

PDFZilla – Unregistered

PDFZilla - Unregistered

PDFZilla - Unregistered

مجلة آداب _ جامعة ذي قار

العدد ٢٤ القسم الأول لسنة ٢٠١٧م



Arts Jornal–Univesity of Thi–Qar



No.24, Section1 for the year 2017



مجلة كلية الآداب فصلية علمية محكمة

الترقيم الدولي : ISSN : 155420736584

العدد ٢٤ / القسم الأول / لسنة ٢٠١٧م

جمهورية العراق - ذي قار - جامعة ذي قار - كلية الآداب

موبايل : ٠٧٨١٦١٨٨٧٩٢

البريد الإلكتروني : ARTS.Ma@yahoo.com

جميع الحقوق محفوظة : كلية الآداب - جامعة ذي قار



دعوة

تدعو مجلة آداب - ذي قار العلمية المحكمة

الباحثين

إلى الكتابة في محور النقد الثقافي

الأصول والتداخل والتجلي

وتتكفل المجلة بأجور النشر للباحثين المشاركين وعرض البحوث

على الخبراء واصدارها في كتاب ترسل البحوث على البريد

الالكتروني:

ARTS.Ma@yahoo.com

أ.د. عواد كاظم الغزي

تعليمات النشر

ترحب هيئة تحرير مجلة آداب ذي قار بإسهامات الباحثين داخل البلد وخارجه، وهي تستقبل البحوث العلمية الإنسانية ، ويتم النشر فيها بعد تقويم البحث علمياً من هيئة التحرير وخبراء معتمدين مشهود لهم بالكفاءة العلمية وتعتذر المجلة عن استقبال البحوث التي لا تخضع للضوابط الآتية .:

١. يثبت عنوان البحث في الصفحة الأولى ، وأسم الباحث ومكان عمله .
٢. يطبع البحث على وجه واحد من كل ورقة حجم (A4) ولا تتجاوز الصفحات (٢٠ صفحة)
٣. تجمع هوامش البحث في نهايته مثل المصادر والمراجع.
٤. تسلم المجلة ثلاث نسخ ورقية ويكون قياس الصفحة (٢٤.٥ × ١٨) مع قرص مرن.
٥. تنتقل الجداول والمخططات والرسوم والخرائط والصور إلى نهاية البحث قبل الهوامش وتثبت على شكل ملحق ويشار إليها في المتن.
٦. ينبغي أن لا يكون البحث قد نشر سابقاً.
٧. يتم إعلام الباحث بقرار هيئة التحرير بقبول النشر خلال مدة (٢٠ يوماً).
٨. البحوث المنشورة لا يجوز إعادة نشرها إلا بموافقة خطية من رئيس التحرير.
٩. البحوث لاتعاد إلى الباحثين سواء نشرت أم لم تنشر.
١٠. يتحمل الباحث المسؤولية القانونية والاعتبارية في حال ظهور نقل أو اقتباس لم يشر إليه.
١١. تنشر البحوث وفقاً لرأي هيئة التحرير.
١٢. تعاد البحوث إلى أصحابها لإجراء التعديلات المقترحة.
١٣. أجور نشر البحث تخضع للضوابط الوزارية وحسب المرتبة العلمية للمدرس المساعد والمدرس (٧٠٠٠٠) ألف دينار عراقي وللأستاذ المساعد (٩٠٠٠٠) دينار عراقي و للأستاذ (١٠٠٠٠٠) دينار عراقي وللباحثين العرب (١٠٠) دولار لكل الدرجات العلمية .

الهيئة الاستشارية:

١. د. مهند طالب الحمدي
أمريكا
٢. د. كاظم جهاد
فرنسا
٣. د. أسامة غريب
إيطاليا
٤. د. إحسان الـديك
فلسطين
٥. د. عمارية حاكم شريف
الجزائر
٦. د. خالد السعدون
الإمارات
٧. د. منتهى طه الحراشة
عمان
٨. د. وجيه فانهوس
لبنان
٩. د. بشري موسى صالح
العراق
١٠. د. لؤي حمزة عباس
العراق
١١. د. حياة خياري
تونس
١٢. د. محمد أحمد الرقيبات
الأردن
١٣. د. زكية بنت محمد العتيبي
السعودية
١٤. د. فايز عارف سليمان القرعان
الأردن
١٥. د. بشري اسماعيل أحمد
مصر
١٦. د. خيرة مبارك
تونس
١٧. د. عبد الحليم محمد
ماليزيا
١٨. د. انيسة أبو القاسم خزعلي
إيران
١٩. د. عبدالله بريمي
المغرب
٢٠. د. خديجة حسين سلمان
العراق

هيئة التحرير:

رئيس هيئة التحرير

١. أ. د. كاظم عبد نتيش

مدير التحرير

٢. أ. د. عواد كاظم لفته

عضواً

٣. أ. د. عبد الحسن علي ههله

عضواً

٤. أ. د. علي حسين نمر

عضواً

٥. أ. د. مجيد مطشر عامر

عضواً

٦. أ. م. د. حسين خضير عباس

عضواً

٧. أ. د. رحيم حميد عبد

عضواً

٨. أ. د. حسين لفته حافظ

عضواً

٩. أ. د. كاظم فاخر حاجم

أ. م. د. حميد فرج السعداوي

المصحح اللغوي للعربية :

أ. د. خالد شاكر

المصحح اللغوي للإنكليزية :

م. م. شيماء زاحم حسوني

التنضيد والمتابعة :

كلمة العدد

يشكل عام ٢٠١٧م انعطافة مهمة في مسيرة مجلة آداب _ ذي قار، إذ تمكنت المجلة من استقطاب باحثين كبار في مجال العلوم الإنسانية تقاسموا الكتابة فيها أو الإشراف على مسيرتها العلمية بوساطة وجودهم في الهيئة الاستشارية ، وإذ إمتد فضاء الهيئة الاستشارية إلى مختلف الجامعات العالمية، ويوازي هذا الإنتشار العلمي جودة في البحوث المنشورة وجمالية في التنضيد والطباعة والإخراج، فضلاً عن سعي هيئة التحرير إلى استصدار كتاب سنوي يتضمن البحوث التي فيها ابتكار و جودة ومواكبة للقضايا الآنية وتحاول هيئة التحرير اجترح محاور تخصصية للكتابة فيها وتشجيع الباحثين على الانخراط في مواكبة الحداثة واستيعاب تطوراتها، ولم يكن هذا لولا دعم عمادة كلية الآداب ممثلة بشخص عميدها الدكتور جابر محسن عليوي ومن الله التوفيق.

مدير التحرير

أ.د. عواد كاظم الغزي

الفهارس

ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الجامعة	الدولة	الصفحة
محور النقد الثقافي					
١.	من أجل نظرية في المؤسسة الأدبية جاك ديبوا	ترجمة د. إدريس الخضراوي	جامعة القاضي عياض	المغرب.	١
٢.	الثقافة بوصفها نسقا سميائيا	د. عبد الله بريمي	جامعة مولاي إسماعيل	المغرب	٢١
٣.	النقد الثقافي العربي وسؤال الأولوية	د. أمينة بلهاشمي د. لخضر بوخال	المركز الجامعي صالح أحمد	الجزائر	٥١
٤.	الفن في خطاب النقد الثقافي «عن الأسلوب المتأخر» نموذجاً	د. عبد الرحمن التمار	جامعة مولاي إسماعيل	المغرب	٨٦
٥.	الدراسات المَحْمَلِيَّة والنقد الثقافي	أ.د. عبد القادر فيدوح	جامعة قطر	قطر	١٠٨
٦.	المرجعيات الثقافية لقصة الطوفان في التوراة	د. كريمة نور عيساوي	مركز تنوير لتحالف الحضارات والتنمية الاجتماعية والثقافية	المغرب	١٣٦
٧.	"نَسَقُ الْفُحُولَةِ" بين الأصمعيّ وأبي عُبَيْدَةَ قراءة في المضمَر الإيديولوجي	الباحث: سعيد بوشنافة	مركز الجامعة أحمد بن يحيى الونشريسي	الجزائر	١٧٦
٨.	ما بعد الكولونيالية المفاهيم والخلفيات	د. هشام بن الهاشمي	جامعة ابن طفيل القنيطرة	المغرب	١٩٥
٩.	زهرة البرتقال قراءة في ضوء النقد الثقافي	أ.م.د. علياء سعدي عبد الرسول	الجامعة المستنصرية	العراق	٢٢٤

٢٤٣	المغرب	الأكاديمية الجهوية	د. أحمد الجرطي	١٠. النقد الروائي العربي المعاصر وأسئلة الدراسات الثقافية دراسة في أنماط التلقي وخصوصية الممارسة النقدية
٢٩٢	العراق	جامعة ديالى	أ.د. فاضل عبود التميمي	١١. الأنساق المضمرة ودلالاتها في رواية (العشق المقدس)لعزالدين جلالوجي
محور الدراسات الإنسانية				
٣١٩	العراق	جامعة ذي قار	أ.د. عواد كاظم لفتة م.م. احسان عليوي	١٢. مركزية صورة المرأة وهامشية الذات في الشعر النسوي الجاهلي
٣٣٤	العراق	جامعة البصرة	م. زينب كامل عبد الحسن م.د. رباب حسين منير	١٣. ملامح البنية السردية في الغزل السياسي عبيد الله بن قيس الرقيات أنموذجا
٣٦٤	الامارات العربية المتحدة	كلية الدراسات الاسلامية والعربية	د. لطيفة عبد الله أحمد الحمادي	١٤. رواية (أولاد حارثتا) لنجيب محفوظ والصراع بين الدين والعلم

محور النقد الثقافي

من أجل نظرية في المؤسسة الأدبية*

جاك ديبوا**

ترجمة د. إدريس الخضراوي

جامعة القاضي عياض- المغرب.

تقديم:

قليلة هي الأعمال النقدية التي استطاعت أن تترك بصمة قوية في مجال تخصصها، فتحولت منذ صدورها إلى مصدر أساس في حقلها. ورغم مرور عقود على صدورها، فإنها لم تفقد قيمتها وراهنيتها. فالقراء لا يفتنون يعودون إليها للاستفادة من مقترحاتها وتصوراتها. ومن بين هذه الأعمال كتاب: "المؤسسة الأدبية" لمؤلفه جاك ديبوا، أستاذ الأدب بجامعة لياج، وأحد أبرز أساتذتها الذين يعود لهم الفضل في إقرار درس سوسيلوجيا الأدب بهذه الجامعة.

لنقل إن هذا الكتاب الذي صدر سنة ١٩٧٨ في مرحلة كانت البنيوية تعيش لحظاتها الأخيرة، يعدّ من أهم الكتب التي ضخت نفسا جديدا في جسد الدراسات الأدبية، وغيّرت النظرة السائدة حول الأدب. لقد أسهم كتاب المؤسسة الأدبية بقوة في تجديد الدراسة الاجتماعية للأدب، وذلك بإخراجها من الدائرة الضيقة التي كانت تتحرك ضمن مساحتها. دائرة هيمنت عليها تصورات جورج لوكاش وتلميذه لوسيان غولدمان، وكلاهما لم يتمكن من أن يؤمّن للأدب تلك الاستقلالية باعتباره عملا فنيا. وبخلاف النقاد الاجتماعيين الذين تناولوا علاقة الأدب بالتشكل الاجتماعي وبالإيديولوجيا دون أن يعيروا ما ينبغي من الاهتمام لعملية تجذير الكتابة في إطارها الملموس بوصفها ممارسة، انطلق جاك ديبوا من مقارنة مختلفة يكمن لبابها في الاشتغال على الأدب باعتباره مؤسسة. هذا يعني أن الفهم العميق للأدب يقتضي بالضرورة الإيمان بأنه يوجد كما توجد المؤسسة. وبالتالي فهو يتكون داخلها وضمن شروط محددة، كما يتطور من خلال المحافل المختلفة المعنية بإنتاجه

كالكاكاتب والقارئ والصحافة الأدبية والناشرين والموزعين. ويرى جاك ديبوا أن هذا المنظور المؤسسي للأدب بدأ يتبلور منذ القرنين التاسع عشر والعشرين على أيدي مجموعة من الكتاب الذين تساءلوا عن هذا المظهر المنفصل للممارسات الأدبية، ولما يتصل بها من قبيل المحافل المعنية بإعطاء المشروعات والتكريس. وهذا ما لاحظته منذ النصف الثاني من القرن الماضي نقاد أمثال سارتر وبارث وبورديو.

رغم الإضافات التي حملتها هذه الدراسة بالنسبة لسوسيولوجيا الأدب، فإنها لم تحظ بالاستقبال الذي يليق بها من قبل النقد العربي، مقارنة بنقاد آخرين كالمجري جورج لوكاش أو الفرنسي لوسيان غولدلمان. فقليلون هم النقاد الذين تنبّهوا لقيمة هذه الدراسة، ومن بينهم الناقد المغربي الأستاذ أحمد البيوري الذي توقف عند المفاهيم الأساسية للنظرية المؤسسية عند جاك ديبوا، فاعتمد بعض مقولاته في مراجعة تاريخ الرواية العربية، وذلك بربط ظهورها بتكون المؤسسة الأدبية الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. يقول

أحمد البيوري: "تعتبر المقاربة المؤسسية محاولة لتجاوز سوسيولوجيا الأدب والبنوية التكوينية والشكلانية بمختلف توجهاتها، سعياً، حسب جاك ديبوا انطلاقاً من نظرية الحقول للربط بين الجهازين المؤسسي والنصي، ذلك أن النص مؤسس وليس ناتجاً عن تأثير انعكاسي للمؤسسة، إنه جزء منها، يمثل إحدى مقاطعها".*

إذاً، بما أن هذا الكتاب المهم لم يترجم إلى حدود هذه اللحظة، بحسب علمنا، فإننا نقدم للقارئ العربي ترجمة للفصل الأول من هذه الدراسة الرائدة التي تفتح نوافذ إلى مسارات جديدة من شأنها توسيع الفهم بالأدب في السياق النقدي والثقافي العربي.

نص الترجمة:

في خضمّ التأمل في الموضوع الأدبي الذي تطور في فرنسا منذ مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، يمكن أن نرسم خطأ للتفكير باتجاه فهم مؤسستي للأدب الحديث. لن نتناول هنا سوى اللحظات الأكثر أهمية في هذا التطور من خلال ثلاثة أعمال نقدية يكتسب الخيط الناظم لطروحاتها دلالة

القرن التاسع عشر، فلأنه ابتداء من هذه المرحلة، سירתاد مجال الممارسات الأدبية داخل نظام الإنتاج البرجوازي أفقَ استقلال وتبين غير مسبوقين. فمنذ هذه اللحظة، سيكون بمكنة الوعي بالأدب كوجود مستقل وكعالم مكرّس ومعترف به، أن يتطور في نفس الوقت الذي يتم فيه إرساء محافل الشرعية، وسنن خاص. إن دينامية هذه الاستقلالية هي من دون أدنى شك ظاهرة معقدة، ولكن فيها يتجلى بشكل خاص أثر هذا التقسيم للعمل الذي يعتبر مكونا أساسيا في نظام الإنتاج الرأسمالي. وهذا كذلك ما أكدته مختلف التحليلات.

من دون شك يوجّه النقد إلى تحليل سارتر لمبالغته في تقدير حرية الكاتب، إذ يسند إلى هذا الأخير توجهها متحررا من الفعل الذي يمارسه في الحقل الاجتماعي، ويكريس صورة مثالية عن الأدب. والحال أنه يتعين إثارة الانتباه في كتاب ماهو الأدب؟ إلى مقطع نصي رغم أنه ظل غير مستثمر في المنظور الذي يفتحه، فإنه يستبق بدرجة كبيرة الإشكالية الأكثر راهنية، ويحدّد موضوعا لم تصر مألوفة إلا بعد خمس وعشرين

خاصة. يتعلق الأمر بـ ماهو الأدب؟ لجان بول سارتر، ودرجة الصفر للكتابة لرولان بارت وأعمال بيير بورديو التي تكرّست لدراسة الحقل الثقافي. هؤلاء الكتاب الذين هم في قطيعة مع الفلسفات المثالية للفن، يتناولون الأدبي بوصفه منتجا تاريخيا للمجتمع، ويفهمونه داخل العلاقات الطبقية. كل النقاد الثلاثة يصدرّون عن تحليل للأدب كشكل مؤسسي خاص بالمرحلة البرجوازية، بمعنى أنه يؤرّخ لغد الثورة الفرنسية. هل يعني هذا، بالنسبة لهؤلاء النقاد، أن النشاط الأدبي إبّان المراحل السابقة، ذلك النشاط الذي بلغ أوجه مثلا في القرن السابع عشر والذي يمكن أن يُحدّد انطلاقا من مفهوم الآداب أو الآداب الجميلة، لم يكن له أي طابع مؤسسي؟ بالتأكيد هذه الحالة ليست كذلك. بالإضافة لما سبق، يمكن أن تُسجّل أن أدب العصر الوسيط تطور تبعا لنسق محدد من المعايير، وأن القرن السابع عشر نظّم بشكل مستديم مجال الآداب وفق نموذج أكثر تلاؤما مع ضرورات الحياة الاجتماعية. لكن إذا كان من الممكن الحديث بشكل خاص عن المؤسسة- بالمعنى الدقيق والمحدد للمصطلح- انطلاقا من

لسلطين، دينية وملكية، وفي خدمة نظام وإيديولوجية، ومشغولا أساسا بالاستجابة لمطلب نخبة (ملك، حاشية، نبالة) تربطه بها علاقة محكمة، وتشارك بشكل فعال في العمل الذي يقوم به. كما استعاد فيما بعد كتاب القرن الثامن عشر الذين، إما أن يصيروا دعاة لـ "إيديولوجية في اندثار" أو (وفي الغالب) أن يخدموا تطلعات الطبقة الصاعدة التي ليست سوى الطبقة البرجوازية، فيمدونها بالأفكار والقيم. محاصرين بين قوتين، هؤلاء الكتاب يعيشون تناقضاتهم بفرح لأنه يكفيهم المطالبة بحرية الفكر والتعبير لكي يفتحوا مسارات جديدة بنفس القدر للمجتمع والأدب، ويشاركون من خلال الكتابة في تحرر الإنسان، إنسان مجرد وكوني. وإذا كانت المرحلتان ترسمان وضعيات يمكن القول عنها أنها متعارضة، فإنهما تفسران ديمومة الوضع الاعتباري للكاتب، وعليه فالأديب مُسَخَّر لخدمة إيديولوجية حيث الوظيفة مباشرة جدا، مستنّة بدقة أكثر في الحالة الأولى، ومتحرّرة أكثر من القيود في الحالة الثانية. في هذا الصدد، ستتغير الأشياء كثيرا بعد الثورة.

سنة. هكذا يعيد سارتر رسم تحول شامل للوضع الاعتباري للأدب: "... في القرن التاسع عشر، شرع الأدب في التخلص من الإيديولوجية الدينية كما رفض التبعية للإيديولوجية البرجوازية. لقد قدم الأدب نفسه كممارسة مستقلة من حيث المبدأ عن كل عينة إيديولوجية، وبهذا حافظ على وضع مجرد خاص. فالأدب لم يفهم كذلك أنه هو نفسه الإيديولوجيا، فهو يستنفد الجهد في الإفصاح عن استقلاله الذي لن يعترف له به أحد". (١٩٤٨: ١٦٤) تنطوي هذه الملاحظة على هدف مزدوج. فهي تربط بشكل محكم، ووفق تفصل شديد بين الاستقلال والإيديولوجيا، وتكشف عن تحول أساس في علاقة الأدبي بالإيديولوجي لكي تستخلص المعنى نفسه لاستقلال مجال الآداب، وفي النهاية ظهور الأدب كنشاط ممأسس. بالمجمل، عندما يتشكل الأدب على شكل نشاط اجتماعي نوعي، فلكي يعيد لشكله الجمالي طبيعة دوره الإيديولوجي. يتعلق الأمر هنا إذن بقطيعة حاسمة.

قبل الوصول إلى هذه النقطة، كان سارتر قد استعاد كاتب القرن السابع عشر: مشدودا

بعد الرومانسية التي ستبدو له كالمحاولة الأنسب لتفادي المواجهة المفتوحة. لنلاحظ الآن كيف يصف سارتر هذه اللحظة التي استقل فيها الأدب: "إن الأدب ببقائه مستغرقا في اكتشافه لاستقلاله، كان هو نفسه موضوع نفسه. ومَرّت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه، فأخذ يجرب أدواته، ويصوغ قواعد فنية جديدة، وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والرواية والشعر الحرّ والنقد اللغوي. فلو أن الأدب كان قد اكتشف مضمونا خاصا له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون. ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور مفترض، لكان عليهم أن يوقفوا بين فنههم وما يمكن أن تتفتح له العقول من حولهم. وذلك مما يتحكم في فنههم على حساب المطالب الخارجة عنه، لا على حساب جوهره الخاص به. ولو أن الكتاب نحو ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر، بل وبإقامة الحجة، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم، ولبدأ الأدب، والحالة هذه، مستهدفا للوقوع في

يصفُ سارتر صعود البرجوازية باعتباره وصول طبقة نفعية إلى السلطة، يشغلها بشكل أساس إنتاج الخيرات المادية والمردودية والوسائل الضرورية لتحقيق هذه الأهداف. البرجوازي يطالب بفن بمهارة عالية، فن لا يضع الأشياء موضع تساؤل، ولا يقلق، فن جدّي يقدم بيانا للملكية البرجوازية، باختصار "فن متوسط المستوى". بعض الكتاب، خاصة من هم أقلّ مستوى أو الأكثر خنوعا، يتقاسمون وجهة النظر هاته، ويمرّرونها في صمت، من إميل أوجيبي إلى جورج أوني.

أغلب الكتاب إذا يشددون على هذا التناقض العميق الذي يضع الإيديولوجية البرجوازية ضدّ متطلبات الأدب. هؤلاء سيعيشون عملهم في قطيعة وفي إنكار في مقابل الطبقة التي ينتمون إليها، وسينفردون بموقف الرفض. الفنان يعيش من دون التفاتة من الطبقة التي استبدلته، البرجوازي يقرأ، حالما يقرأ، أعمال كاتب من دون أن يمحضه القيمة التي يستحقها. هذا يعود إلى اللحظة التي استقل فيها الأدب. ولنسجل كذلك أنه، بالنسبة لسارتر، القطيعة لن يتم تمثيلها إلا حوالي ١٨٥٠

خطر الاستلاب" (166-165, 1948). لنترك جانباً كل ما يضيفه التحليل هنا من قصدية لصورة الكاتب التي قد تبدو اليوم جد مجردة. فالأساس هو أن سارتر أبصر على نحو جيد، من جهة، أن المجال الأدبي ينطوي على ذاته مستفيداً من قطيعة في النظام الرمزي، ومن جهة أخرى، أن الكاتب الحداثي يشارك في شرط جديد بالكتابة لنظرائه، أي تحديداً لكل من هم مثله مشغولون بالشيء الأدبي. فبسبب هذه الاستقصاءات أمكن لفكرة عن المؤسسة أن تتبلور في الحاضر، حتى وإن كان ذلك بشكل ما يزال مشوباً بالغموض. "كان الكاتب، إذاً، ينتمي في حاضره إلى جمهور من المتخصصين، وقد وقّع- فيما يتعلق بماضيه، عقداً مع عظماء الموتى، واصطنع لمستقبله أسطورة المجد، فلم يهمل شيئاً في أمر انتزاع نفسه رمزياً من طبقته. فهو في الهواء غريب عن عصره مستوحش، مستحق للعنة. وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة: هي التحاقه بمجتمع رمزي، له صورة الطبقة الأرستقراطية في النظام القديم". (169) في الواقع، إذا كان الكاتب الجديد يظهر بمظهر المتحرّر من كل قيد، فلأن ذلك

أيضاً في الحدود التي يكسب فيها الفن برداء المقدس. سيكشف لنا بورديو فيما بعد كيف، أن الأدب انطلاقاً من الرومانسية سيحيط نفسه بخطاب ذي إحياءات دينية. ولكن، لسبب آخر، هذا الأدب نفسه سيكرس كل الجهاز المنظم الضروري لمؤسسته، وسيتم هذا بطريقة ملموسة شيئاً فشيئاً. في نفس الوقت، المطالبة باستهلاك خالص ارتبطت بإضفاء القداسة الجديدة. ففي حوالي ١٨٥٠، تخلصت الآداب نهائياً من وظيفتها النضالية، فهي تنشر إيديولوجية غير المنتج لمجتمع "يتخلق حول راية الإنتاج". حول هذه النقطة، من الأفضل تتسبب التقابل الذي وضعه سارتر بين إنتاجية البرجوازي ولا إنتاجية الفنان. لأن هذا التقابل لا أصل له سوى الإيديولوجية البرجوازية نفسها. في النهاية، فالإنتاجية، هي كذلك قيمة أفرزتها البرجوازية. فهي تعود، بالنسبة للطبقة التي تدير الإنتاج، إلى مثال للرفاهية، لحياة مرحلة وجمالية، وبواسطة هذا المثال تكرر هذه الطبقة جهدها لآداب راقية، وبفضله تجد ممارسات الحياة المادية والنفعية ما يؤكد ما ويرفع من شأنها. لهذا السبب، عندما تدرك الممارسة الأدبية وتعاش

به يشير إلى قناعه، الذي به يعطي قيمة لعمله، هو ما يسميه بارث الكتابة *L'écriture*. والحال، إن ما يهم الإشارة إليه، بالنسبة لبارث أيضاً، هو أن هذا الإرساء لأدب يتصل بإشكالية جديدة حول الشكل، وكذلك لتشتت اللغة الأدبية المشتركة إلى عدد من الكتابات التي أخذت في الظهور مع صعود البرجوازية للمشهد السياسي. في الحقيقة، نجد مرة أخرى، تقريباً، التقسيم التاريخي نفسه الذي اقترحه سارتر سابقاً، ولكنه مقدم بشكل آخر. إن بارث يعزل في البداية مرحلة ما قبل الكلاسيكية حيث الإشكالية الأساسية كانت بالنسبة للكتاب هي اللغة، لغة في طريق التوحيد. بعد ١٦٥٠، سيعمل نحاة وأكاديميون بتوجيه من السلطة السياسية، على إعداد لغة مصفاة، ممعيرة، معطاة كلغة متعالية عن الشروط الاجتماعية، وقيمتها تكمن في ذاتها. من هنا، سيكون في متناول الكتاب كتابة مشتركة، كتابة أدائية بها تتحدد أهمية الممارسة الفكرية. (ص ٣٧) بالنسبة لهؤلاء، قضية الشكل لا تطرح إلا بشكل ثانوي على المستوى البلاغي والتزيني. بهذه الطريقة "عاش" الكاتب البرجوازي القرن الثامن عشر بنوع من الاحتفاء باللسان،

على أنها غير وظيفية، فلأن ذلك، إلى حد ما، بموافقة البرجوازي: هذا الأخير يكتشف من خلالها بعض من ميولاته تلك، وقد يذهب به الأمر حد أن يفوض للفنان التعبير باللموس عن أسطوره حول اللانثاجية.

في "درجة الصفر للكتابة" الصادر سنة ١٩٥٣، يوسع بارث، بطريقته، التحليل السارترى. إن إشكالية المؤسسة عند بارث تُنقل بشكل ملحوظ إلى حقل ضيق لنوع خاص من استعمال اللغة وتسنين العلامات في النص الأدبي. يكتب بارث: "هذا النظام المقدس للعلامات المكتوبة يطرح الأدب وكأنه مؤسسة، كما أنه ينزع إلى تجريده من التاريخ لأن أي حرم لا يتأسس بدون فكرة الخلود. إلا أنه في الموضع الذي يرفض فيه التاريخ نجده يؤثر بوضوح أكثر. يكون ممكناً، إذن، أن نرسم تاريخ لإشارات الأدب، كما يمكننا أن نؤمل بأن هذا التاريخ الشكلي سيظهر بطريقته الخاصة التي لا تقل وضوحاً، علاقته بالتاريخ العميق". (٨: ١٩٥٣). هذا النظام للعلامات، الذي به يظهر الكاتب الحداثي والبرجوازي انتماءه للأدب الممأسس، الذي

ضمنها لن يكفّ أبداً عن التساؤل عن الوضع الاعتباري لما يضطلع به، وكذلك عن الوضع الخاص للأدب: "من الآن فصاعداً فإن هذه الإيديولوجيا نفسها لن تظهر بعد إلا باعتبارها إيديولوجيا من بين إيديولوجيات أخرى ممكنة، وسينقلت الكوني من بين أصابعها ولن تستطيع الاستغناء عنه إلا بإدانة نفسها. من ثم يغدو الكاتب نهبا للالتباس ما دام وعيه يغطي تماماً شرطه الاجتماعي. هكذا ولد مأساتي الأدب. عندئذ بدأت الكتابات تتكاثر، وكل واحدة منها: الصنعية، والشعبوية والمحايدة، والمتحدّث بها، ستطمح، منذ الآن، لأن تكون الفعل البدئي الذي بوساطته يتحمل الكاتب شرطه البرجوازي أو يحتقره. وكل واحدة من هذه الكتابات هي محاولة للإجابة على تلك الإشكالية الأورفوسية للشكل الحديث: أي وجود كتاب من دون أدب" (ص ٧٤).

في ما بعد، سيبين بارث كيف أن الكتاب الذين يشعرون أن على عاتقهم مسؤولية التقليد، سيحاولون إنقاذ الكتابة عبر عمل الأسلوب. وستظهر خلال المرحلة الواقعية والطبيعية صوفية

منظورا إليه كانتقاء خالص. ليس ثمة، يسجل بارث، سوى اختلاف دقيق بين كتابة فينلون وكتابة ميريبي. معنى هذا أن الثورة لم تغير شيئا كبيرا في الوضع، بما أن الكتابة الموحدة من قبل القرن السابع عشر كانت قد أصبحت في تلك المرحلة العنصر المكون، والحامل للإيديولوجية البرجوازية. فالرومانسية التي انشغلت أكثر بالشكل، لم تنهض سوى باسترداد الكتابة الكلاسيكية كقيمة للغة، بتضخيم الأسطورة الأدبية التي ورثها الكاتب، والتي كانت مؤسسة على هذه القيمة.

بالنسبة لبارث، لحظة القطيعة حدثت حوالي ١٨٥٠، وهي مرحلة انطلقت مع الإمبراطورية الثانية والتي تميزت بثلاث أحداث هامة: تحول الديموغرافية الأوربية، ميلاد الرأسمالية الحديثة، وانقسام المجتمع الفرنسي بشكل حاسم إلى ثلاثة طبقات متناقضة. هذه الظرفية تمثل أثرها في خلخلة البرجوازية على مستوى أسطورتها الكونية، وبشكل غير مباشر، في تخلص الكاتب الفرنسي من الخدمة الإيديولوجية التي يسديها لطبقته، وذلك بحصره ضمن حدود "جمهورية الآداب" والتي

بإفراغه من مضمونه. من المثير، حقا، مطابقة الحقيقة الوحيدة لهذه المؤسسة مع جهاز للقواعد والأدوار، مع معايير صارمة مثيرة للانتباه، ومع تنظيم مادي. يذكرنا "درجة الصفر للكتابة" بشكل مفيد، في هذا الصدد، بأنه في ما يخص الأدب، كما هو الشأن بالنسبة لمجالات أخرى، نظام المؤسسة يمكن أن لا يكون مرئيا بشكل أوضح في الحدود التي لا يفرض فيها إكراهاته إلا بشكل رمزي.

إن ما يضعه بارث جانبا، فيما سارتر يؤكد عليه، هو أنه خلال القرن التاسع عشر، اتجه كاتب المؤسسة شيئا فشيئا إلى الكتابة لنظرائه، ولجمهور محدد من المثقفين، وهو الذي قطع الصلة بطبقته الاجتماعية. فمن هؤلاء النظراء تحصل الكاتب على الاعتراف: إن هؤلاء - الذين هم أيضا منافسوه - هم الذين يقبلون أو يرفضون إنتاجه بوصفه أدبا. هذه النقطة سيبرزها بورديو بشكل واضح باقتراحه أول نظرية نسقية لاستقلال الحقل الفني(الأدبي)، نظرية تركز في مواقع مختلفة على مفاهيم ورؤى موروثه عن ماكس

الفنان التي ستنقل بالكتابة من القيمة الاستعمالية إلى القيمة - العمل. الكاتب الجديد البرجوازي وجد نفسه في وضعية تناقض. في اللحظة التي يرى فيها نفسه محروما من الصورة العظيمة التقليدية عن الأدب، التي تشتغل كجسد خفي من المعايير، فإنه مدعو إلى أن يضع أسس نسق كامل يسلم بوجود نظام للأدب، ويحدد، بشكل مؤقت دائما، الأدبية. إن الأمر يتعلق بشكل مؤسسي آخر، وحاسم أكثر فيما يتعلق بما يفترضه من تنظيم ومقتضيات وظيفية. في هذا الصدد، يبدو أن ما تركه بارث، بدون شك، غامضا هو أن الكتابة ليست في النهاية سوى تعبير عن بنية المؤسسة، وبعبارة أخرى، علامتها المائزة للمنتوج. وكما سنرى مع بيير بورديو، فالكتابات المتعددة هي نتيجة كون أدب القرن التاسع عشر يستند منذ تلك اللحظة لسنن من القواعد الجمالية التي هي محددة بجهاز من المحافل تمت إعادة إنتاجه. وفي ذات الوقت تم تحويله عن طريق لعب المدارس الأدبية وصراعاتها. لكن، فضلا عن إثباته وتأثيره في تحليلات أخرى، يتميز التحليل البارثي كذلك بالاحتفاظ بمفهوم المؤسسة ضمن منظور لم يغامر

للفاعلين) ولكن في هذه الحالة سيعاد تشكيلها وفق منطق الحقل.

يرسم بورديو، بدوره، إطارا تاريخيا لفعل الاستقلال. فهو يفترض في البداية بأنه منذ العصر الوسيط كان النشاط الأدبي تابعا للكنيسة والأرستقراطية. فهاتان السلطان هما اللتان كانتا ترسمان للكاتب طريق العمل بناء على متطلبات أخلاقية وإستيطقية. يمكن أن نجد هنا مرة أخرى مفهوم الخدمة الإيديولوجية. ولكن، سابقا في فلورنسا القرن الخامس عشر، تم تدشين حراك للتعبير عن شرعية فنية خالصة ستشمل على الأقل عصر النهضة. غير أن الملكية المطلقة المدعومة من قبل الكنيسة أوقفت هذه الحركة لمدة قرنين على الأقل. خلال نهاية هذه المرحلة، ثلاثة أنواع من الظواهر كان لها دخل في تحقيق الاستقلال الاقتصادي والاجتماعي والإيديولوجي لجماعات الكتاب والفنانين: اتساع جمهور من المستهلكين المفترضين متنوع اجتماعيا، والتطور الذي حصل في جسم منتجي الخيرات الرمزية حيث صار نشاطهم حرفة، ثم تعدد المحافل المعنية بالتكريس

فيير(Max Weber). بالنسبة لـ بورديو، هذا الاستقلال يتحقق بطريقة مضطربة في مختلف مجالات الحياة الثقافية والفنية طيلة تاريخ المجتمعات الأوروبية، وذلك بتخصيص نظام لعلاقات الإنتاج، لتداول واستهلاك الخيرات الرمزية. بالتأكيد، الاستقلال لا ينجز بنفس الإيقاع في مختلف الدول، وفي كل قطاعات الفن. غير أن ما يهم هنا هو أن هذا الفعل يتميز باتخاذ مسافة إزاء المحافل (السياسية، الدينية، الأخلاقية) التي تستطيع أن تطالب بوضع قوانين تخص الخيرات الرمزية، وبالمقابل، الإعلان عن شرعية داخل الحقل تكون بمثابة نظام أستيطقي وتشتغل في ارتباط مع المواقع التي يشغلها الفنانون والمثقفون داخل الحقل. يمكن أن نشير من الآن أن بورديو إذ يحلل الشكل الخاص للمؤسسة من خلال مصطلحي الحقل والنظام، فإن يحددها كبنية من العلاقات الموضوعية والتي بداخلها كل العناصر، وخاصة وضعيات الفاعلين في الحقل، يحدد بعضها البعض. هذا لا يقصي إطلاقا سوى محددات خارجية تفعل بدورها كذلك(على سبيل المثال، كما سنرى فيما بعد، الأصل الاجتماعي

الذي تتوجه له بمنتجاتها مختلف فئات المنتجين، وشروط إمكانه في طبيعة هذه الخيرات الرمزية، حقيقة ذات وجهين، وجه مرتبط بالسوق باعتبارها سلعة ووجه يحيل على المعنى، حيث القيمة الرمزية الخالصة والقيمة السلعية تظلان نسبيا غير منفصلتين، حتى عندما تأخذ الصلاحية الاقتصادية قيمة أكبر من التكريس الثقافي (الثقافي، الفني والعلمي)" (52: 1971 b).

أتاح العصر البرجوازي والصناعي إذا ظهور نظام جديد للأدب: تقسيم العمل، الإنتاج الكبير للخيرات، تطور التعليم، دخول جمهور جديد وغير محدد للاستهلاك الثقافي. لقد أصبح الأدب شأنا خاصا بجماعات الأدباء المستقلين والمتخصصين الذين يكرسون جهدهم لوضع سنن، وقواعد العمل والاشتغال. فالأدب، بات في الوقت نفسه، موقع انفصال عميق يحدث بين حيز للإنتاج ضيق يمثله الأدب العالم حيث يتشكل في إطاره السنن الأدبي المهيمن، وحيث الاستحقاق، أساسا، تضبطه قواعد إستراتيجية، وبين حيز ذي إنتاج واسع حيث القيمة معطاة أكثر للقانون الاقتصادي

والنشر والتي أصبحت، تقريبا، متخصصة. ينبغي الاعتراف بأن هذه الظواهر وجدت مع صعود الطبقة البرجوازية. منذ هذه الفترة، في القرن التاسع عشر، مع وصول هذه الطبقة إلى السلطة، خلال الثورة الصناعية، ومع الرومانسية، في المجال الفني، بدأ هذا المسار يفرز تأثيراته، بشكل متسارع، وكذلك بتثبيت نظام جديد للإنتاج والتوزيع. "تطور صناعة ثقافية حقيقية، يكتب بورديو، وخصوصا العلاقة التي تأسست بين الصحافة اليومية والأدب والتي هيأت المجال للإنتاج على شكل سلسلة من الأعمال المنجزة وفق طرق، تقريبا، صناعية مثل الكتاب المسلسل(أو في مجالات أخرى، كالميلودراما والمسرحية الهزلية) تقاطع مع توسع الجمهور بفعل تعميم التعليم، هذا التطور بمقدوره أن يسهم في دخول طبقات جديدة (وكذلك النساء) في الاستهلاك الرمزي (مثل قراءة الرواية). إن تطور نظام إنتاج الخيرات الرمزية (وخاصة، الصحافة، موقع الترفيه بالنسبة للمتقنين الهامشيين الذين لا يجدون موقعا لهم في السياسة أو في المهن الليبرالية) ترافق مع سيورة من الاختلافات التي تجد ما يبررها في تنوع الجمهور

على الاستجابة لحاجات الجمهور الواسع. ابتداء من هذه اللحظة، اختبرت وضعية الاستقلال في تناقضها وعلى النمط التفاعلي من قبل كتاب الحيز الضيق، وخاصة خلال المرحلة الرومانسية. هؤلاء الكتاب والمثقفون الذي صاروا مستقلين اقتصاديا بفعل توسع السوق وتنوع الجمهور، سيفرضون الاعتراف، من جهة ممارساتهم الإيديولوجية-الاستثنائية، بالامتيازات التي يتحصلون عليها أو يمكن أن يتحصلوا عليها من هذه الوضعية الجديدة، وسيردون بحدة بـإيديولوجيا إبداع حر ونزيه. وبالنسبة لبورديو كذلك "من الأهمية بمكان أن ظهور جمهور غير محدد من "البرجوازيين" والغزو المفاجئ لمناهج وطرق مستقاة من النظام الاقتصادي، من قبيل الإنتاج الجماعي أو الإشهار التجاري بالنسبة للمنتجات الثقافية، قد تصادف مع رفض الانتظارات الجمالية للبرجوازية ومع العمل المنهجي لفصل "المبدع" عما هو "عمومي"، أي عن "الشعب" و"البرجوازيين"، وذلك بإقامة تقابل بين المنتجات غير المميزة وغير المثمنة من قبل "عبقرية المبدع" والمنتجات المتبادلة داخليا والمقتصرة على قيمتها (1971b: 54).

يمكن أن نتساءل في هذا الموقع من التحليل عن عودة تفسير ذي مظهر سيكلوجي مناسب بالنسبة لرد فعل الرومانسيين وكذلك لردود فعل أخرى مرتقبة. من المهم في هذا الصدد المقابلة بين التأويلات الثلاثة المقترحة إلى حد الآن. هذه التأويلات جميعها تؤكد على نفس القطيعة، التي هي كذلك إرساء لنظام جديد للإنتاج الأدبي. كما أنها كلها تموقع تقريبا في نفس اللحظة هذه القطيعة. رغم أنه يمكن أن يتميز ببير بورديو بإدماج أفضل في نموذج التفسير للمرحلة الرومانسية (سارتر وبارت يؤكدان على ما بعد ١٨٥٠). لكن، وفيما يتعلق بكون الكاتب البرجوازي معارضا لطبقته، والمفارقة التي تحدد ذلك، فإن الاقتراحات تختلف. من الواضح أن سارتر يتجه إلى استعادة الخطاب نفسه عن الإيديولوجيا الأدبية (وربما الأكثر رومانسية) عندما يطور أطروحة المعارضة الحرة للفنان تجاه النزعة المركنتيلية (التجارية) والنفعية البرجوازية. بارت يتجاوز بكثير هذه الوجهة نظر، ولكن، بالاستناد إلى الأزمة الإيديولوجية (البرجوازية التي ترتاب في كونيتها) فإنه يقترح تأويلا يتغيا أن يكون أكثر

عمومية. أما أطروحة بورديو فإنها تبدو بالنسبة لنا الأكثر جدلية والأكثر دقة.

يمكن تأويلها إذا بالقول إن فعل الاستقلالية هو الذي جعل الكاتب في وضعية "تفاعلية"، وولد لديه العزم على الاحتجاج ضد المتاجرة بالممارسات الثقافية. إن إرساء حقل أدبي معزول وفي وضعية مواجهة مع مجال للإنتاج حيث تسود قوانين السوق، قاد الكتاب إلى أن يعيشوا عملهم ونشاطهم على طريقة الرفض كترجمة لحالة إقصاء- إقصاء الحقل الاجتماعي العام وإقصاء الدائرة الاقتصادية. نلاحظ أن الأمر يتعلق بنفس وجهة النظر التي نجدها أكثر وضوحا عند منظر مثل تيودور أدورنو. ففي نظريته الجمالية يصف أدورنو استقلال الفن على شكل نظام برجوازي بوصفه فعل تحرير مرتبط بالتصور البرجوازي للحرية، وفي الوقت نفسه نتيجة للبنية السوسيو اقتصادية. فهو يلح على الأمر الذي مفاده أن البرجوازية في مرحلة أولى أدرجت الفن في صميم الممارسة الاجتماعية أكثر من أي طبقة مهيمنة سابقا. غير أن هذا التبرجز كان له أثره في إحداث

وضعية استقلال لن تجد فيما بعد كيف تعبر عن نفسها سوى في تضاد: "الفن ليس اجتماعيا، ليس بسبب شكل إنتاجه الذي تتركز فيه القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج، وليس بالطبيعة الاجتماعية لمحتواه. فهو يغدو اجتماعيا أكثر من خلال الوضع المعارض الذي يتخذه تجاه المجتمع، وهو لا يشغل هذا الموقع إلا بحكم أنه فن مستقل. وبتجليه كشيء نوعي لذاته بدل أن يكون في موقع معارض للمعايير الاجتماعية السائدة وأن يعتبر كشيء مفيد اجتماعيا، فهو ينتقد المجتمع انطلاقا من كونه موجودا". (299: 1974) يتحمل الكاتب بشكل أقل أو أكثر، وبحسب الحالات هذا الموقع المعارض الذي هو فيه والذي يعبر عنه بصيغ مختلفة وبأشكال دائمة التجدد. ففي هذا المستوى وحسب، يستطيع أن يقيس عمله الإبداعي.

*

من أهم الخلاصات التي يمكن التأكيد عليها هنا هي أن الأدب كما هو معروف اليوم يتصل بظاهرة محددة نسبيا في تاريخ التشكل الاجتماعي البرجوازي، كما يتصل بفعل الاستقلالية الذي

كون نظريات عديدة وسّعت هذا المفهوم إلى الحد الذي أصبح يغطي مجموع الممارسات والسلوكيات الاجتماعية، كما جعلت هذه النظريات هذا المفهوم أكثر عمومية وغموضاً إلى حد أن سوسيولوجيا مثل غورفيتش دعا إلى حذفه من قائمة مصطلحات نظريته. وفي هذه الحالة، حيث يطبق المفهوم على الأدب، في سياق مقارنتنا النقدية، يمكن أن يجد مفهوم المؤسسة، كما قلنا سابقاً، التحيين والملاءمة اللذين افتقدهما. ورغم الحذر الذي يمكن أخذه حيال المدلول الخاص به، فإن مفهوم المؤسسة من شأنه أن يسمح لعلم اجتماع الأدب أن يبني ويحدد على نحو أفضل موضوعه.

تشير القواميس الخاصة بعلم الاجتماع بمفهوم المؤسسة إلى مجموعة من المعايير المطبقة على مجال من الأنشطة الخاصة والمحددة للشرعية التي يعبر عنها من خلال ميثاق أو سنن. ليس لاستقلال الحيز الأدبي من أثر سوى تحقيق هذه الشروط. فالحيز المستقل معياري في جوهره، كما أن اشتغاله الداخلي يدبر من خلال العلاقات التي يقيمها الفاعلون أو يفترضون إقامتها مع قانون

فرضه تقسيم العمل في النظام الرأسمالي. هذا المنظور له تأثيرات كبيرة على مستوى فهم الممارسات الأدبية. فهو يترك، والحالة هاته، غير محسوم مسألة اندراج واشتغال الحيز المستقل داخل البنية الاجتماعية. معنى ذلك أن هذا الانغلاق للحيز على ذاته لا يمنع هذا الأخير من إقامة علاقات مع السلطات، ولا من أن يتدخل في مسار إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية. هذا المشكل المتعلق بتمفصل النظامين الأدبي والاجتماعي يحتاج إلى إعادة تقديم، وإلى تعميق.

من المثير أن بيير بورديو على سبيل التمثيل، لكي يحدد هذا النظام، يفضل اعتماد مصطلح الحقل. هذا المفهوم أتاح له دون شك التأكيد على السمات الداخلية والتفاعلية الخاصة بـ "الحيز الضيق"، ولكنه حفزه على تحييد وضعية الأديب في مجموع المظهر الاجتماعي. من الغريب أن نسجل، بخلاف ذلك، بأن مفهوم المؤسسة هو إلى حد ما غامض عند هؤلاء المنظرين الثلاثة، أو أنه مستعمل فقط من دون أن يحظى عندهم بوضع حقيقي. ويمكن أن نفسر هذا الغموض انطلاقاً من

تقوم بتنظيمه. لنسجل كذلك بأن بعض هذه المؤسسات تمتلك فترة وجود أطول من تلك التي تمتلكها أنماط الإنتاج.

إن المساهمة الأساسية التي تضطلع بها المؤسسة الأدبية لا يمكن الحكم عليها من جانب واحد، ولا بناء على خطاطة بسيطة. فالمؤسسات تتجلى حقيقة على مستويات عديدة، وفي العلاقة بين هذه المستويات:

١- في شكلها الظاهري، تبدو المؤسسات بالنسبة لنا من الناحية الوظيفية كنمط هائل للتنظيم تؤمن الحفاظ على أفراد مجموعة معينة، وتدمجهم في نظام الإنتاج، كما تجيب عن "حاجاتهم". فكل مؤسسة تغطي مجالا محددا من الأنشطة والممارسات، وتنظمه [المجال] على نمط خاص. مثل هذه المؤسسة تدمج في القطاع المدرسي جزءا كاملا من الممارسات التربوية، كما تدمج مؤسسة أخرى جزءا كاملا من الممارسات الصحية في النظام الطبي والاستشفائي. وهذا العمل ليس ممكنا، بشكل عام، إلا عندما تتوفر المؤسسة على أساس مادي يسمح لها بالاستمرارية وبالفعل، ولكن

معين: في الحقل الأدبي لا وجود خارج الشرعية التي تقررها المحافل المختلفة. في هذه الحالة، هذه المقاربة للمفهوم لن تفيدنا في شيء. فبوصفها منتوجا نوعيا لسوسيولوجيا تجريدية، هذه المقاربة لا توفر إطلاقا الأدوات الملائمة لدراسة وضعية تاريخية محددة. وعلى الخصوص فهي تتجاهل الأخذ بعين الاعتبار ما يشكل الأساس المادي للمؤسسة والذي يعبر عنه في الأصل في جهاز أو تنظيم. كما تقصي التأثير الذي تمارسه المؤسسة على إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية، وعلى الوظيفة التي تنهض بها داخل هذه العلاقات.

يتعين إذا تجنب الانطلاق من تحديد جامد للمؤسسات، ولهذا من الأفضل النظر في الكيفية التي تشتغل بها هذه المؤسسات في البنية الاجتماعية، والموقع الذي تشغله، وكيف تتم فصل داخل هذه البنية مع مؤسسات أخرى. على هذا النحو سنبدأ بالإشارة بشكل عام إلى أن المؤسسات، في مقابل شكل وعلاقات الإنتاج، تشكل النمط الآخر الأكبر لبنية الحقل الاجتماعي، فهي تهيمن على كل مجال البنيات الفوقية كما

تطبيقها أو تعمل على فرض تطبيقها. إن السمة الفرضية للمؤسسات، موجودة مسبقا في طريققتها في تقطيع واقع الممارسات الاجتماعية، وفي كيفية وضعها، في مجال المشروعية، لشروط إمكان وتنفيذ تلك الممارسات.

٣- إذا ما أدرجنا الإيديولوجيا في مفهوم المؤسسة، فإننا ندرج فيها، بدون شك وفي نفس الوقت، السلطة. فعندما يسائل التوسير سلطة الدولة في مجتمعاتنا، فهو يشير إلى أن هذه السلطة بوصفها قدرة على التنفيذ في خدمة الطبقات المهيمنة، تمارس الإرغام بناء على نمطين من الأجهزة، الأولى زجرية، والثانية إيديولوجية. والحال أن الأجهزة الإيديولوجية للدولة التي تبدأ من الدين والنظام التعليمي لتشمل الأجهزة الثقافية (ومنها الأدب) ترتدّ في كليتها إلى ما نعرفه هنا بشكل مميز، بوصفه مؤسسة. نلاحظ كذلك أن المؤسسات، حيث الدولة تنبثق منها، هي مؤسسات من خلالها تمارس سلطة هذه الدولة عبر فرض إيديولوجيا. وللتذكير، بالنسبة لالتوسير، فإنه لا وجود لطبقة تستطيع أن تضمن هيمنتها دون أن

كذلك بأن تقدم عن نفسها صورة ملموسة لا يمكن الشك فيها. ويتكون هذا الأساس المادي من عدد من الأفراد، ومن إدارة وتجهيزات وميزانيات وعدد من الممارسات الملموسة. ومن الأهم بمكان أن نسجل بأن المؤسسة بوصفها تنظيما، تستطيع أن تمارس رقابة متفاوتة على الممارسات التي تضعها، كما أنها لا تشمل هذه الممارسات إلا في الحدود التي تفرض عليها نسق عملها الذي هو في الوقت نفسه نسق للسلطة ونسق إيديولوجي.

٢- غير أن الفعالية المميزة لكل مؤسسة تمثل أساس تأثير عام وعميق، يتمثل في ضمان التنشئة الاجتماعية للأفراد عبر فرض أنظمة للمعايير والقيم. والحال أن هذا التأثير هو تأثير موجّه، فهو يسير في اتجاه إعادة إنتاج علاقات الهيمنة، كما يحدث تعديلا في الانتماء الطبقي للفاعلين. فهذا التأثير يفترض بالتساوي فعلا تربويا هو من صميم كل مؤسسة.

في هذا المستوى إذن، تبدو المؤسسات كمواقع للهيمنة والتبعية الإيديولوجية. وهذا لا ينتج فقط عن الخطابات التي تقوم ببنائها ولا عن السنن التي

من الاستناد إلى عناصر مشتتة وغير منظمة (السوق، التمثيل الاجتماعي، الوظيفة)، هنا حيث كان للمؤسسة أن تقدم له الإطار المحكم والملائم لتفسير هذا الانتقال. لهذا الانتقال المتميز أسباب متعددة. وأكثر هذه الأسباب تأثيرا يكمن دون شك في هذه الازدواجية التي يحددها *بيرنار بينو* نفسه: الممارسة الأدبية بوصفها عملا ذهنيا وعملا حميميا للقراءة والكتابة تتعارض مع فكرة (ومع حقيقة) جهاز اجتماعي يشرف عليها وينظمها. كما أن إضفاء القداسة على هذه الممارسة يحقق ما تبقى. وبالإضافة إلى ذلك، يهمننا التذكير بأن المجتمع ينظر إلى العمل الأدبي كعمل غير منتج، إن لم يكن غير مفيد.

يمكن إذا أن نعتبر هذه المعرفة المحدودة التي في إطارها نتناول نظام الآداب كتعبير عن "العجز". في النهاية، ومن دون شك، إذا كان الأدب لم يعدم أن وجد كنظام (سواء فكرنا في جهاز النشر كله، أو في محفل النقد)، فإن هذا النظام لم يكن صلبا ولا متماسكا في كل أجزائه، والمفارقة الأساسية التي تعتريه تؤدي إلى تناوله في إطار حالة غير

تمارس ذلك في الأجهزة الإيديولوجية ومن خلالها، ولكن كذلك فخصوع الأفراد للإيديولوجية المهيمنة يمرّ عبر هيمنة جهاز على باقي الأجهزة الأخرى: هكذا فالسياسة الثقافية للبرجوازية الحاكمة ارتكزت على أن تجعل من جهاز المدرسة الجهاز المهيمن في ما يتعلّق بالسيطرة الإيديولوجية.

انطلاقا من هذا النموذج، وأخذا بالاعتبار تفصيل هذه المستويات الثلاث، نستخلص إذن بأن الأدب مؤسسة، وهو في الوقت نفسه كنظام مستقل، ونظام للتنشئة الاجتماعية وكجهاز إيديولوجي. ونلاحظ بأن هذا المفهوم للأدب أقلّ تقبّلا حتى في الكتابات التي لا تغلب عليها النزعة المثالية. وكمثال على ذلك، ففي مقالة حديثة يبيّن *برنتر بينو* (١٩٧٧) بذكاء الوضع المزدوج والمتناقض للذات الواقعة خلف الإبداع الأدبي، فهي ذات كاتب من جهة ممارستها للكتابة، وذات مؤلّف عندما تدخل في دائرة التبادل الاجتماعي والاقتصادي. والحال أن ما يبدو دالا هو أن *بينو* كي يعيد الاعتبار للشروط التي يحوز من خلالها الكاتب الوضع الاعتباري بوصفه مؤلفا، لم يجد بداً

القدر، كل ما يؤمن سلطاتها المؤسسة المحترمة. ففي الخطاب الذي تبلوره المدرسة حول النصوص على سبيل المثال، الأدب والتعليم يتم تمثيلهما كما لو أن لا علاقة بينهما. وبالطريقة نفسها فإنه عندما يتم إخفاء الطابع الأدبي عن خطاب المدرسة، فإننا نحترس من إظهار رؤية المدرسة للإنتاجات الأدبية.

هذه النقطة الأخيرة هي التي تسلط عليها الضوء تحليلات رونييه باليبار، وإتيان باليبار وبيير ماسري في كتاب *Les Français fictifs* (1974) ففي الخط الذي يتبناه ألتوسير، الأدب يتعين هاهنا كجهاز إيديولوجي للدولة. خصوصا أنه يعود كليا إلى جهاز الدولة المهيمن متمثلا في المدرسة. ونستخلص من هذا الكتاب تعبيرا واضحا عن هذه النقطة: "في البداية نقول إذا، يكتب باليبار وماسري، إن الأدب تكون تاريخيا، خلال المرحلة البرجوازية، بوصفه مجموعة أفعال اللغة (أو على الأصح: بوصفه ممارسات لغوية خاصة)، مندرجة كعلامة ضمن نسق عام للتمدرس، حيث تنتج آثار تخيل ضرورية لإعادة إنتاج الإيديولوجية

منظمة نسبيا. هذه المفارقة تعبر عن نفسها بشكل آخر في شدة القوى أو الضغوط ضد المؤسساتية التي ترجّ الحيز الأدبي. ولا يمكن أن نتناول الوجود المؤسساتي للأدب من دون أن نأخذ في الاعتبار، في نفس الوقت، ما يشكل معارضة لسلطته المؤسسة.

من جهة أخرى، فالجسم الاجتماعي في تجلياته وخطاباته وفي توجيهاته، يقبل كذلك أن الأدب يؤدي وظيفة التنشئة الاجتماعية. وكذلك بالنسبة للقيمة التعليمية التي يعزوها للقراءة أو لبعض القراءات الأدبية في إعداد وتنشئة المراهقين- وتحديدًا قيمة إعداد أبناء الطبقة البرجوازية. والحال أن الإيديولوجيا المهيمنة لا تستطيع شرعنة هذا الدور وتأثيراته إلا تبعا لمنهجيتها الأصلية التي تقرض إنكار تدخلها في إنتاج النماذج المسربة من خلال التخيلات الأدبية، وحجب كون إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية يمثل رهانها الأخير. وبالإضافة إلى ذلك، في حالة تدريس الأدب، فإن الربط الوظيفي بين هذين الجهازين، المدرسة والأدب، لا يكتمل إلا من خلال حجب، بنفس

الضغوط التي تمارس على الممارسات، وأنه يدير نظام الآداب كنظام مستقل من العلاقات.

سواء تم تحليل هذا النظام كبنية موسّطة أم لا، فإن نجاعته كبيرة، وتعبّر عن نفسها تاريخياً بأشكال مختلفة. وبشكل خاص، فحضوره يؤثر بقوة في شكل التدخل الإيديولوجي للنصوص الأدبية الحديثة. في هذا الإطار كذلك، يتعين الاحتراس من تبني مفهوم بسيط، يعيد بشكل سطحي إنتاج الأشكال والوظائف. فلا يكفي الاستناد إلى فكرة كون الأدب يعمل على نشر ونقل الخطاطات الإيديولوجية الكبرى وفق نمط خاص، فبها يتعين كذلك، وهذا ما ينهض به. فما يتعين إبرازه كذلك هو أن الأدب في إنتاجاته النموذجية (التي تظهر كذلك أقل محافظة ونمطية) يؤثر من خلال بلورة إيديولوجية مستقلة يعمل على عكسها نفسها في المقام الأول. بهذا الشكل، فالنص الأدبي منظورا إليه من خلال علاقة انعكاسية، يحمل العلامات الدالة على موقع مؤلفه في الحقل المؤسساتي.

البرجوازية كإيديولوجية مهيمنة. فالأدب يتجلى لنا على هذا النحو خاضعا، بشكل عام، لثلاث حتميات: "لسانية"، "مدرسية"، و"متخيلة" (ص ٢٥).

هذه الأطروحة شديدة التماسك، تقوي الأساس الذي نسعى لإعطائه للتحليل المؤسساتي للممارسات الأدبية. فالفضل لا يعود إليها بشكل خاص فيما يتعلق بإدراج هذا الكل الذي يسمى الأدب في شبكة ملموسة من المحددات، وفي إرجاعه، في مرحلة أخيرة، لسلطة الدولة. ونعتقد إذا أنه برد هذا المجموع، كليا، لجهاز المدرسة، فإن مثل هذا التحليل ستكون من نتائجه تجاهل الجهاز الأساس الذي يمأسس الأدب، وعدم فهم الدور الذي يلعبه. ومما لا شك فيه، أن الدور الإيديولوجي اللساني الذي يؤديه الأدب خدمة للمدرسة لا يمكن تجاهله، والأمر نفسه بالنسبة لمحددات المدرسة حول أشكال ومضامين الإبداعات الأدبية. لكنه يبدو لنا متحررا من

* هذا النص يمثل ترجمة للفصل الأول من كتاب:

Dubois, Jacques. L'institution de la littérature. Collection Espace Nord Références, (Bruxelles : Editions Labor, 2005).

** جاك ديبوا أستاذ بجامعة لياج، عَلم الأدب الفرنسي للقرن التاسع عشر والقرن العشرين، كما عَلم سوسيولوجيا المؤسسات الثقافية. وله العديد من المؤلفات.

* أحمد اليبوري: في الرواية العربية التكون والاشتغال، دار المدارس، الدار البيضاء ٢٠٠٠. راجع الفصل الأول بعنوان: التكون الروائي العربي: مؤسسة الرواية.

الثقافة بوصفها نسقا سمائيا

عبد الله بريمي

جامعة مولاي إسماعيل

المغرب

١ - الثقافة وأنساق العلامات: ذاكرة المفهوم ومحيطه الثقافي

حتى عهد قريب، لم تكن فكرة تفسير مفهوم الثقافة انطلاقا من نظرية العلامات، فكرة واضحة، إذ مازال الحديث عن كتابة تاريخ نسقي للسميائيات الثقافية أمرا في بدايته؛ مما يفرض علينا لمعالجة هذا الموضوع ضرورة تحديد ذاكرته ورسم تطوره التاريخي. فقد كان لنشر «أطروحات حول الدراسة السميائية للثقافات»^١ أثر واضح في ظهور مدرسة تارتو- موسكو السميائية على الساحة الدولية وولادة السميائيات الثقافية، باعتبارها مبحثا معرفيا جديدا. ولقد كان لهذه الأطروحات دور أساسي في تثبيت دعائم الدرس السميائي للثقافة، باعتمادها مقاربات مختلفة ومميزة، كان هدفها الأساسي هو: «دراسة العلاقة الوظيفية بين أنساق العلامات المختلفة»^٢ وتتميز كل ثقافة بعلاقة فريدة بين أنساق العلامات الدالة عليها، ولذلك سيكون من الأجدر أثناء الحديث عن أية ثقافة محاولة فهم تطورها التاريخي.

لقد ركز لوتمان في كتابيه الأخيرين «آليات غير متوقعة للثقافة» و«الثقافة والانفجار» اهتمامه على مسألة التطور التاريخي، وحاول صياغة مقاربة لمعالجة بعض القضايا الجوهرية تراعي التطور والدينامية التاريخية والثقافية. ومن أهم الأسئلة التي طرحها في هذا الشأن نذكر:

- كيف يمكن للأنساق السميائية أن ترتبط بعالم يقع خارج مجالها وحدودها؟
- كيف يمكن لنسق أن يتطور ويحافظ في الوقت نفسه على خصوصيته؟

في تشكلها وبلورتها، من خلال تلقّيها النقدي للعالم اللساني فيرديناند دي سوسير وأطروحات حلقة براغ اللسانية ولسانيات لوي هيلمسليف ولسانيات نوام تشومسكي التوليدية ونظرية مالفينوفسكي في الثقافة وأنثربولوجيا كلود ليفي ستروس البنيوية وعلم التواصل الآلي (السيبيرنطيقا) لدى فاينير إضافة إلى العديد من الباحثين والنظريات الأخرى. ويمكن تلخيص تطلعات هؤلاء الشكلايين في رغبتهم الشديدة في فهم اللغة والثقافة بطريقة نسقية منظمة قدر الإمكان، وبطريقة تسمح لهم بدمج مناهج نوعية وجديدة في هذا الفهم.^٤

إن الخاصية الأولى والمميزة لسميائيات الثقافة، هي سعيها الدائم لأن تكون مبتكرة ومجددة على مستوى الموضوع، وذلك بتقديم طرق جديدة لتعريف الموضوع الثقافي، ووصف لغات وأشكال تعبيرية جديدة (دون الاقتصار فقط على اللغات الكونية)، لإجراء تحليلات ثقافية. ونتيجة لكل هذا، فإن ظهور السميائيات الثقافة يعني أيضا إدخال منهجية جديدة.

• هل التطور التاريخي، من حيث المبدأ، شيء يمكننا التنبؤ به؟

• هل الثقافات تتطور بشكل خطي أو دائري؟

• ما هي وضعية الفرد داخل التاريخ وداخل الثقافة؟

• كيف نتمكن من فهم لغة التاريخ؟

لقد كتب لوتمان في مذكراته قائلا: «شخصيا، لا أستطيع أن أقيم تميزا واضحا، فحيثما ينتهي الوصف التاريخي تبتدئ السميائيات».^٥ وقد كان للعديد من النصوص الفضل في بلورة وتطوير السميائيات الثقافية، وهو ما سنحيل عليه في دراستنا هذه، كما سنشير أيضا إلى العلاقات الممكنة بين التطور السميائي للثقافة وباقي السيرورات أو الإجراءات التي يتم تداولها في تخصصات مختلفة، ودورها في دراسة الثقافة.

ولابدّ، في البداية، من الإقرار بصعوبة إعطاء وصف شامل ودقيق للسياق التاريخي الذي ولدت فيه سميائيات الثقافة، لكن أغلب الدراسات تبين أنها نشأت في مناخ الشكلائية الروسية خاصة مع تينيانوف وجاكبسون. لقد ساهمت هذه الشكلائية

وتدفعنا دراسة أيّ ثقافة إلى البحث عن أساليب جديدة. فمدرسة تارتو- موسكو السميائية، لا تقدّم نسقا معرفيا موحّدا داخل علوم الثقافة. ومع ذلك، فقد كان لوتمان يبحث عن إدماج أو تأليف بين تخصصات ومباحث معرفية متعددة - وهي المسألة التي لاحظها كارل إيميرماخير الذي استخدم لأول مرة مصطلح «علم الثقافة الإدماجي» في مقالاته عن لوتمان باللغتين الألمانية والروسية. وإن مفردة «الإدماجية» تعدّ صيغة مناسبة، مراعاة مع وضع يوري لوتمان الاعتباري والخاص في الدراسات التصنيفية لنماذج وأنماط الثقافات. وهي أيضا مفردة دقيقة في حالة مدرسة تارتو- موسكو السميائية ومن صور هذه الدقة: °

➤ تأملاتهم النقدية لأفكار رولان بارث في اللغة ورؤيته للسميائيات باعتبارها جزءا لا يتجزأ من اللسانيات، ومحاولة ليفي ستروس دمج تخصصات متعددة ومختلفة ضمن محور الأنثربولوجيا الثقافية أو الاجتماعية. وفي هذه الطبيعة الإدماجية أو التكاملية التي تميز مدرسة تارتو- موسكو السميائية، هناك حيز هام داخل أعمالهم له صلة بمفهوم التواصل كما عرفه رومان جاكسون والذي تقوم فيه السميائيات بدراسة كل الرسائل التواصلية وتحديدا، تلك التي تشتمل على ما هو لساني. كما ترتبط فيه السميائيات أيضا بالأنثربولوجيا الاجتماعية والاقتصاد باعتباره بحثا في مجال التواصل الاجتماعي.

➤ حركية أعضاء المدرسة وأنشطتهم البحثية المتعدّدة في مجالات مختلفة. وقد امتدت هذه الحركية لتشمل الدراسات السلافية والدراسات الشرقية. وقد عكست أعمالهم وخبراتهم المنهجية السابقة التطورات أو التحولات التي عرفتھا العلوم الإنسانية والاجتماعية المعاصرة.

إدخال قسم للمنشورات الأرشيفية في مجلة «دراسات أنساق العلامة»، وهي المجلة الناطقة باسم مدرسة تارتو - موسكو السميائية، حيث قامت هذه المجلة بنشر العديد من المخطوطات التي طالها النسيان أو تلك التي تم اكتشافها في الأرشيف. ويمكن القول إن دمج تراث الشكلايين الروس وباختين وغيرهم في المفاهيم الجديدة لسميائيات الثقافة، وبالتالي استعادة الاستمرارية لتطوير البحوث، كان واحدا من المبادئ والرهانات الأساسية لمدرسة تارتو - موسكو السميائية.^٦

وقد شدد المؤرخ زيلكو المنتمي لهذه المدرسة على التوجه نفسه في قوله: « في ظل سيرورة إنتاج لغة وصفية جديدة، كان هناك الأسلاف الروس والأجانب على حدّ سواء. لقد كانت المصادر الأساسية هي اللسانيات البنيوية (رومان جاكسون ونيكولاي تروبيتزكوي) ثم المدرسة الشكلية الروسية وأعمال حلقة باختين والدراسات الفولكلورية لفلاديمير بروب وبيتير بوغاتيريف وأبحاث ليف فيغوتسكي في علم النفس والتقنيات السينمائية مع إيزينشتاين.^٧»

وقد قام فاينير بدمج تراث براغ أيضا في المفاهيم الجديدة لسميائيات الثقافة، حيث قال: «ويرى موكاروفسكي أن البنيات المركبة والمتشابكة التي تشكل أنساقا كبرى، والتي يسميها "نسق الأنساق"، تترجم إلى حدّ كبير وعلى نحو دالّ الموقف المعاصر الذي مفاده، أن الثقافة يمكن أن تُفهم باعتبارها نسقا سمائيا مركّبا، وهو ما تقدم به علماء تارتو - موسكو وغيرهم.^٨» وقد لاحظ أيضا تأثير مدرسة براغ في التقاليد الأخرى في هذا المجال وقد تبدّى ذلك في قوله: «إن الأفكار الخصبة التي نشأت في براغ في الثلاثينيات وضعت الأساس للسميائيات الحديثة، وتشكيل مدرسة تارتو - موسكو السميائية، والمدارس البولندية والتشيكية، والكثير من المدارس السميائية في أوروبا الغربية.^٩»

وقد كان لدراسات وأبحاث رولان بوسنير العميقة حول السميائيات الثقافية أثرها القوي والعميق في تشخيص أهم إشكالاتها، وهو يعتبر إيرنيست كاسيرير الرائد المباشر للسميائيات الثقافية، خاصة حينما اقترح وصف بعض أنساق

كوخ الذي أسس أيضا سلسلة جديدة بعنوان «منشورات بوخوم في سمياتيات الثقافة التطورية». *ولقد اعتبر كوخ الثقافة «ظاهرة تتطوي على إمكانات إدماجية وتكاملية حقيقية لا زالت لم تُستوعب وتُستكشف بعد. وعلى هذا الأساس، فبالنسبة للسمياتيات، فإن البنية والسيروية لا تشكلان مراحل مختلفة من الحقيقة و / أو العلوم، بل هما مجرد وجهين يوحدهما حقل واحد. ومن هذا المنظور، فإن أية محاولة مثمرة للتحليل السميائي سوف تستند إلى مواضع الإدماج الكلي - أو التطور - والإدماج الجزئي - للثقافة.»^{١٢}

وبالنسبة لسمياتيات الثقافة التطورية، فإن التطور، يعني حركية المحيط والبيئة الثقافية والنظر إلى هذه البيئة باعتبارها سيروية دلالية أو سميوزيسا تتطور أولا، انطلاقا من الوسائط اللفظية أو التصويرية ثم بعد ذلك الوسائط الطباعية ثم الرقمية وغيرها مما يسود في البيئة الثقافية من مستجدات تقنية. وهي حركة تنطلق من التواصل في أبعاده المباشرة نحو تنويع أشكال تواصلية تعتمد الوسيط في أبعاده التقنية لفهم كل صيغ

العلامات على أنها أشكالا رمزية، مؤكدا على أن الأشكال الرمزية لمجتمع ما، هي التي تكون ثقافته.

إن السمياتيات الثقافية هي جزء لا يتجزأ من السمياتيات عامة والتي تجعل من الثقافة موضوعا لها. وحسب كاسيرير فإن السمياتيات الثقافية تضطلع بمهمتين رئيسيتين هما:^{١١}

❖ دراسة أنساق العلامات داخل ثقافة ما مقارنة مع إسهاماتها وما تنتجه من قيم ومعارف وتصورات؛ (بالمعنى الذي أعطاه هيردر وتايلور لمفهوم الثقافة)*

❖ دراسة الثقافات باعتبارها أنساقا من العلامات، وخاصة ما له صلة بالمزايا والعيوب أو التوازنات والاختلالات التي يكشف عنها الفرد المنتمي لثقافة معينة.

لقد كانت أعمال مدرسة تارتو - موسكو السميائية معروفة تماما في ألمانيا، حيث تم نشر العديد من الأعمال المتعلقة بسمياتيات الثقافة هناك، في حين تم تطوير مفهوم منفصل عنها يسمى «سمياتيات الثقافة التطورية»* من قبل الباحث

وأساليب التواصل، مما يجعل من القيمة الثقافية للتطور التقني جزءا لا يتجزأ من تاريخ العلم والثقافة.^{١٣}

وبما أن سمائيات الثقافة عند مدرسة تارتو- موسكو السمائية تشكل جزءا كبيرا من تاريخ سمائيات الثقافة، فإن دور ليفي ستروس كباحث قام بدمج الأنثروبولوجيا في التاريخ شيء يجب إبرازه والتأكيد عليه ضمن من سبقوه. لقد تناولت هذه التخصصات المعرفية الموضوع نفسه بالدرس والتحليل لكن من زوايا نظر مختلفة: «وهم يتقاسمون الموضوع نفسه، الذي هو الحياة الاجتماعية؛ والهدف نفسه، الذي هو فهم أفضل للإنسان. وفي الواقع، المنهج نفسه، مع بعض الاختلافات والنقائات فقط في تقنيات البحث. وهم يختلفون، أساسا، في اختياراتهم لوجهات النظر المكملّة لأبحاثهم: فالتاريخ ينظم بياناته بناء على عبارات ومعطيات واعية استقاها من الحياة الاجتماعية، بينما الأنثروبولوجيا تتحقق من خلال فحص أسسها اللاواعية.»^{١٤}

وإذا كان الاختلاف بين الأنثروبولوجيا والتاريخ مستمدا من مقارباتهما المختلفة للزمن، فإن الإثنوغرافيا والإثنولوجيا والأنثروبولوجيا هي تخصصات متداخلة ومتّحدة في مقاربتها للزمن من خلال مقولة الزمن نفسه. ولا تشكل تخصصات متباعدة: «إنها في الواقع ثلاث مراحل، أو ثلاث لحظات زمنية، تتخذ منحى واحدا، وتفضيل تخصّص واحد أو آخر من هذه التخصصات، يعني فقط أن الاهتمام قد انصبّ على نوع واحد من البحوث، والذي لا يمكنه أبدا استبعاد الباحثين الآخرين.»^{١٥}

لقد اعتبر ليفي ستروس الأنثروبولوجيا النواة المركزية داخل هذا التركيب، لأنها تسمح بإنشاء روابط متعددة التخصصات ومتشعبة مع تخصصات أخرى. ووضعها المركزي يصير واضحا انطلاقا من الشكل الموالي: ملحق رقم ١

ويشكل هذا الوضع استراتيجية معرفية متعددة التخصصات داخل مجال الأنثروبولوجيا. وعلى الرغم من أن المصطلحات الخمسة المحيطة بالأنثروبولوجيا تشكل مجالا موحدا كما يظهرها

وإدماج ثقافي. وتشكل الأنثروبولوجيا السميائية والأركيولوجيا السميائية مثالين دالّين على القيمة المنهجية الممكنة للسميائيات. لذلك فإن محاولات مالينوفسكي لصياغة نظرية علمية للثقافة هي مشابهة جدا لتلك التي أجريت في السميائيات. مما يجعلنا نلاحظ ونلمس التآزر بين السميائيات والأنثروبولوجيا.

ويقتضي منطق التخصص أن تكون الثقافة موضوعا للبحث السميائي. بل إن أمبرتو إيكو ذهب أبعد من ذلك حيث نقل اهتمامه إلى موضوعات أكثر تعقيداً، فأصبح واضحاً أمامه أن الثقافة لا يمكن أن نفهمها فقط بوصفها موضوعاً سميائياً، بالعكس: الثقافة كلّها يجب أن ندرسها بوصفها ظاهرة تواصلية تقوم على أنساق دلالية هدفها إنتاج المعنى. وهذا معناه أن الثقافة لا يمكن دراستها إلا بهذه الطريقة، وبهذه الطريقة وحدها يمكن فهم الآليات الأساسية في العمل الثقافي.^{١٧}

ويناقش بياتيغورسكي أحد مؤسسي مدرسة تارتو - موسكو السميائية في مذكراته، الأسباب التي

الرسم البياني، فإن الاختلافات بينها ليست اختلافات تتعلق بالتخصّص، بل هي اختلافات تتعلق بزاوية النظر فقط. ولقد خصّص ليفي ستروس الوضع الأساسي للأنثروبولوجيا بثلاث صفات أساسية هي: الموضوعية، والشمولية والدلالة. ويستند هذا الوضع الخاص على إمكانات كونها نسقية من منظور الثقافة (الجغرافيا والأنثروبولوجيا واللسانيات والأركيولوجيا) والأنثروبولوجيا الاجتماعية (علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس). وهذا الوضع يمكن الأنثروبولوجيا من دراسة الأشياء المرئية وغير المرئية قصد إظهار البنيات الخفية في الظاهرة المدروسة. ممّا يجعل الأنثروبولوجيا تجاور حقل السميائيات وتتجاوز معه. إنها أنثروبولوجيا تطمح لأن تكون علماً سميائياً وتجعل البحث عن المعنى وجهتها الأولى والرئيسية.^{١٦}

إن قدرة السميائيات تتبدّى في خلق لغات قادرة على الوصف، أكثر مرونة ووضوحاً ومنهجية. وهي ترتبط ضمناً بجميع التخصصات التي تدرس الثقافة للمساهمة في خلق تكامل

الثقافة سيرورة سمائية تدليلية

تعدّ الثقافة نسقا سمائيا وقد عبّر لوتمان عن هذا في كتاباته المبكرة، حيث عزّف النسق «باعتباره بنية من العناصر والقواعد يتم الربط بينها في حالة مماثلة قارة وبين الكون المعرفي بشكل واضح ومنظم»^{١٨} قد يبدو هذا التعريف متاهيا لكنه يشير بدقة إلى المبادئ الجوهرية للنسق؛ فهو بنية من العناصر الوظيفية الواضحة. والبنية بدورها هي مجموع العناصر المنظمة وفق ترتيب هرمي (بعيدا عن استعمال كلمة هرمي في أبعادها وإيحاءاتها القيمية، بل في استعمالاتها التداولية المحضة) ذات هدف محدد، وهو ما يجعل هذا النسق مميزا ومختلفا عن الأنساق الأخرى. والمسألة الجوهرية تتبدّى في اعتبار النسق بناء وآلية منهجية ومعرفية وتحليلية. ويبدو من الأهمية الحفاظ على هذا التعريف في الذهن ووضعه في الاعتبار لأن مستعمليه من السميائيين السوفيائيين والبنويين عامة غالبا ما وجّهت لهم انتقادات لأن كتاباتهم لا تعبّر دائما ولا تميّز فيما إذا كان مفهوم «نسق» قد استعمل باعتباره مفهوما عمليا لوصف بعض الظواهر أو باعتباره مقولة

جعلت المدرسة تخوض غمار البحث ودراسة٢- الثقافة يقول: «إن المنهج الكوني يحتاج لموضوع كوني وحتما سيكون هذا الموضوع هو الثقافة». إذ أصبحت سيرورة الثقافة موضوعا مركزيا للدراسة، كما أن ظهور السميائيات الثقافية كان واضحا في مجموعة من المقالات والأبحاث التي نشرتها مدرسة تارتو-موسكو السميائية.

لقد عالجت هذه المدرسة الثقافات باعتبارها جزءا من الكون السميائي، وهذا يثير مجموعة من الأسئلة من بينها ما يلي:

- كيف نميز بين سيرورات وأنساق العلامات الثقافية وبين سيرورات وأنساق العلامات غير الثقافية (أي العلامات الطبيعية)؟
- كيف يختلف مؤوّلو العلامات الثقافية عن مؤوّلو العلامات الطبيعية؟
- ما هو الشيء الذي يحدّد هوية وحدود ثقافة ما؟
- ما هي طبيعة العلاقات التي تنسجها الثقافات فيما بينها داخل الكون السميائي؟
- كيف ينشأ التحوّل الثقافي؟

وجودية (أنطولوجية) خاصة عندما يتم اكتشاف بعض القوانين الخاصة داخل هذا النسق بوصفها وقائع وحقائق موضوعية.

إننا نفهم النسق السميائي، قبل كل شيء، على أنه فكرة مجردة وبناء منهجي يستخدم لوصف إنتاجية التفكير الإنساني وفاعليته مثل اللغة والآداب والسينما والفن أو الثقافة في فتراتها المختلفة وميولاتها المتعارضة وغيرها من المعايير والمعالن وتحليلها ثم كيف نستعملها ونتفاعل معها. إن الثقافة واللغة أو أي نسق سميائي آخر لا يمكن أن ينظر إليه في ذاته، بل في استعمالاته وتحولاته وتطويره أو التخلي عنه إذا لزم الأمر. ولا ينتج النسق دلالة أحادية ومكتفية بذاتها ولا يمكن أن يُطرح ويُعزل بعيدا عن تحقيقاته. إنه يولد عددا من التمثيلات المتسلسلة، يمكن النظر إليها بوصفها سيرورة تدللية منتجة لمعرفة أكثر عمقا وتطورا. ولا يمكن للذات الإنسانية أن تفكر خارج هذه السيرورة. هذا يعني أن الأشياء المرتبطة بالتجربة الإنسانية والتي تشغل باعتبارها نسقا سميائيا متحركا، يتم تداولها كذلك بوصفها سيرورة

تدللية تتحدد كتكثيف لهذه التجربة والممارسة بكل أبعادها وتجلياتها الذهنية والعملية. وخارج هذه السيرورة لن تحيل الوقائع سوى على قضايا مجردة عالقة عارية من التاريخي والتسنيين الثقافي.

١-٢ التواصل وتوليد المعنى

إن الخاصية الأولى المميزة للثقافة باعتبارها نسقا هي الخاصية التواصلية. فكل الظواهر الثقافية ينظر إليها بوصفها موضوعات تواصلية وأنساق دلالية. فالعلاقات الاجتماعية والإنسانية لا تقوم ما لم تتسج علاقات تواصلية، إذ يهدف الإنسان في كل أنشطته إلى إعداد المعلومات وتبادلها والحفاظ عليها. «وعلى هذا الأساس تعدّ الثقافة مجالا لتنظيم الأخبار والمعلومات في المجتمع الإنساني. وتعتبر آلية الثقافة بمثابة جهاز قادر على التحويل والتحكم في المحيطين الداخلي والخارجي. إذ تحوّل الفوضى إلى نظام والناس الغفل إلى متعلمين والمذنبين إلى عادلين. ولأن الثقافة لا تعتمد في حياتها على التقابل بين المجالين الداخلي والخارجي فقط، بل تعتمد على الحركة من أحدهما إلى الآخر، فإنها لا تحارب

الفوضى الخارجية فقط بل تحتاجها أحيانا. إنها لا تكفي بتحطيمها ولكنها تخلقها باستمرار»^{١٩}

وهناك طرق عدة للتواصل داخل الثقافة، وهي طرق وصفها لوتمان بأنها مجموعة سمائية مركبة تتكون هي الأخرى من عدد لا بأس به من الأنساق السمائية. وبتعريف عام فإن كل نسق يسهل التواصل بين شخصين أو أكثر يمكن اعتباره لغة. فالفن هو نوع من أنواع هذه اللغات التي تتفرع بدورها إلى لغات أخرى حيث الآداب والسينما والفنون الجميلة... لكن ما هي الخصوصيات المميزة لسيرورة التواصل داخل الفن؟

للإجابة عن هذا السؤال يلزمنا العودة لما أشار إليه اللساني السويسري فيرديناند دي سوسير -أحد الأعلام الذين كان لهم الفضل في ميلاد السمائيات - واللساني الروسي رومان جاكبسون - مؤسس حلقة براغ للدراسات اللسانية وأحد الوجوه المهمة بالنسبة لمدرسة تارتو - موسكو السمائية-. ويمكننا التدليل على سيرورة التواصل هذه انطلاقا مما جاء في كتاب دي سوسير

«محاضرات في اللسانيات العامة» حيث تنطلق فكرة دي سوسير حول التواصل من زاوية تفسيره دورة الكلام التي تفترض داخلها وجود شخصين على الأقل من أجل استواء عملية التواصل. ملحق رقم ٢

وتتطلق هذه العملية من المرسل إلى المرسل إليه. وإن منطق الدورة موجود في دماغ أحدهما وهو (أ) حيث تقترن ظواهر الإدراك أي التصورات الذهنية؛ (أي المدلولات) بما يمثل الصور السمعية (أي الدوال) المستخدمة للتعبير عن تلك الظواهر. و لنفرض أن تصورا ما يثير في الدماغ صورة سمعية مناسبة له، فإن هذه العملية تمثل ظاهرة نفسية صرفة، تليها ظاهرة فيزيولوجية، أي إن الدماغ يأمر أعضاء التصويت، فتنتشر الموجات الصوتية من فم (أ) إلى أذن (ب) وهي عملية فيزيائية بحتة. ثم إن الدورة تتواصل عند (ب) و لكن بطريقة معاكسة: أولا من الأذن إلى الدماغ، حيث تتم عملية تبليغ فيزيولوجية للصورة السمعية، ثانيا في الدماغ نفسه حيث يتم الربط الذهني بين تلك الصورة و التصور الذهني الذي يناسبها. فإذا تكلم (ب) بدوره فإن هذه العملية

وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق.^{٢٢}

• إن اللسان أرقى هذه الأنساق لأنه يعد مؤولها ووجهها اللفظي. وهو أيضا المصفاة التي عبرها تحضر هذه الأنساق في الذهن. فلا يمكن الإحاطة بجوهر هذه الأنساق ومعرفة طرق اشتغالها دون الاستعانة بنسق من طبيعة أخرى يوجد خارجها. فاللسان وحده يستطيع أن يكون في نفس الآن أداة للتواصل (فهو أرقى وسيلة للتواصل وتبادل المعارف والخبرات الإنسانية)، ويشغل كمنسق يوضح نفسه بنفسه (اللغات الواصفة المشتقة منه بهدف مقارنة تجارب معرفية متنوعة، واللغات الواصفة المشتقة منه لدراسة قوانينه التركيبية والدلالية والصوتية ...). وهو أيضا- وبعد هذا وذاك -الأداة الوحيدة لفهم وتأويل الأنساق الأخرى. فلا يمكن الحديث عن الموسيقى من خلال خطاب مشتق من النوات الموسيقية، تماما كما لا يمكن شرح الصورة بالصورة، ولا فهم اللوحة من خلال خطاب آخر غير خطاب الكلمات المؤولة لعناصر اللوحة. إن تحديد عناصر التدليل وميكانيزماته يمر بالضرورة

الجديدة، أي كلام (ب)، ستسلك في تنقلها من دماغه إلى دماغ (أ) نفس المسلك الذي سلكته العملية الأولى بالذات، أي كلام (أ)، و تمر بنفس المراحل المتتابعة^{٢٣}. إن تركيز سوسير لم يكن منصبًا على الاختلافات الكلامية بين المتحاورين بل على وجود قاسم مشترك بينها داخل الفعل التواصل. ولقد ميّز سوسير في لسانياته بين اللسان والكلام.

• فاللسان يتميز بالاستقلالية والانسجام، وهو أداة الوصف والتصنيف. فلا يمكن معرفة أي شيء دون الاستعانة بعلامات اللسان. ذلك أن العالم بكل موجوداته يحضر في الذهن على شكل مضمون لساني، فأشياؤه وتجاربه توزّع وتصنف من خلال المفاهيم وطرق التقطيع التي يوفرها اللسان. فنحن لا يمكن أن ندرك هذا العالم ولا أن نعرف عنه أي شيء إلا عبر الكلمات وكل ما يسمح به نظام اللسان. فاللسان أداة للتعين وأداة للتصنيف وأداة للتقطيع المفهومي.^{٢٤} «إن اللسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية

- عبر ما يقدمه اللسان من أشكال للتقطيع والتنسيق • أما الكلام فهو التحقق الفردي والمادي للرسائل والتداول.^{٢٣}
- إن موقع اللسان هذا هو الذي يجعل منه بوابة رئيسة نحو فهم مناطق جديدة من الإنساني والاجتماعي وتحديد أنماط التدليل والتواصل داخلها. لقد كانت هذه الأنساق في حاجة إلى شكلنة خاصة تمنحها وجودا مستقلا وتمكنها من إنتاج أشكال شتى من الدلالات الخفية والصريحة. إلا أن هذه الشكلنة ما كان لها أن تتم قبل معرفة القوانين التي تحكم اشتغال اللسان، فهذه القوانين هي ذاتها التي يجب أن تطبق على الأنساق الأخرى تمهيدا لخلق علم يقوم بدراسة مجمل الأنساق الدالة التي تحكم الوجود الإنساني في كليته. فهذه الأنساق، مثلها مثل اللسان، هي أنساق دالة وخاضعة لمجمل التّسنيات الاجتماعية التي تحكم إنتاج الدلالة وتداولها، وهي أيضا قادرة على أن تشكل عناصر للتواصل ونقل المعرفة وتخزينها وصيانتها، وهي في النهاية جزء من تجربة إنسانية تتميز بالشمولية وموزعة على مناطق للتدليل والتواصل.^{٢٤}
- أ - التأليف الذي يسمح للذات المتكلمة استعمال سنن اللسان للتعبير والإفصاح عن أفكارها.
- ب - الآليات النفسية والفيزيولوجية التي تسمح بإخراج هذه التأليفات.^{٢٥}
- ومع ذلك فإن الفردية لا تعني أن الذات المتكلمة حرة في استعمالها لعناصر اللسان وفق أهوائها الخاصة. إنها على العكس من ذلك محاصرة بقوتين: ما يقدمه اللسان من قواعد وضوابط وإرغامات تحدّ من حركة التأليف وحريته، وهي ثانيا محاصرة بالإكراهات ذات الطابع الاجتماعي والديني والأخلاقي والتي على الرغم من وجودها خارج اللسان، فإنها تمارس ضغوطا على الذات

المتكلمة وتقرض عليها انتقاء وتركيبا للوحدات وفق مقتضيات المقامات والسياقات المتنوعة.^{٢٦}

إن هذا التمييز بين مستويين (اللسان والكلام)، ليس مجرد تقسيم يطال الوظيفة الإبلابية (الموزعة على نسق وإجراء. إن الأمر يتعلق بمبدأ حقيقي للتصنيف يتمتع بمردودية تحليلية بالغة الأهمية. فقياس الظاهرة من زاوية بعدها النسقي أو من زاوية بعدها الإجرائي هو ما يسمح لنا بتحديد موقع الـ"أنا" المنتجة للفعل، باعتبار هذه الـ"أنا" هي البؤرة التي يتجلى فيها وعبرها التدليل والإبلاغ معا. ومن جهة ثانية، فإن هذه الثنائية سيكون لها في ميادين أخرى كالأدب والأنثروبولوجيا والتاريخ أهمية كبيرة في التعرف على الظواهر وتصنيفها وتحديد الثابت فيها من المتحول.^{٢٧}

إن التواصل بين الأفراد يظل أمرا قائما لأن كل الرسائل الفردية مبنية على النسق اللغوي نفسه. وهو إذن نقل فعال للمعنى والأخبار، كما يحتوي على رسالة، وكل رسالة تتكون من علامات. وبالمقابل يستحيل أن نتحدث عن تواصل خال من

تسنيات أو من شفرات ومن رسالة لأن السنن والرسالة يوجدان في علاقة جدلية وثيقة؛ وهو ما تقترحه خطاطة جاكبسون التواصلية المعروفة بعناصرها الستة.^{٢٨} ملحق رقم ٣

وتُسند إلى كل عنصر من العناصر الستة السالفة وظيفة لغوية على النحو الآتي:

- المرسل تسند له الوظيفة التعبيرية
- المرسل إليه تسند له الوظيفة الإفهامية أو التأثيرية
- الرسالة تسند لها الوظيفة الشعرية
- السياق تسند له الوظيفة المرجعية
- الاتصال تسند له الوظيفة الحشوية أو الانتباهية
- السنن تسند له الوظيفة اللسانية الواسفة

ولقد أوضح لوتمان أن هذه الخطاطة التواصلية، على الرغم من أهميتها، إلا أنها ليست كافية بالقدر المطلوب أثناء تطبيقاتها على مجال الثقافة. ففي رأيه، يجب أن ينصبّ التركيز على النص، لأنه هو الدعامة الحقيقية للتواصل وأساس الفاعلية السميائية. وقد اقتبس لوتمان هذه الخطاطة التواصلية المتعارف عليها في نقل الرسائل، كاشفا أنها لا تمثل سوى وضع مثالي

عن هذا دخول العملية التواصلية في صراع وتوتر دائم مع ذاتها.^{٣٠}

ومن المثير للاهتمام أن السمة المميزة لمعظم الأنساق الاصطناعية هي أنها ليست قادرة على إنتاج وتوليد رسائل جديدة. وهو ما جعل لوتمان يحدد الرسالة الجديدة مرة أخرى من خلال مفهوم الترجمة، مع إبراز الطابع الحوارى للتواصل، «إذا أدت ترجمة النص الأول من لغة أولى إلى لغة ثانية إلى ظهور نص ثان، بشكل يمنحنا، عبر إجراء ترجمة عكسية، مداخلات النص الأول، فإننا لا نعتبر النص الثانى جديدا مقارنة مع النص الأول». ^{٣١} وبعبارة أخرى، فإن الأنساق السمائية التي تستبعد المرادفات الداخلية، والتي تقتصر فيها النصوص على تأويل واحد فقط، ستظل أنساقا غير قادرة على إنتاج رسائل جديدة. ولنسجل بأن لوتمان يستعمل مصطلح الترجمة بمعناه الواسع؛ فهو لا يقتصر على الترجمة التي تقضي بنقل نص من لغة إلى أخرى، أي الترجمة الدالة على كل وضعية يُنقل فيها هذا النص بين أنساق

واحد لنقل الأخبار؛ أي إنها تسند وظيفة واحدة للنص؛ تتبدى في نقل المعلومة بشكل كاف وملائم. وإذا اعتبرنا بأن هذه الوظيفة هي الوحيدة، ففي هذه الحالة يمكن مقارنة النص بعلبة رسائل تخفي دلالة ما. حيث يتلقى المرسل إليه رسائل ويقوم بفتحها ويستخرج بعض معانيها دون تعديل أو تحوير، ودون إلحاق ضرر بهذه العبة. إنها خطاوة تواصلية مثالية، لكن كما أشار لوتمان لا يمكن أن تطبق سوى على بعض الأنساق السمائية الاصطناعية الموضوعة أصلا لنقل الرسائل دون تحريف لمحتواها. ففي الثقافة، فإن كل نقل لخبر ما يعدّ دائما ترجمة وتحويلا له.^{٣٢} ملحق رقم ٤

«إن الطريقة التي يتم بموجبها تبادل المعلومات، لم تعد طريقة سلبية في نقلها لرسالة خاصة وكافية في ذاتها، من محتوى ذاكرة ما لمحتوى آخر. إن نقل هذه الرسالة يصبح ترجمة، وهي قادرة على تحويل هذه الرسالة. والسعي نحو تحقيق ترجمة كافية من شأنه أن يقمنا في صراع مأساوي نظرا لاستحالة تحقق هذه الترجمة بشكل كامل. وينجم

سميائية غير منسجمة بعضها مع الآخر.^{٣٢} يمظر ملحق رقم ٥

ويمكن التدليل على هذا بمثال النسق الدال على إشارات المرور باعتباره نسقا سميائيا اصطناعيا معروفا، نظرا لنوعية أهدافه، في كل بقاع المعمور. ولهذا النسق السميائي معجما شبه محدود وتركيبا بسيطا يتبدى في التأليف بين العلامات، لأن هدفه هو القضاء على كل تعارض أو تناقض يشوش على تأويل هذه العلامات. بمعنى آخر، إننا نكون أمام نسق تقني لا يستدعي مجهودا ذهنيا للتفكير فيه أثناء عملية تفسيره أو تأويله، خلافا لما يكون عليه الوضع في اللغات الطبيعية خاصة لغة الفن: فالوضعية مختلفة جذريا، لأننا قادرون على إنتاج سلسلة لا متناهية من الرسائل التي تعطى لها تأويلات عدة ومختلفة. فإذا حصل وأن قُمنّا بترجمة نص أو جملة بسيطة من العربية إلى الفرنسية ثم من الفرنسية إلى العربية، فإن النتيجة قد تختلف أحيانا وبشكل دال. لهذا لا ينبغي لبرامج الترجمة الآلية أن نخدعنا، لأن هذه البرامج تحاول مكننة عملية

الترجمة عبر خوارزمات بمعالجة اللغات الطبيعية كما لو كانت اصطناعية. فالترادف والمشارك اللفظي، من العوامل التي تزيد من تعميق سوء الفهم عندما يتعلق الأمر بالترجمة الآلية. وهكذا فحتّى لو كان المشاركان داخل العملية التواصلية يتقاسمان لغة واحدة، فهناك عوامل كثيرة جدا تؤثر على هذه العملية، مما يؤدي إلى عدم توازن أو إحداث خلل داخل السنن لكل من المرسل والمرسل إليه: فرغم تجربتهما اللغوية والثقافية، وكفاءتهما، وتمثّلهما للمعايير والقيم، والتداول الاجتماعي للمعنى بينهما، والذاكرة المشتركة، فإن التوازن بين سنن كل واحد منهما يبقى، مع ذلك، نسبيا. وإذا حاولنا أن ننتج شريطا سينمائيا مقتبسا من رواية، أي ترجمة الرواية إلى لغة سينمائية بعدها سوف نقوم بكتابة رواية جديدة انطلاقا من مشاهدتنا لهذا الشريط، فإنه من غير المرجح أن نحصل على روايتين متطابقتين نتيجة لذلك. ومن ثمة فإن السمة الأولى الحاسمة في الفعل التواصلية هي مبدأ عدم التماثل أو اللاتماثل^{٣٣}: فعوض أن نتحدث عن تطابق تام ينبغي أن نتحدث عن تأويلات ممكنة، وبذل أن نتحدث عن

تحوّل مماثل، يلزمنا أن نتحدث عن تحول مفارق وغير مماثل وعوض الحديث عن هوية بين العناصر المكونة للنص الأول والثاني يلزمنا أن نتحدث عن اختلافات بينهما.^{٣٤}

ينظر ملحق رقم ٦

إن الفعل التواصل عند لوتمان يفترض مسبقا تغييب هوية المرسل والمرسل إليه، معبرا عن فكرة مفارقة لا تفترض الفهم داخل العملية التواصلية فقط، بل تفترض أيضا «عدم الفهم أو سوء الفهم ويعدّ هذا شرطا أساسيا للتواصل، فالنص المفهوم تماما هو في الوقت نفسه نصّ لا جدوى منه على الإطلاق».^{٣٥}

إن لإدراج فكرة سوء الفهم في العملية التواصلية دورا جوهريا في كشف الإمكانيات الدلالية الثرية والمتجددة، فلا شيء إذن قابع كليا في موقعه الأصلي وفي معناه المباشر؛ فالعادات والتقاليد والأساطير والأحلام والأعمال الفنية والنظريات العلمية... كل هذه المظاهر وتجلياتها تنتج نحو إمبراطورية المعنى. ومن هنا فإن التساؤل حول

هذا المعنى في ظل المقاربة السميائية سيضعنا أمام إشكالات لها أهميتها في الدرس السميائي الثقافي المعاصر من قبيل الإنتاج والاستهلاك والتداول والفهم والتأويل والتلقي والذاتي والموضوعي والمجرد والملموس والمحايث والمتجلى... وهي إشكالات مركبة ومرتبطة في العمق بإشكالية الفهم؛ أي فهم النص، باعتباره سيرورة داخل نسق عام هو الكون السميائي. وإن الفهم ليس سلوكا موعلا في الذاتية، بل هناك أفق للفهم يحدده التاريخ وتحدده الثقافة. وفي كل عملية فهم، وهي المسار الطبيعي، نحو إطلاق العنان لسيرورة التدليل والتأويل، يجب استحضار قوانين النص وقوانين السياق؛ وقوانين الكون السميائي، أي مجمل المعارف والأحكام المسبقة والانتقاعات السياقية التي يمكن للنص الإحالة عليها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لأن تأويل النص، لا يمكن أن ينفصل عن الأحكام المسبقة التي تنتج عن الارتباط التاريخي للذات وعن استمرارية التقاليد أو التراث بتعبير فيلسوف التأويلية هانز جورج غادامير. فالذات المؤولة، وهي تدخل في حوار مع النص، تستدعي مخزونها الثقافي والموسوعي

فتتنعش أفكار وتجارب، كانت تمثل عناصر مترسبة، وتترجع أخرى إلى الخلف وتقفز أخرى إلى الأمام، وتطفو أخرى فوق سطح النص، ويعدّ هذا انتقاءً سياقياً يكتفٍ وينظّم ويؤطر التأويل ويمنحه هويته التاريخية والدلالية المحددة. وللمؤول وحده القدرة على تحيين هذه الهوية الدلالية ضمن هذا المسير التأويلي أو ذاك؛ أي تحديد مجمل الإمكانات التأويلية القابلة للتجسيد والتحقق من خلال فعل القراءة المتعدد والمتنوع، «إن القراءة إذن، هي البنية الأساسية والمشاركة لكل تحقيقات المعنى»^{٣٦}. بذلك نكون أمام مقارنة سميائية تستند إلى كفاية القارئ وأهليته، وهي مقارنة لا تنتظر إلى النصوص على أنها عوالم تفترض وجود معنى كلي ونهائي يقتضي من المؤول البحث عنه، بل إن الأمر يتعلق بجهة نظر معينة (افتراضات وأحكام مسبقة ترسّبات)، وهي بمثابة فرضية مسبقة للقراءة قائمة على تسنينات وتعاقبات مختلفة ومتعددة، تؤثر وتشتغل بوصفها شبكات للقراءة والتأويل.

لذلك فالفرق الأساسي بين خطاطة يوري لوتمان التواصلية، وباقي الخطاطات الأخرى يتبدّى في كون الأولى (خطاطة لوتمان) قائمة على تسنينات متعددة ومتداخلة قادرة على إنتاج عدد هام من النصوص الجديدة. وبمعنى آخر إن لوتمان، لا يركز في التواصل على التشابه بل على الاختلافات؛ والاختلافات هي المولدة للمعنى وهي ثناء على حركية المعنى وعلى دينامية الكون السميائي التي لا يمكننا السيطرة عليها وعلى المرونة الخلاقة لحدوده. ويشغل مفهوم توليد المعنى بعدا جوهريا في نظرية لوتمان السميائية، لأنه هو المشكل للوظيفة الإبداعية للنص. هذه الأخيرة ستصبح ذات أولية عندما يتعلق الأمر بسياق الفن والثقافة وهي وظيفة مرتبطة جوهريا بفكرة التعدد النصي التي غالبا ما تثار في كل أعمال لوتمان. فالنص ينتمي في الآن نفسه، لأكثر من لغة،^{٣٧} لأن الوعي الإنساني هو وعي غير متجانس، وحتى في ظل الوعي الواحد يمكننا أن نعثر على وعيين؛ وعي يدرك العالم باعتباره نسقا منفصلا عن التسنين وآخر يدركه باعتباره نسقا متصلا. وإن الوحدة الأساسية للنسق الأول

هي العلامة بينما يعدّ النص هو الوحدة الخاصة بالنسق الثاني^{٣٨}

وحسب لوتمان دائما فإن تراتبية النصوص داخل ثقافة ما، هي تراتبية تداولية مرتبطة بنسق الشفرات أو التّسنيّات التي تسهّل عملية فهم هذه النصوص. ولهذه التّسنيّات كذلك بنية تراتبية؛ فهي منظمة وفق نسق سمائي أو وفق أكوّان دلالية محاطة بعدد من المجالات التي يمكن أن تشوّش على هذه الدلالة. وكل كون دلالي يكون قادرا على إعطاء تفسير للعالم ممّا يتيح فرصة أو محاولة فهمه. وتتألف هذه الأكوّان الدلالية من أنساق العلامات التي تنظّم وتشكّل وتصوغ العالم بناء على الدلالات المقدّمة له.

ختاما يرى يوري لوتمان أن السميائيات ثقافية بطبيعتها، فعملها السميائي وفائدتها التحليلية أمور ثقافية قبل كل شيء. فهو لا يؤمن بأنه من الممكن تفسير الواقعة السميائية خارج السياق الثقافي الذي تُوجد فيه، وإذا كان لابد من وجود مجال تفيد منه السميائيات فهو مجال التحليل

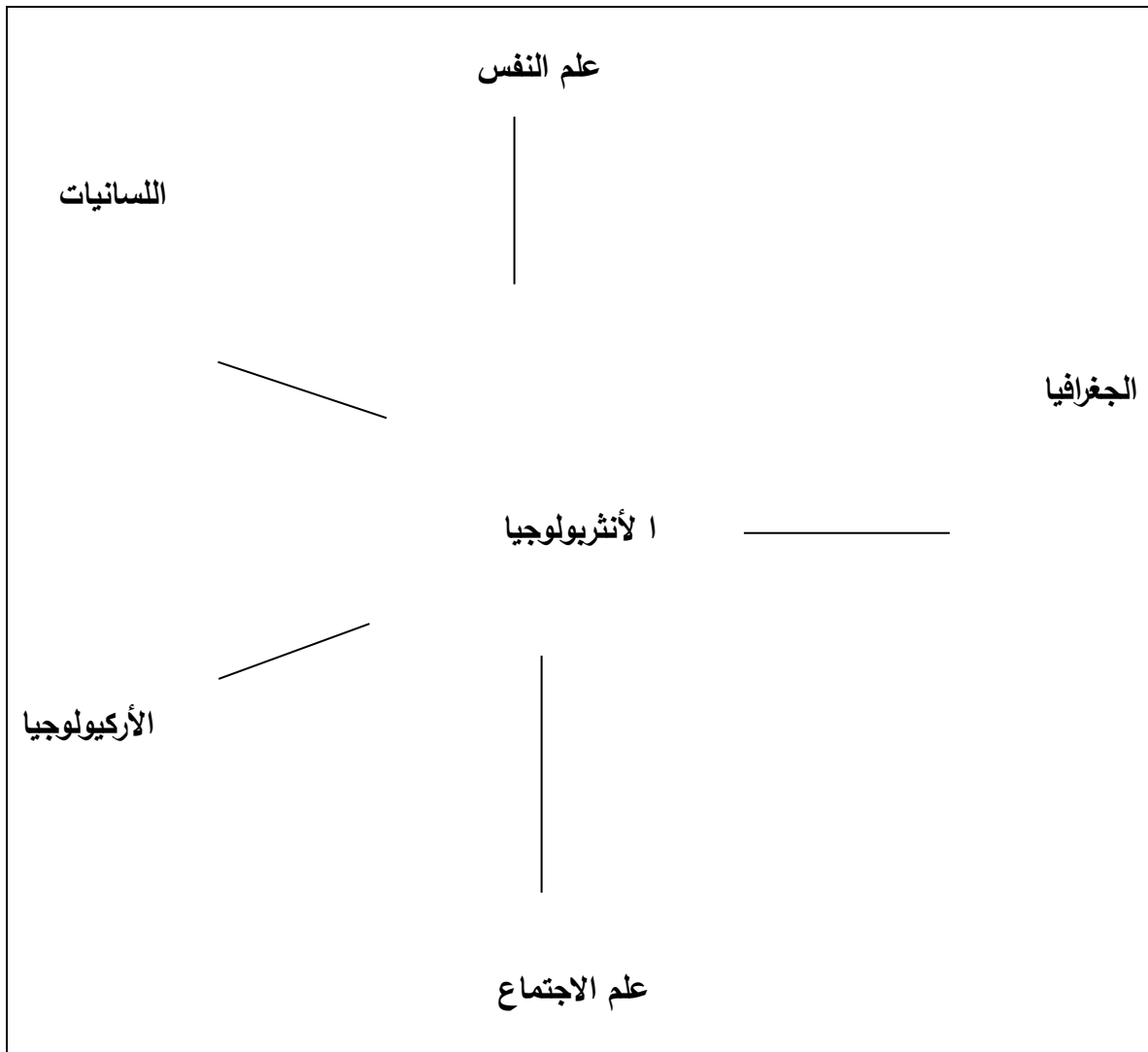
الاجتماعي والثقافي. وهو التّصور نفسه الذي نلمسه كذلك عند أمبرتو إيكو وإريك لاندوفسكي. لقد كان أمبرتو إيكو صاحب فكرة مؤداها أن «السميائيات» شكّل من أشكال التحليل الاجتماعي، إذ تلعب دورا في تغيير المجتمع وكشف تناقضاته. وبعبارة أخرى، تعدّ السميائيات ضرباً من فهم الثقافة بعد أن أصبحت - بفضل إمكانياتها التحليلية - مقارنة نقدية كاشفة، ومن ثم مؤثّرة جدّا.

لقد أضحي واضحا أن الثقافة لا يمكن أن نفهمها فقط بوصفها موضوعا سمائيا، بالعكس: الثقافة كلها يجب أن ندرسها بوصفها ظاهرة تواصلية تقوم على أنساق دلالية هدفها إنتاج المعنى. وهذا معناه أن الثقافة لا يمكن دراستها إلا بهذه الطريقة. وبهذه الطريقة وحدها يمكن فهم الآليات الأساسية داخل السيرورة الثقافية. يقول كليفورد غيرتز في بداية كتابه المعنون بـ «تأويل الثقافات» «إن مفهوم الثقافة الذي أوّمن به، والذي نريد أن نوضح فائدته ونقف على أهميته، هو مفهوم سميائي في جوهره. فأنا أعتقد مع ماكس فيبر أن الإنسان حيوان معلّق في شبكات من

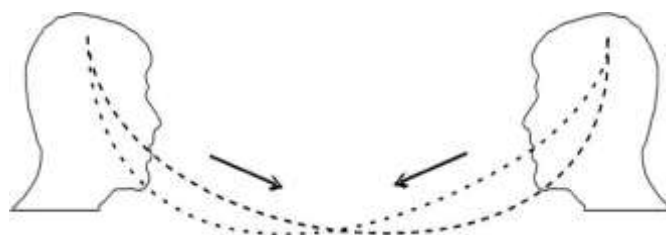
المعاني التي نسجها بنفسه، وأنا أعتقد أن الثقافة
بهذه المنزلة - علماً تجريبياً يبحث عن قانون،
هي هذه الشبكات، وتحليل هذه الثقافة ليست -
ولكنه تحليل تأويلي يبحث عن دلالة ما.^{٣٩}

الملاحق :

ملحق رقم ١



ملحق رقم ٢



ملحق ٣

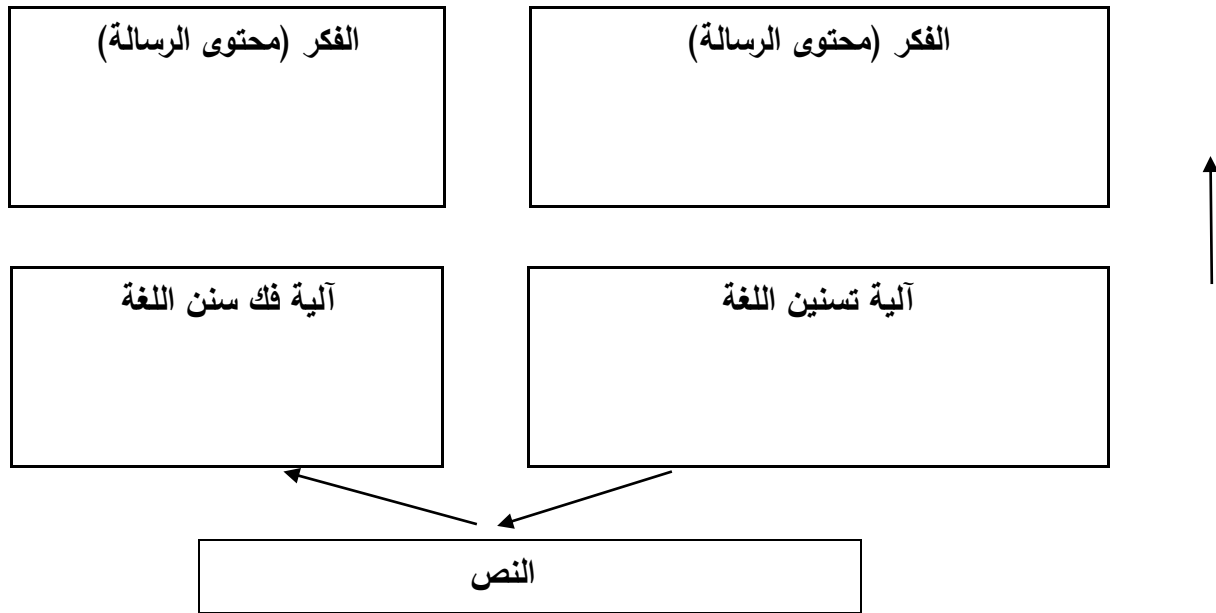
المرسل الرسالة المرسل إليه

السياق

اتصال

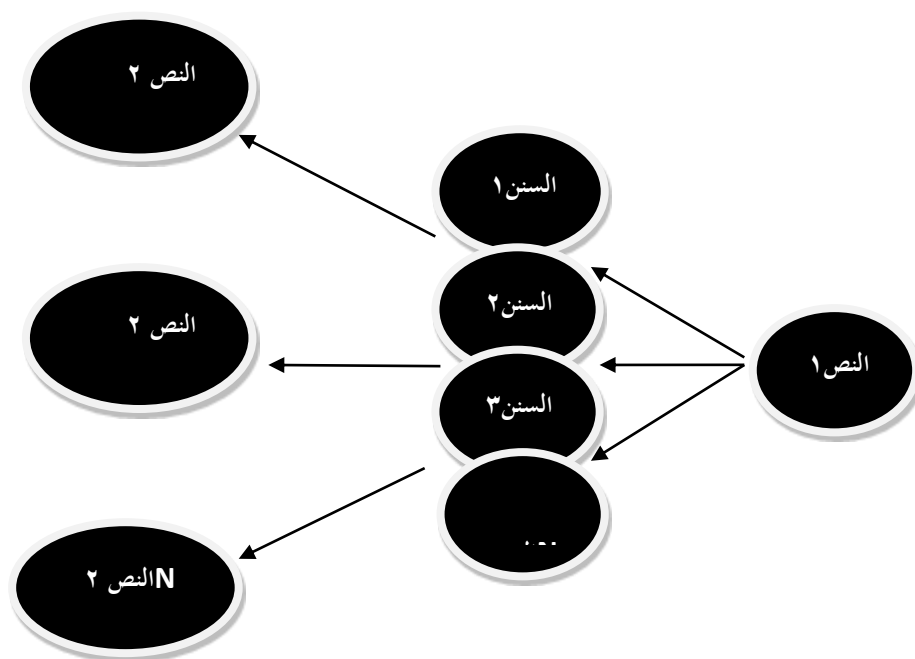
السنن

ملحق رقم ٤



ملحق رقم ٥





Juri M.Lotman, Uspenskij, B. A.; Ivanov, V. V.; Toporov, V. N.; Pjatigorskij, A. M. 1975. -١
Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). In: Sebeok, Thomas A.
(ed.), The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics. Lisse (Netherlands): The Peter de Ridder
Press, 57-84.

Ibid, p. 57. -٢

Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE -٣
UNIVERSITY OF TARTU UHU PRESS TARTU SEMIOTICS LIBRARY 13, editors: Kalevi Kull,
Silvi Salupere, Peeter Torop Copyright: University of Tartu, 2013.p. 15.

Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF -٤
CULTURE, Op. Cit, p. 16.

Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF -٥
CULTURE, Op. Cit, p. 16.

Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF -٦
CULTURE. Op. Cit, p. 17.

Ibidem. -٧

Boguslaw , Zylko. 2001. Culture and semiotics: Notes on Lotman's conception of culture. -٨
New Literary History 32(2). P. 392.

Thomas, Winner. 1979. Some fundamental concepts leading to a semiotics of culture: An -٩

historical overview. Semiotica 27(1/3): 78.

Thomas, Winner. 1979. Some fundamental concepts leading to a semiotics of culture: An -١٠

historical overview. Semiotica 27(1/3): 78.

Roland, Posner. 2005. Basic tasks of cultural semiotics. In: Williamson, Rodney; Sbrocchi, -١١

Leonard G.; Deely, John (eds.), Semiotics 2003: "Semiotics and National Identity". New York:

Legas, p. 307/308.

*- لقد كان لاكتشاف مفهوم الثقافة من طرف "تايلور" أكبر الأثر في تنظيم موضوعات هذا العلم في إطار واحد، فهو المركز الذي ينتظم حوله معظم الظواهر التي ترتبط عن قريب أو بعيد بالإنسان، وبالتالي فالأنثروبولوجيا الثقافية ترمي إلى فهم طبيعة ظاهرة الثقافة وتحديد عناصرها سواء في المجتمعات الحالية أو المجتمعات القديمة، فهي تبحث في التغير الثقافي وعمليات الاقتراض والامتزاج والصراع بين الثقافات، وتحديد نتائج تلك الاتصالات الثقافية، كما تدرس خصائص الأشكال المتشابهة من الثقافات أي الأنماط الثقافية التي تحدث بصورة مستقلة في الأماكن والعصور المختلفة.

Evolutionary Cultural Semiotics *-

Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics *-

Walter. Koch, A. Walter 1989. Bochum publications in evolutionary cultural semiotics: -١٢

Editorial. In: Koch, Walter A. (ed.), Culture and Semiotics. Bochum: Studienverlag Dr. Norbert

Brockmeyer, p. V.

١٣- Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. Op. Cit. p. 18.

١٤- Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. Op. Cit. p. 18/19.

١٥- Ibid. p. 19

١٦- Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE. Op. Cit. p. 18.

١٧- Umberto Eco, 1976. A Theory of Semiotics, Indiana University Press, p.22.

١٨- Lotman 2000a, 387. Cité in ALEKSEI SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. PALGRAVE MACMILLAN New York. 2012. P. 23.

١٩- Juri Lotman, M.; Uspenskij, B. A.; Ivanov, V. V.; Toporov, V. N.; Pjatigorskij, A. M. 1975. Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). Op. cit, 57/58.

٢٠- Ferdinand de Saussure, 1972. Cours de Linguistique générale, éd. Payot, p. 27/28.

٢١- سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الطبعة الثالثة ٢٠١٢ دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا. ص: ٦٤.

٢٢- Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Op. Cit, p. 33

٢٣- سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: ٦٤.

٢٤- المرجع نفسه، ص: ٦٤/٦٥.

Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Op. Cit, p. 31. -٢٥

-٢٦ سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: ٧٢.

-٢٧ المرجع نفسه، ص: ٧٢/٧٣.

Roman, Jakobson. 1963. Essais de linguistique générale (tome1), Paris, Editions de -٢٨
Minuit, p. 213/214.

ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's -٢٩
Semiotic Theory. Op. Cit. P.27.

Yuri M. Lotman. "Primary and Secondary in Communication-Modeling Systems." In Soviet -٣٠
Semiotics: An Anthology, edited by Daniel Lucid, 95-98. Baltimore: Johns Hopkins University
Press.1977a. p. 97/98.

Yuri M. Lotman. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture; Translated by Ann -٣١
Shukman, Introduction by Umberto Eco, I.B. TAURIS & CO. LTD Publishers London. New
York.1990. P.13/14.

ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic -٣٢
Theory. Op. Cit. P.27.

ALEKSEI, SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's -٣٣
Semiotic Theory. Op. Cit. P.29.

Yuri M. Lotman. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture; Op. Cit. P. 14. -٣٤

- Yuri M. Lotman. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture; Op. Cit. P. 80. -٣٥
- Gadamer. Hans – George: L'Art de comprendre. Ecrits II Herméneutique et champ de – ٣٦
l'expérience humaine; Textes réunis par Pierre Fruchon, Ed; Aubier, 1991; Page:31.
- Yuri M. Lotman. The Structure of the Artistic Text. Translated by Ronald Vroon. Ann –٣٧
Arbor: University of Michigan Press1977d. P.298.
- Yuri M. Lotman. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture; Op. Cit. P. 36. -٣٨
- Clifford Geertz, 1973. The Interpretation of Cultures, New York: Basic Books. P. 5. -٣٩

المصادر والمراجع

- 1- ALEKSEI SEMENENKO The Texture of Culture An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory. PALGRAVE MACMILLAN New York. 2012.
- 2- Boguslaw, Zylko. 2001. Culture and semiotics: Notes on Lotman's conception of culture. New Literary History 32(2).
- 3- Clifford Geertz, 1973. The Interpretation of Cultures, New York: Basic Books.
- 4- Ferdinand de Saussure, 1972. Cours de Linguistique générale, éd. Payot,

- 5- Gadamer. Hans – George: L'Art de comprendre. Ecrits II Herméneutique et champ de l'expérience humaine; Textes réunis par Pierre Fruchon, Ed; Aubier, 1991.
- 6- Juri M.Lotman, Uspenskij, B. A.; Ivanov, V. V.; Toporov, V. N.; Pjatigorskij, A. M. 1975. Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts). In: Sebeok, Thomas A. (ed.), The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics. Lisse (Netherlands): The Peter de Ridder Press.
- 7- Juri M. Lotman. "Primary and Secondary in Communication-Modeling Systems." In Soviet Semiotics: An Anthology, edited by Daniel Lucid, 95-98. Baltimore: Johns Hopkins University Press.1977a.
- 8- Juri M. Lotman. The Structure of the Artistic Text. Translated by Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan Press1977d .
- 9- Roland, Posner. 2005. Basic tasks of cultural semiotics. In: Williamson, Rodney; Sbocchi, Leonard G.; Deely,John (eds.), Semiotics 2003: "Semiotics and National Identity". New York: Legas.

- 10- Roman, Jakobson. 1963. Essais de linguistique générale (tome1), Paris, Editions de Minuit,.
- 11- Silvi Salupere, Peeter Torop, Kalevi Kull, BEGINNINGS OF THE SEMIOTICS OF CULTURE UNIVERSITY OF TARTU UHU PRESS TARTU SEMIOTICS LIBRARY 13, editors: Kalevi Kull, Silvi Salupere, Peeter Torop Copyright: University of Tartu, 2013.
- 12- Thomas, Winner. 1979. Some fundamental concepts leading to a semiotics of culture: An historical overview. Semiotica 27(1/3).
- 13- Umberto Eco, 1976. A Theory of Semiotics, Indiana University Press,
- 14- Walter. Koch, A. Walter 1989. Bochum publications in evolutionary cultural semiotics: Editorial. In: Koch, Walter A. (ed.), Culture and Semiotics. Bochum: Studienverlag Dr. Norbert Brockmeyer.

١٥- سعيد بنكراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الطبعة الثالثة ٢٠١٢ دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا.

النقد الثقافي العربي وسؤال الأوليّة

د. أمينة بلهاشمي

د. لخضر بوخال

المركز الجامعي صالحى أحمد ب النعمة

الجزائر

—أسئلة الما قبل:

لا شكّ يخالـج الناقد السعودى عبد الله الغدّامى فى أنّه أوّل من أدرج النقد الثقافى Cultural Criticism (الغربى) فى الممارسة النقدية العربية، وسعى إلى "تعريبه" من خلال الاتكاء على الجهاز المفهومى للبلاغة العربية، وبهذين الفعلين يكون قد قام بنقل ثقافة نقدية من جهة، والإسهام فى تأسيسها من جهة أخرى.

ويرى بعض الدارسين أنّ ذلك محض زعم، وأنّ من أحرز قصب السبق فى هذا المضمار باحثون آخرون، إما مجاليلون للغدّامى من أمثال الناقد العراقى على الوردى، أو من نقاد ومفكرى الستينيات والسبعينيات مثل: طه حسين ومحمود أمين العالم وغيرهما. وهذا الاختلاف من الأشياء التى أشار إليها حتى الغدّامى فى بعض كتاباته، بل وحاول تنفيذها بطريقة سلسلة، كما سوف نرى فى موقع متقدّم من هذا البحث.

تنضاف إلى هذه الساحة الواسعة طروحات أخرا كانت فى ثمانينيات القرن الماضى من قبل المفكر والناقد الفلسطينى إدوارد سعيد فى كتابه "العالم، النص والناقد"، حيث تحدّث فى مقدّمته عما أطلق عليه (النقد العلمانى Secular Criticism)، وقدّم مجموعة من الدراسات التطبيقية إلى حدّ ما على أساس ذلك، وهو ما يمكن النظر إليه على أنّه صنو النقد الثقافى، مما قد يشكّل سبقا حتى لطرح فنسنت ليتش Vincent

أم أنّ المسألة جديرة بالبحث وتدعو بالتالي إلى أن تُطرح بإلحاح وموضوعيّة، للمساهمة في الفصل فيها بشكل منهجي، من خلال محاولة التمييز بين النقد الثقافي Cultural Criticism، ونقد الثقافة في عموم طروحاته؟.. لِنُفسح المجال منادحاً أمام تطبيقات عميقة للنقد الثقافي في صلب الاهتمامات الفكرية والثقافية العربية وحتى العالمية.

-على سبيل البدء:

في مسرحية Bourgeois Gentilhomme لموليير Molière وهي من نوع كوميديا الباليه، يعرض لنا أحدُ المشاهد ما يُمكن أن نصِفَه بالحصّة التعليمية بين الشخصية الرئيسة "السيد جوردان" Monsieur Jordan، وهو بمثابة التلميذ فيها، وشخصيّة أخرى هي معلم الفلسفة Maître de Philosophie الذي يتولى مهمّة تلقينه الحروف في اللغة الفرنسية وكيفية نطقها بشكل صحيح، وأشياء أخرى. وفي أثناء الحوار الدائر بين الشخصيتين يكشف جوردان سرَّ حبّه لفتاة رفيعة

Leitch الأمريكي في بداية تسعينيات القرن الماضي. فما فحوى المسألة؟ وأين تكمن الإشكالية المتعلّقة بالسبق (العربي- العربي إلى الممارسة الثقافية النقدية، أو إذا أردنا تحرّي الدقّة، أوليّته إلى ممارسة النقد الثقافي كفعالية نقدية لها أسسها وجهازها المفهومي؟..

وهل يحق لنا أن نطرح مثل هذا السؤال حول سبق، في الوقت الذي تخطو فيه الممارسة النقدية الثقافية في عالمنا العربي خطوات معتبرة وجريئة في بعض الأحيان، وهو ما نقف عليه في مؤلفاتٍ مثل كتاب "تمثيلات الآخر. صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط" للباحث البحريني نادر كاظم وغيرها؟.. وهل من جدوى معرفيّة حقيقية للانشغال بمن كان أوّل من قال أو فعل في هذا الموضوع أو ذاك؟.. حيث نستطيع أن نستشفّ من اهتمام البعض من النقاد والمثقفين العرب بهذه النقطة تحديداً، شيئاً من الأنساق النفسيّة والثقافية المضمرة، يمكن أن نسِمها بالأنما المتضخّمة أو ما سواها؟..

المستوى - كما يقول - ويطلب من معلّمه أن يساعده في كتابة رسالة إليها.

يَقْبَلُ الفيلسوف أن يَمُدَّ لجوردان يدَ العون في إنجاز تلك المهمة، ويسأله عن الشكل الفني الذي يرغب أن يعبرَ به في رسالته، هل هو أبيات شعريّة؟.. فيردّ جوردان بشكل سريع أنّه لا يرغب في التعبير شعراً. فيسأله الفيلسوف مرّة أخرى: «إذن تريد أن تكتب نثراً؟..» فيجيب جوردان: «لا، لا أريد شعراً ولا نثراً.» فيُفهم معلّم الفلسفة تلميذه أنّ الكتابة في مثل هذه الحالة لا يمكن أن تكون إلّا في أحد الجنسين.

وقصد إفهام السيّد جوردان المسألة أكثر يُخبره الفيلسوف أنّه من أجل التعبير ليس هناك إلّا سبيلان: الشعر أو النثر ولا ثالث. كما يبيّن له الفرق بينهما في كون كلّ ما ليس بنثر هو شعر، وكلّ ما ليس بشعر هو نثر. ثم يتدرّج الشرح أثناء الحوار إلى أن يسأل جوردان - بسذاجته التي لا تكاد تغيب على طول مشاهد وحوارات المسرحيّة - المخاطب قائلاً: «وحيثما نتحدّث ما هو نوع التعبير؟..»

وعندما يسمع الإجابة بأنّ ذلك نثر، يسأل مندهشاً: «ماذا؟.. إذن أنا عندما أقول "نيكول Nicole أحضري لي الشباشب mes pantoufles وأعطني قبعة الليل mon bonnet de nuit" هذا من النثر؟...» فيجيبه الفيلسوف بأنّ نعم. في هذه اللحظة بالذات يقول السيد جوردان بتعجّب كبير: «إذن، أنا أقول النثر منذ أكثر من أربعين سنة دون أن أعلم.»¹

-أجوبة المابعد:

قد يتساءل القارئ الكريم عن جدوى إيراد تفاصيل هذا المشهد المسرحي، وعن علاقته بما سيأتي من إجابات محتملة للأسئلة التي طرحناها في عنصر (أسئلة الماقبل). وسنرجئ الإجابة الصريحة (أو الضمنية) عن ذلك إلى خاتمة البحث، حتى يتسنى لنا فسح مساحة أوسع للتلقّي القارئ، قد تخيّب الأفق - وهو ما نرجوه - أو توقّعه إلى حين. وفي انتظار ذلك سنندرج في الحديث عن نقاط ستتوالى بالشكل التالي:

الاعتقاد، وبالعودة إلى أحد المراجع البلاغية وهو كتاب "تلخيص المفتاح" للخطيب القزويني، ومن خلال البحث فيه عن ذلك المحسن البديعي الذي يحمل في تعريفه تخييب أفق المتلقي، قد نستطيع أن نقف على كنه المسألة. وفيما يلي ما ورد في الكتاب: «أسلوب الحكيم^٢: هو تلقّي المخاطب بغير ما يترقبه، وذلك إمّا بحمل كلامه على غير ما كان يقصد ويُرِيد، تنبيهًا على أنّه كان ينبغي أن يقصد هذا المعنى[...]». وإمّا بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم يسأله، تنبيهًا على أنّه كان ينبغي له أن يسأل هذا السؤال، نحو قوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجَّ﴾^٣»

وبين أن ليس هناك أيّ تشابه بين هذا الكلام، ومفهوم (أفق التوقع) والتخييب الذي يحدث لدى المتلقي بفعل النصّ الأدبيّ الجديد، حينما يخالف هذا الأخير المعايير الجمالية السائدة، ويحطّم الذائقة النقدية المتعارف عليها بين جمهور القراء أو السامعين. اللهم إلا إذا اكتفينا بشرط من الكلام فقط، أي بالتوقّف عند العبارة الأولى: "تلقّي المخاطب بغير ما يترقبه"، والتي تثير الدهشة فعلاً

١- في إشكالية السبق العربي إلى بعض النظريات والاتجاهات النقدية (جمالية التلقّي نموذجًا).

٢- نقد الثقافة لا يعادل "النقد الثقافي" Critique de la culture n'égale pas Cultural Criticism.

٣- سؤال الأوليّة في تأسيس ثقافة نقدية متعلّقة بفعالية النقد الثقافي.

٤- "النقد العلماني Secular Criticism" عند إدوارد سعيد، هل هو النقد الثقافي؟..

أولاً- في إشكالية السبق العربي.. (جمالية التلقّي نموذجًا):

"تلقّي المخاطب بغير ما يترقبه" عبارة قد تتقاطع مع ما يعرف بـ (تخييب أفق التوقع) وهو مفهوم جوهرى في جمالية التلقّي، خاصة في شقّها الخاص بهانس روبرت ياوس H.R.Jauss. وربما سبّب ورودها في تراثنا البلاغي، والبديعيّ منه تحديداً، في ترسيخ اعتقاد خاطئ عند البعض بوجود نظرية للتلقّي في تراثنا النقدي كصنوها الغربي سواء بسواء. ولتقصّي مدى صحّة ذلك

وبعضه كالتنبيه على مكانِ الخبيِّ ليُطلب، وموضع الدفين ليُبحث عنه فيُخرَج)، ووفق هذا المفهوم يصبح النص عند عبد القاهر "شِفْرَةً" بين المبدع والمتلقي، كلما أوغل الأول في تعميتها، كان الآخر أمكن في فكّها وفهمها حين يوظف خصيصة التلقي لديه.^٥

ولا ندري أثناء محاولة استقصاء حقيقة الموضوع، - ولعلنا مخطئين -، كيف استنتج كاتب المقال السابق ذلك من خلال الفقرة التي اقتبسها من كتاب "دلائل الإعجاز"؟.. ولا كيف تسنّى له أن يُرغم كلامًا عن تجربة خاصّة بالجرجاني في التعامل مع مصطلحات مثل: الفصاحة والبلاغة، على البوح بما ليس فيه.. فإذا ما عُدنا إلى الكتاب المذكور، وإلى السياق العام الذي يندرج فيه النصّ المقبوس، استطعنا أن نقف على مراد الجرجانيّ منه، وفهمنا أنّه لا يتعلّق بالمتلقي لا من قريب ولا حتى من بعيد. بل يندرج ضمن طرح نظريّته في النّظم، والتي يُرجع إليها بالدرجة الأولى سرّ الإعجاز القرآنيّ.

لشبهها ظاهريًا بما تطرحه نظريّة التلقي. فيظنّ القارئ الباحث أنّه عثر على دليل قاطع، يؤكّد به سبق النقد العربيّ في الانتباه إلى المتلقي، ويُنفذ السلف بالتالي من منقصة التخلف في المعرفة الإنسانيّة حسب اعتقاده (!)..

والأمثلة في هذا الباب من عدم تحريّ الدقّة في الفهم والطرح كثيرة، منها ما ورد في إحدى المقالات حول موضوع التلقي عند عبد القاهر الجرجانيّ ٤٧١هـ، حيث يصادف القارئ الطّرح التالي: «منذ اللحظة التي نظر فيها عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلحات مثل البلاغة والفصاحة وهو ينبّه إلى الطبيعة المخصوصة للتلقي، فيراه تعاملًا مع المستتر، وترويضًا للعصيّ الدّفين، وذلك من أسس مفهومه للمتلقي الذي يكشف السّتر، ويطلب المخبوء، مستدلًّا بالإشارة والإيماء، إنه متلقّ فوق الوضوح أو الشروح يقول عبد القاهر: (ولم أزلْ منذ خدّمتُ العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجدُ بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء،

ففي مستهلّ الكتاب يبدأ صاحبه بمقدّمة طويلة، قبل أن يلج إلى المواضيع التي ارتأى تحليلها ودراستها. وفي تلك المقدّمة نقف على إلقائه الضوء على فكرة النّظم، ثم ينتقل إلى ذكر فضل العلم عموماً، وفضل علم البيان على وجه الخصوص، ويتأسّف لما لحق هذا الأخير من ظلم كبير بسبب ظنون خاطئة بكون الأساس فيه معرفة بعض علوم اللّغة، وتوهم الفصاحة والبلاغة إطناباً وجهازة صوت، وجرياناً لسان واستعمالاً للغريب من اللفظ والوحشي من الكلم، واحتراماً لحركات الإعراب وكفى.^٦

ويصل بنا عبد القاهر إلى (صناعة الكلام ونظمه) من جديد، ويقول متحدّثاً عن تجربته الخاصّة كعالم في اللّغة والبلاغة، وهي الفقرة التي اقتبست من طرف صاحب المقال بشيء من الحذف، وهامي كاملةً حتى تتوضّح الفكرة بشكلها الصّحيح، يقول: «ولم أزل منذ أن خدّمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة [...]، فأجدُ بعض ذلك كالرمز والإيماء [...] وبعضه كالتهنئة على مكان الخبيء

ليطلب، وموضع الدّفين ليبحث عنه فيُخرج، وكما يُفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلّكه، وتوضع لك القاعدة لتبني عليها». ومن هنا وصل إلى النتيجة التي يريد، وهي «أنّ هاهنا [في الفصاحة والبلاغة و...] نظمًا وترتيبًا، وتأليفًا وتركيبًا، وصياغةً وتصويرًا، ونسجًا وتحبيرًا».^٧

إذن، فالجرجاني يتكلّم عن جهود العلماء في علوم البلاغة واللّغة، وكيف أنّه بعد الوقوف الطويل أمام ما قدّمه في مؤلّفاتهم، وصل إلى ضرورة التّحريض لمعرفة ذلك الشيء الخفي، الذي يكتسي أهميّة بالغة في الكلام، فهذا الأخير صناعة مثل كلّ الصناعات^٨، وبالتالي يتدرّج في المراتب حسب نوع الصناعة والنّظم فيه، وهي الفكرة الجوهرية في الكتاب، وحجر الزاوية في نظرية عبد القاهر الجرجاني البلاغية، وفي طرحه حول الإعجاز القرآني. فكَذلك «يفضّل بعض الكلام بعضًا [...] ثم يزداد فضله، ويترقّى منزلةً فوق منزلة إلى حيث تنقطع الأطماع وتحسّر الظنون، وتسقط القوى، وتستوي الأقدام في العجز [أمام النّظم القرآني]».^٩

أنه ليس لأحد مؤسسي هذا الاتجاه النقدي، مما يجعله من الكتب الوسيطة وحسب.

ولنفهم قليلاً مأتى الخطأ من هؤلاء، - إن سلّمنا جدلاً بوجوده -، وجب أن نفرّق بين كلامٍ في نقدنا الشعري والبلاغي عن المتلقّي السامع من جهة، وطروحاتٍ جمالية التلقّي حول "التوفيق والتخييب، وأفق التوقع، والفجوة الجمالية، والقطين الجمالي والفني، والقارئ الضمني، والبياضات، وتعدّد معاني النص، وكونها غير موجودة في ثناياه بل هي في مكان افتراضي بين القطبين، ولا يمكن أن تتحقّق إلا في التفاعل الموصوف بـ"كيمياء القراءة"، وغير ذلك مما له مرجعيات فلسفيّة فيثومينولوجيّة وهيتمينوطيقيّة خاصة، من جهة أخرى.

فشخصية المتلقّي في تراثنا بلغت تلك الأهمية التي لا يكاد يخلو خطاب نقدي منها، لأنها سيّد وضعية الوجه لوجه face to face والمعبر عنها بالمقولة الشهيرة "كلّ مقام مقال" أو "مناسبة الكلام لمقتضى الحال". من قبيل ضرورة السهر على راحته التلقّياتية بتوفير معايير مثل "قرب المأخذ وحسن التأتّي"، بل وقواعد عمود الشعر

الأمر ذاته نقف عليه في كتب مثل: "استقبال النصّ عند العرب" لـ محمد المبارك، حيث اقتبست منه الكثير من الدراسات تلك الفكرة، وكذا في "جمالية الألفة" لشكري المبخوت، و"نظرية التلقّي" لبشرى موسى صالح، وفي "قراءة النصّ وجمالية التلقّي" لمحمود عباس عبد الواحد. حيث يقف القارئ فيها على حديث عن نقدنا العربي القديم وعن موضوع التلقّي في ثناياه. ويبدو من تلك المؤلفات أنه كان سباقاً إلى ما جاءت به النظرية الألمانية في القرن العشرين. والغريب أنّ من بين هؤلاء الدارسين الذين قاموا بتلك المقارنات من كان في جلّ عمله، يعتمد على مصدر غربيّ واحد أثناء البحث، ومن هؤلاء صاحب كتاب "استقبال النصّ عند العرب"، حيث اتّكأ في عرض جمالية التلقّي على كتاب هولب "نظرية التلقّي. مقدمة نظرية"، ولم يستعن بالمرجع الرئيس الذي ألفه ياكس Jauss وهو كتاب "جمالية التلقّي L'Esthétique De La Reception" لا باللغة الأجنبية ولا مترجماً، بدليل قائمة المراجع والمصادر^{١٠}، ومن المعلوم أنّ كتاب هولب دراسة نقدية لنظرية التلقّي وليست تقديمًا وعرضًا لها، كما

يحمل نوعاً من التأصيل العربي للنقد الثقافي، هو مثار اهتمامنا بالتحديد.

لكنّا نلاحظ في الوقت ذاته أنّ الكاتبين قد أرجعا هذا الاستنتاج إلى ما يوحي به المصطلح بشكل عام، من حيث كون مادّته البحثية مرتبطة بالثقافة بمظاهرها الشاملة. وتأسيساً على هذا قام الباحثان بالتأريخ لظهور هذا "النشاط الفكري" في الغرب بالقرن الثامن عشر، ومن ثمّ واصل تطوّره ليحصل في تسعينيات القرن الماضي على استقلاليتّه باعتبارِه لوناً خاصّاً من ألوان البحث.^{١٤}

وهذا ما يجعلنا نقف على شيءٍ من الفصل في المسألة، حينما تمّ تعليق الفكرة السابقة بتأكيد شرط النظر إلى النقد الثقافي هنا «بمعناه العام، وليس بالمعنى ما بعد البنيوي الذي يقترحه ليتش»^{١٥} وفنسنت ليتش V.Leitch هو الناقد الأمريكي المعاصر، الذي تُعزى إليه الدعوة إلى هذا "الاتجاه" النقدي في كتابه Cultural Criticism : Literary Theory, Poststructuralism (النقد الثقافي: النظرية الأدبية، ما بعد البنيوية). لهذا نُسبت بعض الكتابات "الثقافية" مثل: "في الشعر

بشكل عام. وعليه نستطيع أن نبحت عن "نظرية" في السماع الشعري عربيّة خالصة، دون أن نلج إلى متاهات من الإسقاطات المجانبة للصواب في الكثير من الأحيان.^{١١}

فهل يمكننا أن نخلص إلى الاستنتاج ذاته مع موضوعنا الرئيس، أي "النقد الثقافي" ومدى مصداقية الطروحات المؤكّدة لسبق هذا الطرف أو ذاك إليه؟..

ثانياً- نقد الثقافة لا يعادل "النقد الثقافي".^{١٢}
Critique de la culture n'égale pas
:Cultural Criticism

للوهلة الأولى، وفي ملاحظة عجل، يبدو أنّ صاحبي كتاب (دليل الناقد الأدبي) قد وقعا في لبس الإشكالية التي نحاول معالجتها في هذا العنصر، والمتعلقة أساساً بالتداخل حدّ التماهي بين النقد الثقافي ونقد الثقافة، حيث نقرأ في مستهلّ المبحث المخصّص من قبلهما للنقد الثقافي في ثنايا الكتاب أنّه «نقدٌ قد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديماً وحديثاً»^{١٣} وهذا الطرح الذي

درس كلّ ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية. ويعني النصّ هنا كلّ ممارسة قولاً أو فعلاً، من شأنها أن تولّد معنى أو دلالة ما. والجديد الذي يلفت انتباه الباحثين في النقد الثقافي يكمن في عمله على رفع الحواجز بين التخصصات أو المستويات في الممارسات الإنسانية، لأنّها تنتمي جميعاً إلى الثقافة التي هي مجمل صنيع الإنسان في البيئة الطبيعية. وعليه يرفض النقد الثقافي التفرقة التقليدية المسلّم بها إلى وقت قريب، بين ما يطلق عليه في الفكر الماركسي (البناء التحتي والبناء الفوقي)، وكذلك التمييز بين الواقعي والإيديولوجي، أو بين ما هو مادي وما يتعلّق بالجانب الروحي. ذلك أنّ الثقافة اسم جمع يصدق على أمور متباينة تضمّها تسمية واحدة.^{١٧}

وبالعودة إلى الباحثين ميجان الرويلي وسعد البازعي، نجد أنهما في العنصر الذي وسماها بـ "النقد الثقافي في العالم العربي" يُسلّمان قصب السبق إلى الغدامي، باعتباره «صاحب المحاولة الجادة المعروفة حتى الآن لتبني "النقد الثقافي" بمفهومه الغربي بشكل مباشر» من خلال مؤلّفه

الجاهلي" لطفه حسين، و"الثابت والمتحول" لأدونيس، وغيرها، إلى هذا النشاط الفكري والثقافي.

ونرى من جهتنا أنّه كان بالإمكان الخروج من الإشكالية بدون ذكر ذلك الشرط، أو معاودة الإشارة إليه قصد التأكيد، بواسطة استعمال عبارة (نقد الثقافة) للإشارة إلى تلك الجهود الثقافية العامة، والاحتفاظ بمصطلح "النقد الثقافي" Cultural Criticism (باللغتين العربية والإنجليزية إن تقضى الأمر ذلك)^{١٨} للحديث عن الفعالية النقدية المابعد بنبوية بوجه خاص. وهذا ما اختاره الغدامي لمناقشة القضية مثلما سنقرأه في صفحات مقبلة.

ولعلّ في تحديد تعريف دقيق لهذه الفعالية أو النشاط، سبيلٌ آخر للتمييز بينه وبين التأليف في شؤون ثقافية مختلفة، أي كلّ ما يندرج تحت اسم نقد الثقافة. فالنقد الثقافي مصطلحٌ غربي حداثي أو ما بعد حداثي، إذ لا يمكن له أن يأتي إلا في مناخ ما يسمى بما بعد الحداثة. وهو ليس منهجاً بين مناهج أخرى، أو مذهباً أو نظرية. كما أنّه ليس فرعاً أو مجالا متخصصاً من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوقّر على

- تونس في ١٩٩٧/٩/٢٢ خلال فعاليات ندوة عن الشعر، حيث أعلن الغدامي في مداخلته "موت النقد الأدبي" ودعا إلى إحلال "النقد الثقافي" بدلا عنه.

- البحرين في ١٩٩٨/٣/١٧ حيث حظي مشروعه بنقاش ثريّ من قبل مجموعة من النقاد.

- لندن في أكتوبر ١٩٩٨ من خلال مقال نشره في جريدة الحياة، وفيه كرّر إعلانه عن موت النقد الأدبي.

- المغرب: جامعة محمد الخامس بالرباط في ١٩٩٩/٤/٢٦، وجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس أربعة أيام بعد ذلك، حيث تمّت مناقشة فكرة المشروع الذي طرحه الغدامي من قبل باحثين مغربيين من الجامعتين.

- سنة ٢٠٠٠ صدور كتاب "النقد الثقافي"، وأحد نصوصه المحاذية (كلمة شكر) مؤرّخ في ٢٠٠٠/٢/٥.

وبالإضافة إلى هذه التوضيحات استغلّ الغدامي مساحات أخرى للردّ على بعض الادّعاءات في تلك المسألة وتفنيدها، وهو ما نقف عليه - مثلاً -

(النقد الثقافي)، وإن فتحا قوساً لم يملأه حين أضافا جزئية هامة قد تثير اللبس مرة أخرى، حين أوردنا عبارة "بمفهومه الغربي" وكأنّهما يشيران من طرف خفيّ إلى نقد ثقافي بمفهوم عربيّ، ويومئان إلى افتراضية وجوده، وهو ما لا نقف على توضيح له في الكتاب. ثم قاما بتقديم العديد من الملاحظات النقدية (الانتقادية) حول طروحات صاحبه في ثنياه من حيث المنهج ومادّة البحث.^{١٨}

ثالثاً- سؤال الأوليّة في تأسيس ثقافة نقدية متعلّقة بفعالية النقد الثقافي:

دافع الغدامي عن "مشروعه" منذ أن أصدر الغدامي كتابه (النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية) وهو يؤكد على الأوليّة والسبق في التنظير والممارسة للنقد الثقافي، وهو ما يستوقفنا في بعض النصوص المحاذية les para textes في ذلك المؤلف، والتي يمكننا بوساطة الاتكاء عليها أن نرسم كرونولوجيا السبق عند الغدامي، بحسب ما يذهب إليه هو ومن يرى أحقيته بالمشروع^{١٩}، على النحو التالي:

أنفسهم إليه إلا عملية تماهٍ مع المشروع وإيمان به.^{٢٢}

وبعد هذه الردود ينتقل إلى التنظير - على عاداته - محاولاً التقييد لمثل هذه الحالة، أي ادّعاء الأوليّة والسبق في طرح منهج نقدي أو نقله من ثقافة أخرى وتعريبه، ونستطيع حصر النقاط التي ذكرها في:

- الأفكار تتسمّى بما لها من أسس معرفيّة اصطلاحية.

- للنقد الثقافي أصلٌ معرفي وليس مجرد ممارسة الكتابة فيما هو ثقافي.

- لو كان الموضوع عكس ذلك «لكانت قائمة الأوليّة طويلة جداً لا تقاس بالأمتار ولا تحدّها الأزمان، من الجاحظ وأبي حيان إلى طه حسين وعلي الوردي»^{٢٣}

- للنقد الثقافي في طرح الغدامي أسس معرفيّة ومصطلحات خاصّة مثل: النسق المضمّر، التورية الثقافية، الجملة الثقافية، العنصر النسقي (المضاف إلى عناصر الاتصال)...

في مقدّمة كتابٍ جماعي لبعض النقاد حول تجربته النقدية، حيث اعتبر انتساب عدد من "زملاء المهنة" - كما يقول - إلى النقد الثقافي من "المفارقات الطريفة"، في محاولة منه ربما التخفيف من الأمر، وإن كنا نراه فيما بعد وكأنّه يسخر من هؤلاء بطريقة خفيّة حين يقول بأنّهم كانوا يعتقدون أنّهم «هم أيضًا نقاد ثقافيون، وأنّهم كذلك منذ ولدتهم أمهاتهم، وإنّ كل ما كتبوه من قبل هو نقد ثقافي [...]»^{٢٤}

ثم يحكم على مثل هذا الادّعاء بشدّة، وإن استشهد في ذلك بكلام غيره، حيث عرض تعليق الناقد عبد السلام مسديّ الذي رأى أنّ «هذه الدعوى تضرر الرغبة الفحولية في استحواد الذات على المجد، والتمركز حول ذاتيتها ونفي الآخر»، ثم يخفّف من المسألة مرّة أخرى حينما يبيّن أن المبادرة من هؤلاء النقاد تؤكّد لديه «أن هذا الخطاب النقدي [أي مشروع في النقد الثقافي] هو فعلاً لغة المرحلة»، وأنّ ما ورد في طروحاته «كفرد هو خطاب للمجموع تكلم به واحدٌ منهم، وما مبادرتهم لنسبة

- ضرورة التمييز بين مصطلحين هما: "نقد الثقافة" الذي يعني الحديث عما هو ثقافي بشكل من الأشكال، والذي ظهرت تحته «أعمال كثيرة في مغرب الوطن ومشرقه، وعلى مدى القرن العشرين كلّهُ»^{٢٤}، و"النقد الثقافي" الذي هو فعالية نقدية خاصّة.

وقد شغلت هذه النقطة الأخيرة الغدامي كثيراً، حتى شكّلت لديه إشكالية كان لا بدّ له من العمل على مقاربتها، والدليل على ذلك أنّه يركّز عليها في كتابه "النقد الثقافي" عندما كان بصدد تبیین (وظيفة النقد الثقافي) التي تأتي «من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي، (وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها). وحينما نقول ذلك فإننا نعني أنّ لحظة هذا الفعل هي عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما»^{٢٥} وهو كذلك «فرع من فروع النقد النصوي العام، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللغة وحقول (الأسنّة)، معنيّ بنقد الأنساق المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغته، ما هو غير

رسمي وغير مؤسّساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كلّ منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي»^{٢٦}.

الغدّامي وعلي الوردی^{٢٧}.. في موضعين اثنين في كتاب "النقد الثقافي" يشير الغدّامي إلى عالم الاجتماع العراقي علي الوردی من خلال الإحالة على كتابه المثير للجدل "أسطورة الأدب الرفيع". فهل يعني ذلك أسبقية هذا الأخير في طرح النقد الثقافي؟ والدعوة إليه كمنهج في نقد النصوص الأدبية العربية؟ أم أنّ المسألة متعلّقة بشيء آخر؟..

وحتى نستطيع مقارنة الإجابات المحتملة عن هذه الأسئلة، سنستعرض إشارات وإحالات الغدّامي لعلي الوردی ومؤلفه المذكور حول الشعر العربي^{٢٨}.

الموضع الأول: ضمن صفحات الفصل الثاني المعنون بـ "النقد الثقافي/النظرية والمنهج"، وفي عنصر (وظيفة النقد الثقافي) الذي يتمثّل في كشف الأنساق المضمرّة في الخطابات الثقافية في لحظة

استهلاكها بالذات، ومن تلك الأنساق "نسق الشخصية العربية" وما انطوت عليه لأجيال متعاقبة من عيوب، وهو في اعتقاد الغدامي واحد من الأصول النسقية في ثقافتنا العربية التي يردّها إلى "السمات الشعرية"، باعتبار أنّ الشعر العربي «متلبّسٌ تلبّساً نسقيّاً لم نبذل جهداً كافياً لكشفه».^{٢٩}

وهنا يشير إلى جهود علي الوردي في هذه النقطة تحديداً، أي عملية الكشف عن دور الشعر في ترسيخ العيوب النسقية في الشخصية العربية، فقد «أدلى بالدلو الأول في هذا الاتجاه [وليس في النقد الثقافي..]، إلّا أنّ جهده تاه وسط سطوة الآلهة الشعرية الضاربة، خاصّة أنّه لم يطرح قضيته على مستوى نظري ومنهجي [وهذا ما قام به الغدامي..] مما جعلها تأتي على شكل ملاحظات نقاشية في جدل صحفي بين باحثين^{٣٠}» أي بين الوردي وناقد عراقي آخر هو عبد الرزاق محيي الدين^{٣١}.

الموضع الثاني: في ثنايا الفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان "النسق الناسخ (اختراع الفحل)"، وفي سياق الكلام ذاته حيث انتقل من التنظير إلى التطبيق، فنراه بصدد الكشف من جهته عن العيوب

النسقية الناجمة عن الخطابات الشعرية، أو "الأقاويل الشعرية" بلغة الفلاسفة النقاد في تراثنا النقدي، في محاولة منه لتطوير نظرية في (نقد الخطاب الشعري العربي)^{٣٢}، وفي عنصر "سقوط الشعر وبروز الشاعر" يتطرق إلى (القيم القبليّة) التي يأخذها مباشرة من كتاب علي الوردي المذكور آنفاً.^{٣٣} ويعلّق بعد استعراضها موضعاً أنّها لا تتعدّى كونها "مستخلصاً شعريّاً"، أي ما تمّ فهمه واستخلاصه من النصوص المشكلة لمدوّنة الدراسة لدى علي الوردي، أما القول بأنّها "حقائق قبليّة" فهو من باب التجوّز فقط، لأن مثل تلك الحقائق الثقافية والاجتماعية لا ينبغي أن نقوم باختزالها في مجموعة من المقولات التي لا تصف حالها الثقافي.^{٣٤}

وهذا بالفعل ما يصرّح به علي الوردي نفسه فيما يخصّ تلك القيم الاجتماعية (والتي لا يسمّيها قبليّة)، حيث يأتي بها كاستنتاج لقراءة أبيات شعرية لأحد الشعراء البدو، حين يقول بعد استعراضها والتعليق عليها بشيء من الشرح: «من الممكن أن نستنتج من الأبيات المذكورة بعض القيم التي كان

الناس في أيام الشاعر يخضعون لها في حياتهم الاجتماعية»^{٣٥}

ولن نلج بهذه المناسبة في سجال الأخذ والردّ بين معارضة وموافقة، بل سنكتفي بالرجوع بدورنا إلى كتاب "أسطورة الأدب الرفيع" لننقصي حضور النقد الثقافي نظرياً وتطبيقياً في بعض مباحثه، بل حتى كلمة ثقافة في تحليلات عالم الاجتماع على وجه العموم، لنتبين إن كان الأمر كذلك أم أنّ الكلام فيها من قبيل نقد الثقافة، وإن بطريقة جديدة وجريئة لم يألّفها القارئ العربي آنذاك.

الملاحظة الأولى والجوهرية في الكتاب أنّ صاحبه ينطلق في تحليلاته للشعر العربي من معطيات علم الاجتماع لا النقد الأدبي أو الثقافي، فهو لا يدّعي أبداً كونه ناقدًا أو أديباً. بل ويؤكد على هذه المرجعية الاجتماعية منذ المقالة الأولى التي عنوانها بـ (الأدب وعلم الاجتماع)، والتي من خلالها دافع عن تطرّقه لمواضيع أدبية في أبحاثه، وهو ما عابه عليه الكثير من خصومه، مبيناً أنّ ذلك من صميم صلاحيات عالم الاجتماع الذي

يدرس الأدب والتاريخ والاقتصاد والسياسة والدين والفن وغيرها، من الناحية الاجتماعية المحضة بواسطة وضع النتائج التي توصل إليها أهل الاختصاص في كل مجال من تلك المجالات العلمية والفنية، في بوتقة واحدة قد تعينه على فهم الظواهر الاجتماعية المكونة للمجتمع البشري.^{٣٦}

هكذا نراه يتماهى في عمله إلى حدّ بعيد مع الناقد الاجتماعي، من حيث أنّه «يحلّل القصيدة من حيث علاقتها بالمجتمع الذي ظهرت فيه، دون أن يتطرق إلى ما فيها من صفة فنيّة».^{٣٧} كما يتقاطع فكرياً وربما أيديولوجياً مع الناقد اليساري المصري سلامة موسى - الذي يشير إليه في الكتاب بـ "الأستاذ سلامة"^{٣٨} - في نقده الاجتماعي للأدب، وخاصة في كتابه (الأدب للشعب) حينما يدعو كلاهما إلى أدبٍ يُكتب للشعب بلغة يفهمها ويستوعبها ذلك الشعب. وكذا في نقاط كثيرة أخرى من بينها تعريضهما بالأدب العربي القديم، في كونه ليس رفيعاً عند الوردی عندما نعتّه بـ "الأدب الرفيع" وبأنّ اعتقاد ذلك فيه من قبيل تصديق الأسطورة. وليس سامياً في رأي سلامة موسى حين

لتنصّر واجهة كتابه الذي نشره سنتين بعد ذلك أي سنة ١٩٥٤.

بهذا التأريخ الجينياالوجي نوعاً ما، ومن خلال المقارنات التي عرضنا بعضها في الفقرات الماضية، وبالنظر إلى العلاقة بين الرجلين (حيث كان عالم الاجتماع العراقي يقضي إجازته الصيفية عند صاحبه المفكر المصري)^{٤٠}، وصدور الطبعة الأولى من كتاب "أسطورة الأدب الرفيع" في ١٩٥٧ أي ثلاث سنوات بعد الطبعة الأولى لكتاب سلامة موسى، يمكننا أن نذهب إلى تأثر علي الوردي بجهود وأفكار "الأستاذ سلامة".^{٤١}

وإن كان أمر التشابه أو التقاطع بين الباحثين، لا يهمنّا في هذا المقام بقدر ما يعيننا وقوفنا على أنّ علي الوردي في كتابه "أسطورة الأدب الرفيع" هو عالم اجتماع كما لا ينفكّ يؤكّد على اختصاصه فيه، أو في أقصى الاعتبارات ناقد أدبي اجتماعي ماركسي ملتزم على شاكلة صاحب "الأدب للشعب". أما أن يكون ناقدًا ثقافيًا صرفًا فهذا ما لا يدّعيه بحسب قراءتنا المتواضعة والعجلى لبعض صفحات الكتاب. وذلك على الرغم من تحليلاته

وصفه بـ"الأدب الأسمى" في حديثه عن حال الأدب في بلاده، حيث يقول: «وعندنا في مصر طبقة من الأدباء قد انغمست في دراسة الأدب العربي القديم، وأخذت بقيمه ومقاييسه، وهي تعلّم هذا الأدب في مدارسنا وجامعاتنا كما لو كان أسمى الآداب، بل كما لو كان الأدب الإعجازي المفرد الذي لا نستطيع أن نرتفع إليه».^{٣٩}

وبالعودة إلى كتاب سلامة موسى المذكور وطروحاته حول مواصفات الأدب الحقّ، وما يجب على الأديب المعاصر أن يؤدّيه من منطلق الالتزام بقضايا المجتمع والشعب الذي هو فرد منه، ومن خلال استعراض كرونولوجي سريع لنشر تلك الطروحات أمام القارئ العربي، بدءاً من سنة ١٩٣٤ حيث أصدر كتابه عن "الأدب الإنجليزي الحديث" الذي دعا فيه إلى ضرورة توجّه الأديب العربي إلى الشعب، بأن يتحدّث عن قضاياها الحياتية اليومية والمصرية، وأن يُكتب له بلغته "البسيطة". وصولاً إلى ١٩٥٢ حينما نشر مقالاً في جريدة (أخبار اليوم) المصرية بعنوان "الأدب للشعب"، وهي العتبة الأولى ذاتها التي اختارها

على اختلافاتها الإثنيّة، والآداب الشعبيّة المهمّشة،
وفتح الأبواب على مصاريحها بين حقول المعرفة
والفن في الدراسات الأكاديمية، وفسح المجال
للآخر المقصّي ليقوم بتمثيل نفسه بنفسه faire sa
..propre représentation

بالإضافة إلى طروحات التاريخانية الجديدة New
Historicism (أو الشعریات الثقافية Cultural
Poetics) عن مفهوم جديد للتاريخ، وعن
تفاوضات négociations النص الأدبي مع
سياقاته الثقافية.. ثم النقد العلماني
Secular Criticism مع المفكر والناقد والإنساني
العربي الكبير إدوارد سعيد (مثلاً سنحاول أن
نضع اليد عليه من خلال وقفةٍ معه في العنصر
الموالي)، وأخيراً النقد الثقافي مع فنسنت ليتش
V.Leitch والمعالِم التي حدّدها له..

وليست كلّ هذه المفاهيم والمصطلحات
والطروحات، مجرد زخرفة لغوية وإيهام بالتجديد وما
بعد الحداثة، وإنما هي قواعد معرفيّة تمّ التأسيس
لها تنظيرياً ثم صقلها والإضافة إليها أثناء
الممارسة النقدية من خلال تأثر اللاحق بالسابق،

العميقة للشخصية العربية وأثر الشعر فيها، حيث
كان ذلك من قبيل (نقد الثقافة) فيما نظنّ ليس إلّا.

وما يدفعنا إلى هذا الرأي كذلك، هو غياب الأسس
المعرفية والفلسفية المشكّلة لمرجعيات النقد الثقافي،
أو حتى الدراسات الثقافية بدءاً - على سبيل
التمثيل - من الفيلسوف الإيطالي أونطونيو
غرامشي A.Gramsci مع مفاهيم مثل:
الهيجمونيا (الهيمنة)، والهيجمونيا المضادة،
والمجتمع المدني.. مروراً بمدرسة فرانكفورت

l'école de Frankfurt ومصطلحات نحو:
الصناعة الثقافية، وسائل الإعلام الجماهيرية
medias de masse .. وأعمال المفكر الفرنسي
الكبير ميشال فوكو M.Foucault حول نقد
أنظمة الفكر، والنقد المؤسّساتي، والممارسات
الخطابية، وعلاقة السلطة بالمعرفة، وعلم
الفضاءات الأخرى l'Hétérotopologie، وإقصاء
الآخر.. وصولاً إلى جهود مركز برمنغهام
للدراسات الثقافية CCCS واهتمام أمثال: رتشارد
هوغارت R.Hoggart وستيوارت هول S.Hall
وريومند ويليامز R.Williams بثقافات الشعوب

بما تقتضيه سنة التراكم المعرفي الإنساني منذ بدء التفكير البشري المؤسس والعقلاني.

ولو أصبح حالنا مع كل جديد أن نسارع إلى عملية الإسقاط، التي تعكس نسقاً نفسياً مرضياً عند البعض مثلاً، لضاعت منا فرص جلييلة للتطور الفكري والازدهار الجمالي الفني، حيث سوف يغدو من السهل أن نقول مثلاً عما جاءت به جمالية التلقي l'esthétique de la réception الألمانية أن أفق التوقع (الانتظار) ما هو إلا عمود الشعر، وأن المتلقي هو المخاطب السامع للنص الشعري، وأن كل ما طرح حوله من مفاهيم مثل: الفجوة الجمالية، والقطبين الفني والجمالي، والقارئ الضمني، وكيمياء القراءة، وتوالي التلقيات وغيرها.. قد سبقت إليها مدونة النقد العربي القديم منذ قرون طويلة.

وقد يكفينا حين ذاك أن نقوم بعملية "استحواذٍ مقنّع" على تلك المصطلحات، فنوظف في تحليلاتنا المعاصرة القاموس الاصطلاحي لجمالية التلقي، وفق ما ذكرناه في الفقرة السابقة، أو النقد الثقافي في نحو: النسق أو الأنساق الثقافية، المضمّر

الثقافي، الممارسات الخطابية.. وغيرها، ونوهم حينئذ أنفسنا أو القارئ الكريم بأن الآخر التراثي أو ما ندعي له السبق والأولوية فيما بين العرب أنفسهم، قد استعمل تلك المفاهيم منذ قديم الزمان وقبل الجميع، والحال - كما نعلم يقيناً - ليس أبداً كذلك.

٤- النقد العلماني^٢ Secular Criticism

سوف نخص بالقراءة النصّ المحاذي الحامل للجانب النظري لهذا الاتجاه النقدي، وهو مقدمة كتاب (العالم، النص والناقد) لإدوارد سعيد. ومن اللافت للانتباه أن اعتمد فيه صاحبه على لعبة تقابل المرايا le jeu des miroirs حينما جعل في قبالة المقدمة خاتمة عنوانها بـ "النقد الديني Religious Criticism".

وربما يكمن اختيار الكاتب لهاتين الصفتين (علماني/ديني)، من حيث الغاية وليس المنشأ، لاعتباراتٍ مجازية بدرجة معينة، فهو لا يقصد - في رأينا - حملتهما الفكرية أو السياسية بشكل مباشر، وإن كان لا يتخلّى عنها كلياً ولعلّها الغاية المضمرّة من استعمالهما. وحتى نفهم كنه المسألة

لمشمولات المقدّمة، لكن حتى نكون أكثر منهجيّة في العرض لنتدرّج نقطة تلو أخرى، وفق التسلسل الذي تمّ السير على منواله فيها.

في صفحات هذا النصّ المحاذي الذي حرّره بداية ثمانينيات القرن الماضي، يقوم إدوارد سعيد بطرح "مشروعه النقدي" تحت اسم (النقد العلماني)، وإن لم يعلن عن ذلك بشكل نظري صريح حيث أشار إليه بعبارة "موقفي من الموضوع"، وذلك بعد أن قام باستعراض الأنواع النقدية الأربعة المشكّلة للواقع النقدي وهي: النقد الممارساتي practical criticism، التاريخ الأدبي الأكاديمي، التقويم والتفسير النقديّين، النظرية الأدبية (في أوروبا أولاً ثم في أمريكا، ومن طروحات أمثال فالتر بنيامين W.Benjamin إلى البنيوية والسميائية والتفكيكية).^{٤٤}

ودائماً في توضيحه لواقع النقد الأدبي أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات، يتطرق إلى الثقافة وواجب احتلالها المركزية في الدراسات الأدبية والإنسانية عموماً، وأن يُهتَمّ بالأشكال غير الرسمية منها، تلك التي تتصل بحياة الناس والهموم

نبدأ بالصفة الثانية الموظفة في الخاتمة، وهي "الديني" حيث أراد أن ينقل معارضته لهيجيمونيا الثقافة الدينية وسطوتها، ولغياب العنصر البشري وحرية التفكير فيها، لا بسبب الدين في حدّ ذاته وإنما نظراً لدور رجاله في ممارسة تلك الهيمنة الثقافية.

وفي هذه النقطة تحديداً يستشهد بمضامين كتاب الفيلسوف والناقد الفرنسي جوليان بيندا J.Benda (١٨٦٧-١٩٥٦) "خيانة رجال الدين" La Trahison Des Clercs، والذي بدوره لا يقصد رجال الدين بالضرورة، أو هم وحدهم، بل من يتّصف بطريقتهم في تسويغ الخطابات الإقصائية، ونشر الأفكار التي تتناقض مع الأفعال (الدعوة إلى الخير في مقابل ممارسة الشرّ) سواء أ كانوا فلاسفة أو متديّنين أو أدباء أو فنانين أو علماء^{٤٥}.

لكن ما يهمّ إدوارد سعيد من هؤلاء هم المثقفون ونقاد الأدب على وجه الخصوص، و"خياتهم" المحتملة هي ما يفصل الكلام فيه عندما يتحدث عن دور الثقافة في ممارسة الهيجيمونيا وتفعيلها، كما سوف نراه في موضع متقدّم من هذه القراءة

التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها، حتى حين يبدو عليها التتكرّر لذلك كلّه.» ويمكن خطأ النقد الأوروبي والأمريكي المعاصر في «عزوفه عن الدنيا بقضّها وقضيضها كرمي لنصّ تكتفه الشكوك والمغالطات إلى حدّ لا يتصوّره العقل، تخلّى عن جمهوره، عن أهالي المجتمع الحديث الذين تُركوا تحت رحمة قوى السوق "الحرّة"، والشركات المتعدّدة الجنسيات ومضاريات الشهوات الاستهلاكية.»^{٤٧}

وللخلوص من هذه الوضعية المزرية لواقع النقد الأدبي، يوظّف إدوارد سعيد مفهوم الثقافة، التي لا ينفكّ يدير حولها الكلام في هذه المقدمة وكأثّها أحد الأروقة الكبرى التي لا تخترقها فقط، بل وتعبّر الكتاب كلّه من دفتّه الأولى إلى الأخيرة. تماما كما قام بذلك غرامشي Gramsci ورواد مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية وغيرهم، باعتبار الثقافة وسيلة من وسائل الهيغيمونيا على الأفراد الذين يعيشون في بيئتها، مما يفسح المجال لمن ابتعد عن مجال هيمنتها بأن يتحرّر منها، كأن يكون في أرض المنفى مثل المفكر والناقد الألماني

السياسية التي تعيشها المجتمعات، مع الحرص على النأي بها عن تلك «النسخة الثقافية التي يغرسها في الأذهان المثقفون المحترفون والنقاد الأدبيون» مما أفضى في آخر المطاف إلى خلق نوعٍ من العبادة للخبرة الاحترافية Cult of Professional expertise^{٤٨} وهي التي من صميم عملها تسويغ الخطابات "الملائمة" للسلطة.

أما نقاد الأدب فيتمثّل دورهم (وخيانتهم) ضمن إطار "الخبرة الاحترافية" في اعتمادهم مبدأ "عدم التدخّل noninterference" أثناء معالجتهم للنصوص الأدبية، وبذلك قاموا بعزل تلك النصوص عن ظروف الحياة والأحداث التاريخية والمشاعر الإنسانية التي ساهمت في خلقها وجعلت منها شيئا موجوداً بالفعل. وهذا ما يعزوه إدوارد سعيد إلى النظرية الأدبية والنقد النصّاني textual criticism على وجه الخصوص.^{٤٩}

وهنا يطرح موقفه من هذه القضية معتبرا أنّ «النصوص دنيويّة، وهي أحداث إلى حدّ ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسطٌ بالتأكيد من اللحظات

غرامشي "الهيجمونيا المضادة"، حيث ينبغي لها مثقفون من نوع آخر، ومن هؤلاء "المتقف العضوي". وواضح لمن يقرأ التاريخ أنّ تلك المقاومة تأخذ «عادة شكل العداء الصحيح لأسباب دينية واجتماعية وسياسية».^{٥١}

في مثل هذه المقاومة ما يُبرز دور "النقد العلماني" عند إدوارد سعيد، فهاهو يبيّن ما يعنيه بكلمة "نقد" بأنّه «الوعي الفردي individual consciousness مُتموضّعاً في نقطة عقديّة حسّاسة». وعن طريقه نستطيع «معرفة التاريخ، والتعرّف على أهمية الظروف الاجتماعية، والقدرة التحليلية على القيام بالتمييز، [مما] يُقلّق رغبة السلطة شبه الدينية في أن تكون في وضع مريح بين الناس، مدعومةً في ذلك بالقوى المعرفيّة والقيم المقبولة، محميّة بالتالي ضدّ العالم الخارجي».^{٥٢}

لكنّ هذا الوعي النقدي غير ممكن الوجود إذا لم تتحقّق النقلة، ويحدث التغيير الشبه الكلّي، من النسب Filiation أي الانتماء للثقافة السائدة والمهيمنة، متمثّلة في الوطن والبيت والأسرة والمعتقدات الدينية، والتقاليد والأعراف وسنن الحياة

إريش أورباخ I. Auerbach وهو أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت، والذي لم يكن بإمكانه أن يكتب مؤلفه الذائع الصيت "المحاكاة Mimesis" لولا كونه في المنفى بإسطنبول، أي بعيداً عن المركزية الأوروبية.^{٥٣}

فالثقافة - وفق ذلك المنظور الأرنولدي^{٥٤} - عبارة عن نظام من التمييزات العنصرية والتقييمات (حتى الإستيطيقية في بعض الأحيان)، وهي كذلك «نسق» من الاستبعادات المشرّعة من سلطة عليا [...], والتي بوساطتها يمكن تحديد أشياء مثل: الفوضى، واللائظام، واللاعقلانية، والدونيّة، والذوق السقيم، واللاأخلاقية، ومن ثمّ إبقاء تلك الأشياء بعيدةً خارج الثقافة، بفضل قوة سلطة الدولة ومؤسساتها.^{٥٥} والأمثلة عن مثقفين "خونة" وممارسين للثقافة بهذا المعنى التمييزي الإقصائي، كثيرةٌ في تاريخ الفكر الغربي خلال القرن التاسع عشر. لكنّ هذا الأمر ليس خاصّاً بالثقافة الأوروبية فحسب، فكلّ الثقافات تسعى إلى فرض نفسها عن طريق ممارسة الهيجمونيا بطرق شتى، وهذا ما يفترض وجود مقاومات لتلك الممارسات، وتتمثّل فيما أطلق عليه

على تنوعها (وغير ذلك مما يشكل "الطبيعة")، إلى مرحلة الانتساب^{٥٣} Affiliation من خلال اعتناق أفكار جديدة، وتبني معتقدات دينية أو سياسية أو عرفية مغايرة (أي "الثقافة")، وبالتالي تحقيق التحرر الفكري والعقدي والفني. ومثال هذا الانتقال من النسب إلى الانتساب، نقف عليه في كتاب Mimesis حيث تحرر فيه أورباخ من ثقافته الأم، التي لم تعد تمارس عليه هيمنتها وهو بعيد في منفاه، بوساطة «تلك الشبكة المتصالبة المتألفة من تقنيات البحث، ومن القوانين الأخلاقية، وهي الشبكة التي تفرض بها الثقافة السائدة على الباحث الفرد، قوانينها المتعلقة بكيفية إجراء الدراسة الأدبية. وخاصة حين تبدو فيها بأنها طبيعية وموضوعية وحقيقية»^{٥٤} أي أنها مسوغة ومقبولة. ولم يكن ذلك ليتحقق له لولا "الوعي النقدي" لديه، والعمل المعرفي الذي أنجزه.

ومن بين الأدباء الذي خاضوا في هذين المفهومين، وعبروا في أعمالهم عن استحالة الاستمرارية الطبيعية بين الأجيال، أي فكرة النسب الطبيعي، أسماء من أواخر القرن التاسع عشر

وأوائل العشرين مثل: جيمس جويس Joyce في كتابه Ulysses (يوليسيز)، و ت س إليوت T.S.Eliot في The Waste Land (الأرض اليباب)، وتوماس مان T.Mann في Death In Venice (موت في البندقية)، وفي كتاب Nostromo (نوسترومو) لـ جوزيف كونراد J.Conrad...^{٥٥} وهو ما يجعل من طرح إدوارد سعيد للبديل الثقافي هنا، والمتمثل في فكرة "الانتساب" Affiliation شيئاً ملحاً، والذي تحقق فعلياً في أشعار إليوت من خلال المقارنة بين المرجعيات الثقافية (الدينية والفنية) لأعماله المبكرة والمتأخرة.^{٥٦}

وليس هذا بحكرٍ على هذا الشاعر، أو على الثقافة الغربية وحدها، فالحقيقة أن التحول من النسب نحو الانتساب «يمكن أن نجده في أي ثقافة، وهو ما يجسد ما يطلق عليه جورج سيميل G.Simmel [عالم اجتماع ألماني ١٨٥٨-١٩١٨] بـ"السيرورة الثقافية المعاصرة"، التي عبرها تقوم الحياة بتوليد أشكال مناسبة لها باستمرار»^{٥٧} وعلى هذا كانت الدعوة إلى مثل ذلك التحول على الدوام حصان

سوف يصبحون بدورهم، عن طريق الانتساب والتكوين، أعضاء في الهيئات التي تعلّم الأفراد. وهكذا تقوم التجربة الجامعية بتجسيد، على نحو رسمي نوعاً ما، ميثاقاً بين المعتمد canon من الأعمال ومجموعة من الأساتذة المطلّعين والشباب المنتسبين، بشكلٍ مؤهل اجتماعياً. وهو ما يسمح بإعادة إنتاج المادّة المعرفيّة المنتسبة discipline affiliated، والتي من المفترض أن تكون متعالية transcendent من خلال السيرة التعليمية.^{٦٠} وذلك ما يضع الدراسات الإنسانية والأدب على وجه الخصوص، في وضع من التقديس والقبول يسمح لها بأن تحدّد ما هو ملائم ومسموح به داخل الثقافة، وما هو غير ذلك.^{٦١}

ولعلنا نستطيع أن نقول مع الكاتب - بتعبير آخر - أنّ «نظام الانتساب مقدّمًا بشكل خفيّ، يقوم بمضاعفة الإغلاق على المنظومة الأسرية، وعلى الروابط التي تنسجها من حولها، والتي بها تضمن استمرار هَرَميّة العلاقات بين الأجيال. وعليه يغدو الانتساب شكلاً حرفياً لـ"التمثيل representation"، والذي يصبح به ما هو لنا

المعركة التي خاضها أدباء ومتقفون من أمثال الفيلسوف والناقد الاجتماعي الماركسي جورج لوكاتش J.Lukacs، حيث «كانوا يعرضون علينا "القطيعة" مع روابط الأسرة، والبيت، والطبقة، والبلد والمعتقدات التقليدية، باعتبار تلك القطيعة مرحلةً ضرورية لتحقيق الحرية الروحية والثقافية. وكانوا بالتالي يدعوننا إلى مشاركتهم الأنساق المتعالية (المُنسّبة affiliés) أو الخاصّة، بالنظام والقيم التي تبوّها وابتكروها.»^{٥٨} أي أنهم كانوا يريدون من الجمهور أن ينتقل من «فكرة فاشلة أو من إمكانية النسب، إلى نوع من النسق التعويضي، سواء كان حزباً، مؤسسة، ثقافة، مجموعة من المعتقدات، أو حتى منظورية للعالم world-vision، من شأنها أن توفّر للرجال والنساء شكلاً جديداً من العلاقات، وهي ما تمّت تسميته بـ"الانتساب"، وإن كان في الحقيقة نسقاً جديداً.»^{٥٩}

وقد تجلّت الآثار الكبرى لهذا "الانتساب" في الدراسات الإنسانويّة humanities والأدبية الأكاديمية، حيث تمّ الإعلاء دوماً من قدر الآداب القديمة لأنّها «تُمرّر بذلك إلى متعلّمين شباب

هو الشيء الجيد، وبالتالي حقيقاً به أن يُدرج في برامجنا للدراسات الإنسانية، ويغدو ما هو لغيرنا - على أساس ذلك - متروكاً جانباً.^{٦٢}

إذن، كأئنا بالانتساب يتحوّل إلى ما كان عليه النسب في الأصل، حيث يستحوذ بطريقة ما على "صلاحياته الثقافية"، فيخلق بدوره أشكالاً من عبادة الأنا في مقابل إقصاء الآخر. وهذه من الإشكاليات الكبرى في علاقة المثقف (والناقد الأدبي تحديداً) بمرجعياته الثقافية النسبية والانتسابية على حدّ سواء.^{٦٣} وفي هذا الوضع لا يصبح أمام الناقد المعاصر إلا خياران؛ أحدهما "التواطؤ العضوي" مع النموذج السابق لنقل الشرعية من النسب إلى الانتساب، والآخر - وهو ما يدعو إليه إدوارد سعيد - يتمثل في أن يعترف الناقد «بالفرق بين النسب الفطري والانتساب الاجتماعي، وأن يُظهر كيف يقوم النسب في بعض الأحيان بإعادة إنتاج الانتساب، وكذا بخلقه لأشكاله الخاصة. وعندها تغدو أغلبية العالم السياسي والاجتماعي مهياً لفحص نقدي علماني دقيق critical and secular^{٦٤}». ^{٦٥}

هذا الفحص النقدي الدقيق هو ما يسميه الكاتب بـ "الوعي النقدي العلماني"، مضيقاً له صفة العلمانية هذه المرة، والتي يعني بها التحرر والانعقاد من هيغيمونيا الثقافة السائدة، ومن قيود المناهج النقدية النسانية التي رسّختها النظرية الأدبية، حتى أصبحت عند الناقد الأدبي بمثابة السلطة الدينية الكنسية.

لكن السؤال الجوهرى الذي يطرح نفسه بإلحاح في مجمل الكتاب مفاده: ماذا يعني أن يكون لديك وعي نقدي في عالم الحالة الفكرية فيه واحدة، وهو ما أوجب على الهوية الفكرية والاجتماعية أن تفرض على أعضائها، إضافةً إلى تقوية المناحي الثقافية، الالتزام الصارم من قبلهم؟..

وموقف الكاتب يتمثل في مقارنته للإجابة الأمثل، كما يؤكد عليه في الصفحات الأخيرة من المقدمة، وهي أنّ الوعي النقدي يراوح مكانه بين تجاذبات وتأثيرات قوتين كبيرتين، هما: الثقافة المقيّدة للناقد الأدبي بسبب النسب filiation (عن طريق النشأة، الجنسية، المهنة..)، والأنساق المكتسبة بالانتساب affiliation (بوساطة القنوات

هادئ ومعزول عن الأحداث والمجتمعات. وكانت نتيجة ذلك أن تمّ ترسيخ الاعتقاد بأن لا علاقة للنقد بالعالم أو الدنيا، حتى اختزل دوره في كونه مجرد وسيلة لإضفاء الزينة على وجه تعاملات الشركات الصناعية المعاصرة الكبرى، ولهيجيمونيا السباق العسكري وحرب باردة جديدة، ونزع الصبغة السياسية عن المواطنة، وكذا الامتثال التام واللامشروط من قبل النقاد للطبقة التي ينتمون إليها.

الصارمة وقيودها. إنّه نقدٌ علمانيّ في عالم علمانيّ هو الآخر. عالم لا يملك أية خصيصة متعالية باعتباره ملتفتاً بشكل كليّ نحو الإنسان. وهكذا يصبح النصّ في واقعه الدنيويّ، وفي بعده التاريخي، وفي الروابط التي ينسجها مع مجموع التظاهرات الثقافية، هو محلّ اهتمام هذا النقد قبل كلّ شيء آخر.

واعتقاداً منّا بأصالة هذا الطرح النقدي نذهب من جهتنا إلى اعتبار إدوارد سعيد سباقاً، في الدعوة إلى نقد سمته الكبرى أنّه ثقافيّ في مرجعيّاته وفي

الاجتماعية والسياسية، الظروف الاقتصادية والتاريخية...^{٦٦} وهذا ما أدى بالنقد المعاصر إلى ما هو عليه الآن، فهو ممارسة جامعية أكاديمية، متموقع في جانب ليس بالقليل منه في مكان ناءٍ عن انشغالات الناس، حتى غدت الحرفيّة والتخصّص متّصلين بشكل وثيق مع أشياء مثل: العقيدة الثقافية، والتمركز الإثنيّ ethnocentrism، والمدّ الوطني nationalism، والاهتمام شبه الديني الذي نقل الناقد الأكاديمي ومؤوّل النصوص الأدبية الأكثر تمرّساً، إلى عالم

٦٧

ونظراً إلى هذا الواقع النقدي الراهن الذي تتحكّم فيه النظرية الأدبية، وهي تدّعي تقديم تحليل محايت للنصّ الأدبي رافعةً شعار "عدم التدخّل noninterference"، يأتي اقتراح إدوارد سعيد لمشروعه القاضي بفسح المجال أمام نوع من النقد مغايرٍ وجديد، حقيقته الأولى الانفتاح على العالم والدنيا، وعلى الثقافات غير الرسمية وعلى المجتمعات باختلاف حقائقها الإثنية وأعرافها الخاصة. متبنّياً مبدأ عدم الامتثال للمناهج

بامتياز، ونكون بذلك قد وقعنا فيما حاولنا التنبيه إليه، فيصدق علينا قول الشاعر الذي تتمة عجزه "...إذا فعلت عظيم".

كما نرجو أن تكون الصورة قد وضحت في مسألة السبق (العربي - العربي) ولو مبدئياً، حيث عملنا جهدنا للتأكيد على الفرق، في المجال الفكري والنقدي تحديداً، بين ممارسة منهجية معينة وفق جهاز مفهومي واضح، وبمرجعيات فلسفية وجمالية محدّدة المعالم من جهة، وبين الكلام في مواضيع قد تمت بروابط قريبة أو بعيدة مع مجال تلك المنهجية وذلك الاتجاه. وفي هذه النقطة الجوهرية حاولنا استقاء من مراجع ذات أهمية بالغة في مجال بحثنا، أن نضع اليد على التباين الواضح بين النقد الثقافي Cultural Criticism ونقد الثقافة critique de culture، وخلصنا إلى أنهما لا يتماثلان بأي شكل من الأشكال، ما عدا في انتماء بعض الموضوعات المشتركة بينهما إلى ميدان الثقافة، وهو ميدان مُنداحٌ تكاد لا تحدّه حدود.

مواضيعه وأسس تحليلاته، وذلك قبل أن يطرح ذلك فنسنت ليتش V.Leich لاتجاهه النقدي في كتابه الموسوم بـ"النقد الثقافي. نظرية الأدب. ما بعد البنيوية" سنة ١٩٩٢، ويجعله رديفاً لما بعد الحداثة post-modernism وما بعد البنيوية post-structuralism.

-على سبيل الختم (مناسبة المشهد المسرحي):

لعلنا في ختام هذا البحث قد أثّرنا من التساؤلات لدى القارئ الكريم، أكثر مما كان لديه قبل أن يباشر تلقّيه لمشمولاته، وأكثر مما قدّمنا من إجابات محتملة عما كان مكوّناً لأفق توقعه. وإن تحقّق لنا ذلك فهو في المجمل مبلغٌ ما تسعى إليه أية دراسة جادة بنحوٍ من الأنحاء.

ونرجو أننا لم نتماثل مع "السيد جوردان" في مسرحية موليير، ومع عبارته التي تنم عن اعتقاد خاطئ لديه بأنّه كان يقول النثر ويمارسه في كلامه اليومي منذ حينٍ دون أن يعلم. وذلك في العنصر الأخير على وجه الخصوص، عندما رأينا أن النقد العلمانيّ عند إدوارد سعيد هو نقد ثقافي

- ١- ينظر: Molière : Le Bourgeois Gentilhomme, Classique Larousse, Paris, pp34-37
- ٢- أطلق عليه الجاحظ في "البيان والتبيين": اللّغز في الجواب. (أورده عبد العزيز عتيق في كتابه: علم البديع. دار النهضة العربية، ١٩٨٥، ط١، ص١٨٣)، واصطلاح عليه البلاغيّون المتأخرون: القول الموجب. (ينظر: المرجع نفسه، ص١٨٤)
- ٣- سورة البقرة/١٨٩.
- ٤- الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح، في المعاني والبيان والبديع، قراءة وكتابة حواشي: الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ٢٠٠٢، ط١، ص١٩٦.
- ٥- ماجد محمد الماجد: المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني. منشورات جامعة الملك سعود (المملكة العربية السعودية).
- ٦- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق عبد الحميد الهنداوي. دار الكتب العالمية. بيروت. ط١. (٢٠٠١)، ص٧ وص ١٥.
- ٧- ينظر: المرجع نفسه، ص ٣٣/٣٤.
- ٨- يحيلنا هذا إلى الجاحظ ت٢٥٥هـ في (البيان والتبيين)، وابن طباطبا ت٣٢٢هـ في (عيار الشعر)، وقدامة بن جعفر ت٣٣٧هـ في (نقد الشعر)، وغيرهم ممن قال بأن الشعر صناعة.
- ٩- المرجع نفسه، ص ٣٤.
- ١٠- ينظر: محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ط١، ص٢٩٣-٢٩٧ (ومن الملاحظ اعتماد الباحث على ترجمة لعلّها أقلّ جودة من ترجمة عزّ الدين إسماعيل لكتاب هولب، وهي ترجمة علي جواد).

^{١١} - للاطلاع على رأي علمي لعلّه وجيه في هذه المسألة، انظر: لخضر بوخال، المتلقي بين التجلي والغياب. قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان (الجزائر)، أبريل ٢٠١٢. وقد حاول فيها الباحث إثبات وجهة نظره هذه، حول خلوّ نقدنا العربي القديم من نظرية للتلقي على غرار جمالية التلقي الألمانية، وأنّ ما ورد في ثناياه من اهتمام بالسامع لا يشبه طروحاتها بأيّ حالٍ من الأحوال، وذلك بوساطة الرجوع من جهة أولى إلى مصادر جمالية التلقي الأصلية والمترجمة ثم الوسيطة، ومن جهة ثانية إلى مقبوسات طويلة من مدونة تراثنا النقدي، تاركينا للسياق أن ينقل الدلالات دون إكراه أو إسقاط.

^{١٢} - نحتنا هذا العنوان على منوال العتبة الأولى لمقال باللغة الفرنسية لصاحبه: جان بايتانس Jan Baetens وهو ناقد وشاعر وأستاذ للدراسات الثقافية بجامعة لوفان Leuven بلجيكا. (ينظر: "n'égale pas "études culturelles" Cultural Studies" على شبكة الأنترنت)، والملاحظ هنا أن العبارة الأولى تم الاحتفاظ فيها بـ Cultural Studies باللغة الإنجليزية من دون ترجمتها إلى الفرنسية، بينما جاءت العبارة الأخيرة études culturelles أي دراسات ثقافية. وهو الشيء ذاته الذي قمنا به في صياغة عنوان هذا العنصر.

^{١٣} - ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) - بيروت (لبنان)، ٢٠٠٢، ط٣، ص٣٠٥.

^{١٤} - ينظر: المرجع نفسه، ص٣٠٥.

^{١٥} - المرجع نفسه، ص٣٠٦.

^{١٦} - هذا ما نقف عليه - على سبيل المثال - في حديث النقاد والمؤرخين عن "النقد الجديد New Criticism" الذي يتزعمه ت. س. إليوت T.S.Eliot، حيث يستعملون العبارة الإنجليزية كما هي. بينما يتكلمون عن النقد الجديد (البنوي النصاني) بإضافة صفة الجدة إلى كلمة النقد للتمييز بينه وبين النقد القديم (السياقي).

- ١٧- ينظر: صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٧، ط١، ص٥.
- ١٨- ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص٣٠٩-٣١١.
- ١٩- من هؤلاء الناقد التونسي الكبير عبد السلام المسدي، وعدد من النقاد والباحثين من الخليج العربي، وخاصة من البحرين، والذين شاركوا في تأليف كتاب حول تجربة الغدامي النقدية. (ينظر: مجموعة من المؤلفين: الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ط١)
- ٢٠- تمّ استقاء المعلومات الخاصة بهذه الكرونولوجيا من عنصرَي (كلمة شكر) و(المقدمة) في كتاب: النقد الثقافي للغدامي. (ينظر: ص٧-١٢)
- ٢١- مجموعة من المؤلفين: الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، ص١١-١٢.
- ٢٢- المرجع نفسه، ص١٢.
- ٢٣- المرجع نفسه، ص١٢.
- ٢٤- المرجع نفسه، ص١٢.
- ٢٥- المرجع نفسه ، ص٨٥.
- ٢٦- المرجع نفسه ، ص٨٧.
- ٢٧- علي حسين محسن الوردی (١٩١٣-١٩٩٥) عالم اجتماع وأستاذ ومؤرخ عراقي، مثير للجدل بسبب طروحاته الجريئة والجديدة في النصف الثاني من القرن الماضي. اشتغل على تحليل المجتمع العراقي وشخصية الرجل العراقي على وجه الخصوص، وإن كانت له كتابات متنوعة حول مواضيع أخرى مثل الأدب العربي وغيره. كتب ١٨ كتابًا ومئات البحوث والمقالات، ومن أشهر ما أصدره: وعَاط السلاطين، أسطورة الأدب الرفيع (وهو الكتاب الذي يهَمُّنا في هذا المقام)، الأخلاق،

لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث (في ٨ أجزاء)... (ينظر: إيمان البستاني: رائد علم الاجتماع علي الوردي، مقال في مجلة كاردينيا، وهي مجلة عراقية إلكترونية، فبراير ٢٠١٣).

^{٢٨} - يرجع سبب اختيارنا لهذه الشخصية الثقافية - في الأساس - إلى اطلاعنا على كتاب أحد الشعراء والصحفيين العراقيين، يطرح فيه بشدة "سطو" الغدامي على مشروع علي الوردي، ويعلن من خلال كتابه رغبته في إرجاع الحق لصاحبه، وهو ما استثار عندنا المسألة ودفعنا إلى قراءة نصوص من هذا الكتاب الموسوم بـ "النقد الثقافي. ريادة وتنظير وتطبيق. العراق رائداً" لصاحبه: حسين القاصد، وكذا من كتاب "أسطورة الأدب الرفيع" للوردي. فإن كان من فائدة علمية فهي أولاً الاطلاع على جهد الباحثين والتعرف على طروحاتهما في الموضوع، ومن ثمّ الخلوص إلى ما نرتاح إليه - بحسب استقصائنا ومبلغنا القاصر من العلم - في مسألة السبق والأولوية.

^{٢٩} - الغدامي: النقد الثقافي، ص ٩١.

^{٣٠} - هذه فعلاً طبيعة كتاب "أسطورة الأدب الرفيع" حيث يقول صاحبه في المقدمة: «إنّ هذا الكتاب الذي بين يدي القارئ ليس كتاباً بالمعنى الدقيق، إنما هو مجموعة من المقالات كتبها في مناقشة الدكتور عبد الرزاق محي الدين [...]»، وعنصر الفهرس يوضح بمشمولاته هذه النقطة. (ينظر: علي الوردي: أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن، ١٩٩٤، ط ٢، ص ٧)

^{٣١} - عبد الرزاق محيي الدين، ١٩١٠-١٩٨٣ من أعلام العراق الحديث ومن أوائل التربويين الذين أسهموا في التعليم الجامعي. نال الماجستير والدكتوراه بجامعة مصر، وتقلّد في مناصب جامعية ووزارية متعددة. له: أبو حيان التوحيدي. سيرته وآثاره، من أجل الإنسان في العراق، خواطر وملاحظات حول التعليم العالي في العراق.

^{٣٢} - ي في تفصيل ذلك: الغدامي، النقد الثقافي، ص ٩٩-١٠٤.

^{٣٣} - ينظر: المرجع نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.

^{٣٤} - ينظر المرجع نفسه، ص ١٠٧.

^{٣٥} - علي الوردي: أسطورة الأدب الرفيع، ص ١٠٠.

^{٣٦} - ينظر: المرجع نفسه ، ص ٥٠.

^{٣٧} - المرجع نفسه ، ص ٥١.

^{٣٨} - ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٤٩، حين يقول: «يطلق الأستاذ سلامة على الأدب الرفيع اسم أدب الفقاقيع [...]»

^{٣٩} - ينظر على التوالي: المرجع نفسه ، عنوان الكتاب وما يحمله من إشارات للزيف والخرافة في كلمته الأولى "أسطورة"، ومن

تعريض في كلمته الأخيرة "الرفيع"، وكذا في ص ٢٤٩ الماضية، حيث وصفه ذلك الأدب بأنه أدب الفقاقيع. وفي المقابل انظر:

الأدب للشعب ل سلامة موسى، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٣، د ط، ص ٩.

^{٤٠} - ينظر: علي الوردي: أسطورة الأدب الرفيع، ص ١٠٠.

^{٤١} - من التقاطعات بين الكتابين ما يمكن أن نلاحظه من خلال المقارنة بين النصوص التالية: من كتاب سلامة موسى: «ما هو

الأدب العربي القديم؟ هو أدب كان يؤلفه الكتاب والشعراء لأجل الخلفاء والأمراء والفقهاء، لأن جميع هؤلاء كانوا "الدولة"، ولم

يكن للشعب وجود في أذهان الكتّاب...»، و«ما نطلبه من الأديب [المعاصر]: أن يكتب للشعب بلغة الشعب المستطاعة، وأن

تكون شؤون الشعب موضوعات دراسته واهتمامه». (ص ٩)، من كتاب علي الوردي: «المفروض على الأدباء أن يكونوا في

الناس أمة وسطاً، فلا يتزلفون المترفين [...] إنَّ لهم وظيفة في الحياة كبرى، وهم قادرون على أن يقدّموا للناس ما ينفعهم ويلدّ

لهم في آن واحد». (ص ١٣)، و«إنَّ الذي رجونه منهم (الأدباء المعاصرون) أن يدركوا طبيعة الزمان الذي يعيشون فيه، فلقد

مضى عهد السلاطين وحلّ معه عهد الشعوب». (ص ٥٣).

^{٤٢} - في الترجمة العربية - الوحيدة فيما نعلم - لكتاب إينوارد سعيد The World, The Texte, and The Critic (العالم،

النص، والناقد)، قام صاحب الترجمة عبد الكريم محفوض، وهو أستاذ ومترجم وكاتب من سوريا، بترجمة هذه العبارة إلى "النقد

الدينوي" (انظر: طبعة اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص ٤).. ولن نناقش المترجم في اختياره هذا، إذ لعلّه أراد أن يخفّف من

"غلواء" الصفة التي استعملناها هنا، أو بالأحرى استعملها صاحبها، وإنما رغبتنا في التتويه إلى أننا نرى من جهتنا أنّ الأنسب لكلمة Secular الإنجليزية، وهي بالفرنسية séculaire أو laïque، استعمال كلمة "علماني" ومن ثمّ إفساح المجال أمام المتلقّي للخلوص إلى الفهم المناسب.

٤٣- ينظر:

Julien Benda, **La Trahison Des Clercs**, version numérisée, 2006, p126.. (a partir de la première édit, Collection Les Cahiers Verts , Grasset, Paris, 1927)

٤٤- ينظر:

Edward Said, **The World, The Texte, And The Critic**, Harvard University Press, Cambridge Massachusset, USA , 1983, p1.

٤٥- ينظر: Ibid, p2.

٤٦- ينظر: Ibid, pp3-4.

٤٧- إدوارد سعيد: العالم، النص والناقد. ترجمة: عبد الكريم محفوظ، ص ٧.

٤٨- ينظر: المرجع نفسه، ص ١٠-١١.

٤٩- نسبة إلى الفيلسوف البريطاني ماثيو آرنولد M.Arnold ومفهومه عن الثقافة في كتابه "الثقافة والفوضى Culture And Anarchy".

٥٠- Edward Said, p11.

٥١- إدوارد سعيد: العالم، النص والناقد. ترجمة: عبد الكريم محفوظ ، ص ١٥.

٥٢- ينظر: Edward Said, pp15-16.

^{٥٣} - أثرت هنا استعمال كلمة (نسب) ترجمة لـ *filiation* لأنّها تدلّ على الانتماء الطبيعي، بينما اخترت كمقابل لها توظيف لفظة (انتساب) لـ *affiliation* لما رأيت أنّ حروف الزيادة (الألف، النون، والتاء) تدلّ عليه، وهو افتعال الشيء مما يجعله غير طبيعي وإنما مكتسباً، وهذا ما أظنّ بأنّه جوهر التباين بين اللفظتين وبالتالي المفهومين، وهو ما يريد إبرازه الكاتب وبالتالي توظيفه في طروحاته هنا. وقد حرصت ألا أستعمل ترجمات أخرى على طول هذه القراءة (والترجمة)، حتى لا تنتشعب بالقارئ الكريم السبل.

^{٥٤} - إدوارد سعيد: العالم، النص والناقد. ترجمة: عبد الكريم محفوظ ص ١١.

^{٥٥} - ينظر: Edward Said, p16

^{٥٦} - ينظر في تفصيل ذلك: ibid, pp17-18

^{٥٧} - op.cit, pp18-19

^{٥٨} - ibidem

^{٥٩} - ibidem

^{٦٠} - ibid, p20-21

^{٦١} - ينظر: ibid, p21

^{٦٢} - ibid, p21-22

^{٦٣} - ينظر: ibid, p23

^{٦٤} - بعد ٢٤ صفحة من بداية المقدمة يستعمل إدوارد سعيد الصفة للمرة الأولى، بعد العنوان.

^{٦٥} - ibid, p24

^{٦٦} - ينظر: op.cit, pp24-25

^{٦٧} - انظر: ibid, p25

المصادر والمراجع

-العربية:

* القرآن الكريم.

١- إدوارد سعيد: العالم، النص والناقد. ترجمة: عبد الكريم محفوظ. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

٢- إيمان البستاني: رائد علم الاجتماع علي الوردي، مجلة كاردينيا، وهي مجلة عراقية إلكترونية، فبراير ٢٠١٣.

٣- الجرجاني، عبد القاهر : دلائل الإعجاز. تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت، ٢٠٠١، ط١.

٤- حسين القاصد: النقد الثقافي. ريادة وتنظير وتطبيق. العراق رائداً. التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، الجيزة، مصر، ٢٠١٣، ط١.

٥- الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح، في المعاني والبيان والبدیع، قراءة وكتابة حواشي: الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ٢٠٠٢، ط١.

٦- سلامة موسى: الأدب للشعب، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٣، د ط.

٧- صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٧، ط١.

٨- عبد العزيز عتيق: علم البديع. دار النهضة العربية، ١٩٨٥، ط١.

- ٩- علي الوردي، أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان، لندن، ١٩٩٤، ط٢.
- ١٠- مجموعة من المؤلفين: الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ط١.
- ١١- لخضر بوخال: المتلقّي بين التجلي والغياب. قراءة في بعض فصول مدوّنة النقد العربي القديم، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان (الجزائر)، أبريل ٢٠١٢.
- ١٢- ماجد محمد الماجد: المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني. منشورات جامعة الملك سعود (المملكة العربية السعودية).
- ١٣- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ط١.
- ١٤- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) - بيروت (لبنان)، ٢٠٠٢، ط٣.
- الأجنبية :
- ١٥- Edward Said, The World, The Text, And The Critic, Harvard University Press, Cambridge Massachusset, USA , 1983, p1.
- Article dans le sphère de l'internet)) études culturelles. "n'égalent pas "Cultural Studies": Jan Baetens-16

Julien Benda, La Trahison Des Clercs, version numérisée, 2006, p126.. (a -١٧

(partir de la première édit, Collection Les Cahiers Verts , Grasset, Paris, 1927

.Molière : Le Bourgeois Gentilhomme, Classique Larousse, Paris -١٨

الفن في خطاب النقد الثقافي

«عن الأسلوب المتأخر» نموذجاً

د. عبد الرحمن التمارة

جامعة مولاي إسماعيل

المغرب

تقديم

يُكشِفُ الحديث عن مفهوم الفن، في كينونته النوعية وميزته الثقافية، من خلال التجربة النقدية للناقد والمفكر المقتدر إدوارد سعيد Edward Said، عن ثلاث قضايا أساسية مترابطة؛ تهَمُّ القضية الأولى الفنَّ باعتباره تجربة إبداعية مميزة وتعبيرية خاصة، يستطيع النقد الثقافي أن يكشف الكثير من مضمراتها وأبعادها الخفية. وتخصّ القضية الثانية التَّجَلِّي الأنطولوجي للعمل الفنّي، خاصة الفنّ الأدبي القائم على بناء نوعي في صيغهِ التعبيرية ومستويات تشكّله، والفنّ الموسيقي المتَّسِمُ بتركيبية خاصة أدواتها الإيقاع والنَّغم. وتمسّ القضية الثالثة نموذجاً متميّزاً للناقد (إدوارد سعيد) المساهم، ضمن الصيرورة الخلاقة للنقد الأدبي الحديث، في بناء خطاب نقدي تحكمه خلفية معرفية واستراتيجية تنظيمية، وتؤطره آليات منهجية ومنظومة مفاهيمية خاصة، مما أسهم في إنتاجية نقدية مغايرة للمألوف في قراءة الأدب والفن.

يظهر أنّ إبراز مميزات التعبير الفنّي، ومنه الفن الموسيقي، مرهونٌ بكشفها وتحديدها، كما يبيّنها المنجز النقدي لإدوارد سعيد، خاصة منجزه النقدي «عن الأسلوب المتأخر»^١. بهذا المعنى، يصير الخطابُ النقديُّ، الكاشف مفهوم الفنّ، مُنْشِداً في سيرورته إلى دينامية نقدية فعّالة. لهذا ترتبط استراتيجية الكشف النقدي لطبيعة

الفن؛ انطلاقاً من تبين الكينونة الثقافية لهذا المفهوم، أي الفن بوصفه فناً إنسانياً نوعياً، يفصح عن أفكار وقضايا تخصّ الكائن البشري في وجوده الدنيوي. هذا يوضح أن الدراسة الثقافية للفن قادرة على تغيير التّصور المعرفي المألوف حول التعبير الفني، ومساعدة في كشف المضمّر الفكري لذلك النمط التعبيري الفنّي، بعد تبين المميزات النوعية لمفهوم الفنّ في التجربة النقدية لإدوارد سعيد؛ بوصفه نموذجاً نقدياً متميزاً ممثلاً للنقد الثقافي.

ساهمت التجربة النقدية للمفكر والناقد إدوارد سعيد، إذاً، في كشف الثراء الدلالي والفكري الذي تولّده الدراسة الثقافية للأعمال الفنّية. لقد نتج عن هذه المساهمة إغناء دلالات التعبير الفنّي الموسيقي، وتعميق الوعي بأبعاده المتنوعة والمتعدّدة، وكشف المضمّر والغائب في مفهوم الفنّ.

١. المنهج والمفهوم

تتأطر دراسة الفن في خطاب النقد الثقافي ضمن المدار الدينامي لخطاب النقد الثقافي المقترن بكشف مفهوم الفنّ في الخطاب النقدي لإدوارد سعيد، كما تضحّت معالمه (الفنّ) في منجزه النقدي «عن الأسلوب المتأخر». لهذا، تتصل الدراسة

بالخطاب النقدي، الذي بلوره الناقد إدوارد سعيد، المنصب على الأنواع والتعبير الفنّية، قصد إبراز مفهومه للفن بصفة عامة. بهذا المعنى، فإن الدراسة تقتزن بمحاور تستقي أساسها من الخلفية الإبستمولوجية الضابطة لنقد النقد، بوصفه خطاباً مرتبطاً بدراسة النصوص النقدية بما يلائم محمولاتها ومكوناتها الفنية والجمالية وأنساقها المضمرة. لذا، ارتبطت الدراسة بالمنجز النقدي «عن الأسلوب المتأخر» للناقد إدوارد سعيد، الذي يكشف الفنّ وطبيعته وميزته وإنسانيته، ويبرز أبعاده ودلالاته من زاوية النقد الثقافي.

لا بد من الإشارة أن الحديث عن الفن في خطاب النقد الثقافي يتأسس على تصور نقدي مؤطر بأمرين هامين: الأمر الأول مفاهيمي منهجي؛ ونعني به انبناء كتاب «عن الأسلوب المتأخر» على مفهوم مركزي هو «التأخر»، ومنطلق منهجي يتحدّد في الاشتغال النقدي على «فرضية» تقرّ بتحوّل نوعي يميّز لغة (فكر وكتابة) كبار الفنانين مع اقتراب انتهاء مسارهم الوجودي. إن هذا ما يكشفه بوضوح قول إدوارد سعيد الآتي: «سوف أركز على كبار الفنّانين وكيف اكتسبوا كلامهم

أيضاً لحاضرِك إدراكاً عميقاً (ولو أنّه إدراك استباقي)^٣. يَظهرُ أن التّأخّر مُقترنٌ بسياق وجودي وتاريخي وثقافي؛ لأنّه يشير إلى لحظة زمنية تُمثّل نهاية المسار الوجودي للإنسان (الموت). إنّ ذلك يعني استحضر للتاريخ المنتهي عبّرَ التذكّر، فيصير التذكّر كاشفاً وعياً عميقاً بالسياق التاريخي والثقافي والحضاري المحقّق والمُحتمل.

يتّضح أن إدوارد سعيد نَظَر للفنان المتأخّر، بناءً على فهم أدورنو للموسيقار المرموق بتهوفن، بأنّه الفنّان المنشغل بالفن خارج إطار نفعي مادي، والمشغول بمأسسة الوعي الجماعي، مما يحرمه لذة الراحة والاستراحة، المفضي لإنتاج معرفة ببناء، عبّرَ فنّ خَلَق في صيغته البنائية والتعبيرية، فتكفّل له التأثير في شريحة اجتماعية واسعة: «أنّ تكونَ متأخراً يعني إذاً أن تتأخّر عن (وأن ترفض) العديد من المكاسب الموقّرة للراحة داخل المجتمع، وليس أقلّها شأناً أن يقرأك وأن يفهمك بسهولة عدّة كبير من النّاس»^٤. ولتعميق فكرة التأخّر يربطها سعيد بالمنفى، فيتجلّى «التأخّر» مقترناً بالمنفى؛ الذي يتعيّن جوهرياً بالاختيار والمغايرة

وفكرهم، في نهاية حياتهم، لغة جديدة، وهو ما سوف أسمّيه «الأسلوب المتأخّر»^٥. أما الأمر الثاني فمجالى نوعي؛ ونقص به التركيز على الفن في امتداد مجالى تحدّده ثلاثة أنواع فنيّة هي: الفن الموسيقي، والفن الروائي السينمائي، والفن الشعري المسرحي. هذا يعني أن إدوارد سعيد يقرأ الفنون من زاوية التداخل والتفاعل، وليس من منطلق الانفصال والتباعد. غير أن كتاب «عن الأسلوب المتأخّر» هيمنت عليه الدراسة الموجهة للفن الموسيقي، مقارنة مع دراسة فنون أخرى. من هنا، قد نستند إلى بعض الآراء والأفكار التي قدمها الناقد نفسه (إدوارد سعيد) في سياق آخر، ونقاد آخرون، لتعميق الوعي بفهمه للفن ودراسته له، وتحليله للإبداع الفنّي بصفة عامة.

يستدعي «التأخّر»، الذي يُعدُّ مفهوماً مركزياً في كتاب «عن الأسلوب المتأخّر»، الوقوف عند المعنى الذي يعطيه إدوارد سعيد لهذا المفهوم. لقد بني سعيد فهمه لفكرة التأخّر انطلاقاً من التصورات التي بلورها تيودور أدورنو Theodor Adorno. لهذا، حدّد سعيد «التأخّر» بقوله: «التأخّر هو أن تبلغ النهاية، بكامل وعيك، طافحاً بالذاكرة، ومُدركاً

والاستمرارية: «التأخر نوعٌ من المنفى الاختياري بمنأى عما هو مقبول عموماً، ولاحقاً عليه، ومستمراً بعد انقضائه»^٥.

٢. الفن: كينونة ثقافية

يُعدُّ الفن كينونةً ثقافيةً، فتقومُ حملته على التعدّد الدلالي والفكري، وتتأسس أدواته على التنوّع والاختلاف. من هنا، يبنّي العملُ الفنيّ على المزج بين سُلطة الفنّ، وقوة المعرفة، فتتجاوز في كينونته الثقافة في حدودها الذاتية، المرتبطة بالمبدع والنوع الفنيّ، والثقافة في وجودها العام. بهذا المعنى، يتبدّى العملُ الفنيّ، بامتداداته النوعيّة المختلفة، باعتباره «شكلاً ثقافياً»^٦. لهذا، يتضمّن التأكيد على الطابع الثقافي للعمل الفنيّ تجاوزاً للذات الفردية، بمعناها التجريبي، في الحديث عن إنتاج هذا العمل وإبداعه. هكذا، فإنّ الفنان يخطّ «الأسلوب» النوعي والمميّز لتجربته، بما يُوافق التركيبة الجمالية للعمل الفنيّ، ويلائم كينونته المركّبة الكاشفة تشكّله وفنّه عناصر متعدّدة يتداخل فيها الفردي والتاريخي والثقافي؛ حيث «إنّ أيّ أسلوب فنيّ يتضمّن بادئ بدء علاقة الفنّان بزمّنه، أو

بالحقبة التاريخيّة والمجتمع والأسلاف. فالنتاج الجمالي، على الرّغم من فرديّته غير القابلة للتّقصّ، يبقى جزءاً من العصر الذي أنتجه وصدر فيه، والمفارقة هي أن لا يكون جزءاً منه»^٧.

يُسعف هذا الفهم في قراءة العمل الفنيّ وفق منظور نقدي مركّب؛ لأنّ التّحليل النقدي يتّخذ طابعه الإجرائي من «تفسير» فردانية العمل على مستوى الإنتاجية أولاً، و«تفسير» سياقه التاريخي الحضاري الذي يفرض استدعاء «بنيتيه» الثقافية ثانياً. بهذا المعنى، فالقراءة النقدية للإبداع الفنيّ، عند إدوارد سعيد، تستدعي التّجليّ الدال لمبدع العمل، والسيّاق الشامل لعناصر زمنية واجتماعية تاريخية. من هنا، فإنّ القراءة النقدية للعمل الفنيّ ترتّهن بالوعي السيّاق، ثمّ تبلور خطاباً نقدياً يفتح الفنّ على الغائب والمضمّر والمسكوت عنه، فيلتفت الناقد للتفاصيل والجزئيات، بنفس القدر الذي يهتم فيه بـ«الإطار الثقافي العام» للعمل الفنيّ. لهذا، فإنّ إدوارد سعيد حين يفسّر نقدياً التجربة الإبداعية الموسيقية للمؤلف الموسيقي الألماني ريتشارد شتراوس Richard Strauss، فإنّه يضع تجربته في سياق ثقافي تاريخي، ثم

يستنتج أنّ «هذا الإصرار على اعتناق صيغ القرن العشرين للغة القرن الثامن عشر وأشكاله، والعودة إليها، هو ما يميز أسلوب شتراوس إذا ما نظرنا إليه في إطاره الثقافي الأوسع، في زمن أنتجت فيه الحركة الحديثة في الموسيقى دفعة واحدة تلك الأساليب الأكثر تقدماً أو أكثر واقعية، التي ننسبها إلى التسلسلية وتعدّد الدرجات أو إلى مؤلفين أمثال فاريز و«الموسيقى المحددة»»^٨.

تُبين القراءة النقدية للفنّ الموسيقي، من خلال تجربة شتراوس، الأفق الثقافي المعرفي الذي يراهن عليه خطاب النقد الثقافي. إنّه أفق يكشف جدلية التفكيك والبناء في الدراسة النقدية للعمل الفنيّ، بوصفه إنتاجاً ثقافياً، ويبرز طابعه التأثيري ضمن سيروية إبداعية تقتضي إظهار ما كان خفياً فيه. بهذا المعنى، فإن العمل الفنيّ تبنيه عناصر كاشفة تميّزه، وتميّزه يُعبّر عن تأثيره على المتلقي. لهذا، فإن إبراز تأثير العمل الفنيّ قادر على إصدار حكم قيمة حوله؛ قد «يقدر» العمل الفنيّ، فيُعْلي من شأنه؛ لأنه «لا يمكن تقدير الفنّ إلّا عندما يتنبّه المرء للوسائل التي يستخدمها الفنّ لإنتاج التأثيرات»^٩. إن كلمات مثل «التقدير» و«الانتباه»

و«التأثير» تتطلب جهداً معرفياً في دراسة الفنّ، وكشف طابعه الثقافي الخلاق المفتوح على امتلاء دلالي متعدّد الامتدادات. إنّ هذا ما يبرزه إدوارد سعيد في تحليله النقدي، الذي تعمّقه المقارنة النقدية، لأوبرا المؤلف الموسيقي الأمريكي جون كوريجليانو «أشباح فرساي» (١٩٩١)، فيقول: «إنّ «أشباح فرساي» عودة معاصرة إلى ماض قبل ثوري، غرضها تطمين الأمريكيين إلى أنّه يمكن صرف النظر عن حدوث الانتفاضات السياسية، أو أنّه يمكن معالجتها بواسطة غزو اعتباطي للماضي (وإن يكن متنافراً جمالياً) بلغة موسيقية ودرامية لا تبدو مهمومة إلّا باستعراض قوّتها. بالمقارنة فإنّ أوبرات شتراوس وسترافنسكي وقايل وبريتن تتضمن موسيقى أعمق ارتباطاً بقضايا ذات أهميّة معاصرة، تتوسطها منظورات شخصية إلى القرن الثامن عشر، ما يمكننا من نظرات نافذة جديدة إلى القرن بما هو رمز ثقافي»^{١٠}.

تعيّد الأوبرا إنتاج ثقافة الخضوع الحافظة للنظام، فيصير الماضي مفتوحاً على تغريب الإنسان عن مواجهة الظلم ومقاومته الهادفة للتحرر. لهذا، لا يحضر الماضي ثقافياً في أوبرا «أشباح فرساي»

بالإنسان في كينونته المركبة. هذا يشيّد علاقة تفاعل جدلي بين الفن والحياة، في امتدادها الثقافي والوجودي؛ لأنّه إذا كانت «الحياة تقلّد الفنّ،.. فالفنّ يقلّد الحياة والموت»^{١٢}. لهذا، فالدور الثقافي للفنّ هامّ جداً، لأنّه يثير التفكير في قضايا إنسانية متنوّعة ومتعدّدة، ضمن مسار (سيرورة) تاريخي مفتوح على التحوّل المستمر (السيرورة) والدائم.

٣. الفن: النزعة الإنسانية

لقد اقتران العمل الفنّي بمستجدات الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، مما يستتبع تأثيراً لهذا الواقع المركب على الكينونة الإنسانية وتشكيل عناصرها، وذلك الاقتران أفضي لتأكيد، ما ذهب إليه ديفيد هارفي David Harvey، بأنّه «بات للفنان دورٌ خلاق يلعبه في تعريف جوهر الإنسانية»^{١٣}. لهذا، تحدّث إدوارد سعيد عن صناعة الذات في السيرورة الوجودية، بناء على علاقة الترابط القويّة بين «الحالة الجسمانيّة» للإنسان و«الأسلوب الجمالي» للفنان، فقال: «لمجرّد كوننا كائنات واعية، فكأننا منشغلون باستمرار في التفكير بحياتنا، وساعون لإعطاء

إلا في صورة الخمول والاستكانة، بخلاف عدّة أعمال إبداعية موسيقية اقترنت ثقافياً بزمنها، فبنّت أفقاً للتحرر والدينامية المنتجة. من هنا، تتجلّى الموسيقى أداة لفهم الحاضر وفق مستويين مفارقين؛ في المستوى الأوّل يراهن الفنّ، الموسيقى هنا، على التفكير في الماضي المؤطر بثقافة الانتهاك من زاوية حفظه، ف«تصبح الجهود المبذولة لحفظه جدّية أكثر فأكثر. إذ يجري تحفيفه museumified»^{١٤}، مما يفضي لتغريب الفعل الإبداعي عن محيطه الثقافي والحضاري، ويصير تجربة إبداعية محكومة بثقافة «اللعب والاستعراض». وفي المستوى الثاني يتجلّى العمل الفنّي معبراً عن زمنيته التاريخية، وعن قضايا راهنة هامة، دون انفصال عن الماضي باعتباره ذاكرة ثقافية تفضي للتغيير، وتسعف في إدراك الماضي كزمن ثقافي هام لفهم الحاضر.

يظهر أن إدوارد سعيد ينظرُ للفنّ الموسيقي باعتباره عملاً فنياً ومعرفياً، وبوصفه تعبيراً إبداعياً شديد الصلّة بالواقع الثقافي المجتمعي والسياق التاريخي الحضاري. وما دام العمل الفنّي يؤسّس تحقّقه على مبدأ التميّز النوعي، فإنّه يُسهم في تحقيق الوعي

معنى لها، ذلك أنّ صنع الذات هو إحدى قواعد التاريخ، الذي هو في جوهره نتاج العمل البشري»^{١٤}. يظهر أن قول إدوارد سعيد ينطوي على ثلاث أفكار كبرى؛ الفكرة الأولى قائمة على مركزية الذات، كينونتها ووجودها وبنائها، في التفكير الإنساني. والفكرة الثانية مبنية على رهان الذات الإنسانية لتحقيق وجود فعال؛ باعتباره وجوداً ضامناً لاستمرارية رمزية، قد يكون الإنتاج الفني أحد العناصر الضامنة لها، فيصير إنتاجاً بانياً لتاريخ الذات النوعي والخالق. والفكرة الثالثة مؤسسة على الصراع الدائم للذات مع الوجود؛ وفق رؤية مؤطرة بطموح تحقيق «إنجاز نوعي» في الحياة، قبل أن يُنهي الموت الإنسان وأحلامه ومشاريعه. وكأنه لا معنى للكائن البشري ولا قيمة له وجودياً إلا بإنتاج رمزي، كالإنتاج الفني والفكري المتسم بخاصية أسلوبية نوعية ومميّزة، مما يكفل للإنسان المبدع (الفنان والمفكر) التأثير والاستمرارية في الزمن؛ على اعتبار، بلغة مايكل وود Michael Wood، «أنّ الأسلوب ليس كائناً فانياً والأعمال الفنية لا حياة عضوية لها لتخسرهما»^{١٥}.

يكشفُ الوجه الآخر لهذا الفكرة أن الإنسان الفنان متّجّه لفناء كينونته البشرية المادية، بينما الفنّ المعبر عن الكينونة الرمزية للإنسان، القائم على «أسلوب» التميّز النوعي، يستمر في وجوده. من هنا، فإنّ إنتاج الفنّ، باعتباره فعلاً ضامناً للوجود الرمزي للكائن الفنّان، رغم انتهائه الوجودي الفعلي (الموت)، يظلّ مقترناً بالوجود الإنساني في التعبير والتأثير. بعبارة أخرى؛ إن النزعة الإنسانية تظلّ مؤطرة لكل تجربة إبداعية فنية، ومعبرة عن وجود الإنسان الفعلي والرمزي، كما تكشفها تلك التجربة في لحظة التخلّق والتحقّق، وفي زمن الاستمرار والصمود في الوجود، بالرغم من انتهاء الإنسان الفنان وجودياً. بهذا المعنى، إذا كانت «دراسة الموسيقى هي إحدى أفضل الوسائل للتعرف على طبيعة الإنسان»^{١٦}، فإنّ إدوارد سعيد، أثناء دراسته لموسيقى بيتهوفن، يكشف أنه «في أوبرا «فيديليو» التي تنتمي إلى صميم أعمال الفترة المتوسطة، تتجلى فكرة الإنسانية على امتداد العمل، ومعها فكرة العالم الأفضل»^{١٧}.

تبرزُ المعطيات الظاهرة في خطاب الناقد إدوارد سعيد، أن الإبداعي الفني، الفن الموسيقي هنا،

يظلّ ملازماً للكائن البشري، فيرتقي في سلم القيم الفنية. إنّ ذلك لا يتحقّق بالصياغة الجمالية للفنّ وحدها، الممثلة في وسائط خاصة وملائمة، بل بحمولته الإنسانية المقترنة بالإنسان المتعالي على شرطي الزمن والمكان. بهذا المعنى، تكشفُ المعطيات المضمرة في خطاب الناقد قضايا متعلقة ومتعلقة بوظيفة الفنّ والفنان: أولاً، قضية «التزام» الفنان بالأمر الإنساني، فيكون جهده الإبداعي موجّهاً لخدمة الكائن البشري، ضمن سيرورة إبداعية خلّاقة ثائرة على كلّ قيم سلبية وسلط ضاغطة على الإنسان؛ مما «يمكن من تسميته بالفنان أو المثقف المقاوم l'artiste ou l'intellectuel résistant»^{١٨}. ثانياً، قضية انفتاح الإبداع الفنّي على الإنسان في انتمائه الكوني، فيصير إنساناً محدّداً بمقولات الامتداد والفعل والإيجاب (الأفضل). هذا يعني أن بعض الأعمال الفنية، الموسيقية هنا، تتأسس على فلسفة التعدّد الذي يحرّر الفنّ من أيّ انغلاق ثقافي أو عرقي.

تنبّدى عدّة أعمال موسيقية، إذاً، منفصلة عن أي نزعة إقليمية ضيقة، في نظر إدوارد سعيد، بل

تتجلّى أعمالاً مخترقةً للهوية الوطنية المغلقة. من هنا، فإنّ إدوارد سعيد يبلور، في قراءته الثقافية أوبرا «مصير الفاسق» لـ لايجور سترافنسكي، فكرة نقدية مفادها «أنّ «مصير الفاسق» عملٌ دولي أو كوزموبوليتي (ألفه لاجئ روسي ومواطن إنكليزي، وعرض لأوّل مرّة في البندقية، فلا يصحّ أبداً بأنّ له وطناً، إذا جاز التعبير)»^{١٩}. أما حين يقارب سعيد نقدياً عمليين أوبراليين، متمثلين في «بيتر غرايمز» لبنجامين بريتن، و«أوبرا القروش الثلاثة» لكورت فابل، فإنّه يقول: «على الرغم من أنّ «بيتر غرايمز» عُرضت للمرّة الأولى في دار أوبرا «سادلرز ويلز» في لندن، إلّا أنّ العمل تخيّل أصلاً مغترباً بريطاني، اشتراكي، مثلي ومن أنصار السلام في نيويورك، واكتسب سيرة مهنيّة على الفور تقريباً. أما «أوبرا القروش الثلاثة» فإنّ سجلّ تغيّرها وتحولها وانقلابها يبعث الدّوار حقّاً، فبالرّغم من أنّها مُوطّنة في مناخ برلين العشرينيّات، إلّا أنّها أيضاً عمل يتجاوز الحدود القوميّة، على الرّغم من محلّيته المربكة غالباً»^{٢٠}.

يتمرّد الفنّ على الانغلاق الثقافي، ويصيرُ عملاً إبداعياً عابراً للثقافات والهويات. وكأنّ إدوارد سعيد

التأثيرية التي تضطلع بها الأعمال الفنيّة على الكائن البشري، فينزع لكشف الجوانب المضيفة في الحياة، ويعمل على دفع الإنسان للاستمتاع بها في كليتها. بهذا المعنى، يُسَعفُ الفن في تغيير وعي الإنسان بالحياة، بانياً رؤيته على التجديد المستمر فيها. وكأن وظيفة العمل الفنيّ كامنّة، في ما يسميه أدورنو، تحديداً «في تعالیه على الوجود المجرد»^{٢٣}. إن هذا يجعل الفنّ مشبعاً بثقافة إدراك الحياة في صيرورتها (التحول)، ولا يبقى إدراكاً منحصراً في الوعي بالبناء الجمالي للعمل الفنيّ، الذي يفتح في محمولاته الفكرية الدلالية على الكائن البشري في سيرورته (الامتداد) الوجودية. إن ذلك يظلّ مشروطاً بتجاوز الفنّ لأيّ معيارية محتملة في إبداعه، فيصيرُ الفنّ فعلاً بانياً عالمه على أسس الخرق البناء.

يتحدث إدوارد سعيد، ضمن هذا الأفق التشييدي الذي يراهن عليه مُبدعُ العمل الفنيّ، عن الأعمال الأورالية للمسرحي والموسيقار الأمريكي بيتر سيللرز Peter Sellers، قائلاً: «إنّ انتهاك القواعد هو تحديداً ما تقومُ به الأعمال الأورالية، من الناحية الثقافية، وما شدّد عليه سيللرز في

يُبرهن أنّ حقيقة الفنّ العميقة ثقافياً هي التعدّد والاختلاف، وليس الوحدة والائتلاف. بهذا المعنى، يكتسبُ العمل الفنيّ أهميته من قدرته على خلق التّوَع والتداخل، ومن أفضّه الإنساني المقاوم لكلّ وجود إنساني زائف يدفعه لفقدان أدميته إنسانيته. من هنا، يتجلى الفعل الإبداعي في كينونته الثقافية قائماً على مبدأ التفاعل الفني والإنتاجية القيمة (النزعة الإنسانية)، فيرتبط الفنّ الأدبي بالفن الموسيقي وفق هذا المبدأ المزدوج في التّصور النقدي لإدوارد سعيد؛ لأنّ «سعيد يقرأ نقدياً الموسيقى والأدب في اقترانهما، حيث يتعلق أحدهما بالآخر: فبالرغم من تباينهما هيكلياً، واختلافهما إيقاعياً، فإنها متحدان عبّر بؤر المقاومة ضد التجريد من الإنسانية déshumanisation، و ضد أيّ احتواء contiennent»^{٢١}.

٤. الفن: تدمير المؤلف

يقول آرثر إيزا برجر في كتابه «النقد الثقافي»: «الأعمال الفنيّة تُساعدنا على أن نستعيد متعة الإثارة بما في الحياة، ونرى بذلك الأشياء المألوفة على نحو جديد»^{٢٢}. يُبين هذا القول الوظيفة

رؤيته للأوبرات الثلاث هو الفحص المجهري الاستثنائي للقساوة الاجتماعية التي مارسها موزار»^{٢٤}. يتبدى، من زاوية جمالية ثقافية، أن الفن يؤسس وجوده على مبدأ الخرق الذي يتمرد على السائد والمعياري، فتصير استراتيجية بناء الفن وتشديد عوالمه، بما يلائم طبيعته وهويته وكيونته، قائمة على حضور الواقع الاجتماعي والثقافي في وعي الفنان أثناء تشييد إبداعه.

يُنْبَه إدوارد سعيد، تعميقاً لقول سابق، أن التجربة الفنية لا تلتقط «الواقع» بطريقة مباشرة، بل هي تجربة إبداعية صادرة عن تصوّر للحياة. إضافة إلى ذلك، إذا كان الفن مشيداً بوسائط تجعله منفصلاً عن أي تعبيرية مباشرة، فهذا يعني أن حقيقة الإبداع الفني، القائم على تدمير المؤلف في الخطابات النفعية، متولدة من بنائه الجمالي المؤسس لـ«عالم» نوعي وخاص، وكاشفة لطبيعته المتعالية على أي حقيقة فردية واقعية تجريبية؛ لأن «الأمر لا يتعلّق في العمل الفني بإعادة التعبير عن الموجود المفرد الحاضر في كل مرة، وإنما يتعلق الأمر على العكس من ذلك بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء»^{٢٥}. تقوم مقولة التميّز

النوعي للعمل الفني على مبدأ الشمولية أولاً، ومبدأ التعبير الذي يستدعي الكشف ثانياً. من هنا، فإن إدوارد سعيد يبرز الطابع النوعي للعمل الفني، بعدما يؤكد الإشكال المتصل بالانشغال بأثر هذا العمل، وتجاهل كينونته الفنية الجمالية. لهذا، فإن الاشتغال النقدي على ديكورات بعض الأعمال الأوبرالية لسيلرز دفع بإدوارد سعيد للقول: «فسبب فكرة مشابهة الواقع التي تروّج لها وجبة راسخة أكثر من اللازم من الأوبرات الإيطالية «الواقعية»، نسينا أن ديكورات الأوبرا هي بالضرورة شاعرية ومجازية، وليست حقيقة على نحو آلي، ولا تسعى إلى تقليد الطبيعة»^{٢٦}.

يُلْزَم البناء الشاعري والمجازي لبعض مكونات العمل الفني الإقرار بـ«إبداعية» كلّ عمل فني، مما يجعله ممارسة تعبيرية دالة ثقافياً وفكرياً. بهذا المعنى، فالفن لا يطابق الواقع المرجعي، والواقع التجريبي لا ينعكس ميكانيكياً في الفن. لهذا، إذا كان الإبداع الفني يتأسس في جوهره، بلغة سعيد، على «انتهاك القواعد»، فإن ذلك يفرض توقّر إطار معرفي لتفكيك البناء الدالّ للعمل الفني المركّب، وكشف علاقاته بالثقافة والمجتمع. من

هنا، فالدراسة الثقافية للفنّ الموسيقي تبين أن الفنّ في عموميته مُعبّر عن ثقافة دالة، يرغب في تحقيق تفاعل مع الآخرين على قاعدة تميّز الفنّ، لكن دون النظر إليه ضمن دائرة الثقافة النخبوية الممتلكة «عبقريّة» نوعية، والمميّزة عن باقي الأشكال الثقافية الأخرى. يتضح أن فهم إدوارد سعيد للفنّ، القائم على مغايرة المؤلف، غايته «نقد المعيارية»، بلغة سايمون دورينغ Simon During؛ ما دام أن «المعيارية هي عبارة عن مجموعة من النصوص والأعمال الفنيّة .. إلخ، التي يُنظر إليها تقليدياً على أنها تمثل أرقى منجزات الثقافة، والتي غالباً ما تجري مناقشتها ونشرها على أنها كذلك ضمن المؤسسات الثقافية والتربوية ذات المكانة الرفيعة»^{٢٧}.

يفرض هذا الفهم التأكيد على أهمية النّظر للفنّ، عند إدوارد سعيد، بوصفه فعلاً داعماً لتشديد المغايرة، وباعتباره فعلاً ثقافياً يتشكّل عبر نقض المؤلف. لهذا، إذا كان الفنّ في كينونته الأساسية يُعبّر عن «طريقة وجود وطريقة فعل»^{٢٨}، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: ما هي المؤشرات الدالة على تحقق الفنّ على مبدأ المغايرة؟ يمكن

الجواب بتحديد نماذج فنية يقرأها إدوارد سعيد في سياق ديناميّتها التجديدية الخاضعة لهذا المبدأ. أولاً، لما قارب سعيد العمل الإبداعي «الفهد»، ركز على تحوّل من رواية، كتبها الأرستقراطي الصقلي جيوسيبي توماسي دي لامبيدوزا، إلى فيلم روائي على يد المخرج الإيطالي المرموق لوتشينو فيسكونتي، فقدّ قال: «الفيلم يشتغل لا بالولوج إلى داخل الرواية وإنما بالخروج منها، فيمطّ، ويبالغ، ويضيف»^{٢٩}، ثم تابع قائلاً: «يستخدم فيسكونتي السينما ليضيف إلى رواية لامبيدوزا ما يشبه اللحن السينمائي المسابير من عنديات بروس، وهو من انشغالات نهاية القرن بالوفرة الزائدة، والترف واللذة المفرطة لدى الطبقات ذوات الامتياز التي لا تأبه لثمن الأشياء أو لمتى ينفد ما لديها من مال»^{٣٠}. يَظهر الفنّ، عند سعيد، تجربة إبداعية مركّبة، فلا يتأسس هدفها على بناء تبسيطي قوامه تحويل فن سردي تعبيرى (الرواية) لإنتاج فن آخر سردي بصري (الفيلم)، بل غايته مأسسة التجربة الفنيّة على الإبداعية الخلاقة المؤلّدة للتجاوز والإضافة. بهذا المعنى، فما يُميز الفنّ هو قدرته على توليد نوع فني ممكن من نوع آخر كائن محقق، ساهم

السياق الحضاري والثقافي والاجتماعي في تشكّله وانبثاقه، وما يستتبع ذلك من دعم لإنتاجية فنية تسهم في التجدد الدائم للفن، ونقض كل فهم وفكر يحاول النظر إليه من زاوية تكريس المؤلف وترسيخ المتداول. لهذا، فميزة الفن عند إدوارد سعيد تكشفها قراءة إبستمولوجية تتجاوز الظاهر الجمالي، نحو المضمّر الفكري والثقافي.

ثانياً، حينما يتحدث سعيد، بلغة لا تخلو من إشادة وإعجاب، عن «العازف المعجز»، عازف البيانو الكندي والمؤلف والمثقف غلين غولد Glenn Gould، فإنّ يقول: «إنّ في مجمل نتاج غولد يقدّم نموذجاً للعازف المعجز الذي يتجاوز عمداً الحدود الضيقة للعزف والأداء نحو مجال حوار، حيث الأداء والعرض يقدّمان حاجة عن التحرر والنقد الفكريين جدّ مؤثّرة ومتعارضة جذرياً مع جماليات العزف، كما يفهمها ويرتضيها جمهور حفلات العزف الحديث»^{٣١}. كما يقول سعيد، مستأنفاً حديثه عن غولد، ما يأتي: «يصير عزف موسيقى باخ كشفاً وإعلاءً في آن معاً، حيث يلتقط العازف نمطاً معيناً من ابتكارية باخ ويُعيد صياغته جدلياً بلغة جديدة. وفي القلب من هذا النوع من

العزف يقع حدس غولد شبه الغريزي لإبداع باخ كما يتجلّى في نوع الكتابة التساوقية التي هي إعجازية وفكرية بالمعنى السردى في آن»^{٣٢}. يقدّم التميز النوعي للفنان، غولد هنا، إشارات هامة لقدرات الفنان على تشييد التميز عبر إبداعيته الخلاقة؛ فيؤسسها على التجاوز والحوار والفكر والتأثير والأداء الجمالي المتميّز. بهذا المعنى، فالفنّ يجب أن يتأسس على «فائض الابتكار»، لأجل تجديد العمل الفني، والمساهمة في تطويره؛ وبالتالي التحرر من النسق المغلق القاضي بالاحتكام للنظام. من هنا، فالابتكار في الفنّ يبقى رهيناً بأفكار خلاقة، لأنها قادرة على تحقيقه فعلياً، كما الشأن في مجال الفنّ الموسيقي مع غولد؛ لأنه «في طريقته شبه الارتجالية المميّزة في العزف، وسّع غولد المعجز أولاً حدود حفلات العزف المنفرد، ما سمح للموسيقى بأن تستظهر وتكشف ترسيماتها الجوهرية المتحرّكة، وطاقاتها الإبداعية، كما المسارات الفكرية التي يتعاون المؤلف والعازف على بنائها»^{٣٣}.

ثالثاً، لما يدرس سعيد إبداع الشاعر اليوناني الإسكندري قسطنطين كافافي، يقول: «من أبرز

إنجازات كافافي أنه يعبر عن نقائص التأخر، والأزمة الجسمانية، والمنفى بواسطة أشكال وأوضاع، والأهم بواسطة أسلوب مدهش في طاقته الابتكارية وأناقته الهائلة. يوفّر له تاريخ الأسكندرية مثل تلك المناسبات»^{٣٤}. تتحدد إبداعية الفن، ومنه الفن الشعري هنا، وتجاوزه للمتداول، بناء على قول سعيد المقترن بمفهوم التأخر، بمعطيات ذاتية تخص كينونة المبدع أولاً، وبوضعية الكاشفة خيبته ولذته في الآن نفسه ثانياً، وبأسلوب خاص متولّد من الابتكار أثناء التفكير في الفن ثالثاً، وبمجال جغرافي ثقافي حضاري يقوّي إبداعية الفن ويعمّقها، كما يُسهم في تحقّقها فعلياً. بهذا المعنى، فجوهر الفن هو التجديد والكشف، وأداة ذلك التفكير العقلي المفضي لتجاوز المتداول ونقض المألوف.

٥. الفن: المضمّر الفكري

يبني إدوارد سعيد فهماً خاصاً للفنّ الموسيقي، بناء على الاقتراح النظري للعاظف المعجز غولد، فيقول: «الموسيقى نظام عقلائي مُبْنِيّ؛ إنّه نظام اصطناعي لأنّه من صنع الإنسان وليس نظاماً طبيعياً؛ وإنّه يفرض نفسه في وجه «النفي» أو

اللامعنى في كلّ ما يحيط بنا من كلّ حذب وصوب؛ والأهم، أنه يعتمد على الابتكار بما يتضمّن المجازفة في تجاوز النظام إلى النفي ومن ثم العودة إلى النظام كما تتمثّله الموسيقى»^{٣٥}. يظهر أن إدوارد سعيد يقرأ العمل الفنّي في سياقه الثقافي الإنساني، المعبر عن معنى فكري يتطلب الكشف والتشييد. بهذا المعنى، فالمضمّر الفكري للعمل الفنّي مرهون بتجاوزه، ما يسمّيه سعيد، «العزلة الثقافية والجمالية»^{٣٦}، التي تقلقه؛ ما دامت تُسهم في عزل الفن عن الحياة الإنسانية والثقافية، «مثل عزل الموسيقى عن العالم الاجتماعي والثقافي»^{٣٧}.

يكشف قول سعيد، المتصل بتعريف الموسيقى، والمقترن بالتحذير من عزلها، عن فكرتين هامتين؛ الفكرة الأولى تبرز أن العمل الفنّ مؤسّس على تعقيد نوعي مميز لهويته وكينونته. لذا، يفتح على تعدد في الدلالة، ما يجعله لا يكشف معانيه بيسر وسهولة. من هنا، يتبدّى الفنّ فعلاً مفتوحاً على الكثير من المعاني والأبعاد، ومتّصلاً بعدة أفكار ومعارف. والفكرة الثانية تبين أن العمل الفني يجدّد المعرفة، ويضاعف منسوبها؛ لأنه عملٌ تولّد ضمن

استراتيجية تفكير عقلاني، وصار دالاً ومعبراً بحكم الطابع الرمزي الذي يوطر كينونته بعد تحقّقه. بهذا، المعنى، فالتحليل الحضيف لطبيعة الفن الصناعية، ونظام علاقته المتينة بالمحيط الثقافي والاجتماعي، يفضي لاستحضار عمق فكرة هيدغر M. Heidegger عندما يؤكد أن «العمل الفني شيء مصنوع، ولكنه يقول شيئاً آخر غير الشيء المجرد في حد ذاته .. العمل الفني رمز»^{٣٨}.

يفرض التوجّه المعرفي والانتظام المنهجي لهذه الدراسة، الفن في خطاب النقد الثقافي، إبراز العمق الفكري للإبداع الفني، كما تشخصها مقاطع تمثيلية^{٣٩}، متصلة بالفن ومتمحورة حوله، من كتاب «عن الأسلوب المتأخر»، ثم كشف مظاهر المضمير الفكري في الأعمال الفنية المختلفة التي خصّها سعيد بالدراسة والتحليل.

يرتبط المقطع الأول بحديث إدوارد سعيد عن الفن في إطلاقيته، فيقول: «يجوزُ الجهر أنه في الفن، كما في أفكارنا العامة عن عبور الحياة البشرية، يفترضُ وجودُ لازمنيةٍ عموميةٍ مُقيمة، أعني بها أن ما يناسب الحياة المبكرة لن يناسب مراحلها اللاحقة، والعكس بالعكس»^{٤٠}. لا يجاري إدوارد

سعيد الأفكار المتداولة، ولا يساير الأحكام المألوفة. لهذا، يتبدّى الفن ملائماً لتماثل الكائن البشري مع زمنه؛ مما يُصير الفن معبراً عن اختلاف أزمنة الوجود البشري؛ فنّ بداية الفنان، وانطلاقه في الوجود، لا يؤسس «للمطابقة» مع الفن المحقق في الفترات الزمنية الأخيرة من حياة الفنان. بهذا المعنى، فإن العمق الفكري للفن كامن في خضوعه لتحولات الرؤية والتاريخ، واستجابته «للقوة الذاتية» للفنان التي تعرف الكثير من التغيير بفعل تقدّمه في العمر، واقتربه من لحظة الانتهاء الوجودي (الموت). كأن المضمون الفكري العميق للعمل الفني هو امتلاك الفنان لأسلوب نوعي كاشف الفترة الزمنية لإنجازه، لكن طابع العمل الفني يجعله عملاً ممتلكاً لكيثونة متعالية على «الانضباط» التام للسيروية الوجودية للفنان، وما يصاحبها من تحولات مختلفة.

ويقترن المقطع الثاني بدراسة إدوارد سعيد لأعمال الموسيقار الألماني ريتشارد شتراوس، مبرزاً خطأ أدورنو في حكمه القاسي بـ«رجعية شتراوس المفقوتة»، فيقول: «تشكّل أعمال شتراوس الأخيرة مجموعة محدّدة المعالم ضمن أعماله الكاملة. إنّها

الصرخة، في روايته «اللامسّى»: «لا أستطيع الاستمرار. وسأستمر»^{٤٢}؟

ويتصل المقطع الثالث بتأكيد إدوارد سعيد، في سياق دراسته لموزار، رأيه الآتي: «المؤكد في رأبي أنّ موزار حاول أن يجسّد قوّة مجرّدة تدفع البشر بواسطة وكلاء (في «مدرسة العشاق») أو بواسطة قوة الاستمرار (في «دون جيوفاني») بالضد في عقلهم أو إرادتهم في معظم الأحيان. فالحبكة في «مدرسة العشاق» حصيلة رهان بين ألفونسو وفيراندو وغوغليمو، ليست مستوحاة من إحساس بغاية أخلاقية ولا بالشغف الأيديولوجي»^{٤٣}. يكشف قول سعيد عن الابناء الرمزي للعمل الفنّي، فيصير مقترباً بوجود قوّة خفية مؤثرة. بهذا المعنى، فإنّ العمل الفنّي، في بنائه الجمالي الدال، يرسم الكثير من معالم الرغبة الإنسانية. وبالتالي، يصعب الحديث عن حيادية الفن، وانفصاله، أو عدم تأثره، بالعوامل الثقافية والاجتماعية والحضارية المتّصلة بتشكّله.

ويتعلّق المقطع الرابع بقول سعيد، دارساً مسرحية «الستائر» للمسرحي الفرنسي جان جينييه، الآتي: «ذلك أنّ عظمة المسرحيّة، بكلّ ما فيها من إخراج

هروبيّة من حيث الموضوع، تأمليّة، وحياديّة من حيث النبذة، وفوق ذلك كلّه، كلّها مكتوبة بنوع من السيطرة التقنيّة المقطّرة والمصفّاة تبعث على الإعجاب الشديد»^{٤٤}. يظهر من كلام سعيد أن الإبداع الفنّي لشتراوس تأثر بتقدّمه في العمر، فبدأ «شخصية تحتاط لشيخوختها». بهذا المعنى، فالعمق الفكري للعمل الفنّي (الموسيقي) عند شتراوس كامن في الهروبية الدالة على اقتراب عُمر الفنان من نهايته، وفي التأمل الفكري الناجم عن تراكم الخبرة في الحياة بفعل النظرية (المعرفة) والتجربة (الممارسة)، وفي امتلاك «الأسلوب» النوعي الخاص الذي يجعل الإبداع الفنّي مؤسسا على «تقنيات» مؤثرة في المتلقي، وخلافة للتعدد في المعنى، والتنوّع في الدلالة. بهذا المعنى، ف«التحوّل» هو الأكثر عمقاً في العمل الفنّي؛ تحوّل لا يعكس العجز حينما يتقدّم المبدع في العمر، ولكنه يعبر عن قوته الفكرية. إن ذلك قد لا يمنع من انفتاح العمل الفنّي على قيمّ الهشاشة والضعف والانكسار، وكل ما يكشف التوتر الناجم عن «التأخر»؛ ألم يقل ببيكيت، في ما يشبه

متوهج وصارم وفكاهي أحياناً، هو تفكيكها المتمدد والمنطقي ليس فقط للهوية الفرنسية -فرنسا الإمبراطورية، القوة، التاريخ- وإنما لفكرة الهوية ذاتها أيضاً. فالوطنية التي باسمها أخضعت فرنسا الجزائر، والوطنية التي قاوم الجزائريون فرنسا منذ العام ١٨٣٠ تعتمدان إلى حد بعيد على سياسة الهوية^{٤٤}. يمكن صياغة فهم سعيد بقول آخر: الفن كاشف لتمييز البناء، وبناءه بطريقة نوعية يقوى استمراره في الوجود (وفق مفهوم العظمة). الإبداع الفني يعبر عن هويات متصارعة، ترغب كل واحدة في كسب «الاعتراف». كأن إدوارد سعيد يبين أن الفن قادر على إبراز الهويات المهمشة والمنسية، وعلى نقض الصورة السلبية حولها، وما رافقها من «شيطنة»، بفعل وضعية «التابع» التي فرضت عليها من لدن القوى المهيمنة (الكولونيالية).

ويتجسد المقطع الخامس في حديث سعيد، مُشيداً بـ«العازف المعجز» غولد ومؤكداً تميزه، قائلاً ما يأتي: «المؤكد أن العلامة الفارقة لأسلوب غولد في العزف، فيما هو يواصل إنتاجه منكفئاً كلياً في استوديوهات التسجيل التي يلزمها حتى أواخر

الليل، هي أن عزفه يبتّ أولاً إحساساً بالاتساق العقلاني والدلالة المنهجية؛ وثانياً، أنه خدمة ذلك الغرض يركّز على أداء موسيقى باخ التساوقية بما هي تجسيد لذلك المثال^{٤٥}. يبدو واضحاً، من قول إدوارد سعيد، أن الخبرة والتجربة تمكّن الفنان من تحقيق «ذاتية متفردة وعميقة»، والمساهمة في أداء تنويري معرفي. بهذا المعنى، يتجلى الإبداع الفني عملاً تنويرياً مؤسساً على اتساق عناصره، مما يكشف عقلانية تنظيمية تبني مضامينه وأدواته الفنية. إنها عقلانية ناجمة عن وعي الذات المبدعة لوجودها، ووعيها بالأعمال الفنية السابقة على إبداعها. من هنا، فالعمل الفني، الموسيقي هنا، تتداخل في تشكيله أنظمة معرفية، مما يسعف في تدبير وجوده بأطر منهجية، فيصير ممثلاً دلاليًا. لهذا، فالعناية ببناء العمل الفني لم تكن مقصورة على امتلاك أفق جمالي وفني يتحرك فيه هذا العمل، بل تستدعي بناءً فكرياً يجعله عملاً منتجاً لمعارف متعددة، وتتطلب وعياً جمالياً ومعرفياً يسعف الفنان في الاستفادة من المنجزات الفنية السابقة، وصياغة فنه بما يناسب تجاوزها من جهة، واستثمار في سياق التجديد من جهة ثانية.

تركيب

كشف إدوارد سعيد في خطابه النقدي، كما تجسد في كتابه «عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار»، عن فهم مغاير للفن. لهذا، أمكن تحقيق وعي جديد بعالم الفن من داخل النقد الثقافي، لأنه أنتج سياقاً معرفياً ونقدياً ينظر للفن من زاوية التعدد النوعي؛ الموسيقى والمسرح والرواية والشعر.. إلخ. بهذا المعنى، فالفن يؤسس إنتاجية معرفية متنوعة بالإنسان وبالجغرافيا والتاريخ والثقافة، ويبنى تصوراً معرفياً يجعل الفن مستحضراً، بشكل لاإرادي أحياناً، قُوّة الذات المبدعة ومدى تماسكها أمام «جلال الموت». من

هنا، فإنّ الفنّ، من منظور إدوارد سعيد، عملٌ إبداعى مركّب، يكتسب فنيّته من جوهر كيانه الجمالي، ومن عمق كينونته الثقافية. وكأنّ الفنّ بذلك «مجال ثقافي جمالي» يكشف التوترات السياقية المختلفة التي يفتح عليها عالمه الدلالي الفكري، ولا يخضع في بنائه لتنميطات جمالية معيارية يمكنها أن تقوِّض طابعه الثقافي والمعرفي. لهذا، فإنّ إدوارد سعيد بخطاب النقد الثقافي استطاع أن يُبرز النّقْدُ النوعي للعمل الفنّي، ضمن السياقات المختلفة والمتحوّلة المؤطرة لتبلوره، مما مكّن من إدخال الفنّ ضمن الثقافة والفكر والمعرفة.

- ١ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار، ترجمة: فواز طرابلسي، ط١. (بيروت: دار الآداب، ٢٠١٥).
- ٢ - المرجع نفسه، ص ٣٩.
- ٣ - المرجع نفسه، ص ٥٠.
- ٤ - المرجع نفسه، ص ٦٢.
- ٥ - المرجع نفسه، ص ٥٢.
- ٦ - إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة وتقديم: كمال أبو ديب، ط٢. (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨)، ص ٥٨.
- ٧ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٢٢٩.
- ٨ - المرجع نفسه، ص ٧٩.
- ٩ - نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، ط١، (كولونيا-بغداد: دار الجمل، ٢٠١٠)، ص ١٩٨.
- ١٠ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٨٢.
- ١١ - سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: د. محمود يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة ٤٢٥ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٥)، ص ٩٥.
- ١٢ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ١٦٤.
- ١٣ - ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: د. محمد شيا، ط١ (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥)، ص ٣٧.

- ١٤ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٣٣.
- ١٥ - المرجع نفسه، مقدمة مايكل وود، ص ١٨.
- ١٦ - إدوارد سعيد ودانيال بارنبويم، نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع، ترجمة: د. نائلة قلقيلي حجازي، ط١. (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥)، ص ٤٦.
- ١٧ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٤٩.
- «*musique et littérature*» Une énergie en mouvement«Edward W. Said, «^{١٨}-Martin Megevand, Société et Représentation, N° 37, (Paris: 2014), p: 113.
- ١٩ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٨٨.
- ٢٠ - المرجع نفسه، ص ٨٨.
- «*musique et littérature*» Une énergie en mouvement«Edward W. Said, «^{٢١}-Martin Megevand, p: 124.
- ٢٢ - أرثر أيزنبرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ط١. (مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣)، ص ٧٣.
- ٢٣ - أورده إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٥٨.
- ٢٤ - المرجع نفسه، ص ٨٣.
- ٢٥ - مارتين هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة: د. أبو العيد دودو، ط١. (كولونيا: دار الجمل، ٢٠٠٣)، ص ٨٩.

٢٦ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٨٢-٨٣.

٢٧ - سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: د. محمود يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة ٤٢٥ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٥)، ص ٣١٦.

٢٨ - Christian Ruby, *L'art et la règle*, (Paris: ellipses, 1998), p: 14.

٢٩ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ١٩٤.

٣٠ - المرجع نفسه، ص ١٩٥.

٣١ - المرجع نفسه، ص ٢١١-٢١٢.

٣٢ - المرجع نفسه، ص ٢٢٠.

٣٣ - المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

٣٤ - المرجع نفسه، ص ٢٤٨.

٣٥ - المرجع نفسه، ص ٢١٥.

٣٦ - إدوارد سعيد ودانيال بارنوييم، نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع، ص ٦١.

٣٧ - المرجع نفسه، ص ٦١.

٣٨ - مارتين هايدغر، أصل العمل الفني، ص ٦٢.

٣٩ - تمثل ببعض المقاطع من داخل كتاب «عن الأسلوب المتأخر» ، دون اعتبارها نماذج حصرية، وإنما تمثيلية استدلالية. إن تقديم هذه النماذج يأتي في سياق التأكيد أن الجزء قادرٌ على تقديم صورة على الكل، مع الاحتفاظ بنسبية هذه الفكرة.

- ٤٠ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ٣٧.
- ٤١ - المرجع نفسه، ص ١٠٤.
- ٤٢ - ستيفن إريك برونر، النظرية النقدية: مقدمة قصيرة جداً، ترجمة: سارة عادل، ط ١. (القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦)، ص ٩٦.
- ٤٣ - إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص ١١١-١١٢.
- ٤٤ - المرجع نفسه، ص ١٥٣.
- ٤٥ - المرجع نفسه، ص ٢١٦.

المراجع العربية والأجنبية

- أيزا برجر (أرثر)، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، ط ١، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.
- برونر (ستيفن إريك)، النظرية النقدية: مقدمة قصيرة جداً، ترجمة: سارة عادل، ط ١، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦.
- ديورنغ (سايمون)، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: د. محمود يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة ٤٢٥، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٥.
- ديورنغ (سايمون)، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: د. محمود يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة ٤٢٥، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٥.

- سعيد (إدوارد). بارنبويم (دانيال)، نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع، ترجمة: د. نائلة قلقيلي حجازي، ط١، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥.
- سعيد (إدوارد)، الثقافة والإمبريالية، ترجمة وتقديم: كمال أبو ديب، ط٢، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨.
- سعيد (إدوارد)، عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار، ترجمة: فؤاز طرابلسي، ط١، بيروت: دار الآداب، ٢٠١٥.
- لومان (نيكلاس)، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، ط١، كولونيا-بغداد: دار الجمل، ٢٠١٠.
- هارفي (ديفيد)، حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة: د. محمد شيا، ط١، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥.
- هايدغر (مارتن)، أصل العمل الفني، ترجمة: د. أبو العيد دودو، ط١، كولونيا: دار الجمل، ٢٠٠٣.
- : *musique* » *Une énergie en mouvement* Edward W. Said, «- Megevand (Martin),
» *et littérature*
, Société et Représentation, N° 37, Paris: 2014.
- Ruby (Christian), *L'art et la règle*, Paris: ellipses,
1998.

الدراسات المَحْمَلِيَّة والنقد الثقافي

أ.د. عبد القادر فيدوح

جامعة قطر _ قطر

تأسن الوعي/التلقي بشكل مختلف

مرَّ على الدراسات الأدبية والنقدية المحاطة بالفكر الإنساني دهرًا، واستحكمت عصور أحاطت بالتفكير الناقد في تنمية الوعي، ورسخت قيمه العقلانية والموضوعية، وحددت مكنن جدواه، فضلًا عن تحديد أهميته بالنسبة إلى المسائل الخلافية التي يؤكدنا النزوع المنهجي، كما أحاط التفكير الناقد بمعايير متعددة، كانت في أغلبها مستقاة من مستجدات المناهج. كما مرت مرجعيتنا الثقافية . هي الأخرى . بملكات التفكير الناقد منذ نشأة الذوق الفطري مع قصة [أم جندب]، وأحكام النابغة الذبياني المطبوعة التي جبل عليها، مرورًا بـ [سكينة بنت الحسين]، إلى العصر العباسي الذي أرسى قواعد علمية دقيقة للنقد الأدبي، مع بداية ابن سلام الجمحي إلى أن استوى عوده مع الجيل المتوالي الذي تواترت أحكامه وآراؤه النقدية المتنوعة في ظل توارد النظريات والمفاهيم الجديدة.

ومع انتشار دوائر الاتصال، في مقابل رسو الثقافة النخبوية، بدأت البيئة المعرفية الجديدة تبحث لنفسها عن سياق مغاير، يواكب تحول الوعي، ويؤسس لثقافة بديلة عن الثقافة الخصوصية، وهي ثقافة تستند إلى ما يشيع في المجتمعات الحديثة من أنساق جديدة، بدأت تتبلور مع ما بات يطلق عليه "البراديغم"، في ظل "هندسة الثقافة"، بوصفها فنا أصبح يتحكم في النظم المعقدة لتركيبية الواقع، ومن هذا المنظور أصبحت الذات في أمس الحاجة إلى تعزيز هويتها في الوجود، وهذا يعني أن محاولة تأكيد صون التأصيل المنجلي في القيم المكتسبة، بات ضروريًا في مقابل المد الثقافي culturalisme في افتتاحه بتفصيل ثقافة جديدة، وتفننه فيها؛

ظل التطورات المتنامية، والتغيرات الجذرية؛ أصبح هناك استحالة المتابعة المعرفية بانتظام، أو استيعاب ما يعرض على الإنسان من نتائج وأفكار، وتحديدًا بشكل دقيق، من دون التمكن من مفاصلها بشكل محكم، وفق المعنى الدلالي المتواضع عليه من جراء ما يدور في التواصل الاجتماعي الذي بدأت تعتريه ملامح التفكك^١. وفي ضوء ذلك فإن الكتابة التي باتت تدعو إليها الثقافة الجديدة موضعت نفسها في تضاد تام مع ثقافة النخبة، وكرست لنفسها وعيًا ناضجًا للتمرد على الثقافة الرسمية، وعلى المعنيين بالحياة الثقافية والأنماط الفنية، وعلى التجارب الحياتية أيضًا، وهو ما ولد أزمة هوية مهجنة في الذات المرتهنة بالظلامية في خضم تراكم الإحباطات، والهزائم، والانتكاسات، وكثرة العلل، وزرع الفشل، من منظوماتنا الثقافية، المسؤولة عن خلق أجيال مكسورة، ومنصهرة في ثقافة مشوهة وهجينة من دون مسوغ أو شفيح، "وفي هذا الجو من الإخفاق الحداثي من جهة، وانكشاف الهامش المابعد حداثي من جهة أخرى، جاءت الهويات؛ وهي معنى ثقافي جديد، وهو جديد كمصطلح، وجديد كمعنى، ويمكن

لخلق هوية جديدة، يحكمها الاستهلاك، وتسويقها بما يتماشى مع الذوق الجديد إلى الهويات المحلية، بخاصة مع شعارات الصورة الدعائية المدهشة التي أصبحت تهدد كيان الثقافات المحيطة Peripheral cultures بشكل عام، وحولت كل شيء إلى ثقافة تسلية، مدفوعة الثمن، وخلقت تجارة ثقافية، بوصفها شبكات ذات مغزى، موجهة إلى الثقافة الفرعية الدونية subculture بغرض خلخلة الهوية، وعند هذا الحد بدأ إنجاز ثقافة تبتكر مبدأ التحالف بين [التغاير/التجانس]، و[الانفصال/الدمج]، و[التنوع/الوحدة]، و[التمرد/الانضباط]، وهي سمات أصبحت توجه ثقافة الألفية الثالثة، وتدعو إليها نظريات ما بعد الحداثة، التي استطاعت أن تفصل بين ثقافتين، الأولى رفيعة [أصيلة]، والأخرى وضعية [فرعية]، وانتشار هذه الأخيرة، وصعودها، على حساب الأولى، وخفوتها، يعد من باب المد الانحرافي، والتدهور الثقافي الذي بدأ يتغلغل في الوعي الاجتماعي، وبمقومات تعكس حالة التقهقر، بمنظور التفكيك النيتشوي Nietzschean deconstruction في هوية البراديغم الجديد، وفي

اعتراف ضمنى بتحول الثقافة المعرفية من الأعلى إلى الأدنى؛ الأمر الذي أسهم في تراكم الزيف الثقافي بكل ما يحمله من دلالات رمزية، تتعارض في أغلب الأحوال مع ثقافة النخبة. وإذا كان هذا النوع من الثقافة الجديدة قد بدأ يكتسح شريحة واسعة من المثقفين المرتبطين بثقافة الوصول السريع، وبثقافة مدفوعة الثمن؛ فإن هذا الوصول السريع بالنسبة إليهم هو الطريقة الأمثل لحياة أفضل، ولطرائق إبداعية أسهل، خاصة بعد تنوع تكنولوجيا المعرفة، وهو ما يبدو واضحاً مع جيل التواصل الاجتماعي الذي بدأ يتغير من حيث النمو الإدراكي المرتبط بوسائل تقنية المعلومات Information Technology؛ إذ لم يعد يعنيه ما يسمى بالمرجعية الثقافية، أو بكل ما يمكن أن يحيله إلى مرجع معين، وهو ما تركز عليه دراسات ما بعد الحداثة التي تشير إلى أن "الفن الحداثي، وبكل أشكاله، يتحدى هذه الفكرة، وهو يفعل ذلك لتدمير المرجع... فما تفعله المابعدحداثة هو تجريد شفافية الواقع، والاستجابة الانعكاسية الحداثوية من طبيعتها"^٤.

حسابه على ما بعد الحداثة كأحد سماتها الأساسية.^٢

لقد باتت الدراسات في العلوم الإنسانية تحيد عما توارثته من سياقات مألوفة لدى المتلقي والذوق الإنساني. ومع تداعيات حرية التفكير، وتعزيز المبادرات الفردية، والانفتاح على تداخل الأجناس المعرفية، بدأت الكتابة الجديدة تحرر ذاتها من كل الاتجاهات، والمرجعيات الفكرية، والفنية، والأخلاقية، لتصبح خالية من أي قيد، وفق براديغم التعددية، بحسب تعبير [توماس كوهن](#) Kuhn, Thomas في كتابه [بنية الثورات العلمية ١٩٦٢] الذي طرح فيه فكرة الدخول في بداية تغير مفاهيم الكثير من النظريات، انطلاقاً من مقولة: "كل ما لا يتجدد ينتكس. ما لا يكون في حالة ولادة يكون في حالة موت"^٣

ولم تكن ثقافة التلقي بشكل مختلف إلا حالة من محاولات جريئة من الجيل الجديد؛ لتخصيب مشاعرهم بما يرفع طاقاتهم الإبداعية بأي شكل من الأشكال، رغبة في إثبات الوجود، مستغلين بذلك ثقافة السطح، وتنظيمها بمعايير متداخلة، وهو

فإذا كانت خاصية معظم الأعمال الفنية المعاصرة هي استحداث سنن خاصة بالأثر الفني . غير سابق عليه، ولا تمثل مرجعه الخارجي، بل هي مضمنة فيه . فإن هذا السنن Code لا يمكن إدراكه في معظم الأحيان دون سند خارجي؛ أي دون خطاب نظري؛ أي "شعرية"... خلافا لهذا، ينشئ الأثر اللاشكلي سننه المستقل، بل يصبح اعتباره مناقشة لذلك السنن، وأنه يجسد شعريته الخاصة، وإذا كان العمل الفني هو الذي يؤسس قواعده المبتكرة المتحكم فيه، فإن التواصل عبره لا يكون . بالمقابل . إلا مع من يعرف مسبقا هذه القواعد" .

وفي ظل هذه الصورة من التحول في التعاطي مع العملية الإبداعية الجديدة، أصبح لزاما على المتلقي التعامل معها على أنها مسلمات، ويستوجب لها من يتذوقها من الجيل الجديد، بوصفها خطابا موازيا لمستجدات فكر ما بعد الحداثة، الذي أسهم في تفكيك ما أسسه الوعي من معايير في مسيرته منذ عهود؛ لأن حضور الإبداع بهذا المستوى يتضمن استبدال الدال بالمدلول، والاختلاف بالأصل، والتجاوز بالمحايدة، والفوضى بالتراتبية، والأداء

وإذا كانت المعرفة تختلف باختلاف الأزمنة، فإن التجارب الإنسانية أثبتت أن لكل عصر دائرته الذوقية، التي تحددها الملكة الفطرية، والمهارة المكتسبة، بالإضافة إلى ما تقترحه البيئة/الواقع من موهبة، ومن تجربة مختلفة عن سابقتها، ذلك أن "الفكرة المركزية لكل جيل لن تكتب أبدا بالطريقة نفسها... فالأخير منها يقتل الأول... هاهي الصورة المركزية لكل جيل تنتقل بدورها من حامل لآخر... واللاحق يقتل السابق، وهي قاعدة ثابتة خلف سيادة "التقدم التقني" ...تبعاً لنظام الولادة . والحال هذه، أن الفن مع جيل الألفية الثالثة بات يؤسس لنفسه علامات دالة، وينقل فعل مثيرات الصورة الخارجية أكثر مما يعبر عن الصورة الذاتية، يعبر بالشكل أكثر مما يعبر بالجوهر، ينتج بنية أكثر ما ينتج معنى، بعد أن أزاح وعيه عن ثقافة المركز، وقلص أهمية المدلول في مقابل أهمية الدال؛ وكأن ثقافة الجيل الجديد جاءت لتثور على استحكام المعنى؛ الأمر الذي جعلنا ندرك العملية الإبداعية بشكل مختلف، بعيدة كل البعد عن الذائقة الفنية المألوفة، ومقصدية الإبداع الكشفي، "وهنا تعرض لنا قضايا عويصة:

لقد كانت الذات العارفة . منذ الأزل . قادرة على التواصل بسبل الفهم المشترك، ضمن قواعد وضوابط متواضع عليها، ومن خلال ذلك تتبع المعرفة. أما المتتبع للمشهد الإبداعي الجديد فإنه يبدو له مركبا بعد أن مال عن جادة الصواب المألوف، وانزاح إلى كل ما هو متداخل مع المجالات والوسائط المشتركة الأخرى، وفي مقدمتها الإرسالية البصرية التي لم تستطع أن تستند إلى قوة إبلاغية تواصلية تعبيرية مشتركة مع الذوق المكتسب والمعهود، عدا ما بدا منها من فرجة، وانبهار بالخداع البصري، مع أنه لا أحد ينكر أن خطاب الصورة فرض نفسه بحسب ما تستوجبه الحالة السوسيو ثقافية. وبالموازاة مع ذلك نحن لسنا ضد كل ما هو جديد؛ لأن منه ما يدعم الإرسالية الفنية، ويعزز الطاقة الإبداعية من خلال تمكين اللغة بأداء دورها الوظيفي المشترك بين الهويات الثقافية والمعرفية، وإذا كانت هذه الإرسالية الفنية تستدعي بلاغة الاستعارة بما يوافق المألوف في تقدم المعارف التي ينشدها التقدم العلمي، فإن الدلالات المتضمنة التي تحمل قيما معينة هي أهم شرط لهذا التقدم أو ذاك، وفي هذه الحالة "ينبغي

بالموضوع، وإعادة الإنتاج بالإنتاج، والتدثر بالتماسك، والمفهوم السطحي بالمفهوم الفوقي، والتلاعب باللغة بالسياق الرصين، وغيرها من المفاهيم المختلفة بين ما هو تليد/جليل وما هو دخیل/عارض؛ لأن حضور الإبداع بالصورة التي تعرضها ثقافة الجيل الجديد يشكل محورا معياريا للتفكيك، وتدثر الرؤيا في شكل جذمور rhizoma، قوامه نقض المبادئ والأصول، بعد أن أصبح الوصول السريع هو الداعي الحقيقي لمعنى الوجود النفعي في [كل شيء، يقول أي شيء]، متأثرا بـ [مجتمع رمي أي شيء] كما أسماه ألفين توفلر Alvin Toffler الذي غدا حقيقة واقعة منذ الستينيات، وقد كان ذلك يعني أكثر من مجرد رمي سلعة مستهلكة (وما يتبعها من تراكم فضلات) بل هي أيضا القدرة على رمي القيم وأنماط العيش، والعلاقات المستقرة بعيدا، ورمي الألفة مع الأشياء، والأبنية، والأمكنة، والناس، والطرائق الموروثة في السلوك والكيونة، لقد كانت تلك أساليب مباشرة وحسية، حيث انهارت معها دوافع بناء مجتمع أكبر لصالح تجربة الفرد اليومية العادية.^٧

يفرض نفسه على الساحة الأدبية مع بداية الألفية الثالثة.

الرافد الملتبس/خرق النظام

ليس هناك أدنى شك في أن ما نلاحظه من تقدم مذهل في تنامي الوعي البشري أصبح مرتين بالتقدم التكنولوجي السريع الذي تجاوز حدود المتوقع، ولا أحد يستطيع كبحه عن تطلعاته، نظير ما يقدمه من صناعة معرفية وثقافية، والدراسات الأدبية والثقافية ليست بمنأى عن هذا التطور الصاعق، وهذا ما تنمّي أفكار ما بعد الحداثة بعد أن زعزت النظريات الفوقية، وشككت في الوعي الواعد بعدم التجانس، وأخضعت الفكر برمته لمشرحة التفكيك، ودعت إلى تماهي التفكير الناقد بكل فرضياته إلى استبصار التظاهرات الثقافية في سياقاتها الشعبية، في مقابل السرديات الكلاسيكية، وقد كان للكثير من المنظرين من أمثال ميشيل فوكو Michel Foucault ، وألتوسير Louis Althusser ، وديدا Jacques Derrida في مجال الدراسات الأدبية، وفنست ليتش Leitch.Vincent، وريموند وليامز Raymond

للتقدم أن يظهر بمثابة عمل للإنسان المولد على الصعيد الكوني، ولذلك فإن مصيرنا الكوني به حاجة إلى أخلاقية إنسانية، وإلى سياسة إنسانية، تجمع بين تجديد الحقيقة المولدة والبحث عن تقدم متجدد^٨.

ولكن، كيف يمكن أن يؤدي الجديد دوره لتشكيل وعي إيجابي؟ وإلى أي حدّ يمكن للإبداع الجديد أن يستمد مقوماته في غياب القواعد الضابطة؟ وما هي طبيعة العلاقة بين هذا النوع من الإبداع الجديد والتفكير الناقد؟ وما هي مستويات حضور التفكير الناقد في الذوق المعرفي المألوف؟ وإلى أي مدى يستجيب المتلقي لكل ما هو مستحدث من المفاهيم والنظريات الأدبية والنقدية؟ وما هي تظاهرات المعايير الثقافية في المفاهيم النقدية؟ وكيف تطبق في ظل شيوع الدراسات الثقافية وتجلي النقد الثقافي؟ وقبل ذلك، ما مصير الدراسات الثقافية والنقد الثقافي في البيئة المعرفية العربية؟

تلك هي الإشكالات التي آثرنا طرحا بوصفها مقاربات؛ لتقصي حقيقة النقد الثقافي الذي بدأ

فراي، وأبرامز، وبارت، ولاكك، ورومان ياكوبسون،
وأخرين غيرهم^٩

لقد سعت هذه الأسماء، وغيرها كثير، إلى محاولة
كسر نمطية ثقافة النخبة، والميل عن أدبيات
شكسبير William Shakespeare و ت. س.
إليوت Thomas Stearns Eliot بوصفها نتاجا
أدبيا كلاسيكيا لا يمثل سوى ثقافة النخبة التي
ترسمها أفاق المؤسسات الأكاديمية على وجه
التحديد، وكان من أهداف رواد الدراسات الثقافية،
الحث على استيعاب أسلوب الناس في الحياة
اليومية، بعد أن تبين لهم أن هناك ضيقا للأفق
الثقافي الذي بدأت تنتهجة ثقافة النخبة، فجاء دور
رواد الدراسات الثقافية لكي يضع حدا لهذه الثقافة،
بعد أن بدأت تظهر في الأفق ثقافة شعبية متناغمة
مع حياة الطبقة الشعبية، خاصة في بريطانيا مهد
الدراسات الثقافية، التي بات "يقودها التوتر [القائم]
بين الرغبة في استعادة الثقافة الشعبية، بوصفها
تعبيرا عن الناس، أو الرغبة في التعبير عن ثقافة
المجموعات المهمشة، وبين دراسة الثقافة
الجماهيرية، بوصفها فرضا إيديولوجيا، وتكويناً

Williams، وستورات هول Stuart Hall، وستيفن
غرينبلات Stephen Greenblatt، وفرانز فانون
Frantz Omar Fanon وجورج أورويل
George Orwell وفيرناندو أورتيث Fernando
Ortiz الدور الفاعل في تقليص مساعي السرديات
الكبرى، واستبدال الدراسات الثقافية بهذه السرديات
المتعارف عليها، إيماناً منهم أن تجديد المعايير
المعرفية، والإبداعية، والثقافية، شرط من شروط
التحديث، والتطور، وبما يستوجب له الوعي
المعرفي الجديد، ويذعن له الذوق المنبثق من
الصورة الخارجية، والانفتاح على فرضيات معرفية
جديدة ضمن موجهات الثقافة المشتركة بين جميع
الناس. وقد باتت هذه المعايير تدمج بقية الأجناس
المعرفية والموجهات الثقافية الجديدة في إنتاج
النص. وجاء في كتاب [دليل الناقد الأدبي] ما يشر
إلى أن الدراسات الثقافية بلغت ذروتها مع ريموند
وليامز في المنتصف الثاني من القرن العشرين؛ إذ
شهدت تحولات كبيرة في تاريخ الدرس الأدبي
والثقافي عموماً، وشهدت نضوج البنيوية،
والأنثروبولوجيا، ونقد النماذج العليا، فصدر في
عقد الخمسينيات أهم ما نعرف من إنتاج نورثروب

أيدولوجيا جائرا. فمن جانب، [يكمن] غرض دراسة الثقافة الشعبية في ملامسة ما هو مهم لحيوات الناس العاديين . ثقافتهم . كنقيض لثقافة محبي الجمال والأساتذة؛ حينذاك كان "لدراسة ثقافة الطبقة العاملة في بريطانيا . في الستينات والسبعينات . مهمة سياسية..حينما بدت الهوية الثقافية القومية مرتبطة مع الآثار الباقية الراقية للثقافة[شكسبير] وتقاليد الأدب الإنجليزي، مثلا، كانت واقعة دراسة الثقافة الشعبية هي عينها فعل مقاومة بطريقة مختلفة عما هي عليه في الولايات المتحدة حيث عينت الهوية القومية غالبا ضدّ الثقافة الراقية"^{١١}

وإذا كان الإنتاج المعرفي كشف عن جوهر الحياة في أدق تفاصيلها، فإن الحياة في العصر الراهن تُبين في تمظهراتها إخصاب اللامعقول، وتقضي إلى الغموض المذهل، نتيجة غموض الإنسان الذي غيّب المعنى من جوهر النص، وأبعد ما يمكن الإجماع حوله من أفكار مشتركة، ومن ثم أصبحت سيرورة الحياة تميل إلى كل ما هو منزاح عن الحقيقة، في مقابل السعي إلى تمكين التباين

والخلاف، وبهذا جاءت الصورة الإبداعية مع جيل الألفية الثالثة تعبر عن اللاتناهي في القول، أو التعبير عن أشياء قد لا يكون لها أي معنى؛ إذ لم يعد الإنتاج الإبداعي يتقصى [القيمة]، ولا يحاول الكشف عن جوهر، ولا تفسيراً لشيء غامض، بقدر ما أصبح تعميقاً للتفاوت، والتباين، والتخالف، وترسيخاً لتسطيح المعنى الخارجي؛ أي الميل إلى "عمق السطح"، بحسب تعبير نيتشه، بخاصة من أولئك الذين "يغطسون رؤوسهم في المستنقع وهو ما لا يعتبر دليلاً على العمق، ولا على التفكير العميق، إنهم مفكرو الحضيض"^{١٢}، وفي هذا إشارة إلى غياب المعنى الدلالي بفعل التسطيح؛ وكأن فعل الإبداع لم يجد لنفسه سبلاً مشتركة لإدراك حقيقة القوة الكامنة في المعطى الكوني، والإنساني، وإنما ترك "الحبل على الغارب" ليكتسح مجال فيض المعنى من دون قيد، كما لم يعط مجالاً لما يمكن أن يحال إليه.

لقد أظهرت طرائق العملية الإبداعية مع الجيل الجديد عدم قدرتها على تلمس حقيقة الخبرة الجمالية لمطالب الروح الإبداعية، أو على أقل

تقدير توظيفها بما يجعل المتلقي قادرا على تذوقها. ولعل المتنبع لمصطلح "الدراسات الثقافية" لا يجد صعوبة في اكتشاف البنية الهامشية بوصفها نتاجا ثقافيا بديلا عن النتاج الأدبي، بما يتضمنه من [قيمة دلالية] و [متعة جمالية]، كما بينت هذه الطرائق في مجال النقد الثقافي، بوصفه تابعا للدراسات الثقافية، عدم إكساب سمة الثبات على صفة مؤسسة "الدراسات الثقافية"، وفق أنظمة الخطاب المتجانسة؛ ما يعني أن المعنى الحقيقي والجمالي أصبح متلاعبا بسياقاته الفنية والدلالية.

وقد تباينت تداعيات نشأة الدراسات الثقافية، وتشعبت مبررات العناية بالأنساق الثقافية السائدة في الحياة اليومية، ودعا أنصار الفكر اليساري إلى توظيف الثقافة الشعبية لكشف المستور الخفي، أو التجاهر به، وإظهار سياقات المشترك الثقافي، وغيرها من المفاهيم التي عاصرت مصطلحات عديدة مع منتصف القرن العشرين، حين اشتد فيه الحراك الاجتماعي والسياسي المنادي بالديمقراطية ضد سياسة تفرد النخبة، التي كانت تملك كافة الصلاحيات.

وكان من نتائج هذا الصراع تفعيل دور تيار "اليسار الجديد" الذي تحمل تبعات إيجاد بديل ثقافي للدفاع عن كل ما هو مهمش، وبالمجل عن الارتكاس الثقافي الإيديولوجي، والسعي إلى العمل على إنجاز فن قريب من الوجهة العقلانية المادية؛ للوصول إلى إبراز التناقضات الجدلية القائمة بين النخبة التي اعتمدت الثقافة العليا، والشرائح الاجتماعية العريضة التي تستند في واقعها اليومي إلى الثقافة الشعبية، وهذا ما يشير إليه مصطلح "الدراسات الثقافية" الناشئ، والقائم على رفض المؤسسة الفكرية والأدبية؛ ولذلك شق هذا المصطلح طريقه نحو الدراسات الوصفية لأنماط ثقافة الحياة اليومية في مقوماتها الشعبية، فانتهج سبيل الرفض الإبستمولوجي الرسمي/النخبوي في مقابل تبني الفكر اليساري، والنهج الغرامشي صاحب **Antonio Francesco Gramsci** مقولة [كل الناس مثقفون]، والنهج الإثنوغرافي Ethnography في مساعيه الوصفية الدقيقة للثقافات الجماعية، أو النهج السيميائي، أو الأنثروبولوجية الثقافية، وغيرها من النظريات والمفاهيم التي دعت إليها أفكار ما بعد الحداثة،

وجسدتها الثقافة الشعبية في بريطانيا من المثقفين الراديكاليين الذي حملوا شعار "الحلم الملون" لثقافة الاندراوند^{١٢} المضادة (لغة وإيقاعاً) للذهنية الفكتورية، وكان على رأس هؤلاء الراديكاليين جون هوبي هوبكنز Johns Hopkins الذي أدى دوراً كبيراً في إشاعة الثقافة الحرة في نهاية الستينيات من خلال إنشاء جريدة الانترناشنال تايمز International Time التي وصفت بأنها كانت جريدة اندراوند Underground؛ أي [نشرة قبوية] غير مجازة رسمياً، سرعان ما تحول اسمها إلى عنوان [it] الذي يشير في معناه الدلالي إلى ضمير لغير العاقل Some of it أي [بعضها] "وكان مؤسسو [it] واعين أن الصحافة الرسمية سواء كانت يمينية أو يسارية، لن تعطيهم مجالاً للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم المتعارضة مع الواقع البريطاني المحتشم... لذا فكروا بالأخذ على عاتقهم، هم كأفراد، زمام التعبير عن رياح تغيير أخذت تهب على بريطانيا، مزيجة الحُجُب الفكتورية عن جسد الحياة اليومية اللندنية بالأخص؛ إذ كل شيء جديد ومختلف عن الخمسينيات: الحان جديدة (أغاني البيتلز The Beatles Songs ،

والرولنج ستون The Rolling Stones Songs)، وممثلون لهم حضور مختلف مثل (مايكل كين Michael Caine ، وتيرنس ستامب Terence Stamp)، وشوارع جديدة (كارنابي ستريت Carnaby St ، وكنغس رود KingsRoad) حيث آخر صرعات الموضة. ولا ننسى انتشار مخدر جديد اسمه LSD الذي كان يعبر عن حالاته بالألوان الزاهية والإيقاعات الموسيقية المخدرة المرفهة للحواس، كأغاني فرقة الـ Deep purple مثلاً، مما سميت سنوات الستينات Pshychedelic sixties ستينات الحواس المُرْفهة^{١٣}.

لقد استخدم مصطلح الدراسات الثقافية بشكل أدق وممنهج مع ما تبنته أفكار جامعة بيرمنجهام Brimingham من طروحات يسارية، قامت بتطبيقها على جملة من الفنون الشعبية كتعويض عن ارتكاسات فكر الواقعية النقدية، والفكر الماركسي بشكل عام، وفي ضوء ذلك ارتبط موضوع الدراسات الثقافية بمركز الدراسات الثقافية المعاصرة CCCS في هذه الجامعة عام ١٩٧١م

موقفه النقدي من كل ما هو سائد، وكان موقف اليسار الجديد يتبنى التغيير الجذري للثقافة، كما تبنى أفكار [المثقف العضوي] عند جرامشي Gramsci بوصفه نموذجاً يحتذى به. والمفهوم يتناقض بحدّة مع مفهوم [المثقف التقليدي] الذي يقف إلى جانب قيم "الموضوعية"، "الاستقلال" و"الحياد"، في حين يشغل [المثقف العضوي] على أحدث الأفكار في المجتمع، ويناضل مع المهوورين، كذلك تلجأ مقارنة مدرسة بيرمنجهام باستمرار إلى موضوع كشف الأيديولوجية، فغاية العمل الفكري في تمكين المضطهدين، ويقدم المثقف العضوي بوصفه الوسيط بين المعرفة والسلطة والتحول الاشتراكي.^{١٥}

ومع السعي إلى استبدال مفاهيم الدراسات الثقافية بمفاهيم الدراسات الأدبية، بات النقد الثقافي يشق طريقه ليتبوأ مكان النقد الأدبي، ويتسّم مباركة الجيل الجديد، المتحول بهويته المهجّنة إلى احتواء ما يؤسسه الشارع من توليفة ثقافة جديدة، ولكي تكون دراسات النقد الثقافي رديفاً لصعود مصطلح الدراسات الثقافية، والانتقال من مركزية الهوية

في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية، التي تناولت وسائل الإعلام Media والثقافة الشعبية، والثقافات الدنيا، والمسائل الأيديولوجية،... والمسائل المرتبطة بالجنوسة، والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية، وموضوعات أخرى متنوعة. وعُدّ تأسيس هذه الصحيفة أمراً مثيراً وممتعاً؛ لأنه يبين أن القائمين على جامعة بيرمنجهام يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد،... وقد أثرت [هذه الصحيفة] تأثيراً كبيراً؛ إذ قدمت نوعاً مما يمكن أن نسميه مصطلح المظلة Umbrella term ذلك الذي يغطي تلك المدارس التي تعمل الآن في مجالات عديدة، التي وصفها بالنقد الثقافي^{١٤}

وبالنظر إلى هذه المبادرات التأسيسية، ظل مشروع الدراسات الثقافية يصارع ثقافة المركز، رغبة في تعزيز ثقافة الهامش التي تتناغم مع ثقافة اليسار الجديد، وموضوعات أفكار ما بعد الحداثة مثل النسوية، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والسيميائية، والتاريخانية الجديدة، وهي الموضوعات التي انتهجت سبيل التغيير مع الفكر الراديكالي في

الثقافية الرسمية إلى هامشية الثقافة العبثية؛ أي الانتقال من ثقافة المركز إلى ثقافة الهامش، أو ما يمكن أن نطلق عليه بـ "ثقافة الضواحي"، وهو ما دعا إليه المثقفون الجدد، وتحديدًا في بريطانيا، منشأ هذه المفاهيم التي برزت بشكل ملحوظ في دورية [it] "الأكثر راديكالية، والأثرى ثقافياً في بريطانيا، بل عالمياً إذا قارناها مع النشرات الراديكالية غير المسموح لها قانونياً، التي كانت تصدر في فرنسا وأميركا. فمن خلالها كان القارئ الإنكليزي الجديد الباحث عن خلاص من الأدب الرسمي، يكتشف رؤياً أدبية جديدة متمردة، لا تفصل بين الإنسان ككائن، مهمته تأنيب ضمير الثقافة السائدة وبين الإبداع شعرياً، وموسيقياً، ونحتاً، وفناً، كفعل حر لا تحده قوانين وشروط مرسومة، وعرفت "[it]" كيف تمزج السياسي بالثقافي، والثقافي بالسياسي، دون الوقوع في فخ التحزب للأدب أو لحزب سياسي ما. فمن كتابها الدائم كان شاعر حركة [Beat Generation](#) آلن عيزنبرغ Allen Ginsberg، والروائي وليام بوروز William S. Burroughs، والاسكتلندي

الكسندر تروكي Alexander Truckee ، والمغني بوب ديلان Bob Dylan.^{١٦}

وإذا كانت أرض الدراسات الأدبية خصبة بمقوماتها الفكرية والإبداعية والثقافية، وبمرجعياتها العريقة، فإن حقل الدراسات الثقافية الشائك مازال يحبو، نظراً إلى أن موضوعاتها لا تتعدى الثقافة الشعبية المهمشة، أو اللامقول في الخطاب المهيمن على الثقافة العليا، في مقابل الثقافة الدنيا التي تبنت في تضاعيف أفكارها جملة من الرؤى، تضمنت على سبيل المثال لا الحصر، المركز/ الأطراف، امرأة/رجل، العقل/الجسد، الجنس/الجندر (gender)، العلامة/الإحالة، المتن/الهامش، الغرب/الشرق، طرق العيش/النظم العقائدية، الشموليات الثقافية Cultural Universals الثقافة التراكمية cumulative

انهيار المعنى/إنتاج السطح

إذا كانت الدراسات الثقافية سريعة الانتشار بشكل ملحوظ، بوصفها مفاهيم تخضع لإنتاج التجربة وتمثيلها في معناها الواسع، فلأنها تقوم على فروع

الطبيعي أن يسلك النقد الثقافي الطريق نفسه بعد أن استبدل بالنقد الأدبي، الموجه، والوصي على الطرائق التحليلية للنص الأدبي، سواء من حيث التأثيرات الخارجية للنص في الباث/المبدع، أم من داخل النص في المتلقي/القارئ.

وإذا كان فهم فعل الدراسات الثقافية يعني الاعتراف بتشعب الأشكال والأجناس المعرفية، فإن إجراءات النقد الثقافي تعكس صورة تلك الأشكال، والذهاب إلى أقاصي الافتراضات في تحليل النص على خلفية تشعب مضامين الدراسات الثقافية، المستمدة من خلفية تعقيد أنماط الحياة والتباسها. من هنا كان فعل النقد الثقافي ضرورة أملت لها واقعية الدراسات الثقافية، واقتضتها حاجة التحليل؛ حتى يؤدي دور المسهم في تقريب الصلة بين النص ومتلقيه، نتيجة ما ينتاب هذا النص، أو ذاك، من غربة قسرية في الفهم، ومن أجل إمكانية تغيير وعي المتلقي بطرائق سريرية في مدركاتها التحليلية، رغبة في تحرير النص من أي استخدام أخلاقي، ومن دون أي قيد، وبحسب السياقات

معرفية ومتداخلة *interdisciplinary* على نحو مريك، بحسب تعبير جانثان كولر^{١٧} Jonathan Culler، بالإضافة إلى أنها أخذت حيزا وافرا من المكانة في الدراسات الأكاديمية، وهذا ما يجعلها بحاجة إلى ما يواكبها من دراسات نقدية في ضوء ما ورد عن الكثير من الدارسين في هذا المجال، بخاصة ما تنبأه رولان بارت Roland Barthes في دراساته عن السيميولوجية التي تتغذى من مجموع الحقول المعرفية ذات الصلة، وكذا الاستناد إلى أعمال ريمون وليامز Raymond Williams ضمن سياق العناصر المكونة لأسلوب الحياة؛ بدافع الكشف عن وظائف العلاقات التي تحدد أنماط هذه الحياة في هوياتها المعمولة والمأمولة، أو بالأحرى تحدد المكونات الحضارية بشتى أطرافها، بخاصة منها السلبية؛ إذ "كلما كان تزايد ظهور الحضارة القائمة على أنها حضارة نهابة ومغشوشة، كان يتزايد اضطراب فكرة الثقافة لأن تكون موقفا نقديا. ولقد كان [النقد الثقافي] في حالة حرب مع الحضارة لا في حالة تطابق معها أو انسجام"^{١٨}. وبالنظر إلى توسع الدراسات الثقافية من دون معيار موجه، أو نهج منظم، فإنه من

الثقافية الدونية الآخذة في الارتقاء بثقافة جيل ما بعد الحداثة في أنماطه السلوكية.

وغالبا ما يربط الدارسون النقد الثقافي بوجهات نظر تتسم بالشمولية، وتستند في التحليل إلى الكثير من المناهج، ومن أفكار ما بعد الحداثة، ونظرياتها، مع تبسيطها بما يناسب الذوق العام؛ لذلك رسم لنفسه سمة الموسوعية في التناول النقدي، والتحليل القائم على الأنساق الثقافية الواسعة المعالم، متجاوزًا الإجراءات النقدية المألوفة، بوصفها . في نظره . مناهج ضيقة الأفق، وذات نظرة أحادية في التحليل، بحسب رؤية كل منهج في تأويل النصوص، وتحليلها، على خلاف النقد الثقافي الذي يتعامل مع أنساق ثقافية واسعة المعالم. وفي ضوء ذلك يعد النقد الثقافي مهارة فنية في تناول النص بأريحية من خلال معايير "جديدة في النقد تقوم على البحث عن الثقافي في النصي وعن النصي في الثقافي، وهو ما يعني، لأول مرة، قيام النقد بوظيفة معالجة الأعمال في ضوء عدة سياقات ثقافية متقاطعة فيما بينها"^٩، ومتداخلة إلى

حد التماهي مع تداخل الأجناس المعرفية، ولعل في ذلك سببا، وهو ما جعل أحد رواد النقد الثقافي يصفه بأنه "نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته"^{١٠}، ومن هنا تتلافى سمات المنهجية سبيله، وتتكَّب عنه الإجراءات المنهجية الضابطة للتحليل المعياري، على نحو ما هي عليه المناهج النقدية الأدبية.

وإذا كان النقد الثقافي بهذا المستوى من الفاعلية والذبوع، وفق ما أملت أفكار ما بعد الحداثة، فإنه يطرح نفسه بديلا عن النقد الأدبي، بعد أن تبين لمنظري هذا الاتجاه من النقد أنه قادر على احتواء كل ما من شأنه أن يدور في أنماط الحياة اليومية في تغيراتها البنيوية، الظاهر منها والمضمر، وفي سياقاتها الاستهلاكية، التي حولت الثقافة إلى سلعة بدأت تفتقر الوعي الذي بات يهدم القيم، والأسس الاجتماعية. والحال هذه، أن فجوة الدراسات الثقافية يقابلها فجوة الرؤية في النقد الثقافي. وتبعا لذلك، تصبح القيمة المعرفية لهذا النقد مرتبهة بـ [قول أي شيء، في كل شيء]، نتيجة إحلال شمولية التحليل محل دقة التحليل، وانفلات

مع ذوق الوعي الرفيع، كما أنه لم يعد قادرا على كسب المتلقي الثاقب النظر، حتى يكون معنيا بالاهتمام الكافي لجعل الأهمية الثقافية بما تستدعيه الهوية في أسمى معانيها، ومن خلال ذلك أصبحت القيمة النقدية للدراسات الثقافية قابلة للخوض في تجارب مسلكية، في أغلبها، على حساب تجارب إبداعية تعزز الشعور بما يمكن أن يكون عليه النص/الواقع، وعلى هذا النحو يصبح النقد الثقافي . الرديف لهذه الدراسات . بعيدا عن تحقيق مطلب القيمة الإبداعية المبتغاة. وكما بدأت الدراسات الثقافية من دون مقياس معرفي ضابط، تتقبلها الأذواق السادرة، بدأ النقد الثقافي بعيدا عن الذوق المشترك للوعي المعرفي، ومن ثم تحول النقد الأدبي بوصفه مفهوما منتجا لأفكار إلى نقد ثقافي يسهم في صنع تجارب لتعميق أنماط حياة جديدة، تحتضن جملة من النشاطات الثقافية، حولت الدراسات الثقافية إلى سلعة استهلاكية تباع وتشتري، بعد أن أشيعت بالمظاهر المادية، وفي هذه الحال يكتنف الغموض طرائق التحليل للنصوص الثقافية "بوصفها بنى معقدة، أو قراءتها بوصفها أعراض الكليات الاجتماعية، ومع أن

المعايير محل الإجراءات الضابطة، واستبدال المقاربات بالنظريات، وفي ذلك ما يدعو إلى تشتيت الوعي الفكري.

وفي عصر الوصول السريع، مع الجيل الجديد، يصبح المتلقي مشبعا بالمعرفة الشمولية، ذات الصلة بالأفكار التجسيمية المادية، بعد أن أصبح التحكم في الأذواق تلبيه [الصورة] بشعاراتها الدعائية المدهشة التي أصبحت تهدد كيان الثقافات المحيطة Les cultures périphiriques بشكل عام، وحولت كل شيء إلى ثقافة تسلية، مدفوعة الثمن، وخلق تجارة ثقافية بوصفها شبكات ذات مغزى، موجهة إلى الثقافة الفرعية الدونية - sous culture بغرض خلخلة هويتها^{٢١}. ولعل ما هو مؤكد أن الصورة بأشكالها المتعددة باتت تسهم في نشر الثقافة بوصفها سلعة مغرية. وبرؤية ثقافية من هذا النوع، كيف يمكن للنقد الثقافي أن يؤدي دور البصير المدرك لما ينبغي أن يكون عليه النص/الواقع المأمول.

لم يعد النقد الثقافي يعنى بكيفية إنتاج النص، أو بأي طريقة ينتهج سبيلها في التحليل، حتى تتماشى

التأويل المقدّر... قد اقترن مع الدراسات الأدبية، واقترن تحليل الأعراض مع الدراسات الثقافية، إلا أن أية طريقة بمقدورها أن تكون ملائمة لأي نوع من الأشياء الثقافية. إن القراءة الدقيقة للكتابة غير الأدبية لا تتطوي على تقييم جمالي للشيء، أكثر من كون مسالة الأسئلة الثقافية للأعمال الأدبية تتطوي على أنها مجرد وثائق فترة معينة.^{٢٢}

وقد بدأت الدراسات الثقافية تعم أجراء الوعي المعرفي في المجال الأكاديمي، كما أصبحت صناعة التجربة الثقافية في متناول من يملك مهارة تعليب الثقافة وتسويقها بكل ما يمت بصلة إلى مظاهر الحياة اليومية، وهو ما أشعر الدارسين والنقاد بجسامة محاذير الانتقال من وعي معرفي إلى إعادة صياغة هذا الوعي، وفق كل ما هو محسوس، ومحاولة إعادة تكوينه بطريقة راديكالية في شكل تجارب سلعية، تحاول أن تختلق واقعا آخر، رغبة في تقديم متعة مطلوبة قائمة على المصلحة النفعية التي باتت تعمقها الشبكات الافتراضية، أو ما يطلق عليه بالمجال السايبري Cyberspace، وفي ضوء ذلك أصبح النقد

الثقافي يدرس نصوص الدراسات الثقافية وكأنها ملتقى وسيط بين كل المعارف، وتزيد من تأكيد حقيقة القيمة في الذات، من منظور أن بناء كل قيمة ثقافية مرهون بالتحول وفق ترتيبات خاضعة بالضرورة لنتاج الثقافة الجديدة، أو داخل صناعة الثقافة العالمية في تأثيرها الفعال على الثقافة المحلية، بما في ذلك ثقافة الأطراف؛ الأمر الذي يجبر الثقافة المحلية على الانعطاف عن كل ما هو جوهري فيها من ثوابت، على النحو الذي قنن له أفلاطون . مثلا . حين أنكر تغير الأشكال الجوهريّة.^{٢٣}

ولأن النقد الثقافي يمتلك الإمكانية لتوسيع دائرة المتع الثقافية، وتوضيحها، فقد أصبحت التجارب الثقافية المعاشة بجميع أشكالها . في نظره . هي ما يمثل المعرفة الإنسانية في واقع الحال مع الجيل الجديد، مستندا في ذلك إلى ما يفرزه الواقع المركب من التعارضات والمستجدات الثقافية الكاسحة أجواء الأذواق، ما يعني أن مهمته تنحصر في مسائر الثقافة التلقائية، السائدة مع دينامية الحياة العادية، بغض النظر عما تقدمه هذه التجارب من

المدرک، والمشتري. ومن ثم فإن قيمة المعنى مرتبطة بالذائقة ذات القيم الجمالية الرفيعة. وأن يفهم المتلقي النص بوساطة تحليل النقد الأدبي، يعني أن يصل إلى ما ينبغي أن يعرفه عن النص بشكل أفضل، حتى تتساوق مدرکاته للنص مع الذوق النبيل، والحس المرفه، ويُطل على ما يكون خافيا عليه في النص، ويخلق الألفة بينه وبين النص. وما كان لهذا أن يتحقق لولا وجود مدارس النقد الأدبي التي كانت تنتقي بإجراءاتها النقدية ما يجعل النص قابلا للتذوق، وتتيح للمتلقي إمكانية مشاركة المبدع رؤيته بالسبل نفسها التي كان الفنان يتأمل بها عوالمه الممكنة. وأن توصورا من هذا القبيل لم يكن ممكنا لولا أن هناك تفاعلا بين الرؤيا والذائقة، بين الإرسالية الهادفة، والتلقي المدرک لبناء المعنى وأفق التوقعات.

ومع تحول النقد من مساره المؤلف إلى مسار نقد الدراسات الثقافية، نكون بذلك قد دخلنا في معطى آخر، وهو تحول ضوابط بناء العمل الفني من القيم الجمالية إلى الانفعالات المرتبط بالآراء الانطباعية، غير المتبصرة بالأمر، ولربما أصبح هذا يعكس

أشكال زائفة، تخفي وراءها حقائق مشوهة في شكل سلعة معلبة، تكون لديها قابلية التسويق. والحال هذه، أن النقد الثقافي يسهم، بدوره في "انهيار المعنى وإنتاج السطح".

وهكذا، فإن النقد الثقافي مع الدراسات الثقافية يعملان معا على صعود معنى اللامعقول، أو صعود اللامعنى، بعد أن أصبح الخطاب الثقافي . في ظل هذين المفهومين . يقول ما تعبر عنه الأشياء في شكل ألغاز، تغيب المعنى الحقيقي للخطاب في مضامينه الدلالية، ومن ثم تحول المعنى من القيمة إلى البنية، لذلك أصبحت الذات، بحسب وليام دلتاي Wilhelm Dilthey غير قادرة على الفهم، وهو ما ينطبق على مصطلحي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي في ضوء ما ينتجانه من تفكيك وتذلل للمعاني.

لقد كان النقد الأدبي عبر توالي العصور يسهم في بناء المعنى المضاف إلى ما ينتجه النص من مضامين دالة، وبصيغ جمالية تكتنه عالم المجازات الموحية، ويقتررب مما يدعو إلى التأمل لإرساء المشروع الفكري والفني من خلال عملية الفهم

يستسيغه الوعي المعرفي، وما لم نستسغه أصبحنا نلمسه في الدراسات الثقافية، وهو الدور نفسه الذي بات النقد الثقافي يعمقه في المتلقي بمعايير من شأنها تبسيط موضوعات الدراسات الثقافية، وتحررها من التزام قوة المعنى، بعد أن أصبحت في مفهوم النقد الثقافي " ضربا من السوسيولوجيا الأكاديمية؛ إذ تعالج الأعمال بوصفها أمثلة، أو أعراضا لشيء آخر، بدلا من كونها مثار اهتمام في حد ذاتها، وكذلك تتصاع لإغراءات أخرى. وأول هذه الإغراءات هو طعم [الكلية]؛ الفكرة التي تفيد أن ثمة كلية اجتماعية تكون الأشكال الثقافية تعبيراً، أو عرضاً، لها، وبالتالي أن تحليلها هو أن تربطها بالكلية الاجتماعية التي تنشأ منها هذه الأشكال الثقافية.^{٢٥}

وليس إدراك قوة المعنى ممكناً إلا بتنظيم الوعي المعرفي والحس الإبداعي، وفق ما يستتجبه التناسب بين الصورة المتخيلة والذوق الرفيع، وإذا وقع ذلك يحدث النص غايته في التأثير على المتلقي، ومن خلاله يمتلك الفهم مساره بين الأذواق الرفيعة، ومن ثم يكون الفهم الحقيقي للإبداع في

تغييراً في المفاهيم، وليس تطوراً لها، لما في التغيير من تراجع في الأداء والموظيفة، ومن ثم وضع النقاد المحسوبين على الدراسات الثقافية منجزات النقد الأدبي على مشرحة التفكير، وتصدوا لكل ما هو يقيني، وإلى "كل ما قام حوله إجماع من معايير اليقين، والأخلاق، والمعاني، وبإصرارهم على رمي كل أنواع الخطابات والنظريات في عالم واسع من ألعاب اللغة... وهم ينتهون... برد كل المعرفة والمعاني إلى مجرد ركام من الإشارات. وهم بذلك إنما أنتجوا حالة من العدمية، مهدت الطريق لإعادة ظهور سياسات كاريزمية، بل طروحات أكثر تبسيطاً من تلك التي جرى نقدها.^{٢٤}

ولعل ما هو واجب البحث عنه في النص الإبداعي أن نضيف معنى إلى ما لم يكن له معنى بئس، وجلي، أما أن يكون النص بعيداً عن قيمة المعنى، فذلك يعني أننا انتقلنا إلى تعميق كل ما هو متفاوت ومختلف، وابتعدنا عن سر الإبداع الأسمى، وأما أن يندرج النص في سياق ما لا يلتقي فيه الإجماع، فهذا من سبيل أنه يقول ما لا

لحماية هذا النص على حساب نص آخر، إنما هو مسلك لتقريب العلاقة بين الرؤية الإبداعية وعملية الفهم، وطريقة تقويم منتظمة للنص بجملة من المهارات المتواضع عليها، وبانتقاء الخيارات الإجرائية المتاحة. ورعاية النص الإبداعي لا تتضح إلا بوجود منهجية تبحث في إثراء النص حسب الرؤية المتبعة لهذا المنهج أو ذاك، وهذا يتطلب وعياً ناضجاً، متضلعا بالإجراءات المستهدفة، وتوظيفها التوظيف الفاعل بما يحدد الفهم المطلوب؛ أضف إلى ذلك أن النص لا تتكشف دلالاته إلا ببلوغ المعنى المراد، وبأسلوب البليغ الذي يبلغ المعاني التي في رأس المتكلم إلى عقل السامع حسب رأي الجاحظ. وإذا كانت رؤية المبدع تتأسس على خلق العلامة الدالة، فإن مهمة الناقد تعيد إنتاج هذه الدلالة وفق المدركات الحسية المشتركة بين الأدواق المألوفة، وبقدر توحيد الرؤية الإبداعية تقترب من المعنى المشترك، ومن ثم ندرك قيمة الحقائق والمعارف.

وإذا كانت المنهجية في النقد الأدبي تستمد مقوماتها من تأطير إجراءات محددة، ومن قواعد

المدلولية، المفتحة على الفهم المشترك عبر الأجيال، وكل تصور إبداعي معبر في ماهيته عن تجربة سابقة، يكون من شأنه أن يبعث بالنص إلى تحقيق الإمكان في الفهم. بين السابق واللاحق. ضمن علاقة متوالية من الإحالات الإدراكية. والنص الخالد هو ما تكون [مرجعيته] من الرؤية السابقة، و[وظيفته] قائمة على الحضور الوجداني للواقع، و[رسالته] مبنية على الانفتاح والتأثير في المستقبل. وليس هناك نص بلا ذائقة رفيعة مشتركة، أو بلا رسالة هادفة تؤكد وجودها عبر الأزمنة والأمكنة، وهو ما لا يتوافر. حتى الآن. في الدراسات الثقافية، كما لم يستطع تمكينه النقد الثقافي، أو توثيقه بمنهجية علمية، وهما معاً، بوصفهما جنسين ثقافيين، حادا عن تحقيق المعنى المشترك في الذائقة المعرفية. "ووحده ما كان بلا معنى يمكن أن يكون محالاً" على حد تعبير مارتين هيدجر.

المنهج الواهي/غياب العلامة

ليس المنهج مجرد قالب إجرائي نقيس به الإنتاج المعرفي بطريقة ماحلة، كما أنه ليس غطاء

تحكمه، يتزود بها الدارس لكي يحلل النص وفق المعايير الضابطة له، وإذا كان سعي الناقد ينصب حول رؤية النص في ضوء آلياته التي توجه الدارس إلى نتائج مرضية؛ وإذا كانت فرضيات مناهج النقد الأدبي، المتعددة، تستقصي الخطاب لإعادة تكوينه، وإذا كان نسيج النقد الأدبي تحركه جملة من العلاقات، فإن أيًا من المناهج النقدية تسعى إلى أن تؤسس رؤية معينة، قوامها قطبان، الأول في تأكيد المعنى، والثاني في تفحص جمالية النص، وهما معا يعززان الدلالة الضمنية التي تحرك مشاعر المتلقي وتؤثر في ذائقته.

وإذا صحت هذه الفرضيات مع النقد الأدبي، فماذا عساه النقد الثقافي أن يُعني رؤيته النقدية تجاه النص؟ وهل سينطلق من موقف المعادة لمبادئ النقد الأدبي، أو يتماهى معه؟ وكيف تتطوي معايير الدراسات الثقافية على المغايرة بالنسبة إلى النقد الثقافي؟.

إن التغييرات القائمة على رفض الآخر المألوف في الدراسات الثقافية ترتقى إلى التغيير القائم على [التحليل الدارج] في النقد الثقافي؛ لأنه إذا كانت

الرؤية تعتمد على التغيير الجذري للسياقات والدلالات المختلفة، على نحو ما تبنته الدراسات الثقافية، فإن القيمة المعرفية، أو العملية الإبداعية، مآلها الميل عن جادة الصواب المعهود، ومآبها إلى الانهيار ضرورة حتمية، وهو ما نلمسه في النقد الثقافي الذي لم يستطع أن يؤسس لنفسه افتراضات مستحكمة، وتكون لديها قابلية التنفيذ في تحليل ما يقوله من تصور؛ لكي يصبح قاعدة مفتوحة على السبيل الذي يؤدي بالناقد الثقافي إلى أن يحقق الوسيلة والغاية. "ولما كانت الدراسات الثقافية شكلا مفارقا للدراسات الأدبية، فقد طبقت التحليل الأدبي على المواد الثقافية الأخرى... [ومع ذلك] ليس ثمة حظر على القراءات النصية الدقيقة في الدراسات الثقافية، إلا أنها غير مطلوبة."^{٢٦}

إن الدراسات الثقافية التي أنتجت هذا النقد، بحكم التبعية والتغريب، قد تؤدي إلى حفز الفاعلية الإبداعية على الاحتمالات اللامتناهية، وإلى التحليل المفضي إلى العمومية بشكل أوسع، والتوجه بهذه الافتراضات إلى التكيف مع كل ما هو شمولي ثقافيا، من منطلق تعميم الأحكام من

٦. المؤلف المزدوج.

هذه أساسيات ستة، ستشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروعنا في (النقد الثقافي)^{٢٧}

لعل "التماهي الإسقاطي" الذي نادى به الغدامي [في توظيف الأداة النقدية] لتكون أداة في النقد الثقافي لا تختلف عن طرائق التحليل الأدبي، مادامت الأدوات هي نفسها الموظفة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي إلا بفارق، أن الثاني يدرس النص بوصفه [ظاهرة ثقافية مضمرة]؛ أي إنها أنساق تعبر عن جملة من السياقات الثقافية الجديدة، وتوسع من استقطاب المجالات الثقافية الشعبية، والإصرار على أنها نتاج صنيع الثقافة الاجتماعية، تحمل دلالات هي بحاجة إلى دراسة، ومن ثم " تكمن الدراسات الثقافية في التوتر [القائم] بين رغبة المحلل، من جانب، في تحليل الثقافة بكونها نسقا من الشفرات والممارسات التي تبعد الناس عن مصالحهم، وتخلق لديهم رغبات في أن يملكوا، وبين ابتغاء المحلل، من جانب آخر، أن يجد في الثقافة الشعبية تعبيرا للقيمة، جديرا بالتصديق.^{٢٨}

[كل شيء، في أي شيء]، وحتى في الحالة التي حاول فيها أحد رواد النقد الثقافي في ثقافتنا العربية، وهو عبد الله الغدامي أن يؤطر لهذا النقد، فإنه لم يخرج عن نطاق الإحاطة بالكليات، وعن السياق الثقافي الشمولي في التحليل، وفي ذلك يقول: "تستخلص نموذجنا النظري والإجرائي مما هو أساس نقدي للمشروع الذي نزع التصدي له، وهو ينحصر تحديدا في توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية، ومعنية بالأدبي/الجمالي، توظيفها توظيفا جديدا؛ لتكون أداة في النقد الثقافي، لا الأدبي... والنقطة الاصطلاحية بما أنها أولى النقالات وأهمها ستشمل ستة أساسيات اصطلاحية هي:

١. عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية).

٢. المجاز (المجاز الكلي).

٣. التورية الثقافية.

٤. نوع الدلالة.

٥. الجملة النوعية.

بالنص ومؤلفه، وهي تسعى إلى أن تكون الرسالة في متناول القراء في الوقت الحاضر، في حين يقال إن الثانية تنكر تسلط النص.^{٣٠}

ويستند النقد الثقافي في إجراءاته النقدية إلى كل المفاهيم والنظريات الفكرية، في ضوء ما يمليه تحول التحليل الدقيق من هذه المفاهيم إلى تبني الشمولية في احتواء الرؤية الثقافية، التي من شأنها أن تجعل التحليل الثقافي أكثر إغراء، بوصفه نهجا إجرائيا يتجاوز [القراءة الدقيقة] المنهجية، رغبة في التحول إلى ابتغاء الكشف عن تفاصيل التحليل الثقافي من منظوره الاجتماعي، والسياسي، والتاريخي، والفكري، والنفسي، وكل ما تفرزه الثقافة من عادات وتقاليده، وأنماط حياة جديدة، في مقابل الهويات التقليدية، وكل ما يمت بصلة إلى الصورة البصرية، والعلامات، ما يعني وجود قاعدة مشتركة بين الإنتاج الفني والإنتاج الثقافي، والحياة اليومية. وأن ثقافة ما، تصبح فنية في نظر النقد الثقافي بمجرد أن تعبر عن الحياة اليومية العادية، أو يحتويها الوعي الثقافي الاجتماعي برمته، وفي ذلك إشارة إلى أن التجاوز الذي تبناه النقد الثقافي جاء

ففي حين يؤكد لينتش Vincent. B. Lieitch استبعاد الوجهة الجمالية المؤسساتية إلا بما تمد الناقد الثقافي برؤية ثقافية، يرى بالمقابل أنه لا مانع من الاستناد إلى أدوات النقد الأدبي، التي من شأنها أن تكتنه عالم النص بمستوياته الثقافية، وفي ذلك شبه اتفاق مع ما تراه نظرية التلقي، ومع الكثير من آراء النقاد والمنظرين مثل: تودوروف Todorov وكلر Jonathan Culler، وفوكو Michel Foucault، وجيل دولوز Gilles Deleuze، وليوتار Jean-François Lyotard، كما استفاد هذا النقد من البنيوية اللسانية، والأنثروبولوجيا، والتفكيكية، ونقد ما بعد الحداثة، والحركة النسوية، ونقد الجنوسة، وأطروحات مابعد الاستعمارية،^{٣١} والتاريخ، والسوسيولوجيا، والسياسة، ومناهج النقد الأدبي، بخاصة في أثناء توظيف الإجراء التأويلي الذي عبر عنه جوناثان كولر بهرمينيوطيقا الاسترداد، التي تعنى بظروف المؤلف ومقاصده والمعاني، وهرمنيوطيقا الارتباب التي تسعى إلى الكشف عن الافتراضات غير المدروسة، سواء أكانت سياسية، أو جنسية، أو فلسفية، أو لغوية، تحققي الأولى

وفي ظل هذا التصور، كيف يمكن للمعرفة المكتسبة . منذ الأزل . أن تحافظ على هويتها مع ظاهرة الدراسات الثقافية، وصَرَعاتها الجديدة، التي لا يربطها رابط منهجي، ولا يحكمها إلا نشر الإحساس الهش بتحليل عابر لثقافات عارضة، تتجدد بتجدد الأزمنة المتسارعة. ومن ثم، فإن ما يقدمه النقد الثقافي من دراسات لا تتعدى ثقافة المشهد بـ[صورة كاسحة]، أطلق عليها رولان بارت [الوخز في الصورة] وبرؤية صاحبة بالإثارة والانبهار، سرعان ما تتلاشى بعد السؤال عن الجدوى المعرفي. وكأننا بالنقد الثقافي قد تَسَنَّمَ دور المبتكر لنص المتعة بتحليلاته الافتراضية، من دون سند منهجي، على خلاف ما تبنته المناهج النقدية الفكرية والأدبية. والحال هذه، أن النقد الثقافي يجنح مسار إعادة صياغة المشهد الثقافي، وإعادة إنتاج الوعي تحت سماء الدراسات الثقافية، تيسيرا لاستبدال النقد الأدبي بوعي قائم على الشفافية والمتعة.

وأن القول بأن النقد الثقافي يتبنى ثقافة العصر على نحو أدق، وأشمل من النقد الأدبي الذي تبنى

ليؤمّن قيمة الثقافة الشعبية على وجه التحديد، مستفيدا من المناهج النقدية في التحليل مثل: البنيوية اللسانية، والسيمائيات النصية، والبوطيقا، وفوضى التفكير وعدميته، وجمالية القراءة، ونظريات الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخانية الجديدة، وما بعد الكولونيالية، والنقد النسوي، وغيرها من مفاهيم نظريات ما بعد الحداثة، وفي هذا الشأن يقول عبد الله الغدامي: لقد تدرجت النقالات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملا) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)، ووقفه على الشفرات الثقافية، كما فعل في قراءته لبالزاك وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية. جرى الوقوف على فعل الخطاب وعلى تحولاته النسقية، بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية^{٣١}.

النص الأدبي الرفيع، فإن ذلك مدعاة للتساؤل عن جدوى قيمة هذه الدقة، أو هذه الشمولية، التي لم تثبت هويتها في التحليل، بعد أن تضاعل الوعي بإمكانية تقبل هذا النقد، ومن ثم فإن هناك أسبابا تدعو إلى التحذير من أن ننظر إلى الدراسات الثقافية ومولداتها في المجتمعات الاستهلاكية على أنها ثقافة رصينة؛ لأن غاية الثقافة هي أن تستمر في البناء والتكوين حتى وإن تغيرت الأزمنة.

وعلى هذا النحو يصبح النقد الثقافي أكثر ضررا عندما لا يجد هويته في المبررات القوية التي توطر وعيه، والأشد من ذلك عندما يتبى نصا استهلاكيا بطريقة السطح الملتئم، استجابة للدراسات الثقافية في معظم موضوعاتها الناعمة، البعيدة عن وسائط الفن وإجراءاته الضابطة، وكل ما عدا ذلك يدخلنا

في سياق التحليل الافتراضي العشوائي الذي لا يسهم في إنتاج معنى.

وليس لنا إلا أن نزع أن النقد الثقافي مازال يعاني من إيجاد المسوغات الأساسية الداعمة لعمل الناقد الثقافي على غير بصيرة محكمة، وإن كانت أحيانا فهي لا تخلو من الكلية في تعميم الأحكام، والذاتية في تبيان المواقف، والتحليل الانطباعي، والتجني على الأدب، والانهماك فيما هو ثقافي أيديولوجي بتبني كل ما هو في حيز الطابوهات، والهامش، والأطراف، والضواحي، في الواقع المُبَاين، وفي ثقافة الهويات الضائعة، والمواضيع غير المرغوب فيها اجتماعيا، وغيرها من الموضوعات التي يصعب تحديدها، نظرا إلى تشعبها وبأدق التفاصيل، فيما يتخفي وراء اللاوعي النصي بمضمراته النسقية.

- ^١ ينظر، عبد القادر فيدوح، عبد القادر فيدوح، مرايا الهوية المقعرة، مجلة الكوفة، السنة الثانية، ع ٤، خريف ٢٠١٣ ص ٢٦
- ^٢ ينظر، نفسه. وينظر أيضا، عبد الله الغدامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٩، ص ٤٥.
- ^٣ أدغار موران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، دار كلمة، أبو ظبي، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٣٤٣.
- ^٤ ليندا هتشبون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة، حيدر حاج إسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١، ٢٠٠٩، ص ١١٦.
- ^٥ ينظر، ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة، فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ص ٢٣٤.
- ^٦ ينظر، أمبرتو إيكو، سيميائية الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي العماري، دار الحوار، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١٣٦، ١٣٥.
- ^٧ ينظر، ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيّ، المنظمة العربية للترجمة، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٣٣٣.
- ^٨ أدغار موران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ص ٣٤٤
- ^٩ ميجان الرويلي (بالاشتراك) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، ٢٠٠٢، ص ١٤٠.
- ^{١٠} ينظر، جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٥٨ وما بعدها
- ^{١١} فريدريك نيتشه، الفجر، ترجمة محمد الناجي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٣، ص ٢٣٢
- ^{١٢} نسبة إلى مؤسس فرقة الروك الأمريكية (The Velvet Underground) ١٩٦٤
- ^{١٣} عبد القادر الجنابي (ترجمة) it صحيفة الثقافة المضادة، إيلاف، لندن، ١١ سبتمبر ٢٠٠٩.

- ^{١٤} آرثر آيزنجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة، وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ٣١.
- ^{١٥} ينظر، تيم إدواردز، النظرية الثقافية ، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، ترجمة محمود أحمد عبد الله، المركز الثقافي للترجمة، ط١، ٢٠١٢، ص ١٣٤.
- ^{١٦} عبد القادر الجنابي، صحيفة it الثقافية، مرجع سابق
- ^{١٧} ينظر، جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٥٥ وما بعدها
- ^{١٨} تيري إيجيلتون، فكرة الثقافة، ترجمة، ثائر ديب، دار الحوار، ٢٠٠٠، ص ٣٢، ٣١.
- ^{١٩} ينظر، ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الاسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٩، ص ٣٥٤، ٣٥٣ .
- ^{٢٠} آرثر آيزنجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ٣٠.
- ^{٢١} ينظر، عبد الادر فيدوح، الهوية المقعرة، مجلة الكوفة ص ١٦.
- ^{٢٢} جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ص ٦٨.
- ^{٢٣} ينظر عبد القادر فيدوح، ينظر، عبد القادر فيدوح، مرايا الهوية المقعرة، مجلة الكوفة ، ص ١٩،
- ^{٢٤} ينظر، ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ص ٤٠١.
- ^{٢٥} جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ص ٦٤.
- ^{٢٦} جوناثان كلر، النظرية الأدبية، ص ٦٣
- ^{٢٧} عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص ٦٣.
- ^{٢٨} جوناثان كلر، النظرية الأدبية، ص ٥٩.
- ^{٢٩} ينظر، جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، موقع ديوان العرب، الرابط، <http://www.diwanalarab.com/>

^{٣٠} جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ص ٨٣.

^{٣١} عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص ١٣

قائمة المراجع والدوريات

١. أدغار موران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، دار كلمة، أبو ظبي، ط١، ٢٠٠٩.
٢. آرثر آيزنجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة، وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.
٣. أمبرتو إيكو، سيميائية الأنساق البصرية، ترجمة محمد التهامي العماري، دار الحوار، ط ١، ٢٠٠٨.
٤. تيري إيجيلتون، فكرة الثقافة، ترجمة، نائر ديب، دار الحوار، ٢٠٠٠.
٥. تيم إدواردز، النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، ترجمة محمود أحمد عبد الله، المركز الثقافي للترجمة، ط١، ٢٠١٢.
٦. جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ترجمة رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.
٧. ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شياً، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥.
٨. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة، فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، المغرب.
٩. عبد الله الغدامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٩.
١٠. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

١١. فريدريك نيتشه، الفجر، ترجمة محمد الناجي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٣.

١٢. قائمة المراجع والدوريات

١٣. ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، ترجمة، حيدر حاج إسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية،

ط١، ٢٠٠٩.

١٤. ميجان الرويلي (بالاشتراك) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢.

١٥. ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الاسلامي والفكر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد،

بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩.

الدوريات والمواقع

١. جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، موقع ديوان العرب، الرابط،

<http://www.diwanalarab.com/>

٢. عبد القادر الجنابي (ترجمة) it صحيفة الثقافة المضادة، إيلاف، لندن، ١١ سبتمبر ٢٠٠٩.

٣. عبد القادر فيدوح، عبد القادر فيدوح، مرايا الهوية المقعرة، مجلة الكوفة، السنة الثانية، ع ٤، خريف

٢٠١٣

المرجعيات الثقافية لقصة الطوفان في التوراة

د . كريمة نور عيساوي

مركز تنوير لتحالف الحضارات والتنمية الاجتماعية والثقافية
المغرب

مقدمة

يُعد سفر التكوين من أكثر أسفار "العهد القديم" إثارة للجدل، نظرا لما يحتوي عليه من مواضيع ارتبطت بخلق الكون، والإنسان، والخطيئة، والطوفان، وبرج بابل. وعلى امتداد عدة قرون كان "الكتاب المقدس" هو المصدر الذي يُعتمد به في معرفة تاريخ الشرق القديم. غير أن فك طلاسم الكتابتين الهيروغليفية والمسمارية، والاطلاع على تراث مصر وبلاد الرافدين، جعل المؤرخ يكتشف أن التكوين التوراتي ما هو في نهاية المطاف سوى استعادة أو قراءة ثانية لأساطير الحضارة العراقية القديمة.

سيتم في هذه المقالة تحليل قصة الطوفان التوراتية من خلال العناصر الآتية:

- نوح والطوفان
- بعض أوجه التناقض في قصة الطوفان
- وجود قصتين متوازيتين للطوفان
- قصة الطوفان: من إبداع توراتي إلى استعادة لتراث شرقي قديم

نوح والطوفان

لا تختلف كثيرا قصة الخلق عن قصة الطوفان. فكلتاها وردتا في سفر التكوين، بل وشكلتا من حيث الدلالة بداية خلق الإنسان والكون. في القصة الأولى نتابع أطوار عملية الخلق، وما تختزنه من تفاصيل كانت تكشف في مرات عديدة عن حمولات لاهوتية لا تغفلها عين القارئ المتمرس.

وفي القصة الثانية نجد أنفسنا وكأننا نفتح من جديد صفحات قصة جديدة للخلق. وهو الانطباع الذي يجد مشروعيته ليس فقط في إقدام الله سبحانه وتعالى على إهلاك البشر، وإخبار نوح عليه السلام بذلك، وإنما أيضا في التطابق الكبير بين القصتين في عناصر كثيرة سنشير إلى بعضها فيما بعد. وما يجمع القصتان معا هو أن التوراة شكلت، بالنسبة للمؤرخ أو غيره، المصدر الأقدم والأوحد الذي لا يجوز بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه.

وظل الحال على ما هو عليه إلى أن ظهرت مصادر أخرى دفعت الباحثين إلى القول بأن أخبار الطوفان تنتسب إلى عالم أقدم بقرون عديدة من

عالم التوراة. فهي تعود بجذورها إلى بلاد الرافدين، وتحديدًا إلى سومر في الألف الثالثة قبل الميلاد. ومن المفارقات أن التوراة التي كانت هي المصدر الأقدم عادت مجرد شاهد أو آخر الشهود في سلم الأقدمية والسبق.

و يتبين من خلال الأساطير المختلفة التي وصلتنا بشأن الطوفان أن هذا الحادث المروع قد حدث فعلا، وإن كان العلماء يختلفون في تاريخ وقوعه، و في مكان حدوثه، وفي حجم الدمار الذي ترتب عنه. ولاشك في أنه كان على درجة كبيرة من الخطورة بحيث أن ذاكرة الشعوب في العصور القديمة احتفظت بذكره الأليمة، ونقلت رواياتها عنه إلى الحضارات المتعاقبة.

ولم تسلم قصة الطوفان خلال هذه الرحلة الطويلة من عمليات الإضافة أو الحذف أو التغيير أو التحريف أو التشذيب، لكي تصبح جزءا من الثقافة المنتجة لها، وتعبيرا عن شروطها التاريخية، ورواها الدينية والإيديولوجية.

وتبدأ قصة الطوفان التوراتية في سفر التكوين، الإصحاح (٦: ٩) لتتوقف في سفر

التكوين الإصحاح (٩: ٧) منقسمة إلى قسمين رئيسيين هما:

- في القسم الأول (الإصحاح من ٦: ٩ إلى الإصحاح ٨: ٢٢) تُروى قصة الطوفان وكأنها نهاية عصر أو حقبة.

- في القسم الثاني (من الإصحاح ٩: ١ إلى الإصحاح ٩: ١٧) تشكل بركات الله والميثاق الذي عقده مع نوح عليه السلام وبنيه بداية عصر جديد. فلنتتبع أطوار القسم الأول كما وردت في سفر التكوين، وذلك من الإصحاح (٦: ٩) إلى الإصحاح (٨: ٢٢): ينظر جدول رقم ١

في المقدمة لا يظهر على وجه الأرض إلا الله سبحانه وتعالى ونوح عليه السلام وهما يقومان بالأدوار الأساسية. ويتعارض منذ الوهلة الأولى وصف بعض مناقب نوح وفضائله مع الدرك الأسفل التي وصلت إليه الإنسانية بعد استئثار الفساد بين الناس. فالأرض قد فسدت، وكل البشر أفسد طريقه على الأرض، والأرض امتلأت ظلما منهم. أما نوح عليه السلام فكان "رجلا بارا كاملا في أجياله" "ولأني إياك رأيت بارا لدي في هذا

الجيل"^١. والبار في التوراة «ليس فقط الشخص المستقيم والفاضل أو الشخص الذي لا يؤدي أهدأ، بل إنه أيضا، وبشكل خاص، الشخص القوي و القادر على إسعاف الإنسان وتبرير ذلك. وهي الوظيفة نفسها التي سيؤديها نوح في قصة الطوفان»^٢.

ومن هنا فإن الله سبحانه حينما يقرر إهلاك البشر، ويوجه الخطاب إلى نوح مخبرا إياه بهذا القرار الحاسم فإنه يؤكد بأن نوحا هو رمز البر والاستقامة، وبأنه سيحظى من ثم بمباركة الله. وعلى امتداد الإصحاحات المرتبطة بقصة الطوفان، ستترسخ أكثر هذه الصورة لتصبح صورة نمطية، وستجد تدريجيا الطريق ممهدا للشيوخ في بعض أسفار "العهد القديم" و"الأناجيل" و"القرآن الكريم" والكتب الدينية الأخرى.

في خطاب الله لنوح عليه السلام يأمره بأن يبني لنفسه فلكا من خشب جفر، وأعطاه كل البيانات والمقاسات اللازمة لذلك. ولأن الله سيعقد عهدا معه فإن الفلك سيدخله نوح وبنوه وامراته ونساء بنيه، ومن كل حي من كل ذي جسد اثنين. وبعد ذلك

سيشهد الله بأن نوحا فعل حسب كل ما أمره به الله. "هكذا فعل". وفي خطاب ثان يأمر الله نوحا أن يدخل وجميع بيته إلى الفلك وأن يأخذ معه عددا معينا من البهائم الطاهرة والبهائم غير الطاهرة وطيور السماء. ومثلما هو الحال في الخطاب الأول فإن نوحا فعل حسب كل ما أمره به الرب. وستتكرر الخطأ نفسها: أمر - تنفيذ الخطاب الثالث الموجه إلى نوح: أخرج من الفلك أنت وامراتك وبنوك ونساء بنيك... فخرج نوح وبنوه وامراته ونساء بنيه معه وكل الحيوانات.. وفي خاتمة هذا القسم الأول كان أول ما فعله نوح بمجرد خروجه من الفلك هو بناؤه مذبحا للرب، وتقديم قربان له من الحيوانات، وذلك تعبيرا عن شكره لله الذي لن يلعن الأرض بعد الآن ولن يعود ثانية لإهلاك الإنسان.

القسم الثاني: من (٩: ١-١٧) ينظر جدول ٢

مع بداية القسم الثاني سيبدأ عهد جديد بالنسبة للإنسانية جمعاء، وسيتجلى ذلك من خلال مباركة الله لنوح كما بارك من قبل آدم وحواء في الإصحاح (١: ٢٨) الأمر الذي يُبين بوضوح أن

القصة الثانية هي صدى للقصة الأولى. وتُستهل المباركة وتختتم في الغالب بهذه الصيغة: أثمروا وأكثروا واملأوا الأرض فأثمروا أنتم وأكثروا وتوالدوا في الأرض وتكاثروا فيها. وستُتوج في نهاية المطاف من خلال العهد أو الميثاق الذي عقده الله مع نوح عليه السلام وبنيه. وفي الميثاق وعد لا رجعة فيه بالألا يتكرر الطوفان. أما علامته فقوس قزح الذي اختلف المفسرون في تأويله.

وتعكس قصة الطوفان وجهين مختلفين. فمن جهة يُشكل الطوفان منعطفا حاسما في عملية الخلق، ومن جهة أخرى سينبثق منه عالم جديد. ونظرا لقوة العلاقة بين قصة الخلق وقصة الطوفان، فإن قصة نوح عليه السلام تحيل في أكثر من موضع على قصة الخلق كما وردت في الإصحاح الأول من سفر التكوين. فحسب هذا الإصحاح الأخير فإن الكون انبثق من العماء الأولى.

وتتمثل عملية الخلق في فصل المياه التي فوق الجلد عن المياه التي تحت الجلد، وتتجمع المياه التي فوق الجلد في مكان ما لتتفصل عن الأرض. وما الطوفان في حقيقة الأمر إلا عودة للعماء

الأولي. ومن المفيد ألا ننسى بأن بدايته اقترنت مع انفجار ينابيع الغمر العظيم، وانفتاح طاقات السماء. وستتحدد نهايته مع انسداد ينابيع الغمر وطاقات السماء. أما المياه فتعاظمت وتكاثرت جدا على الأرض، وتغطت جميع الجبال الشامخة التي تحت كل السماء. وإذا كان روح الله يرف على وجه الأرض في سفر التكوين، الإصحاح (١: ٢) فإن هذه الروح نفسها هي التي سيجيزها الله لتهدأ المياه.

الأوامر الإلهية: اثنان من ذكر وأنثى أو سبعة

اثنان من ذكر وأنثى: «وَمِنْ كُلِّ حَيٍّ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ تَدْخُلُ إِلَى الْفُلِّ لاسْتَبْقَائِهَا مَعَكَ. تَكُونُ ذَكَرًا وَأُنْثَى. مِنَ الطُّيُورِ كَأَجْنَاسِهَا وَمِنَ الْبَهَائِمِ كَأَجْنَاسِهَا وَمِنْ كُلِّ دَبَابَاتِ الْأَرْضِ كَأَجْنَاسِهِ. اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ تَدْخُلُ إِلَيْكَ لاسْتَبْقَائِهَا»^٦.

سبعة ذكرا وأنثى: «مِنْ جَمِيعِ الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ تَأْخُذُ مَعَكَ سَبْعَةً سَبْعَةً ذَكَرًا وَأُنْثَى. وَمِنَ الْبَهَائِمِ الَّتِي لَيْسَتْ بِطَاهِرَةٍ اثْنَيْنِ: ذَكَرًا وَأُنْثَى»^٧.

المدة التي استغرقها الطوفان: أربعون يوما أو سنة كاملة

أربعون يوما: «لَأَنِّي بَعْدَ سَبْعَةِ أَيَّامٍ أَيْضًا أُمْطِرُ عَلَى الْأَرْضِ أَرْبَعِينَ يَوْماً وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً. وَأَمْحُو عَنْ

وإذا كانت قصة الطوفان تبدو ظاهريا بأنها على قدر كبير من الانسجام والترابط فإن التمعن في قراءتها سيقود نقاد ومفسري "الكتاب المقدس" إلى تعقب أوجه الاختلال فيها^٨.

بعض أوجه التناقض في قصة الطوفان

سبب الطوفان: الإنسان أو الأرض

الشر المتأصل في قلب الإنسان: «وَرَأَى الرَّبُّ أَنَّ شَرَّ الْإِنْسَانِ قَدْ كَثُرَ فِي الْأَرْضِ وَأَنَّ كُلَّ تَصَوُّرِ أَفْكَارِ قَلْبِهِ إِنَّمَا هُوَ شَرٌّ كُلَّ يَوْمٍ»^٩.

الْفُلْكِ. وَأَجَازَ اللَّهُ رِيحًا عَلَى الْأَرْضِ فَهَدَّتِ الْمِيَاهُ. وَأَنْسَدَّتْ يَنَابِيعُ الْعُغْرِ وَطَاقَاتُ السَّمَاءِ»^{١٧}.

الخروج من الفلك: بعد رجوع الطيور من جولة استطلاعية أو بعد أمر إلهي

- بعد رجوع الطيور من جولة استطلاعية: «وَحَدَّثَ مِنْ بَعْدِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا أَنَّ نُوحًا فَتَحَ طَاقَةَ الْفُلْكِ الَّتِي كَانَ قَدْ عَمِلَهَا وَأَرْسَلَ الْغُرَابَ، فَخَرَجَ مُتَرَدِّدًا حَتَّى نَشِفَتِ الْمِيَاهُ عَنِ الْأَرْضِ. ثُمَّ أَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنْ عِنْدِهِ لِيَرَى هَلْ قَلَّتِ الْمِيَاهُ عَنْ وَجْهِ الْأَرْضِ، فَلَمْ تَجِدِ الْحَمَامَةَ مَقَرًّا لِرِجْلِهَا، فَرَجَعَتْ إِلَيْهِ إِلَى الْفُلْكِ لِأَنَّ مِيَاهًا كَانَتْ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ. فَمَدَّ يَدَهُ وَأَخَذَهَا وَأَدْخَلَهَا عِنْدَهُ إِلَى الْفُلْكِ. فَلَبِثَ أَيْضًا سَبْعَةَ أَيَّامٍ آخَرَ وَعَادَ فَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنَ الْفُلْكِ، فَأَتَتْ إِلَيْهِ الْحَمَامَةُ عِنْدَ الْمَسَاءِ، وَإِذَا وَرَقَةٌ زَيْتُونٍ خَضِرَاءُ فِي فَمِهَا. فَعَلِمَ نُوحٌ أَنَّ الْمِيَاهَ قَدْ قَلَّتْ عَنِ الْأَرْضِ. فَلَبِثَ أَيْضًا سَبْعَةَ أَيَّامٍ آخَرَ وَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ فَلَمْ تَعُدْ تَرْجِعْ إِلَيْهِ أَيْضًا»^{١٨}.

- بعد أمر إلهي: «وَكَلَّمَ اللَّهُ نُوحًا قَائِلًا: «اخْرُجْ مِنَ الْفُلْكِ أَنْتَ وَامْرَأَتُكَ وَبَنُوكَ وَنِسَاءُ بَنِيكَ مَعَكَ. وَكُلَّ الْحَيَوَانَاتِ الَّتِي مَعَكَ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ: الطُّيُورِ، وَالْبَهَائِمِ، وَكُلَّ الدَّبَابَاتِ الَّتِي تَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ،

وَجْهِ الْأَرْضِ كُلِّ قَائِمٍ عَمِلْتُهُ»^٩ «وَكَانَ الْمَطَرُ عَلَى الْأَرْضِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا وَأَبْعِينَ لَيْلَةً»^{١٠}.

- سنة كاملة: «وَلَمَّا كَانَ نُوحٌ ابْنُ سِتِّ مِئَةِ سَنَةٍ صَارَ طُوفَانُ الْمَاءِ عَلَى الْأَرْضِ^{١١} فِي سَنَةِ سِتِّ مِئَةِ مِنْ حَيَاةِ نُوحٍ فِي الشَّهْرِ الثَّانِي فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ عَشَرَ مِنَ الشَّهْرِ انْفَجَرَتْ كُلُّ يَنَابِيعِ الْعُغْرِ الْعَظِيمِ وَانْفَتَحَتْ طَاقَاتُ السَّمَاءِ»^{١٢}. و«وَكَانَ فِي السَّنَةِ الْوَاحِدَةِ وَالسَّتِّ مِئَةِ فِي الشَّهْرِ الْأَوَّلِ فِي أَوَّلِ الشَّهْرِ أَنَّ الْمِيَاهَ نَشِفَتْ عَنِ الْأَرْضِ. فَكَشَفَ نُوحُ الْغُطَاءَ عَنِ الْفُلْكِ وَنَظَرَ فَإِذَا وَجْهُ الْأَرْضِ قَدْ نَشِفَ. وَفِي الشَّهْرِ الثَّانِي فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ وَالْعِشْرِينَ مِنَ الشَّهْرِ جَفَّتِ الْأَرْضُ»^{١٣}.

طبيعة الطوفان: أمطار قوية أو تسونامي

- أمطار قوية: «وَكَانَ الْمَطَرُ عَلَى الْأَرْضِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً»^{١٤}. وكذلك «فَامْتَنَعَ الْمَطَرُ مِنَ السَّمَاءِ»^{١٥}.

- تسونامي: «فِي سَنَةِ سِتِّ مِئَةِ مِنْ حَيَاةِ نُوحٍ، فِي الشَّهْرِ الثَّانِي، فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ عَشَرَ مِنَ الشَّهْرِ فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ، انْفَجَرَتْ كُلُّ يَنَابِيعِ الْعُغْرِ الْعَظِيمِ، وَانْفَتَحَتْ طَاقَاتُ السَّمَاءِ»^{١٦}. و كذلك «ثُمَّ ذَكَرَ اللَّهُ نُوحًا وَكُلَّ الْوُحُوشِ وَكُلَّ الْبَهَائِمِ الَّتِي مَعَهُ فِي

وحذف. فعلى الرغم من التشابه بينهما. إلا أنهما غير مكتملتين.

فعلى سبيل المثال في الرواية اليهودية لا أثر للحديث عن بناء الفلك والخروج منه. في مقابل احتواء الرواية الكهنوتية على هذين العنصرين: « اصْنَعْ لِنَفْسِكَ فُلْكَاً مِنْ خَشَبِ جُفْرٍ. تَجْعَلُ الْفُلْكَ مَسَاكِينَ، وَتَطْلِيهِ مِنْ دَاخِلٍ وَمِنْ خَارِجٍ بِالْقَارِ. وَهَكَذَا تَصْنَعُهُ: ثَلَاثَ مِئَةِ ذِرَاعٍ يَكُونُ طُولُ الْفُلْكَ، وَخَمْسِينَ ذِرَاعًا عَرْضُهُ، وَثَلَاثِينَ ذِرَاعًا ارْتِفَاعُهُ. وَتَصْنَعُ كَوًّا لِلْفُلْكَ، وَتُكَمِّلُهُ إِلَى حَدِّ ذِرَاعٍ مِنْ فَوْقٍ. وَتَضَعُ بَابَ الْفُلْكَ فِي جَانِبِهِ. مَسَاكِينَ سُفْلِيَّةً وَمُتَوَسِّطَةً وَعُلْوِيَّةً تَجْعَلُهُ»^{٢١}. « فَخَرَجَ نُوحٌ وَبَنُوهُ وَأَمْرَأَتُهُ وَنِسَاءُ بَنِيهِ مَعَهُ. وَكُلُّ الْحَيَوَانَاتِ، كُلُّ الدَّبَابَاتِ، وَكُلُّ الطُّيُورِ، كُلُّ مَا يَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ، كَأَنْوَاعِهَا خَرَجَتْ مِنَ الْفُلْكَ»^{٢٢}.

وتباين موقف نقاد العهد القديم من هاتين الروايتين: أحدهما ذهب إلى القول بأن قصة الطوفان هي ثمرة عمل المحررين الذين مزجوا بين هاتين الروايتين المتوازيتين، وثانيهما افترض وجود قصة كاملة متمثلة في الرواية الكهنوتية، أما الرواية

أَخْرَجَهَا مَعَكَ. وَلِتَتَوَالَدَ فِي الْأَرْضِ وَتَثْمُرَ وَتَكْثُرَ عَلَى الْأَرْضِ»^{١٩}.

أسماء الله: يهوه أو الوهيم

- يهوه: الرواية اليهودية تبدأ بما يلي: وَقَالَ الرَّبُّ لِنُوحٍ.

- إلهيم: الرواية الكهنوتية تبدأ بما يلي: وَسَارَ نُوحٌ مَعَ اللَّهِ.

إن المتتبع لقصة الطوفان في سفر التكوين سيلاحظ وجود قصتين متوازيتين ولتوضيح ذلك توسلنا بالجدول الآتي:

وجود قصتين متوازيتين للطوفان: ينظر جدول ٣

يعتقد الكثير من نقاد التوراة إمكانية إعادة بناء قصتين متوازيتين للطوفان تشتركان في عناصر عديدة ولا تختلفان إلا في اسم الإله (يهوه أو إلهيم). وقد مزج المحرر بحسب كارم محمود عزيز بينهما لكي يكون منهما قصة واحدة متجانسة من حيث الشكل^{٢٠}. غير أن المزج بين هاتين القصتين لا يخلو من الارتباك. ويتضح ذلك من خلال ما تتضمنه الروايتان من تكرار وتناقض

اليهوية فهي مجرد إضافات متأخرة كان الغرض من إدراجها في الرواية الأولى تطعيمها بقصص من بلاد الرافدين^{٢٣}.

ولاشك في أن لب هذه الإضافات يتمثل في القرابين التي أعدها نوح، والتي نجد لها ماثلا في حضارة بلاد الرافدين. يقول شريف حامد سالم بأن قصة الطوفان هي الأخرى تعج بصور تجسدية ليهوه متعقبة في معظمها أثر صور الآلهة في مجتمعات الشرق الأدنى القديم، خاصة في بلاد الرافدين^{٢٤}.

فيهوه هو الذي أغلق باب الفلك بعد أن دخل إليه نوح ومن معه^{٢٥}. وهو من تنسم رائحة الرضا من قربان نوح، الأمر الذي يتطابق حرفيا مع ما ورد في النص البابلي للطوفان، لاسيما في نص أتنابشتيم بعد حرق الأضاحي: "تنشق الآلهة الرائحة الزكية".

ومن الأفكار الأسطورية الأخرى التي نجدها في هذه الرواية: «وَقَالَ الرَّبُّ فِي قَلْبِهِ: «لَا أَعُودُ أَلْعَنُ الْأَرْضَ أَيْضًا مِنْ أَجْلِ الْإِنْسَانِ، لِأَنَّ تَصَوُّرَ قَلْبِ الْإِنْسَانِ شَرِيرٌ مُنْذُ حَدَاتِهِ»^{٢٦}. الأمر الذي يتطابق

إلى حد كبير مع ندم الإلهة عشتار عقب الطوفان الكبير في النص السومري للطوفان.

وخلاصة القول إن التناقضات الواردة في قصة الطوفان تُفصح عن تدخل أكثر من محرر في صياغتها، وتقوم دليلا واضحا لا يترك أي مجال للشك في كون التوراة الحالية، ليست هي التوراة التي نزلت على موسى عليه السلام أو أوحاها الله سبحانه وتعالى إليه. وهذا ما يبيّره الجدول الآتي: ينظر جدول ٤

قصة الطوفان: من إبداع توراتي إلى استعادة لتراث شرقي قديم

يُعتبر يوم ٣ دجنبر ١٨٧٢ علامة فارقة في تاريخ الأساطير الشرقية حيث سيعلن جورج سميث Georges Smith الذي يعمل في الوثائق السومرية اكتشافه للوحة كلدانية لقصة الطوفان. وتمثل هذا الاكتشاف في الألواح التي تضم ملحمة جلجامش^{٢٧} بما في ذلك اللوح الحادي عشر الذي يحتوي على قصة الطوفان. ومنذ ذلك التاريخ، صار الباحثون مقتنعين بأن قصة الطوفان موروث مشترك ينتسب إلى عالم أقدم من عصر الكتاب

قلنا لو لم يأتنا من حضارة وادي الرافدين شيء من فنونها وعلومها ومعارفها سوى هذه الملحمة لكفأها أن تبوأها مكانة مرموقة بين حضارات العالم القديم»^{٣٠}.

وتتألف الملحمة من اثني عشر لوحا، بعضها متكسر، وأسلمها اللوح الحادي عشر الذي يحتوي على الرواية البابلية الشهيرة لقصة الطوفان، التي جاءت عرضا أثناء سعي جلجامش إلى البحث عن انتابشتيم^{٣١} الذي نجا وحده من الطوفان أملا في أن يتعلم منه سر الخلود. وبعد عدة مغامرات يصل جلجامش إلى مصب الأنهار، وهو المكان الذي خصصته الآلهة لانتابشتيم وزوجته مقاما أبديا لهما. فيعرض عليه ما جاء من أجله، ويسأله كيف نال هبة الخلود. فيروي له انتابشتيم في سياق الجواب قصة الطوفان. ولا يبدو أن هناك سببا محددًا لوقوع الطوفان. وإنما هو قرار اتخذته الآلهة:

فرأى الآلهة العظام أن يحدثوا طوفانا، قد زينت لهم قلوبهم ذلهم
لقد اجتمعوا وكان معهم آنو أبوهم

المقدس حيث يعود إلى بلاد الرافدين^{٢٨}، وإلى سومر تحديدا، في الألف الثالث قبل الميلاد.

والواقع أن قصة الطوفان الواردة في ملحمة جلجامش ليست هي أقدم شاهد أدبي عن هذا الحدث المروع. فقد كانت مسبوقة في محيط بلاد الرافدين بقصص أخرى دونت الحدث نفسه. ويذهب الكثير من الباحثين إلى القول بأنها تعقبت أثر ملحمة أتراحاسس^{٢٩} Atra-Hasis.

وعموما فإن قصة الطوفان في مدونات بلاد الرافدين نجدها وفق تصنيف طه باقر في المصادر الآتية:

- اللوح الحادي عشر من ملحمة جلجامش (في اللغة البابلية).
- ملحمة زيسودرا (في اللغة السومرية).
- ملحمة أتراحاسس (في اللغة البابلية).
- اللوح الحادي عشر من ملحمة جلجامش.

ينعت طه باقر ملحمة جلجامش بأوديسا العراق الخالدة. إذ ليس لها ما يضاهيها ويقرن بها في آداب الحضارات القديمة قبل الإلياذة والأوديسا في الأدب اليوناني. ويردف قائلا: «ولعلنا لا نبالغ إذا

مباركة بطل الطوفان وميثاق الآلهة.
الاحتفال بالنجاة.
وكل عنصر من هذه العناصر إلا وله ما يناظره
في قصة الطوفان التوراتية كما سنرى من خلال
المثال الآتي:

إرساء السفينة وإطلاق الطيور للاستطلاع ينظر
جدول ٥

فقد أرسل انتابشتيم على التتابع حمامة ثم سنونو
وأخيرا غرابا. وبمجرد أن وجد الغراب اليابسة ذهب
بعيدا ولم يعد إلى السفينة فأدرك بطل القصة أن
الطوفان قد انحسر عن الأرض. أما في قصة
الطوفان التوراتية فهناك وصف مفصل لإطلاق
الطيور. فقد أطلق نوح عليه السلام غرابا وظل هذا
الطائر يحوم حتى انحسار الطوفان ولم يعد إلى
الفلك. وبعد سبعة أيام أطلق نوح عليه السلام
الحمامة التي لم تجد موضعا تحط فيه فعادت،
وبعد سبعة أيام أخرى أطلق نوح عليه السلام
حمامة أخرى، فوجدت هذه طعاما وبعض المواضع
اليابسة، ولكنها عادت حاملة غصن زيتون غض.

وإنليش مشيرهم
وننورتا مساعدهم (وزيرهم)
وأنشوكي حاجبهم
وكان حاضرا معهم نن- إيكى-كو أي أيا
فنقل هذا كلامهم إلى كوخ القصب وخاطبه:
يا كوخ القصب، يا كوخ القصب، يا جدار، يا جدار
اسمع يا كوخ القصب وافهم يا حائط
يا رجل شروباك، يا ابن أوبارا-توتو
قوض البيت وابن فلكا
ومن أهم عناصر هذه القصة:

- بناء سفينة ذات مقاييس محددة.
- تحميل السفينة.
- وقوع الطوفان.
- ندم الآلهة وإنهاءهم الطوفان.
- إرساء السفينة وإطلاق الطيور للاستطلاع.
- مغادرة السفينة وتقديم القرابين.

للاستقامة من جديد، ويعطى وصفا دقيقا لحادثة الطوفان، وبعدها يصبح نص الملحمة أكثر وضوحا ويتحدث عن خلود الملك زيسودرا. أما ما بعدها من الملحمة فقد ضاع بالكامل^{٣٣}.

ويتبين مما تبقى من هذه الملحمة أن الإله إنكي (أيا) يعتزم تخليص بعض البشر من الطوفان، فيخبر زيسودرا من وراء الجدار بقرار الآلهة في إحداث الطوفان، وإفناء البشر آمرا إياه ببناء فُلك ينجيه من الهلاك الوشيك:

وعندما وقف زيسودرا قرب الجدار سمع صوتا
قف قرب الجدار على يساري واسمع
سأقول كلاما فاتبع كلامي
اعط أذنا صاغية لوصاياي
إنا مرسلون طوفانا من المطر (..)
فيقضي على بني الإنسان (..)

ذلك حكم وقضاء من مجمع الآلهة
أمر أنو وإنلي

وبعد سبعة أيام أيضا أطلق نوح عليه السلام حمامة الثالثة وهذه لم تعد إلى الفلك، فكان ذلك علامة على انحسار الماء حتى من الأجزاء الواطئة من الأرض^{٣٤}.

قصة الطوفان السومرية

يتحدث صموئيل نوح كريم Samuel Noah Kramer عن قصة الطوفان السومرية قائلا: لأن القسم الأول من الملحمة يتوزع بين قصة خلق الإنسان والحيوانات وبناء المدن الخمسة قبل الطوفان: إيريدو وبا تيبيرا ولرك وسييار وشوروباك وبعده فإن النص الذي يليه قد ضاع بالكامل. ومن المحتمل أنه يتضمن قرار الآلهة بتدمير البشر عن طريق الطوفان، ثم يستقيم النص ويظهر فيه أن بعض الآلهة قد ندد بهذا القرار. ولعله من المحتمل أن يكون إله الماء إنكي الذي تدبر في الأمر لإنقاذ البشرية فأعلم زيسودرا الملك النقي الصالح بقرار الآلهة القاضي بتدمير البشر، وأمره ببناء سفينة عملاقة.

أما النص الذي يحكي التفاصيل الدقيقة لبناء السفينة فقد ضاع بالكامل، ثم يعود النص

تاركاً أشعة أوتو البطل تدخل منه
 زيسودرا الملوك
 خسر ساجدا أمام أوتو
 ونحر ثورا وقدم ذبيحة من غنم
 وإذا كان نوح عليه السلام قد كسب وعدا من الله
 بأن يكثر نسل ذريته، وأن تكون للإنسان هيمنة
 على باقي المخلوقات فإن زيسودرا سيمنح الخلود،
 وسينقل إلى أرض دلمون الجنة الأرضية وهو
 الموضع الذي تشرق منه الشمس للإقامة فيه.

أما ملحمة أتراحاس فتختلف عن القصتين
 السابقتين في أنها مهدت للطوفان بحديث عن خلق
 الإنسان، ليقوم بدلا من الآلهة بعبء العمل، فخلق
 الإنسان من طين وخط بلحم ودم أحد الآلهة.
 وتنتقل الملحمة بعد ذلك لكي تتناول قصة
 الطوفان. وأول ملاحظة جديرة بالانتباه أن الطوفان
 سيحدث بسبب كثرة عدد البشر، فقد صارت
 ضوضاؤهم تزعج الإله إنليل بحيث أنه حرم من
 نعمتي النوم والراحة.

(النضع حدا) لملكوت البشر^{٣٤}.
 وإذا كان نوح قد قدم القرابين: «وَبَنَى نُوحٌ مَذْبَحًا
 لِلرَّبِّ. وَأَخَذَ مِنْ كُلِّ الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ وَمِنْ كُلِّ
 الطُّيُورِ الطَّاهِرَةِ وَأَصْعَدَ مُحْرِقَاتٍ عَلَى الْمَذْبَحِ.
 فَتَنَسَّمَ الرَّبُّ رَائِحَةَ الرِّضَا.»^{٣٥} وحظي بعد ذلك
 بمباركة الله نظير تقواه وصلاحه: «وَبَارَكَ اللَّهُ
 نُوحًا وَبَنِيهِ وَقَالَ لَهُمْ: «انْمِرُوا وَانْكثُرُوا وَاْمَلُوا
 الْأَرْضَ. وَلَتَكُنْ خَشْيَتُكُمْ وَرَهْبَتُكُمْ عَلَى كُلِّ حَيَوَانَاتِ
 الْأَرْضِ وَكُلِّ طَيْرِ السَّمَاءِ مَعَ كُلِّ مَا يَدِبُّ عَلَى
 الْأَرْضِ وَكُلِّ أَسْمَاكِ الْبَحْرِ»^{٣٦}. إذا كانت هذه هي
 صورة نوح عليه السلام، على الأقل في هذه
 الأجزاء المتعلقة بقصة الطوفان، فإن زيسودرا يقف
 موقفا مماثلا:

ثم ظهر أوتو ناشرا ضوؤه في السماء على
 الأرض

فتح زيسودرا كوة في المركب الكبير

خلاصة

جملة القول إن "التوراة العبرانية" تُشكل، بما احتوت عليه من قصص وأعلام وأماكن وأفكار، جزءاً من تراث الشرق القديم. والقصص التي كانت تُعتبر في القرون التي خلت إبداعاً توراتياً محضاً، أصبحت مع توالي الاكتشافات الأركيولوجية في حقل الدراسات الشرقية تقليداً أو محاكاة لقصص سابقة. وكان الأثر العراقي القديم في التوراة العبرانية على درجة كبيرة من القوة بحيث يُمكن أن ننعثها بالتوراة البابلية.

ولاشك في أن الإله إنليل يتقاسم مع الإله التوراتي بعض الصفات لأنه لم يُحدث الطوفان إلا بعد أن فسدت الأرض، وامتألت ظلماً، وفسد الإنسان كما جاء في سفر التكوين. لكن مع وجود فارق جوهري هو أن الضوضاء في ملحمة أتراحاسس تكتسي صبغة مادية محضة تتناسب مع مستوى الفكر الديني في بلاد الرافدين. أما الفساد، كما تقدمه التوراة، فلا يخلو من نفحة تجريدية لا سيما حينما نربطه بمضمون الإصحاحات السابقة (مقتل هابيل على يد قايين - زواج أبناء الله ببنات الناس). ولم يُسلط الطوفان على البشر في قصة أتراحاسس إلا بعد أن عجز الطاعون والقحط والمجاعة عن إفنائهم. وهنا تُروى قصة الطوفان، وبناء أتراحاسس سفينة كبيرة حمل عليها زوجته وأسرته وصناعه وغلاله وبضائعه وأملاكه فضلاً عن حيوانات الحقل وكثيراً من أعشاب الطعام.

ويعلق طه باقر على هذه الملحمة قائلاً بأنها أوفى وصفاً من اللوح الحادي عشر من ملحمة جلجامش، وأنها أصل الرواية الواردة في هذا اللوح^{٣٧}.

الإصحاح والآية	الشاهد
(٦: ٩-١٢) التذكير بأبناء نوح وفساد الأرض	هَذِهِ مَوَالِيدُ نُوحٍ: كَانَ نُوحٌ رَجُلًا بَارًا كَامِلًا فِي أَجْيَالِهِ. وَسَارَ نُوحٌ مَعَ اللَّهِ. وَوَلَدَ نُوحٌ ثَلَاثَةً بَنِينَ: سَامًا وَحَامًا وَيَافَثَ. وَفَسَدَتِ الْأَرْضُ أَمَامَ اللَّهِ وَامْتَلَأَتِ الْأَرْضُ ظُلْمًا. وَرَأَى اللَّهُ الْأَرْضَ فَذَا هِيَ قَدْ فَسَدَتْ إِذْ كَانَ كُلُّ بَشَرٍ قَدْ أَفْسَدَ طَرِيقَهُ عَلَى الْأَرْضِ.
(٦: ١٣-٢٢) الأمر ببناء الفلك	فَقَالَ اللَّهُ لِنُوحٍ: «نَهَايَةُ كُلِّ بَشَرٍ قَدْ أَتَتْ أَمَامِي لِأَنَّ الْأَرْضَ اِمْتَلَأَتْ ظُلْمًا مِنْهُمْ. فَهَا أَنَا مُهْلِكُهُمْ مَعَ الْأَرْضِ. اصْنَعْ لِنَفْسِكَ فُلْكَ مِنْ خَشَبِ جُفْرٍ. تَجْعَلُ الْفُلَّكَ مَسَاكِينَ وَتَطْلِيهِ مِنْ دَاخِلٍ وَمِنْ خَارِجٍ بِالْقَارِ. وَهَكَذَا تَصْنَعُهُ: ثَلَاثَ مِئَةِ ذِرَاعٍ يَكُونُ طُولُ الْفُلِّكَ وَخَمْسِينَ ذِرَاعًا عَرْضُهُ وَثَلَاثِينَ ذِرَاعًا ارْتِفَاعُهُ. وَتَصْنَعُ كَوَا لِلْفُلِّكَ وَتُكَمِّلُهُ إِلَى حَدِّ ذِرَاعٍ مِنْ فَوْقٍ. وَتَضَعُ بَابَ

<p>الْفُلُكِ فِي جَانِبِهِ. مَسَاكِينَ سُفْلِيَّةً وَمُتَوَسِّطَةً وَعُلْوِيَّةً تَجْعَلُهُ. فَهِيَ أَنَا آتٍ بِطُوفَانِ الْمَاءِ عَلَى الْأَرْضِ لِأَهْلِكَ كُلِّ جَسَدٍ فِيهِ رُوحٌ حَيَاةٍ مِنْ تَحْتِ السَّمَاءِ. كُلُّ مَا فِي الْأَرْضِ يَمُوتُ. وَلَكِنْ أَقِيمْ عَهْدِي مَعَكَ فَتَدْخُلِ الْفُلُكُ أَنْتَ وَبَنُوكَ وَأَمْرَاتُكَ وَنِسَاءُ بَنِيكَ مَعَكَ. وَمِنْ كُلِّ حَيٍّ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ تَدْخُلِ إِلَى الْفُلِكِ لِاسْتِبْقَائِهَا مَعَكَ. تَكُونُ ذَكَرًا وَأُنْثَى. مِنَ الطُّيُورِ كَأَجْنَاسِهَا وَمِنَ الْبَهَائِمِ كَأَجْنَاسِهَا وَمِنْ كُلِّ دَبَابَاتِ الْأَرْضِ كَأَجْنَاسِهَا. اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ تَدْخُلِ إِلَيْكَ لِاسْتِبْقَائِهَا. وَأَنْتَ فَخُذْ لِنَفْسِكَ مِنْ كُلِّ طَعَامٍ يُؤْكَلُ وَاجْمَعُهُ عِنْدَكَ فَيَكُونَ لَكَ وَلَهَا طَعَامًا». فَفَعَلَ نُوحٌ حَسَبَ كُلِّ مَا أَمَرَهُ بِهِ اللَّهُ. هَكَذَا فَعَلَ.</p>	
<p>وَقَالَ الرَّبُّ لِنُوحٍ: «ادْخُلْ أَنْتَ وَجَمِيعُ بَيْتِكَ إِلَى الْفُلِكِ لِأَنِّي إِيَّاكَ رَأَيْتُ بَارًا لَدَيَّ فِي هَذَا الْجِيلِ. مِنْ جَمِيعِ الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ تَأْخُذُ مَعَكَ سَبْعَةً سَبْعَةً ذَكَرًا</p>	<p>(٧: ١-٥) الأمر بالدخول إلى الفلك</p>

<p>وَأَنْثَى. وَمِنَ الْبَهَائِمِ الَّتِي لَيْسَتْ بِطَاهِرَةٍ اثْنَيْنِ: ذَكَرًا وَأُنْثَى.</p> <p>وَمِنْ طُيُورِ السَّمَاءِ أَيْضًا سَبْعَةٌ سَبْعَةٌ: ذَكَرًا وَأُنْثَى. لِاسْتِبْقَاءِ نَسْلِ عَلَى</p> <p>وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ. لِأَنِّي بَعْدَ سَبْعَةِ أَيَّامٍ أَيْضًا أَمْطُرُ عَلَى الْأَرْضِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا</p> <p>وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً. وَأَمْحُو عَنْ وَجْهِ الْأَرْضِ كُلَّ قَائِمٍ عَمَلْتُهُ». فَفَعَلَ نُوحٌ حَسَبَ</p> <p>كُلِّ مَا أَمَرَهُ بِهِ الرَّبُّ.</p>	
<p>لَمَّا كَانَ نُوحٌ ابْنٌ سِتٍّ مِئَةٍ سَنَةٍ صَارَ طُوفَانُ الْمَاءِ عَلَى الْأَرْضِ. فَدَخَلَ</p> <p>نُوحٌ وَبَنُوهُ وَامْرَأَتُهُ وَنِسَاءُ بَنِيهِ مَعَهُ إِلَى الْفُلْكِ مِنْ وَجْهِ مِيَاهِ الطُّوفَانِ. وَمِنَ</p> <p>الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ وَالْبَهَائِمِ الَّتِي لَيْسَتْ بِطَاهِرَةٍ وَمِنَ الطُّيُورِ وَكُلِّ مَا يَدْبُ عَلَى</p> <p>الْأَرْضِ: دَخَلَ اثْنَانِ اثْنَانِ إِلَى نُوحٍ إِلَى الْفُلْكِ ذَكَرًا وَأُنْثَى. كَمَا أَمَرَ اللَّهُ نُوحًا.</p> <p>وَحَدَّثَ بَعْدَ السَّبْعَةِ الْأَيَّامِ أَنَّ مِيَاهَ الطُّوفَانِ صَارَتْ عَلَى الْأَرْضِ فِي سَنَةِ</p> <p>سِتٍّ مِئَةٍ مِنْ حَيَاةِ نُوحٍ فِي الشَّهْرِ الثَّانِي فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ عَشَرَ مِنْ</p> <p>الشَّهْرِ انْفَجَرَتْ كُلُّ يَنَابِيعِ الْعُمْرِ الْعَظِيمِ وَانْفَتَحَتْ طَاقَاتُ السَّمَاءِ.. وَكَانَ</p>	<p>من (٧: ٦- ١٠) ومن (١١ إلى ١٦)</p> <p>نوح يدخل الفلك وبداية الطوفان</p>

<p>الْمَطَرُ عَلَى الْأَرْضِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً. فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ عَيْنِهِ دَخَلَ نُوحٌ وَ سَامٌ وَ حَامٌ وَيَافَثُ بَنُو نُوحٍ وَامْرَأَةُ نُوحٍ وَثَلَاثُ نِسَاءٍ بَنِيهِ مَعَهُمْ إِلَى الْفُلْكِ. هُمْ وَكُلُّ الْوُحُوشِ كَأَجْناسِهَا وَكُلُّ الْبَهَائِمِ كَأَجْناسِهَا وَكُلُّ الدَّبَابَاتِ الَّتِي تَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ كَأَجْناسِهَا وَكُلُّ الطُّيُورِ كَأَجْناسِهَا: كُلُّ عَصْفُورٍ كُلُّ ذِي جَنَاحٍ. وَدَخَلَتْ إِلَى نُوحٍ إِلَى الْفُلْكِ اثْنَيْنِ اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ جَسَدٍ فِيهِ رُوحٌ حَيَاةٍ. وَالدَّاخِلَاتُ دَخَلَتْ ذَكَرًا وَأُنْثَى مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ كَمَا أَمَرَهُ اللَّهُ. وَأَعْلَقَ الرَّبُّ عَلَيْهِ.</p>	
<p>وَكَانَ الطُّوفَانُ أَرْبَعِينَ يَوْمًا عَلَى الْأَرْضِ. وَتَكَاثَرَتِ الْمِيَاهُ وَرَفَعَتِ الْفُلُكُ فَارْتَفَعَ عَنِ الْأَرْضِ. وَتَعَاضَمَتِ الْمِيَاهُ وَتَكَاثَرَتْ جِدًّا عَلَى الْأَرْضِ فَكَانَ الْفُلُكُ يَسِيرُ عَلَى وَجْهِ الْمِيَاهِ. وَتَعَاضَمَتِ الْمِيَاهُ كَثِيرًا جِدًّا عَلَى الْأَرْضِ فَتَغَطَّتْ جَمِيعُ الْجِبَالِ الشَّامِخَةِ الَّتِي تَحْتَ كُلِّ السَّمَاءِ. خَمْسَ عَشْرَةَ ذِرَاعًا فِي</p>	<p>من (٧): (١٧) إلى (٧: ٢٤) ارتفاع المياه</p>

<p>الْإِرْتِفَاعِ تَعَاظَمَتِ الْمِيَاهُ فَتَغَطَّتِ الْجِبَالُ. فَمَاتَ كُلُّ ذِي جَسَدٍ كَانَ يَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الطُّيُورِ وَالْبَهَائِمِ وَالْوُحُوشِ وَكُلِّ الزَّحَّافَاتِ الَّتِي كَانَتْ تَرْحَفُ عَلَى الْأَرْضِ وَجَمِيعِ النَّاسِ. كُلُّ مَا فِي أَنْفِهِ نَسَمَةٌ رُوحَ حَيَاةٍ مِنْ كُلِّ مَا فِي الْيَابِسَةِ مَاتَ. فَمَحَا اللَّهُ كُلَّ قَائِمٍ كَانَ عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ: النَّاسَ وَالْبَهَائِمَ وَالذَّبَابَاتِ وَطُيُورَ السَّمَاءِ فَأَنْمَحَتْ مِنَ الْأَرْضِ. وَتَبَقَّى نُوحٌ وَالَّذِينَ مَعَهُ فِي الْفُلِّ فَقَطُّ. وَتَعَاظَمَتِ الْمِيَاهُ عَلَى الْأَرْضِ مِئَةً وَخَمْسِينَ يَوْمًا.</p>	
<p>ثُمَّ ذَكَرَ اللَّهُ نُوحًا وَكُلَّ الْوُحُوشِ وَكُلَّ الْبَهَائِمِ الَّتِي مَعَهُ فِي الْفُلِّ. وَأَجَارَ اللَّهُ رِيحًا عَلَى الْأَرْضِ فَهَدَأَتِ الْمِيَاهُ.</p>	<p>(٨ : ١) الله يتذكر نوحا</p>
<p>ثُمَّ ذَكَرَ اللَّهُ نُوحًا وَكُلَّ الْوُحُوشِ وَكُلَّ الْبَهَائِمِ الَّتِي مَعَهُ فِي الْفُلِّ. وَأَجَارَ اللَّهُ رِيحًا عَلَى الْأَرْضِ فَهَدَأَتِ الْمِيَاهُ. وَأَسَدَّتْ يَتَابِيعُ الْعَمْرِ وَطَاقَاتُ السَّمَاءِ فَاِمْتَنَعَ الْمَطَرُ مِنَ السَّمَاءِ. وَرَجَعَتِ الْمِيَاهُ عَنِ الْأَرْضِ رُجُوعًا مُتَوَالِيًا. وَبَعْدَ مِئَةٍ وَخَمْسِينَ يَوْمًا نَقَصَتِ الْمِيَاهُ. وَاسْتَقَرَّ الْفُلُّ فِي الشَّهْرِ السَّابِعِ فِي</p>	<p>(٨ : ١ - ٥) انحسار المياه</p>

<p>الْيَوْمَ السَّابِعَ عَشَرَ مِنَ الشَّهْرِ عَلَى جِبَالِ أَرَارَاطَ. وَكَانَتِ الْمِيَاهُ تَنْقُصُ نَفْصًا مُتَوَالِيًا إِلَى الشَّهْرِ الْعَاشِرِ. وَفِي الْعَاشِرِ فِي أَوَّلِ الشَّهْرِ ظَهَرَتْ رُؤُوسُ الْجِبَالِ.</p>	
<p>وَحَدَّثَ مِنْ بَعْدِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا أَنَّ نُوحًا فَتَحَ طَاقَةَ الْفُلْكِ الَّتِي كَانَتْ قَدْ عَمِلَهَا. وَأَرْسَلَ الْغُرَابَ فَخَرَجَ مُتَرَدِّدًا حَتَّى نَشِفَتِ الْمِيَاهُ عَنِ الْأَرْضِ. ثُمَّ أَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنْ عِنْدِهِ لِيَرَى هَلْ قَلَّتِ الْمِيَاهُ عَنْ وَجْهِ الْأَرْضِ فَلَمْ تَجِدِ الْحَمَامَةُ مَقَرًّا لِرِجْلِهَا فَرَجَعَتْ إِلَيْهِ إِلَى الْفُلْكِ لِأَنَّ مِيَاهَا كَانَتْ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ. فَمَدَّ يَدَهُ وَخَذَهَا وَأَدْخَلَهَا عِنْدَهُ إِلَى الْفُلْكِ. فَلَبِثَ أَيْضًا سَبْعَةَ أَيَّامٍ آخَرَ وَعَادَ فَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنَ الْفُلْكِ فَاتَتْ إِلَيْهِ الْحَمَامَةُ عِنْدَ الْمَسَاءِ وَإِذَا وَرَقَةٌ زَيْتُونٍ خَضِرَاءُ فِي فَمِهَا. فَعَلِمَ نُوحٌ أَنَّ الْمِيَاهَ قَدْ قَلَّتْ عَنِ الْأَرْضِ. فَلَبِثَ أَيْضًا سَبْعَةَ أَيَّامٍ آخَرَ وَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ فَلَمْ تَعُدْ تَرْجِعُ إِلَيْهِ أَيْضًا. وَكَانَ فِي السَّنَةِ الْوَّاحِدَةِ</p>	<p>(٨: ٦-١٤)</p> <p>نهاية الطوفان</p>

<p>وَالسَّتُّ مِئَةً فِي الشَّهْرِ الْأَوَّلِ فِي أَوَّلِ الشَّهْرِ أَنَّ الْمِيَاهَ نَشِفَتْ عَنِ الْأَرْضِ. فَكَشَفَ نُوحٌ الْغِطَاءَ عَنِ الْفُلْكِ وَنَظَرَ فَإِذَا وَجْهُ الْأَرْضِ قَدْ نَشِفَ. وَفِي الشَّهْرِ الثَّانِي فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ وَالْعِشْرِينَ مِنَ الشَّهْرِ جَفَّتِ الْأَرْضُ.</p>	
<p>وَأَمَرَ اللَّهُ نُوحًا: «أَخْرِجْ مِنَ الْفُلْكِ أَنْتَ وَامْرَأَتُكَ وَبَنُوكَ وَنِسَاءُ بَنِيكَ عَكَ. وَكُلُّ الْحَيَوَانَاتِ الَّتِي مَعَكَ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ: الطُّيُورِ وَالْبَهَائِمِ وَكُلِّ دَبَابَاتِ الَّتِي تَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ أَخْرِجْهَا مَعَكَ. وَلِتَتَوَلَّدَ فِي الْأَرْضِ وَتُثْمِرَ وَتَكْثُرَ عَلَى الْأَرْضِ». فَخَرَجَ نُوحٌ وَبَنُوهُ وَامْرَأَتُهُ وَنِسَاءُ بَنِيهِ مَعَهُ. وَكُلُّ الْحَيَوَانَاتِ وَكُلُّ الطُّيُورِ كُلُّ مَا يَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ كَأَنْوَاعِهَا خَرَجَتْ مِنَ الْفُلْكِ.</p>	<p>(٨: ١٥-١٩) خطاب من الله إلى نوح والأمر بالخروج من الفلك</p>
<p>وَبَنَى نُوحٌ مَذْبَحًا لِلرَّبِّ. وَأَخَذَ مِنْ كُلِّ الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ وَمِنْ كُلِّ الطُّيُورِ الطَّاهِرَةِ وَأَصْعَدَ مُحْرِقَاتٍ عَلَى الْمَذْبَحِ. فَتَنَسَّمَ الرَّبُّ رَائِحَةَ الرِّضَا. وَقَالَ الرَّبُّ فِي قَلْبِهِ: «لَا أَعُودُ أَلْعَنُ الْأَرْضَ أَيْضًا مِنْ أَجْلِ الْإِنْسَانِ لِأَنَّ تَصَوُّرَ قَلْبِ</p>	<p>(٨: ٢٠-٢٢) خاتمة</p>

<p>الإنسان شَرِيرٌ مُنْذُ حَدَاتِهِ. وَلَا أَعُودُ أَيْضًا أَمِيتُ كُلَّ حَيٍّ كَمَا فَعَلْتُ. مَدَّةُ كُلِّ أَيَّامِ الْأَرْضِ زَرْعٌ وَحَصَادٌ وَبَرْدٌ وَحَرٌّ وَصَيْفٌ وَشِتَاءٌ وَنَهَارٌ وَلَيْلٌ لَا تَزَالُ».</p>	
---	--

جدول رقم ٢

الإصحاح والآية	الشاهد
<p>(٩: ١-٧)</p> <p>مباركة الله لنوح وبنيه</p>	<p>وَبَارَكَ اللَّهُ نُوحًا وَبَنِيهِ وَقَالَ لَهُمْ: «أَمْرُوا وَأَكْثُرُوا وَامْلَأُوا الْأَرْضَ. وَلْتَكُنْ خَشْيَتُكُمْ وَرَهْبَتُكُمْ عَلَى كُلِّ حَيَوَانَاتِ الْأَرْضِ وَكُلِّ طُيُورِ السَّمَاءِ مَعَ كُلِّ مَا يَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ وَكُلِّ أَسْمَاكِ الْبَحْرِ. قَدْ دَفَعْتُ إِلَى أَيْدِيكُمْ. كُلُّ دَابَّةٍ حَيَّةٍ تَكُونُ لَكُمْ طَعَامًا. كَالْعُشْبِ الْأَخْضَرِ دَفَعْتُ إِلَيْكُمْ الْجَمِيعَ. غَيْرَ أَنَّ لَحْمًا بِحَيَاتِهِ دَمِهِ لَا تَأْكُلُوهُ. وَأَطْلُبُ أَنَا دَمَكُمْ لِأَنْفُسِكُمْ فَقَطْ. مِنْ يَدِ كُلِّ حَيَوَانٍ أَطْلُبُهُ. وَمِنْ يَدِ الْإِنْسَانِ أَطْلُبُ نَفْسَ الْإِنْسَانِ مِنْ يَدِ الْإِنْسَانِ أَخِيهِ. سَافِكُ دَمِ الْإِنْسَانِ بِالْإِنْسَانِ يُسْفِكُ دَمَهُ. لِأَنَّ اللَّهَ عَلَى صُورَتِهِ عَمِلَ</p>

<p>الإنسان. فَأَثْمَرُوا أَنْتُمْ وَأَكْثَرُوا وَتَوَالَدُوا فِي الْأَرْضِ وَتَكَاثَرُوا فِيهَا».</p>	
<p>وَقَالَ اللَّهُ لِنُوحٍ وَبَنِيهِ: «وَهَا أَنَا مُقِيمٌ مِيثَاقِي مَعَكُمْ وَمَعَ نَسْلِكُمْ مِنْ بَعْدِكُمْ وَمَعَ كُلِّ ذَوَاتِ الْأَنْفُسِ الْحَيَّةِ الَّتِي مَعَكُمْ: الطُّيُورِ وَالْبَهَائِمِ وَكُلِّ وَحُوشِ الْأَرْضِ الَّتِي مَعَكُمْ مِنْ جَمِيعِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْفُلْكِ حَتَّى كُلِّ حَيَوَانَ الْأَرْضِ. أَقِيمُ مِيثَاقِي مَعَكُمْ فَلَا يَنْقَرِضُ كُلُّ ذِي جَسَدٍ أَيْضًا بِمِياهِ الطُّوفَانِ. وَلَا يَكُونُ أَيْضًا طُوفَانٌ لِيُخْرِبَ الْأَرْضَ». وَقَالَ اللَّهُ: «هَذِهِ عَلَامَةُ الْمِيثَاقِ الَّذِي أَنَا وَاصِعُهُ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ وَبَيْنَ كُلِّ ذَوَاتِ الْأَنْفُسِ الْحَيَّةِ الَّتِي مَعَكُمْ إِلَى أَجْيَالِ الدَّهْرِ: وَضَعْتُ قَوْسِي فِي السَّحَابِ فَتَكُونُ عَلَامَةً مِيثَاقِ بَيْنِي وَبَيْنَ الْأَرْضِ. فَيَكُونُ مَتَى انْشَرَّ سَحَابًا عَلَى الْأَرْضِ وَتَظْهَرِ الْقَوْسُ فِي السَّحَابِ. أَنِّي أَذْكُرُ مِيثَاقِي الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ وَبَيْنَ كُلِّ نَفْسٍ حَيَّةٍ فِي كُلِّ جَسَدٍ. فَلَا تَكُونُ أَيْضًا الْمِياهُ طُوفَانًا لِيَهْلِكَ كُلُّ ذِي جَسَدٍ. فَمَتَى كَانَتِ الْقَوْسُ فِي السَّحَابِ أَبْصَرْتُهَا لِأَذْكُرَ مِيثَاقًا أَبَدِيًّا بَيْنَ اللَّهِ</p>	<p>(٩: ٨-١٧)</p> <p>ميثاق الله مع نوح وبنيه</p>

وَبَيَّنَ كُلُّ نَفْسٍ حَيَّةٍ فِي كُلِّ جَسَدٍ عَلَى الْأَرْضِ». وَقَالَ اللَّهُ لِنُوحٍ: «هَذِهِ	
عَلَامَةُ الْمِيثَاقِ الَّذِي أَنَا أَقِمُّهُ بَيْنِي وَبَيْنَ كُلِّ ذِي جَسَدٍ عَلَى الْأَرْضِ».	

جدول رقم ٣

الحدث	الرواية الأولى	الرواية الثانية
شراسة الإنسان	«وَرَأَى الرَّبُّ أَنَّ شَرَّ الْإِنْسَانِ قَدْ كَثُرَ فِي الْأَرْضِ، وَأَنَّ كُلَّ تَصَوُّرٍ أَفْكَارٍ قَلْبِهِ إِنَّمَا هُوَ شَرٌّ كُلَّ يَوْمٍ» (٦ : ٥)	«وَفَسَدَتِ الْأَرْضُ أَمَامَ اللَّهِ، وَامْتَلَأَتِ الْأَرْضُ ظُلْمًا. وَرَأَى اللَّهُ الْأَرْضَ فَإِذَا هِيَ قَدْ فَسَدَتْ، إِذْ كَانَ كُلُّ بَشَرٍ قَدْ أَفْسَدَ طَرِيقَهُ عَلَى الْأَرْضِ». (٦ : ١١-١٢)
قرار إلهي بتدمير الكون	«فَقَالَ الرَّبُّ: «أَمْحُو عَنْ وَجْهِ الْأَرْضِ الْإِنْسَانَ الَّذِي خَلَقْتُهُ، الْإِنْسَانَ مَعَ بَهَائِمٍ وَدَبَابَاتٍ وَطُيُورِ السَّمَاءِ، لِأَنِّي حَزَنْتُ أَنِّي عَمِلْتُهُمْ» (٦ : ٧)	« فَقَالَ اللَّهُ لِنُوحٍ: «نِهَايَةُ كُلِّ بَشَرٍ قَدْ أَتَتْ أَمَامِي، لِأَنَّ الْأَرْضَ امْتَلَأَتْ ظُلْمًا مِنْهُمْ. فَهَذَا أَنَا مُهْلِكُهُمْ مَعَ الْأَرْضِ» (٦ : ١٣)
إخبار بوقوع الطوفان	«لَأَنِّي بَعْدَ سَبْعَةِ أَيَّامٍ أَيْضًا أُمْطِرُ عَلَى الْأَرْضِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا وَأَرْبَعِينَ لَيْلَةً. وَأَمْحُو عَنْ وَجْهِ الْأَرْضِ كُلَّ قَائِمٍ عَمِلَتْهُ». (٤ : ٧)	« فَهَذَا أَنَا آتٍ بِطُوفَانٍ الْمَاءِ عَلَى الْأَرْضِ لِأَهْلِكَ كُلِّ جَسَدٍ فِيهِ رُوحٌ حَيَاةٍ مِنْ تَحْتِ السَّمَاءِ. كُلُّ مَا فِي الْأَرْضِ يَمُوتُ». (٦ : ١٧)

المرجعيات الثقافية لقصة الطوفان في التوراة

الأمر بدخول الفلك	«وَقَالَ الرَّبُّ لِنُوحٍ: «ادْخُلْ أَنْتَ وَجَمِيعُ بَيْتِكَ إِلَى الْفُلِّ، لِأَنِّي إِيَّاكَ رَأَيْتُ بَارًّا لَدَيَّ فِي هَذَا الْجِيلِ». (٧: ١)	«وَلَكِنْ أَقِيمْ عَهْدِي مَعَكَ، فَتَدْخُلُ الْفُلَّ أَنْتَ وَبَنُوكَ وَامْرَأَتُكَ وَنِسَاءُ بَنِيكَ مَعَكَ» (٦: ١٨)
أمر بخصوص الحيوانات	« مِنْ جَمِيعِ الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ تَأْخُذُ مَعَكَ سَبْعَةً سَبْعَةً ذَكَرًا وَأُنْثَى. وَمِنَ الْبَهَائِمِ الَّتِي لَيْسَتْ بِطَاهِرَةٍ اثْنَيْنِ: ذَكَرًا وَأُنْثَى» (٧: ٢)	« وَمِنْ كُلِّ حَيٍّ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ، اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ تَدْخُلُ إِلَى الْفُلِّ لاسْتَبْقَائِهَا مَعَكَ. تَكُونُ ذَكَرًا وَأُنْثَى. مِنَ الطُّيُورِ كَأَجْنَاسِهَا، وَمِنَ الْبَهَائِمِ كَأَجْنَاسِهَا، وَمِنْ كُلِّ دَبَابَاتِ الْأَرْضِ كَأَجْنَاسِهَا. اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ تَدْخُلُ إِلَيْكَ لاسْتَبْقَائِهَا». (٦: ١٩-٢٠)
الهدف من إدخال الحيوانات إلى الفلك	« وَمِنْ طُيُورِ السَّمَاءِ أَيْضًا سَبْعَةً سَبْعَةً: ذَكَرًا وَأُنْثَى. لاسْتَبْقَاءِ نَسْلِ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ» (٧: ٣)	« وَمِنْ كُلِّ حَيٍّ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ، اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ تَدْخُلُ إِلَى الْفُلِّ لاسْتَبْقَائِهَا مَعَكَ. تَكُونُ ذَكَرًا وَأُنْثَى» (٦: ١٩)

<p>الدخول إلى الفلك</p>	<p>«فَدَخَلَ نُوحٌ وَبَنُوهُ وَامْرَأَتُهُ وَنِسَاءُ بَنِيهِ مَعَهُ إِلَى الْفُلْكِ مِنْ وَجْهِ مِيَاهِ الطُّوفَانِ. وَمِنْ الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ وَالْبَهَائِمِ الَّتِي لَيْسَتْ بِطَاهِرَةٍ، وَمِنْ الطُّيُورِ وَكُلِّ مَا يَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ: دَخَلَ اثْنَانِ اثْنَانِ إِلَى نُوحٍ إِلَى الْفُلْكِ، ذَكَرًا وَأُنْثَى، كَمَا أَمَرَ اللَّهُ نُوحًا». (٧: ٩-٧)</p>	<p>«فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ عَيْنِهِ دَخَلَ نُوحٌ، وَسَامٌ وَحَامٌ وَيَافَثُ بَنُو نُوحٍ، وَامْرَأَةُ نُوحٍ، وَثَلَاثُ نِسَاءِ بَنِيهِ مَعَهُمْ إِلَى الْفُلْكِ. هُمْ وَكُلُّ الْوُحُوشِ كَأَجْناسِهَا، وَكُلُّ الْبَهَائِمِ كَأَجْناسِهَا، وَكُلُّ الدَّبَابَاتِ الَّتِي تَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ كَأَجْناسِهَا، وَكُلُّ الطُّيُورِ كَأَجْناسِهَا: كُلُّ غُصْفُورٍ، كُلُّ ذِي جَنَاحٍ. وَدَخَلَتْ إِلَى نُوحٍ إِلَى الْفُلْكِ، اثْنَيْنِ اثْنَيْنِ مِنْ كُلِّ جَسَدٍ فِيهِ رُوحَ حَيَاةٍ. وَالدَّاخِلَاتِ دَخَلَتْ ذَكَرًا وَأُنْثَى، مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ، كَمَا أَمَرَهُ اللَّهُ. وَأَغْلَقَ الرَّبُّ عَلَيْهِ». (٧: ١٣-١٦)</p>
<p>بداية الطوفان</p>	<p>« وَحَدَّثَ بَعْدَ السَّبْعَةِ الْأَيَّامِ أَنَّ مِيَاهَ الطُّوفَانِ صَارَتْ عَلَى الْأَرْضِ » (٧: ١٠)</p>	<p>« فِي سَنَةٍ سِتِّ مِئَةٍ مِنْ حَيَاةِ نُوحٍ، فِي الشَّهْرِ الثَّانِي، فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ عَشَرَ مِنَ الشَّهْرِ فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ، انْفَجَرَتْ كُلُّ يَنَابِيعِ الْعُمُرِ الْعَظِيمِ، وَانْفَتَحَتْ طَاقَاتُ السَّمَاءِ » (٧: ١١).</p>
<p>صعود المياه</p>	<p>« وَكَانَ الطُّوفَانُ أَرْبَعِينَ يَوْمًا عَلَى الْأَرْضِ. وَتَكَاثَرَتِ الْمِيَاهُ وَرَفَعَتْ الْفُلْكَ، فَارْتَفَعَ عَنِ الْأَرْضِ » (٧: ١٧)</p>	<p>« وَتَعَاطَمَتِ الْمِيَاهُ وَتَكَاثَرَتْ جَدًّا عَلَى الْأَرْضِ، فَكَانَ الْفُلْكَ يَسِيرُ عَلَى وَجْهِ الْمِيَاهِ » (٧: ١٨).</p>
<p>تدمير الكائنات</p>	<p>«كُلُّ مَا فِي أَنْفِهِ نَسَمَةُ رُوحِ حَيَاةٍ»</p>	<p>«خَمْسَ عَشْرَةَ ذِرَاعًا فِي الارتفاعِ»</p>

المرجعيات الثقافية لقصة الطوفان في التوراة

الحية	<p>مِنْ كُلِّ مَا فِي الْيَابِسَةِ مَاتَ. فَمَحَا اللَّهُ كُلَّ قَائِمٍ كَانَ عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ: النَّاسَ، وَالْبَهَائِمَ، وَالْدَّبَابَاتِ، وَطُيُورَ السَّمَاءِ. فَانْمَحَتْ مِنَ الْأَرْضِ. وَتَبَقَّى نُوحٌ وَالَّذِينَ مَعَهُ فِي الْفُلِّ فَقَطْ.»</p> <p>(٢٣-٢٢: ٧)</p>	<p>تَعَاظَمَتِ الْمِيَاهُ، فَتَغَطَّتِ الْجِبَالُ. فَمَاتَ كُلُّ ذِي جَسَدٍ كَانَ يَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الطُّيُورِ وَالْبَهَائِمِ وَالْوُحُوشِ، وَكُلُّ الزَّحَافَاتِ الَّتِي كَانَتْ تَرْحَفُ عَلَى الْأَرْضِ، وَجَمِيعِ النَّاسِ» (٧: ٢٠-٢١)</p>
نهاية الطوفان	<p>« فَاِمْتَنَعَ الْمَطَرُ مِنَ السَّمَاءِ»</p> <p>(٨: ٢ب)</p>	<p>«وَأُنْسَدَتْ يَنَابِيعُ النُّعْمِ وَطَاقَاتُ السَّمَاءِ» (٨: ١٢)</p>
تراجع الماء	<p>«وَرَجَعَتِ الْمِيَاهُ عَنِ الْأَرْضِ رُجُوعًا مُتَوَالِيًا» (٨: ١٣)</p>	<p>«وَبَعْدَ مِئَةِ وَخَمْسِينَ يَوْمًا نَقَصَتِ الْمِيَاهُ، وَاسْتَقَرَّ الْفُلُّ فِي الشَّهْرِ السَّابِعِ، فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ عَشَرَ مِنَ الشَّهْرِ، عَلَى جِبَالِ أَرَارَاطَ. وَكَانَتِ الْمِيَاهُ تَنْقُصُ نَقْصًا مُتَوَالِيًا إِلَى الشَّهْرِ الْعَاشِرِ. وَفِي الْعَاشِرِ فِي أَوَّلِ الشَّهْرِ، ظَهَرَتْ رُؤُوسُ الْجِبَالِ»</p> <p>(٨: ٣ب-٥).</p>
التحضير للخروج من الفلك	<p>« وَحَدَّثَ مِنْ بَعْدِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا أَنَّ نُوحًا فَتَحَ طَاقَةَ الْفُلِّ الَّتِي كَانَ قَدْ عَمِلَهَا وَأَرْسَلَ الْغُرَابَ، فَخَرَجَ مُتَرَدِّدًا حَتَّى نَشِفَتِ الْمِيَاهُ عَنِ الْأَرْضِ. ثُمَّ أَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنْ عِنْدِهِ لِيرَى هَلْ قَلَّتِ الْمِيَاهُ عَنْ وَجْهِ الْأَرْضِ، فَلَمْ تَجِدِ الْحَمَامَةُ مَقَرًّا لِرِجْلِهَا، فَرَجَعَتْ إِلَيْهِ إِلَى</p>	<p>« وَكَلَّمَ اللَّهُ نُوحًا قَائِلًا: «أَخْرِجْ مِنَ الْفُلِّ أَنْتَ وَامْرَأَتُكَ وَبَنُوكَ وَنِسَاءُ بَنِيكَ مَعَكَ. وَكُلَّ الْحَيَوَانَاتِ الَّتِي مَعَكَ مِنْ كُلِّ ذِي جَسَدٍ: الطُّيُورِ، وَالْبَهَائِمِ، وَكُلَّ الدَّبَابَاتِ الَّتِي تَدْبُ عَلَى الْأَرْضِ، أَخْرِجْهَا مَعَكَ. وَلِتَتَوَالَدْ فِي الْأَرْضِ وَتُثْمَرْ وَتَكْثُرْ عَلَى</p>

<p>الأرض» (٨: ١٥-١٧).</p>	<p>الْفُلْكِ لِأَنَّ مِيَاهَا كَانَتْ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ. فَمَدَّ يَدَهُ وَأَخَذَهَا وَأَدْخَلَهَا عِنْدَهُ إِلَى الْفُلْكِ. فَلَبِثَ أَيْضًا سَبْعَةَ أَيَّامٍ أُخَرَ وَعَادَ فَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنَ الْفُلْكِ، فَاتَّتْ إِلَيْهِ الْحَمَامَةُ عِنْدَ الْمَسَاءِ، وَإِذَا وَرَقَةٌ زَيْتُونٍ خَضِرَاءُ فِي فَمِّهَا. فَعَلِمَ نُوحٌ أَنَّ الْمِيَاهَ قَدْ قَلَّتْ عَنِ الْأَرْضِ. فَلَبِثَ أَيْضًا سَبْعَةَ أَيَّامٍ أُخَرَ وَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ فَلَمْ تَعُدْ تَرْجِعْ إِلَيْهِ أَيْضًا. « (٨: ٦-١٢)</p>	
---------------------------	---	--

<p>وعد إلهي بعدم إحداث الطوفان</p>	<p>«وَبَنَى نُوحٌ مَذْبَحًا لِلرَّبِّ. وَأَخَذَ مِنْ كُلِّ الْبَهَائِمِ الطَّاهِرَةِ وَمِنْ كُلِّ الطُّيُورِ الطَّاهِرَةِ وَأَصْعَدَ مُحْرِقَاتٍ عَلَى الْمَذْبَحِ، فَتَنَسَّمَ الرَّبُّ رَائِحَةَ الرِّضَا. وَقَالَ الرَّبُّ فِي قَلْبِهِ: «لَا أَعُودُ أَلْعَنُ الْأَرْضَ أَيْضًا مِنْ أَجْلِ الْإِنْسَانِ، لِأَنِّ تَصَوَّرَ قَلْبُ الْإِنْسَانِ شَرِيرٌ مُنْذُ حَدَاتِهِ. وَلَا أَعُودُ أَيْضًا أُمِيتُ كُلَّ حَيٍّ كَمَا فَعَلْتُ. مُدَّةَ كُلِّ أَيَّامِ الْأَرْضِ: زَرْعٌ وَحَصَادٌ، وَبَرْدٌ وَحَرٌّ، وَصَيْفٌ وَشِتَاءٌ، وَنَهَارٌ وَلَيْلٌ، لَا تَزَالُ» (٨: ٢٠-٢٢).</p>	<p>وَكَلَّمَ اللَّهُ نُوحًا وَبَنِيهِ مَعَهُ قَائِلًا: «وَهَا أَنَا مُقِيمٌ مِيثَاقِي مَعَكُمْ وَمَعَ نَسْلِكُمْ مِنْ بَعْدِكُمْ، وَمَعَ كُلِّ ذَوَاتِ الْأَنْفُسِ الْحَيَّةِ الَّتِي مَعَكُمْ: الطُّيُورِ وَالْبَهَائِمِ وَكُلِّ وَحُوشِ الْأَرْضِ الَّتِي مَعَكُمْ، مِنْ جَمِيعِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْفُلْكِ حَتَّى كُلِّ حَيَوَانَ الْأَرْضِ. أُقِيمُ مِيثَاقِي مَعَكُمْ فَلَا يَنْقَرِضُ كُلُّ ذِي جَسَدٍ أَيْضًا بِمِيَاهِ الطُّوفَانِ. وَلَا يَكُونُ أَيْضًا طُوفَانٌ لِيُخْرِبَ الْأَرْضَ». وَقَالَ اللَّهُ: «هَذِهِ عَلَامَةُ الْمِيثَاقِ الَّذِي أَنَا وَاصِعُهُ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ، وَبَيْنَ كُلِّ ذَوَاتِ الْأَنْفُسِ الْحَيَّةِ الَّتِي مَعَكُمْ إِلَى أَجْيَالِ الدَّهْرِ: وَضَعْتُ قَوْسِي فِي السَّحَابِ فَتَكُونُ عَلَامَةً مِيثَاقِ بَيْنِي وَبَيْنَ الْأَرْضِ. فَيَكُونُ مَتَى أَشْرُسُ سَحَابًا عَلَى الْأَرْضِ، وَتُظْهِرُ الْقَوْسُ فِي السَّحَابِ، أَنِّي أَذْكُرُ مِيثَاقِي الَّذِي بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ وَبَيْنَ كُلِّ نَفْسٍ حَيَّةٍ فِي كُلِّ جَسَدٍ. فَلَا تَكُونُ أَيْضًا الْمِيَاهُ طُوفَانًا لِيُتْهَلَكَ كُلُّ ذِي جَسَدٍ. فَامْتَلَأَتِ الْقَوْسُ فِي السَّحَابِ، أَبْصَرَهَا لِأَذْكُرَ مِيثَاقًا أَبَدِيًّا بَيْنَ اللَّهِ وَبَيْنَ كُلِّ نَفْسٍ حَيَّةٍ فِي كُلِّ جَسَدٍ عَلَى الْأَرْضِ». وَقَالَ اللَّهُ لِنُوحٍ: «هَذِهِ عَلَامَةُ الْمِيثَاقِ الَّذِي أَنَا أَقِمُّهُ بَيْنِي وَبَيْنَ كُلِّ ذِي جَسَدٍ عَلَى الْأَرْضِ» (٩: ٨-١٧).</p>
--	--	---

التناقضات	الرواية اليهودية	الرواية الكهنوتية
اسم الله	يهوه (الرب): سفر التكوين الإصحاحات (٦: ٥-٧-٨) (٧: ١-٥-٦ ب) (٨: ٢١-٢٠)	إلوهيم (الله): سفر التكوين الإصحاحات (٩: ٦-١١-١٢) (١٣-٢٢) (٩: ٧-١٦ أ) (١: ٨-١٥) (١: ٩-٦-٨-١٢-١٦) (١٧)
عدد الحيوانات والطيور التي حملها نوح عليه السلام معه في الفلك	التمييز بين الحيوانات الطاهرة والحيوانات النجسة بينما أخذ نوح معه في الفلك سبعا من كل صنف من صنوف الحيوانات الطاهر، لم يأخذ معه سوى زوج من صنف الحيوان النجس.	لم يتم التمييز بين صنوف الحيوان على هذا النحو بل جعلها تدخل الفلك وهي على قدم المساواة، وتحديد العدد في زوج واحد من كل نوع.
مدة الطوفان	مدة الطوفان أربعين يوما وأربعين ليلة، كذلك مدة انحسار الماء أربعين يوما إضافة إلى سبعة أيام أطلق فيها نوح عليه السلام الطيور	مدة الطوفان مائة وخمسين يوما، ومدة الانحسار مائة وخمسين

المرجعيات الثقافية لقصة الطوفان في التوراة

العوامل التي أحدثت الطوفان	ماء المطر	العامل هنا مزدوج ماء المطر والينابيع الأرضية
مكان الهبوط وإطلاق الطيور	إطلاق نوح الغراب والحمامة ومكان الهبوط غير محدد	هبوط السفينة على جبال "أراراط" دون التعرض لإطلاق الطيور وبأمر إلهي
تقديم القرابين والشكر بعد الخروج من السفينة	بناء نوح عليه السلام للهيكل وتقديمه القرابين للرب شكرا له على إنقاذه من الطوفان	عدم ذكر شيئا عن بناء الهيكل وتقديم القرابين

جدول رقم ٥

قصة الطوفان التوراتية	قصة الطوفان البابلية
وَحَدَّثَ مِنْ بَعْدِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا أَنَّ نُوحًا فَتَحَ طَاقَةَ الْفُلِّكَ الَّتِي كَانَ قَدْ عَمَلَهَا. وَأَرْسَلَ الْغُرَابَ فَخَرَجَ مُتَرَدِّدًا حَتَّى نَشَفَتِ الْمِيَاهُ عَنِ الْأَرْضِ. ثُمَّ أَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنْ عِنْدِهِ لِيَرَى هَلْ قَلَّتِ الْمِيَاهُ عَنْ وَجْهِ الْأَرْضِ فَلَمْ تَجِدِ الْحَمَامَةَ مَقَرًّا لِرِجْلِهَا فَرَجَعَتْ إِلَيْهِ إِلَى الْفُلِّكَ لِأَنَّ مِيَاهَا كَانَتْ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الْأَرْضِ. فَمَدَّ يَدَهُ وَأَخَذَهَا وَأَدْخَلَهَا عِنْدَهُ إِلَى الْفُلِّكَ. فَلَبِثَ	لقد مسك جبل نصير السفينة ولم يدعها تجري ومضى يوم ويوم ثان وجبل نصير ممسك بالسفينة فلم تجر ومضى يوم ثالث ورابع وجبل نصير ممسك

<p>بالسفينة ولم يدعها تجري</p> <p>وكان يوم خامس وسادس وجبل نصير ممسك بالسفينة</p> <p>ولما أتى اليوم السابع اخرجت حمامة وأطلقتها تطير</p> <p>طارت الحمامة ثم عادت</p> <p>رجعت لأنها لم تجد موضعا تحط فيه</p> <p>وأخرجت السنونو وأطلقتها</p> <p>ذهب السنونو وعاد لأنه لم يجد موضعا يحط فيه</p> <p>ثم أخرجت غرابا ولما رأى المياه قد انحسرت</p> <p>أكل وحام وحط ولم يعد</p>	<p>أَيْضاً سَبْعَةَ أَيَّامٍ آخَرَ وَعَادَ فَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنَ الْفُلِّكَ فَأَتَتْ إِلَيْهِ الْحَمَامَةُ عِنْدَ الْمَسَاءِ وَإِذَا وَرَقَةُ زَيْتُونٍ خَضِرَاءُ فِي فَمِهَا. فَعَلِمَ نُوحٌ أَنَّ الْمِيَاهَ قَدْ قَلَّتْ عَنِ الْأَرْضِ. فَلَبِثَ أَيْضاً سَبْعَةَ أَيَّامٍ آخَرَ وَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ فَلَمْ تَعُدْ تَرْجِعْ إِلَيْهِ أَيْضاً. وَكَانَ فِي السَّنَةِ الْوَّاحِدَةِ وَالسَّتِّ مِئَةٍ فِي الشَّهْرِ الْأَوَّلِ فِي أَوَّلِ الشَّهْرِ أَنَّ الْمِيَاهَ نَشِفَتْ عَنِ الْأَرْضِ. فَكَشَفَ نُوحٌ الْغُطَاءَ عَنِ الْفُلِّكَ وَنَظَرَ فَإِذَا وَجْهُ الْأَرْضِ قَدْ نَشِفَ. وَفِي الشَّهْرِ الثَّانِي فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ وَالْعِشْرِينَ مِنَ الشَّهْرِ جَفَّتِ الْأَرْضُ.</p>
--	--

^{١١} سفر التكوين، ٧: ١.

^٢ Jean Louis Ska, Le livre scellé et le livre ouvert, op. cit, p 228.

^٣ Jean-Louis Ska, Le livre scellé et le livre ouvert, p 233-234.

^٤ سفر التكوين، ٦: ٥.

^٥ سفر التكوين، ٦: ١١.

^٦ سفر التكوين، ٦: ١٢-١٣.

^٧ سفر التكوين، ٦: ١٩-٢٠.

^٨ سفر التكوين ٧: ٢-٣.

^٩ سفر التكوين، ٧: ٤.

^{١٠} سفر التكوين، ٧: ١٢.

^{١١} سفر التكوين، ٧: ٦.

^{١٢} سفر التكوين، ٧: ١١.

^{١٣} سفر التكوين، ٧: ١٣-١٤.

^{١٤} سفر التكوين، ٧: ١٢.

^{١٥} سفر التكوين، ٨: ٢ب.

^{١٦} سفر التكوين، ٧: ١١.

^{١٧} سفر التكوين، ٨: ١-٢ أ.

^{١٨} سفر التكوين، ٨: ٦-١٢.

^{١٩} سفر التكوين، ٨: ١٥-١٧.

^{٢٠} أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، كارم محمود عزيز مرجع سابق، ص ٢٢٢.

^{٢١} سفر التكوين، ٦: ١٤-١٦.

^{٢٢} سفر التكوين، ٨: ١٨-١٩.

²³ Jean Louis Ska, Introduction à la lecture du pentateuque, op.cit, p 95.

^{٢٤} المصدر اليهودي في التوراة، شريف حامد سالم، مرجع سابق ص ١٢١.

^{٢٥} سفر التكوين، ٧: ١٦ب.

^{٢٦} سفر التكوين، ٨: ٢١.

^{٢٧} لا يُعلم معنى اسم جلجامش بالضبط. من المحتمل أن يكون معناه الرجل الذي في المقدمة أو الرجل الذي سيكون نواة لشجرة جديدة أو الرجل الذي سيولد أسرة. هو الحاكم الخامس لدويلة أوروك، والذي أصبح فيما بعد بطلاً أسطورياً. يُنظر دراسات في التوراة والإنجيل، عبد الوهاب عبد الرزاق الراوي، مرجع سابق، ص ١٠٥.

^{٢٨} المقصود بحضارة بلاد الرافدين حضارة العراق القديم التي ازدهرت في السهول الرسوبية منه (سومر وأكاد) منذ بداية الألف الثالث قبل الميلاد. إلا أنها تمتد بجذورها إلى ما قبل التاريخ في العراق نفسه. ويشمل مصطلح حضارة بلاد الرافدين بالإضافة إلى الحدود الجغرافية للعراق عدة أقطار مجاورة امتدت إليها تأثيرات هذه الحضارة مثل بلاد عيلام (الأجزاء الجنوبية من إيران) وشمالي ما بين النهرين وبلاد الشام والأناضول. يُنظر مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، مرجع سابق، ص ٩.

^{٢٩} وقد جاء الاسم نفسه أتراحاسس في صيغة أخرى في إحدى نسخ الملحمة من العصر البابلي القديم على الشكل الآتي: أترام-حاسس. في حين نجد الكتابة البابليين يعنونونها ب "حينما الإله مثل الإنسان" أو "حينما الإله والإنسان" ويرجح أن يكون اسم "أترام-حاسس" صيغة مركبة تعني المتناهي في الحكمة وأنها صفة لبطل الطوفان "أوتو - نبشتم أو "أوتا نبشتم" في ملحمة جلجامش. وصلت إلينا القصيدة مدونة في عدة نسخ على ألواح وكسر من ألواح، أقدمها تعود من الناحية التاريخية إلى حكم

الملك البابلي "عمي-صادوقا" (١٦٤٦-١٦٢٦ ق.م) وبعضها من العصر الآشوري الحديث (في حدود ٧٠٠-٦٥٠ ق.م). والأرجح أن هذه القصيدة كانت تُنشد أو تغنى في بعض المناسبات. ينظر مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، مرجع سابق، ص ١٧٦.

^{٣٠} نفسه ص ١٠٠.

^{٣١} اتناشيتيم معناه الذي فهم الحياة. وهو الذي يروي لجلجامش قصة الطوفان، الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة، علي الشوك، مرجع سابق ص ١٠٦.

^{٣٢} مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، مرجع سابق، ص ٩٨.

³³ Samuel Noah Kramer, Sumerian mythology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1944, revised 1961, p97- 98.

^{٣٤} اعتمدنا في هذه القطعة على ترجمة فراس السواح، مغامرة العقل الأولى. مرجع سابق، ص ١٥٩

^{٣٥} سفر التكوين، ٨: ٢٠-٢١.

^{٣٦} سفر التكوين، ٩: ١-٢.

^{٣٧} مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، مرجع سابق، ص ١٧٦.

البيبلوغرافيا

- القرآن الكريم (مصحف المدينة المنورة) برواية حفص.

- الكتاب المقدس (العهد القديم)، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩.

المعاجم والقواميس والموسوعات:

-التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ١٩٩٧ .

-للطباعة والنشر ، شبرا، القاهرة، الطبعة الثانية ، ١٩٧٤.

-تفسير الكتاب المقدس، منشورات النفير، بيروت، ١٩٨٦.

-موسوعة الكتاب المقدس، دار منهل الحياة، منصورية المتن، ١٩٩٣ .

المراجع (بالعربية)

-اعليلو، عز الدين ، كريمة نور عيساوي، عبد الكريم بولحدو: الديانات السماوية: الكلمات -المفاتيح، ١

اليهودية، ، تقديم وتنسيق د سعيد كفايتي - د محمد زهير، منشورات مختبر حوار الحضارات ومقارنة

الأديان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس، ٢٠١١ .

-باركلي، وليام : تفسير العهد الجديد (إنجيل لوقا) ، ترجمة : القدس مكرم نجيب، دار نوبار

-باقر، طه: مقدمة في أدب العراق القديم، ، منشورات كلية الآداب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976

-بطرس عبد الملك وآخرون: قاموس الكتاب المقدس، ، مجمع الكنائس في الشرق الأدنى، بيروت، د ت.

-بوكاي، موريس: التوراة والأناجيل والقرآن الكريم بمقاييس العلم الحديث، ، ترجمة علي الجوهري، مكتبة

القرآن، القاهرة، ١٩٩٠.

-بوهندي، مصطفى: الإضافة النوعية القرآنية، مراجعة نقدية في سفر التكوين، دار الساقى، بيروت، لندن، ٢٠١١.

-الراوي، عبد الوهاب عبد الرزاق: دراسات في التوراة والإنجيل، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، وكالة المطبوعات والبحث العلمي، الرياض، ٢٠٠٨.

-سواح، فراس مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدين، دمشق، الطبعة 11، 1996،

-شريف حامد سالم: المصدر اليهودي في التوراة، دراسة في المضامين التاريخية والدينية والسمات اللغوية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠١١.

-شريف حامد سالم: نقد العهد القديم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠١١.

-الشوك، علي: الأساطير بين المتقدات القديمة والتوراة، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1989

-عيسى بن ضيف الله: نظرات في إشكاليات التوراة، مقاربات ورؤى، أطلس للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٤.

-فؤاد حسنين علي: التوراة الهيروغليفية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

-قاشا، سهيل: أثر الكتابات البابلية في المدونات التوراتية، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، 1998

-كارم محمود عزيز: أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، مكتبة النافذة، الجيزة، ٢٠٠٦.

-كارم محمود عزيز: الأسطورة والحكاية الشعبية في العهد القديم، ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠١.

-كلهون سيمون: مرشد الطالبين إلى الكتاب المقدس، ، بيروت سنة ١٨٦٩.

-هايدل، ألكسندر: سفر التكوين البابلي، قصة الخليفة ملحمة "حينما في الأعالي"، ، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات الجمل، كولونيا- بغداد، ٢٠٠٧،

- هويدي، أحمد محمود: نقد التوراة في الفكر اليهودي والمسيحي والإسلامي، ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.

-وهبة، وليم بيباوي وآخرون : دائرة المعارف الكتابية، ، دار الثقافة، دت.

المصادر و المراجع بلغات أجنبية:

Les ouvrages

- Barrera, Julio Trebolle: The jewish Bible and the christian Bible, trad par

Wilfred G.F Watson, éd Brill, Leiden, 1998.

- Bottéro, Jean : Naissance de Dieu, La Bible et l'historien, éd Gallimard,

.Paris ,1992

- Brett, Mark G: Genesis, Procreation and the politics of identity,

- Burrows, Millar : Les manuscrits de la mer morte, trad de l'américain par –
M.Glotz et M.T.Franck, éd Robert Laffont, 1973.
- . Chouraqui, André : L'Univers de la Bible, édition Lidis, Paris ,1985 –
- Pour lire le pentateuque, trad de l'anglais par Michael Clines, David J.A: –
Clifton, éd Artège, 2011.
- Dahoumane El Hassani, Kamal : L'origine de la Bible, éd Dar El –
Khaldounia, Alger, 2009.
- Decharnaus, B. J.Chopineau et autres, Bible (s) une introduction critique, éd –
.E.M.E, intercommunication, Bruxelles, 2010
- Gesenius, H.W.F.: Gesenius'Hebrew–Chaldee Lexicon to the Old –
Testament, Baker Book House, Grand Rapids, Michigan, 1988.
- Keresh, Sara E. and Mitchell M.Hurvitz: Encyclopedia of Judaism, Facts on –
file New Work, 2006,
- Sumerian mythology, University of Pennsylvania Kramer, Samuel Noah: –
Pres, Philadelphia, 1944, revised 1961.
- Larousse (encyclopédie en couleurs), librairie Larousse, Paris, 1978. –

- Lopez, Felix Garcia : Comment lire le pentateuque, trad par Corinne –
Lanoir, éd Labor et Fides, Genève, 2005.
- Mainville, Odette : La Bible au creuset de l’histoire, guide d’exégèse –
historico-critique, éd Médiaspael, 1995.
- Medico, Henri E.del : La Bible cananéenne découverte dans les textes de –
Ras Shamra, éd Payot, Paris, 1950.
- Pierre Chavot, Jean Potin : L’ABCdaire de la Bible, éd Flammarion, Paris, –
2000.
- Römer, Thomas : Brève présentation du débat actuel sur le pentateuque : –
Le pentateuque toujours en question, édité par Albert de Pury et Thomas Römer,
éd Labor et Fides, Genève, 2002.
- M.Hurvitz, Encyclopedia of Judaism, Facts on Sara E.Keresh and Mitchell –
file, New Work, 2006.
- Ska, Jean-Louis : Le livre scellé et le livre ouvert, Le livre scellé et le livre –
ouvert (Comment lire la Bible aujourd’hui ?) traduit de l’Italien par Viviane Dutaut,
éd Bayard, 2011.

– ska, Jean –Louis : Introduction à la lecture du pentateuque, éd Lessius, Bruxelles, 2000.

– Wigoder, Geoffrey : Dictionnaire encyclopédique du judaïsme, trad par Sylvie Anne Goldberg et autres, éd Cerf / Robert Laffont, Paris, 1996.

Les périodiques: –B

– LA BIBLE D'AVANT LA BIBLE« La Bible et le Alcoloumbre, Thierry : .monde mésopotamien. Réflexion comparative », Pardès, n 51, 2012

– Trigano, Shmuel : La « Bible cananéenne » et la pensée biblique, Pardès, n 51, 1912.

"نَسَقُ الْفُحُولَةِ" بين الأصمعيّ وأبي عُبَيْدَةَ

قراءة في المضمّر الإيديولوجي

الباحث: سعيد بوشنافة*

مركز الجامعة أحمد بن يحيى الونشريسي

الجزائر

استهلال:

إن وظيفة النقد الثقافي لا تقف دائما عند استلال الأنساق الأولى، بل يجب أن تتخطى أكثر في عملية حفر معمّق يستلّ النسق ونسق النسق، بل ويستلّ الأنساق الموازية والمجاورة، فقد نجد خلف مفهوم نقدي -وليكن الفحولة- نسقا ثقافيا معينا، فننوطه به، إلا أننا قد نصطدم ببعض الإشكالات والتعارضات التي تفرض علينا أن نستلّ نسقا آخر مجاورا لذلك النسق ومفسّرا له، -وليكن عقديا مثلا- وربما لم تحصل الكفاية بذلك، فنجد أنفسنا مضطرين للحفر أكثر فأكثر حتى نستلّ النسق الكامن خلف ذلك النسق الأول، وهكذا، حتى تسلم لنا نتائج الحفر في تناغم لا تصادم.

فالفحولة -بصفتها مفهوما نقديا تراثيا مركزيا- تستبطن جملة من الأنساق الثقافية والعقدية والإيديولوجية، وإذا كان الغدامي قد تكفل بكشف أنساقها الثقافية بصفة عامة، فإننا هنا نسعى إلى تعميق دراسته واستكمالها بالكشف عن الأنساق العقدية والإيديولوجية التي وجدنا أنها تُحرّك مفهوم الفحولة في اتجاهين متعاكسين، أحدهما رسمي مُكرّس وهو الذي ارتبط تاريخيا بالأصمعي، وفرض مقولاته على المدونة النقدية، لتتناغم مع العقيدة الإيديولوجية للسلطة، والآخر هامشي لم يُكتَبْ له الاستمرار، لارتباطه بعقيدة طائفة ظلت مقموعة طيلة

تاريخها، وهي عقيدة الخوارج الذين ينتمي إليهم أبو عبيدة الذي حاول -عبثاً- أن يُخَرِّجَ مفهوم الفحولة على أصداء المقولات السياسية لطائفته.

١- الفحولة عند الأصمعي:

قبل أن نرصد الأنساق العقديّة والإيديولوجية الكامنة وراء مفهوم الفحولة كما أسس له الأصمعي، لابدّ من الوقوف على بعض الإشارات اللافتة في سيرته، خاصة فيما يتعلق بمعتقداته وعلاقته بالسلطة، لأننا نرى أن تلك الإشارات كفيلة بتفسير كثير من الغموض والالتباس الذي يحيط بآراء الأصمعي حول الفحولة.

١-١- الأصمعي جبرياً:

لا يكاد يرتاب الباحث في سُنِّيَةِ الأصمعي، فقد تضافرت الدلائل على إثباتها، كما شهد له بها جمهرة من أكابر أهل السنة كأحمد بن حنبل ويحيى بن معين ونصر الجهمي والرياشي وابن قتيبة وغيرهم^١، إلا أن الذي نَوَدُّ التوقف عنده في سيرة هذا العالم الذي ارتبط به نسق الفحولة هو الخلفية الإيديولوجية لمعتقداته، حيث إنه -وعلى غير المعتاد من سيرة السلف- كان مُقَرَّبًا من المؤسسة السياسية أيام هارون الرشيد^٢، كما كان شديداً على

العدلية والقدرية متعصباً عليهم، حتى رماه بعض الخصوم بالجبر^٣، ومع أننا لا ننساق وراء هذه التهمة التي ترجع إلى الاستقطاب العقدي في الغالب^٤، رغم وجود دلائل على غُلُوّه في إثبات القدر^٥، إلا أننا لا نتعاشى عن دلالاتها الإيديولوجية في ذلك السياق التاريخي الذي كانت ترمز فيه تلك العقائد من قدر وجبر وإرجاء لأبعاد سياسية أكثر منها كلامية وميتافيزيقية^٦، فالقول بالقدر مثلاً كان معارضة للسلطة التي كانت تفرض شرعيتها تحت غطاء عقيدة الجبر والإرجاء مثلاً، وهكذا، كما كان الموالون للسلطة مجتهدين في تتبع المعارضين وإغراء العامة بهم، حيث لم يسلم من ذلك حتى بعض أكابر أهل السنة كالحسن البصري الذي هَدَّدَهُ أيوب السخيتاني بالسلطة بسبب تهمة القول بالقدر التي كانت تحيط به^٧، ولقد كان الأصمعي من أبطال تلك القصص حيث كان يمتحن العلماء والشعراء في عقيدة القدر، وكان بعضهم يتخلص منه ويحتال عليه خوفاً من تأليب العامة، أو ربما الوشاية إلى السلطان فقد كان الأصمعي من حاشية الرشيد الذي اتسمت حقبة بتعقب أصحاب المقالات العقديّة المناهضة

لجبرية السلطة^٨، ولعل فيما يحكيه علي بن حمزة البصري ما يرسم صورةً أجلى لكل ما سبق فقد قال: "وقد كان الأصمعي - دون أبي عمرو - شديد العصبية على جماعة من الشعراء لعل سنذكرها عند ذكر ما نذكرهم به: فعلة ذي الرمة مع اعتقاد ذي الرمة العدل وكان الأصمعي جبرياً! وقيل لأبي عثمان المازني: لم قلت روايتك عن الأصمعي قال: رُميتُ عنده بالقدَر، والميل إلى مذهب أهل الاعتزال، وجئته يوماً وهو في مجلسه فقال: ما تقول في قول الله عز وجل: (إِنَّا كُلُّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ)، فقلت: سيئوبه، يذهب إلى أن الرفع فيه أقوى من النصب لاشتغال الفعل بالمضمر، وأنه ليس هاهنا شيء هو بالفعل أولى، ولكن أبت عامة القراء إلا النصب، فنحن نقرأها لذلك اتباعاً لأن القراءة سُنَّةٌ، فقال لي: فما الفرق بين الرفع والنصب في المعنى فعلت مراده، وخشيت أن يغري بي العامة فقلت: الرفع بالابتداء، والنصب بإضمار فعل وتعاميتُ عليه"^٩، وبصرف النظر عن تفاصيل القصة^{١٠}، فهي دالة على استبطان الأصمعي لنسق عقدي إيديولوجي ضمن رؤيته النقدية، ربما حمله على ترك الرواية عنهم، فقد كان

موقفه سلبياً من ذي الرمة لقدرته ومن الكميت لتشييعه^{١١}، على الرغم من اشتهار الأصمعي بأنه أول من فصل المقياس الفني عن المقياس الأخلاقي والديني في موقفه من شعر حسان، فهل كان في صنيعه ذلك متناقضاً؟! أم أن تلك العقائد لم تكن ترمز للنسق الديني المعلن أكثر من إحالتها على النسق الإيديولوجي السياسي المضمر؟!

١-٢- المضمّر الإيديولوجي في النسق الفحولي عند الأصمعي:

ارتبطت الفحولة في تاريخ النقد بالأصمعي أكثر من غيره، ثم بآبن سلام الجمحي في طبقاته، باعتبارها المعيار الأساس لجودة الشعر، كما دلت بعض النصوص على أن مفهوم الفحولة في عرف الأصمعي كان مرادفاً للقوة في مقابل اللين، حيث روي عنه قوله: "طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان غلاً في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير - من مرآتي النبي صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم - لان شعره! وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار

والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة
الحر والخيول والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في
باب الخير لان! ^{١٢}، فالظاهر من هذا وغيره مما
روي عن الأصمعي ^{١٣} أنه كان يميل إلى فصل
الشعر عن الدين والأخلاق، بل يمكن القول -أكثر
من ذلك- بأنه كان يرى الدين والخير والأخلاق
منافية لفحولة الشعر ومن ثمَّ لجودته! إلا أن هذا
يتعارض مع ما روي عنه من معاداته للشعراء
المخالفين عقدياً له، فقد كان يستحضر المعيار
الديني في التعاطي مع أشعارهم وروايتهم! لكن
التفحص الدقيق لكل تلك الروايات قد يقودنا إلى
استلال نسق خفي كامن وراء كل تلك الآراء -التي
قد تتصادم ظاهرياً- يُحَرِّكُها ويتحكم فيها، وهذا
النسق في الحقيقة ليس دينياً ولا نقدياً، بل هو
إيديولوجي بامتياز، فالفحولة لم تكن عند الأصمعي
سوى سلوك طريقة العرب في القول وهي طريقة
جوهرها المدح=تقديم الولاء والطاعة، كما سيأتي،
وكل ما خالف ذلك فقد خرج عن حد الفحولة، ولو
اتسم بكل أنواع الشر والقوة! فالشاعر الشيعي أو
القدري لا ريب أن باب شعره بمنظور الأصمعي
هو باب الشر=الفحولة، لكنه نجده يرفضه لأنه

تمرد في الحقيقة على النسق المضمر وهو نسق
الخضوع للسلطوي، لأن القول بالقدر مثلاً لم يكن
سوى معارضة للنظام المهيمن ورفض لتقديم الولاء
والطاعة، ولو كان مقياس الأصمعي مقياساً فنياً
خالصاً مطرداً لحكم في أهل الأهواء من الشعراء
بحكمه في الكفار من أهل الجاهلية، لكن نجده يقدم
الجاهلي الكافر على المسلم المبتدع! وما ذلك إلا
لمضمرات إيديولوجية كانت تنترس بلافتات نقدية
وتتغطي بها، أي أن مفهوم الفحولة كان مشحوناً
بحمولة سياسية ألقت بظلالها على المنظومة
الإبداعية القديمة في كافة تشكلاتها.

لكن هل كانت الفحولة في دلالتها الإيديولوجية
ترمز دائماً لنسق الخضوع والطاعة؟ وبعبارة أخرى:
ما دامت الفحولة مفهوماً قابلاً للشحن الإيديولوجي
والتنسيق السياسي، ألا يوجد في التراث النقدي
محاولة تأتي في عكس الاتجاه الذي رسمه
الأصمعي؟ أي: محاولة لشحن الفحولة بنسق
المعارضة خاصة أن الأخيرة تتناغم في دلالاتها
مع الفحولة أكثر من مفهوم الخضوع الذي يتنافى
في ظاهره مع الفحولة ومع ذلك كان نسقاً محركاً

لها؟ وإذا ما حصل ذلك فأبي المقالات العقدية
أنسب للاضطلاع بهذه المحاولة؟

٢- الفحولة عند أبي عبيدة:

وقبل الحفر العمودي في النصوص المروية عن
أبي عبيدة، لابد من الحفر أفقياً في سيرة هذا العالم
وما تستبطنه من إشارات ليس للباحث عنها غنى
في سبيل تحقيق تَمَثُّلٍ جَيِّدٍ لمفهوم الفحولة عند أبي
عبيدة وما ينطوي عليه من شبكات نسقية متداخلة.

٢-١- أبو عبيدة خارجياً:

الخوارج هي الفرقة الأعنف ثوريةً في تاريخ
الإسلام، فهم أول فرقة إسلامية مُنظَّمة وُلِدَتْ في
إطار مبدأ: مشروعية الثورة في الفكر الإسلامي،
وظلت تحمل علم الثورة المستمرة لعدة قرون، وكانوا
في كل ثوراتهم وهبَّاتهم وانتفاضاتهم أوفياء للمبادئ
الأساسية التي جمعتهم، رغم ما طرأ على حركتهم
من انقسامات^{١٤}.

هذا وقد انتسب إليهم كثير من الشعراء والخطباء
والأدباء، بل والعلماء من النحاة ورواة اللغة والشعر
والحديث، ويأتي على رأس هؤلاء أبو عبيدة معمر
بن المثنى، الذي "تكاد المصادر القديمة والمتأخرة
تُجمَعُ على اتهام أبي عبيدة برأي الخوارج، والميل

إليهم، والثناء عليهم، والتقدير لرجالهم، وما إلى
ذلك، وترجع هذه التهمة إلى ثلاثة من تلاميذه، وهم
الجاحظ وأبو حاتم السجستاني والثَّوْرِي، وبعض
معاصريه كابن قتيبة وثعلب* ومن لحقهم كأبي
الحسن الأشعري وأبي الفرج الأصفهاني،
والذَّارِقُطَنِي، ثم شاعت بين المتأخرين^{١٥}.

فَالذَّهَبِيُّ يُنَوِّهُ بِتَوْسُعِ أَبِي عُبَيْدَةَ [ت: ٢١٠ هـ] فِي
عِلْمِ اللِّسَانِ وَأَيَّامِ النَّاسِ، وَيَحْكِي عَنِ الْمَبَرِّدِ قَوْلَهُ
عنه: كَانَ هُوَ وَالْأَصْمَعِيُّ [ت: ٢١٣ هـ] مُتَقَارِبَيْنِ
فِي النَّحْوِ، وَكَانَ أَبُو عُبَيْدَةَ أَكْمَلَ الْقَوْمِ، وَعَنِ ابْنِ
قُتَيْبَةَ قَوْلَهُ: كَانَ الْعَرِيبُ وَأَيَّامُ الْعَرَبِ أَغْلَبَ عَلَيْهِ،
وَكَانَ لَا يَقِيمُ الْبَيْتَ إِذَا أَنْشَدَهُ، وَيُخْطِئُ إِذَا قَرَأَ
الْقُرْآنَ نَظْرًا، وَكَانَ يُبْغِضُ الْعَرَبَ، وَأَلَّفَ فِي مِثَالِهَا
كُتُبًا، وَكَانَ يَرَى رَأْيَ الْخَوَارِجِ^{١٦}، وهو ما يؤكد
الجاحظ بقوله: "وممن كان يرى رأي الخوارج أبو
عبيدة النحوي معمر بن المثنى مولى تيم بن مرة
ولم يكن في الأرض خارجي ولا جماعي أعلم
بجميع العلم منه"^{١٧}، إلا أنهم لم يُحدِّثُوا إلى أيِّ
فرق الخوارج ينتمي، وهو ما نجده عند الأشعري
الذي يربطه بالخوارج الصفرية قائلاً: "ومن العلماء
باللغة وهو من الخوارج أبو عبيدة معمر بن المثنى

وكان صفرياً^{١٨}، وبخالفه ياقوت الحموي الذي ينسبه إلى الإباضية قائلاً: "ويحكى أنه كان يرى رأي الخوارج الإباضية"^{١٩}.

فالحاصل من هذه النقول أن أبا عبيدة "خارجي" وإن اختلف المؤرخون من أي فرق الخوارج هو، فقيل: إنه صفري، وقيل: إنه إباضي، وقد يكون من الأزارقة حيث ورد عنه اعترافه لقطري بن الفجاءة بإمارة المؤمنين، وربما يكون من الفرق الأقل غُلُوًّا كالقعدة بسبب تَقَيُّتِهِ وسكوته، كما سننقل كل ذلك.

وفي سبيل حَسْمِ هذا الإشكال يمكن القول بأن لأبي عبيدة خارجيَّةً الخاصَّةَ به حيث "كان يرى أصول الخوارج العامة، لكنه لم يكن يَأْبَهُ بما كانت تختلف فيه فرقهم في المسائل والأحكام...ولهذا نميل إلى أن هواه الخارجي لم يكن مُحدِّداً بفرقة، وإنما كان ذا هوى خارجي، لا تستأثر به فرقة من الخوارج دون أخرى"^{٢٠}، أي: أنه -على حدِّ عبارة أحمد أمين- كان "يتمذهب بالمذهب الخارجي لنفسه، ومع ذلك يخالفه في الصميم منه، فهو يتقي الجهر به، ومن أصول الخوارج عدم النقية، ثم هو أكره للعرب وأميل للشعبوية، ومتصل بالخلفاء والأمراء

ومتملقهم! فهو ليس خارجياً إن كان إلا في بعض عقائدها كالطعن على الخلفاء، وكثرة التكفير للمخالفين على أن يكون ذلك سرا مكتوماً"^{٢١}.

هذا وقد يُفهم من كلام أحمد أمين أن شعبية أبي عبيدة^{٢٢} نقطة خلاف بينه وبين الخوارج، وأن خارجيته محصورة في الطعن على الخلفاء والتكفير للمخالفين، غير أن التأمل يفرض عكس ذلك فلعل أبرز ما حدا بأبي عبيدة لاعتناق مذهب الخوارج شعوبيته حيث وجد في نظرية الخلافة عندهم^{٢٣} ما يوافق هواه الشعبي وهو من الموالي "وقد انضم إليهم (أي: الخوارج) بعض الموالي إعجاباً برأيهم الديمقراطي في الخلافة، فليس بضروري أن يكون من قريش ولا من العرب، فهم في نظرهم إلى الخلافة شعوبيون!"^{٢٤}.

وعلى أيَّة حال فهذا الاختلاف لا يؤثر فيما ننوي الخلوص إليه، لأن العنصر الذي يستحضره أبو عبيدة من جملة فكر الخوارج ليبيّن عليه "مقياس الفحولة" هو عنصر مشترك بين طوائف الخوارج كلها: وهو "العنصر الثوري" الذي يرفض الخضوع للحكام الظلمة الجائرين، فهم يَرَوْنَ "إزالة أئمة

الجور ومنعهم من أن يكونوا أئمة بأي شيء قدروا عليه بالسيف أو بغير السيف"^{٢٥}.

٢-٢- المضمّر الإيديولوجي في النسق الفحولي عند أبي عبيدة:

لم يكن أبو عبيدة خارجيا فحسب، بل كان معتنيا بشعر الخوارج مفضلا له، في صورة شعر عمران بن حطان مادح قاتل الإمام علي -رضي الله عنه- إلا أن اهتمامه كان أكثر بشعر كبير الأزارقة قطري بن الفجاءة^{٢٦}، فقد ورد في أمالي المرتضى: "أخبرنا أبو حاتم قال : جئت أبا عبيدة يوما ومعني شعر عروة بن الورد، فقال: فارغ حمل شعر فقير ليقراه على فقير، فقلت: ما معي غيره فأنشدني أنت ما شئت، فأنشدني:

يا رب ظل حمار قـد وقـيتُ به
مُهـري من الشمس والأبطال تجلـد
ورب يوم حمى أرعـيتُ عَفْوَته
خيلي اقتسارا وأطراف القنا قصـد
ويوم لهـو لأهل الخفض ظل به
لهـوي اصطلاء الوغى أو ناره تقـد

مشهرا موقفي والحررب كاشفةا
عنها القناع وبحرر الموت يطرد
ورب هاجرة تغلى مراجلها
Xنحـرتها بمطايا غـارة تـخذ
تجتـاب أودية الأفـزاع آمنة
كأنها أسـد يقتادهـا أسـد
فإن أمت حتف نفسي لا أمت كمدا
على الطعان وقصر العاجز الكمد
ولم أقل لم أسـاق القتل شاربه
في كأسـه والمنايا ترع ورُد
ثم قال له: "هذا الشعر، لا ما تُعلّلون به نفوسكم من أشعار المخنثين"، والشعر لقطري... أخبرنا أبو حاتم قال: كان أبو عبيدة يأنس إلي في أول ما اختلفت إليه، لأنه كان يظنني على رأيهم ويسألني عن خوارج سجستان - لأنه كان يظنني على رأيهم - وكنت أوهمه أنني على رأيهم، فنالتني منه لذلك

عناية خاصة، فكان كثيرا ما ينشدني أشعارهم ثم

يتمثل:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنا×××× وإن عاهدوا
أوفوا وإن عقدوا شدوا^{٢٧}

ثم ذكر أنه أنشده قصيدة لخارجي من طيء، وفيه
عن أبي حاتم أيضا قال: " كان أبو عبيدة معمر
بن المثنى صفريا، وكان يكتُم ذلك، فأَنشدني
لعمران بن حطان:

أنكرت بعدك من قد كنت أعرفه
ما الناس بعدك يا مرداس بالناس
إمّا تكن ذقت كأسا دار أولها

على القرون فذاقوا نهلة الكاس
قد كنت أبكيك حيناً ثم قد يئست
نفسى فما ردّ عني عبرتي ياسي^{٢٨}

وفيه: "قال التوزي: كنت إذا أردت أن أنشط أبا
عبيدة سألته عن أخبار الخوارج فأبعج منه ثبج
بحرٍ، فجئته يوما وهو مطرق ينكت في الأرض في

صحن المسجد، وقد قرّبت منه الشمس، فسلمت فلم

يرد، فتمثلت:

وما للمرء خير في حياة
إذا ما عُدَّ من سقط المتاع
- والبيت لقطري بن الفجاءة - فنظر إليّ وقال:
ويحك! أتدري من يقوله؟ قلت: قطري. فقال:
اسكت، رضَّ الله فاك! ألا قلت: أمير المؤمنين أبو
نعامة*^{٢٩} ثم انتبه فقال: اكتمها عليّ، يا توزي!
فقلت: هي ابنة الأرض^{٢٩} ثم أنشده قصيدتين
لقطري.

إن اللافت في هذا النص هو تفسير أبي عبيدة
لفحولة شعراء الخوارج بما ينافي "التخنث"، مُعرِّضاً
بالشعراء الذين كان يَحْتَقِي بهم النقاد على أنهم هم
الفحول، ما يغرينا بأن نقرر أن الثقافة الخارجية
كانت حاضرة في توجيه أبي عبيدة نحو هذا
التفسير ، وأن لا نكتفي بربط ذاك التوجيه
بالمقاييس الأخلاقية كما هو صنيع إحسان عباس
إذ يقول: "ومن غريب أن هذه الفحولة لا تلتبس

أساس الفحولة ثم تفسير الفحولة تفسيراً لا يرضي
فحول الميدان الحقيقيين من الخواارج الثوار.
إن التصنيف الفحولي للشعراء في الموروث النقدي
يمنح "المنزلة الأعلى لأسوء أنواع الشعر، من
حيث القيمة الإنسانية، فالشعر/ الفحل هو شعر
المديح والهجاء والفخر، ومن يعجز عن هذه فهو
ربع شاعر كما وصفوا ذا الرمة*** وقللوا من
فحوليته ومن شاعريته، وهناك ما يشير بوضوح
إلى أنهم يستصغرون شعر الرثاء! حتى لقد وصفوه
بأنه فن نسائي"^{٣١}.

إن! رفض أبو عبيدة الشعرية السائدة، ووصفها
بصفة التخنت في مقابل ما كانت توصف به من
فحولة، وذلك إيقاناً منه بأن الفحولة الحقّة هي
الصدع بالحق في وجه كل ظالم، والتي رآها
تتجسد بجلاء في شعر الخواارج الثائرين، أما
الفحولة الزائفة فهي قائمة على التملق والكذب في
مدح الطغاة وهجو خصومهم، إنها الخضوع والذل
بعينه، إنها التخنت، لقد أحسن أبو عبيدة اختيار
اللفظ المقابل، وهو بذلك يقود ثورة نقدية ثقافية
يستبدل فيها معايير القول التي كانت خاضعة
للرغبة والرغبة^{٣٢} ويضع مكانها معيار "الصدق

بروح الفروسية لدى الأصمعي، فليست هي وحسب
"قوة النفس" على الموت حين يعبر عنها في
الشعر، غير أنها اتجهت هذا الاتجاه في المفهوم
عند أبي عبيدة فقد كان إذا سمع شعر قطري بن
الفجاءة قال: " هذا الشعر! لا ما تُعلّلون به نفوسكم
من أشعار المَخْنَثِينَ"، فالفحولة بهذا المعنى ضد
"التخنث"، وتلك عودة إلى مقياس خلقي ربما لم
يُقرّه الأصمعي، وإن كان هناك شبه ما بين صفتي
"التخنث" و"اللين"، وأياً كانت الفروق القائمة بين
تصور الأصمعي وأبي عبيدة للفحولة فإن صفة "
القوة" هي المقياس المشترك لديهما ولدى سائر
هؤلاء العلماء"^{٣٣}.

إن مبدأ الفحولة يعد أقوى المعايير النقدية العربية
في تمييز الشعراء والحكم بينهم، حتى غدا أصلاً
مُسَلِّماً به لا يناقش، لذلك كان لزاماً على أي مجدد
أو معارض أن يُسلّم به ثم يلتفّ عليه بتفسيره
حسب رأيه، وهذا ما فعله أبو عبيدة، الذي يبدو من
كلامه أنه غير راض عن التصنيف الفحولي
السائد، وهو متسلح بخلفيته الحرورية الثائرة على
الأوضاع الفاسدة، التي منها تصنيف الشعراء على

الفحولي حتى جاء الغدامي، بل بينهما أبو عبيدة الذي استلهم الفكر الخارجي الذي لا يرضى بالظلم ولا يمالئ الطغاة، بل يكسرهم، في حين غيره يصنعهم.

استلهم أبو عبيدة هذا النفس ليهدم النسق الفاسد، ويخرج عليه كما يخرج الشراة على الأنساق الفاسدة عامة.

إذن: يمكن القول بأن أبا عبيدة ضبط الفحولة في إطار جلي أوضح منه عند قرينه الأصمعي، حيث يسهل تصنيف الفحول وفق مقياس القوة والشجاعة والصدق والتقاني والوفاء كما هو بين في البيت الذي كان يتمثل به كثيرا، وبما أن أبا عبيدة خارجي والفحولة عنده تتضاد مع التخنت، أي: أنها الموقف الثابت، والذي يتجسد في شعر الخوارج حسب زعمه، فإن إناطة هذا التفسير بروح الفكر الخارجي لن يكون مجرد ادعاء!!

يبقى أن نلفت إلى أن لفظ الفحولة لم يرد في الكلام المنقول عن أبي عبيدة! وإنما نزله إحسان عباس في تلك الدائرة استنادا لملاساته الدالة على ذلك.

الأهم من ذلك أن أبا عبيدة لم ينثر مفهومه للفحولة ولم يتوسع في شرحه، كما لم يضمه مؤلفا من

والإخلاص" الذي صدر عنه شعر الخوارج، فلم نجد فيه مدحا ولا هجاء ولا فخرا^{٣٣}، كما هي العادة، أي أننا لو أجرينا عليهم المعيار السائد لصنفناهم أرباع شعراء، بل إن كثيرا من شعر الخوارج رثاء^{٣٤}، وهو فن نسائي، ما يعني أن شعر الخوارج على الرأي السائد شعر نساء لا فحول، لكن أبا عبيدة يقلب المعادلة لصالح الخوارج بقلب مقياس الفحولة، حتى إنه كان يتغنى بأبيات رثائية لعمران بن حطان تأكيدا على أن الرثاء عنده لا يقل فحولة عن غيره لا كما أشيع!!

إن أدب هؤلاء الفحول التقليديين لا يصنع إلا طاغية^{٣٥}، ولا يجعل الشاعر سوى مُتَمَلِّقٍ خاضعٍ مُخَنَّثٍ، فأين هو من الفحولة؟!

إذن لم يكن أبو عبيدة في تفسيره للفحولة مشتركا مع معاصريه كما يزعم إحسان عباس فيما سقناه عنه، إلا أن يقصد بالاشتراك مطلق الموافقة على مقياس القوة، لكن أبو عبيدة لا يرى في الشعر الفحولي السائد أي قوة بل يرى فيه التخنت، وهذا ما لا يمكن نسبة الاشتراك فيه للأصمعي مثلا إلا بدليل، كذلك لم تكن محاولة عمر بن عبد العزيز^{٣٦} المحاولة الأولى والأخيرة في كشف زيف النسق

مؤلفاته الكثيرة، ولعل مرجع ذلك إلى أنه لغوي لا ناقد أولاً، و يخشى التصريح بالانتصار للخوارج الذين كانوا يمثلون خطراً أمنياً على الدولة ثانياً، يقول أحمد أمين: "ولكن أبا عبيدة لم يكن فيلسوفاً ولا من أهل الكلام حتى يستطيع أن يفلسف المذهب الخارجي، وإنما كان عالماً واسع الاطلاع في الغريب وأيام العرب، ثم كان إن صح أنه خارجي يكتفم مذهبه، كما تدل عليه الحكاية السابقة، فهو يتمذهب بالمذهب الخارجي لنفسه، ومع ذلك يخالفه في الصميم منه، فهو يتقي الجهر به، ومن أصول الخوارج عدم التقية، ثم هو أكره للعرب وأميل للشعوبية، ومتصل بالخلفاء والأمراء ومتملقهم، فهو ليس خارجياً إن كان إلا في بعض عقائدها كالطعن على الخلفاء، وكثرة التكفير للمخالفين على أن يكون ذلك سرا مكتوماً"^{٣٧}.

٢-٣- أبو عبيدة و"تخنيث النص":

إذا كان النقد القديم يحصر النص في ثنائيتي التفحيل والتأنيث، فإن أبا عبيدة جاء بمفهوم "تخنيث النص" وهو مفهوم ذو دلالات عميقة نحاول أن نستجلي جانباً منها، حيث إن أبا عبيدة وفي سبيل تفكيك النسق الفحولي الزائف سعى إلى

وضع اسم مناسب له، وهو "التخنيث"، رغم أن المتبادر إلى الذهن أن الأنسب هو التأنيث رمز الخضوع والضعف! إلا أن أبا عبيدة عدل عنه إلى التخنيث لأسباب نرى أنها ترجع إلى المعتقد الخارجي، فالتأنيث أو النسوية لم تكن يوماً ما رمزاً للضعف عند الخوارج، كيف وقد أجازوا أن تكون المرأة أميرة للمؤمنين^{٣٨}، كما أنها كانت تقاوم مع الرجل جنباً إلى جنب، إلى درجة أنهم امتازوا بظاهرة غريبة وهي كثرة الشواغر لكثرة القتلى ومن ثم كثرة الثكالى فكثرة الرثاء النسوي^{٣٩}، فالنص الخارجي نص نسوي بامتياز! وعليه فوصف التأنيث غير لائق بالفحولة الأصمعية الزائفة، إنما الأليق بها هو مصطلح "التخنيث" لما يحتوي عليه من دلالات يبدو أنها حملت أبا عبيدة على اختياره.

فالتخنيث هو التَّكْسُرُ والتَّنْثِي، وتخنيث الكلام تليينه^{٤٠}، وعليه يمكن القول بأن أبا عبيدة وجد في التخنيث معنى اللين! الذي رأينا كيف جعله الأصمعي مقياساً لضعف الشعر، إلا أن اللين عند الأصمعي هو الخير، فيما اللين عند أبي عبيدة هو الخضوع! ما يدل على أن أبا عبيدة سعى إلى قلب

بالنَّفسِ الإيديولوجي المناسب لها، كما أنها سَتَلَوْنُ بقية الاختيارات الفكرية للمثقف. وعليه فالفحولة رغم أنها رمز للقوة في دلالاتها اللغوية، إلا أنها استطاعت أن تتقلب بين المعنيين المتضادين تحت إملاءات ذلك الضغط الإيديولوجي.

غير أن الجديد هنا هي ممارسات التوجيه والتوظيف والتفكيك التي تَقْلَدُها أبو عبيدة في سبيل بناء نسق فحولي مفارق للسائد، متناغم داخليا في دلالاته اللغوية والنقدية والعقدية والإيديولوجية، غير أن تلك الممارسات -لأسف- ماتت بموت بل بصمت صاحبها، ولم يُقَدَّر لها الاستمرار ولا الاستقرار، حيث كان النسق الإيديولوجي المتغلب حاسما إلى حدٍّ بعيد في تحديد المآلات الكبرى للسجلات الفكرية والثقافية.

كافة المفاهيم ودلالاتها لصالح نسقه الإيديولوجي، ففحول الأصمعي ليسوا سوى مخنثين عند أبي عبيدة، كما أن الفحول الحقيقيين عند الأخير ليسوا سوى هؤلاء الذين كان الأصمعي يَتَحَرَّجُ منهم ويُضَيِّقُ عليهم.

خاتمة:

إن الفحولة باعتبارها نسق الأنساق في المدونة النقدية القديمة لم تكن سوى ظاهرٍ لمعيار نقدي شديد الاستجابة بطريقة أو بأخرى إلى الإكراهات الإيديولوجية التي كانت تفرضها الملابس المعقدة للسياق الذي تَخَلَّقَتْ فيه أولى بوارد النقد العربي المَدُون.

فقد كانت السلطة السياسية باختياراتها العقدية ذات الأبعاد التوظيفية تُمْلِي على المثقفين -موالين ومعارضين- طبيعة اختياراتهم العقدية ولو من جانب ما، تلك الاختيارات التي سَتَلَوْنُ حتما

الهوامش:

* طالب دكتوراه دراسات أدبية ونقدية بالمركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي-تيسمسيلت-الجزائر، وأستاذ لغة عربية لدى التعليم المتوسط.

^١ ينظر: محمد الشيخ عليو محمد، مناهج اللغويين في تقرير العقيدة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة المنهاج، الرياض، ط١، ١٤٢٧، ص٢٠٦.

^٢ المرجع نفسه، ص٢٠٩، ٢١٧.

^٣ حول هذه التهمة وملابساتها ينظر: المرجع نفسه، ص٢٢٦.

^٤ فقد اتهمه علي بن حمزة البصري بالجبر، وفي ذلك يقول المعلمي: "وقوله: إن الأصمعي كان مجبرا، دليل على أنه هو كان قدريا، والقدرية تسمى أهل السنة مجبرة"، وهذا داخل تحت القاعدة العامة التي قررها الشهرستاني بقوله: "والمعتزلة يُسمُّون من لم يثبت للقدرة الحادثة أثرا في الإبداع والإحداث استقلالاً: جَبْرِيًّا"، ينظر: الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق أحمد فتحي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٧٢. والمعلمي، التتكيل بما في تأنيب الكوثري من الأباطيل، تعليق الألباني وزهير الشاويش وعبد الرزاق حمزة، المكتب الإسلامي، ط٢، ١٩٨٦، ج٢، ص٥٥١، ٥٥٤، ومحمد الشيخ عليو محمد، مناهج اللغويين في تقرير العقيدة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، ص٢٢٦.

^٥ فقد سأل أعرابيا: "ما جعل بني فلان أشرف من بني فلان؟" فأجاب: "الكتاب" يعني القدر، فاستحسن الأصمعي جوابه قائلا: "ولم يقل المكارم والفعال"! ينظر: عليو، مناهج اللغويين، ص٢١١.

^٦ ينظر: علي عبد الفتاح المغربي، الفرق الكلامية الإسلامية مدخل ودراسة، مكتبة وهبة، ط٢، ١٩٩٥، ص٥٤ إلى ص٥٨. وإدريس مقبول، سيبويه معتزليا حفريات في ميتافيزيقا النحو العربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط١، ٢٠١٥، ص١٨٩.

^٧ ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق مأمون الصاغري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١١، ١٩٩٦، ج٤، ص٥٨٠.

^٨ ينظر: إدريس مقبول، سيبويه معتزليا، ص٦٥، ٦٦، ٦٧.

^٩ علي بن حمزة البصري، بقية التنبيهات على أغلاط الرواة، تحقيق خليل العطية، شبكة مشكاة الإسلامية، ص٣٩، ٤٠.

^{١٠} ينظر: إدريس مقبول، المرجع نفسه، ص٧٦.

^{١١} عليو: مناهج اللغويين، ص٢٢٦.

^{١٢} إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٣، ص٥٠.

^{١٣} إحسان عباس، المرجع نفسه، ص٥١.

^{١٤} محمد عمارة، الثورة، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٣٧٠.

* في معاصرتهم له نظر.

^{١٥} عليو، مناهج اللغويين، ص٨١١.

^{١٦} الذهبي، سير أعلام النبلاء، ط٢، ١٩٨٢، ج٩ بتحقيق كامل الخراط، ص٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧.

^{١٧} الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨، ج١، ص٣٤٥.

^{١٨} الأشعري، مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٠، ج١، ص١٩٨.

^{١٩} ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣، ج٦، ص٢٧٠٥.

^{٢٠} عليو: مناهج اللغويين، ص٨١٥.

^{٢١} أحمد أمين، ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ج٣، ص ٣٣٦ .

^{٢٢} سبق الإشارة إلى شعوبيته في نص ابن قتيبة الذي نقله الذهبي، وللتوسع حول ذلك ينظر: عليو، مناهج اللغويين، ص٨١٥.

^{٢٣} "إِذْ جَوَّزُوا أَنْ تَكُونَ الْإِمَامَةُ فِي غَيْرِ قَرِيْشٍ، وَكُلِّ مَنْ نَصَبُوهُ بِرَأْيِهِمْ وَعَاشَرَ النَّاسَ عَلَى مَا مَثَلُوا لَهُ مِنَ الْعَدْلِ وَاجْتِنَابِ الْجَوْرِ كَانَ إِمَامًا، وَمَنْ خَرَجَ عَلَيْهِ يَجِبُ نَصَبُ الْقِتَالِ مَعَهُ وَإِنْ غَيْرَ السَّيْرِ وَعَدَلَ عَنِ الْحَقِّ وَجَبَ عَزْلُهُ أَوْ قَتْلُهُ... وَجَوَّزُوا أَنْ لَا يَكُونَ فِي الْعَالَمِ إِمَامٌ أَصْلًا! وَإِنْ احْتَجَّ إِلَيْهِ فَيَجُوزُ أَنْ يَكُونَ عَبْدًا أَوْ حُرًّا أَوْ نَبَطِيًّا أَوْ قَرَشِيًّا". الشهرستاني: الملل والنحل، ص ١٠٨.

^{٢٤} أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١٠، ١٩٦٩، ص ٢٦٠، ٢٦١.

^{٢٥} الأشعري، مقالات الإسلاميين، ج١، ص ٢٠٤.

^{٢٦} قال عنه الذهبي: "الْأَمِيرُ، أَبُو نَعَامَةَ التَّمِيمِيُّ، الْمَازِنِيُّ، الْبَطَلُ الْمَشْهُورُ، رَأْسُ الْخَوَارِجِ، خَرَجَ زَمَنُ ابْنِ الزُّبَيْرِ، وَهَزَمَ الْجُبُوشَ، وَاسْتَفْقَلَ بِلَاؤُهُ، جَهَرَ إِلَيْهِ الْحَجَّاجُ جَيْشًا بَعْدَ جَيْشٍ، فَيَكْسِرُهُمْ، وَغَلَبَ عَلَى بِلَادِ فَارِسٍ، وَلَهُ وَقَائِعُ مَشْهُودَةٌ، وَشَجَاعَةٌ لَمْ يُسْمَعْ بِمِثْلِهَا، وَشَعْرٌ فَصِيحٌ سَائِرٌ...بَقِيَ قَطْرِيٌّ يُحَارِبُ نَيْفَ عَشْرَةِ سَنَةٍ، وَيُسَلِّمُ عَلَيْهِ بِالْخِلَافَةِ...إِلَى أَنْ سَارَ لِحَرْبِهِ سُفْيَانُ بْنُ الْأَبْرَدِ الْكَلْبِيُّ، فَأَنْتَصَرَ عَلَيْهِ، وَقَتْلَهُ، وَقِيلَ: عَثَرَ بِهِ الْفَرَسُ، فَأَنْكَسَرَتْ فَخَذُهُ بِطَبْرِسْتَانَ، فَظَفَرُوا بِهِ، وَحُمِلَ رَأْسُهُ سَنَةً تِسْعَ وَسَبْعِينَ إِلَى الْحَجَّاجِ، وَكَانَ حَطِيْبًا، بَلِيغًا، كَبِيرَ الْمَحَلِّ، مِنْ أَفْرَادِ زَمَانِهِ"، سير أعلام النبلاء، ج٤، ص ١٥١، ١٥٢.

^{٢٧} الشريف المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد المعروف بأمالى المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب

العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٩٥٤، ج١، ص ٦٣٨، ٦٣٩.

^{٢٨} الشريف المرتضى، المرجع نفسه، ج١، ص ٦٣٥.

^{**} وهذا يؤكد خارجية أبي عبيدة وأنه يبايع أئمتهم ويخلع من سواهم!!

^{٢٩} المرجع نفسه، ج١، ص ٦٣٦.

^{٣٠} إحسان عباس، تاريخ النقد، ص ٥٣.

*** استحضر هنا قدريّة ذي الرمة مرة أخرى!!

^{٣١} عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٨، ص ١٥٨.

^{٣٢} ينظر: الغدامي، المرجع نفسه، ص ١٦١.

^{٣٣} فالموضوعات الشعرية التقليدية فيه قد أصيبت بالاستحالة، فاستحال المدح في سبيل الرزق ثناءً على الشُّرّة أنفسهم، واقتصر الرثاء على الإخوان والأصدقاء الذين ضحوا بأنفسهم خدمة لعقيدتهم، وأصبح الهجاء نقدًا لروح التخاذل أو الارتداد، ولم يبق هنالك إلا أثارة يسيرة من غزل وهجاء فردي وإلا فخر موجه تحت راية المبادئ السامية والرغبة في الاستشهاد، ينظر: إحسان عباس، شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٤، ص ٢٦.

^{٣٤} لكثرة القتلى في المعارك، وكثيرا ما يتولاه النساء التكالى.

^{٣٥} حول صناعة هذا النسق الفحولي السائد للطاغية ينظر الفصل الرابع من كتاب النقد الثقافي.

^{٣٦} عن محاولة الخليفة عمر بن عبد العزيز ينظر: المرجع نفسه، ص ١٥٧، ١٥٨.

^{٣٧} أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج٣، ص ٣٣٦.

^{٣٨} البغدادي، الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ٩٠.

^{٣٩} وكان رثاءً حارًّا يتجه إلى تعداد الخصال الدينية للشهيد لا غيرها من الخصال كما هو حال الرثاء التقليدي، فهذه السمة لاشتهارها عن الخوارج جعلت أحد خصومهم يسميها "قاعدة شعراء الخوارج" وهو ابن أبي الحديد الشيعي حينما علق على مرثية أخت الوليد بن طريف الشيباني في أخيها الوليد، قائلا: "وقالت أخته ترثيه، وتذكر أنه كان من أهل التقى والدين، على قاعدة

شعراء الخوارج، ولم يكن الوليد كما زعمت"، ينظر: ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط ١، ١٩٥٩، ج ٥، ص ١٢٩.

^{٤٠} الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠١٠، ج ١، ص ٢٦٧.

قائمة المراجع:

١. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٤، ١٩٨٣.
٢. إحسان عباس، شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٧٤.
٣. أحمد أمين، ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٧.
٤. أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط ١٠، ١٩٦٩.
٥. إدريس مقبول، سيبويه معتزليا حفريات في ميثافيزيقا النحو العربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط ١، ٢٠١٥.
٦. الأشعري، مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٩٠.
٧. البغدادي، الفرق بين الفرق وبيان الفرق الناجية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٧.
٨. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٧، ١٩٩٨.

٩. ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٩٥٩.
١٠. الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق مجموعة من المحققين بإشراف شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١١، ١٩٩٦.
١١. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠١٠.
١٢. الشريف المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد المعروف بأمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٩٥٤.
١٣. الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق أحمد فتحي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
١٤. عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠٠٨.
١٥. علي بن حمزة البصري، بقية التنبيهات على أغلاط الرواة، تحقيق خليل العطية، شبكة مشكاة الإسلامية.
١٦. علي عبد الفتاح المغربي، الفرق الكلامية الإسلامية مدخل ودراسة، مكتبة وهبة، ط٢، ١٩٩٥.
١٧. محمد الشيخ عليو محمد، مناهج اللغويين في تقرير العقيدة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة المنهاج، الرياض، ط١، ١٤٢٧.

١٨. محمد عمارة، الثورة، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
١٩. المعلمي، التنكيل بما في تأنيب الكوثري من الأباطيل، تعليق الألباني وزهير الشاويش وعبد الرزاق حمزة، المكتب الإسلامي، ط٢، ١٩٨٦.
٢٠. ياقوت الحموي: معجم الأدياء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣.

ما بعد الكولونيالية المفاهيم والخلفيات

د. هشام بن الهاشمي

جامعة ابن طفيل القنيطرة - المغرب

استنادا إلى البادئة "ما بعد"، غالبا ما يساء فهم مصطلح ما بعد الكولونيالية لينحصر في إشارته إلى طابع زمني، أي الفترة التي أعقبت الاستقلال ونالت بموجبه الدول المستعمرة استقلالها السياسي. والواقع أن ما بعد الكولونيالية تتحرر من الطابع الزمني وتتفقت من سطوته، لأنها تؤمن باستمرار الاستعمار بأشكال مختلفة. فهو يتجاوز الحكم السياسي والاحتفال الموهوم بالاستقلال ليشمل اللغة، والدين، والفن، والثقافة بشكل عام. ولذلك يتسم النقد ما بعد الكولونيالي بطابعه المقاوم، لأنه يشتبك مع الخطاب الكولونيالي هادفا إلى فضحه، وتكريته، وإبطال شحنته الدلالية المتمركزة. تقول أنيا لومبا في هذا السياق: "من الأجدي لنا أن نفكر بما بعد الاستعمار ليس على أنه حرفيا تاليا للاستعمار ودالا على زواله، بل بمرونة أكبر على أنه الطعن بالسيطرة الاستعمارية وتركات الاستعمار".^١ ومن هنا نستشف أن مصطلح ما بعد الكولونيالية ليس مرادفا لما بعد الاستقلال، بل يوظف ليشير إلى مناهضة الكولونيالية.

وبذلك، لا يفيد مصطلح "ما بعد" معنى المرحلية والتاريخية والفصل بين عالمين، بل يوحي بالرغبة في التطلع إلى عالم جديد وأفضل ينافح عن القيم الإنسانية، بدل القهر والإقصاء والتهميش. ف"ما بعد" يشير إلى التجاوز والاستمرار في الوقت نفسه، لأنه إذا كان الاستعمار المباشر قد انتهى فإن الامبريالية بوصفها وصاية ذهنية ترزح تحت وطأتها الشعوب غير الغربية، موجودة في مناخ ثقافي عام، ما دامت التقسيمات

التراتبية عادت إلى الظهور في إطار معطيات جديدة ذات رواسب ماضوية وجذور تاريخية، من خلال الحديث عن شمال وجنوب، ومركز وهامش. ف"الكولونيالية الجديدة كانت أكثر دهاء وأبرع تخفيا وأصعب في الكشف عنها وتحديد معالمها ومقاومتها من الكولونيالية الصريحة، الأقدم"^٢.

تستتق القراءة ما بعد الكولونيالية النصوص الكولونيالية، لكشف مواطن السيطرة فيها وتبيان آثار الاستعمار على الإنتاج الثقافي. وبالتالي فهي قراءة تفكيكية تروم دراسة آليات السيطرة والخطاب الاستعماريين وطرق مقاومة هذا النزوع الهيمني. وضمن هذا الإطار، يرنو الأدب ما بعد الكولونيالي إلى إرساء سرد مغاير يضطلع بدور التمثيل المقاوم، ويجابه التصور المركزي الغربي الذي يقدم الآخر بوصفه عاجزا عن تمثيل نفسه، ويقترح سردا مضادا للرؤية الاستشراقية التي ترسخت في المخيلة الغربية.

كما تشدد الدراسات ما بعد الكولونيالية على تأكيد الاختلاف عن المركز الإمبراطوري بغية الانزياح عن الممارسة الأوربية وإبراز الصوت، والهوية، وامتلاك القوة. ومن شأن التغاضي عن الاختلاف

أن يعيد إنتاج القراءات الخاطئة الهادفة إلى إسكات الآخر، وهو ما يشكل أساس المشروع الامبريالي. ولذلك تستثمر هذه الدراسات مفاهيم ترتبط بقضايا من قبيل: الهوية، والوطن، والثقافة المحلية... لأن الهدف الغالب هو إثبات الذات والإعلان عنها بعد أن تم إسكاتها وقهرها من قبل ثقافة "المركز". ولا يعني الاختلاف في أدب ما بعد الكولونيالية الانطواء والتقوقع، بل المنافحة عن التنوع الإنساني الرحب بذل الهويات العمياء، عبر التحول عن الوعي القومي إلى التحرر الإنساني. فرغم أن أدب ما بعد الكولونيالية يؤسس سردا مضادا ومغايرا، فإنه ينزاح عن الوقوع في النزعة الضيقة التي قد يتضمنها أدب مختلف يؤسس العصبية المقيتة والوطنية الضيقة.

وتتطلب عملية تفكيك الاستعمار استدعاء الخصوصية الثقافية. ففعل التفكيك استراتيجي ثقافي تقاوم عبرها النصوص الصادرة عن الهامش فعل الإقصاء، والإلغاء، والاغتراب. وهكذا أضحي الهامش يرد على المركز بالكتابة انطلاقا من تعرية نزوعه الهيمني واستعادة الماضي ما قبل استعماري

للنهل من خزانة الفني والجمالي، دون انطواء يعاند مسار التاريخ ويفتقد شروط الوعي التاريخي.

لقد كان من نتائج التشويه الثقافي والقمع الممنهج للثقافة المحلية للشعوب المستعمرة، أن اهتم آداب ما بعد الكولونيالية بالمكان. وهو ما يشي برغبة هذه الآداب في التعلق بالهوية. فأدب ما بعد الكولونيالية في اهتمامها بعلاقة الذات بالمكان تتجاوز مسألة الاغتراب الاجتماعي الذي شاع في الدراسات ذات الطابع الماركسي، لتشمل الهوية بين المكان واللغة التي أضحت عاجزة عن وصف المكان الجديد لما لحق اللغة من تدمير بفعل فرض المستعمر للغة. ف"المكان والإزاحة وانتشار الاهتمام بأساطير الهوية والأصالة، مع تجاوز الاختلافات التاريخية والثقافية بينها، يمثل ملمحا مشتركا لجميع آداب ما بعد الكولونيالية المكتوبة بالانجليزية"^٣.

ولعل ما يعزز الاغتراب الثقافي هو تدمير النسق الدلالي للغة الأصلية، إذ لم تكن عملية تدريس اللغة الانجليزية عملية بريئة ونزيهة عن أي غرض سياسي. فعبورها سخرت اللغة والأدب لخدمة نزعة

شوفينية ذات توجه قومي عميق. ففي اللحظة التي فرضت الانجليزية بوصفها فرعا أكاديميا وعلميا، أنتجت أيضا الشكل الكولونيالي للامبريالية. ولذلك ارتبطت دراسة اللغة الانجليزية بنمو الإمبراطورية ارتباطا وثيقا. يقول ادوارد سعيد في هذا الصدد: "لقد علمت العديد من المدارس الاستعمارية في الشرق الأقصى، والهند، والعالم العربي، وشرقي إفريقيا وغربها، مثلا أجيالا من الطبوقسطية الأصلايين حقائق هامة عن التاريخ، والعلوم، والثقافة. ومن خلال هذه العملية التعليمية أدرك الملايين المقومات الأساسية للحياة الحديثة، ومع ذلك ظلوا تابعين خاضعين لسلطة امبريالية أجنبية"^٤.

فما هي المفاهيم النقدية التي يتوسل بها النقد ما بعد الكولونيالي في دراسته للنصوص والظواهر الثقافية؟ وما هي أبرز الخلفيات النقدية والمعرفية التي ساهمت في بلورتها؟.

١- النقد الدنيوي: التحام النص بالعالم.

يشكل مفهوم التأويلية الدنيوية لبنة أساسية، في المشروع النقدي ذي البعد الثقافي لإدوارد سعيد،

يروم من خلاله إدراج الإبداع ضمن اشتراطاته التاريخية، والسياسية، والثقافية التي تخلق في أحضانها إلى الحد الذي غدا معه من الصعب الفصل بين الناقد الأدبي، والمحلل السياسي، والمنظر الثقافي، ومن ثم التخلص من الحدود المعرفية العازلة. يقول سعيد: "إن الشيء الأساسي هو أن النصوص لها طرقا في الوجود بحيث أنها في أسمى شكل لها تبقى دائما فريسة الوقوع في شرك الظرف والزمان والمكان والمجتمع - وباختصار فهي في (في الدنيا)، ومن ثم فإنها دنيوية".^٥

فعبر النقد الدنيوي، تنسج العلاقة الوثيقة بين النص والمجتمع والواقع السياسي، بما يتضمنه من قوى السلطة وقوى المقاومة التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في الوعي النقدي. ف: "الأدب لا يمكن أن يبتز عن التاريخ والمجتمع. إن الاستقلال الذاتي المزعوم للأعمال الأدبية والفنية، يقتضي نوعا من الفصل، يفرض فيما أرى، محدودية مضجرة، تأبى الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها".^٦ إن النص موجود في العالم، وهذا الاندماج جزء من قدرته على إنتاج المعنى.

فإذا كان النقد المعاصر قد ساهم في تذوق النصوص وإبراز تفرداتها الجمالي، فإنه بالمقابل أغفل ما يحفل به المجتمع من قضايا وانشغالات سياسية، وأصبح معزولا عن التاريخ والمجتمع. فقد أذعنت البنيوية لجبرية اللغة وانفصلت عن هموم العالم وقضاياها. فمقاربتها للأدب بوصفه بنية جامدة، معناه: فقدان النص لحقيقة جوهرية مفادها أنه: "فعل متموضع في العالم، أن نعالج النص بوصفه مجرد بنية، يعني أن نفصل النص الذي هو نتاج ثقافي، فعل ثقافي عن علاقات السلطة التي أنتج ضمنها".^٧ فقد جنحت البنيوية والشكلانية تحت ذريعة الموضوعية العلمية نحو الانغلاق داخل النص، وعدم الاقتراب من السياسة والمجتمع.

وهكذا، أضحى الناقد البنيوي يهتم بدراسة الأنساق الداخلية للنصوص والعلاقات بينها، ويتجنب الحديث عن علاقة النصوص بالسلطة السياسية أو السلطة الثقافية منذرعا بسلطة النص. كما أن تحرير النصوص وفك أسرها من قراءات مقيدة بصيغة تتضح معها تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل - كما هو الحال مع ما بعد البنيوية، التي

تقصدت إلى توسيع آفات بنيوية- يتضمن نظريا معنى يميل نحو "اللامعنى". ومن ثم استحالة تموضع النص في العالم. فقد عارض سعيد الانفتاح التأويلي للنص وتشتيت الدلالة، انطلاقا من النقد الديوي الذي يستوجب استحضار السياق الثقافي الذي أنتج النص في سياقه.

لكن، إذا كانت الديوية قد ربطت النص بسياقه الثقافي الذي تخلق في رحمه، لتجاوز الشكلائية البحتة التي وسمت اشتغال المناهج النقدية المعاصرة، فإن عز الدين المناصرة يرى أنه "لا يمكن أن ننفي عن هذه المناهج كل الايجابيات، خصوصا أنها -المدخل الوحيد الأول لقراءة النصوص، قبل الانطلاق إلى الخارج، (...) وقبل التوسع الانفصالي باتجاه العلوم الإنسانية، كالفلسفة وعلم النفس وعلم السياسة والفكر... الخ، بعيدا عن الأدب"^٨. والحق أن إدوارد سعيد لا ينكر ثورية النقد المعاصر، لكنه يمتنع من انزوائه داخل أبراج عاجية وابتعاده عن قضايا المجتمع. وفي الوقت ذاته يكشف عن استيائه من تعامل النقد مع النص

كأنه تمثيل صادق للواقع في حين أن في بيانه أحيانا إخفاء وطمس.

إن إصرار إدوارد سعيد على الديوية يُفسر برغبته في تجاوز الاهتمام المبالغ فيه بالقضايا البلاغية والجوانب الجمالية والانزواء داخل النص، عملا بمقولات ساد ترديدها في النقد المعاصر من قبيل: "لا شيء خارج النص" و"النص المكتفي بذاته". يقول كاشفا هذا المعطى: "إن أكثر ما يثير الحق لدى الموضوعة الرائجة من النظرية الشكلائية والتفكيكية هو لجاجتها في التركيز على المسائل اللغوية والنصية المحضة"^٩. وفي اهتمام التحليل البنيوي وما بعد البنيوي بالجوانب البلاغية والفنية إخفاء لما ينطوي عليه الحدث من رؤى غير بريئة تماما. لذلك أضحت من مهام النقد الديوي كشف العيوب النسقية المختبئة في عباءة الجمالي.

فحين تزعم النظرية الأدبية بأنها مذاهب "تقنية" و"علمية" و"شمولية"... فهذا لا يعني أنها غير مسيسة، لأن "الغالبية العظمى من النظريات الأدبية قد ساندت افتراضات السلطة"^{١٠}. فسلطة الأيديولوجيا على تلك النظريات "لا تبرز في أي

صفة المادية عنه، فقد غابت مقولات من قبيل: الصراع الطبقي، ونمط الإنتاج، والتشكيل الاجتماعي. ف"صعود الدراسات الثقافية، هو ذاته، جزء كبير من تحول كبير يبتعد عن الطبقة، في عصر العوالم الثلاثة: إنه إحلال العرق محل الطبقة، باعتباره المشكلة الكبرى التي لم تحل في الحياة الأمريكية"^{١٤}. فما أغفلته الماركسية التقليدية هو الظاهرة الأمريكية التي تشذ عن الصراع الطبقي بين بروليتاريا وبورجوازية. ففي أمريكا تلاحم ديموقراطي بين الطبقتين ما دامت الآلة توفر الرفاه المادي للجميع. فبعد الحرب العالمية الثانية وانهيار المد الشيوعي، فقد مفهوم الطبقة جاذبيته الأيديولوجية ولم يعد فاعلا أساسيا في التغيير الاجتماعي، ولا محفزا على تحريك التاريخ. وهكذا بدأت تطفو إلى الواجهة صراعات من نوع آخر: صراع القوميات، والاثنيات، والإسلام، والغرب، والشمال، والجنوب، والنسوية، والمهمشين.

لقد أفاد سعيد بشكل بارز في بناء النقد الدنيوي من "جامباتستا فيكو" الإيطالي الذي تبنى تصورات عصر التنوير. ويعتبر فيكو أن الإنسان صنع التاريخ دون عون إلهي. وهو ما تحقق بمشقة، لأن

مكان آخر بقدر بروزها في اقتناعهم الصادق بأن قراءاتهم "بريئة"^{١١}. والفكرة التي مفادها أن ثمة أشكال من النقد "لا سياسية" ليست سوى أسطورة تعزز انتفاعات سياسية معينة من الأدب على نحو أشد فعالية"^{١٢}.

وحين يصرح سعيد بأن من أهم أهداف الدنيوية هو: "الحد من السيطرة الشكلائية على دراسة الأدب، لصالح مقاربات قائمة على استعادة التجربة التاريخية التي أسوء تمثيلها وأقصيت إلى حد بعيد من المعتمد السائد وكذلك من نقده"^{١٣}، فإننا نلمس هنا نفحات النقد السوسيولوجي الذي جاهد -نسبيا- بهدف الإجابة عن صيغ حضور سؤال المرجعية الاجتماعية في العمل الأدبي: هل تحضر المرجعية الاجتماعية وفق مقولة الانعكاس بمعنى التطابق الآلي بين الواقع الاجتماعي والعمل الأدبي؟ أم أنها نتاج جهد خلاق يبذله المؤلف موظفا عدة وسائط من قبيل: التناص، واللغة، الأيديولوجيا؟.

لكن، رغم انصواء الدنيوية بقوة في إطار التقاليد الفكرية المادية الماركسية على وجه التحديد، إلا أن ادوارد سعيد وظف المفهوم بصيغة عملت على نزع

النقدي إلى خطاب يهيمن فيه الاقتصاديون والتكنوقراط. إن الهاوي يشمل عالمه: النقد النصي، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم الموسيقى... وهو ما يندرج في سياق الدراسات الثقافية. ومن شأن هذا الانفتاح على المجالات الثقافية والمعرفية الأخرى أن يجعل من النص الأدبي مجرد استعمال ذرائعي، بمعنى "أن الهدف، ليس التحليل الأدبي، وإنما توظيف التحليل الأدبي لأهداف ثقافية عامة"^{١٧}. فإذا كان النص الأدبي قاسما مشتركا بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، فإن زاوية النظر إليه قد اختلفت. فهو في النقد الأدبي غاية وهدف، بينما لا يشكل في النقد الثقافي سوى وسيلة للوصول إلى غاية تتحدد في النسق المضمّر الذي تسرب إليه من الثقافة المهيمنة.

ولا يخفي ادوارد سعيد خوفه من اندثار المثقف أو بالأحرى احتجاب مكانته حين يحصر مهمته في إطار مهني مغلق، ليصبح "مجهول الهوية، أي مجرد فرد كفاء ينتمي إلى طبقة ما ويمارس عمله وحسب"^{١٨}. فالمثقف يصعب احتواؤه، ومهمته هي تمثيل القضايا التي غالبا ما يتم إخفاؤها، والمنافحة

كل مجموعة بشرية تبني كيائها ولا تلتفت إلى كيانات مجاورة. وما دام التاريخ يتأسس على الصراع واغتصاب حقوق كيان مغاير، فلا قداسة فيه ولا لزوم لتقديسه. فما هو إنساني يبتعد عن السحر والغموض^{١٩}. وانطلاقا من دنيوية التاريخ، فالشرق والغرب نتاج بشري ولا يقبلان بالثبات والمعايير السرمدية. لقد انجذب ادوارد سعيد إلى فيكو بسبب تأكيده على دور الإنسان في صنع التاريخ، وهو ما لا تقبل به الماركسية. فالناقد الدنيوي يتعامل مع عالم إنساني متحرر من العناية الإلهية مسكون بالمصالح والحاجات والتحولت المشخصة وقابل للتحليل المادي في مبناه وتطوره. ويؤكد الناقد خالد سعيد هذا الحضور البارز ليفيكو في فكر ادوارد سعيد النقدي قائلا: "لم يرافق أي مفكر إسهامات سعيد النقدية، والسياسية، والفكرية، مثلما رافقها فيكو، الذي اعتبره سعيد أحد أبطاله، بسبب مواقفه الفكرية الجريئة"^{٢٠}.

ويتسع مدى الدنيوية ليشمل الناقد بوصفه هاويا يرفض الانغلاق في اختصاصات ضيقة، لأن المهنية في النقد مميتة ومملة، تخضع المنجز

عن الحرية والعدالة والتسامح... وهنا يمزج العالم الخاص للمثقف بالعالم العام. فمن جهة هناك المواقف الخاصة بالمتقف التي تطفح بها كتاباته ومواقفه المنبثقة من خبراته، ومن جهة ثانية القضايا المجتمعية من قبيل: العدالة، والحرية، والعدل. ولذلك "لا يمكن أن يوجد، ومن ثم، من يسمى بالمتقف ذي العالم الخاص، لأنك ما إن تخط الكلمات على الورق وتشرها حتى تدخل العالم العام. كما إنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بالمتقف ذي العالم العام فقط"^{١٩}. وبإمكاننا أن نستوعب تأكيد ادوارد سعيد على المتقف انطلاقا من الدور البارز الذي اضطلع به في الدفاع عن القضية الفلسطينية.

٢- التمثيل الثقافي.

يتموضع التمثيل الثقافي في قلب الدراسات ما بعد الكولونيالية، ويسعف في فهم الخطابات التي شيدت ضمنها المعرفة، عبر الترابط الوثيق بين الثقافة والهيمنة، والسلطة والمعرفة لأن "المعرفة تمنح السلطة، والمزيد من السلطة بحاجة إلى المزيد من المعرفة وهكذا في جدل مثمر متزايد للمعلومات والتحكم"^{٢٠}. فالتمثيل من جهة وسيلة

للتعبير عن القوة، والغلبة، والسطوة، والكشف عن الهوية، ومن جهة أخرى وسيلة لدعم هذه القوة، بهدف إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم.

ومن هذا المنظور، يبدو تمثيل الآخرين ليس عملية بريئة، وإنما فعل مسكون برغبة كبيرة في التعرف إلى هؤلاء الآخرين من أجل إخضاعهم. وعندما تتوافر هذه التمثيلات وتكثر، فإنها تتحول إلى مؤسسة للإخضاع والهيمنة. فالأوجه الثقافية والتمثيلية للاستعمار لا تعمل مطلقا بعيدا عن الأوجه السياسية. ف"المعرفة دائما هي قضية تمثيل، والتمثيل هو عملية منح شكل ملموس للمفاهيم الايديولوجية، صنع دوال معينة لمدلولات. القوة التي تكمن في تلك التمثيلات لا يمكن أن تبتعد عن عمليات القوة السياسية، على الرغم من أنها سلطة من نوع آخر أكثر ثباتا وأكثر نفاذا وأقل وضوحا"^{٢١}.

ومن هنا، فقد جسد الإنتاج الثقافي الغربي على تعدد مداربه الترابط المتين بين الثقافة الغربية والسلطة السياسية، عبر بلورة أرشيف معرفي عن الآخر مستغلا صمته وعجزه عن تمثيل نفسه.. وفي هذا السياق تنبه ادوارد سعيد إلى أوبرا عايدة

تصور أوربا لذاتها. فإذا كان المستعمرون لا عقلانيين، فإن الأوربيين عقلانيون. وإذا كان المستعمرون شهوانيين، فإن أوربا هي عين الحضارة. وإذا كان الشرق سكونيا، فأوربا تسير نحو الأمام. وإذا كان الشرق مؤنثا فإن الغرب مذكر... وكان لهذا الجدل بين الذات والآخر المستمد من التفكيكية، تأثير هام على الدراسات الخاصة بالخطاب الاستعماري^{٢٤}.

وبذلك، فالتمثيل يكشف عن الاستيهامات، والأهواء، والرغبات أكثر مما يكشف عن حقيقة الآخر موضوع التمثيل. فهو إنشاء ثقافي أنزل غير الأوربي إلى مكانة ثانوية عرقيا، وثقافيا، ووجوديا إلى الحد الذي لم يعد معه الاستشراق مجرد نظام أكاديمي وموضوعا للاكتشاف ومادة للدراسة. كما لم يعد أسلوبا في التفكير قوامه التمييز الأنطولوجي والابستمولوجي بين العوالم، بل مؤسسة متحدة مع الشرق. فقد تحول إلى بنية وظفت للهيمنة والتسلط على الشرق. ومن هنا وجب النظر إليه في ارتباط بالكلونيالية. فقد نزع الفكر الغربي نحو رؤية العالم في "ضوء المقابلات الثنائية التي تؤسس علاقة

للإيطالي "فيردي" الذي اهتم بالعجيب والغريب في مصر الفرعونية تناعما مع النسق الثقافي المهيمن الرامي إلى تسويغ السيطرة. يقول سعيد: "إن مغناة فيردي المصرية الشهيرة والتي تظهر من جهة ما هي معجبة بصرية وموسيقية ومسرحية لتؤدي الكثير من الأشياء العظيمة من أجل الثقافة الأوربية ومنها تأكيد المشرق وتثبيته مكانا غرائبيا وقصيا وأثريا، بوسع الأوربيين أن يقيموا فيه استعراضات معينة للقوة"^{٢٥}.

وكما يتم الاستناد إلى التمثيل من أجل الهيمنة، يتوسل به أيضا من أجل تحصين الهوية والمنافحة عنها عبر الاحتفاظ بما تعتبره سمات تفتقدها الهويات الأخرى. وعلى هذا الأساس، تتحدد الهوية من خلال الزعم بالسمو الفكري، والرقى الثقافي الذي لا يتوفر في هويات أخرى، خصوصا وأن الهوية "لا يمكن أن توجد بمفردها من دون ثلّة من النقائص، والنوافي، والأضداد: فالإغريقيون يقتضون البرابرة دائماً. والأوربيون يقتضون الأفارقة والشرقيين، إلخ. والعكس صحيح دون ريب"^{٢٦}. ويؤكد إدوارد سعيد أن التعارض له دور بالغ في

هيمنة وتسيد. ويمثل التمييز البسيط بين المركز/الهامش، المستعمر/ المستعمر، عاصمة المستعمرة/ الإمبراطورية، متحضر/ بدائي، بفعالية كبيرة التسلسل الهرمي الجائر الذي تقوم عليه الامبريالية وتخلده"^{٢٥}.

نلمس في تصورات إدوارد سعيد نفحات ميشيل فوكو الذي يؤكد أن "السلطة تنتج المعرفة، وأن المعرفة والسلطة تقتضي كل منهما الآخر مباشرة. فلا علاقة سلطوية دون أن يتشكل حقل معرفي بالارتباط معها، كما لا توجد معرفة لا تفترض وتكون في آن واحد علاقات سلطة. فلا توجد معرفة لا تتشكل داخل منظومة من "التواصل" و"التسجيل" و"التراكم"^{٢٦}.

وهكذا، يقدم فوكو جينالوجيا الفرد الحديث من حيث هو جسد طيع وصامت، إذ أن النقطة المحرقة لدى فوكو هي خضوع الأفراد بشكل غير واع للسلطة وليس السلطة السياسية فحسب، بل بصورة خاصة لسلطة الخطاب المعرفي الذي يعد عنده مصطلحا مهما، يشير إلى مجموعة من النصوص والبحوث: أي الأرشفة المتراكم الذي يشكل حقلًا معرفيًا. وهو بمثابة الماضي الذي يقيد

ما يقال، ليشكل مجالًا يستحيل الإفلات منه أو التحرر من سطوته. ولعل ما يُحسب لإدوارد سعيد هو أنه يوافق فوكو في دور الخطاب المعرفي، لكنه يرى أن التحرر منه ممكن، ذلك بأن "الثقافة وإن كانت تتطوي دائما على أشكال متعددة من الميل إلى الهيمنة والسطو والاستعلاء، فإنها تتضمن الكثير من الممارسات الضمنية التي تمثل نوعا من المقاومة لهذا النزوع الهيمني ونقضه وعدم التستر عنه"^{٢٧}.

إن "جمع المعلومات عن الأراضي والشعوب اللاأوربية وتصنيفها بطرق متعددة قررت استراتيجيات للسيطرة على هذه الأراضي والشعوب"^{٢٨}. وهو ما استدعى التحول من البناء الاستيهامي التخيلي إلى استشراق يستمد قيمته من إقامة المستشرق في الشرق واحتكاكه معه، فأضحى الاستشراق مكتبة وأرشيفا من المعلومات المتراكمة استفادت منها فرنسا وبريطانيا في تعاملهما مع الشرقيين وإدامة السيطرة عليهم. فإذا كان الاستشراق صاغ خطابا بالغ الثراء عن الآخر، فإنه ظل خطابا متخيلا تعثره تشوهات، وصور مختلفة، وتصنيفات اكتسبت طبيعتها المزعومة من

لكنها حقيقة حساسة جدا، فهي تثير أسئلة حول النزوع الطبيعي للبراءة أو الذنب، حول النقاء من التحيز في البحث العلمي أو تواطؤ التجمعات التي تمارس الضغوط في ميادين، مثل دراسات السود ودراسات المرأة وهي، بالضرورة، تستفز شعورا بالقلق، والعرقية، والتاريخية، وحول استخداماتها، وجدواها، ودرجة الموضوعية فيها، ونواياها الأساسية»^{٣٠}.

وتأسيسا على ما سبق، تتبع الشحنة الثقافية الاستشراقية من مجالات مختلفة: فهو من جهة، نظام أكاديمي بزغ في أواخر القرن ١٨، واستطاع إنشاء أرشيف زاهر من المعرفة حول الشرق الذي أصبح مادة للتعليم وموضوعا للممارسة والاكتشاف. فقد اضطلعت المعاهد الأوربية بدور حيوي وفعال في إنشاء ذلك التعارض الثنائي الذي من الممكن أن تنشأ به الهوية الأوربية. ويعد هذا الانقسام بين الشرق والغرب نتاجا بشريا أكثر مما هو طبيعي، ومن هنا تتبع ميزته الدنيوية. ومن جهة ثانية، فهو أسلوب في التفكير، مبني على أساس تمييز وجودي ومعرفي بين الشرق والغرب.

سياقات القوة التي تحصن الذات وتشكل حواجز تفصل الذات المتفوقة والصافية عن الأعراق والثقافات الأخرى الملونة والدونية. فالمعرفة التي أرسى الاستشراق ركائزها ليست نزيهة وبريئة، لأنها ترتبط بالسلطة. إن دراسة الشرق -في نهاية المطاف- رؤية سياسية أنشأت ثنائية ضدية بين المؤلف: الغرب أوربا، والغريب: الشرق. فقد كانت "طرق تمثيل الاختلاف العرقي والثقافي والاجتماعي أساسية لبناء مؤسسات السيطرة الاستعمارية"^{٣١}.

ومن ثم، أضحى الاستشراق آلية من آليات الهيمنة الثقافية والسيطرة الامبريالية. فإذا كانت العلاقة بين المعرفة والسلطة، قد أغفلت تماما وأهملت في مجال المساعلة النقدية، فإن ادوارد سعيد يعتبر المعرفة سياسية في جوهرها، ذلك أن الخطاب الاستشراقي أدى وظيفة سياسية خدمة لأغراض استعمارية. يقول إدوارد سعيد: "إن وجود علاقة وثيقة بين السياسة والاستشراق، أو لنضع الأمر بشكل أكثر احتراسا، إن الاحتمال الكبير لإمكانية استخدام الأفكار المستتبطة حول الشرق من الاستشراق لأغراض سياسية، هو حقيقة هامة،

هيمنة"^{٣٢}. ولذلك كان من البديهي أن ترتبط الهجنة مؤخرا بنقاد ما بعد الكولونيالية الذين شحنوا "تهجين" باختين بطاقة من المقاومة ضد الكولونيالية، لتجريد الثقافة الامبريالية من السلطة التي فرضتها لزمّن طويل من جهة، وتقويض ادعائها للأصالة من جهة ثانية^{٣٣}.

إن نقاء العرق أسطورة ميتافيزيقية بحكم الهجرة التي وسمت الشرط ما بعد الكولونيالي. فقد أتاح تنامي الهجرة للمهاجرين الشعور بالانتماء إلى وطنيين، فاجتروا بذلك طريقا "بينيا". وهو ما يستوجب مراجعة الهوية الوطنية. فالمنفي أو المهاجر نموذجٌ لتمازج الهويّات للوصول إلى هويّة مهجّنة، لا تعترف بالحدود الضيقة التي تفصل بين البشر على أساس من العرق، أو اللون، أو الدين، أو الثقافة، أو الأيديولوجيا. فعبّر الهجنة تختفي الاختلافات بين الهويات المتباينة والثقافات المختلفة بغية الوصول إلى بؤرة التقاء كوني.

والحقيقة أن الكتابات المهاجرة حاولت خلخت ثقافة المركز، عبر محاولتها نزع صفة النقاء الثقافي الذي فرضته الهيمنة الاستعمارية، فحدث تقاطع بين تصورين أو ثقافتين. وكل ذلك أدى إلى

ويتسم هذا المنحى بطابعه الشمولي، إذ يضم مجموعة من الكتاب، أمثال: اسخيلوس ودانتي وفكتور هيجو وكارك ماركس... ومن جهة ثالثة، فهو مؤسسة متحدة للتعامل مع الشرق، إذ تحول الاستشراق إلى بنية استعملت للهيمنة والتسلط على الشرق. ومن هنا وجب النظر إلى الاستشراق، في ارتباط وثيق بالكولونيالية.

وتتربط المجالات السالفة الذكر فيما بينها لتؤكد التلاحم المتين بين المعرفة الاكاديمية والطموح السياسي، لأن معرفة الأجناس الشرقية تجعل تنظيمهم سهلا ومثمرا، ف"المعرفة تمنح السلطة، والمزيد من السلطة بحاجة إلى المزيد من المعرفة، وهكذا في جدل مثمر متزايد المعلومات والتحكم"^{٣١}.

٣- الهجنة: الامتزاج الثقافي وقلق تعدد الهويات.

ارتبط "التهجين" بميخائيل باختين، فالكرنفال لديه يعارض بتجلياته الهزلية النبوة الرسمية عبر التعددية الصوتية. فهو يتيح "لأقليات المهمشة أن تمتلك صوتها ضمن الأيديولوجية المهيمنة مما يبيح لها المجاهرة في مناهضة الفكر السائد، وبهذا فالكرنفال نظرية في المقاومة والتحرر من كل

ميلاد فضاء جديد سمي بفضاء "الهجنة"، حيث تتعايش ثقافة المركز وثقافة المهاجر. وليس الهدف هو إقصاء ثقافة المركز لتحل محلها الذاكرة التاريخية المهمشة، بل تفكيك تلك المركزية وإضافة ثقافة الذاكرة التاريخية المهمشة. ومن ثم النظر إلى المساحة الهجينة على أنها فضاء ثالث صالح لسكنى العالم.

فقد أفضى الاعتماد المتبادل بين المستعمر والمستعمر إلى بزوغ "الفضاء الثالث" الذي يحدد الهوية الثقافية. وهو ما من شأنه أن يقوض أسطورة النقاء الثقافي، إذ يتعذر الدفاع عن أصالة جوهرية أو نقاء ثقافي. ف"الثقافات ليست أحادية أو موحدة في حد ذاتها، ولا هي ثنوية في علاقة الذات والآخر. وذلك ليس بسبب عقار انساني نتجرعه فيكفل أن ننتمي جميعا إلى ثقافة الجنس البشري للإنسانية التي تتخطى الثقافات الفردية، ولا بسبب نسبية أخلاقية ترى أن بمقدورنا الثقافي أن نتكلم ونحكم على آخرين شريطة أن "نضع أنفسنا" في نوع من نسبية المسافة أو البعد"^{٣٤}.

ولعل تأكيد ادوارد سعيد على الهجنة بحث عن عدالة إنسانية تنزاح عن التقسيم والتعالي وتبتعد عن الفرقة والتناحر. ويشير في هذا السياق إلى أن "فكرة التعددية الثقافية أو الهجنة" التي تشكل الأساس الحقيقي للهوية اليوم- لا تؤدي بالضرورة دائما إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة، وتجاوز الحدود، وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة. وإنه لعل قدر كبير من الأهمية أن نتذكر ذلك في وقت يحاول فيه متطرفون مثل صامويل هنتغتن أن يقنعوا العالم بأن "صدام الحضارات" أمر محتوم لا مفر منه"^{٣٥}. فالحضارات حسب ادوارد سعيد تتفاعل بشكل يقوض مقولة صراع الحضارات، التي "تتبنى على مصادر ثانوية وضحلة من المعارف، وتستند إلى التقارير الصحفية، والتحليلات السطحية، والدعائية، ما يجعلها بعيدة، كل البعد، عن الرؤية المعرفية للباحثين الكبار، وأصحاب الرؤى الاستراتيجية النبيلة"^{٣٦}.

تستمد الثقافات -إذن- ثراءها من هجنتها، فلم تنتج الهوية ذات الايدولوجيا النقية سوى العنف،

والتقتيل، والرعب. لذلك يتبرم سعيد من الخطابات التي تتبني على الهوية النقية، لأنها "خطابات أيديولوجية بامتياز، فهي تعمل على صهر كل المخيال الاجتماعي حول جوهر ميتافيزيقي ثابت (الأصل)، تسحبه إلى زاوية الظل، تخفيه لتحافظ على إشعاعه دوماً، وفي فسحة الإضاءة تتجلى الأفعنة: الوطنية القومية، الانتماء.... لتتكفل السلطة بالبقية"^{٣٧}.

ومن هنا، تعد الهجنة نقيض الثقافة النكوصية المتمسكة بمفاهيم الهوية والقومية التي عدها سعيد من مآسي العالم الثالث. فمادام تعظيم الهوية يؤدي إلى الهاوية، ألا يغامر خطاب الأصل والهوية بالعودة إلى الطائفية المقيتة والعشائرية المميتة؟ ومادام بناء الذات يتضمن إقصاء للآخر، ألا تخاطر خطابات الأصل والهويات الثقافية بالعودة بالإنسان إلى الفرقة المدمرة؟.

ولأن الهوية ليست ثابتة وسكونية، بل تخضع لمنطق التحول والتغير، فإن الهجنة مفهوم مناوئ للهوية الصلبة التي تصنف نفسها نقيضاً للآخر، وتقيم الحواجز بين العوالم. إنها عنصر من عناصر الدمج الإثني المميز للمجتمع الأمريكي

الذي خبره إدوارد سعيد وبني عليها منظومته الفكرية كلياً، حين صرح بأن "جميع الثقافات، جزئياً بسبب (تجربة) الإمبراطورية، منشبكة إحداها في الأخريات، ليست بينهما ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة، متخالطة، متمايضة إلى درجة فائقة، وغير واحدة"^{٣٨}.

ومن هنا، يتضح أن الهجنة ترتبط بالهوية التي يرغب إدوارد سعيد في تجاوزها انعزاليتها ورقصها المسعور حول الذات، وكذا تركزها حول ذاتها. وهو ما يفسر تركيزه على إبراز مزالق القومية المنغلقة التي تركز على الهوية، والخصوصية، والجوهر الخالص باسم العروبة. فهو يصر على ضرورة الاندماج في الهوية الإنسانية التي لا تنتقيد بحدود. ولذلك يثمن المهاجر/ المنفي، لأنه يقيم بين الأوطان ويتحرر من الأماكن، لتسقط بذلك المسميات المنتجة للفرق من قبيل: أبيض وأسود، وشرق وغرب، وشمال وجنوب. ومن ثم الدفاع عن الثقافة الإنسانية خارج المنظور الثنائي الذي فرضته المركزية الغربية.

وبناء على ما سبق، لا تدين الهجنة لنسق واحد ولا ترتبط بقيمة ثقافية ثابتة. فهي تداخل وتلاقح بين

العوالم، وتنتزح عن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الصدام والفرقة. فقد غدت جميع الثقافات اليوم متمازجة وتعيش حالة من "التهجين". إن المشكلة مع غرس الهوية المنغلقة داخل إطار محلي ضيق معناه إيلاء الاهتمام الكافي لكون هذه الهويات ضربا من البناء. فالعالم اليوم مكون من هويات كثيرة تتفاعل انسجاما حيناً وتتنافر حيناً آخر وتبحث عن وجود إنساني مشترك، غير قائم على السيطرة والإرغام، ومبني على التواصل بين الشمال والجنوب، والشرق والغرب... وهو ما يسمح بالانفلات من المنظور الإقصائي.

تهدف الهجنة إلى تقويض نزعة التمرکز الثقافي حول الذات والوطنية، للعبور نحو التلاقي بين الجغرافيات، والثقافات، والقوميات لتأسيس أفق إنساني يتحرر من وهم الانتماء المنغلق المعادي للحوار. ومن ثم الانزياح عن الثبات المكاني الذي يوحي بدلالات تعادي التفاعل الحقيقي والمثمر. فالنزعة الإنسانية تقتضي تقويض التمرکز الثقافي سواء اتخذ شكل مركزية غربية أو مركزية إسلامية أو مركزية أفريقية... فالهجنة حركة تبقى الهوية

متسمة بطابع الانفتاح وقادرة على التجدد، لأن الهوية ليست بناء جامدا، بل تخضع للتحويل والتغير والبناء المستمر والمتواصل بدون انقطاع. وهو ما أوضحته بجلاء أنيا لومبا بقولها: "من المفيد التأكيد على عدم استقلالية المستعمر والمستعمر عن بعضهما، فالهويات من كلا الطرفين ليست مستقرة ومتألّمة، وفي حالة تدفق مستمر. وهذا يوهن ادعاءات كل من المستعمرين والقوميين بوجود ذات موحدة"^{٣٩}.

إن الهجنة حوار يروم كسر الخطاب المغلق وتجاوز الصمت، ليصبح الفرد عالميا دون أن يفقد خصوصيته الفردية، فهي تلائم بين الوحدة والتعدد. فالثقافات تتقارب فيما بينها وتتداخل بفضل الحوار والتبادل الثقافي بين المجتمعات مما "يسمح بتوسيع مساحة المشترك بين الثقافات، تماما مثلما أن الانغلاق على الذات يكرس الميل نحو تعظيم الهوية، والتشديد على بعد الخصوصية في الثقافات"^{٤٠}. ولأن لكل ثقافة سماتها التي تميزها عن غيرها، فالهجنة -بوصفها ترنو إلى الكونية- لا تعني المطابقة الكاملة أو التماهي التام بين

الهويات. وهنا تصبح الخصوصية "الشكل الاجتماعي الخاص للتعبير عن الكونية الإنسانية بوصفها كونية متعينة، أي متحققة في حقل تاريخي مادي، هو المجتمع"^١.

لقد انطلق سعيد في بلورته للهجنة من منطلق ذاتي. فاسمه مصدر قلق، لأنه يتضمن تركيبا يستند إلى التناقض، لكنه في الوقت نفسه يجعله يشعر بتعدد الهوية. وهو ما حدا به إلى رفض أسطورة الهوية النقية التي تتشبث بها الحركات الاستعمارية لأهداف امبريالية توسعية شكلت موضوع النقاش النقدي الذي خاضه سعيد مع السرديات الاستعمارية الغربية. لكن، هل هذا التركيب الاسمي من شأنه -مثلا- أن يكون له وقع خاص وتأثير إيجابي على صورة العرب في أمريكا؟. إن الهجنة "مقولة مثاقفاتية صالحة للأكاديميين العالميين المتواجدين في الغرب، يستعملونها لتأسيس ذوات وهويات متغيرة في المهجر، وهي بذلك تبقى أفعالا خطابية وأدبية صالحة أكثر في فضاءات الجامعة منه في معترك الصراعات السياسية"^٢.

ورغم توظيف سعيد للهجنة بهدف الاعتراض على منطق الثنائيات من قبل: نحن وهم، والشرق والغرب، والشمال والجنوب... فإن الهوية تتشكل عبر الآخر، إذ "لا يمكن أن توجد بمفردها من دون ثلة من النقااض والنوافي والأضداد: فالإغريقون يقتضون البرابرة دائما، والأوروبيون يقتضون الأفارقة والشرقيين... إلخ، والعكس صحيح دون ريب"^٣. وما دام العالم مفعم بالمتناقضات، والتوتر، والصراع، والرغبة المحمومة في السيطرة الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، فهل ما صاغه إدوارد سعيد يمكن تحقيقه على أرض الواقع؟. تجيبنا رضوى عاشور بجرأة: "من حق سعيد في نهاية الأمر أن يحلم بعالم بلا حدود، لا حاجة فيه لإبراز الهويات، أقول من حق سعيد أن يحلم، ولكن لا بد أن ننتبه أنه في تلك النقطة تحديدا لا يقرر واقعا بقدر ما يصوغ حلما"^٤.

ثم إن تصور إدوارد سعيد للهجنة يتناقض مع تشديده على التعددية الثقافية التي تشي بأننا إزاء هويات لا هوية منفردة. في هذا السياق، يلتفت هومي بابا إلى المنطقة غير المطروقة في الجدالات النقدية المعاصرة، ويميز صراحة بين

وبذلك، ليس الاختلاف الثقافي انعكاساً لخصائص إثنية، أو ثقافية مدونة في لوح محفوظ. فالإفصاح عن الاختلاف تفاوض معقد يتغيا إقرار تناسج ثقافي وتشابك فني يبرز في لحظات التحول التاريخي، ما دام التقدير الذي يمنح للتراث مجرد شكل من أشكال تعيين الهوية. وهو يندرج ويتشابك مع أزمنة مغايرة راهنة. وهذا يحول دون الاعتداد بهوية أصيلة، ويعيد ترتيب الحدود المتعارف عليها بين الخاص والعام، والرفيع والوضيع، والثقافة الشعبية والثقافة العالمية.

ولا يسلم مفهوم الهجنة بوصفه رغبة في تأسيس عالم إنساني من روح طوباوية حاملة، إذ يصطدم بواقع مقسم أساسه الفرقة والقطيعة بين البشر. ولذلك يعتبر كمال أبو ديب أن الهجنة لا تتساق مع شدة الصراع الدائر في العالم، علاوة على أنه مفهوم ينافح عنه مثقفو العالم الثالث بحثاً عن إطار فكري يناسب وجودهم بغرب أمعن في الاعتداد بالنقاء الثقافي واعتبر الغريب دخيلاً وجب بتره^{٤٧}. وهنا يتضح التصادم "بين شطحات الفكر الحر وإكراهات الواقع المر، بين رغبته (ادوارد

التعددية أو التنوع الثقافي والاختلاف الثقافي. فالأول في جوهره معرفة بمحتويات وعادات ثقافية، ويتحدث بشكل فضفاض ومراوغ عن ثقافة إنسانية. كما يشير إلى "انعزال ثقافات كَلِيّة الطابع مكتملة بذاتها تعيش دون أن تتلَطَّح بتناص مواقعها التاريخية، آمنة مطمئنة في طوباوية ذاكرة أسطورية خاصة بهوية جمعيّة فريدة"^{٤٥}. أما الثاني فمجال اهتمامه الرغبة في تقويض السيطرة باسم التفوق الثقافي. ويركز على مسألة التجاذب الثقافي بين الثقافة التقليدية والثقافة الراهنة، حيث الصراع بين الزمن الأسطوري المستنشق لغبار الأكفان، والزمن المتحول المعانق لقضايا الراهن. فغالبا ما يتم الإفصاح عن الحاضر وقضايا الراهنة المحرقة باسم التراث، وبهئية ماض ليس "بالضرورة دالولاً صادقاً عن ذاكرة تاريخية بقدر ما هو استراتيجية تمثيل سلطة بتوسل مكر القديم"^{٤٦}. وهو ما يستلزم بالضرورة إعادة النظر في الهوية الثقافية التي لم تعد أحادية، إذ يدك التناسج الثقافي مرآة التمثيل. فالوعي بأن الثقافة متناسجة، يفضي إلى تعذر الدفاع عن المزاعم التراتبية الخاصة بأصالة الثقافات ونقائها الموروث.

سعيد) في الاتصال بأصل اجتث منه وبين رهبته من منفى استوطن فيه. وكل ذلك طفح في شكل فصامية لا تلقى حسما، في فكره ووجوده وهويته^{٤٨}. فرغم أن الدعوة إلى الهجنة تكتسب إنسانيتها في عالم صار ينحو نحو الصراع، خاصة مع بزوغ مواقف متطرفة ومتعصبة تدعو إلى التناحر والفرقة، تارة باسم الدين، وتارة باسم الطائفية، وتارة باسم العرق، فإننا بصدد رؤية مثالية، لتلاقح الثقافات وتفاعلها حول أفكار محددة خاصة بالعدالة والتسامح ونبذ الاستبداد والدعوة إلى مقاومة الهيمنة، والاستعمار والكولونيالية، في زمن يعود فيه الاستعمار العسكري والاحتلال المباشر إلى إملاء الإرادة على الشعوب المستضعفة.

وتارة ينتصر إدوارد سعيد للهوية الإنسانية عبر مقولة التهجين، التي تفيد في أبسط تجلياتها- كسر الحواجز بين الهويات، وتارة يقر بواقعية الحدود بين هذه الهويات. وهو ما يتعارض مع إمكانية تحقق الروح الإنسانية التي تطمح إليها مقولة الهجنة كما في قوله: "ما من مهرب لأحد من التعامل مع الانقسام، إلى شمال - جنوب، إن لم يكن مع: شرق - غرب، من يملكون- من لا

يملكون، الامبريالي- لامبريالي للامبريالية، الأبيض- الملون. وليس بوسعنا أن نتجاوز هذه الانقسامات كلها، بالتظاهر أنها غير موجودة"^{٤٩}. ثم، أليس من شأن الهجنة أن تنتج التشظي المفضي إلى الشعور بالاغتراب. وهو الاغتراب الذي لطالما أرق سعيد وشغل فكره. يقول كاشفا هذا المعطى في سيرته الذاتية: "لقد اختبرت دوما ذلك الشعور بالعربة المزوجة. فلا أنا تمكنت كليا من السيطرة على حياتي العربية في اللغة لانجليزية، ولا أنا حققت كليا في العربية ما قد توصلت إلى تحقيقه في الانجليزية. هكذا طغى على كتاباتي كم من الانزياحات والتغايرات والضياع والتشوه"^{٥٠}.

٤- القراءة الطباقية والاحتفاء بالتعدد الصوتي

جنح إدوارد سعيد في تفحصه للقضايا والظواهر الأدبية إلى "رؤية طباقية"، تستمد أصولها من عالمه الخاص الذي نشأ في كنفه. يقول كاشفا هذا المعطى: "إنني لا أنظر إلى نفسي باعتباري شخصا مفردا ومتساوقا، بل إنني كثرة من الأشياء المختلفة منضمة معا، ولست أحاول الموازنة بينها.

من الحرية الإنسانية: الحدود السياسية، واللغوية، والجغرافية، والقومية، والمعرفية.

وبالإضافة إلى ارتباط القراءة الطباقية بظروف ادوارد سعيد الشخصية، فهي تتصل أيضا بشغفه الموسيقي. فقد استقى الطباقية من الموسيقى وأدرجها في فكره النقدي، فما عجزت السياسة عن تحقيقه لأهدافها المنفعية حققته الموسيقى بـ"نوتاتها" التجانسية بين ما هو متنافر ومتباعد. فالإطار الذي يقترحه ادوارد سعيد لجمع أطراف اللقاء الإنساني في عالم الأدب والثقافة مستمد من الموسيقى، إذ ربط بين المجتمع البرجوازي الأوربي والموسيقى. فقد نفذ إلى عمق هذه العلاقة، ذلك أن الأعمال الفنية التي وضعت في فترة محددة من تطور المجتمعات البرجوازية الأوربية، ليست مرآة للتطور الاجتماعي فقط، بل جزءا من تلك الثقافة وتعبيرا عن تطلعات استعلائية عنصرية واستعمارية.

ولم يكتف ادوارد سعيد بتحليل الموسيقى، بل تجاوز ذلك إلى تطبيق نغماتها على حركة التاريخ والمجتمع. كما استعار مقولة "الصمت والصوت"

وأنا لا أرى نفسي شخصا يحاول أن يصلح حال ما فيه من الاختلافات، وإنما أحاول أن أعيش في التفارقات"^{٩١}.

بإيجاز، إن ادوارد سعيد هو نتاج أزواج متنافرة ومتقابلة. وبالتالي فهو يمتاز بميزة أساسية، إذ تسعف في فهم تصورات الثقافية. ولذلك فهو يعتبر أن مقارنة الظاهرة الأدبية لا ينبغي أن تركز على طرف واحد بتغليب على الطرف الآخر بمبررات إيديولوجية، بل وجب منح الظاهرة الأدبية وحدتها وانسجامها الداخلي بشكل يكشف عن غناها. وهو ما يفسح المجال لكل الأصوات لتقصص عن نفسها بدل قمعها أو إغفالها. فالطباقية أسلوب تواجد في العالم لناقد ومفكر مقيم بين الثقافات. فهو متواجد في مكانين معا: في أمريكا بحكم منفاه الاضطراري وظروف العمل، وفي فلسطين بحكم الانتماء إليها. ورغم أن هوية ادوارد سعيد تتسم بالتعدد، فإن ما يحفظ لها التماسك هو أنها مفعمة بالروح النضالية لتحقيق الحق والعدالة. لذا كان من الطبيعي أن يؤمن بأن عليه أن يتجاوز جميع الحدود التي تحد

امتيازي إلا بصورة مشروطة مؤقتة (...). وفي اعتقادي أننا نستطيع بالطريقة ذاتها أن نقرأ أو نؤول الروايات الانجليزية مثلا^{٥٢}.

تستمد القراءة الطباقية استراتيجياتها -إذن- من الطباق الموسيقي. فقد شغل عالم الموسيقى مساحة رحبة من كتابات سعيد النقدية الموسيقية، فهو لا يخفي انجذابه إلى موسيقى فاغنر، وبتهوفن، وموتسارت.. فإلى جانب اهتمامه الأدبي وانشغاله الأكاديمي، فهو ناقد موسيقي بامتياز. ويحدد ادوارد سعيد معيار المفاضلة بين أنماط الموسيقى في مدى حضور التعدد الصوت. يقول: "إنني ببساطة، لا اهتم بالصوت الأحادي. الصوت المتعدد، تنظيم أكثر من صوت واحد هو ما يثير اهتمامي. أشعر بانجذاب نحو الأصوات الجماعية وكيف يصبح الصوت الواحد ثانويا بالنسبة لصوت الآخر"^{٥٣}.

وكان لأدورنو -الناقد الموسيقي الشهير- الأثر البالغ على ثقافة سعيد الموسيقية. فقد اقتفى أثره حين ربط الموسيقى بحركة المجتمع والسياسة. فقد آمن سعيد بصحة تصور أدورنو، حين أكد بأن "أفضل فهم للموسيقى إنما يتحقق عبر إدراك التنافر وليس عبر التناغم... إن ما يجعل

من الموسيقى ووظيفها في مجال الأدب، في ربط حيوي خلاق بين أشكال الإبداع المختلفة. وبذلك يكون قد عمل على زرع مفاهيم موسيقية في أرض الأدب، ليرسخ تقليدا خاصا به في التجول الحر بين أشكال الكتابة الأدبية المختلفة.

فعبر الطباقية تستطيع الموسيقى أن تصهر شيئين في بوتقة واحدة. وهو ما اعتبره ادوارد سعيد السبيل الأمثل والكفيل بأن يرجع إلى الثقافة الإنسانية وحدتها باستعادة الأصوات التي أقصيت من صناعة التاريخ من قبل المنظور الامبريالي، حين كتب التاريخ الإنساني بروح استعلائية تهمش الآخر وتدني من قيمته. يقول ادوارد سعيد كاشفا جوهر العلاقة بين القراءة الطباقية في الموسيقى وأهمية توظيفها في الأدب والثقافة: "حين نعود بالنظر إلى سجل المحفوظات الامبريالي، نأخذ بقراءته لا واحديا، بل طباقيا بوعي متآين للتاريخ الحواصري الذي يتم سرده ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها أيضا) الإنشاء المسيطر في النقطة الطباقية للموسيقى العريقة (الكلاسيكية) الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوعة إحداها مع الأخرى، دون أن يكون لأي منها دور

الموسيقى مثيرة للاهتمام هو التوازن بين تنافر النغمات وتوافقها، حيث وزن القطعة الموسيقية يقاس على التنافر والنشاز أكثر من كونه غير ذلك^{٥٤}. بيد أن علاقة سعيد بأدورنو لم تقف عند حدود التأثير، بل بلغت حد التجاوز حين تنبّه سعيد ربوعي نقدي متفجر - إلى أن الأعمال الفنية تعبر عن رغبات عنصرية وامبريالية، وهو الربط الذي شكل جوهر كتابه الاستشراق. فجمليات موسيقى "اماديوس موتسارت" وعذوبتها تخفي تحت عباءتها الفنية أبعادا سياسية تتجسد في التوسع والهيمنة^{٥٥}. وفي هذا الاتجاه يرى "أن الصمت بوصفه صوتا من نوع خاص إنما هو في أحد أشكاله صوت المقموعين والمهمشين والمضطهدين الذي أسكت عبر التاريخ، وأن الانتفاضات الفاشلة التي قام بها هؤلاء في التاريخ البشري لم تكن سوى تعبير عن قمعهم وظلمهم واضطهادهم، فالانتفاضة حين تفشل تتحول صوتا مقموعا، تتحول صمما^{٥٦}.

وبذلك، تمكن القراءة الطباقية من إبراز التضاد بين السرد الامبريالي وتصور ما بعد الكولونيالية. فما دام النص يخفي وراء ظواهره البلاغية وعناصره

الجمالية نسقا مضمرا وأيديولوجيا غير بريئة، فإن القراءة الطباقية قمينة بكشف هذا التضاد.. ولذلك تدرج القراءة الطباقية في برنامجها التعدد الصوتي لكشف ما تضمره القراءة الأحادية. وهي من هذه الزاوية تهتم بالامبريالية والمقاومة المناهضة لها.

ومن هذا المنطلق، لا تسعف القراءة الطباقية في كشف النزوع الهيمني فحسب، بل تتيح أيضا الوقوف عند التداخل القائم بين الثقافة والامبريالية. يقول ادوارد سعيد كاشفا هذا المعطى: "النقطة الأساسية هي أن التجربة الامبريالية هي حقا تجربة تواريخ ذات اتكالية متبادلة. تاريخ الهند وتاريخ انجلترا مثلا يجب أن يفكر فيهما معا. لست ميالا إلى الفصل. جهدي كله منصب على دمج مجالات التجربة التي فصلت تحليليا وسياسيا، واعتقد أن هذا خطأ^{٥٧}. وبذلك يؤسس سعيد قراءة طباقية قوامها أصواتا متنافرة ذات أفق سياسية غالبا ما أغفلها النقد المعاصر، وتتجسد في:

١- تعرية التوجه الامبريالي الذي تتضمنه النصوص.

٢- كشف المقاومة المناهضة للامبريالية.

٣- النظر إلى الامبريالية والمقاومة من منظور جدلي.

تكشف القراءة الطباقية -إذا- عن الأصوات الإنسانية التي تنبثق عن طريق الاستعمار والمقاومة، ونستعيد من خلالها خصوصية الحياة الإنسانية التي قمع فيها الصوت الغربي بعنصريته الدفينة سائر الأصوات الأخرى. فالتفسيرات الشائعة حول الثقافة، والفن، والتاريخ، والأدب تفسيرات غربية أحادية وهدفها التسويغ للغزو الامبريالي. وهو ما يعمق من الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية من قبيل: المستعمر والمستعمر، والأبيض والأسود، والشمال والجنوب،... فقد عزز المنظور المقارن الثنائيات الخاطئة، إذ يقف الغرب في الطرف الأسمى والأرقى تحضرا وتقدما، ويقف سائر العالم في الطرف الآخر. وينعدم أمل تصويب انحراف الأدب المقارن، إلا بنبذ هذا التفكير المتعالي والمتمركز، وذلك بوضع كل الأطراف على قدم المساواة.

ورغم استفادة ادوارد سعيد من الأدب المقارن في صياغته للقراءة الطباقية، وخاصة من وجهة نظر المدرسة الأمريكية التي ترى أن المقارنة تتجاوز

الأدب إلى الفنون، والتاريخ، والرسم، والموسيقى، فإن ذلك لم يمنعه من انتقاد الأدب المقارن في دعمه للتعالي الغربي والفرقة بين العوالم. فالتأمل في المقاربات المقارنة المختلفة، يلحظ أن هناك تفاوتاً في تحديد وظيفة الأدب وتطوره. فهناك فريق يركز على الجانب الزمني من خلال تأثير السابق باللاحق من خلال المفهوم الخطي للزمن، وآخر يلح على جانب المشابهة بين الآثار الأدبية التي تنتمي إلى تقاليد قومية مختلفة دون الالتفات إلى الجانب التاريخي، وآخر يركز على الفهم المادي للعملية الأدبية إنتاجاً واستهلاكاً ويدرسها عبر العصور، ويرى في المشابهة بين الآداب القومية المختلفة مجرد انعكاس للبنى التحتية التي تحكم أفكار الناس وفنونهم وثقافتهم.

ورغم أن غاية الأدب المقارن حددت في "تجاوز الانعزالية والانغلاق والمحلية الضيقة ورؤية عدد من الثقافات والآداب معا" ٥٨، فإن ادوارد سعيد يعتبر أن المفارقة تكمن في أنه نشأ وترعرع في كنف الامبريالية الأوروبية. فهما مترابطان ترابطاً ووثيقاً، فمعظم المفكرين الأوروبيين حين احتقوا بالإنسانية أو بالثقافة كانوا بشكل رئيسي يحتفون

بأفكار وقيم نسبوها إلى ثقافتهم القومية الخاصة أو إلى أوروبا متميزة عن الشرق" ٥٩. بمعنى أوضح: رغم أن الأدب المقارن يعني التفاعل بين آداب العالم، فإنه من الناحية المعرفية ظل محافظا على تراتبية قوامها مركزية أوربا وآدابها. فقد حمل الأدب المقارن معه مفهوم أن أوربا وأمريكا كانتا مركز العالم، ليس بموقفهما السياسي فحسب، بل أيضا لأن آدابها جديرة بالدراسة. يقول ادوارد سعيد: "يغدو ممكنا الآن أن نعيد سجل محفوظات الثقافة الغربية كما لو كان مشروخا جغرافيا بالفالق الامبريالي المنشط. وأن نقوم بنمط مختلف من القراءة والتأويل وقبل كل شيء يمكن أن نعاين تاريخ حقول مثل الأدب المقارن، والدراسات الانجليزية، وعلم الإنسان بوصفه منتسبا إلى الإمبراطورية بل بوصفه مسهما، بوجه من الكلام، في طرقها في ضمان التفوق الغربي على الأصلايين غير الغربيين" ٦٠. فالرؤى السائدة تتسم

بالهيمنة والبعد الأحادي الهادف إلى تدمير الآخر خدمة للمشروع الامبريالي. وبذلك، فقد تعددت الخلفيات النقدية والمعرفية التي ساهمت بدور خصب في بلورة ادوارد سعيد لمفاهيمه النقدية التي أسعفته في مقارنة النصوص والظواهر الثقافية. وهو ما جعل نظريته تشبه "ألوان قوس قزح" لمزجها بين مرجعيات تتعارض فيما بينها، كما هو الحال في جمعه بين "جوليان بندا" و"غرامشي" في تصورهما لدور المثقف من جهة، والجمع بين "غرامشي" المنتمي إلى التيار الماركسي و"ميشيل فوكو" الذي يندرج ضمن خطاب ما بعد البنيوية من جهة ثانية. إلا أن هذا لا يشير إلى اعتماد سعيد "التلفيق" بين المرجعيات بدل التوفيق، إذ لا تتسم نظريته بالفوضى المنهجية. فقد استطاع صهر كل تلك المرجعيات في بوتقة واحدة ترفض الانشطار، لتأسيس مشروع نقدي وازن قوامه المغايرة.

الهوامش

١. أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧، ص: ٢٧.
٢. - بيل اشكروفت، جاريث جريفيث، وهلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية، ترجمة: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، تقديم: كرمة سامي، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠، ص: ٢٥٤.
٣. نفسه ص: ٢٧-٢٨.
٤. سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤. ص: ٣٢٠.
٥. سعيد ادوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٠، ص: ٣٠-٣١.
٦. سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص: ٨٥.
٧. - بيل أشكروفت، بال أهواليا، ادوارد سعيد: مفارقة الهوية، ترجمة: سهيل نجم ومراجعة: حيدر سعيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، الطبعة الأولى، السنة: ٢٠٠٢، ص: ٣١.
٨. عز الدين المناصرة، إدوارد سعيد: الناقد الثقافي المقارن، قراءة طباقية، في: كتاب جماعي: الفلسطينيون والأدب المقارن، إعداد فريال جبوري غزول، الصايل للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٣، ص: ٨٣.

- ٩ . سعيد ادوارد، تأملات حول المنفى ١، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، السنة: ٢٠٠٤، ص: ٢٢.
- ١٠ - تيري ايغلتن، نظرية الأدب، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ترجمة: ثائر ديب، ط ١، ٢٠٠٦، ص: ٣١١.
- ١١ . نفسه، ص: ٣١٦.
- ١٢ - نفسه، ص: ٣٣١.
١٣. سعيد ادوارد، تأملات حول المنفى ١، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب بيروت، ط ١، ٢٠٠٤، ص: ٣٠.
- ١٤ . مايكل دينينغ، الثقافة في عصر العوالم الثلاثة، ترجمة: أسامة الغزولي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، عدد ٤٠١، يونيو ٢٠١٣، ص: ١٩٥.
- ١٥- سعيد ادوارد، المثقف والسلطة، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦، ص: ١١٢.
- ١٦ . خالد سعيد، ادوارد سعيد ناقد الاستشراق: قراءة في فكره وتراثه، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، بيروت، ٢٠١١، ط ١، ص: ٥٦.
- ١٧ - عز الدين المناصرة، إدوارد سعيد: الناقد الثقافي المقارن، قراءة طباقية، في كتاب جماعي: الفلسطينيون والأدب المقارن، مرجع سابق، ص: ٧٢.

١٨ - سعيد ادوارد، **المتقف والسلطة**، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص:٤٣.

١٩ . نفسه، ص:٤٤ - ٤٥.

٢٠ - بيل أشكروفت، بال أهلواليا، إدوارد سعيد: مفارقة الهوية، مرجع سابق، ص:٨٩.

٢١ . نفسه، ص:٩١.

٢٢ - سعيد ادوارد، **الثقافة والامبريالية**، مرجع سابق، ص:١٧٧.

٢٣ - نفسه، ص:١١٩.

٢٤ . أنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، مرجع سابق، ص:٥٨.

٢٥ - بيل اشكروفت، جاريت جريفيث، وهلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص:٧٦.

٢٦ - فيصل عباس، **الفرويدية ونقد الحضارة المعاصرة**. (برومتيوس مشيد الحضارة)، دار المناهل اللبناني للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥، ص:١٤٦.

٢٧ . إدريس الخضراوي، **الأدب موضوعا للدراسات الثقافية**، جذور للنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص:٣٧.

٢٨ . نفسه، ص:١٠٤.

٢٩ . نفسه، ص:١٠٤.

- ٣٠ . سعيد ادوارد، الاستشراق: المعرفة السلطنة، الإنشاء، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص: ٥٣.
- ٣١ . بيل أشكروفت، بال أهلواليا، ادوارد سعيد: مفارقة الهوية، مرجع سابق، ص: ٨٩.
- ٣٢ . ميجان الرويلي - سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢، ص: ٢١٧.
- ٣٣ . بيل اشكروفت، جاريث جريفيث، وهلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص: ٢٠٢.
- ٣٤ . هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة: تائر ديب، المركز الثقافي العربي، ط١، السنة: ٢٠٠٦، ص: ٩٤.
- ٣٥ . سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص: ١٠.
- ٣٦ . خالد سعيد، ادوارد سعيد ناقد الاستشراق: قراءة في فكره وتراثه، مرجع سابق، ص: ١٤٦.
- ٣٧ . إسماعيل مهناة، في تفكير الهجنة مع ادوارد سعيد فتوحات ما بعد الحداثة، ضمن: كتاب جماعي: ادوارد سعيد: الهجنة، السرد، الفضاء الإمبراطوري، مرجع سابق، ص: ٢٥.
- ٣٨ . سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص: ٢٤.
- ٣٩ . آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، مرجع سابق، ص: ١٨٢.

٤٠ . عبد الإله بلقزيز، العولمة والممانعة دراسات في المسألة الثقافية، منتدى المعارف، بيروت، ط١، ٢٠١١، ص: ٦٧.

٤١ . نفسه، ص: ٦٨.

٤٢ . حسن حداد، مشروع ادوارد سعيد النقدي ومقولة الهجنة، مجلة الثقافة المغربية، تصدر عن وزارة الثقافة، العدد: ٢٨/٢٩، يونيو ٢٠٠٥، ص: ٣٩.

٤٣ . سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص: ١١١.

٤٤ . رضوى عاشور، في النقد التطبيقي: صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص: ١٤٢.

٤٥ . هومي بابا، موقع الثقافة، مرجع سابق، ص: ٨٨-٨٩.

٤٦ . نفسه، ص: ٩٠.

٤٧ . سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص: ٣٤.

٤٨ . سامية بن عكوش، الطباقية أسلوب للتواجد والمقاومة في فكر ادوارد سعيد، ضمن: كتاب جماعي ادوارد سعيد: الهجنة، السرد، الفضاء الامبراطوري، مرجع سابق، ص: ١٤٨.

٤٩ . سعيد ادوارد، الاستشراق، مرجع سابق، ص: ٣٢٤.

٥٠ . سعيد ادوارد، خارج المكان، ترجمة: فواز طرابلسي، دار الآداب بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٨.

- ٥١ . سعيد ادوارد، الثقافة والمقاومة، حاوره ديفيد بارساميان، ترجمة علاء الدين أبو زينة، مراجعة: محمد شاهين، دار الآداب لبنان، ط١، ٢٠٠٧ ص: ١٦٩.
- ٥٢ . سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص: ١١٨.
- ٥٣ . صلاح حزين، ادوارد سعيد موسيقيا، مجلة الكرمل، فلسطين، العدد ٨٥، خريف ٢٠٠٥، ص: ٢٠٠.
- ٥٤ . سعيد ادوارد، الثقافة والمقاومة، مرجع سابق، ص: ١٦٨.
- ٥٥ . سعيد ادوارد، الاستشراق، مرجع سابق، ص: ١٤١.
- ٥٦ . صلاح حزين، ادوارد سعيد موسيقيا، مجلة الكرمل، مرجع سابق، ص: ٢٠٧.
- ٥٧ . سعيد ادوارد، السيف والقلم، حوارات مع دافيد بارساميان، ترجمة: توفيق الأسدي، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٨، ص: ٦٥.
- ٥٨ . سعيد ادوارد، الثقافة والامبريالية، مرجع سابق، ص: ١١١.
- ٥٩ . نفسه، ص: ١١٢.
- ٦٠ . نفسه، ص: ١١٨.

زهرة البرتقال

قراءة في ضوء النقد الثقافي

أ. م. د. علياء سعدي عبد الرسول

الجامعة المستنصرية- العراق

حين تنتمي الكتابة إلى نقد الشعر، الشعر الذي ينجز بحساسية خاصة، تكسر قواعد الأدب وقوانينه، لتشكل فرادتها الخاصة، فهذا أمر يتطلب جهداً لاستكشاف أسرار التشكيل اللغوي . ولعل ديوان (زهرة البرتقال) للشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر قد خلق مناخات شعرية حداثوية، شكّلت خروجاً على سلطة عائلة الشاعر الشعرية، متمثلاً بالانفتاح على فضاء قصيدة النثر التي خرجت عن المقايضة الشعرية، وهو أمر فرض نفسه عليّ لأن أنحاز في مقارباتي الإجرائية إلى النقد الثقافي، كون قصيدة النثر والنقد الثقافي يتوافقان في انحراف درجة الحساسية، إذ إن النقد الثقافي قد كشف عن مرونة كبيرة في تعامله مع كل النصوص الأدبية .

إن ديوان زهرة البرتقال مال إلى (قصيدة الشخصية)، فاشتغل الشاعر عليها في أغلب قصائد ديوانه، معتمداً على الطاقنتين: الدرامية، والسردية، اللتين تحاولان كسر المرجعية، لتنبتان في أرض بكر . اشتغل ديوان (زهرة البرتقال) على مستويات ثقافية عدّة، وهو ما أطلق عليه دوغلاس كلنر (ثقافة الوسائل)، وهو مصطلح يكسر الفواصل التقليدية ما بين الثقافة وفعل الاتصال، ويفتح المجال للنظر إلى الثقافة بوصفها نتاجاً^(١) .

حدّ الشاعر في قصائد هذا الديوان من إمكانية الانتماء والرضوخ إلى مرجعيات نسقية، فالبنية الإيقاعية – مثلاً – تكون واضحة جليّة، وفي بعض القصائد تترك مكانها لتكون الصورة هي مركز القصيدة .

وربما يكونُ (النموذج النسقي) واضحاً جلياً في قصائد عدّة، لكون الشاعر عربياً/ بصرياً من جيل الستينات، فيظهر نسقُ (الفحولة الشعرية) المترسّب في مرجعيّاتٍ ثابتةٍ المقاييس، فيعلو صوت (الأنا) صادحاً ببطولاتٍ ومواقفٍ تُحسبُ للشاعرٍ فقط .

يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى خلخلة النسقية، وإرباك المرجعية في الذاكرة، في محاولة منه لمجارة المشاعر التي تدخل إلى الأنساق فتجرثمها، في محاولةٍ لاقتحام الذات وسط ما هو مرجعيّ معروف، ليشيدَ الشاعرُ بنياناً فوق هيكلها الأصل .

ولا يوجد في الشعر - عادةً - عملٌ خاضعٌ لنهايةٍ تغلقُ الباب في وجه القادم الجديد، فقد يُهشّمُ النسق المعتاد في الديوان، وتُكسّرُ نمطيّةُ المرجعيّات، ويصبح الشاعر غازياً، يؤسس هياكل جديدة في أرضِ المرجعيّات نفسها، على هذا الأساس جاءت محاور البحث تحت عنوان النقد الثقافي، لتكونُ قصائدُ (زهرة البرتقال) راكبةً الأمواج مع أو ضدّ، فمرةً مع رفض المرجعيّات وقولبتها، ومرةً أخرى تسير في خطّ النسق وتحرص على خطاب المؤسسة . وسأحاول في صفحات البحث القادمة

أن أقفَ على ما قدّمتُ من محاور في ضوء الإجراءات التطبيقية .

١- النموذج النسقي:

أوجب قانون النقد الثقافي انتهاء صلاحية (الصنم) بموجب سقوط المناسبة، لفقدانها الاستجابة للآخر (...). هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعريّ صنغته الثقافة، حيث نحتته بمزايا متعددة على نحو تقديسيّ بلغ حدّ تنزيهه عن العيوب، الأمر الذي جعل الشاعر في كلّ الأزمان هو صنم بلاغيّ، فأصبحت (الأنا) مقاماً أساساً وجوهرياً، وتعتمد الخطاب اعتماداً مصيرياً إلى درجةٍ يصبح معها هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب، وإنما للثقافة^(٢) . ومع ذلك فإنّ (الأنا) وحدها ليست قادرةً على أن تصنع حميّة الشاعر، إذ حاولت القبيلة العربية قديماً أن ترسم صورتها عند القبائل وتمنحها قوة تداولية خاصّة، عبر أنموذجٍ مثال، استوجب هذا الأمر تغييراً في قوانين اللغة، فانحرفت الـ(نحن) إلى مسربٍ آخر هو (الأنا) فاستحال الفرد إلى (أنا) متضخمة نافية للآخر، "فلا تتأكّد الذات إلا عبر استخدام سلاح الإرهاب البلاغيّ وهذا شرط نسقي، فالذات

المتشعنة لا مجال عندها للتعايش الحرّ مع أي طرف آخر هو بالضرورة النسقية خصم وعدو" (٣)، "فصار الأبلغ هو الأكذب ، وصار الاكذب هو الأبلغ، وهو الأظلم وهو أكثر ذاتية وأنانية وتعالياً على الآخر، وعلى قيم العمل والفعل، وهذه هي النسقية" (٤)، عندها صارت (النحن) القبلية هي (أنا) الشاعر المتضخمة، حتى وصل الأمر بالخليل بن أحمد الفراهيدي إلى أن يصف الشعراء بأنهم "امراء الكلام يصرفونه أتى شاعوا، أو يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم" (٥)، عندها يكون الشاعر هو القطب الذي تدور حوله الأنوات والأشياء، فهو يشعر بما لا يشعر به الآخرون، فصار الشاعر فحلاً على رأس الهرم يحتكر وحده صناعة الذات ولو بأمجاد وهمية .

إنّ الإصرار على إعادة بريق (النحن) جاءت فكرة في النقد الثقافي بتقويض النسق الأنوي، فعاد الاهتمام "بالمؤلف والسياق والمقصدية، والقارئ والناقد، ومن ثم فالنقد الثقافي نقد ايديولوجي وفكري وعقائدي" (٦) يطرح نفسه فكراً شاملاً يساير رأي دريدا التفكيكي القائم على التقويض والتشتت والتشريح (٧) .

ولعلّ طغيان الأنا في بعض قصائد زهرة البرتقال قد جعل هذه القصائد تصطف في طابور الجنس الخطابى الموحد الذي يُنمط المتعدّد، فالذات الشاعرة وجدت في تضخّم الأنا وإعلاء شأن الفحل حالة طبيعية تعكس طبيعة النشأة (٨) .

عمد الشاعر إلى خلخلة كلّ الأنظمة الوزنية بفرض نفسه عملاقاً، تبدو كلّ الأشياء صغيرة أمامه . يقول في قصيدة (الندى):

إنّ المسافات من قـدري،
وإنّ الخطو ملتبس في أصابعي
قل لي إذا، كيف اعتمرت بعمة ((جدي))،
وفوطة ((مياسة))، جدتي في
الشعر، والدندنة ؟
أموت إذا في كلّ صوب لأحيي
الـ
أنا من تراب سومر، وبابل،
والبصرة الشاهقة (٩) .

الاعتیادی، فمن خلال التسامي بلذة الالتصاق
(الخدّ بالخدّ) وصل الشعور إلى أفقٍ میتافیزیقی،
لینفتح السمع على سماع ما لا يمكن سماعه
(ارتعاش النور الإلهي)، عندها يأخذ السمع
شرعیته؛ لأنّه صادرٌ عن (أنا) غير اعتیادية تشعر
بما لا يشعر به الآخر .

وحاسة شمّ الشاعر خارقة للاعتیادی، فهو لا يشمّ
إلا عطوراً (نبویّة)، يقول في قصيدة (رائحة الندى
البهي):

وأنتِ هناك

أشمّ رائحة الندى النبوي،

فألبس قميص العافية،

وأغفو في عشب الأمان^(١٢).

إنّ حاسة الشمّ خارقة تلنقط الرائحة على بعد
مسافات، فتدخل أجواءً قدسيةً تتشاكل مع إطارِ
قصة يعقوب وقميص يوسف (عليهما السلام)^(١٣)،
حتى تكون ردّة الفعل لشمّ رائحة (الندى النبوي)
لبس قميص مغاير لكلّ القصص، إذ تعزى الى
كونه قميص العافية، عندها يأتي النوم المرافق

(الذين استباحوا) . ويحدّد الشاعر جغرافيةً مكانيةً
لمدنٍ عدّة هي: (سيناء، والقدس، وتل الزعتر،
والنهر) وهي خيوط تتجمع في بؤرة الاضطهاد في
عدوّ واحدٍ وهو العدو الصهيوني آنذاك، لتتقلب إلى
مطاردةٍ ومقاتلة للعدوّ، فهي (خيل، وسيف) تطارد
العدوّ حتى في حلمه، وسيف غيريّ مؤيد من الله
سبحانه وتعالى، عندها تكون رؤية الشاعر قد
استطاعت أن تتجاوز المحدّدات إلى مسافات تبعد
عشرات السنوات .

ويُعطي الشاعر من شأنٍ (الأنا)، من خلال الحواسّ
أيضاً، إذ إنّ سمعه يخرج عن مقاييس الطبيعة إلى
حدّ أنّه يسمع ارتعاش النور الإلهي . يقول:

أصـممتُ خـدّي،

بـخـدّك

فسمعتُ ارتعاشَ النورِ الإلهي^(١١)

عمل الشاعر على أسطرة سمعه، من خلال سماع
أشياء لا تُستشعر ولا تُرى لإنسانٍ في تكوينه

لراحة نفسية، فيكون العشب هو الأم التي يحسُّ
الطفل في أحضانها (بالأمان) .

هكذا كانت حاسة الشمّ مترفعةً عن إنسانيتها لتكونَ
حاسةً نبيةً .

وتعمل حاسةُ التذوق على تذوقِ ما هو معنوي
بكسر أفق التوقع . يقول في قصيدة (دعاء
الشفق):

فحين تذوّقْتُ لبلابِ اسمك

ففي أعالي الفـرات

مادتِ الأرضُ بالهـمار

فـانزلقُ

أنا غارقٌ في دمي،

والشـفقُ^(١٤) .

ثمة مستوى مغاير للتذوق، فالشاعر لم يتذوق ما

هو ماديّ، إنّما ترفّعَ بأناه إلى تذوقِ ما هو معنويّ

(لبلاب اسمك)، بإضافة الاسم إلى لبلاب، يجعل

الاسم دينامياً في حركة دائمةٍ يتسلّق على بقيةِ

الأسماء، ولا بدَّ أن يكونَ مثل هكذا طعام في مكانٍ

قدسيّ (أعالي الفرات)^(١٥)، عندها تتقلب الموازين

عبر الفعل (مادت)، فيندفع النهار بميكانيكية عالية

(انزلق)، فيطلع (الشفق) الذي تشاكل لونياً مع دم

الشاعر، ل يبدو كلّ شيء متغيراً بعد أن تذوّقَ

الشاعر (لبلاب اسم حبيبته) .

إنَّ حاسةَ الشمّ عند الشاعر هي حاسة متفردة،

ترفض المنطقية في عملها . يقول في قصيدة

(القريب):

أيُّها العاشقُ الجميلُ

زرعْتُك في "نن" عيني

وأقـولُ: بعيد !

أيُّها القريبُ - البعيد

منّي عليك السلام^(١٦) .

أحبّطَ الشاعر منطقية اللمس، ليلامس حبيبته من

خلال العين، فالالتصاق كان زراعة (زرعتك)،

ولعلَّ تعمّد استخدام كلمة (نن) العامية بدل بؤبؤها

جاء بمقصدية دلالية باستخدام الكلمة الأقرب

إنَّ تَضَخَّمَ الزَّوْجَةِ (علياء) لا بدَّ أنَّ يحدَّ، ف (زيتها)
مضيء وإنَّ لم تمسه نار)، فهي الزيتون كما هو
المعادل في الآية القرآنية، في محاولة لتبئيرها في
دلالة السلام والأمان والمنح^(١٨)، فالزيتونة تمنح
بدون عامل يساعد على اشتعال (النار) بإضاءة
ربانية، عندها يستشرف الشاعر مكانه، ليكون
(السيد) بالتعادل اللفظي مع (الزجاجة) اللامّة
(للمصباح)، والزجاجة (هي الكوكب الدري) الذي
يختزل الشجرة ليظهر هو السيد، فالشجرة الزيتون/
الزوجة هي مانحة لعامل مساعد للكوكب الذي
يجعل من نوره قدسي (دري) .

ولا بدَّ أنَّ يكون صغير الشاعر هو أيضاً خارجاً
عن منطقية الخلق، وهو صغيره المخلوق منه .
يقول في قصيدة (محمد ياسين):

مِنْ دَمِي، أَنَسْتُ،
أَيْهُ الْوَلَدُ الْغَضُّ،
ذُو ((الْبَغْجَةِ)) السَّاطِعَةُ؛

استخداماً بالمكان المركزي للنظر، ليكون
التلاصق، ولوقوف الحبيبة على قاعدة ضدية
(القريب - البعيد)، على رغم الزراعة في (نن)
العين دلالة على محاولة التملك أكثر بالتداخل
والتعمق، عندها يكون الاستحواذ التام، فيقف
الشاعر متفرداً بأناه فيقدم ذاته (منّي) على الذات
المستحوذ عليها (عليك) عندها يعم السلام .

وفي محاولة لإبراز فريدة الذات، حاول الشاعر أن
يجعل من ذاته مصدراً لما هو مقدّس . يقول في
قصيدة (علياء) .

زَيْتُونُكَ مَضِيءٌ،
وإنَّ لَمْ تَمْسَسْنَهُ نَارٌ !!
وَأَنْتَ سَاسِدٌ،
أَوْقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ،
مَبَارَكَةٌ،
لَا شَرْقِيَّةٌ، وَلَا
غَرْبِيَّةٌ^(١٧)

فلا يَكُنْ قَلْبُكَ، مثـل قـلـبـي،
لا يـذـوبُ إلـا بـي، وفـي:
أنا لـبـنُ الجـنَّة،
وضـوءُ الجـنـوب،
الذي لا يـنـام^(٢١).

يصدر الشاعر أمره إلى القلب/ مصدر الأحاسيس
والحياة، في محاولة منه للسيطرة التامة على
المنظومة الجسدية الكاملة، لنكتشف أنه يوجّه
الآخر بالاضمحلال التام (الذوبان) به وفيه، من
خلال تسليط الضوء على مغريات تستقطب الآخر،
فهو (لبن الجنّة) الذي لا ظمأ بعده ولا موت، وهو
(ضوء الجنوب) الساهر أبداً غير المنطفئ،
فالذوبان به حياة أبدية ونور سرمدي .

هكذا جاء تعاضم الذات عند الشاعر على وفق
نسقية مرجعية جعلت منه صورةً لمتفردٍ يُغايِر
المنطقيّ المألوف .

٢- جرثومية النص:

إنّ قصيدة النثر خطابٌ مضادٌ يتمرّد أولاً على
ميراثه الشخصي بمستوييه العام (القصيدة
العمودية)، والخاص (قصيدة النثر) .
من هذا المنطلق تكون قصيدة النثر ثورة على كلّ
المحدّدات الشكلية والدلالية، فهي تصدم كلاسيكية
التصميم، لتسبح في فضاءٍ من صنع عوالم مبدعها
الداخلية، وديوان (زهرة البرتقال) كان له تلك
الميزات؛ لأنه أسس لغة استراتيجية ذوّبت في
بعض القصائد (الأنا) رفضاً لنمطية النسق الذي
يمرّ ثقافته "عبر اندفاع الجمهور إلى استهلاك
المنتج الثقافي المنطوي على هذا النوع من
الأنساق^(٢٢) .

حاول الشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر في
ديوانه هذا أن يفتح نصّه على مرجعية يُجرّثُها
بذاتية فيصبح موروثها بعيداً بخلخلة خارطة
المرجعية، فيتوقف مدّ النسق ويتخلّى الأنموذج
المتواتر عن تدفقه، مكوّناً بذلك خطاباً آخر .

لعلّ الدوران في فلك الأنموذج يُنهي صلاحية
الأنموذج نفسه بموجب انعكاس النتيجة . يقول
الشاعر في قصيدة (قُل للمليحة):

أَقُولُ لِلْمَلِيحَةِ ذَاتِ الْخُمَارِ

الْأَبْيَضِ _____

رُدِّي عَلَيْهِ صَاحِبَ لَاتِهِ

لِيَتَوَضَّأَ بِعَطْرِكَ (٢٣) .

النص خرج من هيكلية النص القديم (قُلْ لِلْمَلِيحَةِ

في الخمار الأسود)، إذ أصبح القديم نقطة انطلاق

للجديد الآخر الذي سهّل الانفلات منه، إذ تبدّل

اللون الأسود باللون الأبيض تغييراً للمسار،

فالمسار الأول انحرف من المعنويّ إلى الماديّ،

أمّا مسار القصيدة فانحرف من الماديّ إلى

المعنويّ، إذ إنّ الروحَ تسمو وترتفع كلّما حضر

الحسّ، وهو قد حضر فعلاً في أخطر أدواته

وأعلاها (العطر)، غير أنّه كان بوابةً للدخول في

أقدس الفروض (الصلاة)، ليجعله الشاعر مادةً

للوّضوء .

وعمد الشاعر في قصيدته (أربع همسات إلى أبي

نواس) إلى أنْ يُجَرِّثَ النصَّ بزرج (لا) النافية في

داخل نسيج القصيدة الأصل، فتعرقل نشاط

الطرب:

الزمنُ الطافُحُ فوق أكْوَاسِ الندمانِ،

مُثَقِّلٌ بِالْحَزَنِ وَالتَّبْـرِيحِ،

يُنْشِرُ ظِلَّهُ عَلَى الطَّرِيقِ يَسْتَرِيحُ،

عند انطفاء الكأس، وارتعاشة العاشق حين يعبثُ

الهـ _____

أو يهـجـ _____

((وَحَامِلُ الهـ _____

لا يتسـ _____ خَفَهُ الطـ _____ رِبِ)) (٢٤) .

إنّ الزمن هو الشخصن الذي يخضع الماحول

إلى قياساته الشخصية، فصار كلّ شيءٍ خاضعاً

لحزنه، محاولاً أنْ (ينثر ظلّه) ليغطي كلّ شيءٍ بعد

انسحاب ما يثير الفرح في نفس الشاعر: (الكأس،

والحبيب)، عندئذٍ تنتفض حالة الطرب ليتجرثم بيت

أبي نواس بدخول نفي على الفعل (يستخفّ)،

زَمَّ الشَّـ _____ فَتَيْنِ،

وَفَرَّ مِّنْ عِبَاءَتِهِ السُّودَاءِ

إِلَى خِيْمَةٍ بَيْضَاءِ ..

إِنَّهُ مَعَ الْمَلَائِكَةِ

الصَّالِحِينَ^(٢٧).

يحاول الشعر في هذا النصّ لفتَ الانتباه إلى

شخصيةٍ أخرى من العنوان (أبي ...) الذي يشتغل

على هذه النقطة من الإحساس تجاه الشخصية، لذا

رسم بورتورية ركَّزَ فيها على جانبيين مميزين

ومحبَّبين في الشخصية، هما: (صلعته المعهودة)،

و(شاربيه النقطة)، ويستمرُّ الشاعر في الرصد

لذلك الأب الحاكم، فهو (يذرع الأسواق صباحاً)

دلالة على مشي يغيب فيه الهدف الخاصّ وهو

الشراء، ليظهر فيه الهدف العام وهو تفقد السوق

بمن فيه بآلم وحسرة، وهو أمرٌ أشارت إليه شبه

الجملة وعطفها (بنفسٍ وإِه) . وهو أبٌ يُكمل واجبَهُ

في المساء أيضاً بتفقُّدِ (العَسَسِ)، الأمر الذي

أشعر أبناءَهُ بالأمان صباحاً ومساءً .

وفي جملة (فتسكب وردة عنقه) تحدث الهزّة بموت

(الأب)، إذ إنّ الوردة في انسكابها قد رحلت إلى

عالم السوائل بدلاً من الجامد ليفوح عطر الورد من

الأب بدلَ الدم .

بعدها تتوالى سلسلة الإخمادات (تتطفئ ريح

الجوري)، و(يهرب ضوع الياسمين)، فلا وجود

لعطور عابقة بعدما سكبت وردةً عنقَ الأب .

عندها يكون الموت جسراً لحياة أخرى يستحقّها

ذلك الأب بعد تعبهِ، فجاء الفعل (زَمَّ) بعد أن

تكشّفت الأمور، فهو دلالة على الاستهانة بموقف

الموت ليووقف مهزلة العباءة^(٢٨) التي ارتداها خائفاً

من الماحول، ليدخل خيمة الملائكة البيضاء .

هكذا جرثم النصّ بتغيير اتجاه سهم الدلالة من

شخصية نوري سعيد إلى شخصية الأب، الذي

احتضن أبناءَهُ حتى النهاية .

٣- تهشيم النسق:

إنَّ النقد الثقافي يعدُّ خروجاً عن سلطة العائلة

النقدية، فهو يستقي مادته من منبعين، هما:
المؤلف، والمرجعيات الثقافية .

لقد تَشَفَّ في النقد الثقافي عن "زيف الكثير (كذا)
من الفوضويات وهشاشة أسسها، فأصبحنا أشدَّ
وعياً بدور الثقافة"^(٢٩)، إذ حرص النقد الأدبي على
الالتزام بإنتاج علاقات تناسب الوضع الاجتماعي،
والاقتصادي، والثقافي، والإنساني، مثلونةً بألوان
العصر، حتى أصبحت أنساقاً لها قدسيتهـا ولها
قياسات وأطر معينة، بإظهار الجمالي فقط، بينما
انفتح النقد الثقافي على أفقٍ أوسع بالتلفُّت إلى
المضمرات النسقية، فأخذتِ الذائقة تتحرر ممّا هو
مفروضٌ إلى ما تتذوقه هي "وهذا لا يعني شطباً
لتاريخ الذاكرة الثقافية الماضية، واقتلاع عقلها،
واستبدالها بآخر، بل يعني معاودة القراءة الثقافية
النقدية لتلك الذاكرة، وحللتها من المراكز
والمرجعيات والسياقات المكبَّلة لها، ووضع اليدِ
على حالات نهب الذاكرة، والالتفات إلى المقصّي
والمهمش، وإعادة قراءته ومراجعة قوانين المراكز
الثقافية المتحكمة في تسيد أنساقٍ دون أخرى"^(٣٠) .
ولقد جاءت نصوصٌ كثيرةٌ في ديوان زهرة البرتقال

تدورُ في رحي تهشيم النسق، أو تخرج من قلبِ
المرجعية بكسر قيودها، فتكون قصيدةً منبئةً الصلة
ليس لها أثر مرجعيّ .

وقد ساعدت على ذلك قصيدة النثر التي كسرت
قيودها، وتحرّرت عن نظم القصيدة السائدة بفسح
المجال للشعور أن يتدفَّق من دونِ حدود .

وجد الشاعر أن يهشَمَ نسقية ذاته بعد أن صُدِمَ
بواقعه، إذ إنَّ بقاءها لم يستطع أن يزوق حاضره
ولا يلمع ماضيه فلا مستقبل إذاً . يقول في قصيدة
(كريم/ ضنين):

إِنِّي أَعْرِفُ كَانَ اسْمِي (كريم)،
وَأَبِي كَانَ اسْمُهُ (راضي) .
لَمْ أَغْدُ - الْآنَ - كَرِيمًا،
وَأَبِي لَمْ يَغْدُ - الْآنَ - الرَّاضِي ..
فُلِّلْ لِي
كَيْفَ إِذَا
أُورِقُ فَيَقْبِي قَلْبِي
نَبْضَ الْمَاضِي ؟!

وَأُزْنِبِقُ فِي الرُّوحِ الْغَضِّ
غَنَاءً نَدِيمٌ!!؟ (٣١) .

إنَّ بقاء الذات/ الاسم مرهون بمركزية الحاضر المرتبط بخيوط مع ماضيه ومستقبله، غير أنَّ انفلات تلك الخيوط من مركزيتها بتآكل الحاضر عمل على تهشيم الذات، فلا ماضي (كان اسمي كريم)، (وأبي كان اسمه راضي)، إذ إنَّ التعويل على الفعل (كان) الماضي الناقص ينهي صلاحية الاسمين، وبالتالي تُنقِط إلى الاسمين في الحاضر ينهي الشاعر صلاحيتهما (لم أعد الآن كريماً)، (وأبي لم يعد الراضي)، عندها لا فائدة تُجنى من استحضار المستقبل الذي مات ماضيه وحاضره فلا يخضر القلب بعد اليوم وتطلع أوراقه فتوقف نبض الماضي ولا تزنبق الروح بغناء أقرب المقربين، فلا مستقبل لذلك .

وقد التجأ الشاعر إلى تهشيم الآخر فالحاكم المدني

(بريمر) (٣٢) تهشمت صورته، فلم يعد إلا صورة لكل رزية . يقول الشاعر:

مُتَخَمٌ ..
بالأحاييل، والعنفة؛
مُتَخَمٌ ..
بالرزايا العظَام،
بالرزايا الصغار - العظَام،
مُتَخَمٌ ..
لا ينَام .
يَأْكُلُ النَجْمَ، والكِسْرَةَ النَّاعِسَةَ،
ثمَّ يذرفُ فوقَ قِبابِ القصرِ الجمهوريِّ
فِي بَغِيٍّ دَادُ،
ليعودَ يَبْوُلُ عَلَى عَقْبِيهِ،
مُخْتَبِئاً فِي عَمَّةٍ حَاخِمِ،
أو (غُتْرَةٍ) سَدِيدٍ (٣٣) .

دفع الشاعر شخصية الحاكم المدني إلى حافة الترهّل، فكلمة (مُتَخَم) بما تحمله من سيميائية

حاخام)، (أوغتره سيّد)، فهو موجود في كلّ عميل ودجال . هكذا هُشّم صورة الحاكم المدني بخروجها عن النسق المعتاد لها ولكلّ حاكم .

يستمر التهشيم النسقيّ في تجواله من قصائد الشاعر لنجده قد أخذ معولهُ في قصيدة (إلى الراحل القاصّ محمود عبد الوهاب) ليهشّم مرتكزات معروفة . يقول:

في ثامن أيام الأسبوع،
كان النّدى معشوباً،
والقوافل متعبّة .
وفي الثلاثين من شباط، كانت القطّة
تموء بلا حنجرة،
والشّمع معقفاً
بالنبض الموحش! (٣٤) .

انحرف الأسبوع عن مسطرة المقايضة المرجعية، فهو قد ازداد يوماً، دلالةً على ركود واضح، جزاء تحلّل النظم بموت المبدع القاص، لتكون جملة

الامتلاء هوّت بالحاكم إلى دلالة الخواء الإنسانيّ (متخّم بالرزايا العظام)، وقد شحن الشاعر الجملة الأولى بمرادفٍ لها بعد أن أضاف عليها (الصّغار) (بالرزايا الصغار - العظام)، ليظهر الحاكم بقمّة الخواء الإنساني بتحقير أفعاله الرذيلة إلى أرذل، وبالمعاوضة بجملة (متخّم) أخرى يؤسس مستوى دلاليّاً جديداً مسكوتاً عنه ليتخّم (بريمر) بكلّ رذائل الكون .

وهو في صفاته يفارق الإنسانية فهو (لا ينام)، ثم التفت إلى طريقة أكله العلائقية (إذ يأكل (النجم)، و(الكسرة الناعسة)، غير أنّه يفارق في صفة خروجه الإنسان، فهو (يذرق) فهو لا يساوي الإنسان حتى في خروجه؛ لأنّه فقد تلك الصفة، غير أنّ خروج تلك الفضلات الحقيرة تكون على رمز الدولة العراقية وهيبته (قباب القصر الجمهوري) محتقراً من في الدولة من أشخاص، وهو في طريقة بوله (على عقبه) يثير الضحك، ليتشظى النسق، لكنّه يبقى مختبئاً في (عمّة

(الندى معشب) دلالة على ركودية ليس فيها حركة
هوائية، لتساعد على جفافه، أمّا القوافل فهي
متعبة، إذ يناسب ركود إيقاعها مع زمنية (ثامن
أيام الأسبوع)، أذ أثقلت بالتعب فلم تقوَ على
الحركة .

وفي مساندة للمقطع الأول يأتي مقطع آخر يشي
بالإحساس نفسه (وفي الثلاثين من شباط)،
(فالقطة) فقدت هويتها التعريفية (مواها) عندما
فقدت حجرة، عندها يخرج صوتها صامتاً،
و(الشمعة) فقدت ضوءها معنوياً بعد أن لم يعد
لضوئها أهمية للجالسين ذوي النبض المتوحش،
عندها تكون الأيام بلا ضوء ولا صوت وهي
مجرد ترهلات لزيادة يوم بلا فائدة تُذكر، بعدها
يفقد كل شيء هويته برحيل المبدع القاص .

هكذا كانت محاولتي لتسليط الضوء على ديوان
زهرة البرتقال بإدخاله في موشور النقد الثقافي
لأجده خاضعاً مرّة، ومتمرداً مرّة أخرى على قيود
مرجعية .

(١) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله محمد الغدامي، ٣١٦ .

(٢) المصدر نفسه، ١٢٠ .

(٣) المصدر نفسه، ١٧٥ .

(٤) المصدر نفسه، ١٨٩ .

(٥) وهو رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي، ينظر: شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية:

www.alfaseeh.com

(٦) النقد الثقافي، خصائصه، مؤثراته، مفهومه، د. جميل حمداوي: www.stop

(٧) المصدر نفسه .

(٨) إذ ولد الشاعر في بيئة قروية هي (القرنة) في أقاصي جنوب العراق، فهذه البيئات من شأنها إعلاء شأن الذكر، فالذكر هو

الامر الناهي، فلا يحق لمن حوله وخاصة من عنصر الإناث الاعتراض عليه . ينظر: آليات التشكيل السردية، دراسة في

شعر عبد الكريم راضي جعفر، د. علياء سعدي، مجلة كلية التربية- الجامعة المستنصرية، العدد الرابع، ٢٠٠٦، ص ٣٤١ .

(٩) ديوان زهرة البرتقال، د. عبد الكريم راضي جعفر، ٧٥ .

(١٠) المصدر نفسه، ٣٤١ .

(١١) المصدر نفسه، ٢٠٣ .

(١٢) المصدر نفسه، ٤٧ .

(١٣) قال تعالى: ﴿وَلَمَّا فَصَلَ الْغَيْرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ فَلَمَّا أَنْ

جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ . سورة يوسف، ٩٤- ٩٦ .

(١٤) الديوان، ١١١ .

(١٥) وهي إشارة الى نهر الفرات بقداسته، كونه - كما جاء في الأساطير - أنه نابع من الجنة

(١٦) الديوان، ٢٩٩ .

(١٧) قال تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ . سورة النور ٣٥ .

(١٨) فالزيتونة هي رمز للسلام كما ورد في قصة طوفان نوح (عليه السلام) عندما أتت حمامة له بغصن زيتون، دليلاً على جفاف الأرض، ودعا لها سبعون نبياً بالبركة، وقال فيها رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) "كلوا من الزيت وادهنوا به فإنه شفاء من سبعين داء". ينظر: شجرة الزيتون رمز السلام والحياة والخصوبة، فائز حيدر، جريدة المؤتمر، العدد ٢٩٨٣، ٤ آيار ١٩٩٣، ٢٧١٣ .

(١٩) الديوان، ٣٠٣-٣٠٤ .

(٢٠) المصدر نفسه، ١٣٥ .

(٢١) المصدر نفسه، ١٠٣ .

(٢٢) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات قراءة في الأتموزج العراقي، د. محمد صابر عبيد، ٢١٠ .

(٢٣) الديوان، ٢٢٣ .

(٢٤) المصدر نفسه، ٤٣ .

(٢٥) المصدر نفسه، ٢٨٣ .

(٢٦) القصيدة كتبت في زمن حزب البعث الذي مقت الحكم الملكي وكان يحظر ذكر العائلة المالكة ومن يمت لهم بصلة بأية كلمات تمجدهم، لذلك كان التبادل اللفظي .

(٢٧) الديوان، ٣٠٧ .

(٢٨) وهي عباءة ارتداها نوري سعيد عند هروبه من بيت الدكتور صالح البصام، بعد تدفق القوات العسكرية على البيت .

ينظر: أيامي القصة الكاملة لمقتل نوري سعيد
Ayamuna.blospot.com

(٢٩) النقد الثقافي وآليات إنتاجه، د. جاسم محمد جاسم، مجلة الموروث، العدد ٣٩، آيار ٢٠١١ . ص ٢٣ .

(٣٠) بوطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، د. بشرى موسى صالح، ٣٩ .

(٣١) الديوان، ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(٣٢) حاكم مدني للعراق بعد سقوط بغداد عام ٢٠٠٣، حكم الى عام ٢٠٠٤، له عدة قرارات فاشلة ومنها حل الجيش العراقي

.
<https://ar.m.wikipedia.org>

(٣٣) الديوان، ٣٢٣ .

(٣٤) المصدر نفسه، ٢٠ .

النقد الروائي العربي المعاصر وأسئلة الدراسات الثقافية

دراسة في أنماط التلقي وخصوصية الممارسة النقدية

د. أحمد الجرطي

الأكاديمية الجهوية- المغرب

تمهيد

يعد اتجاه الدراسات الثقافية في الفترة الراهنة من أهم المناهج النقدية حضورا وتأثيرا في المشهد النقدي العربي المعاصر، جراء ما اكتنز به من كشوفات معرفية ومنهجية منتجة خلّلت الكثير من ثوابت الممارسة النقدية ومقاييسها في تقويم الخطاب الأدبي، وتتمين قيمته الإنسانية المائزة، ويأتي في مقدمة هذه المغايرات المنهجية الكشف التي أخصب بها اتجاه الدراسات الثقافية حقل الممارسة النقدية تشديد أنصار هذا الاتجاه على أن النص الأدبي لا يستمد تميزه الفني فقط من ما يتسرل به من صور بلاغية واستعارية دالة على عبقرية فنية متفردة، وإنما من طبيعة ما يندس في أعطاف هذه النصوص من أنساق ثقافية مضمرة تنتج معرفة بالهوية والكينونة الإنسانية، وتؤشر على التواشج القوي بين المعرفة والسلطة والذاكرة التاريخية للأمم والجماعات في تمثيلها للآخر، وتكريسها لصور بعينها تتواتر في مخيلة الشعوب ووجدانها الجمعي، وتظل هي المسؤولة عما يحصل بين الأمم من تباعد وانفصال وتمركز حول الذات يُغيب كل آواصر التعايش والتشارك الإنساني، ويغدو شكلا من أشكال الهيمنة، ومرد ذلك من منظور أصحاب الدراسات الثقافية أن النسق المضمّر يكون متعاليا على الفكر النقدي «ومنغرسا في عمق الثقافة القومية وبعيدا عن النقد

الثقافة، من خلال تراكمات نصوصية ينوجد
داخلها بوصفه دلالة مضمرة بعيدة عن مناطق
الوعي العقلاني أو النقدي المباشر^١.
كما ينضاف لهذه المكتسبات المنتجة التي افترع
بواسطتها الدرس الثقافي مداخل قرائية جديدة
لتأويل الخطاب الأدبي، واكتناه أبعاده الفنية
والمرجعية، حرصه على استرفاد مفاهيم عدة
تخصصات وحقول معرفية لمقاربة الظاهرة الأدبية
في تعدد مستوياتها التي يتداخل في نسيجها
السياسي بالاجتماعي والتاريخي بالفني، وهو ما
دفع العديد من الباحثين لتوصيف منعطف
الدراسات الثقافية، بكونه منعطفًا نقديًا متعدد
التخصصات، تتميز قراءته النقدية للنص الأدبي
بكونها قراءة عبر ثقافية تأبى تسييح مفاهيمها
داخل حقل معرفي محدد، حريصة بالمقابل على
الامتناع من مختلف المعارف والعلوم الإنسانية
والمساءلة. ويحافظ النسق أو المضمر الذهني
على ديمومته وفاعليته من خلال عملية إعادة
إنتاج ذاته بأشكال وآليات متعددة ومتنوعة داخل
كالفلسفة، والإثنولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلم
الاجتماع والتاريخ، والتحليل النفسي، وفي هذا
السياق يقول الدكتور محمد بوعزة: «إذا ما نظرنا
إلى الدراسات الثقافية من زاوية مقارنتها
بالتخصصات المعرفية الممأسسة مثل نظرية
الأدب والسوسيولوجيا والتاريخ وعلم النفس فإنها
تشكل حقلًا معرفيًا مغايرًا يختلف في هويته العلمية
عن الهوية الممأسسة لهذه التخصصات من زاوية
الهوية الأكاديمية في حقل متداخل التخصصات،
تقوم استراتيجيتها المنهجية على انتهاك الحدود
النظرية للتخصصات العلمية والحقول المعرفية،
واستعارة ما هو ضروري وملائم من هذه المعارف
لمصلحة معالجة موضوع دراستها»^٢ وبقدر ما

النقدية مع الناقد السعودي عبد الله الغدامي الذي نادى في كتابه البارز "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" بضرورة خلخلة المنجز النقدي العربي، وإعادة تفكيك مقاييسه ومقولاته في تحليل الخطابات والظواهر الأدبية، وتقويم مكان جودتها وتميزها، وذلك عن طريق الانفتاح على كشوفات النقد الثقافي، وإوالياته التحليلية، ومرد ذلك من منظور الغدامي أن النقد العربي القديم الذي نشأ وترى في حضن البلاغة ومعيارية مقاييسها الفنية والنقدية، ظل مشدودا في تقويمه

لنصوص الشعرية العربية القديمة لما تتضح به من صور فنية أسرة، وما تزدان به من لغة شعرية موعلة في التكثيف والترميز الاستعاري، غافلا ما يندس وراءها من أنساق ثقافية مضمرة مترعة بالعديد من القيم الشائنة والمعيبة التي ترسخ قيم الأنانية، والفحولة والخطورة، وهي أنساق ثقافية

شكل هذا التجاذب في خلفيات اشتغال هذا المنهج موطن قوة وفعالية لطروحاته كفيلا بتحريره من شرك القراءة الشمولية التي تتغلق داخل رؤية ابستمولوجية موحدة مضفية بذلك طابع المطلقية على تصوراتها النقدية، اعتبر منظرون آخرون ومن بينهم "رونان ماكدونالد" هذه القراءة عبر الثقافية العابرة للتخصصات مصدر خطورة على النقد الأدبي ومستقبله، لكونها تقوض استقلاليته، وتجهض سلطته وأولويته في تقويم النصوص الأدبية واستنطاقها^٣.

١ - النقد العربي وإبدال الدراسات الثقافية

تأسيسا على هذه الكشوفات المنهجية والمعرفية الجديدة التي زخر بها إبدال الدراسات الثقافية، امتدت مفاهيمه ومغابراته التصورية والتحليلية إلى النقد العربي المعاصر منذ أواخر التسعينيات من القرن العشرين، وكانت البداية الحقيقية لطلائعه

جوهرائية انغرست في الوجدان الجمعي والتكوين الحضاري للأمة العربية، وشكلت منظورها للذات، والمجتمع والآخر، وقد انسربت في تاريخ الشعر العربي وصيرورته، وتبطنت بها العديد من التجارب الشعرية الحديثة كتجربتي أدونيس ونزار قباني، التي تدثرت بقيم التعالي والتفرد وتضخيم الذات، وتبخيس الآخرين^٤.

ومن هذا المنظور يشدد الغدامي على أن الوظيفة الجديدة للممارسة النقدية في ظل إبدال الدراسات الثقافية، ستتداح عن هذه المقومات الجمالية التي تحكمتم في مسارها، وستختط منافذ جديدة تتغيا «كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية... وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعاً في نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها»^٥.

وفضلاً عن هذا الجهد المعرفي اللامح الذي اضطلع به عبد الله الغدامي في استزراع كشوفات الدرس الثقافي في الحقل النقدي العربي، واصل اتجاه الدراسات الثقافية امتداده في النقد العربي المعاصر بداية الألفية الثالثة، إذ نلمس مفاهيمه حاضرة في المشروع النقدي للباحثة المصرية ماري تريبز عبد المسيح وتحديداً من خلال كتابها «قراءة الأدب عبر الثقافات» الذي دعت من خلاله إلى ضرورة تجاوز تقاليد مناهج الدراسات الأدبية الغربية المقارنة السائدة، لكونها ظلت منحازة للثقافة الغربية ومروجة لاستعلائها وتفوقها، مسيجة بالمقابل حضور الثقافات الأخرى اللاتينية ومنجزها في خانة الدوني والهامشي والتابع، والانفتاح على الإبدال الجديد للدراسات الثقافية من أجل اجتراح توجه جديد في النقد المقارن يؤمن بهجنة الثقافة الإنسانية وتمازج روافدها، وانبنائها

على التفاعل والتشارك البشري، وليس الصفاء والنقاء، وفي هذا السياق تقول ماري تيريز عبد المسيح: «من هذا المنطلق جاءت دراساتي الأدبية المقارنة. فالقراءة عبر الثقافات كشفت لي أن الثقافة العالمية لم تكن من صنع الشمال بمفرده، بل شاركت في صناعتها الجماعات الثقافية المتنوعة، ومقاومة المركز لا ينبغي أن تضعنا في موقع دفاعي يغفلنا عن الدور الذي لعبه الأدب العربي في الثقافة العالمية، وهو مازال قادرا على الإضافة. والمتتبع للخريطة الثقافية العالمية يلحظ تبادل الأدوار بين الثقافات على مدار التاريخ»^٦.

ولم تقف استفادة ماري تيريز عبد المسيح من كشوفات الدراسات الثقافية عند حدود تجاوز نزعة التمركز الغربي التي هيمنت على مسار الدراسات الأدبية المقارنة، وتوجيهها نحو منعطف جديد يحتفي بقيم التلاحق والتناسج الثقافي، بل تبرز

مفاهيم الدراسات الثقافية واضحة في كتابها "قراءة الأدب عبر الثقافات" من خلال سعيها إلى إبراز كيفية نجاح الرواية العربية في تحريك سرد مضاد مقاوم لأشكال الهيمنة والتسلط، التي التحفت بها العديد من السرديات الشمولية المغرقة في التمركز الهوياتي والثقافي، سواء تعلق الأمر بالسرديات المتحدرة من الغرب والمشبعة بالتعالى والإقصاء والتبخيس لكل ما هو لاغربي لتأبيد هامشيتها، أو بالسرديات المنبعثة من الداخل كما هو الشأن مع بعض الخطابات القومية الكليانية التي حاولت تسييد طروحاتها عن طريق العنف والقمع، وإجهاض روح التنوع والتعدد، وهو ما تعكسه من منظور ماري تيريز عبد المسيح بعض الأعمال الروائية التي تسكنها نزعة المقاومة، لاقتلاع الهوية من منابها المنسوبة لتفردا واختلافها، كما هو الشأن في رواية "زهر الليمون" للكاتب

المشروع وأبعاده الابستمولوجية من جهة ثانية، وهي الخلفية المتمثلة في خطاب ما بعد الكولونيالية الذي يُعدُّ أحد فروع النقد الثقافي، وقد بدت مقولاته واضحة عند عبد الله إبراهيم من خلال تركيز اهتماماته على استبطان كيفية تشكل المركزيات الضيقة، ونقد ما تتغذى به من مرويّات ترسخ بواسطتها نقاءها وصفاءها وسموها، وتنسج بالمقابل للآخر نقيضها صورا نمطية مترعة بالتصغير والتبخيس، كما هو الشأن في كتابه "المركزية الغربية" الذي تتبّع من خلاله عبد الله إبراهيم مخايلات الاستعلاء الراسخة في مخيلة التفكير الغربي، وما توشحت به في صيرورتها من تقسيمات ناجزة بين غرب سام ومتمدن، وشرق وضعيع موغل في التوحش والبدائية لشرعنة استرقاقه، واستيطانه وتغليفه بطابع تمدّيني وتثويري، وهو ما بدت تداعيّاته وانعكاساته سافرة

المصري علاء الديب، ورواية "دنقلة" للكاتب المصري النوبي إدريس علي حيث يتبار السرد على استعادة التضاريس والأمكنة المفقودة، والحنين للبدايات المطموسة من أجل لأم شروخ الكينونة المتصدعة، والتشبث بخصوصيتها التاريخية^٧.

بجانب ماري تيريز عبد المسيح يعد المشروع الفكري والنقدي للباحث العراقي عبد الله إبراهيم من أهم المشاريع النقدية في المشهد الثقافي العربي تمثلا لطروحات الدراسات الثقافية، وتبنيا لمفاهيمها واستراتيجياتها في تحليل العديد من الظواهر الأدبية والفكرية، ويؤشر على ذلك التراكم الذي حققه في هذا المجال على صعيد الإنتاج المعرفي والنقدي من جهة، وتجانس استراتيجيات الآليات التحليلية المتمفصلة في المشروع الثقافي لعبد الله إبراهيم مع الخلفية الفكرية النازمة لتوجهات هذا

في المشروع الإمبريالي، وما قام عليه من توسع
امبراطوري في مناطق شاسعة من أرجاء العالم،
يقول عبدالله ابراهيم «وفي الوقت الذي عم فيه
الغرب نموذجَه بالعنف أحيانا، وبحذف الخيارات
البديلة، فإنه اختزل علاقة الحوار مع الحضارت
الأخرى إلى نوع من الاستيلاء والاستلحاق، ومثلما
كان في القرون السابقة قد قسم العالم إلى
متروبولات ومستعمرات ومناطق نفوذ، فإنه ألحق
اليوم شعوب العالم به بالقول إنه المركز وهي
الأطراف، وأصدق وصف يمكن تقديمه لحوار غير
متكافئ ولا متناغم مثل هذا، هو أنه أحل فعلا
استحواديا تضاديا محل التفاعل المطلوب، جاعلا
الآخر يتحرك في الأفق الذي رسمه هو والذي
أنتجته تصوراتهِ»^١
ومما ضاعف من وجهة مشروع عبد الله إبراهيم
في تفكيك المركزية الضيقة، وتعرية أوهامها عن

التصور الناجز للهوية، عدم اكتفائه فقط بنقد
المركزية الغربية، حتى لا يكون البديل المنشود هو
التمركز على الذات، والاعتقاد بنقاء تاريخها من
التصورات والأنساق والسرود المعززة لتفوقها
الأخلاقي والحضاري، والمسيجة للآخر الغربي في
دائرة ما هو همجي وبهيمي، بل إن عبد الله
إبراهيم قابل نقده لنزعات التمركز الغربي الدينية
والعرقية والثقافية بنقد مناهض للمركزية الإسلامية،
وما كرسته من رؤية لاهوتية للتاريخ انقسم العالم
وفقها إلى عالمين متضادين: «دار الإسلام حيث
صهرت القيم الإسلامية جوهر الجماعة المؤمنة
بها، وصاغت رؤيتها لنفسها، ولغيرها، ودار
الحرب التي افترض أنها تعيش فوضى بدائية،
واضطرابا دائما، وقد التبست طقوسها الوثنية
بتقاليدها الاجتماعية، وتخيلاتها بعقائدها،
فأصبحت الحاجة ملحة لإزالة الجهل المخيم فيها،

تشبثوا بفاعلية المؤثر الغربي في ظهور الرواية العربية الحديثة، واستماتوا في اعتبار رواية "زينب" رائدة لها، إنما ينصاعون في أحكامهم هذه لمصادر الخطاب الاستعماري، ومعيارية تنظيراته الأدبية، ويفسرون حيثيات تشكل الرواية العربية بمعزل عن مخاضاتها التاريخية والاجتماعية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ووفق مبدأ المقايضة مع ظهور وتطور الشكل الروائي في الغرب، وفي هذا الاتجاه يقول عبد الله إبراهيم: «انتقى لنا الفكر الاستعماري نمطا من الأدب يستجيب للمفهوم الغربي للأدب. وكل ظاهرة أدبية لا تمتثل لهذا المفهوم، تعتبر بدائية ومعيبة وليس لها أهمية. وطبقا للأخذ بهذا المفهوم، فكل ظاهرة لا تنطبق عليها قواعد الرواية الغربية ليست سردا وينبغي أن تُستبعد»^{١٠}.

وتصحيح الأخطاء التي ورثتها عن الأمم الغابرة، وتشبعت بها، وتوهمتها حقائق كاملة»^٩.
ومن هذا المنظور إذا كان عبد الله إبراهيم قد استرشد بمفاهيم خطاب ما بعد الكولونيالية في نقد الهويات الجامدة والمتصلبة، واكتناه ما تسترفده من أنساق وصور جاهزة مُفَحَّمة للأناء، ومسترخصة للغير، تقود للتناوب والصراع، وتند كل أشكال التكافل والتساكن، فإنه حاول أيضا وبتأثير من منطلقات خطاب ما بعد الكولونيالية المشددة على المقاومة، والمناهضة لكل آليات التسلط والهيمنة، إعادة مساءلة العديد من الأحكام والتصورات التي ترسخت لدى المثقفين والنقاد العرب كحقائق ناجزة في قراءاتهم لتواريخهم الثقافية والأدبية، ويتعلق الأمر بإشكالية نشأة الرواية العربية خلال مطلع عصر النهضة، حيث شدد الباحث العراقي عبد الله إبراهيم على أن النقاد والدارسين العرب الذين

ويلتقي مع الدكتور عبد الله إبراهيم في استثمار منطلقات خطاب ما بعد الكولونيالية في نقد المركزية الضيقة، وتفكيك مخيلات الاستعلاء المنغوسة في سردياتها، الناقد البحريني نادر كاظم الذي تتبع أهمية كتابه "تمثيلات الآخر" من كونه محاولة جادة لاكتناه العلاقة بين الثقافة والهوية تستند إلى «الحضور التمثيلي للآخر بواسطة المكونات الخطابية والإنشائية ومساءلتها من حيث التحيزات الثقافية، متجاوزة القيد الجمالي، لصالح النسق الثقافي»^{١٣}.

ومن تجليات ذلك عند نادر كاظم نحته في دراسته لصورة السود في المتخيل العربي الوسيط لمفهوم جديد هو مفهوم الاستفراق، الذي يدرس كيفية تمثيل الإنسان الإفريقي الأسود في مخيال الثقافة العربية الإسلامية، وهو بذلك يتصادى مع خطاب الاستشراق في كونه خطابا متخيلا «تشكلت

وفي ضوء هذه المعطيات يعيد عبد الله إبراهيم تفسير نشأة الرواية العربية في تشابكها مع محاضنها التاريخية والثقافية والأدبية خلال عصر النهضة، وبعيدا عن موجهاات النظريات الروائية الغربية، ليخلص إلى التأكيد على أن تفكك المرويات السردية العربية القديمة خلال القرن التاسع عشر، قد خلف وراءه رصيذا سرديا منبهما هو بمثابة الأرضية الخصبة التي انبجست من منابعها بواكير الرواية العربية^{١١}، التي تفتقت طلائعها عند بعض الرواد من جيل التنوير كفرانسيس المارش، في سرديته "غابة الحق" و خليل الخوري في سرديته "وي إذن لست بإفرنجي" التي يعتبرها عبد الله إبراهيم رائدة الرواية العربية الحقيقية، ومفترعة هذا الفن في الأدب العربي الحديث^{١٢}.

ضمنه صور وتمثيلات وتحيزات اكتسبت طبيعتها
البديهية المزعومة من سياقات القوة التي تحصن
الذات وتشكل خطوطا متشعبة تفصل الذات النقية
الصافية عن الأعراق والثقافات الأخرى
الملوثة»^{١٤}.

هكذا موزاة مع ما تميزت به الذات الغربية من
تحبيك لجملة من التمثيلات والأنساق الجوهرائية
المعززة لنقاء هويتها وتفوقها، والمبخسة بالمقابل
لنقيضها، لتسوير كينونته في دائرة ما هو منحط
ودوني، يرى نادر كاظم أن الثقافة العربية
الإسلامية لم تسلم بدورها في نظرتها للسود من
الاستعلاء الهوياتي والعنصري، لأنه ورغم ما حمله
الإسلام من قيم مجيدة تحث على التكافل
والتعايش والمساواة، وتناهض قيم العنصرية
والتفاخر بالأنساب والألقاب، إلا أن مبادئ الإسلام
السمة هذه لم تكن كفيلة باجتناب أوار هذه

النزعات العرقية والعصبية من داخل الإنسان
العربي المسلم، بل ظلت سارية حتى في عهد
الرسول الكريم، وتأجبت بعده، تعكسها جملة من
الصور والتمثيلات التي نسجت الثقافة العربية
الإسلامية للسود وملؤها التحقير والتصغير،
ونعتهم بكل السلوكيات والصفات المشينة كالخيانة
والهمجية والشراسة الجنسية المفرطة.

وتأسيسا على هذه الحقائق يمكننا التأكيد على أن
القيمة الفكرية والنقدية اللامعة لهذا الكتاب
"تمثيلات الآخر"، تكمن في التصادي مع مؤلف
عبد الله إبراهيم السابق "المركزية الإسلامية" في
التشديد على أن الطريق المنتج لتشييد فضاء
إنساني مجبول بقيم التعايش والتشارك والتنوع
البشري الخلاق، لا يتحقق فقط عن طريق نقد
المركزية الغربية، وتعرية مزاعمها وإدعاءاتها عن
تفوقها الثقافي والعنصري، بل يظل مشروطا أيضا

تمتّح من اتجاهات الدراسات الثقافية وما بعد
الحدث، كالتفكيكية، والنقد النسوي، والتاريخانية
الجديدة، ودراسات التابع، ونقد الزنوجة، وهو ما
كان حافزا لهؤلاء النقاد الجدد المتأثرين بكشوفات
النقد الثقافي إلى تبئير ممارساتهم النقدية، على
مساءلة مدى نجاح الرواية العربية المنتجة في
سياق ما بعد الاستعمار في تفكيك مخيلات
الاستعلاء الكولونيالي، ونزعاته الشوفينية الضيقة،
وإعادة تبئير السرد حول صوت الجماعات
المهمشة والمغمورة التي صُودرت أصواتها،
وحرمت من تمثيل نفسها، لفضح ما اكتنفها من
قمع وقهر وتحقير في ظل تسلط الامبريالية
الغربية وسطوتها، هذا فضلا عن استدعاء التاريخ
ومركزته داخل السرد، وإعادة تأويل جوانبه
المطموسة والمغيبة، للاحتفاء بما هو هامشي
وأصلائي يُجَدَّرُ انتماء الشعوب الذي ظل

بنقد الذات العربية وخلخلة ما تتمسك به أيضا من
صور إقصائية للآخر، تضاعف من توسيع هوة
التناحر والتنازع والصراع.
واستنادا لهذه الفعالية المنتجة التي يمتلكها النقد
الثقافي، وخطاب ما بعد الكولونيالية المتفرع عنه،
في التعامل مع الخطابات الأدبية وغير الأدبية
باعتبارها منتجا ثقافيا، واستبطان أنساقها
المضمرة، وموازة مع نجاعته المثمرة في نقد
التشابك الوطيد بين المعرفة والسلطة، وتفكيك
آلياتهما المبرمجة في تثبيت ركائز الهيمنة، تمهيدا
للمقاومة، وإعادة الاعتبار للهامشي والمغيب،
واصل النقد الثقافي امتداده في المشرق العربي
سواء مع النقاد السابقين الذين توقفنا عند
مشاريعهم بعجالة، أو مع جيل جديد من الباحثين
الذين انطلقوا من المنجز النقدي السابق، وواصلوا
تخصيب طروحاته باسترفاد مقولات ومفاهيم جديدة

الميتروبول الغربي يعتبرها دونية وتابعة، لسياقها الاجتماعي الخاص المؤشر على تاريخيتها وتمايزها، ويمكن التمثيل لهذا الجيل الجديد الذي يواصل في الحقل النقدي العربي المعاصر تخصيص وتطوير طروحات الدراسات الثقافية وخطاب ما بعد الكولونيالية بالعديد من الأسماء البارزة من قبيل نادر كاظم، وسعد البازعي، ومعجب الزهراني، وهويدا صالح، ومحمد الشحات، وشهلا العجيلي....

ووفقا لهذه المعطيات تعن لنا جملة من الأسئلة الجوهرية المرتبطة بدراستنا النقدية هذه عن تمثلات الدراسات الثقافية في النقد الروائي العربي المعاصر، لماذا حقق النقد الثقافي تراكما ملحوظا في المشرق العربي، وامتدت كشوفاته المعرفية لأسئلة النقد ورهاناته هناك، سواء في دراسة التراث الشعري والسرد العربي القديم، أو نقد الأجناس الأدبية المعاصرة، في حين لازال النقد الثقافي في المغرب مقصورا على أسماء محدودة ولم يحقق تراكما ملحوظا يرقى به لمستوى الاتجاه؟ علما أن مناهج أخرى حظيت بتلق ضاف ومنتج داخل المشهد النقدي المغربي المعاصر منذ بداية الثمانينيات من القرن المنصرم، من قبيل البنيوية التكوينية، وسوسيولوجيا النص، والسرديات البنيوية، والسيمائيات، ونظرية التلقي.

ومما يضاعف من أوجه التساؤل عندنا عن بواعث عدم تجذر منطلقات النقد الثقافي واستراتيجياته التأويلية في النقد المغربي المعاصر بالشكل المأمول، هو امتلاك هذا الأخير لإرث فكري ومعرفي خصب ونفاذ في نقد إشكالات الثقافة العربية المعاصرة، وتراثها الفكري والفلسفي يظل كفيلا بتهيئة الأرضية الخصبة والجوهرية لاستزراع منطلقات الدراسات الثقافية ومغايراتها

بمنطلقاتها النظرية، والتسليم بإطلاقيتها وجاهزيتها
التصورية والتحليلية؟ أم خلافا لذلك نلمس في
أبحاثهم النظرية والتطبيقية نوعا من الوعي النقدي
المستتير الحريص على استيعاب المحاضن
الفلسفية والتاريخية للدراسات الثقافية، فضلا عن
الرهان على تخصيص وتطعيم جهازها المفاهيمي
بإليات إجرائية أكثر دقة وعينية لتحليل مكونات
النصوص الفنية التي تمنحها خصوصيتها
الجمالية والنوعية داخل المشهد الثقافي؟، لاسيما
وأن أهم عائق يواجه هذا النمط من الدراسات
حسب الناقد المغربي سعيد يقطين هو تحوله إلى
«ممارسة تأويلية اختزالية، كما وقع في
السبعينيات، حين تعامل النقد العربي مع النبوية
التكوينية والدراسات الاجتماعية المختلفة»^{١٥}، لأنه
ويدون الانفتاح المنهجي العميق والواعي على
«الرصيد العلمي والمعرفي الذي تبلور منذ

المعرفية والمنهجية، كما هو الشأن مع العديد من
الإسهامات الفكرية الوزنة لكل من محمد عابد
الجابري، وعبد الكبير الخطيبي، وعبد الله العروي،
وطه عبد الرحمن، وكمال عبد اللطيف، وعبدالإله
بلقزيز، ونور الدين أفاية...

وجوبا عن هذه الأسئلة سننتقل في المحور الموالي
لمناقشة كيفية تمثل النقد الروائي المغربي
المعاصر لطروحات الدراسات الثقافية، وتمحيص
أشكال التلقي السائدة بين النقاد المغاربة الذين
تشربوا مفاهيم الدراسات الثقافية في تحليل
النصوص الروائية العربية، وتأويل مضمراتها
الثقافية التي تسترقد من خلالها قضايا الواقع
الاجتماعي والإنساني، وتصوغ أنساقا وتمثيلات
وتصورات تُنتج وعيا بالذات والهوية والآخر، فهل
اتسم استقبال النقاد المغاربة لمقولات الدراسات
الثقافية بنوع من الانتقائية المنهجية والانبهار

آلياتها التحليلية، وإنما الحرص على مساءلة مكتسبات الدراسات الثقافية، والطموح إلى إعادة استزراع مفاهيمها وفق ما تنتشره النصوص الأدبية من قضايا وأسئلة فارقة متجذرة في محاضنها التاريخية والذنبوية، ونمثل لهذا النوع من التلقي النقدي الحواري لأسئلة الدراسات الثقافية في النقد المغربي بمشروع الدكتور إدريس الخضراوي الذي تبلور من خلال أعماله التالية "الأدب موضوعا للدراسات الثقافية" و"الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" و"سرديات الأمة تخييل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة"

٢. أ- "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"

نحو تلقي نقدي حوارى للدراسات الثقافية

. الأهداف والمنطلقات النقدية

الستينيّات إلى الآن، والاشتغال، في أفق علمي موضوعي يسعى إلى فهم الظواهر الأدبية، وتأويلها تأويلا مطابقا، سنكون أمام تأويلات إيديولوجية جديدة تعكس آراء ومعتقدات الدارسين الثقافيّين. ونقدمها على أساس أنها تجاوز للدراسات التي وقفت عند حدود الشكل»^{١٦}.

٢- النقد الروائي المغربي المعاصر وأسئلة

الدراسات الثقافية نحو تلقي نقدي حوارى

المقصود بهذا النمط من التلقي النقدي لكشوفات الدراسات الثقافية في النقد الروائي المغربي المعاصر الذي وسمناه بـ "التلقي النقدي الحوارى" هو قدرة فئة من النقاد المغاربة الذين انجذبوا لمفاهيمها وطروحاتها على التمثل العميق لروافدها الفكرية والنقدية، والاستعاب البناء لمنطقاتها النظرية والإجرائية، هذا فضلا عن عدم التسليم بإطلاقية كشوفاتها، والانسحاق التام وراء جاذبية

يعد الناقد إدريس الخضراوي في طليعة الباحثين المغاربة الذين حركهم هاجس تطوير أسئلة النقد الروائي المغربي في ضوء كشوفات الدراسات الثقافية، وعيا منه بفاعلية كشوفاتها المنتجة في افتراح مداخل قرائية جديدة للنصوص الروائية، تتداح عن مقارنة السرديات البنيوية الحصرية التي اكتفت بتوصيف شعرية النصوص، وأناطت علمية الممارسة النقدية بتشريح دينامية البنية النصية الداخلية للأعمال الأدبية، وتحليل كيفية تراسل مكوناتها الفنية مع القوانين الكلية النازمة لنوعها الأدبي، كما تتجاوز الأبحاث النقدية التيماتية، والدراسات السوسيولوجية التي ظلت غاصة في مقاربات تبسيطية واختزالية للنصوص الروائية تحدد إنتاجيتها بمدى مطابقتها لقضايا الواقع الخارجي، ومعطياته المادية والمجتمعية، ومن تجليات اهتمام إدريس الخضراوي بالمفاهيم الجديدة التي أخصبت بها الدراسات الثقافية الممارسة النقدية تخصيص كتابه النظري "الأدب موضوعا للدراسات الثقافية" لاستقصاء من جهة أهم منطلقات الدراسات الثقافية المعرفية والابستمولوجية، واكتناه مغايراتها النقدية والمنهجية الجديدة التي ترقى بها لمستوى الإبدال في تاريخ النظرية الأدبية المعاصرة، هذا فضلا عن متابعته من جهة ثانية لكيفية امتداد كشوفات الدراسات الثقافية لبعض المشاريع النقدية العربية الجديدة، ومساءلة ما حركها من رهانات معرفية وأدبية منتجة سواء في إعادة تجديد دراسة الموروث الشعري العربي القديم، أو تقديم قراءة جديدة لبعض الأنساق المتجذرة في الثقافة العربية قديمها وحديثها^{١٧}.

ومن هذا المنطلق فالدراسات الثقافية من منظور إدريس الخضراوي تدين بنشأتها لناقدين كبيرين

للدراسات الثقافية على النقاط جملة من المغايرات المعرفية، والأسس المنهجية الجديدة التي تفردت بها عن المناهج النقدية السائدة في تحليل الظواهر الأدبية والثقافية.

أولى هذه المغايرات تقويض الدراسات الثقافية الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية والتخصصات، كالنقد الأدبي والتاريخ لاستدعاء باراديمات مختلفة تنهل من السيميولوجيا والتحليل النفسي واللسانيات والتفكيك، للنفاذ إلى ما تتبطن به النصوص من أنساق ثقافية مضمرة تشي بالتشابك العميق بين المعرفة والسلطة، وتتأسق آلياتها المبرمجة في تزييف الوعي لنتثبيت الهيمنة^{١٩}، أما ثاني هذه المغايرات حسب إدريس الخضراوي فيتجلى في رفض الدراسات الثقافية التمييز الذي كرسه النقد الأدبي طويلا بين نصوص تعد راقية تتحدر من خانة الصفوة والأدب

هما "رايموند وليامز"، و"كليفورد غيرتس"، وهي ليست «نظرية أو منهجا قائما على مفاهيم يحكمها التجانس والانتماء أنطولوجيا إلى حقل علمي محدد»^{٢٠}، وإنما هي اتجاه يسترشد بالمنجز المعرفي لمجموعة من التيارات الفكرية والنقدية وتحديدًا منها التيارات التي يسكنها حس المقاومة لما هو سلطوي ومؤسساتي، وتساقا مع ما تمتاز به الثقافة نفسها موضوع اشتغال الدراسات الثقافية من تداخل في قيمها وأنساقها التي يتواشج داخلها السياسي بالتاريخي والاقتصادي بالمجتمعي والميثولوجي، فإن اتجاه الدراسات الثقافية يأبى حصر منطلقاته داخل منهج واحد، حريصا بالمقابل على الامتياح من عدة مناهج نقدية لمقاربة الخطابات الأدبية والثقافية في تعدد أنظمتها الدلالية، وتنوع مرجعياتها الإنسانية، كما يركز إدريس الخضراوي في تعريفه وتقديمه

الرفيع، ونصوص تعد دونية تتبع من إنتاج العامة والثقافة الشعبية، لأن كل الأعمال الثقافية من منظور أصحاب الدراسات الثقافية هي ممارسات خطابية حاملة لأنساق وصور تنتج وعياً بالذات والهوية والآخر والمجتمع، كما أن الكثير من الأعمال الأدبية التي تُمنها النقد الأدبي عالياً، وصنفها في خانة الأدب المُعتمد أو المُكرّس كنصوص شكسبير المسرحية على سبيل المثال، كشف النقد الثقافي لاحقاً عن تبطنها بأنساق دلالية شائنة مترعة بالعنصرية وممهدة للإستعمار^{٢٠}، أما ثالث هذه المغايرات التي حقق بواسطتها اتجاه الدراسات الثقافية إبدالا في الممارسة النقدية فيتجلى في المساءلة الجذرية لتقاليد الفكر الماركسي أحد أخصب روافده الابستمولوجية، لإيغالها في التشبث بالتعالق الجبري والآلي بين البنى المادية الاقتصادية، والبنى الثقافية، وتجاوز ما ترتب عنها من مقاربات تبسيطية واختزالية للنصوص الأدبية تتمسك بطابعها المحاكاتي المباشر لمعطيات الواقع الخارجي، وذلك انطلاقاً من استدعاء اجتهادات جديدة داخل الفكر الماركسي ارتبطت بمنظرين بارزين كأنطونيو غرامشي ولويس ألتوسير، واستثمارها في تفكيك مظاهر الأدلجة الزائفة، وبنى الهيمنة والتسلط التاوية في باطن الخطابات، فضلا عن استغوار ما تُدبّجُه من تمثيلات وصور تنعكس تأثيراتها على مختلف المجالات السياسية والثقافية والمجتمعية^{٢١}.

وتأسيساً على هذه المعطيات يكشف إدريس الخضراوي عن تشرب عميق لروافد الدراسات الثقافية الفكرية والنقدية، ووعي منتج بأهم طروحاتها الجديدة التي اجتاحت بواسطتها توجهها مغايراً في الممارسة النقدية، ولعل هذا التمرس

النظري عند الباحث إدريس الخضراوي
باستراتيجيات الدراسات الثقافية التحليلية، وقناعاته
بما يمكن أن توفره للنقد الروائي من آليات جديدة
في دراسة السرد الروائي العربي تستكنه أنساقه
ومرجعياته الدفينة، وتستعيد ما كان مقصيا
ومهمشا من دائرة المؤسسة الأدبية لَنَمْتُرْس
مفاهيمها حول ما هو مكرس ومعتمد، هو الذي
دفعه لأن يعزز طموحه المعرفي في توطين أسئلة
الدراسات الثقافية في النقد الروائي المغربي
المعاصر، بمؤلف نقدي تطبيقي هو "الرواية
العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" يستفيد من
طروحات الدراسات الثقافية، ومفاهيم خطاب ما
بعد الكولونيالية في تحليل مجموعة من النصوص
الروائية العربية التي أنتجت في سياق ما بعد
الاستعمار، وحرَّكتها نزعة المقاومة للخطاب
الكولونيالي سواء عن طريق إعادة تفكيك
مصادراته الثقافية والعرقية التي توصل بها في
الإيهام باستعلائه الهوياتي والحضاري، ومن ثم
تبرير توسعه الامبراطوري في الشرق، أو عن
طريق إعادة تحريك وقراءة تواريخها المحلية
الداخلية وفق منظورات جديدة تحتفي بالهامشي
والمنسي، وتكشف عما حبلت به من نزعات
سياسية شمولية حافظت على الهرمية الاجتماعية
المتوارثة التي تركها المحتل لترسيخ مصالحها
الاقتصادية والطبقية، كما حاولت تثبيت واستدامة
هيمنتها عن طريق القمع والتسلط، ومصادرة حق
التنوع والاختلاف.

ومن هذا المنظور يكشف الناقد إدريس الخضراوي
في المدخل النظري الذي تصدر كتابه "الرواية
العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" عن الدوافع
الحقيقية التي وجهته في استلها مفاهيم الدراسات
الثقافية في تحليل عينة من النصوص الروائية

العربية، ويجعلها في بعض أساليب: يكمن أولهما في «تقديم مقترح جديد في قراءة الرواية العربية يستفيد من التحولات التي تعرفها النظرية الأدبية، والانفتاح الذي يطبع ممارساتها الراهنة على حقول واختصاصات شديدة الاختلاف، ومنها حقل الدراسات الثقافية وما يندرج في إطارها من تيارات فكرية ونظرية عديدة منها تيار ما بعد الاستعمار»^{٢٢}.

تعدد مستوياتها، خاصة وأن النقد العربي ظل مشدودا لفترة طويلة لسلطة النقد السوسيولوجي وقراءاته الأحادية الخطية التي تختزل الأعمال الأدبية في المرجعية الاجتماعية المباشرة، وتهمل ثراءها الدلالي، ولسلطة السرديات البنيوية التي غالت في تبئير الممارسة النقدية على ما هو أدبي وتقني مفرغة بذلك النصوص الأدبية من حمولاتها الإنسانية والفكرية، أما البعد الثاني من دوافع انجذاب إدريس الخضراوي لمقولات الدراسات الثقافية فيتجسد في التطلع إلى «اجتراح زوايا جديدة لقراءة الأدب تستعيد إلى دائرة الاهتمام ما كان مهماً أو مقصيا في الدراسات النقدية السابقة»^{٢٣}.

ومفاد هذا البعد الأول حسب تصورنا هو قناعة الخضراوي بما يمكن أن تقدمه الدراسات الثقافية للباحث من مرونة منهجية في اختطاط منافذ قرائية متعددة المداخل للنصوص الروائية نتيجة انفتاح مفاهيمها على عدة تخصصات وحقول معرفية تُسبِّب السؤال النقدي، وتعصد فاعليته المنهجية في استكشاف مجاهيل النصوص والخطابات، وتأويل أبعادها الفكرية والثقافية في

والمقصود بهذا الدافع عند الخضراوي هو نجاعة الدراسات الثقافية المثمرة في إعادة الاعتبار لصوت الجماعات المهمشة والمجموعة التي طالها

الصمت والنسيان، وناب عنها المستعمر في تمثيل نفسها، ناسجا حولها مجموعة من الصور الجوهرائية المشبعة بالنتقيه والازدراء لشرعنة دونيتها وتبعيتها، وذلك حين تتيط بالنصوص الإبداعية التي ينتمي مبدعوها للشعوب التي رزحت طويلا تحت صفاد الاستعمار مهمة تحريك سرد مضاد مناهض للاستعلاء الكولونيالي، ومبئر مساحات السرد حول صوت هذه الجماعات المهمشة لتصحيح صورتها في مخيلة التفكير الغربي، واستعادة كل التفاصيل والقسمات والمنابت التاريخية والدينية الدالة على اختلافها وخصوصيتها، كما تنبجس فاعلية الدراسات الثقافية في اكتناه الهامشي والمغيب داخل الأعمال الأدبية من إعادة مساءلتها لخصوصية وكُنه الجمالي والأدبي في هذه الأعمال، حيث لا يرتهن تحققه بما ترقل به من شاعرية في اللغة، و

إبداعية في التصوير البلاغي والاستعاري، وإنما من طبيعة ما تستضمره من أنساق ثقافية قد تكون نيرة ومنافحة عما هو سامٍ وفاضل، أو قد تكون شائنة ومعيبة تُزوج لما هو سمج ولا إنساني، كما هو الشأن في العديد من النصوص الأدبية الغربية التي آزرت الامبريالية في توسعها الاستيطاني، وأضفت عليه طابعا تمدينيا وتثويريا، بإظهارها للشعوب التي استهدفها هذا الاستيطان بكونها خاملة وبدون تاريخ، وغارقة في الجهالة والتخلف. وهكذا بعد تحديد الخضراوي للدوافع التي حفزته للانفتاح على إبدال الدراسات الثقافية، واستجلاب مغايراتها المعرفية والمنهجية في تأويل النصوص الروائية العربية، ينطلق في مدخله النظري لإبراز أهم الروافد الفكرية والنقدية، التي تشربها اتجاه الدراسات الثقافية في بلورة مفاهيمه النظرية واستراتيجياته التحليلية، ويحددها في رافدين

الاستشراقي، وما انتهجه من استراتيجيات في إنتاج الشرق وفق بنى خطابية جاهزة لا ينفلت من سلطتها كل فرد منتم للثقافة الغربية مهما علا قدره الفكري والثقافي، وهي بنى خطابية مليئة بالإقصاء للشرق، وتتميطه في خانة الدوني والهامشي.

ونظرا لأهمية هذا الرافد المعرفي في فكر إدوارد سعيد النقدي الذي سيتشرب الباحث إدريس الخضراوي مفاهيمه النقدية النفاذة داخل خطاب ما بعد الكولونيالية، كان من المغني أن يبرز الباحث المغربي أوجه تجاوز إدوارد سعيد لميشيل فوكو، ومظاهر الاختلاف بينهما، وهكذا يمكننا التأكيد أنه في الوقت الذي ظل فيه ميشيل فوكو منبهاً بآليات السلطة في ترسيخ هيمنتها بواسطة قوة الخطاب غير منشغل بالمقاومة، بالمقابل شدد إدوارد سعيد على ضرورة تحرر الذات الإنسانية من نسقية الخطاب وجبريته، والتفكير في إبتداع

أساسيين: الفلسفة الماركسية ولكن من منظور جديد يتجاوز طابعها الجبري في فهم التضافر القائم بين البنية التحتية الخاصة بما هو اقتصادي ومادي، والبنية الفوقية الخاصة بما هو ثقافي وإيديولوجي، ويستلهم تنظيرات جديدة شددت أكثر على تحليل مظاهر الهيمنة في الخطابات المؤسساتية والسلطوية لفسح المجال أمام الأصوات المعارضة من أجل المقاومة^{٢٤}، أما الرافد الثاني فيرتبط بالأعمال الجذرية للمفكر الفرنسي ميشيل فوكو التي حللت آليات السلطة في تثبيت هيمنتها بواسطة جملة من الخطابات التي تعيد صهر وبنينة الذات وفق أنساقها الإيديولوجية الناجزة^{٢٥}.

ويعد هذا الرافد من أهم المرجعيات الفكرية التي استرَفها خطاب ما بعد الكولونيالية، وتحديدًا مع إدوارد سعيد في تشريح آليات الخطاب

أشكال للمقاومة والمعارضة، وفي هذا النطاق يقول صاحباً كتاب مفارقة الهوية: «المشكلة التي لدى سعيد مع فوكو هي إحساس متردد بأنه مبهور بالطريقة التي تعمل بها السلطة أكثر مما هو ملتزم بالمحاولة في تغيير علاقات السلطة في المجتمع. إن مفهوم فوكو للسلطة كونها شيء يعمل في كل مستوى اجتماعي لا يفسح مجالاً للمقاومة... أما هدف سعيد. فعلى العكس، ليس أن يقع في الفخ بل أن يبين ما هو كامن كي يقاوم ويخلق من جديد»^{٢٦}.

ونتيجة لكون مفهوم التمثيل يعد العصب الرئيس للدراسات الثقافية، وخطاب مابعد الكولونيالية، وتحديدًا عند إدوارد سعيد، فقد توقف الخضراوي بتأن عند دلالاته المفاهيمية خصوصاً داخل السرد، التي لا تحيل على المطابقة والمحاكاة لما هو معطى وخارجي، بل تتم عن إعادة تشكيله

وتحويله بواسطة جملة من الوسائط التي تتدخل في عملية التمثيل، وتشمل اللغة والخيال والتناص، والرغبات والنوازع الإيديولوجية المتحكمة في الذات لحظة إنجازها للتمثيل، وقد تجلت فاعلية هذا المفهوم عند إدوارد سعيد أحد أهم منظري خطاب ما بعد الكولونيالية حسب الخضراوي في كونه عُدَّ الأداة النقدية الأساس لتحليل كيفية تدبيج الخطاب الكولونيالي لجملة من الصور والتمثيلات والأنساق الجوهرائية، عن كل ما هو لا غربي مليئة بالتحقير والتصغير لخدمة أهدافه في إثبات تفوقه الحضاري، ومشروعية توسعه الإمبراطوري خارج أوروبا، وهو التحليل الذي ساعد إدوارد سعيد في اجترار إبدال جديد في نظرية الرواية، يتجاوز ما كان سائداً من نظريات روائية كبرى في النقد الغربي، ويعيد قراءة الكثير من الجوانب الصامتة والمنسية في السرديات الأوروبية التي أغفلتها

احتجاجها على الهرمية الاجتماعية المتوارثة، وعلى ما هو أحادي وكلياني، وتعطشها للعدالة الاجتماعية، واستتبات قيم التنوع والاختلاف^{٢٧}، فإن خصوصية هذا الإبدال الجديد الذي أخصب به إدوارد سعيد نظرية الرواية تتبجس قيمته الكشفية من جهة في تنبيهه إلى أن تدثر العديد من السرديات الاستكشافية برغبة متأججة في التوسع الاستيطاني، وتعمير مناطق مهجورة من أقاصي العالم، وتبطنها بتقسيمات ناجزة بين غرب متطور ومتحضر، وشرق بدائي خامل ومتخلف، وفي حاجة للمدنية الغربية لم يكن عرضيا وتلقائيا، إنما يؤشر على تواطؤها مع الإمبريالية، ومصادقتها على توسعها الإمبراطوري، كما تتبع المغايريات النقدية المنتجة لنظرية إدوارد سعيد هذه من جهة أخرى حسب الخضراوي، في انتقادها لجملة من قراءات المنظرين الغربيين التي صممت

الكثير من القراءات النقدية لمنظرين بارزين ينتمون لاتجاهات نقدية مختلفة كريموند ويليامز وتيري إيجلتون ورونيه جيرار وبير زيماء.

ومن هذا المنظور إذا كان الناقد الهنغاري جورج لوكاتش ربط نشأة الرواية الغربية بتناقضات المجتمع البورجوازي، واعتبر صعودها حصيلة لذلك التصدع والانقسام الذي هز الذات في علاقتها بالعالم الخارجي، جراء هيمنة النظام الرأسمالي بنزعه الاستهلاكية والتبضيعية، مقارنا إياها بزمان الملحمة السعيد حيث الذات الإنسانية حبلى بالفرح ومتساكنة مع الواقع الخارجي، وإذا كان الناقد الروسي الشهير ميخائيل باختين اعتبر نشأة الرواية نتيجا لجملة من الأشكال الثقافية الغائرة في رحم الثقافة الإنسانية والموشاة بطابع حوارى، والتي تخلقت في كنف الطبقات الشعبية بعيدا عما هو سلطوي ومؤسستي للتعبير عن

عن تأويل دلالات هذه الأنساق الدفينة في باطن النصوص الروائية رغم انشغالها بعلاقة الرواية الغربية بالفضاء الجغرافي، وهي التأويلات التي تكشف من منظور سعيد عن تورط الرواية الغربية في خدمة الاستعمار، يقول إدريس الخضراوي: «وإذا كان إدوارد سعيد لا ينكر وجود دراسات هامة تناولت العلاقة بين الرواية الأوروبية والفضاء الاجتماعي، كدراسات إيان واط ولوسيان غولدمان وبيير بورديو وفريدريك جيمسن، فإن هذه الأعمال لا يجد فيها ظلال العالم الذي تحدث فيه الروايات والسرديات. ولذلك فهي لم تناقش العلاقة بين ما تفصح عنه قيم الشخص وسلوكياتهم وبعض الممارسات التوسعية التي كانت قائمة وقتذاك»^{٢٨}.

فضلا عن هذا الإبدال الجديد الذي أثرى به سعيد نظرية الرواية، حاول الخضراوي استقصاء أهم المقولات والإواليات النقدية التي تشكل خصوصية التحليل الثقافي ونقد ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد، ويأتي في مقدمة هذه الاستراتيجيات النقدية مفهوم "التأويلية الدنيوية" الذي يشكل عصب المنظومة النقدية عند صاحب كتاب "الاستشراق"، ومفاده في الفكر النقدي لإدوارد سعيد تجاوزه لجملة من القراءات النقدية التي بترت النص عن مخاضاته التاريخية والمجتمعية، وجردته من سلطته المادية في التواشج مع عمق الأسئلة والاشتراطات المتجذرة في محاضنه الدنيوية، بداية بخطاب ما بعد البنيوية الذي اخترق المشهد الثقافي الأمريكي بتأثير من مد النظرية الفرنسية وآخر ستينيات القرن المنصرم، وارتبط بمنظرين لامعين كرولان بارت وجوليا كريستيفا وجاك دريدا، وبول ريكور، لأنه بإيغاله في تتبع مناطق التداخل داخل النصوص، وما يترتب عن اللعب الحر

للدوال من إرجاء مستمر للدلالة، أوقع النقد في متاهة التأويل، وأفرغ النصوص من حمولاتها الإنسانية والفكرية، ووصولا للسرديات البنيوية التي أقصت البعد المرجعي للأدب بتركيزها على ما هو تقني وفني^{٢٩}، إضافة إلى النقد الماركسي التقليدي الذي ناهض إدوارد سعيد قراءاته الانعكاسية لكونها «تبسط العمل الأدبي حين تعتبره مجرد إعادة إنتاج للواقع المادي، ومن ثم تقرأه في ضوء هذا الواقع»^{٣٠}.

واستنادا لهذه المعطيات يستمد مفهوم التأويلية الدنيوية عند إدوارد سعيد مغايراته النقدية الكشفية - حسب الخضراوي - من التشديد على ضرورة تركيز الممارسة النقدية على ربط النصوص بسياقاتها المادية والمجتمعية، واكتناه ما ينجدل في بناها النصية والتعبيرية من علائق وشيجة بين المعرفة والسلطة، تعكسها جملة من الصور والتمثيلات والأنساق المنحازة لنشيت مصالح طبقية وإيديولوجية محددة، وتسهيل عملياتها في السيطرة والاحتواء^{٣١}.

وبجانب التأويلية الدنيوية يناقش الخضراوي مفهوما على قدر كبير من الأهمية في الفكر النقدي لإدوارد سعيد هو مفهوم "القراءة الطباقية" الذي تتمظهر كشوفاته المنتجة في اضطلاع الممارسة النقدية التي ينجزها نقاد ما بعد الكولونيالية بعمليتين متلازمتين، تفكيك من جهة تمثيلات الخطاب الكولونيالي للآخر الموعلة في الاستعلاء والتمركز الهوياتي الضيق، ومساءلة من جهة ثانية مدى نجاح آداب ما بعد الاستعمار في تحريك سرد مضاد يصحح صورة الذات الأصلانية المزدرة في تاريخ التفكير الغربي، ويقوض مصادراته وأوهامه عن نقاء الهوية وصفائها،

السياسي، وقراءاته المؤسسية المؤجلة، وكشف ما اعتل في أتونه من قمع واستبداد للحفاظ على مصالح طبقية معينة، متحدر من رواسب الاستعمار، وهياكله المادية والاقتصادية^{٣٢}.

ما يمكن استخلاصه إذن من خلال هذا المدخل النظري لكتاب "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" هو تمكن الناقد إدريس الخضراوي فعلا من استقصاء أهم المنطلقات الفكرية والنقدية للدراسات الثقافية، وإحاطته المنتجة بالجهاز المفهومي لخطاب ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد، وما يُشكّله من مقولات وإواليات نظرية وإجرائية متماسكة من قبيل "التمثيل" و"النسق المضمر" والتأويلية الدنيوية، والقراءة الطباقية، إضافة إلى إبداله الجديد في نظرية الرواية.

ونتيجة لكون خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العالمي لم يظل مقصورا على المنجز النقدي

فضلا عن إعادة قراءة تاريخها المحلي الداخلي قراءة جديدة تحتفي بما هو هامشي ومغيب^{٣٣}.

ونتيجة لكون تاريخ الرواية العربية هو تاريخ متشابك مع الخطاب الاستعماري بصورته السافرة التي جسدها احتلاله العسكري ونُظمه الإدارية، أو برواسبه وتداعياته الثقافية والسياسية والاقتصادية التي لازالت منحفرة في السياقات الداخلية للمجتمعات العربية، فقد أشار الخضراوي مسترشدا بمفهوم القراءة الطباقية اللماح إلى أن الرواية العربية لم تذخر جهدا في مقاومة الخطاب الكولونيالي سواء من خلال إعادة قراءة تاريخه الاستعماري، وتعرية ما تبطن به سردياته من تعصب عرقي وديني، وتصور مزعوم لاستعلاء الذات الغربية وتفوقها الحضاري، أو من خلال تبئرها للسرد حول سياقاتها الداخلية لإعادة تدوين تاريخها الخاص بعيدا عن مونولوجية الخطاب

لإدوارد سعيد، بل عرف إضافات جديدة مع ما يسمى بدراسات مجموعة التابع، فقد حاول إدريس الخضراوي الانفتاح على كشوفات هذه المجموعة التي ضمت منظرين بارزين من قبيل هومي بابا، ورنجيت جوحا، وإعجاز أحمد، وجياتري سبيفاك وديبيتش تشاكرابرتي... وتميزت باسترفاد مرجعيات فكرية ونقدية مخصبة كالتحليل النفسي اللاكاني، والتفكيكية والماركسية الجديدة لتطوير أسئلة الدراسات ما بعد الكولونيالية والثقافية، وتعزید فاعليتها النقدية والمنهجية لتفكيك خطاب الهيمنة في المركزية الغربية، وإعادة كتابة التاريخ المحلي للتابع أو المستعمر، بعيدا عن تمثيلات الخطاب الكولونيالي الجوهرانية، وبالتركيز على عناصره المقموعة والمنسية لتنسيب كينونته التاريخية والحضارية.

وتظهر تجليات انفتاح الخضراوي على إسهامات دراسات التابع في تطوير خطاب ما بعد الكولونيالية، من خلال دراسته الموسومة بـ "السرد موضوعا للدراسات الثقافية" التي رغم تمحور حيزها الأكبر حول استقصاء كشوفات الدرس النقدي الثقافي عند إدوارد سعيد، إلا أن الخضراوي خصص جزءا هاما من مفاصل هذه الدراسة لإضاءة الدور الخلاق الذي قام به الناقد هومي بابا في تخصيص المنجز النقدي لإدوارد سعيد، وذلك انطلاقا من استمراره في الكشف عن آليات التمركز المنسربة في الخطاب الكولونيالي، وما يقع خلفها من نزوعات نحو الاحتواء والسيطرة، وتثبيت الهيمنة الغربية لتسييج حضور الأقلوي أو المستعمر في دائرة الدوني والهامشي، كما تتجس أيضا معالم استفادة هومي بابا من الإرث النقدي اللماح عند إدوارد سعيد . حسب الخضراوي . في

مواصلته التأكيد في كتابه "موقع الثقافة" على أن نقد المركزية الغربية، وتفكيك تاريخها المتدثر بالاستعلاء الهوياتي والحضاري، لا يعني أن البديل المنشود هو الانغلاق على الذات، والإرتواء في أحضان الماضي حفاظا للهوية على صفائها ونقاها، لأن من شأن هذا التصور للهوية والتعامل مع الآخر أن يُكرس قيم التعصب والتناحر والصراع، ولذلك يشدد هومي بابا على أن الهوية الإنسانية هي مفتحة باستمرار على التجدد والتحول، والارتحال عبر الثقافات والحضارات متأبئة بذلك على الاكتمال والانغلاق. يقول الخضراوي في هذا الاتجاه: «لنقل إن هومي بابا يسعى، من ناحية أولى، إلى تجاوز النماذج الوثوقية الكبرى بشأن اكتمال الهوية وجهوزيتها وانغلاقها على مكوناتها أو نقاط الارتكاز الخالصة التي تعطي الفرد جذرا في الكيان الاجتماعي،

لذلك يرفض المفاهيم التي تضيف على الهوية والذات طابعا جوهريا، ويهتم بالمعطيات التي تجعل الهوية لا تنقطع عن التحقق. ويبين من ناحية ثانية، إلى أي مدى تكون الهوية منزوعة المركزية (decentred) فهي موجود مفتوح على الصيرورة والتحول والاختلاف لأنها معرضة للتهجين المضاعف وللتفتيح المتكرر»^{٣٤}.

وعلى هذا الأساس يلتقي هومي بابا في هذا التصور المنفتح للهوية مع إدوارد سعيد الذي رغم استماتته طيلة مساره النقدي والفكري في نقد المركزية الغربية، وتعرية أوهامها وإدعاءاتها المفرطة في الاستعلاء والتمييز العرقي والحضاري، إلا أنه ظل مشددا بدوره على هجنة الهوية الإنسانية، وممجا لقيم التنوع والاختلاف والتشارك البشري، رافضا بذلك التصورات التي

الخضراوي الذي كشف من خلاله . كما أشرنا سابقا . عن تمثّل سليم وتشرب منهجي عميق لأهم تمفصلات خطاب ما بعد الكولونيالية عند إدوارد سعيد، وعواقبه الفلسفية و طروحاته النقدية، فإنه يحق لنا طرح جملة من الأسئلة التي نراها ضرورية وجوهرية للثمين وتقويم خصوصية هذا الجهد المعرفي الذي يضطلع به إدريس الخضراوي في توطين أسئلة اتجاه الدراسات الثقافية، وأحد أهم فروع خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد الروائي المغربي المعاصر، إذا كان الخضراوي قد أبان عن وعي نقدي لماح في اكتناه الجهاز المفهومي لخطاب ما بعد الكولونيالية على صعيد المستوى النظري، فما هي طبيعة الجهود التي سببها على صعيد الممارسة النقدية في الطموح إلى إعادة إنتاج وتخصيص مفاهيم خطاب ما بعد الكولونيالية على صعيد التمرس بالنصوص

تحاول اختزال الهوية الإنسانية فيما هو متماثل وأحادي وضيق.

وبناء على هذه المعطيات يمكن التأكيد على أن انفتاح الخضراوي على هذه الإسهامات التي تواصل بواسطتها دراسات التابع إغناء وتطوير خطاب ما بعد الكولونيالية، يكتسي أهمية قصوى لما يوفره أمام النقد العربي من إمكانات معرفية نافذة لإعادة مراجعة وتنسيب طروحاته وأسئلته في ضوء هذا التحول المستمر والمتجدد لخطاب ما بعد الكولونيالية، لاسيما وأن النقد العربي في تلقيه لكشوفات الدراسات الثقافية ومقولات خطاب ما بعد الكولونيالية ظل متركزا كما يرى الباحث الأردني رامي أبو شهاب حول المنجز النقدي لإدوارد سعيد^{٣٥}.

وبالعودة إلى المدخل النظري لكتاب "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار" للباحث إدريس

الروائية؟، وكيف سيواجه الباحث الخضراوي التحديات التي ترافق آليات النقد الثقافي أثناء التصدي المباشر لتحليل الظواهر الإبداعية والثقافية؟، وهي التحديات التي تتبع حسب تصوري الخاص من إمكانية اختزال النصوص الأدبية في أنساق ثقافية مضمرة تتماشى مع نوازع الناقد الإيديولوجية، وتستجيب لمداخله القرائية الناجزة مما يفرغ العمل الأدبي من قيمته الإنسانية الحقيقية، ويحوّله لمجرد وسيلة وأداة للاستدلال على معيارية ونموذجية القراءة الثقافية للنصوص والخطابات، ومطابقة نتائجها وأهدافها وافترضاها التحليلية، مما يهدد النقد الأدبي بالعودة إلى تلك القراءات التبسيطية والاختزالية التي عجز بها النقد العربي إبان هيمنة المنهج السوسيولوجي على ساحته الثقافية طيلة عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، والتي تميزت بابتسار الأعمال

الأدبية، واختزالها في مرجعيات سياسية وفكرية واجتماعية تتساق مع منطلقات الناقد العقائدية والمذهبية، أكثر مما تستجيب للعمل الأدبي في شموليته، وتضافر مكوناته الدلالية مع عناصره التخيلية، كما تتبع أيضا هذه التحديات التي تواجه آفاق الدراسات الثقافية على صعيد الممارسة النقدية من مدى قدرتها حين تستدعي كما يرى الناقد الإنجليزي رونان ماك دونالد عدة خلفيات نقدية وفكرية وفلسفية متعددة تتراوح بين سوسيولوجيا الأدب، والتحليل النفسي والماركسية، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وخطاب ما بعد البنيوية....، في مراعاة الخصوصية الفنية للنص الأدبي وقيّمته الجمالية التي لا غنى عنها أثناء التعامل مع الخطاب الأدبي مهما غالى أنصار الدراسات الثقافية من منظور رونان ماك دونالد في اعتبارها مؤدّجة ومسيّسة، لأنه بفضل هذه القيمة

الأدبية يُحافظ النص الأدبي على خصوصيته النوعية المائزة داخل المشهد الثقافي الإنساني، كما يتأتى للنقد الأدبي أيضا فرض سلطته وهيبته المعرفية، وتأكيد احترافيته العلمية، وخبرته المنهجية^{٣٦}، التي باتت مهددة بالانحسار كما يرى رونان ماكdonald في ظل مد إبدال الدراسات الثقافية، جراء جعله الممارسة النقدية ملتقى لعدة تخصصات وفروع معرفية تتمحي داخلها الحدود بين مهمة الناقد الأدبي، وعالم الاجتماع، والفيلسوف، والأنثروبولوجي، والمحلل التاريخي، والسياسي^{٣٧}.

وينضاف إلى هذه التحديات السابقة، تحدُّ ثالث على قدر كبير من الأهمية والخطورة، يرتبط بخصوصية الخلفية الاستعمارية الحاضرة لإليات الدراسات الثقافية التصويرية والتحليلية، وهكذا إذا كانت الدراسات الثقافية تأبى حصر

منطلقاتها النقدية داخل منهج واحد، حريصة بالمقابل على الامتياح من عدة روافد فلسفية وفكرية ونقدية كالماركسية، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا، وسوسيولوجيا الأدب، والسيمائيات وخطاب ما بعد البنيوية...، فإن الإشكال الجوهرى الذى يفرض نفسه بإلحاح فى هذا السياق، كيف يمكن التوفيق داخل الممارسة النقدية الثقافية بين هذه المرجعيات الفكرية والنقدية التى تبدو متناذرة استمولوجيا؟ ألا يمكن أن يقود هذا التداخل المنهجى والمعرفى فى آليات القراءة الثقافية للخطاب الأدبى إلى الفوضى والتشتت المنهجى؟ وهو ما حذر منه العديد من منظري الدراسات الثقافية وخطاب ما بعد الكولونيالية من قبيل جونatan كالر^{٣٨}، وإعجاز أحمد^{٣٩}، وأنيا لومبا^{٤٠}، ومرد ذلك هو ارتهان الإليات والمفاهيم النقدية بمهادات فلسفية وفكرية

محددة مما يولد صعوبات منهجية أثناء استدعائها خلال عملية تخصيص وتطعيم منهج ما، بل قد يترتب عن ذلك تشتيت أهداف الممارسة النقدية والإخلال بتماسكها الإبستمولوجي، لأنه كما يحاجج الناقد الأمريكي بول أرمسترونغ في كتابه النفاذ " القراءات المتصارعة " «ليس في وسع مؤول واحد أن يجمع مرة واحدة كل الطرق المختلفة التي يمكن أن يستوعب العمل بها استيعابا مشروعاً. يمكن أن تندمج وجهات النظر التأويلية المتصارعة أحيانا ويمكن أن تسد نواقص بعضها بعضاً. لكن إذا كان ما يفرق المداخل التأويلية خلافات أساسية في القناعات في الأدب والمعنى والوجود الإنساني، فإن الجمع بينها قد يخلق من المشاكل أكثر مما يحل»^{٤١}.

تأسيساً إذن على هذه المخاطر التي تواجه الدراسات الثقافية أثناء تمرسها المباشر بالنصوص الأدبية، فإننا سننتقل في المحور الموالي إلى مساءلة وتمحيص كيفية تفعيل الباحث إدريس الخضراوي مقولات الدراسات الثقافية النظرية والإجرائية على صعيد الممارسة النقدية؟، وإلى أي حد سيوفق في تجنب مخاطر الدراسات الثقافية السابقة انطلاقاً من تطعيم وتخصيب الجهاز النقدي للدراسات الثقافية بمفاهيم واستراتيجيات أكثر إجرائية ولموسية مستوحاة من المناهج النقدية الأخرى دون الإخلال بالأساس الإبستمولوجي الناظم والموجه للدراسات الثقافية في اشتغالها على الخطاب الأدبي؟، والمشدد على موضوعة نصوصه داخل سياقاته المجتمعية والديوية لاستبطان ما تتضح به من مرجعيات وأنساق ورؤى متواشجة مع قضايا المجتمع واشتراطات العصر، وأسئلة الهوية والكيونة والغيرية والسلطة.

بعد الاستعمار" وهكذا ينطلق إدريس الخضراوي في تحليله الثقافي لهذه الرواية، من تنسيب خصوصيتها الدلالية والفنية، داخل السرديات الحضارية العربية التي عنيت بمسألة الأنا والآخر، فخلافا للعديد من الأعمال الروائية العربية التي ربطت معالجتها لثنائية الشرق والغرب «بقضية المواجهة بين القيم التقليدية والقيم الحديثة، خاصة عندما تقضي شخصية من شخوص الروايات المعنية بهذا الموضوع ردحا معينا من حياتها لتلقي العلم، ثم تعود إلى مجالها الجغرافي فتواجه اختلافات لابد من مواجهتها»^{٤٢}.

بالمقابل تستمد رواية "كتاب الأمير" فرادة تمثيلها السردية لثنائية الأنا والآخر -حسب الخضراوي- من تكيكها للنسق الكولونيالي، وتعرية ما تبطن به تاريخه الاستعماري من تمركز هوياتي وحضاري، وتورط سافر في إقصاء الآخر وتبخيسه ومصادرة

. الممارسة النقدية الثقافية عند إدريس الخضراوي بين إنتاجية التجانس الاستمولوجي ودينامية المنهج النقدي

سنحرص من خلال هذا المحور المتعلق بمقاربة خصوصية القراءة النقدية الثقافية التي يقدمها إدريس الخضراوي للنصوص الروائية، على أخذ نموذج من دراساته التطبيقية لاستكشاف ما تسترفده من مفاهيم نقدية تنتمي لحقل الدراسات الثقافية، وما يحركها من رهانات منهجية ومعرفية أثناء تشريح النصوص الروائية، وتأويل أنساقها الدلالية والثقافية.

ويتجلى هذا النموذج في القراءة النقدية الثقافية التي أنجزها لرواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" للروائي الجزائري واسيني الأعرج، الموجودة ضمن كتابه "الرواية العربية وأسئلة ما

حريته، ومن مظاهر ذلك في رواية "كتاب الأمير" ما أبان عنه الاحتلال الفرنسي للجزائر أثناء تصديه للمقاومة التي قادها الأمير عبد القادر من ممارسات لاإنسانية موهلة في الاستعلاء والتمييز العرقي والحضاري، فخلافا لما تحلت به شخصية الأمير من تسامح وتعاطف أثناء هزمه للجنرال تريزر بإحدى المعارك التي درت بينهما حيث لم تستبد به خيلاء النصر، ويمعن في إذلاله والتشفي فيه، بالمقابل رأى الجنرال الفرنسي كلوزيل في «الجزائريين الذين أصابهم الطاعون خطرا يتهدد جيشه، فلم يسارع إلى إنقاذهم أو رحمتهم، وإنما أغلق أبواب المدينة في وجوههم وتركهم يموتون عطشا وجوعا»^٣، وبذلك يكشف هذا التباين بين سلوك الأمير وعدوه عن مدى اتكاء المُستعمر في نظرتة الدونية للآخر على مجموعة من المرويات التكرارية المتواترة في تاريخ التفكير الغربي المبطنة

بمفاهيم ممجدة للذات الغربية وتفوقها الثقافي والحضاري، والمسترخصة لكل ما يقع خارجها، وكونه في حاجة إلى التوسع الإمبراطوري ورسالته الحضارية للنهوض من تخلفه وانحطاطه، ومواكبة قيم التمدن والرقى، وهو ما نستكشفه أيضا في تلك الرسالة التي وجهها الجنرال بيجو للأمير عبد القادر يحثه من خلالها على الاستسلام، لأن إنسانيته اتجاه جنوده واتجاه العرب تستلزم منه ذلك لتجنب القتال، وإلا سيكون الأمير برفضه الإدعان والاستسلام هو المسؤول عن خيار الحرب ونتائج المدمرة^٤.

ولعل هذا الربط في خطاب الجنرال الفرنسي بين التوسع الاستعماري والنزعة الإنسانية، هو ما يعيد إلى الأذهان . حسب الخضراوي . تلك الادعاءات والمزاعم التي حاول بواسطتها الخطاب الكولونيالي تمويه نزعتة الاستيطانية الباحثة عن مراكمة

الجامدة والمتصلبة المتمثلة في البحث عن فضاء إنساني مشبع بقيم الاختلاف والتعايش والتناصح البشري، يستحضر الباحث إدريس الخضراوي هذه الرهانات في تثمينه للقيمة المرجعية والإنسانية الكشافة التي تزخر بها رواية "كتاب الأمير"، حيث يشدد على أن انخراط تمثيلها السرد في خلقة مخايلات الاستعلاء الكولونيالي، وتهشيم تقسيماته الحدية بين غرب سام ومتحضر، وشرق خامل ومنحط لم يقدر الرواية إلى الوقوع في شرك تلك النزعات الأصلانية الشمولية المغرقة في الانكفاء على الذات، ورفض الآخر، بل إن رواية "كتاب الأمير" من منظور الخضراوي تحققي بقيم الاختلاف والتسامح والحوار، ويظهر ذلك واضحا من خلال كيفية تجديدها السردية لشخصية الأمير حيث أبرزته باعتباره قائدا سياسيا محنكا، ومثقفا إنسانيا يعترف بأخطائه، ومستبصرا بما شهده

الأراضي، واستجلاب الثروات باعتبار مهمته في الشرق وكل المناطق التي استوطنها، بأنها مهمة تنويرية وحضارية.

في ضوء هذه المعطيات إذن يتضح لنا مدى إيفاء الباحث الخضراوي لمنطلقات الدراسات الثقافية في تحليله لرواية "كتاب الأمير"، حيث تمكن مستثمرا مفهوم "التمثيل الثقافي" من الوقوف عند كيفية نجاح الرواية في فضح ما يتغذى به الخطاب الكولونيالي من تمثيلات جوهرائية يسكنها الإيمان بصفاء الذات الغربية وتبجيل سموها الحضاري والثقافي، الذي يتم في الرواية من خلال تحريك صور نسقية للمستعمر الجزائري مسيجة لوجوده في دائرة الدوني والهامشي، بغية إزاحته واستملاكه.

وتساوقا مع الرهانات الفكرية والجمالية التي تنشأ الدراسات الثقافية تحصيلها خلال نقدها للهويات

تاريخ الأمة العربية الإسلامية من عنف وتعصب وجبروت، ومصادرة لحريات التفكير، وهو ما يظهر في هذا المقتطف السردي الذي يورده الخضراوي على لسان الأمير في الرواية أثناء محاورته مع القس مونسينيور ديبوش، للاستدلال على نزعته الإنسانية السمحة والحوارية «لا ألوم أحدا، لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي. معظم خلفائنا مروا على النصل، قتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرقوا وابن المقفع شوي حيا، الحلاج مُزَّق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يحرق مع كتبه لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهالة بالمروق وغيرهم. للأديان، مونسينيور، أوجه أخرى، مظلمة جدا، ولكني أقول حبا لو يتعظ الإنسان وهو يرى هذه الجروح ويحس وقعها»^{٤٥}.

من هذه الواجهة يعكس هذا الوعي النقدي المستتير عند شخصية الأمير بقتامة الماضي العربي، وسلبياته في التسلط ووأد حرية الرأي، وجاهة الأنساق الثقافية المستضمرة في الرواية، والكاشفة عن أن السبيل المنتج لتشييد فضاء حضاري بين الأنا والآخر موارد بقيم التكافل والتساكن والتنوع البشري الخلاق، لا يتحقق فقط عن طريق نقد المركزية الغربية، وتفكيك سردياتها الشمولية المبطنة بالتعالى، والمستصغرة لما يقع خارج مجالها الجغرافي، وإنما أيضا من خلال نقد الذات العربية، وفضح ما اكتنف تاريخها من تمركز هوياتي وعرقي، ومن تسلط وإجهاض لقيم التعدد والاختلاف.

استنادا إذن لهذا التحليل الثقافي الذي قدمه إدريس الخضراوي لرواية "كتاب الأمير" تتضح لنا الكشوفات الفائقة التي تمتلكها الدراسات الثقافية في النفاذ إلى أنساق النصوص المضمرة، وتأويل أبعادها الفكرية والدلالية حيث تأتي للباحث

المغربي الخضراوي في ضوء هذه الكشوفات
،اكتناه القيمة المرجعية والإنسانية المائزة لرواية
"كتاب الأمير" المتمثلة في إعادة توظيف التاريخ
المحلي الداخلي الذي طاله الاستعمار لتفكيك
خطاب الهيمنة الكولونيالية، وتجاوز المركزية
الضيقة بحثاً عن عوالم إنسانية جديدة راشحة
بالوئام والتساكن، والقبول بقيم التنوع والاختلاف.

لكن السؤال الجوهرى الذي يشغلنا في هذا النطاق،
ونحن نستجلي خصوصية الممارسة النقدية الثقافية
عند إدريس الخضراوي هو كيفية تحليله للجانب
الفنى لرواية "كتاب الأمير"، وتشريحه لأنظمتها
السردية والتعبيرية التي وظفتها لتشخيص رؤيتها
المنفتحة للهوية والآخر عبر تركيبها السردى
والخطابى في ظل افتقار الدراسات الثقافية لآليات
إجرائية دقيقة في تحليل عمليات التضافر
والتعاضد بين بنيات النصوص التخيلية، وأنساقها

الدلالية والثقافية، وهو الأمر الذي عرضها للعديد
من الانتقادات من طرف المنظرين والباحثين، كما
هو الشأن مثلاً مع الناقدة الفرنسية باسكال كازانوف
التي ذهبت في كتابها اللماح "الجمهورية العالمية
للآداب" إلى أن إفراط إدوارد سعيد والدراسات
الثقافية عامة في استغوار المناطق المسكوت عنها
في النصوص والخطابات، وتأويل ما يتوارى خلفها
من أبعاد سياسية وثقافية وإيديولوجية دفيئة ترتب
عنه تهميش القيم الفنية للنصوص، وتغييب مكامن
تفرداها الجمالى، وذلك حيث تقول: «ولكن في كل
هذه الدراسات . أي الثقافية . تم إجراء اختصار
نظري مما أدى إلى وضع الخاصية الأدبية قاب
قوسين، ويرى سعيد أن العلاقة بين السياسة
الإمبريالية والثقافة علاقة مباشرة بشكل يثير
الدهشة، وقام بتحويل الطابع الأدبي إلى سياسى،
تاركاً للنقد الداخلى المسألة، التي لم تجد حلاً على

هجنة الهوية الإنسانية وانفتاحها، حاول استدعاء جملة من المفاهيم والإواليات النقدية التي اجترحتها مناهج نقدية أخرى كانت أكثر احتقالا في تاريخ النظرية الأدبية الغربية الحديثة بشعرية النصوص، وتشريحا لكيفية تضافر الأدبي والاجتماعي داخل بنياتها التركيبية والخطابية، ولعل من أبرزها حضورا في الممارسة النقدية الثقافية عند إدريس الخضراوي شعرية باختين عبر اللسانية التي اجترحت مجموعة من المفاهيم النقدية الدقيقة لإبراز الخصائص الفنية والأسلوبية التي تُفرد الفن الروائي عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، وتصوغ حواريته التي تجعل منه جنسا أدبيا منفتحا باستمرار يتأبى على الانغلاق والاكتمال.

وهكذا تظهر تجليات استفادة الخضراوي من نظرية باختين النقدية في استحضاره مفهوم "البوليفونية" أو "التعدد الصوتي" لمساءلة كيفية رسم الروائي

الإطلاق، الخاصة بالجمالية وبالشكل الأدبي وتفرده المطلق في كل عمل»^{٤٦}.

وجوابا عن هذا الإشكال الجوهرى الخاص بالحضور الشاحب لملاح النص الأدبي الفنية والتخييلية داخل الممارسة النقدية الثقافية، والذي استوقف الباحث إدريس الخضراوي نفسه حين أشار إلى أنه إذا كان «إدوارد سعيد قد تعرض لبعض الجوانب الشكلية والبنوية الخاصة بالعمل الأدبي، فإن ذلك التعرض ظل باهتا بالقياس إلى الحضور اللافت للفرضيات المتعلقة بعلاقة الرواية بالفضاء الغربى الذي أنتجها»^{٤٧}.

مناقشة لهذا الإشكال يمكننا التأكيد على أن الباحث إدريس الخضراوي ومن أجل استجلاء خصوصية الاستراتيجيات السردية والأسلوبية التي وظفتها رواية "كتاب الأمير" لتشكيل مرجعياتها المفككة لخطاب الهيمنة الغربية، والمنافحة عن

واسيني الأعرج لشخصياته داخل عمله الروائي، هل يفسح لها المجال للاستقلال بأوعائها داخل الرواية، وتنسب منظوراتها لقضايا المجتمع والوجود؟ أم يعيد تشكيلها وفق مقصديته الناجزة مما يجعلها في النص الروائي مجرد ذوات مشيئة لتمرير أفكاره ومواقفه المسبقة؟.

وفي ضوء هذه المعطيات يرى الخضراوي أن تبئير السرد في رواية "كتاب الأمير" على تفكيك خطاب الهيمنة في الكولونيالية الغربية، وفضح تاريخها الاستعماري المليء بالاستعلاء العرقي والهوياتي، لم يجعل الروائي واسيني الأعرج ينساق وراء هذا الحماس، ويقع في شرك الرواية الأطروحة، التي تتحاز لوجهة نظر محددة، وتقصي وجهات النظر الأخرى المتجاورة معها، ومفاد ذلك في رواية "كتاب الأمير" هو أن تخصيصها مساحات سردية هائلة في الرواية

لتعرية تاريخ فرنسا الاستعماري المليء بالتعصب والخطورة وتفخيم الذات، واسترخاض ما يقع خارجها، يوازيه أيضا في الرواية تبئير السرد حول نقد تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، وما التحف به من عنف وتسلط وجبروت سياسي وديني، وتأتي وتقتل للمخالفين في الرأي والمعتقد، هذا بالإضافة إلى عدم أمثلة شخصية الأمير وأسطرته وتجريده من الأخطاء والعيوب، وهو ما وفر لرواية "كتاب الأمير" شكلا روائيا حواريا يحتفي بتعدد الأصوات واختلاف الرؤى^{٤٨}، وينداح عن إغواءات الخطاب الروائي المونولوجي المغرق في الوثوقية واليقينية الجامدة.

وفضلا عن مفهوم "البوليفونية" أو "التعدد الصوتي"، استلهم الباحث إدريس الخضراوي من شعرية باختين أيضا مفهوم "الخطابات المتخللة" للوقوف عند كيفية نجاح الرواية في إخصاب

متخيلها الفني، وتعزيد طاقاتها الإيحائية والتعبيرية خاصة وأن الرواية حيث تستقي مادتها من التاريخ، كما هو الشأن في رواية "كتاب الأمير" التي استوحت مضمونها من تاريخ المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي بزعامة الأمير عبد القادر تكون مهددة بفقدان فنيته، وطغيان المحكي التاريخي داخل بنائها السردية مما يستتضب إمكاناتها التخيلية، وألقها الجمالي والإنساني.

من هذا المنظور ثمن الخضراوي عاليا الجهد الفني الخلاق الذي بذله واسيني الأعرج في تكثيف طاقات رواية "كتاب الأمير" التناسية والحوارية من خلال استدماجه لعدة خطابات داخل صوغها الفني كالمحكي السيري الذاتي المتصل بحياة الأمير بقصر الأميواز بباريس، وكخطاب الرسائل بين الأمير والقس مونسينيور ديبوش، وكالمحكي

الصوفي الخاص بكرامات الأمير، وإشراقاته الروحية، وهي كلها خطابات استبطنت خبايا الشخصيات، وساهمت في تنسيب أصواتها ورؤاها داخل السرد^٩، كما تمكنت الرواية أيضا . حسب الخضراوي . من تعزيد طاقاتها التفسيرية والحوارية من خلال أسلبتها لمجموعة من اللغات والأساليب واللهجات لتسريد تلك الصراعات والمواقف والمصالح السياسية والإيديولوجية المارة في سياق تلك اللحظة الحضارية التي تشربت الرواية أحداثها، والخاصة بصراع المقاومة الجزائرية مع الاحتلال الفرنسي، وهي كلها لغات تراكبت بينيتها اللغة الفصحى باللغة الفرنسية باللهجات العامية، ونسوغ اللغة الشعرية الانسيابية، مما تأدى عن تحريكها وتجديلها داخل البنية السردية لرواية "كتاب الأمير"، تفريد أوعاء الشخصيات، وتخصيص أبعادها النفسية والفكرية،

فضلا عن الإيحاء بواقعيتها وصدقها الإنساني
الأصيل، والاندياح بتمثيلها السردى عن شرك
الجاهزية والتصلب^{٥٠}.
في ضوء هذه الخصائص إذن، التي ميزت القراءة
النقدية الثقافية التي قدمها الباحث المغربي إدريس
الخضراوي لرواية "كتاب الأمير"، نلمس الجهد
النقدى اللماح الذي بذله في تطعيم وإغناء الجهاز
النقدى للدراسات الثقافية بإليات إجرائية أكثر دقة
وملموسية مستوحاة من الحوارية الباختينية لتحليل
وتشريح الاستراتيجيات السردية والأسلوبية التي
وظفتها الرواية في بناء مرجعياتها وأنساقها
الثقافية، وبذلك تأتى لنا أن نستشف في الممارسة
النقدية الثقافية عند الخضراوي تجنبه تلك المعضلة
المنهجية التي تهدد الدراسات الثقافية بالاختزالية
للنصوص في مضامين وأبعاد سياسية معزولة عن
بنائها الفنى، لأن الاستبصارات النقدية التي قدمها
الخضراوي في تأويل أنساق الرواية الثقافية
المفككة لتاريخ الهيمنة الاستعمارية، والمشرئية
لعالم جديد خالٍ من سكير المركزيات الضيقة،
ومترع بقيم التعايش والتناسج البشرى، صاحبها
أيضا إلماعات نفاذة في توصيف خصوصية
التركيب السردى للرواية، وقيمتها من الناحية الفنية
والتعبيرية.
ولعله مما يضاعف من وجهة هذا الطموح
المعرفى الذي يُحرك الناقد الخضراوي وإنتاجيته
في تطوير الأداء النقدى للدراسات الثقافية على
صعيد تحليل القيم الفنية والجمالية للنصوص
الأدبية، هو ما نلمسه في كتابه "الرواية العربية
وأسئلة ما بعد الاستعمار" من وعي نقدي مستنير
بالمخاطر المنهجية التي قد تصاحب عملية تجديد
وتطوير المنهج بفضل استدعاء إليات ومقولات
تحليلية تنتمي لمناهج نقدية أخرى، وهي المخاطر

المتمثلة في الوقوع في مطب الفوضى المنهجية، النظرية الأدبية المعاصرة، وهو الأساس والإخلال بتجانس الخلفية الابستمولوجية الناعمة والابستمولوجي المتجسد في التعامل مع الخطاب الأدبي باعتباره ممارسة ثقافية حاملة لأنساق ومرجعيات متواشجة مع سياقاتها الدنيوية والمجتمعية، ومنتجة لمعرفة بما يعمل في محاضنها من قضايا وصراعات مادية تتشابك مع السلطة والهوية، والتاريخ والمجتمع والآخر، وهو الأمر الذي يُشرع المشروع النقدي الثقافي للباحث إدريس الخضراوي على منافذ شفقية وآفاق منهجية أكثر خصوبة وعطاءً في المشهد النقدي العربي المعاصر وحقل الدراسات الثقافية.

المتمثلة في الوقوع في مطب الفوضى المنهجية، النظرية الأدبية المعاصرة، وهو الأساس والإخلال بتجانس الخلفية الابستمولوجية الناعمة والابستمولوجي المتجسد في التعامل مع الخطاب الأدبي باعتباره ممارسة ثقافية حاملة لأنساق ومرجعيات متواشجة مع سياقاتها الدنيوية والمجتمعية، ومنتجة لمعرفة بما يعمل في محاضنها من قضايا وصراعات مادية تتشابك مع السلطة والهوية، والتاريخ والمجتمع والآخر، وهو الأمر الذي يُشرع المشروع النقدي الثقافي للباحث إدريس الخضراوي على منافذ شفقية وآفاق منهجية أكثر خصوبة وعطاءً في المشهد النقدي العربي المعاصر وحقل الدراسات الثقافية.

^{١١} - د.معن الطائي: "السرديات المضادة بحث في طبيعة التحولات الثقافية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٤م، ص ١٣١.

^{١٢} - د.محمد بوعزة: "المنعطف الثقافي وتحولات النظرية" دراسة ضمن كتاب جماعي النظرية الأدبية والمنهج النقدي قضايا وإشكالات تنسيق محمد مساعدي، عبد الواحد المرابط، إبراهيم عمري، أنفو برانت -فاس، الطبعة الأولى ٢٠١٧، ص ٩٣.

^{١٣} - رونان ماكدونالد: "موت الناقد"، ترجمة فخري صالح، دار العين للنشر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٤م، ص ١٣٩.

^{١٤} - عبد الله الغدامي: "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة ٢٠٠٨م، ص ٢٤٦.

^{١٥} - المرجع نفسه، ص ٧٧.

^{١٦} - ماري تريز عبد المسيح: "قراءة الأدب عبر الثقافات"، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية (مزيدة) ٢٠٠٥م، ص ١٥.

^{١٧} - ماري تريز عبد المسيح: "قراءة الأدب عبر الثقافات"، مرجع سابق، ص ١٦-١٧.

^{١٨} - د.عبد الله إبراهيم: "المركزية الغربية" الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان الرباط، الطبعة الأولى ٢٠١٠، ص ٤١.

^{١٩} - د.عبد الله إبراهيم: "المركزية الإسلامية"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠١٠م، ص ١٥.

^{٢٠} - د.عبد الله إبراهيم: "المحاورات السردية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٢م، ص ٤٢.

^{٢١} - د.عبد الله إبراهيم: "السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة"، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٣م، ص ١٠٦.

- ^{١٢} - المرجع نفسه، ص ٢٢١.
- ^{١٣} - رامي أبو شهاب: "الرئيس والمخاتلة خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٣م، ص ٢٢٠.
- ^{١٤} - د.نادر كاظم: "تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وزارة الإعلام والثقافة، البحرين، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ص ٤٥.
- ^{١٥} - د.سعيد يقطين: من تقديمه لكتاب "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، د.إدريس الخضراوي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٢م، ص ١٣.
- ^{١٦} - المرجع نفسه، ص ١٣.
- ^{١٧} - د.إدريس الخضراوي: "الأدب موضوعا للدراسات الثقافية"، جذور للنشر، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م، ص ٥٣-١٠٨.
- ^{١٨} - المرجع نفسه، ص ٣٦.
- ^{١٩} - المرجع نفسه، ص ٣٨.
- ^{٢٠} - د.إدريس الخضراوي: "الأدب موضوعا للدراسات الثقافية"، مرجع سابق، ص ٣٨.
- ^{٢١} - د.إدريس الخضراوي: "الأدب موضوعا للدراسات الثقافية"، مرجع سابق، ص ٣٩.
- ^{٢٢} - د.إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٢م، ص ١٧-١٨.
- ^{٢٣} - المرجع نفسه، ص ١٨.
- ^{٢٤} - د.إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، مرجع سابق، ص ٥٠.
- ^{٢٥} - المرجع نفسه، ص ٥٠-٥١.

- ^{٢٦} - بيل أشكروفت، بال أهلواليا: إدوارد سعيد مفارقة الهوية"، ترجمة سهيل نجم، مراجعة د.حيدر سعيد، دار نينوى، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م/٢٠٠٢م، ص ٩٥.
- ^{٢٧} - د.أحمد الجرطي: "أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة بين سوسيولوجيا الأدب وخطاب ما بعد الكولونيالية"، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى ٢٠١٦م، ص ٣٩.
- ^{٢٨} - د.إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، مرجع سابق، ص ٩١-٩٢.
- ^{٢٩} - المرجع نفسه، ص ٨٦.
- ^{٣٠} - د.إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، مرجع سابق، ص ٨٦.
- ^{٣١} - د.إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، ص ٨٦.
- ^{٣٢} - المرجع نفسه، ص ٨٤-٨٥.
- ^{٣٣} - المرجع نفسه، ص ٩٨-٩٩.
- ^{٣٤} - د.إدريس الخضراوي: "السرد موضوعا للدراسات الثقافية" تبين للدراسات الفكرية والثقافية، فصلية محكمة، يصدرها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد ٧، المجلد الثاني، شتاء ٢٠١٤م، ص ١٢٣.
- ^{٣٥} - رامي أبو شهاب: "الرئيس والمخاتلة"، مرجع سابق، ص ١٦٠.
- ^{٣٦} - رونان مكدونالد: "موت الناقد"، مرجع سابق، ص ١٥٩.
- ^{٣٧} - المرجع نفسه، ص ١٣٩.
- ^{٣٨} - جوناتان كالر: "ما النظرية الأدبية؟"، ترجمة هدى الكيلاني، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، بدون ط، ٢٠٠٩م، ص ٥٣.
- ^{٣٩} - إعجاز أحمد، إدوارد سعيد: "الاستشراق وما بعده إدوارد سعيد من منظور النقد الماركسي"، ترجمة وتقديم تائر ديب، ورد للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ص ٢٩-٣٠.

- ^{٤٠} - أنيا لومبا: "الكولونيالية وما بعدها"، ترجمة باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠١٣م، ص ٣١٣.
- ^{٤١} - بول آرمسترونغ: "القراءات المتصارعة التنوع والمصادقية في التأويل"، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، ص ٧٢.
- ^{٤٢} - إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، مرجع سابق، ص ١٠٧/١٠٨.
- ^{٤٣} - المرجع نفسه، ص ١١٦.
- ^{٤٤} - المرجع نفسه، ص ١٢٢.
- ^{٤٥} - نقلا عن، إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، مرجع سابق، ص ١٢٩.
- ^{٤٦} - باسكال كازانوف: "الجمهورية العالمية للآداب"، ترجمة أمل الصبان، تقديم محمد أبو العطا، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، ص ٣٦٩.
- ^{٤٧} - إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، مرجع سابق، ص ١٠١.
- ^{٤٨} - إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، مرجع سابق، ص ١٣٨.
- ^{٤٩} - د. إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، ص ١٣١-١٣٦.
- ^{٥٠} - المرجع نفسه، ص ١٣٧.
- ^{٥١} - نذكر من بين هذه الدراسات الثقافية التطبيقية التي أنجزها الباحث إدريس الخضراوي في تحليل المنجز الروائي العربي، "السرد وتمثيل الذاكرة التاريخية قراءة في رواية "الناجون" للكاتبة المغربية الزهرة رميج"، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد ٤١٢، يونيو ٢٠١٣م، و"الكتابة الروائية وأسئلة الذاكرة: طائر أزرق نادر يحلق معي"، البلاغة والنقد الأدبي، ملف العدد الرواية العربية وآفاق التجريب، العدد السادس، ربيع/صيف ٢٠١٦م.

● لائحة المصادر والمراجع المعتمدة

- . أحمد الجرطي: "أسئلة نشأة السردية العربية الحديثة بين سوسولوجيا الأدب وخطاب ما بعد الكولونيالية"، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى ٢٠١٦م.
- أنيا لومبا: "الكولونيالية وما بعدها"، ترجمة باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠١٣م.
- . إدريس الخضراوي: "الأدب موضوعا للدراسات الثقافية"، جذور للنشر، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م.
- د. إدريس الخضراوي: "الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٢م.
- إعجاز أحمد، إدوارد سعيد: "الاستشراق وما بعده إدوارد سعيد من منظور النقد الماركسي"، ترجمة وتقديم ثائر ديب، ورد للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.
- . باسكال كازانوف: "الجمهورية العالمية للأدب"، ترجمة أمل الصبان، تقديم محمد أبو العطا، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.
- بول آرمسترونغ: "القراءات المتصارعة والتنوع والمصادقية في التأويل"، ترجمة وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.
- . بيل أشكروفت، بال أهلواليا: "إدوارد سعيد مفارقة الهوية"، ترجمة سهيل نجم، مراجعة د. حيدر سعيد، دار نينوى، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م/٢٠٠٢م.

. جوناتان كالر: "ما النظرية الأدبية؟"، ترجمة هدى الكيلاني، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، بدون ط،
٢٠٠٩م.

. رامي أبو شهاب: "الرئيس والمخاتلة خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر النظرية والتطبيق"،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٣م.

. رونان ماكدونالد: "موت الناقد"، ترجمة فخري صالح، دار العين للنشر، المركز القومي للترجمة، القاهرة،
الطبعة الأولى ٢٠١٤م.

. عبد الله إبراهيم: "المركزية الغربية"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى
٢٠١٠م.

. عبد الله إبراهيم: "المركزية الإسلامية"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى
٢٠١٠م.

. عبد الله إبراهيم: "المحاورات السردية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٢م.
- عبد الله إبراهيم: "السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة"، الجزء الأول،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٣م.

- عبد الله الغدامي: "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة
٢٠٠٨م.

- ماري تيريز عبد المسيح: "قراءة الأدب عبر الثقافات"، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية (مزيدة) ٢٠٠٥م.

. محمد بوعزة: "المنعطف الثقافي وتحولات النظرية"، دراسة ضمن كتاب جماعي بعنوان "النظرية الأدبية والمنهج النقدي قضايا وإشكالات"، تنسيق محمد مساعدي، عبد الواحد المرابط، إبراهيم عمري، أنفو برانت- فاس، الطبعة الأولى ٢٠١٧م.

. معن الطائي: "السرديات المضادة بحث في طبيعة التحولات الثقافية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٤م.

- نادر كاظم: "تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وزارة الإعلام والثقافة، البحرين، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

• الدوريات العربية

. مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، فصلية محكمة، يصدرها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد ٧، المجلد الثاني، شتاء ٢٠١٤م.

. البلاغة والنقد الأدبي مجلة فصلية علمية محكمة، ملف العدد "الرواية المغربية وآفاق التجريب" الأمنية الرباط، العدد السادس ربيع صيف ٢٠١٦م.

الأنساق المضمرة ودلالاتها في رواية (العشق المقدنس) لعزالدين جلاوجي

أ.د. فاضل عبود التميمي
جامعة ديالى / العراق

ملخص البحث:

يسعى هذا (البحث) إلى قراءة رواية (العشق المقدنس) لعزالدين جلاوجي الصادرة بطبعها الثانية عن منشورات المنتهى ٢٠١٦، من منظور الأنساق الثقافية ودلالاتها النفسية، وقد تمكّن من تحديد ما ظهر من الأنساق وما خفي في المباحث الآتية:

١- نسق حضور الحروب الطائفية وإضمارها:

استحضرت رواية (العشق المقدنس) نسقا تاريخيا اتّصل بأيدولوجيا المذاهب الإسلامية التي عرضتها مقرونة بأنواع الصراع المتصل بالتفكير، والقتل، وإلغاء الآخر على سبيل الاستعارة الزمانية والمكانية التي تتواءم وما جرى في الجزائر إبان الدولة الرستمية ليكون الاستحضار نسقا حاضرا يحيل ضمنا على نقيض له ومضاد مضمّن أمكن تأويله في ما شهدته أرض الجزائر في العشريّة الحمراء، وهدف الإضمار تهيأت الأذهان لرفض سلطة التّمذهب التي قادت المجتمعات العربيّة والإسلاميّة إلى مقولات تدعو إلى قتل الإنسانية، فضلا عن الدعوة إلى السلم والمحبة بين أبناء البلد الواحد.

٢- نسق حضور دونيّة المرأة وإضماره:

تظهر المرأة في (العشق المقدنس) في نسق يعدّها سلعة جماليّة وظيفتها الامتناع الجسدي ليس غير، فهي في ظل الدويلات المشوّهة للإسلام: ناقصة عقل ودين بجلابها الأسود تنتمي إلى عصر الحريم.

نسق الدونيّة المار الذكر يتعارض مع نسق آخر مطمور يحاول أن ينسخ نسق الدونيّة في تصوّره الذكوريّ والأبويّ، فلا يتنكّر لتأريخ المرأة في ظل حضارات متعاقبة كانت لها منزلة فيها، وكان لها قصب السبق في مجالات الأدب، والفن، والعلوم، التي بمجموعها تشكّل محتوى النسق المضمر الذي يتخفى تحت أغطية سرديات التأريخ، وجماليات العبث في تصوير شهوات الرجل إزاء جسد المرأة.

٣- نسق حضور الطائر الغريب وإضماره:

تحضر في الرواية فكرة البحث عن طائر عجيب بنسق ظاهر بذل بطلا الرواية جهدا للبحث عنه، فكان تغريد العصافير يذكرهما به أينما حلّا، فهو شغلها الشاغل في رحلاتهم وجوهر سؤالاتهم على مدار فصول الرواية.

أسهمت أوصاف الطير في سرد الرواية في تقريب رمزيته إلى ذهن المتلقي فهو بنسقيّته الظاهرة أي سماته المتمثلة في تغريده بصوت عجيب، وقد قدّم من جنة غناء، فضلا عن لونه الأخضر مع بياضه الخفيف، وقد علا رأسه التاج، يحيل على نسق تحتي مضمر يتعلّق

بصورة المنقذ من ظلال الاحتراب الطائفي، والإثني في مجتمعاتنا المعاصرة.

٣- نسق حضور المشرق وإضماره:

انفتح نسق آخر في الرواية على تيمة أنّ المشرق مصدر كبير للفتن العقائديّة، وللدعوة التي هدفها إقامة دولة العدل والحق في ظل قيام دول الإلحاد والكفر في المغرب، وأنّ الفتوى -أي فتوى- ترفض في بلاد المغرب حتى تأتي (من الشرق)، في إشارة واضحة إلى تبعيّة المغرب الثقافيّة والعقائديّة للمشرق.

حضور النسق السابق في سرد الرواية يتقابل مع نسق أساسي آخر مضاد له مؤداه أن المشرق مشرق، والمغرب مغرب، وأنّ سمة الإبداع موجودة في المكانين في كلّ زمان، وإذا كان المشرق قد تفوّق بخطابه الشعري طيلة قرون فإنّ ذلك لم يمنع من تفرد المغرب ببيروز ابن خلدون، وابن رشد، والقرطاجني في العصور السالفة .

وبعد: فإنّ الأنساق الأربعة المارة الذكر التي تتبّعها (البحث) تنطوي على إظهار وإضمار، لكنّ المضمر منها قارّ في خطاب الرواية، له موجّهاته

ومرجعيّاته، وهو بدلالاته المتخفية، وارتباطه بمجموعة علاقات، وشروط حرّ في حركته المعتادة بين اللغة والذهن، وهذا يعني أنّ له قدرة في التأثير، والمعارضة. المدخل:

تُقرأ الرواية-أيّ رواية-على وفق منظور النقد الثقافي (Cultural Criticism) الذي يتموضع خارج الأحكام المعيارية، والجمالية التي فُتّن بها النقد الآخر، فهو نشاطٌ معرفيٌّ معنيٌّ بتقصّي الثقافة في قراءاته، وطرائق اتّصاله بالنصوص، والظواهر المختلفة، بوصفه من نتائج تحولات ما بعد الحداثة، التي ضربت المركزيات في عقر دارها، وأدارت الرؤوس نحو هوامش كانت مقصية عن التداول والدرس، وممّا أسهم في تقريبه من الرواية أنّ أنواع السرود بحسب رأي (رولان بارت) لا تقتن بجودة الأدب ورداءته، إنّما تقتن بمظاهر الحياة الإنسانية كافة، بعيدا عن المعيارية الجمالية، والفنية التي اعتمد عليها النقد الأدبي قرونا طويلة^(١)، وهذا ما أتاح للنقد الثقافي أن يقرأ الرواية من زاوية علاقاتها بالأفكار، والتاريخ، والرؤى الاجتماعية

، وما يتّصل بها من تأثير يتّسع لمزيد من الدلالات التي تخضع لسلطة الثقافة. عادة ما يقف النقد الثقافي عند ما تخبّئه النصوص خلف معطف البلاغة، ومظاهر القيم الجمالية من أنساق تقبع تحت قشرة النص نفسه، وقد علاها بريق العبارات، وميض السياقات اللائذة تحت سلطة المجاز، والاتساعات التي تزيح المعنى لتصنع أنماطا من الإيهامات الدلالية، والته المعنوي الذي تفضّله الذاكرة الجمالية.

والنقد الثقافي في قراءاته الكاشفة لما يترسّب تحت العباءة البراقة يريد أن يزيح غبار الزمن المتكلّس عن مفاهيم ظلّت غائبة قرونا طويلة عن البحث مع أنّ لها صلة بمسارات الإنسان، وتصوراتهِ عن الحياة، والموت وحركة المجتمع، وما يُنتج من قيم، وأخلاق، وتقاليد، وأعراف باتت في حساب اليوم عرضة للمساءلة، والقراءة، والوضع تحت مجهر التكبير الثقافي.

تُقرأ الرواية في عصرنا الراهن وهي تمتلك دلالة تشكيل ثقافي يفتح سرديا على عوالم مختلفة تتسع إلى مزيد من التخيل الذي يأخذ بالمتلقي

إلى أزمنة مختلفة، وأمّكنة تمور بين ما هو واقعي، ومختلّ يمكن رصدها، والوقوف عند علاقاتها، وتأثيراتها التي عادة ما تكتنز بمجموعة من الأنساق التي تحضر فيها روح الثقافة تلك التي تضمّر في داخلها ما هو قابع تحت سلطة اللغة، وهو يحيل على ما هو خارج عناية مؤسسات النقد الأدبي، أي ما كان خطاباً، أو ظاهرة غير مقصودة الجمال لذاتها.

يفترض النقد الثقافي في دراسة أيّ نصّ، أو ظاهرة وجود نسقين في متتهما، والنسق (System) ((نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكّل كلاً موحداً، وتقترن كليته بأنّية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان دي سوسير يعني بالنسق شيئاً قريباً من مفهوم البنية))^(٢)، على أنّ النسق والبنية كليهما يستندان إلى فكرة العلاقة^(٣) الرابطة بينهما، وبين العلامات الأخرى.

والنسق في أيسر تعريفاته: ((ما يتولّد عن تدرّج الجزئيات في سياقٍ ما، أو ما يتولّد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلا أنّ لهذه الحركة نظاماً معيناً يمكن ملاحظته وكشفه))^(٤)، بمعنى آخر أنّ الأنساق قوانين أو

تشريعات أرضيّة وضعها الإنسان لضبط نفسه، ولتصريف شؤونه^(٥)، وهي في النقد الثقافي تمثّل ((مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص، والخطابات، والممارسات))^(٦) المشبّعة بحمولات ذات مداليل منتظمة بأبعاد ثقافيّة مؤلّفة من الأفكار، والإيديولوجيّات المختلفة، والعلاقات الخاصّة والعامة، والرؤى الاجتماعيّة، والفنيّة بمختلف أنماطها، فضلاً عمّا يؤثر في طبيعة المجتمع، وحاجات الناس التي تسهم جميعها في صوغ الهويات، وتحديد معالمها.

اشتراط النقد الثقافيّ في أيّ نصّ وجود نسقين يحدثان في آن واحد، وأنّ النصّ يجب أن يكون جميلاً، وجماهيرياً، والجماليّة فيه أخطر حيل الثقافة التي تمرّر الأنساق المضمرّة^(٧)، وتخفي مظاهرها، ويشترط في النسق المضمر أن يحيل عليه شيء ما في النصّ^(٨)، وقد وضع الغدامي سبعة شروط لتحقّق النسق في أيّ نصّ: أوّلها شرط الوظيفة لا شرط الوجود، وقد حدّد بفكرة التعارض بين المضمّن والظاهر، وثانيها شرط القراءة الثقافيّة الكاشفة عن الدلالات النسقيّة التي هي من صوغ الثقافة لا من صوغ مؤلّف

المحتويات المضمرة ذات أهمية في الأقوال، وأن تضطلع بدور جوهري، وهو أمرٌ مؤكد لا يختلف عليه اثنان، وعليه تستحق المحتويات المضمرة مهما بلغت غرابة وضعها، وعناء الخوض في تحليلها^(١١)، بهدف الكشف عن حملتها الثقافية الثاوية تحت العبارات، والسياقات في الشعر، والنثر، والفنون، والمظاهر الدالة على الثقافة.

والنسق المضمّر لا يكون وعياً مدركاً يتمظهر من خلال خطاب فاعل، ولغة تؤطر نصاً متكاملًا، بل يكون ممارسة لها خصوصيتها من التغلغل والتأثير، والهيمنة في غفلة من الذات المبدعة كي تمارس فاعليتها^(١٢)، فقد قُدّر لهذا النسق أن يكون في البنى العميقة للنصوص، أمّا النسق الظاهر فيمارس سلطة واضحة يمكن كشفها، والتدليل على وجودها ببسر تام.

أنساق (العشق المقدنس):

حاول الروائي (عز الدين جلاوي) من خلال بنائه السردية في الرواية مساءلة الراهن المعيش، ومناقشة مشكلة الإنسان في ظلّ صراع القيم، وإشكالات الوجود، وتأثيرات الماضي في

بعينه، وهذا هو الشرط الثالث، فيما الشرط الرابع يتمثل في كون طبيعة النسق سردية ذات حبكة متقنة، فهو بارع في التخفي، ويجلب العناية، فضلاً عن أنّه تاريخي، وهذا شرطه الخامس، وكان الشرط السادس يتمثل في قيمته، فهو: جبروت، ورمزٌ يحرك الذهن الثقافي الخاص بالأمة، أمّا الشرط السابع: فهو التعارض بين النسقين يكون عادة في الخطاب لا في النص^(٩)، ولهذا فإنّ تشكيل -الخطاب- يضع الناقد الثقافي في أوضح مهمة يمارسها للبحث عن النسق عمود الثقافة الذي يستجيب لأدوات النقد، وإجراءاته شرط تكرر في النصوص بما يشكّل ظواهر دالة.

يسعى النقد الثقافي إلى أن يقف عند النسق الثاني (المضمّر) الأكثر خطورة في السياقات، والظواهر، وتكمن خطورته في كونه مجموعة من القيم الكامنة التي تمارس تأثيرها من دون رقيب، وهو يتوسل بالعمى الثقافي لضمان ديمومته وفاعليته^(١٠)، من هنا تبرز أهميته التي من أجلها مارس الناقد الثقافي حفره الدقيق في جدار النسق المضمّن، ((ولا عجب أن تكون

روح الحاضر، فهو بهذا الهاجس الإنساني قد أضاف على تجربته سمة العمق؛ لأن ما كتبه في (العشق المقدس) الصادرة عن دار المنتهى في الجزائر بطبعتها الثانية ٢٠١٦ إبداع يلامس دواخل الإنسان بغض النظر عن انتمائه اللغوي، أو العرقي، أو الديني، أو الحضاري^(١٣)، ولأن

نصّ الرواية حافل بالأنساق الثقافية فإن (البحث) سينتخب من تلك الأنساق ما هو مركزي؛ أي ما هو شديد الرسوخ في نصّها، ويمكن الاستدلال على مضمره بدلالة النسق الظاهر، وتأويل دلالاته، بهدف كشف تخفيه في خطاب الرواية، والوقوف عند تجلياته، ورصد امتداداته، ودلالاته، مستندا في ذلك إلى معطيات القراءة الثقافية، وإلى النشاط التأويلي المعزّز بالأدلة، والشواهد المجلوبة من ثقافة مجتمع الخطاب، وعصره في الفقرات الآتية:

١- نسق حضور الحروب الطائفية وإضمّارها: عمدت رواية (العشق المقدس) إلى استحضار جملة من الأحداث التاريخية التي اتصلت بإيديولوجيا المذاهب الإسلامية التي عرضتها على شاشة السرد مقرونة بأنواع الصراع المتصل

بالتكفير، والقتل، وإلغاء الآخر على سبيل الاستعارة الزمنية والمكانية التي تتواءم وما جرى في الجزائر إبان الدولة الرستمية (٧٧٦م-٩٠٩م)، مشكلة عوالم يتداخل فيها التاريخي الحقيقي مع الفني المتخيّل، لتقترب من قضايا الفتنة، والتطرف في المجتمع العربي المسلم^(١٤)، وهو ما كان بشكل، أو بآخر إبان العشرية السوداء في تسعينيات القرن الماضي في الجزائر، أو ما يكون الآن في أماكن كثيرة في العالم العربي والإسلامي.

بدءا لا بد من التنبيه أنّ متلقي الرواية يقترب بقوة ((من جوهر النسق الفكري الثقافي، وعناصر السياق الجزائري، والعربي، فالروائي يحرك نصّه من خلال تحركات المرأة والرجل، لكنّه يسمي المرأة (هبة)، ويترك الرجل من غير اسم، تاركا للقارئ حرية التأويل))^(١٥)، في نصّ متماسك مبني على حضور عناصر البناء الروائي جميعها.

يقف سرد الرواية عند قضايا المذاهب التي تردّ إلى (الخلاف) لا (الاختلاف) الذي عادة ما يتّصل بالعقيدة الفرعية التي يريد قسم من المنظرين، والمتفهمين جعلها هوية كبرى، وهي في حقيقة الأمر فرعٌ اجتهاديّ مخصّب بما هو عقليّ

القتل، والحرق، والإجرام باسم المذهب، والطائفة، والعقيدة، والكل ناطق باسم الله، ومتحكم في خزائن الصواب في التفسير، والتأويل للنص المقدس، حتى لو كان الفعل مدنسا^(١٦).

بالعودة إلى ذلك النسق الظاهر الخاص بتأريخ الحركات الإسلامية، وصراعاتها الذي عادة ما يحيل بفضل التلميح على مضمير نسقي. وقد انفتحت مغاليلق رؤاه لحظة التلقي من خلال استنطاق مداليل السياقات بما تمتلك من ذخيرة معجمية: لسانية، ومتراكم حكائي، وقوانين خطاب يفككها القارئ الفطن ليصبح أمر المضمير بعد تأويله واضحا للقراءة التي تعتمد على عبور شكل اللغة إلى ما يتوارى تحت نسيجها من قيم تمارس تأثيرها دون وجل، وهي ترفع أستار الحجب الثقافي كي تديم وجودها دعما لما فيها من فكر مبني على الإلغاء والمحو.

مما سبق يجد متلقي الرواية أن الحضور الخاص لتلك الأيديولوجيات، وصراعاتها، وقتالاتها في أنساق الرواية الحاضرة يؤدي بدفع من الثقافات السائدة إلى تشكيل قراءة أخرى مخالفة لسياق تشكّل المعلن في نسق

محدود كما في السرديات الصغرى التي صاغتها الرواية، وهي تتفتح على التخيل التاريخي لفرق إسلامية بعينها، ودويلات معروفة: الخوارج الأباضية، والشيعية الإمامية، والنكّار، وفرقة القرائين، والأفلاحيون، وغيرهم حتى صار عدد المل والنحل في العاصمة (تيهت) التي اختارتها الرواية بدقّة عاصمة لحكم الدويلات خارج سلطة الإحصاء بسبب أن أيّ خلاف جزئي في أي عبادة، أو اعتقاد قادر على أن يصنع فرقة جديدة، أو نحلة خاصة لها علمائها، ومنظروها، وسلطانها، وفتاواها.

وتتصل الفرق المتصارعة في الرواية-في البنية العميقة- اتصالا مباشرا بالطوائف، والمذاهب، والأحزاب المتقاتلة في المشهد المجتمعي، والسياسي العربي اليوم، وهي طوائف سياسية مذهبية حوّلت الجغرافية إلى فضاء للاغتيال والتخريب، وجعلت من التأريخ سجلا تجاريا، وأيديولوجيا منغلقة ضمن رؤية مظلمة متطرفة ترى في المختلف كلّ الشر، والقبح، وكلّ السوداوية، والراهن العربي بشكل عام لا يعرف الحب، والصلح، والتسامح بل يعرف

غائب: (مضمر) تحيل عليه تيمات السرد، ودلالات الحدث، وقد تشكّلت ملامحه النسقيّة من خلال تهيئة الأذهان لرفض سلطة التمهذب التي قادت المجتمعات العربيّة، والإسلاميّة الحاضرة إلى الامتثال تسليمًا إلى مقولات إنسانية تدعو إلى القتل بدم بارد بمسوّغات جاهزة.

وتريد رواية (جلاوي) أن تقول من خلال نسقها المضمر أنّ المجتمع الجزائري (والعربي) يشهد تراجعًا لروحانيّة القداسة، وسيطرة لترابيّة الدناسة، والوطن محاصر بقداسة مجهولة، ودناسة معلومة، كما أنّ أصوات الإقصاء تطغى على أصوات الحوار والاتفاق، وحروف التكفير تتحكم في المجتمعات بدل معاني التفكير^(١٧)، ويكشف المضمر المنسلّ من الظاهر أيضًا عن دعوة علنيّة إلى السلم، والمحبة بين أبناء الدين الواحد، والديانات المتعددة تعزّزها صرخة بطل الرواية: ((ألعن التاريخ الذي لم يركم على عقولنا إلا المآسي)) لتكون الصرخة بما تحمل من فكر إحالة كبرى على مضمر يدعو علانية إلى السلام.

والرواية إذ تفتتح على المتعدّد الثقافي الذي يجمع الأنا والآخر، التراث، والحادثة الأصالة والمعاصرة، فتتصهر جميعا ضمن وعي فنيّ إيجابي يرفض الظلم والزيغ، في رؤيا تفاؤليّة تميّز تجربة جلاوي الروائيّة من سائر التجارب الروائيّة الجزائريّة المعاصرة^(١٨)، إنّما تفتتح على استراتيجية الخطاب الثقافي الذي يتبنّى ((نقد البنى الثقافية السائدة تمهيدا لتحديثها، وجعلها مطابقة، أو متوائمة مع السياق الذي آلت إليه حداثيا فالنقد/النقض/التحديث هو حجر البناء الفكري الثقافي الجديد))^(١٩)، وهذه القيم الجديدة هي جزء من تشكّل النسق الثقافي المضمر في لا وعي المؤلف أولاً، أي في مرجعيّاته الثقافيّة التي بدورها تنتقل من دون عناء إلى النصّ لتكون جزءا ممّا يضمّر، ويخبئ مشكّلا دلالة نسقيّة تقع في ضمن ما هو غائب، وهذا الغائب في اضمّاره الخاص يمكن أن يعدّ (تورية) بمعناها الثقافيّ الذي أشار إليه (الغذامي) بما تملك من ازدواج دلاليّ أحد طرفيه حاضر في نصّ الرواية، والآخر عميقٌ مضمرٌ لا شعوريّ ليس موجودا في وعي المؤلف والقارئ، بل حاضرا في عدّة تراكمات، وتواترات

جعلت منه عنصراً نسقياً ملتبساً بالخطاب^(٢٠) فبين حضور الحروب الطائفية في الرواية، وإضممارها الذي يفضي إلى تأويلها تتشكل التورية جامعة معنيين متناقضين بعيداً عن رقابة المؤلف والسارد.

٢- نسق حضور دونية المرأة وإضمماره:

تظهر المرأة في الرواية بوصفها سلعة جمالية وظيفتها الإمتاع الجسدي ليس غير، فهي بحسب وصف أبي سليمان التيهري وهو يقدم (هبة) إلى سيده لقمة سائغة: ((أيها الإمام هذه هبة الله إليك ولا أرى إلا أنها نزلت من جنة الخلد اتخذها جارية))^(٢١)، والجارية في فقه التيهري، وما شابهه كل امرأة سلبت، أو نهبت، أو أسرت في حرب، أو تمّ شراؤها من نخّاس أو من كانت بنتاً لأمة وعبد مملوك، فالنساء في ظل الدويلات الطائفية لا شيء يظهر من أجسادهنّ حتى عيونهم تختفي وراء شبّاك من الخيوط الرفيعة: الخمار وملحقاته، وحين يظهرن في الأماكن العامة من حين إلى آخر يدرجن ((كأغربة حائرة))^(٢٢)، والمرأة في النهاية في ظل تلك الدويلات المشوّهة للإسلام ((ناقصة عقل ودين))^(٢٣)، فهي بجلبابها

الأسود ((تدخل العنمة فلا يرى منها شيء))^(٢٤) في إشارة واضحة أنها تعيش عصر الحريم، والتجريم. يتّضح من مظاهر النسق المعلن السابق أنّ المرأة في ظلّ محاكم الجلد، ومسرحة العدل، وإقامة الحدود الكيفية بمزاجية رجال الحسبة المعاصرين فاقدة لكيونتها الانسانية برضى المؤسسات المهيمنة على رقاب الجميع، ولعلّ هذا النسق بما يحمل من سرديات صغرى صدى لنسق معلن جاهليّ بعيد يرى في المرأة حاجة نافلة، بسبب طبيعة الحياة البدوية ذات الطبيعة الصحراوية التي عاشها العربيّ الأول، فقد كانت العرب تُحبّ الذكور، وتفضلهم على الإناث؛ لأنهم جنود القبيلة، وفرسانها ورجالها الحماة، أمّا المرأة فلا تغني في الحرب شيئاً، بل تكون عبئاً على القبيلة لأنها مقصد الأعداء، فتؤخذ سبيّة، وسبي المرأة عارٌّ لا يُسكت عنه، ولا يقدّر دونه إلا الوغد الذليل^(٢٥)؛ ولهذا كانت العرب الجاهلية تغتاز من ولادتها^(٢٦).

وقد وصل الأمر بهم أن اعتادوا على تهنئة المولود الجديد تهنئة تتمنى الذكر، وتستبعد الأنثى نحو قولهم للمتزوجين الجدد: ((بالرّقاء

والثبات، والبنين لا البنات))^(٢٧)، وحين تولد الأنثى في ظل ذلك المجتمع الجاهلي لا يجد المرء حرجاً من تقديم تهنئة لا ينقصها التعسف الإنساني حين يقول: ((هنيئاً لك النافجة))^(٢٨)، والنافجة هي المال الذي يناله والد البنت، أو من يكون مسؤولاً عنها مهراً حين الزواج ليكون جزءاً من ثروته، والقول يحمل دلالة كناية تقدّم المعنى ولازمه البعيد، أي تعرّض بحال والد الأنثى.

وقد قدّر للمجتمع الجاهلي أن تُورث فيه المرأة بوصفها إرثاً ينتقل من الأخ المتوفى إلى أخيه: ((يرث ابن الأخ هذا الحقّ عن أبيه، بإلقاء الوارث ثوبه على المرأة فتكون عندئذ في ملكه إن شاء تزوجها، وإن شاء عضّ لها؛ أي منعها من الزواج من غيره حتى تموت، فيرث ميراثها))^(٢٩).

لقد بالغ المجتمع الجاهليّ بوساطة الشعر الذي يعكس ثقافات المجتمع في تسليع المرأة، والحديث عن جمالها بمعزل عن شخصيّتها الإنسانية، وما تمتلك من مزايا، فالشاعر يقف أولاً عند الصورة الخارجيّة للمرأة الصورة التي تحرك فيه عواطف الجنس، وعواطف الحبّ، والجمال^(٣٠) من دون أن يكون لشخصيّتها، وثقافتها، وطبيعتها أفكارها أثر في

وجودها، ولعلّ تلك المبالغات النمطيّة ظلّت تترسخ على مدار القرون في عقول لا تعرف أنّ المرأة إنسانٌ، وأنّ وجودها التاريخي كفيل بوجود الآخر.

رسوخ المبالغات النمطية القائمة لوجود المرأة في العقل الجمعي، وانتقالها التاريخي من ثقافة جيل إلى آخر، وتخفيها تحت جمال الصورة في الشعر جعل صورة المرأة مرتبطة بالحاجة إليها بوصفها جمال سلعة فحسب ((وكون المرأة حاجة لا قيمة هو انكسار تاريخي كما يقول انجلز، وتغيير لدفة الإنسانية التي أخذت تتّجه صوب الاحتكام إلى منطق القوة لا العقل، ونحو العدوانية لا السلام، وهكذا شهدت المجتمعات قيام الإمبراطوريات التي ما انبنت إلا على الدماء، والشرور))^(٣١)، وتكريس النظر الدوني إلى الوجود التاريخي للمرأة.

نسق الدونية المار الذكر على الرغم من اتساعه في نصّ الرواية، وتغلغله في ثقافة عقول مختلفة توجّه السلوك الاجتماعي، وتخفيه تحت عباءة التدبّر، وأقنعة اللغة بوصفه نسقاً يتّسع إلى مجموعة من القيم الجماليّة، والجماهيريّة التي تمرّر أخطر المقولات الثقافيّة التي سمّاها

د. الغدامي الحيل إلا أنه تشارك مع نقيض له نسقي آخر مطمور يحاول أن ينسخ المضمون السابق في الآن نفسه فلا يتنكر لتاريخ المرأة في ظل حضارات عربية متعاقبة كانت لها منزلة فيها، وكان لها قصب السبق في مجالات الأدب، والفن، والعلوم، والمشاركة الاجتماعية، وهي - المنزلة - بمجموعها تشكل محتوى النسق المضمّر الذي يتخفى تحت أغشية سرديات التاريخ، وجماليات العبث في تصوير شهوات الرجل إزاء جسد المرأة، والتجارة فيه.

هذا النسق المضمّر يتوافق في أهدافه تماماً مع أطروحات النقد النسوي الذي هو فرع من النقد الثقافي الذي يركز في المسائل النسوية التي تتعلق بالتحرّر، وتأكيد الذات، والإبداع^(٣٢)، لقد جرّ هذا الأدب مئات النساء، والرجال ممّن يعملون في حقل الأدب والثقافة والفنون؛ لأنّ يبحثوا عن الأسباب الحقيقية التي تجعل من المرأة مركز قهر اجتماعي، وغايتهم البحث عن وسائل التغيير التي تحرر المرأة، وتنتصر لحقوقها المسلوبة، فهو أدب يدخل في إطار تحرير المرأة في المجتمعات البطريكية، والبطريكية المحدثة التي تدخل في

سجلات التفكيكية، وما بعد الحداثة في نقد النزعات التمرّكية الذكورية^(٣٣) التي كان لها الأثر السيئ في تاريخ الإنسان.

٣- نسق حضور الطائر الغريب وإضمّاره:
تحضر في الرواية بنسق ظاهر فكرة البحث عن طائر عجيب بذل بطلا الرواية جهداً للبحث عنه، فكان تغريد العصافير يذكر (السارد: البطل) أينما حلّ به فيتساءل بوجه (هبة)، ويكرّر السؤال: ((هل يمكن أن نكون في الطريق الصحيح للعثور عليه؟))^(٣٤)، فهو - الطائر - شغلها الشاغل، وجوهر سوالات البطل المتكرّرة التي تدعو إلى ضرورة الوصول إليه: ((هل تسمعين صوت الطائر العجيب... متى نجد الطائر العجيب؟))^(٣٥).

لقد صار الطائر حلم السارد، وحلم (هبة) أيضاً، وهما يغامران في ترحالهما اليومي من خلال جغرافية المكان، وجريان الزمان، فكان السؤال علامة التدليل على الحيرة، والشعور بضياح الأمل: ((هل يستحق الطائر العجيب كل هذه المغامرات والمخاطر؟

((^(٣٦)فضلاً عن أنّه كان مفتاحاً لسعادة متخيّلة: ((هل نهناً قبل أن نراه؟))^(٣٧)، وكأنّ سرد الرواية دار حول قضية البحث عن الطائر، وتقصي أخباره: ((ما يهمنا هو أن نبحث عمّا كتب عن الطيور لنعرف حقيقة الطائر العجيب الذي أوصانا القطب بالبحث عنه))^(٣٨).

وتتعدّد سؤالات الرواية على لسان السارد، وهي تبحث في حضور الطائر وسط تعدّد الأهواء، وتشابك المحن: ((هل يمكن أن نراه في هذا الموج من الحقد والتخلف؟، هل يمكن أن يخرج الجمال من القبح؟))^(٣٩)، ثمّ ((كيف لهذا الطائر أن يظهر في جو موبوء بالأحقاد والفتن؟))^(٤٠)، و((هل كان ضرورياً لحبنا أن يرى الطائر الغريب؟ هل يلزمنا أن نراه لنعرف حقيقة الطريق التي يجب أن نسلّك؟))^(٤١).

بهذا الشكل المتتالي تحضر السؤالات على لسان الشخصيتين لتشكل مساحة وجود معلن يهّم حضور الطائر، وحضور الحالة المصاحبة لوجوده، بعد أن تعددت مصادر الإحالة عليه، فهي هو (الشيخ) يحدث هبة، والسارد عنه؛ كي يزيد من وتائر جمال السرد، وحضور تلقيه^(٤٢)، ثمّ تقود

السؤالات أنفسها بما تحوي من قلق، وبأس، وصبر، وأمل الإثنتين إلى فكرة تطهير الجسد من أدران الحياة مقرونة بلقاء الطير بعد أن صار بما امتلك من تصوّر نسقي نمطا من الرؤى المبدّلة في ذهنيهما: ((أنّ نتطهّر معنى ذلك أنّنا نخطو الخطوة الأولى نحو المستقبل بحثاً عن الطائر الغريب))^(٤٣).

إنّ فكرة تطهير الجسد بما تحمل من نزوع إنسانيّ مقصود مبني على تخليص العرض من أدران الخطيئة تتّصل اتّصالاً مباشراً بثقافة التصفوّ التي تدعو إلى ترويض النفس بالحب، والاعتزال بماء الإيمان للوصول إلى طهارة النفس، وهذا ما كان للسارد، وهبة لحظة لقاء الطير: ((اندفع يصدق بأنغامه العذبة، حتى غشي المكان فرح، توهج نوره بكل ألوان القزح... كان طائراً من جنة))^(٤٤).

وحين حانت لحظة اللقاء مسورة بوصف شاعريّ أنيق انفتح السرد على جمال لحظة الترقب مقرونة بسعادة نفسيّة عالية: ((فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب رفعنا أعيننا معاً كان طائراً من جنة أخضر مع بياض خفيف يشوبه

والطير بوصفه رمزا يسبح في فضاء الأدب ينتمي إلى ذاكرة قديمة أدت فيها صورته أنواع الدلالات المرتبطة بالخير والشر بدءا بما ورد في التوراة، والانجيل والقرآن الكريم، وملحمة جلجامش، والشعر الجاهلي، مروراً بالعصرين الأموي و العباسي، وصولاً إلى العصر الحديث، وهو ما يجعل متلقي (العشق المقدس) ينظر إليه بوصفه ((صورة دالة تستعمل للإحالة على مدلول يقابلها عن طريق العرف، و التواضع، ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعاصرة في الكشف عن الكثير من أبعاد هذا التصور و قدرته على إجلاء الكثير من الأسرار الثقافية و الحضارية))^(٤٧).

لا شك أن رمزية الطير تشير إلى ما هو متسرب إلى العقل المبدع، والمتلقي الذي يرى في صورته المتوارية خلف التصورات التي أغدقها النسق المعلن إشارات وإيماءات تنتمي إلى ثقافة بعينها، فهي بمجموعها تشير إلى التعبير الدفين المتشكّل خلف المعنى غير المحسوس، وهو يحاول أن يستتطق أكثر من دلالة ثانوية أو متوارية، أي أن الرمز يحمل قيمة تشير إلى وضع خاص يمكن تأويله، والوقوف عند ملامحه.

كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحب ربيعي على رأسه تاج تتدلى ذوائبه عن يمين ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء كأنه مروحة للروح يعزف سمفونية الأمل))^(٤٥).

لا شك أن النسق السابق للطير في غيابه، وظهوره المعلن أحال على نسق آخر مضمّر توارى خلف المسرود أعلن عن تشكيل رمزيّ تجسّدت من خلاله رؤية ما تنتمي إلى فضاء تحديث النص السردى الذي تبلورت في إطار علاقاته تيمات مختلفة، ف((الطائر هو رمز لتخلّص الروح من عبودية الأرض))^(٤٦)، والرمز كما هو معروف من أبرز مظاهر إنتاج المعنى ولا سيما في الشعر، وقد انتقل مع هجرة وسائل البناء الشعري إلى البناء النثري السردى ليمتلك في البناء الروائي غنى معرفياً، ودلالياً رمزياً أسهم في تقديم السرد بإطار تأويلي ثقافيّ ارتبط بالحاضر على الرغم من امتداده في الماضي؛ ولهذا أصبح وسيلة سرد لها القدرة على الاستبطان، وتوجيه دقة الأحداث نحو الإدهاش والإمتاع.

وطير الرواية في واحدة من قراءاتها: ((يحمل رمزيّة الأمل المنتظر في النص وفي الواقع، وبعيدا عن البعد الظاهر للطير في حياة الناس، فهو يكاد يكون -في الرواية- حاملا لمشعل السعادة، والنجاح، والنور لكل الشخصيات الروائية، ومن ثمة فإن السياق الراهن يبحث عن رجل/فكرة يحوّل المعاناة إلى فرح، وينتقل بالمجتمع والدولة (عربيا وجزائريًا) إلى التقدم و البناء، بعيدا عن التخلف والتخريب (بالمعنى المادي و القيمي))^(٤٨)، هذه قراءة متأنية لصورة الطير المرمّزة في الرواية وهي قراءة تمتع من مخبوء قريب من سنن الرواية، وفضائها السردية، ومما يجب الوقوف عنده أنّ ((رمزيّة الطيران في جميع مستويات الثقافة، وعلى الرغم من الفروق الكبيرة في السياقات الثقافية والدينية، إنّما تعبر بصورة دائمة عن تجاوز الشرط البشري، وعن العالي والحرية))^(٤٩)، وهو ما يمكن حدسه في رمزيّة طير الرواية.

أسهمت أوصاف الطير في نسق الرواية المعلن: ((يغرد بصوت عجيب، مصدره جنة غناء، أخضر اللون مع بياض خفيف، على رأسه

تاج، ويعزف سمفونيّة الأمل))، في تقريب رمزيته إلى ذهن المتلقي، أي أنّ رمزه يحيل على نسق مضمر للمنقذ من ظلال الاحتراب الطائفي، والإثني في مجتمعاتنا المعاصرة، تلك الصورة ذات الدلالة النسقيّة الراكسة في المضمر التاريخي بما تحمل من رمزيّة، وحبكة تتّصل بما هو خارج الوعي المبدع.

٤- نسق حضور المشرق وإضماره:

انفتح نسق آخر في الرواية على تيمة المشرق، ومؤدّى حملته إيديولوجيًا يتلخّص في أنّ المشرق مصدر كبير للدعوة التي هدفها إقامة دولة العدل والحق في ظلّ قيام دول الإلحاد والكفر في المغرب^(٥٠)، وأنّ الفتوى-أيّ فتوى- ترفض في بلاد المغرب حتى تأتي ((من الشرق))^(٥١)، في إشارة واضحة إلى تبعيّة المغرب الثقافية، والعقائدية، للمشرق، وأنّ الكثير من الوافدين من المشرق إلى المغرب يتميّزون بلهجتهم التي تنثير علامات استفهام في عقول المغاربة، فضلا عن أنّ وجودهم يثير التساؤل عند الإنسان المغربي: ((لَمَ يقطع هؤلاء آلاف الأميال؟ هل هم مغامرون، أم هي مجرد سياحة لا غير، كأنما أحس

في الماضي البعيد أيضا، فدلالة النسق بحمولته الثقافية تردّ إلى الماضي والحاضر معا.

ويستطيع متلقي الرواية أن يوصل دلالة هذا النسق الظاهر بما يتّصل من ركام حمولة ثقافية تفتح كوى المسكوت عنه المتلبّس مع أفئدة النصوص، والادعاءات المعلنة تلميحاً، أو تلوّحاً التي ما كانت إلا لأسباب تردّ إلى الماضي الذي بُرزت فيه ثنائية المشرق الإشرافي، والمغرب العقلاني، وقد اتصلت بها على نحو ما قضية تأثير الفارابي (٣٣٩هـ)، وابن سينا (٤٢٨هـ) (بابن رشد) (٥٩٥هـ)، وظهر كتاب (الحكمة المشرقية)، فضلا عن التصرّو النسقي الذي أعلى من شأن شعراء المشرق الذين كان لديهم نوع من عقدة التفوق على حساب شعراء المغرب (٥٥)، فهذه النقوّهات بمجملها سياقات ظاهرة، ومغيبية في كثير من النصوص متساوقة في دلالاتها مع محتوى النسق الظاهر، أي أنها أنساق واعية، ولها هيمنة في الذاكرة.

وقد ظلّ هذا النسق المعلن محكوما بعقل دفاعي حتى سنوات قريبة كان أبطاله عددا كبيرا من المثقفين المغاربة ممّن يؤمن بفكرة الصراع بين

كبيرهم بحيرتي فقال: جننا لننقذ الناس من انحرافات الفرق الضالة إلى جوهر الإسلام الصحيح وحقّيقته)) (٥٢).

ولمتلقي الرواية أن يدقّق في محتوى السياق الأخير ليكتشف مقدار الحمولة الأيديولوجية التي نفذت في عمود فكرته، وقد بنيت بقصدية اتهام المغاربة بقصور إيمانهم، وبعدهم عن الإسلام الحقيقي.

والمشرق في الرواية-فضلا عما ذكر-مصدر لتقدّم جيوش أبي عبد الله الشيعي نحو المغرب (٥٣)، ولهذا فهو عادة بلا أمان، معقود حاله بيد من يأتي من المشرق، وأنّ ((كلّ الطوائف التي فشلت في الشرق عشتت هنا-أي في المغرب- وفرخت)) (٥٤)!!، في إشارات دالة على أنّ المغرب بلاد تعاني من هيمنة المشرق، وترزح تحت سلطة استلاب تاريخي، وثقافي مزدوج الدلالات.

يقرأ هذا النسق في ضوء حضور دلالاته المغيبية في نصّ الرواية التي تنظر إلى المشرق العربي بوصفه مركز محيط استعلائي عانى من جوره المغرب بوصفه هامش نقطة على مستويات الأدب، والفلسفة، والفقه، ليس في الحاضر فقط بل

المشرق والمغرب، وهو ما دعا الأستاذ عبد الله كنون لأن يؤلف كتابه الشهير: (النبوغ المغربي) بعد أن تأوّل (جحد) المشاركة للمغاربة أيام إقامته في القاهرة^(٥٦).

هذا النسق الظاهر يتعارض تماما مع نسق مخفي آخر تتراءى من خلاله البلاد المغربية مسكونة في الإبداع، والنمو العقلي في العصور الأولى، فضلا عن العصر الحديث، فهي بلاد مكثفة بعلمها، وعلمائها إلا في حدود الإفادة من خطاب الآخر القريب، أو البعيد، وكان أن أُطلقت على هذا النسق (نسق المغرب) ليشمل بمفهومه الجغرافي، والتاريخي الأرض التي تعرف اليوم بالبلاد المغربية، وهويتها بشروط وجود النسق الذي صنعه الثقافة دون علم المثقف.

تنبثق من جوهر هذا النسق المضمّن صورة الثقافية المغربية في طورها الأول وقد اكتست بمعالم حركة الإنسان وهو يشارك في تحديث ثقافته المحلية التي أنتجت خطابا متعدد الرؤى، ففي النقد والبلاغة كان (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) الذي يعدّ: ((تكميلا لعمل الحكماء الذين تناولوا موضوع

(الشعرية)، وذلك من حيث نظره في الكليات على ضوء متن إضافي غني وتخصيصا له من حيث توجيه القوانين البلاغية نحو ضبط الخصوصية الشعرية لشعر أمة معينة أي الشعر العربي))^(٥٧).

وفي البلاغة برع أهل المغرب في مصطلح البديع، وجعلوه من جملة علوم الأدب، وفرّعوا له ألقابا، وعدّدوا له أبوابا، ونوّعوا له أنواعا بحسب ما قاله ابن خلدون^(٥٨)، فقد ألف ابن البناء المراكشي (٧٢١هـ): (الروض المريع في صناعة البديع)، و السجل ماسي (٧٣٠هـ): (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، فكان الكتابان إسهامة جادة فيها من التجديد في الفكر البلاغي العربي الشيء الذي لا ينكر.

وفي التاريخ والعمران كان ابن خلدون (٨٠٨هـ) مؤسس علم الاجتماع العمراني بلا منازع الذي قال عن خطابه الجديد المبتكر يوم ذاك: ((وشرحت فيه من أحوال العمران، والتّمدن، وما يعرض في الاجتماع الإنساني))^(٥٩)، وبهذا التوصيف الدقيق سجّل ابن خلدون ريادة مغربية

مستغامي، وإبراهيم الدرغوثي، على سبيل المثال لا الحصر.

وفي الفلسفة فإنّ سوالات محمد عابد الجابري (٢٠١٠م)، وتحليلات محمد أركون (٢٠١٠م)، وأبحاث طه عبدالرحمن، والخطابات التي ابتكرها عبد الله العروي تشكّل جميعها مزيّة تشير بقوة إلى ما وصل إليه العقل المغاربي، وهو يسعى إلى أن يقيم صلته العلميّة بالحياة والعالم من خلال الفلسفة، وكذا الحال في الترجمة التي برز فيها المغاربة ولا سيّما في ترجمة الفكر، وأصول النقد الحديث من أمثال: شكري المبخوت، ومحمد الولي، وآخرين، وأصول النقد وإجراءاته التي عقدت للأعلام المغاربيّة المعروفة: عبد الملك مرتاض، وعبد السلام المسدي، ومحمد الدغمومي، وعبد الفتاح كليطو، وغيرهم كثر يتحدّثون في دلالة الإضمار التي تتعارض تماما مع دلالة إظهار الصورة المشرقيّة، وهذا يعني أنّ التميّز لا يمكن أن يكون حليف الجغرافية فحسب.

الخاتمة:

لنمط من أنماط الإبداع الذي تسبّطته إلى يوم الناس هذا.

وفي العصر الحديث كانت أسماء المغاربة اللامعة في سماء الفكر والمعرفة تتجاوز محيطها المحلي إلى المحيط العالمي أذكر منها على سبيل المثال: عبد الحميد بن باديس (١٩٤٠)، وعبد الكريم الخطابي (١٩٦٣م)، والبشير الإبراهيمي (١٩٦٥م)، ومالك بن نبي (١٩٧٣م)، ومحمد الطاهر الشهير بالطاهر بن عاشور (١٩٧٣)، وغيرهم كثر.

وإذا كان الشعر معقودا على رؤوس المشاركة قديما وحديثا: امرؤ القيس (٥٦٥م)، والفرزدق (١١٠هـ)، وجريّر (١١١هـ)، والبحتري (٢٨٤هـ)، والمنتبي (٣٥٤هـ)، وأبو العلاء المعري (٤٤٩هـ)، وحافظ (١٩٣٢م)، وشوقي (١٩٣٢م)، والجواهري (١٩٩٧م)، والسياب (١٩٦٤م)، والبيّاتي (١٩٩٩م)، ونازك (٢٠٠٧م)، وآخرون، فإنّ أحدا لا يستطيع أن يتجاوز الأعلام المغاربيّة الخاصة في الابداع الروائي: محمود المسعدي، ومحمد شكري، وواسيني الأعرج، وأحلام

١- ظهر للبحث أن الأنساق الأربعة: الحرب الطائفية، ودونية المرأة، والطائر الغريب، والمشرق يمكن الاستدلال على وجودها بتحقيق الشروط السبعة التي وضعها د. الغدامي، فضلاً عن أنّها تستدعي جملة أنساق راکسة في الذهن، والخطاب، فكان لها بحكم وجودها أن نقضت الأنساق الظاهرة ونسختها، كونها جزءاً من الذاكرة الجمعية التي ترسخت، وتناصت من خلال تعاقب القرون وتزاحمها، ثم قدر لها أن تتصل بالأجيال المعاصرة.

٢- إنّ نسق حضور الحروب الطائفية الذي يتعارض تماماً مع النسق المضمر الداعي إلى دعوة علنية إلى السلم، والمحبة بين أبناء الدين الواحد، والديانات المختلفة هدفه تهيئة الأذهان لرفض سلطة التمدّيب التي قادت المجتمعات العربية، والإسلامية الحاضرة إلى خراب لا تحمد عاقبته.

٣- إنّ نسق حضور دونية المرأة يتعارض بقوة مع النسق المنسل من سياقه أعني: النسق الذي لا يتكرّر لتأريخ المرأة في ظل حضارات متعاقبة كان للمرأة فيها منزلة سامية، وكان لها فيها قصب

السبق في مجالات الأدب، والفن، والعلوم، وهي- المنزلة -بمجموعها تشكل محتوى النسق المضمر الذي يتخفى تحت أغشية سرديات التأريخ، وجماليات العبث في تصوير شهوات الرجل إزاء جسد المرأة، والتجارة فيه.

٤- إنّ نسق حضور الطائر الغريب في الرواية يحيل على نسق مضمر مؤداه أن صورة الطير بما تمتلك من سمات تتماهى مع صورة واضحة للمنفذ من ظلال الاحتراب الطائفي، والإثني في مجتمعاتنا المعاصرة، تلك الصورة ذات الدلالة النسقية الراکسة في المضمر التاريخي بما يحمل من رمزية، وحبكة يتّصل بما هو خارج الوعي المبدع.

٥- إنّ نسق حضور المشرق في (العشق المقدّس) يتعارض مع النسق المخفي الآخر الذي تتراءى من خلاله البلاد المغاربية مسكونة في الابداع، والنمو العقلي في العصور الأولى، فضلاً عن العصر الحديث، فهي ليست بلاد تقليد وجدت على هامش الجغرافية والتأريخ، بل هي بلاد كان أن ابتكرت خطابها، وأعلنت مراراً عن طرائق اتصالها بالحياة والعالم.

٦- إنَّ كشف المضمّر من الأنساق في الرواية خضع لفعاليات رصد، وتحليل، وتأويل كون تلك الأنساق تنتمي مع بعضها أيديولوجيا إلى مجتمع الرواية، وهذا يعني أنّه لا يمكن إسقاط تلك الأنساق ثقافيا، أو التعلّي على محمولاتها الفكرية، والنفسية، فكان لا بد من الاقتراب منها، وتفكيك منظومات اشتغالها، ومن ثمّ فهم طبيعتها، وأصولها، وأهدافها.

الإحالات:

- ^١ - ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد: ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الجبار عقار: مجلة آفاق المغربية ع: ٨و٩: ١٩٨٨: ٧.
- ^٢ - أدب كيرزويل: عصر البنيوية - من ليفي شتراوس إلى فوكو: ترجمة جابر عصفور: دار آفاق عربية: بغداد: ط١: ١٩٨٥: ٢٩١.
- ^٣ - ينظر: ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات: ترجمة عبد القادر فهم الشيناني: سيدي بلعباس: ٢٠٠٧: ١٠٦.
- ^٤ - نعمان بوقرة د.: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية): عالم الكتب: إريد: ط١: ٢٠٠٩: ١٤٠-١٤١.
- ^٥ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: منشورات الثقافة: الدار العربية للعلوم: بيروت الجزائر: ط١: ١٥١: ٢٠١٠.
- ^٦ - نادر كاظم د.: الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٦: ٩.
- ^٧ - ينظر: عبد الله محمد الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية: المركز الثقافي العربي: ط١: ٢٠٠٠: ٧٧-٧٨.
- ^٨ - ينظر: سمير الخليل د.: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي: ٢٩٤، وينظر مرجعه.
- ^٩ - ينظر: الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ٧٨-٨٠.
- ^{١٠} - ينظر: فاطمة المزروعى د.: تمثيلات الآخر في أدب قبل الإسلام: الامارات العربية: ط١: ١٠-١١.

- ١١ - كاترين كيربرات- اوركيوني: المضمّر: تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٨: ٢٠، ٢١.
- ١٢ - ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة: عالم الكتب الحديثة: إريد ط١: ٢٠٠٩: ٥، ٨٧.
- ١٣ - ينظر: زهيرة بولفوس د.: آليات التجريب وجمالياته في رواية (العشق المقدنس) لعز الدين جلاوي: مجلة دياالى للبحوث الإنسانية: ع٦٧: ٢٠١٥: ٢٠٠.
- ١٤ - ينظر: وليد بو عديلة د.: عز الدين جلاوي يعود إلى الدولة الرستميّة سريّات الفتنة: موقع الخبر الجزائري.
- ١٥ - نفسه.
- ١٦ - ينظر: نفسه.
- ١٧ - ينظر: نفسه.
- ١٨ - ينظر: د. زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته: ٢٠٠.
- ١٩ - بشرى موسى صالح د.: بويطيقا الثقافة نحو نظرية شعريّة في النقد الثقافي: وزارة الثقافة بغداد: ٢٠١٢: ١٥.
- ٢٠ - ينظر: الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ٧١.
- ٢١ - العشق المقدنس: ٢٦.
- ٢٢ - نفسه: ٤٣.
- ٢٣ - نفسه: ٩٤.
- ٢٤ - نفسه: ٩٩.
- ٢٥ - ينظر: يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي - خصائصه وفنونه: مؤسسة الرسالة بيروت: ط٥: ١٩٨٦: ٧٣.

- ٢٦ - ينظر: صالح أحمد العلي: محاضرات في تأريخ العرب قبل الإسلام: دار الكتب للطباعة والنشر: جامعة الموصل: ط١: ١٩٨١: ١٣٧، وللمزيد ينظر: جدلية الأنساق المضمرة في الشعر الجاهلي: دراسة بحسب النقد الثقافي أطروحة دكتوراه: سحر الشجيري: جامعة القادسية: العراق: ٢٠١٤ .
- ٢٧ - الميداني: مجمع الأمثال: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: دار الجيل بيروت: ط٢: ١٩٧٨ : ١ / ١٧٥-١٧٦.
- ٢٨ - نفسه: ٥٠١ / ٣ .
- ٢٩ - جواد علي د.: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : د. ط : ١٩٩٣ : ٥ / ٥٣٣-٥٣٤.
- ٣٠ - ينظر : يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي : ٢٨٢.
- ٣١ - نادية هناوي أ.د.: الجسدنة بين المحو والخط (الذكورة / الانوثة) مقاربات في النقد الثقافي: كندا: ط١: ٢٠١٦: ٧.
- ٣٢ - ينظر: حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية: الدار العربية للعلوم ناشرون : منشورات الاختلاف الجزائر: ٢٠٠٩: ٩.
- ٣٣ - ينظر: حفناوي بعلي د.: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: منشورات الاختلاف بيروت ٢٠٠٧. ١١١.
- ٣٤ - العشق: ١٨.
- ٣٥ - نفسه: ٢٨-٢٩.
- ٣٦ - نفسه: ٣٤.
- ٣٧ - نفسه: ٦٤.
- ٣٨ - نفسه: ٥٩ - ٦٠، وينظر: ٨٥.
- ٣٩ - نفسه: ١١٩ - ١٢٠.
- ٤٠ - نفسه: ١٢٧.

- ٤١ - نفسه: ١٣٧.
- ٤٢ - ينظر: نفسه: ٦٥.
- ٤٣ - نفسه: ١٦٩ - ١٧٠.
- ٤٤ - نفسه: ٨٩.
- ٤٥ - نفسه: ١٧٢.
- ٤٦ - جوزيف كامبل: قوة الأسطورة: نقلا عن الطائر وتجلياته: نبيل سليمان: موقع معابر.
- ٤٧ - سعيد بن كراد: مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية: دار الحوار للنشر و التوزيع : دمشق ط ١: ١٦٠.
- ٤٨ - د. وليد بو عديلة: عز الدين جلاوي يعود إلى الدولة الرستميّة سريّات الفتنة.
- ٤٩ - ميرسيا إيلياذ الأساطير والأحلام والأسرار: ترجمة حسيب كاسوجة: وزارة الثقافة سورية: ٢٠٠٤: ١٧٤.
- ٥٠ - ينظر: العشق...: ٦٨.
- ٥١ - نفسه: ٨٢.
- ٥٢ - نفسه: ١٣٦.
- ٥٣ - ينظر: نفسه: ١٥٧.
- ٥٤ - نفسه: ١٦٠.
- ٥٥ - ينظر: موقع قناة الجزيرة الفضائي: برنامج (المشاء) عنوان الحلقة: جدل المغرب والمشرق.
- ٥٦ - ينظر: موقع قناة الجزيرة الفضائي: برنامج (المشاء).
- ٥٧ - محمد العمري د. : البلاغة العربية أصولها وامتداداتها: افريقيا الشرق : ١٩٩٩: ٤٩٨.
- ٥٨ - ينظر: ابن خلدون: مقدمة العلامة ابن خلدون: مطبعة مصطفى محمد: دون طبعة دون تاريخ : ٥٥٢.

المراجع:

- ١- ابن خلدون: مقدمة العلامة ابن خلدون: مطبعة مصطفى محمد شارع محمد علي: مصر: دون طبعة دون تاريخ.
- ٢- أديث كيرزويل: عصر البنيوية - من ليفي شتراوس إلى فوكو: ترجمة جابر عصفور: دار آفاق عربية: بغداد: ط١: ١٩٨٥ .
- ٣- بشرى موسى صالح د.: بوطيقا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي: وزارة الثقافة بغداد: ٢٠١٢.
- ٤- جواد علي د.: المُفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ج ٥ : د. ط: ١٩٩٣.
- ٥- جوزيف كامبل: قوة الأسطورة: نقلا عن الطائر وتجلياته: نبيل سليمان: موقع معابر.
- ٦- حفناوي بعلي د.: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: منشورات الاختلاف بيروت ٢٠٠٧.
- ٧- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية: الدار العربية للعلوم ناشرون : منشورات الاختلاف الجزائر: ٢٠٠٩.
- ٨- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد: ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الجبار عقار: مجلة آفاق المغربية ع: ٨و٩: ١٩٨٨.

- ٩- زهيرة بولفوس د.: آليات التجريب وجمالياته في رواية (العشق المقدنس) لعز الدين جلاوجي: مجلة ديالى للبحوث الإنسانية: ع٦٧: ٢٠١٥.
- ١٠- عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: منشورات الثقافة: الدار العربية للعلوم: بيروت الجزائر: ط١: ٢٠١٠.
- ١١- سحر الشجيري: جدلية الأنساق المضمرة في الشعر الجاهلي: دراسة بحسب النقد الثقافي: أطروحة دكتوراه: جامعة القادسيّة: العراق: ٢٠١٤ .
- ١٢- سعيد بن كراد: مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية: دار الحوار للنشر و التوزيع : دمشق ط١.
- ١٣- سمير خليل د.: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي: مراجعة وتعليق د. سمير الشيخ: دار الكتب العلمية بيروت: ط١: ٢٠١٦.
- ١٤- صالح أحمد العلي: محاضرات في تأريخ العرب قبل الإسلام: دار الكتب للطباعة والنشر: جامعة الموصل: ط١: ١٩٨١.
- ١٥- عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة: عالم الكتب الحديثة: إريد ط١: ٢٠٠٩.
- ١٦- عبد الله محمد الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية: المركز الثقافي العربي: ط١: ٢٠٠٠.
- ١٧- عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس: الطبعة الثانية: منشورات المنتهى ٢٠١٦.

- ١٨- فاطمة المزروعى د.: تمثيلات الآخر في أدب قبل الإسلام: الامارات العربية: ط١.
- ١٩- كاترين كيربرات-أوريكيوني: المضمرة: ترجمة: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٨.
- ٢٠- ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات: ترجمة عبد القادر فهم الشيناني: سيدي بلعباس: ٢٠٠٧.
- ٢١- محمد العمري د. : البلاغة العربية أصولها وامتداداتها: افريقيا الشرق: ١٩٩٩.
- ٢٢- الميداني: مجمع الأمثال: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: دار الجيل بيروت: ط٢: ١٩٧٨.
- ٢٣- ميرسيا إيلياذ الأساطير والأحلام والأسرار: ترجمة حسيب كاسوجة: وزارة الثقافة سورية: ٢٠٠٤.
- ٢٤- موقع قناة الجزيرة الفضائي: برنامج (المشاء) عنوان الحلقة: جدل المغرب والمشرق.
- ٢٥- نادر كاظم د.: الهوية والسرد دراسات في النظرية والنقد الثقافي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٦.
- ٢٦- نادية هناوي أ.د.: الجسدنة بين المحو والخط (الذكورة / الانوثة) مقاربات في النقد الثقافي: كندا: ط١: ٢٠١٦.
- ٢٧- نعمان بوقرة د. : المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية): عالم الكتب :إريد: ط١: ٢٠٠٩.

٢٨- وليد بو عديلة د.: عز الدين جلاوي يعود إلى الدولة الرستميّة سريّات الفتنة: موقع الخبر الجزائري.

٢٩- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي - خصائصه وفنونه: مؤسسة الرسالة بيروت: ط٥: ١٩٨٦.

محور الدراسات اللسانية

مركزية صورة المرأة

وهامشية الذات في الشعر النسوي الجاهلي

أ.د. عواد كاظم لغته

م.م. احسان عليوي

جامعة ذي قار _ العراق

يقال إن طعم التفاحة ليس التفاحة نفسها ، وليس في فم من يأكلها وإنما في التواصل بين الاثنين ، وإذا كانت التفاحة قد فتحت لآدم بوابات الحياة واكتشاف عوالمها ، فإن تفاحة الشعر ، تمنحنا سمو الولوج إلى النص ، واستكناه عوالمه وأزمته ، فالقصيدة حدث تكويني مستقل عما سواه بافتراضاته الخاصة ، إذ تكون عالمها داخل أبعادها ، غير أن افتراضات النص ، تمنح نفسها من خلال قدرتها على فرض معانيها المحددة بالقراءة التفسيرية التي تحاول تحقيق المعنى وتوصيله^(١).

وفي هذا البحث سنحاول تتبع صورة المرأة في النصوص النسوية الجاهلية عبر رصد تلك النصوص ، بما تحمله من صور تؤسس لفكرة نمذجة المرأة في فكر المرأة من جهة ، وأدوات تشكيل الصورة النسوية بوصفها رؤية تحقق الذات الشاعرة من جهة أخرى ، وتندرج تحت مظلة صورية واحدة هي صورة المرأة الانموذج ، لأن تتبع النصوص النسوية الجاهلية يلفت النظر إلى قضية معينة ، وهي أن المرأة الشاعرة لم تستقصي ذاتها صورياً فقط ، وإنما تقوم أحياناً بتقديم صورة امرأة أخرى مادحة إياها لموقف أو حادثة ما ، مبرزة في الوقت ذاته ، نمطاً مركزياً في التصوير الذي تستمد حضوره من النسق والمخيال الجمعي ، ولا أخفي برماً بقلة النصوص النسوية – للأسف – التي لولاها لكان من الممكن تتبع هذه الظاهرة بصورة أكثر اتساعاً ، غير أن هذه القلة لن تحول دون مناقشة تلك النصوص وتحليلها والوقوف عند التماعاتها التي استطاعت النفاذ عبر بوابات الزمن على الرغم من قلة عديدها.

جمالي ، بل انه سعي حثيث لإحداث حالة من الاستجابات المشروطة بنواميس الجمال والفن ، والعاطفة الإنسانية ، واعتماد الصورة في علاقاتها على ما هو كائن ، لا يعني تحول التصوير الشعري إلى عملية نقل حرفي للواقع ، فمدار النص يتمحور حول ما يبدعه الشاعر من صور وعلاقات تتجاوز الواقع إلى ما هو أكثر جمالاً وإثارة^(٣).

والصورة وفق هذا المنظور تعد وسيلة أساسية لرصد الأجواء النفسية التي يمر بها المبدع ، فهي الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام ، فالشاعر يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يجسدها من دونها^(٤).

وما سنحاول بحثه هنا هو صورة المرأة الانموذج وكيفية حضورها في النص ، بوصفها صورة مركزية مستدعاة من الأفق الثقافي الجاهلي ، من جهة ومن المخيال الجمعي وتشوفاته الصورية الجمالية ، كاشفاً عن قدرات الشاعرات الجاهليات في استدعاء صورة الإحساسات الدفينة وتثبيتها في المتن الشعري من خلال الصورة ، بوصفها "وسيلة

إن رؤية الأشياء في أي نص شعري ، ليست رؤية اعتيادية مماثلة لما موجود في الواقع ، ذلك لأن المبدع يفيض على تلك الأشياء من مشاعره التي تؤطر الأشياء بهالة خاصة ، وتلك الهالة هي التي يمكن لنا أن نسميها الصورة ، التي لا يمكن لنا أن نتناولها بمعزل عن قالبها الذي سكبت فيه ، لأن الصورة هي التي يبتدئ من خلالها جوهر النص الشعري من جهة ، وهي التي تغذي خيالات المتلقي جاعلة منه مشاركاً فعلياً في عملية إبداع النص من جهة أخرى ، وإذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أو سمعية أو لمسية أو شممية أو ذوقية ، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه ، هي المتصلة بخيالاته وباستعمال معلومات ترجع إلى الذاكرة مثيرة تصورات الحسية^(٥).

ولعل روعة الشعر مُستمدة من جمال صوره ، فالصورة تستمد أهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية ، وتعبير متواشج مع التجربة الشعرية ، فالشعر في جوهره ليس مجرد محاولة لتشكيل الصور ورصفها من دون عاطفة ذاتية ووعي

التي تركز في مدلولها العام على تقديم صورة ايجابية للمرأة شعرياً.

والحديث هنا عن شعر نسوي يتحدث فيه المرأة عن قرينتها ، مقدمة لنا عنها صورة تعبر من خلال المخيال الأنثوي - أقله كون القائل أنثى - وهنا يبرز التساؤل ؛ هل كانت صور الشعر النسوي تنطلق من تصور ذاتي ، مفارق للنسق الاجتماعي - الذكوري - ؟

أم أن صور المرأة في الشعر النسوي كانت محكومة بالنسق ، ومرتهنة فيه؟ وبعبارة أخرى يدور التساؤل في فلك مقولة طرابيشي: "الرجل يكتب بعقله ، يعيد بناء العالم ، أما المرأة فتكتب بقلبها ، وترتكز على المشاعر" (٧).

والإجابة عن هذا التساؤل تشترط مقارنة حذرة في محاولة فهم عوالم المرأة الجاهلية الشاعرة ، لأن النص لا يبتعد عن قائله ، كما أن التفاحة لا تسقط بعيداً عن شجرتها.

إن المرأة الشاعرة هي "مفتاح لذات تحضر بنص عميق الانغراس في التاريخ ، تريده مستقلاً ، أو

حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله ، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية ، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتأزرها الكامل مع غيرها من العناصر ، باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى" (٥).

إن النصوص الشعرية النسوية تتباين في تشكيلاتها على الرغم من أنها تندرج تحت ناموس الشعر الجاهلي الذي هو "تصوير لواقع خارجي" (٦) في كثير من حالاته ، فهي تقدم صورة المرأة ، آخذة بحسابها ثنائيات الواقع الضدية ، وتشوفات الهامش التي لا تتفك تحاول الاقتراب من المركز ، فبين صورة المرأة المثال/ والمرأة الواقع ، ثمة أفق ينتظر الاختراق نحو تحقيق الصورة المثال - شعرياً - في أقل المحاولات ، وقد يتجاوز الأمر ذلك اجتماعياً ، غير أن هذا الأمر وتتبعه هو مما تتجنب الدراسة الخوض فيه ابتعاداً لها عن الموضوعية والاجتماعية ، ولذلك فإن التركيز على الشعر النسوي الجاهلي متأث من استتطاق تلك الثنائيات

خالص النوايا ، وبإغوائه الأنثوي تقترح تصميماً مضاداً لعالم مغاير^(٨).

ومحاولة فهم النص النسوي تتطلب فهماً للظروف الاجتماعية والنفسية التي صاحبت ولادته ، فالنص شأنه شأن الموجودات ، لا يولد من فراغ فهو يستمد بعض مادته من بيئته بطريقة أو بأخرى ، وفي الوقت نفسه يمارس سلطته التوجيهية نحو محيطه ولعل الشعر النسوي لم يبتعد عن هذه السلطة بوصفه جزءاً من الشعر الجاهلي الذي "عبر بشعور عفوي عن طبيعة الأخلاق التي ينتمي إليها الجاهلي وصارت المفاهيم التي يستمدّها الشاعر من سلوك الممدوحين ومن تصرفات القبيلة تثير انفعالاً ، وتعمل على إقناع الناس واستمالتهم ، واتخذها أدلة وبراهين لإقامة نظريته في الأخلاق وعمل على تثبيتها"^(٩). وقد أفادت الشاعرة الجاهلية من هذه المنظومة في تكوين صورها التي ما لبثت أن عادت لتدعيم المنظومة ذاتها في عملية تنافر فكري ، يركز إلى محاولة تأسيس نموذج نسوي جاهلي يستمد حضوره من خلال الصورة.

المجد والشرف الجسم الأرفع
لصفية في قومها يتوقّع
ذات الحجاب لغير يوم كريهة
ولدى الهياج يحل عنها البرقع
نطقاء لا لوصال خل نطقها
لا بل فصاحتها العوالي تسمع
لا أنس ليلة إذ نزلت بسوحها
والقلب يخفق والنواظر تدمع
والنفس في غمرات حزن فادح
ولهى الفؤاد كئيباً أتفجع
ويئست من جارٍ يجير تكرماً
فتحل عن عيسي لديه الانسع
وأتاني الراعي يحف قناعها
فأجرتُ واندملت هناك الأضلع^(١٠)
ترتكز الصورة على إثبات بنية فوقيّة للمرأة ، إذ يقدم النص صورة المرأة المحفوفة بالمجد والشرف

الأرفع في متوالية مدحية تضم الصفات المحمودة كلها ، فالممدوحة ذات حجاب في أيام السلم ، سافرة الوجه في أيام الحرب لهما عزة ، وما في ذلك من دلالة تحفيزية للمقاتلين للاستبسال في القتال ، وهي نطقاء بليغة الكلام تبتغي عواليه التي تنافس الرماح شأناً في المكارم ، صامتة عن اللهو ، وهذا النمط من الثنائيات يسهم في تركيز الصورة المدحية للمرأة عبر خلق الانموذج ووضع قبالة ضده ، معتمداً على ما يسمى بالتناظر الموصوف بأنه "نوع من الخطاب الذي يجمع بين المتناظرات"^(١١).

إن الممدوحة (ذات حجاب / محلولة البرقع) ، (نطقاء / صامتة). الأمر الذي مهد ظهور صورتها بوصفها صورة إنسانية ذات طراز خاص ، تجتمع فيها الاضداد ، وهذا الأمر يجعلها تدلف إلى ساحة البطولة.

وتجدر الإشارة إلى أن الصورة هنا تمتح بعض

حضورها من ناموس الفحولة ، فالمدح يمثل فعلاً ذي دلالة وهيمنة فحولية ، وفي هذا ترسيخ لما قلناه عن صورة الأنموذج المركزي ، فغالباً ما كانت قصائد المديح تنهال على الرجال ، لأنها مشغولة دائماً بصناعة البطل وتصويره في تفاعلاته الخاصة مع الواقع ، التي تشكل عند الرائي/الشاعر فرصة لاقتناص لحظة الكمال ، أو صورة إنسانية قادرة على مواجهة نواحي النقص والهدم من حيث وصف الممدوح في صورة إنسانية مثالية ، وهذا يمكنه من مواجهة عوامل الهدم ، بل من أن يقوم بما يشبه رأب الصدع في مواجهة العوامل السلبية المسببة للفوضى في الكون"^(١٢).

وثمة أمرا آخر في النص ساعد على تشكيل الصورة وبلورتها ، وهو الالتفات من وصف الممدوحة إلى وصف النفس وحالتها ، ولعل من الجدير بالذكر أن الشاعرة ليست امرأة مغمورة من نساء العرب آنذاك بل هي أميرة ، ابنة ملك ، الأمر الذي يصعد حدة الموقف ، إذ تصف هند ما مرت به من خوف وحزن وهروب ، في رحلة البحث عن يجيرها من كسرى ، واعتقد أن إحلال الذات هنا قد لعب دوراً بارزاً في إعلاء شأن

عليها للارتفاع بها إلى مصاف صورة المرأة النموذجية.

إن محاولات التأسيس الشعري للصورة المثالية النموذجية للمرأة في الشعر النسوي تثير تساؤلاً جدياً حول موقف الانتقاء الروائي الذي لعب دوراً في إقصاء وتقريب مروياته الشعرية الشفاهية وتمريضها عبر منظومته ، إذ تأتي بعض الصور في إطار يكاد يفصح عن قصيدة بيئة تتوخى الاحتفاظ بصورة المرأة المنتقاة وفق النسق الاجتماعي المهيمن الذي يتظافر مع صورة المرأة الانموذج مدافعاً عنها^(١٤). فنلاحظ أن بعض الصور قد تأطرت نسقياً في عملية تكوينها بإطار الوصية التي تحاول تشكيل صورة الانموذج/المرأة المثالية ، على الواقع:

لا تهجري في القول للبعـل ولا
تغريه بالشر إذا ما أقبل
فأول الشر يكون جـلا
محتقراً ثم يكون معضـلا
ولا تتثنى عليه بخـلا
لتكشف من أمره ما حملا^(١٥)

الممدوحة ، لأنها قد أجارت ابنة ملك ، ولا يخفى ما للملوك من شأن في نفوس العرب في الجاهلية ، إذ أنهم كانوا يعتقدون بأن الملوك ليسوا بشراً ، ويجب تقديسهم وطاعتهم هم وبنائهم ، فالابن بعض أبيه ، وهو مقدس مثله ولذلك عمد بعض الملوك إلى نشر بعض أبناءهم بين القبائل ، بوصفهم امتدادا لسلطة الأب ولهم على الناس حق الولاء والطاعة التي تصل إلى التعظيم والسجود^(١٦).

ولذلك فإن صورة المرأة بوصفها مجيرة لابنة الملك تتجاوز المألوف إلى تخوم التقديس ، لأنها وبطبيعة الحال قد وفرت الأمان والحماية إلى بنت الملك ، والنص هنا يستدرجنا إلى فخ الخيال ، الأمر الذي يتيح لنا ملئ النص عبر القراءة بتصورات محددة ، فلنا أن نتصور ما كانت عليه الممدوحة من مهابة ، وعز وشموخ يوازي بل يفوق شموخ الملوك الذين أجارت ابنتهم.

ويبدو أن التعالق الصوري بين الصورة الذاتية للشاعرة وصورة المرأة في شعرها دفعها إلى نمذجة صورة الممدوحة وإضفاء بعض خصال الشاعرة

يقدم النص صورة المرأة الانموذج من وجهة نظر الأم ، مكوناً قالباً موجهاً للفعل التصويري ، من خلال أفعال النهي المتكررة التي تشذب صورة المرأة الحقيقية ، ممهدة لظهورها الانموذجي شعرياً ، فالشاعرة تَكُون صورة المرأة الانموذج في مخيالها بالالتكاء على معطيات بنية النسيج الاجتماعي البطرياركي^(١٦) ودورها في تكوين المخيال العام للعصر آنذاك ، ويبدو أن استحضار العلاقة بين الرجل والمرأة يشكل ملمحاً بارزاً من ملامح البناء الصوري في الشعر النسوي الجاهلي .

إذ كثيراً ما يُستحضر الرجل أو ظله ، بوصفه موجهاً للفعل التصويري إذ أن صفات المرأة الانموذج تقاس - بحسب النص - وفق مدى موائمتها للرجل ، وقبوله عنها ، فهو لا يريد أن (تهجري في القول) له ولا أن (تغريه بالشر) ، وهكذا نلمس أن صورة المرأة تتدفع إلى تخوم الموائمة للنسق الذي يمنح صورة المرأة حضورها من خلال حضور الرجل كذلك ، وإذا كان الرسم لعبة الظل والضوء فإن صورة المرأة محكومة بظل الرجل الموجه لها عن بعد ، تاركاً تمثيلها في النص - نعني الصورة - يدور في فلك الرجل بطريقة أو

أخرى ، فالأم إذ تكون صورة الانموذج النسوي المنتخب ، تحرص على إرضاء ذائقة الرجل وتطلعاته في المرأة المثالية ، وبذلك تتجاوز الصورة في تكوينها الصفة التسجيلية ، لتتحول إلى رصد فعال لموضوعات الواقع وعلاقاته بحسب ما يراه الشاعر ، ويتلائم مع أحاسيسه وأفكاره ، فتأتي الصورة لما في داخله من خلال مجموعة الأجزاء والعلاقات التي تشكلها^(١٧).

وتتكرر النمطية التصويرية في رسم صورة المرأة في نص شعري نسوي آخر :

لعمرك ما ابنة السلمي ليلي
بفاحشة المحلل ولا كذوب
ولا مشاءة في يوم ريح
تحدث عن أحاديث المعيب^(١٨)
تتبلور الصورة في نص يلمح بأنه وصية حوارية بين المرأة والمرأة فيقدم لنا صورتها في إطار يبدو للوهلة بأنه منساق إلى الضرورات المجتمعية التي تريد من صورة المرأة أن تحتوي صفات معينة.

لنداء عقله ووجدانه ، ومع أنه لا ينكفي على ذلك ، ويقتصر عليه ، بل يسمو عالياً ويستجيب لنداء زمانه وشعبه والإنسانية بأسرها^(٢٠).

إذ تركز الصورة في هذا البيت على إيقونة مركبة تركيباً حركياً يتجاوز الإدراك الحسي المتمثل بتخيل صورة المرأة السائرة في يوم عاصف بالريح ، وما يمثله من صعوبة في التنقل ، بخاصة كون المتحرك امرأة ، الأمر الذي يستدعي منا تصور عباءتها وثيابها التي يخيل إلينا أنها تطير في الريح هاتكة بذلك سترها ، وكل هذا متأث من طبيعة البيت الحافل والغني بصورته الشعرية المكثفة التي تجود بمعانيها الزاخرة بالشعر ، فالشعر "يعجز عن بلوغ الوضوح الذي يقتضيه الإدراك الحسي بالنظر إلى أن المجال الرئيسي الذي يتحرك فيه هو مجال التمثلات ، التي هي من طبيعة روحيته"^(٢١).

إن الصورة هنا تتجاوز الإدراك الحسي للريح وأثرها على من يسير فيها ، إلى التمازج العاطفي مع صورة النميمة المذمومة التي تشبه في قبحها ووعورتها المسير في الريح ، وما يصاحبه من إرهاق أو هتك للستر ، والصورة على انحصارها

والصورة في النص صورة مركبة من صور عدة هي : صورة المرأة الشريفة ، وصورة المرأة الصادقة ، وصورة المرأة غير النمامة ، وباستظهار أصداد الألفاظ تتشكل الصورة الايجابية للمرأة الانموذج ، فصورة المرأة التي ليست بفاحشة المحل ، البعيدة عن المثالب هي الصورة المنتقاة وفق تأثيرات السلوك الإنساني الذي لا يفهم إلا بوصفه معزراً للجدل بين الشيء والقيمة ، إذ يصبح فعل المرأة شيئاً والانفعال الصوري له قيمة لصيقة به ، الأمر الذي يحدد باجتماعهما السلوك ويوجهه عند المتلقي^(١٩).

ومن اللافت أن النص يحتفي بتقديم صورة حركية للمرأة ، تستوطن البيت الأخير الذي يقول (ولا مشاءة في يوم ريح) تركز في مكنونها على استحضار واعٍ لناموس الطبيعة والمجتمع الذي يمثل الدعامة الأساس في العملية الإبداعية المختمة في الذات لأن "الإبداع دائماً تعبير عن الذات والدوافع إليه كثرة ، إلا أن أهمها رغبة الفنان في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه ، ومرد ذلك إلى أن بواعث النشاط الإبداعي منوطة بعوامل داخلية عميقة ، وإن الفنان الموهوب لا يبدع إلا استجابة

في هذا البيت تشي في الوقت ذاته بمقارنة ضمنية بين نوعين من النساء ، الأول محمود تنتمي إليه المرأة الموصوفة في النص والثاني مذموم وهو صنف المشاءة في يوم الريح ، وهكذا استطاعت الصورة تكثيف عدة معان في محيط تموجها الدلالي ، مانحة النص عمقاً وبعداً قرائياً شيقاً.

لقد زعمنا فيما مرّ أن رؤية الأشياء في النص الشعري ليست رؤية اعتيادية ، وذلك أنها تضي بعض توجهات المبدع على النص بطريقة قد تتوافق وقد تتقاطع مع معطيات العالم ، والحقيقة أن النصوص النسوية الجاهلية - على الرغم من قلتها - لا تخلو من مزاوله هذا الهاجس الإبداعي ، الذي حُفظ لنا من خلال جماليات الصورة تارة ، وموضوعاتها تارة أخرى ، فالصورة في منظورها العام تمثل التجربة الشعرية التي تخاطب الحواس محرّكة الخيال جامعة بين المتناقضات والمتباعدات من خلال تقديم قيم إبداعية وذوقية في تعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها^(٢٢) ، وبذلك فإن التجربة الشعرية تلعب دوراً بارزاً في توجيه الصورة داخل النفس ، ولا نقصد بالتجربة الشعرية القياس الأفقي لمجموع ما قاله شاعر ما في حياته فهذا

الأمر عصي على التتبع عند شاعرنا الجاهليات - لشحة نصوصهن - بل نقصد بالتجربة الشعرية ، لحظة الانتقاد الشعري الخاصة بنص ما ، تلك اللحظة التي تتركز في بريقها إلى موقف إنساني خاص بالقاتل في زمن ما ، انها لحظة التكثيف القصوى للمشاعر ، والأفكار في دائرة زمنية ضيقة نسبياً ، إذا ما انتبهنا إلى شفاهية الشعر الجاهلي ، إلا أنها واسعة جداً بالاحتكام إلى خلود النصوص ، المتمثل بعبورها المدهش من بوابات الزمن وصولاً إلينا.

ولأن الحديث عن الشعر النسوي يتطلب منا الالتفات إلى الثنائية البارزة المتمثلة في المقابلة بين العقل الذكوري مقابل العاطفة الأنثوية فإن استثارة المشاعر عند المرأة تمثل زناداً قادحاً للموقف الشعري والإنساني على السواء ، هذا الموقف الذي يقدم الصورة الواعية لعصرها ، والمتخذة موقفها الخاص منه ، وهذا الأمر هو الذي دفع بعض الباحثين إلى القول بفضل المتقدمات من الشاعرات الجاهليات في جودة أشعارهن وقوة تعبيرهن عن الجوانب المختلفة من حياتهن^(٢٣) فإذا كانت النصوص السابقة قد عمدت

إلى المخيال الجمعي في خلق صورة المرأة الانموذج ، التي تتناسب مع مركزية الصفات العربية ، فإن الشاعرة زينب بنت فروة التميمية قد استدعت صورتها الأنموذجية عن المرأة من أفق آخر ، فهي تفتخر بأمرها الأعجمية ، مقدمة صورة مغايرة :

وإن ابنة الدهقان كسرى تنولت
بطعن الكماة واختلاس المعابل
ولم يحتطب أمي على غير ثلة
ولم يحتطب إلا بطعن المقاتل
لي الموريات الموت والمصدراته
اولات المنون كالقني الذوابل
فطارت لواءي الزند لا واهي القوى
ولا برم نكسي كثير الغوائل^(٢٤)
إن صورة المرأة المثالية (الأم الأعجمية) تمثل خروجاً نسقياً عن النواميس العامة التي تركز إليها منظومة القيم المدحية ، التي تجعل من القبيلة

ملاذا بوصفها الخيار الجوهرى والحقيقي للشاعر ، كونه يجد نفسه قبالة عالم مستغلق وعصي على الأفراد بفعل الجذب والحرب^(٢٥) ، ولذلك فإن النص إذ يقدم صورة المرأة الأعجمية ، إنما يشي في حقيقة الأمر إلى حالة من حالات الانسلاخ والمفارقة لمجتمعه ، وقد يصل إلى حدود الاغتراب النفسي الذي يحصل "حين يجد الإنسان نفسه في موقف الرفض لقيم المجتمع ، أو بالعصية التي قام عليها النظام القبلي"^(٢٦) فالنص يقوم بتكوين صورة المرأة الانموذج من خلال تضخيم هالة المرأة الأعجمية ، التي تعد هامشاً في الواقع ، أي أنه يركز على إعلاء الهامش وإعادة صقله، عبر موضعيته في صورة الانموذج ، إذ تبقى صورة المرأة (ابنة الدهقان كسرى) راكزة في جسد النص ، بوصفها صرخة نسوية مغايرة ، ومتمردة تحوم بعيداً عن سرب القبيلة ومركزيتها ، وهذه المغايرة

هي التي شكلت الروح النابضة للصورة في هذا النص ، لأنها كانت بمثابة المنبه للمتلقي المعتاد على نمطية قولية ما ، تتدرج تحت مظلتها مقولات الافتخار الشعري ، فجاء النص مغايراً لتلك النمطية ، متشحاً بطراز آخر ، ليمد عروق افتخاره بنسب مغاير (فارس) يسكن في دهاليز الهامش وفق الاعتبارات القبلية التي لا تساوي بين العربي والأعجمي، مرتكزة في حرارتها إلى التجربة الشعرية الخاصة بالشاعرة بوصفها "لحظة انفعالية تمتلك على الشاعر كيانه وتهزه من الداخل، حتى لا يجد سبيلاً إلى الصمت، فيكون الشعر بث انفعاله ، وصوت إحساسه الذي يُحمّله آثار تجربته"^(٢٧) وهكذا نلاحظ أن الصورة المرسومة للمرأة المثالية قد لعبت دوراً بارزاً في تشكيل النصوص أولاً وتحرير الرؤى الشعرية وكذلك قد تباينت في أمشاج تكويناتها ، متقلبة في عملية انتقاء الأنموذج بين المركز والهامش ، خالقة طرازها الصوري الخاص بها.

الهوامش :

- (^١) الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص : د. عبد العزيز حمودة : ٢٨٠.
- (^٢) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : د. صلاح فضل : ٢٥٩.
- (^٣) ينظر: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها : د. مسلم حسب حسين : ٣٢٦.
- (^٤) ينظر: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني : خالد محمد الزواوي : ١٠٠-١٠١.
- (^٥) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : د. جابر عصفور : ٣٨٣.
- (^٦) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : د. نصرت عبد الرحمن : ١٨٠.
- (^٧) نقلاً عن بحث الدكتورة رزان محمود إبراهيم الموسوم بـ"في النقد النسوي ، اشكاليات وملامح" المنشور في صفحة انتلجنسيا للثقافة والفكر الحر .
- (^٨) سادانات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي : محمد العباس : ٥.
- (^٩) البنى التحتية لثقافتنا العربية في ضوء الشعر: د. كاظم حمد محراث : ١٤١-١٤٢.
- (^{١٠}) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام : بشير يموت: ٢٤. والنص للشاعرة الأميرة هند بنت النعمان بن المنذر في مدح صفية الشيبانية.
- (^{١١}) جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي انموذجاً : د. يوسف عليمات : ٣١٩.
- (^{١٢}) أنماط المديح في الشعر الجاهلي ، د. حسنة عبد السميع : ٢٢.
- (^{١٣}) ينظر: الملك في الشعر الجاهلي : مهية عبد الرحيم : ٢٣.
- (^{١٤}) ينظر: المرأة المحاور ، قراءة في التراث : د. رسمية عبد المحسن المنصور : ٧٦.
- (^{١٥}) موسوعة نساء شاعرات : ١١٣. والابيات للقيسية الصباحية .

- (^{١٦}) ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي : د. احمد الحوفي : ٧٥.
- (^{١٧}) ينظر: الصورة الفنية في شعر الشماخ : محمد علي ذياب : ٢٢٢.
- (^{١٨}) موسوعة نساء شاعرات : ٣٣٣. والابيات لهند بنت عامر الأسلمي .
- (^{١٩}) ينظر: ثنائية اللذة والألم في الشعر العربي قبل الإسلام : د. ليلى نعيم الخفاجي : ١١٤.
- (^{٢٠}) قضايا الإبداع الفني : د. حسين جمعة : ٦٤.
- (^{٢١}) فن الشعر : هجيل ، تر: جورج طرابيشي : ٨.
- (^{٢٢}) ينظر: الصورة الفنية في شعر الخنساء : سليم بن ساعد السلمي : ٢٢.
- (^{٢٣}) ينظر: المرأة العربية والإبداع الشعري : سهام عبد الواحد الفريح : ٥٦.
- (^{٢٤}) موسوعة نساء شاعرات : ٢٠٠.
- (^{٢٥}) ينظر: جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي : علي مصطفى عشا : ٨٣/١.
- (^{٢٦}) ثنائية اللذة والألم في الشعر العربي قبل الإسلام : ٢٩٢.
- (^{٢٧}) المرئي واللامرئي في الشعر العربي القديم : ا.د. عبد الرزاق خليفة محمود: ٢٠٥.

المصادر:

- أنماط المديح في الشعر الجاهلي، دراسة فنية : د. حسنة عبد السميع ، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر، ٢٠٠٥.
- البنى التحتية لثقافتنا العربية في ضوء الشعر : د. كاظم حمد محراث، ط١، دار الضياء ، النجف الاشرف ، ٢٠٠٨.
- ثنائية اللذة والألم في الشعر العربي قبل الإسلام، من منظور نقدي فني : د. ليلى نعيم الخفاجي ، ط١، العدد ٢٤ القسم الأول لسنة ٢٠١٧م

- دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١٣.
- جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي: د. علي مصطفى عشأ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج٣، مج٨٣.
- جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي أنموذجاً : د. يوسف عليّات، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٤
- الخروج من التيه دراسة في سلطة النص : د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع السياسة ، الكويت ، ٢٠٠٣.
- سادانات القمر ، سرانية النص الشعري الأنثوي : محمد العباس ، ط٢، دار نينوى ، سوريا .
- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام : بشير يموت، ط١، المكتبة الأهلية ، ١٩٣٤.
- الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها : د. مسلم حسب حسين ، ط١، منشورات ضفاف ، ٢٠١٣
- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني : خالد محمد الزواوي ، الشركة العالمية للنشر ، لونغمان ، ١٩٩٢
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، ط٣، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : د. نصرت عبد الرحمن ، ط٢، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية في شعر الخنساء: سليم بن ساعد السلمي، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة ، قسم اللغة

العربية ، ٢٠٠٩.

- الصورة الفنية في شعر الشماخ: محمد علي ذياب ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٣.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : د.صلاح فضل ، مؤسسة مختار للنشر ، ١٩٩٢
- فن الشعر : هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي ، ط١، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٨١.
- في النقد النسوي ، إشكاليات وملاحم : د. رزان محمود إبراهيم ، صفحة انتلجنسيا للثقافة والفكر الحر
- قضايا الإبداع الفني : د. حسين جمعه ، ط١، منشورات الآداب ، بيروت ، ١٩٨٣.
- المرأة العربية والإبداع الشعري : سهام عبد الواحد الفريح ، المدى ، دمشق ، ٢٠٠٤.
- المرأة المحاور ، قراءة في التراث ، د. رسمية عبد المحسن المنصور ، عالم الفكر ، مج ٣٤ ، ع ٢ ،

الكويت ، ٢٠٠٥.

- المرأة في الشعر الجاهلي : د. احمد محمد الحوفي ، ط٢، دار الفكر العربي.
- المرئي واللامرئي في الشعر العربي القديم : ا.د. عبد الرزاق خليفة محمود ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١٣.
- الملك في الشعر الجاهلي: مهية عبد الرحيم خضر ناصف، أطروحة دكتوراه ،جامعة النجاح - فلسطين ،

٢٠٠٦.

- موسوعة نساء شاعرات : محمد شراد، ط١، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، ٢٠٠٦.

ملاحح البنية السردية في الغزل السياسي

عبيد الله بن قيس الرقيات أنموذجا

م. زينب كامل عبد الحسن

م. د. رباب حسين منير

جامعة البصرة _ العراق

المقدمة

لم تكن القصة ميزة عصر بعينه ، فهي ممتدة امتداد العصور ، و وجودها في القرآن الكريم دليل على ذلك . وان ما تملكه من متعة وقدرة على إثارة دهشة المتلقي وجذبه وإسباغ الحقيقة على الخيال جعلها وسيلة لبناء النصوص فضلا عن كونها ممثلة لجنس أدبي بعينه.

والعصر الذي اختاره البحث لدراسة هذه البنية هو العصر الأموي متمثلا بالشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات ، ولما كانت البنية السردية ظاهرة في غزله السياسي وذات أهمية فيه كان عنوان البحث " ملاحح البنية السردية في الغزل السياسي عبيد الله بن قيس الرقيات أنموذجا "

ويعتمد البحث السردية الهيكلية الدلالية وسيلة لقراءة النص ؛ فبحثنا ما اعتمده الرقيات من أشكال سردية وأثرها في توجيه الدلالة ، ويقتصر البحث على قراءة قصيدتين للرقيات تجسدت فيهما البنية السردية هما قصيدته في أم البنين "ألا هزئت " وقصيدته في عاتكة " أ عاتك "

تمهيد

تعد البنية ركيزة من ركائز العمل الأدبي ، ووسيلة لرفع سمة الشعرية فيه ، و البنية السردية واحدة من البنى التي ترفع من مستوى "الاستجابة الفورية للنفس، بحيث تتحرك العقول لتؤدي وظيفتها الإدراكية" (١) ولما كان السرد وسيلة للإقناع (٢) صب فيه عبيد الله بن قيس الرقيات غزله السياسي.

والغزل السياسي ترنم بالجمال و مشاعر الحب في ظاهره وهجاء في باطنه ؛ إذ يختار امرأة من نساء خصومه ويتغزل بها ، فكان " الغزل السياسي وسيلة ابن الرقيات المهمة للنيل من أعدائه " (٣) لذا أطلق طه حسين على هذا الغزل تسمية الغزل الهجائي، وقد بلغ من هذا الغزل الهجائي ما لم يبلغه احد من شعراء العصر الأموي فلم يكن يكتفي بالنسيب المألوف يذكر فيه المرأة التي يريد أن يهجو أهلها كما كان يفعل العرجي ، وإنما كان يتخيل القصص والأخبار فيقصها في شعره" (٤) فكان الرقيات " ابرع شعراء السياسة في هذا الضرب ، وكان .. أطولهم قصائد و أحذقهم صناعة فنية وعمق تجربة ، ولابن الرقيات ست

قصائد من هذا الضرب شبيب في أربع منها بأمر البنين وفي الخامسة بسعدى وفي السادسة بعاتكة زوج عبد الملك بن مروان " (٥)

وهناك نوع آخر للغزل السياسي أطلق عليه تسمية الغزل السياسي المدحي و" يتمثل في هذا الغزل الذي يصطنعه الشاعر، يشبب فيه بزوجة سيده أو ممدوحه تشبيبا وقوراً فيه عفة وطهر و وقار... وهذا الضرب من ابتداع الرقيات وقد احتكره وحده إذ لم يؤثر عن غيره من شعراء الأمويين ... كتب الرقيات أهم قصائد هذا الضرب وأجملها في زوجي مصعب وهما في الذروة بين سيدات قريش شرفا ومكانة " (٦) لكن البنية السردية كانت ظاهرة في الغزل السياسي الذي يسمى الكيدي أو الهجائي.

ومن قصائد الرقيات التي مثلت هذا الضرب واعتمدت البنية السردية قصيدته في أم البنين وقصيدته في عاتكة ، وتركز الغزل في مقدمتهما فهو للاستهلال ولم يفرد له نصا قائما بذاته بل

كان وسيلة لغاية أخرى هي مدح مصعب بن الزبير .

وأسلوب الاستهلال أسلوب بنى وفقه شعراء العصر الجاهلي قصائدهم وتابع خطاهم شعراء العصر الإسلامي و الأموي والعباسي ولم يخل عدد من قصائد العصر الحديث منها ، وقد اختلفت أنواع المقدمات في العصر الأموي فلم تقتصر على الغزل والطلل ونجد هذا التنوع عند الرقيات ، فاستهل قصائده بمقدمات الطلل والشيب والطيف واستهل قصيدة واحدة بالخمير وأخرى بالرحلة ، أما المقدمات الغزلية فانقسمت على قسمين هما: غزل حقيقي ، وغزل سياسي .ومثل الأخير اتجاهه السياسي ، ومن الجدير بالذكر أن المقدمات الطللية كانت منبرا للتعبير عن هذا الاتجاه أيضا .لكنه أكثر رسوخا في مقدمات الغزل.

"ومن الطرق [كذا] والأساليب الفنية التي اتبعها الشاعر ابن قيس الرقيات في غزله السياسي الميل الواضح إلى قص الأحداث وسردها وتفصيل بعض جزئياتها . فكان ابن قيس الرقيات يختلق

أحيانا مغامرات وأحداثا مع بعض نساء خصومه السياسيين هي من نسج خياله ليضفي على قصيدته قدرا أوفر من الجمال والإبداع الفني و ليحقق غايته الأساسية من غزله هذا وهي إيذاء خصومه والتتكيل بهم "(٧)

وتتألف البنية السردية من ثلاثة عناصر رئيسة هي : الراوي ، والمروي ، والمروي له . وتأتي أهمية الهيكل السردى من كون " التوليد الدلالي لا يكون بواسطة ترتيب الجمل في النصوص فحسب وإنما يستند إلى الهياكل القصصية أو الحكائية التي تشكل بدورها الخطاب وتكسبه تنظيما داخليا وزمنية" (٨)

المبحث الأول : البنية السردية في قصيدة " ألا هزئت "

أَلَا هَزَيْتُ بِنَا فُرْشِي
يَهْتَرُ مَوَكِبُهَا
رَأَتْ بِي شَيْبَةً فِي الرُّرَى
سِ مِنْ يِّ مَا أُغْيِبُهَا

فَقَالَتْ أَبْنُ قَيْسٍ ذَا	إِلَى أُمِّ الْبَيْتِ نَ مَاتِي
وَعْيَرُ الشَّيْبِ يُعْجِبُهَا	يُقَرِّبُهَا مَقَرِّبُهَا
رَأَتْني قَدْ مَضَى مِنِّي	أَتَتْنِي فِي الْمَنَامِ فَقُلَا
عَاضَاتٌ صَوَاحِبُهَا	تُ هَذَا حِينَ أُعْقَبُهَا
وَمِثْلِكَ قَدْ لَهَوْتُ بِهَا	قَلَمْتُ أَنْ فَرَحْتُ بِهَا
تَمَامُ الْحُسْنِ أَعْيَبُهَا	وَمَالَ عَلَيَّ أَعَذَّبُهَا
لَهَا بَعْلٌ غَيُورٌ قَا	شَرِبْتُ بِرِيقِهَا حَتَّى
عَدُّ بِالْبَابِ يَحْجُبُهَا	نَهَايْتُ وَبِئْتُ أَشْرِبُهَا
يَرَانِي هَكَذَا أَمْشِي	وَبِئْتُ ضَجِيْعَهَا جَذَلَا
فَيُوعِدُهَا وَيَضْرِبُهَا	نَ تَعْجِبُنِي وَأَعْجِبُهَا
ظَلَلْتُ عَلَى نَمَارِقِهَا	وَأُضْحِكُهَا وَأُبْكِيهَا
أُفْدِيَهَا وَأَخْلُبُهَا	وَالْبِسُهَا وَأَسْلُبُهَا
أُحَدِّثُهَا فَتَتَوَمَّنُ لِي	أُعَالِجُهَا فَتَصْرَعُنِي
أَقْصِدُكُهَا وَأَكْذِبُهَا	فَأَرْضِيهَا وَأُغْضِيهَا
فَدَعَهَا ذَا وَلَكِنْ حَا	فَكَانَتْ لِيْلَةً فِي النَّوَا
جَةً قَدْ كُنْتُ أَطْلُبُهَا	مَ نَسْمُورُهَا وَنَلْعَبُهَا

فَأَيْقَظْ نَا مُنَادٍ فِي	إِذَا مَلَأَ كَوَاكِبُهُ
صَلَاةِ الصُّبْحِ يَرْقُبُهَا	(ديوانه/ ١٢١-١٢٤)
فَكَانَ الطَّيْفُ مِنْ جَنِّي	المحور الأول : الراوي
يَتِي لَمْ يُدِرْ مَذْهَبُهَا	من البديهي أن يكون لكل فعل فاعل فلا شيء
يُورِّقُ نَا إِذَا نِمْنَا	يحدث من عدم إذ لابد من وجود من يحدثه . لذا
وَيَبْعُدُ عَنْكَ مَسْرُوبُهَا	كان للبنية السردية سارد ، وقد اصطلح عليه أيضا
لَمْصَعْبُ عِنْدَ جِدِّ الْقَو	الراوي والحاكي . والراوي في البنية السردية هو "
لِ أَكْثَرِهَا وَأَطْيَبُهَا	الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال
وَأَمْضَاهَا بِالْوَيْيَةِ	ملفوظه "(٩) فهو " الواسطة بين مادة القصة
يَسُودُ الْفَجَّ مِقْنَبُهَا	والمتلقي ، و له حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة
إِذَا خَرَجَتْ بَرَابِيَةِ	تلك المادة "(١٠) فهو يختلف عن الراوي /
سَرَايَاهَا وَمَوَكِبُهَا	الحاكي / القاص / السارد الحقيقي الذي يكون
بِتَصَرُّفِ اللَّهِ يَعْلُوها	حضوره حقيقيا ملموسا خارج عن النص . فالراوي
وَيَمْرِيها وَيَغْلِيها	الذي نتحدث عنه هو راو ضماني ليس له حضور
وَيُذَكِّرُها بِكَفِّهِ	إلا داخل النص من قص وتعليل ووصف...الخ
	وقد يندمج الراوي الحقيقي بالراوي الضماني لينطقا
	بصوت واحد ويتداخل المادي بالمعنوي ، وهذا ما
	تجسد في قصيدة الرقيات "ألا هزئت" .

لها بعـل غيـور قا
عد بالباب يحجبها
(ديوانه / ١٢٢)
وفي البيت الحادي عشر يذكر اسم الشخصية
البطلة :

إلى أم البنين متى
يقربها مقربها
(ديوانه / ١٢٢)
هذا الاستعمال الواضح لصيغة المتكلم يعلي من
مصادقية القصة وتجعل القارئ يثق بالمروي
ويشارك الراوي فكره وتطوراتها فالراوي الظاهر آلية
تمكنه " من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور
وتسمح له . . التدخل والتحليل بشكل يولد وهم
الإقناع " (١٢) إذ أن ضمير المتكلم أو " الأنا
معادل من بعض الوجوه لتعرية النفس ولكشف
النوايا أمام القارئ مما يجعله بها اشد تعلقا واليها
ابعد تشوقا " (١٣) .

ولما كان الراوي في قصة الرقيات ممسرحا في
شكله فأن وجهة النظر ، أو زاوية الرؤية للراوي

كما أن الراوي هنا لم يكن راويا ظاهرا فحسب ،
بل اتخذ شكل الراوي الممسرح إذ كان له حضور
فاعل في القصة فهو البطل الرئيس الذي تدور
حواله الأحداث . وهذا جلي من استعماله ضمائر
المتكلم في " بنا ، بي ، ومني ، رأنتي ، و لهوت
، ويراني ، و امشي ، وظللت ، وافديها ، وأخليها
،و أحدثها ، ولي... الخ " (١١) فهي صيغة
الخطاب التي طغت بشكل لافت للنظر ولم تخل
منها إلا أبياتا قليلة جدا . فالقصة التي أخذت
إحدى وعشرين بيتا من القصيدة اختفت صيغة
المتكلم في ثلاثة أبيات منها فقط وهي البيت
الثالث والسادس والحادي عشر . وفي الأبيات
الثلاث هذه ذكر للشخصيات المشاركة في القصة
. فكان في البيت الثالث حوار على لسان البطلة
ذكر فيه البطل و صفة له :

فقالـت : ابـن قـيس ذا ؟
وغير الشيب يعجبها (ديوانه / ١٢١)
وفي البيت السادس يذكر صفات زوج البطلة
الشخصية الثانوية في القصة :

الزماني أهم من التحديد المكاني " (١٧) . لكن الحكاية التكهنية بمختلف أشكالها كسرت قاعدة أهمية التحديد الزماني " والحكاية التكهنية حكاية تقوم على التنبؤ والرؤيا والأحلام وغيرها " (١٨) . وهناك من يرى أن السرد المنهمر عبر فيض الذاكرة والمونولوج الداخلي والخيال والحكم يكون زمانه زماناً نفسياً وهو زمن يصعب تحديد مدته المعلومة " (١٩) .

ولما كانت القصة الرقيات منهمة عن حلم كما يؤكد ذلك في قوله:

أَتَتَنِي فِي الْمَنَام فَقَالَ

تُ هـ ذَا ح ي ن أ ع ق ب ه ا

(ديوان ۱۲۲/۵)

فهي قصة (تكهنية) إلا أنها لم تخل من تحديد زمن جزء من أحداث القصة . فهو لم يحدد زمن الحدث الأول "اللقاء" بين الشخصيتين الرئيسيتين ابن قيس وأم البنين التي رافقت صويحبته في هودجها . إلا أن الرقيات يشير إلى أن أحداث "اللقاء المنفرد" بالشخصية وقعت ليلاً بدليل قوله :

التي هي " مصطلح عام يشير إلى جمع المظاهر في علاقة السارد بالقصة " (١٤) هي (الرؤية الداخلية) لان معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية إذ تماهى معها لذا يعد السرد هنا قائما وفق " أسلوب السرد الذاتي الذي يعتمد على راو يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية " (١٥) وتتسم الرؤية الداخلية بأنها " تتيح للشخصية أن تسفر بوضوح عن أفكارها ومواقفها " (١٦) فالشخص قادر على أن يوصل الصور القابعة في فكره للمقابل فيجعله يراها بشكل أفضل لو انتخب شخصا للتعبير عنه .

المحور الثاني: المروى

يتشكل المروي من فضاء زمني ومكاني تدور فيه أحداث تقوم بها شخصيات رئيسة و ثانوية .

الفضاء

وهو الإطار الزمني والمكاني الذي يُوَظَر القصة ، فهو مكان الحدث وزمانه " ويرى جيرار جينيت إمكانية رواية قصة دون الوعي بمكانها . لكن يستحيل أن تروى دون إطارها الزمني، فالتحديد

فأيقظنا منادٍ في
صلاة الصبح يرقبها
(ديوانه/١٢٣)

بل يذهب إلى تحديد المدة فهي "ليلة" . يقول

فكانت ليلة في النـو
م نسمـرها ونلعبـها
(ديوانه/١٢٣)

ولعل آلية تحديد الزمان على الرغم من أنها حكاية
تكهنية تدل على رغبة الرقيات في إضفاء الواقعية
على قصته و إن اعترف بأنها حلم ليكون وقعها
اشد إيلاماً على الوليد بن عبد الملك . وما
اعترافه بكون قصته حلمًا إلا لأنه " لم يكن يريد
أن يسوء أم البنين ولا أن يؤذيها ولا أن يعرضها
لمكروه تسمعه أو تلقاه ، بل كان يريد أن يتلطف
لها ويتحجب إليها ، وان ينزل شعره في نفسها
منزلة الرضا والإعجاب ... فكرامة أم البنين
موفورة ، وهي خليفة أن تنتيه بهذا الجمال الذي
أحدث في نفس الشاعر ما أحدث حتى ملك عليه
يومه ونومه "(٢٠).

كما يستعين الرقيات بالية زمنية أخرى ليسبغ
المصداقية على قصته وهي الاستعانة بالزمن
الماضي في سرده، هذا الماضي الذي ارتبط
بالأحداث التاريخية التي تعلو مصداقيتها . فرواية
الأحداث بالماضي فيه تأكيد لوقوعها. تأكيد مرتبط
بالتاريخ الذي لا يروى إلا بصيغة الماضي. على
الرغم من علمنا على وجه الحقيقة ان " الكاتب
السارد يسجل ما يجري في مخيلته لحظة الإبداع.
لحظة إفراغ اللغة، في لحظة الصفر الزمني، فكأنه
ينطلق من اللازم ومن اللاماضي ومن اللاشيء
إلا اللغة" (٢١)

أما الجزء الآخر من الفضاء، وهو المكان، فتكمن
أهميته في أن كل موجود يتخذ حيزاً لوجوده، وهذا
الحيز هو المكان " فهو المتلازم الأهم مع فكرة
الوجود فلا وجود خارج المكان " (٢٢) وعلى
الرغم من أن المكان لا يملك مشاعراً اتجاه
الأشياء الأحداث و" مهما بدا محايداً يثير قدراً من
المشاعر في نفس المتعامل معه فيكتسب منذ
رؤيته بعداً نفسياً "(٢٣) فيضحي المكان مرآة
للمرسل يسقط عليه عواطفه وشعوره، هذه العاطفة

وقد روى أحداث القصة بشكل متسلسل متتابع أي أنه اتبع نسق التتابع في بناء قصته فلم نجد في قصته استرجاعاً أو استباقاً أو تضميناً.. الخ. ولعل في هذا السياق إعلاءً لمستوى الصدق الفني فيه، فهو يروي أحداثاً انغرست في ذاكرته. بجزئياتها دون أن ينسى أو يغفل شيئاً فيضطر إلى الاسترجاع. انه تسلسل يماثل تسلسل الأيام في حياتنا، وتسلسل أحداثها، ولما كانت حياتنا هي واقعنا وجزء من الواقع العام فلم لا تكون قصة الرقيات المتسلسلة كتسلسل أيامنا حقيقة و واقعنا ؟

والجدير بالذكر أن نظام التتابع الذي كان سائداً في السرد ومهيماً عليه جاء نتيجة التأثير بفن الخبر التاريخي الذي ينقل الخبر نقلاً متتابعاً (٢٤) . " تتابع فيه الأحداث كما تتابع الجمل على الورق" (٢٥).

الشخصيات :

أحال الرقيات نفسه إلى ورق ليكون بطل القصة التي كتبها شعراً. وعلى الرغم من أن هناك من يرى أن ذكر الاسم يجعل الشخصية معروفة فيختصر وصفها (٢٦). فقد كان هناك وصف

تسهم في اختيار المكان في السرد. ولذا لما كان الرقيات في بداية قصته " اللقاء الأول " يشعر بالأمان فلم يثير غضب احد بعد كان هذا اللقاء (مكان مفتوح) فكون أم البنين في موكبها يدل على المكان الخارجي، ثم تتحول الأحداث في (اللقاء المنفرد) إلى (المكان المغلق) فالنمارق لا تكون إلا في مخدع مغلق. هذا التحول للانغلاق المكاني في القصة يعكس الإحساس بفقد الأمان فقد باح بتفاصيل قصته التي أثارت غضب خصمه.

فالمكان في قصة الرقيات هذه يمكن وضعه وفق ثنائية (الخارج/الداخل) أو (المفتوح /المغلق) ويمكن أن نضيف الثنائية (مضاء/مظلم) من خلال الإفادة من اثر الزمان على المكان .

الحدث :

يمكن أن يقسم الحدث في قصة الرقيات على قسمين : اللقاء المصاحب ، والثاني اللقاء المنفرد الذي اخذ الجزء الأكبر من القصة.

لشخصيات ذكر الرقيات اسمها. فيقول في وصف نفسه :

رأت بي شبيبة في الرأ
س مني ما أغيبها
(ديوانه/ ١٢١)

فهو ليس شاباً يافعاً بل أن الزمان بدأ يرسم لوحته على هيئة وملاحح البطل . أما شخصية البطلة التي صرح باسمها أيضا في قوله:

إلى أم البني من متي
يقربها مقربها (ديوانه / ١٢٢)

فيرسم شيئاً من ملامحها، فهي في مقتبل العمر وهذا واضح من حديثه عن صواحبها الغضات الشخصيات الثانوية التي لم يكن لها دور أكثر من المصاحبة في بداية القصة. في مقابل صورة البطل الذي مضى به العمر يقول :

رأتني قد مضى مني
وغضات صواحبها
(ديوانه / ١٢١)

كما وصفها بتمام الحسن :

ومثلك قد تهون بها
تمام الحسن أعيبها
(ديوانه/ ١٢٢)

ووصف حالتها الاجتماعية والنفسية فهي متزوجة من رجل شديدة الغيرة أساء معاملتها :

لها بعيل غيور قا
عد بالباب يحجبها
يراني هكذا امشي
فيوعدها ويضربها
(ديوانه/ ١٢٢)

وصفة القعود التي وصف بها الزوج يترفع عنها الرجال فالرجل يسعى دوما لكسب رزقه

ولم يكن هناك وصفاً دقيقاً للشخصيات ، فهو لم يرينا إياها لأنها " شخصيات مرجعية"، وهي شخصيات "ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ" (٢٧) لذا اكتفى بذكر الاسم والتصريح ببعض الصفات ، لان المتلقي أو المروي له المتخيل قادر على تصور الشخصيات ، ولعل ما أشار إليه من وصف لنفسه بان الشيب خط رأسه

فالقصة والخطاب موجه إلى مصعب وهو المروي له الذي وجه له الراوي الممسرح الخطاب ، لكن المروي له هنا لم يكن ممسرحاً ؛ فليس له دور في أحداث القصة وإنما هو مستمع ظهر عندما خاطبه الراوي .

المحور الرابع :صيغة خطاب القصة ودلالاتها

:

المقصود بـ"الخطاب هو طريقة الحكي" (٢٩) فهو " العناصر اللغوية التي يستعملها السارد" (٣٠) و إن نظرة فاحصة لنص الرقيات تكشف أن القصة تتوزع بين ثلاثة أقطاب :القطب الأول " ابن قيس" الذي ذكر اسمه في البيت الثالث من القصيدة ، والقطب الثاني " أم البنين" التي ذكر اسمها في البيت الحادي عشر، والقطب الثالث البعل الغيور الذي اغفل ذكر اسمه وكأنه يريد القول أن لا أهمية لذكر اسمه فهو زوج للبطل فقط.

مثل القطب الأول(ابن قيس) الراوي / السارد فضلاً عن كونه بطل القصة الذي اسقط كل رؤاه النفسية على شخصيات القصة فأحال القطب الثاني (أم البنين) إلى الحسن التام وأحال زواجها

في مقابل يفاعاة أم البنين وسيلة للتجريح بالزوج الذي رافقت زوجته رجلاً مضى به العمر وفضلته عليه.

المحور الثالث : المروي له

والمروي له أو ما يسمى بالمسرود له أيضا جزء مكمل لكل نص سردي فهو يقابل الراوي ، وضرورة وجدوه تكمن في ضرورة وجود من يتلقى الحكي ويتفاعل معه . وهذا يدفع إلى " الظن أن دور المرسل إليه سلبي تماما.. أي أنه ينحصر في أن يلتقي رسالة عليّة أن يتقبلها كما هي أو يرفضها... [لكن] وظيفته في الحكاية قابلة للتغير إلى حد بعيد" (٢٨). فقد تكون جزءاً من الحكاية لها دور في توجيه الأحداث .

والمروي له في قصيدة الرقيات ظاهر في النص . ويظهر في قوله :

لمصعب عند جد القو
ل أكثره وأطيبه

(ديوانه/١٢٤)

فهي لاتجهله إذ تذكر اسمه وهذا دليل على المعرفة الأكيدة بالشخصية البطل .

وبذا يكون الخطاب الذي صاغ من خلاله الرقيات قصته يحمل دلالة التحجيم و التصغير للقطب الثالث في القصة من خلال تقليص اللغة الدالة عليـة فاللغة "وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص ، وتنظيم عمليات التصوير والرمز، دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيؤ إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى" (٣٢) فلعناصر السرد أهميتها في الإيحاء الدلالي كما بينا عند دراسة عناصر البنية السردية تقوم اللغة السردية للخطاب بتثبيتها وإبرازها إذ الغاية من القصيدة التجريح بالخصم وهذا ما منحنا إياه البنية الهيكلية للقصة التي حاولت استلهاـم البنى التي توحى بالواقعية وتساعد في الإقناع ، ساندته في هذا صيغة الخطاب السردى التي قلصت من حجم الخصم و أبرزت المخاصم/ البطل .

إلى الغيرة والقعود واكتفى ببينتين من القصيدة (ديوانه ١٢٢) لذكره شاركه ظهور دلالات التأنيث المرتبطة بالزوجة في البيت الثاني المتمثل بضمير(ها) وضمائر المتكلم التي مثلت الراوي البطل أيضا "يراني وامشي" . فهي محاولة لتقليص حجم الزوج في مقابل تمدد الراوي / البطل من خلال صيغ المتكلم والزوجة البطلة من خلال صيغ التأنيث على النص.

ولم تظهر صيغ الحوار في النص إلا في موضع واحد في البيت الثالث من القصيدة

فقلت :ابن قيس ذا؟ وغير الشيب يعجبها (ديوانه/١٢١)

طغت فيه الصيغ التي تدل على القطب الأول والثاني . وللحوار أهمية تكمن في انه " يضيف جواً طبيعياً ينبع من واقع القصة الراهن " (٣١) وهو يمنح القارئ فرصة تصور الشخصية متحدثة تفصح عن كوامنها فالبطلة حين استعملت صيغة الاستفهام لم تقصد السؤال عن شخصية من تراه

المبحث الثاني : البنية السردية في قصيدة " أعاتك "

نص القصيدة

أُصِيبَتْ وَأَرْحَاماً قُطِعَ شَوَابِكَا
وَقَدْ كَانَ قَوْمِي قَبْلَ ذَاكَ وَقَوْمُهَا
قَدْ أَوْرَوْا بِهَا عَوْداً مِنَ الْمَجْدِ تَامِكَا
هُمْ يَرْتَقُونَ الْفَتْقَ بَعْدَ انْخِرَاقِهِ
بِحِلْمٍ وَيَهْدُونَ الْحَجِيجَ الْمُنَاسِكَا
فَقُطِّعَ أَرْحَامٌ وَفُضِّتْ جَمَاعَةٌ
وَعَادَتْ رَوَايَا الْحِلْمِ بَعْدَ رُكَايَا
فَمَنْ مَبْلُغٌ عَنِّي خَلِيلِي آيَةً
عَيْنِيَّةٌ أَعْنِي بِالْعِرَاقِ وَمَالِكَا
فَهَلْ مِنْ طَبِيبٍ بِالْعِرَاقِ لَعَلَّهُ
يُدَاوِي كَرِيماً هَالِكاً مُتَهَالِكَا
لَوْ لَا جُيُوشُ الشَّامِ كَانَ شِفَاؤُهُ
قَرِيباً وَلَكِنِّي أَخَافُ النِّيَازِكَا
أَخَافُ الرَّدَى مِنْ دُونِهَا أَنْ أَرُومَهَا
وَأَرْهَبُ كَلْباً دُونَهَا وَالسَّكَاسِكَا
رِجَالٌ هُمْ الْأَقْتَالُ مِنْ يَوْمٍ رَاهِطِ

أَعَاتِكَ بِنْتَ الْعَبْشَمِيَّةِ عَاتِكَا
إِمْرَأً أَمْسَى بِحُبِّكَ هَالِكَا
بَدَتْ لِي فِي أَتْرَابِهَا فَقَتَلْتَنِي
كَذَلِكَ يَقْتُلُنَ الرِّجَالُ كَذَالِكَا
نَظَرْنَا إِلَيْنَا بِالْوُجُوهِ كَأَنَّمَا
جَلَّوْنَا فَوْقَ الْبَغَالِ السَّبَائِكِ
إِذَا غَفَلَتْ عَنَّا الْغُيُُونُ الَّتِي تَرَى
سَأَلْنَا بِنَا حَيْثُ اشْتَهَيْنَ الْمَسَالِكَا
وَقَالَتْ لَوْ أَنَّا نَسْتَطِيعُ لَزَارَكُمُ
طَبِيبَانِ مِنَّا عَالِمَانِ بِدَائِكَا
وَلَكِنَّ قَوْمِي أَحَدَثُوا بَعْدَ عَهْدِنَا
وَعَهْدِكَ أَضْغَاناً كَلَفَنَ بِشَانِكَا
تُذَكِّرُنِي قَتْلِي بِحَرَّةٍ وَاقِمِ

يدهشنا الشاعر وهو يختار شخصية (عاتكة بنت
يزيد بن معاوية امرأة عبد الملك بن مروان)
للتشبيب بها في مقدمة غزلية لقصيدة أخرى
،ونحن نلمس بها سرداً لإحداث في خياله الخصب
بوجود واقعي حكائي خطابي إذ يقول :

أَعَاتِكَ بَنَاتِ الْعَبْشَمِيَةِ عَاتِكَا
أُتِيبِي أَمْرًا أَمْسَى بِحَبِّكَ هَالِكَا
(ديوانه /١٢٨)

إذ يبدأ المسار السردى للقصيدة بخطابٍ شعري
كونه "عنصراً ضابطاً لمجموعة من الأدوار
العاملية ،ومحدداً لرحلة البطل ومتحكماً في أفعاله
وتحولات الحالة الخاصة به إلى المسارات
التصويرية باعتبارها عنصراً مولداً لسلسلة من
الأدوار الثيمية وتتأسس كبنية سردية إلى المكون
الخطابي بصفته استثماراً دلاليّاً لهذه البنية ،وبعبارة
أخرى تنتقل من الخطابة السردية إلى ما يشكل
الأبعاد الدلالية للنص السردى " (٣٣)

أَجَازُوا الْغَوَارَ بَيْنَنَا وَالتَّسَافُكَا
فَلَا سَلِمَ إِلَّا أَنْ نَقُودَ إِلَيْهِمْ
عَنَاجِيحَ يَتَبَعْنَ الْقِلَاصَ الزَّوَاتِكَا
إِذَا حَثَّهَا الْفَرَسَانُ رَكْضاً رَأَيْتَهَا
مَصَالِيَتَ بِالذَّحْلِ الْقَدِيمِ مَدَارِكَا
تَدَارِكُ أَخْرَانَا وَنَمْضِي أَمَامَنَا
وَنَتَّبِعُ مَيْمُونَ النَّقِيبَةَ نَاسِكَا
إِذَا فَرِغَتْ أَظْفَارُهُ مِنْ قَبِيلَةٍ
أَمَالَ عَلَى أُخْرَى السُّيُوفَ الْبَوَاتِكَا
عَلَى بَيْعَةِ الْإِسْلَامِ بَايَعْنَ مُصْعَبَا
كَرَادِيْسَ مِنْ خَيْلٍ وَجَمْعاً ضُبَارِكَا
نَفَيْتَ بِنَصْرِ اللَّهِ عَنْهُمْ عَدُوَّهُمْ
فَأَصْبَحَتْ تَحْمِي حَوْضَهُمْ بِرِمَاحِكَا
تَدَارَكْتَ مِنْهُمْ غَثْرَةً نَهَكَتْ بِهِمْ
عَدُوَّهُمْ وَاللَّهُ أَوْلَاكَ
ذَالِكَا (ديوانه /١٢٨-١٢٣)

يطرح الانفعالات وتبرز بطلاً عاشقاً يحاكي ذاته
إذ " كل نص شعري هو حكاية أي رسالة تحكي
صيرورة الذات " (٣٤) ومحاكاة الراوي أو البطل
الرئيس هي محاكاة للفعل الإنساني بتراكيب أو
هيكل أنجزت سلفاً عبر قنوات هي (بدت ، قالت)
ثم تعددت الشخصيات داخل هذا المستوى في
(نظرن ، جلون) وهي تحكي انتظار حدث ما "
بما يوجب ثنائية الاتصال والانفصال" (٣٥) . إن
هذا النص أكثر من واقعي في خيال الراوي وهو
يبحث عن المماثل حينما يأخذ من لفظ
(تذكرني) فهو يماثل بين المكان الفكري والزمن في
مكان تتشعب به الشخصيات (غفلت عنا
العيون ، سلكن بنا حيث اشتبهين) يبقى السرد
العنصر المساق في ثنانيا القصيدة بين الراوي أو
البطل وبين الشخصيات ، ففي " الشعر الملحمي
أو الرواية يتكلم الشاعر باسمه الخاص ،
بوصفه راوياً ولكنه أيضاً [كذا] يجعل شخصياته
تتكلم " (٣٦) فالشاعر هو ذاته المتحدث عن
تجربة ما يخوضها أو لم تكن إلا في الخيال !
والدلالة العامة لذلك الراوي تعصف في أبعاد
غزلية محسوسة (بدت لي في أترابها فقتلتني

ويقتضي الطرح هنا الانتقال من البنية السردية إلى
البنية الخطابية ومن ثم تعمل هذه الأخيرة على
تحويل خطاب (عانتك) من صيغة الإخفاء إلى
البوح والتصريح على الرغم من المقاصد المشار
إليها في البيت الشعري، وترتكز هيكل السرد في
قصيدة الرقيات على العديد من المستويات الدلالية
وهي :

المحور الاول : المستوى الشخصي (الراوي)

يتضح هنا دور الراوي الذي يصوغ رؤاه وهو يمزج
بين الخطاب الموجه والسرد القصصي وصوته
الداخلي ، وهنا يقف بين الغنائية والسردية كونه
يبنى مشاهد و أحداث بوسيلة تحمل نفس القصيدة
الشعرية إذ يقول:

بدت لي في أترابها فقتلتني
كذلك يقتلن الرجال كذا

(ديوانه/١٢٨)

وتبرز (الأنا) الشاعرة وهي تعيد صياغة الزمن
الماضي لتجعله مبهماً أمام المستقبل في حضور

٠٠٠نظرن إلينا بالوجوه٠٠٠جنون لنا فوق البغال
السبائكا ٠٠٠سلكن بنا حيث اشتهينا المسالكا)
فالشاعر " في نعته فكرة الانبعاث ملحاً على ان
ظرفية الفعل الدلالي في الماضي إلا زمن
خطابي راهن يشح لنفسه فصل الديمومة
والاستكانة الوصفية " (٣٧) ويقتضي الطرح
التفريق بين المدلول اللغوي للكلمة والمعنى
الباطني للنص الذي اتضح في قوله:

تذكرني قتلى بجرة واقم

أصبيت وأرحاماً قطعن شوايكا (ديوانه /١٣٠)

وهذا مغاير لطبيعة النص الغزلية ومتناذب مع
مستوى العاطفة بعد أن تحولت الانفعالات الغزلية
إلى أخرى حزينة ، مطلقاً العنان لتلك الاستكانة
الوصفية القاهرة وذلك النص المخالف إذ يقول :

فقطع أرحام وفضت جماعة

وعادت روايا الحلم بعد ركائكا (ديوانه /١٣٠)

فقطعت الأرحام وفرقت الجماعة فصير كل من
كان حليماً كذلك ، كما لو أنها قد انفصلت عن

سياقات الدراما المأساوية الحكائية وهذا يثبت " أن
النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى
من لدن المتلقي ٠٠٠ففي الخطاب تقف عن حدود
الراوي والمروي له ،وفي النص نتجاوز ذلك إلى
الكاتب والقارئ ، انه توسيع مشروع تؤسسه على
قاعدة الترابط والانسجام بين الحكي كخطاب
والحكي كنص " (٣٨) إن هذا الراوي أكثر من
صريح في تفصيل أحداث حكاية و سردها وتعيين
العلاقة بمفرداتها ومدلولاتها اللفظية دون أن يتخلى
عن التماثل بين مفرداتها على الرغم من انتقاله
من موضوع الغزل الوصفي المادي إلى سرد
الوقائع والأحداث وهي علاقة بدت أكثر قوة .

المحور الثاني: مستويات المروي

المستوى الفضائي

تتمتع البنية السردية بمكان وزمان ما وترتبط
بأحداث ووقائع متصلة بهما وبكل ما هو طارئ أو
متأصلاً وأساسياً في هيكل السرد القصصي للنص
ضمن فضاءات متتالية تحمل من الحزم الضوئية
ما يثبت صلتها بالشاعر وانفعالاته وأهدافه ،

ونحاول هنا أن نفصل المتخيل عن الآخر الواقعي " فأن الصدام بين عالم النص والعالم الخارجي في فضاء القراءة هو الرهان النهائي للخيال المنتج انه يولد الإحالة المنتجة الخاصة بالتخييل ، إن التقضي ليس سوى تخصيص سلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات كي تتحول إلى فضاء "(٣٩) ويبدو أن المستوى الفضائي في قصيدة الرقيات خضع لعمليات عدة كي يصبح قابل للإدراك أو قريبا من الواقع ، ربما للتأثير في المتلقي ، ونحن نلاحظ من السياق هذا المفهوم إذ يقول : (جلون لنا فوق البغال السبائكا) و (سلكن بنا حيث اشتبهن المسالكا) ، هذه المتتالية ليست إلا سلسلة من الأماكن اعتمدن على أوصاف وسمات لتتحول إلى فضاء ثم يشتد وقع التقضي في المرحلة الرابطة بين خطي البداية والنهاية وهو يحدد المكان المثبت للحكاية إذ يقول :-

فمن مبلغ عني خليلي اية
عيننة اعني بالعراق ومالكا
(ديوانه/١٣٠)

وبالتكرار المكاني تتضح دلالاته الهادفة إلى توجه الأنظار إلى ما حدث في العراق إذ يقول :
فهل من طبيب بالعراق لعله
يداوي كريماً هالكا متهاكاً
(ديوانه / ١٣٠)

إذا كانت البداية تتحدث عن فضاء منفتح داخل بنية سردية لحقيقة واقعة في خياله تحتل الميدان الغزلي المحسوس بين وصف وعلاقة صريحة يقول:

إذا غفلت عنا العيون التي ترى
سلكن بنا حيث اشتبهنا المسالكا
(ديوانه/١٢٩)

والإطار المرئي يبعث الدور النفسي الذي يلعبه الشاعر (بدت لي في أترابها فقتلتي) في مغالته للزوجة عاتكة وهو يعلم وقع ذلك لدى الزوج الخليفة ، فإنه يأخذنا إلى بنية مغلقة أدركناها في دلالات العراق وما حدث فيه ، لاسيما وانه يحاول تحديد طبيعة هذا الفضاء وفق سياق السرد المكاني المحسوس يقول:

تذكرني قتلى بحرة و اقم
أصيب و أرحاما قطعن شوابكا
(ديوانه/١٢٩)

و(حرة و اقم) إحدى حرتي المدينة وهي الشرقية
وفيه كانت وقعة الحرة سنة ٦٣ هـ في أيام يزيد

وهكذا ترتبط تلك الدلالات المكانية بين قتل
الحسين في العراق وبين ما فعله يزيد في المدينة
في واقعة الحرة المشهورة هذا الفضاء الاستدلالي
المكاني يبحث عن بنية جديدة ليصور الأمر وفق
القرائن الشكلية الظاهرة في المواضع التي ذكرها
الشاعر :

فلولا جيوش الشام كان شفائه
قريباً ولكني أخاف النيازكا
(ديوانه/ ١٣١)

تري ماذا يريد الرقيات أن يخبرنا مع تلاحم تلك
الأمكنة داخل سرده ذاك (المدينة - الشام -
العراق) ؟ هل يبحث عن دلالة نسقية اجتمعت
في هذه الأماكن وهي الحكم الأموي وما عمل من

خراب ودمار كان محوره الأماكن الثلاثة ؟ ينظر
ملحق رقم ١

هذه الثنائيات المكانية المتضادة تدل على الحركة
النفسية التي تنتاب الرقيات وهو يبحث عن خرق
وضعف لانهايار الدولة الأموية وحقده عليها
والخوف والرعب التي جسده تلك الدولة ليتوارى
وراء قصة غزلية نراها بمعالم سياسية في حضوره
الغائب لذلك المكان الحسي مع عاتكة الواقعية

أما التقضي الزماني فلا يختلف مستواه الحكائي
عما ذكر عن المساحة المكانية في قصيدة الرقيات
لاسيما إذا أدركنا أن عنصر التأهيل في أي عمل
مبدع يعتمد على " أنواع الفضاء الاستهلالي
وهي التجارب ،وحالة البداية ، وتحريك الانجاز
للأجزاء والأهمية " (٤٠) إن الفضاء الزماني
الذي خاضه الرقيات في استهلاله للقصيدة يبين
عمق تجربة واضحة المعالم تبدأ (أثيبي أمراً
امسى بحبك هالكا) وهي حالة البداية الواعية ثم
(نظرن ، بعد أن بدت لي) هكذا الأمر

٠٠٠ يستمر في انجاز المستتر لعدة أجزاء بين
الوهم (التخيّل) والواقع فندركها:
المنفتحة والمغلقة تتركز على انفراد الأنا الشاعرة
بين زمن متحقق وزمن يرغب تحقيقه :

وقد كان قومي قبل ذاك وقومها
قد آوروها عوداً من المجد تامكا
(ديوانه/١٢٩)
هم يرتقون الفتق بعد انخراقه
بحلم ويهدون الحجيج المناسكا
(ديوانه/١٣٠)

هذا التغير الزمني الواضح يسند إلى حوادث
زمنية في عهد ما إذ يقول :-
ولكن قومي أحدثوا بعد عهدنا
وعهدك اضغاناً كلفن بشأنكا
رقم ٢.

تضاد بين زمنين ومنافسة عشقية بين المفاجئة
والانحسار والانجاز (بدت ، من مبلغ عني خليلي
اية سلكن) إذا كانت هذه العناصر متحدة في
الزمنين المكاني والزمني أو متضادة بالأفعال فهذا
يجعلها قادرة على التوالد
إن الكفاءة الزمنية المنجزة تعد بديلاً يبحث عن
الحقيقة وهو ليس كافياً للتعبير عن عهد مشين
منحل ظالم إذ يقول:

رجال هم الاقتال من يوم راهط
في ذاتها وربما اتحد الفضاءين الزمني والمكاني
فيها

أجازوا الغوار بيننا والتسافكا
(ديوانه/١٣١)
رجال هم الاقتال من يوم راهط
أجازوا الغوار بيننا و التسافكا
(ديوانه/١٣١)

إشارة إلى وقعة مراح راهط بين الضحاك بين قيس وكان من شيعة ابن الزبير ومروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ ، وهذا يكسب السرد الحيوية ويكون أكثر قدرة في التفاعل بين خيال عاطفي حزين وحركة غزلية في زمان ومكان قد يكونا ضائعين !

مستوى البطولة

إن تحديد البطولة هو البحث عن العامل الفاعل المشخص الذي يعد نقطة جذب تركز عليها الأحداث ، فإن النظام القصصي يقتضي البطولة وهي تنقسم عند الرقيات على شخصيات عدة تمنح العمل الشعري بعداً إنسانياً . إن قيمة الدلالة لشخص القصص الشعري توزعت بين الانفراد الذي اتضح جلياً في ذات الشاعر وعلاقته بشخصيات القصيدة بسلسلة من الأدوار قد يتعاطف معها أحياناً وقد ينكرها ويحقد عليها أحياناً آخر وهذا هو الحال :

البطولة الأولى بين عاتكة محور قصيدته ونفسه الهائمة بخطابٍ حركيٍّ فاعل (اعاتك ٠٠٠ اثبيي) ثم يمعن في بطلته تلك (بدت ٠٠٠)

ولكن تدخل عند هذا المستوى شخصية أخرى (كذلك يقتلن الرجال كذلك) وهي : الجاهزة المروي لها ، وهو يهددها بالقتل على الرغم من أن القتل يشملها بادئ الأمر إلا أن دقة التكرار (كذلك) تدفعنا إلى مشهد قتل آخر وهو الزوج المغدور في حكم روايته الواقعية مرة والخيالية مرات عدة ويمعن في الاستياء (وقالت) لينتقل الى شخصية أخرى (طبيين منا عالمان) وهذا فعل قاس على المتلقي (الزوج) أو البطل الثالث في نص الرقيات حينما يستتبط أن الداء هو عزلة للأمة وضياح للدين ويزداد المد السردى وتتجلى شخصياته وتتزاحم سلسلة من الأدوار عبر شخوصٍ متعددين وهو المحور الداعم لمجموعة الأحداث والوقائع عبر محطات ومستويات متنوعة . ويتميز المضمون الدلالي البسيط للبطل بوجود المعالم التالية : " وحدة تصويرية حية قابلة للفردنة تتم في اغلب الأحيان وخاصة في النص الأدبي " (٤١) فالبطولة ليست حشداً من الأفعال والانجازات فحسب وليس كل دور ينقل فكرة بعينها بل لابد من جانب مشوق في تلك البطولة ينتق

مستوى الأحداث

نحن نعلم أن الشاعر يضع أحداثاً وحركات و
منلوفاً داخلياً وهي الجدول والخرافق المشتد داخل
القصيد قبل ان تنفك بل هي البوطيقا حسب
ارسطو " أي تلك الحكمة التي يبتكرها الشاعر وهو
يستعير مادة فصولها من محكيات تقليدية " (٤٢)
• نحن نعتمد في قصيدة الرقيات على الركيزة
الغزلية (عاتكة) وهي المجال الأول لانتشار
الدلالة الشعرية السردية وامتداد هيكلتها وأفكارها ،
ونلاحظ في بادئ الأمر أن الزوج عبد الملك بن
مروان لا يسمح لموضوع التغزل فيرى أن
الإحالات التي أتت بعدها أن الفعل الشعري هو
هدف الفعل الدلالي وان اختفى وراء امرأة لذا أعاد
الرقيات بعد التغزل بها في مقدمته الغزلية الابتكار
الحقيقي للقصيد وان أسهمت في تنامي الحكاية ()
بدت ٠٠٠ اذا غفلت ٠٠٠ وقالت ٠٠٠ تذكرني
٠٠٠) ويعتمد عنصر الحكاية و الأحداث على
التخييل " أي الجدول بمعناه الأرسطي وليس
الأفلاطوني أو الهيجلي ومرتبطة بطوبيقا أي
نظرية الأمكنة التي هي صورة أولى للأفكار

عبر شخصيات القصيدة الأخرى لنرى كيف
تحركت بطولة الرقيات (ولكن قومي احدثوا بعد
عهدنا ٠٠ وقد كان قومي قبل ذاك وقومها ٠٠٠)
امتدت مستويات البطولة بين متوالية متغيرة تتباين
بين الهبوط والارتفاع وهو يؤجج ثنائية الاتصال
والانفصال مع الأقوام (قومي - قومها) ثم ماذا
يختار ؟ يقول :

فهل من طبيب بالعراق لعله
يداوي كريمًا هالكًا متهاكًا
(ديوانه/١٣٠)

طبيب العراق ! يداوي من ؟ المجتمع المتهاك أم
النفوس الجائرة ثم كيف يتحول (خليلي) إلى
(طبيب) وأنت تندهش ان البيت الذي يسبقهما :

فقطع أرحام وفضت جماعة
وعادت روايا الحلم بعد ركائكا
(ديوانه/١٣٠)

فهل تحاول الشخصيات أن تنفذ شروط واجبة من
قبل البطل الأساس أن لم يكن هذا الانتقال عبر
كل الأدوار

- المسلم بها والمتصلة بأوضاع نموذجية نمطية ولقد أطلق أرسطو على هذا التخيل أو البناء الجديد مصطلح المحاكاة الخلاقة " (٤٣) ٠ إن المحاكاة الخلاقة للرقيات تنامت في عنصر الحكاية المرتبطة بأحداث لا زالت تشغل ذاكرته فأين الأرقام ٠٠٠ دمار ٠٠٠ خراب هذا بعد العاطفة الجياشة التي وجدت في ثنايا الأبيات الأولى إذ لاقت القصيدة صداماً بين عالم النص الموجع المؤلم المؤسف بعد تلك المغامرات الغزلية والعالم الخارجي وهذا هو الخيال المنتج و إذا كانت النيمة " مجموعة من القيم المتناثرة داخل النص والقابلة للتجسيد في مسارات متنوعة " (٢٩) فإن الرقيات استتر وراء عاتكة بحثاً عن تلك المسارات ثم الصراع على السلطة من قبل الأمويين انبثق من المأساة الشعرية بصيغتها الدلالية في هذه القصيدة وإن جسدتها عاتكة ٠
١. استعمل الرقيات أساليب سردية رفعت من مستوى الإقناع في القصة بغية تحقيق الهدف من إنشاء النص ، وهو إيذاء الخصم. ومن هذه الأساليب الاستعانة بالراوي الظاهر والممسرح الذي روى النص باستعمال صيغ المتكلم هذه الصيغ التي ترسل إشارات للقاريء تفيض بدلالة المعرفة اليقينية فهو راءٍ وسامع ومشارك ، فالشخص يعلم بما حدث له علماً يعلو على علم غيره .
٢. تنتمي قصة الرقيات في قصيدته (ألا هزئت) إلى الحكاية التكهنية لأنه يؤكد أن الأحداث جرت في الحلم إلا أنه يكسر قاعدة التغاضي عن الزمن في هذا النوع من القصص رغبة منه في رفع مستوى الصدق الفني للوصول إلى مبتغاه وهو إيذاء الخصم .
٣. مثل المكان في قصة الرقيات مرآة لعواطفه وشعوره فهو مكان مفتوح خارجي مضاء في اللقاء الأول المصاحب، ثم أضحى مغلقاً داخلياً مظلماً حين باح بتفاصيل القصة في اللقاء

لينتقل الى شخصية اخرى

النتائج

- المنفرد . وتظهر الثنائية (المغلق/ المفتوح) في قصيدته "أعاتك" لتدل على حركة نفسية جمعت بين الحقد والخوف من الدولة الأموية .
٤. يمنح النسق المتتابع للأحداث تسلسلاً وانسياباً يضيف الصدق الفني والواقعية على الأحداث
٥. لما كانت شخصيات الرقيات شخصيات مرجعية ذات وجود حقيقي لم يصفها وصفاً دقيقاً .
٦. طغت صيغ المتكلم التي دلت على القطب الأول (ابن قيس) وكذا صيغة التأنيث التي دلت على القطب الثاني (أم البنين) في مقابل تقليص دلالات القطب الثالث (الزوج) في محاولة لتصغيره وتحجيمه ، وهو ما ساد في قصيدته الثانية أيضاً.

الملحق :

ملحق رقم ١

بنية مكانية مفتوحة بنية مكانية مغلقة

سلكن بنا حيث اشتهينا المسالكا جيوش الشام
بدت لي في أترابها فقتلتني بحرة واقم

ملحق رقم ٢

ثنائيات منفتحة ثنائيات مغلقة

فهل من طبيب بالعراق لعله هم يرتقون الفتق بعد انخراقه
عوداً من المجد تامكا اضغاناً كلفن بشانكا

الهوامش

١. طرق العرض في القرآن. الأهداف والخصائص الأسلوبية ، د.بن عيسى باطاهر / ٢٦ (بحث)
٢. ينظر نفسه / ٢٧
٣. المرأة في الشعر الأموي ، د. فاطمة تجور / ٢٦٩
٤. حديث الأربعاء ، ج ١ / ٢٥١
٥. في الغزل السياسي وجذوره وتياراته ، د. عزمي الصالحي / ٤١
٦. في الغزل السياسي / ٥٩-٦٠
٧. الغزل السياسي في العصر الأموي ، غانم جواد رضا / ٤٦ وينظر: حديث الأربعاء، ج ١ / ٢٥١
٨. مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا . سمير المرزوقي و جميل شاكر / ١٢٢
٩. المتخيل السردى.مقاربات في التناص والرؤى والدلالة د.عبد الله إبراهيم/٦١
١٠. نفسه
١١. ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات .تحقيق د.محمود يوسف نجم/١٢١-١٢٢
١٢. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي د.يمن العيد/٩٤
١٣. في نظرية الرواية.بحث في تقنيات السرد.د.عبد الملك مرتاض/١٦٠
١٤. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتين ، ترجمة حياة جاسم محمد/١٦٣
١٥. المتخيل السردى/٦٤
١٦. نفسه/١٣٣
١٧. ينظر:خطاب الحكاية.بحث في المنهج ، جيرار جينيت / ٢٢٩-٢٣٠

١٨. ينظر: نفسه/ ٢٣٠
١٩. ينظر: تقنيات السرد، آمنة يوسف/ ٦٨
٢٠. حديث الأربعاء . ج١/ ٢٥٢-٢٥٣
٢١. في نظرية الرواية / ١٩٩
٢٢. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح / ١١
٢٣. نفسه / ٥٥
٢٤. ينظر: المتخيل السردى / ١٠٨
٢٥. شعرية الخطاب السردى، محمد عزام / ١٠٥
٢٦. ينظر: شعرية الخطاب السردى/ ١٦
٢٧. بنية السرد في القصص الصوفى. المكونات والوظائف والتقنيات د. ناهضة ستار/ ١٨٥
٢٨. خطاب الحكاية / ٢٦٧-٢٦٨
٢٩. تحليل الخطاب الروائى . الزمن.السرد.التبئير ، سعيد يقطين/ ٥٠
٣٠. مدخل إلى نظرية القصة / ٧٤
٣١. موسوعة الإبداع العربى، د. نبيل راغب / ١٣٩
٣٢. بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل / ٣٧٦
٣٣. السيميائيات السردية ، سعيد بنكراد / ٢ (بحث)
٣٤. تحليل الخطاب الشعري.استراتيجية التناص/ ١٤٩
٣٥. قراءات في النص الشعري الحديث ، بشرى البستاني / ١١٢
٣٦. مدخل إلى جامع النص / ٨

٣٧. قراءات أكاديمية. قراءات في القصة القصيرة جدا، محمد معتصم/١ (بحث)

٣٨. انفتاح النص الروائي/٣٢

٣٩. المؤلفات. السيميائيات. السردية ، سعيد بنكراد/١ (بحث)

٤٠. نفسه

٤١. البلاغة والشعرية والهرومنطيقيا، بول ريكور/٢

٤٢. نفسه

٤٣. نفسه

المصادر

الكتب

- انفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ٢٠٠١

- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د.صلاح فضل ، الشركة المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

- البلاغة والشعرية والهرومنطيقيا، بول ريكور ، ترجمة مصطفى النحال ، معهد الدراسات العليا، ١٩٧٠

- بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات ، د. ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب

، دمشق ، ٢٠٠٣ .

- تحليل الخطاب الروائي. الزمن السرد التبتير ، سعيد يقطين، ط٤ ، المركز الثقافي العربي المغرب
٢٠٠٥.

- تحليل الخطاب الشعري.استراتيجية التناص، محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت،

تقنيات السرد ، أمنة يوسف ، صنعاء ، ١٩٩٦ .

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، د.يمنى العيد، ط٢، دار الفارابي ١٩٩٩.

- حديث الأربعاء. الجزء الأول طه حسين ، ط١٥ ، دار المعارف، مصر ، د.ت.

- خطاب الحكاية . بحث في المنهج ، جبرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم وعمر حتى وعبد الجليل

الأزدي ، ط٢ ، الهيئة العامة للمطابع الإيرانية ، ٢٠٠٠ .

- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، تحقيق د.محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ، د.ت.

- شعرية الخطاب السردى، محمد عزام ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ .

- الغزل السياسي في العصر الأموي، غانم جواد رضا، مطبعة جامعة البصرة ، ١٩٨٣.

- في الغزل السياسي وجذوره وتياراته ، د.عزمي الصالحي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٢.

- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، د.عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ .
- قراءات في النص الشعري الحديث، د.بشرى البستاني، دار الكتاب العربي ، الجزائر، ٢٠٠٢
- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح ، دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة ، ١٩٩٧ .
- المتخيل السردى مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي . بيروت ١٩٩٠ .
- مدخل إلى جامع النص،جيرار جينيت، ترجمة عبد العزيز نبيل ، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، سمير المرزوقي وجميل شاکر ، تونس ١٩٨٥ .
- المرأة في الشعر الأموي ، د.فاطمة تجور ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٠ .
- موسوعة الإبداع الأدبي ، د.نبيل راغب ، الشركة المصرية ، ١٩٩٦ .
- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن ،ترجمة حياة جاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨ .

البحوث

- طرق العرض في القرآن. الأهداف والخصائص الأسلوبية. د.بن عيسى باطاهر، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، العدد/٢٢، الرسالة/١٨٧، ٢٠٠١.

-السيمائيات السردية،سعيد بنكراد، شبكة الانترنت، موقع سعيد بنكراد

-قراءات اكاديمية .قراءات في القصة القصيرة جدا، محمد معتصم، شبكة الانترنت، موقع اكاديمية القصة القصيرة جدا

رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ

والصراع بين الدين والعلم

د. لطيفة عبد الله أحمد الحمادي

كلية الدراسات الإسلامية والعربية

الإمارات العربية المتحدة

مقدمة:

باسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وبعد: فتعد رواية (أولاد حارتنا) من أشهر روايات الأديب الكبير نجيب محفوظ، وكانت سبباً في حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٨٨م، وهي عبارة عن مجموعة من الحكايات التي تحاول اتخاذ التاريخ البشري على مر العصور ميداناً لأحداثها، وقد أثارت الرواية ضجة كبيرة ما بين مؤيد ومعارض لها، كما اعترض عليها الأزهر؛ لأنها تمس المقدسات الدينية.

هذه الدراسة تحاول الكشف عن الرسالة التي يحاول أن يوجهها الكاتب للقارئ من خلال روايته فهو يرى أن المغزى الكبير من هذه الرواية يتمثل في أن الناس حين تخلوا عن الدين ممثلاً في "الجبلاوي"، وتصوروا أنهم يستطيعون بالعلم وحده ممثلاً في "عرفة" أن يديروا حياتهم على أرضهم (التي هي حارتنا)، اكتشفوا أن العلم بغير الدين

للفن علاقة وطيدة بالحياة، كما أن العلاقة بين المبدع والعملية الإبداعية علاقة وثيقة؛ ولذلك الربط بين الكاتب وحياته وبيئته أمر ضروري، وانطلاقاً من هذا المبدأ علينا أن نتعرف على نشأة نجيب محفوظ وأثرها في فكره وأدبه.

ولد نجيب محفوظ في حي الجمالية عام ١٩١١م، ثم انتقلت أسرته إلى العباسية عام ١٩٢٤م، ولقد كان تأثير حياته الأولى في الجمالية أقوى وأظهر في إبداعه الروائي، فلم ينس أصدقاء الطفولة في الجمالية، حيث كان يأتي إليها بين الحين والآخر، وتأثر بها إلى حد كبير.

قد تحول إلى أداة شر، وأنه قد أسلمهم إلى استبداد الحاكم، وسلبهم حريتهم. ويضيف أيضاً أن مشكلة أولاد حارتنا أنه كتبها على شكل رواية والناس قرووها كتاباً. لكن هل استطاع الكاتب أن يوصل هذه الرسالة للقارئ بشكل صحيح خاصة فيما يتعلق بقضية (الدين والعلم)؟ هل استطاع الكاتب أن يوفق بينهما؟ أم أنه انتصر لأحدهما دون الآخر؟.

سأحاول في هذا البحث أن أكون رأيي الشخصي حول الرواية معتمدة على ما كتبه الكاتب في روايته لذلك قمت بتقسيم البحث وفق الآتي:

❖ نشأة نجيب محفوظ وأثرها في

فكره وأدبه:

الكهف) الذين صورهم توفيق الحكيم،
و(البوسطجي) الذي رسمه يحيى حقي،
والفلاح الصغير الذي لايعرف الدنيا
أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبة
من حافة التربة في رواية (الأيام) لطفه
حسين، وأشخاص كثيرون من أبطال
قصص محمود تيمور، كلهم كانوا
يسيرون في مظاهرة واحدة".^٢

كما تأثر نجيب محفوظ في قراءاته بكثير
من الكتاب، ولكن كان لسلامة موسى
الأثر الكبير في تكوينه الفكري، وهو
يقول عن أثر سلامة موسى في فكره:
"كان لسلامة موسى أثر قوي في
تفكيري، فقد وجهني إلى شيئين هما العلم
والاشتراكية، ومنذ دخلا مخي لم يخرجنا
منه إلى الآن".^٣

لقد عاش نجيب محفوظ عيشة شوارعية
بمعنى الكلمة، وعرف كثيراً من ألوان
الحياة التي صورها في قصصه
الحافلة^١، ودرس في المرحلة الجامعية
الفلسفة، إلى جانب اهتمامه بالأدب،
وهو يقول عن هذه المرحلة: "كنت أمسك
بيد كتاباً في الفلسفة وفي اليد الأخرى
قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم،
أو يحيى حقي، أو طه حسين، وكانت
المذاهب الفلسفية تقفح ذهني في نفس
اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص
من الجانب الآخر، ووجدت صراعاً رهيباً
بين الأدب والفلسفة، صراعاً لايمكن أن
يتصوره إلا من عاش فيه، وكان علي
أن أقرر شيئاً أو أجن، ومرة واحدة قامت
في ذهني مظاهرة من أبطال (أهل

كتاباتـه الأدبية، وفي رواياتـه بصفة خاصة.

وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بعوامل متعددة كان لها دور بارز في تكوين شخصيته، وتشكيل عامله الثقافي، فقد كان لبيئته كذلك أثرها في تكوينه؛ لأن الأديب ابن البيئة، وامتداد لما فيها من أماكن ومعالم.

لقد تعلق نجيب محفوظ بالقاهرة، وبدا تعلقه بها وتأثره بما فيها في كتاباته بصفة عامة، وفي رواياته بصفة خاصة، ولذلك ظهرت القاهرة بأحيائها الشعبية المختلفة في هذه الروايات، بل وجدنا هذه الأحياء عناوين لبعض رواياته مثل: السكرية، بين القصرين، قصر الشوق، خان الخليلي، روض الفرج. كما نجد في

وتأثر نجيب محفوظ كذلك في أدبه بما قرأه لطفه حسين والعقاد وغيرهما ممن يطلق بعض الكتاب عليهم (المنورين) أو أصحاب الدعوة إلى التثوير. كما كان للمسرح دور أساسي في تكوين وعيه وثقافته، فقد أعجب بكثير من كتاب المسرح العالمي كـ (شكسبير) الذي تأثر به كثيراً، ويوجين أونيل، وصمويل بيكيت، ومن كتاب المسرح المصري: توفيق الحكيم، ونعمان عاشور، وألفريد فرج، وسعد الدين وهبة، وعلي سالم.

وظل أثر الفلسفة واضحاً في كتاباته، حيث لم تتوقف قراءاته الفلسفية، وكذلك كان للعلم أثره في تفكيره، وفي نظريته للأشياء، كما كان له دور بارز في

والكلاب، والسمان والخريف، والطرق..
وغير ذلك من الروايات.

وأعمال الكاتب كثيرة ومتعددة، فقد كتب
أكثر من ثلاثين رواية، وسبع مسرحيات،
وأربع عشرة مجموعة قصصية، كما قام
بالعديد من الترجمات، وكتب للأطفال،
وله مجموعة مقالات، وترجمت أغلب
أعماله إلى لغات مختلفة: الإنجليزية،
والفرنسية، والألمانية، والصينية،
والسويدية.

توفي الروائي المصري نجيب
محفوظ فجر الأربعاء ٣٠ / ٨ / ٢٠٠٦م،
في مستشفى الشرطة في ضاحية
العجورة في العاصمة المصرية بعد
معاناة مع المرض عن عمر يناهز ٩٤
عاماً، وقد فرض نفسه على الساحات

رواياته وقصصه: مصر القديمة، القاهرة
الجديدة، ثرثرة فوق النيل، الحب فوق
هضبة الهرم، وغير ذلك من القصص
والروايات التي نجد فيها ارتباط الكاتب
ببيئته.

وقد مر نجيب محفوظ في حياته الأدبية
بمراحل ثلاث^٤:

١- بدأ بالمرحلة التاريخية فكتب:

عبث الأقدار، ورادوبيس، وكفاح طيبة.

٢- ثم انتقل إلى المرحلة الواقعية

فكتب: القاهرة الجديدة، وخان الخليلي،
وزقاق المدن، والسراب، وبداية ونهاية،
ثم كانت الثلاثية: بين القصرين، وقصر
الشوق، والسكرية.

٣- ثم كانت المرحلة الفلسفية التي

كتب خلالها: أولاد حارتنا، والحص

فيها ثورة الشعب المصري المخيبة
للآمال. فالثورة كانت من أجل تحرير
مصر من أيدي الاحتلال، لكنها أفقدت
المصريين حريتهم، وأهدرت كرامتهم^٥.

لذلك أراد الكاتب من خلال الرواية أن
يعبر عن حركة التغيير في بلده بطريقة
جديدة، وأكد ذلك بقوله: "أنا لا أكتب إلا
إذا حدث انفصام بيني وبين المجتمع،
أي إذا حدث نوع من القلق وعدم الرضا.

بدأت أشعر أن الثورة التي أعطتني
الهدوء والراحة قد بدأت تتحرف وتظهر
عيوبها بدأت تناقضات كثيرة تهز نفسي،
وخاصة من خلال عمليات الإرهاب
والتعذيب والسجن. ومن هنا بدأت كتابة
روايتي الكبيرة (أولاد حارتنا) التي تصور
الصراع بين الأنبياء والفتوات.. كنت

الأدبية بما أنتجه من أعمال، وبما أبدعه
من قصصه التي انتشرت وذاع صيتها.

ومن ثم كان لازماً أن تكون
وجهات النظر حوله، وحول إبداعه
الأدبي، ونتاجه الفكري مختلفة ومتباينة،
نظراً لآراء والأفكار المتعددة التي
طرحها في كتاباته.

❖ اتجاه الرواية العام وظروف

كتابتها:

إن المتتبع لتاريخ نجيب محفوظ الفني
يجده في رواياته يتناول قضايا متنوعة،
وفقاً لمتطلبات الظروف العامة، وتعد
رواية أولاد حارتنا ثمرة جهد وتفكير
طويل من الكاتب استغرق ما يقارب
السبع سنوات، وهي الفترة الواقعة بين
عامي (١٩٥٢م - ١٩٥٩م)، ظل يراقب

مرت بها البشرية منذ أول الخلق حتى الآن، حيث تبدأ الرواية بحكاية عزبة الجبلوي التي يملؤها أولاده، وتفضيل الجبلوي لابنه أدهم على بقية أبنائه، وتمرد إدريس مما أدى إلى طرده من عزبة الجبلوي لتبدأ رحلة معاناته. وينجح إدريس في التسبب بطرد أدهم من العزبة، وتمضي رحلة الإنسان والشيطان في الخلق كما روتها الكتب السماوية، فيقتل ابن أدهم قذري ابنه الآخر همام، ويتيه الأبناء في الحارة، فتتشأ فيها أحياء ثلاثة، ويظهر فيها أبطال ثلاثة يرمزون إلى أنبياء الديانات التوحيدية الثلاث، كما يظهر في عصور الحارة المحدثه شخص رابع هو العلم الذي سيقضي على الجبلوي.

أسأل رجال الثورة هل تريدون السير في طريق الأنبياء أم الفتوات؟ فقد رأيت طبقة تنمو وتثري بصورة غير عادية في هذه الفترة وكان السؤال الذي يحيرني هل نحن نسير نحو الاشتراكية أم نحو إقطاع من نوع جديد؟^٦.

ونجد أن كثيراً من الأدباء والكتاب يلجؤون إلى أحداث التاريخ بقصد صب قضايا العصر فيه، ومحاولة تقديم الحلول بطريقة غير مباشرة. خاصة إذا كانت الظروف المحيطة لاتعين على الإفصاح عن مكنونات النفوس.

والكاتب في هذه الرواية اعتمد على أحداث التاريخ، وحولها إلى رموز لتخدم الغرض الأساسي للرواية، وهو تاريخ من نوع خاص؛ لأنه يصور تاريخ مراحل

المتفجرة، وهو يتحمل مسؤولية موت
الجبلاوي، أو الإله، ولكنه يبقى هناك
بريق أمل في نهاية الرواية"^٧.

وقد سببت رواية أولاد حارتنا أزمة
كبيرة منذ أن نشرت سلسلة في
صفحات جريدة الأهرام، حيث هاجمها
شيوخ الأزهر وطالبوا بوقف نشرها؛
بسبب تجرؤها على الخالق والأديان
السموية. كما كفر نجيب محفوظ، واتهم
بالإلحاد، وتعرض لمحاولة اغتيال من
قبل شاب عام ١٩٩٤م.

وهذه الرواية في نظر نجيب محفوظ
أقرب إلى النظرة الكونية الإنسانية
العامة، فبالرغم من أنها مستوحاة من
قصص الأنبياء، إلا أن هدفها ليس سرد
حياة الأنبياء في قالب روائي، بل

والرواية تقع في مئة وأربعة عشر
فصلاً، بعدد سور القرآن الكريم، وهذا
أمر فطن إليه كثيرون، فقد ذكر ستوري
ألن سكرتير الأكاديمية السويدية ذلك في
حفل توزيع جوائز نوبل، حيث قال:
"وللقراء الكثيرين الذين اكتسبهم نجيب
محفوظ من خلال الثلاثية بخلفيتها
الواسعة التي تصور الحياة المعاصرة،
جاءت رواية أولاد حارتنا كالمفاجأة،
فالرواية تمثل التاريخ الروحي للبشرية،
وقد قسمت إلى فصول بعدد سور القرآن
الكريم، أي ١١٤ فصلاً، وشخصيات
الإسلام واليهودية والمسيحية العظيمة
تجيء متخفية لتواجه مواقف مملوءة
بالتوتر فرجل العلم الحديث يمزج بنفس
الجدارة بين إكسير الحب وبعض المواد

- الاستفادة من قصصهم لتصوير توقع المجتمع الإنساني للقيم التي يسعى الأنبياء لتحقيقها كالعدل والحق والسعادة، فالرواية نقد مبطن لبعض ممارسات ثورة ١٩٥٢م، وهي تذكير لقادتها بالغاية الأساسية للثورة.
- وبشكل عام نستطيع أن ننظر إلى هذه الرواية من عدة نواح، ذلك أنها تناولت أموراً عدة:
- فهي (رمزية): لما فيها من الرموز، فالرموز في رواية (أولاد حارتنا) أكثر من أي رواية أخرى. وربما يكون اضطرار الكاتب إلى الرمز إما تسترأ على موقفه الفكري، وإما ولعاً منه بلعبة فنية^٨.
- وهي (تاريخية): لأنها تعرض تاريخ الإنسان، وتمثل مراحل الإنسانية منذ آدم عليه السلام إلى الثلث الأخير من القرن العشرين، وذلك من خلال ارتدائها ثوب الواقع الشعبي.
- وهي (اجتماعية): لأنها تعرض لأحوال المجتمع ومآسيه، وما يصيب الشعب من ظلم من قبل الظالمين^٩.
- وهي (سياسية): لأنها تتناول أموراً سياسية، فالناظر والفتوات يمثلون السلطة السياسية في اعتدالها وطغيانها. ويرى بعض النقاد أن هذه الرواية نقد لثورة يوليو سنة ١٩٥٢م بعد مرور سبع سنوات عليها، فنجيب محفوظ كتب روايته كرد فعل أدبي نقدي لهذا الواقع السياسي والاجتماعي الجديد الذي أخذت

الذي سيعمل على حل مشاكل البشرية في نظره.

ويمكننا القول من خلال ما سبق أن الاتجاه العام للرواية أنها (فلسفية، فكرية، رمزية) تناقش قضايا اجتماعية سياسية، من خلال عرض تاريخي.

❖ نظرة حول الجانب الفني للرواية:

من الناحية الشكلية نلاحظ أن الرواية في واقع الأمر تنقسم إلى خمس قصص، وهذا أمر اعترف به الكاتب في افتتاحية الرواية، يقول: "هذه حكاية حارتننا، أو حكايات حارتننا وهو الأصدق"، فهناك قصة أدهم، ثم قصة جيل، ثم قصة رفاعة ثم قصة قاسم، ثم قصة عرفة، وكل واحدة من هذه

تسعى ثورة يوليو لتحقيقه، فهذا الواقع لم تكن قد تحددت ملامحه النهائية بعد، فأصبحت العلاقة مليئة بالمتناقضات بين الشعارات والمنجزات المتقدمة للثورة، وبين ممارستها اللاديمقراطية من الناحية السياسية.

• وهي (فكرية فلسفية): الكاتب درس الفلسفة وتشبع بها، وحاول بثها في كثير من كتاباته، وهو في الرواية يتأمل فيما حوله، فينبهنا بقوة لا إلى مأساتنا فحسب، بل إلى مأساة الإنسان أينما كان إزاء هذه القوانين المضطربة، التي تحكم الكون. وقد يكون من خلال فكرته الفلسفية (موت الإله) يبشر بسيادة العلم المادي، فالعلم كما يدعي سحر البشرية، ونورها، وهو دين المستقبل

- القصص منفصلة عن سابقتها إلا من جانبين:
- ١- بطل الرواية كلها (الجبلاوي)، الذي يظهر في ثانيا كل قصة من هذه القصص.
- ٢- الصراع القائم بين الفتوات والمصلحين الذين كانوا أبطال هذه الأجزاء المختلفة من الرواية. فقد أدى الفتوات على امتداد الرواية دور الشر والظلم، بينما قام المصلحون بدورهم في تحقيق الخير والعدالة.
- إن حكايات الرواية الخمس فيها انفصال في أحداثها وشخصياتها وزمانها، لكنها تدخل في إطار الرواية العام، وفي الحارة التي تجمع كل هذه الشخصيات وتلك الأحداث، ويربط بينها
- التاريخ الإنساني الذي نعرف أحداثه، أي أن إحساسنا بامتداد الخط الدرامي يرجع إلى شيء خارج البناء الروائي، وهذا يوضح أن التاريخ تغلب على الفن، لذلك كانت الرواية تبدو أحياناً محاولة للإلباس التاريخ ثوباً رمزياً دون محاولة لإعادة تشكيله؛ حتى يتحول إلى مادة درامية صالحة^{١١}.
- الشخصيات:
- ولقد غصت الرواية بعدد هائل من الشخصيات، رجالاً ونساءً، صغاراً وكباراً، والتقط الكاتب شخصياته من واقع الحياة المصرية الشعبية، فطوعها وحملها أفكاراً تعبر عن فكره. واهتم الكاتب بسرد الكثير من التفاصيل، وبذل جهداً لإبراز الشخصيات وإظهارها

في صورة الأشخاص العاديين، فرفع عنهم القداسة التي تليق بهم، على الرغم من وضوح الرمز في الشخصيات. ومن هنا كان عليه أن يحرص على عدم الإشارة إلى تلك الشخصيات إلا بما يليق بها، لكنه جعل المصلحين وهم رموز الأنبياء والرسول شاربين الحشيش والمخدرات، بل مسرفين في الشرب والسكر، مخالطين للسكرى والحشاشين.

وإذا كان انغماس الكاتب في البيئة الشعبية التي تمتلئ بالمقاهي قد ظهر صداه في مظاهر شرب الجوزة أو غيرها من الأشياء التي أوردها في الرواية، فربما قصد بالتركيز على هذا الجانب في الرواية ما يراه بعض العلمانيين من أن "الدين أفيون الشعوب"^{١٢}.

وبينما تختفي شخصيات الرواية؛ حيث إنها تسجل أحداث أجيال متعاقبة نجد الشخصية الوحيدة التي تتفرد بالبقاء على امتداد الرواية شخصية الجبلابي التي تمثل المحور الأساسي في الرواية، وهذا الامتداد للشخصية عبر الزمن الطويل والأجيال المتعاقبة كان السبب الأول لكشف رمزياتها. ونلاحظ احتفاء الكاتب كثيراً بشخصية عرفة الساحر، الذي يمثل العلم المادي التجريبي، وأعلى الكاتب من قيمته، وربما يدل ذلك على شغفه بقيمة العلم المادي، وإعلائه لمنزلته على الأديان السماوية التي يمثلها في الرواية (جبل، رفاعة، قاسم)، بل جعله يبقى بعد موت الجبلابي.

في أولاد حارتنا كإسقاط لفكرة البطش والإرهاب والقوة الغاشمة، فهي شخصيات ترمز للسلطة في طغيانها.

وهناك شخصيات تتميز بانحرافها كشخصية (إدريس) في سمره وعريدته وتسلطه.. وكذلك شخصية (ياسمين) البغي... إلخ، ونلاحظ ظاهرة مأساوية تخيم على شخوص الكاتب في معظم أعماله، وهي اختتام حياتهم بمأساة أو فجيرة، وكذلك نلاحظ انحيازة للأشرار، لالسبب، ولكن لأنهم مصدر إلهامه وإبداعه.

• الزمان:

وبالنسبة للفترة الزمنية في الرواية فلم يحددها الكاتب، وإن ذكر أنه شهد العهد الأخير من حياة هذه الحارة، وهذا يعني

كما حوت الرواية جميع النماذج البشرية، فهي مزدحمة بسكان العالم الواسع، من القدم حتى حاضرننا. وقد حاول نجيب محفوظ أن يكون دقيقاً في وصف شخصياته، كما حاول أن يكثف حولها المعاني، فراعى عوامل عدة كعامل الوراثة مثلاً، ونلاحظ ذلك عند (همام) الذي ورث صفات الخير عن أبيه، وعند (قدري) الذي ورث الشر عن عمه (إدريس). كما أنه لا يكتفي برسم ظاهري لشخصياته، بل يعطي الملامح النفسية الباطنية، ويعطي أبعادها، ثم يحركها في القصة بدقة وعناية.

وهناك كذلك شخصيات الفتوات والناظر التي تقف بجانب الشر، مستقاة من الحارة المصرية، استخدمها الكاتب

المكان بصورة هندسية نمطية، بدون تعقيدات واقعية، إذ يقع البيت الكبير على رأس الحارة، وأمامه عن يمين ويسار قصور ناظر الوقف، وزعيم الفتوات ممثلي السلطة، ثم يأتي بعد ذلك المنازل المهيمنة على الحارة، أحياء يسكنها آل كل بطل، أو المنتسبون إليه. فالكاتب عني بوصف البيئة المكانية، وتقسيم الأحياء، كما عني بوصف البيئة اجتماعيا ودينيا.

ولقد قدم الكاتب (الخلاء) في الرواية على أنه بقعة مكانية تلقى فيها (جبل) و(رفاعة) و(قاسم) رسالات الجبلوي إليهم. وكانت أيضاً سبيلاً للهرب من بطش الفتوات، وفي الوقت نفسه فرصة

أن الجزء الخاص بعرفة كان في العصر الحديث، بينما تمتد أحداث الرواية السابقة إلى زمن مضى، حيث سمع الكاتب هذه الأحداث من روايات الرواة، ومن المنشدين والمغنين. فقد امتدت المساحة الزمانية لأحداث الحارة طويلاً، حتى تستوعب هذه الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل، من أدهم وإدريس، وحتى عرفة وحنش، ولكن كل هذه المساحة الزمانية هي رمز لحياة البشر منذ بداية الخليقة وحتى الآن.

• المكان:

ونجيب محفوظ يكتب عن مكان الطبقة الوسطى، وهو المكان الذي عرفه وعاش فيه: البيت.. الخلاء.. الصحراء.. سوق المقطم.. إلخ، وقد رسم

- للاستعداد لملاقاة السلطة المهيمنة على الحارة ومقاومتها.
- وقد يعبر (الخلاء) عن فكرة الضياع، أوالبحث عن عقيدة، يقول نجيب محفوظ عن استخدامه (الخلاء): "يجوز أن يعني الانتقال إلى عقيدة، أو البحث عن عقيدة، أو انتماء. ويجوز أن يكون معناه الضياع. حسب العالم الفني الذي يقدم الموضوع"^{١٣}.
- السرد والحوار:
- وحاول الكاتب في هذه الرواية المزاوجة بين السرد والحوار؛ ليخفف من رتابة السرد، ويبعد القارئ عن الملل، لكن نلاحظ تغليب الحوار على السرد، خاصة عندما يريد إطلاعنا على باطن شخصياته، وهذا ما أكدته الناقدة فاطمة الزهراء حينما قالت: "قي أولاد حارتنا لم يطلعنا على باطن شخصياته إلا بطريق سرد الراوي، ونجد عكس ذلك مع نموذج عرفة؛ لبعده عن صفة القدسية، إذ لايتحرج الكاتب في تقديم باطن هذه الشخصية أثناء حوار مع بعض الشخصيات"^{١٤}.
- لغة الرواية:
- ولغة الرواية هي الفصحى إلا أن دلالتها وتركيبها من حيث تقديم الكلمات وتأخيرها أقرب إلى العامية، يقول طه حسين: "إن روعة قصص نجيب تأتي من لغتها، فليست بالعامية المبتذلة، وليست بالفصحى المتعجرة، بل هي وسطى يفهمها كل قارئ لها"^{١٥}.

يا رفاعة يا وش القلم
مين قلك تعمل دي العملة
ونحن في أولاد حارتنا أمام مسرح يقوم
في القاهرة، ولكنه يمتد ويتسع ليشمل
الأرض المسكونة منذ القدم إلى اليوم.

❖ قضية الدين والعلم في الرواية:

إن هذه القضية من أهم القضايا التي
طرحها نجيب محفوظ في روايته أولاد
حارتنا، بل تكاد تكون القضية الرئيسية.

ففي عام ١٩٥٩م أعلن الزعيم المصري
جمال عبدالناصر عزمه على بناء
مجتمع اشتراكي جديد في مصر، على
أساس العلم والاشتراكية، وفي الشهر
نفسه نشر نجيب محفوظ في جريدة
الأهرام حلقات روائية تحت عنوان (أولاد
حارتنا)؛ لتواكب أحلام الزعيم وتسايرها،

ويستخدم الكاتب مفردات من البيئة
التي عاش فيها: الحارة، الفتوات، غراز
الحشيش، السحر والأحجية،
الباعة... واللمسات التصويرية للمناطق
الخارجية، وأسماء الأماكن المصرية،
كما أنه يستخدم بعض الألفاظ العامية
المتملة في السباب والشتائم التي تجري
على ألسنة الفتوات، وبعض الألفاظ
العامية على ألسنة أهل الحارة البسطاء،
ولعله أراد إضفاء الواقعية على الرواية،
وإقناع القارئ بها.

ويكثر الغناء في أولاد حارتنا؛ لأنها
أشبه بلحمة شعبية، يتجادل فيها الناس
بالعصي الغليظة والأيدي والأغاني، ففي
كل موقف نجد منشدا، وقد نجد الأغاني
النقدية الساخرة كقولهم^{١٦}:

فأعلن نجيب محفوظ ضرورة الأخذ
بالعلم والاشتراكية، ولكن ليس بطريقة
الخطاب المباشر كما فعل جمال
عبد الناصر، وإنما بأسلوب رمزي غير
مباشر.
وربما يعود ذلك إلى طبيعة نجيب
محفوظ الذي عرف بحذره الشديد، فلم
يفصح عما في نفسه تجاه الدين بشكل
خاص؛ لأنه يعيش في مجتمع محافظ
متمسك بدينه^{١٧}، فقد سحر الكاتب
بالشيوعية، حتى إنه ليصف الاشتراكية
بأنها قوة تنافس قوة الدين، يقول: "إن
القوتين تتنازعان الإنسان، والإنسان
لا يملك أن يتجاهلهما، فالنظرة العادية
تدعو لاختيار أحدهما...^{١٨}. ثم يضيف

قائلاً: "وأوضح أفكاري في هذا الصدد
تتناولها قصة أولاد حارتنا"^{١٩}.
إذن هذه الرواية هي عبارة أفكار
الكاتب، وحتى نصل إلى الهدف والغاية
من الرواية، لابد لنا من تتبع أقوال
نجيب محفوظ، خاصة فيما نحن
بصدده، لنأخذ الكاتب بلسانه: ومن
تصريحاته حديث قال: "لو خيرت بين
(الرأسمالية) و(الماركسية) لما ترددت في
الاختيار لحظة واحدة، أختار الماركسية
طبعاً...^{٢٠}.
ويقول: "إن أقرب صفة تنطبق علي هي
الاشتراكية؛ ذلك أنها تناسب رؤيتي
ومزاجي...^{٢١}. فالكاتب يريد الاشتراكية
والعلمانية ويدعو لها، وأصبح
الاشتراكيون والماركسيون في رواياته هم

تراجعت عن الريادة فهذا يرجع لبعد
أبنائها عن المنهج الرباني، وهذه حقيقة
تغافل عنها الكاتب^{٢٤}.

كما لا بد أن نشير إلى أن نجيب محفوظ
هو من أبناء جيل ما بين الحريين
العالميتين، فتلك الحقبة شهدت صراعاً
سياسياً قوياً، كان له أثر كبير في نفس
الكاتب، حتى إنه قال: كان لتلك
الأوضاع السياسية أثر قوي "في تكوين
عناصر شخصيتي العامة، التي عاشت
معي بعد ذلك ... ولم ينضم إليها سوى
عنصر واحد جديد، هو الميل إلى
الاشتراكية، الذي اعترف أنه كان بفضل
كتابات سلامة موسى^{٢٥}، فقد كانت
سلامة موسى أداة فعالة لتوجيهه إلى
العلم والاشتراكية.

الأبطال المنقذون، ونقده للاشتراكيين هو
نقد من كان ينتظر منهم الكثير.

ويصرح الكاتب في حديث له أن (الشرق
الأوسط): "كان طوال عمره رجعياً، ولم
يجن من الرجعية غير الولايات"^{٢٦}،
والحل يكمن عنده في الاشتراكية؛ لأنه
يزعم أن "البلاد الاشتراكية قد قطعت
شوطاً كبيراً في إنضاج نموذج إنسانها،
أما نحن فبعد عشرين عاماً من الثورة
فقد انتهينا إلى هذا المسخ بالخبيثتنا"^{٢٣}.

هكذا الكاتب يصف أبناء الشرق الأوسط
بالرجعية، بل يؤكد أن هذه المنطقة
(الشرق الأوسط) كانت طوال عمرها
رجعية، مع أن دولة الإسلام قامت في
الشرق الأوسط، وذلت لها أعظم الدول،
وإذا ما كانت الدول الإسلامية قد

الرواية، وسأحاول أن أبين ذلك من خلال مايلي:

• أهم رموز الدين والعلم في الرواية:

رواية أولاد حارتنا تستلهم التراث الديني للبشرية في رموز؛ للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر في عالمنا على نحو خاص. يستخدم الكاتب الرمز للتعبير عما يريد بعيداً عن التعبير المباشر، لذلك لجأ إلى الرمز والتخفي وراء ستار كثيف من الثورية عند تناوله قضية الدين والعلم في المجتمع المصري أو الإسلامي عموماً^{٢٩}.

ويمكننا أن نشير إلى أهم الرموز التي مثلت الدين والعلم في الرواية، ولكن لن يكون حديثنا عن رمزية الشخصيات

من هنا نستطيع أن نفهم هذا القلق الديني، والقلق السياسي عند نجيب محفوظ، الذي كانت الازدواجية من أبرز ظواهر شخصيته، إضافة إلى الشك العقدي، والميل إلى التفسير المادي^{٢٦}.

وبعد هذا كله يزعم الكاتب أن رواية (أولاد حارتنا) كان محاولة منه للتوفيق بين الدين والعلم، يقول: "أنا أعتبر العلم رسالة يجب أن تسخر لخدمة الإنسان وسعادته. فالبحث العلمي يجعل الإنسان في النهاية إلى حظيرة الإيمان، وكذلك لاتنس أن (عرفة)، كان يعمل لإحياء الجبلوي من جديد"^{٢٧}.

ويقول: "أعتقد أن المستقبل هو التوفيق بين الاشتراكية والعقيدة الدينية"^{٢٨}. ويبدو لي أن هذا الكلام يناقض ما نصت عليه

تعالى ليس كمثله شيء، يقول الله عز وجل: "ليس كمثله شيء وهو السميع البصير" (سورة الشورى، من الآية: ١١). كما يقول الكاتب على لسان جبل في إشارة واضحة: "ولكنه بدا لي شخصاً ليس كمثله أحد في حارتنا ولا في الناس جميعاً"^{٣١}.

وفي حديث جبل مع الأفندي حين ذهب يطالب بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الآمنة، نجد الكاتب يورد على لسان جبل: "إنما رددت على مسامعك رغبة من لا ترد له رغبة، وهو جذك وجدنا الجبلابي"^{٣٢}. وفي هذا إشارة إلى قوله عز وجل: "سبحانه إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون" (سورة مريم، من الآية: ٣٥).

مجرد استنتاج مبني على ماسبق أن قيل، ولكن سنحاول أن نصل إلى حقيقة الأمور من خلال ما بثه الكاتب في الرواية، ومن خلال الأدلة التي نستقيها من أحداثها.

١- الجبلابي:

أهم شخصيات الرواية، هو الشخصية الوحيدة التي ظلت موجودة طوال الرواية إلى أن مات حزناً على خادمه، ويرمز به الكاتب إلى الذات العليا، والدليل على ذلك ما أضفاه الكاتب على شخصية الجبلابي من صفات لا تكون إلا لله تعالى، فيقول الكاتب في وصفه للجبلابي: "وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين، كأنما من كوكب هبط"^{٣٣}. وفي هذا إشارة إلى أن الله

والى جانب ما سبق فإن الجبلوي
بقي عبر هذا التاريخ الطويل، والأجيال
المتعاقبة، وهذا لا يكون من شأن إنسان،
كما أنه كان معتزلاً حياة الناس طوال
هذا الزمن البعيد، وكان متخفياً لا يراه
أحد، ولا يعلم الناس عنه شيئاً إلا من
خلال ما يروى عنه، ولا يلتقي به أحد
إنما يتصل بمن يريد من خلال وسطاء
أو خدم، وفي هذا رمز لوحي الله تعالى
لأنبيائه ورسله، يقول الله تعالى: "وما
كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحياً أو من
وراء حجاب أو يرسل رسولاً فيوحي بإذنه
ما يشاء إنه علي حكيم" (سورة الشورى،
الآية: ٥١).

٢- أدهم:

وفي حديث الكاتب عن قاسم حين
دنا من حافة الجبل، واستقر بصره على
البيت الكبير، بيت الجبلوي، الغارق في
صمته، كأنه لا يبالى بصراع الأبناء من
أجله، يقول بعد ذلك: "ما أحوجهم إلى
قوته الخارقة التي دانت لها البقاع في
الزمن الخالي"^{٣٣}. ثم قوله كذلك بعدها:
"وجد دافعاً من أعماق قلبه يدعوه إلى
أن يصيح بأعلى صوته قائلاً: يا جبلوي
كما يفعل أهل حارتنا في أحوال
شتى"^{٣٤}. وهو في الأولى يشير إلى قدرة
الله تعالى، وفي الثانية يشير إلى توجه
الناس بالدعاء إلى الله تعالى، يقول عز
وجل: "وإذا مس الإنسان الضر دعانا
لجنبه أو قاعداً أو قائماً" (سورة يونس،
من الآية: ١٢).

إلى قوله تعالى: "قالوا أتجعل فيها من
يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح
بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا
تعلمون" (سورة البقرة، من الآية: ٣٠).

وكذلك عندما يقول في الرواية: "وظل
أدهم ينظر إلى ظله الملقى على
الممشى بين الورود فإذا بظل جديد يمتد
من ظله وأشياً بقدم شخص من
المنعطف خلفه. بدا الظل الجديد كأنما
يخرج من موضع ضلوعه والتفت وراءه
فرأى فتاة سمراء وهي تهتم بالتراجع
عندما اكتشفت وجوده"^{٣٧}. والكلام واضح
أنه يشير إلى خلق حواء من ضلع آدم
-عليه السلام- قال تعالى: "يا أيها
الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس
واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما

من الشخصيات الأساسية في
الرواية، يرمز به الكاتب إلى سيدنا آدم
-عليه السلام- وذلك واضح من التشابه
بين الاسمين، والدليل على أنه يقصد
آدم -عليه السلام- بهذه الشخصية ما
ورد في الرواية من أن الجبلابي عندما
أراد أن يقوم غيره بإدارة الوقف، استطرد
قائلاً: "وقد وقع اختياري على أخيكم
أدهم ليدبر الوقف تحت إشرافي"^{٣٥}. وهذا
يشير إلى قول الله عز وجل: "وإذ قال
ربك للملائكة إني جاعل في الأرض
خليفة" (سورة البقرة، من الآية: ٣٠).
وكذلك عندما اعترض إدريس الأخ
الأكبر على أدهم، رد الجبلابي قائلاً:
"أؤكد لكم أنني راعيت في اختياري
مصلحة الجميع"^{٣٦}. وهو ينظر في ذلك

رجالاً كثيراً ونساءً" (سورة النساء، من
الآية: ١).
والذي يراجع شخصية جبل في
الرواية، والأحداث التي مر بها، يجد
تشابهاً كبيراً بينها وبين قصة سيدنا
٣- جبل:
شخصية رئيسية في الرواية، يرمز به
الكاتب إلى سيدنا موسى -عليه السلام-
وربما وضع الكاتب هذا الاسم من تكليم
الله لموسى عند الجبل. والدليل على أن
الكاتب قصد به شخصية موسى -عليه
السلام- أن أحداث قصة جبل مقتبسة
من أحداث قصة سيدنا موسى، فجبل
يعيش في بيت الأفندي، وكانت الهانم
امرأة الأفندي قد رآته يستحم في حفرة
مملوءة بمياه الأمطار، فتحركت عاطفة
الأمومة نحوه؛ لأنها كانت لا تتجرب،
فأرسلت من يحمله إليها وهو يبكي
خائفاً.

موسى -عليه السلام- سواء في مطاردة
قدرة فتوة آل حمدان لدعبس، وتدخل
جبل وقتله قدرة، وهذا يمثل ما كان من
إغاثة موسى -عليه السلام- للإسرائيلي
فوكز القبطي ففضى عليه. أو في
هروب جبل في هدأة الليل من الحارة،
وهذا يمثل خروج موسى -عليه السلام-
فاراً بنفسه إلى مدين. وقصة جبل مع
ابنتي البلقطي اللتين كانتا تريدان ملئ
صفيحتهما بالماء تماثل ما كان من أمر
موسى -عليه السلام- بعد أن ورد ماء
مدين، ورؤيته ابنتي شعيب -عليه
السلام- اللتين كانتا تريدان سقي

وربت الرجل على كتفه، وتحسس وجهه
في استطلاع، وقسمات وجهه وقال
بديع، ما أشبهك بجدك فنور الثناء وجه
عبدة وضحك عم شافعي قائلاً: لو رأيت

جسده النحيل ما قلت ذلك فرد الشاعر:
حسبه ما أخذ إن الجبلوي لا يتكرر^{٣٨}.
ففي هذا ما يدعيه النصارى من بنوة
عيسى لله سبحانه وتعالى.

وفي الرواية حديث عن رفاعه بأنه
المخلص من العفاريث، يقول الكاتب:
"كان يدعى في الحي الجديد بالمعلم
رفاعة، وكانوا يدعونه بها في إخلاص
ومحبة. وعرف أنه يخلص من العفاريث
ويهب الصحة والسعادة لوجه الله
وحده"^{٣٩}. ومعلوم أن المسيح يطلق عليه
في النصرانية (المخلص) وكون رفاعه

أغنامهما وما كان من أمره معهما. إن
هذا التشابه في أحداث قصة جبل يكاد
يكون مطابقاً لقصة موسى -عليه
السلام-.

٤- رفاعه:

من الشخصيات الأساسية في الرواية،
يرمز به الكاتب إلى المسيح عيسى -
عليه السلام- وربما اختار الكاتب هذا
الاسم بسبب ما جاء في القرآن الكريم
من أن عيسى -عليه السلام- لم يمت،
ولم يصلب، وإنما رفع إلى السماء، وفي
الرواية أخذه الجبلوي إلى بيته.

والدليل على أنه يقصد بهذه
الشخصية سيدنا عيسى -عليه السلام-
قوله في الرواية: "واقترب رفاعه من
الشاعر مبتهجاً، فتناول يده فلتمها،

وتلاميذه إلى القبر وعدم وجود الجثة داخله.	يهب الصحة والسعادة لوجه الله كما ورد في الرواية، يتفق مع إبراء عيسى -عليه السلام- الأكمه والأبرص، يقول الله عز وجل: "وأبرئ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى بإذن الله" (سورة آل عمران، من الآية: ٤٩).
وهكذا نجد الكثير من الأحداث والإشارات تتفق مع ماورد عن المسيح -عليه السلام- في القرآن الكريم والأنجيل، مما يؤكد أن الكاتب قصد شخصية رفاعه عيسى بن مريم -عليه السلام-.	وكذلك فإن ما أورده الكاتب عن مقتل رفاعه، ثم استخلاص جثته من الرمال، وانهماك أصحابه في فتح القبر والضياء ينتشر رويداً، ثم البحث عن الجثة بعد الدفن بأيام، وعدم العثور على الجثة، كل ذلك يتفق مع ماورد في الأنجيل عن موت عيسى -عليه السلام- وإذن الملك بيلاطس بحمل جسد المسيح، ومجيء مريم المجدلية
من الشخصيات الأساسية في الرواية، يرمز به الكاتب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم- وقد اعتمد في التسمية على كنية الرسول صلى الله عليه وسلم- وهي (أبو القاسم)، والأحداث المرتبطة بشخصية قاسم تكاد تطابق ماورد في سيرة الرسول صلى الله عليه	

٥- قاسم:

وسلم- فقاسم ولد يتيماً، وكفله عمه
زكريا، وكان يعمل مع عمه حتى بدأ
يرعى الغنم، وتزوج من السيدة قمر،
السيدة الوحيدة التي تملك مالاً في حي
الجرايبع، وحببه الخلاء وغير هذه
الأحداث التي يمكن مقابلتها مع سيرة
الرسول صلى الله عليه وسلم-.

٦- عرفة:

الشخصية الرئيسية في الجزء الأخير
من الرواية، ويرمز به الكاتب إلى رجل
المادة أو العلم أو العلمانية، وواضح ما
في لفظ (عرفة) من معنى المعرفة
والعلم، ولذلك جعله الكاتب مجهول
الأب، إشارة إلى أن العلم ليس له أب
ولاجنس معين، كما جعله يصب لعناته
على الجبلية والرفاعية والقاسمية، إشارة
إلى عداء العلمانية للأديان كلها، ثم
جعله يعرف قدره عند المرض والغم
والضعف. ويملك عرفة الأعاجيب في
حجراته ومنها قوة لم يحز غيرها جبل
ورفاعه وقاسم مجتمعين، إشارة إلى قوة
العلم وطاقاته الجبارة.
وجعله كذلك لا يؤمن بشيء إلا إذا
رآه بعينه وجربه بيديه، إشارة إلى عدم
إيمان العلم المادي بالغيبات، واعتماده
على التجربة والأشياء الملموسة. وهكذا
تبدو رموز الرواية واضحة الدلالة،
تكشف عما ترمز إليه بوضوح ودون
خفاء، وإن حاول الكاتب أن يلبسها زي
الواقعية محاولاً إخفاء ما ترمز إليه.
وكانت شخصية واحدة كافية لتمثل الدين
في تلك القضية التي يريد الكاتب

رمز للكون كله، وأولاد الحارة هم الخلق منذ آدم -عليه السلام- وإلى الآن. وجعل الكاتب من الأنبياء والرسل مجرد مصالحين، وقام باللباس الشخصيات والأحداث لباساً شعبياً، وأضفى عليها من خياله؛ حتى يخرج بها عن الأحداث الحقيقية.

وربما قصد الكاتب من روايته تجسيد بعض القيم مثل فكرة (العدالة)، واتهم الجبلابي بالتحيز والتعصب، إذ إنه اختار أدهم لإدارة الوقف بدلاً من إدريس الذي كان ينبغي أن يكن هو المختار. وتبدو ظاهرة التحيز من خلال قول

الكاتب: "لم يبد من الأب قبل ذلك اليوم ماينم عن التحيز في معاملته لأبنائه، وعاش الأخوة في وئام وانسجام بفضل

مناقشتها، فشخصية (قاسم) مثلاً كانت كافية؛ لأن شخصية (رفاعة) ليست همزة وصل ضرورية بين شخصيتي (جبل) و(قاسم)، كما لم تكن شخصية (جبل) همزة وصل ضرورية بين (أدهم) و(قاسم).

من هنا كان الأولى الاكتفاء بشخصية واحدة من تلك الشخصيات، ولكن حاجة الكاتب للتأكيد على أن (الدين) يموت بموت الأشخاص، أما العلم فهو لايموت بموت الأفراد.

• العلم في مواجهة الدين في الرواية.

إن رواية أولاد حارتنا تعتمد كما هو واضح على تاريخ البشرية، كلها، وتتكئ على الرسائل السماوية، الحارة هي

مهابة الأب وعدالته، حتى إدريس على قوته وجماله وإسرافه أحياناً في اللهو لم يسئ قبل ذلك اليوم إلى أحد من أخوته"^{٤٠}.

ولنلاحظ قوله: "لم يبد من الأب قبل ذلك اليوم"^{٤١} أي أنه لم يكن من قبل متحيزاً، ولكنه في هذا اليوم صار متحيزاً لأدهم، كما أن إدريس "لم يسئ قبل ذلك اليوم إلى أحد من أخوته"^{٤٢} ومعنى هذا أن إحساسه وشعوره بظلم الجبلوي وتحيزه هو الذي أخرجه عن طبيعته، وجعله يسيء إلى أخوته فيما بعد، ومن ثم فإن الذنب ذنب الجبلوي.

ثم يعود الكاتب للحديث عن العدالة المنشودة، فيذكر الحوار الذي دار بين جبل والجبلوي: "أنت يا جبل ممن يركن

إليهم، وآي ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة. وما أسرتك إلا أسرتي، وهم لهم حق في وقفي يجب أن يأخذوه، ولهم كرامة يجب أن تصان، وحياة يجب أن تكون جميلة"^{٤٣} فيسأله جبل في فورة حماس أضاعت الظلام: "وكيف السبيل إلى ذلك؟"^{٤٤} فيقول الجبلوي: "بالقوة تهزمون البغي، وتأخذون الحق، وتحبون الحياة الطيبة"^{٤٥}.

ولذلك اهتم جبل بتحقيق هذا العدل، وتمثل هذا في انتصاره لأحد المظلومين (كعبلها) الذي فقأ الفتوة (دعيس) عينه، ولذلك كان جبل كما يذكر الكاتب أول من ثار على الظلم في الحارة، ولبت بين آله مثلاً للعدل والقوة والنظام.

فاق كل حد. فالكاتب من خلال روايته
سعى إلى تأكيد قيمة العدل، ومحاربة
الظلم بكافة أشكاله، وجعل الجبلوي
يأمر بالعدل ولا يعدل هو بين أبنائه،
ويدعو إلى المساواة، وهو يميل إلى
التحيز أحياناً.

والى جانب محاولة الكاتب تجسيد قيمة
العدل، والتأكيد على مقاومة الظلم، كان
له هدف آخر من روايته وهو التأكيد
على دور العلم، فقد جعل الكاتب عرفة
مثلاً للعلم، وهو يحاول مواجهة
مشكلات الحارة، وإصلاح ما فسد فيها
بمرور الأيام وتعاقب الأجيال معتمداً
على سحره وأبحاثه.

وأعلى الكاتب من شأن العلم، وأظهر
ثقته المطلقة به، فعرفة لديه الكثير من

ورفاعة كذلك كان يرجو العدل، وكان
يرى أنه إذا وزع ريع الوقف بالعدل،
ووجهه للبناء والخير، فهو لخير كل
الخير. كما أن الجبلوي يرسل خادمه
إلى قاسم؛ ليلغيه أن جميع أولاد الحارة
أحفاده على السواء، وأن الوقف ميراثهم
على قدم المساواة، وعندما رفع قاسم
دعوى على الناظر اتهمه بالجنون، ثم
سأله عن سبب رفع هذه الدعوة عليه،
فأجاب قاسم: "أردت العدل"^{٤٦} فسأله
الناظر: "لمن؟"^{٤٧} فارتسم التفكير في
عينيه وهو يقول: "لجميع"^{٤٨}.

وطبق قاسم هذا المنهج حيث وزع الريع
على الجميع بالعدل بعد الاحتفاظ بقدر
للتجديد والإنشاء، أجل كان نصيب الفرد
ضئيلاً، ولكن إحساسه بالعدل والكرامة

ثم يقول عرفة: "آه لو كنا جميعاً سحرة"^{٥١}
فتقول عواطف: "لو" ثم تردف قائلة: "في
زمن قصير حقق قاسم العدالة بغير
سحرك"^{٥٢} ولكن عرفة يرفض هذا
المنطق فيقول: "وسرعان ماولت أما
السحر فأثره لايزول"^{٥٣} أي أن الدين
مهمته قد انتهت وصارت المسألة بيد
العلم.

نلاحظ تلك الثقة المفرطة بالعلم فعرفة
يتهم الحارة كلها بالجهل والغرور، وأنها
ليست لديها إلا الحكايات، أما هو فتبدو
ثقتة المطلقة فيما يملك، يقول: "أنا
عندي ماليس عند أحد ولا الجبلأوي
نفسه، عند السحر وهو يستطيع أن
يحقق لحارتنا ما عجز عنه جبل ورفاعة
وقاسم مجتمعين"^{٥٤}.

الأعاجيب في حجرته: "ومنها قوة لم
يحز عشرها جبل ورفاعة وقاسم
مجتمعين"^{٥٥}.

فقد جعل الكاتب العلم في مواجهة
الدين، بل جعله أقوى في تأثيره من
الدين كما يتضح من العبارة السابقة التي
ذكرها على لسان عرفة.

ويكرر الكاتب هذا المعنى ويؤكدده فيما
أداره من حوار بين عرفة وعواطف
امراته، فهي تقول له: "ريك قادر على
كل شيء، فصمت ملياً ثم غمغم قائلاً:
كذلك السحر فهو قادر على كل
شيء"^{٥٦} أي السحر قادر على مايقدر
عليه الله تعالى، هكذا في وضوح دون
رمز أو موارد.

علمتني أنه لا ينبغي أن نعتمد على شيء سوى السحر الذي بين أيدينا"^{٥٦}. فالكاتب مؤمن بدور العلم المادي.

كما أن الكاتب لم ينفه فصلاً من الفصول السابقة كما أنهى به فصل عرفة، فقد أنهى فصل عرفة بأمل عريض بزوال الغمة، وتحسن أوضاع البشرية، ف "كلما أضربهم العسف قالوا: لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب"^{٥٧}. فنجيب محفوظ لم يجعل

فصل عرفة امتداداً للفصول الدينية السابقة، ولا حتى يحقق ما تعنيه الحركات الدينية لإصلاح البشرية، إذ إن الكاتب عرض الشخصيات الدينية بصورة لاتليق بها، وكأنه يريد أن يقنع القارئ أنه

ولذلك فإن الرواية تنتهي بموت الجبلوي، وبقي عرفة بما يملك من قدرة سحرية، ومعرفة عجيبة، حيث أدرك الناس أنه الأمل الذي يتشبهون به، فقالوا: "لأشأن لنا بالماضي، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة، ولو خيرنا بين الجبلوي والسحر لاخترنا السحر"^{٥٨}.

هكذا تكون المفاضلة في النهاية لصالح العلم، الذي جعل الناس يكبرون ذكرى عرفة، ويرفعون اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم.

فالكاتب يرى أن الأمل كله في العلم، وأن الثقة المطلقة لاتكون إلا فيه، فهو المنقذ للعالم من كل الشرور والفساد، ولذلك كان قول عرفة عن رحلته التي قتل فيها خادم الجبلوي قنديل: "ولكنها

مع أن الكاتب يذكر أنه لم يرد قط النيل من الجبلوي على أنه مرادف للإله عز وجل، ويذكر كذلك أن هذه الرواية قد اتهمت ظلاماً بأنها تقتل القيم الروحية، في وقت هي رواية تبحث عن القيم الروحية، ولكننا نتساءل: أي قيم روحية لأشخاص يظهر من خلال الرواية ولاهم لهم سوى التدخين وشرب الحشيش والأفيون والجوزة، وأي قيم روحية بعد أن انتهت الرواية بمقتل الجبلوي أو بموت الإله؟

وإذا كانت أولاد حارتنا مليئة بالسكر والشرب والحشيش والأفيون، فإن روايات نجيب محفوظ كلها مغرقة في هذا الجانب، لكن أخطر ما في هذه الرواية التحيز الواضح ضد الأديان، والنيل من

لاسبيل للخلاص إلا بالعلم، وربما هذا ما دفع غالي شكري وهو كاتب نصراني حدائي إلى القول: "لقد أحس نجيب محفوظ أن الدين يشكل ركيـزة أساسية... فأراد أن يستبدل هذه الركيـزة الكبرى في حياته، بركيـزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم (المتحضر) منذ زمن بعيد... وهي (العلم)"^{٥٨}.

وبذلك يكون نجيب محفوظ قد التقى مع بعض المذاهب التي تدعو إلى فصل الدين عن الحياة، ويؤكد إيمانه بالعلم والمعرفة، وجعل كل ثقته في الخلاص من المفساد والجهل والتخلف والأمل في مستقبل مشرق في العلم وحده؛ لأن الدين قد انتهى دوره كما جاء في مواضع متعددة على السنة الشخصية.

ذات الله عز وجل، وإظهار الأنبياء والمرسلين في صورة البشر العاديين، الذين لا يتورعون عن الشرب أو اللغو أو الجنس.

والمواقع إن هذا التركيز على قيمة العلم المادي والإيمان به والثقة المطلقة فيه يبدو في روايات الكاتب المختلفة، فلم تكن رواية "أولاد حارتنا" منفردة بهذه السمة، وإنما امتد هذا المنهج في روايات نجيب محفوظ عامة .

فوجد الكاتب يقول على لسان مصطفى المنياوي في الشحاذ: "إني مؤمن بالعلم والعقل"^{٥٩}، وفي "قصر الشوق" نجده على لسان كمال يقول: "ولا تقل إن الفلسفة كالدين أسطورية المزاج، فالحق أنها تقوم على دعائم ثابتة من العلوم، وتتجه بها إلى غايتها"^{٦٠} أي أن الدين أسطوري المزاج، وأنه لا يقوم على مثل تلك الدعائم الثابتة.

وفي رواية "السكرية" نجد أحمد يقول عن الإسلام: " أعرف أنه دين وحسبي ذلك، ولا أؤمن بالأديان"^{٦١}. وانتصاره للعلم وثقته المطلقة فيه، وأمله في أن يقضي هذا العلم على الأديان يبدو في قوله في "خان خليلي" على لسان المحامي: " لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق في تأملاته ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات، فكما

الكاتب الكبير، الذي يسأل صبري: ما موقفكم من الدين ؟ فيجيب ببساطة: لا أحد يهتم به، فيسأله: لم ؟ فيجيب لم يكن موضوع بحث، ربما لأنه توجد به أشياء غير معقولة، وتخالف ما ندرسه من العلم^{٦٥}.

ونجد الكاتب يورد على لسان شخصيات رواياته بعض العبارات الساخرة الهازئة بمقدسات الدين، فهو يقول على لسان السيد أحمد عبد الجواد مخاطبا زبيدة الراقصة: "لماذا لم تتكرمي بضربي ؟ فهزت رأسها وقالت ساخرة: أخاف أن أنقض وضوئي، فتساءل في لهفة، أأطمع أن نصلي معا؟ فتساءلت في دلال ساخر: أتعني يا صاحب الفضيلة، الصلاة التي هي خير من النوم؟

أنقذتنا الديانات من الوثنية، ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات"^{٦٢}، بل إن الكاتب يقول على لسان رياض قلند في السكرية: "الشيوعية علم، أما الدين فأسطورة"^{٦٣}.

كما نلاحظ في روايات الكاتب كثيرا من التشكيك في وجود الله عز وجل على لسان شخصياته، ففي رواية السراب نجد "كامل" يسأل أمه: "أين يوجد الله ؟ فتجيبه بدهشة: إن الله تعالى في كل مكان. فيرون إليها بطرف حائر، ويسأل في خوف: في هذه الحجرة؟ فنقول بلهجة تتم عن استنكار: طبعاً، استغفره على سؤالك هذا"^{٦٤}، وفي روايته "المرايا" نجد الكاتب يتحدث عن "صبري جاد" من حملة ليسانس الفلسفة، وقد ذهب إلى عباس فوزي

أن يكون "عرفة" رمز العلم في
"أولاد حارتنا" صاحب القوة السحرية
القاهرة، وأن يتغلب بسحره أو
بعلمه المادي على الجبلاوي رمز
الذات الإلهية، وممثل الدين.

• لاتعارض بين الدين والعلم:

إن الدين هو الذي يجعل القلوب كلها
طبقة واحدة على اختلاف المظاهر
الاجتماعية، وفيه سلطة عظيمة تتغلب
على الماديات، وكل أمة ضعف الدين
فيها اختلت هندستها الاجتماعية، وماج
بعضها في بعض، فمهمة الدين تكمن
في تنظيم غايات الناس حتى لا يأكل
بعضهم بعضاً، فيغتني الغني وهو آمن،
ويفتقر الفقير وهو قانع... ثم ينصرف
الجميع بفضائلهم إلى تحقيق الغاية

فيرد قائلاً: بل الصلاة التي هي والنوم
سواء^{٦٦}.

وهذه التعبيرات التي تحمل الاستهزاء
بمقدسات الدين وقيمه على ألسنة شخصيات
رواياته كثيرة، ففي رواية "ثرثرة فوق النيل"
نجد أنيس زكي يقول لعبد الجفير:
"متى عشقت امرأة آخر مرة ؟ فيرد: أووه.
فيسأله ثانياً: وبعد العشق ألم تجد شيئاً
يسرك ؟ فيقول الرجل العاشق: قرة عيني
في الصلاة، فيقول أنيس: جميل صوتك
وأنت تؤذن . ثم بنبرة مرحة يكمل: ولست
دون ذلك جمالا حين تذهب لتجيء بالكيف
أو تغيب لتعود بفتاة من فتيات الليل"^{٦٧}.

وهذا الخط الواضح نجده في كل
روايات نجيب محفوظ أو معظمها،
ومن ثم فليس من باب المصادفة

الإلهية الواحدة، وهي الحق والصالح والخير والتعاون على البر والتقوى^{٦٨}.

وقد حاولت كتابات كثيرة أن تتمثل الإسلام وكأنه ثورة الفقراء ضد الأغنياء فحسب، وهذا ملمح بارز في رواية (أولاد حارتنا)، التي صورت الرسائل وانبعاثها لإقامة مجتمع سليم، على أنها مجرد ثورات يقوم بها الفقراء ضد الأغنياء.

والحق أن الرسائل ليست للتغيير المؤقت، ولكنها حركة شاملة من حيث الزمن، ومن حيث المضامين، لتغيير أشياء كثيرة (المجتمع، النفس، الأخلاق، الاقتصاد...) وكل ما يتعلق بالإنسان^{٦٩}.

لكن الكاتب نجيب محفوظ أظهر الإسلام من خلال الرواية بمظهر الدين الذي توقف عن الإبداع، وأنه لم يكن إلا

ماضياً قد انتهى دوره، وأن الدين اليوم قد نضب وعقم، ولا أمل في أن يأتي بجديد، وتصور أن الدين في صراع مع العلم.

والإسلام على وجه الخصوص يدعو إلى العلم ويحث عليه، فلا خصومة مطلقاً بين الإسلام والعلم، وهذا أمر لا يحتاج إلى بيان، فكيف يتصور الكاتب وهو صاحب ثقافة واسعة بأمور الدين أن الدين يناقض العلم، أو أن العلم في صراع مع الدين؟ لأن تصور أن يكون هذا الأمر عن عدم إدراك الكاتب بما للإسلام من أثر بين وواضح في النهضة العلمية، فلم يكن الكاتب موفقاً في التوفيق في هذا الجانب، وربما يكون تأثره بالثقافة الغربية من الدوافع التي

أوقعته في هذا المأزق. فخطأ الكاتب أنه طبق حوادث مجتمع أوروبا في عصر الإقطاع وتسلط الكنيسة الكاثوليكية والبابوية على الإنسان الأوروبي، ونقل التجربة بحذافيرها في بيئة لاتصلح لها، فكان على الكاتب أن يحمل حساباً للاختلافات الجوهرية بين الإنسان الغربي والإنسان الشرقي، فالإنسان الغربي غارق في المادية والتحلل الأخلاقي، والتحرر من الالتزامات الدينية والخلقية، وأنه عندما يسقط لا يجد مايعيده إلى توازنه الروحي؛ لأنه لا يملك عقيدة دينية راسخة، وهذا بعكس الإنسان المسلم الذي يحفظ له دينه توازنه كلما حدث له اضطراب. لقد انتقد نجيب محفوظ أسلوب تربية الإنسان المسلم، ولم يقدم الأسلوب الأمثل الذي يوافقه، بل اكتفى بوصف المأساة^{٧٠}.

والدين الإسلامي لايتكرر لنتائج العلم، بل يدعو للعلم، ويحفز الإنسان دائماً لكي يبحث ويكتشف، وهو في كل هذا يؤمن بالله وبالقدر خيره وشره، بعكس الأوروبي الذي تتكرر للقوى الغيبية لما وجدها لاتسعه في بعض الأحيان، ومن هنا كانت خطورة الإيمان المطلق بالعلم.

كما يعطي الدين الإسلامي من شأن العلم، فقد جاء القرآن الكريم بالمنهج العلمي للتفكير، وبين مدى أهميته في طرق البحث والدراسة والكشف، ومن خلال توجيهات القرآن الكريم يمكن الاستدلال على عمليات ومهارات التفكير الصحيح، كذلك يمكن تحديد منهج

أمثال: ابن سينا، والبيروني، وابن الهيثم... وغيرهم ممن يزدهي بهم العلم في كل عصر، فسطعوا في سماء الحضارة العلمية الإسلامية، فكان علمهم من أجل إصلاح البشرية، وليس لهزيمة الإنسان^{٧١}.

• خاتمة:

لقد كانت تلك رحلتنا مع رواية أولاد حارتنا للكاتب نجيب محفوظ، وقد تناولت في الصفحات السابقة أهم أحداث الحياة المؤثرة في شخصية نجيب محفوظ، ثم تحدثت عن اتجاه الرواية العام وظروف كتابتها، كما عرضت بإيجاز مضمون الرواية، والجانب الفني فيها، وموقف الكاتب من قضية الدين والعلم، وذلك من

علمي يتبع في الدراسة والبحث الشامل، في جميع مصادر العلوم والثقافة، دون تفرقة بين أهمية البحث في أصول الدين مثل فروض العبادات ونحو ذلك، والبحث في الظواهر الكونية وشتى مظاهر العلوم بالمعنى الحديث. ومن الإشارات القرآنية التي تشيد بفضل العلم والعلماء وتعلي من شأنهم، وتدل على أهمية العلم في تقدم البشرية قوله تعالى: "شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائما بالقسط" (سورة آل عمران، من الآية: ١٨)، وقوله تعالى: "قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون" (سورة الزمر، من الآية: ٩). فقد بلغت الحضارة الإسلامية ذروتها بعلماء المسلمين

الخاصة. وحاول الكاتب أن يتصرف في بعض الأحداث التاريخية، في محاولة لإخفاء إشارات ورموزه، لكن الخطوط العريضة للرواية ظلت مطابقة للأحداث التاريخية إلى حد كبير.

ويتضح من خلال الرواية أن الكاتب يثق بالعلم المادي ثقة مطلقة، ويعتقد أنه المنقذ للبشرية من الفساد والظلم، أما الأديان من وجهة نظره فقد انتهى دورها، ولم تعد قادرة على مسايرة أحداث العصر، ولاتستطيع أن تثبت أمام سطوة العلم الذي تفوق عليها، فأصبح العلم هو دين العصر الحديث.

وفي الختام أتمنى من الله تعالى أن ينفع بهذا الجهد، فإن كنت قد وفقت في

خلال شخصيات الرواية، والتعرض لبعض الأحداث والمقاطع النصية الدالة.

ومن خلال ما سبق نستطيع القول: إن (أولاد حارتنا) رواية رمزية تاريخية، تعرض لشؤون الدين، وتتناول تاريخ البشرية منذ بداية خلق الإنسان وحتى العصر الحديث، وأنها تعرضت للحديث عن الله عز وجل وأنبيائه -عليهم السلام- وملائكته من خلال رموز تدل على مقصودها، وتشير بوضوح إلى أصلها، وركزت على الرسائل السماوية: الإسلامية والصدائرية واليهودية، وقد تعرضت الرواية للمقدسات الدينية من خلال نظرة الكاتب ورؤيته

هذا البحث فذلك بفضل من الله، وإن

كنت أخطأت فحسبي أنني اجتهدت.

- ^١ - فاضل الأسود- الرجل القمة (بحوث ودراسات)- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٨٩م- ص ٢٤٠.
- ^٢ - علي شلش- نجيب محفوظ الطرق والصدى- الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر- ١٩٩٣م- ص ٨٩.
- ^٣ - فؤاد دواره- نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٨٩م- ص ٢١٩.
- ^٤ - نجيب محفوظ- حول الدين والديمقراطية- الدار المصرية اللبنانية، القاهرة- ١٩٩٠م- ص ٢٤٤.
- ^٥ - عبدالله المهنا- دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- ط١- دار عالم الكتب، الرياض- ١٩٩٦م- ص ٥٧.
- ^٦ - فاطمة الزهراء- الرمزية في أدب نجيب محفوظ- ط١- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ١٩٨١م - ص ١٣٥.
- ^٧ - خليل حنا تادرس- نجيب محفوظ، الأسطورة الخالدة- مطبعة النصر، القاهرة- ١٩٨٩م- ص ١١.
- ^٨ - عبدالله المهنا- دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- مرجع سابق- ص ٦٠.
- ^٩ - المرجع نفسه- ص ٦٠، ٦١.
- ^{١٠} - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ٧.
- ^{١١} - نبيل راغب- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر- ١٩٨٨م- ص ٢٣٢.
- ^{١٢} - مصطفى عبدالغني- نجيب محفوظ، الثورة والتصوف- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر- ١٩٩٤م- ص ٢١٢.
- ^{١٣} - فاطمة الزهراء- الرمزية في أدب نجيب محفوظ- مرجع سابق- ص ١٥٣.
- ^{١٤} - نفسه- ص ١٥٤.
- ^{١٥} - إيفلين فريد جورج- نجيب محفوظ والقصة القصيرة- ط١- ١٩٨٨م- ص ٢٠٥.
- ^{١٦} - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ٢٥٧.

- ١٧ - عبدالله المهنا- دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- مرجع سابق- ص ٧٥.
- ١٨ - نجيب محفوظ أتحدث إليكم- ط١- دار العودة، بيروت- ١٩٧٧م- ص ١٤٧.
- ١٩ - نفسه مرجع سابق- ص ١٤٧.
- ٢٠ - أنور الجندي- موسوعة مقدمات العلوم والمناهج- ج٤- دار الأنصار، القاهرة- ١٩٨٢م- ص ٥٨٨.
- ٢١ - السيد أحمد فرج- أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب- ط١- دار الوفاء، المنصورة- ١٩٩٠م - ص ٣٦.
- ٢٢ - نجيب محفوظ أتحدث إليكم- مرجع سابق- ص ٩٩.
- ٢٣ - نفسه :مرجع سابق- ص ٩٩.
- ٢٤ - عبدالله المهنا- دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- مرجع سابق- ص ٧٧.
- ٢٥ - فاضل الأسود- الرجل القمة (بحوث ودراسات)- مرجع سابق- ص ٣٨.
- ٢٦ - عبدالله المهنا- دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- مرجع سابق- ص ٧٧.
- ٢٧ - عبدالمحسن طه بدر- الرؤية والأداة نجيب محفوظ- ط٢- بيروت- ١٩٨٥م- ص ٦٥.
- ٢٨ - نفسه: مرجع سابق- ص ٦٥.
- ٢٩ - جورج طرابيشي- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية- دار الطليعة، بيروت- ١٩٧٨م- ص ٤١.
- ٣٠ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ١١.
- ٣١ - نفسه- ص ١٨٦.
- ٣٢ - نفسه- ص ١٩٥.
- ٣٣ - نفسه- ص ٤٤٧.

- ٣٤ - نفسه - ص ٤٤٧.
- ٣٥ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ١٢.
- ٣٦ - نفسه - ص ١٣.
- ٣٧ - نفسه - ص ٢٠.
- ٣٨ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ٢٢٨.
- ٣٩ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ٢٨١.
- ٤٠ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ١٧.
- ٤١ - - نفسه ص ١٧.
- ٤٢ - - نفسه ص ١٧.
- ٤٣ - - ص نفسه ١٨٨.
- ٤٤ - نفسه - ص ١٨٨.
- ٤٥ - نفسه - ص ١٨٨.
- ٤٦ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ٣٩٥.
- ٤٧ - - نفسه ص ٣٩٥.
- ٤٨ - نفسه - ص ٣٩٥.
- ٤٩ - نفسه - ص ٤٩٢.
- ٥٠ - نفسه - ص ٥٠٥.
- ٥١ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ٥٠٦.

- ٥٢ - نفسه - ص ٥٠٦.
- ٥٣ - نفسه - ص ٥٠٦.
- ٥٤ - نفسه - ص ٥٢١.
- ٥٥ - نفسه - ص ٥٨١.
- ٥٦ - نفسه - ص ٥٢٠.
- ٥٧ - نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- ص ٥٥٢.
- ٥٨ - غالي شكري- المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ- ط٢- ١٩٦٩م- دار المعارف، مصر- ص ٢٣٨.
- ٥٩ - نجيب محفوظ- الشحاذ- ص ١٤٦.
- ٦٠ - نجيب محفوظ- قصر الشوق- ص ٣٩٨.
- ٦١ - نجيب محفوظ- السكرية- ص ١٥٢.
- ٦٢ - نجيب محفوظ- خان الخليلي- ص ٨٣.
- ٦٣ - نجيب محفوظ- السكرية- ص ١٥٢.
- ٦٤ - نجيب محفوظ- السراب- ص ٥٢.
- ٦٥ - نجيب محفوظ- المرايا- ص ١٥٧.
- ٦٦ - نجيب محفوظ- بين القصرين- ص ٨٨.
- ٦٧ - نجيب محفوظ- ثرثرة فوق النيل- ١١٦.
- ٦٨ - وليد قصاب وهاشم مناع- مختارات من الأدب العربي- ط٢- دار القلم، دبي- ٢٠٠٠م- ص ٢٧٧، ٢٧٨.
- ٦٩ - عبدالله المهنا- دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- مرجع سابق- ص ٨٥.

٧٠ - السيد أحمد فرج- أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب- مرجع سابق- ص ١٦٩- ٢٥٢.

٧١ - المرجع نفسه- ص ٢٥٤- ٢٥٧.

المصادر والمراجع:

- ١- أنور الجندي- موسوعة مقدمات العلوم والمناهج- ج ٤- دار الأنصار، القاهرة- ١٩٨٢م.
- ٢- إيفلين فريد جورج- نجيب محفوظ والقصة القصيرة- ط ١- ١٩٨٨م.
- ٣- جورج طرابيشي- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية- دار الطليعة، بيروت- ١٩٧٨م.
- ٤- خليل حنا تادرس- نجيب محفوظ، الأسطورة الخالدة- مطبعة النصر، القاهرة- ١٩٨٩م.
- ٥- السيد أحمد فرج- أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب- ط ١- دار الوفاء، المنصورة- ١٩٩٠م .
- ٦- عبدالله المهنا- دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- ط ١- دار عالم الكتب، الرياض- ١٩٩٦م.
- ٧- عبدالمحسن طه بدر- الرؤية والأداة لنجيب محفوظ- ط ٢- بيروت- ١٩٨٥م.
- ٨- علي شلش- نجيب محفوظ الطرق والصدى- الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر- ١٩٩٣م.
- ٩- غالي شكري- المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ- ط ٢- ١٩٦٩م- دار المعارف، مصر.
- ١٠- فؤاد دواره- نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٨٩م.
- ١١- فاضل الأسود- الرجل القمة (بحوث ودراسات)- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- ١٩٨٩م.

- ١٢- فاطمة الزهراء- الرمزية في أدب نجيب محفوظ- ط١- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٨١م.
- ١٣- مصطفى عبدالغني- نجيب محفوظ، الثورة والتصوف- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر- ١٩٩٤م.
- ١٤- نبيل راغب- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٨م.
- ١٥- نجيب محفوظ أتحدث إليكم- ط١- دار العودة، بيروت- ١٩٧٧م.
- ١٦- نجيب محفوظ- أولاد حارتنا- مطابع الشروق، القاهرة- ٢٠٠٦م.
- ١٧- نجيب محفوظ- بين القصرين- مكتبة مصر، القاهرة.
- ١٨- نجيب محفوظ- ثرثرة فوق النيل- مكتبة مصر، القاهرة.
- ١٩- نجيب محفوظ- حول الدين والديمقراطية- الدار المصرية اللبنانية، القاهرة- ١٩٩٠م.
- ٢٠- نجيب محفوظ- خان الخليلي- مكتبة مصر، القاهرة.
- ٢١- نجيب محفوظ- السراب- مكتبة مصر، القاهرة.
- ٢٢- نجيب محفوظ- السكرية- مكتبة مصر، القاهرة.
- ٢٣- نجيب محفوظ- الشحاذ- مكتبة مصر، القاهرة.
- ٢٤- نجيب محفوظ- قصر الشوق- مكتبة مصر، القاهرة.
- ٢٥- نجيب محفوظ- المرايا- مكتبة مصر، القاهرة.

٢٦- وليد قصاب وهاشم مناع- مختارات من الأدب العربي- ط٢- دار القلم، دبي- ٢٠٠٠م.