

الدكتور: رابح محوي

قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي_ أم البواقي_

مادة: القراءة النقدية للمصادر والمراجع (تطبيق)

المستوى: أولى ماستر _أدب عربي قديم_

الفوجان: 01 و 02.

التطبيق الأول: النقد الجديد وتطبيقاته في الشعر العربي القديم.

مدخل نظري:

النقد الجديد (New Criticism) نظرية نقدية أمريكية

هو إحدى المدارس النقدية التي ظهرت في القرن العشرين وهدفه هو: القراءة المتأنية للنص الأدبي مع استبعاد كل من السياق التاريخي والنفسي والاجتماعي للنص، ولاسيما السيرة الذاتية للكاتب، ويستخدم مصطلح النقد الحديث عادة للإشارة إلى نظرية النقد الأدبي.

*هذه النظرية هي واحدة من أهم التيارات في الأدب النقدي الحديث وهي تمثل فلسفة في التحليل الأدبي تركز على أهمية دراسة النصوص الأدبية كأعمال فنية كاملة بحد ذاتها ومع أن المصطلح " النقد الجديد " وضع في القرن التاسع عشر إلا أنه لم يلق رواجاً في الأوساط الأدبية قبل أن يكتب الناقد والشاعر الأمريكي jean crow ranson كتاباً سماه النقد الجديد عام 1741م، من الناحية العملية كان النقاد الجدد يردون على تيارات راسخة في النقد الأمريكي

مركزين على أهمية النص الأدبي في التعبير عن نفسه، بدل التركيز على السياق العام الذي يوجه فيه النص.

* يمكن تصنيف Allen Tate و Jean Crow و Cleanth Brooks و Rabert Peun و Warren. في فئة قادة ما يعرف ب (نقاد الجنوب) في فئة واحدة نظرا لموقفهم من المدارس النقدية التي كانت قائمة قبل النقد الجديد مثل (النقد الانطباعي، الإنساني التطبيقي والماركسي) ويعود الفضل إليهم في جعل النقد نفسه موضوعا أكاديميا رئيسيا.

* ويصف البعض النقد الجديد وصفا مبسطا فيقولون أنه حركة نقدية تروج لفكرة الفن من أجل الفن، ولكن نقاد من أمثال Gerald Graff وغيره يقولون إن النقد الجديد يهتم بسياق النص الأدبي وتاريخه.

* ويعتقدون أن النقد يلعب دورا مهما في مساندة الشعر واللغة وفي المساعدة على تطويرهما فالنقد الجديد جزء أساسي في التطور الاجتماعي فهو يهدف إلى تفسير النص الأدبي عن طريق دراسة تقنيات النص وبنياته. وخصائص كثيرة موجودة في الأعمال النثرية للشاعر الروماني Samuel Taylor Coleridge واعتبروا ما كتبه في النظرية النقدية أساسا ارتكزت عليه المبادئ التي توصلوا إليها في النقد الأدبي.

* طبقوا مبادئ نظريتهم في دراسة الأجناس الأدبية إلا أنهم اعتبروا الشعر بخاصة معبرا عن القيم الأدبية التي اعتنقوها ثم وسعوا مفهومهم إلى الشعرية والجمالية وتوصلوا أن الشعر كعمل فني هو الشكل النهائي للتواصل وهو كامل في معناه وشكله. ومن أهم من كتبوا في نظرية الشعر في النقد الجديد I.A.Richards ففي كتابه (النقد العملي) 1929 طلب من طلابه أن يدرسوا قصائد لم يعرفوا شيئا عن مؤلفيها ولا حتى عناوينها. فتكشفت دراسات الطلاب عن أشكال مختلفة في فهم القصائد.

آليات النقد الجديد:

1- التركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الأخرى كحياة الشاعر بيئته وخلفيته.

2- دراسة النص معزولا أو مفصولا تماما عن جذوره وغاياته ومرجعياته الفكرية والرمزية.

3- الاهتمام بالتحليل العلمي للنص.

4- العناية بالسياق الداخلي للنص وذلك في القدرة على إنتاج الدلالة الأدبية للشعر.

5- دراسة الخصائص الفنية والجمالية بعيدا عن التاريخية والفلسفية.

6- عدم التمركز حول ذات الشاعر بل الإشارة إليه ب(المتكلم).

7- يؤسس النقاد الجدد لتعدد مستويات المعنى، فليس ثمة قصد يرمي إليه الشاعر أو الكاتب يمكن أن يفرض على القارئ وأن يعد مرجعا للصواب تقاس به تأويلات الناقد.

8- ليس الهدف من القراءة النقدية استخراج المحتوى والكشف عن المعنى وإنما الغاية التي يسعى نحوها هي تحقق فهم وإفهام النصوص الأدبية.

9- السياق الداخلي للنص الأدبي هو السياق الذي يعنى به النقد الجديد في ضوء فهمه يجري تفكيك الرموز والكشف عنها وعن دلالتها ودراسة العلاقة بينهما وبين محتوى القصيدة مما يسبب للقارئ لذة في اكتشاف قدرته على الدلالة الأدبية للنص.

10- الإعلاء من شأن الخيال، بخلاف مبدأ وحدة النص وتفصيل الشكل الآلي.

نص تطبيقي: قراءة في شعر الحنين

لم يعد الحديث عن البنية يلفت النظر في المجتمع الأدبي العربي كما كان منذ أقل من عقدين من الزمن، فقد استقبل الضمير الأدبي يومئذ هذا الحديث استقبالا تتأجج فيه نار الخصومة وروح الاتهام، ثم صارت الخصومة جفوة والاتهام استنكارا، ثم انقلبت الجفوة استغرابا

والاستنكار خلافاً، ثم صار نقاد الشعر ودارسوه إلى ما يصير إليه الناس في بلادنا عادة، إلى القبول أو الرضا الذي يخالطه وميض من رماد نار الخصومة القديمة.

ولم يكن كل هذا التحول الذي اعترى النفوس نابعا من معرفة استحدثت بعد جهل. وإن كان بعضه كذلك حقا، ولكنه كان في حقيقته نابعا من مصدرين:

المصدر الأول: طبيعة الواقع العربي، فهو مجتمع محافظ ألف عالمه الصغير، وخبر أسراره، فاستشعر اطمئنانا كاذبا و ثقة بنفسه هشة زائفة، فازداد تشبثا بشروطه التاريخية تقوده إلى ذلك، وتحمله عليه أسباب شتى. وليس من التحليل الاجتماعي العلمي في شيء أن نطالع مجتمعا، لم تسر فيه روح العلم و الصناعة المولعة بكشف المجهول و تجريب الجديد، باحتضان الوافد الغريب دون اضطراب ولا وجل. إن لحظة " الدهشة " شرط لا غنى عنه للملاحظة العلمية الثاقبة، وإن قدرة المجتمع العربي الراهن على الدهشة العميقة الحية لا تزال موضع اختبار وفحص ومراجعة. نحن قادرون على الدهشة المبتذلة الطافية، لكننا لا نزال نروض أنفسنا على دهشة الكشف و التجريب والإبداع.

المصدر الثاني: الإنجازات الضخمة التي حققها عدد من كبار النقاد المتهمين بمفهوم " البنية " وتطور هذا المفهوم تطورا باهرا لفت إليه الأنظار والأسماع والأفئدة جميعا. ولم تكن هذه الإنجازات النقدية وليدة هذين العقدين، ولكن وصولها إلينا كان إبانهما حقا. لقد احتدم النقاش حول البنيوية في مواطنها الأولى، وامتدت شرارة هذا النقاش وناره إلى مجتمعا العربي، ورميت قبل تطورها بالعجز والقصور و " تهميش " التاريخ. فقد عزلت البنيوية الشكلية النص الأدبي وأغفلت مرجعه، واكتفت بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركة هذه العناصر. وعجزت أن تفسر بنيويا الانتقال من بنية إلى أخرى، فكشفت عن كونها بنيوية مغلقة. ونسبت الأدب إلى اللغة " الأدب فن لغوي " وهو كذلك إذا نظرنا إليه من زاوية الأداة، ولكنه نشاط اجتماعي إذا نظرنا إليه من حيث الطبيعة أو الوظيفة.

واتهمت بأنها منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة مما يجعلها عاجزة عن التفريق بين أعمال الجيدة والأعمال الرديئة. ورأى فيها بعض الباحثين منهاجا شكليا يسمح بالمرادغة وعدم الالتفات إلى مشكلات المجتمع و قضاياها، وأمورا أخرى ليس هنا موطن الحديث عنها. ولكن نقادها جميعا أدركوا أهمية مفهوم " البنية " فراحوا يستأنفون النظر في هذا المفهوم، و يقيمون العلاقة و يوظفون الأسباب بينه و بين مجاله الثقافي والاجتماعي حرصا على علاقة النص الأدبي بالواقع من جهة وعلى أدبياته من جهة أخرى. وأنجز النقاد الماركسيون كباختين ولوكاش وغولدمان إنجازات خصبة ثرية، بل باهرة الخصب والثراء في هذا المضمار، وأصبحت قضية " البنية والرؤية " من أهم قضايا النقد المعاصر .

لم أقصد بما قدمت إلى الحديث عن " البنيوية " وتطورها، حتى وصلت على يد غولدمان إلى اجتماعية الإبداع الأدبي أو ما عرف بالبنيوية التوليدية. بل قصدت إلى تحديد المنهج الذي سأطبقه في دراستي لطرف من شعر الحنين في أدبنا القديم. وهو منهج يقع على ضفاف الواقعية المتطورة، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية. فليس النص الأدبي على تميزه واستقلاله. بنية معزولة، بل هو بنية موجودة في بنية محيطية، أي هو بنية وهو في الوقت نفسه عنصر في بنية أخرى إنه خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معا. أو قل: إن الظاهرة الأدبية ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة، وهي ظاهرة تاريخية ونسبية يحكمها قانونها الخاص. وإن النظر في العلاقات الداخلية في النص هو في الوقت نفسه نظر في حضور المرجع في هذه العلاقات. ولكن معرفتنا بهذا المرجع أو بهذه البنية المحيطة تعمق إدراكنا للنص، وتعيننا على الربط بينه و بين الظواهر الاجتماعية التاريخية المعاصرة له. وباختصار أقول: إن الذات الشاعرة ذات اجتماعية تبدع إبداعا ذاتا متميزا ذا هوية اجتماعية. وإن الكشف الدقيق عن بنية هذا الإبداع يكفل الكشف عن الذات الاجتماعية المبدعة. أو قل: إن على بنية النص أن تجسد رؤية مبدعة للعالم من حوله. ومن الواضح أن هذا الاتجاه في دراسة الظاهرة الأدبية يردفه ويلتقيه اتجاه سيمولوجي يعني بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب

من صور وأخيلة و تراكيب. وقد تخيرت لهذا البحث. بل لهذه القراءة، نصا واحدا من شعر الحنين الذي كثر وشاع في صدر الإسلام، فجرى على ألسنة كثير من المهاجرين والقاتحين الذين تصرفتم بهم الأقدار في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، فحملتهم إلى ديار غريبة لم يألفوها، وقوم غرباء لم يعرفوهم . وهو شعر وجداني عذب رقيق، يتوهج بالشوق، و يفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، و يمر بالعاطفة الصادقة.

شعر مفعم بحزن إنساني شفيف، فيه صفاء الدمع و حرارته، ورقة الحب وانكساره، وقسوة الحزن و صفاؤه، ولهفة المشتاق الخائب، وصبوة العاشق المحزون الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق، ولا يقوى على التجمل بالصبر. شعر تخالطه مرارة إنسانية عميقة أو بوح نفسي شفاف كقطعة من الألماس، يستبطن الذات فيصور أحاسيسها وانفعالاتها وانكسارها وخيبتها، فتبرز فيه لحظة الضعف الإنساني بكل فتنتها و بهائها. وقد آثرت أن يكون النص المختار أرجوزة، والرجز، على ما نعلم أو على ما شاع عنه، ضرب من الشعر ، قالها أحد الأعراب وقد شطحت به النوى فغلبه الشوق الغلاب، وضاق بغربته بين أناس ليسوا من قومه ولا من عشيرته ولا من لسانه.

النص:

قال أعرابي:

دع المطايا تنسم الجنُوباً

إن لها لنبأ عجبيا

حينها وما اشتكت لغوبا

يشهد أن قد فارقت حبيبا

ما حملت إلا فتى كئيبا

يسر مما أعلنت نصيبا

لو ترك الشوق لنا قلوبا

إذن لأثرنا بهن النيبا

إن الغريب يسعد الغريبا

هذا النص قاله أعرابي مجهول في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، مرحلة صدر الإسلام، التي شهدت توزع الشخصية العربية بين الماضي والحاضر، وبين منظومة قيمها الحاضرة، وبين حياة ألفتها وخبرت أسرارها وحياة جديدة لا تعرف عنها شيئا تغامر بدخولها. ومما عمق حدة هذا التوزع انقلاب الحياة بالناس، وسرعة توالي الأحداث الكبرى، فلم تجد النفس العربية وقتا كافيا للتكيف الهادئ المتأنى، فقد كان كل شيء يمضي بسرعة، وكان كل شيء يتغير بسرعة، وزاد هذا الوضع التاريخي القلق رهافة وانشطارا خروج أولئك العرب إلى أرجاء الدنيا الواسعة فاتحين ومهاجرين، فكان هذا التوزع النفسي الجديد بين مدارج طفولتهم ومرابع صباهم وبين مهاجرهم الجديدة. وإذن هي مرحلة تاريخية عاصفة، درجنا على تسميتها مرحلة انتقالية، تخلخت فيها منظومة القيم القديمة فبدأت تفسح المجال لمنظومة قيم جديدة لم يبيلها المجتمع من قبل، وتغيرت فيها أنماط السلوك الاجتماعي، وغدا كل شيء في حالة صيرورة وانتقال. وإذن، أيضا، ليس غريبا أن نجد في شعر هذه المرحلة ما يجسد هذا التوزع النفسي، ويكشف عنه.

وإذا صح أن في كل ثقافة ألفاظا محورية غنية بل مثقلة بالدلالة، فقد يكون بوسعنا أن نجد في هذا النص ثلاثة ألفاظ محورية هي: المطايا والفتوة و الغربية. ويعرف قارئ الشعر

الجاهلي، وشعر العصور اللاحقة أيضا، مكانة الإبل " المطايا" في حياة الإنسان العربي و ثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة دون أن تكون صورة الإبل ملء السمع و البصر؟ ويعرف قارئ هذا الشعر أيضا مكانة الفتوة "فتى" في حياة ذلك المجتمع و ثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة وقد خلت من مفهوم الفتوة ورموزها؟ وليست أخطئ ولا أغالي إذا قلت: إن مفهوم "الفتوة" في تاريخ المجتمع العربي حتى أواخر العصر العباسي كان قرينا بل مرادفا لمفهوم "المروءة" الذي يكشف جذره اللغوي عن مفهوم العرب للإنسان، وهو مفهوم مفعم بمعان إنسانية نبيلة، فليس الإنسان جديرا بإنسانيته إن لم يكن "امراً" أي "فتى".

وقد اكتسب لفظ "الغربة" دلالات إنسانية واجتماعية ونفسية ثرية عبر تاريخ طويل حافل بصراع مثير بين الإنسان العربي وذاته، وبينه وبين شروطه التاريخية في وقت معا.

وتظهر قراءة النص وإن تكن قراءة العجلة وجود شخصيتين فيه هما: شخصية الشاعر الفتى الذي يقوم بوظيفة السارد أو الراوي، وشخصية الإبل، وقد لفتهما، فاشتبكتا و تداخلتا، حالة وجدانية واحدة هي حالة "الغربة" التي نجم عنها كل هذا الحنين الموجه العاصف.

وتستطيع القراءة العجلة أن تقسم النص. وفق نظرة شكلية صرف إلى ثلاث وحدات: وحدة الإبل (1-4) ووحدة الفتى (5-8) ووحدة الغربة التي تتداخل فيها الوجدتان السابقتين تداخلا فذا مدهشا يجعل قسمة هذه الوحدة بين الوجدتين السابقتين أمرا مستحيلا، فكل منهما تصلح أن تكون مكان الأخرى لأنهما أصبحتا في آخر النص وحدتين متجانستين على المستوى اللغوي، بعد تجانسهما على المستوى المعنوي في السابق كما سنرى، فقد عبر النص عن كل منهما باللفظ نفسه " الغريب " .

بيد أن قراءة أخرى للنص لا تناقض القراءة السابقة، ولكنها تطورها و تنميها، ستكون جديرة بالكشف عن ثرائه، وقدرة بنيته الفنية على تجسيد رؤيته. وإذن هي قراءة لا تبدأ من الصفر، بل تبدأ من حيث وقفت القراءة السابقة، أي هي نظرة مستأنفة فيه.

يبدأ النص بظاهرة أسلوبية معروفة في شعرنا القديم هي ظاهرة التجريد " دع المطايا " وهي ظاهرة تشيع في شعر الحنين شيوعا يلفت النظر، ويجعلها صالحة لحمل دلالة عامة لا تختص بالشاعر وحده أو تقتصر عليه، بل تعكس المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك الفاتحين وقد غلبهم الشوق، وأرقتهم بروق الحنين، وغالهم من أمر الغربة ما يغول.

فالتجريد "هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات، والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق".

ويتضمن التجريد هنا، كما هو واضح، فعلا يقع على "المطايا"، ويقيد فعلها تقييدا مرتبطا بالجهة أو المكان الذي ترمز له ربح ربح الجنوب " دع المطايا تنسم الجنوب " مما يجعل هذه الربح، أو هذا المكان فضاء شعريا يتجه إليه التجريد، وتتكشف بذلك صبوة الذات الشاعرة، صاحبة التجريد، المثقلة بالمشاعر إلى فضاء روحي ونفسي يجسده الفضاء الشعري، ويرمز له، ويدل عليه. ويتضح من ذلك أن المطايا ذريعة يتوسل بها الشاعر للتعبير عما يعتلج بين جوانحه. فإذا مضينا ننتبع هذه المطايا التي كلفها الشاعر عبء الكشف عن نفسه والترجمة عن أشواقه، وإن يكن ظاهر الشعر، وهنا تكمن المفارقة، يوحي بأن الشاعر هو الذي يكشف عن نفوس الإبل ويترجم عنها، وجدناها تزيح صورة الشاعر من السياق الشعري، وتنفرد وحدها بهذا السياق في عدة أبيات شعرية متلاحقة. وتمثل حركة الضمائر و الضمير علامة نصية جديرة بالاهتمام و المتابعة، هذه السيطرة على النص (2-5 أن لها..... إلا فتى كئيبا)، ففي هذه الأبيات كلها لا نجد ضميرا آخر ينافس ضمير المطايا، أو يلوح بجانبه. فإذا دققنا النظر في هذه الأبيات بيتا بيتا وجدنا البيت الأول تقريريا مباشرا (إن لها لنبا عجيبا)، فهو يؤكد حالة أو خبرا بطائفة من المؤكدات اللغوية (إن+لام التقوية "المزحلقة"+التكثير الدال على الإبهام المطلق+الصفة)، فتظهر الدلالة في البيت دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية، ولكن الشاعر لا

يعتم أن يردف الإعلام أو الإخبار الذهني أو التقرير بالوصف و التصوير سعيا منه إلى جلاء الغموض الذي أحدثه التتكير، فينتقل من تقرير الحالة إلى تصويرها:

"حنينها وما اشتكت لغويا

يشهد أن قد فارقت حبيبا"

وتظهر في هذين البيتين دلالة تصويرية تبرهن صحة الخبر أو التقرير السابق، وتغنيه بملاح نفسية وإنسانية متوهجة هي ملاح الحنين والشكوى والتعب والفراق والحب. ويتضح من هذه الألفاظ أن تصوير الحالة لا يتم في سياق القصيدة المألوف أو المتوقع، بل يتم في سياق غزلي يستعير له الشاعر ألفاظ الغزل الانفعالية ذات الرصيد العاطفي الضخم، وبدا ترتفع المطايا من المستوى الحيواني إلى مستوى الإنسان العاشق المحروم، فنتحرر من صورتها الحيوانية قليلا قليلا، وتكتسب رويدا رويدا ملاح ويثبتها ويزيدها ثراء وعمقا على نحو ما سنرى. وتظهر بداية توكيد هذه الملاح على المستوى اللغوي باستخدام حرف "أن" المؤكد وحرف التحقيق "قد": "يشهد أن قد فارقت". بالإضافة إلى اقتراضه الألفاظ الوجدانية من معجم الغزل الأسيان على نحو ما لاحظنا.

ولعل ما تقدم يدل دلالة واضحة على ظاهرة شكلية جديدة بالاهتمام، لأن الشكل أحد مستويات المعنى، بل هو "أقصى حالات التجريد، وأعلى نماذج التركيز للمضمون"، وهذه الظاهرة هي على مستوى البنية، ظاهرة "تحول الأسلوب" من طبيعته الأولى إلى طبيعة غزلية، وهي على المستوى الوظيفي تعني تحولا في طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر و المطايا، وهو تحول إيجابي يعمق التعاطف بينهما، ويزيده ثراء وجمالا، ويجعله من طبيعة إنسانية صرف على نحو ما لاحظنا منذ قليل.

ولا يلبث الشاعر أن يعود إلى الصياغة التقريرية المباشرة كما فعل في البيت الثاني سابقا " أن لها لنبأ عجيبا ما حملت إلا فتى كئيبا " فهذان البيتان متناظران من حيث تصور الشاعر

للمعاني، فهو في كل منهما يقرر خبرا ما تقريراً مباشراً، و يؤكد به بجملة من المؤكدات، هي في البيت الثاني كما لاحظنا سابقاً: أن + لام التقوية + التأكيد + الصفة، وهي في البيت الخامس " ما حملت إلا فتى كئيباً": أسلوب القصر + التأكيد + الصفة، مما يجعل دلالة الصياغة دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية. ولئن كان التقرير أو الإخبار في البيت الثاني إيذاناً ببداية وحدة المطايا، إن التقرير أو الإخبار في البيت الخامس إيذاناً ببداية وحدة مستقلة ظاهرياً.

ويبدو البيت الخامس جامعاً، كمطلع الأرجوزة المطايا والشاعر معاً، وهو جمع تشد أو اصره ظاهرة القصر البديعة ههنا لأنها ترشح لظهور مزيد من التقارب والاندماج أو التوحد في فضاء شعري فسيح ليس فيه سوى طرفي الظاهرة: المطايا والشاعر. ولا تلبث هذه الظاهرة أن تتحل أو تتجلى معنوياً في البيت السادس " يسر مما أعلنت نصيباً " فنرى هذا الرابط الوجداني العميق بين المطايا والفتى، فكليهما محب مشتاق برح به الهوى والحنين. ولكن هذه الوشيجة الوجدانية العميقة القائمة على أساس من " المخالفة" بقدر ما هي قائمة على أساس من "التشابه" ولكنهما بعدئذ مختلفان، فهو "يسر" بعض ما في نفسه، ويلوذ بالصمت ويعتصم بالكتمان قدر الطاقة، وهي "تعلن" ما في نفوسها وتبوح به وهذا هو وجه المخالفة ولعل هذا الاختلاف في كيفية التعبير، أي في المظهر السلوكي "يسر، تعلن"، عن التشابه بينهما يعمق مفهوم "التشابه" أو يكمله بعبارة أصدق وأدق: نحن أمام حنين عام بعضه سري مكتوم، وبعضه الآخر صريح معلن.

فإذا نظرنا في البنية اللغوية وجدنا تجسيدا لغويا لهذه الوشيجة، فالتشابه والمخالفة في الأمر نفسه "يسر مما أعلنت"، فعلى اسم الموصول "ما" يقع فعلا الإسرار والإعلان، إنهما من جوهر واحد، ولكنهما مختلفان في واقعهما السلوكي التعبيري، فأحدهما سر مخبوء والآخر معلن صريح. ويحسن بنا أن نتتبع حركة الأفعال في النص، فقد كان كل فعل يستقل بمجاله النحوي، ولم يسبق لهذه الأفعال قط أن اشترك اثنان منها أو أكثر في معمول واحد. ولكن الأمر يختلف عن عهده في هذا البيت، فهذه أول مرة يتشابهك أو يشترك صاحباهما.

وليس مبالغة ولا إسرافاً أن نظن أن هذا التشابك اللغوي تجسيد لتشابك معنوي بين صاحبي الفعلين. ويتعمق هذان المفهومان، مفهوم الشبه والمخالفة بمظاهر لغوية أخرى، فبين الإسرار والإعلان طباق، وكل طرف في الطباق يجلو الطرف الآخر ويكشفه، لأن المقابلة بين معنيين تزيدهما جلاء ووضوحاً، والطباق، على ما هو معروف، بنية لغوية ذات حدين متناقضين كالمقابلة.

وبين "يسر" و"أعلنت" تشابه آخر، فكلاهما "فعل" واختلاف آخر، فأحدهما "ماض" مسند إلى "المؤنث" والآخر "مضارع" مسند إلى "المذكر".

إن علاقة الذات بالموضوع أو بالآخر خصبة و معقدة، فعلى كواهل الأشياء يلقي الشعراء أحاسيسهم و مشاعرهم. وإن التقابل الذي نراه في هذا النص بين الشاعر والآخر ليس تقابلاً ضدياً، وليس عشوائياً، ولكنه تقابل تكاملي ينضم به النظير إلى نظيره فيغنيه و يكمله. ولذا ليس غريباً أن يعلن الشاعر أنه لا يكتم كل شوقه بل يكتم "نصيياً" منه "يسر" مما أعلنت "نصيياً"، فأين البيت الثاني من هذا الشوق و لمن باح به، ونحن لم نسمعه يحدثنا عن نفسه قبل الآن؟ هل نخطئ إذا ظننا أن أشواق هذا الشاعر قد تضاعفن في نفسه فأثقلت، فأسر نصيياً منها، وباح منها بنصيب بطريقة فنية مراوغة حين اصطنع هذه الإبل لتبوح بشطر من شوقه نيابة عنه؟ وهل نسرف إذا ظننا أن هذا الحاضر المكتوم امتداد لذلك الماضي المعلن؟ إن الصورة الإنسانية للمطايا تزداد بروزاً وعمقاً، فقد اكتشف الشاعر رابطاً وجدانياً يوثق صلته بها، ولم يعد التعبير عن إنسانيتها يتم في سياق غزلي رمزي، بل غداً هذا التعبير صريحاً أو قريباً من الصراحة.

ولا يلبث التعبير أن يزداد صراحةً أو انكشافاً حين يخلق الشاعر موازاة صريحة بينه وبين هذه المطايا:

"لو ترك الشوق لنا قلوباً"

إذن لأثرنا بهن النيبا"

فقد أخبرنا من قبل أن الإبل قد فارقت حبيبها، وسكت عن ذكر قلوبها. وها هو ذا يخبرنا أنه قد فارق أحبابه كهذه الإبل تماما، وقد ذهب الشوق بقلبه إثر الأحباب. ولا يلبث أن يخبرنا بصورة فنية مواربة أن الشوق قد ذهب بقلوب تلك الإبل. ولماذا يؤثرها بقلبه لو لم تكن قلوبها قد ذهب وتقطعت شوقا وحنينا؟

وحين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل حين يشاركها الشوق والحنين والفرق وذهاب القلوب ثم يبلغ به الموقف أن يؤثرها بقلبه لو أبقى له الشوق قلبا، لا يبقى من حيوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي ملامح إنسانية عميقة خالصة ، ونصبح أمام نموذجين إنسانيين مفعمين بروح الإنسان هما: الشاعر والمطايا.

ويحسن بنا أن نلمح تجسيد اللغة لهذه الوحدة لهذه الوحدة الوجدانية العميقة، قال: " إذن لأثرنا بهن النيبا"، فعبر عما كان يود أن يفعله تعبيرا أخرجه من حيز المتوقع أو المأمول إلى حيز الواقع الذي وقع وانتهى أمره، فلم يقل " لكننا نؤثر...." وليس يغير من الموقف شيئا أن هذا الإيثار قد امتنع لامتناع أمر سابق له، فالشاعر لا يحزن لذهاب قلبه، بل يحزن لأنه لا يستطيع أن يعوض هذه الإبل قلوبا عن قلوبها !! فتأمل.

وليس يخفى ما في هذين البيتين من تغير لافت للنظر في حركة الضمائر، فقد عدل الشاعر عن ضمير المخاطب الفرد أو الغائب الفرد، وهما الضميران اللذان استخدمهما للتعبير عن نفسه سابقا، أو المتكلم الفرد وهو الضمير الذي كنا نتوقع استخدامه للتعبير عن نفسه، وانحرف إلى التعبير عن نفسه بضمير الجماعة المتكلمين " لنا- لأثرنا". ولعل هذين الأمرين معا، والانتقال بين ضمائر الحضور والغياب، والمتكلم و المخاطب والغائب، والانتقال من ضمير الفرد إلى ضمير الجماعة، للتعبير عن ذات واحدة هي ذات الشاعر، يكشفان عن قلق الشاعر و توزعه و تشعته النفسي، وهي الملامح التي تلوح في أرجاء النص منذ مطلعها، والتي

يحاول الشاعر الفرار و التخفف منها منذ مطلع النص أيضا. ولعل عدول الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة يصلح دليلا على أن هذا النص لا يعبر عن حالة فردية، بل يعبر عن المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك المغتربين في تلك المرحلة القلقة من حياة الإنسان العربي، ولعل هذا هو سر ظهور كلمة القلوب، وهي جمع كما نرى بدلا من كلمة "قلب" فإذا صرنا إلى البيت الأخير من النص رأينا الشاعر يتحدث حديثا تقريريا مباشرة عن علاقة الغريب بالغريب، و مواساة كليهما لصاحبه، وسعادة أحدهما بالآخر مكررا لفظ " الغريب" تكرارا يمنح البيت دفئا إنسانيا غامرا بما يختزن في سياقه التاريخي الاجتماعي من معاني الغربة و إichاءاتها الثرية. ويزيد هذا الدفء توهجا وجمالا، فيحوّله إلى تواصل إنساني حميم هذا التكرار اللغوي الذي يجسد تكرارا دلاليا لا يؤكد الدلالة الأولى، ولا يميزها من الدلالة ، بل يجمع الداليتين و يوحدهما، ويمنحهما هوية واحدة تصلح لكل من الشاعر والمطايا منفردا، وتصلح لهما معا.

ولقد قلنا سابقا: إن الغربة لفظ محوري في الثقافة العربية، فقد تصورنا العرب منذ امرئ القيس بل قبله، كما تصورنا هذا الأعرابي صاحب النص، رابطا وجدانيا ووشيجة نفسية قوية تزخر بكثير من المشاعر والأحاسيس الغامضة. بيد أنه ليس من الفطنة في شيء أن ننظر إلى هذا الحديث الذي يكتسي طابع الحكمة بمعزل عن الأبيات السابقة له. حقا إن هذه الحكمة تقع في إطار إنساني صرف، ولكن ألم يرق الشاعر بالإبل فيما تقدم من النص حتى جعل منها إنسانا سويا يحس و يتألم، و يحس ويحب، و يشقى و..و... إنسانا مفعما بروح الإنسانية؟ وإذن أحد هذين الغريبين هو المطايا والآخر هو الشاعر. وهذه الصياغة تصويرية فنية فيما تقدم، وراح يجمع رحيقها من تلك الأبيات بيتا بيتا حتى اجتمعت له على هذا النحو من الوضوح الباهر و التقريرية الصارمة مستعينا بالقياس الشعري، وبالتدرج في بناء العلاقة الوجدانية ببراعة فنان موهوب يعرف كيف يوظف العناصر البنائية في الشعر توظيفا فنيا راقيا.

وهذه الحكمة التي تأتي خاتمة للنص، وتتويجا لمنطقه الداخلي في الوقت نفسه، يمكن أن تكون وثيقة الصلة بمطلع النص. فهذه الدعوة إلى حرية المطايا في تنسم ريح الجنوب هي نتيجة لسعي الغريب من أجل سعادة الغريب الآخر. وفي هذا الاستنشاق من السعادة ما في استنشاق ريح الأهل والأحباب. ولعل هذه الصلة الوثيقة بين المطلع والخاتمة هي سر التجانس الإيقاعي بينهما، فهما من نمط إيقاعي متقارب جدا.

وهذه الحكمة هي أيضا الفكرة المهيمنة في النص، أي هي نواته الدلالية، ولا يزيد النص على أن يكون تكرارا معنويا و فنيا لهذه الفكرة، أو ولعل هذا أدق تنمية و تطويرا لهذه النواة الدلالية عبر علاقة الذات بالآخر، بكل ما اشتمل عليه هذا الآخر من دلالات وجدانية وتصويرية و رمزية .وهذا يعني أننا نرى "المطايا" ههنا معادلا موضوعيا للشاعر ينهض بعبء التعبير عنه. فقد أسقط الشاعر تجربته الوجدانية على هذه المطايا فكانت مرآة لهذه التجربة، وخفف بذلك من وطأة مشاعر الغربة الباهظة على نفسه، وكسر بعضا من حداثتها، وعرضها من خلال "الآخر" فكسب لها صفتي "الموضوعية" و " الحياد " .

وقد لاحظ الدكتور كمال أبو ديب هذا الملمح في الشعر الجاهلي الذي يعد هذا النص امتدادا للتيار الوجداني فيه، بلغته العذبة البعيدة عن الغربة ، فقال: " لقد كانت التوسطية والبعد عن التعبير الانفعالي الحاد سمة أساسية في الشعر الجاهلي. ومن الطبيعي أن يبحث الشاعر عن وسيلة لتخفيف حدّة الانفعال والرؤية وهو يجد ذلك في اللوحة و المشهد و الحكاية، فهي جميعا تمنح الشعور طابعا موضوعيا، وتخرجه من حيز الفردي الضيق إلى حيز الإنساني الواسع، ومن التعبير المباشر إلى التعبير الرمزي". على هذا النحو حاول هذا الشاعر أن يحل أزمته النفسية، وأوهمنا أنه يتحدث عن العالم الخارجي -عالم الإبل- ولكننا ندرك إدراكا واضحا أن " الغيرية " في الشعر هي في كثير من الأحيان ذاتية مقنعة، وهذا هو سر التعاطف العميق بين الشاعر والإبل على نحو ما وضعنا سابقا. وإذن ليس غريبا أن نقول ونحن نتحدث عن هذا النص ، إن الشعر تكرار معنوي، ففي كل نص مقولة مهيمنة يصدر عنها. أو لنقل إن

لكل نص نواة، " وكل نواة لإنتاج خطاب تنمو عن فلقها إلى فرعين أو ثلاثة أو أكثر..... ومع هذا التشعب فإن النص غالبا ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيرورة التأويلية ليست إلا تعقيدا للنواة، وتفصيلا لمجملها، و توضيحا لها يضمن مدار حديث وحيد. أي أن تلك التشعبات ليست إلا أغصانا لشجرة وحيدة. ينمو النص إذن بإبعاد التشعبات المحتملة التي تتناقض مدار الحديث، وبتنمية التشعبات التي لا تتناقضه، ولكن تضاده أو تتداخل معه".

ولقد أعلم أن السياق هو منبع العلاقات والهوية والانتماء، ففي السياق تتجلى علاقة الذات الشاعرة بالآخر واشتباكها به سواء أكان هذا الآخر بشرا أم حيوانا أو أشياء أم زمنا أم مكانا. ولقد كشف سياق النص عن حنين جارف إلى الانتماء، وبدا الشاعر مسكونا بهاجس مؤرق هو هاجس التواصل، ولكن انتماءه ظل انتماء عاطفيا غامضا هو الانتماء إلى الجنوب وزاده هاجس التواصل كثافة عاطفية وغموضا لأنه تواصل مع الغريب الذي لا انتماء له، فيما نعرف سوى الغربية إن كان يصح أن تكون الغربية انتماء، والذي هو نظير الشاعر ومعادله. وهكذا بدت لنا الذات الشاعرة ههنا ذاتا مؤرقة مشعثة أثقلت المشاعر، وأرمرت اللوعة، و غالبها الحنين، فلم تواجه العالم لترى موقعها فيه رؤية موضوعية، بل لاذت به، وامترجت به لترى نفسها وحدها في مرآته الضيقة الواسعة ! ولا تثريب على الشاعر فيما فعل، فهو أحد هؤلاء الغرباء الذين عابثتهم الحياة فطالت معايبتها، وتصرفت بهم ريح القدر العاتية، وردتهم ضوضاء الزمن الجديد الذي يعبرونه إلى همسة القلب الكليم، فراحوا يبوحون بأسراره ومواجهه، ويغنون أحزانه وأشواقه وأحلامه اليائسة هذا الغناء الشجي الممتد الذي يرشح مرارة وخيبة وانكسارا. إنها لحظة الضعف الإنساني النبيل التي لا يبرأ منها أحد، ولا يعرف بهاءها و عمقها إلا أولئك الجديرون بأن يكونوا بشرا.

إن الذات الشاعرة في هذا النص هي موضوع التجربة الشعرية كما تبين لنا، وهي ذات موجعة حزينة تترجم عن نفسها بمعزل عن حقائق الحياة الجارحة كالقصور، بل لعلها تفعل ذلك بسبب هذه الحقائق دون أن تدري ! ولعل هذا الانكفاء على الذات واستبطانها هما سر بساطة هذا

النص وقربه من النفوس. وقد لاحظ نقاد الشعر ودارسوه هذه الملاحظة على الشعر الوجداني عامة، وحسبي للدلالة على ذلك أن أنقل هنا طرفا من كلام قريب من يدي الآن للدكتور صلاح فضل، يقول: " لأن السلوك اللغوي للشاعر الغنائي وطريقته في صياغة عالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طابع البساطة، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية، فإذا أخذنا نستخلص مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة، وشحنات الذكريات، والعفوية الطاغية. وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها فإنه يفضل الوجداني منها مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل، على تزواج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما، كما توظف فيها الوسائل الحساسة مثل الإيقاع و الرنين الصوتي دون مبالغة مما يخلق في نهاية الأمر نغمة خاصة هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر".

وكل هذه السمات و الخصائص التي ذكرها د.صلاح بارزة في هذا النص على نحو ما بينها. ولكننا نستطيع أن نزيدها جلاء، وأن نضيف إليها بعض السمات الأخرى إذا نحن أعدنا النظر من جديد في هذا النص. ولعل أول ما يلفت النظر هذا المطع المتوتر الذي يشبه الزفرة المخنوقة حين تنطلق من القلب " دع المطايا تتسم الجنوبا " فنحن لا نكاد نتابع هذا الطلب، ولا الشاعر يتابعه، فهو يصدع بطلبه دون انتظار للجواب، فيكشف بذلك عن كثافة المادة الوجدانية التي يصدر عنها على نحو يذكرنا تذكيرا قويا بلامح فنية نفسية في شعرنا العذري. ومن المعروف الشائع أن الصيغ المتوترة عامة عنصر أساسي من عناصر الشعر الغنائي.

ونحن نلاحظ أيضا وفرة حروف المد واللين التي تتغلغل في ثنايا النص، وتأتي خاتمة لنهايات أبياته ألف الإطلاق التي تسمح بامتداد الصوت و التفريغ النفسي. وينبع من ذلك كله سخاء موسيقي متدفق، وتموجات رقيقة ناعمة بعيدة عن النبرة العالية والجرس القوي مما يجعل

من النص نصا غنائيا ذاتنا على المستوى النفسي الوجداني وعلى المستوى اللغوي والموسيقي أيضا، ومما يسمح للشاعر بالتعبير المرهف الحار عن جيشانه العاطفي، وقلقه وتوزعه.

ومن الملاحظ أيضا أن الحدث لا ينمو أو يتطور في النص، بل يبقى الشاعر يدور حول نفسه يتأملها و يستبطنها. ومن المعروف الشائع أن الشعر الغنائي لا يطور الحدث في القصيدة، بل يشكل تنويعات على أنغام اللحن الأساسي.

ولعل الأذن لا تخطئ ملمحا غنائيا آخر في هذا النص هو هذا التداخل أو التنويع الواسع بين السرد والغناء.

وقد يكون مما يلفت النظر أيضا أن الشاعر قد اختار وزن الرجز لنصه، وقد ظن كثير من الباحثين أن هذا البحر بنغماته القوية لا يصلح لحمل مشاعر الحنين الناعمة الرقيقة المناسبة، فراح هذا الشاعر يروض هذه النغمات القوية حتى انقادت أيما انقياد، فعادت كالريح الرخاء . وحقا لقد أبدع في تطويع هذه النغمات، وتقنن في استخدامها و توظيفها، فأحدث من وزن الرجز نفسه ثماني جمل موسيقية متميزة في تجلياتها الصوتية، فكشف بهذا السخاء الموسيقي المتنوع الذي لا يكاد يقر على نمط بعينه عن حالة وجدانية قلقة لا تكاد تفر على إيقاع نفسي واحد، بل هي دائمة التقلب من حال إلى حال. فليس في أبيات النص التسعة بيت واحد يماثل بيتا آخر موسيقيا سوى قوله:

" يشهد أن قد فارقت حبيبا

ما حملت إلا فتى كئيبا".

التطبيق الثاني: النقد الثقافي وتطبيقاته، عبد الله الغدامي أنموذجا

مدخل نظري:

ما النقد الثقافي؟

النقد الثقافي هو استجابة منهجية طبيعية للتغيرات التي شهدت عملية الإنتاج الأدبي الثقافي وفي المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة التي تتطلب صنفاً آخر من النقد غير الأدبي وهذا الصنف هو النقد الثقافي.

لأن الأدب بوصفه فناً جميلاً لم يعد ذلك الإنشاء المقروء الذي ألفناه وتوصي به المدارس والجامعات ومختلف المؤسسات الثقافية والإعلامية، فقد انفتح من جهة على مختلف الفنون الجميلة كالغناء والرقص والموسيقى والرسم والنحت والعمارة فضلاً عن تداخله الحميم مع فن المسرح والسينما. وصلاته المتنامية مع وسائل الاتصال المتعددة Muls-média من خلال الحاسوب الذي بات يقدم لمستخدمه مادة مقروءة ومسموعة ومرئية في آن واحد.

كما أنه انفتح من جهة أخرى على العلوم الإنسانية والاجتماعية والمعارف العلمية: الطبيعية والفيزيائية والكيميائية وعلوم الفضاء والمحيطات، كما هو الشأن في آداب الخيال العلمي، على غرابت الإلمام بهذه العلوم والمعارف من الشروط اللازمة لتذوق الآداب والاستمتاع به والإفادة منه.

وفضلاً عما تقدم فقد ظهرت مؤخراً أشكالاً تعبيرية فنية جديدة لفظية وبعديّة نتيجة فئات مهمشة أو منضوية أو مستبعدة أو خاضعة لأنواع من التمييز الذي تسمح به بعض البنى الاجتماعية السائدة وقد غدت هذه الأشكال ذات انتشار واسع وتأثير كبير في مختلف الفئات الاجتماعية، ولاسيما الأجيال الجديدة مثل الأغنية الشبابية والمسلسلات التلفزيونية والإعلانات الإذاعية والتلفزيونية والإعلانات الفرعية المرئية ومتعددة الوسائط وصفات المظاهر ولافتات الدعاية الانتخابية وغيرها.

إن تدبر الآداب الذي خضع لهذه التحولات وتدبر أشكال التعبير الفنية الأخرى لم يعودا ممكنة من خلال النقد الأدبي الذي بات غير قادر على الإحاطة بالنص الأدبي الجديد وفضلاً على

تقدم فإن على النقد الأدبي أن يتجاوز النص الأدبي وأن يمضي إلى ما وراء النص من عقلية أنتجته ليقع على آليات التفكير التي تحكمت وهذا مالا يستطيعه النقد الأدبي ولا بطبقة.

وهناك آخرون يرون أن النقد الأدبي لم يستند أغراض وجودة وأن مختلف وجوه القصور المنسوبة، آلية تعود إلى محدودية تصورنا لطبيعة النقد الأدبي ووظيفته وحدوده.

والخلاصة أن لكل من النقد الأدبي والنقد الثقافي شأننا يغنيه، ولا يغني أيا منها عن الآخر، والمسألة موجودة في صدور أي نظام أدبي منشود تجسيد في نظرية أدبية أو نقدية عن النتائج الخاص بأدب الأمة المعنية.

فالنص الأدبي بوصفه مادة الدرس النقدي هو ما يملي قواعد درسه وتلك قاعدة ذهنية ينبغي على كل منشغل بالأدب أن يستحضرها كلما جلس بين يدي هذا النص الجميل الذي ندعوه (الأدب) شأننا من شؤونه.

وحتى يتم استيعاب معطيات هذا النقد لابد من إدراك الحقائق التالية:

1-ارتباط ظهور هذا النوع من الدراسات تطورات المجتمع البريطاني في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية حيث ظهرت أعمال الروائيين ومؤلفين مسرحيين نتمو له إلى الطبقة العالية من أمثال: ابن سيليلو وشيلاغ ديليني وجوان ليتيلوود وكلايف بيكر وتشارلز بيكر مما بات يعرف بجيل 1956 generation

إلى انتشار أغاني الشعبية التي روجت للموسيقى الشعبية مما أخضع مفهوم الثقافة إلى مساءلة شديدة.

2- العوامل المختلفة التي شكلت الدراسات الثقافية البريطانية ومن أبرزها:

أ- أعمال مجموعة مورضي الحزب الشيوعي (تخرج معظمهم من كامريديج واكسفورد) إلى خدمة قضايا الطبقة العالية من خلال نشر الوعي بأهمية دورها و صنع التاريخ البريطاني وذلك بنشر الدراسات تتق إلى التاريخ من القمة إلى القاعدة.

ب- أعمال الرواد الأوائل في ميدان الدراسات الثقافية التي شغلت نصوصهم المنطلقات الأساسية لهذه الدراسات في العقود القادمة مثل: كتاب ريتشارد هوغارت " فوائده موفية الكتابة والقراءة 1958" و كتاب بي. إي. تومبسون " صفع الطبقة العاملة الانجليزية 1863" وأهم ما قدمته هذه الكتب هو:

الترويج لمفهوم في الثقافة مابين تماما لما كان سائدا في التاريخ الثقافي البريطاني، من أن الثقافة هي الثقافة العليا للنخبة التي تحمّل هدية الأمة و خلاصة مفهوم هؤلاء الرواد للثقافة هو أن الثقافة " تتعلق بطريقة الحياة برمن ومن ثم فإن ليست امتيازاً لأية طبقة فحددة أو أي نخبة فكرية".

وربما كان أوضح مظهر لهذا الانقسام في المجتمع البريطاني أن البرلمان البريطاني يضم مجلسي هما مجلس العموم House of commons الذي يمثل الشعب بطبقاته الوسطى والدنيا ومجلس اللوردات House of Lords الذي يمثل الطبقة العليا في هذا المجتمع.

ج- أعمال مجموعة من المفكرين الماركسية الأوروبية من خلال مجلة " اليسار الجديد " ودار النشر المرتبطة بها (فيرسو verso) للفاعلية في ميدان الدراسات الثقافية ولاسيما أعمال أنطيو غرامشي ولوي ألتوسير ومدرسية فرانكفورت وهو ما أكدته ستوارت مول أبرز منظري الدراسات الثقافية في مرحلتها المتقدمة، مرحلة البنيوية ومرحلتها الراهنة: مرحلة ما بعد البنيوية والمادية الثقافية عندما كتب مقابلة " أبشان الدراسات الثقافية وأزمة العلوم الإنسانية "

3- دور المؤسسات البحثية والجامعية ومؤسسات النشر في نشأة هذا الغرب من الدراسات وفي تطوره وفي هذا المجال نشير إلى الدور الذي أداه مركز جامعة بيرمنغهام للدراسات الثقافية

المعاصرة في تعزيز مكانة هذه الدراسات في الجامعات والأكاديميات العلمية في بريطانيا وخارجها ويمكن أن نشير أيضا إلى ما سيرته دور مجلة (اليسار الجديدة) الشهرية ومجلة الشاشة والمجلات الأخرى الكثيرة التي تنصدر الشهدين الجامعي والثقافي في عالم إنتاج المعرفة الإنسانية.

أما في مجال نشر الكتب فيمكن الحديث عن دار النشر فارسو verso الملحقة لمجلة اليسار الجديد، ومن أمثال مطبعة جامعة اكسفورد ودار النشر الجامعي أيولد Aiuold و دار النشر بلاكويل Blackwel ودار النشر الدولية SAGA .

4- ما خضعت له الدراسات الثقافية البريطانية من تطورات مضت بها من مرحلة النزعة الثقافية في الستينات التي تم قبل الربط الوثيق بين الثقافة والمجتمع إلى مرحلة النزعة البنيوية Strutralisine والتي سادتها الخلطة الماركسية البنيوية أو البنيوية الماركسية ولاسيما أفكار ليو ألتوسير وأنطونيو غرامتشي وغيرها إلى مرحلة النزعة ما بعد البنيوية والمادية الثقافية والنقد الثقافي منذ عقد الثمانينات ثم انتشار ما يمكن دعوته بالدراسات الثقافية القومية والإقليمية والقارية فقد توسعت دائرة الاهتمام هذه.

مقاربة تطبيقية للنقد الثقافي، عبد الله الغدامي أنموذجا

النسق المضمّر في الخطاب الإسلامي التاريخي:

اهتم النقد الثقافي بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الأدبي والثقافي العام بكل تجلياته وأنماطه وصيغته. فهو فرع من فروع النقد النصوي، وهو معنيّ كذلك بكشف الإجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، زيادة على كشف المخبي تحت أفنعة البلاغي الجمالي.

هو إذن نوع من أنواع (علم العلل) كما عند أهل مصطلح الحديث. وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب ذلك الخطاب. ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة. ولا شك أن البحث في علل الخطاب يتطلب منهاجا قادرا على تشريح النصوص واستخراج الأنساق المضمره ورصد دلالاتها المتطورة.

نحن إذن أمام نصوص ثقافية ونصوص أدبية. ومن المفروض التمييز الحيادي- غير المتصلب- بينهما، إذ إن المشترك والمختلف بينهما كبير، لكننا نجمع بينهما في هيئة تكاملية، ولا يمكن أن نفصل فصلا تاما بين نقد الثقافة والنقد الثقافي. لأن الثقافة نصوص والأدب نصوص والفارق هو آليات وجماليات معاجم التشكيل التي تميز النص الأدبي عن النص الثقافي. فالنقد الأدبي ونقد الثقافة يتكاملان ليشكلا النقد الثقافي.

وبما أن السرد والشعر مثلا، عالميان من حيث الهويات، فإنه يمكن تحليلهما وفق رؤية جمالية وثقافية، ولا نستطيع أن نمحو أحدهما لأجل آخر. والنقد الثقافي يتناول النص الإبداعي، والنص الفكري معا، وإذا حللنا النص الأدبي نستخدم الجمالي في المستويات اللسانية والبلاغية والإيقاعية والسيمائية وغيرها، كما نحلل الأنساق المعلنة والمكبوتة. وهكذا يتكامل النقد الأدبي مع آليات النقد الثقافي فنحن نستطيع أيضا تحديد جماليات النص الثقافي مع قراءة أنساقه.

تنطلق أطروحة النقد الثقافي عند الغدامي من أن الثقافة الدينية والإسلامية يتحكم فيها بناء نسقا متكامل العناصر يخلق حسا استسلاميا غير نقدي لدى جمهور الثقافة.

وانطلق الغدامي من مجال الدراسات الأدبية والنقدية لاختيار المفهوم الجديد والوقوف على كنياته البلاغية الإجرائية والتحليلية والنقدية، فالنقد الثقافي هو بديل يتجاوز للنقد الأدبي والذي ظل يزرح تحت قيود المؤسسة أما النقد الثقافي فيعيش حالة تحرر واستقلال عن هذه

المؤسسة بإخضاعها هي ذاتها للنقد و المساءلة و هذا ما رمى به أدوار سعيد في نقده الثقافي (الثقافة والامبريالية) .

فيتميز النقد الثقافي في نظر الغدامي عن النقد الأدبي بكونه يحقق أربع نقلات إجرائية من خلال النص وعملية التحليل والتمييز وهي في المصطلح ذاته، وفي المفهوم، وفي الوظيفة وفي التطبيق.

أما نقلة المصطلح فتشمل عناصر الرسالة التي قال بها ياكبسون فضلا عن عنصر أضافه الغدامي سماه العنصر النسقي، والمجاز والتورية البلاغية الثقافية ونوع الدلالة والجملة النوعية والمؤلف المزوج، وأهم ما يلفت النظر في هذه النقلة الاصطلاحية هو إدخال الوظيفة النسقية زيادة على الوظائف الست للخطاب اللغوي، الأدبي، كما حددها رومان ياكسون، في النفعية، والتعبيرية والمرجعية والمعجمية و التنبيهية و الشاعرية أو الجمالية.

فإضافة الوظيفة النسقية تسمح لنا بتوجيه النظر نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم في خطاباتنا والكشف عن هذه الوظيفة هو مبدأ أساسي من مبادئ النقد الثقافي، بل هي منطلقه النقدي وأساسه المنهجي ويتحول النص عندها من مجرد تخلص أدبي إلى حادثة ثقافية، أي نص كيفما كان انتمائه الحقلي والتخصصي.

كما يقدم النقد الثقافي قراءة جديدة لبعض المفاهيم النقدية كالمجاز وينظر إليه من منطلق أن استعمال فعل عمومي جمعي وليس فعلا فرديا أي أن المجاز يصبح عندها فعلا ثقافيا فيتوسع مجاله ويخرج من ضيق الخطاب البلاغي المحدود، حتى يصبح مفهوما محوريا في البديل الجديد أي النقد الثقافي بدلا عن النقد الأدبي الذي جددته وقننته المقولات البلاغية القديمة التي لم تكن تتجاوز عمليات التفسير والشرح والتلخيص فانحصرت البلاغة العربية في الجمالي البحث ولم تتجاوز جماليات اللغة وحرمت من القدرة على أن تكون أداة نقد أو قراءة أنساق الخطاب وكشف معضلاته، وإذا كان النقد الأدبي ينحصر في ضبط علاقة النص مع إنتاج

الدلالة بنوعيتها الصريح والضمني، فإن النقد الثقافي يركز على الدلالة النسقية والتي ترتبط من خلال علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ و ظل كامنا في أعماق الخطابات وظل ينتقل بين اللغة والذهن البشري فاعلا ومتفاعلا دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا، ثم لقدرة العناصر النسقية الكمون والتخفي ثانيا.

ويشتغل النقد الثقافي على أو وفق الجملة الثقافية متجاوزا المفهوم الذي تكرر مع النقد والبلاغة الكلاسيكية وهو (الجملة النحوية) و (الجملة الأدبية) والجملة الثقافية في نظر الغدامي هو عبارة عن مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز الصيغة التعبيرية المختلفة. إن التحرر من هيمنة اللغوي لمفهومه البلاغي (الجمالي الضيق) هو تحرر من النسق وإكراهاته وحد لسلطة ذات الهيمنة الضارية والمتحكمة في الناقد وتوجه ذوقه وأحكامه ومقاربتة.

فالنقد الثقافي يحول القارئ الناقد من مجرد صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق المغلقة وتوجه حركاتها إلى عناصر فاعلة ومنتجة وفاحصة لكل نص وفق انضباطات منهجية صارمة ولا يمكن تحقيق هذا دون الإنتباه إلى ما يسميه الغدامي (بالمؤلف المزدوج) والازدواج يكون بين المؤلف المعهود سواء كان صحفيا أو نموذجيا أو فعليا والمؤلف الآخر وهو الأخطر أي الثقافة ذاتها، أو ما يسمى ب: (المؤلف المضمّر) وهو المؤلف النسقي على وفق نظرية النقد الثقافي.

فهو حاضر في لا وعي المؤلف المعهود، يمارس كل أشكال التحكم والهيمنة والتوجيه، أو ما سماه بعض الباحثين بالقاهرية في بعض البحوث العربية الإسلامية وهي التي تأسر العقل المسلم المعاصر، سواء قاهرية الماضي (السلف) أو قاهرية الحاضر (الأسلوب الغربي) وتعيق كل عمليات التأليف والإبداع والنقد.

وتحقق الوظيفة النسقية في أي نص، ومن خلال ميل الثقافة إلى تحرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خفية كالحيل الجمالية والأخلاقية والتي يجري من تحتها تمرير أخطر الأنساق وأشدّها تحكما فنيا.

وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحظته الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها والأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية أزلية راسخة وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتج الثقافي المنطوي على تلك الأنساق. وكلما رأينا منتوجا ثقافيا أو نصا ما يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع، ونحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمرة الذي لا بد من كشف وتحديد مساره، والوقوف على حيكته النسقية الفاعلة، وعندما يتنازع النص نسقان أحدهما مضمرة نقيض للآخر العلني، يحمل عن القيم الجمالية والأخلاقية ما يسمح له بغرس قيم الثقافة (النسق) ولا بد من أن يكون مقروءا وواسع الانتشار وبذلك يمكن الوقوف من خلال آلية النقد الثقافي على ما للأنساق من فعل مؤثر عميق في الذهن الاجتماعي والثقافي.

ويظهر كثيرا في نوع من الكتب الدينية وفي الأشعار والأغاني والأزجال والحكايات والأمثال والنكت، إن النقد الثقافي هو نظرية في نقد المستهلك الثقافي، أي دراسة وتحليل عملية الاستقبال والتلقي للوقوف على الشروط التي يخضع فيها القارئ نص ما أو خطأ، ما لتغيب العقل وتغليب الوجدان وعزل اللغة عن الفكر، فالنقد الثقافي ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة، يبحث علل الخطاب ويستخرج الأنساق المضمرة كما هي في خطاب الشعر مثلا أو في خطاب العلوم الدينية، مما طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعيوب نسقية مازلنا نتحرك بحسب شروطها ومتطلباتها.

_ منطلقات عبد الله الغدامي في دراسته للشعر العربي ومقولة (الشعر ديوان العرب):

يرى الغدامي على أنها جرثومة متسترة بالجماليات - كما يقول - أفرزت نماذج في كل تجلياتنا الثقافية والاجتماعية. مثلما فعل النسق الفقهي - في العلوم الدينية - ولد هو الآخر نماذج هو

رعاها وعززها عبر المراحل التاريخية تطور القليل منها وتحجر بعضها الآخر، وما تجلد و تحجر أسهم في إعاقة تحرر الشخصية العربية المسلمة ومنعها من التواصل والفعل الصالح في الحياة و ضرورها المختلفة.

فأصبحت تميل إلى نوع من الانطواء الأناني، واحتقار الآخر في بعض مراحلها، سواء كان ذلك الآخر داخل الدائرة الإسلامية أو خارجها فتعدت مسالك التأليف بين المسلمين أولاً وبين العامة ثانياً، وتغتال بعد ضعفها كل قيم التأليف و التعارف و التعاون بين الناس مما يحفل به القرآن الكريم و تزكية السنة النبوية المطهرة، و ما أكثر من يقرأ دون وعي و إدراك قوله تعالى الآية 13 من سورة الحجرات:

" يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ (13) "

ولفظة لتعارفوا يدركها أهل العلم و الدراية، لقد عمل الغدّامي على اختبار نظريته في النقد الثقافي ضمن الأدب العربي و مساراته (شعرا و نثرا) فوقف على العلل النسقية التي تجعل الخطاب الثقافي العربي ماخلا بعضه، خطابا مناققا و مزيفا، غير واقعي، و غير حقيقي و بعيدا عن العقلانية.

ذلك الخطاب الذي تنشط فيه شخصية محورية و حيوية هي شخصية الشحاذ و الكذاب و المنافق و الطماع، و قد جمعت ذاكرة الغدّامي الثقافية مواد هذا الاستنتاج من خلال قراءاته المتحصنة المتمردة للنثر العربي و لاسيما ما صيغ من حكايات في فن المقامات، و يرى الغدّامي أن الشعر العربي كان مسئولا عن ترسيخ تلك الشخصيات من خلال أنساقه المضمرّة، مثل قول بعضهم: أن الشعر مزية العقول، و بابه للشر و إذا دخل في الخير ضعف، بحسب رأي الأصمعي، وكما قيل أيضا إن أجمل الشعر أكذبه.

ولم يقل دور النثر عن الشعر في ترسيخ النسق وإفراز نماذجه، مع محاولات بعض الفلاسفة الأدباء الخروج عن النسق كأبي حيان التوحيدي، ولكن القاعدة التي ترسخت هي أن النثر الربّي لم يكن هو الآخر خطاباً حراً وعقلانياً بل كان مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية وفق النسق و حدوده، وهذا ما تجسده المقامات مثلاً. إذ تضافرت حركات الكذب والبلاغة والشحاذة لتكون قيماً في الخطاب الثقافي، وهذا ما نلاحظه اليوم في الخطاب السياسي و الحزبي و الإعلامي وهو خطاب مصبوغ بالكذب والزيف، تتحكم فيه (الأنا)، المتوحدة و الملغية للآخر فإما هجاء وإما مدح وإما أنانية متفحلة، وهذا ما يرسخ قسوة الخطاب الفحولي وعنفه، بصوته الواحد، وجنسه الخطابى ونمطه الثقافى الواحد.

وجرى تدوين النسق وترسيخه، في إطار عمليات ضخمة للتدوين، أي تدوين النسق الكبير من خلال جمع أنساق صغيرة. كالنسق الشعري والنسق الفقهي، على وفق شروط المؤسسة الثقافية.

إن النسق الشعري كان مسئولاً، في نظر الغدامي عن عيوب الشخصية الثقافية الجاهلية والإسلامية، فهو الذي اخترع الفحل في إطار شعر المديح الذي رسخ كل أشكال الأنانية والجنون الذاتى. والفحل يأتي على رأس الهرم الطبقي، ويصبح ذاتاً نمطية متعاضمة لا مكان فيها للآخر، فجرير يعد نفسه هو الدهر، والفرزدق يتخيل نفسه الموت.

وقد قال من قبله الشاعر الجاهلي. عمرو بن كلثوم:

و نبطش حين نبطش قادرينا

لنا الدنيا ومن أمسى عليها

و لكنا سنبدأ ظالمينا

بغاة ظالمين و ما ظلمنا

فنجهل فوق جهل الجاهلينا

ألا لا يجهلن أحد علينا

فهو تضخم الذات وإلغاء الآخر قريبا كان أم بعيدا. وهو السلوك الدارج عند الشخصية النسقية ، قديما و حديثا . وذلك كله من سلالة ثقافية واحدة. لقد انتقل النسق وترحل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليستقر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتها وسلوكياتها. وتحول حراس النسق كانوا من الشعراء أو الفقهاء إلى فصيلة بشرية متعالية على شروط الواقع والعقل وحتى الحق. وهؤلاء الحراس مازلنا نراهم في كافة البنيات الفكرية و الاجتماعية والسياسية والإعلامية. فالنسق يتخطى كل الحدود ويمتد في كل الأزمنة فلقد صور المتنبي هيئة الشاعر كالمك الجبار الذي يأخذ ما بدا له قهرا وعنوة، والفقهاء يصبح حبر العلوم والعلامة التحرير، وغيرها من أساليب التفخيم والإكراه الرمزي على القارئ والمتلقي، أنها شخصية الفحل المتفرد، شاعرا كان أو فقيها، والتي تحولت إلى نموذج الطاغية المستبد.

وزاد هذا النموذج النسقي ترسخا بفعل التربية الثقافية التي عززت فكرة الماضي والأوائل، وآلية الحفظ في التعامل مع إنتاجهم، فما لدى الأوائل هو أرقى من كل ما يمكن أن يفعله اللاحقون، وهذا ما جاء مشروع التدوين الثقافي ليحميه و يحفظه، فانتشر الحفظ و ضاع التأويل ، وكثر التفسير والشرح وقل الكشف والنقد. هذا كله أسهم في تخليق أصنام ثقافية، فتضخمت الأنا الفحولية، وأعطوا وصفات متعالية، ونزهوا عن النقد وبرئوا من العيوب.

فتشكل النموذج الذهني الثقافي للطاغية بكل مبرراته الأخلاقية لسلوكه الأناني والمتحجر والمتعالي، لا يقيم اعتبارا للآخر، ووسيلته مع المخالف هي سحقه وإقصاؤه واحتقاره، وهذا ضد قيم القرآن الكريم التي جعلت الكلمة سواء قاعدة مشتركة مع كل الناس، وأن القيم الأخلاقية الإسلامية العظمى منفتحة على الإنسان من حيث هو إنسان، هذه القيم التي تحت على الأسلوب السلمي الإنساني في معالجة العلاقة مع الإنسان المختلف كأسلوب من أساليب التعارف و التأليف و التعاون.

عندها يصبح الدين بتعريف (فيتغنشتاين) ، هو الشعور بالأمن بين الناس في العالم وهذه السمات كانت في أغلبها شعرية، وكنا ننظر إليها بمنظار المتعة الجمالية، أو كانت فقهية

ننظر إليها بمنظار الأخلاق وقواعد الشريعة، وكأن لا شيء غير ذلك، غير أن ما فيها أفدح بكثير من مجرد الجمالية أو الأخلاقية.

وهذا ما لعب فيه المديح دورا كبيرا، فأصبحت العلاقات بين المادح والممدوح هي نموذج السلوك ونظام الخطاب في الحياة الثقافية كلها. فظهر المثقف الشحاذ وانتشرت ثقافة الاستجداء شعرا و نثرا. ووقع تحول كبير في المنظومة الأخلاقية العربية الإسلامية، بل تشكلت (حكومة للبلاغة) لا تقبل في منتداهها إلا من كان وفيا ومخلصا للثقافة. (النسق) نسق لا يمكن التخلص منه إلا بعمل شجاع ومتواصل، وهذا ما يحققه النقد الثقافي في كشف مضمرات النسق ورموزه في شعر المتنبي وأبي تمام على سبيل المثال، و من أصحاب ما أوهمنا به (الحدثيون) أمثال نزار قباني و أدونيس من شعراء الأدب العربي الحديث. وهذه هي النماذج التي إشتغل بها وعليها عبد الله غزامي. ونماذج الفقهاء و ثقافة التقليد.

إن المتنبي وأبا تمام ونزارا وأدونيس أسهموا جميعا، قديما وحديثا في تعزيز النسق وترسيخه وغرسه في الضمير الثقافي تحت ستار البلاغة والمجاز ودعاوى التجديد والخروج على النسق فأصبنا نحن المتلقين بداء العمى الثقافي الذي يبثه النسق نفسه. لقد رسخ الشعر العربي في نظر الغزامي كل معاني الرفث الأدبي، بواسطته تم تزييف المداحين لكل القيم، فصار معهم الابلغ هو لأكذب وهو الأظلم وهو الأكثر ذاتية وأناوية وتعاليا وإهما لا لقيم العمل والفعل، بتعبير ابن المقفع

فمن خلال شعر المدح فقدت الصفات قيمتها الحقيقة و صدقيتها و عمليتها (تفاعلها)، لأن الخطاب المدحي يعتمد الكذب و المبالغة، باتفاق بين كافة أطراف عملية المدح، و المؤسسة الثقافية ترعى ذلك و تباركه، فالصفات تمنح للمدوح مقابل المقايضة المصلحية الفردية. بهذا كله ترسخ في ذهنيتنا الفحل - الشعر - و الفقيه كعناصر مطلقة و أصنام بلاغية و أخلاقية، تولدت عنها صيغ نموذجية مكرورة اجتماعيا و سياسيا و فكريا، حرستها المؤسسة الثقافية، و حرمت الاقتراب منها نقدا أو كشفا.

إن تشكل ظاهرة (الفعل) في الثقافة العربية، سواء كان شاعرا أو فقيها أو حاكما أو مثقفا
سمح باسكات الآخر، ونشوء أعراف ثقافية متحكمة في مواصفات الخطاب، فتولدت الممنوعات
الثقافية واختراع داء الصمت ورغب فيه حيناً، وفرض أحيانا كثيرة. وسوق الصمت، في نظر
الغذامي، كقيمة عليا تفوق الكلام و تفضله. والكثير منا ردد- الكلام من فضة والسكوت من
ذهب- وهذا كله من أجل الخضوع (للفعل) والتسليم لكل مواصفاته وطاقاته الأسطورية، حتى
لو أخطأ فخطأه (صواب مجازي) إذ يجوز له ما لا يجوز لغيره، فهو أمير الكلام يتصرف في
اللغة كيف يشاء، وهو الفقيه المجتهد، والمرجع تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذ
نموذجاً للقدوة الاجتماعية و الفكرية كنسق يثبت ويترسخ، فقيم العنف رسخها النسق الثقافي
بإغرائه الجمالي وحجاجيته الإصلاحية. ولأسيما بعد تحويل (ال نحن القبلية) في الثقافة العربية
إلى الذات الفحولية المفردة والمستبدة والتي أزهرت فأخرجت نموذج (الطاغية).

ولم تستطع بعض المجهودات (الذكية) خرق النسق بتقوية ثقافة الهامش مع المبررات التي
اصطنعها الجاحظ لنفسه، فكتب عن السودان والبرصان والنساء والجواري والحيوان.. ولم تفلح
كل أشكال التمزيق والتضييق والطرده التي مارسها الجاحظ على المتن الثقافي - النسق -
المركز.

نحن في حاجة اليوم إلى ترسيخ نظرية فاعلة في (النقد الثقافي) تلاحق النسق المحنط
وتكتشف آثاره وتبين علاماته. هذا النسق الذي يعيق كل تحرر أو إبداع في الذات، ويرسخ
النزعات الأنانية، ويمنع أية عملية تواصل أو تلاحم بين عناصر الذات (الأمة) ليغرق في
الذات (الأننا) وحتى الاختلاف لا يستوعبه إلا في إطار الوحدة الوهمية المشبعة بروح التعصب
وإدعاء الفضيلة، مما أحدث ثقوباً وخروقات كبيرة في فلسفة الاختلاف الإسلامية ذلك أن
الاختلاف الذي أقره القرآن الكريم، ليس اختلاف أفضلية أو استعلاء قبلي أو مذهبي، بل هو
آية من آيات الله العظمى في النفس كما قال جل شأنه سورة الروم الآية 22: "وَمِنْ آيَاتِهِ خَلَقَ
السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَاخْتَلَفَ الْأَلْسِنَتَكُمْ وَالْوَأْنَكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ (22)"

وفي قوله تعالى أيضا: سورة فاطر الآية 28:

" وَمِنَ النَّاسِ وَالذَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ (28)

وآيات الاختلاف في الكون مثل قوله تعالى: سورة آل عمران الآية 190:

" إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُولَى الْأَلْبَابِ (191)"

سورة الصافات الآية 118:

وذهب بعض المفكرين الدينين المعاصرين في التفاتة جديدة بالتأمل العميق، إلى أن فلسفة التأليف الإسلامي تقتضي عدم النظر إلى العالم بوصفه خطأ واحدا مستقيما ومئات الخطوط معوجة و متكسرة، بل يتوجب النظر إليه كمجموعة من الخطوط المستقيمة تتقاطع وتتوازي وتتطابق.

ثم أليس هذا المعنى هو إشارة القرآن الكريم للأنبياء بأنهم على (صراط مستقيم) قال تعالى

على لسان عيسى ابن مريم: سورة النحل الآية 121:

" شَاكِرًا لِّأَنْعَمِهِ اجْتَبَاهُ وَهَدَاهُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ (121)" وقال تعالى يصف سيدنا إبراهيم: سورة

آل عمران الآية 51:

" إِنَّ اللَّهَ رَبِّي وَرَبُّكُمْ فَأَعْبُدُوهُ هَذَا صِرَاطٌ مُسْتَقِيمٌ (51)" وقال تعالى في موسى وهارون: "

وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ (118)"

أي أن كل واحد منهم على صراط مستقيم، ويزيد الفيلسوف عبد الكريم سروش (إن الله تعالى بذر التعددية في العالم، فبعث أنبياء مختلفين، و كان له تجل لكل واحد منهم و أرسل كل واحد منهم إلى مجتمع بعينه) مع أن أصل المنهج واحد قال تعالى: سورة الشورى الآية 13: " شَرَعَ لَكُمْ مِنَ الدِّينِ مَا وَصَّى بِهِ نُوحًا وَ الَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَ مَا وَصَّيْنَا بِهِ إِبْرَاهِيمَ وَ مُوسَى

وَ عِيسَى أَنْ أَقِيمُوا الدِّينَ وَلَا تَتَفَرَّقُوا فِيهِ كَبُرَ عَلَى الْمُشْرِكِينَ مَا تَدْعُوهُمْ إِلَيْهِ اللَّهُ يَجْتَبِي إِلَيْهِ مَنْ يَشَاءُ وَ يَهْدِي إِلَيْهِ مَنْ يُنِيبُ (13)"

ولعدم فهمنا لدقائقها نرى هذه التشرذم الذي تعيشه الأمة، فهذا النسق المجزئ ظل متجزرا في وعينا وتمثلاتنا الذهنية، وعناصره الفكرية تمر دون نقد.

مصادر ومراجع البحث:

- 1) ابراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، دار مجدلاوي الأردن، ط1، 2010.
- 2) النقد الأدبي الحديث من المجازاة إلى التفكيك، دار السيرة الأردن ط1، 2003 .
- 3) وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
- 4) إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، مصر، ط1، 1987.
- 5) بسام قطوش: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، ط1، 2007.
- 6) دليل النظرية الأدبية المعاصرة، تيارات ومناهج، دار العربية، ط1، 2004.
- 7) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضايا ومناهج، ط1، 1994.
- 8) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط1، 1994.
- 9) عمر عيلان: النقد العربي الجديد، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 10) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور النشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
- 11) عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، السعودية، ط2، 2001..
- 12) عبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر للنشر دمشق، 2004.

13) تأنيث القصيدة والقاريء المختلف، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،
المغرب، ط1، 1999.

14) ابراهيم عبد الله، الغدامي والممارسة النقدية، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، ط1، 2003.

15) محمد مفتاح : التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي الدار
البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

16) النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع، المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

التطبيق الثالث: النقد المعرفي وتطبيقاته جدارية الثورة لسعدي يوسف أنموذجاً.

مدخل نظري

- النقد الأدبي المعرفي المعاصر: النشأة والمفهوم.

يقوم النقد المعرفي على تفسير تجربة الوعي في ضوء علاقته بالانتباه والذاكرة والخبرات
والمعتقدات ، والمشاعر المرتبطة بوجودنا المادي في الأساس، وهذا ما يعرف في الدراسات
المعرفية الحديثة بعلاقة العقل مع الجسد / التجربة المادية في الواقع المعيشي تسمى ب(نظرية
الجسدنة): فالعقل/الذهن/الدماغ يفهم في سياق علاقته بالتجربة المادية التي يتحقق فيها التفاعل
مع العالم وينتج منها التمثيلات الداخلية التي تشكل المحتوى الذهني. وهذه عملية مركبة
تتحول فيها التجربة الحسية إلى تجربة ذاتية لها معنى ويستفيد النقد الأدبي المعرفي من نتائج
دراسات علم النفس المعرفي واللسانيات المعرفية، والعلوم المعرفية عامة التي ترى أن المعاني
من عمل الذهن البشري الذي يقوم بعمليات متعددة على التجربة الحسية من إسقاط وربط
ووصل ودمج وتكامل ليقيم الترابطات المنتجة للمعرفة. وهذه العمليات شكلت مفاهيم اشتغل
عليها النقد الأدبي المعرفي على وفق نظريات منها نظرية الأطر الاستعارة المفهومية ونظرية

النماذج الأولية ونظرية المخططات الذهنية و نظرية عالم النص نظرية الأمامية ونظرية الدمج نظرية التكامل المفهومي. وهذه نظريات مرتبطة بالأصل باللسانيات المعرفية في بحثها المعرفي المركز على اللغة اليومية، وطورها اللسانيون أنفسهم لتشمل اللغة الأدبية استنادا إلى المبدأ المعرفي الذي يستندون إليه في انعدام التمايز بين الاثنين في ما يتعلق بالتصور أو النسق التصوري الذي تتبنى عليه اللغة في مستوياتها كلها فاللغة الأدبية تحمل وفقا لهذا التصور، سمات مضافة إلى اللغة اليومية ولا تفترق عنها من حيث أصل الاستعمال فالأمر إذن ، يتعلق بالإضافة لا الاختلاف.

وسأحاول التركيز فيما سيأتي على نظرية الأطر المعرفية، وكيفية ارتباطها بمفهوم الاستعارة التصويرية من حيث طبيعتها اللسانية المعرفية، وكيفية توظيفها في ضوء اشتغالات النقد الأدبي المعرفي.

إن مفهوم نظرية الأطر يستند إلى كيفية تنظيم المعرفة في ذاكرة الإنسان، وكيفية تنشيطها في عمليتي الإنتاج والتلقي، ويتحقق الفهم بها بوساطة اقتران المعنى بمعان أو مفاهيم تنضوي في منظومة كلية مترابطة على وفق المفهوم الجشطالتي، قد تحصلها الذهن معرفيا.

إن أصل النظرية منتمي إلى اللسانيات المعرفية، إذ ترى أن الوحدات المعجمية والأبنية النحوية لا تعمل إلا مرتبطة بإطار من المفاهيم المترابطة، والإطار بهذا المعنى منتزع من التجربة مع العالم، ويتميز هذا المفهوم بطابع النظام الموجه لعمل المعاني و التمثلات والصور في ضوء المرجعية الكلية التي تعتمد على الخصائص الجوهرية مضاف إليها أبعادها الإجرائية المستقاة من التجربة الحياتية ببعديها المعيشي و الثقافي الخاص والعام، فيتسع التمثيل للأحياء والأشياء و الأحداث المادية والعمليات الذهنية الرمزية.

وتوفر هذه النظرية "شبكة علاقات " إذا لا تتكون المفاهيم و المقولات إلا بها ولا يتحقق الفهم إلا بمقتضى توفر الإطار القبلي في الذهن، لأنه يمثل المرجعية المعرفية التي تتضمن

تقارب بعدين أحدهما يتمثل بالتجربة الآنية، و الآخر السابق عليها المتوافر في الذهن، وتتحقق عملية التعرف في الحيز الواقع بينهما، وإذا ما انتفى هذا الوسط غاب الفهم أو تعطلت أدواته. وأكثر ما توظف النظرية لغويا في إسباع معنى على وحدة معجمية ما بإرجاعها إلى إطارها المفهومي العام الموجود في الذهن قبلا. ليتسع هذا الاستعمال إلى الميدانين الأدبي والنقدي في توجيه استراتيجية الوصول إلى المعنى المنتفخ أصلا على مرجعيات مختلفة تتجاوز حدود النص التشكيلية فحسب. وهذا التصور يشمل الأجناس الأدبية وخصائصها في ضوء السمات النوعية التي تصاحب استعمالات أدبية معينة، ويتحقق هذا المبدأ التصنيفي التنظيمي استنادا إلى مبدأ المشابهة المرتكز على الذاكرة لوجود ارتباط وثيق بينهما.

ويظهر ارتباط هذه النظرية بعلم النفس المعرفي عبر مفهوم الذاكرة الدلالية الذي يعني بكيفية تنظيم المعلومات وترميزها في الذاكرة، وأثرها في فهم التجربة الحاضرة، وما يميز هذه الذاكرة لغويتها إذ تفترن الخبرة المخزونة فيها باللغة في نماذج شبكية تساعد في معالجة المعلومات الجديدة في ضوء ما يتوفر فيها، لأن خبرة الإنسان تتألف من طيف واسع للغاية من العوالم المختلفة، و الأحداث المتباينة و الانطباعات و هي جميعا تتمايز بعضها من بعض، وهي تساعد في عملية الربط التي تحدث في العقل بقصد الفهم والمعرفة. وترتبط هذه النظرية، الذاكرة الدلالية، بما يسمى ب(الاقتصاد المعرفي) الذي يحتفظ بالمفاهيم العامة عبر التجريد مضاف إليه مبدأ الإفادة S الذي يدعم التجريد المفاهيمي ببعض التفاصيل الداخلية ضمن إطار العموم، وهذا يدخل ضمن ما يعرف لغويا بالخصائص العامة و الخصائص النوعية المرتبطة بها فإذا كان الأول يميز بين مفهومي النبات والحيوان، فإن الثاني يميز بين الكرسي و المنضدة مثلا و تتكون نظرية الذاكرة الدلالية وبما يوضح (نظرية الأطر) معرفيا من مكونين هما المعرفة الافتراضية والمعرفة العددية المنطقية المتعلقة بالنظام، أما المعرفة الأولى فتتمثل فيما يفترض معرفته عن الأشياء والأحداث، وهي تمثل المفاهيم المسبقة مما تكون بديها أي الحدس أو متحصل من الخبرات الحياتية المتنوعة.

أما المعرفة بالنظام فيتعلق بالقواعد والقوانين و الإجراءات التي تحكم عمل الأشياء بانضباط ويتكامل الاثنان في محاولة الوصول إلى المعنى ولا فرق هنا بين الإنتاج والتلقي، مع العلم أن هناك فرقا بين الإطار المعرفي الإطار اللغوي فضلا عن الذاكرة الدلالية في بعديها المعرفي والنفسي، إذا تعتمد الأطر المعرفية في عملها على مرجعية الذهنية التي يحتاجها المنتج أو المتلقي لإضفاء معنى على الكائنات والأحداث وتحقيق الفهم بينما الأطر اللغوية تستدعي الوحدات المعجمية في الصيغ اللغوية. والأمر نفسه مع الذاكرة الدلالية التي قد لا تصل إلى مستوى المعالجة الذهنية للمعلومات المتحقق في الإطار الأول، فالأمر متوقف، إذن على نوع الاستدعاء و طبيعته، إذ الأول يوفر معنى للتجربة الإنسانية بينما الثاني يكتفي بإعطاء معنى للشكل اللغوي ولعل هذا كان سببا مباشرا في العناية بمفهوم التجربة المادية التي تعرف أيضا في الدراسات المعرفية الحديثة بتجربة الجسد وربطها بالتصور العقلي التي يبني في جزء كبير منه على البيئة الاجتماعية في جماعة مخصوصة فضلا عن التجربة الشخصية التي تجعل من شخصين مختلفين في تجربتهما يقدمان معنيين مختلفين وفق كل واحد منهما.

ـ عمل تطبيقي حول جدارية الشاعر سعدي يوسف العراقي:

" تطير الحمامات في ساحة الطيران. البنادق تتبعها

وتطير الحمامات تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا

في الرصيف يبيعون أذرعهم

للحمامة وجهان:

وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا، ووجه النبي

الذي تتأكله خطوة في السماء الغريبة".

في ضوء هذا الفهم تؤثر نظرية الأطر المعرفية في فهم النسق التصوري وعلاقته بالتشكيل الاستعاري معرفيا، إذ يبني النسق التصوري هنا على الفكر وليس على اللغة، ألفاظا وتراكيب، لذا فهو يتجاوز الفهم التقليدي في الفصل بين الاستعمال اللغوي اليومي التواصلية، والإبداع الفني إلى جعله جزءا أساسيا من التفكير المتضمن للطبيعة الاستعارية أصالة. وتشكل اللغة مصدر التعرف على كيفية اشتغال هذا النسق، لأن اللغة لا تتحقق استعاريا إلا بوجود استعارات في النسق التصوري البشري في الأساس فالتصور الاستعاري في البحث المعرفي المعاصر يتبين بوصفه جزءا من الفهم البشري للمجردات، وليست مجرد متغيرات لغوية، فهو ينطلق من الطريقة التي يفهم بها البشر تجاريمهم، واللغة هي مصدر الفهم بما تقدمه من مبادئ عامة تتبنى على نسق كامل من التصورات. والتصور بمعناه المعرفي هنا صار مهما بالقدر التي يتعلق بالكيفية التي يتجسد بها، وكيفية فهمه، والعمل بما يستلزمه و يؤدي إليه، وبهذا الفهم يتجلى التصور الاستعاري كليا، بالمعنى الجشطالتي، لأنه يبني على أصل التصور بمعناه الفكري/العقلي لا اللغوي فحسب، وهو مرتبط بالتجربة الإنسانية سواء منها الكلية بمعناها الإنساني العام أو ما يرتبط منها بثقافة ما دون سواها. ولعل هذا سبب تسمية هذا النوع من التصورات الاستعارية بـ "الاستعارات التفاعلية" على أساس انبثاقها من التفاعل ما بين الإنسان و بين محيطه الخارجي، أي أن تصوراتنا كلها للأشياء والأحداث و الأنشطة تتعين بوصفها جشطلت متعددة الأبعاد تتجسد عبر تجربتنا في العالم المعيش ولا فرق بين الاستعارات الفنية الخيالية التي قد تزودنا بفهم جديد لتجربتنا، فيضاف للتصور الاستعاري قوة في خلق الحقيقة و إبداعها، بل إن إبداع التغييرات في نسقنا التصوري عبر الاستعارة قد يغير ما هو حقيقي عندنا، ويؤثر من ثم في كيفية إدراكنا للعالم. وهذا يعني أن الإدراكات البشرية للواقع مهمة و نافذة، وهي ما تجعل الثقافات تتفاوت في أنساقها التصويرية وفي طريقة "الإسقاط الاستعاري" الذي يستظهر تلك الأنساق، وهو ناتج مهم من نظرية الأطر المعرفية، ومكون مهم في النظرية الاستعارية الحديثة في مفهومها المعرفي.

ويتبن مفهوم الإسقاط الاستعاري بقيامه على مجالين إدراكيين مختلفين يكون أحدهما واضحا في تجربتنا ويسمى بالمجال المصدر، والآخر أقل وضوحا ويسمى بالمجال الهدف. فنسقط الأول على الثاني بقصد تجسيد تصورات نقدم عبرها فهما للعالم المحيط بنا. ف" الإسقاط الاستعاري" يقتضي نوعين مختلفين من الأشياء. وهو لا يكون آليا أو عشوائيا بل متناسبا يضمن تحقق المقولات الأساسية بين مجالين وفقا لحالة التزامن، وهذا يعني استبعاد الفهم التقليدي القائم على تحقيق الفهم عبر الانزياح من المعنى الحرفي إلى المجازي المهيمن. ويتجلى التصور الاستعاري المعتمد على الإسقاط عبر ثلاثة أساليب غالبية تتمثل بالاستعارات الوجودية الانطولوجية، والبنوية، والاتجاهية. أما الوجودية فتنتج عبر التفاعل مع العالم الخارجي، فتعبر عن المعاني والأفكار المجردة بمكونات العالم المادي المعيش، فتنحول إلى كيانات إنسانية أو موجودات مادية تتنوع وضوحا بين اللغة التواصلية، واللغة الأدبية. وإن كان المحرك الأول لوجودهما واحدا. وقد يلتقي هذا المعنى مع المصطلح الاستعاري بلاغيا بالتشخيص . لكن لا ينحصر فهمنا لها بوصفها أسلوبا بلاغيا جماليا يقوم على مبدأ المشابهة بين عالمين متميزين، بل هما عالم واحد أخذ المعنى صورته عبر هذا البناء ولا يتحقق بغيره، فالنسق التصويري هنا يمثل " الطريقة الوحيدة لإعطاء الشيء معني" فيتضح التمايز المتحقق قبلا وقد كانت الاستعارة المتحورة حولة تجربة ارتفاع الأسعار عبر وضعها استعاريا في كيان نسميه " تضخم" مثلا متكررا في الدراسات التي تناولت هذا الموضوع معرفيا. أما النوع الثاني فهو التصور الاستعاري البنيوي، فيستند إلى التركيز focus الذي يقوم على إظهار تصور ما استعاريا بواسطة مظهر معين والاستغناء عن البقية، فتنراوح النسقية هنا بين الإظهار والإخفاء وإذا كان النوع الأول يتصف بالكلية فأن هذا النوع يعد جزئيا بمقدار المظهر التي كان محورا فيها، وجوهر التصور الاستعاري هنا هو فهم شيء آخر، فتصبح طريقة نتصور بها الأشياء والعالم. وما يميز هذا النوع طبيعة العلاقة التي تربط بين بنيتين تكونهما المستقبل خارج السياق، لكنهما يتكاملان و ينضبطان داخل بنية موحدة يصبح فيها الطرف الثاني كاشفا للأول

مثل وصف الجدل بالحرب أو الزمن بالمال فيتشكل النسق مصورا ضياع الوقت أو استثماره. ويقسم الباحثون هذين الركنين إلى المجال المصدر التي يوفر بنية معرفية ثرية والمجال الهدف، فتحقق الوظيفة المعرفية لهذه الاستعارات عبر التصور المنبثق من اندماج البنيتين سوية في ذهنية المنتج أو المتلقي. وتحدد الاستعارة البنيوية واقعا اجتماعيا معينا بسبب تأثيرها بالتنوع الاجتماعي والثقافي المرتبط بطبيعة التجربة البشرية والمتأثر بالمجال التصوري/الذهني/اللفظي والأخير وسيلة إظهار التصورات وفهمها. علما أن التجربة تنظم جشطالتيا بسبب ضرورة توفر الإدراك الكلي الشامل فضلا عن مفهوم العلاقات التي يوفر طابعا شموليا لا ينظر إلى العنصر المفرد ذاته بوصفه المكون المهيمن لإنتاج المعنى، ولا مجموعة العناصر مجتمعة بل طابع الكل الذي هو أكبر من العناصر جميعا.

أما النوع الثالث فيتمثل بـ "الاستعارة الاتجاهية" فتعطي توجهها فضائيا/مكانيا لتصوراتنا مستمدا من تجارب المحيط مثل أمام، خلف، فوق، تحت، داخل، خارج. إذ تشير عادة إلى "الأسفل" لتعبير عن الحالة السلبية كالتخلف مثلا، و"فوق" لوصف التقدم أو الارتفاع المعنوي فتقترب اللغة بمجال الفكر الذي يتحكم في لغتنا وأعمالنا، وهو ما يجعل هذا النوع أصيلا في نسقنا التصوري ندرك عبره العالم من حولنا، ونمارس فيه تجاربنا بشكل استعاري.

وتتوفر في كل استعارة فضائية نسقتان أحدهما داخلية والأخرى خارجية شاملة، أما الداخلية فتتقسم مع تصوراتنا، إذ إن تعبير مثل أنني في القمة اليوم ينطلق في الأساس من التصور الداخلي للسعادة موجهها نحو الأعلى. أما الخارجية فتحكم الانسجام الحاصل بين الاستعارات الاتجاهية مثل استعارة الأعلى للصحة، إذ إن هذه تتوافق مع الأسس الفيزيائية والاجتماعية والثقافية التي قد تبدو مختلفة. ويعد انسجام النسق الشامل هو المهم في الاختيارات الاستعارية. وتظهر علاقة هذه الأنواع الثلاثة بالإطار عبر الاستناد إلى معطيات التجربة الخارجية مضاف إليها التصورات الخارجية الموجودة في الذهن والسابقة على التجربة الحاضرة فتستمد قيمتها منها، فيكون الإطار الخلفية المعرفية المؤثرة في توجيه عملية القراءة على وجه

الخصوص. ويمتاز التصور الاستعاري الأدبي من الوضعي في سمات مضافة تكسبه خصوصية واضحة ومؤثرة، منها الدقة وفيها يأتي التصور الاستعاري مركزا على عنصر جوهري كاشفا ملامح غير مرئية من دون إضافة أو تفصيل. والسمة الثانية الجدة وتظهر غالبا في إضافة معان جديدة تنطلق من التصور الأول ثم تخالفه بجدة و ابتكار. أما الثالثة فتتمثل بالكثافة وفيها يصعب الوصول إلى المعنى الممكن استنطاقه بسبب الاختزال المتضمن عالما واسعا من المعاني المثيرة للانتباه من دون القدرة على القبض على تفصيلاتها المميزة. أما التأليف فيأتي ضامًا علاقات متنوعة تجعلها تتراكم عبر صور بسيطة تتوزع على النص مكونة ما يعرف "الاستعارات الصغرى" يشدها جميعا مكون مهم ومؤثر يشكل إطارا شموليا يتمثل ب "الاستعارة الكبرى" لها صلة عميقة بالموضوع وتمتد بهيأة غير مرئية بسبب تصويريتها لا تشكيلها الظاهر، فهي تسري في مكونات النص الكلية، ومسؤولة عن انسجامه الشمولي متأثرة بالطابع الكلي الجشطالتي الذي يوفر لها الانسجام وليس عملية تكوين بنية فحسب. فالاستعارة في ضوء هذا الفهم تشكل مكونا ذهنيا له علاقة باللغة التي يتمظهر عبرها من دون الانحصار في حدودها.

ويظهر التناص تجليا بارزا لمكون الاستعارة الكبرى، مجسدا مفهوم الإطار بمعناه المعرفي، ويبدو أكثر اتصالا بتركيبة الاستعارة البنيوية التي ترتبط بين مجالين، فيشكل بنى معرفية تنظيمية تعكس طبيعة العلاقة القائمة بين عالمين أحدهما سابق على التجربة والآخر متضمنها، اعتمادا على أسس مهمتها إثارة الإطار الأول والبناء عليه، ولذا يعد جزء أصيلا من بنيات الذاكرة وأحد تجلياتها البارزة، وهي معرفة تسهم في تنظيم التجربة وتأويلها، ونقودنا إلى التنبؤ بها. ويؤدي الافتقار إلى هذا الإطار فقدان القدرة على تقديم فهم يقترّب من طبيعة التجربة ولاسيما النصوص التي تعتمد على تلك المرجعيات، ولعل قصيدة " تحت جدارية فائق حسن" للشاعر سعدي يوسف مثال واضح تتفق مع سماته كثير من النصوص. إذ أدى غياب الإطار المعرفي إلى فارق مهم في إستراتيجية القراءة النقدية التي قدمتها الدكتورة " يمنى العيد" لهذه

القصيدة فلم يستطع التحليل النصي وحده استكناه البعد الأيديولوجي المؤثر في توجيه مسار القصيدة وهو يتوقف بالتأكيد على استحضار الإطار المرجعي الذي تتعالق معه، وقد تجلى ذلك في مفاصل عدة من بنى القصيدة وصورها، ومنها الصورة المرتبطة بالمكان " ساحة الطيران" إذ رأت فيه الباحثة ظرف مكان " ساحة مضاف إلى مصدر " الطيران" يعرف بهوية الفاعلية التي تمارس على هذا المكان الطبيعي التي تمارس فيه فعل الطيران. المكان هو مكان هذا الفعل، وهو مكان من يطير، من يقوم بهذا الفعل، ومع هذا لم يقل الشاعر تطير الحمامات في ساحتها، بل قال في ساحة الطيران، وبذلك جعل انتساب الساحة إلى الحمامات لا يقوم على مستوى اللغة، أو على مستوى الإعراب فيها، بل في علاقة داخلية بين الفعل ومكان تحققه، تموت فاعلية الطيران دون مكان، المكان هو ساحة الطيران" هو ضرورة زمنها ، وزمنها هو حركتها ونموها. أضف أن الشاعر حين أقام هذه العلاقة بين الفعل (لا الفاعل) ومكان تحققه، أي بين تطير والساحة، لا بين الحمامات و هذه الساحة، وإنما جعل المكان مكان للطيران لا للحمامات، وبذلك منحه صفة العمومية، جعله مكان لكل طيران لا لطيران الحمامات وحدها، أي جعله مكان عاما ودعاه ساحة، ولم يدعه سماء أو فضاء .

إن ساحة الطيران الذي تشتغل فيه القصيدة مكان واقعي وهو ما أراده الشاعر وليس متخيلا شعريا، يقع في وسط بغداد في منطقة الباب الشرقي أما جدارية الفنان فائق حسن فتمثل لوحة كبيرة رسمت على جدار بطلب من زعيم ثورة 14 تموز عام 1985 عبد الكريم قاسم الذي أراد تخليد أهداف الثورة في الوحدة الوطنية والمساواة والعدل والسلام. وسميت أيضا ب " جدارية الثورة" ونجد فيها فئات الشعب المختلفة وقد تجمعوا في هيئة هارمونية متناغمة، تظهر الأيدي مرفوعة فرحا كما يظهر في المرفق وعلى الأكف حمامات بيضاء طائفة، ونجد فيها العامل والجندي والمزارع، فالجدارية ومكانها في منطقة ساحة الطيران في بغداد تؤسس ذاكرة تاريخية لها أهميتها، وهي المحصلة تخذ اللحظة الشعبية التي تعقب الثروة، وهي لحظة الحرية، انطلاق الحمامات البيضاء في الفضاء لتملأ الزوايا كلها، وليحتفي بها الطفل والأم وعامل

البناء والجندي والفلاح. لذلك أجد القراءة " إن فعل تطير الذي تبدأ به القصيدة حركتها هو فعل تمارسه الحمامات كفعل عادي، في مكانه العادي " ساحة الطيران " بعيدة عن فعل القصيدة و رؤيتها.

إن غياب الإطار المعرفي من القراءة والاكتفاء بكشف البنية اللغوية وتشكيلاتها الصورية أسهم في عمومية المعنى من دون الوصول إلى التيمة المنتمية إلى الواقع الاجتماعي الذي تنطلق منه القصيدة، لتعبر عن انكفاء الثورة وفشلها في تحقيق أهدافها، وأن الهوة لا تزال واسعة في الإطار الطبقي ولاسيما أن الشاعر ذو توجه ماركسي شيوعي، وهذا يفسر لنا إن بناء القصيدة في حركيتها جامعة بين العمال وأصحاب العمل (المقاولين) في تمفصلاتها المتنوعة وتتوسط العلاقة الحمامات التي تطير بانكسار، إذ تمنعها المدافع التي تفلح أخيرا في إسقاطها، لتكون أهداف الثورة المعبر عنها في الجدارية حلما/ يوتوبيا.

فالقصيد لا تقدم إنجازا على وفق هذا التصور، لكنها لا تخلو من إضاءة أمل. وهذا ما يفسر لنا قيام القصيدة على بنية التناقض بين الحمامات والمدافع أولا، والعمال والمقاولين ثانيا، فتبنى القصيدة عموديا على وفق هذا الإطار. يساند ذلك ما نجده في البناء الفعلي للقصيدة، إذ تظهر الأفعال المضارعة منكفئة إما بتأثير التغيير الفعلي إلى الاسمي أو تغيير الدلالة الايجابية إلى السلبية:

" تطير الحمامات في ساحة الطيران.

البنادق تتبعها في الرصيف يبيعون أذرعهم للحمامة وجهان:

وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا،

ووجه النبي الذي تتأكله خطوة في السماء الغربية".

فالفعل الأول (تطير) في جملة الممتدة يواجه البنادق، ويتكرر فعل الطيران من دون جدوى في تأكيد دلالة الطيران الرمزية وارتباطها باللوحة الأصل: الجدارية نفسها، لكن البنادق تنجح في إسقاطها، فيبرز محرك البناء الأساسي حينما يأتي السقوط فوق أذرع من جلسوا في الرصيف يبيعون أذرعهم، وهنا تظهر المغايرة في حرف الجر من (على) إلى (في) إذ صار الرصيف المكان/ المأوى. يساعد ذلك البناء التصويري (يبيعون أذرعهم) بسبب اتساع الهوة بين الإنتاج والفائدة المتحصلة، وهذه الصورة تكررت بالعبارة نفسها، ثم تعززت الصورة ب(إن كفي غريبة) ولعل الغربة هنا متأتية من ضياع الفائدة أو ضالتها فما عادت منتمية تحصيلها لا عملا وتظهر هذه الموضوعية بوصفها المهيم الأساس في بنية القصيدة وهي التي اختيرت من الشاعر لتكون الصورة المجملة لما يناقض المعنى المتوافر في الجدارية الأصل، وهو بالتأكيد مكون مهم من تكريات الجدارية، وسبب وجودها وما يتولد في ذهن المتلقي وهو يقارن بين القصيدة وبين الجدارية. والأمر نفسه في قراءة فاعلية الجدار في القصيدة. إذ عدته الباحثة لفظة لغوية ذات دلالة معروفة، وجاء ارتباطه بالمعنى على وفق هذا التصور، إذ يتضح ذلك في " أن الوقوف عند حدود رؤية الجمال في الجدار الذي ينزف دما كجمال مجرد، أو كجمال قائم فقط في اللغة ينزلق بنا إلى أن نرى في فعل النزف فعلا ذاتيا يقوم به مكون من مكونات عالم الحركة الأولى"

ودلالة الجدار ترتبط بوضوح في القصيدة بالجدارية في فعلها الواقعي لا التخيلي، ولا نستطيع إضاءة المعنى إلا عبر الانطلاق من الجدارية نفسها بوصفها والوصول من بعد إلى القصيدة موضوع النظر، وهنا تنتفي الحاجة إلى المعنى اللغوي التشكيلي أو الاكتفاء به فقط. إن الإطار، إذن، بمعنى الخلفية المعرفية هنا يؤثر في توجيه فعل القراءة ويرصد حركاتها عبر مجموع البنى التي يتوافر عليها العمل الأدبي عامة والشعري على وجه الخصوص

الهوامش

- 1- المعجم الأدبي، مجدي هبة، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط1، 1983 م:6
- 2- المعرفة، ع14، عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي حول واقع البحوث المعرفية وتحليل الخطاب، 2013 م:89
- 3- الإدراكات، أبعاد ابستمولوجية وجهات تطبيقية، د.محي الدين محسب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط2017، 1 م:60-61
- 4- النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي، ضمن ندوة الدراسات البلاغية، الواقع والمأمول، د. صالح عبد الهادي رمضان، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن مسعود الإسلامية، 1432هـ، وبنيات المشابهة في اللغة العربية، مقارنة معرفية، عبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط7:2001، 1

_التطبيق الرابع: نظرية التلقي وتطبيقاتها قصيدة تناوجت الأرواح لابن عربي أنموذجا

التلقي:

تعالج الأدبية - راهنا - من زوايا ثلاثة، على الأقل، تشكل أركان عملية التفاعل الحاصل بين أطرافها في سياق التداول والتخييل الجمالي وهي:

- زاوية علاقة النص بمنشئه.

- زاوية علاقة النص بذاته، بحيث يعتبر بنية لغوية مستقلة لها آليات اشتغالها الداخلية اللغوية وما يوازئها الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية.

- زاوية علاقة النص بمتلقيه، فالمتلقي هو الذي يفك شفرة النص ويحدد دلالاته ويقيس

مدى خرقه أو تطابقه مع أفق انتظارات قرائه.

كانت الزاوية الأولى بؤرة اهتمام الباحثين في العصور التي هيمنت فيها الكلاسيكية والرومانسية الآخذة بمبدأ العبقرية على مستوى الإبداع والنقد ثم وهن هذا الاهتمام بظهور مناهج الشعرية الشكلانية والبنوية إذ تم التركيز على المعطيات اللسانية الصرفة داخل النص الأدبي وما يوازيها في تحليل أشكال الخطاب الإبداعي، ثم تشكلت اتجاهات جديدة في العقود الأخيرة من القرن الماضي جعلت بؤرة اهتمامها دور المتلقي في تحديد مصير العملية الإبداعية من حيث التفسير والتأويل وتقدير القيمة الفنية في علاقتها بضرورة الإبداع وصورته، فالمتلقي معيار لتحديث الوقائع الأدبية في هذا الخطاب، وصار مسلمة من مسلمات النقد، فالتواصل والتفاعل لا يمكن أن يقوم بدون وجود مستقبل تتوجه إليه الرسالة لغايتين نفعية أو جمالية أو هما معاً، فالكتابة ليست فعلاً لازماً، كما عبر هنري ميشونيك، فالعمل الأدبي لا يحيا إلا إذا قرئ وبدون عملية القراءة هاته ليس هناك سوى تخطيطات سوداء على الورق، وعليه صار من الثابت البنوي أن المبدع والنص والمتلقي ثلاث مسلمات حاضرة في تشكيل الخطاب.

إذا كان تاريخ الأدب والنقد والبلاغة عند العرب، على امتداد خطه الأفقي، ركز على المبدع والنص فإن البحث عن جذور تصور للتلقي أمر ممكن في حدود السياق الثقافي والمعرفي الذي نشأت في أحضانه المفهومات داخل إطار التوازي والتقاطع الذي حكم مجالات البحث، الأدبي والفقهية والكلامية والفلسفية واللغوية وسائر ضروب المعرفة الأخرى، كانت بؤرة النظر في هذا الفكر مسلمة جوهرية مفادها أن الحدث اللغوي - كما قال المسدي - يكتسب سمة الاضطرار التي يصطبغ بها الإبلاغ والتواصل بصفة جوهرية... فالحدث اللساني في

صورته الإنجازية يتشكل، بالنسبة إلى السامع، بصورة الموجود المفروض بمعنى أنه حتمي لا يترك لمن حضره أن يختار قلبه أو يرفضه، فأن يكون السامع للكلام، متى توفرت فيه شروط الإدراك التي تعود إلى معرفة أنماط المواضع، متقبلا للرسالة الإخبارية ومنتقيا لها فذلك شيء لا اختيار له فيه، وهذا مدلول أن الحدث الكلامي محتم لا مفر منه فهو إذن اضطراري، واستتباط هذه الخاصية النوعية ضمن مقومات الكلام يجعل الحدث اللساني في ذاته، من حيث هو حدث، ذا طبيعة تسلطية ونفاذ تحكمي، فالفكر النقدي والأدبي واللغوي والفلسفي والكلامي كان واعيا بهذه الطبيعة التسلطية والتحكمية التي يمارسها الكلام على سامعه، بحيث يرتبط لديه بالحواس قبل العقل، وهو ما يجعله بمنزلة العلم الضروري الذي ليس بينه وبين النظر ارتباط معقول، فإدراك الكلام أشبه بإبصار العين عند توفر شروط الرؤية.

في التصور الاعتزالي لمفهوم النظم من جهة كيفية إدراك المتلقي لعنصر المزية يرى القاضي عبد الجبار أنها كامنة في تزايد الألفاظ ويكون بذلك للصورة السمعية للكلام أثر كبير في التأثير في التلقي، وهذا الاهتمام بالدراسة الصوتية يقوم دليلا على إقامة الاعتبار لمتلق يتأثر بإيقاع الكلام قبل دلالاته، بينما لدى عبد القاهر تكمن بؤرة النظر في المعنى وطريقة تشكيله تشكيلا فنيا يقوم على الغرابة الناتجة عن معاني النحو من جهة والخاضعة للعقل من جهة أخرى، هذا التشكيل الفني المعقلن يدركه المتلقي بالطبع من خلال القيام بعملية التمييز بين "الغرض الذي هو المعنى الخام المتداول" و"الدلالة على الغرض" وهو صورة هذا المعنى الخام بعد تشكيله وتقديمه في هيئة لغوية مبنية بناء ومنسوجة نسجا نحويا وبلاغيا، فالمتلقي،

الحق، في نظرية النظم هو القادر على إدراك خصوصيات الصور المشكلة من خلال أثرها الجمالي في نفسه، والعلم بالنظم هو علم باللغة وخبرة بتراكيبها وسياقات توظيف دلالاتها، ولبيان مقتضيات التلقي وقواعده لجأ عبد القاهر إلى توظيف مصطلحات خاصة، يمكن قراءتها على النسق الآتي:

- التأثير: يقول عبد القاهر: "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبيتها"⁽¹⁾، فالتأثير الذي تمارسه صورة العبارة على نفسية المتلقي لأول وهلة معيار أول سابق على أي معيار آخر في التلقي، وهو أساس تقويم تفاضل صور العبارات المختلفة وإن كان أمراً متعلقاً بالذوق وخاضعاً للانطباع الأولي دون النظر والتمحيص، فالتأثير لا يمكن أن يتحقق بدون وجود نسبة من التشكيل الجمالي، وقياس صواب فكرة التأثير عند عبد القاهر هو تأثير المتلقي في فنون أخرى مباشرة بجمال الصورة، "فالاحتفال والصناعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتعمل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها يغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه... فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور

(1) الدلائل، ص 199.

ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة
الحي الناطق"(2).

يؤكد عبد القاهر على وحدة الأثر الذي يخلفه الفن من خلال اتخاذه للخطاب الشعري منطلقاً
إلى جانب الخطاب القرآني الكريم، هذا التأثير الفني يتجه إلى وجهة الانفعال النفسي عند
المتلقي قبل قيامه بتحويل التأثير السيكولوجي المحض إلى عملية تحليل عقلاني.

- التأمل: هو بذل الجهد العقلي وتجشم العناء من أجل الفهم لتعليل التأثير بجمالية صورة
العبارة ليزداد التأثير عمقا ودقة وترسيخا "ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب
له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه من النفس
أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف"(3).

وفي مواطن متعددة يؤكد عبد القاهر ضرورة التأمل للمتلقي: "وما شرفت صنعة ولا ذكر
بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ خاطر إلى ما لا يحتاج
إليه غيرهما"(4).

النصوص التي تستدعي التأمل والتفكير الطويل هي النصوص التي تستحضر البعد الجمالي
إلى جانب البعد النفعي للخطاب، بينما النصوص غير الجمالية تستغني عن ذلك في عملية
التلقي حيث تعتمد على التحليل المنطقي واللغوي المباشر للكشف عن البعد النفعي.

(1) الأسرار، ص 297.

(2) الأسرار، ص 118.

(3) المصدر السابق، ص 127.

- القراءة: هي الإحاطة الشاملة بالظاهرة الجمالية، من حيث ينبغي أن تتجاوز هذه الإحاطة المعرفة العامة والوصف المجمل إلى المعرفة الدقيقة التي توصل القارئ إلى وضع اليد على الخصائص والسمات التي يكون بها النص مؤثرا، فوظيفة التلقي هي تحليل القيمة الجمالية وتفسير الاستجابة لها، هذا التحليل ينبغي أن يتجاوز الإشارة إلى العبارة لضبط الإشارة أو المعاني الخفية وتمييز أصناف الكلام بتفصيل لينبئ عن تجشم المشاق ومكابدة المعاناة لاستحقاق صفة "أهل المعرفة"، "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز إلا أن تشق عنه... ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه.. فما كل أحد يفلح في شق الصدف ويكون في ذلك من أهل المعرفة"⁽⁵⁾.

التلقي عند عبد القاهر معرفة، وكل معرفة تقوم على نظرية ومنهج واصطلاح، ولا تتأسس هذه المعرفة إلا على قراءة تكشف عن الخصائص والآليات والوظائف والعلاقات السياقية والإحالية المختلفة للظاهرة الإبداعية الكامنة في النص الأدبي، وما سبيل هذه القراءة بذلول لكل فاعل بل "اعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني... أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا وأن يكون حالك فيها حال الباني

(1) الأسرار، ص 119.

يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين" (6).

ينسل عن مفاهيم التلقي عند عبد القاهر تساؤل هو:

ما هي المظاهر الفنية أو الصور الجمالية التي أنيط المتلقي بالكشف عنها بواسطة هذه القراءة وتشكل في النهاية علامات فرعية تمس جميع جوانب الأدبية في "نظرية الكلام"؟ إنها مقومات أسلوبية نصية رئيسية تحيل على إبداعية فاعل الكلام في النص يمكن إجمالها في الصور الآتية:

- تحديد الصورة العقلية: ما كانت المشابهة فيها عقلية تستوجب التأويل (تشبيه التمثيل).
- التصوير الحسي: "التمثيل بالمشاهدة يزيدك أنسا".
- ائتلاف المختلفات: "إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب".
- الصورة التفصيلية "ومتى زدت في التشبيه على مراعاة وصف واحد أو جهة واحدة فقد دخلت في التفصيل والتركيب وفتحت باب التفاضيل".

- الصورة النحوية: "إذا رأيتها قد راقتك... ووجدت لها اهتزازا في نفسك فعد فانظر في السبب واستقص في النظر فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا قدم وآخر وعرف ونكر وحذف وأضمر وأعاد وكرر وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو"⁽⁷⁾.

المقوم الأساسي الأدبي الذي ينبغي أن يتجه إليه التلقي أكثر من غيره هو الصورة الفنية سواء من حيث الدلالة أو التركيب في إطار بحث شمولي يتسم بالتكامل حيث يجمع التحليل بين وصف العناصر الداخلية للخطاب من جهة ووصف سيكولوجية المبدع وسيكولوجية التلقي فكان عبد القاهر بذلك "هو الذي وضع كل الأصول البلاغية التي ندرسها اليوم"⁽⁸⁾، هذه الأصول ذات طابع كلي تشمل الخطابات التخيلية والتداولية على السواء.

في العصر الحديث عرفت نظرية التلقي تطورا واتساعا وتعقيدا، وعلى الخصوص في بلاد ألمانيا، وليس معنى هذا أنها مختصة بها دون غيرها ولكن "القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا وما نتج ع ذلك من فرضيات نظرية وممارسات تطبيقية هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية بل وفرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المعاصر وفي تاريخ المناهج النقدية المعاصرة كذلك"⁽⁹⁾، ونشأ هذا الاتجاه كرد فعل على سيطرة المبدع في الدراسات النقدية الكلاسيكية من جهة وسيطرة

(1) دلائل الإعجاز، ص 68.

(2) دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ص: 5 (كلام الشارح).

(1) نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث لأحمد بو حسن، مقال في كتاب: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1993، ص: 11-36.

سلطة النص أو سلطة الكتابة كما مثلها البنيويون ك(بارت) من جهة أخرى، ورغم إثارة هؤلاء لمفهوم القراءة والقارئ والعلاقة بالنص إلا أن ذلك لم يكتسب طابع التنظير للتلقي إلا على يد المدرسة الألمانية: ياكوبس وإيزر.

ربطت هذه المدرسة بين النص الأدبي والذات المتلقية، ففي النص إمكانات فنية لازمة له بينما الكشف الجمالي هو ملك للذات المتلقية، يستجيب لها النص وهو ما يدعو ياكوبس: جمالية التلقي، يقول إيزر: "لعمل الأدبي قطبان: القطب الجمالي والقطب الفني، فالقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ⁽¹⁰⁾، ومن خلال عدد من الفرضيات القرائية سعى رواد جمالية التلقي لبيان تحقق هذا التقاطب بين النص الأدبي وقراءته، فهي عند ياكوبس:

- مفهوم أفق الانتظار: حيث ينتزل النص من القراءة في لحظات ثلاثة رئيسية ينبغي للقارئ أن يكون خبيراً بها مطلعاً على دقائقها ليتمكن من وضع النص موضعه الحقيقي من القراءة، هذه اللحظات هي: "التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص، شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها، والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي"⁽¹¹⁾.

فقرأة النص الأدبي تتحدد من خلال هذه الزوايا الثلاثة.

(2) المرجع السابق.

(3) مقال: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث لأحمد أبو حسن، ص: 29-30.

- مفهوم تغيير الأفق: كل نص خضع للسائد ولم يغير من المعايير شيئاً هو نص أدبي يتطابق وأفق انتظاره وكل نص خالف المعايير وولد وعياً جديداً يؤسس لمرحلة جديدة في التاريخ للأدب هو نص يقوم بتغيير أفق الانتظار لدى القراء.

- مفهوم اندماج الأفق: وينطبق على العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل بينها نوع من التجاوب وقد يحصل التناوب وفي هذه الحالة الثانية يحدث تغيير أفق الانتظار.

- مفهوم المنعطف التاريخي: "المنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة أو أن الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى التي تقدم رواية مغايرة للأفاق والانتظارات السابقة بحكم ما تحمله تلك التحولات من تصورات جديدة للعالم وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأسئلة الحديثة المتطلبة"⁽¹²⁾.

وأما تلميذ "ياوس" "إيزر" فإن فرضيات القراءة لديه تتألف من مظاهر ثلاثة هي:

- النص: من حيث هو مجموعة من الإمكانيات اللغوية والسميائية والتركييبية.
- صيرورة القراءة: وهي فعل متحرك تركيب الموضوع أثناء جريان فعل القراءة، وهي نشاط مكثف يختلف باختلاف القراء، سمي صاحبها بالقارئ المشاء، فقارئ إيزر قارئ لا يتوقف،

(1) المرجع السابق، ص 36.

يمشي باستمرار وأثناء المشي يبني فعل القراءة، بطريقة ليبرالية كما وصفها الأمريكيون لأنها لا تقوم على تحديد خطوات معينة.

- الشروط أو الظروف التي تتحكم في تفاعل النص مع القارئ: هي متوقفة على وضعية القارئ وقدراته وممتلكاته التي تسمح له بإنجاز القراءة ووضعية النص والآفاق التي يسمح بها أثناء القراءة، ومن أهم المفاهيم التي وضعها إيزر في هذا السياق "القارئ الضمني"، وهو قارئ له دوران: "دور القارئ كبنية نصية ودوره كفعل مبنين"⁽¹³⁾.

قضية التأويل أبرز المسائل في التلقي التي شجر حولها الاختلاف لما يترتب عنها من نتائج لا تهم تحديد الحقائق الأدبية لأنها خاضعة للتخييل وإنما تتسحب آثاره على تحديد الدلالات في علاقاتها بالمقاصد الفكرية والفلسفية والاجتماعية الخاضعة لمبدأ التداول وبالتالي إصدار الأحكام النقدية الفنية والمنطقية على الأعمال الأدبية وما ينتج عن ذلك من مواقف وسلوكات، ولعلنا لا نعدم أمثلة ونماذج كثيرة في التراث لما سببه التأويل أحيانا من اختلافات بلغت أحيانا مبلغ الشجار والخصام الذي لم يلتئم أبدا مع مرور الزمان وتحول في بعض اللحظات إلى مآسي إنسانية حقيقية، فالتأويل إشكالية كبرى لسانية ومنطقية واجتماعية قديمة - حديثة، حاول الأولون تقنين استعمالها في كل الثقافات المتأثرة بالعقائد، وما يزال المحدثون يخوضون عباب بحرها الذي لا ساحل له، لأنه آلية من آليات القراءة لم تستنفد ديناميتها وفاعليتها بعد على رغم ما أجري عليها من البحث والتنقيب، والتأويل مرحلة أخيرة من قراءة

(1) نظرية التلقي لأحد أبو حسن، ص36.

النص، وقراءته بمعنى فهمه وهو يتضمن تفسيره وتأويله، يكون الفهم في المرحلة الأولى مباشرة بغير ما حاجة إلى تفسير أو تأويل "فإذا استعصى الفهم البديهي المباشر نشأت الحاجة إلى التفسير أي إلى فهم من الدرجة الثانية اعتمادا على منطق اللغة أو توجه النص (السياق) أو ضرورة الموقف أو روح العصر، فإذا اصطدم التفسير بمنطق اللغة وقوي توجيه النص وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل باعتباره إخراجا للفظ من معناه "الحقيقي" إلى معنى "مجازي" لشبهة أو قرينة، أما الشرح فإنه يتضمن كل ذلك: الفهم والتفسير والتأويل، فالشرح هو العلاقة بين القراءة والنص، بين الذات والموضوع باعتبارها موقفا معرفيا شاملا"⁽¹⁴⁾. النص الديني أكثر النصوص إثارة واتساعا وتشابكا ثم تأتي بعده سائر الخطابات الأخرى، لذلك يتميز الأول بمعرفة تأويلية خاصة، وسائر الأصناف الأخرى تدرج في معرفة تأويلية عامة ومنها الخطاب الأدبي، وكل قراءة ليست تفسيرا وتأويلا فقط بل هي إعادة للبناء وفق مقصدية معينة ناتجة عن حاجات أدبية أو فكرية فلسفية أو عقيدية أو اجتماعية... هي قراءة تحليل ونقد من أجل إكمال البنية أو تدميرها أو اكتشاف قانون أو دحضه، فالنص "ليس مجرد تدوين للحفظ والتسجيل ولكنه يمثل سلطة توجيه وتقنين وتشريع... أشبه بالشرطة والجيش وأجهزة الأمن على مستوى الفكر والثقافة وفي ميدان القيم الأخلاقية والعقائد الدينية"⁽¹⁵⁾.

(1) مقال: قراءة النص لحسن حنفي، مجلة "ألف الهرمينوطيقا والتأويل"، دار قرطبة، البيضاء، ط2، 1993، ص9.

(2) المرجع السابق، ص13.

التأويل بحث عن المعنى النهائي للنص أو المعنى الموضوعي في إطار مراعاة مجموعة من المقاييس كالتجربة البشرية المطردة ومنطق العقل والمقصدية ومساق النص وسياقه ورفض التناقض، وما تزال الثنائية القديمة في التأويل حاضرة إلى الآن في الدراسات المعاصرة كالمعنى الظاهر والمعنى الباطن، أو المعنى الظاهر والمعنى العميق... وقد تحول التأويل لدى بعض التيارات التأويلية إلى لعب حر شعارها كون النص أشبه ببصلة كبيرة لا ينتهي تقشيرها دون أن تكون لها نواة.

التأويل "يختلف من أمة إلى أمة ومن فرد إلى فرد داخل الأمة نفسها بل قد يختلف اختلافا جزئيا أو كلياً لدى الفرد الواحد لأن التأويل عملية تاريخية وتاريخانية بمعنى أنه خاضع لإكراهات التاريخ ومستجيب لها وأنه صانع للتاريخ وثوراته"⁽¹⁶⁾، تتحكم في ضرورته: "غرابية المعنى عن القيم السائدة وبت قيم جديدة بتأويل جديد أي إرجاع الغرابية إلى الألفة"⁽¹⁷⁾، ويختلف التأويل باختلاف أصناف المؤولين، فهناك تأويل الفلاسفة وتأويل الفقهاء وتأويل الصوفية وتأويل أهل الجدل وتأويل الخاصة وتأويل العامة، ويظل التأويل رهين مجموعة من الشروط تجعل المعنى النهائي أو المعنى الموضوعي الذي يستهدفه منسوبا خاضعا لوضعية تاريخية معينة.

(3) مقال: رهان التأويل لمحمد مفتاح ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، 1995، ص23.

(4) المرجع السابق، ص24.

الخطاب الأدبي كغيره من الخطابات له مسار تأويله وتلقيه لا يمكن فصله عن مسارات

تأويل مجالات أخرى من النتاج الفكري "فطرائق تأويلاتها وتلقيها متبادلة"⁽¹⁸⁾.

1- النص:

ألا يا حمامات الأراكمة والبان
ترفن لا تضعفن بالشجو أشجاني
خفي صباباتي ومكنون أحزاني
بحنة مشتاق وأنة هيمان
فمالت بأفنان علي فأفنانني
ومن طرف البلوى إلي بأفنان
ومن لي بذات الأثل، من لي بنعمان
لوجد وتبريح وتلثم أركانني
يول دليل العقل فيها بنقصان
وأين مقام البيت من مقام إنسان
وليس لمخضوب وفاء بأيمان
يشير بعناب ويومي بأجفان
ويا عجا من روضة وسط نيران
فمرعى لغزلان ودير لرهبان
ألا يا حمامات الأراكمة والبان
ترفن لا تظهرن بالنوح والبكا
أطارحها عند الأصيل وبالضحا
تتاوحت الأرواح في غيضة الغضا
وجاءت من الشوق المبرح والهوى
فمن لي بجمع والمحصب من منى
تطوف بقلبي ساعة بعد ساعة
كما طاف خير الرسل بالكعبة
وقبل أحجارا بها وهو ناطق
فكم عهدت ألا تحول وأقسمت
ومن عجب الأشياء ظبي مبرقع
ومرعه بين الترائي والحشا
لقد صار قلبي قابلا كل صورة

(1) المرجع السابق، مقال الخطاب الأدبي، حميد حميداني، ص9.

وبيت لأوثان وكعبة طائف
وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائبه فالحب ديني وإيماني
لنا أسوة في بشر هند وأختها
وقيس وليلى ثم مي وغيلان

قصيدة "تناوحت الأرواح" عينة مثالية للدلالة على هذه الصورة الأدبية المتشعبة التي ورد عليها النص الشعري الصوفي في التراث، فكيف تم تلقي هذا الشعر في لحظته الراهنة تاريخيا وما أعقبها؟

الإحساس بالغرابة والفجوة الناتجة عن قراءة الشعر الصوفي وغيره من الكتابات الإبداعية تجعل هذا الخطاب متفردا يؤول إلى ضرب من الاختلاف الجوهرى، فالصوفية يكتبون عن واردات وأوامر تغيب فيها الإرادة الذاتية للصوفي، أنه نص يتطلب قارئه الخاص، العارف الخبير بما يستند إليه النص الصوفي من معرفة خلفية جمعت ألوانا من الثقافة بالإضافة إلى أمر حيوي لا غنى عنه في التلقي هو الذوق أو التجربة، فالمعاني الصوفية لا تسعها العبارات بل هي إشارات، ولا يفهم الإشارة إلا من ذاق فعرف.

إن المتلقي في النقد القديم ألف تلقي نصوص تخضع في إنتاجها لآلية البيان والتخييل يتم ضبطها "بالرواية ويوقف على بعض بالدراية"⁽¹⁹⁾، واعتبر التخييل ضربا من الإيهام الكاذب يستهدف انفعال المتلقي انفعالا نفسانيا غير فكري فهو الكلام الذي تدعن له النفس وتنبسط

(19) الوساطة بين المتنبي وخصومه لعلي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، 1951، ص412.

عن أمور وتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختبار⁽²⁰⁾، وهو "طبقات ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تطف فيه واستعين عليه بالرفق والحدق حتى أعطى شبهاً من الحق وغشي رونقاً من الصدق باحتجاج تمحل وقياس تصنع فيه وتعمل⁽²¹⁾.

أخرج عبد القاهر الاستعارة من التخييل بقوله: "اعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبهه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره⁽²²⁾، فالاستعارة بعيدة عن الإيهام والكذب كل البعد وإنما لا تدعو دعوة مناقضة أو مخالفة بل مشابهة.

لعل عبد القاهر متأثر ببلاغة القرآن الكريم لأن القول بالتخييل في الاستعارة يؤدي إلى القول بالتخييل في القرآن وهو قول فاسد، كذلك فعل الصوفية، أعلوا من شأن الخيال ولم يقولوا بالتخييل لما يترتب عن القول به من بعد عن الحقيقة التي يتغيا الصوفية إثباتها وهي الحقيقة الإلهية في تجلياتها الوجودية حيث يتضافر الظاهر والباطن، وإذا كان عبد القاهر أعلى من شأن الجانب العقلي للمعنى عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي مع تحويله إلى إمكانات إبداعية⁽²³⁾ فإن الصوفية استكفوا عن هذا النهج وأعلوا من شأن المعاني الذوقية وشتان ما بينهما.

(20) الشفاء لابن سينا ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 24.

(21) أسرار البلاغة، ص 245.

(22) أسرار البلاغة، ص 41.

(23) اللفظ والمعن لطارق النعمان، دار سينا للنشر، ط 1، 1994، ص 31.

إن تلقي النص الصوفي يخالف في صورته ومادته تلقي النص الأدبي التقليدي للمعايير المتناقضة التي تحكم الطرفين، ويزداد الأمر تعقيدا في مسألة تأويل المعاني المجازية، إذ جميع التصورات الإبداعية والنقدية تقول بالتمثيل والرمزية ومعنى المعنى بينما في أعراف الصوفية ليس هناك مجاز في مقابل الحقيقة، قد يتداخلان ويتبادلان الأدوار عندما يتعاقب الكشف والنظر العقلي، فمن داخل التجربة يكون الإشراق أو الوارد، فبين لحظة إنتاج النص الصوفي وغيره فروق جوهرية:

في النص غير الصوفي:

- يكون المؤلف مختارا مقيدا بهذا الاختيار.
- خاضعا للعلم الذي يستمد منه وبالتالي بقيوده ورسومه وتمثيله.
- يقول ما يشاء ويمسك ما شاء.

في النص الصوفي:

- خالي القلب من كل علم.
- مستغرقا في المقام ومنقطعا كفاقد الإحساس.
- ممتثلا لما يؤمر به.
- جاهلا لما يكتبه أو يكتب عنه.

- متحررا من علم الباب الذي يكتب فيه⁽²⁴⁾.

التفسير والتأويل للكتابة الصوفية مختلف عن الكتابة الأدبية المألوفة، لاختلاف آليات تشكيل المعنى في النوعين والمبادئ التي تسند هذه المعاني والغايات التي يتوخى تحقيقها كل ضرب، فتشعب النص الصوفي راجع إلى طبيعة نظرة المبدع إلى اللغة، أنها تأخذ بمبدأ اتحاد الدال والمدلول، هي لغة الباطن التي لا تقصي الدلالة العرفية والاعتباطية مخ لغة الظاهر، وبينهما يكون السفر الصوفي، سفر من الحس إلى المجرد، من الإنسي إلى الإلهي، من الدلالة الوضعية عبر الدلالة الشعرية وصولاً إلى الدلالة الصوفية عبر التجربة الروحية: "قالصوفية يضعون أنفسهم داخل رؤيتهم الوجودية فيغدو لعالم الغيب حضور واقعي دائم في شعورهم فهم يعملون على تطوير بواطنهم عبر التجارب الشعرية وكلما استغرقوا في ذلك ضعفت قيمة عالم الشهادة عندهم وتأثيره فيهم دون اغترار منهم بكرامة أو واردات تعتبر من مزالق الطريق حينما يعتد بها ويقف عندها الصوفي معتقداً أنها المرحلة النهائية من سفره"⁽²⁵⁾.

هذا هو الحزن الذي ينشأ فيه النص الصوفي ويتناسل، وكل تلق لا يراعي هذه المقننات منحرف - لا مناص - عن المعايير المتحكمة في اشتغال هذا النص، هذا ما وقع فيه فقهاء حلب إذ نعتوا الشيخ بالتستر وراء رداء الدين والصلاح وعدوا الديوان تجربة في العشق الإنساني، فقد تم الاقتصار في التأويل على ظاهر النص، هذا الظاهر يحيل في كثير

(24) الكتابة والتصوف عند ابن عربي لخالد بلقاسم، ص 90.

(25) المصطلح الصوفي لمحمد المصطفى عزام، ص 123.

من مقاطع القصيدة على الوصف الحسي للمرأة فيوهم بأن الغزل التقليدي هو مقصد المؤلف،
ومن المعلوم أن ابن عربي لم ينجز شرح وتأويل ديوانه "ترجمان الأشواق" إلا بعد مرور أكثر
من عشر سنوات على نظمه بعد أن أحدث ضجة في أوساط الفقهاء وطلب منه بعض تلاميذه
وأتباعه استدراك نظم الديوان بشرح وتأويل يصح تصورات الفقهاء الخاطئة حول معانيه
الحقيقية وقد وفق ابن عربي بإقناع الفقهاء بطرحه.