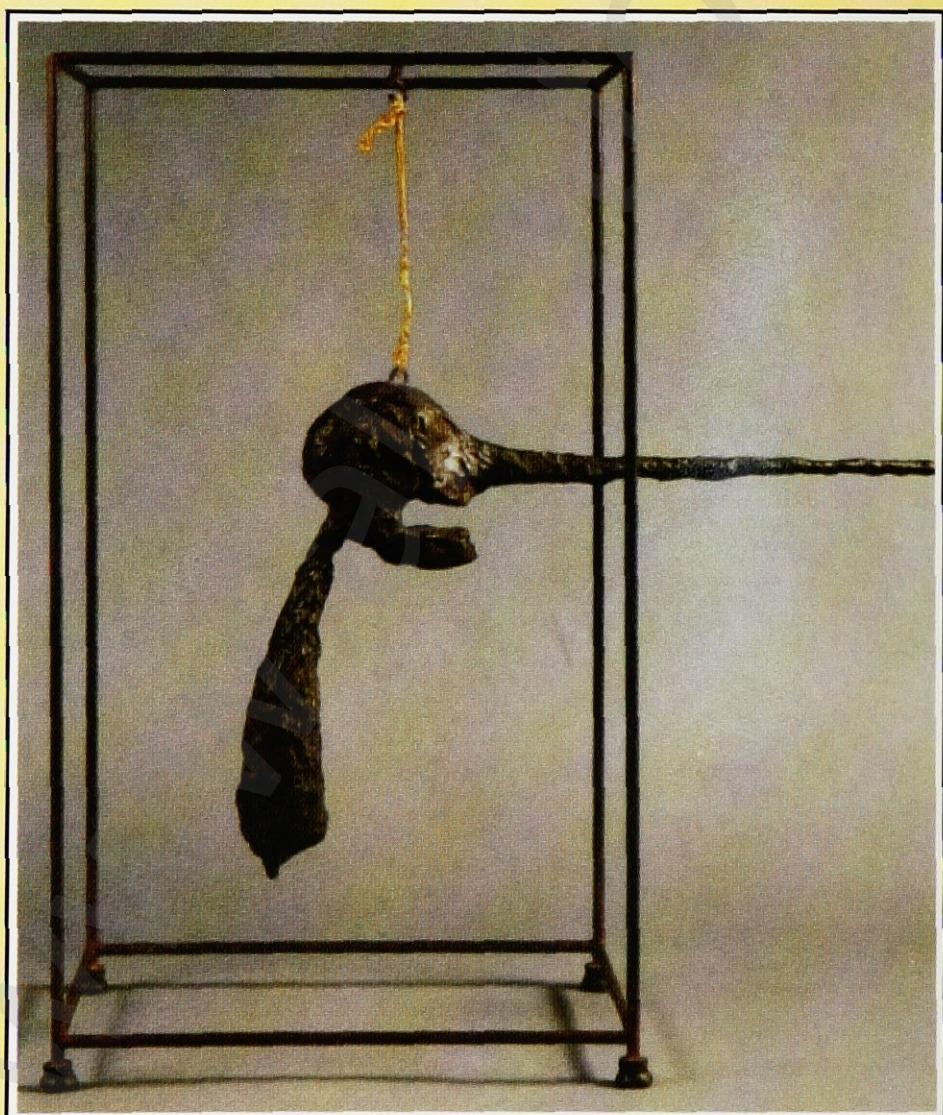


عبد الله الغذاامي

النقد الثقافي

قراءة في الأنماط الثقافية العربية



المركز الثقافي العربي



www.alkottob.com

النقد الثقافي

قراءة في الأنماط الثقافية العربية

الطبعة الثالثة

2005

القياس :

21.5 × 14.5

عدد الصفحات

312

جميع الحقوق محفوظة

الناشر :

المركز الثقافي العربي

• المملكة المغربية

الدار البيضاء :

42 - الشارع الملكي (الأحسان)

ص. ب : 4006 (درب سيدنا)

هاتف : 303339 - فاكس : 305726

• لبنان - بيروت

شارع جان دارك ، بناية المقدسي

ص. ب : 5158 - 113 - الحمراء

هاتف : 750507 و 352826

فاكس : 343701 - كود : 9611

عبد الله محمد الغذامي

النقد الثقافي

قراءة في الأساق الثقافية العربية



المكتب الثقافي العربي

www.alkottob.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر

في سبيل إثارة قضية النقد الثقافي كان لي شرف الالتقاء بعدد من العقول الفاعلة في الوطن العربي، ومن ذلك اللقاء الذي انتظم خصيصاً لهذا الموضوع في جامعة محمد الخامس في الرباط مع أساتذة شعبة اللغة العربية، وأساتذة شعبة الفلسفة في كلية الآداب، في 26/4/1999، وأود هنا أن أسجل جليل تقديرني للمناقشات المشربة التي حظيت بها فكرة المشروع في ذلك اللقاء، وأسجل شاكراً خاصاً للدكتور إدريس بلملح الذي تولى تنظيم ذلك اللقاء. كما أسجل امتناني لأعضاء وحدة (التواصل وتحليل الخطاب) بجامعة سidi محمد بن عبد الله / كلية الآداب بفاس، الذين اجتمعوا في 30/4/1999، لمناقشة المشروع، ولقد كان للمناقشات التي دارت هناك أثر بالغ في تطور مشروع بحثي في هذا المجال. وللأستاذ الدكتور محمد العمري، المشرف على الوحدة، خالص شكري على تنظيمه لذلك اللقاء، ولن أنسى أبداً ذلك الجو الرأقي في الحوار المتميز والمتخصص من الدراسات والدارسين في الوحدة، ومن ضيوفهم.

كما أود أن أسجل الشكر لجمهور الباحثين في تونس وفي البحرين، حيث شرفت فيهما معاً بأن أعرض فكريتي، وسعدت بسماع

نقاش جاد وثري . في 22/9/1997 وفي 17/3/1998 ، على التوالي . وعلى المستوى الشخصيأشكر الأستاذ الدكتور محمد بن عبد الرحمن الهدلقي على تكرمه بقراءة مسودة البحث وتفضله بإبداء ملاحظاته ومقتراته التي كانت محل تقديرى واعتبارى ، كما أسجل شكري للأستاذ الدكتور حمزة قيلان المزیني ، والدكتور معجب الزهراني ، على تفضلهم بقراءة النص الأول للكتاب ، وأشكر الدكتور عبد الرحمن إسماعيل السمايعيل الذى تحمل مراجعة مسودة الكتاب والتدقيق فيها .

وللأستاذ عبد الرحمن بن إبراهيم البطحي جليل تقديرى على كل المعلومات الوفيرة التي تفضل بها فيما يتعلق بأدب الباذية والشعر النبطي والأدبيات الشعبية ، ولقد كان لعلمه الوفير ودرايته العميقه أثر بالغ في كل ما ورد عندي من إحالات إلى الأدب الشعبي ، وكذا أشكر الدكتور حمد المرزوقي الذي تكرم هو أيضاً بمدي بمرئاته حول ثقافة الشعر النبطي وثقافة الباذية .

وشكري موصول للأستاذ الدكتور عبد السلام المسدي والأستاذ علي حرب والأستاذ محمد العثيم ، وقد كان لهم فضل المبادرة بالترحيب بالمشروع والاحتفال به صحفياً وإعلامياً حين ظهور بوادره الأولى .

وأسجل التقدير الجم لزوجتي العزيزة وبناتي على صبرهن علي وعلى انشغالى المتصل أثناء كتابتي للكتاب .
والحمد لله أولاً وأخراً فهو الموفق والمعين .

عبد الله محمد الغذامي

الرياض 29/10/1420

2000/2/5

المقدمة

هل الحداثة العربية حداثة رجعية...؟

وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية...؟

وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و (صناعة الطاغية)...؟

هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها - وحق لنا - لمدة قرون...؟

هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتأسيس سلوك غير إنساني وغير ديموقراطي، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النستق الشعري) وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة - بما إن أهم ما فيها هو الشعر - وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم...؟؟؟

لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة.

لقد أدى النقد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقدير الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو

بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامي متسللة بالجمالي، الشعري والبلاغي، حتى صارت نموذجاً سلوكياً يتحكم فيما ذهنياً وعملياً، وحتى صارت نماذجنا الراقية - بلاغياً - هي مصادر الخلل النسقي. ولنأخذ أمثلة من أبي تمام والمتنبي وأدونيس ونزار قباني، وهي أمثلة على الجمالي الشعري، وهي - أيضاً - أمثلة على الخلل النسقي. وما يتراءى لنا جمالياً وحداثياً في مقياس الدرس الأبي هو رجعي ونسقي في مقياس النقد الثقافي - حسبما تدعي هذه الدراسة وتحاول أن تثبت -، وكل دعاوى أدونيس في الحداثة سيتضح لنا أنها خطاب لفظي لا يؤدي إلا إلى مزيد من النسقية والرجعية.

وبما إن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في 22/9/1997، وكررت ذلك في مقالة في جريدة الحياة (أكتوبر 1998).

وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يتضمن إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية، شرحناه في الفصل الثاني، بعد أن استعرضنا في الفصل الأول الجهود النظرية التي تشكل خلفية علمية لنظرتنا. ثم تلا ذلك خمسة فصول هي بمثابة الدرس الإجرائي حول الأنماط

العربية الثقافية التي تلبيست بلباس الجمالى وتسربت عبره وب بواسطته مع شفاعة الدرس البلاغي والنقدى لها بالاستمرار والترسخ، حتى لما جاءت الحداثة جاءت لتكون مشروعأً في النسقية والشعرنة، كما وضحنا في الفصل السابع، حيث رأينا أحد أهم منظرينا الحداثيين وهو حداثي المظهر رجعي الحقيقة.

ولئن كان القول اقتصر في هذا الكتاب على الخطاب البلاغي، فهذا لا يعني بحال أن الخطاب العقلاني العربي، والمعاصر تحديداً، قد نجى من النسقية والشعرنة، وهذا مبحث سشخص له دراسة تتوفّر عليه في كتاب يلحق هذا الكتاب، إن شاء الله.

www.alkottob.com

الفصل الأول

النقد الثقافي / ذاكرة المصطلح

www.alkottob.com

هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية...؟

لقد شغلت أدبية الأدب حيزاً عريضاً في البحث النبدي على مدى قرون، وما تزال تفعل، غير أن جهوداً خارقة قد جاءت لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبية الأدب.

ولقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النبدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملاً) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)⁽¹⁾، ووقفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبالزاڭ وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النبدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر الجمالي للنصوص ، وكذا كان إسهام فوكو في نقل النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية . وجرى الوقف على (فعل) الخطاب وعلى تحولات النسقية ، بدلاً من الوقف على مجرد حقيقته الجوهرية ، التاريخية أو الجمالية .

(1) عن ذلك انظر عبد الله العذامي : الخطابة والتکفیر 62

منذ هذه الجهود وأخرى مثلها والاكتشافات من داخل الفعل النبدي كانت الدفعـة القوية إلى مرحلة (المابعد) النقدية، حيث (التاريخانية الجديدة) و(النقد الثقافي) متأسسة على نقد ما بعد البنية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، حيث تأتي مشروعـات نقدية متنوعـة تستـخدم أدوات النقد في مجالـات أعمق وأعرض من مجرد الأدبـية، مجالـ ما وراء الأدبـية. وذلك منذ صار الوعي بمحـودـية النـظـرة الجـمـالـية (الـبـلـاغـيـة) التي تفترض أن العلاقات الدلالـية بين عـانـصـرـات الخطـاب تـقـوم على الإتقـان الدـلـالـيـ التـامـ، ولـذـا فإنـها سـتعـجز عن كـشـفـ السـقطـات الفـروـيدـيةـ، مـثـلاـ، وـسـتـظلـ تـنـظـرـ إـلـيـهاـ عـلـىـ أـنـهاـ تـعـبـيرـاتـ مـقـصـودـةـ وـذـاتـ وـظـيفـةـ جـمـالـيةـ، مـماـ يـجـعـلـهاـ تـعـزـجـ عنـ إـدـراكـ الـأـبعـادـ الـلـاشـعـورـيـةـ⁽²⁾. مـثـلـهاـ مـثـلـ نـظـريـةـ الـأـجـنـاسـ الـتـيـ تـنـظـرـ إـلـىـ النـصـوـصـ بـوـصـفـهاـ مـنـظـومـةـ مـنـ الدـوـالـ، وـهـذـاـ يـحدـ منـ قـدـرـتهاـ عـلـىـ رـؤـيـةـ الـمـضـمـرـ الـأـيـدـيـوـلـوـجـيـ وـعـلـاقـةـ ذـلـكـ بـالـذـاتـيـةـ المـقـنـعـةـ⁽³⁾. وـهـذـاـ مـاـ يـجـعـلـ إـسـتـهـوبـ يـطـرحـ مـفـهـومـ (الـفـعـلـ الدـالـ) لـيـحلـ بـهـ الـمـشـكـلـ الـنـبـديـ الـذـيـ رـسـخـهـ الـدـرـاسـاتـ الـتـقـليـدـيـةـ فـيـ التـفـرـيقـ بـيـنـ أـدـبـ رـاقـيـ وـآخـرـ شـعـبـيـ. وـحـسـبـ مـفـهـومـ الـفـعـلـ الدـالـ يـصـبـحـ كـلـ مـاـ هـوـ حـاـمـلـ دـلـالـةـ مـادـةـ لـلـنـظـرـ وـالـتـحـلـيلـ.

ونـحنـ لـوـ نـظـرـنـاـ فـيـ أـمـرـ الـمـبـحـثـ الـنـبـديـ لـهـاـنـاـ الـاـهـتـمـامـ المـفـرـطـ بـكـلـ مـاـ هـوـ أـدـبـيـ /ـ جـمـالـيـ بـالـمـفـهـومـ الرـسـميـ لـلـأـدـبـيـ،ـ وـإـغـفـالـ مـاـ لـاـ يـنـدـرـجـ تـحـتـ تـصـنـيفـ الـجـمـالـيـ،ـ وـفـيـ الـمـقـابـلـ نـرـىـ أـنـ الـفـعـلـ

(2) Antony Easthope : Literary Into Cultural Studies 108

(3) السابق .

الجماهيري والثقافي يقع تحت تأثير ما هو غير رسمي، فالاغنية الشبابية والنكتة والإشاعات واللغة الرياضية والإعلامية، والدراما التلفزيونية، وما إلى ذلك، هو ما يؤثر فعلاً أكثر من قصيدة لأدونيس أو غيره من الشعراء الذين سخر النقد جهده كلهم في غافلاً عن الخطابات الفاعلة لمجرد أنها ليست مما يحسب في حساب الرaci، كما تقرره المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية البلاغية. إضافة إلى أن النقد الأدبي التزم بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه قيمة جمالية يجري دائمًا السعي لكشف هذا البعد الجمالي، وتبرير أي فعل للنص مهما كان، تحت مبدأ الأصل الجمالي، مما جعل (الجمال) منتجًا بلاغياً محتكراً، وصار للجمالي شرط مؤسستي، يصنعه السيد الشاعر ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم.

وهذا الالتزام المبدئي حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة اللاعب المؤسسة الثقافية وتحليلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع، ولسوف نعرض لوجوه هذا الفعل الثقافي المؤسستي المعقد في الفصول القادمة - إن شاء الله - حيث سيكون من همنا أن نحرك أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنماط وتعريمة الخطابات المؤسستية والتعرف على أساليبها في ترسیخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقية الحضارية للأمة.

وهذا يقتضي منا التأسيس لنظرية نقدية ثقافية لها أساس هو بمثابة الذاكرة الاصطلاحية، وهو ما نعرضه في هذا الفصل، ويليه

ذلك في الفصل الثاني عرض للنظرية والمنهج الذي سيكون أساساً لما يأتي من دراسات في الفصول الخمسة اللاحقة.

وبما إننا نمر في مرحلتنا الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية، فإن ذلك هو ما يفرض السؤال المرحلي المتشكّل على نظريات النقد والحداثة، ويضعنا في (المابين)، حيث ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حد، وكما يشير هайдيجر محيلاً إلى الدلالة الإغريقية لكلمة حد، وهو الذي لا يعني نهاية شيء ما، وإنما يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف⁽⁴⁾. وهذا معنى يصف حال الوضع الثقافي الراهن حيث إن الحد فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو فيما بين البنوية وما بعد البنوية، ليس حداً فاصلاً يعلن عن نهاية، ولكنه حد ينبئ عن بداية أخرى لها امتدادها وبعدها الجديد. وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما نعهده، وبداية حد جديد هو (النقد الثقافي)، والحدود المتقطعة من كافة المداخل النقدية - كما سنرى في الفقرات اللاحقة.

هناك إنجازات نقدية مهمة تؤسس للنظر النقدي بعده الثقافي، وتمثل لمشروعنا ذاكرة اصطلاحية، وسنعرض لها هنا.

1 – الدراسات الثقافية

يتساءل جوناثان كولر عما يحدث في الحقل النقدي حين

(4) وردت العبارة عند: H.k. phapha : The Location of Culture I

يلحظ المرء أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة ملتوين إلى دراسة مادونا، وعن دراسة شكسبير إلى دراسة الدراما التلفزيونية (soap) (opera)، ويرى البروفيسور الفرنسي يكتب عن السجائر، وزميله الأمريكي يكتب عن السمنة... إلخ. ما يحدث هو (الدراسات الثقافية) -⁽⁵⁾ هذه الدراسات التي كسرت مركبة (النص) ولم تعد تنظر إليه بما إنها نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يكتشف عنه من أنظمة ثقافية. فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم (الدراسات الثقافية) ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي توضع كان، بما في ذلك تموقعها النصوصي⁽⁶⁾. وليست المسألة بقراءة النص في ظل خلفيته التاريخية ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معاً كجزء من عملية واحدة. والدراسات الثقافية تركز على أن أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتسيط التاريخ⁽⁷⁾. وأفضل ما تفعله

J Culler : Literary Theory 43

(5)

R Johnson : What is cultural studies anyway ? in J Storey (ed)

What is cultural studies 75

J Fiske : British cultural studies and television 115 منشور ضمن

السابق.

الدراسات الثقافية هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي فإنها تقرر مصير أسلمة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الأيديولوجية، وهذا يستحضر نظرية (الهيمنة) التي طرحتها فرامشي من قبل والتي يؤكد فيها أن السيطرة لا تتم بسبب قوة المسيطر فحسب ولكنها أيضاً تتمكن منا بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها وسلم بوجاهتها⁽⁸⁾. غير أن الدراسات الثقافية توسع من استخدام نظرية الهيمنة، وبما إن فرامشي بنى نظرته إلى الهيمنة على كشف علامات التسلط من حيث علاقتها بالطبقة، فإن الدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة (gender) والدلالة والإمتاع. والإنتاج لهذا أبعد بكثير من أن يكون مجرد عملية اقتصادية، إنه وكما يقرر فوكو فعل يمس الأحلام مع التعويض النفسي، والانصال مع المواجهة، والتصور مع الهوية. والإنتاج خطاب يؤدي فعلين مزدوجين ومتعارضين، فقوى الهيمنة تمارس عبره هيمنتها، كما أنتنا نرى فيه أساليب مقاومة هذه الهيمنة⁽⁹⁾. هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبراً عن الناس وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة هو تداخل أساسي له قيمة مركبة في الدراسات الثقافية، وهناك حافز قوي في هذه الدراسات لكشف أساليب الثقافة في صياغة مستهلكيها وفي تسخيرهم كذوات برغبات وقيم محددة، هذا ما يسميه التوسيير بالاستجواب

(¹⁰) وهو مفهوم يشير إلى ما تفعله الإعلانات الدعائية - مثلاً - حينما تخاطبك كإنسان ذي خصوصية بوصفك مستهلكاً تتحلى بذوق نوعي متقدم، وعبر زخ هذه الصفة فيك مرة ومرة وأخرى تصبح أمام نفسك وكأنك ذلك المصنف بتلك السمات. تتساءل الدراسات الثقافية عن مدى هيمنة الأنماط علينا وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى...؟! وما مدى مسؤوليتنا عن هذا الذي نفعله، وهل ما نرى أنه خيار خاص هو - فعلاً - خيار خاص أم أنه توجيه قسري لقوى لا سيطرة لنا عليها...!⁽¹¹⁾.

تغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينيات، مع أنها قد ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birmingham center for contemporary cultural studies) ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدو الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية التصوصية والآلسينية وتحولات ما بعد البنوية، ليتشكل من ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات، ولكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب، بما في ذلك مدرسة بيرمنجهام، التي قد تبدو وكأنها ترفض الأساس

J Culler 46.

(10)

. (11) السابق 46.

النقي، وربما جاهر بعض مريديها في معاداتهم للنظرية، إلا أن علاقتها بالنظرية هي بمثابة الوجه الآخر للعملة، حتى لكان الدراسات الثقافية تطبق بحثي للنظرية-كما يقرر كولر⁽¹²⁾، بل إن هوقارت، أول رئيس لمركز بيرمنجهام، أشار بوضوح إلى مصادرهم النظرية، محدداً إياها بثلاثة مصادر هي تاريخية وفلسفية، أولاً، وإلى حد ما - حسب تعبيره -، ثم سوسيولوجية، وإلى حد ما أيضاً، وأخيراً أدبية نقدية، وهذا هو الأهم، كما قال هوقارت⁽¹³⁾. ومع هذا فإن كثيراً من النقد ظل يوجه إلى الدراسات الثقافية، من حيث فقرها النظري، وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأس المال الثقافي) الذي طرحته بورديو، حيث جرى تأويل كل فعل حسب شروط الإنتاج والاستهلاك. وحدث تمجيد للخطاب المعارض لمجرد أنه معارض، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلاح على وصفه بالراقي⁽¹⁴⁾.

وفي ضوء هذه الاعتراضات تولدت اتجاهات آخر، تأخذ سؤال النقد والنظرية والثقافة إلى آفاق أعمق مع تلافي عيوب، أو لنقل تسطيحات الدراسات الثقافية. وإن كان المرء يسلم بفضل الدراسات الثقافية في الاهتمام بالمهمل والمهمش، وتوجئها نحو نقد أنماط الهيمنة، مما فتح أبواباً من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء والديموقراطي. وستقف على التطورات النظرية في

(12) السابق 43-44.

Hoggart : The use of Literacy 18.

(13)

DÁ kellner : Media Culture 14 37.

(14)

الدرس النقدي الثقافي فيما يلي من فقرات .

2 - في نقد الثقافة

نحن في مرحلة (المابين) لا (المابعد) هذا ما يعلنه دوقلاس كلنر، الذي يعترض على الذين يحسّمون أمر التحول ويجزّمون بحدوث النقلة من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ويقدم كلنر نقداً مركزاً لأفكار بودريّار، سنعرض له لاحقاً، وهو بهذا يقصد أن يقول إننا بحاجة إلى إعمال مقولات الحداثة ومقولات ما بعد الحداثة، معاً وفي آن، مذ كنا نمر بمرحلة من التحول غير المستقر، وليس مصطلح (ما بعد الحداثة) إلا مؤشراً سيمبّانياً يوحي بأن هناك ظاهرة جديدة تحتاج إلى من يرسمها وينظر لها⁽¹⁵⁾. كما أن استخدام هذا المصطلح هو علامة على أن شيئاً ما يمسك بتلابينا ويزعجنا، هو ظاهرة جديدة مختلطة المعالم ما زلنا غير قادرين على تصنيفها أو الإمساك بها .

من هنا يشرع كلنر بطرح نظريته الخاصة آخذًا مدرسة بيرمنجهام ومدرسة فرانكفورت في الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره، مع ما يقدمه من نقد لهما معاً، ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة، والتجددية الثقافية (Multiculturalism)، والنقد النسووي . ومن خلال توظيفه للمقولات، ونقده لها في الوقت ذاته، يطرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل (Media Culture) . وتنبني نظرته على ما طرحة منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال

(15) السابق 9 . 46

الاستقبال، أي في تصنيع التلقى، بحيث تجري عمليات تسليع الثقافة مع دمج الناس في مستوى واحد وتعظيم هذا النموذج مما يحقق تبريراً أيديولوجياً لمصلحة الهيمنة الرأسمالية، ويتولى إقحام الجماهير في شبكة المجتمع العمومي والثقافة العمومية⁽¹⁶⁾. ومع وجاهة هذا التصور في عرف كلنر إلا أنه يلاحظ أن مدرسة فرانكفورت ومعها مركز بيرمنجهام قد غالتا في الاحتفال بفكرة (الرفض) وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه، في حين أنه لا يكفي أن نتعرف على حالة رفض للاحتفال بها من دون التمييز بين الحالات، تماماً كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية الاستقبال حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو تقدّم وظيفة المتعة. حتى لقد جرت تسمية العنف الذي يتخد المتعة وسيلة له على أنه رفض ومتعة جماهيرية وذلك في بعض الدراسات عن أفلام هوليوود.

لهذا يقدم كلنر تفريقاً بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة هي قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة (ص 37) على أساس أن النظر النقدي لثقافة الوسائل، حسب مصطلح كلنر، يعتمد علىأخذ النص مقترباً في تفاعلاتة مع المجتمع، وتقطاعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور، والقوى التي تتولى إنتاج الوسائل، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي.

إن التفريقي فيما بين (البديل) و(المعارض) عامل جوهري في

(16) السابق 29

نقد الثقافة، التفت إليه جيمسون وولiamز، حيث إن عدم الكشف عن العناصر المهيمنة ثقافيا يحول التاريخ إلى مجرد مجموعات من العناصر المتغيرة، والفارق فيما بينها ستكون فروقاً اعتباطية، وستكون منظومة من القوى المتمايزة التي لا يمكن تقرير تأثيراتها⁽¹⁷⁾. وسيقع المحذور المعرفي - كما يتبناه كولر - إذ ستبدو المرحلة الثقافية المفروءة وكأنها لا تقدم سوى دلالة واحدة لتكوين اجتماعي⁽¹⁸⁾.

وللدراسات الثقافية فضل في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وإمتاعي، وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلاتها، وهذا شيء جوهري وهام، غير أن كلنر يلاحظ أن هناك أنماطاً من الأسواق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية. وهذا فعل ينبع منه الحس النقدي من حيث إنه لا يلحظ دور لعبة الإمتاع في ترويض الجمهور ودفعهم إلى قبول الأسواق المهيمنة والرضي بالتمايزات الجنسية (الجنوسية) والطبقية، مثلما حدث في فيلم (رامبوا) و(تيرمينيتور) حيث سخرت المتعة من أجل العنف الذكوري والطبي (كلنر 39).

ليست المتعة مجرد فعل فطري أو محابيد، إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة، ومنذ فوكو ومسألة تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شيءٌ موضع

(17) نقلًّا عن: Spivak : A Critique of Postcolonial Reason 314
Culler : op. cit 52. (18)

اعتبار، وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما. إننا نتعلم كيف نستمتع وما الأشياء التي نستمتع بها، والأشياء التي نتجنبها، نتعلم متى نضحك ومتى نبتسّم، ولقد تولت تكنولوجيا إنتاج المسلسلات الكوميدية تذكيرنا بالموقع التي يجب علينا أن نقهقه فيها عبر تسجيلها لمؤثرات صوتية ضاحكة في المواقف التي يرى المنتج ضرورة الضحك فيها، إن هناك أنساقاً منظمة تتحكم بمتاعتنا ولذا فإننا نستمتع وفقاً لمقاييس اجتماعية، مثلما تحفظ وفقاً لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق فيها. ولهذا نرى أناساً تضحكهم النكت العنصرية، مثلما نرى آخرين يجدون متعة في مشاهدة مناظر العنف والاغتصاب، وكل هذه أمور جرى تعلمها واكتسابها (كلنر 39).

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

هذا ما يجعل كلنر يعترض على اعتبار أفعال الرفض والإمتاع في النص الثقافي علامات على موقف طليعي لمجرد انطواههما على صفتِي المعارضة والمتعة. إن الأمر يتطلب الحفر في السياقات التي تحضن أفعال الرفض وأفعال الإمتاع⁽¹⁹⁾.

والسياق المعنى يستحضر المفهوم الذي بطرحه روسبرج من أن فعل الإفصاح عن الذات هو في التبديل المتواتر لهذه الذات بطرائق مهيئة للتوظيف التعبيري من جهة، وقابلة للتكرار، من جهة ثانية⁽²⁰⁾. والكلام لا يتتصف بصفته التعبيرية إلا لقابليته للتكرار، ألم يقل الإمام علي بن أبي طالب: لو لا أن الكلام يعاد لفدي⁽²¹⁾.

وبحسب هذا التصور للسياق فإن المتعة عند روسبرج⁽²²⁾ تنطوي على أبعاد دلالية مركبة حالها حال المعنى وما له من تعقيدات في تشابكات دلالاته، فقد تكون المتعة نتيجة لما يمنحه المرء من تفسيرات للحالة من حيث علاقتها بحال انتماهاته، أو بما تقدمه له من إمكانات للتصرف حسب نوازع الحالة، وفي أوقات أخرى قد تنتج المتعة من الحدث نفسه، و بما يحمله من تأكيدات، أو لعدم قيام هذه التأكيدات في حين توقعها. وعلى أية حال فإن حصول الناس على أنواع من المتع وتنوع ذلك وكثرة تبدلها يجعل سؤال الثقافة والنص والمجتمع سؤالاً إشكالياً وجوهرياً في النقد الثقافي.

يستخلص كلنر بعد ذلك رؤيته النقدية التي يسميهها (نقد ثقافة الوسائل) بأن يطرح تصوره الذي يقوم على أساسأخذ الثقافة ك المجال للدراسة بحيث لا يجري تفريق بين نص راقٍ وآخر هابط

L Grossberg : We gotta get out of this place 56.

(20)

ابن رشيق: العمدة 1 / 21

Grossberg : op. cit 44.

(22)

وعدم الانحياز لأيٍّ منهما، ولا بين الشعبي والنخبوi، وذلك لتجنب الموقف الأيديولوجي الذي يتضمنه مصطلح (جماهيري) و(شعبي)، مع الأخذ بالاعتبار أن التفريق ممكن، إذا ما كان لأسباب إستراتيجية تقتضيه بعض النصوص. ويرى كلنر أن مصطلح (ثقافة الوسائل Media Culture) يحميه من التورط الأيديولوجي الذي وقعت فيه (الدراسات الثقافية) وتحميات كلمة (الأدب الشعبي) أو الجماهيري، ثم إن هذا المصطلح يكسر الفواصل التقليدية فيما بين الثقافة وفعل الاتصال، ويفتح المجال للنظر في الثقافة بوصفها إنتاجاً، وللنظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها، ذلك لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية، والتفريق بينها وبين فعل الاتصال ما هو إلا تفريق عشوائي وتعسفي فالثقافة تحدث بالاتصال والاتصال يحدث بها (كلنر 34-35). هذا ما كان دي سيرتو يسميه بحضارة العين بوصف العين هي أداة الاستقبال التي يجري التركيز عليها تركيزاً يلغى أو يكاد يلغى الحواس الأخرى، وصار الجسد يستقبل العالم عبر حس واحد⁽²³⁾.

ولوسائل الإنتاج الثقافي حيلها التي توهם عبرها أنها تقدم لكل فرد ما يتطلبه هو تحديداً ويحتاجه، وبهذا تفسر المرأة على الانضواء مع الآخرين حيث يجري استغلال مفهوم الاختلاف واللعب به بحيث تجد نفسك مدعواً للتميز والتفرد عبر قبولك للمنتج، وفي الوقت ذاته هناك ما يقول لك إنك لكي تكون مثل غيرك فعليك أن تقبل بالمعرض أمام عينيك⁽²⁴⁾. جرى ذلك على

M de Certeau : The practice of Every day Life 70 172. (23)

Baudrillard : Selected Writings 39 and Kellner op. cit 40. (24)

مستوى حضارة كبيرة ففي بداية التسعينيات دخل مسلسل (دالاس) الأمريكي إلى أجهزة البث الأوروبية، وبه تمت إعادة برمجة الصناعة الدرامية الأوروبية، حيث فتح المسلسل مجالاً ذوقياً جديداً لدى جمهور كان يملك ثقافته الدرامية الخاصة⁽²⁵⁾.

ومثل ذلك لاحظ عدد من الدارسين أن الشخصيات التي تقدمها هوليود عن العرب هي شخصيات ليست محددة في مكان معين ولا في زمن واضح مما يجعلها شخصية كلية لكي تشمل العرب في كل زمان ومكان وتكون بهذا صورة تمثيلية للعربي ثقافياً وتاريخياً⁽²⁶⁾.

على أن مما يدعو للانتباه أن الدراسات الثقافية النقدية التي أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيري تشير إلى أن الناس لا يستسلمون لكل ما تضنه الوسائل الإعلامية في عقولهم بسلبية مطلقة، كما هو الظن التشاوري العام، وهناك ما يشير إلى أن الناس يتفاعلون بأشكال وأساليب متنوعة، وبطرق ابتكارية خلقة وإبداعية، ويقدمون تفسيراتهم الخاصة للأحداث ولما يشاهدون⁽²⁷⁾. وهذا هو ما يفرض دراسة الاستقبال الجماهيري في ضوء نظرية (الأنساق الثقافية)، وهي مشروعنا الذي ستناقشه في الفصل الثاني - إن شاء الله -.

Storey : What is cultural studies 239.

(25)

Kellner 86.

(26)

Storey : op. cit 240.

(27)

3 - الرواية التكنولوجية

احتل بودريار موقعاً طليعياً في السبعينيات والثمانينات بطرحه لمفهوم (الحقيقة التكنولوجية)، وهذه هي ترجمتي لمصطلح (hyperreality) المستخدم الآن في خطاب ما بعد الحداثة. وهو مصطلح نشأ من خلال نقد الخطاب الإعلامي الذي عبره أخذ مجتمع ما بعد الحداثة يتكون، وهو خطاب يقرر معه -في دعوى بودريار- الانتقال من مرحلة إلى أخرى، ومن خصائص المرحلة الجديدة اختفاء الذات والمعنى والحقيقة، ومعها اختفى ما يسميه بودريار بالاقتصاد السياسي والحال الاجتماعية التي يرى أنها لم تعد محسوسة في خضم التكوين الراهن. هذا التحول الجذري (الراديكالي) في النظرية الاجتماعية المعاصرة كان نتيجة لتلك الحقيقة التكنولوجية التي تغير معها الخطاب الإعلامي وحلت الوسيلة محل الرسالة، مما غير لغة الأشياء وبدل الواقع الذهني والذوقي الذي كنا نألفه إلى واقع آخر أهم سماته أنه غير واضح ولا هو مستقر. وفي هذا الواقع التكنولوجي صارت النماذج والعلامات الإعلامية تقدم صيغاً فكرية وسلوكية تمثل خبرة مجتبية، تفوق الخبرة الحياتية اليومية وتختلف عنها. غير أن بودريار يعود بعد ذلك ليصدم الجميع ويعلن عن انتصار (الموضوعي) وهي عودة ميتافيزيقة - كما يصفها كلنر الذي يقدم نقداً لبودريار، ويصفه بالتراجع عن مشروعه النقدي بما بعد حداثي، ويشير تحديداً إلى كتابه عن أمريكا، حيث اتخذ بودريار النموذج الثقافي الأوروبي مقياساً للقراءة والحكم، وصارت أوروبا تمثل الراقي والنماذجي بينما كل ما هو في الثقافة الأمريكية بدا

سلبياً ودونياً، وهذا الذي فعله بودريار هو عودة لمركزية عصر الحداثة الأوربية وعقلانيتها النموذجية⁽²⁸⁾.

من هنا يطرح كلنر تصوره حول ما سماه (Cyberpunk) ولعل أقرب ترجمة لهذا المصطلح هو الرواية التكنولوجية، وهو يهدف إلى وضع تصور يواجهه به دعاوي بودريار بما بعد حداثية والمراجعة معاً - كلنر 297-304).

والرواية التكنولوجية تتعلق بالخطاب الثقافي المتحول الذي يرى كلنر أنه خطاب في (المابين) وليس المابعد - كما ذكرنا أعلاه -.

يأتي مصطلح (Cyberpunk) من كلمتين أولاهما هي (Cyber) ذات الجذر الإغريقي الذي يعني (يسطير على) أو(يتحكم في) ثم جرى استخدام الكلمة في الإشارة إلى أنظمة التحكم التكنولوجي المتطرفة (Cybernetics = Cyberpunk). وتحليل أيضاً إلى كلمة (Cyborg) التي تدل على نوع من الدمج التركيبى فيما بين الخبرة البشرية والآلة. بينما تحيل كلمة (Punk) إلى حركة (الروك) التي تدل على الحال المتطرفة للحياة المدنية الحديثة حيث العنف والجنس والثورة المضادة لكل ما هو أوامر في أساليب المعاش اليومي أو في الموسيقى والمواضات. والكلمتان مجتمعتان تحيلان إلى مزاوجة دلالية فيما بين الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطرفة، والثقافة الهاشميشية للشوارع الشعبية الخلفية (كلنر 301). هو خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في

(28) كلنر 297.

التغير والتحول، تجمع هذه العناصر وتركت فيما بينها في عملية منتج تدمج ما هو إنساني بمعناه المعارض، وما هو تكنولوجي مشاغب، ويرى كلنر أن هذا الخطاب يتوافق من حيث التوجه مع المفهوم الأساس لدى بودريار في كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال (ص 298) من أجل فتح اللغز التكنولوجي والتعامل مع هذا التطور تعاملاً مفتوحاً وغير طبقي يتيح للإنسان أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنياً مثلما تعامل الإنسان مع الأسطورة ووظفها لصالح خطابه الإبداعي والفنى. وهنا يأتي الفارق مع الرواية العلمية من حيث إن الرواية العلمية تعتمد، في معظمها، على الخطاب العلمي المؤسسي، وشخوصها تأتي من المؤسسة، بينما تأخذ (الرواية التكنولوجية) بأطراف المهمش العلمي والشخوص المتمردة، وتسعى إلى التعامل الواقعي مع الأشياء كمقابل للخيال العلمي الذي ينشغل مع عوالم الكون المتناهية ومع كائنات متخيلة في إمبراطوريات على كواكب لا واقع لها، ومن ثم فإن أسلوب الرواية التكنولوجية يقوم على التخيل المركز المبني على الممكן والمتصور مع شفافية التوصيف، في شخصيات عجائبية وعنيفة تقاتل من أجل السلطة والبقاء في عالم المدينة الحديثة وما يتضمنه من البيوتات المالية والصناعية الضخمة. وعامل السرعة مع عامل الطاقة هما الخاصية الأسلوبية للسرد التكنولوجي، يضاف إلى ذلك عامل المفاجأة، تماماً كما هي سمات المجتمع التكنولوجي شديد التقدم، وكأنما هي بمثابة نظرية اجتماعية - حسب تعبير كلنر (299/302) الذي يقدم أعمال ويليام جبسون الروائية بوصفها علامة على هذا

الخطاب السردي التكنولوجي الجديد، ورواضعاً إياها في معادلة مع نظريات بودريار، وهو بهذا يلغى الحدود التقليدية بين ما هو سردي وما هو نظري (ص301).

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردي التقليدي كالحبكة والشخصية والقص، وتمزج العلمي بالخيالي، والفلسفي بالأدبي والبوليسى، مثلما تجمع بين البشري والآل، وهي نوع من أدبيات الأخلاق السوقية - كما يصفها كلنر (323) - فيها مسعى لجعل التكنولوجيا والمعلوماتية تحت إرادة الإنسان ومن أجله، إضافة إلى مسعها لكسر الاحتكارات الإمبريالية العلمي منها والمعلوماتي والمائى والسلطوى، ولذى فهي خطاب حرکي ونشط.

من هذا العرض ندرك الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي، وهي النظرية التي سعى دوقلاس كلنر لأن يستنبت لها جذوراً في ثقافة الوسائل وفي الخطاب السردي التكنولوجي، وستنبع على اتجهادات أخرى تؤكد الحاجة إلى النظرية النقدية الثقافية وفي الوقت ذاته تثري المسعى إليها وتضيء مسالكه.

4 - النقد الثقافي

يطرح فنست ليتش مصطلح (النقد الثقافي) مسمياً مشروعه التقدي ب لهذا الاسم تحديداً و يجعله رديفاً لمصطلحه ما بعد الحداثة وما بعد البنية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما إنه خطاب، وهذا ليس تغييراً في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضاً تغير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسسة، من دون أن يتخلّى

عن مناهج التحليل الأدبي النصي⁽²⁹⁾.

ويقوم (النقد الثقافي) عند ليتش على ثلاث خصائص هي:

أ - لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسسي للنص الجمالي، بل يفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة.

ب - من ستن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النصي والتحليل المؤسسي.

ج - إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيري هو تركيزه الجوهرى على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت وديريدا وفووكو، خاصة في مقوله ديريدا أن لاشيء خارج النص، وهي مقوله يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيري، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فووكو (Leitch 2-3).

وبناءً لذلك فإن ليتش يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) مطوراً به ما أشار إليه فووكو في كتابه (الحقيقة والسلطة) عن (أنظمة الحقيقة)، وهو المفهوم الذي لم يعطه فووكو اهتماماً كافياً. على أن ليتش يقدم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كدليل لمصطلح أيديولوجيا، ذلك المصطلح الذي جرى تحميشه بحملات سياسية، وصار يشير إلى دلالات متعارضة.

هادفاً من وراء ذلك فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي المابعد بنوي في تناوله الكلي أو التفتيسي للنص أو الظاهرة، وفي تشريحه لهما، على أن يتم النظر للظاهرة، أي ظاهرة، بوصفها نصاً. وهذا أحد إنجازات ما بعد البنوية، وهو مدار البحث في الأنظمة العقلية عند ليتش، وبه يمكننا إجراء ما يسميه بالتحليل الوظيفي، وكذا الموقف الانتقادي الوظيفي. و بما إن الأنظمة العقلية واللاعقلية غير قارة وتمر بعمليات تشكل وتحول مستمر وتظل تبدل مواقعها وحدودها فإننا لا نحصل منها على صورة متناغمة وموحدة كمسألة بارزة للعيان، والأقرب هو أن نحصل على شيء شبيه بقرص العسل حيث المزيج الشكلي المركب. ومن هنا فإن الممارسة الفعلية للتحليل ستكتشف عن أنظمة عقلية ولاعقلية ذات سمات متضاربة كأن تبدو متماسكة ومفككة في الوقت ذاته، مثلما هي باللغة التعقيد أو التعارض، حسبما تسمح به نية المحلول (Leitch 3-4).

ويأتي في الصدارة هنا قضايا الاختلاف والآخر والمعارضة مع أسلنة الذات من حيث إثباتها لذاتها وتمثلها لها، هناك حيث الهامش الذي فيه يتواجه المختلف مع المهيمن في مواجهة صارمة⁽³⁰⁾.

5 - في النقد المؤسساتي

يشير ليتش إلى التوجه الذي أخذ ينمو فيما بين المعنيين

. (30) السابق 10.

بقضايا القراءة وأسئللة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية، وتنصب تبعاً لذلك قيماً معتمدة، يقاس عليها وتحتها في الحكم وفي التذوق. منهم نقاد استجابة القارئ من مثل ليتش وفشل الذين لاحظاً أن أساليب القراءة السائدة تخضع خضوعاً ملحوظاً لأعراف وممارسات المؤسسة الأكademie التي تتولى قولبتها وضبطها، مما أدى بهذين النقاد إلى تحويل اهتمامهما العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة. وكذا فعل نقاد البنوية من مثل تودوروف وكولر في تحويل النظر من الأعمال المفردة، وجعل تركيزهما على المؤسسة الأدبية، وأنظمة القراءة. ولننقد الأقليات دور في فتح آفاق النظر النقي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط. أما نقاد ما بعد البنوية مثل ديلوز وليوتار وفوكو فقد فضحاوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة. وهذا كلّه أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة (Leitch 126).

وبما إن ليتش يبني مقولته في النقد المؤسسي على الأعمال القائمة فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالاً بارزة في نقد المؤسسة، ويعرض لأربعة أعمال من بينها عملان عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد. ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق، بما إنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية. من حيث إن صورة الشرق في الغرب تربط خطاب

الاستشراق في أبعاد أيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبي⁽³¹⁾.

في هذا العرض يسعى ليتش إلى تجنب النقد الثقافي المابعد بنويي من الواقع في حبائل المؤسسة، وأفضل حالات التحصين هي ممارسة نقد المؤسسة، وهذا درس في أخلاقيات العمل. إننا نعود إلى الأعمال العظيمة ولكن مع رغبة في قراءتها بتواضع شديد - حسب تعبير ليتش - وذلك من أجل وضع الأسئلة عنها وحولها، عن المؤسساتية وعن الطبقية والمصالح والاستبعادات والأفعال والأنماط.

وختاماً يقول إن الاسم الآخر للاختلاف الديريدي هو التمأسس (instituting)، إذ ليس هناك شيء خارج النص، مما يعني أن لا مفر من المؤسسة. والذي تفعله هو مجرد خطوة أولى في مساءلة المؤسسة (144). وكأن ليتش هنا يعيد مقوله بارت في أن لا سيل لمحاربة المعنى إلا بواسطة المعنى نفسه⁽³²⁾.

6 - التعددية الدفاعية وما بعد الحداثة

هل التكنولوجيا ضد الإنسان...؟! يقول بودريار نعم، وهو يصف أمريكا بأنها صحراء من اللامعنى، وهي صورة للماآل الذي سيؤول إليه الآخرون، وهو ماآل غير مبهج وغير إنساني في عرف بودريار، غير أن كلنر يرد عليه واصفاً إياه بالعدمية من جهة وبالمركزية الأوروبية من جهة ثانية، ويرى أن العصر التكنولوجي

E Said : Orientalism 24.

(31)

. (32) الغذامي الخطيبة والتکفیر 70.

يحمل نشوته الخاصة في هذه العلاقة الجديدة بين الإنسان والآلة، وهي علاقة دخل فيها الإنسان إلى عالم الأسرار الكبرى، واتصل مع الأحداث وقت حصولها، مما يعني أننا لسنا في عصر تكنولوجي جديد فحسب، ولكننا أيضاً في عصر ثقافي جديد ونحتاج معه إلى كشف الخطاب المعبر عن حال هذه المرحلة وشرطها الإنساني /التكنولوجي المزدوج⁽³³⁾. ولقد من بنا أن كلنر يصف الخطاب السري التكنولوجي بأنه هو خطاب المرحلة، ولا يراه يتعارض مع الشرط الإنساني. ولعل هذا هو ما جعله يتحفظ على إعلان النقلة إلى ما بعد الحداثة، ورأى أننا في مرحلة المابين، مستفيدين من الحداثة ومن التكنولوجيا، وكذا من ما بعد الحداثة، وكلها عنده ضرورية، وغير متعارضة، ومن ثم فإن البوتقة الثقافية الأمريكية، في رأي كلنر، هي خطاب في التعدد الثقافي، ولقد غاب عن ذهن بودرييار أن يرى تعدديته بسبب المركزية الأوروبية التي أعيشت عينيه عن رؤية الجديد غير الأوروبي .(Kellner 316)

هذه محاولة لتفسيرحدث التكنولوجي يطرحها كلنر، لكن الموقف النقي من الحداثة يتضاعد بما إن الحداثة خطاب مركزي مضاد للتعدد غير الأوروبي ولآخر الملون، وحمل وعداً بالمساواة والحرية لم تتحقق. ولعله من المفيد أن أنقل هنا العرض الدقيق الذي قدمته بولين ماري روزينو عن حالة ذلك الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول من الحداثة إلى ما بعد

الحدثة، وهي تضعه في ستة أسباب كالتالي⁽³⁴⁾ :

أ - بدت العلوم الحديثة وكأنها عاجزة عن إحداث النتائج الدرامية التي ظل العلماء المحدثون يعدون بها، وهذا أدى إلى تشكيك المتحمسين لهذه العلوم، جرى ذلك على العلوم الاجتماعية وعلى العلوم التجريبية معاً.

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

ب - بدأ الانتباه يتركز على إساءة استخدام العلوم الحديثة وعلى تسخير هذه العلوم، وبذا واضحـاً أن العلم الحديث منح نفسه حق تشرعـاً الأفضليـات - في بعض الحالـات - فأعلى من شأن القوة وبرر النماذـج المعيـارية، مع أنها مجرد تفضـيلـات وليسـت حقـائق علمـية. ولقد سـيـقت نـتـائـج البحـوث العـلـمـية سـوقـاً وجـري تسـخـيرـها للـبرـهـنة على وجـاهـة هـذـه التـفضـيلـات التي لم تـكـن سـوى تـفضـيلـات ذاتـية، حتى لـقد جـرـى اتهـامـ العـلـمـ الحديثـ بالـتـسـترـ على أـخـطـاءـ الـحـكـومـاتـ الـديـمـوقـراـطـيةـ منـ جهةـ،ـ والـعـملـ علىـ إـطـالـةـ عمرـ الـأـنـظـمـةـ الشـمـولـيـةـ منـ جهةـ ثـانـيـةـ.

ج - ظـهـرـ تـناـقـضـ فـاضـحـ بـيـنـ الـعـلـمـ الـحـدـيـثـ وـماـ يـفـتـرـضـ آـنـهـ سـتـفعـلـهـ وـبـيـنـ مـاـ حـقـقـتـهـ فـعـلـيـاـ وـهـذـاـ مـاـ جـعـلـ الـعـلـمـ الـحـدـيـثـ تـبـدوـ أـقـلـ مـنـ

المستوى الذي بشرت به.

د - أوقعت الحداثة نفسها في مأزق الإيمان المبني على أساس وهمي والذي يدعى أن العلم قادر على حل كل المشاكل، وهذا فتح باباً عريضاً للتحدي ظهر العلم الحديث فيه في حالة إخفاق واضح وعجز تام عن حل المعضلات العريضة التي ظهرت في القرن العشرين. وماذا يد هذا العلم لمواجهة خطر القنبلة الذرية والأسلحة الجرثومية. وماذا سيقول عن الفقر والجوع والتفسخ البيئي وما تتعرض له الأرض من تدمير مشهود...؟

ه - لقد أظهر العلم الحديث اهتماماً ضئيلاً بالأبعاد الروحية والميتافيزيقية للوجود البشري، بل لقد أظهر هذه الأمور وكأنها أمور تافهة لاستحق التأمل،

ز - لم يهتم العلم الحديث بالأهداف النموذجية أو الأخلاقية أو الغايات التي يفترض أن المعرفة والعلم وما إليهما تتجه نحوها أو سوف تتجه نحوها. إن الحقيقة التجريبية لا تتوافق مع الحقيقة التي لقمنا إياها في قاعات الدرس العلمي، ولم تعد الرؤية العلمية صالحة لممارسة الحياة أو إدارة المجتمعات - كما يقول هارمان - بقنوط واضح، متاجوايا بذلك مع ما قاله ليوتار⁽³⁵⁾ ضد العلم الحديث الذي جعل الأشياء تبدو في حالة من الحسية الصارخة، وتناست الشاعري.

ومن هذه الأسباب تخلص روزينو إلى أن (ما بعد الحداثة)

(35) انظر السابق، وقارن: 71-82 J F Lyotard : The Postmodern condition

هي ردة الفعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث. وهذا ما يجعل أسئلة ما بعد الحداثة تنصب على كل مسلمات الحداثة. ومنها تساؤل ما بعد الحداثيين عن وجاهة تعالى الحاضر على الماضي، والكلام على ما قبل الحديث، ويرفضون تفضيل الحداثة للمعتقد ولأسلوب الحياة المدنية وللفكري، والإعلاء من هذه كلها مع تحفير الريفي والفطري. وبهذا فإن ما بعد الحداثيين يعيدون الاعتبار لما هو عرفي وما هو قدسي ولما هو خصوصي وما هو لاعقلاني.

كانت الحداثة تهمل ذلك كله وجاءت (ما بعد الحداثة) لتأخذه بالاعتبار بما في ذلك مجموعة الانطباعات البشرية الأساسية كالعواطف والانفعالات والحدس والانعكاسات النفسية والتأمل، والتجربة الذاتية والعادات الخاصة، وما إلى ذلك كالعنف الذاتي والولع الروحي وكل ما هو ميتافيزيقي أو سحري، مع تقدير للوجودان الديني والتجربة الروحانية. كل ذلك يأخذ اهتماماً يتجدد في مرحلة ما بعد الحداثة⁽³⁶⁾.

حتى لقد ظهر بعض من مثقفي (ما بعد الحداثة) ممن صار ينظر بحنين عميق نحو الماضي، وخاصة إلى مجتمع ما قبل الحداثة حيث كانت الخلية الاجتماعية تعتمد على ذاتها في صياغة وجودها. واندفع بعضهم إلى تجليات حالمه حول حياة الكهوف والفطرة.

وإن كان ذلك مغامرة حالمه للبعض إلا أن الناتج النهائي هو

(36) روزينو: السابق 6.

فيما يقوله فاتيمو من أن الجديد لا يملك قيمة خاصة⁽³⁷⁾.

إن شكوك ما بعد الحداثيين حول المشروع الحداثي قد أفضت إلى مأزق فكري وعملي ولم يعد هؤلاء على قناعة بأن الذي تم إنجازه حديثا هو بالضرورة صحيح و حقيقي وجميل وأخلاقي⁽³⁸⁾.

ضاعت القناعة لأن المنجز أقل من المأمول والمتواخى. وهذا ما جعل بعض المفكرين يقول إن هناك أسباباً لعدم الثقة بالحداثة وادعاءاتها الأخلاقية ومؤسساتها المعرفية وتأويلاتها العميقية. حتى لقد ذهب تورين إلى القول إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدراً للاستبعاد وللاضطهاد والقمع⁽³⁹⁾.

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

هذا الحل المطلق تكسر على يدي البطالة والإحباط والشح

(37) انظر السابق وقارن: G Vattimo : The end of modernity 78

(38) هذا ما يراه زيجمونت بومان في بحث له يتساءل فيه عن سوسيولوجيا ما بعد الحداثة. انظر روزينو 187

(39) السابق.

المادي والمعنوي والانسحاب الشعبي والتفكك الاجتماعي الذي صار يضرب في أعماق المجتمع الغربي، ولم يجد في الليبرالية أو العقلانية أو المركزية الثقافية حلولاً لمعضلاته، مما جعل الحداثة تقف عاجزة عن الجواب.

وفي ظل هذا الحس الانتقادي، تأتي التعددية الثقافية (Multiculturalism) لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للأخر والأخرى تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذkorية، ولم تكن في التيار المؤسسي الرسمي. وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه إدوارد سعيد لاكتئاص علمي أكاديمي وإنما كمفهولة في نقد الخطاب المؤسسي عن الآخر، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالثأنيت والنسوية والأدب الأمريكي الأفريقي وما بعد الكولونيالية، وحضرت الأعراق والألوان والأجناس والجنوسة. وأسهمت الأنثربولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل، حسب ادعاء المركزية الثقافية.

هذا يعني نقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنوعه، وفي جعله خطاباً مزدوجاً، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معاً وفي آن، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكأنحيازات، ويقتسم الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد

يراهما⁽⁴⁰⁾.

7 - الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة)

- 1- يعود الفضل في طرح مصطلح (الجماليات الثقافية) Cultural Poetics إلى ستيفن قريين بلاط، مطروأً به مصطلحاً أسبق منه هو مصطلح (التاريخانية الجديدة) New Historicism، وكان قريين بلاط قد أطلق عام 1982 مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة (Genre 15:1-2) ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصة الإنجليزي أو الشكسبيري تحديداً كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولاً عريضاً لدى جماعات النقد المابعد بنويي، ونظريات الخطاب. إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد. وتمت الإطاحة بقاعدة اللاتدخل التي كانت تحرم على دارسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة، ومع ما هو في صلب حياة الناس⁽⁴¹⁾، مما أغضب حراس المؤسسة وأثار موجة من التصدي للتاريخانية الجديدة، ومصادر التأثير عليها وأهمها فوكو ونقاد ما بعد الحداثة.

ويحدد فيسر الافتراضات التي تجمع بين التاريخيين الجدد، مع كل ما بينهم من تباينات واختلافات، بخمسة افتراضات هي:
 أ - هناك شبكة من الممارسات المادية تغلف كل فعل تعبيري.

(40) عن التعددية الثقافية انظر : A F Gordon and C Newfield : Mapping multiculturalism 14 45 89.

Veeser : The New Historicism ix

(41)

ب - كل أفعال نزع الأقنعة أو الانتقاد أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما ت تعرض عليه أو تسعى إلى نقده، ذاك لأن الطرفين، الناقد والمنقود والمعارض والمعتعرض عليه، يستخدمان الأدوات ذاتها.

ج - ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول ما هو أدبي وما هو غير أدبي.

د - لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبياً أو غير أدبي أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغيير، ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل.

هـ - أخيراً يقرر فيسر أن الخطاب الواصف والمنهج النقدي للثقافة الخاضعة للرأسمالية سيكون بالضرورة مشاركاً في اقتصadiاتها- فيسر ص I^x.

وعلى إثر كليفورد قيرتز، والأنثروبولوجيين الثقافيين، سعت التاريخية الجديدة إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي، حسب مقوله قيرتز في (الوصف العميق). وذلك لأن تضع يدك على كلمة عابرة، كقول نيشنة: لقد فقدت مظلتي، وتعيد قراءتها بطريقة كاشفة تتخذ من الأشياء الحقيرة مؤشراً يكشف عن علامات السلوك الاجتماعية وعن القوى المؤثرة في ذلك المجتمع والمتحكمة فيه وفي منطق حركته. كل ذلك من خيط صغير يجر وراءه بناء كاملاً، وهذا الذي يقوله فيسر (i^x) يحيلنا إلى مقوله التشريحيين من أن مهمة الناقد التشريحي هي أن يكتشف (الطوبية) التي إذا أزاحها انهار البناء⁽⁴²⁾.

(42) الخطيبة والتکفیر 50.

7 - 2 تخلّى التاربخانية الجديدة عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصوراً يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية (background / foreground) والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ. هذا تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاساً لسياقاته. وهو ما يجعل التاربخانية الجديدة تعيد تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى، ولاشك أننا سنقول إن كل الأنظمة الدلالية نصوص بالضرورة، ولسوف نراها تقوم بتذويب النصوص الأدبية في المحلول التاريخي، دون أن تخلّى عن المنهج النقدي التحليلي في التأويل والتفسير⁽⁴³⁾. ولقد أنجزت أعمال رائدة، خاصة في نقد النهضة، توضح أن الذات المبدعة المستقلة، وأن استقلال النصوص، ليست سوى ترسيمات ظاهرية، وأنها نتائج للتفاعلات المؤسساتية التي تفرزها. ذاك لأن الذوات والنصوص لا يمكن تعريفها إلا عبر الآخر المعادي (من مثل الهنود الحمر أو السود) أو عبر سلطة الأمر والنهي (الحكومة والمؤسسة الذكرية). وتأمل من وراء ذلك أن تفتح مجالاً لقراءة التنوعات والاختلافات المتصارعة من داخل نسيج التكوين النصوصي للمؤلفين كأفراد وللخطاب كذلك، بدلاً عن التصور الذي يأخذ البنية الثقافية الاجتماعية وكأنما هي قصة عملاقة كاملة العرى توجه مجتمعاً كاملاً - فيسر - iii - x .

ومن المهم أن نشير هنا إلى تأكيدات فريبن بلات على أن التاربخانية الجديدة هي ممارسة نقدية، ممارسة وليس عقيدة أو مبدأ⁽⁴⁴⁾. وهو يؤكد ما ذكرناه عن مفهومات المحاكاة والتخييل والترميز التي تبدو عاجزة عن تحليل الظاهرة الثقافية، على أنه لا ينكر تاريخها الشري ولا يشكك بأهميتها وضرورتها للتحليل، ولكنه يشير إلى الحاجة إلى مصطلحات تكشف الوسائل التي هي مادية مثل الوثائق الرسمية والأوراق الخاصة والقصاصات الصحفية وما إلى ذلك، وكيف تحول هذه كلها من خطاب إلى آخر وكيف تصبح ممتلكات فنية. وهو يرى أنه من الخطأ الظن أن ذلك يسير باتجاه واحد، أي من الخطاب الاجتماعي إلى الخطاب الفني. ليس فحسب لأن الفني متشارب مع المؤسسة الرأسمالية، ولكن أيضاً لأن الخطاب الاجتماعي ذاته محمل بالطاقات الجمالية الفنية⁽⁴⁵⁾.

7 - 3 تأتي التاربخانية الجديدة كنظرية في القراءة والتأنويل، من حيث إنها سعي إلى أرخنة النصوص (textuality of texts) وتنصيص التاريخ (textuality of history)⁽⁴⁶⁾. والنص هنا علامة ومؤشر أسهمت التاربخانية الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية / التاريخية في اعتبارها النظري بما إنها خطاب مزدوج. والمؤسسة الاجتماعية هنا لا تروض رعایاها عبر

S. Greenblatt: Towards a Poetics of Culture.

(44)

(45) السابق 11.

L Montrose: Professing the Renaissance, The Poetics and Politics of Culture 20 منشور ضمن المرجع المذكور في الهاشم (41)

فرض القيود عليهم، فحسب، بل إنها تقرر لهم سلفاً الوسائل التي بها يقاومون تلك القيود، وهذا واحد من النتائج التي وصل إليها فوكو واستثمرتها التاريخانية الجديدة، حيث أثبت فوكو أن ما جرى اعتباره ثورة ضد السلطة لم يكن في حقيقته سوى واحدة من وسائل السلطة لترسيخ وجودها، وبه توسع السلطة وتنتقوى. ولقد حدث أن المؤسسة الثقافية الذكرية ازدادت قوة واتساعاً مع نشوء المقاومة النسوية لها لأن الأخيرة تستمد وسائلها من خطاب الهيمنة ذاته⁽⁴⁷⁾. وكلما هادنت السلطة معارضيها تحولت المعارضة ذاتها إلى خطاب مهادن، كما يقول قراف، الذي يؤكد أن نجاح الثورة يعني سقوطها كخطاب معارض، ومن ثم فإن النجاح الحقيقي هو في الإخفاق أو في الأقل أن تظل في الهاشم قدر الإمكان، وخطاب فوكو نفسه سيظل خطاباً معارضًا طالما أنه خارج المؤسسة، غير أنه مهدد بخطر كثرة المقلدين له والمتبنيين لمقولاتة مما سيدخله إلى داخل المؤسسة ليكون أحد قوانينها العتيدة (قraf 172).

هذا ما يجعل التاريخانيين الجدد يؤكدون على أهمية إحداث هذه النقلة النوعية في الوعي النقدي بأرخنة النصوص وتنصيص التاريخ، ولا شيء خارج النص - كما هو المبدأ النقدي النصوصي / التسريحي -. ولا أحد يجادل اليوم حول ما قد قاله جوته من قبل عن أن التاريخ البشري يحتاج إلى من يعيد كتابته من وقت لآخر، مما يجعل التاريخ نصاً قابلاً للتتجدد⁽⁴⁸⁾. وكأنما نبحث هنا عن

(47) G Graff : Co-optation 169 (41) ضمن المرجع في الهاشم

B Thomas: The new Historicism and other old-fashioned topics (48)

= 189 193 ضمن المرجع في الهاشم 38 وانظر أيضاً كتاب توماس الحامل

ماض قابل للاستخدام في الحاضر. وهذا الوعي بنصوصية التاريخ جعل التاريخانية الجديدة تبدو لدى البعض وكأنما هي مجرد عودة إلى الماضي، وعند آخرين هي سياق يشمل العلاقات الاجتماعية، ولأقلية أخرى هي تغيير من فوق الزمن⁽⁴⁹⁾. وبالتالي فهي تخصيب لمشروع النقد التشيريحي (Deconstruction)⁽⁵⁰⁾. على أنأخذ التاريخ بوصفه جنساً من أنواع أجناس التعبير ونوعاً خاصاً من أنواع النصوص لم يحدث إلا أخيراً ومع مرحلة ما بعد البنوية حيث عوامل التاريخ كجسد نصوصي وكإستراتيجية قرائية لهذا الجسد النصوصي وكتفسير لها (Fox-Genovese 216). والمسألة ليست حول افتراض أن التاريخ أحداث بشرية تخضع للطبع الإنساني. إن نصوصية التاريخ تؤسس لفهم مختلف لا يأخذ بمقولة الطبيعة البشرية، من حيث إن البشر يتعرضون لعملية إخضاع تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث، وأهم من ذلك أنها تضعهم في شبكة اجتماعية وفي منظومة علاماتية تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم وتتعالى على سيطرتهم، ولذا لا يكون التاريخ مجرد حفائق وأحداث بمقدار ما هو منظومة علاماتية ألسنية⁽⁵¹⁾.

هي علاقة معقدة من داخل التجربة الإنسانية بين الخطاب

= للعنوان ذاته، ص 78-115.

E Fox-Genovese : Literary Criticism and the Politics of the New (49)

Historicism 215 ضمن المرجع في الهامش (41)

(50) شرحت في كتابي الخطيئة والتکفير وجهة نظری في استخدام هذا المصطلح وترجمته إلى (التشريحية) ص 50

Columbia Dictionary 207.

(51)

كتعبير، والخطاب كظاهرة و فعل حادث وكتأويل لذلك كل، وكما تتساءل فوكس - جينوفيس (219): هل سيكون للشجرة الساقطة صوت إذا لم يكن هناك من يسمع سقوطها، أو بتعبير حديث: هل للتفكير وجود إذا لم يكن هناك من يكتبه؟!

إن المحاولة التي تستحق الاعتبار هي ذلك المسعى الجذري للقفز من فوق هذا المأزق، والذي يحتسب النص على أنه مجتمع وثقافة وتاريخ، مع الإحساس أنه هو هذه جميعها أو أنه هو كل ما يمكننا أن نعرف، كما أنه وسيلة الوحيدة إلى التعرف على هذه الأشياء.

وكما تؤكد الباحثة فإن الحكمة الجاهزة التي تقدمها الثقافة المؤسساتية حول الانظام وحول معادلة الأسباب والتائج والذاتي والموضوعي، كل ذلك لم يعد مقنعاً. والكل يدرك أن مجموعة من العدديات تحكم الآن بعالمنا: عدم الجزم وعدم اليقين وعدم الوضوح، مما أدى إلى تهشيم حنيننا المطواع للإمساك بنظام الأشياء. والذين لا يرون ذلك لا يفعلون شيئاً سوى أن يخدعوا أنفسهم في عرف جينوفيس. واليقين البرجوازي حول النظام المنطقى للأشياء جرى اتهامه بالتمرکز المنطقى، ودخل الخطاب فعلياً في لغة الشك، مما جعل أناساً كثيرين يرون أن هذه حال من الفوضى، بينما يرى آخرون أنه علامة على شمولية معرفية - ص 219 - .

هذه إذن الأجزاء المعرفية التي تحيط بالتاريخانية الجديدة وتفرض مشروع الخطاب النقدي المتولد عن أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ بحثاً عن يقين متجدد من إنتاج الذات الباحثة،

حسبما يمكن أن نفترس به الحدث البحثي.

7 - 4 في عام 1980 طرح قرين بلاط مصطلح (الجماليات الثقافية) ولكنه بعد عامين أخذ يستخدم مصلح التاريخانية الجديدة، ثم يعود في عام 1988 إلى مصطلحه الأول. كل ذلك في غمار همه بقراءة خطاب النهضة، حيث يسعى للكشف عن الأساليب التي بها تتشكل القناعات والخبرات الجماعية، وكيف يتنتقل التعبير عنها من أداة تعبيرية إلى أخرى، ومتى تصبح خطاباً فنياً قابلاً للتداول، وكيف يجري رسم الحدود الفاصلة وفرز الممارسات الثقافية بين أشياء اعتبرت فنية وأخرى حرمت من هذه الصفة، مستعيناً بمفهوم الثقافة كما عند قيرتز، وما تطروحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأثربولوجيا الوصفية. ناقلاً التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية، كبديل عن التصور الذي يتخذ من المبدع الفرد أو النص المفرد أساساً وجوهراً، هذا التصور الذي تبدو معه الثقافات وكأنما هي مجرد هبة فنية لمبدع فرد نفت فيها من روح فنه وعقريته، وليس للثقافة من أحلام ووجدانات وحكايات إلا ما تفتقت عنه مواهبه، وما تناثر من هباته. وهذا التوجه نحو البعد الجمعي مرتبط بالمفهوم النصوصي من كون اللغة ذاتها ذات قيمة جماعية - كما هي مقوله بارت⁽⁵²⁾ -، وهو ما يؤثر قرين بلاط تسميته بالجماليات الثقافية، هادفاً إلى تحليل التشكيل الجمعي للفعلية الثقافية، وإلى فحص العلاقات الداخلية لهذه الفعلية. ويحدد غايته بأنه يريد أن يكشف عن أسباب وحقيقة القوى الأسرة

(52) الخطابة والتکفیر 129

التي تمتلكها الثقافة عبر خطاباتها وممارساتها ومضامينها. عن تلك التي يسميها بالطاقة، مستدعاً الجذر الإغريقي لكلمة (Energy)، لافتاً النظر إلى أصلها البلاغي، لا الفيزيائي⁽⁵³⁾.

هذه الطاقة الفاعلة هي ما يتوجب على الأنثروبولوجي أن يحسب حسابها، كما فعل قيرتز، ويخفف من الاندفاع نحو سلسلة الأعراف والمؤسسات ويلتفت إلى الطرق التي بها يفسر الناس خبراتهم. وهذه أيضاً هي مهمة الناقد المهتم بالسؤال الثقافي⁽⁵⁴⁾.

ومع حرصه الشديد على التفريق بين ما هو مادي وما هو نصوصي، فإنه لا يفرط بالتاريخانية، ويؤمن بالجمع بين البعدين الشكلاوي والتاريخاني، كما هي مقوله أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ - كما وضحتنا أعلاه - .

8 – الناقد المدني

طرح ادوارد سعيد مصطلح النقد المدني (Secular Criticism) عام 1983 في مقدمة كتابه (العالم والنص والناقد)⁽⁵⁵⁾ ومر على المصطلح زمن لم يحظ فيه بقبول من النقاد، كذلك القبول والانتشار الذي حدث لنقده لخطاب الاستشراق، غير أن سعيد لم يغفل عن مصطلحه هذا وظل يعود إليه ويعاود الوقوف عليه، ولقد أخذ عدد من النقاد الآن يعودون إلى المصطلح مما أحيا الحديث

S Greenblatt : Shakespearean Negotiations 5 6. (53)

Greenblatt : Renaissance Self-fashioning 4. (54)

Said : the World , the Text , and the Critic 1. (55)

عن المفهوم، وهو مصطلح يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسستي الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيوتها كحدث غير منهج، وسعيد هنا يرى أن على الناقد أن يتحول هذا التعارض بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته، مع افتتاحه على الأقليات المهمشة من أجل إحضارها إلى المتن ⁽⁵⁶⁾ الثقافي، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمي إنساني، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه.

ولا بد من وضع الناقد والنص معاً في حالهما الفعلية من حيث وجود بعدين متباينين معاً هما بعد الجمالي والثقافي، من حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية، وبما إن اللغة ظرفية مع ما تملكه من إمكان جمالي فإن النص ظرفي أيضاً، والناقد بما إنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك، وهذا ما أدى بسعيد لأن يطور مقولته ريكو عن تجاور المخاطبة مع الظرف، بأن طرح مصطلح (Worldliness) ⁽⁵⁷⁾ ليدل على تمازج الجمالي بالظرفي، وعلى دنيوية وواقعية النص، وربما جاز لنا أن نقول: تاريخية النص بالإحالـة إلى مقولـة (أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ) كما عرضناها أعلاه. ولقد أفاد سعيد من نظرية المدرسة الظاهرية القرطبية عن ابن حزم وابن جني وابن مضاء القرطبي ⁽⁵⁸⁾، حيث

(56) السابق 220، 224، 225.

(57) السابق 34.

(58) السابق 36.

نبه إلى ما لدى المدرسة الظاهرية من أفكار في تفسير النصوص لا تعزل النص عن تفاعلاته الواقعية والبشرية والثقافية، فالنص ظاهرة تعبيرية ظرفية، وبما إنه كذلك فلا بد إذن من وقوف الناقد على هذه الحافة التي تجعله في موقع جامع بين الثقافة والنظام، بين التعبير الحر والتعبير الممأسس، ولذا يتحتم عليه أن يرى فعل المؤسسة من جهة وأن يحرر نفسه من سلطتها عليه وعلى النص، وهذا ما مكن سعيد من كشف خطاب الاستشراق وخطاب الثقافة الإمبريالية، في حين أنه وضع نفسه في موضع المشارك الفعال من دون أن يتقييد باتتماء يؤطر حريته، كما فعل مع الحركة الفلسطينية حيث ظل فعالاً ومشاركاً دون أن ينضوي إلى أي من التنظيمات الفلسطينية مما ضمن له موقفاً نقدياً حراً فيما بين النظام والثقافة، كما هي صورة الناقد المدني عنده.

ومن اللافت أن ادوارد سعيد يقدم ذاته وكأنما هي نص ظرفي/ ظاهري، حسب مدلولات مصطلحاته، أي أنها ذات تقع على الحدود كلها ممسكة بكل الخيوط الحدودية دون أن تحيبس نفسها في داخل أي حد من تلك الحدود، فالحدود بدايات لأشياء تنطلق إلى ما بعد الحد، وليس نهاية لما هو وراء الحد. وحينما جلس سعيد على سرير العلاج الكيماوي من مرض اللوكيميا، كان طبيبه هندياً في مستشفى يهودي في نيويورك، وكان مساعد الطبيب من الهند والأمريكيين الأصليين، وفريق الممرضات إيرلنديات، بينما المريض مهاجر فلسطيني، وهذا تجسيد واقعي لتجاوز الحدود ولكن الذات الناقدة تقع تحت التشريح الظيفي وتشترك أنفاس العالم والأقليات والمهمشين في فعل يمس الجسد

مباشرة، وكأنما الذات نص مدنی ظاهري بما إنها (في) الظرفية التاريخية⁽⁵⁹⁾.

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

(59) وردت هذه الحكاية في مقالة سعيد في جريدة الحياة 29/11/1999.

www.alkottob.com

الفصل الثاني

النقد الثقافي / النظرية والمنهج

www.alkottob.com

- 1 -

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

على أننا حينما نضع تساؤلنا هذا في الصدارة فإننا - أولاً - نستحضر المعنى الأبعد لمصطلح (أدبي) و (أدبية) وبه نبادر إلى استبعاد المعنى الأكاديمي / الرسمي لمصطلحي أدبي وأدبية، وهو ذلك التصور السائد عن أن الأدبي هو الخطاب الذي قررته المؤسسة الثقافية حسب ما توارثه من مواصفات بلاغية وجمالية، قديمة وحديثة. وبهذه المواصفات يتم الفرز والتصنيف، وتتم عمليات استبعاد كثيرة. حيث هناك فنون راقية، ومن تحتها ودونها تأتي أشياء لا تمنحها المؤسسة صفة الرقي. وكلنا نعرف كيف

جرت معاملة (ألف ليلة وليلة) التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس، وهذه صفات تكشف عن النسق الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي في نظرته إلى الآخر المختلف والضعف كالمرأة والطفل، وفي نظره إلى خطاب يتنسب إلى هؤلاء الضعفاء مما يجعله محتقرًا مثلهم. وفي مقابل ذلك نرى تقديرًا عاليًا لكتاب (كليلة ودمنة) لأنه يتنسب إلى المؤسسة الثقافية الرسمية فكاتبه (مترجمه) هو أحد فحول الخطاب الثقافي، كما أنه كتاب معمول للملوك ومن يوصفون بالعقلاء، وهو لهذا ينطوي على الحكمة والعقل، لا على متعة السفهاء كما في (ألف ليلة وليلة)، ومن ذا يقارن ملوك الهند وفلرس وبلاطات العباسين، والمؤسسة الثقافية العربية / الفارسية ذات الجاه والوجاهة، من يقارن ذلك مع آداب الرعایا والنساء...!

هذا مثال واحد على عمليات التصنيف والاستبعاد، وغيره كثير مما أو جد مستوى رسمياً وأخر شعبياً. وهذا جنى على الخطابين معاً، حيث انفصل الأدب الرأقي واكتسب قيمة متعلالية ليس على الرعایا فحسب وإنما أيضاً على المؤسسة النقدية ذاتها، فصار لا ينظر إليه إلا عبر قيمته الجمالية المتعلالية. فهو جمالي بالضرورة وإذا ما أردت نقده فأنت لا تنقد إلا شرطه الجمالي، كأن يكون فيه ما لا يتفق مع الأعراف البلاغية أو أنظمة التعبير المؤسستي مما عطل الحس النقدي الفعلي في الثقافة، وجعل الناقد واحداً من حراس المؤسسة ولم يتتطور الوعي النقدي تبعاً لذلك لأن النقد سلم واستسلم لشروط المؤسسة التي أسهم الناقد في إيجادها والحفاظ عليها. وليس بعجیب أن الأوائل لم

يستخدموا مصطلح (ناقد) استخداماً تصفيفياً، ولم يتسم به أحد منهم. كما أن المتأخرین حينما اتخذوا هذا المسمى لم يعطوه بعدأً نقدیاً متتجاوزاً للشرط الجمالي المؤسساتي، ومن ثم ظل الفعل النقدي يدور حول دوائره النسقية ولم يتوجه إلى كشف عيوب الخطاب، بما في ذلك عيوب المؤسسة النقدية ذاتها ودورها في تنميـت أفعال الاستقبال والتذوق والتـأويل، وإخضـاع فعل القراءة لشروط المؤسسة وأحكامها، وما كان جميـلاً في نظر الناقد القديـم ظل جميـلاً لدى الناقد الحديث، وليس من فارق إلا من حيث وجـوه معالجة ذلك الجميل واستخراج تأويـلات مختـلفـة له. وظل أبو تمام والمتنبي فـحلـين سـامـقـين ولم نر ما أحـدـثـاه في أنساقـنا الثقـافـية من عـيـوبـ خـطـيرـةـ، هـمـاـ وـآخـرـونـ غـيرـهـمـاـ، منـ مـثـلـ نـزارـ قـبـانـيـ وـأـدـونـيسـ اللـذـينـ سـنـفـاجـاـ إـذـاـ ماـ اـكـشـفـنـاـ كـمـ هـمـاـ رـجـعـيـانـ فيـ حـيـنـ أنـ المؤـسـسـةـ النـقـدـيـةـ تـؤـكـدـ عـلـىـ تـقـدـمـيـتـهـمـاـ، خـاصـةـ تـقـدـمـيـةـ أـدـونـيسـ الـتـيـ يـبـلـغـ التـسـلـيمـ بـهـاـ حدـ الـقـدـاسـةـ، وـلـسـوـفـ نـرـىـ عـكـسـ ذـلـكـ لـدـيـهـمـ جـمـيـعـاـ، وـلـدـىـ الـخـطـابـ الثـقـافـيـ الـمـهـيـمـ عـرـبـيـاـ، مـاـ سـنـفـ عـلـيـهـ فـيـ الـفـصـولـ، الـثـالـثـ وـالـرـابـعـ وـالـسـابـعـ.

هنا نقول إن مصلح أدبي وأدبية لا بد أن يتحررا من قيد التصور الرسمي المؤسساتي ، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لابد من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي ، والإفصاح عما هو قبحي في الخطاب ، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات فإنه لابد أن نوجـدـ نـظـريـاتـ فـيـ (ـالـقـبـحـيـاتـ)ـ أيـ فـيـ عـيـوبـ الـجـمـالـيـ وـعـلـلـهـ ، وـهـيـ نـوعـ مـنـ عـلـمـ الـعـلـلـ -ـ كـمـ فـيـ مـصـطـلـحـ الـحـدـيثـ ،

الذى يبحث عن علل في المتن أو في السند أو فيما معاً، وفي ذلك جهود ضخمة تحتاجها كمثال نقدي حي ومجرب.

على أن الأداة النقدية كمصطلح وكنظرية مهيبة لأداء أدوار أخرى غير ما سخرت له على مدى قرون من الممارسة والتنظير من خدمة للجمالي وتبرير له وتسويق لهذا المنتج وفرضه على الاستهلاك الثقافي، وبما إن الأداة النقدية مهيبة لهذه الأدوار النقدية الثقافية، خاصة مع ما تملكه من الخبرة في العمل على النصوص، ومع ما مرت به من تدريب وامتحان لفاعليتها في التحليل والتأويل المنضبط والمجرب، فإن التفريط بها أو التخلّي عنها سيحرمنا من وسيلة ناجعة وسيجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس أو لهيمنة المقوله الفلسفية التي يستند إليها تفكيرنا، وهذا ما حدث فعلاً للنقود المتلبسة بالمصطلح الفكري، وهو مصطلح مؤسستي، وإن كان معارضاً، مما يجعلنا نشهد خطاباً متلبساً بالفكرة وما هو بنقدي بمقدار ما هو افتراض موازٍ، والفرق هنا ليست نقدية، وإنما هي في التفسير والتوظيف، مما يعزز أنساق الخطاب المضمرة، ويفسيف إليها أنساقاً أخرى لها نفس القوة في الفرض والهيمنة وخلق حس استسلامي غير نقدي لدى جمهور الثقافة.

إذن نحن بحاجة إلى نقلة نقدية نوعية تمّس السؤال النقي ذاته. ولكن ذلك لن يتحقق ما لم تحول الأداة النقدية ذاتها أيضاً، وهو تحول أو تحويل ضروري مذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها الأدبي وموصوفة به، فالنقد موصوف بأنه أدبي مثلاً أن النظرية تقيد دائماً بصفة الأدبية، والأدبية هنا هي المعنى

المؤسسيّي لهذا المصطلح. من هنا لا بد أن نخلص ما هو أدبي من حده المؤسسيّي، ولابد أن نفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفيّة بعيداً عن مملكة الأدب، كأنواع السرد وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليدية وغير المؤسسيّة، وحسبما هو التصور السيويولوجي الحديث⁽¹⁾ فإن كل ما هو دال فهو لغة وخطاب تعبيري، سواء كان حركة أو فعلأً أو هيئة أو نصاً، كل ذلك أنظمة في الخطاب ولذا فلا وجه للتمييز بين خطاب راقٍ، وأخر غير راقٍ، خاصة وأننا نلاحظ أن غير المؤسسي هو الأكثر تأثيراً وفعلاً في الناس، ولنقارن بين أي قصيدة حديثة أو قديمة وبين غيرها من الخطابات المهمّلة نقدياً. وغير المعتبرة مؤسسيّاً كالنكتة والأغنية والإشاعة، ولننظر في أيها أكثر أثراً في الناس، وعلىنا ألا نجنح إلى إنكار أدبية هذه الأنماط التعبيرية إذ إنها مكتنزة بالطاقات المجازية والكتائية والترميزية، وتتحرّك ضمن أنساق عميقة وخطيرة، والشاهد على ذلك هو في طاقتها التأثيرية الهائلة التي لا ينافسها فيه أي خطاب رسمي مهما بلغ الترويج له أو محاولات ترسّيخه. هذا أمر غفل عنه النقد رغم أهميته ورغم قدرة النقد على معالجة هذه الخطابات، لو لا عقدة المصطلح المقيد بالقيد الرسمي المؤسسي المسمى بالأدبية...!

إن تحرير المصطلح من قيده المؤسسي هو الشرط الأول لتحرير الأداة النقدية، مذ كان الارتباط بين الاثنين أزلياً. وأطروحتنا في هذا الفصل هي حول هذا الأمر بالذات، حيث إن

(1) عبد الله الغذامي: الخطابة والتکفیر 41

إعمال المصطلح النقدي الأدبي إعمالاً لا يتسمى بالأدبي، ويتخذ له صفة أخرى هي الثقافي، يستلزم إجراء تحويرات وتعديلات في المصطلح لكي يؤدي المهمة الجديدة على ذاكرة هذا المصطلح وهي ذاكرة مكتنزة بالتجارب ومتلبسة بها، ولن تخلص هي ولن تخلص نحن معها من هيمنة الاصطلاح إلا عبر هذا التحويل الذي هو عملية تحرير فعلي لنا وللأداة. وهذا ما سنعالج في الفقرات التالية.

- 2 -

كيف يمكننا إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي...؟

نحتاج هنا إلى عدد من العمليات الإجرائية هي:

- أ - نقلة في المصطلح النقدي ذاته.
- ب - نقلة في المفهوم (النسق).
- ج - نقلة في الوظيفة.
- د - نقلة في التطبيق.

ولسوف نقف على هذه القضايا واحدة واحدة.

2 – 1 النقلة الاصطلاحية

لن يكون من الحكمة الافتراض أن المنظومة المصطلحية النقدية ستخضع بسهولة وانقياد لأي تغيير فردي يقوم به باحث مجتهد، كما أنه لن يكون صحيحاً أن نفترض الإحاطة بكل ما قدمه النقد في تاريخه الطويل والمتنوع، ولكن الذي بوسعنا أن

نفعه هو أن نستخلص نموذجنا النظري والإجرائي مما هو أساس نقدي للمشروع الذي نزمع التصدي له، وهو ينحصر تحديداً في توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنى بالأدبي/ الجمالي، توظيفها توظيفاً جديداً لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالاً نوعياً يمس الموضوع والأداة معاً، ومن ثم يمس آليات التأويل وطرائق اختيار المادة المدرسة، بدءاً من أساليب التصنيف ذاتها والتعرف على النصوص والعينات التي كان يتحكم بها الشرط الأدبي بمعناه المؤسسي .

والنقطة الاصطلاحية بما إنها أولى النقلات وأهمها ستشمل ستة أساسيات اصطلاحية هي :

أ - عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)

ب - المجاز (المجاز الكلي)

ج - التورية الثقافية

د - نوع الدلالة

هـ - الجملة النوعية

و - المؤلف المزدوج

هذه أساسيات ستة ستتشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروعنا في (النقد الثقافي) وسنوضح ذلك بالتفصيل :

أ - عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية) :

لاشك بأن رومان ياكوبسون قد خطى خطوة متقدمة باتجاه تعزيز أدبية الأدب، وأسهم من ثم بتقديم إجابة على السؤال القديم

عما يجعل النص اللغوي يكتسب صفة الأدبية، أي ما الذي يجعل الأدب أديباً، وذلك حينما استعار النموذج الاتصالي، ونقله من الإعلام إلى النظرية الأدبية.

وكما هو متداول الآن فإن النموذج يقوم على ستة عناصر هي: المرسل والمرسل إليه، والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة، ووسيلة ذلك كله هي أداة الاتصال. وتتنوع وظيفة اللغة حسب تركيزها على عنصر أو آخر من هذه العناصر، وتكون الوظيفة الأدبية / الجمالية حينما ترکز الرسالة على نفسها⁽²⁾. وهذا إنجاز نقيدي كان له أثره الكبير على الدراسات الأدبية، غير أنه وكما هو واضح يمعن في التركيز على الأدبية، وهذا لا يخدم مشروعنا في تحرير المصطلح، ولن يكون تجاهل النموذج هو السبيل إلى التخلص.

لذا فإننا هنا نقترح إجراء تعديل أساسى في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما نسميه بالعنصر النسقي. وما دامت عملية الاتصال تتم من مرسل إلى مرسل إليه بينهما رسالة، تصل عبر أنواع من الوسائل التوصيلية، وتقوم على شفرات يستعين بها المرسل إليه على فهمها بالسياق المشترك بين أطراف الاتصال، وهذه عناصر جوهرية لحدوث فعل الاتصال وفعل التفسير، وإذا ما أضافنا العنصر السابع (العنصر النسقي) فإننا بهذا نتيح مجالاً للرسالة ذاتها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي (ولسوف نوضح مقصدنا من استعمال كلمة نسقي ومفهومنا للنسق في الفقرة

(2) ناقشت ذلك كله في الخطابة والتکفیر . 7

المرقمة ب (3).

في هذا الإجراء ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى وظائفها الست الأولى المرتبطة بالعناصر الستة، وهي النفعية والتعبيرية والمرجعية والمعجمية والتنبيهية والشاعرية (الجمالية)⁽³⁾. و نحن لا نخترع للغة وظيفة جديدة مثلاً أن ياكوبسون لم يصنع تلك الوظائف ولكنه كشفها للبحث وللناظر. وليس من شك أن كافة أنماط الاتصال البشري تضم دلالات نسقية، تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسر. والنصوص التي لاتسمى عادة بالأدبية هي الأكثر انفعالاً مع الوظيفة النسقية، من دون أن ينتفي ذلك عن النصوص الأدبية أيضاً.

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

(3) السابق 7 وانظر المarsi: الأسلوبية والأسلوب 154.

. فحسب.

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

المرسل إليه	<u>الشفرة</u>	المرسل
المرسل إليه	<u>السياق</u>	المرسل
المرسل إليه	<u>الرسالة</u>	المرسل

أداة الاتصال

العنصر النسقي

وتكون وظائف اللغة حينئذ سبعاً بإضافة واحدة إلى المست المعمودة، وهن كالتالي:

- 1 - ذاتية / وجدانية (حينما يركز الخطاب على المرسل)
- 2 - إخبارية / تفعية (حينما يركز الخطاب على المرسل إليه)
- 3 - مرجعية (حينما يكون التركيز على السياق)
- 4 - معجمية (حينما يكون التركيز على الشفرة)
- 5 - تنبهية (حينما يكون التركيز على أداة الاتصال)
- 6 - شاعرية / جمالية (حينما تركز الرسالة على نفسها، وهذه هي إضافة ياكوبسون التي بها أجاب على سؤال الأدبية وكيف تحول اللغة إلى صفتها الأدبية)
- 7 - الوظيفة النسقية (حينما يكون التركيز على العنصر النسقي، كما هو مقتربنا لاجتراره وسيلة منهجية لجعل النسق والنسقية منطلقاً نقدياً، وأساساً منهجياً. وهذا هو المنطلق الأول

في مشروعنا النظري.

ب - المجاز والمجاز الكلي :

ما زال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوصي، غير أن ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية، وليس قيمة بلاغية/ جمالية كما هو ظاهر الأمر. ولقد سيطر التصور البلاغي على مفهوم المجاز وعلى فعله، حتى لقد صار المجاز بحد ذاته مؤسسة ذوقية ومصطلحية تحكم بشروط إنتاج واستقبال النصوص، مع أن هناك مقوله مبكرة تشير إلى أن اللفظ قبل استعماله ليس حقيقة ولا مجازا⁽⁴⁾، وأن الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ. هذا يجعل (الاستعمال) هو المستند في الوصف والتعرف، ولاشك أن الاستعمال فعل عمومي جمعي، وليس فعلاً فردياً، أي أنه أحد أفعال الثقافة. وهذا يتطلب منا أن نجعل (الاستعمال) أصلاً نظرياً ومفهوماتياً، بمعنى أن هناك أنماطاً سلوكية ثقافية تتحرك وتفاعل وعبر هذا التحرك والتفاعل تتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب، ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يَعمل ويُعمل به، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي.

من هذا المدخل نأتي إلى قضيتنا في نقد المفهوم البلاغي للمجاز، وفي اقتراح مفهوم ثقافي للمجاز يوسع من مجاله ويهيءه

(4) المختصر في أصول الفقه 43.

لاستعمال نceği أكثر وعيًا بالفعل التسقي وتعقيداته.

فالمفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة، وإذا زاد فعن الجملة، وهو ما يسمى بالمركب، ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب. وبما إن نظرية المجاز تقوم أصلًا على الأزدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة الحقيقة والمجاز والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى معنى آخر، مع تجاور المعنين معاً وإمكانية أخذهما معاً في الاعتبار، إذا أخذنا هنا التصور الأولي للمجاز، وتمعنا في الفعل الثقافي مع وظيفة اللغة من حيث أداؤها التعبيري المباشر ثم من حيث أدوارها التأثيرية غير المباشرة، وهما وظيفتان متصاحبتان وليس من شك في وجودهما معاً ولا في تأثيرهما على علاقتنا مع اللغة، إذا أخذنا هذا الأزدواج الدلالي بالاعتبار، فإننا سندرك أولاً أنه أزدواج على مستوى كلي وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب، ثم إنه أزدواج يمس علينا باللغة ذاتها ويفعلها معنا وفيينا، بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أولين أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو هذا الذي نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها. وحينما أقول وغيرها فإنني أحيل إلى وظائف اللغة المست مجتمعة كما ذكرناها أعلاه. وكل ما هو من الأفعال اللغوية المعروفة في إنتاج الدلالة وفي فهمها وتأويلها فهو من المستوى الحضوري القابل للمثل والحصر، حتى وإن بدا غامضاً أو مركباً فإنه يظل داخل مجال الحضور اللغوي، وهذا يمثل كل ما تعارفنا عليه في الدرس البلاغي والنceği وفي نظريات الاستقبال والتأنويل.

أما بعد الآخر فهو بعد الذي يمس (المضمر) الدلالي

للنطّاب، هذا المضمر الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية.

هذا بعدهان كليان في اللغة يحتاجان إلى مفهوم ذي بعد كلي أيضاً ليتسنى لنا بحثياً أن نكشف عنهم، وكما أثبتت مفهوم المجاز قدرة فائقة في كشف وتسمية التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة فإن توسيع المفهوم سيساعدنا على كشف الازدواج الدلالي الأخطر، ذلك الازدواج الذي يتلبّس الخطاب الثقافي بعده الكلّي الجماعي.

وعبر العنصر النسقي وما يفرزه من وظيفة نسقية، وعبر توسيع مفهوم المجاز ليكون مفهوماً كلياً لا يعتمد على ثنائية الحقيقة / المجاز، ولا يقف عند حدود اللحظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال، فإننا نقول بمفهوم (المجاز الكلّي) متصاحباً مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنان معاً مفهومان أساسيان في مشروعنا في (النقد الثقافي) كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي.

ج - التوريّة الثقافية:

يستطيع الواحد منا أن يقول إن أهم منجزات البلاغة المصطلحية هو مصطلح (التوريّة) غير أن هذا المصطلح يعني من مثل ما تعاني منه المنظومة المصطلحية البلاغية، من حيث إنها تُعني بالظواهر التعبيرية المقصودة فعلياً في صناعة الخطاب وفي تأويله. ولقد ورث النقد الحديث هذه الخاصية البلاغية. ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون

بالمضمرات النسقية، وهي مضمرات لا تعين المصطلحات البلاغية أو النقدية الأدبية على كشفها أو التركيز عليها، وهذا ما يدفع بنا إلى إجراء تعديلات توسيع من قدرة المصطلح على العمل، ولا تحرمنا من الخبرة الاصطلاحية المدرية.

وفي مصطلح التورية نجد الازدواج الأساسي حول بعدين دلاليين أحدهما قريب والآخر بعيد، وهذا منطلق مهم جداً للنقد الثقافي غير أن الخلل يأتي من أن المفهوم التقليدي للتورية يشير صراحة إلى أن المقصود هو المعنى البعيد. وهو بهذا يخضع العملية للقصد أي للوعي ويتحولها وبالتالي إلى لعبة جمالية. وهذا هو ما ورط البلاغة في الجمالي البحث وجعلها علماً في جماليات اللغة وحرمتها من القدرة على أن تكون أداة في نقد أو قراءة أنساق الخطاب، وهذه حال النقد أيضاً. مما حصر الفعل النقدي في ما هو في مجال الوعي، وصارت مهمة الناقد ليست في الكشف ولكن في التفسير. وهي لا تخترع الجمالي ولا تؤسسه ولكنها تقول لنا، فحسب، لماذا الجميل جميل - كما هو السؤال البنوي حسب تحديد شتراوس⁽⁵⁾ - وتقول لنا كيف لنا أن نحاكي الجمالي وأن نتذوقه، وتعجز عن كشف المضمر أو التعامل مع العيوب النسقية ومعضلات الخطاب الثقافي، لأنها مقيدة بقيود الجمالي من جهة وقيود الوعي من جهة أخرى.

وإذا ما كانت التورية تقوم على هذا الازدواج الدلالي بين بعيد وقريب، وهو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا

(5) الخطبة والتکفیر 78.

عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر، مع الأخذ بالاعتبار أن الشق المعلن من الخطاب قد خدم نقدياً وعلى نطاق واسع، بينما جرت الغفلة عن الأنساق المضمرة مع جليل أثرها وخطرها، فإن استعارة مصطلح (التورية) ونقله من علم البلاغة إلى حقل (النقد الثقافي) يستلزم توسيع المفهوم ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنما ليدل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولاشعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ. هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعاية الخطاب من مؤلفين وقراء. والكشف المنهجي عنه يتطلب أدوات خاصة تأتي التورية في مقدمتها، لكن بمعنى (التورية الثقافية) أي حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فاعلية وتأثيراً من ذلك الوعي. وهو طرف دلالي ليس فردياً ولا جزئياً إنما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات - باعتبارها أنواعاً من الخطابات - مثلما ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة، وهذا هو المدلول الأشمل لمصطلح (التورية الثقافية) كما هو الهدف من المشروع النظري والإجرائي لهذا الكتاب.

د - نوع الدلالة (الدلالة النسقية):

بني النقد الأدبي مشروعه في العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة في تمييزه بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، حيث تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك توازن عددي أو إنشائي بين الدلالتين إذ

قد نجد دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصاً كاملاً أو مجموعة من النصوص أو الأعمال كالرواية مثلاً أو النوع الأدبي كالشعر العذري، وقد تقتصر على جملة واحدة كالمثل . بينما الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة نحوية وبشروط التوصيل اللغوي وحدوده⁽⁶⁾.

إذن هناك دلالتان تشكلان المفهوم المحوري للتمييز النقطي الأدبي ، ونحن هنا وبناء على منطلقنا من العنصر السابع من عناصر المخطط الاتصالي ، سنقترح نوعاً ثالثاً من أنواع الدلالة هو (الدلالة النسقية) وإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية / توصيلية ، بينما الدلالة ضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة ، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات مشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً ، لكنه ويسبب نشوئه التدريجي تمكّن من التغلغل غير الملحظ وظل كاماً هناك في أعماق الخطابات وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقطي لانشغال النقد بالجمالي أولاً ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء . وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود وبالتالي تظل باقية ومتحكمة فيها وفي طرائق تفكيرنا ، ومهما جرى لنا من تغيرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية ، بسبب تحكم النسق فيها ، حتى ليظهر الحداثي رجعياً والديموقратي دكتاتورياً على الرغم من دعوى الطلائعية والتعددية . كما ستحاول

(6) عن الدلالة وأنواعها وحالاتها أنظر الخطينة والتکفیر 125 . 132

أن ثبت في الفصل السابع.

المهم هنا أن نسلّم بضرورة إيجاد نوع ثالث من الدلالة هو (الدلالة النسقية) وعبر هذه الدلالة سنسعى إلى الكشف عن الفعل النسقي من داخل الخطابات.

وتكون الدلالات حينئذ كالتالي:

1 - الدلالة الصريحة، وهي عملية توصيلية

2 - الدلالة الضمنية، وهي أدبية جمالية

3 - الدلالة النسقية، وهي ذات بعد نceği ثقافي، وترتبط بالجملة الثقافية كما سنرى في الفقرة التالية.

هـ - الجملة النوعية (الجملة الثقافية):

تبعاً لقولنا بالدلالة النسقية فإنه من اللازم أن نستعين بمفهوم خاص للجملة، فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية، فلا بد لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تولد، وهو هنا ما سنسميه بالجملة الثقافية. و (الجملة الثقافية) هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية. بحيث تميز تميزاً جوهرياً بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، ويطلب منا وبالتالي نموذجاً منهجياً يتواافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادرًا على التعرف عليها ونقدها.

وستكون أنواع الجمل ثلاثة كالتالي:

1 - الجملة النحوية، المرتبطة بالدلالة الصريحة.

- 2 - الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.
- 3 - الجملة الثقافية المترولة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة.
- على أن مفهوم (الثقافة) هنا يأخذ بمقولة قيرتز في أن الثقافة ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي الذي يتبناه قيرتز هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات، كالطبخة الجاهزة، التي تشبه ما يسمى بالبرامج، في علم الحاسوب، ومهمتها هي التحكم بالسلوك. والإنسان هو الحيوان الأكثر اعتماداً على هذه البرامج التحكيمية غير الطبيعية من أجل تنظيم سلوكه. ومن أبلغ الحقائق عنا أن الواحد منا يبدأ حياته متطلعاً لأن يعيش ألف نوع من الحيوانات، ولكنه لا يحصل أخيراً إلا على حياة واحدة⁽⁷⁾.

و- المؤلف المزدوج :

في الفعل النبدي الذي يتخذ النسق الثقافي هما أساسياً له يصبح الشرط النبدي من جهة، والشرط الثقافي من جهة ثانية، عنصرين مكونين للمادة وللأداة. وما لم يتحقق ذلك وينضبط منهجياً وعلى مستوى النظرية والمصطلح، فإننا سنتهي إلى كتابة تدعى لنفسها صفة النقد دون أن تكون نقدية. وهذا قد حدث فعلاً مع كثير من الدراسات التي اكتفت بتغيير مجالها البحثي دون أن تتوسل لذلك بمنهج منضبط. فوّقت في فخ الأساق دون أن

تدرك. وهذا هو ما يجعلنا نتخذ بين يدي عملنا هذا قواعد انضباطية منهجية نستعين بها على مراجعة مادة البحث وملاحتها.

ومفهومات المجاز الكلبي والتورية الثقافية، والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية، كلها مفهومات ستفتح لنا مجالات للرؤية ما كانت ستيسير لو لا هذه المنطلقات المنهجية. وعبر هذه المقولات النظرية ستحرر من هيمنة البلاغي/الجمالي الذي هو أحد إفرازات النسق الثقافي، وله سلطة ذات هيمنة ضاربة ومتحكمة تمسك بتلايب الناقد وتوجه ذاته وأحكامه، ذاك لأن الناقد أصلاً كان خاضعاً لها وهو أحد صنائعها مثل رعية الثقافة، سواء وصفوا بالمتاجين أو مستهلكي الثقافة، فالجميع صنائع ثقافية تحكم فيها الأنساق وتوجه حركتها. ولا يحررنا من هذا إلا الانضباط المنهجي.

ويواسطة هذا الانضباط سنرى أن في كل ما نقرأ وما ننتاج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي⁽⁸⁾. والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمّر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوع من المؤلف النسقي - كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمّر.

هذا المؤلف المضمّر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولاً، ثم إن خطابه يقول

(8) انظر عن ذلك كتابنا *تأنيث القصيدة والقارئ المختلف* 151 المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء 1999.

من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متزوك لاستنتاجات القارئ. وما قلناه عن كون المضمر الدلالي يتناقض مع معطيات الخطاب هو شرط في الفعل التقدي الثقافي، وإذا لم يتحقق هذا الشرط فلن يكون هناك نقد ثقافي حسب المفهوم الذي نحاول التأسيس له هنا، وسوف نوضح هذه المسألة في المبحث اللاحق. المهم أن نؤكد الآن أن (المؤلف المزدوج) يرتبط بالدلالة النسقية، حيث يعيش التناقض المركزي وتفعل الأنماط أفاعيلها، وتلك هي مهمة النقد الثقافي للكشف والتعرف.

2 - 2 في المفهوم (النسق الثقافي):

ما النسق الثقافي...؟

وكيف نقرؤه...؟

وكيف نميزه عن سائر الأنماط...؟

يجري استخدام الكلمة (النسق) كثيراً في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوّه دلالتها. وتبدأ بسيطة لأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط. وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية - structure) أو معنى (النظام - system) حسب مصطلح دي سوسيير. واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق⁽⁹⁾. ومع أننا لا نتعرض

(9) طه عبد الرحمن: اللسان والميزان 21 22 199 و محمد مفتاح: المفاهيم معالم 135 .

على حضور هذه الدلالات إلا أننا هنا نطرح (النسق) كمفهوم مركزي في مشروعنا النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب عندنا قيمة دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، نحددها فيما يلي :

1 - يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقييد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والأخر مضمر، ويكون المضمر ناقضاً وناسخاً للظاهر. ويكون ذلك في نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد. ويشترط في النص أن يكون جماليّاً، وأن يكون جماهيريّاً. ولسنا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسسيّي، وإنما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلاً.

ونحن هنا نستبعد (الرديء) و (التخيوي) عبر شرطي الجمالي والجماهيري، كما نستبعد التناقضات النسقية التي تحدث في موقع مختلفة وفي نصوص متباينة .

وتحديدينا لهذه الشروط راجع إلى أن مشروع هذا النقد يتوجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خانقة، وأهم هذه الحيل هي الحيلة (الجمالية) التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكماً علينا. وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعًا في نقد الثقافة، وهذا لن يتتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها.

نقول - إذن - إن مواصفات الوظيفة النسقية هي :

أ - نسقان يحدثان معاً وفي آن، في نص واحد أو في ما هو بحكم النص الواحد.

ب - يكون المضمر منهما تقىضاً ومضاداً للعلني . فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحيثند لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي - كما نحدده هنا - .

ج - لا بد أن يكون النص جميلاً ويستهلك بوصفه جميلاً، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

د - ولا بد أن يكون النص جماهيرياً ويحظى بمقرؤية عريضة ، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي .

هذه شروط أربعة إذا ما توافرت تكون أمام حالة من حالات الوظيفة النسقية ، وبالتالي فهي لحظة من لحظات النقد الثقافي . وهذه هي شروط ومواصفات المواد التي سندرسها في الفصول التطبيقية .

2 - هذا يتضمن إجرائياً أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلوك صفتها قراءة خاصة ، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي ، أي أنها حالة ثقافية ، والنص هنا ليس فحسب نصاً أدبياً وجمالياً ، ولكنه أيضاً حادثة ثقافية .

وبما إنه كذلك فإن الدلالة النسقية فيه سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل ، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى ، الصريح منها والضمني ، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية ، وليس بديلاً عنها ، بل إننا نقول إن هذه الدلالات وما يتلبسها من قيم جمالية تلعب أدواراً خطيرة من حيث هي أقنعة تخبيء من تحتها الأنساق وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي ، الذي يتظر من هذا النقد أن يكشفه .

على أن ما وضعناه من شروط سيؤدي بالضرورة إلى استبعاد نصوص كثيرة من تلك التي لا تتوافر فيها هذه الدلالة النسقية بصفتها تلك.

3 - النسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع المسود.

4 - النسق هنا ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقدة، ولذا فهو خفي ومضرور قادر على الاختفاء دائمًا، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها - كما ذكرنا - قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة. وتعبر العقول والأزمنة فاعلة ومؤثرة، ويكفي أن نرى أنفسنا ونحن نطرب لقراءة (الروض العاطر) أو نردد بعض أبيات شعرية أو نستمتع بنكتة أو إشاعة مروية، مما هو ضد ما نؤمن به عقلياً، لكننا نرتضيه ونطرب له وجданياً، ونتأسس به تبعاً لذلك وتولد في داخلنا أنماط أخرى هي صور لهذه الأساق، وليس نسق (الطاغية) سوى إنتاج ثقافي تولد عن صورة (الفحل) الشعري المنغرس في ثقافتنا، وهذا هو موضوع الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب.

5 - الأساق الثقافية هذه أساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائمًا، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأساق، وكلما رأينا منتوجاً ثقافياً أو نصاً يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في

لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر الذي لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه، فالاستجابة السريعة والواسعة تنبئ عن محرك مضمر يشبّك الأطراف ويؤسس للحبكة النسقية. وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية / جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاب في المضمر ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم.

6 - يفضي بنا هذا إلى القول بأن هناك نوعاً من (الجبروت الرمزي) ذي طبيعة مجازية كلية / جماعية (وليس فردية كما هو المجاز البلاغي)، أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجماعي، ويقوم (الجبروت الرمزي) بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أساقفها المهيمنة.

7 - بقي أن أشير إلى احتراز اصطلاحي حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، إذ إننا هنا لا نعني (النص) بمعناه الأول، وإنما المقصود هو (الخطاب) أي نظام التعبير والإفصاح، سواء كان في نص مفرد أو نص طويل مركب أو ملحمي أو في مجموع إنتاج مؤلف ما أو في ظاهرة سلوكية أو اعتبارية. المهم هو وجود النسقين معاً وفي حالة استصحاب لازمة، حسب الشروط الموضحة أعلاه (رقم 1).

نقول - إذن - إن التورية مصطلح جوهرى من حيث إن الخطابات والأنمط الثقافية والسلوكيات هي تورية ثقافية، فيها المعنى القريب والمعنى البعيد، حيث القريب هو ما تعارفنا عليه كمتن جمالي تتعدد دلالاته ومجازاته وتضميناته، ويتنوع تأويلتنا له، كل ذلك في منطقة الوعي المعرفي والعقلي. ومن تحت ذلك هناك مضمون نسقي يلعب لعبته الرمزية حيث هو جبروت رمزي متحكم، وبه تتشكل الدلالة النسقية، وهذا هو مراد الفرس.

والخطاب المتسم بهذه الصفات والشروط المحددة آنفًا هو ما نسميه بالنسقي، وهو متميّز عن أصناف الخطاب الأخرى. وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كرديف مختلف عن الدلالتين الصريحة والضمنية، وتأخذ بالجملة الثقافية كرديف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية، مثلما أن النص النسقي رديف مختلف عن النص الأدبي، ولسوف يكون النقد الثقافي رديفاً مختلفاً عن النقد الأدبي.

2 - 3 في وظيفة النقد الثقافي (من نقد النصوص إلى نقد الأنساق)

تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليس في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها)، وحينما نقول ذلك فإننا يعني أن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكاً عمومياً في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود. هذا حينما يكون الجمالي مخالفًا للعقلي،

والمقبول البلاغي ينافق المعمول الفكري، وينشأ تضارب بين الوجدان الخاص الذي يصنعه الوعي الذاتي فكريًا وعقلياً حسب المكتتب الشخصي للذات مما هو تحت سيطرة المرء الفرد بما إنه من فعله الذاتي الوعاعي، وبين الوجدان العام الذي تصنعه المضمرات النسقية وتحكم عبره بتصوراتنا واستجاباتنا العميقه، وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الوعاعي والعقلاني الذي يؤمن أن المرأة ليست جسداً فحسب ولكنها أيضاً عقل ووجدان، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن يظل هناك حس طروب يهش لأى نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبهى فحسب، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء وأغلفة المجلات والمعطى الإعلامي عموماً، مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده بل إن النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها. وهذا مثال على المعمول النسقي المضمر وقدرته على التحكم في الوجдан العام. ولا تملك الثقافة الشخصية الذاتية الوعاعية القدرة على إلغاء مفعول النسق لأنه مضر من جهة، ولأنه متمكن ومنغرس منذ القديم، وكشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف.

وهذا الجهد النقدي هو نقد للمتن الثقافي والخيل النسقية التي تتسلل بها الثقافة لتعزيز قيمها الدلالية، ومن مظاهر هذه الخيال المظاهر التالية:

أ - تغريب العقل وتغليب الوجدان، وهذه أخطر الخيال البلاغية والشعرية، وجرى عبرها تمرير أشياء كثيرة لمصلحة التفكير اللاعقلاني في ثقافتنا، وفي تغليب الجانب الانفعالي

العاطفي. وستتكلّم عن هذه المسألة في الفصل الثالث.

بـ - لو استدعيينا هنا مقوله (أعذب الشعر أكذبه) ومقوله (المبالغة) وتمعنا بما أحدهته هاتان المقولتان من عمليات عزل بين اللغة والتفكير، مع إعطاء الجمالية قيمة تتعالى على العقلية والفكري، ليس في الشعر فحسب، بل إن ذلك صبغ الشخصية الثقافية للأمة التي ظللنا نصفها ونصف لغتها بالشاعرة وبالشاعرية. وتركنا الباقي على النسق كي يفعل فعله فيما وفي ضميرنا الحضاري.

ج - جرى في ثقافتنا تبرير كل قول شعري وكل شخصية شعرية إلى أن تم غرس أنماط من القيم ظلت تمر غير منقودة مما منها ديمومة وهيمنة سحرية وظل يتجهها حتى أولئك الموصوفون بالتنوير والتحديث ولا عجب أن يقول البعض أن الحداثة العربية ظلت شعرية فحسب ولم تؤثر على أنماط الخطابات الأخرى كالفكر والسياسة والاقتصاد، قال ذلك كل من أدونيس وإحسان عباس⁽¹⁰⁾. ولم يدركا أن الشعر لما يزل مرتهناً لعيوب نسقية لا تجعله مهياً لأن يقود خطاب التحديث، وقد يكون هو العائق التحدسي، كما هي دعوانا في عدد من مباحث هذا الكتاب.

والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معنى بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه

(10) قاله أدونيس في كتابه (ها أنت أيها الوقت) ص 29 وإحسان عباس في جريدة الشرق الأوسط 12 / 6 / 1995. وانظر: علي العميم: العلمنانية والممانعة الإسلامية. دار الساقى. لندن 1999.

وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسسي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجماعي. وهو لهذا معنى يكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبأ من تحت أقنعة البلاغي / الجمالي، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأساق و فعلها المضاد للوعي وللحس النقدي.

هو - إذن - نوع من (علم العلل) كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطرفة ودقيقة وصارمة. ولاشك أن البحث في علل الخطاب يتطلب منهجا قادرًا على تшиيع النصوص واستخراج الأساق المضمرة ورصد حركتها. وكما هي الدلالة اللغوية المزدوجة لكلمة (جميل) التي تعني (الشحم) مثلما تعني (الجمال) فإن في الثقافة أيضاً جمالاً من تحته شحم، وكما أن الشحم لذذ وجذاب إلا أنه ضار وفتاك بالصحة البدنية، وكأنما لذته هي الواسطة والقناع لمضاره، وكذا هي الجماليات البلاغية تضرر أضرارها وقبحياتها، و الحاجة إلى كشف ذلك تصبح هنا نقداً مشروعاً وضرورياً.

والسؤال النقدي سيكون حينئذ عن المقووية بوصفها أساساً للاستهلاك الثقافي، وعن سبب جماهيرية خطاب ما أو ظاهرة ما

ما هو في زعمنا ليس نتيجة خالصة لجمال المقرور أو الظاهر، ولا لفائتها العملية، ولو كان الأمر كذلك لساد كل جميل ولشاع كل نافع. كما أن السبب ليس في البساطة والسهولة وإلا لساد كل بسيط.

إن وراء ذلك في عرفنا أسباباً ذات أبعاد نسقية، وهذه هي وظيفة النقد الثقافي.

2 - 4 في التطبيق (أنواع الأنساق)

حينما يردد الناس مقوله مثل فلان ابن أصول أو ما عنده أصل، أو كلمات أخرى كقولهم فلان رجال (ما هو رجال)، هو إنسان (ما هو إنسان) وفلانة امرأة حقيقة أو ليست امرأة، هذه كلها مترادفات تشير إلى مدلول واحد، هو النسق الثقافي، بمعنى أن هناك تصورات مضمرة عن مجموع من الصفات المتواخدة، فإذا وجدت هذه الصفات صار المرء رجلاً وذا أصل، وعدمها ينفي عنه ذلك. تماماً مثل صفات متحضر/متواхش، وتطور/بدائي. حيث هناك أصل ذهني يعمل كنموذج يقاس عليه، ويجري الالتزام بهذا الأصل والاحتکام إليه كدليل ووجه اجتماعي وسلوكي⁽¹¹⁾.

وبما إن كلمة (الأصل) هي كلمة جامعة تعمل كدال رمزي على منظومة من الصفات الجامعة التي تخبيء في المضمر فإنها لا تبني عن نفسها إلا في وقت الحاجة مما يجعلها ملحاً نفسياً ذاتياً تحضر لجسم اللحظات الغامضة والحرجة التي لا يملك الإنسان فيها لغة أخرى لمواجهة الموقف والتعبير عنه، وتأتي هذه

(11) فيرنر 53 انظر ما قاله عن الجاوه.

الكلمات من المخزن العميق لتتكلم بالإنابة عنا.

وقد تأتي صورة (الأصل) وأبناء الأصول على شكل بسيط وواضح كأن يكون هؤلاء موصوفين بالكرم والشجاعة والتواضع في مقابل من لا أصول لهم الذين سيوصفون في هذه الحالة بأنهم بخلاء وجباء وغير متواضعين. غير أن الأنماط لا تتحرك على المستوى البسيط فحسب والأمر أكثر تعقيداً من ذلك، وكما أن التصورات الاجتماعية تلجم إلى تصنيفاتها المتواترة وتخلق صوراً ذهنية دلالية تمثل الدلالة النسقية كصورة الصعيدي والحمصي والسلاوي والحوطي التي تحمل سمات الأقل ذهنياً، أو صورة المرأة التي تكاد تحمل صفة الأداة كمادة للمتعة والاستخدام وبعد ذلك للتهبيش، فإن الثقافة أيضاً تتحرك على مستوى مماثل من وجود أصول راسخة تطبع في المضموم العميق تجعلنا سجناء للنسق.

وهذه الأصول قديمة قدم اللغة ذاتها، ومذ كانت اللغة مادة غير قابلة للنفاد، ويقوم استخدامها لها على التكرار المستمر فإننا أيضاً نقوم بتكرار وإعادة تمثيل القيم الذهنية المترسخة في اللغة دون أن نعي ذلك، ولذلك سنفاجأ أن شاعراً حدانياً كأدونيس يعيد إنتاج صيغة (الفحل) بكل صفاتيه (عيوبه...) القديمة، وهي أشبه ما تكون بصورة الرجل الأوحد المتفرد، التي تنفي الآخر ولا يقوم وجودها إلا بتفريدها أي بالياء الآخر، وهذه هي صورة الطاغية كما شاهدتها في ثقافتنا القديمة والحديثة. ونحن لا يمكن أن نتصور أن أدونيس الشاعر المفكر كان يهدف إلى إعادة إنتاج هذه الصورة، وجزمنا بهذا هو ما يدفعنا إلى طرح السؤال والمناداة

بالنقد الثقافي الذي يجب أن يتولى مثل هذه القضايا، ويبحث في المضمرات النسقية التي تشغّل من داخل خطاباتنا دون أن نعيها.

هنا نشير إلى أحد الأصول النسقية في ثقافتنا العربية، وهو نسق (الشخصية الشعرية) هذه الصفة التي مازلنا تباهي بها ونتسب إليها بحق وصدق، فنحن كائنات شعرية ولاشك، غير أن هذا ليس خبراً جميلاً كما ظللنا نعتقد، بل إن كتابنا هذا سيزعم أن ما اكتسبناه من السمات الشعرية قد طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعيوب نسقية فادحة ما زلتنا نتجهها ونعيد إنتاجها ونتحرك حسب شرطها، ولعلها هي المسؤولة عن كثير من عوائقنا الحضارية، لاسيما وأن الشعر هو الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث عندنا، ولذا لن نفلح لأن الشعر ذاته متلبس تلبساً نسقياً لم نبذل جهداً كافياً لكشفه، وإن كان علي الوردي قد أدى بالدللو الأول في هذا الاتجاه، إلا أن جهده تاه وسط سطوة الآلة الشعرية الضاربة، خاصة أنه لم يطرح قضيته على مستوى نظري ومنهجي مما جعلها تأتي على شكل ملاحظات نقاشية في جدل صحفى بين باحثين⁽¹²⁾.

ونحن لو تمعنا في (ديوان العرب) بناء على مفهومنا حول الأنماط المضمرة لوجدنا أن الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنماط وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تفعل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل ليس في الخطاب الشعري فحسب بل في كل التجليات الثقافية بدءاً من النثر الذي تشعرن

(12) الوردي: *أسطورة الأدب الرفيع*، دار كوفان، لندن 1994.

منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتأليفي بما فيه النقدي، وكذلك في أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر، لقد تشعرت الأنساق وصرنا فعلاً الأمة الشاعرة واللغة الشاعرة، ولكن فرحاً وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدعة نسقية لم نع ضررها.

على أن الهيمنة الشعرية لم تمر دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب من المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلا أنها تشير إلى نوع من الحيوية الذهنية الحوارية والمتمرة، والتي لم يجر استثمارها وتطويرها، وهذه هي أنساق الرفض والمعارضة، نجد أمثلة منها في القصص المرورية في حكايات الشعراء وأخبارهم، وهي قصص ليست حقيقة وهذا هو ما يمنحها قيمة ثقافية إذ إنها هي لسان حال الثقافة في الاعتراض والنقد ومحاولة التعرية. ونحن لو تمعنا بالقصص المحكية عن الشعراء لوجدنا فيها أشياء توحى بمحاولة الثقافة مستعينة بالسرد لكي تتكلم عن الهامشي والمغفول عنه، وهناك سنجد الصوت الآخر.

ولكل شاعر قديم نCHAN أحدهما أشعاره المرورية، والآخر قصص مبثوثة في الكتب، ونحن لم نعط هذه القصص حقها من الاهتمام، ولو فعلنا لرأينا الاختلاف الرهيب بين لغة الهامش والإنساني ولغة أخرى تعزز صورة الواحد المتفرد والأنا المتعالية، وهذه ليست مجرد مبالغات شعرية وتصويرات فنية جمالية، إنها صناعة نسقية ثقافية تنتج نموذجاً قابلاً للاحتجاز، سياسياً واجتماعياً، وهذا ما حدث فعلاً في غفلة من النقد الذي ظل يطعن عن الشاعر واللغة الشعرية والتعالي المجازي، وتسامي

الخيال الشعري على شرط الواقعي والعلقي، وما شابه ذلك من لغة النقد التبريرية، مما هو قول في ظاهره صحيح، غير أنه سمح لخراب كبير يمر غير ملحوظ، وغير منقوص.

ولقد اكتسب الخطاب الشعري حصانة وقداسة جعلت نقه ضرباً من المحرمات الثقافية بحججة تعالي الشعرية وخصوصيتها وتفردها مما يقتضي التعامل معها بخصوصية، وصارت العلوم الخاصة بالشعر علوماً مغلقة ومنعزلة من جهة، مثلما إنها علوم ثانوية من جهة ثانية لأنها ارتفعت أن تكون بمثابة الخادم للسيد الشعر وللعلم الشاعر. ومع طاقتها النقدية الأدواتية والنظرية الراقية مصحوبة بخبرة متطرفة في قراءة النصوص إلا أن تركيزها على الجمالي الشعري جعلها تغفل عن عيوب الخطاب النسقية، ومر أخطر خطاباتنا الثقافية الذي ننتمي إليه، ولم يك لنا علم سواه، مر دون تمعن في أنساقه وعيوبه النسقية مما يعني أننا لم ندرس المكون الأول لشخصيتنا الثقافية والسلوكية.

هذه هي أنواع الأنساق التي سندرسها في هذا الكتاب فيما بين الأنساق الأصول، وتلك الهوماشية، وستكون الدعوى الجوهرية هي أن الشخصية الشعرية نسق ثقافي متراسخ ومتعزز فينا، ونحن نعيد ترسيخه وتعزيزه عبر تمثيله في الخطاب وفي السلوك، وهو ما يصبح ويفصل نسقاً المهيمن، ويؤثر على كل مجالاتنا العاطفية أولاً ثم العقلية خصوصاً لذلك واستسلاماً له، تلك دعوانا وهي موضوع الفصول القادمة.

www.alkottob.com

الفصل الثالث

النسق الناسخ (اختراع الفحل)

www.alkottob.com

- 1 -

١ - المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم...؟! أم هو الاثنين معاً...؟

وهل في ثقافتنا علة أو علل نسقية تجعلها خطاباً منافقاً ومزيفاً، غير واقعي وغير حقيقي وغير عقلاني...؟ وهل الشعراء مسؤولون عن ذلك...؟

وهل صورة (الآنا) الطاغية صيغة متजذرة وأصيلة أم أنها اختراع شعري تسرب إلى سائر الخطابات والسلوكيات...؟

الواقع أننا لا نوجه سؤالاً خاصاً، بل إن السؤال يتوجه إلى النسق الثقافي العربي كله، وهو نسق كان الشعر ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولاً وفي ديمومته ثانياً.

وفي الشعر العربي جمال وأي جمال، ولكنه أيضاً ينطوي على عيوب نسقية خطيرة جداً، نزعم هنا أنها كانت السبب وراء عيوب الشخصية العربية ذاتها، فشخصية الشحاذ والكذاب والمنافق والطماع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحد فحل الفحول ذي

الأنا المتضخمة النافبة للأخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثم صارت نموذجاً سلوكياً ثقافياً يعاد إنتاجه بما إنه نسق منغرس في الوجودان الثقافي، مما ربي صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول). ولا ريب أن الاختراع الشعري الأخطر في لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن لتشكل صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع، من ثقافة المديح التي تقوم أول ما تقوم على الكذب، مع قبول الأطراف كلها من ممدوح ومادح ومن الوسط الثقافي المزامن واللاحق لها، كلهم قبلوا وينقلون لعبة التكاذب والمنافقة ودخلوا مشاركين في هذه اللعبة واستمتعوا بها حتى صارت ديدناً ثقافياً واجتماعياً مطلوباً ومنتظراً. وهي اللعبة الجمالية الأكثر فاعلية في الشعر العربي أيام عزه مما غرس هذا الخطاب المدائح في الذهن الاجتماعي، مع ما فيه من قيم أخطرها صورة الثقافة الشحادة المنافقة، وصورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعرياً وأنانياً مترفعاً بذلك عن شروط الواقع والحقيقة.

وإن كنا قد صرفا قرонаً من الإعجاب والاستمتاع بالشعر العربي، وحق لنا إذ نفعل، وهو فعلًا شعر عظيم ولا شك، غير أن جمالياته العظيمة تخبيء قبحيات عظيمة أيضاً. وليس من شك في أن الشعر هو أهم المقومات الأساسية للشخصية العربية، ورثنا حسناته وورثنا سيئاته. وفي بحثنا هذا سوف نسعى إلى تshireج الأنساق الثقافية التي نرى أنها هي المكونات الأصلية للشخصية العربية التي صاغها الشعر صياغة سلبية / طبقية وأنانية، وتخلق

من ورائها أنماط سلوكية وثقافية ظلت هي العلامة الراسخة في قديمنا وحديثنا. كما سنحاول أن نوضح هنا.

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

ولقد ورد في الأثر الشريف في حديث عن الرسول (ص) أنه قال: " لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحاً حتى يَرِيَهُ خيراً من أن يمتلىء شرعاً "^(١). وهذا أول موقف مضاد للشعر، إذ إن ثقافة العصر الجاهلي ما كانت لتقف ضد الشعر، مما يجعل السؤال المضاد للشعر سؤالاً إسلامياً من حيث المبدأ.

ولهذا الموقف أثر في الخطاب الثقافي والتداويني، إذ نلمح لدى الجاحظ ما يشير إلى أنه يقيم علاقة بين مقوله عبيد الشعر، لا على أنها تدل على الصنعة فحسب، بل لتدل أيضاً على رابطة الشعر والشحادة^(٢). والشعر مزلة العقول في رأي آخرين^(٣)، مثلما أنه أدنى مروءة السري، وأسرى مروءة الدني^(٤)، وأصحابه أثافي الشر^(٥)، وبابه الشر وإذا دخل في الخير ضعف^(٦)، وكان الأشراف

(١) ورد بهذا النص في (العمدة) 1 / 31، وانظر صحيح البخاري، كتاب الأدب 87.

(٢) البيان والتبيين 2 / 219.

(٣) ابن رشيق: العمدة 1 / 117

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين 1 / 134

(٥) الشاعبي: ثمار القلوب 665

(٦) الأصمسي: فحولة الشعراء 42

يتجنبون مجازة الشعراء⁽⁷⁾، حتى إن إحدى الجواري تعافت عن الاقتران بشاعر يتكسب بالشعر⁽⁸⁾ ازدراء منها لمن هذه صفتة.

ولأبي حيان التوحيدى كلمة تكشف عن موقف مضاد لأخلاقيات الارتزاق المرتبط عضوياً بالشعر، حيث نقرأ قوله: «لا ترى شاعراً إلا قائماً بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف، يستعطف طالباً، ويسترحم سائلاً، هذا مع الذلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان»⁽⁹⁾.

بل إن هناك ما يشير إلى أن الشعراء أنفسهم كان لديهم بعض الإحساس بعيوب الممارسة الشعرية، وهناك أقوال للفرزدق تدل على ذلك منها قوله «أطعتك يا إيليس سبعين حجة»⁽¹⁰⁾، ووصف نفسه بأنه عذاب على الناس ونقطة عليهم وأنه في خدمة اللثام يرفع لهم أسماءهم⁽¹¹⁾. مما أدى إلى محاولات لشراء الأعراض من الشعراء كما فعل عمر بن الخطاب مع الحطيثة وتكرر ذلك مع الفرزدق⁽¹²⁾. وكتب الأدب تمتلئ بالتحذيرات من الشعراء والتحث على تجنبهم وعدم التعرض لهم، فهم ذوق ألسنة حداد⁽¹³⁾، وعداوتهم بشس المقتني - كما يحذرنا المتنبى⁽¹⁴⁾ - .

(7) العمدة 1 / 77

(8) المعسعودي: مروج الذهب 3 / 327

(9) الامتناع والمؤانسة 2 / 138

(10) ديوان الفرزدق 2 / 770

(11) السابق 816 896 675

(12) السابق 769

(13) العمدة 1 / 78 وانظر (باب تعرض الشعراء) ص 76

(14) المتنبى: ديوانه 4 / 338

هذه ليست سوى أمثلة على آراء منتشرة ومثبتة في التراث لا تضع الشعر في موضع رفيع، ويبدو عليها الإحساس بالمشكل الشعري، غير أن هذا لم يتتطور إلى نظرية ناقدة للخطاب الشعري.

1 - إنها لم تتطور إلى نظرية نقدية أو حتى إلى وعي نفدي لأن المؤسسة الثقافية الشعرية كانت أقوى وأنفذ، فالشعر علم العرب الذي ليس لهم علم سواه - كما قال عمر ابن الخطاب⁽¹⁵⁾ - وهو توصيف موضوعي صادق يصف الحال الثقافية للعرب، مما جعل الشعر ديوان العرب⁽¹⁶⁾ وسجل وجودها الإنساني والتاريخي، وبما إنه كذلك فلا مفر من حث الناس على تعلمه، كما فعل عمر في رسائل إلى بعض ولاته، وكما فعل ابن عباس الذي جعل الشعر أحد مصادر تفسير الآيات القرآنية⁽¹⁷⁾، وهذا لم يجعل الشعر مصدراً علمياً وتاريخياً فحسب بل جعل له قيمة أخلاقية بما إنه ديوان المأثر وسجل الأخلاق. وهذا حول الشعراء إلى نماذج بشرية تحتذى أقوالهم، ومع الأقوال ستأتي الأفعال أيضاً لتكون نموذجاً سلوكياً يستعاد إنتاجه، وسيتتخذ كل قول شعري وكل مسلك شاعري صفة عربية مذ كان الشعر ديوان العرب، أي أنه صورة العربي النسقية والثقافية. ومن ثم فإن الشعراء سيصبحون

(15) العمدة 1 / 27

(16) ترد هذه العبارة كثيراً انظر العسكري: كتاب الصناعتين 138 وابن فارس:

الصاحبي 467

(17) العمدة 1 / 29 28 30

أمراء الثقافة (أمراء الكلام - كما قال الخليل بن أحمد)⁽¹⁸⁾ وستكون الذات العربية ذاتاً شعرية، وستكون القيم الشعرية هي القيم الثقافية وقيم السلوك الرسمي الاجتماعي، وهذا ما حدث فعلاً حيث صار الشعر هو المؤسسة الثقافية العربية وتمت شعرنة الذات العربية وشعرنة الخطاب العربي.

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

وإذا ما كان الشعر هو ديواننا، أي سجلنا الثقافي والحضاري، فإن هذا سيعني بالضرورة أننا سنستلهم منه نماذجنا في الفعل وفي التصور، وستتمثل سيئاته مثلما تتمثل حسناته، ولن نسلم من سيئاته إلا لو جرت عمليات نقد منهاجي يشرح الخطاب ويكشف عيوبه، وهذا ما لم يحدث طبعاً. ولم ينشأ علم علل في نقد الخطاب الشعري، كذلك الذي نشأ في علم مصطلح الحديث. مما جعل الشعر مصدر ذاته ومرجعيتها المطلقة ونتج عنه عيوب نسقية في تكوين الذات العربية.

وعلى الرغم من وجود صفات أخلاقية وجمالية راقية في الشعر يحسن بنا أن نتعلمها وأن نتمثلها، وهي ما يبرر دعوات تعلم الشعر وتربيته الناشئة عليه، إلا أن فيه صفات أخرى لها من الضرار ما يجعل الشعر أحد مصادر الخلل النسقي في تكوين الذات وفي عيوب الشخصية الثقافية. ولنتصور الصور الثقافية التالية:

(18) انظر القرطاجي المنهاج 144 ووردت عند ابن فارس دون إحالة إلى الخليل، الصحابي 468

- أ - شخصية الشحاذ البليغ (الشاعر المداح)
- ب - شخصية المنافق المثقف (الشاعر المداح أيضاً)
- ج - شخصية الطاغية (الأننا الفحولية)
- د - شخصية الشرير المرعب الذي عداوته بئس المقتني
(الشاعر الهجاء)

هذه صور حية في التجربة الشعرية، حتى إن الشاعر الذي لا يمدح ولا يهجو ولا يفاخر لا يعد إلا ربع شاعر، كما قيل عن ذي الرمة⁽¹⁹⁾.

ومع أن الشعراء يقولون مالا يفعلون، فإن اللافاعلية هنا هي إحدى عيوب الخطاب، لأنها تسلب من اللغة قيمتها العملية إذ تفصل بين القول والفعل، كما أنها ترفع عن الذات مسؤوليتها عما تقول، ولذا جاء ذم الشعر الذي هذه صفتة في القرآن الكريم. ولو اقتصر الأمر على الشعر كتجربة جمالية لما صار في الأمر ما يزعج، غير أن ارتباط الشعر بكونه علم العرب الذي لا علم لهم سواه، وبكونه ديوان المآثر ومدرسة الأخلاق، فإن السمات النسقية تظل تتسلب من هذا الديوان وتتغلغل في نسيجنا الذهني والثقافي ونقوم بإعادة إنتاج هذه النماذج وهذه السلوكيات التي تطبع شخصيتنا بطابعها وتصوغنا حسب قياساتها. وهي صياغات تبدو جمالية فنية ومحايدة، إلا أنها في الواقع تنفذ علينا، ولا شك أن (القول ينفذ مالا تنفذ الإبر) كما يقول الأخطل. وبما أن الشعراء يكسبون المال والجاه ومعهما السلطة والصيت لمجرد أن

(19) المرزباني: الموضع 227

يقولوا قولاً بلغاً غير مرتبط بجهد عملي ولا بصدق منطقى، ويجرى وصفهم بأمراء الكلام لأنهم - كما ينص القول المنسوب إلى الخليل - يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل، وتتولى الثقافة الترويج لهذا الفعل وتجميله وتحبيبه لنا، فإن ذلك ولا شك سيدخل في صناعة الشخصية وفي نمذجة الأمثلة، وفي تحسين هذه الصفات لنا، وستتحول هذه إلى قيم تحذى. ولهذه السمات فاعلية استنساخية خطيرة تتناسل فيما دونوعي منها، وهذا ما يتطلب الاتجاه نحوها بالنقد وبالسعى إلى التعرف على عيوبنا النسقية وعن مصادرها المضمرة.

١ - ٤ سقوط الشعر وبروز الشاعر

حدث تحول مبكر وجذري في الثقافة العربية / العاھلية تغير فيه الموقف العام من الشاعر. فالشاعر كان صوت القبيلة، ولكنه تخلى عن دوره هذا ليهتم بمصلحته الخاصة أكثر، وارتبط هذا بظهور فن المديح المتكتسب به، ولقد ظهر هذا التكتسب نتيجة لقيام بعض الدوليات على أطراف الجزيرة العربية وعلى رأسها حاكم عربي، يحب الشعر ويحب صفات السودد، كما هي محددة في الثقافة العربية، وأهم هذه الصفات الشجاعة والكرم، ولن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعاً على كرسي الشرف مثلما هو متربع على كرسي الحكم. هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة، وجاء فن المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح، وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بلغ يثني.

هذا أدى إلى سقوط الشعر وبروز الشاعر - كما يتردد في كتب الأدب⁽²⁰⁾ وتقول المدونات إن الشعر كان أهم من الخطابة عند العرب، لكن الشاعر حينما اشتغل بالمديح وألهته مطامعه الخاصة عن مهمته الأصلية وهي كونه صوت القبيلة، حينما حدث هذا أخذت الخطابة موقعًا أهم من الشعر عندهم.

هذا كلام يتردد في كتب الأدب، غير أنه كلام ظاهره أكبر بكثير من حقيقته. إذ أي خطابة هذه التي حلّت محل الشعر، وما الفرق بينها وبين الشعر، وهل سقط الشاعر فعلاً من عيون الثقافة...؟

إذا كانت القبيلة تريد صوتها يتحدث باسمها، وكان الشاعر هو الأمل في ذلك، ثم حل الخطيب محله، فالسؤال الآن لابد أن يتوجه صوب التعرف على القيم القبلية التي تحتاج إلى صوت يرفع منها.

سبق لعلي الوردي أن حدد القيم القبلية الشعرية بأربع خصائص هي⁽²¹⁾:

أ - القبيلة الفاضلة هي التي تطير إلى الشر حالاً من غير سؤال أو تردد.

ب - وهي التي تنصر أبناءها سواء أكانوا ظالمين أو مظلومين.

ج - وهي التي تجزي الظلم بالإساءة بالظلم وليس للحلم أو العفو عندهم نصيب.

(20) الجاحظ: البيان والتبيين 1/ 241

(21) الوردي: أسطورة الأدب الرفيع 100

د - وهي التي لا تخشى الله عندما تظلم أو تنتقم، بل تذهب في تقصي ذلك إلى أقصى حد ممكن.

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن ما ذكره الوردي هو مستخلص شعري، وليس هو الحقيقة القبلية التي لا يصح أبداً أن تختزل في بعض مقولات لتصف حالها الثقافية، ولسوف يكون لنا وقفات تضيء هذا الجانب.

المهم الآن هو أن نقف على القيم التي تشيع في الشعر بوصفها قيمًا للجماعة، وبما إنها كذلك فإنها تمثل المخيال العام للقبيلة، وإذا ما حللت الخطابة محل الشعر فإنه من المتظر منها أن تؤدي الدور نفسه، وهذا يعني أن الشعر هو المسؤول عن صناعة الخطاب وعن تشكيله على نسق خاص ومحدد.

والقيم الشعرية هي قيم في البغي والاستكبار والفخر بالأصل القبلي، وهذا يرتبط بالغزو والشعر الذي لابد أن يمجد وأن يخلد هذه المعاني. وهذه هي الحال منذ عمرو بن كلثوم المتباهي بالظلم والسلط، إلى زهير بن أبي سلمى الحكيم الذي يقول إن من لا يظلم الناس يظلم.

في هذا الجو ولدت الخطابة لا لتأسيس نسقاً جديداً وإنما لتقوم بالدور الذي كان يقوم به الشعر، ونجد تحديداً دقيقاً لدور الخطيب يحصر المهمة في إسكات الآخرين، هذا ما يقوله أبو عمرو بن العلاء، كما ينقل عنه الجاحظ⁽²²⁾. ولذا نرى المروي لنا من الخطب هذه يقوم على المفاخرة والمباهلة، ونلاحظ أن

(22) البيان والتبيين 1 / 241

وفود القبائل كانت تأتي معها شاعر وخطيب، وليس يختلف كلام واحدهما عن الآخر إلا من حيث الوزن الذي يختص به الشعر.
ومن الممكن أن نشير، نظرياً، إلى ثلاثة أنواع من الخطابة هي:

أ - الخطابة المنطقية التي قال بها فلاسفة المسلمين، وجعلوها تقوم على الإقناع وتنتج إلى العقل وتخاطب الفكر، معتمدة على المقدمات والبرهنة، وميزوها عن الخطاب الشعري الذي يعتمد على إحداث الانفعال⁽²³⁾. وهذه هي التي لا نجد لها في المدونات التي بين أيدينا، بل إننا نجد أبا حيان التوحيدي يظهر الشكوى من غيابها - كما سترى له بعد قليل -.

ب - الخطابة الوظيفية، وهي الخطاب العملي التي صاحبت الدعوة الإسلامية، وكانت فعالة وإنجازية، وهي العلامة الثقافية التي صبغت الفترة الإسلامية الأولى، حيث امتزج القول بالفعل، وتقدم الخطاب الإنجاري، في حين تراجع الخطاب الشعري، وكان الإنجاز حينذاك هو علامة المرحلة حيث الفتوحات والتحقق التاريخي العظيم. غير أن هذه فترة استثنائية نادرة، وما جاء بعدها كان عودة للقيم الشعرية في الخطاب.

ج - الخطابة الشاعرية، وهذه هي السائد الثقافي العام والمهيمن، حيث يتحلى الخطاب بكل السمات الشعرية أسلوبياً، ويؤدي الوظيفة الشعرية ذاتها، بدءاً مما هو مدون من خطب عمرو

(23) القرطاجني: المنهاج 12، وانظر مصطفى جوزو: نظريات الشعر عند العرب

بن الأهتم وغيره من خطباء القبائل، إلى ما تزخر به الكتب من خطب سجحان وائل، التي ليست سوى قصائد شعرية في المفاخرة والمحاهاة، وتضخيم الذات (النحن) في مقابل سلب الآخرية مزية أو فضيلة، ولا يفرقها عن شعر الفخر والمدايحة سوى الوزن. وهي خطاب انتفعالي تهويلي ادعائي يوظف المجاز والمبالغة لأداء فعله التأثيري الذي لا يقاس بمقاييس الصدق أو المنطق، ولن تجد فارقاً يميز الخطابة هنا عن الشعر، بل إنك لو نظرت في أقاويل البلاغيين فلن تجد لديهم شيئاً يوحى بالتفريق⁽²⁴⁾.

إذن ليس لنا أن نحتفل بهذا التغيير لأنه ليس تغيراً نوعياً، ولكنه فحسب، تبديل داخلي للوسيلة، مع استمرار قيم الخطاب الشعري، ولم يسقط الشاعر فعلاً، بل لقد تحولت قوته من قوة لمصلحة القبيلة، إلى قوة لمصلحة الأنساق الثقافية التي ظلت تعزز وتطيع الخطابات الأخرى بطابعها، كما سنوضح في الفقرات المتواالية.

لقد انتقلت الرسالة الثقافية من فحولة القبيلة إلى فحولة الفرد، وهذه الأخيرة توظيف انتهازي حول قيم القبيلة التي في أصلها تتبع من ضرورة وجودية، فيها دفاع عن النوع من أجل البقاء والسلامة، وكان الشعر والخطابة من وسائل هذا الدفاع، وهما الخطاب الممثل لهذه الحاجة البشرية المبررة بظروفها الصحيحة، غير أن مجيء الإسلام كان حلاً للإشكال المعاشي والقيمي، أما النسق الثقافي فلم يكن إلا خطاباً آخر ورث قيم القبيلة وحولها

(24) انظر مثلاً العسكري: كتاب الصناعتين 58

إلى قيم فردية أولاً، ثم تحولت عبر انغراسها في النسيج اللغوي إلى قيم نمطية للشخصية الثقافية للإنسان العربي. وبما أن النسق هو نسق التأثير لا نسق الإقناع فإن النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفساً انجعالية تستجيب لدواعي الوجود أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، وصارت الذات العربية كائناً شعرياً تسكن للشعر، ولا تتحرك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابثة بالحقيقة. وما كانت الحقيقة فقط قيمة شعرية، وبالتالي فإنها لن تكون قيمة ثقافية، طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا.

1 - 5 الخطاب الحر / الخطاب العاقل

يفرق أبو حيان التوحيدي بين الشعر والنشر، فيشبه النثر بالسيدة الحرة، بينما الشعر هو أمة مملوكة، ويجعل مصدر النثر العقل، بينما الشعر مصدره الحس، ولذا دخلت إلى الشعر الآفة، كما يقول أبو حيان⁽²⁵⁾. وجمال الشعر لا يشفع له لدى أبي حيان الذي يرى أنه جمال معيب.

هو النثر هذا الخطاب الحر والعقلاني، في مقابل الشعر الفاقد لهاتين الصفتين، وإذا فقدهما فهل تتوقع منه ناتجاً يدفع إلى الحرية والعقلانية..؟!

وإذا كنا نسلم أو نكاد بأن الشعر خطاب لاعقلاني واستعبادي، فهل لنا أن نطمئن إلى أن النثر يختلف فعلاً عن الشعر وأنه خطاب حر وعقلاني، أم أن هذه مجرد تطلعات حالمه

(25) الإماتع والمؤانسة 2 / 134

لمفكر نادر عاش بحلمه وقتاً وانتهى بإحراق أحلامه وكتبه، وهذه كما هو معلوم هي نهاية أبي حيان.

ابتدأت الكتابة بعد الحميد وختمت بابن العميد، كما هي المقوله المشهورة، والحق أنها ختمت بعد الحميد الذي ختمها بخاتم البلاغة الشعرية، وأورثنا نصوصاً لا يمكن أن نجد فيها مصداقاً لوصف أبي حيان للنشر الحر الصادر عن العقل. ولقد كانت بوادر عبد الحميد تنبئ بخير، ففي رسالته إلى الكتاب راح يبحث على مجموعة من القيم وأخلاقيات العمل بين فريق الكتاب، وسن لهم ستة في العمل تقوم على احترام الآخر وعلى سعة الأفق، علمًا ومسلكاً، وتدعوا إلى المحبة في الله والابتعاد عن الطمع، وتحث على الوفاء لزملاء المهنة، وعلى الرفق بالضعيف، والتزام الآثرة وتجنب العجب بالذات، ويتوخ نصائحه باستدعاء المثل القائل (من تلزم النصيحة يلزم العمل) حيث تتلازم قيم العمل مع قيم السلوك⁽²⁶⁾.

هذه قيم تأتي على الصد من القيم الفحولية الشعرية التي تعزز من موقع الذات وتقوم على إنكار الآخر ونفيه، وتنأس على الطمع والكذب اللذين هما أساس الشعر المدائحي. وعبد الحميد يقدم هنا فاتحة عملية مبشرة توحى بأن نظاماً من القيم السلوكية والإبداعية سيتأسس غير الخطاب الشري، غير أن ذلك لم يحدث ولم يتأسس لنا أي عرف أدبي جديد أو مختلف، وكل الذي ورثه

(26) من عبد الحميد الكاتب إلى الكتاب 53 54 56 61 62 أصدرها وقدم لها عبد العزيز الرفاعي، المكتبة الصغيرة، الرياض 1973

الكتابة عن عبد الحميد هو الصناعة والتصنيع ومحاكاة اللغة الشعرية أسلوباً وسلكاً، وقدم نمطاً من الخطاب المزخرف المعتمد على اللعب اللغطي، وعلى التنويعات البلليدة في التعبير المكرر لمجرد التأنيق وإظهار المهارة اللغافية.

لقد جنى هذا الأسلوب على الأدباء العربية جنایة قاتلة، ولم يسهم النثر تبعاً لذلك في إنقاذ الثقافة العربية من سلطة اللفظ الشعري، وأين هو الخطاب التشي리 الحر / العقلاني الذي حلم به أبو حيان، إذا كان الفتح الشيри هو من عبد الحميد وابن العميد. ولنأخذ مثلاً واحداً يكشف لنا عن الحال، وذلك من ابن المفعع، الذي يعتلي موقعاً عالياً كأبرز فحول النثر.

يفترح ابن المفعع نوعين من العقل هما العقل الذاتي والعقل الصنيع، ويفرق بينهما عبر المقارنة بين الأرض الطيبة والأرض الخراب⁽²⁷⁾، وإن كان هذا يوحى بشيء فإن الناتج سلبي، إذ لا نجد لدى ابن المفعع أي شيء وراء هذه الكلمة، بل إن المقوله ذاتها تأتي معزولة ومعلقة في الفراغ، ولا نجد أية متابعة أو تعليق أو حتى مجرد شرح لهذه المقوله. وهي مقوله ولا شك جليلة لو جرى توظيفها واعتماد منطقها، ولكنها لا تعدو أن تكون مجرد جملة إنشائية عابرة. وإذا ما ذهبنا قارئين لهذا الكاتب الرائد فماذا نجد..؟

المحزن أننا لا نجد سوى العقل الصنيع، ولن نجد العقل الذاتي المأمول. فهو ينص على أن الأولي قد كفونا مؤونة

التجارب والفطنة⁽²⁸⁾، ولسنا معشر المتأخرین بحاجة إلى التجرب ولا إلى الفطنة، وكل ما نحتاجه هو أن نحفظ عن الأوائل حكمتهم التي سيتولى ابن المتفع عرضها علينا وتحفيظنا إياها، وهذا هو العقل الصنيع الذي لن يجعلنا بحاجة إلى عقل ذاتي. ذلك أنا - كما يقول ابن المتفع - " وجدنا الناس قبلنا كانوا أعظم أجساماً وأوفر مع أجسامهم أحلاماً، وأشد قوة، وأحسن بقوتهم للأمور إتقاناً، وأطول أعماراً، وأفضل بأعمارهم للأشياء اختباراً - الأدب الكبير 63 " .

ثم إن الأوائل بسبب من فضلهم وحبهم للخير لنا لم يحتكروا الفضائل العقلية والخلقية لهم وحدهم، بل إننا حسب ابن المتفع " وجدناهم لم يرضاوا بما فازوا به من الفضل الذي قسم لأنفسهم حتى أشركوا معهم في ما أدركوا من علم الأولى والآخرة فكتبوا به الكتب الباقيه، وكفونا به مؤونة التجارب والفطنة " .

وبما أنهم قد فعلوا ذلك فإن " منتهى علم عالمنا في هذا الزمان أن يأخذ من علمهم، وغاية إحسان محسنتنا أن يقتدي بسيرتهم ... ولم نجدهم غادروا شيئاً يجد واصف بلغ في صفة له مقالاً لم يسبقونه إليه - ص 65 " .

هذه مقولات ليست شاذة أو شخصية، إنها مقولات نسقية تستلهم النسق الثقافي العام، فهو هنا يحصر الفعل الثقافي على مهمة واحدة هي مهمة الوصف البلاغي، وهي مع تواضعها كمهمة ثقافية إلا أنها قد أنجزت فعلاً من قبل الأسلاف الأماجد، مما

(28) الأدب الكبير 64

يخفف عنا عبء التفكير والتدبر، وقد تولى ابن المقفع مشكوراً إراحتنا من هذه المهمة المنجزة، ثم إنه يؤكد على أفضلية الأوائل المطلقة، ويدعو إلى الركون إلى (الحفظ) ويخدم هذه الملكة بأن يؤلف لنا كتاباً تستجيب لحاجاتنا للحفظ، وهذه هي عين الصفات التي يطرحها ويعززها النسق الشعري الذي تسرب إلى الكتابة مثلما تسرب إلى الخطابة، وجعل الاثنين معاً صوراً نسقية مكررة للخطاب الشعري. والغريب أن ابن المقفع يقول الشيء ونقضيه في آن، فهو يفرق بين العقل الذاتي الذي يمثله بالأرض الطيبة، والعقل الصناعي الذي هو أرض خراب، ثم ينسى ذلك ويدفع بقارئه إلى العقل الصناعي الذي يكفي صاحبه مؤونة التجارب والقطن. هذا ما يحول الرعية الثقافية إلى قطيع من المستهلكين / الحفظة، وكان ابن المقفع في قوله الشيء ونقضيه لا يدرك العيوب الثقافية التي ترد على لسانه وبقلمه فهو يقول مثلاً: "الواصفون أكثر من العارفين، والعارفون أكثر من الفاعلين - الأدب الصغير ص 16" يقول ذلك دون أن يسأل عن السبب أو أن يعي أن مشروعه الثقافي لا ينتج إلا هذه العينة من البشر الذين هم كائنات بلا غية، تصنف دون أن تبلغ درجة المعرفة، وتنتاج خطاباً ثقافياً غير فعال، وغير عملي، خطاباً غير حر وغير عقلي - كما كان يأمل أبو حيان التوحيدي - ولاشك أن هذه هي صفات الخطاب الشعري يتمثلها النثر خاضعاً ومستجبياً لمفعول الضاغط النسقي الذي ما كانت الكتابة الشرية إلا أحد تمثيلاته القسرية، ولم يك ابن المقفع إلا واحداً من حراس النسق الثقافي ومن جنوده المخلصين .

ولم يك من جاء بعد ابن المقفع بأحسن حال منه فابن العميد والصاحب بن عباد وأبو إسحاق الصابئ، كلهم من ذلك النسق والطينة. ويكفي أن نشير إلى ملاحظة شوقي ضيف الذي وصف حال الكتابة بأنها "أشبه ما تكون بصناعة أدوات الترف والزينة فهي تحف تنمّق في أروع صورة للتنمية".⁽²⁹⁾

وتأتي القمة النسقية مع (المقامة) وهي أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاوز العيوب النسقية وتكتشف في نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر، مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولاً ثقافياً وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية، وتتضاءل الحبكات الثلاث، الكذب/ والبلاغة/ والشحادة/ لتكون فيما في الخطاب الثقافي، حتى ليسنى مبتكر هذا الفن بيديع الزمان، وكان ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية.

وتأتي بعد ذلك صورة الخطاب الأدبي على درجة مرعبة من التجانس والتطابق التام حتى لا ترى فرقاً بين الشعر والنشر، ولا بين شعر وشعر أو بين عصر وعصر، منذ امرئ القيس إلى أدونيس ونزار قباني، ومن سجع كهان الجاهليّة إلى عصور الحضارة العباسية، بل الحديثة كثر أحمد شوقي مثلاً، وكذا الخطاب السياسي والحزبي والإعلامي الذي نشهده اليوم وهو خطاب مصبوغ بالكذب والزيف السياسي والاجتماعي والثقافي،

(29) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي 96

وتحكم فيه الأنما المتوحدة والملغية للأخر مثلما هو خطاب مسخر للمصلحة الذاتية والآنية، وكأنما هو القصيدة القديمة مداحة / هجاءة أو آنائية متفلحة. هذا التجانس النسيي الذي قد يتبدى على بعضه الاختلاف والتتطور، كما يتبدى لنا خطاب أدونيس، غير أن هذا ليس سوى غطاء ظاهري بينما يعشش النسق الفحولي من تحت الخطاب - كما سنرى في الفصل السابع - وإن كان أدونيس ليس مداحاً ولا هجاء إلا أنه واقع في أتون التفحيل وله دور في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكل عيوبه النسقية القديمة، كما سنوضح في حينه. وهذا يعني أننا ما زلنا أمام صوت واحد وجنس خطابي واحد ونمط ثقافي واحد، كل ذلك عائد إلى فعل النسق الذي ينبع المتمدد عبر شعرنة الخطابات وإخضاعها للشرط النسيي المتقنع بقناع البلاغي / الجمالي. وهذه هي مهمة النقد الثقافي التي يجب أن يتصدى لها.

٦ - العقل الصنيع / العقل الذاتي

لو مضينا مع ابن المقفع وتركنا له المجال ليعرف لنا البلاغة، فالذى سنجده عنده أن البلاغة هي: تصوير الحق في صورة الباطل⁽³⁰⁾، وهذه هي الجملة الثقافية / النسقية، ولقد أشرنا في الفصل الثاني إلى مفهوم (الجملة الثقافية) وإلى مفهوم (الدلالة النسقية)، وحينما نخص جملة ابن المقفع بصفة الجملة الثقافية فلأنها جملة مركبة في تكوين النسق الدلالي إذ عبر هذا التصور، أي تصوير الحق في صورة الباطل، جرى عملياً تجريد الخطاب

(30) ورد في الصناعتين 53

الأدبي / العربي من فاعليته، وإذا ما كان الخطاب النثري من خطابة وكتابة قد اتخد النموذج البلاغي الشعري، الذي تلك صفتة، فهذا يعني شعرنة الخطاب العربي واللغة العربية، ألسنا نقول بشيء من الفخر إن لغتنا هي اللغة الشاعرة، دون أن نعي ما فعلته الشعرية بلغتنا ومن ثم بنا نحن ...!

ولقد تمركزت مقوله ابن المقفع لتكون الأساس النظري للبيان اللغوي، حتى صار يقاس رقي الخطاب بمقدار تعاليه على شروط العقل ولا فاعليته، وإذا ما كانت البلاغة هي في تصوير الحق في صورة الباطل، أي قتل الحقيقة، فإن اللازم الدلالية تفضي أيضاً إلى تصوير الباطل في صورة الحق، وهذا هو الدال النسقي الذي به ستتم برمجة الذات الثقافية العربية، وكان من أخطر أدوات هذه البرمجة هي في شعرنة النثر، مثلما جرت شعرنة الذات، الذي أفضى إلى اختراع الفحل - كما سترى بعد قليل - وجرت أيضاً شعرنة القيم - كما سترى في الفصل الرابع - .

ولاشك أن ما قاله ابن المقفع هو المعنى المركزي للبلاغة لدى كل الباحثين يتساوى في ذلك الأقدمون والمحدثون، مروراً بمقولات التخييل والتجاوز والشاعرية والجماليات، وكان ذلك طبيعياً في أسئلة الجماليات الفنية وقضاياها، ولا ضير هنا لولا شيئاً، أولهما هو تغلغل النسق الشعري إلى الذات العربية، وإلى القيم السلوكية الثقافية، وشعرنة الاثنين. وثانيهما هو إهمال النقد لعيوب الخطاب وانشغاله بالجماليات دون القبحيات، وما ذاك إلا لأن النقد ارتبط بصفة الأدبية فوق في لعبة التبرير والتخرج وتصوير الباطل في صورة الحق، مما جعله ضحية للنسق من

جهة، وجندياً مسخراً في خدمة النسق وتعزيزه، من جهة ثانية.

ومن علامات شعرنة الخطاب ما نقرأ لدى أبي حيان التوحيدى إذ يذكر سبعة أنواع من البلاغة هي: بлагة الشعر وبلاحة الخطابة وبلاحة النثر وبلاحة المثل وبلاحة العقل وبلاحة البديهة وبلاحة التأويل⁽³¹⁾، ومن الواضح أن أبو حيان محكم هنا بالنسق البلاغي إذ جعل كل الأنماط التعبيرية الإنسانية ضرورة بلاغية حتى العقلي منها، ولهذا نرى أن تعريفاته لكل واحد من هذه البلاغيات تخضع للشرط نفسه ولن ترى فروقاً بين بلاغة الشعر وبلاحة العقل، فالعقل في هذه التعريفات يخضع لشرطى البساطة والوهم، مثلما أن الخطابة محكومة بشرطى السجع والوهم، أما تعريف بلاحة النثر والمثل فيكاد يكون هو تعريف الشعر بعينه، ولا نجد اختلافاً إلا في تعريف بلاحة التأويل حيث أشار إلى حاجتها إلى التدبر والتصفح وذلك لغموضها، كما يقول أبو حيان⁽³²⁾.

ولكن أين هي بلاحة التأويل مع عدتها من التدبر والتصفح ..؟
 يجيب أبو حيان قائلاً: "لقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كلها، وبطل الاستنباط أوله وأخره. وجولان النفس واعتصار الفكر إنما يكونان بهذا النمط في أعمق هذا الفن. وهاهنا تتناول الفوائد، وتكثر العجائب، وتتلاحق الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن أجلها

(31) الإمتاع والمؤانسة 2 / 140 - 148

(32) السابق 142

يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة، حتى تكون معينة ورافدة في إثارة المعنى المدفون، وإنارة المراد المخزون -

ص 143 .

لقد تعمدت نقل الفقرة هذه كاملة لأنها وهي تلاحظ المشكّل، وهي فقدان بلاغة التأويل وملكة التدبر والاستباط، فإن أبي حيان صاحب الملاحظة يقع في مشاكل النسق مما يجعله يرتكب العيوب النسقية دون أن يعي، وأولها هو هذا الترهل الإنسائي في التعبير، مع الجمل المكررة التي تغنى إحداها عن الآخريات، وهذه علة مستديمة في لغتنا نجدها حتى عند الأفذاذ منا، وأبو حيان أحدهم وكذا الجاحظ وطه حسين، وهي من زمن سحبان وائل وعبد الحميد إلى زمننا هذا في كل مجالات التعبير مما خلق ترهلًا في الفكر وفي أنساق التصور، وأثر على فهمنا وعلى تفسيرنا لذواتنا وللعالم من حولنا. وكما هي حال الأفذاذ فإن الخطاب التربوي من جهة، والسياسي من جهة أخرى، يقعان معاً تحت سلطة الترهل اللغوي ويتحركان حسب شرطه.

وثاني مشاكل أبي حيان أنه لم يتتبّع إلى أن العلة كانت معه قبل أن يبدأ في التعرّف على أنواع التعبارات، فهو مذ سماها بلاغات، وجعل فعل العقل وفعل التأويل من ضروب البلاغة، مذ فعل هذا وهو قد كتب شهادة موت التأويل والاستباط، لأن البلاغة ليست هي الطريق الصحيح إلى العقلاني والفكري، وكما حدث لابن المقفع الذي طلب الخطاب النثري المتصف بشروط الحرية والعقلانية كما المرأة الحرة، والأرض الطيبة، ولم يحصل من أرضه هذه سوى مزيد من اللاعقلانية ومزيد من العبودية النسقية الثقافية،

فإن أبو حيان لا يفلح في الوصول إلى منيته، ولو شرع أبو حيان في نقد النسق الثقافي العربي من ذلك اليوم لما أضطر إلى حرق كتبه وإعلان يأسه، ولكن وجد خطاب التدبر والعقلنة.

نعود إلى مقوله ابن المقفع بما إنها تمثل (الجملة الثقافية) حسب مفهومنا الاصطلاحي في النقد الثقافي، وبما إن اللعبة البلاغية تؤسس للقيم القولية معزولة عن الفعل، وتصل إلى حد إلغاء الفعل، ولا تعتمد العقل أو الحرية، وتغلب السالف بالضرورة، فهذا يعني سلب الخطاب من أهم قيمه الحضارية، ونحن نشهد ونرى أن عصير الفتوحات الإسلامية لم يكن عصرًا شعريًا، وإنما هو عصر الإنجاز مما يشير إلى أن الشعر والإنجاز شيئان متغايران. وحينما ركّن العرب للراحة والسكنون عادوا إلى الشعر - حسب شهادة ابن سلام الجمحي⁽³³⁾ - وابتداّت العودة إلى ثقافة الجاهلية وأنساقها الشعرية المتجلذرة في الوجود، والتي ثبت ونمّت مع بني أمية ثم بني العباس، حيث نشأت المؤسسة الثقافية محتكمة إلى أنماطها الجاهلية وجرى تدوين الأنساق وترسيخها منذ ذلك العهد، وتولدت عن ذلك كل أنواع الخطابات، وما ميلاد (المقامة) ومعها فن البديع في الشعر والكتابة إلا ميلاد طبيعي حسب شروط المؤسسة الثقافية، وإن كان عودة رجعية منعت كل فرص التغيير الفكري الجذري، ولقد لاحظ غرونباوم رجعية أبي تمام وصرح بهذه الرجعية، وهو محق في ذلك ولقد سبقه إلى هذه الملاحظة القاضي الجرجاني، وسوف

(33) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 1 / 25

نناقش هذه المسألة في الفصل الرابع، المهم الآن أن نتذكر مع شيء غير قليل من اللوم الذاتي أننا مازلنا نتفنّى بتجددية أبي تمام، وربما قال بعضنا بحدهاته، وهذا برهان آخر على تحكم النسق فينا وتوجيهه لأحكامنا الذوقية ومن ثم العقلية.

ولشن كانت المقوله الفلسفية تشير إلى أنه "لا يمكن أن يكون جميلاً إلا ما كان حقاً"⁽³⁴⁾ فإن المقوله البلاغية تأتي على نقىض ذلك فتجعل غير الحقيقى وغير العقلى هو الجميل. ولقد كان الموقف الإسلامي على قدر واضح من التنبئه إلى علل البلاغة، والحديث النبوى ينص على ذلك، مثل قوله (ص): "إن الله يبغض البلبل الذى يتخلل بلسانه تخلل الباقة بلسانها".⁽³⁵⁾

غير أن الباقة عادت لتشكل النسق الأخطر في ثقافتنا، وما كان البديع أبداً بدليعاً بمقدار ما كان مؤسسة قوله/بلاغية ذات نمط متجانس ومنعزل ومتعارض. وما كان التفحل إلا تعقيراً بالمعنى الذي ساقه الزمخشري من أن يتفحّل تعني يتعرّى، أي يصير عاقراً⁽³⁶⁾. وفي كل مرة يتشرعن الخطاب أو الذات تحول من حال الفعل إلى حال اللا فعل، والأمة ذات التاريخ العظيم في فتوحاتها المجيدة لم تتحقق فتوحات مماثلة في المجال الفكرى والعلقلى والاجتماعي، وهو ما كان يفترض في أمة تحمل المعانى الإسلامية الأولى في الإنسانية والعدل والحرية، وهذه كلها صيغ إسلامية

(34) انظر: B. Russell : History Of Western Philosophy. 127, 128, 129.

(35) نفلا عن الربداوى: كشف العبارات النقدية في التراث العربي 124 ويحيى إلى رياض الصالحين 657 والألباني في الجامع الصحيح برقم 1875 ج 1

(36) أساس البلاغة، مادة (ف ح ل)

جوهرية لا تمثلها ولا تمثلها الشخصية الاجتماعية أو الثقافية العربية، ولن تجد خطاباً غير ذاتي وغير وجداً نبيه مما كانت صفة الخطاب الظاهرية، مما يؤكّد طغيان النسق وهيمته، ولقد ذكر أبو حيان حكاية ذات دلالة نسقية على ما نحن بصدده، إذ روى عن أحد المبرزين أنه استنكر على أحد الولاة إذ أجزل العطاء لرجل لا يراه هذا الوجيه أهلاً لكل ذلك العطاء، وراح الرجل المبرز يذم الوالي على نقص تقديره وضعف رأيه، ورد عليه أبو حيان منها إياه إلى ما كان يمكن أن يصف به الوالي لو أن الأعطيه صارت إليه هو، ألن يكون الوالي حينئذ هو الحصيف الحكيم...؟! وهذه هي الدلالة النسقية التي أستنثا شعريات المديح/الهجاء، وتربى عليها الضمير الثقافي بحسه الذاتي وبمصلحته الخاصة. هو المعنى الذي ابتدأ شعرياً وغفرناه للشعراء زعمأً منا أن للجمالي شروطه الخاصة المتعالية التي لا تقاس بمقاييس الواقع، غير أن هذا المتعالي هبط إلى أعمق أعمق الضمير الثقافي وتولى صياغة الذات الثقافية والسلوكية وأنتج نسخاً لا تحصى من النماذج المتشعرنة والتي لم نعد نميز من داخلها بين الصواب والخطأ، ولم نعد نرى أصل الداء ولا مصدره.

ومن داخل هذا الفراغ، الذي أهم سماته اللافاعلية واللاعقلانية، يتسلل للثقافة سادة من الأشباح الثقافية يحتلون الفضاء الخيالي والمجازي للأمة ويصنعون نماذجنا العليا، دون أن ندرك زيفها واهتراءها، وهذه هي عملية اختراع الفحل، كما سوضح في المبحث التالي.

- 2 -

اختراع الفحل

2 - أشرنا إلى حدوث تحول ثقافي جذري وقع في مرحلة ما من مراحل التحولات في العصر الجاهلي، ونرجع عنه أن الشعر تحول من كونه صوتاً للقبيلة، وتخلى عن هذا الدور، ولهذا التحول مدلوله الثقافي النسقي، إذ إن الشعر في ذلك الوقت لم يكن مجرد فن من الفنون أو واحداً من خطابات، لقد كان هو (كل) شيء فهو علم قوم لم يكن لهم علم سواه، كما هي مقوله عمر بن الخطاب وهو ديوان العرب، أي سجلهم التاريخي والثقافي، وحينما يتحول هذا الخطاب الذي هو خطاب الشخصية القومية للأمة، حينما يتحول من متحدث باسم الجماعة إلى متحدث باسم الفرد، فإن ذلك يعني أن الخطاب الثقافي كله صار خطاباً ذاتياً وفردياً، وسيعزز قيم الفردية والمصلحة الخاصة.

ولقد تصاحب هذا التحول مع نشوء فن المديح، والمديح والفردية وجهان لعملة واحدة، إذ لا يمكن للمدح إلا أن يكون فردياً متمصلحاً، ولا بد أن يكون كذاباً ومبالغاً، ولا بد أن يصور الباطل في صورة الحق، ولا بد أن يتضرر مقابلأً مادياً كثمن لكتبه البليغ.

إذا وقع هذا مع الفن الذي هو ديوان الأمة وعلمها الذي لا علم لها سواه، فهو - أولاً - سيطبع الشخصية الثقافية بتلك السمات التي اكتسبها هذا الفن من مهنته الجديدة، ثم إنه - ثانياً - سيخلق طبقة ثقافية جديدة تتحلى بتلك السمات. وهذه طبقةأخذت بالتشكل منذ ذلك الزمن، وعبرها جرى ثقافياً اختراع

الفحل الذي ابتدأ فحلاً شعرياً غير أنه تحول ليكون فحلاً ثقافياً ينكر في كافة الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وما ذاك إلا لأن الشعر في الأصل هو علمنا وديواننا وما يحدث فيه يصيغ شخصيتنا ويؤثر في تكوينها وتوجيه سلوكها، وسيكون مسؤولاً عن سماتنا الشخصية، بمثل ما هو مستودع ثقافي لهذه السمات، ومرور ذلك من دون نقد هو ما جعل الشعرية علة ثقافية تتحكم فينا من دون مساءلة أو مواجهة، وظل ذلك يحدث من زمن الجاهلية وابعاثها النسقي في زمنبني أمية، وتعزز ذلك زمن التدوين، إلى يومنا هذا، وكل القيم التي اصطنعها الشعر تحولت لتكون قيمًا للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرت الذات وتشعرنت القيم معها، كما سنظل نوضح في فصول هذا الكتاب.

وسنبدأ من اختراع الفحل وهو أخطر المخترعات الشعرية / الثقافية، وهو مصطلح ارتبط بالطبيقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط بالفرد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفاً منافقاً (يصورون الحق في صورة الباطل والباطل في صورة الحق).

2 - حينما يقول جرير⁽³⁷⁾:

أنا الدهر يفني الموت والدهر خالد
فجئني بمثل الدهر شيئاً يطاوله
حينما يقول ذلك فإنه يستند إلى رصيد ثقافي متجلد تقوم فيه

الأنما مقاماً أساسياً وجوهرياً ويعتمد الخطاب على هذه الأنما اعتماداً مصيريًّا إلى درجة يصبح معها هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب وإنما للثقافة ككل، والأنما هنا لا تتكلم عن جرير وحده ولكنها الأنما النسقية / الثقافية المغروسة في ذهن جرير ويدوره يزيد من بثها وتعديمها، ولذا نلاحظ احتفال المدونين والكتاب بهذه الأنما لأنها تمثل نسقاً مشتركاً وليس الأنما الجريرية فحسب.

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

فإنني أنا الموت الذي هو ذاهب
بنفسك فانتظر كيف أنت محاوله
ولما قال الفرزدق هذا البيت حلف بالطلاق أن جريراً لا
يغلبه فيه، فكان جرير يتعرج في رمضان، ويقول أنا أبو حزرة،
حتى قال بيته ذاك جواباً عليه⁽³⁸⁾.

ونلاحظ الانتقال من جملة (أنا أبو حزرة) وهي جملة واقعية حقيقة إلى جملة (أنا الدهر) وهي جملة ثقافية / نسقية في مقابل المرادف النسقي (أنا الموت).

وحيينا نقول ذلك فإننا نضع جملة جرير في سياقها الثقافي الذي تولدت فيه، والأصل للأنا الشعرية / الفحولية هو النحن القبلية، وهي (النحن) المتضخمة أصلاً والنافية لآخر بالضرورة

الوجودية، وإذا ما تذكّرنا كلمة عمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة، وهي القصيدة ذات المفعول الناسخ التي تنسخ ذاتها تبعاً وبالضرورة لنسخها للآخرين حتى قال أحد الشعراء عنها:

ألهى بني تغلب عن كل مس克مة
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

هي القصيدة الناسخة والمؤسسة للنسق الناسخ، وحينما تحولت الذات الشعرية إلى ذات فردية كبديل عن النحن القبلية فإنها ورثت عنها سماتها النسقية. ولكن ما هي تلك السمات...؟

بالعودة إلى عمرو بن كلثوم نقرأ لديه الجمل التالية⁽³⁹⁾ (وهي المكونة للجملة الثقافية / النسقية المهيمنة كما سنوضح):

لنا الدنيا ومن أمسى عليها
ونبسطش حين نبسطش قادرينا
بغاة ظالمين وما ظلمتنا
ولكن ناسبنا بدأ ظالمينا

ملأنا السبر حتى ضاق علينا
وماء البحر نملؤه سفيينا

إذا بلغ الرضيع لنا فطاماً
تخر له الجبار ساجدينا

ونشرب إن وردنا الماء صفوأ
ويشرب غيرنا كدرأ وطيننا

(39) الشنقيطي: شرح المعلمات العشر 153 دار الأندلس، بيروت د. ت

ترانا بارزين وكل حتى
قد اتخذوا مخافتنا قرينا
ونحن الحاكمون إذا أطعنا
ونحن العازمون إذا عصينا

هذه مكونات مركبة لعناصر النسق الذي كان قبلياً ثم انتقل مع الشعر ليكون نسقاً ثقافياً، على أن الجملة أم الجمل كلها هي في قوله:

ألا لا يجهل من أحد علينا
فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وهذه هي الجملة الولود التي تتولد عنها سائر الجمل النسقية الأخرى، ومنها صنع جرير مهارته في تضخيم الذات مقابل إلغاء الآخر، ولقد سمعنا الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يردد هذا البيت في مقابلة تلفزيونية، موجهاً التهديد لزميله الشاعر أدونيس⁽⁴⁰⁾، تماماً مثلما فعل جرير والفرزدق أحدهما مع الآخر، تماماً مثل ما يتعدد في الخطاب السياسي والإعلامي، وفي اللغة الرياضية السائدة، كل ذلك من سلالة ثقافية نسبية واحدة، والجملة النسقية هي إليها يحملها لنا ويغرسها فيما بيننا النسق الشعري المهيمن والمشعرن لكل سماتنا الشخصية الثقافية.

وماذا نجد في القصيدة الناسخة لعمرو بن كلثوم..؟

نجد القيم الناسخة للأخر والتي ترى أن المكانة المعنوية لا

(40) جرى ذلك في لقاء مع محمد رضا نصر الله في برنامج (هذا هو) في 26 / 10 / 1996 محطة تلفزيون الشرق الأوسط (MBC) لندن.

تحقق إلا بإلغاء الآخرين وهذا الإلغاء لا يتم إلا عبر الظلم، وهذه قيمة جاهلية مركبة، ألم يقل زهير بن أبي سلمى في منظومته الحكمية القيمية (ومن لا يظلم الناس يظلم)، ثم إن هذا الظلم جوهر قيمي وليس رد فعل ظرفي، فهم بغاة ظالمون بطبعهم الذي تؤسس له القصيدة (بغاة ظالمين وما ظلمنا - ولكننا سنبدأ ظالمينا) والفرد الواحد منهم مهما كان صغيراً أو حسيراً فإنه يفوق أي آخر من غيرهم مهما كان موقع ذلك الآخر، والربيع الفطيم تخر له الجبار ساجدينا، هؤلاء الذين يملكون الدنيا وقدرتهم هي قدرة البطش، حتى لا أحد يشرب ماء صافياً سواهم وللآخرين الكسر، والعلاقة التي تربطهم بالآخرين هي في خوف الآخرين منهم.

هذه هي منظومة القيم التي تضعها هذه القصيدة كعلامة نسقية، ومنها انغرس النسق الشعري، هذا النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث، التقليدي والتجديدي. نجده عند الفرزدق وجرير، وأبي تمام والمتتبّي، مثلما نجده عند نزار قباني وأدونيس. بل إننا نجده في الخطاب العقلاوي كما هو في الخطاب الشعري والخطاب السياسي والإعلامي. لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليستقر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا. وهذا هو المعنى البلاغي والشعري من أن البلاغة هي تصوير الباطل في صورة الحق، كما يقول ابن المقفع، والشعراء أمراء الكلام لأنهم يجعلون الباطل حقاً، كما هي كلمة الخليل عنهم⁽⁴¹⁾.

(41) ستناقش هذه المقوله بعد قليل ..

2- أخذت فصيلة (الفحل) تظهر وتشكل شعرياً، حيث انتقلت من فحولة القبيلة، كما تمثلها قصيدة عمرو بن كلثوم، إلى فحولة الفرد، ويبدأ الفرز النسقي بالظهور، فالشاعر في أصله الفطري واحد من عباد الله غير أنه يبدأ بتمييز ذاته عن الآخرين، فالشعراء هم الناس، كما يقول أحمد شوقي متكلماً بصوت النسق: ⁽⁴²⁾

جذبت ثوابي العصي وقالت

أنتم الناس أيها الشعراء

شوقي هنا يجري فرزاً طبيقياً / نسقياً به تميز هذه الفتنة عن غيرها من الناس، حيث هم الناس ومن عددهم ليسوا ناساً، حسب الدلالة الحصرية للجملة.

وبما إنهم قد تميزوا عن سائر البشر فإن تميزاً آخر يجري داخل الطبقة، فالذكر أرقى من الأنثى، حسبما يحدد أبو النجم العجلي: ⁽⁴³⁾

إني وكيل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وهذا المخلوق النسقي المميز لذاته عن غيره، والذي هو الناس وهو الشيطان المذكر، لا يقف في تمييزه لهذه الذات عند حد فتوى، بل إن الطبقة تميز من داخلها فالشعراء طبقات أربع هم: الخنزيد، وهو الأرقى ثم المفلق ومن تحته الشاعر فقط،

(42) الشوفيات 2/ 34

(43) أبو النجم العجلي: ديوانه 103

وتحت التحت الشعرور⁽⁴⁴⁾، وهذا الأخير أرقى من سائر البشر، والبشر هم (الآخرون) في هذه الحالة ويدخل في ذلك علماء اللغة الذين جرى ويعجري تحقيفهم والاستهزاء بهم وإنكار قدرتهم على معرفة الشعر، وليس لهم الحق في مخالفه رأي الشاعر أو معارضة حكمه، وقد وردت حكايات عن بشار والبحترى في تأكيد هذا التميز⁽⁴⁵⁾، كما أن صفة الآخرين المتعالى عليهم تشمل كل من هو خارج الطبقة وأدنى الجميع هو الأنثى ويعجري دائماً تحغير الأنوثة وهو معنى نسقي جوهري.

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

ولشن كان عمرو بن كلثوم يفتح خطابه بـ(أنا) وـ(نحن)، فإن النسق النامي بعد ذلك هو نسق (الأنما)، وكما رأينا الفرزدق وجريراً يتقاسمان ضمير الأنما بين (أنا الموت) وـ(أنا الدهر)، فإن تنامي هذه الأنما النسقية يأخذ بالتلون والتنوع على أيدي الشعراء جيلاً بعد جيل، فالمنتبي وهو المترجم الأكبر للضمير النسقي مما يجعله شاعرنا الأول (الأب النسقي) يقول⁽⁴⁶⁾:

(44) العمدة 1 / 114.

(45) الباقياني: إعجاز القرآن 116.

(46) ديوانه 1 / 316.

وإنني لنجم تهتدي بي صحبتي
إذا حال من دون النجوم سحاب
غني عن الأوطان لا يستفزني
إلى بلد سافرت منه إباب
هذا النجم هو وليد النجم / الجد، الفرزدق القائل⁽⁴⁷⁾ :
وإنني أنا النجم الذي عذبت به
قرى أمة بادت وباد تخيلها
والنجم يرث عن جده النسقي سلوكياته وأفعاله، وكما أن
النجم الجد عذاب على الخلق فإن الحفيد يحمل السمات نفسها:
(الديوان 2 / 262)

وحنبني قرب السلاطين مقتتها
وما يقتضي من جماجمها النسر
والمعنى هنا يشير إلى دعوى الشاعر الكاذبة بأنه يتتجنب
السلاطين وأن النسور تتضرر منه أن يقدم لها جماجم السلاطين بعد
أن يقتلهم، هذا ما يقوله المداح الأكبر في ثقافتنا، مكرراً تباهي
الفرزدق بأنه عذاب على الناس وأنه نعمة عليهم⁽⁴⁸⁾ .

ويحتل المتنبي الصدارة في الخطاب النسقي، ولا بأس من
بعض أمثلة أخرى كقوله:
أنا الذي نظر الأعمى إلى أبي (الديوان 4 / 83)

(47) ديوانه 2 / 675.

(48) انظر السابق و 896.

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رَوَاهُ قَلَائِدِي

إِذَا قُلْتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشَدًا (2/ 14)

وَمِنْذُ الْبَدْءِ كَانَ الْمُتَنَبِّي سَلِيلُ النُّسُقِ فَفِي مَطْلِعِ حَيَاتِهِ قَالَ أَبْيَاتَهُ
الَّتِي ظَلَّتْ هِيَ الْعَالَمَ الْفَارَقَةَ لَهُ وَلِلنُّسُقِ: (الْدِيْوَانُ 3 / 81)

أَيُّ مَحْلٍ أَرْتَقَى أَيُّ عَظِيمٍ أَنْتَقَى
وَكُلُّ مَا خَلَقَ اللَّهُ وَمَا لَمْ يَخْلُقْ
مُحْتَقَرٌ فِي هُمْتِي كَشْعَرَةٌ فِي مُفْرَقِي
وَهَذِهِ صُورَةٌ نَمَطِيَّةٌ تَتَكَرَّرُ فِي النُّسُقِ الْفَحْولِيِّ عَلَى صُورَةِ
تَنَزُّعٍ، لَكِنَّهَا تُعْطِي الدَّلَالَةَ نَفْسَهَا، وَمَعَهَا يَأْتِي المَوْقِفُ مِنَ الْآخِرِ،
فَاللَّذَّاتِ الْمُتَعَاوِظَةِ مِنْ دَاخِلِهَا لَا يَمْكُنُ أَنْ يَبْقَى فِيهَا مَكَانٌ لِلْآخِرِ،
وَهَذِهِ صُورَةُ الْآخِرِ عِنْدَ الْمُتَنَبِّي (أَيُّ فِي النُّسُقِ عُمُومًا):

أَنَا الصَّاحِحُ الْمُحْكَيُ وَالْآخِرُ الصَّدِيُّ (2/ 15)

بِأَيِّ لَفْظٍ تَقُولُ الشِّعْرَ زَعْنَفَةً (4/ 90)

وَهَاجِي نَفْسِهِ مِنْ لَمْ يَمْيِيزُ / كَلَامِي مِنْ كَلَامِهِمُ الْهَرَاءُ (1/ 1)

(17)

مِنْ هَنَا وَصَلَ الْمُتَنَبِّي / النُّسُقِي إِلَى التَّجْلِي الْهَرَمِي حِيثُ
يَقُولُ:

وَأَنَّى مِنْ قَوْمٍ كَأَنْ نَفْوَسَهُمْ
بِهَا أَنْفَ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظَمَ

وَهُؤُلَاءِ الْقَوْمُ الَّذِينَ يَحْرِي الْاِنْتَسَابَ إِلَيْهِمْ هُمْ طَبِيعًا الطَّبَقَةَ
النُّسُقِيَّةَ الَّتِي تَعَارَفَنَا عَلَى تَسْمِيَتِهِمُ الْفَحْولُ، وَعَبَرَ اِنْتَسَابَ الْمُتَنَبِّيِ
إِلَيْهِمْ جَرِي تَحْوِيرِ الْعَلَاقَاتِ الْبَشَرِيَّةِ الإِنْسَانِيَّةِ لِيَكُونَ الشَّاعِرُ أَبَا

لجدته، وقد قال مخاطباً جدته في رثائه لها:

ولو لم تكنوني بنت أكرم والد

لكان أباك الضخم كونك لي أما

هذا أبو جدته، الأب النسقي، يتناصل فيما ويتعاظام حتى يأتي العقاد فيؤله الشاعر في بيت يقول فيه:

والشاعر الفذ بين الناس رحمن

ويلتقط نزار قباني هذه الدلالات النسقية فيقول في مقدمة ديوانه (طفولة نهد): " ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم ". وهذه هي قمة الغلو والتفلح .

ويقتبس نزار مع هذا القول في المقدمة نفسها كلمة كروتشه التي تحمل قانوناً فحوليَاً دالاً حيث ينقل: " على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتبع لا موقف القاضي " ⁽⁴⁹⁾ .

وهذا كلام يحمل مرجعية نسقية واضحة فأجداد نزار المؤسسين للنسق كانوا يتصرفون بطبيعة صارمة ضد الرأي المخالف وينكرون على غير الشاعر البصر بالشعر والاعتراض على السيد الفحل، كما أن كلمة نزار هي مجرد خلاصة نسقية تستلزم المعطى النسقي وتستعيد صياغته وتتخلق بخلقه، وينتهي المطاف الفحولي في لعبة الانكفاء والعجب بالذات إلى حد أن تعلن هذه الذات النسقية أنها قد جربت أنواع العبادة كلها، فوجدت أن

(49) طفولة نهد ص ٤٠

أحسن العبادات هو عبادتها لذاتها، وهذه قمة الانغلاق والتعالي يتمثلها شاعر حديث يتولى ترجمة النسق بلغة حديثة في ظاهرها ومفرقة في النسقية في حقيقتها، وستزيد من الحديث عن نزار قباني في الفصل السابع.

نخلص من هذا إلى تصور الجمل الثقافية التي يستند إليها مشروع اختراع الفحل، وهي:

أ - أنتم الناس أيها الشعراء، وهي الجملة القديمة / الجديدة، نطق بها شوقي لكنها مفروضة في الضمير النسقي منذ زمن الجاهلية، وفيها يجري التمييز الطبقي ويتم تعريف النسق أو عمود الفحولة.

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

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

د - الأنا الأبوية، كما رأيناها عند المتبي.

هـ - مركبة الذات وتعاليها المطلقة.

و - إلغاء الآخر والتعالي عليه.

وعبر هذه الجمل الثقافية يجري منع الفحل النسقي صفات التمييز الطبقي، وإن بدت هذه الصفات منحاً خاصة يمنحها الفحل الشعري لنفسه، فهذا ليس سوى ظاهر الأمر، فالثقافة هي المانحة وهي المؤسسة لذلك كله كما سنرى في البحث التالي.

2 - كان الشاعر منهمكاً في صناعة الأنا الفحولية، وكانت الثقافة من جهة أخرى تقدم خدماتها للشاعر مباركة هذا الفعل

التضخيمي للذات، وكانت الجملة الثقافية هي في المقوله المنسوبة للخليل بن أحمد والتي جاء فيها: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه آتى شاؤوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم... ويحتاج بهم ولا يحتاج عليهم"، ويصرون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل⁽⁵⁰⁾، وهي مقوله ظلت تتكرر في الثقافة العربية مما أنشأ فصيلة بشرية متعالية على شروط الواقع والعقل والحق، وهذا أمر له أثره السلبي الخطير الذي لا يقف عند حدود الشعراء، بل إنه تحول مع الزمن إلى نسق ثقافي صبغ الذات الثقافية للأمة. وهذه الذات التي يجوز لها مالا يجوز لغيرها هي ذات فوق القانون والقاعدة، وهي مرجع ذاتها مذ كانت هي الحجة لنفسها، يحتاج بها ولا يحتاج عليها، وباطلها حق، وإن رأت حق الآخرين باطلًا فلها ذاك.

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

هم السادة الشعراء أولًا الذين يشعرون بما لا يشعر به غيرهم، كما يشهد لهم ابن رشيق⁽⁵¹⁾، وهم الذين شهد ابن الأثير لثلاثة منهم بأنهم "لات الشعر وعزاه ومناته"⁽⁵²⁾، وجاء وصف للمتنبي في بعض كتب الأدب بأنه (كالملك الجبار يأخذ ما حوله

(50) القرطاجي: منهاج البلغاء 143.

(51) العمدة 1 / 116.

(52) أوردها محمود الريداوي: كشاف العبارات النقدية والأدبية 279.

قهراً وعنوة⁽⁵³⁾. هؤلاء هم من اصطفتهم الثقافة لسكنهم في مكان مجازي لأنهم أرقى من أن يعيشوا كسائر البشر، فاخترعت لهم (عقبـر) كمكان متعال وخاص، كما جعلت مصادر إلهامهم مصادر فوق بشرية، وجعلت لكل واحد منهم شيطاناً يلهمه ويسير معه، وقد عقد أبو زيد القرشي باباً لهذا في كتابه (جمهرة أشعار العرب)، وهذا التميز الظبيقي الذي تمنحه الثقافة لهم هو ما جعلهم يشعرون بالعلو حتى إن عداوتهم صارت بنس المقتني، كما قال المتنبي بارتياح بالغ⁽⁵⁴⁾. وصار الشاعر يؤمن بمركزيته وأنه ضروري للكون ولو لا شعره لما سارت الحياة ولما أدرك الناس حقائق الحياة، وهذا ابن الرومي يقول⁽⁵⁵⁾:

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد
وما الناس إلا أعظم نخرات
ومثله أبو تمام الذي يقول⁽⁵⁶⁾:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى
بغاء الندى من أين تؤتى المكارم
والحق أن الذي أدركناه من الشعر ليس المجد والندى،
 وإنما هو أخطر من ذلك بكثير. وهنا نرى كيف تواطأت المؤسسة
الثقافية من أجل صناعة الفحل وإنماجه.

(53) السابق 128.

(54) ديوانه 4 / 338.

(55) ديوانه 1 / 391.

(56) ديوانه 183.

- 3 -

الطبقيات الثقافية

3 - دخل مصطلح (الطبقات) من وقت مبكر في ثقافتنا، وارتبط ارتباطاً عضوياً بالشعر، وجرى تقسيم الشعراء إلى طبقات، وذلك بعد الفراغ من تمييزهم عن سائر البشر وتأكيد موقعهم المحروس ثقافياً وسياسياً من حيث ارتباطهم بالسلطان حتى إن شاعر السلطان هو من سيكون أمير الشعراء، كما صار لأحمد شوقي، شاعر البلاط الذي تأمر على الشعراء، مع ما في ذلك من السخرية، التي تجعل العبد التابع والمداح المنافق أميراً، وهذه أصبح صورة يسبغها النسق على الشخصية الثقافية المشعرنة، وهي الصيغة النسقية السائدة كصورة متجلزة للمثقف النسقي.

ابتدأ طرح مفهوم الطبقات وتأصيله مع انطلاقه التدويني في العصر العباسي الأول وصار ذلك عنواناً وعلامة جوهريّة، تؤلف فيه الكتب وتقام حوله المناوشات، وتمحور حوله التفكير الثقافي مع رجال كالأسمعي وابن قتيبة وابن سلام.

ثم إن مصطلح (الطبقات) ارتبط بعنصرين مهمين وملازمين له، هما عنصر الفحولة وعنصر الأوائل. والطبقة الأرقى هي الأقدم وهي الأفضل، وهذا حسم الموقف من وقت مبكر ضد الحاضر والمستقبل، وضد الآخر الضعيف والشعبي وغير الشعري والمؤثر. وجعل الأول هو النموذج الكامل الذي لا تتوقع الثقافة نموذجاً أرقى منه. وسنقف على هذه الطبقيات الثقافية ونحاول تبيان حركتها النسقية ووجوه تجليلها.

٣- ٢ الأب الأول

مر بنا من قبل قول ابن المقفع أن الأوائل أكبر أجساماً وأرجح عقولاً، وبما إنهم كذلك فهم بالضرورة النسقية أعلم وأحكم. وهذا تصور نسقي متجرد حتى لنجد المثل الشعبي الذي يقول: أكبر منك بيوم أعلم منك بسنة، فالأكبر هو الأعلم، ولما تعرف أسلافنا على أرسطو وصفوه بالمعلم الأول وليس لمن يأتي بعده من مطمح إلا أن يكون المعلم الثاني بعد أن تخصص الأقدم بالأفضلية الطبقية المحسومة. وجاءت مقوله ما ترك الأول للآخر شيئاً⁽⁵⁷⁾. مثلما بني الأصممي كتابه (فحولة الشعراء) وابن سلام الجمحي كتابه (طبقات فحول الشعراء) على سلم هرمي يعتليه من هو أول وأقدم، ويتردج في التسلسل الطبيعي حتى يأتي المتأخرون في ذيل القائمة، وليس للمستقبل أي موقع في الهرمية الفحولية الطبقية، حتى إن الفرزدق حينما سمع فتى يحاول قول الشعر سخر منه، وذكر له أن الشعر أشبه ما يكون بحمل سمين تم ذبحه في سالف الزمن وجرت قسمة لحمه بين الفحول الأوائل ولم يدرك الفرزدق نفسه من القسمة إلا الكرش والمصران، وما بقي لآتٍ يأتي من بعد شيء يرجى⁽⁵⁸⁾، وما ترك الأول للآخر شيئاً.

وفي سلم الطبقات تأتي القبيلة في موقع أسمى من المدينة، وشعراء البداية أرقى من شعراء القرى والمدن، كما يحدد ابن

(57) العدة 1/ 91.

(58) القرشى: جمهرة أسعار العرب 24. وانظر بحثنا: رحلة المعنى من الشاعر إلى بطن القارئ في كتابنا: تأثيث القصيدة والقارئ المختلف. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1999.

سلام، وتنغرس القبيلة بقيمها في التفكير العربي، ونحن نرى الجذر القبلي يحتل موقعاً مهماً في ثقافة العربي حتى يومنا هذا، وتأتي عبارة (فلان ابن أصول) و(فلان لا أصل له) كنتيجة لهذا المفعول النسقي المتآصل، حتى لقد صار ذلك نسقاً منطقياً يقاس عليه فابن عربي يصف الحروف بأنها قبائل وطبقات ولذا تتفاضل ويشرف بعضها على بعض⁽⁵⁹⁾.

يتعزز إذن مفهوم الأول بوصفه الأب والأصل القبلي والمعلم والأكمل، ولذا يجري القياس عليه والتسليم بمعطياته وهذا ما سبب العودة إلى النموذج الجاهلي مع مطلع العهد الأموي لأنه النمط الأبوي القبلي، ويكون ديوان العرب هو السجل لهذه الأصول النسقية. ولقد ارتبط مصطلح (الأوائل) في الكتابات العربية بمعنى (الطبع) والعمود، عمود الثقافة، بوصف ذلك عالمة على الأصلة والفحولة، والطبع والعمود يعنيان تحديداً النموذج الجاهلي بخصائصه الفنية وما يتضمنه من قيم قبلية شعرية.

إنك لتجد الدين الاجتماعي في نظام التسمية، حيث تجري تسمية الحفيد باسم جده وتسمية الحفيدة باسم جدتها، والمعنى المأمول هنا هو أن يكون الأحفاد على غرار أجدادهم، وإن لم يبلغوا شأو الأجداد، كما يعلن الآباء عادة، ولكنهم، فحسب، يأملون أن يستفيد الخلف ولو بعض مزايا السلف، وليس لحفيد أن يصل إلى درجة فضل جده. حتى إذا ما حدث تغير اجتماعي، وخالف الناس هذه العادة في التسمية، وصاروا يسمون أبناءهم

(59) ابن عربي: *الفتوحات* / 1. 237. وانظر مقالتنا عن مفهوم القبيلة في كتابنا: *ثقافة الوهم*. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1998.

بأسماء حديثة، إما ذات دلالة أو من أسماء الموضة وأسماء المشاهير، فإن الذي حدث أن الأبناء بعد أن يكبروا يأخذون بغير أسمائهم الجديدة، ويتسمون بأسماء قديمة، حتى إن أحد الأشخاص سمي نفسه (جاهل) بدلاً من سليمان، لأن جده كان اسمه (جاهل)، وقد كان أبوه آثر له اسم سليمان غير أن للولد دوافع نسقية أقوى من رغبة الأب. وبذا نجد الأبناء أكثر نسقية من الآباء مما يعني أن النسق يتقوى مع الزمن، وهذا يفسر لنا معنى العودة المحمومة بين الناشئة من أجل استخراج شجرات السلالة وتأكيد الانساب القبلي لدى الأسر المدنية، التي لا صلة لأبنائها بالقبيلة كوجود وتفاعل، وليس لهم من القبيلة سوى معناها المرتبط بفكرة الأصل، وهذا (الأصل) مرتبط ذهنياً بفكرة التميز ونقاء العرق والدم، ومن ثم رقي النسل كذوي أصول. ومن الملاحظ أن هذا يشيع بين الأولاد الذكور مثلما أن تسمية الحفيد باسم الجد تخص الولد الأول، وكأنما تؤكد أن الأول ما هو بأول وإنما هو ثان، مثلما كان الفارابي معلماً ثانياً كحفيد لجد ما بلغ شأوه لأن النسق لا يسمح للثاني أن يصل إلى منزلة الأول.

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

وبذا صارت ملكرة (الحفظ) هي الملكرة الأهم تربوياً بما أنها الآلة التي تحقق للنسق الاستمرار والتعزز، ولقد رأينا شكوى أبي حيان التوحيدى من ضياع بلاغة التأويل، لأنها تعتمد على التدبر والاستنباط، وهذا لا يمشي مع دواعي النسق وشروط ديمومته، ولذا ظلت ملكرة الحفظ هي المطلب التربوي، وتمت شعرنة العلوم ووضع النحو والمنطق في قوالب شعرية لكي تحول إلى محفوظات، ويظل الشعر هو الفن الأشرف للحفظ وللتتمثل وللتندمج على غراره وعلى معطاه الأخلاقي والثقافي، وعلى نمطه الطبيعي، وببقى الأب الشعري هو المعلم الأول وهو من يعتلي رأس الهرم النسقي الطبيعي.

3 – 3 اللفظ الأب

هناك مقولات تحمل دلالات نسقية قال بها بعض أسلافنا تربط بين (اللفظ) من جهة والأوائل من جهة ثانية، والذكورة من جهة ثالثة، والمعنى حينئذ سيكون قيمة أنثوية وثانوية، ولذا سيترك الآخرين، بينما (اللفظ) هو الأشرف وسيتبشّر للأوائل، كما نفهم من كلام ابن جني يجعل الألفاظ للأوائل والمعانى للمتأخرین⁽⁶⁰⁾. وسبق لعبد الحميد الكاتب أن قال قولهً يجعل اللفظ ذكرًا والمعنى أنثى⁽⁶¹⁾.

وهذه طبقية أولية سيستبعها تصنيفات طبقية أخرى إذ بعد أن

(60) العمدة 2/ 236 نقلًا عن وليد قصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم 50 دار العلوم، الرياض 1980.

(61) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 7.

يفضل اللفظ على المعنى فإن الخطاب الثقافي سيجري تفريغه من وظيفته العقلية، وسيعتمد الخطاب على البلاغة اللغوية التي هي قيمة شعرية، وسيتفوق هذا على غيره من الخطابات لأنها مرتبطة شرفيًا بالأوائل وبالشعر وبالتحول، وهذه هي مقومات الشرف الرفيع.

لذا نرى الجاحظ يشيد بالبديهة في مقابل التدبر، ويرى أن للعرب فضلاً على غيرهم لأنهم أهل بديهة وغيرهم أهل مطاولة للمعاني، يقول هذا في سبيل دفاعه ضد الشعوبية⁽⁶²⁾. والجاحظ لا بد أن يقول هذا لأن الشرط النسقي الذي يفضل اللفظ على المعنى يستلزم الإعلاء من البديهة، لأن المعنى يحتاج إلى التفكير والتدبر، بينما اللفظ مقوم بديهي. ومن قبل الجاحظ وصف المدونون شعراء الحكمة بعيد الشعر لأنهم يمضون أوقاتاً في التأمل والتفكير والتنقيح، وهذا يقلل من فحولة القصيدة ويجعلها إلى التأثير والدونية، ويجعل فاعلها عبداً وليس سيداً فحلاً.

إن تفضيل اللفظ ومن ثم البديهة مرتبط بالأصل التكويني للشعر من حيث هو شفاهي والشاعر رحال لا يقر في مكان ولا أرض. والشعر ولاشك كائن بدوي، وهذا يقتضي الركون إلى السريع والإيقاعي مما هي صفات البديهة واللفظ، وانتقل النسق الشعري هذا إلى الخطابة وصبغها بالصبغة نفسها، البديهة واللفظ، ثم أصبحت الكتابة بالعدوى النسقية، فاحتل اللفظ مكانه الثقافي الأعلى وصار نموذجاً تربوياً له حضوره الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أيضاً، وكم ذا نرى الترهل اللغوي اللغوي اللغطي تماماً مثلما

(62) البيان والتبيين / 3 404

نرى الإسراف الاستهلاكي والعاطفي في مناحي سلوكنا كلها مما هو ناتج نسقي لشعرنة النموذج الثقافي، وتغلب اللفظ بأبعاده الفحولية والبدائية، ولم يعد سؤال المعنى سؤالاً مهماً طالما أن اللفظ يسد الأفق وبه وبالبدائية تتميز، ولتحترق كتب التوحيد على وقع غياب بلاغة التأويل.

3 - 4 هناك منظومة من الطبقيات الثقافية كلها تقتفي أثر الهرم الطبقي الشعري، فالألفاظ طبقات، كما يقرر الجاحظ⁽⁶³⁾، ومثله فعل ابن عربي، كما ذكرنا أعلاه. كما أن المعاني طبقات، وفيها وفي الألفاظ الشريف والأصيل والأقل، كما أن الرواة طبقات⁽⁶⁴⁾، بل إن الشحادة طبقات أيضاً، وكانوا لا يأخذون الأعطيات إلا من أهل الوجاهة⁽⁶⁵⁾.

ولذا فإن الشاعر الفحل يبذل الجهد كله في حماية السمو الطبقي للفئة الفاضلة، وبذا يقول الفرزدق: " وشر الشعر ما قال العبيد " ⁽⁶⁶⁾، مثلما استكثر على الشعراء الصغار قول أبيات هي أليق بالكتار فكان يأخذ الأبيات التي تعجبه منهم بحد السيف، ويقول أنا أحق بها منكم، ولقد فعلها مراراً⁽⁶⁷⁾، أو ليس هو الفحل الذي يجوز له ما لا يجوز لغيره، والذي الباطل يكون عنده حقاً..؟! وكذا فعل حفيد الفحول أدونيس الذي روى معدو معجم

(63) السابق 1 / 144.

(64) السابق 138 وانظر الموازنة 1 / 402.

(65) العمدة 1 / 84.

(66) السابق 74.

(67) الأغاني 8 / 188.

البابطين للشعراء أن المعجم خلا من اسم أدونيس لأنه اشترط أن يختار هو الأسماء التي تصحبه في المعجم، وما لم يتحقق ذلك فإنه يرفض المشاركة فيه، وكيف له أن يرضى بما لم يرض به جده المتنبي الذي ما كان يرى الآخرين سوى زعنفة وحفلة من المتشاعرين، كما هي شروط النسق الذي يقوم على إنكار الآخر في سبيل تعزيز الذات.

وفي داخل مملكة الشعر نجد طبقيات ليس بين الشعراء فحسب، وإنما أيضاً بين فن شعري وآخر، ففن الرثاء مثلًا يجري تحقيره فهو أصغر الشعر لأنه لا يُعمل لرغبة ولا لرهاة⁽⁶⁸⁾، وجرى وصف ذي الرمة بأنه ربع شاعر لأنه لا يمدح ولا يهجو ولا يفتخر، وهذه هي أركان الشعر حسب التميز الطبقي⁽⁶⁹⁾.

ومما تقتضيه الدواعي النسقية أن يجري احتكار حقوق التفسير على السادة الآباء، وهذا ما نجد الثقافة تمنحه للشعراء، فالفرزدق يعلن أن عليه القول وعلى الآخرين الاحتجاج به، وشتم أحد اللغويين عندما خطأه، ووصفه بأنه أحق من أن يهجى لأنه (مولى مواليا)⁽⁷⁰⁾ والبحترى يرى أن الناس بقر وما عليه أن يفهم البقر⁽⁷¹⁾، وكعب بن زهير يقول: أنا أبصر بشعرى منكم⁽⁷²⁾. وينتهي الأمر ثقافياً بالمقوله السائدة في أن (المعنى في بطن

(68) العددة / 123 .

(69) المرزباني الموضع 227 وابن قتيبة: الشعر والشعراء 29.

(70) الشعر والشعراء 25.

(71) البحترى: الديوان 3 / 200.

(72) الأشيهي: المستطرف 1 / 150 .

الشاعر)، وهي المقوله النسقية التي تتكرر بصيغ مختلفة عن وجود طبقة من العارفين والمحتكرين لحق المعرفة دون سواهم من البشر الذين لا يرتقون إلى سلم الهرم الطيفي الممحض بالثقافة النسقية.

3 – 5 الصنم البلاغي

عبر هذه العمليات التي ظلت تتوالد وتتراءم غير مراقبة ولا منقودة، جرى تخليق نوع من الأصنام البلاغية ذات السلوك النسقي المترسخ، من حيث تضخم الأنماذ الذي هو مخترع شعري، ومن حيث منح الثقافة للذات الشعرية مزايا وصفات متعالية، وتزييهما من النقد، وتبريتها من العيوب، مما يجعلها صنماً بلاغياً تصنعه الثقافة بيدها لتظل تخضع له وتذل بين يدي مصنوعها النسقي، وهذا أسهم إسهاماً فعالاً في خلق وتصنيع شخصية (الطاغية) وقدم نموذجاً ذهنياً ثقافياً عن الصفات الازمة لنشوء الطاغي، وصار بمثابة التبرير الأخلاقي لأي سلوك أناني متجرد ومتعال، لا يقيم اعتباراً للآخر، ووسيلته مع الخصم هي السحق والإلغاء. هذه سمات هي في الأصل شعرية، كنا ننظر إليها بمنظار المتعة الجمالية، وكان لاشيء فيها غير ذلك، غير أن ما فيها أفلح بكثير من مجرد الجمالية. ولسوف أترك تفصيل القول في هذه المسألة إلى نهاية الفصل الرابع في مبحث (صناعة الطاغية).

الفصل الرابع

تزييف الخطاب / صناعة الطاغية

www.alkottob.com

١ - ١ حدث تطور ثقافي خطير في أواخر العصر الجاهلي تغير معه النسق الثقافي العربي منذ ذلك الوقت إلى اليوم، وتحولت النحن إلى الأنا، مثلما تحولت القيم من بعدها الإنساني إلى بعد ذاتي نفسي أناي، وتحول الخطاب الثقافي إلى خطاب كاذب ومنافق، وهو أخطر تحول حدث في الثقافة العربية وأثر تأثيراً سلبياً. ذلك هو ظهور شاعر المدح، وثقافة المدائح، وشخصية المثقف المداح، وفي مقابلها شخصية الممدوح، مع لعب الثقافة لهذه الأدوار جميعها عبر شخصوص يمثلون اللعبة ويحققون نسقيتها. وتمحض عن ذلك أنماط من القيم ومن السلوكيات الفردية والنسقية الثقافية.

لقد ظهر ذلك في أواخر العصر الجاهلي مع نشوء ممالك عربية يرأسها حاكم مدنى أو شبه مدنى، كبديل عن شيخ العشيرة، حيث ظهرت المدينة الشمالية مع المناذرة والغساسنة، وظهر معها تقليد ثقافي تخلق فيه شخص الممدوح وشخص المداح، وبينهما صفة متبادلة فهذا يمدح وهذا يمنع، هذا يبيع وذاك يستكري، وجرى تسليع البلاغة والخيال. والملحوظ أن هذا تلازم مع ظهور الممالك الشمالية، ولم يحدث في الممالك الوسطى ولا الجنوبيه،

كمملكة هوذة بن علي ذي الناج في اليمامة، وممالك اليمن، وهي كلها لم تكن مسرحاً لمثل هذا التغير الثقافي الخطير، مما يعني أننا أمام عنصر دخيل تسرب كمزيج للتأثير العربي بالطقس الإمبراطوري الفارسي والروماني حيث شخصية الملك المطلق بصفاته المتعالية ومنزلته المترفة، وهي صفات سعى المنادرة والغساسنة إلى اكتسابها لا عن طريق الجيوش، بل عن طريق المدائح الشعرية في مقابل بذل المال على المداحين. لقد ظهر نوع جديد من الحاكم غير العشائري، وإن كانت ممالك الوسط والجنوب قد ظلت محافظة على النمط القبلي في مفهوم الزعيم الذي هو من العشيرة وعلى غرارها النموذجي في علاقاته مع أفراد مملكته، الذين ليسوا رعايا بمقدار ما هم جماعته وناسه، بينما اتخذت الممالك الشمالية نموذج الحاكم الإمبراطور، وسعت إلى تمثل صفات الرجل الكامل و كان الشاعر هو الصانع الذي تصدى لإنتاج السلعة الجديدة لتحقيق صورة الأمر المطلق، كما نجدها في الشعر المدائي الأول وما تم خض عنده من صفات نسقية، وهي صفات صنعت الإمبراطور المجازي كمنحوت بلاغي مشعرن. هذا تحول ثقافي له آثاره العميقه في ثقافتنا، وحدوثه في أواخر العصر الجاهلي جعله هو النموذج المحتذى حينما صارت العودة إلى القيم الثقافية الجاهلية مع مطلع العصر الأموي، وهي العودة التي رسخت الأعراف الأدبية الجاهلية، وأدت إلى تحولها إلى أنساق ثقافية راسخة ومتقدمة وتخلق عنها أنماط سلوكية وأعراف ثقافية. ثم إن عصر التدوين حينما جاء فإنه راح يدون هذا الخطاب ومن ثم غرسه في الذاكرة الثقافية للأمة، من حيث

إن الشعر هو ديواناً وسجل وجودنا الثقافي. وإن كنا قد وقنا في الفصل الثالث على الحدث الثقافي الأول الذي تم خوض عن (اختراع الفحل) وظهور الذات المستبدة، فإننا هنا سنعرض للتحول القيمي الخطير الذي أحده ظهور ثقافة المديح، تلك التي لم تكن مجرد فن شعري، كما تعودنا أن نقول ونبرر. إنها حادثة ثقافية بالغة الخطورة في التكوين النسقي الثقافي للذات العربية، كما سنحاول أن نوضح في هذا الفصل.

1 - 2 تحول القيم

هناك قيمتان مركزيتان في النظام القبلي، هما الكرم والشجاعة. والكرم قيمة سلمية، بينما الشجاعة قيمة حربية، وحولهما يحتمل التصور القبلي للحياة والإنسان، فالأنبل هو الأكرم وهو الأشجع. ولا تقوم الحياة القبلية إلا بهاتين القيمتين، ولم يكن البدوي كريماً لأنّه يريد المديح أو يتقيّ الدم، لقد كان الكرم - وما يزال لدى البدو - قيمة وجودية أشبه ما تكون بالحفظ على النوع، فأنت تكرم ضيفك لأن عدم استضافته يعني الموت ونهاية حياته في الصحراء المهلكة، وهذا مصير ستواجهه أنت أيضاً فيما لو انقطعت عادة الضيافة الصحراوية. والبدوي كان متربلاً بالضرورة ولذا فإنه يظل محتاجاً لمن يقبل بضيافته، ومن ثم فإن المحافظة على فكرة الضيافة هي ادخال معنوي قيمي يدرأ عن الذات غوايل الجوع والضياع اللذين سيكونان المصير المحتمل فيما لو اختفت قيمة الكرم والضيافة من الثقافة الصحراوية، لهذا يجري تثبيت هذه القيمة والالتزام بها كأساس مرجعي للوجود. ولهذا فهي ليست قيمة للتباخي وليس لها علامة على الغنى

والأريحية، ويدل على ذلك أن النساء البدويات يلتزمن بقانون الضيافة وإكرام الضيف، في حالة غياب الرجل، ولا يتوانين في ذلك، بل هو من أهم ما يلتزمن به. وهذا على نقىض ما نراه شعرياً من ظهور المرأة اللوامة التي تلوم زوجها على إهدار المال وعلى كرمه الزائد في رأي المرأة النصوصية. وهذا أمر يبين الاختلاف بين الكرم كقيمة قبلية إنسانية ذات معنى وجودي، وبين الكرم كقيمة شعرية متحولة، جرى تحويلها وتزييفها لمصلحة السوق الثقافية التي ستحاول كشف أنساقها. ولقد حظي موضوع الكرم باهتمام كثير من الدارسين المحدثين⁽¹⁾ مثلما اهتم به الأوائل غير أن ما لم يجر التنبه إليه هو التحول الخطر الذي صاحب ظهور ثقافة المدح.

وبما إن الكرم والشجاعة قيمتان جوهريتان في البقاء الإنساني البدوي، فإن إطراء هاتين القيمتين وامتداح أصحابهما هو إطراء صادق و حقيقي، ولا يمدح البدوي في شعر أوفي قول إلا من هو

(1) من الدراسات الحديثة عن الكرم، محمد السديس: إيواء المستجير، مجلة الدارة، ص ص 71 - 101 ع. 2 س. 16 أغسطس 1990. الرياض، ومرزوق بن صنيتان بن تباڭ: الضيافة وأدابها، دار المعارف بمصر 1993 وهمما درستان وصفيتان منهجيتان. وانظر أيضاً صالح معيس العامدي: الكرم المستحيل، مجلة الدارة ص ص 83 - 104 ع 4 س 20 ديسمبر 1995 وهي قراءة تحليلية لقصيدة الحطينة فيها إضاءات عن الكرم وتقاليده، ومثله / سعيد السريحي: حجاب العادة، الكرم من التجربة إلى الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996 وهي دراسة تأويلية عن الكرم في النصوص وفي المقولات. وانظر مقالتنا: نص الكرم بوصفه نصاً ذكورياً ص 96، ضمن كتابنا ثقافة الوهم، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.

فعلا ذو شجاعة وذو فضل، هكذا كان مدح زهير بن أبي سلمى لهرم ابن سنان، حيث كان يمدح قيم السلام والوفاق التي يرمز لها هرم الذي حقن دماء القبائل المتحاربة وفداها بماله مما استحق عليه الثناء الذي هو ثناء على القيمة وليس استجداء للعطاء. وهكذا هي حال الثقافة البدوية الصحراوية إلى عهدها الحديث المشهود عليه من قريب، مما يعني صحة القياس بما إنه تقليد قبلى متأصل.

والشاعر البدوى شاعر جماعة، ولذا فإن الذات الشعرية هي الذات القبلية (النحن القبلية) ومثال دريد بن الصمة مثال نموذجي دال، ينص على اندماج الفرد بالجماعة اندماجاً كاملاً، وهو وإن رأى أن قومه على خطأ فإنه يظل معهم ولا ينشق عليهم، وهو من غزية إن رشدت رشد معها وإن ظلت ظل. وهذه قيمة في السلوك الجماعي الوعاى، إذ إن دريد بن الصمة، كما هو واضح من قصيده⁽²⁾، كان يعي شروط العلاقة الجمعية، ولم يحجب رأيه عن جماعته، غير أنهم لم يقبلوا برأيه، مع أنه زعيمهم وحكيمهم، ولم تأخذه عزة الذات إلى العناد فما كان منه إلا أن انصاع لرأي الغالبية، وهذا موقف ديموقراطي يغلب رأى الرعية وخيار الجماعة على رأى الفرد ورأى الزعامة.

هذه قيم إنسانية ذات علاقة فعلية بالشرط الثقافي للقبيلة، فالكرم والشجاعة، والنحن القبلية، كلها تجتمع لتشكل النظام الاجتماعي والوجودي للقبيلة، وجاء الإسلام كدين ذي نظام

(2) عن قصيدة دريد بن الصمة، انظر: موسوعة الشعر العربي 1/ 579 أشرف عليها مطاع صفدي وايليا حاوي، شركة خياط، بيروت 1974.

أخلاقي، يعزز القيمة الإنسانية لنظام الجماعة التي تنسع للاختلافات، لكنه اختلاف في ائتلاف، وفي وحدة اجتماعية تتبع وتتعدد من داخل الجماعة، ولا يؤدي هذا إلى خروج أو نفي، غير أن ما تمخض عنه النسق الثقافي شيء غير ذلك كله، فلماذا وكيف...؟

1 - إن ظهور الممدوح، جاء عبر ظهور ملك، وهو غساني أو مناذري اعتلى كرسي الحكم، واكتسب وجاهة خاصة إذ لم يعد شيخ قبيلة، غير أنه ما زال يؤمن بالقيم القبلية، كالشجاعة والكرم، وهو محتاج للاتصال بهما كمبرير للزعامة، غير أن هذه صفات توجد لدى غيره من فرسان العرب وشيوخها، ومن هنا لا بد من تمييزه عن هؤلاء لكي يكتسب أحقيّة لا يشاركه فيها الآخرون، وهو مستعد لشراء هذه الصفات ودفع المال من أجلها، وجاء الشاعر، وهو هنا النابغة والأعشى، كما تنص المدونات⁽³⁾، ولم ير الشاعر بأساساً من تلبية حاجة السوق، كشأن التاجر الانتهازي الذي ينتهز الفرص الاستثمارية الطارئة. وكان هذان الشاعران هما الأذكي تجارياً من بين زملاء المهنة، ولم يقلقا من ردود الفعل الثقافية في ذلك الوقت التي راحت تزدرى الشعر وتفضل عليه الخطابة بعد أن صار الشعر وسيلة للتكتسب⁽⁴⁾.

ابتدأ التغيير الثقافي بشاعرين جريئين لم يكتترث بالأعراف الثقافية، وكان المكسب المالي عندهما أبلغ من العرف، وإن كان

(3) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء / 1 65 67 والعمدة / 1 80.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين / 1 241.

النقد والاستهجان قد توجه إلى الشعراء الذين حولوا الشعر إلى الأغراض النفعية، إلا أن الممدوحين ظلوا في أمان من النقد أو اللوم، مما ضمن باب العطاء ووفر الزيون المشتري، ثم ازدادت أعداد الراغبين من الشعراء، وجرت السنن الشعرية على منظومة ثقافية من بعض صفات يصبها الشاعر في قالب بلاغي محكم وجرى اختراع فن المديح، ليكون أهم الأسباب الشعرية، وصار الشعر لا ينبعث في الخيال إلا عبر أسباب الرغبة أو الرهبة.

اخترعت الثقافة (الرغبة) و (الرهبة) ليكونا أساساً إبداعياً، فهما سبب للإبداع أولاً وهما سبب للتميز الإبداعي ثانياً، والشاعر الذي لا يلتزم بشرط الرغبة والرهبة لا يكون فحلاً وسيظل ناقصاً، مثلما صار لذى الرمة الذي وصفوه بأنه (ربع شاعر)⁽⁵⁾ ومثلما وصفوا شعر الرثاء بأنه أصغر الشعر لأنه لا يقال لرغبة ولا لرهبة⁽⁶⁾.

هذه الثقافة التي ابتدأت ناقدة للشعر المدائحى انتهت لتجعل (الرغبة) أساساً إبداعياً وقانونا فحولياً، وجرى تدوين الرغبة مع الرهبة ليكونا الجملة الثقافية التي تصنع النسق الثقافي المحرك للخطاب والمتحكم بالذات الثقافية. وجرى نسيان الاعتراض الأول المضاد لشعر المديح.

وتحكم قانون (الرغبة والرهبة) ليكون المبدأ الثقافي الفاعل نسقياً حتى حظي بالقبول العام وكانت اعتذارات النابغة من

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 29 والمرزباني: الموضع 227.

(6) العمدة 1 / 123.

النعمان من أهم النصوص النسقية التي تربى عليها الذوق الثقافي العام في العلاقات بين المادح والممدوح، وصارت نموذجاً للسلوك ولنظام العلاقة ونظام الخطاب المبني على الرغبة والرهبة، ولعب الشعراً على مر العصور هذه اللعبة بإتقان عجيب وبالتزام تام، وتسرب ذلك إلى سائر الخطابات حتى العقلاني منها، وإلى سائر ممثلي الثقافة من غير الشعراء، مما يعني تجذر النسق وتغلغله في الضمير الثقافي.

١ - ٤ مع ظهور شخصية الممدوح ظهرت منظومة الصفات الشعرية، ونقصد بذلك أن الصفات لم تعد واقعية وحقيقة، إنها، فحسب، صفات يستلزم الغرض الشعري قولها مذ كان الهدف استدرار العطاء. ولو نظرنا إلى مثال حاتم الطائي الذي اتخذته الثقافة رمزاً للعطاء بلا حساب، وهو مثال يلعب دوراً مزدوجاً، فهو شاعر وكريم، أي أنه يمثل الممدوح والمادح. إنه يبذل ويشتري على البذل، وفي شعره ظهرت القيم النسقية في علاقة السمعة بالعطاء وفي توظيف اللغة لمصلحة المجد الفردي، وبدأ معه الصراع بين المرأة والرجل، حيث الزوجة اللوامة التي تلوم زوجها على تبذيره، بينما يرد الرجل عليها مؤكداً أن المال غاية ورائع وبقى من المال الأحاديث والذكر⁽⁷⁾.

هنا حدث التغيير القيمي لفعل الكرم، حيث بدأ المعنى يتشكل في أن الكرم من أفعال الرجل تحديداً، وأن الرجل يفعله لغاية ذاتية ترتبط به شخصياً، ومن ثم جرى اختراع الشخص

(7) عن قصيدة حاتم انظر ديوانه، دار صادر بيروت 1953 ومحاسة أبي تمام 2/ 459.

الكريم، وهو كائن شعري - أولاً - من حيث إنه شخصية شعرية، ومن حيث إنه فرد معين باسمه وصفته، وهو - ثانياً - ذات فحولية لا يعبأ بالحال العائلية الخاصة التي تمثلها المرأة / الزوجة، من حيث إن المرأة معنية بالشأن الإنساني الحيوي لها ولأولادها وتخشى من تبذير الرجل على مصيرها ومصير أولادها، بينما الرجل يظهر غير معني بهذه الحال الإنسانية، ولم يعد الرجل النصوصي يهمه الشأن الإنساني، وهو مستعد لأن يذبح أحد أبنائه ليقدمه قرئ لضيوفه، كل ذلك خشية الدم من ضيف يظن لنا مالاً فيوسعنا ذما - كما ورد في قصيدة الحطيبة - .

تحولت قيمة الكرم من بعدها الأخلاقي والإنساني إلى بعد شعري، وتعددت هنا معانٍ الكرم فهو :

1 - قيمة دينية وأخلاقية وجزء من المروءة والتكامل الاجتماعي . وهذا هو المعنى الأصل للكرم، وفي ذلك جاء الحديث الشريف الذي ورد في معناه من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيوفه . وكان الخلق العربي / البدوي يقوم على ذلك كأحد قيم القبيلة وضرورات الوجود الإنساني في الحياة الصحراوية، وهو أيضاً أحد أهم صفات الخلق البشري الفردي والقومي، للرجال وللنساء معاً وبلا تفريق . ولم يجر استبعاد المرأة من قيم الكرم إلا بعد أن استفحلت صفات الكرم والشجاعة، وجاء القول إن المرأة يحمد فيها البخل والجبن، حسب المقوله النسقية الفحولية .

2 - جاء التغير مصاحباً للتغيير النسقي في الشعر الذي اتخذ من المدح مادة جوهرية في الفحولة الشعرية، وكان الهجاء ردفأ

أزلياً للمدح، يسنه ويزاره ولا يتحقق فعل المدح إلا بمصاحبة الهجاء له، والعطاء يتم رغبة في الثناء ورهبة من الذم، وهذه قاعدة (الرغبة والرهبة) تشمل الممدوح مثلما تحرك الشاعر. ومن هنا تحول الكرم من قيمته الإنسانية الأخلاقية إلى قيمة فردية نفعية تخضع لشروط الرغبة والرهبة، ودخل الحس الإرهابي في الخطاب الثقافي، وهو إرهاب مبني على الابتزاز من جهة، وعلى التبادل التجاري من جهة أخرى. وهذا أفضى إلى ظهور شخصية المثقف الشحاذ، وظهور بلاغة الشحادة التي ابتدأت بالشعر وامتدت إلى النثر، كما هو فن المقامات الذي هو تدريب نسقي على فنون بلاغة الاستجداء. وكما أن الثقافة صارت ثقافة شحادة حسب النسق الشعري، فإنها أيضاً اتسمت باسمة الروح الإرهابية في القمع والتخويف، فالشاعر صار ذاتاً متفردة من جهة ولم يعد متسامحاً مع الآخرين واتخذ أسلوباً عنيفاً في فرض ذاته ورأيه وفي تخويف خصومه وردعهم، ولقد بلغ هذا كل مبلغ في تركيز خطاب الرغبة والرهبة في ذاكرة الثقافة، كما سنوضح في آخر هذا الفصل.

١ - ٥ تحول المنظومة الأخلاقية العربية

إن التحول في مدلول قيمة الكرم لم يكن تحولاً في مفردة أخلاقية، بل إنه تحول في منظومة القيم العربية كلها، ذلك لأن الكرم قيمة مركبة يعتمد عليها النظام الأخلاقي العربي، وتتمرّك حولها المنظومة الأخلاقية العربية، ولذا فإن أي تغيير يحدث في مفهوم الكرم سوف يمس النظام الذهني والنظام المُسلكي للذات العربية. فالكرم هو لب العلاقة بين الذات والآخر، وهو ضابط

السلوك بين الإنسان والإنسان، في الموقف من الغريب والمحتج والضعيف، وفي السماحة والأريحية النفسية وقبول الآخر، وفي حس الأمان والتأمين والتواصل الإنساني غير النفعي. وإذا ما جرى تغيير في مدلول الكرم كفعل وكتصور فإن هذا التغيير سيؤثر سلباً على كل ما يتعلق بعلاقة الذات مع الآخر، وعلى المعنى الإنساني في العلاقات البشرية، وهذا ما حدث فعلاً، مذ حل البديل الشعري بنسق الرغبة والرعب، وصار الكرم الفحولي الشعري كقيمة سالبة، يتولد عنها كائن ثقافي غير إنساني وغير تسامحي، مصطبغ بالصبغة النسقية، ومؤهل لأن يصبح الخطاب الثقافي كله بهذه الصبغة، وهذا ما حدث فعلاً. وتغيرت علاقة الفرد بالفرد لتخضع لقانون الرغبة والرعب، تبعاً للنسق الثقافي الذي سنته ثقافة المدائح. واحتفى الحس النقدي مذ جرى تسويق الكذب، بوصف الكذب شرطاً جوهرياً للمدح يقبله الممدوح، ولا يخجل منه المادح، وتواطأت المؤسسة الأدبية مع اللعبة وجرى تبرير القول الشعري من حيث هو فن لا يقاس بمقاييس الصدق والواقع، مما جعل الخطاب اللغوي بعامة يتأثر بهذا التصور مذ كان الشعر هو الفن الأول عربياً وهو ديوان العرب. وبما إنه كذلك فقد أدى دوراً مزدوجاً حيث توسل بجمالياته لتمرير قبحياته، وتشعرنت الثقافة وصارت صوراً شعرية تحمل كل عيوب الشعر، وجرى فعلاً تجريد اللغة من دورها في الفعل والعمل، وكان قد صارت لغة غير فاعلة ولا تدفع للعمل، لغة غير وظيفية وغير فعلية، بعد أن تشبعت بالشعرية المفرطة والبلاغية غير العملية وغير الملزمة بشرط المعقولة والواقع مذ كان الشعر غير معني بهما. وصارت

السمة اللغوية النسقية هي سمة التجريد المثالي الكاذب، التي هي السمة التي أفضى إليها التغير الشعري في آخر العصر الجاهلي، وتبنتها العودة الأممية إلى النموذج الجاهلي ثم أخذ بها عصر التدوين ل تستقر في المضمون النسقي الثقافي.

ومن تبعات سلب الخطاب من طاقته التعبيرية صار قراء الأدب ومستهلكو الثقافة يتمتعون بنصوص منبتة الصلة معهم، فالقراء ليسوا مادحين ولا ممدوحين مما يعني أنهم صاروا خارج الخطاب وليسوا طرفاً فيه، ومع ذلك ظلت المؤسسة الثقافية تردد هذا الخطاب فيماينا حتى تعودنا عليه واندمجنا فيه متذوقين له ومصطحبين بصيغته حيث هو النموذج الجمالي والعلامة الثقافية والمتعة الفنية المبسوتة أمامنا. وهذا حول القراءة إلى مسلك شبه آلي، خاصة مع الاعتماد على مهارة الحفظ مما ختم عملياً على أفق التفكير النقدي والحس الإبداعي.

١ - ٦ حكمة البلاغة

لكي تتم عملية التنسيق، أي تثبيت النسق، لابد من تربية الممدوح وترويجه على الإحساس بأنه محتاج حاجة غريزية للمدح، وأنه عالة على مدحه له، وأن صيته وشرف اسمه وبقاء ذكره يتوقف على مدح المادح، وهذه هي أساليب إحداث الرغبة، وحسب ذلك وبما إن الممدوح هو المحتاج للمادح فإنه لابد أن يدفع وبسخاء ثمناً لهذه السلعة الضرورية، والشاعر في هذا التخطيط يوقع بالممدوح كحال شركات الإعلان في ترويجها للسلع وفي تحسيس المستهلك بالحاجة الماسة التي لا تكتمل شروط حياته إلا بها. والأعطيات لن تكون كرماً وهة بمقدار ما

هي ثمن مستحق على سلعة معروضة لمن يدفع أكثر.
وفي حماسة أبي تمام نجد أبياتاً غير منسوبة لشاعر محدد،
وكان عدم النسبة تعني أنها قانون ثقافي عام لا يخص شخصاً
بعينه، وفيها نقرأ⁽⁸⁾:

كريم رأى الإقتدار عاراً فلم يزل
أخاطب للملك حتى تمولاً
فلما أفاد المال عاد بفضله
على كل من يرجو جداه مؤملاً

هذه صفات ذات طابع تعميمي تسعى إلى نوع من البرمجة الثقافية لكي يسعى المرء لكسب المال من أجل غرض واحد محدد، وهو أن يكون على حال استعداد دائمة لاستقبال المداحين لكي ينفهم بالعطايا، وهذا يتكمّل مع ما يرويه أبو تمام أيضاً في الحماسة لزيد الحرثي⁽⁹⁾:

إذا الفتى لاقى الحمام رأيته
لولا الثناء كأنه لم يولد

فالثناء وجمع المال تهيئاً للعطاء هي أسباب المجد، ومن لا يحظى بثناء الشعراً عليه فكأن لم يولد. هكذا يسوق الشاعر لبضاعته ويعلن عنها، ولقد أشار البحترى إلى أنه (تاجر سؤدد) وحدّد مهنته بأنه (يبيع ثمينات المكارم والحمد)⁽¹⁰⁾. ومن قبلهم

(8) الحماسة 2 / 488.

(9) السابق 487.

(10) ديوانه 2 / 746.

النابغة الذي كان يحدد قيمة الأعطيات (الثمن) ومواصفاتها في قوله⁽¹¹⁾:

الواهب المائة الأبكار زينها

سعدان توضح في أوبارها اللبد

والأمر لا يقف عند حدود الأعطيات بل يتتجاوز إلى ما هو أخطر، حينما يتدخل الشعر في التأثير على سلوكيات الممدوحين، وهناك في هذا الأمر حكاية معبرة وذات دلالة نسقية، يرويها المسعودي في مروج الذهب عن عيسى بن علي الذي ذكر أن أبي جعفر المنصور كان يشاورهم في جميع أمره حتى امتدحه إبراهيم بن هرمة في قصيدة قال فيها⁽¹²⁾:

إذا ما أراد الأمر ناجى ضميره

فناجي ضميرًا غير مختلف العقل

ولم يشرك الأذنين في سر أمره

إذا انتقضت بالأصبعين قوى الحبل

تغير المنصور من رجل يستشير في كل أمره إلى رجل مستبد ومطلق، غيره بيت من الشعر، وهو ليس بيتاً مفرداً ومعزولاً، إنه بيت نسقي يحمل دلالة نسقية تتمثل فيها وظيفة الشعر بعده السلبي من حيث صناعة الفحل المتفرد ذي الصفات الاصطناعية النسقية، وهذا ما أفضى أخيراً إلى صناعة الطاغية، الذي هو إفراز ثقافي للمفعول السلبي لخطاب التفحيل، كما سترى.

(11) ديوانه 16.

(12) مروج الذهب 3/301.

وكما سعى الشعراء إلى ترويج نموذجهم المدائحى فإنهم أيضاً وضعوا أنفسهم تحت الطلب، حسب رغبة السوق والمشتري، وهذا الأختطل يستجيب لطلب يزيد بن معاوية في أن يهجو الأنصار مقابل صفة بينهما⁽¹³⁾. ووقع المتنبى في حبائل سيف الدولة الذي كان يدبر الحيل على المتنبى كي يجعله لا يتوانى في سكب المزيد من المدائح⁽¹⁴⁾.

هناك عالمة كاشفة تدل على مدى الخراب النسقي الذي أحدثه الشعر في سلوكيات الثقافة، وذلك في حادثة تولى عمر بن عبد العزيز للخلافة، حيث جاء الشعراء إلى ديوان الخليفة مصطفين في صفوف، ومحملين بالمدائح كما هو الطقس الثقافي المبرمج، مدح كاذب متزلف ومال مغدق، غير أن ما رأوه من ذلك الملك الصالح هو العزوف التام عن تلك البضاعة المغشوشة، ولم يخضع للعبة الرغبة والرهبة. وهذا أدى إلى تربية جديدة نتج عنها أن الشاعر جرير بن عطية راح ينشد الخليفة قصيدة عن الفقراء. وهذا هو مسلك عمر بن عبد العزيز الذي كان يعطي الفقراء ويمنع الشعراء⁽¹⁵⁾. وهكذا فإن السلوك المتبادل بين المادح والممدوح يؤدي إلى تربية الاثنين معاً، وأخلاق الوالي تغير أخلاق الشاعر، كما غير عمر جريراً، مثلما أن أقوال الشاعر تغير

(13) الأغاني 13 / 142.

(14) انظر المقدمة السابقة على قصيدة (واحر قلباه) ديوانه 4 / 80.

(15) عن عمر بن عبد العزيز والشعراء انظر: الخليفة عمر بن عبد العزيز، تأليف عبد الحميد المعيني 30 31 34 (نادي أبها الأدبي 1986).

من سلوك الوالي، كما غيرت أبيات ابن هرمة من سلوك أبي جعفر المنصور. والعطاء تدريب على الشحادة وتعويذ على الكذب من حيث إن الكذب يدر المال، والمنع تدريب على قيم العمل والصدق.

إن موقف عمر بن عبد العزيز من المؤسسة الشعرية هو علامة على ما يحمله من تصور طموح يتمثل في رغبته في الإصلاح الإداري والاجتماعي، ورسم علاقة إسلامية إنسانية لرابطة الحاكم مع المحكوم، وحقوق العدالة.

وهذا يعني أن الصلة ما بين الثقافة ونظرية الحكم صلة عضوية، وبمقدار ما يكون السلطان في خانة الممدوح فإن ثقافة المديح هي المتحكم في نظام الرؤية والسلوك، وتتشعرن المؤسسة. وإذا ما تخلى الحاكم عن صفة الممدوح الشعري فإنه يكون أقرب إلى الإنسانية والعدالة، كما يؤكّد مثال عمر بن عبد العزيز.

ولكن ...

ماذا جرى لحادثة عمر بن عبد العزيز ...؟

هذه الحادثة التي ظلت معزولة وكأنما هي جملة ثقافية معتبرضة.

إن الطاقة النسقية أقوى من قدرة شخص مفرد، حتى إن جريراً نفسه عاد بعد عمر بن عبد العزيز ليمارس المهنة مرة أخرى كما كان من قبل. ولthen صحت الأخبار في أن عمر بن عبد العزيز قد مات مسموماً فلا شك أنه ضحية النسق الذي تمكّن حتى لا يرضى بالاختراق أو التحرش بشروطه، وهناك علاقة عضوية بين

السلطة وثقافة التخب تتضارف لخدمة بعضها بعضاً، وعمر بن عبد العزيز كان نشازا في لعبة السلطة والتحكم ولغة الحاكم الفحل كصورة للشاعر الفحل، ولذا فإن نموذجه السياسي والأخلاقي والثقافي مات مع موته لأن النسق أقوى وأمضى، وهو نسق لن تخلص منه الثقافة إلا بمجهود نقدي شجاع ومتواصل، وقد آن أوان هذا النقد الثقافي، الذي أرى أن عمر بن عبد العزيز هو أول رواده.

١ - ٧ إذا ما تمعنا في الموروث الأدبي نكتشف (بحسبة بالغة) أن الثقافة العربية تمنع المتنزلة الأعلى لأسوأ أنواع الشعر، من حيث القيمة الإنسانية، فالشعر/ الفحل هو شعر المدح 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⁽¹⁶⁾، حتى لقد وصفوه بأنه فن نسائي⁽¹⁷⁾، مثلما أن الغزل والتشبيب ليسا عندهم من أسباب الشعر، وقد قال بذلك ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)⁽¹⁸⁾ الذي ذكر أن التشبيب يأتي فحسب لفتح أبواب القصيد إلى الغرض الأصلي، وأن التشبيب يأتي فحسب من أجل جلب انتباه الممدوح وفتح شهيته للاستماع ومن ثم تحريك أريحيته، والشاعر المجيد هو من سلك هذا المسلك، ولذا وصفوا الخروج من الغزل ب (التخلص) مما يعني أن فن الغزل عبء على الشاعر الفحل، والغرض الحقيقي

(16) ابن رشيق: العمدة 1/ 123 والمربزاني: الموسوع 227.

(17) غربنباوم 137.

(18) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 15 17.

هو المديع، ويكتفي أنهم سموه فعلاً بسمى (الغرض) مع ما تحمله هذه الكلمة من دلالات نفعية واضحة، واخترعوا عبارة (دع ذا) كقول للانصراف إلى الغرض، وهذا ما يسمونه بحسن التخلص، وإجادته علامة على الفحولة، كما جرى وصف أبي تمام والمتنبي بذلك مذ أجادا التخلص والدخول إلى الغرض المدائحي⁽¹⁹⁾. والأبلغ هو الأطعم⁽²⁰⁾، والطعم من دواعي الشعر، وليس الحب. ولذا حرم ابن قتيبة ذا الرمة من صفة الفحل لأن شعره الجيد في التشبيب دون المديع والهجاء ووصف شعره بأنه أبيعار غزلان⁽²¹⁾ وهذا جزء من لم يتفحل حسب شروط المؤسسة. ولقد قال بروكلمان إن الحب لم يكن باعثاً شعرياً⁽²²⁾. ولقد سخر المتنبي من افتتاح القصائد بالغزل وأنكر أن تكون الفصاحة في الحب⁽²³⁾. وكان الفرزدق يتعالى على شعر الرثاء والغزل، حتى إنه لما فقد زوجته الأثيرة عنده اكتفى بتردید بيت في الرثاء قاله خصميه اللدود جرير⁽²⁴⁾.

هناك إذن ما يقول بوضوح بأن شعر المديع هو أخيراً ديوان العرب، إذا ما صارت الفنون الأخرى في الموضع الأدنى. وهذا معناه التقليل من المعنى الإنساني في الشعر كالغزل والرثاء، مما يجعل المديع هو الفن الأهم ثقافياً ونسقياً، وإذا ما قلنا إن الفخر

(19) الجرجاني : الوساطة 48.

(20) الحصري : زهر الآداب 1 / 292.

(21) الشعر والشعر ، 29.

(22) بروكلمان 1 / 48.

(23) ديوانه 4 / 69.

(24) هو بيت جرير : لولا الحباء لها جني استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار.

ليس سوى مدح للذات والهجاء ليس إلا تعزيزاً للأنا ضد الآخر، وهما معاً يصبان في مصب المدح من حيث آليات القول وأخلاقياته، فإن هذا يحسم أمر الخطاب الشفافي حسب المقوله المتواترة، والمعتمدة نظرياً وتطبيقياً من أن القول يقال رغبة أو رهبة، وهذا هو قانون التفكير والإبداع بمفهومه الفحولي المترسخ.

ولا شك أن التدوين قد رسخ هذا المفهوم وأكده بشكل قاطع، ولقد أشرنا إلى أحكام المدونين في مفهوم الفن الفحولي المنحصر بالمدح والهجاء والفاخر. وعملياً نرى مختارات أبي تمام في (الحماسة) وهي ذات دلالة نسقية صارخة. وفيها نلاحظ أن مختاراته من شعر الحماسة والمدح والهجاء يبلغ ضعف ما أورده من شعر النسيب والرثاء، بل إنه يختتم المختارات بباب في ذم النساء⁽²⁵⁾، وكأنما ينسخ بابه الأول في النسيب. وهذا مؤشر نسقي واضح الدلالة في ترسیخ المبدأ الفحولي في خطاب الرغبة والرهبة وبابهما المدح ووجهاه اللازمان، الهجاء والفاخر.

بهذا تتعزز حكومة البلاغة الفحولية بخطاب يحتل المجال الذهني لديوان العرب ويتساند نظرياً وعملياً، حتى لتصير البلاغة رسمياً وثقافياً هي تصوير الباطل في صورة الحق، وإلغاء الحق بتصويره في صورة الباطل، كما هو تعريف ابن المقفع لها⁽²⁶⁾.

(25) انظر الحماسة 1 / 17 - 458 458 458 458 564 582 / 2 653 - 458 458 .

(26) الصناعتين 53.

- 2 -

2 – 1 النسق المضمر

في الأصل كان الهجاء، والهجاء ذو جذر ثقافي عميق يرتبط بالسحر، ويفكره تدمير الخصم عبر تصويره بصورة بشعة تلعب دوراً سحرياً تؤول إليه حال الخصم حسب وصف الشاعر/الساحر له، ولسوف نقف عند هذه المسألة فيما يأتي من قول غير أنا نشير أولاً إلى ارتباط المديح بالهجاء ارتباطاً عضوياً، ولو لا الهجاء ما كان المديح، ولا يستقيم أمر المديح إلا بسند من الهجاء، ولسوف نبين بالتشريح النصوصي أن قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي/نسقي. وكل مديح يتضمن ويضمّر الهجاء كتوظيف للقانون الثقافي النسقي قانون (الرغبة والرهبة)، وهو القانون الذي تبني عليه ثقافة التموزج المعتمد في الخطاب المهيمن على ضميرنا الثقافي منذ أن تمكنت منا لعنة نسق اللغة المدائحة. ولذا فإن مسعانا لكشف الحال الثقافية وعيوبها يقتضي منا معالجة نصي المديح والهجاء على أنهما نص واحد. ولقد كان نص الفخر يعتمد على مدح الذات وتحقيق الآخر في وقت واحد ولا يستقيم الفخر إلا بذلك، كما رأينا في قصيدة عمرو بن كلثوم في الفصل الثالث. وتلك كانت هي التحن القبلية، وحينما حللت الأنماط الشعرية محل التحن القبلية وأخذت عنها صفاتها في الذات الفحولية التي لا تتم فحولتها إلا ببنفي الخصم وسحقه، ثم دخل فن المديح بوصفه الغرض المركزي شعرياً وثقافياً، معتمدًا على مقوله الرغبة، وهي التي لا تتحقق إلا بسلام الرهبة، وصار

الأطعم هو الأبلغ⁽²⁷⁾ كما أنه هو الأرعب، حينما حدث هذا بهذا التراتب النصوصي صار النسق المضمر هو الأصل الذهني للخطاب الثقافي، من حيث إن البلاغة ذات هدف مصلحي ذاتي، ليس الصدق ولا المعقول ولا الشأن العام، الإنساني أو حتى القبلي، ليست هذه من همومه، وشاعر القبيلة أصبح شاعر ذاته، ولم يحدث قط أن صار شاعر أمة أو وطن أو جماعة، هذا إذا كان فعلاً كالمتنبي أو أبي تمام، وهما من سنتخذهما مثالين هنا. أما إن كان شاعر محبة ووفاء وإنسانية أو شاعر قضية فهذا من لم تنظر إليه الثقافة على أنه فعل، كما أشرنا في المبحث السابق.

2 - أشار بروكلمان ومثله غربناوم إلى الدراسات التي كشفت عن علاقة فن الهجاء بالسحر⁽²⁸⁾ فوصفه لعنات سحرية يطلقها الشاعر لتعطيل خصميه، " ومن ثم كان الشاعر، إذا تهيا لإطلاق مثل ذلك اللعن، يلبس زيناً خاصاً شبيهاً بزي الكاهن، ومن هنا أيضاً تسميته بالشاعر، أي العالم، لا يعني أنه كان عالماً بخصائص فن أو صناعة معينة، بل يعني أنه كان شاعراً (عالماً) بقوة شعره السحرية، كما أن قصيدهاته كانت هي القالب المادي لذلك الشعر - بروكلمان 1/46 "، وهو يصور خصميه بخياله الشعري معتقداً أن ذلك هو ما سيحدث للشخص على وجه التحديد، كما اعتاد أصحاب السحر الرمزي تصوير رموز يستدعون بها حصول الأحداث التي يرغبون في وقوعها⁽²⁹⁾. هذا ما يجعل

(27) زهر الآداب / 1 / 292.

(28) بروكلمان تاريخ الأدب العربي 1 / 46 و غربناوم دراسات في الأدب العربي

. 136

(29) بروكلمان السابق.

الشاعر أشبه بالعراف منه بالفنان - كما لاحظ غربناوم، ص 137 -.

هذا معنى قديم ظل يتحكم في النسق الشعري تولد عنه حس مترسخ بالخوف من الشاعر الذي عداوته بنس المقتني، حسب مقوله المتنبي⁽³⁰⁾، وهو خوف ظلت الثقافة تغذيه وتوكده، وهنا مرويات كثيرة تشير إلى أشراف وساسة كانوا يعطون الشعراء خوفاً منهم بما أن أسلتهم مسمومة⁽³¹⁾. ولم يواجههم بشجاعة إلا من تحصن بقوة السلطان العادل مثل عمر بن الخطاب الذي سجن الحطيبة لبذاته في الهجاء، وعمر بن عبد العزيز الذي لم يتعرض لهم إلا حينما صار صاحب السلطة والمسؤولية الأخلاقية والمدنية، وهذا ما جعل جرير يخرج معلنًا بطلان سحره أمام عمر بن عبد العزيز، وقال بيته⁽³²⁾:

رأيت رقي الجن لا تستفرze

وقد كان شيطاني من الجن راقيا

ولم يفت الشعراء أن يوظفوا هذه الخرافية الثقافية ويعتمدوا عليها كقوة في الإرهاب وفي تحقيق معادلة الرغبة والرهبة، وساعدتهم الثقافة في ذلك فابتكرت لهم وادياً (وادي عقر) وشياطين وجنيات تخصل كل واحد منهم⁽³³⁾.

وهذا الأصل السحري لفعل الهجاء لم يتوار عن النسق الثقافي

(30) ديوانه 4 / 338.

(31) الأبيسي: المستطرف 87.

(32) السابق 90.

(33) جمهرة أشعار العرب 18 / 34.

بل تحول إلى نسق مضموم ينطوي عليه الخطاب الشعري والضمير الثقافي في سطوة الأنما وفى موقفها الناسخ للأخر ولقد صار هذا علامة ثقافية لازمة سترى آثارها على مجمل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من جنائية النسق الشعري مذ هيمن هذا النسق وصيغ أنساقنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفني الجمالي المحايد، ومن وراء ذلك يتغلغل النسق غير مراقب ولا مكشوف للنقد أو الاحتراز.

2 - 3 كان الحطيئة بمثابة الظاهر الثقافية المكشوفة بوصفه علامة على النسق كما استقر وتأكد منذ ذلك الزمان، وهو الشاعر الذي تمكّن من تحويل الخطاب الشعري من خطاب يميل إلى الإنسانية إلى خطاب قاطع الذاتية، ولقد كان الحطيئة حفيداً فعلياً لزهير مذ كان راوية لكتاب بن زهير، وهذا كان راوية لأبيه، ولئن ورث الحطيئة شعر المديح عن زهير فإنه لم يفته أن يزاوج بين المدح والهجاء، فازداد بذلك قوّة وعزّز سلطته بسلطاته، ورسم نموذجاً في خطاب السلطة يمزج بين لعبة الرغبة والرهبة وخطاب الطمع مع خطاب البغضاء، كما حددوا مفعول النص النسقي⁽³⁴⁾. وهو خطاب تغلغل في تكوين الشاعر حتى ليراه شيئاً طبيعياً إلى درجة أنه لم يفهم تحذير عمر بن الخطاب له حينما اشترط لإطلاقه من الحبس أن يكف عن الهجاء المقدّع، وسائل الحطيئة عمر ما الهجاء المقدّع، فأجابه عمر: أن تقول هؤلاء أفضل من هؤلاء وأشرف، وتبني شعراً على مدح لقوم وذم لمن يعاديه⁽³⁵⁾.

(34) العدة 1/ 122 .

(35) العدة 1/ 170 .

وهذا بالضبط هو ما يقوم عليه شعر الحطينة، ومن غير هذا فلا شعر ولا عطاء ولذا عاد الشاعر إلى طبعه ونسقه بمجرد أن مات الخليفة عمر.

والحطينة هو مخترع الجملة النسقية، التي تمزج المدح بالهجاء، وذلك في جملته الشهيرة عن الزبرقان بن بدر حيث وصفه بـ(الطاعم الكاسي) وهو الوصف الذي يبدو عليه ظاهرياً الثناء أو مجرد الحياد، ويضمّر ذمّاً مقدعاً في أعراف الفحولة الشعرية النسقية، ولذا أدرك الزبرقان ما تتضمنه الجملة من الذم، إذ رأه قد شبهه بالمرأة القارة في بيتها مطعمومة مكسية من رجلها مما يعني أن صيغة اسم الفاعل هي دالٌ سلبي يعني صيغة المفعول، ولقد أدرك الزبرقان المعنى المغلق للجملة لكونه شاعراً متربياً على ثقافة النسق فليست تخفي عليه، وأكّد ذلك حسان بن ثابت بوصفه شاعراً فحلاً، وقال كلمته المشهورة بأن لم يهجه بل سلح عليه، وذلك عندما سأله عمر عن مدلول الجملة⁽³⁶⁾.

وهي جملة نسقية من حيث مزجها المضمر، و يتمثل فيها الخطاب الشعري للحطينة الذي ظل يرادف المدح مع الذم، ولا يتتردد عن الذم بعد المدح حسب دواعي الاسترزاق، ولقد ابتدأ مادحاً للزبرقان طالباً لعطایاه، حتى جاءه إغراء أكبر فانصرف عنه وهجاه⁽³⁷⁾، وهذا هو الديدين الشعري الذي صار قانوناً نسقياً محظى فجرين والبحتري، على سبيل المثال فقط، كانا يغيران

(36) المbrid: الكامل 2 / 532-542.

(37) السابق.

المواقف مع تغير الأحوال ويهجوان من مدحا، كما فعل جرير مع الحجاج حيث هجاه بعد موته، بعد أن أغدق عليه الثناء ونال منه العطايا في حياته⁽³⁸⁾ ، وللبحيري مواقف استخدم قصائده فيها لأكثر من ممدوح مع شيء قليل من التعديل، وهذه كلها أمور لم تعد موضوع سؤال أخلاقي، إذ إن سؤال الأخلاق لم يعد قائماً في الخطاب الشعري ولا في الخطاب النبدي، ولنا أن نتصور ما جلبه علينا إلغاء السؤال الأخلاقي وسؤال المعقولة في أهم المكونات الثقافية للإنسان العربي الذي صار ديوانه غير معنى بهذه الأسئلة، واكتفى بالجمالية وما فيها من دغدغة للخيال عبر خطاب مجازي مزيف ومشوه، غير عملي ولا إنساني.

2 - 4 المتنبي / النسقي

إذا ما قلنا إن نص الهمجاء هو النواة النسقية لنص المديح، وأخذنا في الاعتبار الأصل السحري للهمجاء، من حيث هو خطاب عدواني ضد الخصم يقوم على رغبة التدمير، فإن الشاعر قد وجد سلطته الثقافية عبر استغلال هذه القوة التأثيرية للخطاب وذلك لفرض الأنماط المفردة الطاغية، وسحق الآخر، ولن نجد أكثر من المتنبي تمثيلاً لروح الخطاب النسقي، ولن يكون غريباً للأسف أن يحظى المتنبي بإعجابنا المفرط، مذ كان هو الشاعر الأكثر نسقية، وليس إعجابنا به إلا استجابة نسقية غير واعية منا إذ إننا واقعون تحت تأثير النسق الذي يحرك ذاتتنا ويحدد خياراتنا مثلما تحددت خيارات أبي تمام في الحماسة، ومثلما وجدنا أنفسنا نطرب لشعر

. (38) انظر ديوان جرير 347.

نزار قباني مع ما فيه من العيوب النسقية، كما سنرى في الفصل السابع.

يقودنا النسق الذي جرى إشباعنا منه ومن ثم جرت برمجتنا عليه حتى صرنا نطرب لما يتواافق مع الموصفات النسقية، والمتتبلي أحد من يمثل النسق خير تمثيل، ولقد أشرنا في الفصل الثالث إلى الآنا الفحولية المتضخمة المتفردة الملغية للأخر عند أبي الطيب، ونحن هنا نشير إلى حركة النسق المضمرا عنده، وهي الحركة التي تسلب من الخطاب صفات المعقولة والمنطق وتجرد اللغة من قيم الفعل والمسؤولية، وتجعل الذات المتكلمة ذاتاً آنانية ومصلحية وظرفية، وتتستر لتمرير هذا بعضاً المجاز البلاغي، مع توظيف البلاغة توظيفاً ذاتياً، ويصبح ذلك إعمال شرط الرغبة والرهبة، أليس المتتبلي هو القائل وعداؤه الشعراء بشـ المقتني⁽³⁹⁾ في خطاب تهديدي يمنع الذات الحق المطلقاً في إلغاء الآخر وتأكيد الذاتية بشكل لا مجال للمحاسبة أو النقد فيه، أو ليس هذا هو ما ينتجه الطاغية ويصنعه...؟

وفي حال المتتبلي من الواضح أننا أمام شاعر مكتمل النسقية، فهو أقل الشعراء اهتماماً بالإنساني وتحقيقـ لهـ فهو الذي هزا بالحب والتشبيب: أكل فصيح قال شـعاـراـ متـيمـ⁽⁴⁰⁾! ... وغير فؤادي للغوانـي رمـية⁽⁴¹⁾ - وللخـود منـي ساعـة ثم اـشـنـي⁽⁴²⁾. وهو

(39) ديوانه / 4 . 338

(40) السابق / 4 . 69

(41) السابق / 1 . 318

(42) السابق / 2 . 142

الشاعر المفرط في ذاتيه وفي أنه الطاغية، وفي تحفته للأخر. أما مدائنه فلا شك في نسقيتها من حيث إنها تضمم الذم من تحت الثناء، وإن كان الأمر مكشوفاً في قصائده لكافور، مما تحدث عنه الجميع، وأعلنه هو في عيديته المشهورة، إلا أنها هنا تؤكد أن هذا هو ديدنه في كل مدائنه حتى مع سيف الدولة. ولقد صرخ المتنبي بأن المديح الشعري كذب، وأنه مزيف من الحق والباطل، وحسب عبارته: وإن مدح الناس حق وباطل⁽⁴³⁾. ولم يتردد أن يهزأ بممدوحه فيقول مثلاً:

تجاوز قدر المدح حتى كأنه
بأحسن ما يشنى عليه يعب

وهو بيت ساخر يظهر المدح ويضمم الاستهزاء، كما لاحظ ابن جني⁽⁴⁴⁾. ولا يتردد أيضاً بما إنه مثل النسق في أن يهدد بعد أن مدح، موظفاً بذلك المبدأ النسقي في الرغبة والرهبة، فيقول⁽⁴⁵⁾:

مدحت قوماً وإن عشنا نظمت لهم
قصائداً من إنشاث الخيل والحرصن
تحت العجاج قوافيها مضمرة
إذا تنوشدن لم يدخلن في أذن
وهو هنا يعلن التهديد والوعيد بأن يغدو عليهم بخيول من

(43) السابق 1 / 326.

(44) السابق 1 / 320 319.

(45) السابق 4 / 345.

الإناث ومن ذكور الخيل ويسمعهم صوت الحرب مثلما سمعوا قوافي الشعر، وهذا هو التصور النسقي في علاقات الخطاب الفحولي.

وإذا ما جئنا إلى علاقته مع سيف الدولة، وهي الصفحة الأكثر نسقاً من بين كل الصفحات، وكم هو غريب أن تظهر هذه الصفحة وكأنما هي الأنقى والأصدق، مما يشعرنا بقدرة النسق على التخفي والتستر تحت أغطية كثيفة من بينها العطاء المجازي، ولنأخذ واحدة من أهم قصائد المتنبي مع سيف الدولة، وهي قصيدة التتويج النهائي لعلاقة الاثنين مع بعضهما، وهي قصيدة (واحر قلبه) التي بلغت الحرقة فيها مبلغها وتكشفت أوراق الشاعر مثلما تكشفت لوعته.

ولنبدأ مباشرة مع الجملة النسقية التي أراها عالمة ثقافية معبرة وهي قوله: "إن كان يجمعنا حب لغرته... فليت أنا بقدر الحب نقتسم"⁽⁴⁶⁾، حيث ترد جملة (حب لغرته) وهي جملة تحمل دلالتين نسقيتين إحداهما ظاهرية تعني محبة الشاعر للممدوح (غرته)، وهذا ظاهر دلالي خداع، ولو تذكرنا الدلالة اللغوية للكلمة، وهي ما تعني: غرة المال، أي الخيل والجمال والعبيد، بمعنى خيار المال⁽⁴⁷⁾، لو تذكرنا هذا وهو ما يجب أن نستحضره ما دمنا في حضرة خطاب مدائحي من صفتة الجوهرية التطلع للعطاء المادي، وليس الشاعر مأخوذاً بالمحبة، التي ظل يزدرّيها،

(46) السابق 4 / 80 - 90.

(47) الزمخشري: أساس البلاغة 448.

كما أشرنا، وليست عنده أساساً للإبداع ولا سبباً له، وما جاء إلى بلاط الممدوح إلا طلباً للعطاء، وكلنا نعرف أن شرط المديح هو العطاء وإلا انقلب الأمر إلى هجاء، كما هو القانون النسقي في (الرغبة والرهبة)، كما أن الخطاب المدائح خطاب قائم على الكذب، وهذا أمر متفق عليه لدى المؤسسة الثقافية بمن في ذلك الممدوح والمادح، وإنذا فلا مجال إلى اعتماد الدلالة الظاهرية لكلمة (غرته) ولا بد من استدعاء المعنى النسقي واستخراجه من المضمر، ومن هنا نستطيع قراءة النص حسب أبعاده النسقية، والعنصر الإرسالي في هذه القصيدة يتاتي من عنصر النسق، حسب نظرتنا المبوطة في الفصل الثاني.

تأتي جملة (حب لغرته) لتعني وتوكد ارتباط الشاعر بالمال وخيار العطايا التي يأمل أن ينال منها التصيّب الأكبر لأنّه القائل الأكبر وحسب القاعدة فإن العطاء يجب أن يكون على مقدار بلاغة القول، ولذا ذكر الشاعر ممدوحه قائلاً: يا أعدل الناس إلا في معاملتي، وكأنما يعترض على عدم تناسب الشمن مع البضاعة، كما هو الشرط النسقي، ويصرح بالطلب فيقول: ما كان أخلقنا منكم بتكرمة، ومن ثم تأتي جملة (حب لغرته) بوصفها ذات دلالة نسقية تعيد لنا قراءة قصيدة المتنبي قراءة ثقافية تعتمد على موجبات النسق وشروطه، وحسب هذا الأساس ننظر إلى النص.

ومن هذا المدخل نستطيع أن نرى الدلالات النسقية تحتل الخطاب الأدائي لهذا النص، كما هو الطابع المهيمن لهذا الخطاب عموماً، ونرى في هذا النص أربع دلالات نسقية هي:

أ - التعريض المتضمن للاستهزاء

ب - اعتداد الذات بذاتها

ج - اعتماد أسلوب التخويف والإرهاب البلاغي

د - تحفير الآخر واعتباره دائمًا بمثابة خصم لا بد من سحقه
 وهذه دلالات نسقية تكونت مع الخطاب المدائي منذ حل
 كنموذج إبداعي سيطر على الخيال الثقافي وتغلغل عبر المجاز
 ليحتل ذاكرة اللغة ويهيمن على الذهنية الذوقية والعقلية لنا، وليس
 المتنبي إلا أحد ورثة هذا النسق ولكنه وارث مخلص إذ خدم
 النسق بكل ما أوتي من بيان وبلافة، وتولى ترسيخه فيما متواصلاً
 بسلطان المعجزة الإبداعية لأبي الطيب، وبمهارته الطاغية في
 تمجيد القول بغض النظر عن نسقيته مما أسهم في إصabitنا بالعمى
 الثقافي، وشغلنا جمال التعبير عن عيوب النسق، وسنقف على
 مؤشرات ذلك من النص نفسه.

أ - لنقرأ هذه الجمل من القصيدة ذاتها:

وتدعى حب سيف الدولة الأعلم (ص 80)

أعذها نظرات منك صادقة

أن تحسب الشحم فيمش شحمه ورم

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره

إذا استوت عنده الأنوار والظلم (83)

ما كان أخلقنا منكم بتكرمة

لو أن أمركم من أمرنا أمم (87)

كم تطلبون لنا عيًّا فيعجزكم

ويكره الله ما تأتون والكرم (87)

شر البلاد مكان لا صديق به

وشر ما يكسب الإنسان ما يضم (89)

وشر ما فنصته راحتني فنص

شهر الزيارة سواء فيه والرخم (90)

في هذه الجمل المغلفة بالجمال الشعري الخداع يشرع الشاعر في تحقيق الشرط النسقي الأول وهو النظر بازدراء إلى ممدوحه، والممدوح في هذه الجمل ليس موطن محبة صادقة، ومحبة الأمم له مجرد ادعاء مزيف، كما أن الممدوح مصاب بعمى الألوان مذ كان لا يميز بين الشحوم والورم، وتساوى عنده الأنوار والظلم مما يعني أنه لم يتتفع بعيئته ولا عقله وصار لا يميز ولا يتقن الحكم، ويعرض الشاعر بأن الممدوح لم يكرمه، كما هو شرط اللعبة، كما أن الممدوح يبيت نيةسوء للشاعر مذ كان مهموماً بالبحث عن عيب يعيّب به الشاعر، وهو فعل لا يقبله الله ولا الخلق الكريم، أي أن الممدوح ناقص المروءة والحس الخلقي والديني، ومن ثم فإن بلاد الممدوح هي شر البلاد، وعطایاه هي شر العطايا وهي وصمة وعار، وهذه الأخيرة هي لازمة من لوازم النسق فما أن يغضب الشاعر على شخص حتى يعم الغضب كل الكائنات، ولقد شتم المتنبي مصر وأهلها في موقع آخر لغضبه الشخصي من حاكمها، وهو هنا يصف بلد الممدوح بأنها شر البلاد، مثلما هدد جرير من قبل بقوله النسقي (إذا غضبت عليك بنو تميم - رأيت الناس كلهم غضابا) وتهديده المشهور لبني حنيفة بأن يردعوا خصميه الحنفي الذي وصفه بالسفاهة، وإلا فويل لهم من الشاعر الذي سيمحق اليمامة حتى يجعلها لا تواري أرنبها. ومن غير

العجب أن نجد هذا المعنى النسقي يظل يتكرر في الخطاب الإعلامي المعاصر، وب مجرد ما يغضب زعيم ما على آخر تتوالى اللعنات على بلد الآخر وقومه وتاريخهم، كل ذلك لغبطة صارت تسمى في ثقافتنا بالغبطة المضدية» وتقابل بشيء من الفخر النسقي البالغ، ولا يسلم الخطاب العقلاني من هذه السمة النسقية، بل نرى أمثلة تستعيد النموذج وتمثل فعلياً بأبيات جرير، كما سنرى في الفصل السابع.

ونعود إلى نصنا النسقي المائل الذي يستمر في تأكيد نسقيته حيث يختتم توصيفه للممدوح جاعلاً إياه صيداً رخيصاً تساوى فيه شهب البداء من النسور الكواسر مع طيور الرحم الدينية، وهذا ما يجعل القنصل دنيئاً، وتلك هي حال المدائحيات النسقية في قياسها النظري وفي تصوراتها المتعالية حتى على من تلجم إليه، فالشحاذ والمشحوذ منه يندمجان في خطاب استخفافي تتبدل فيه كل القيم السلوكية والجمالية، وإن بدا جمالياً من حيث شكله الخارجي.

ب - أما نظرة الذات لذاتها فهي النظرة التي ظل الخطاب الشعري يعززها في كبرىاء منقطعة النظير من حيث تواترها وانتظامها وتماسها كخطاب قار ومتسرخ. ولننظر في الجمل التالية في النص نفسه:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم (83)
فالخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم (85)
ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي

أنا الثريا وذان الشيب والهرم (88)

وهذه جمل تتساوق مع أخرى مثلها كثيرة تغطي ديوان المتنبي، وتحتل الذاكرة المحفوظة في ثقافتنا، وكأنما هي بيان ثقافي عن الذات الثقافية المترسخة فينا مما يكشف عن مدى خطورة النسق ومدى تغلقه فينا. ويكشف كيف أن الذات الطاغية المطلقة والمفتردة صناعة ثقافية / شعرية متجلدة، منذ أن تحولت النحن القبلية إلى النحن النسقية ثم إلى الأنا الفحولية، كما رأينا في الفصل الثالث، وظلت هذه الأنا تمر دون نقد أو مساءلة، منذ عمرو بن كلثوم إلى جرير وإلى المتنبي وحتى زمننا هذا لدى نزار قباني وأدونيس، على الرغم من إبداعية الجميع وجمالياتهم وحداثية بعضهم، غير أن النسق أقوى وأرسخ ولذا ظل يتجلّى في نسخ متعددة، ويسوس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء، ولسوف نرى أثر ذلك في صناعة الطاغية سياسياً واجتماعياً، في نهاية هذا الفصل.

ج - ولا تتأكد مكانة الذات إلا عبر استخدام سلاح الإرهاب البلاغي، وهذا شرط نسقي جوهرى فالذات المشعرنة لا مجال عندها للتعايش الحر مع أي طرف آخر، وكل آخر هو بالضرورة النسقية خصم وعدو لا بد من حفظه دائماً في حالة خوف مستمرة وتهديده وتوعيده دوماً بسحقه أخيراً.

وبهذا المعنى النسقي نقرأ للمتنبي في قصيدة تلك:

وجاهل مده في جهله ضحكي

حتى أنته يد فراسة وفم (84)

إذا رأيت نuib الليث بارزة

فلا تظنن أن الليث مبتسم (84)

ثم يرجع في تلميحات تهديدية خاصة بسيف الدولة متوعداً
إياه بأنه سيندم وأنه سيواجه مصيرًا مجهولاً فيما لو خسر حماية
الشاعر له (ص 89).

د - ثم يرجع المتنبي بوصفه شاعراً نسقاً على الموضوع الأثير
في النموذج النسقي، ألا وهو تحبير الخصم، فيصف خصومه
بأنهم زعنفة لا تُقبل لا في ثقافة العرب ولا في ثقافة العجم،
وكأنما هم خارج حساب التاريخ والوجود.

كل هذا في نص واحد، وهو قصيدة (واحر قلبه) للمتنبي،
حيث يتجسد النص النسقي بكامل سماته وخصائصه، وليس هذه
القصيدة سوى (جملة ثقافية) تتوالد منها الدلالة النسقية، وإذا ما
كان هذا هو ما يحدث لدى من نعده أهم شاعر عربي على مدى
العصور فهو ما يبين مدى تجدُّر النسق ومدى تمثيله الثقافي
لضميرنا الثقافي المتشعرن والمتبَّس بالنسق بكامل عيوبه، وما
الجماليات إلا أدوات للمخادعة والمخاتلة الثقافية، حيث يتسلل
النسق بالبلاغة للمرور غير مراقب وغير مرصد وهذه حيلة ثقافية
نسقية خطيرة يلزمها كشفها وتعريفها، كما هو مشروع النقد الثقافي
كبديل عن النقد الأدبي الذي يسجل عليه عماه عن هذه العيوب
النسقية، وبسبب انشغاله بالجمالي وتحمسه له، وحرصه على تبرير
الجمالي بدعوى تعاليه على شروط الواقع والمنطق، فقد أseهم
النقد الأدبي قديماً وحديثاً في تعزيز النسق وتسويقه. ولقد حرص
الشاعر على تحديد المنطق لأسباب نسقية، كما فعل البحترى⁽⁴⁸⁾،

. (48) ديوانه 1 / 175

ووقع الناقد في حبائل اللعبة وراح يفعل الفعلة نفسها حتى جعل الشعراً أمراء الكلام يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم بما في ذلك تصوير الباطل في صورة الحق وتصوير الحق في صورة الباطل⁽⁴⁹⁾، وتعزز ذلك حتى انكتب في ضمير الثقافة وصار ديدناً عاماً لكل ذات تملك السلطة بوصف ذلك علامة فحولية.

2 - 5 العمى الثقافي (أبو تمام بوصفه شاعراً رجعياً)

لعل من أبرز علامات النسق أن تختلط الأحكام الثقافية ليس لدى المؤسسة الثقافية الرسمية، بل لدى ممثلي التجديد والتحديث، حتى لتأتي تطلعاتهم التجددية على صورة مشوهة ومحدودة المطمح، مما يعني أن النسق يصل في هيمنته حداً لا يتحكم فيه بالخطاب الرسمي فحسب بل بالخطاب المعارض أيضاً. وهذا ما نجده في حالة أبي تمام الذي صار مثالاً للحداثة ورمزاً من رموزها واتخذه السباب نبراساً له ونموذجاً للقدوة، وشاع ذلك بين الحداثيين من نقاد ومن مبدعين، ولكن أي حداثي هذا...؟!

لقد أشار غربناوم إلى رجعية أبي تمام وذكر أنه قاد حركة رجعية في الشعر العربي⁽⁵⁰⁾، وهو يهدف هنا إلى ما كان يحدث في لغة الشعر مع مطلع العصر العباسي حيث شرع بشار بن برد في تقريب لغة الشعر إلى لغة الواقع، وتبعه آخرون من مثل أبي نواس والسيد الحميري وأبي العتايبة، غير أن أبو تمام أعاد لغة

(49) قول ينسب للخليل بن أحمد، انظر القرطاجني: المنهاج 143.

(50) غربناوم: دراسات في الأدب العربي 148.

الشعر إلى نمطها الأول، هذا ما ي قوله غربناوم، وهي ملاحظة سبق أن طرحتها القاضي الجرجاني الذي ذكر أن أباتمام⁽⁵¹⁾ حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل⁽⁵¹⁾ فقبع شعره كما يقول الجرجاني وصار إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، على أن الجرجاني لا يدخل مدخل المعارضين التقليديين لأبي تمام، بل هو من مؤيديه ومن محبي شعره⁽⁵²⁾، ولذا فإن ملاحظته ملاحظة موضوعية، وبما إن قضيته قضية موضوعية فإن همه هو مسألة واقعية اللغة، وكان الجرجاني لهذا أول من جمع بين الإعجاب والنقد، ولم يمنعه إعجابه من أن يواجه رجعية أبي تمام اللغوية بالرفض ويحرض قارئه على ذلك فيقول معقباً على بعض أبيات فيها عودة للقديم المعتق: 'إذا سمعت هذا فاسدد مسامعك واستنهض ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه، فإنه مما يصدى القلب ويعميه، ويطمس البصيرة، ويُكدر القرىحة'⁽⁵³⁾.

هذا ما ي قوله الجرجاني ويتابعه فيه غربناوم، بقولاته بموضوعية نقدية جادة، فيها يجمع الجرجاني بين الإعجاب والملاحظة النقدية، وفي مقابل ذلك نجد اسم أبي تمام قارأ في الضمير الثقافي على أنه رمز حداثي فجر طاقات اللغة وواجه الأعراف وحطّم عمود الأوائل، وهو رأي يشترك في قوله المحافظون والحداثيون من الأمدي والمرزوقي إلى الصولي في

(51) الوساطة 19.

(52) السابق 19.

(53) السابق 41.

القديم والسياب وأدونيس في الحديث⁽⁵⁴⁾.

غير أن هؤلاء وأولئك لم يخرجوا عن حدود الشكل الأولي لنظام التعبير اللغوي، وظلوا محصورين بالشرط البلاغي، أي أنهم ظلوا يفكرون من داخل النسق، ولذا احتكموا إلى مفهوم كل واحد منهم للشرط البلاغي ولشرط التعبير المجازي، وهذا لا يمكن أحداً من كشف الرجعية الحقيقة لأبي تمام، ومعها الرجعية النسقية للمعججين بتجربته في حال من العمى الثقافي الذي معه لا يتصرون العيوب النسقية للخطاب، مما يجعلهم يكررونها كما حدث مع كثير من الحداثيين الطلائعيين المعاصرين، وهو ما سنخوض فيه في الفصل السابع.

كيف صار الرجعي حديثاً، وكيف لنا أن نقول إن أبو تمام رجعي؟!

أما شيوخ النظرية الحداثية إلى أبي تمام فهو كما قلنا علامة على تمكن النسق فينا حتى ليعينا عن النظر النقدي الموضوعي الذي ابتدأه القاضي الجرجاني لكنه لم يجد من يطوره إلى مقوله في نقد الخطاب، وحينما تكررت الملاحظة عند غربنا وفاته أعاد إنتاجها كملاحظة لغوية لا كنقد للخطاب، وعدم تطور المقولات النقدية من مستواها الجمالي / البلاغي هو ما أدى دائمًا إلى مرور النسق من فوق رؤوسنا ومن خلال ضمائernا وجعلنا نعيد إنتاجه وتمثله دون وعي منا، ظانين أننا نخدم الإبداع والتحديث عبر

(54) من المفيد هنا النظر في كتاب سعيد السريحي: شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، حيث يتضح تحكم النسق البلاغي في النظر إلى أبي تمام معه أو ضدّه (النادي الأدبي الثقافي جدة 1983).

الدفاع عن البيان الذي تبدو عليه علامات الجدة، فانخدعنا بالتجديد الشكلي الذي ينطوي على نسق القدامة بكل عيوبها. أما كيف صار أبو تمام رجعياً فهذا ما سنقف عليه هنا.

ظهر أبو تمام أول ما ظهر وكأنما هو المثقف المنتظر، شاب يحمل رغبة جامحة للتجديد ولمواجهة الأعراف التقليدية، ويدا عليه أنه قد برم من سلطة النسق، فاعتراض على مقوله (ما ترك الأول للآخر شيئاً)، وراح يعلن الاعتراض في الكلمة ظاهرها منير هي قوله: (كم ترك الأول للآخر)، وهي الكلمة كم ستكون ذات دلالة تغييرية لو صدقت، غير أن الناظر في سياق الكلمة سيجد أن الاعتراض على النسق هو في المزيد من تعزيزه، ولنقرأ النص كما ورد في الديوان⁽⁵⁵⁾:

لا زلت من شكري في حالة
لابسها ما ذهب فاخر
يقول من تقرع أسماعه
كم ترك الأول للآخر

وهي قصيدة يمدح فيها أحد الأمراء، وفيها يشير بتباه نسقي إلى أن ما تتضمنه قصيده من ثناء على الممدوح لم يسبق أن ورد على لسان سابق، وكم ترك الأول للآخر، والآخر هنا هو أبو تمام تحديداً، وبما إنه يقصد ذاته فإن حركة النسق تكتمل بكل شروطها من حيث إن الذات تتمرّكز حول ذاتيتها ملغية الآخر، القديم والحديث معاً، وليس هي إذن مقوله تضاد النسق بقدر ما هي

(55) أبو تمام: ديوانه 2 / 161.

أداة تعزز النسق وتصدر عنه، تماماً مثلما حصل مع مشروعه في اختراق النموذج اللغوي للمجاز الشعري الذي انتهى بأن صار عودة رجعية إلى الأصل الأول، كما لاحظ الجرجاني، وهذا هو الشرط النسقي الذي يتمحور حول فكرة الأول / الأصل.

وفي مقولته الأخرى التي صارت قانوناً حديثاً وهي مقوله: لم لا تفهم ما يقال..! كجواب على سؤال: لم لا تقول ما يفهم..؟ وهي نتيجة لحوار مع بعض معارضيه⁽⁵⁶⁾ الذين وجدوا منه ضيقاً بسماع الرأي المخالف، ورد عليهم ردأ لا يختلف في نسقيته عن مواقف المحافظين منه، ومن هنا فالمعارض والمحافظ يتصرفان معاً حسب شروط النسق، وفي الحالين يكون تعالى الذات ونكرانها للأخر وفرض رأيها هو القانون المحرك للعلاقة بين أطراف الخطاب، وهي العلاقة التي تجعل الذات في موقع الأب الفحل المطلقاً في رأيه وفي صواب فعله، ويجب استقباله بالتسليم بوجاهة ما يراه. وهذا قانون نسقي جاءت معارضة أبي تمام لتعززه ولتجعله قانوناً حديثاً تتوافق الحداثة فيه بسلطوية مماثلة لسلطوية الخطاب المهيمن، وبدل الأب التقليدي نحصل على أب حديثي، وبدل الأول نحصل على آخر لا يختلف في استبداديته عن سالفه.

لا شك أن أباً تمام يصدر عن النسق، وشعره يضمّر هذه النسقية وينطوي عليها. كما أن عقله الوعي عقل نسقي، وفي درسه التوجيهي للبحترى كان يعطي نصائح للشاعر المتدرس كيف

(56) الآmedi: الموازنة 23.

يمدح حتى لكانه يفصل ثياباً حسب تغير الأجساد، ولا ينسى أن يوجه تلميذه المربي إلى أن يجعل شعر الأولين هو النموذج المحتذى فما استحسنوه قصده وما كرهوه تجنبه⁽⁵⁷⁾، وهي النصيحة التي طبّقها البحترى بمهارة نسقية متقدة وصار تلميذاً نجياً للنسق كما دربه أستاذه. ولقد أشرنا أعلاه إلى أن مختارات أبي تمام في الحماسة كانت ذات طابع نسقي واضح.

ومن هنا فإن حداية أبي تمام حداة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجاً للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة. وكم هي شكلانية ساذجة أن تجد أبي تمام يعتمد إلى تجميع قوافي معلقة ثم يشرع في صناعة أبيات لها⁽⁵⁸⁾، وهذه علامة على الانفصام ما بين اللغة كتعبير حي واللغة كتعبير صناعي وكمجاز شكلاني، فهل حداثتنا كانت مجازاً شكلانياً فحسب...؟!

2 - 6 تعتمد شعرية أبي تمام على (النسق المضمر)⁽⁵⁹⁾، ويقوم المديع المتلبس بالهجاء كأساس شعرى إبداعي لديه، ولقد أعلن عن غايته الذاتية الانتفاعية، مما يجعله واحداً من مؤلاء، ولا يختلف عن السائد الراجح في زمانه، بل إنه لم يبلغ مبلغ ذي الرمة الذي تحجب فنون السوق ذات الرواج الفحولي، المدح والهجاء والفخر، مما عرضه للعقاب النسقي فقللوا من فحولته

(57) الحصري: زهر الأداب 1 / 121.

(58) ذكر بروكلمان أن أبي تمام وضع مجموعة من القوافي ثم طلب لها أبياتاً، تاريخ الأدب العربي 2 / 113.

(59) عن مفهوم النسق المضمر انظر الفصل الثاني.

لذلك، كما أشرنا من قبل.

أما أبو تمام فلكي يكون واحداً من الفحول فإنه يسلك مسالكهم، ويعلن قائلاً: (باشرت أسباب الغنى بمدائح - ضربت بأبواب الملوك طبولاً). وهو البيت الذي انتقده الجرجابي، ولكن من وجهة نظر بلاغية، لا ثقافية⁽⁶⁰⁾.

كما أنه أعلن بصراحة فحولية تامة أنه إذا ضاقت عليه أبواب المديح لجأ للکذب من أجل أن ينجز مهمته حسب شروط السوق⁽⁶¹⁾. ومن أجل ذلك وصفوه بالفحولية كفاء قدرته في إتقان التخلص من الغرض الشعري الإنساني إلى المديح، وهي اللعبة التي لا يشاركه في إتقانها إلا المتنبي حيث بز الاثنين الأوائل والأواخر وصارا لذا أهم علامات النسق، وجعلاه من المديح وما يمثله من قيم السوق والانفصال الثقافي الذاتي والمتعالي، وتزييف الخطاب، جعلا ذلك هو الديدين الإبداعي المتندرج نسقياً، وهذا هما رمزاً المترسخان في ذاكرتنا الشعرية.

وكما أسلفنا عن المتنبي فإننا هنا نأخذ مثلاً من أبي تمام يبين لنا حركة النسق المضمر عنده، وذلك في قصيدة مدح تنطوي على الهجاء، مذ كان الهجاء هو التواه الدلالية النسقية للمديح، حسب قانون (الرغبة والرهبة) وحسب الشرط الابتزازي الذي إذا أرضيته مدح وهو مهياً دائماً للذم، ولذا فإنه يلوح بالسلاحين معاً، هذا هو النموذج الشعري، وسوف نتذكر تلقائياً ونحن في هذا

(60) الوساطة 40.

(61) ديوانه 1 / 107.

الكلام أن هذه أيضاً هي سمة الخطاب الإعلامي الذي هو الورثة النسقي للخطاب الشعري المتواصل في المضمر الثقافي.

ومثالنا هنا هو قصيدة أبي تمام في مدح (هجاء...!!) أحمد بن أبي دواد والتي تكتنز بالدلالات المزدوجة، وانظر إليه يقول⁽⁶²⁾:

ينال الفتى من عيشه وهو جاهم
ويكدي الفتى في دهره وهو عالم
ولو كانت الأرزاق تجري على الحجا
هلكن إذن من جهلهن البهائم
فلم يجتمع شرق وغرب لقادص
ولا المجد في كف امرئ والدرام

يقول هذه الأبيات في مستهل مدحه، بعد أن تخلص من مقدمته التقليدية في غزل لا حب فيه ولا غاية منه سوى اتباع الأعراف الفحولية الكاذبة والتي ليس التشبيب فيها سوى جسر عبور ليس له من حقيقة غير الحقيقة اللغوية التي ظل الشاعر يتعالى عليها ويسخر منها كما صرخ المتنبي. وفي هذه الأبيات يضع أبو تمام معادلة النص المدائحي التي تضع شخصين في مناقضة منطقية، أحدهما يملك العقل والأخر يملك المال، على أن مالك المال لا يملك عقلاً، بينما صاحب العقل لا يملك مالاً، ويقول إن المال نقىض العقل، ولو كان العقل شرطاً في

. (62) السابق 3 / 179 - 183

الغنى لهلكت البهائم إذن، وهذا معناه أنك أيها الممدوح أشبه ما تكون بالبهيمة ولذا فإنك تحتاج إلى عقل من يملك هذا العقل، فتعال إلى أنا الشاعر مالك العقل ومن به سترى كيف تصل إلى مجد سأمنحه لك، وباختصار تعال أعطك بعض عقلي وتعطيني مالك، هذه الصفقة التي أخذ الشاعر في تهيئة الممدوح لاستيعابها وتفهم شروطها في الاستهلال النسقي سوف يجري تعبيدها بالدعوى الشعرية في أن الشاعر هو حارس بوابة المجد وبيده أن يدخل من يشاء إلى مملكة الأمجاد، ومن بيده الإدخال سيكون بيده أيضاً الإخراج، هذا ما نجده في قوله:

ولم أر كالمعروف تدعى حقوقه
مفاصِرَم في الأقوام وهي مفانِم
ولا كالعلَى مالِم يُرِّ الشعْر بينها
فكالأرض غفلاً ليس فيها معاَلم
وما هو إلَّا القول يسرى فتغتَدِي
لَهُ غُرُرٌ في أوجِيهِ ومواسِم
يُرِى حِكْمَةً مَا فِيهِ وَهُوَ فَكَاهَةٌ
ويُقْضَى بما يَقْضِي به وَهُوَ ظَالِمٌ

هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإن كانت بضاعة مغشوشه، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم، ويعرف الشاعر أن حكمه ظالم، وهذا هو مصدر القوة النسقية التي ورثتها الأنما الشاعرية عن التحن القبلية، كما حددها عمرو بن كلثوم: ونبطش حين نبطش قادرينا، بل إن الظلم شيء متآصلة ومن لا يظلم فهو شخص

معلول وغير سوي في نظر الشاعر⁽⁶³⁾، هو سلطان الشاعر، هذه البضاعة المعروضة للبيع على المدح، والتي يؤكد الشاعر لمدحه أن لا مجد له ولا وجود ما لم يتول الشاعر ترجمة ذلك إلى أبيات مدفوعة الثمن، وذلك بتحويل القيم الإنسانية إلى قيم شعرية، فالكريم ليس كريماً بمعنى الأريحية الإنسانية وإضافة العاني، حسبما الأصل البدوي للضيافة، ولكن الكريم هنا من يعطي ماله للشاعر المدح، والبخيل من يمنع الشاعر من العطاء، وسيظل كذلك حتى ولو كان أكثر البشر أريحية وكرماً، وهو خارج كتاب المجد ما لم يدخله الشاعر إلى مملكة الأمجاد، وليس قيم العلا والشهامة إلا كالأرض البارد إذا لم يمسح عليها الشعر ببركاته المجلة، وإذا سرى القول الشعري بالصفة فحيثند، وحيثند فقط، ستكون هذه الصفة الممنوحة شعرياً صفة للمجد والسؤدد، والشعر وإن كان فكاهة في حقيقته إلا أنه حكمة، وبما إنه كذلك فإن حكمه هو الحكم القاطع، حتى وإن جار وظلم.

هكذا يصف الشاعر بضاعته مدركاً ما في قوله من تجُّنْ، بل إنه ليوظف هذا التجني لممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس المدح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود، وفي ختام القصيدة يقول أبو تمام:

ولولا خلال سنها الشعر ما درى
بغاة الندى من أين تؤتى المكارم
وهو بيان ختامي يؤكد على العملية التي ابتدأت منذ ظهور

(63) المتنبي: ديوانه 4 / 253.

أول شاعر مداع في نهاية العصر الجاهلي واستمرت على كل الأزمنة، مع استثناء محدد هو فترة صدر الإسلام، ولكنه استثناء لم يدم حتى جرت العودة الرجعية للنموذج، وهي العملية التي نولت تحويل القيم من معانيها الإنسانية إلى معانٍ شعرية، مما جعل المنظومة الأخلاقية تدرج في المدرج الشعري وتتحول إلى قيمة بلاغية منبته الصلة مع الواقع والمنطق، وصارت قولاً مسلوب الفاعلية، كما هي حال الصفة الشعرية: يقولون ما لا يفعلون. مثلما صارت قيمة شخصية ذاتية، تعتمد على عنصر الظلم بلا حياء ومع تصريح وبماهاة بالظلم كقيمة سلطوية تؤكد سلطان الذات وتفرضه، مثلما تفرض الحكم والحكومة الشعرية حتى وإن كانت فكاهة إلا أنها هي الحاكمة.

هذه هي العقلية الثقافية التي يقدمها لنا أبو تمام (الحدائي...)، ويسمم عبرها في تعزيز النسق وغرسه في الضمير الثقافي، متخفياً تحت ستار البلاغة والمجاز والجملة البلاغية التي يبدو عليها التجديد والخروج على النسق، مما أوهمنا بحداثية الشاعر، غير أن النقد الذي يتوجه إلى كشف المضمر النسقي سيفضح النص ويعري نسقيته، مثلما يكشف عن نسقية الاستقبال الذي تكلل بالعمى الثقافي حتى لا يرى عيوب الخطاب، ولذا يظل يستهلكها ومن ثم يعيد إنتاجها دونوعي منه.

2 - 7 الخلاصة النسقية / العقل الصنيع

هناك توصيف دالٌّ وعبر لما يحدثه النسق من تشويه ثقافي، وقد ورد هذا الكلام لدى الإمام فخر الدين الرازي، يحسن أن نستحضره بنصه هنا، وفيه يقول:

"أما أرباب النسب الشريف فإنهم راغبون جداً في الكرامة، ومتшибون بأوائلهم ومن القضايا الغالية على الأوهام أن كل ما هو أقدم فهو أكمل وأتم، فلهذا السبب يكون التيه والترفع والاستطالة على الناس غالباً عليهم، وحبهم لهذه الأحوال والتشبه بأسلافهم في مكارم الأخلاق قد يدعوهם إلى العدل إلا أن هذه المعاني إنما ينبغي إذا كانت آثار أوائلهم باقية فيهم، ثم إنهم يتعطلون عن تلك الآثار الفاضلة في آخر الأمور، ذلك أنهم بسبب ذلك التيه والترفع لا يتحملون متابعة التعلم، وطلب الأدب، ولا يرغبون أيضاً في تعلم الحرف والصناعات النافعة في إصلاح أمهات المعيشة، فلهذا السبب يبقون في الآخرة عاجزين محتاجين.

أما أخلاق الأغنياء فأمرو:

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

الثاني: أنهم يحكمون على كل من سواهم كونهم حاسدين لهم لما اعتقادوا في أنفسهم الكمال.

الثالث: أن الأغنياء يكونون في الأكثر مجاهرين بالظلم، لاعتقادهم أن أموالهم تصونهم عن قدرة الغير على قهرهم ومنعهم.

الرابع: أن المال سبب القوة. ⁽⁶⁴⁾

(64) الرazi: الفراسة 86 ولقد تجاوزت الثالث حسب ترتيب المؤلف وأحللت محله الرابع معطياً إياه رقم (ثالثاً).

هذا تشخيص دقيق لفعل النسق بالشخصية السلوكية والثقافية، وفي اختراع الشخصية النسقية، حيث تأتي فكرة (الأول هو الأكمل)، وفكرة الرغبة في امتلاك المجد عبر الثناء على صفات يجري امتلاكها بالشراء، وتكون القوة سبباً للظلم والتجرّر، مع اعتماد الذات على قيم القول والادعاء، لا على قيم العمل، ويجري التعالي على قيم العمل واحتقارها اعتماداً على مجد مفروض بالقوة البلاغية والمالية، وقوى التسلط.

هذه كلها من الموراثات النسقية التي اخترعها الشعر وغرسها في النسق الثقافي حتى صارت سمة للمؤسسة النخبوية الثقافية والرأسمالية. ومن ثم فإن شعرنة القيم هي الناتج الثقافي لقبولنا بالنموذج الشعري بنمطه المدائحى المتمثل للقيم الشعرية في حالتها المزيفة والكافحة والانتهازية الاستعلائية، وفي تشرب المؤسسة الثقافية لهذه القيم وتبير تصرفها من المدخل الجمالى المتعالى والمنبت عن النظر العقلاني والمنطق الفعال. وهذا هو الرثث الثقافي الذي ورثناه من الشعر بعد أن تزييف على أيدي المدائحين، وصار الأبلغ هو الأكذب وهو الأظلم وهو الأكثر ذاتية وأنانية وتعالياً على الآخر وعلى قيم العمل والفعل. وهذه هي الخلاصة النسقية التي تحل العقل الصنيع محل العقل الذاتي، إذا ما استعرنا مصطلحات ابن المقفع⁽⁶⁵⁾.

- 3 -

صناعة الطاغية

3 - 1 ذكرنا آنفًا أن قيمة (الكرم)، في الأصل، هي قيمة مركبة في الثقافة العربية، تتمحور حولها كل القيم الإنسانية الأخرى من حيث علاقة الذات بالأخر والقوى بالضعف والغني مع الفقير، وهي تحكم العلاقات الاجتماعية والتبادل الإنساني بين كافة الأطراف، ولا تحكم فيها الشروط المادية والمصلحة الفردية ولذا فإنها قيمة في الإيثار والأريحية. هذا في الأصل، غير أن ظهور ثقافة المديح واحتزاع شخصية الممدوح أدى إلى تزييف القيمة العربية المركزية الأولى، حيث صار الكرم هو عطاء بالمقايضة البلاغية الشعرية والكريم هو من يعطي الشاعر كمقابل للمديح، ومن لا يفعل فهو البخيل المذموم، مع ما يتبع ذلك من تبادل للمصالح الذاتية للمدح والممدوح، وصار خطاب الكرم خطاباً فحولياً - كما سبق أن عالجنا⁽⁶⁶⁾ - مما أظهر شخصية اجتماعية مصطنعة من صفات مجازية وتسويقية، ومن ثم جرى تزييف كل القيم الأخرى، حيث لجا الخطاب الثقافي إلى تحويل الصفات من صفات تكتسب بالعمل إلى صفات تمنح للممدوح مقابل المقايضة المصلحية الفردية، فقدت الصفات قيمتها الحقيقة وصدقيتها وعمليتها، لأن الخطاب المدائح يعتمد على الكذب والمبالغة، باتفاق ثقافي بين كافة الأطراف، والمؤسسة الثقافية ترعى ذلك وتباركه.

(66) عالجنا ذلك في كتابنا ثقافة الوهم 96.

هذا التغيير النسقي لا يقف عند حد مقتن، كما هو الوهم الذي نعيش فيه من أن ما يحدث في الخطاب الشعري لا صلة له بسائر الخطابات والسلوكيات بما إن الشعر خطاب مجازي متعال على شروط الواقع والمنطق، هذا ما نوهم به أنفسنا وظللت النظرية الأدبية تؤكده، بما في ذلك الجانب النقدي منها. إلا أن المسألة غير ذلك فثقافة المديح التي ظهرت في أواخر العصر الجاهلي وتعززت في العودة الأموية والعباسية إلى النموذج الجاهلي قد فعلت فعلها فيما وفي وجداننا الثقافي دون أن نعقد الصلة بين الأسباب والتائج، وكما أن قيمة الكرم قد اعتبرها الزيف فإن قيمًا مثل (المواطنة) و (الزعامة) و (الثورة)، وكذا قيم الوحدة والحرية والاشتراكية والحزب، كلها قيم نشأت في معجمنا الثقافي الحديث وما لبست أن اكتسبت دلالات مزيفة، وامتزجت بنوع من الخطاب الكاذب والمبالغ فيه، التي هي سمات النسق الشعري، حتى ليجري منع هذه الصفات لممدوح جديد في عمليات لا تختلف أبدًا عن الأدوار التقليدية فيما بين الشاعر وممدوحه وخلع الصفات جزافاً على الممدوح بعيداً عن شروط الصدق وشروط الاستحقاق . العملي .

ولئن كنا قد عرضنا كيف تحولت الأنماطة البدوية من حالة الاندماج التام (في) القبيلة، ونشأت النحن القبلي من تلك الذوات المندمجة، إلا أن الشاعر المداح حينما ظهر كشخصية مستقلة وانعزل عن الهم القبلي المشترك أخذ صفات النحن القبلي وتمثلها في ذاته كفشل مفرد وكذات تمتلك سحر اللغة وقوة الترغيب والتهديد مع التربص بالأخر بوصفه خصماً لا بد من

تصفيته، وهذا هو مردود ثقافة المدح والهجاء، حدث هذا كما ذكرنا من قبل كتطور في حركة النسق الشعري، ونحن هنا نشير إلى تطور مماثل تمام التماثل مع هذا الحدث النسقي، مما يكشف عن دور النسق في توجيه حركة التغيير والتحول.

ومثالنا سيكون عن صدام حسين، وهو الرجل الذي نشأ سياسياً ليكون فرداً (في) حزب قومي يدعو للوحدة والحرية والاشتراكية، ومطمحه هو أن يكون فرداً في هذا الحزب يقول ما يقوله الحزب ويعارض ما يعارضه الحزب، تماماً مثلما كان دريد ابن الصمة يرشد مع غزية ويضل معها إن ضلت، غير أن الرجل ما إن ينغرس في الحزب حتى يبدأ يشعر أنه ليس الحزب ولكن الحزب هو، بدأت الأنماط المندمجة تحول من أنا تدخل في حزب وتندمج فيه إلى أنا تشعر أنها هي والحزب شيء واحد، وحضرت هنا النحن النسقية، ولم تعد الأنماط والنحن بشيئين منفصلين، ثم تطور الوضع لا تكون الأنماط هي النحن، وإنما تكون النحن هي الأنماط، وبما أن النحن والأنا هنا هما النسقيتان الشعريتان فإن الصفات الشعرية هي التي ستحكم في عمليات الامتزاج هنا، ولو استدعينا صفات الأنماط الشعرية لوجدناها هي بالتحديد ما يصف ويحدد صفات صدام حسين، وهذه الأنماط المتضخمة الفحولية التي لا تقوم إلا عبر التفرد المطلق ببالغه الآخر ويعاليها الكوني، وبكونها هي الأصح والأصدق حكماً ورأياً، ويكون الظلم عندها علامة قوة وسؤدد، والكذب عندها مباح، وتشعر بما لا يشعر به غيرها، وترى مالاً يرون، والعالم يحتاج إليها لأنها هي المنفذ الكوني، ولا يستقر وجودها إلا بسحق الخصم، وهي الصوت

المفرد الذي لا صوت سواه، وهذه هي الدلالات الشعرية التي نجدها في شعرنا منذ عمرو بن كلثوم إلى المتنبي إلى نزار قباني، كما حددنا في مبحث اختراع الفحل في الفصل الثالث من هذا الكتاب، و هذه هي القيم الشعرية التي كنا نراها قيماً مجازية، غير أن صدام حسين يكشف لنا مقدار حقيقة هذه الصفات ومقدار إمكانية تطبيقها عملياً وتمثلها سلوكياً، كنتيجة ثقافية لمفعول النسق الذي يفرز نماذجه لا في الشعر فحسب، وإنما في الواقع الاجتماعي والسياسي من شخصية الفحل الشعري إلى شخصية سي السيد، كما قدمها نجيب محفوظ بمهارة بالغة، إلى نموذج الطاغية، كما تمثل في شخص صدام حسين في تطابق واقعي مع المجاز الشعري الفحولي.

3 - 2 حينما ننظر في معجم صدام حسين نلحظ حالة التطابق مع النموذج الشعري النسقي، فهو لا ينتمي للعالم بمقدار ما ينتمي العالم إليه، فهو ليس عراقياً بمقدار ما يكون العراق صدامي فالجيش هم جنود صدام، وما يفعله الجيش هو قادسية صدام، كما يصف حرب الخليج الأولى مع إيران. كما أنه ليس بعثياً بمقدار ما إن الحزب صدامي، وهذه هي القيم التي عززها النسق الشعري حيث جعل مركبة الفحل هي عماد القول، متعالياً عن الفعل ويجري الصاق الصفات بالممدوح كشرط نسقي لكونه ممدوحاً، مثلما يتمنى الشاعر بسمات التفرد والتوحد كشرط لكونه فحلاً.

و بما إن الزعيم فحل فلا بد أن يكون الأوحد، ولا بد أن تكون معركته هي (أم المعارك) مع ما في التعبير من رمزية فحولة

حيث سيكون هو الأب والمعركة هي الأم والجيش هم الأبناء لهذا الأب الفحل، وكأنما قد تزوج العالم تماما كما قال نزار قباني⁽⁶⁷⁾ عن مهمته الفحولية النسقية الكونية، وهذا من ذاك في علاقة نسقية متبادلة. ولغة الأب هي اللغة النسقية، حيث تطغى على خطابات صدام حسين لغة التحفيز القبلية للشامى وللحمة الجاهلية النموذجية، مع التوعد بالويل والثبور لكل من يخالف الفحل أو يخرج على إرادته، ومصير الخصم هو السحق من الوجود مع التحقيق والازدراء، في حين تظهر الذات بصيغة النحن مفترضة لنفسها صفات تكون بها هي الأمثل والأفضل ومن ثم فهي الأجدر بالوجود، ومن عداتها فهم ليسوا سوى حشرات بشرية لا تستحق اليقاء. وهذا ترجمة حرفية نسقية لقصيدة عمرو بن كلثوم.

وللنسق سمات أربع هي:

أ - الذات الممدودة مندمجة مع الذات المادحة في فعل مشترك فيما يشبه العقد الثقافي والتواطؤ العرفي القائم على المصلحة المتبادلة بين الطرفين، مع تسليم المؤسسة الثقافية بذلك، وفي حالة صدام حسين فقد جرى حشد الشعراء لمدح الزعيم والتغني بمجداته الأوحد وتميزه المتعالي، وكانت الولايات تصب على أولئك الذين سكتوا عن امتداده⁽⁶⁸⁾، كما جرى توظيف الإعلام لزعخ الثناء عليه، ومنحه الصفات التي تؤكد تفرد़ه.

(67) يقول نزار قباني 'إني أكتب حتى أنزوج العالم... أنا مصمم على أن أنزوج العالم' انظر: ماهو الشعر 80.

ب - في النسق الشعري لا ترى الذات غضاضة من التحدث عن ذاتها ونسبة الأمجاد إليها نسبة مجازية لا يشترط لها دليل غير دعوى الذات وتصديقها لما تقوله عن نفسها، وهذا ما يفعله صدام حسين حينما ينسب لنفسه أمجاداً تنتسب إلى المجاز الشعري والتخيل الذاتي، لا إلى المنطق والمعقولية، وليس عليه أن يبرهن على قوله أو أن يستحى منه، وليس التواضع أو المنطق شرطاً، كما أن الكذب في هذه الصفات ليس عيباً، تبعاً للنظرية النسقية الشعرية. هو الذي ظل يتحدث عن انتصارات متوهمة على خصومه، ويسمى مواجهته معهم بأم المعارك.

ج - في النسق الشعري يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلى العنف والبطش، ومن لم يكن ذئباً تأكله الذئاب، ومن لا يظلم الناس يُظلم، ولصدام حسين قصة تكشف عن النسقية في ذهنيته، ففي المتحف الصغير أسفل نصب الجندي المجهول في مدينة بغداد يجري توجيه نظر الزائر إلى بندقية قديمة معروضة بعناية، حيث يشرح الدليل لك قائلاً إن هذه هي البندقية التي استعملها السيد الرئيس - حسب تعبير الدليل - في محاولة قتل الطاغية عبد الكريم قاسم، وهذه عبارات الدليل الذي يلبس لباساً عسكرياً. وأنت هنا تسمع صفات وكلمات نسقية هي أشبه بلغة النقائض الشعرية، حيث يزيح الطاغية الطاغية، ويحل الظالم محل الظالم، وإذا ما كان قاسم طاغية فهل صدام عادل وإنصاني ...؟!

ليس من شأن النسق أن يرى عيوبه ولا أن يسائل عباراته ولا أن يبرهن على صدقه، إن له أن يدعى فحسب، والمؤسسة الثقافية تحرس دعاوته وتبررها، هذه هي التربية الشعرية النسقية. والدليل

الذى يتحدث معك في بغداد ويصف قاسم بالطاغية لم يخطر له على بال أن صاحبه لا يختلف عن سالفه، كما أنه لا يرى غضاضة في وصف ممدوحه بأنه رجل خارج على القانون ويسعى إلى اغتيال خصمه مع شيء غير قليل من التباكي بهذا الصنيع، تماماً كحال الشاعر في النقائض والهجائيات حينما يفتكم بخصمه، أو يتباكي بأنهم يجهلون فوق جهل الجاهلينا، ونبطش حين نبطش ظالمينا، كما لقنتنا عمرو بن كلثوم، وكما ترسخ في النسق ليجد سي السيد الزعيم مثلاً يحتديه ويؤسس له قاعدة ذهنية وسلوكية.

د - في ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والأخر دائماً قيمة ملغية، ولا وجود لذلك الشاعر الذي يرى للآخرين موقعاً مقارباً له، هذا إن كان يعتبر نفسه فحلاً، ولن تضيع الثقافة في مرتبة الفحولة إلا بعد أن يثبت مقدرتها على إسكات أي صوت سواه، فالآخرون زعنفة لا تجوز لدى عرب ولا لدى عجم، كما يعلن المتنبي، وكذا الشأن مع الطاغية النسقي، وسيرة صدام حسين مع من سواه هي سيرة تقوم على ترقية الذات من فوق الآخرين بالضرورة، والأخر لا بد أن يكون تابعاً ومنقاداً انتقاداً مطلقاً، ويثبت بيتر قران⁽⁶⁹⁾ كيف يجري إخضاع الآخرين بوسائل السيطرة القمعية، على مبدأ من ليس معنا فهو ضدنا، ولذا لا بد من تحويل الجميع إلى قطيع من الأتباع، حتى إن الحزب ليتدخل في صيغة الكتابة الإبداعية التي تسخر لمدح الزعيم، وكذا يجري التدخل في إعادة كتابة التاريخ لكي

(69) السابق.

ينكتب على نمط يعيد صناعة الذاكرة وتهيئتها ليحل فيها رجل أوحد لا يشاركه غيره فيها، وإذا قال الزعيم قوله أصبح الدهر منسداً، كما هو أبو الطيب سيد النسق، وتتعدد وسائل السيطرة على تفكير المواطن وتسخير الثقافة والإعلام عبر تأثير كل شيء ليكون في حال خضوع مطلق لسلطان الفحل الزعيم⁽⁷⁰⁾.

ج - في النسق يجري تحويل القيم من قيم تتناسب للعمل والفعل إلى قيم مجازية متعلالية، وكما تم تحويل قيمة الكرم فإن قيمة سياسية قد جرى تحويلها تحويلاً نسقياً من مثل قيمة الثورة التي صارت مجرد انقلاب فردي يتطبع بطابع العنف وتصفية الخصم وإحلال جبار محل جبار، وكذا تحول مفهوم المواطن ليعني الوفاء للزعيم الفرد كذات سلطوية، ولا علاقة لذلك بالوطن كقيمة اجتماعية وإنسانية، وكما كان الوطن عند ابن الرومي قيمة فردية وملكية شخصية، حسب قصidته المشهورة⁽⁷¹⁾، وكما كان الوطن عند الشعراء الرومانسيين قيمة ذاتية حالمـة، فإن الفحل الثوري يتحول ليكون هو الوطن والوطن هو، مثلما أنه هو الشعب والشعب هو، وسلامته هي سلامـة الوطن والتاريخ والإنسانية، أو ليس الشاعر الفحل هو من يرى العالم في نفسه وفي ذاته دون سواه..؟ إذن هي سنة النـسـق وبرنامـجه المـترـسـخـ. ومن ثم فإنـ الخـيـانـة لـيـسـتـ العـمـل ضـدـ الوـطـنـ ومـصـالـحـهـ، وإنـماـ هيـ فـيـ مـخـالـفةـ

(70) عن أساليب صدام في ذلك انظر السابق 77 82 80 83 87.

(71) عن ابن الرومي وحكاية قصidته (ولي وطن) انظر تعليق المحققين لكتاب الصولى (أخبار أبي تمام) ص 23 حيث إنه يتكلـم عن منزلـه لا عن الوطن كما نفهمـهـ الآـنـ.

مراد السيد الزعيم، الذي يمتلك المعنى مثلما يمتلك الأشياء.

وتأتي قيم الوحدة والحرية والاشتراكية لتكسب دلالاتها النسقية المجازية مثلها مثل كل النسقيات من حيث انفالها عن المدلول الواقعي والمنطقى مذ كان النسق نموذجاً شعرياً وليس نموذجاً إنسانياً أو عملياً.

هذه هي نتائج التندمج الثقافي النسقي وما كنا نحسبه مجازاً كان في الواقع نموذجاً سلوكياً، ولقد تزامنت العودة إلى النموذج الشعري الجاهلي في العصر الأموي مع ظهور شخصية الممدوح النموذجي، وصارت ديدناً ثقافياً ليس في الطقس الشعري فحسب، بل في كافة مسالك الذات الفحولية مع الغير، حيث تشرعت القيم. وهي اللحظة التي وقف فيها يزيد بن المقنع ليعلن مبادئه يزيد بن معاوية حسب مواصفات النسق، فيقف أمام الناس ما بين مخالف ومتعدد ويحسم الأمر حسماً بلا غيا، يخترط من سيفه شيئاً، ثم يقول أمير المؤمنين هذا، ويشير بيده إلى معاوية، فإن يهلك لهذا، ويشير إلى يزيد، فمن أبى لهذا، ويشير إلى سيفه⁽⁷²⁾. وهنا ينال ابن المقنع لقب سيد الخطباء، ونمنحه نحن لقب سيد النسق.

يفعل الشعر فعله مثلما يفعل المجاز فعله، والناتج هو النموذج النسقي في سي السيد وفي الزعيم الأوحد وفي تحول دلالات القيم من قيمة الكرم كما حولها المداحون إلى قيمة الثورة والوطن والزعامة والحرية كما حولها الفحول من سادة الطغيان،

(72) المستطرف 1/86

ومن الطاغية المجازي والصنم البلاغي إلى الطاغية الحقيقي، وهذا من ذاك نموذجاً واحتذاء ذهنياً.

إن الثقافة هي ما يربى الوجдан العام للأفراد وينحهم النسق الذهني والسلوكي، وبما إن الشعر عندنا هو ديوان وجودنا الثقافي والأخلاقي (الشعر ديوان العرب، به عرفت المأثر... وهو ديوان علمهم ومتنه حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون)⁽⁷³⁾، بما إنه كذلك فإنه قد صار النموذج النسقي المحتذى، وإذا ما غذتنا الثقافة بصورة الفحل الشعري الذي عداوته بنس المقتني، كما حذرنا المتنبي، وصورت لنا شخصية الفحل بخصائص ترسخ وتتفقى كعنصر مطلق القوة وكصنم بلاغي، فإن هذا هو ما يؤسس النسق الذهني المضمر في الثقافة ويتولد عنه صيغ نموذجية تتكرر اجتماعياً وسياسياً وفكرياً، وكلها صيغ للفحل المطلق وللأننا المستبدة، كما أسسها النموذج الشعري، وحرستها المؤسسة الثقافية المحامية عن السلطة الشعرية، وهذا ما جعلها نسقاً ثقافياً مضمراً في مطاوي الوجدان العام، وظللنا نعيid إنتاج النموذج ونتقبله بتسلیم واضح. وتكرر المؤسسة الثقافية الدور نفسه، وكما بترت فحولية الشاعر وصفقت للأننا الشعرية المستبدة فإنها أيضاً وحسب تربيتها الشعرية البلاغية تصفق للطاغية وتبرر طغيانه، وكان الأمر لا يعدو أن يكون قصيدة طويلة ابتدأها عمرو بن كلثوم وظللنا جميعنا نكتبه من ذلك اليوم وإلى اليوم.

(73) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء 1 / 24.

www.alkottob.com

الفصل الخامس

اختراع الصمت / نسقية المعارضة

www.alkottob.com

- 1 -

متى اكتشف الإنسان الصمت...؟

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

وحينما جرى أسر الشاعر الجاهلي عبد يغوث الحارثي لم يجد آسره سجناً أفضل من أن يربطوا لسانه بنسعة، وهي الخيط الذي يربط الحذاء، وراح الشاعر يصبح ويستغيث متراجياً منهم أن يطلقوا عن لسانه⁽¹⁾.

(1) التبريزى: شرح المفضليات 2 / 609 تحقيق على الباجووى، دار نهضة مصر، القاهرة د. ت.

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

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

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

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

حينما ظهرت الوظيفة الثقافية للكلام وما استتبعها من بعد سياسي واجتماعي حدثت التغييرات التي أصبحت قوانين نسقية، فالشاعر بما إنه قد صار صوت القبيلة فإنه لا بد أن يكون صوتاً

قوياً يجري اختياره من بين الأصوات الأخرى، وتحتفل القبيلة بهذا المخترع الثقافي الذي سيكون أداة حرية تحمي القبيلة وتحقق لها الهيبة في نفوس الآخرين، وهذه سمات لا تتحقق إلا بشخص له صوت يعلو على الأنداد والخصوم معاً، وهذا هو شرط الهيبة والتميز، ومن هذه صفتة فهو الذي سيكون الفحل وسيحتل القمة الهرمية حينئذ، وهذا طبعاً أدى إلى ظهور الفحل، وبما إن الفحل ظهر وصارت له خصائص ومهامات، وتم ترسيمه بهذه الصفة، فإن من أوائل منجزات الفحول هو إسكات الخصوم، وهذه هي المهمة الفعلية لوظيفة الشعر منذ النشأة وحتى اليوم، والخصوم هنا هم خصوم القبيلة في البدء ثم صاروا خصوم الشاعر ذاته ومنافيه، وذلك بعد أن تحول الشاعر من شاعر القبيلة إلى الفحل ذي الصوت المفرد، كما وضمنا في الفصل الثالث. ولقد دعا نزار قباني إلى إقامة قوة ردع عسكرية أدبية لإسكات ناقديه وخصوصه⁽²⁾، وهي رغبة ورثها عن أسلافه الشعراء وعن النسق الثقافي المؤسس لهذا الحس.

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

(2) نزار قباني: ما هو الشعر 157 وقصتي مع الشعر 89 91 158 160 .

ويسرد لنا الجاحظ قائمة بالصفات التي تطلقها الثقافة على من يصمت من باب تحبيب الصمت للناس ، ومن ذلك تسمية الصامت حليماً، والساكت لبيباً، والمطرق مفكراً⁽³⁾. والصمت حكمة .

على أننا نجد في الموروث الثقافي أدبيات جمة تؤكد فضل الصمت بما إنه جوهر ثقافي ومعدن كريم بما إن السكوت من ذهب ، وبما إن الخطر في الكلام والسلامة في النطق ، وهذا الحرص الشديد على ترويع الصمت كقيمة عليا تفوق الكلام وتفضله يستدعي التساؤل فعلاً، إذ ما بال الثقافة تتجه هذا الاتجاه وتركز التركيز كله على مشروعها العجيب في التحبيب بالصمت ... !؟

هناك مؤشرات تعطي بعض الإجابات وتكشف عن سمات النسق الثقافي وأساليب تحركه وتغلغله، سنتناوشها فيما يلي من قول .

- 2 -

الصحيفة النسقية

1 - 2 من السمات الأساسية للثقافة العربية القديمة هي تصاحب الحكى مع الشعر ، في المرويات والمدونات ، وما من شاعر ولا قصيدة إلا وهناك بإزائهما حكاية ، والمدونة العربية هي مدونة شعرية / سردية في حال تلازم Tam ، ومثالها الأبرز هو كتاب

(3) رسائل الجاحظ 4/ 229.

الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الذي أخذ هذا التقليد الثقافي إلى أقصى مجالاته، وما رواه من حكايات عن الشعراء يفوق ما رواه لهم من شعر، والحكاية دائمًا ما تأتي في المورث كستد يسند الشعر ويفسره، بل إنها لتكشف أشياءً أبعد من مجرد التفسير اللغوي، ولذا فإن تتبع الحكايات ومحاولة كشف ما تنم عنه وما تنطوي عليه من مضمرات نسقية، سيفيد كثيراً في التعرف على السيرة الذاتية لا للشعراء، بل للثقافة ذاتها.

والشعر في حقيقة تكوينه الأصلية هو كشف وبوح، ولكن الحكي هو تقنع وتستر، ولذا فإن ما لا يمكن قوله في العلن هو ما تتولى الحكاية التعامل معه، ومن ثم فإن الحكايات مخزن نسقي مهم، نجد فيها المضمر والمجاز الكلبي، لا الفردي، ونجد فيها الخلاصة الثقافية بما في الثقافة من هواجس وما فيها من رغبات مصمومة.

ومن هنا فإننا سنستعين بالحكايات للتعرف على جواب عن سؤالنا حول إصرار الثقافة على ترويج مخترعها العجيب (الصمت).

2 - في المدونات العربية هناك حكاية سارت تحت مسمى (صحيفة المتلمس)، وهي حكاية الشاعرين طرفة بن العبد والمتلمس مع عمرو بن هند، وقبل الخوض في مدلولات الحكاية سنسرد ملخصاً لها كالتالي :

تقول الحكاية إن فتى طلعة اسمه طرفة بن العبد سمع الشاعر عبد المسيح بن جرير الملقب بالمتلمس ينشد بيتأ من الشعر وصف فيه الجمل بإحدى صفات الناقة دون أن يلحظ المتلمس

ذلك فقال له طرفة في مشهد من الناس: لقد استنون الجمل، فنظر المتلمس إلى الفتى وقال له: اخرج لسانك، فأخرجه، فأشار المتلمس إلى لسان طرفة ورأسه وقال: ويل لهذا من هذا، (ويل لرأسك من لسانك).

ونشأ الفتى طرفة بعد ذلك هجاء حيث هجا أخواه وأعمامه وزوج أخته وأصحابه، وانتهى به الأمر إلى هجاء عمرو بن هند وأخيه والتغزل بنسائه، وعلم الملك عبر وشایة من زوج اخت طرفة عن هجاء طرفة له، كما علم بهجاء المتلمس له أيضاً، وحدث أن ذهب الشاعران إلى الملك عمرو بن هند لمدحه والتماس عطائه، ولما سمع الملك منهما تظاهر أمامهما أنه يريد مكافأتهم، وأخبرهما أنه عمل كتابين إلى عامله بالبحرين يأمره بمكافأة الشاعرين، وحمل كل واحد منهما الرسالة التي تخصه واتجها إلى البحرين، غير أن ما في الرسالة هو أمر من الملك للوالى بأن يقتل الشاعرين، وهذا ما لا سبيل إلى كشفه لكون الشاعرين لا يقرآن. ولذا ظلا يحملان رسائل ملغومة بالموت والمؤامرة.

وذهب الرجالان الشاعر الكبير والشاعر الصغير، وفي طريقهما من العراق إلى البحرين مرا بالنجف، ورأى المتلمس شيخاً عجوزاً قد انحنى يتبرز، وفي الوقت نفسه يأكل ويترنم، فنظر إليه باشمئزاز وسخر منه ومن صنيعه، ووصفه بالحمق، فرد عليه الشيخ قائلاً: ولماذا تسخر مني وأنا آكل طيباً وأخرج خبيثاً وأقتل عدواً، لكن الأحمق من يحمل حتفه على كتفه.

سمع المتلمس كلمة الشيخ فاسترب منها، وشك في الرسالة

التي معه، وما إن رأى غلاماً من أهل القرية حتى سأله إن كان يعرف القراءة فأجابه الغلام بأن نعم، فدفع إليه الرسالة وطلب منه أن يقرأ ما فيها، وكانت تحمل أمراً بقتله، فما كان منه إلا أن رمى الرسالة في النهر، وراح ينظر في أمر نجاته. ولحق بطرفه ليحضره من الرسالة التي معه، غير أن طرفة لم يصدق، وأصر على الذهاب إلى البحرين للحصول على مكافأة الملك له.

ووصل طرفة إلى البحرين ومعه المكتوب إلى الوالي، حيث لقي مصرعه هناك، وذلك بعد أن ترك له الوالي اختيار الميزة التي يفضلها لنفسه فاختار أن يقصد عرقه الأكحل وأن يتركه ينزف حتى يموت⁽⁴⁾.

3 - 3 هذه حكاية تنطوي على حزمة من الأنماط، حيث نجد فيها المتافقـات النسقية كلها، فهي مع الفحل وضده في آن. وهي ضده لأنها تقتلـه من جهة وتسخرـ منه من جهة ثانية، وتضعـ في قبـالة الشاعـر الفـحل رجـلاً أحـمق مستـهـتراً، وتجـري حوارـاً سـاخـراً بين الفـحل الثـقـافي والـسوـقـي الأـحـمقـ، وينـتصرـ الأـحـمقـ إـذ يـتـبـدـيـ فيـ الحـكاـيـةـ عـلـىـ أـنـهـ هـوـ الـأـحـمـكــ،ـ بـيـنـماـ الـحـكـيـمـ الـنسـقـيـ يـتـبـدـيـ هـوـ

(4) استخلصت القصة من مجموعة من المصادر هي: .

أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 33.

ابن قتيبة: الشعر والشعراء 88 - 95.

الثعالبي: ثمار القلوب 216.

الميداني: مجمع الأمثال 1 / 400.

الأصفهاني: الأغاني 21 / 120.

الأحمق، حامل حنته على كتفه. هذه صورة ساخرة يبدو عليها الاستهزاء بالرمز الثقافي الرسمي، وكأنما هي نص معارض يتسلل بالحكي لتعريمة النسق الفحولي والساخري منه. غير أن الحكاية تحمل جرثومتها النسقية من داخلها، من حيث إنها لا تتكلم عن فحل واحد، بل عن ثلاثة فحول هم طرفة والمتلمس وعمرو بن هند، وتضع الثلاثة في مواجهة ينتصر فيها الأكثر فحولة، ولا يموت من الثلاثة إلا أصغرهم وأحدثهم وأقلهم فحولة.

وتتمحور الحكاية حول جملة (ويل لهذا من هذا)، وهي جملة ثقافية، حسب مفهومنا المشرح في الفصل الثاني، ولذا فإنها ذات أبعاد نسقية، فالجملة قيلت إثر مواجهة بين فتى يافع لم يصلب عوده النسقي وقتها ولم يسجل اسمه في دفتر الفحول حينها، ولقد تفوه الفتى طرفة بكلام فيه نقد ومواجهة ضد فحل رسمي، فاستنكر عليه معنى أحد أبياته وحكم حكماً جريئاً حيث قال: استنونك الجمل، وهذه جملة صارخة في معارضتها وفي مواجهتها حيث سلب من الفحل فحولته، وأحال قوله إلى الأنوثة، وهنا حكم الشاعر الفحل على الفتى بالموت، وليل لرأسك من لسانك.

لقد كانت جريرة طرفة أنه نطق في حين أن من شروط الأدب النسقية أن يصمت، ولذا وجبت معاقبته، ولقد تولت الحكاية أمر المعاقبة، وصادقت على مقوله الفحل، وليل لهذا من هذا.

3 - 4 إن الأدب النسقي يقتضي عدم مواجهة الفحل، ولزوم الصمت أمامه، حتى ولو أخطأ فإنه أخطاء الفحول صواب مجازي، إن ما لا يجوز لغيرهم يجوز لهم، فهم أمراء الكلام،

وكل فحل ثقافي فهو ممحض ومحروس تحرسه الثقاقة بكل وسائل الحماية، وتتحذه نموذجاً للقدوة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسخ.

وهذا النابغة الذهبياني الذي لاحظ عليه الناس أنه يقوى في شعره، أي يورد قوافي غير متواقة نحوياً، ولكن من يجرؤ على مواجهة الفحل، ويل لرأس من جرأة لسانه على ذلك، ولذا فقد احتالوا على الأمر بأن أحضرروا جارية لتغنى بشعر النابغة أمامه، وتعمد إعراب القوافي كي يلاحظ هو الخلل من دون أن يتعرض أحد للمخاطرة في وجه الفحل. وهذا ما صار فعلاً وانتهى الأمر بسلام⁽⁵⁾.

وكذا حدث مع امرئ القيس الذي تقول الحكاية إنه كان يردد شطر بيته المشهور (مكرٌ مفرٌ مقبلٌ مدبرٌ معاً) ولم يتمكن من إتمامه وبات الليل كله يردد الشطر دون أن تنفتح عليه التكملة، وسمعته جاريته وهو في أزمته الإبداعية، وتمكنـت من إكمال البيت غير أنها خشيت من سطوة سيدها في ما لو أخرجته بإتمام البيت عنه، وهو فعل أدركت الجارية أن الفحل لا يأخذه بسلام. ولذا فقد احتالت الجارية لنفسها حيلة، ولما ذهبت إلى المرعى في الغد تعمدت أن تنشغل عن الغنم حتى جاءهنـ الذئب وهجم عليهمـ، فجاءـت الجارية راكضة إلى سيدـها وهي تصـرخ وتـقول لهـ: سـيدي لقد جاءـ الذئـب منـ الخـلفـ مـسرـعاـ وـمـبـاغـتاـ كـجـلـمـودـ صـخـرـ حـطـهـ السـيلـ منـ عـلـ،ـ وهناـ لـفـنـتـ سـيـدـهاـ تـامـ الـبـيـتـ دونـ أنـ تـعـرـضـ

(5) وردت حكاية إبقاء النابغة في كثير من المصادر، انظر مثلاً، ابن قتيبة: الشعر والشعراء 71 والقرشي: جمهرة أشعار العرب 28 حيث ينص على أنهم هابوه وخافوا منه.

نفسها للخطر⁽⁶⁾.

هذا هو التدريب والتأديب النسقي الذي غاب عن بال طرفة، وللذا استحق العقاب، ولو كان طرفة قد سكت عن ملاحظته تلك لكان قد سلم وبقي حياً وفاحلاً محروساً بالشرط الثقافي.

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

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

لذا تظهر الثقافة وكأنما هي في حال من التناقض، إذ تدعو إلى البلاغة وتمجد الخطابية وسلطة البيان وتفضل الفصيح على العبي، وفي مقابل ذلك تحت على الصمت وترغب فيه وتجعله

(6) يبدو أن هذه القصة من التراث الشعبي، ولقد سمعتها من والدي - رحمة الله - ولم أتمكن من العثور عليها في المدونات. ولكن من الواضح أنها تحمل دلالة نسقة تتطابق مع الشرط النسقي، كما وضحتنا.

حكمة ومعدناً ذهبياً.

إنها لا تتناقض هنا وهي تصرف حسب الموجب النسقي، إذ منذ اختراع شخصية الفحل، وهو المالك للحق اللغوي والمجازي والتعبيرى، وفي مقابل هذه الحقوق الفحولية تأتى رعايا الثقافة الذين يجب عليهم الوقوف بعيداً عن حقوق الأب الثقافي السيد الفحل، وهذا هو النموذج المحتذى نسقياً، ومن أجله جرى اختراع الصمت.

2 - 5 معركة النسق

في حكاية طرفة تتكشف لنا وسائل الثقافة وحيلها النسقية الماكراة، فالحكاية تقوم على تكوين دلالي مركب، تضمن فيه الثقافة حقوق التراتب الظبقي بما إن ذلك تكوين نسقي جوهرى، فطرفة يعتبر في عرف هذا النسق مجرماً يجب معاقبته لأنه لم يلتزم بحقوق العلاقات الفحولية، هذا هو الغطاء الذي تتوسل به ثقافة المعارضة لتمرر معارضتها، حيث تبدو في الحكاية وكأنها تحافظ على حقوق التراتب الظبقي حسب مواصفاته النسقية، غير أن النص يضمّر بعداً آخر وهو بعد يقوم على تورية ثقافية، تخفي المغزى عن أعين الرقيب النسقي، فالحكاية تضمّر السخرية من النسق الفحولي، حيث تفضح رموز هذا النسق، وتعتمد في ذلك على كشف لعبة الصراع بين أساق الهيمنة الثقافية ورموزها، كما هي مقررة في الثقافة الشعرية الرسمية، ونرى في ذلك صراع الفحول، بين المادح والممدوح، وبين الشاعر والشاعر، فالمتلمس وطرفة يؤديان وظيفة نسقية من حيث إن الحكاية تظهرهما في عمل مزدوج من المديح والهجاء مع الشخص ذاته الذي يظهر ممدوحاً

ومهجواً في آن، ثم إن الملك الممدوح يقدم أعطيته على شكل ميّة مرسومة، ثم إن الشاعرين يظهراًن أمام شيخ الحيرة أحمقين في حين يدعيان الحكمَة، وهذا يعني أن الحكاية حبكت لتقدم رموز الفحولة في صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكى. ويكفي أن شيخ القمل ظهر في الحكاية أحكم من فحول الثقافة. وهذا يبيّن لنا الفارق النوعي بين الخطاب الشعري وألخطاب السردي، حيث تجري في السرد تعرية النموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على تقىض التأسيس الشعري الغارق في نسبته.

وهذا ما نجده في الحكايات التي تعرضها المدونات الأدبية عن الشعراء، فامرئ القيس الفحل يظهر مهزوماً أمام شاعر آخر في مبارزة أمام زوجته، وتنتصر الزوجة للخصم، مما يجعل امراً القيس يطلق امرأته ويفقد لقب الفحولة، ويظفر الخصم بالاثنتين معاً، الزوجة ولقب الفحولة⁽⁷⁾. كما تظهر القصص امراً القيس دموياً وغداراً ولصاً شعرياً، وتقدمه المدونات في صورة رجل لا يوثق به لا من أبيه ولا من معشوقاته ولا من أصدقائه، ولا من مناصريه من القبائل العربية التي استنجد بها للثأر من قاتلي أبيه، ولا من الروم بعد ذلك، وانتهى به الأمر وحيداً وضعيفاً وقد تمزق جلده من أثر السم المخبأ له في عباءة أهدتها إليه كسرى⁽⁸⁾، وهذه ميّة تشبه ميّة طرفة، وفي كلتيهما يسعى الملك الممدوح إلى قتل الشاعر بحيلة تخلصه منه، وتشابه النهايتين يشير إلى الهاجس الثقافي

(7) الأغاني / 7 . 121 .

(8) عن حكايات امرئ القيس انظر الأغاني / 8 . 60 - 79 .

المعارض في تعرية النسق الفحولي والساخري منه، أي السخرية من الصيغة الرسمية وما تمثله من هيمنة وسلط طبقي.

- 3 -

نسقية المعارضة / جماليات العنف

لئن بدرت بوادر المعارضة في أمثلة على غرار ما ذكرنا من حكايات حيث تتسلل بالسرد لتعبر عن رفضها للنسق المهيمن إلا أنها نلاحظ أن المعارضة تقع في العبائل النسقية، وإن عارضت المهيمن، إلا أنها تتخذ الأساليب السلطوية نفسها، فهي لكي تفصح الفحل تضع أمامه فحلاً أقوى منه، ولا تفعل شيئاً سوى أنها تسلب القوة من هذا لتعطيها ذاك، وكلما تواجه فحلان فإن أكثرهما نسقية هو الذي يتتصر، فالمتلمس يتتصر على طرفة مذ كان المتلمس هو الأكبر وهو الأفضل⁽⁹⁾، بل إن الأصفهاني يتعمد إلغاء طرفة ويدمجه مع حاله المتلمس ولا يخصه بترجمة بمفرده مما يعني أنه يجعله تبعاً وردفاً. كما لا يفوتنا التنبه إلى أن المبدأ الذي بنيت عليه الحكاية هو مبدأ نسقي وهو مقوله (ويل لهذا من هذا، ويل للرأس من اللسان) وهي كلمة قمعية تزرع الخوف والاستسلام أمام العرف الثقافي ولقد انطلق التهديد بهذا الويل من المتلمس بوصفه فحلاً يحكم بالموت على من اعترض عليه، وراحت الحكاية ترسم الطريق إلى هذه النهاية النسقية. حتى لكان

(9) جاء وصف المتلمس بأنه أفشل المقلين في المراجع المذكورة عن الحكاية أعلاه.

الحكاية قد وضعت لشرح هذه المقوله التي هي جملة ثقافية مكتنزة بالدلالة النسقية.

وفي حكايات امرئ القيس يجري الكشف عن الأدوات النسقية باستخدام العنف والقتل والتمزيق والغدر كأساليب لضرب الخصم، ويتم تغلب السلطة في الحكايتين معًا حيث يتتصر عمرو بن هند وقيصر على طرفة وامرئ القيس، وهكذا فلا يجري كسر الفحل إلا بفتح مثله، وإذا تقابل فحلان انتصر أكثرهما فحولة، وبذا فإن المعارضة تعزز النسق عبر توسلها بوسائله في المواجهة حتى إنها لتنمّي الألقاب ذاتها لمن يهزّم الفحل فتصف المنتصر بالفشل كما قالوا عن علقة حينما هزم امراً القيس فقالوا عنه علقة الفحل⁽¹⁰⁾.

وكما رأينا أن نموذج الفحل الشعري انتقل ليكون نسقاً اجتماعياً تتصنّع منه شخصية الطاغية (الفصل الرابع)، فإننا هنا سنلاحظ أن نموذج الفحل سيتّمّ خوض عنه، أيضاً، نسقاً المعارضة، في كل شؤون هذه المعارضة، حيث تكون المعارضة في تاريخنا هي صورة أخرى من المهيمن والجميع يشتّركون في السمات والسلوكيات ولن تكون ثقافة المعارضة إلا من حيث إنها إزاحة لنظام وإحلال نظام لا يختلف عن السالف من حيث الفعل والمسلك.

ولو نظرنا في التاريخ وأخذنا المثال الأموي / العباسى بوصف هذا المثال هو الحالة التي تمازجت فعلياً مع نموذج الفحل الشعري الجاهلي واستعادته تمثلاً وتدويناً، ولا شك أن

(10) الأغاني 7/ 121.

العباسيين قاموا بوصفهم معارضة سياسية ضد الأمويين بدعوى ظلم بنى أمية وتجاوزهم، غير أن العباسين وهم يقومون كمعارضة ينتهون إلى نهاية نسقية، ويقدمون أمثلة كالسفاح الذي اكتسب اسمه من كثرة سفكه للدماء حتى صار ذلك علامة عليه ولقباً له، ومن بعده المنظور⁽¹¹⁾ الذي لم يكن يطيق أحداً يازاته حتى قتل أبي مسلم الخراساني، وهو القائد الذي أدار الحرب ضد الأمويين حتى ضمن السيطرة للعباسيين، وما كان له من ذنب سوى غيرة المنصور منه. كما أن سيرة العباسين مع فلول الأمويين ومع ذكرى بنى أمية وتاريخهم كانت تقوم على الإلغاء والمسح من الذاكرة، حتى لقد نادى المأمون بالبراءة من كل من يذكر اسم معاوية بخير⁽¹²⁾.

وهذا لم يقتصر على تبادلات السياسة والسلطة فحسب بل إنه يشمل مسائل الرأي والفكر فالملائكة نكل بكل من لا يرى رأيه في الاعتزال، لا لشيء إلا لأنهم لا يقولون كما يقول السيد الرئيس، وهذه هي صورة وسلوك أول وأهم معارضة في ثقافتنا، ومن ثم فإن معارضة المعاشرة لم تكن بأقل منهم نسقية، فكل المعارضات التي قامت ضد بنى العباس كانت شرسة ودموية وإلغائية. مما يكرر ويعيد تمثيل النموذج الشعري الفحولي في القائض، وما كان يفعله جرير والفرزدق كل ضد الآخر هو النسق الذهني والنماذجي الذي تتمثله السلطة والمعارضة معاً وبلا تمايز مع بعضهما البعض. والمسألة هي في الموقف من الآخر الذي يقوم على

(11) عن السفاح والمنصور انظر، المعسوفي: مروج الذهب / 3 - 266 . 333.

(12) السابق 40/4.

رفض هذا الآخر المختلف سواء فكرياً أو سياسياً واجتماعياً، وعدم اعتبار أحد بإزاء الذات، وهذا مسلك مشترك من كل التمثيلات الثقافية، وهو النموذج الذي سنته الأعراف الشعرية الأولى منذ الجاهلية، وتتجدد النموذج في الأموي والعباسي، مما جعله نسقاً ومثالاً سلوكياً وذهنياً متراخاً، وتمنحه التجربة الجمالية بإغرائها الجمالي، والتجربة النقدية بمحاجتها الاصطلاحية، تمنحه قبولاً وجواز مرور مضمون ومؤمن، مؤمن ضد الملاحظة وضد التحرج من التصرف تبعاً لشروط النسق، ولم يعد هذا المسلك معيباً أو محرجاً أو مما يُخجل منه لأن التجربة الشعرية ظلت تضخمه فيما عبر أقمعة الجماليات وكون الشعر متعالياً على شروط الواقع والمنطق، وصار السلوك النسقي كله متعالياً على شروط الواقع والمنطق، بل إن العنف اكتسب سمات جمالية وفنية حتى صرنا نتقبله ثقافياً وكأننا في حال نشوة شعرية، يتساوى في ذلك المهيمن والمعارض من حيث تمثيل كل منهما للدور متى ما تمكن من ذلك. وتتضح العلاقة العضوية بين المثال الشعري والسلوك عبر التمثل بالشعر واستدعائه ليكون سندأ في اتخاذ القرار مع الخصوم، فالسفاح والمنصور والرشيد والمأمون، مثلاً، كانوا يجدون في الشعر مصدراً للرؤبة ونظماماً في الجسم، وما من قرار اتخذه السفاح إلا وكان ردifice بيته من الشعر، وكان المنصور يشاور رجاله حتى مدحه شاعر وصفه بفحولة القرار حتى لا يحتاج إلى معين⁽¹³⁾، فقطع عادة التشاور استجابة وتحقيقاً للشرط الشعري، والرشيد اتخاذ قراره ضد البرامكة حينما ترنم أمامه مغن بأبيات لعمر بن أبي ربيعة تحت على الجسم، فقتل وسجن ونكب أعونه

(13) المسعودي: مروج الذهب 3 / 301.

الذين ما كانت نفسه ترتاح لوجاهتهم بيازاته، وابنه المأمون كان من دينه أن يتمثل بالشعر إذا قضى على خصمه⁽¹⁴⁾، وهذه سيرة أكبر وأول معارضة تاريخية عربية، تلك المعارضة التي قامت بدعوى بح العظلم والطغيان، وما كان صدام حسين مع عبد الكريم قاسم إلا مثلاً آخر مما يفعله الخصم بالخصم والمعارض مع المهيمن إلى أن تتساوى الأطراف في نسقيتها وتمثلها للفحل الشعري، كما وضحتنا في مبحث (صناعة الطاغية) في الفصل الرابع.

وهذه كلها مخترعات ثقافية دخلت مع التغيرات الجذرية التي صارت في أواخر العصر الجاهلي ثم صارت استعادتها وتمثلها في العصر الأموي وفي عصر التدوين العباسى، وإن فالاصل هو الأصل العشائري المتساند جمعياً، كما يتمثل بقصيدة دريد بن الصمة حيث صورة الزعامة البدوية التي تعتمد على رأي الجماعة، ولا يتحكم الزعيم برأيه، بل ينبع رأي قومه حتى وإن رأى خطأ رأيهم. هذا منطق قصيدة دريد وهو منطق الزعامة البدوية، ولقد فصلنا القول في ذلك في الفصل الثالث حول النحن القبلية، وقلنا ما حدث حينما تم تحويل الذات النسقية من النحن القبلية إلى الذات الفحولية المفردة والمستبدة، ثم ظهور النحن النسقية، وما ترتب عن ذلك من تحولات في القيم والسلوك، وجرى اختراع الفحل ومن ثم صناعة الطاغية، ووُقعت المعارضة في الشرك النسقي وصارت تعيد تمثيل النسق بكامل عيوبه، وهنا جرى اختراع الصمت اختراعاً ثقافياً لدعاعي النسق وتحقيق شروطه لإكمال صورة الهيمنة النسقية.

(14) مروج الذهب 4 / 35

www.alkottob.com

الفصل السادس

النسق المخاطل / الخروج على المتن

www.alkottob.com

- 1 -

1 - الفرز الثقافي

في العصر العباسي الأول جرى فرز ثقافي تقرر معه الخريطة الثقافية العربية، وإن كان آخر العصر الجاهلي قد شهد ميلاد النسق الثقافي الفحولي الذي تمت العودة إليه وتمثله مع مطلع العصر الأموي، فإن مشروع التدوين في العصر العباسي قد اعتمد النموذج الجاهلي / الأموي، حيث جرى تدوين النسق الشعري الفحولي مع ما يتبع ذلك من شعرنة للقيم ومن ترسيخ لصيغة الفحل الثقافي والاجتماعي، كما وضحنها في الفصلين الثالث والرابع.

ثم جرى مع عمليات التدوين المعتمدة على النموذج النسقي أن صارت عملية الفرز لكي تتميز ثقافة المتن، متأسسة على جذرين جوهريين ومتماشيين، أحدهما الجذر العربي المذكور، والأخر هو الجذر الفارسي / اليوناني، وهما معاً يقومان على ثقافة تراتبية ذات هرم فحولي يستند على الذات المفردة المستبدة المطلقة، وعلى القطع بأولوية المعلم الأول وتبعية اللاحق والتعالي

على الآخر، وعلى كون من عدا الذات هامشياً لا قيمة له، يتمثل ذلك في جمهورية أفلاطون التي هي قانون طبقي استبدادي وقطعي صارم في قطعاته وطبقيته، ويتمثل أيضاً في المعطى الفارسي/ الهندي الذي تقدمه نقولات وترجمات ابن المقفع في (الأدب الصغير والأدب الكبير) وفي (كليلة ودمنة) مما هو بيان في التراتب والطبقية الثقافية والسلوكية، وهذه هي الجذور التي شكلت المتن الثقافي مع فاتحة العصر العباسي، وترسخت معها القيم الثقافية المشكلة للمتن.

وبما إن المتن قد تشكل وجرى فرزه فإن الهامش لا بد أن يتشكل ويجرى فرزه أيضاً، وأول ما جرى هو تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافياً وعرقياً، حيث صاروا مادة خارج إطار الجد والمتن، وصاروا في الهامش بوصفهم مادة للتطرف والتندر، ومع الأعراب جاءت أقوام أخرى من مثل ما نلحظه في عناوين كتب ورسائل الجاحظ، كالسودان والبرصان والنساء والجواري، ومن مثل الحيوان، وهذه كلها عناوين تدل على الهامش، وفي الوقت ذاته فإنها تدل، بما إنها من مؤلفات الجاحظ، على اهتمام خاص من الجاحظ بالمهمش والمنسي، وهذا ما يستوجب منا وقفه تأمل لكون خطاب الجاحظ يقف كمثال وحيد يوضح لنا العلاقة بين المتن والهامش، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن، وستتعدد من ذلك دلائل لنا في تفهم وسائل المعارضة الثقافية في مواجهة المتن ومقاومة محاولة تهميشها وإسكاتها.

1 - 2 البيان الثقافي (المتن / الهامش)

يمثل كتاب الجاحظ (البيان والتبيين) نموذجاً لتجاوز النسقين

الثقافيين، يتجاوران في حال من الصراع المكبوت، بين المتن والهاشم، بين الثقافة المؤسساتية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة، ولأمر هام ساد في كتاب البيان والتبيين أسلوب الاستطراد، الذي هو خروج (على) المتن، وليس مجرد خروج (عن) المتن. وإن كنا فيما سبق، وحسب قوانين النقد الأدبي، قد تعاملنا مع ظاهرة الاستطراد عند الجاحظ على أنها مظهر أسلوبي يحتم لدعوى قالها الجاحظ نفسه في رغبته برفع الملل عن نفس القارئ، وهذه دعوى يجب أن تتبين فيها مهارة الجاحظ في المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي، والظهور أمامه بأن الأمر لا يعود أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية، ثم العودة بعد ذلك إلى الجد.

إن التدقيق في الأمر يكشف لنا أن وراء الاستطراد لعبة أخطر من مجرد الإمتاع، بل إن الإمتاع جرى استخدامه كأدلة للرفض والتعرية النقدية في صيغة ساخرة ومخاتلة.

وبما إن الاستطراد هو أهم علامات الخطاب في كتاب البيان والتبيين خاصة، وبما إن هذا الكتاب يمثل في ظاهره الثقافة المؤسساتية وينافح عنها ويقدمها على مستوى المتن وعلى مستوى النية الجادة، بما إن هذا هو المعلن في الخطاب، إذن ماذا عن النص الاستطرادي المجاور، وما علاقته بالمتن، هل هي علاقة تكامل أم علاقة تنا夙خ، وهل هي في هزلها الظاهري وفي إمتناعيتها المزعومة، هل تتألف مع المتن أم تتقاطع معه...؟!

إن ثبت لنا أنها تتقاطع مع المتن وتنسخ دعواه وتقوض اطروحته، فهل سنظل نقبل حيلة المؤلف بأن الاستطراد مجرد

تسلية لتبديد ملل القارئ...؟ أم أنها ستر في الاستطراد قيمة ثقافية معارضة تتسلل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، فتقوضه عبر لعبة السخرية، ومن ثم فإن المؤلف يتسلل بالاستطراد لكي يتمكن من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافي المؤسسي...؟

إننا أمام حالة ثقافية فريدة ومتطرفة في إتقانها للعبة المعاشرة حيث تتخذ من المضمون النصي وسيلة للإفصاح عن المكتوب وعن معارضتها للنسق المهيمن، وهنا نحن في مثال الجاحظ أمام تمثل فعلي لحال الخطاب بين نسق ظاهر ونسق مضمر، وهو ما في وضع تناقض وتناسخ، فيما بين المتن والهامش، كما وضحنا نظرياً عن مفهوم الدلالة النسقية في الفصل الثاني، وكما سنوضح تطبيقياً فيما يلي من قول.

- 2 -

2 - 1 الحكاية الناسخة

يروي الجاحظ حكاية عن امرأة أعرابية اسمها (غنية)⁽¹⁾ كان لها " ابن شديد العَرَامة ، كثير التلتفت إلى الناس ، مع ضعف أسر ، ودقة عظم ، فواثب مرة فتى من الأعراب ، فقطع الفتى أنفه ، وأخذت غنية دية أنفه ، فحسنت حالها بعد فقر مدقع ، ثم واثب آخر ، فقطع أذنه فأخذت الديمة ، فزادت دية أذنه في المال وحسن الحال ، ثم واثب بعد ذلك آخر ، فقطع شفته ، فلما رأت ما قد

(1) البيان والتبيين / 3 . 414

صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجواره ابنها،
حسن رأيها فيه فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها:

أحلف بالمروة يوماً والصفا
أنك خير من تفاريق العصا

تردد هذه الحكاية في كتاب العصا، وهو واحد من أهم مباحث الجاحظ في البيان والتبيين، وهي حكاية تضم أشياء كثيرة في علاقاتها مع النسق، وفي التقاءع بين الهاشم والمتن، سنعرض لها هنا.

2 - المأزق النسقي

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد الذي هو ديدن الجاحظ في البيان والتبيين، والمتن هنا هو العصا، ولقد خرج الجاحظ على الحديث الجاد عن العصا، ليأتي بهذه القصة، وهي قصة نرى أنها تحمل دلالات على كيفية حركة الجاحظ في تعامله مع المتن وفي وضع المتن والهاشم في مواجهة سافرة، وأول علامات هذه المواجهة هو ما يمكن أن نلاحظه من لعبه المكافحة ضد المنطق النسقي. والمنطق النسقي يتكئ على نوع من الخطاب الذي يقول ما لا يفعل، وبه تكون الدلالة غير منطقية ولا واقعية، وهذا بالضبط هو ما تفضحه هذه الحكاية، فبطلة الحكاية اسمها (غنية) ولكن هذه الغنية فقيرة مدقعة، وهذا مأزق لغوي يعرى منطق اللغة ونسقيتها، من حيث انشطار الدلالة بين الاسم والمسمى، فالغنية ليست غنية، كما أن الفقيرة ليست فقيرة، إذ جرى حجب فقر المرأة عن الأنوار مذ كان اسمها غنية، مع أنها ليست غنية. وهذا المأزق اللغوي النسقي هو ما راحت الحكاية

تحاول معالجته، ولكنها تعالجه بطريقة ساخرة، مما يجعلها تمعن في السخرية من النموذج المؤسسي في التعبير ومن مؤسسة المجاز التي تسمح بأن تدل المسميات على غير ما تعني، ولا تقيم علاقة منطقية بين الاسم والمسمى، وليس يعني المؤسسة المجازية أن تكون المرأة غنية أولاً تكون، وقد منحتها هذا الاسم، كما لا يعنيها أن تعلن عن فقرها عبر نظام التسمية، فالمجاز والحقيقة شيئاً غير متلازمين، وهنا يأتي الجاحظ الساخر ليوظف الاستطراد في مواجهة المتن، ويجلب هذه القصة التي ستتولى تصحيح الخطأ اللغوي وتحول المرأة إلى امرأة غنية فعلاً، اسمًا ومسمى.

ولكن كيف تفعل ذلك...؟

إنها تفعله بطريقة تمعن في السخرية والفضح في مواجهة المتن فتأخذ رموز المتن كلها وتضعها تحت المبيض. وتجلب فتى ذكراً وتأخذ أكثر الواجهات الذكورية وهي الوجه، فتأخذ في تقطيعه إرباً، ثم تعرى لغة الذكر، فهو فتى عِرَاماً، أي أنه سليط اللسان يتطاول في القول مع التباكي بنفسه، والتعرض للآخرين، وهذه هي صفات النسق الشعري الذي يوظف اللغة كقيمة ذاتية سلطوية تقوم على الادعاء والاعتداء اللفظي، وكان الحكاية هنا ترسم صورة هزلية للفحل النسقي/ الشعري عبر صيغة ابن غنية، ثم عبر وضعه في امتحان صارم لمواجهة دعواه وتحمل تبعات سلطاته وسلطته.

وتمعن الحكاية في سخريتها من النسق الفحولي، فهذا الولد العrama يأتي لا كإنسان بل ك مجرد ولد للمرأة غنية / الفقيرة، يأتي

الفتى بلا اسم ولا لقب ولا صفات غير صفة واحدة هي كونه عرامة، وعدم التخصيص يعني تعميم المثال وإضمار السخرية من النموذج الذكوري المتكمى على سلطة البلاغة وقوه الادعاء.

ويجري تقطيع الوجه المذكر لمصلحة المرأة ولمصلحة إعادة القيمة العملية للغة، من أجل أن تكون كلمة (غنية) ذات مدلول حقيقي، مع ما يحمله ذلك من تعمد للعبث بالوجه المذكر، وهو تقطيع يتماثل مع ما يفعله الجاحظ حينما يمزق المتن لمصلحة الهاشم فيستطرد واصفاً الاستطراد بأنه لإزالة الممل عن القارئ، أي أن المتن ممل والاستطراد ممتع. والمتن ممل لأنه رسمي ومؤسساتي ونسقي، والخروج عليه يصبح من باب تقطيع النسق والسخرية منه. كما إن القصة تتضمن الانتصار للأثنى المهمشة مذ جاءت صياغة الحبكة لصالح المرأة، وذلك ما يؤكّد أن الاستطراد خطاب نقد يعرّي عيوب الرمز النسقي، في ذكوريته وفي ادعائه اللغطي وفي مفارقه ما بين القول والفعل، وتسعى الحكاية إلى إصلاح الخلل في التركيب النسقي، من أجل الانتصار للمنظفي والإنساني.

2 - 3 العصا الرمزية

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد والتطرف، وسط (كتاب العصا) في البيان والتبيين للجاحظ، والعصا وثقافة العصا جاءت أصلاً في مساق الدفاع عن الثقافة العربية ورموز هذه الثقافة، ومن أهم هذه الرموز تأتي العصا التي راح الجاحظ يعدد مزاياها ويصف وظيفتها ويؤكّد على أهميتها وعلى أبعادها الدلالية البلاغية / الفحولية بوصفها رمزاً وبوصفها علامة نسقية.

وبما إن الحكاية ترد في كتاب العصا، والعصا تمثل رمزاً ثقافياً، لها علاقة عضوية بالمفهوم النسقي لشخصية الفحل، فإننا نقف - أولاً - على الأبعاد الدلالية الرمزية للعصا وعلاقة ذلك بنظرية البيان، حيث يقوم كتاب العصا على مفهوم مركزي في نظرية البيان، فالعصا آلة بلاغية، بل هي ركيزة البلاغة والبيان، ومن دونها لا يكون البيان. وقد قال عبد الملك بن مروان: لو أقيمت الخيزرانة من يدي لذهب شطر كلامي⁽²⁾. وقبله أدرك سحبان وائل إإن لسانه قاصر وذهنه معطل ما لم يمسك العصا بيده، فينطلق بليغاً ضارباً في القول والبيان بسبب هذه الآلة السحرية، وقد عجز عن الاسترسال في الخطابة حينما طلب منه معاوية ذلك، لأنه لم يكن يحمل عصا، ولم يتمكن من الانطلاق في خطبته حتى أحضروا عصاه من البيت بعد أن جرب عصا أخرى معاارة لم تقدر في تحريك قريحته⁽³⁾، ولما حضرت عصاه راح يخطب النهار كله.

والعصا كمال وتكامل، ذلك لأن الأبدان قاصرة بما إنها محدودة فإذا أمسكت بالعصا طالت الأبدان بعد قصر، وتقوت بعد عجز وامتد اللسان مع العصا ليكون طويلاً وبليغاً. كما أن حمل العصا دليل على التأهب للخطبة والتهيؤ للإطباب⁽⁴⁾.

إنها العصا ومفعولها الزيادة والتكميل^{*} ومن شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم، فإذا أشاروا بالعصا

(2) السابق 414.

(3) السابق 445.

(4) السابق 444.

فكانهم قد وصلوا بأيديهم أيادي آخر - البيان 444 ، و كل ما زاده في الأبدان ووصلوه في الجوارح فهو زيادة في تعظيم تلك الأبدان ... وذلك أهيب في القلوب وأهول في الصدور وأعظم في العيون - 445 .

والعصا هنا قيمة فحولية فهي زيادة في لسان الخطيب وفي جسمه، ولا تتأسس فحولة اللغة وبيانية البيان إلا بواسطة العصا، ولو لا العصا لما بقي سوى نصف عبد الملك بن مروان، أي نصف التاريخ ونصف الدولة ونصف الرجلة، كما ينص الاقتباس المذكور أعلاه، وماذا ستكون عليه حال سحبان وائل لو لم تكن له عصا...؟!

وهذا بالضبط ما يسعى الجاحظ في البيان والتبين إلى تأسيسه في ذهن القارئ عبر متن الكتابة، حيث يجري تقديم العصا في كتاب خاص بها، وترسيخها كقيمة فحولية بيانية لا تتحقق الرجلة والخطابة إلا بوجود العصا، وقد انما يكون علامه نقص وعيٌ. وستكون القاعدة البلاغية والقانون الثقافي أن لا بيان بلا عصا ولا كمال بلا خيزرانة.

ولا شك أن سحرية العصا قد تأسست تبعاً لذلك في الذاكرة الثقافية وفي المخيال الإبداعي، حتى لقد صارت العصا والعمامة علامتين سحيقتين لهما فعل إعجازي وخوارقى، وبهما يدرك الرجل كل غاياته التي يعجز عنها إذا لم يك صاحب عصا وعمامة. وحكاية حسن الصائغ البصري في ألف ليلة وليلة شاهد ثقافي على ذلك حيث تأتي (الطاقة والقضيب) ليكونا الأدوات السحرية التي تهبت لنجدته حسن البصري ومساعدته على استرداد

زوجته الهاربة منه إلى عالم الجن الذين هم أهلها الأصليون وكان قد خطفها من قبل رغم إرادتها ولما تمكنت من الهرب عادت إلى عالمها الخفي، واستحال على حسن أن يسترد زوجته الجنية في البدء، غير أنه لما حصل على طاقية وقضيب (عصا) تمكن من استرداد زوجته الجنية. وبذلًا فإن فحولة البصري ظلت خارج الفعل والتحقق إلى أن أمسك بالعصا والطاقية السحريتين⁽⁵⁾.

ولكن ما الذي منع العصا هذه القيمة السحرية...؟

إن الجاحظ يدرك أن ليس بين الكلام والعصا سبب (البيان ص 398). ولكنه في الوقت ذاته يلمس بعد السيميائي الذي يجعل العصا ذات دلالة جوهرية فالعيدان جواهر وهن جواهر كجواهر الرجال، كما يقول (ص 433) فهي هنا تنسب إلى سلم القيم الطبقية/ الفحولية، من حيث الرتبة والهرمية، وليس كل عود بذى شأن، ولذا تتفاوت العيدان كتفاوت الرجال، وليس كل رجل فحلاء، و ما كل لسان بلغيا، و كذا فليس كل عصا بذات جاه وشرف، ولكن إذا ما اجتمع الشرفان، شرف الفحولة وشرف جواهر العيدان فهنا يكون البيان بشطريه كاملاً غير متقوص.

ولا يتم التعرف على وجه المجد وشرف الفحولة إلا عبر هذه العلامة الفارقة^{*} ولكل جنس سيماء، ولكل صنف حلية وسمة يتعارفون بها - ص 433^{*}.

وبما إن العصا من جواهر العيدان فإنها تكون بذلك رجلاً فحلاء، وتكون علامة على جنس، وهي حلية وسمة ولذا فهي

(5) ألف ليلة وليلة 4/ 72 وما بعدها.

عضو يضاف إلى عضلية الرجل وجثمانية الفحل والعصا بد أخرى (ص 444) هي أداة لتضخيم الفحولة وتکبير الذكورة. والعلة تكون في فعل التهويل.

على أن لعنة التهويل التي يشير إليها الجاحظ (ص 443) هي لعنة بلاغية خطابية تتوسل بالتأثير السيميائي لإحداث الرهبة في النفوس وإلظهار الذات بمظهر تهويلاً يغطي على نواقصها وينحها كاماً ظاهرياً، أو عرامة لفظية، بزيادة بلاغية وعضلية بما إن العصا امتداد للجسد، وبذا يتمدد الجسد مع مزيد من الحركة الحرة التي توفرها العصا بالتهويش والتلويع ويتضاءف ذلك مع جهورية الصوت لكي يتمدد سلطان اللفظ ويغطي أفق الاستقبال ويملاً الفضاء الصوتي. وهنا يكون الخطيب وتكون الخطابة كامتداد للرهبة الشعرية.

هذه هي العصا في المتن البلاغي،

ولكن ماذا عنها خارج هذا المتن...؟

هنا تأتي حقيقة أخرى لا تنافس الحقيقة الأولى فحسب، بل تکاد تلغيها وتقوضها، وذلك حينما أخرج الجاحظ العصا من المتن إلى الاستطراد، وجعلها مادة للتطرف والسخرية ثم حولها إلى الهاشم بعد أن كانت متناً. وهذه هي لعنة المتن والهاشم لدى الجاحظ، كما يجب علينا أن نتوقف ونسأل.

٢ - أيهما الأصل...؟

في حالة الجاحظ يحق لنا أو ربما يجب علينا أن نتساءل عن أيهما الأصل الكتابي عنده، فهو المتن أم الهاشم...؟

وهل كان الجاحظ يستطرد خروجاً عن المتن، أم أن المتن عنده كان وسيلة يتسلل بها كي يخرج إلى الهاامش من تحت المتن، ومن ثم لا يكون المتن إلا فناعاً يتسلل به لغرض أبعد من مجرد تسلية القارئ...؟

لقد كان الجاحظ يقول في علنه إنه يستطرد لكي يسللي القارئ ويزيل عنه الملل، غير أننا نجد من المبررات ما يكفي لكي نتساءل عن وظيفة الاستطراد عنده، وعما إذا كان لهدف أبعد من الدعوى المعلنة، خاصة أن الاستطراد يحدث في كتاب البيان والتبيين أكثر من غيره، بل إنه لا يوجد في أعماله التي يتعامل فيها مع القضايا المهمشة كالبخلاء ورسائله العديدة.

على أن حكاية (غنية) تدفع إلى طرح هذا التساؤل، هذه الحكاية التي جاءت وكأنها مجرد استطراد وإمتاع، غير أنها تحمل جرثومتها النصوصية الخاصة التي سوف تقتل النص الأصل، أو ما نسميه المتن، وكأنما جاءت لتلغى الخطاب المؤسستي وتزرع بدلاً عنه خطاباً آخر، خطاباً كان هامشياً واستطراديًّا، ولكنه سيصير أصلاً ومتناً عبر مفعوله المخاتل للفعل النسقي.

وما علينا إلا النظر وإعادة النظر.

وهاهي صيغة (تفاريق العصا) التي جاءت الحكاية متفرعة عنها، وقد خرج الجاحظ عن الحديث عن العصا في حال كماله إلى العصا في حال تهشمه وتكسره إلى فتات هي التفاريق، ويتحدث الجاحظ عن تفاريق العصا ناقلاً جواب ابن الأعرابي الذي سُئل: ما تفاريق العصا..؟ فقال: "العصا تقطع ساجوراً وتقطع عصا الساجور فتصير أوتاداً، ويفرق الوتد فتصير كل قطعة

شظايا، فإن كان رأس الشظاظ كالفلكة صار للبختي مهارا - وهو العود الذي يدخل في أنف البختي - وإذا فرق المهار جاءت منه تواذ⁽⁶⁾.

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

على أن مشهد هذا الرمز الفحولي يتمزق، كما تمزق وجه ابن غنية، ويتحول إلى تفاريق، جعله عملياً أولاً، ثم إنه أخرج الرمز من سياق إلى سياق آخر مغاير ومخالف.

السياق الأول هو المتن حيث المجد البلاغي للعصا، والثاني هو الاستطراد حيث يتكسر شرف العصا، وبدلأ من كونها قيمة بلاغية وخطابية صارت سواجير، وقد ذكر الجاحظ أن السواجير تستعمل للكلاب (ص 414).

يحدث هذا التبادل للرمز ما بين فحولة المتن وكلاب الهامش.

ثم إن العلاقة ما بين العصا ووجه الرجل من جهة، والعرامة - وهي ضرب من ضروب البلاغة الأنانية - من جهة أخرى، لهي علاقة ذات مدلول حاد على تحول غير تلقائي وغير بريء، وزادواج الخطاب هنا ما بين متن واستطراد أو ما بين متن وهامش

(6) البيان والتبيين 3 / 414.

حيث نجد ثقافتين متعارضتين تنقض إحداهما الأخرى، وكان الثقافة هنا تتحرك ضد ثقافتها، ضد ذاتها، مذ صار الاستطراد ناقضاً للهامش ومضاداً لها. وكان الاستطراد ما جاء إلا ليقلب وجه الخطاب ويدير وجه الثقافة، وهي حركة ما كررة ربما تشير إلى إستراتيجية ثقافية تهدف إلى مقارعة الخطاب بالخطاب والمتنا بالهامش، وبالتالي فهي حركة ناسخة تنفس وتلغي، تقول وتشطب، تثبت وتنتفي، ترفع وتخفف، على غرار الأسلوب البلاغي بالذم بصيغة المدح.

2 - 5 تأتي فكرة (التقطيع) على أنها شفرة مركزية في حكاية المرأة الفقيرة غنية، فالوجه المذكر يتحول إلى قطع وتفاريق، فالأنف والأذن والشفة تتساقط في الحكاية عضواً بعد عضو، كما إن العصا تتحول إلى تفاريق وقطع مبعثرة. والطريف أن العصا والوجه معاً يصبحان مفهدين ونافعين بعد تحولهما إلى تفاريق، وهما غير نافعين في حالة بقائهما سالمين.

وتبدأ المسألة مع عقدة (الغرامة) وهي الشراسة اللغوية وطول اللسان، والغرامة شراسة ذكرية تتحذ المقدرة اللغوية ذريعة للعبث والمشاكلة، ولكنه عبث ادعائي، قول بلا فعل، كما هو النموذج الشعري. إنها صورة عن البلاغة في وجهها السلبي، وهكذا يظهر الولد ابن غنية بهذه الصورة حيث يمتلك لساناً حاداً وبللغاً وتكتمل فيه صفات ثلاث هي: الذكرة / البلاغة / عدم النفع.

ومن هذه الصفات تظهر نوايا السخرية من النموذج البلاغي الذكوري الرسمي الذي هو النموذج الفحولي / الشعري. ويجري عرض الغلام بوصفه رمزاً هزلياً على تلك البلاغة، يجري تعريضه

للواقع المعاشي الفعلي كي ينفع التمودج بما إنه غير نافع وبما إنه عاجز، ولا يملك سوى الادعاء اللغظي.

وهو لم ينفع أمه الفقيرة، مع أنه قد عرِّم أمه أي شرب لبنتها، من قولهم عرم الصبي أمه، أي رضعها⁽⁷⁾. ولكن عرامته تحولت إلى فعل سلبي جلبضرر له وللناس، لو لا أن الحكاية قلت الموازين وحولت الضار إلى نافع.

بدأ النفع مع التقطيع، تقطيع الوجه، ومع كل قطعة كانت الأم تأخذ الديمة، فأخذت دية الأنف، وهي دية كاملة حسب الحكم الفقهي فيأخذ كامل الديمة عن العضو الذي لا مثيل له في الجسم، وأخذت دية كاملة أخرى عن الشفة، مثلما أخذت نصف دية عن الأذن، بما إن في الجسد أذنين، أي أنها حصلت على ديتين ونصف، أي ما يعادل قيمة الولد مرتين ونصف، ولو قتلوه مرة واحدة ما جاءها سوى دية واحدة، إنه هنا وبهذه الطريقة أثمن وأنفع، ولقد بقي الولد حياً في الحكاية، وبالتالي فهو مهياً كمصدر لمزيد من الديات طالما أن فيه أعضاء قابلة للقطع من دون أن يموت. واغتنت غنية الفقيرة، من بعد إدقاء وشبت من بعد جوع، وقالت كلمتها عن ابنها إنه خير من (تفاريق العصا).

هنا ومع هذه الكلمة تبدأ عمليات الترميز الثقافي، فالذي يجري تمزيقه هو(الوجه) والوجه تحديداً دون سائر الأعضاء. وفي الوجه يجري تقطيع الأنف والأذن والشفة. ولو تأملنا في ذلك لوجدنا أن الممزق هنا هي أدوات الحلية البلاغية، والخطيب الذي

(7) المعجم الوسيط (ع رم).

يفقد أنفه وشفته سوف يكون ذا وضع مضحك وباعث على الاستهزاء، ولسوف تتضاعف الصورة الهزلية لهذا الخطيب إذا ما كان مقطوع الأذن. ولذلك أن تتصور المنظر المضحك لخطيب مقطوع الأذن والشفة والأنف، من حيث المظاهر ومن حيث أثر ذلك على اللغة وصوت الخطيب، وتتزايد السخرية مع العصا المتهشمة إلى تفاريق. والحكاية تقدم لنا هذه الصورة الهزلية دون أن تقطع دابر الخطابية الفحولية إذ إنها قد أبقيت على اللسان دون مساس. فاللسان هو أداة ابن غنية لكي يمارس عرامته، وهي عرامة لولاهما لما حصل التقاطع النسقي، ولذا تقطعت أوصال الوجه الأخرى دون اللسان.

هنا تأتي علامة الربط بين العصا والوجه، وبينهما والعرامة لتكون باباً للسخرية من المتن الرسمي. ذلك بما إن الوجه المذكور هو العلامة الثقافية على المتن وتأتي العصا بوصفها علامة معايدة تكتمل بها أداة الفحولة والبيان. وإذا ما جرى تقطيع الوجه والعصا وتحويلهما إلى (عرامة) فإننا أمام مشهد يقول بلا نفعية هذا الرمز ومن ثم جواز السخرية منه، ولا يتحول هذا الرمز إلى علامة مفيدة إلا عند تقطيعه وتحويله إلى تفاريق.

والعصا والوجه في خطاب الجاحظ هما شيء واحد، كما نستخرج من عرضه في (كتاب العصا) حيث تبرز العصا بوصفها علامة ثقافية رمزية فهي شطر الكلام وهي لب الخطابة والبلاغة، هذا ما ي قوله المتن كما يقدمه الجاحظ، غير أن الهاشم يأتي بحركة مستديرة ليغير وجه الخطاب فيمزق الوجه ويهشم العصا، ويتصدر لثقافة البسطاء والقراء على حساب ثقافة النسق.

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

إن كتاب العصا للجاحظ هو في حقيقته الرسمية كتاب في الخطابة، وليس العصا إلا علامة بلاغية خطابية، بالمعنى الإيجابي حسب ظاهر الأمر، ومن هنا فإن تمثيل العصا بالوجه، وليس بأي عضو ذكري آخر - كما هو الافتراض الأقرب - يوحى بشيء يلامس الخطابة تحديداً، لاسيما وأن الأعضاء التي جرى تقطيعها هي من حلية الخطيب والبلigh.

ولا شك أن الثقافات كلها تحمل لنا قصصاً وحكايات عن تقطيع يجري ضد الجسد المذكور، ويمس أكثر ما يمس عضو الذكورة منذ أيام عناء الكنعانية وخصبها للرجال⁽⁸⁾. وتلك مسألة تعودت عليها الثقافات، ولكننا هنا أمام تحول وانصراف جذري، فالعصا وجه مذكر. وهي، أي العصا، في الوقت ذاته رمز بلاغي ومتنا ثقافي، وإذا ما جرى تحويل ذلك إلى مشبه به مثير للضحك لأنه غلام عramaة وغير نافع، وجرى تقطيع هذا الوجه مع ربط ذلك كله بتفاريق العصا، فإن إعادة قراءة الخطاب الثقافي عند الجاحظ تستدعي الأسئلة والافتراضات بقوة وتحدّ.

وإن كان العرب يقولون في أمثالهم إن الفحل لا يرغم أنفه⁽⁹⁾ إلا أن الحكاية هنا رغمت أنف الفحل، وبصورة هازئة وساخرة. ولم تظهر فوائد الوجه والعصا إلا بعد هذا الترغيم.

(8) محمد خياطة: المرأة والألوهة 63 دار الحوار، اللاذقية 1984.

(9) البيان والتبيين 3/412.

فهل هذا يعني أن تهشيم الرمز الواحد وتفريقه إلى مجموعة رموز، هو ما يؤدي إلى النفع، ومن ثم تحويل المتن إلى منظومة متعددة مما كان في عرف الأصل مجرد هوماشن ومحقرات...؟ على أن اهتمام الجاحظ بالهامشي في كتبه ورسائله يساعد على تبيان وجاهة التساؤل.

إن للحكاية وجوهاً من التأويل تجعلها نافذة مواربة يستطيع الدارس أن يتسلل منها إلى دار الجاحظ فيرى أشياء لن يراها لو دخل من الباب الرسمي.

- 3 -

لعبة الاستطراد أو طرد المتن

يستطرد الجاحظ كي يطرد المتن، بوصف ذلك أحد أساليب المعارضة المخالفة، وتبدأ اللعبة - أولاً - بواسطة الانحراف بالكلام عن وجهته وتوجيهه نحو انعطافة ذهنية وثقافية مختلفة ومخالفة للمتن. ثم ينطعف الكلام مرة أخرى نحو وجهة ثانية تتولد عن الأولى. وفي هاتين الحركتين يرتحل الخطاب بعيداً عن المتن، وهو ابتعاد ذهني وثقافي يفضي حقيقة إلى إلغاء الأصلي والسخرية منه ويؤدي إلى إحلال قيم ثقافية بديلة ومنافسة.

فنحن في كتاب العصا نقرأ أقوال الجاحظ واقتباساته عن العصا الفحل، ثم ينحرف بنا الخطاب باتجاه قوله سائر عن (تفاريق العصا) وما إن يأخذ الجاحظ بشرح القول حتى ينحرف ثانية إلى حكاية عن المرأة الأعرابية الغنية / الفقرة، ويعقد القرينة الاستطرادية بين الحكاية والقول في عقدة سردية تشويقية وتابعة.

ويدخل الكتاب بعد ذلك إلى مجموعة من الحكايات عن العصا تالي واحدة بعد أخرى، وكلها تفيض بالطائف الساخرة مما يلغى رسمية المتن وجديته، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنما هي غايتها وجوبه. وهنا يجري تهشيم الجذر الذي يقوم عليه المتن.

والجاحظ في هذا كله لا يبتكر شيئاً من عنده، إنه فحسب يستضيف الأعراب والشعبين والصالبيك والظرفاء والهامشيين، ويضعهم بجانب البلغاء والوجهاء، ثم يسمح للهامشيين بأن يتكلموا بلغتهم وبحكاياتهم وبهواجسهم، ويترك حكايات الناس تزاحم أقاويل البلغاء والخطباء والوجهاء، وهنا ستكون الغلة للحكاية على البلاغة، وستكون للهامش على المتن.

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن نوايا الخطاب وعن مشروع النص واستراتيجيته. وهو تساؤل يفضي بنا إلى الزعم بأن الجاحظ لا يكتب المتن ويقصده بقدر ما يكتب الاستطراد ويهدف إليه، وهو إذ يستحضر المتن لكي يضعه في مواجهة هزلية مع الهامش، وهو إذ يضرب هذا بهذا لا ينحاز إلى واحد دون الآخر، ولكنne يدع القصص والحكايات تتكلم، مستخدماً لذلك كل الحيل السردية مع الاستعانة بالسخرية كأداة نافذة وفعالة، وهذا ما يغلب جانب الهامش إذ إن الهامشي هو الأقرب للسردية الساخرة، مما ينشأ عنه نوع من التعاطف القرائي ويميل القراء إليه لإمتاعيته، وتتحول شخصيات الحكايات إلى صور حية ومؤلفة ومحببة، فيتعاطف معها القارئ، وبذلـا ينتهي الخطاب مع القارئ ليكون خطاباً مضاداً ومعارضاً وخطاباً نقدياً ساخراً.

هذا صراع تتولاه الثقافة بحضور أنساقها المتضاربة المتن منها

والهامش، ولكن ذلك كله من إنتاج مخرج مسرحي ما هر اسمه أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الذي أفلح في التحايل على المتن حتى تمكن من اللعب والسخرية، وتوسل لذلك بالاستطراد الممتع في مقابل المتن الم الممل.

الفصل السابع

صراع الأنساق

(عودة الفحل / رجعية الحداثة)

www.alkottob.com

- 1 -

١ - تهشيم النسق:

في عام 1947 حدثت حادثتان ظاهرهما أدبي، وحقيقةهما ثقافية، حيث ظهر ديوان نزار قباني في دمشق، (طفولة نهد)، وظهرت نازك الملائكة، ومعها حركة الشعر الحر والسياب. وكأنما كان ظهور ديوان نزار رداً نسقياً على ظهور نازك. ولقد سبق أن ناقشت مشروع الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصف ذلك حادثة ثقافية، بما إنها مسعى ثقافي لكسر عمود الفحولة، وإحلال نسق بديل ينطوي على قيم جديدة تنتصر للمهمش والمؤذن والمهمل، وتؤسس لخطاب إيداعي جديد يتطبع بالطابع الإنساني، له سمات النسق المفتوح على عناصر الحرية والإنسانية. وكانت نازك الملائكة هي الرائدة فيه، ثم تلاها السياب في تطوير الخطاب وفي فتح آفاقه الإبداعية إلى أقصى مدى. ولن أكرر هنا ما قلته من قبل^(١)، غير أنني استدعي الموضوع هنا لأشير إلى ما يمكن

(١) انظر كتابنا: ثأر القصيدة والقارئ المختلف. أما مسألة الأولية التاريخية =

أن يفعله النسق المهيمن بسطوته الضاربة لمواجهة أي مسعى لكسر الهيمنة النسقية، وهي هيمنة انغرست في أعمق أعمق الوجدان الثقافي العربي، ولذا فإن ظهور ديوان نزار قباني متزامناً مع ظهور نازك والسياب سيكون هو الرد النسقي على محاولة زعزعة سلطة النسق الفحولي بسماته التي حددناها في الفصلين الثالث والرابع.

ولذا فإن نازك ونزار ليسا ظاهرتين أدبيتين فحسب، بل هما أيضاً علامتان ثقافيتان ينطوي خطاب كل منهما على (نسق) عميق يتولى بالجمالي لكي يمرر رسالته ويغرس تأثيره. كما إن نزار وناذك ليسا وحيدين هنا بل هما مثلان على خطابين متجلذرين ومترعرعين، والسياب وأدونيس يأتيان في قلب المعممة مع نازك ونزار، فالسياب من جهة، وأدونيس من جهة ثانية، هما علامتان على نسق آخر، وبينهما اختلاف شاسع له دلالاته النسقية الخطيرة. وإن كان السياب مع نازك يمثلان مشروعين في كسر عمود النسق الفحولي والتأسيس لخطاب جديد، فإن نزار وأدونيس سيتوليان إعادة الروح للنسق الفحولي بكل سماته وصفاته الفردية المطلقة والفحولية التسلطية، وسيحققاً عودة رجعية إلى النسق الثقافي القديم المترسخ، والذي سيتجدد ويزداد ترسخاً وقبولاً على يديهما كممثلين فحوليين لذلك النسق، كما سنرى في هذا الفصل. وعبر الاستفحال الذي يمثله نزار، والتفسير الذي يمثله أدونيس، ستجري إعادة النسق إلى نشاطه وفاعليته. وسيجري تحويل مشروع الحداثة العربية من ثوريتها على النسق، إلى خضوعها التام للنسق وانصواتها تحت شرطه الثقافي

= المجردة فقد ناقسناها في كتابنا: الصوت القديم الجديد. ونحن نميز بين ريادة الحركة وبين مجرد التجريب المعزول.

والذهني. وهذا لن ينحصر في الشعر فحسب، بل سنجد له آثاراً في الخطاب العقلاني / الفكري، مثلما هو موجود في الخطاب الإعلامي والسياسي. وذلك يغذي هذا ويرؤس له. وسنعرض لمنادج على ذلك من نزار قباني وأدونيس، حيث سنسعى إلى ملائحة النسق وكشف آثاره وفضح علاماته في ما يلي من مباحث.

على أن من المهم أن نشير هنا إلى أن النسق لا يتحرك على مستوى الإبداع فحسب، بل إن القراءة والاستقبال لهما دور مهم وخطير في ترسیخ النسق، ومن المؤكد أن نزار قباني كان صنيعة القراء مثلما هو مبدع لنصه، فاستقبلنا لزار وحماسنا لشعره كان سبباً لشيوخه من جهة، وكان سبباً لاستمراره في كتابة ذلك النمط الشعري من جهة ثانية، كما أن تقبيلنا لهذا الخطاب كان يخضع لدوافع نسقية تحرك ذاتقتنا وتتحكم فيها وتوجه خياراتنا، مما يعني أننا نتاج نسقي وأننا كائنات نسقية، ونشترك كلنا في صناعة النسق مثلما نشارك في الانفعال به. وليس أدل على ذلك من أن نازك الملائكة القارئة تختلف عن نازك المبدعة، حيث نراها في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تنقض ما كانت قالت به في (شظايا ورماد)، وراحت تقف ضد انطلاقات الشعر الحر وتتقىص دور الأب المربى الذي يأمر وينهى ويمنع ويعاقب ويعترض على ما في الخطاب الجديد من مظاهر التحرر والخروج على النمط القديم⁽²⁾. وهي بهذا تتكلم باسم النسق الذي يحتل ذاتقتها القرائية، على الرغم من تحررها منه مرحلياً في فعلها الإبداعي.

(2) السابق 41 - 47.

وهذا يوضح مدى قدرة النسق على التغلغل إلى بوطننا والتحكم بردود أفعالنا، كما يوضح مدى سيطرة النسق على عاداتنا القرائية والذوقية، وإلا كيف تتقبل خطاباً يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد وينطوي على فردية مطلقة وحس متعالي ينفي الآخر ويقول بالإطلاق، في زمن نقول فيه بالحرية والتعدد والاختلاف وقبول الآخر...؟!

إن هذا يجري لنا في وقت واحد، حيث تستهلك خطابات الهيمنة وتتمثلها في تناقض تام مع ما نؤمن به صراحة، وهذا هو فعل النسق كما شرحته في الفصل الثاني، حيث ينطوي الخطاب على بعدين ينقض مضمونهما منطقاً صريحاًهما دونوعي من مستهلك الخطاب ولا من مبدعه.

- 2 -

2 - نسق الاستفحال

2 - 1 لشن كان ظهور نازك الملائكة عام 1947 وكسرها لعمود الفحولة يمثل دلالة ثقافية عن فتاة يافعة تقترب من النسق الفحولي وتحطمها وتوسّس مع السباب حركة جديدة ومختلفة في ثقافتنا ولأول مرة، مع ما في ذلك من دلالات عميقه حيث تظهر المرأة فاعلة ومؤثرة في صناعة الخطاب وفي فتح نهج جديد، حيث بدأ الخطاب الفحولي في موضع التحدى والمسائلة، إلا أن الثقافة لا تعجز عن اختراع ممثلين يمثلون سلطانها الأقوى ويتولون حراسة مكتسباتها، وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان ظهور ديوان نزار قباني في العام نفسه هو الجواب الرادع على حالة التمرد النسقي في

مشروع الحداثة الغض وقت ذاك.

ولكي نتصور الأمر لنعد إلى نزار قباني في أول ظهوره مع ديوانه (طفولة نهد)، حيث نقرأ في الصفحات الأولى للديوان قوله:

"ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رتبيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواؤه النجوم".⁽³⁾

وهو قول ينطوي على غلوٌ صارخ وتفحيل مبكر.

هذا كلام يقوله نزار عام 1947، عام ظهور حركة الشعر الحر، وينقل بعد ذلك كلمة كروتشه، وهي كلمة تتضمن قانون الفحولة التالي:

"على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتبعد، لا موقف القاضي".⁽⁴⁾

هذه مقولات تتتصدر مشروع نزار قباني الشعري، الذي سيجري وصفه في ثقافتنا على أنه مشروع تحرري وتنويري، وسيجري استهلاكه على هذا الأساس، مع شيء غير قليل من العمى الثقافي فيما وفي وعيينا النقيدي.

ولا بد هنا أن نستذكر ما سبق أن قلناه في الفصلين الثالث والرابع عن (اختراع الفحل) وعن الصورة النسقية للفحل الثقافي، وعن صورة (صناعة الطاغية)، وهي أنساق ثقافية متजذرة وظلت تمر من دون نقد حتى شكلت أساساً ثقافياً وذهنياً ظل يعاود

(3) نزار قباني: طفولة نهد، المقدمة د.

(4) السابق.

الظهور ويزيف المشاريع الإبداعية، حتى ليبدو الرجعي عندنا تقدماً، ويتحول التقدمي إلى رجعي، وكل حالة خروج عن النسق يجري حرفها إلى المسار النسقي وإدخالها إلى بيت الطاعة بفضل جهود مغربية كشعر نزار قباني، بما يتحلى به من جمالية راقية ومن أناقة لغوية متفردة، ومعها جماهيرية واسعة لدى القراء والقارئات العرب. غير أن تحت الجماليات عيوباً نسقية فاحشة وخطرة، والجميل يحمل المعنيين معاً: الجمال، والشح، كما هو المعنى العربي للكلمة⁽⁵⁾.

وإذا إن نزار فحل يرث أسلافه من الفحول فإنه سيضع نفسه في الموضع المتعالي، وموضع الغلو الفاحش أليس يقول إن الشاعر هو الإنسان / الإله، وأنه يحمل بين رئتيه قلب الله، وأن على الناقد أن يقف موقف المتبعد أمام مبدعات الفحل الأسطوري...؟!، بما إنه يحمل هذا الموروث الفحولي بكامل نسقيته فإنه حتماً سيتمثل هذه الفحولية شعرياً، وه فهو ينصب نفسه مانحاً عبيده القراء والقارئات لجنتان هي جناته ولنيران هي نيرانه، فيقول:

إنني خيرتك فاختاري
ما بين الموت على صدرى
أو فوق دفاتر أشعاري
لا توجد منطقة وسطى

(5) انظر المعاجم اللغوية حيث تحمل كلمة (جميل) معنى (الشح) إضافة إلى دلالتها على الجمال، وهذا ما يشير إلى المضمر النسقي، كما شرحته في الفصل الثاني.

ما بين الجنة والناري⁽⁶⁾.

ثم يتضاعد به الموقف إلى لحظة التوحد التام مع الذات عابدة / معبودة:

مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضضلها عبادة ذاتي⁽⁷⁾

هذه ليست مجرد مبالغات شعرية، ولعل عيب ثقافتنا هو في إصرارها على التعامل مع الأوهام بوصفها مبالغات شعرية، وعلى أن أعدب الشعر أكذبه. في حين إن هذه المبالغات المزعومة هي ما يؤسس للتصورات الذهنية والثقافية عن سلطوية الذات وسموها وجبروتها. وكان نزار يدرك فداحة الموقف مما جعله يقول:

وذنوب شعري كلها مغفورة والله جل جلاله التواب

هذه الذنوب لا يغفرها نزار لنفسه بل إن الثقاقة ذاتها اتخذت لنفسها قاعدة متعلالية بتجاوز أخطاء الفحول وغفرانها لهم، فهم الذين يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم، وهم الذين يصوروون الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق. وهذا قانون فحولي/سلطوي قديم ومتجذر، وهو ما يسمح لهذه الأخطاء بأن تتسرب إلى وجданنا من غير رقيب ولا نقد، ومن ثم تصبح نماذج تحتذى كأساس للسلوك الاجتماعي والسلطوي، كما أشرنا من قبل، وكما سنوضح بمزيد من التوضيح هنا. ذلك ما يبرر التندمج النسقي ويعزز مفهوم التسلط والتعالي الفردي ويدفع إلى طغيان الذات المفردة، والأنا المتوحدة، والمرتبط بالضرورة بإلغاء الآخر ورفض

(6) نزار قباني: أحلى تصاندي 15.

(7) الرسم بالكلمات 17.

التعددية، وترسيخ الصوت الفرد، وهي قيم خلقها وعززها النموذج الفحولي الشعري، وصارت قاعدة مسلكية لكل نماذج التسلط والفردية الاجتماعية والسياسية، بما إن الشعر هو الوجдан العربي، ومن ثم فإن نماذجه هي ما يرسم القيم السلوكية الاجتماعية، من تحت غطاء التبرير البلاغي لكل أخطاء وعيوب اللغة الشعرية مما شعرن كل مظاهر حياتنا من غير أن نعي ذلك. ولم يكن الأمر مقتصرًا على الشعر وجمالياته، بل إن المجاز الشعري تحول مع الزمن ليكون قيمة اجتماعية مسلكية، كما وضحتنا في مبحث (صناعة الطاغية) في الفصل الرابع.

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

ولقد تجلت فحولية نزار عبر خطابه الذاتي الذي يخاطب فيه نفسه أكثر من مخاطبته للأخر، ومن أجل استقراء سيرة هذا الخطاب نقف عند اقتباسات جوهرية من كلمات قباني ومقولاته. على أننا نحتفظ دائمًا بفكرة أساسية وهي أن هذه الفحولية ليست من إنتاج نزار قباني بقدر ما هي موروث ثقافي استلهمه نزار وانساق وراءه، وخضع له، كما أننا لن نغفل عن فكرة جوهرية، وهي أننا نحن كقراء مسؤولون مسؤولية مباشرة عن ترسیخ هذه الصورة، خاصة نحن جيل نزار وقراءه المباشرين الذين صفقنا له وتجمهرنا من حوله وصرنا معه مساهمين في صناعة النسق

وترسيخه، ومن ثم نحن صناع طغاتنا، بما إن النسق الفحولي الشعري هو ذاته نسق الطاغية الاجتماعي والسياسي، كما قلنا من قبل ونزيد في القول.

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

وها هو يقول عن نفسه بتصديق ذاتي مفرط: "أنا مؤسس أول جمهورية شعرية، أكثر مواطناتها من النساء".⁽⁸⁾

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

وبيما إن الجمهورية هي جمهورية الفحل، فلا بد أن يكون الرعايا نساء. ومن حق السيد الشاعر أن يعلن عن غايته من جمهوريته هذه فيقول: "إنني أكتب حتى أتزوج العالم... أنا مصمم على أن أتزوج العالم".⁽⁹⁾

ويبدأ مشروع الفحل في تحويل العالم إلى جمهورية نسائية

(8) ما هو الشعر 72.

(9) السابق 80.

تُخضع للاستفحال، يبدأ عبر انتهاك عذرية اللغة وفضحها من قبل الشاعر الفحل، وذلك لأن الكلمات في اعتقاد الشاعر عذري وتظل كذلك إلى أن يضاجعها كي تتعهر، وعبر معاشرة الشاعر الفحل لها تحول اللغة إلى أميرة أو إلى خادمة⁽¹⁰⁾.

هنا يظهر الشاعر بوصفه أمير الكلام، بما إنه يجوز له ما لا يجوز لغيره، وهو (الطفل الوحيد الذي يسمح له في المجتمع العربي أن يلعب باللغة)⁽¹¹⁾. وهذه هي أخطاؤه التي يصفها بالأخطاء الجميلة، ويؤكد ذلك بقوله: " إنها أخطاء جميلة لأنني حين استعرضها بعد أربعين سنة من ارتكابها أجدها رائعة حقاً"⁽¹²⁾.

هذا يعني أنها أفعال ليست عفوية أو انفعالية، إنها عمل مخطط ومتغى مرتضى ومقصود، وهي مشروع طويل الأمد احتاج إلى أربعين سنة من النية والتخطيط والانتشاء الفحولي بالنتائج مع الإصرار على الخطأ رغم وعيه به، وهذه من سمات الفحل / الطاغية، الذي يجعل الباطل حقاً والحق باطلًا، كما هو وصف الخليل للفحول⁽¹³⁾.

هي مشروع لانتهاك اللغة والعالم وتحويل اللغة إلى خادمة تنصاع لمراد السيد الشاعر مع الرغبة في إذلال العالم وإخضاعه

(10) السابق 99 - 100.

(11) السابق 95.

(12) السابق 204.

(13) انظر الفصل الثالث، حيث فصلنا القول في مسألة (اختراع الفحل) وصلة ذلك بصناعة الطاغية.

لتزوات الفحل، وبمعنى آخر هي بعث لعادة (الاستفحال) وهو: "أن يطلق الفحل الجسيم على النساء ليحبلن منه، وهي عادة في بعض بلدان الشرق".⁽¹⁴⁾

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

يقول نزار قباني في ذلك: "إنني لا أقيس نفسي بأحد.. إنني أقيس نفسي بنفسي".⁽¹⁵⁾

هذا هو علقة الفحل الذي لا يرى أحداً غيره، ولذا كثر تبرم نزار بناقديه وأظهر الامتعاض منهم، وأعلن احتقاره لمنافسيه وزادره لهم، وقال إنهم يحسدونه ويغارون منه ومن شعبيته، ولذا فكر بإيجاد (قوة ردع أدبية) تلقي القبض على خصوه بتهمة الزنى بالكلمات والقذف العلني لسيدهم الشاعر/الفحل⁽¹⁶⁾. والفحل هنا هو الحجة والداعية، كما يقول فحل آخر سرراه بعد قليل، فالفحل يضع قوة رادعة ويبتكر التهمة التي قد تكون الخيانة العظمى والعمالة، مثلما هي الزنى بالكلمات والقذف العلني، وويل لمن لمس الفحل أو تحرض به فعداوه بشـ المقتني، كما هي قاعدة أي فحل سلطوي. والنتهاية هي تصفيـة الجو للسيد الفحل بالحكم المطلق ولا أحد سواه.

(14) القاموس المحيط، مادة (ف ح ل).

(15) ما هو الشعر 157.

(16) السابق 198 وقارن: قصتي مع الشعر ص ص 89 91 158 160.

وإذا كان الشاعر يحمل في داخله هذه المشاعر، فإننا نسأل عن جمهوريته التي ادعى تأسيسها، وأي جمهورية هي ...؟

أهي جمهورية من رجل واحد والباقي جوارٍ تستحبب لزواجه وشهواته بما في ذلك اللغة التي تنتظر معاشرته ومضاجعته لها، والعالم الذي ينتظر منه أن يدنه إلى فراش الزوجية، وبعد ذلك يتولى الشاعر طرد الآخرين من جمهوريته الخاصة به وحده دون سواه.

هذه الجمهورية المحروسة بقوة الردع الأدبية التي تحمي حمى السيد الشاعر وتمتحن حق القول والفعل، أما من عداه فهم رعایا وخدم وجوارٍ، وويل للمارقين.

هذا هو برنامج السيد الشاعر رئيس الجمهورية بوصفه الأب الرمزي الذي لا يصير فحلاً إلا عبر تأييث ما عداه، بمعنى أن هذه الفحولة - كما هو شأنها أبداً - ترى التأييث نقصاً ودونية وكانتاً مسكيناً تحتاج إلى الشاعر / الأب لكي يرعاها ويتكلم نيابة عنها - كما سنرى في الفقرة التالية - .

والفشل دائماً فرد متفرد في فحوليته، وشيطانه ذكر لأنه نجم عجلٍ، أو هو عجل نجومي، هو وحده، لأن من سواه شيطانه أنتي وله الشيطان الذكر وحده⁽¹⁷⁾.

2 - 3 الجميل الشعري / القبيح الثقافي

تأتي النشوءة البلاغية والهوس الجمالي بوصفهما حجاباً يغطي

(17) الإحاله هنا إلى أبي النجم العجلٍ، ديوانه 103.

على العيوب ويفشى العيون عن التبصر. هذه هي لعنة الشعر حينما يكون جمالياً فحسب، أو أنيقاً فحسب. ومن تحت الأنقة تكمن البشاشة الإنسانية التي تأسست أصلاً في الذهن الثقافي المهيمن، وتتوفر لها رموز يعيدون إنتاجها مستخدمين أجمل المبتكرات البلاغية والوسائل الأسلوبية. مشكلة هذا النوع من الذوات والأنساق أنها ذات نسقية غير قابلة للتغير أو التحول. هي إليها لا تغير.وها هو نزار يكتب في آخر أيام حياته، عام 1997 مثلما كتب في عام 1947، وكأن خمسين سنة من عمر الثقافة لم تمر ولم تفعل.

وفي واحد من آخر ما كتب من نصوص (جريدة الحياة 6 / 6 / 1997) تردد جمل نسقية قالها من قبل خمسين سنة من مثل:

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

لم أزل من ألف عام،
أحمل الأنثى على ظهري
وأرسيها على بر السلام
لم أزل أعمل كالنحلة،

في جمع الأزاهير
وتطبيع العصافير
وفي تزيين قاعات الشام
أنا من ربيت دود الفرز
في أشجار نهديك
وحركت أحاسيس الرخام

منذ أن غنيت أولى كلماتي
وأنا أرفع شمس العشق
في وجه الظلام
لم أنم طيلة قرن كامل
يا ترى في أي قرن قادم
سوف أنام ؟؟

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

كنت يا سيدتي خرساء قبلي
وبفضلني ...
صار نهداك يجيدان الكلام ...

فأشكريني ...

كلما شاهدت أعضاءك في ماء المرايا
 فبدوني لن يكون القد قد
 أو تكون الساق ساقا
 أو يكون الكحل كحلا
 أو يكون الورد وردا
 وبدوني ...
 لن يكون الشعر المجنون إعصاراً ...
 وسيماً يتحدى ...
 وبدوني ...
 لن ترى في كتب التاريخ
 عفراء وليلي
 أو ترى هنداً ودудاً

واشكريني مرة ثانية
 كلما جاء ربيع أو شتاء
 فبدوني لن تكوني قمراً
 يسكب الفضة والثلج
 على نار المساء
 وبدوني
 لم يكن ثغرك مرسوماً
 كخط الاستواء ...

يا التي رصعت كشمير يديها
 بخيوط من قصب
 وحواشي ثوبها
 برقات الذهب
 والتي مرت كعصفور ربيعي
 بستان الأدب
 اشتكري الشعر كثيراً
 أنت لولا الشعر، يا سيدتي
 لم يكن اسمك مذكورة
 بتاريخ النساء.

هذا نص يعيد صياغة التجربة الشعرية لدى نزار قباني مكرراً أخطاءه (الجميلة...؟!) أو ذنوبي الصغيرة - حسب تعبيره - وهو جازم بأنه ذلك المتفرد الصانع الواهب فحل الفحول وشهريار العالم، الذي لولاه لما صارت الأشياء ولو لاه لانهار الكون.

أنه يعيد جمله المركزية المتكررة في كل خطابه الشعري والنشرى، فيقول:

• أنا من ربيت دود القرز

في أشجار نهدبك

وحركت أحاسيس الرخام •.

مكرراً ما قاله من قبل عقود:

• إن كنت أرضى أن أحبك

فأشكري المولى كثيراً

من حسن حظك

أن غدوت حبيبي زماناً قصيراً

فأنا نفخت النار فيك

و كنت قبلي زمهريراً⁽¹⁸⁾

ذلك لأن الفحل ما زال متتشياً بفحولته فهو (مولاه) الذي
لولاه لانكون:

"قبل أن أكتب عن خضرك شعراً

لم يكن عالمنا

يعرف ما ريش النعام".

شكراً لك يا مولانا... من نحن وما نحن لو لا نباهتك
وتنيبهك لنا عما كنا في عمي تمام عنه لو لاك أيها الرهبوت - مع
الاعتذار لأمل دنقل ..

هذا عنا وعن العالم، أما النساء فلهن منه الهبات الكثار - مع
الاعتذار للسياب -:

"كنت يا سيدتي خرساء قبلي

وبفضلني ..

صار نهادك يجidan الكلام".

ألم يقل من قبل:

"ليس يكفيك أن تكوني جميلة

كان لا بد من مرورك يوماً

بذراعي ..

كـي تصيرـي جـمـيلـة⁽¹⁹⁾.

(18) أحلى قصائدى 94.

(19) كتاب الحب 41.

أما لماذا وكيف، فهذا ما كان جوابه جاهزاً:

• ليس لك زمان حقيقي خارج لھفتی

أنا زمانك

ليس لك أبعاد واضحة

خارج امتداد ذراعي

أنا أبعادك كلها⁽²⁰⁾.

لقد قالها مراراً ومراراً من قبل، غير أن السيد الشاعر يمن علينا دائماً بتذكيرنا وتقرير الأوامر والتعليمات علينا فيعيد ما قاله قبل خمسين سنة في (طفولة نهد) حيث تذكر قوله:

ما أنت من بعدي سوى طلل أنقاشه تبكي على بعض
وقوله:

اتركيني أبنيك شرعاً وصدراً أنت لولي يا ضعيفة طين

مشكلتنا أمام شعر كهذا أنها استسلمنا لقاعدة نقدية (بلاغية) ذهبية تمنعنا من النظر في عيوب الشعر لأنها تحرم علينا مسألة الشاعر عن أفكاره وتحدد لنا مجال الرؤية في ما هو جميل وبلاجي، وليس لنا النظر في العيب والخطلل الفكري، والرخصة الوحيدة هي في النظر إلى العيوب الشكلية في الأوزان والقوافي أو في عيوب التعبير اللفظي.

هذا ما تدرينا عليه ثقافياً مما يمثل مؤامرة جماعية ضد العقل والذوق تقبلناها وخضناها لها، وكأنما هي صنم صنعته بأيدينا ثم

(20) منة رسالة حب 50

استسلمنا له خاضعين طائعين .
أوليس هذا عمي ثقافياً...؟!

2 - 4 نعود ثانية إلى آخر قصيدة لنزار وعنوانها التقليدي - كما هو المعتمد الشعري لنزار - : (أنت لو لا الشعر ما كنت بتاريخ النساء) .

وهو عنوان يتضمن بالضرورة المعنى الحقيقي المخبأ في مضمون النص وهو : (أنت لو لاي) بإحالة الضمير إلى الذات والتركيز على (الأنما) كما هو موجود في شعر نزار ، وكما هو شرط الشاعر الفحل والأنا الطاغية .

وفي عودتنا إلى النص لابد أن نلحظ ترداد عبارة (وبدوني) التي طفت على القصيدة مكررة عبارة (أنت لو لاي) التقليدية . هذا التكرار الذي يذكرنا بكلمة رولان بارت حول دور التكرار في التهبيج الشبقي⁽²¹⁾ . وهو تكرار يقوم على الاستدعاء المستمر للملامح الجسدية للأنسى ، هذه الكائنية التي تتقلص إلى مجموعة محددة من العناصر هي :

نهادك / أعضاؤك في المرأة / القد / الشعر / الثغر .
ولا شيء سوى ذلك ، وهذه هي الأنثى مجموعة محددة من العناصر الجسدية تطفح بها لغة قباني ، ويحدث من تكرارها المستديم حس تهبيجي وشبوقي صارخ .
على أن الحديث عن جسدية الأنثى ولا عقلانية الجسد المؤنث

(21) انظر : R Barthes : The pleasure of the text 16A

عند نزار قباني سيكون أمراً معاداً ومكروراً، والجميع يتفقون عليه - ولا شك - ولكن السؤال هو: لماذا يصر نزار على ذلك، من جهة، ولماذا يندفع القراء (والقارئات) من جهة ثانية وراء هذا النسق الصارخ المقلص للجسد المؤنث والملغى لأي حس عقلي أو إنساني، مع ما فيه من استفحال وتصنيم للذات المذكورة...؟!

ومن المهم أن نأخذ مسألة الأنوثة عند نزار من قمتها، ذلك لأن الموقف من التأثير هو الكاشف عن الاعيب التفحيل، وهو الكاشف عن الموقف الفحولي من الآخر والمهمش، مع ما تمنحه الذات المذكورة لنفسها من سلطان على الأشياء والعالم والأخر (والآخر)، ونبداً من ديوان نزار الذي سماه (أحلى قصائدي) وهي مختارات شعرية انتقاها نزار من بين مختلف دوواوينه وأعاد نشرها وسمها بالأحلى، وفيها نجد قصائد مرعبة من حيث ما تحمله من تصورات فحولية للذات عن ذاتيتها وعن علاقتها مع الآخر.

والآخر عند الذات الفحولية ليس سوى كائن أنشوي مختص في جسد شبقي مشتبه، يدخل في علاقة (استفحال) مع الشاعر الكوني. وانظر مثلاً هذه الأنثى التي تجثم أمام الفحل متولسة إليه كي يشعل سيجارته من عينيها (ص ص 24، 49) هذا الفحل المتوحش الضارب اللاطم المستبد في قصائد يسميها بالمتوجهة (ص 100) ذلك لأن الجسد المؤنث عنده ليس سوى دفتر يكتب عليه أشعاره⁽²²⁾. والمرأة بوصفها ورقة يخط عليها الشاعر فحولته وذنبه وأخطاءه، في مرادف محدد الدلالة، فإذا كانت الكلمات

(22) قصتي مع الشعر 165 191.

ترادف الصفحات، والزجاجة للعطر، والبحر للمسافرين، فإن المرأة عنده ترادف الجنس تحديداً وحصرأ، هذا ما نجده عند الشاعر المستفحل⁽²³⁾ ...!

وما بين قصيدة (لوليتا - ص 45، أحلى قصائدي) وقصيدة (نهداك - ص 105) يتقرر عمر المرأة، أي يتحدد الزمن الذي تكون فيه المرأة أثني مطلوبة من السيد المستفحل ومرغوبية منه.

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

صار عمري خمس عشرة
 كل ما في داخلي غنى وأزهر
 كل شيء صار أحضر
 شفتني خوخ وباقوت مكسر
 وبصدرني ضحكت قبة مرمر
 وينابيع وشمس وصنوبر
 صارت المرأة لو تلمس نهدي تتخد
 والذي كان سوياً
 قبل عامين تدور
 فتصور .

(23) السابق 171.

تصرخ المرأة معلنة أنها صارت أنشى حسب شروط السيد الفحل، وبالتالي فإنها تستجدي نظرته إليها. وما من رجل يسمع هذه الكلمات إلا وتشتعل نيران فحولته وشبقيته، فهذا هو موسم القطايف. وهو موسم محدود، هذه بدايته، وسوف نرى نهايته في قصيدة (نهداك - ص 105) حيث تسمع الأنشى أجراس الإنذار تدق في أذنيها حينما يقول لها السيد الفحل محذراً ومنبهاً:

مغرورة النهددين خلي كبرباءك وانعمي
بأصابعي، بزوابعي، برعونتي، بتهجمي
فغداً شبابك ينطفئ مثل الشعاع المضرم
وغداً سيدوي النهد والشفتان منك فأقدمي
وتفكري بمصير نهتك بعد موت الموسم

بداية محددة، ونهاية محددة، يحددها النهد النابت للتو أو الذاوي للتو. هذا هو زمن القطايف وזמן الأنوثة لدى السيد المستفحل، وما خرج عن هذين الحدين المقررين من الشاعر فهو خارج النظر والرؤبة، وصاحبته مطرودة من جمهورية الشاعر. تلك الجمهورية التي رعاياها نساء، ولكن أي فئة من النساء...؟.

في داخل جمهورية السيد الزعيم تصدر بيانات الفحولة، ويكتفي أن نقرأ قصidته (الرسم بالكلمات) وهذه بعض أبيات منها:
 لم يبق نهد أسود أو أبيض إلا زرعت بأرضه راياتي
 لم تبق زاوية بجسم جميلة إلا ومرت فوقها عرياتي
 فصلت من جلد النساء عباءة وبنيت أهراماً من الحالات
 هي كلمات بمثابة البيان الرسمي عن الاستفحال، وهي

كلمات يتفوه بها نزار بisan حال كل فحل وكل رجل، لأنها تمثل النسق الثقافي المغروس في أذهان الرجال عن وظيفتهم الوجودية مع الجسد المؤنث، كما عبر عن ذلك كتاب (الروض العاطر) مع شخصية (البهلول)، وأعاد قباني صياغته شعرياً، في تجاوب تام مع النسق⁽²⁴⁾. وهذا هو المطرب والمغربي فيها - حسب معيار الاستفحال ولا شك -.

ولكن السؤال هو هل هذا فعل صحيح ومسلك سليم وإنساني، في ظل ثقافة المساواة الإنسانية والحضارية التي تنتفع بها...؟!

وهل نقبل ذلك من دون حباء أو خجل، وهل يحسن بنا نقد هذه الصورة وتعريتها، أي نقد ذواتنا كرجال، ونقد ثقافتنا ومساءلة تصوراتنا بعيداً عن حالات الانتشاء والطرب - وهو انتشاء وطرب استغل نزار قباني بأقصى غايات الاستغلال واستثمره استثماراً مادياً مربحاً ومرروجاً لأنه قدم للفحول لحمأ طرياً وعبيطاً يتلمظونه ويتبجحون به ويفتوحاتهم الجسدية المظفرة، في متعة تامة بالجمالي والبلاغي، وفي عمي ثقافي تام.

2 – 5 الطاغية والشاعر

هل لنا أن نفترض السؤال التالي: ماذا لو أن الجمهور العربي انصرف عن شعر نزار قباني أثناء حياته، وقطاع أمسياته وامتنع عن

(24) عن الروض العاطر وغيرها من الأعمال المتصلة بثقافة الوهم، انظر كتابنا: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.

شراء دواوينه ولم يزده تصفيقاً بإعجاباً...؟!

طبعاً سيكون الجواب واضحاً، وهو أن نزار قباني سيغير موقفه الثقافي وكنا سترى منه مواقف مختلفة، وصورة أخرى غير التي تركها لنا، أو بالأحرى تركناه يصنعها لنا.

هذا يعني أننا نحن كقراء مسؤولون عن هذا الصنم الذي ابتكرناه لأنفسنا، وابتكرته الثقافة من أجلنا، وصار حالنا كحال الرعایا حينما يصنعون طغاتهم عبر التصديق لهم، فيدفعون الطاغية إلى الرضا عن ذاته وطغيانه، وإلى مزيد من الطغيان.

إن الجمهور الراضي والمصدق يربى سيده على مزيد من الغلو والغرور. وهذا ما حدث بالضبط مع نزار قباني، إذ إنه صنيعة الثقافة الفحولية ومخلوق الجمهور المتغذى بهذه الثقافة والمرتوى منها.

إن نزار نموذج مطلوب في الذهن الثقافي، ولذا اتوجد واستمر وثبت واتسعت رقعة انتشاره وتوزيعه.

ولهذا فإنه يلزمنا نقدياً أن نشرع في نقد المستهلك الثقافي الجماهيري لأن نقد هذا المتوج ذي الشعبية العريضة سيكشف لنا عن (العيوب النسقية) الخطيرة الكامنة في وجданنا الثقافي، وسترى (الجميل) بمعناه الآخر، أي (الشحم) داخل هذه التركيبة. ولا بد أن نكشف عن حالات (العمى الثقافي) التي بسببها نعجب بالغيب ونطرب للخطأ ونطلب ونسوقه.

إلا كيف نتصور شاعراً حديثاً ومبدعاً يقدم لنا صورة عن الذات الدكتاتورية / الطاغية، التي تنفي الآخر وتلغيه، وتحول العالم إلى جارية تتسلل سيدها الفحل بأن يتسرى بها مثلما يتسرى باللغة، ويتحول الكلمات إلى خدم ومحظيات ينتهك حرمتهن متى

ما شاء، لكي يتزوج العالم ويحقق مشروعه في (الاستفحال).

إذا كان هذا هو النموذج الشعري الأكثر شعبية في مرحلتنا هذه، فهل نلوم النماذج الاجتماعية والسياسية إذا كانت الثقافة ذاتها هي ثقافة النموذج الدكتاتوري الطاغي والمتفرد والنافي للأخر...؟!

أو ليست الثقافة الشعرية باعتمادها لنموذج الفحل هي التي تؤسس وتندمج صورة الطاغية في الذهنية الثقافية، متولدة بالجمالي والمجازي لتتمرر نماذجها وتتجملها في ذاتقتنا...؟! . ولقد رأينا في الفصلين الثالث والرابع ما يعزز هذا الزعم ويفكده، وذلك منذ أن تشرعت القيم الثقافية، وتشعرنت معها الذات العربية، وجاءنا عبر الجماليات الشعرية عيوب نسقي هي غاية في الخطورة، لا سيما أنها ظلت تمر من غير نقد ولا مساءلة، واكتفينا بالتعeni بجماليات الشعر وغنائيات الشعراء عن ذواتهم المتضخمة، وسرى ذلك فيما حتى صار هو النموذج المحتذى.

ولذا فإن العلة ليست في نزار قباني بذاته، فنزار ناتج نسقي للثقافة، مثلما أنتا نحن شركاء في الذنب، فتحن نتاج نسقي أيضاً تربينا على المعطى النسقي، وصرنا نطلب ونطرب له مثلما نتمثل مسلكياً وقيميًّا. ولعل الفرق هو أننا لا نغفر لأنفسنا ذنبها على عكس موقف نزار الذي لم يبال بذنبه النسقي، مستجبياً لدعاعي النسق ذاته.

ولن يكون غريباً أن نقول إن مثل أشعار قباني هي التي تؤسس لميلاد الطاغية، وتعطي الطغاة صورة جاهزة للتسلط، طالما أن النموذج الثقافي هو كذلك. كما أنه لن يكون عجيباً أن

يظهر قباني في العام ذاته الذي ظهرت فيه القصيدة الحرّة والشاعرة الحرّة والشاعر الحرّ، أي الخطاب المتحدي للتنسيقية والخارج عليها، والمهمش لعمود الفحولة. فظهور القباني هو الجواب النسقي على هذه الثورة في الخطاب الإبداعي. ولسوف نرى جواباً أشد فداحة من صنيع قباني.

- 3 -

تفحيل الحرّة (أدونيس ورجعية الحداثة)

3 - 1 في رابطة عضوية مضادة ظهرت الظاهرة الأدونيسية في الإبداع العربي الحديث، لتكون في ظاهرها مشروعًا في الحداثة على مستوى التنظير والكتابة، وتظهر شخصية أدونيس بوصفها علامة وعنواناً على هذه الحداثة. وكما احتل نزار قباني مساحة التذوق الجماهيري العربي وعلى مدى خمسين سنة من الزخ المتواصل، فإن أدونيس أيضاً يأتي عارضاً رمّه الفحولي أو التفاحيلي، محلاً الذائقة النخبوية والحداثية فكريّاً وتأسيسيّاً. وليس الاثنان معاً، نزار وأدونيس، إلا جواباً ثقافياً نسقياً مضاداً، وإن بدا الأمر على غير ذلك. إنهما الصورة الأخرى للمشهد الثقافي، بحيث إن ما بدأه حركة الشعر الحرّ، وما بشرت به من تحرير للخطاب النسقي، وتأسيس لعقلية مختلفة في الفهم والتصور والتعبير، يأخذ في البعد الإنساني والتعدد والمختلف والمهمش والتأنيثي⁽²⁵⁾، وكل هذا الذي هو من نواقص الفحولة ومن

(25) انظر كتابنا: تأثيث القصيدة والقارئ المختلف. حيث ناقشنا هناك مظاهر =

اختلافات النسقي الفحولي، كل ذلك هو ما أسس لجواب مضاد اتخذته الثقافة للدفاع عن فحوليتها عبر ممثليها وحراسها النسقيين. ويأتي أدونيس كأحد أشد ممثلي الخطاب التفخيلي بكل سماته النسقية، كما سنوضح هنا. ومثلما كان أبو تمام حدائياً وتجديدياً في ظاهره، ورجعاً في حقيقته، فإننا سنرى أن أدونيس أيضاً رجعي الحقيقة، وإن بدا حدائياً ثورياً. وسنرى أنه ظل يمثل النسق الفحولي ويعيد إنتاجه في شعره وفي مقولاته. بدءاً من الأنماط الفحولية وما تضمنه من تعالي الذات ومطلقيتها، إلى إلغاء الآخر والمختلف، وتأكيد الرسمي الحدائي، كبديل لل رسمي التقليدي، وإحلال الأب الحدائي محل الأب التقليدي. وكأنما الحداثة غطاء لنوع من الانقلاب السلطوي لهدف إحلال طاغية محل طاغية، كما هو المفهوم المحرف لمعنى الثورة. مع ما نجده لدى أدونيس من تأسيس نوع من الخطاب اللاعقلاني، وهو الخطاب السحراني، كما نسميه في هذه الدراسة، وبالتالي تأسيس حداة شكلانية تمس اللفظ والغطاء بينما يظل الجوهر التفخيلي هو المتحكم بمنظومتها النسقية ومصطلحها الدلالي المضمر.

3 - 2 الأب الحدائي

ولد الفتى علي أحمد سعيد ولادة طبيعية مثله مثل أي طفل ريفي فقير، وظل عشرين سنة من عمره يعيش حياة فطرية شعبية لم يعرف مدرسة ولا كتاباً، وفي العشرين من عمره اكتشف المدرسة والأبجدية، وتحول علي أحمد سعيد إلى (أدونيس) وهو

= تحديث الخطاب ومساعي بهشيم النسق.

تحول له دلالته النسقية، حيث هو تحول من الفطري والشعبي إلى الطقوسي. وهو هنا يختار مسمى سيكون علامه ثقافية فاصلة تتضمن الفحولية الجديدة، حيث هو اسم مفرد كبديل عن الاسم المركب. وهو اسم يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعلقة، ويحمل هيبته الأسطورية وعلوه المهيّب، في ذاكرة تسلم بالمطلق وتحضّر للأب وتنصاع للتعليمات، ومسمى أدونيس الأسطوري يؤكّد هذه الدلالة ويعزّزها. ومن التحول من الاسم الشعبي المركب إلى الاسم الأسطوري المفرد، يتحول الفتى ليقول شعراً ويشبعه بالانتظير، وكل ذلك في خطاب ينضح بالنسقية والفحولية.

وكما تحول اسمه إلى المفرد الكلّي الأسطوري فإن خطابه الشعري يتّسّم بتحول مماثل، وهذا ديوانه المسمى (مفرد بصيغة الجمع) يقدم صيغة مثالية للنسق، في تجاوب تام مع تحولات الاسم والسيرة. وفي هذا الديوان يضع الشاعر جملة ذات بعد نسقي دالٌّ، هي قوله مباشرة بعد العنوان: (صياغة نهائية) وهي جملة تظهر على الغلاف، وتتكرّر على الصفحة الأولى من الديوان. وهذه لحظة من التجلي المكشوف لسيرة النسق التي يتمثلها الشاعر، فهو مفرد جامع ونهائي، وبما إنه كذلك فإن خطابه سيأتي على هذه الصفة، بما إنه خطاب لذات مفردة جامعه، قوله هو الكلمة النهاية، قول صاغه فحلّ أسطوري متفرد متعالٍ هو أدونيس، هذا المسمى الرسمي الذي اختاره صاحبه رافضاً الاسم الذي منحه له أهله. ذاك لأنّ من شأن الفحل أن يكون أباً لذاته، كحال المتنبّي الذي صار أباً لجده⁽²⁶⁾. وهو

(26) انظر الفصل الرابع.

أب أسطوري يمثل الرغبة في العودة إلى الأصل الأسطوري بما فيه من عبادة للفرد وما فيه من تسليم مطلق بالصياغة النهائية، ولذا جرى وصف قول السيد الأب بأنه صياغة نهائية، بما إن السيد الأب مفرد جامع، وبما إنه أدونيس الفحل.

وما أن تشرع في قراءة النصوص حتى تصدمك الأنماط الأدونيسية بتضخمها المسرفة بالتعالي الأسطوري في تفرد هذه الذات وتميزها الخرافي، فهي ترى ذاتها بأنها: أنا العالم مكتوباً، وأنا المعنى، وأنا الموت، وأنا سماء وأتكلم لغة الأرض، وأنا التموج، وأنا النور، وأنا الأشكال كلها، وأنا الداعية والحجارة⁽²⁷⁾. هذه سمات المفرد، أما صيغته الجامعة فتأتي من كونه يرى ذاته بما إنها الفضاء الكوني كله: أنا الموزع بين زحل والزهرة وعطارد، وأنا الصوت يرتاحل الفضاء، وأنا الحجر يتطوح وقراره الموج، وأنا الصاربة ولا شيء يعلواني، أنشي سلطة الرغبات. لذا ترى الذات ذاتها في درجة النبوة، وتسمى طفلها: سمه النبي والخالق⁽²⁸⁾. وبما إنه كذلك فإن الأنماط تضيق عن الأنماط، ويصير العالم نافذة لا تتسع لأهداب هذه الذات المتعالية كل هذا العلو، وتنتهي بأن تنادي:

اقتربي أيتها الرياح

اجتماعي إلي

أخلق بك

(27) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ص 44، 64، 65، 78، 79، 85، 126.

(28) السابق 42، 44، 85، 147.

أخلق منك⁽²⁹⁾.

وعندما تبلغ الذات حد الثقة المطلقة فتسأل: أيتها الشمس
الشمس ماذا تريدين مني...?⁽³⁰⁾

ويجب علينا هنا أن نحتاط لأنفسنا فلا يأخذنا الوهم إلى أبعد مما يصح، إذ ليس من الصحيح أن نتصور أن هذه المقولات مجرد تعبيرات شعرية مجازية. وهي ليست كذلك لأسباب عده، منها أن هذه الجمل ليست من مبتكرات أدونيس، وهي ليست سوى جمل مكررة عن شعراً سبقوا أدونيس إليها، كما عرضنا من قبل في الفصل الثالث والرابع عن (اختراع الفحل) وهناك رأينا جملة مماثلة لم يفعل أدونيس سوى أن استعادها وتمثلها في ذاته. ثم إننا - ثانياً - لا نقول بمجازية هذه الجمل لأنها تتكرر عند أدونيس في خطابه التنظيري، تماماً مثلما هي في أشعاره، كما سنوضح بعد قليل، وهذا معناه أننا أمام جمل ثقافية نسقية، حسبما حددها من قبل عن مفهوم الجملة الثقافية (الفصل الثاني).

وإن الخلل الثقافي في النقد الأدبي وفي الاستقبال الأدبي الخالص هو في عدم تمييزه بين الجمالي المجازي من جهة، وبين العلامات الثقافية النسقية من جهة ثانية، وتكتفي الممارسة الأدبية بالتلذذ بالجمالي متعممية عن عيوب الخطاب ومشاكله النسقية. وهذا ما يوجب قيام نقد ثقافي يعني بعيوب الخطاب، وما يختبيء

(29) السابق 142 ، 126 ، 54.

(30) السابق 94.

وراء الجمالي. وليس الجمالي إلا غطاء تقنن به الأنساق لتمرر هيمنتها على الذائقـة العامة متـوسـلة بحراسـها الفحول وأدونـيس من أبـرـزـهم، ولا شك.

3 - 3 زمن الشعر / زمن الموت العظيم

يحمل كتاب أدونـيس المعـون بـزـمنـ الشـعـر دـلـالـتـهـ النـسـقـيـةـ،ـ منـ حيثـ توـصـيفـهـ لـلـزـمـنـ بـهـذـهـ الصـفـةـ،ـ فـهـوـ لـيـسـ زـمـنـ العـقـلـ وـلـاـ فـكـرـ،ـ وـمـاـ هـوـ بـزـمـنـ الـفـعـلـ وـالـسـيـاسـةـ.ـ إـنـهـ زـمـنـ الشـعـرـ،ـ حـتـىـ أـنـ لـاـ حـدـاثـةـ فيـ الـعـالـمـ الـعـرـبـيـ إـلـاـ فـيـ الشـعـرـ،ـ كـمـاـ يـقـولـ أـدوـنيـسـ.ـ وـلـاـ وـجـودـ لـحـدـاثـةـ فـيـ الـفـكـرـ أـوـ الـاـقـتـصـادـ أـوـ السـيـاسـةـ وـالـمـجـتمـعـ⁽³¹⁾.ـ وـمـنـ ثـمـ فالـزـمـنـ زـمـنـ الشـعـرـ فـحـسـبـ،ـ بـلـ هـوـ بـالـأـخـرـىـ زـمـنـ الشـاعـرـ،ـ أـوـ زـمـنـ الشـاعـرـ الـأـبـ،ـ أـدوـنيـسـ ذـاتـهـ،ـ كـمـاـ تـضـمـرـ مـقـولـاتـ أـدوـنيـسـ فـيـ هـذـاـ الـكـتـابـ وـفـيـ غـيـرـهـ مـنـ أـعـمـالـ الشـاعـرـ.ـ وـمـنـ الـواـضـحـ أـنـ هـذـهـ تـمـثـلـ عـودـةـ رـجـعـيـةـ إـلـىـ زـمـنـ الـفـحـلـ وـزـمـنـ الشـاعـرـ /ـ الـعـرـافـ،ـ وـالـقـصـيدةـ /ـ السـحـرـ.ـ كـمـاـ هـوـ الـأـصـلـ الـجـاهـلـيـ الـأـسـطـوـرـيـ لـلـرـجـلـ الـأـبـ.

فيـ زـمـنـ الشـعـرـ يـتـكـلمـ أـدوـنيـسـ مـنـظـراـ لـهـذـاـ الزـمـنـ فـيـ عـبـارـاتـ لاـ يـمـكـنـ وـصـفـهـ بـأـنـهـ مـجـازـيـةـ،ـ لـكـنـهـ نـسـقـيـةـ بـكـلـ تـأـكـيدـ،ـ فـيـقـولـ:ـ 'ـ الشـاعـرـ الـجـديـدـ مـتـمـيـزـ فـيـ الـخـلـقـ وـفـيـ مـجـالـ اـنـهـمـاكـاتـهـ الـخـاصـةـ كـشـاعـرـ.ـ وـشـعـرهـ مـرـكـزـ اـسـقـطـابـ لـمـشـكـلـاتـ كـيـانـيـةـ.ـ'ـ⁽³²⁾

(31) هـاـ أـنـتـ أـيـهـاـ الـوقـتـ 29ـ،ـ وـانـظـرـ:ـ زـمـنـ الشـعـرـ 134ـ وـصـدـمـةـ الـحدـاثـةـ 170ـ،ـ وـبـيـانـ الـحدـاثـةـ 28ـ ضـمـنـ كـتـابـ الـبـيـانـاتـ الصـادـرـ عنـ مـجـلـةـ كـلـمـاتـ الـبـحـرـيـةـ

.ـ 1993ـ

(32) زـمـنـ الشـعـرـ 9ـ - 10ـ.

هذه جمل تأتي في مطلع الكتاب وكأنما هي استهلال فحولي لمشروع تفحيل الحداثة، وتدجين الاستقبال الجديد، فهو هنا يتصدى لوصف مشروع (الشاعر الجديد). ولو كان هذا وصفاً لحال الشاعر النسقي التقليدي لكان من أصدق وأدق الصفات. فالشاعر أو الفحل النسقي هو المتفرد المتميز، وهو مركز الاستقطاب الذاتي، ومجال رؤية الذات لذاتها بوصفها مركز الكون، وبما إنها ذات خصوصية كيانية متعلقة.

ويصف أدونيس فكرة الشاعر (الجديد...!) من حيث إنه الذي يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة⁽³³⁾. وهذه جملة ثقافية نسقية تصف بها الذات فعلها وتنمّحه الصفات والمزايا التي تريدها، بطريقة ادعائية. والذات فيها هي الداعية والحجة - حسب عبارات أدونيس ذاته - والشاعر هو الفائق والخارق، وهو أكثر من ذلك، النبي والمتأله، بفعل من ذاته ودعوى منه⁽³⁴⁾.

هذا الجديد المزعوم هو (انجاس سيد) وهو (واحد في كثير) وهو (أفق: إنني أفق، وقدري أن أشع)، هذا ما يقوله أدونيس على مستوى التنظير والتفكير⁽³⁵⁾، مما يؤكّد عدم مجازية عباراته الواردة في قصائده، ويحوّلها إلى مقولات نسقية ذات بعد نظري وثقافي يؤمن بها الشاعر ويحدد مشروع الحداثة بسماتها، حسب تصوره للحداثة. وهو تصور لا يقدم فهماً جديداً لا للذات ولا للخطاب، وهو الذي يقول عن شعره: "إنه اللهب وما يدفع إلى

(33) السابق 17، 44، 314، 320.

(34) السابق 14، 137.

(35) السابق 316 - 319.

أبعد من اللهب'، وهو 'شاعر الخطر والأسرار'، 'حارس يقرأ نبض العالم'، 'ويريض في إيقاع التاريخ'، 'الساحق الغامر بالخلق'، 'زمن يتضمن ما هو أكثر من الزمن'.⁽³⁶⁾

كل هذا وأكثر من هذا الذي هو خطاب في الذات وعن الذات، في مسعى تفحيلي صارخ، لا نعجب معه أن يكون النموذج الاجتماعي والسياسي فحولياً وذاتياً مطلقاً وقطعاً متعالياً مذ كان النموذج الثقافي، الموصوف بالحداثي، هو على هذه الشاكلة الصارمة في تفردها وقطعيتها وانغلاقها وتعاليها.

وهذا الذي أوردناه ليس مجرد اقتباسات معزولة أو متفرقة، بل هو اللب الأعمق والمسيطر على خطاب أدونيس ومقولاته وأفكاره. وأي قراءة لأعمال أدونيس الأخرى المبكر منها والتأخر سيعطي التبيّحة ذاتها، بل إنه ليعيد ويكرر هذه المقولات مع شيء يسير من التعديل في الصيغ، ويصر على التكرار هذا لسبب جوهرى هو البحث عن الصيغة النهائية المطلقة، كما وصل إليها وأعلنها بثقة نسقية قاطعة على غلاف ديوانه (مفرد بصيغة الجمع). وهو ديوان يلخص بيان الفحولة ورجعية الحداثة الأدونيسية ونسقيتها بشكل صارم وصريح.

وفي (صدمة الحداثة) يصرّح بأن الأساس هو الشاعر لا الشعر، ويقطع بفرادته، لأنه كل شيء ولا شيء سواه⁽³⁷⁾. وبما أنه كذلك فهو يرى ذاته على مقاييسه هو وسيقول عن نفسه من

(36) السابق 144، 148، 181، 213.

(37) صدمة الحداثة 282، 283، 309.

دون مواربة: أنا^{٣٨} قادر أن أغير لغم الحضارة - هذا هو أسمى^{*}، هذا اللهب الساحر المشتعل الذي يركض الوطن وراءه، فيمشي بين المحير والمعجز، وتلك هي ملذاته⁽³⁸⁾، وهي ملذات تأتي من معجم غني بالفرد ومن ثم نفي الآخر.

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

3 – 4 أنا الحق / أنا المطلق

ينطوي خطاب أدونيس على طبقة ثقافية يعتلي الأب قمة الهرم فيها، وهي طبقة ليست من اختراع أدونيس ولم يؤسس لها، ولكنه يرثها عن النسق الفحولي، ولقد ناقشنا الطبقات الثقافية في الفصل الرابع، وما فعل أدونيس إلا استجابة نسقية لذلك المخزون الطبيعي. ومنذ اتخاذ الأب العدائي لنفسه مسمى ذا بعد أسطوري (: أدونيس)، وهو في صدد تصنيم الذات وتتوrigها على صورة (البعل) الأسطوري. الذي ترد رسومه في التقوشات القديمة كأكبر ما يكون الرجال على هيئة الفحل الكامل والجسد الضخم⁽³⁹⁾. وإن كانت الثقاقة القديمة تعبر عن معانيها بالرسم فإن أدونيس يتسلل باللغة لخلق الصورة الفحولية للذات الشاعرة عبر القول الشعري وعبر التنظير. وفي (زمن الشعر) يقدم الشاعر على تمييز حركته عن سائر الحركات ليصفها بالأعمق والأكمل (ص 23)، وهما وصفان فحولييان عريقان. ثم يضع الشاعر فوق

(38) هذا هو أسمى 28، 32، 33، 35، 37.

(39) علي البطل: الصورة في الشعر العربي 183.

الشعر، وبما إن شعره اللهب وما هو أبعد من اللهب فإنه يشرع في إحلال نفسه محل كل من عده، وفوق الجميع. فهو الخلاصة الكونية (ص 117)، وهو مالك الحقيقة. والحق مع الشعر، وهذا تعبير سلطوي يرادف تعبيرات الحق مع الزعيم، والحق مع القانون، والحق مع الثورة (ص 116)، حيث يمتلك العالم (ص 137) ويخضع العالم له، يُنطّقه متى ما شاء ويُخْرِسُه متى ما شاء (ص 141)، هو الشاعر فعل الفحول الذي يصف نفسه كالتالي:

مالك ملکه الأرض والسماء

شعره النبات

جسده الأقاليم

عروقه الأنهر

ويناد جناحان يمشي بهما في الفضاء

ظاهره بر باطنه بحر

أو

كما

قيل (...)

أخرج إلى الأرض أيها الطفل⁽⁴⁰⁾ (مفرد بصيغة الجمع ص 14).

هذا هو مشهد ميلاد الفحل الحداثي الذي سيسمى نفسه أدونيسي، والذي يشهد ميلاد ذاته، ويحدد سمات هذه الذات الخارقة. الذات البعولية الأبورية (الحداثية..!)

(40) وانظر الديوان ص ص 532، 530، 405، 332، 331، 329.

وبما إنه كذلك فإنه بالضرورة الفحولية نافٍ للأخر. وهذا ما يحدث تماماً، فكل ثورة غير ثورته ليست ثورة، وكل بيئة غير بيئته ستوصف بأنها مهترئة و متغففة، والكل متخلفون، والجماهير العربية جاهلة⁽⁴¹⁾. ولذا فإن قيمته في تعاليه، كما يحدد هو، ويقرر أنه فوق الشعب، متعالياً بذلك على الناس الموصوفين عنده بالجهل والتخلف، ليظل هو في عليائه وتفرده⁽⁴²⁾.

وينتهي إلى نهاية تشبه نهاية نزار قباني، حيث يرشح نفسه بعلاً كونياً ويتزوج العالم والأرض بين يديه امرأة⁽⁴³⁾ ، حفيد قاين، ويصطفي الشبق من بين تقاليده، لكي يعطي الكون أسماءه وصفاته⁽⁴⁴⁾ ، بعد إخضاع الكون للاستفحال. والجسد هو أطول طريق إلى الجسد⁽⁴⁵⁾ .

هذا الشبق هو الغذاء الأسطوري للأب الفحل، وهذه هي سيرة المنظر الحداثي العربي الأكثر مقرونية بين النخبة الحداثية العربية، فأي حداثة هذه يا ترى !!؟؟؟.

- 4 -

الخطاب اللاعقلاني (السحراني)

4 - 1 يحق لنا أن نتساءل عن الحداثة، كما يقدمها أدونيس،

(41) زمن الشعر ص 102، 129، 133، 134.

(42) السابق ص 95، 98.

(43) الديوان 530.

(44) هذا هو اسمى ص 39، 65.

(45) مفرد بصيغة الجمع 152، 173، 176.

وأي حداثة هذه؟.. ذلك لأن المشروع الأدونيسي محصور في الشعر وفي الشعرية، وبسبب هذا الحصر لم يستطع أدونيس أن ينفك من سلطة النسق الفحولي عليه. ولم يفعل ما فعله السباب ونازك الملائكة ومن جاء بعدهما من شعراء، ومن كتاب في السرديةات بأنواعها، ممن تواجهوا مع النسق واخترقوا كتلته. بل إن أدونيس فعل الضد لما يمكن أن يكون ثورة حداثية تغييرية، وراح أدونيس بضاغط نسقي واضح يعيد صياغة المعنى النسقي العميق للثقافة العربية ذات الجذر الشعري والمتشرعن في نظام القيم ونظام السلوك الفردي. وانطلق من البعد ذاته ليمسخ المشروع الحداثي ويحوله إلى مسخ نسقي يرسخ الفردية والطبقية والمطلقة والتعالي ونفي الآخر، وتسخير المجاز لخدمة هذه التصورات.

ونجد عند أدونيس عداءً خاصاً، وهو عداءً نسقي، لكل ما هو منطقي وعقلاني، فالحداثة عنده لامنطقية ولا عقلانية، وهي حداثة في الشكل، وهو يصر على شكلانية الحداثة ولفظيتها، مع عزوف واحتقار للمعنى، وتمجيد للفظ⁽⁴⁶⁾. ونحن نعرف أن النسق الثقافي يضع اللفظ كمرادف للفحل / الذكر، والمعنى يرادف المؤنث⁽⁴⁷⁾، وهذا ما يفسر تعلق أدونيس باللفظ وحربه للمعنى، بما إنه حفيد الفحولة، وزعيم الفحيل.

والنص الحداثي نص سديمي، حسب وصف أدونيس له، وهو عبئي، ومناف للمنطقي، يقوم على انقسام بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه، وهو ذاتي ولغته انفعالية غير عقلية ولا

(46) زمن الشعر ص 14، 15.

(47) انظر كتابنا: المرأة واللغة 7، 18.

علمية⁽⁴⁸⁾.

وبما إن الشعر هو هذا الموصوف بهذه الصفات فإن الشعراء سيصبحون هم السحررة الجدد، وهذا هو وصف أدونيسي لهم كشعراء للحداثة⁽⁴⁹⁾. وهذا توصيف يعيد النموذج الجاهلي، أو النموذج / الأصل، كما يقول أدونيسي، حيث السحري والعرافي بوصف النص ضرباً من الكهانة والخوارقية الشخصية. وهذه سمات تتحقق نوعاً من الشعر الخالص والمتميزة في خلقه الإبداعي، ولا شك، غير أنها لا تصلح أساساً لوعي حدائي جديد ينقض النسق أو يجددده. أولاً لتقليلية هذه الصورة وقدامتها المفرطة، ولم ينكر أدونيسي هذه القدامة ولم يخف الرغبة في العودة إلى الأصل الجاهلي⁽⁵⁰⁾. وهو بما يسجل في ثقافتنا العودة الثانية إلى النموذج الجاهلي، بعد عودة الأمويين ومتابعة جيل المدونين العباسيين لمشروع احتذاء النموذج الجاهلي، مما يعني أننا ما زلنا في شواهد العودة والالتزام بشروط النسق والتسليم بها، وهذه ليست حداثة إلا على مستوى الشكل فحسب. ثم إن مجافة المنطقي والعقلاني هي شرط شعري خالص وعتيق، وقد ينتج عنها شعر خلاب، لكنها لا تصنع وعيًا حداثياً أو تحرراً نسقياً، لأن النسق لا يستغل إلا في مثل هذه الخطابات، وهي وسائله السحرية لفرض شرطه من غير رقابة أو نقد، كما حدث لنا على

(48) زمن الشعر ص 18 ، 19 ، 20 ، 170 .

(49) السابق 137 .

(50) انظر بحثنا: ما بعد الأدونيسية، ضمن كتابنا: تأثيث القصيدة والقارئ المختلف.

مدى قرون، وجاء أدونيس ليرسخ هذا الاستسلام المعرفي عبر تدجين الذوق وترويضه بإطعامه زاداً بائتاً من الطبخة النسقية إياها.

٤ - ٢ لا يملك عليّ أحمد سعيد، وقد دشن نفسه ليكون (أدونيس) الجديد إلا أن يتمثل شروط الفحل الأول، الفحل / الأب، ويتحلى بالسمات ذاتها ليصطنع منها خطابه الذي سرّى أنه خطاب سحراني، لا عقلاني، ولا منطقى، يترسم ويتوسم النماذج والرموز التي تحكى صفة البعل الأول. ومن هذه الرموز يأتي نموذج القرمطي، الذي يقدمه أدونيس كالتالي :

• قال القرمطي

أنا النور لأشكل لي

وقال : أنا الأشكال كلها - مفرد بصيغة الجمع ، ص 78 .

وقال : أنا الحجة والداعية ، (ص 79) ، ومثله يأتي البهلوان لينشئ مع الشاعر سلطة الرغبات (ص 85) ، ويعلن : أنا الصاربة ولا شيء يعلواني . وهذا هو التمهيد الطقوسي لميلاد الطفل ، الذي سيعلن أنه السيد الجديد : أدونيس . وسيجري تدشين الوعد المنتظر ، من أجل لغة التفحيل :

• استغونا أيها السيد استدرجا

قل لنا من كذب ومخرق

من البلية

من خدع الجسد بنواميسه - ص 79 .

هذه صورة ينتجها النسق متولاً برموز منتقاة حسب صفاتها المتنوّعة مع مشروع الترميز النسقي . وهي تتضمن تغريب البعد

المنطقى ومن ثم إخضاع الخطاب إخضاعاً تاماً للبعد السحرانى:
 • تزيد أن تعرف...؟
 إذن، اجهل ما أنت
 واجهل غيرك - ص 107 .

وهذا شرط أولى ، فلكي يجري تدشين الشخصية المتشعرنة بصفات النموذج النسقى لا بد من إفراغها من شرطها الفطري والطبيعي ، ولا بد لها أن تجهل ما هي وتجهل غيرها ، لتكون مادة بكراً تقبل التشكيل المقترن ، وحينها سيسنى تحويل علي أحمد سعيد ليكون أدونيس . وسيستنى أن تكون (أنا = أنا) - ص 12 .
 والأنا هنا هي الذات التي سردنا سماتها في المبحث السابق . مما يحيلها لتكون هي الأصل وهي التقىض ، أي التقىض لنفسها وضد نفسها في عببية صوفية هائمة ، لا شيء فيها غير جماليتها الشعرية الخلابة ، مع شيء غير قليل من التقليدية المغرقة في تقليديتها بوصفها صورة نسقية مكررة . فهي : أنا الموت ، وأنا التموج ، وأنا سماء وأنكلم بلغة الأرض ... (ص 65) ، وما إلى ذلك من معجم الصفات الفحولية التي يرثها أدونيس عن أجداده ، من جرير والفرزدق وأبي تمام والمتنبي ، كما رأينا في الفصل الرابع .
 وتنتهي الحكمة في هذا الخطاب السحرانى كال التالي :

"تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الطبيعة

أتحول إلى طبيعة ثانية

وتترلقي بين فخذى النباتات

كل حجر حارس يسهر معي

وأدخل في أبعاد ترشح من شقوقها البخارات

حيث تطبع الحجارة
تكون منها الأمواج المختومة
وفلك الرياح والمصابيح
وتكون السيماء والحكمة⁽⁵¹⁾.

• الحياة أن تتماوت
أن تكون منذ البدء، الميت - الحي
الحي - الميت -⁽⁵²⁾.

وبعد هذا كله يتحول أدونيس إلى شاعر غنائي مغرق في غنائيه، كما نجد في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع)، الذي يحمل البيان الختامي لخطاب التفحيل، وتنتصره عبارة (صياغة نهائية) وفيه تتجلى أدق سمات الأب الفحولي الجديد، وهو أب تحركه الرغبة والسلطة والشبق، ويتعى بتفرده وتعاليه، ويصطفع لذاته قيمة أسطورية سحرانية خالصة الوجودانية⁽⁵³⁾.

وهذه هي أقصى (وأجمل...) حالات الشعرية الخالصة، التي يدركها أدونيس ويتعنى بها:

• منذ أسلمت نفسي لنفسي وسائلت:
ما الفرق بيني وبين الخراب..؟

(51) مفرد بصيغة الجمع 173.

(52) السابق 145، وانظر ص 55، 65، 131، 139، 145، 146.

(53) السابق 107، 131، 139، 145، 152، 173، 176.

عشت أقصى وأجمل ما عاشه شاعر:

لا جواب⁽⁵⁴⁾

هذه هي الحالة الشعرية السحرانية الأقصى والأجمل حيث الالاجواب، وهي حالة شعرية خالصة، ولكنها ليست حالة وعي حداثي، مما يترجم المشروع الأدونيسى إلى مجرد تغيير شكلي ظاهري، لا يمس الجوهر ولا يغير في مسارات النسق المهيمن بل يستجيب له ويسلم به.

إن لعبة الترميز تكشف عن مضمرها النسقي، ونحن نتذكر كيف جرى توظيف شخصية البهلوان في (الروض العاطر) توظيفاً لا عقلانياً يجرد الجسد من كل مقوماته المعنوية ويقلصه إلى كائن شهوانى شبقي خالص الشبقية، ويتحول الرجل إلى عضو الذكورة، وتتحول الأنثى إلى جسد شهوانى، حسب طلب النسق الذكوري الذي تصدر عنه ثقافة الكتاب وقراء الكتاب⁽⁵⁵⁾، بينما شخصية البهلوان تحول عند أدونيس لتمثيل الفحل بخطابه السحراني، حسب مواصفات النسق المتشuren. وكلما الفعلين، فعل الروض العاطر وفعل أدونيس يصدران عن الشرط النسقي ومتطلباته.

- 5 -

رجعية الحداثة

5 – 1 هناك فكرتان مركزيتان تترددان لدى أدونيس بشكل

(54) كتاب الحصار 79.

(55) مفرد بصيغة الجمع 184، 200، 212 – 239.

متواتر، ويعاود ترددهما عقداً بعد عقد، تشير إحداهما إلى أن الحداثة تغيير في الشكل، وأن شكل القصيدة هو القصيدة. وتشير الأخرى إلى أن لا حداثة في الثقافة العربية إلا في الشعر، أما المجالات الأخرى الاجتماعية والفكرية والسياسية فلم تلامسها الحداثة، ولم تتحدث.

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

هذه هي الصورة العامة للنحو الشعري الفحولي برموزه الكبرى كأبي تمام والمتنبي وغيرهما من لهم الحظوة القرائية والاستقبال التاريخي المتصل. وكانت ثورة القصيدة الحرة وتمثلها على يدي امرأة يافعة، كانت مناسبة ثقافية فريدة لاختراق الهيمنة

النسقية وتحوليتها الصارمة، وتهشيم عمودها. وقد تحقق في ذلك بعض الإنجازات المهمة، كما وضمنا في كتاب (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف)، غير أن الثقافة تملك حيلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها، خاصة المترسخ منها، ولم تعدم الثقافة رجالاً يطّلعون علينا من رحم الخطاب وفي العام ذاته، حيث تزامن ظهور نزار قباني مع ظهور حركة القصيدة الحرة، عام 1947، وفي ذلك أجابت الثقافة على مشروع تأنيث الشعر بجوابين، أحدهما من نزار كمشروع للاستفحال، ومن بعده أدونيس كمشروع للتفحيل، ولكل واحد منهما جمهوره العريض المتحرك بد الواقع النسق، وهي دوافع فحولية متصلة بين الجمهور العريض المتجاوب مع نزار، والنخبة الحداثية المتفاعلة مع أدونيس. ولأدونيس خطورته النسقية بما إنها تعتمد على التنظير مثل اعتماده على الإبداع، وهو ما عنده في حال تجانس تام وتطابق خالص مما يدل على مدى تغلغل النسق في ضمير أدونيس، ومدى إخلاصه لرسالته في تفحيل الثقافة. والواقع أنها هنا تنسب لأدونيس دوراً مماثلاً للدور الذي لعبته الحقبة الأموية في إعادة الحياة للنموذج الجاهلي، وأدونيس يعيد الفعلة نفسها حيث يستلهم النموذج الجاهلي، الذي يسميه بالنموذج الأصل⁽⁵⁶⁾، ويركز على أصوليته. ومن ثم فهو يتمثل قيم هذا النموذج الأصل في سماته النسقية الفحولية، كما مثنا هنا.

(56) انظر كتابنا: تأنيث القصيدة حيث ناقشنا هناك أصولية أدونيس، في فصل بعنوان: ما بعد الأدونيسية.

5 - 2 يدرك أدونيس هامشية الحداثة، وعجزها عن تحقيق إنجاز نوعي في الأنساق الذهنية العربية، ويقول إننا ندرك مشكلة الحداثة في الواقع العربي " حين نتذكر فشلنا أو تقصيرنا في إحداث الجوانب الأخرى من الثورة: في العلوم الرياضية، والعلوم الطبيعية، والعلوم الإنسانية الأخرى، وبخاصة الاقتصادية. فعلى الرغم من المغامرة المدهشة التي قام بها بعض أسلافنا، كل في مجاله، لم نقدر أن ندخل الفلسفة، مثلاً، بالمعنى الدقيق، في بيئتنا الثقافية. وما ينطبق على الفلسفة ينطبق على العلم أيضاً. وفي هذا الفشل ما قد يفسر بقاء ما نجحنا فيه على هامش الحياة العربية: التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية. وما يبدو من الشعر أنه في متن الحياة العربية، كما يتوهم بعضهم، ليس إلا صيغة من النثر الموزون، إنه تفريغ وتنوع بالمعنى الاجتماعي، على الأدب الموروث بالمعنى التقليدي ".⁽⁵⁷⁾

يقول أدونيس هذا الكلام / الاعتراف، وهو كلام أو اعتراف شجاع وصادق، ولا شك، غير أنه كلام متلبس بالداء ذاته، مما يجعله لا يرى العلة، ويقف عند حدود الأعراض وعلامات الداء، وذلك لأنه ما زال يقرأ الحدث بعيون الشاعر المنبهر بسلطانية الشعر، ولم يقرأ الحادث بعيون الناقد، وبالأخص عيون النقد الثقافي، وكلنا مثله حيث ظلت الشحنة الشعرية تحتل بصيرتنا مثل احتلالها لذائقتنا، ومن ثم ظللنا نعتقد أن العلاج هو في الشعر ومزيد من الشعر - أي نداوي أنفسنا بالتي كانت هي الداء، حسب القانون الشعري القديم، كما سنه أبو نواس - دون أن ندرك أن

. (57) صدمة الحداثة 270 - 171.

هذا هو ما ظل يحبس وجودنا في خيمة الشعرنة للذات وللذهب. ولا عجب هنا أن تكون الحداثة على هامش الوجود العربي، وتظل خارج إطار الفعل والتفاعل الحي والتغيير الجنري. حتى إن هزيمة الأمة في حزيران 1967 لم تغير الشعر، كما يقرر أدونيس⁽⁵⁸⁾. والأمر في رأينا ليس في أن الشعر لم يتغير مع هذه الحادثة الفادحة، فحسب، بل إن الشعر هو ما حجب فرص التغيير، لا سيما الشعر حسب التصور الأدونيسي الذي يستعيد النسق ويستلهم شرطه ويتمثل نموذجه، في حال عدم ثقافي مطبق، اشتراكنا كلنا فيه، أعني أولئك الذين قبلوا بهذا النمط التحديسي، ودافعوا عنه وسوقوه نظرياً وكتابياً.

ومن هنا كانت الحركات التحررية العربية غير ثورية إلا في ظاهر دعوها، وكان تحويل قيم الثورة والحرية والوطنية لتكون في خدمة الزعيم / الأب، الذي هو الفحل الاجتماعي المتمثل لنموذج الفحل الشعري، في القديم وفي الحديث. وهو النموذج الذي لم تنتقه الحداثة ولم تخرج عليه، بل تمثلته ومثلته أشد تمثيل. لذا كيف تتوقع حداثة اجتماعية وفكيرية إذا ما كان النموذج المحتذى هو نموذجاً شعرياً/ فحوليًّا/ رجعياً. يقوم على إحلال فحل محل فحل، كما هو لب الدعوى الأدونيسية، ويضع الشاعر في الأصل محل الشعر، كما يقرر أدونيس، وكأنما يضع الزعيم الفحل محل الوطن، ويضع الذات محل الموضوع، ويقول صراحة: أنا الشاعر، إذن: أنا الثورة، ويضع الحق مع الشعر،

(58) زمن الشعر 65.

ويضع الشكل محل السؤال⁽⁵⁹⁾. وهذا كله مؤشر على المنظومة النسقية التي جعلت الثورة هي الفرد واختصرت التاريخ والمكان في اسم طقوسي، لا يختلف فيه الشاعر، بصفاته النسقية عن الطاغية السياسي والاجتماعي، في الفردية المطلقة والقطبية، والاثنان زعيم أوحد، وهذا يستنسخ نموذج ذاك.

5 - 3 يبلغ إيمان أدونيس بالشعر كقيمة مطلقة حداً مخيفاً فعلاً، إذا ما تمعنا فيه، بعيداً عن الانفعال الشعري، كما هي عادتنا الموروثة عن الذات المشعرنة، وأخذنا في مبدأ النظر النقدي الثقافي. وكم كنا نتغنى بكوننا الأمة الشاعرة، وهي الصفة التي راح أدونيس يتباها بها في خطبة له عصماء شعرية ألقاها في أمريكا، حيث جعل الشعر هو الجوهر وهو الكون، ومن ثم صرنا في زعمه أكثر تقدماً من أمريكا، وصرنا في صفوف الأمم المتقدمة لأننا شراء وأسياد كلام، حسب ما تقول كلماته، ولا ينسى هناك أن يضع نفسه في الذي يسميه (هذا الموت العظيم الذي يلازمنا خلية خلية)، وهو الشعر والسحر، وهذا عنده هو المجد الأعظم، وهو الحضور الساحق الغامر، الذي لا يُغلب ولا يُرد⁽⁶⁰⁾. يقول هذا بعد سنوات من حزيران 67، وكأن الشعر ليس فقط لم يتغير بل إنه ما زال يملأ عقل الشاعر مثلما يملأ عقل السياسي بالوهم الجميل (...؟!), أو لنقل بالموت العظيم، كما سماه عراف الحداثة ذات الخطاب السحراني، خلاب العقول..!.

(59) انظر السابق 78، 117، 316، 309، وصدمة الحداثة 282، 287.

(60) زمن الشعر 182.

هذه الروح المتشعرنة التي لا تسمح للذات بأن تنمو من فوق طرفها، ولا تسمح لها بأن ترى بعين ناقدة لذاتها، هي نفسها لدى صاحبها، وكما رأينا أن نزار قباني ظل على مدى خمسين سنة هو هو لم يتغير، وظل يكرر أخطاءه التي ظل يسميها بذنبه الجميلة، فإن أدونيس، أيضاً، ظل هو هو يقول ويدور حول نموذجه النسقي، مع تغييرات لا تتجاوز الشكل واللفظ، وانظره في مطلع حياته يقول⁽⁶¹⁾:

صدرى مع الشمس، فأى الذرى
مر بها صدرى ولم تكبر؟

ما لي أنا؟ والسفجر محفورة
عيناه في حقلٍ وفي بيدهي

وتختهر الشمس ولو لا غدي
لم تطلع الشمس ولم تخطر

هذه أبيات لو بحثنا لها عن قائل آخر غير أدونيس لو جدنا ألف الشعراً ممن يمكن أن ننسبها إليهم، حتى ليمكتنا أيضاً أن نسبها لأي واحد حتى ولو لم يكن من الشعراء الرسميين، مما يعني أنها نص يخرج من أعماق المضمّر النسقي. وهي لا تعدو أن تكون شعاراً مكرراً نرى أمثاله في كلام الزعيم الأوحد الذي يؤمّن بأنه عماد الكون وأنه ضروري لاستمرار الحياة في دورتها، وأن لا سواه، ولا آخر بيازاته. هذا هو النموذج الفحولي شعرياً واجتماعياً، يتساوى في ذلك الخطاب العدائي مع الخطاب

(61) الديوان 78.

التقليدي. وكما أن أدونيس ابتدأ حياته نسقياً، فإنه ظل يكرر نسقيته طول حياته، بصيغة أو أخرى إلى أن وصل إلى صيغته النهائية في (مفرد بصيغة الجمع) حيث نطق الفحل بحكمته النسقية وأعلن تحفيل الحداثة، ومن ثم تهميشها وعزلها عن مجال الفعل. وهذه الأبيات لأدونيس لا تنسب للذات القائلة بقدر ما تتكلم بلسان النسق، حالها كحال أبيات لدليلى الأخيلية، إذا قرأتها سنرى أنها لا يمكن أن تصدر عن امرأة، أو تتحدث عن أنسى بقدر ما تتحدث عن حس فحولي صارخ، ومنها قولها⁽⁶²⁾:

نحن الأخيل لا يزال غلامنا	حتى يدب على العصا مشهورا
تبكي الرماح إذا فقدن أكفنا	جزعاً وتعلمنا الرفاق بحورا
ولنحن أوثق في صدور نسائكم	منكم إذا بكرا الصراخ بكورا

وهذا شعر من الممكن نسبته إلى أي شاعر فحل، في حين يصعب تصور صدوره عن امرأة، مما يعني أن الشعر تعبر عن الشرط النسقي أكثر مما هو تعبر عن الذات الشاعرة، تماماً كما هي الحال في الأبيات السالفة عن أدونيس، وسائر الصيغ النسقية التي أشرنا إليها في هذا البحث.

5 - 4 ومن استخلاص النموذج الشعري الذي تفضي إليه مقولات أدونيس نستطيع أن نحدد السمات التالية لهذا النموذج الأدونيسي :

- أ - مضاد للمنطقي والعقلاني .
- ب - مضاد للمعنى ، وهو تعير في الشكل ويعتمد اللفظ .

(62) الأغاني 10 / 76 . وانظر الحمامة 2 / 393

- ج - نحوي وغير شعبي .
- د - منفصل عن الواقع ومتعال عليه .
- ه - لا تاريخي .
- و - فردي ومتعال ، ومناوئ للآخر .
- ز - هو خلاصة كونية متعلالية وذاتية .
- ح - يعتمد على إحلال فحل محل فحل ، سلطة محل سلطة .
- ي - سحري ، والأنما في هي المركز .

هذه سمات شعرية استخلصناها من مقولات أدونيس في توصيفه لنموذجه الحداثي ، وهي سمات شعرية خالصة الشعرية ، وقد تصنع شعراً جميلاً وخلاباً ، لكنها لا تضيف شيئاً جديداً جدة جوهرية إلى الثقافة العربية ، ذلك لأن الشعر مذ معرفة الإنسان به يقوم على هذه الأسس ، وهي أسس خالصة الشعرية ، ولقد تشبعت الذات العربية بها منذ الأزل ، وهي في عرفنا ما أسمهم في شعرنة الشخصية العربية ، وصبغها بالصبغة الشعرية ، حتى صار النموذج الشعري هو الصبغة الجوهرية في المسلك والرؤى ، مما سمح للنسق الفحولي التسلطي والفردي بأن يظل هو النهج والخطة .

ويمـا إن أطـروحة أدـونـيس تدور حـول هـذا النـموـذـج النـسـقي وتصـدر عنـه فإـنـها لا يـمـكـن أن تكون أـسـاسـاً لـلتـحدـيـث الفـكـري والـاجـتمـاعـي . وـمـلاحـظـة أدـونـيس عـلـى غـيـابـ الـحدـاثـةـ فيـ الـبعـدـ الـاجـتمـاعـيـ والـفـكـريـ صـحـيـحةـ بـالـضـرـورـةـ ، وـالـسـبـبـ فـيـ وـفـيـ نـمـوذـجـ الـذـيـ هوـ نـمـوذـجـ مـغـرـقـ فـيـ رـجـعـيـتـهـ ، وـإـنـ بـداـ حـادـثـاـ ، وـادـعـيـ ذـلـكـ ، إـنـهاـ حـادـثـةـ فـيـ الشـكـلـ وـحـادـثـةـ فـرـدـيـةـ مـتـشـعـرـةـ ، فـيـهاـ كـلـ سـمـاتـ

النموذج الشعري، بجماليته من جهة، وبنسيقته من جهة ثانية. إنها تعيدنا مرة أخرى إلى كائنات بلاغية، تعيش الموت العظيم الذي يلازمنا خلية خلية، كما يقول أدونيس بصدق غير شعري، هذه هي الحداثة: الموت العظيم، الموت في البلاغة والجماليات، واعتماد الذات مركزاً، والحق مع السيد الأب، والشاعر فوق الشعر، وأنا الحجة والداعية.

وما كان مشروع أدونيس إلا مشروعأ في تغيير المجاز، فحسب، ولم يغير في (الحقيقة)، وقد ظلت الحقيقة الشعرية عنده كما هي نسقياً لم تتغير، ولقد أشار أدونيس إلى أن أباً تاماً لم يخرج على الأصول الشعرية القديمة، وأن ثورته كانت ثورة في أشكال التعبير فحسب، وكذلك أشار إلى تجربته هو ويوسف الخال بأنها عودة إلى الأصول الجاهلية تحديداً، وأنها أصل يتوازى مع تلك الأصول. وهذه خلاصة تضاف إلى مستخلصاتنا عن المشروع الأدونيسي بخطابه السحراني، خلاب العقول. الذي لن تخفي علينا أسباب بقائه على هامش الحياة العربية، وعدم تأثيره في تحديث الفكر والمجتمع، كما قال أدونيس، مذ كان خطاباً مضاداً للمنطقى ومغرقاً في فرديته وتعاليه، ومتشبثاً بمجازه السحري.

هذا هو الخطاب السحراني المتضاد مع العقلاني والرافض للمنطقى...! هذا هو خطاب الحداثة. فأي حداثة هذه...!!؟؟؟

المراجع

أولاً - المراجع العربية

- 1 - الأمدي: الموازنة، ت / محمد محبي الدين عبد الحميد، السعادة، مصر 1959.
- 2 - الأ بشيهي: المستطرف، ت / عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت 1981.
- 3 - ابن رشيق: العمدة، ت / محمد محبي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.
- 4 - ابن الرومي: ديوانه، ت / حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.
- 5 - ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، ت / محمود شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة 1974.
- 6 - ابن فارس: الصاحبى، ت / السيد أحمد صقر، عيسى البابى الحلبي، القاهرة 1977.
- 7 - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ت / د. قوييه، بريل، لايدن / هولاندا 1904.

- 8 - ابن اللحام: المختصر في أصول الفقه، ت / محمد مظفر بقا، مركز البحث العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، مكة المكرمة 1980.
- 9 - ابن المقفع: الأدب الصغير والأدب الكبير، دار صادر، بيروت د. ت.
- 10 - أبو تمام: الحماسة، ت / محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة صبيح، القاهرة 1955.
- 11 - أبو تمام: ديوانه، ت / محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر 1964.
- 12 - أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ت / أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت 1953.
- 13 - أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت 1971.
- 14 - أدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت 1979.
- 15 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1987.
- 16 - أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار الأداب، بيروت 1988.
- 17 - أدونيس: هذا هو اسمي، دار الأداب، بيروت 1988.
- 18 - الأصفهاني: الأغاني، دار الفكر، القاهرة، ومكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د. ت.
- 19 - الأصممي: كتاب فحولة الشعراء، ت / توبي، دار الكتاب الجديد، بيروت 1971.
- 20 - امرؤ القيس: ديوانه، ت / حسن السندي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1959.

- 21 - الباقياني: إعجاز القرآن، ت / السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر 1977.
- 22 - البحتري: ديوانه، ت / حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر 1973.
- 23 - البطل / علي: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت 1980.
- 24 - بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة، عبد الحليم التجار، دار المعارف، مصر 1968.
- 25 - التبريزى: شرح المفضليات، ت / علي محمد البحاوى، دار نهضة مصر، القاهرة د. ت.
- 26 - الشعالبي: ثمار القلوب، ت / محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر 1985.
- 27 - الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت / عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1964.
- 28 - الجاحظ: البيان والتبيين، ت / فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت 1968.
- 29 - الجرجاني / عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت / محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البحاوى، عيسى البابى الحلبي، القاهرة 1966.
- 30 - جرير: ديوانه، دار صادر / دار بيروت، بيروت 1960.
- 31 - جوزو / مصطفى: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت 1981.

- 32 - الحصري القيرواني: زهر الأدب، ت / زكي مبارك، ومحمد محبي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1953.
- 33 - الخطينة: ديوانه، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ت.
- 34 - الرازي / فخر الدين: الفراسة، ت / مصطفى عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة 1987.
- 35 - الريداوي / محمود: كشاف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض 1999.
- 36 - الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1965.
- 37 - ستيفن كيفيتشر / سوزان: أدب السياسة وسيادة الأدب، ترجمة حسن البنا عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.
- 38 - شوقي / أحمد: الشوقيات، مطبعة الاستقامة، القاهرة 1961.
- 39 - الصولي: أخبار أبي تمام، ت / خليل عساكر وأخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د. ت.
- 40 - ضيف / شوقي: الفن ومذاهب في النثر العربي، دار المعارف، مصر، د. ت.
- 41 - عبد الحميد الكاتب: رسالة إلى الكتاب، ت / عبد العزيز

- الرفاعي، المكتبة الصغيرة، الرياض 1973.
- 42 - عبد الرحمن / طه: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.
- 43 - العجلي / أبو النجم: ديوانه، ت / علاء الدين أغا، النادي الأدبي، الرياض 1981.
- 44 - العسكري / أبو هلال: كتاب الصناعتين، ت / علي محمد البحاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1952.
- 45 - عصفور / جابر: زمن الرواية، دار المدى، دمشق 1999.
- 46 - الغذامي / عبد الله: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1997.
- 47 - الغذامي / عبد الله: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.
- 48 - الغذامي / عبد الله: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.
- 49 - الغذامي / عبد الله: تأثير القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.
- 50 - غرونباوم / غوستاف: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وأخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت 1959.
- 51 - الفرزدق: ديوانه، ت / عبد الله إسماعيل الصاوي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1936.

- 52 - قباني / نزار: طفولة نهد، الكتب التجاري، بيروت 1964.
- 53 - قباني / نزار: أحلى قصائدي، منشورات قباني، بيروت 1971.
- 54 - قباني / نزار: الرسم بالكلمات، منشورات قباني، بيروت 1973.
- 55 - قباني / نزار: قصتي مع الشعر، منشورات قباني، بيروت 1979.
- 56 - قباني / نزار: ما هو الشعر، منشورات قباني، بيروت 1981.
- 57 - قباني / نزار: كتاب الحب، منشورات قباني، بيروت، د. ت.
- 58 - قباني / نزار: مئة رسالة حب، منشورات قباني، بيروت، د. ت.
- 59 - القرشي / أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، المطبعة الأميرية الكبرى، ببلاط، مصر 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت).
- 60 - القرطاجي / حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت / محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.
- 61 - قصاب / وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي، دار العلوم، الرياض 1980.
- 62 - المبرد: الكامل، ت / زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي

- . الحلبي ، القاهرة 1936 .
- 63 - المتنبي : ديوانه ، وضعه البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة 1930 .
- 64 - المسعودي : مروج الذهب ، ت / محمد محبي الدين ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة 1958 .
- 65 - المرزباني : الموضع في مأخذ العلماء على الشعراء ، ت / علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1965 .
- 66 - المسدي / عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية لل الكتاب ، طربلس / تونس 1982 .
- 67 - مفتاح / محمد : المفاهيم معالم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء 1999 .
- 68 - الميداني : مجمع الأمثال ، ت / محمد محبي الدين عبد الحميد ، دار القلم ، بيروت ، د. ت .
- 69 - النابغة : ديوانه ، ت / شكري فيصل ، دار الفكر ، بيروت . 1968
- 70 - الوردي / علي : أسطورة الأدب الرفيع ، دار كوفان ، لندن 1994

ثانياً - المراجع الإنجليزية .

- 1 - Ashcroft and others : Post - colonial studies reader , Routledge , London and New York 1999.
- 2 - Barthes , R : The Pleasure Of The Text. tra. R. Miller, Hill and Wang , New York , 1975.

- 3 - Baudrillard : Selected writings ed. by M. Poster, Stanford University Press, Stanford , California 1989.
- 4 - Bauman , R.(ed) : Folklore , Cultural performances , and Popular Entertainment. Oxford University Press. Oxford. 1992.
- 5 - bhabha , h. k. : the location of culture. Routledge , London and New York , 1997.
- 6 - Childs , P , and Williams , P : An Introduction to Post Colonial Theory , Prentice Hall Harvester Whearsheaf , London , 1997.
- 7 - Childers , J. and G. Hentzi : Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism , Columbia University Press , New York , 1995.
- 8 - Culler , J. : Literary Theory , Oxford University Press, Oxford , 1997
- 9 - During , S. (ed) : The Cultural Studies Reader , Routledge , London and New York , 1995.
- 10 - Easthope , A. : Literary Into Cultural Studies , Routledge , London , 1991.
- 11 - Fish , S. : Is There a Text in This Class ? Harvard University Press , Cambridge , Massachusetts , 1980.
- 12 - Flynn , E. and P. P. Schweickart. ed. Gender and Reading , The Johns Hopkins University Press , Baltimore , 1986.
- 13 - Foucault , M : Politics , Philosephy , Culture Routledge , London , 1988.
- 14 - Geertz , C : The Interpretation of Cultures , Basic Books , 1973.

- 15 - Gordon , A. F. and Newfield , C. (ed.) : *Mapping Multiculturalism* , University of Minnesota Press , 1993.
- 16 - Gran , P : *Beyond Eurocentrism* , Syracuse University Press , 1996.
- 17 - Greenblatt , S : *Renaissance Self -- Fashioning* , The University Of Chicago Press , Chicago , 1984.
- 18 - Greenblatt , S: *Shakespearean Negotiations* , University Of California Press , Berkeley , 1988.
- 19 - Grossberg , L : *We gotta get out of this place* , popular conservatism and postmodern culture , Routledge , New York and London , 1992.
- 20 - Hamilton , P : *Historicism* , Routledge , London , 1996.
- 21 - Hoggart , R. : *The Use of Literacy* , Penguin , Harmondsworth , 1990
- 22 - Jameson , F : *The Cultural Turn* , Verso ,London and New York , 1998.
- 23 - Killner ,D : *Media Culture* Routledge , London and New York , 1995.
- 24 - Lakoff ,G. and M. Johnson : *Metaphors We Live By* , The University Of Chicago Press , Chicago , 1980.
- 25 - Leitch , V. B : *Cultural Criticism , Literary Theory , Poststructuralism* , Columbia University Press , New York , 1992.
- 26 - Lerner , M : *The Politics Of Meaning* , Wesley Publishing Company , New York , 1997.
- 27 - Lyotar , J. F : *The Postmodern Condition* , Univesity

- of Minnesota Press , Minneapolis ,1989.
- 28 - Rorty , R : Objectivity , Relativism , And Truth , Cambridge University Press , Cambridge , 1991.
- 29 - Rosenau , P. M : Post -- Modernism And The Social Sciences , Princeton University Press , Princeton , 1997.
- 30 - Ross , A : NO Respect , Intellectuals and Popular Culture , Routledge , New York and London , 1998.
- 31 - Russel , B : History Of Western Philosophy , Unwin University Books ,London , 1975.
- 32 - Said , E. W. : Orientalism , Vintage Books , New York, 1979.
- 33 - Said. E. W. : The World , The Text , And The Critic , Harvard University Press , Cambridge , Massachusetts, 1984.
- 34 - Said. E. W. : Culture And Imperialism , Chatto and Windus , London , 1993.
- 35 - Shattuck , R. : Forbidding Knowledge , st. Martin press New York , 1989.
- 36 - Singh , G : Western Poetics and Eastern Thought , Ajanta Publication , Delhi , 1984.
- 37 - Soderholm , J. (ed) : Beauty and the Critic , Aesthetics in an age of Cultural Studies , The University of Alabama Press, 1997.
- 38 - Spivak ,G. C : A Critique of Postcolonial Reason , Harvard University Press , Cambridge , Massachusetts , 1999.
- 39 - Storey , J.(ed): What Is Cultural Studies , Arnold ,

New York , 1996.

- 40 - Thomas , B : The New Historicism , Princeton University Press Princeton , 1991
- 41 - Vattimo, G. The End Of Modernity , Polity , London , 1988.
- 42 - Veeser. H. A (ed.) : The New Historicism , Routledge, London , 1989.

فهرس الموضوعات

5	1 - كلمة شكر
7	2 - المقدمة
الفصل الأول: النقد الثقافي / ذاكرة المصطلح	
11	* الدراسات الثقافية
16	* في نقد الثقافة
21	* الرواية التكنولوجية
28	* النقد الثقافي
31	* النقد المؤسسي
33	* التعددية الثقافية وما بعد الحداثة
35	* الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة)
42	* الناقد المدني
الفصل الثاني: النقد الثقافي / النظرية والمنهج	
55	* مهاد نظري
57	* النقلة الاصطلاحية
62	* المجاز والمجاز الكلبي
67	

69	* التورية الثقافية
71	* الدلالة النسقية
73	* الجملة الثقافية
74	* المؤلف المزدوج
76	* مفهوم النسق الثقافي
81	* وظيفة النقد الثقافي
85	* أنواع الأنساق
91	الفصل الثالث: النسق الناسخ / اختراع الفحل
93	* المتبنّي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم
100	* سقوط الشعر وبروز الشاعر
105	* الخطاب الحر / الخطاب العاقل
111	* العقل الصنيع / العقل الذاتي
119	* اختراع الفحل
132	* الطبيقات الثقافية
133	* الأب الأول
136	* اللفظ الأب
140	* الصنم البلاغي
141	الفصل الرابع: تزييف الخطاب / صناعة الطاغية
145	* تحول القيم
152	* تحول المنظومة الأخلاقية
154	* حكومة البلاغة

162	* النسق المضمر
167	* المتنبي النسقي
177	* أبو تمام بوصفه شاعراً رجعياً
187	* الخلاصة النسقية
190	* صناعة الطاغية
الفصل الخامس: اختراع الصمت / نسقية المعارضة 201	
206	* الصحيفة النسقية
213	* معركة النسق
215	* نسقية المعارضة / جماليات العنف
الفصل السادس: النسق المخايل/ الخروج على المتن 221	
223	* الفرز الثقافي
224	* البيان الثقافي (المتن / الهاشم)
226	* الحكاية الناسخة
227	* المأذق النسقي
229	* العصا الرمزية
240	* لعبة الاستطراد أو طرد المتن
الفصل السابع: صراع الأنماق	
243	(عودة الفحل / رجعية الحداثة)
245	* تهشيم النسق
248	* نسق الاستفحال (نزار قباني)
256	* الجميل الشعري / القبيح الثقافي

267	* الطاغية والشاعر
270	* تفحيل الحرة (أدونيس الرجعي)
271	* الأب الحدائي
275	* زمن الشعر / زمن الموت العظيم
278	* أنا الحق / أنا المطلق
280	* الخطاب اللاعقلاني (السحراني)
286	* رجعية الحداثة
296	المراجع

كتب أخرى للمؤلف

- 1 - الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التسريحية، النادي الأدبي الشفافي، جدة 1985 ، (الرياض 1989 ، طبعة ثانية) و (دار سعاد الصباح ، الكويت / القاهرة ، 1993 طبعة ثلاثة) و (الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997 ، طبعة رابعة).
- 2 - تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة ، بيروت 1987.
- 3 - الصوت القديم الجديد ، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1987 ، و (دار الأرض ، الرياض 1991 ، طبعة ثانية) و (مؤسسة الإمام الصنفية ، كتاب الرياض ، الرياض 1999 ، طبعة ثلاثة).
- 4 - الموقف من الحداثة ، دار البلاد ، جدة 1987 (الرياض 1992 ، طبعة ثانية).
- 5 - الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت 1991.
- 6 - ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد والنظريه ، النادي الأدبي الشفافي ، جدة 1992 ، و (دار سعاد الصباح ، الكويت /

- القاهرة 1993، طبعة ثانية.
- 7 - القصيدة والنصل المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994.
- 8 - رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي الشركة السعودية للأبحاث، جدة 1994. (مركز الإنماء الحضاري - حلب 2000).
- 9 - المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994.
- 10 - المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996 (طبعة ثانية 1997 عن الدار نفسها).
- 11 - ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.
- 12 - حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.
- 13 - تأثيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.

5

www.alkottob.com

هل الحداثة العربية حداثة رجعية...؟

وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية...؟
وهل هناك علاقة بين اختراع (الفحل الشعري) و (صناعة الطاغية)...؟

هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها - وحق لنا - لمدة قرون...؟

هل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتوسّس لسلوك غير إنساني وغير ديموقراطي، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها، ومن ثم كانت الثقافة - بما إن أهم ما فيها هو الشعر - وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم...؟؟

في هذا الكتاب مسعى للكشف عن الأنساق الثقافية العربية المشعرنة، وما يمكن أن ننسبه للذات الشاعرة من عيوب ظللنا في غفلة عنها حتى صارت حداثتنا حداثة رجعية بما إنها حداثة توسل بالنموذج الشعري، الذي هو نموذج نسقي معيب، لدرجة أن رجالاً مثل أدونيس ونزار قباني، ومن قبلهما أبو تمام والمتنبي، سوف يتكشفون عن مضمون رجعي نسقي، وإن ظهروا على السطح بمدعين ومجددين، وظلوا يدعون ذلك، وكنا معهم نصدق ونصادق، ولكن السؤال الآن هو: هل للنقد الثقافي، كبديل عن النقد الأدبي، أن يكشف لنا عما ظللنا في عمن عنه، وظللنا نجتره لقرون وأذواق...؟

هذا هو سؤال هذا الكتاب.

