عبد الله الغذامي

الجنوسة النسقية

أسئلة في الثقافة والنظرية

عبد الله الغذامي

الجنوسة النسقية

أسئلة في الثقافة والنظرية

المركز الثقافي العربي

الكتاب

الجنوسة النسقية

أسئلة في الثقافة والنظرية

تأليف

عبد الله الغذامي

الطبعة

الأولى، 2017

عدد الصفحات: ***

القياس: 14 × 21

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9953-68-***-*

جميع الحقوق محفوظة

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651

فاكس: 212 522 305726+

Email: markaz.casablanca@gmail.com

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01 750507 ـ 01 352826

فاكس: 961 1 343701+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

مقدمة

تأتي الجنوسة (Gender) من حيث أصلها لتعني الفروق الطبيعية والواقعية بين الجنسين الذكر والأنثى، في الإحالات اللغوية وفي الخصائص البشرية، غير أن الثقافة تجنح لصناعة فروق ثقافية وطبقية، ومن هنا يأتي مصطلح (الجنوسة النسقية) ليلامس النسقية الثقافية ببُعدها الطبقي الذي يجعل الفروق الطبيعية فروقاً في المستوى وفي التمييز المتحيز، وعبر هذه النسقية تتحوّل كل خاصية نسوية إلى سمة دونية حين مقارنتها بالمختلف عنها ذكورياً. وتظل هذه المقارنة التعسفية تتحكم في صيغ الاستقبال الثقافي وتتعزز فلسفياً، كما هو حال جمهورية أفلاطون، وهو أول قانون فلسفي يطرد المرأة من جمهورية الرجال، كما يأتي الشعر ليجعل المرأة جسداً فاتناً كأنما خلقت للرجل إسعاداً أو إشقاء، وتتبعه الصيغ الثقافية في الحكايات والأمثال والنكتة، وهذا عزز المعنى الطبقي وجعل الجنوسة نسقية ثقافية، وهو ما تدور حوله بحوث هذا الكتاب، وإن كان الفصل الأول ركز على هذه النقطة تحديداً فإن بقية الفصول تدور أيضاً

حول أسئلة في الأبعاد النظرية والمعرفية لهذه النسقيات المفاهيمية وما استتبعها من تطويع للتصورات الثقافية لتصبح مفاهيم في الانحياز الذي يولد بعضه بعضاً في سيرة متصلة في عالم الأفكار وعالم التصورات الذهنية.

عبد الله محمد الغذامي

الفصل الأول

الزواج السردي: الجنوسة النسقية

- 1 -

لئن كان الزواج هو أدقّ العلاقات بين الجنسين، فهو أيضاً يمثّل خطاباً مجازياً تتجلّى مجازيّته في القصص والحكايات المروية والمدوَّنَة، ولو استعرضنا حكايات الحب لأَمكَننا أن نكتشف ما يفرزه الخطاب الثقافي من نسقيّة مضمَرَة تتحكَّم في صناعة التصوّر وفي تشكيل الصور الذهنية عن نوع من (الجنوسة) المجازية، التي هي تورية ثقافية بمثل ما هي خطاب نسقيّ متحكّم ومضمر.

وأول ما يجب الأخذ به هو أنّ المرأة في حكايات العشق هي كائن مجازي غير مشخص، فهي حزمة من الصفات الجسدية والمعنوية تتكرّر في كلّ حكاية بلا اختلاف أو تميّز شخصي أو بيئي أو طبقي أو ظرفي، وكلهن واحدة، بل إنّ الخطاب الشعري العربي يدور حول عدد محدَّد من الأسماء أحصاها ابن رشيق، من مثل: ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء والرباب[1]، بل إن ليلى وهند تكادان تكونان هما كلّ الأسماء، وهي في الغالب -كما قال

(1) ابن رشيق: **العمدة** 2/ 122، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972.

ابن رشيق- أسماء تزوير وليست حقيقية. وكما أنّ التسمية تزوير فإنّ السمات أيضاً هي منظومة من التزوير المتخيل. وهذا يؤكد على مجازية الخطاب من جهة، وعلى كونه تورية ثقافية من جهة ثانية. ثم إنّ المرأة ذاتها غائبة وليس لها وجود لغوي أو عقلي أو اجتماعي، وينوب الخطاب عنها حيث تكون في حال الغائب الموصوف، وهو غياب كلي يتمثّل في حزمة من الصفات الكلية. وهي لهذا تتحوّل إلى قيمة شعرية (لا سردية) حتى في أشدّ الحكايات سردية. وسنرى أن كثيراً من حكايات الحب الكبرى هي مجرد خيال وتلفيق، كما ورد عن تلفيق قصة مجنون ليلى وعن كذب حبِّ كثير لعزة، وغير ذلك من الحكايات، التي سنقف عليها.

وإذا ما كانت الحكايات ملفقة والحب متخيلاً وكذا الأسماء والصفات فهذا هو ما يعني أننا هنا أمام خطاب مجازي وتورية ثقافية في (الجنوسة) وفي صورة العلاقة بين الجنسين. وبما إنها مجاز كلّي ثقافي فهذا هو ما سيكشف عن (النسق الثقافي) وكيف يتحرك في ترسيم الصور وتشكيل التصورات، تصور الرجل عن المرأة، وتصور الرجل لذاته العاشقة، مع غياب تام لتصور المرأة لذاتها ولتصورها للرجل. ولا تمدّنا الحكايات بمادة ذات بال عن خطاب للمرأة كإنسانة وكمعبِّرة عن موقفها الوجودي والإنساني، وكلّ ما نجده هو خطاب الرجل أو خطاب مسترجل، كما هو عند الخنساء أو ليلى الأخيلية[2].

(2) ناقشت هذا في: **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ص 83، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1999.

ونحن هنا سنأخذ خطاب العشق على أنه خطاب واحد، وكأنما هو حكاية سردية تتكون من شخوص يمثلون هذا الخطاب، ويترسّمون أنماطه التي يتبادلون الأدوار في تمثّلها وفي التعبير عنها، وحسبنا أننا أمام أسماء موحّدة للمحبوبات وسمات موحدة لهن، وكل صياغة شعرية وكلّ رواية حب شفوية هي تنغيمات على الوتر نفسه، ممّا يجعلنا أمام خطاب واحد يتعدّد مؤلّفوه وراووه ولكنه نسق واحد، والمؤلف الحقيقي له هو (الثقافة)، ولقد تحدّثنا من قبل عن (المؤلف المزدوج) وهو أن تتولى الثقافة بنسقها المهيمن مشاركة المؤلف المعهود، وتتولى الثقافة تسريب أنساقها من تحت إهاب الخطاب، من دون وعي المؤلف ولا جمهور مستهلكي الثقافة[3].

ولسوف نرى أنّ النسق الثقافي المُضمر سيقوم بدوره الذي وصفناه له، وهو دور الناسخ والناقض لما هو في ظاهر الخطاب. ومن هنا فإننا سننفي المؤلف المفرد، شاعراً كان أو راوية، وسننفي الخطاب المفرد، قصيدة كانت أو حكاية، وسيحلّ الخطاب بوصفه مجازاً كلياً، وتورية ثقافية، في محلّ التحليل والتنسيق (أي استنباط النسق)[4].

(3) انظر: **النقد الثقافي**، الفصل الثاني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2000.

(4) عن هذين المصطلحين، انظر: السابق، الفصل الثاني.

- 2 -

تأنيث العاشق (البريء المغفل)

حينما نقول إنّ العشق تورية ثقافية فإنّ ذلك يأتي من كون كلّ حالة عشق هي حالة مسخ، فالرجل إذا عشق فَقَدَ، أول ما يفقد، فحولته ثم يفقد عقله ثم يفقد حياته، وفي وسط عمليات الفَقْدِ هذه يتحول إلى كائن شاذّ اجتماعياً وكأنما هو منبوذ، ويتحوّل إلى حكاية للتندّر والأنس. هذا ما تقوله القصائد والحكايات.

ولقد عرَّفوا الغزل بأنه (التخلق بما يوافق النساء)[5]، ومن هنا فإنّ جنس العاشق يختلط، فلا هو رجل ولا هو امرأة، كما أنه ليس عاقلاً ولا مجنوناً، ولا هو حيّ أو ميت، إنه كائن مجازي - فحسب- ومن هنا صار قيمة ثقافية وسردية، وهذا يمسّ الرجل بشكل رئيس، ولا نجد غير أمثلة أقلّ من القليلة عن نساء بهذه الصفة[6].

ولنأخذ بعض أمثلة تدلّ على ذلك وتكشفه، يروي ابن عبد ربه أنّ عائشة بنت طلحة أسفرت عن وجهها في عرفات، وردَّت على مَن استنكرَ عليها سفورها بأن تمثَّلت بالبيت:

من اللائي لم يحججن يبغين حسبة
ولكن ليفتن البريء المغفلا

هذا بيت سيقوم في الثقافة بمثابة (الجملة الثقافية) والجملة

---

(5) **العمدة** 2/ 117.

(6) من النوادر هنا انظر: **ثقافة الوهم**، عن فتاة وفتى ومشهد الموت، ص 165، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1998.

الثقافية هي القول الذي يمتلك طاقة تعبيرية كاشفة للمضمَر الثقافي وموجِّهة له. والعشق هنا هو -أولاً- فتنة، وهو إيقاع في الرجل الذي سيتحوّل إلى بريء ومغفَّل، وسيفقد حنكته وفحولته. والقول المنسوب هنا يشترك فيه الراوي الذي هو ابن عبد ربه، وواحدة من أبرز نساء العرب وجاهة وجمالاً ورمزية، مع الشاعر قائل البيت، وهذا يؤكِّد كون البيت جملة ثقافية كاشفة، بما إنه قول توافَقَت عليه كلّ المشارب والأجناس والأجيال، وبما إن البيت جملة ثقافية تحمل ثقلها الدلالي فإنه كحاملٍ لهذه الدلالة يدور في مدار التصوّر الذهني لعمل العشق وكوارثيته، فالنساء إذا ما وقع فيهن الرجل فإنهن:

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به
وهن أضعف خلق الله إنسانا

وذلك بحسب ما قال جرير[7] وأكَّدته الثقافة بوصف هذا البيت أغزل بيت قالته العرب، وكان جميل بثينة قد أشار إلى الوقوع في الحب بوصفه موتاً، وقال بيته الذي هو أحد قوانين الحب:

خليلي فيما عشتما هل رأيتما
قتيلاً بكى من حب قاتله قبلي[8]

وهذا يسير مع ما نقله ابن قتيبة من أنّ أعرابياً سأل ممَّن أنت؟

(7) ديوانه، ص 492، دار صادر/ دار بيروت، بيروت، 1960.
(8) ديوانه، ص 176، ت. حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، 1979.

فقال: من قومٍ إذا أحبّوا ماتوا. فقالت جارية سمعته: عذري ورب الكعبة[9].

وهذه ليست دعوى فردية، بل لقد جرى تصويرها على أنها بيان ثقافي، وهذا جميل يسأل: أسائلكم هل يقتل الرجل الحب...؟!

ويأتيه الجواب:

فقالوا: نعم حتى يرض عظامه
ويتركه حيران ليس له لب[10]

هو قتل وفقدان لب.

هناك تصوّر مضمر في أنّ الحب ناقضٌ للرجولة، وهو تصوّر قديم ومترسِّخ، ويمتدّ حتى يومنا هذا، ففي رسالة بعثَتها إحدى القارئات، تقول عن علاقة الرجل بالمرأة إنها علاقة سيادة وتحكُّم، ولو جرى أنّ امرأة روَّضت رجلاً من بعد توحّشٍ فهو حينئذٍ لن يكون رجلاً، بل سيكون مؤنثاً مثلها وسيفقد رجولته[11].

وتوصف قلوب المحبين بأنها قلوب الطير تموع كما يموع الملح، وقد قيل هذا لرجل من بني عذرة سألوه ما بال قلوب قومه

---

(9) ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ص 260، تحقيق دي خويه، بريل، لايدن، 1904.

(10) ديوانه، ص 25.

(11) **الشرق الأوسط**، محيي الدين اللاذقاني: رسالة من سيدة غاضبة، 6/ 2/ 2002.

كأنها قلوب طير تنماث كما ينماث الملح في الماء، ألا تتجلّدون. . .؟[12]

ويكفي أن نتذكر قصة المجنون، وهي أشهر من أن تنسى، وهي حكاية تقوم على فكرة فقدان العاشق لعقله، حتى ليتحوّل الحب والعشق إلى مجرد مسعى لردّ العقل، كما ورد في قول جميل بثينة[13]:

ولو تركت عقلي معي ما طلبتها
ولكن طلابيها لما فات من عقلي

في خطاب العشق يتحول الرجل من كائن واقعي إلى كائن مجازي، فهو ذليل ومجنون ومقتول، وتتحوّل مهمته في الوجود من رجلَ عملٍ ومسؤولية إلى ذاتٍ فاقدةٍ لكلّ شروط البشر السويّ. ومن أدقّ شروط هذا التكوين المجازي ألّا يتزوج العاشق معشوقته لأنّ هذا الرابط العشقي هو رابط نفي وإلغاء وليس رابط إثبات وتأكيد. كما أنّ من شروطه تعاسة الاثنين العاشق والمعشوق: ما بأيدينا خلقنا تعساء (كما في أطلال إبراهيم ناجي)، ولكي يفقد الرجل عقله ولبّه وحياته ولكي يتحوّل إلى كائن ضعيف مستلبٍ لا بد من أن يظلّ بين/بين، فلا هو هنا ولا هو هناك، ولا هو ممسكٌ بعاشقته ولا هي ممسكة به، ولا هو سالٍ عنها ومنصرف، إنه خطاب في الخروج والاغتراب وليس في

(12) **ثقافة الوهم**، ص 163.
(13) ديوانه، ص 175.

الوجود والتحقّق، ولكي نتصوَّر هذا فلنقرأ قول جنادة[14]:

من حبها أتمنى أن يلاقيني
من نحو بلدتها ناعٍ فينعاها
كيما أقول فراق لا لقاء له
وتضمر اليأس نفسي ثم تنساها
ولو تموت لَراعتني وقلت لها
يا بؤس للموت ليت الموت أبقاها

في هذه الأبيات تتجلى فكرة التحويل المجازي فهو لا يريد حبيبة متحقّقة، لأنَّ من شرط الحبّ المجازي هذا ألّا يتحقّق عملياً، ولكي يضمن عدم تحقّقه فإنه يتمنى لو أنّ خبراً يأتيه يقول إنها قد ماتت لكي تتأكد له (لا واقعية) هذه المعشوقة، وهذا الفقد هو لتحقيق الفراق، بما إنّ اللقاء ليس من سمات خطاب العشق. غير أنّ هذا الموت المُتمنّى سيحرمه من معشوقة مجازية، ولذا فإنها لو ماتت فعلاً فسيدعو على الموت ويا بؤس له ليته أبقاها، وذلك لكي تظلّ صورة مجازية لحكاية يهمّ الشاعر بصناعتها ولا يريد تحققها، من جهة، ولا يريد زوالها، من جهة ثانية.

تتحوّل القيم هنا إلى قيم مجازية، فالموت مجازي وليس حقيقياً، وفقدان اللبّ مجازي أيضاً، والجنون مجازي كذلك، وكلّ من كثير وجميل وجنادة، لم يموتوا ولم يفقدوا عقولهم، بل

(14) أبو هلال العسكري: **الصناعتين**، ص 76، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952.

إنهم ارتبطوا واقعياً بزوجات أخريات واقعيات، ولم تكن الزوجات محبوبات ولا معشوقات لهم، وهذا يعني مجازية الخطاب ومجازية العاشقين والمعشوقات، أيضاً.

ومن المهم هنا أن نشير إلى حالة توافق غريبة بين صادق جلال العظم وابن حزم، حيث نظر الاثنان إلى ظاهرة العشق المجازي هذه نظرة فحولية سلبية، وبالَغَ العظم إذ اعتبرها أشبه ما تكون بحالة الزنى والفسق والرذيلة، في تواطؤ غريب مع نسق تشويه الخطاب ونسخه[15]. وسنشير إلى شيء من ذلك فيما بعد.

ولقد لاحظ الطاهر لبيب حالة تحطّم الوحدة بين الدال والمدلول في الخطاب العذري حتى لكأننا أمام نوع من الفن التكعيبي، حيث ينفصل الدال عن المدلول[16].

وسؤالنا نحن هو: لماذا يتحوّل خطاب الحبّ إلى خطاب مجازي غير واقعي، وخطاب متخيّل لا يُراد تحقّقه...؟

ويشتدّ احتكام السؤال هذا، إذا أخذنا في الاعتبار أنّ خطاب الحب هو أرقى الخطابات في تعامل الرجل مع المرأة، وفي تصور المرأة لذاتها وتصوّرها لموقف الرجل منها، كيف تكون أرقى حالات التلاقي بين الجنسين مجرد لقاء مجازي غير حقيقي ولا مرغوب في تحقّقه. ويظلّ وهج الخطاب في مجازيته وليس في واقعيته، بل إنّ واقعيته تفسده وتلغيه، ثم لماذا هو خطاب في إلغاء

---

(15) صادق جلال العظم: **الحب والحب العذري**، ص 81، 83، 85، دار الجرمق، دمشق، ط 4، د. ت.

(16) الطاهر لبيب: **سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً**، ص 182، دار الطليعة، بيروت، 1988 (ترجمة مصطفى السناوي).

سمات الفحولة ونفي لها. مثلما أنه خطاب منافٍ للواقع، من حيث إنّ الزواج الواقعي لا يحمل تلك السمات في التصوّر وفي التجنيس.

ثم لم يظلّ خطاب الحب خطاباً قائماً على التناقض، ففي حين هو خطاب في التفاني في الآخر -كما هي حقيقته- إذا به خطاب في نقض السمات الوجودية والحياتية، فهو موت/ حياة، وحياة/ موت، مثلما هو جنون/ عقل، وعقل/ جنون، وهو كذب صادق، وصدق كاذب، وهو مثالي، لا لرفع الحياة إلى الأفضل، وإنما لرفض كلّ شروط الواقع والحقيقة.

أهذا تشويه للخطاب ومسخ له، وهل هذا كاشف نسقي، وهل هو متغير أم ثابت؟!

أهو خاص بخطاب الحبّ التقليدي، أم أنه قائم حتى في الخطاب الحداثي أيضاً؟!

هذه أسئلة سنحاول الوقوف عليها، وستظلّ تلاحقنا في هذه الأطروحة.

- 3 -

مصرع الجبار

أيها الجبار هل تُصرع من أجل امرأة...؟!

هذا بيت من قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي[17]، لم تتضمّنه أغنية أم كلثوم، ربما بسبب تصريحه الفاضح لنسقية الحب، ولكن

(17) إبراهيم ناجي: ديوانه، ص 303، دار العودة، بيروت، 1973.

القصيدة تقوم عليه بأبياتها كلها المغنّى منها والمهمَل. وعلاقة الحب بمصارع الفحول قديم، جاء عنواناً لكتابٍ عن العشاق (**مصارع العشاق**) كما أنه لازمة في كلّ قصص الحب في الشعر وفي الحكايات.

وإنْ كان ذلك تقليداً في الخطاب فإنه صار أيضاً أساساً للفهم الحداثي لسؤال الحب، وهذا صادق جلال العظم يقرِّر في كتابه عن الحب العذري بأن خطاب العشق هو حالة مرضية[18]، ويصمّم كتابه لقراءة هذا الحبّ بوصفه مرضاً، ويختم الكتاب بكتابة روشتة للعلاج.

والحق أنّ العظم ليس طارئاً ثقافياً في فهمه هذا للحب، بل إنه صدى نسقي لتشكّل ثقافي ذهني مديد، لا يختلف فيه تقليدي محافظ عن حداثي علماني، والكلّ يتكلّم باسم النسق ويصدر عنه. وما قول العظم عن الحب العذري إنه (ظاهرة مرضية) إلّا تكرار نسقي لمقولة (ذم الهوى) التي تردّدت في كلّ الخطابات عن الحب ليس عند ابن الجوزي، فحسب، بل عند ابن المقفع والجاحظ وابن حزم، وفي كتب الفقه والشعر والحكايات، مثلما عند الشعراء والقصاص، والتغيّر هو في صيغ التعبير، فحسب. ولقد حصل تطابق تام بين العظم وابن حزم -كما ذكرنا أعلاه- حتى لقد اعتبر العظم خطاب العشق خطاباً في الفسق والزنى، وكذا تطابق العظم مع ابن المقفع في ذمّ خطاب المحبة، حيث نقل قول ابن المقفع الآتي: «اعلم أنّ من أوْقَع الأمور في الدين،

(18) العظم: **الحب والحب العذري**، ص 104، 110.

وأنهَكِها للجسد، وأتلَفِها للمال، وأضَرِّها بالعقل، وأزراها للمروءة، وأسرعها في ذهاب الجلالة والوقار، الغرام بالنساء» انتهى كلام ابن المقفع ليعقِّب عليه العظم بقوله: ولا شك أنّ ابن المقفع على حق[19]. وهذا توافق يتكرَّر في كتاب العظم ممّا يجعله ينسجم مع الضاغط النسقي، ولا يختلف فيه حداثي عن تقليدي، ولا فقيه عن علماني.

والسؤال هو: ما الذي يجعل ثقافة -أية ثقافة- تفرز خطاباً مثالياً صافياً ومجرّداً، عن علاقة جنوسية راقية، ثم تتولى هذه الثقافة السخرية من هذا الخطاب ونفيه؟

ولكي نتصوّر الوضع علينا أن نقف على بعض أمثلة صارخة في دلالتها، ولنبدأ بهذا البيت لنصيب الشاعر[20]:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت

فوا حزني من ذا يهيم بها بعدي

وهذا بيت تروي الحكايات أنّ سكينة بنت الحسين اعترضت عليه، وقالت عن الشاعر: قبّحه الله وقبّح شعره، ألا قال:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت

فلا صلحت دعد لذي خلة بعدي

وهذا اعتراض تواتر في كتب الأدب، من سكينة ومن غيرها[21]، وسُجِّل بوصفه موقفاً ثقافياً من هذا القول، ولو تأمّلنا

---

(19) العظم: **الحب والحب العذري**، ص 55.

(20) أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني** 14/ 167، دار الفكر، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د. ت.

(21) انظر: **العمدة** 2/ 124.

فيه لرأينا أنّ المتحدث هنا هو النسق الثقافي، ولم تكن سكينة إلّا ناطقة باسم هذا النسق ومتمثِّلة لشرطه، وهي لا تتحدث باسم الأنوثة وحسّ التأنيث بقدر ما تتكلَّم باسم الفحولة ولغة النسق الفحولي. فالشاعر قد قال بيتاً فيه تفانٍ في الحبّ وإخلاص لذاتِ المحبة التي يريد لها أن تظلّ متوهّجة حتى بعد موته، ويتمنى أن يقوم مقامه مَن يغني لهذا الحب بلا توقف، (مَن ذا يهيم بها بعدي...؟)، وهذا فيه إعلاء لقيمة الحب بوصفه قيمة متعالية، غير أنّ ملاحظة سكينة كانت تنصبّ على شرط التفحيل الذي ينبع من حسّ التملك المفرد، والقطعية في تحديد علاقة الذات مع الغير التي هي علاقة تسلّطية تملّكية، لا مجال لغير الذات المفردة فيها. وهي هنا تعيد قيم الفحولة والفردية والتملّك ونفي الآخر أو تسخيره للذات، فإنْ لم يكن فلا صار الآخر ولا بقي من بعدي. (ولا صلحت لذي خلة بعدي).

في ثقافة الحب كان هناك تأسيس خجول لكسر النسق الفحولي والفردي، وفيه بذور لفكرة الآخر واحتساب هذا الآخر وتقديره، ولنقرأ مثالاً راقياً في محبّة غير الذات والإيثار وتفهُّم الغير، حيث يقول أبو الشيص[22]:

وقف الهوى بي حيث أنتِ فليس لي
مـتـأخَّـر عـنـه ولا مـتـقـدَّمُ
أجـدُ الـمـلامـةَ فـي هـواكِ لـذيـذة
حـبـاً لـذِكـرك فـلْـيَـلُـمـني الـلُّـوَّمُ

(22) **الأغاني** 15/ 105.

أشبهت أعدائي فصرتُ أحبهم
إذ كان حظي منك حظي منهم
وأهنتني فأهنتُ نفسي صاغراً
ما مَن يهون عليك ممّن يكرم

لا شك في ميوعة هذه الأبيات وكذبيتها ولا واقعيتها. هذا ما ستقوله الأحكام المتشبّعة بشروط النسق، وهو نسق لا يهون عليه أن يرى سقوط الفحولة وابتذالها وميوعة العشاق حتى لتذوب قلوبهم كما يذوب الملح في الماء، وكأنما هي قلوب الطير. ولا شك أن سكينة ردّت على بيت نصيب من هذا المنطلق النسقي. ولا شكّ أنّ العظم سيقول عن هذا الشعر إنه شعر مريض. وكلنا سنقول هذا رجالاً ونساء، محافظين وحداثيين، فأيّ نسق سيسمح بمحبّة الأعداء، وأي نسق سيسمح للفحل بأن يقبل الإهانة...؟!

ولسوف يكون بيت إبراهيم ناجي: أيّها الجبار هل تصرع من أجل امرأة، سيكون جواباً نسقياً على هذا الخطاب.

- 4 -

هل يصرع الفحل من أجل امرأة...؟

لو تأملنا بهذا السؤال لوجدنا أنه جملة ثقافية تتكلم باسم النسق الفحل الذي لا يرى الكائن الآخر إلّا كائناً هامشياً، وتشتدّ الهامشية تجاه بعض العناصر البشرية خاصة النساء. ولا شك أن الحب هو خطاب من أجل التأنيث، به يتأنث العاشق، وتنكسر فحولته، ويتخلق بما يوافق النساء -كما هو معنى الغزل عندهم-

وبه تظهر كل قيم الأنوثة كمضادّ للفحولة، وبه يؤول الحب إلى الآخر بدلاً من حبّ الذات وأنانيتها.

من أجل هذا نشأ في الثقافة خطابان متناقضان، وكلاهما له سبب وجودي، أحدهما إنساني اندماجي ومثالي، والآخر فحولي تسلّطي وواقعي.

وفي الخطاب الشعري والقصصي، حضر النسقان معاً، النسق الإنساني، والنسق الفحولي، ولكن لم يحضرا لكي يتعايشا، وإنما حضرا لكي يتصارعا، وهذا هو ما يكشف لنا هذا التناقض بين عشق متفانٍ، من جهة، وتشويه لهذا العشق في الوقت ذاته، وفي الخطاب نفسه لدى الشعراء ولدى النساء حتى المعشوقات منهن، ولدى رواة القصص. حيث يظهر الجميع محبّة لهذا الخطاب واستمتاعاً به واستظرافاً له، ورواية لحكاياته. وفي مقابل ذلك نجد أن القوم أنفسهم وهم يستظرفون ينقدون ويستنكرون، وهذه سكينة في المجلس نفسه تستظرف أقوالاً لشعراء آخرين فيها حب وتفانٍ وتعشُّق بالغ، بل تزيد من تحبيبهم فيه، ثم تقف من بيت أكثر من غيره عشقية، فتردّه وتقبِّح صاحبه، ومثل ذلك كتب الأدب والرواة جميعها، حيث تسجِّل قصص الحب وتشيد بشاعرية الحب، ثم تنقض ذلك بذم الهوى وتأويل ظاهرته تأويلاً يسخر منه وينفيه. حتى ليكون ظاهرة مرضية. بل إننا نجد الشعراء أنفسهم يستهترون بخطاب الحب وقد يبلغ الاستهتار حداً تكون به أسماء المعشوقات لمجرد إقامة الوزن الشعري[23]، أو ربما يكون الغزل

(23) **العمدة** 2/ 122.

مجرّد توطئة بلاغية للمديح، وقد كانت قصيدة (يا ليل الصب) شعراً في المديح، مع ما توحي به من كونها بياناً في العشق أدّى إلى حفظها ومعارضتها حتى لتكاد تكون أهم قصيدة متداولة في ذاكرة الناس، مع أنها تضمر حباً كاذباً. ولقد ذكروا أنّ كثير عزة كان يتقوَّل في حبه، ولم يكن عاشقاً[24]. وأكَّد ابن قتيبة أنّ الشاعر يأتي بالنسيب ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي إصغاء الأسماع[25]، وذلك لكي يدخل للمديح أو ما هو فيه من غرض لم يكن الحب فيه جوهرياً، وكذا نعرف في زمننا هذا عن شعراء الزجل وكتبة قصائد الأغاني، الذين تخصَّصوا في سبك زجليات العشق من غير أن يُعرف عنهم حبّ أو تولّه، وكلّ ما يكتبونه هو من سجلّ ذاكرة نمطية تردّد معاني وصيغاً راسخة في التولُّه والكمَد والمذلّة والجنون والموت في حبيب متوهّم. حتى لتجد أنّ الواحد من شعراء هذه الأغاني يفني عمراً كاملاً في كتابة خطاب شعري زجلي نمطيّ متكرِّر فيه موت وجنون ومرض، ومع كلّ هذه العلل تجد الشاعر معافى وجاهزاً ومنعّماً وكاسباً مالاً ومعنويات، وليس فيه ما يوحي بمرض ولا جنون، وله من طول العيش ونعمة البال ما لا شقاء فيه. وإن كان هذا ما نراه في حاضرنا فإنه شاهد على ما غاب عنّا في سالف الزمن، وعاشقُ اليوم هو عاشقُ الأمس، وخطاب الأمس مجازيّ كحال خطاب

(24) ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء** 2/ 545، ت. محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.

(25) الحصري القيرواني: **زهر الآداب** 2/ 618، شرح زكي مبارك، ت. محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1953.

اليوم، وهذا كله علامة على نسقية ثقافية ولعبة مجازية.

ومن أخطر ما يُروى هنا قصة جرير مع زوجة الحجاج، هند بنت أسماء، وقد طلبت ملاقاته بحضور الحجاج، ولمّا سألته عن غزلياته أنكَرَها كلها، وقال: لم أقُل ذلك، ولكني قلت في مدح الأمير: كذا وكذا، وصار يحلّ أبيات مديح في الحجاج محلّ أبيات التشبيب، وينسخ كلّ بيت غزل ببيت مديح[26]، وهكذا حينما تتبارز السلطة والفحولة مع الإنساني وخطاب الحب فإنّ شروط التفحيل تقتضي نسخ المحبة وكلّ ما هو إنساني لمصلحة ما هو فحولي.

ولم يفُت على ابن أبي عتيق أن يلاحظ على عمر ابن أبي ربيعة أنه لم يكُن يتشبَّب بالنساء بقدر ما كان يتشبَّب بنفسه، كما ينقل الأصفهاني في **الأغاني**[27].

ولقد سبق أن ناقشت مفهوم فحولة الشاعر، وبيّنت أنّ الشاعر المخلص للغزل لم يكن يُنظر إليه على أنه فحل[28]، ولذا يتمّ نقض الغزل ونسخه لمصلحة الفحل.

هذا هو صراع الأنساق، حيث لا يسمح النسق الفحولي لغيره من الأنساق بأن يتمكّن من الثقافة. ولذا يجري نفي ونسخ الخطاب المضادّ لكلّ ما هو فحولي.

---

(26) المسعودي: **مروج الذهب** 3/ 160.

(27) **الأغاني** 1/ 51.

(28) انظر: **النقد الثقافي**، الفصل الثاني والثالث.

-5-

العشق كخلاصة ثقافية

يأخذ خطاب العشق بنسقه هذا زمناً ثقافياً طالَ وتمدّد، منذ ظهور نصوص الغزل والمحبة، وعلى امتداد زمن الثقافة مع كلّ تحوّلاتها، العذري منها والرومانسي والحداثي، إلّا ما ندر من خطاب الحداثة[29]. وهذا يشمل الذاكرة الجمعية للثقافة، حتى لنجد المواويل والأغاني والموشحات، وسائر خطابات الحب حتى المحكي منها والعامي والزجلي، كلها تدور حول سمات محددة لا تخرج فيها عن ذلك الذي هواه أعزّه وأذلّ العاشق، وعن المحبّ الواحد قاتل الكلّ، والمصروعين كُثر، وليس واحداً فحسب، وهو ابتلاء وجنون وفضيحة.

هذه هي صورته المعتّقة في الخطاب، بينما الحكم عليه عقلياً هو واحد، فالكل يذمّ الهوى ويراه مرضاً حتى العذري منه صار ظاهرة مرضية وفسقاً -بحسب كلمات العظم-، وهو خطاب كاذب ومغشوش.

وفي خلاصة ثقافية نجد غادة السمّان تكتب كتابة تكشف عن كلّ قيم المحبة وتشخّصها في كلمات محدودة وعميقة وكاشفة. ولئن كانت المرأة قديماً مكمَّمة الصوت ولا دليل عليها سوى ما توصَف به كغياب ومضمَر، أو ما يُقال على لسانها، إلّا أنها أخيراً تكلّمت، ولكن ماذا ستقول..؟ لنقرأ كلمة غادة السمان:

---

(29) سوف أخصّ ذلك بوقفة خاصة، وإن كنت أؤكد ندرته ومحدوديته وعجزه عن مواجهة النسق الفحولي.

«حبيبي السان فالنتان: أجهل تكنولوجيا الحب، ولكن ثمة الكثير من الأوهام الأكبر من الحقائق، والحب من بينها وأنت شفيعه، وثمة كلمات تلاشت عن أوراقنا مع الألفية المنصرمة وبقيت كلمة الحب، صحيح أنها للسخرية تارة، وتبدو اسماً حركياً للكذب تارة أخرى، ولكن راية تلك الكذبة الصاعقة ما زالت مرفوعة فوق الأعصاب المتوترة الهاذية، ولا تزال ورقتي البيضاء تكتب لي: يا حمقاء، إذا تردّدت في كتابة رسالة حب عليها.

يا حبيبي السان فالنتان: تُعامل رعاياك كدكتاتور من العالم الثالث لكننا نحبك ونغازلك حتى ولو هدروا دم الورقة التي نكتب عليها لك، ففي زمن الكراهية ثمة من يركض إلى الملجأ حين يسمع كلمة حب، ويدقّ طبول الحرب، ويقرع صفارات الإنذار ويطلق النار على حرفين: الحاء والباء، أو يحاول الزجّ بحرف الراء بينهما.

يا عزيزي السان فالنتان: كنت دائماً منحازة إليك، فأنا أعشق الحب وأتحاشى الحبيب، لذا أريد أن تظلّ تنتظرني لأنني لن أحضر، وتحبّ ثرائي لأنني فقيرة، وسطوتي لأنني وحيدة مشرّدة وهامشية، وتصدقني لأنني الكذب الذي لا يرقى إليه الشك.

وأريد أن أظلّ أحبك لأنك تسقيني عطشي فأرتوي، وتأمرني بالكفّ عن الثرثرة حين أصمت، وأجد في زلزالك استقراري وأنتمي إلى زئبقك الهارب خارج الأوعية.

وليظلّ الفراق هو اللقاء اليومي لنا، ودمت لغير المخلصة»[30].

(30) غادة السمان: جريدة **الحياة**، عدد 13/ 2/ 2002.

هذه رسالة تلخِّص تاريخ خطاب العشق ونسقيته، وغادة السمان حينما كتبت هذه الرسالة فإنها تكتبها باسم جنس بشري كامل وباسم ثقافة بشرية راسخة، وهي تضع صيغاً تعبيرية عصرية لمفردات أزلية.

إنها تحبّ الحب، وتتحاشى الحبيب، وهي كاذبة في خطاب حبّ كاذب، وهي هامشية ووحيدة، وغائبة غياباً حسّياً ومعنوياً حاضراً ومستقبلاً، وهي الإمكان المستحيل. وهي أخيراً غير المخلصة، تلك سماتها المنطوقة باعترافها وتحديدها، وهي سماتها على مدى عمر خطاب الحب كله.

أمّا العاشق فهو: دكتاتور والكلّ رعاياه، يأمر فيُطاع، وهو زئبقي خادع غير قابل للإمساك. وهو زلزال.

بينما الحب هو الوهم. وهو الاستقرار الكاذب والحق المزيف.

أمّا الكل من جمهور الثقافة فهم الذين ابتكروا حرفاً يفصل بين الحاء والباء ليقتل الحب، ويجعل الراء فاصلاً يقصم ظهر العلاقة، ويحوّلها إلى (حرب)، وتأتي الراء لتخلق نوعاً من العلاقة الفحولية بين الطرفين، ولئن كانت الحاء هي العاشق والباء هي المعشوق، فإنّ الراء تأتي بينهما لتُعيد صياغة هذه العلاقة وتكون حرباً ضد الحب وضد الخطاب، وهذا ما جرى حيث نحب الحب ونتحاشى المحبوب.

وهذا ملخّص ثقافي دقيق لحكاية خطاب الحب، هذا الزواج السردي بين جنسين، لم تسلم الحاء في طريقها إلى الباء حتى خامرتها الراء.

ما هذه الراء المغروسة بين الحرفين. . .؟

إنها ولا شكّ راء ثقافية نسقية، هي راء النسق الفحولي، الذي لا يسمح لعلاقة مثالية إنسانية بين طرفين من أطراف النسق، بين المتن والهامش، لأنّ علاقة سويّة بين المتن والهامش سوف تُعيد صياغة النموذج الفحولي، وتفسد لعبة النسق وانضباطيته وتحكمه. وأول أنواع فساد العلاقة هو في تأنّث العاشق وتهشّم فحولته وتحييد سطوته وتقريب رأسه للأرض. وهذا يدقّ جرس الإنذار الفحولي حيث تهب الثقافة مهيبة بحراسها لكي يظهروا واحداً إثر واحد في حشد نسقي يطرد الطارئ في ثورة مضادة تحفظ حقّ النسق وتعزّز سطوته.

ولئن كان خطاب العشق هو الخطاب الأكثر إنسانية في مقابل خطاب التفحيل والفحولة النسقية، فإنّ الثقافة المتلبسة بالنسقية لا يمكنها أن تترك الأمر يفلت من يدها، ولذا نتآمر كلنا ضدّ الحب، فنزيِّفه ونحوِّله من خطاب مقبول إلى خطاب مذموم، ونمنعه من الواقعية، ونجعله نقيض القوة والعقل والرجولة والعملية، ونصوِّره بصورة سلبية ومنفّرة، وهذا كله من أثر سطوة النسق، حيث تفرض شروط الثقافة نوعاً من العمى الثقافي تجعلنا نتصرّف ضدّ أيّ فرصة للتحرّر، وقد نعمل ذلك تحت مسمى التحرّر، كما جرى لصادق جلال العظم، الذي باسم الحرية والتنوير راح يفرض قوانينه الفحولية الخاصة في مسخ خطاب الحب ونقضه، واستبداله بفرمان بيروقراطي ينظم حياة البشر في قوانين الأمر والنهي والتنظيم الذكوري. حتى ليبدو البشر وكأنهم رعايا للسيد، كما حدّدت غادة السمان.

ينتهي الزواج السردي في الشعر وخطابات الحب ليكون جنوسة نسقية، تُعيد تأطير البشر بحسب قوانين التفحيل. وتضبط علاقتهم باسم التدقيق بين متن وهامش وقيم فحولية تقاوم كلّ ما هو إنساني اندماجي.

- 6 -

العاذل والتورية الثقافية

لا يقوم خطاب العشق إلّا بوجود العاذل، ولا يستقيم هذا الخطاب بغير هذا الشرط، فمَن يكون هذا العاذل، وما هو؟!

إنه ابتكار ثقافي يلعب دور التورية الثقافية، حيث يتصاحب نسقان في نصّ واحد، أحدهما إيجابي يقول بالمحبة ويشهرها، والآخر سلبي ينقض وينسخ ويفنّد، وهو مصاحب لصوت العاشق، يجاريه مساراً وجهورية، والعاشق نفسه يلعب الدورين معاً، فهو عاشق وعاذل لنفسه ولعشقه. وهذا يوضِح ما كنّا نقوله عن النسق المضمَر، حيث يتصاحب نسقان أحدهما ينسخ الآخر وينقضه.

وخطاب العشق هنا يقوم على ناسخ ومنسوخ، وكلّما اشتدّ الحبّ اشتدّ معه العذل، وعلى الدرجة نفسها من القوة والقطع. وفي كلّ عشق تجري هذه المبارزة السلبية بين عاشق يندفع وعاذل يردع، وتقوم اللعبة على عدم حسم الموقف لمصلحة أيّ منهما، فلا العاشق يرتدع ولا العاذل يكفّ. ويظلّ الخطاب يجمع بين الصوتين كشرط لازم لا يقوم بغيره عشق ولا محبة. وبهذه الملاحقة يظهر العشق وكأنما هو مغامرة سلبية واستلاب وجودي.

ويتحوّل الخطاب هنا إلى لعبة في التورية الثقافية، إذ إن اسم العاذل مجهول وليس له من الصفات والخصائص غير أنه لوّام يعذل ويقرع، والعاشق يتشكّى منه ويعلن عصيانه له، ويدور الخطاب دورات متتابعة على هذا المنوال، حتى لينتهي بنسيان المحبوب، ونشوء قضايا ليست جوهرية كجوهرية المحبوب، ولكنها تحلّ محل ما كان جوهرياً، حتى ليقول جميل إنه ما كان ليطلب بثينة لو أنها تركت له عقله، (ولكن طلابيها لما فات من عقلي)، وعقله لن يعود، وعاذله لن يكفّ، وهو سيظلّ على طلابيه لها ولهذه اللعبة.

والسؤال هنا مَن هي هذه الشخصية، شخصية العاذل، وما سرّ توريتها الخطابية...؟

إننا لو تصفّحنا قصص الحب في الشعر وفي الحكايات لوَجَدنا أنّ العاذل يأتي في صور متعدِّدة، وأولها وأوضحها هي عبر صوت الشاعر نفسه، حيث يزدوج التعبير من الشاعر نفسه فيتكلم باسم الحب ويورد قول عاذله الذي لا اسم له ولا صفة، وهو لازمة ثقافية لا تنقطع، وهذا يدلّ على أنه من صنع الشاعر ذاته ومن مستلزمات الخطاب واكتماله، لأنه يؤدي دوراً وظيفياً في إحماء اللغة وتحميس القول وإعلان الإصرار على المحبة، والعاذل يحضر هنا لا ليُطاع، بل ليعصى، ولكنه مع هذا يؤدي دوره السلبي كاملاً من حيث تشويه الحبّ وتقريع العشق وتسفيه الخطاب، وقد يصل التسفيه حداً قاسياً في حكمه كما رأينا في بيت إبراهيم ناجي: أيها الجبار هل تُصرع من أجل امرأة. وهو قول يخرج من معجم العاذل، والشاعر في هذه القصيدة هو مَن

يلعب دور العاذل. وهذا هو صوت النسق الثقافي يتمثله الشاعر، ولا يقوى على الخلاص منه، وهو وإن عشق وأحبّ وتفانى في حبه، إلّا أنه يملك في تكوينه الداخلي صوتاً لفحل ثقافي هو هنا جبار لا يصحّ له أن يهون أمام كائن هامشي هي المرأة، ولذا يتداخل الخطابان بين حب المرأة والسخرية منها، وكثيراً ما يصوِّر الشعر المرأة بأنها كائن ضعيف، وهن أضعف خلق الله إنساناً أو أركاناً، ولكنهم يقتلن ذا اللب حتى لا حراك به، وقتلاهن كثر - كما يؤكد أحد فرسان الفحول، أبو فراس الحمداني-.

والصورة الأخرى الأكثر تخفّياً هي صورة العاذل الناسخ ثقافياً حينما يجري نقض قصص الحب ونفيها، وفي ذلك نقرأ في **الأغاني** روايات تمتدّ إلى أهم قصة حب عربية، وهي قصة مجنون ليلى، فتحاول نفيها والسخرية منها، ومن ذلك ما رواه أبو الفرج عن دأب قال: «قلت لرجل من بني عامر أتعرف المجنون وتروي من شعره شيئاً..؟ قال أوَقَد فرغنا من شعر العقلاء حتى نروي أشعار المجانين، إنهم لكثير، فقلت ليس هؤلاء أعني، إنما أعني مجنون بني عامر الشاعر الذي قتله العشق، فقال هيهات بنو عامر أغلظ أكباداً من ذلك، إنما يكون هذا في هذه اليمانية الضعاف قلوبها السخيفة عقولها الصلعة رؤوسها، فأما نزار فلا»[31].

كما ينقل عن الأصمعي أنّ مجنون ليلى خبر وضعه الرواة، وفي قول أنّ أميراً من بني أمية هو الذي وضعَ قصّة المجنون، وكان الأموي يتعشّق ابنة عمٍّ له ولم يشأ أن يفضح حبه لها، فوضع

(31) **الأغاني** 1/ 161.

الأشعار والقصص باسم مجنون بني عامر، وتعزّز الرواية ذاتها عبر أيوب بن عباية الذي قال: سألت بني عامر بطناً بطناً عن مجنون بني عامر فما وجدت أحداً يعرفه[32].

هذه روايات تلعب دوراً مضمراً يتقمّص دور العاذل الثقافي، فهي تسخر من العشق حتى لا يليق بقوم أهل أكباد غلاظ من فحول الفحول، ولكنه لضعاف القلوب سخيفي العقول عاري الرؤوس، وهذا هو مقتضى خطاب العذل، الذي يتأبى على الجبّار أن تصرعه امرأة.

كما يجري إلغاء القصة بسندٍ من الرواة وفحول الثقافة كالأصمعي الذي يجعلها أشبه بلعب التسليات الروائية الإمتاعية، لا أكثر، أو أنها مجرد دلع أميري إمبراطوري من جراء الترف وسرف العيش. حتى لا نعلم ولا باسم هذا الأمير العاشق اللعاب في عشقه والعابث في دلعه.

هذا كله من نتائج الضاغط النسقي الذي يفرض شرطه على معطيات الثقافة، فيخلق شخصية العاذل الثقافي الذي يتقنَّع بأقنعة متعدِّدة ليفرض شروط النسق الفحولي وينسخ أيّ خطاب آخر مضاد لفحولية الثقافة، وشخصية الفحل الجبار.

ولقد كان خطاب العشق بما فيه من فتح عقلي وذهني وذوقي هو الخطاب المتحدي لخطاب الفحولة بتفرّده وقطعيته ونفيه للآخر، وكان من الممكن لخطاب العشق أن يفتح مجالاً للتعدّد والإنسانية في العشرة وحبّ الآخر والرضى بإنسانية الحياة

(32) **الأغاني** 1/ 161.

وتعدّديتها، غير أن الثقافة أقوى من أن تهون، ولذا تدفع بحرّاسها لكي يحموا حقوقها الفحولية المكتسبة، ويتولوا دفع الدخيل عبر تشويهه، ولقد رأينا كيف أنّ مفكرين قدامى ومحدّثين تولوا نسخ خطاب الحب وتشويهه، من دون وعي منهم أنهم يتكلمون بلسان النسق، وهم في الواقع مسخَّرون من الضاغط النسقي في عمى ثقافي يبدو معه أنهم يتكلمون باسم العلم والتاريخ، ولكنهم أصوات نسقية فحولية تُسهم في تعزيز فحولة الثقافة، وفرض الصوت الواحد غير القابل للتعدّد والرافض للهامش في وصاية ثقافية مترسِّخة.

هكذا ينتهي خطاب الحب ليكون خطاباً مرضياً بدلاً من أن يكون خطاباً في تأسيس نوع من الجنوسة المتعددة، وينتهي إلى جنوسة نسقية، ولقد ورد في **القاموس** أنّ (العاذل) هو عرق الاستحاضة[33]، ولا شك أنّ المجاز الثقافي هنا يكشف عن نوع من النزف الثقافي الجارح لجسد الثقافة، بما إنّ الاستحاضة هي الحيض غير الطبيعي وهي النزف الزائد عن حدّه، وهذه هي وظيفة العاذل بوصفه شخصية ثقافية تستنزف النسق الثقافي حتى لتؤطره. وهذه واحدة من أخطر وسائل الثقافة الفحولية في فرض النسق الواحد، وإحداث نوع من العمى الثقافي لكي لا نرى الخلل. ونظلّ في جنوسة نسقية.

(33) الفيروزبادي: **القاموس** (ع ذ ل).

الأداة النسقية

سبق أن أشرتُ إلى مفهوم (المؤلف المزدوج)[34] وذلك حينما تتولى الثقافة كتابة أنساقها الخاصة من تحت الخطاب، أي خطاب، وفي حالتنا هذه يصحّ أن نقول إنّ الشعراء والرواة لم يكونوا يتكلمون بلسان حالهم الذاتي، وإنما هم أدوات نسقية تتكلم بلسان النسق وشرط الثقافة، لا عن وعي وتعمّد، ولكن يأتي هذا عبر المضمر النسقي، المخبوء في ضمير الثقافة، وهو مضمر عميق حتى ليخفى على ناقد علماني، مثلما تخفى على من قبله، ولذا يأتي خطاب العشق خطاباً لا واقعياً، ومن ثم لا إنسانياً، من حيث كان يجب أن يكون أقوى دلالات الإنسانية، غير أنه يستفحل بفعل النسق وبكون الثقافة مؤلفاً آخر بإزاء المؤلف المعهود. لذا يأتي الخطاب معبّراً عن كليات مجازية راسخة، ويجري عزل العاشق عن المعشوق مثلما يجري عزل العاشق عن خطاب العشق ذاته، فالعاشق لا يتزوج معشوقته -كما هو القانون الشعري- وكذا هي المحبة تصبح كتلة بلاغية وقوليَّة متَّحدة السمات والمجازات، حتى لكأننا أمام خطاب واحد منذ أول قصيدة حبّ مروية إلى آخر أغنية يردِّدها مطرب شبابي حديث، مع تولّع شعبي شامل بهذا وذاك، وفي الوقت ذاته انفصال بين ما نتولع به وما نتصوّره ذاتياً وما نعيشه واقعاً، وكأنما نحن في مؤامرة جماعية ضدّ الحب، وهذه أهم وأخطر علامات النسق.

وينتهي الأمر بإزاحة خطاب الحبّ إلى الهامش، وإخراجه من

---

(34) **النقد الثقافي**، ص 74.

المتن، وينتهي أجمل خطابات الثقافة وأكثرها إنسانية ليكون خطاباً مجازياً بلاغياً كاذباً، وُجِد للزينة البلاغية ولصناعة الترانيم والمواويل، ويظلّ وهماً في مقابل خطاب الفحولة والتفحيل النسقي، وهي النسقية التي لا تسمح بقيام حوار أو تفاعل إيجابي بين خطابين، خطاب الحب وخطاب الفحولة، ولا بد من نسخ أحدهما لمصلحة الآخر، وهذا هو ما قد جرى ويجري فعلاً، حيث يظلّ الإنساني مجازياً، بينما يظلّ الواقع فحولياً. وكلنا شركاء في هذه المؤامرة الثقافية. ويظلّ الزواج السردي جنوسة نسقية، ونحن في عمى نقدي مزمن عن هذا وذاك.

الفصل الثاني

معوقات النهضة - في نقد النسق الثقافي

«ويل لأمة تسمّي المستبد بطلاً»
جبران خليل جبران

مدخل

حينما تُطرح كلمة (النهضة) في الخطاب العربي المعاصر فهي تُطرح بوصفها مصطلحاً أو بوصفها حقبة تاريخية تمثِّل مرحلة في الثقافة والتاريخ العربيين، غير أنّ ما سأطرحه هنا هو الزَّعْم بأنّ كلمة (النهضة) هي قيمة شعرية مجازية، تصدُق عليها كلّ قيم المجاز والمتخيّل البلاغي بوصفها تورية ثقافية، أصابها ما يصيب الثقافة كلها بكافة مصطلحاتها من نسقية ومجازية ينفصل فيها القول عن الفعل وتكتسب الكلمة قيمة شعرية لا عملية ولا منطقية وتبدأ سيرة حياة الكلمة وكأنما هي حبكة سردية ونظام مجازي يترتب مصيرها مع ميلادها، وتنتهي مجازياً مثلما ابتدأت مجازياً، بما إنها مشروع خيالي، محكومٌ بالنسق الثقافي المتشعرن.

وليس من الصعب ملاحظة الترادف الدلالي المصاحب لمنظومة النهضة حيث تتصاحب كلمة النهضة مع كلمة المستبدّ العادل وكلمة الثورة مع الزعيم الأوحد، مثلما تتناسل الدلالات المصاحبة كالوطنية والحرية مع مصلحات الأمن الوطني والمصلحة العليا، ويتحوّل مصطلح الديمقراطية والتعدّد إلى مرادف ذهني

يرتبط بمفهوم المصلحة العليا والأمن الوطني، وهو المفهوم الناسخ دوماً وإن أتى بصيغة الإثبات، وهذا كله يكشف عن لعبة التورية الثقافية والثنائية المجازية بوصفها مضمراً نسقياً يتصاحَب مع لحظة التأسيس للمفهوم ليشكل حالة نسخ ونفي متواترة.

ولا ريب أنّ الجميع يتّفقون على أنّ مشروع النهضة العربية لم يتحقّق، ولمّا يزل حلماً ومطلباً ثقافياً واجتماعياً، على الرغم من مرور عقود ومشاريع منذ أن طرح سؤال النهضة، وبدأ حلم اليقظة. ولئن تعدّدت أسباب عوائق هذه النهضة -وهي متعددة فعلاً- إلّا أنني هنا سأطرح مشكلة (الشعرنة) وهي المشكلة الذي طرحتها كمفهوم في كتابي **النقد الثقافي**[1]، ويتلخّص المفهوم بأنّ شعرانية الشخصية العربية قد بلغت مبلغاً عميقاً جعل سمة الشعرنة هي أهم وأخطر سمات التكوين الثقافي العربي، ومن ثم التكوين الاجتماعي والسياسي، وكذا الاقتصادي.

والشعرنة آتية من كون الشعر هو أعمق وأدوم الخطابات العربية، وبما إنّ الشعر هو ديوان العرب، بمعنى أنه سجلّهم ومستودعهم الثقافي والذوقي، فهو لهذا جهاز توليد حضاري لكلّ سمات التكوين وتنميط الذات، وكلّ سمات الشعرية تتحوّل مع الزمن لتكون سمات للشخصية بكلّ تجلياتها الخطابية والسلوكية مثلما هي الذوقية، وبما إنه المكون الذوقي الأقوى والأوحد -من حيث إنّ كلّ الخطابات الأخرى قد تشَعْرَنت حتى علوم العقل

(1) عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2000، الطبعة الثانية، 2001.

والجدل، كعلم الكلام والفتوى، والخطاب الفكري والسردي معاً، كما ذكرنا في الكتاب، وكما سنزيده إيضاحاً هنا- بما إنه كذلك فهو قد صار أساساً لصياغة العقلية، وتفرّد في ذلك حتى ليجير أيّ فكر أو مسلك ليجعل منه مظهراً شعرانياً، بحيث تشعرنت الذات ومنها تشعرنت الرؤية لهذه الذات ورؤية الذات للعالم والآخر.

والذات المتشعرِنَة ذات فحولية، كما هي الذات الشعرية، وفحولية الذات كما يفرزها المطبخ الشعري، تقوم على مركزية الأنا وعلى تضخّمها وعلى نفيها للآخر، وعلى أنانيتها المطلقة، حتى لترى أنها ضرورة كونية ووجودية يتوقّف معنى الوجود على تصويرها وتصوّرها له، مثلما هي ذات مجازية بما إن الشعر مجازي وموقفها من الوجود هو موقف لا عقلاني ولا منطقي وإنما هو شعري بلاغي، وتقول ما لا تفعل، ويجوز لها ما لا يجوز لغيرها، وتبالغ ويحسن عندها الكذب، وصاحبها هو أمير الكلام.

هذه في الأصل هي سمات للذات الشعرية، غير أنها مع الزمن تحوّلت لتصبح سمات للذات الثقافية، منذ أن تشعرنت هذه الذات، وبدأ ذلك تاريخياً مع أواخر العصر الجاهلي ثم تجدّد في عصر الأمويين، وسجل وجرى تدوينه في عصر العباسيين[2]، ولقد ظلّ هذا النسق المتشعرِن راسخاً ومتحكِّما في الشخصية العربية حتى يومنا هذا، ولئن كنا قد وقفنا على بعض علامات ذلك في كتاب **النقد الثقافي** فإننا هنا سنقف على بعضها الآخر، بوصف

(2) انظر: **النقد الثقافي**، الفصل الثالث والرابع.

ذلك أحد -أو لعلّه أبرز معوقات النهضة، وأبرز أسباب الفشل-.

ومن هنا فإنّ (النهضة) في ثقافتنا هي أشبه ما تكون بمجاز ثقافي أو هي زواج سردي ترتبط عضوياً بالفحل أو ما جرت تسميته بالمستبدل العادل، وهو الرمز النهضوي المنشود، حتى ليلخص مشروع النهضة بسمات الفحل الأوحد، مع إلغاءٍ تامّ للعقل الجمعي أو الرأي العام وإحلال الخاص محله بصيغة المفرد المطلق -كما سنوضح بعد قليل-.

الرأي العام/ الرأي الخاص

ترتبط مقولة الاستبداد مع غياب الرأي العام -كما لاحظ الكواكبي من وقت مبكر[3]- ويتبدّى غياب مفهوم (الرأي العام) عربياً بوصفه أحد أخطر نواقض النهضة، إذ النهضة لا تكون لدى أفراد أو نخبة، ولقد حصلنا عربياً على نخب كثيرة ومتنوّعة تصدق عليها سمات النهوض وتبلغ في بعض حالاتها أعلى درجات الحداثة وتصل إلى درجة (ما بعد الحداثة)، ولكن هذا خصوص لا يلامس المشكل ولا يحلّ المعضلة، ويبقى العموم العربي عموماً غير نهضوي، وهذا لا يعني انعدام قيم الوعي لدى الجمهور ولا يعني انعدام الوطنية أو أسباب التحضّر والرغبة فيه، ولكنه يشير إلى أنّ هذا الوعي في القيم والرغبة في التحضّر لم تتحقّق بسبب أنها لا تملك وسائل هذا التحقق. وأولها هو في

(3) عن الكواكبي ومفهومه للرأي العام انظر: وجيه كوثراني، **الكواكبي مهاجراً لمقاومة الاستبداد، بحثاً عن رأي عام لم يتكون**، بحث ضمن ندوة الكواكبي، مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة، البحرين، 2002.

غياب (الرأي العام) الذي من الممكن أن يشكِّل ضاغطاً اجتماعياً وثقافياً يدفع باتجاه النهضة ويفرض شروطها، ولا يترك ذلك لاجتهادات النخبة وهرطقات السّاسة.

والسؤال الآن لماذا يغيب (الرأي العام) ويعجز عن التشكّل رغم النوايا الخالصة والصادقة لدى الجمهور العربي في تحقيق آماله في النهوض والتقدم، ورغم وجود أمثلة نموذجية للتقدّم، مع الوعي التام بها، ولكننا مع هذا لمّا نزل دون الغاية...؟

إنّ ظهور رأي عام هو الشرط الأول لتكوين مجتمع مدني وغرس بيئة متحضرة، ولقد كان الوعي بهذا الشرط قائماً في ثقافتنا منذ مطلع الإسلام، ولذا كانت فكرة الجماعة، ويد الله على الجماعة، ولا تجتمع أمتي على ضلال، وهذا مؤشر قوي على فكرة (الرأي العام) وأهميته بل قدسيته، وكونه مرجعية قانونية واجتماعية، وفي الآية الكريمة يقول تعالى في وصف الأمة: ﴿وَإِنَّ هَٰذِهِۦٓ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَٰحِدَةً﴾ وكلمة (أمة) جاءت منصوبة بوصفها حالاً، ممّا يجعلها بمنزلة الشرط الذي لا يتحقّق الوصف إلّا بقيامه، أي أنّ وصف الأمة لا ينطبق إلّا في حال كون الأمة على حالٍ واحدة، فإذا لم تكن حالها واحدة فهي ليست أمة، ولقد تكرَّرت الآية مرتين في **القرآن الكريم**[4]، وهذا هو معنى (الجماعة) أو (الرأي العام)، وعدمه يعني عدم قيام أمة.

ومع وجود هذا إلّا أن مفهوم (الجماعة) لم يتحقّق في أي فترة من فترات تاريخنا منذ زوال عصر الراشدين، وظلّ هذا

(4) سورة الأنبياء 92، وسورة المؤمنون 52.

المفهوم مصطلحاً خاصاً يصف به كلّ قوم وكل فرقة أنفسهم في حين ينفونه عن غيرهم الذين سيكونون مارقين وشاذين، ولكن المارق الشاذ سيقول إنّ فرقته هي الجماعة، وغيرهم هم الشاذون عن الجماعة.

وهذا يكشف عن لعبة النسق الثقافي في تحويل القيم والمفاهيم وإخضاعها لنموذج نسقي هو الشعرنة، حيث تلعب التورية الثقافية لعبة التحويل والصرف حتى لتصبح القيم قيماً خاصة ويتمّ نسخ معناها العام وتحويله لمصلحة النخبة مع عزل تام للجمهور الذي يصبح عادة من المضنون عليه به، وتصبح المعرفة مؤسسة سرية وخصوصية، ممّا يزيد في عزل الجمهور وقتل مفهوم الجماعة، ومنع تأسيس رأي عام.

كان هذا في الأصل، وهو كذلك اليوم، فالسياسة أسرار وخصوصيات، والشيوخ أبخص -كما هو المثل الشعبي الذي يكشف عن قانون الطبقة والفحولية، والفحولة مرتبطة دوماً بمفهوم الطبقة-.

وهو أيضاً في الاقتصاد وفي الفكر. والخطاب الإعلامي العربي المعاصر يعزّز هذا ويؤكّده، بل يقوم عليه.

ولكي نتعرّف على العلة لا بد من التعرّف على بعض أعراضها التي ستساعدنا على كشف الفيروس، وهو ما نسمّيه بالنسق المضمر الذي يفرز الشعرنة ويغذّيها، ويخلق نوعاً من العمى الثقافي من أجل حمايتها وإدامة مفعولها. وسنعرض لبعض علامات النسق وآلية فعله، بأمثلة من القديم نتلوها بأمثلة حديثة تكشف عن سيرة النسق وتاريخيته.

تنّور الزيات

النهضة ليست مجرد حزمة من العلوم والمعارف وجموعاً من المتخصِّصين والعلماء، ولا شكّ أنّ لدينا وفرة من هؤلاء، ولكن النهضة ذهنية سلوكية، وإذا لم تتجلَّ المعرفة والتحصيل العلمي في سلوك الأمة مع نفسها ومع ظرفها فهذا معناه أنّ هناك خللاً نسقياً ثقافياً يحُول دون ترجمة القول إلى عمل، ويبقي السمة المجازية لكلّ ما هو متحقّق نظرياً ويمتنع على التحقّق العملي، كشأن الشعر إذ هو قول لا فعل ومجاز لا حقيقة، ومغاير للمنطقي والعقلي، ولو صارت العلوم على هذه الحال فستصبح مجازاً شعرياً، وليست منطقاً عملياً وسلوكياً ولن تؤثر في العقلية وكأنما هي مجرد خطاب عاطفي، وهذه هي حال التجربة العلمية العربية، ولكن لماذا هذا . . . ؟

لكي نجيب عن هذا السؤال نعود إلى لحظة مفصلية في تاريخ ثقافتنا، وهي لحظة العصر الذهبي في العصر العباسي، وسنقف على حكايات ذات طابع رمزي ثقافي ذي دلالة نسقية. وهذه واحدة منها، وهي عن محمد بن عبد الملك الزيات، المثقف والوزير العباسي، ولقد كان ابن الزيات اتخذ للمصادرين والمغضوب عليهم تنّوراً من الحديد له رؤوس من مسامير مثبتة من الداخل تقوم مثل رؤوس السنان، وذلك لتعذيبهم والانتقام منهم، ولقد دام ذلك مدة وزارته لثلاثة خلفاء، ثم لما نكبه الواثق أمرَ أن يوضع في تنوّره هذا، ومات فيه وتحت ناره ومساميره[5].

(5) المسعودي: **مروج الذهب** 4/ 88، ت. محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1958.

هذه الحكاية ليست حكاية عنف وظلم وتسلّط سياسي قمعي، ولكنها أكبر من ذلك بكثير، فهي -بحسب مصطلحاتنا- جملة ثقافية[6]، وهي نتيجة نسقية مثلما هي دال نسقي، والزيات ليس رجل سلطة فحسب، وإنما هو خلاصة ثقافية أو خميرة نسقية. إنه رجل مثقف، فهو شاعر وكاتب ومفكّر، موصوف بالعقل والنباهة والطموح، أي أن سمات المثقف النموذجي تتوفر فيه، وهو ابن رجل تاجر، حاول أبوه أن يُدخله في التجارة وحثّه على ذلك وبذَلَ له كلّ الإغراءات، غير أنه رفض كل ذلك، وكشف لأبيه منذ صغره عن مطمحه للمعالي، واتخذ الشعر وسيلة لطَرْق أبواب العلا، فمدح الحسن بن سهل[7]، فأعطاه الحسن أعطية جزلة، غير أنه قال للحسن: إني لم أمدحك للمال، وإنما للحصول على منصب، وقد سعى لذلك بأسلوب متشعرن، استخدم فيه سلاح الشعر والبلاغة، جامعاً بين المديح والهجاء، فيمدح حينما يكون المدح طريقاً مفتوحاً، وإذا اعترضه معترض ضربه بسكين الهجاء، ومع تفوّقه في الغزل والرثاء والعتاب، إلّا أنه تجنّب فنون القول الجميل الخالص، ووظَّف الخطاب الشعري المستفحل، بوصفه خطاب حربٍ وكَسب.

ولقد حصل له مبتغاه من المجد حيث صار وزيراً لثلاثة خلفاء، وكان شعاره في العمل أنّ (الرحمة خور)، وكان يقول

---

(6) عن مفهومنا للجملة الثقافية، انظر: **النقد الثقافي**، الفصل الثاني.

(7) أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني** 20/ 46-49، دار الفكر، الرياض، د. ت.

«الرحمة خور في الطبيعة وضعف في الهمّة، وما رحمت شيئاً قط... ولما وضع في الثقل والحديد قال ارحموني، فقالوا له: وهل رحمت شيئاً قط»[8].

هذه قصة رجلٍ مثقف طموح، جمع بين الفكر والسلطة، وحينما لمس في نفسه المعرفة والطموح اختار من بين ما عرف من علوم، اختار الشعر، ثم اختار من الشعر فنّ المديح وفن الهجاء، وهما السلاحان النسقيان اللذان يمثلان خطاباً مزدوج الدلالة، لأنّ المديح لا يبلغ مفعوله إلّا بمصاحبة الهجاء له، فإذا لم يتحقّق الغرض من المديح لجأ الشاعر للهجاء، والممدوح يعلم أنّ المادح كاذب وأنه يطلب غرضاً، وأنّ عدم تحقيق غرضه سيكون سبباً للهجاء والتشنيع، وهذه لعبة إعلامية ثقافية قديمة، ومتجدِّدة، استخدمتها الثقافة النسقية المتشعرنة لاختصار طريق المجد واصطناع الشهرة وتزييف القيم.

ونحن حينما نأخذ الزيات مثالاً، مع وجود أمثلة لا تحصى غيره، فإنّ ذلك لكي نكشف عن تواطؤ الثقافي مع السلطوي في تمثيل النسق وتمثله، فالزيات رجل فكر وثقافة ورجل مطمح، وحصل على السلطة التي سعى إليها، وحينما صار فيها جعل شعاره (الرحمة خور) وصنع تنّوراً غرسه بالمسامير لتعذيب خصومه الطامحين مثله، والذين سيعذِّبونه كذلك إذا ظفروا به.

إنّ هذا معناه أنّ المثقف والسياسي، وكذا المعارِض، كلهم يجتمعون على صفة واحدة، وهي سحق الخصم، ومهمة العمل

(8) أبو الفرج الأصفهاني: **الأغاني** 20/ 49.

كله هي في سحق الخصم، ولا يُعرف عن الزيات، كمثال، أنه بنى أيّ شيء عملي أو غير عملي، سوى هذا التنور. كما إن خصومه لم يبنِ أحد منهم شيئاً للتاريخ سوى وراثتهم لهذا التنور. وهذه علّة نسقية لم تزَل قائمة في علاقات السلطة والثقافة والمعارضة، حيث يتساوى الجميع فيها -كما سنوضح بعد أن نفرغ من عرض هذه الحال-.

يأتي ابن الزيات في وسطٍ ثقافيّ متوهّج في ثقافته ومتوهج في سلطويته، ولو وضعنا الزيات في سياقه التاريخي المباشر لرأينا الصورة بأوضح أبعادها، -كما سنوضح في المبحث التالي- وهي صورة عن بيئة ثقافية وليست مجرد بيئة سياسية.

البيت الدموي

يظهر العصر العباسي بوصفه خلاصة ثقافية تضمّنت الذهنية النسقية وتمثّلتها، فالعباسيون في الأصل هم معارضة سياسية نشأت ضد الحكم الأموي الموصوف بالظلم والتسلّط، وكان هناك وعي شديد بظلم بني أمية وامتعاض منه، وقامت المعارضة العلوية لمناهضة هذا الظلم، ثم اختطف العباسيون المهمة، وأقاموا أنفسهم في مواجهة السلطة حتى تسنّى لهم تسلّم السلطة بأنفسهم، وهم لم يكونوا مجرد ثوار، بل كانوا يمثلون الرمزية الدينية والثقافية، وأسماء من مثل السفاح والمنصور والمأمون هي أسماء لمثقفين وعلماء في الدين والفكر والأدب، كما أنهم معارضون ولديهم وعي مضادّ للظلم، وهنا تجتمع فيهم ثلاثة عناصر جذرية، فهم معارضة أصلية، وهم مثقفون، وهم على درجة من الرمزية الدينية.

وهذه عناصر تؤسِّس لتصوّر مثالي لنظام حكم بديل عن الظلم وعن التسلط والاستبداد، غير أنّ ما نجده في تاريخ بني العباس هو نفسه ما كان في بني أمية أو أشدّ، ويكفي أنّ مؤسس دولتهم حملَ لقب (السفاح) بما في ذلك من دلالة صادمة.

وهذا يشير إلى ما نحن في صدده من أنّ العلة هي في النسق الثقافي، وهذا ما يجعل المعارِض والمثقّف لا يختلفان عن الحاكم المتسلِّط في شيء، وكلهم يجتمعون في سمة التسلّط، وإذا ما كانت هذه هي علة نسقية فهذا معناه استمرار الحالة، وما حدث في العباسي هو عينه ما يحدث اليوم، وسيحدث غداً ما لم نتولَّ نقد النسق وفضحه وكشف حركته.

وسنقف وقفة قصيرة عند بعض الحكايات الرمزية التي تكشف حركة النسق وسُبُل تعبيره عن نفسه.

يروي المسعودي حكاية مجلس للوعظ عقده أبو جعفر المنصور وسأل فيه عن سبب زوال ملك بني أمية ليُجيب بنفسه بأنّ بني أمية كانوا في عزٍّ حتى بطروا فأعمتهم الشهوات وركوب اللذات، واستخفوا بحقّ الله وحق الرئاسة، وضعفوا عن السياسة. ثم روى له أحد الحضور عن قولٍ لملك النوبة وصفَ فيه بني أمية بأنهم قد شربوا الخمر وهو محرم عليهم، ووطئوا الزرع بدوابهم ووقعوا في فساد محرم عليهم، ولبسوا الحرير والديباج والذهب وكله حرام عليهم، وبما إنهم قد ركبوا ما نهوا عنه، وظلموا فيما ملكوا فإن الله قد سلبهم العزّ[9].

(9) المسعودي: **مروج الذهب** 3/ 296.

هذا كلام قاله المنصور ونُقل إليه، وهو ثقافة المجلس والسلطة، ومع هذا الوعي الصارخ به إلّا أنّ مَن يعرف تاريخ بني العباس لن يجد فرقاً بينه وبين حال بني أمية، بل إنّ مَن يقرأ هذا ويقرأ كتاب **كليلة ودمنة** وحكم العرب والفرس، ثم يقارن حالَ السلطان العربي منذ مطلع العصر الأموي وإلى اليوم، سيجد التناقض بين الوعي والعمل، بين الأدبيات والمرويات من جهة والواقع الفعلي العملي من جهة أخرى، ممّا يجعلك تشعر أنّ الثقافة مجاز وقول شعري، وليست سلوكاً أو تمثّلاً عملياً. ولَسوف ترى أنّ الشعرنة في القيم وفي السلوك، مثلما هي في الخطاب. وليس ظلم بني أميّة بأشدّ من ظلم بني العباس، كما أنّ ظلم بني العباس ليس أكبر من ظلم مَن أتى من بعدهم من أنظمة، بل إنّ كلّ نظام ثوري هو أعتى ممّا قبله وأظلم، وهذا دليل على تناسل النسق المتشعرِن، وتعمّق دلالته مع مرور الزمن.

لقد وصفوا المنصور بأنه كان من الحزم وصواب الرأي وحسن السياسة على ما تجاوز كلّ وصف[10]. ومع ذلك فهو أحد مؤسّسي القمع السياسي والفكري والاجتماعي. فهو الذي جلد الإمام مالك بالسياط لرأي قاله[11]، ولقد قتَل أبا مسلم الخراساني أفظع قتلة، وكان أبو مسلم يكيد له، وفي ذلك جاء بيت شعري يصف الحال إذ يقول: وكلكم يبني البيوت على غدر[12]. وهي

(10) المسعودي: **مروج الذهب** 3/ 318.

(11) عمر فروخ: **تاريخ الفكر العربي**، ص 289، دار العلم للملايين، بيروت، 1972.

(12) **مروج الذهب**، ص 317.

بالضبط حكاية حالهم. وفي قصة مقتل أوّل وزير عباسي اجتمعت عناصر الكيد والمؤامرة مع عناصر الوفاء والتسامح غير أنّ الكيد هو الأبلغ، ولقد تولى أبو مسلم الخراساني قتل الوزير غيلة، رغم تسامح السفاح مع الوزير وتمسّكه به، وانتهى الأمر بأبي مسلم إلى القتل مثلما قَتَل وتآمر، ولقد تمثَّل السفاح عندما علم بمقتل وزيره غيلة بقوله:

إلى النار فليذهب ومَن كان مثله

على أيّ شيء فاتنا منه نأسف[13]

وتمثُّل السفاح بالبيت هو حال تمثّل للنسق الشعري، حيث يتصاحب الشعر مع الحدث، وفي كلّ هذه القصص كان الشعر حاضراً لا بوصفه ذاكرة جمالية إنسانية ولكن بوصفه محرِّضاً مجازياً على الاستبداد، فأبو جعفر المنصور تمثّل بالشعر ليفتك بأبي مسلم وقبله السفاح الذي راح يسرد كلّ ما في رأسه من شعر حينما وضعوا رأس مروان بن محمد بين يديه[14]، وكذا كان هارون الرشيد الذي حسم مصير البرامكة بترديد بيت من الشعر.

وهكذا تتحول الذاكرة الثقافية إلى ذاكرة في التسلّط والاستبداد، من حيث تحوّل المثقف إلى مستبد، والرمزي إلى عدواني والوعي بالظلم إلى ممارسة له، وفي الوقت ذاته هي ذاكرة ناسخة لكلّ ما هو إنساني وجمالي، فالشعر يتحوَّل من خطاب جمالي إلى خطاب تحريضي وإلى خطاب انتهازي، كما شاهدنا

---

(13) **مروج الذهب** 3/ 285.

(14) السابق 3/ 271، 285، 301، 317.

تمثُّل الخلفاء للنصوص، ومثلها قصة الشاعر جرير الذي وقف مع زوجة الحجاج بحضور زوجها، ولمّا سألته عن غزلياته أنكرها، وكلما روت له بيتاً من الغزل أنكرَه وقال لم أقُل ذلك وإنما قلتُ في مدح الأمير كذا وكذا، وراح يحلّ بيت مديح محلّ كلّ بيت في الغزل[15]. ويتذرع بالفحولي ناسخاً للجمالي.

في هذا النسق الفحولي يجري دوماً نسخ ما هو إنساني وإحلال ما هو تسلّطي محله، وهذا ما جعل مصطلح (الفحولة) مصطلَحاً في النسق الثقافي، وليس مجرد مصطلح فني -كما وضحنا في كتاب **النقد الثقافي**، الفصل الثالث والرابع- وهذه النسقية هي المشكل الجذري للثقافة العربية، وهي ما لم ننتقده بشكلٍ كافٍ لتعريته وكشفه.

ونحن حينما نتكلّم عن السفاح والمنصور فإننا لا نتكلّم عن سلاطين ظَلَمَة ولا عن ساسة مجرمين، ولكننا نتكلم عن مثقفين ورمزيين مجازيين، تمكّنوا من الحكم وكان لديهم وعي بالظلم وقاموا معارضين له ومُنادين بالحق، وقد تلقّتهم البلاد بالقبول، وكذا كان وزراؤهم وباقي حكامهم، من أهل الثقافة والرمزية، ومع ذلك هم عنوان التسلّط، وقمة ذلك كانت على يد المأمون الذي هو أعلمهم وأحكمهم، هو وقاضيه العالم المفكّر أحمد بن أبي دؤاد، ويكفي أن نتصوّر حال هذين المثقفين المفكرين حينما نتذكّر ما فعلا بخصومهما حول سؤال خلق القرآن، وهو ما صار أكبر فتنة ثقافية وفكرية في تاريخنا، حيث تحالف الثقافي مع

(15) **مروج الذهب** 3/ 160.

السلطوي، وحسمَ أمر الفكر بحدّ السيف. وهذا هو مفعول النسق الفحولي.

الثقافة والسلطة

في حكاية الثقافة وقصصها نلمس ديمومة النسق وتحكّمه، ليس في الرسمي التقليدي وحسب، وإنما في الثوري والثقافي والهامشي والمعارض، ومن حكايات الثقافة المعبِّرة عن هذه النسقية وتناسلها المستمر، ما حدث للشاعر محمد مهدي الجواهري، وهو شاعر غنّى للثورة والمعارضة ونادى بالتغيير، ولمّا حدثت ثورة 1958 في العراق رحَّب بالثورة وهتف لها، شأنه شأن كلّ المثقفين وجماهير العراق والوطن العربي، وتلك كانت لحظه امتحان للنسق ومحاكمة ثقافية للمعارضة والثورة، حيث كانت وعود التحرّر والوطنية. ولكن الشاعر المبارِكَ للثورة يتعرَّض لموقف ليس سوى تعبير عن نسقية الثورة وشعرانيتها.

وتأتي القصة بأن دعا الشاعر، وكان وقتها رئيساً لاتحاد كتاب العراق، دعا زعيم الثورة لحوار مع المثقفين والأدباء، في مقرّ الاتحاد، وجاء الزعيم الثائر إلى الاتحاد وكان المأمول هو أن يأتي للاستماع والمحاورة، غير أنه فاجأ الجميع بأن اعتلى المنبر مباشرة، وراح يلقي كلمة تطفَح سلطوية وتلوح بالوعيد والقطعية، ولا تعطي مجالاً لرأي آخر أو لصوت آخر، وعندها وقف الجواهري، وقد كان بيده ورقة لكلمة معدَّة سلفاً تحمل الترحيب وتدشّن الحوار، غير أنه ألغى ورقته تلك ثم اتّجه للزعيم، مرتجلاً الكلام، وقال له: يا سيدي أنت هنا لتسمع لا لتقول، ونحن هنا

لنحاور ونسائل، والثورة لنا وللشعب . . . ووو. . . إلخ.

وما كان من الزعيم الثوري إلّا أن خرج غاضباً، ثم أمَرَ بسجن الجواهري، ممّا أثار حفيظة كلّ العراقيين، وانتهت الوساطات والشفاعات بإطلاق سراح الشاعر بكفالة مادية مقدارها دينار واحد، وذلك إمعاناً في إهانة المثقف ووضعه عند قيمته المعنوية والمادية المتردية، ومنها خرج الجواهري من العراق ليعيش في منفى كتَبَه على نفسه، بعد أن عرف أنّ الثورة ألعن من الملكية الرجعية وأنّ المعارض الثوري أقسى وأشرس وأكثر واحدية ومطلقية، وبقي الزعيم الأوحد يتناسل في الذهنية وفي الواقع[16]. وبقي الجواهري يبكي على نظام سابق ويتمنّى عودة الماضي، لينتهي أخيراً بأن سحبت منه جنسيته العراقية، ويجرّد من المواطنة، والذي سحبها هو النظام الثوري الوارث لنظام الزعيم الأوحد.

هذه حكاية لها دلالتها الرمزية وهي ليست مثالاً مفرداً، ولكنها مثال رمزي كاشف، لا تختلف فيه حال قديمة عن حال حديثة، ولو كان هناك أوراق مواطنة في زمن المأمون لكنا سمعنا عن سحبها من ابن حنبل والشافعي وغيرهما. وفي مثال قريب طالبَ أحد المثقفين بسحب المواطنة عن مثقف آخر لأنه اختلف معه في الرأي، ووصف أحد الأكاديميين النظريات النقدية الحديثة بأنها خيانة وطنية[17].

---

(16) سمعت القصة من المؤرخ والسياسي العراقي حسن علوي.

(17) انظر عن الأول مقال أبي عبد الرحمن بن عقيل عن داوود الشريان، **اليمامة** 5/ 1/ 2002، والثاني هو سعد البازعي الذي كتب مقالة في الرياض يصف النقد الألسني بأنه خيانة وطنية.

وينتهي الوطن ليكون مجازاً شعرياً يجري تأويله بحسب السياق الدلالي للفحل وهو هنا الزعيم الأوحد كمقابل للفحل الشعري الأوحد.

والثورة هنا لا تحقّق تقدّماً بقدر ما تتولى صياغة التاريخ صياغة شعرية مجازية وتحوّله إلى مجازات سياسية، وتتحوّل قيم الحرية والوطنية مجازياً لتكون تورية ثقافية، لا يملك حقّ تفسيرها سوى الفحل السياسي، مثلما كان الشاعر في الأصل هو مالك المعنى -بحسب قانون المعنى في بطن الشاعر- مع غيابٍ تام للرأي العام الذي لم يتشكّل قط.

المستبد العادل

هل يصنعنا طغاتنا، أم نحن نصنعهم...؟

في الثقافة السياسية العربية الحديثة تَصاحَب مصطلح (المستبدّ العادل) مع مصطلح النهضة وشروط النهوض، ولن أناقش المصطلح من زاوية مَن قالوا به، ولكنني سأقف على هذا التصوّر من حيث هو تصوّر جماهيري شعبي عربي، وهو بما إنه تصوّر شعبي عربي جماهيري، لم يكن ابتكاراً حديثاً، ولم يكُن مقولة فكرية سياسية، ولكنه مقولة نسقية فحولية تصنعه وتفرزه الثقافة المتشعرنة بالضرورة، والمستبد العادل هو تعبير مجازي يقابل تعبير الفحل الشعري ويتكامل معه، وهو الوجه الآخر في العملة النسقية، ولو نظرنا حال أيّ طاغية سياسي لوَجدناه يرى نفسه عادلاً، ولا يشكّ في عدالته، وفي الوقت ذاته هو مستبد، لا شك في استبداديته، وفي المقابل سنجد الجماهير تصفّق لطغاتها،

وتفديهم بالروح والدم -كما هو الشعار المُعلَن في كلّ لقاء جماهيري-.

وهذه صورة للفحل الشعري في رؤيته لفحوليته وفي فردانيته، وفي تقبّل الثقافة العامة لهذه الفحولة والتصفيق لها، وهذا علامة على مصدر الرؤية حيث تتماثل السمات، وحيث تكون تصوراً جماهيرياً عاماً، لأنه صادر عن المضمر الثقافي ومتولّد عنه.

وبما إنه علّة ثقافية فإننا سنفهم لماذا تقبل الجماهير بفكرة (المستبدّ العادل) وهي فكرة تقوم -أوّل ما تقوم- على إلغاء رأي الجماهير، وعلى إلغاء الآخر والمعارض والمخالف، بل إلغاء الحوار والمشورة، ولقد كشفنا من قبل كيف ألغى المنصور عادته في التشاور في أموره مع معاونيه، منذ أن سمع بيت شعر وصفَه فيه الشاعر بالكمال حتى لا يحتاج إلى عقل غيره[18].

وفي انقياد الجماهير لفكرة (المستبدّ العادل) يتأسّس وجه الطاغية، الذي هو منتوج ثقافي وناتج جماهيري، ولم يخلق نفسه، كما أنه لم يشكّل تفكير الناس، وفي الغالب فإنّ الطغاة أقل ثقافة من أن يشكّلوا الذهنية الثقافية، ولكن الجماهير تتولى تشكيل طغاتها وتشكيل عقليات هؤلاء الطغاة، وتسليم المقاليد إليهم، وتتواطأ الثقافة معهم في ذلك، وتسخِّر ممثليها لأداء الأدوار المؤسسة للاستبداد والمسوقة له، وهي ما يحوّله إلى قيمة مجازية، فلا يسمى طغياناً ولا يسمى ظلماً، ولكنه سيكون حكمة وحزماً وضرورة أمنية وطنية، في تأويل مجازي كشأن تأويلات الخطاب

(18) **النقد الثقافي**، ص 156.

الشعري، وبذا تتشعرن السياسة مثلما يتشعرن المجتمع. والرأي العام الذي كان في طريقه للتشكّل ما يلبث أن يستقيل ويسلم الأمر للمستبد العادل، وينتفي الرأي العام ليحلّ محله الرأي الخاص، وهكذا من جيل إلى جيل ومن ثورة إلى ثورة، ومن فحل إلى فحل.

ولسوف نقف على أمثلة واقعية عربية تكشف لنا التحوّلات النسقية وكيف يتحكّم فيها المجاز والتورية الثقافية، حتى لتتحوّل القيم إلى قيم مجازية لا منطقية ولا عقلانية، بما إنها قيم متشعرنة سياسياً واجتماعياً. ولكن قبل ذلك نشير إلى شيء من تاريخ مفهوم المستبد، وانغراسه ثقافياً من القِدَم ومصدره الشعري وكيف انتقل من الشعر ليصبح نسقاً ثقافياً عمومياً.

في قصيدة هي فاتحة قصائد الحماسة، وهي فاتحة نسقية ولا شكّ، يقول شاعر جاهلي في وصف القوم النموذجيين المثاليين[19]:

لو كنت من مازن لم تستبح إبلي
بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذاً لقام بنصري معشر خشن
عند الحفيظة، إن ذو لوثة لانا
قوم إذا الشرّ أبدى ناجذيه لهم
طاروا إليه زرافات ووحدانا

(19) أبو تمام: **الحماسة**، 1/ 17، ت. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة صبيح وأولاده، القاهرة، 1955.

لا يسألون أخاهم حين يندبهم
في النائبات على ما قال برهانا
لكن قومي وإن كانوا ذوي عدد
ليسوا من الشرّ في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة
ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأنّ ربك لم يُخلق لخشيته
سواهم من جميع الناس إنسانا
فليت لي بهم قوماً إذا ركبوا
شدّوا الإغارة فرساناً وركبانا

هذه قصيدة تعطي مواصفات القوم المثاليين، وهم أهل الشرّ زرافات ووحدانا، وأهم ما فيهم أنهم لا يسألون أخاهم حين يطلبهم في أيّ أمرٍ من الأمور، لا يسألونه على برهان على ما يقول، إنهم يطيرون للشرّ، آخذين بنواجذه، وصفتهم هي في هذا الطيران غير المتعقِّل وغير المتسائل، والشاعر يختار هؤلاء ويفضِّلهم على قومه غير الشريرين، الذين يهزأ بهم بسبب ما ينقصهم من فحولة، وليسوا فحولاً لأنهم ليسوا من الشرّ في شيء، وهم قوم تتمثّل فيهم السماحة والعفو، وهذا نقص وعيب، في الثقافة الفحولية، حتى إنّ خشيتهم من الله صارت، أولاً، مذمّة، ثم هي صفة خاصة بهم، وليست من صفات العموم الفحولي. ولذا يتمنى الشاعر قوماً غيرهم. ويصف القوم المختارين بسمات الفحولة العمياء.

وفي هذه القصيدة نجد الكلمة النسقية التي تقوم مقام الجملة الثقافية، وهي قوله: لا يسألون على ما قال برهانا، مع ما في هذه الجملة من اختزانات نسقية، ومن تأسيس لمفهوم السيد المستبدّ، ومفهوم لجماعة التسليم المطلق، حيث لا سؤال عن الحقيقة ولا تساؤل عن القرار، وإنما انصياع تامّ للشرط الثقافي المتمثِّل لقوم لهم صفات ذات أصل شعري فحولي، وليست صفات في التفكر والمخالفة.

ومن المهم أن نلاحظ أنّ هذه القصيدة ليست نصّاً فردياً لشاعر غاضب على قومه، بل إنها (جملة ثقافية) تحمل دلالة نسقية، فهي قد جاءت في فاتحة **كتاب الحماسة** لأبي تمام، ثم إنها لشاعر مجهول غير مسمى، وهذه دلالة على القيمة الجماعية لها، فهي ليست نصاً مفرداً لشاعر مفرد، ولكنها نصّ عام ذو دلالة عامة، وهي ضمير ثقافي كلي، ولقد كتب لهذه القصيدة الديمومة والتجدّد، بما إنها نصّ نسقي، حيث اختارها أحد أهم شعراء العرب المعاصرين، وهو شاعر قومي عروبي عميق في عروبيته، وهو الشاعر سليمان العيسى[20]، حيث وضعها في صدارة مختاراته الشعرية، وقدَّم لها بمقدمة فيها ثناء وتعاطف معها ومع منطقها الفحولي، واصفاً النص بأنه نصّ الكرامة والحق.

ونحن نلاحظ أن القصيدة قد وضعت مقارنة بين عينتين بشريتين من عينات المجتمع العربي، إحداهما مسالمة طالبة

(20) سليمان العيسى: **حب وبطولة**، مختارات من الشعر العربي، ص 21، مكتبة الشرق، حلب، 1960.

للحق، تخشى الله، وليس لهم في الظلم، ولا يجنحون للشر، وهم كذلك يجزون بالمغفرة والصفح عمّن أساء وأخطأ.

وهذه سمات لا تليق بالفحول ولذا هجاهم الشاعر، وطلب قوماً غيرهم، والمطلوبون هم القوم المبادرون للشرّ، وهم القوم الذين يطيرون للشر زرافات ووحدانا ولا يسألون، ولا يفكّرون، ولا يطلبون برهاناً على ما قيل.

هاتان عينتان إحداهما مرفوضة، والأخرى مطلوبة، والمقياس بينهما هو الشر والخير، فالشرّ صار قيمة عليا، والخير صار ضعفاً وتأنّثاً، وهذا لم يقُله الشاعر بمفرده، ولكنه يعبِّر عن نسق ثقافي، شهد له فيه أبو تمام، شاعر الحداثة الأولى، وشاعر المخالفة والإبداع، كما شهد له أيضاً، شاعر قومي حديث، وهذا دليل على نسقية الرؤية، وعلى تغلغلها في التكوين الثقافي، الذي يجعل الفحل هو العلامة الثقافية، وهو ما يفرز صورة (المستبدّ العادل) كقيمة نسقية ثقافية هي صياغة اجتماعية وسياسية للفحل الشعري، تقوم على صفة الجماعة الذين لا يسألون على ما قال سيدهم برهاناً.

ثم إنّ هذا الذي نراه ليس هو نسقاً يخصّ المتن الثقافي، فحسب، بل إنه نسق للمعارضين والخارجين والمختلفين مع الرسمي والواقع، وهذا الشنفرى، يغادر قومه غاضباً منهم ليبحث عن قوم، هذه صفتهم:

هم الأهل لا مستودع السر ذائع
لديهم ولا الجاني بما جر يخذل

يقول هذا في قصيدة جرت تسميتها بلامية العرب، وهي

كذلك، وإنما بالمعنى النسقي، وهو هنا يتطابق مع شاعر الحماسة، في تمجيد الشرّ والظلم والجناية، والانتصار للجاني والظالم والمعتدي، من غير سؤال ولا تساؤل، وهذه هي الفحولة والعزّة، وإذا لم تتوفر في قوم الشاعر بحث عن بديل يحمل هذه الصفات، والشاعر الأول وجدها في قبيلة أخرى، تتوفر فيها قيم النسق بأكمل صورها، أمّا الشنفرى فوجدها عند الذئاب والوحوش الكواسر التي مثّلت له النموذج الأمثل للوجود الفحولي الأكمل. وتعزّز الثقافة هذه الخيارات حيث تسمي قصيدة الشنفرى بلامية العرب، ويجري تقريرها في المدارس وتحفيظها للأجيال بوصفها بياناً ثقافياً نموذجياً، مثلما صارت الأولى فاتحة شعر الحماسة، ولبّ اختيارات الأدباء والتربويين.

إذا قلنا ذلك، معتبرين هذه الجمل الشعرية جملاً ثقافية ذات دلالة نسقية، فإننا لا نغفل عن الأنساق الثقافية الأخرى ذات القيم الإنسانية، ولكننا لن نغفل أيضاً أنّ السائد الثقافي هو ما يتجاوب مع النسق الفحولي، وليس مع النسق الإنساني. ولقد جرى ويجري دائماً محاصرة النسق الإنساني ونسخه وإحالته إلى الهامش، ولقد بيّنت ذلك في دراسة لي عن خطاب المحبة، وكيف تعرّض لعمليات عزل وتشويه ونسخ جعلته هامشياً وعادماً للمفعولية. وذلك من أجل إبقاء النسق الفحولي وتعزيز سطوته ممّا جعله هو النسق الأقوى والأفعَل في ثقافتنا.

وفي موضوعنا هذا نربط بين غياب (الرأي العام) وفكرة (المستبد العادل) حيث أتت فكرة المستبد العادل من رحم النسق الثقافي الفحولي، والذي هو نسق قديم، تكشف عنه هذه الأبيات

التي تمثلنا بها، وهي أبيات ليست خاصة ومعزولة، إنها جمل ثقافية تدلّ على تغلغل النسق وتمكّنه، حتى لصار صورة نموذجية للقوم المثاليين، ولا يقول ذلك مجرد شعراء غاضبين، ولكنه قول ثقافي، يدلّ على ثقافيته وجوده في قلب المختارات والمحفوظات والشعر المقتبس والمردَّد، مع ما يُصاحب ذلك من استهزاء بأيّ نسق غير فحولي. وهذا هو ما أفرز شعار (المستبد العادل) لا من المفكرين الذين قالوا به فحسب، وإنما أيضاً من جماهير الأمة التي تطلب فحولها وتصنع مستبدّيها وتسلم لهم: ولا يسألون على ما قال برهاناً.

وهذا ما يدلّ على عَراقة النسق، وعلى استمرارية مفعوله، ولذا لنا أن نقول بشعرانية الثقافة، وأنّ الشعرنة هي النسق المتحكّم فينا بوصفه نسقاً فحولياً يصنع في المطبخ الشعري لينتقل إلى المائدة الاجتماعية والسياسية.

على أنّ تبني الجماهير لفكرة (المستبد العادل) وتطلّعهم له كمتخيّل ذهني بوصفه المخلص والأمنية إنما يتضمّن أنّ التصور العام يؤمن أنْ لا خلاص إلّا عبر الفرد الفحل، وأن الواقع ميؤوس منه وأنّ علاج الاستبداد هو باستبداد مماثِل، وإن يكُن مشروطاً بالعدل في حال الطلب الجماهيري، وهذا يعني استقالة الفكر الجماعي والحرّ والتسليم المُطلق لحُكم الفرد وإنابته عن الأمة.

وإنْ كنا قد أشرنا إلى تنبّه رجل مثل الكواكبي إلى علاقة الاستبداد بغياب الرأي العام إلّا أنّ الثقافة الجماهيرية لمّا تزل ترى أنها محتاجة للفحل المتشَعْرِن سياسياً وثقافياً ولم يزل التصوّر

هو إياه على تقلّب الأيام والظروف، كما تشهد الوقائع، على الرغم من صرخة جبران خليل جبران: ويلٌ لأمة تسمي المستبد بطلاً، وهذا ما هو حادث على وجه التحديد.

وكلّ ذلك راجع لهيمنة نسق الفحولة والشعرنة في ضمير الثقافة العربية من دون نقد لهذا أو تشريح.

صدمة المثال

إذا كنا نقول بشعرنة النسق الثقافي بمعنى أنّ القيم الثقافية تتحوّل من مصطلحات معرفية أو حضارية إلى قيم مجازية وشعرية، يصدق عليها مقياس التحول المجازي، لا مقياس التمثل الحقيقي، وتكون تورية وتخييلاً بلاغياً، وليست قيمة منطقية أو عقلانية، إذا قبلنا هذا التصور فإنّ ما سيحدث عملياً هو قيام تناقض بين النسق الواعي والنسق المضمر، بحيث يتولى المضمر نسخ الواعي والتحرّك على نقيضه وضده، فنقول بالنهضة ونقول بنقيضها في الوقت ذاته، وتخرج مقولة المستبد العادل في تزامن لصيق مع مقولة النهضة، وتقوم الثورة ويتولاها الزعيم الأوحد، دون وعي منّا بالتناقض بين المقولتين، ممّا يورثنا فحلاً مكان فحل، وهذا معناه أننا أمام حالة نسقية تعود إلى سيرة النسق الثقافي الذي من طبعه أنه مهيمن ومتحكّم، وبه تتحوّل التطورات الفكرية والسلوكية إلى مجرد تغييرات مجازية وتورية ثقافية، ما تلبث أن تسير مسار النسق الأصل.

وحالنا مع مشاريع النهضة والثورة هي كذلك، وكلّ مثال نهضوي أو ثوري يتحوّل إلى مثال مكرّر للرجعية النسقية، وكل

مظهر ديمقراطي يتحول إلى تجلٍّ دكتاتوري، ظاهره التعدّدية والجماهيرية، وباطنه الاستبداد والفردية القطعية، ممّا يعني مجازية المفهوم، وشعرانية النسق -كما هو اللبّ النسقي الثقافي للفحولة المتشعرنة-.

وها هي سيرة الأحزاب العربية والقيادات الثورية والخطابات النهضوية، وكلها تجمعها سيرة واحدة، وهي أنّ كلّ دعوة تَحرُّر تفضي إلى قطعية مطلقة وفردانية في الزعامة والرأي، تلغي مبدأ الرأي العام، وإن كانت قامت بدعوى تمثيله، وتنفي الآخر وتقطع بحكم الذات وتعاليها، وتكون صفة (لا يسألون على ما قال برهانا) هي السمة الأولى، وهي سمة فحولية متشعرنة. كما هو واضح.

ولنأخذ أمثلة دالة على ذلك عن تجربتين عربيتين في الديمقراطية، إحداهما التجربة المغربية في التناوب، وهي التجربة التي قامت على نضال شعبي وحزبي طويل، تحمَّل فيه رعاتها كلّ أنواع القمع وبذلوا وقتاً وجهداً في دفع قضيتهم والنضال من أجلها، وهم في الوقت ذاته من صميم المحراك الاجتماعي والشعبي، وعلى درجة من الوعي السياسي الفكري والنضالي. وكانوا ضحايا للفكر الواحد والاستبداد في الرأي. ولذا فإنهم يشكِّلون عينة للمعارضة الواعية فكرياً والمجرّبة نضالياً ممّا يجعلهم عيّنة ناضجة ومثالية. ومن هنا فإن المتصوّر فيهم هو أنهم سيقدّمون نموذجاً عملياً للتناوب يتطابق مع الدعوى النظرية وما لها من رصيد نضالي عميق.

هذا هو المفترض، ولكن رواية صدرت في المغرب لمحمد

برادة، وهو أحد عناصر الحركة الذين عاشوا معها نضالها وخبروا تطلعاتها، كمعارضٍ ومفكّر، وحينما تولّت الحركة الحكم وصارت المقاليد بيدهم، لم يكن برادة معهم في الحكم ولكنه ظلّ في موقف المراقب المتطلّع، وجاءت روايته لتروي خيبة الأمل في الرفاق، وتكشف عن استبداد حلَّ محلّ الاستبداد الأول، وعن رأيٍ واحدٍ أزاحَ رأياً ليحلّ محله، فحل مكان فحل، ومجاز محلّ مجاز[21].

وهذه شهادة من أحد مناضلي الحركة تشبه شهادة بدر شاكر السياب في خيبة أمله في الثورة التي كانت ثورة الجياع فصارت هي مَن يصنع الجوع، وفي كلّ عام حين يخصب الثرى نجوع، ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع. وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق، كما هي أنشودة المطر للسياب، حيث الخيبة من الثورة ووعدها بالأمل[22].

وتتكامل شهادة برادة مع شهادة محمد عابد الجابري، الذي ينصّ على أنّ القرار السياسي في المغرب ليس قراراً مؤسساتياً، وأنّ مؤسسات المجتمع السياسي لا تصنع القرارات، وكلّ قرار هو قرار من خارج المؤسسة البرلمانية، ممّا يجعل البرلمان شكلياً، وينصّ على أنّ الشعارات كبيرة والمفاهيم حديثة، ولكنها لم تتمأسَس، وينصّ على أنّ هناك إجماعاً مغربياً شاملاً من

(21) محمد برادة: **امرأة النسيان** (رواية)، الدار البيضاء، 2002.

(22) انظر قصيدة (أنشودة المطر) للسياب، ديوانه، ص 474، دار العودة، بيروت، 1971.

الراعي والرعية، ومن الكلّ، إعلاميين وسياسيين، كلهم يُجمعون على أنّ الانتخابات مزوّرة، وليست حقيقية وتمثيلها للناس مزيف[23]. وبما إن الانتخابات مزورة فإنها مجاز سياسي وتورية ثقافية ليس إلّا، وليست واقعاً مؤسَّساتياً وليست تغيّراً للأفضل بقدر ما هي غطاء نسقي. ومن هنا يقوم النسق من حيث تعارض الواعي مع المضمر.

وشهادة الجابري تتكامل مع شهادة برادة، وهما معاً من رجال الحزب والحركة ومنظّريها.

وسيكون السؤال أكثر حدِّية لأننا في حالة المغرب لسنا أمام تغيير ثوري قسري يدخل في خصومة دموية مع الحكم السابق، ولكننا أمام تحوّل سلمي تشاوريّ وطوعيّ، وكلّ مؤسسات الدولة والمجتمع في المغرب دخلت إلى مشروع التناوب بعد نضال سياسي فكري واجتماعي حيوي وتراكمي، ولقد بدا أنّ الأطراف كلها قد آمنت بضرورة التعدّد والتناوب، مع وعي تام بالمشكلات الاجتماعية، يقابله رسوخ أمني واقتصادي واجتماعي يفتح المجال لتغيُّر هادئ ومدروس وسلميّ، وكان النجاح هو المفترض، ولم يكن للشكوك مجال. ولكن -ومع كل هذا- كانت خيبة الأمل.

وها هو التغيّر الديمقراطي التطوّري السلمي الواعي، يخيِّب الأمل مثلما خيَّبت الثورة العراقية وغيرها آمال الحالمين بها. أوليسَ هذا مؤشراً على أنّ الثورة والتناوب ليسا هما السبب في

(23) محمد عابد الجابري: حوار مفتوح، مجلة **فكر ونقد**، العدد 46، ص 22-23، فبراير 2002، الرباط.

الفشل، وأن السبب أعمق منهما، وهما علامتان عليه، وليسا سبباً فيه...؟

سنترك السؤال يعشعِش فينا لنقف على التجربة اللبنانية، وهي تجربة ذات دلالات عميقة ومرعبة. ذاك لأنّ لبنان بلد يقوم على التعدُّد أصلاً، وفيه كلّ الفسيفساء الاجتماعية وكل ألوان الطيف البشري والثقافي، وهو إلى ذلك من أكثر المجتمعات العربية انفتاحاً في النواحي السياسية والاجتماعية والثقافية، وفي درجات الحرية، ومعرفة الآخر الغربي سياسياً وفكرياً، مجتمع متعدِّدٌ ومتنوع وحرّ، في بيئة طبيعية ثرية في التنوع والوفرة والرفاه والجمال، ويرقد بجانب بحر ينفتح على التاريخ والعصر معاً.

كلّ هذه المزايا مع مزية الخيار الديمقراطي منذ يوم استقلاله، مع حرية كاملة في التعبير والتمثيل الحزبي والنقابي.

ولكن هذا كله لم يمنع اللبنانيين من أن يقتتلوا في حرب لا يملك أيّ لبناني تفسيرها أو تبريرها أو الجواب عن أسئلتها -كما صرَّح بذلك عدد من قادة الحرب الأهلية اللبنانية في عدد من اللقاءات التلفزيونية، حينما عجزوا عن تبرير أو تفسير تصرفاتهم، وقالوا إنهم كانوا أثناء الحرب في وضع من اللاتفكير والتخطيط، وأنهم استسلموا لدواعي اللحظة من غير سؤال أو تفكّر، وكان الحدث الظرفي هو ما يقرِّر حركتهم-.

والواقع أن الذي يقرِّر حركتهم لم يكن الحدث الظرفي، ولكنه الحدث النسقيّ.

ولقد كشف أحد الرؤساء والنواب اللبنانيين في شهادة له عن أمثلة واقعية تدلّ على هيمنة الطائفية في كلّ تجليات العمل

السياسي والاجتماعي في لبنان، حتى إن السفارات اللبنانية في الخارج تتصرّف بحسّ طائفي، كما يؤكد الرئيس[24].

ولنا نحن أن نسأل ما الذي يجعل لبنان مع كلّ ما فيه من مزايا، بل أقسى من ذلك ما فيه من ضرورة ملحّة للتعدّد، ما الذي يجعله يؤول للرأي الواحد، ويتصارع بسبب تضاربات الواحد الفارض لواحديته، والعاجز عن التعدّد والقبول بالآخر الموجود فيه، ويقبل التطاحن بدل تعايش ممكن...؟

إنّ هذا يكشف عن أنّ النسق أقوى من المصلحة، وهذه سمة نسقية قديمة ومتأصلة، ففي الثقافة المتشعرنة يصبح الشرط النسقي أقوى من الشرط الحياتي، حيث يكون النسق أقوى من أيّ تغيير نظري، ويتمّ تحويل أيّ فكرة في التغيير إلى مصلحة النسق، وذلك بمسخها من قيمة واقعية إلى قيمة مجازية، حتى لتصبح الديمقراطية والثورة والتناوب، تصبح كلها قيماً مجازية لا تختلف عن القيم الشعرية، ويصبح السياسي شعرياً ويحمل سمات الشعري وخصائصه، حيث يقول الشاعر ما لا يفعل، وحيث يصحّ للشاعر الكذب والمبالغة، ويجوز له ما لا يجوز لغيره، ولا يصحّ نقده وعداوته بئس المقتنى، ويجب تبرير قوله، وتفتيح سُبل التأويل في كلّ قول له. وكما أنّ هذه هي سمات الشاعر الفحل، فإنها أيضاً وبالتناسل الثقافي النسقي هي سمات الفحل السياسي، وهي سمات الخطاب السياسي، مثلما هي سمات الخطاب الشعري، وهذا الفرع هو من ذلك الأصل الثقافي.

(24) عمر كرامي: جريدة **الحياة**، لندن، 27/ 2/ 2002.

ولذا فإنّ أمثلة التعدّد والديمقراطية والتناوب العربية هي أمثلة على تجليات نسقية محكومة بالشرط النسقي، وذلك أحد نتائج غياب الرأي العام، وغياب الرأي العام هو نتيجة مَيل الثقافة باتجاه (المستبدّ العادل) كمَطلب شعبي عريض، وهذا الميل للمستبدّ العادل هو نتيجة هيمنة النموذج الشعري الفحولي، الذي تغذّيه الثقافة المتشعرنة، ولذا يظلّ يفعل فعله في غرس فحولية الثقافة وتجيير كلّ تغيير لمصلحة النسق المتشعرِن حتى لتصبح البرلمانات مجرّد مجازٍ ثقافي، وليست واقعاً اجتماعياً وسياسياً، وبما إنها مجازٌ لا واقع فإنّ القرار سيظل للفحل، الذي نظر الأعمى إلى أدبه، وأسمعَت كلماته الصمّ، والذي لا يسألون على ما قال برهانا، والذي هو مالئ الدنيا وشاغل الناس، وهذه ليست صفات جمالية لا أثر لها على الحياة، بل هي نموذج ثقافي يُستَنسخ، وتُعاد صياغته في نُسخ متنوعة ومتعدِّدة ومتكررة حداثية وثورية، مثل القديم والمحافظ.

أخيراً

أخيراً أشير إلى ما قلته في مطلع الكلام عن الجملة الثقافية، وهي القول الذي يحمل شحنة تعبيرية تضمر النسق وتعبّر عنه وتترجم حركة الثقافة بإجمال وتكثيف، ومنها جملة (لا يسألون على ما قال برهانا)، وجملة (ولا الجاني بما جرّ يخذل) وهي جمل شعرية في أصلها وفي ظاهرها حتى لكأنها مجازٌ جمالي ومجرَّد مبالغة أدبية، غير أنها في الحقيقة تحمل مخزوناً نسقياً ثقافياً، يعبُر الزمن والعقول ليركِّز الذهنية الشعرية، حتى لتتشعرن

الثقافة بكلّ خطاباتها حتى الفكري والسياسي مثلما الاجتماعي، وذلك لأنّ المستودع الذوقي لثقافة الأمة هو مستودع فحولي غارق في نسقيته الفحولية، ويمرّ دون نقد ودون ملاحظة بحجّة أنه مجاز شعري، فحسب، وظللنا نقبله على أنه مجازٌ ومجرّد خيال بلاغي، غير أن دعوى مجازية هذا القول ما هي إلّا حيلة نسقية لتمرير النسق وإدامة عمره وتكثيف مفعوله من دون ملاحظة، وهذا ما نسميه بالعمى الثقافي حين نغفَل عن فعل النسق وعن مصدره الشعري الذوقي، وإلّا كيف تأتي مع لحظة النهضة فكرة (المستبدّ العادل) وفي توقيت واحد، مثلما تزامن الزعيم الأوحد مع لحظة الثورة، وما ذلك سوى فكرة الفحل الشعري مترجمة إلى فكرة سياسية، ويجري تجميلها وتسويقها بتأثير من إيحاءات الشعر وجمالياته القولية، ويحدث القياس الذوقي غير الواعي، ويستمرّ النسق الفحولي ويدوم، وتصبح الثورة والديمقراطية مجازات ثقافية مثلما الفحولة مجاز شعري. وهذا ليس أحد معوقات النهضة، بل هو في زعمي، أهمّها وأخطرها. والثقافة الشعرية هي الحامل للنسق والعلامة الكاشفة له. ولسنا نقول إنّ الشعر هو السبب ولكنه فحسب الحامل والعلامة. ولا بدّ من كشفه ونقده وإلّا سيظلّ المُضمر النسقي في ثقافتنا يتحكّم فينا ويُدير حركتنا بدعوى أنه مجرّد مجاز بلاغي وخطاب متخيّل ليس له سوى أثرٍ جمالي، بينما هو في الحقيقة يتحكّم في أخطر ما نملك من أدوات حيث يتشَعرن العقل وتصبح عقلانيتنا لا عقلانية ومنطقيتنا مجرَّد تورية ثقافية ومجاز سردي لا أكثر ولا أقل.

الفصل الثالث

سيمياء المفاهيم/ النظرية بوصفها إشارة حرة

- 1 -

من خصائص العلامة أنها تعني الشيء وخلافه -كما قرّر الجرجاني من وقت مبكر ومن قبل أن تظهر السيميولوجيا بوصفها علماً قائماً بذاته-، وهذا الحدث الدلالي في تصاحب الشيء وخلافه كأحد المعاني اللازمة هو ما يجعل العلامة بمثابة الإشارة الحرة التي لا تتقيّد إلّا بحسب شروط قد تصل أحياناً إلى حدّ التعقيد، كما هو الحال مع المصطلحات خاصة، وقد يكون ذلك عيباً في العلامة وقد يكون ميزة فيها ولها، وما يقرّر ذلك هو موقفنا من العلامة اللغوية حينما تكون مصطلحاً علمياً، ولا شك أنّ منظومة المصطلحات النقدية تقع كلها -وبلا استثناء- في هذا العيب/ الميزة. وعلى رأس ذلك يأتي مصطلح (النظرية)، (والنظرية النقدية).

ولئن كانت النظرية هي التي تساعدنا على التعرّف على الأشياء وعلى تفسير الظواهر، فإننا في سبيل تحقيق هذا التعرف المأمول نحتاج إلى أن نتعرّف على النظرية ذاتها، ولقد صارت النظرية بما إنها مقولة أو مصطلح موضع بحثٍ عويص، حتى جاء

من يُنكر وجود نظرية من حيث الأصل، وفي المقابل جاء مَن يقول إنّ كلّ فكر إنساني أو بحثٍ علمي هما بالضرورة ناتج نظريةٍ من نوع ما، سواء أعلنَ الباحث ذلك أم لم يعلنه، وسواء عرفَ ذلك أم لم يعرفه، وبين هذين الموقفين المغاليين بالإنكار والنفي من جهة أو بالتأكيد المطلق من جهة ثانية صارت النظرية موضع سؤال مستمرّ ليس للاستعانة بها في فهم الأشياء وتفسير الظواهر فحسب ولكن من أجل تصوّر مداليلها وتصوّر حدودها -إن كان لها حدود ممكنة التعريف- وهذا ما يطمع هذا البحث في الوقوف عليه.

ولئن كان الجرجاني قد أدرك مبكراً أنّ العلامة هي ما تعني الشيء ونقيضه (الشيء وخلافه) فإنّ النظرية هي علامة من هذا النوع حيث تعني الشيء وخلافه، وحيث هي موجودة معدومة في الوقت ذاته، وحيث تعني كلّ شيء أو لا تعني شيئاً على الإطلاق، إنها شيء تؤمن به فتسعى إلى تشخيصه أو لا تؤمن به فتسعى إلى نفيه.

والمشكلة في أساسها هي مشكلة العلوم الإنسانية أكثر ممّا هي مشكلة العلوم التطبيقية، وإن كانت موجودة عند الطرفين ولكن حدَّتها تبلغ غاية عُليا عند باحثي العلوم الإنسانية حتى صارت تسمّى بالعلوم النظرية وكأنما هي في علاقة قدرية مع النظرية، ولقد ظلّت العلوم الإنسانية تمنّي نفسها في الوصول إلى درجة من الدقّة المنهجية تقترب بها من الدقّة التي تتحلى بها العلوم التجريبية، وإن لم تضاهِها، ولقد أشار ليفي شتراوس إلى هذه المنيّة المعرفية، حينما قال كلمته الشهيرة: «روّضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها

نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبداً، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة (الألسنية)»[1].

ولا شكّ أنّ ظهور مدرسة (النقد الألسني) كانت خطوة عملية في تحقيق درجة، أو درجات، من الانضباط المنهجي، وهو انضباط جرت نحوه محاولات قديمة جادّة، سبقت النقد الألسني بقرون، أشهَرها وأوّلها كان كتاب أرسطو في الشعر، حيث دشّن أول محاولة نظرية ومنهجية في الدرس النقدي، ثم جاء علم البلاغة ليكون منظومة من القواعد والأدوات الوصفية والتحليلية في تذوّق النص والحُكم عليه، وأفرزَ هذا العلم بعض مقُولات متطوّرة، مثل مقولة (النظم) عند الباقلاني أولاً ثم عند عبد القاهر الجرجاني، ومقولة (التخييل) عند النقاد الفلاسفة بدءاً من الفارابي ثم ابن رشد، وقد صار التخييل مصطلحاً مركزياً عند القرطاجني، وهي مقولة متطوّرة فعلاً ولمّا تزل قابلة للعمل ومزيد من التطوير، وهي مزيج معرفي من خلاصات علمية نحوية وبلاغية وفلسفية.

وهذا المزيج المعرفي يشير إلى أنّ مبدأ التزاوج بين المعارف شرط أساس في التكوين النظري، وكما كان أرسطو فيلسوفاً وفيزيائياً فقد كان بلاغياً وناقداً. وكذا كان الجرجاني والقرطاجني على تماسّ دقيق بين الفلسفة والبلاغة والمنطق والفقه، وهما صاحبا مقولة (التخييل) وهذا المزيج المعرفي هو ما أهَّلَ هذه

(1) ليفي شتراوس، **الخطيئة والتكفير**، ص 3، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

المقولة لتكون مقولة متطورة معرفياً، في حقل الإبداع كنظرية في الإنشاء وفي مجالات الاستقبال كنظرية في التذوّق وتأويل النصوص، وهو التطوير الذي تولّاه الجرجاني ثم القرطاجني.

وإن كان التزاوج بين المعارف هو العامل الإيجابي في تكوين تصوّر نظري فإنّ هذا هو ما لمسه ريتشارد رورتي، حينما أكّد على أنّ هناك ظاهرة تستحق الملاحظة وهي ظاهرة ولادة علم جديد، أو في الأقل ممارسة علمية جديدة، هي ما يسمى بالنظرية، وقال إنّ هناك نوعاً من الكتابة قد انبثق منذ زمن جوته وآخرين «وهو نوع من الكتابة نما، ولم يكن تطويراً للخصائص النسبية للنتاج الأدبي، ولم يكن تاريخاً للفكر، وما كان فلسفة أخلاقية، ولا هو علم للأصول أو الفكر الاجتماعي، ولكنه مزيج لهذه العلوم معصورة في جنس واحد»[2].

وهذا ما يسميه جوناثان كولر بنظرية النص، أو (النظرية) فحسب[3]، ويمثّل لها بكتابات ليفي شتراوس ومزاوجتها ما بين الألسنية (البنيوية تحديداً) والأنثروبولوجيا والتاريخ، وكذا كتابات جاك لاكان، في مزاوجة علم اللغة بعلم النفس والنظرية الثقافية مع الظرف الإنساني. وهو نهج عمدَ إلى استثمار العلوم والمعارف في كافة تخصّصاتها التجريبية والفلسفية، من دون الذوبان في أيّ تخصُّص مفرد، وقد جرى استثمار الأفكار النفسية والفلسفية والاجتماعية، وتمّ فصلها عن مجال تخصُّصاتها، حيث تصرّف

(2) **الخطيئة والتكفير**، ص 58.
(3) السابق.

كتاب **النظرية** بحُرية علمية مع هذه التخصصات، متحلِّلين من قيود التخصّص التي تحكم أصحاب تلك التوجهات في مجالاتها الخاصة، وجرى نقلها وتوظيفها في مجال هذا العلم الجديد الذي صار اسمه (النظرية) ويسمّيه الفرنسيون (العلوم الإنسانية) أو (النظرية النقدية). وهذا ما جعل ريتشارد رورتي يقول: «إني أعتقد أنّ النقد الأدبي في أميركا وإنجلترا قد حلَّ محل الفلسفة وأخذ وظيفتها الثقافية الرئيسة كمصدر للشباب في وصف الذات وتمييزها عن الماضي»[4].

هذا كلام يقوله فيلسوف البراغماتية الجديدة رورتي، ويحدِّد فيه ميلاد هذا النوع الجديد من الكتابة.

وهي ليست نبوءة بقدر ما هي ملاحظة لواقعٍ قائم، وإن كان دي سوسير قد تنبأ بميلاد (السيميولوجيا) وتمَّت هذه الولادة بعد عقدين من تلك النبوءة فإنّ رورتي يصف ويصنِّف شيئاً قد وُلِدَ فعلاً. ولقد شاع مصطلح (النظرية النقدية) وصارت العبارة كثيرة الورود واسعة الاستعمال. وهو شيوع يكاد يحوِّلها إلى كلمة تعني كلّ شيء ولا تعني شيئاً في الوقت نفسه، بما إنها علامة أو هي إشارة حرة -بحسب التعريف السيميولوجي للإشارة الحرة-.

ولكي نضع أنفسنا في تصوّر علمي لحقوق هذا المصطلح لا بد أن نعود به إلى المهد التأسيسي، وهو العلم التجريبي، والفيزيائي تحديداً، ولقد قلنا إنّ الفكرة في الأصل هي نزعة لا شعورية في تحقيق الانضباط في مجال الدرس الأدبي انضباطاً

(4) **الخطيئة والتكفير**، ص 58.

يشبه ذلك الذي في حقول العلوم التجريبية، ومن هنا فإنّ العودة إلى تلك العلوم هي القياس العلمي الأدق لتحقيق التصور وضبطه.

- 2 -

من عالم الفيزياء ننظر إلى تجربة مهمة حيث يضع ستيفن هوكنج شرطين للنظرية لكي تكون فاعِلَة ومؤسِّسَة لتصور منضبط، وهذان الشرطان هما[5]:

1 - أن تتمكن النظرية من التوصيف الدقيق لشريحة عريضة من الملاحظات العلمية، على أن يعتمد هذا التوصيف الدقيق على (نموذج) أساس، لا يحتوي إلّا على عدد قليل من الشذوذ.

2 - لا بدّ أن تتمكن النظرية من تقديم تنبؤات دقيقة عن الملاحظات المستقبلية.

هذان شرطان يضعهما هوكنج لكي يمكن للنظرية أن تكون نظرية جيدة وفعالة، وهذا مبحث فيزيائي يأخذ به هذا العالم الفيزيائي ويضعه أساساً في فحص تاريخ الزمن الفيزيائي والعلمي.

ولنا نحن أن نأخذ بهذين الشرطين لنجعلهما أساساً لأيّ نظرية نقدية نسعى إلى منحها هذه التسمية، ونقيس بهما فعل النظرية النقدية، وكلّ نظرية أدبية تتمكَّن من توصيف حقلها في مجموعة من الملاحظات الدقيقة على أساس (نموذج) منهجي منضبط حتى لتصدُق أحكامه في غالب أمرها ويكون الشذوذ فيها

---

(5) انظر: Stephen Hawking: *A Brief History of Time*, 9, Space and Time, Britain, 1992.

قليلاً ومحدوداً، ثم تتمكن هذه النظرية وما تملكه من نموذج، من إعطاء تفسيرات مستقبلية تكون دقيقة في حكمها. وإذا صار هذا فنحن أمام شيء نسميه (نظرية).

وهذا سيجعلنا في مستوى من الانضباط أكبر ممّا نعهده في العلوم الإنسانية وما فيها من فسحة عريضة من التسامح والشذوذ في نماذجها المتوخّاة على نقيض العلوم الطبيعية كالفيزياء الذي ولدَ منها هذا التصوُّر.

وعبر مقولة هوكنج نستطيع نحن أن نطرح تصوّرنا الأولي حول ما يمكن أن نؤسس له كمتصوَّر منهجي لما يمكن أن نسميه نظرية. على أننا سنضيف شرطاً ثالثاً بعد مناقشة الموضوع.

ولا شك أننا أمام منظومة من المصطلحات المتداخلة التي يشتبك بعضها ببعض وتتبادل الأدوار في حقل البحث في النظرية وفي المصطلح، من مثل المصطلحات الآتية: فرضية/ نظرية/ قاعدة/ قانون.

وهي مصطلحات لو قسناها على شرطَي هوكنج لتداخلت تداخلاً شديداً بحيث قد يلتبس علينا الأمر فيما بين النظرية والقاعدة مثلاً إذا كان أساس التوصيف هو في وجود نموذج يصف الملاحظات وصفاً دقيقاً بحيث لا يشذّ عن حكمه سوى القليل أو النادر. وهذا هو بالضبط ما نعرفه عن القاعدة، ولنتذكّر قواعد النحو والبلاغة والمنطق، وكلها تتشابه هنا في تحقيق شرطَي النظرية.

هذا يقتضي منّا وضع نموذج رياضي يضبط الحدود، وفي سبيل ذلك لا بدّ أن نبدأ من مصطلح (الفرضية) التي هي تصوّر

أولي لفكرة نموذج تصنيفي، ولكنها لا تنطوي على نموذج مُحكَم التواتر في مصداقية حكمه على الملاحظات، حتى ليشيع الشذوذ فيها ويتفوّق الشذوذ على التواتر، وهذا ما يُبقي (الفرضية) تصوراً أولياً في طور التجريب والافتراض.

ولو أخذت مصداقية (الفرضية) في الازدياد في تواترها وبدأ الشذوذ في التقلّص حتى لتزيد نسبة الدقة في نموذجها المعتَمَد فإنها ستتطور هنا لتصبح (نظرية) وليست مجرد فرضية، وهذا يعني أنّ كلّ نظرية هي في الأصل فرضية نضجَت نماذجها حتى صارت أكثر مصداقية في تواتر انضباطها.

ثم لنا أن نتصوّر أنّ النظرية بعد ذلك صارت من الدقة إلى درجة أعلى في مصداقيتها حتى صار الشذوذ فيها نادراً، وليس قليلاً فحسب، فنحن حينئذٍ أمام (قاعدة) ولسنا أمام نظرية فحسب، ومثال ذلك مقولة مرفوعية الفاعل، وهي قاعدة يندر الشذوذ فيها حتى ليكون وكأنما هو غير موجود[6]، وهذه القاعدة ولدت أولاً كفرضية ذهنية أو كملاحظة ثم جرى تجريبها وإعمال نموذجها إلى أن ثبتت دقة توصيفها لنماذجها بشكلٍ يقارب القطع، وإنْ لم يبلغه تماماً. ولو بلغت حدّ القطع لصارت قانوناً فيزيائياً قطعيّ الثبوت، من مثل ظهور الشمس من المشرق، وهو قانون وليس قاعدة ولا نظرية ولا فرضية لأنه نموذج لا شذوذ فيه.

ومن هنا نصل إلى التفريق الذي نودّ طرحه بإعمال شرط

(6) ابن هشام: **أوضح المسالك**، ت. محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1975.

النموذج وكلما صار النموذج قطعيّ الثبوت فهذا قانون، وكلما اقترب من القطعية -ولم يبلغها- صار قاعدة، وكلّما صار النموذج كثير التواتر وشذوذه قليل صار نظرية، وكلما صار قليل التواتر كثير الشذوذ صار فرضية.

ولنا أن نضع ذلك في معادلة رياضية تقيس نسب مصداقية النموذج كالآتي:

1 - الفرضية: حينما تكون نسب المصداقية ما بين 0% إلى 50%.

2 - النظرية: حينما تكون نسب المصداقية ما بين 50% إلى 90%.

3 - القاعدة: حينما تكون نسب المصداقية ما بين 90% إلى ما دون التمام.

4 - القانون: حينما تكون المصداقية كاملة 100%.

نضع هذه النسب لرسم تصوّر أولي منهجي لما يمكن أن نسميه (نظرية) في كونها متصوراً معرفياً يقوم على (نموذج) يجري امتحان مصداقية هذا النموذج في مدى تحقّقه على مجاميعَ من الملاحظات التي هي في الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه النظرية، وبناء على الخطوط العريضة لهذا التصور الرياضي وما فيه من نسب قابلة للتحريك يكون حكمنا الأولي على ما يمكن أن يكون نظرية في النقد الأدبي، والألسني تحديداً، من حيث قابلية هذا النقد لإعمال النموذج فيه.

أمّا التنبؤ الدقيق على الملاحظات المستقبلية، كشرطٍ ثانٍ،

فلا شكّ أنه يسير على المنوال نفسه، فظهور الشمس من المشرق قانون فيزيائي قطعيّ الثبوت، والتنبؤ برفع الفاعل أمرٌ يكاد يبلغ حدّ القطع، بينما في النظريات يكون التنبؤ أقلّ قطعية ولكن يشترط فيها أن يصدق بنسبة معقولة ولا تشذّ إلّا قليلاً، وإذا كَثُر الشذوذ وغلب صرنا أمام فرضية لم تنضج بعد ولم تبتكر نموذجها العملي بعد.

- 3 -

الإبداع والنموذج

أ - هناك علاقة بين (النظرية) والتفكير الحرّ والإبداعي، وهي علاقة إيجابية بالضرورة، ولو افترضنا أنّ درجة الحرية الفكرية تقلَّصت مع النموذج النظري فهذا عادة هو ما يقضي على العلم ويجمد النموذج، كما جرى لعلم البلاغة الذي قال عنه أمين الخولي: إنه علم نضجَ حتى احترق، وذلك لبلوغه درجة من الدقّة المطلقة حتى لا يترك مجالاً لاجتهاد أو ابتكار، وصارَ قوالب ثابتة التطبيق، وفي مقابل ذلك قد نجد تصوّراً سائب الحدود بحيث يكون الفكر معه حراً بلا ضوابط، وهذا هو حال الفرضيات حيث لا يضبطها نموذج دقيق يمكن إعماله على الملاحظات المدروسة، بينما (النظرية) بشرطَيْها المقترحين، مع حيِّز معقول للشذوذ، هو ما يخلق مجالاً للحرية والتحرّك والاستنباط، ويتيح ظهور المهارة الفردية والتميّز المعرفي، ولكن بواسطة نموذج فيه من الضبط والدقة ما يجعل هذه الحرية حرية علمية ابتكارية ومنهجية، وليست خواطر حرّة أو انطباعية تتلبَّس لبوس العلم ولا تتمثَّل روحه.

وفي القواعد النحوية لا مجال للتفكير والإبداع الحرّ وليس لأحد أن يجتهد في مسألة رفع الفاعل ونصب المفعول، وكذا هو القانون الفيزيائي حيث قطعية ظهور الشمس كلّ صباح من المشرق، ولا اجتهاد في ذلك. بينما يردُ الشذوذ إلى جانب الدقة، ليؤدي الاثنان وظائف متعدِّدة تتناوب في دفع عجلة العلم والفكر، وفي النظريات الفيزيائية شذوذ يسمح لثغراتٍ ينمو عبرها العلم، مثلما جرى بين نظريات الجاذبية ثم النسبية ثم الكمية، حيث سمحت كلّ واحدة للأخرى بالنشوء عبر ثغرات سابقتها وعبر فرص الشذوذ فيها، فهي على درجة من الانضباط تعطي علميَّة دقيقة، وهي في الوقت ذاته على درجة من الشذوذ تسمح لنموّ فكر ناقد ومن ثم فيه مجال للتطوير والحفز الفكري مثلما هي تصوّر منهجي تفسيري، وهذه معادلة دقيقة بلغتها العلوم التجريبية ولعلَّ النقد الألسني يبلغها أيضاً.

ب - وكما في علاقة الحرية الفكرية والنموذج النظري فإنّ التجارب العلمية توضِح لنا أنّ النظرية تختلف فيما بين نظرية فردية أو نظرية تغييرية، ويشير توماس كون في كتابه **بنية الثورات العلمية**[7] إلى الفارق المعرفي الحادّ بين تاريخ العلم قبل نيوتن وتاريخ العلم ونظرياته بعد نيوتن، حيث كان العلم من قبل ليس سوى اجتهادات نظرية فردية، وأعطى مثالاً على ذلك بالمقولات

(7) توماس كون: **بنية الثورات العلمية 44**، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

حول طبيعة الضوء، حيث لم تشهد فترة ما قبل نيوتن أيّ اتفاق بين العلماء حول هذه الطبيعة، وتعدَّدت الآراء بعدد القائلين بها، ولمّا جاء نيوتن تمكّن من الاستفادة من كلّ ما سَبق وأسَّس لنظرية في علم البصريات الضوئية وحَظِيَ هذا التصوّر بقبولٍ إجماعيّ عام من علماء الطبيعة.

هنا نلمس شرطاً ثالثاً يُضاف إلى شرطَي هوكنج، وهو أن تحظى النظرية المقترحة بقبولٍ عريضٍ من أهل الحقل، ولا تبقى نظرية فردية معزولة، وقبولها العريض يعني أنها قد حقَّقت ثورة في مجال المعرفة وتكون قد حرّرت نموذجاً تصورياً وإجرائياً يثبت مصداقيتها من جهة، ويعزّز قدرتها على التصور المستقبلي في قراءة الملاحظات وافتراض الأمثلة.

– 4 –

نموذج التواتر والشذوذ

وضعنا شروط النظرية في ثلاثة معايير، هي أن تتمكَّن النظرية من توصيف شريحة عريضة من الملاحظات، على أساس (نموذج) له من الدقّة والمصداقية ما يجعل الشذوذ فيه قليلاً، ثم إنّ لهذه النظرية ونموذجها المعتمد قدرة على تقديم تنبؤات دقيقة عن الملاحظات المستقبلية، وهذان شرطان قال بهما هوكنج، ونزيد عليهما ما ورد عند توماس كُون من ضرورة قيام قبول جماعي من نوع ما لهذه النظرية بحيث لا تكون فردية ومنعزلة، وهذا الأخير هو ما يعزِّز مصداقيتها وحوزتها على درجة من البرهنة العلمية، وهي بالتالي ستكون ثورة علمية تغييرية وتكتب

عبر هذا تحوّلاً معرفياً وثقافياً يكون تغييراً نوعياً وذوقياً ومصطلحياً تشيع لغته ومفرداته وأساليبه بين أهل الجيل وأهل المهنة ويكون لها من المريدين والمتأثرين بها أعداداً وأجيالاً، وإن تنوّعت درجات التأثّر ونوعيته. هذه صور لميلاد النظرية واكتسابها لهذا المسمى.

ونأتي الآن لعرض بعض النماذج لما هي نظرية نقدية، ولو أخذنا نموذج (البنية) الذي اعتمدَت عليه النظرية النقدية البنيوية، كأساس نموذج لتفسير الملاحظات النقدية واللغوية، وهو نموذج ثبتت دقّته وتواترت مصداقيته، مع شيء قليل من الشذوذ، وهذا الشذوذ هو ما أتاح لنماذج أخرى في الانبثاق بتحفيز من هذا النموذج، حيث جاءت السيميولوجية لتكون الوجه الآخر للعملة وتتضافر الإشارة الحرة مع مفهوم البنية لتكوين نموذج متعدّد الأطراف، ثم جاءت التشريحية (التفكيكية - في ترجمة أخرى) لتكشف عن ثغرات البنية، ولكن بعد اعتماد هذه البنية وكشفها ثم العمل على تشريحها (تفكيكها). ولقد فرّقت من قبل فيما بين التفكيك والتشريح - (**الخطيئة والتكفير**، ص 50).

وأشير أيضاً إلى نموذج (النسق المُضمَر) وهو النموذج الذي اعتمدت عليه مقولة (النقد الثقافي)، وهو نموذج يعتمد على فكرة البنية ثم كشف طبقات البنية المضمرة لشيء من اللاوعي النصوصي، مع إمكان توسيع البنية النصّية لتشمل بنية الخطاب والبنية الثقافية واللاشعورية لثقافة ما (**النقد الثقافي**، الفصل الثاني: النظرية والمنهج).

هذه أمثلة على النموذج الإجرائي الذي تعتمده النظرية

كأساسٍ للتوصيف والتفسير، وكأساس للتنبؤ المستقبلي للأنساق المفترَض قيامها في المادة المدروسة.

– 5 –

ضد النظرية

في صيف العام 1982 ظهرت مقالة بعنوان (ضد النظرية) كتبها باحثان براغماتيان هما ستيفن ناب وزميله ووتر مايكلز، وقد ظهرت المقالة في مجلة *Critical Inquiry* وهي مقالة أثارت ردوداً كثيرة ومهمّة، وشارك في الردّ عليها والحوار حولها كلّ من ريتشارد رورتي وستانلي فيش وأدينا روزمارين وغيرهم، ولقد ظهرت الحوارات وعددها سبع مقالات في عدد يونيو 1983 من المجلة ذاتها. ومن المهم ملاحظة أنّ الحوار قد جرى من داخل معسكر ما يسمى بالبراغماتيين الجدد، وبالأخصّ رورتي وفيش وناب ومايكلز. ثم ظهر الحوار في كتاب ضمّ هذه المقالات مع مقدِّمة تشرح موضوع الحوار[8]. على أنّ العبارة الحاسمة التي جاءت في مقدّمة الكتاب هي أنّ هذه الحوارات وهي تحمل عنواناً ضد النظرية إلّا أنها من الممكن أن تُعنون بعنوان آخر أو عنوان مصاحِب هو: مع النظرية.

ولا شكّ أنّ قارئ الحوارات سيُدرك أنّ الذين كتبوا ضد النظرية إنما هم يكتبون نقداً للممارسات النقدية التطبيقية التي

(8) كتاب **ضد النظرية** W. J. T. Mitchell: *Against Theory*, pp. 31, 53, 81, 132, The University of Chicago Press, 1982.

مورست تحت مسمى النظرية أو النظرية النقدية، ولم يكتبوا ضد النظرية بذاتها كتصوّر وكمبدأ لتفسير النصوص، ولقد كانت الملاحظات كلها منصبَّة على مقولات نقدية لا يطمئن إليها المعترضون، من مثل التمييز ما بين النية والمعنى، وهل النصّ يحمل نية المؤلف وهل للمؤلف وجود جوهري أم أنّ النص هو الجوهر، والمعنى هو النية، أيّ نية النصّ لا نية المؤلف. وإنْ كانت بعض الأسئلة قد توجَّهت نحو المنظومة التي تقف خلف التطبيقات وتمدّها بالمبادئ الأساسية والأساليب والمشكلات البحثية، غير أنّ هذا اختلط كثيراً بالتطبيقات حتى لم يعُد القارئ يلمس جوهر أسئلة المعترضين على المبدأ النظري ذاته.

ولكي نتصوّر الأمر نأخذ الجدول الذي رسمه محرّر الكتاب، وهو أيضاً محرِّر المجلة، وهو دبليو ميتشل، البروفيسور في جامعة شيكاغو، أستاذ الأدب الإنجليزي، وهو الذي يرى أنّ النقاش، وإن بدا ضدّ النظرية إلّا أنه من الممكن أخذه على أنه مع النظرية، والجدول كالآتي[9]:

(9) **ضد النظرية**، ص 6.

النظرية هي	النظرية ليست
انعكاس	انطباعاً مباشراً
مبادئ جوهرية	ظاهرة سطحية
نماذج، أنظمة، تخطيطات	الأشياء بذاتها
تصوّر ذو بُعد عريض	يقيناً محدود البُعد
ميتافيزيقية	فيزيائية
تأمّلية	حكمة عرفية (تقليدية)
استبطانية	تعليلاً استطرادياً
فكر تجريدي	خبرة حسّية
استنتاجية أو استقرائية	تدليلية (تقريبية)
ما قبلية، ما بعدية	بين/ بين

هذان جدولان يكشفان عن المجال المعرفي الذي تتحرّك فيه النظرية والمجال الذي تنأى بنفسها عنه، ويشير ميتشل إلى الجذر الإغريقي لكلمة (Theory) حيث تُحيل الكلمة إلى معاني من مثل: النظر إلى، التبصّر، التأمّل، مثلما تحيل إلى معاني من مثل: منظَر، مشهد.

وليست الكلمة العربية ببعيدة عن هذه المعاني حيث الجذر (نظر) يحيل إلى التبصّر والتأمّل مثلما تحيل كلمة (نظري) إلى تعميق للرؤية والتبصر والتفكر، وتأتي الإضافة الاصطلاحية (ية) = (نظرية) و(ية) إضافة مصطلحية تعزّز القيمة العلمية التخصصية

للكلمة وتعزّز البُعد الاصطلاحي لها[10].

ولذا نجد في الكلمة العربية ما يجده ميتشل في الكلمة الإنجليزية من إحالتها إلى مستوى دلالي راقٍ -بحسب تعبيره- في مقابل المعنى الداني لكلمة (سمع) حيث الفارق بين الفكري (نظر) والعملي (سمع) وإحالة الأخيرة إلى الثقافة الشفاهية، وإلى القصص والحكايات، في مقابل الإحالة إلى أنظمة التصوّر والتفكير الانتظامي وليس التلقائي والفطري.

على أنّ معارضي (النظرية) سيقولون إنّ ما ينويه المؤلف وما يعنيه هما شيء واحد، وبما إنّ الأمر كذلك فإنّ المرء لن يبحث عن نموذج للتفسير إلّا إذا فشل في كشف هذه العلاقة القطعية بين النية والمعنى، وهذا ما يردّ عليه رورتي بأنه تصوّر يعمل على الربط بين النية والمعنى أو الفصل بينهما، ويرى ذلك خطأ لأنه يقوم على افتراض التفريق ما بين اللغة وفعل القول، وهذا تفريق لا وجود له[11].

وفي قول آخر يردّ جوناثان كرو بالقول إنّ المعارضين يفترضون استحالة قيام تصوّر قبليّ أو تصوّر لاحق لمبادئ تفسير النصوص[12]، وهذا ما قد أشارَ إليه رورتي من أنّ البحث النظري في مبادئ التفسير لا يأخذ خطاً واحداً إذ قد يبدأ المرء من النهاية ليصل للبداية أو العكس، وقد يبدأ من البُعد الميتافيزيقي وينحدر

(10) يلاحظ هنا التساهل في استخدام اللاحقة (ية).
(11) **ضد النظرية**، ص 133.
(12) السابق، ص 53.

إلى الإبستيمولوجيا، أو من علم الدلالة متّجهاً نحو الميتافيزيقا أو نحو علم الأخلاق، وقد تبدأ بها متّجهاً نحو الأول، وهكذا فإنّ التأويل وقواعد التفسير النظرية تشمَل قاعدة عريضة من التصوّرات الكلية من مثل: المعرفي، الحقيقي، الموضوعي، العلمي، المرجعي، المعنى، النية، وهلم جراً[13]، وهذه كلها مباحث في الفلسفة، ويهتم بها الفيلسوف البراغماتي، الذي لن يختلف عنه الناقد النظري حينما يضع النماذج النظرية كأسسٍ للتفسير والتأويل وقراءة النصوص.

على أنّ الحرب ضدّ (النظرية) وممارساتها لا تقف عند معسكر البراغماتيين الجُدد تأييداً أو رفضاً، بل إنها لدى نقّاد الأدب أشرس وأضرى خاصّة لدى النقاد الأكاديميين التقليديين، وعلى رأسهم أبرامز الذي اشتهر بمعاداته للنظرية وأصحابها حتى إنه لم يكتب عنها في معجمه عن مصطلحات النقد الأدبي، وكان يرى أنّ النظرية تؤدي إلى نهاية مغلقة من حيث إنها تسعى إلى وضع نموذج فريد للتطبيق وتجعله قاعدة للتفسير وتصوّر النماذج الكلية للنصوص[14]. وهذا زعم يردّ عليه رورتي -كما وضّحنا- من حيث تنوّع المداخل، وكذلك يردّ عليه التطبيق العملي للنظرية حينما نتصوّر تضافر الدقّة والحرية معاً في تطبيق النموذج، حيث إنّ النموذج هو نموذج تصوّري إجرائي مثله مثل المجهر في المختبر العلمي وليس هو مقولة قطعية في التأويل.

---

(13) **ضد النظرية**، ص 134.

(14) السابق، ص 31.

ويلخّص تيري إيجلتون مواقف المعارضين بأنهم يَصِمُون النظرية بأنها نموذج سري ذو خصوصية مغلقة على فئة خاصة، وأنها نموذج ملغز ومعمى، وأنّ أصحاب النظريات هم أشبه بأهل الفيزياء النووية منهم بأهل الأدب، ويردّ إيجلتون بأن يؤكّد أولاً الحقيقة المرة من أنّ تدريس الأدب لا يدرّب الدارسين على مناهج التحليل، ولا على التفكير النظري، وهذا هو ما يثير الريبة في نفوس هؤلاء الدارسين من النظريات، بما إنها تقوم على تحدّي التصور التقليدي للنصوص، ويؤكّد أنّ النظريات النقدية ليست أكثر تعقيداً من أيّ ممارسة تحليلية علمية، بل إنّ نظريات النقد أسهل من كثير من نظريات العلوم الأخرى، ويُعيد النقاش إلى صدور المعارضين بأنْ يقول إنّ معارضي النظرية إنما هم في الواقع يعارضون نظريات غيرهم بينما يمارسون نظرياتهم الخاصة أو أنهم يعارضون النظريات الجديدة في حين أنهم يركنون إلى نظريات قديمة، كما أشار المنظِّر الاقتصادي كينز من أنّ الاقتصاديين الذين يكرهون النظريات أو يعتقدون أنّ حالهم أحسن من دونها إنّما هم في الحقيقة واقعون في براثن نظريات قديمة تركن إليها نفوسهم[15]، ولقد لاحظ جوناثان كولر أن خصوم النظرية يمارسون نظرية من نوع ما في محاولة رفضهم للنظرية[16]، أي أنك لا ترفض النظرية إلّا بالنظرية.

---

(15) انظر: Terry Eagleton: *Literary Theory*, 7, University of Minnesota Press, 1983.

(16) انظر: Jonathan Culler: *Literary Theory*, 43, Oxford University Press, 1997.

وإن كان بعض خصوم النظرية يردها بحجة أنها تقف كحاجز بين النصّ والقارئ، وهذا ما يسمعه إيجلتون من بعض الطلاب وبعض النقاد، ويردّ عليهم بأننا لن نتمكّن أبداً من فهم النصّ أو تفسيره إلّا عبر نوعٍ من النظريات، مهما كانت بساطة هذه النظريات أو بدائيتها، وإنّ المعارضين إنما يعارضون غيرهم متناسين نظرياتهم الخاصة[17]. ويقول ناقد آخر متّهماً المعارضين بطلب السهولة إنّ الدرس النظري يقف على الثورات الكبرى والتغيّرات النوعية في العلوم ويفلسف تحوّلاتها غير أننا لا نمارس الشيء ذاته مع تغيّرات جذرية تمسّ الخطاب الأدبي والثقافي[18].

من هنا تحتدّ لهجة جوناثان كولر حينما يقول إنّ النظرية ليست مجرد فرضيات، ولا يمكن أن تكون واضحة، فهي تنطوي على منظومة من العوامل ذات التركيب المعقّد في نظامٍ متشابك، وليس من السهل إثباتها أو نفيها. وإذا أخذنا هذا في كامل اعتبارنا فسيكون من الممكن لنا أن نتصوّر مرادنا من مصطلح نظرية.

والنظرية في الدراسات الأدبية -كما يقول- ليست مشروعاً في تفهّم طبيعة الأدب ولا هي أساليب في طرائق دراسته، وإن كانت تتضمّن هذه الأمور بالضرورة، ولكن النظرية جهاز مفهوماتي في التفكير والكتابة، وليست حدوده واضحة المَعالم ولا سهلة

---

(17) إيجلتون viii.

(18) Ralph Cohen: *The Future of Literary Theory*, 7, Routledge, London, 1989.

التحديد، ويُعيد الإشارة هنا إلى مقولة ريتشارد رورتي التي ذكرناها في بداية الورقة[19].

ومن الواضح أنّ كولر يتّفق مع رورتي في أنّ النظرية ليست مبادئ في تفسير النصوص، فحسب، ولكنها تشمل الكتابات ذاتها من مثل كتابات غوته والفلاسفة المحدثين، وإنْ كان الأقرب للتصوّر هو أخذ الجانب المنهجي من النظرية، والذي يضعه كولر في قوله إنّ الأثر الأكبر للنظرية هو في منازعتها للتصوّرات العامة المسلَّم بها حول التصورات العامة عن المعنى وعن الكتابة وعن الأدب وعن التجربة، وكمثال على قوله يضع كولر ثلاثة تساؤلات للنظرية هي:

1 - تتساءل النظرية عن التصوّر العام الذي يعتقد أنّ معنى القول أو النص هو ما يحمله المؤلف في رأسه، أي كما نقول في العربية: إنّ المعنى في بطن الشاعر[20].

2 - وتتساءل النظرية عن التصوّر الذي يرى أنّ للتعبير حقيقة خارجية، أي أنّ حقيقة التعبير تكمُن فيما يحيل إليه من تجربة أو مرجعيات واقعية.

3 - وتتساءل عن التصوّر الذي يرى أنّ الحقيقة هي ما هو موجود في لحظة معينة، كمعطى نصوصي.

---

(19) كولر، ص 5.

(20) سبق لي أن ناقشت ذلك وقلت إن المعنى في بطن القارئ، انظر: **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 1999.

هذه تساؤلات يضعها كولر كمعالم أولية للتصوّر النظري.

وإن كانت هذه المعالم الأولية أساسية وجوهرية كما هو واضح إلّا أنها تؤكّد ما قلناه من علامية المصطلح حينما يعني الشيء وخلافه، وهذا يجعل الأمر أكثر تعقيداً إذ إن النظرية التي يفترض أن تساعدنا على الفهم أولاً ثم التفسير بعد ذلك قد صارت هي مادة للنظر، وصارت موضع جدلٍ علميّ بين المشتغلين، ولا بدّ من الاستعانة بمقولات السيميولوجيا لفكّ هذا المعضل المعرفي، ولعلّ في الرباعية التي وضعها الغزالي مدخلاً لتأسيس التصوّر، وهي رباعية سيميولوجية تحدِّد مسارات التصوّر وتؤسِّس لبنية دلالية تتوافق مع مفهوم الجرجاني حول خصائص العلامة، وهذه الرباعية هي:

1 - الوجود العيني

2 - الوجود الذهني

3 - الوجود اللفظي

4 - الوجود الكتابي

هذه خصائص أربع بها يجري تحديد دلالة العلامة، مثلما نقول عن كلمة شجرة، حيث نقرأها مكتوبة ويترتّب على ذلك أن نتلفظ بها، وهذا يحيلنا إلى تصور ذهني لشجرة ما، وهذا المتصور الذهني هو صورة منطبعة ذهنياً من سابق خبراتنا لما شاهدناه من أشجار مشاهدة حية، ولو أعملنا هذا مع كلمة نظرية قياساً على ما جرى لنا مع كلمة شجرة فإن ما سيحدث هذه المرة هو أننا سنرى الكلمة مكتوبة ثم نتلفّظ بالمكتوب وعلى عكس ما

جرى مع الشجرة فإنّ التلفّظ بكلمة (نظرية) لن يحيلنا إلى تصوّر ذهني دقيق مثلما كان الأمر مع كلمة شجرة، وهنا تبدأ المشاكل التصوّرية، والتي سببها أنّ الوجود الذهني لا يستند إلى وجود عينيّ، على خلاف الأمر مع الشجرة حيث يسارع الوجود العيني على تحديد الصور الذهنية فيجعل الملفوظ والمكتوب قابلاً للتصور المحدّد.

ومن هنا تأتي الخلافات الدلالية حول منظومة المصطلحات ومنظومة المفاهيم المعرفية، وبما إنّ الأمر كذلك فإنّ الخلاف على المعنى الاصطلاحي يصبح أمراً حتمياً ويصبح خاصّية قسرية تلازم المصطلح، وهذا يفتح باباً للجدل ليس له نهاية لأن ليس له مرجعية عينية تحسم أمره، وسينتهي بنا المطاف إلى التسليم بأنّ البحث في النظريات والمقولات والمفاهيم ومعها المصطلحات ليس بحثاً في تحديد معانيها -وإن توهّمنا ذلك- ولكنه بحث في رفض مفاهيم الآخرين وتصوّراتهم لمعاني المصطلحات، وفي الوقت ذاته محاولة لخلق مفهوم خاصّ بنا، وهو مفهوم سيجري رفضه من الآخرين وعدم التسليم به، وفي ذلك يكون تاريخ النظريات بما إنه جدل لا نهائي في الرفض من جهة -أي رفض ما رآه مَن سبقنا- ومن جهة أخرى هو جدل في تقديم أمرٍ سيكون مرفوضاً من غيرنا، وما بين الرفض والرفض ينكتب تاريخ الفكر وتتأسَّس مسيرته، وهذه سيرة سيميولوجية لا بدّ لأيّ مصطلح أن يعيشها ولا بد لأيّ باحث نظري أن يمارسها باطِّراد أزلي وتلك خاصية تجعل المنظومة المفاهيمية منظومة سيميولوجية تعني الشيء وخلافه في آن، لأنها أبداً في حالٍ من الرفض ورفض

الرفض، وهي تاريخ لا ينتهي التعديل والتحوير فيه، وهذا ليس تاريخ المصطلح فحسب، وإنما هو أيضاً ميزته ومصدر ثرائه وإثرائه، وهو ما يجعل المصطلح علامة سيميولوجية حرة ودائمة الحرية.

الفصل الرابع

النظرية بوصفها امرأة

- 1 -

في عام 1992 طرحت باربرا جونسون ورقة بحثية بعنوان (النظرية بوصفها امرأة)، كان ذلك ضمن التجمّع السنوي الذي يقيمه ريفاتير كلّ صيف في نيو هامبشاير، ومذ لاحظت العنوان في برنامج المحاضرات المصاحِبة لحلقات التجمّع، أحسستُ بالحسّ الذي ينتاب كلّ واحد منّا حين تشعر أنّ فكرة تسكن في رأسك وتظلّ ساكتة ولم تتحوّل إلى كلمات تتساقط على لسانك أو على قلمك، ولا شكّ أنّ فكرة كون النظرية أنثى هي فكرة أصلية وجوهرية، غير أنها كانت بحاجة لأن تُقال وستزداد قوة حين تُقال على لسان باحثة لها تاريخ في صناعة النظرية، وهي صاحبة الدور الأبرز في إدخال نظريات جاك دريدا إلى أميركا قبل أن تبلغ مقولاته أيّ مبلغ حاسم في موطنه الأم، ومع صعوبات نظريات دريدا وغرابتها الصادمة حينها إلّا أنّ باربرا جونسون تمكَّنت من ترويض حالات الاستقبال لها، وحقَّقت الانتشار المُذهِل وقتها وما زالت.

كانت باربرا بروفيسورة في هارفارد وناقدة نسوية وكنت على

رغبة كبيرة بالتلاقي معها، وجاءت محاضرتها لتجعل اللقاء أكثر تحدياً وقوة، وفي تلك المحاضرة وقعت طرفتان معبِّرتان، أولاهما بسبب انهماك باربرا في طرح فكرتها واستخدامها ليديها بقوة وبسرعة وهي تستعرض أفكارها حيث جرى أن ضربت كأس الماء الملاصق للطاولة فاندلق الماء على ورق المحاضرة، ولكن الكلمات على الورق استطاعت النجاة من الغرق، وظلّت قابلة للقراءة وإن غرقت الورقات وتصبَّب الماء منها ومن حولها، والموقف الثاني جرى حين بدأ النقاش حيث تتابعت المشاركات وفي إحداها لم تستطع باربرا تمييز مكان الفتاة التي توجّه السؤال وسط حضور كثيف يملأ كافة كراسي المدرج، وحينها سألت: أيّ الشفاه تتكلم (Whose lips are talking)، فرفعت البنت يدها لتحديد مكانها في القاعة، وهذه حالة تقع كثيراً حين تكون على المنصّة ويتسلط الضوء عليك ويبهر عينيك حتى ليحجب عنك الرؤية ويصعُب على عينيك تلمس طريقها بين الحضور لتحدِّد من بين الجَمع شخصاً واحداً يتكلم من بينهم، وتحدث لي كثيراً، لدرجة أنّ أحد الأعزاء في جدّة تخوّف على صحتي ظناً منه أني بلغتُ سناً صرتُ فيها أعشى، وذلك لأني ظللتُ أظهر حيرتي في البحث عن السائل وأين مقرّه في القاعة.

وتظلّ حادثة الكأس المندلق هي الأكثر إثارة للتذكّر، ولعلّ امتهاني لطرح محاضراتي شفاهياً مستعيناً برؤوس أقلام تضبط مسار أفكاري هو ما يخفِّف عندي الخوف من كأس يفسد جوّ المحاضرة.

– 2 –

توفيت باربرا جونسون عام 2009، ويمرّ الآن ربع قرن على محاضرتها تلك، ولكننا لن نغفل اليوم عن معانٍ تصاحب اسمها وتستضيفه لتجمّعنا هذا، فهي امرأة لها باع عميقة في النظريات النقدية الحديثة، ترجمات وبحثاً وتدريساً وتطويراً، وهي امرأة طرحت مقولة (النظرية بوصفها امرأة)، ونحن الآن في جامعة نورة، وهي جامعة نسوية ولقاء اليوم لقاء في النظرية وللنظرية. وهنا تقوم المقارنات النظرية بكلّ قوّتها المعنوية والتساؤلية، وسأطرح بعضاً من أسئلة النظرية في مطلع هذا اللقاء العلمي الذي نتطلّع كلنا أن يكون لقاء في الأسئلة وفي فتح مجالات التحوّل والتوالد والتمدّد.

– 3 –

النظرية بوصفها امرأة تعني أن النظرية هي الأداة المتوخاة لكَسر النسق الفحولي وطرح الأسئلة النقدية على التصوّر المهيمن للأنساق الثقافية التي احتكر الرجل فيها الكتابة وعالم النص، إنتاجاً وتأويلاً. على أنّ تأويل النصّ وتفسيره وصناعة مفاهيمه ظلَّت على مدى قرون توجّه المعنى باتجاه فحولي يتغلّب المعنى الذكوري فيه على أيّ معنى أنثوي، بل تحرف الأنثوي ليكون درجة أقل، في حين أتت النظرية النقدية الألسنية بكلّ توجّهاتها لتُعيد نظام الأسئلة النقدية، وحلّت النظرية تبعاً لهذا محلّ الفلسفة لتكون النظرية هي منطلق السؤال، تبعاً لتحوّل قطب المعاني من كون

الفلسفة أم العلوم لتحلّ اللغة في موقع متقدِّم وتكون هي أم العلوم، بما إنّ اللغة هي الخطاب الفاعل وهي الأداة الصانعة للمعنى الفلسفي، بعد أن كانت الفلسفة هي المعنى الفحولي منذ تولاها أفلاطون، عدوّ المرأة، وطردها من جمهوريته، وظلَّ هذا هو النسق المتعالي للخطاب الفلسفي، حتى جاءت ثورة النظرية النقدية وقلَبَت المعادلات، ودخل السؤال المشاغب والمفكّك والناقد ليخاتل كلّ ما استقرّ من معانٍ. وإن كانت الفلسفة رجلاً يونانياً ضخماً ومتعالياً ويحتكر جمهوريته لطبقة السادة والفحول فإن (النظرية النقدية) هي الثورة المعرفية التي ستتولى إعادة توجيه الأسئلة.

كانت المرأة ثقافياً تمثِّل السؤال المعاكِس المشاغب للرجل، هكذا صورتها الثقافية، وسارت المقولة النسقية بأنّ الرجل كلما كبرت سنّه ازداد حكمة، بينما المرأة إذا كبرت سنّها ازدادت حمقاً، وظلَّت هذه بمثابة جملة ثقافية تُدير النظر باتجاه المرأة، وهنا يأتي المفترق المعرفي لإعادة ترتيب التصورات عبر منهجية نقدية نظرية، تزيح الهيمنة وتصنع نموذجاً للتعدّدية الثقافية، عرقاً وجنساً وطبقة وأعماراً، وسنلاحظ بسهولة كثرة أعداد النساء المبدِعات في زمننا المعاصر، حتى ليكون الرقم في عقود محدّدة أضعاف أضعاف كلّ الأسماء على مدى قرون. وفي الماضي كان عدَد مَن سجَّل التاريخ أسماءهن من النساء لا يتقارب مع أيّ رقم لأعداد الرجال في أيّ مجال، بينما اليوم يكفي أن ننظر في قوائم الأسماء في أيّ مجال وسنرى التنافسية بارزة في الأرقام فيما بين الجنسين، ومثله عدد الأسئلة وعدد درجات الوعي وعدد قيم

المعاني التي استعادت أنفاسها بعد كتمان طويل. وهنا تأتي مقولة (النظرية بوصفها امرأة) لتشير إلى جوهر التغيّر المعرفي في مقام السؤال النقدي وقيمته العلمية وما يفتحه من فضاء في التصورات وإعادة تأويل الخطاب.

- 4 -

سقف النظرية

هل بلغت النظرية سقفها، أم استقامت على السطح...؟!

أن تبلغ السقف يعني أنك وصلت إلى ذروة فضائك، ولم يعُد لك من فضاء أعلى منه، أمّا إن تحوّل السقف إلى سطح فباصرتك سترتفع لفضاءات أعلى ويسندك السطح للترقّي لما هو فوق.

هذا سؤال مرحلي تفرضه الحالة اليوم، ولقد مرَّت النظرية النقدية في العالم العربي على مدى أربعة عقود كلها ثرية في منتوجها البحثي والتطبيقي، وانتعشت النظريات بحيوية فائقة من المحيط إلى الخليج، وانداحت خارطة المعرفة النقدية طاوية الحدود وملغية المركزيات، وصار الخطاب تبعاً لهذا خطاباً في التعدّدية الثقافية وفسيفساء المعرفة، وبلغ ثراء المصطلحات مثله مثل فضاء التطبيقات درجات عالية في الاجتهاد والبحث المتّصل في تطوير الأداة النقدية من جهة وفي طرق كلّ أبواب الأسئلة ومظانّ البحث والتساؤلات.

تلك عقود أربعة شكلت جيلاً من الثراء المنهجي ومدوّنة مكتنزة بالنظريات التي أنتجها النقد الألسني بكلّ تفرعاته وتنوّعاته

وامتداداته، وجاء النقد الثقافي متفرِّعاً عن شجرة النقد الألسني، ليُحدث تحولاً نوعياً من سؤال النص إلى سؤال النسق.

وهذا منجز صنعته المدونة النظرية وأنضَجَه جيل الثراء المعرفي النقدي، والسؤال هنا سيأتي عن مستقبل هذه المدونة.

وهل بلغت المدونة سقفها... أم صنعت سطحاً يمثّل منصة الانطلاق.

هذا سؤال لن يجيب عنه سوى الجيل الجديد من شباب وشابات النظرية النقدية.

هل سيتعامل هذا الجيل بوصفه جيلاً لاحقاً، ويظلّ في صفة اللاحقية...! ويبقى في هذه الحال عند حدّ السقف...

أم سيصعد من فوق السقف وينطلق لما هو أبعد. على أن (الما بعد) صار اليوم هو المصطلح الأخطر والأكثر تحدياً (ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، ما بعد الكولونيالية، ما بعد العولمة).

وهنا أستدعي (لوحة التلقي) كما طرحها هارولد بلوم في ست خطوات هي:

الأولى - حالة الاختيار، وهي الحالة التي يأتي فيها الآتي وقد احتلّه سابق أكبر منه.

الثانية - حالة الميثاق، وفيها يتقبل التالي لسالفه ويتبنى رؤيته.

الثالثة - حالة التنافس، وفيها يجري اختيار مصدر إلهام معادِل لمصدر إلهام السابق.

الرابعة - حالة حلول، وفيها يبرز الآتي كفارس تحرّر ظاهرياً، فيتقدم بهدف تكوين حالة أصيلة.

الخامسة - حالة التفسير، وفيها يقوم التالي بإعادة تقييم السالف.

السادسة - حالة الرؤية الجديدة، وذلك حين يقوم التالي بإعادة ابتكار سالفه، بما إنه بلغ درجة الرؤية الجديدة.

(للعودة إلى هذه اللوحة، أرجو النظر في كتابي **الخطيئة والتكفير**، ص 326).

هذه لوحة رسمها بلوم لحالة الإبداع، وجعل خطّ سير الشاعر هو نموذجها، وهي في حقيقتها ترسم صورة كلّ حالات الإبداع النظري والعملي، وما لم يتمكّن التالي من التدرّج عبر هذا السلم السداسي إلى أن يبلغ الدرجة السادسة فإنه سيظلّ تحت السقف أو عنده، بحسب درجته من هذا السلم السداسي، فقد يبقى عند الدرجة الأولى من السلم، وحتماً فإنه لن يصل إلى مستوى الرؤية الجديدة إلّا إنْ عبَر الدرجات حتى يصل لما بعد السقف، وإن هو صعد إلى السطح فسيصبح مؤهلاً لأن ينطلق نحو كوكبه الخاص الذي سيكون سقفاً أو سطحاً للآتين من بعده.

هنا يأتي سؤال النظرية وموقع الجيل الشاب معها، وليس بخافٍ علينا أنّ مشكلات معرفية عويصة تكشف عن نفسها اليوم، ومنها:

أ - هناك ملاحظة تجري كثيراً وهي أنّ مصطلح جيل الرواد صارَ يتردَّد على أقلام الجيل الشاب بوصف الرواد سقفاً حتى ليتبدى عملياً وكأنه قمّة المطاف المعرفي، وكأنّ أقصى منية الشاب أو الشابة هو بلوغ مستوى نموذجهم الريادي (وهذه جملة سمعها الكثير منّا تتردّد على ألسنة الجيل الشاب معبِّرين أنّ مطمحهم هو

أن يكون الواحد منهم مثل أستاذه، وكأنما هي نسخ مكرَّرة فحسب). وهذا يجرّهم إلى مأزق معرفي يقع في حالة التطبيق إذ يجري التعامل مع المصطلح المستقَى من الرواد وكأنه كتلة صماء هي للخرس أقرب منها للتوالد.

لن يفلح الجيل الشاب مع معترك النظرية ما لم يتمكَّن اللاحق من مسألتين جذريتين ومندمجتين هما امتحان المصطلح ومساءلته من جهة ثم عركه مع التطبيقات من جهة ثانية، فإن لم يحدث هذان معاً فسيتحوّل المصطلح إلى مفردة معجمية ويصبح جزءاً من كتاب في تعريف المصطلحات ويتوقف عن كونه عنصراً منتجاً يُعيد تأويل الخطابات أو يسهم في كشف الأنساق، وحتماً فإنه حينها لن يولد مصطلحات مستجدّة تتحرك مع تحولات الخطاب. ولدينا مثال تاريخي عن البلاغة العربية التي تحوَّلت مع الزمن إلى كتلة صماء حتى قال الشيخ أمين الخولي مقولته الرائدة: (لقد نضجت البلاغة حتى احترقت)، ولن يسلَم المصطلح النقدي والنظرية من الوصول إلى هذه النهاية ما لم يصعَد اللاحقون إلى السطح ويتحررون من السقف، أي يبلغون الدرجة السادسة في لوحة بلوم.

ب - جرت حالة من الانبهار في توصيف النصوص الإبداعية أكثر من تشريحها، ويتمّ في هذا الموقف إطلاق منظومة من المصطلحات على نصّ ماثل بما يشبه تماماً ما قد قيل من قبل عن نصّ غيره، أي أنك تُلبِس هذا الجسد ثوب جسد آخر، وهذه مسألة ملحوظة كثيراً، وكأنّ مجرّد إطلاق المصطلحات تكفي للظنّ بأننا قلنا شيئاً، والحقيقة أنّ هذه حيلة ثقافية خادعة تجعلك تحوّل

المصطلح إلى صفة، وتحوِّل النص المدروس إلى نصّ موصوف، والصفة جاهزة من قبل، والنص جاهز من قبل، ويكون النقد لحظتها جاهزاً من قبل، والنتيجة لن تتجاوز الدرجة الأولى من لوحة بلوم.

ج - يتبدى أنّ مفهوم النص تحوّل إلى مفهوم شكليّ، أي أنّ المفاهيمية النصوصية تحوَّلت لتقف عند مجرد القصيدة بوصفها قطعة مكتوبة أو منطوقة، ذات جسدٍ واحدٍ مكتمل، ويغيب عن البصيرة كونها نصاً بمعنى أنها عنصر من خطاب أو أنها كتلة نسقية، مضمرها أخطر من مكشوفها. وفي هذه الحال فإنّ المصطلح الذي تحوّل إلى صفة لن يفلح في كشف ما وراء النص، وسيبقى النص وكأنه أفق مغلق يحتوي بصيرة الناقد ويتحكّم بلغته وبمستخلصاته.

د - كل هذا بسبب سطوة الخطاب النقدي الريادي وكأنه سقف وليس سطحاً، أي أنّ مصطلحات الرواد ومستخلصاتهم تحوّلت لتصبح هي القدوة وتظلّ قدوة، وهذه حالة (الميثاق) كما في الدرجة الثانية من لوحة بلوم، حيث يتبنى الآتي رؤية السالف ويتماهى معها، أو يكتفي باستعارة مصطلحات السالف الرائد بوصفها (صفات) قابلة للترحُّل من نصّ إلى نص.

ما عرضته هنا هو أمرٌ ملحوظ على الدراسات الشبابية الأخيرة، ولن يتمّ كسر هذه الدائرة المغلقة إلّا بالترقي مع لوحة بلوم، دون التوقف قبل السادسة، وهذا وحده ما سيحول سقف النظرية إلى سطح.

الفصل الخامس

المرأة المسرودة

نموذجان من الحكاية والرواية

- 1 -

حدث في مطلع العصر العباسي تمييز ثقافي خرج به الأعراب من المتن الثقافي وتمّت إحالتهم إلى الهامش، وجرى تفريقٌ تصنيفيّ بين العرب جنساً وثقافة والأعراب من حيث صورتهم الحضارية والإنسانية، وصاروا مادة للتندّر والتظرّف، حتى قال الجاحظ وظرف الأعراب لا يعادله ظرف، وهو بهذا يترجم روح عصره في النظرة والتصنيف، وتردُ صورة الأعراب في المدونات بناء على ذلك بوصفهم مادة للاستطراد، وليسوا متناً، وكمادة للإمتاع بالتحدّث عن أعاجيبهم، ولم يعودوا مادة للجدّ والرسمية الثقافية[1].

ولئن كان التدوين قد أدخل أشياء عديدة من الموروث العربي (الأعرابي)، إلّا أنني سأحصر القول هنا فيما جرى إهماله وتهميشه، لا بمعنى عدم ذكره، وإنما بمعنى النّظر إليه بنظرة التندّر، والتندر هنا مع الوصف بالظرف هو عنوان عريض يحيل

(1) الجهيمان: **أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية**، ص 22، دار أشبال العرب، الرياض، 1986.

إلى ثقافة، وإلى جنس بشريّ له كيانه الخاص وحالته الإنسانية الخاصّة والمختلفة، وهي حالة لم يجرِ أخذها مأخذ الجدّ، ولذا وقع عليها ظلم كبير في الحُكم وفي التصوّر وفي تضييع المختلف في معطاها الثقافي والإبداعي.

وأوّل ملحظ نلحظه هو الباب الذي عقده المبرد في كتابه الكامل حول (تكاذيب الأعراب)، وفيه يورد نصوصاً ذات طابع إبداعي مختلف، فهي ليست شعراً، وليست حكايات، ولكنها جنس أدبي له نظامه الخاص المختلف، ولم يقف المبرد ولا غيره على هذا الجنس الإبداعي، وهو جنس يقوم على التكاذب، لا بمعنى الكذب، كما نعرف الكذب، ولكن فعل التكاذب هو تواطؤ بين اثنين يقومان معاً بإنشاء محادَثة خيالية، لا تأخذ بشروط الصدق والواقع والمنطق، ويشتركان معاً في مباراة مجازية، كلّ واحد منهما يعلم علمَ اليقين أنّ صاحبه غير صادق فيما يقول، وبما إنهما يعرفان اللعبة ويتّفقان على الشروع فيها فلا أحد منهما يخاتل صاحبه بأن يكذب عليه، إنهما يتكاذبان وليسا يكذبان. وهذا تفريق مهم به سنكشف فناً أعرابياً مهملاً وضائعاً، لا هو بالشعر كما نعرف الشعر ولا هو بالحكايات كما نعرف الحكايات. ولكنه فنّ ثالث مختلف. ولقد وقفت على بعض وجوه هذا الفن من قبل[2]، ولن أعيد هنا ما قلت من قبل، غير أنني سأحاول اليوم الربط بين هذا الجنس الأدبي الذي أراه فناً عربياً قد طُمِرَ وأُهمِل، أربط بين

(2) انظر: **القصيدة والنص المضاد**، جماليات الكذب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1994.

هذا الفن وفنون الحكي البدوي (الأعرابي) قاصداً من وراء ذلك السعي إلى التعرّف على ثقافة الصمت من حيث إنّ الصحراء نصّ صامت، لا بمعنى أنها خرساء وإنما بمعنى آخر أكثر تعقيداً وإبداعية. هي هذه السمة التي تجعل الكائن لا يتكلم مع مَقدرته على الكلام، أي أنه يختار الصمت، وليس لأنه عاجز عن الكلام.

– 2 –

يروي عبد الكريم الجهيمان في كتابه (**أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية**، ج 2، ص 11) حكاية بنت السلطان الصامتة، وهي حكاية عن سلطان كان له بنت أثيرة إلى نفسه ويحبّها حباً عميقاً، ولكن البنت حينما كبرت صارت لا تتكلم لا عجزاً عن الكلام، وإنما عزوفاً عنه ورغبة بالصمت، ولا تتكلم إذا تكلّمت إلّا بالحكمة وفصل الخطاب.

وحينما صارت في سنّ الزواج راح أبوها يتطلّع لتزويجها ولذا أعلن في البلد أنّ مَن استطاع أن يجعل البنت تتكلم فهذا هو مهرها وستكون من نصيبه كزوجة له. أما مَن حاول ولم يفلح فإنّ مصيره القتل، وراح شباب البلدة يحاولون متطلّعين لمجد مصاهرة السلطان، غير أنّ المحاولات كلها كانت تبوء بالفشل وجرى قتل المحاولين الفاشلين واحداً تلو الآخر حتى جاء شاب أعلن رغبته في أن يجرِّب حظه ويواجه نصيبه، وكان من عادة السلطان أن يُدخل طالب الزواج على الفتاة في غرفتها ومعه عبد يرقب الوضع ويبلغ السلطان عند الصباح إن كانت الأميرة قد تكلَّمت أم لا، ولحظتها يتمّ قطع رأس الخاطب المُخفِق.

وفي حال الشاب الأخير فإنه دخل مع العبد كالعادة، ومرَّ عليه شطر من الليل وهو يحاول جرّ الأميرة إلى الكلام من دون فائدة، فلما يئس وظنّ بنفسه الهلاك التفت إلى العبد وقال له، ما رأيك في أن تحدِّثني وتسليني في باقي ساعاتي من الحياة فأنا هالك لا محالة، فقال العبد ليس عندي ما أحدثك به، وهنا قال الشاب أنا سأحدِّثك إذن، وراح يقصّ عليه قصة نجّار ماهر خطرت له خاطرة في أن يصنع تمثالاً تتمثل فيه فتاة شابة، وعمل على فكرته بحماس ونهم فلمّا فرغ من صناعة التمثال نظر إليه فرآه آية في الجمال والروعة، وأخذه العجب من تمثاله، وأراد أن يمتحن مدى صدق تصوّره عن روعة تمثاله فعرضه على صديق له صائغ، ولما رآه الصائغ هاله ما رأى من جمال باهر، وعرض أن يعمل للتمثال مجوهرات وحلية تزينه، وهذا زادَ من جمال الصورة وروعتها، وكان للرجلين صديق عابدٌ متزهّد فعرضا عليه التمثال بزينته وكماله، فرأى ما لم يرَهُ من قبل من الجمال والبهاء، وعرض على صاحبيه أن يدعو الله بأن يهبَ الحياة لهذا الكائن الباهر، وهذا ما حدث حيث نفخ الله الروح في التمثال وصار فتاة حية باهرة الحسن والطلعة، وهنا دخل الثلاثة في مجادلة بينهم إذ كلّ واحد يرغب بالفتاة زوجة له، وبدأ كلّ واحد يذكر وجه أحقيته فيها فقال المثّال أنا أحقّ بها لأنه لولا صناعتي لها لما صارت، وقال الصائغ أنا الذي حلَّيتها وجمّلتها بمصاغاتي التي جعلَتها على هذا الجمال، وقال العابد أنا الذي بدعواتي صارت فيها الحياة.

وهنا توجّه الشاب المغامر إلى العبد وسأله: ماذا تقول أنت، مَن الأحق بالبنت...؟ فقال العبد لا أدري فكلّ واحد منهم له

حقّ فيها، وهنا تفاجأ الاثنان بالأميرة تتحرّك وتفتح فمها لتقول إنّ البنت من نصيب العابد فلولا دعوته لبقيت قطعة من خشبٍ جامد.

في هذه اللحظة أخذ العبد سيفه وخرج، وفي الصباح كان السلطان قد هيّأ المشهد لشنق الشاب المغامر كالعادة غير أنّ العبد فاجأ سيده بالخبر العجيب بأنّ البنت قد نطقت، ولم يصدِّق السلطان بكلام العبد، وقرَّر أن يؤجل الأمر لليلة أخرى من باب التأكّد، وأسندَ المهمة هذه المرة إلى ابنه شقيق البنت، وهكذا وجد الشاب المغامر نفسه في موقف متكرِّر يُماثل ليلته الماضية، فالأميرة لا تتكلم وهو جالس يائساً ومحتاراً، وجهه في وجه الأمير أخيها، وهنا عرض على الأمير أن يحادثه ويسلّي ساعاته الأخيرة غير أنّ الأمير قال له أنت وشأنك ورفض التحدّث معه، فقال الشاب أنا أحدِّثك إذن، وراح يقصّ عليه قصة رجل له ثلاث بنات وولد ذكر، ومات الرجل وبقي الأربعة مع أمهم حتى كبروا وصار البنات في سنّ الزواج غير أنّ لا أزواج في الأفق ممّا جعل الجميع في حال قلق وهمّ، وصمَّم الولد على تزويج أخواته من أيّ كائن يطلبهن للزواج، وفي يوم من الأيام تقدَّم ذئب من الذئاب للزواج من الكبرى فوافَق أهلها ووافَقت معهم، ولما صارَ الذئب صهراً لهم جلب إليهم زوجين آخرين أحدهما نسر والآخر حوت، وعاش البنات مع أزواجهن في خير وهناء، حتى جاء يوم ذهب فيه الولد مع أمه لزيارة أرحامهم في مواطنهم، وفرح الجميع بهذا التلاقي، ولم يكن لدى الحوت ما يقدِّمه لضيفه سوى صندوقٍ صادَه الحوت في البحر ولا يدري ما فيه وأعطاه الحوت لرحيمه وأوصاه ألّا يفتحه إلّا في مكان مغلق خشية أن يكون ما في داخله

شيء يطير فيفرّ حينئذٍ إذ لا يعلم أحد ما في جوف الصندوق، غير أنّ الرجل لم يستطِع أن يكبح رغبته في معرفة ما في الصندوق، وفتحه وهو يسير في الصحراء وهاله أنّ عموداً من الدخان طار إلى عنان السماء وترك له الصندوق خالياً، وهنا عاد الرجل إلى الحوت وقال له ما حدث، واجتمع الأصهار كلهم لمناقشة الموضوع، فقال النسر إنْ كان الذي طار ما زال في الجو فأنا آتي به، وقال الذئب إن كان قد نزل إلى البر فأنا آتي به، وتكفَّل الحوت بالبحر إن كان الذي طار قد عاد إلى البحر، وراح الثلاثة كلّ يجوب عالمه، حتى جاءهم الحوت ومعه فتاة آية في الجمال والبهاء، وكانت محبوسة في الصندوق، وطارت منه، وهنا هبّ الشاب فرحاً بها وطلبها لنفسه غير أنّ النسر والذئب والحوت دخلوا في المجادلة كلّ يريدها لنفسه، وادّعى الرجل بأنه الأحق بها لأنها هديته من الحوت، غير أنّ الحوت قال للرجل لقد فرَّطت فيها بتسرّعك، ولذا سقط حقّك، وردّ الذئب والنسر مطالبين بها لدورِ كلّ واحد منهما في محاصرتها جواً وبراً حتى ألجآها إلى البحر فصادَها الحوت ولولا فعلهما لظلَّت بين الجو والبر بعيداً عن البحر، وهنا نظر الشاب المغامر إلى الأمير سائلاً إياه أن يفتي في هذه القضية ومَن الأحق بأخذ فتاة الصندوق، ولم يجد الأمير جواباً، وهنا تحركت الأميرة الصامتة وقالت البنت من نصيب الحوت لأنه هو الذي اصطادها والصيد لصائده لا لمنفره. وهنا فعل الأمير ما فعله العبد من قبل حيث خرج وترك المكان، وفي الصباح أبلغ أباه بما حدث غير أنّ الأب لم يصدِّق أن ابنته تكلمت، وأصرّ أن يرى بنفسه، وهكذا ففي الليلة الثالثة وجد

الشاب نفسه أمام السلطان متأبِّطاً سيفه ينظر إليه بعيون التربّص والتوعّد، ومرّ ليل الفتى ولم تنطق الأميرة، وتجرّأ الشاب وطلب من السلطان الإذن له ليحدِّثه ويسلي ساعات اللقاء حتى يأتي الصباح وما فيه من موت صارَ محققاً، وشرع الفتى يحدِّث السلطان عن قصة رجل له ثلاثة أبناء وعنده ابنة أخيه التي صار راعياً لها بعد وفاة والدها، وكانت فتاة آية في الجمال والأخلاق، ولما صارت في سنّ الزواج لم يشأ الأب أن يزوِّجها لأيٍّ من أولاده إلّا لمَن يثبت أحقيته فيها أكثر من أخويه، وترك لهم حريتهم في السفر كي يبحثوا عن الأسباب التي بها يظفرون بابنة العم، وأعطى كلّ واحد منهم ألف دينار، ووصلوا إلى بلد غريب وهنا رأى الولد الكبير رجلاً يعرض بساطاً للبيع وقد غالى في سعره وطلب فيه ألف دينار بينما أسعار مثله لا تتجاوز درهمين، وتعجَّب الولد من ذلك حتى عرف أن للبساط ميزة تخصّه وأنه بساط طيار، فراح واشتراه بما معه من مال، وكذا راح الولد الأوسط في اليوم التالي ورأى مرآة يطلب فيها صاحبها أكثر ممّا هو معهود في سعرها، ولمّا علم أن للمرآة ميزة هي أنها تكشف لصاحبها ما يتمنى أن يراه بمجرد أن يمسح عليها فتعكس له صورة المطلوب مهما بعدت به الديار، فاشتراها بألف دينار، وكان نصيب الولد الصغير أن وجد فنجال قهوة اشتراه بألف دينار لأنّ لهذا الفنجال خاصية هي أنه ما وضعت فيه شيئاً إلّا وتحول إلى دواء لأيّ مرض كان.

وجلس الأولاد الثلاثة يتحادثون فيما اشتروه من غرائب، ويتساءلون إن كان أيّ منهم سيُثير اهتمام ابنة عمه بهديته لها

فيكسبها زوجة له، وبينما هم كذلك طرأ على أحدهم فكرة وقال لمَ لا ننظر في المرآة إلى ابنة عمّنا ونتمتّع بطلعة وجهها البهية لتؤنس غربتنا وتفرح قلوبنا! وهنا راح الولد الأوسط وَجَلا سطح المرآة بيده مرتين حتى تكشَّف له المنظر من بعيد وصار الجميع ينظرون إلى صورة ابنة عمهم، وما هالهم إلّا أن رأوها تتقلب على جنبيها وتصرخ من ألم انتابها وكانت تُحتضر وعلى وشك أن تموت، وأصابهم الرعب من هذا الذي يجري لابنة عمهم، وتذكّروا البساط الطائر وما كان من الولد الكبير إلّا أن فردَ بساطه وطاروا إليها، ولمّا وصلوا أخذ الولد الصغير فنجال القهوة الذي معه ووضع فيه ماء تحوَّل إلى دواء سقاه البنت فشفيت في الحال.

وهنا جاءت المشكلة فالبنت لمن، حيث قال الولد الكبير إنه لولا بساطه لما وصلوا إلى ابنة عمهم في الوقت المناسب لإنقاذها من الموت، وقال الأوسط إنه لولا مرآته لما علموا أصلاً بوضعها، وقال الصغير إنه لولا دواؤه لماتت البنت، وهنا توجّه الشاب المغامر إلى السلطان وسأله أن يحكم في المسألة ومَن يستحق البنت، ولكن السلطان لم يعرف جواباً للسؤال، وهنا تحرَّكت البنت الصامتة لتقول إنّ الولد الصغير هو الأحق بها لأنه لولا فنجاله لما أفادت المرآة ولا البساط، وهذا أنهى الحكاية بزواج الشاب المغامر الذي على يده تكلمت البنت.

* * *

إذا قرأنا هذه الحكاية تحضُر في أذهاننا حكايات أخر أبرزها ألف ليلة وليلة، مثلما تحضر حكاية بجماليون، وهذا هو هدفي من استدعاء هذه الحكاية، لكي أضع المدينة وثقافتها في محاكّة مع

ثقافة البادية ولغة الصحراء، من أجل التعرّف على المنسي والمهمَّش الثقافي بوصف الصحراء والأعراب علامات ثقافية لمّا تزَل في حال النسيان وما هي سوى هامش يلحق بالمتن الثقافي المدني، كما سنوضح فيما يلي من قول.

– 3 –

في ألف ليلة وليلة[3] كان النصّ نصاً مدنياً يحتكم إلى شروط المدينة وثقافتها التي تعتمد على صفتين مركزيّتين، إحداهما صفة الذكورية، والأخرى التراتب الطبقي بين الفئات، والمرأة فيها جارية وجسد شهواني، وهذه عقدة النص في ألف ليلة وليلة بما إنه نصّ مدني، ومنذ الأصل جرى التمييز فيما بين مفهومَي الحب والعشق في البادية والمدينة، وأورد الأصمعي روايات تشير إلى هذا التفريق، حيث الحب البدوي حبّ إنساني بين كائنين متساويين، بينما العشق في المدينة بين سيد وجارية، وغايته شبقية وقتية[4].

ونستطيع أن نرى[5] صفات المرأة في حكايتنا هذه حيث تبدو حكيمة لا تنطق إلّا بالحكمة، وإذا لم تكُن الحكمة صمتت، وهذا يقابل صفة المرأة الثرثارة في ثقافة المدينة[6]، وكذا الحمقاء كما

(3) عن ذلك انظر: **المرأة واللغة**، تدوين الأنوثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 1997.
(4) **ثقافة الوهم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 1998.
(5) الجهيمان: **أساطير شعبية**، ص 56.
(6) المرجع نفسه، ص 67.

تصفها المدونات المدنية، فالمرأة في الحكاية عقل وحكمة وهي سيدة ذاتها، وهي مطلوبة ويسعى الرجل إليها بكلّ ما يملك من حبّ وتطلّع وتعب[7].

وهذا يتوافق مع الحب كما نجده في قصص العشاق في البادية حيث تأتي المحبة بوصفها حكاية إنسانية تشتبك فيها النفوس، ويتّضح الفارق بين البادية والمدينة حينما نستعرض الحب المدني ونأخذ مثالاً عليه رواية **وردة** لصنع الله إبراهيم[8] وهي رواية صحراوية ولكنها كُتبت بروح الثقافة المدنية -كما سنوضح هنا-.

- 4 -

الحب المدني

لئن كنّا أخذنا نموذجاً من الحكايات عن المرأة مسرودة فإنّ الرواية الحديثة تضع المرأة في صيغٍ متنوّعة بوصفها مصدراً ثرياً للسرد، وسأعطي هنا نموذجاً من روايةٍ **وردة** لصنع الله إبراهيم، ووردة هو اسم المرأة المسرودة في النص.

وتتداعى ذهنياً رواية **اسم الوردة** لأمبرتو إيكو[9] مع رواية **وردة** لصنع الله إبراهيم، فكلّ من الروايتين تقوم على شريحة

---

(7) الجهيمان: **أساطير شعبية**، ص 90.

(8) صنع الله إبراهيم: **وردة**، دار المستقبل العربي، القاهرة، 200.

(9) أمبرتو إيكو: **اسم الوردة**، ت. أحمد الصميعي، دار التركي للنشر، تونس، 1991.

بشرية تعيش بحسب الشرط النسقي المرتسم لها ذهنياً بوصفه القانون الكوني الذي لا تنتظم الحياة إلّا بترسّمه وتمثُّله.

ومع ما بين النموذجين من فروق إلّا أنها فروق سطحية، إذ إن المشترك النسقي واحد، فنحن في الروايتين معاً أمام شريحة بشرية وجدت نفسها تعيش عيشاً مشروطاً ومقنناً، ومع هذه الشرطية الصارمة فإنّ أعضاء الجماعة ترى بصدق ورضا أنّ هذا المعاش هو المعاش الصحيح، وأنّ ما عداه خطأ، ولذا فالآخرون في رواية أمبرتو إيكو كفار، وهم في رواية صنع الله إبراهيم خونة، أي كفار في الوطنية.

ومع أنني سأركِّز كلامي على رواية إبراهيم، إلّا أنني سأقف وقفة على رواية إيكو، وأعود بعد ذلك لشبك الموضوع مع سؤال الأنساق الثقافية، ومسعى قراءة النسق الثقافي العربي، معتمداً على المنهجية النقدية، كما عرضتها في كتابي **النقد الثقافي** ونظرية النسق المضمَر، كما هي موضحة هناك.

تقوم رواية **اسم الوردة** على لغز الكتاب المسموم، وهو كتاب سري مخبوء في مكتبة الدير، وكلّ مَن مدّ يده إليه انتهى ميتاً، وتدور أحداث الرواية حول البحث عن سرّ هذا الموت، وفي غمرة البحث تتكشّف قيم الحياة بنسقها النظري الصارم، فحياة الناس في هذا الدير مرسومة بدقّة مفرطة تضبط كلّ التفاصيل وتحدِّد لكلّ شخص أسلوب معاشه ونمط تفكيره. والدير يتكون من فئة بشرية كلهم رجال، ولا نساء أو صبيان بينهم، ويمنع على أهل القرية المجاورة الاختلاط بهم، بما إنهم آخرون، وكلّ الآخرين كفار، وكلّ فكر آخر هو فكرٌ كافر.

في هذه البيئة النسقية يتحكّم قانون الآباء، والسلطة الأبوية وحدها هي ما يحدّد صحة التأويل. ولا شيء خارج السلطة التأويلية للآباء -**اسم الوردة**، ص 267-.

ولكن مَن هؤلاء الآباء المتحكمون بالتأويل.. أَوَليسوا أفراداً لا يختلفون عن الحاضرين في بيئة الرواية والخاضعين لتلك السلطة...؟ كيف ملكوا، وهم أفراد، سلطة تفوق ما يملكه بطل الرواية والمفتش، ولدى الاثنين رغبة في كسر هذا التسلّط ولهما من العقل ما يؤهلهما لهذا، ومع ذلك لا حيلة لهم غير الانصياع التام لهذه السلطة...؟!

الحق أنّ مَن تسميهم الرواية بالآباء وتنسب إليهم ملكية التأويل ما كانوا قط سوى أفراد انصاعوا لسلطة التأويل، ولم يقوموا هم كأفرادٍ بإبداع التأويل. وكلمة الآباء ما هي إلّا تسمية مجازية يتخفّى النسق خلفها ليجري تمرير القيم النسقية عبر تلبيسها لباس العراقة والأصالة والخبرة الأولى المجربة، وهذه صفات تعطي النسق قيمة في الترسخ حتى ليظهر الإنسان أمامه وكأنّ الوجود قد تحدَّدت معالمه منذ الأزل، ولم يعُد هناك مجال لمستزيد. وكما هو الشأن في مقولة (ما ترك الأول للآخر شيئاً) فقد نصّ ابن المقفع على أنّ الأوائل كفونا مؤونة التفكّر والتدبّر، وأن غاية ما نملكه هو أن نحفظ حكمة الأوائل. والأوائل عند ابن المقفع لا بد أن تشمل الهند وفارس إضافة إلى العرب.

فيما بين مفهوم الآباء والأوائل تتكشَّف هلامية المقولة وغيبيتها، وهي هلامية منعت الإنسانية قروناً عديدة من التقدّم، وهو معنى تكشَّف بعد أن عبَرت الحضارة البشرية مسافات مهُولة

من التقدّم بعد أن تخلَّصت من سلطة التأويل الأوائلية والأبوية، وصارت ترى أنّ الأخير لن يترك للأول شيئاً.

لم يكن الآباء سوى أفرادٍ خضعوا لسلطة النسق وظهر الأمر وكأنما هم صنّاع الأنساق وليس العكس. وسمة الخضوع هي السمة الأولى للمريد أول ما يريد، ثم إذا ما صار معلماً فهو يصير معلما ثانياً أو ثالثاً ليس أولاً، إذ هناك دائماً أوّلُ ما. ثم إنّ هذا الأول دائماً صحيح وصادق بالضرورة.

يلعب التسليم دوره في ترسيخ النسق، ولا سبيل للأفراد لمواجهة المسلَّمة التاريخية، إلّا في حالة واحدة حينما تنشأ مصلحة جديدة ذات إلحاح نفعي فعّال، وهذا هو الأمر الوحيد الذي يحدث فتنة تتحدّى راحة النسق، وفي حالة رواية **اسم الوردة** صار هذا حينما احتاجت الكنيسة للاحتفاظ بممتلكات مادية ضخمة جاء معها التأويل الأبوي ليقع في مشكلة حول جواز التملّك، وانسحب السؤال إلى الأوائل وهل كان المسيح عيسى عليه السلام يملك الثوب الذي على جسده؟ فإنْ كان الجواب نعم فهذا معناه جواز التملك وحينئذٍ يجوز للكنيسة أن تملك ما تشاء من كنوز وخزائن، هذه بدعة وهرطقة تهزّ سكون النسق ويسيل بسببها دم كثير، بسبب قيام رأي آخر رأى عدم جواز التملك. غير أنّ المصلحة تنتصر أخيراً. وهنا يتراجع الأوائل وتحلّ سلطة أخرى محلّ السلطة الأولى لتتغيّر مسيرة النسق ويتأسَّس وجه جديد للنص.

والنسق ليس لغزاً وليس قيمة هلامية، إنه منظومة من القيم

المتشابكة، كانوا في القديم يسمونه (الأوائل) وعند إيكو هي (الآباء)، وهي ليست أوائل ولا آباء، فالأوائل والآباء كانوا واقعين تحت سلطة الأنساق مثلما هم المتأخرون والأبناء.

– 5 –

ينجح صنع الله إبراهيم، كعادته في كلّ رواية من رواياته، في أن يقدِّم لنا نموذجاً بشرياً يصنعه من مزيج نصوصيّ يجمع ما بين الخيالي والوثائقي، وفي روايته **وردة** يقدِّم لنا سيرة حيّة لحركة النسق الثقافي المتحكّم في حياة الناس عبر سرده لحكاية البنت المناضلة (وردة) وهذا اسمها الحركيّ والرمزي، وهي فتاة ظفارية آمنت بالنضال كوسيلة للتغيير، ودخلت مع أخيها وآخرين في تنظيم ثوري سرّي ابتدأ في القاهرة الناصرية وبيروت ثم تكلَّل بالانتقال إلى الميدان العملي الثوري في ظفار، حيث تولّت وردة قيادة أحد الفرق وكانت هي المسؤولة عن فرقتها، وأخذت تربيهم وتعلِّمهم أخلاق الثورة وآداب العمل والدقة في المواعيد والسرية والاحتراز وتوفير المأكل والدواء والحرص على حياة الثائر لندرة الرجال.

كانت تتعامل مع رجال تأمرهم وتوجِّههم وهي المرأة الفتاة الوحيدة في وسط الوحشة والظلمات.

لم تكن الثورة ضد النظام السياسي فحسب، ولكنها أيضاً ضدّ النسق الثقافي للمجتمع الذي لم يتعوّد على الانضباط ولا على قيم العمل والتوفير والسرية، والأدهى من ذلك أن يسلِّم هذا المجتمع الذكوري التقليدي المحافِظ لقيادة المرأة.

مرَّت أحداث الرواية ووردة تعبُر الحياة من مأزق إلى مأزق،

مآزق مع السلطة وأعوانها ومآزق مع المجتمع الذكوري وطبقياته. وكانت تحقّق انتصارات تتوالى مع مآزقها وأثبتت قدرة فائقة في مواجهة الطوارئ وفي فهم لغة الأحداث، ممّا كان يوحي بشيء من الانتصار الجديد ضدّ حركة النسق الثقافي وليس ضد الطغيان السياسي فحسب.

غير أنّ العبرة بالخواتم، والخاتمة هي لحظة الامتحان الحقيقية للنسق، وهي خاتمة تكشف عن قدرة النسق على الانتصار وإعادة النظام لحركة الثقافة، كما تحدَّدت منذ قرون.

تنتهي الرواية حينما يلتقي يعرب، شقيق وردة، مع أخته في اليمن، ويتّفقان على أنّ الثورة قد وصلت إلى طريق مسدود، وأنّ العمل السياسي هو الحلّ، ويقرران مع رفاقهما العودة إلى العاصمة سراً عبر الصحراء من أجل القيام بحركة توعية سياسية للشعب، بعد أن أدركا عدم جدوى العمل العسكري.

وهناك وفي نقطة نائية من صحراء الربع الخالي يتآمر يعرب مع آخرين ويسرقون المؤونة والماء ويهربون في الليل تاركين وردة، وهي حاملٌ بطفلة في جوفها، وليس معها في هذه المتاهة الصحراوية سوى والد الجنين، وبعيرٍ أجرب وقربة ماء ناشفة.

لقد تركها يعرب لتموت في الصحراء. ولكي يخلص منها.

هذه هي نهاية المطاف الثوري، حيث يتخلَّص الرجل من أخته، وهي ليست مجرّد أخت، كما أنه هو ليس مجرَّد أخ.

نحن هنا أمام نهاية نسقية، إذ إننا نشهد مرة أخرى أحد مظاهر الوأد التقليدي، والفاعل هنا هو النسق الثقافي الذي ينتصر

لنسقيته عبر هروب الثوار واحداً تلو الآخر باتجاه المعسكر الآخر، معسكر السلطة المنتصرة، مع ما في ذلك من إغراء مادي ووظيفي، وهنا تتهشّم القيم والشعارات حيث لم تكن القيم سوى ثورةٍ ضدّ النسق، ولم يكُن النسق ليسلِّم لهذا التغيير الضخم في نظامه. وأوّل ضحية يجب على النّسق أن ينتقم منها هي المرأة التي عبرها جرى تحدّي كلّ قيم النسق وأشدّ هذه القيم رسوخاً، ومن هنا تكرَّرت عملية الوأد ومن قِبَل الأخ الشقيق، الذي لم يكتفِ بوأد أخته فحسب، ولكنه أيضاً انتهى بتمزيق مذكّراتها.

كانت المذكّرات رواية تحكي قصة الثورة ويوميات أحداثها، وهي نصّ مضاد يفضح ويكشف، ولو بقيت لكانت شهادة ضد هؤلاء الذين سقطوا في امتحان المُثُل والقيم الثورية. ولذا كان لا بد من تمزيق هذه الشهادة ووأد أثرها كما تمّ وأد وردة على يد أخيها، وليّها.

كانت الرواية تسير في مسارها مسجّلة حركة الثورة وحركة النسق في مواجهة الثورة، وفي هذا الصدد جرى عرض حادثة المكتب السياسي في عدن، حيث أحداث 9 يناير 1986 حينما أشهَرَ الرفاق أسلحتهم في وجوه بعضهم البعض، وهي لحظة يسجِّل النسق فيها أوضح انتصاراته، حينما تتهشّم المُثُل على أرض النسق.

لقد حدَّدنا مفهوم النسق، كما نعنيه هنا من قبل، وقلنا إنّ النسق الثقافي المتحكِّم يقوم على منظومة من السِّمات بما إنه نسق فحوليّ تصنَّع أولاً في المطبخ الشعري لينتقل ويتغلغل في الخطابات الأخرى وفي السلوك.

والنسق ذو صفة أحادية قطعية، يعتمد على تضخّم الأنا ومناوأة الآخر وعلى اللاواقعية واللامنطقية، بما إنه نسق مجازي، وهو قطعي وفرداني، وبما إنه في الأصل هو الفحل الشعري فقد تحوَّل ليصبح الفحل الاجتماعي والسياسي وكما صار الفحل شعرياً صار الطاغية سياسياً واجتماعياً وظلّت الثقافة تتغذى بهذا النموذج وتغذي به الآخرين عبر شعرنة الذات والقيم والرؤية.

* * *

حينما نتكلم عن رواية **وردة** لصنع الله إبراهيم ونأخذ منها النموذج النسقي لفئة ثورية/ مثالية تتحوّل بعد ذلك إلى أفراد ذوي سلوك مناقِض لمنطق الثورة ومثلها، فإننا سنتذكَّر كلّ التنظيمات الثورية القريبة من ذاكرتنا، كلّ تلك التنظيمات التي اتَّخذت لنفسها منظومة من القيم، ما تلبث أن تنقلب عليها ويتساوى في ذلك التنظيمات الماركسية والقومية مع الدينية، وصراعات الأحزاب العربية من شيوعية مع بعثية، وبعضها مع بعض، وكذا انقلاباتهم على بعضهم وتجيير القيم إلى الذات بدلاً من القيم المثالية الموضوعية، وتحوّل الوطنية والحرية والثورة إلى مفردات ذات إحالات فردية ومرجعيتها إلى الفحل المسيطر وليس إلى قيم الجماعة، وهو أمر نجده عند التنظيمات التي تسمَّت باسم الدين، ومثال أفغانستان ماثل أمامنا حيث انقلب الرفاق على بعضهم وتطاحنوا محوِّلين كلّ قيمهم إلى قيم ذاتية نسقية تلغي الآخر وتنفي التعدّد وتحتكر السلطة، بحركة فحولية واضحة.

هذا كله يعني أننا أمام نسق مضمر واحد يتحكّم بالجميع مع كلّ الفروق الشكلية بينهم. وهذا هو في عرفي نسق الشعرنة، حيث

ينتقل نسق الفحل الشعري ليكون هو النموذج الاجتماعي والسياسي، وهو كما شرحت في كتابي (**النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**) نسق تشكّل منذ القدم وما زال يتحكّم فينا غير واعين به وغير متمعِّنين فيه.

الفصل السادس

لماذا النقد الثقافي...!!

- 1 -

لماذا النقد الثقافي...؟

وهل هو بديل فعلي عن النقد الأدبي...؟

وهل الشعرنة لا السياسة -أو السيسنة- هي النسق المهيمن...؟

هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل...؟

أو لا تكون مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة...؟

هذه أسئلة ما زلت أسمعها من أناس هم من أهل المهنة، مهنة النقد، وأهل الصنعة، ممّا يجعلها أسئلة مصيرية بها تتقرّر وجاهة المشروع عبر كشف وظيفيته، وكما نعرف من الفيزياء وعلوم الطبيعة فإنّ العضو الزائد الذي لا وظيفة له يصبح عضواً دودياً يُستأصل أو يخمد في حال كمون أبدية.

ولنبدأ الحكاية من آخرها، حيث لا نملك إلّا أن ننسب النقد الأدبي إلى الأدب، وفي المقابل فإننا سننسب النقد الثقافي إلى

الثقافة. وهذه لعبة ساذجة ولا شك، إنْ نحن وقفنا عند هذا الحدّ الذي هو أشبه بتفسير الماء بعد الجهد بالماء.

ولكن المسألة ستتعقد لو جرّبنا أن نسأل أنفسنا عمّا نقصده بمصطلح أدب ومصطلح ثقافة. وهما مصطلحان نجنح كثيراً إلى الجزم بأننا نعرفهما ولا نحتاج إلى تعريفهما. ونرى أنهما من الوضوح لدرجة لا يحتاجان معها إلى تعريف. غير أنّ أيّ دارس للأدب وأيّ دارس للثقافة يعي أنّ الأمر أكثر تعقيداً ممّا توحي به الانطباعات الأولية. وما من أحد إلّا ولديه تعريف من نوع ما لكلّ واحد من المصطلحين، غير أنّ المعضل يبدأ حينما نجرِّب البحث عن تعريفٍ مُجمع عليه. وبما إننا لن نجد تعريفاً واحداً يتفق عليه الجميع، من أهل المهنة تحديداً، فهذا معناه أننا أمام مفهوم متعدِّد الوجوه ومتعدِّد الاحتمالات، وهو لهذا مفهوم مفتوح وحر، بل هو زئبقي وغير قابل للثبات. وها نحن من زمن أرسطو ونقاد العرب إلى زمن ياكوبسون ونحن في الحيرة ذاتها في تعريف (الأدبية) كما أننا منذ الأزل وإلى زمن غرامشي وفوكو وكيرتز ونحن مع مصطلح (ثقافة) في كرٍّ وفرّ حول تحديد ما نقصده بهذا المصطلح.

ولا شك أنّ هناك رابطاً وثيقاً بين النقد الأدبي والفلسفة منذ جمع بينهما المعلم الأول في التنظير وإلى اليوم حيث يقول كولر بحلول النقد الأدبي محلّ الفلسفة ثم حلول (النظرية) كعلم ومقولة محلّ الكل[1].

---

(1) عن مقولة كولر هذه انظر، عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية**، ص 59، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، 1998.

وإذا كان الرابط بين النظرية النقدية والفلسفة أزلياً فإنّنا هنا أمام منشّط نظري معرفي فكري، ولسنا أمام منشّط تذوّقي بلاغي جمالي خالٍ من تعقيدات الفلسفة وهرطقاتها.

وحينما أقول هذا فإنني أشير بوضوح إلى ما نجنح إليه عربياً من كرهٍ موروث ومترسِّخ للفلسفة، يبلغ حدّ التحريم أحياناً، والنفور الاجتماعي أحياناً أخرى حتى صارت كلمة: لا تتفلسف علينا، شتيمة يوصم بها مَن يلعب لعبة الجدل الفلسفي. وصارت كلمة الفلسفة، اجتماعياً، مسبّة يجتهد المرء في نفيها عن نفسه.

ولقد أشار الجاحظ إلى تميّز العرب في البديهة واحتفائهم بها، في مقابل التروي والتفكّر[2]. والاحتفاء بالبديهة هنا يعني حبّنا للبليغ الصاعق، والكلمة الساجعة المسجوعة، حتى لقد صاروا يطربون للأجوبة المسكتة، أكثر من طربهم للقول المحفّز، واخترع كتّاب السلاطين فنّ التواقيع، الذي هو خطاب في الإسكات ولجم الناس.

هذا ما يشير إلى مكبوت نسقي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما نسمّيه في العرف العام بالأدب. وذلك أنّ الأدب هو فن القول البليغ الأول، ويأتي الشعر على رأسه حيث يأتي الشاعر الفحل الذي يعلو بمقدار قدرته على إسكات الآخرين ولجمهم. ويعلو بمقدار قدرته على الارتجال البلاغي الخلاب عاطفياً، بغضّ النظر عن وجاهته الفكرية. حتى لقد استهزأ البحتري بالمنطق والفكر

(2) **البيان والتبيين** 1/ 21، تحقيق فوزي العطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، 1968.

واسترشد بامرئ القيس الذي ما كان يعنيه من المنطق والفلسفة شيء. ولا شك أنّ تسمية شعراء الروية بعبيد الشعر هي تسمية ذات بُعد نسقي.

إذا قلنا هذا بوجهيه أي كون النقد الأدبي مرتبطاً عضوياً بالفلسفة، تاريخياً وإجرائياً، وفي الوجه الآخر فإنّ الحسّ العربي النسقي حسّ ينفر من التنظير الفلسفي ويطرب لما هو بلاغي، إذا قلنا هذا فإنّ المعضل سيتكشّف بشكلٍ جلي، وهو أنّ النقد الأدبي في الثقافة العربية يعيش بين مزدوجتين لم تنكسرا قط.

أي أنه وليد فلسفي احتضنته البلاغة كأمّ مرضعة ثم صارت هذه الأم المرضعة أماً بديلاً عن الأم الطبيعية. كحال الطفل يولد من أمّ وتربيه أخرى غير الأم الرحم.

هذا جعل النقد الأدبي فناً في البلاغة، ولقد كانت البلاغة هي الأصل التكويني للنقد الأدبي عربياً، وإن جرى تطوير الأدوات النقدية مع الزمن ومع الرواد ومع المدارس ومع ضروب التبادل المعرفي المتنوعة، إلّا أنّ الغاية القصوى للنقد ظلّت هي الغاية الموروثة من البلاغة، وهي البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. ويكفي أن يكون النصّ جمالياً وبليغاً لكي يحتلّ الموقع الأعلى في سلّم الذائقة الجماعية وفي هرم التميّز الذهني.

ولم يقف النقد الأدبي قطّ على أسئلة ما وراء الجمال وأسئلة العلاقة بين التذوّق الجماعي لما هو جميل، وعلاقة ذلك بالمكوّن النسقي لثقافة الجماعة.

لا شكّ أنّ الجميل مطلوب وأساسي، ولا شكّ أنّ السؤال

عنه جوهري وضروري، ولكن ماذا لو أنّ الجميل الذوقي تحوّل إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة وفي صياغة الشخصية الحضارية للأمة...؟!

هذا ما لم يقف عليه النقد الأدبي، ولم يجعله في سجلّ تفكيره. وهذا ما يمكن للنقد الثقافي أن يقوم به ليُسهم في مشروعات نقد الخطاب. ولكن كيف...؟

- 2 -

لقد كان للنقد الأدبي إنجازات كبرى على مرّ العصور، ويكاد يكون هو العلم الأكثر امتداداً والأعمق تجربة بين سائر العلوم في الثقافة العربية. ولا شك أنه هو العلم الذي حقق لنفسه استقلالاً نوعياً عن المؤثرات السلطوية، ربما لأنهم كانوا ينظرون إليه على أنه علم غير نافع ولقد كان الشعراء يستهترون بالنقاد وباللغويين كما ورد عن الفرزدق وعن البحتري[3]، وبالتالي فهو غير سلطوي، وفي الوقت ذاته هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع، وليس له دخل في أيّ حقيقة مهما كانت دينية أو سياسية أو تاريخية، ولقد نصّ القاضي الجرجاني والصولي على فصل ما هو أدبي عمّا هو ديني.

ولذا نلاحظ أنّ الخطاب النقدي الأدبي هو العلم الذي تتجلى فيه الأريحية الذاتية، حيث تغيب الذات المتكلّمة، ويكون الحديث

(3) انظر عن ذلك بحثنا: المعنى في بطن القارئ، ضمن كتاب: **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1999.

عن الآخر، وليس عن الذات، كما يتّسع فيه الجدل بحرية تامة، بعيدة عن التكفير والتخوين. ولم يجرِ تكفير ناقد أدبي بسبب نقده قط في الموروث القديم، بينما كان التكفير وتهم التزندق تحاصر الممارسات العلمية الأخرى، الدينية المذهبية، وكذا الخطاب الفكري، بل الشعري أيضاً.

هذه الحرية النوعية للخطاب النقدي أعطته حيّزاً عريضاً للتحرّك والتنوع في التجريب والاجتهاد، ومن ثم نمى الخطاب النقدي وتطوّر وتنوّع، وانفتح على الثقافات الأخرى، منذ أرسطو الذي جعلوه معلماً أول لهم، إلى آخر ما هو جارٍ اليوم في الثقافة النقدية العالمية، كلّ ذلك في تواصل غير منقطع ولا متردِّد. ولم يكن هناك التزام مبدئي مع المقولات، على عكس العلوم الأخرى التي تتحكّم فيها قوانين الصح والخطأ وأنظمة الجائز والممنوع، حيث لا ممنوعات ولا حدود في مجال المصطلح المجازي والبلاغي.

هذه ميزة معرفية نادرة تجعل هذا العلم علماً حيوياً وحراً، وهي ولا شك قد أفرزت منظومة من المصطلحات والمقولات المجرّبة مع أدوات إجرائية مدربة، وهذا منجز علمي ضخم لا يمكن تجاهله، أولاً، ولا يمكن الاستغناء عنه، ثانياً. ذاك إنْ نحن أرَدنا أن نكون منهجيين في عملنا وفي تصورنا للظاهرة التعبيرية.

من هنا فإننا نقول إنّ النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجياً للنقد الأدبي، بل إنه سيعتمد اعتماداً جوهرياً على المُنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي.

وهذه أولى الحقائق المنهجية التي يجب القطع بها.

- 3 -

إذا نحن قلنا بالتمسّك بالأداة النقدية، بما إنها أداة، أولاً، ثم بما إنها أداة مجرَّبة مدرّبة، وتستند إلى تراكم نظري وتطبيقي عريق وعميق، فنحن ولا شك نضع أنفسنا أمام مأزق، لأننا سنتواجه مع أداة ومع مصطلح ارتبطا مع موضوعهما ارتباطاً يكاد يكون عضوياً، أو هكذا يبدو.

إنّ التشابك العضوي فيما بين المصطلح النقدي والأدب لَهُوَ تشابك يفرضه التاريخ وتفرضه الممارسات، من حيث التلازم الأزلي بين النقد والأدب، وهو ما يمنح هذا النقد صفته الأدبية، وهي صفة تحوّلت مع السنين لتُصبح هوية وليست مجرّد مجال بحثي.

وفي مقابل ذلك فإننا في الثقافة العربية لا نجد علماً نقدياً مصطلحياً ونظرياً ومنهجياً يوازي ما هو قائم في مجال النقد الأدبي، ولم يكن لأيّ منشط علمي عربي في أي مجال من المجالات، لم يكن له منهجية نقدية مصاحِبة كتلك التي تتصاحب مع الأدب. نستثني من ذلك علم مصطلح الحديث، وهو علم لن نغفل عنه في مجال التأسيس النظري للنقد الثقافي، بوصفه علماً في نقد علل الخطاب، وبخاصة فرع (علم العلل) كأحد فروع علم مصطلح الحديث، وتأسيساته النظرية والإجرائية. أمّا ما عدا ذلك فإنّ المنشط النقدي في العلوم الأخرى لم يسجل تقدّماً مصطلحياً ونظرياً تسمح لنا بالنظر إليه بوصفه منهجية ذات متن متميّز ومحدّد الأطر.

نقول هذا لتأكيد أهمية المصطلح النقدي (الأدبي) من جهة، ثم لتصوير حالة التلازم الشديدة بين هذا النقد وصفته الأدبية، ممّا يجعل استخدام هذه الأداة النقدية بعينها في مجال الثقافة مجرّد تغيير في التسمية وليس تحوّلاً جوهرياً، مذ كانت الأداة متلبسة بموضوعها وليست مستقلة عنه لارتباط الاثنين معاً تاريخاً وتطبيقاً، وسيحدث حينئذٍ أن نقرأ حادثة ثقافية مثلما نقرأ قصيدة أو قصة قصيرة، وسيتحوّل الحدث الثقافي إلى حدث أدبي، ونُلبِس الثقافة ثوب الأدبية، بحسب إرغامات المصطلح النقدي المستخدم.

هذا هو الخطر الذي بسببه طرحنا في الفصل الثاني من كتابنا **النقد الثقافي** محاولة توظيف الأداة النقدية توظيفاً يحوّلها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي، وذلك بإجراء تعديلات جوهرية تتحول بها المصطلحات لتكون فاعلة في مجالها الجديد، وتم اقتراح عنصر سابع يضمّ إلى العناصر الستة التقليدية من عناصر الرسالة والاتصال، وهو العنصر النسقي، الذي يوازي عنصر الرسالة حينما تركز على نفسها، بحسب مقولة ياكوبسون، في تعريفه للشاعرية وفي تحقيق أدبية الأدب، ونحن عبر إضافة العنصر السابع (النسقي) سنستخرج الوظيفة النسقية للقول الاتصالي، وهي التي ستكون وظيفة سابعة، تضم إلى الوظائف الست المعهودة في نموذج الاتصال الياكوبسوني، ويتّبع ذلك ويستوجبه اقتراح نوع ثالث من الجمل يُضاف إلى الجملة النحوية والجملة الأدبية، وهي الجملة الثقافية، تساوقاً مع ما أضفناه من دلالة نسقية تختلف عن الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، اللتين هما من رصيد النقد الأدبي. وعبر هذه الجملة الثالثة، التي هي الثقافية، سيتم لنا

التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي، وذلك على مستوى المنهج والإجراء[4].

ولا يكتمل النموذج إلّا بتوسيع مفهوم المجاز ومفهوم التورية، حيث نطرح فكرة (المجاز الكلي) كبديل مصطلحي للمجاز البلاغي، وفكرة (التورية الثقافية) كبديل عن التورية البلاغية[5].

عبر هذه التحويرات المنهجية صار لنا حقّ الزعم بأنّ الأداة المقترَحَة لمشروع النقد الثقافي هي من ناحية المنهج والنظرية أداة تحمل إمكانية بحثية تؤهِّلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مختلفة. وهذا هو التبرير العملي والامتحان التجريبي، الذي إذا نجحت الأداة في تحقيقه فسيجعل المشروع مبرّراً، بحسب أخلاقيات العلم، وصحيحاً، بحسب شروط التحقّق العملي. ولمفهوم الجملة الثقافية دور مركزي في هذا كله، وسأوضح ذلك كالآتي.

الجملة الثقافية

يأتي مصطلح الجملة الثقافية بوصفها جملة كاشفة ومعبِّرة، فهي كاشفة عن النسق، وهي متحدِّثة بلسانه، ونميّزها عن الجملة النحوية ذات المعنى التداولي، والجملة الأدبية ذات المعنى

(4) عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص 62-85، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الثانية، 2001.

(5) السابق، ص 67-70.

البلاغي، وعبر هذا التمييز لا تكون (الجملة الثقافية) جملة نحوية، بل قد تطول حتى لتصبح مقطعاً شعرياً أو سردياً، وقد تقصر حتى لتكون شبه جملة، وبما إنها تكشف النسق المضمر وتعبِّر عنه فإنها لهذا ذات دلالة نسقية، لا تداولية ولا بلاغية، مع فروق جذرية بين هذه كلها[6].

وبواسطة الجملة الثقافية سنكشف عن حركة المجاز الكلي، حتى لنجد أنّ خطاب الحب مثلاً سيقوم على ثلاث جمل رئيسة، تتحكّم في الخطاب منذ أن عرفناه مدوناً في شعر وفي حكايات، إلى ما نعرفه من مؤلفات وكتابات، قديمة وحديثة، بحيث تكون ثلاث جملٍ مركزية هي المدار الدلالي الذي هو دالّ نسقي، حتى ليفضح نسقية الخطاب، الذي هو في ظاهره مضادّ للتفحيل ومناقض له، لكننا عبر إعمال مفهوم النسق المضمر، وكشف الجملة الثقافية المتحكّمة في الخطاب، وسيظهر لنا خطاب الحب على مدى تاريخه كله وكأنما هو نص واحد استغرقت كتابته قرون زمنية، والمؤلف فيه هي الثقافة -بحسب مفهوم المؤلف المزدوج- وسنجد خضوع هذا الخطاب للتفحيل واستفحال أداته التعبيرية[7]، ما يحوِّل خطاب الحب إلى خطاب في الجنوسة النسقية، بوصفه مجازاً كلياً، وسيكون خطاباً متشعرناً -بحسب تحديدنا للشعرنة-.

---

(6) للتفصيل انظر: **النقد الثقافي**، الفصل الثاني.

(7) عن تفحيل خطاب الحب، انظر: **المرأة واللغة**، و**ثقافة الوهم**، حيث ناقشت هذه المسألة، كما ستكون موضع مناقشة منهجية في بحثنا: الزواج السردي-الجنوسة النسقية، ضمن بحوث الجزء الثاني من كتاب **النقد الثقافي**.

وهنا أقول إنّ منهجية النقد الثقافي تتيح لنا كشف حركة النسق بوصفه مضمراً يتحرّك على نقيض المعلن والواعي، ويجيِّر حتى خطابات المعارضة الفكرية والثقافية كخطاب الحب وخطاب الصعلكة لتكون خطابات نسقية منذ أن كانت الشعرنة هي النسق المهيمن الذي به تتشعرن كلّ الخطابات وإن بدت على عكس ذلك. وهذه هي القيمة المنهجية العملية لهذا النقد مذْ كان يكشف لنا ما لا يكشفه النقد الأدبي.

هذه، إذن، هي وظيفة النقد الثقافي من الناحية الإجرائية، ولكن ما وظيفته من الناحية المعرفية...؟

- 4 -

ليس للمنهجية الإجرائية من تبرير لوجودها إلّا إذا توفر فيها شرطان، أولهما أن تفضي هذه المنهجية إلى نتائج بحثية تختلف بها عن النتائج المعهودة في المنهجيات الأخرى، والثاني أن تكون هذه النتائج البحثية معتمدة في تحقّقها على هذه الإجراءات المنهجية تحديداً. وإذا لم يتحقق هذان الشرطان فإنّ المنهجية المقترحة حينئذٍ ستكون مجرّد لعبة رياضية ذهنية، هذا إن لم نقُل إنها فذلكة خالصة. ولسوف يكون تحقّق هذين الشرطين دليلاً على العلاقة ما بين المنهج والنتيجة، وهذه هي الوظيفية العملية والمبرّر العلمي والأخلاقي لقيام منهجية من نوع ما واكتسابها لصفتها العلمية.

وإذا جئنا إلى النقد الثقافي، كبديل معرفي ومنهجي عن النقد الأدبي، فإننا سنمتحن أول ما نمتحن، أدوات هذا النقد كمصطلح

محوَّر ومطوّر عن سلفه الأدبي، وستكون علامة الاستقلال العلمي والجدوى المعرفية هي فيما يحقّقه النقد الثقافي في مقابل ما يعجز عنه النقد الأدبي.

ولا شك أنّ النقد الأدبي قد تعامل في تاريخه كله، قديماً وحديثاً وما بعد الحديث، تعامل مع أسئلة جمالية النص، بشكلٍ جوهري، وأتبع ذلك بتقييد نصوصية النص، وجعل الأدبية قلعة محصّنة بالترسيمات التي ظلَّ النقّاد يحرسونها على مدى قرون، ويبدون ويعيدون في شروط تمثّلها وإقصاء ما لا تتحقق فيه تلك الشروط، وتحوّلت (الأدبية) إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، واحتكر الشرط الإبداعي حسب شرط المؤسسة الأدبية، وتمّ تصنيف الذوق والتحكّم في الاستقبال ومن ثم الإنتاج، وجرى تبعاً لذلك إبعاد خطابات كثيرة، لا تحصى في أنواعها وفي عددها، حتى صار المهمش أكبر بكثير من المؤسساتي، مع تقنينٍ صارم لما هو جمالي، وتمّ احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسسة الاصطلاحية التي ظلَّت محروسة على مدى الزمن[8].

هذا أحدث فصلاً طبقياً بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية، وبين ما هو مستهلك جماهيرياً، وصار الجمالي نخبوياً ومعزولاً، وجرى إهمال ما هو مؤثّر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوي والمتعالي، وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديمية معزولة وغير فاعلة في الناس، منذ أن شغلت عن الشعبي والجماهيري

(8) تحسن العودة هنا إلى الفصل الأول من كتاب **النقد الثقافي** وفيه رصد لمثل هذه الملاحظات.

وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق، مذْ كانت النصوص هي الهم وليست الأنساق.

هنا نأتي إلى أسئلة النقد الثقافي المقتَرَحَة، وهي:

1- سؤال النسق كبديل عن سؤال النص.

2- سؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال.

3- سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

4- ويتوّج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها مع هامشيتها هي المؤثرة فعلاً، وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها.

هذه أسئلة لم يكن النقد الأدبي يهتم بها ولم يكُن يقف عليها. ومن هنا فإننا سنشهد مجال النقد الثقافي، وسنلاحظ أنه مجال منسيّ فعلاً ومغفول عنه.

ولسوف تأتي وظيفة النقد الثقافي المعرفية من هذا المجال المهمل.

ولكن التطرّق للمهمل والمهمش لا يكفي فيه مجرد الالتفات الكريم والإنساني، بل إننا ندرك ضرورة التأسيس المنهجي والنظري لمشروع كهذا، سبقنا إليه باحثون جادون في ثقافة العصر، في أميركا وفرنسا وغيرهما، وتأخرنا نحن فيه، ولا بد من تدارك الأمر والشروع في الدرس النقدي في مجال النقد الثقافي.

ونميِّز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافي)، حيث تكثر

المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي طرحت وتطرح قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)، بينما نحن نسعى هنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحاً قائماً على منهجية أدواتية وإجرائية تخصّه، أولاً، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إنّ المضمَر النسقي لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكَّن مع الزمن من الاختباء وتمكَّن من اصطناع الحيل في التخفّي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثي رجعياً، بسبب سلطة النسق المضمر عليه.

وسنوضح هذه القضايا والتباساتها فيما يأتي من قول.

- 5 -

حددنا أربعة مجالات يتحرك فيها النقد الثقافي، وهي محور أسئلة هذا النقد. وأولها، سؤال النسق كبديل عن سؤال النص، وهذا هو المفترق الجذري الذي يميِّز النقد الثقافي عن النقد الأدبي. فالنقد الأدبي يأخذ النصّ بوصفه إبداعاً جمالياً، تكون مهمة النقد معه هي في التعرّف على جماليته وكشف قوانين هذه الجمالية، وهذا هو المفهوم المركزي في سؤال النقد الأدبي والنظرية النقدية الأدبية.

ومع التسليم بوجاهة السؤال عن الجمالية وقوانينها، ومع التأكيد على عظمة المنجزات العلمية في هذا الحقل، إلّا أننا لن

نعجز عن ملاحظة أنّ هناك ثغرة عميقة في حقل هذا السؤال الجمالي، إذ لم تتنبّه النظرية النقدية الأدبية إلى ما هو مختبئ في النصوص من أنساق، وهي أنساق تتحرّك في كثير من الأحيان على نقيض مدلول النصوص ذاتها وعلى نقيض وعي المبدع والقارئ، وهذا فعل نسقي وليس فعلاً نصوصياً، وليست النصوص إلّا حوامل تحمل هذا الأنساق، وتمرّ من تحت أنف الناقد الأدبي دون كشف لها.

هنا نبادر إلى تعريف مرادنا من مصطلح النسق ونقول -كما قلنا في الكتاب من قبل- إن النسق المعني هنا هو ما تتوفر فيه الشروط الآتية:

أ - لا بد من وجود نسقين في نصّ واحد. أو ما هو في حكم النص الواحد.

ب - يكون أحد النسقين نقيضاً للآخر ومضاداً له - مع وجودهما معاً في نصّ واحد. على أن النسق الناقض يظلّ مضمراً ومختبئاً، ويحتاج كشفه إلى الأخذ بمبدأ النظر النقدي -بحسب منهجية النقد الثقافي-.

ج - يشترط في النص الحامل للنسقين أن يكون ممّا تتوفر فيه سمات النص الأدبي الجمالية الإبداعية، من حيث إنّ جمالية النصوص هي الوسيلة التي تتوسل فيها الثقافة لتمرير أنساقها المضمرة.

د - لا بد أن يكون النص ذا جماهيرية وشيوع، وهذا سيكون دليلاً على تمكّن النسق من التغلغل في جموع مستهلكي الثقافة.

هذه الشروط الأربعة تكشف لنا أنّ مجال النقد الثقافي هو

النص، ولكن النص هنا يعامل بوصفه (حامل نسق)، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوسّل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها.

وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية حيث نشرع في الوقوف على الأنساق، وليس على النصوص.

وهذا يقودنا إلى ما ذكرنا من أنّ النقد الثقافي يأخذ بسؤال المضمر كبديل عن سؤال الدال، ونحن نقول هذا مع كامل وعينا بما لدى النقد الأدبي من مقولة عن الدلالة الضمنية، في مقابل الدلالة الصريحة[9]. غير أنّ المضمر النسقي يختلف عن الدلالة الضمنية لأنّ الدلالة الضمنية هي من معطيات النص كتكوين دلالي إبداعي، وهي في وعي الباحث والمبدع وتدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارئ وتخضع لشروط التذوّق، أي أنها في محيط الوعي النصوصي العام.

أما النسق المضمر فهو ليس في محيط الوعي، وهو يتسرَّب غير ملحوظ من باطن النص، ناقضاً منطق النصّ ذاته، ودلالاته الإبداعية، الصريح منها والضمني. وهذه بالضبط لعبة الألاعيب في حركة الثقافة وتغلغلها غير الملحوظ عبر المستهلك الإبداعي والحضاري، ممّا يقتضي عملاً مكثّفاً في الكشف والتعيين.

ثم إن هذه المضمرات النسقية تتسرّب فينا عبر حيلها، وتكون جماهيرية نصّ ما أو عمل ما دليلاً على توافق مبطن بين المغروس

---

(9) عن رولان بارت ومفهومي الدلالتين الصريحة والضمنية، انظر: **الخطيئة والتكفير**، ص 125.

النسقي الذهني في دواخلنا، وبين النص، ممّا يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أيّ نصّ يضمر في داخله شيئاً خفياً يتوافق مع ما هو مخبوء فينا، ويحصل القبول السريع منا لهذا النص الحامل لذاك النسق.

وقد يكون ذلك في نكتة أو إشاعة أو قصيدة أو حكاية، من تلك الأشياء والنصوص التي نستجيب لها بسرعة وانفعال، وهي استجابة تنمّ عن توافقها مع شيء مضمَر فينا، حتى وإن كانت دلالات هذه النصوص لا تتفق مع ما نؤمن به في العلن، وكم مرّة طربنا لنكتة أو استمتعنا بحكاية، دون أن نفكّر بما تحمله هذه أو تلك من منطق مضادّ، كأن تكون النكتة عن النساء أو عن السود أو عن البادية، أو عن بعض أهل الأرياف، كالحمصي والصعيدي والسلاوي والحوطي والبدوي، مع أننا نقول بالمساواة وحقوق الإنسان. وننقد الغرب وغيره في موقفه التنميطي منا، وفي المقابل لا نلحظ تنميطنا للآخرين، ولا نسأل أنفسنا ما لنا نطرب ونضحك من شيء يتناقض مع مبادئنا...؟! وهذه كلها مضمرات نسقية تحملها النصوص، ومن المهم أن نأخذها على أنها علامات تشفّ عن هذه المضمرات غير الواعية. ولمّا تزل الجمالية وسلطانها المجازي من أخطر أدوات العمى الثقافي عن هذه النسقية المتغلغلة.

هذا هو النسق المضمر إذ يفعل فعله دون أن نعرض ذلك على النقد والكشف. ولئن كان الأمر واضحاً مع النكتة والإشاعة إلّا أنه لا يتمتع بوضوح مماثل مع نصوص أخرى أكثر تعقيداً، ولا تتكشف فيها الأنساق المضمرة إلّا بجهد بحثيّ خاص، كهذا الذي

نقترحه. ولقد أشرت في الكتاب عن أمثلة من كبار مبدعينا كأبي تمام والمتنبي ونزار قباني وأدونيس، حيث نكتشف ما تنطوي عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبئ عن منظومة طبقية/ فحولية/ رجعية/ استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تكُ في وعي أيّ منهم، ولا في وعي أيّ منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلّت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرّب في ضميرنا الثقافي، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلاً مخيفاً بين الفحل الشعري والطاغية السياسي والاجتماعي، ممّا هو لبّ النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آنَ الأوان لممارستنا النقدية بأن تتحرّك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي، من بوابة النقد الثقافي لتكشف ما يحمله الإبداع، لا من جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن نتنبَّه لها.

- 6 -

يفضي بنا هذا إلى السؤال الرابع من أسئلة النقد الثقافي، وهو سؤال التأثير الذي تخلِّفه هذه الأنساق المضمرة، ولقد قلت في الكتاب بمفهوم (الشعرنة) وهو مصطلح يشير إلى مجموع السمات التي انتقلت من كونها الجمالي الخالص إلى كون حضاري ثقافي، وهي سمات تصبغ سلوكنا الثقافي وتتحكم في خطاباتنا الأخرى الفني منها والفكري، وكذا المسلكي.

وقيم من مثل المجاز، وكون القول منفصلاً عن الفعل، وتقبُّل الكذب، والاستئناس بالمبالغة، والطرب للبليغ، كلّ هذه قيم شعرية ولا شك، ولكنها تحوّلت مع الزمن لتكون قيماً ذهنية

ومسلكية في ثقافتنا كلها حتى لقد صرنا كائنات مجازية، وتشعرنت نظرتنا إلى أنفسنا وإلى العالم من حولنا، مثلما تشعرنت قيمنا، وتشعرنت ذواتنا.

ويُضاف إلى ذلك ويتلازم معه صورة الفحل، الذي هو صياغة شعرية في الأصل، ولكنه تحول ليكون نموذجاً ذهنياً اجتماعياً وسياسياً، ولم يعُد مجرد قيمة مجازية شعرية.

وهذا في زعمي ابتدأ في المطبخ الشعري، وتوسّل بالجمالي الشعري، واستعان بكوننا أمة شاعرة وبكون الشعر هو ديوان العرب، وبكونه علم قوم لم يكن لهم علم سواه، وهذه كلها حقائق جمالية فنية، تحولت لتصبح حقائق اجتماعية وثقافية.

وكما أن المجاز تعبير متعال على المنطقي والعقلاني، ولا يُقاس بهما، فإنّ التفكير ذاته صار كذلك غير عقلاني ولا منطقي، وكذا هو شأن المسلك، وكافة صيغ الخطابات السياسي والإعلامي منها وكذا الاجتماعي.

هذا مؤشر ونتيجة إلى مفعول الجمالي الشعري فينا، وهو مفعول كان من الممكن أن يظلّ في حدود مجاله الطبيعي، الذي هو مجال الجماليات والتذوّق الجمالي، غير أنه انتقل انتقالاً غير ملحوظ، ولا منقود، إلى سائر الخطابات والمسلكيات.

هذا ما أقصده بالشعرنة بوصفها قيمة شعرية في الأصل، ولكنها انتقلت لتشمل الذات الثقافية والقيم الحضارية، وصرنا كائنات مجازية/ شعرية/ متشعرنة، يسود فينا الانفصال بين القول والفعل، وتتحكّم فينا قيم المجاز على حساب قيم العمل. ومثلما تحوّلت قيمة الكرم والشجاعة من قيم إنسانية عملية، إلى قيم

بلاغية كاذبة، بفعل الشعراء ومكافآت الأمراء، كما تحولت هاتان القيمتان، وهما أهم قيم العربي، فإن قيم الثورة والوطنية والحرية والاستقلال قد تحولت في خطابنا المعاصر من قيم إنسانية إلى قيم مجازية[10]. وكما كان الفحل الشعري بتفرده وتعاليه جاء الطاغية السياسي. ووراء النموذجين كانت الأنا المفردة الملغية للآخر، وهي الأنا الشعرية في الأصل، غير أنها تحولت لتصبح الأنا النسقية، وتصبغ كل أفعالنا بصبغتها، ممّا يؤكد تشعرن هذه الذات الثقافية العربية.

- 7 -

بقي أن أشير إلى إشكالٍ دار في نفوس الكثيرين ممّن قرأ دعواي هذه، وهو إشكال يتعجّب من أن يكون الشعر هو السبب في ذلك كله، وهذا ما لم أقله.

فأنا لا أضع الشعر في معادلة السبب والنتيجة، وإنما أقول إن الشعر (حامل نسق)، وأقول إن الشعر هو (العلامة) الكاشفة لهذا النسق، وبما إن الشعر (علامة) على النسق، وبما إنه (حامل للنسق) فإنّ الشعر هنا يصبح هو المطبخ المنتِج لهذا النسق، لا بمعنى أنه هو السبب، ولا أنه نتيجة، ولكن بمعنى أنّ الجسد الحامل للفيروس هو الذي ينشره ويُديمه، وهذا لا يعني أنّ الجسد هو الفيروس، وإنما هو حامل له. وبما إنه حامل له فهو إذاً مجاله وكونه.

---

(10) **النقد الثقافي**، ص 145.

وإذا قلنا هذا فلن يكون من المُجدي أن نوجِّه أصابع اللوم إلى السياسة والساسة[11]، ولا إلى التربية والتربويين، لأنهم أولاً نتائج نسقية، ثم هم من صُنعنا نحن وصُنع ثقافتنا المستجيبة لهذا النموذج والمفرزة له، ولا شكّ أننا نحن الذين صفّقنا لطغاتنا حتى لقد جعلناهم يشعرون بأنهم ضروريون لوجودنا ودوام حياتنا، وهذه كلها نتائج نسقية، ولا شك. والعلّة هنا ستكون في غياب الحسّ النقدي في ثقافتنا، نقد الذات ونقد الخطابات المكونة لهذه الذات. وأرى أن الوقوف على معالم الشعرنة سيكون سبباً قوياً للكشف، لا بمعنى أنّ الشعر هو السبب، ولكن بمعنى أن لدينا مخزناً نسقياً لا بد من الكشف عن خباياه. ولا شكّ عندي أن الشعر هو الحامل النسقي وهو العلامة الثقافية التي لو تعرفنا على خباياها لعلمنا الشيء الكثير والخطير عن أنساقنا الثقافية المضمرة، مع التوسّل بأدوات النقد الثقافي -كما هي محددة في الفصل الثاني من الكتاب-.

إنّ التحوّل في النظر إلى الشعر من كونه خطاباً فنياً إلى كونه خطاباً ثقافياً، ثم بكونه حامل نسق، سوف يساعدنا على التعرّف على العلامة الثقافية، بعيداً عن حصر ذلك في سؤال السبب والنتيجة.

ولقد يكون من الطريف هنا أن أشير إلى مثال نيتشة عن لعبة

---

(11) طرح الدكتور عبد العزيز السبيل مفهوم (السيسنة)، وذلك في مناقشته لفكرتي عن الشعرنة، انظر: عبد الرحمن السماعيل: **الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2002.

السبب والنتيجة وعن تبادلهما للأدوار، وذلك بمثال رجل يشعر بوخز في ظهره، ثم يبدأ بالتحسُّس قرب موضع الوخز، فيجد دبوساً في قميصه. هنا يسأل نيتشة: أليس الوخز هو السبب وليس النتيجة...؟ ألم يكن الوخز هو الذي كشف عن الدبوس؟ ولو ظلّ الدبوس دهراً من دون هذا الوخز لما علمنا به[12].

هذه العلاقة المتبادلة بين ما هو سبب وما هو نتيجة ومع ما فيها من تشابك هو ما أودّ أن أستحضره في حال الكلام عن الشَّعْرَنَة وعن مصدرها، وهو سؤال يجب ألّا نرتبك في أمره، لأننا هنا نبحث عن علامات ثقافية، وليس عن مظاهر سلوكية، بل إنّ المظاهر هي نتائج نسقية وليست أسباباً، والسياسي لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة، والنسق حينئذٍ هو مضمَر ثقافي، لا بدّ من كشفه، والبحث عن علاماته. ولذا وجدنا الحداثي رجعياً، ووجدنا الحداثة العربية هو ضحية نسقية لا لوعي الأفراد، وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه في المضمر، مع عدم البحث عنه وكشفه والتعرُّف على مواقع اختفائه.

(12) **الخطيئة والتكفير**، ص 54.

الفهرس

مقدمة 5

الفصل الأول: الزواج السردي: الجنوسة النسقية 7

الفصل الثاني: معوقات النهضة - في نقد النسق الثقافي 37

الفصل الثالث: سيمياء المفاهيم/ النظرية بوصفها إشارة حرة 71

الفصل الرابع: النظرية بوصفها امرأة 97

الفصل الخامس: المرأة المسرودة: نموذجان من الحكاية والرواية 109

الفصل السادس: لماذا النقد الثقافي...!! 129

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ **الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، (الرياض، 1989، طبعة ثانية) و (دار سعاد الصباح، الكويت/ القاهرة، 1993، طبعة ثالثة) و (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، طبعة رابعة).

2 ـ **تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، دار الطليعة، بيروت، 1987.

3 ـ **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 اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، الرياض، 1999، طبعة ثالثة).

4 ـ **الموقف من الحداثة**، دار البلاد، جدة، 1987 (الرياض، 1992، طبعة ثانية).

5 ـ **الكتابة ضد الكتابة**، دار الآداب، بيروت، 1991.

6 ـ **ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1992، و (دار سعاد الصباح، الكويت/ القاهرة، 1993، طبعة ثانية).

7 ـ **القصيدة والنص المضاد**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994.

8 ـ **رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي**، الشركة السعودية للأبحاث، جدة، 1994.

9 ـ **المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994.

10 ـ **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1996 (طبعة ثانية 1997 عن الدار نفسها).

11 ـ **ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1998 (طبعة ثانية 2000).

12 ـ **حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1999.

13 ـ **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1999.

14 ـ **النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت 2000 (طبعة ثانية 2001).

15 ـ **حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2004.

16 ـ **نقد ثقافي أم نقد أدبي** (بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف) دار الفكر، دمشق (حوارات لقرن جديد) 2004.

17 ـ **من الخيمة إلى الوطن**، دار علي العمير، جدة، 2004.

18 ـ **الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2004.

19 ـ **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2009.

20 ـ **الفقيه الفضائي، تحول الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2011.

21 ـ **الجهنية، في لغة النساء وحكاياتهن**، نادي مكة الأدبي (دار الانتشار) بيروت، 2012.

22 ـ «اليد واللسان، القراءة والأمية ورأسمالية الثقافة»، **المجلة العربية**، الرياض، 2011 (المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2012).

23 ـ **الليبرالية الجديدة، أسئلة في الحرية والتفاوضية الثقافية**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2013.

24 ـ **ما بعد الصحوة، تحولات الخطاب من التفرد إلى التعدد**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2015.

25 ـ **ثقافة تويتر، حرية التعبير أو مسؤولية التعبير**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2016.