محاضرات مقياس المناهج النقدية المعاصرة

لطلبة سنة ثانية ليسانس دراسات أدبية / ود. نقدية

د. عبد الرشيد هميسي.

محاضرة علم السرد.

السرد هو طريقة الحكي والإخبار ويسمى الخطاب. وقد كان منذ وجد الإنسان، وفي كل المجتمعات .ونجده في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية، كما نجده في لغة الإشارات والإيماء وفي الرسم والتاريخ، وفي كل ما نقرأه أو نسمعه، سواء أكان كلاماً عادياً أم فنياً. فهو بذلك عام ومتعدد ومتنوع. ومنه انحدرت الأجناس السردية الأدبية المعروفة قديماً وحديثاً كالأساطير والخرافات والحكايات الشعبية والمقامات والقصص والروايات.. الخ .ولكل إنسان في الحياة طريقة في الحكي، ومن ثم كان الرصيد المتراكم من السرود عبر التاريخ يعد بالملايين، فمنها ما هو مدون ومنها ما نتناقله عبر المشافهة ومنها ما ضاع لعدم تدوينه والمحافظة عليه أو بسبب إهماله.

وأمام هذا الركام الهائل من أنواع السرد وطرق الحكي احتاج الدارس إلى أن يبحث عن نظرية أو قواعد تضبط هذه الأعمال وتصنفها –شأنها في ذلك شأن باقي عناصر الحياة ومجالات العلوم المختلفة– لرصد مكوناتها والعلاقات فيما بينها للوصول إلى معرفة كيفية اشتغالها.

ولتحديد هذه النظرية وضبط قواعدها ينبغي الوقوف عند الأشكال التعبيرية السردية، وقد فعلت الدراسات القديمة شيئاً من ذلك من خلال الدراسات التاريخية للأدب، إلا أن هذه الدراسات كانت سطحية في عمومها، وحبيسة نظرة عابرة غير متخصصة لغياب المنهج الدقيق المناسب لمثل هذه العملية. وأمام هذا الركام الهائل من أنواع السرد وطرق الحكي –كما أسلفت– وجد الدارس نفسه في حاجة إلى ضبط هذا اللامحدود من السرود، وفق خطة عمل شاملة يمكن في ضوئها دراسة أي نص سردي مهما كان نوعه أو مصدر بيئته أو نوعية لغته. وهو ما يشبه العمل الذي قام به العالم السويسري" دوسوسير" عندما أراد دراسة اللغة. فوجد نفسه محاصراً بحوالي 3000 لغة. ورغم ما واجهه من صعوبات إلا أنه استطاع أن يضبط هذه اللغة على اتساعها وتنوعها، وأصبحنا نتعامل مع

النصوص انطلاقاً مما توصل إليه هذا العالم وغيره من علماء اللغة الذين أسهموا في بناء نظرية اللغة.

وإن السؤال الذي واجه دارس السرد هو كيف يمكن ضبط هذا اللامحدود وجعله قابلاً للتحكم فيه والإمساك به؟، إنها صعوبة أكثر من تلك التي واجهت "دوسوسير" بلا شك، لأن المسألة أوسع وأعقد. فمن يتحمل إذن عبء هذه المسألة ويقبل مثل هذه المهمة التي مجرد التفكير فيها هو ضرب من المستحيل –على الأقل– كما تهيأ للبعض؟.

إن البنيويين هم الذين تحملوا عبء هذه المهمة، ورأوا أنها من صلاحياتهم، وبإمكانهم تحديد هذا اللامحدود وتطويعه لآليات تكشف عنها نصوص هي نصوص سردية بلاشك. وتعد الأبحاث التي قام بها الشكلانيون الروس وغيرهم من الشكلانيين، البدايات الأولى لنقد القصة والرواية، من منظور بنيوي صرف محاولة منهم الوقوف على الفوارق الفاصلة بين أشكال النصوص ولاسيما بين القصة والرواية، لكونهما شكلين أدبيين مختلفين، يتميز كل منهما بمواصفات معينة وبتقنيات خاصة، تتصل بطوابع مهيمنة أو بقواعد النوع. لكن أي هذه النصوص السردية تكون النموذج الأنسب لمثل هذه الدراسة؟.

إن النصوص التي وقع عليها الاختيار كانت منتقاة بحسب الشروط التي تكفي لرصد كل ملابسات السرد وحيثياته بوجه عام، وغربية بطبيعة الحال، ما دام المنهج غربياً والدارس غربياً أيضاً. وهذا بعد أن عملوا على إقصاء الكثير من الأشكال التعبيرية التي تفتقر إلى الفن أو تلك التي لا علاقة لها مع الأدب. فلم يبق أمامهم إلا ما نعرفه من أجناس السرد الحكائي والقصصي والروائي.. عمدوا ينظرون فيها ويقلبون نصوصها على مختلف الأوجه بغية استنباط أحكام على بنياتها في ضوء منهجهم البنيوي الذي رأوا أنه الكفيل بإنتاج مثل هذه النظرية. وحتى بعض هذه الأجناس الأدبية التي عادوا إليها قفزوا عليها لبساطتها، رغم ما تقدمه لهم من فائدة، واكتفوا بالنظر في جنس الرواية أكثر من غيره –رغم تأخر

ظهوره قياساً إلى الكثير من الأجناس الأدبية الأخرى ولاسيما القديمة منها –وذلك لأن جنس الرواية يمكن أن يكون النموذج الذي يعول عليه، لما يتوافر عليه من عناصر ومكونات نجدها في باقي الأجناس الأدبية الأخرى والعكس غير صحيح.

وبعد تحديد مجال انحصار أبحاثهم في مجال جنس الرواية، تقريباً، للسبب المذكور آنفاً، واجههم سؤال جوهري هو من أين تكون بداية البحث؟ من اللغة طبعاً، ما دامت اللغة هي الشكل الأبرز في ذلك. واللغة ما دام –كما نعلم– تقدمت أبحاثها بفضل جهود اللسانيين على رأسهم "دوسوسير" قالوا: فلنبدأ إذن من حيث انتهت اللسانيات. ولما كانت حدود البحث في مجال اللسانيات هي الجملة، فلنبدأ من ما بعد الجملة. ولكن وجدوا أن ما بعد الجملة ليس إلا جملاً تنتهي مجتمعة إلى جملة كبيرة. ومن ثم طرحوا إمكانية توسيع اللسانيات لمجال أبحاثها لتشمل النص كاملاً، واقتنع اللسانيون بالفكرة فظهر ما يعرف بلسانيات النص أو لسانيات الخطاب.

ولكن إذا كانت اللسانيات تبحث في بنية الجملة التي تشمل وحدات قابلة للوصف، وتنظر إليها– أي إلى الجملة– على أنها أصغر وحدة لها معنى، وتقصر دراستها في البحث عن نظامها، فتكشف عن كيف ينتظم الحرف في الكلمة والكلمة في الكلمة إلى أن تنتج الجملة. فإن البنيوية تذهب إلى أبعد من ذلك فترى أن أصغر وحدة في الجملة لها معنى قد تكون) الكلمة)، وأن المعنى إذا كان في الجملة عند اللسانيين ينتج من نهايتها، فإن المعنى عند البنيويين لا يوجد في نهايتها وإنما يخترقها.

بالإضافة إلى وجود مكونات ووحدات أخرى أغفلها الدرس اللساني، أو كان ينظر إليها من زاوية أخرى، باعتبار ذلك خارج اختصاصه كـ: الزمن والمكان (الفضاء (والضمائر (الشخوص والأشياء) والأفعال والرؤية والصيغة... الخ. وهي عناصر تنتظم داخل النص السردي بطرق مختلفة، وتتميز من جنس أدبي إلى جنس أدبي

آخر. وهي نفسها قابلة للوصف والتحليل لما تشتمل عليه من بنيات خاصة نلمسها عند الإصغاء لخصوصية كل نص ونوعية تركيبة خطابه.

فالنص السردي الحكائي أو القصصي أو الروائي يمر عبر قناة هي:

الراوي ـ الحكاية ــ المتلقي

فلا توجد رواية بدون راو. لأن نقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي –شفاهي أو كتابي –يستوجب حضور هيئة تلفظية، هي شخصية السارد. التي تقوم بالتعبير عن هذه الأفعال والأحداث، العاجزة عن التعبير عن نفسها بنفسها. فشخصية السارد، تمثل بصوتها محور القصة أو الرواية، ((إذ يمكن ألا نسمع صوت الكاتب إطلاقاً، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد، لا توجد قصة أو رواية))(1). وهنا ينبغي أن نشير إلى أن السارد ليس دائماً هو الكاتب، وإن كان قادراً على إخفاء نفسه وراء شخصية رئيسية تعبر عن رؤية العالم.

وقد تحاشت الدراسات الحديثة الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه الدارسون القدامى، عندما كانوا يربطون النص بالكاتب، وينسبون إليه كل تبعات الحكي. وتحرت هذه الدراسات الدقة في التمييز بين ما هو خاص بالكاتب وماهو خاص بالسارد، انطلاقاً من أسس معرفية تخص النص والكاتب معاً. تنطلق من أن ((هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك، إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله))(2). كما أن كل سرد يستوجب سارداً، فإنه يستوجب مسروداً له أيضاً وقد أدرك الشكلانيون الروس، وغيرهم من الدارسين للرواية، هذه العلاقة الموجودة بين السارد والقارئ، فدعوا إلى العناية بها. إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية (القارئ (المتخيلة من أهمية في صنع الخطاب السردي، فإن الاهتمام بها، مع ذلك، ظل محدوداً وضئيلاً، إذا ما قورن بحجم الدراسات التي خصت بها شخصية السارد.

وما دام الخطاب السردي كباقي أنواع الخطابات الأخرى، يحتاج إلى متكلم ومستمع، فإنه بدونهما يفقد معناه، ويتحول هذياناً لا مبرر له. وهو ما يفسر حرص الكتاب/ الرواة، على أن يكون سردهم استجابة واعية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل إنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، ولكن من غير أن تكون وجهة النظر صادرة عنه. يقول "بيرسي لوبوك": ((إنني مازلت أفترض أن الرواية الجديرة بالاعتبار هي الرواية التي تتطلب– في الواقع معظم الروايات كذلك– وجهة نظر ليست صادرة عن القارئ))(3). والحقيقة أنه بمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه، ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر، لأن عملية السرد مشروطة، أساساً، باحتوائها على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي: السارد أو المرسل، والمسرود له أو المتلقي، والمتن الحكائي أو الرسالة.

ونحن بوصفنا قراء، لا ندرك المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً، قبل إدراك السارد له، فهو الذي ندرك، من خلاله، أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي، مما يكون له بدون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له. وهذه الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد هي ما قصدها "تودوروف" بمصطلح (جهات الحكي). ولها مصطلحات أخرى متنوعة منها: وجهة النظر، الرؤية السردية، التبئير، المنظور، مظاهر السرد... الخ. وغيرها من المصطلحات الأخرى التي تفيد جميعها الطريقة التي يتم بها إدراك القصة أو الرواية من قبل السارد. وقد حدد "جون بويون" هذه الجهات (الرؤيات (التي تتخذ أصنافاً رئيسية ثلاثة في: السارد الشخصية الروائية "الرؤية من الخلف/ "السارد الشخصية "الرؤية مع"/ السارد الشخصية "الرؤية من الخارج". وهذه الأصناف الثلاثة هي التي يلتزم بها "تودوروف" في إبراز جهات الحكي مع تعديل طفيف(4). وقد طالعتنا بها "يمنى العيد" التي أعادت صياغتها، في ظل تعاملها مع النص القصصي العربي، ولاحظت من خلال الراوي وعلاقته بما يرويه نوعين من الرواة، راو يحلل الأحداث من الداخل فهو إما: بطل يروي قصته بضمير الـ أنا (راو حاضر). كاتب يعرف كل

شيء، إنه راو كلي المعرفة رغم أنه راو غير حاضر. أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو إما: راو شاهد (حاضر لكنه لا يتدخل). كاتب يروي ولا يحلل إنه ينقل لكن بوساطة(5).

وإذا كان مصطلح جهات الحكي (الرؤية السردية) يتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها إدراك القصة بوساطة الراوي فإن مصطلح (صيغة السرد) يتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو يعرضها. وهذان العنصران هما أكثر أهمية في القصة والرواية، لما يقومان به من دور كبير في جلب انتباه القارئ نحو سير الأحداث وتطور الأفعال، فالموضوع ليس كل شيء في القصة، وإنما المهم، هو طريقة المعالجة لهذا الموضوع وتجليته. وكان الدارسون يميزون في دراساتهم للسرد بين أشكال تعبيرية ثلاثة تخص خطاب المتكلم في النص هي :الأسلوب المباشر/ والأسلوب غير المباشر/ والأسلوب غير المباشر الحر. يتعلق الأسلوب الأول، في أي عمل أدبي، بكلام الشخصية عندما تتحدث بنفسها إلى نفسها من دون وساطة أو عندما تتحدث إلى غيرها، ففي الأولى نكون أمام (المونولوج) وفي الثانية نكون أمام) الحوار). وهما طريقتان يفسح فيهما الراوي المجال للشخصية لكي تتولى إدارة الحديث بذاتها وبشكل مباشر. ويسمى هذا النوع من الأسلوب (العرض). وباستعمال الراوي لهذا الأسلوب يبقي للمتكلم خصوصيته التعبيرية في مستوياتها الإيقاعية (الصوتية (والدلالية والجمالية. ويوفر للقارئ مصداقية تضمن له الانسجام مع النص بشكل أفضل .وهي تقنية تعزز الثقة بين الراوي والقارئ من جهة، وتكشف عن معالم الشخصية وعوالمها بشكل أوضح وأدق لا هيمنة للراوي فيها من جهة ثانية. والأسلوب الثاني، يطلق على كلام الشخصية المسرود بوساطة الراوي، وهو ما يجعله يأتي بصوته، وإن كان لغيره، لأن الراوي يتصرف فيه، ولا يبقيه على حرفيته. وبهذا التصرف لا يمكن نقل الكلام دون تحولات تسلبه هويته التي هي الأصل في الحكي. وتجعل الخصوصية التعبيرية للشخصية تضمحل، وتفقد الجملة المحكية بذلك نبرتها التأثيرية. وتصبح وجهة نظر الشخصية، في ضوء هذه التحولات، غير معززة ولا مبررة، لأن ((كل أنواع الإيجاز

والحذف وغيرها مما هو مقبول في الخطاب المباشر، والتي تطال عناصر انفعالية وعاطفية ليست مقبولة في الخطاب غير المباشر، بسبب الميل التحليلي لهذا الأخير))(6). وهذا ما يفقد النص حرارته وحيويته، وينزع عنه المصداقية في الكلام، ويجعل القارئ في معزل عن الشخصية، لأن الراوي أصبح هو المهيمن على كل شيء يجري حولها. وأما الأسلوب الثالث، فهو أسلوب يزاوج بين الخطاب المباشر وغير المباشر، بحيث يستعير من الخطاب المباشر النغمة ونظام الكلمات وترتيبها، ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة وضمائر الأفعال. وهذا النوع من الأسلوب يعطي للكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، مما يجعله ملتبساً ومتداخلاً، فهو يكون على هذا الحال، منقولاً بصوت الراوي ومنقولاً بصوت الشخصية مباشرة وفي آن واحد. ولكنه –بالرغم من هذا التداخل– فإنه يحفظ لكلام الشخصية واقعيته ونبرته التي تسوغ الأخبار والوقائع التي جرت في النص.

هذه هي الأساليب الثلاثة التي ينتظمها الكلام، فمنها ما ينقل لذاته وبذاته، ومنها ما ينقل عن غيره، ومنها ما يجمع بينهما.

والأفعال في النص السردي الأدبي نوعان: أفعال ديناميكية تنمو مع وقائع السرد، وأفعال قارة أسميها (الأحداث)، لأنها تنتهي بانتهاء وقوعها مباشرة ولا وجود لاستمرار لها في السرد، فالأولى نامية والأخرى ثابتة. والفعل والحدث هو عبارة عن متواليات كبرى تنبثق عنها متواليات صغرى يمكن حصر مدلولاتها بالنظر إلى دلالاتها. ولا توجد في النص وحدة ضائعة، فكل شيء مهما بدا لنا بسيطاً يكون له دور في العمل السردي إن لم يكن على مستوى الأفعال (الوظائف) يكون على مستوى الزينة والديكور... وتكون له دلالة مفيدة في فهم أبعاد المتوالية التي يظهر فيها. ومن هنا اعتبر البنيويون ما ينشط داخل النص السردي (حوافز مشتركة) لاشتراكها مع بعضها البعض داخل النص، وما لا ينشط داخله (علامات أو وحدات إدماجية)، ويرون أن غياب العلامة في النص لا يخل ببنيته، كالأحداث والأشياء التي تذكر مجرد الذكر والوصف.. وهي تحيلنا على المعنى فقط، بينما

غياب أي حافز مشترك –وهو الذي يحيلنا على وظيفة– يؤثر على التركيبة البنائية للنص فيهز وحدتها.

وتتمفصل وحدات النص وفق خطة تختلف من كاتب /راوي إلى آخر، بحسب نظرة كل واحد، فهناك وحدات كبرى ووحدات صغرى توزع داخل النص بالشكل الذي يضمن لها الانصهار والتوازن، وتظهر مقبولة الصياغة فنياً رغم مخالفتها للواقع الذي هو المادة التي تسبق الأدب. فتظهر العلاقات التراتبية والعلاقات الإدماجية، ونشهد تقديمات وتأخيرات يقبلها العقل في صورها المعروضة، إلى جانب وجود مساحات للقارئ داخل النص يوفرها له الكاتب/ الراوي، ليستريح فيها أو ليتحرك وفقاً لها، أو لينفذ من خلالها إلى التجربة الإبداعية ليصبح عنصراً من عناصرها، وهو الضمان الذي رأى الكاتب /الراوي أنه، من خلاله، سيسمح للقارئ بملاحقة أفكاره، لأن القارئ محور في النص شئنا أم أبينا. وقد علم القدامى ما للقارئ أو المتلقي من أهمية، فظل ببالهم قبل الكتابة وبعدها، وكثيراً ما تردد ذلك على ألسنتهم، وإن لم يكن بالشكل المدروس كما تسعى إلى ذلك الدراسات الحديثة ومنها البنيوية.

وترى البنيوية في تحليلها للنص السردي (الخطاب) أن عنصر الزمن فني لاستحالة تكراره في صورته الأصل (الواقع)، وهو المعول عليه كثيراً في بناء النص، ولذلك كانوا يقولون عن جنس الرواية! إنه فن زمني، وهو يتوزع على الأزمنة الثلاثة المعروفة (ماضي، حاضر، مستقبل). والكاتب/ الراوي يتصرف في لعبته مع الزمن بحسب ما يراه، فتراه يقدم أو يؤخر أو يبطئ أو يسرع أو يتوقف أو يقفز، وكل ذلك يعرض من وجهة فنية خاصة.

ولأهمية عنصر الزمن في العمل السردي، أرى أنه كفيل وحده بأن يعتمد عليه في مسألة الفرق بين القصة والرواية وكذلك في الفرق بينهما وبين الحكاية، فالقصة، من وجهة نظري، تدور أحداثها في زمن الماضي وتظل فيه، والرواية تدور أحداثها في الزمن الحاضر وتتطلع إلى المستقبل، وقد تتضمن حديثاً عن زمن الماضي إلا

أن السيطرة لا تكون له. وأما الفرق بينهما، أي القصة والرواية، وبين الحكاية فيظهر على مستوى التراتبية والسببية التي تجري فيها الوقائع حسب زمن الواقع في الحكاية، وبروز التصرف في الزمن بما يخالف الواقع في القصة والرواية. هذا بالإضافة إلى معايير أخرى تتراوح بين البساطة والتعقيد.. الخ، وليس يعود الفرق إلى مسألة الكم أو الحجم كما علمونا، إذ هناك روايات أقل حجماً من القصص والعكس صحيح أيضاً.

ويتضمن زمن السرد نوعين من الزمن: زمن القصة وزمن الخطاب، يكون الأول متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد. لكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر، لأغراض جمالية يراها الكاتب.

وقد رأى "تودوروف" أن العمل السردي الأدبي مادة وبناء، فالمادة هي القصص (الحكايات (والبناء هو الخطاب. والخطاب نفسه مادة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى ((أنه يثير في الذهن واقعاً ما، وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية... غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها))(7). وقد كان "شلوفسكي" يصرح بأن القصة ليست عنصراً فنياً بل مادة سابقة على الأدب، بينما كان الخطاب وحده بناء جمالياً بالنسبة له. غير أنه تراجع فيما أعلنه من انفصال بين القصة والخطاب بعد ثلاثين سنة من تصريحاته وأكد على الوحدة غير القابلة للانفصال بين الجزء الحدثي وتنسيقه التركيبي لتعلقهما بالشيء ذاته أي بمعرفة الظاهرة(8).وهو ما يكشف دقة الترابط والتمازج بينهما. إلا أن "تودوروف" يرى أن العمل السردي الأدبي في مستواه العام ذو وجهين– كما أسلفنا– قصة وخطاب. ورأى أن الجانب الثاني أكثر أهمية، وهو المعول عليه في فهم الأبعاد الفنية والجمالية لأي عمل سردي ((وعلى هذا الأساس ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث))(9 .(وهذا التصرف في الواقع المفعم بالتراكمات اللا متناهية التي يجب أن نتدخل فيها

حتى نحصل على مبنى حكائي، هو الضمان الوحيد لإخراج الشيء من متوالية وقائع الحياة إلى واقعة فنية. وبحسب هذه التقنيات التي نحصل بها على مبنى حكائي فني، يرى "شلوفسكي "أنه يمكن بتقنيات أخرى التحكم في تطويل المبنى الحكائي وذلك عن طريق تضمين قصة قصيرة داخل قصة قصيرة تصلح إطاراً لقصص قصيرة أخرى. وإلى جانب هذه التقنيات توجد وسائل أوسع انتشاراً، كسرد القصص أو الحكايات بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك، أو المناقشة بمساعدة حكايات، إذ الحكايات تذكر للبرهنة على فكرة، كما تستعمل الحكاية الجديدة كاعتراض على سابقتها، وبهذا تدخل الأشعار والأقوال المأثورة في شكل تناص إلى جانب الحكايات ليستفاد منها في المبنى الحكائي الفني. وهذه الأنساق كتابية لا يعول عليها في المشافهة كالشعر لطول نصوصها التي تكون الصلة بين أجزائها باللغة الشكلية أيضاً إلى درجة أن القارئ هو وحده الذي يستطيع أن يدركها(10). ويعدد" شلوفسكي" مجموعة من أنساق الحوافز التي تنتج عن المقارنة والمقابلة والتناقض والمفارقة والزيف ويراها أساساً في أي عمل سردي لما ينتج عنها من تواترات تؤدي إلى تحقيق البناء الفني للقصة، فـ ((وصف حب متبادل وسعيد لا يمكن أن يسمح بتوليد قصة قصيرة لخلائه من العراقيل))(11). ومن ثم فلا وجود لرواية أو قصة ما لم تشمل نواة تمر عبر حوافز أساسية هي: (الرغبة) ويقابلها الحب و (التواصل) ويقابله المساراة و(المشاركة) ويقابلها المساعدة. وهي عناصر إيجابية ثلاثة تقابلها عناصر ضدية ثلاثة أيضاً هي: (الكراهية) و (الجهر) و(العائق). وباقي العلاقات في النص السردي هي فروع مشتقة من هذه الأصول، وبها ينتج الصراع الذي هو عنصر أساسي في أي حكاية أو قصة أو رواية.

ومن الأنساق الأخرى التي يتشكل منها العمل السردي التوازي الذي نكون بصدده أمام مفهومين لا يتصادفان، بل ينفي أحدهما الآخر من متواليات التشاركات المعتادة. وهي تقنية يلجأ الكاتب إلى اعتمادها للإيحاء أو الإغراب، ويحاول تبريرها بمحفزات واقعية كالقرابة أو فنية كالمشابهة. ويمكن ملاحظة التوازي في

صنفين: توازي خيوط العقدة، وهو يخص الوحدات الكبرى للسرد، وتوازي الصيغ التعبيرية (التفاصيل) التي تقوم على التشابه بين صيغ تعبيرية لفظية تتمفصل داخل ظروف متماثلة. وغيرها مما قد تفرضه مخيلة الكاتب وفق القواعد المهيمنة لهذا الفن(12)، وبالمقارنة بين الأفعال تتبين حدود التوازي الذي يشكل الهيكل الأساس في أي عمل سردي.

وللقيام بتحليل بنيوي للسرد ينبغي إذن التمييز في البداية بين عدة مراتب وأركان للوصف ووضعها في إطار منظور تراتبي إدماجي. فالقصة أو كما يسميها "تودوروف" (الدليل) وتشمل الشخوص وعلاقاتها فيما بينها، والأفعال ومنطق ترابطها، والحوافز التي تحكم هذه العلاقات وفق منطق الترابط أيضاً. والخطاب يشمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيغه. وفي ضوئهما، أي (القصة والخطاب) نقوم بتحديد أصناف الوحدات ونبين التركيب الوظيفي لها. وهي أسس يرتكز عليها السرد القصصي وتعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع شخصيات القصة.

وقد ظن كثير من الدارسين أن البنيوية التي تعمد وفق منهجها إلى تفكيك النص إلى وحدات هي دراسة تهتم بالشكل ولا تهتم بالمعنى. وهذا غير صحيح لأننا نحن العرب تأثرنا بالبنيوية سلباً عندما تعرفنا على نقدها قبل أن نعرفها. فالبنيوية ترى أن دراسة الشكل ليست دراسة شكلية ما دامت تؤدي إلى معرفة الشيء، فهذه المعرفة هي المعنى الذي ينتج من فهمنا للعلاقات الموجودة بين أصناف الوحدات داخل النص. وقديماً –عندنا– فهم" الجاحظ" أيضاً بأنه شكلاني عندما قال المعاني مطروحة في الطريق. ولم يفهم الرجل بأنه كان يرد على من كانوا يروجون للمعنى وينظرون إلى النص على أساس المنفعة، فأراد أن يبين لهم بأن أدبية الأدب تكمن في براعة التعبير عن هذه المعاني. ومن هنا يلتقي" الجاحظ" مع البنيويين في طرحه الذي لا يقصي المعنى، كما يتهيأ للبعض. فلا يوجد شكل بدون معنى ولا يوجد معنى بدون شكل.

ومن هنا يمكن اعتبار الاتجاه البنيوي أنموذجاً في تحليله لمكونات هذا الخطاب السردي لما يكشفه من ثراء خاص في مجاله، ويجسده من اختلافات نظرية بشكل ملموس.

الهوامش:

(1)عبد الحميد عقار: وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، فاس –المغرب، العدد 1، 1985، ص24. (2) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص131.

(3) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد، ص133. (4) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، الرباط –المغرب، العدد 8–9، 1988، ص45. (5) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت –لبنان، ط1، 1990، ص91–92. (6) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دال توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 1986، ص171. (7) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص31. (8) المرجع نفسه، ص32. (9) المرجع نفسه، ص31. (10) ف. شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ضمن الكتاب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ص142، 143. (11) المرجع نفسه، ص123. (12) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص33

محاضرة القراءة التفكيكية

تعريفها:

هي استراتيجية نقدية تسعى إلى تفكيك النص الأدبي بغية إعادة قراءته قراءة جديدة تحتفي بالمهمش والمغيب والمستتر من المعاني والمدلولات، كما تسعى إلى تقويض وتشتيت وبعثرة مركزية النص لتعلن أن هذا الأخير هو عبارة عن متاهة من الدلالات التي لا تنتهي أبدا.

اختلف في ترجمة مصطلح "ديكونستركشن (déconstruction) "إلى العربية، فترجم بالتفكيكية، والتقويض. وترجمه بعضهم بالتشريحية. ولكن الأول أكثرها تداولا، والأخير أبعدها عن الدقة[1]. المصطلح مضلل في دلالته المباشرة، لكنه ثري في دلالاته الفكرية، فهو في المستوى الأول يدل على التهديم والتخريب والتشريح، وهي عادة تقترن بالأشياء المادية المرئية.

لكن المصطلح في مستواه الدلاليّ العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها. يقول الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (Jaques Derrida)في حوار مع كريستيان ديكان:

"إن التفكيك حركة بنيانية وضد بنيانية في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنيانيه وأضلاعه وهيكله ولكن نفك في آن معا البنية التي لا تفسر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي"[2.]

وما يؤكده التفكيك ويتحول عنده إلى هدف هو أنّ الخطاب ينتج باستمرار، ولا يتوقف بموت كاتبه، ولهذا فهو يدعو إلى الكتابة بدل الكلام لانطوائها على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام، إلاّ في حدود نطاق ضيق، وبفهم العلاقة الجدلية القائمة بين ثنائية الحضور والغياب في جسد الخطاب باعتبار الحضور رهينة مرئية والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، وهو المدلول الذي ينفتح على خاصية القراءة المستمرة في تحاور مع القارئ.

نشأت التفكيكية عن "ما بعد البنيوية" في أواخر الستينات على وجه التقريب. وترتبط التفكيكية أو التقوّيض باسم دريدا، الذي عرف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته، فهو فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي[3]. ولقد وجه هذا الفيلسوف انتقادا حاسما للفكر البنيوي، فلقد ذهب إلى أن فكرة" البنيوية " كانت تفترض دائما "مركزا" من نوع ما للمعنى حتى في البنيوية، هذا المركز يحكم البنية، ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوي.

وذهب دريدا إلى أن البشر يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر على سبيل المثال في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول "أنا" وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضائها[4.]

يرى دريدا أن الفكر الغربي قائم على الثنائية ضدية عدائية تتأسس عليها ولا توجد إلا بهذه الثنائية كثنائية: العقل/العاطفة؛ الذات/الآخر؛ المشافهة/الكتابة؛ الرجل/المرأة. وهذا الفكر يمنح الامتياز للطرف الأول على الثاني هو ما يسميه دريدا بـ"التمركز المنطقي" أي أنّ المعنى وظيفة المتحدث وسابق على اللغة التي هي مجرد وسيلة ناقلة له من موقع "أصلي" إلى محطة أخرى.

ويرى دريدا أن الأسبقية تكون للكتابة على اللفظ والكتابة عند دريدا لا تعني الكتابة بمفهومها المألوف الذي يرى فيها مجرد تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة ويؤكد أن الكتابة كانت دائما تخضع لهيمنة اللفظ مما جعل التمركز المنطقي عنده مرادفا دقيقا للتمركز الصوتي[5]. ويرى دريدا أن التفكيك ليس عملية نقدية بل النقدية موضوعها التفكيك لأن عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النّص وتفكيكه.

معنى هذا أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النّص المحلّل، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التي يسعى النّص في نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل[6.]

وقد فسرت كثير من القراءات على أنها هجوم على الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية لأننا اعتدنا على اعتبار أن التناقض مع الذات أمرا لا محيد عنه فيما يقول دريدا أولا محيد عنه أي نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل7.[

من هنا فالتفكيك حلقة أساسية في التّصور التّفكيكي وهي تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها8].وحسب دريدا فالتفكيك ليس عملية نقدية بل النقدية موضوعها التفكيك. ولتحقيق أهدافه وطموحاته يقترح التفكيك مجموعة من المصطلحات أهمها:

1/ الاختلاف:

تعد مقولة الاختلاف إحدى المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية واستنادا لكشف الدلالة المعجمية (différence) التي تتألف من فعل أو مصدر يدل على عدم تشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصة، (differ)وتعني التشتت والانتشار والتفرق والبعثرة والمغايرة في المكان والزمان. يقوم مصطلح الاختلاف على تعارض الدلالات بين الحضور والغياب، فدريدا يرى أنّ الخطاب الأدبي يكون تيارا غير متناه من الدلالات وتوالد المعاني لا تعرف الاستقرار والثبات فإنّها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وهي محكومة بحركة حرة أفقية وعمودية دون توقع لنهاية محددة لها".

إن الوظيفة المهمة للاختلاف هي ما يصطلح عليه دريدا بالكتابة البدائية (archi-writing)وهي نمط من الكتابات سابق للكتابة نفسها، أي ذات ميزة قبلية متصوّرة للكتابة قبل تجربة الكتابة، فهي تنتج شكل الحضور وعادة ما تكون أنظمتها موضوعية بالنسبة لموضوعها وكل أشكال المعرفة الأخرى"[9.]

الاختلاف عند دريدا هو فعالية حرة غير مقيدة، ويوجز تعريفه لها بالقول: "إنّ الاختلاف لا يعود ببساطة لا إلى التاريخ ولا إلى البنية فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى"[10.]

2/ التمركز حول العقل:

يعنى به دريدا "التضافر لتأسيس بنية قوة في خارطة الفكر ويعتمد على اقتحام سكونية الميتافيزيقا [...] وإعطاء الكلمة المنطوقة قيمة عالية بسبب حضور المتكلم والمستمع وقت صدور القول، فليس ثمة فاصل زماني أو مكاني، بينهما فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، وهو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، إن سمة المباشرة في الفعل الكلام تعطي قوة خاصة في الفهم المباشر سواء تحقق

كاملا أو غير كامل [...] أمّا الكتابة فإنها تكتسب أهميتها من خلال التمركز حول العقل، حيث يصبح الكلام مستحيلا ولهذا يضع الكاتب أفكاره على الورقة، فاصلا إياها عن نفسه، ومحولا إياها إلي شيء قابل لأن يقرأ من شخص آخر بعيد، حتى بعد موت الكاتب، وكل هذا يفتح الآفاق لمزيد من الاحتمالات ومن هنا ينشأ الاختلاف الكبير بين الكلام والكتابة[11.]

وأبرز الحقول المعرفية التي امتد إليها نقد دريدا حول التمركز المنطقي وهي في الحقيقة منظومة حقول معرفية متداخلة تصدى لها بمنهجية التفكيكية في القراءة لكشف مظاهر التمركز المنطقي فيها وهي:

=أ= الأولية الابستمولوجية: ولقد عدّ العقل والإدراك مركزا للحضور وحقيقة الأمر أنهما ليسا إلا نتاجا لوحدة العقل والحقيقة فالوعي يحضر حالا من تلقاء نفسه.

=ب= الأولية التاريخية: تتحقق انطلاقا من الماضي صوب المستقبل في ثلاث حالات التمظهر تعالي الأشكال – مقولات الخالق.

=ج= الأولية الجنسية: تتحقق بواسطة حضور الذكورية المتمثلة في سلطة الرجل، والغياب عند المرأة[12.]

=د= الأولية الوجودية: أهم الحقول المنهجية لدى دريدا لما يمثله الوجود من حضور ذاتي صاف مقابل الغياب العدم[13.]

=هـ= التأويل الأدبي: تتجه إلى التعدد القرائي الناتج عن التأويل، والسعي إلى التعدد اللانهائي للمعنى.

/3علم الكتابة:

التأسيس إلى تحديث الفكر بقلب التدرج التقليدي من أفضلية الكلام على الكتابة مع إمكانية تصوير الكلام على أنه مشتق من الكتابة[14].

4/ القراءة:

يرى دريدا أن النّص ليس ساحة تباينات، ومجال للتوتر والتعارض وحيز للتبعثر والتشتت وذلك حيث يولد دوماً عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية.

إنّ تفكيكية دريدا كممارسة نقدية تفكك النّص لتكشف أن ما يبدو عملا متناسقا وبلا تناقضات هو بناء من الاستراتيجيات والمناورات البلاغية. إن فضح ذلك البناء ينسف الافتراض بوجود معنى متماسك غير متناقض ومفهومه (يمكن تفسيره بشكل واضح) ويؤكد دريدا أهمية تحطيم كل الجاهز والموطر والمشكل والنظامي سواء كان نظريا، أم ثقافيا، أم مؤسسيا. ويلاحظ دريدا على النصوص أنها ليست متجانسة دائما ويحدد مطلبه من القراءة بقوله:

"ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج، وإنما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النصّ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه [...] أن يفكك النصّ نفسه فهذا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ذاتية حركة نصّ لا يرجع إلاّ إلى نفسه، ولكن هناك في النّص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته"[15].

ويقول دريدا معارضا البنيوية: إنّ الكتابة (إيكرتير) هي أصل اللغة، وليس أصلها هو الصوت الذي ينقل الكلمة المنطوقة. ويهدف علم الكتابة الذي وضعه دريدا إلى الحلول محل سيميولوجيا سوسير، والكتابة في تصوره المفصل تعني أية ممارسة من التفريق والإيضاح والفصل بالمسافات[16]. ويستخدم دريدا مفهوم الأركى–

كتابة هذا ليحدث انقلابا في الأقطاب الموجودة في التمركز التقليدي حول اللوجوس:

الكتابة/الصوت؛ الصمت/الصوت؛ عدم الوجود/الوجود؛ اللاوعي/الوعي؛ الدال /المدلول، إلى آخره. ونجد أن النظام المتمركز حول الصوت أو اللوجوس يصور العلامة تقليديا على أنها تتألف من الدال والمدلول، والعلامة تقع برسوخ في القلب من ذلك النظام وتدل فيه على قرب الصوت من الحقيقة ،والصوت من الوجود ،والصوت من المعنى[17.]

والإنسان التفكيكي عند دريدا وعلى العكس من أسلافه التقليديين يؤكد على لعب العلامات ونشاط التفسير، وهو يتتبع حول المركز اللعب الحر للدوال والإنتاج ذا الغرض للأبنية، ويتخلى عن الحلم بالأصول والأسس الوهمية ويشطب على الإنسان الأنطو–ديني والإنسانية الميتافيزيقية[18.]

إنّ القراءة التفكيكية ليست هي التي تقول ما أراد القول قوله، بل تقل ما لم يقله القول وليس في قولنا طلامس ولا سحر ولا شعوذات ولا لعب على الألفاظ ،والقراءة بهذا المعنى تتيح تجدد القول ،أي قراءة ما لم يقرأه المؤلف، وهذا معنى قول التفكيكيين أن النّص ينطوي على فراغات، لأن النّص في حقيقته كوّن من المتاهات وهكذا يبنى النّص على الغياب والنسيان الأعلى الحضور والتذكر والغياب هو غياب الجسد والدال والحجب هناك يلجأ إليه المؤلف عمدا، لسبب من الأسباب ولكنه أيضا حجب يتم من دون قصد المؤلف، بسبب مضامين أيديولوجية تتسرب إلى النّص، ويقتصر تأثيرها على تغليف الحقيقة بقشرة خارجية أو جعل ما ليس بحقيقي تعلقا من خارج[19.]

وهكذا فإنّ التفكيكية تعطي السلطة الحقيقية للقارئ لا للمؤلف كما تركز تركيزاً كبيرا على الكتابة باقتلاع مفاهيم الكلام والصوت وتقتل أحادية الدلالة وتدعو إلى تشتت المعنى بتخليص النّص من القراءة الأحادية وتدعو التفكيكية إلى موت المؤلف وميلاد القارئ وتعتبر النصّ جملة من النصوص السابقة أو إقصاء لنصوص متعددة –التناص.

أما إذا رجعنا إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر فإننا نجد بعض الأقلام المتميزة التي اهتمت بهذه القراءة وحاولت تطبيقها على بعض النصوص العربية ومن أبرز هذه الأقلام: عبد الله الغذامي في مؤلفيه "الخطيئة والتكفير" و"من البنيوية إلى التشريحية"، و عبد المالك مرتاض في تطبيقاته على "حمال بغداد: تحليل سيميائي تفكيكي"، و"ألف ياء: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، و"تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سردية."

نقد التفكيكية:

إنّ التفكيكية اعتبرت الخطاب بنية متعالية على الجملة، فكشف بذلك عن إرادة القوة (نيتشه) آو الإرادة (هيدجر) التي تقبع داخل كل نسيج خطابي، وهي نقطة أثارتها مدرسة فرانكفورت وبلورها أدورنو بصفة خاصة.

والتفكيكية شأنها شأن كل نص فلسفي لا تخلو من بعض التناقضات والمآزق، وهذا شيء طبيعي فهي تعبر عن لحظة تاريخية وتقدم أجوبة معينة لأسئلة تطرحها المجتمعات الغربية بحدة في القرن العشرين[28.]

إنّ دريدا وأتباعه يعتقدون أن كل النصوص عرضة للتناقض والاستحالة الدلالية إنهم يعيدون إنتاج الأفق الهيغلي بطريقة غير مباشرة وبدون وعي كما لاحظ

بعض النقاد والمفكرين أن النسق الفلسفي التفكيكي يفتقر إلى البعد السوسيولوجي التاريخي.

هكذا استطاعت النظرية التفكيكية التي ارسي دعائمها دريدا، أن تؤكد حقيقة نقدية لا يمكن تجاهلها، وهي إن اللغة أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعي الشفاف، ولذلك يجب تناولها بقدر كبير من التشكّك وعدم اليقين، فاللغة بجميع أنواعها، هي لغة استعارية تعتمد في عملية التوصيل على إحداث تأثير أو تكوين صورة، وذلك لعجزها عن نقل الواقع أو الأفكار نقلا موضوعيا، ومن هنا كان التشكّك النقدي الذي تمارسه التفكيكية في دقّة المعاني المباشرة للّغة[29.]

إذن التفكيكية هي قراءة لنصوص، قراءة تستبعد تأويل الأعمال الفنية. إنّ الانتقال من العمل إلى النص هو كما بين بارت ليس تحوّلا من الهرمنوطيقا إلى السيميولوجيا فقط بل، هو أيضا انتقال من جزء ماديّ إلى حقل منهاجيّ[30.]

نقد بورديو لدريدا:

يعد بورديو أبا لعلم الاجتماع المعاصر في فرنسا، بفضل مرجعيته السوسيولوجية التي يستحيل على علماء الاجتماع تخطيها. ويأخذ بورديو على دريدا فصله لنسقه الفلسفي عن العلوم الإنسانية وعن المؤسسات المجتمعية ،متهما إياه بالمثالية والهروب من الواقع السوسيولوجي والمؤسساتي، فدريدا يعيد إنتاج الفلسفة المثالية الكانطية (بطريقة غير مباشرة.(

يعتقد بورديو أن التفكيكية أتت بأجوبة فلسفية لازمة ثقافية وإنسانية وحضارية كما أن دورها التاريخي دور نخبوي لم يتجدر في الديناميكية الاجتماعية[31.]

نقد التفكيك:

التفكيكية منهج نقدي خطير لأنها نقد وتفكيك للمفاهيم السائدة قامت على التشكيك وزعزعة كل يقين.

- انطلقت التفكيكية من التشكيك في العلم ثم تحوّل إلى شك في كل شيء.

- شككّت التفكيكية في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول والمعنى المتولد عنهما وهذا ما لا يقبله المنطق[32.]

- إنّ شك التفكيكية في اللغة نتج عنها شك في كل قراءة أو تأويل للنصوص، وهكذا فتحت التفكيكية الباب على مصراعيه لتعدد القراءات.

- تعسف التفكيك في الاحتكام إلى اللغة، وإقصائها الملابسات الخارجية جميعها.

- إلغاء المؤلف والحكم عليه بالموت، وبهذا يصبح المؤلف ناسخا فقط لنصوص أدبية وتجاهل لمواهب الأدباء وفرديتهم وتميّزهم[33.]

- تركيز التفكيك على الكتابة ونفيه للأشكال الأخرى للتواصل.

- غموض التفكيك واستخدامه لمصطلحات غير واضحة سعيا لإبهار القارئ وإقناعه بأن ما يقال استثنائي وغير عادي[34.]

بعد ما كان النص الأدبي مغلقا لا أفق له في الدراسات السياقية حيث كان مرتبط حينا بصاحبه وبمحيطه (الاجتماعي والسياسي) أحيانا أخرى، فغدا وثيقة تاريخية تبررها مواقف وأفعال، وهّمش القارئ، وكان مجرد مستهلك متلق لا ينتظر منه أي رد فعل مهما كانت قيمته وشكله.

ولكن ما إن حدثت الخلخلة في النظام الابستيمولوجي الذي حرك المناهج السياقية ووجهها، عادت للقارئ سلطته التي فقدها فصار أكثر قدرة على استنطاق النص

وفك شفراته من خلال إعادة تركيبه وفق ما يرتضيه هو أو ما يمنحه النّص من إمكانيات فعل ذلك[35.]

من ها هنا فتحت المقاربات النسقية للنص الأدبي أفاقا رحبة لفعل القراءة عندما منحتها سلطة تتجاوز إلى حد بعيد الصفة الاستهلاكية[36.]

إذن ما نخلص إليه من خلال هذه الدراسة هو أنّه إذا كانت المناهج السياقية قد حامت حول النّص الأدبي، فإنّ المناهج النّسقية قد ولجت عالم النّص ولم تر فيه إلاّ شكلا لغويا جماليا، ولم تعد تعيرُ اهتمامها بما يقدمه النّص ولا عن دوره في المجتمع.

إنّ للدرس الحديث دورا في تأسيس لمنهج نقدي معاصر يسعى لإلغاء السياق وتبني الطرح النسقي المحايث الذي يسعى إلى مقاربة نقدية مبنية على مقاربة النّص الأدبي لذاته وبذاته. لكن سرعان ما وقع هذا الطرح في مأزق النّص البنيوي المغلق، فعمل الخطاب النقدي جاهدًا من أجل تأسيس لمقولة أخرى تعمل من أجل تبني "الداخل والخارج" في الممارسة النقدية وجعل الخطاب الأدبي هو الوثيقة الأساسية التي تسعى المقاربة النقدية لقراءتها فتلمس علاماتها الدلالية من خلال المستويات الأساسية التي يؤسس عليها الخطاب الأدبي.

وهذا ما يؤكد أن الخطاب النقدي المعاصر يعمل دائما من أجل الكشف والاستكشاف وذلك لتجديد أدواته الإجرائية ومفاهيمه ورؤاه، حتى يبقي على دم التجديد يسري في عروقه.

الهوامش

[1]وليد، قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق ،ص:182.

[2]حوار مع جاك، دريدا، كريستيان، ديكان: مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 18–19 (1982)، ص:254 عن عبد الله، إبراهيم، وآخرون ،معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص:114.

[3]إبراهيم محمود، خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة، ط2003،1،ص:110.

[4]محمد، شبل ،الكومي: تقديم: محمد، عناني: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص:315.

[5]ميجان، الرويلي، وسعد، البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص109.

[6]صلاح، فضل: مناهج النقد المعاصر، ص:130.

[7]نفسه، ص:131.

[8]نفسه، ص:131.

[9]عبد الله، إبراهيم وآخرون: المرجع السابق، ص:121.

[10]علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني، 1985، ص86.

[11]عبد الله، إبراهيم، وآخرون: المرجع السابق، ص:125.

[12]المرجع نفسه، ص، ص: 128،127.

[13]نفسه، ص، ص:130،129.

[14]نفسه،ص:131.

[15]جاك، دريدا: مقابلة أجراها، كاظم، جهاد: مجلة الكرمل، عدد،17 ،ص:59 ،عن عبد الكريم ،درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النّص، المرايا اللامتناهية، مجلة الكرمل، 2010،ص:209.

[16]محمد، شبل الكومي: تقديم محمد، عناني: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي،ص:318.

[17]محمد شبل، الكومي المرجع نفسه، ص:318.

[18]المرجع نفسه، ص:319.

[19]عبد الكريم، درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النّص المرايا اللامتناهية، مجلة الكرمل، 2010/04/24 ص:221.

[20]يوسف، وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، أكتوبر 2010، ص:190.

[21]عبد العزيز، حمودة: المرايا المحدبة، ص:388، عن يوسف، وغليسي: المرجع نفسه، ص:191.

[22]عبد المالك ،مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة، ص:13، عن يوسف، وغليسي، المرجع نفسه، ص:191

[23]عبد الله، الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص:84، عن يوسف، وغليسي، المرجع نفسه، ص، ص: 193،192.

[24]المرجع نفسه، ص:193.

[25]يوسف، وغليسي: المرجع السابق، ص:194.

[26]الخطيئة والتكفير ،ص:84 ،عن يوسف، و غليسي: ص:194.

[27]المرجع نفسه، ص:195.

[28]الطيب، بودربالة: قراءة في كتاب بيار زيما، "التفكيكية دراسة نقدية"، ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته، المنعقد بالمركز الجامعي، خنشلة، يومي 22،23،مارس، 2004 ،ص:211.

[29]محمد شبل، الكومي: المرجع السابق، ص:320.

[30]انظر: في هذا المقام: ج. هيوسلقرمان: ترجمة: حسن، ناظم، وعلي حاكم، صالح: نصيّات بين لهيرمنيوطيقا والتفكيكية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2002،1، ص:44.

[31]الطيب، بودربالة: المرجع السابق، ص، ص: 220،119.

[32]وليد، قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص: 201.

[33]وليد، قصاب: المرجع السابق، ص:211.

[34]النقد الأدبي الحديث، إبراهيم، محمد، خليل، ص: 116.عن وليد، قصاب: المرجع نفسه، ص:211.

[35]منصور، عبدالوهاب: القراءة من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ، عن مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، جامعة سيدي بلعباس، العدد الأول، 1426، 2005 مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر، ص:71.

[36]منصور، عبد الوهاب، المرجع نفسه، ص:71.

محاضرة البنيويـــة التكوينيـــة

تعريـف البنيويــة التكوينيــة:

إذا كانت البنيوية اللسانية تدرس النص باعتباره نسقا بنيويا داخليا مغلقا، فإن البنيوية التكوينية (Structuralisme Génétique)، مع منظرها لوسيان كولدمان(Lucien Goldmann)[1][2]، تدرس النص على أنه بنية وظيفية منفتحة على الخارج الإحالي والمرجع النصي الواقعي. وهنا، تلتقي هذه البنيوية مع الواقعية الجدلية في تمثل الجدلية (Dialectique/Dialectic) في استقراء الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والثقافية، والاستفادة من آراء كارل ماركس، وهيجل، وبليخانوف، وأنجلز، وماكس فيبر، ولوي ألتوسير، وغيرهم [3]...إلا أنها تختلف عنها في مفهوم الانعكاس الواقعي. فإذا كانت الواقعية الجدلية ترى أن الأدب مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة، فإن البنيوية التكوينية ترى أن الأدب بنية جمالية وفنية مستقلة بنفسها. في حين، يعد المجتمع، كذلك، بنية سفلية مستقلة بدورها. بيد أن هناك تماثلا (Homologie) بين البنيتين: العلوية (الأدب) والسفلية (المجتمع)، أو انعكاسا غير مباشر على مستوى التطور التاريخي[4].

وعلى العموم، فالبنيوية التكوينية هي مقاربة سوسيولوجية وظيفية، تهدف إلى دراسة الظواهر الأدبية والفنية والثقافية فهما وتفسيرا، بغية رصد رؤى العالم، من خلال عقد تماثل ضمني بين الأدب والمجتمع، مع استقراء الأوضاع الجدلية التي تحكمت في توليد البنية النصية الداخلية.

خطـوات المنهــج البنيــوي التكوينــي:

إذا كانت البنيوية اللسانية مع فرديناند دو سوسير، وكلود ليفي شتروس، ورومان جاكبسون، ورولان بارت، وكلود بريمون، وغيرهم .. تعتمد على التفكيك (Déconstruction) والتركيب (Construction)، في تشريح النص اللساني الداخلي، فإن البنيوية التكوينية، على الصعيد النظري والمنهجي، تنبني على خطوتين إجرائيتين أساسيتين هما: الفهم (Compréhension) و التفسير (Explication). فالفهم هو دراسة النص الكلي في إطار بنيته الداخلية المغلقة، بغية البحث عن الدلالات الاجتماعية الموجودة في النص أو العمل، دون إضافة أي شيء إلى ذلك. أما الشرح أو التفسير، فيعني مقاربة النص من الخارج في ضوء المعطيات المرجعية الجدلية، كأن نتوقف عند ماهو سياسي، واجتماعي، واقتصادي، وتاريخي، وثقافي، مع استبعاد العوامل النفسية التي تتنافى مع نظرية لوسيان كولدمان التي يركز على اللاشعور الجماعي، ولا تهتم باللاشعور الفردي كما هو عند سيغموند فرويد(S.Frued).

الإجــراء التطبيقي للمنهــج:

يقسم الباحث أو الدارس عمله النقدي، في إطار البنيوية التكوينية، إلى مبحثين أساسيين هما: مبحث الفهم، ومبحث التفسير. ففي مرحلة الفهم، يرصد الدلالات الاجتماعية التي توجد في النص، من خلال التعامل مع العمل في بنيته الداخلية المغلقة، دون تأويله مرجعيا، أو إضافة أي شيء غير موجود في النص. ولن يتم ذلك إلا بعد تقطيع العمل إلى متواليات وفقرات نصية دالة. وبعد ذلك، يستخلص البنية الدالة الثابتة، وهي مقولة ذهنية أو فلسفية، أو أطروحة مترددة داخل العمل

أو النص، أو فكرة كلية عامة تفرض نفسها على المتلقي. وبعد استجلاء هذه البنية الدالة، يدرجها في حقل أكثر اتساعا من الفهم.أي: تضاء هذه البنية الدالة بالمعطيات الجدلية السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والتاريخية، والثقافية، مع استبعاد البواعث النفسية كما قلنا سابقا.ومن ثم، ينتقل الدارس إلى تبيان رؤية العالم لدى المبدع، وهي أهم عنصر في العملية التحليلية النقدية. ويعني هذا أن البنيوية التكوينية تبحث، جادة، عن رؤي العالم أو الرؤى الإيديولوجية. لذلك، تبدأ بمرحلة الفهم من خلال تحليل النص داخليا من أجل الوصول إلى البنية الدالة المتواترة والأكثر ترددا في العمل أو النص. وبعد ذلك، تفسر تلك البنية في مجالها الواسع، في إطار الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية. وبالتالي، تحدد الرؤية إلى العالم، سواء أكانت رؤية إسلامية، أم رؤية وجودية، أم رؤية عبثية، أم رؤية ثورية، أم رؤية مأساوية، أم رؤية ليبرالية، أم رؤية رومانسية، أم رؤية واقعية، أم رؤية رجعية...

نظرية الرواية عند لوسيان گولدمان:

تعد الرواية، حسب لوسيان گولدمان، " قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط، يقوم به فرد منحط"[5] . بمعنى أن الرواية تتضمن بطلا إشكاليا يحمل قيما أصيلة، يريد تثبيتها وغرسها في مجتمع منحط.لكن هذا البطل، الذي يتردد بين الذات والموضوع، يفشل في فرض هذه القيم الأصيلة؛ لأن الواقع أكبر منه.

علاوة على ذلك، تغيب القيم الكيفية والأصيلة في هذا الواقع المحبط، وتطغى القيم المادية والتبادلية، مادامت هذه القيم مرتبطة بالمجتمع الرأسمالي التشييئي الاستهلاكي الخاضع لسوق العرض والطلب. ومن هنا، يقوم المال، ضمن هذه

القيم الاستهلاكية، بالدور الرئيسي الوسيطبين الإنسان والسلع، بل بين الإنسان ونفسه؛ مما يؤدي ذلك إلى الاغتراب والتشيؤوالاستلاب.

هذا، وينطلق لوسيان گولدمان، في دراسته السوسيولوجية للرواية، من تصور بنيويتكويني في مقاربة الرواية الغربية التي أفرزتها البورجوازية الأوروبية،مستفيدا من تصورات: هيگل، وماركس، ولوكاش، وفرويد، وجان پياجيه...

هذا، وقد درسگولدمان مسيرة هذه الرواية فهما وتفسيرا، من خلال التوقف عند مفاهيم أساسية هي:التشيؤ، والبطلالإشكالي، والتماثل، والبنية الدالة، والرؤية إلى العالم، ونمط الوعي. فاستخلص بأنالرواية البيوغرافية (Biographique)، في القرن التاسع عشر، كانت تعبيرا عن الرأسماليةالفردية. أما في بداية القرن العشرين، فكانت الرواية المونولوجية أورواية تيار الوعي تجسيدا لرأسمالية الشركات. أما الرواية الجديدة مع نتاليساروت، وكلود سيمون، وآلان روب گرييه، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور، وغيرهم... فقد كانتتعبيرا عن المجتمع التقني الآلي.

مصطلحات البنيوية التكوينية:

تستند البنيوية التكوينية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية التي نحصرها فيما يلي:

الفهـم: ونعني به مقاربة النص الأبي من الداخل، في إطار نسق كلي، بغية دراسة متواليات النص بطريقة تشريحية. والهدف من ذلك كله هو استخراج البنية الدالة، وتبيان دلالاتها الاجتماعية والإيديولوجية.

التفسـير: هو استجلاء الأبعاد الجدلية التي تتحكم في الأدب على المستوى المرجعي والخارجي، مثل: الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والثقافية، مع تجاوز الأبعاد النفسية ؛ لأن ذلك يتناقض مع اللاوعي الجماعي.

البنيـة الدالـة: هي المقولة الفلسفية الذهنية التي يطرحها النص في كليته، أو هي الأطروحة المحورية التي يدافع عنها صاحب العمل، أو هي الفكرة العامة التي تتردد كثيرا في النص أو العمل، وهي أكثر تواترا وتكرارا.

الرؤيـة إلى العالم: يحمل كل مبدع أو مفكر رؤية إيديولوجية إلى العالم: كأن تكون رؤية إسلامية، أو رؤية واقعية، أو رؤية رجعية، أو رؤية صوفية... وهذه الرؤية عبارة عن استشراف مستقبلي و إيديولوجي.

أنماط الوعي: نعني بالوعي نمط التفكير إلى الوجود والمعرفة والقيم. ومن ثم، فالوعي أنواع ثلاثة: الوعي الزائف أو المغلوط (La conscience Fausse)، وهو الوعي الساذج البسيط الذي ينم عن الجهل والخرافة والأسطورة والثقة العمياء الباطلة، كعبادة الإمبراطور أو الحاكم أو المستغل (بكسر الغين)، والوعي القائم الواقعي (La conscience réelle) الذي يوجد عند عامة الناس في تواجدهم الواقعي، والوعي الممكن (La conscience possible) الذي يمتلكه الفلاسفة والمبدعون والمثقفون المتنورون، وهو وعي استشرافي مستقبلي، يهدف إلى تنوير عامة الناس وقيادتهم بغية تغيير المجتمع.

البطل الإشكالي: يفترق البطل الإشكالي (Héro problématique) نسبيا عن البطل الإيجابي الملحمي الذي ينتصر على قوى الشر من جهة، و عن البطل السلبي الذي يفشل في تغيير الواقع من جهة أخرى. ويعني هذا أن البطل الإشكالي هو الذي يحمل قيما أصيلة إيجابية، يريد تثبيتها في واقعه المحبط والمنحط، لكنه

يفشل في ذلك؛ لأنه لايعي بأن الواقع أكبر منه، كما يظهر ذلك جليا في الروايات المثالية المجردة (رواية(دونكيشوت) لسيرفانتيس)، أو يعي ذلك الواقع جيدا، فيهرب منه لينطوي على ذاته أو نفسه، كما يبدو ذلك واضحا في الرواية الرومانسية (رواية (التربية العاطفية) لفلوبير)، أو يتصالح مع الواقع ويتكيف معه، كما يبدو ذلك بينا في روايات التعلم (رواية (سنوات تعلم فلهلم مايستر) لجوته).

ومن هنا، فالبطل الإشكالي يجمع بين السلبية والإيجابية، ويتردد بين الذات والموضوع.فهو، من جهة، يحمل قيما إيجابية أصيلة. وفي الوقت نفسه، يعجز عن تغيير واقعه المتردي.لذا، ينتهي به الصراع إما إلى المغامرة الساذجة الطائشة، وإما إلى الهروب من الواقع إلى الذات، وإما إلى التصالح والتعلم من تجارب الواقع. لذا، فالبطل المفضل هو البطل الجماعي الملحمي الذي يحقق الوحدة الكلية بين الذات والموضوع.

الفاعل الجماعي: ليس البطل، في تصور لوسيان گولدمان، بطلا فرديا ذاتيا؛ لأنه عاجز عن إنجاز برنامجه السردي. وبالتالي، فهو فاشل في تحقيق المهمة المنوطة به، وهي تغيير الواقع قيميا.لذا، فلابد أن يكون البطل المطلوب لتغيير الواقع هو بمثابة فريق أو جماعة أو فاعل جماعي أو بطل جماعي، يعبر عن اللاوعي الجمعي والاجتماعي، وينتمي إلى جماعة أو طبقة اجتماعية معينة، يعبر عن آمالها وطموحاتها الكائنة والممكنة، ويدافع عن رؤيتها إلى العالم.

أهم الدراسات التي طبقت البنيوية التكوينية:

يمكن الإشارة إلى أن لوسيان گولدمان قد طبق البنيوية التكوينية على الرواية كما في كتابه (من أجل سوسيولوجية الرواية)[6]، وعلى المسرح كما في كتابه (الإله المختفي)[7]. بيد أنه لم يطبق ذلك على جنس الشعر. لكن ثمة مجموعة من الدارسين العرب الذين طبقوا هذا المنهج على هذا الجنس الصعب، مثل: طاهر لبيب في كتابه(سوسيولوجيا الغزل العربي)[8]، ومحمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب)[9]، وبنعيسى بوحمالة في كتابه (النزعة الزنجية في الشعر المعاصر)[10]، وعبد الله راجع في كتابه (القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد)...[11]

وثمة دراسات عربية عدة قد تمثلت هذا المنهج النقدي في الرواية والنقد والقصة القصيرة والمسرح والشعر، ونذكر من هؤلاء:السيد يس في كتابه(التحليل الاجتماعي للأدب)[12]، وعبد الكبير الخطيبي في (الرواية المغربية)[13]، وسعيد علوش في (الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي)[14]، وحميد لحمداني في (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)[15]، ونجيب العوفي في (مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية)[16]، وجمال شحيذ في كتابه (البنيوية التركيبية)[17]، وصالح سليمان عبد العظيم في كتابه (سوسيولوجيا الرواية السياسية)[18]، وعبد الرحمن بوعلي في (في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية[19])، و(الرواية العربية الجديدة)[20]، وإدريس بلمليح في (الرؤية البيانية عند الجاحظ)[21]، ومحمد برادة في (محمد مندور وتنظير النقد العربي)[22]، ورفيف رضوى الصيداوي في (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية)[23]، وإبراهيم عبد الله غلوم في كتابه (المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين)[24]...

ويلاحظ أن نقاد المغرب العربي كانوا أكثر تمثلا للمنهج البنيوي التكويني نظرية وتصورا وتطبيقا منذ سنوات السبعين من القرن الماضي؛ نظرا لقربهم من الثقافة الفرانكفونية، على عكس النقاد المشارقة الذين ظلوا حبيسي مجموعة من المناهج النقدية الكلاسيكية، مثل: المنهج البياني، والمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الفني، والمنهج الواقعي الجدلي، والمنهج الانطباعي...باستثناء بعض النقاد الذين شربوا من معين الحداثة الغربية، مثل: كمال أبوديب، وعبد الله الغذامي، وجابر عصفور، وجمال شحيذ، وسيزا قاسم، ونبيلة إبراهيم، وموريس أبو ناضر، واعتدال عثمان، وخالدة سعيد، وصلاح فضل، وفؤاد أبو منصور، ومحمد عزام، وعواد علي، وعبد الله إبراهيم،وعبد الكريم حسن، ويمنى العيد، وغيرهم...

تقويـــم المنهـــج:

من المعلوم أن للبنيوية التكوينية إيجابيات وسلبيات . فمن إيجابياتها أنها تجمع بين الداخل والخارج أو بين الفهم والتفسير. بمعنى أنها تستفيد من إيجابيات البنيوية اللسانية على مستوى التركيز على الداخل، وتتجاوز سلبياتها من خلال الانفتاح على المجتمع، بغية استجلاء تناقضاته الجدلية: السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والتاريخية، والثقافية. وأهم شيء في هذا المنهج أنه منهج سوسيولوجي وعلمي وموضوعي، يحاول دراسة الأدب فهما وتفسيرا، من خلال استجلاء البنية الدالة، وتفسيرها في ضوء المعطيات المرجعية غير النفسية، ثم تحديد الرؤية إلى العالم التي يتطلع إليها المبدع وطبقته الاجتماعية التي ينتمي إليها. أي: يرصد هذا المنهج السوسيولوجي رؤى العالم، وتصورات المبدعين الفلسفية، وقناعات الكتاب السياسية والاجتماعية والثقافية، مع تصنيفهم في

طبقات اجتماعية وفق رؤاهم الإيديولوجية. ويعني هذا أن المنهج تركيبي بامتياز، يجمع بين التأويلين: الداخلي (الفهم) والخارجي (التفسير).

لكن للمنهج سلبيات عدة، تتمثل في اهتمامه بالبعد السوسيولوجي على حساب ماهو فني وجمالي ونصي، وإهمال الجوانب النفسية التي لها علاقة باللاشعور الفردي. كما يرجح هذا المنهج كفة ماهو إيديولوجي وسوسيولوجي على ماهو نصي وأدبي ؛ لأن المهم هو رصد رؤى العالم، ومحاكمة المبدعين وفق تصوراتهم وقناعاتهم الإيديولوجية، وعدم التعمق في الجوانب البلاغية والنصية والذوقية، وغض الطرف عن المتلقي أو المتقبل، وسقوط بعض النقاد في التلفيق المنهجي، حينما يجمعون بين السيميائيات والبنيوية التكوينية في دراسة واحدة، على الرغم من التنافر الكبير بين المنهجين نظرية وتطبيقا؛ لأن المنهج الأول داخلي وصفي، والثاني خارجي تفسيري.

الخاتمـــة:

وخلاصة القول، إذا كانت البنيوية اللسانية تنظر إلى النص نظرة تشريحية مغلقة، ترتكز على الداخل النصي في مستوياته الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية إذا كان شعرا، أو في مستوياته السردية تحبيكا وتخطيبا إذا كان رواية أو قصة، أو في مستوياته الدرامية إذا كان مسرحا...، فإنها تقصي المجتمع والتاريخ والنفس والإنسان.

وإذا كانت الواقعية الجدلية تعنى بدراسة المجتمع في ضوء الانعكاس المباشر، فإن البنيوية التكوينية منهجية تركيبية وتوفيقية تجمع بين النص والمجتمع على حد سواء. وأكثر من هذا، يعكس النص المجتمع بطريقة غير مباشرة أو ضمنية أو

عبر التماثل. إلا أن ما يعاب على هذا المنهج أنه إيديولوجي بامتياز ؛ يتصيد ماهو سوسيولوجي وإيديولوجي، ويبحث عن رؤى العالم بمختلف أنواعها وأشكالها وأنماطها، بغية تصنيف المبدعين والمفكرين والمثقفين في خانات تصنيفية إيديولوجية ليس إلا.

.....

[2]- لوسيان گولدمان من مواليد بوخاريست برومانيا سنة 1913م، وقد توفي في باريس سنة 1970م. وهو فيلسوف وعالم اجتماع من أصل يهودي. وقد تأثر كثيرا بالفكر الماركسي. وكان مديرا للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا (1959-1970م)، وكان، كذلك، منظرا ماركسيا مؤثرا.

[8]- د.طاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2009م.

[9]- د. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى سنة 1979م.

[10]- د. بنعيسى بوحمالة: النزعة الزنجية في الشعر المعاصر: محمد الفيتوري نموذجا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م.

[11]- د.عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد،جزءان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.

[12]- السيد يس: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1970م.

[13]- د.عبدالكبير الخطيبي : الرواية المغربية، ترجمة: محمد برادة، منشورات المركزالجامعي للبحث العلمي، عدد:2، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1971م.

[14]- د.سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.

[15]- د.حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيويةتكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1985م.

[16]- نجيب العوفي: (القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة)،الملحق الثقافي، الاتحاد الاشتراكي، المغرب، عدد 303، ص:65؛ وظواهر نصية، نشر عيون مقالات،الطبعة الأولى سنة 1992،صص:115-117؛ ومقاربة الواقع في القصةالقصيرة المغربية،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

[17]- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان كولدمان، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1982م.

[18]- صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1988م.

[19]- د.عبد الرحمن بوعلي: في نقد المناهج المعاصرة: البنيوية التكوينية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1994م.

[20]- د.عبدالرحمن بوعلي:الرواية العربية الجديدة، منشورات جامعة محمد الأول، كليةالآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، رقم:37، الطبعة الأولى سنة 2001م.

[21]- د.إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ،دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1984م.

[22]- د.محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي،كتاب الفكر، العدد الثالث،القاهرة، الطبعة الثانية،1986م.

[23]- د. رفيف رضا الصيداوي: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2003م؛ الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.

[24]- د.إبراهيم عبد الله غلوم:المسرح والتغيّر الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،كتاب عالم المعرفة/ 105، سبتمبر 1986م.

النقــد الثقافي

تمهيد:

إن النقد الثقافي من أهم النظريات الأدبية مابعد الحداثة ، وهو فعل معاكس للبنيوية اللسانية، والسيميولوجيا، والنظرية الجمالية عموما، التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطيقية (شعرية) من جهة أخرى. ومن ثم، فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي

والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا. وقد تأثر المنهج الثقافي بمنهجية جاك دريريدا التفكيكية القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح، ولكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، و تبيان المختلف إضاءة وهدما وتأجيلا، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمشة، وموضعتها في سياقها المرجعي الخارجي، متأثرة في ذلك بالماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الكولونيالي(الاستعماري)، والنقد النسوي الذي يدافع ثقافيا عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة التذكير.إذاً، ماهو النقد الثقافي؟ وماهو تطوره التاريخي؟ وماهي مرتكزاته المنهجية؟ وماهي سلبياته وإيجابياته؟ تلكم هي مجمل القضايا التي سوف نحاول رصدها قدر الإمكان في موضوعنا هذا، والذي يندرج ضمن ما يسمى اليوم بنقد النقد.

-1مفهـــوم النقد الثقافي:

من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام وعائم وفضفاض في دلالاته اللغوية والاصطلاحية، ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم الغامضة في الثقافتين: الغربية والعربية على حد سواء. فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتها من البنيوية إلى الأنتروبولوجيا وما بعد البنيوية. وتندرج الثقافة مجاليا ضمن الحضارة التي تنقسم إلى شقين: الشق المادي والتقني، ويسمى بالتكنولوجيا، والشق المعنوي والأخلاقي والإبداعي، ويسمى بالثقافة.(Culture)

ومن ثم، يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري، الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية

في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية، وهو الأحدث ظهورا بالمقارنة مع النوع الأول. وبالتالي، يعنى النقد الثقافي بالمؤلف، والسياق، والمقصدية، والقارىء، والناقد. ومن ثم، فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي. وهكذا، فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة بولنجتون في عام 1949 م للشاعر عزرا باوند؛ لأنه كان مؤيدا لموسوليني وهتلر في الحرب العالمية الثانية. ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقهم من مرتكز النص أو الخطاب، وذلك باعتباره علامة ثقافية وسياقية، تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون علامة جمالية أو فنية أو شكلية. ومن ثم، يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية. ويعني هذا أن النقد الثقافي هو:" فعل الكشف عن الأنساق،وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة#".

هذا، ويرى مجموعة من النقاد الثقافيين كفانسان ليتش، وعبد الله محمد الغذامي، وغيرهما... بأنه آن الآوان للاهتمام بالنقد الثقافي باعتباره بديلا للنقد الأدبي، بعد أن وصل هذا النقد – حسب عبد الله محمد الغذامي– إلى سن اليأس، ووصلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة(البيان، والمعاني، والبديع) إلى مرحلة العجز والموت، حيث يقول الغذامي:" مازلنا ندرس طلابنا في المدارس والجامعات مادة البلاغة بعلومها الثلاثة، ولانعي أن ماندرسه لهم هو علم لم يعد يصلح لشيء، فلا هو أداة نقدية صالحة للتوظيف، ولا هو أساس لمعرفة ذوقية أو تبصر جمالي، وإن كانت قديما كذلك إلا أنها لم تعد أساسا لتصور ولا لتذوق. ومن ذا يحتاج إلى

رصد الكنايات والجناسات والطبقات في أي نص، ومن ذا يحتاج إليها لتذوق أي نص أو تعرف صيغه ودلالاته، ونحن في الجامعات ندرس طلابنا وطالباتنا كل ماهو نقيض لهذه البلاغة ومتجاوز لها، ولكننا لانجرؤ على إلغاء مقررات البلاغة، وقد نظن أن إلغاءها سيكون بمثابة الانتحار المعرفي، أو التآمر ضد التراث، وضد ذائقة الأمة. تتصنم العلوم مثلما يتصنم الأشخاص حتى لتبلغ حد القداسة، وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا، وعربيا، بما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته. ولسوف أشرح أسباب هذه النظرة عندي فيما يلي من ورقات، وأبدأ بما صار يأتيني من أسئلة حول مشروعي في (النقد الثقافي)، وعن كونه بديلا عن النقد الأدبي وعن إعلان موت النقد الأدبي#".

وعليه، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة. وبتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. ومن ثم، لايتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن.

زد على ذلك، علينا ألا نخلط النقد الثقافي بنقد الثقافة أو الدراسات الثقافية العامة، فالنقد الثقافي هو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية، فيحاول استكشاف أنساقها الثقافية المضمرة غير الواعية، وينتمي هذا النقد

الثقافي إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق. في حين، تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنتروبولوجيا والإتنولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى. وفي هذا السياق، يقول عبد الله الغذامي:" ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافي)، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي عرضت وتعرض قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)، كما لابد من التمييز بين الدراسات الثقافية من جهة والنقد الثقافي من جهة ثانية، وهذا تمييز ضروري التبس على كثير من الناس حيث خلطوا بين (نقد الثقافة) وكتابات (الدراسات الثقافية)، وما نحن بصدده من (نقد ثقافي)، ونحن نسعى في مشروعنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إنه المضمر النسقي لايتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء، وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثي رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه#".

وعليه، فالنقد الثقافي عبارة عن مقاربة متعددة الاختصاصات، تنبني على التاريخ، وتستكشف الأنساق والأنظمة الثقافية، وتجعل النص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي. أما الدراسات الثقافية، فتهتم بعمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وقد توسعت لتشمل دراسة التاريخ، وأدب المهاجرين، والعرق، والكتابة النسائية، والجنس، والعرق، والشذوذ، والدلالة، والإمتاع... وكل ذلك من أجل كشف نظرية الهيمنة وأساليبها.

-2تطـور النقـد الثقافـي:

من المعلوم أن الدراسات الثقافية قد ظهرت منذ القرن التاسع عشرأو ربما قبل هذه الفترة بكثير، في ظل العلوم الإنسانية(علم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم النفس، وعلم التاريخ، والفلسفة...)، وذلك مع انبثاق الثورة الصناعية. هذا، وقد انتشرت الدراسات الثقافية بشكل متميز في الغرب منذ سنة 1964م، وذلك مع تأسيس مركز بريمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، وبروز مدرسة فرانكفورت في الأبحاث الثقافية ذات الطابع النقدي والسوسيولوجي، لتنتشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعين في مجالات عدة، بعد أن استفادت من البنيوية ومابعد البنيوية. وتشكلت على هداها نظريات ومذاهب وتيارات ومدارس واتجاهات ومناهج نقدية وأدبية وظهرت في الغرب مجموعة من الدراسات الثقافية لدى رولان بارت، وميشيل فوكو، وبيير بورديو صاحب المادية الثقافية، وإدوارد سعيد، وهومي بابا، وجي سي سبيفاك، وجان بودريار، وجان فرانسوا لوتار...

ويعني هذا أن مدرسة بريمنغهام الإنجليزية ومدرسة فرانكفورت الألمانية من المدارس التي ساهمت في إغناء الدراسات الثقافية، فكانت النظرية النقدية تنظر إلى النقد الأدبي على أن من بين وظائفه الرئيسة هي:" التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركايمر بالعقل الأداتي#".

وكانت هناك نظريات أخرى ساهمت في إفراز النقد الثقافي والدراسات الثقافية إلى جانب مدرسة بريمنغهام ومدرسة فرانكفورت كنظرية ما بعد الحداثة، والنظرية التفكيكية، ونظرية التعددية الثقافية، والنقد النسوي، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، ونظرية الجنوسة، والنقد الكولونيالي (الاستعماري)، ونظرية الاستجابة والتلقي، وثقافة الوسائل والوسائط الإعلامية، والخطاب السردي التكنولوجي...

هذا، ويمكن الحديث عن نوعين من الثقافة: ثقافة الاستقبال وثقافة الرفض والمقاومة. وتنبني ثقافة الرفض بدورها على أنواع ثلاثة من القراءات: قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة.

بيد أن الظهور الفعلي والحقيقي للنقد الثقافي لم يتحقق إلا في سنوات الثمانين من القرن العشرين(1985م)، وذلك في الولايات المتحدة الامريكية، حيث استفاد هذا النقد من البنيوية اللسانية، والأنتروبولوجيا،والتفكيكية، ونقد ما بعد الحداثة، والحركة النسوية، ونقد الجنوسة، وأطروحات مابعد الاستعمارية... ومن ثم،لم ينطلق النقد الثقافي إلا بظهور مجلة:" النقد الثقافي" التي كانت تصدر في جامعة مينيسوتا في شتى المجالات الثقافية#. وبعد ذلك، أصبح النقد الثقافي يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت تعنى أيما عناية بتدريس العلوم الإنسانية. بيد أن مصطلح النقد الثقافي لم يتبلور منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي فنسان.ب.ليتش، الذي أصدرسنة 1992م كتابا قيما بعنوان:" النقد الثقافي:نظرية الأدب لما بعد الحداثة"#. ومن ثم، فليتش هو أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية مابعد الحداثة، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي. وتستند منهجية ليتش إلى التعامل مع النصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ماهو

غير مؤسساتي وماهو غير جمالي. كما يعتمد النقد الثقافي عند ليتش على التأويل التفكيكي، واستقراء التاريخ، والاستفادة من المناهج الأدبية المعروفة، والاستعانة بالتحليل المؤسساتي... كما أن منهجية ليتش هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات، بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا واستكناها، وتقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية، مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الإيديولوجية، متأثرا في ذلك بجاك ديريدا، ورولان بارت، وميشيل فوكو...

ويعني هذا أن ليتش ينتمي إلى نقد ما بعد الحداثة، حيث يلتجىء إلى تشريح النص تفتيتا وتفكيكا، واستجلاء الأنظمة غير العقلية والأنساق الثقافية الإيديولوجية ضمن رؤية انتقادية وظيفية. وبتعبير آخر، يتعامل ليتش مع النص أو الخطاب من خلال التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية، وتفكيكها اختلافا وتقويضا وتضادا، وذلك على غرار التصور التفكيكي عند جاك ديريدا. ويعمل ليتش أيضا على نقد المؤسسة الأدبية التي توجه أذواق القراء بالطريقة التي ترتضيها هذه المؤسسة. ومن ثم، ينتقد ليتش المؤسسة الثقافية التي كان لها تأثير سلبي على طريقة التلقي والاستجابة لدى القراء. وهنا، يتفق ليتش في نقده مع نقاد استجابة القارىء، مثل: بليتش وفيش... ويتفق كذلك مع نقاد مؤسسة الأدب كتودوروف وكوللر، وتأثر كذلك بميشيل فوكو، وجيل دولوز، وليوتار الذين انتقدوا مؤسسات المجتمع الاستهلاكي من خلال ربط الخطاب بالمؤسسة. كما يستعرض ليتش مجموعة من الأعمال الثقافية التي تنتمي إلى النقد المؤسساتي، مثل: كتاب إدوارد سعيد عن "الاستشراق"، وكتاب ميشيل فوكو حول: " السلطة والمعرفة". وهنا، يضيف ليتش مصطلحا آخر إلى نظرية التقويض لدى جاك ديريدا، وهو مصطلح التمأسس(Instituting) ، ويعني المصطلح استحالة

الهروب من المؤسسة، بدلالة أنه لايمكن محاربة المؤسسة إلا بواسطة مساءلة المؤسسة نفسها#.

ومن أهم النقاد العرب الذين انبهروا بالنقد الثقافي عند فانسان ليتش هو الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي في مجموعة من كتبه النظرية والتطبيقية، مثل: " " النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية الغربية" (2000م)، وكتاب :" تأنيث القصيدة والقارىء المختلف"(1999م)#، وكتاب:" نقد ثقافي أم نقد أدبي" (2004م...(

فإذا أخذنا كتابه القيم:" النقد الثقافي" الذي ظهر في طبعته الأولى سنة 2000م، فيحدد فيه الكاتب مفهومه للنقد الثقافي، ويذكر أهم الخلفيات المعرفية التي كانت وراء ظهور النقد الثقافي، مع التركيز على (فانسان ليتش) باعتباره رائد النقد الثقافي في الحقل النقدي الأمريكي. وبعد ذلك، ينتقل الكاتب إلى توضيح عدته المنهجية التي حصرها في مجموعة من المفاهيم، كالجملة الثقافية، والمجاز الثقافي، والتورية الثقافية، والدلالة الثقافية، والوظيفة النسقية، والنسق المضمر، والمؤلف المزدوج...ومن ثم، يخلص الكاتب إلى تطبيق منهجيته الثقافية على الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر، مركزا على أشعار المتنبي، وأبي تمام، ونزار قباني، وأدونيس...

هذا، وقد توصل الباحث إلى أن هذا الشعر كان شعر الفحولة، والتغني بالطاغية الذكوري، وقد امتد هذا إلى شعر الحداثة الذي صار شعرا رجعيا ؛ لأنه يسير على النهج القديم في تمجيد الفحولة والطاغية. وفي هذا النطاق، يقول الغذامي:" تصنع أدونيس شعرا جميلا وخلابا، لكنها لاتضيف شيئا جديدا جدة جوهرية إلى الثقافة العربية، ذلك لأن الشعر مذ معرفة الإنسان به يقوم على هذه الأسس، وهي

أسس خالصة الشعرية، ولقد تشبعت الذات العربية بها منذ الأزل، وهي في عرفنا ما أسهم في شعرنة الشخصية العربية، وصيغها بالصبغة الشعرية، حتى صار النموذج الشعري هو الصيغة الجوهرية في المسلك والرؤية، مما سمح للنسق الفحولي التسلطي والفردي بأن يظل هو النهج والخطة.

وبما إن أطروحة أدونيس تدور حول هذا النموذج النسقي وتصدر عنه، فإنها لايمكن أن تكون أساسا للتحديث الفكري والاجتماعي.وملاحظة أدونيس على غياب الحداثة في البعد الاجتماعي والفكري صحيحة بالضرورة، والسبب فيه وفي نموذجه الذي هو نموذج مغرق في رجعيته، وإن بدا حداثيا، وادعى ذلك، إنها حداثة في الشكل وحداثة فردية متشعرنة، فيها كل سمات النموذج الشعري، بجماليته من جهة، وبنسقيته من جهة ثانية#".

أما في كتابه الثاني :" نقد ثقافي أم نقد أدبي؟"#، فقد دخل في سجال نقدي مع الدكتور عبد النبي اصطيف حول مبادىء النقد الثقافي، وقد تبين لنا مدى التباعد بين الكاتبين، واختلاف وجهة نظريهما بشكل طبيعي. فالأول يدافع عن النقد الثقافي، والثاني يدافع عن النقد الأدبي.
هذا، ويصدر الباحث الجزائري حفناوي بعلي كتابا بعنوان:" مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن"#، وقد اعتمد في عرض آرائه على كتابات عبد الله الغذامي، التي تعتبر مراجع ومصادرأساسية لكل الكتابات العربية في النقد الثقافي بحثا وجمعا وتوثيقا ونقدا.

أما الدكتور صلاح قنصوة في كتابه:" تمارين في النقد الثقافي"#، فإنه يدرس الجمل والأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بين الناس، وذلك في ضوء المقاربة الثقافية القائمة على مجموعة من التصورات الفلسفية ذات الطابع الاجتماعي،

لكي يقيم الدليل على انعدام الهوة بين الإنسان العامي والإنسان المثقف، مختلفا في ذلك مع أبي حامد الغزالي، وابن سينا، وأبي حيان التوحيدي. ومن ثم، يتضمن الكتاب قواعد وتمارين تطبيقية ووضعيات للإنجاز.

وعليه، يعرف صلاح قنصوة الثقافة بأنها فعالية سلوكية وذهنية وفكرية يمكن تعليمها وتعلمها، ويتم نقلها عبر الأنساق و النظم الإجتماعية. وبعد ذلك، يقسم الثقافة إلى ثلاثة مستويات، ثقافة الجلد، و هى تتضمن العرق و الدين و اللغة، و ثقافة المشترك أو المتصل القومى، و الثقافة المعاصرة للمجتمع أو الأمة.

هذا، ويعرف النقد الثقافي بأنه دراسة النصوص والخطابات في ضوء المقاربة الثقافية، باعتبار أن النص حامل لثقافة معينة سواء أكانت مادية أم معنوية، قولا أم ممارسة فعلية. وبالتالي، يحصر النقد الثقافي في نقد الأساطير والأوهام على غرار تفكيكية جاك ديريدا، ونقد الأصولية الدينية تقويضا وتفكيكا، والوقوف ضد فكرة صراع الحضارات التي يطرحها صمويل هنتغتون، وتعرية الداروينية الجديدة، ونقد كل الأفكار والقضايا المستجدة في الساحة الفكرية العالمية بصفة عامة، والساحة العربية بصفة خاصة.

علاوة على ذلك، ينتقد بعض النصوص في ضوء المقاربة الثقافية كدراسة :" ألف ليلة وليلة" الزاخرة بالأنساق الجمالية والثقافية والفلسفية والحجاجية. كما يرصد المؤلف ثنائية الهوية والغير من خلال الدفاع عن الذات، ولكن الكاتب يمارس في الوقت نفسه النقد الذاتي لتقويم بنية الثقافة العربية تفكيكا وتشريحا ورصدا.

ومن الكتب التي تندرج ضمن النقد الثقافي ماكتبه محسن جاسم الموسوي تحت عنوان:" النظرية والنقد الثقافي"#، حيث يرى الكاتب بأن النقد الثقافي قد ظهر مرافقا لنظريات مابعد الحداثة أو مابعد البنيوية، وأن هذا النقد يستعين بمجموعة

من العلوم المعرفية، لمعرفة أثر فعل الثقافة في المجتمعات. ويعنى الكتاب بقضية الحياة الثقافية وتعقيداتها وأنساقها في المجتمعات العربية. و الكتاب في الحقيقة دعوة صريحة لممارسة النقد الذاتي، وتصحيح أخطائنا وعيوبنا، والنظر إلى الواقع بمنظار تفكيكي حقيقي، بغية التحرر من شرنقات النقص والتخلف والتقوقع الحضاري. ويرى جاسم الموسوي بأن النقد الثقافي يهتم كثيرا بتناول النصوص والخطابات التي تحيل على الهامشي والعادي والمبتذل والعامي واليومي والسوقي والوضيع، وذلك في مقابل النصوص المنتقاة للكبار والمشهورين من الكتاب والمبدعين.

ويكاد يتفق محسن جاسم الموسوي مع عبد الله الغذامي، حينما يعتبر نظرية السرقات الشعرية وفكرة الطبقية لدى الجمحي وغيره تكريسا للثقافة المركزية القرشية، التي كانت تتحكم بشكل من الأشكال في توجيه متلقي الشعر العربي، إذ كانت تفرض مجموعة من مقاييس التقبل والاستجابة، وتشترط معايير الاستساغة الجمالية والفنية الصحيحة#...

-3المؤثــرات الثقافيــة:

استفاد النقد الثقافي نظرية وتطبيقا من حقول ومجالات معرفية عدة، مثل: الفلسفة، والبلاغة، والأدب، والنقد. كما انفتح على مجموعة من المناهج النقدية تمثلا أو معارضة، مثل : البنيوية، والسيميائيات، والتفكيكية، والتأويلية، والنقد النسائي، والبنيوية الأنتروبولوجية، وجمالية القراءة، والماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والنقد الكولونيالي أو ما يسمى أيضا بالنقد الاستعماري، والنقد الجنوسي... وبصفة عامة، لقد تأثر النقد الثقافي أيما تأثر بالنقد الحداثي والنقد ما بعد الحداثي على حد سواء.

كما تأثر هذا النقد الثقافي بكتابات ريتشاردز، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وجاك ديريدا. وفي هذا النطاق، يقول الغذامي في كتابه:"النقد الثقافي":" لقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملا) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)، ووقوفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبالزاك وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية. جرى الوقوف على فعل الخطاب وعلى تحولاته النسقية، بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية#".

ويبدو لنا من هذا أن النقد الثقافي أقرب إلى المنهج التفكيكي من باقي المناهج الأخرى ؛ نظرا لوجود مجموعة من القواسم المشتركة التي تتمثل في : الاختلاف، والتشريح، والنص المضاد، والتقويض، واستكشاف المضمر والمختلف...

وعليه، فقد ظهر النقد الثقافي في الغرب كرد رد فعل على النظرية الجمالية، والبنيوية اللسانية، والسيميائيات النصية، والبويطيقا، وفوضى التفكيك وعدميته، وذلك باتجاهاته المختلفة: الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخانية الجديدة، وما بعد الكولونيالية، والنقد النسوي#...

هذا، وقد ارتبط النقد الثقافي، وذلك على مستوى التحليل، وتشغيل الآليات المنهجية، بمجموعة من العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والإثنولوجيا، والأنتروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلوم الإعلام، وعلوم الحضارة.... إذاً، " فقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية

الجمالية، ولعبت فيها دورا حاسما، وهذا ما يجعلها إفرازا للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه مابعد البنيوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذريا مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته، واعتبرته وازع قوتها، ودافع نشاطها#".

وهكذا، فالنقد الثقافي هو مجموعة من المناهج والمقاربات المتعددة الاختصاصات التي تصب كلها في الحقل الثقافي، وخدمة الأنساق المضمرة اللاعقلية والأنظمة الإيديولوجية.

-3مواضيع النقــد الثقافي:

تتناول الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة المواضيع ذات الطبيعة الثقافية والذهنية والفكرية سواء أكان ذلك في المجتمعات الطبيعية البدائية أم المجتمعات الثقافية المتمدنة.أي: دراسة ثقافات المجتمع المختلفة، ودراسة نظمه، وقيمه، وعاداته، وتقاليده، وأنماط تفكيره وتصوره. والتعريف كذلك بوسائطه، وفنونه، وإنسانياته. ويعني هذا أن الثقافة ترتبط بعالم الفن، والخيال، والأفكار، والتشكلات البشرية، والتركيز على المؤسسات الثقافية، وتبيان أنظمتها الدلالية، ومعرفة كل ما أنتجته الثقافة وما أفرزته.

ومن ثم، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النصوص والخطابات ضمن أنساقها الثقافية المضمرة، سواء أكان ذلك في الشعر أم الرواية أم القصة أم المسرح، بل يمكن القول : إن النقد الثققافي يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبية والفنية. وبالتالي، يدرس النقد الثقافي مواضيع الطابو(المرأة، والجنس، والشذوذ، والسحاق، واللواطية، والاغتصاب...)، وعلاقة الأنا بالغير، والهويات المهمشة،

والمواضيع المرفوضة والممنوعة في الأوساط الأكاديمية، كما تنكب على الأعراف غير المقبولة مؤسساتيا. وبهذا، تتحول ثقافة الهامش إلى ثقافة المركز. ومن " هذه الصعوبة القاهرة، أصبح التعامل مع الثقافة تعاملا محليا. أي: ضمن المؤسسة (الثقافة) الخاصة. ولذلك، يأتي تعريف الثقافة أبدا مقصورا على خصوصية مجتمعه، ومقصورا على ذاتية الخصوصية.أي: إن النظام الثقافي في خصوصيته سيبقى منغلقا على نفسه مهما حاول الانفتاح. ليس مستغربا أن نجد دراسات الثقافة تصب اهتمامها على جزئية فرعية أو على مجتمعات صغيرة جدا ومحدودة كالاهتمام بجزئية من قيم المجتمعات البدائية في علم الأنتروبولوجيا، أو دراسات الجنوسة (التذكير والتأنيث) كموضوعة (تيمة) في نصوص بعينها، أو التركيز على الجنس في الدراسات النسائية، وهلم جرا. ويعود سبب الخصوصية المنغلقة إلى حد الثقافة نفسه، وخصوصية الثقافة ذاتها. فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي، فلابد أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى#".

وعليه، فمواضيع النقد الثقافي عديدة ومتنوعة، ومن الصعب استقصاؤها، أما في مجال النقد الأدبي، فيدرس النقد الثقافي النصوص والخطابات من خلال الانتقال مما هو جمالي إلى ماهو ثقافي وتاريخي وسياسي وإيديولوجي ومؤسساتي.

-4مرتكزات النقــد الثقافي:

ينبني النقد الثقافي على مجموعة من الثوابت والمفاهيم النظرية والتطبيقية، وهي بمثابة مرتكزات فكرية ومنهجية، لابد أن ينطلق منها الباحث أو الدارس لمقاربة النصوص والخطابات فهما وتفسيرا وتأويلا. وتتمثل هذه المفاهيم والمرتكزات في العناصر التالية:

ـ الوظيفة النسقية: ويرى الغذامي أنه لابد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فإذا كان رومان جاكبسون قد حدد ست وظائف لستة عناصر، الوظيفة الجمالية للرسالة، والوظيفة الانفعالية للمرسل، والوظيفة التأثيرية للمتلقي، والوظيفة المرجعية للمرجع، والوظيفة الحفاظية للقناة، والوظيفة الوصفية للغة. فقد حان الوقت لإضافة الوظيفة النسقية للعنصر النسقي#. ويعني هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمضمر في النصوص والخطابات، ويستقصي اللاوعي النصي، وينتقل دلاليا من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية.

ـ الدلالـــة النسقية: يستند النقد الثقافي إلى ثلاث دلالات: الدلالة المباشرة الحرفية، والدلالة الإيحائية المجازية الرمزية، والدلالة النسقية الثقافية. و" إذا قبلنا – يقول الغذامي– بإضافة عنصر سابع إلى عناصر الرسالة الستة، وسميناه بالعنصر النسقي، فهو سيصبح المولد للدلالة النسقية، وحاجتنا إلى الدلالة النسقية هي لب القضية، إذ إن ما نعهده من دلالات لغوية لم تعد كافية لكشف كل ماتخبئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول اللغوي، وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية، فيما نحن هنا نقول بنوع مختلف من الدلالة هي الدلالة النسقية، وستكون نوعا ثالثا يضاف إلى الدلالات تلك. والدلالة النسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي. ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر، كما في الصريحة، أو الوعي النقدي، كما في الضمنية، أما الدلالة النسقية فهي في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدإ النقد الثقافي لكي تكتشفها، ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء.#".

وما يهمنا في هذه الدلالات الثلاث هي الدلالة الثقافية الرمزية التي تكتشف على مستوى الباطن والمضمر، فتصبح أهم من الدلالتين السابقتين: الحرفية والجمالية.

ـ الجملة الثقافية: يعتمد النقد الثقافي على التمييز المنهجي بين ثلاث جمل رئيسة، وهي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي والإيحائي، والجملة الثقافية التي هي:" حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عددا كميا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية. أي: إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف#".

ونفهم من كل هذا أن الجملة الثقافية هي الهدف والمرمى، وأنها تعنى باستكشاف المنطوق الثقافي، وتحصيل المعنى السياقي الذي يحيل على المرجع الثقافي الخارجي.

ـ المجاز الكلي: يهدف النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدبي المفرد، حيث يتحول النص أو الخطاب إلى مضمرات ثقافية مجازية:" وهذا، معناه أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى، والمضمرة، ومع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي، ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما تفعله في ذهنية مستخدميها.

والمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما سميته من قبل–يقول الغذامي– بالعمى الثقافي. وفي اللغة مجازاتها الكبرى والكلية التي تتطلب منا عملا مختلفا لكي نكشفها، ولا

تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير، يختبىء من تحته نسق ثقافي، ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة#".

ويعني هذا أن النص أو الخطاب الثقافي يتحول إلى استعارات ومجازات كلية تحمل في طياتها مدلولات ومقصديات ثقافية مباشرة وغير مباشرة.

ـ التورية الثقافية: تتكىء التورية الثقافية في النقد الثقافي إلى معنيين : معنى قريب غير مقصود، ومعنى بعيد مضمر، وهو المقصود. ويعني هذا أن التورية الثقافية هي كشف للمضمر الثقافي المختبىء وراء السطور. وفي هذا الصدد، يقول الغذامي:" وتبعا لمفهوم المجاز الكلي بوصفه مفهوما مختلفا عن المجاز البلاغي والنقدي، فإن التورية هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسع من مجال التورية لالتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا نقول بالتورية الثقافية. أي:إن الخطاب يحمل نسقين، لامعنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر"#.

وهكذا، يوسع الغذامي البلاغة العربية القديمة، ليتخذ من التورية مفهوما إجرائيا جديدا، بغية تطبيقه على النصوص في ضوء المقاربة الثقافية.

ـ النسق المضمر: يعتمد النقد الثقافي على مصطلح النسق المضمر، وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية. باعتبار أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية مضمرة. وبتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعنى بها النقد الثقافي. وفي هذا الصدد، يقول عبد الله الغذامي:" نزعم في عرضنا لمشروع النقد الثقافي، أن في الخطاب الأدبي، والشعري

تحديدا، قيما نسقية مضمرة، تتسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائما، ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه، مذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة#".

ويعني هذا أن النقد الثقافي يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة، فيتضح بأن هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر. وهذا المضمر هو الذي يسمى بالنسق الثقافي. وغالبا ما يتخفى النسق الثقافي وراء النسق الجمالي والأدبي. ومن ثم، فاستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة ذات قابلية جماهيرية شعبية، على عكس الأنساق النخبوية التي لاتلقى شعبية عامة على مستوى الاستقبال والاتصال. بمعنى أن النقد الثقافي في خدمة القيم الإنسانية وخدمة الإنسان كيفما كان مستواه الاجتماعي والطبقي والعرقي والإثني:" إن قيما مثل: قيم الحرية، والاعتراف بالآخر، وتقدير المهمش والمؤنث، والعدالة، والإنسانية، هي كلها قيم عليا تقول بها. أي : ثقافة، ولكن تحقيقها عمليا ومسلكيا هو القضية. ولو حدث وكشفنا أن الخطاب الأدبي الجمالي، الشعري وغيره، يقدم في مضمره أنساقا تنسخ هذه القيم وتنقض ماهو في وعي أفراد. أي: ثقافة، فهذا معناه أن في الثقافة عللا نسقية لم تكتشف، ولم تفضح، ويكون الخطاب متضمنا لها، دون وعي من منتجي الخطاب ولا من مستهلكيه#".

ويعني هذا أن المقاربة الثقافية لايهمها في النص تلك الأبنية الجمالية والفنية والمضامين المباشرة، بل ما يعنيها هو استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة.

لـالمؤلف المزدوج: يمكن الحديث في إطار المقاربة الثقافية – بشكل من الأشكال– عن مؤلف مزدوج، الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة، وذلك عن طريق الرمزية والإيحائية، وهناك في المقابل المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر في شكل أنساق مضمرة غير واعية:" يأتي مفهوم المؤلف المزدوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا، إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا، ولايكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة هنا#".

ويعني هذا أن هناك فاعلين رئيسين: المبدع الفردي أو مايسمى أيضا بالمبدع الأدبي والجمالي والفني، والفاعل الثقافي الذي يتمثل في السياق الثقافي. وثمة مفاهيم أخرى لم يشر إليها عبد الله الغذامي، مثل: السياق الثقافي، والمقصدية الثقافية، والتأويل الثقافي...

-5رواد النقد الثقافي غربيا وعربيا:

ثمة مجموعة من رواد الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة، ومن بين رواد الدراسات الثقافية(Cultural studies)، نذكر:ماثيو آرنولد في كتابه:" الثقافة والفوضى" (1869م)، ومقاله الثقافي الآخر:" مهمة النقد في

الوقت الحاضر" (1865م)، وتايلور في كتابه:" الثقافة البدائية" (1871م)، وريموند وليامز في كتابه:" الثقافة والمجتمع: من عام1780م- 1950م" (1958م)، وهلم جرا...

ومن جهة أخرى، ثمة مجموعة من رواد النقد الثقافي غربا وشرقا، ومن أهم هؤلاء النقاد الغربيين الذين أثروا النقد الثقافي(Cultural criticism) ، نستحضر الناقد الأمريكي: فانسان ليتش(Leitch.Vincent.B)، الذي اهتم بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، وخاصة في كتابه:" النقد والطابو:النقد الأدبي والقيم" (1987م)، حيث بلور منهجية جديدة سماها النقد الثقافي، باستيحاء فلسفة مابعد الحداثة، وآراء ما بعد الماركسية. وقد اشتغل ليتش على تقويم ثلاثة نقاد أمريكيين، وهم الناقد واين بوث (Wayne Booth)صاحب التعددية الليبرالية، وروبرت شولز (Robert Scholes)صاحب البنيوية، وهيليز ميلر (Hillis Miller)ممثل التفكيكية. وقد أصدر ليتش مجموعة من الكتب النقدية، منها: مابعد البنيوية، والنقد الثقافي، والنظرية الأدبية، والنقد الأدبي الأمريكي،...

هذا، وقد كتب ليتش مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي للتعريف به نظرية وتطبيقا، وذلك منذ سنة 1987م لتبيان موقفه من ما بعد الحداثة، وموقفه من مدرسة ييل (Yale)التفكيكية. وقد كتب ليتش سنة 1983م كتابا حول النقد الثقافي، مبينا مرتكزاته النظرية والتطبيقية.

هذا، وقد كتبت جانيت وولف (Janet Wolff) كتابا بعنوان:" في الطريق مرة أخرى: استعارات السفر في النقد الثقافي"#، وكتب أرتور عيسى بيرجر (Arthur Asa Berger)كتابا عنوانه:" النقد الثقافي: بداية مفتاح المفاهيم#"،

ومن أشهر الدارسين العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي، نذكر: عبد الله الغذامي في كتابه:" النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية"#، وفي كتابه المشترك مع الدكتور عبد النبي اصطيف:" نقد ثقافي أم نقد أدبي؟"#، وسعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما: " دليل الناقد الأدبي"#، والباحث الجزائري حفناوي بعلي في كتابه:" مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن"#، وصلاح قنصوة في كتابه:" تمارين في النقد الثقافي"#، والدارس العراقي محسن جاسم الموسوي تحت عنوان:" النظرية والنقد الثقافي...#"

ومايلاحظ أيضا أن النقد الثقافي قد انتشر في الشرق العربي بشكل لافت للانتباه، وخاصة في المملكة العربية السعودية، بينما لم يتمثل النقاد المغاربة النقد الثقافي بشكل من الأشكال، على الرغم من كونهم كانوا سباقين عربيا إلى الاستفادة من النقد الحداثي نظرية وتطبيقا، والسبب في ذلك- حسب اعتقادنا- أن النقاد المغاربة يهتمون بالثقافة الفرنكفونية أكثر مما يهتمون بالثقافة الأنجلوسكسونية. وفي هذا السياق، يوافقنا الدكتور عبد الرحمن بن محمد الوهابي الذي صرح قائلا :" نرى في المغرب اهتمام النقاد بصورة أكثر فاعلية في ترجمة الكثير من الكتب التنظيرية، وكانت كتاباتهم على وجه الخصوص حول الشكلانية الحديثة، والبنيوية، وبخاصة الصادرة من الفكر الفرنسي. وهذه الدراسات المغربية أكثر رواجا بالنسبة لبعض النقاد السعوديين المهتمين بمثل هذه الإسهامات. ولسوء الحظ، فإن هؤلاء النقاد جملة لم يهتموا بالدراسات الثقافية الأخرى ذات الأهمية الكبرى لمجتمعاتهم وتطورها، مثل: الدراسات النسائية وحقوق للمرأة المعروفة جيدا في الدراسات الفرنسية والأوروبية#".

ينطبق هذا الحكم فعلا على النقد الثقافي، ولكن اليوم ثمة دراسات عديدة في مجال الدراسات الثقافية، ولاسيما النقد النسوي ككتاب نعيمة هدي المدغري :" النقد

النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب"#، وكتاب زهور كرام:" السرد النسائي العربي"#، وكتاب فاطمة الزهراء أزرويل وآخرين، وهو تحت عنوان:" ملامح نسائية...#"

-6الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية:

يستند النقد الثقافي منهجيا إلى مجموعة من الخطوات التحليلية، والمفاهيم النظرية، والمصطلحات الإجرائية، التي يمكن الانطلاق منها لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما وتفسيرا. وتتمثل هذه الخطوات المنهجية في ما يلي:

ـ طرح أسئلة ثقافية جديدة كسؤال النسق بدلا عن سؤال النص، وسؤال المضمر بدلا عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بدلا عن سؤال النخبة المبدعة، وسؤال التأثير الذي ينصب على ثنائية المركز والمهمش، أو ثنائية المؤسسة والمهمل، أو سؤال العمومي والخصوصي. وبتعبير آخر، طرح أسئلة ثقافية مركزة ودقيقة.

ـ الانطلاق من النص أو الخطاب باعتباره حاملا للعلامات الثقافية التي ينبغي التعامل معها فهما وتفسيرا وتأويلا.

ـ الانطلاق من النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية لاستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة.

ـ رصد حيل الثقافة التي تمرر عبر أنساق النصوص والخطابات الجمالية والفنية والأدبية. ويعني هذا أن النص الأدبي حامل أنساق ثقافية مضمرة وغير واعية. ومن هنا، الوقوف على الأنساق الثقافية، وليس على النص الأدبي والجمالي.

ـ التركيز على الأنساق الثقافية المضمرة، والدلالات النسقية الثقافية، وآليات البلاغة الثقافية من مجاز كلي وتورية نسقية.

ـ إن وظيفة النص ليست الوظيفة الأدبية أو الشعرية أو الجمالية كما يقول رومان جاكبسون في نظامه التواصلي، بل هي الوظيفة النسقية الثقافية.

ـ الاهتمام بالمضمر الثقافي، بدلا عن الاهتمام بالدوال اللغوية ذات الطبيعة الحرفية أو التضمينية (الإيحائية). فقد اكتشف عبد الله الغذامي أن:" كبار مبدعينا كأبي تمام والمتنبي ونزار قباني وأدونيس، حيث نكتشف ماتنطوي عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبىء عن منظومة طبقية/فحولية/رجعية/ استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تك في وعي أي منهم، ولا في وعي أي منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب في ضميرنا الثقافي، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعري والطاغية السياسي والاجتماعي، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الآوان لممارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي، من بوابة النقد الثقافي لتكشف ما يحمله الإبداع، لامن جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن ننتبه لها#".

ـ اكتشاف التأثيرات التي تخلفها الأنساق المضمرة في الوسط الثقافي بصفة خاصة، والوسط الجماهري بصفة عامة. أي: الانتقال من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير.

ـ الانتقال من مرحلتي: الفهم والشرح إلى مرحلة التأويل الثقافي.

هذا، ويمكن أن نطرح توجها منهجيا جديدا في إطار النقد الثقافي، يتسم بشكل من الأشكال بنوع من الوضوح والانسجام والتسلسل والإضافة العلمية، مع استخدام

المفاهيم نفسها التي طرحها الباحث السعودي الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه:" النقد الثقافي". ويمكن حصر هذه الخطوات المنهجية في المراحل التالية:

ـمرحلة المناص الثقافي: ندرس فيها كل العتبات الثقافية من مؤلف، وعنوان، ومقدمة، وإهداءات، وسياق، وهوامش، ومقتبسات، وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية... وكل ذلك من أجل استخلاص الأبعاد الثقافية في هذه العتبات الفوقية والمحيطة.

ـمرحلة التشريح الداخلي: هنا، نقوم بتحليل النص وتشريحه وتفكيكه جماليا وبنيويا وسيميائيا وأسلوبيا، فلابد من الاهتمام بماهو فني ولغوي وأسلوبي وبلاغي لفهم ماهو ثقافي.

ـمرحلة الرصد الثقافي: تعتمد هذه المرحلة على رصد التمظهرات الثقافية، واستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة، وذلك بالوقوف عند الجمل والمجازات والكنايات والصور والدلالات والأنساق الثقافية المضمرة.

ـمرحلة التأويل الثقافي: نتكىء في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية كالتاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية، وفضح الإيديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية، وذلك في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

-7قيمـــة النقـد الثقافي:

لا أحد ينكر أن للنقد الثقافي كما طرحة فانسان ليتش وعبد الله الغذامي مجموعة من الإيجابيات، وتتمثل في أن النقد الثقافي ثورة منهجية جديدة في عالم النقد الأدبي، حيث أعاد النظر في الكثير من المفاهيم والمسلمات التي تقبلناها حينما

كنا ندرس أدبنا العربي على أنها أحكام صحيحية ويقينية بشكل من الأشكال.بيد أن عبد الله الغذامي صحح لنا مجموعة من هذه المفاهيم الخاطئة في ضوء المقاربة الثقافية، وذلك بفضل منهجه النقدي الجيد الذي يعد مشروعا نقديا عربيا بكرا، يستحق منا التنويه والتشجيع، على الرغم من بعض هناته النظرية الطفيفة، و تصوراته المجانبة للصواب، وأحكامه الإيديولوجية المتسرعة.

لكن هناك مجموعة من الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى النقد الثقافي بصفة خاصة والدراسات الثقافية بصفة عامة، وتتعلق بالنقط التالية:

ـ شيخوخة البلاغة العربية: يرى عبد الله الغذامي أن البلاغة العربية، وذلك بعلومها الثلاثة : البيان والبديع والمعاني، قد شاخت وهرمت، وهذا الحكم صحيح إذا كنا ندرس البلاغة انطلاقا من التصور التقليدي للبلاغة، بينما تدرس البلاغة الآن في ضوء منهجيات جديدة أو في إطار الشعرية أو الأسلوبية أو السيميوطيقا، وقد استفاد الدرس البلاغي في المغرب كثيرا من الحداثة الغربية. ومن ثم، اعتقد بأن الغذامي لم يطلع على المستجدات الحديثة في عالم البلاغة ببلدي على سبيل التخصيص، كما عند محمد العمري، ومحمد الولي، ومحمد مفتاح، ومحمد مشبال...

ـ موت النقد الأدبي: يرى عبد الله الغذامي أن النقد الأدبي قد مات، لكنني أرى أن النقد الثقافي هو الذي سيموت في يوم ما، إذا لم يطور أدواته المنهجية، وينقح تصوراته النظرية والتطبيقية، حيث يسايركل الحداثات المتجددة الممكنة بجدية وانفتاح وتواضع. أما النقد الأدبي فهو عالم واسع ومفتوح نظرية وتطبيقا، ويسير بخطوات حثيثة، وبإيقاع سريع، محققا في ذلك تطورا منهجيا كبيرا، ويظهر لي أن عبد الله الغذامي لا يرى أمامه سوى النقد الثقافي. وبالتالي، لم يطلع على تطور

النقد الأدبي في مجال السيميائيات، وما حققه من نتائج باهرة في مجال سيميائيات الفعل، وسيميائيات الأهواء، وسيميائيات التلفظ، والسيميائيات البصرية، وغيرها من السيميائيات...

ـتسييس النقد الأدبي: يبدو أن النقد الثقافي يهتم بشكل كبير بمقاربة الأنساق الثقافية في ضوء مقاربة سياسية إيديولوجية، تحيلنا على تصورات الواقعية المادية،، والماركسية الجديدة. ومن ثم، يتحول النقد الثقافي إلى أحكام سياسية مبتذلة، تطلق بشكل معمم، دون الاستناد إلى معايير جمالية وفنية مقبولة إن تفكيكا وإن تركيبا.

ـتعميم الأحكام: يسقط الناقد الثقافي عبد الله الغذامي في مشكل تعميم الأحكام، حيث يرى أن القصيدة الشعرية العربية القديمة تتحكم فيها بنية الفحولة الناتجة عن سيادة طغيان الاستبداد السياسي والاجتماعي، حيث يقول الغذامي:" هنا، نشأت صورة الفحل، صورة الذات الطاغية، وهي ولا شك صورة مجازية، غير أن مجازيتها لم تمنعها من أن تكون حقيقة اجتماعية وسياسية وثقافية، بمعنى أن الصورة الشعرية التذوقية المجازية تحولت لتصبح نموذجا ذهنيا يتسم استيعابه واستنباته عبر الخطاب الشعري، ثم يجري استنساخه اجتماعيا وذهنيا ليصبح صورة ثقافية نسقية#".

ويعني هذا أن الشعر العربي كله شعر مبني على النفاق الاجتماعي والسياسي، كما يتضح ذلك جليا في غرضي: المدح والهجاء، وأساس الشعر العربي هو التغني بالفحولة تمجيدا وإشادة وتعظيما. وقد حورب شعر الحب؛ لأنه ينافي مبدأ الفحولة العربية:" إن أهم خطاب في الثقافة العربية، أي خطاب الحب، هو خطاب مجازي، ولم يتمكن من التوثق في الذات الثقافية، ولم يتحول إلى صورة مسلكية ونمط في

العلاقة الاجتماعية والإنسانية، والسؤال هو: لماذا...؟ نحيل السبب في هذا الأمر إلى كون النسق الثقافي المهيمن هو النسق الفحولي، وبما أنه كذلك، فإن هذا النسق يتوسل بكل الوسائل الممكنة لكي يمنع قيام خطاب مضاد، وكل خطاب تتبدى فيه علامات كسر النسق الفحولي تجري دوما محاصرته، وتضييق مجاله، بل تشويهه، كما حدث لخطاب الحب، الذي تحول من خطاب في التفاني في الآخر وفي المساواة في العلاقة الإنسانية، مما هو نقيض النسق الفحولي، غير أن الثقافة، عبر حراسها وعبر حيلها النسقية المحكمة، تمكنت من تشويه خطاب الحب، وإظهاره بمظهر الخطاب غير الفعال وغير الحقيقي، وتحويله إلى مجاز ومتخيل جمالي، لاواقع له، ولا تمثل لقيمه#".

بل يمكن القول مع الغذامي بأن الشعر العربي الحداثي مع أدونيس ونزار قباني هو استمرار لشعر الفحولة. لذا، فهو شعر رجعي ليس إلا. وفي هذا السياق، يقول الغذامي:" كما حدث في تجيير خطاب الحب وشعرنته، فإن خطاب الحداثة العربية ما إن نشأ على يد امرأة هي نازك الملائكة، وبدأ مشروع في تأنيث القصيدة العربية، وبرز شعراء ذكور يؤسسون لنسق جديد إنساني ومناهض للفحولة، كالسياب، ما إن ظهر ذلك حتى توسلت الثقافة بحراسها وأظهرت لنا شعراء أعادوا تفحيل القصيدة، واستعادوا قيم النسق الفحولي المتشعرن، مثل أدونيس، الذي يبدو على السطح حداثيا تنويريا، غير أنه شاعر نسقي فحولي، وعبر هذا لم تعد الحداثة مشروع تغيير، بل صارت مشروع تنسيق (أي غرس النسق وتعزيزه كما كان أو أكثر)، وهذه كلها دلالات على طريقة مسار النسق وتمركزه، حتى ليقضي على كل محاولة للخروج عليه#".

وهكذا، يقرر عبد الله الغذامي بأن الشعر العربي القديم والحديث في عمومه شعر فحولي، يمجد الاستبداد الفردي، ويعكس الطغيان السياسي والاجتماعي. بيد أن

تعميم الحكم بهذه الصيغة يتنافى مع خصوصية الشعر العربي شكلا وجمالا وتصويرا، ويقصي شعر المغمورين من الشعراء، ويغض الطرف عن الشعر الشعبي:" لقد اتخذت الثقافة الشعر وسيلة لتمرير أنساقها واستدامتها وغرسها ؛ لأن الشعر هو خطاب العرب الأول، وهو ديوانهم وسجل ذاكرتهم، ولما يزل كذلك من خلال تغلغله في النسيج الثقافي حتى لقد أصبحت الخلايا والجينات الثقافية جينات متشعرنة، وهذا ما يقتضي نقدا ثقافيا يكشف عن الأنساق ويعريها، ويتتبع تطورها في خطابات أخرى غير الشعر، بعد أن خرجت من المطبخ الشعري إلى المائدة الاجتماعية، وإلى سائر الخطابات والسلوكيات، مما يجعلنا نقول بفحولية الثقافة وتشعرن الأنساق الثقافية. أي: إنها تحمل القيم الشعرية المجازية ذات العمق المستفحل، ولا بد من نقد هذه الثقافة وكشف تحولاتها ولعبة الأنساق فيها#".

وهكذا، يطلق عبد الله الغذامي أحكاما عامة لا تخصص شيئا، ولا تستثني أحدا، ولاتميز بين الخطابات والمذاهب والأغراض الشعرية. وبالتالي، فقد أغلق باب الاجتهاد على مصراعيه أمام دارسي الشعر العربي قديمه وحديثه، مادامت هناك أحكام نقدية ثقافية جاهزة أطلقت على الشعر العربي بصفة عامة.

ـ الوظيفة النسقية الوظيفة السابعة: أضاف عبد الله الغذامي الوظيفة السابعة إلى النظام التواصلى عند رومان جاكبسون، وهي الوظيفة النسقية الخاصة بعنصر النسق الثقافي، بينما هناك من السيميائيين من أضاف الوظيفة الأيقونية إلى هذا النظام التواصلي الجاكبسوني، وهذه الوظيفة تتعلق بالأيقون البصري. وبالتالي، تكون الوظيفة النسقية هي الوظيفة الثامنة، وليست السابعة.

لـفهم خاص للنقد الأدبي: ينظر عبد الله الغذامي إلى النقد الأدبي نظرة ضيقة، فيحصره في ماهو جمالي وبلاغي. لذا، يعلن موت هذا النقد الأدبي، وأنه قد استكمل رسالته، وليس لديه ما يعطي،لكن عبد الله الغذامي لايعرف أن ثمة مناهج نقدية مازالت مستمرة، ومازالت تعطي ثمارها، وقد أظهرت نتائج هامة، كما هو حال السيميطويقا، والتفكيكية، وجمالية التلقي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، والهيرمينوطيقا، والشعرية التوليدية.... ومن ثم، لايمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلا للنقد الأدبي؛ لأن النص الإبداعي جمال ومتعة، قبل أن يكون فائدة ورسالة ثقافية ومقصدية إيديولوجية، وإلا سنعود إلى تلك المناهج الخارجية من واقعية، وماركسية، وبنيوية تكوينية، والتي كانت تحاكم النص الأدبي في ضوء المرجع الخارجي باستمرار. وفي هذا الصدد، يقول عبد النبي اصطيف:" وأول ما يضعف موقف الغذامي في دعوته إلى النقد الثقافي تصوره الخاص جدا للنقد الأدبي، وهو تصور محفوز بغرضه، ولا يكاد يشركه فيه الكثيرون من النقاد العرب المعاصرين الذين لايزالون يؤمنون بالنقد الأدبي، وبقدرته على ممارسة وظائفه الحيوية في المجتمعات العربية الحديثة.

وكذلك، فإن ممارسته ذاتها للنقد الثقافي لاتعطي انطباعا بالاطمئنان، نتيجة مايعتورها من انتقائية مغرضة، ومواقف متكافئة الضدين، وماتنطوي عليه من أحكام ناجزة تحتاج إلى كثير من الجهود للتدليل على صحتها"#.

ويعني هذا أن النقد الأدبي لايمكن تعويضه إطلاقا بالنقد الثقافي، فالنقد الأدبي مجال واسع، وظاهرة وصفية ميتالغوية مفتوحة، وهو أكثر شساعة من النقد الثقافي الضيق الذي لايبحث إلا في ماهو خارجي وإيديولوجي ومرجعي، بينما النقد الأدبي أقرب إلى الأدب، مادام المشترك بينهما هو اللغة والنص والخطاب والوظيفة

الشعرية والجمالية، بينما المرجع الخارجي والثقافي هو أبعد مايكون عن الأدب ونقده.

ـ الذاتية الشخصية: يبدو أن منهجية النقد الثقافي عبارة عن تأويل شخصي ذاتي قائم على أطروحات تاريخية أو غير تاريخية، قد تكون حقائق صحيحة أو حقائق خاطئة. بمعنى أن نتائج النقد الثقافي نتائج انطباعية تحتاج إلى فحص علمي دقيق تاريخي واجتماعي ونفسي وجمالي وأنتروبولوجي. بمعنى أن النقد الثقافي نقد ذاتي شخصي، وليس نقدا علميا موضوعيا، يمكن الاطمئنان إلى نتائجه المعممة. ومن ثم، يتحول الأدب الجمالي حسب الناقد الثقافي إلى تفسيرات ثقافية مادية وماركسية مكررة، وتأويلات سياسية إيديولوجية عقيمة، فلنسمع إلى مايقوله عبد الله الغذامي، وهو يحمل الشعر رسالة إيديولوجية ضحلة :" إن الشعر حامل نسق، وأنه علامة ثقافية ذات بعد نسقي، مع مافيه من جمالية، وما فيه من تأثير نفسي وذوقي بليغ، وهذا التأثير هو مايسوق النموذج، ويقوي فعله فينا، ويسمح باستنساخه سياسيا واجتماعيا. وهذا ما نقصده بمصطلح (الشعرنة)، حيث تشعرنت الثقافة، وتشعرنت معها الذات، وتشعرنت الرؤية، وصرنا كائنات مجازية، تقول ما لاتفعل، وتكذب الكذب الجميل، وتتمركز الذات على نفسها، وتتجافى مع قيم العمل لتأخذ بدلا من العمل بالمجاز، وحدث فصل رهيب بين القول والفعل، وصرنا ننسب الصفات والسمات إلى فحولنا السياسيين والاجتماعيين نسبة مجازية، وكل صفة تقال هي صفة مغتصبة، وليست من ناتج العمل والمسلك الحق.

كل هذه سمات نسقية، إذا لم نكشف مواطن تفريخها وتزيينها الذهني، فنحن سنظل نعيد إنتاجها دون وعي، ونسبب ديمومتها، وعدم تقلصها، مع ازدياد الوعي الثقافي عندنا، وكأننا نظل ننتج مزيدا من الطغاة، ومزيدا من الفحول، حتى إن

مشروع الحداثة العربية الشعرية جاء ليكون مشروعا في التفحيل، ومشروعا في اللاعقلانية واللامنطقية، مما يجعله مشروعا رجعيا، وإن بدا في ظاهره حداثيا#".

ويبدو لنا أن الأحكام التي يصدرها الغذامي هي أحكام ذاتية، قد لايتفق معها الكثير من الباحثين، لاسيما إذا انطلقوا من منهجيات نقدية مغايرة، كالمنهجية البويطيقية، أو المنهجية السيميائية، أو المنهجية التفكيكية، أو جمالية التلقي... وحينما نعد الشعر العربي في أغلبه شعر الفحولة، فنحن بهذا النقد نوقف باب النقد، ونغلقه إلى الأبد، مادمنا قد حكمنا على الشعر العربي حكما واحدا ألا وهو أنه شعر الفحولة والطاغية، فلاداعي – إذا- من دراسته مرة أخرى بالمنهج الثقافي من قبل باحث آخر.

ـ القراءة الانطباعية: وينتج عن الملاحظة السابقة، أن قراءة الغذامي للشعر العربي قديمه وحديثه عبارة عن قراءة انطباعية، تتحكم فيها الذات بشكل انتقائي واختياري: ومن ثم، " فالصبغة الذاتية من الدرس الثقافي تأتي من موضعية الذات، وهي صبغة لايمكن بحال الفكاك منها. ولهذا، يصطبغ الدرس الثقافي دائما باللون الشخصي غير الموضوعي. ولم ينكر دارسو الثقافة هذه السمة الذاتية، بل أكدوا وجودها، وحاولوا تبريرها بقولهم: إن السمة الذاتية تعني الاهتمام بموقف وسياق الذات الفاعلة، والموقف والسياق من أمور الحتمية التي تحد وجود المرء. كما حاولوا تعريف الذات على أنها مجموعة من المواقع في اللغة والمعرفة، واللغة والمعرفة هما بدورهما مهاد ونسيج الثقافة ولحمتها. لذلك، فإن الذات لامحالة متموضعة ذاتيا، وبذلك تنحاز أبدا إلى ثقافتها#".

والدليل على انطباعية القراءة أنها تخالف مجموعة من القراءات التي قام بها النقاد للشعر العربي، حيث توصلوا إلى نتائج تخالف ماتوصل إليها عبد الله

الغذامي، كما أن التعميم يحد من علمية قراءة الغذامي وموضوعيتها. فماذا يمكن القول –إذاً– عن شعر الصعاليك في العصر الجاهلي؟ وماذا يمكن القول عن شعر الخوارج والشعية والزبيريين إبان العصر الأموي والعصر العباسي؟ فهل هو شعر يتغنى بالفحولة والطاغية أم هو شعر ثوري مغاير؟!!

ـ الر تابة والتكرار :لقد أصبح هذا النوع من التحليل الثقافي كما عند عبد الله الغذامي في كتابه :" النقد الثقافي" بمثابة منشور سياسي، وأخبار تاريخية مستهلكة، وتقريرحزبي إيديولوجي فيه الكثير من المغالاة والمبالغة. فحينما نتهم شعر أدونيس ونزار قباني بالرجعية، فإن هذا الحكم إيديولوجي ماركسي لايعني شيئا في مجال النقد الأدبي، فهو مجرد تراشق وتلاسن سياسي لا رصيد له من العلمية والموضوعية، ويذكرنا هذا بالمنهج الإيديولوجي الماركسي كما عند حسين مروة، ومحمد مندور، وإدريس الناقوري، وعبد القادر الشاوي، وعبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم....

وإذا تعاملنا مع النصوص الأدبية والجمالية بهذا المنطق السياسي، فإننا سنسقط دائما في الروتين، والرتابة، والتكرار، وأحادية الاستنتاجات، فنخرج، بناء على ذلك، من دائرة الأدب إلى دائرة المحاكمات السياسية والآراء الحزبية الضيقة.

ـ التجني على الأدب: يلاحظ أن النقد الثقافي يتنافى مع النص الأدبي الجميل، ويتنافر مع الإبداع الأدبي القائم على الفن والجمال، فلو كان الأدب مجرد إخبار تاريخي أو سياسي لما تعاظم شأنه، ولما تعالت قيمته ضمن نظرية الأدب. لذلك، فالنقد الثقافي يقتل الأدب، حينما يحوله إلى مجرد أنساق ثقافية مضمرة، ووسائط ثقافية مرجعية ومؤدلجة.

لـنقد إيديولوجي: يبدو أن النقد الثقافي في رمته نقد إيديولوجي بامتياز، يذكرنا بالنقد الواقعي، والنقد الإيديولوجي الماركسي، والنقد التاريخي، والنقد النفسي، مادام يرتكن إلى إصدار أحكام عامة، والاحتكام إلى الأنساق الثقافية الإيديولوجية، وإهمال ماهو جمالي وفني وأدبي. فلا يمكن أن نقبل مجموعة من النتائج التي خلص إليها عبد الله الغذامي، مثل قوله بأن الحداثة الشعرية العربية رجعية:" إن السياسي لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة، والنسق حينئذ هو مضمر ثقافي، لابد من كشفه، والبحث عن علاماته. ولذا، وجدنا الحداثي رجعيا، ووجدنا الحداثة العربية ضحية نسقية، لالوعي الأفراد، وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه في المضمر، مع عدم البحث عنه، وكشفه، وتعرف مواقع اختفائه#".

فهذا الحكم ليس حكما نقديا وأدبيا، بل هو محاسبة سياسية بسيطة ومقتضبة، تحتاج إلى توثيق وتحليل علمي موضوعي، وتشريح نصي حقيقي. وهكذا، فقد " كشف لنا الدرس الثقافي زيف فرضياتها المسبقة وهشاشة أسسها ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعيا بدور الثقافة (أي النظام الدلالي) في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا.إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقييمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية والتاريخ والعلاقات الاجتماعية.ولهذا، فهي ليست سبلا متجردة موضوعية بريئة. ومعظم ما نأخذه على أنه مقولات بدهية ومسلمات أولية في تجاربنا مع الأدب والعلوم، تتبيأ في سياقات تمارس عليها الحد والتحديد، لتبرز أن هذه الممارسات تقبل الإدراك والوضوح فقط عن طريق علاقتها بالعمل الذي تفرزه والتأثيرات على المشاركين في فاعلية العمل. لذلك، يكتب الناقد لنقاد آخرين، ولأعضاء يهمهم الدخول ضمن

حدود ثقافة النقد. وبالتالي، عليهم اكتساب القدرة أو الكفاءة التي تمليها المؤسسة المعنية. وضمن سمة المحلية للثقافة فقط، يستطيع الدرس الثقافي أن يمارس نشاطه وفعاليات"

ويعني هذا أن النقد الثقافي كما يمارسه عبد الله الغذامي هو نقد بعيد عن الأدب بعد السماء عن الأرض، يمارس من أجل تقويض الأدب، وتشتيته لحساب السياسة والإيديولوجيا، وربطه بالمؤسسة الثقافية نقدا أو مساءلة.

ـ الاستسلام لماهو سياسي واجتماعي وثقافي: يبحث النقد الثقافي، وذلك في تعامله مع النصوص والخطابات، على الأنساق التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تتحكم في إبداعات المبدعين والأدباء والمثقفين. ومن ثم، " فالدراسات الثقافية الموجودة بإنجازاتها المحدودة لم تتجاوز بعد طروحات البنيوية، وهي بذلك عرضة للعيوب التي تورطت فيها البنيوية.أما النشاط ما بعد البنيوي فلم يقدم بديلا فاعلا، وإنما وصل مرحلة الشلل والقصور الذاتي. ولما كانت الدراسات الثقافية إفرازا لهذه الممارسات، فإنها لم تكن أحسن حالا.ولهذا، فإن الدراسات الثقافية، بسبب إدعاءاتها، سقطت ضحية خطابها الخاص، فدعوة جوزيف هيللس ميلر إلى تبني " وحشية الغموض" لم تفض إلا إلى الاستسلام الاجتماعي والسياسي، كما أن نقد ديريدا للعقل المحض لم يؤكد غير العماية القاتلة، وشيوع الدراسات الثقافية، وانتشارها لم يثبت غير تعمية وإخفاء الخيارات الأخرى، كما أن التركيز على ثقافة الهامش لم يصل إلا إلى مركزية الهامش وتكرار القمع الذي نادى بنبذه. وإذا أمعنا النظر في طروحات النقد النسائي وعروضه، فسندرك أنه أكد فقط امتياز الأنثى البيضاء المنتمية إلى الطبقة الوسطى الأمريكية. وإذا رجعنا إلى تاريخ الأفكار، فسنجد ممارسات الدرس الثقافي شائعة

في عقدي النصف الثاني من القرن العشرين شيوعا أفضى به إلى محاسبة نفسه وآلياته ومنهجيته، ولم يتجاوز بعد هذه المحاسبة المشروطة#".

ـ الانغلاق الثقافي الذاتي والخاص: يلاحظ أيضا أن المنهج الثقافي منهج قاصر ومحدود ومنغلق على نفسه، مادام يقصي الجمال والفن. ومن هنا، فمن " عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جدا في تصريحاتهم عن إنجازات هذا المنهج. أضف إلى ذلك، أنه نقد إيديولوجي دائما وأبدا

تلكم هي- إذاً- أهم الانتقادات الموجهة إلى النقد الثقافي بشكل علمي وموضوعي. بيد أن النقد الثقافي يمكن الاستعانة به في تحليل النص أو الخطاب الأدبي، وذلك باعتباره منهجا من بين عدة مناهج نقدية أخرى مساعدة ومكملة لتشريح المعطى المدروس، وذلك بشكل تكاملي يجمع بين الذات والموضوع، ولكن لايمكن أن يكون النقد الثقافي هو النقد البديل أو المنهج المفضل، فالمنهج النقدي مثل الموضة، له زمنه الخاص، وسياقه الخاص، ومتلقيه الخاص. ومن هنا، فإننا نقول بتناسل المناهج النقدية وتناسخها كأسطورة العنقاء، حيث يموت منهج، ليظهر منهج آخر، وهكذا دواليك، وهذه سنة الحياة في هذه الأرض المباركة.

خلاصات ونتـــائج:

وخلاصة القول: فعلى الرغم من أهمية المنهج الثقافي في التعامل مع النص أو الخطاب الأدبي انطلاقا من كونه ظاهرة ثقافية، حيث يعمد هذا النقد إلى مقاربته في ضوء رؤية ثقافية شاملة إن اجتماعيا، وإن سياسيا، وإن اقتصاديا، وإن تاريخيا، وإن نفسيا، مع التركيز منهجيا على رصد الأنساق الثقافية المضمرة،

وموقعتها في سياقها المرجعي والثقافي والإيديولوجي والمؤسساتي، إلا أن هذا المنهج يقصي من حسابه الفن والجمال والوظيفة الشعرية. وبالتالي، لايعترف بالبنيات الشعرية واللسانية والسيميائية؛ لأنه يتعامل مع النص أو الخطاب الأدبي والجمالي تعاملا ثقافيا خارجيا مبتذلا، على أنه نص نسقي لايزخر إلا بالرسائل الثقافية الإيديولوجية ليس فقط. وبهذا، يتنافى هذا المنهج الثقافي مع خصوصية الأدب وماهيته، ووظيفة النقد الأدبي جملة وتفصيلا. ومن ثم، إذا كان النص الأدبي قائما على علاقة تكامل وترابط عضوي مع المنهج البنيوي اللساني؛ لوجود اللغة باعتبارها قاسما مشتركا بينهما، فإن علاقة الأدب بالنقد الثقافي هي علاقة تنافر واغتراب وتباعد بامتياز.

المصادر والمراجع:

-1توم بوتومور: مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا،دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م.

-2حفناوي بعلي : مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م.

-3د.زهور كرام: السرد النسائي العربي، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م.

-4د.سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2000م.

-5د. صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م.

-6د. عبد الرحمن بن محمد الوهابي: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، الطبعة الثانية 2010م.

-7د.عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، سلسة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003م.

-8د. عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارىء المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.

-10د.عبد الله الغذامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2000م.

-11د.عبد الله محمد الغذامي ودعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.

-12فاطمة أزرويل وآخرون: ملامح نسائية، سلسلة مقاربات، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.

-13فينيست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،الطبعة الأولى سنة 2000.

-14محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.

-15د. نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب، منشورات فكر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.