مسخرة لخدمة هذا الجمالي وتبريره والتسويق له وتمهيد استهلاكه الثقافي، ويعتقد أن هذه الأداة لديها من الخبرة والكفاءة والتجربة ما جعلها تستطيع القيام بهذا الدور، لذا فإنه لا يرى هناك إمكانية أو ضرورة للتخلي عنها، بل العمل على إحداث "نقلة نوعية تمس السؤال النقدي ذاته... وهذا لن يتحقق ما لم تتحول الأداة النقدية ذاتها"⁽¹²¹⁾ ويرى أن تحرير الأداة النقدية المتلبسة بالأدبي يقتضي تحرير مصطلح النقد من قيده المؤسساتي، وتوجيه السؤال النقدي والأداة النقدية لدراسة ما هو ثقافي.

ويرى الغدامي أن إحداث نقلة مثل هذه، تستلزم "إجراء تحويلات وتعديلات في المصطلح لكي يؤدي المهمة الجديدة... ولن نتخلص هي (يعني الأداة النقدية) ولن نتخلص نحن معها من هيمنة الاصطلاح إلا عبر هذا التحويل الذي هو عملية تحرير فعلي لنا وللأداة"⁽¹²²⁾. وحتى تتحقق هذه النقلة، فإنه يقترح عددا من العمليات الإجرائية هي: ⁽¹²³⁾

1. نقلة في المصطلح النقدي ذاته

2. نقلة في المفهوم (النسق)

120. عبد الله الغدامي، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص59

121. المرجع السابق، ص60-61

122. المرجع السابق، ص62

123. المرجع السابق، ص62

3. نقلة في الوظيفة (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

4. نقلة في التطبيق

2.2.1 النقلة الاصطلاحية عند الغدامي

تشمل النقلة الاصطلاحية في منهج الغدامي ستة أساسيات اصطلاحية رئيسية، هي:

1. عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)

2. المجاز (المجاز الكلي)

3. التورية الثقافية

4. نوع الدلالة (الدلالة النسقية)

5. الجملة النوعية

6. المؤلف المزدوج

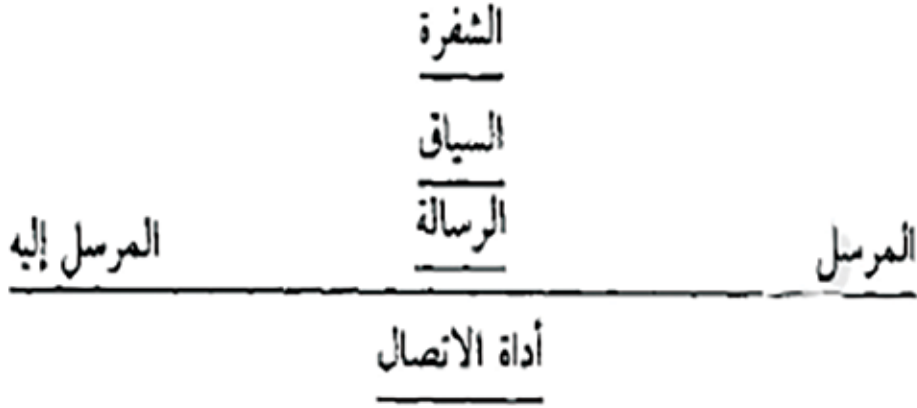
والتي ستعرضها هذه الدراسة بالتفصيل.

أولاً: عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)

يرى الغدامي أنه لا بُدَّ من إجراء تعديل (إضافة) على النموذج الاتصالي الذي وضعه رومان جاكبسون، (سبق وأن أشارت إليه الدراسة في الفصل الأول)، والذي يقوم على ستة عناصر هي المرسل والمرسل إليه والرسالة و السياق والسّنن وأداة الاتصال (القناة)، فيقترح إجراء "تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما سنسميه بالعنصر النسقي... وبهذا نتيح للرسالة أن تكون مهيأة للتفسير النسقي... وفي هذا الإجراء ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى وظائفها الست الأولى المرتبطة بالعناصر الستة"⁽¹²⁴⁾. ويرى الغدامي أنه لا يخلع بهذا وظيفة جديدة للغة من اللّأين، تماماً كما لم يخلع جاكبسون هذه الوظائف بل كشفها للبحث والنظر. وبهذا أصبح النموذج الاتصالي عند الغدامي كالتالي: ⁽¹²⁵⁾

124. عبد الله الغدامي، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص 64-65

125. المرجع السابق، ص 66



وبذلك؛ تصبح وظائف اللغة سبع وظائف عند الغدامي، هي: (126) (*)

1. ذاتية/ وجدانية (حينما يركز الخطاب على المرسل)
 2. إخبارية/ نفعية (حينما يركز الخطاب على المرسل إليه)
 3. مرجعية (حينما يكون التركيز على السياق)
 4. معجمية (حينما يكون التركيز على الشفرة)
 5. تنبيهية (حينما يكون التركيز على أداة الاتصال)
 6. شاعرية/ جمالية (حينما تركز الدراسة على نفسها، وهذه هي إضافة ياكبسون التي أجاب بها على سؤال الأدبية...)
 7. الوظيفة النسقية (حينما يكون التركيز على العنصر النسقي)
- في هذا السياق سأشير إلى أن عملية الإضافة هذه تعرضت للعديد من الانتقادات، بوصفها غير مقبولة منهجياً (127).

126. المرجع السابق، ص66

*. لا بد أن أشير إلى اختلاف الترجمات للوظائف بين ما ورد في الفصل الأول وبين ما أورده الغدامي، والاختلاف هو فقط في الترجمة وفهم ما قصده جاكبسون، لكن النتيجة واحدة. وقد أوردت الوظائف هنا بالفهم والترجمة التي أوردها الغدامي.

127. للتوضيح أكثر راجع: عبد الله الغدامي، وعبد النبي اصطيف (نقد ثقافي أم نقد أدبي)، مرجع سابق.

ثانيًا: المجاز (المجاز الكلي)

يعمل الغدامي هنا على نقد المفهوم البلاغي للمجاز، واقتراح مفهوم ثقافي له، من منطلق أنه قيمة ثقافية وليس قيمة بلاغية/جمالية. ويوضح أن مفهومه "يدور حول الاستعمال المفرد للفظ المفردة، وإذا زاد فعن الجملة، وهو ما يسمى بالمركب ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب. وبما أن نظرية المجاز تقوم على الازدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة الحقيقة والمجاز، والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى آخر... وإذا أخذنا هذا الازدواج سندرك أنه ازدواج على مستوى كلي وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب؛ فهو ازدواج يمس وعينا باللغة ذاتها، وبفعلها معنا وفينا" (128)، وانطلاقاً من هذا، وبناءً على أن هناك بعدين في الخطاب أحدهما حاضر والآخر مضمّر، وكما كان لمفهوم المجاز قدرة فائقة في كشف وتسمية التحويلات الدلالية على مستوى المفردة والجملة فإن "توسيع المفهوم سيساعدنا على كشف الازدواج الدلالي الأخطر، ذلك الازدواج الذي يتلبس الخطاب الثقافي ببعده الكلي الجمعي" (129).

وعبر العنصر النّسقي الذي أضافه ووظيفته النّسقية التي اقترحها، يرى "توسيع مفهوم المجاز ليكون مفهوماً كلياً لا يعتمد على ثنائية الحقيقة/المجاز، ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النّسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال" (130). ويقول في النهاية إن مفهوم المجاز الكلي متصاحباً مع الوظيفة النّسقية للغة، هما أساسان في مشروعه هذا.

لا بُدّ من الإشارة إلى أن الفكر الحديث يُعيد النظر في العلاقة بين المجاز والحقيقة والتي كانت تعتبر علاقة ضدية في التفكير البلاغي القديم، "فابتداءً من نيتشه وليس انتهاءً بدريدا تحولت هذه العلاقة إلى تساوي الحقيقة مع تعبيرات المجاز؛ كون كل منهما تعبير عن أوجه الشيء المتعددة، بمعنى أن كل تعبير هو تعبير عن وجه من الوجوه، وكشف لجانب من الجوانب" (131).

128. المرجع السابق، ص68

129. المرجع السابق، ص69

130. المرجع السابق، ص69

131. علي أحمد الديري، (مجازات بها نرى: كيف نفكر بالمجاز)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص55

ثالثاً: التورية الثقافية

يرى الغدامي أن مصطلح التورية من أهم المصطلحات البلاغية، لكنه يرى ضرورة إجراء توسيع أيضاً على المصطلح حتى يستطيع العمل في إطار نظرية النقد الثقافي. والتورية تدور حول بُعْدَيْنِ دلاليين أحدهما قريب والآخر بعيد، "وهو الازدواج الذي نسعي بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية في بعدها المعلن والمضمر، مع الأخذ بالاعتبار أن الشق المعلن من الخطاب قد خدم نقدياً وعلى نطاق واسع، بينما جرت الغفلة عن الأنساق المضمرة مع جليل أثرها وخطرها"⁽¹³²⁾، أي أنه يريد نقل المصطلح من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي، وتحويل المصطلح من تورية بلاغية إلى تورية ثقافية، لتدل "دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليدل على الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر لاشعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ. وهو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد وإنما انوجد عبر عمليات التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وكتاب... والتورية الثقافية تعني حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر".⁽¹³³⁾

رابعاً: نوع الدلالة (الدلالة النسقية)

يرى الغدامي أن النقد الأدبي بنى مشروعه في العمل على دراسة علاقة النص مع إنتاج الدلالة؛ إذ ميّز النقد الأدبي بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، ويرى الغدامي أن أدبية النص الأدبي ارتبطت بقدرته على إنتاج الدلالات الضمنية. واقترح الغدامي ضمن منهجه إضافة نوع ثالث من الدلالات، يقول: "سنقترح نوعاً ثالثاً من أنواع الدلالة هو الدلالة النسقية، فإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي، ووظيفتها نفعية/ توصيلية، بينما ارتبطت الدلالة الضمنية بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط بعلاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكوّن عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه بسبب نشوئه التدريجي تمكّن من التغلغل غير الملحوظ، وظلّ كامناً

132. عبد الله الغدامي، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص70

133. المرجع السابق، ص70-71

هناك في أعماق الخطابات...".⁽¹³⁴⁾، وعبر هذه الدلالة الثالثة سيسعى لكشف الفعل النسقي من داخل الخطابات، وعليه أصبحت أنواع الدلالات داخل الخطاب هي:

1. الدلالة الصريحة: وهي عملية توصيلية.
2. الدلالة الضمنية: وهي أدبية جمالية.
3. الدلالة النسقية: وهي ذات بعد نقدي ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية.

خامساً: الجملة الثقافية

يرى الغدامي أن قوله بوجود الدلالة النسقية سيعني الاستعانة بنوع خاص من الجمل، فالدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، "فلا بُد من تصوّر خاص يسمح للدلالة النسقية أن تتولد، وهو ما سنسميه بالجملة الثقافية... كمقابل نوعي للجملتين الأدبية والنحوية"⁽¹³⁵⁾. ويبيّن الغدامي أن مفهومه للثقافة هنا لا يرتبط بالتعريفات المباشرة التي ترى أنها العادات والتقاليد والأعراف، بل هو يفهمها بتصور الأنثروبولوجي الأمريكي جيرتز (Clifford James Geertz) الذي يرى "أن الثقافة هي آليات الهيمنة، ومهمتها التحكم بالسلوك"⁽¹³⁶⁾.

سادساً: المؤلف المزدوج

يؤكد الغدامي أن هناك مؤلفين في كل ما نقرأ وننتج ونستهلك، "أحدهما المؤلف المعهود مهما تعددت أصنافه، كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمّر... وهو نوع من المؤلف النسقي"⁽¹³⁷⁾.

والغدامي هنا يرى أن المؤلف المضمّر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أمّا الأشياء المضمرة فهي تعطي دلالات تتناقض

134. المرجع السابق، ص72

135. المرجع السابق، ص74

136. المرجع السابق، ص74

137. المرجع السابق، ص76

مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ، ويؤكد أيضًا بأن هناك شرط في الفعل النقديّ الثقافيّ فإن لم يتحقق فلن يكون هناك نقد ثقافيّ حسب المفهوم الذي يحاول التأسيس له وهو "كون المضمّر الدلاليّ يتناقض ومعطيات الخطاب". (138)

نلاحظ هنا أنّ ثمة تلازم وتتابع في مشروع النّقلة في المصطلح، فقد دعا بجرأة إلى توسيع المجاز والتّورية، وأضاف عنصرًا للنموذج الاتّصالي ووظيفة للغة، ودلالة نسقيّة جديدة تستند إلى نوع خاص من الجمل. وهذا مما يؤخذ له بالحسبان. سأتشير هنا بشكل سريع إلى اتّهامات وجّهت للغذامي بسرقة فكرة المضمّر في الثقافة من مالك بن نبيّ، ولم يتسنّ لي الاطلاع على كتاب بن نبيّ حتّى أستطيع تبين ذلك

2.2.2 النّقلة في المفهوم (النّسق)

يرى الغذاميّ أنّه يجري استخدام كلمة النّسق كثيرًا في الخطاب العامّ والخاصّ، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تُشوّه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأنّ تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البُنية structure) أو معنى (النّظام system) حسب مصطلح دو سوسير. وهذه الدلالات كما يرى لها حضور في أطروحته، لكنّه يعتقد أنّ للنّسق عنده مجموعة من السّمات، وهي: (139)

1. أنّ النّسق يتحدّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النّسقيّة لا تحدث إلا في وضع مُحدّد ومُقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطّاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمّر، ويكون المضمّر ناقضًا وناسخًا للظاهر؛ وهذا راجع إلى أنّ هذا المشروع يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها، وعليه فإنّ هناك أربعة شروط (مُحدّدات) لتحقيق الوظيفة النّسقيّة:

أ. نسقان يحدثان معًا في آنٍ واحد في نص واحد أو فيما هو بحكم النص الواحد.

138. المرجع السابق، ص 76

139. المرجع السابق، ص 77-81

ب. أن يكون المضمّر منها نقيضاً ومضاداً للعلنيّ، فإن لم يكن هناك نسق مضمّر من تحت العلنيّ، فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافيّ.

ج. لا بُدّ أن يكون النصّ جميلاً ويستهلّك بوصفه جميلاً؛ لأنّ أخطر حيل الثقافة لتمرير الأنساق هي الجماليّة.

د. لا بُدّ أن يكون النصّ جماهيرياً، ويحظى بمقرونيّة عريضة؛ وذلك لنرى ما للأنساق من فعلٍ عموميّ ضاربٍ في الذهن الاجتماعيّ والثقافيّ.

2. يقتضي هذا إجرائياً أن نقرأ النصوص والأنساق قراءة خاصّة من وجهة نظر النقد الثقافيّ، أي قراءتها على أنّها حالة ثقافيّة، والنصّ ليس فحسب نصّاً أدبيّاً وجماليّاً، ولكنّه أيضاً حادثة ثقافيّة، وبما أنّه كذلك فالدلالة النسقيّة ستكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل.

3. إنّ الدلالة المضمرة ليست مصنوعة من قبل المؤلّف، ولكنّها مكتبة ومنغرسّة في الخطاب، مؤلّفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللّغة من كتاب وقُراء.

4. إنّ النسق ذو طبيعيّة سرديّة، يتحرّك في حبكة متقنة؛ لذا فهو خفيّ ومضمّر وقادر على الاختفاء دائماً، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمّها قناع الجماليّة اللغويّة، فعبر البلاغة تمرّ الأنساق أمانة مطمئنة.

5. إنّ هذه الأنساق الثقافيّة هي أنساق تاريخيّة أزليّة وراسخة، ولها الغلبة دائماً، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتج الثقافيّ المنطوي على هذا النوع من الأنساق.

6. إنّ ثمة نوعاً من الجبروت الرّمزيّ ذو طبيعة مجازيّة كليّة/ جماعيّة تشكّل المضمّر الجمعيّ، ويقوم بدور المُحرّك الفاعل في الذهن الثقافيّ للأمة، وهو المكوّن الخفيّ لذائقها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.

7. إنّ شرط وجود النسقين المتعارضين في نصّ واحد لا نعني به النصّ بمفهومه الأوّل، بل إنّ المقصود هو الخطاب، أي نظام التعبير

والإفصاح، سواء أكان في نصّ مفرد أو طويل مركّب أو ملحميّ أو في مجموعة إنتاجات مؤلّف ما، أو في ظاهرة سلوكيّة.

8.

2.2.3 النقلة في الوظيفة (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

يرى الغدامي أنّ وظيفة النقد الثقافي هي نقد المستهلك الثقافي لا نقد الثقافة بصفة عامّة، وخاصّة عندما يكون الجماليّ في معارضة ومخالفة العقليّ والفكريّ، ما يخلق نوعاً من التّضارب في الوجدان نتيجة التّباين ما بين الفكرّ والعقليّ والواعيّ، وبين المضمرات النّسقيّة التي تتحكم بوجداننا العام واستجاباتنا العميقة. ويوضّح ذلك من خلال الإشارة إلى أنّ "المُتصوّر الواعي والعقليّ يؤمن أنّ المرأة ليست جسداً فحسب، ولكنّها عقلٌ ووجدان، إلّا أنّه ومع حضور هذا المعتقد المُعلن يظلّ هناك حسّ طُروب يهشّ لأيّ نكتة أو خطاب يصوّر الجسد المؤنث على أنّه معطى شبقيّ فحسب".⁽¹⁴⁰⁾ وعليه، يرى الغدامي أنّ الثقافة الشّخصيّة الذاتيّة الواعيّة لا تمتلك إلغاء مفعول النّسق؛ "لأنّه مضمّرٌ من جهة، ولأنّه متمكّن منغرسٌ منذ القديم، وكشفه يحتاج إلى جهدٍ نقديّ متواصلٍ ومكثّف".⁽¹⁴¹⁾

ولأجل هذا كلّّه، فإنّه يرى ضرورة تحويل الجهد النّقدي من نقد النّص إلى نقد الأنساق، أو المتن النّقافي، وتبيان الحيل النّسقيّة التي تتوسل بها الثقافة لتعزيز قيمها الدّالّيّة، ويعطي بعض الأمثلة على هذه الحيل منها: ⁽¹⁴²⁾

1. تغييب العقل وتغليب الوجدان. وهذه من أخطر الحيل البلاغيّة والشّعريّة، وجرى من خلالها تمرير العديد من الأشياء لصالح التّفكير اللاعقلاني في ثقافتنا.
2. مقولة المبالغة، وهنا نستدعي أيضاً مقولة (أعذب الشعر أكذبها)، ولو تمعنا في هاتين المقولتين لوجدنا أنّهما أحداثا عزلاً بين اللغة والتّفكير، مع إعطاء الجماليّ قيمةً تتعالى

140. المرجع السّابق، ص82

141. المرجع السّابق، ص82

142. المرجع السّابق، ص82-83

على الفكريّ، ليس في الشعر فحسب، بل غنّ ذلك صبغ الشخصية الثقافية للأمة.

3. جرى في ثقافتنا تبرير كلّ قولٍ شعريّ، وكلّ شخصية شعريّة إلى أن تمّ غرس أنماطٍ من القيم ظلت تمرّ غير منقودة ما منحها ديمومة وهيمنة سحرية، وظلّ ينتجها حتّى هؤلاء الموصوفون بالتّنوير والتّحديث.

ويرى الغدامي أنّ النّقد الثقافي هو فرع من النّقد النّصوصيّ العام، وهو معني بنقد الأنساق المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافيّ، بكلّ تجلّياته وأنماطه، وصيغه، وهّمه كشف القبحيّ المخبوء تحت عباءة الجماليّ. ويشبّبه بعلم العلل كما عند أهل الحديث، ويرى أنّ اشتغاله سيكون على المقروئية أيضًا، بوصفها أساسًا للاستهلاك الثقافيّ

2.2.4 النّقلة في التّطبيق

بعد عرض الغداميّ للإجراءات النظرية والمنهجية للنّقد الثقافيّ، ينتقل إلى الشّق التّطبيقيّ، وهو النّص أو الخطاب أو جملة النّصوص والخطابات التي سيعمل على كشف الأنساق المضمرّة فيها. فيبدأ بالضرورة من الشعر، يقول: "إنّ أحد الأصول النّسقيّة في ثقافتنا العربيّة هو نسق الشخصية الشعريّة، فهذه الصّفة التي ما زلنا نتباهى بها، وننتسب إليها بحقّ... وإنّ ما اكتسبناه من السّمات الشعريّة قد طبع ذاتنا الثقافيّة والإنسانيّة بعيوب نسقيّة فادحة، ما زلنا ننتجها... ونتحرك حسب شروطها... لاسيّما أنّ الشعر هو الخطاب الذي احتكر مشروع التّحديث عندنا" (143)

ويبيّن أنّه ديوان العرب أي الشعر، كان هو المخزون الأخطر لهذه الأنساق "الجرثومة" المتسترة بالجماليّات، لذا فإنّه في مشروعه هذا سيحاول تتبّع العلل النّسقيّة التي غزت الشخصية العربيّة بفعل الشعر، ومنها: الفحولة والفردية والأبوة. وهذا ما ستتطرّق له الدّراسة بالتّفصيل والتّوضيح في المبحث القادم

2.3 الممارسة التطبيقية (اختراع الفحل)

كما أشرنا سابقاً فإنّ الغداميّ رأى في الشعر العربيّ الأنموذج التّطبيقيّ لممارسة النّقد الثقافيّ، منطلقاً من أنّ الجماليّ في الشعر العربيّ، والذي كنّا تحت تأثيره لفترة طويلة جداً من الزّمن، ينطوي على عيوب نسقيّة خطيرة، والتي يزعم أنّها كانت السّبب وراء عيوب الشّخصيّة العربيّة ذاتها، يقول: "فشخصيّة الشّحاذ والكذاب والمنافق والطّماع من جهة، وشخصيّة الفرد المتوحّد فحلّ الفحول ذي الأنا المتضخّمة النّافية للآخر، من جهة ثانية هي من السّمات المترسّخة في الخطاب الشعريّ، ومنه تسرّبت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثمّ صارت نموذجاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما أنّه نسقٌ منغرس في الوجدان الثقافيّ"⁽¹⁴⁴⁾، ويؤكد أنّه في بحثه هذا سيسعى إلى تشريح الأنساق الثقافيّة التي يرى أنّها من المكوّنات الأصليّة للشّخصيّة العربيّة التي صاغها الشعر صياغة سلبية وطبقية وأنانية

قبل الدّخول إلى استقراء وتشريح هذه الأنساق، يوضّح الغداميّ وجود تصوّرين قديمين متناقضين للشعر، تصوّر يعليه ويمجّده، وتصور يقبّحه وينقص منه، ويسوق بعض المقولات من التاريخ النّقدي العربيّ القديم، كالشعر مزلة العقول، وكان الأشراف يتجنّبون ممازحة الشعراء، إضافة إلى قوله بأنّ بعض الشعراء كانوا يزدرون الممارسة الشعرية كالفرزدق الذي قال: أتعنّك يا إبليس سبعين حجة. لكنّه يرى أنّ هذا الازدراء للممارسة الشعرية وللشاعر لم يستطع أن يتطوّر إلى نظريّة نقدية؛ وذلك لأنّ: "المؤسسة الثقافيّة الشعرية كانت أقوى وأنفذ، فالشعر علم العرب الذي ليس لهم عليم سواه كما قال عمر ابن الخطاب... مما جعل الشعر ديوان العرب... وهذا حول الشعراء إلى نماذج بشريّة تحتذى أقوالهم، ومع الأقوال ستأتي الأفعال أيضاً لتكوّن نموذجاً سلوكياً يستعاد إنتاجه، وسيتخذ كلّ قول شعريّ وكلّ مسلك شعريّ صفة عربيّة... أي أنّه صورة العربيّ النسقيّة والثقافيّة"⁽¹⁴⁵⁾. ويدلّل الغداميّ على أنّ الشعر أحد مصادر الخلل النّسقيّ في تكوين الذات وفي تكوين عيوب الشّخصية العربيّة من خلال عرضه لبعض الشّخصيات المفاهيميّة الموجودة في الشعر، ومنها:

(146)

144. عبد الله الغداميّ، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، مرجع سابق، ص94

145. المرجع السابق، ص97

146. المرجع السابق، ص99

1. شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)
2. شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضاً)
3. شخصية الطاغية (الأنا الفحولية)
4. شخصية الشرير المرعب الذي عداوته بئس المقتنى (الشاعر الهجاء)

في سياق التمهيد أيضاً، يشير الغدامي إلى تحوّل الشاعر من كونه صوت القبيلة، إلى الذاتية والاهتمام بمصلحته الخاصة، ويربط هذا التحوّل بظهور فنّ المديح المتكسّب به، فتحت مبحث سقوط الشعر وبروز الشاعر يقول: "لقد ظهر هذا التّكسب نتيجة لقيام بعض الدّويلات على أطراف الجزيرة العربيّة وعلى رأسها حاكم عربيّ يحبّ الشعر ويحبّ صفات السّودد... هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة، وجاء فنّ المديح ليشكلّ خلطة ثقافيّة من البلاغة والكذب (الجميل)، وبينهما مادح وممدوح وكيس من الذهب... هذا أدى إلى سقوط الشعر وبروز الشاعر". (147)

ويشير الغداميّ هنا إلى علي الورديّ الذي حدد القيم القبليّة الشعريّة بأربع خصائص هي: (148)

1. هي التي تطير إلى الشرّ حالاً، ومن غير سؤال أو تردّد.
2. هي التي تنصر أبناءها سواءً أكانوا ظالمين أو مظلومين.
3. هي التي تجزي الظلم بالظلم والإساءة بالإساءة وليس للحلم أو العفو عندهم نصيب.
4. هي التي لا تخشى الله عندما تظلم أو تنتقم بل تذهب في تقصّي ذلك إلى أبعد حدّ ممكن.

ويرى الغداميّ أنّ هذه القيم القبليّة ورسالتها الثقافيّة انتقلت إلى الفرد، فيقول: "انتقلت الرّسالة الثقافيّة من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، وهذه الأخيرة توظيف انتهازيّ

147. المرجع السابق، ص100

148. المرجع السابق، ص102. نقلاً عن: علي الوردي، أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن، 1994، ص100

حوّل قيم القبيلة التي في أصلها تنبع من ضرورة وجودية... إلى قيم فردية أولاً، ثم تحوّلت عبر انغراسها في النسيج اللغوي إلى قيمٍ نمطيةٍ للشخصية الثقافية للإنسان العربي". (149)

إضافة إلى هذا يشير بشيء من التوضيح والإطالة إلى الفرق بين الخطاب الحر والخطاب العاقل، من منطلق التفريق الذي وضعه أبو حيان التوحيد بينهما، ثم الفرق بين العقل الذاتي والعقل الصنيع كما فرّق بينهما ابن المقفع، ليصل إلى القول إنّ النثر أيضاً حمل الأنساق التي حملها الشعر، ولعل المقامة كانت التّكثيف الأكبر والأخطر في الثقافة العربية، حيث "تتجاوز العيوب النسقية وتتكشف في نص واحد... حيث تتضافر الحركات الثلاث: الكذب والبلاغة والشّحاذة لتكون قيماً في الخطاب الثقافي". (150)

2.3.1 اختراع الفحل: (النسق النّاسخ) عمرو بن كلثوم

بعد أن أشار الغدامي إلى افتراض وجود تحوّل ثقافي جذري في العصر الجاهلي نتج عنه تحوّل الشعر من كونه صوت القبيلة، إلى صوت الشاعر ومصالحه وذاتيته، وما صاحب ذلك من نشوء فنّ المديح بمقابل، وهو فنّ فردانيّ متمصلح كاذب. هذا التّحول، وبناءً على أنّ الشعر ديوان العرب فإنّه سينتقل لطبع الشخصية الثقافية بالصفات التي يضمها الشعر، ثمّ إنه سيخلق طبقة ثقافية تتحلّى بتلك الصفات، ومن هنا "جرى اختراع الفحل شعرياً وتحويله ليكون فحلاً ثقافياً يكرّر في كافّة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية... ومن هنا فإنّ اختراع الفحل هو أخطر المخترعات الشعرية/ الثقافية، وهو مصطلح ارتبط بالطبقات (طبقات فحول الشعراء)، وارتبط بالتفرد والتّعالّي (الشّعراء أمراء الكلام)، مثلاً ارتبط بتوظيف اللغة توظيفاً منافقاً". (151)

يرى الغدامي في معلّقة عمرو بن كلثوم الشهيرة القصيدة النّاسخة والمؤسّسة للنّسق النّاسخ، ويرى أنّها نسخت ذاتها أيضاً ولم تقتصر على نسخ الآخرين، ويورد ما

149. المرجع السابق، ص104-105

150. المرجع السابق، ص110

151. المرجع السابق، ص118-119

قاله أحد الشعراء عنها: (152)

"ألهى بني تغلب عن كل مكرمة

قصيدة قالها عمرو بن كلثوم"

ويؤكد أنّ الذات الشعرية حين تحولت إلى ذات فردية كبديل عن النّحن القبليّة ورثت عنها سماتها النّسقية، وهذه السمات تظهر في معلقة بن كلثوم: (153)(154)

لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَمْسَى عَلَيْهَا

وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا

بُعَاةَ ظَالِمِينَ وَمَا ظَلَمْنَا

وَلَكِنَّا سَنَبْدُ ظَالِمِينَا

مَلَأْنَا الْبَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا

وَمَاءُ الْبَحْرِ نَمَلُوهُ سَفِينَا

إِذَا بَلَغَ الرَّضِيعُ لَنَا فِطَامًا

تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا

وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينَا

تَرَانَا بَارَزِينَ وَكُلَّ حَيٍّ

قَدْ اتَّخَذُوا مَخَافَتَنَا قَرِينَا

وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أَطْعَمَا

وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عَصِينَا

152. المرجع السابق، ص121، لم ينسب المرجع القصيدة لأحد، لكن كتب التراث تنسبها إلى شعراء بني بكر. انظر: البغدادي، (خزانة الأدب)، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الجزء 3، ص172

153. المرجع السابق، ص121-122

154. يحيل الغدامي للشنقيطي، غير أنّ ثمة اختلاف في بعض الكلمات والترتيب، انظر: الشنقيطي، (شرح المعلقات العشر)، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت/صيدا، ص119-142

ويرى الغدامي أنّ هذه "الجملة الثقافية"، هي المكونات المركزية لعناصر النسق الذي كان قَبْلًا، ثمّ انتقل مع الشعر ليكون نسقًا ثقافيًا ويرى أنّ "أمّ هذه الجملة كلّها هي قوله:

ألا لا يجهلن أحدٌ علينا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا

... وهذه هي الجملة الولود التي تتولد عنها سائر الجملة النسقية الأخيرة... ونجد في القصيدة النّاسخة لعمر بن كلثوم كلّ القيم النّاسخة للآخر، والتي ترى أنّ المكانة المعنوية لا تتحقق إلاّ بإلغاء الآخرين، وهذا الإلغاء لا يتمّ إلاّ عبر الظلم". (155)

في ذات السّياق يرى الغدامي أنّ هذه الجملة توالدت كنسق واستمرت في أشعار الكثير من الشعراء والكتّاب، حتّى في كلامهم، ويورد أنّ الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ردّ بهذا البيت تحديدًا في مقابلة تلفزيونيّة موجّها كلامه لأدونيس (156)، كما يرى أنّ هذه الجملة بعد تحوّلها من النّحن إلى الأنا والذات عملت على تضخيم الذات لدى الشعراء.

2.3.2 الانتقال من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، وتضخّم الأنا:

جرير والفرزدق

يرى الغدامي أنّ فصيلة الفحل أخذت تتشكل وتظهر شعريًا، بعد انتقالها من فحولة القبيلة كما مثّلتها قصيدة عمرو بن كلثوم إلى فحولة الفرد، حيث أصبحت "الأنا مقامًا أساسيًا وجوهريًا في الخطاب... فيعتمد الخطاب على الأنا اعتمادًا مصيريًا إلى درجة يصبح معها هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب وإنما

155. المرجع السابق، ص122-123

156. المرجع السابق، ص122. يحيل إلى لقاء مع محمد رضا نصر الله في برنامج هذا هو، بتاريخ 26.10.1996، في محطة تلفزيون الشرق الأوسط، لندن.

للثقافة ككل... وهي الأنا النسقية/ الثقافية المغروزة في الذهن". (157)

يشير الغدامي هنا إلى بيت جرير: (158)

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد

فجنني بمثل الدهر شيئاً يطاول

ويرى أن بيت جرير هذا هو "دايالوج ثقافي (وليس مونولوجاً)، مما يعني أنه خطاب نسقي، ولقد كانت البداية مع بيت قاله الفرزدق هو:

فإني أنا الموت الذي هو ذاهب

بنفسك فانظر كيف أنت محاوله

ولما قال الفرزدق هذا البيت حلف بالطلاق أن جريراً لا يغلبه فيه، فكان جرير يتمرغ في الرمضاء ويقول أنا أبو حرزة حتى قال بيته ذاك جواباً عليه" (159)، ويوضح الغدامي الانتقال من جملة أنا أبو حرزة وهي جملة واقعية حقيقية إلى جملة أنا الدهر وهي جملة ثقافية نسقية أنت في مقابل المرادف النسقي لجملة أنا الموت عند الفرزدق.

2.3.3 تمايز الذات عن الآخرين والفرز النسقي (الطبقة)

يرى الغدامي أنه مع تنامي تشكّل الفحل كفصيلة، بدأ الفرز النسقي بالظهور، فالشاعر "بدأ بتمييز ذاته عن الآخرين، فالشعراء هم الناس كما يقول أحمد شوقي متكلماً بصوت النسق:

جذبت ثوبي العصي وقالت

أنتم الناس أيها الشعراء

157. المرجع السابق، ص120

158. المرجع السابق، ص119

159. المرجع السابق، ص120. يحيل المؤلف على العمدة.

وشوقي هنا يجري فرزاً طبقياً/ نسقياً به تتميز هذه الفئة عن غيرها من الناس، حيث هم الناس وما عداهم ليسوا ناساً حسب الدلالة الحصرية للجملة".

ويكمل الغذامي في التعمق في فكرة الفرز هذه، فيرى أنه جرى تمييز آخر داخل الطبقة، "فالذكر أرقى من الأنثى، حسبما يحدد أبو النجم العجلي:

إنّي وكلّ شاعرٍ من البشر

شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وهذا المخلوق النسقي، المميّز لذاته عن غيره، والذي هو النَّاس وهو الشَّيْطَان المذكَر، لا يقف في تمييزه لهذه الذات عند حدٍ فنوي، بل إنّ الطبقة تتمايز من داخلها؛ فالشَّعراء طبقاتٌ أربع، هم: الخنذيذ.. ثم المفلّق.. ومن تحته الشَّاعر فقط.. وتحت التَّحت الشَّعور (160)

ويرى الغذامي أنّ مصطلح الطبقات ارتبط بعنصرين مهمّين هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل، والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفل

2.3.4 الأب النسقي: المتنبي

يرى الغذامي أنّ المتنبي منذ بداياته كان سليل النّسق، "ففي مطلع حياته قال أبياته التي ظلت هي العلامة الفارقة له وللنّسق:

أيّ محلّ أرتقي

أيّ عظيمٍ أتقي

وكل ما قد خلق الله

وما لم يخلق

محتقرٌ في همّتي

كشعرةٍ في مفرقي

... ويحتل المتنبي الصّدارة في الخطاب النّسقي، ولا بأس من بعض أمثلة أخرى:

(161)

160. المرجع السابق، ص 124-125

161. المرجع السابق، ص 126-127

"أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي"

"وما الدهر إلا رواة فلاندي"

"إذا قلتُ شعراً أصبح الدهر منشداً"

"أنا الصائح المحكي والآخِر الصدى"

"بأي لفظ تقول الشعر زعفة"

ويرى الغدامي أن المتنبي وصل قمة التجلي النسقي الهرمي حين قال:

وإني من قوم كأن نفوسهم

بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

ويرى أن هؤلاء القوم الذين يجري الانتساب إليهم هم الطبقة النسقية (الفحول).

بعد الحديث عن تضخم الأنا المُلغية للآخر ينتقل الغدامي للقول إن النسق جرى إشباعنا به، فصرنا نطرب لما يتوافق مع المواصفات النسقية، ويقرر أن المتنبي هو أفضل من يمثل النسق، ويرى أننا "أما شاعر مكتمل النسقية، فهو أقل الشعراء اهتماماً بالإنساني وتحقيراً له، فهو الذي هزأ بالحب والتشبيب:

"أكل فصيح قال شعراً متيم"

"وغير فؤادي للغواني رمية"

"والخود مني ساعة ثم انثني"

وهو الشاعر المفرط في ذاتيته وأناه الطاغية، وفي تحقيره للآخر". (162)

ينتقل الغدامي بعد ذلك للحديث عن مدائح المتنبي، وكان أشار إلى الحطيئة بوصفه ظاهرة نسقية ثقافية، إذ اعتبر أنه مخترع الجملة النسقية التي تمزج المدح بالهجاء، وذلك في جملته الشهيرة "الطاعم الكاسي"، التي يبدو فيها المدح والثناء، وفي داخلها الذم والتقبيح، ويرى أنها جملة نسقية من حيث مضمورها. وهنا يرى

162. المرجع السابق، ص 168-169

الغذامي أنّ الهجاء هو النّواة النّسقيّة لنص المديح، وبالتالي "فإنّ مدائح المتنبي كانت تضمّر الذم تحت الثناء"⁽¹⁶³⁾، ويرى أنّ المتنبي صرّح بأنّ المديح الشعري كذب، و"أنّه حق وباطل، وحسب عبارته:

"وإنّ مديح الناس حقّ وباطل"

ولم يتردد أن يهزأ بممدوحه فيقول مثلاً:

تجاوز قدر المدح حتى كأنّه

بأحسن ما يثنى عليه يُعاب

وهو بيتٌ ساخر، يظهر المدح ويضمّر الاستهزاء كما لاحظ ابن جني⁽¹⁶⁴⁾

ويرى الغذامي أنّ علاقة المتنبي مع سيف الدولة هي الصفحة الأكثر نسقيّة في حياته، ويأخذ قصيدة "واحرّ قلباه" الشهيرة، ليطبّق عليها نظريّته في استخراج المضمّر النّسقي، ويأخذ تحديداً قول المتنبي:

إن كان يجمعنا حبّ لغرته

فليت أنا بقدر الحبّ نقسّم

فيقول: "تردّ جملة حبّ لغرته وهي جملة تحمل دلالتين نسقيتين إحداهما ظاهريّة تعني محبة الشاعر للمدوح (غرته)، وهذا ظاهر دلالي خداع، ولو تذكرنا الدلالة اللغوية للكلمة وهي ما تعني: غرة المال... ولو تذكرنا ما يجب أن نستحضره ما دمنا في حضرة خطاب مدانحي: التطلع للعطاء المادي... فهو ما جاء بلاط الممدوح إلا طلباً للعطاء... وهنا تأتي جملة حبّ لغرته لتؤكد ارتباط الشاعر بالمال وخيار العطاء التي يأمل أن ينال منها النصيب الأكبر".⁽¹⁶⁵⁾

ويخلص الغذامي إلى أربع دلالات نسقيّة يتضمنها خطاب المدح البليغ، وهي:⁽¹⁶⁶⁾

أ. التعريض المتضمّن للاستهزاء

ب. اعتداد الذات بذاتيّتها

163. المرجع السابق، ص169

164. المرجع السابق، ص169

165. المرجع السابق، ص170-171

166. المرجع السابق، ص172

ج. اعتماد أسلوب التخويف والإرهاب البلاغي

د. تحقير الآخر واعتباره بمثابة خصم لا بُدَّ من سحقه

ويرى الغدامي أنّ هذه الدلالات النسقيّة تكوّنت مع الخطاب المدائحي، منذ ذلك التحوّل في القيم، ويرى أنّ المتنبي وارث لهذه النسق، لكنّه وارث مخلص جدّاً؛ إذ خدم النسق بكل ما أوتي من بلاغة. ويدلّل الغدامي على هذه الأنساق الأربع بأبياتمن شعر المتنبي

يبقى أن نشير هنا إلى أنّ عدداً من الباحثين قدّموا دراسات موسّعة تحديداً في موضوع المدخ المتضمّن للذم عند المتنبي، ككتاب "كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء"⁽¹⁶⁷⁾ للمؤلف حسام زاده، حيث استند إلى قول المتنبي لابن جنيّ أنّه لو شاء لقلب كلّ قصائده في مدح كافور هجاءً. وغيره من الباحثين.

2.3.5 العمى الثقافي (أبو تمام)

يرى الغدامي أنّ الأنساق اختلطت بالأحكام الثقافية ليس لدى المؤسسة الثقافية الرسمية فحسب، بل لدى المعارضين ودعاة التجديد، وهنا يشير إلى أبو تمام الذي كان رمزاً من رموز التحديث في لغة الشعر مطلع العصر العباسي، لكنّه رجعيّ على حد وصف الغدامي، واستند بهذا على رأيين هما: "أشار غرناووم إلى رجعية أبي تمام، وذكر أنّه قادر حركة رجعية في الشعر العربي.... وهي ملاحظة سبق أن طرحها القاضي الجرجاني الذي ذكر أنّ أبا تمام حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فقبح شعره... وصار إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب"⁽¹⁶⁸⁾. ويرى أنّ هؤلاء وغيرهم لم يخرجوا عن حدود الشكل الأولي لنظام التعبير اللغوي، وظلّوا محصورين بالشروط البلاغيّ، ولشروط التعبير المجازي

أمّا هو فقد فيرى أنّ أبا تمام حاول كسر النسق والخروج منه من خلال اعتراضه على مقولة (ما ترك الأوّل للأخِر)، "وراح يعلن اعتراضه في كلمة ظاهرها مثير وهي قوله كم ترك الأوّل للأخِر، وهي كلمة كم ستكون ذات دلالة تغييرية لو صدقت،

167. عبد الرحمن أفندي المشهور بحسام زاده، (قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء)، تحقيق: حمدي الشيخ، كلية الآداب، جامعة بنها، 2006

168. المرجع السابق، 179

غير أنّ الناظر في سياق الكلمة سيجد أنّ الاعتراض على النسق هو في المزيد من تعريضه، ولنقرأ النص كما ورد في الديوان:

لا زلت من شكري في حلة

لابسها ذو سلبٍ فاخر

يقول من تقرر أسماعه

كم ترك الأول للآخر

... وهنا يُشير إلى أن ما تتضمنه قصيدته من ثناء على الممدوح لم يسبق أن ورد على لسان سابق، وكم ترك الأول للآخر، والآخر هنا هو أبو تمام تحديداً، وبما أنّه يقصد ذاته فإنّ حركة النسق تكتمل بكل شروطها من حيث إنّ الذات تتمركز حول ذاتيتها ملغية الآخر، القديم والحديث معاً" (169)

ويعطي الغدامي أمثلة أخرى متنوعة من شعر أبي تمام ليصل إلى خلاصة أنّ حدثه هي حادثة شكلية، وأنّ شعرية تعتمد على النسق المضمر، ويقوم المديح المتلبس بالهجاء كأساس شعريّ عنده

2.3.6 صناعة الطاغية

ليثبت الغدامي نظريته في أنّ الشخصية العربية انصبغت بصبغة الشخصية الشعرية، وهو ما أسماه بالشعرنة، يلج إلى عالم السياسية، ليرى في صدام حسين النموذج التمثيلي للشخصية التي رسّخها الشعر، فيرى أنّ كل صفات الأنا الشعرية تطابقت مع صدام حسين، وهذه الصفات الشعرية النسقية هي: (170)

1. انصهار واندماج الذات الممدوحة مع الذات المادحة، فقد جرى حشد الشعراء لمديح الزعيم والتغني بمجده الأوحد وتميّزه المتعالي.
2. نسبة الذات النسقية الأمجاد لها، وهو ما يفعله صدام حسين حين ينسب إلى نفسه أمجاداً تنسب إلى المجاز والتّخييل الذاتي.
3. الفحولة وأسلوب العنف والترهيب
4. إلغاء الآخر

169. المرجع السابق، ص 180

170. المرجع السابق، ص 193-195

2.3.7 صراع الأنساق

يرى الغداميّ أنّه في العام 1947 حدثت حادثتان أدبيّتان، وحقيقتهما ثقافيتان، حيث ظهر ديوان نزار قباني في دمشق (طفولة نهد)، وظهرت نازك الملائكة ومعها حركة الشعر الحر والسياب، ويرى أنّ ظهور ديوان نزار ما هو إلّا ردّ نسقيّ على ظهور نازك. وفي هذا السياق يرى أنّ نازك والسياب امتلكا مشروعين في كسر عمود النسق الفحوليّ، والتأسيس لخطاب جديد، لكنّ نزار قباني وأدونيس سيتوليان إعادة روح النسق الفحوليّ بكلّ سماته وصفاته الفرديّة المطلقة والتسلطيّة وهو ما سيسميه "الاستفحال عند نزار والتفحيل عند أدونيس"⁽¹⁷¹⁾ وهذا ما يحول مشروع الحداثة العربيّة برأيه من ثورتها على النسق إلى خضوعه التام له

2.3.7.1 نزار قباني

يبدأ الغداميّ في تتبع الأنساق المترسّخة عند نزار قباني، بداية من قوله في مقدّمة ديوان طفولة نهد أنّ الشاعر يحمل بين رثتيه قلب الله، واستحضاره لكلمات كروتشه التي يطلب فيها أن يقف الناقد أمام الإبداع موقف المتعبّد، فيرى تعزيز الطبقة، والذات، وبما أنّ نزار "يحمل هذا الموروث الفحوليّ بكامل نسقيّته فإنّه حتمًا سيتمثّل الفحوليّة شعراء، وها هو ينصبّ نفسه مانحًا عبّده القراء والقارئ لجنّات هي جنّاته ونيران هي نيرانه، فيقول:

إني خيرتُك فاختاري

ما بين الموتِ على صدري

أو فوقَ دفاتر أشعاري

لا توجدُ منطقة وسطى

ما بين الجنّة والنّارِ

ثم يتصاعد به الموقف إلى لحظة التّوحد التّام مع الذات عابدة/ معبودة:

171. المرجع السّابق، ص256

مارستُ ألفَ عبادةٍ وعبادةٍ

فوجدتُ أفضلها عبادة ذاتي" (172)

ويرى الغدامي أنّ هذه ليست مبالغات شعريّة، بل هي أوهام، وعيب الثقافة أنّها تصر على اعتبار الأوهام مبالغات شعريّة من باب أنّ أعذب الشعر أكذبه، في حين أنّ هذه المبالغات هي ما يؤسس للتصورات الذهنيّة والثقافيّة

ومُنطلقاً من قول نزار "أنا مؤسس أول جمهوريّة شعريّة أكثر مواطنيها من النساء"، ومن قوله "إنّني أكتب حتّى أتزوج العالم"، يبدأ الغدامي في تبيان ما سمّاه بالاستفحال عند نزار، وتتبع نظرتّه للمرأة كجسد، ويرى أنّ "الأنساق عنده ذات دلالة نسقيّة غير قابلة للتغير أو التحوّل.. وها هو نزار يكتب في آخر أيام حياته عام 1997 مثلما كتب في عام 1947، وكأنّ خمسين سنة من عمر الثقافة لم تمر ولم تفعل... فهذا هي هي قصيدة أنت لولا الشعر ما كنت بتاريخ النساء:

لم أزل من ألف عام

لم أزل أكتب للناس دساتير الغرام.

وأغني للجميلات،

على ألف مقام ومقام ..

أنا من أسس جمهوريّة للحب

لا يسكنها إلا الحمام..

فاشكريني ..

كلما شاهدت أعضائك في ماء المرايا ..

فبدوني لن يكون القد قدّاً ..

أو تكون الساق ساقاً..

أو يكون الكحل كحلاً..

أو يكون الورد ورداً

وبدوني ..

172. المرجع السابق، ص 250-251

لن يكون الشعر إعصاراً.. وسيفاً يتحدى ..

وبدوني ..

لن تري في كتب التاريخ عفراء وليلى ..

أو تري هنداً.. ودعداً

واشكريني مرة ثانية

كلما جاء ربيع أو شتاء ..

فبدوني لن تكوني قمراً ..

يسكب الفضة والثلج على نار المساء ..

وبدوني ..

لم يكن ثغرك مرسوماً كخط الاستواء

أشكري الشعر كثيراً.

أنت، لولا الشعر، يا سيدتي

لم يكن اسمك مذكوراً

بتاريخ النساء" (173)

ويرى الغزامي أن هذا النص هو الصياغة الكلمة لتجربة نزار الشَّعْرِيَّة، ويرى أن نزار يعيد جملة المركزية المتكررة في خطابة الشعري والنثري على حدٍ سواء. وينتقل إلى العنوان ليرى أن ثمة مضمراً في العنوان، فنزار يقصد أنتِ لولاي، وهي العبارة المكررة بالقصيدة، ويضيف: "في عودتنا إلى النص لا بُدَّ أن نلاحظ ترداد عبارة (وبدوني)، التي طغت في القصيدة مكررة عبارة أنتِ لولاي التقليدية، وهذا يذكرنا بكلمة رولان بارت حول دور التكرار في التَّهْيِيج الشَّبَقِي، وهو تكرار يقوم على الاستدعاء المستمر للملامح الجسدية الأنثوية، هذه الكائنة التي تنقلص إلى مجموعة محددة من العناصر هي: نهذاك، أعضاؤك في المرأة، القد، الشعر، الثَّغْر". (174)

173. المرجع السابق، ص260-257

174. المرجع السابق، ص265

وبهذا فهو يرى أنّ ثمة حديث دائم عن جسديّة الأنثى ولا عقلانيّة الجسد المؤنث عند نزار

2.3.7.1 نزار قباني

في إطار إكمال التّداييل على فكرته التي بدأها تحت عنوان صراع الأنساق، والتي رأت في نزار وأدونيس جواباً نسقيّاً مضاداً على ما بدأتها حركة الشّعور الحر، وما بشرت به من تحرير للخطاب النسقيّ، وتأسيس لعقليّة مختلفة في الفهم والتّصور والتّعبير، تأخذ بالتّعدد والمختلف والمهمّش والتّأنيثيّ، التي تعتبر من "نواقض الفحولة"، ومن "اختراقات النسق الفحوليّ". فيرى أنّ ظاهرة أدونيس في ظاهرها التّجديد والحدّاث، كما كان رأي في أبي تمام، لكنّه في الحقيقة رجعيّ، ويمثّل النسق الفحوليّ، ويعيد إنتاجه في شعره وتنظيره، وهو المقابل الحدّاثيّ للأب النسقيّ التقليدي كما وضّح ذلك في حديثه عن المتنبي

يرى الغزاميّ في تحوّل الاسم دلالة نسقيّة، فيقول: "تحوّل علي أحمد سعيد إلى أدونيس هو تحوّل له دلالة نسقيّة، حيث هو تحوّل من الفطريّ والشّعبيّ إلى الطقوسيّ، وهو هنا يختار مسمى سيكون علامة ثقافيّة فاصلة تتضمّن الفحوليّة الجديدة؛ حيث هو اسمّ مفرد كبديل عن الاسم المركّب، وهو اسم يحمل مضامينه الوثنيّة والتّفردية والمتعالية... ومسمى أدونيس الأسطوري يؤكّد هذه الدلالة ويعززها". (175)

ويتابع الغزاميّ أنّ تحوّل اسم أدونيس إلى المفرد الكلّيّ الأسطوري سيطبع خطابه الشّعري بتحوّل مشابه، ويشير إلى ديوانه المسمّى "مفرد بصيغة الجمع" كمثال جيّد حتّى في الاسم على هذا التّحوّل. ويرى أنّه ما إن تشرع في قراءة نصوص أدونيس حتّى تصدمك الأنا المتضخمة المسرفة في التّعالّي، "فهني ترى ذاتها بأنّها: أنا العالم مكتوباً، وأنا المعنى، وأنا الموت، وأنا سماء وأتكلّم لغة الأرض، وأنا التّموج، وأنا الأشكال كلها، وأنا الدّاعية والحجّة... هذه صفات المفرد أمّا صيغته الجامعة فتأتي من...: أنا الموزّع بين زحل والزهرة وعطارد، وأنا الصوت يرتجل الفضاء، وأنا الحجر يتطوّح وقراره الموحّ، وأنا الصّارية ولا شيء يعلنوني، أنشي سلطة الرغبات" (176)

175. المرجع السّابق، ص272

176. المرجع السّابق، ص274

ويورد الغذامي أمثلة شعرية أخرى يرى فيها أنّ الذات عند أدونيس بلغت حدّ التضخم المطلق، ويرى أنّ هذه الجمل أو المقولات ليست مجرد تعبيرات مجازية، كما أنّها ليست من مبتكرات أدونيس، بل هو يعيد صياغة وسبك هذه الجمل المكررة من الشعراء الذين سبقوه، ويعلل ذلك بأنّ "هذه الجمل تتكرر عند أدونيس في خطابه التّظليلي، لا في أشعاره فقط... وهذا معناه أنّنا أمام جمل نسقية ثقافية... ففي كتابه (الكتاب) يقول: الشاعر الجيد متميّز عن الخلق، وفي مجال انهماكاته الخاصة كشاعر" (177)

ويرى أنّ أدونيس (المخلوق الجديد)، كان لا بُدّ أنّ "يتمثّل صورة وشروط الفحل الأوّل، الفحل الأب... ويتوسّم النّماذج والرموز التي تحكي صفة البعل الأوّل، ومن هذه الرّموز يأتي نموذج القرمطيّ، الذي يقدمه أدونيس كالتالي:

"قال القرمطيّ

أنا النّور لا شكل لي

وقال: أنا الأشكال كلّها، مفردٌ بصيغة الجمع

وقال: أنا الحجة والداعية

ومثله يأتي البهلول لينشئ سلطة الرّغبات

ويعلن: أنا الصارية، ولا شيء يعلنني" (178)

يشير الغذامي أيضًا إلى أنّ الخطاب الأدونيسي ينطوي على طبقة ثقافية شديدة، كما أنّ خطابه سحرانيّ لا عقلانيّ ولا منطقيّ، وهو شاعر مغرق في غنائيته. وهو يلخص ويستخلص من جملة من الأمثلة والشواهد ما أسماه سمات الخطاب الأدونيسي، وهي: (179)

1. مضاد للمنطقيّ والعقلاني

2. مضاد للمعنى، وهو تغيير في الشكل ويعتمد على اللفظ

177. المرجع السابق، ص 274-275

178. المرجع السابق، ص 283

179. المرجع السابق، ص 293-294

3. نخبوي وغير شعبي
4. منفصل عن الواقع ومتعالٍ عليه
5. لا تاريخي
6. فردي ومتعالٍ، ومناوئ للآخر
7. هو خلاصة كونية متعالية وذاتية
8. يعتمد على إحلال فعل محل فعل، سلطة محل سلطة
9. سحري، والأنا فيه هي المركز

الشعر المغربي الحديث المكتوب بالدارجة أنموذجاً تطبيقياً

- 3.1 اقتراحات ومراجعات نظرية.
 - 3.2 الشعر المغربي المكتوب بالدارجة ورهانات التحديث.
 - 3.3 قراءة ممكنة للأنساق الثقافية عند: أحمد المسيح ومراد قادري.
-

3.1 اقتراحات ومراجعات نظرية

بعد أن عرضت الدراسة في الفصل الثاني أبرز مبادئ ومرتكزات نظرية النقد الثقافي كما وضّحها الغدامي، فإنّها لن تسعى إلى تفكيك ومناقشة أنموذجه التطبيقي؛ لأنّه جانب تناولته الكثير من الدراسات بالبحث والنقد والمراجعة خاصّة فيما يتعلّق بالمتنبي وأدونيس، إنّما سنحاول في هذا المبحث اقتراح مواءمة للنقد الثقافي كما نظر له الغدامي مع ما نظر له إدوارد سعيد ومع الإطار الأدبي منطلقين من سمات ما بعد الحداثة، حيث أنّ الفهم الحقيقي للنقد الثقافي أنّه: "مهمّة متداخلة، مترابطة، متجاوزة، متعدّدة... بمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضاً التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسيّة والنظرية الاجتماعيّة والأنثروبولوجيّة، ودراسات الاتّصال... والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميّز المجتمع والثقافة المعاصرة وحتى غير المعاصرة" (180)

لذا؛ فإنّ هذه الأطروحة تقوم على فكرة أنّ النقد الثقافي بإمكانه أن يضمّ تحت لوائه النقد الأدبي، باعتبار أنّ كلّ نقد هو ممارسة ثقافيّة واعية، وعلى اعتبار أنّ سؤال موت النقد الأدبي ليس ممكناً؛ لأنّ الثقافيّ لم يقدّم إجابات بديلة لفهم وتحليل وتأويل النصوص والخطابات، وحصر نفسه عربياً في البحث عن الأنساق القبحيّة. والحقّ أنّ هذه ليست فكرة جديدة كلياً إذ حاولت دراسات ومقالات تتبّع أثر النّاتج الأدبي، وخاصّة الشعبي كالمثل في إرساء وترسيخ ما سمّي أنماطاً سلوكيّة وأنماطاً تفكيرية واعية وغير واعية، وهذا ما يجب ويجدر دراسته بعمق وتعمّق من حيث خلو النصوص أو تعزيزها لأنساق سلبية، وسأستحضر هنا مثلاً بيت أبي تمام:

ليس الغبيّ بسيد في قومه

لكنّ سيد قومهِ المتغابي

وأستحضر كذلك المعري، في معانٍ شبيهة داخلة في ذات النّسق:

180. آرثر أيزنبرجر، (النقد الثقافي: تمهيد للمفاهيم الأساسيّة)، مرجع سابق، ص 31-30

فلما رأيت الجهل في الناس فاشياً

تجاهلتُ حتى ظنَّ أنني جاهلٌ

فهذا مثلاً أحد الأنساق الذي تسرَّب إلى الأمثال الشعبية، وإلى العقل الجمعي وتحوَّر إلى معانٍ تغرس في أذهان الصَّغار كوصايا، في المشرق يقولون مثلاً: "قولة بعرفش بتريح"، في المغرب يقولون: "سبق الميم ترتاح"، بمعنى ميم (مكنعرفش، مشفتش، معرفتش). إذن هنا يمكننا قياس ورؤية وتتبع انتقالات هذا النسق، وتأثيره وترسُّخه. لكن ألا يمكننا الزَّعم أنَّ هناك نصوص تسامت على هذا النسق، وأعطت الفضيلة لقول الشيء مباشرة، وعدم التَّظاهر بالغباء أو عدم المعرفة؟، إلا يمكننا القول إنَّ نصوصاً أخرى سعت لترسيخ أنساق إيجابية، وأكثر إنسانية وتسامحاً، أنساق تخلَّصت من عقدة الأنا والآخر مثلاً؟، وأنساق أخرى تصالحت مع هشاشة الإنسان، ونبذت الأنا المتضخِّمة في الشعر العربي، بل ومدحت الهشاشة بوصفها الطَّبيعة الحقَّة للإنسان القليل والخائف والمتوجَّس والشَّاك في قضايا الكُبرى وانتماءاته، المخذول والمتروك. لذا؛ فإنَّ أوَّل اقتراح ستقدِّمه هذه الدِّراسة هو توسيع مفهوم النسق، الذي كما أشرنا في الفصل الماضي حدَّد الغدامي شروط اعتباره نسقاً، وشروط تحقق الوظيفة النسقية بالتالي: (181)

1. نسقان يحدثان معاً في آنٍ واحد في نص واحد أو فيما هو بحكم النص الواحد.
2. أن يكونَ المضمَر منها نقيضاً ومضاداً للعلنيِّ، فإن لم يكن هناك نسقٌ مضمَر من تحت العلنيِّ، فحينئذ لا يدخل النصُّ في مجال النِّقد الثقافيِّ.

وإنَّ الدِّراسة ترى أنَّ النسق هو سلسلة من التَّصورات الفكرية النابعة من اعتقادات أو انتماءات أو أيديولوجيا الإنسان، وهي يمكن أن تحمل ترسُّبات الأيديولوجيا ومكبوتاتها وتوالدات الأفكار القبحية والنظرة المسيئة أو المتدنية لأمر أو قضية أو شخص أو جسد، ومثلما أنَّ النسق يمكن أن يضمَّ كل هذا، فإنَّه سيضمُّ أيضاً نسقَ ثورة الإنسان

181. عبد الله الغدامي (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سابق، ص77

على أيّدولوجيّته ومكبوته واشتغالات مجتمعه الكبرى، وأيضًا أنساقًا ذات قيمة أخلاقيّة متّفق عليها نسبيًا، على اعتبار نسبية الأشياء، لكنّها حسنة حسنتها النّفس كالنّشاز وتقبّل الآخر المختلف والدّعوة لنبد العنف والقتل، وغير ذلك، كما أنّ أشياء عادية يمكن أن تصبح أنساقًا، الطّبيعة يمكن أن تصبح نسقًا في صوت شاعر، الأرض، القلق، العقد تجاه الأشياء، المخاوف، الموت، النّقص

أمّا بخصوص تعارض النّسقين فلا أرى أنّ ثمة ضرورة لهذا، فالأنساق مضمرة ودائمًا ما يصرّح بإشارات دالة عليها، أو تلميحات، أو ترك للتأويل والفهم، لذا فافتراض ضرورة وجود مضمّر نقيض ستجعلنا أمام خطاب أو أمام نصيّة مفصومة منافقة تبطن ما لا تعلن، وستجعلنا نتشكك في أي نص وأي قول وأي حرف إنّهُ إشارة إلى مضمّر ما واع أو غير واع. لكنّ تحرير المضمّر من الصّورة التناقضيّة سيجعلنا نرتاح أكثر إلى النّصوص والخطابات، ونجد مرونة في تتبّع هذه الأنساق بقبحها أو جمالها، بوعياها أو لا وعياها، وكل هذا وذاك افتراض وتأويل، وإعادة إنتاج لهذه النصوص ثقافيًا عبر المقاربة بين تحليل الخطاب والتحليل الأدبي والثقافة

لا بُد أن أشير إلى أنّ الغدامي استخدم كلمتي النص والخطاب، وهما كلمتان مختلفتان من حيث الدلالة والمفهوم، ومن الباحثين من يجعل الخطاب أشمل من النص فيضم النّص تحت لوائه، وهذا ما أميل إليه في هذه الدّراسة، ومنهم من جعلهما مختلفين تمامًا لا يمكن أن يلتقيا، النص بوصفه نسيجًا يعمل فيه باليد كما معناه الأول في الإغريقيّة، والخطاب بوصفه ممارسة لسانیّة يقوم بها اللسان وترتبط بالتلفظ

حاول مجموعة من الباحثين قبل هذه الدّراسة عمل مواءمات كثيرة لنظريّة شاملة وجامعة، أو عمل مصالحة لا تقوم على نظرية إلغاء الآخر أو موت النقد الأدبي، فقد رأت الباحثة ملحة السّحيمي، أنّ المصالحة تتمّ عبر التّقييد لأربع خطوات منهجيّة للتحليل هي: (182)

1. مرحلة المناص الثقافي: وهي تدرس كل العتبات الثقافيّة المحيطة من مؤلف وعنوان ومقدمة وإهداء.

182. ملحة بنت معلث السّحيمي، (نظريّة النقد الثقافي ما لها وما عليها)، مجلة كلیّة الآداب بجامعة طيبة، المدينة المنورة، بدون تاريخ، ص 27. أنظر: <https://bit.ly/3Q0qjVb>

2. **مرحلة التقسيم الداخلي:** وهنا نقوم بتحليل النص جماليًا وبنويًا وسيميائيًا وأسلوبياً، والاهتمام بكل ما هو فني ولغوي وأسلوبى وبلاغي لفهم ما هو ثقافي

3. **مرحلة الرصد الثقافي:** تعتمد هذه المرحلة على رصد التظاهرات الثقافية المضمرة

4. **مرحلة التأويل الثقافي:** نتكئ في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية والنقد في استجلاء الأبعاد الثقافية وفضح الإيديولوجيات ونقد الأوهام والأساطير المؤسسية وذلك في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

لا شك أننا نلمح في هذا الاقتراح شيئاً من التناقض، فلا يمكن مثلاً أن ينتج عن التأويل أحكام وخلاصات، فدور الناقد الإضاءة لا الحكم، إضافة إلى جملة من الملاحظات، ما دفع هذه الدراسة للتفكير في توسيع الإطار عبر مستويات من التحليل، مع مرونة تسمح للناقد باختيار المستوى الذي يرغب في ممارسته، إذ ترى الدراسة أنه ليس من الضرورة ممارسة كل المستويات في آن واحد، لكن من الضروري أن تشملها الممارسة النقدية ما بعد حداثيّة، ومن الضروري أنها هي كاملة ومجموعة التي تعطينا الفهم الكامل والشامل، والنقد المكتمل لكل جوانب النص أو الخطاب. وعليه؛ يمكن أن نقتربها كالتالي:

المستوى الأول: دراسة الخطاب أو النص من الخارج وهذا يشمل:

1. مقدمة تقديمية عن الكاتب وانتماءاته وأهم المعلومات المهمة التي يمكن أن تشي بشيء ما عند التحليل

2. دراسة عتبات العمل: كالغلاف والاسم (قائل الخطاب) واللوحة والخط والإهداء والغلاف الخلفي دراسة سيميائية، على اعتبار أنّ "العنوان يعطي القارئ لمحة عن محتوى العمل، متضافراً مع الصورة البصرية الموضوعية على الغلاف... وهو المدخل الأول للنص، كما يمنحه الهوية، ويشكل النقطة المركزية... فمنه يعبر القارئ إلى النص" (183).

المستوى الثاني: دراسة النص من الداخل، وهذا يشمل البنى والبلاغة والشكل والجمال.

183. أحمد، نفلة، (التحليل السيميائي للفن الروائي)، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2012، ص39.

المستوى الثالث: دراسة التّعالقات النّصيّة. والتّعالقات تشمل علاقة نصّ مع نصوص مؤسّسة في التّاريخ والتّراث، أو الأديان، ويشمل بالضرورة الاقتباس، كالانتباه مثلاً إلى العلاقة بين قصيدة وبين سفر نشيد الإنشاد في التّوراة، أو بين رواية ورواية موسم الهجرة إلى الشمال باعتبارها تحمل ثيمة مؤسّسة في الرواية. وهذا من شأنه أن يعطينا لمحة أوليّة للأنساق الممكنة المتوالدة عبر النّصوص

المستوى الرابع: البحث في الأنساق الثقافية، كما وضّحنا مفهومنا للنّسق سابقاً، وخلال هذه المستوى التي هو مستوى للتأويل والاحتمال والإمكانية، نستطيع لمح أو افتراض لمح نسق ما متناسل يتعزز أو يتخفى، يقبّح أو يجمل، يحض أو ينهى، ومن خلال هذا يمكن الرّجوع لكلّ الحمولة المعرفيّة والثقافيّة التي يستدرجها النّص واستدعاؤها إلى فضاء التّحليل

3.2 الشعر المغربي المكتوب بالدارجة ورهانات التحديث

(من الزجل كممارسة تلفظية إلى النص الشعري)

يجمع أغلب الباحثين أنّ الزجل وليد البيئة الأندلسية، ومنها انتشر إلى البيئات العربية الأخرى، وهو من الفنون الشعرية المستحدثة في العصر الأندلسي. وإن لم تُشر المصادر إلى مُخترع هذا الفن، إلا أنّ المؤرخين أجمعوا على أنّ ابن قزمان هو أول من أرسى قواعد هذا الفن⁽¹⁸⁴⁾.

فقد وردَ عن المقرئ قوله في ابن قزمان: "كان أديباً بارعاً، حلو الكلام، مليح التندر، مبرزاً في نظم الزجل... وهذه الطريقة الزجلية بديعة تتحكم فيها ألفاظ البديع... وبلغ فيها أبو بكر... مبلغاً حجره الله عمن سواه، فهو آيتها المعجزة، وفارسها المعلم، والمبتدئ فيها والتمّم"⁽¹⁸⁵⁾

إلا أنّ الدكتور إحسان عباس يرى أنّه من الصعب أن نحدّد مخترع هذا الفن، "لأنّ الأغنية الشعبية تظلّ في العادة جهد جنود مجهولين، وتحتاج إلى وقت لتصبح بأيدي أفراد زجالين، ويكتسب قوته من شخصيتهم وفنهم"⁽¹⁸⁶⁾. ولعلّ الحاجة الشعبية إلى الغناء، كانت من أهمّ الأسباب التي ساهمت في نشوء الزجل الشعبي.

وقد عدّ الباحثون أنواعاً عدّة من الأزجال، لكلٍ منها غرضه واسمه المختلف بين المشرق والمغرب، لكنّ عباس أيضاً يرى أنّ "هذه التفرقة لم تكن موجودة بين الأندلسيين؛ وذلك لأنّ الزجل لم يقتصر عندهم على الغزل والنسيب والخمريّ والزهري... فالزجل الأندلسي لم يعرف هذه التقسيمات بحسب الموضوعات، بل كان في الإمكان أن يشمل اسم الزجل تلك الموضوعات جميعاً"⁽¹⁸⁷⁾

184. مصطفى صادق الرافعي، (تاريخ أداب العرب)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1974، ج3، ص: 172.

185. عبد العزيز عتيق، (الأدب العربي في الأندلس)، دار النهضة العربية، بيروت، ص: 405.

186. إحسان عباس، (تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، 172.

187. المرجع السابق، 175.

والمعنى العام للزجل يشير إلى الصوت، ففي لسان العرب ورد أنه: "اللَّعِبُ وَالْجَلْبَةُ وَرَفَعَ الصَّوْت، وَخُصَّ بِهِ التَّطْرِب، وَأَنشَد سيبويه:

لَهُ زَجَلٌ كَأَنَّهُ صَوْتُ حَادٍ،

إِذَا طَلَبَ الْوَسِيقَةَ، أَوْ زَمِيرَ

وَالزَّجَلُ: رَفَعَ الصَّوْت الطَّرِبُ" (188)

إذن؛ فإنّ الممارسة الزجلية ارتبطت بالسماع والمشاهدة والغناء، ومن هنا ظهرت أوزان للزجل، سواءً المغربي أو المشرقي، واستمرت هذه الأوزان التقليدية في الزجل المغربي الذي هو محلّ الدراسة حتّى حركة التجديد الأولى التي اتخذت من السخرية ثيمة لها، وحمل الزجل كلّ معاني السيسنة والأدلجة وتعبئة الجماهير، وأضحت القصيدة الزجلية محكومةً بالرؤية الاجتماعية والسياسية والحزبية، ودخلت إلى خشبة المسرح كما عند أحمد العلج

يعرّف الباحث سلام إدريسو الظاهرة الزجلية في المغرب، بأنّها: "نسقٌ كامل من التّمثلات والمواقف والبلاغات المبنوثة طيّ نصوص شفهيّة ومكتوبة بحساسيات ولغات مغربيّة دارجة متنوعة، دارجة قياسًا إلى لغتنا العامّة، فصيحة بليغة قياسًا إلى طقوسها وأنظمتها اللسانية الذاتيّة". (189)

ويرى أنّ تشييد هذه الظاهرة في المغرب لم يقتصر على مجتمع الشعراء والزجالين فحسب، بل "نجد تمظهراته الشفهيّة والنصيّة ثاوية متجسّمة بلهجات ولغات متعدّدة، تخترقها حساسيات ثقافيّة وإثنيّة ورؤى متشابكة، نسجها مغاربة عرب وأمازيغ، متصوفة وفقهاء ومفكرون ونخب أكاديميون، وحرفيون وزجالون فطريون. لكن هذه الجُزر الزجلية جميعها تميزت بكونها تشرب، موضوعيًا، من عواطف المجتمع المغربي، وتمتّع من سيروراتهِ القبليّة والروحيّة والفكريّة، العريق منها والمعاصر". (190)

بناءً على هذه الملاحظات، وتأسيسًا على أنّ الزجل القديم ظاهرة تلفظية صوتية،

188. ابن منظور، (لسان العرب)، مرجع سابق، مادة الفعل زَجَل

189. سلام إدريسو، مقال (أحواز الزجل في المغرب)، مجلّة العربي، الكويت، عدد 698. انظر: <https://bit.ly/3xAx3Sr>

190. المرجع السابق.

ارتبطت بالغنائية، وأنّ التحديث الأول وقف فيه الزّجل موقف الدّفاع عن الأيدولوجيا والقضايا الوطنيّة والقوميّة والسياسيّة، فإنّ تحوّلًا آخر سيفرض نفسه على هذه الممارسة الإبداعية، حيث ستنتصر هذه الكتابة للبعد الجماليّ والفنيّ وتتصرف عن البعد الأيدولوجي والاجتماعيّ الذي كانت رهينة له، وتتخلّى عن صفات كثيرة أبرزها الغنائية والخطابية والشّعاراتيّة، وتتحوّل إلى ممارسة نصيّة مكتوبة.

هذا ما حاول الباحث د. مراد قادري دراسته في أطروحته حول أحمد المسيح، إذ رأى أنّ المسيح "استطاع أن يعبر بقصيدته من الممارسة الشعريّة المحكومة بالرؤية الاجتماعيّة والسياسيّة حيث جماليات التعبير الفنيّ التي تفسح المكان للشّعار بدل الشعر، نحو الكتابة المسكونة بهاجس التّجريب والسّؤال، حيث الهاجس الجماليّ والفني لا يكفّ عن الحضور من خلال المستويات اللّغوية والإيقاعيّة والتركيبية والدلاليّة" (191) كما رأى أيضًا انفصال القصيدة الحديثة عن الحمولة الشّفويّة، وانخراطها في مشروع التّحديث الذي تبنته القصيدة المغربيّة المكتوبة بالفصحى

في هذا الإطار، انطلق الشعر المغربيّ الحديث المكتوب بالدارجة متحررًا من كلّ قيود الشّكل والصّوت والموضوع ملتحمًا بأسئلة الإنسان، وهواجسه، متأملًا في التّجربة الإنسانيّة والشّعريّة بنفس جديد، ورؤية أوسع للعالم من خلال الهامشيّ والصّغير والمدنّس والغائب، وأعاد التفكير في القضايا الوجوديّة كالموت والحياة، فأسس لمرحلة نصيّة، يعمل فيها الشّاعر عبر الورقة البيضاء بيديه في نصّه الذي تخلّى عن صوته، وبالتالي تخلّى عن كونه "القصيدة" لصالح نصّيته، ويعمل بكلّ ما للشعر من دوالٍ سيميائيّة في الورقة

لا بدّ أيضًا من الإشارة إلى أنّ المتن الشعريّ المكتوب بالدارجة يعاني من أزمة حقيقيّة في السّؤال النظري والنّقدي، فقليلة جدًّا هي الدّراسات التي رامت استكشاف هذا المخلوق المتطوّر، والتّنظير لهذه الممارسة وتحوّلاتها، وتقديم دراسات معمّقة في الديناميّة والحركيّة التي يتمتّع بها المتن المتراكم المكتوب بالدارجة حديثًا. لذا؛ فإنّ هذه الدّراسة تسعى لتسليط الضّوء من خلال النقد الثقافيّ الذي يبحث في الأنساق، على أربعة متون حديثة بغية استكشاف أهم التّحوّلات النّسقيّة فيها، من حيث تساميتها على الأنساق القبحيّة، ودورها في إنتاج أنساق جديدة تتوالد وتظهر وتتخفّى في هذه النّصوص

191. مراد قادري، (جماليّة الكتابة في القصيدة الزّجلية المغربيّة الحديثة)، مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب،

2013، ص11

3.3 قراءة ممكنة للأنساق الثقافية عند:

أحمد المسيح ومراد قادري

في هذا الشق التطبيقي سنأخذ أربعة أعمال شعرية مكتوبة بالدارجة، هي "جزيرة ف السما"، و"بلا عنوان مسافر" لأحمد المسيح، و"طرامواي" و"مخبّي تحت لسان ريحة الموت" لمراد قادري، ونحاول تبين تجاوز النسق الأساسي الذي تحدّث عنه الغدامي وهو النسق الفحولي، من حيث تضخّم الأنا، والتميز الطبقي للشعراء، إضافة إلى أبرز الأنساق الثقافية التي تظهر عند دراسة هذه المتون

3.3.1 من الأنا (الذات) المتضخّمة إلى الأنا الخافتة المتشكّكة:

تجاوز النسق الفحولي

بكلّ ما حملته الشعر العربي القديم، والحديث، من اعتداد بالذات والأنا، وهو ما أسماه الغدامي النسق الفحولي الذي يقوم على الاعتزاز بالأنا، والتمايز عن باقي الخلق، وإلغاء الآخر، نجد أنّ الأعمال التي بين أيدينا حاولت التّسامي على هذا النسق، وإنزال الشاعر مكانه الطبيعي بين الناس، بل ونجد أنّها في موقف الشّاك والمتشكك دائماً في هذه الأنا وقدرتها، فقد وضعها النص المكتوب بالدارجة في مكانها الحقيقي بمخاوفها وآلامها وشكوكها وحيرتها وتشابهها مع غيرها من الأشياء الصّغيرة، يقول قادري في نصّ بعنوان أندادي:

"ف طريق"

كانت حيوطها.... بلا ظل

خيوط كافرة

وخيوط مسافرة

فّ ذيك الطريق... تلاقيتهم

تتشبهوني

وأنا تنشبه هُم

ومن ذاك الوقتُ

وليت بزّاف" (192)

وفي نصّ آخر، ينشر ذاته على حبل الغسيل، ذاته المتعبة العادية والأقل من عادية، والتي تفكّر في فعل الاستراحة، يقول:

"نشر عليه ذاتك

اللي جاي... واللي فاتك

نشر عليه يقينك

ف غدا اللي خاب

...

نشر ظلك ف لخوا

وقبل ما تلاح

وتلوي لحبل على عنقك

وترتاح

نشر صورتك ف البطاقة

نشر اسمك ف القراءة

نشر أغنية "غير خودوني" (193)

وفي نصّ آخر يعيد تكرار نفس الفكرة، يقول:

"على سلك ذ التصبين

ها أنا مصلوب

192. مراد قادري، (ومخبي تحت لساني ريحة الموت)، مطبعة دار المناهل، الرباط، 2021، ص 58

193. المرجع السابق، ص 11-14

نُغَوّت

ولا بانّت شي نجمة

ولا شي ضايه دّ الما

بانّت بعيد،

غير الصّدا ولحديد

ولكلاكسون" (194)

ويقول أيضًا:

"ووردة حيرانه

حيرتو هاديك

هو

أمّ حيرتي أنا" (195)

وأيضًا في هذا النّص يتجلّى أنا الشّاعر وحيرته:

"أعطيني باب

يدخل منّي.. ليّا

أعطيني لسان

باش ندندن بهاد الأغنية

أعطيني ظفر... نحك بيه ما بيّا

أعطيني الشّك... قبل اليقين

أعطيني الشّمال... قبل ليمين

...

اقتليني

194. مراد قادري، (طرامواي)، منشورات مرسوم، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2014، ص25

195. المرجع السّابق، ص 48

وحييني

نشوف راسي آش تنسوا

فَ الخلق

...

أعطيني.. شويًا ذُ السّكات

باش نسمع صُوتي

اللّي ضاع ف الزّحام" (196)

أمّا أحمد المسيح فنلمح لديه زهده في اسمه، وفي صفته، ولعلّ هذا ردّ فعلٍ نسقيّ طبيعيّ على تضخّم أنا الشاعر الدائمة، فهو يحلم أن يكون شاعرًا، ويخجل إن رأى اسمه على صفحة كتاب، يقول:

"حلمت راسي شاعر

طاير جوال

ناسي الغنّة

ما سخيت بتحليق حتّى جا البرعد والبرق

وبغيت نبقي مخبّي في الحلمة

لكنّها رابت

وطفت فايق في الكتاب

لقيت الصّفحة اللّولى مكتوب فيها

اسم المؤلّف: أحمد لمسيّح

وحشمت" (197)

196. مراد قادري، (ومخبي تحت لسانِي ريحة الموت)، مرجع سابق، ص 48-51

197. أحمد لمسيّح، (جزيرة ف السما)، مطبعة دار المناهل، الرّباط، 2022، ص 18

ويقول أيضًا:

"إيلا عرفتيني عيطي عليّ

تسمعك دواخلي،

(معزول، سايح، مفتون، خيط في بخار، في سحابة يمكن يكون)

وأخترتها: لقي أكبر إنجاز هو يكون دمة

يبكي بها على راسو" (198)

ويقول:

"والشاعر تحت المظلة

خجلان/ حابر

...

سمع كلام السّاحرة

وقال:

سحابة أكبر من الشعر" (199)

تفكير بالشعر من داخل الشعر

تحت هذا العنوان، وفي إطار الحيرة والتشتت بدأ الشاعر يفكر من داخل الشعر
بالشعر، ويرصد ارتباطاته بين القصيدة والنص، ويعبر عن الانتقال من نسق الشاعر
خالق المعنى المعترّ بطبقته إلى الشاعر البسيط المتلقي أو الظل

يقول أحمد لمسيح:

"حالم تسعفني الورقة

حشمان منها

إيلا يكون كلامي صوت بلا حروف

نقرا ونشوف

198. المرجع السابق، ص65

199. المرجع السابق، ص54

لَمَّا ندمص أوراق الشّعرا (٤)

نخلّي "المحو" للقاعة

قصيدة نافرة

قصيدة عاترة

وشلّة كلام في "الموزيظ"

مليوح في السّكة

جات القصايد: وحدة عريانة ووحدة مغنبرة

جا النص يراوغ مستور بالمعنى

تعلمت نكون شوّاف

واخترت نكون أعمى

اخترت نفنى في القصيدة

ونكون في الحياة نص" (200)

أمّا مراد قادري، فيقول:

"شي مرّة

تيدق عليك

وقبل متقول: اشكون؟

تيكون دُخل ذاتك

وسكن في الصّالون" (201)

ويبين قادري في نصّ آخر تصوّره للكلام، ولا بدّ أن نشير إلى الالتباس الشديد وعدم القدرة على الفصل بين القصيدة والشعر والكلام كمصطحات نقدية، كأنّ هذا الالتباس والتّجريب ما بعد حدائي يلقي بظلاله داخل النّص، ويفكر فيه الشاعر من داخل النّص، يقول:

200. أحمد لمسيّح، (بلا عنوان مسافر)، مطبعة دار المناهل، 2021، ص12

201. مراد قادري، (طرامواي)، ص10

"يعجبني

لكلام

إلي جاي... م الهاوية

الواقف ع الحافة

اللي بلا... تاريخ

اللي وراقو... بيضا

المكتوب بلا مداد

لكلام اللي ما تاحتاجش لكلام

اللي تيجي ب لحريق

ب الكيرا

ويجي... بلا ستيلو

وب لگرام

يجي ماشي ب الكيلو

تيعجبني" (202)

من المهم الإشارة إلى أنّ العاملين الأخيرين لقادري والمسيح وأعني "مخبّي تحت لساني ريحة الموت" و"جزيرة في السّما"، حملا على غلافهما كلمة شعر⁽²⁰³⁾، كتصنيف أجناسيّ لجنس النّص الذي يضمّه الكتاب، وكعتبة أولية سيميائيّة يعبر القارئ منها إلى النّص، وهذه دلالة مهمّة على أنّ التّحول الذي نتحدث عنه هو تحوّل واع، وأنّ الممارسة الشعرية الحديثة بالدارجة ممارسة واعية لما تقوم به، وتحاول ترسيخ هذه التجربة والتأسيس لها.

ورغم الزّعم بالكثير من التّجاوز لفكرة الشّاعر المعنى، الطبقيّ، متضخّم الأناء، وتحوّل الشاعر لمتلقي للشّعر من "السّحابة" على خجل، إلّا أنّ نسق "أعذب الشّعر أكذبه"

202. المرجع السابق، ص64

203. انظر الملاحق

ظهر بطريقةٍ ما، ولم أستطع التّقرير إذا كان من باب السّخرية من هذا القول أو الإيمان به بدلالة كلمة "اغمزي" في نص لمسيّح:

"علميه يجذب"

علميه يكذب/ كذبة حلال باش يقول الشّع

واغمزي الأصمعي" (204)

ويقول:

"حطّت سحابة كذبتها في القاعة جوكير"

بغات تتنافس القصيدة

لكن الأصمعي قال لها:

هادي كذبة ساردة" (205)

وهو في نص آخر، يقول بشكل صريح:

"بغيت كذبة نحلي بها كتابتي" (206)

3.3.2 عقدة حوّاء، استمرار نسق الغواية

حاول الشّع الحديث المكتوب بالدّارجة تجاوز النّظرة الشّبقية العامّة التي نظر فيها الشّع إلى المرأة، والتي نظر فيها الرّجل المغربيّ ذاته إلى المرأة، فنذكر عبد الرحمن المجذوب مثلاً، الذي كان لديه موقف سلبيّ جدّاً من المرأة مأخوذ ربّما من التّجارب الشّخصية والتمثلات المجتمعية القادمة من "النّدين" والموروث الدينيّ الذي أورث المرأة سلبية في قصّة الخلق والخروج من الجنّة، وحملها نتيجة فعل لم تفعله. والموروث الأدبيّ كألف ليلة وليلة. كلّ هذه الموروثات التي تقول فيها الرّجل صوت المرأة، ونقله كما أراده هو، لهذا فإنّ عدداً من الباحثين درسوا العقد الشّخصية عند

204. أحمد لمسيّح، (جزيرة ف السما)، مرجع سابق، ص32

205. المرجع السابق، ص44

206. أحمد لمسيّح، (بلا عنوان مسافر)، مرجع سابق، ص28

المجذوب من المرأة، يقول مثلاً:

"يا لي تعيط قدام الباب

عيط وگول فاهم

ما يفسد بين الحباب

غير النسا والدراهم"

وأيضاً:

"سوق النسا سوق مطيار

يا داخله رُد بالك

أيورو لك من الرّبح قنطار

وأيدو لك راس مالك" (207)

ورغم الإشارات الكثيرة في الأعمال قيد الدراسة التي تنظر إلى المرأة كمخلوق متكامل، والتي تربط بين الحب والعلاقة الجسدية إلا أنّ ثمة استمرار غير واع لنسق تسميه الدراسة نسق الغواية، أو الخطيئة، فهذا مراد قادري يقول تحت عنوان آدم وحواء:

"الليلة الأولى... باتوب لا عشا

وهو ف فرشة

وهي في فرشة

الليلة الثانية... شاف ف عيونها

الذيب تيزغرت ف شونها

207. الأبيات منتشرة شفاهياً وبالضرورة عبر عدّة مواقع في الإنترنت، ولم أتمكن من الحصول على ديوان يجمع أشعار المجذوب لكن يبدو أنّ الروايات الشفهية كاملة تنسب هذه الأبيات له، انظر: <https://bit.ly/3NlgyJE>

فَ الليلة الثالثة

كانت جنبو... بايئة

نفس الجنب الي خرجت منه" (208)

في هذا النص الشعري تحديداً يمكن أن نلمح الجملة الثقافية في "هو فُ فرشة، وهي في فرشة"، وثمة على مضمر ما خفي في استخدام حرف الجر، فعند الحديث عن آدم استخدم الفاء وحدها، وعند الحديث عن حواء استخدم حرف الجر في، وإذا تمعنا في معنى "فرشة" فهي تستخدم بمعنى الفراش، وهو ما ينم عليه الإنسان، والدلالة الظاهرة عليه أنها في الليلة الثالثة باتت إلى جانبه، أما الاستخدام الآخر لكلمة "فرشة" فهي فضيحة، فكأن استخدام حرف الجر جاء متناسباً مع المعنى الآخر المضمر أو الخفي، ولا يمكن الجزم بأنه واع أو غير واع. إضافة إلى هذا تشير جملة "نفس الجنب اللي خرجت منه"، إلى استمرار النسق المأخوذ من فكرة الخلق، والمرتبطة بخروج آدم وحواء، والنص كله يشير إلى عقدة ذنب خفية لدى حواء وحدها.

لكنّ قادري يحاول على ما يبدو محاربة النسق المجتمعي عن المرأة، فينتقد بشكل ساخر ما تتعرض له المرأة من رجال الدين، وهنا يستحضر كل ما يقال عن ضرب الزوجة في هذا النص، فيقول:

"ومن ثَمّا داز الفيروس لشي كتوبات

وداز لشي فوقاها، بّ اللحى

دارو للفيروس لحية وسبحة

وإلي اعطى أحسن وصفة

لسلخ مراتو..

جاب الرّبعة" (209)

ومن المهمّ في هذا السياق، أنّ قادري لا يتحامل على "الفقها"/ رجال الدين بشكل عام، بل هناك وعي شديد في طرح هذا الموضوع، فهو في نصّه الموالي، يمدح أحد

208. مراد قادري، (طرامواي)، مرجع سابق، ص67

209. مراد قادري، (ومخبي تحت لساني ريحة الموت)، مرجع سابق، 34

الفقهاء في مدينته "سلا"، فيقول:

"والنّاس... كلها حبّاتو

ك شافت قرايتو... وصلاتو

صلاو وراه... ودعاو معاه...

مولانا: كون ف عوين سيدي عبد الله

...

وذكرو باقي وديما حي

...

سيرتو كايّنة وتكون

مولانا عبد الله بن حسّون" (210)

أمّا المسيح فيشير في نصّه إلى آدم وحواء أيضًا، يقول في إطار حديثه عن الشّاعر:

"بان آدم من قصيدتو

وما فتّش على حوا" (211)

وهو يذكر المرأة كثيرة، فتارة هي "لالا سحابة"، وتارة "لالا قصيدة" وهي غالبًا ملهمة الشّاعر. وفي هذا إشارات كثيرة

3.3.3 من الانتماء إلى المكان وصراخية القضايا الكبرى

إلى الخفوت والاعتراب والهامشيّ كنساق ثقافية

إنّ مما لا شكّ فيه أنّا أمام لحظة شعريّة وتاريخيّة بعيدة كثيرًا وتامًا عن: "بلادي يا لمزوقة من برّا أش اخبارك من الدّاخل" (212)، ومن الالتحام بالقضايا الوطنيّة

210. المرجع السابق، ص 36-41

211. أحمد لمسيّح، (بلا عنوان مسافر)، مرجع سابق، ص 10

212. أحمد المسيّح، (بلادي)، موقع الشّاعر أحمد المسيّح، انظر: <https://bit.ly/39cggvs>

الكبرى، والسياسية، إلى الكتابة من الهشاشة والخذلان، فصوت الشاعر أصبح حائراً ويكتب من لحظة هزيمة وخذلان؛ فخفت ظهور الانتماء للأرض والمكان مقابل تصاعد نسق الاغتراب عنه؛ كأن الشاعر اتجه إلى ذاته وقلقها، وما خلفته المراحل السياسية ومرحلة ما بعد الحداثة من سقوط للأفكار والقضايا الكبرى، وخذلان كبير على عدة مستويات. فهذا لمسيح انتقل إلى "جزيرة في السما" و"مسافر بلا عنوان" وهما عنوانا الأعمال التي نحن بصدها، والعنوان وحده جملة ثقافية دالة على تشكّل هذا النسق، وفي العمل الثاني يغيّر لمسيح قواعد لعبته مع الحياة: "في حمقي وجودي" (213)، وهو مسافر يبحث عن قصيدته المحبوسة في الأرض، يقول:

"مانا مرشد،

مانا طريق

مانا علامة مرور

أنا بستان على جنب الطريق

عش حشمان على وتر كمنجة" (214)

أمّا مراد قادري، فهو يطير فوق مدينة الرباط، ويرى من بعيد معالمها، ولا يعرف إلى أين يذهب، يقول في نصّ بعنوان (made in china):

"فوق هاد لمدينة

طرت أنا

سفت بورقراق... يتلوى

ك شي حنش...

يرسم دورة،

شفّت مّ الفوق.. معمورة

غابة مقلقة

الشّجر فيها لبس صفّورا

213. أحمد لمسيح، (بلا عنوان مسافر)، مرجع سابق، ص32

214. المرجع السابق، ص35

وتكفّن،
فُ رماد الوقت... واتّعجّن

...

وأنا،
وأنا طائر،
فُ السّما.. ساير
راكب زوج جنحين،
غادي... وما عارف فين
قلت نمشي
فين ما الرّيح يديني
وملّي انتبهت
لقيت

الجنّاح... صيني" (215)
ويقول في نصّه المهدى لحسن نجمي:
"فُ كفوف الرّيح... يتخلّو

ويصلّي
حلف هو لا يولّي،
وكل خطوة يمشيها
يرجع من بعد... يمحيها

...

كان باغي الرّحلة تطول
كان

215. مراد قادري، (طرامواي)، مرجع سابق، ص14-12

فَ شُونُو، يما يقول:

بعيدة المحطة... الي ف البال

وقريب

شارع فرنسا

وقريبة محطة أگدال" (216)

وتزداد تمظهرات هذا الاغتراب وتتجلى في الكثير من النصوص لدى الشعراء، فهما مسافران، ويزداد التفكير بالموت من نقطة الضعف الإنساني، والاحتفاء بالغياب والفقد، وتتبع الهامشي والصغير وغير الملتفت له في الحياة اليومية والمكان، وهذا من وجهة نظري نسق ثقافي متناسب ومتساق مع المرحلة ومتطلباتها، تمامًا كما أنه هو الذي طبع الممارسة الحديثة بالشعرية وحررها من سطوة السياسة والأيدولوجيا، وخلال هذه الرحلة الانتقالية، وخلال هذه الهشاشة وجد الشعر ضالته في الإنساني المشترك، وتقبل الآخر، والمحبة، ونبت الفرقة، وإعادة المراجعة لكل الاصطفافات، يقول لمسيح:

"كنت يمكن من هادوك... والقصيدة من الأنصار

ما آمنّا ما كفرنا/ كُنّا مُغيّبين

سكرتنا- أعماتنا الأنوار

غرقنا في الضو ما شفنا.. ما سمعنا.. ما جبنّا اخبار

صادفنا في سباحتنا/ سياحتنا المحبة

قلنا أحسن الأسوار" (217)

لا شك أنّ هناك الكثير من الأنساق التي يمكن دراستها وتتبعها، والكثير من التحولات النسقية والأنساق المتوالدة، لكن هذه الدراسة لا تضع جهداً إجمالاً في دراسة المتن،

216. المرجع السابق، ص 37-39

217. أحمد لمسيح، (بلا عنوان مسافر)، مرجع سابق، ص 24

بقدر ما هو إثبات على إمكانية التّسامي على الأنساق، أو خلق أنساق جديدة متماهية مع الإنسان وقلقه وخيباته، وتعزز القيم الإنسانية. كما أنّ في المتون جملة من التّعالقات النصّية من النصّ الديني ونصوص قديمة أخرى تجدر دراستها والوقوف عندها بشكل متأمل يستطيع الإمام بلامح هذه التّجربة الحديثة والرائدة

المصادر والمراجع:

باللغة العربيّة:

1. آرثر أيزابجر، (النقد الثقافي: تمهيد للمفاهيم الأساسية)، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
2. آن جفرسون وديفيد روبي، (النظرية الأدبية الحديثة: تقديم مقارن)، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1992.
3. إبراهيم فتحي، (النقد الثقافي)، مجلة فصول، العدد 63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.
4. إبراهيم محمود خليل، (النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2003.
5. ابن منظور، (لسان العرب)، دار المعارف، القاهرة، (ب.ت).
6. إحسان عباس، (تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997.
7. أحمد لمسيح، (بلا عنوان مسافر)، مطبعة دار المناهل، 2021.
8. أحمد لمسيح، (جزيرة ف السما)، مطبعة دار المناهل، الرباط، 2022.
9. أحمد، نفلة، (التحليل السيميائي للفن الروائي)، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2012.
10. إدوارد سعيد، (الثقافة والإمبريالية)، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 2004.
11. إدوارد سعيد، (العالم والنص والناقد)، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
12. إدوارد سعيد، (تأملات حول المنفى)، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004.
13. أدونيس وآخرون، (الحداثة في المجتمع العربي)، دار بدايات، دمشق، 2008.

14. أدونيس، (فاتحة لنهايات القرن)، دار العودة، بيروت، 1980.
15. أمينة رشيد، (إدوارد سعيد)، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد 64، 2004.
16. برهان غليون، (اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987.
17. بغورة الزواوي، (مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
18. ت. س. إليوت، (ملاحظات نحو تعريف الثقافة)، ترجمة: شكري عياد، دار التنوير، القاهرة، 2014.
19. تزفيتان تودوروف، (باختين المبدأ الحوارية)، ترجمة: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.
20. تزفيتان تودوروف، (نقد النقد)، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
21. جابر عصفور، (آفاق العصر)، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997.
22. جابر عصفور، (إسلام النفط والحداثة)، مطبوع عن ندوة عقدتها مجلة مواقف ودار السّاقى تحت عنوان: الإسلام والحداثة في لندن 1989، منشورات دار السّاقى، 1990.
23. جابر عصفور، (نظريات معاصرة)، مكتبة الأسرة، القاهرة، ب.ت.
24. جان بياجه، (البنويّة)، ترجمة: عارف منيمه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1985.
25. جون ستروك، (البنويّة وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى ديريدا)، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996.
26. الجوهري، (الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، المجلد: 4.
27. حياة لصحف، (لذة النص في الخطاب النقدي الغربي)، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، العدد 17، لعام 2016.

28. دافيد كارتر، (النظرية الأدبية)، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، 2010.
29. ديفيد ديتش، (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق)، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.
30. ديفيد هارفي، (حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي)، ترجمة: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005.
31. رومان جاكبسون، (قضايا الشعرية)، ترجمة: محمد الولي ومازن حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
32. ريموند وليامز، (الكلمات المفاتيح) ترجمة نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، 2007.
33. رينيه ويليك وأوستن وآرن، (نظريات الأدب)، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.
34. زينب صالح الأشوح، (طرق وأساليب البحث العلمي)، المجموعة العربية للتعريب والنشر، القاهرة، 2016.
35. سعد البازعي وميجان الرويلي، (دليل الناقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
36. سعيد يقطين، (تحليل الخطاب الروائي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط3، 1997.
37. سمير شريف استيتية، (اللغة وسيكولوجية الخطاب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
38. صلاح فضل، (مناهج النقد المعاصر)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002.
39. عبد الرحمن أفندي المشهور بحسام زاده، (قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء)، تحقيق: حمدي الشيخ، كلية الآداب، جامعة بنها، 2006.
40. عبد الرحمن حجازي، مقال (مفهوم الخطاب في النظرية النقدية)، مجلة علامات في النقد، العدد 57، 2005.

41. عبد العزيز حمودة، (الخروج من التّيه: دراسة في سلطة النص)، عالم المعرفة، الكويت، 2003.
42. عبد العزيز عتيق، (الأدب العربي في الأندلس)، دار النهضة العربية، بيروت.
43. عبد القادر الرباعي، (تحولات النقد الثقافي)، دار جرير للنشر والتّوزيع، عمان، 2007.
44. عبد القادر شليخي، (قواعد البحث القانوني)، دار الثقافة، عمّان، 1999.
45. عبد الله الغدامي، (الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشرّيعيّة)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط4، 1998.
46. عبد الله الغدامي، (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة)، المركز الثقافيّ العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2005، ط3.
47. عبد الله الغدامي، وعبد النبي اصطيف (نقد ثقافي أم نقد أدبي)، دار الفكر، دمشق، 2004.
48. عبد الملك مرتاض، (في نظرية النقد)، دار هومة، الجزائر، 2010.
49. عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، (الحداثة وما بعد الحداثة)، دار الفكر، دمشق، 2003.
50. علي أحمد الديري، (مجازات بها نرى: كيف نفكر بالمجاز)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 2006.
51. علي الوردي، (أسطورة الأدب الرفيع)، دار كوفان، لندن، 1994.
52. فاطمة ناعوت، (الكتابة بالطّباشير: مقالات في الفن والأدب)، دار شرقيّات، القاهرة، 2006.
53. فتحي تريكي ورشيدة تريكي، (فلسفة الحداثة)، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992.
54. فردينان دي سوسور، (علم اللغة العام)، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، دار آفاق عربيّة، بغداد، 1985.
55. لالاند آندريه، (موسوعة لالاند الفلسفيّة)، ترجمة: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، 2001.

56. مالك بن نبي، (مشكلة الثقافة)، دار الفكر، دمشق، إعادة في العام 2000 للطبعة الرابعة لعام 1984.
57. مجدي وهبة وكامل المهندس، (معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب)، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
58. محسن جاسم الموسوي، (النّظريّة والنّقد الثقافيّ)، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 2005.
59. محفوظ أيوب، (حقيقة الثقافة الحديثة)، دار كيوان، دمشق، 2004.
60. محمد أركون، مقال بعنوان: (تحديث وليس حداثّة)، عن كتاب: الحداثّة الفلسفيّة نصوص مختارة، إعداد وترجمة د. محمد سبيلا، ود. عبد السلام بنعبد العالي، دار طوبقال، الدار البيضاء، 2008.
61. محمّد الشكير، هايدغر وسؤال ما بعد الحداثّة، دار أفريقيّا الشرق، الدّار البيضاء، 2006.
62. محمّد برّادة، (اعتبارات نظريّة لتحديد مفهوم الحداثّة)، مجلة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، العدد3، 1984.
63. محمد برادة، (الناقد العربيّ النص، السّياق: مفارقات)، مجلة الثقافة المغربيّة، وزارة الثقافة والشباب، العدد 28، 2005.
64. محمد بن علي التهنّاوي، (موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم)، تحقيق: عليّ دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.
65. محمّد جديدي، (الحداثّة وما بعد الحداثّة في فلسفة ريتشارد رورتي)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008.
66. محمد حسام الدين، (الإعلام وما بعد الحداثّة)، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
67. محمد سبيلا، (الحداثّة وما بعد الحداثّة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007.
68. محمد سبيلا، (دفاعاً عن العقل والحداثّة)، حوارات، منشورات الزمن، رقم 39، 2005.

69. محمد سبيلا، ود. عبد السلام بنعبد العالي، (الحدائث) سلسلة دفاتر فلسفية، رقم 6، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1996.
70. مراد قادري، (جماليّة الكتابة في القصيدة الزجلية المغربية الحديثة)، مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، 2013.
71. مراد قادري، (طرامواي)، منشورات مرسوم، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، 2014.
72. مراد قادري، (ومخبي تحت لسان ريحة الموت)، مطبعة دار المناهل، الرباط، 2021.
73. مصطفى صادق الرافعي، (تاريخ آداب العرب)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1974 .
74. معن زيادة، (معالم على طريق تحديث الفكر العربي)، سلسلة عالم المعرفة، عدد 115، الكويت، 1975.
75. ميشيل فوكو، (نظام الخطاب)، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، 2007.
76. ناصر الديديم، (آليات تشكل النسق في الخطاب الثقافي)، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، 2019.
77. نبيلة إبراهيم، (النقد الثقافي في إطار النقد النسوي)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي المنعقد بالقاهرة في تشرين ثاني 2000، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003.
78. نصر محمد عارف، (الحضارة، الثقافة، المدينة: دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم)، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1994.
79. نور الدين أفاية، (الثقافة بين التجذر والعولمة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس الرباط.

المراجع باللغة الإنجليزية:

1. Stanford Friedman, Susan, (Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism. In: Caughie, P.L. (eds) Disciplining Modernism), Palgrave Macmillan, London, 2009.
2. Hassan, Ihab, (The Culture of Postmodernism. In: Theory, Culture and Society Journal Vol.2, no. 3), Sage Publications, New York, 1985.
3. Articulation. In: Studies in 20th Century Literature: Vol. 5: Iss. 1, Article 2), 1980.
4. Said, Edward, (Orientalism), Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1978.
5. Taylor, Edward,)Primitive Culture(, Brentano's, New York, 1924.
6. Leitch, Vincent, (Cultural Criticism, Literary Theory, Post-Structuralism), Columbia University Press, New York, 1992.

المراجع باللغة الفرنسية:

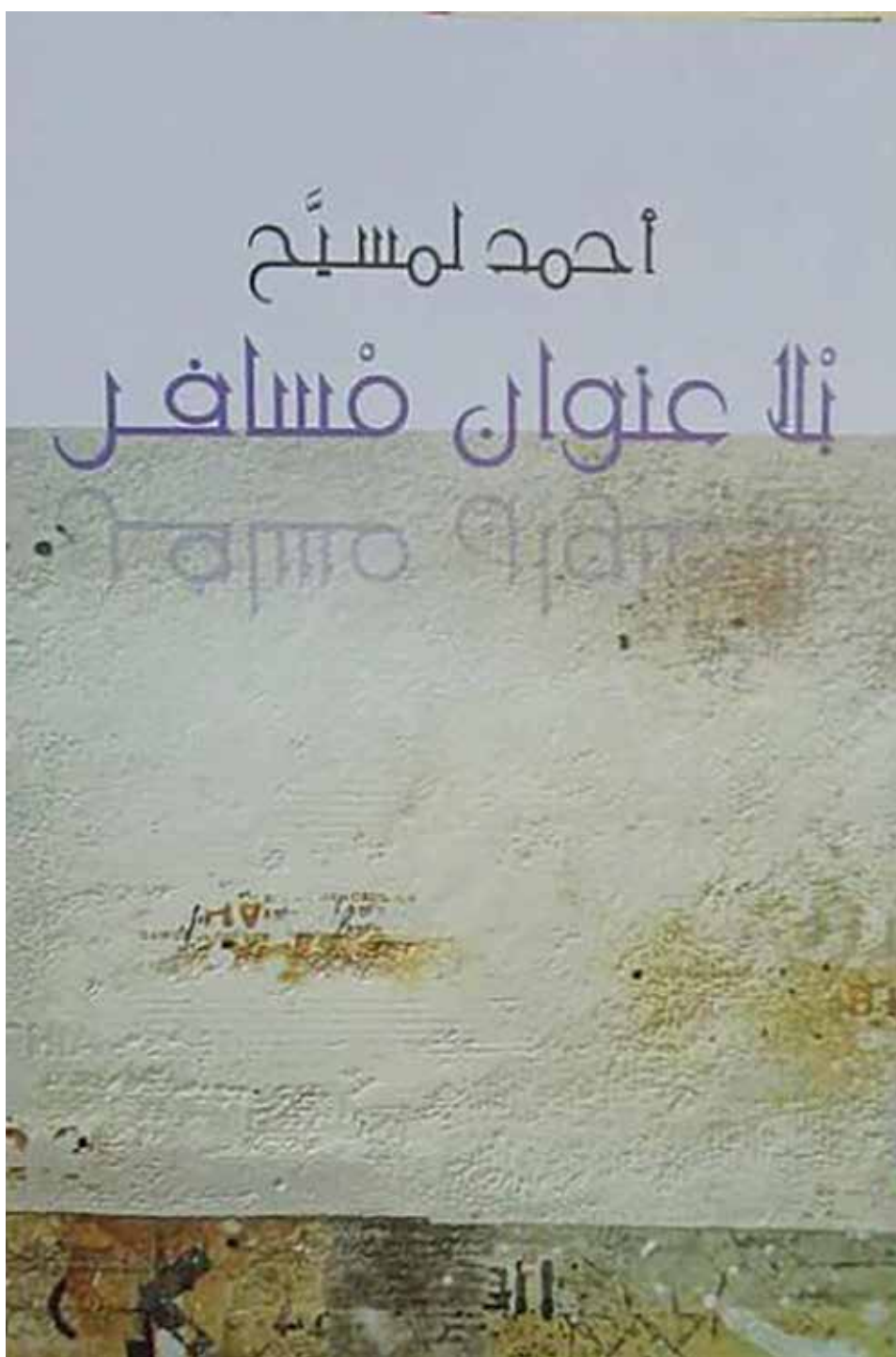
1. Dictionnaire historique de la langue française. Dictionnaire Le Robert. Paris. 1992.

المواقع الإلكترونية:

- إبراهيم شويحط وعبد القادر خليل، (فض الشراكة المفاهيمية بين النص والخطاب)، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢٠١٦، انظر: <https://bit.ly/3z3KZp5>
- أحمد لمسيح، (بلادي)، موقع الشاعر أحمد المسيح، انظر: <https://bit.ly/39cggvs>
- بدر الدين مصطفى، (دروب ما بعد الحداثة)، مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠١٨، رخصة المشاع الإبداعي. أنظر: <https://bit.ly/3lLxS41>
- جميل حمداوي، (نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة)، جامع الكتب الإسلامية، المجلد الأول. أنظر: <https://bit.ly/3PJGl5o>
- ساسي سفيان، مقال (البحث العلمي)، موقع الحوار المتمدّن، تاريخ النشر: ١٦، ١، ٢٠٠٥، آخر استرجاع: ١٠، ٣، ٢٠٢٢، انظر: <https://bit.ly/3NLfnZB>
- سلام إدريسو، مقال (أحواز الزّجل في المغرب)، مجلة العربي، الكويت، عدد ٦٩٨. انظر: <https://bit.ly/3xAx3Sr>
- ملحة بنت معلث السحيمي، (نظرية النقد الثقافي ما لها وما عليها)، مجلة كلية الآداب بجامعة طيبة، المدينة المنورة، بدون تاريخ، أنظر: <https://bit.ly/3Q0qiVb>
- موقع مبعث للدراسات والاستشارات الأكاديمية، بدون كاتب. انظر: <https://bit.ly/3z9Pezo>



(1) أحمد لمسيح، جزيرة فُ السما



(2) أحمد لمسيح، بلا عنوان مسافر

مراد القادري
طراموای
ترجمنہ



(3) مراد قادري، طراموای



(4) مراد قادري، ومخبي تحت لسانی ريحة الموت