الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ

جامعة محمّد لمين دباغين–سطيف2

كليّة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة

لنيل شهادة دكتوراه العلوم

التخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالب: منير مهادي

عنوان الأطروحة:

نسق المتخيل في النقد العربي المعاصر بين خطاب الفن وخطاب الأنساق

أعضاء لجنة المناقشة:

أ. د. الطيب بودربالة	أستاذ	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د. عبد الغني بارة	أستاذ	جامعة سطيف2	مشرفا ومقررا
د. فيصل حصيد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة خنشلة	ممتحنا
د. فتيحة كحلوش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف2	ممتحنا
د. خيرالدين دعيش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف2	ممتحنا

السنـة الجـامعيـة : 2014-2015

UNIVERSITE SETIF2

شكـر وعرفـان:

الحمد لله ربّ العالمين على فضله ومنّه وكرمه، فلولاه ما كان لهذا البحث أن يكون، أما بعد:

أتوجّه بالشكر الجزيل لفضيلة الأستاذ الدكتور: **عبد الغني بارة** على كرم الضيافة العلمية التي منحنيها طيلة سنوات البحث، وله الشكر مضاعفا على الرعاية التامة والمتواصلة لجميع دقائقه حتى أصبح ثمرة من ثمار المعرفة الطيّبة، التي أرجو من الله تقبّلها وأن يجعلها في ميزان حسنات المشرف والطالب معا وأن ينفع بها كل من قرأها.

كما أشكر كل من أسهم في إنجاز هذا البحث وتصويب هناته وأخص بالذكر لجنة المناقشة الموقّرة.

الإهداء

إلى الأرواح الطاهرة التي حين تموت

تترك شوقا وأمنية

أملا في اللقاء

إبراهيم الفقي رحمه الله

توفيق كيموش رحمه الله

توفيق بوراس رحمه الله

دنيا قديري رحمها الله

UNIVERSITE SETIF2

مـــقـــدمـــة

لقد تنوّعت الرؤى النقدية التي قاربت "**المتخيّل** Imaginary"، وطرحت عليه أسئلة الماهية والتكوين والقيمة، وكانت أغلب تلك المقاربات صادرة عن فلاسفة؛ فمن أفلاطون وأرسطو إلى ديكارت وكانط وهوسرل إلى سارتر وباشلار وبول ريكور ودوران وغيرهم، تحدّد مسار الفهم، الغربي بالخصوص، لذلك المتخيّل ودوره، وكان لتلك الآراء أثرها في تراكم البحوث والدراسات إلى درجة أصبح فيها المتخيّل موضوعا مركزيا في المجالات المعرفية المختلفة، فهو من صميم اهتمامات الدراسات النفسية الحديثة، خاصة منها جهود عالم النفس الفرنسي "**جاك لاكان** ". أما النقد الغربي، فقد كان الناقد والفيلسوف "**بول ريكور**" من أهمّ المشتغلين بموضوع الخيال، تأليفا ونقدا، إلى جانب الدراسات التي قدّمها "**جلبير دوران** Durand " خاصة في كتابه "**أنثروبولوجيا المتخيّل**"، دون نسيان تلك المقاربات التي تقدّم بها "**غاستون باشلار**"؛ من خلال تحليله الظاهراتي للخيال الشعري، وبحثه في مواضيع تتّصل بشاعرية العناصر الأربعة "النار والماء والهواء والتراب".

أضف إلى ذلك، فإنّ الدرس النقدي العربي القديم أولى عناية كبرى بالخيال وتجلّياته، خاصة ما تعلّق بـ"التشبيه والمحاكاة". وإذا ما عرّجنا على الخطاب الفكري/ النقدي العربي المعاصر، فإنّنا نجده قد بدأ يولي، هو الآخر، عناية متزايدة بموضوع "**المتخيّل**"، وإن كانت، إلى اليوم، ما تزالُ عنايةً محتشمة بالمقارنة مع الاهتمام الكبير الذي يوليه الغرب لهذا الموضوع، والشوط الكبير الذي قطعه في دراسته وتحليل مظاهره، ومن أهمّ النماذج العربية التي اهتمّت به: "**مُحَمَّد أركون**" في كتاباته حول المخيال وعلاقته بتكوين الوعي العربي الإسلامي القديم والحديث، بالإضافة إلى دراسات "**مُحَمَّد نورالدين أفاية**" حول "المتخيّل والتواصل، والغرب والمتخيّل..."، ودراسات "**عبد الله إبراهيم**" حول المتخيّل السردي وعلاقته بفكرة التمثيل، وكذلك كتب الناقد السعودي "**عبد الله مُحَمَّد الغذامي**" حول المتخيّل الشعري وتداخلاته مع ما هو ثقافي ومؤسّساتي...وغيرها من الدراسات الأخرى، التي تركّز

جُهدها في التعريف بالمتخيّل ومرجعياته المتنوّعة. وقد اقتصرنا في هذا البحث على النموذجين الأخيرين "**عبد الله إبراهيم وعبد الله الغذامي**" لما لهما من صلات مباشرة بموضوع اشتغالنا وهو "المتخيّل الأدبي"، مع ما فيهما من انفتاح على المجالات غير الأدبية الجمالية لتقديم فهم أعمق لموضوع "المتخيّل".

لقد حاول هذا البحث الخوض في إشكالية "**المتخيّل الأدبي**"؛ شعرا ونثرا، بِعَدِّه من المواضيع المعاصرة التي تعرف عناية مُتزايدة الحِدّة، وهذا بسبب ما للمتخيّل من قيمة وأثر في تشكيل الخطابات الفنية الجمالية وحتى المعرفية، بله، وفي تكوين الإنسان نفسه. فعلى الرغم ممّا تعرّضت له المخيّلة من تهميش وازدراء من قِبَلِ الفلاسفة والمفكّرين، خاصة في العصر الحديث؛ مع "**رينيه ديكارت** و**باسكال**" وغيرهما، حيث اعتُبرت مصدر الخطأ والضلال، إلا أنّها استطاعت أن تُوجِد لذاتها مكانةً وقيمةً بين المَلَكَات الإنسانية الأخرى كمَلَكَتَيْ العقل والحس، واستطاع المتخيّل، بناءً على ذلك، أن يحظى بمكانته المهمّة إلى جانب النتاج العقلي والحسي؛ خاصة وأنّه نتاجُ ملكةِ التخيُّل.

لهذا ترجع قيمة "**المتخيّل**" إلى كونه عنصرا مهما وفاعلا من عناصر تكوين الإنسان، هذا الأخير الذي لا يمكن بحال من الأحوال اختزاله في مكوّن عقلي أو حسيّ فقط، بل هو كائن مركّب من جملة مَلَكَات وقِوَى لا يتحقّق كائنا إلاّ بها، وكل محاولة لفهمه لا تضع في الحسبان هذا التعدّد التكويني في بنيته ستقع، لا محالة، في التقوّل عليه، والمزايدة في تفسير وتأويل كل ما له صلة به. والفصل المُلاحَظ بين مكوّناته في أثناء المقاربة والتحليل لا يمكن قبوله إلاّ إذا كان فصلا إجرائيا فقط. لأجل هذا وذاك، جاء هذا البحث لكشف ما للمتخيّل من قيمة مرجعية وتاريخية وجمالية...ظلّت، زمنا طويلا، حِكرًا على القوى الإنسانية الأخرى.

إنّ ما يرومه بحثنا هو تقديم مقاربة نقدية للمتخيّل الأدبي العربي واستكناه أرضه الوَعرة، وذلك من خلال الاشتغال على بعض الخطابات النقدية التي قاربته، وَفق رؤية تستند إلى بعض آليات "**المنهج البنيوي**" ولكن في بعده الابستيمولوجي، وهذا ما يُعرف بـ"**النقد المعرفي**"، وهو المنهج الذي ارتضيناه في مناقشة هذا الموضوع، خاصة وأنّنا نشتغل على الخطاب المعرفي/النقدي لا الأدبي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ هذا النوع من المقاربات سيسمح بمعاينة درجة التمثّل التي حصّلها الناقد العربي المعاصر في مواجهته للمتخيّل؛ مفهوما وموضوعا. أضف إلى ذلك، فقد استفاد البحث من مفهوم "**البراديغم**" الذي اقترحه "**توماس كون**"؛ لدى تتبّعه للانتقالات المنهجية والإبدالات النقدية التي حرص نموذجا الدراسة تقديمها، مع محاولة الاستضاءة ببعض أفكار "**نظرية الأنساق**".

بناء على هذا، قسّمنا الأطروحة إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة اشتملت على جملة النتائج التي توصّلنا إليها، حيث جاء **المدخل** بعنوان **"قراءة في مفاهيم البحث"**؛ بَحَثْنَا فيه عن أصول ودلالات أهمّ المصطلحات التي قام عليها عنوان البحث، مع محاولة تجلية بعض العلائق الجامعة بين موضوع الأطروحة واستخدامنا لتلك المصطلحات، ومن بين تلك المصطلحات: **المتخيّل، الخطاب، النص، النقد والمنهج**، بالإضافة إلى مصطلح **النسق**. فالمتخيّل، والحال تلك، هو ذلك التجسيد المادي للخيال، عبر وسائط متعدّدة شفوية (خطابات) أو كتابية (نصوص)، حركية تمثيلية(مسرح، أفلام...)، صورية (رسم، نحت...)...، يخضع بالضرورة إلى نسق محدّد، وإن لم يكن قارّا ونهائيا، له قابلية الدراسة والتحليل وَفق منهج من المناهج النقدية المتعدّدة، **ولهذا لا يمكننا إدراك وفهم المتخيّل دون الإحاطة بالمصطلحات المذكورة.**

أما بالنسبة **للفصل الأول**، فقد حمل عنوان" **فلسفة المتخيّل وتحوّلات المفهوم**"؛ حاولنا فيه تتبّع الحمولة الفلسفية والفكرية التي يُخفيها مصطلح "**المتخيّل**"؛ بما هو خيال، من خلال مساره المعرفي داخل أطروحات فلاسفة الغرب تحديدا، بداية بـ"**أفلاطون**" وحديثه عن الخيال في علاقته بمبدأ

المحاكاة، معرّجا على آراء "**أرسطو**"، ثمّ مرورا بآراء الفلاسفة والنقاد العرب القدامى، مراعاة منّا للترتيب التاريخي، فتمّت الإشارة إلى بعض آراء "**ابن سينا والفارابي والكندي وحازم القرطاجني...**" تمثيلا وتأكيدا على الاهتمام العربي الإسلامي بموضوع "**الخيال**"، مع التنبيه إلى وجود نقاط تلاقٍ وافتراق بين الفهمين العربي واليوناني.

كما توقّف البحث عند لحظة التهميش الكبرى التي تعرّضت لها " **المخيّلة والمتخيّل**" وكل ما له صلة بهما، وهي اللحظة **الديكارتية** العقلانية، حيث التمجيد والفضل، كلُّ الفضل، يرجع للعقل، أما ما عداه فلا قيمة له ولا أثر إلاّ أن يكون مصدرا للضلال والخطأ، وقد كان لهذه الرؤية أثرها في ترسيخ فكرة ازدراء الخيال والمخيّلة في الفكر الفلسفي الغربي، خلال تلك الفترة وما بعدها. إلاّ أنّ "**كانط** Kant" أعاد للمخيّلة، ولو بنسبة معيّنة، بعضا من قيمتها، حين جعلها وسيطا في المعرفة الإنسانية، فكانت آراؤه تلك نقطة تحوّل في مسار الاهتمام بالمخيّلة وتجلّياتها، ثمّ جاء الاتّجاه **الفينومينولوجي** مع "**هوسرل وسارتر وغاستون باشلار**"، مع ما بين الثلاثة من اختلاف، فقدّموا آراء فذّة ومتميّزة حول مفاهيم الخيال والصورة والمتخيّل ووظائفها، ليُختم الفصل بعنصر "**أنثروبولوجيا المتخيّل**"؛ حيث تمّ التعرّض فيه للمنظور الأنثروبولوجي وكيفية فهمه وتعامله مع المتخيّل وتمظهراته الإنسانية، وذلك من خلال التركيز على آراء الأنثروبولوجي الفرنسي "**جلبير دوران** Durand".

وفيما يخص **الفصل الثاني**، فقد كان مراجعة نقدية لما قدّمه الناقد العراقي "**عبد الله إبراهيم**" حول "**المتخيّل السردي**"، وأخذ هذا الفصل عنوان "**المتخيّل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي**"، حاولنا فيه تتبّع فهمَ الناقد للمتخيّل السردي؛ مصطلحا واشتغالا، من خلال كتبه المختلفة، خاصة "**موسوعة السرد العربي، ج1، ج2**"، وبعد ضبط المفهوم في الإطار النقدي العام، تمّ تعيين حدود دلالته لدى الناقد، تمّت مناقشة إشكالية العلاقة الحاصلة بين "**السرد والمركزية** "، استنادا إلى مقولة "**ادوارد سعيد**"؛ والتي مفادها أنّ كل مركزية إلاّ وتقوم على سرد

مخصوص لفكرها وثقافتها، ولكنّ الغاية التي يجري إليها حديثنا عن هذه العلاقة، هي أن نبيّن أنّ السرد مطبوع بطابع المركزية الثقافية والحضارية التي ينتمي إليها، وأنّ هذه المركزية تعبّر عن نفسها عبر وسائط مختلفة؛ ومن بين تلك الوسائط السرد.

وبعد ذلك حاولنا الكشف عن المنهج ومرجعيات الفهم التي استند إليها خطاب عبد الله إبراهيم النقدي، وأبان هذا العنصر عن تنوّع تلك المرجعيات وثرائها، وإن تجلّت واضحة عبر آليات "**المقاربة الثقافية**" المستخدمة في تحليل النصوص، مع استفادة بيّنة من آليات التحليل البنيوي والسيميائي، ومقولات نظريّتي التلقّي والتأويل. كما بحث هذا الفصل عن نسق المتخيّل السردي العربي القديم والحديث، وناقش بعض الأفكار المتّصلة به كالشفاهية والإسناد، والأثر القرآني في توجيه مسار المتخيّل السردي، وإشكالية نشأة الرواية العربية في الفترة الحديثة، وكيفية انهيار الأنواع الكبرى "**السيرة والمقامة والحكاية الشعبية**"، مع التركيز الشديد على الفكرة الجوهرية التي يتأسّس عليها خطاب الناقد حول المتخيّل السردي؛ وهي فكرة "**التمثيل السردي والثقافي**" لمختلف مقوّمات الذات والآخر وصورهما وطبيعة العلاقة بينهما.

في حين اشتغل **الفصل الثالث**؛ الحامل لعنوان "**المتخيّل الشعري وخطاب الأنساق الثقافية "الغذامي أنموذجا"**، على فهم "**الغذامي**" للمتخيّل الشعري مع النبش في مرجعيات ذلك الفهم والأسس التي شكّلته، أضف إلى ذلك، مناقشة إشكالية التحوّل من المتخيّل الشعري إلى المتخيّل الشعري الثقافي، مع الإشارة إلى الانتقال النقدي؛ في مقاربته للنصوص، من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي. وقد كانت عناية الفصل شديدة بفكرة "**الأنساق الثقافية**" كما تناولها "**الغذامي**" في كتبه المتعدّدة، لأنّ المتخيّل الشعري لديه مبطّن لجملة من الأنساق؛ هي في المحصّلة حاملة لأمراض ثقافية وجب نقدها وفضح مراميها.

ولإنجاز فصول البحث المذكورة، حاولنا الإفادة، ما استطعنا، من كلّ ما له صلة مباشرة أو غير مباشرة ببحثنا، فتمّت الاستعانة ببعض المعاجم والقواميس اللغوية والمتخصّصة؛ مثل "لسان العرب لابن منظور، والكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسني الكفوي، و"المعجم الفلسفي" و"قاموس اللغة واللسانيات Hartman, stork, Dictionary of language and linguistics "، وموسوعة روتلدج للفلسفة " Routledge Encyclopedia of Philosophy "، وغيرها من الموسوعات والقواميس التي سمحت لنا بضبط مختلف مصطلحات بحثنا.

أمّا بالنسبة للكتب التي أفدنا منها بدرجة كبيرة فهي كثيرة ومتعدّدة، ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر، كتاب "**يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنقد الحديثين**" وكتاب "**العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، اقتراب ظاهراتي**"، أضف إلى ذلك كتاب "**الخيال، مفهوماته ووظائفه**" للباحث المصري "**عاطف جودة نصر**"، وكتب "**جون بول سارتر**" خاصة كتابيه" **الخيال** Imagination" **والمتخيّل** Imaginaire"، ومختلف كتب الناقد "**عبد الله إبراهيم**"، وبالخصوص كتبه حول السردية، ومختلف كتب "**عبد الله الغذامي**" ابتداءً بـ"**الخطيئة والتكفير**" وانتهاءً بـ"**النقد الثقافي**" وكل ما له صلة بالمنظور الثقافي للشعر.

وفي الأخير، لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بخالص شكري وامتناني للأستاذ الدكتور "**عبد الغني بارة**"، على الرعاية التي حباني بها، منذ بداية اشتغالي بهذا البحث، إلى أن أصبح البحث على الصورة الحالية، فجازاه الله عني كل خير، وبارك له في أهله وولده وعلمه، كما لا أنسى شُكرَ كل من ساعدني، ولو بالكلمة الطيّبة، في إنجاز أطروحتي هاته.

والله من وراء القصد

منير مهادي

مدخل

قراءة في مفاهيم البحث

1- في تأثيل المتخيّل

2- النص والخطاب والمتخيّل

3- المتخيّل والنقد العربي المعاصر

3-1- خطاب الفن

3-2- خطاب الأنساق

تقع العناية بالمفاهيم في أسّ العملية الفنية والعلمية والمعرفية، لما لها من حضور بارز ومؤثر في تأسيسها وترسيخها، وإنّه من البديهي القول إنّ المعرفة لن تقوم من دون مفاهيم تضبط حدود اشتغالها وتحمل مدلولاتها، إنْ نظرا أو تطبيقا، أضف إلى ذلك، قُدرتها على الانتقال من محيط جغرافي إلى آخر محافظة على محمولاتها أو مُحوّرة فيها، لتتأرضن* في تربة معرفية جديدة تتأثّر بها وتؤثّر فيها، مما يسمح بالحديث عن مفاهيم عامة ومشتركة، لكنّها في صُلبها تظل تابعة للأرض المعرفية التي تخلّقت فيها فكرة وتصوّرا قبل أن تصير مصطلحا.

ولاشك أنّ الاهتمام بالمفاهيم ومصطلحاتها قديم قِدَمَ المعرفة، لكنّه اليوم بات شُغلا شاغلا لمختلف العلوم الدقيقة والإنسانية، وهذا ما يُنبئ عن أهميتها وضرورتها في تشييد المعارف النظرية والعملية، فالتوسّع الهائل الذي عرفه الإنسان المعاصر في شتى المجالات لم يعهده تاريخ البشرية من قبل، وهو ما أدّى إلى ظهور علوم جديدة متنوعة تنوّع اهتماماته وإشكالاته، كما أنّ التداخل بينها كبير جدا، لدرجة انمحاء الحدود التي تميّزها تقريبا، وهو ما ولّد كثيرا من المصطلحات والمفاهيم الجديدة، ولكنّه خلق، في المقابل، فوضًى في الاستعمال وصعوبات في الضبط والفهم والتوظيف**.

* استعار البحث مصطلح "**التأرضن Territorialisation**" من المعجم الفلسفي، وهو يعني – في الحديث عن الأفهوم وحركته– توطّن المفهوم واستقراره في أرض معرفية، ينظر: جيل دولوز، فليكس غتّاري، ما هي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، نافذة المترجم، ص06.

** لم تكن هذه الفوضى في الاستعمال والفهم خاصة بالفضاء الثقافي والعلمي العربي وحده، بل تجلّت بعض مظاهرها لدى الغرب أيضا، وذلك بسبب اختلاف المضان التي تخلّق فيها المصطلح، ومع ذلك فالأمر عندنا أكثر تعقّدا وتأزّما.

يحيا "**المفهوم** Concept" **"حيوات عديدة، ينتقل من سياق تاريخي إلى سياق تاريخي آخر، وفي كل حياة يحصل على هويّة محدّدة وحمولة دلالية معيّنة ووحدة اللفظ غالبا ما تُخفي كل ذلك"**[1]. من أجل ذلك كان ظهور المفاهيم في حقل معرفي معيّن دليلا على اكتمال مراحل السيرورة المعرفية في ذلك الموضوع المشتغل عليه، إحساسا وإدراكا وفهما*، غير أنّ الأمر **لا يعني البتة تعطّل عملية توليد المفاهيم، فالمعرفة تسير في حركة دائمة مجدّدة من ردائها النظري والعلمي، متجاوزة ما هي عليه الآن دون أن تُلغيه.**

وإذا كان المفهوم في المعجم العربي قد خرج من الجذر اللغوي "ف هـ م"، والذي يعني اكتساب المعرفة قلبا لا حواسا، فإنّه في الاصطلاح له من الدلالات ما تشترك مع هذه الدلالة اللغوية وما تختلف عنها في آن، وهذا بسبب انتمائها إلى حقول معرفية متنوعة، حيث يعرّفه كل واحد منها من زاوية مخصوصة، فهو **"منطقيا مجموع الصفات أو الخصائص الموضّحة لمعنى كلي، وعلى أساسه يقوم التعريف والتصنيف ويقابل الماصدق Extension...(أما) فلسفيا فهو معرفة الشيء على وجهه، (و هو عند) الأصوليين: ما يقابل المنطوق"**[2].

تتمظهر دلالة المفهوم الجامعة، إذًا، في المعرفة بالشيء وتعيين حدوده وتوضيح معناه في كليته، وإذا كان المناطقة قد اهتموا بالمفهوم بما هو مفردة، فإنّ الأصوليين نظروا إليه في الجملة والعبارة، وإذا ميّز الفريق الأول بين "**المفهوم**" (أي ما يتضمنه تصور الشيء من خصائص وصفات)،

---

[1]- سالم يفوت، سلطة المعرفة، دار الأمان، المغرب، ط1، 2005، ص100.

* حيث تكون مرحلة الإحساس هي أدنى درجات الوعي، يتوسّطها الإدراك، ويكون الفهم هو أرقى مراتب الوعي لدى الإنسان. ينظر مُحَمَّد مفتاح، ما المفهوم، ضمن كتاب جماعي، المفاهيم تكوّنها وسيرورتها، المملكة المغربية، جامعة مُحَمَّد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 2000 ، ص ص11، 12.

[2]- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، ص189. ينظر أيضا لضبط مفهوم "الماصدق" : تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، ج4، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، دط، دت، ص863.

وبين "**الماصدق**" (أي المفردة في شموليتها لجميع الأفراد) فإنّ الأصوليين اعتبروه "خلاف المنطوق، ومعنى هذا أنه هو ما يفهم من العبارة المكتوبة أو المنطوقة وبعبارة أخرى هناك منطوق وهناك مسكوت عنه. وبناء على هذه القسمة الثنائية اقترحوا قسمة أخرى، هي ما يوافق حكم المسكوت عنه لحكم المنطوق، وهو مفهوم الموافقة أو فحوى الخطاب، وما يخالف مدلول اللفظ لمحل النطق وسمّوه مفهوم المخالفة أو دليل الخطاب."[1]

ونشير في هذا الموضع إلى أنّ **مصطلح "المفهوم" يتداخل دلاليا ووظيفيا مع مصطلحات كثيرة أخرى**، حتى إنّ الباحثين يستعملونها للدلالة على شيء واحد، وهذا راجع في الأساس إلى تماهي الحدود الدلالية بينها، هذا من جانب، ومن جانب آخر، وفرة هذه المصطلحات مع الاختلاف الشديد في ترجمتها، ونذكر تمثيلا للأمر هذه المصطلحات: notion, intention, extension, compréhension, concept...فأيّها يعني "**المفهوم**"؟ وأيّها يعني "**التصور**"؟ فمصطلح concept في عُرف البعض تعني "**المفهوم**" وفي عرف آخرين تعني التصور، وكلمة compréhension قد تُترجم "**بالمفهوم**" وقد تأخذ معنى "**الماصدق**" في ترجمة أخرى، وهكذا.*

وبسبب من هذا الاختلاف في الترجمة كان، من الصعوبة بمكان، ضبط مفهوم "**المفهوم**"، وهو كأيّ مصطلح** آخر وجب معرفيا ومنهجيا ضبط حدوده ودلالاته حتى لا يتوه الباحث وهو يستخدمه في أيّ حقل من حقول المعرفة المتشعّبة، ولا ننسى بأنّ لكل مصطلح محمولاته التي قد

---

[1] – مُحَمَّد مفتاح، ما المفهوم، ضمن كتاب جماعي، المفاهيم تكوّنها وسيرورتها، ص12.

* لمزيد من التفصيل حول هذه القضية، ينظر المرجع نفسه، ص 14.

** إنّ التعامل مع **المفهوم**، يجب أن "يتجاوز البقاء ضمن حدود المصطلح، حيث لا تبقى القضية لغوية محضة، بل تصبح معرفية تستوجب الوعي بعلاقات أوسع من علاقة الكلمات والمصطلحات بعضها ببعض، ومن الاقتصار على سياقات الاستعمال اللغوي، أو ما يعتبر أغراضا كلامية". مُحَمَّد الدغمومي، المفهوم والتواصل (مفهوم الثقافة أنموذجا)، ضمن كتاب: المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق مُحَمَّد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 2001، ص93.

تمارس فعلها السلبي في الأرض المعرفية التي استنبت فيها. لذلك لا بد من تفعيل دور "**السؤال والمساءلة**" في ميدان المعرفة، ليتمّ من خلالهما القبض على المفهوم وكشف حدوده وأصوله واستخداماته، على الرغم من أنّ المساءلة قد لا تنتهي لأنّ الجواب هو الآخر لا ينتهي.

لقد كان المنظور القديم للمفهوم ملتبسا مع مصطلحات أخرى كالتصور والفكرة وغيرها، على الرغم من أنّ المصطلح أوّلا وأخيرا هو محاولة وضع حدّ للتصوّر، إلا أنّه في الزمن المعاصر صار في الفهم الدولوزي "**واقعة فلسفية**" بعد أن فضّل الفلاسفة "**اعتباره معرفة أو تمثّلا مُعطيَين، كانا يفسّران بواسطة الملكات القادرة على تشكيله (التجريد أو التعميم) أو استعماله (الحكم)، لكنّ المفهوم لا يُعطى وإنّما يُبدَع ويجب إبداعه، لا يُشكّل وإنّما يَطرح نفسه بنفسه داخل نفسه طرحا ذاتيا**".[1]

إنّ "**دولوز** Deleuze*"(1926،1995م) يدعو إلى تجاوز ذلك الربط القديم والمتواصل، ولقرون طويلة، بين المفهوم وما يشكّله أو بين المفهوم وتداوله، بل يجب حسبه أن يُفهم بأنّه إبداع والإبداع عادة ما يكون من داخل النسق؛ أي ما كان موجودا أصلا، وذلك في محاولة لتجاوزه. إنّه نتيجة فهم شامل لما وُجد قبلاً في المجال التداولي المشتغل عليه، وقد عدّ "**دولوز**" أنّ الحقل المعرفي الذي يُبدع المفاهيم هو حقل "**الفلسفة** Philosophy" لذلك فـ"**لا أهمية للمفهوم منقطعا عما**

[1]– جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة، تر: مطاع صفدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1997، ص30.

* جيل دولوز فيلسوف فرنسي وأستاذ في السوربون، يجمع بين النقد الأدبي والفلسفة. أهمّ أعماله "التجريبية والذاتية1953، نيتشه والفلسفة 1962، فلسفة كانط 1963، الاختلاف والتكرار 1969، الصورة والحركة 1983...ينظر حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، هامش ص 430.

يُفهمه...(فهو) ينخرط في تكوين ذاته عبر تكوينه لغيره...(ومنه) فليس ثمة وحدة سكونية للمفهوم"[1].

فالمفهوم، بهذا الطرح، ليس واحدا بل هو متعدد، لأنّه يتداخل مع غيره زمن تشكيله لذاته، فذاته متكثّرة تجعله دائم التحوّر والتبدّل ودائم النموّ، فلا وجود لمفهوم بسيط في عرف "**دولوز**"، بل إنّ المفهوم يشتمل " **في أغلب الأحيان على أجزاء أو مكونات آتية من مفاهيم أخرى، تكون قد أجابت عن مشكلات أخرى، وقد افترضت مستويات أخرى... لكنها تكوّن نواحي أخرى من المسطّح عينه، التي تجيب عن مشكلات قابلة للترابط وتساهم في إبداع مشترك"**[2].

هذا ما يجعل منه مفهوما مركّبا، تحيَا داخله ظلال مفاهيم أخرى تَسِمُه بسماتها وتجيب معه ومن خلاله عن مشكلات في مجالات غير المجال الذي يحيا فيه هذا المفهوم. بالإضافة إلى هذه الصفة التركيبية للمفهوم الواحد، هناك صفة تركيبية أخرى تتعلق بكون أنّ لأيّ مفهوم؛ من حيث هو لفظ، "سابقُ دلالة وسابقُ استعمال، ولا سبيل له إلى صرف هذه الدلالة وهذا الاستعمال حتى لو افترضنا أنّه أراد ذلك، لأنّهما لا ينفكان عن اللفظ كما لا ينفك الشيء عن نفسه، بل على العكس من ذلك يجد الفيلسوف (والعالم و الناقد) فيهما ما يمكنه من فتح الباب لمزيد من الاستشكال الفلسفي فيأخذ من هذه الدلالة السابقة كل السمات المعنوية القريبة والبعيدة التي يمكن أن يبني عليها العناصر

[1] – جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة، تر: مطاع صفدي ، ص6 من مقدمة المترجم. وهو الرأي نفسه الذي يذهب إليه "**علي حرب**"، حيث يرى أنّ "المفهوم يتغذّى مما يحاول أن يُفهمه، أي مما هو غير مفهوم، أو مما ينبغي تصييره قابلا للفهم، وذلك بالانفتاح المستمر للفكر على أحدية الذات وفرادة اللغة، أو على كثافة التجربة وطيات الحس، أو على كيمياء المخيّلة، وتقلّبات المعنى، أو على سيلان الأفكار وسديم الأشياء. ولأنّ المفهوم هو كذلك، لا يمكن إلاّ أن يكون ذا مفعول تحويلي. والتحويل مزدوج بل مركّب، بمعنى أنّه تحويل للموضوع بقدر ما هو تكوين للمفهوم، أو تحويل للواقع بقدر ما هو توليد للغة". علي حرب، الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1998، ص7.

[2] – جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة، تر: مطاع صفدي، ص 41.

الاصطلاحية في مفهومه، كما يأخذ من هذا الاستعمال كل السمات السياقية والمقامية الخاصة والعامة التي يمكن أن يوسّع بها دائرة تطبيق مفهومه"[1].

يتحدّث **"طه عبد الرحمن"** هنا عن المفهوم في مرحلة قبلية؛ هي مرحلة **"ما قبل الاصطلاح"**، حيث يكون **اللفظ/ المفهوم واسع الدلالة متنوّع التوظيف، غير متّفَق حول دلالته، لأنّه ما يزال وليد الإدراك العام الذي لا تدقيق فيه ولا مراجعة ولا حتى اصطلاح**. فاللفظ يبقى لفظا ما دامت سماته ومجال اشتغاله والمنظور الذي يفكر به فيه لم يُضبط بعد، فإذا ما ضُبطت هذه الأمور انتقل اللفظ من ميدان الكلام إلى ميدان العلم، ومن حال العموم إلى حال الاصطلاح، وبذلك يصبح للمفهوم دوره في تشكيل المعرفة وبنائها، أو يصبح هو نفسه مجالَ دراسة وتحليل.

إنّ الوقوف عند المفاهيم في مرحلتها قبل الاصطلاحية يفتح آفاقا بحثية ثرّة، تسمح بكشف الدلالات والاستعمالات السابقة، والتعالقات الكثيرة مع الكائنات المفاهيمية الأخرى، مما يمكّن الباحث من التعرّف على دلالة المفهوم وصيرورته، كما يجعله أمام اختيارات تدليلية متنوعة تكفل له تطوير المفهوم أو إبداعه من جديد. فللمفاهيم، بما هي كذلك، "آثار قريبة أو بعيدة لمقتضيات الوجود الإنساني في لحظته الطبيعية الحسيّة الأولى...إنّ هذه الآثار...قد تكون مشتركا إنسانيا يتوحّد فيه الناس بتوحّدهم في التجربة الطبيعية الحسية الأولى، مشتركا قد يكون التنبيه إليه والتذكير به والتعيين لحدوده خطوة من خطوات تحصيل "التواصل" بين العقليات والذهنيات بتوسّط "اختلاف" اللغات والألسنة."[2]

[1]– طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، القول الفلسفي، كتاب المفهوم و التأثيل، ج2 ، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1999، ص134.

[2]– حمو النقاري، المشترك المنسي وترجمة المفهوم: المفهوم من « prouver » أنموذجا، ضمن كتاب جماعي، المفاهيم وأشكال التواصل، ص34.

فعلى الرغم من اختلاف اللغات واختلاف البشر، فإنّه **من الممكن الحديث عن اتفاق كان في البدء بين الجماعة الإنسانية حال التجربة الطبيعية الحسيّة الأولى**، قد تسمح مُعاينتها بإيجاد مجال تواصلي خصب يجمع بين مختلف العقليات والذوات، كما ستسمح بفتح باب معرفة إنسانية لا أقول متماثلة، بل متقاربة تقارب المفاهيم التي تحملها، وهذا تأسيسا على ما قُرّر سابقا، **إنّ المفاهيم مهما حاولت التخلّص من سابق الدلالة وسابق الاستعمال فإنّها لن تستطيع ذلك، حتى ولو تشكّل المفهوم اصطلاحا فإنّه سيظل حاملا لتلك الترسّبات الدلالية الأولى**. إلاّ أنّ هذا الكلام لا يمكن الجزم بصحته وقابليته للفعل في عالم الحوار أو الصدام الذي يربط بين بني البشر، لأنّ المفاهيم هي المسؤولة، في جانب من الجوانب، عن أشْكَلة المعارف والمجتمعات وتخبّطها في طريق تشكيلها لبعض مظاهر ثقافتها*.

إنّ **المفاهيم ومصطلحاتها، والحال تلك، هي مفاتيح كل علم وكل معرفة**، كما يذكر "**عبد السلام المسدي**"، **بل وهي ثماره** أيضا، ولهذا "فهي مجمع حقائقها المعرفية (أي العلوم) وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عمّا سواه، وليس من مسلك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية، حتى لكأنّها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال"[1].

* إنّ ما يُتَدَاول من مفاهيم مأخوذة من تربة معرفية غير تربتها؛ حيث تخلّقت في تلك التربة الغربية ثم استُجلبت إلى هذه التربة، قد يؤدّي إلى حدوث تشويه في منظومة المصطلح الخاصة بالثقافة المستقبِلة، وهذا ما نراه حاصلا في كثير منها؛ مثل: الحداثة، مابعد الحداثة، الثقافة، المتخيّل...

[1]– عبد السلام المسدّي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، 1988، ص11. ومع ذلك فهي تطرح إشكالات كثيرة، يقول الغذامي توصيفا للأمر "لا وجود لمصطلح ليس بإشكالي وخلافي وعلى درجة أو درجات من الغموض والالتباس، أي أنّ المصطلح ليس مشكلة وليس إشكالا ولكنّه إشكالية، والفروق هنا دقيقة وحسّاسة، فالمشكلة شيء مفرد يقتضي حلا مفردا، والإشكال لُبس علمي يحتاج إلى توضيح. أما الإشكالية فهي تركيبة منتظمة من العلاقات التي تتشابك حتى ليكون كل حلّ من حلولها مشكلة، ولذا تحتاج إلى تركيب معرفي مماثل لتركيبها الإشكالي...". الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط3، 2011، ص ص65، 66.

يرتبط المفهوم بالمصطلح ارتباطا وثيقا، فهما وجهان لعملة واحدة، وإذا كان الأول هو المضمون أو الصورة الذهنية، فإنّ الثاني هو الصورة اللفظية أو البناء الشكلي أو التجلّي المادي للمعنى، وإن استُعملا في كثير من الأحيان وكأنّهما شيء واحد. يقول "**مُحَمَّد مفتاح**" مُعرّفا المفهوم: "إنّ المفهوم نتاج تجريد ونتاج تعميم انطلاقا من الصور أو من الأشياء الخاصة...(و) المفهوم الحق لا يكون إلا جماعيا لأنّه يصير مصطلحا لدى مجموعة من الناس في مجال علمي أو تداولي خاص"[1].

بيّن للناظر، إذا، أنّ **المفهوم ينتقل إلى عالم الاصطلاح جماعيا في حقل علمي أو تداولي خاص، كما هو جليّ في المقابل أنّ المصطلح لا يكون كذلك حتى يتمّ تعميم أو تجريد إشكال معرفي ما ذهنيا،** ويبدو أنّ الفصل بينهما ما هو إلا فصل منهجي، ذلك أنّهما صارا موضوعيْ دراسة ونقد داخل الحقول المعرفية المختلفة، حتى إنّ علما قائما بذاته تشكّل وهو "**علم المصطلح أو المصطلحية Terminology**"*؛ وهذا العلم هو محاولة لبحث المفهوم في اصطلاحه وبحث المصطلح في انفهامه، وفق منظور مؤسّس نظريا ومنهجيا، وهذا يشي بأنّ المفهوم/ المصطلح أو المصطلح/ المفهوم صار حقل اشتغال وميدان معرفة مهمٍّ خاصة في عصر الحداثة وما بعدها، حيث تدفّقت المصطلحات تدفّقا مذهلا، وهو ما صعّب الأمر كثيرا على الدارسين وحتى على المتخصّصين أنفسهم، عمليّة تتبّع المفاهيم وتحوّلاتها وهجراتها اللامحدودة بين الأقاليم المعرفية والثقافية المختلفة.

---

[1]- مُحَمَّد مفتاح، ما المفهوم، ص14.

* علم المصطلح هو "علم قديم جديد، هدفه « البحث » في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبّر عنها. إنه الدراسة الميدانية لتسمية المفاهيم التي تنتمي إلى ميادين مختصة من النشاط البشري باعتبار وظيفتها الاجتماعية، ويشمل علم المصطلح من جهة على وضع نظرية ومنهجية لدراسة مجموعات المصطلحات وتطورها ويشمل من جهة أخرى على جميع المعلومات المصطلحية ومعاملتها، وكذلك على تقييسها عند الاقتضاء سواء كانت هذه المعلومات أحادية اللغة أو متعدّدتها". ينظر فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص171.

لأجل هذا، كان من الواجب أوّلا، حسب توجّه البحث، مناقشة ومعاينة العلاقة القائمة بين جملة المفاهيم المتداولة، ثم ثانيا معاينة العلاقة التي توجد بين المصطلحات، ليتم بعدها مراجعة الصلة القائمة بين المفاهيم والمصطلحات في الحقل المعرفي الخاص، لأنّه لا شك في وجود تضايف بين المفاهيم حتى إنّه لا يمكن الإحاطة بأحدها دون الإحاطة بأحدها الآخر، وكل هذا على اعتبار أنّ المفاهيم والمصطلحات كائنات غير منعزلة، وإنّما هي كائنات حيّة، فاعلة ومنفعلة فيما بينها أوّلا وفيما بينها والعالم المعرفي الذي تنوجد فيه ثانيا*.

بناءً على ما تمّ ذكره، حاول الدارسون أن يبحثوا عن مصادر المفاهيم جميعها، الأولية منها والمشتقة، فرأى **ديكارت مثلا** أنّ المفاهيم "**فطريات**"، فهي "**صيغ أوّلية أو مقولات**"(**كانط**)**،

---

* يرى الباحث "**مُحَمَّد الدغمومي**" أنّ "الانتقال إلى مستوى المفهوم يلزم بوضع الإشكالات ضمن مساحة الابستيمولوجيا بالذات، أي مراعاة علاقات تقدر:

1- علاقة المفهوم بمفاهيم أخرى.

2- كون المفهوم قد يكون مركبا، نفسه، من مفاهيم تصبح مقوّمات تكوينه.

3- كون المفهوم يحيل إلى مرجعية معرفية (كيان علمي، نظرية، مذهب).

4- كون المفهوم يُشير إلى موضوعات يُفتَرض أنّها قابلة للتعريف أو الوصف أو التمثّل والإدراك. إلخ.

5- كون المفهوم يمكن أن يكون ذا علاقة ماورائية Meta مع مفاهيم أخرى يتولّى تسميتها والتفكير فيها." مُحَمَّد الدغمومي، المفهوم والتواصل(مفهوم الثقافة أنموذجا)، ضمن كتاب: المفاهيم وأشكال التواصل، ص ص 93، 94.

** تحدّث الفلاسفة عن نوعين من المفاهيم "أولا: مفاهيم قبلية أو محضة...أي المفاهيم التي تعتبر غير مستفادة من التجربة، مثل مفاهيم الوحدة والكثرة إلخ، عند كانط. ثانيا: مفاهيم بعدية أو تجريبية: أي تصوّرات عامة تحدّد أصناف أشياء معطاة أو موضوعة وتُناسب بكيفية واحدة وكليّة، لكلّ فرد من الأفراد المكوّنين هذه الأصناف...مثلا مفهوم الفقاري، مفهوم اللذة، إلخ." **موسوعة لالاند الفلسفية، مج1**، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت،، باريس، ط2، 2001، ص ص 194، 195. وينظر أيضا **تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ج3**، من الحرف ض إلى الحرف لام، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، دط، دت، ص 729.

ورأى آخرون أنّها خاضعة للحس والظرف فلا وجود لها حقيقة (**كالرؤية التجريبية**)، وعلى أساس كل مصدر من هذه المصادر تحدّدت طبيعة المفاهيم ومداها، "فمن وجهة النظر العقلانية، فإنّ المفهوم شمولي وضروري ومستقل، ومن وجهة نظر التجرباني فإنّ المفهوم مرتبط بشيء ما في وقت ما، ومن ثمة فإنّه نسبي قابل للتحوير والتبديل والإلغاء...وأما العقلاني التجريبي فيقرّ بوجود مصدرين للمفاهيم، أحدهما الإنسان في كليّته وثانيهما السياق في شموليّته"[1].

بين هذه الرؤية وتلك، تتبلور المفاهيم ومصطلحاتها وتأخذ طبيعتها، ويتحدّد مداها ويحكم التداول ببقاء بعضها وزوال بعضها الآخر أو تحديد عباءته الدلالية، فتتدافع في مسار كلي وخاص، مؤسِّسة للمعرفة الإنسانية المتنوعة والمتجدّدة، لهذا نجد المصطلح/ المفهوم "**يُبتكر فيوضع ويبثّ ثم يقذف به في حلبة الاستعمال، فإمّا أن يروج فيثبت، وإما أن يكسد فيختفي، وقد يدلى بمصطلحين أو أكثر لمتصور واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعة وتتنافس في "سوق" الرواج ثم يحكم التداول للأقوى فيستبقيه ويتوارى الأضعف.**"[2]

ولا شك أنّ سبك المصطلح وصناعته تحكمها شروط ترتبط أساسا بحقله المعرفي، هذا الأخير الذي تجمعه علاقة خاصة بمنظومة مصطلحاته، كما أنّ تلك الشروط ترتبط أيضا باللغة الحاضنة لتلك المصطلحات؛ لأنّ لكلّ لغة خصائصها التي تميّزها عن غيرها، وقد ذكر **المسدّي** في سياق حديثه عن صياغة المصطلح ثلاثة أشياء تتحكّم في هذه العملية وهي: "**الثوابت المعرفية، والنواميس اللغوية والمسالك النوعية**"[3].

وفي ضوء ما تقدّم، **سيعمل البحث على تتبّع مسار تشكّل بعض المصطلحات ومفاهيمها**، والهدف من ضبطها، أوّلا وآخرا، هو تجنّب الوقوع في مغالطات مفهومية ومعرفية تحيد

[1]- مُحَمَّد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص8.
[2]- عبد السلام المسدّي، المصطلح النقدي، مؤسسات الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1994، ص15.
[3]- المرجع نفسه، ص10.

بالبحث عن مقاصده. بالإضافة إلى ذلك، سيتمّ مدّ الجسور بين هذه المصطلحات لتتشابك مع المفهوم المهيمن والقار في هذا البحث؛ ألا وهو "**المتخيّل**". وبهذا سيكون التوصيف النقدي مرتبطا بحقلين اثنين حدّدهما "**أبو حامد الغزالي**" حال حديثه عن المفهوم، بقوله: "**إنّ للأشياء وجودا في الأعيان، ووجودا في الأذهان ووجودا في اللسان: أما الوجود في الأعيان فهو الوجود الأصلي الحقيقي، والوجود في الأذهان هو الوجود العلمي الصوري والوجود في اللسان هو الوجود اللفظي الدليلي**"[1]، على الرغم من أنّ بعض المصطلحات ومفاهيمها قد لا توجد بالضرورة في عالم الأعيان، العالم الواقعي، لهذا السبب سينصب تركيز الباحث على الوجودين اللساني (السيميولوجي) والأذهان (الابستيمولوجي) تحديدا دون غيرهما.

ولا بدّ من الإشارة، في هذا المقام، إلى **أنّ مصطلح "المتخيّل" يتداخل مع مصطلحات نقدية عديدة، وذلك من باب الانتماء إلى خطاب معرفي أو فني واحد**؛ كالإبداع والكتابة والخيال، مثلما يظهر ذلك مع مصطلحي **النص والخطاب**؛ بعدِّهما مجالين يتموضع داخلهما المتخيّل وبما هما مظهران من مظاهر "**الفن Art**" عموما، خاصة وأنّ مادة كلّ منهما مصدرها الخيال، مع تنوّعٍ وتمايزٍ في ذلك التجسيد بين "الأسطورة والشعر والنثر والمسرح..."، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، قد يكون ارتباطه ببعض المصطلحات من زاوية كونه لا مادة تشكيلها بل مادة اشتغالها وتحليلها؛ مثلما هي الحال مع مصطلح "**النقد**" مثلا؛ **حيث تتراكم الآراء والفهوم حول ذلك المتخيّل بقصد الكشف عن دلالاته أو مضمراته، انطلاقا من مظهره النصي أو من خلال تمثيلاته الرمزية لآمال وأحلام أصحابه، وهو في كل هذا يترتب في نسق خاص يجعله متمايزا عن غيره من التشكيلات اللغوية والعقلية ومُمايزا لذاته، وذلك حسب الفضاء الذي يوجد فيه.**

[1]-أبو حامد الغزالي، المقصد الأسنى، مكتبة الجندي، 1968، ص ص10، 11.

لقد كان القصد من وراء هذا الفصل النظري، كما ألمح البحث من قبل، هو محاولة ضبط المصطلحات التي تقوم عليها أطروحتنا مع الإشارة إلى بعض الصلات التي تجمع بينها وبين مصطلح المتخيّل، وذلك لإزالة الغموض الذي يسم بعضها، حتى نمهّد بها الطريق للتعمّق أكثر في موضوع البحث؛ وهو الإبانة عن نسق المتخيّل لا من خلال أعمال أدبية، بل عبر أطروحات نقدية قاربت هذا المتخيّل وحلّلت تمظهراته المختلفة، والغاية في كلّ ذلك أن نتبيّن مدى تمثّل الوعي النقدي العربي المعاصر لمفهوم المتخيّل في تأرجحه بين خطابيْ "الفن والأنساق"، في سبيل نقد مفهومي في الأساس، يقوم على مراجعة وفحص دقيقين لتشكّل المتخيّل وتحوّلات مفهومه.

1- في تأثيل المتخيّل:

لكل مصطلح جذره اللغوي الذي نُحِت منه وصار عبره إلى الوجود بعد كمون الانتماء/الأصل، ووجوده إذ ذاك وجود مستقل تابع، كونه مصطلحا يملك مفهوما أو مفاهيم خاصة به تركّبت بسبب حقل المعرفة المشتغل فيه أو عليه، وتشكلت من رواج الاستعمال والتوظيف حتى استقر المصطلح كائنا معرفيا متفرّدَ الحضورِ داخل اللغة-الوجود.

ولكنّ تحصيل الاستقلالية عن الكائنات المصطلحية الأخرى له ضريبته الدلالية؛ وذلك بأن يُقصى بعضٌ منها لصالح أخرى في سيرورة التكون تلك، حيث يغدو المصطلح/المفهوم بعد أن يكتمل ظاهرا، عرضة لتنازع المفاهيم السابقة قبل مرحلة الاصطلاح، ما يجعل المصطلح تابعا، تبعية الفرع للأصل وحمولاته، وإن كانت هذه التبعية ليست نقيصة بقدر ما ستكون سببا في إغناء هذا الكائن المصطلحي الجديد المتخلّق من رحم هذا الأصل/الجذر اللغوي، غير أنّها تكون، في المقابل، سببا في عدم تحقيق الاستقلال التام الذي ينشده كل كائن مصطلحي جديد.

يغدو، ما ذُكر، صفة تطبع كل مصطلح في سيرورته من الوجود في الغياب -الحضور إلى الوجود في الحضور-الغياب، وهذا هو شأن مصطلح البحث "**المتخيل**

L'imaginaire/imaginary"، الذي ينحدر عربيا من الجذر اللغوي "**خَيَلَ**" وهو بمعنى : **الظن وتوجيه التهمة والتفرّس والتشبّه وتصور خيال الشيء في النفس والاشتباه والتوهّم والإشكال**[1] ، وأغلب كتب اللغة العربية والمعاجم تتّفق على هذه المعاني للفظة "**خيل**".

وجميع هذه المعاني، كما يبدو، تستند في بنيتها العميقة إلى معنى اللايقين وعدم الراحة أو التأكد من الشيء، وهذا ما يفسر ارتباط المشتقات الأخرى: الخيال والمتخيل والتخيل والتخييل...بهذه المعاني، ويؤكد وجود قاعدة دلالية واحدة مشتركة بينهم، وإن كان لا يعني أنّ هذه الاصطلاحات جميعها تتطابق مطابقة كلية، وإنما يعني تقاربها في الدلالة والاصطلاح وافتراقها في التداول.

لذلك نجد، على سبيل التمثيل لا الحصر، أنّ الصورة لها ارتباط وثيق بلفظة الخيال، وهي، على الأقل غربيا، من جذر لغوي واحد "**image**"، وهذا ما يعكس كما يرى **جابر عصفور "علاقة تلازم وثيق بين هذا الأصل وجميع مشتقاته، ويوضح ضمنيا التماسك والارتباط بين مفهومي الصورة الشعرية والخيال الشعري"**[2].

يتشارك المتخيّل في الاصطلاح الغربي مع المصطلحات الأخرى ضيافة الجذر اللغوي الأصل "**image**"؛ من حيث هو مصدر لانبثاقها وتكوّنها، بل وتحوّل دلالاتها، لكونه، هو الآخر، مصطلحا ملتبسا ومتمنّعا عن الضبط الواحد والفهم المشترك، هذا الذي يجعل الوقوف عند هذا المصطلح/ الأصل ضرورة لا مناص منها، بل إنّ في تجاوزه تجاوزا لمصطلح المتخيّل*.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، مادة "خيل".

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص14.

* تُرتّب كلٌ من الصورة والخيال ومِن بعدهما المتخيّل في جدول التاريخ، باعتبارها تطورا لكائن مصطلحي واحد، يتجلى في أشكال ومضامين متنوعة، وهو ما يجعل منها واحدا متعددا ومتعددا واحدا في الآن نفسه. فالصورة محاكاة، في جانب منها، بالخيال

يختزن مصطلح الصورة، بذلك، مفهوما متفلّتا، يمارس غوايته ضد كل من تحدّثه نفسه أن يقبض على ذلك المفهوم، كشفا وتعرية، لكل ممكن دلالي يلتصق به مباشرة أو اقترابا، من خلال اصطلاحات كثيرة تشاركه الجذر الاشتقاقي، كما وتُشاركه بعضا من دلالاته.

وتعني "**الصورة** Image" فيما تعنيه من إحالات لغوية: الوجه، الزخرفة، الكتابة الخطية، الوشم، الخيال، الوهم، التماثيل المجسمة، العلامات الرمزية وغير الرمزية. وقد جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص، و، ر)، أنّ الصورة " **في الشكل والجمع صور، وقد صوّره فتصوّر، وتصوّرت الشيء توهّمت صورته، فتصور لي والتصاوير: التماثيل**"[1]. والملاحظ على هذه الدلالات أنّها تقترب من دلالة الخيال والتخيّل والتوهّم في ابتعادها، لهذا كانت الصورة "**هي أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه**"[2].

أما في الاستعمال الغربي، فقد **نُحت مصطلح** "Image" **من اللفظتين اللاتينيتين imaginis & imago** سنة 1050م "ودلت حينها على تمثال أو صورة شخصية (statut, portrait)، كما يحيل جذرها IM على قاعدة فعل حاكى imiter...وقد تطورت دلالاتها منذ ذلك التاريخ فأشارت سنة 1550م إلى ما يحاكي إنسانا أو يعيد إنتاج شيء ما بصورة حرفية أو مشابهة. وأصبحت منذ القرن السابع عشر كلمة جوهرية في علم النفس، فدلت على ثبات انطباع حسي ناتج عن رد فعل النسيج العصبي، ووظفها ديكارت (ت1650م) سنة 1647م للدلالة على عملية إعادة الإنتاج الذهني لمدرك أو لانفعال نفسي في غياب الموضوع الذي ولّده، وهذا ما جعلها ترتبط بملكة الخيال وتحيل على نتاجها، كما دلّت سنة 1700م على طريقة أداء فكرة ذات طابع

للممكن واللاممكن عبر المتخيّل، سواء منه الشعري أو السردي أو الفكري، فتتداخل الأولى بالأخيرة من خلال الثانية في وحدة كلية نواتها الصورة وهالتها الخيال ونتاجها المتخيل.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة " صور".

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

حسي وجمالي وذلك بإعطاء موضوع الكلام أشكالا مستعارة من مواضيع أخرى مشابهة لها، ودلت أيضا على التعبير عن الأفكار بالصورة الفنية....."[1].

هذه الصيرورة الدلالية التي تكوّن نسيج مصطلح "**الصورة**"* تشي بضرورة استثمار مثل هذا التطور في تأسيس فهم مقبول للصورة ومشتقاتها. وإذا كان الخيال ملكة تحفظ صور الأشياء الخارجية بعد زوالها من أمام الإدراك، فإنّ هذا الخيال يستعيدها ولكن ليس بصورة متطابقة ومتماثلة، بل يسمح الغياب باجتلاب عناصر تشكيل جديدة تضفي على الشيء المستعاد أو صورته صبغة خاصة مغايرة لما كان عليه الشيء من قبل.

وما دامت الصورة مرتبطة بملكة الخيال وتحيل على نتاجها، فهي أيضا، تتّصل بالمتخيّل وتُحيل على مجال اشتغاله، فبفضل "**التمثّل والرؤية، حسية كانت أم مجردة، يلتصق المتخيل بالصورة التي ليست هي مجرد بُعد من أبعاده وإنّما إطار يتحقق فيه**"[2]، إنّ الصورة سبب لوجود الخيال والمتخيل ونتيجة لهما.

إنّ حياة الإنسان لا تستقيم إلاّ بمشاركة جميع أعضائه ومصادر وعيه ومعرفته، وقد يتمكّن حقا من العيش في غياب بعضها، ولكنّه لا يستطيع أن يحيا الحياة بكل معانيها وأن يدركها في كل

---

[1]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005، المغرب، ص ص24، 25.

* تعرّف **الصورة** بأنّها " أ-نسخ حسّي أو ذهني لما أدركه البصير(مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلّف هذه الخيلة)...ب- محاكاة ذهنية، ضعيفة عموما، لإحساسsensation (أو بكلام أدقّ لإدراك perception) جرت معاناته من قبل...ج- تمثيل عيني من إنشاء فعالية الفكر، تركيبات جديدة من حيث صورها إن لم يكن من حيث عناصرها...(و)بنحو خاص، تمثيل عيني يستفاد منه في تصوير فكرة مجرّدة". لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج2، ص ص 617، 618.

[2]- عماد صولة، المتخيل بين الائتلاف والاختلاف تكنولوجيات دقيقة وأنثروبولوجيا سحيقة، مجلة كتابات معاصرة، ع57، مج،2005، ص15.

أبعادها، لأنّ الله عز وجل خلق مع كل عضو وظيفة تُنجَز وتجربة تُتعرّف وتخزّن، وإذا ما تعطّل عضو منها حُرم الإنسان من هذه الوظائف والتجارب، وهو ما يجعله ناقصا في تعقّله وتخيّله للحياة.

وإذا كان "**العقل Mind**"* غالبا ما يعدّ مصدرا لوعي الإنسان ومعرفته بذاته وبالوجود، فإنّ "**ما بعد الحداثة**" أباحت التفكير من جديد في نظم التفكير المحسوبة على غير العقلانية؛ كالسحر والأسطورة...وغيرهما مما له علاقة بالصورة والخيال، بعد أن هُمّشت وحُوصرت من طرف الحداثة العلمية وما قبلها مع أفلاطون وأرسطو، الذي قرنها بالغرائز والشهوات وديكارت الذي عدّها "مصدر الضلال والخطأ"....، أما اليوم، فالمتخيّل **"لا يُطرح بوصفه نسقا موازيا أو مقابلا للعقل فحسب، وإنما كأحد شروط الوعي الإنساني سواء بمعناه التاريخي والأنثروبولوجي المباشر أو الأنطولوجي المركب"**[1] .

في ضوء هذا الكلام، أصبح من الممكن الحديث عن المتخيّل/ الخيال باعتبارهما مصدرا جديدا للمعرفة الانسانية، حتى وإن لم تكن عقلانية المظهر والجوهر، أليس الذي جعل هذه الأخيرة تتّصف بالقبول هو الإنسان؟ وهو نفسه من يعيد الاعتبار إلى ذلك الجزء المهمّش فيه "**المتخيل**" مرة أخرى. وما دام الأمر كذلك، نحتاج لتفعيل الجهود حتى نكتشف هوية هذا المتخيّل ومقومات وجوده، لتحصل الاستفادة منه ومن إمكاناته، لأنه، ببساطة تعلو عن السذاجة، يمكن فهم المتخيل، ابتداء، على أنه لاعقل العقل أو وكأنه العقل منزاحا إلى هوامشه "الأشياء المتخيلة، الصور، الأطياف..."، كلها تخوم للعقل أُقصيت وأُبعدت وآن لها أن تسترجع قيمتها وأثرها في الإنسان بما هو " **عقل ومتخيّل**".

* العقل هو " "الملكة" البشرية العامة أو القدرة على السعي وراء الحقيقة وحل المشكلات، وهو يختلف عن الغريزة والخيال والإيمان في أنّ نتائجه جديرة بالثقة فكريا، إلى حدّ أنّه يعدّ عند النزعة العقلانية ضروريا وكافيا للحصول على معرفة". تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ج3، من الحرف ض إلى الحرف ل، ص 584.

[1] – عماد صولة، المتخيل بين الائتلاف والاختلاف، ص15.

لا يخرج المتخيّل، إذًا، في مدلوله عن ثلاثة أشياء:

1- ما تمّ تخيّله، عندما يُقرأ على أنّه " اسم مفعول".

2- ما لا يوجد إلا في المخيّلة، والذي ليس له حقيقة واقعية، باعتباره "صفة".

3- الشيء الذي تنتجه المخيّلة، كما يعني ميدان الخيال، بعدِّه " اسما"[1] .

يبدو الشَبَه كبيرا بين المعنى الأول والمعنى الأخير، لأنّ ما تم تخيّله هو الشيء الذي تنتجه المخيّلة، ولكن إذا قلنا إنّ ما تمّ تخيّله هو الإنسان البدائي، مثلا، أما الشيء الذي أنتجته المخيّلة فهو "نص/خطاب/ صورة" أو شيء آخر، فهل نقول إنّ المعنى الأول هو الثاني نفسه؟، بالطبع لن تكون الإجابة بالإيجاب، لأنّ الأوّل يرتبط بموضوع التخيّل "**الإنسان البدائي**" أما الثاني فهو **القالب/الصورة** التي أتى عليها ذلك الموضوع مع الموضوع ذاته، وكلا المعنيين في ارتباطهما بالخيال

[1]- مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل سراب مفهوم، ضمن: تاريخ الرجوع إليه 2014/04/10.
http://www.aljabriabed.net/n33_05nahal.%282%29.htm

وجب التنبيه في هذا السياق، إلى أنّ الاستخدام العربي لم يكن لمصطلح **المتخيّل** وحده بل هناك مصطلح آخر له حضوره وقوّته داخل الخطاب الثقافي العربي المعاصر، وهو "**المخيال**" وكلاهما ترجمة للمصطلح الغربي"**L'imaginaire**" حيث "درجت العديد من الدراسات على استخدام اسم الآلة "مخيال " لكنني رأيت أن أستخدم مصطلح" المتخيل "بدل" مخيال " لاعتقادي أن اسم الآلة إنما يدل على الجامد والميت،(**وهو الاختيار نفسه الذي تبنّاه البحث**) وسواء اعتبرنا مفهوم المتخيل دالا على ملكة التمثل وما لها من أدوار في تلوين الفكر وتحديد تلوينه للمدركات، أو اعتبرناه دالا على الطاقة الحركية من القوى المتفاعلة التي تنتظم التمثّلات الفردية، فإن اسم الآلة لا يفي بالحاجة، ويمكن لمتخيل أن يفي بذلك نتيجة كونه إنما يدلّ على حشد الرموز والتشخيصات التي تمد تلك الطاقة الحركية بما به تنظم التمثلات الفردية آن تعرفها على العالم". مُحَمَّد لطفي اليوسفي، فتنة المتخيل ، الكتابة ونداء الأقاصي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص23 الهامش. ومع ذلك فهناك رأي آخر له وجاهته في اختيار مصطلح "المخيال"، كونه يدلّ على "الآلة التي بواسطتها ينتج العربي المسلم قديما الصور أو التخيّلات، أي البحث في آليات التخيّل في الحضارة العربية الإسلامية قديما...". مُحَمَّد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، بين المقدّس والمدنّس، المؤسّسة الوطنية للبحث العلمي، سراس للنشر، تونس، دط، 1992، ص24. الهامش

يحيلان على عالم الخيال، وهو المعنى الثالث. لهذا يمكن القول في المحصلة، إنّ المتخيّل هو كل شيء ارتبط بالخيال، امكانا وفعلا، فصار نتاجا رمزيا/ماديا له، "شعرا، نثرا، رسما، نحتا..."، أو نتاجا مجرّدا في عالم الممكن/اللاممكن في المخيّلة.

يأتي الاهتمام بالمتخيّل، إذًا، في إطار مراجعة جذرية لما كان يعتمد عليه الإنسان في معرفة ذاته ووجوده من عوامل مادية (**الماركسية Marxism**) وعوامل عقلانية (**العقلانية Rationalism**)، هذه الأخيرة التي فتحت أمامه سبل الاكتشاف والاختراع، وجعلت الحياة أكثر ترفا ورفاهية، غير أنّها، في المقابل، عجزت عن فهم الإنسان في صورته اللامادية واللاعقلية، وهذا كله بسبب إقصاء العامل الرمزي* في معادلة الفهم تلك. لأجل ذلك، كانت الأنثروبولوجيا والتاريخ، خاصة تاريخ الأفكار والذهنيات، والفلسفة والنقد الأدبي والثقافي، في اهتمامها بالمتخيّل عبارة عن إعادة اعتبار لقيمة وأثر تلك العوامل الرمزية في بلورة حياة الإنسان وبلورة فهمه لها.

وإذا كان مصطلح المتخيّل قد عرف استعمالا ورواجا واسعا بين الدارسين، فإنّ هذا لم يجعله مصطلحا واضحا، كما لم يعفه من الالتباس، خاصة وأنّ أبرز من تعرّصوا له بالدراسة والتحليل من أمثال "**باشلار Bachelard وجلبير دوران Durand**" كثيرا ما كانوا يستعملونه مرادفا لمصطلح **الخيال**** . وإذا رمنا تقديم تعريف للمتخيّل نستضيء به في بحثنا، لقلنا مع الباحث "**عماد صولة**"، إنّه

* يرى الباحث "**سامي أدهم**" أنّ اللغة الرمزية هي "المبدأ الذي يدعم الأشياء، وهي المبدأ الأساس الذي تبنى عليه كل منظومات العالم". سامي أدهم، فلسفة اللغة، تفكيك العقلي اللغوي، بحث ابستيمولوجي أنطولوجي، دار مجد، بيروت، ط1، 1993، ص49.

** "**الخيال l'imagination هو** "أ- ملكة تكوين الخيْلات (الصور)...ب- ملكة تركيب خيْلات في لوحات أو في متواليات تحاكي وقائع الطبيعة وظواهرها، لكنّها لا تمثّل شيئا مما هو واقعي أو وجودي...". لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج2، ص 620.

"مجموعة من التصوّرات والتمثّلات المشتركة التي تزوّد بأنظمة من الدلالات والمعاني يعي مجتمع ما نفسه عبرها، وهي التي تتطابق إلى حد بعيد مع طبيعة انتظام الوحدات الاجتماعية."[1] .

لهذا كان لا بد من التعامل مع **المتخيل** لا بوصفه مصطلحا وموضوع نقاش فقط، ولكن من جهة كونه مسألة معرفية، دون إغفال الدلالة الاصطلاحية فيه، لأنّه يَطرَحُ، على اعتبار حاله، سؤال الوجود بالنسبة لذاته/كينونته، وسؤال الوجود والماهية بالنسبة للإنسان.

2- النص والخطاب والمتخيّل:

إذا كان **"فليكس غتاري F.Guattari (1930،1992م) وجيل دولوز G.Deleuze** (1925،1995م)" قد حاولا التأكيد **على أنّ الفلسفة هي ميدان إبداع المفاهيم، فإنّه يمكن قياسا على ذلك التعميم والقول إنّ كل حقول المعرفة هي ميادين لإبداع المفاهيم وصناعتها، وإن كان الأمر بدرجات متفاوتة طبعا**، فحقل الأدب يخترع مفاهيمه الخاصة، والنقد الأدبي يملك منظومة مصطلحية مفاهيمية خاصة به أيضا، وكذلك حقل علم الاجتماع وعلم النفس والعلوم الدقيقة، حيث يكون لحقل الفلسفة بالاشتراك مع الأخيرة النصيب الأوفر من عملية إبداع المفاهيم، لما يتّصفان به من خصائص في التعريف والتصنيف، والتعميم والتجريد والتصوّرات الكلية وغيرها، أمّا الحقول الأخرى، وإن لم تبدع بذاتها من ذاتها، فإنّ انفتاح المعارف على بعضها وتلاشي الحدود بينها سمح بكثير من النقل والاستعارة فيما بينها، لدرجة أصبح فيها تتبّع مصدر مفهوم من المفاهيم أمرا غاية في الصعوبة، إن لم نقل مستحيلا، كما أنّ اللغة مَعِينٌ لا ينضب من المفاهيم والمصطلحات، يتزوّد منه كل مجال معرفي حسب حاجته.

ومن بين المصطلحات التي تنتمي إلى حقول معرفية وفنية متنوّعة؛ مثل الفلسفة وعلوم الدين، والفن /الأدب والنقد وغيرها، نجد مصطلحيْ الخطاب والنص اللذيْن يتلبّسان بلبوس جديد

[1]- عماد صولة، المتخيل بين الائتلاف والاختلاف تكنولوجيات دقيقة وأنثروبولوجيا سحيقة، ص14.

غير لبوسهما السابق مع احتفاظهما ببعض محمولاتهما القبلية في كل حقل معرفي يوجدان فيه. ولهذا ينبغي التنبيه إلى أنّ حضور بعض المفاهيم في حقول معرفية مختلفة، حضورا جليّا ومؤثّرا، دافعٌ قويّ لإعطائها اهتماما أكبر في الدراسة والتحليل، لأنّها أصبحت حاملة للمعرفة منتجة لها، وهو ما عليه هذان المصطلحان. بالإضافة إلى ذلك، فهُمَا يتداخلان بحقل المتخيّل تداخلا كبيرا*، ما يسمح لهما بالتمظهر فنيا؛ عبر الأجناس الأدبية المتنوّعة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يجعلهما حاملين للمتخيّل بأبعاده الفنيّة والنفسية والاجتماعية وحتى الواقعية.

يحيل مصطلح " **النص**" في المعاجم والقواميس العربية القديمة والحديثة على بعض المعاني المشتركة، بل لا يكاد يخرج عليها، ويمكن حصرها في:

(1)- معنى "**الرفع والإظهار**"، وهو أشهر معانيه، قالت العرب: نصّت الظبية جيدها إذا رفعته.

(2)- معنى "**الاستقصاء والاستعلام والسؤال**" لاستخراج كل ما لدى الشخص من معلومات. في قولهم: نصّ فلانا: إذا استخرج المعلومات منه.

(3)- معنى "**التحريك والاجهاد**" لاستخراج أقصى ما في الإمكان من الطاقة الكامنة في الجسد، وخصص هذا المعنى للناقة.

(4)- معنى "**الفضيحة والتشهير**" يقال: وُضع فلان على المنصّة: افتُضح واشتُهر.

* يدّعي البحث أنّ عملية مفهمة **المتخيّل** لن تتمّ بصورة كاملة إلا عبر مفهمة مصطلحات من مثل **النص والخطاب**؛ من حيث إنّهما تثبيت تشفيري للمتخيّل وأبعاده النسقية، ومن حيث هما فضاء حواري أو تصارعي لهذه الأبعاد، وهذا ما يجرّ البحث جرا إلى مفهمة مصطلح آخر هو "**النسق**"، من حيث هو أحد تجلّيات المتخيّل والعقل، أو هو صفة من صفاتهما، وإن كان استعمالنا له يدخل في باب توصيف بنيوي لمفهوم النسق داخل الخطاب النقدي لا الأدبي، ثمّ إنّ هذا النسق لا بد له من محضن تداولي عام يتجاوز الخطاب والنص، ألا وهو الفضاء الثقافي، الذي أعطى للمتخيّل أبعاده الثقافية المختلفة، مما استوجب مقاربة نقدية متنوّعة من قبل النقاد والباحثين، وقد كانت المقاربة الثقافية من بين أهمّ المقاربات المشتغلة على خطاب المتخيّل في النقدين الغربي والعربي على السواء، وهذا ما دفعنا للحديث عن المتخيّل والنقد العربي المعاصر، بين خطاب الفن وخطاب الأنساق.

(5)- النصّ من الشيء: **منتهاه ومبلغ أقصاه**[1].

غير أنّ هذا الكلام لا يعني البتّة أنّ مصطلح النص لم يعرف معان أخرى غير هذه التي ذكرت، بل له معان كثيرة أخرى: **كالازدحام، الاستواء والإقامة، ونسبة الكلام لصاحبه، والتجمع والإيضاح**، كما أنّ له اشتراكا في تلك المعاني مع مصطلحات أخرى **كالفصاحة والبيان، الوحي والكلمة، والخطاب**[2].

إنّ ما ذكر من معان لمصطلح "**النص**" لا يعدو أن يكون منظورا لغويا يتتبّع استعمالات المصطلح المختلفة، إلا أنّ هذا المعنى اللغوي ظلّ حاضرا في الاستعمال الاصطلاحي له، ولو بصورة غير مباشرة، وإن كنا لا نجد التعريف الاصطلاحي داخل المعاجم العربية القديمة، إلا أنّنا نجد معجما عربيا حديثا، وهو "**المعجم الوسيط**" قد استدرك هذا النقص في ضبط معنى النص اصطلاحا، فيذكر أنّ "(**النص**): **صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف. و(النص): ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص.**"[3]

وهذا التحديد الاصطلاحي يجعل من "**النص**" حاملا لمعنى واحد ووحيد، إلى درجة أنّه لا يقبل التأويل، وهو منظور أصولي (نسبة إلى علم الأصول)، الذي تخلّق في رحمه هذا المصطلح، حيث يصبح النص واضحا، مشترك الفهم، ظاهر المعنى والدلالة، الأمر الذي يحيلنا مجدّدا على المعنى اللغوي الذي تمثّل في "**الظهور**"، وإذ بالمعنى الاصطلاحي يحيا داخل أفق المعنى اللغوي ويتغذّى من نسغه.

---

[1]- ابن منظور، اللسان، مادة "نصص". والمعجم الوسيط، مادة: (نصص).الصحاح وغيرها. تشترك هذه المعاني اللغوية في أنّها جميعا تحتاج إلى بذل الجهد في تحقّقها، فلا رفع ولا ظهور إلا ببذل الوسع، وكذلك الإلحاح في السؤال لتحصيل المعلومة، وهكذا. ويمكن القول أيضا إنّها جميعا تقوم على التحديد والتعيين للأشياء، وما دامت كذلك، فهي تجعل لها وجودا بعد أن لم تكن أو بعد أن كانت خفيّة غير جليّة، وهو ما يدفع للقول إنّ المعنى الألصق بمصطلح "**النص**" كما تشكّل عربيا، من منظور لغوي بحت، هو معنى "**الظهور والبروز**".

[2]- ينظر محمّد مفتاح، المفاهيم معالم، ص19.

[3]- المعجم الوسيط، مصر، ط4، 2004، مادة "نص".

ومادام أمر النص كذلك، فإنّ اقتران دلالة النصّ، حسب عبد الله إبراهيم، "في حقل الأصول بالتعيين في المعنى، ونفي الاحتمال، واستبعاد التأويل، ومن ثمّ إلغاء أية دلالة حافة يتضمنها المفهوم، أمر لصيق بالمصطلح، فهو يحدد الأفق العام له، ويوجّه في الوقت نفسه ممارساته الإجرائية في علم الأصول (لذلك فهو) لا يحيل على أيّ ضرب من التعبير الأدبي (الإنشائي) المخصوص من الكلام."[1]

إلا أنّ منظورا آخر يضع في حسبانه أنّ "**النص**" كلام، وأنّ هذا الأخير قد يكون شعرا أو نثرا، كما أنّه تمّ تشبيهه في الثقافة العربية، القديمة بالخصوص، بالنسيج، بل إنّ أسماء الشعراء (كالمهلهل والمرقش...) وأشعارهم لها صلة بعالم النسج؛ كما يقول **الزمخشري**(467-538هـ) **"والشاعر ينسج الشعر، وينسجه: يحوكه"**[2]، قلنا إنّ منظورا كهذا سيفنّد قول عبد الله إبراهيم السابق، خاصة قوله **"لا يحيل على أيّ ضرب من التعبير الأدبي"**، ويدفع للقول **إنّ مفهوم النص ارتبط "بالنسيج" وبنسيج الشعر بالخصوص، وهو ما يمكن أن نتلمّسه فيما كتبه "الجاحظ" في "البيان والتبيين"، وما قدّمه عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" وغيرهما من النقاد والبلاغيين العرب القدامى.**

بيد أنّ المقايسة التي قام بها النقّاد العرب قديما بين النسيج في الأعمال الصناعية والنسج في الكلام ظلّت في حدودها السطحية، وفاتتها العلائق المجرّدة وتشابكها وهو ما دفع الجرجاني لتجاوزها (فكرة النسج) متحدّثا عمّا يتحكم في بنية الكلام العميقة وهي: معاني النحو[3]، وإن كانت

[1]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1999، ص112

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة، بيروت، دط،2004، مادة "نسج".

[3]- محمّد مفتاح، المفاهيم معالم، ص22.

نظرية "**النظم**" التي أقام بناءها وأرسى مبادئها تقوم أساسا على فكرة النّسج والصياغة التي تجمع بين العناصر المشكّلة للنص/الكلام في مختلف علائقه*.

أما عن مفهوم النص في المنظور الغربي فقد ارتبطت دلالته اللغوية بـ"النسج Texture " أو "النسيج Textile"[1]، بل وأخَذَ دلالات كثيرة توزّعت بين عملية النسج والجمل والكلمات والكتاب وقطعة قصيرة من الإنجيل يُستشهد بها، أضف إلى ذلك، الإحالة على معنى البنية والتركيب...[2]. إنّ هذا المصطلح بمفاهيمه المتعدّدة عام وشامل في المجال اللغوي والثقافي والحضاري، حسب **محمّد مفتاح**، متعدد الحضور والاستعمال داخل الثقافة الغربية، وإن كانت دلالته الأصلية الأولى متعلّقة بعالم النسيج، يقول مفتاح في معرض حديثه عن هذا المصطلح، إنّ "النص" هو: **"النسيج في الحقيقة، ثم تفرّعت عنه استعارات شملت مجالات متعدّدة، ومنها أنواع المكتوبات وأصنافها التي لها معنى قار وثابت وحقيقي، وسواء أكان المعنى ظاهرا أم مستنبطا بالتأويل."**[3]

النصّ، استنادا إلى هذا المنظور، مجموعُ ما يتألف منه من حروف وكلمات تشابه النسيج المادي، له استعمالات متنوّعة، بعدّه نسيجا، في حقول مختلفة كالبيولوجيا والاقتصاد وغيرهما، كما أنّه ارتبط بعالم المكتوب، بل وأصبح "**النسيج**" **"مرحلة قصوى من التطوّر المتجلّي في الانتظام والانسجام والتعقّد والتشابك...وتتحقّق هذه الخصائص بالكتابة المنظّمة ذات الأبعاد المعقّدة**

* بناء على هذا الأمر، نفى "عبد الله إبراهيم" أن يُحال مفهوم النص على أيّ ضرب من التعبير الإنشائي/الأدبي، وقال إنّه "يحيل على ضرب خبري من التعبير، يكون التعيين فيه ظاهرا لا لبس فيه، ولا يلحقه الإبهام من أيّة جهة فيه". عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص112.

[1]- منير البعلبكي، معجم المورد، قاموس إنجليزي عربي، مادة "text"، ص961.

[2]- Webster's Third New International Dictionary of the English Language unbraided , Merriam Webster INC Publishers Spring field, Massachusetts, U.S.A. P 2365-2366.

[3]- محمّد مفتاح، المفاهيم معالم، ص26.

والمتشابكة. وعليه فإذا لم تستحل الأصوات والألفاظ والكلمات إلى كتابة، أي إلى نسيج فإنّها ليست نصّا"[1].

بناء على ما تقدّم، نجد أنّ الفهم الغربي للنص ذو أبعاد واضحة ودقيقة، فاستعماله في الحقول المعرفية المختلفة يحيل على خصائص ثابتة كالانتظام والانسجام والتشابك، كما يحيل على غايات معيّنة وهي: تثبيت المعلومات وتحذير السنن وترسيخ السلوك. وبهذا أصبح "**النص**" أساسا راسخا في جلّ المعاملات والممارسات القانونية والدينية والأدبية وحتى التعليمية، لذلك كان من معانيه اللغوية الوثاق[2].

وتحيل الدلالة الاصطلاحية "**للنص**" على "**سلسلة من الكلمات، تؤلّف تعبيرا حقيقيا في اللغة**"[3]، إنّه كلمات مؤلّفة تعبّر تعبيرا حقيقيا، بل إنّ ما يحويه النص هو معنى قار وحقيقي وثابت، سواء أكان هذا المعنى جليا وواضحا أم خفيّا مُؤوّلا.

لقد عرف مصطلح "**النص**" فهمًا واستعمالاً متنوّعين، حسب حقل المعرفة الذي وجد فيه، حيث أحصى "**سعيد يقطين**" مجموعة مقوّمات وخصائص نهض عليها فهمه (أي النص) فيما قبل البنيوية وهي:

"[1] الانغلاق: أي إنّ للنص بداية ونهاية فهو مكتمل ومنته.

[2] الأحادية: فالنص أحادي الدلالة والقارئ الجيّد هو من يمسك بها ويكشف عن موطنها (النفس، المجتمع، الشكل).

[3] الكاتب هو "صاحب" النص: وله سلطة عليا عليه، والقارئ عليه أن يبحث عن الدلالة عند المالك لحقيقة النصّ."[4]

---

[1]- محمّد مفتاح، المفاهيم معالم، ، ص16.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

[3]- Hartman,stork, Dictionary of language and linguistics, London,1970,p330.

[4]- ندوة: المفاهيم وأشكال التواصل، مقال سعيد يقطين: النص والتواصل: مدخل إلى النص الإلكتروني، ص82.

إلا أنّ هذه الخصائص لم تبق على حالها مع المدّ البنيوي وما بعده، حيث أصبح النص منتجا لغويًّا لا يحيل على المؤلف بقدر ما يحيل على نفسه، كما تعدّدت الدلالة وتوزعت بين شقوق النص، وصار على القارئ الاجتهاد في تقديم قراءة استكشافية لبعض هذه الدلالات*، بله صار النص مجموعة نصوص عبر ما يسمّى بـ "**التناص Intertextuality أو التعالق النصّيHypertext**"، كما يسميه "**جيرار جنيت**G.Genette"**

وفي مقابل هذا، حاولت بعض النظريات التخفيف من غلواء "ما بعد الحداثة" في منظورها للنص **"سلطة النص موت المؤلف، موت الاستقراء والاستنتاج في عملية القراءة...فالنظريات السيميائية وإن قالت بتعدّد المعاني وبرفض الإحالة الخارجية، فإنّها تزعم أنّ للنص معنىً جامعًا موضوعيا ووجيها، ونظريات علم النفس المعرفي تقول بالاستقراء والاستنتاج والتنبّؤ. كما أنّ نظريات القراءة التداولية والوظيفية تأخذ في اهتمامها المؤلّف والنص ومقتضيات الأحوال"**[1].

يبدو الجدلُ واسعا وكبيرا بين النظريات التي قاربت النص مفهوما ومصطلحا، وما يزال يُختلف في أمور

* يقرّر رولان بارت بأنّ كلمة نص Text تعني النسيج Tessu، ولكن "بينما صُنّف هذا النسيج دائما، وإلى الآن، بوصفه إنتاجا وحجابا جاهزا، يقف المعنى(الحقيقة خلفه إلى حدٍّ ما)، فإنّنا سنركّز الآن، داخل هذا النسيج على الفكرة التوليدية التي يتّخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم. وإنّ الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج تنحلّ فيه، كما لو أنّها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها". رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002، ص104.

** ولد "**جيرار جنيت**" بفرنسا سنة 1930، وهو ناقد أدبي، من المشتغلين بحقل السرديات، له عديد المؤلّفات، منها

- *Figures* (1972-2002)
- *Mimologiques : Voyage en Cratylie* (1976)
- *Introduction à l'architexte* (1979)

Palimpsestes : La Littérature au second degré (1982)

[1]– مقال مُحَمَّد مفتاح، مفهوم النص في مجالين مختلفين، ضمن ندوة: انتقال النظريات والمفاهيم، ص25.

كثيرة ويُشترك في أخرى، ولكنّ يبدو أنّ الاختلاف لم يكن في تحديد مفهوم النص بقدر ما كان في ضبط الخصائص التي يتصّف بها هذا النص*.

تبدو، هذه التعاريف، منزاحة عن تقديم مفهوم دقيق "للنص"، مركّزة على ديناميكية هذا المفهوم/المصطلح، فهو نشاط أو إنتاج تدفع به خصائصه النوعية لأن يتجلى كواقعة غزلية، حسب رولان بارت، مما يصعّب كثيرا رسم حدود نهائية له. وما يمكن استخلاصه من جملة التعاريف التي قُيّدت في هذه الصفحات، ومن خلال تعاريف أخرى كثيرة للنص قدّمها منظّرون كبار أمثال: "بارت" و"ريكور"، هو أنّ النص، في سيرورته، تحوّل من احتضان المعنى والحقيـــقة داخله إلى "**تشتيت Dessimination**" المعـنى وردمـه داخـل طبقاته اللغوية، مما جعل "**المعنى The Meaning**" محتملا فقط، وعلى الذات القارئة إيجاد هذا المعنى بل وإعادة إنتاجه من جديد**.

هذا عن مصطلح "النص"، أمّا في ما يخصّ مصطلح "**الخطاب Discourse**" فهو **يحضر داخل الثقافة العربية الإسلامية حضورا محتشما، اللهمّ حضوره البارز في حقل "علم الأصول"**، بل لا نكاد نعثر عليه في غير هذا الحقل، "ولهذا فإنّ دلالته مقيّدة بإجراءات ذلك الحقل مباشرة، وممارسته فيه يصعب حصرها، بسبب من ضخامة الموروث الأصولي من جهة، وتعدّد زوايا

* وهذا راجع بالأساس إلى كونه جزءًا من نص أكبر، نص الثقافة أو نص الإيديولوجيا أو نص النص الذي ضمنه يتمّ التعديل والتحوير، فلا يوجد نص منفرد متفرّد، بل يوجد نص جديد متجدد فقط، في كل لحظة من لحظات حياته يتزيّا بلبوس الجمال، دون أن يتفلّت كليّة من ربقة النص/ الانتماء، شأنه شأن اللغة سواء بسواء، عناصر محدودة ونماذج مولّدة لا محدودة.

** غير أنّ "ديريدا" رأى أنّ النص يتجاوز الدلالة النصوصية المتعالية، لأنّ "بنية الإبدال Supplémentarité هذه لمعقّدة غاية التعقيد.فالدال بما هو بدل ليس له أن يمثّل في الأصل المدلول الغائب فحسب، إنّه يعوّض دالا غيره، نظاما آخر للدال له مع الحضور الغائب علاقة أخرى تقدّرها لعبة الاختلاف حقّ قدرها". جاك ديريدا، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005، ص142.

النظر إلى ذلك المنظور من جهة ثانية. ذلك أن حقل الأصول واسع جدا، اتصلت فيه كثير من قضايا الثقافة العربية الإسلامية في ميادين علوم القرآن والحديث واللغة وعلم الكلام وغير ذلك"[1].

وإذا كان مصطلح "**الخطاب**" قد ارتبط بعلم الأصول فهذا يعني ارتباطه بالدّين الإسلامي، وبالقرآن الكريم تحديدا، هذا الأخير جاء فيه "**الخطاب**" لفظا وتحدّد معنى، يقول الله تعالى« ...**فقال أكفلْنيها وعزّني في الخطاب** » ويقول تبارك وتعالى أيضا« **وشدَدنا مُلكَه وآتيناه الحكمةَ وفَصلَ الخِطَاب**»[2] . و"**الخطاب**" في هذا السياق إنّما يعني "**الكلام**" كما رأى علماء التفسير وعلماء الأصول وعلماء اللغة، وهو بعدّه لفظة عربية أصيلة لم يخرج، قبل نزول القرآن ولا بعده، عن دلالة الكلام، وهو عند كثير من اللغويين وأصحاب المعاجم العربية، كابن منظور وأبي البقاء الكفوي..، يعني الكلام الذي يجمع طرفين على الأقل في الوجود المادي والعقلي.

حيث نجد "**ابن منظور**" مثلا، يورد في مادة "خطب": " **والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبهُ بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان**"[3]. أما صاحب معجم "**الكليات**"، فيرى أنّه "الكلام الذي يُقصد به الإفهام...(وهو) اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئٌ لفهمه، احترز "باللفظ" عن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة و"بالمتواضع عليه" عن الألفاظ المهملة و"بالمقصود به بالإفهام" عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا. وبقوله "لمن هو متهيئ لفهمه" عن الكلام لمن لا يفهم كالنائم. والكلام يطلق على العبارة الدالة

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص98.

[2]– القرآن الكريم، رواية ورش، اليمامة للنشر والتوزيع، دمشق، سورة "ص"، الآيتين 19و23.

[3]–ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطب).

بالوضع وعلى مدلولها القائم بالنفس، فالخطاب إما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجّه نحو الغير للإفهام."[1]

وليس لنا هنا حاجة لنورد جميع ما قيل حول مفهوم الخطاب في المعاجم والقواميس العربية قديمها وحديثها*، لأنّها تتّفق في ربط الخطاب بالكلام، والذي يقتضي وجود **مرسل للخطاب Addresser ومتلق له/ مرسل إليه Addressee** ، مع قصد الإفهام ليخرج بذلك كل كلام لم تكن غايته إفهام الغير، كما أنّ الكلام المقصود هنا، خاصة في التعريف الثاني، هو "اللفظ المتواضع عليه". إنّ هذا التقييد لدلالة الكلام باللفظ ذو مرجعية نحوية، بل هو تعريف نحوي بالأساس: حيث يُبعد عن مفهوم الكلام ما ليس بلفظ، كالحركة والإشارة وغيرهما، لينحصر في الألفاظ التي تمّ الاتفاق حولها دالا ومدلولا، مع ضرورة وجود مرسل إليه يتلقى هذا الخطاب ويملك وسائل ذاتية ومعرفية تخوّله تحقيق الفهم له.

ويبدو هذا التعريف مراعيا وموافقا للفهم الأصولي للكلام، خاصة بعد وضع حدّ فاصل بين كلام البشر وكلام الله، وإن كان أصحابه كما يرى عبد الله إبراهيم **"يصدرون، بصورة عامة، عن الفضاء الدلالي للمفهوم، وإن اجتهدوا في إضفاء دلالات حافة عليه"**[2]، وهذا الفضاء الدلالي للمفهوم إنّما هو الفضاء اللغوي تحديدا على اعتبار أنّ علماء اللغة من أكثر المتحدّثين عن مفهوم الكلام وحدّه، وكان لمحاولاتهم أبلغُ الأثر في الفهم المتداول لمصطلح الكلام منه في فهم مصطلح الخطاب.

---

[1]-أبو البقاء أيوب بن موسى الحسني الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، ط2، 1998، لبنان، ص419.

* للتوسع في مفهوم الخطاب في المعاجم العربية يرجع: لأحمد بن فارس بن زكرياء، مجمل اللغة،ج1، ص295 وقاموس محيط المحيط لبطرس البستاني، ص240.

[2]-عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص100.

ولابد من التنبيه، في هذا المقام، إلى المنحى الشفاهي الذي عرفه مفهوم الخطاب، خاصة وأنّه ارتبط بالكلام الذي يكون متلفّظا بأصوات عربية مُبينة عن فحواها، أو يكون معنى متشكّلا في النفس؛ كما هو الفهم الأشعري للكلام الإلهي، بعدّه وحيًا ورسالة، ولم نر مفهوم الخطاب يرتبط بالكتابة والمكتوب لدى تعريفه أو مناقشته من طرف علماء اللغة أو علماء الأصول، وهذا راجع بالأساس إلى هيمنة الشفاهية في الحياة العامة وفي حقول المعرفة المختلفة داخل الساحة الثقافية العربية القديمة*.

ولما كانت مشكلة اللغة، بوصفها خطابا، ليست مشكلة حديثة بقدر ما هي ملازمة للفكر البشري، كان من السليم الحديث عن بدايات تخلّق مصطلح "**الخطاب**"، وهي بدايات احتضنها حقل الفلسفة، حين نوقشت قضيّة "**الصدق والكذب**" في الكلمات أو الأسماء المعزولة، تحديدا مع "**أفلاطون Platon**" في "**محاورة قراطيلوس**"، حيث أكّد أنّ مشكلة الصدق بالخصوص غير محسومة ويجب أن تبقى كذلك "**لأنّ التسمية لا تستنفذ قوة الكلام أو وظيفته**"[1]، وما دام الأمر كذلك، فلا بدّ من تجاوز اللغة من حيث هي كلمات مفردة ومعزولة إلى اللغة؛ بما هي كلمات مركبة تركيبا موافقا لشفرة اللغة ولوغوسها، وهنا فقط نكون قد وقفنا عند حدود "**الخطاب**".

ويعدّ ما قاله "**أفلاطون**"، بالإضافة إلى ما قرّره "**أرسطو Aristote** " من بعده، هو "**السياق الأول الذي اكتُشف فيه مفهوم الخطاب، أي إنّ الخطأ والصواب هما "آثار" الخطاب.**

* لمزيد من التفصيل حول قضية الشفاهية في الثقافة العربية يمكن الرجوع إلى وكتاب مُحَمَّد الشيخ، كتاب الحكمة العربية، دليل التراث العربي إلى العالمية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008، من ص 371 إلى ص 513. وكتاب عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 2000، ص29 وما بعدها.

[1]–بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص24.

ويتطلب الخطاب إشارتين أساسيتين هما الاسم والفعل، يرتبطان في تركيب يتخطّى حدود الكلمات كلّا على حدة"[1].

كما يذكر المفكر الفرنسي "**جان بيار فرنان J.P.Vernant**" أنّ نشوء الخطاب ارتبط بظهور المدينة، حيث "إنّ ما ينطوي عليه نظام المدينة هو أوّلا تفوّق الكلمة الخارق على جميع الأدوات الأخرى للسلطة. فقد أصبحت الأداةَ السياسيةَ بامتياز، ومفتاحَ كل سلطة في الدولة، ووسيلة القيادة والسيطرة على الآخرين...لم تعد الكلمةَ الطقوسيةَ والصيغةَ الحقّة، وإنّما المداولة المتناقضة والنقاش والتعليل. إنّها تفترض جمهورا تتوجّه إليه وكأنّه قاضٍ يُصدر الحكم الأخير برفع الأيدي، بين الفريقيْن الماثليْن أمامه، إنّ هذا الخيار الإنساني المحض هو الذي يقيس قوة الإقناع لخطابيْن، مؤمنا فوز أحد الخطباء على خصمه"[2].

ولم يقف اهتمام الفلاسفة والمفكرين بهذا المصطلح عند تحديد دلالته اللغوية والاصطلاحية فقط، بل تنوّعت الدراسات حوله؛ بين فلسفية كأعمال: "**ميشال فوكو M.Foucault**"، ولسانية كأعمال "**هاريس"Harris** و"**بنفنست Benveniste**" ونقدية أدبية في أعمال "**رولان بارت R. Barthes** " و"**كريستيفا Kristiva**" و"**بول ريكور Ricoeur**" و"**تودوروفTodorov**" وغيرهم، وهو ما أدّى إلى تنوّع في الآراء والأفكار، أغنى حقل الخطاب أيّما إغناء.

هذا، وقد أوردت موسوعة "**كامبريدج للغة الإنجليزية**" أنّ مفهوم الخطاب: "**يتضمن تحليل مساحات واسعة من الكلام أو الكتابة أكثر من الجملة، بالإضافة أيضا إلى دراسة العوامل**

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص24.

[2]– جان بيار فرنان، أصول الفكر اليوناني، مر: سليم حداد، دتر مجد، بيروت، ط2، 2008، ص ص 41، 42.

المسهّلة للتفاعل اللساني."[1]، كما قدّم أصحاب "**معجم اللسانيات 1973**" ثلاثة تحديدات لمفهوم الخطاب "فهو أوّلا يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلّف بإنجازه ذات معيّنة، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد دي سوسير، وهو يعني ثانيا وحدةً توازي أو تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكّل مرسلة لها بداية ونهاية، وهو هنا مرادف للملفوظ، أما التحديد الثالث فيتجلّى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدّى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل..."[2].

إنّ مفهوم الخطاب، كما هو مبيّن في هذين التعريفين وفي غيرهما من التعاريف، يحيل على أنّه مرتبط باللغة لحظة تداولها؛ أي بالكلام، كما أنّه وحدة لغوية موازية أو تفوق الجملة؛ وهو ما يعكس الطابع أو الشرط التأليفي الذي يجب أن يكون عليه الخطاب، فلا نلتمس الخطاب في الآحاد من الألفاظ. ولما كان الخطاب، في إحدى خصائصه، مرتبطا بالكلام فهو فردي، ومادام كذلك فهو موجّه إلى فرد آخر، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة معينة، فطبيعة الخطاب إذًا طبيعة فردية.

وإذا كان "**هاريس**"، هو أول من وسّع منظور الدرس اللساني نحو الخطاب، والذي عدّه "**ملفوظا طويلا أو متتالية من الجمل**"[3]، فإنّ "**بنفنست**" قلب هذه المعادلة بأن جعل الجملة أصغر وحدة في الخطاب، مركّزا بذلك على تجلّي الفعل اللساني عبر الخطاب أكثر من تركيزه على اللسان في حدّ ذاته. **وبعد أن كانت الجملة، في المنظور اللساني التقليدي، أكبر وحدة يمكن أن توصف نحويا، أصبحت الجملة مع اللسانيات الحديثة طرفا صغيرا داخل معادلة قوامها الخطاب**، ولقد

---

[1]- David crystal, The Cambridge Encyclopedia of the English language, BCA, London,1994, p285.

[2]- J.Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, larousse,Paris,1973, p156

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص17.

تقرّر معها أنّ الكلمة لا تحيل على الشيء بل تحيل على معناه فقط، وهذا ما يعكس تعدّد مفاهيم الخطاب، فهو حسب "**ميشال فوكو**": "أحيانا يعني الميدان العام لمجموع المنطوقات-Enonces- وأحيانا أخرى مجموعة متميّزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدلّ دلالة وصف على عدد معيّن من المنطوقات وتشير إليها"[1].

ولم يقف البحث في تحديد ماهية الخطاب على الحقل اللساني فقط فقد اهتمّ به النقاد اهتماما كبيرا، لأنّه ارتبط منذ البداية بالمادة التي يشتغلون عليها؛ وهي "**الأدب litterature**"؛ حيث عاينوا منذ القرن 19م الأدب وكان منظورهم إذ ذاك عامّا، ولم يكن دقيقا، حتى إنّهم لم يستطيعوا القبض على حدوده وسماته التي تجعله وجودا متميّزا عن غيره، ولكن مع "**الشكلانيين The formalists**" ومع سعيهم المحموم لدراسة الأدب دراسةً علمية، تعاملوا معه معاملة جديدة فتحت أمامهم آفاقا متنوعة لدراسته وكشف ما يؤطّره، وهو ما عُرف بـ: "**البويطيقا Poetics**" هذا الأخير الذي سينصب جلّ اهتمامه لا بالأدب والعمل الأدبي كما عرف قديما، بل على ما يجعل من هذا الأدب أدبا أي "**أدبية الأدب Literarity**"، بمعنى الخصائص النوعية المتضمّنة فيه والتي تقطع به كل علاقة مع أيّ مادة أخرى، و"**الخطاب**" هو مناط تحقّق هذه الخصائص وانوجادها، لذلك دعا "**تودوروف Todorov** " إلى "**ضرورة إدخال مفهوم جنسي genérique هو "الخطاب" ويدعو إلى استعمال الخطاب الأدبي محلّ الأدب أو العمل الأدبي**"[2].

ولكن مع "**البنيوية Structuralism**"، حيث أصبحت اللغة وسيطا بين العلامات، اختفى عمل اللغة بوصفها خطابا، بعد أن انكفأت اللغة على نفسها وأصبحت لا تحيل إلا على

---

[1]- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 1996، ص 78.
إنّ الخطاب "لا يحيل على الأنظمة التي تؤطره وتحدد مساره، ومن ثمّ فالبحث عن "حقيقة" حقبة تاريخية أو عصر من العصور أو ظاهرة ما، يجب أن يتّجه إلى الخطاب الذي تمثلت فيه روح تلك الأشياء ومعانيها وليس هي" كما يذكر ذلك "عبد الله إبراهيم" استنادا إلى آراء فوكو. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص106.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص14.

نفسها، فلا شيء خارج اللغة، هكذا رسمت البنيوية خطوطها الفاصلة عن "**الخطاب**" مواصِلَة بعض مقترحات علم اللغة الأساسية والمتمثّلة في الاهتمام **"باللغة من حيث هي بنية ونسق، لا من حيث هي مستعملة."**[1]

على الرغم من هذا الاهتمام "**بالبنية** Structure" على حساب "**الخطاب**" إلا أنّ الوضع تغيّر مع ميدان تحليل الخطاب ولسانيات الخطاب وما قدّمه **ميشال فوكو** في كتبه، خاصة "حفريات المعرفة" و"الكلمات والأشياء"، حيث اعتبر أنّ بنية الثقافة تتمثّل خطابيا، ولهذا على الباحثين تحليل هذه الثقافة كما تمثّلت في خطابها الحامل لا تحليلها هي. إنّ الخطاب، كما تجلّى في مفهوم **فوكو**، هو عبارة عن **"ممارسات من خلالها تتكوّن–وبكيفية منسّقة– الموضوعات التي نتكلم عنها، لا وجود بطبيعة الحال لخطاب بدون أدلة"**[2]، لذلك تتضافر الإشارات لتمثّل الموضوعات عبر اللغة.

ولم يقف مفهوم الخطاب عند هذا الحدّ فقط، بل اتّسع "ليشمل عددا وافرا من مظاهر التعبير الإشارية، سواء أكانت وسائلها لفظية أم إيمائية أم صورية أم كتابية، وجرى بحث عميق في بنى الخطاب ومستوياته، وأنواعه وأجناسه، في ميادين الأدب شعرا وسردا، وفي ميادين الفنون التشكيلية والسنمائية والفوتوغرافية، وتعدّى الأمر إلى حقول الرقص والإيماء والموسيقى...فظهرت نظرية الخطابات بغية وصف المظاهر المتعددة للخطاب"[3].

لقد تعدّد مفهوم الخطاب وتنوّعت مظاهره بصورة واسعة جدا، وهذا راجع بالأساس إلى تعدّد مظاهر التعبير الإشارية التي يستند إليها هذا المفهوم، فلم يعد هذا الأخير متعلّقا

[1]– بول ريكور، نظرية التأويل، ص14. يعني مصطلح "**الخطاب**" لدى البنيويين الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة ومن ثم كان تحليل الخطاب عندهم هو: دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أية لغة شفاهية أو كتابية. عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المفهوم العلاقة السلطة، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 90.

[2]– ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، ص47.

[3]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص109.

بالتعبير اللفظي فقط، كما كان من قبل، بل أصبح الأمر متعلّقا بترسانة تعبيرية متنوّعة فتحت أمامه مجالات اشتغال مختلفة من الأدب إلى الفنون التشكيلية والسنمائية، والرقص والموسيقى...لذلك فإنّ الخطابات لم تعد مقصورة على حقل الخطاب الجملي، كما كان مع الفهم اللساني له، بل تعدّاه إلى هذه التعبيرات الإشارية المختلفة، كما وظهرت خطابات أخرى ارتبطت بحقولها التي تنتمي إليها كالخطابات التاريخية والخطابات الدينية، والفلسفية والمعمارية ...إلخ.

2-1- الخطاب والنص: محاولة تركيب

إنّ البحث في أصول هذين المصطلحين؛ المعجمية والاصطلاحية؛ جعلنا نقف على اختلاف تلك الأصول وتوافقها في بعض المناحي، كما جعلنا نتعرّف على المحاضن المعرفية التي كانت وراء تخلّقهما كائنين مصطلحيين لهما إرادة الحضور وإرادة التأثير. ولابد من التأكيد على صعوبة عملية البحث هذه، لأنها تتعلق بمجالين ثقافيين واسعين ومختلفين، وما يزيد الصعوبة هو التداخل الحاصل بينهما في الاستعمال المصطلحي والمعرفي، ممّا يلزم صاحب البحث التفصيل في أصل كل استعمال، داخل كل ثقافة ثم بعد ذلك مقارنتهما، لعلّنا نحظى ببعض الإجابات حولهما.

لقد تخلّق هذان المصطلحان في الحقل العربي داخل علم الأصول "**وصفًا للإشارة إلى حكم متعيّن ظاهر، استنادًا إلى قرائن واضحة تؤكد صحّة الحكم وتدلّل عليه**"[1]، وكانت الغاية من وراء ضبط دلالتهما وحدود اشتغالهما محاولةُ نفي أيّ احتمال يقوم على التأويل؛ لأنّ لكليهما دلالة الوضوح، والبيان، والظهور، فالخطاب شمل كلام البشر (ذا الخصائص الشفاهية)، كما شمل الكلام الإلهي (ذا الأبعاد النفسية)، ثم اتسعت دلالته لتشير إلى اللفظ المتواضع عليه بُغية الإفهام بشرط إبعاد الإيماء والحركة والإشارة، أما النص فتعلّق بالظهور والبروز، وارتبط بالكلام والكتابة والخطاب

[1]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص114.

والبيان...وكل ما "**هو مستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل**"[1]، كما يقول **الشافعي** (ت204هـ)*، دالاً على الحكم حسب القرائن.

يتقارب مصطلحا النص والخطاب، كما تشكّلا عربيا، إلى حدّ التطابق، فالخطاب كلام مبينٌ عن فحواه (شفاهي أو نفسي) متواضَع عليه، غايته الإفهام، ولا يخرج عن اللفظ، والنص كذلك لفظ واضحُ الدلالة، ظاهرُها، لا مجال للتأويل/الاحتمال فيه، خاص بالقرآن والسنّة (الوَحيَيْن)، وهو من دلالته الوحي، وإن كان متعلِّقًا بالأحكام الإلهية فقط. لهذا ألفينا **الشافعي** يستعملهما مترادفين، إذ يقول إنّ النص "**خطاب يُعلم ما أريد به من الحكم، سواء كان مستقلا بنفسه أو عُلم المراد به بغيره.**"[2]

وإذا اعترض أحدهم قائلا إنّ **الخطاب** المقصود هنا هو "**الكلام**"، فإنّنا نقول إذا كان مفهوم الخطاب (لغة واصطلاحا) يعني الكلام، وعُرِّف النص، كما هو هنا، بأنّه كلام يُعلم ما أريد به، فإنّ الخطاب هو النص، إلاّ أنّ وجه الاختلاف، الذي نراه بينهما، هو أنّ الخطاب جاء، في المنظور العربي، وصفًا لطبيعة الكلام البشري أو الإلهي، في حين جاء النص ألصق بالكلام الإلهي لا وصفًا له، بل للدلالة على مضمونه وعلى أحكامه تحديدًا.

أما في الفهم الغربي، فقد دلّ "**الخطاب**" على الكلام المتّصف بميزات عقلية ومنطقية، وارتبط بقضية الصدق والكذب في الكلام مع أفلاطون وأرسطو وهو من دلالته في المعجم اللاتيني الحوار، ومعاني الخطابة، وارتبط في الفترة المعاصرة باللغة في طور العمل (الكلام بمفهوم سوسير)، متتالية من الجمل، بل الجملة هي أصغر وحدة فيه، ولم يعد الخطاب يحيل على المرجع بل على الأنظمة التي

---

[1]– الشافعي، الرسالة، تحقيق وشرح :أحمد مُحَمَّد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص14.

* **أبو عبد الله مُحَمَّد بن إدريس الشافعيّ المطَّلِبيّ القرشيّ** (150–204هـ / 767–820م) هو ثالث الأئمة الأربعة عند أهل السنة والجماعة، وصاحب المذهب الشافعي في الفقه الإسلامي، ومؤسّس علم أصول الفقه، وهو أيضاً إمام في علم التفسير وعلم الحديث، وقد عمل قاضياً فعُرف بالعدل والذكاء. كما كان الشافعي فصيحاً وشاعراً.

[2]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 111.

تؤطّره وتحدد مساره، واتسعت دلالته لتشمل عددا كبيرا من مظاهر التعبير الإشارية (لفظية كانت أم كتابية أم صورية..)، وتنوعت مجالات اشتغاله في الحقول المختلفة كالأدب والموسيقى والفوتوغرافيا والسينما وغيرها، وهو ما أدّى إلى تشكل نظرية عامة حول أنواع الخطاب.

أما النص فتعلّق بالنسيج والوثاق وكان لهذين الدلالتين اللغويتين أثرهما البالغ في تشكيل الدلالة الاصطلاحية، التي تحيل على سلسلة من العلامات اللفظية، تتشابك فيما بينها عبر قواعد وقوانين اللغة، مشكّلة نسيجًا لغويًّا خاصًّا، يحكمه الانتظام والتعقّد والانسجام عبر جسر الكتابة، كما دلّ على معنى قار وثابت وحقيقي خاصة في فهم الكتب الدينية، ثم توسّعت دلالته، خاصة، مع منظورات ما بعد الحداثة، ليصبح متعدّد المعنى، ولا نهائي الدلالة، موطن اللاحقيقة واللايقين، وقد ساهم هذا كثيرا في تنوّع المقاربات النقدية لمختلف النصوص وإثرائها بصورة لم يعرفها تاريخ النقد من قبل.

هناك من يرى بأنّ الخطاب والنص شيء واحد؛ مثلما ورد في المعجم الموسوعي للسيميوطيقا لـ "**سيبوك Sebeok** "، وكما هو عند السرديين أمثال "جنيت وتودوروف"، وعند "بول ريكور"* الذي يقول: **"لنسمّ نصًّا كل خطاب تثبّته الكتابة...إنّ كل نص إذن هو بالنسبة للغة في نفس موقع إنجاز الكلام"**[1] أي أنّ النص هو الخطاب.

لهذا نجده، أي "**ريكور**"، يقترح استبدال مصطلح "الكلام" بمصطلح "الخطاب"، لأنّه يرى في الكلام، وإن كان فرديا وعارضا، إلاّ أنّه **"يقدّم لنا أيضا بنية لا يمكن اختزالها في معنى معيّن...وهذه**

* "**بول ريكور**" فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر، ولد في فالينس، شارنت، 27 فبراير 1913، وتوفي في شاتيناي مالابري، 20 مايو 2005. هو واحد من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في مجال التأويل والبنيوية، وهو امتداد ل "فرديناند دي سوسير". يعتبر ريكور رائد سؤال السرد، ومن أشهر كتبه : نظرية التأويل –التاريخ والحقيقة–الزمن والحكي– الخطاب وفائض المعنى – Discourse and the Surplus of Meaning - Theory Interpretation ، من منشورات جامعة تكساس عام 1976.

[1]– بول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: مُحَمَّد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004، ص95.

البنية هي التشكّل التركيبي للجملة نفسها بوصفها متميّزة عن أيّ تأليف تحليلي للوحدات المنفصلة."[1]، وهو إذ يفعل ذلك، يرمي إلى التأكيد على خصوصية الجملة داخل الخطاب-كلّ خطاب- مع محاولة رسم حدود فاصلة بين "**السيمياء**" وبين "**علم الدلالة**".

أما "**بارت Barthes**"*، فيرى أنّ النص مرتبط بالخطاب، حتى إنّ الأوّل: "**لا يستطيع أن يتواجد إلاّ عبر خطاب.**"[2] ، مما يعني أنّ الخطاب هو الإطار القواعدي والمرجعي الذي يغذّي النص ويوجّه مسار تشكله، في حين أن النص هو تجسيد فردي لتلك القواعد الخطابية، فشأنهما شأن اللغة والكلام عند "دوسوسير" سواء بسواء.

وإذا كان "**سعيد يقطين**"، يرى أنّ **الخطاب** هو "في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، وبتعبير آخر إنّ الخطاب هو الموضوع الإمبريقي المجسّد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض، إنّه نتاج لغتنا العلمية"[3]، فإنّ "**عبد الله إبراهيم**" يقلب هذا الفهم رأسا على عقب، حيث يعدّ "**الخطاب**": "مظهرا نحويًّا مركّبا من وحدات لغوية، ملفوظة أو مكتوبة، ويخضع لقواعد في تشكّله وفي تكوينه الداخلي، قابلة للتنميط والتعيين...أما النص فمظهر دلالي، يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول إلى دلالة حال تشكله في ذهن القارئ، بفعل انتظام الأدلة، وإندراجها في علاقات تتابع

---

[1]- بول ريكور، نظرية التأويل، ص31.

* **رولان بارت** (Roland Barthes) فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظّر اجتماعي. وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتُوفي في 25 مارس 1980، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثّر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.تتوزّع أعماله بين البنيوية وما بعد البنيوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أُسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته. كما أنّه يعتبر من الأعلام الكبار – إلى جانب كل من ميشال فوكو وجاك دريدا وغيرهم – في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة.

[2]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: علد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985، ص60.

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص16.

وتجاوز تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها وبالقارئ وإمكاناته، وهنا تتضح علاقة النص بالخطاب، فهي علاقة جزء بكلّ..."[1].

فمرة يكون الخطاب هو جملة المبادئ والقواعد العامة الموجّهة للنص والنص هو التجسيد الفردي لها ومرة يكون العكس، أي أنّ النص هو جملة القواعد والخطاب هو التجسيد المادي لها ؟ ويمكن إرجاع هذا الإشكال في الأساس إلى تنوّع واختلاف طبيعة مرجعيات كل فهم من هذين الفهمين، فالأول مصدره "**فان ديك**"، والثاني مصدره "**بارت**"، وما بين هذين العلَمَين من اختلاف كفيل بأن يوضّح سبب هذا التعارض بين فهم ناقدَيْنا.

ولقد ذكر النقاد والدارسون تفاصيل كثيرة للتمييز بين هذين المصطلحين، ليس هذا مقام ذكرها، ولكن إذا أردنا تقديم رأي وسط في المسألة لقلنا بالذي قرّره "**دومنيك مانغونو**"، في كتابه "**المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**"، من أنّ "**النظر الملقى على النص من حيث بناؤه (اللغوي) يجعل منه ملفوظا، أما الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص فتجعل منه خطابا**"[2]. وبالرغم من هذا يبقى أمر التفريق الفصل والنهائي بينهما من أشدّ الأمور صعوبة، بسبب ما يوجد بينهما من تقارب وتداخل، ولذلك لن يكون فتح باب المناقشة حولهما، في هذا السياق، أيسر من غلقه. و**يبقى للبحث أن يؤكّد ههنا على أنّه يأخذ بالمفهوم العام للخطاب**، الذي يرى فيه "مصطلحا لسانيا يتميّز عن نص وكلام وكتابة وغيرها بشكله لكلّ إنتاج ذهني، سواء كان نثرا أو شعرا، منطوقا أو مكتوبا، فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسّسيا، في حين أنّ المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد. وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسّسية، فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص116.

[2]– دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: مُحَمَّد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص ص 38، 39. وقد أشار أيضا في كتابه هذا إلى أنّ النصّ يتميّز عن الملفوظ أو الخطاب بخصيصتين متلاحمتين أيّما تلاحم، وهما أنّ "للنص بنية قويّة، وهو مستقل نسبيا عن السياق...". ينظر المرجع نفسه، ص128.

فردية، يعبّر عنها أو يحمل معناها أو يحيل إليها، بل قد يكون خطابَ مؤسّسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما"[1].

يسمح لنا هذا المفهوم العام الذي يجعل من الخطاب شاملا للنص والكلام والكتابة بالحديث بحريّة، ولو نسبية، عن وجود أنماط متعدّدة من الخطابات كالخطاب الديني، الخطاب السياسي، الخطاب الأدبي والخطاب النقدي...*، كما يسمح لنا كذلك بالكلام عن تجلّيات مختلفة للمتخيّل، هذا الأخير الذي نجد له حضورا قويًّا على المستويين الشفاهي والكتابي، ففي الخطاب **"تتجلّى القدرة الخالقة للمتخيّل"**[2]، كما تقول الباحثة **"آمنة بلعلى"**، وهذا لكونه هو النظام الذي ينبني عليه النص، فهو يمثّل كيف قال النص.

وإذا كان المتخيّل بناءً ذهنيا وإنتاجا فكريا بالدرجة الأولى ولم يكن إنتاجا ماديا ومعطى حقيقيا كما هو حال الواقع، فإنّ هذا لا ينفي عنه أنّه يحيل على الواقع، وأنّ هذا الأخير لا يحيل إلا على ذاته[3]، وكذلك هو حال الخطاب، من حيث هو تجلّ نصي أو إطار تنظيمي لكيف يقول النص،

---

[1]– ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: مُحَمَّد سبيلا، دار التنوير، بيروت، القاهرة، ط3، 2012، ص8. عن المترجم

* يعد الخطاب في بعده الشمولي أهم ما يمكّن من ضبط الاتصال بين المرسل والمتلقي عبر الوسيط اللساني، وما يضمنه الخطاب هو الكفيل بتحديد بنيته النوعية ويرصد غايات عملية التواصل، ومن خلال تلك الشمولية يتسنى لنا الوقوف على أنواع شتى الخطاب. فلفظ الخطاب يتردد كثيراً بالاقتران بوصف آخر مثل الخطاب الثقافي، الخطاب الصوفي، الخطاب السياسي، الخطاب التاريخي، الخطاب الاجتماعي. فانطلاقا من المحتوى نتمكن من تصنيف الخطاب فإن كان المحتوى متعلقا بوجهة نظر يعبر عنها تعبيرا استدلاليا، كنا بصدد ما نطلق عليه تسمية الخطاب الفلسفي وإلا فهو أحاسيس ومشاعر، فن وشعر وهو ما يصطلح عليه باسم الخطاب الأدبي وقريب منه الخطاب النقدي الذي هو متكون منه متولد عنه. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة،2004، ص35.

[2]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، دط، 2006، ص31.

[3]– حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 43.

وهذا الفهم يستند إلى ما أكّد عليه مايكل ريفاتير، بقوله إنّ "الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس آثاره بالملاحظة العينية في حين أنّ المتخيل بناء ذهني خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر، عدا المواد التعبيرية التي يستعملها...الحروف والكلمات". مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، دلالة القصيدة، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس، القاهرة، 1986، ص 214.

ولهذا يعرّف المتخيّل سميائيا بأنّه "**مجموعة من العلامات، والمتخيل هنا يكون مرادفا لمفهوم النص ومفهوم الخطاب. لأنّ النص الأدبي يتكون من مجموعة من العلامات (الرموز اللغوية) تنتظمها بنية فنية وذلك للتعبير عن واقع معين. ومجموعة العلامات هذه التي نطلق عليها مفهوم المتخيّل، لا تساوي منطقيا الواقع، لأنّ كلا منهما ينتمي إلى طبيعة مغايرة**"[1]. هكذا يتموضع المتخيّل في شكل نص أو خطاب غير أنّه لا يرضى الاستقرار في صورتهما أو داخلهما إلاّ ليمرّ عبرهما إلى أنساق أخرى تحويهما.

3- المتخيّل والنقد العربي المعاصر:

كان النقد ولا يزال فضاءً معرفيًا لممارسة السؤال، حيث تظهر قيمة الأسئلة عبر ما تولّده من أجوبة، وتنجلي قيمة هذه الأخيرة وأثرها حينما تبعث أسئلة جديدة من رماد الأسئلة الأولى في سيرورة متواصلة، تدفع بالفكر البشري ليخطّ مسار تشكلّه بنفسه ويضع نقاط افتراقه عمّن سبقه. وهو الأمر نفسه بالنسبة الإنسان، فقد تخلّق في رحاب السؤال وهو في كينونته وليد مفارقة يصنعها السؤال والإجابة: المعرفة والجهل، وحدة الوجود وتعدد الموجودات، المغالطات والعدم...، ففي" **البدء كان السؤال، ومنه انبثقت أمّ المشاكل، كل الحلول المحصّل عليها تعود إلى السؤال الأول، أي**

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص44. لقد أثارت إشكالية العلاقة بين المتخيّل والواقع ردود فعل متفاوتة بين الفلاسفة والدارسين منذ القديم وإلى اليوم، غير أنّ إشكالية أخرى طغت على تلك الإشكالية السابقة، وحظيت بالنصيب الأوفر من المناقشات بسبب ما فيها من إحراجات معرفية، خاصة وأنّها ترتبط بملكتين إنسانيتين هما: العقل والخيال/المتخيّل. وقد فصّل إيدغار ويبر Edgard Weber طبيعة هذه العلاقة، كما حلّل المتخيّل من مستويات عدّة: فعلى مستوى الدال يتقاطع المتخيّل مع كل ما يجعل من موضوع أو حكاية أو حتى شيء ما أمرا مدهشا...، أما على مستوى المدلول فهو لا يرتبط بأيّة بنية محدّدة، لأنّه ينزلق نحو ما يسمّى عادة المعنى، وذلك بالمعنى المجازي للكلمة بعدّه توجّها وتعريفا؛ أمّا التوجّه فيتعلّق بمسار الفاعل في صياغته لما يحدث في التكوين البطيء للوعي من حيث هو مسار باطني باتّجاه أعماق الذات. وأمّا من حيث تعريفه، فمن حيث إنّه يجسّد المعنى الباطني للأشياء والأحداث، والتي تعبُر الذات العالمَ من أجل فهمه، ولكي تفهم الموضوع يكون من الضروري المشاركة في هذه الحركة الازدواجية، حيث تغادر الزمن ويتمّ الذهاب بعيدا، وفي الوقت نفسه، تجمع الوجود في الوعي وتأخذه معها. ينظر Edgard Weber ,Imaginaire arabe et contes érotiques, collection comprendre le Moyen Orient, ed L'Armattam, Paris, 1990, pp 12, 13.

إلى حروف السؤال، حين نندهش لا نملك إلا طرح السؤال."[1]، هكذا يكون السؤال أساس المعرفة في سيرورتها، به تستخرج وعلى أساسه تُفك قيود الكُمون فيها، وإذا كان لكل جواب سؤاله بالضرورة فليس هناك في المقابل لكل سؤال جوابه، على أنّ طرح السؤال في حدّ ذاته يعدّ جوابا بمعنى ما أو هو على الأقل أوّل الطريق نحو تحقيقه*.

والمعرفة النقدية في عمومها لا تخرج في تشكُّلُها عن هذا الإطار، فهي في بداياتها لم تعْدُ أن تكون مجرّد آراء سطحية وساذجة، مرتبطة بالشخصية أو بالأمور الخارجية أكثر من ارتباطها بالرؤية أو بالمنهج النقدي. ولذلك يستدعي سؤال النقد معه، عندما يُطرح في ساحة المعرفة، سؤالًا آخر وهو سؤال المنهج، بعدّهما سؤالين جوهريين للممارسة النقدية، فالنقد في حاجة إلى منهج حتى تكون أحكامه ومحاورته للنصوص/الخطابات/المتخيّل مبنية وَفق نظام ومبادئ تبرّرها وتضفي عليها نوعًا من القبول أيضا، كما يحتاج المنهج لأن ينتظم في حقل معرفي معيّن حتى يبرّر فعاليته ويطوّر كفايته الإجرائية. وقد مثّل هذا الأمرَ نوعان من الخطاب النقدي هما: خطابُ الفن وخطابُ الأنساق.

3-1- خطابُ الفن

يطرح سؤال النقد إشكالية الماهية والوجود بالنسبة لذاته، وهو عبر سيرورته وصيرورته يصوغ في كل مرة هذه الماهية وهذا الوجود، الأمر الذي جعل للنقد إرثا تاريخيا كبيرا، أكبر من أن يحاط به، لهذا ليست الغاية هنا تتبع هذا التاريخ، وإنّما الهدف هو التعرّف على النقد في شكله الاصطلاحي ومعرفة الأسئلة التي كانت سببًا في تحقيق وجوده وذلك في ارتباطه بالفن عموما وبالأدب خصوصا.

---

[1]- من مقدمة المترجمين "عز الدين الخطابي وإدريس كثير" لكتاب: ميشال مايير، نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة من الميتافيزيقا إلى علم السؤال، منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 2006، ص5.

* لمزيد من التفصيل حول مفهوم "**السؤال**" نحيل على موسوعة الفلسفة "Routledge Encyclopedia of Philosophy ,p 7107.

لنتّفق، بداية، في أنّ السؤال/سؤال النقد يتحدّد على الصعيد الذاتي **"بصفته نمطًا من التفوق الذي تمارسه الذات ضمن ممارستها القصدية"**[1]، إنّه تفوّق على **الجهل وعلى محدودية المعرفة التي تملكها الذات، ولكنّه بهذا الشكل يكون حبيسا لهذه الذات ورهينا لنزواتها، مما يجعل ذلك التفوّق تفوّقا مؤقتا، نسبيا وربما زائفا، غير أنّه محطة ضرورية لبدء السؤال في صورته الأحسن والأكمل، صورة السؤال المنهجي/العلمي الذي يتبلور متى ارتبط بصفات الشمول والتجريد وربما الارتباط بالواقع***.

إنّ من الإيحاءات التي تعلّقت بمفردة "**النقد** Criticism"، في أصلها الإغريقي، ما "تتصل بنشاط "الفصل" و"الحكم على الشيء" و"اتخاذ القرار". (أما) في استخداماتها القديمة الكلاسيكية فإنّ مفردة "نقد" انتظمت ثلاثة فضاءات محددة، فقد استخدِمت في إقامة "العدالة"، واستخدمها أرسطو ليحيل إلى القرار القضائي الذي يبتّ في أمر خصومة ما، ثم تطور مفهوم طبي للمفردة، وتعني...اللحظة الحرجة ولحظة التحوّل في مرحلة المرض (critical). أما في العصر الهيليني فقد اكتسبت المفردة معنى دراسة النصوص الأدبية"[2]، أي دراسة لغة النصوص القديمة من منظور لغوي فيزيولوجي.

تبدو مفردة "**النقد** "، في دلالاتها المتنوّعة، متداخلة إلى حدّ التطابق، فمثلا ليس بين الفصل والحكم على الشيء واتخاذ القرار والعدالة اختلافٌ إلا في حدود ضيّقة، يصنعها مجال التداول

[1]– عبد الجليل بن مُحَّد الأزدي، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المديرية الجهوية لوزارة الثقافة، مراكش، ط1، 2009، ص34.

* لقد ظل السؤال في الممارسة الفلسفية والنقدية متعلقًا بالذات، فوسمته هذه الذات بأيديولوجيتها، "ولم يغادر حقل التصريحات العمومية والتساؤلات العامة المحكومة بالمنطق الفلسفي، الذي ظل منطق قضايا، كما أنّه لم يتجاوز حدود المنطق الأرسطي التي اعتبرها عمانويل كانط Kant (1724–1804م) حدودا نهائية". عبد الجليل بن مُحَّد الأزدي، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، ص32.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص201.

للكلمة، فجميعها تحمل معنى إصدار حكمٍ بصدد شيء ما، أمّا المعنيان الآخران المعنى الطبي (لخطة التحول في المرض، ودراسة النصوص القديمة) فهما المعنيان اللذان ظلّا حاضرين وبقوة في الفترة بين العصر الكلاسيكي وعصر النهضة، إذ "احتفظ المجال الطبي حتى القرن السابع عشر بما يمكن أن نترجمه إلى العربية بـ"أزمة (crisis) "، أما ما يمكن أن ينقل إلى العربية بـ(التمييز النحوي) (criticus-grammatics) فاستمر على حال مفهوم المفردة في العصور الكلاسيكية وبقي يحيل على نشاط النحاة. ولهذا ظلت كلمة (ناقد) في عصر النهضة تعني النحوي أو بدقّة أكبر "دارس النصوص الأدبية القديمة"...وظل هذا النقد معنيا بتحقيق النصوص وإعادة بناء وتصحيح ما تلف منها"[1].

هكذا، وبهذا المعنى، يتكوّن مصطلح "**النقد**" بين الأزمة في المرض وتحقيق النصوص القديمة، والتي تعكس هي الأخرى أزمة في ما يتعلق بتلف تلك النصوص ومحاولة الناقد/الدارس إعادة تصحيحها، وبناء النص من جديد، ونجد رجال الدين المسيحيين يستخدمون هذه اللفظة في المحاجّة التي تجمعهم بخصومهم مما يلقي بظلال معنى الأزمة هنا أيضا، ولكنّهم –أي رجال الدين– بعد أن أصبحت لفظة "**نقد**" **عاملا لكشف الحقيقة، وإجراءً له قوانينه الخاصة به**، يكشف الحقيقة دون حاجة إلى وقائع ما ورائية، وأصبح النقد هو **نفسه المشروعية التي تفضي إلى الحقيقة**، هاجم رجال الدّين "النقد" واعتبروه عدوًّا جديدا، وهم أنفسهم من قالوا من قبل بأن الحقيقة ثابتة، وإن النقد هو من يكشفها[2].

ومع "**بايل**"، الذي نشر عام 1697م كتابه "معجم تاريخ النقد"، صار النقد يعني "**الفاصل المانع بين العقل والمكاشفة المتعالية**"، ويندرج فكر كل من كانط وهابرماس ضمن هذا المفهوم، حيث أصبح جزءًا أساسيا في ذهنية حقبة "**التنوير** Enlightenment"، حيث إنّ التحوّل

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 201.

[2]– المرجع نفسه، ص202.

من النقد بعدّه منهجية إلى النقد بوصفه مبدأ أدّى إلى تجاوزه لذلك الانحسار في دراسة النصوص الأدبية القديمة، وإذا كان رجال الدين يعتبرون أنّ للنقد إيحاءً سلبيا، وأنّ للحقيقة وجود سابق على النقد، فإنّ بايل في "جمهورية الرسائل "Republic of letter" يوافق على الأمر الأول، لكنّه يرى أنّ الحقيقة ليست سابقة، وإنّما هي "إفراز للنقد ذاته"، ومع ما قدّمه كانط وهيغل صار لهذه المفردة **أهمية تأمّلية انعكاسية تقتضي انعكاس التحليل على نفسه ونقد ذاته**[1].

أما النقد عند العرب فهو تمييز الجيد من الرديء بالمطلق، وله معانٍ لغوية كثيرة فهو "**خلاف النسيئة وتمييز الدراهم وغيرها كالتنقاد والانتقاد والتنقّد، وإعطاء النقد والنقد بالأصبع في الجوز، وأن يضرب الطائر بمنقاده أي بمنقاره في الفخ، والوازن من الدراهم واختلاس النظر نحو الشيء...وأنقد الشجر أورق...**"[2]، ولكنّه نما وتطوّر، بمرور الزمن، حتى صار يُعنى بالجمال الفني والجودة داخل نصوص الشعر خاصة، كما شاع النقد المقارن؛ سواء بين النصوص الإبداعية أو بين المبدعين، بالإضافة إلى النقد الفلسفي؛ الذي استقى جلّ أفكاره من الفلسفة اليونانية، وتحديدا من الأثر الأرسطي، ممثّلا في كتاب "**فن الشعر**".

إنّ مصطلح "**النقد**"*، كما أفضى إليه هذا التتبّع الموجز، لدى الغرب خاصة، يشير إلى مختلف التحوّلات الحاصلة في بنيته ووظيفته، وهو ما يعكس بأنّ "**النقد**"، بعدّه مصطلحا أو منهجا أو مبدأ، لا يستقر إلى حال، وإنّما هو دائم التحوّر والتبدل، وهذا ما نراه واضحا وبارزا في التطورات الكبيرة التي نجدها في حقل النقد الأدبي اليوم، فقد تعددت المناهج وتنوّعت إجراءاتها، وهو ما أفضى في المحصّلة إلى الحديث عن النظرية "**النقدية والأدبية**" كونها المفهوم الذي يتأسّس عليه النقد

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 202.

[2]– القاموس المحيط، ج1، فصل النون باب الدال.

* لمزيد من التفصيل في مفهوم "النقد" يمكن العودة إلى كتاب سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس الدار البيضاء، ط1، 1985، ص ص 216، 217.

والأدب، وهذا لأنّ "**النظرية Theory**" هي "**حقيقة**" علمية أو جملة "**حقائق انتهى إليها البحث ضمن حقل معرفي محدد اتّكاءً على منهج اختير بوعي أو بدونه**"[1].

بناء على ما تمّ ذكره، تتبيّن صعوبة إيجاد تصنيف واحد وموحّد للنقد من طرف الدارسين، كما تتبيّن صعوبة الحديث عن نموذج واحد أيضا للنقد الأدبي نشترك فيه جميعنا، ونمارسه بعدّه مجالا معرفيا أو علميا أو أدبيا مستقلا بذاته ضمن المجالات المعرفية والعلمية المتنوعة، إلاّ أنّ هذا الرأي لا ينفي عن النقد الأدبي حضوره في ساحة الثقافة، وامتلاكه لمناهج ومفاهيم تُشكّل بناءه، وتدفع بالنقاد لممارسته والدفاع عن حقه في الوجود. ولهذا ألفينا ناقدا مثل "**إدوارد سعيد** Edward Said" يصنّف النقد في أربع ممارسات وهي: **أولها: هو النقد العملي الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحف الأدبية، وثانيها هو تاريخ الأدب الأكاديمي...وثالثها هو التقويم والتأويل من منظور أدبي...ورابعها هو النظرية الأدبية التي هي بمثابة مضمار جديد...**[2]

لقد تعدّدت صور النقد وأشكاله، خاصة في الفترة الحديثة، ويمكن لنا تقسيمه إلى قسمين كبيرين :**النقد المرجعيReferential criticism**، وهو كل نقد نظر إلى الأدب في علاقته بـ "**المرجع Reference**"، مثلما فعلت المناهج المعروفة "**بالسياقية Contextual**" مثل المنهج الاجتماعي والنفسي والتاريخي؛ وهي مناهج نقدت النصوص الأدبية من زاوية قدرتها على التعبير عن الظروف الاجتماعية أو الحالة النفسية للمؤلف، أو عكسها للتاريخ وشخصياته مما وسم هذا النقد بسمة النقد الخارجي، كونه لا يهتم إلاّ بما هو خارج النص.

أما القسم الثاني، فيمكن تسميته بـ"**النقد اللامرجعي Non-referential** أو الداخلي Internal"؛ وهو كل نقد قارب الأدب من داخله، عبر أشكاله ومضامينه التي ينبني عليها، ويعرف مثل هذا النقد أيضا بـ "**النقد النصّي Textual Criticism**" لأنّه يهتم بالنص وينطلق

[1]– عبد الجليل الأزدي، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، ص65.

[2]–إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر عبد الكريم محفوض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص5.

منه ولا يهمّه الظروف الخارجية مهما كانت؛ نفسية أم اجتماعية أم تاريخية، وهذا ما نجده مع الشكلانية والبنيوية والتفكيك وغيرها. ولنؤكّد في هذا المقام أنّ هذين النوعين من النقد ليسا إلاّ مجرد قسمين من بين عدد كبير من التصنيفات التي يمكن أن تطال النقد ومناهجه.

هذا، وقد شهدت "**نظرية الأدب Literary theory**" تحوّلات ثلاثة: الأولى لما كانت الفلسفة؛ فلسفة أرسطو وهي تجريدية عقلانية، هي الموجّه لها، فانبنت على فكرة "**المحاكاة Immitation**"، وتجسّدت في أرقى أشكالها مع **الكلاسيكية Classicism**، والثانية عندما كان التاريخ هو الموجّه وهو مركز الثقل، حيث أخذت **الرومنسية Romanticism** تفرض وجودها من خلال حديثها عن الفرد وعلاقته بالمجتمع وعن عمليات التطور التاريخي وعن الزمن وإشكالاته، أما الثالثة فهي عندما أصبحت **اللغة Language** هي المسيطرة داخل حقل الثقافة ككل، على اعتبار أنّها مركز العملية الإبداعية والنقدية.[1]

وكما هو معلوم، فإنّ **المذهبية الأدبية سيطرت قبل القرن العشرين، وأثّر ارتباطها بالمفاهيم الأيديولوجية الكلية تأثيرا كبيرا في مسار الأدب، ومنه في مسار النقد ومصطلحاته**، لأنّ كلاً من الكلاسيكية والرومنسية والواقعية وغيرها من المذاهب الأدبية حاولت أن تُسائل الأدب عن ماهيته، وعن طبيعة علاقاته بالإنسان والمجتمع والوجود، فكان أن اعتنقها الأدباء والنقاد بسبب الطابع الأيديولوجي والشمولي الذي تتّصف به؛ لكونها لم تكن معزولة عن النشاطات الإنسانية الأخرى السياسية والاقتصادية والثقافية.

---

[1]- ينظر صلاح فضل، في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2007، ص ص9، 10.

لقد توجّهت "الفلسفة في القرن العشرين نحو اللغة، بل أصبحت فلسفة لغوية، ذلك ما تدلّ عليه عبارة "المنعطف اللغوي"...على أنّ لفظة المنعطف بما تتضمّنه من تغيّر وتحوّل ليست مقصورة على اللغة ولا على فلسفة اللغة ولا على الفلسفة المعاصرة، وإنّما هي ميزة عصرنا. فنحن نعيش عصر المنعطفات في المعرفة العلمية، في الاقتصاد والاتّصال والسياسة، وبالتالي فقد أطلقت على عديد المباحث والفروع المعرفية، لتدلّ على حالة التحوّل الشامل الذي يعرفه الشرط الإنساني في الألفية الثالثة". الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، نقد "المنعطف اللغوي" في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005، ص5.

ولكن، ابتداءً من الفترة الحديثة "**تراجعت فكرة المذهبية في الأدب والنقد، وحلّت محلها فكرة المنهجية، هذا التراجع اقترن بتراجع الأيديولوجيا والمنظومات الكلية الشاملة التي تزعم درجة عليا من اليقين والحقيقة، وتزايد الطابع النقدي والارتباط الأوثق بالجوانب العلمية بما فيها من قابلية العلم دائما لتعديل حكم القيمة خضوعا لحكم الواقع.**"[1]

لقد بدأ **سؤال النقد يولّي وجهه شطر المنهج*** **والنسق في التفكير، بعد أن خضع ردحا من الزمن لربقة المذاهب الأدبية المختلفة،** ممّا جعل منظوراته خاضعة لمبادئ عامة عن المتخيّل والأدب والإنسان، لكنّه اليوم صار أكثر ارتباطا بالجانب العلمي؛ حيث يعدّ المنهج والضبط والتدقيق في الأحكام أهمّ ما يميّزه، ولذلك، تمّ التركيز على النص في حدّ ذاته، لأنّه، حسب هذا المنظور، تكوين كلي "**لا يكون معناه في جزئه دون كلّه، ولا في كلّه دون جزئه، وإنّما هو كائن في حركة النص وتحريكه من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء...، فمعنى النص معنى دائري، لا يمكن استكشافه بترتيبه ترتيبا سطحيا ولا تتحقّق معرفته بجمع معاني كلماته وجمله المتوالية، وإنّما النص ينتج معناه بحركة جدلية وتفاعل مستمر بين أجزائه جميعا**"[2].

هذا، ويرتبط الفهم الاصطلاحي للمنهج بأحد تيارين: "**الأول: ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقًا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج**

[1]– صلاح فضل، في النقد الأدبي، ص12.

* لقد كان "**رينيه ديكارت Descartes**" من أوائل الذين أفاضوا في نقاش سؤال المنهج في كتابه: "خطاب في المنهج". حيث يعرّف المنهج بقوله: إنّه مجموعة من "القواعد اليقينية والبسيطة التي تضمن لمن يُراعيها بدقة ألاّ يفترض أبدا الصدق فيما هو كاذب، وأن يصل إلى علم صحيح بكل ما يمكن العلم به، وذلك بفضل ازدياد مطّرد في ذلك العلم دون القيام بمجهودات لا جدوى منها". مُحَمَّد وقيدي، ما هي الإبستيمولوجيا، المغرب، دط،1987، ص116.

[2]– عباس أمير، المعنى القرآني بين التفسير والتأويل، دراسة تحليلية معرفية في النص القرآني، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 383.

معينة (وهو المنهج العقلي)، الثاني: ارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي."[1] وهذا يحتكم إلى العقل وإلى الواقع ومعطياته وقوانينه، والتمازج بين هذين المنهجين أخرج: «**المنهج التجريبي Emperical Method** ».

وإذا رام الباحث الحديث عن "**المنهج النقدي Critical Method** "، فإنّه يجد هذا الأخير لا يخرج عن المعنى الاصطلاحي عموما، فهو له معنيان: عام وخاص، "أما العام: فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، وهذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها ديكارت على أساس أنّها لا تقبل أيّ مسلّمات قبل عرضها على العقل...أما الخاص: فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة لعل من أهمها: مستوى النظرية الأدبية."[2]

إنّ هذه الطبيعة النقدية في "**المنهج**"* هي التي جعلته يرفض قبول النصوص والظواهر على علاّتها، بل تراه يختبر صحتها وسلامتها قبل أن يبني عليها أحكاما ونتائج. ومادام كل منهج مرتبطا بموضوع معيّن، فإنّ المنهج النقدي في الميدان الأدبي ارتبط بالأدب/المتخيّل منذ بدايات تشكّله، لدرجة لا يمكن معها معرفة تاريخ الجدل النقدي حول الأدب لصعوبة أو استحالة ربط ميلاد الأخير بزمن خاص. وإن كان وعي الدارسين بالمنهج وإشكاليته حديث العهد، فإنّ المنهج النقدي في الأدب

---

[1]- صلاح فضل، في النقد الأدبي، ص7.

[2]- المرجع نفسه، ص8.

* إنّ سؤال المنهج لا يعنيه أن يكون صادقا أو كاذبا، ولا أن يكون خاطئا أو صائبا، بل إنّ الشأن في الأسئلة هو "**امتلاك المعنى أو انخلاعه عنها**" عبد الجليل الأزدي، أسئلة في النقد العربي الحديث، ص42. ففي امتلاك المعنى توجد الإجابة وفي انخلاع المعنى تغيب الإجابة، ولا شك أن يستقر بعد ذلك عند الباحثين أنّ طرح السؤال ليس من باب الترف المعرفي بقدر ما هو مواجهة للشيء/النص/الظاهرة/الوجود المبهَم وما يطرح من إشكالات، تستدعي السؤال الممتلك للمعنى، حتى وإن كان هذا الأخير قائما في صيغة التساؤل.

أحدث منه: "**إذ هو لا يرجع إلى أبعد من قرن من الزمان ...والسبب في ذلك...أنّ التعامل مع الآداب، كان إلى مطلع القرن التاسع عشر بالبلاد الأوربية تعاملا بلاغيًّا بالمفهوم الذي عرفه القدماء وقدماء العرب وقدماء الغربيين للبلاغة في مصنّفاتهم.**"[1]

ومع ما حدث من ثورات صناعية وعلمية واقتصادية وأدبية في العصر الحديث، بدأت ملامح منهج النقد الأدبي تظهر، وحدث تجاوز للدراسة البلاغية المعيارية، وكان للجدل الذي حصل بين مختلف الفلسفات والمذاهب حول الأدب ووظيفته، وظهور حركات أدبية متنوعة ثائرة على الأدب القديم: كالسوريالية والرمزية...أثرهما في إذكاء جذوة النقد وتأسيس صرحه، وكان هذا هو السياق الثقافي والتاريخي العام الذي تخلّقت فيه مختلف مناهج النقد الأدبي يقول محمود طرشونة:" بظهور الفلسفة الوضعية في القرن التاسع عشر بفرنسا وانتشار أفكار أوقست كونت (August Comte) حول أهمية الظواهر التاريخية في نشأة المجتمعات وتطورها وضرورة العدول عن البحث في جوهر الكائنات والاقتصار على ملاحظة ظواهرها، ظهرت أولى محاولات منهجية النقد الأدبي...وأهم مفهوم لهذا المنهج هو بالطبع نظرية الانعكاس، وهي تقتضي الانطلاق من حياة الكاتب والظروف الاجتماعية والتاريخية التي حفّت بإنتاجه..."[2]، وهو ما عرف باسم "**المنهج التقليدي**" وكان من روّاده:"**سانت بوف Sainte Beuve**" (1804-1869)، "**هيبوليت تين H.Tain**" (1828-1893) و"**غوستاف لانسون G.Lanson**" (1857-1934م) وغيرهم من النقاد.

---

[1]- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، دط، 1985، ص38.

لا ينفي هذا الكلام عن البلاغة قيمتها ودورها في دراسة النص الأدبي ومحاولتها اكتشاف الخصائص اللغوية والأدبية التي تميّز المتخيّل الأدبي عن باقي أنواع الكلام، إلا أنّ ما حصل هو أنّ البلاغة تصلّبت في مجموعة قواعد وقيود، فُرضت على المبدع فرضًا وأرهقت كاهله، حتى صار التزامه بتلك القواعد هو ميزان نجاح المبدع ونصه من عدمه، ما جعلها تتّصف بالآلية في الاستعمال والمعيارية الفجة أثناء التقييم، وهو ما أضعف أثرها في النص الأدبي، فتقوقعت داخل دائرة الشرح والتلخيص عربيا، وثار عليها الدارسون في القرن 19م غربيا.

[2]- محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، دار المعارف، تونس،ط1، 2000، ص8.

لقد كان ذلك الارتباط بين النقد الأدبي والخطاب الفني سببا في إذكاء فعليْ النقد والإبداع، ويمكن القول إنّ الفنّ في العموم هو المحرّك الأوّل لحساسية النقد، فهو يعمل **"وَفق رؤى في العالم يعبّر عنها في شكل عيني، تكيّف وَفق الملكات الحسية البشرية والحساسيات الانفعالية على وجه الضبط، (حيث) يحكم على الأعمال الفنية وفق نجاحها عبر الزمن في إثارة استجابات مدركين بشريين"**[1]. فالفن، من حيث هو خطاب، تجلّ عيني لرؤية خاصة للعالم، تبعثها من فضاء القوة إلى فضاء الفعل ملكاتٌ بشرية- كالخيال مثلا- لتُقدّم تصوّرا لهذا العالم كما تراه حقيقة أو كما تريد أن تراه، فيمتزج الواقع بالخيال، والمحاكاة بالإبداع، وكلّما استطاع هذا الفن إثارة الأسئلة وردود فعل المتلقّين عبر الزمن كلّما كان فنا ناجحا ومحور اهتمام الدارسين.

وإذا كان البحث قد أخذ بمصطلح **الخطاب في إحالته العامة على كلّ إنتاج ذهني**، سواء أَعُبّر عنه بالكلام أم الكتابة أم غيرهما، فإنّه، بناء على هذا، **يستخدم مصطلح خطاب، من حيث دلالته على النقد أو احتواؤه لصفة النقد "خطاب نقدي"، بالإضافة إلى احتوائه لصفة الفن "خطاب فني"، لذلك فالخطاب مصطلح جامع بين ما هو نقدي وما هو فني، فيكون المقصود بـ"خطاب الفن" الدراسات النقدية الأدبية المحضة، التي كان همّها أن تكشف عن سرّ الجمال داخل الخطابات الأدبية، مع محاولة تقديم تفسيرات لها، سواء انغلقت على البنية النصية أو حاولت تفسيرها انطلاقا من السياقات الخارجية.** فالنقد في تحليله للأدب/المتخيّل استند إلى رؤية مفادها أنّ المتخيّل ليس سوى انعكاس لما هو خارجي، سواء أكان مرتبطا بالمؤلّف أم بالظروف المحيطة به، أو أنّه مجرّد بنية نصيّة يشرح بعضُها بعضًا، ولم يُنتَبه إلى التمثيلات الذهنية التي يقدّمها هذا الفن/الأدب/المتخيّل للوقائع والأحداث والتحوّل الذي يصيبها، وهو ما أدّى إلى ضعف التفسير وقلّة الفهم لتلك التخيّلات. غير أنّ النقد، في المقابل، لم ينغلق على هذا التوجّه، بل غدا اليوم أكثر

[1]- تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ج3، ص112.

انفتاحا من ذي قبل، كونه يستقي من المناهج المختلفة ما يسهم في زيادة فهمه للخطابات، لذلك أصبح الحديث منصبا على الدراسات الثقافية والتأويل ونظرية الأنساق وغيرها.

3-2- خطاب الأنساق:

إنّ المقصود بـ"**خطاب الأنساق**" هنا هو كل ما كُتِبَ من دراسات وأبحاث في منتصف القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين، والتي يحكمها هاجس "الرؤية المعرفية الكلية أو التركيبية التي تصنع القطيعة مع مختلف الرؤى التجزيئية؛ سواء العلمية أو غير العلمية، والتي تختزل الظاهرة الأدبية في السياق(البيئة أو حياة الكاتب...) وإما في اللغة أو في الرمز أو في غير ذلك"[1]. وهو توجّه نقدي يحاول مقاربة الظواهر الأدبية وغير الأدبية من منظور يستند إلى الانفتاح على بنية الظواهر وسياقاتها التي تخلّقت فيها، مع الاستفادة من كل منهج أو آلية يمكنها الإسهام في فهم أعمق للخطاب وذلك من أجل تقديم رؤية كلية للظاهرة المدروسة تتجاوز التناول الجزئي لها*.

لقد تأسّست أهمّ "**النظريات النسقية**"، إذا أردنا التدقيق في التاريخ، "ما بين عامي 1945 و1975، وهي ثلاثون سنة لم تكن خلالها لتطرح كمبحث معرفي مستقل ومتجانس يتناول الأنساق عامة، إذ كان الحديث يروّج أكثر حول النظرية العامة للأنساق ونظرية الأنساق الحيّة والسبرنطيقا

[1]- شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، قراءة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة باتنة/الجزائر، 2012، 2013، ص ص 221، 222.

* كما يفهم "خطاب النسق" كذلك بأنّه "النحو الذي تنتظم به أشكال التعبير والتفكير والتدبير الخاصة بـ موضوع/موضوعات "النسق"، فهو النظام العام الذي يحكم العبارات والأفكار النقدية/الأحكام النقدية، وكيفية تأسيسها وتقلّبها وتوظيفها واستعمالها. إنّه الإطار الفكري الذي تتمنهج من خلاله أنماط التحجيج والتدليل وأساليب المحاورة...وتكمن قدرته الإجرائية في كونه يتيح للباحث رسم معايير نموذجية (من النموذج) لبناء الحدود الابستيمولوجية والسيميولوجية والسوسيوتاريخية بين القطاعات الفكرية المختلفة". المرجع نفسه، ص221.

والمعلومية وديناميةالسيرورات اللامنعكسة ونظرية الأنساق التطوّرية والأنساق الشكلية والأنساق البيئية"[1].

لقد أحدث التدفّق الهائل في المعرفة والتغيّرات الجذرية التي عرفها المجتمع، مع التنوّع الشديد في الثقافة أثرا كبيرا في طرق التعبير التي استخدمها الإنسان، وكان للتحوّلات التي شهدها خطاب المتخيّل الإنساني عميق الأثر في توجيه كيفيات المقاربة، حيث تداخلت المناهج في ما بينها، بالإضافة إلى استحداث مناهج جديدة أو تطوير أخرى، وكانت النظرة الأولى، المتأثّرة بالعلم ومبادئه، ترى في اللغة Language **"نسقا لا يُعرف إلا من خلال ترتيبه الخاص...(بحيث يكون) ما هو داخلي في دراسة اللغة هو ما يغيّر النسق بدرجة من الدرجات"**[2]. وقد كانت هذه الرؤية **منعطفا** حاسما في مسار الدراسات النقدية في القرن العشرين.

أدّى هذا الفهم الجديد للغة إلى محاولة النقاد لدراسة المتخيّل عبر تجلّيه اللغوي/النصي، فقاموا بالبحث عن النظام المتحكّم في النص، من خلال تفكيكه إلى أجزائه المكوّنة له، ثمّ محاولة الكشف عن الروابط التي تجمع بين هذه الأجزاء، وهذا السعي المحموم نحو علمنة النقد هو الذي جعل

---

[1]- حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسّع وآفاق التجديد، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2008، ص 106.

[2]- Ferdinand De Saussure, Cours de Linguistique Générale, Ed Talantikit, Bejaia, Algérie, 2002, p32.

هذا، وقد ميّز **دوسوسير De Saussure** بين **النسق والبنية**، حيث فضّل الأول على الثاني، وذلك من حيث إنّ النسق يقوم على ترابط مجموعة عناصر وتفاعلها، داخلية كانت أم خارجية، في حين أنّ البنية هي "نظام تحويلي يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحوّلاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحوّلات حدوده أو تلتجئ إلى عناصر خارجية. وتشتمل (البنية) على ثلاثة طوابع، وهي :الكلية/التحوّل/ التعديل الذاتي. (كما أنّ) البنية مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها". سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص52.

"**البنيوية**" تقدّم تصوّرا محدّدا للنسق* System، استنادا إلى ما قرّرته "**اللسانيات Linguistics**"، ترى فيه "**ذلك الكيان المنظّم ذاتيا، الذي يتكيّف مع الظروف الجديدة من خلال تحوّل سماته مع الإبقاء–في الوقت ذاته– على بنية نسقية، ومن الممكن رؤية أيّة وحدة أدبية، ابتداءً من الجملة المفردة إلى مجموع نظام الكلمات في ضوء مفهوم النسق**"[1].

إلاّ أنّ البنيوية لم تكن صاحبة التصوّر الوحيد حول النسق، ولم يكن تصوّرها إذ ذاك نهائيا ومطلقا، بل إنّ هناك تصوّرات نسقية أخرى تخالف الفهم البنيوي للنسق، وفوق هذا، فإنّ اللسانيات البنيوية، كما يذكر "**بارت** Barthes"، رسّخت "علميا مفهوم العلامة "ممفصلا في الدال والمدلول"، وهو تصوّر يمكن أن نعدّه نهاية ظافرة لما ورائية المعنى، على حين ألزمت اللسانيات، وبالهيمنة نفسها، جلّ صيغ المعنى على الانتقال، على التفكّك، التهدّم، وقد كان هذا في ذروة اللسانيات البنيوية(عام 1960)، حيث بدأ الباحثون الجدد المنحدرون غالبا من اللسانيات نفسها صياغة النقد الدلالي، ونظرية جديدة للنص(الذي كان يوصف قديما بالنص الأدبي)"[2].

* لقد كان الرواقيون أوّل من طوّر مفهوم النسق، خاصة لما عرّفوا العقل بأنّه "نسق تمثيلات"، حيث تبرز قيمته عندهم في كونه " يعبّر عن معقولية الوجود ككل وأنّه يعبّر عن اللوغوس الكوني وعن العناية الإلهية. فالحقيقة موجودة مسبقا حاصلة من البداية، وما على النسق إلا أن يترجم خطابيا وعمليا تلك الحقيقة الكونية. إنّ مراجع النسق عند الرواقيين موجودة في الكون خارج الفكر الإنساني". رجاة العتيري، في الخطاب الفلسفي، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 2001، ص ص 87، 88.

[1]– روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبّود، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ط7، 1977، ص 20.
كما يرى "شولز" أيضا أنّ "أيّ نظام إنساني لكي يصبح علما يجب أن ينتقل من الظواهر التي يسجّلها إلى النسق الذي يحكمها، من الكلام إلى اللغة...إذ لا يمكن لمنطوق أدبي لعمل أدبي، أن يكون له معنى إذا افتقدنا الإحساس بالنسق الأدبي الذي ينتمي إليه". عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة، نحو نظرية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع272، ص 226.

[2]– رولان بارت، نظرية النص، تر: مُحَمَّد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت، 1988، ص ص 90، 91.

فمن رحم اللسانيات البنيوية ثمّ النقد الدلالي تمّ تجاوز الفهم البنيوي المغلق للنسق*، لأنّه مهما كانت القيمة المنهجية والعلمية التي قدّمها المنهج البنيوي في دراسته للمتخيّل، فإنّ الاكتفاء بتحليل اللغة ونظامها لم يستطع أن يسبر غور المتخيّل الذي لا يرضى أن ينحبس فهمُه في هذه الزاوية فقط، فقد "تدرس بطريقة عقلانية تعبيرات المتخيّل، أو يجعل ما هو لا واع ينتقل إلى مستوى الفهم الواعي، ولكن لا عقلانية المتخيّل وهذيان اللاوعي يفترضان مقاربة متعدّدة الاهتمامات. ذلك أنّ مجال المتخيّل يصعب تحديده وموضوعاته منزاحة على الدوام، بحكم أنّها لا تخضع لزمنية يمكن تعيينها"[1].

تمكّن المتخيّل بهذه الخصائص من فكاك أسره البنيوي، وفرض على الدراسات المختلفة أن توسّع من طرائق وآليات المقاربة حتى تستطيع الإمساك ببعض دلالاته، وهذا ما جعله مدخلا مهمّا لتحقّق العملية الإبداعية، وإضفاء دور فعّال للمتلقّي في تأويل المعرفة الجمالية، وهذا لأنّ العمل الفني عموما "كموضوع لخبرتنا لا يكون مجرّد أداة لإثارة خيالات ومشاعر وانفعالات ذاتية...لأنّ غاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد والدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته. فالعمل الفني هو الكيان الذي فيه أو من خلاله يمكن أن تلتقي أو تتّصل خبرة المشاهد أو المتذوّق بخبرة المبدع"[2].

---

* تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ "دراسة الأدب(المتخيّل) من وجهة نظر نسقية تزامن مع تطبيق وتجريب النظرية(نظرية الأنساق التي طرحها عالم الاجتماع الألماني نيكولاس لومان Niklaus Lohman) في كتابه النسق الاجتماعي 1984م)، الذي طال عددا من العلوم الاجتماعية والإنسانية كالثقافة وعلم الاجتماع والفلسفة وعلوم التربية وغيرها، وهو تطبيق شكّلت علوم **السبرنطيقا ونظرية التواصل والبنيوية خلفيته الفلسفية والابستيمولوجية**..."."حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسّع وآفاق التجديد، ص101.

[1]- مُحَمَّد نورالدين أفاية، المتخيّل والتواصل، ص 73.

[2]- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص516. وهذا النظر إلى المتخيّل من حيث هو موضوع جمالي إنّما مردّه إلى هايدغر الذي عرّف الخبرة الجمالية بقوله إنّها "أسلوب لحدوث الحقيقة...وإرساء الحقيقة في العمل الفني هو إظهار لموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل، ولن يحدث مرة أخرى...والإبداع هو ذلك الإظهار". المرجع نفسه، ص113.

لأجل هذا كلّه يمكن القول إنّ مكان النقد لا يوجد في العلم ولا في الأدب بل "**يوجد في الثقافة باعتباره خطابا معرفيا ثقافيا حواريا يُنجز ما تطلب الثقافة منه**"[1]، وإن كان ما يُنجزه ليس آليا حتى لا يتقهقر النقد ليصبح إيديولوجيا قديمة في حلّة جديدة. إنّه نوع من النقد الذي يسلّم بضرورة السؤال وضرورة الإجابة، ويبحث في الظاهر المكشوف والخفي المستور، ويُراكم أسئلة الحاضر في ارتباطها بأسئلة الماضي والمستقبل لأجل ميلاد إجابة الحاضر في تعالقها مع إجابات ماضية ولاحقة. وتقتضي المساءلة، إذ ذاك، "**تحيين Actualisation**" السؤال ضمن أُطر الممارسة الجديدة حتى تتكثّف الإجابة أو من خلال ممارسة أسئلة جديدة تجعل منها لا تقف عند حدّ، أو تكون في شكل تناوب بين السؤال والإجابة.

لم تعد اللغة نسقا مغلقا بقدر ما أصبحت تتّسم بالرمزية والحرية، لقد غدت نسقا مفتوحا، كونها "أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا وتسبغ على تعابيرها الرمزية شكلا مهيّأً سلفًا. وحين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسمّيه أدبا. والفن تعبير شخصي جدا بحيث لا نرغب في أن نعزو له أيّ نوع من التقييد بأيّ من الصور المهيّأة سلفا. وإمكانات التعبير الفردي غير متناهية، لكنّ اللغة هي أكثر وسائل التعبير انسيابًا"[2]. وهذا الفهم الجديد للغة سمح بفتح آفاق النقد الدلالي والكشف عن سيميائية الخطابات المختلفة ولكنّ الانحصار في البعد الرمزي لم يكن كافيا، على الرغم من قيمته، للكشف عن انفتاحات المتخيّل.

يحمل كلّ خطاب بين طبقاته ظلالا للمعاني والدلالات، وهي لا تكشف عن نفسها إلا عبر النقد المتواصل، ومع ذلك تبقى تلك الظلال "تراوغ كل قراءة تنشد الإحاطة بها، منذ جلجامش تشكّلت الكتابة محاطة بظلال الموت، بماهيته وجلاله، وجاءت لتشير إلى أنّ لا معنى للكائن خارج ما تسمح به الكلمات من إعلاء للحياة...فبالكتابة يواجه الكائن قدره ولحظته التاريخية وما تزخر به من

[1]– مُحَمَّد الدموغي، المفاهيم النقدية، ضمن ندوة المفاهيم تكوّنها وسيرورتها، ص111.

[2]– إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص29.

تناقضات الفهم وإجلاء للغموض"[1]. وفي لحظة مواجهة ذلك القدر بالذات يتدخّل المتخيّل ليبرّر الفهم ويزيل الغموض والتناقض أو أنّه، بالعكس، قد يزيده غموضا وإبهاما.

إنّ اهتمام نظرية الأنساق بالأدب، من حيث هو خطاب متخيّل، إنّما يدخل ضمن مشروعها العلمي، بعدّها "مجالا **للاشتغال الدلالي والهيرمينوتيكي**. وإذا كانت **النظرية النسقية** تستهدف دراسة ما يسمى **بالكل النسقي**، فإنّ كل النشاطات الإنسانية، بما فيها **الأدب**، تشكّل جزءًا أو **نسقا فرعيا** يتعالق مع **أنساق فرعية** مشابهة أو مخالفة داخل نسق كلي"[2]. ففهم المتخيّل، إذًا، لا يكون إلاّ ضمن النسق الكلي الذي تشكّل فيه، وذلك من زاوية أنّ المتخيّل هو جزء من هذا النسق الكلي، رغم أنّه كثيرا ما يتمرّد على النسق ولا يرضى بحكمه أبدا.

يبقى في آخر هذا المدخل التأكيد على أنّ **نظرية الأنساق** إنّما هي محاولة من بين محاولات معاصرة كثيرة، تسعى لاستغلال ما يسمى بـ "**تعدّد الاختصاصات** Interdisciplinarité" في مقاربة الظواهر المختلفة، ومنها المتخيّل الأدبي، ولعلّ البارز في هذه النظرية هو أنّها "تتوقّع، دوما، أن يتزامن داخل النسق الواحد، وجود مظاهر متعدّدة كالنظام والفوضى، الثبات والتحوّل، التنوّع والوحدة. والكشف عن الوظائف الدينامية التي تحدّد تراتبية هذه المستويات في النسق هو الذي يتيح فهما أفضل لاستغلال النسق وسيرورته داخل مجتمع معيّن"[3].

يمثّل هذا النوع من المقاربات طموحا مشروعا لتجاوز مختلف المقاربات الجزئية التي وسمت تاريخ النقد الأدبي ككل، دون أن يعني هذا عدم وجود محاولات تُشابِه، في قليل أو كثير، هذا التوجّه،

---

[1]- مُحَمَّد لطفي اليوسفي، فتنة المتخيّل، ج3، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص5.

[2]- حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، ص115. وهذا الرأي يستند إلى الفكرة القائلة إنّ "النظريات العلمية مثل النظريات الأدبية والثقافية بناءات اجتماعية، وإنّ الإبدالات العلمية لا توجد في فضاء مثالي هو ما فوق الثقافة أو بعدها. إنّها جزء من ثقافتها، وهي تضاعف منها وتعزّزها في آن واحد". مُحَمَّد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص24.

[3]- حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، ص120.

مثلما نجد ذلك فيما طرحته نظرية التلقي أو ما قدّمه التأويل من مقترحات لمواجهة الخطاب عموما، أضف إليهما النقد الثقافي وتعامله مع المتخيّل الأدبي في بعده الثقافي، فكلّ هذه المقاربات تتداخل وتشترك مع نظرية الأنساق في بعض الشروط وتختلف معها في أخرى، ويظلّ الخطاب/الأدب/المتخيّل مستفزّا للعقل النقدي الإنساني للاجتهاد أكثر من أجل أن يكشف بعض المتستّر عنه داخل الخطابات.

لقد استفاد كثير من النقاد العرب المعاصرين من هذا التنوّع في المناهج النقدية والنظريات المشتغلة على المتخيّل في تجلّياته المختلفة، وكان أن حظيت المقاربة النسقية (البنيوية تحديدا) لديهم باهتمام كبير جدا، غير أنّهم لم يكتفوا بها دون غيرها من المقاربات، بل حاولوا تتبّع كل جديد نقدي في سياق مسايرة التطوّرات الحاصلة على المستويين الإبداعي والنقدي، وكان من أوائل الذين أفادوا من الطرح النسقي ونبّهوا إلى قيمته "**كمال أبو ديب**" في كتابه "**جدلية الخفاء والتجلّي**"، حيث اهتم بالأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي، مؤكّدا على أنّ دراسة الأنساق صارت تحتلّ "مكانة بارزة في النقد الغربي الحديث، وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات كما طوّره رومان يكوبسن (Jakobson). أما في الدراسات العربية، فإنّ مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب...وسأحاول في هذه الدراسة مناقشة النسق في أنماط أدبية...متّخذا من تشكّل الأنساق في الحكايات أولا نقطة انطلاق لإثارة قضية عميقة الدلالة هي ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له. وطغيان أنساق معيّنة دون أخرى على أنماط معيّنة، ثمّ إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني. كما آمل أن أحدّد ظاهرة أغفلها النقد الحديث هي ظاهرة **تشكيل** النسق و**انحلاله**"[1]. ورغم قيمة هذا الطرح لدى "أبي

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995، ص ص 108، 109.

ديب"، إلا أنّه لم يعرف جهدا متواصلا من طرفه لتقديم رؤية واضحة المعالم لمفهوم النسق وقيمته في الدرس النقدي العربي المعاصر*.

ولعلّ الباحث المغربي "**مُحَمَّد مفتاح**" هو من أبرز المشتغلين والمنظّرين لمفهوم الأنساق المعرفية في الوطن العربي، بل يمكن الجزم بأنّ له مشروعا خاصا به، يفيد فيه من مجالات معرفية مختلفة، لغوية، وفلسفية وبيولوجية وسبرنطيقا وعلم النفس وغيرها، وهو لذلك يحتاج بحثا خاصا يكشف عن القيمة المعرفية للمشروع وسبل استثماره وتطويره. إلاّ أنّ البحث فضّل الالتزام بحدود التخصّص النقدي في اشتغاله المباشر على الخطابات الأدبية، ولهذا وقع الاختيار على أنموذجين نقديين، يحسب الباحث أنّهما يُفيدان كثيرا من المقاربات النسقية ولكن في جانبها المنفتح على الأنساق الثقافية المختلفة، فكان الأنموذج الأوّل خطاب "**عبد الله إبراهيم**" في اشتغاله على المتخيّل السردي من منظور ثقافي محض، يريد إعادة بناء تشكّل السردية العربية، من خلال ربطها بالموروث السردي العربي القديم، وذلك عبر الكشف عن الأنساق المضمرة التي وجّهت مسار هذا التشكّل، وأثر كل هذا في اتّخاذ المتخيّل السردي العربي تجلّياته المختلفة. أمّا بالنسبة للأنموذج الثاني فقد كان مرتبطا بالناقد السعودي "**عبد الله مُحَمَّد الغذامي**" من خلال كتبه المختلفة، والتي كان الشعر محور اشتغالها الدائم، حيث استطاع الناقد تقديم مقاربات متنوّعة للشعر ومتخيّله، بالاستعانة بكم كبير من المناهج النقدية المعاصرة، مع الاستعانة، في كثير من الأحيان، بما خطّه النقاد العرب الأوائل، خاصة "**عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني**". وقد حاول "**الغذامي**" الإفادة من الدراسات الثقافية الغربية لتأسيس مشروع نقد ثقافي عربي في نقد النصوص والخطابات وتمظهراتها في السياق الثقافي العربي حديث، حيث كان مفهوم النسق العصبَ الرئيس المحرّك لكلّ مشروعه، وعلى الرغم من أنّه خرج في مقارباته

* لقد اجتهد بعض النقاد الآخرين من أمثال "صلاح فضل والمسدي ومُحَمَّد مفتاح وكثير من تلامذته..." في ضبط مفهوم النسق، وتتبّع تمظهراته المختلفة، ودوره في فهم المتخيّل الأدبي تحديدا، وهو ما أدّى إلى بروز وعي كبير بهذه الأهمية والقيمة التي يمكن أن يضفيها مفهوم النسق على الدراسة النقدية المعرفية بالخصوص.

من دراسة الشعر إلى الإعلام والرياضة وغيرهما، إلاّ أنّ نسق "**الشعرنة**"، كما يصطلح عليه الغذامي، كان هو النسق المضمر المتحكّم في مختلف الظواهر الثقافية والفكرية وحتى السياسية الحديثة.

أما بالنسبة للبحث، فقد حاول متابعة ونقد هذين الأنموذجيْن/المشروعيْن من خلال الإفادة من المنهج البنيوي، ولكن لم تكن تلك الإفادة مرتبطة بالجانب الإجرائي البنيوي في تحليل النصوص الأدبية، بقدر ما كانت متعلّقة بالبنيوية في بعدها الابستيمولوجي، وهو ما يُصطلح عليه بـ"النقد المعرفي"، خاصة والبحث يقارب خطابيْن نقدييْن ولا يقارب خطابا أدبيا، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فالجهد الذي يقدّمه هذا البحث يتمثّل في محاولة تتبّع مفهوم "**المتخيّل**" واستعمالاته والتحوّلات التي عرفها داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر، مع محاولة الاستضاءة، بطريقة ضمنية وغير مباشرة، ببعض مفاهيم نظرية الأنساق التي تسمح بموضعة المتخيّل، من حيث هو مفهوم، ضمن سياقه الثقافي والمعرفي الكلي.

الفصل الأول

فلسفة المتخيّل وتحوّلات المفهوم

1- في مفهوم الخيال

1-1- في التراث اليوناني

أ- أفلاطون: المحاكاة والخيال

ب- أرسطو: المحاكاة الجزئية والخيال المستقل

1-2- مفهوم الخيال في الثقافة العربية الإسلامية

2- ديكارت: مركزية العقل وهامشية الخيال

3-كانط والخيال المنتج/الإبداعي

4- فينومينولوجيا الخيال والمتخيّل

5- أنثروبولوجيا المتخيّل: "جلبير دوران" أنموذجا

تأخذ المفاهيم والمصطلحات قيمتها في سلم المعرفة مما تكتنزه من حمولات متنوّعة، ومما تتركه من أثر في البناء المعرفي ككل، بالإضافة إلى هذا، فهي مطيّة كل باحث لتأسيس صرح معرفي رصين، ومن دونها لن يستقيم حال ذلك الصرح، ولن يتمكّن من الاستمرار أو التأثير. ولهذا السبب كان الحديث عن أصول المصطلحات وتحوّلات مفاهيمها ضروريا لكل من تصدّى للمعرفة بحثا وتنقيبا ومراجعة. وإذ يروم البحثُ تقصّي "**المتخيّل**"، موضوعا ومفهوما، في الثقافتيْن العربية والغربية، فإنّه يحاول الغوص بدايةً في الأصول الفلسفية الأولى التي أولت عناية خاصة بالمتخيّل، ولكن عبر وسيط "**الخيال**"، كونه الأصل الذي يستند إليه المتخيّل حتى يوجد ويتحقّق. وما ذلك إلا لسبب جوهري، مؤدّاه أنّ المتخيّل هو التجسيد المادي للخيال، ومادام الأمر كذلك، فلا يمكن تجاوز مفهوم الخيال وأصوله في المنظورات الفكرية المتعدّدة، لأنّ المتخيّل هو حصيلة مختلف الفهوم التي قُدّمت للخيال عبر مدة زمنية طويلة.

وينبغي التنبيه في البداية إلى أنّ الوعي الإنساني يواجه العالم وَفق منظوريْن اثنين؛ منظور مباشر تظهر فيه الأشياء بوضوح لِعَيْنِ الناظر، ومنظور غير مباشر تغيب فيه الأشياء لصالح صُوَرِها، فتكون في الحالة الأولى مُدركة معقولة، وتكون في الثانية متصوّرة متخيّلة، وهذا ما يجعلنا بإزّاء مصطلحين يتّفقان في بعض الصفات ويختلفان في أخرى، وإن كانا كثيرا ما يُعاملان معاملة الضدّين، ألا وهما: العقل Mind والخيال/المخيّلة Imagination، وهذه الأخيرة ليست سوى القدرة الفطرية في العقل أو القوة القادرة على خلق صور عن عوالم غير واقعية تماما، استنادا إلى بعض الإدراكات الحسية، غير أنّ موضوع الخيال، في الفهم الإنساني العام، دائما ما يأخذ دلالة مجافية تماما لدلالة الواقع الحسي.

لأجل هذا، كان لا بدّ من البحث في بعض ملامح التحوّل التي عرفتها دلالة الخيال والمتخيّل، حتى نؤسّس فهمًا أعمق له، وذلك من خلال التركيز على الفهم اليوناني؛ ممثّلا في آراء الفيلسوفيْن "**أفلاطون وأرسطو**"، ليُعرَّج بعدها على المفهوم العربي الإسلامي للخيال؛ عبر عرض منظور بعض النقاد والفلاسفة العرب والمسلمين؛ أمثال حازم القرطاجني والجرجاني وابن سينا والفارابي وغيرهم. ثمّ أشار

البحث إلى التهميش الذي عرفه هذا المصطلح مع رائد العقلانية الغربية "**ديكارت Descartes**"؛ حيث جعل المخيّلة سيّدة الخطأ والضلال، غير أنّها عادت وعرفت اهتماما أكبر مع "**كانط Kant**"، وزادت قيمة الخيال والمتخيّل ودوره في العالمَيْن الواقعي والإبداعي لدى الإنسان مع كلّ من "الفينومينولوجيا Phenomenology والأنثروبولوجيا Anthropology".* وكل هذا المجمل تفصيله فيما سيأتي من صفحات.

1- في مفهوم الخيال:

1-1- في التّراث اليوناني:

أ- أفلاطون: المحاكاة والخيال

تعدّ المرحلة اليونانية مرحلة فارقة في تاريخ البشريّة، لما حققته من إنجازات وما صنعته من تحوّلات على صعيد مختلف المستويات، لذلك أصبح أمرُ الرّجوع إلى هذه الفترة الزمنية مهما جدا لاستلهام الأفكار، وإعادة إحياء بعض المقاربات والمناقشات التي وُجدت في كثير من الأطروحات الفكريّة والفلسفيّة والنّقدية لإضاءة أفكار وليدة الحاضر، غير أنَّها ما تزال في حاجة إلى ما يدعم بناءها، ويدفع بها داخل حقل المعرفة المتدافع لتصير فكرة ناضجة تستقطب اِهتماما أكبرَ ونقاشا أوسعَ.

ومن بين ما أثاره التراث اليوناني مسألة الخيال، حيث حدث جدل كبير بين الفلاسفة حول مفهومه والدّور المنوط به، وكان «**أفلاطون Platon**»** (427ق م-347ق م) واحدا من هؤلاء

---

* سيلاحظ القارئ بأنّه تمّ تجاوز بعض الآراء والنظريات التي اهتمت من قريب أو بعيد بمفهومي الخيال والمتخيّل، لذلك وجب التنبيه في هذا السياق إلى أنّ البحث لم تكن غايته الإحاطة بكلّ التحوّلات التي عرفها مفهوم المتخيّل تاريخيا، بقدر ما حاول التركيز على بعض التحوّلات الهامة والمؤثّرة التي شهدها هذا المفهوم.

** "**أفلاطون Platon/Plato**" فيلسوف يوناني، من أشهر وأعظم الفلاسفة في تاريخ الفلسفة، ولد بأثينا من أسرة أرستقراطية عريقة في المجد والشرف، نظم شعرا تمثيليا وبرع في الغزل وكتابة المسرحيات، تأثّر بـ"سقراط" تأثّرا شديدا، وكانت أغلب آرائه مستوحاة منه، أسّس "الأكاديمية" حيث درّس بها وألّف كتبه، التي صاغها كلّها-تقريبا- في أسلوب الحوار؛ ومنها "في الأخلاق والسياسة، في أنّ العلم تذكّر، دفاع سقراط، في خلود النفس، في الحب، المأدبة، أقريطون...". Robert Audi, Cambridge Dictionary of Philosophy, Cambridge university press, 2ed , 1999, p709.

الفلاسفة الذين شغلهم أمر الخيال، لدرجة أنّه عُدَّ، حسب ما يؤكد بعض المختّصين، أوّل من قدّم نظرية حوله؛ قائمةً على مفاهيم وأحكام واضحة؛ وهي نظرية "تدخل في إطار فلسفته الميتافيزيقيّة العامة التي تأسّست على التمييز بين مفهومين أساسيّين، هما مفهوم الكينونة، ومفهوم الصيرورة. إنّ الكينونة عبارة عن أفكار متعالية لا يُتوصل إليها إلا بالعقل، وأمّا الصيرورة فهي هذه الموجودات أو الكائنات التي يقلّدها الفن تقليدا ثالثا؛ وعليه، فإنّ الفن محاكاة لعالم الصيرورة المادي، ونتيجة هذه المحاكاة صورة بئيسة"[1].

لقد استعمل مفهوم « **المثل**»* في مقابل مفهوم الواقع، حيث نُظِر إلى الأوّل على أنّه موطن الحقيقة، وما الحقيقة إلاّ هدف المعرفة الأسمى، وأمّا عالم الإدراك/الوجود فما هو إلاّ صورة أو محاكاة لعالم حقيقي يوجد هناك في المثل، كل شيء هُنا في هذه الحياة إنّما هو تقليد فقط لما يوجد هناك. لذلك، فإنّ ما يقوم به الفنان لا يعدو أن يكون "**محاكاة** Imitation" لما يراه في الطّبيعة، فيصبح، إذ ذاك، عمله مجرّد محاكاة للمحاكاة أو تشويها مضاعفا بلغة "**أفلاطون**".

إنّ عمل الفنّان، حسب **أفلاطون**، يدخل في باب التشويه لأنّه يقلّد ظواهر الأشياء/الطّبيعة، ولا يقلّد في الأصل الأشياء الحقيقية، لهذا فلا مكان للفنّانين داخل «**المدينة الفاضلة**»، لكون الفنان يحاكي، كما يقول **مُحَمَّد غنيمي هلال**، **"الأشياء والحوادث على صورة بعيدة من جوهر الحقيقة، ومن صورها الثّابتة الخالدة"**[2].

---

[1] – مُحَمَّد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط01، 2000، ص 12.

* إنّ ما يسمى "بنظرية أفلاطون في المثل (أو الأفكار) نظرية تتعلّق بالأنواع، أو الأنماط، ومفادها أنّ النوع يوجد وجود(ا) مستقلا عن وجود أشياء من ذلك النوع. يبدو أنّ أفلاطون قد خلص بداية إلى تلك النظرية عبر اعتبار أنواع من قبيل نوع الشخص الفاضل، ثمّ بسطها بحيث تسري على أنواع أخرى كثيرة". تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ج4، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، دط، دت، ص 870.

[2] – مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت، ص ص 32، 33.

ومن الأسباب الّتي دفعت **أفلاطون** لشنّ حملة ضدّ الشّعر، الخيال تحديداً، وأصحابه هو أنّ الشعر يعتمد في الأساس على "**الإلهام البعيد عن العقل والإدراك [لذا] فإنّه سيصبح متحرّرا من كلّ القواعد المعرفيّة، وهو يتنافى مع الاتجاه العلمي التجريبي الذي شغل أفلاطون في جمهوريته**"[1]. الشّعر، إذا، إلهام وخيال، وحظّ العقل فيه قليل، ومعلوم أنّ العقل يحكمه المنطق والقانون، وليس الخيال من ذلك في شيء، وهو ما يجعل من الشّاعر متحررا في رؤيته وتصويره للأشياء، بعيداً عن كلّ قيد وعن كلّ مراقبة؛ وهذا ما يخشاه أفلاطون؛ لأنّه حسب ما يرى سيستبيح الأخلاق ويتمرّد على القوانين التي تحكم مدينته الفاضلة. ولكن، لم يكن كلّ الشّعر مؤخّرا ومردودا عند أفلاطون، غير أنّه اشترط لقبوله إلتزامه بالأخلاق والمبادئ، لهذا ألفيناه يرتّب جنس الشّعر، بادئاً بـ **الشّعر الغنائي** لأنّه خاصّ بتمجيد الأبطال، ثمّ يليه **شعر الملاحم**، لتأتي **المأساة والملهاة** بوصفهما أسوأ نماذج الشّعر التي تمس بالأخلاق.

لقد شكّ أفلاطون في "قيمة الفنطاسيا* أو المخيّلة [والخيال] باعتبارها وظيفة النّفس غير السّامية، وهي عنده مصدر الوهم وأساس الخطأ، ولكنّه ما لبث في محاورة طيماوس Timaeus أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرّؤية المتصوفة، تلك التي تسمو على ما يتناوله مجرّد العقل"[2] .

قد يبدو في كلام **أفلاطون** تعارض فكري، فكيف تكون المخيّلة أساس الوهم والخطأ وتكون، في الآن نفسه، مصدر الرّؤية الّتي تسمو على موضوع العقل؟**!**. لقد اعترض أفلاطون على الخيال ابتداءً **لأنّه مرتبط بمحاكاة عالم هو في الأصل محاكَى**، فصار بذلك سبيلاً إلى إخفاء حقيقة الأشياء وضرباً من تشويه متعمّد، يبعدنا عن عالم المثل والحقيقة، **ومادام التّخيّل/الخيال يحاكي أشباه الأشياء المدركة عبر**

---

[1] -أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، مركز الإسكندريّة للكتاب، ط1، 2001، ص 41.

* "**الفنتازيا /الفنطاسيا Phantasie /Phantasy**" هي عملية تشكيل تخيّلات، لا تملك وجودا فعليا ويستحيل تحقيقها. و"الفنتازيا الأدبية" عمل أدبي يتحرّر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مُبالغا في افتتان خيال القارئ. أنظر سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 170. ولمزيد من المعلومات حول مفهوم الفانتازيا يمكن الرجوع إلى موسوعة لالاند الفلسفية، لأندريه لالاند، منشورات عويدات، بيروت-باريس، تر خليل أحمد خليل، ط2، 2001، ص 435.

[2] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، دط، 1984، ص 11.

الحسّ، كما يرى أفلاطون، فإنّه يغدو فعلاً محاكاتيا مضاعفا، على أساس أنّ الأشياء المدركة هي صور شبيهة لما هو مثالي، والخيال هو تشكيل لصور على نمط هذه الصّور الشّبيهة، وهو ما يفضي في المحصّلة إلى القول بأنّ الخيال ليس فيه إبداع، وإنّما مجرّد تقليد أو تشبّه لا بالأشياء المدركة ولكن بأشباهها.

على الرّغم من هذا، فإنّ الخيال يمكنه أن يستحضر الرؤية المتصوّفة الّتي تختلف وتسمو عن موضوعات العقل، فالخيال، بعدّه وظيفة من وظائف العقل لا الحسّ، يملك وظيفتين أساسيّتين هما: "**إستعادة صور المحسوسات، وإستخدام الصّور المحسوسة في التّفكير**"[1]، ولكنّ هذين الوظيفتين لا تفيدان في استحضار تلك الرؤية الّتي يتحدّث عنها أفلاطون. إنّ الخيال له قدرة على طَرق مواضيع تفترق عن مواضيع العقل المعقولة والمدركة، مواضيع قد لا يدركها العقل إلاّ عبر الخيال، بما هو صورة من صور تمثُّل الأشياء، ولهذا قال "**أفلاطون**" في محاورة «**فيدون Phedon**»* بأنّ **الإنسان الّذي يمسك بالصّورة، فإنّه يتمكن من الإمساك بالرّوح، وما عالم/رؤية المتصوفة إلاّ ضرب من تلك الصّور الّتي تَنشُد ملامسة الرّوح**.

لقد اِتّهم أفلاطون الخيال وأصحابه من أهل الفنّ: شعراء ورسّامين...، فأخرجهم، كما ذكرنا من قبل، من مدينته الفاضلة، وهو إذ يفعل ذلك يسعى للحفاظ على النّظام والعقل، لأنّ هذا الأخير مصدر المعرفة المؤتمن، في حين يكون الخيال موطن الجهل والسوء، إلاّ أنّ "عدم إخلاص أفلاطون لمنهاجيته الثّنائيّة الّتي تقضي أن يقوم بقسمة كبرى للخيال أيضاً، كأن يجعل خيالاً ضاراً/خيالا نافعاً،

---

[1] محمّد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النّفس عند العرب، دار الشّروق، بيروت، ط3، 1980، **ص** 135.

* نحيل على هذه المحاورة في كتاب: محاورات أفلاطون، ترجمة وتقديم زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005، ص ص 155، 279.

أدّى به إلى تردّد، ولو فعل لما وقع في مفارقة شنيعة، ذلك أنّه يذمّ الخيال ولكنّه يستعمل بعض مظاهره مثل الأسطورة والاستعارة والتّمثيل والمقايسة لإقناع متلقّيه وإمتاعه في آن واحد"[1] .

إنّه الخيال وهو يطفو عبر بعض مظاهره، رغم الحُجُب الّتي يُغلّف بها، فلا إمكان للتخلّص من الخيال في العالم/الوجود أو في العالم/المعرفة، كل شيء يأخذ من الخيال بعضا من تجلّياته. إنّه يمارس الغواية ويأبى أن يُقيَّد أو يُضيَّق عليه، لذلك كان ملكة فَلُوتَةً من كل تحديد وتقييد. ومع هذا، يقرّ **أفلاطون**، حتّى وهو يمتهن قيمة الخيال، بأنّ **"التخيّل هو أكثر الملكات أو الأحوال الذّهنيّة غموضاً وأقلّها يقينا، وأدناها مرتبة، وذلك لأنّها ملكة ترتبط بعالم الصّور والظّلال والأشباح وكلّ ما يرتبط بالبعد عن الحقيقة"**[2]

يحيلنا هذا الكلام على علاقة الخيال بالصّورة، وهي إحالة تقول **بأنّ الانتقاص الّذي تعرّض إليه الخيال تعرّضت له الصّورة عند أفلاطون، بل إنّها؛ أي الصّورة، سبب مباشر في جعل الخيال ملكة غامضة وبعيدة عن اليقين. تصبح الصّورة مهمّة لدى أفلاطون لأنّها تدخل في سياق مناقشة إشكالية العلاقة بين ما هو ظاهر وبين ما هو نموذج، كما ترتبط بدور الفنون ووضعيّة الإنسان،** وهكذا فإنّ "الصّورة بحكم ارتباطها بالمحاكاة، لا يمكنها إلاّ أن تعيد إنتاج مظهر متبدّ موجود ومعطى سلفاً خارجها. فالمحاكاة، الّتي تحدّد الصّورة في كينونتها، والّتي تجعلها متبدّيا، هي الّتي تحُدُّها وتحدُّ منها، وتطردها من حقل الإبداع، والابتكار والخلق. ذلك لأنّ الصّورة تنتمي إلى الظّاهر، إلى النّسخة لا إلى الحقيقة"[3]

---

[1]- مُحَمَّد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 13.

[2]- شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2009، ص 132.

[3]- مصطفى النّحال، من الخيال إلى المتخيّل، سراب مفهوم، ضمن:

http://www.aljabriabed.net/n33_05nahal.%282%29.htm تاريخ الرجوع إليه: 2014/4/10.

إنّ الصّورة مجرّد إعادة إنتاج لصورة شيء موجود بالفعل، ولا قِبَلَ لها بأن تُنتج بنفسها، بل إنّ شرط وجودها، هي نفسها، متوقّف على المحاكاة، إنّها- وجوداً وعملاً- مرهونة بالمحاكاة، وهي أيضاً رهينة لها كونها لا تملك الحريّة في إنتاج ما تريد، وإنّما هي مجبرة على اِلتزام شروطها والوقوف عند حدودها، وهذا هو الّذي أخرجها وأخرج الخيال معها، كما تمثّله أفلاطون، من دائرة الإبداع.

وما دامت المحاكاة لا توجد إلاّ عبر وجود آخر وهو: «**النّموذج Model**»، والصّورة متعلّقة بالمحاكاة، إذًا، فالصّورة هي الأخرى لا توجد ولا يمكنها أن توجد إلاّ عبر وجود آخر، وهو الواقع الحقيقيّ، لأنّها ببساطة قائمة على المشابهة بنوعيها: المشابهة الكليّة في شكل نسخة أو **أيقونة Icon**، والمشابهة في شكل "**ظلال وأوهام وسيمولاكر Simulacre**"، بهذا أصبحت الصّورة مع أفلاطون "تملك سمة مميّزة وواضحة، بحيث صار الظّاهر (المتبدّي) مقولة مخصوصة تقابل الوجود، وتواجَهُ بصفتها لاوجوداً ولاكائناً، أي بصفتها الحاملة لنوع من اللاوجود. ومن هنا لعبة التّشابه واللاتشابه، الهويّة والاختلاف.لم يعد الظّاهر (المتبدّي) مظهراً من مظاهر الواقع، أو مستوى من مستوياته، وتعني هذه السّمة، من جهة أخرى، طرد الصّورة وإبعادها عن ميدان الواقعي وإدخالها في حقل الخيالي والوهمي...[وأصبحت الصّورة تحتل مكاناً وسطا بين] الوجود واللاوجود، بين الحضور والغياب، بين المرئي واللامرئي."[1]

لم تصل الرّؤية الأفلاطونيّة للصّورة إلى درجة الارتقاء بالخيال لأنْ يكون ملَكَة إبداع للصّور الذّهنيّة، بل ظلّ الخيال، في ذاته أو كما يتمظهر فنّيا، مجرّد صدى للواقع، كونه محاكاة للحقيقة وللنّموذج الغائب، وهذا ما خلق في الطّرح المحاكاتي الأفلاطوني نوعا من الازدواج في التّصوّر، جعله يرتّب الخيال ومتعلّقاته داخل ثنائيّات ضدّيّة، ظلّ أثرها فاعلاً في الفلسفة والنّظريّة الجماليّة طيلة سنين، وكانت

[1]- مصطفى النّحال، من الخيال إلى المتخيّل، سراب مفهوم، ضمن:
http://www.aljabriabed.net/n33_05nahal.%282%29.htm

الأفضليّة دائما ما تكون داخل تلك الثّنائيّات للطّرف الأوّل منها مثل: الواقعي/الخيالي، الصّدق/الكذب، المعرفة/الوهم، الأنموذج/المحاكاة...إلخ.

ورغم أنّ "**أفلاطون**" هو من أرسى دعائم هذه النّظريّة المحتقِرة للخيال، كونه لا يحيل على حقيقة الأشياء، إلاّ أنّنا نجده، كما ذكرنا من قبل، يتحدّث عن نوع من الخيال بإمكانه أن يُبدع وقائع جديدة، لم تكن ممكنة لولا هذا الخيال الّذي مصدره قوة عليا تقذفه في ذهن الإنسان؛ وانطلاقا من هذا النّوع من الخيال، سمح أفلاطون للآخرين بالحديث عن الخيال في سياق يُعامل فيه باحترام، يعكس قيمته ودوره في ارتباطه بالذّات الإنسانيّة.

وبالرّجوع إلى «**جمهوريّة**» **أفلاطون** سنجد هذا الأخير يتكلّم عن عمل الفنّان، بأنّه يندرج ضمن تراتبيّة متعلّقة أساسا بتراتبيّة عوالم الوجود، وممثلا للأمر بمثال السّرير الّذي يأخذ ثلاث مراتب كالآتي: **"وأحدها يوجد في طبيعة الأشياء، وهو لا يوصف إلاّ بأنّه من صنع الله... ونوع كان من صنع النجّار... أمّا النّوع الثّالث فهو من صنع الرسّام."**[1]، فبين عالم الحقيقة؛ عالم الله، وعالم الرسام، يأتي الصانع (النجار) وسيطا بين العالمين، ما يؤشّر بأنّ النّشاط الصناعيّ أعلى منزلة من النّشاط القائم على المحاكاة، لأنّ منطلق الأوّل هو فكرة من عالم الحقيقة، أمّا منطلق الثّاني فهو صورة، مظهر متبدّ*.

هكذا انطبع التّفكير في نظريّة الخيال بنزعة ثنائيّة: كالوجود/العدم، والحضور/الغياب، متفرّعة إلى ثلاث نزعات ثنائيّة، نفسانيّة وابستيمولوجيّة وأنثروبولوجيّة، تنحدر الأولى من: "تصوّر علاقة الخيال بما هو جسدي غريزي مدنّس ومنحرف، وبالتّالي سيشذّ عن الحكمة والفكر السّليم؛ بحيث لا يعطي سوى إستهواءات وخدع (ثنائيّة: الواقعي/الخيالي = حقيقة/كذب). أمّا على المستوى الابستيمولوجي فكلّ معارف الخيال غير صادقة (أسطورة أهل الكهف). إذ يؤكّد أفلاطون على القطيعة الجذريّة بين العالم

---

[1] أفلاطون، الجمهوريّة، تر: فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي، القاهرة، دت، ص 363.

* لم يرق الخيال، بعد، لأن يصل إلى درجة الحقيقة، لهذا لا يمكن أن نعتمد عليه، من منظور أفلاطونيّ طبعا، إذا ما أردنا الحديث عن الحقيقة وما يدخل فيها، لأنّه في ارتباطه بالمحاكاة لا يخرج عن دائرة الواصف للواقع، المتخلّق من تجلّياته، فهو مجرّد شيء شبيه لا أكثر.

«المعرفيّ» للنور والعالم الشّائع للصّور داخل الكهف، ومن ثم لا يستطيع المتخيّل أن يقدّم لنا أفكاراً معرفيّة لأنّه يتوسّل بالإحساس الخادع (العقلي/الحسّي)، وعلى مستوى علاقة الشّاعر أو الفنّان بمحيطه الاجتماعي يكون دوره عديم القيمة عمليا، وبالتّالي يقع الفنّ، أنطولوجيّا، موقعا دونيّا في نسق المجتمع وحياة الإنسان بعامة (ثنائيّة: الاجتماعي السياسي/الجمالي)"[1]

تتدنّس ملكة الخيال، من حيث هي وسيط بين الحسّ والعقل، آنَ تلامسها بالجسد وأهوائه وغرائزه، وهو ما يجعلها تنأى عن الحكمة والمعرفة، ولا يكون ما تُقدّمه سوى خدع لا يمكن قبولها، ولكنّها في ارتباطها بالعقل تبتعد عن دنس الجسد في مسعاها للوصول إلى مرتبة الفكر، غير أنّها تعجز عن تحقيق ذلك بسبب سلطة الحواس الّتي تستند إليها، لهذا كلّه يوسم الفنّان وعمله بسمات الدونية والتأخير نفسها الّتي وُسِمَت بها هذه الملكة، ويغدو الخيال وكلّ ما يرتبط به بعيداً عن كل حقيقة وعن كلّ وجود.

لقد حَكَمَ فِكرَ أفلاطون ثنائيّةٌ أساسيّة هي «**الخيال/المحاكاة والخيال/اللامحاكاة**»، وذلك في سياق اقترابه من الخيال، هذا ما جعله يتأرجح بين الخيال بعدِّه مجرّد نسخٍ خافتة من الأصل، وبين الخيال السّامي الّذي يتجاوز النسخ إلى الأصل أو وكأنّه الأصل، بعيداً عن المحاكاة ومبادئها، إلاّ أنّ هذا الطرف الثاني لم يحظ باهتمام كبير لدى **أفلاطون***، وظلّ الخيال بوصفه محاكاة للوجود هو مدار اشتغال أفلاطون وآرائه.

بناءً على ما تقدّم، أمكن القول إنّ الخيال؛ من حيث هو متخيّل، لم ينل حقّه من الاهتمام إلاّ بوصفه وسيطاً بين عالمين متقابلين هما: عالم المثل العليا وعالم الإدراك الحسيّ، فهو قائم على إبراز التّشابه والتماثل بين الأشياء، ولكنّه غير قادر على إيجاد صور/أشياء جديدة وإبداعها إلاّ في نطاق ضيّق، لا

[1] – العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، اقتراب ظاهراتي، طبعة المدارس، الدّار البيضاء، ط1، 2000، ص ص 87، 88.

* إلاّ أنّ الأفلاطونيّة الجديدة والرومانسيّة من بعدها حظي عندهما الخيال السامي باهتمام كبير، وقامت عليه أغلب أفكارهما.

تسمح به الظروف دائما. ولكنّ هذا لا يمنع من التّأكيد بأنّ ما قام به أفلاطون يعدّ محطّة أساسيّة في سبيل الاقتراب من الخيال/المتخيّل بما أنّه ملكة/عالم غامضٌ يحتاج إلى تكثيف الجهود ومواصلة عمليّة الكشف والبحث فيه، وهو ما تمّ مع المعلّم الأوّل «**أرسطو**» ومَنْ أتى مِن بَعْدِه.

ب– أرسطو: المحاكاة الجزئية والخيال المستقلّ

لقد اختلف منظور **أرسطو*** (384ق م-322ق م) للفنّ عموما وللشّعر تحديداً عن منظور أفلاطون السّابق، كما اختلف عنه أيضاً في فهم المحاكاة وطبيعتها، على الرّغم من أنّ أغلب ما قدّمه أرسطو في هذا الصّدد كان مراجعة منه وردّاً على ما قدّمه أستاذه أفلاطون. حيث رأى أنّ الشّعر، من حيث كونه محاكاة، هو "**أكثر تعبيرا عن التّجارب البشريّة وأكثر قدرة على الكشف عن جواهر الأشياء وحقائقها من التاريخ**"[1]، وليس مجرّد محاكاة ثالثة أو تشويها مضاعفاً لما هو موجود في العالم الأصلي/ المثل الأفلاطونيّ، كما أنّه ليس سببا في إفساد الأخلاق، ولا في بثّ الجهل أو خيالات مغلوطة عن الأشياء، إنّ الخيال لا يحاكي عبر ما يؤلّفه صاحبه مجرّد الطّبيعة الظّاهرة فقط، بأن ينقل الحقيقة كما هي، وإنّما يحاول أن يكمل النّقص الحاصل فيها أو ما يراه كذلك؛ أي إنّه يحاكي بلغة أرسطو ما ينبغي أن يكون.

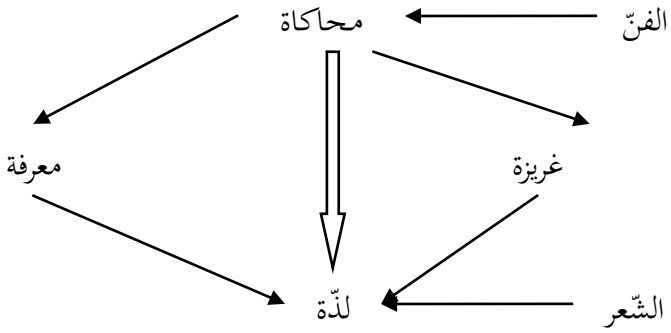
---

* ولد "أرسطو Aristote " في (اسطاجيرا stagire) وكانت مستعمرة يونانية على بحر إيجه، من أسرة عريقة في الطب، كان يلقّب ب "القرّاء والعقل"؛ لسعة اطّلاعه وذكائه الخارق، تتلمذ على يدي "أفلاطون"، حيث لزمه مدة عشرين سنة، له كتب كثيرة كأستاذه، حيث ألّف في الطبيعة وما بعد الطبيعة، والنفس والأخلاق والسياسة والحيوان، ومن كتبه: المقولات، العبارة، فن الشعر، الخطابة، في النفس، في الأحلام، في علم الحيوان، كتاب السياسة، الأغاليط، طوبيقا (الجدل).... Robert Audi, Cambridge Dictionary of Philosophy,p44.، ينظر أيضا مُحَمَّد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص ص ص 151، 153، 154.

[1]– أرسطو، فنّ الشّعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط، 1973، ص12.

وفي سياق تفسيره لنشأة الشّعر، قال أرسطو في «**فنّ الشّعر**»: "ويبدو أنّ الشّعر نشأ لسببين كلاهما طبيعيّ، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطّفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة)، وبالمحاكاة يكتسب معارفه (الأوليّة)، كما أنّ النّاس يجدون لذّة في المحاكاة."[1]

إذا كان الشّعر محاكاة فإنّ هذه الأخيرة طبيعية في الإنسان، إنّه منذ طفولته يحاكي الأشياء أو له استعداد على محاكاتها، لكنّها لا تبقى موجودة فقط على المستوى الغريزيّ لهذه الذّات، بل تساهم في إكسابها معارفها الأوليّة، بالإضافة إلى أنّ المحاكاة، عبر الفنّ خاصة، تُحقّق للذّات الإنسانيّة لذّتها، ويمكن تمثيل هذا الأمر وفق المخطط الآتي:



لم يقف الأمر مع أرسطو عند هذا الحدّ فقط، خاصّة في حديثه عن الخيال، بل تعدّاه بأن ناقش وشرح طبيعة الخيال وموضعه في كتاب «**النفس**»، وما كتبه عن «**الحيوان**» حيث جعل الخيال ملكة من الملكات، إلاّ أنّها أقلّ مرتبة من العقل، غير أنّها تأتي قبل الإحساس؛ بهذا الترتيب: الإحساس، الخيال، العقل. وما دام الخيال ملكة، حسب التّصور الأرسطيّ، فهو يملك بالضّرورة دوراً وقيمة، وبهذا الطّرح

[1] – أرسطو، فنّ الشّعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر عبد الرحمن بدوي، ص12.

اختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون، وأصبح الخيال معه **"قوّة من بين القوى الإنسانيّة (و) شرطاً قبليّا لحصول المعرفة المنظّمة."**[1]

ولكن، إذا ما أخذنا برأي كثير من الباحثين، من أنّ أرسطو لا يقول باستقلاليّة ملكة الخيال، فإنّ هذا سيجعله متّفقا مع أفلاطون في عَدِّ الخيال تابعاً لقوى الحسّ بل ومشتّقا منها، لكنّ فكرة الاستقلاليّة لدى أرسطو لها ما يبرّرها ويدعمها في فلسفته العامّة والأبحاث المعاصرة، كما يرى محمّد مفتاح[2]، لهذا يمكن القول معه بأنّ "**أرسطو**" هو أحسن ممهّد لنظريّة «**الخيال المستقلّ**»[*]. إنّ مذهب أرسطو في الخيال قائم على عدّ **"الخيال حركة يُسبّبها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه، وهما أي الإحساس والخيال مختلفان، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأتّ وجود التّصور Conception وليس الخيال والتّصور بمتطابقين."**[3]

الخيال، إذًا، علّته الإحساس، ولكنّه بالرغم من ذلك مستقلّ عنه، لهذا فهما مختلفان من حيث الطّبيعة والوظيفة والوجود، وقبل الخوض في مسألة العلاقة الّتي تجمع الخيال بالإحساس وبالعقل، سيحاول البحث إكمال صورة الخيال في ارتباطها بالمحاكاة الشّعريّة كما رسم أرسطو تفاصيلها، ووَضَعَ حدودها. إذا كان أفلاطون، من قبل، قد جعل المحاكاة مبدأً عامّاً على كلّ ما يوجد في العالم الطّبيعيّ، فإنّ أرسطو جعلها خاصّة بالفنّ فقط، ولكنّها ليست عبارة عن نقل حَرْفِي مِرآوِي لما يُرى في الطّبيعة، وإنّما هي نقل بتحريف، أو هي نقل قائم على حريّة الفنّان؛ الّذي يضيف إلى ما يراه أشياء جديدة تجعل منه وجوداً متميّزاً عن سابقه، أو أنّه يتصوّر في ذهنه صورة أخرى غير الّتي يرى فيُبدع شيئاً جميلاً

---

[1] – محمّد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 14.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

[*] وهي نظرية تقول بوجود خيال مستقل عن الإحساس والعقل وسابق لهما، وطُوِّرَت هذه النظرية مع كانط والمثاليين الألمان.

[3] – عاطف جودة نصر، الخيال، ص 09.

وجديداً، حيث: "**ينبغي أن يُؤثِر الشّاعر اِستعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول**"[1].

سيكون من الواجب على الشّاعر، حسب الفهم الأرسطي، أن يعمل على محاكاة الأشياء المستحيلة ولكن الممكنة الوجود، لا أن يحاكي ما هو ممكن، لكنّه مستحيل الوجود، فقوام الأمر كلّه هو «**إمكانية الوجود**» للشيء المحاكى؛ مرئيّا كان أم غير مرئيّ. إنّ الشّعر محاكاة ولكنّها محاكاة غير أفلاطونيّة، محاكاة لممكن الحدوث لا لما حدث فعلاً، وهنا تحديداً يبرز الخيال، وإن لم يُصرّح به أرسطو مباشرة، لأنّه بقوله السابق يُفسح المجال لإمكانية الحديث عن مواضيع لم تحدث أبداً، غير أنّها، وهذا هو الأساس بالنّسبة إلى أرسطو، قابلة للحدوث وهو نفسه مجال اِشتغال الخيال.

تظلّ مقولة أرسطو، السّابقة، عصيّة عن الفهم إلاّ إذا قُرِأت في سياقها الصّحيح، خاصّة حينما يصف الشّاعرَ مثلاً بأنّه «**مقلّد**»، أضف إلى أنّه ظلّ يستعمل مصطلح المحاكاة الأفلاطونيّ. لذلك يريد أرسطو بقوله إنّ الشّاعر وهو يقلّد ويحاكي يمتحي من خصائص الموجودات وغير الموجودات بعضاً ممّا يؤلفه في شعره، ومنه فهو يخرج عمّا في الطّبيعة، ولكنّه لا يلبث أن يعود إليها، صراحة أو ضمناً، من خلال محاكاته لعناصر الطّبيعة، بأن يُوجِد أشياءَ جديدة قياساً إلى أشياء موجودة معروفة، فكان الشّعر بذلك مستنداً، لدى أرسطو، إلى محاكاة المعاني الكليّة لا الخاصّة، يقول: "**وظاهر ممّا قيل أنّ عمل الشّاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرّجحان أو الضرورة... ومن هنا كان الشّعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التّاريخ، لأنّ الشّعر أميل إلى قول الكليّات، على حين أن التّاريخ أميل إلى قول الجزئيّات.**"[2]

[1]- أرسطو، فنّ الشِّعر، تر: شكري عيّاد، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، 1967، ص 140.

[2]- المرجع نفسه، ص 64. إنّ محاكاة رجل مثل «**عطيل Othello**» في روايات «**شكسبير Shakespeare**» أو أيّ شخصيّة أو حدث داخل الإبداعات الأدبية مثلاً ليست، في الغالب، محاكاة لرجل واقعيّ معروف، ولا لشخصيّة أو حدث حقيقيّين،

إنّ هذه الخاصيّة في المحاكاة الأرسطيّة هي الّتي تفسّر اِنفصال الخيال عن الإحساس، وهي الّتي تقدّم أيضاً حلاً لإشكاليّة تعدّد الصّور المنتجَة من طرف الذّات الإنسانيّة وتنوّعها، مع القدرة على إعادة إنتاجها من جديد وتركيبها تركيباً مخالفاً، ومادام الأمر كذلك، فالخيال له استقلاليّته عن الحسّ رغم الصّلة الّتي تجمعهما، لذلك أكّد أرسطو **"أنّ المفاهيم ليست صوراً رغم أنّها تأتي في شكل صور، فمهما كانت طبيعة عملية التّفكير، فإنّها تكون مصاحبة بالصّور، وبهذا يقوم الخيال بوظيفة الرّبط والوصل والتّركيب"**[1]

لقد ناقش "**أرسطو**" مسألة الخيال، مفهوماً ووظيفةً، ضمن إطار كليّ وعامٍ، وذلك تحديداً في صلته بالنّفس البشريّة الّتي حظيت لديه باهتمام كبير، وكان منظوره لها مخالفاً لمنظور غيره من الفلاسفة، خاصّة أفلاطون، فرفض اِنفصالها عن الجسم، وقال بأنّه **"لا يمكن أن توجد النّفس خارج الجسم باستثناء العقل، العنصر الأشرف من النّفس الّذي ينفصل عن الجسم ويبقى خالداً وأبديّاً"**[2]

وما دامت النّفس والجسم لا ينفصلان عن بعضهما البعض، فالنّفس بالجسم توجد، والأخير بالنّفس يحيا ويتحرّك ويحسّ، وبهما معاً، في تعالقهما، تتبدّى الوظائف وتبرز الملكات، فهناك: «**التّغذية والولادة والإحساس، والرّغبة والحركة والخيال والعقل**»، جميعها منوط بوظيفة يؤدّيها، وإذا أثرنا وظيفة «الحسّ» وجدنا بأنّها تتمثّل في كونه «**قابلاً للصور المحسوسة**»[3]، وهو بذلك يتلقّى صور الأشياء الطّبيعيّة لا مادّتها، الّتي تظلّ بعيدة المنال، وهذا لأنّ الحسّ مستقبل للشّكل لا للجوهر/الهيولي، وإذا ما

وإنّما هي محاكاة لرجل أو حدث فقط، فعُطيل أو غيره مستحيل أمكن وجوده من خلال توظيفه في الإبداع. ينظر وليم شكسبير، عطيل، تعريب: خليل مطران، دار مارون عبّود، بيروت، ط8، 1974.

(1) Hélène Vedrine, Les grandes conceptions de L'imaginaire, Biblio, Essais, Paris. 1990. P 42.

(2) أرسطو، في النّفس، تر: إسحاق بن حنين، مراجعة وتحقيق: عبد الرّحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط2، 1980، ص 75.

(3) المرجع نفسه، ص 60.

تغيّر الشّيءُ المستقبَل تغيّرت معه بالضّرورة ملكة الإحساس، كما يرى أرسطو، حسب الحواس الخمس، لأنّ اِستقبال اللّون غير اِستقبال طعم شيء ما، وهكذا.

وهذه الحواس الخمس تنضوي تحت لواء ما سمّاه أرسطو بـ: «**الحسّ المشترك**» والّذي هو **"مستودع الصّور الّتي تتحول عنده إلى وضعَيْ حضور وغياب... [اللّذين] يتحقّقان في آن واحد، فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحسّ المشترك وتبقى صورته المتخيّلة"**[1]، وهو ما يدلّ على أنّ الحسّ المشترك وسيط تركيبيّ بين المحسوسات، متّصل بالإحساس (حضور صورة المحسوس) ومنفصل عنه في آن (حضور الصورة المتخيّلة).

إنّ حضور صورة المحسوس حضورا فعليّا؛ بوصفها صورة تستمدّ قوّة وجودها من الكون المحسوس، يختلف عن حضورها المتخيّل في الحسّ المشترك، هذا ما يجعل من الصّورة حضوراً غائباً أو غياباً حاضراً، حسب نوع الصّورة المنطلق منه؛ وهذا لأنّها تحضر وتغيب في آن واحد، كما ذكر أرسطو، وليس الكلام في هذا المقام مرتبطا بالشّيء الطّبيعيّ وإنّما بصورته، وهكذا تُمحى صورة ذلك الشّيء من أعضاء الحسّ بالتّدرّج؛ بمرور الزّمن أو بتزاحم الصّور الأخرى، ولهذا يبدو **"بقاء الانفعالات الحسيّة في أعضاء الحسّ الظاهرة شرطاً لحدوث الإحساس الباطن"**[2]، حيث يظهر التّشابه واضحاً بين ما يقوله أرسطو وبين ما يقوله علماء النّفس المحدثون، إلاّ أنّ هؤلاء يرون بأنّ آثار الإحساسات يحفظها الجهاز العصبيّ ولا تحفظها أعضاء الحسّ*.

---

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو الحاس والمحسوس، ضمن كتاب النّفس لأرسطو، ص ص 203، 205.

(2) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 10.

* ولكن ما الّذي يجمع أو يفرّق بين صور الإدراك الحسيّ وصور التّخيّل؟ إنّ النّوع الأوّل ناتجٌ مباشر لعمل أعضاء الحسّ إزاء الأشياء، فهي تدركها كما هي أو كما تبدو، في حين لا يكون النّوع الثّاني منها؛ أي صور التّخيّل، ناتجاً مباشراً لأعضاء الحسّ، بل هو ناتج غير مباشر لها، لأنّ الأشياء في هذه الحالة غائبة، ولم تبق إلاّ صورتها المتخيّلة، وبهذا تكون صور الإدراك الحسيّ أقوى وأوضح، في حين تبدو صور التّخيّل أضعف وأغمض، وإن لم نعدم تشابهاً بينهما، بسبب مقولة أرسطو السّابقة بأنّ «**الإحساس أساس التّخيّل**».

هكذا يغدو الخيال نتاجاً للحسّ، لكنّه ليس هو نفسه، ومرتبطاً بالعقل لكن ليس هو عينه، إنّه وجود، حتّى وهو ملكة خاصة، مشتّت موزّع بين هذين الطّرفين، يتقاذفانه، فمرّة يرضخ فيتبع، ومرّة يتمرّد فيمتنع، وهو في كلّ هذا خادم لهما، بما هو صور أو تصوير، لأنّ الإحساس يستقبل الصّور والفكر أو العقل تفكير بها، لذلك فهو إيجابيٌّ، ولكنّه يخرج عن هذه الإيجابيّة إلى السّلبيّة لكون «**أكثر التّوهّم كاذب**»[1]، غير أنّ كذب التّوهّم/الخيال هنا ليس مصدره الخيال في حدّ ذاته، أو على الأقلّ لا يتحمّل عبء هذا الأمر وحده، فالإحساس، عبر الحواس الخمس، يشارك في تبعات كونه يُقدِّم ما هو غير حقيقيّ، خاصّة بما يملكه من قدرة فريدة على تركيب الصّور، ممّا يُخوّله القدرة على إيجاد صور/أشياء ليس لها وجود حقيقيّ.

لهذا كلّه تصدّى أرسطو لمسألة الصّورة* وعلاقتها مع الخيال والعقل والحسّ، مبرزاً وظيفتها، والّتي ليست مجرّد اِستحضار للأشياء في مظهرها الخارجيّ مثاليّا، كما هي الرّؤيّة الأفلاطونيّة، وإن كانت تستحضرها واقعيا، لأنّ عالم الطّبيعة لدى أرسطو هو عالم الحقيقة والأصل، ومنه فالصّورة هي صورة لأصل لا صورة عن صورة الأصل، لتصبح الصّورة في ارتباطها بالخيال، والحال تلك، أمرا ضروريا لنشاط الفكر/العقل في إدراكه للأشياء، يقول أرسطو: "**فالعقل يُدرك صور الأشياء بما يصير إليه من تخيّل التّوهّم، فيكون الشّيء المُدرك إمّا مطلوباً وإمّا مهروباً عنه بغير حسّ**"[2].

لقد **غدا الخيال مع أرسطو طرفاً مهماً في معادلة الفكر/العقل**، فلم يعد مجرّد تابع وناتج للحسّ، وليس عبارة عن وسيط ناسخ للمدركات الحسيّة، بل إنّه هنا منفصل عن الحسّ بعيد عن رقابته وسلطته، فهو **شرط ضروريّ لحصول الفكر والإدراك العقليّ لعناصر الطّبيعة، عبر أداة «الصّورة»**. وإن كان

---

[1] أرسطو، في النّفس، ص 70.

* لمزيد من التفصيل حول مفهوم أرسطو للمحاكاة والصورة يمكن العودة إلى كتاب قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار البحار بيروت، ط1، 2009، ص 55 وما بعدها.

[2] أرسطو، في النّفس، ص 77.

أرسطو قد فَصلَ بين نوعين من الخيال «**الخيال الحسيّ**» الّذي جعله مشتركاً بين الإنسان والحيوان، و«**الخيال العقليّ**» الّذي خصَّه بالإنسان، بما هو مالك للعقل والصّور، فإنّه، في سياق حديثه عن علاقة العقل بالخيال، قد ضبط حدود هذه العلاقة بقوله: "**إنّ هيمنة العقل على الجسم تشبه هيمنة السّيّد على العبد، ولكنّ سلطته على الخيال تختلف، لأنّها سلطة الحاكم على المواطن الحرّ، الّذي قد يحلّ عليه الدّور فيتولّى الحكم بنفسه**"[1].

ليس للعقل، إذًا، سلطة كلية على الخيال كما هي على الجسم، خاصة في حال سلامته، لأنّ علاقته مع الأخير قائمة على ثنائيّة الآمر/المنفّذ، من حيث إنّ الجسم خاضع كليّة لما يصدر عن العقل من أوامر ونواهٍ، إنّها علاقة جبر لا اختيار فيها، ولكنّ علاقة العقل بالخيال تختلف اِختلافاً بيّناً، لأنّها قائمة على الحريّة والمرونة، فلا خضوع مطلق لسلطان العقل، إلاّ بما هو وسيلة مُعينَة له في التّفكير، قد تتمرّد في أيّ لحظة فتغدو مجاوزة له وللجسم/الحسّ معاً.

هكذا يكون الخيال ملكة تتّصل بالحسّ وتنفصل عنه في آنٍ، وتُعين الفكر في تعقّله للأشياء دون أن يمتلك سلطة مطلقة عليها، بل إنّها تَعلو عليه وتتجاوزه حينما تصل إلى لحظة الوجود الخصيب، حيث يسمو الخيال إلى درجات فوق حالاته العاديّة ليبلغ درجة الخيال السّامي الخلاّق كما يُسمّيه أرسطو، إنّه ملكة داخليّة تنتج الصّور وليس فعلاً خارجيّاً يتلقى الأشكال، ويكشف عن التّشابه الموجود بينها ،كما رأى أفلاطون.

1-2- مفهوم الخيال في الثقافة العربية الإسلامية

عالج الفلاسفة والنّقّاد العرب المسلمون قضيّة الخيال والمتخيّل في سياق محاولتهم لضبط ماهيته وتبيان تجلّياته، وذلك في إطار علاقته، من حيث هو ملكة، مع النّفس وما تعتقده، وكذا ارتباطه، بما هو تجلّ مادي، مع خطاب الذّات المتكلّمة وما يختلج داخلها من كوامن شعوريّة وأفكار متصارعة، هذا

(1) Cocking. J. M. Imagination: A study in the history of ideas, London, Routledge, 1991. PP 268-269.

الّذي أدّى إلى تواجد آراء متقاربة ومتباعدة في الآن نفسه، داخل فضاء الثّقافة العربيّة الإسلاميّة في العصر الوسيط.

وإذ يروم البحث الحديث عن هذا المفهوم وتحوّلاته، فإنّه سيحاول تجنّب تكرار وتفادي ما تمّ عرضه من قبل، وتجنّب التفصيل الواسع في أصل ملكة الخيال وخصائصها، حتى لا يقع في نوع من المحاكاة الأفلاطونيّة التي تنسخ ما قدّم الآخرون حول موضوع الخيال(*)، وإن كان تركيز البحث سينصبّ بالخصوص على مجالين معرفيّين ساهما كثيراً في بلورة هذا المفهوم وتحوّلاته؛ وهما: الفلسفة العربيّة الإسلاميّة لكونها محضن تخلّقه ومقام مناقشة تعلّقاته مع النّفس وملكاتها الأخرى، والثّاني هو النّقد الأدبي، كونه عرض للخيال كما تشكّل شعراً وتمظهر تشبيها وصوراً.

لقد غلب على الخيال في الفهم اللّغوي العربيّ معنى الظن والوهم وغياب المحسوس وبقاء الصّورة(**)، أمّا في الفهم الدّينيّ «**الإسلامي والعبري**»، كما يرى مُحَمَّد مفتاح، فتتآزر المعاني المشكّلة حوله لتجعل منه "**فعلاً يغلب عليه الذنب والخطيئة والإبهام باستحضار الأشياء الماديّة أو المعنويّة، بوعي أو بدون وعي، سواء أ كانت موجودة أو متوهّمة، في مرآة الذهن أو في مرآة الصنع أو في الرسم والتّشكيل**"[1]، وهي رؤية ستبقى حاضرة داخل الحقل العربيّ والإسلاميّ لمدّة طويلة جدّاً، رغم أنّه ستظهر رؤى دينيّة أخرى تخالف هذه الرّؤيّة، كالرّؤية الصّوفيّة تحديداً، وستقدّم معنى إيجابيّاً للخيال وتضفي عليه قيمة ودوراً فعّالاً في حياة الإنسان الرّوحيّة والماديّة.

أمّا فيما يتعلق بالفلسفة العربيّة الإسلاميّة، فقد تأثّرت بالفلسفة اليونانيّة، وكان لما قدّمه أرسطو حول النّفس وقواها أثره البالغ في فهمهم لها (أي النّفس) ومختلف القوى الّتي تحتضنها. وما قدّمه كلٌّ من

* يمكن الرجوع إلى: العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص 13. وعاطف جودة نصر، الخيال، ص 145.

** تمّ التطرّق إلى هذه المعاني في عنصر تأثيل المتخيّل من الفصل الأول.

[1] – محمّد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 12.

"**الفارابي(260 هـ، 339هـ) وابن سينا وابن رشد**"* وغيرهم، يشابه في قليل أو كثير ما كان قد سطّره أرسطو من قبل، وإذا كان ابن رشد قد حفظ لنا وللعالم أفكار المعلّم الأوّل تلخيصاً وشرحاً، مقرّرا ما قاله حول «**ملكة الخيال**» ومؤكّداً عليه، فإنّ "**ابن سينا**"(370هـ، 428هـ) أعاد بلورة أفكار أرسطو بروح عربيّة إسلاميّة مقلّداً ومتّبعا في بعض الأمور ومخالفاً في أخرى، فقسّم الوظائف النّفسيّة مثلاً على غرار ما فعل أرسطو، إلاّ أنّ تقسيمه حوى عدداً أكبر، فالأوّل قسّمها إلى: **الحسّ المشترك والتخيّل والذّاكرة**، في حين أضاف الثّاني المصوّرة والوهم.

لم يكن **الفارابي** (257هـ، 339هـ) في منأى عن ذلك التّأثّر بالفلسفة اليونانيّة**، وهو سابق لابن سينا وابن رشد، بل إنّه ألمّ بما قال به **أرسطو** عن فكرة «**انطباع المحسوسات**» والّتي مُثّل لها بانطباع نقش الخاتم على الشّمع، حيث يقبل الشّمع صورة النّقش عليه ولا يقبل الخاتم في حد ذاته (الحديد والذّهب)، وكذلك يفعل الحسّ، فهو يقبل صورة الأشياء المحسوسة دون مادّتها الّتي تشكّلها، حيث إنّ "**الإدراك يناسب الانتقاش، وحفظ صور المحسوسات وظيفة من وظائف القوّة المتخيّلة**"[1]

إلاّ أنّ «**الفارابي**» في كتابه «**آراء أهل المدينة الفاضلة**»*** وخاصّة عندما تحدّث عن **الأحلام والنّبوءة والرّؤى**، حرّر مفهوم الخيال، نوعاً ما، من ربقة الإرث اليونانيّ، وجعل من الخيال يكشف عن

---

* لمزيد من التفصيل حول حياة وفلسفة كل من "الفارابي، ابن سينا، ابن رشد" ينظر مُحَمَّد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص ص ص 372، 474، 720، على التوالي.

** هكذا يتبيّن لنا بأنّ الفلاسفة المسلمين لم يستطيعوا الخروج كلّية عن الفهم اليونانيّ المنقول إليهم، إلاّ في بعض الآراء فقط، وهو السّبب الّذي دفع البحث دفعاً لإحداث هذا العرض السّريع والمركّز لما قدّمه هؤلاء وأولئك، لأنّهم يعبّون من معين واحد، فلم يخرجوا في مجمل كلامهم عن مسار المحاكاة والعقل والثّنائيّات المتقابلة: الحس/الخيال، العقل/الخيال،....

(1) عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، النّهضة، ط2، 1946، ص 14.

*** يقول الفارابي في سياق حديثه عن التخيّل، إنّ الإحساس يُحدث في الإنسان "قوة أخرى بها يحفظ ما ارتسم في نفسه من المحسوسات بعد غيبتها عن مشاهدة الحواس لها وهذه هي القوة المتخيّلة، فهذه تركّب المحسوسات بعضها إلى بعض وتفصل بعضها عن بعض، تركيبات وتفصيلات مختلفة، بعضها كاذب وبعضها صادق". مصطفى النشار، نظرية المعرفة عند أرسطو، دار المعارف القاهرة، ط2، 1987، ص 197.

قوى يمكن نسبتها إلى الفنّان المبدع، كما نسب إليه "الملكة الخاصّة بالمحاكاة، حيث المحاكاة تشتمل على تكوين للصّور في سلسلة من الأحداث الّتي يمكن أن تحدث في الحياة الواقعيّة، وهي قادرة كذلك على تحويل الحالات الجسميّة إلى صور عقليّة، وعلى ترجمة صور الأحلام أيضاً إلى أنشطة لا شعوريّة ولا إراديّة"[1] .

أما "**ابن سينا**" فقد أكّد على فكرة هامّة جدّاً، وهي أنّ القّوة المتخيّلة من شأنها أن " **تُركّب بعض ما في الخيال مع بعض، وأن تفصل بعضها عن بعض**"[2]. وهي وظيفة تعكس ما في هذه القّوة من إمكانيّة الإبداع، والتركيب بين الصّور أو فصلها عن بعضها البعض، لتشكيل أشياء جديدة مفارقة، وإن كانت مشابهة في جانب منها لما كانت عليه.

ولم يقف تأثّر "**ابن سينا**" بأرسطو فقط، بل تأثّر أيضاً بـ «**الأفلاطونيّة المحدثة***» حاله كحال غيره من الفلاسفة العرب المسلمين كـ "**الكنديّ (185هـ، 256هـ) وابن رشد (520هـ – 595هـ)**"، حيث كانت، تلك الرّؤيّة الأفلاطونيّة، ترى «**الواقع بوصفه سلسلة من القوى الرّوحيّة الّتي تصدر أو تفيض عن «الواحد» في سلسلة من التّجليّات الكونيّة المستمرّة، الأزليّة الّتي تشبه صدور الأشعّة عن الشّمس**»[3]، وهي الرّؤيّة نفسها الّتي نلمحها عند ابن سينا في كتابه «التّعليقات»؛ إذ يقول إنّ الخيال يتوسّط بين النّفس المتهيّئة لقبول المعرفة وبين العقل الفعّال الّذي يُفيض المعرفة على النّفس، مؤكّداً بأنّ للخيال دوراً في التحصيل والاستنباط والتّصور، فهو يُعين كما يعين الحس في العلوم المختلفة كإدراك

---

(1) عبد الحميد شاكر، الخيال، ص 158.

(2) محمّد عثمان نجاتي، الإدراك الحسّي عند ابن سينا، ص 194.

* "الأفلاطونية المحدثة Neo-Platonism" هي إحدى الموجات الفكرية التي انطلقت من الاسكندرية في القرون الأولى للميلاد، قامت على أفكار أفلاطون، وبعض الأصول التي استقى منها أفلاطون فلسفته، بالإضافة إلى الأفكار الرواقية والمعتقدات الوثنية والأساطير...ثمّ ذلك كلّه دعامة عقلية من فلسفة أرسطو، ومن أهمّ ممثّليها "**فيلون 25ق م، 04 ب م" و " أفلوطين 205م، 270م**". ينظر محمّد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص ص 217-245.

(3) شاكر عبد الحميد، الخيال، ص 154.

الأشكال الهندسيّة مثلا، إلاّ أنّه، كما يرى ابن سينا، في العلوم العقليّة والأفكار الخالصة على خلاف ذلك.[1]

لقد **أصبح للخيال، من منظور ابن سينا، دوره في المعرفة الإنسانيّة وفي بناء العلوم**، وهو يعين كغيره من الملكات في إدراك الأشياء، وتقديم تصوّر حولها، وإن كان حضوره مقيّداً بعض الشّيء، لأنّه في العلوم العقليّة وفي مجال الأفكار الخالصة يتأخّر الخيال ويقصر عن فهمها، ويتقدّم العقل لأداء مهمّته في تشكيل وعي عقليّ خالص عنها.

ومع هذا، فقد خلط بعض الفلاسفة العرب والمسلمين بين **الخيال والوهم**، مثلما نجد ذلك لدى **يعقوب بن إسحاق الكندي وإسحاق بن حنين وقسطا بن لوقا**، وإستطاع **الفارابي** أن يؤسّس ويمهّد للحديث عن فكرة **الخيال** في ارتباطه بـ**الشّعر** من منظور **سيكولوجي***، خاصّة وأنّه ربط بين ما تؤلّفه مخيّلة الشّاعر وما يوجد داخل مخيّلة المتلقّي فتتجانس محتويات هذه الأخيرة مع صور القصيدة ما يُفضي إلى إعجابه (المتلقّي) بالقصيدة أو اِستهجانه لها، وكلّ هذا في إطار رؤية الفارابي الّتي تفسّر **المحاكاة الأرسطيّة بالتخيّل**. وكذلك كانت آراء ابن سينا، حيث وافق على عدّ المحاكاة ضرباً من التّخييل، وأثّر بآرائه حول مفهوم الخيال وعلاقته مع الشّعر تأثيراً بليغاً في منظور النّقّاد والبلاغيّين، إلاّ أنّه وقع في ضرب من سوء الفهم؛ استنادا إلى رأي عاطف جودة نصر، كونه عدّ الخيال حيلة صناعيّة وضرباً من الفطنة ونوعاً من الذّكاء المحدود والمهارة اللّغويّة الّتي يصطنعها الشّعر اصطناعاً... تؤول إلى البحث المنطقي، خصوصاً وأنّه ربطها بقضيّة الصّدق والكذب، فجعل التّخيّل خارجاً عن التّصديق... وغيرها

---

[1] ابن سينا، التّعليقات، تحقيق عبد الرّحمن بدوي، الهيئة العامّة للكتاب، مصر، 1973، ص ص 83، 84.

* حيث أكّد الفارابي أنّ "أحوال الشعراء في تقوالهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير، ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر وإما من جهة الأمر نفسه. أما الذي يكون من الخاطر فإنّه ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية، إما لغلبة بعضها أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها...وأما الذي يكون من جهة الأمر نفسه، فلأنّه ربما كانت المشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما الآخر، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس، فيكون في كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها". الفارابي، قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تح عبد الرحمن بدوي، ص150.

من الآراء لابن سينا وابن رشد والّتي تحتاج إلى مراجعات ومناقشات يندّ عنها هذا المقام، ولكنّها ضروريّة لفهم المنظور الفلسفي العربيّ القديم لموضوع الخيال.[1]

أمّا الخيال/المتخيّل عند أهل الدّراية بالنّقد والبلاغة العربيّين، فقد كان يسير على خطى ما كان قد وُضِع من أسس ورُسِّخ من رؤى لدى الفلاسفة المسلمين، لهذا نجدهم يتحدّثون، وبإسهاب كبير، عن: المحاكاة، والخيال، والتّخييل والتّركيب والتّفصيل...، وغيرها من الأمور، وكل واحد من هذه المصطلحات، إن لم يكن مصطلحاً فلسفيّاً في الأساس، فإنّه على الأقلّ يستمدّ مفهومه من الفلسفة.

يبدو أنّ النّقّاد والبلاغيّين قد ساهموا جميعاً في بلورة مفهومٍ للخيال، خاصّة في إرتباطه بـ «**الشّعر Poem**»، وقد كان لما أكّد عليه "**ابن سينا**" في حديثه عن الشّعر، ضمن كتابه «**الشّفاء**»، أثره البالغ في آراء نقاد الأدب، خاصة تعريفه للشعر، الذي لخّصه بقوله: "الشّعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة... وإنّما ينظر المنطقيّ في الشّعر من حيث هو مخيّل، والمخيّل هو الكلام الّذي تذعن له النّفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيّاً غير فكريّ..."[2]. الشّعر، إذًا، كلام مخيّل، يحكمه الوزن ويتميّز العربيّ منه بالقافية، وبسبب الخيال يحدث التّأثير في المتلقّي/القارئ، فتتشكّل «**اللّذة The Pleasure**»، وهذا من خلال تلقّي النّفس لا الفكر لما تسمع أو تقرأ. هكذا فهم "ابن سينا" الشّعر وطبيعته وأثره، فماذا عن رأي النّقّاد والبلاغيّين فيه؟.

لقد احتفى العرب بالشّعر ومُدارسته كثيراً، حتّى إنّ احتفاءهم به جعلهم يقيمون الأفراح الطّويلة بسبب ظهور شاعر واحد بين أفراد القبيلة، وهذا لِمَا للشّعر وصاحبه من سلطة معنويّة/نفسيّة عليهم. إنّه حافظ أسرارهم، وناظم آمالهم ومنجزاتهم، والمنافح عنهم وعن حياضهم، بل إنّه الكلام الّذي يُسَرّ لسماعه وترديده الصغير والكبير، والغني والفقير، لأنّه يأخذ بتلابيب هذه النّفس ويسمو بها عن

---

[1] ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال، ص ص: 43 وما بعدها و148 وما بعدها.

[2] ابن سينا، فنّ الشّعر من كتاب «الشّفاء»، ضمن كتاب: أرسطو، فن الشّعر، تح عبد الرحمن بدوي، ص 161.

الالتصاق بالأرض/الصّحراء؛ في قساوتها ووحشتها، بما يملكه من إمكانات وطاقات تخيّلية وتصويريّة متعدّدة.

فلمّا عجزت العرب عن تفسير أصل هذا الشّعر ومصدره ربطته بعالم «**الجنّ والشّياطين**»، كما فعل اليونانيّون من قبل، حيث ربطوا الشّعر بـ «**ربّات الشّعر**»، وقد خال العرب أنّ لكلّ شاعر منهم شيطانه الّذي يلهمه الشّعر، فهذا «**حسّان بن ثابت**» مثلا يقول عن شيطانه الملهم:

وَلِي صَـاحِبٌ مِـنْ بَـنِي الشيصـبانِ فطـــوراً أَقـــولُ وطـــوراً هُـــوَه

وقد دام تفسيرهم للشّعر بهذه الطّريقة إلى غاية القرن الرّابع الهجري، على الرغم من أنّ هذا القرن وما قبله كانا زمن حضارة ونهوض عقل وفكر [1].

إنّ الشّعر، من هذا المنظور، هو كلام جوهره الخيال، وشكله هو المعروف المتداولُ (الوزن والقافية...)، وهذا الارتباط هنا هو الّذي يمكن أن يُفسّر لنا بقاء ربط الشّعر بعالم الجن حتّى أوائل القرن الرّابع الهجريّ. حيث الشّعر/الخيال عالم خفيّ يحتاج لأن يكتشف، وإن كان اِكتشافه يحتاج إلى عُدّة وعتاد، وكدٍّ واِجتهاد، لذلك، لما اِزدهر النّقد الأدبيّ العربيّ في القرن 4هـ، وأُلّفت الكتب في مختلف مجالات العلم، ووضعت علوم اللّغة واِنتشرت؛ تعليما وتعلّما، اِنصرف العربيّ عن مواصلة تفسير مصدر الشّعر بالجنّ، وصار الأمر منوطاً بتحليل هذا الشّعر وكشف خصائصه، وأسباب تأثيره في النّفوس،

[1] إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب من ق2هـ إلى ق8هـ، دار الشروق، الأردن، ط3، 2001، ص ص 15-22.

ولكن اِنطلاقاً من كونه نصّا لغويا/فنّيا/جماليا، وبذلك كَثُرَ الحديث عن **الصّنعة** وقلّ الحديث عن **الطّبع** و**الخيال**، من حيث التّنظير، إلاّ أنّهما حضرا في إبداعات الشّعراء بوضوح(*).

ومن أولى صور ربط الشّعر بالخيال عموما وبالتّصوير خصوصا، ما كان **الجاحظ** قد خطّه في كتابه «**الحيوان**» من أنّ الشّعر "**صناعة، وضرب من النّسج وجنس من التّصوير**"[1]. فالشّعر، في فهم الجاحظ، صناعة كالنّسيج، وذلك من خلال تشابك وتداخل عناصره ومكوّناته، لا يحذقها سوى من كشف سرّها وأتقنه، وعرف كيفيّة توظيف الصّورة/الخيال، وما هذا التّعريف إلاّ تحديد، في الأساس، لما يميّز الشّعر عن غيره من أنماط الكلام حتّى يكون شعراً جميلاً ورائقاً.

وإن كان ما اِستقرّ لدى النّقّاد العرب قديماً هو تعريف الشّعر بأنّه «كلام موزون مقفّى دالّ على معنى»، فإنّ اِطّلاع النّاقد العربيّ على الفلسفة اليونانية، وما قيل فيها حول الخيال ودوره في النّفس وعلاقته بالشّعر، جعله يُدخل عنصر الخيال في تعريفه للشّعر، وهذا لا يعني أنّ النّقّاد العرب أنكروا دور الخيال في صنعة الشّعر، حتى إنّهم لم يذكروا أنّ الوزن والقافية هما جوهر الشّعر وروحه، لذلك هم يجعلون من الشّعر جنساً من التّصوير وضرباً من النّسج، كما يجعلون بناء عموده على كثرة الماء وشرف المعنى وإصابة الوصف وحسن التّمثيل، غير أنّهم فضّلوا الفصل بين القيمة والتّسمية، وبين الجملة والتّفصيل وبين العمود والحدّ...

لم يُعنَ النّاقد العربيّ قديماً، إذًا، بتقديم حدّ نهائيّ للشّعر، بقدر ما حاول أن يُسائل هذا الشّعر عمّا يجعله شعراً جيّداً، وعمّا يجعله شعراً تمجّه الأسماع والأذواق، ورغم تأثّر النّقّاد العرب بما قدّمه الفلاسفة، إلاّ أنّ هذا التّأثّر لم يُفضِ إلى حدّ الثّورة على المفهوم القديم ونقض حدوده ومعالمه، فقد ظلّ الوزن والقافية في الصميم وظلّ الكلام المخيّل بغيرهما خارج دائرة الشّعر.

(*) يمكن الرّجوع إلى كتاب: العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص13 وما بعدها، لرؤيةٍ أكثر وضوحاً وتفصيلاً، وإن كانت تختلف في بعض أفكارها عمّا طرحتُه في الأعلى.

[1] – الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1992، ص 131.

لقد كثر الكلام واِحتدم النّقاش بين النّقّاد والبلاغيّين المتأثّرين بالفلسفة عن الشّعر وعلاقته بالمحاكاة والتّخييل، وأسهبوا في الحديث عن **التّشبيه والمشابهة والصّدق والكذب** في الشّعر. وجميع هذه المواضيع تطرّقت إليها الفلسفة بطبعتيها اليونانيّة والعربيّة الإسلاميّة، ومن بين النّقّاد الّذين حظي لديهم مصطلح الخيال/التخييل باهتمام كبير "**حازم القرطاجنيّ**" (608هـ، 684هـ)؛ الّذي ذكر في تعريفه للشّعر بأنّه "**كلام موزون مقفّى، من شأنه أن يُحبّب إلى النّفس ما قُصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قُصد تكريهه، ليُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسب هيئة تأليف الكلام...**"[1]

يغدو هذا التخريج لمفهوم الشّعر، من قِبَل **القرطاجني**، منظوراً جامعا لما يعنيه الشّعر ويكونُ به كذلك، إنّه تعريف جامع لكلّ أو لأغلب ما قدّمه سابقوه من فلاسفة ونقّاد وبلاغيّين حول ماهية الشّعر ودلالته، لأنّه اجتمعت لديه مختلف الآراء السّابقة عنه، كما اِجتمع لديه أنّ الشّعر كلام صفته الوزن والقافية، وأنّ له قصداً وغاية وأنّ وسيلته في ذلك المحاكاة والتّخييل.

يأتي الحديث عن الخيال لدى جماعة النّقّاد العرب القدامى ملازما لحديثنا عن الشّعر عندهم، وهذا لأنّ رأيهم في الخيال اِنبثق في مجمله من مناقشتهم للشّعر ماهيةً ووجوداً، بل ويمكن القول إنّه كان لزاماً عليهم أن يربطوا حديثهم عن الشّعر مع ما يشكّله من خيال وتصوير، من حيث هم نقّاد الأدب، لأنّ الفلاسفة قد اِختصّوا بمقاربة الخيال والمفهوم منه في علاقته مع النّفس وملكاتها.

ومادام الأمر كذلك، فإنّ هؤلاء النّقّاد والبلاغيّين، المتفلسفين منهم بالخصوص، قالوا بتبعيّة الخيال للحسّ، كما قال بذلك فلاسفة اليونان من قبل، لذلك فالشّاعر عندهم لا يتخيّل إلاّ ما يدركه حسّه، أو ما يوجد دليل يحيل عليه حسّاً، يقول "**حازم القرطاجني**" إنّ "**التّخييل تابع للحس... [وما لا يمكن**

---

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَمَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 71.

إدراكه بالحس] فإنّما يلزم تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيآت الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال ممّا يحسّ ويشاهد"[1]. لذلك، وبسبب من هذه المعايير والضّوابط الّتي قدّمها "القرطاجني" لعلاقة الخيال مع الحس، كان التّخييل غير مرتبط بما يمتنع أو يستحيل وجوده حسّاً، لأنّ الرّؤية النّقديّة العربيّة القديمة كانت تشدّد على الابتعاد عن المبالغة الفجة وعدم الصدق في الشّعر، فمثلا عِيبَ على الشّاعر قولُه:

وَلَــولاَ الــرّيحُ أُسْمِــعُ مَــن بِحَجْــرٍ صَــلِيلَ البَــيْضِ تُقْــرَع بالــذُّكور

وهذا لأنّ المعركة تدور في مكان بعيد عن «حَجْر» (مدينة باليمامة) مسافة عشرة أيّام، حتّى عُدّ هذا البيت أكذبَ بيت قالته العرب[2].

لأجل هذا، ألفينا أحد الدّارسين يؤكّد بأنّ الخيال في الدّرس النّقدي العربي القديم يتأسّس على مفهوم «**التّشبيه والمشابهة**»، بما هو آلية للتّفكير عامّة، وبذلك "ظلّت سياجاته مؤطّرة لتناول الخيال الشّعري حتّى بعد هجرة التّصوّر الأرسطيّ إلى الثّقافة العربيّة القديمة. لذلك شكّل التّشبيه (أو المشابهة) المحور الابستيمي للتّفكير في الخيال الشّعريّ لدى العرب قديماً، ضمن مستلزمات بيانيّة تقوم على الوضوح ومنزع التّفسير من خلال نظرة عقلانيّة تُرادف الخيال بالوهم، الّذي يكتسب شرعيّة القبول، فقط، على سبيل المبالغة والادّعاء لأغراض جماليّة وبلاغيّة لا تتجاوز مقتضيات الصّنعة الشّعريّة..."[3].

---

[1] – حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَّد الحبيب بن خوجة، ص ص 98، 99. لهذا ميّز القرطاجني بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية، مما دفعه "للبحث عن مبدأ الشعر وغايته، فوجد أنّ ذلك يتحقّق فيما تثيره الصورة الشعرية من الانفعالية. كما دفعه بالتالي للتحرّي عن المادة الشعرية التي تتشكّل منها هذه الصورة، فوجدها تتمثّل في طبيعة المدركات الحسية. ولهذا كانت الانفعالية من جهة والمدركات المحسّة من جهة أخرى، تتكامل وتتلاقى وتتوحّد في برهة التخييل الشعري، لتتجسّد في الطبيعة الفنية المستحدثة على يد الشاعر والتي تتشكّل منها الصورة الشعرية". قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب، ص 81.

[2] أبو علي القالي، الأمالي، ج2، دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1987، ص 133.

[3] العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص 04.

لقد كان حضور مفهوم الخيال، في الغالب الأعم، في إطار علاقة المشابهة، الّتي تقوم على محاولة إدراك علاقات التّشابه الموجودة بين العناصر، إلاّ أنّ هذا لا ينفي عدم وجود آراء أخرى أولت عناية كبرى بمفهوم الخيال ووظيفته داخل حقليْ المعرفة والإبداع في منأى عن علاقة المشابهة.

هذا، وقد تحدّث "**حازم القرطاجني**" عن دور الخيال في اِقتباس المعاني واِستثارتها وتشكيل صور جديدة بقوله: "إذا كانت صور الأشياء قد اِرتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنّفس قوّة على معرفة ما تماثل وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما اِنتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتيّة أو عرضيّة ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركّب، من اِنتساب بعضها إلى بعض، تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود، الّتي تقدّم بها الحسّ والمشاهدة"[1]، فكلّ ما وُجد في عالم الحسّ والإدراك له ما يقابله في عالم الخيال أو يزيد، من خلال القدرة على التّركيب بين العناصر على شاكلة عناصر الوجود.

إنّ مناقشة قضيّة الخيال، والأمر كذلك، لا يعني البتّة أنّها قد طابقت الممارسة الخياليّة في النّثر والشّعر، وهذا بوصفها موضوعَ دراسة وتحليل من طرف النّقّاد والبلاغيّين، بل إنّ هذه المجالات الإبداعيّة وحتّى الدّينيّة؛ الصّوفيّة، كانت فضاء رحبا لممارسة الخيال بتنويعاته المقرّرة؛ نقديّاً وبلاغيّاً، وغير المقرّرة، ولا مجال في هذا المقام لإثارة كلّ ما اِحتضنته تلك الخطابات الفنيّة والدينيّة، ولكن ما تجدر الإشارة إليه هو ضرورة العودة إلى المتخيّل الشّعريّ والنّثريّ والدّينيّ العربيّ، من حيث هو نتاج ماديّ ومعنويّ لملكة الخيال، لأجل اِستكناه ملامح الفعل التخيّلي ومقارنته بالتّخيّل نظريّاً حتّى تكتمل الرّؤية النّقديّة للعمليّة التخيّلية.

[1] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص 38، 39.

ولا بأس أن نشير هنا، إلى أنّ النّظرة الدّينيّة؛ ممثّلة في نظرة **العرفانيّة الصّوفيّة***، قد قدّمت رؤيتها الخاصّة للخيال وأقرّت "بالعينيّة الأنطولوجيّة للخيالي وقدرته الخلاّقة، ليس فقط على مستوى الخطاب الشّعري...بل على الصّعيد الوجودي والكوني، بحيث يصير الخيال ذا أولويّة حاسمة في نظريّة المعرفة الصّوفيّة والّتي تجعل منه أساس التّجربة المعيشة للإنسان خاصّة وكوسموكونيا للوجود بعامّة»[1]، وبذلك نجد قاموس الخيال/المتخيّل لديها قائماً على مصطلحات من مثل: **النّور، المرايا المتقابلة والانعكاس، والتّجلّي، والبرزخ**... وهي بهذا تؤسّس لمنظور خاصّ بالخيال وإشتغاله في حقول متعدّدة، متعلّقة بالإبداع الشّعريّ، والحياة/الوجود، والنّفس في إعتقاداتها وآمالها وآلامها، وهذا ما يستدعي ضرورة إعطاء عناية كبرى لهذا المنظور من قِبَل طائفة المهتمّين بالخيال وبإمكاناته.

2- ديكارت: مركزية العقل وهامشية الخيال

ظلّ الفلاسفة والمفكّرون يقترحون رؤى ومناهج من أجل فهم الوجود وأبعاده والإنسان وآماله/آلامه، بما يمكن أن تطمئنّ إليه ذات الباحث/عقلُه، دون أن تركن إليه ركوناً مطلقاً، لذلك تنوّعت تلك الرّؤى والمناهج، لدرجة تندّ عن الإحصاء والحصر، واختلفت آليات الاشتغال فيها باختلاف محاضنها، وهو ما أفضى إلى إتصاف الفكر/العلم بصفتيْ السيرورة والصيرورة، مادام؛ أيْ الفكر، يسير في طريق عسيرة نحو الظّفر بالإجابة عن الأسئلة المجابَهة، وطرح أسئلة جديدة كلّما دعت الحاجة في الإجابة عن السؤال.

* إنّ الخيال في المنظور الصوفي "ليس تخيّلا نزويا عابرا لا قيمة واقعية له، كما أنّه ليس خيالا خلاقا كما عرفه الفنانون، بل هو طاقة وقوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقّق في الحس بشكل دائم أبدي أزلي. ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دار دندرة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1981، ص447. ولمزيد من التفصيل حول "**العرفانية الصوفية**" وكيفية فهمها لموضوع الخيال والمتخيّل، يُنظر عاطف جودة نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، الصفحات 79- 143.

[1] العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص 04.

هذه هي سمة المعرفة، وهي تؤثّث لكيانها/وجودها، مراوحة بين الممكن والمستحيل، ما جعلها لا تفتأ تدور في فلك التّزاحم والتّراكم للأسئلة والإجابات، بعدّها سبيل التشكّل ومدار التّحقّق، لتغدو المعرفة، بذلك، ممكناً يؤول إلى الوجود بعد أن لم يكن، وتكون قطعة من نور سيضيئ مواطن الظّلمة الّتي تغلّف جسد وروح الإنسان.

إنّ المعرفة تاريخ مجمل لما ترومه الذّات الإنسانية في معاناتها وشقائها، في سعادتها وهنائها، وهي بهذا توأم الإنسان ميلاداً وحياةً، ولكن دون أن تكون هي هو، مادامت جزءاً ممكناً فقط من جملة أجزاء ممكنة أخرى تصنع/توجِد هذا الكائن المسمّى "**الإنسان**"، وإن كانت تلتصق به/بأعضائه/بمَلَكَاته اِلتصاقاً شديداً، وهو ما يكسبها قوّة ومَنَعَة، وإذ ذاك، يصبح الحديث عن الذّات/الإنسان ملازماً للحديث عن المعرفة في مختلف تمظهراتها: العقليّة منها والمتخيّلة*.

ولما كانت المعرفة ملْكاً مشاعاً بين النّاس، لمن أراد منهم، فقد تلقّف الفلاسفة والمفكّرون ما خلّفه أفلاطون وأرسطو، وأقيمت حولهما نقاشات حادّة وطويلة، تأييداً ونقضاً، فأكّدت طائفة الرّؤية الأفلاطونيّة، بعدم وجود يقينيّات، وشايعت طائفة أخرى رؤية أرسطو، وأسلمت الآراء إلى أفكار متنوّعة، تقترب أو تبتعد عن بعضها حسب درجة اِقترابها أو اِبتعادها من الجدل الأفلاطونيّ الأرسطيّ، وإن كانت العصور الوسطى قد أطفأت جذوة ذلك الاختلاف والتّنوّع بما رسّخته من منظور لاهوتي ظلّ محتكراً للعلم والمعرفة قروناً طويلة، فقد جاء عصر النّهضة بفتوحاته في شتّى المجالات؛ مع «**النّهضة**

* هكذا تغدو المعرفة؛ بما هي مصطلح جامع لكلّ ما يريده ويحلم به الإنسان في وجوده، مركز اِهتمامه؛ فيجدّ في مناقشتها وطرح الأسئلة فيها وحولها عن قيمتها؟ وعن سبُل الوصول إليها؟ وأيّها يُفضي إلى معرفة حقيقيّة؟ وهل يمكن الحديث حقا عن وجود مثل هذه المعرفة أم لا؟...، إنّه الهمّ/ همّ السّؤال والجواب ما دفع "**أفلاطون Platon**"، مثلا، لتصوّر عالم المثل العليا معتبراً أنْ لا حقيقة إلاّ هناك، دون أن تقوم طريقته على مسلّمات يستند إليها مطلقاً في تأسيس أحكامه على الأشياء، على خلاف أرسطو؛ الّذي عدّ العالم الطّبيعيّ هو الأصل والحقيقة، واِعتمد على بعض المسلّمات والبديهيّات ينطلق منها في مناوشته لبعض القضايا، مغيّراً بذلك طريقة الاقتراب من الأشياء، كما خطّها أستاذه من قبل.

الإيطاليّة»، وظهور حركة ثقافيّة جديدة عُرفت باسم «**النّزعة الإنسانيّة** Humanism»، وحركة «**الإصلاح الدّينيّ**»، دون نسيان إحياء «**الدّراسات التّجريبيّة**» وما نجم عنه من أثر كبير في تقدّم العلوم والمعارف(*).

لقد عدّ روّاد العلم التّجريبي كـ«**فرنسيس بيكون F.Bacon**(1561 – 1626م) »** وغيره أنّ الحواس هي مصدر كلّ معرفة ويقين، ولا سبيل غيرها للوصول إليها، فكانت الملاحظة المباشرة للأشياء وإخضاعها للتّجربة وإختبارها هي الطّرق الأساسيّة لمعرفة التّجريبيّين بمختلف توجّهاتهم، لذلك لم يكن لديهم إعتداد بالعقل ولا بالمخيّلة، بل وأكّد «**بيكون**»، مثلا، على الحاجة إلى منهج جديد أو طريقة جديدة بدل نظرية «القياس» مقترحاً ومعتمداً «**الاستقراء**» فكرة وطريقة من خلال دراسته المعنونة بـ:«**الأورجانون الجديد 1620م**»، وإن لم تُقبل هذه الفكرة تماماً – كما عرضها «بيكون» – بين أوساط العلماء آنذاك، إلاّ أنّ تأكيده على **"أهميّة الملاحظة قد جعل منه دواء مفيداً يشفي من النّزعة العقليّة التّقليديّة المتطرّفة"**(1).

(*) للتّوسع أكثر ينظر: حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2000، ص ص ص 167، 181، 198.

** "**فرنسيس بيكون Bacon**" فيلسوف بريطاني ولد في لندن، من عائلة أحد كبار موظفي الدولة، تقلّد مناصب عالية، اتّهم بالفساد في 1621، وحكم عليه بالغرامة، وطرد من البلاط. من أهمّ مؤلّفاته "محاولات 1625/1597، تقدّم التعليم 1623/1605، الآلة الجديدة1620...بالإضافة إلى مؤلفات قانونية وتاريخية وعلمية ومأثورات. ينظر حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص200.

(1) برتراند راسل، حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ج2، تر: فؤاد زكرياء، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 2009، ص 57.

وبالرّجوع إلى "**العقلانيّة الدّيكارتيّة**" مع «**ديكارت Descartes**»(1596، 1650م) * وآخرين، حيث تجسّد الاهتمام الكبير بـ**الرّياضيّات**، نجد أنّ قيمة «**المنهج**» ازدادت بصورة أكبر ممّا كانت عليه مع فلسفة «**بيكون Bacon وهوبز Hobs**»، وسيغدو «**العقل**» مدار الاشتغال الفلسفي، ويكون في الآن نفسه موضوع الدّراسة ووسيلة التّفكير فيها، لهذا كانت كتب «**ديكارت**» أو أغلبها تصبّ في محاولة بيان الطّريقة الّتي يمكن أن يعتمدها الإنسان حتّى يستطيع اِستخدام ملكته العقليّة بشكل كامل، معتبراً أنّ "**النّاس جميعاً متساوون فيه [أي العقل]، وكلّ ما بيننا من اختلافات هو أنّ البعض منّا يستعملونه أفضل من البعض الآخر، غير أنّ المنهج شيء نكتسبه بالممارسة**"[1].

ومادام العقل هو أعدل شيء قسمةً بين النّاس**، فإنّ من الواجب على الإنسان العاقل أن يعطيه حقّه من الرّعاية والاهتمام، بما يحقّق له إمكانيّة التّأثير في وجوده ويسمح له بتعقّل الحياة، خاصة وأنّه ملكة «**فطريّة**» لا يمكن اِكتسابها بالمران، عكس ما كان يرى التّجريبيّ «**هوبز**». إنّ العقل هو الوسيلة الوحيدة للإدراك، لهذا فهو مقدّس الإنسان/العاقل/المفكّر؛ بوصفه تحقّقاً للفهم السّليم واليقين الرّاسخ. لقد تبيّن لي الآن، والقول لديكارت، أنّ "**الأجسام ذاتها لا تُعرَف حقّا بالحواس أو بالقوّة المتخيّلة، وإنّما بالإدراك وحده، هي لا تعرف لأنّها تُرى وتُلمس بل لأنّها تُفهم أو تدرك بالذّهن**"[2].

---

* "**رينيه ديكارت Descartes** " فيلسوف رياضي فرنسي ولد في لاهاي، من أهمّ مؤلّفاته: "قواعد لهداية الذهن 1628، مقال في المنهج 1635، التأمّلات في الفلسفة الأولى 1641، مبادئ الفلسفة 1644، بالإضافة إلى كتبه الأخرى التي هي أدخل إلى تاريخ العلوم، مثل كتاب" انكسار الإشعاعات" و"الأنواء". ينظر حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، هامش ص182.

[1] برتراند راسل، حكمة الغرب، ص 65.

** هذا بالضبط ما أكّده "**ديكارت**" في كتابه "خطاب المنهج"، إذ يقول: إنّ العقل "أعدل أشياء العالم قسمة بين الناس، والكل يعتقد أنّه أوتي منه ما يكفي...". René Descartes, Discours de la Methode, Editions Cérès, Tunis, 1995, p7.

[2] – رونيه ديكارت، تأمّلات في الفلسفة الميتافيزيقية الأولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1988، ص47.

هكذا، يغدو العقل وحده صاحب السّلطة في إدراك الأشياء وفهمها، ولا يمكن للحواس ولا القوّة المتخيّلة أن تفعل ذلك، لأنّ الأولى «**خدّاعة**»، بتعبير "**ديكارت**" نفسه، ومنه فلا وثوق بها، بل إنّ كلّ ما عرفناه بواسطتها باطل لا يقبل، وأمّا الثّانية فهي، حسبه، «**سيّدة الخطأ والضّلال**»؛ بما تضفيه من وهم، ولأنّها، من جانب آخر، تُردّ إلى الحسّ، كون التّخيل بالأساس «**تأمّل في صورة، أو شيء جسمي**»[1]، بل إنّ "**صُورَنا من الأشياء تتركّب من الأفكار الّتي لدينا عن أشياء أخرى، أبسط، هي موجودة حقّاً**"[2].

ولم يقف تهميش الخيال/المخيلة مع «**ديكارت**» فقط، بل تعدّاه إلى من شايعه المنهج والطّريقة أو خالفه فيهما، فقد تمّ تداوله، مثلا، بين أنصار الفلسفة الماديّة الأوروبيّة، بما فيها علم النّفس الفسيولوجي، من أمثال*: **هيوم Hume، وهوبز Hobs، وليم جيمس W.James، سبنسر Spenser وكوندياك Condillac** (**1715 – 1780م**)، وغيرهم، بأنّ "الصّورة الكامنة ضرب من الطّوابع أو الرّسوم الماديّة في الدّماغ، يبعثها من كمونها مرور التّيّار العصبي بها، وهم يطلقون عليها تغيّرات دماغيّة وتألّقات كما يتألّق جسم في الظّلمة دون اِشتعال أو حرارة، والصّور على هذا النّوع تعود إلى الذّهن بمناسبة إحساس أو صورة أخرى حاضرة فيه"[3].

إنّه منظور يجعل من الصّور مجرّد نسخ للانطباعات على أعضاء الحسّ، ويجعل الخيال قاصراً وغامضاً إذا ما قورن بالحسّ والإدراك، حيث نجد لدى روّاد هذه الرّؤية ربطا بين الحالة الدّماغية والحالة النّفسيّة (فالشّعور يقول ما يجري في الدّماغ)، وفات هذه الرّؤية الاختلاف الموجود بين الجانب الجسديّ

---

[1] رونيه ديكارت، تأمّلات في الفلسفة الميتافيزيقية الأولى، تر: كمال الحاج، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

* لمزيد من التفصيل حول حياة وفلسفة كل من "**هيوم، هوبز، وكوندياك**" نحيل إلى كتاب: تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ج4، ص ص 1012، 986، والجزء الثالث من الكتاب نفسه، ص 792، على التوالي.

[3] عاطف جودة نصر، الخيال، ص 16.

والجانب الوجداني، خاصّة وأنّ الصّور قد تبقى على حالها، وقد يطرأ عليها التّغيّر على خلاف حالة الخلايا العصبيّة، أي إنّ الخلايا قد تتغيّر ولكنّ الصّورة تبقى كما هي، وهذا هو ما يفنّد هذه الرّؤيّة الماديّة ويزيحها إلى الهامش.

هذا، وإنّ «**باسكال** Pascal (1623 /1662م) »*؛ وهو عقلاني؛ قد عدّ الخيال « **هذا الجزء المخادع في الإنسان، ومصدر الخطأ والتّزييف**»[1]، وكان «**مالبرانش** Malebranche (1638/ 1715م) »**، وهو عقلاني يشتكي من الخيال ويتأسّف بشدّة "لكون حركته الذّهنيّة تعوق الدّماغ بالانفعالات العاطفيّة الّتي تحدثها في النّفس، وتمنعه من الانتباه إلى أشياء أخرى غير تلك الّتي تنتجها تمثيلاته، كما أنّه اِرتاب في قيمته الإدراكيّة ووظيفته النّفسيّة، ولذلك فقد ماثل بين المجنونين ومجنّحي الخيال"[2].

وإذا كان ديكارت قد قابل **الأنا بالفكر/العقل** من أجل تحقّق الوجود، فإنّ التّجريبيّين قابلوا "**الأنا بالواقع/الحس**" تأسيسا للحقيقة، ولم تحظ المخيّلة لديهم إلاّ ببعض الاهتمام، وإن كان هذا الأخير، أي الاهتمام، ظلّ مدرجاً في إطار العناية بالموضوع الأكبر: العقل أو الحس، ف«**اسبينوزا**

* "باسكال" هو رياضي وعالم طبيعي ولاهوتي فرنسي، له مؤلفات حول قوانين حركة المياه، والنظرية الرياضية للاحتمالات، حساب المخروطات، اختراع الآلة الحاسبة، كتب ثمانية عشر رسالة هي "الرسائل الإقليمية"، عالج فيها مشاكل الوجود الإنساني من ناحيتيْن اللاهوتية والنفسية، وخناك كتابه الشهير "الخاطرات 1670م"؛ الذي جمع فيه مذكراته وذكرياته. حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، هامش ص193.

[1] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل، ص 96.

** مالبرانش فيلسوف فرنسي ولاهوتي ومبشّر بالمسيحية، من أهمّ أعماله "في البحث عن الحقيقة 1674-1675، مناقشات مسيحية 1671، رسالة في الطبيعة والفضل الإلهي1680، رسالة في الأخلاق 1683...".

[2] يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل، ص96.

Spinoza (1632 – 1677م) »* مثلا، وهو عقلانيّ بطبعة مختلفة عن أنصار العقلانيّة ومؤسّسيها، عدّ الخيال «**ملكة عقليّة**»، يُنظر إليها في سياق علاقتها بالجسد، وهي، حسبه، ضروريّة في أيّة عملية معرفيّة، غير أنّها أيضاً مصدر للأخطاء والأفكار غير المكتملة[1].

أمّا التّجريبيّان «**لوك** Lock (1632 – 1714م) و**هيوم** Hume (1711- 1776)»، فقد نظرا إلى الخيال من زاوية أنّه **وظيفة زائدة عن الحاجة أو وظيفة زائفة**، بتعبير " **جون لوك**"، ولكن هيوم كان أقلّ تعنّتاً ورفضاً للخيال، لأنّه عدّه **"القدرة الخاصّة بالتعديل الإدراكيّ للعقل، وهو لديه قدرة... ترتبط بالذّاكرة أكثر من اِرتباطها بعالم الحواس، أو الإدراك الحسيّ، والخيال لديه دليل كذلك على حيويّة الصّور"**[2]

يتأرجح الخيال، إذًا، بين الرّفض الكليّ له وبين الاعتراف المباشر وغير المباشر بماهيته ووجوده ووظيفته في إدراك الأشياء؛ تختلف درجاته من فيلسوف لآخر؛ وهو سبب إيرادنا لتلك الآراء المتنوّعة والكثيرة حول مفهوم الخيال وطبيعته، ولكن هذه القيمة الضّئيلة الّتي حظي بها الخيال والمخيّلة منذ عصر النّهضة الأوروبيّة تعود بالأساس إلى أنّ هذه الفترة كانت فترة اِنفجار العلوم وتطوّرها، وبروز المناهج العلميّة وكثرة الاكتشافات والاختراعات، ومعلومٌ الدّور الكبير الّذي أدّاه كلٌ من المنهجين العقليّ والتّجريبيّ في ذلك، بالإضافة إلى أنّ فترة العصور الوسطى كانت فترة سيطر فيها اللاهوت الكنسيّ كما جسّده القساوسة والكهنة، وهو ما أدّى إلى إشاعة فكر وفهم واحد للحياة وسُبل عيشها، وبهذا غدت الحياة في مجملها معاناة ومكابدة لا قِبَلَ لكثير من النّاس بها، دون أن ينفي هذا الكلام عن هذه الفترة

* اسبينوزا هو فيلسوف عقلي يهودي، ولد في امستردام، طرد من المجمّع اليهودي في 1656 بعد اتّهامه بالهرطقة، بسبب كتاب "رسالة في اللاهوت والسياسة" الذي كتبه في 1670، له كتاب"الأخلاق1677، مبادئ فلسفة ديكارت1663، رسالة في إصلاح الذهن1677، رسالة في السياسة1677".

(1) شاكر عبد الحميد، الخيال، ص 72 وص 159.

(2) المرجع نفسه، ص 72.

أيّ جهد أو أيّ محاولة للخروج من ذلك الوضع، ولعلّ أهمّ مظهر يمثلّ ذلك هو اهتمامهم الشّديد بفلسفة المعلم الأوّل أرسطو، وتقديم شروح وتعليقات متعدّدة حولها.

لأجل هذا كلّه، كان عصر النّهضة بفتوحاته الكثيرة خاصّة منها إعادة الاعتبار لدور العقل في الحياة المعيشة والمعرفيّة والعلميّة...نصرا كبيراً لا يعدله نصر آخر، كون «**ديكارت**» اِستطاع أن يؤسّس طريقة جديدة في التّفكير تخرج على الفكر المدرسيّ، كما تمكّن من توضيح معالم تلك الطّريقة ومبادئها، وأخرج الفكر من شططه وتحجّره السّابق في اللاّهوت، فأقام بذلك صرح « **منهج الشّك** Method of Doubt» وربط الوجود بالتّفكير؛ من خلال مقولته الشّهيرة والمعروفة بـ: «**الكوجيتو الدّيكارتي** Cogito»: «**أنا أفكّر إذن أنا موجود**» «**I think therefore I exist**»، كلّ هذا وغيره، هو ما سحب البساط من تحت أقدام الخيال وأزاحه جانباً، تأخيراً واِستصغاراً لدوره وأثره في الحياة والمعرفة.

وهكذا، وجدنا «**ديكارت**» يجادل على أنّ «**الخيال ليس عنصراً أساسيّاً من العقل...**»[1]، وهذا لأنّ الخيال يتعامل مع الصّور داخل الدّماغ؛ هذا الأخير الّذي يخالف وجودُه وجودَ العقل، ومنه فإنّ النّوع المطلوب في قابلية التّخيل، والكلام لديكارت، ليس هو: "**القدرة على تشكيل الصّور العقليّة... [ف] العقول الدّيكارتيّة والإله، كلّها معقولة، ولكن ما من أحد منها بإمكانه أن يرتسم في مركز العقل**"[2]. وبذلك، يكون ما فعله **ديكارت** في حقّ الخيال هو مواصلة المنظور الغربي، قديمه وحديثه، حول الخيال، وهذا ما جعل الخيال يظلّ في أسفل سلّم الملكات، بل وأقلّها قيمة، خاصّة وأنّ ملكتي العقل والحس قد أعيد لهما الاعتبار أو لنقل، بتعبير أدق، لقد حظيا باهتمام مستمرّ في الزّمان منذ أيّام أفلاطون وأرسطو وحتّى العصر الحديث، حيث زاد ذلك الاهتمام وتفاقم لدرجة هائلة، حتّى صارا عند كثير من الفلاسفة والدّارسين مصدري الحقيقة واليقين.

---

(1) Michael Beaney, Imagination and creativity, The Open University Walton Hall, Milton Keynes MK7 6AA, First published 2005, p: 01.

(2) Robert Audi, The Cambridge Dictionary of philosophy, second edition, Cambridge university press, 1999, p: 169.

3-كانط والخيال المنتج/ الإبداعي:

لقد تمركز الفكر الأوروبيّ في عصر النّهضة حول «العقل»، وجعل منه مَلِكًا على الملَكَات الأخرى وأصبح كلّ شيء يؤول إليه، لأنّه وحده الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه، وكان من نتائج فلسفة **"ديكارت"** العقليّة أن توجّه الفلاسفة توجُّهَيْن مختلفين، الأوّل ظلّ محافظاً على النّزعة العقليّة، وأحيا التّراث العقليّ، مثلما نرى ذلك لدى الفيلسوفين "**اسبينوزا** Spinoza **وليبنتز** Leibniz" والثّاني هو ما عُرف باسم «**التّجريبيّة الإنجليزيّة** English Empericism» الّتي اِستندت إلى الحسّ والتّجربة، ومثّلها كلٌّ من «**لوك** Lock **وهيوم** Hume»، ويتّصف «**الاتّجاهان معاً بالذّاتية، من حيث إنّهما معنيّان بالتّجربة الخاصّة**»[1].

وإذا كان ديكارت وغيره من العقلانيّين* قد اِفترضوا بأنّ الإنسان – من حيث هو ذات مفكّرة – يمكنه أن يصل إلى المعرفة الكاملة في نهاية بحثه عنها، فإنّ التّجريبيّين؛ "**لوك**" تحديداً، كانوا أقلّ تفاؤلاً بذلك، وتركّز جلّ جهدهم في محاولة بيان حدود الذّهن الإنساني في معرفته للأشياء، مع ضبط الأبحاث الممكنة الإنجاز من لدن الإنسان، وبهذه الرّؤية تغيّرت النّظرة السّابقة الّتي سطّرها العقلانيّون، عن سلطة العقل وقدرته الكبيرة/اللامحدودة في إدراك الوجود والموجودات، وبَانَ بأنّ العقل قاصر عن إدراك الكمال في تعقّل كلّ شيء، وصار للتّجربة إسهامها القويّ في بلورة المعرفة الإنسانيّة.

---

[1] برتراند راسل، حكمة الغرب، ص 136.

* لقد أصبحت العقلانية المعاصرة عقلانية مفتوحة، وتجاوزت كثيرا من الأفكار التي قدّمها العقلانيون الأوائل، وهذا لكونها "ثمرة نقاش حجاجي بين الأفكار. وهي ليست حكرا على أيّ نسق فكري. وكلّ نزعة عقلانية تتجاهل الكائنات والذاتية والوجدان والحياة هي نزعة لاعقلانية. على العقلانية أن تعترف بأهمية الوجدان والحب والتوبة. العقلانية الحقيقية هي التي تعي جيّدا حدود المنطق والنزعة الحتمية والنزعة الآلية. إنّها تعلم جيّدا أنّ العقل الإنساني لا يمكنه معرفة كل شيء وأنّ الواقع يحبل بالألغاز. وهي تتفاوض وتتحدّث إلى اللامعقلن، والغامض، وغير القابل للعقلنة، بذلك فهي ليست فقط نقدية بل تقوم أيضا بنقد ذاتها". إدغار موران، تربية المستقبل، المعارف السبع الضرورية لتربية المستقبل، تر: عزيز لزرق ومنير الحجوجي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2002، ص25.

إنّ هذا الجدل الّذي دار بين الفلسفتين، والرّوح النّقديّة القائمة فيهما، هما ما شكّل في تاريخ الفلسفة الغربيّة ما سُمّيَ بعصر التّنوير «**عصر التّنوير** Enlightenment»، خاصة بما شاع فيه من معرفة علميّة وتسامح دينيّ، ولو كان تسامحا جزئيّاً، وهما أيضاً ما بعث بـ«**الرومانسيّة** Romanticism» إلى الوجود، وجعلها متّصفة بروح تمرّديّة، وطبعها بطابع مثاليّ ترجع أصوله إلى التّصوّر المثالي لعصر النّهضة عن اليونان القديمة، ودون نسيان أثر «**الفلسفة المثاليّة الألمانيّة** Transcendental philosophy»، وكان تطوّرها في **فرنسا** إبّان **القرن 18م**، حيث قدّمت **الانفعالات** على **الموضوعيّة** الباردة المترفّعة لدى العقلانيّين[1]، وكلّ هذه الأحداث هي الّتي أجبرت الطّرح العقلاني، خاصّة في طبعته الديكارتيّة، أن يُراجع منظومة أفكاره، وأن يُسائلها عن صلابتها أمام ما يُقترح من آراء قويّة في التّوجّهات المقابلة.

جاء عصر التّنوير، وقد اجتمعت فيه المذاهب الفلسفيّة المختلفة "**العقليّة والتّجريبيّة الماديّة**"*، وحتّى "**الفلسفة المثاليّة**"، مع حضور قويّ ومؤثّر «**للحركة الرومانسيّة** Romanticism Movement»، وظلّت إشكاليّة البحث في نطاق الذّهن البشريّ، وكيفيّة تفسير الرّوابط بين الظّواهر، هي مثار الجدل والنّقاش، بل زادت حدّة النّقاشات حولها لدرجة كبيرة، وإن كان **هيوم** قد قام بالبحث في تلك الإشكالات، التي سبق ذكرها، فإنّه اِستند إلى بعض المسلّمات العامّة في عرض حججه حول القضيّة الّتي يناقشها، فقال بـ**الانطباعات** معتبراً أنّ «**الانطباع**» قد "يبدأ من التّجربة الحسيّة أو من أوجه نشاط كالذّاكرة... [و] الانطباعات تنتج أفكاراً تختلف عن التّجربة الحسيّة في أنّها أقلّ منها حيويّة فالأفكار نسخ باهتة من الانطباعات الّتي لا بدّ أن تكون قد سبقتها في وقت ما في التّجربة الحسيّة"[2]،

---

[1] برتراند راسل، حكمة الغرب، ص ص 126، 127.

* لمزيد من التفصيل حول هذه المذاهب والحركات الفلسفية، ينظر حسن حنفي مقدمة في علم الاستغراب، ص ص ص 181، 198، 250.

[2] برتراند راسل، حكمة الغرب، ص 116.

وما دامت الأفكار مستقرّها العقل البشريّ، فإنّ التّفكير، كما يرى هيوم، هو "تفكير بالصّور أو التّخيل (imaginatio)... وهو يطلق على مجموع التّجربة سواء في الإحساس وفي التخيّل، اسم الإدراك perception"[1].

يُفهم من هذا الكلام، أنّ هيوم ينظر إلى التّجربة بأنّها إدراكات تتمّ داخل الإحساس أو التخيّل، ومنه تكون تلك الإدراكات، من حيث هي اِنطباعات وأفكار، قوام كلّ تجربة إنسانيّة، لذلك يمكن دراسة تلك الاِنطباعات في معزل عن تلك التّجربة، وما دامت الاِنطباعات تنتج الأفكار وهذه الأخيرة نسخ/صور باهتة من الانطباعات، وما دام التّفكير هو أيضا تفكير بالصّور، فإنّ التّجربة شيء ممكن التّصوير عبر التّفكير، فإذا فقد هذه الإمكانيّة لم يكن بالإمكان تجربته، وبهذا تكون التّجربة في المحصّلة نتاج كلّ ما نستطيع تصويره تفكيراً، لا بمعنى المطابقة ولكن بمعنى المقابلة، أي أنّ كلّ تصوّر أو تخيّل في التّفكير يمكن أن يقابله موضوع ما لتجربة ممكنة.

إنّ التّجربة هي الأساس الّذي يعتمده "**هيوم**" في تفسيره للمفاهيم العقلية، وهي عنده "**تتألّف من إدراكات متعاقبة، وخارج هذا التّعاقب لا يمكننا أن نتصوّر أيّ ارتباط آخر بين الإدراكات**"[2]، وبهذا يكون هيوم والتّجريبيّون معه، من الذين نفوا وردّوا ما قال به **ديكارت** ومَنْ بعده من العقلانيّين، بأنّ هناك اِرتباطات وثيقة بين الأشياء يمكن معرفتها، لأنّ هذه الارتباطات، إن وُجدت حسب هيوم، لا يمكن معرفتها، وجُلّ ما يمكن أن يُعرف هو هذه الإدراكات المتعاقبة.

ولكنّ "**هيوم Hume**" لم يقف عند نفي أو الشّكّ في وجود تلك الارتباطات فقط، بل نجد أنّه حاول تفسير الرّوابط بين الظّواهر داخل دائرة التّعاقب للإدراكات، حيث قال إنّ الناس يكوّنون عادات معيّنة تجعلهم يرون الأشياء مرتبطة، وهو بقوله هذا يخالف ما كان قد خطّه من قبل، لأنّه وصف الذّهن

---

(1) برتراند راسل، حكمة الغرب، ص 116.

(2) المرجع نفسه، ص 117.

بأنّه "**مجرّد تعاقب للإدراكات، وهكذا لا يوجد شيء يمكنه تنمية عادات، كما لا ينفع القول إنّ تعاقبات الإدراكات تؤدّي واقعيّاً إلى تطوير أنماط معيّنة**"[1].

إنّ هذه الأفكار الّتي تقدّم بها «**هيوم**» هي الّتي أيقظت الفيلسوف الألماني «**كانط** Kant (1724 – 1804م) »* من سباته اليقيني الجامد، كما يصرّح **كانط** نفسه، وهو ما حدا بالبحث للإسهاب، نوعا ما، في الحديث عن هيوم وأفكاره. لقد كانت مسألة مدى الذّهن البشري وحدوده، وإشكاليّة العادات الذّهنيّة لدى الإنسان هي مدار اِشتغال **كانط** وفلسفته، وكانت أشهر أعماله الفلسفيّة عبارة عن مناقشة نقديّة لملكة الذّهن في أبعادها المختلفة، فأقام كتابه «**نقد العقل المحض** (1781م)» على مناقشة مسألة **حدود المعرفة الإنسانيّة**، وأقام كتابه «**نقد العقل العملي** (1788م)» على مسألة **الإرادة**، أمّا الكتاب الآخر «**نقد ملكة الحكم** (1790م) » فناقش مسألة **الحكم** من حيث هي تقدير للأهداف والغايات.

وقد أَوْلَى كانط، في ما عرضه في كُتبه، أهميّة قصوى لمسألة كالَ لها الآخرون قبله وفي زمنه الإهمال والتّهميش، ألا وهي مسألة «**الخيال Imagination**» ودوره في الحياة الإنسانيّة، ووصل مَبلغُ اِهتمامه بالخيال إلى درجة أنّه حاول البحث في إمكانيّة إقامة الفكر على ملكة الخيال، وهو إذ يفعل هذا يخرق ذلك الاعتماد المتواصل على النّموذج المنطقيّ/العقلي، الّذي ظلّ يحكم تاريخ الفلسفة منذ القديم، لهذا **يُعدّ كانط نقطة/لحظة افتراق واضحة عن المفاهيم السّابقة لماهية الخيال ووظيفته.**

---

[1] برتراند راسل، حكمة الغرب، ص 121.

* كانط هو فيلسوف ألماني، من رواد الفلسفة المثالية، له عديد المؤلّفات منها: "المونادولوجيا الفيزيقية 1756، اعتبارات في التفاؤل1759، الأساس الوحيد للبرهنة على وجود الله1763، نقد العقل الخالص1781 ، أسس ميتافيزيقا الأخلاق1785، الدين في حدود العقل وحده1793، المنطق1798 ،مشروع السلام الدائم1795... حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، ص209.

ولا يعني هذا الكلام، أنّ الخيال لم يحظ باهتمام من قِبَلِ الفلاسفة والباحثين السّابقين، وإنّما يعني أنّ ما قدّمه "**كانط**" حول الخيال يُجاوِز في كثير من مناحيه ما قدّمه سابقوه، وكان بعض روّاد «**المثاليّة التّقليديّة**» كـ«**بيركلي** Berkeley*»، مثلاً، قد أعادوا الاهتمام بالخيال ودوره، فصار «**الإدراك ليس هو ما يمنح الوجود فحسب، فالتّخيّل له نفس الفعل...**»[1]، حيث فرّق «**بيركلي**» بين نوعين من الصّور: صور الحسّ وصور الخيال، فالأولى مصدرها خارج عنّي، والثّانية أتحكّم بها بإرادتي، كما عبّر بيركلي نفسه،وهو ما يعني أنّ الصّورة المتخيّلة أُدركها وأعيها على أساس فاعلية نفسي.

لقد بحث "**كانط**" في التّجربة وحاول تفسيرها عن طريق المفاهيم العقليّة، عكس ما فعل هيوم ، وعدّ "الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحسّ مطلباً ضروريّاً، ومن ثمّ ينبغي أن توجد فينا قدرة فعّالة تركّب الكثرة الّتي يبديها المظهر، وليست هذه القدرة شيئا آخر سوى الخيال"[2].

يتمثّل دور الخيال كما يطرحه **كانط** في الرّبط بين المدركات الحسيّة وبين آليات الإدراك الذّهنيّة عن طريق التّركيب بينها، وهو ما يجعل الخيال وسيطا ضروريّاً بين الحسّ والفهم، إنّه العامل المشترك الّذي يؤلّف بينهما، تأليفاً منتجا وفاعلاً، وما دام الخيال كذلك، ومادام التّفكير تأليفيّا هو الآخر، فإنّ الخيال يؤسّس **للتفكير قبليّاً****، إنّ الخيال هو من يمدّ الفكر:" **بمجموعة من (التّخطيطات**

---

* بيركلي "1685-1753" فيلسوف ايرلندي، من أصل إنجليزي، أصبح أسقفا في 1734.نشر محاولاته منذ الصغر، مثل "محاولة لتأسيس نظرية جديدة في الرؤية1709، مبادئ المعرفة الإنسانية1710، السيفرون أو الدقيقة1732، فلسفة 1733، في الحركة" نشر بعد وفاته. ينظر حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب هامش ص214.

(1) عاطف جودة نصر، الخيال، ص 21.

(2) عاطف جودة نصر، الخيال، ص 21.

** قبليا apriori: أن تكون الأحكام قبليّة معناه أنّها أوّليّة وغير مستمدّة من التّجربة. ينظر Robert Audi, The Cambridge Dictionary of philosophy,pp35,36.

الأوّلية المتعالية) الّتي تُمكّن من تمثّل الصّورة الخالصة، كما تشكّل أساس الرّؤية وكلّ علاقة ممكنة"[1].

يتعلّق الخيال، إذًا، بأهداب المعرفة، ولكنّه لمـّا يُصبح مصدرها. إنّه من ينظّم علاقة الحسّ بالفهم، حيث تقوم عمليّة المعرفة من منظور كانطيّ، أوّلاً: على «الحواس» الّتي تتلقّى تأثير التّجربة الخارجيّة فقط، وتقوم ثانياً على «الفهم»، الّذي يربط عناصر الحسّ معاً، مع ضرورة تمييزنا بين الذّهن أو الفهم وبين العقل، لأنّ جميع الناس يملكون عقولاً وهم بهذا متساوون ولكنّهم يختلفون في فُهومهم، وبتضافر هذين الطّرفين «الحسّ والفهم» يتحقّق شرط إمكان التّجربة، وهو ما يُسمّيه "**كانط**" «**وحدة الوعي الذّاتي Unity of apperception**»[2]؛ أي إدراك الإنسان بأنّه يفكّر.

هكذا تغدو المعرفة بالنّسبة إلى «**كانط**» مسألة لا تحيط بها التّجربة ولا يكفي فيها الفهم وحده، بل هي تضافر للتّجربة والفهم معاً، ويتدخّل الخيال بعد ذلك جمعاً وتركيباً بين مصدريّ المعرفة، ومن دونه لن يكتمل بناء المعرفة، فالخيال ضروريّ للمعرفة بل هو شرط قبلي لها. إنّه ملكة إبداعيّة تُماثل باقي الملكات الأخرى، وقد تفُوقُها قوّة وأثراً في الوجود الإنسانيّ، بل وحضوره مهمّ جدا في الفنّ وفي الحياة والعلم وغيرها، لذا أضحى الخيال محطّة لازمة وضرورية في حديث الفلاسفة والمفكّرين بعد هذا الفيلسوف.

وفي معرض حديث "**كانط**" عن الخيال فرّق بين نوعين من الخيال: «خيال اِستيعادي ومعيد للإنتاج» تكون فيه الحركة من "**التّمثيلات الخاصّة بالماضي إلى التّمثيلات الخاصّة بالحاضر، وتربط بينهما...والخيال الإبداعي؛ هو الملكة الخاصّة بإنتاج الصّور في ذاتها على نحو مستقلّ عن واقعيّة**

---

(1) محمّد طوّاع، كانط ومنزلة الخيال، موقع http://www.aljabriabed.net/n33_07tawaa.%282%29.htm تاريخ الرجوع إليه: 25/ 2014/03.

(2) برتراند راسل، حكمة الغرب، ص ص 141، 142.

الموضوعات أو محدوديّتها"[1]. إنّ النّوع الأوّل من الخيال هو مجرّد إسترجاع لصور ماضية في نوع من المطابقة مع صور الحاضر، فهو نسخ مستعادة لا إبداع فيها، في حين يعدّ النّوع الثّاني خيالا منتجا، فيه إبداع للصّور في إستقلال واضح عن صور ماضية واقعيّة أو غير واقعيّة.

ولقد بلغ تأثير هذه الآراء الكانطيّة في الفلاسفة مبلغاً عظيماً ، خاصّة منهم جيلُ الفلاسفة الألمان:"**شلينغ** Shelling"* (1775-1854م) ، **شليجل** Shelegel، **هيجل** Hegel(1770-1831م) ** ، حتّى إنّ "**فختة** Fichte" (1762-1814م) ***قال عن الخيال ما قاله عنه أستاذه «**كانط**» أو أكثر، حيث رأى "أنّ ملكة الخيال المنتجة هي القوّة النّظريّة الأساسيّة، وبدون هذه القوّة العجيبة لا يمكن تفسير أيّ شيء في العقل الإنسانيّ، وجماع جهاز التّفكير إنّما يقوم على هذه الملكة... والخيال قدرة أساسيّة للأنا على أن يتصوّر خلاف نفسه، وبملكة الخيال يظلّ إنتاج الموضوع من شأن الذّات، ويبقى في داخل الذّاتيّة المطلقة"[2].

---

(1) شاكر عبد الحميد، الخيال، ص 170.

* شلنج هو مؤسس المثالية الترنسندنتالية مع كانط وفشته وهيجل، إلا أنّه يعتبر أيضا فيلسوف الرومانسية. من مؤلّفاته" رسائل في القطعية والنقد1796، فكرة من أجل فلسفة للطبيعة1797، مذهب المثالية الترنسندنتالية1800، الفلسفة والدين1804...".حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، هامش ص248.

** هيجل هو أكبر مفكر ألماني على الإطلاق، ولد في شتوتجارت وبدأ مهنته كأستاذ في جامعة يينا في 1801م، ثم أستاذا في هيدلبرج في برلين 1818-1831.من مؤلّفاته " وضعية الدين المسيحي، الحب، شذرات مذهب، حياة يسوع...وكلّها بين 1795-1800 ولم يبلغ بعد هيجل الثلاثين عاما، ثم كتب هيجل "الإيمان والمعرفة 1801،ظاهريات الروح1807، علم المنطق1812-1816، محاضرات في تاريخ الفلسفة 1816-1828... تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ج4، ص 998.

*** فختة/فشته تعلّم ودرس في يينا وبرلين، من أهمّ أعماله"محاولة في نقد كل وحي1792، محاضرات في رسالة العالم1794، نسق نظرية الأخلاق1798، أسس نظرية العلم الشاملة1794...وقد كان له أثر كبير في نشأة الروح القومية في ألمانيا. حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، هامش ص243.

2 – فؤاد زكرياء، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، النهضة، مصر، 1962، ص67.

الخيال، إذن، قوّة القوى وملكة الملكات، إنّه مفسّر لأيّ شيء عنَّ للعقل البشريّ، وهو الّذي صيّر نتاج الموضوع في سيرورته التّأسيسيّة من شأن الذّات أبداً، لا مركزيّة للإله ولا للتّجربة/الحسّ بعد هذه اللّحظة؛ لحظة أصبحت فيها الذّات الإنسانيّة مع الذّهن/الفهم هي المسؤولة عن وجود الأشياء، كلّ شيء يتأسّس على الخيال ويؤول إليه، وهو في كلّ هذا قائم على «**الحريّة**» وإن لم تكن حريّة مطلقة.

ظلّ "**كانط**" يبحث عن دور أكبر للخيال بل وأكثر أثراً، حتّى بعد أن صار ذا وظيفة تركيبيّة، والّتي خطّها له في كتابه «**نقد العقل الخالص**»، ولكنّه بتلك الوظيفة حدّ من حركة الخيال وأضعف حضوره وفاعليّته، غير أنّه في كتابه «نقد الحكم 1790» جعلَ من الخيال "إبداعيّا وذاتيَ النّشاط أو الحركة وتلقائيّاً...(لقد) أصبح الخيال قادراً على أن يلعب بكلّ الأشكال الممكنة، لكنّ لعبه هنا لا يتضمّن – مع ذلك – حريّة مطلقة...إنّه ليس مستقلاً، فهو مازال ينصاع أيضاً لقوانين الفهم أو يسايرها"[1].

لقد حافظ «**كانط**» للخيال على سلّم التّرتيب والتّوزيع للملكات، كما وضعه أرسطو من قبل، وهذا ما يوحي بأنّ "**كانط**" لم يقدّم جديداً بهذا الصّدد، ولكنّ إنعام النّظر في الأمر يجعلنا ننتبه إلى أنّ الحفاظ على التّرتيب لم يتبعه محافظة على الدّور والقيمة والعلاقة الّتي تجمع الخيال بملكتيْ الإحساس والفهم، بالإضافة إلى أنّ "كانط" يتحدّث عن "**خيال إبداعيّ ومنتج**"، وهذا يخرجه من دائرة المحاكاة **الأفلاطونيّة** على الأقلّ، ومنه فإنّ الخيال، كما تجسّد لدى "كانط"، ينأى عن الطّابع الماديّ والحسّيّ الّذي كان لصيقا به من قبل. وبهذا يغدو الخيال "**(ملكة الشّكل) الّتي تسمح بإعطاء ما هو مجرّد طابعه المحسوس في التّحقق العينيّ، وذلك ما يسمّيه التّرسيم الخيالي Schématisme**..."[2].

---

[1] شاكر عبد الحميد، الخيال، ص 172.

[2] العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص 93.

لقد أصبح الخيال، عبر هذا التوصيف، مستقلاً عن الحس والعقل، على الرّغم من اتصاله بهما، وهذه الاستقلاليّة عنهما هي الّتي ستسمح له بأن يكون شرطاً قبليّا في أيّ محاولة معرفيّة، وبذلك كان هذا المفهوم بعيداً عن تلك المقارنات القيميّة الّتي حكمت تاريخ تلك الملكات: الحس/الخيال/العقل، فلا أفضلية لطرف على آخر.

إنّ أهميّة وثوريّة "**كانط**"، كما يؤكّد أحد الباحثين، تكمن في اِكتشافه لوظيفة «الخيال المتعالي كزمنية سامية»، والّتي هي **"الجذر المشرك، ليس فحسب، بين الإحساس والفكر، بل بين كلّ مفاهيمنا الميتافيزيقيّة عن الكائن كحضور"**[1] ، وبهذا الحضور الكلّيّ للخيال فيما بين جميع المفاهيم الميتافيزيقيّة، وُسم بأنّه شرط قبليّ وتركيبيّ في آن، فليس مصدره الحسّ، وهو في عمليّة التّركيب لا يجمع المتشابه فقط، بل المختلف والمتعارض أيضاً، بسبب من ميزته الأساسيّة «**التّلقائيّة**»؛ لذلك فهو فعل حرّ، «وشريعة بدون قانون» بتعبير "**كانط**"، كما أنّه لا يحكمه معيار الصّدق والكذب بسبب اِرتباطه باللّغة أكثر من اِرتباطه بالأشياء[2].

وفي مجمل القول، إنّ ما قدّمه "**كانط**" من إضاءات جديدة فيما يتعلّق بحقل الخيال مفهوماً وملكةً، دوراً ووظيفةً، يُعدّ بحق إسهاماً جليلاً، كان أثره كبيراً في توجيه مسار الفلاسفة والباحثين في ميدان الخيال، كما أنّ أثر فلسفته المثاليّة النقدية المتعالية في الفلسفات الأخرى كان بليغاً، خاصّة الفلسفة المثالية الألمانيّة، والّتي انتهت بصدد الخيال إلى ثلاث مسائل رئيسة، أولاها هو: إقامة تمايز بين التّخيّل والإدراك، من خلال تمايز صورهما، على أساس أنّ صور الحسّ تأخذ في حالة الإدراك الحسيّ وضع انفعال قهريّ، وأنّ صور الخيال تأخذ في حالة التّخيّل وضع فاعليّة نواتها الإدراك والحريّة الإنسانيّة،

---

[1] العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص 94، على لسان هايدغر Heideger.

[2] المرجع نفسه، ص ص 94، 95.

وثانيها أنّ الخيال أصبح قدرة إيجابيّة قوامها التّركيب والإدماج، فلولا الخيال لكان ما يبديه الشّيء الماثل لعياننا مشوّشاً متفكّك البنية، أمّا ثالثها فهو أنّ الخيال هو الشّرط الضّروريّ لتصوّر اللاأنا[1].

إلاّ أنّ ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، هو أنّ "**كانط**" عانى أحيانا، قد تكون كثيرة، من نوع من التّردد بصدد الخيال، بما هو ملكة إبداعيّة منتجة، بسببٍ من سطوة العقل الّتي ظلّت تُلازمه وتلازم كثيراً من الفلاسفة والمفكّرين، حيث تراجع عن كلامه حول الخيال في دوره الجوهريّ والتّأسيسي لكلّ من الحسّ والعقل، معتبراً هذا الأخير هو الأصل في كلّ عمليّة تركيب. والسبب، حسب"**هيدغر** Heidegger "*، هو أنّ "**كانط**" إذا اعطى الخيال دوراً أوّليّاً فسيهدّم بذلك العقل الخالص الّذي يقوم عليه فكره الفلسفي، وهكذا تقهقر موضوع الخيال من جديد إلى الموقف التّقليديّ، وعادت النّزعة الثّنائيّة للمعقول والمحسوس لتطفو على السّطح، ممّا خلق نوعاً من الردّة العكسيّة في الطّرح الكانطيّ، وبالخصوص ما قاله في الطّبعة الثّانية من كتابه «نقد العقل المحض 1787م»[2]. ومهما كان الأمر، فإنّها لحظة من لحظات تشكيل الخيال الّتي سطّرها "**كانط**"، وهي لحظة قويّة ومؤثّرة في تاريخ هذا المصطلح/المفهوم، رغم هذا النّكوص الّذي اِعترى بعض جوانبها.

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال، ص ص 24، 25.

* هيدجر"1889-1976م" أشهر فيلسوف وجودي ألماني، درّس في جامعة ماربورج ثمّ عمل مع هوسرل في جامعة فريبورج.ولم يبرحها طيلة حياته مثل أستاذه هوسرل والذي أشرف على كتابه "الوجود والزمان"1927م.تأثّر بهوسرل وكيركجارد ونيتشه وأعاد قراءة تاريخ الفلسفة كلّه من خلال المقولات الفلسفية...من أهمّ مؤلّفاته "ما هي الميتافيزيقا 1929،كانط ومشكلة الميتافيزيقا 1929، ظاهريات الروح لهيجل 191930-1931، ماهية الأساس 1929، هيلدرلن وماهية الشعر1929، رسالة في النزعة الإنسانية 1946، مسائل-أربعة أجزاء"، طرق الغابة 1949، ماذا يعني الفكر؟ 1951-1952، محاولات ومحاضرات 1954... حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، هامش ص 376.بتصرّف.

[2] العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص 96.

4- فينومينولوجيا الخيال والمتخيّل:

تعدّ المقاربة **الظّاهراتيّة Phenomenology**؛ بما هي فلسفة، من أهمّ المقاربات وأكثرها إشتغالاً على موضوع «الخيال والمتخيّل»، خاصّة في سياق مناقشتها لقضايا الشّعور وضرورة فصله عن موضوعاته، أو التّجربة وواجب الفصل بينها وبين محتواها، بالإضافة إلى الفكرة القائلة بأنّ الموضوع الواقعيّ ليس هو نفسه «الموضوع القصديّ The Intentional object». وقد كان الفيلسوف الألماني "**إدموند هوسرل** Edmund Husserl (1859، 1938 م)" * هو رائد هذه الفلسفة الجديدة في مطلع القرن العشرين، حيث طالب بـ "النّظر إلى الموضوعات لا على أنّها أشياء في ذاتها، بل على أنّها أشياء (مُوضَعة Posited)، أو (مقصودة Intended) من جانب الوعي. فكلّ وعي هو وعي بشيء، وخلال التّفكير، أكون واعيا بأنّ فكري "يشير باتّجاه" موضوع ما، وفعل التّفكير وموضوع الفكر مرتبطان داخليّاً، ومتوقّفان على بعضهما على نحو متبادل. ووعيي ليس مجرّد تسجيل سلبي للعالم، بل إنّه يؤسّسه بنشاط أو "يَقصِدُه""[1].

تتعامل الظّاهراتيّة مع الأشياء كما تظهر للوعي، فيكون الموضوع موجودا إذا كان مقصوداً، وينتفي إذا لم يكن كذلك، والعكس صحيح، وهذا ما يدلّ على أنّ التضايف بينهما حاصل، لأنّ الوعي لا يكون إلاّ وعياً بشيء. إلى ذلك، فإنّ هذا التّعامل يكون مع الأشياء ذاتها كما تتبدّى، وهو ما يُقصي كلّ ما هو خارجي من المظاهر التّجريبيّة والنّفسيّة، ويحقّق للوعي إمكانية الوصف للأشياء في إرتباطها بالذّات الواعية، فتُختزل موضوعات العالم إلى مجرّد عناصر مقصودة من طرف الوعي الإنساني، وهو الفعل الّذي سمّاه «**هوسرل**» بـ:«**الاختزال الفينومينولوجي Phenomenological**

* هوسرل فيلسوف ألماني، درس الرياضيات في ليبزج وبرلين وفينا...وحاضر في الفلسفة في هاله وجوتنجن وفريبورج. وقد تمّ استعراض أعماله في الظاهريات في" الحالة الراهنة للمنهج الظاهرياتي وتطبيقه في ظاهرة الدين" بالفرنسية 1966. حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، هامش ص 349.

[1] تيري إيجلتون، مقدّمة في نظريّة الأدب، تر: أحمد حسان، نوّارة للتّرجمة والنّشر، القاهرة، ط2، 1997، ص 52.

Reduction»، لذلك، فالظّاهراتيّة تسعى إلى "**إعادة بناء المفاهيم والتّصوّرات الأوّليّة للميتافيزيقا الّتي كانت تعتبرها الفلسفة التقليديّة مسلّمات، ومن ثمّ اِهتمامها بطرق اِشتغالات الخطاب الفلسفي والفنّي (الجمالي) والعلمي**"[1].

يكمن، إذا، هدف هذه الفلسفة في اِكتشاف الكيفيّة الّتي تتجلّى بها الأشياء، لإعادة صوغ المفاهيم والتّصوّرات الخاصّة بتلك الأشياء وبطريقة تحليلها. وإن كان يبدو أنّها تتّصف بنوع من التّجريد، إلاّ أنّ الأكيد، هو إقامتها لصرحها على أساس «الخبرة المباشرة أو المعاينة المباشرة» للأشياء، إنّها دعوة للعودة إلى المتعيَّن، كما كان شعارها دائماً: «**لِنَعُد إلى الأشياء ذاتها**»[2].

كلّ هذا يدفع للقول إنّ "**الفينومينولوجيا**" تستطيع عن طريق "الإمساك بما نكون متأكّدين منه خبراتيا، أن تقدّم الأساس الّذي يمكن أن تبنى عليه المعرفة الموثوق بها على نحو أصيل. ويمكنها أن تكون (علما للعلوم) يقدّم منهجا لدراسة أيّ شيء مهما كان: الذّاكرة، وعُلَب الكبريت والرّياضيات... وعلى خلاف العلوم، لم تكن تسأل عن هذا الشّكل الخاص من المعرفة أو ذاك، بل عن الشّروط الّتي تجعل أيّ نوع من المعرفة ممكنا بالدّرجة الأولى"[3].

لقد جاءت هذه الفلسفة لتُراجع الفكرة القائلة بأنّ للأشياء وجودا مستقلاً عن الإنسان؛ هناك في العالم الخارجي، وما دامت كذلك، فمعلوماتنا عنها أكيدة، حيث اعتبرت الظّاهراتيّة هذه الفكرة مسلّمة لا تقوم على أساس متين، لأنّ ما هو مدرك ليس واحداً في حضوره وإنّما متعدّد، وذلك حسب كلّ تجلّ له أو حسب زاوية نظرنا إليه، فهو لا يقدّم ذاته كلّيّة لمدرك واحد، بل مع كلّ محاولة لإدراكه يبدو في مظهر مغاير للأوّل، إنّه يتضمّن ما هو حاضر للإدراك وحتّى ما هو غائب، ولعلّ هذا التّفسير يماثل ما سمّاه «**كانط**» بـ: «**الشّيء في ذاته** Thing in it self»، الّذي يتعالى عن التّحديد، وإن تمّ تحديده

---

[1] العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص 119.

[2] تيري إيجلتون، مقدّمة في نظريّة الأدب، ص 53.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فكما يظهر للوعي لا كما هو حقيقة. ولهذا ميّزت "**الفينومينولوجيا**" بين الإدراك والتّصوّر، وحاولت تجاوز "الفكرة المثالية الخاصّة بأنّ الموضوع المدرك ذو مستوى واحد، يتفتّح عليه الإدراك بشكل نهائيّ، والبديل الظّاهراتيّ لهذا الفهم أنّ الموضوع المدرك يكشف عن آفاق طباقا، وهو معطى وحاضر بشكل ما في كلّ تجلّ ومنظور، ممّا يعني أنّه لا يمنح نفسه نهائيّاً لشعور واحد، وهذا ما يمكن التّعبير عنه بأنّه متوالية التّجلّيات"[1].

وعلى أساس تمييز «**هوسرل**» بين موضوع حقيقيّ خارجيّ، وموضوع قصديّ داخلي في الشّعور، عدّ ما قامت به "المثاليّة" خلطاً لا يستقيم بين نسق الأشياء ونسق الصّورة، وهذا لأنّها "أحلّت الموضوع القصديّ الباطن في الشّعور محلّ الموضوع في الخارج، وعاملت الموضوع في اِمتلائه العينيّ وحضوره، بوصفه صورة أو علامة أو شفرة يَفُضّها الوعي... ووضعت حقيقتين، حقيقة الشّيء في الخارج، وحقيقته بوصفه محايثاً في الوعي"[2].

وهذا ما جعل من الصّورة بديلاً للشّيء المدرَك، بما هو حقيقة اِستبدلت بحقيقة أخرى إلاّ أنّها متحقّقة في الوعي. ف"**القصد Intention** " وموضوعه يجب أن يظلاّ مستقلّين عن الموضوع الواقعيّ/الحسيّ، وإلاّ سيحدث خلط بين حقيقتين متقابلتين، يتمّ فيها اِستبعاد الواقع وإحلال الصّورة مكانه، وهذا هو بالضّبط خطأ «**المثالية**».

لأجل ذلك، قُسّمت الصّورة، في الفهم الفينومينولوجي، إلى ثلاثة أنواع: **الصّورة – الخيال، والصّورة – الذّكرى، والصّورة – الفهم**، كلّ نوع منها قائم بذاته، وهي، أي الصّورة، "ليست نسخة سالبة لوقائع إيجابيّة سابقة، فكلّ صورة من هذه الصّور واقعيّة بالقدر الّذي تنتمي به إلى بنية الشّعور وهو يتخيّل أو يتذكّر أو يتوهّم، ممّا يعني أنّنا لا نلمس للصّورة معياراً خارجياً ثابتاً، وإنّما نتفهّمها جوّانيا

---

(1) عاطف جودة نصر، الخيال، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص ص 33، 34.

بضرب من المباطنة، بحيث ننفي عنها كّل ما من شأنه أن يُظهر الشّعور في وضع استقبال آليّ، والصّورة في هذه الأنساق ذات كيان نفسيّ يُحيل على الشّعور وهو يتفتّح صوب الوجود ويحتضنه، ولكنّه لا يستنفذه بحال. إنّ الصّورة رابطة بين الشّعور والموضوع، لكنّها لا تنتمي إلى الشّعور وحده ولا إلى الموضوع، وإنّما تنتمي إليهما معاً."[1]

لقد تمّ إدراج هذا القول، رغم طوله، لأنّه يلخّص الرّؤية الظاهراتيّة لماهية الصّورة وأنواعها، إنّها، في هذا الفهم، الجذر المشترك والجامع بين ملكات الخيال والتّذكر والوهم، وإن كانت، في الآن نفسه، هي ما يفصل بينها، بما تقوم عليه من خصائص تجعلها متمايزة في كلّ منها، وهي في كلّ هذا، ليست مجرّد نسخة باهتة لأَصْل، بل هي أصل بقدر اِنتمائها للشّعور، في تخيّله أو تذكّره أو توهّمه، ومعيار مقاربتها وفهمها مجترح من داخلها، بما هي كيان نفسي رابط بين الشّعور والموضوع.

وإذا كان الوجود في فهم «**هيدغر Heidegger**» يظهر ويتجلّى في الغياب، تجلّيه في الظّهور[2]، ممّا يحيل كلاًّ منهما إلى الآخر، فإنّ الصّورة هي مثل الوجود تكشّفا واِحتجابا، تُظهر الموضوع المدرك وتُخفيه في آن، وذلك عبر المشابهة له ولبعض ملامحه أو تغييبه بعدم حضوره، بوصفه موضوعاً واقعيّاً معطى، وإضفاء ملامح جديدة عليه، فهي تخلُقُه من جديد، بالإضافة إلى أنّ حضور ذلك الموضوع واقعيّاً وصوريا ليس متطابقا، بل هو مختلف تماماً، إنّه "ضمن نسيج لا يطرح أمامنا منظوراً واحداً، بقدر ما يَهبُنَا كثرة من المساقط الّتي تُتيح للموضوع مرونة يتغيّر في سياقها النّظام المعتاد للعلاقات، إنّ الإدراك ذاته كما بيّن النّقد الفينومينولوجي لا يعطينا المدركات على نحو نهائيّ...[لأنّ الموضوع المدرك مرتبط برؤى متعدّدة] ولا واحد من بينها يستنفذه"[3]

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال، ص 68.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

ولمّا كان الموضوع المدرَك متعدّدا في حضوره، وذلك حسب منظورنا تُجاهَهُ، فإنّ هذا سيسمح بوصفه أنّه «واحدٌ متعدّدٌ»، واحد بما هو موضوع عينيٌّ متحقّق، ومتعدّد لكونه يختلف مِن مدرِك لآخر، كما أنّه حاضر في الزّمان والمكان في حالته الأولى إدراكاً، غائبٌ فيهما في الحالة الثّانية تخيّلاً، لأنّ التخيّل يوجد خارج الزّمان والمكان، أو، لنَقُل بعبارة أدق، إنّه يوجد في نوعين خاصّين منهما، وهذا ما يجعل منه قائماً على الحريّة، ويجعل من صور الخيال: **"تنطوي على تحطيم قصديّ لهذه الكيانات [الزّمان والمكان]، إذ الخيال تحقّق للإرادة والحريّة...إنّ التخيّل لينشئ واقعيّته بما يتّسق مع كونه لا يتأتّى له أن يكون على غير ما هو عليه، ويُظهِرنا على واقعيّة اللاواقع مأخوذة في حدّ الشّعور وهو يتخيّل"**[1]، لأنّ الخيال يتملّص من الواقع الّذي نعيشه ويراوغه، ويذهب بالإنسان إلى عوالم خاصّة لا تحكمها القوانين والعِلَلُ، فيتحرّر من كلّ شيء أَلِفَه قبلاً، وهذا ما يخلق علاقة جدليّة بين العالمين، فيتدخّل الخيال في الواقع تحريراً منه، ويؤسّس للاواقع في تعلّقه بالواقع، بما أنّه يتغلغل في بنية الواقعيّ المعتاد، إنّه تجسيد واضح لجدليّة الحضور والعدم، كون الموضوع المتخيّل حاضر غائب في الوقت ذاته، إنّه وجود وعدم، بل هو ما يجمع بين هذين العالميْن.

لقد حظي موضوع الخيال في أبحاث الظّاهراتيّة باهتمام كبير، ولا يعني هذا أنّها أغفلت أفعال الوعي الأخرى كالإدراك والفهم والتّذكر...وإنّما المقصود هو أنّها أولت الخيال رعاية خاصّة "نظراً لدوره الحيويّ الفعّال على المستويين المعرفيّ والجمالي بالنّسبة إلى الوجود الإنسانيّ، ولأنّ من شأن تحديد خصائصه وتبيّن جوهره القصدي أن يُمكّن من ضبط طبيعة علاقته بمختلف ظواهر الوعي وأفعاله الذّهنيّة، وأن يُفيد في التّمييز بين الوعي ومقاصده، وبين التّجربة الشّعوريّة ومحتواها"[2]، وفوق هذا كلّه،

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال، ص ص 70، 74.

[2] يوسف الإدريسيّ، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنّقد الحديثين، ص 58.

كان الخيال، كما يذكر هوسرل، هو: **"العنصر الحيوي للظاهراتيّة وكلّ العلوم الجوهريّة Eidétiques [كالرياضيّات مثلاً]، وهو المنبع الّذي تُنهل منه المعرفة بالحقائق الثّابتة"** [1].

إذن، حاولت هذه الفلسفة أن تُقارب «**الخيال**» من منظور خاصّ بها، يبتعد قدر الإمكان عن الطّرحين العقلانيّ أو الوضعي السّابقين؛ اللّذين جعلا منه مجرّد تابع أو خاضع لسلطة الإحساس أو العقل، أو مجرّد وسيط يجمع بينهما، على أقصى تقدير، أمّا هي، فتجعل منه عنصراً حيويا فعّلا وفاعلاً في حقول المعرفة والجمال، وهي بهذا تحاول أن تُموضِع «الخيال» الموضِع الّذي يستحقّه، إلى جانب أفعال الوعي الأخرى، وأن يجاوز الأفكار المثاليّة الّتي تردّ الواقع إلى الشّعور، وتردّ الموضوع إلى كونه مجرّد فكرة او صورة، عن طريق اِقتراحها لفكرة «**القصديّة Intention**» مع تركيزها الشّديد على مصطلحات «**التّأمّل Meditation***، ،**والوعيConsciousness** **» .

لا يعني الكلام السّابق، بأنّ الاقتراب الظاهراتي من الخيال كان واحداً في صورته، بل كان متنوّعا ومختلفاً باختلاف المنظور الّذي ينطلق منه كلّ **ظاهراتي Phenomenologist**، فمُنجَزُ هوسرل حول الخيال وبنيته ووظائفه ليس هو نفسه مُنجَزُ **سارتر** أو **هايدغر** أو «**ميرلوبونتي** Merleau Ponty»***...، وما دام الأمر كذلك، فإنّ ما قيل أو ما سيُقال في هذه الصّفحات، إنّما هو مجرّد

---

[1] يوسف الإدريسيّ، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنّقد الحديثين، ص 58.

(*) التأمّل: استغراق الذهن في موضوع تفكير، تغفل معه الذات والمحيط (وهو) درجة من درجات الإدراك المعرفي التجريدي، و(التأمّل) تجاوز للشيء في ذاته إلى خلفياته العضوية. ينظر سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 39.

(**) يدل مصطلح الوعي Consciousness على الفكر عينه، السابق للتمييز بين العارف والمعروف، وهو بهذه الصفة المعطى الأوّلي، الذي يفكّكه التفكير إلى ذات وموضوع، فاعل وقابل. ينظر لمزيد من التفصيل حول مفهوم الوعي، لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، ص210.

*** "ميرلوبونتي 1908-1960" فيلسوف فرنسي، فرض نفسه على المجتمع الفلسفي برسالتيه "تكوين السلوك"1942، "ظاهريات الإدراك الحسي"1945، ومن كتاباته السياسية "الإنسانية والرعب 1947، مغامرات الجدل 1955"، ومن كتاباته في المعنى "المعنى

محاولة لعرض الأساس العام الّذي تستند إليه المقاربة الظاهراتيّة؛ ولعلّه يظهر جليّاً في محاولتها لمساءلة الظّواهر كما تتجلّى للوعي، حيث تكون حاملة لمعنى. ولكن، رغم هذا، لا يمكن البتة، إغفال الآراء الّتي تقدّم بها الفيلسوف الفرنسي «**جون بول سارتر J.P. Sartre** (1905 – 1980م)» * حول طبيعة الخيال من خلال كتابيه «**الخيال L'imagination** 1936م» و«**المتخيّل L'imaginaire** 1940م»، اللّذين ضمّنهما آراءه الخاصّة، فكان الأوّل اشتغالاً على المجرّد، في حين كان الثّاني تحليلاً للمجسّد، فكانا معاً اِنتقالاً من الوعي إلى الوجود، بسبب أنّ الحفر فيما هو مجرّد صعب، ولا يؤدّي إلى نتائج كبيرة، بل قد يؤدّي إلى اِستغلاق البحث وأشكلته، أمّا ما هو متعيّن فتسهل، نوعاً ما، مناقشته وتتبّع خصائصه، حيث لم تستطع، كما يصرّح سارتر نفسه، «**بحوثنا النقديّة أن تقودنا بعيداً، لذلك وجب الآن معالجة الوصف الظاهراتي لبنية الصّورة، وهو ما سنحاوله في مؤلف آخر**»[1]. وهو يقصد كتابه «المتخيّل L'imaginaire»؛ الّذي جاء مكمّلاً لتصوّره حول الخيال، وأكثر تحديداً منه.

وقد استند «**سارتر**» في منطلقاته إلى فلسفة «**هوسرل**»، بالإضافة إلى مختلف التّصوّرات الّتي كانت سائدة قبله حول مفهوم الخيال، خاصّة منها: النّفسيّة، حيث رأى بأنّ أغلب تلك الدّراسات لم تستطع أن تقدّم رؤية واضحة لماهيته ووظيفته، إلا أنّ «**هوسرل**»، حسبه، أبدى آراءً هامّة فيما يتعلق

واللامعنى1948، ثناء على الفلسفة 1954، علامات 1960، المرئي واللامرئي 1961... ينظر حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، هامش ص 371.

* "**سارتر، جون بول**" أشهر فيلسوف فرنسي، ارتبطت الوجودية باسمه، وهو روائي ومسرحي وناقد، درّس في السوربون ثمّ مع هوسرل في جوتنجن...أسّس مع ميرلوبونتي مجلّة "الأزمنة الحديثة"، من مؤلّفاته "الخيال 1936، تخطيط نظرية للانفعالات 1939، الوجود والعدم 1943، الوجودية فلسفة إنسانية1948، ما هو الأدب؟ 1948، ومن رواياته "الغثيان 1938، دروب الحرية" ثلاثة أجزاء"، ومن المسرحيات "الذباب، الأيادي القذرة، موتى بلا قبور، المدن الفاضلة، الشيطان والإله الطيّب... ينظر حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، هامش ص 372، بتصرّف. ولمزيد من التفصيل حول حياة وفلسفة "سارتر" يمكن العودة إلى موسوعة Routledge Encyclopedia of Phylosophy, p7652.

[1] J.P Sartre. L'imagination, PUF, col, Quadrige, 3 éd, 1989, p 162.

بالخيال، لذلك أولاه أهميّة أكبر، لكنّه يأخذ عليه طرحه المجزّأ لمقتراحاته، بالإضافة إلى عدم قيام تحليلاته للصّورة على منهج مناسب، لأنّها؛ أي الصورة، في منظور **سارتر** أساس كلّ مقاربة للخيال[1].

كما أنّه ناقش كثيرا الفروق الموجودة بين الإدراك والوعي الخيالي/الصورة، مؤكّدا وجود تعارض بينهما، وهذا لأنّ الأوّل مرتبط بالأساس الواقعيّ والحسّيّ، في حين يتعلّق الثّاني بالأساس التّخيليّ/اللاواقعيّ، حسب قصديّة كلّ فعل منهما، لذلك تنأى الصّورة، بما هي وعي خيالي، أن تكون شيئاً ماديّاً، ولا وجودا مستقلاً، وإنّما هي "فعل قصديّ للوعي، وعلاقة ذهنية نفسيّة بين الذّات والموضوع الماثل أمامها، تقوم من خلالها بتأمّله وتأويله على نحو مغاير، ذلك لأنّ الظّواهر الموضوعيّة للوجود غير مهيّأة في ذاتها للانتظام على أساس معيّن، وغير معطاة في جوهرها بصورة محدّدة، ولكنّها تتوقّف على شكل اِتّجاه الانتباه إليها وطريقة الوعي بها"[2]، وهو ما يعني أنّ **الذّات الإنسانيّة هي الّتي تُشكّل صورة الموجودات بما تملكه من وعي، وبما يحويه هذا الوعي مِن آليات في اِستقبال تلك الموجودات والتّفاعل معها.**

إنّ الإدراك، كما قدّمه "**سارتر**"، غير قادر على التّعرّف على الموضوع الّذي هو بصدده، بشكل كليّ وشامل، وهذا راجع لطريقة تجلّيه أمامه، لذلك ستختلف الإدراكات من شخص لآخر، وتكون معرفته بالموضوعات معرفة جزئيّة، على عكس الصّورة؛ الّتي تملك القدرة على تقديم الموضوع مجملاً، يقول سارتر: "في الإدراك تتشكّل المعرفة ببطء، أمّا مع الصّورة، فالمعرفة تكون فوريّة. لذلك نرى الآن بأنّ الصّورة هي فعل تركيبيّ Synthetic، يربط معرفة ماديّة، لا متخيّلة، بعناصر – بأكثر دقّة – تمثيليّة Representative، وهذا لأنّها تتعلّق بالمواضيع الماديّة ولكنّها تفترق عنها بكونها تقدّم نفسها بصورة

(1) J.P Sartre, Imaginary, A phenomenological psychology of the imagination ,Routledge,London and Newyork, p 9.

(2) J.P Sartre, L'imagination, p 143.

كلّيّة، كما هي، أمّا الموضوع المدرك فيقدّم ذاته بشكل جزئيّ، فلا يمكن معرفته إلاّ من خلال جانب واحد فقط."[1]

وفي هذا السّياق، يظهر أنّ سارتر يميّز بين الوعي إدراكا والوعي تخيّلاً، وذلك بسبب اِختلاف طبيعتيهما، أو بالأحرى اختلاف آليات وعيهما بالأشياء، بالإضافة إلى اختلاف موادهما، فالأوّل أساسه الموضوع الواقعيّ، والثّاني متعلّق بموضوع لاواقعي، وإن كان يتّصل بما هو واقعي، عن طريق ما سمّاه سارتر بـ«**العناصر التّمثيليّة**»، الّتي تقوم على المشابهة بين موضوع الوعيين، غير أنّها ليست مشابهة أفلاطونيّة، **ففي فعل التخيّل يكوّن الوعي معرفته بالموضوع، لا عن طريق الحضور الفعلي له أمامه، ولا عبر اِلتقاء الذّات به؛ والّذي هو هنا الصّورة، ولكنّه يكون شموليّاً**، لذلك، فعندما يستدعي الإنسان صورة المكعّب مثلا، وهو المثال الّذي قدّمه سارتر في كتابه «**المتخيّل**»، فإنّه يتمثّله بوجوهه المختلفة في اللّحظة نفسها، وهذا ما لا يستطيعه الإدراك.

وإذا كانت الموضوعات الحسيّة يحكمها الحضور الفعليّ، فإنّ الصّورة، بما هي موضوع خيالي، سمتها الضّعف والنّقصان، لأنّه يوجد فيها نوعٌ من: "**الفقر الجوهريّ، لأنّ عناصرها المختلفة لا تحافظ على أي علاقة مع باقي العالم، بل تحافظ فقط على علاقتين أو ثلاث بينها**"[2]، ومعنى هذا الكلام أنّ الصّورة وما يشاكلها من خصائص، لها وجودها المستقلّ، ولكن في عالم التّخيّل، وهذا بالتحديد هو شرط اِنوجادها، ما دامت مادّتها مفارقة لمادة المدرك؛ لأنّ مادّة هذا الأخير تظلّ كما هي لا يطرأ عليها التّغيير إذا ما نقلنا معرفتنا بها، أمّا الصّورة، فهي بخلاف ذلك، متبدّلة ومتحوّرة ويمكن استدعاؤها في أيّ زمان ومكان، قُلت ما دام الأمر كذلك، فإنّ سارتر نفى أن تتحوّل الصّورة إلى مضمون حسّيّ ولا أن تتشكّل على أساسه، وأكّد على أنّ الوعي الخيالي قائم على هذا الانفصال عن الواقع، بل نفيه وإلغائه.

---

(1) جون بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتيّة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار بيروت، ط1، 1966، ص 59.

(2) J.P Sartre, Imaginary, p 09.

إنّ الصّورة، في الفهم السّارتري، كما تقول الباحثة Temenuga Trifonova: "تُمسرح dramatizes جيّدا الاختلاف بين الوعي والمادة... واقترح [أي سارتر] بأنّه ما دام الوعي نفياً، فالعالم هو دائماً على حافة verge أن يكون منفيا negated، معاداً بشكل غير كفءٍ inefficient، غائباً، ولذلك متخيّلاً imaginary، ولكن طبيعة الوعي كَنَفْي، دائما ما يبقى مخفياً وموضّحا لذاته أحسن في (وعي الصّورة Image- consciousness)"[1] ، وإذا تمّ للصّورة أو الخيال ذلك، اِستطاعت أن تخلق عالماً جديداً له بنياته ومُحدِّداتُه، في ضوء أنّ الواقع يُزيح، جانبا، ما هو متخيّلٌ، وأنّ هذا الأخير ينفي ما هو واقعيّ حسيّ، فيُصبح، بذلك، الواقعي وجوداً، في حين يكون الخيال/المتخيّل عَدَماً؛ لأنّه ببساطة يمكن للموضوع الحسيّ أن يُرى ويلمس، على عكس الموضوع الخيالي، الّذي يفتقر لمثل هذه الخصائص. إنّ **"الموضوع بما هو متخيّل هو لا واقعي irreality، هو حاضرٌ دون شكّ، ولكنّه في الوقت نفسه، غير ممكن الإمساك، فلا يمكن لمسه ولا تغيير مكانه، أو بالأحرى، يمكنني في الحقيقة فعل ذلك، ولكن بشرط أن يتمّ ذلك بطريقة لا واقعيّة"**[2].

يبدو أنّ المتخيّل فارغ وجودياً، وملؤه والوعي به يتمّ عبر الوجود ذاته، لهذا، وفي سياق بحث **سارتر** عن مبرّر وجوديّ للخيال وتأكيد قيمته ووظيفته بالنسبة للإنسان وللمعرفة، نجده يناقش الوظيفة النّفسيّة والجماليّة للصّور، مع إصراره الكبير على اِنتفاء أيّ صلةٍ بين الصّورة والفكر، وإن كان **"لا يعني اِنتفاء العلاقة بينهما فراغ البنية الفكريّة من العناصر التّصويريّة، كما لا يعني في المقابل فراغ الوعي المتخيّل من مكوّنات معرفيّة وفكريّة"**[3] ، وبعبارة أخرى، يمكن القول إنّ كلّ واحد من هذين الطّرفين يتضمّن جزءًا من الآخر، ولكن لا يمكن بحال أن يكونا شيئاً واحداً.

---

(1) Temenuga Trifonova: Matter-Image or Image-consciousness: Bergson contra Sartre, Janus head 6(1) c 2003, Trivium Publications, Pittsburgh, PA, USA, p 81.

(2) J.P Sartre, Imaginary, p 125.

(3) يوسف الإدريسيّ، الخيال والمتخيّل في النّقد والفلسفة الحديثين، ص 83.

وهو في حديثه عن الصّورة ودورها يصِمُها بأنّها ناقصة، ولا تُعلّم أيّ شيء، ولا تقدّم أبدا الانطباع الطّريف، ولا تُظهر أبدا مظهر الشّيء، بل تقدّمه ككلّ، ولكنّها على الرّغم من ذلك، يمكنها أن تقدّم لي المعرفة، الّتي تنقصني، ولأنّه لا تعارض بين الصّورة والفكر في نظر الفينومينولوجي، فهي؛ أي الصّورة، لا تقوم بدور الإيضاح ولا المساعدة لهذا الفكر، لأنّها في الحقيقة لا تختلف عنه، وما دام ذلك كذلك، فإنّ الصّورة/الوعي التخيّلي يحوي في طيّاته المعرفة والقصديّة والكلمات والحجج وغيرها، فتغدو الصّورة بهذا المعنى ذات وظيفة خاصّة في الحياة النّفسيّة للإنسان[1].

لا يسمح الكلام السّابق بفهم رؤية هذا الفيلسوف لماهية الصّورة ووظيفتها، فمرّة ينتقصها، وأخرى يُقدّمها، وهو ما يرجّح القول بأنّ "**سارتر**" لم يستطع الاستقرار إلى رأي نهائيّ حولها، ويظهر هذا بوضوح على اِمتداد صفحات كتابيه «الخيال والمتخيّل»، لذلك يقترح لتحديد خصائص الصّورة، بما هي كذلك، أن نعود إلى فعل جديد للوعي، وهو **التّأمّل Reflection**، فتحوّل نظرتنا من الموضوع إلى الطّريقة الّتي يعطى بها الموضوع، وهذا الفعل يملك بالأساس محتوى يقينيّ يسمّيه سارتر بـ: « **جوهر الصّورة Essence of image** »، وهو الجوهر نفسه بالنّسبة لكلّ واحد منا[2].

فالتّركيز على الطّريقة الّتي يتقدّم بها الموضوع أمامنا تسمح بمعرفة طبيعته وما يدخل في تشكيله من عناصر نفسيّة واِجتماعيّة...فنستطيع بهذا أن نميّز جوهر هذا الموضوع واقعياً كان أم متخيّلا، ومعرفة كيفيّة تجلّيه للوعي، لأنّه "**أن تدرك وأن تفهم، وأن تتخيّل هذه هي، في الحقيقة، الأنواع الثّلاثة للوعي، الّتي يمكن بواسطتها للموضوع نفسه أن يُعطى لنا**"[3] ، وهذه الأفعال الذّهنيّة هي قوام المقاربة الظاهراتيّة، كما طرحها سارتر، لأنّها تتعلّق تعلّقاً مباشراً بطرق ظهور الموضوع أمام وعينا.

(1) J.P Sartre, Imaginary, ppp10-97-122.
(2) Ibid, p 04.
(3) Ibid, p 08.

هذا، وقد حاول "**سارتر**" التّمييز بين أنواع الصّور، لأنّها عنده، وإن اتّفقت في بعض خصائصها، إلاّ أنّها تفترق حسب طبيعة مادّتها، لذلك فهو يُفرّق بين الصّور الّتي تستمدّ مادّتها من عالم الأشياء كالصور التّزينية، والكاريكاتور، ومحاكاة الممثّلين، وبين الصّور الأخرى الّتي تستمدّ مادّتها من العالم العقلي مثل: وعي الحركات والمشاعر وغيرهما، وعلى أساس هذا الطّرح، توصّل إلى أنّه لا يمكن دراسة الصّور العقليّة منفصلة عن موضوعاتها، لأنّه، حسب **سارتر**، ليس هناك عالم للصور وعالم للموضوعات، فكلا العالمين؛ المتخيّل والواقعي مُشكّلين من الموضوعات نفسها، إلاّ أنّ التّوزيع والتّأويل لهذه الموضوعات هو وحده ما يختلف[1].

تغدو الصّورة، في الفهم السارتريّ، جوهر الخيال بما هو متخيّل، لذلك كانت أغلب آرائه تتمحور حولها، بل إنّه يدافع عن الدّور الّذي يمكن أن تؤدّيه الصّورة في اِرتباطها بالفكر والحريّة، وبهذا يكون من "الحماقة absurd القول بأنّ الصّورة بإمكانها أن تؤذي harm أو تُبطئ الفكر، أو من المهم أن نفهم بهذا أنّ الفكر بإمكانه الإضرار بنفسه، وإضاعته لنفسه في منعرجاته meanders ومنعطفاته detours، لأنّه ليس هناك في الحقيقة بين الصّورة والفكر تعارضٌ، بل هناك فقط علاقة النّوع species بالجنس genus الّتي تصنّفه. يأخذ الفكر الشّكل المتخيّل عندما يُريد أن يكون حدسياً intuitive، وعندما يُريد أن يضع أرضيّة to ground لتأكيداته في رؤيته sight لموضوع ما"[2].

الصّورة، إذن، نوع من الفكر، ومن السّخف عدّها تشويهاً له أو تحريفاً لمساره، بل إنّ هذا الفكر يستند إلى الصّورة/الخيال/المتخيّل، بله، ويأخذ شكلها إذا ما أراد أن يقترب/يحدس موضوعا ما، ولكنّ هذه الصّورة كمتخيّل لا تلبث أن توصم من طرف سارتر نفسه،كما ذكر من قبل، بالفقر الجوهريّ والضّعف والعدم، لأنّ هذا اللاواقعي **"دائماً يستقبل ولا يُعطي أبداً، لذا فالأكيد أنّه لا معنى لأن**

(1) J.P Sartre, Imaginary, p 20.
(2) Ibid, p122.

يُعطى له هذا الإلحاح والضّرورة والصّعوبة الّتي للموضوع الواقعي"[1]، إذن، فالموضوع الواقعي لدى سارتر أحقّ بالاهتمام والانشغال من الموضوع اللاواقعي.

ولم يقف "**سارتر**" عند هذا الحدّ فقط، بل تجاوزه إلى درجةٍ نَسَف من خلالها، تقريباً، كلّ ما قاله حول موضوعيْ الخيال والمتخيّل، متراجعاً عنه، بل ومقدّما صورة حيّة عن الاضطراب الّذي وقع فيه وهو يقارب هذين الموضوعين، حيث قال عن فعل الخيال إنّه "فعل سحريّ، إنّه تعزيم incantation موجّه لإظهار الموضوع الّذي نفكّر فيه، والشّيء الّذي نرغب فيه، بطريقة تمكّن أحدنا من امتلاكه، حيث يوجد دائماً في ذلك الفعل، شيء من التّجبّر imperious والطّفولة infantile، ورفضٌ لتقدير المسافة والصّعوبات"[2].

وما دام الخيال/المتخيّل على هذه الحال، فهما يفقدان أيّة وظيفة إيجابيّة داخل الحقل الإنسانيّ وخارجه؛ بما أنّهما يُمثّلان العدم واللاكينونة، على الرّغم من أنّ "**سارتر**" كثيراً ما ألحّ على ربط الخيال بالحريّة، حريّة الوعي في فهم الموضوع الّذي يجابهه، وبذلك، لم يخرج هذا الجهد من عباءة النّظرة الكلاسيكيّة المقصية لفاعليّة كلّ منهما، والّتي جاء كتاباه، كما ادّعى فيهما، ليعيدا للخيال والمتخيّل دورهما وفاعليّتهما الّتي نُزعت منهما مع الفهوم السّابقة، ولكنّ المساهمة الأساسيّة لسارتر، حتّى لا ننفي عنه أيّ دور، تكمن في أنّه جَهَد نفسه في "**وصف الحركة النّوعيّة للخيال وفي تفريقه عن التّصرف الإدراكي والتّذكري، ولكنّ خطأه يكمن في أنّه كلّما تدرّج في نظريّته قلّل من دور الصّورة والخيال ليصل في النّهاية إلى إفقادهما كلّ دور**" [3]

---

(1) J.P Sartre, Imaginary, p139.

(2) Ibid, p 125.

(3) جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها أساطيرها أنساقها، تر: مصباح الصّمد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1993، ص 12.

هكذا ومن خلال ما سبق ذكره، نصل إلى أنّ "**سارتر**" إستطاع أن يجعل من الخيال/المتخيّل طرفاً مهمّاً في الحياة النّفسيّة للإنسان، خاصّة حينما جعل منه شكلا من أشكال الوعي، بالإضافة إلى تفريقه بين الصّورة وبين موضوعها، لأنّ موضوع الصّورة ليس هو نفسه صورة، كما ذكر سارتر نفسه، ولكنّه بعدّه التّخيّلَ إدراكاً عدميّاً للأشياء الغائبة، أثار سُخط فيلسوف مثل: «**غاستون باشلار Gaston Bachelard** (1884 – 1962م) *» الّذي نفى أن يكون فعل التّخيّل كذلك، بل إنّه عارض آراء سارتر خاصّة قَوله بأنّ الموضوع يغيب في التخيّل، وهذا لأنّ "**باشلار**" يَعُدّ فعل التخيّل "**إدراكا مباشراً لجوهر الموجودات...[بل إنّه لا يعتبر الصّورة] تعبيراً مقنعاً عن الرّغبات المكبوتة كما يرى فرويد، وليست كذلك بحثاً عن النّماذج الخياليّة الأوّليّة عند يونج... ويصبح [الخيال] ظاهرة مباشرة تحيى في مستوى السّطح، لا قناعا لغويّاً تلبسه الغريزة أو يختفي وراءه الكبت**"[1].

ولـ"**باشلار**" آراء هامة فيما يتعلّق بالخيال، فقد تحدّث عن محبّة المكان وأُلْفَتُه وسمّاه: «Topophilia»، وأقام الخيال على مبدأين هامّين هما: «مبدأ المادّة ومبدأ الإرادة»؛ أمّا الأوّل فيُتيح "للكاتب أن يُقيم نظريّته عن الخيال الماديّ بإقصاء القوالب الصّوريّة التّقليديّة الّتي أضفى عليها طول الاستعمال والتّكرار طابعاً آليًّا صرفاً. أمّا ثانيهما وهو دفعة نفسيّة مرهفة، رقيقة وشفّافة، فيمكّنُه من

* "غاستون باشلار": فيلسوف علم فرنسي، أهمّ أعماله "دراسة في تطوّر مشكلة الفيزياء، الانتشار الحراري في الأجسام الصلبة 1927، محاولة في الأجسام الصلبة، الحدوس الذرية، الروح العلمية الجديدة، فلسفة اللا، تحليل نفسي للنار، الماء والأحلام، الهواء والأحلام، الأرض وأحلام الإرادة، الأرض وأحلام الراحة"... ينظر حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، هامش ص 415. ويمكن الإشارة إلى أنّ باشلار قد ميّز بين ثلاثة أنماط من التخيّل : الشكلي/المادي/ الدينامي.وبما أنّ التخيّل المادي هو النمط الذي ينتج صورة المادة، أي الصور الأوّلية، يتبيّن قانون العناصر الأربعة، التي تسمح بتصنيف مختلف الصور، بحسب ارتباطها بالنار/الهواء/الماء/التراب، وهو قانون يتحدّد عبر التخيّل. ينظر سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص156.

[1] عاطف جودة نصر، الخيال، ص 75.

صياغة الجانب الآخر من الخيال وهو ما يُسمّى بخيال الحركة أو الخيال الدينامي..."[1]، وبفضل تضافر هذين النوعين من الخيال لدى الكاتب، بإمكانه أن يُبدع ما شاء من الصّور والأشياء البديعة الجميلة.

هذا، وقد كان حديثه عن «**الخيال الماديّ Material Imagination**» متعلّقاً بأربع صور أساسيّة هي: **الأرض والماء، والهواء والنّار**؛ بما هي: «**كيفيّات اِنفعاليّة أكثر أساسيّة، تمثّل شروطا لانفتاحنا على العالم المحيط بنا**»[2]، حيث تكون أساس الخيال، ولكن اِستناداً إلى الصّورة الشّعريّة، ويأخذ كلّ عنصر من هذه العناصر بعداً ودلالة متنوّعة، فالأرض على سبيل المثال هي صورة للثّبات، وهي، في الآن نفسه، صورة للعدم، ومن رحِم هذا الأخير تبزغ حياة جديدة، لأنّ الأرض تحوي بداخلها شرط الحياة والوجود؛ إنّه الماء. وكذلك الحال بالنسبة للمكان، الّذي أولاه "**باشلار**" عناية خاصّة، وتحدّث عن «**الخيال المكاني**»، بسبب الارتباط الحميم الّذي يشكّله الإنسان بمكان إقامته، بما فيه من عناصر مختلفة[*].

ومن أهمّ ما قرّره "**باشلار**" حول ملكة الخيال، عدُّه إيّاها الملكة المسؤولة عن تغيير الصّور وتعديلها، لا مجرّد ملكة لتشكيل الصُّور، يقول: "اِعتُبِر الخيال دائما ملكة تشكيل الصّور، ولكن على الرّغم من أنّه ملكة تشّوه الصّور المقدّمة من قِبَل الإدراك، فهو يحرّر ذواتنا ourselves من الصّور الأساسيّة immediate، إنّه بالتّحديد: ملكة تغيير الصّور"[3]، لهذا كانت تحوّلات الصّورة، الشّعريّة تحديدا، هي مدار اِشتغال الخطاب الباشلاري على الخيال، لأنّ هذا الأخير لا يكتفي بنقل الصّور المدركة بل يُحرّرنا منها عن طريق تشويهه لها/تجديدها.

---

(1) محمّد علي الكردي، نظرية الخيال عند باشلار، مجلّة عالم الفكر، الكويت، ع2، 1980، ص199 .

(2) شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص 183.

(*) لأكثر تفصيل، ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

(3) Gaston Bachelard, on Poetic imagination and Reverie, ed by, Gaudin Dallas, spring Publications, 1987, p 19.

لأجل ذلك، كان العمل الشّعريّ لديه "فعاليّة محرّكة لوجودنا. يتّسم باستقلال تامّ عن إرغامات المحيط والماضي ويصوغ توجيها فعّالاً للإنسان نحو آنه ومستقبله... [حيث] تقدّم لنا الصّورة الشّعريّة تجربة عيش واقع جديد، مقصودة بتضافر مشترك بين وعي المؤلّف ووعي القارئ"[1]، إنّ الخيال الشّعريّ مطيّة هذا الكائن، كاتبا أو قارئا، ليحيا حاضره ومستقبله، دون أن تكون لذلك الماضي أيّ سلطة عليه، وبما أنّه مستقلّ ومجدّد لتجربتنا، فلذلك لا فائدة من تقييد وظيفته وإسقاطها على حياة المؤلّف الاجتماعيّة أو النّفسيّة (الغريزيّة بالخصوص).

إنّ **الصّورة الشّعريّة**، في عرف **باشلار**، هي **صورة حُلُميّة أو هي حُلُم من أحلام اليقظة/حلم نهاريّ، تريد أن تُوجد عالما جديداً**، إنّها "تخلق عالم الرّاحة والهدوء والسّكينة (راحة الأبد) مع أحلام الأرض والأعماق، وحركات السموّ والانطلاق الحرّ مع (الهواء والأحلام)، كما تهبط عميقا في منتجعات الحياة الحميمة والطّفولة الحاضرة باستمرار، مع أحلام المياه والأنوثة، في كلّ هذا، يعتبر الخيال "هرمون المعنى"..."[2].

إنّها، بعبارة أخرى، سلطة الكائن في تمثّله لهذه الحياة، لذلك جعل منها "**باشلار**" وسيلته لتأسيس ظاهراتية منوطة بمقاربة الصّورة من خلال أعمال شعريّة متنوّعة، سعياً منه لكشف روابط الانسجام والتّوافق بينها، على الرّغم من أنّ التّركيز على الصّور المعزولة لا يقدّم اِقتراباً كليّاً من العمل الشّعريّ، إلاّ أنّه اِلتزمه، لأنّه يوظّف شكلا من أشكال التّحليل الظّاهراتي سمّاه بـ: «**فينومينولوجيا الصّورة الشّعريّة**» لا منظوراً ظاهراتيّاً شاملاً.

لقد كان لما قدّمه "**باشلار**" أثره البالغ في الدّراسات الأخرى الّتي جاءت بعده، والّتي اِشتغلت على موضوعيْ الخيال والمتخيّل، ومن أهمّ تلك الدّراسات «**الأنثروبولوجية**» الّتي يعد «**جلبير دوران**

---

[1] العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، ص ص 187، 188.

[2] المرجع نفسه، ص 190.

Gilbert Durand (1921، 2012م) من أهمّ روّادها، الّذين استفادوا من أفكار وآراء "**باشلار**" حول الخيال والصّورة، فكان أن قدّم، هو الآخر، طرحًا قيّما حول هذا الموضوع، وهو الّذي سيتعرّض له البحث في ما سيأتي.

5- أنثروبولوجيا المتخيل : "جلبير دوران" أنموذجا

يعتبر حقل" **الإناسة أو الأنثروبولوجيا Anthropology**" من أهم الحقول المعرفية التي تهتم بدراسة الإنسان ضمن مجاله الاجتماعي والثقافي العام، وقد كانت لها توظيفات متنوعة علمية/معرفية وسياسية/عسكرية، حيث تنتمي في وجودها زمنيا إلى الحقول المعرفية الناشئة في الزمن الحديث؛ القرن19م تحديدا، فقد كانت بداياتها موازية للمدّ الاستعماري الغربي، خادمة لمطامعه؛ والمتمثّلة في نهب ثروات البلاد الأخرى والسيطرة عليها، مبرّرة ذلك بأنّ صاحب الحضارة/ الغرب يسعى لإخراج تلك البلدان المستعمَرة ممّا تعيشه من تخلّف، استنادا إلى مبدأ التثاقف Culturalization، ولكنّها ما لبثت أن تحرّرت من هذه الرؤية، لتهتم بمختلف الشعوب والبلدان؛ المتخلّفة منها والمتقدّمة، دارسة ثقافاتها وأنماط حياتها، مع اعتراف بقيمتها إلى جانب ثقافة المستعمر. ومن بين ما اهتمّت به الأنثروبولوجيا، أيضا، الخطاب الفنّي/ الخيالي، حيث حاولت مقاربته من زاوية تمثيله الرمزي لما هو واقعي/إناسي.

هذا، ويستند "**جلبير دوران Durand.G**"* في مقاربته للمتخيّل، خاصّة في كتابه الموسوم " البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل Les Structures Anthropologiques De L'imaginaire"(1960) إلى الدراسة الأنثروبولوجية، التي يُعرّفها بقوله إنّها " مجموع العلوم التي تدرس الجنس البشري دون الاعتماد على أفكار مسبقة، ودون المراهنة على أونطولوجية نفسية ليست في الواقع سوى روحانية مغلقة أو على أونطولوجيا ثقافية ليست عموما سوى قناع لموقف يربط كل الظواهر بعلم

* "**جلبير دوران**" أنثروبولجي فرنسي معاصر، من أبرز تلامذة "**غاستون باشلار**" والمتأثّرين بفلسفته، له عديد الدراسات؛ من مثل: الخيال الرمزي، والبنيات الأنثروبولوجية للمتخيّل...

الاجتماع..."[1]، وهذا المجموع يتوزّع لديه بين علم النفس وعلم الاجتماع والبيولوجيا والشعرية والابستيمولوجيا والفلك واللاهوت ...، وهو بهذا يريد أن يحقق رؤية شمولية للمتخيل ومظاهره الرمزية المتنوعة، عبر البحث داخل أقاليمه الواسعة: الشعر والأسطورة والمعتقدات الدينية، بالإضافة إلى النتاج الفني والطقوس...وكل هذا ردّا منه على المقاربات السابقة عليه، والتي فسّرت المتخيل تفسيرا أحاديا، خاصة منها : السيكولوجية والثقافوية/ الاجتماعية؛ فالأولى جعلت من الصورة نمطا تذكريا للإدراك لذلك فهي مجرد نسخ لأشياء موضوعية، في حين اختزلته الأخرى في نزعة تشييئية.

يرى "**دوران Durand**" أنّ للفكر الغربي، بشكل عام، "**تقليدا ثابتا هو التقليل من الأهمية التكوينية للصورة الذهنية والأهمية النفسية لدور الخيال...**"[2]، لذلك حاول أن يرصد مختلف المقاربات السابقة ويقدّم لها نقدا صارما بيّن من خلاله الأخطاء التي وقعت فيها، فوقف عند علماء النفس الكلاسيكيين الذين خلطوا بين الصورة الذهنية والإدراك بما هو تذكّر، كما رجع إلى ما قدّمه برغسون Bergson، مستندا إلى آراء سارتر Sartre، والذي تحوّل الخيال معه إلى ذاكرة.

كما وقف مطوّلا عند ما قدّمه كل من "سارتر Sartre" و "باشلار Bachelard "، لما لهما من أثر على الدراسات السابقة تقييما ونقدا، وعلى اللاحقة فتحا وإلهاما، وقد كانت وقفته تلك وقفة نقدية تُحاول الكشف عن خطل بعض التصورات في فهم الصورة والمتخيل، لدرجة أنّ " **هناك نقدا مشتركا نستطيع توجيهه إلى كل النظريات التي ذكرنا، وهو أنّها جميعها تمسخ دور الخيال، إما بتحريف غايته كما عند برغسون حيث يتحول إلى رواسب تذكرية، وإما ببخس الصورة قدرها وباعتبارها مرادفا تافها للحس وذلك ما يهيئ للعدمية النفسية التي تصبغ نظرية الخيال عند سارتر**"[3].

---

[1]- جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها أساطيرها أنساقها، ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص 13.

ورغم القيمة المعرفية والمنهجية التي اتصفت بها جهود سارتر في ميدان دراسة المتخيل، إلا أنّ هذا الأخير نسف ما قدّمه بعد تراجعه عن أهم آرائه؛ وهو استنقاصه من دور ووظيفة الصورة والخيال في حياة الإنسان، وهذا يعود، حسب دوران، إلى كونه " لم يكن قادرا أن يكتشف الدور الأساسي للعمل الفني وركيزته التخيّلية وذلك لتأرجحه بين تجريبية إميل زولا العلمية وتشريحية بول بورجيه الأخلاقي. وهناك سبب ثان هو إصراره على الالتزام بتطبيق دقيق للمنهج الظواهري المبتور بالأحادية النفسية، فنتجت عن ذلك مفارقة أنه يحاول دراسة عملية الخيال دون أن يتكلف عناء العودة إلى الإرث الخيالي للإنسانية، المكون من الشعر ومن تشكّل المعتقدات"[1].

لذلك يطالب دوران مع **باشلار Bachelard** بحق الفيلسوف في "**دراسة منهجية للتصوّر**" ولكنّه يفترق عنه بإدماجه للصّورة في محيط تفاعلي ممّا سيساهم في تشكيل " **نظرية للمعنى الأقصى للوظيفة الرمزية**"[2]، أي إنّ دوران ينطلق ممّا خطّه أستاذه ولكنّه يتجاوزه بمحاولته لاستنباط مقاربة شاملة للصّور أو الرموز.

هذا، ويُفرّق "**دوران**" بين العلامة اللغوية والصورة، ذلك " أنّ الصورة –مهما كانت معزولة– هي حاملة لمعنى لا يمكن التفتيش عنه خارج المفهوم الخيالي. وفي هذا المجال يكون المعنى المجازي هو وحده المعبّر، لأنّ ما نسمّيه المعنى الحقيقي ليس إلا حالة خاصة للتيارات اللغوية العريضة التي تُحرّك علم الاشتقاق. فالنموذج الذي تُمثله الصورة ليس دلالة تُختار اعتباطا، ولكنّه يُعلل بجوهره ويكون بالتالي رمزا"[3].

تتقيّد الصورة، إذا، بعالم الخيال، حيث لا يصبح للمعنى الاعتباطي أيّ حضور فاعل وحاسم، كونه متصلا بعالم اللغة الاشتقاقية، أمّا المعنى المجازي فهو مدار العملية التخيّلية، وهو قائم

[1]– جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص12.

[2]– G.Durand, Les Structures Anthropologique de L'imaginaire,p60.

[3]– جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص13.

على القصد أو التعليل؛ فالصورة وما تحيل عليه ليسا علامة بقدر ما هما رمز يحيل على شيء ضمن المفهوم الخيالي. ففي مجال اللغة يتبلور الدال ومدلوله بطريقتين اثنتين: إمّا اعتباطية أو مبرّرة، ويبدو أنّ "دوران" يأخذ باعتباطية تلك العلاقة ولكنّه يميّز داخلها بين ما يربط الدال بالمدلول في منظومة اللغة العادية وهو الاعتباط، وبين ما يُشكّل لحمة اللغة في الخيال وهو المنطق التخييلي الصرف.

إنّ هذا التمييز بين الرمز والدليل مستوحى، كما يذكر الباحث المغربي العربي الذهبي، من مفهوم كارل يونغ للرمز، إذ يقول " إنّ مفهوم الرمز كما أتصوره لا يشترك في أي شيء مع المصطلح البسيط للدليل. إنّ الدلالة الرمزية والمعنى الدلائلي شيئان مختلفان على الإطلاق (...) إنّ الرمز يفترض دائما أنّ التعبير المختار يُعيّن أو يُشكّل، بأكبر قدر ممكن، بعض الوقائع التي تكون مجهولة نسبيا لكنّ وجودها قائم أو يبدو ضروريا."[1]

ويظهر من هذا التركيز الشديد على الجانب التمثيلي للصورة وكأنّ "**دوران**" يُقصي الناحية اللغوية فيها، ولكنّ المتمعّن في الأمر يتبيّن بأنّه حافظ على ذلك الحضور الموازي للمظهر التعبيري والكلامي للرمز*، فهو يقول إنّ "**الرمز المتخيل هو الوجه النفساني لهذا التعبير؛ إنّه الرابط العاطفي التمثيلي الذي يجمع بين متكلم ومحاوره، ذلك أنّ البعد الرمزي هو الذي يُحقّق شمولية وكونية مقاصد اللغة على اختلاف تحقّقاتها**"[2].

---

[1]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل، ص 202.

* يعيش الإنسان، حسب "إرنست كاسيرر"، "واقعة الرمزنة Symbolisation كحادثة ترجمية انتقالية، لأنّه لا يمكن أن يعبُر إلى الواقع إلاّ بوساطة سلسلة من الدوال اللغوية الرمزية التي تحكمها علاقات الاختلاف، والتي تقوم بدورها على محوري التجاور syntagme والاستبدال paradigme كما يوضّح ذلك اللسانيون". أرنست كاسيرر، فلسفة الأشكال الرمزية، تر: كمال أصطفان، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع3، 1988، ص61.

[2]- G.Durand ,Les Structures Anthropologique de L'imaginaire,p27

لقد أصبحت اللغة الرمزية هي "المبدأ الأوّل وهي المبدأ الذي يدعم الأشياء، وهي المبدأ الأساس الذي تبنى عليه كل منظومات العالم". سامي أدهم، فلسفة اللغة، تفكيك العقلي اللغوي (بحث ابستيمولوجي أنطولوجي)، دار مجد، بيروت، ط1، 1993، ص49. وهو

بالإضافة إلى هذا، يرتكز "**دوران**" على بديهيتين ارتكز عليهما **غاستون باشلار** من قبل في تأسيسه لمفهومه العام للرمزية الخيالية، وهما أنّ : "**الخيال هو دينامية مُنظِّمة، وهذه الدينامية المُنظِّمة هي عامل تجانس في التصور**"[1]. حيث يؤدّي المنظور المعتمد هنا إلى نتائج جدّ هامة فيما يتعلق ببنية المتخيل وسُبل مقاربته؛ فهو يحافظ على دينامية دلالية الخيال من خلال ذلك التجانس الذي يطبع الدال والمدلول مما يجعل تلك الدلالات ذات طابع نوعي وخاص، بالإضافة إلى أنّه يجعل من الرمز سابقا زمنيا ووجوديا لكل دلالة سمعية وبصرية، كما أنّه بسبب "لا اعتباطيته" صار ينأى عن فكرة خطية الدلالة وتتاليها، ومنه فقد خرج عن الطبيعة الألسنية إلى طبيعة رمزية متميّزة، حتى إنّ التحليل التتابعي بالاستنباط المنطقي أو بالاستبطان لم يعد كافيا لدراسة المحركات الرمزية[2].

لذلك يرى "**مرسيا إلياد Mercia Eliad**" أنّ التفكير الرمزي ملازم للإنسان، وهو "سابق على اللغة والعقل الاستدلالي. يكشف الرمز عن بعض مظاهر الواقع- الأكثر عمقا- والتي تتعدّى أي وسيلة أخرى للمعرفة. ليست الصور والرموز والأساطير إبداعات لا مسؤولة من طرف الناس؛ إنّها تستجيب لضرورة تقوم بوظيفة تعرية صيغ الكائن الأكثر سرية..."[3].

ليست الصورة أو الرمز في رأي دوران مجرد نسخة لاواعية للعالمين النفسي والمعيش بقدر ما هي حاصل التفاعل بين العالمين، لأجل هذا كان على أنثروبولوجيا المتخيل أن "تتّجه نحو مسارات الديناميات التي تُحرّك وتُنظّم مجموعات الصور والرموز لأنّها، تُشكّل بذاتها وفيما بينها، مجموعة ذات انسجام ،تُحرّكها بنيات عابرة للثقافات. إذ إنّ هذه المجموعات من الرموز تنتظم وتتناظر داخل حقل

تصوّر يؤيّد ما ذهب إليه "دوران"، حيث ينادي بضرورة تجاوز القطيعة بين العقل والمتخيّل، والدخول في فهم جديد يتأسّس على ابستيمولوجيا الدال، ولهذا لا يجب الحديث عن العقل في مقابل المتخيّل، وإنّما يمكن الحديث فقط عن متخيّل علمي، متخيّل شعري... وهكذا.

[1]- جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص14.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 14، 15.

[3]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل، ص 204.

دلالي معين، له صفاته وآليات اشتغاله الخاصة، حتى لو كانت المعطيات الأولية متنافرة ومتباعدة من حيث نسبها الجغرافي الثقافي، لأنّها تنتمي لنمط من العلائق الأساسية التي تُكوّن ما يسميه دوران بأنظمة المتخيل. إنّ المسعى الأنطروبولوجي هو البناء الكلي من أجل رصد الانسجامات والتنافرات التي تُؤسّس هذا البناء، لكن دون نسيان تاريخية هذه الأشكال من الأنظمة."[1]

بناء على هذا، فإنّ غاية الأنثروبولوجيا هي الكشف عن المتخيل ومختلف الديناميات المؤثّرة فيه؛ الغريزية منها والموضوعية، عبر البحث داخل الأنشطة التخييلية المتنوعة للإنسان؛ الواعية وغير الواعية، مع جمعها بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي، لأنّها تعتمد على منظور بنيوي غير أنّه منفتح وحَرَكي، فـ"**دوران**" يستخدم مفهوم البنية استخداما خاصا يُخرجه من زمرة البنيويين؛ فهي عنده " **شكل قابل للتحوّل يلعب دور الضابط المحرّك لمجموعة من الصور وقابل بدوره للدخول في بنية أشمل نسميها نظاما**"[2]، في حين كان تعامل المنهج البنيوي مع الصور الرمزية تعاملا لغويا ونسقيا مغلقا، لم تستطع بواسطته أن تساير تحوّل تلك الصور وحركيتها ضمن مجال وجودي متعدد؛ نفسي، اجتماعي، طقوسي، لاهوتي، علمي...

يبدو أنّ مفهوم المتخيّل في الطرح الأنثروبولوجي كما يقترحه "دوران" قد عرف تحوّلا جذريا، بسبب البُعد الجديد الذي أعطاه إيّاه – هذا الأخير– والذي يتعلّق بوجود وحدة في الخيال الإنساني، ترجع بالأساس إلى استناده إلى بنية عميقة واحدة هي ما يجمع تخيّل البشر جميعا؛ إنّه بحث عن " **النماذج الأصلية Archétypes** " التي تختفي وراء الأنواع التخيّلية السائدة في المحيط الثقافي، لأجل الإمساك بالشكل المشترك الذي يوحّد بين مختلف تلك البنيات؛ والتي هي مجرد تنويعات للمتخيل فقط ، لذلك يبقى علينا، كما يقول "دوران"، انطلاقا " من الواقع النماذجي لهذه النظم والبنى، أن نضع

[1]– العربي الذهبي، شعريات المتخيل، ص 205.

[2]– جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص40.

تصميما لفلسفة للتخيّل تتساءل عن الشكل المشترك الذي يجمع بين هذه الأنظمة المتنافرة وعن المعنى الوظيفي لهذا الشكل ولمجموع البنى والنظم التي ينطوي عليها"[1].

إنّه بحث بنيوي-أنثروبولوجي يحاول من خلاله هذا الباحث إبراز النسق الذي ينتظم فيه المتخيّل الإنساني برمّته، عبر تحليله لأشكال تخيّلية متنوّعة، في أزمنة حضارية مختلفة، ستسمح له بالقبض على جوهر هذا المتخيّل؛ وهو ما سيؤدّي به إلى القول" في تصورنا، يعتبر المتخيّل- أي مجموع الصور والعلاقات القائمة بينها والتي تكوّن الرأسمال الفكري للجنس البشري- قاسما مشتركا أساسا تترتب ضمنه كل عمليات الفكر الانساني، إنّه هذا الملقى الأساس الذي يمكّن علما إنسانيا من إضاءة علم إنساني آخر"[2].

يتنزّل هذا التعريف بمثابة بيان جامع عن المراد بالمتخيّل كما بلوره فهم "دوران"، خاصة وأنّه جعله مرتكز كل تفكير إنساني؛ سواء أكان جماليا أم علميا، بل وفوق ذلك جعل منه نقطة تلتقي فيها مختلف مظاهر ذلك التفكير، لهذا "مذ قامت العلوم المعاصرة بتبديه دور الملاحظة صار من الممكن القول إنّ المتخيل هو الخارطة التي نقرأ عبرها الكون، طالما أنّنا نعرف الآن أنّ " الواقع" مفهوم غير قابل للاستيعاب، وأنّنا لا نعرف سوى تمثّلاته عبر أنسقة رمزية دائما"[3] ، بل إنّ النظريات العقلية والذرائعية نفسها، كما يذكر دوران، لم تستطع التخلّص من **"الهالة الخيالية بشكل نهائي، و(هذا) ما يبيّن لماذا يحمل كل منهج عقلي في داخله أوهامه الخاصة"**[4].

بناء على ما تقدّم، يظهر جليا أنّ أثر المتخيّل في حياة الانسان كبير جدا لدرجة يصعب فيها أن نحصر كل مظاهره، ولكنّ الأكيد في كل هذا هو أنّه حاضر مع كل حركة إنسانية؛ واعية كانت أم غير

---

[1]- جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص 40.

[2]- G.Durand ,Les Structures Anthropologique de Limaginaire,p xxii.

[3]- يوسف الادريسي، الخيال والمتخيّل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص 145.

[4]- جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص ص 38، 39 .

واعية، فهو يُلازم الانسان كظله، بما يجعله، بحق، عنصرا جوهريا في تحقيق الوحدة الانسانية من خلال اشتراكها في النموذج الأول أو في الصورة الأولى، إلا أنّ هذا الكلام لا يعني عدم إمكانية تبيُّن نظام تمظهر هذا المتخيل. فلقد حاولت كثير من الدراسات الحديثة مثل: كتاب **"مرسيا إلياد M.Eliad** "Traité de L'histoire des Religions" وكتاب "**بيغانيول** A.Biganiol": Mythes et Dieux des Germains " بالإضافة إلى أعمال "**باشلار** Bachelard" وغيرها من الدراسات، أن تضع ترسيمة لبعض نتاجات الخيال، في سياق قراءتها لها، وكانت الغاية من وراء ذلك كلّه هي الكشف عن هذا الخيال الانساني وكيفية تفاعله/تمثّله لهذا العالم الذي يوجد فيه، وأهمّ ما ميّز تلك المقاربات المختلفة هو أنّها حاولت أن تردّ الخيال أو أن تربطه بظواهر كونية أو اجتماعية أو نفسية.

ولم يخرج جهد" **دوران**" عن هذه الغاية، تفسير الخيال ومصدره ووظيفته، ولكنّه قام بنقد ما سبقه من جهود، وقدّم رؤيته الخاصة، وحسبه فإنّ " كلّ هذه التصنيفات تعتمد على وضعية غرضية، تحاول إرجاع محرّكات الرموز لمعطيات خارجة عن الوعي التخيّلي، وتتمسك بتفسير وظيفي لدلالات التخيّل(المتخيّل)، فالظواهر النجمية والمناخية و"عناصر" الفيزيائية البدائية، والوظائف الاجتماعية، والمؤسسات العرقية المختلفة، والمراحل التاريخية وضغوط التاريخ، كل هذه التفسيرات... لا تأخذ بعين الاعتبار تلك القدرة الأساسية للرموز التي تربط، بغض النظر عن التناقضات الطبيعية، ما بين العناصر المتنافرة والفواصل الاجتماعية، وتباعد الأزمنة التاريخية. وهنا كان من الضروري البحث عن فئات الدوافع الرمزية في السلوك البدائي للنفسية البشرية"[1].

لا ينفي هذا الكلام عن الجهود السابقة قيمتها، ولكنّه ينقدها من زاوية تفسيرها للرموز الخيالية بأمور خارجة عنها، وهو ما يغيّب عنها أهمّ مميّزاتها، وهو قدرتها على الجمع بين ما يبدو متنافرا والفواصل الاجتماعية والأزمنة المتباعدة، وهذا ما لا يمكن تفسيره اجتماعيا ولا نفسيا...، ومن هذا المنطلق، يدعو "**دوران**" للوقوف عند البنية الرمزية العميقة الجامعة للبشر من خلال البحث في السلوك

[1]- جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص ص 18، 19.

البدائي للنفسية البشرية، لأنّها ستكشف عن تلك النواة الأولى التي يقوم عليها الخيال في مختلف تمظهراته وتنوّع دلالاته، بعبارة أخرى، على كل مقاربة للخيال أن تنطلق "من النفسي للوصول إلى ما هو ثقافي"[1]؛ حتى تستطيع تتبّع مختلف الصور والرموز المتخيّلة في تشكّلها الجنيني/النفسي إلى تحوّلها أو اكتمالها الثقافي، وحتى يتمّ بيان التفاعل الحاصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي أو بين ما هو غريزي وما هو اجتماعي، ولتتكشّف أيضا، تأثيرات هذا النموذج/الأصل الجامع على ما هو ثقافي وفكري لدى الانسان.

إنّها دعوة مُنطلقُها ما قاله " **ليفي شتراوس(ولد سنة 1829) Levis Strauss** " ، من أنّ" **كلّ طفل يحمل منذ ولادته، وبشكل صيغ فكرية مفصّلة، مجموعة الوسائل التي تستخدمها الإنسانية منذ أقدم العصور لتحديد علاقتها بالعالم**"[2]. وما دامت هذه "الصيغ الفكرية" كامنة في الذات الانسانية، فهي التي ستسمح بالقول بفكرة وجود رموز كبرى؛ هي نواة خيال الانسان، وهي التي ستسمح أيضا بوضع ترسيمة شاملة له ولمختلف تمظهراته، كما أنّها من جهة أخرى، ستفضي إلى القول بوحدة الانسانية واشتراكها في الخيال كما اشتركت في العقل.

بالإضافة إلى ما قيل، فإنّ "**دوران**" حاول تقسيم البنيات العميقة للخيال الانساني إلى ثلاث مهيمنات انعكاسية تنتمي بدورها إلى نظامين عامّين للتخيّل "**نظام نهاري Régime Diurne** " و"**نظام ليلي Régime Nocturne** "، يتّصل الأول "بالصور التي تثيرها المهيمنة الوضعية، وتوظّف متخيلاته الرموز اليدوية والبصرية والسلاحية، وتتضمّن ترسيمات السيادة والعلو والتطهّر، ويتعلّق النظام الليلي بالمهيمنتين الهضمية(الغذاء) والدورية(التناسل)، وتوظّف متخيّلاته التي لها علاقة بالمهيمنة الهضمية تقنيات الاحتواء والسكن ورموز الطعام والهضم، بينما توظّف تلك التي لها صلة بالمهيمنة التناسلية

[1]- جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص 24.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

تقنيات الدورة والتقويمات الزراعية وصناعة النسيج والرموز الطبيعية أو الاصطناعية للعودة والميثات النجمية والعضوية ومآسيها"[1].

هذان النظامان المتحكّمان في مختلف الخيالات الانسانية، هما اللذان يسمحان لدى "**دوران**" بالتمييز بين نوعين من الصور؛ فالنوع الأول من الصور ذو" طابع سلبي وتختزلها ترسيمة السقوط والاندحار التي تحيل على انهزام الانسان أمام الزمن ورُعبه من القدر المحتوم الذي يتربص به(الموت) والأخرى (أي النوع الثاني من الصور) ذات طابع إيجابي وتختزلها ترسيمة الانبعاث والصعود والعودة المظفّرة للإنسان، التي تجسّد انتصاره على رموز النظام السابق وخيالاته، وذلك من خلال قلب معانيها وتحويلها إلى أسلحة وأدوات لقهر النفي والمصير المرعب(الموت)"[2].

هكذا يغدو الخيال/المتخيّل محاولة إنسانية، جريئة بامتياز، لتلافي ذلك المآل المحتوم لكل كائن حي، فيسجّل عبره مختلف انكساراته ونجاحاته في هذه الحياة، فتصبح مختلف تلك الصور رمزا إنسانيا يروم تغافل هذا الموت المتربّص به في كل حين ومكان، هذا هو الفهم الجديد الذي أصبح عليه مفهوم المتخيّل ووظيفته، بل إنّ هذا الفهم خوّله إمكانية تحوير تلك الرموز السلبية، التي تؤكّد انهزام الإنسان أمام الظلمة والخوف والقهر...، إلى رموز إيجابية تساعد على التصدّي لكل ما يعكّر صفو حياته ويقلق راحته.

إنّ الخيال، بما هو متخيّل، يغدو موقفا للإنسان تجاه عالمه الذي يحيا فيه؛ فإمّا أن يكون سلبيا/ليليا، تتلمّس فيه الاعتراف بالهزيمة أمام نوائب الدهر، وإمّا أن يكون موقفا إيجابيا/نهاريا، يعكس قدرة البشر اللامتناهية على مواجهة التحدّيات المختلفة. لذلك سيصبح، من الضرورة بمكان، أن نغيّر مسار البحث في المتخيّل؛ فننتقل من البحث عن دلالته ومحاولة القبض عليها، إلى البحث عن الوظيفة التي هو منوط بأدائها، فإذا ما حصرنا مناقشتنا بهذا الشكل، والقول ل "**إيزر Isser** "، في "ما "يفعله"

[1]- G.Durand, Les Structures Anthropologique de L'imaginaire, p59

[2]- يوسف الادريسي، الخيال والمتخيّل، ص 159.

النص وليس في ما ينبغي أن يعنيه، فإنّنا نخلّص أنفسنا من إحدى الأفكار المزعجة والمزمنة في التحليل النقدي، ألا وهي محاولة تعريف القصد الحقيقي للمؤلف.فالرغبة في اكتشاف قصد المؤلف قد أدّت إلى أبحاث عديدة تتعلّق بذهن المؤلف. ولا يمكن لنتائجها إلاّ أن تكون تخمينية في أحسن الأحوال. إذا أردنا أن نكشف عن قصد النص، فإنّ أحسن حظوظنا في النجاح لا تكمن في دراسة حياة المؤلّف وأحلامه ومعتقداته بل في دراسة تمظهرات تلك القصدية المعبّر عنها في النص التخييلي نفسه من خلال انتقائه للأنساق الخارج نصية"[1].

لم يعد المتخيّل تعبيرا وهميا وخرافيا عمّا يعترك داخل النفس البشرية، بل أضحى محرّكا فاعلا لكل أعمال الإنسان؛ العقلية منها وغير العقلية، الواقعية والغريزية، وهذا لكونه يتموضع في صلب جميع عمليات التفكير/الشعور/ الواقع. ونتيجة لهذا، فقد أصبحت مسألة تحديد دلالته والقبض على معناه النهائي أمرا غاية في الصعوبة، وإن كان لا يخلو من دلالة ومعنى، إلاّ أنّ الأهم الآن، خاصة من منظور الدراسة الأنثروبولوجية، هو البحث في الوظائف التي ينطوي عليها هذا المتخيّل، سواء منها ما تعلّق بالنص التخييلي/الخطاب الفنّي أم ما تعلّق بالمعتقدات والأساطير والعلوم.

إنّ "**دوران**" يدعو إلى تعليم التخيّل وتربيته، حتى يأخذ مكانته الحقّة ضمن الملكات والمعارف الأخرى، وحتى يستقيم حال هذا الإنسان، الذي عاش زمنا طويلا وهو يفتقد جزءً مهما من شخصيته/تكوينه، إنّنا، يقول "دوران"، نطالب " **بتواضع أن يعرف الجميع كيف ينصفوا الصرصار إلى جانب انتصار النملة الهش.ذلك أنّ الحرية الحقيقية وشرف النزوع الأونطولوجي للبشر لا يرتكزان إلاّ على تلك العفوية الفكرية وذلك التعبير الخلاّق الذي يشكّل ميدان التخيّل**"[2].

[1]– فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص ص 12،13.

[2]– جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، ص359.

التخيّل، إذن، ليس نزوة زائدة وزائلة، إنّه محاولة جادة لنسيان الموت ومواجهته، بل إنّه حتمية/ قدرُ الإنسان في هذه الحياة؛ به يحيا وعليه يموت، ليس له أن يردّه أو أن ينفيه مادام هذا التخيّل يستوطن الفكر/والوجود، ومادام أثره فيهما أكبر من أن يُعرف أو أن يُقيّد .

الفصل الثاني:

المتخيل السردي والتمثيل الثقافي

في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

1- السرد والمتخيّل السردي

2- السرد والمركزية: أشكلة العلاقة

3- عبد الله إبراهيم والسرد العربي: المنهج ومرجعيات الفهم

4- نسق المتخيّل السردي العربي:

4-1- المرويات الجاهلية: الموجّهات الخارجية ومسار التهميش

4-2- السرد العربي الحديث: تفكيك الخطاب الاستعماري

4-3- المتخيّل الروائي العربي وفاعلية التمثيل

4-3-1-الرواية: الأصول والانتشار

4-3-2-الرواية، المتخيّل والتمثيل الثقافي

نحاول في هذا الفصل مساءلة أفكار الناقد العراقي "**عبد الله إبراهيم**" حول المتخيّل السردي، التي ضمّنها موسوعته في "**السرد العربي**"، حيث تمّ فيها التأريخ للموروث الحكائي العربي قديما وحديثا، وذلك من خلال الوصف والتصنيف وتأويل مكوّناته، استنادا إلى آليات نقدية مختلفة تستفيد من النقد الحداثي، كما تنفتح على النقد ما بعد الحداثي كالسيمياء والتفكيك والنقد الثقافي ونظرية التلقي. لهذا اقتضى العمل النقدي عرضَ الأُطر العامة التي اشتغل في حدودها الناقد للتعرف على معالم مشروعه النقدي حول المتخيّل السردي، قبل الانتقال إلى مناقشة مضمون ذلك المشروع.

يحاور البحث، إذًا، بعض ما سطّره عَملُ ناقد عربي معروف باشتغاله بميدان السرد العربي القديم والحديث، حتى إنّه أضحى أحد أبرز المهتمين بهذا الحقل، حيث كرّس ربع قرن تقريبا لتقديم منظور نقدي صارم للسردية العربية في أزمنتها المختلفة، وذلك من خلال إبراز بنياتها وخصائصها، والسياقات والمحاضن الثقافية والفكرية التي كانت وراء تبلورها واستقامة عودها، وكل هذا ضمن رؤية كلية، تعي جيدا ضرورة امتلاك شبكة غنية في صميم الكشوفات النقدية الحديثة، مناهج وإجراءات ومفاهيم، حتى يتحقّق الفهم وتتم المقاربة النقدية. وقد كان سببُ اهتمامه بها وتخصيصه مساحة كبيرة لها في بحوثه، يرجع إلى أيّام تولّيه عملية تدريسها في الجامعات العربية، حيث تبيّن له" غياب الوعي بمسارها، فالمعلومات الشائعة إنّما هي نبذ متناثرة، وتاريخية الطابع، ولا تهدف إلى ربط النصوص بعضها ببعض، ولا تستنطق أبنيتها الدلالية، ولا تعنى بأصولها الشفوية، وعلاقتها بالنصوص الدينية"[1].

هذا، ويعدّ السرد ميدانا رحبًا لمطارحات النقاد والباحثين، لما يقوم عليه من أسس فنية وما يسكن بين طبقاته من أنساق مضمرة لا يتم البوح بها إلا عبر القراءة، بما هي فعالية تأويلية نقدية

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص5.
وهذه إشارة من الناقد إلى فترة الثمانينات وما بعدها في الوطن العربي، حيث كان الوعي العربي بأهميّة مبحث السردية ضعيفا، نوعا ما، ولكنّ الوضع تغيّر في الفترة المعاصرة، وصار الوعي بأهميّة وقيمة هذا المجال الأدبي النقدي كبيرا جدا.

تحقّق الاتصال بالعالم السردي/عالم النص وتخطّ فيه ما كان محوا، وتملأ ما بدا خُلوا . هكذا، يكون العبور إلى ذلك العالم عبورا لمسالك دلالية وَعرة بسبب تعدّد تضاريس النص وتنوّع سياقاته التي تخلّق فيها، فتُنبئ البداية / التلقي عن شكل النهاية / التأويل لتفتح الأخيرة طريقا جديدا لبداية مغايرة وهكذا، وهو ما يُفسح المكان لرؤى مختلفة وفُهوم متمايزة، فإذا بالكون السردي يغدو واسعا، صعبَ الإدراك، بله، مستحيلا أحيانا مادام لا يستطيع أيّ فعل أو فعالية نقدية أن يقبض عليه أو على معناه. ومع هذا، ليس النص السردي طلسما يتمنّع كليا عن الفهم بل هو بناء دلالي تفتحه القراءة.

والقراءة؛ بما هي انفتاح على النص وتحقيق للفهم، قد يؤدّي غيابها أو قلّة حضورها إلى انغلاق المعنى وتصلّب الرؤى، ولعلّ الأمر يصدق على الموروث السردي العربي القديم؛ الذي يرى "**عبد الله إبراهيم**" أنّ القارئ العربي قد حُرم من "معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي- الإسلامي، واختزنت رمزيا كل التطلعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة التي عرفها وتخيّلها"[1]، وفي ضوء هذا الطرح جاء اهتمام البحث به من زاوية الكشف عن المنظور النقدي الذي اشتغل به الناقد على مدونته السردية ودرجة تمثّله للمتخيل السردي، مع محاولة الكشف عن نسق المتخيّل السردي العربي كما تجلّى في قراءة هذا الناقد، بالإضافة إلى مناقشة النتائج المتوصّل إليها، كون الناقد قارب عالما إشكاليا بالنسبة لكثير من القرّاء وحتى المتخصّصين منهم.

1- السرد والمتخيّل السردي:

يرتبط كلٌ من النص* والمؤلف والقارئ ارتباطا وثيقا، ويتشكّل الخطاب الأدبي عموما حينما تشترك ذوات كثيرة في بلورته، فيغدو بذلك مجالا للإبداع ومسرحا للنقد والتفكير، وهناك فقط يمكن

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 5.

* يُفهم النص في هذا السياق على أنّه حدث تواصلي، له حضوره في التداول ضمن مجاله الإنساني عامة، وخصوصية الانتماء. ولمزيد من التفصيل ينظر حلمي خليل، دراسات في اللّسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2000م، ص56.

القول إنّ هذا الخطاب أو ذاك قد أكمل شروط وجوده التي تضمن له البقاء والاستمرارية؛ بما يُحدثه من أثر في الأشياء المحيطة به، وبما يتعرّض له من مراجعة ونقد وحذف وإضافة في بنياته وخصائصه، وبما يُضفيه عليه المتخيّل من تنوّع في المضامين والدلالات. فحين إنتاج الخطاب؛ بما هو نص، من طرف المؤلف وبإرادته يحاكي النموذج الإنساني بأبعاده الجسمية والنفسية والاجتماعية، فينصص العقل السردي مثلا هذا النموذج وينقله من عالم التجريد الذهني إلى عالم المحسوس النّصي[1].

إنّ الخطاب الأدبي، وإن طَبَعَه العموم والاشتراك، فهو لا ينفي عنه خصوصيته، سواء من حيث طبيعته أو سياقاته الثقافية الحاضنة له، من أجل هذا تعدّدت الخطابات الأدبية وتنوّعت لدرجة تندّ عن الحصر، ويرجع السبب الرئيس في هذا التنوّع والتعدّد إلى اختلاف الإنسان؛ بما هو مبدع ومتلقٍّ، وتنوّع بيئاته ممّا ينفي أن يكون خطابٌ أدبيٌّ مَا متماثلاً في كلّ شيء مع خطابٍ أدبيٍ آخر، حتّى وإن أخذ التسمية ذاتها كالشعر مثلا؛ الذي ينضوي تحته "الشعر العمودي، والشعر الحر، وقصيدة النثر..." *.

إنّ فحصا للثقافة العربية الحديثة "**سيكشف معضلة مكينة تستوطن نسيجها الداخلي، ألا وهي" مماثلة " الثقافة الغربية، من جانب، و"مطابقة" تصورات الثقافة الدينية الموروثة، بطابعها السجالي وليس العقلي– الثقافي، من جانب آخر...**"[2]. وهذه المعضلة، في الأصل، لا

[1]– علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2003، ينظر ص93، وما بعدها.

* وهذا هو عينُ ما انتهت إليه أطروحات نقدية كثيرة، لعل من أهمها أطروحة "**عبد الله إبراهيم**"، حيث عدّ هذا الأخير، في ثنايا كتبه، أنّ ما يفعله بعض الدارسين العرب من ردٍّ لبعض الأنواع الأدبية؛ الرواية والمسرح والملحمة مثلا، إلى "**الآخر Other**" هو دليل قاطع على تدخّل المنظور الغربي في توجيه مقاييس تعريف الأدب وتحديد نوعه، ليس هذا فقط، بل وامتثال النقد أو الناقد العربي الحديث لهذه الموجّهات أيضا، ولعل هذا هو المشكل العويص الذي تجب مناقشته واقتراح الحلول له.

[2]– عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص7.

تعود إلى الثقافة بقدر ما تعود إلى العقل الذي تفكّر به وفيه هذه الثقافة، حيث تغدو إشكاليتا: "**المماثلة**"؛ بما هي محاولات متنوّعة للتشابه الجزئي مع ثقافة الغرب، و"**المطابقة**"؛ كونها تقع في حيّز التطابق الكليّ مع ما يقدّمه الفهم الغربي في مختلف تمظهراته، أهمّ عائقيْن يقفان أمام الذات لتحقّق استقلاليتها وتميّزها، وهذا مشكل مكين لا في صلب فهم الأدب العربي وتصنيفه، بل هو حاضر وبقوة في صميم الثقافة العربية الحديثة ككل، حسب رؤية هذا الناقد، لأنّها سمحت للآخر أن يتغلغل في أعماقها دون غربلة فاحصة لما يحمله أو مراجعة لما يطرحه، وهو ما جعلها تنفتح انفتاحا لا مشروطا عليه، فأوقعها هذا في مطبّات كبرى، من أبرزها ردّ كل فن أو علم جديدين إلى الغرب وجعلِ هذا الأخير مصدرهما بالضرورة، وكأنّه لا حظّ للذات العربية، مع تنوّعها، أن تُبدع ولا أن تأخذ حقّها في الوجود، مع التنبيه أيضا إلى **أنّ هذه المماثلة والمطابقة يمكن أن تُردّ إلى ما مارسته الثقافة الغربية الاستشراقية والاستعمارية في سياق تاريخي معيّن، لذلك كان وقوع النقد والأدب في الإفراط لجهة الاستلاب.**

ولكنّ "**عبد الله إبراهيم**" يبالغ في توصيفه لهذا الوضع مقرّرا أنّه "حيثما اتجهت تلك النظرة في حقول التفكير المتعدّدة لا تجد أمامها – على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيم – سوى ضروب من "التماثل" و"التطابق" مع ثقافات أُستعيرت من مرجعيات مختلفة مكانيا وزمانيا، مرجعيات فرضت حضورها وهيمنتها في المعطى الثقافي الحديث مباشرة..."[1]. وبناء على هذا، كانت الدعوة إلى ضرورة التخلّص من كل مظاهر المطابقة مع الآخر وممارسة حق النقد؛ بما هو خير سبيل للخروج بالذات مما تمور به من تبعية، فهي لم تُفد من تقليد الغرب، ولم يكن لها التراث ملجأ آمنا، خاصّة بالطريقة التي تعاملت بها معه؛ وذلك من خلال نظرتها المفرطة في تقديسه لدرجة أصبحت لا ترى فيه إلا الصلاح، ولا تسمع لانغلاقها عليه نداءَ الحاضر الذي تحيا فيه، فكانت في الحالتين بعيدة عن وجودها وزمانها.

[1] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، ص 7.

على الرغم من صحة هذا التوصيف في بعض مناحيه، إلاّ أنّ هذا لا يمنعنا التخفيف من وطأة هذا التعميم؛ الذي يجعله الناقد صفة لازمة لكل ما هو متعلّق بهذه الذات: اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وأدبيا، وكأنّي بهذه الذات التي اتّصفت بالإبداع من قبل، قد جفّ ينبوع الحياة فيها فأضحت تعيش عالة على وجود الآخر، وهذه الرؤية يطبعها التشاؤم واليأس، لأنّنا لا نعدم أن نجد بعض مظاهر الاستقلالية على صعيد عديد المستويات، وإن كان الإشكال الذي يكتنفها هو المنظور الذي تُرَى به أو التصنيف الذي تُوضع فيه، والدليل نلمحه فيما يقوله الناقد نفسه عن ميدان النقد والأدب؛ من أنّ على الباحث الانفتاح على التجارب الأدبية المختلفة في العالم وإعادة الاعتبار لها، فأشكال التعبير السردي مثلا كثيرة ويصعب حصرها في قواعد ثابتة، كما كانت تسعى نظرية الأنواع الأدبية التقليدية*.

إنّ الوعي بالخطاب الأدبي في بُعدَيْ: **المحاكاة** لما يجب أن يكون، و**المتخيّل** بما هو موضوع ومرجع تاريخي، **لا بدّ أن يتمّ خارج دائرة ثقافة المطابقة بنوعيها: مطابقة التراث ومطابقة الحداثة**، لأنّ الأصل في وجود الأشياء اختلافُها، ومع هذا، فلا ضير في تشابه بعض خصائصها كذلك، ولكن أن يكون التعامل مع حال الثقافة العربية الحديثة تعاملا واحدا لا يرى فيها سوى التماثل والامتثال للثقافة الغربية والثقافة العربية الموروثة، فهذا ما يعكس مبالغةً شديدةً وتطرّفًا في الرأي من قِبَل عبد الله إبراهيم**.

* إنّ "**المطابقة**" ليست أمرا حتميا، وجب على الذات العربية أن تتّصف به، بل هي صفة لحقت بها بسبب تراكم ظروف معينة جعلتها رهينة هذا الامتثال للآخر، فإذا ما انتفت هذه الظروف وتغيّر الوضع فإنّ هذه الذات ستخرج إلى رحاب الاختلاف والتميّز، ويمكنها إذ ذاك أن تطرح أسئلتها الخاصة، كما كان لها أن تطرحها من قبل؛ زمن الحضارة العربية الإسلامية.

** إنّ الأدب، على سبيل التمثيل لا الحصر، ظاهرة إنسانية لكنّها ليست متطابقة لدى جميع البشر، وما قد يُعدّ شعرا في بيئة ما قد لا يعدّ كذلك في بيئة أخرى، وإن سعت نظرية الأنواع الأدبية في صورتها التقليدية إلى تقنين تلك الأنواع بما يمنع من تداخلها ويحفظ استقلاليتها، فإنّ الأدب أثبت في كثير من المواقف أنّه أكبر من أن يُحصر في قواعد ثابتة، وإن حدث وتمّ ضبطُه بقواعد محدّدة، فإنّ تلك الضوابط ستختلف عن ضوابط النوع نفسه في مكان آخر، وهذا هو ما يمنح الأدب تميّزه وحريته.

وبالعودة إلى مفهوم **السرد Narration** فإنّنا نجده يرتبط في الأصل الإيتيمولوجي "بالمصطلح **Gnarus**، كما أنّه يمثّل نوعا معيّنا من المعرفة، فهو لا يعكس مرآويا ما يحدث، إنّه يكتشف ويخترع ما يمكن أن يحدث، وهو لا يحكي مجرّد تغيّرات في الحالة، إنّه يشكّلها ويفسّرها كأجزاء ذات دلالة لدال كلّي، وعلى هذا فالسرد يمكن أن يُلقي الضوء على قدَر فردي أو مصير جماعي...والخلاصة أنّ السرد يُلقي الضوء على الزمنية وعلى الإنسان ككائن زمني"[1]. وبهذا يعدّ **السرد** ؛ بما هو متخيّل فكري/فني/أدبي، من الخطابات الهامّة في الأدب الإنساني ككل، وهو في الحقل العربي بالخصوص من أهمّ الخطابات الفاعلة والحاضرة بقوّة داخل الثقافة العربية الحديثة، وقد كان له تأثيره الكبير والواسع في تاريخ الأدب العربي القديم؛ من خلال صور كثيرة تمثّلت في: أدب الرحلة، المقامات، الرسائل، الحكايات، والنوادر*...

يُظهر مفهوم "**السرد**"** عمق الصلة التي تجمعه بالإنسان والحياة، فهو لا يرتبط بالحكي والأحداث؛ بما هي جوانب شكلية فقط، بل يركّز أيضا على المضمون والدلالة، وفوق هذا يرتبط السرد بالكتابة وبالمتخيّل في كونهما تمثيلا واكتشافا خاصا للأنا وللآخر، فهو ذو ارتباط وثيق بالهويّة وغيرها من

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص148.

* تنبثق المعرفة الإنسانية ككل عن "الزمن، ووراء تجريدات العلم نفسها هناك قصة الملاحظات التي صيغت التجريدات على أساسها...ومن السرد يمكن شياغة بعض التعميمات أو الاستنتاجات المجرّدة...إنّ المعرفة والخطاب ينبثقان عن الخبرة الإنسانية وأنّ السبيل الأولي إلى تنسيق هذه الخبرة لفظيا هو أن نرويها كما حدثت تقريبا أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن". والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994، ص202.

** يذكر **جيرالد برنس** في قاموسه أنّ السرد "(كمنتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية وبنينة) المتعلّق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، يقوم بتوصيله واحد أو اثنان أو عدد من "المروى لهم" (ظاهرين بدرجة أو بأخرى)...(كما أنّه) خطاب يقدّم حدثا أو أكثر، ويتمّ التمييز تقليديا بينه وبين "الوصف" description و"التعليق" commentary، سوى أنّه كثيرا ما يتمّ دمجهما فيه". جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص122.

القضايا التي تمسّ شؤون الحياة المختلفة. لهذا كان من الصعب تصوّر كتابة، مهما كانت سردية أو غير سردية، "خارج مجال من التوتّر والصراع نفسيا أو اجتماعيا أو قيميا أو حضاريا. لأنّ الكتابة ترجمةٌ لحالات الصراع المختلفة بهدف خلق المعنى وإقصاء المبهم. إنّها تحضُر ضمن سياق إلغاء ما يتعيّن تغييبه"[1].

ينطلق "**عبد الله إبراهيم**" في مناقشة موضوع **المتخيّل السردي*** من رؤية مفادُها أنّ هذا الأخير **مظهر إبداعي تمثيلي، يقوم بعملية تمثيل خطابي لمكوّنات الثقافة العربية**؛ القديمة منها والحديثة، وهذا لا يعني أنّه يعكسها بشكل آلي، وإنّما المقصود هو محاولة فهم تلك المكوّنات وتعالقاتها المختلفة ونقلها عبر خطاب رمزي، يحاول نقدها أو موضعتها في سياقها الذي ينبغي أن تكون فيه، لأجل ذلك يأخذ الناقد على الباحثين العرب اختزالهم" النثر العربي القديم إلى نوع نثري معرفي أو لغوي وُجِدَ عند عبد الحميد الكاتب والجاحظ وابن العميد والتوحيدي...وهي نظرة تهمل النثر السردي التخيّلي الحقيقي في الأدب العربي القديم الذي عُبّر عنه بالحكايات الخرافية والسير الشعبية والأساطير وجانب من المقامات كما هو الأمر عند بديع الزمان الهمذاني..."[2].

---

[1]- نور الدين أفاية، المتخيّل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1993، ص154.

لا يدلّ هذا الكلام على انحصار المتخيّل السردي في الكتابة فقط، بل هو حالٌ بدايةً في الشفاهية وملتصق بتلابيبها، ولكنّه مع الكتابة صار أكثر قدرة على مناقشة الإشكاليات المختلفة: السياسية والاجتماعية والثقافية، من خلال ما توفّره الكتابة من إمكانات التقييد للموضوع والمراجعة، والحذف والإضافة، وبذلك انفتح المتخيّل السردي على موضوعات كثيرة؛ فنيّة وغير فنيّة، سمحت له بأن يكون مكوّنا هاما وركنا أساسا في تلقّي وفهم الإنسان للحياة والوجود وتعقيداتهما.

* لقد عنون عبد الله إبراهيم أحد كتبه ب" **المتخيّل السردي**" صدر عن المركز الثقافي العربي، بيروت/المغرب، طبعته الأولى سنة 1992. قدّم فيه بعض المقاربات لنصوص سردية حديثة حول التناص والدلالة...، على الرغم من أنّه لا يستعمل هذا المصطلح لوحده، بل يستعمل بالإضافة إليه مصطلحات أخرى من مثل: السرد، والسرد التخيّلي والمرويات، الأدبيّات...

[2]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص153.

السرد التخيّلي، إذًا، لا السرد المعرفي أو اللغوي هو السرد الحقيقي في الأدب العربي القديم، حسب هذا الناقد، وهو أيضا السرد الفاعل وصاحب الشأن في الأدب الحديث، لأنّه؛ بما هو تخيّل، يتجاوز نقل الحقائق الإنسانية والوجودية كما هي، ولا يستسلم لضغوط وإكراهات الواقع، ويضاف إلى ذلك كون "اللغة الأدبية لا تستعير مكوّنات الواقع الخارجي، إنّها تعبّر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بتخليق عوالم جديدة من تعالق الدالات اللغوية بعضها ببعض، ويقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص، أو في أثناء عملية القراءة..."[1].

وهذا الفهم الخاص لدور اللغة الأدبية ووظيفتها هو، في حقيقته، محاولة لتوسيع مفهوم الأدب؛ المقيّد والمحصور، في غالب الأحيان، في الجانب الإبداعي اللغوي الفني، دون الانتباه إلى خاصية أو قُدرَة "**التمثيل** Representation"* التي يملكها الأدب بمفهومه الواسع، وهذا منظور ثقافي، يسعى إلى نقل دائرة الاهتمام من النص الأدبي الخالص (النواحي الأسلوبية والبنائية والدلالية) إلى النص الثقافي؛ بما هو نص أدبي منفتح على العالم الثقافي الذي انوجد فيه، لذلك عُدّ السردُ "فعلا لا حدود له. يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما كان...(و)يرتبط السرد بأيّ نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلّياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه، قدّم لنا العرب منذ أقدم العصور أشكالا وأنواعا سردية متعدّدة. وتضمّن السرد الخطاب اليومي والشعر ومختلف الخطابات التي أنتجوها"[2].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص ص8، 9.

* **التمثيل Representation**؛ بما هو مصطلح سردي، هو "الإظهار أو العرض في اصطلاح تودوروف، والتمثيل بالنسبة للسرد هو كالإظهار بالنسبة للإخبار". جيرالد برنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، ص 197.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص19. وهذا عين ما أكّد عليه "**رولان بارت**"، إذ يقول :"إنّ أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، وهي ذاتها تتوزّع إلى مواد متباينة...فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية

يغدو **السرد وَفق هذا الطرح خطابا شاملا**، تنضوي تحته أشكال لغوية وغير لغوية، فنية وغير فنية كثيرة، فهو ظاهرة متنوّعة التشكيل والبناء، وبناء على هذا الأمر صار لا يستقيم أن يُقاربه الدارسون من زاوية واحدة، بل يمكن القول إنّ كلّ محاولة نقدية لا تضع في حُسبَانها هذا الزخم والتنوّع ستقع في أخطاء ومغالطات كثيرة، لأنّها تحصر السرد ومتخيّله في إطار ضيّق، ولا تنظر إلى اتّساعه؛ بعدّه ظاهرة إنسانية-ثقافية، ولا إلى تنوّع مصادره ومكوّناته، لذلك حرص عديد النقاد، ومن بينهم **عبد الله إبراهيم**، على التأكيد على الطابع العام والمتعدّد للسرد عموما، وللأدب خصوصا. فالأدب مثلا، وإن كان عبارة عن شبكة من الأحاسيس والتجارب الذاتية، فهو "**تمثيلُ عالمٍ وإقامةُ علاقةٍ ذات طابع رؤيوي مع الذات والآخر على حدّ سواء**"[1]، كما عبّر عن ذلك عبد الله إبراهيم.

إنّ السرد جنس يعلو ظاهرة الأدب، وهو مرتبط بتدفّق الزمن وذاك هو الوجود، فـ"**بين فعالية رواية قصة والطبيعة الزمنية للتجربة الإنسانية يوجد تلازم ليس بعرضي، لكنّه يمثّل صورة من صور الضرورة العابرة للثقافات، أي بعبارة أخرى، يصير الزمن إنسانيا بقدر مايتمّ التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفّر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطا للوجود الزمني**"[2]، وقد استثمر عبد الله إبراهيم وغيره من النقاد العرب المعاصرين هذه الرؤية إلى جانب المنظور الثقافي

كانت أم مكتوبة؛ والصورة ثابتة كانت أم متحرّكة؛ والإيماء(le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظّم من كل هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية(Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما والملهاة، والبانطوميم، واللوحة المرسومة...وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة...(فهو) حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أيّ شعب بدون سرد...". بارت، التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تأليف جماعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/1992، الرباط، ط1، ص 9.

[1]- حوار يحي القبيسي، تعميق وعي الناقد بالنصوص أهمّ من الامتثال لنظرية نقدية، ضمن عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012، ص 115.

[2]- بول ريكور، الزمان والسرد، ج1، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 95.

العام للسرد، وحاولوا مقاربته في ضوء تشابكه مع العناصر المتعدّدة التي تكوّن الحقل الثقافي الذي ينتمي إليه، مع التركيز الشديد على وظائف السرد وطرائق تمثيله للموضوعات الأدبية والاجتماعية والتاريخية والدينية، وبهذا **انبنى مفهومه للسرد على عدّه سردا تخيّليا–ثقافيا**. وبذلك أخذ تسمية "**المتخيّل السردي Narrative Imaginary**"، حيث اجتمع فيه عنصر **السرد**؛ الذي يحيل على خطاب شفهي أو مكتوب، ينقل حدثا أو أحداثا متنوّعة*، بالإضافة إلى عنصر **المتخيّل**؛ الذي يشير، بما هو مفهوم، إلى "شيء متشكّل تاريخيا في اللاوعي الثقافي للأمة، وهو قابل للاستثارة والتحريك كلّما دعت الحاجة إلى ذلك. وهو حسب عبارة كاستورياديس "لا يعني الأوهام، إنّه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكا ككل"، والمتخيّل لدى بول ريكور هو رديف الأيديولوجيا، أي الأيديولوجيا بوصفها نسقا من الأفكار والتمثيلات الجماعية التي تحمل الوهم والزيف، والإشارة إلى الواقع في الوقت ذاته"[1].

يجسّد الخطاب "الوعي والنظام الثقافي/ الاجتماعي معا"[2]، وقد يكون المتخيّل الذي يتأسّس عليه هذا الخطاب ذا ارتباط كبير بدلالة الأوهام والزيف، ولكنّه، بالرغم من ذلك، لا يعكس كل الدلالة؛ وهذا لكونه، أي المتخيّل، يختزن بداخله دلالات كثيرة تتّصل بالأصل اللغوي "**الخيال Imagination**" وتنفصل عنه في الآن نفسه، كما ألمحنا إلى ذلك من قبل، فهو بقدر ما يبتعد عن الواقع يرتبط به، ولا يمكنه بحال من الأحوال أن ينفصل عنه انفصالا تاما ونهائيا، ومع ذلك، فهو

* ليس السرد سوى "وصف أفعال، يلتمس لكل فعل موصوفا عميلا، وقصدا للعميل، وحالة أو عالما ممكنا، وتبدّلا، مع سببه والغاية التّي تحدّده". أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996، ص140.

[1]– نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص20.

[2]– عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النّص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص41.

ليس تابعا له، بقدر ما هو مستقل بذاته، وهو في ارتباطه بالسرد يصنع لنفسه خصوصية تميّزه عن المتخيّل الشعري مثلا، بناء على الفارق الحاصل بين الشعر والسرد.

2- السرد والمركزية: أشكلة العلاقة

يمكن الزعم بأنّ كل الحضارات والثقافات محكومة بتدفّق سردي موصول من الماضي إلى المستقبل، وذاك حال الزمن، حيث تقوم على سرد خاص لتاريخها ومُنجزاتها وأعظم أحداثها، وهي لم تخلُ في مجملها من هذه العلاقة المتماهية بين الحضارة وشكل التعبير عنها، بل لقد كان السرد، بمختلف تمظهراته، أكبر وسيلة وُظّفت للتعبير عن التدفّق/التفوّق، وتجلّى هذا الأخير من خلال ما يسمّى في الدراسات النقدية والفكرية المعاصرة بـ"**المركزية أو التمركز Centralism**"، حيث تُحيل دلالة هذا الأخير على اعتقاد مطلق بالتفوّق الشامل في جميع مجالات الحياة، بسبب امتلاك صفات خاصّة فطرية ومكتسبة، مع توفّر شروط نوعية؛ اقتصادية وعسكرية وسياسية وثقافية، ساهمت في بلورة هذا الإحساس وتمثيله واقعيا وخطابيا. وهذا ما يؤكّد على أنّ "الهويّة السردية" هي علّة التمركز حيث "**كلّ هوية تتعالق بهويات الآخرين بطريقة تؤدي إلى توليد قصص ذوات نسق ثان تتشابك وتترابط بدورها مع قصص متعددة**"[1] .

والقول بوجود صراع أو حوار أو تكامل بين الحضارات لا يُراد به سوى التعبير، ولو ضمنيا، عن فكرة التمركز التي تؤسّس جوهر كل حضارة، لأنّه لا يمكن أن توجد هذه الأخيرة إلاّ بحضور ذلك المبدأ الذي يسمح بتقابل تلك الأحاسيس والرؤى تقابلا مباشرا قد يؤدّي في المحصّلة إلى حدوث تصادم أو حوار، خاصة عند توفّر النِدِّيّة بينها. لذلك كان مفهوم التمركز يحمل معنى "تكثّف مجموعة من الرؤى في مجال شعوري محدّد، يؤدّي إلى تشكيل كتلة متجانسة من التصوّرات المتصلّبة، التي تنتج الذات المفكّرة، ومعطياتها الثقافية، على أنّها الأفضل، استنادا إلى معنى محدّد للهويّة، قوامه

[1]- حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009 ، ص39.

الثبات والديمومة، والتطابق، بحيث تكون الذات هي المرجعية الفاعلة في أيّ فعل، سواء باستكشاف أبعاد نفسها أو بمعرفة الآخر...وبين الذات الصافية والآخر الملتبس بالتشوّه الثقافي(الديني والفكري والعرقي) يُنتِج التمركز إيديولوجيا إقصائية استبعادية ضدّ الآخر وإيديولوجيا طهرانية مقدّسة خاصة بالذات. فينقسم الوعي معرفيا على ذاته، لكنّه إيديولوجيا يمارس فعله المزدوج بوصفه كتلة موحّدة لها منظور واحد"[1].

يلخّص هذا التعريف مفهوم "**عبد الله إبراهيم**" للمركزية، وهو مفهوم يصنّف الأخيرة ضمن إطار سلبي، كونها تُنتج خطابا يُعلي من شأن الذات ويحطّ من قيمة الآخر، انطلاقا من رؤى وتصوّرات متصلّبة، يمارس الوعي فيها دورا مزدوجا؛ بما هو كتلة واحدة أو منقسمة على ذاتها، فيصبح فعل التمركز نسقا ثقافيا عامّا، تبلور في سياق معرفي وثقافي معيّن، إلاّ أنّه، والقول لـ"**عبد الله إبراهيم**"، "**سرعان ما تعالى على بعده التاريخي، فاختزل أصوله ومقوّماته إلى مجموعة من المفاهيم المجرّدة التي تتجاوز ذلك البعد إلى نوع من اللاهوت غير التاريخي**"[2].

والتمركز، إذ يفعل ذلك، يحاول أن يحافظ على الوضع الذي تكون عليه الذات والآخر وتبريره بكل الوسائل الممكنة، مادامت هذه الذات حسبه صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة حضاريا، فيكون التراتب والتمايز في الأخلاق والثقافة والعلم وحتى في البنية المرفولوجية من أهمّ ما يُبنى عليه التمركزُ وخطابُه المتفوّق. **ولما كانت الحضارة المهيمنة مجرّد محطة كبرى داخل تاريخ الحضارة البشرية ككل، كان من الخطأ النظر إليها بمعزل عن بعضها، كونها حلقات في سلسلة واحدة تأخذ الأخيرة من التي سبقتها ما يُعينُها على تأسيس كيانها، مع إضافة أشياء تحمل خصوصيتها وتصنع فرادتها، فهي نسق فرعي تابع لنسق كلي.**

[1]- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

لقد كان التمركز، بما يحمله من صور ملتبسة عن الآخر، كامنا "في صلب الحضارات القديمة والوسيطة، ولم تتمكّن الحضارات الحديثة من التخلّص منه بصورة تامّة، إذ مازال فاعلا في توجيه المواقف والأحكام، وتحديد طبيعة المنظورات التي تنظر بها المجتمعات إلى غيرها..."[1]. ومع ذلك، فإنّ الوعي النقدي به وبآثاره السلبية اتّسع وانبرت لمناقشته أقلام كثير من المفكّرين والدارسين؛ من الغرب ومن الشرق: أمثال **نيتشه، ديريدا، هابرماس، سمير أمين ونور الدين أفاية وعبد الله إبراهيم** وغيرهم. وأفضت دراساتهم وتحليلاتهم إلى تقويض كثير من أسسه ومرتكزاته الفلسفية والعلمية، بالإضافة إلى رفض نتائجه وإظهار زيف مختلف أحكامه.

والهدف من وراء معرفة المركزية في المنظور العربي، متمثلا في رأي عبد الله إبراهيم، هو" **توسيع مديّات الوعي فيما يخصّ طبيعة الظواهر الثقافية القائمة في عالمنا المعاصر وتخصيب تشعّباته، وإعطاء أهميّة للبعد التاريخي للثقافات دون أسرها في نطاق النزعات التاريخية**"[2]، وهو منظور نقدي يريد "**أرخنة Historicity**"* الظاهرة/المفهوم لتتنزّل من ذلك البرج العاجي الذي تسكنه، حتى **تتساوى أو بالأحرى تتوازى الثقافات المختلفة بما هي تشكيلات إنسانية، خاضعة**

[1]– عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2001، ص15.

[2]– عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص9. إنّ إدخال البعد التاريخي في مقاربة الثقافات/الخطابات كان من طرف "ميشال فوكو" الذي جعل هذا البعد سببا في أن تكون "الأنطولوجيا التاريخية(وهي التسمية التي ارتضاها فوكو لفلسفته) فلسفة تتكوّن من الموضوعات الفلسفية التي تشكّل أيّ فلسفة من الفلسفات...وإنّ أهم شيء تنفرد به هذه الأنطولوجيا التاريخية هو استغلالها لمواد خارجة عن الفلسفة، وعلاقتها الخاصة بكل ما هو لا فلسفي، سواء كان أدبا أو فنا أو علما أو مؤسّسات أو موضوعات.كما تنفرد بتلك المهمّة النقدية التي تجمع فيها بين التاريخ...تاريخ الحاضر، وبين الفلسفة...الفلسفة كتشخيص للحاضر.هذا الجمع يتجسّد في المهمّة النقدية التي اضطلعت بها، وفي تأكيدها على أهمية الاختلاف والتعدّد، وفي جعل الحاضر موضوعا للتفكير والنقد". الزواوي بغورة، ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، ص ص39، 40.

* يحيلنا مفهوم **الأرخنة** على "**التاريخانية الجديدة**"؛ وهي توجّه نقدي بارز في الولايات المتّحدة الأمريكية، يسعى إلى "قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثّر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكّل النص، وحيث تتغيّر الدلالات وتتضارب حسب المتغيّرات التاريخية والثقافية...". ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 45.

لشروط تاريخية محدّدة. كما سيسمح بقطع الطريق أمام مثل هذه الظواهر القديمة/الجديدة التي تريد أن تتحكّم في مصائر الشعوب الإنسانية، وتُخضعها لقوانينها الصارمة وتصنيفاتها الجائرة، أضف إلى ذلك، الحيلولة دون سقوط الذات في شَرَك التبعية العمياء لمقولات التمركز وهو ما يفضي، إذا ما حدث ووقعت الذات في شرك التبعية، إلى صعوبة أو استحالة التعرّف على الأنا أو الآخر تعرّفا حقيقيا، كما سيؤدّي إلى ترسيخ فكرة التفوّق الذي يقول به التمركز.

وإذا كانت ظاهرة المركزية تتعلّق في جوهرها بتصوّر خاص للذات وللذات المقابلة، حيث يجعل من الأولى تتّصف بصفات الكمال الفطرية والطُهر والنقاء الكليّ، في حين ترزح الأخرى في وحل النقص والضعف الفطريين، استنادا إلى رؤى فلسفية، ومناهج وإجراءات علمية وغير علمية، حقيقية أو مصطنعة، فإنّها في المقابل هي التي تسمح بتأكيد خصوصيات هذه الذات في مقابل خصوصيات الآخر، وهي الدافع الأوّل، وليس الوحيد، الذي يوجّهها نحو التميّز، وما حدث وما يحدث من تشويه لصورة الأنا والآخر هو فيما نرى من نتائج ظاهرة التمركز لا من مقوّماتها. لذلك صرّح الناقد العراقي عبد الله إبراهيم بإمكانية قبول مفهوم "**المركزية**" إذا ما عُدّل في مضامينه، ورأى أنّه لا يمكن "قبول المضامين التي ينطوي عليها المفهوم بالصورة التي سُوّق فيها. وعدم الموافقة على الأهداف والمقاصد التي يراد تحقيقها من ورائه. لأنّه اختزل احتمالات الحوار والتفاعل إلى إمكانية وحيدة هي التبعية"[1].

يظلّ مفهوم المركزية/التمركز مفهوما إشكاليا، يطرح في طريقه كثيرا من التساؤلات والانتقادات المتعلّقة بالمفهوم والتشكيل وكيفياته، بالإضافة إلى المقوّمات الرئيسة التي استند إليها، ورغم المراجعات النقدية التي قام بها الفلاسفة والنقّاد، إلاّ أنّه ما يزال في حاجة إلى دراسات كثيرة أخرى، لتبحث، مثلا، تأثيراته الإيجابية في تأسيس الثقافات والحضارات المختلفة، لأنّ جلّ الدراسات، إن لم نقل كلّها، بحثت عن الآثار السلبية التي خلّفها التمركز في علاقات الشعوب بعضها

[1]– عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص 35.

ببعض، ولم تُلقِ بالاً إلى الجوانب الإيجابية التي يمكن أن يتضمّنها هذا التمركز أو ذاك، من حماية مرتكزات الذات، وإحاطتها وتغليفها بالخصوصية، دون أن يعني ذلك غضّ الطرف عن آثاره السلبية؛ التي لم تسلم منها أيّة حضارة ولن تسلم، خاصة ما تعلّق منها بالمنازعة الثقافية والدينية بين الأنا والآخر في الفترة المعاصرة.

التمركز، إذا، ظاهرة ثقافية تتطلّب وعيا نقديا وفكريا شاملا، كونها تتشابك بمفاهيمها ومقوّماتها وسرودها مع أشكال المعرفة المختلفة، والخطابات العلمية والإيديولوجية المتنوّعة؛ فللأسطورة* حضورها في فكر التمركز، وهي، في ذلك الحضور، **"تقوم بوظيفة تفسيرية ولا يهم إذا كان هذا التفسير صحيحا أو خاطئا، المهم أنّ قدرتها على التمثّل تفرض نفسها على الذاكرة الجمعية وتنزل بثقل حقيقي على المستقبل. وهكذا تساهم الأسطورة في تأسيس سلوكات عميقة، ومن ثمّ تشارك في الواقع"**[1]، ومادامت الأسطورة قائمة على سرد أحداث خيالية أو واقعية بسيطة جرى تضخيمها حتى توائم شروط الخطاب الأسطوري، فإنّها ستخدم المركزية أو على الأقل سترسّخ الإحساس بالمركزية، حتّى وإن لم تكن هناك مركزية أصلا، وهو ما ينتج سلوكات محدّدة وردود فعل متعدّدة لدى الشعوب المعتقدة بتلك الأسطورة.

بالإضافة إلى هذا، فإنّ السرد في عمومه مرتبط بالإمبراطوريات الكبرى وتعبيراتها عن نفسها، بل هو "الخطاب المتّسع لحركة الامبراطورية، سعيها الحثيث، والمتّصل والمتسلسل والمنطقي والواسع لاحتواء الآخرين وامتلاكهم. وكلّ هذا لا يتحقّق في القصيدة، فيكون السرد المتّسع والمتنامي باستمرار هو الإفصاح الأوسع، لا عن طموحات المدن الكبرى وفئاتها البرجوازية فقط...وإنّما يمكن

* فالأسطورة؛ بما هي أقدم نص في تحقّق السرد لغةً في العيش الجمعي، عبّرت بإمكانات السرد عمّا يجب سلوكا واجتماعا، فكانت شخصياتها تعبيرية رمزية مجسّدة للثقافة. ينظر ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005، ص132.

[1]- نورالدين أفاية، المتخيّل والتواصل، ص98.

أن يحتضن المشروع الإمبراطوري (المحلي)، ذلك المشروع الذي لا بد أن ينبني على أساس اصطراع القوى والثقافات..."[1]، لذلك تنامت قيمة الخطابات السردية وتأثيراتها، كما تنامت قيمة الخطابات النقدية والثقافية التي تُقام حولها، وصار من المهم جدا الانتباه إلى ما تحمله في طيّاتها وما تُخفيه بين طبقاتها.

تنشأ الخطابات، باختلاف انتماءاتها، بسبب حاجات الإنسان المتكاثرة والتحدّيات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وحتى الثقافية المتنامية، فتكون بمثابة المعبّر الرئيس عن فهم الذات، المالكة لذلك الخطاب، للظواهر والقضايا المُجابَهة، وتعكس بصورة تمثيلية وعيها ورغباتها، أي الذات، لتحقيق السعادة والتحضّر والاستقلالية، **وكثيرا ما تكون الفترات الحَرِجَة في تاريخ الشعوب والأمم هي الباعث الأهم لخلق نوع خاص من الخطابات**؛ مثل التي تُعلي من قيمة الذات وتُؤكّد على تطابق هويّتها، وتَصِم كلّ ما عداها بالرجعية والتخلّف والدونية.

وهذا ما يصدق على الخطابات الغربية والشرقية، فعندما "يتحوّل الغرب الواقعي إلى غرب متمثّل، تصبح كلّ أشكال التنميط ممكنة ومتخيّلة، نفس الآلية تنطبق على الشرق، أو على كل مغايرة جذرية... فالتقاطعات المتوتّرة والمواجهات العنيفة أعطت للعلاقات بين الغرب والشرق أبعادا تتميّز بالحيطة والحذر، لدرجة أنّ صورة آخر تغدو تخطيطية، فقيرة بسبب الإصرار المتواصل على إغفال واقعيّته لصالح تمثّل تسطيحي وتبسيطي"[2]. **فكلّما تعرّضت الأمم للتهديد إلاّ وحاولت أن تلوذ بمتخيّلها، لتحمي نفسها وتراثها من الذوبان في ذلك التهديد أو الخضوع له**، وهذا هو واقع البلاد العربية الإسلامية اليوم. وقد لا يكون الاحتماء بخيالات مصطنعة بسبب الخوف من الآخر

[1]– محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقاتها وبُنَاهَا الشعورية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.2005، ص ص 71، 72.

[2]– نورالدين أفاية، الغرب المتخيّل، ص15.

فقط، بل قد يكون جرّاء استيهامات ورغبات تعكس شغف حضارة بحضارة أخرى، شغفٌ يحكمه الخيال ولا يمتّ للواقع بأيّة صلة إلا فيما ندر*.

وهذا، الذي ذكرنا، هو ما يُنشّط عملية بناء الصور التبخيسية بين هذه الأطراف، ويُوقد شرارة الصراع والتنازع بينها، حيث قد تطول تلك الشرارة جميع مكوّناتها ومقوّماتها. فالآخر يُقحَم، داخل "**متن من التمثّلات الوهمية والمعتادة، فيحصل ترويضه وتحييده بواسطة ثقافته بعينه. هكذا يمرّ فهم الآخر دائما عبر بلاغة الآخرية التي تنتمي مقولاتها وغاياتها إلى الملاحِظ بعينه لا غير. إنّ كتابة الآخرية منذ قيامها في القرن السادس عشر، كما جاءت في الرحلة السردية، ستكون بمثابة المخبر الذي تسعى فيه الكتابة إلى نسخ رسم عمّا يُشَاهَد**"[1]. ولكنّها تتنازعها رغبتان؛ الأولى رغبة المعرفة الحقيقية، الموضوعية، والثانية رغبة المعرفة المتخيّلة، الذاتية، لهذا تتوزّع الآراء والأحكام بين القبول والرّفض، ممّا يجعل من الضروري أن تقف الدراسات المهتمة بالتثاقف بين الحضارات على مصادرات تلك الخطابات وتشويهاتها الثقافية، ليتمّ تخفيف ضغطها على الشعوب، مع إبراز سماحة وانفتاح الحضارات الإنسانية على بعضها. ورصد مثل هذه الإغلاقات أو الانفتاحات لا يكون إلّا بالرجوع إلى ما خلّفته تلك الأمم من خطابات متنوّعة.

قامت الثقافة العربية الإسلامية في العصر الوسيط بتشكيل خطابها/متخيّلها حول ذاتها والآخر، انطلاقا من النص الديني أو من المشاهدات المباشرة أو من خلال الرحلات الجغرافية وكتابات الرحالة تارةً، وتارةً أخرى استنادا إلى الخيالات والأوهام، ويبدو "أنّ بعض آليات التنميط في التراث

* لهذا عُدَّ المتخيّل "نسقا مترابطا من الصور والدلالات والأفكار والأحكام المسبقة التي تشكّلها كل فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين...(حيث) يتمّ ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعي أو اللاوعي الجماعي بمرور الزمن وبالقوة المادية أو الثقافية التي يتمتّع بها التمثيل". نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص 20.

[1]– منذر الكيلاني، الاستشراق والاستغراب، اختراع الآخر في الخطاب الأنثروبولوجي، ضمن كتاب صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورًا إليه، جمع وتصنيف منذر الكيلاني، أعمال ملتقى، مركز دراسات الوحدة العربية، المغرب،ط1، 1999، ص76.

السردي العربي قد تشكّلت في هذه الفترة الصراعية بالذات، على ما كان يميّز هذه الصور من هلامية وتوزّع وعمومية، وعلى ما كانت تختزنه من أبعاد عجائبية ومتخيّلة"[1]. وهذه حال كل رؤية للآخر، في الغالب الأعم. وهي رؤية تتّخذ لنفسها سبيلَيْن؛ أما أحدهما فيأخذ طابعا ماديا عبر التواصل والرؤية المباشرة، وأما الآخر فيتّخذ شكلا نصيا/خطابيا؛ قد يحضر فيه الواقع ولكن كثيرا ما يحكمه ويوجّهه المتخيّل. مع ضرورة التنبيه على أنّ الرؤية النصية القرآنية للآخر رؤية متمايزة عن الرؤية الخطابية الفنية، وهذا لاختلاف طبيعتهما ومصدرهما. وهذا ما لم ينتبه إليه "**عبد الله إبراهيم**"، وبالخصوص لدى حديثه عن صورة الآخر كما شكّلها المسلمون في العصر الوسيط، كونه انطلق من الرحلات الجغرافية وأدب هذه الرحلات ليبني ملامح تلك الصورة عن الآخر، وهذا ما جعل فهمه للمتخيّل لا ينطلق من النص باتجاه العالم، بل كان من العالم باتجاه النص، وهو ما يعني أنّ العالم هو الذي يصنع النص*.

أمّا بالنسبة للثقافة الغربية، فقد استندت إلى سرديات كثيرة ومرتكزات متنوّعة لتأسيس مركزيتها وبناء خطابها الذاتي والآخري، وقد كان تخيّلُ الآخر/الشرق والحلمُ به سابقا لدى الغرب على كل اكتشاف، فـ" النظرة التي ألقاها روّاد أدب العجائب في القرن السادس عشر أو الرومنطيقيوّن في القرن التاسع عشر، أو التي يُلقيها اليوم الأنثروبولوجيّون في القرن العشرين على "المكان الآخر" يحوي بكلّ تأكيد طابعا ثقافيا. يتنزّل هذا الطابع ضمن تقليد يُكسبه كثافة ومعنى. وعلى هذا النحو لا يكون إدراك الواقع إدراكا مباشرا قط"[2]. كما أنّ لخطاب الاستشراق حضورا قويّا ومؤثّرا، حيث"

[1]– نورالدين أفاية، الغرب المتخيّل، ص313. ويمكن الرجوع كذلك إلى كتب عبد الله إبراهيم لمن أراد الاستزادة أكثر فيما يتعلّق بالرؤية العربية الإسلامية للآخر الغربي، خاصّة كتابيه "المركزية الإسلامية وعالم القرون الوسطى في أعين المسلمين".

* لقد كان هناك "وعي ضدي بالآخر في سياق خضع لمدٍّ وجزرٍ بين الطرفين بأشكال نادرة في التاريخ. ولم يكن الدين وحده هو الرهان الأكبر، كان المهماز ومصدر الرؤية لكن تشابكت عوامل ذات طبيعة أنثروبولوجية أنتجتها جدلية العلاقة على الرغم من حرّاس حدود الأجساد والرموز". نورالدين أفاية، الغرب المتخيّل، ص175.

[2]– منذر الكيلاني، الاستشراق والاستغراب، ضمن كتاب صورة الآخر، ص 78.

فعلت شرقنة الذات فعلها في العديد من الأعمال الفنيّة والأدبية، سواء في السينما أم الرواية وغيرهما، من خلال التركيز على الصور الغرائبية للشرق التي تستهوي أو تستجدي الذوق الغربي، والتي ربما يجد فيها الغربي جزأه المفقود/الآخر، أو صورة الآخر التي رسمها في مخيّلته"[1].

إنّ هذا القول لا يعني أنّ الغربي لم يعرف لحظات اعتراف بالآخر وحضارته، ولكنّه يدلّ على استعانته الكبيرة بمختلف الخطابات والسرود الممكنة والمستحيلة/المتخيّلة لترسيخ مركزيّته على حساب ذلك الآخر، وهذه في الحقيقة تمثّل رأس المال المشترك بين جلّ الحضارات، وإن كان هذا الغرب قد "بنى متخيّلا لا حدود له في نظرته الضديّة للآخر، لكن قام بذلك بموازاة مع إرادة قويّة لفهم العالم والكشف عن قوانينه والتحكّم فيه، بل إنّ عقلانيته أسعفته على تقديم تعبيرات المتخيّل بطرق أكثر إتقانا وأكثر مردودية اقتصاديا وثقافيا ونفسيا"[2]، خاصّة بالنسبة لنفسه، فالاستفادة الأولى والأخيرة من تلك التعبيرات عادت إيجابا على الغرب لا على الشرق، وذلك من خلال تعرّفه على نفسه وعلى الآخر بطريقة أفضل وأكثر شمولية.

يبدو أنّ التعالق بين السرد والمركزية كبير جدا، فكل ثقافة قامت على الهوية السردية، إلاّ وضمّنتها فهمها للوجود وللآخر، وسجّلت فيها آمالها وآلامها، وحاولت من خلالها تقديم رؤيتها للعالم، كما تراها هي لا كما يراها الآخرون، لهذا كان للسرد، بتجلّياته المختلفة المعرفية والفنية، أثرٌ بارز في تشكيل المركزيات الثقافية التي قامت عليها كل الحضارات، وإنّ "النظر إلى المركزيات الكبرى في التاريخ الإنساني من زاوية كونها نتاج مرويات ثقافية متنافسة يوسّع المجال أمام الدراسات المخيالية التي استبعدت بتأثير من فكرة الحداثة الغربية، الحداثة التي لا تعدو أن تكون رواية من نوع خاص للتاريخ أنتجها المخيال الغربي المتخفّي تحت غطاء العقلانية في ظلّ ظروف خاصة، وهذه النظرة إلى المركزيات تسعى لإعادة الاعتبار إلى المرويات الثقافية التي تتوارى أحيانا وراء الستار السميك للمفاهيم

[1]- عمر كوش، أقلمة المفاهيم، تحولات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.2002، ص147.
[2]- نورالدين أفاية، الغرب المتخيّل، ص ص 308، 309.

والمناهج فتأخذ تحليلات موضوعية، وتتجرّد غالبا من ذلك فتكون مرويات سردية، فيما هي تخفي دائما درجات من التمثيل السردي الذي يتدخّل في صوغ العلاقات الإنسانية، والمفاهيم الفكرية، والتصوّرات الخاصة بالأنا والآخر"[1].

تَبرُزُ الفاعلية النقدية لهذا المنظور الثقافي في التعامل مع الظواهر الثقافية لدى مباشرة الظواهر أو المنهجيات والمفاهيم التي تتغلّف بالمضامين العلمية، وهو ما يكشف زيفها، ويُبِينُ عن اشتغال المتخيّل داخل الخطابات المتنوّعة، وهو ما يؤدّي في المحصّلة إلى تشكيلات معرفية وإبداعية تخفي في طبقاتها كمّا هائلا من الرؤى والتمثيلات المتعلّقة بطرفي الحوار/الصدام" الأنا والآخر، الشرق والغرب، الشمال والجنوب..."*، لذلك وجب أن نُسائل هذه الخطابات/السرود عن تمثيلاتها الثقافية، وأن نبحث عن سبل لتحويلها إلى عناصر فاعلة إيجابيا في صوغ علاقة الإنسانية بعضها ببعض.

3- عبد الله إبراهيم والسرد العربي: المنهج ومرجعيات الفهم

ينتمي كل بحث بالضرورة إلى مجال منهجي خاص، ولا يمكن لأيّ باحث أن يتملّص من ضوابط المنهج ولا من الرؤية التي تتحكّم فيه وتُوجّهُهُ، سواء أكان واعيا بذلك أم غير واعٍ، لذلك فكل عمل نقدي أو فكري يحاول أن يقارب موضوعه انطلاقا من مجموعة إجراءات تُسهم في تحليله والكشف عن مضامينه ودلالاته، ولكن، على الرغم من هذا، فإنّ من الباحثين من يُغلّف منهجه ويُغيّبه عن طريق لغة خطابه الصعبة، أو عبر عدم التزامه بآليات منهجية تتّصل بمجال منهجي واحد فيُنوّع فيها ابتغاء الإحاطة بموضوعه، وقد يرجع مكمن الصعوبة إلى تعدّد الظاهرة المدروسة واختلاف

[1]- عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، ص10.

* لذلك يرى بعض الدارسين، بأنّ مفهوم المتخيّل قد تمّت "بلورته كردّ فعل على التطرّف المادي الذي يميّز الماركسية التقليدية في دراسة التاريخ وعلاقات البشر. فليس الاقتصاد أو العامل المادي هو وحده الذي يحسم حركة التاريخ ويحكم العلاقات بين الأفراد والجماعات والطبقات والثقافات، فالعامل الرمزي أو المتخيّل يلعب دورا لا يقلّ أهميّة في ذلك". نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص20.

الرؤى حولها. حيث تقوم كل قراءة نقدية؛ بما هي فعالية منشّطة للنصوص الإبداعية، والكلام لعبد الله إبراهيم، على ركيزتين أساسيتين: هما "**الرؤية Vision**" التي يصدر عنها الناقد، و"**المنهج Method**" الذي يتّبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخّاها من قراءته، فـ"الرؤية" هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية، أمّا "المنهج" فهو سلسلة العمليات المنظّمة التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها، شرط أن يكون "المنهج" مستخلصا من آفاق تلك "الرؤية""[1].

ويصدق هذا الأمر على عمل الناقد "**عبد الله إبراهيم**"، حيث يمكن تصنيف بحثه ككل في "**السرديات والمركزيات**" ضمن البحوث الشاملة التي تُعنى بالآثار المعرفية، مثل دراساته حول الفكر الغربي وأعلامه "هيجل، نيتشه، ديريدا، هابرماس" ودراساته للفكر العربي وأعلامه من مثل: طه حسين ومُحَمَّد مفتاح وسعيد يقطين وغيرهم من النقاد والمفكّرين العرب، مع اهتمام واضح بالآثار الإبداعية، أضف إلى هذا عنايته بالدراسة الأدبية–الثقافية الكبيرة؛ كما يُصرّح هو نفسه في معرض حديثه عن أنواع البحوث والصعوبات التي تواجهها. إلى ذلك، فإنّ **الرؤية التي يصدر عنها فكر هذا الباحث ترتبط أساسا بإشكالية الثقافة العربية الحديثة**؛ حيث تشهد هذه الأخيرة حسب توصيفه لها، تردّيا صارخا في مختلف ضروب الحياة، **وعملية إخراجها ممّا تمور به إنّما يكون عبر الوعي النقدي بمكتسبات الذات والآخر**، فلا بد من "الوعي بالمنجز الفكري للمراكز الحضارية الأخرى (وهذا) يقتضي ضروبا متنوّعة من "الحوار" و"المساءلة" و"الاستثمار"، وليس" الاستلاب" و"السلخ"...(و)إنّ إغفال الجوهر الحواري في المعرفة الإنسانية، يفضي إلى ذلك الموقف، الذي لا يرى الذات إلاّ بئرا ناضبة، ولا يرى الآخر إلا نبعا متدفقا، وينبغي أن يستبدل كل ذلك بضروب متنوّعة من التفاعل الإيجابي، وليس الانقطاع التام أو الاتّصال غير المنظّم"[2].

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 54. وعبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، ص5.

[2]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 56.

إنّ ضبط العلاقة مع الآخر، عبر الحوار والمساءلة، هي أهمّ خطوة تقوم بها الذات في سبيل استفادتها من حضارته، لذلك لا ضرر حسبه في أن تأخذ منه ما يزيد وعيها بذاتها وغيرها، فتُشاركَه الأسئلة الحضارية الكبرى وتسهم معه في الإجابة عن بعضها، دون أن يدفعها هذا إلى تبني حلوله الجاهزة ولا تطبيق مناهجه ومقارباته بصورة حرفية، وكأنّها؛ أي المناهج، صالحة لكل زمان ومكان.وفي ضوء هذا، كان لا بدّ من "مقاربة أخرى، تتكوّن داخل المشكلة وليس استيراد حلول، لها سياقات خاصة لحلّها، وعلى هذا النحو سنجد أنّ المفارقة كبيرة وأنّها ستكبر مع مرور الزمن. لأنّ ثمّة سبيلين لا يلتقيان، أوّلهما: بنية ثقافية لها شروط تكوّنها الذاتية، وثانيهما "معيار" غربي لـ"تحديثها" "[1].

ولكنّ سطوة الفكر الغربي ومناهجه أكبر من أن يصدّها باحث من الباحثين، أو أن يرفض إغراءاتها العلمية والموضوعية، لذلك يجد **عبد الله إبراهيم** نفسه خاضعا أو معترفا، على الأقل، لذلك الفكر بتلك القوّة، والاعتراف كذلك بعدم قدرتنا، نقادا ومفكّرين، على غض الطرف عنه وكأنّه غير موجود، بل إنّه يجرّنا جرّا للخضوع لمختلف ظروفه وسياقاته التي شكّلته، وبناء عليه، فالإفادة"**من معطيات الحضارة الغربية لا تتمّ بصورة مجرّدة وحيادية، إنّما بالمشاركة في الخضوع للمعاني والشروط الثقافية والسياقات التي أدّت إلى ظهورها**"[2].ومثل هذا الكلام **يعكس نوعًا من الاستسلام أمام الآخر وثقافته، ولا يسمح للعقل والثقافة العربيين أن يتحرّرا، بل إنّه يجعلهما مقتنعين بالتبعية للآخر مادام هو صاحب الحضارة، كما أنّه ينبئ عن رؤية غير نقدية ولا معرفية،** مفادها أنّ شروط المشاركة في الحضارة لا تكون سوى بالخضوع للشروط نفسها التي انبثقت منها حضارة الآخر، وهي رؤية تستبطن متخيّلا لا يرى في الغرب إلا صورة المعلم، ولكنّ هذا الرأي، من جانب آخر، يضعنا على الطريق الصحيحة التي تعترف بضعفنا أمام الآخر في الفترة الحديثة. وبهذا

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 63.

[2]– عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص36.

وجب الإقرار بأنّنا لا نتعامل في كثير من الأحيان مع ما يأتينا من عند الآخر بطريقة "مجرّدة وحيادية وموضوعية"، فكيف لنا، والحال هذه، أن نعامله مُعاملة الندّ الذي يستفيد منه ويُفيد؟.

تغدو هذه الرؤية المتأرجحة بين الرغبة الجامحة في مقاربة/نقد الآخر وفكره عن طريق الحوار والمساءلة النقديين، وبين إلزامية الخضوع لشروط ثقافة الآخر حتّى نستطيع الاستفادة منه، هي الموجّه الرئيس لأعمال الناقد عبر كتبه المختلفة، وهو يعكس وعيًا منقسما بين الرغبة والأمل في التحديث، وبين صعوبة تحقيق ذلك أو استحالته في ظلّ الظروف التي يحياها العرب والمسلمون، كما أنّه يعكس صورة المثقّف العربي المعاصر؛ الذي يبحث عن سبل التغيير الإيجابية من خلال إعمال الفكر وممارسة النقد، أضف إلى ذلك، وعيُه الشديد، خاصة في الميدان الأدبي والنقدي، أنّ" البديل يُخلق بواسطة عمل جماعي تقترن لديه رؤية واضحة مجترحة من الخطاب الإبداعي، ومقترن بمنهجية عمل منظم، بدءا من دقة المصطلح، مرورا بنمط المقاربة، وصولا إلى النتيجة أو الهدف، وتحويل العملية النقدية إلى معرفة إبداعية أصيلة"[1].

البديل أو **البراديغم Paradigm**، إذا، هو نتاج عمل جماعي تتشابك فيه الرؤية بالمنهج وبالمصطلح وبالنتائج المرجوة، حتّى نحوّل العملية النقدية من مجرّد وصف وتحليل إلى عملية نقدية تبدع معرفة أصيلة، تُعين على تغيير أنماط التلقي السلبي الذي يعرفه فكرنا ونقدنا الحديثين تجاه النظريات والمناهج الغربية، لذلك يمكن أن تكون جهود عبد الله إبراهيم وجهود غيره من الدارسين العرب أمثال" الغذامي وأدونيس وطه عبد الرحمان والجابري ..."، محاولة جريئة للانتماء إلى تلك "النخبة المستقلة المستنيرة التي لها وظيفة فكرية-عقلية-أخلاقية-تحديثية، والتي تشكّل مرجعية أساسية للأفكار السائدة في المجتمع، والتي تمارس دورا طليعيا في ضبط القيم والممارسات الاجتماعية، وتسعى لتطويرها وتجديدها داخل أطر عقلانية وعلمية متماسكة وكفؤة في إطار نقدي، وتؤمن بالاختلاف وتقرّ

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، ص 15.

بالمغايرة وتعدّد المنظورات والاختيارات وتتفاعل مع الوقائع الجديدة، استنادا إلى رؤية متنوّعة تقوم على النقد والتواصل والتفاعل"[1].

هذه هي الوظيفة المنوطة بالناقد/المفكر، وهو يقارب أيّ ظاهرة ثقافية إنسانية، وهي أيضا تعكس المكان الذي يتموضع فيه فكر بعض الباحثين العرب، على اختلاف توجّهاتهم واهتماماتهم. إنّها رؤية تؤمن بضرورة أن يكون للمثقّف دور خاص وفاعل، بله، وخطير داخل حقل الثقافة التي ينتمي إليها، لأنّه؛ بما هو حامل للفكر وعارف بأدواته وإجراءاته، مسؤول عن ضبط القيم ونقدها، وهو من يهدف لتجديدها وتطويرها، بالإضافة إلى أنّه هو مَن يبُثّ فيها روح المغايرة والاختلاف الثقافيين. فإذا كان عمل الناقد، حسب **والاس مارتن W.Martin**، **"أن يفسّر علامات، فإنّ مجتمعنا بأجمعه يمكن أن يكون نص الناقد"**[2].

يقرّ الناقد، بداية، في كثير من الحوارات التي أُجريت معه أنّه لا يمتلك مشروعا نقديا قائما بذاته، كما أنّه يتحفّظ من القول بوجود نظرية أدبية عربية، حيث يعدّ النظرية المتكاملة قيدا مغلقا لا تجب الاستكانة إليه، خاصة في الفكر الحديث، لأنّ هذا الأخير في حالة من التغيير متواصلة، وهو لا يقف عند حدّ، ودليل ذلك تلك المناهج المتنوّعة التي عرفتها العلوم المختلفة، ومنها علم الأدب. لذلك لا يعتقد "**عبد الله إبراهيم**" بحاجتنا إلى نظرية نقدية نهائية، بل يرى بأنّنا في حاجة إلى ممارسة نقدية منهجية منظّمة حتّى يمكننا فهم الظواهر فهما قريبا من الموضوعية، وقبل هذا كلّه يؤكّد على غياب تمحّض ثقافي حقيقي ناتج عن تفاعل جذري بين مكوّنات الثقافة العربية، وبهذا يستحيل أن توجد نظرية أدبية عربية، بل إنّ الحديث عن وجودها في ثقافتنا ضرب من التوهّم ليس إلاّ. لأجل هذا

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 222.

[2]– والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم مُحَمَّد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998، ص 28.

كلّه، نحن نحتاج لأن تنفتح ممارساتنا النقدية على نفسها وعلى غيرها وعلى المستقبل؛ حتّى تعطي لنفسها الحرية في التجدّد والاستمرار وتصل إلى نتائج أفضل[1].

إنّه فكر نقدي لا يقرّ بالثبات ولا يركن إلى اليقين المنهجي والمعرفي، ولا يأخذ بما هو مستعار لأنّه غربي المنشأ فقط، ولا ينتصر لما هو عربي إسلامي لأنّه كذلك، بل تراه يُعمل الفكر ويقوم بالمراجعة التي تُسائل كل ما هو ثابت، والغاية من كل ذلك هي تغيير بعضٍ من صورنا الخاملة/السيئة التي ركّبناها لأنفسنا بسبب تضافر ظروف كثيرة؛ داخلية وخارجية. لأجل هذا، كان عمله النقدي "**ممارسة ثقافية**" لا تهدف إلى الانغلاق على النصوص بتحليلها وَفق خطوات التحليل التقني الموجود في المناهج الأدبية؛ الحداثية بالخصوص، والمحرّك الرئيس الذي تحكّم في مختلف مقارباته هو التركيز الشديد على النصوص في حدّ ذاتها؛ لا من أجل تحليلها أدبيا فقط، بل من أجل تحصيل الناقد لوعي عميق بالخطاب الأدبي ضمن سياقاته الثقافية، وهذا ما يبرّر ابتعاده عن التنظير أو الركون إلى أطر نظرية ثابتة.

يستجيب هذا التوجّه النقدي الذي لا يمتثل لأطر نظرية نقدية واحدة إلى المنظور الثقافي، لأنّ هذا الأخير يعطي للناقد فسحة في اختيار الإجراءات التي تناسب النص الذي يقاربه، أو بالأحرى الآليات التي يفرضها النص نفسه، حيث ينظر هذا المنظور إلى النص" من حيث ما يتحقّق فيه وما يتكشّف عنه من أنظمة ثقافية؛ فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معيّنة من مثل الأنظمة السردية،

[1]– ينظر الحوار الذي أجراه يحي القبيسي مع عبد الله إبراهيم بعنوان" تعميق وعي الناقد بالنصوص أهم من الامتثال إلى نظرية نقدية"، وانظر كذلك الحوار الذي أجراه زياد أبو لبن بعنوان " نصوص أدونيس أقنعة، ونصوص البياتي سرد، ونصوص درويش سيرة ذاتية"...، ضمن كتاب عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، الصفحات 112، 135، 191، 192.

والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكلّ ما يمكن تجريده من النص"[1]، وهذه الأنماط المختلفة هي مدار اهتمام واشتغال عبد الله إبراهيم النقدي.

هذا، ويقترب الناقد من موضوع "**المتخيّل السردي**" من زاوية الدراسات الثقافية التي تجعل منه لا مجرّد خطاب فنيّ يتّصف بجملة من الخصائص الشكلية والدلالية، بل يجعل منه خطابا ثقافيا؛ يأخذ من حقل الفن ما يغذّيه بصفات الإبداع ولكنّه ينفتح على الحقول المعرفية الأخرى مثل: التاريخ والفلسفة والعقائد الدينية، وهذا ما يجعله مجموع خطابات تتكثّف داخل خطاب واحد، تجعل مقاربته من زاوية واحدة ضربًا من المجازفة التي لا تُؤَمَّنُ عواقبُها، وذلك بسبب التشابك في صلب ذلك الخطاب، بالإضافة إلى الدور الرئيس الذي تؤدّيه السياقات الثقافية الحاضنة له في توجيه دلالاته وتشكيل بنياته*.

ويتمثّل المبدأ النقدي الذي يصدر عنه عبد الله إبراهيم في أفكاره حول السرد والثقافة العربيين، في الفترة القديمة والحديثة، في الإعلان عن "حاجة الثقافة العربية الى تقليب مكوناتها، واستئناف النظر بخفاياها، والنقد الجاد للتناقضات الداخلية فيها. وتلك هي الأرضية الصلبة التي يقوم عليها رهان التحديث، الذي لا يمكن البدء به إلا عبر نقد الماضي ونقد الآخر على حد سواء، وفكرة النقد لا يراد بها التجريح والتخريب، إنما كشف الملابسات والمصادرات المتّصلة بالظواهر الثقافية بشكل عام، وتحرير التوتّرات الكامنة في عمق تصوراتنا عن المراحل التأسيسية من تاريخنا

[1] – حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2007، ص 21.

* يرى عبد الفتاح كيليطو أنّ النصّ الثقافي هو ما يشكّل "أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية...ويجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه، يحدّ من مدى تساؤلاتها. وينتج عن ذلك أنّه لا يمكن اعتبار أيّ نص مغلقا أو متوحّدا أو مصوغا من كتلة واحدة. إنّه منفتح على نصوص أخرى، ومعرفيات أخرى، يُدمجها في بنيته وتمنحه مظهرا مختلطا ومتجزّئا". عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص 8.

وثقافتنا، وهو مطلب لا يمكن الاقتراب إليه إلا عبر هذه الممارسة النقدية الجريئة التي تتخطى الخوف، وتفحص موضوعاتها بجد وشمول"[1].

هذه النزعة النقدية التي يتّصف بها عمل الناقد هي صفة لصيقة بكل كتبه وآراءه، فهو يسعى لأن يوسّع دائرة النقد لتشمل كل ما له علاقة بالثقافة العربية قديما وحديثا، لأنّ الممارسة النقدية الجادة والحيادية هي الوسيلة الوحيدة القادرة على كشف تصوّراتنا المغلوطة تجاه ذاتنا وغيرنا، وهذه دعوة صريحة لممارسة ما يسمى ب"**النقد الثقافي Cultural Criticism** " أو "**النقد المعرفي Cognitive Criticism** "، الذي يُحاور الخطابات الفنية/ الأدبية لينفتح على خطاب الأنساق المختلفة، التي ترتبط بالجوانب الاجتماعية والنفسية والسياسية، وذلك حتى يكون النقد شاملا وكليا، فتتكشّف عبره المُصادرات التي تقع فيها الذات العربية الإسلامية، وهي تُواجه ماضيها وحاضرها وتتطلّع إلى مستقبلها. ورغم القيمة النقدية والمعرفية لهذه المقاربة، إلا أنّها مقاربة لا تخلو من بعض المزالق، ولعلّ أهمّها العمومية التي يقع فيها أصحاب مثل هذه المقاربات بسبب عدم استنادهم إلى إطار نظري صارم ودقيق يوجّه اشتغالهم على الخطابات.

وبسبب الاتصال الموجود بين مظاهر الثقافة العربية الإسلامية؛ خاصة وأنّها انسجمت في دائرة دينية واحدة، لزم على "**عبد الله إبراهيم**" أن" **يفحص الأصول، وأن يشتق مادة بحثه منها**"[2]، حيث حُدّدت "الحقولُ الأساسيةُ لمكوّنات الثقافة العربية-الإسلامية، وجرى حفرٌ في مصادرها الأصلية دون وساطة مراجع حديثة، تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الذي تتوخّاه هذه الموسوعة، وهو استنباط البنية السردية للموروث الحكائي العربي القديم كما تشكّلت في محاضنها الأصلية، ومتابعة تلك البنية في السرد العربي الحديث مع الأخذ

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بنية الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص ص 6، 7.

[2] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 21.

بالاعتبار تحديد الأنواع الكبرى وظروف النشأة. وأعقب ذلك تصنيف المادة، وأوصلت الثوابت فيما بينها، على النحو الذي تشكّلت فيه، وأخضعت بعد ذلك للتحليل، سواء ما تعلّق منها بالأطر العامة الموجّهة للسرد، أم بالمتون السردية ذاتها"[1].

تقوم العملية النقدية لدى الناقد، كما يدّعي هو نفسه، على الحفر في المصادر مباشرة دون الاستناد إلى أيّة واسطة، وذلك حتّى يمكنها الكشف عن البنية السردية التي شكّلت الموروث الحكائي العربي، وهو ما يسمح باستنباط مكوّنات تلك البنية بعيدا عن الموجّهات الخارجية كالمؤلّفين أو الفهوم المختلفة المقدّمة من قبَل بعض الدارسين المحدثين. إنّه طرح نقدي بنيوي للنصوص المختارة، ليس همّه أن يتتبّع الأبعاد النفسية أو الاجتماعية التي تحيل عليها، دون أن يعني ذلك أنّه يغفلها تماما. ولكنّه، في جانب آخر، يبقى مجرّد زعم، تفنّده كثير من القضايا المثارة في خطاب الناقد نفسه، فالوسائط التي يدّعي أنّه لم يستند إليها كانت هي الموجّه الأوّل في تحديده لبنية الموروث السردي العربي القديم، ونقصد تحديدا الموجّه الديني بأبعاده المختلفة: كالإسناد والرواية والشفاهية وغيرها.

وفي ضوء ما تقدّم، أمكن وصف هذا النوع من النقد بأنّه "**نقد بنيوي Structural Criticism** "؛ ولكنّه منفتح على السياق الخارجي، حيث ينطلق فيه صاحبه من النص/ البنية باتجاه الخارج/ ظروف النشأة؛ فيُحلّل الاثنين معًا لا ليصل إلى أنّ البنية النصيّة تعكس البنية الخارجية، ولكن ليُؤكّد أثر الموجّهات الخارجية في تشكيل أو إعادة تشكيل البنية، وهي البنية السردية هنا، وهذا الفهم الأخير هو الذي يُخرجُ عمل الناقد من "البنيوية التكوينية" أو يجعله صورة جديدة ومختلفة عنها؛ كونه كثيرا ما يرى أنّ كل ممارسة نقدية لا تأخذ الظاهرة المدروسة بكليّتها ستُعاني مشاكل جمة. لأنّنا لا يمكن أن نقوم بدراسة قضية جزئية من دون التعرف على ارتباطها بالبناء الكلي، خاصة القضايا والظواهر التي ترتبط منها بتاريخ الأفكار والظواهر الثقافية، لذلك فالدارس لا يستطيع دراستها ككائنات أو موضوعات مجرّدة لا صلة لها بالبعد التاريخي. وهذا ما جعله يتحفّظ على كثير من

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 21.

الدراسات التقليدية التي تقوم بالبحث والتدقيق في كيفية انعكاس شيء ما في خطاب ما مغفلة تشكّل الظواهر الثقافية ضمن الخلفيات التي تنتظم فيها.

هذا، وألفينا الناقد يعتمد على طريقة خاصة، وهو يبحث عن أسس أو تاريخ بعض الظواهر الأدبية والدينية، تقوم في الأساس على محاولة رسم الصورة الممكنة للظاهرة المدروسة، وذلك عبر بناء سياق يفسّرها ويضفي عليها قيمتها، فيحفر في أصولها وتاريخها، ويعيد بناء السياق الثقافي العام الذي تكوّنت فيه[1]، وهذا ما وسم خطابه النقدي، في كثير من الأحيان، بنوع من السردية، التي تعتمد السرد وسيلة لعرض الأفكار أكثر من اعتمادها على النقد والتحليل، ولكنّها لم تخرجه من دائرة البحث النقدي، بل بالعكس أسهمت هذه الخاصية في تمييز خطابه وجعلت من لغته النقدية سهلة ممتنعة في آن؛ تبفهي ليست بسيطة حدّ السذاجة كما أنّها غير متكلّفة؛ التكلّف الذي يبعث على السأم والملل وعدم الفهم*.

كثيرا ما كانت علاقة المنهج النقدي بالنص الأدبي ملتبسة، بسبب قصور النقاد عن فهم إجراءاته وعجزهم عن استثمارها في التحليل أو لنقص في هذه الأخيرة ذاتها، وأحيانا قد تكون بعض الخطابات الفنية غير مستوفية لشروط الإبداع الفني، ممّا يجعل من مقاربتها ضربا من التمحّل في التأويل، وبعدَ كل هذا لا يجب أن نغفل صعوبة الجمع بين مناهج غربية المنشأ ونصوص عربية المنشأ؛ لاختلاف الشروط الثقافية التي شكّلتهما. فالأصل في هذه الصلة هو التفاعل المتبادل، دون أن يتم إقصاء أيّ طرف منهما، لذلك ليس النقد، كما يؤكد **عبد الله إبراهيم**، " ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنّما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 122.

* لقد أصبح الغموض في اللغة النقدية، وتوسّل اللغة الصعبة والعصية عن الفهم، في كثير من الأحيان، سمة غالبة لدى كثير من النقاد العرب المعاصرين، الحداثيين منهم بالخصوص، حتى صارت جواز عبورهم الوحيد نحو الحداثة والانتماء إليها، دون أدنى وعي نقدي بشروطها أو بمرجعياتها.

إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الانسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداة للتحليل ، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي"[1].

لقد كان الهوس المتحكّم في عمل النقاد العرب هو تصنيف الكتب وتكديسها تعريفا بتلك المناهج الغربية المتنوّعة، ولعلّ ذلك يكون من بين أهم الأسباب التي لم تسمح بإنتاج معرفة نقدية عربية. ولو نظرنا إلى ميدان التحليل السردي في الوطن العربي مثلا، لوجدنا أنّه "لم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتُّفق على نموذج يصلح لتحليل النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكّنُ النقاد العرب من تحليل أدبهم..."[2].

لم يوضّح الناقد جيّدا ما يقصده بـ"**نموذج تحليلي سردي شامل**"، لذلك فالتساؤل الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: هل يوجد حقا مثل هذا النموذج؟ بل وهل يمكن أن يوجد أصلا؟ وفوق هذا هل على النقاد أن يتّفقوا على نموذج واحد لتحليل الخطابات الأدبية؟. يبدو لنا أنّ صدور مثل هذه الفكرة من ناقد ما فتئ يؤكّد؛ في مواضع مختلفة من كتبه ومقالاته، عدم حاجتنا إلى نظرية نقدية عربية، يعكس ضبابية الرؤية التي يستند إليها في فهم الممارسة النقدية، لأنّ عملية تحليل النصوص والخطابات تعتمد بالضرورة على منهج نقدي محدّد، كما تعتمد على رؤية واضحة لطبيعة تلك الخطابات وخصائصها، ولا يعدو أن يكون اختلاف المقاربات والآليات وحتى النتائج المتوصّل إليها

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 13.

يمكن أن يكون هذا التوصيف الأخير مُطابقا لما كانت عليه بدايات النقد العربي الحديث، حيث انشغل نقادنا بنقل المناهج الغربية ومفاهيمها ومقولاتها، واقتبسوا منها طرق التحليل والتأويل، بل وأخذوا عنها نماذج تحليلية جاهزة يستضيئون بها في مقارباتهم للنصوص الأدبية العربية، وهذه الأمور مجتمعة لا تخلو من فائدة، وإن كان ضررها أكبر من نفعها؛ كونُها رجّحت كفة النقل؛ الحرفي في الغالب، على كفة النقد والمراجعة لما تنقل.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 13.

سوى تنوّع في تلك المقاربات وفي درجة فهمها من طرف الناقد وتمرّسه بها، وهو تنوّع مثمر وإيجابي إذا ما تمّ استثماره جيّدا من الدارسين، دون أن ينفي هذا الطرح قيمة وأهمية الاتّفاق حول نموذج تحليلي واحد، رغم صعوبة إن لم نقل استحالة وجود هذا النموذج*.

تتفاعل النصوص مع المرجعيات المختلفة تفاعلا معقّدا يجعل من الصعب جدا تجليته وإبراز مظاهره، إذ لا يتم ذلك التفاعل خطيا بل يكون عموديا؛ في الغالب، حيث تتلاقى فيه مختلف مكوّناتهما وتتلاقح لتشكّل نصا جديدا، وليست المرجعيات وحدها ما "يصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثّر في المرجعيات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معيّنة وقبولها، ويظلّ هذا التفاعل مطّردا، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلّب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية..."[1].

وتتدخّل السلطة، بما هي فعل ملزم لكلّ ما ينضوي تحتها بأن يمتثل لأوامرها وإكراهاتها، في تشكيل الثقافات وإخضاعها لمنظومة قوانين لا يُسمح بالخروج عليها، وذلك حتّى تحافظ تلك السلطة على نفوذها المادية والمعنوية، وقد تأخذ العلاقة بينهما شكل تصادم أو تحالف؛ ف " تتواطأ الثقافة الرسمية السائدة مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ أفعالها، فيما تطوّر الثقافات المحلية أشكالا مختلفة من الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدّد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوّع الثقافات، وتختلف الرؤى والتصوّرات، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخمد الاجتهادات، ويتعثّر التجديد، وتظهر قوالب فارغة تمثّل ركائز صلبة لثقافة توقفت عن العطاء

* إنّ النصّ "شكل ناقص وثمة نسخة أخرى ضائعة لكلّ نص...النص، هذا التكوين الخصب، سيظلّ مجالا لافتراضات شتى وعرضة لتحليلات لا حصر لها". ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص ص 15، 16.

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص18.

الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار والتجديد في ثنايا الثقافات المحليّة الخاصة"[1]، وهذا ما يؤدّي إلى أن "تتوازى ثقافتان: ثقافة تجريدية تقرّ بالثبات، وتبجّل الماضي، وتقدّس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة؛ لأنّ آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغيّر والتلقّي، وثقافة حسيّة، وتشخيصية، ومهجّنة، لا تقرّ بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنّما تتكوّن من موارد عدّة متداخلة ومتفاعلة لا تعزل نفسها عن العالم الذي تظهر فيه، إنّما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردّد في تهجين أساليب تعبيرية متعدّدة، ولا تخشى إثارة موضوعات مختلف حولها. إنّها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية غايتها التحوّل"[2]. وحين تتدخّل السلطة في كل شيء فإنّها ستضيّق على الناس وعلى الخطابات ووقتها فقط ينشط المتخيّل بقوّة، ليعبّر عن أحلام وآمال الشعوب المضطهدة والثقافة المهمّشة، كما أنّه يعكس رفض هذه الشعوب وهذه الثقافة لإرغامات السلطة وانتهاكاتها، فيقابل الانتهاك السلطوي بانتهاك خطابي؛ سواء أكان سرديا أم شعريا، عبر المتخيّل.

يعكس هذا النص رؤية **عبد الله إبراهيم** الخاصة التي توجّه مسار العمل النقدي لديه، إنّه نص جامع ومُلخّص لما يريد التأكيد عليه؛ وهو تبيانُ مدى قيمة وأثر الثقافة المهمّشة*/ الشعبية/الحسية في خلق أشكال تعبيرية جديدة، وتوفير طرق تواصلية متنوّعة، لا تلتزم بالمعايير المتداولة، التي سنّتها الثقافة المقابلة/الرسمية/المتعالمة/التجريدية، ويدلّ كلام الناقد، ههنا، بأنّه يفضّل

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 20.

* يؤكد ميشال فوكو Foucault أنّ كل سلطة تستدعي بالضرورة نوعا من المقاومة، لأنّها، أي المقاومة، هي "الطرف الآخر في العلاقات السلطوية، وهي تندرج فيها كأنّها المقابل المتعذّر تحجيمه...وكما أنّ شبكة العلاقات السلطوية تُشكّل في النهاية نسيجا سميكا يخترق المؤسّسات والأجهزة، دون أن ينحصر فيها، كذلك يخترق انتشار نقاط المقاومة مختلف التراتبيات الاجتماعية =والوحدات الفردية". ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، 1/ إرادة المعرفة، تر : مطاع الصفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990، ص ص 104، 105.

الثقافة الأولى عن الثانية، وذلك من باب إعادة الاعتبار للمهمّش في ثقافتنا وبيان القيمة التعبيرية والمعرفية المخبوءة فيه، وهي دعوة لإعادة المراجعة لمنابع ثقافتنا العربية الحديثة وسبلها، وهذا في الحقيقة هو عين ما تدعو إليه المقاربات النقدية والفكرية الغربية المعاصرة؛ كما هو الحال مع استراتيجية التفكيك مع **دريدا Derrida** وقبله الفيلسوف الألماني" **فريديريك نيتشه Nietzsche.F**" و"**الدراسات الثقافية Cultural Studies**" والمقاربات ما بعد الحداثية عموما، فالناقد يستفيد من كشوفات تلك المناهج والمقاربات بما يخدم الهدف من بحثه في السردية العربية. والهدف من وراء هذا الجهد هو أن يعيد رسم ملامح ثقافتنا العربية القديمة والحديثة، من خلال نموذج السردية العربية، في محاولة لإضفاء نوع من الرؤية الشمولية التي لا تقصي أيّ طرف داخل تلك الثقافة.

بالإضافة إلى رؤية الناقد البنيوية والثقافية، هناك اتّكاء، أيضا، على بعض أفكار استراتيجية "**التفكيك Deconstruction**"؛ بما هي محاولة لتحريك الثوابت التي تصلّبت بمرور الزمن بسبب ظروف وسياقات متنوّعة نتج عنها انغلاق على تلك الثوابت، بنيات وفهوما، ليس فقط من أجل تحريكها (أي الثوابت) والخروج من دائرة الانغلاق، وإنّما لكشف اللبنة القلقة داخلها، ورد الظواهر إلى مسارها الصحيح، حتّى يمكن فهم هذه الظواهر فهما يوافق السياقات الحاضنة لها، وهو ما يسمح بالتوغل في المناطق المعتمة والغامضة وحتّى المنغلقة داخل الذات العربية الاسلامية.

لقد قام "**جاك ديريدا Derrida**" بعملية مراجعة شاملة للفلسفة الغربية، وفكّك أغلب المقولات التي تمركز حولها الفكر الغربي، ونقض المصادرات المختلفة التي انطلق منها كثير من الفلاسفة؛ بداية بأفلاطون وأرسطو وماركس وهيجل وانتهاء بهيدغر وغادامير...وقدّم أفكارا مغايرة لما كان سائدا في الفترة الحديثة، فكانت فلسفته من أكثر الفلسفات المعاصرة تأثيرا في فكر الباحثين بمختلف تخصّصاتهم. ولا شكّ أنّ **عبد الله إبراهيم** يستضيء بهذه الاستراتيجية التفكيكية، ويحاول الاستفادة من طريقته في مقاربة مختلف الظواهر، ولعلّ هذا هو ما دفعه لأن يُدافع عن التفكيك، في مواضع متعدّدة من كتبه، ويرى أنّ التفكيك مازال ملتبسا في ذهن المثقّف العربي، خاصة حينما يتّهم

بأنّه يقود إلى السقوط في العدمية، دون الانتباه إلى طبيعته وانطلاقاته المعرفية، كونه مجرد حلقة عابرة في مسار التفكير الذي يعالج موضوعات ترتبط بالإنسان والعالم، فهو لا يملك ديمومة أبدية، فالتفكيك لا يعدو أن يكون مقاربة كباقي المقاربات النقدية المتواجدة بالساحة النقدية، ولكنّه عنصر مهمٌ من بين عناصر كثيرة شكّلت منظومة النقد الغربية.

يمنح التفكيك إمكانية الانفصال والاتّصال بموضوعه في آن معا؛ و"إمكانية الانفصال تضع الموضوع في دائرة السؤال النقدي، ومعالجته نقديا عبر المسافة المطلوبة في كلّ ممارسة نقدية حقيقية بين الباحث وموضوع البحث، وإمكانية الاتّصال تجعل ذلك المنهج يقارب موضوعه وقد تشبّع بالشبكة الداخلية للمفاهيم والمقولات الخاصة بذلك الموضوع، بما يعوّم كل التعارضات الخادعة التي تنتظم في الإطار العام الذي يتكوّن فيه الموضوع"[1]. ويمكننا عدّ هذه الفكرة "**الانفصال والاتّصال**"، من أهمّ الأفكار التي استند إليها الناقد وهو يقارب موضوع السردية العربية، القديمة والحديثة، أضف إلى ذلك، نقده للمركزيات الثقافية، وهي فكرة تسمح بأن يتّصل الدارس بموضوعه فيحلّله ويكشف عن دلالاته، وأن ينفصل عنه، عبر نقده في صورتيه الذاتية والآخرية، تحقيقا للموضوعية، وتجسيدا لحوار منهجي مع ثوابت النصوص/ الظواهر ومتغيّراتها، ليسبر عوالمها ويكشف عن مضامينها وأنساقها، وكل هذا حتّى لا يذوب فيها ويخضع لسلطتها*.

[1]– عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص 224.

* وهذه الفكرة نفسها نجد لها حضورا قويّا في فكر الفيلسوف الألماني "**هابرماس Habermas** " فيما عرف بـ"**نظرية التواصل Theory of Communication**"، حيث يتوسّل بها الناقد، ويعدّها من ركائز النظرية النقدية الألمانية، بل إنّ أهمّ مقوّماتها "منظُورُها النقدي للظواهر الفكرية والاجتماعية، وذلك لا يمكن تحقيقه إلاّ بالانفصال الرمزي عن تلك الظواهر، ووضع مسافة تمكّن المنظور النقدي من ممارسة فعاليته، مطوّرا موقفا مختلفا، يُرتّب العلاقات بين الظواهر المدروسة بمعزل عن الخضوع والسيطرة التي تمارسها تلك الظواهر". عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص 338.

جاء التفكيك لإعادة النظر نقديًا في مختلف المسلّمات التي يحيا بها البشر؛ خاصّة منها ما ارتبط بالتمركز ومظاهره المتعدّدة:" الصوتي، الديني، الذكوري..."، بالإضافة إلى ذلك فقد نقض فكرة الثنائيات الضديّة من مثل" الخير والشر، الأنا والآخر، الوجود والعدم..."، ليكون "**الاختلاف Differe(a)nce**" هو الفكرة الجوهرية والأهم التي يستند إليها خطاب التفكيك، ويسعى للتأكيد عليها وإشاعتها. إنّه فكر لا يقرّ بالثبات ولا بالانغلاق في منظور واحد، بل ينادي بالغيرية والحوار، ويقوم على فضح المصادرات وكشف التناقضات وتعرية التعارضات التي تتغلغل داخل نظام التفكير والثقافة، وهو ما جعل فكر كل من ينتمي إلى حقل التفكيك متّسما باللاانتماء لأيّ منهج نقدي بعينه، وهي من أهمّ صفات نقاد أو "**فلاسفة الاختلاف**" كما يُسمّون؛ أمثال" نيتشه، وفوكو، وديريدا، وهابرماس...."، فهؤلاء لا ينتمون إلى حقل فلسفي وفكري واحد، بل ولا يقبلون بتصنيفهم ضمن حقل مغلق من الحقول المعرفية، وفوق ذلك يصعب أن تجد لهم انتماء واضحا، على الرغم من أنّهم يتوسّلون أدوات نقدية خاصة، مع التنويع فيها، للحفر داخل الخطابات التي يشتغلون عليها، لكنّهم يُقرّون بالانتماء إلى ميدان المعرفة، حيث يتمتّع الباحث بكامل الحرية في البحث والمراجعة والتقييم، وَفق رؤية قوامها الحريّة المنهجية، والنقد الذاتي، واقتراح البدائل.

وهذا النوع من الممارسة النقدية يسعى، في الأساس، إلى تغيير طبيعتها؛ من أحادية الرؤية والمنهج إلى التنوّع فيهما، بما يسمح بتحرير الفعل النقدي من أيّة قيود، سواء أتعلّق الأمر بأنساق النصوص الأدبية والفنية أم تعلّق بالحمولات الفلسفية والفكرية لتلك المقاربات والقراءات. ورغم اتّصال رؤية الناقد ومنهجه بهذا التوجّه في النقد، إلاّ أنّ له تعاملا خاصا معها، ويمكننا تحديد الموجّهات العامة لعمل الناقد وردّها إلى ركيزتين أساسيتين* ، هما مدار الممارسة النقدية لديه: التفاعل مع المناهج النقدية الغربية والاهتمام بالسرد العربي قديمه وحديثه.

* هاتان الركيزتان هما: الأولى: التفاعل مع المنهجيات الحديثة التي حاولت تغيير نظام التفكير بتفكيكه وإعادة شحنه بأبعاد أكثر تبصّرا تجاه الموضوعات التي تُدرس، وقد شكّلت هذه المنهجيات التي تبلورت خلال القرن العشرين-خصوصا في نصفه الثاني-

إنّ مرجعيات الخطاب النقدي لدى **عبد الله إبراهيم** متنوّعة إلى درجة أنّه لا يمكن القبض عليها وكشفها بسهولة؛ لأنّها تتوارى داخل طبقات خطابه وتتماهى معه، بما يجعله يُرتّب ضمن خطاب الحداثة وما بعدها في الحقل العربي المعاصر، بل ويخوّله إمكانية أن يكون من الخطابات المؤسِّسة لخطاب الحداثة العربية، لما يتّصف به من رؤية، تحاول أن تكون، شاملة، وحسٍ نقدي كبير، يحاول أن لا يكتفي بالتعليل السطحي، بل يغوص في أعماق النصوص والظواهر حتّى يكشف عن دلالاتها وسياقاتها الموجّهة لها، مع تعريض موضوع بحثه لاستقراء دقيق، يتلوه تصنيف محكم، تترتّب عليه النتائج.

ويمكننا عدّ جهوده النقدية محاولة عربية لتقديم منظور نقدي/فكري/ثقافي لمقاربة المتخيّل السردي العربي، وبالموازاة مع هذه المحاولة، هناك هاجس بحث آخر لنقد التمركز الثقافي في الحاضرتين العربية الإسلامية والغربية، وعلى الرغم من أنّها جهود ناقد فرد إلا أنّها ذات قيمة نقدية ومعرفية كبيرة، خاصة إذا ما أضيفت إلى الجهود النقدية العربية الأخرى؛ التي تسعى جاهدة إلى بلورة وعي نقدي عربي أصيل، يسمح للنقد أن يُسهم، إلى جانب المعارف الأخرى، في حلّ أو على الأقل مناقشة الإشكالات المعرفية التي تقف في وجه البلاد العربية والإسلامية، ودفع عجلة التقدّم الفكري والحضاري بها.

4- نسق المتخيّل السردي العربي:

4-1- المرويات الجاهلية: الموجّهات الخارجية ومسار التهميش

جانبا مهما من المرجعية التي وجّهت عمله، الثانية: وهي خاصة بالسرد العربي القديم، فلقد وجدت أنّ هناك ذخيرة من التخيّلات المركّبة التي طمرت واستبعدت من دائرة الاهتمام ولم تدرس إلاّ وفق الدراسات التقليدية التي تجرّد النص الأدبي من السياق الذي يحتضنه، لقد وجدت في هذه التخيّلات تشكيلات سردية تخيّلية انتظمت منذ وقت مبكّر في أدبنا في ثلاثة أنواع أساسية هي الحكاية الخرافية والسيرة والمقامة، وحاول مستعينا بالكشوفات المنهجية أن يبحث من جهة أولى في أمرين؛ الأوّل: التشكيلات الداخلية ضمن السياقات الثقافية لهذه الأنواع كما ظهرت في تاريخنا. الثاني: فحص البنيات السردية لكلّ من هذه الأنواع.

إنّ استعادة الكلام حول **السرد العربي القديم** لا يدخل في باب الترف الفكري، بل هو من صميم هذا الفكر الذي يَنشُد المراجعة النقدية والحوار الفعّال مع جزء هام من أجزاء الثقافة العربية الاسلامية، لأنّه لا مناص لنا إذا أردنا أن نُؤسّس للمستقبل من أن نناوش الماضي؛ بما هو تراث حالّ فينا، سيُسهم نقدُه، حتما، في إضاءة حاضرنا ومدّ الجسور نحو مستقبلنا. وليس السرد في هذا المقام سوى جانب من جوانب الإبداع العربي المتنوّعة، ولعلّه يكون، من جهة أخرى، مصدرا معرفيا مهمّا، مادام متعلّقا في الأساس بهذه الذات التي يتماهى فيها الاجتماعي والعلمي والنفسي والثقافي، فتُنتج هذا الكُلّ في تعدّده، عبر نصوص أدبية ومعرفية مختلفة، فيكون لزاما على من يروم الاقتراب من هذه الذات أن يمرّ من خلال ما أُنتج من نصوص حتى يستطيع الولوج إلى أغوارها. وإن كان الشعر العربي القديم قد حظيَ باحتفاء النقاد قديما وحديثا، فإنّ الموروث الحكائي العربي ظلّ حبيس الأدراج وعفّت على جزء كبير منه أيادي الزمن، فضاع أو أُتلف، وبقي، فقط، ما حفظته لنا الذاكرة الشعبية أو ما قيّده التدوين*.

بل إنّ الاهتمامَ بـ"**السرد العربي Arabic Narration**" القديم، والقول **لسعيد يقطين، "والبحثَ فيه من منظور جديد، وبتفاعل جديد، بنّاء وخلاّق، من مستلزمات الوعي الجديد بالتراث الأدبي والفكري بوجه عام، لأنّه الأكثر تمثيلا لذاكرتنا وهويّتنا ومخيّلتنا، لارتباطه ارتباطا وثيقا بـ"اليومي" المعيش، والممتد إلى الآن، وبـ "التاريخي" الموغل في الزمنين الثقافي والواقعي"**[1].

وتندرج عملية البحث في التراث السردي، ضمن محاولة اكتشاف ما يزخر به من كنوز وجواهر معرفية وفنية، تعكس قيمته الحضارية داخل الثقافة الإنسانية، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ الرجوع

* إنّ الوعي الحقيقي بالتراث، كما يذكر سعيد يقطين، "لا يكمن في تقديسه أو تدنيسه، ولكن في قراءته من أجل المستقبل، وبحثه والوعي به، من أجل الإنتاج والتجاوز". سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 41.

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص269.

إلى التراث هو تعبير عن حاجة معاصرة للذات البشرية إلى سندٍ نفسي/تاريخي* يخفّف أعباء وتحدّيات الحضارة المتفوّقة، وإنّ ما يبعث التفكير ثانية في الماضي؛ بما هو تراث، هو" **حينما تُشرف المجتمعات على حالات تغيير جذرية في قِيَمها وأخلاقياتها وتصوّراتها عن نفسها وعن غيرها.(و)ينبثق تفكير ملحٌ بالماضي حينما يكون الحاضر مشوشا، وعلى عتبة تحوّلات كبيرة، إمّا بسبب مخاضات تغيير داخلي أو بفعل مؤثّرات خارجية**"[1].

وفي ضوء هذا، يعدّ كتاب عبد الله إبراهيم "السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي" من أهمّ ما كُتب حول موضوع السرد العربي القديم*، خاصة، وأنّه ركّز نقاشه حول الأنظمة السردية الكبرى التي تمّ تداولها في الفترة المتقدّمة من مثل: "الخرافة، السيرة، المقامة"، بما هي مظاهر تعبيرية كبرى، تكوّنت داخل الثقافة العربية الإسلامية فوجّهتها وجهة معيّنة وصاغت أنظمتها صوغا خاصا، محاولا إبراز سردية هذا السرد عن طريق أبنيته الداخلية، والغاية من كل هذا هي تحديد طبيعة هذه السردية العربية لتَبيّن ملامح اختلافها عن السردية الغربية، وذلك بسبب خصوصياتها والحساسية التي تُغلّفها، حتى إنّه لم يجرؤ كثير من الدارسين على الاقتراب منها لأسباب "ثقافية دينية، وفي مقدّمتها النظرة الدونية إليه (أي السرد العربي القديم) بوصفه أدبا لم

---

* وهذا ما أكّد عليه "موريس ميرلو بونتي M. Merleau Ponty" بقوله: "تجد الذات يقينها في انتسابها إلى قوة تاريخية".
M.Merleau Ponty, Les aventures de la dialectique, éditions Gallinard, 1955, folio essais, France, 2000, p78.

[1]– عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، ص 15.

* لم يكن عبد الله إبراهيم أوّل من اشتغل بالبحث في أصول السردية العربية؛ سواء في ارتباطها بالتراث السردي العربي القديم أو في تأثّرها بالسرد الغربي، بل سُبق بعدد كبير من النقاد الذين حملوا الهمّ نفسه، ومن بين هؤلاء، شكري مُحَمّد عياد في أواخر الستينات، من خلال كتابه "القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، ط2، 1979"، بالإضافة إلى جهود "فاروق خورشيد" خاصة كتابه "أضواء على السيرة الشعبية"، والباحث " نور الدين صدوق" في "النص الأدبي، مظاهر وتجليات، الصلة بالقديم، 1988"، عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، 1987" وغيرها من الدراسات. مع ضرورة التنبيه إلى أنّ معظم هذه الدراسات لم تكن ذات شأن كبير ولم تعكس وعيا نقديا متقدّما.

يستكمل شروط الفصاحة المدرسية التي استقامت في القرون المتأخرة ....(بالإضافة إلى) العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية القديمة ونشأة علوم الدين والأخبار..."[1].

لقد تمّ بحثُ بنية الموروث الحكائي العربي القديم مع محاولة تحديد معالمه الكبرى، ثم انتُقل إلى بحث مواصفات تلك البنية نفسها داخل السرد العربي الحديث، وذلك حتى يؤكّد الناقد على الاستمرارية في التشكّل، وإذا ما تمّ له الأمر، أمكنه إثبات خُصوصية هذا السرد واختلافه عن مقابله الغربي، دون أن يغفل، في سياق هذا العمل، عن تحديد الأنواع الكبرى وظروف النشأة، مع تحليله للأطر العامة الموجّهة للسرد والمتون السردية ذاتها. لذلك فإنّ المضاهاة، حسبه، بين "المظاهر والملامح والعناصر التي تتّصل بالنص، وتكوّنه، تعدّ من الأمور المنهجيّة الملازمة للبحوث التي تهدف إلى تحقيق إعادة نظر في موروث الماضي، بما يشحنه بالقوة والديمومة، وينشّط البؤر الدلالية الكامنة فيه، سعيا وراء كشف قيمته الأدبية"[2].

لقد كان اهتمام النقاد العرب المعاصرين بالمرويات القديمة ضئيلا جدا بالمقارنة بما وُجد لدى الباحثين الغربيين، بل إنّ المعالجة النقدية لها وَفق المناهج الحداثية لم تظهر في ثقافتنا الحديثة، كما يذكر الناقد، إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين، دون أن ينفي ذلك وجود محاولات سابقة لها. أضف إلى هذا، فإنّ "الاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادرا، ولم يُبعث إلاّ في وقت متأخر، ومازالت تلك المادة الخام بأمسّ الحاجة إلى فحص نقدي عميق، يستخرج سماتها الأسلوبية، والبنائية، والدلالية، وذلك لا يتأتّى إلاّ بجهد جماعي يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب العربي القديم"[3]. ويعود سبب هذا التهميش إلى الاهتمام الزائد بالشعر وعدم امتثال المرويات السردية

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 5.

[2] – عبد الله إبراهيم، التلقّي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 34.

[3] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص6.

لشروط الفصاحة التي سنّتها البلاغة المتأخرة وعدم اعتراف "**الثقافة المتعالمة**"، كما يسمّيها عبد الله إبراهيم، بقيمتها التمثيلية وغيرها من الأسباب، وهو ما جعل الوعي العربي بأدبه وعيا" **ناقصا، وكأنّ تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة**"[1].

يشير الباحث، في ثنايا دراسته، إلى قضية جوهرية تتعلّق بمسار نشأة المرويات السردية التي لم يُستكشف منها سوى جزء صغير، وهي تعكس الصعاب الجمة التي تجابه أيّ باحث يودّ التصدي لمثل هذه البحوث، وتتمثل هذه القضية في" العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية، ونشأة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ، وقصص الأنبياء والإسرائيليات، إلى حدّ أصبح فيه تخليص المرويات السردية من كل ذلك أمرا مستحيلا؛ إذ كانت العناصر المذكورة، بأطرها الثقافية الكلية، الحاضنة التي تشكّلت في وسطها تلك المرويات، فصاغت خصائصها الفنية صوغا شبه تام، وهذا هو السبب الذي دفعنا إلى معالجة المرويات السردية ضمن السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها"[2].

يُحيل ذلك التنوّع في المرويات على تنوّع آخر في السياقات والمحمولات الثقافية ولكن مع وجود تراسل بينها؛ من جهة اشتراكها في بعض الخصائص كالخاصية الشفوية وعلاقة الراوي بالمروي...هذه الفكرة؛ أي معالجة المرويات السردية ضمن السياقات الثقافية، هي التي انطلق منها عبد الله إبراهيم في مقارباته للنصوص العربية المختلفة، حيث جعل جلّ تركيزه في فضح تعالقات تلك النصوص مع عناصر الثقافة التي تنتمي إليها، بما هي المحضن الذي سوّغ وجودها وانتشارها، ومثال ذلك " **النثر السردي المتخيّل الذي كان يعنى بالمغيّب من الوعي الاجتماعي، الذي كان يعبّر عن**

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص6. ويمكن أن يُدرج بحثه الموسوم "**السردية العربية**" في خانة البحوث والمصادر الأولى التي أولت عنايتها بذلك الموروث وصفا وتحليلا وتأريخا، علّه يسهم في جعله يسير على رجلين صحيحتين، تسيران به نحو الوضوح المعرفي والتاريخي، عسى أن تنفتح أمامه آفاق جديدة من الفهوم والدلالات، غير أنّ بحوثا أخرى تقف بالموازاة أو تتجاوز هذا الجهد لها حضورها القوي في ساحة الثقافة العربية المعاصرة؛ مثل أعمال النقاد: سعيد يقطين وعبد الفتاح كيليطو وعبد الملك مرتاض ونادر كاظم وغيرهم.

[2]- المصدر نفسه، ص6.

معتقدات ورؤى تشكّل في جملتها البطانة اللاشعورية للمجتمع الجاهلي.."[1]. فهذا المتخيّل الأدبي لا يكتفي بالخروج عن نمط الكتابة التي تتحكّم في الخطاب الفني، الرسمي بالخصوص، بل يخرج كذلك عن المضامين المألوفة والمتداولة لذلك الخطاب أيضا، ليُعنى بكلّ ما هو مغيّب ومهمّش، ويعبّر عن رؤى ومعتقدات المجتمع البسيط.

وهذا التوجّه في التحليل لدى ناقدنا يحيلنا إلى ما كان الناقد الفلسطيني "**ادوارد سعيد Edward W. Said**" يدعو إليه، إذ نادى بضرورة :" الاهتمام بتلك الأحداث والظروف التي نجمت عن النصوص نفسها والتي عبرت عنها النصوص. وإنّ تلك الأحداث والظروف ما هي إلا نصية أيضاً...فضلاً عن أنّ الكثير مما يدور في النصوص يلمح إلى النصوص في الوقت نفسه، أي يتقرب بنفسه منها على نحو مباشر. فموقفي هو القول بأنّ النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسّرتها حتى حين يبدو عليها التنكّر لذلك كله"[2]، فالنصوص هي وليدة العالم الثقافي والاجتماعي ولا يمكنها أن تتنكّر لذلك مهما ادّعت، وحتّى الأحداث والظروف ما هي إلاّ عناصر نصية؛ نجمت عن النصوص وعبّرت عنها في آن. لذلك كان **النص في عرف ادوارد سعيد هو الذي يصنع العالم ويوجده، ومن ثمّة يكون المتخيّل صناعة لدى القارئ.**

أما "**عبد الله إبراهيم**"، فهو على نقيض عمل ادوارد سعيد، **فالعالم عنده هو الذي يصنع النص، وبذلك كان المتخيّل من إنتاج المؤلّف**، حيث وجدناه يركّز على "الخصائص الشفوية للمرويات السردية"، ويعود سبب وجود هذه الخصائص حسبه إلى أنّ تلك المرويات " ظهرت في أوساط شفوية يقوم الإرسال والتلقي فيها على أسس متّصلة بسيادة التفكير الشفوي، واستند ذلك

[1]– عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص 92.

[2]– ادوارد سعيد، العالـم والنـص والناقــد، تر: عبد الكريم محفوض، ص 7.

التفكير إلى أصول دينية، فالشفاهية انتزعت شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية، ومن هنا أصبحت ممارسة مبجّلة؛ لأنّها عمّمت أسلوب الإسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين، وبذلك أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية...(وقام "التدوين" بـ) دور الوسيلة التي ثبّتت ذلك النسق(الشفوي) وقيّدته، دون أن تُخلخل العلاقة بين ركنيه الأساسيين المذكورين(الراوي والمروي)، إلى ذلك فالشفاهية هي التي منحت المرويات القديمة هويّتها المميزة..."[1]. وهذه في مجملها هي الموجّهات الخارجية التي شكّلت، أو بالأحرى، أعادت تشكيل الموروث السردي القديم وفق منظور خاص، مرتبط كل الارتباط بالرؤية الدينية الإسلامية.

ولكن، حتّى لو كان توصيف "**عبد الله إبراهيم**" صحيحا، بأنّ القرآن الكريم صار هو" **المرجعية الأساسية للمسلمين والمنهل الذي لا ينضب...(وأنّ) القرآن هو المركز، ورؤيته الحتمية هي الخيار الوحيد**"[2]، فإنّ النتيجة المتوصّل إليها من **تحميل القرآن المسؤولية كاملة لما حصل للموروث السردي بناء على ذلك غير صحيحة**، كونُ القرآن الكريم لم يفرض رؤية واحدة لذلك الموروث، على الرغم من تحديده لمعنى القص ووظيفته، ويجب أن لا نغفل عن أمر هام جدا، وهو أنّ التفسير/التأويل المقدّم للقرآن الكريم لم يكن واحدا، إلاّ إذا تمّ التغافل عن قضية تنوّع المذاهب الدينية في الثقافة العربية مثل: الأصوليين/السلفيين والمعتزلة والشيعة وغيرهم، واختلافهم في فهم النص القرآني. بالإضافة إلى أنّ ما وجده الفقهاء والمؤرخون والأدباء والفلاسفة فيه كان متباينا في كثير من جوانبه، وبذلك يكون اتّباع المسلمين عموما لنهج القرآن الكريم إنّما هو أمر مسوّغ منطقيا وثقافيا، لأنّه يحوي بين جنباته رؤية شاملة، جديدة ومغايرة لما عرفه العرب من قبل، وهذه الرؤية، نفسُها، هي التي سمحت لهم بإنشاء حضارة عظيمة دامت قرونا طويلة، ومكّنتهم من أن يفتحوا العالم في بضع سنين،

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص ص 6، 7. وانظر كتابه: السردية العربية، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 32، 33.

بعد أن لم يكن لهم ذكر من قبل، وإن لم يستطيعوا ، رغم كل ذلك، أن يصوغوا العالم الواقعي، صياغة كاملة، على غرار العالم النصي. إنّ الإنسان العربي يحتاج إلى "الثقافة القرآنية" دائما، كي "يُعيد النظر في رؤياه للإنسان والعالم والكتابة. ولن تكون هذه الرؤيا إلا كونية وإنسانية. لن تكون إلا مزيدا من الاتّجاه نحو الإنسان بوصفه إنسانا، فيما وراء كل عرق وفيما وراء كل انتماء. ولن يكون فيها فرق بين الإنسان والإنسان إلا في عمق التعبير عن هذه الرؤيا، وفي غناه وفرادته"[1].

أمّا بالنسبة لذمّ الكتابة من قِبَل النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، في بعض أحاديثه ، فإنّه "عليه الصلاة والسلام" لم يذمّ الكتابة في ذاتها مطلقا، كما قد يُفهم منها أو ممّن شرحوها؛ وهذا لأنّه أمَرَ فيها بكتابة القرآن الكريم، وهذه دعوة للكتابة حتّى وإن خصّ بها القرآن دون سائر النصوص الأخرى، فالرسول الكريم في قوله" **لا تكتبوا عنّي شيئا سوى القرآن**.." لا ينفي فعل الكتابة نفيًا كليّا ولا يرفضه، بقدر ما يُرتّب ذلك الفعل لأسباب معروفة، ليس هذا مقام ذكرها، لذلك لا يصحّ أن نُقرّر تأويلا نهائيا بامتهان "**النبي عليه الصلاة والسلام**" للكتابة. فقد طالب، مثلا، بأن تكون كتابة القرآن الكريم مقدّمة على باقي الكتابات الأخرى، لأنّ القرآن بما هو نص جديد/رؤية مغايرة/ نسق مختلف، يحتاج لأن يُهيّئ لنفسه الظروف المناسبة للانتشار والقبول والرسوخ.

وإذا كانت المرويات السردية الجاهلية قد طالها التغيير والتحريف بسبب الرؤية الإسلامية، كما يقرّر **عبد الله إبراهيم**؛ متمثّلة في ما خطَّه القرآن الكريم من رؤى وما تركه النبي صلّى الله عليه وسلّم من آراء حول فن القص تحديدا، وما فعلته الشفاهة والتدوين والإسناد، وهي جميعا مرتبطة بالدين الإسلامي، فإنّ كلّ هذا يعطّل" أمر البحث في أصول المرويات الجاهلية وطبيعتها، باعتبارها مرويات كاملة في صياغتها النهائية، فذاك من المحال، ليس فيما يخصّ العصر الجاهلي بل في كل الثقافات الشفوية القديمة..."[2].

[1]– أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص36.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص109.

ينطلق الناقد من فكرة شائعة بين الدارسين؛ المتخصّصين منهم وغير المتخصّصين، وهي التي تتعلّق بموقف الإسلام من الأدب عموما ومن الشعر خصوصا، فالدين الإسلامي صاغ رؤيته الخاصة للخطابات الفنية، ونزلت سورة كاملة باسم **"الشعراء"**، وتأرجح الموقف بين القبول والرفض، وخاض النقاد وغيرهم، من قدماء ومحدثين، نقاشا مطوّلا حول هذه المسألة، وحاولوا تفسير هذا الموقف كلٌّ حسب انتمائه المعرفي والثقافي، وكذلك يفعل عبد الله إبراهيم في كتابيه" **السردية العربية**" و"**موسوعة السرد العربي**"، ولكنّ الفرق هو أنّ ناقدنا يتسلّح بإجراءات نقدية حديثة، سمحت له بأن يغوص في أعماق هذه الإشكالية، ويناقشها من زاوية شمولية؛ تنطلق من بنية ذلك السرد، وتنفتح على سياقاته الثقافية العامة التي بلورته.

لقد كان مسار الشعر والسرد العربيين قديما متشابها في بعض مناحيه، فحظيا بالمكانة العالية والوظيفة الفاعلة خاصة في العصر الجاهلي وحتّى عصر صدر الإسلام، وأيّام بني أميّة، وصدر دولة بني العبّاس، حيث تخلّلتهما بعض الهزّات بين الفينة والأخرى، ولكن مع تغيّر الوضع الاجتماعي وانكسار النسق الثقافي العام، وانفتاح العرب والمسلمين على الثقافات الأخرى" اليونانية والفارسية والهندية" اغتنت الثقافة العربية غنى لم تعرفه من قبل، فانفتحت أمامها آفاق جديدة، وتنوّعت مضامينها، وتوسّعت حدودها، فأعيد، في ضوء هذا، رسمُ مسار الآداب والفنون ووظيفتها. ولكن، حسب **عبد الله إبراهيم**، ظلّ الصدام واقعا بين علماء الدين والقصّاص وأنصارهم، ويرى بأنّه من

تتجلّى، إذا، غاية الناقد من وراء بحثه في السرد العربي القديم عبر محاولته تعرية تاريخ تلك النشأة التي عرفها موروثنا السردي والحفر في طبقاته الخفية عن الموجّهات الخارجية التي عملت على إعادة صياغته بما يوافق الرؤية الدينية السائدة، وهذا ما يجعل من بحث بنية ذلك الموروث أمرا عصيًّا إن لم يكن مستحيلا؛ لاستحالة وجود دلائل مادية على تلك البنية الأولى، وتبقى عملية بحثها مجرّد تخمينات لا يمكن الركون إلى صحّتها. ولا ينتبه الناقد في خضمّ هذا أنّ للكتابة والشفاهية "كلتاهما "لها امتيازة" كل بطريقتها المتميّزة الخاصة. ومن دون النصية لا يمكن حتى تحديد ماهية الشفاهية، ومن دون الشفاهية تكون النصية مبهمة، واللعب بها يمكن أن يكون رجما بالغيب، وبلبلة معقّدة للأفكار، تلك الأفكار التي يمكن أن تدغدغ عقولنا بلا توقّف، حتى في تلك الأوقات التي لا تكون فيها على وجه الخصوص أفكار قيّمة". والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص294.

"الخطأ أن يُعدّ امتهان القاص أمرا خاصا به دون سواه، فقد انحدرت القيمة العامة للقول الأدبي"[1]؛ حيث يُوضع لجوء الشعراء والقصّاص إلى المدح وتلبية حاجات الناس للتكسّب ضمن أبرز مظاهر ذلك التراجع والانحدار!.

يبدو هذا القول غريبا نوعا ما، وإن لم يكن كلّه كذلك، كونُه يُلامس جُزءًا من الحقيقة، لأنّ القول بانفتاح الثقافة العربية على المؤثّرات الأجنبية وتفاعلها معها، ممّا أوجد داخلها آفاقا متنوّعة، ثمّ بعد ذلك تكون النتيجة، وهذا هو موضع الغرابة في كلامه، أنّ القاص والشاعر راحا يتكسّبان ويبتعدان عن القيود الموروثة ويستجيبان للتغيّرات الجديدة، فارتسمت صورتهما (صورة القاص خاصة) كمهرّج ومضحك ومحرّف ومحرّق[2]!!.**فكيف يتفاعل الأدب/الأديب العربي مع الآداب الأجنبية ويتمرّد على القيود القديمة ويستجيب للتغيّرات، فيَنتُج لنا، في الأخير، قاص وشاعر متكسّبان وخاضعان؟** ثمّ ألم يكن طريق التكسّب، في جانب من جوانبه، من أهمّ أسباب انتشار المنافسة بين الشعراء وحتّى النقّاد؟ ممّا أثرى ذلك الأدب ورفعَ من قيمته؟، ولماذا هذا الاختزال من طرف الناقد، استنادا إلى رأي بن خلدون، لصورة الشعر العربي في العصر العباسي وحصرها فقط في شعر المديح للملوك؟ فهل خلا بلاط الأمراء من أغراض شعرية أخرى غير هذا الغرض؟ وبعد كلّ هذا، هل كان هذا العصر فارغا من فنون القول الأخرى التي لا تجعل من التكسّب غايتها الأسمى من الشعر؟.

إنّ مثل هذه الأسئلة لا تسمح ولا تقبل **بربط الأدب العباسي ككل بوظيفة واحدة هي التكسّب، والقول بهذا الأمر يُعدّ تمحّلا صارخا في حق هذا الأدب وانتمائه الحضاري.** كيف لا؟ وهذا العصر هو أزهى عصور الحضارة العربية الإسلامية وأغزرها نتاجا وتأليفا. لذلك لا يمكن بحال أن نحشر كلّ أدباءه في زمرة المدّاحين والمهرّجين !! لأنّ واقع الحال يقول غير ذلك؛ فمثلا **كيف يمكن تفسير نشاط الحركة النقدية وتنوّعها في تلك الفترة، وقبول أن يكون الأدبُ في تراجع؟!** في

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 136.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 136، 137.

الوقت نفسه، لذلك فالأخذ بمثل هذا التوصيف إنّما هو نفي لقيمة ووجود جزء هام من أجزاء الثقافة العربية الإسلامية. ولعلّ السبب الحقيقي وراء تراجع السرد والشعر يكمن في تطفّل بعض الناس وانتهاكهم لتقاليد القص والشعر، فيُصاب، والقول لعبد الله إبراهيم، **"القص بالفساد، ويلحقه الخَوَرُ، حينما يتخطى الحدود المرسومة له أدعياء يحتمون به، وتنهار القيم الشعرية حينما يغزو نسق نسقا آخر"**[1].

وإذا كان مصطلح "**السرديات Narratology**" دالا على العلم الذي يحلّل الممارسات السردية، وهو مصطلح صاغه "**تودوروف Todorov**"، حيث يُحيل على "**دراسة السرد كصيغة لفظية لتمثيل مواقف وأحداث منظّمة تنظيما زمنيا (جنيت)... (وهو) دراسة مجموعة (معيّنة) من السرود وَفقا لنماذج طوّرها ما يُطلق عليهم "السرديون" narrativics (جينو Genot)...**"[2]، فإنّ عبد الله إبراهيم حاول توظيف كشوفات هذا الميدان النقدي في التعرّف والتعريف بالظاهرة السردية العربية. بالإضافة إلى ذلك، لم يكن هذا بحث الناقد يهدف بمصطلح "**السردية العربية**"* إلى "مقصد عرقي، إنّما هدف إلى الوقوف على المرويات السردية التي تكوّنت،

---

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 139.

[2]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 134.

* إنّ عنونة الناقد لكتابه ب"السردية العربية" يخلق إشكالا في التلقي لدى القارئ العربي، لأنّ العرب لم يؤسّسوا، أو على الأقل، لم يُسهموا في بلورة هذا المجال النقدي، ومنه فإنّ استعمالها هنا يقصد به أمرين اثنين: أولهما؛ دلالتها على سردية السرد العربي القديم، وثانيهما أنّه يُراد بها "ممارسة سردية عربية" من قِبل ناقد عربي على نص عربي، لأنّ هذا النوع من النقد لم يعرفه الدارسون العرب إلاّ في ثمانينيات القرن العشرين، كما أشرنا إلى ذلك من قبل. ومع هذا، فمصطلح "**السردية Narrativité**" شاع، حسب ما يذكر "**جيرار جنيت**"، إلى درجة أنّه فاق مصطلح "**السرديات Narratologie**" في الاستعمال والتداول بين الدارسين. يوسف وغليسي، السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، ضمن مجلة السرديات، مجلة محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ع1، 2004، ص9.

أغراضا وبُنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والذي كان التفكير والتعبير فيـها، يترتّب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة "[1].

كل هذا التأثير من طرف اللغة، وبسبب من قداستها، لارتباطها المباشر بالدين الإسلامي وقيامها الكلي على المشافهة، طَبَعَ السردَ بطابعه الخاص، فجعله يرتبط بمبدأ الإسناد الموجود في رواية الحديث النبوي الشريف، كما أنّه وصمه بالشفاهية، وهذا ما يؤكّد على أنّ المرويات السردية في مجملها كانت لصيقة بالفهم الديني للغة، بما هي نص /إبداع، لا بد أن يخدم الدين الإسلامي أو سيتعرض للنقض والتهميش إذا ما خالف تلك الرؤية الدينية. بالإضافة إلى هذا، فإنّ عامل التدوين كان له أبلغ الأثر في ضبط شكل وخصائص السرد العربي القديم، فهو الذي قام **"بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، الأمر الذي يؤكّد قضية تاريخية مهمة، وهي أنّ المدونات السردية، لا تمثّل سوى المرحلة الأخيرة التي كان عليها المروي قبل تدوينه "**[2].

ينتج عن هذا، أنّ المرويات السردية العربية التي نعرفها اليوم ما هي إلا الصورة النهائية لها، ليس كما تشكّلت بذاتها، بل كما أُريد لها أن تكون، لذلك فعامل التدوين كان حاسما في تشكيلها، ولكنّه هو الآخر كان خاضعا للمنظور السائد في تلك الفترة وهو المنظور الديني الذي يجعل من موافقة الإبداع؛ شعرا ونثرا، لما جاء به الدين الإسلامي شرطا قبليا لبقائه من عدمه، وإن لم نَعدَم، عموما، اهتماما بالجانب الجمالي الفني داخل تلك الإبداعات من قِبَل هذا المنظور من حين لآخر .

إنّ الشفوية* والإسناد والتدوين هي، إذن، الموجّهات الخارجية التي عملت على تأطير بنية المرويات السردية، وبناء عليها حاول **عبد الله إبراهيم** أن يتتبّع، تاريخيا، تشكّل الأنواع القصصية

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 14.

[2] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 24.

* يجب التنبيه إلى قضيّة مهمّة، وهي أنّه في الثقافة الشفاهية لا يمكن "تناول المعرفة في تصنيفات تفصيلية ذات طبيعة علمية إلى حدّ ما... ولهذا فهي تسرد قصصا عن الفعل الإنساني من أجل أن تخزّن وتنظّم وتوصل كثيرا ممّا تعرف، وتولد الغالبية العظمى من

الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة، مع الكشف عن مكوّنات البنية السردية لهذه الأنواع، وقد" تُوّج التحليل بكشف مستويات التماثل بين بنية الموجّهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكّد أنّ الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو : الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له "[1]، وهذه الأركان الثلاثة الأخيرة، خاصة الأول والثاني، هي نفسها الأسس التي نهض عليها مبدآ الشفوية والإسناد، بالإضافة إلى التدوين الذي سجّل فقط ما كان متداولا شفاهة.

ولما كانت الحال بهذه الصورة، فإنّ من أهم ما اتّصف به السرد العربي هو " **غياب العلاقة المباشرة بين الراوي والمروي** "[2]، ممّا أدّى إلى ظهور:" " **الراوي المفارق لمرويه** " **الذي يُعدّ سمة بارزة من سمات المرويات السردية العربية، فإليه تُعزى مهمة تشكيل البنى السردية فيها** "[3]. وهذا معناه أنّ الراوي يؤدّي مهمّة إخبارية تكميلية، لأنّ **المروي Narration** مستقل بذاته، ولا يحتاج في وجوده إلى **راو Narrator** ، إلاّ من ناحية النقل الأمين لمضمونه. إلى ذلك، فإنّ الراوي يعمل على تنسيق أجزاء المروي وتنظيم مادّته، مشكّلا بذلك بنيته الخاصة. ولذلك، غالبا "ما يكون

الثقافات الشفاهية، إن لم يكن كلّها، قصصا طويلة أو سلسلة من القصص... والقصص في الثقافات الشفاهية الأولية، حيث لا يوجد نص، تقوم بدمج الفكر في نطاق أكثر اتّساعا ودواما من الأنواع الأخرى". والترج أونج، تر: حسن البنا عزالدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1994، ص ص 202، 203.

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 13.

إنّ "**الراوي Narrator** " هو "الشخص الذي يروي النص. ويوجد راو واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في "مستوى الحكي" (المستوى الحكائي) diegetic level، شأنه شأن "المروى له" الذي يخاطبه. ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معيّن، يخاطب كلٌ منهم "مرويا له" مختلفا، أو نفس "المروى له"، كما يمكن للراوي أن يكون صريحا (ظاهرا) بدرجة أو بأخرى، عليما كلي الوجود، واعيا بذاته، جديرا بالثقة، ويمكن أن يحتلّ موقعا على "مسافة" (تزيد أو تقلّ) عن المواقف والأحداث المروية، والشخصيات، و، أو "المروى له"...". **جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 120**. ولمزيد من التفصيل حول المروى له، ينظر الصفحة **134**، من المرجع نفسه.

[2] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 244.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

السرد مباشرا في التراث القصصي العربي بحكم انبثاقه من الخرافات والأساطير العربية القديمة، وبحكم إلحاح السارد على المغزى والتصريح به، والمعوّل في عملية السرد دائما هو السارد أو القاص نفسه، وثمّة تماهٍ واضح بينهما في غالبية النصوص، وهذا ما يجعل السرد يميل إلى الخطابة والإيجاز وعلوّ صوت القاص في تنظيم السرد..."[1].

يغدو ما بحثه عبد الله إبراهيم في كتابيْه "السردية العربية وموسوعة السرد العربي" مطيّة لازمة للعبور إلى السردية العربية الحديثة؛ حتى يمكن ردُّها أو ردُّ بعض مظاهرها إلى أصولها القديمة، وإذا ما تمّ له ذلك تمكّن من الحديث عن متخيّل سردي عربي أصيل يمتلك مقوّماته وعناصره المميّزة له عن غيره من السرود في العوالم الأخرى، وَفق نظرة شمولية تنظر إلى السرد العربي في كُلّيته وفي انتظام بنياته.

4-2- المتخيّل السردي العربي الحديث: تفكيك الخطاب الاستعماري

إنّ المتأمّل في تاريخ السرد العربي في الفترة الحديثة، ومختلف الظروف والسياقات الثقافية التي لفّت هذا التاريخ وهذا التشكّل، سيلاحظ ما اكتنفه من غموض وضبابية، خاصة بالنظر إلى ما طبع هذه الفترة من أحداث اجتماعية وسياسية داخل الأوساط العربية؛ ولعل أهمّ مظهر من هذه المظاهر: الاستعمار الغربي والعلاقات المتوتّرة بين عالم الشرق وعالم الغرب، والتي تجلّت في أكثر من صعيد.

يقارب "**عبد الله إبراهيم**" السرد العربي من زاوية كونه ظاهرة ثقافية-أدبية ، وهو يحاول الاستفادة من تاريخ الأفكار الحديث*، الذي لا يُعنى بتتبّع الوقائع خطيا، بل يسعى لاستنطاق السياقات الثقافية التي تشكّلت فيها الظواهر الأدبية وغير الأدبية، بهدف فضح التعالقات الضمنية

[1]- عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1994، ص 49.

* يعدّ تاريخ الأفكار فرعا "يتوزّع بين التاريخي والفلسفي، ولكنّه تاريخ يتميّز بمناهج تعتمد التأويل الفلسفي لأحداث التاريخ في الاتّجاه العام لتطوّؤ المجتمع، ويبحث (تاريخ الأفكار) عن كيفية انتشار الأفكار والنزعات عبر العصور، انطلاقا من النخبة إلى المحيط الواسع وبالعكس، ويلاحق (تاريخ الأفكار): أ- تعريف وتحليل الكتابات. ب- تطوّر الأفكار عبر إرسالها وتلقّيها". سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص56.

بينهما (أي الظواهر والسياقات)، من أجل تحقيق فهم أعمق للتاريخ والظواهر معا*، لأنّ الغوص في أعماقها سيسمح برؤيتها بطريقة أفضل من تلك الرؤية التي يعتمدها تاريخ الأفكار القديم، حيث يكتفي بتأريخ الأحداث دون سؤالها عن أسباب تشكّلها بهذه الصورة أو تلك، ودون أن يبحث في النتائج المترتّبة عن ذلك التشكّل، وفوق كل هذا، لا ينقد الصّلاتِ الظاهرة والضمنية بين الظواهر والسياقات الثقافية الحاضنة لها.

هذا، ويطرح موضوع السرد العربي الحديث وتاريخه إشكالات كبرى أمام النقاد والدارسين، بسبب غموض هذا التاريخ، واختلاف المشتغلين بالسرد حول أصله؛ فمنهم من يجعله عربيا خالصا ومنهم من ينسب إرهاصاته الأولى واكتمال بنائه إلى الغرب، ومنهم من يحاول أن يجعله موزّعا في انتسابه بين العرب والغرب، وتأتي محاولات "**عبد الله إبراهيم**" في سياق هذه الانشغالات، ولكنّها تريد تجاوزها، من خلال استئناف البحث في موضوع السردية العربية الحديثة بدايةً **"من اللحظة التاريخية التي توقّفت فيها الأنواع السردية الكبرى، وهي الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية والمقامة، فيُعنى بمرحلة تحلّلها وانهيارها، وبداية تشكّل السردية الحديثة"**[1]، وهذا الاستئناف من هذا التاريخ تحديدا قضية هامّة وجوهرية، كونها تسعى للقيام بمراجعة نقدية لحقيقة ذلك التاريخ، الذي حُدّد بالقرن19م، لأنّه الفترة التي تمخّض عنها السرد العربي الحديث، بعد انهيار تلك الأنواع السردية الكبرى**.

* بالإضافة إلى هذا، فإنّ التاريخ، أيضا، صار ينظر إليه بوصفه شكلا من أشكال السرد، كما نرى ذلك لدى العلماء الأمريكيين في فلسفة التاريخ، والبنيويين من بعدهم. ينظر والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم مُحَمَّد، ص31.

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص8.

** ليس السرد نصا، في الحقيقة، بقدر ما هو تدفّق للهويّة الثقافية وتحقّق فكري للمنظور الزمني، وهو ما يصنع الجدل بين النص القديم والحديث؛ الرواية بالخصوص.

ومدار هذا الاهتمام لإعادة تفسير نشأة السرد العربي الحديث هو الردّ على الفكرة الشائعة بين العوام، وبين بعض المختصين والتحرّر منها، والتي تقول بأنّ كلّ الأفكار الحديثة مصدرها الغرب، حتّى كأنّ "كُتّاب المركز يعودون إلينا من الشبّاك مطلّين بفخر، مؤكّدين لنا ثانية أنّ الإبداع من خارج المركز متعذّر أو محال، وإذا تحقّق منه شيء فإنّه لا يكون إلاّ ولادة يحتّمها حضور الفحل المتجوّل في فضاءات الثقافة الغالبة"[1]، وهي فكرة ناجمة عن أسباب كثيرة؛ من مثل تفوّق الغرب وتخلّف العرب في الزمن الحديث، وغياب أو على الأقلّ قلّة الدراسات النقدية المنهجية التي تبحث في تاريخ التراث العربي ومكوّناته، بالإضافة إلى ما فعله الخطاب الاستشراقي من ترسيخٍ لفكرة ضعف الإبداع العربي القديم، وقلّة مساهمته في الحضارة الإنسانية عامّةً، وفوق كلّ هذا، ما أشاعه الخطاب الاستعماري من غياب الحضارة عن البلاد المستعمَرة، وضرورة اتّباعها للغربي المالك للحضارة والمالك أيضا لنور/ نار المعرفة البشرية.

كلّ هذه الأسباب، وغيرها، هي التي كانت وراء الحضور القويّ للمؤثّر الثقافي الغربي في الثقافة العربية الحديثة، لذلك كان لا بدّ من إعادة المراجعة النقدية لتلك الأسباب، وإبراز زيف ما نشرته من مغالطات تاريخية ومعرفية، ومحاولة تفكيك الخطابيْن الاستشراقي والاستعماري حول الصورة المشكّلة لكل من الذات والآخر، حيث تَضخَّم حضور ذلك المؤثّر الغربي في أعين العرب المحدثين، لدرجة أنّهم لم يستطيعوا تجاوز مقولاته، وصارت مناقشة قضايا الذات مستندة، في أغلبها، إلى آراء الآخر حولها، ولقد تبلورت هذه النظرة حسب الناقد "**عبد الله إبراهيم**" مع نهاية القرن19م، وبداية القرن 20م، فصارت مسلّمة غير قابلة للنقاش، وهي ترجع إلى بداية الامتثال للمؤثّر أو الخطاب الاستعماري الذي كان قويّا ومُحكَمًا، وجرت عبر الزمن إعادة صوغٍ للوعي الأدبي، مثلا، بما يوافق

[1]– محسن جاسم الموسوي، النظريّة والنقد الثقافي، ص52.

تلك المفاهيم المستعارة، وصارت الأشكال الأصلية جزءًا من اللامفكّر فيه. فكان لتفاعل الخطاب الاستعماري، والصورة الرغبوية الاستشراقية دورٌ في استبعاد الأشكال الحقيقية وذمّها[1].

هذا هو التفسير الذي تَقدَّم به "**عبد الله إبراهيم**" لغياب أو تغييب الأصل السردي العربي القديم وربط تشكّل السرد العربي الحديث بالسرد الغربي الحديث، لهذا رأى أنّ أحسن طريقة لرصد العلاقات الثقافية الحديثة، الطبيعية والمصطنعة، بين العرب والغرب يجب أن تكون بالعودة إلى ذلك الاحتكاك الأوّل بينهما، وهو "**الحملة الفرنسية على مصر**" بين سنتي"**1798م–1801م**".

لقد كانت حملة "**نابوليون بونابارت Napoléon B** "، على مصر في نظر كثير من المؤرّخين والدارسين حملة مباركة من جميع الجوانب، بما حملته من آلات الطباعة والصحافة، والسلاح المتطوّر والآداب والفنون، فلم تنقل هذه الحملة الفرنسية معها العساكر فقط، بل نقلت معها العلماء والمؤرّخين، والقساوسة، لهذا لم تكن، في حقيقتها، حملة عسكرية خالصة، بقدر ما كانت حملة ثقافية–غزوا ثقافيا واعيا، يسعى لاستنزاف الثروات المادية والمعنوية لهذا الشرق المتخيّل. وقد كانت سببا رئيسا في توجيه الفهم العربي لتاريخه الحديث، ووعيه بأساليب نهضته، حيث حُمّلت أكثر مما تحتمل، فجُعلت حاملة للحضارة الغربية وناقلة لها إلى البلاد العربية، فقُيّد كل حِراك ثقافي فيها، أي البلاد العربية، بعد ذاك بهذه الحملة.

إنّ المراجعة النقدية لمختلف الظروف والملابسات التي تشكّل في إطارها المتخيّل السردي الحديث تأتي في سياق التأكيد على عدم الاستسلام لما يعدّ مسلمات وبديهيات، كما أنّها ردٌ على

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص ص 11، 12. إنّ الصور الذهنية، حسب **حسن حنفي**، هي التي "تحدّد الرؤية وتوجّه السلوك. ومن كثرة تكرار هذه الصور النمطية تتحدّد الوقائع ويدوّن التاريخ ويورّث للأبناء عبر الأجيال. وإنّ محاربة هذه الصور الكاريكاتيرية للأنا في ذهن الآخر، وتطهير الآخر وعيه من هذه الصور لهو تحويل لهذا الالتقاء الحضاري عبر التاريخ من السلب إلى الإيجاب ومن التقابل إلى التفاهم ومن العداء إلى الحوار". حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، ص 506.

المقاربات الخطية التاريخية التي عرفها تاريخ الاهتمام بالسرد. لذلك، وفي سياق محاولة إعادة تفسير نشأته، وجب التأكيد على أنّه لا يمكن "تجاهل التراث السردي النظري في العالم ولا يمكن إغفال قضية الأنواع الأدبية، والأهم من كل ذلك، لا يمكن تخطي الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر، ولا يجوز أن يهمل أمر المؤثر الغربي، وفحصه بدقة للتحقّق من مدى تأثيره في نشأتها بما في ذلك المؤثرات الثقافية العامة والخاصة، وفي مقدّمتها قضية التعريب..."[1].

يلخّص هذا القول ما قام به الناقد حتى يتجنّب مزالق التفسير الخاطئ والمتسرّع في إصدار الأحكام، وهذا ما يُنبئ عن جهد كبير كان قد تحشّمه ليفحص من جديد علاقات الإرسال والتلقّي التي حكمت نشأة السرد العربي الحديث، وكان جلّ تركيزه منصبًا على " **الرواية Novel** " لأنّها، فيما يرى، الشكل الأدبي الأقدر على تمثيل عصرنا وما يمور به من أحداث وتحوّلات مختلفة. وهو الرأي نفسه الذي نجده لدى "**والاس مارتن W.Martin**"، حيث أكّد أنّ الرواية اليوم صارت **"نوعا أدبيا رئيسا، والنتاجَ الأدبي الأكثر تمثيلا للثقافتيْن الأوربية والأمريكية"**[2]. أمّا بالنسبة للسرد العربي القديم، فلم " يُبذَل جُهدٌ يُذكر في دراسة الخصائص الفنية للأنواع، ولا تواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأنواع الكبرى، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها، وهي أشكال شعرية ونثرية تزايد تكاثرها بمرور الوقت"[3]؛ لهذا خصّص الناقد جزءا معتبرا من دراساته السردية لبحث هذه الأنواع من نواح مختلفة؛ تتعلّق بالأسلوب والبناء والدلالة، كالخرافة والسيرة الشعبية وغيرهما.

وهذه الأنواع السردية، حسبه، هي أهمّ مرتكزات المتخيّل السردي في الثقافة العربية الحديثة. لذلك، ومن أجل كشف أثر تلك الأصول السردية، وجب أوّلا نقض مقولات خطاب

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 8.

[2] – والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم مُحَمَّد، ص15.

[3] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 19.

الحملة الفرنسية على مصر، لأنّها وجّهت كثيرا الوعي العربي الحديث بأدبه، بشكل راسخ، وكان لغياب منظورٍ نقدي عربي أثره الأهم في كلّ ذلك، وهذا المنظور بات ينبغي عليه أن يفكّك تلك المقولات، هذا من ناحية أولى، وأن يتخطى، من ناحية ثانية، التجربة الاستعمارية، كونها مجرّد **"حقبة تاريخية، لا ينبغي علينا أن نظلّ إلى الأبد نرتّب عليها أبعادا إيديولوجية تهييجية، فمعظم الشعوب قد مرّت بتجربة مماثلة"**[1]. فإبطال الجدل وإعادة التركيب المنتج هو الفهم المميّز بين البنية والدلالة.

بسبب التجربة الاستعمارية التي عرفتها مختلف البلاد العربية وغير العربية، وبسبب قوّة الخطاب الحامل لفكر المستعمِر ورغباته انحبست كثير من تلك البلدان فيما قرّره وثبّته ذلك الخطاب، وتوزّعت آراؤهم فيه وحوله، بين قبول تام ومطلق لمقولاته، وبين رفض كليّ وعداء كبير له ولمصادراته، ولم تستطع هذه الآراء المنقسمة أن تشكّل رؤية واضحة لهذا المستعمر وخطابه، وكانت في أغلبها ردّة فعل إيديولوجية، لا تملك إلاّ وعيا قاصرا بما يوجد تحت طبقات هذا الخطاب، غير أنّ الوعي العربي الحديث صار يملك من المؤهّلات الفكرية ما خوّله إعادة المراجعة والنقد، فلم تعد، مثلًا، تلك الحملة الفرنسية هي اللحظة التاريخية التي تأسّست عليها النهضة العربية الحديثة، واستفاق، نتيجة لها، الشرق من سباته وخموله الطويلين، **بل غدت مجرّد تجربة "عنيفة" جمعت الشرق بالغرب في الفترة الحديثة، وبذلك كان من الضروري جدا الاستفادة منها، والنظر إليها بوصفها عنصرا من العناصر المؤثّرة في مسار تكوين الشخصية العربية في الفترة الحديثة.**

لقد تضافرت أسباب كثيرة، كما تدخّلت عوامل متنوّعة، في بناء هذه الحملة وتجسيدها، فكان الخطاب الاستشراقي في القرنين18م و19م من أهمّ الأسباب التي مهّدت لها، حيث يُقصد بالاستشراق **"تلك البنية الإيديولوجية التي أقامت "شرقا" خُرَافيًا يتّسم بسمات ثابتة هي بالتحديد عكس سمات الغرب المزعوم، وهي الأخرى سمات ثابتة. فيتواجد الاستشراق حينما**

[1] – عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، ص24.

تتواجد هذه الصورة المعكوسة والتضاد المزعوم"[1].إنّ **الاستشراق Orientalism**، من هذا المنظور، عبارة عن خطاب سردي تخيّلي وإيديولوجي، حاول أن يقدّم تبريرات حالمة للعملية الاستعمارية التي طالت الشرق كلّه، فكان هذا الأخير في المحصّلة تحقيقا لرغبة غربية قائمة، في الأساس، على الخيالات والوهم، لذلك كان هذا الاستشراق ضربا من" **الممارسة الفكرية التي اقتضتها حاجة العقل الغربي، لأن يشمل بـ"كليّته" المعطيات الثقافية ل"لآخر" وإعادة إنتاجها، بما يجعلها تندرج ضمن سياقات المركز، وهو يفكر ويتفكر في شؤونه وشؤون غيره"**[2].

لقد كان للاستشراق، في المقابل، دوره الذي لا يُنكر في تحقيق كثير من كتب التراث الأدبية والفكرية، وترجمته إلى اللغات الغربية والتعريف به، وإن لم تكن كل هذه الأعمال ذات غاية علمية نبيلة، كما لم تتحلّ كلّها بالنزاهة العلمية لدى ممارستها النقد عليه، أضف إلى ذلك، فقد ساهم في الاطّلاع على المتخيّل السردي العربي في صوره المختلفة: المقامة والسيرة وغيرهما، إلاّ أنّ الاهتمام العربي، والقول ل"عبد الله إبراهيم"، **"بتداول المرويات السردية سبق مجيء الفرنسيين بمدّة طويلة، والذي رسّخ قواعد شبه ثابتة في تلقّيها، ظلّت فاعلة طوال ق19م، حيث تكاثر الروّاة، مما شكّل الذوق السردي آنذاك، متأثّرا بالمرويات ومؤثّرا فيها"**[3]. وهو ما يعني أنّ السرد العربي الحديث نابع من أصول عربية، ترتبط تحديدا بتلك المرويات الشفاهية التي كانت شائعة في الأزمنة القديمة، ثمّ ظلّت متداولة في الفترة الحديثة، بمقاييس الإرسال الشفوي القديمة "راوي، مروي، مروي له"، كما بقيت محكومة بقانون الصدفة والدهشة، والإيقاع السريع للأحداث...وهذه المرويات هي

[1]– سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، نقد التمركز الأوربي والتمركز الأوربي المعكوس، منشورات Anep، دار الفارابي، الجزائر، بيروت، طبعة جديدة ومنقّحة، 2003، ص 115.

[2]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص171.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 368.

التي تفاعلت معها الكتابة السردية الحديثة في البلاد العربية، وفي ضوئها انبنى الذوق السردي العربي الحديث.

هذه هي الفكرة التي يدافع عنها "**عبد الله إبراهيم**" في كتاباته، وهي فكرة لا تخلو من قيمة وجدل، فهو إذ يقول **بتأثير الأصول السردية القديمة في السرد العربي الحديث، لا ينفي تأثير السرد الغربي في هذا الأخير، ولكنّه يقول بأسبقية أثر الأصل العربي عن الأثر الغربي**، بسبب أنّ الفكرة التي تردّ نشأة الأدب العربي الحديث إلى الأدب الأوربي قايست بين أدبين مختلفين؛ شكلا ومضمونا وظروفا، واستعملت مناهج غربية غريبة عن أدبنا العربي لتحليله، ومناقشة مسألة الريادة الأدبية بينهما، ولم تعد إلى السياق التاريخي والثقافي الذي تشكّل فيه هذا الأدب، وكل هذا بسبب غياب "**الاهتمام بشروط النوع الأدبي**"[1]، بالإضافة إلى أنّ التاريخ سجّل الحياة الثقافية العربية الحديثة في القرنين 18م و19م، وبيّن أنّ الوقائع، مثلا، التي جمعت المصريين والفرنسيين من خلال الحملة الفرنسية على مصر، لم تكن إيجابية في معظمها*، بل ما حدث، في الحقيقة، هو تمزيق للنسيج الاجتماعي المصري، ونهب للثروات، وسيادة لمشاعر الكراهية والحقد بين الطرفين، ولكنّ هذه الوقائع "استبدلت، بمرور الزمن، بمجموعة من المبالغات الخطابية، صاغت ضربا امتثاليا وتبشيريا للحملة، وذلك بعد تجريدها من بعدها العملي الاستعماري المباشر، ورفعها ذهنيا إلى مستوى العمل التاريخي الخلاّق، وهو بالضبط ما رغبت فيه الأدبيات الرومنسية-الاستشراقية التي تغذّت على ملاحظات الرحّالة"[2].

[1]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص137.

* لقد كانت هناك بعض ملامح التأثير والتأثّر بين الطرفين، التي لا يمكن لأيّ أحد إنكارها، ولكنّ المشكلة تكمن في ذلك التضخيم الذي عرفته عملية التأريخ لهذه الحملة ولآثارها.

[2]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص31.

نستشفّ من هذا الكلام أنّ العرب امتثلت في العصر الحديث لمقولات الخطاب الاستعماري، حيث تمّ، في ضوئها، التفكير في حاجات الذات وإشكالاتها، واستنادا إليها أيضا طرحت أسئلة النهضة والحداثة في الخطابين الفكري والنقدي العربيين، وهذا ما عمّق من الأزمة المنهجية، كونها تشتغل على قضايا البلاد العربية الإسلامية بأدوات غربية، تبلورت في شروط ثقافية مختلفة، كما عمّق الهوّة بين الأنا والآخر، هذا من جهة، وبين الإنسان العربي المسلم وتراثه، من جهة أخرى. فكانت الآثار سلبية جدا، بل إنّها قصمت ظهر أغلب، إن لم نقل، كل محاولات التحديث التي تقدّم بها الدارسون والباحثون العرب في الفترة الحديثة، ومنها الفكرة التي تقول بوجود خطاب سردي عربي؛ الرواية مثلا، قبل حضور المؤثّر الغربي وقبل القيام بترجمة الروايات الغربية.

4-3- المتخيّل الروائي العربي وفاعلية التمثيل

1- الرواية: الأصول والانتشار

لقد كان من أهم ما ميّز العصر الحديث هو علاقات التأثّر والتأثير القائمة بين ما يَحدث في الساحة الثقافية: اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، وبين ما يوجد في الإبداعات الفنية، ولعل "**الرواية Novel** " هي من أكثر الإبداعات تلازما مع الظروف الخارجية، وأقدرها على تمثيلها سرديا؛ بما هي تعبير أدبي يعرض/يبدع الوقائع والأفكار، على الرغم من أنّها نوع حديث العهد، فهي لا تتجاوز أربعة قرون، ولكنّها في المقابل تطوّرت بشكل سريع ومذهل فتنوّعت أشكالها ومظاهرها، فصارت بذلك موضوعا على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية، يحتاج إلى الوصف والتحليل والقراءة، كما كان من قبل شأنُ الشعر العربي القديم.

يطرح موضوع "**الرواية ونشأتها**" أمام الدارسين إشكالات عديدة، يرتبط بعضها بمفهوم هذا النوع السردي، وجملة الخصائص التي تميّزه عن غيره من الأنواع السردية الأخرى، ويرتبط بعضها الآخر بتاريخ ظهور هذا النوع الأدبي، وإلى أيّ فضاء جغرافي وثقافي يمكن أن يعود انتماؤه، وقد

تصدّت كثير من الدراسات الأجنبية والعربية لتذليل هذه الصعوبات، ولكنّها، وإن نجحت في تحقيق بعض الوضوح، إلاّ أنّها، في المقابل، خلقت نوعا من عدم الاتّفاق والتوافق في الرؤى، بسبب تعدّد التعاريف والتفاسير المقدّمة للرواية وأصولها.

ويمكن أن نرجع هذا التخبّط في فهمها وصعوبة ضبط حدودها، خاصة في بدايات العصر الحديث، إلى ما قاله "**واين بوث Wayn Booth** " من أنّ " افتقار النقاد إلى تقاليد نقدية ثابتة، وبحكم التنوّع الذي يصل إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبية التي تندرج تحت اسم الرواية، لم يكن أمام النقاد غير أن يبتدعوا ترتيبا من نوع ما، حتى ولو أدّى بهم ذلك إلى درجة من التصلّب الفكري "الدوغماتية" وتبعا لذلك لجأ أولئك النقاد إلى ابتداع تقاليد عظيمة من أشكال وأحجام لا تحصى مبنية على سمات شمولية شديدة التنوّع والاتّساع، غير أنّهم كانوا ما يلبثون أن يتخلّوا عن هذه التقاليد العظيمة بسرعة مرعبة"[1]، وهذه هي بدايات بناء الرواية الغربية، التي كثيرا ما أُعلن عن ميلادها ثمّ وفاتها من قبل النقاد المحدثين.

ولم تكن الرواية العربية في منأى عن هذه العقبات التي واجهت الرواية الغربية، بل لعلّ وضع الأولى كان أكثر تأزّما، وهذا يرجع لأسباب كثيرة، نذكر منها، على سبيل التمثيل لا الحصر، الجدل الواسع حول إشكالية الأصول العربية أو الغربية لها، وهو جدل لم يُطرح مع نظيرتها الغربية، والمهم، في هذا المقام، هو التأكيد على المخاض العسير الذي عرفه فن الرواية عموما، لذلك عرّفها أحد الدارسين بقوله" **الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حدّ بعيد...، إنّها، بكلّ وضوح، تلك المنطقة الأكثر رطوبة في الأدب، ترويها آلاف الجداول وتنحطّ أحيانا لتصبح مستنقعا آسنا**"[2].

[1]- روجر ألن، الرواية العربية، مقدّمة تاريخية ونقدية، تر: حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

لا يعني هذا الكلام أنّ الرواية لم تستقرّ بعد أو أنّها لن تعرف الاستقرار، بقدر ما يعني أنّ هناك تخبّطا في فهم هذا النوع الأدبي خاصة في بداياته، وهي حال كلّ جديد، فهو لا يعرف القبول والرواج إلاّ بعد أن يتعرّض إلى كثير من الصدّ والنقد والتمحيص، حتى إذا ما أثبت وجوده وقوّته، حقّق الاستقرار الذي سيسمح له، بعد ذلك، من تطوير ذاته عبر الحذف والإضافة.

هذا، وقد حاول "**عبد الله إبراهيم**" تقديم وصفٍ مشتقٍ من واقع حال الآداب العربية في القرن التاسع عشر، مقرّرا أنّ النصوص الأدبية تتشكّل و" تتراكم، فتندرج ضمن أنواع خاصة بها دون أن تنقطع عن سياقاتها، لكنّها لا يمكن أن تتشكّل وتتراكم إلاّ إذا رفضت الأطر التقليدية لذلك السياق، والاحتجاج على قيوده، والتمرّد على القيم التي تحول دون تطوّره"[1]، مضيفا بأنّ هذا الجديد "يعيش لمدّة طويلة بين اتّصال مع القديم وانفصال عنه، اتصال سياقي وأخلاقي ودلالي عام، وانفصال شكلي وأسلوبي وبنائي خاص، ويمرّ وقت طويل قبل أن ينتزع الجديد مشروعيّته الكاملة في كل شيء، فيُعترف به"[2]. **وهذا ما يكشف عن المنظور الذي يفسّر به هذا الناقد المتخيّل الروائي، وهذا المنظور يقول بأنّ الموجّهات الخارجية، الشفوية بالخصوص، هي التي أنتجت القوالب الفنية العربية، مثل السير وأدب المجالس وغيرهما، وكما هو معلوم فإنّ هذه القوالب الفنية متعلّقة بجانب سوسيوثقافي في التاريخ ومنه نجد أنّها لم تحافظ على شكلها الأوّل في الراهن، ولكنّها بقيت متّصلة به عبر ما تراكم في اللاوعي العربي من صور ودلالات تلك الفنون.**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 206.

[2]– المصدر نفسه، ص 206.

يصدُق هذا التوصيف على كثير من القضايا المعرفية والإبداعية، كونه يرتبط بفكرة تشكّل الأنواع الأدبية وغير الأدبية، والتي تقوم على فكرة الانتماء إلى جنس عام يتضمّن أنواعا عديدة بخصائص مختلفة، حيث يتشكّل الأوّل، الجنس، من مجموع خصائص الأنواع، ويتكوّن الثاني، النوع، من جملة السمات التي تحويها النصوص/التمظهرات الفردية، فيتلوّن بألوانها، مما يطبعه بطابعه الخاص، فيتبدّى نوعا قائما بذاته، متفاعلا مع غيره، ولكنّه مع ذلك منتميا إلى جنس واحد.

في ضوء هذا، حاول كثير من الدارسين الغرب البحث في أصل الرواية، بما هي متخيّل أدبي، ونشأتها والظروف التي اكتنفت تلك النشأة، وتعدّدت تلك الدراسات، كما ذكرنا من قبل، بتعدّد انتماءات أصحابها المعرفية، واختياراتهم؛ حيث حاول "**هيجل Hegel**"، ومن بعده كلٌ من "**غولدمان Goldman ولوكاش G. Lukács**"، تفسير نشأتها استنادا إلى ما حدث من تغييرات في العصر الحديث؛ الذي حوى الرأس المالية واقتصاد السوق، وما وفّرته هذه الظروف والمظاهر من مادة ثرية للأدب، بما فيه الرواية، خاصة فكرة العزلة والخصوصية الذاتية، وانحطاط العالم، وغياب المثل العليا. لهذا ألفينا "**غولدمان**"، مثلا، يقول عن الرواية، إنّها "**قصة بحث عن قيم أصيلة، وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط، انحطاطا يتجلّى، فيما يتعلّق بالبطل بشكل رئيسي، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعا جليا**"[1].

وهناك، في مقابل هذا الكلام، من أرجع الرواية إلى الملحمة، كما قال بذلك "**فان تيغم Paul Van Tieghem**"، ولكن التفسير الذي قدّمه الناقد الفلسطيني "**ادوارد سعيد**" يعدّ من أكثر التفاسير تميّزا، حيث ربط، هذا الأخير، بين نشأتي الرواية والاستعمار ربطا تاما، إلى درجة أنّ الرواية تعبّر عن الاستعمار وأفكاره، بالإضافة إلى أنّها تتوحّد معه وترتبط به وأكبر مثال على هذا الأمر رواية "**روبنسن كروزو**" التي ألّفها "**دانيال ديفو**" سنة 1719م، وهي من أوائل الروايات الغربية الحديثة التي تدور أحداثها حول أوربي يبني مستعمرة على جزيرة غير أوربية، حيث تعكس الرواية الرؤية الاستعمارية للآخر المستعمَر[2]. وهذا ما يُصطلح عليه بـ"**التمثيل**" وهو ضرب من العمليات التي

[1]– لوسيان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجية الرواية، تر : بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، 1993، ص 21.

[2]– إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط، 1997، ص58. حيث أكّد أنّ "الأمم ذاتها تتشكّل من "سرديات ومرويات" ". المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تُلخّص الطريقة التي نتّبعها في رؤيتنا لذاتنا وللآخر، استحضارا أو تغييبا، من خلال الاستناد إلى وسائل متعدّدة ومتنوّعة، لكنّ أهمّها وأخطرها "الكتابة والقول"*.

هذا، وقد ظلّت محاولات النقاد الغربيين تتوالى من أجل تفسير نشأة الرواية، ومن بين هذه المحاولات الهامة، نذكر التفسير الذي تقدّم به "**ميلان كونديرا Milan Kundera** "** الذي عدّ **الرواية إنجازا تاريخيا من إنجازات أوروبا**، ولما أن أفرزت الأزمنة الحديثة إنسانا مختزلا في بعده العقلي المحض، جاءت الرواية متحدّية لذلك الاختزال، ومُحاوِلة لاكتشاف تلك الكينونة المنسية وسماتها المتعدّدة، إنّ تاريخ الرواية هو تاريخ النسيان أو تاريخ الكشف والمعرفة، لذلك، كانت المعرفة، حسبه، هي القيمة الأخلاقية الوحيدة للرواية[1].

ظلّت هذه التفسيرات وغيرها، تتراكم لتشكّل تاريخ الرواية الغربية**، أما عن المحاولات العربية لتأريخ الرواية فقد انقسمت الآراء، كما ذكرنا من قبل، بين من ينسبونها إلى المؤثّر الغربي، وبين

---

* من التحصيل الحاصل الإقرار بأنّ "التمثيل (هو) أيّ شيء يمثّل شيئاما. الألفاظ، الجمل والأفكار والصور يمكن أن تعتبر تمثيلات، رغم أنّ طرقها في التمثيل مختلفة. التمثيل علاقة فلسفية محيّرة...إنّ التشابه ليس ضروريا للتمثيل، الكلمات مثلا لا تشبه الأشياء التي تمثّلها...حتى الصور لا تمثّل داخليا...لدينا إذن ثلاثة بدائل: إما أنّ الصورة تمثّل عبر كونها تؤوّل، وفي هذه الحالة يرتبط التفسير بفكرة التأويل لا التشابه. أو أنّ بعض الصور قادرة على تأويل نفسها للصور الذهنية قد تحدّد تأويلها. لكنّ هذا يعني اعتبار التمثيل أساسيا وغير قابل للتحليل إطلاقا. وأخيرا، نستطيع القول إنّ الصورة تمثّل كل شيء تشبهه. لكل صورة عدد لا متناه من "المحتويات التمثيلية" لكن هذا أيضا يترك فيما يبدو فكرة التمثيل دون تفسير". تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ج4، ص ص 873، 874.

** **ميلان كونديرا Milan Kundera (1929م)** كاتب وفيلسوف، من أشهر الروائيين التشيك اليساريين، من مؤلّفاته: غراميات مضحكة 1963، المزحة 1965، الضحك والنسيان 1978، الخلود 1988، تأملات في فن الرواية...

[1]– ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص ص 14، 15.

*** بالإضافة إلى هذا، فقد جعل "نورثروب فراي Northrop Frye" من "الرواية" ليست إلا نوعا من جنس هو "**التخييل**"، وقد كانت هذه الكلمة الأخيرة تعني شيئا مصنوعا وليس شيئا زائفا. ذكره والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص24.

من يرجعونها إلى ذلك الموروث السردي العربي القديم، وبين هؤلاء وأولئك ظهرت طائفة أخرى تحاول القول بالمرجعيتين معا، ولكنّ "**عبد الله إبراهيم**" حاول أن يتتبّع مشكلة النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، وقد توصّل إلى أنّ عملية البحث في تلك المشكلة ظلّت أسيرة الاهتمام بالمؤثّرات الخارجية، كما أنّه لم يتمّ حصر "عناصر "السردية العربية القديمة" إلاّ في نطاق محدود جدا، ولو استقام حصر شامل لتلك العناصر، وأمكن بالمقابل حصر عناصر "السردية العربية الحديثة" وجرت مضاهاة ومقارنة بين الموروث السردي والسرديات الحديثة لأمكن الاقتراب إلى حلّ معضلة نشأة النوع الروائي..."[1]. ولكنّ فعل الإحياء للتُراثَيْن الشعري والسردي، حسب الناقد، حوّل شروط النوع الأدبي إلى معايير نهائية، لم تُدرَك وظيفتها، وارتهن وجود النص الأدبي بمدى امتثاله لتلك الشروط، غير أنّ هذه الحال لم تدم طويلا، بسبب تغيّر الذائقة الأدبية العربية، فتمّ التمرّد على الأشكال الإبداعية القديمة وتمّ تجديدها، بل واختراع غيرها[2].

وإذا كانت عملية الإحياء متعلّقة ببعث نموذج سابق، فإنّ الأَوْلى من هذه العملية هو "التحديث" الذي يُقصد به استحداث نموذج جديد أو على الأقل نموذج محسّن ومطوّر عن القديم. وعلى الرغم، من أنّ العملية الأولى ارتبطت، في تاريخ أدبنا العربي الحديث، بالشعر أكثر منها بالنثر، إلاّ أنّه لا ينفي، عن هذا الأخير، ارتباطه بعملية الإحياء، ولكنّ الذي حصل هو أنّ التحديث/التقدّم في النثر، حسب **روجر ألن**، كان" أبطأ وأكثر تنوّعا، والعوامل الأوّلية التي تضمّنتها عملية التطور المتنوّعة هذه يمكن حصرها في تأثير الأنماط الأدبية الأوروبية أوّلا وبالحاجة إلى تكييفها لتتلاءم مع

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 146.

وهذه هي المهمّة التي تصدّى لها الناقد، في مختلف كتبه حول السرد، وهي مهمة صعبة، تحتاج إلى تضافر جهود ثلة من النقاد، حتى تتمّ عملية استقصاء واستقراء شاملين للسرد العربي القديم والحديث بمختلف عناصره الفنية، ولكنّها محاولة سُبقت بمحاولات نقدية كثيرة، وإن لم تأخذ الطابع والغاية نفسها، وهي تندرج، رغم اختلافها، ضمن جهود الإحياء الحثيثة التي عرفها أدبنا العربي الحديث.

[2]– المصدر نفسه، ص81.

اللغة وظروف المجتمع، وثانيا بطبيعة الأعمال الأدبية السابقة التي كانت سائدة ضمن تقاليد النثر الكلاسيكي"[1].

أما "**عبد الله إبراهيم**" فيحاول أن يقلب هذا الطرح رأسا على عقب، فيجعل تأثير الأعمال الأدبية القديمة وما أشاعته من ذائقة خلال القرون الماضية أكبر من أيّ تأثير آخر، بل تأتي هذه الأعمال بمثابة سبب أوّلي ورئيس في بناء السرد العربي الحديث؛ متمثّلا في الرواية، ثمّ بعد ذلك يأتي المؤثّر الغربي، والناقد، في جانبٍ من هذا الطرح، لا يخرج عن فئة النقاد **الكلاسيكيين الجدد Neo-Classists**، الذين حاولوا إعادة ربط الجديد المستحدث في ساحة الثقافة العربية الحديثة بالقديم من تراثها العريق، وإن كانت طرق المقاربة تختلف، والوعي النقدي لديه أكثر نضجا منه لدى النقاد السابقين.

وإذا كان "**روجر ألن Roger Allen**" يطرح فكرة اتّفاق النقاد، عموما، حول نسبة الرواية العربية إلى التقاليد الأدبية الغربية، فإنّه، في المقابل، يؤكد على فكرة أخرى مفادها، أنّ تأثير تقاليد القصص الشعبية المتنوّعة في أوربا، في القرن الثامن عشر وبعده، مثل شهرزاد، عنتر، وألف ليلة وليلة، التي ترجمها "**جالاند**" بين عامي"1703 و 1713م"، كان كبيرا جدا، إنّ هذه الأعمال في العالم العربي ظلّت تتحرّك ضمن إطار الأدب الشعبي أو "اللاأدب"، وعلى هذا الأساس" **ظلّ تأثيرها معطّلا في المراحل المبكّرة من تطوّر الفن الروائي العربي المعاصر**"[2]، وهذه الفكرة هي التي استثمرها "**عبد الله إبراهيم**"، لا ليحاول القول إنّ تأثير المرويات العربية القديمة في الرواية الغربية هو الذي شكّلها، بل ليؤكد أنّ تلك المرويات القديمة، وإن ظلّت ضمن الأدب الشعبي، إلاّ أنّها هي التي

[1]- روجر ألن، الرواية العربية، ص12.

[2]- المرجع نفسه، ص13، والفكرة نفسها يؤكّد عليها في الصفحة 15، وإن كان أغلب الظنّ في كلامه أنّه يقصد الكتابات النثرية الرسمية ذات اللغة البليغة، والفصاحة المدرسية، ولا يقصد الكتابة النثرية الحرة المرسلة الموجودة في السير الشعبية والخرافة... وهذه الأنواع هي التي انشغل بدراستها عبد الله إبراهيم.

شكّلت البطانة الرئيسة للرواية العربية الحديثة، على خلاف ما يقول **ألن روجر**، وذلك أنّ تصنيفها داخل الأدب الشعبي/اللاأدب من قبَل أصحاب الأدب الرسمي لا ينفي عنها القيمة الفنية بشكل مطلق، كما لا ينفي عنها تأثيرها الكبير في توجيه مسار الكتابة السردية العربية في العصر الحديث.

بناء على ما تقدّم، يمكننا مَوضَعَةُ جهد "**عبد الله إبراهيم**" ضمن سلسلة المحاولات النقدية العربية التي حاولت الكشف عن الصِّلاتِ الخفيّة التي تجمع بين المرويات السردية القديمة والسرد العربي الحديث، مثل أعمال جبرا إبراهيم جبرا، وعباس خضر، والناقد العراقي صفاء خلوصي، وإدوارد سعيد...، وهي المصادر المسكوت عنها، قصدا أو دون قصد، في خطاب الناقد، بالإضافة إلى مسكوت آخر، وهو آراء "**روجر ألن**"؛ الذي ناقش كثيرا من الأفكار، والتي حاول "**عبد الله إبراهيم**" البحث فيها واستثمارها، دون أن تكون محاولته تلك جهدا مكرورا وتقليدا محضا، بقدر ما كانت انفتاحا على أسئلتها وحفرا في تفاصيلها.

لم يسلّم الباحث الأمريكي "**روجر ألن**" بفاعلية الموروث السردي العربي القديم في تشكيل الرواية العربية الحديثة، وذلك، حتى تتوافر، حسب قوله، أدلّة أقوى، وهذا ما تصدّى ناقدنا للبحث فيه، ولكنّ "**روجر**" يسلّم، من جهة أخرى، بما قاله "**إدوارد سعيد**" في مقدّمته لرواية" **حليم بركات**" "**عودة الطائر إلى البحر**"، حيث أكّد على أنّ "هناك أسلافا متنوّعة للرواية العربية في القرن العشرين، إلاّ أنّ أيّا من هذه الأسلاف لا يعتبر من الناحية المنهجية والسلالية، سابقا للرواية العربية أو مفيدا لها بنفس الطريقة التي استفاد بها ديكنز من أدب فيلدنج...وهناك تشكيلة متنوّعة وغنيّة من الأشكال القصصية في الأدب العربي قبل القرن العشرين، مثل القصة والسيرة والحديث والخرافة والأسطورة والخبر والنادرة والمقامة، إلاّ أنّ أيّا منها لم يصبح فيما يبدو النمط القصصي الرئيسي كما كانت الرواية الأوروبية"[1].

[1]- روجر ألن، الرواية العربية، ص ص 13، 14.

يمكن قبول فكرة "**إدوارد سعيد**" بأنّه لم يصبح أيّ نوع من الأنواع الأدبية النثرية العربية القديمة هو النمط القصصي الرئيس بالنسبة للرواية العربية، ولكنّ السؤال الذي يلحّ علينا في هذا السياق هو: هل على أحدٍ من هذه الأشكال القصصية أن يكون هو النمط القصصي الرئيس بالضرورة؟ أضف إلى ذلك، هل انحدار أصول الرواية الغربية، على سبيل التمثيل، من الملحمة هو ما جعلها أكثر قبولا في الوسط الثقافي الغربي؟ وهذا، طبعا، إذا ما سلّمنا بالأصل الملحمي لها!.إنّ القول بالأصول القديمة لا يعني، البتّة، سيطرة نمط قصصي واحد ووحيد على مسار تشكّل المتخيّل الروائي العربي الحديث، بل يعني أنّ هذا الأخير هو حصيلة تفاعل وذوبان ذلك الموروث، ليس بالضرورة أن يكون كل الموروث، داخل شكل سردي قائم بذاته هو "**الرواية**"، وهذا التنوّع والزخم في المكوّنات السردية هو ما يصنع تميّز الرواية العربية عن نظيرتها الغربية.

إنّ الرواية، والحال تلك، انبثاق عن رصيد سردي عربي ضخم، كان هو المؤثّر الأوّل في تشكيلها، دون أن يكون هو المؤثّر الوحيد، لأنّ الاطّلاع على الرواية الغربية كان له تأثيره الذي لا يُنكر، ولكنّه تأثير متأخّر وأقّل فاعلية، حسب عبد الله إبراهيم، بالمقارنة مع الأوّل، وهذا هو التفسير الذي يقدّمه الناقد لمشكلة النوع الروائي العربي، وهو، بذلك، يعني أنّه نوع يختلف، في آن واحد، عن الموروث السردي العربي القديم وعن الرواية الغربية. ويبدو أنّ الناقد استفاد كثيرا من أفكار "**بول ريكور P. Ricoeur**"(**1913،2005م**)، حول "**تشكيل التراث**"، وهو يناقش هذه القضية، حيث أكّد، هذا الأخير، على أنّ" **"التراثية" هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي لتحديد هويّتها، وتشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما : "المبتكر "annovation و"الراسب "sedimentation"..."**[1]، فالراسب من الموروث السردي العربي القديم، بالإضافة إلى المبتكر في السرد الحديث، سواء أكان عربيا أم غربيا، هما اللبنتان المركزيّتان في تشكّل الرواية العربية الحديثة.

[1]– بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 45.

ولكنّ آراءً عربيةً أُخرى، تحاول أن تقدّم تفسيرا مغايرا لتاريخ الرواية العربية، فـ"**فيصل دراج**"، مثلا، يصل إلى نتيجتين، أُولاهما تقول "ولدت الرواية العربية داخل عمومية تنويرية، ندعوها بـ"النص التنويري"، إذ الرواية تعيد قول غيرها، وإذ القول الآخر يقول ما لقّنه للرواية بشكل مختلف، ذلك أنّ "النص التنويري"، في ألوانه المختلفة لم يميَّز بقوله، بلغة بورديو، ولم يعثر على أرض ثابتة يذيع منها هذا القول...وتقول النتيجة التالية: ولدت الرواية العربية داخل المستوى السياسي(صراع الحرية والاستبداد ومرتبيّة المعارف)، لأنّ المستوى الثقافي-الأدبي الموافق لها كان غائبا، بقدر ما كانت غائبة الأسباب التي تسمح بوجوده...(ولكنّها) استطاعت لاحقا أن تنفصل عن النص-البداية، وأن تتحوّل إلى نص مستقل بذاته، ينتج بنية تحية خاصة به..."[1].

يقسّم "**فيصل درّاج**"، في كلامه هذا، الرواية إلى مرحلتين؛ مرحلة النص-البداية، حيث تغيب الخصائص الذاتية، ويتلوّن هذا النص بما كان شائعا من ثنائيات ضدية كالاستبداد والحرية، أو الشرق والغرب، وهذا ما جعلها تخرج عن مسارها الإبداعي لتتحدّث عما كان يشغل العربي في العصر التنويري، لذلك، كثيرا ما أشار الروائيون في تلك الفترة، مثل "**فرنسيس مراش**1835،1874م" و"**فرح أنطون** 1874، 1922م..."، أنّهم يكتبون كتابا سياسيا، اجتماعيا وفلسفيا. أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة النص-المستقل، حيث استطاعت الرواية أن تميّز ذاتها عن غيرها من الكتابات السردية الأخرى. وجليّ هنا، أنّ "**فيصل درّاج**" لم يكن معنيا بتتبّع الأصول التي انحدرت منها الرواية العربية، بقدر ما كان مهتما بتوصيف حالها في العصر الحديث.

إنّ النص الروائي، كما يقول فريد الزاهي، هو "**حكاية لمسار كتابته، أو بلغة أخرى، مرآة يرى فيها مسار تكوّنه، وبذلك فكلّ عمل أدبي يُفصِح عن مراحل تبلوره كنص**"[2]. إنّ هذه الآراء، وغيرها، تؤكّد بأنّ البحث في أصل المتخيّل الروائي العربي مازال منطقة رخوة، تستقبل وُجهات النظر

[1]- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1999، ص153.

[2]- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت، 2003، ص146.

المختلفة، بل وتستوعبها جميعا، وذلك بسبب ضبابية هذا التاريخ، أو بالأحرى ضبابية السياق الثقافي العام الذي احتضن تشكّل الرواية، كما احتضن الأنواع الأدبية الأخرى، وهو في كل هذا يزوّد كل فهم بما يبرّر به أحكامه حول نشوء هذا النوع أو غيره.

2- الرواية، المتخيّل والتمثيل الثقافي:

ينبني كل نوع أدبي ومتخيّله على جملة من العناصر، تكون بمثابة إطار عام يسمح له بالانتماء إلى ميدان الأدب الرحب، كما أنّه يُتيح له أن يتميّز عن غيره من المتخيّلات الأدبية المشاركة له في ذلك الانتماء. لذلك، لا يمكن أن يكون هناك أدب دون أن يكون، على الأقلّ، متجنّسا بجنس معيّن أو حاملا لبعض مقوّماته، ولا يعني هذا الكلام الانغلاق في مقولات نظرية الأنواع الأدبية التقليدية التي تحاول إقامة استقلالية تامة بين الأنواع، من خلال التشديد على ضبط ركائزها وخصائصها، وهو ما سيكون عَقَبَة أمام تطوّرها، بل مدارُ الأمر هو محاولة تجنّب الخلط "اللامشروط" بينها، والذي قد يؤدّي إلى تماهي حدودها، وحينئذ لن يمكن الحديث عن قصّة أو رواية أو شعر، بل يصبح الأمر نقاشا عاما للأدب فقط.

بناء على هذا، فإنّ مناقشة موضوع السرد العربي قديمه وحديثه، تحاول أن تستضيء بهذه الفكرة في مقاربتها لبعض إشكالاته، لأنّ السرد، مهما كان انتماؤه الجغرافي أو اللغوي، هو من أكثر وسائل التعبير التصاقا بالبشر، وهو موجود في الأزمنة المختلفة، يتلوّن بظروفها وثقافاتها، لذلك يلحقه التغيير والتحوّل عبر مساره التاريخي، ولكنّه، رغم هذا، يختلف من أمّة إلى أخرى، فالسرد العربي ليس هو الغربي، وإن اشتركا في بعض الميزات، وحتى داخل الفضاء الواحد، الذي نسمّيه عربيا أو غربيا، توجد كثير من الاختلافات، بيد أنّها، لا تعدو أن تكون تنويعا، حذفا وإضافة، ليس إلا.

يعدّ العمل الروائي، الحامل للمتخيّل، من "الأنظمة الدالة التي تعبُر اللسان إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيّل الذي نجده يعطي للرواية أحيانا خصوصية تعرّف به، ويتعالى

عنها أحيانا، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة أو محاكاة أشياء موجودة أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثّلات التي تتوجّه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثّلها فيها الذات، فتصبح عملا مقصودا يجسّد وعيا بغياب أو اعتقادا بإيهام"[1].

لقد عبّرت كلّ أمّة/ثقافة بطريقتها الخاصة، وهذا حسب خصوصياتها واحتياجاتها، وقد كان تعبير الثقافة العربية، حسب عبد الله إبراهيم، في القرن19م، وربما قبله، بطريقتين هما: الثقافة المدوّنة الخاصة والرسمية، والثقافة الشفوية التي مثّلها العامة، وهما مظهرا التعبير عن المتخيّل، حيث كان التَمَاسُّ بينهما قليلا، ولكن فُتحت حديثا الحدود بينهما وتداخلا معا، **"فوقع اندماج نسبي، أدّى إلى ظهور وعي جديد بأهميّة الكتابة الأدبية، بوصفها تمثيلا رمزيا للحياة والواقع والنفس"**[2].

هاتان الطريقتان في التعبير، في الحقيقة، رافقتا تاريخ الأدب العربي منذ القديم، فقد قام التدوين بتسجيل ما عُدّ من الأدب فصيحا وبليغا، وغُضّ الطرف عما كان شعبيا، لا ينتمي إلى فئة الأدب الذي اتّفق أرباب الثقافة، في ذلك الزمان، على كونه يمثّل الصورة الكاملة للأدب. وظلّت الحال كما هي، ولم تتغير إلاّ في العصر الحديث، حيث بدأ الاهتمام بالمهمّش في الثقافات والآداب، بتأثير من أفكار ما بعد الحداثة.

ولكن ما ينبغي التنبيه إليه هنا هو أنّ الجدل ما زال قائما بين الطريقتين في التعبير، كما أنّ الأدب الشفوي العربي لم يخرج، بعدُ، من دائرة التهميش والاستنقاص من قِبَل أنصار الأدب الرسمي، لأنّ فكرة التمايز المتأصّلة في فكر هؤلاء تجدُ لها ما يبرّرها ويزوّدها بنسغ الأفضلية الدائم، خاصّة وأنّ الإشكالية في جوهرها تتأسّس على فكرة النص واللانص، ومطابقة الواقع أو مخالفته؛ فالثقافة العالمة،

[1]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، ص ص 17، 18. وهذا الرأي هو الذي وضّحه بول ريكور في كتبه، حيث أكّد أنّ "المخيال يشاغل بطريقة مضاعفة، فهو يشتغل أحيانا في صورة الإيديولوجيا(الإدماج/التبرير/التحريف)، وأحيانا أخرى في صورة اليوتوبيا (الاستيهام، التخييل، المثالية...) وهذا ما يعطي للعقل أو المتخيّل بنيته الصراعية". حسين بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص55.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص86.

كما يسمّيها سعيد يقطين، غيّبت الثقافة الشعبية أو على الأقل كانت سببا رئيسا في تهميشها، وظلّ التقاطب بينهما قائما، كما ظلّ "يتّسع مع التطوّر التاريخي للأمّة العربية، وكانت بداياته مع الحقب الأولى للتدوين والتقعيد، حيث كانت تفرض على المدوّنين والمقعّدين للعلوم العربية المختلفة ضرورة التمييز بين "النص" و"اللانص" لاعتماد هذا وتنحية ذاك، ومع التطوّر وظهور "اللغات الخاصة" التي صارت توظّف في الإبداع، بدأت تكبر الهوّة بين ثقافة الخواص وثقافة العوام، وتراكم لكل واحدة تراثها الخاص بها. وهذا لا يعني غياب الوشائج والروابط بين الثقافتين لقد ظلّتا تتبادلان التأثير والتأثّر، وبقيت كل واحدة تُساجل الأخرى أو تحاورها أو تحاكيها ساخرة، لكنّ التقليد الكلامي السامي والمهيمن ظلّ بعيدا عن الاعتراف بها أو قبولها"[1].

في ضوء هذا الكلام، يتبيّن لنا بأنّ التماسّ بين الثقافتين قديم قدم تاريخهما، والسبب، في ذلك، هو اختلافهما في المعايير التي يُقبل، بسببها، نص ما ويُرفض آخر، ولعلّ أهمّ معيار ومبدأ جوهري، خاصة بالنسبة للمنظور العربي القديم، في تمييزه بين النص واللانص هو مدى مطابقته للواقع، فما وافق الواقع فهو مقبول، وما خالفه ونبا عنه فهو مذموم. وهذا المعيار ما يزال فاعلا في الثقافة العربية العالمة الحديثة إلى اليوم، كونها لم تستطع التخلّص من آثاره القديمة، فصار التوجّس تجاه الأدب التخيّلي–التمثيلي؛ متمثّلا في الرواية، قويّا وكبيرا، حتى من طرف الروائيين أنفسهم، والقول لـ"عبد الله إبراهيم"، وذلك بسبب **"اتّصال الرواية بالمرويات السردية (ف)هو الذي جعلها ترث، ولمدّة طويلة، النظرة الدونية والاحتقار اللذيْن كانا موجّهين ضدّ تلك المرويات من قبل، (لقد) اعتبرت الرواية أدبا منحطا ينبغي التحذير منه، ولم ينظر إليها بوصفها أدبا رفيعا"**[2].

---

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص62.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص15.

يمكننا تسجيل الملاحظة نفسها بالنسبة للنقد الغربي، فقد قام واين بوث W.Booth ، في كتابه "بلاغة التخييل The Rethoric of Fiction" بنقد الآراء القديمة التي تدعو إلى أنّ الرواية الحقيقية يجب أن تكون رواية واقعية، وأنّ المؤلّفين يجب

والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان، بعد هذا التبرير، هو: هل استطاعت الثقافة الرسمية التأثيرَ سلبًا في شيوع وانتشار السرد/الرواية أم لا؟ وكيف كان تأثيرها في المشايعين للمرويات من العامة؟ إنّ الإجابة عن هذين السؤالين تقتضي تتبّعا شاملا لتاريخ السرد العربي منذ القديم إلى اليوم، مع التقصّي عن نوع الثقافة التي كانت سائدة في كل عصر، بالإضافة إلى الكشف عن الوشائج والصلات التي كانت بين السرد والثقافة، وإن كان الأمر يتعذّر فعله، فإنّ متابعة ما طرحه "**عبد الله إبراهيم**" قد تُسعف في توضيح بعض القضايا الشائكة.

لقد ذكر "**عبد الله إبراهيم**"، في مواقف عديدة، أنّ السرد؛ ممثلا في الرواية، تعرّضت في القرن19م وشطر من القرن20م للرفض والسخرية من قِبَل الثقافة الرسمية/الدينية، وحتى من طرف كتّابها مثل "العقاد وزكي مبارك" وغيرهما، وفسّر الأمر، كما ذكرنا ذلك في الأعلى، بارتباط الرواية بالموروث السردي العربي القديم، ولكنّه، في مواضع أخرى من كُتبه، يتحدّث عن شيوع الرواية وكِتَابَتها، مع شيوع كتب السير الشعبية العربية القديمة، مثل سيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة سيف بن ذي يزن...، وألف ليلة وليلة، والمقامات...، حتّى إنّه، وفي صدد ردّه على القائلين بالريادة التاريخية لرواية "**زينب**" لـ"**مُحَمَّد حسين هيكل**"، يؤكّد انتشار كتابة الرواية العربية في الفترة الحديثة، أي قبل سنة نشر رواية "زينب" 1913م، حيث ذكر أنّها مسبوقة بأكثر **من 250 رواية** تتوفّر فيها الخصائص الفنية والموضوعية للرواية.*، وهو ما يعكس اهتماما عربيا كبيرا بالرواية وكتابتها، والسبب، حسبه، هو ما تركته المرويات السردية العربية القديمة من أثر في الذائقة العربية الحديثة؟ !!

يُلاحظ بأنّ "**عبد الله إبراهيم**" يوظّف المرويات السردية العربية القديمة في اتجاهين مختلفين، فمرة يكون التهميش الذي تعرّضت له تلك المرويات هو السبب وراء تهميش الرواية في الفترة الحديثة،

أن يكونوا موضوعيين، مؤكّدا أنّ هذه المبادئ تستند إلى نظرة غير صحيحة لماهية التخييل وما يفعله. ذكره والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص25.

* لمزيد من التفصيل يمكن العودة إلى الفصل السادس من كتاب عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص259.

وفي أخرى تكون هذه المرويات ذاتها سببا جوهريا في التوجّه نحو الرواية والاهتمام بها؟. ولكنّنا، رغم هذا، قد نجد تبريرا لصنيع الناقد، إذا ما عرفنا بأنّ التعرّض للتهميش، قديما وحديثا مع بقاء الأثر سببه هو ارتباط تلك المرويات وهذه الروايات بعالم تخيّلي تمثيلي؛ فهي، حسب المنظور الرسمي، مليئة بالأوهام والخرافات وقصص الحب والغرام، وهذا ما يُخالف ذلك المبدأ الجوهري الذي تقول به الثقافة الرسمية؛ والمتعلّق بمدى "**مطابقة النص للواقع أو عدم مطابقته**".

ولكنّها، من جانب آخر، حافظت على تأثيرها وحضورها، خاصة في أوساط العامة، بسبب سهولة لغتها واسترسالها، وبُعدها عن الفصاحة المبالغ فيها، وعدم عنايتها بالجانب الشكلي، بالإضافة إلى استعانتها "بالترميز والإيحاء والاستبطان"، فلمّا حِيلَ بين نسق الثقافة التمثيلية–التخيّلية و"**بين الوسيلة التي يعبّر بها للعموم، أفصح عن احتجاجه الضمني بالسخرية والمبالغة في التشخيص والهجاء الخفيّ والمواربة والتلميح، وتجرّأ فتخلّى عن أساليب التعبير الموروثة، ولم يوقّر الفصاحة الكلاسيكية، واشتقّ بلاغة خاصة به، نابعة من القدرة على تمثيل المواقف، وتصوير أبعادها المتنوّعة واستكناه أسرارها الخاصة...**"[1].

يغدو تاريخ المرويات السردية العربية، إذا، تاريخ تحدّيات ومواجهات بين نسقين ثقافيين متقابليْن، عبّر عنهما المتخيّل العربي تعبيرا بارزا، حيث استطاعت تلك المرويات أن تحظى باهتمام العامة، أما الخاصّة وأرباب الثقافة العالمة فقد اهتموا بالأدب الرسمي، فلما ظهرت الرواية، خاصة في بداياتها، تعرّضت للتهميش والاستهزاء، لكنّها استطاعت الصمود أمام ذلك السيل الجارف من الامتهان، من قبَل أطراف كثيرة، ولعلّ السبب الأوّل في صمودها يرجع إلى ارتباطها، بله، تعبيرها عن متخيّل الإنسان العربي، وتحديدا تمثيلها لتلك الحقبة التي كان فيها العربي يعاني من الانقسامات الفكرية، وبدايات الصراع مع الآخر، والتعرّض للصدمة الحضارية. **ولعلّ الاحتجاج عليها، هو**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص26.

احتجاج على ثقافة مختلفة، كما يرى "عبد الله إبراهيم"، **كون الآداب التي تظهر في سياق ثقافي مختلف تدفع إلى الوراء بتلك التي تُضفي على السياق القديم شرعيته**[1].

من هذا السياق الثقافي المتنازِع، انبثقت الرواية، فاستطاعت أن تكسب وسائل نسق الثقافة التمثيلية **"وبلاغته الخاصة، وتأثيره وانتشاره، وأجرت في كلّ ذلك تطويرا أساسيا، لا يمكن تجاهله، فيما يخصّ القوة التعبيرية–التمثيلية، واستثمار المرجعيات الاجتماعية والتاريخية، وتعميق لعبة التخيّل والإفادة من إمكانات السرد الجبّارة، وخسرت، في أوّل أمرها الآتي: تشويه صورتها، وعدّها وسيلة من وسائل التسلية وتعرّضت لحكم أخلاقي في أنّها مجرّد أكاذيب وهذيانات..."**[2].

نشأت الرواية، إذا، بين القبول والرفض، ورغم كل التحدّيات التي واجهتها ظلّت محافظة على وجودها، لذلك كانت من "أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث، من حيث إمكاناتُها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية، ومن حيث إمكاناتُها في خلق عوالم متخيّلة تُوهم المتلقي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنّها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلّى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيلية.."[3].

إنّ الرواية، استنادا إلى هذا الكلام، خطاب سردي مزدوج، كونها تتأسّس من جانب أوّل على المرجعيات الواقعية والثقافية، وتبني من جانب ثان عالما نصيا متخيّلا، يُناظر عالم الحقيقة ولكنّه لا يُطابقه مطابقة كلية، وبعبارة أخرى، نقول إنّها ترتكز على مكوّنين رئيسَيْن هما: التشكيل والتمثيل، فالأوّل إعادة صوغ لمقولات الواقع والثقافة، والثاني تمثيل سردي لعالم نصيّ متخيّلٍ.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص26.

[3] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 50.

لقد احتفى السرد التقليدي بالحكاية، مع مراعاته للتسلسل المنطقي للأحداث، حيث تأتي تلك الأحداث متدرّجة في مسار تتابعي حتى تصل إلى النهاية، والتي تُحلّ فيها الأزمة/المشكلة، وكان في كل هذا خاضعا لشروط الشفهية التي نشأ في وسطها، فحُكِم، بسبب هذا، بقانون الصدفة والدهشة؛ القائمة على الحركة والمغامرة، والإيقاع السريع للأحداث، أما المتخيّل السردي العربي الحديث، فقد أصبح يهتمّ بالحكاية، بالإضافة إلى اهتمامه بالسرد ذاته، حيث "يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعا لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيّلية، وأثر النص في المتلقّي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام..."[1].

ينبني السرد عموما والرواية خصوصا على جملة من العناصر الفنيّة، تتمثّل في الأحداث والشخصيات، والأزمنة والأمكنة، حيث تتفاعل هذه العناصر مُشكّلة لنا عالم الرواية، بأبنيته ودلالاته المتنوّعة. وقد حدث تحوّل جوهري في متن الروايات العربية الحديثة، بسبب تحوّلها من الاشتغال على ما توفّره المرجعيات الخارجية، إلى الاشتغال على نفسها، مثلما نجد ذلك واضحا في روايات: جبرا إبراهيم جبرا، ومؤنس الرزاز، وأمين معلوف، وإميل حبيبي...وغيرهم.

ولكنّ المشكلة التي تواجهنا، ونحن نتحدّث عن هذا التحوّل داخل الرواية العربية الحديثة، كما يطرحه الناقد، هي أنّ هذه الرواية، وإن كانت نتاج ذلك الموروث السردي العربي القديم، فإنّها، خاصة منذ ستينيات القرن العشرين، أصبحت أكثر تأثّرا بمنجز الرواية الغربية، ف"**نجيب محفوظ**" الذي عدّه الناقد نموذجا دالا عن النسق التقليدي للرواية العربية في زمنها الحديث، أو على الأقل في بداياته، كون رواياته "عُنيت بحكاية لا تنفصل عن السرد الذي يشكّلها، كما أنّها لم تترك مسافة فاصلة بين الأحداث والوسيلة السردية، والرواة يتوارون، ويتعمّق الوهم بواقعية الحكاية، على خلاف الاتّجاهات التجريبية الجديدة التي تفيد من تقنيات السرد بكل أشكالها،...(كما أنّ) عالمها مهشّم،

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص110.

متكسّر، مفكّك، تسوده الفوضى ويفتقر إلى القيم الوعظية الموروثة، بل إنّه عالم معاد تمثيله طبقا لرؤية رفضية واحتجاجية، وهذا الامر هو الذي يجعل ذلك العالم ممزّقا وغير محكوم بنظام"[1].

لا يُقصد بغياب النظام عن عالم الرواية العربية في صورتها الجديدة، غيابه كلية، بل النظام المقصود هنا، والقول لعبد الله إبراهيم، هو النظام القديم الذي أشاعته **"الرواية من قبل: رواية دكنز، وبلزاك، وتولستوي، وستندال، وهوغو، وأوستن، قبل أن تعصف بذلك السرد عواصف التحديث التي أعلنها جويس وبروست، وفولكنر وفرجينيا وولف وغيرهم"**[2].

يبدو هذا الكلام مُستَغرَبًا وفي غير محلّه، خاصة وأنّه جاء في سياق الحديث عن الرواية العربية والتحوّل الحاصل فيها، من الصورة التقليدية "سليم البستاني وجورجي زيدان نجيب محفوظ، توفيق الحكيم... " إلى الصورة الحديثة ممثّلة في روايات" جبرا إبراهيم جبرا، الطيّب صالح، إبراهيم الكوني، الطاهر وطار..."، غير أنّ هذه الصورة، في الحالتين، مأخوذة من النموذج الغربي للرواية "دكنز، بلزاك وتولستوي...في مقابل جويس، بروست وفولكنر"، وهي مقايسة واضحة بين نموذجين إبداعيين مختلفين في الأصول والشروط الفنية والثقافية التي شكّلتهما؟ فهل هذه المقايسة، في نظر الناقد، صحيحة ومقبولة ولا مشكلة فيها؟ أم أنّها غير ذلك؟.

تثير هذه المقايسة عدّة إشكالات، فهي إنْ كانت صحيحة في نظره، فلماذا أثار إذن فكرة أنّ السرد العربي الحديث، ممثّلا في الرواية، ينحدر من الأصول المتنوّعة للسرد العربي القديم، وليس نتاج محاكاة للرواية الغربية؟، وإن كانت المقايسة خاطئة، في الأساس، فكيف يُقايس الناقد صورتي الروايتين العربية والغربية، وكأنّه يتحدّث عن نموذج واحد؟ إلى ذلك، لا ندري إن كان بفعله هذا، يريد تقرير

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص ص110، 111.

[2]- المصدر نفسه، ص 111.

وتأكيد ما كان قد فكّكه ورفضه في كثير من أفكاره السابقة؟ وهل جميع ما ذكره من خصائص فنية وتركيبية للنموذجين "القديم والحديث" مرتبط بالرواية العربية أو الغربية؟*

وفي هذا السياق، يؤكّد الناقد على أنّه أمضى"**25سنة في البحث دون أن أعثر على نظام معياري كامل، لأقول إنّ هذا هو النظام الروائي بصورته النهائية. الرواية تتجدّد باستمرار...إنّها نُظم سردية متحوّلة وتتفاعل مع المرجعيات يوما بعد يوم...**"[1].إنّ هذا الكلام لا يعني عدم وجود نظام يحكم بناء الرواية على المطلق، بل ينفي أن يكون هناك نظام كامل ونهائي تقوم عليه الرواية، وهذا لأنّ الرواية، كغيرها من الأنواع الأدبية، خاضعة للتحوّل والتطوّر، وهذا ما يجعل من حصرها في قوانين ثابتة أمرا صعبا، بله، مستحيلا. إلا أنّها، في المقابل، لا بدّ أن تمتلك بعض الخصائص والمعايير شبه الثابتة، حتى تُمايز غيرها، من مثل "**أبنية التتابع، والتداخل، والتكرار، والتوازي، فتكاد كلّ النصوص تتبنى أحد هذه الأبنية أو تدمج فيما بينها، والحال، فإنّ تاريخ الرواية العربية يمكن أن يدرس من تطوّر أبنيتها الداخلية...**"[2].

ولكن، ما دامت هذه الأبنية غير ثابتة ولا متّفق حولها، فإنّه لا يمكن الاستناد إليها في عملية التأريخ للرواية العربية، خاصة وأنّ تداخلها مع الرواية الغربية عميق جدا، إلى درجة يصعب فيها، في الفترة المعاصرة، الحديث عن أبنية خاصة بالسرد العربي عموما، وبالرواية العربية خصوصا. وهذا، لأنّ الرواية لم تنحبس في إطار السرد المباشر لأحداثها، بقدر ما أصبحت اليوم تستثمر "تعدّد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق والسلالات والثقافات، والقيم التقليدية، والمرأة والهوية، والآخر، ومن هذه الناحية، انخرطت الرواية في الجدل الخاص بالهويّات الثقافية والحضارية... وبذلك قامت

* لا شكّ أنّ التداخل الكبير، بين هذين النموذجين الروائيين، هو الذي فرض على "عبد الله إبراهيم" الحديث عنهما في سياق واحد، وذلك للتدليل على التفاعل والتماسّ الحاصل بينهما، ولكنّه، رغم ذلك، لا يبيحُ له عرضهما وكأنّهما شيء واحد.

[1]- عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص43.

[2]- المصدر نفسه، ص118.

بتمثيل ثنائيات: الأنا والآخر، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية وتعدّد مستوياتها"[1].

إنّ قضية "**التمثيل السردي Narrative Representation**" هي الفكرة الجوهرية التي يقوم عليها خطاب عبد الله إبراهيم النقدي، وهو يحاور إشكالية المتخيّل السردي العربي، ممثّلا في الرواية، وهي فكرة مفادها أنّ الرواية تقوم بعملية تمثيل سردي لمختلف الأفكار والمرجعيات الثقافية المتعدّدة، عبر الصياغة اللغوية والخيالية والرمزية لها، ويدلّ مبدأ "**التمثيل**"، في فهم الناقد، على "الكيفية التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيات على وفق أنساق متّصلة بشروط النوع الأدبي، ومقتضيات الخصائص النصية، وليس امتثالا لحقيقة المرجع، فالمرجِع مجموعة أنساق ثقافية محمّلة بالمعاني الاجتماعية والنفسية والفكرية في عصر ما"[2].

يغدو "**التمثيل Representation**"، في هذا الطرح، عنصرا جوهريا وفاعلا داخل أيّ "**متخيّل سردي**"، كونه المسؤول عن إعادة صياغة وتركيب المرجعيات الثقافية، بناء على شروط النوع الأدبي وخصائص التجلّي الفردي له، مما ينفي عنه ذلك الارتباط الدلالي بمبدأيْ "**المحاكاة الأرسطية**" و"**الانعكاس الماركسي**"، فهو يتجاوزهما عن طريق عدم خضوعه لمقتضيات المرجع، لذلك، يمكن عدّه مجرّد تطوير لهما، ولكنّه تطوير يمسّ، في جوهره، المنظور النقدي للمتخيّل الأدبي في مختلف تجلّياته.

والبحث في أصل هذا المبدأ "**التمثيل**"، والذي تُرتّب مجمل أعمال "**عبد الله إبراهيم**" في فلكه، يدلّ على استثمار الناقد لكثير من الأفكار التي قدّمها "**أرسطو**" في كتابه "**فن الشعر**"، بالإضافة إلى الأفكار اللسانية لكل من "**سوسير وبيرس**"، حول **العلامة Sign** والعلاقة بين

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص137.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص51.

الدال Signifier والمدلول Signifiant ، حيث أصبحت العلامة اللغوية لا تحيل على موضوعها بقدر ما تحيل على فكرته. وأيضا أفكار "**ميشال فوكو** M. Foucault" الرائدة حول مفهوم "**التمثيل**".

وفي ضوء هذا، يمكن القول، إنّ فهم الناقد لـ "**المتخيّل السردي**" كان مستندا استنادا كليا إلى هذا المبدأ، ولكن مع محاولته لتوسعة هذا المفهوم حتى يشمل الخطابات الأدبية وغير الأدبية، بمختلف مرجعياتها العقدية والتاريخية والعلاقات والقيم الاجتماعية، لأنّها رؤية ستُسهم في إضفاء قيمة أكبر على السرديات وأنواعها، كونها وثائق رمزية تعبّر تخيّليا عن التطلّعات الكبرى للمجتمعات، كما ستضيئ قضية نشأة الأنواع السردية "**الرواية**" تحديدا، وفوق كل هذا، سيصبح كل حديث عن المرويات السردية العربية القديمة أو الحديثة، عبارة عن حديث شامل لكلّ تعبير يقوم بوظيفة تمثيلية للمرجعيات الثقافية والعرقية، بغضّ النظر عن صيغتها، سواء أكانت جغرافية، أم تاريخية، أم دينية، أم متخيّلة...[1].

يأخذ هذا الفهم للمتخيّل الروائي قيمته، داخل خطاب الناقد، من جهة أنّه يحاول الاستناد إلى رؤية شمولية للفعالية الأدبية، تُراعي التفاعل المتبادل بين العوالم النصية والعوالم الحقيقية، لتصبح" **وظيفة التمثيل**" أبرز علامة للرواية؛ بوصفها نصا متعدّدا يختزن بداخله الأدب والثقافة، ولكنّ مثل هذا الطرح، رغم فعاليته، ينبني على أساس يحتاج إلى مراجعة فاحصة، وهو أساسٌ يتعلق بطبيعة الرواية العربية وعلاقاتها المتنوّعة بالمجتمع العربي. فالرواية الغربية ارتبطت بالظروف والسياقات الثقافية ارتباطا مباشرا، وما تزال، كما أنّها وُظّفت من لدنه، أي الغرب، توظيفا واعيا بمقاصده، وذلك من خلال تمثيلها للعلاقة الرغبوية مع الآخر /الشرق، وعكسها لطموحاته الاستعمارية وتعبيرها عن واقعه وأحلامه، أما الرواية العربية، وإن كان لها دورها المماثل أو المشابه لما قامت به الرواية في الغرب،

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص63. ينظر أيضا كتابه المركزية الإسلامية، ص5.

خاصة في القرن التاسع عشر، فإنّها لم تستطع أن تُواصل مثل ذلك الدور بسبب ما مرّت به من سقوط في أيدي المستعمر الغربي، وحتى العربي متمثّلا في السلطة السياسية والأيديولوجية القاهرة والمقيّدة لأحلام الشعب، بالإضافة إلى كل هذا، يجب أن ننتبه إلى أمر هام جدا، وهو ضرورة التعرّف على مدى أثر الرواية وشيوعها، وبعبارة أخرى، ضرورة التعرّف على مدى اهتمام العرب؛ مثقّفين وغير مثقّفين، بها، حتى نقبل بالتعميم الذي يقول به عبد الله إبراهيم.

يمكننا، في ضوء هذا الكلام، عدُّ القول الذي يرى بأنّ الرواية العربية، اليوم، تصوغ الوعي العربي كاملا بواسطة وظيفة "التمثيل"، وتجعله يشكّل صورته وصورة غيره، قائما على المبالغة، خاصة حينما نعلم أنّ نسبة المشتغلين بالرواية، نقدا وتحليلا وقراءة، قليلٌ رغم كثرته، وهذا راجع لأسباب كثيرة ومتنوّعة، موضوعية وغير موضوعية، فالظروف الاجتماعية والاقتصادية متدنية كثيرا، ودور النشر/الطباعة قليلة، وعلى الأغلب غير مؤهّلة، خاصة إذا ما قورنت مع نظيرتها الغربية، أضف إلى ذلك، انتشار الأمية في أوساط عديدة، دون أن ننسى المنافسة القوية للفنون الأخرى كالموسيقى والسينما والفنون التشكيلية...وفوق كل هذا لنسأل، مثلا، عن مدى أثر الرواية بالمقارنة مع الأثر الكبير الذي كان للمرويات السردية القديمة؟ أليس الفرق كبيرا؟...

لقد أصبحت الرواية، حسب الفهم الإبراهيمي، "إلى جانب وظائفها التخيّلية والتمثيلية والإيحائية(أداة بحث) بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والانسان. لم تعد نصًا خاملا يحتاج إلى تنشيط دائم، إنّما انطوت على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضمّ التوتّر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنّها في كثير من نماذجها أصبحت هي موضوعا لنفسها"[1].

ومع هذا، يظلّ الإنسان، حسب "**إدغار موران Edgar M**" "يقطن الأرض بشكل نثري وشاعري، والحياة الإنسانية منسوجة بالنثر والشعر، والحياة النثرية تتكوّن من مهام عملية، ونفعية،

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص109.

وتقنية وعقلانية، وتجريبية، والشعر إذا حدّدناه أنثروبولوجيا، وليس فقط أدبيا، يشكّل نمطا من الحياة في حضن التشارك والحبّ والمتعة والحماسة والإعجاب والتمجيد...(حيث) تشكّل الحالة النثرية والحالة الشعرية قطبين مؤسّسين لذواتنا، وكل قطب ضروري للقطب الآخر، ولو لم يكن هناك نثر، لما كان هناك شعر"[1].

يبقى، في النهاية، القول إنّ وضع الرواية ودورها كما طرحه الناقد، على الرغم من كل ما ذكرنا، غير متبدّل ولا متغيّر في عمقه وقوة برهانه إلاّ من زاوية التعميم، لهذا نقول إنّ الرواية تصوغ وتمثّل ثقافيا وعيَ فئة من فئات المجتمع العربي فقط، لأنّه لا يمكن لنوع أدبي واحد تقديم تمثيل كلي لأحلام وآمال الإنسان العربي، بما يفضي إلى الإعلان عن حاجتنا لدراسات نقدية مماثلة تقارب الأنواع الأدبية الأخرى من زاوية ثقافية، حتى تكون الرؤية متعددة ومتكاملة. لكن ما ينبغي ذكره في هذا المقام هو أنّ جهد الناقد كان مرتكزا على محاولة إعادة تفسير نشأة السرد العربي الحديث متمثلا في" **الرواية** " وصِلَتِها بالموروث السردي العربي القديم، مفنّدا أن تكون رواية " **زينت**" لـ " **مُحَمَّد حسين هيكل**" الصادرة سنة " 1913م" هي أول رواية عربية في العصر الحديث، ولا هي جذرها، بل هي مجرّد حلقة من حلقات سلسلة طويلة من محاولات الكتابة الروائية، لذلك يؤكّد على ضرورة النظر إليها بعدّها ظاهرة ثقافية، لا تنحبس في إطار السرد الأدبي المحض، وهذه الفكرة تنسلّ من فكرة أشمل، لا ترى في الظاهرة السردية عموما مجرّد سرد لغوي/أدبي، بل تجعل منها حاضنة لكل أنواع السرود: الأدبية والدينية والتاريخية والسياسية.

فالسرد، بناء على ذلك، هو المحرّك للعملية التمثيلية داخل الروايات، فهو يؤدّي "وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخيّلية وينظّم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها (اتّصال وانفصال في آن)، (لذلك) يركّب

[1]– إدغار موران، نحو سياسة حضارية، تر: أحمد العلمي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص ص 46، 47.

ويعيد تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلّى في تضاعيف السرد، فالتعدّد الداخلي لمكوّنات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدوّنة نصيّة شبه مغلقة إلى خطاب تعدّدي منشبك بالمؤثّرات الثقافية الحاضنة له"[1].

يبقى في الأخير أمر وجب التنبيه إليه، يرتبط أساسا بما طرحه عبد الله إبراهيم حول المتخيّل السردي عموما وحول الرواية خصوصا، وهو أنّ مفهوم المتخيّل كثيرا ما يغيب في خطاب الناقد ويحلّ محلّه مفهوم السرد، هذا الأخير الذي يمكن عدّه محور كل القضايا التي عرضها وناقشها، ومع ذلك، فقد عاد عبد الله إبراهيم، خاصة في كتبه، للاهتمام بالمتخيّل وتمظهراته المختلفة في نماذج روائية مختلفة، عربية وغير عربية، وما يلاحظ على تلك المقاربات عموما هو قراءتها الحرّة تقريبا للنصوص والنماذج المختارة، بالإضافة إلى أنّ الطرح العام الذي يقدّمه هذا الناقد يدخل في باب ما يصطلح عليه بـ"الصورولوجية"، وهو مصطلح ظهر في الأدب المقارن، مرتبط أساسا بالصورة التي يشكّلها شعب لشعب آخر، وهي صور خاطئة في معزمها، حيث يستند في مقاربته تلك إلى بعض المفاهيم السيكولوجية والسوسيولوجية والأثنولوجية، ليقدّم فهما أشمل لتلك العلاقات البشرية وما يكتنفها من صدامات وتزييف للحقائق* .

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص137.

* لمزيد من التفاصيل ينظر سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص137.

الفـصل الثالث

المتخيّل الشعري وخطاب الأنساق الثقافية

الغذامي أنموذجا

1- من الشعر إلى المتخيّل الشعري

2- الرؤية والمنهج في خطاب "الغذامي" النقدي

2-1- الغذامي والنقد الألسني

2-2- الغذامي والنقد الثقافي

3- خطاب التحوّل: من الشعري إلى الثقافي

4- المتخيّل الشعري والأنساق الثقافية

4-1- الشخصية الشعرية ونسق الفحولة

4-2- الحداثة الشعرية ونسقا الاستفحال والتفحيل

أثار خطاب "**عبد الله الغذامي**" النقدي جدلا واسعا في أوساط النقاد والدارسين، خاصة حول مشروعه في "**النقد الثقافي**"، واستطاع عبر ربع قرن من الزمن أن يقدّم رؤية نقدية متميّزة بسمتين أساسيتِن هما: رؤية الناقد العربي الأصيل الذي يغترف من التراث النقدي العربي القديم ويُعلي من شأنه، ورؤية ناقد حداثي وما بعد حداثي لا يتوانى عن الأخذ منه وتطبيق أو تطويع آلياته لقراءة الخطابات الأدبية وغير الأدبية في الثقافة العربية الحديثة، وقد حظي الشعر لديه بالاهتمام كله تقريبا، وهذا ما جعله يُقدّم فيه وحوله قراءات متعدّدة ومتنوّعة، سمحت للناقد من تقديم مشروع له معالمه وأسسه الواضحة.

وبسبب هذا الأمر، حاول البحث مقاربة هذا المشروع النقدي، من زاوية اهتمامه بالشعر ومتخّيله، وعلاقته بما حدث ويحدث على المستويات الثقافية المختلفة، خاصة وأنّ الغذامي لم يحد تقريبا، في جلّ ما ألّفه، عن مساره البحثي الذي اختطّه لنفسه، وهو ما جعله أنموذجا صالحا للنقاش والحوار والمساءلة، كشفا لمفهومه للمتخيّل الشعري ومعرفة طبيعة ذلك الفهم، ثم تتبّع المرجعيات التي كانت خلف تلك الرؤية التي قدّمها للشعر، مع التركيز على مفهوم "**النسق System**" وعلاقته بالمتخيّل الشعري قديما وحديثا.

1- من الشعر إلى المتخيّل الشعري:

يعدّ الشعر من أهمّ الأجناس الأدبية، إلى جانب النثر، وهو لدى مختلف الأمم ذو مكانة وتأثير كبير، خاصة وأنّه يُلامس حدودا عديدة ومجالات متنوّعة، تتوزّع بين الأدبي الجمالي والثقافي والسياسي، بل إنّه يدخل، بما هو متخيّل، في تشكيل الذات الإنسانية ويُسهم في بلورة رؤيتها لذاتها أو للذوات الأخرى المغايرة لها. وقد كان حضورُه، في التقاليد الأدبية العربية والغربية، حضورا متميّزا وفاعلا، وما يزال في هذا العصر يشارك إلى جانب الأنواع الأدبية والفنية الأخرى كالنثر "رواية وقصة..."، والمسرح والموسيقى والسينما والرسم وغيرها من الفنون، في صناعة الحدث الفنّي وحتى

الثقافي العام، وذلك من خلال غوصه في قضايا الحياة الثقافية: الأدبية والاجتماعية والسياسية والدينية، وتصويره لها مع محاولته لحلّ بعض إشكالاتها.

وقد عرف هذا المصطلح فهوما عديدة، حتى إنّ "**أرسطو Aristote**" جعل الشعر أكثرَ فلسفةً من التاريخ*، لما يحويه من وقائع وأفكار ومعاني وخيالات، في حين يكتفي التاريخ بنقل الحقائق والأحداث كما هي، وأرسطو، في هذا، لم يكن يعرف الشعر العربي، والقول للناقد "**عبد الله الغذامي**"**، ولم "يكن يعرف أنّنا أمّة تختزن كلّ وجودها النفسي والذهني في داخل القصيدة، والعربي الذي كان يعيش في بيت الشَّعر(بفتح الشين) جسديا كان يعيش فكريا ووجوديا في بيت الشِّعر(بكسر الشين)، ولذا كانوا يقولون "بيت القصيد" قاصدين لبّ القول وخلاصة الخلاصة...ولقد كان- وما يزال- هو ديوان العرب الذي فيه سجلّهم وخلاصة رؤيتهم"[1].

لهذا، لطالما كان الشعر بالنسبة للعربي، خاصةً، فضاءً لُغويا وتخيُّليا رحبًا، يمارس فيه كلَّ هواياته وغواياته الثقافية، فهو يُضمّنه حديثا عن أشجان النفس وآلامها، كما يَخُطُّه حَكَمًا فَصْلاً في مُخاصماتها، بالإضافة إلى أنّه ميزان من موازين اعتراف الآخرين بها، سواء أكانت ذاتا فردية أم جماعية "**القبيلة**"، وفوق كلّ هذا وذاك، فقد اختزن الإنسانُ العربي كيانَه في تلك القصائد الطوال "مبنىً ومعنىً"، والتي كانت بمثابة سجلّ للحياة يأبى أن يندثر، لذلك مازلنا إلى اليوم نُطالعها فتُغوينا، فإذا

* لقد قال أرسطو عن الشّعر بأنّه "**أكثر تعبيرا عن التّجارب البشريّة وأكثر قدرة على الكشف عن جواهر الأشياء وحقائقها من التاريخ**". أرسطو، فنّ الشّعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر عبد الرحمن بدوي، ص12.

** **عبد الله بن مُحَمَّد الغذامي**، أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي. وهو أستاذ النقد والنظرية في جامعة الملك سعود بالرياض. حاصل على درجة الدكتوراه من جامعتي اكستر بريطانيا، ومن كتبه: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، 1985.تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، 1987. الموقف من الحداثة، 1987.الكتابة ضد الكتابة، 1991.ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، 1992.النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2000.

[1]- من مقدّمة عبد الله الغذامي لكتاب: حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 9.

بنا نُعاود قراءتها، بل ونمارس عليها أنواعا من التأويلات، فإذا هي تفيض علينا بكثير من المعاني والدلالات.

ولم يكن هذا الشعر بمتخيّله في منأى عن التأثّر بما يجري من أحداث في البلاد العربية، بل، وفي المقابل، كان هو الآخر مؤثّرا فيها، لهذا تداخل فيه الخيالي بالواقعي، وتنوّعت أغراضه وغاياته وأشكاله، هذه الأخيرة، كان لها فضل الحفاظ عليه خاصة في الفترة التي كانت "**الشفاهية**"* هي السمة الغالبة على فعل التواصل العربي القديم، حتى إنّ "**الغذامي**" عدّ الأوزان والقوافي "**خير حارس لا للذاكرة فحسب، بل للهويّة الثقافية والذهنية للأمّة...(بل إنّها) حفظت تاريخ العقل العربي وشخصية هذه الثقافة من الاندثار**"[1].

تتعيّن، من هذا الكلام، أمورٌ كثيرة، تؤكّد في مجملها قيمة الشعر والمتخيّل الشعري لدى الإنسان عموما، والعربي منه بالخصوص، فقد كان ناظمه على رأس القبيلة؛ فهو حكيمها ومستشارها، كما يذكر "**الجاحظ**"، إضافة إلى هذا، أنّه "**في الجاهلية يُقدَّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر، الذي يقيّد عليهم مآثرهم، ويُفخم شأنهم، ويهوّل على عدوّهم ومن غزاهم، ويهيّب من فرسانهم، ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم، فيراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة وتسرّعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر**"[2].

* ومع ذلك فقد أكّد الغذامي أنّ "الإبداع الجاهلي كان إبداعا شعريا كتابيا –بمعنى أنّه يتّسق مع شروط الكتابية أكثر من اتّساقه مع شروط الشفاهية– فهو فردي يقوم على نص أصيل فرد، ويقوم على آليات الإنشاء الشعري الغنائي، التي لا يفترق فيها امرؤ القيس عن بدر شاكر السياب...". الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 10.

[1]– من مقدّمة عبد الله الغذامي لكتاب: حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ص 9.

[2]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 2008، ص 151.

هذه هي الأدوار المنوطة بالشعراء للقيام بها والثبات عليها، كما يراها "**الجاحظ**"، فإذا ما تخلّوا عنها، تزحزحت مكانتهم إلى الوراء لصالح أصحاب الكتابة النثرية، الخطبة تحديدا، فتكون لهؤلاء الغلبة والرّفْعةُ. إنّه وصف للجدلية القارّة في تاريخ أدبنا العربي القديم، حيث التنازعُ شديدٌ حول السلطة الإبداعية، فإذا بنوع أدبي يحظى بالمكانة العُليَا على حساب باقي الأنواع الأخرى أو يكون التناوب بينها في القيمة والأثر، وكل هذا يرتبط أساسًا بما يملكه كل نوع من خصائص، تُمكّنه من التعلّق بتلابيب المواضيع الهامة؛ التي تشغل ذائقة الناس بتنويعاتها.

وبسبب هذه الجدلية الشعرية النثرية وبدفع مباشر منها، حاول بعض النقاد العرب ضبط مفهوم الشعر وعلاقته بالمتخيّل، مع ضبط خصائصه وميزاته، فكان الشعر هو "**قول موزون مقفّى ذو معنى**"، كما ذكر **قدامة بن جعفر**[1]، كما عُرّف من قِبَل "**ابن طبَاطبَا**" بأنّه "كلام منظوم بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مُخاطبَاتهم، بما خُصّ به النظم الذي إن عدّل عن جهته محبّة الأسماع، وفسد الذوق. ونظمُه معلوم محدود، فمن صحَّ طبعُه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبَر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف فيه"[2]، وقد كان لهذا التباين الحاصل بين النقاد العرب القدامى في تحديد مفهوم الشعر والخيال الشعري، أثره في تعدّد واختلاف الأحكام النقدية حول الشعراء، فكان أشعر الناس، كما قرّر **ابن قتيبة** بصعوبةٍ "**مَنْ أنت في شعره حتى تخرج منه**"[3]، وهو تعبير صريح عن العَنَت الذي يواجهه الناقد وهو يحاول الفصل بين الشعراء

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: مصطفى كمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص11.

[2]– ابن طبَاطبَا ، عيار الشعر، تح طه الجابري ومُحَمَّد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، دط، 1965، ص ص 3، 4.

[3]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 6، 1997، ص20.

لاختيار الأحسن، وهذا لشدّة إعجابه بهم، خاصة إذا كانت القصائد في مرتبة واحدة من الجمال والاتقان، فتتملكه القصائد بجمالها فلا يستطيع إصدار الحكم النقدي النهائي حولها*.

هذا، وقد تأسّس الفهم العربي القديم للشعر ومتخيّله استنادا إلى مبادئ نقدية متنوّعة، تنوُّعَ النقاد الذين اشتغلوا على المدوّنة الشعرية العربية، وكانت الصفة الغالبة على ذلك النقد "**تمييز الجيّد من الرديء**" فيه، حيث توزّعت أحكامه بين نقد المعاني الجزئية، واستخدام الدوال للدلالة على مدلولاتها، بالإضافة إلى نقد المعاني من حيث صدقُها وكذبها، ونقد المعنى من خلال العجز عن إتمامه، ونقد للقافية، والحكم بجودة الشعر،...وغيرها من المظاهر التي حكم بها النقاد، خاصة في العصر الجاهلي، على قيمة الشعر[1].

لكنّ الأمر لم يقف عند هذا الحدّ من النظر في ذلك الشعر، فقد تطوّرت الذائقة النقدية العربية في العصر العباسي، ووصل الفعل النقدي إلى درجات وعي كبيرة بدقائق المادة التي تتمّ مُدارستها، وأصبح تكوين النص الداخلي يستقطب اهتماما أكبر من طرف النقاد، بله، وصار تحليل مظاهره النحوية والصرفية والبلاغية من صميم تلك الممارسات، وغدا البحث في مباني القصيدة ومعانيها الشُغل الشاغل للنقاد، خاصة عندما يُناقشون قضايا التأليف والصياغة والنظم.

كما احتكم النقاد، إلى جانب هذه المبادئ، للجودة الفنية والكمّ الشعري مع تنوّع الأغراض، بالإضافة إلى وضع شروط للموازنة النقدية تقوم على ضرورة توافق الأشعار في المعاني والأوزان والقوافي، وحصرها، أي المقارنة، بين قصيدتين اثنتين فقط، وذلك لإدراكهم صعوبة الموازنة

* وهذا ما كنا قد ناقشناه وعرضنا مختلف الآراء حوله في مبحث الخيال في النقد العربي القديم في الفصل الأول من البحث، وتجدر الإشارة في هذا الموضع، إلى أنّ الفارابي فرّق بين الشعر وغير الشعر، وسمّى الأخير باسم "القول الشعري"، حيث يقول" القول إذا كان مؤلّفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا، ولكن يُقال هو قول شعري" الفارابي، جوامع الشعر، ملحق بكتاب تلخيص الشعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص 172.

[1]– لمزيد من التفصيل ينظر الباب الأول من كتاب هاشم صالح منّاع، بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994، ص ص 13-80.

الكلية بين الشعراء وأشعارهم، وهذا ما تجلى واضحا في كتاب "**الموازنة بين الطائيين" للآمدي**، دون نسيان الممارسات النقدية ذات الصبغة الكلامية والفلسفية، كما تجسّدت مع "**قدامة بن جعفر**" في كتابه "**نقد الشعر**"، أضف إلى ذلك، جهود البلاغيين العرب في قراءة الشعر، وعلى رأس هؤلاء جميعا الناقد والبلاغي المتميّز "**عبد القاهر الجرجاني(471هـ)**" خاصة في كتابيه "**أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز**"...[1].

هذا، ويلخّص "**الغذامي**" مبادئ القراءة النصوصية، على حدّ تعبيره، في نقدنا العربي القديم في مبدأين اثنين هما "**مبدأ (الجمع بين الشيء وشكله) ومبدأ (الجمع بين شدّة الائتلاف وشدّة الاختلاف)**"[2]، أما بالنسبة للمبدأ الأول، فيتمّ التركيز فيه على منطق المعنى، أي أن يكون الشكل مشاكلا وموافقا للمعنى، في حين يقول المبدأ الثاني باختلاف المعنى وتعدّده وغرابته، وما يُحدثُه ذلك من أثر في نفس المتلقّي. وهذا المبدأ الأخير هو ما قال به **الجرجاني** في كتبه، وجعل منه **الغذامي** أبرز ما يمثّل القراءة النصوصية العربية القديمة*.

أما بالنسبة للفهم العربي الحديث للشعري وللمتخيّل، فقد عرف تحوّلات كبرى، فتحت أمامه دلالات كثيرة، جعلته يثِبُ وثبةً كبرى نحو التجدّد شكلاً ومعنى، حيث نادت إحدى رواده؛

---

[1]- ينظر الفصل الخامس من كتاب مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، دط، 1998، ص 127.

[2]- الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 15.

* إنّ هذين المبدأين يحيلان على جدلية اللفظ والمعنى التي عرفها نقدنا العربي القديم، حيث حاولت طائفة من النقاد فصل المعنى عن اللفظ في الشعر مع ترجيح الأخير، ولكنّها جوبهَت بطائفة أخرى ترجّح المعنى على اللفظ، حيث غدا اللفظ مجرد صورة عن الوزن والنظم...فضاعت القيمة الجمالية للنص الجمالي، كما يرى الغذامي، وصار تشابه المعاني مدعاة للاتّهام بالسرقة، وإن كان =ليس كل تشابه سرقة بالضرورة، والعكس صحيح أيضا. لمزيد من التفصيل ينظر الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006، ص18.

وهي "**نازك الملائكة**"*، بإثبات فردية الشاعر وضرورة إبداع طريق خاص به، إذ تقول إنّ الشاعر الحديث يجب أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصبّ فيه شخصيته الحديثة التي تتميّز عن شخصية الشاعر القديم، كونه يرغب في الاستقلال وإبداع شيء مستوحى من حاجات العصر، إنّ الشاعر يريد أن يكفّ عن أن يكون تابعا لامرئ القيس والمتنبّي والمعرّي...[1].

إنّ هذه المتابعة الشعرية التي كان ينادي بها النقد التقليدي، والملزمة لعدم الخروج عن العادة الإبداعية الموروثة، هي، كما يرى **أدونيس**، تأكيد على "**نفي الشاعر، أي نفي باطن الإنسان توكيدا للظاهر السائد. فليس عقلُ الشاعر أو رأيُه يقرّر حسن الشعر أو قبحه، وإنّما العادة هي التي تقرّر، فالعادة هي الشرع الآخر**"[2].

لقد حاول الشعراء العرب في العصر الحديث تجاوز النمط الشعري القديم، خاصة في مسألة النظام العمودي للكتابة الشعرية، وتفاوتت درجة ذلك الخروج من شاعر إلى آخر، ولكنّ القصيدة العمودية ظلّت محافظة على رونقها وحضورها رغم المنافسة القويّة من القصيدة الحرة وقصيدة النثر، وما يزال التنازع مستمرا إلى زمننا هذا، لكنّه صار أقلّ حدّة مما كان عليه من قبل، وهذا لأنّ الأمور استتبّت بالنسبة للأشكال الشعرية الجديدة، ولم يعد السؤال يطرح، إلا نادرا، حول قبول أو عدم قبول تلك الأشكال، وأصبح السؤال المركزي يرتبط بماهية الخصائص الجمالية والفنية التي تميّز الأشكال عن بعضها؟ بالإضافة إلى التساؤل عن قيمة تلك الخصائص وأثرها في جمهور المتلقّين؟

* نازك الملائكة (1923، 2007): شاعرة عراقية، حاصلة على شهادة الماجيستير في الأدب المقارن من جامعة ويسكونسن-ماديسون في أمريكا، وهي رائدة من رواد الشعر الحر في الوطن العربي. حاصلة على جائزة البابطين عام 1996. تركت عدة مؤلفات ودواوين شعرية منها: قضايا الشعر المعاصر، سايكولوجية الشعر، ديوان عاشقة الليل، شظايا ورماد، شجرة القمر...

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص ص 57، 58.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج1، ص53.

لأجل هذا، قرّر **أدونيس** أنّ خير ما يمكن أن نعرّف به الشعر الجديد، هو أنّه **"رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمرّدا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة"**[1].

وإذا كانت بعض الآراء النقدية، ترى قيمة الأشعار، بما هي تخيّلات أدبية، في قدرتها على الولوج إلى صميم القضايا الحسّاسة، مع قدرتها الكبيرة على عكس صُورها، ومضامينها، فإنّ "**أدونيس**" يرى أنّ **"القصيدة العظيمة حركة، لا سكون، وليس مقياسُ عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر "الواقعية"، بل في مدى إسهامها بإضافة جديدٍ ما إلى هذا العالم"**[2]. إنّ الشعر؛ القصيدة بتعبير أدونيس، يتجاوز فعل التصوير والعكس المباشر للمواضيع أو الظواهر، بل إنّه حركة متواصلة متوثّبة، لا تنحصر مهمّته في التقاط صورة للعالم، بقدر ما تتمثّل في إضافة شيء جديد إلى هذا العالم الذي يتساكن أحدهما الآخر، وذلك من خلال إضفاء معنى جديد على الأشياء، أو تصويرها بطريقة أصيلة؛ مختلفة وغير مألوفة.

هذا، وقد استطاعت الألسنية إخراج اللغة من **"حصار اعتبارها ظاهرة انعكاسية، كالكتلة من القيم، تصدر عن ذاتها لتعي نفسها بنفسها، وهو مدار تعريف الكلام من زاوية علاقة اللغة والفكر"**[3]، ولذلك لم تعد "**الكتابة Writing**"، في الفترة المعاصرة، كما كانت من قبل، تسجيلا للأحداث الخارجية ووصفا لمظاهر ثابتة وقارّة، بل إنّها تجاوزت مرحلة التعبير عمّا يجيش في صدور الشعراء والمبدعين من حالات وجدانية وشعورية بطريقة انعكاسية، حيث صار المبدع أكثر محاورة مع ذاته، وأكثر اشتغالا على اللغة. إنّه عصر لم يعد المؤلّف هو مَنْ **"يكتب عمله، وإنّما هو ناسخ نسخ**

[1]- علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت، ط2، 1978، ص9.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، ص11.

[3]– عبدالسلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص35.

النص بيده مستمدًا جُهدَه من اللغة التي هي مستودع إلهامه. ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص ولولا النص ما كان المصدرُ"[1].

إنّه عصر "**موت المؤلّف** The Death of the Author"* كما سمّاه الناقد الفرنسي "**رولان بارت** R. Barthes"، حيث يغدو "**النص** Text" مركز عملية القراءة وتحصيل الفهم، ويغدو "**القارئ** The Reader" المحرّك الرئيس لعملية القراءة وإنتاج الدلالة المتنوّعة. لقد أصبحت **"الكلمة حرّة مطلقة من كلّ ما يُقيّدها، وبذا فهي لا تعني شيئا، وهي إشارة حرة، ولذا فهي قادرة على أن تعني كلّ شيء، وهذا يُبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة عن إمكانات الكلمة، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني، لأنّ الكلمة تستطيع أن تعني أيّ شيء"**[2].

لا يجب أن نتوهّم، من هذا الكلام، انفصال "**الأدب** Litterature" عن واقعه وسياقه الثقافي العام الذي نشأ فيه، فهذا ما لا يمكن تحصيله، إلاّ على أساس فصلٍ منهجيٍ مجرّدٍ، لا يشتغل على النص ومقوّماته وسياقاته الداخلية، بل يسعى لأن يفصله عن أيّ صلة خارجية، كما حاول ذلك **الشكلانيون** The Formalists **والبنيويّون** The Structuralists، غير أنّ هذا التناول سيحصر معاني ذلك النص في مكوّناته اللغوية، المتفاعلة فيما بينها، وذلك بما توفّره العلاقات الموجودة بين عناصره من إمكانات في تشكيل المعنى، وهذا ما جاءت مقاربات نقدية عديدة لنقضه وتجاوزه، مثل السيمياء والتأويل والنقد الثقافي...

---

[1]– الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 74.

* يتأصّل هذا المذهب في تأويل الأدب في الفكر الفرنسي المعاصر، وقد أحدث أثرا كبيرا في فلسفة النقد الأدبي. إنّه يزعم أنّ "النص" مفهوم سابق على "المؤلّف"، وهو ينبذ الأخير بوصفه مجرد شيء تمّ تكوينه. يظهر النص بوصفه "تفاعلا بين العلامات" "تتوالد فيه المعاني"، دون أن يحتاز المعنى الذي أراده المؤلّف على أيّة ميزة. هذه فكرة محرّرة لنقاد الأدب، رغم أنّ كثيرا من الفلاسفة يرتابون في صحتها. تد هوندرتش، دليل أسفورد للفلسفة، ج4، ص894.

[2]– الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص72.

بالإضافة إلى ما تقدّم، فإنّ الحديث عن "**الشعر Poem**" أو غيره من فنون القول، يستدعي بالضرورة الحديث عن "**المتخيّل**" الذي هو مفهوم ملازم له، يلاصقه كظلّه، ولا قيمة لأيّ طرح يناقش قضايا الشعر دون الإشارة أو المرور بالمتخيّل، كونه الوجه الخفي الذي يحرّكه ويغذّيه بإمكانات دلالية وتصويرية منوّعة، كما أنّ هذا الأخير يتمازج مع الواقع والخيال، ويستبطن الظروف الثقافية المختلفة التي كانت وراء تشكيل الخطاب الشعري.

لهذا، يرى البحث ضرورة الانتقال من مصطلح "**الشعر**"، هكذا عاريا من أيّ صفة، إلى مصطلح "**المتخيّل الشعري**"، كونه يركّز على العوالم الضمنية المتخيّلة التي ينضوي عليها الشعر، خاصة وأنّ المقاربات النقدية المعاصرة لم تعد تكتفي بقراءة الشعر من ناحية شكله أو معناه فقط، بل أصبحت تسعى لمقاربة عوالمه الخاصة، حيث يأخذ المتخيّل صفة الشعري، تمييزا له عن المتخيّل السردي أو غيره من المتخيّلات. ومن الدارسين الذين وظّفوا هذا المصطلح في كتاباتهم النقدية والفكرية، نجد مثلا: **سارتر Sartre ، وباشلار Bachelard، وجلبير دورانJ.Durand ، ونورالدين أفاية، عبدالله إبراهيم، فريد الزاهي.....**

بناء على هذا، فإنّ جعل المتخيّل، عموما، **"موضوعا للتفكير وتلمّس خصائص هذا التفكير، يفترض الكشف عن بعض مكوّنات البنية الثقافية واللحظة المعرفية والتاريخية التي يتمّ فيها. لأنّ التأمّل في الرموز والمخيّلة يأتي في مرحلة معيّنة من مراحل النظر، ويُجيب عن وضعية محدّدة للفلسفة، وللثقافة الحديثة التي يتعيّن فهمها"**[1]، فلا يمكن، والحال تلك، لكل من يروم الخوض في قضايا المتخيّل إلاّ أن يفتح الباب مشرعا على البنيات المختلفة التي تقوم على وَفقها

[1]– نور الدين أفاية، المتخيّل والتواصل، ص46. ويضيف الباحث، في موضع آخر من الكتاب، بأنّ "الغرب لكي يخرج من أزمته يتعيّن عليه أن يُدخل حقائق ورموز الشرق فيه. والفلسفة إذا أرادت أن تتحرّر من انسدادها عليها أن تعترف بالمتخيّل فيها. والوعي إذا رغب في التخلّص من صراعه يجب عليه أن يُنصت إلى الوعي فيه. واللغة إذا أرادت أن تستقيم عليها أن تنشّط المجازات فيها". المرجع نفسه، ص43.

الثقافة، حتى يتسنّى له أن يُقارب تجلّياته مقاربة واعية، لا تُضيّق عليه اتّساعه بقدر ما تتّسم بالمرونة النقدية التي تخوّلها مسايرة تمظهراته المختلفة.

لا بد، إذًا، من إفساح المجال أمام المتخيّل، مهما كانت تجلّياته، للمشاركة في عملية تفسير الواقع وتعقيداته إلى جانب العقل، وهذا لأنّ التضييق عليهما؛ العقل والمتخيّل، سيُفضي" **إلى حالة من الانسداد والتشذّر تُشوّش على عملية تمثّل الواقع، والقبض على مكوّناته المختلفة، سواء تلك التي تشكّل امتدادا للرصيد الجمعي أو تلك التي زرعها "الغرب" في تفاصيل حياة الجماعة، يترتّب عن ذلك تردّد مزمن بين الذات وذاتها وبين الغير وآخر الذات**"[1].

وإذا ما عُدنا إلى خطاب "**الغذامي**" النقدي، فإنّنا لن نجده قد استعمل مصطلح "**المتخيّل الشعري**" استعمالا مباشرا، بل إنّه لم يستخدمه في جميع كتبه، وإن كان الناقد العراقي "**عبد الله إبراهيم**"، كما رأينا من قبل، قد استعمل مصطلح "**المتخيّل السردي**" ووظّفه في خطابه النقدي، كما أكّد على "المتخيّل" عاريًا من أيّ صفة مُلازمة له، إلاّ لدى حديثه عن السرد، غير أنّه أعطاه بُعدا شموليا؛ فلسفيا وفكريا، أكثر منه أدبيا فقط، ومع هذا، فهو في كثير من كتبه، يستعمل هذا المصطلح ويريد به السرد عموما والرواية بالخصوص، على الرغم من أنّ الناقديْن معًا، يستعملان مصطلحات موازية من مثل: الشعر، النص الشعري، الرواية، الخطاب الروائي...وغيرها من المقابلات التي تشترك مع دلالة المتخيّل شعرا ونثرا، وتختلف معه في آن.

والبحث عن مفهوم "**الغذامي**" للشعر، يُبيّن بأنّه يركّز فيه على الناحية الخيالية، حيث لا يمكن للشعر، حسبه، أن يتّكئ على **البيّنة العقلية** حتى يُثبت دعواه، بل إنّ الغذامي يجعل من "**الادّعاء**" هو أساس الشعر، ويقول في ذلك إنّ "**البيّنة فيه تصدر عن مقدّماته، وعلاقات السياق فيه ما بين المقدّمة والنتيجة الدلالية المتولّدة عنها، وذلك لأنّ الشعر تخييل وهذه ماهية**

[1]– نور الدين أفاية، الغرب المتخيّل، ص 314.

الشعر"[1]. وهذا الكلام، في الأصل، هو صدى لما قاله "**الجرجاني والقرطاجنّي**" من قبل، وإذا أخذنا مثالا عمّا قاله "**الجرجاني**" في كتابه "**أسرار البلاغة**"، لما وجدناه يختلف عن هذا الذي يقرّره ويكرّره الغذامي اليوم، حيث يقول "**الجرجاني**" عن "**التخييلي**" إنّه ما "**لا يمكن أن يُقال: إنّه صدق، وإنّ ما أثبته ثابتٌ، وما نفاه منفيٌ، وهو مُفْتَنُّ المذاهب كثيرُ المسالك، لا يكاد يُحصَر إلاّ تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا...(لهذا وجب أن يقاس الشعر) قياس تخييل وإيهام لا (قياس) تحصيلٍ وإحكام**"[2].

ولما كان التخييل متجاوزا لمسألتيْ الصدق والكذب، ولكنّه، مع ذلك، مشارك لدلالة مصطلح المتخيّل؛ من ناحية دلالتهما معا على فعل الخيال، فهذا ما لا يجعل "**المتخيّل الشعري**" هو نفسه "**الشعر**"، كما تقرّر في المنظومة النقدية العربية القديمة: وزن وقافية ونظم...، بل إنّ المتخيّل الشعري هو "**الشعر**" في أقصى معاني التجلّي اللغوي والجمالي والثقافي، حيث تغدو العوالم المتخيّلة والمضمرة داخل طبقات الشعر اللغوية هي المقصودة من قِبَل القارئ، أما الجوانب الشكلية والدلالية العيانية فهي مجرّد محطات عبور أو أدوات يُتوسّل بها في مغامرة الكشف والقراءة.

2- الرؤية والمنهج في خطاب "الغذامي" النقدي:

يعدّ "**عبد الله الغذامي**" من أوائل النقاد العرب المعاصرين الذين خاضوا غمار التجربة النقدية في حوارها مع النتاج النقدي الغربي، وذلك من خلال كُتبه النقدية المختلفة، بداية من ثمانينات القرن الماضي[3]، أي القرن العشرين، إلى اليوم، حيث لم يخلُ أيّ كتاب من كتبه، تقريبا، من

---

[1]- الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص 62. ولكنّه يعود ويرفض هذا البعد التخيّلي للشعر ويرفض ابتعاده عن الواقع في كتبه الأخيرة بالخصوص، وهذا ما سيناقشه البحث في العنصرين الأخيريْن من هذا الفصل.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: ميسّر عقاد، مصطفى شيخ مصطفى، مؤسّسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط1، 2004، ص ص 193، 194.

[3]- وهذه إشارة إلى كتابه الأوّل "**الخطيئة والتكفير 1985**"؛ وهو من أهمّ الكتب النقدية في تلك الفترة، وقد كان له أثرٌ بالغ في تطوّر الحركة النقدية العربية عموما، وقد أشاد به عديد النقاد، بل إنّ صاحبه رأى فيه "تحوّلا كبيرا في الفكر الحداثي، بما أنّه نقل السؤال من سؤال في الإبداع إلى سؤال في الفكر النقدي، ونقل الحداثة من حداثة شعرية جدلية أو حداثة وسائل محايدة، نقلها

الحديث أو الإشارة إلى منهج من المناهج، أو نظرية من النظريات، تعريفا بها وبآلياتها، ومرجعياتها، مع محاولة استثمارها في تحليل النصوص الأدبية العربية.

ولأنّ هذه العملية تعني تطبيق منهج نقدي غربي على نصوص عربية، مما يفضي إلى كثير من الإشكالات، سواء أكان ذلك من ناحية الممارسة؛ حيث تتأسّس المناهج في سياق معرفي وحضاري خاص، والنصوص المطبّق عليها تنتمي إلى سياق آخر بعيد تماما عن الأوّل، أم من ناحية القبول العربي لأصل هذه العملية، كونها ترسّخ صفة التبعية والاستلاب الحضاري لصالح الآخر/العدوّ، فكان لزاما على "**الغذامي**"، وهو المعروف بتمسّكه بالتراث واطّلاعه الواسع عليه، أن يجد نوعا من التبرير لما يقوم به من نقل وإشاعة للمنهج النقدي الغربي، وذلك من خلال إشارته في مواضع كثيرة، إلى التماثل الحاصل بين عديد الأفكار الغربية ومقابلها في الفكر العربي القديم، فتمّت مقابلة آراء "**ياكوبسون** Jackobson"، مثلا، في الشعرية بآراء "**حازم القرطاجني**"، وآراء "**رولان بارت** Barthes **وديريدا** Derrida" حول مصطلحي "**البنية** Structure **والنسقSystem** " بما طرحه "**عبد القاهر الجرجاني**" حول "**نظرية النظم**"...، وكلّ هذا حتى يُقدّم، حسب رأينا على الأقل، نوعا من المحاجّة لفعل النقل ذاك، ويولّد في نفسه ونفوس غيره، شعورا بالارتياح والاطمئنان لما أقدم عليه.

بل إنّ **الغذامي** لا يرى أيّ "**معضلة قطّ في إدراك العلاقة ما بين الجرجاني والمفهومات النصوصية الحديثة، سواء في مسألة المعنى أم في مفهوم الإشارات ونظرية الاختلاف ودلالات الحضور والغياب...ولا يقتلني(والتعبير للناقد) شيءٌ مثل عجبي من رجال يعجزون عن ملامسة**

لتكون حداثة فكرية تمسّ النظرية والمنهج، وأسئلة المصطلح والمقولة الفلسفية والمنطقية، وجعلت النقد تفكيكا وتشريحا، وليس تفسيرا وتأويلا، مثلما جعلت النقد قضيّة بذاته وليس خادما وتابعا للنصوص وبإثر الشعراء". ينظر الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص 178.

هذه العلاقة أو مُعايَنَتِها"[1]. ولكنّه، في المقابل، يعجز أو لا يُجهِد نفسه لفهم الاختلاف البيّن والكبير بين ما قال به "**الجرجاني**" قبل قرون وما توّصلت إليه الدراسات اللسانية والنقدية الحديثة، والأمر لا يخرج عن توصيفيْن: أوّلا وجود نقاط تشابه وربما اتّفاق بين هذه الدراسات وما طرحه الجرجاني من قبل، وثانيا وجود نقاط اختلاف جوهرية بينهما، لا تسمح بالحديث عنهما وكأنّهما شيء واحد. وهذا، في منظور البحث، راجع إلى رؤية غذامية قاصرة ومستعجلة في مناقشة أفكار كل طرَف، خاصة وأنّ عملية المقارنة والربط بينهما تستدعي، بالضرورة، عملية مقابلة؛ تتمثّل في تجميعٍ واستقراء مُفصَّليْن لكلّ حُمولات ومقولات تلك المناهج والنظريات، مع استحضار وُجُهَات النظر المختلفة حول هذه الفكرة أو تلك، وهذا ما لا يستطيعه جهدٌ فردي أو حتى أن يدّعيه.

لقد راهن **الغذامي** على إعادة النظر في منظومة النقد العربي وتحليل علاقتها بالثقافتيْن العربية والغربية، مع محاولة الانتباه لمرتكزاتها المعرفية ومساءلتها، وكونه قد استعان بالمناهج النقدية الغربية لقراءة التراث الأدبي العربي عموما، والشعر منه بالخصوص، فإنّ أحد الباحثين، رأى بأنّ ما قام به هذا الناقد، هو أنّه "**استعان بالغرب ليدافع عن الشرق، أو بتعبير آخر، استعان بالتراث الغربي الجديد، ليثبت صلاحية وإجرائية التصوّرات النقدية والبلاغية في التراث العربي القديم...فالذي يعود في العمق هو المشاكلة، والشبيه، وليس الاختلاف والمختلف**"[2]، وهذا ما لا يُخفيه "**الغذامي**"، بل يُعلنُه ويدافع عنه في مختلف كتبه، دون أن يقبلَ بأن يُلخَّص كلُّ جهدِه في هذا الوصف الفردي؛ الذي ينفي عنه كل إضافة.

[1] – الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص 18.

[2] – إدريس جبري وآخرون، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، كتاب الرياض، ع 97، 98، 2001، 2002، ص ص 48، 49.

ومادام نجاح فعل التواصل بين النص والقارئ يعتمد على "**الدرجة التي يؤسّس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ**"[1]، فإنّ من المهمّ معرفة الكيفية التي يتأسّس بها النص في وعي القارئ/ الغذامي، وهو يباشر المتخيّل الشعري العربي قديمه وحديثه. فما مفهومه للنقد والقراءة؟

ليس "**النقد** Criticism" لدى "**الغذامي**" مهارة علمية تجريبية خالصة، بقدر ما هو ""**مهارة ذوقية**" راقية، **تتمثّل ركيزتها الأساسية في "الذوق السليم"، أما** حصانتها فهي "**القاعدة المختبرة**"، والمبدآن الآنفان هما "**فعالية القراءة الواعية للأدب**". بل إنّ هذا النقد، حسبه، لا يعمل على صناعة الأدب ولكنّه **يكتشفه**، بل، ولا يصنع الكتابة ولكنّه **يطوّر القراءة وينمّيها**، والذوق السليم، بناء على هذا، هو **الجذوة التي توقد نيران الأدب: قراءة/ وكتابة/وتفسيرا**[2].

ومادامت هذه حال النقد، فهي أشبه ما تكون، كما يرى "**الغذامي**" نفسه، ب"**حالة الفروسية، فهو(أي النقد) غزو وفتح، يتّجه فيه القارئ نحو النص، الذي هو مضمار له. وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النص، فهو إذًا(ناقد). وما الناقد إلا قارئ متطوّر غزا النص وفتحه، ثمّ أخذ يروي أحداث هذه المغامرة**"[3]. فالناقد، حسب هذا الطرح، لا يكون ناقدا حتى ينقل فعلَ أو تجربةَ القراءة من كونها الشخصي إلى العالَم الجمعي، حيث يشترك مع القراء الآخرين في مغامرة الغزو والفتح تلك، ولكنّ هذا الناقد ليس قارئا عاديا، بل هو "**قارئ متطوّر**" يستطيع أن يتجاوز حدود النص/ الظاهرة، ليغوص في أعماقه، علّه يكشف عن المخبوء داخله.

هذا، ويصرّح **الغذامي**، في غير ما موضع، بأخذه من المناهج النقدية الغربية دون أيّ حرج، مع اختصار شديد معظم الأحيان، حيث يقول:" **وسنتناول هذه الاتجاهات(النقدية) باختصار شديد لنأخذ منها منهجنا في النقد...**"[4]، ولا ندري إن كان الاختصار الشديد يسعف

---

[1]- حافظ اسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات في النقد، 1999، ج34، ص94.

[2]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ص 119، 120.

[3]- المصدر نفسه، ص8.

[4]- المصدر نفسه، ص 31.

هذا الناقد أو غيره في اجتراح منهج نقدي لمقاربة نصوص إبداعية متنوّعة. لأنّ المنهج النقدي، كما هو معروف، حصيلة اطّلاع واسع وشامل على النظريات الأدبية والفلسفية المؤطِّرة للمناهج والآليات الإجرائية، وليس لأحد الزعم بتطبيق منهج من المناهج من دون أن يكون قد أحاط به وبأصوله النظرية، وهذا ما لم يحقّقه "**الغذامي**" وهو يستعرض المناهج النقدية الغربية حتى يستقي منها منهجه الخاص، وكأنّها بضاعة من حق كل إنسان أن يكون له نصيب منها.

وبالرغم من هذا، يزعم "**الغذامي**"، وهو محقٌّ في ذلك، أنّ " **كثيرا من البلبلة الفكرية التي نعيشها في واقعنا العربي الفكري المعاصر هي بسبب أسئلة مهزوزة قادت إلى إجابات مصابة بمثل تلك الأسئلة**"[1]. ولعل الأمر يصدق على أسئلتنا تجاه الشعر/المتخيّل الشعري أيضا، كما يصدق على أسئلة الناقد/الغذامي المطروحة أمام المنهج النقدي الغربي وكيفية تعامله معه. ولأجل تجاوز تلك الأسئلة والأجوبة المهزوزة، يطالب "**الغذامي**" بأنّ على الدرس الإنساني "**أن يكون علما آليا، أي منهجيا "ابستيمولوجيا" لكي يتمكّن من التموضع المعرفي الذي يضمن له استقلال البحث عن نوازع الذات ونفعية مدركاتها**"[2].

وهذه العلمية والآلية المنهجية، في عرف "**الغذامي**"، هي التي تتحقّق من خلال المنهج "**الذي يكون من خصائصه أنّه قادر على الاستقلال عن الظرف وتجاوز ملابسات بيئة المنشأ. ومن هنا يسقط السؤال عن علاقة المنهج بظروف نشأته، لأنّ تلك الظروف واقع معطى وليست واقعا مبنيا...**"[3]. وفي ضوء هذا الفهم الابستيمولوجي لحقيقة المنهج وظروفه وملابساته الخارجية، كان اشتغاله على النصوص الأدبية العربية بتطبيق جملة من المناهج النقدية الغربية، وكأنّها طرائق مجرّدة في التحليل، لا تؤثّر فيها السياقات الخارجية ولا تتأثّر بها، ومنه سهُل على الناقد أن يتبنى أيّ منهج يراه مناسبا لقراءة النصوص المختارة، وكل هذا راجع إلى المغالطة التي بنى عليها استراتيجيته

[1]- الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص87.

[2]- الغذامي، تشريح النص، ص104.

[3]- المصدر نفسه، ص 105.

النقدية، والمتمثّلة في إعطاء صفة الكلية والاستقلالية المطلقة للمنهج، وما كان له أن يتّصف بذلك وما ينبغي له، كون؛ أي المنهج، وليد سياق ثقافي متنوّع، كان سببا مباشرا في بنائه وضبط معالمه، ولو كانت له هذه الصفات التي ألصقها **الغذامي** به لصلح أيّ منهج على أيّ نص إبداعي، وهذا ما يستحيل عقلا وتجربة.

وهو، في هذا الرأي، يستند إلى آراء "**غاستون باشلار** Bachelard" حول مفاهيم "الموضوع والمنهج والذات"، وهذا ما يصرّح به **الغذامي** نفسه، ولكن يبدو أنّ ناقدنا التبس عليه الأمر، وهو يقرّر، بناءً على فهمه لآراء باشلار، أنّ السؤال يسقط عن علاقة المنهج بظروف نشأته ، كون "**باشلار**" يؤكّد أنّ الظروف عقبات في طريق المعرفة العلمية، ولكنّها لا تسقط كلية، بل يعاد تكوينها باستمرار ومساءلتها دائما، وهو ما يُظهر نسبية المنهج، والأمر ، في ذلك الالتباس الحاصل لدى الغذامي، راجع إلى عدم تفرقته جيّدا بين نوعين من الابستيمولوجيا هما: الابستيمولوجيا الصورية؛ التي تقدّم فهما مغلقا للذات والموضوع، والابستيمولوجيا التكوينية؛ التي تأخذ بفكرة الانبناء والتشكّل وتنبذ الجاهزية[1].

ولقد أكّد **الغذامي** أنّ" **الموضوع هو الواقع المبني كناتج للعملية، وليس هو الواقع المعطى، أما الذات فهي تلك المالكة للآلة، والمالكة للقدرة على إعمال هذه الآلة، وليست مجرّد الذات الراغبة. وامتلاك الذات للآلة مع القدرة الإجرائية عليها ترفع الذات عن مواضعات الظرف وحدود الغاية الشخصية**"[2]. وهي مواصفات تسمح بتحقيق نسبة عالية من الموضوعية والعلمية لدى مباشرة النصوص وتحليلها، حيث تضبط العلاقة بين المنهج والذات والموضوع. وتظهر قيمة هذا التصوّر لدى الناقد، في كونه " **يُضفي بُعدًا معرفيا على العقل النقدي، ويُخفّف النزعة التجريدية**

[1]– شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، قراءة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة باتنة/الجزائر، 2012، 2013، هامش ص386. وينظر كذلك لمزيد من التفصيل حول "**ابستيمولجيا باشلار**" كتابه: العقلانية التطبيقية، تر : بسام الهاشم، مجد، بيروت، دط، 1999، الصفحات 76، 122، 123....

[2]– الغذامي، تشريح النص، ص105.

للعقل، ومن ثمّ تنسيبه عبر اختبار قدراته نصيا، وفي الوقت نفسه، ضبط التدفّق الوجداني للنص، والانسيابية الفنية عبر الأطر المعرفية المنهجية للعقل النقدي"[1]، ولكن المنهجية النقدية، من جانب آخر، كما يرى **"ادوارد سعيد"، "تحقّق دائما غايتها وفعاليتها، وتجعل النص يفرز دائما ما تبحث المنهجية عنه"**[2]، ومنه فإنّ المنهجية قد تكون سببا مباشرا للاعلمية واللاموضوعية، وإن جاءت، أساسا، لمحاربتهما والتصدي لهما.

بناء على هذا، فإنّ المشكلة قد تكون في المنهج المتوسّل به لا في النص/الظاهرة المدروسة، وهذا ما انتبه له **"الغذامي"**؛ حيث أكّد أنّ "الأزمة ليست في الإبداع، ولكنّها في الثقافة والفلسفة. وهي في النقد أيضا. ولماذا هي في النقد؟ لأنّ النقد فلسفة وهذه حقيقته. ولكنّنا نحن نعبث بهذه الحقيقة، ونجعل النقد لعبة أدبية هدفها التوصيل والتعليم، أي أنّها الوسيط بين النص والقارئ...فسقط النقد في الجزئيات والهامشيات، وعجز عن بلوغ مستوى التصوّر النظري الكلي. ومن هنا عاش النقد في أزمة"[3] .

وهذه الآراء وغيرها، تمثّل خير تمثيل، مرجعيات **"الرؤية الغذامية"** للأدب والنقد العربيْن؛ وهي رؤية تأخذ بمفهومين رئيسيْن هما: "**النظرية** Theory " و"**الابستيمولوجيا التكوينية Genetic Epistemology**"؛ أما بالنسبة للمفهوم الأوّل فإنّ الغذامي لا يأخذ بالفهم الكلاسيكي للنظرية، الذي يرى بأنّها **"مجموعة من التعميمات التأويلية التفسيرية، التي تؤدّي إلى شرح وتفسير نصوص معيّنة؛ وبذلك تؤدّي وظيفة منهجية من شأنها، في أفضل الأحوال، أن تحدّ الحقل المعرفي**

---

[1]- شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص389.

[2]- ادوارد سعيد، العالم، النص والناقد، ص146.

[3]- الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، 1991، ص ص 155، 156.

أظهر الغذامي عناية كبيرة بأهميّة الوعي النظري في تشكيل المعرفة النقدية، إذ يقول" إنّنا نعيش في فقر نظري رهيب، وإنّنا بحاجة ثقافية ماسّة للتأسيس النظري، وهذا ما يتعزّز في ذهني يوما بعد يوم حتى الآن، وصرت أرى أنّ علّتنا الحقيقية هي في غياب التأسيس النظري"، ينظر الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت/المغرب، ط3، 2005، ص 272.

لا أن توسعه...(إنّها) تُعنى بالمعرفة المجرّدة غير النفعية"[1]. بل إنّ الغذامي حاول الاستفادة من الفهم "**مابعد الحداثيPost modernity**" لها، حيث تعني، في عرف "**ليتش Leitch**" "**كيانا من النصوص، قديمة وحديثة، معنية بالشعرية ونماذجه الثقافية (بالإضافة) إلى هذه القائمة: السيميائيات ووسائل الإعلام والخطاب والشفرات الخاصة بالعنصر والطبقة والجنوسة وبالثقافة المرئية والشعبية، لكنّ "النظرية" تعني أيضا ضربا من التساؤل، المعني بالحكم والريبة والمنطق...**"[2]. ومن هذه الزاوية نستطيع فهم المنظور التركيبي لدى الغذامي، والمنفتح على مختلف المناهج النقدية القديمة والمعاصرة.

أما فيما يتعلّق بالمفهوم الثاني "**الابستيمولوجيا التكوينية**"، فقد استفاد منه ناقدنا استفادة كبيرة، رغم وقوعه أحيانا في التصوّر الابستيمولوجي المجرّد والصوري، وتمثّلت مظاهر تلك الاستفادة في تعامله، تنظيرا وتطبيقا، مع مختلف المناهج النقدية في تسلسلها التاريخي المتدرّج، فلم يخلُ كتابٌ من كتبه، كما ذكرنا من قبل، من الحديث عن أسسها ومرجعياتها، مراعيا التراكم الحاصل في مقولاتها وآليات تطبيقها. وما يميّز هذا النوع من الابستيمولوجيا هو أنّها تنظر إلى المعرفة العلمية، والقول ل "**جان بياجيه J.Piaget**"، على أنّها "**تطوّرية على الدوام، فهي تتغيّر من حين لآخر، وعليه فلا يمكننا أن نقرّر، من جهة، أنّ للمعرفة تاريخا؛ ثمّ ننظر من جهة أخرى، إلى حالتها الراهنة كما لو كانت نهائية أو ثابتة. إنّ الحالة الراهنة للمعرفة إنّما هي لحظة في التاريخ، تتغيّر بنفس السرعة التي تكون فيها حالة المعرفة في الماضي قد تغيّرت، بل وفي حالات عديدة تتميّز بسرعة أكبر، ومن ثمّ**

[1]– سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 277.

[2]– محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغيّر، واقعها، سياقاتها، وبُناها الشعورية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص20.

فإنّ الفكر العلمي ليس لحظيا، إذ إنّه ليس حالة استاتيكية (سكونية)، إنّما عملية A Process، وبتحديد أكثر، عملية بنيان وإعادة تشييد مستمرّيْن"[1].

وبالرجوع إلى ما قدّمه **الغذامي** يمكن تقسيم ما قام به من أعمال نقدية، إلى قسمين اثنين، ينتمي الأوّل إلى "**النقد الألسني**" وينتمي الثاني إلى "**النقد الثقافي**"، وهما معا يمثلان المسار النقدي المتحوّل الذي عرفه خطاب "عبد الله الغذامي" النقدي.

2-1 الغذامي والنقد الألسني:

اشتغل "**الغذامي**" منذ كتابه الأول: "**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية 1985م**" على المتخيّل الشعري/الشعر، وأبان فيه، وفي غيره من الكتب، توجُّهَه الواضح لمقاربته وتحليله، مع إظهار وعي خاص ومميّز بقيمته ودوره في تكوين الذات الثقافية العربية، قديما وحديثا، وقد صُنّف كتابه هذا ضمن أهمّ ما أُلّف حول المناهج النقدية المعاصرة، في ذلك الوقت. وإن كان قد أصبح اليوم في عداد الكتب النقدية الكلاسيكية، إلاّ أنّه يبقى ذا قيمة معرفية وتاريخية بالنسبة للنقد والنقاد العرب في المرحلة الحديثة؛ كونه حاول أن يُقدّم تعريفا لأهمّ ما كان شائعا من مناهج نقدية لدى الغرب، في تلك الفترة، كالأسلوبية والبنيوية والشعرية، خاصة أفكار رومان ياكوبسون، والسيميائية والتشريحية/التفكيكية، متوسّلا في عرضها البساطة والأسلوب الواضح، مع ضرب الأمثلة من التراث العربي، وهو، بالإضافة إلى هذا، يعكس أو يُمثّل طبيعة الاستقبال العربي لتلك المناهج النقدية الغربية ودرجة الوعي بها.

إنّ المقصود ب"**النقد الألسني Linguistic Criticism**" هو مختلف المناهج النقدية التي قامت بالأساس على علم اللغة؛ الذي أقام صرحه "**سوسير De Saussure**" في بدايات القرن العشرين، حيث كان لأفكاره كبيرُ الأثر في تطوير نظرة الدارسين؛ لسانيين ونقاد أدب،

[1]- جان بياجيه، الابستيمولوجيا التكوينية، تر: السيد النفادي، دار التكوين، دمشق، دار العالم الثالث، القاهرة، دط، 2004، ص ص 35، 36.

للنصوص الأدبية، وصار المطمح والهدف مرتبطا بكيفية استثمار تلك النزعة العلمية والموضوعية التي اتّصفت بها اللسانيات، لإحداث نقلة نوعية في تمثّل النقد الأدبي للنصوص المختلفة تمثّلا علميا، يخرجه من عبثية التحليل والتفسير، كما يبعده عن ذلك الربط الآلي والمباشر بين النصوص ومؤلّفيها، وبينها وبين الجوانب الخارجية؛ الاجتماعية والنفسية والاقتصادية.

يُحيلنا الحديث عن النقد الألسني في تجربة "**الغذامي**" النقدية، إذن، على المناهج المشتغلة بتحليل النص دون سواه، وهي تتحدّد، في الغالب، بالبنيوية Structuralism، السيمياء Semiotics، والتفكيك Deconstruction، وهي تمثّل أبرز المناهج والمقاربات التي استقى منها الناقد مصطلحاته وآلياته، حيث صرّح، أكثر من مرة، باستفادته منها.

افتتح **الغذامي** كتابه بقول "**ليفي شتراوس Strauss**"؛ الذي ذكر فيه أنّ العلوم الإنسانية روّضت **"نفسها منذ قرون على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنّها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبدا، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو الألسنية"**[1]. لهذا راح "**الغذامي**" يؤكّد، في غير ما موضع، أنّ المنهج الصحيح علميا لا بد أن يصدر عن موضوع الدراسة، كما أنّه، في الآن نفسه، الأداة التي يستكشف بها الموضوع ، وهذا ما لا يمكن تحصيله أدبيا، إلا عبر ما سمّاه الغذامي ب"**التموضع النصوصي**"، أي أن يكون المنهج نفسه نصوصيا، وبالتالي فهو جنس الموضوع ومن مادته، بمعنى أنّه تفاعل معرفي مع النص يتطوّر المنهج به من خلال تركيبة معرفية تقتضي نقد الأداة مع نقد الموضوع[2]. ولهذا، رأى أنّ **"النقد الألسني مهيّأ لتصنيف الشعر العربي تصنيفا أقرب للصواب"**[3]، أكثر من غيره من المناهج. وهذا التصوّر يستفيد استفادة كبرى من المنظور الابستيمولوجي، الذي، كما ذكرنا في الأعلى، يُبعد

[1]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 43.

[2]- الغذامي، تشريح النص، ص117.

[3]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، هامش الصفحة 71.

الموضوع عن أن يكون مجرّد موضوع معطى إلى كونه موضوعا مبنيا*، وتكون الذات العالمة هي المالكة للآلة النقدية المستنبطة من الموضوع ذاته، وهو ما يوفّره النقد النصوصي.

غير أنّ "**الغذامي**" يعود ويصف نقده بأنّه مسلك ينفتح على كل ما يفيد ويثري، ولذا" **أُسمّي منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألسني، وأُسمّي الإجراء بالتشريحية، لأنّ ما نفعله إجرائيا هو ممارسة التشريح فعليا من أجل الوصول إلى سبر تركيبات النص وأبنيته الداخلية، ثمّ نأخذ بتفسير العملية تفسيرا نصوصيا يقوم على مبدأ من تفسير القرآن بالقرآن**"[1]. ولا يلبث أن يجعل من منهجه مزيجا مُنتقًى من مجمل ما في البنيوية والسيميولوجية والتشريحية، معتمدا أساسا على خمسة مفهومات هي: **الصوتيم/والعلاقة/والإشارة الحرة/والأثر/وتداخل** النصوص، وهي مفهومات تحقّق "**نسبية القيمة**"، كما يقول "**الغذامي**"، وذلك من "**خلال وظيفة العلاقة، وتحقّق "ديناميكية" الأشياء من خلال تحوّلات الأثر، كما أنّها تؤسّس لنا منهجا استنباطيا، لأنّه منظور معرفي يتحرّك كأداة متحرّرة عن سيطرة الموضوع السابق مما يجعل نتائجه نتائج وصفية لفعل قرائي منظور، وهذا يحقّق لنا صفات "العلمية"...**"[2]. وكلّ هذه الخصائص هي التي تشترطها الابستيمولوجيا التكوينية لتحقيق المعرفة العلمية*.

---

* ينظر الغذامي إلى النص بعدّه انبثاقا إبداعيا متحوّلا، فهو لا يصوّر الخارج ولا يُحاكيه، وإنّما يُعيد تشكيله، ومنه فهو يوجِدُ واقعا جديدا/مبنيا لا مُعطًى، وهذا ما يحقّق له الاستقلالية والحرية، ف"ليس هناك نص كامل لأن ليس هناك واقع كامل، وستظلّ النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعانٍ لم تأت بعد، حسب مفهوم "الابستيمولوجية" التكوينية الذي يؤكّد على أنّه "ليست هناك قضايا فارغة من المعنى وإلى الأبد؛ بل هناك- فقط- قضايا فارغة من المعنى -حاليا-...قد يأتي يوم يكشف فيه العلم عن معاني هذه القضايا...مما يعني نسبية القيم الدلالية" ينظر الغذامي، تشريح النص، ص ص 112، 113.

[1]- الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص 108.

[2]- الغذامي، تشريح النص، ص81.

* ذكر الغذامي جملة من الخصائص العلمية التي أفرزتها معطيات العصر بالنسبة للمنهج، وهي: النسبية في مقابل الإطلاقية، والديناميكية في مقابل الجمود، والاستنباط في مقابل الإسقاط، والوصفية في مقابل المعيارية. لمزيد من التفصيل ينظر الغذامي، تشريح النص، ص 106 وما بعدها.

وهذا ما يجعل منهجنا "**الألسني**"، والقول للغذامي، "**ضرورة معرفية يحتّمها إحساسنا بالحاجة للموضوعية والعلمية في الحكم على الأشياء، وفي تحرير منظورنا من سيطرة الذاتية والظرفية. وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة**"[1]. ومدار هذا المنهج وأساسه، كما يطرحه الناقد، هو مفهوم "**الصوتيم**"، وهو "**النواة التي يُفضي إليها النص، أو ينتج عنها؛ لأنّ في كلّ نص– مهما كان– عقدة دلالية وجمالية كانت تمثّل حالة الهوس الإبداعي للمنشئ وتنتقل منه إلى النص لتختبئ داخل تركيباته، فتأتي في أوّله–أحيانا– ...وقد تأتي في الآخر...أما في الشعر الحديث فإنّ "الصوتيم" يكون أقلّ وضوحا**"[2]، وهذا "**الصوتيم**" يحتاج إلى نقد معمّق يكشف عنه وعن حركيته، ومع هذا، قد يوجد صوتيم واحد داخل النص، كما أنّه قد يتعدّد ويتمظهر تمظهرات مختلفة عديدة، غير أنّ صوتيمًا منه لا بدّ وأن يُهيمن على باقي الصوتيمات، كما يرى "**الغذامي**" استنادا إلى آراء "**غاستون باشلار**"، ولهذا كان النص في منظوره عبارة عن "**صورة للعالم تكمن فيه أنظمة تتناغم مع أنظمة العالم الذي يتداخل معها لا بالمحاكاة والتعبير، ولكن بالتحويل الإبداعي**"[3].

وبعد أن يُحدّد المشرّح، باصطلاح **الغذامي**، الصوتيم المهيمن على النص، تتحوّل مهمّته إلى "تأسيس النظام الذي ينبني عليه النص؛ وذلك من خلال فحص "العلاقة" بين الوحدات البنيوية التي هي "الصوتيمات" المستنبطة، على أساس أنّ "العلاقة بين الوحدات "الصوتيمية" هي ما يؤسّس لهذه الوحدات قيمتها، ويجعل وجودها في النص وجودا وظيفيا متحوّلا"[4].

---

[1]– الغذامي، تشريح النص، ص116.

[2]– المصدر نفسه، ص 109. ينظر أيضا كتابه ثقافة الأسئلة، ص 102.

[3]– المصدر نفسه، ص110.

[4]– المصدر نفسه، ص111.

إنّ مفهوم "النظرية" الذي يقوم في فكر الغذامي على التجميع والتركيب لأشياء متباينة إلى حدّ التناقض أحيانا، هو الذي دفعه للجمع بين كثير من المناهج، وإن اختلفت أصولها وطرق مقارباتها، وهذا سعيا منه إلى تحقيق ما سمّاه ب"العقل التركيبي" الحامل لموهبة الجمع والقادر على رؤية الوحدة في وسط الأشتات المتباينة. ومحاولة منه لتجنّب "عقل الهدم" الذي لا يرى في الوحدة إلا

لقد حاول "**الغذامي**" أن يختطّ لنفسه مبدأ نقديا يسير عليه في تحليله للشعر، خاصة في كتابه "الخطيئة والتكفير"، وهو مبدأ :" **تفسير الشعر بالشعر**" ويقصد به " **إدماج كل قصيدة في سياقها. ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموع إنتاج كاتبها...ومن المهم جدا معرفة هذين السياقيْن من أجل التمكّن من التحرّك الفعّال باتّجاه تفسير أيّ قصيدة... و(هو)يشكّل عندي الفقر العمودي لنظرية القراءة**"[1].

هذا ما أراد "**الغذامي**" القيام به؛ وهو بصدد تقديم قراءته الخاصة لشعر "**حمزة شحاتة**"، وإن كان قد جمع في قراءته تلك بين آليات متعدّدة ومختلفة، وقد تلخّصت مراحل تلك القراءة فيما يلي[2]:

أ- قراءة عامة لكل الأعمال، وهي قراءة استكشافية (تذوّقية) ومصحوبة برصد الملاحظات.

ب- قراءة تذوّقية (نقدية) مصحوبة برصد الملاحظات، مع محاولة استنباط(النماذج) الأساسية للعمل.

ت- قراءة نقدية تعمد إلى فحص(النماذج) بمعارضتها مع العمل، على أنّها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل(شعرا ونثرا ومقالة...).

ث- دراسة (النماذج) على أنّها وحدات كلية، وندرسها هنا بناء على مفهومات النقد التشريحي منطلقين من مبادئ الألسنية...

ج- بعد ذلك كلّه تأتي(الكتابة)، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقّق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص.

شتاتا، كما أنّه عقل عاجز عن كشف وتصوّر العلاقات الدقيقة بين الأشياء المتباينة. ينظر الغذامي، ثقافة الأسئلة، الصفحات 16، 17، 19.

[1]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 86.

[2]- المصدر نفسه، ص91.

بالإضافة إلى ما سبق، فقد تحدّث "**الغذامي**" كثيرا عن "**الشاعرية**"، بما هي صفة للأدب الإبداعي، كما يقول، فالعبرة بها لا بالشعر والنثر، بل إنّ هذه "**الشاعرية**" هي" **غاية الإبداع اللغوي. وإذا ما وجدناها فهي أيضا غاية الإبداع القرائي**"[1]. وهذا النوع من القراءة هو سعي للبحث عن "**المبادئ العامة**" التي "تتجلى في أعمال معيّنة، ويجب أن تنبع هذه المبادئ من أعماق هذه الأعمال ويجب أن تكون مصادقة لروحها...(ثمّ يردف الغذامي قائلا) والآن نركن إلى أنفسنا طربين لما نجده من توافق بين ما نميل إليه هوى وتذوّقا، وبين ما يقدّمه لنا النقد البنيوي من مبدأ نعتمده أساسا للقراءة النقدية. ونزداد قناعة وحبا لهذا المبدأ عندما نجد له رصيدا تراثيا يؤازره ويعزّز دعواه"[2]، ولعلّه يقصد هنا ما قدّمه "**حازم القرطاجني**" في كتابه : "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" حينما تكلم عن الدلالة وأنواعها*.

لم يعد اختيار المنهج، بهذا المنطق، محلّ نقد وتمحيص حتى تُتَبيّن وتُختَبر فعاليته، بل أصبح الأمر مجرّد "**ميلٍ وهوًى وتذوّقٍ**" يطرب إليه الناقد/الغذامي، لما يجد من توافق بين ما يميل إليه هوى وتذوّقا وبين ما يوفّره النقد البنيوي، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يزداد حبّه للمبدأ النقدي البنيوي لأنّه يحوي بعض الصفات المشتركة مع تراث الغذامي القديم، وهذا ما يعكس الأساس الهش والمضطرب الذي يرتكز عليه ناقدنا، وهو يحاول تقديم مقاربة نقدية حداثية لشعرنا العربي قديمه وحديثه، كما يُنبئ، من جانب آخر، عن عدم نضج نقدي واضح؛ هذه بعضُ تجلّياته. وإذا ما شاء البحث الإضافة، أشار إلى ذلك الاستعمال غير الدقيق لكثير من المصطلحات النقدية؛ ومن بينها، تمثيلا لا حصرا، ترجمته لمصطلح "**بارت** "Barthes Text Pluriel" ب"**النص الجماعي أو**

[1]– الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 116.

[2]– المصدر نفسه، ص132.

* حيث يؤكّد الغذامي أنّه "من خلال تأسيس لغة النص وشاعريته يمكننا الدخول به ومعه إلى السياق الذي يمتاز به جنسه الأدبي، وهذه هي أفضل وسيلة إلى معرفة الأدب...ولهذا فإنّ اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك، وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية. وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية". ينظر الغذامي، المصدر نفسه، ص87.

الكُلّي" وهو يعني به **"النص المتعدّد"**، فمعنى **"النص الجماعي/الكلي"** يحيل" **على الوحدة والاجتماع، في حين يعني التعدّد خلخلة للوحدة وتفكيكا للمرتكز الميتافيزيقي واللاهوتي، وتوظيف مفهوم الاختلاف الديريدي يناقض لدى الغذامي استعماله للنص الجماعي"**[1].

واستنادا إلى **"القراءة الشاعرية"**، التي يقول بها **"الغذامي"**، رأى بأنّ **"الشعر ليس عملا عاديا ولكنّه شعر، والتعامل معه لا بدّ أن يكون شعريا، ولن يكون بوسع القارئ إلا أن يتحوّل إلى شاعر كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري"**[2]. وهذه النظرة؛ الجديدة في لغتها القديمة في مضمونها، لا تقدّم لنا مقاربة لسانية ولا بنيوية، بقدر ما تعرض علينا رؤية صوفية حالمة، أو بالأحرى تعيدنا إلى الجدلية القديمة بين الشاعر والناقد، وأيّهما يملك السلطة الأدبية على الآخر، وإن كان **الغذامي** نفسه، في هذا الموضع، قد فصل في القضية؛ حيث أعطى الأفضلية/السلطة للشاعر، لأنّ القارئ، حسبه، مجبر على أن **"يتحوّل إلى شاعر كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري"***.

وربما تحسن الإشارة هنا، إلى أنّ القراءة التي قدّمها **"الغذامي"** لنتاج الأديب السعودي **"حمزة شحاتة"**، لم تكن بالقراءة النقدية العميقة، بل كانت في أغلبها قراءة ذوقية انطباعية، لم تلامس المنهج البنيوي؛ الذي ادّعى الناقد تطبيقه، إلا لدى حديثه عن الثنائيات الضدية التي تحكّمت في أدب **"حمزة شحاتة"**، ويبدو هذا التوصيف واضحا وجليا في الصفحات الممتدة ما بين الصفحة" 154 والصفحة 259"، وهو، في قراءته تلك، حاول الاستعانة أكثر بالتحليل اللغوي وبالتوجّه الذي يفسّر الشعر بالشعر، حيث حلّل العنوان وفضاء القصيدة الزمني، كما أنّه فتح الباب مشرعا أمام

---

[1] – إدريس جبري وآخرون، الغذامي الناقد، ص50.

[2] – الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص262.

* بل يتجاوز الغذامي هذا الطرح إلى أبعد من ذلك، حيث جعل من **"حالة الوعي"** هي أسوء الحالات في تلقي الشعر، وفوق هذا فإنّ الأحكام الصادرة عنها في حق الشعر ستكون ظالمة، كونها "حالة عقلية ومقاييسها عقلية"، أما الشعر فهو غير عقلي. ولهذا فالمتلقي مطالب بإخضاع نفسه لحالة تُماثل حالة ميلاد الشعر: وهي حالة لا واعية. وكلّ ذلك لضمان تلقّي القصيدة على "الحال الصحيحة" حسب ما يدّعي الغذامي. ينظر المصدر نفسه، ص 264.

الظروف والسياقات الخارجية التي ساهمت في تكوين الشخصية الأدبية ل"حمزة شحاتة" وبالغ كثيرا في الرجوع إليها والاعتماد عليها لتفسير بعض الظواهر الإبداعية لدى هذا الأديب، حتى وإن وضّح الناقد بأنّه استعان بالظروف التي لها صلة مباشرة مع النصوص التي يقوم بقراءتها*. وهذا، بالضبط، ما يجعل من قراءاته مزيجا متنوّعا من القراءات؛ التي يجتمع فيها الذوقي بالنفسي(استفادته من أفكار "**جاك لاكان J.Lackan** " حول تحرير الدال عن المدلول واستثماره لفكرة "**اللاشعور الجمعي**" ل"**كارل يونغ K.Yong** " بالبنيوي والسيميائي بالتشريحي.

حيث نجد "**الغذامي**" يصرّح، كعادته، بأخذه من "**رولان بارتBarthes**" ما يناسب توجّه كتابه "**الخطيئة والتكفير**"، وأنّه قد أفاد من هذا البعض؛ الذي وظّفه، كلّ الإفادة وحاول عرضه باجتهاد صادق لإيضاحه إيضاحا لا يعتريه لُبس يحرّفه عن أبعاده، مضيفا أنّه يعلم علم اليقين بأنّ اقتباس الأفكار بعد إخراجها عن سياقها التي ولدت فيه يؤدّي إلى اللُبس وسوء الفهم لا محالة، ولكنّه-رغم ذلك يُقدم عليها- لأنّها حالة لا سبيل إلى تجنّبها إلاّ بنقل العمل كاملا[1]، وهذا ما لم يقم به "**الغذامي**"، حيث اكتفى، فقط، بنقل بعض أفكار "**بارت**" حول العلامة والإشارة والبنية...دون التعرّض لأفكاره بشكل مفصّل يسمح له بتحقيق وعي أعمق وأحسن بمرامي الخطاب النقدي "البارتي".

وقد كان لما قدّمه "**جاك لاكان Lackan**" أثر بالغ وشديد في تطوير النقد البنيوي وفي تحرير الدال من قيد المدلول، حيث ينفصلان عن بعضهما نتيجةً لانفصالٍ تمّ بين التجربة والذات، فنحن حينما نلجأ إلى اللغة " **فإنّنا بذلك نشهد انفصال الذات عن التجربة، لأنّ هناك هوّة بين الحدث كتجربةٍ حادثةٍ وبينه كصورة لغوية...إنّنا نبني الذات في اللغة على الوجه الذي نريده**

* يدّعي الغذامي بأنّه معني بـ"حمزة شحاتة" الشاعر والفنان" ويعزل حمزة الشخص، بل ونعزل، والقول للغذامي، "تاريخه معه ونسقطه من تفكيرنا. ولن يعنينا من تاريخه الخاص ويوميات حياته إلا تلك الأحداث التي تدخل في مجال نموذجنا، كأن يفسّر الحدث اليومي لنا جانبا من جوانب(النموذج) أو أن يكون الحدث غير عادي وتكون علاقته بالنموذج حينئذ أقوى من علاقته بالشخص" ينظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص151.

[1]- المصدر نفسه، ص76. التشديد والخط من وضعنا للتنبيه على طبيعة استفادة الغذامي من كتب النقاد الغربيين.

للذات أو الذي نريدها أن تظهر به...والدال هنا هو الذي يتولّى صرفنا عن المدلول...وهذا يُوجِد (فضاء دائم التحرّك) من داخل الإشارة"[1].

وهذه الحركية في الإشارة، أو ما يسمى ب"**الإشارة الحرة**"، بلغة السيميائيين، هي التي تحقّق نمو العلاقات داخل النص، كما يقول الغذامي، وذلك حسبه، بسبب "المدلول المعجمي للعنصر اللغوي (الذي) يَظَلّ قيدًا يُحاصر نبض النص، وقد يخنق، بعد أن يكبّل حركته بأنفاس المعاني السالفة والحاضرة. ولكنّ خلاص النص يكون بفتح حدود عناصره، وإطلاق هذه العناصر...على أساس أنّ "الدال" إنساني في مقابل "المدلول" المحلّي، وهو زمني في مقابل الوقتي، كما أنّه حرٌ في مقابل الظروفي"[2].

بل إنّ "**الغذامي**" يطالب بضرورة "**أخذ مفردات العمل الأدبي (وكافة عناصره) على أنّها (إشارات) وليس على أنّها كلمات. ومن يفعل ذلك فقد سلك في جادة الأدب**"[3]، وهو ما يحقّق، حسبه، ما يسمّى ب: "**التجربة الجمالية**"، لهذا كلّه، فإنّ تفسير النص، حسب **الغذامي**، يأتي كوصف "نقدي لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص، أي أنّه وصف للعلاقة بيننا وبين النص...إنّه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأيّ نص، وسيظلّ النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعدّدة، بعدد مرّات قراءته"[4]. من هذا المنظور تشكّل مفهوم "**القراءة**" لدى **الغذامي**، فكانت "فعالية أدبية وليست مجرّد مظهر ثقافي...(وصارت) عملية إحضار عناصر الغياب إلى النص هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص"[5].

---

[1]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص53.

[2]- الغذامي، تشريح النص، ص ص 111، 112.

[3]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 129.

[4]- المصدر نفسه، ص85.

[5]- المصدر نفسه، ص86. حيث يرى الغذامي أنّ القارئ مطالب بقراءة "باطن النص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك كي يتمكّن من تخيّله ومن ثمّ تفسيره تفسيرا سيميولوجيا إبداعيا.وهذه مهارة فنية يكتسبها القارئ الموهوب بعد طول مران، والقراءة بذلك تصبح عملا إبداعيا كإنشاء النص...". ينظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص51.

ولكنّ **الغذامي** لا يكتفي بالاستفادة من مختلف هذه المقاربات النقدية، بل حاول جاهدا أن يستثمر استراتيجية التفكيك؛ خاصة في محاولته لتشريح شعر "حمزة شحاتة"، وهي محاولة، كما يدّعي هو نفسه، سعت إلى التفكيك والنقض من أجل البناء وليس لذات الهدم، حيث تبدأ من الكل مرورا بجزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، ثم إعادة تركيبها مرة أخرى، ليتكوّن كلٌّ جديدٌ مختلفٌ عن الأول، وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية "**ديريدا Derrida**"، كما يقرّر **الغذامي**، لأنّ تشريحية الأوّل حاولت نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، أما تشريحية الثاني فهي إلى نهج "**بارت Barthes**" التشريحي أقرب، كونها تنقض النص لتَبْنِيه إلى درجة محبّة النص والتداخل معه[1]، ولكن إطلالة دقيقة لما قدّمه **الغذامي** حول شعر "حمزة شحاتة"، بالخصوص، تُفضي إلى أنّه لم يقم بتشريح شعر هذا الشاعر لا من زاوية **"ديريدية"** ولا من زاوية "**بارتية"**، بالصورة التي تسمح للبحث بوصفه "**تشريحيا**"، كونه لا يكتفي بالمزج بين زوايا النظر المختلفة للنقاد المنتمين إلى استراتيجية التفكيك "بارت، ديريدا، بول ديمان، ليتش..."، بل إنّه يجمع بين الرؤى المختلفة "النفسية والاجتماعية واللسانية والسيميائية..." في مقاربة واحدة؛ وهذا ما ينفي عنه صفة المنهجي، كونه لا يلتزم بالمنهج البنيوي أو النصوصي وحده، وإنّما يمزج بين المناهج النصوصية؛ التي أعطت عناية أكبر للنص على حساب الأقطاب الأخرى، وبالتالي فهو يحلّل وفق طريقة تخصّه هو، ولا تلتقي ولا تتقاطع مع تلك المناهج النصوصية إلا بقدر أخذها منها فقط.

2-2 الغذامي والنقد الثقافي :

إنّ تنوّع المقاربات الموجّهة قِبَل النصوص الأدبية، وذلك التضارب والاختلاف في نتائجها، هو نتيجة من نتائج التعدّد المنهجي والإجرائي الحاصل في منظومة النقد المعاصرة، وهو الذي كان سببا في استمرارية التحوّل في أركان هذه المنظومة، كونها ممارساتٍ قائمةً على الأساس النظري ثمّ التجريب والنقد الذاتي والمراجعة الدورية لكل ما يُقدّم في الساحة النقدية الأدبية والثقافية، ولعلّ ظهور

[1]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ص 88، 89.

"**النقد الثقافي Cultural criticism**" في هذه الساحة، وتحوّل أنظار النقاد والدارسين، بمختلف مشاربهم وانتماءاتهم المعرفية، نحوه دليل قاطع على الطبيعة المرنة التي يعرفها خطاب النقد.

يعدّ "**النقد الثقافي**" من بين أحدث المقاربات النقدية لا للنصوص الأدبية فحسب، بل لمختلف الوقائع والظواهر المُنتمية إلى الثقافة، قديمة كانت أو حديثة، نخبوية أو شعبية، وهو وإن لم تستقرّ معالمه وأركانه بشكل كلّي، إلاّ أنّه استطاع في فترة وجيزة أن يحظى باهتمامٍ كبير، ويُوجِد لأفكاره موضع قدم صلبة سهّلت عليه سرعة الانتشار والرواج والقبول.

ولا شك بأنّ هذا التوجّه النقدي الجديد هو حصيلة تفاعل وتمازج كثير من المقاربات النقدية المختلفة، لذلك صعب على النقاد نسبته إلى أصل أو مرجع واحد، فهو يستفيد من أفكار التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية ومقولات التفكيك، ومدرسة فرانكفورت والماركسية الجديدة وغيرها من المناهج والنظريات النقدية، التي كان لها الفضل في تشكيل هذا النوع من المقاربات، ولأجل هذا، كان اهتمامها منصبا على: المؤلّف، والسياق، والمقصدية، والقارئ، والناقد. ومن ثمّ، فالنقد الثقافي، نقد فكري وعقائدي وإيديولوجي، كما يرى بعض الدارسين[1]؛ فهو يحفر في الخطابات لتعرية المخبوء داخلها من أفكار وإيديولوجيات من أجل موضعتها في سياقها الثقافي والاجتماعي الخاص، وتحليل أثرها.

هذا، وقد كان للنظرية النقدية لـ"**مدرسة فرانكفورت**"* أثر مباشر في انفتاح النقد الأدبي على ما هو ثقافي، خاصة وأنّها جعلت من أهمّ وظائفه "التصدّي لمختلف الأشكال اللامعقولة، التي حاولت

[1] – ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص79.

* **مدرسة فرانكفورت** هي حركة فلسفية نشأت بمدينة فرانكفورت سنة 1923 .بدأت الحركة في معهد الأبحاث الاجتماعية بالمدينة. وجمعت فلاسفة مثل ماكس هوركهايمر، والتر بنجامين، وهيربرت ماركوز، ويورغن هابرماس وهو الممثّل الأكثر شهرة للجيل الثاني للمدرسة. قد هاجرت الحركة إلى جنيف سنة 1933 مع وصول هتلر للحكم في ألمانيا ثمّ إلى الولايات المتّحدة أثناء الحرب، قبل أن تعود مجددًا إلى ألمانيا في بداية الخمسينيات. ارتبط اسم مدرسة فرانكفورت بالنظرية النقدية في معناها الفلسفي والذي ينبغي تمييزه بدقة عن الدلالة الرائجة في النقد الادبي. وينبغي التوضيح ان مدرسة فراكفورت متمايزة عن النظرية التقدية

المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسّس اليقين بها، على اعتبار أنّها هي التي تجسّد العقل، في حين أنّ هذه الأشكال من العقلانية المزيّفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركهايمر بالعقل الأداتي"[1].

من هذا، كان لا بد من التمييز بين نوعين من المقاربة؛ "النقد الثقافي Cultural Criticism" من جهة، و"الدراسات الثقافية Cultural Studies" من جهة أخرى، فالأوّل يشتغل على الخطابات الأدبية والجمالية لكشف الأنظمة الثقافية الثاوية داخلها، فهي وسيلته لفضح فعل الثقافة في الفن والأدب، أما الثاني فيدرس الثقافة وطرق إنتاجها وسبل توزيعها واستهلاكها. إلا أنّ هذا، لا ينفي التداخل الحاصل بين التحليل الثقافي والدراسات النسوية والإثنية والمادية الثقافية والنقد الثقافي وما يُعرف بالدراسات الثقافية، ولعلّ الجامع بينها، هو أنّها **"تسير في منحى يساري انتقادي يُساءل كثيرا من مسلّمات الثقافة الغربية على المستوى الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتّصالية(من لغة وأدب وفكر وما إليها) من جهة، والحياة الاقتصا–سياسية من جهة أخرى"**[2].

وتتلخّص حقيقة هذا النوع من النقد، كما يرى "**الغذامي**"، في أنّه **"فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسّساتية والتعرّف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمّة"**[3]. وبالتالي، فهو معني بالأنساق المضمرة وأساليبها، أكثر من اعتنائه باللغة وجمالها. وهذا الفهم، في حقيقته، هو صدى لبعض الفهوم الغربية، ممثّلة في رأي "**ستيفن**

لكون الأولي هي حالة خاصة من النظرية النقدية ولكون هذه الأخيرة لا تقتصر علي مدرسة فراكفورت. ينظر كتاب: توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 1998، ص43 وما بعدها.

[1]– توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ص207.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 47.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص15.

غرينبلات S.Greenblat"*"، الذي حدّد معالم اتّجاه التحليل الثقافي بقوله **"في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص، ليحدّد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسّسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى"**[1].

وبالنسبة "**للغذامي**"، يمكن أن يكون كتابه "**الخطيئة والتكفير**" أولى بدايات الاشتغال بالنقد الثقافي، على الرغم من قيامه، بالإضافة إلى كتب أخرى، على النقد الألسني، لذلك فإنّ عملية تفحّص بسيطة في ثنايا الكتاب ستُظهر تلك الارهاصات الأولى لهذا التوجّه، خاصة عندما تحدّث الناقد، وهو بصدد تحليله للعالم الشعري لدى "**حمزة شحاته**" عن المرأة، والخطيئة والتكفير، بما هي أنساق يُضمرها هذا المتخيّل ويُبدي غيرها، حيث أصبحت العلاقة بين شحاتة والمرأة، والقول للغذامي، علاقة **"تحكمها مركزية محورية خطرة، فهو(أي شحاتة) يحمل نذيرا يخوّفه منها، ولكنّها تحمل له إغراءً يُوقعه فيها. وهذه المحورية هي صورة للتفاحة... وهكذا كان شحاتة، فهو يحذّر نفسه بادئ ذي بدء من الارتباط بالمرأة... ولكنّه يقع في حبائلها أخيرا ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية"**[2].

إنّ المتخيّل الشعري الشحاتي هو فضاء الممارسة النقدية الثقافية الغذامية الأولى، ولكن في إرهاصاتها المحتشمة، كونه لم يغص إلى أعماق تلك النصوص، إلا من خلال التركيز الشديد على نسق "الخطيئة والتكفير" الذي رأى بأنّه يتحكّم في المتخيّل الشعري الشحاتي كاملا، حتى في نصوصه غير الشعرية، وظلّت رؤيته، في الغالب، حبيسة الفكر البنيوي؛ الذي يشتغل على البنية النصية في مستوياتها التركيبية والصوتية والدلالية...ولكنّه أبان في كتبه المتتالية عن منظور ثقافي أكثر وضوحا، ظلّ يطوّره إلى أن توّجَهُ كتابه "**النقد الثقافي" سنة 2000م**، مُعلنًا تقاعد/موت النقد الأدبي.

---

* "**ستيفن غرينبلات** Greenblat" هو أحد مؤسسي ورواد التحليل الثقافي في الثمانينيات من القرن 20م.

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص45.

[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 114.

ولكنّ "**الغذامي**" لما أعلن عن "موت النقد الأدبي Death of Literary Criticism"، لم يكن يقصدُ زَوالَ هذا النوع من النقد، وفُقدَانَه لشرعية الوجود، بل أراد الإشارة إلى أنّه لم يعُد قادرا على استيعاب أنواع المتخيّل الأدبي بدلالاته المختلفة، وبما تحمله من مُضمرات نسقية، تتخفّى بين طبقات الخطاب الحامل لتلك الأنواع، فكان النقد الثقافي، بناء على هذا، ضربا من الانفتاح المنهجي للنقد الأدبي، ونوعا من التوسعة لدائرة الاشتغال النقدي، وليس إلغاء تاما لوجود وفاعلية الأول، بل إنّه يقوم جوهريا على ما قدّمه المنجز النقدي الأدبي، يقول **الغذامي**: **"إنّ النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي، بل إنّه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي"**[1].

لقد هاجم "**الغذامي**" النقد الأدبي*، في صورته المتداولة، كونه حصر ذاته في الخصائص الفنية والجمالية التي تقوم عليها النصوص الأدبية المختلفة، دون أيّ اهتمام بما هو خارج عن دائرة تلك الخصائص، ولأنّ ذلك النقد لم يفتح الباب أمام المكوّنات اللافنيّة؛ كالأنساق الثقافية المضمرة داخله؛ بما فيها الأنساق الفنية "الشعرية والسردية"، إلاّ في حدود ضيّقة، فقد كان لزاما، كما يرى الناقد، أن يتحوّل منظور النقاد والدارسين صَوْبَ مقاربة نقدية جديدة؛ تشتغل على الجمالي الأدبي، ولكنّها تهتم أكثر بما هو ثقافي، ظاهر أو خفيّ، وتعمل على فكّ التعالق الحاصل بينهما.

---

[1]– عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ودار الفكر، دمشق، ط1، 2004 ، ص21.

* لقد قال الغذامي بأنّ العلوم تتقاعد حين تصل سنًا معيّنة، وهذا ما حدث للبلاغة العربية القديمة وهو الأمر نفسه الذي يحدث للنقد الأدبي، ولو أنّه بقيَ مصرّا على رأيه لكان قد وقع في مزلق معرفي ومنهجي خطير، كونه يتحدّث عن شيء يدخل في ميدان التأريخ للعلوم، وهو مجال له خطورته البالغة، خاصة إذا كنا نتحدّث عن العلوم الإنسانية، "كونها، خلافا للعلوم الدقيقة، قائمة أساسًا على "نصوص" تشكّل موضوعها الوحيد، كما يشكّل فهم وتأويل وقراءة دلالات النصوص الهدف الأساس الذي تقوم عليه عملية التأريخ في تلك العلوم، الأمر الذي يجعل من هذا التاريخ...عملية لا تخلو أحيانا من عوائق ومزالق ترتدّ على تلك النصوص ذاتها بالسلبية والتشويه والإسقاط أحيانا...". ينظر عبد المجيد الصغير، التأريخ ل"النص" وتأويله في الفكر الإسلامي، بين عوائق التقليد ومزالق التجديد، ضمن كتاب جماعي: كتابة التواريخ، تنسيق مُحَمَّد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص122.

يعرّف "الغذّامي" النقد الثقافي بأنّه " **فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي**"[1]. ولكن، كيف يكون "النقد الثقافي" نقدا نصوصيا، وأحد علوم اللغة وحقول الألسنية، وقد جاء، في الأساس، كردّ فعل على البنيوية اللسانية والسيميائية والنظرية الجمالية، كما أنّه قام بنقد وتجاوز أفكار النقد الأدبي والبلاغة؟ أليس النقد الثقافي بديلا منهجيا لهذه المقاربات؟ لذلك عدّه "الغذامي" المسؤول عن فضح مسكوت الخطاب البلاغي، إذ يقول "وهو لذا معني بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي، فكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات، فإنّ المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي"[2].

لهذا كلّه، ف"**النقد الثقافي**" لا يبحث عن الفني، بقدر ما يبحث عن تداخلات، هذا الأخير، مع الثقافي والمؤسّساتي، وهو، إذ يفعل هذا، يرمي إلى الكشف عن المخبوء في الخطابات والتخيّلات الأدبية، ممّا أضمرته الثقافة، خاصة وأنّها البيئة التي تخلّقت فيها تلك الخطابات، فتفاعلت معها، فكان أن أثّرت فيها وتأثّرت بها. وفي ضوء هذا، أصبح "النقد الثقافي" فِعلاً حفريا في المتن الثقافي من أجل تعرية ما تفعله "**الحيل الثقافية**"*، التي يتخفّى عبرها الأوّل لتسويق أفكاره وأنساقه.

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 83، 84.

[2]– المصدر نفسه، ص 84.

* يقصد الغذامي بالحيل الثقافية " الحكايات والبلاغيات والنكت" وغيرها.

إنّ الأساس الذي يستند إليه "**الغذامي**" في تحليله الثقافي هو محاولة الإمساك بلحظة التماهي الحاصلة بين ما هو "أدبي"، شعري بالخصوص، وما هو ثقافي/مؤسساتي/سلطوي، وذلك حتى نستطيع، قُراءً ونُقادا، تفكيك الارتباط اللاحم بينهما، مع محاولة إعادة ترتيب علاقتهما وَفق رؤية تقول باستقلالية كل مجال عن الآخر، رغم ما بينهما من تفاعل.

لأجل ذلك كلّه، كان النقد الثقافي لدى "**الغذامي**":

– تفكيكًا للخطاب الذكوري ونقضًا لمظاهر الاستبداد السلطوي الكامن في المتخيّل الشعري العربي قديمه وحديثه.

– محاولةً لإذابة ما سماه "الغذامي" ب "**الشحم الثقافي**" الذكوري المغلّف لعلاقة الاختلاف المهدورة بين الرجل والمرأة.

– توجّها واعيا نحو تحطيم الأصنام الثقافية المتمثّلة في الأنساق المتسلّطة، من مثل "نسق الفحولة ونسق التفحيل..."

وفي هذا السياق، يرى بعض الباحثين في مجال النقد الأدبي؛ من أمثال "**عبد العزيز حمودة**" أنّ النقد الثقافي ليس إلا افتتاناً بمشروع نقدي غربي، ويؤكّد بأنّ "**هناك مشروعاً نقدياً جديداً يجري الترويج له اليوم في أروقة المثقفين العرب هو النقد الثقافي، الذي يمثل افتتاناً جديداً بمشروع نقدي غربي تخطته الأحداث داخل الثقافة أو الثقافات التي أنتجته**"[1]. ولكن، بالرغم من أنّ هذا الافتتان الذي يتحدّث عنه "**عبد العزيز حمودة**" حالة شبه كلية بالنسبة للثقافة العربية الحديثة ككل، إلاّ أنّه لا يمنع من محاولة الاستفادة من هذا النتاج النقدي الغربي، وذلك، بعد تعريضه للمراجعة والنقد، حتى تتمّ أقلمته أقلمةً صحيحة يؤدّي من خلالها وظيفته داخل هذا السياق العربي الجديد،

[1] – عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص351.

وإن كان الأمر ليس بالسهولة التي تبدو، إلاّ أنّ التجريب النقدي والتقييم المستمرّين ضرورتان حتميتان يفرضهما وضعنا الثقافي عموما والنقدي خصوصا.

أما فيما يخص العلاقة أو الفرق بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، فيجدر بنا البحث عن إجابات للأسئلة الآتية: هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل؟ وهل يستطيع النقد الثقافي أن يكون بديلاً عن النقد الأدبي؟ أم أنّ النقد الثقافي ليس إلا تسمية حديثة لوظيفة قديمة؟*. يبدو أنّه لا مشكلة في أن يمارس ويُزاوج الناقد الأدبي بين "النقد الأدبي" و "النقد الثقافي" في إطار اشتغاله على النصوص الأدبية وغير الأدبية، مادام يعي حقيقة النقد ودوره في مقاربة تلك النصوص وفضح مسكوتها. وليس الأمر، كما يرى الغذامي، أنّنا بالضرورة سننسب الأول للأدب، والثاني للثقافة، ولكن كون الأدب ينتمي إلى الثقافة، وهذه الأخيرة يمثّلها الأدب، فلا حاجة لنا بمثل هذه التقسيمات.

بالإضافة إلى هذا، فإنّ "**الغذّامي**" يتّهم النقد الأدبي أنّه، قديماً وحديثاً، لم يتعامل إلا مع النصوص التي تعترف المؤسسة الثقافية الرسمية بأدبيّتها وجمالها، واستبعد النصوص والظواهر الثقافية الأخرى التي لا تحظى باستحسان تلك المؤسسة، حيث وُضعت معايير صارمة لتقنين ما هو جمالي وما هو غير جمالي. وقد أدى ذلك إلى إهمال ما هو مستحسن جماهيرياً مثل كتاب ألف ليلة وليلة ومثل الأغنية الشبابية والنكتة والشائعة. ولهذا كان لا بدّ من تخليص **"ما هو أدبي من حدّه المؤسّساتي، ولا بدّ أن نفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفية بعيدا عن مملكة الأدب،**

* يؤكد "**فنسنت ليتش Leitch.V**"، مثلا، عند تناوله لطبيعة الروابط بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، أنّهما مختلفان على الرغم من وجود بعض نقاط الالتقاء والاهتمامات المشتركة بينهما. وبعكس بعض المهتمين الآخرين بالنقد الثقافي الذين يرون أنّ على النقد الثقافي أن يركز على تلك الظواهر التي يهملها النقد الأدبي مثل مظاهر الثقافة الشعبية أو الجماهيرية، ويبتعد عن الميادين الأدبية "المتعالية" كنظرية الأدب، يرفض "**ليتش**" الفصل بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، ويرى أنّ المختصّين في الأدب يمكن أن يمارسوا النقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية.

كأنواع السرد وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليدية وغير المؤسّساتية"[1].

إنّ تركيز النقد الأدبي على النصوص الأدبية "**الرسمية**" هو ما جعل منه قلعة أكاديمية معزولة، وغير فاعلة بين عامة الناس. لقد فشل النقد الأدبي، الذي لم يلتفت إلا إلى الجماليات حسب تعبير **الغذامي**، في الكشف عن القبح الذي يستتر تحت غطاء البلاغي، في حين كانت مهمّة النقد الثقافي هي في سعيه الحثيث لرفع ستار البلاغة عن العمل الأدبي، من أجل تبصيرنا بالخطر المحدق بنا، والمستتر خلف الخطاب الذي عدّته المؤسّسة الرسمية جميلا أو ممثّلا للجمال. وهذا بخلاف النقد الأدبي القاصر الذي "**أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي**"[2]. لذلك، ينادي "**الغذّامي**" بضرورة توسيع دائرة اشتغال النقد الأدبي ليصبح نقداً ثقافياً، يشمل كل ما هو ثقافي وحياتي، رغم وعيه بصعوبة تحقيق هذا الطلب، وهذا، بسبب تحدّيات كثيرة وكبيرة، داخلية وخارجية، تقف أمام تثبيت أركان هذا المنظور النقدي الجديد.

وحتى يمكن لهذا النوع من المقاربات أن يوجد ويؤثّر كان من الضروري أن تحدث عدّة نقلات نقدية نوعية، تتعلّق بطبيعة الأسئلة وماهية وقيمة الاصطلاحات والتطبيق...، إنّنا، كما يقول الغذامي، "**بحاجة إلى نقلة نقدية نوعية تمسّ السؤال النقدي ذاته، ولكنّ ذلك لن يتحقّق ما لم تتحوّل الأداة النقدية ذاتها أيضا، وهو تحوّل أو تحويل ضروري مذ كانت الأداة متلبّسة بموضوعها الأدبي وموصوفة به، فالنقد موصوف بأنّه أدبي مثلما أنّ النظرية تقيّد دائما بصفة الأدبية، والأدبية هي المعنى المؤسّساتي لهذا المصطلح**"[3]. ولكن، أليس النقد الذي يدعو إليه "**الغذامي**" موصوفا، هو الآخر، بصفة "الثقافي"؟ ومادامت الأداة متلبّسة بموضوعها وموصوفة به، كما قال، على الرغم من أنّها صفة منفتحة على خلاف صفة "الأدبية"، فإنّ "النقد الثقافي" يلتبّس أيضا بموضوعه،

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص 8.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 60، 61.

بالإضافة إلى أنّ مصطلح "الثقافي" ملتبِس هو الآخر في دلالته، فهو فضفاض ولا يمكن القبض على دلالة قارة له، لهذا تنوّعت تعاريفه بين الدارسين.

وإذا كانت الفلسفة، كما قرّر "ديريدا Derrida"، **"تفرز الخطاب الذي يؤطّرها ويحدّ من رؤيتها"**[1]، فكذلك هي الحال مع حقول الأدب والنقد والمتخيّل، فكل حقل معرفي أو فني يقع بالضرورة ضحية نظامه الدلالي الذي يكوّنه، وهذه الحال، هي في جانب من الجوانب، قانون حتمي تتكرّر فيه الحالات، كما يؤكّد ديريدا نفسه، وهذه الفكرة ذاتها نجدها لدى "ليفي شتراوس Strauss "، حيث أصبحت مقارباته للأسطورة وكأنّها أساطير، وهذا التوصيف يمكن أن ينطبق على التحليل الثقافي عموما، إذ يقول "**كليفورد غيرتز** Geertz " إنّ **"نتائج التحليل الثقافي وتأكيداته لا تقوم أبدا إلا على أساس "حتمية انهيارها جوهريا" "**[2].

بناء على ما ذكرنا، واستنادا إلى رأي أحد الدارسين، فإنّ "**النقد الثقافي**"، خاصة في مشروع "**الغذامي**"، توافر على المواصفات النسقية اللازمة للدراسة الثقافية، فقد "حمل المشروع نصّيْن، أوّلهما مظهر يشرح النسق الشعري الفحل وتأثيره على الفكر العربي وثانيهما مُضمر يتناغم مع أثر ذلك النسق ويُعَدّ ناتجا من تجلّياته، كما أنّه جميل في تشكيله لذلك الصوت المفرد المهمّش للمنظومة النسقية ثقافيا ومبهرا في تأويلاته الجمالية النصوصية وجماهيريا..."[3]. وهذه المواصفات هي نفسها التي حدّدها "**الغذامي**" أثناء توصيفه للخطابات التي تحتاج إلى قراءة نقدية ثقافية معمّقة.

3-خطاب التحوّل: من الشعري إلى الثقافي

لقد كان الإشكال الذي ينخر مفهوميْ "**الأدبي Literary والأدبية Literarity** " من أهم ما حرك السؤال النقدي لدى "**الغذامي**" حول ضرورة التحول من الاهتمام بالأدبي الخالص إلى الاهتمام بما هو ثقافي داخل هذا الأدب؛ كون هذا الأخير، كما هو متداول في أوساط النقاد، يحيل

[1]- ذكره ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص75.

[2]- كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، تر محمّد بدوي، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص 29.

[3]-أسامة الملا وآخرون، الغذامي الناقد، ص ص 65، 66.

على ما يجعل من الأدب أدبا فقط: كالخصائص اللغوية والتركيبية والفنية، وبسبب هذا التحديد الأكاديمي أُخرجَت كثير من فنون القول التي لا تخضع لشروط الأدبية التي ضبطتها المؤسّسة الرسمية، بتعبير **الغذامي**. لأجل ذلك، صار ضروريا التعامل مع نوعيْن من الأدب: **أدبٌ راق/رسمي وأدب غير راق/ شعبي**؛ وقد مُثّل هذان النوعان في تاريخ الأدب العربي تمثيلا دقيقا من طرف كتابيْ "**ألف ليلة وليلة**" و" **كليلة ودمنة**" ولايزال أثرها قويا في وسطنا الثقافي العربي إلى اليوم، حيث عُدّ الأوّل " **مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضِعَاف النفوس**"؛ ومادام هذا النوع لا يليق إلا بهذه الفئات من الناس، فهذا يعكس المنظور الثقافي الرسمي المحتقر لها. فالتفاوت إذن، تفاوت طبقي اجتماعي من جهة، ومن جهة أخرى، هو تفاوت ثقافي. أما الكتاب الثاني "**كليلة ودمنة**"، فحظي بتقدير عالٍ؛ لأنّه كتاب خاص ب"**الملوك والعقلاء**" وفيه "**الحكمة والعقل**"، ولا مجال للمقارنة بين هذه الصفات وتلك، لهذا بُولغ بالاهتمام بالنوع الثاني، كما بُولغ أيضا في إهمال وتهميش النوع الأوّل[1].

ولكنّ هذه الرؤية لا تسلم من بعض المبالغة، كون "**الغذامي**" ينسى أو يتناسى بأنّ الاهتمام بالأدبي الخالص هو نتيجة أو رد فعل على الإهمال الشديد الذي تعرّض له هذا الأدبي من قبل، حيث كانت الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية...أهمّ بكثير من النص وخصائصه الجمالية، وبسبب من تلك المبالغات في مراعاة السياقات الخارجية في قراءة وتحليل النصوص، تمّت المطالبة بضرورة العناية الشديدة بالأدبي؛ لاسترجاع قيمته ومكانته التي سُلبت منه؛ كونه، في البداية والنهاية، نصا لغويا جماليا، قبل أن يكون أيّ شيء آخر*.

[1] – الغذامي، النقد الثقافي، ص58.

* ومنه فالذي حدث مع تلك الإحالات الخارجية يحدث هذه المرة مع الإحالة الداخلية؛ أي ذلك الاهتمام الكبير باللغوي الجمالي على حساب غيره، وإن كان للأصوات النقدية الحداثية دور في ذلك، فإنّ الأصوات النقدية ما بعد الحداثية صارت تنادي بفتح القراءة النقدية للخطابات الأدبية والفنية عموما، وإعادة النظر في التصنيفات السابقة لها، حيث أعطت الكتابات النسوية القيمة التي تستحقّها، كما أنّها أولت عناية شديدة بما يسمى "**الأدب الشعبي**"، ينضاف إلى ذلك كلّه، كل متخيّل أدبي وغير أدبي تعرّض للإغفال العفوي أو المتعمّد.

إنّ الآلية المتّبعة، من قبلُ، في تصنيف الخطابات، هي التي خلقت كثيرا من الاضطراب على مستوى الممارسة النقدية، كونها حدّدت بل وضيّقت مجال اشتغال هذه الممارسة، مما اضطرّها للإغراق في دراسة وتحليل العناصر الشكلية والجمالية للنصوص وعدم الانتباه، تقريبا، إلى مضمرات تلك النصوص الثقافية. لهذا تساءل "الغذامي" قائلا: **"هل في الأدب شيء آخر غير الأدبية..؟"**[1]؛ وهذا التساؤل، في الأصل، مردّه إلى الأسئلة التي طرحها النقاد الغربيون من أمثال: **ريتشاردز، بارت، فوكو**...وغيرهم، حول طبيعة القول الأدبي، هل يُنظر إليه بوصفه "عملا" أم بوصفه "نصا/خطابا"؟* وقد قدّمت محاولات نقدية عديدة لتجاوز الأُطر الفنية والجمالية باتّجاه الأنساق الثقافية وفعلها في الإنسان والوجود. ولأنّ التركيز السابق على الدوال والمدلولات في شكلها الجمالي لا يسمح باكتشاف الأبعاد اللاشعورية والأيديولوجية والثقافية في الأدب، فقد طرح "**ايستهوب Easthope**" مفهوم "**الفعل الدال**" وهذا لتجاوز مشكلة "الأدب الراقي والأدب الشعبي"، خاصة، وأنّ هذا المفهوم "الفعل الدال" يجعل من كل ما هو حامل للدلالة مادة للنظر والتحليل والنقد[2].

وفيما يخص هذا الفهم الجديد للأدبي، فقد كان سببا في إحداث نقلة نوعية في النقد الأدبي، حيث أصبح النقاد يتحدّثون عن "**المابعد Post**" في مجالات فنية ومعرفية متعدّدة؛ من مثل "ما بعد الأدبية، ما بعد البنيوية، ما بعد الكولونيالية..."، وهو ما يعكس الحساسية الفنية والنقدية الكبيرة في الثقافة الغربية. فماذا عن هذه الحساسية لدى العرب؟ يبدو أنّ "**الغذامي**"؛ بما هو صورة عن الناقد

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص13.

* يسلّم الغذامي، حسب شراف شنّاف، "بوحدة المرحلة الثقافية كمرحلة كونية تخضع لنفس الأسئلة، ويوجّهها إطار نظري واحد، ومحكومة بآليات واحدة للنقد الذاتي، كما يأخذ بمفهومية ناجزة تمتدّ إلى العصر الإغريقي. هذا كلّه من أجل تبرير النقلة المعرفية من النقد الألسني إلى النقد الثقافي". شراف شناف، العقل النقدي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص411. وهذا الرأي فيه كثير من الصحة، كون الغذامي، في التأسيس النظري، يستند إلى عُدة معرفية غربية تقوم، بالأساس، على التبرير النقدي الغربي لنقلته المعرفية الخاصة، وهذا شكل من أشكال المقايسة التي يقع فيها كثير من النقاد العرب.

[2]- الغذامي، النقد الثقافي، ص14.

والمثقّف العربي، حاول الاستفادة مما يجري تداوله في الغرب، لذلك يمكن القول إنّ مشروعه في النقد الثقافي، في جانب من جوانبه، هو صدًى لذلك الحراك الثقافي الغربي، على الرغم من الجهد المضني الذي قام به "**الغذامي**" لتبيئة هذه الأفكار والمفاهيم النقدية الجديدة داخل البيئة العربية، مع قصد واضح لإظهار قابلية الثقافة والأدب العربيين لمثل تلك الأفكار والمفاهيم.

وفي هذا السياق، لم يكتف الناقد، في عديد كتبه، بتقديم قراءات نقدية متنوّعة "بنيوية وسيميائية وتشريحية..."، كما ذكرنا من قبل، قاربت في أغلبها الجوانب الفنية والجمالية* للنصوص المختارة، ولكنّه، بالإضافة إلى هذا، حاول تجاوز حدود الأدبية المحضة، بل وتجاوز النصوص الأدبية ذاتها، لينادي بضرورة تقديم قراءات فيما يعدّ خارج الأدب/الفن الرسمي؛ كالأغنية الشبابية والنكتة والإشاعات واللغة الرياضية والإعلامية والدراما التلفزيونية، حيث عدّها أكثر الخطابات الفاعلة في الجماهير، أكثر بكثير مما هو أثر الخطاب الجمالي/البلاغي الرسمي[1].

ومع ذلك، يبقى هذا الطرح مجرّد ادّعاء فقط لا قوّةَ ولا وجَاهةَ له، ما لم تتمّ عملية قراءة نقدية شاملة لكل تلك الخطابات غير الرسمية، لأجل كشف فعلها في الجماهير، أضف إلى هذا، فإنّ الأدب "الراقي" الخاضع للمؤسّسة الثقافية الرسمية، كما يرى الغذامي، والذي جعل منه خضوعُه مجرّد أداة في أيدي السلطة، لا يفعل إلا بأمرها ولا يقول إلا ما تقوله المؤسّسة الثقافية، كما ذكرنا، هذه الحال لا يجب أن تُعمينا عن حال أخرى تشبهها؛ وهي المرتبطة بتلك الخطابات غير الرسمية، حيث تخضع،

* لهذا عرّف الغذامي الأدب بأنّه "فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبّست بروح متمرّدة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصّها ويميّزها". ينظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 8. كما قرّر أيضا بأنّ الأدب" وهو أدب ليس سوى بنية ذات نظام، ونظامها هذا يؤسّس لها وظيفة إنسانية من خلال فعلها المؤثّر. فالأدب هو فيما يُحدثه من أثر وما يؤسّسه من انفعال وهذه هي الجمالية، ومنها وبها يكون للأدب دور في الفعل الإنساني من جهة العلاقة المتولّدة ما بين اللغة والإنسان والعلاقة المتولّدة ما بين اللغة واللغة". الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص161.

[1]- ينظر الغذامي، النقد الثقافي، ص15. وللإشارة، فقد أكّد الغذامي، من قبل، في كتابه " **ثقافة الأسئلة**" أنّ الفنية توجد في كل نص وفي أيّ نص، مهما بلغت سوقية القول وعموميته، والفروق حسبه، تكون فقط بسبب وجود فنية أصيلة ابتكرها القائل وأخرى منقولة او متوارثة، حتى إنّه عدّ، في معرض حديثه ومناقشته لسؤال" هل الفن للفن أم الفن للحياة؟"، كلمتيْ " أهلا وسهلا" كلمتين مفعمتين بالفن والحياة. ينظر الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص 89.

وإن بدا غير ذلك، لسلطة المؤسّسة الثقافية، كون هذه الأخيرة، هي المتحكّمة في سُبُل توزيعها وإشهارها، وهي التي تؤطّرها بأُطُرها الخاصة، ولا تسمح لها بالخروج عليها أو تهديد سلطتها.

ومادام الأمر كذلك، فلا بدّ من محاولة فكّ ذلك الالتحام الحاصل بين المؤسّسة الثقافية الرسمية ومختلف الخطابات الأدبية وغير الأدبية، من أجل ملاحظة وفضح" **ألاعيب المؤسّسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة، وما يسمّى بالفنون الراقية والأدب الرفيع**"[1]، ولفضح هذه الألاعيب اقتضى الأمر، على الغذامي، محاولة تأسيس نظرية نقدية ثقافية؛ لها ذاكرتها الاصطلاحية، كما لها رؤيتها ومنهجها الخاص، وقد كان "النقد الثقافي Cltural Criticism" هو السبيل الذي اختاره لتحقيق طموحه لقراءة نتاج الثقافة العربية القديمة والحديثة، حيث جعل منه، أي النقد الثقافي، "**بداية حدّ جديد**" عن حدّ " **النقد النصوصي(الألسني)**"[2].فليست هناك نهاية، في الأصل، بقدر ما توجد بداية جديدة في حقول المعرفة الإنسانية، حيث تستثمر هذه البداية الجديدة المعطيات السابقة وتنفتح على كل ما يمكن أن يُفيد، وهذا ما جعل "النقد الثقافي" مسرحا يتلاقى فيه "السوسيولوجي بالتاريخي، والسياسي بالأدبي بالثقافي...".

إنّ الغاية المرجوة من وراء هذا الطرح، هي تحرير مصطلحي" **الأدبي والأدبية**" من قيود التصوّر الرسمي السائد، فإذا ما تحقّق هذا، أمكن دخول أصناف جديدة من الخطابات تحت تسمية "الأدبي"، ولكن وجب الحذر من هذا الفتح اللامشروط لدلالة "الأدبية"، حتى لا نقع في المطبات نفسها التي

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص16. وقد كانت ارهاصات هذا الاهتمام الثقافي في كتب الغذامي الأولى، حيث أشار في كتابه "تشريح النص" بأنّه على الرغم من أنّ اللغة هي نظام من الإشارات وهي قائمة على الاختلاف، كما يرى دوسوسير، إلا أنّ هذه اللغة قد تتحوّل بمرور الزمن إلى "نظام اصطلاحي مهيمن" بإمكانه احتواء الإنسان والسيطرة عليه، بل إنّه قد يحدّد له تفكيره ويحدّ من رؤيته للعالم. وإذا كان الخروج من هيمنة الدال ميسور عبر الإبداع الأدبي، فإنّ هيمنة المدلول يصعب إدراكها أو الخروج منها، لفداحة تحكّمها بالإنسان وسيطرتها على تصوّراته. وهذه الأفكار هي التي طوّرها الناقد بشكل واضح وأكثر نضجا في كتابه "النقد الثقافي" وكتبه الأخرى. ينظر الغذامي، تشريح النص، ص107.

وقعت فيها الرؤية المؤسساتية للأدب، ولكن بشكل عكسي، فالتضييق الشديد والانعتاق الكبير وجهان لعملة واحدة، لن نجنيَ منهما سوى استشكال أمر الأدب وصعوبة ضبطه أو الإحاطة بخصائصه، لهذا دعت الحاجة إلى إحداث تلك النقلة الاصطلاحية من الأدبي/الشعري إلى الثقافي، تحريرا للمصطلح الأول من هيمنة المعنى المؤسساتي، وهو ما سيؤدّي إلى تحرير الأداة النقدية ثم- بعدها- إلى تحرير الناقد/الإنسان.

لقد تساءل "الغذامي" عن السبيل لإحداث تلك النقلة النوعية للفعل النقدي من الاشتغال على الأدبي فقط إلى الاهتمام بالأدبي في كونه الثقافي، وكانت الإجابة التي ارتضاها تتمثّل في ضرورة إحداث النقلات التالية:

أ-نقلة في المصطلح النقدي ذاته

ب-نقلة في المفهوم (النسق)

ج-نقلة في الوظيفة

د-نقلة في التطبيق

وهذه النقَلاَت الأربع هي المبرّرات التي تقدّم بها الناقد لتحويل الرؤية باتّجاه "الثقافي" دون إهمال "الأدبي" اهمالاً كليًا. فأمّا بالنسبة للنقلة الاصطلاحية*، فمن الجلي أنّها في بعض المصطلحات النقدية أو أهمّها، فلا يمكن إحداث نقلة مصطلحية شاملة، كما لا يمكن إحداث مثل هذه النقلات بمجرّد الرغبة في ذلك فقط، لأنّها تخضع أساسا للتراكم والتجريب الطويليْن، بالإضافة إلى أنّ المصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية واسعة ومتنوّعة، وإرادة تغيير المصطلحات لا بدّ أن تصحبها إرادة تغييرٍ أقوى وأكثر وعيًا بالمزالق التي قد تواجه من يتصدّى لمثل هذه القضايا. ووعيا منه؛ أي الغذامي، بهذه

* سيُناقش البحث هنا هذه النقلة مع النقلة في الوظيفة وسيُرجئ الحديث عن النقلتين؛ في المفهوم وفي التطبيق، إلى العنصر الأخير "المتخيّل الشعري والأنساق الثقافية".

الأمور حاول استخلاص نموذجه "النظري والإجرائي"؛ حيث غدا هذا النموذج هو الأساس الذي يقوم عليه مشروع الغذامي ككل، والمنحصر تحديدا في **"توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/الجمالي، توظيفها توظيفا جديدا لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالا نوعيا يمسّ الموضوع والأداة معا، ومن ثمّ يمسّ آليات التأويل وطرائق اختيار المادة المدروسة"**[1].

لا شكّ في أنّ ما بذله "الغذامي" من جهدٍ لا يمكن لأحد إنكاره، فقد بذل "جهدا كبيرا في سبيل تأسيس وعي نقدي تركيبي بالمصطلح/المفهوم، وبلور سياسة منهجية تميّزه عن غيره من النقاد العرب، خاصة في كتابه (النقد الثقافي)، إلاّ أنّ جهدَه مازال يحتاج إلى استراتيجية تأصيلية، لا تكتفي بإيراد النظريات والمناهج والمقاربات والتخريجات الغربية وتكديسها فقط، وإنّما باستدماجها وصهرها في بنية النص المعرفي التوحيدي(القرآن الكريم/الإسلام)...الذي يجسّد السياق القيمي الكلّي للإنسان العربي المسلم..."[2].

وأولى تلك المصطلحات التي عالجها الناقد؛ مصطلح **"الوظيفة النسقية"**، التي تنتمي إلى عناصر **الرسالة الأدبية**، كما عرض تفاصيلها **"رومان ياكوبسون Jackobson"** مضافا إليها رؤية **"الغذامي"**، فإذا كان الأوّل قد استعار هذا النموذج التواصلي الأدبي بكامله من ميدان الإعلام، فإنّ الثاني أضاف، فقط، عنصرا جديدا إلى العناصر الستّة المعروفة:" المرسل، الرسالة، المرسل إليه، أداة الاتصال، الشفرة، السياق"، وهذا العنصر هو العنصر "النسقي"*. وكما هو معلوم، فإنّ لكل عنصر من هذه العناصر وظيفته الخاصة؛ فإذا تمّ التركيز على المرسل فإنّ الوظيفة تكون ذاتية/وجدانية، أما إذا ركّز الخطاب على المرسل إليه فإنّ الوظيفة إخبارية نفعية...وهكذا. ولعلّ أهمّ وظيفة شغلت بال

---

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص63.

[2]- شراف شناف، العقل النقدي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص 401.

* النسق الأدبي هو "مبادئ نظرية لأدب ما، يتألّف من أجزاء مترابطة بينها تساند عضوي ووظيفي، ويستخدم المصطلح في النقد الشكلي للدلالة على وجود تماسك بين أجزاء الأثر بصورة منطقية معيّنة يصل إليها الناقد عن طريق التحليل اللغوي". سمير حجازي، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت، ص216.

"**ياكوبسون**" وأكّد عليها في مخطّطه هي الوظيفة "الأدبية/الجمالية/"الشاعرية" بتعبير "الغذامي"، وهي أساس الأدبية وعليها تقوم، حيث يكون التركيز على الرسالة في حدّ ذاتها. وبهذا تكون الإضافة "الغذامية"، في جانب من الجوانب، ذات قيمة منهجية/إجرائية كبيرة، كونُها تنَظّر للنسق واشتغاله وتُبرّر وجوده داخل الخطابات قبل أن تكشف عنه وتفضح أثرها فيها.

ونحن، والقول للغذامي، "**لا نخترع للغة وظيفة جديدة، مثلما أنّ ياكوبسون لم يصنع تلك الوظائف، ولكنّه كشفها للبحث والنظر**"[1]؛ وهذا اعتراف صريح من الناقد بأنّه لم يأت بجديد بقدر ما كشف عنه فقط، لذلك فإنّ إضافة عنصر "**النسق**" وإعطائه وظيفة "نسقية" سيُتيح "**مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيّأة للتفسير النسقي**"[2]، وهو التفسير الذي قام عليه مشروعه النقدي الثقافي ككل، ولكنّه أيضا ما أدّى، حسب أحد الباحثين، إلى "اعتساف الفكرة أو الرأي واعتساف البرهنة عليها...وفي كل هذا (الجهد) يفصل الدكتور الغذامي الظاهرة الثقافية عن أفقها التاريخي والاجتماعي والفكري ليضعها في قالب جديد، يرى أنّه أهمّ القوالب وأكثرها ضبطا وإحكاما وهو فكرة النسق"[3].

أما بالنسبة للمصطلح الثاني في هذه النقلة، فهو مصطلح "**المجاز الكلي**"، الذي قدّمه الغذامي بديلا لمصطلح "**المجاز**" كما هو متداول في البلاغة والنقد العربيين، حيث انتقد هذا الاستخدام؛ الذي يُحيل على اللاحقيقة، وذلك لكون اللفظ في العادة، إمّا أن يُحيل، حال استعماله، على الحقيقة وإمّا على المجاز، لهذا يقترح الغذامي مفهوما ثقافيا للمجاز، في محاولة لتجاوز الفهم السابق، جاعلا من مصطلح "(الاستعمال) هو المستند في الوصف والتعرّف، ولا شكّ أنّ الاستعمال فعل عمومي جمعي، وليس فعلا فرديا، أي أنّه أحد أفعال الثقافة.وهذا يتطلّب منا أن نجعل (الاستعمال) أصلا نظريا ومفهوماتيا، بمعنى أنّ هناك أنماطا سلوكية ثقافية تتحرّك وتتفاعل، وعبر هذا التحرّك والتفاعل تتخلّق

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 65.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

[3]- حامد أبو أحمد وآخرون، الغذامي الناقد، ص 89.

نماذج للقول تسود في الخطاب...وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسمّيها بالاستعمال..."[1].

إنّ شرط "**الاستعمال**" الذي يضعه الناقد لفهم المجاز فهما ثقافيا، يرمي إلى تجاوز الفهم البلاغي المنحصر في استعمال المفردات أو الجمل فقط حيث تتجاور الحقيقة والمجاز، ولا يتمّ تجاوز هذه الحدود المفردة إلى مستوى الخطاب إلا إذا فُهم المجاز فهما كليا، بل إنّه لا يتمّ ذلك إلا إذا عُدّ الازدواج الدلالي(الحقيقة والمجاز) الكامن فيه- أي في المجاز- ازدواجا على "**مستوى كليّ وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب، ثمّ إنّه ازدواج يمسّ وعينا باللغة ذاتها وبفعلها معنا وفينا**"[2]. وبهذا يصبح الخطاب مجازا كليا ذو بُعديْن دلاليين، أوّلهما حاضر عبر تجلّياته الجمالية وغير الجمالية وثانيهما هو "**المضمر الفاعل والمحرّك الخفيّ الذي يتحكّم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنّه يُدير أفعالنا ذاتها ويوجّه سلوكياتنا العقلية والذوقية**"[3]، وهذا المظهر هو إحالة على البعد النسقي الخفيّ للخطاب، وهو أخطر ما فيه، حسب طرح الغذامي. ورغم قيمة هذا الطرح، إلا أنّه "لم يخرج عن مفهوم النسق السوسيري الذي يقوم على محوري الحضور والغياب، حتى وإن بدا له أنّه (أي الغذامي) نقَلَهُ إلى مستوى أعم وأشمل هو مستوى النص الثقافي، وهذه الكلية أو التركيبية التي يشير إليها قريبة جدا من تصوّر "جون سيرل"...(ويظهر ذلك من خلال) ذلك المعجم البراغماتي الذي يستخدمه دون وعي بذلك (المضمر الدلالي، الفاعل، المحرّك، التحكّم، أفعال التعبير...) وهي تركيبة في حدود الواقع المادي التاريخي"[4].

بالإضافة إلى هذين المصطلحين (العنصر النسقي والمجاز الكلي)، هناك مصطلح آخر لا يقلّ عنهما أهميّة وقيمة، وهو مصطلح "**التورية الثقافية**"، حيث حاول "الغذامي" نَقْدَ المعنى المتداول

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص67.
[2]- المصدر نفسه، ص 68.
[3]- المصدر نفسه، ص69.
[4]- شراف شناف، العقل النقدي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص 458.

للتورية البلاغية، وهو المحدّد في قول صاحب "**التلخيص في علوم البلاغة**"[1] :"**التورية ويسمى الإيهام أيضا، وهو: أن يطلق لفظ له معنيان قريب وبعيد ويُراد البعيد**"، ومكمن الخلل في هذا المفهوم، كما يرى الغذامي، هو إشارته المباشرة إلى أنّ المعنى المقصود منها هو ذلك المعنى البعيد، وهو ما جعلها خاضعة للقصد والوعي، لذلك لم تخرج عن كونها "**لعبة جمالية**"، وهذا الأمر نفسه هو ما ورّط البلاغة في الجمالي البحت وحرمها من أن تكون أداة في نقد أو قراءة أنساق الخطاب، وهي حال النقد أيضا، حيث كان التفسير لا الكشف هو غاية الناقد ومهمّته، ولم يستطع الانتقال إلى كشف المضمر أو فضح العيوب النسقية ومعضلات الخطاب الثقافي[2].

إنّ مصطلح "**التورية الثقافية**" مع المصطلحين السابقين ينتظمهم خيط واحد، هو خيط الازدواج الدلالي ببعديْه الظاهر والمضمر/ القريب والبعيد، وقد كان حظ الطرف الثاني من الاهتمام أكبر بكثير من حظ الثاني في فكر "الغذامي"، فهو بالنسبة إليه "**مضمر نسقي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنّه انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا، يتلبّس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلّفين وقرّاء، والكشف المنهجي عنه يتطلّب أدوات خاصة تأتي التورية في مقدّمتها**"[3].

يتّضح مما سبق، أنّ **الغذامي** يتعامل مع المصطلحات التي تخدم مشروعه في "النقد الثقافي" و"الخطاب الأدبي الثقافي"، حيث تنبني المصطلحات الآنفة والأخرى التي سيتمّ تناولها لاحقا، على أساس محرّك واحد هو الذي ذكرناه في الأعلى "**الازدواج الدلالي**"؛ وهو محرّك يعكس تفكيرا ثنائيا يتحكّم في الرؤية الغذامية ككل، وهي رؤية بنيوية محضة، غير أنّها محسّنة بعض الشيء، كونها لا

[1]- جلال الدين محمّد القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، تح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، دط، دت، ص ص 359، 360.

[2]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 70.

[3]- المصدر نفسه، ص 71.

تتعامل مع ثنائيات ضدية منغلقة على ذاتها، بل تفتحها على البعد الثقافي العام، فتتجاوز الإشكالية البنيوية المعروفة مع "**البنية المغلقة والنسق المغلق**"، وهذا عبر مفهوم "**النسق الثقافي**".

هذا، وقد كان رابع المصطلحات المقترحة لتأسيس المنظور الثقافي للخطاب الأدبي وغير الأدبي، هو مصطلح "**الدلالة النسقية**"، وكما هو معلوم فالدلالة تنقسم إلى دلالتيْن: صريحة وضمنية، والغذامي يعي جيّدا أنّ الدلالة الأولى دلالة توصيلية فقط، فهي مرتبطة باللغة وقواعدها، أما الثانية فهي أدبية جمالية، وهما معا لا تخدمان مشروعه الثقافي، لذلك يقترح نوعا ثالثا من الدلالة هو "**الدلالة النسقية**"؛ التي "ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا، أخذ بالتشكّل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكنّه وبسبب نشوئه التدريجي تمكّن من التغلغل غير الملحوظ وظلّ كامنا هناك في أعماق الخطابات، وظلّ يتنقّل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أوّلا ثمّ لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء"[1].

وهذا القول ب"**الدلالية النسقية**" هو ما دفع "**الغذامي**" للاستعانة بمفهوم خاص للجملة حتى تتمكّن تلك الدلالة من التولّد، وهذه الجملة هي ما سمّاه ب "**الجملة الثقافية**"؛ وهي مفهوم "**يمسّ الذبذبات الدقيقة للتشكّل الثقافي الذي يفرز صيَغه التعبيرية المختلفة...(وهي الجملة) المتولّدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة**"[2]. على أنّ دلالة "الثقافية" في هذا النوع من الجمل تُحيل على دلالة "**الهيمنة**" في الفهم الأنثروبولوجي للثقافة، والذي تتلخّص مهمّته في

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 73، 74. هذا، وقد ناقش الغذامي مفهومه النقد-أدبي للجُمل الأدبية وأنواعها "جُمل التمثيل الخطابي، جملة القول الشعري، والجملة الإشارية.." في كتابه "الخطيئة والتكفير" "ص97-102"، حيث عدّ الجملة الإشارية التي تنضوي تحتها جملتان هما: الجملة الشعرية(خاصة بالشعر) وجملة القول الشعري (خاصة بالنثر)، بأنّها "نوع شاعري فذّ نادر الوجود، وكلّما كثرت هذه الجمل في عمل أدبي زادت بها قيمة هذا الأدب وعالميته، لأنّه أدب قادر على أن يعني كل شيء، وعلى أن يمدّ القارئ بكلّ ما يبتغيه منه، ولا تحدّه حدود المحليّة والمعاني الخاصة، لأنّ نص شامل صُنع من إشارات حرّة قادرة على شحن القارئ بإمكانات دلالية مطلقة". ينظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 99.

"**التحكّم بالسلوك**"، والإنسان للأسف الشديد، هو "**الحيوان الأكثر اعتمادا على هذه البرامج التحكّمية غير الطبيعية من أجل تنظيم سلوكه**"[1]، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإنّ سلوك الإنسان، حسب **غيرتز** Geertz، "حين لا يكون محكوما بالأنماط الثقافية-وهي أنظمة من الرموز ذات مغزى- فإنّه يُصبح غير قابل للضبط تقريبا، وبعبارة أخرى، يُصبح مجرّد فوضى عارمة من الأفعال التي لا طائل تحتها ومن العواطف المتفجّرة، وتصبح تجربته من دون أيّ شكل منظّم تقريبا. إنّ الثقافة، وهي المجموع الكلي المتراكم لهذه الأنماط، ليس مجرّ أداة تزيين للتجربة الإنسانية، بل هي شرط أساسي فيها، بل القاعدة الأساسية لتفرّدها"[2]. وهذا ما لم يُدركه الغذامي، وهو يتعامل مع الثقافة بعدّها صانعةَ النسق، والسببَ الرئيسَ في تثبيته وترسيخه، دون أن يترك لها مساحة، ولو قليلة، حتى تُتبيّن قيمتها وأثرها الإيجابيين في السلوك والفكر الإنسانيْن.

أما آخر المصطلحات التي أحدث فيها "**الغذامي**" نقْلتَه الاصطلاحية، فهو "**المؤلّف المزدوج**"، وهذا المصطلح يُحيلنا أوّلا على المؤلّف المعروف؛ صاحب النص/الخطاب، سواء أكان فعليا أم ضمنيا، وهناك مؤلّف آخر يصطلح عليه الناقد ب "**المؤلّف المضمر**"، وهو الثقافة ذاتها، حيث يكون "**المؤلّف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولا، ثم إنّ خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلّف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب، سواء ما يقصده المؤلّف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ**"[3].

وهذا الكلام الأخير شرط ضروري في الفعل النقدي الثقافي، كما يراه الغذامي، فإذا لم يتحقّق فإنّه لا وجود لنقد ثقافي.

هذا عن النقلة الاصطلاحية، فماذا عن النقلة في وظيفة النقد من الأدبية إلى الثقافية؟

---

[1] -Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures, selected essays, basic books , Inc , publishers, New York,1973, p44.

[2]- كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، تر محمّد بدوي، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص 153.

[3]- الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 75، 76.

إنّ هذه النقلة هي محاولة لتغيير وجهة الفعل النقدي من نقد النصوص إلى نقد الأنساق التي تتضمنّها تلك النصوص، وهذا ما لا يستقيم إلا بالتسليم بالعنصر النسقي المخبوء خلف قناع البلاغي والجمالي. ولكنّ "**الغذامي**" يشدّد على ضرورة النظر إلى "**النقد الثقافي**" من زاوية "**كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي...وحينما نقول ذلك فإنّنا نعني أنّ لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكا عموميا، في حين انّه لا يتناسق مع ما نتصوّره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود**"[1]. ولأنّ الإقبال الجماهيري الكبير على خطاب من الخطابات دليل على فاعليته وأثره فيهم، فمن الهام جدا البحث في أسباب ذلك القبال، من أجل أن يتمّ الكشف عن السرّ الكامن وراء ذلك الأثر، وهذا هو المطلوب من "النقد الثقافي" أن ينجزه وهو يتعامل مع الشعر العربي قديمه وحديثه، حيث تتلخّص الفكرة الغذامية في أنّه شعر نسقي، فرض ذاته على الوجدان والعقل العربيين، فصار خطابا عموميا، جماهيريا، غير أنّ حقيقته تُضمر تناقضا أو اختلافا شديدا مع المتصوّر الشخصي للعربي عن نفسه ووظيفته في الحياة.

هذا الزعم، هو الذي دفع "**الغذامي**" للقول "**كما أنّ لدينا نظريات في الجماليات، فإنّ المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنّما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي**"[2]. تتأكّد، مرة أخرى، الفكرة الجوهرية المتحكّمة في الرؤية النقدية الغذامية، وهي "كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي". فالأنساق هي عيوب الخطاب، كما أنّها قُبحياته، وفضحها ونقدها مع الكشف عن آثارها السلبية في الإنسان عموما، هي مهمّة الناقد الثقافي، الذي يُشابه في فعله عمل المشتغل ب"علم العلل" من اهل مصطلح الحديث، كما يرى الغذامي نفسه، وبهذا تكون "علل الخطاب" وعملية بحثِها هي المحرّك الأساس للسؤال النقدي في الممارسة الثقافية، والمرتبط تحديدا بعلّة جماهيرية

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 81.

[2]– المصدر نفسه، ص 84.

خطاب على حساب غيره من الخطابات الأخرى؟ ولكنّ الإشكالية التي تكتنف هذا السؤال هي نفيه، منذ البداية، أنّ العلّة ليست في جمال الخطاب ولا في فائدته العملية...، بل العلّة، المسلّم بها، هي فعل النسق لا غير؟

فما هي قيمة هذه المسلّمة الغذامية؟ وما مدى صحّتها/فاعليتها نقديًا؟ هذا ما سنحاول مناقشته في العنصر الموالي.

4-المتخيّل الشعري والأنساق الثقافية:

تساءل "**الغذامي**" كثيرا عن ماهية "**النسق الثقافي**"؟ **وكيف نقرؤه؟ وكيف نميّزه عن سائر الأنساق**...؟[1]، وخصّص للإجابة عن هذه الأسئلة صفحات كثيرة من كتبه، خاصة الأخيرة منها، من مثل" النقد الثقافي، المرأة واللغة، ثقافة الوهم، نقد ثقافي أم نقد أدبي..."، وعلى الرغم من المفاهيم المتعدّدة التي يتلبّسها مصطلح "**النسق** System"؛ وبالتحديد اشتراكه وتداخله مع مصطلحي "البنية Structure" و"النظام"، إلا أنّ "الغذامي" حاول تأسيس مفهومه الخاص للنسق، بما يتوافق ورؤيته الثقافية، لذلك جاء هذا المصطلح/المفهوم لديه في مركز مشروعه النقدي، بل إنّه النواة التي تدور حولها جميع العناصر الأخرى.

يتحدّد "**النسق**" في الرؤية الما بعد حداثية، كما يذكر **بارت** Barthes، في أنّ "لفظة النسق ذاتها لا ينبغي فهمها بالمعنى الصارم العلمي للمصطلح.(ف)الأنساق ببساطة هي حقول تداعٍ واقترانٍ وتنظيم فوق نصي من الإشارات التي تفرض فكرةَ بِنْيَة معيّنة. إنّ مقام النسق، بالنسبة لنا، هو ثقافي أساسًا؛ الأنساق أنماط معيّنة من الماسلف رؤيته، والماسلف قراءته، والماسلف فعله، والنسق هو شكل الماسلف المكوّن ككتابة العالم. ومع أنّ جميع الأنساق ثقافية في الحقيقة، إلا أنّ واحدا منها، من بين جميع الأنساق التي صادفناها سنمنحه امتياز تسمية النسق الثقافي؛ إنّه نسق المعرفة، أو بالأحرى المعارف البشرية، والآراء الشائعة والثقافة كما ينقلها الكتاب والتعليم...كما ينقلها النشاط

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 76.

الاجتماعي بأكمله. هذا النسق مرجعه هو المعرفة، باعتبارها مجموع القواعد التي أوجدها المجتمع"[1]. فالنسق ذو طبيعة كلية، وهو ثقافي بما يتضمّنه من المعرفة والقراءات والأفعال والآراء والنشاط الاجتماعي المأخوذة من العالم. ولعلّ الفرق الوحيد الموجود بين هذا الرأي ورأي الغذامي، يكمن في أنّ الأوّل جعل كل الأنساق ثقافية وخصّ "نسق المعرفة" بهذه الصفة أكثر، أما الثاني فقد كان "النسق الشعري" هو النسق الثقافي المهيمن على الثقافة العربية ككل وقد يمتد أثره إلى العالم بأسره، لذلك فهو لديه ذو طبيعة كونية، إذ يقول إنّه **"تكوين ثقافي عريق في تاريخه، وكوني في جغرافيته، وهو ليس عندنا نحن فحسب، بل هو موجود في كلّ الثقافات وفي حقب تاريخية عديدة، وهو موجود ومتأصّل في ثقافتنا منذ الأزمنة العربية المبكّرة..."**[2].

وهذه المركزية النسقية هي التي جعلت من الضروري أن تتحدّد قيم النسق الدلالية وأن تُضبط سماته الاصطلاحية الخاصة، حيث حصرها الناقد في الآتي:

1-حدُّ النسق وظيفتُه: وهذه هي دلالة النسق لدى الغذامي، فهو يتحدّد كما يقول **"عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرّد"**[3]، وهذا بخلاف الآراء السابقة حول مفهوم "**النسق**"، فأغلب تلك التعاريف*(كما رأينا في الفصل الأول)، تُشير إلى معاني الانتظام في نظام معيّن، أو إلى وجود علاقات متشابكة بين عناصر عديدة تشكّل كلا موحّدا، أما "**الغذامي**" فيحاول التركيز على ما سمّاه ب"**الوظيفة النسقية**"، التي لا تحدث إلا بتوفّر شروط محدّدة، وذلك "يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر.

---

[1]- رولان بارت، التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص110.

[2]- الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص 254.

إنّ مثل هذا الحديث تأصّل النسق في الثقافة منذ القديم يجعل من النسق مغلقا على ذاته، وهذا حسب أحد الباحثين مجرّد وهم فقط، وإذا "سلمنا بأنّ النسق معطى أوّلي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكينونته، فلا يحتّم علينا ذلك اغفال حركيته وتحوّلاته وانتظامه الداخلي، فهو لا يفقد أساسه الجوهري، ولكنّه يمتلك مرونة التحوّلات ويستجيب لمقتضيات التغيّرات". عبد العظيم السلطاني، نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2010، ص167.

[3]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 77.

ويكون ذلك في نص واحد أو في ما هو في حكم النص الواحد. ويشترط في النص أن يكون جماليا، وأن يكون جماهيريا. ولسنا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسّساتي، وإنّما الجمالي هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا"[1].

يُشترط، إذا، أن يتعارض نسقان "**ظاهر ومُضمر**" داخل نص جمالي وجماهيري واحد، حتى يكون الخطاب نسقيا، وبدون هذه الشروط، حسب **الغذامي**، لن يكون هناك شيء اسمه "**وظيفة نسقية**"، ولن يكون هناك بالضرورة "**نقد ثقافي**"، كون هذا الأخير لا يُحرّكه سوى النسغ الذي يمدّه به "النسق"، وتبقى الجدلية التي تحكم اشتغال "النسق"، دائما وأبدا، هي جدلية الظاهر والمضمر مع شرط مناقضة أحدهما للآخر، وفهم هذه الشروط وتبيّنها داخل النص هو السبيل الأنجع لرصد حيل الثقافة في تمرير أنساقها الضاربة في الذهن الاجتماعي والثقافي، بتعبير الغذامي. ولكنّه يعود ويحترز من شرط وجود نسقيْن متعارضيْن في نص واحد، مؤكّدا على أنّ المقصود بـ "النص" هنا هو "**(الخطاب) أي نظام التعبير والإفصاح، سواء كان في نص مفرد أو نص طويل مركّب أو ملحمي أو في مجموع إنتاج مؤلّف ما أو في ظاهرة سلوكية أو اعتبارية**"[2].

وإذا كان "**بارت**"، كما ذكرنا في الأعلى، قد جعل من نسق المعرفة ثقافيا، فإنّ **الغذامي** أعطى هذه الصفة للشعر/للمتخيّل الشعري، كون هذا الأخير منافٍ للمعرفة، ومادام كذلك، فهو "**تكوين ثقافي ووجداني، وليس تكوينا عقليا، ولا يمكن حلّه بالطرق العقلانية، ومهما قلنا إنّه منافٍ للعقل فإنّنا لن نصل إلى حلٍ للمشكل، وذلك لأنّ المشكل وجداني وليس عقلانيا**"[3]. هكذا يحلّ

---

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 77.

[2]– المصدر نفسه، ص80.لذلك، كان النص مكوّنا ثقافيا متغيّرا من مكوّنات التفاعل الاجتماعي، بل هو ذاته ظاهرة ثقافية، يمكن استخراج الخلاصات المرتبطة بالبنية الاجتماعية للمجموعة الثقافية منها مباشرة، ولأجل هذا تستوجب مقاربة النصوص مقاربة متعدّدة الأبعاد، عبر دراسة مختلف مستوياته وعلائقها، مع محاولة فهم مختلف وظائف هذا النص. فان ديك، النص بنياته ووظائفه، مدخل إلى علم النص، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: مُحَمَّد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2005، الصفحات: 76، 78، 79.

[3]– الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص 139.

الغذامي، أو على الأقل يحاول حلّ، مشكلة النسق الشعري في ارتباطه بالهوية/الثقافة العربية، وهو حلٌ تحكمه الرؤية الثنائية الضدية لتكوين الشعر المناقض لما هو عقلي، وبما أنّه كذلك، فهو لا يقبل الحلول العقلية، ومردّ هذا الرؤية هو ذلك الأخذ بالفهم ما بعد الحداثي لمفهوم اللغة، حيث يرى الحداثيون النصوصيون أنّ "اللغة ليست أداة لمعرفة الحقيقة وإنّما هي أداة لإنتاجها. فثمّة أسبقية للغة على الواقع...وترى ما بعد الحداثة النصية أنّ اللغة مكوّنة من استعارات لا تكشف الواقع، وإنّما تحجبه...فهي تشبه الزجاج (المعشّق) الذي تحاول أن ترى ما وراءه فتنشغل بألوانه (الدوال) وتنسى المدلول...والنص شيء منفتح تماما، مرتبط بالنصوص الأخرى، ولكنّه منعزل تماما عن أيّ واقع موضوعي خارجه"[1].

لقد كان "**الغذامي**" في كتبه الأولى، يُدافع عن الشاعرية والتخييل وعن نصوصية النص التي تنضبط بضوابط اللغة النحوية والسياق الداخلي...وأنّ النص لا يعكس الواقع ولا يُحاكيه ولا يعبّر عنه*، ولكنّه في كتبه الأخيرة، صار يُنادي بل ويُطالب الشعراء بالعقلانية والأخلاق، خاصة وأنّهم عبر المتخيّل الشعري وغيره يحتمون بأوهامٍ جماعيةٍ لِعِلَاج ما يخافون منه. لذلك فالنسق البشري، حسبه، "واحد ومتكرّر...حيث المدينة الكبرى الحديثة جدا لا تختلف في سلوكها العام عن القبيلة القديمة جدا...والتكرار هو تكرار نسقي غير أنّه يحدث الآن مع وجود متغيّر حاسم، وهو ظهور ثقافة الصورة، وصار لهذا التكرار معنى أعمق وأخطر من قبل، مما دفع إلى ردّ فعل نفسي يجعل الوهم علاجا ومناصا، ومن هنا يعود البشر إلى أصولياتهم طلبا لأمان وهمي..."[2].

---

[1]– عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، حوارا لقرن جديد، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص ص 89، 90.

* وفيها كان الغذامي يرى بأنّ الشعر العربي ككل يقوم على "**أنساق عضوية**"، بالإمكان كشفها وتشريحها، وأكبر خطأ نقع فيه، هو حينما نُعامل الشعر بيتًا بيتًا، وهذا ما حدث مع بيت "وقوفا بها صحبي"، حيث جعله الرواة دالا على الوقوف على الأطلال وهو في الأصل يدلّ على مغادرة الصحب ورحيلهم، إذا نُظِرَ إليه داخل جملته. يُنظر الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص 45.

[2]– الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص ص 207، 208.

وهذا الرأي يُشابه كثيرا ما سمّاه "**ميشال فوكو** Foucault" بـ"**النسق المُغفَل**" أو "**المبني للمجهول**"، وهو حسبه "الطريقة التي يفكّر بها الناس ويكتبون ويحكمون ويتكلّمون(حتى النقاشات في الشارع والكتابات اليومية) بل حتى الطريقة التي يستشعر بها الناس الأشياء والكيفية التي تُثار بها حساسيتهم، وكل سلوكهم، تحكمها-في جميع الصور- بنية نظرية، نسق، يتغيّر مع العصور والمجتمعات، إلاّ أنّه يظلّ حاضرا في كلّ العصور وكلّ المجتمعات"[1]. يبدو أنّ "**الغذامي**" و"**فوكو**" يتّفقان في أنّ هناك نسقا متحكّما في المجتمعات وهو الذي يوجّه سلوكاتها وحتى أفكارها، إلا أنّهما يختلفان في أمر مهمّ، وهو أنّ الأوّل يقول بواحدية النسق وتكراريته عبر الزمن، في حين يرى الثاني أنّ النسق حاضر في كلّ العصور، غير أنّه يتغير ولا يبقى واحدا. ومردّ هذا الاختلاف، هو أنّ الغذامي أكّد، في آرائه المختلفة، على أنّ النسق أمر ثابت وأزليٌ، ولذلك فهو واحد، ما يتغيّر فقط هو طرق ووسائل التعبير عنه، كالصورة مثلا التي أعطت له قوّة أكبر وأخطر، بسبب ما تملكه من خصائص لا تملكها الكتابة. ولكنّ الأمر الأكيد، وهو ما لم ينتبه إليه الغذامي، أنّ "**النسق ليس وحدة بل اختلافا...(ف)الكائن الحيّ مثلا، ينتج هذا الاختلاف من خلال حياته ومن خلال استمراره بالحياة قدر المستطاع...إنّ النسق يقوم بعمليّاته دائما على الجانب الداخلي من الشكلForme، أي داخل نفسه، وليس الجانب الخارجي من الشكل**"[2]. وفوق هذا، فالنسق مهما كانت طبيعته فهو ينتمي إلى نسق أكبر منه، يُؤثّر فيه ويتأثّر به، فلا وجود لنسق لا يتغيّر*.

[1]- ميشال فوكو، همّ الحقيقة (مختارات)، تر مصطفى المسناوي، مصطفى كمال، مُحَمَّد بولعيش، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص10.

[2]- نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ألمانيا، بغداد، ط1، 2010، ص ص 114، 115.

* وهذا ما رآه حامد أبو أحمد، حيث أكّد أنّه لا يمكن، حسب افتراضات التاريخيين الجُدد، "لأيّ خطاب مهما كان أدبيا أو غير أدبي أن يُعطي حقيقة غير قابلة للتغيّر، ولا أن يعبّر عن طبيعة بشريّةٍ لا تقبل التبدّل، (وبهذا فإنّ الأنساق لدى الغذامي تحوّلت) إلى طاغية من نوع آخر لا يختلف في شيء عن الطاغية بمفهومه السياسي". حامد أبو أحمد وآخرون، الغذامي الناقد، ص93.

2-**النقد الثقافي هو القراءة الخاصة للنص والنسق الثقافيين:** فهو الإجراء المناسب، حسب الغذامي، لتتبّع حركة الأنساق ونقدها، لذلك لم يتعامل مع النص بعدّه، فقط، **"نصا أدبيًا وجماليا، ولكنّه أيضا حادثة ثقافية"**[1]. وهذا معناه أنّه لا يغفل ولا يُلغي القيَم الفنية والجمالية للنصوص، ولكنّه يجعل من "الدلالة النسقية" محور اهتمامه ومقاربته، حتى إنّها، حسبه، ليست بديلا عن الدلالات الأخرى، بل **"إنّ هذه الدلالات وما يتلبّسها من قيم جمالية تلعب أدوارا خطيرة؛ من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسّل بها لعمل عملها الترويضي، الذي ينتظر منه هذا النقد أن يكشفه"**[2]. وعلى الرغم من أنّ "الغذامي" لا يُلغي القيم الفنية والجمالية تماما في نقده، إلاّ أنّه يقصر قيمتها على **أدوارها الخطيرة** التي تؤدّيها لإخفاء النسق، فهي، إذا، مجرّد وسائل تتوسّلها الثقافة لتمرير ما تريد، ولا قيمة لها في حدّ ذاتها !!، فإذا اختلّ شرط من شروط تحقّق الأنساق، المذكورة سابقا، فإنّ هذا، بالتأكيد، سيُبعد كثيرا من النصوص عن أن تكون نصوصا نسقية. وبناء على هذا، فإنّ ذلك التقييد السلبي الذي وَضَعَ فيه "**الغذامي**" القِيَم الجمالية سيُعَدُّ مردودا، كون هذه الأخيرة لا تكون دائما وسيلة للمؤسّسة الثقافية الرسمية، مادام أنّها توجد في نصوص لا تتوفّر على شرط أو شروط الدلالة النسقية، واختلال شرط واحد من تلك الشروط سينقُض ذلك التعميم الذي وقع فيه الغذامي، وهو يتعامل مع الشعر العربي، حيث عدّه خطابا نسقيا ومؤسّساتيا بامتياز، ومع ذلك، إذا سلّمنا معه، فرضًا، بصدق النتائج المتوصّل إليها في أمثلته المختارة، فإنّنا لا يمكن أن نسلّم معه بتعميم تلك النتائج على الشعر العربي ككل؛ قديمه وحديثه.

تمثّل مقولة "**أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ**" الأساس الذي دار عليه الفهم الغذامي للتراث الشعري العربي ككل، بل إنّها، كما يذكر الغذامي نفسه، **"خُلاصة نظرية/نقدية تتّحد حولها الأسئلة والإجراء"**[3]. وهذه المقولة لا تتعامل مع التاريخ كأحداث وحقائق ترتبط بالطبيعة البشرية " **بمقدار ما**

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 78.
[2]- المصدر نفسه، ص 78.
[3]- المصدر نفسه، ص 57.

هو منظومة علاماتية ألسنية. هي علاقة معقّدة من داخل التجربة الإنسانية بين الخطاب كتعبير والخطاب كظاهرة وفعل حادث، وكتأويل لذلك كلّه"[1]. لأجل هذا، حاول الغذامي النظر في المفاهيم "النص، الخطاب، الثقافة، الشعر، التخييل، النسق والعقل في ارتباطها ببعضها، وفي نصيّتها وتاريخيّتها، ورمزيتها وتعالقها مع الثقافة، فهي لديه حوادث ثقافية تاريخية. بل إنّنا، والقول للغذامي، "حينما تدفعنا خطانا إلى البحث في الأنساق الثقافية سنكتشف أنّنا نقرأ التاريخ البشري والسيرة البشرية بوصفها حالاً من التفكّر في المفاهيم والمصطلحات، وسنرى أنّ المسار البشري هو مسار تحكّمت فيه المنظومات المفاهيمية والمصطلحية، وكأنّما التاريخ البشري هو تاريخ في المصطلح وفي المفهوم"، وإضافة إلى هذا، يردف الغذامي، أنّه "كلّما ترجمت البشرية واقع حياتها في قصص وحكايات وأمثال وأشعار، فإنّها بهذا تحوّل وقائع حياتها إلى منظومة مفاهيمية ومصطلحية، حيث تقوم الحكايات بدور المخزن الذهني الذي يرسم سيرة كلّ ما يأتي من بعده"[2]. وهذا هو المقصود بفعل التنصيص للتاريخ وأرخنة النصوص، حيث تغدو مختلف الخطابات الفنية خزائن ذهنية تمثّل الإنسان "سلوكاته، أفكاره، أحلامه..."، بل إنّها تمثّل، بتعبير الغذامي، "المطبخ النسقي والمصنع الذهني للثقافة".

2-النسقُ ودلالتُه من تأليف الثقافة: لأنّ هذه الأخيرة هي التي تجعل من النسق، بما هو دلالة مضمرة، دلالة **"مُنكَتِبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلّفتها (أي الدلالة المضمرة) الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتّاب وقرّاء"**[3]. والثقافة، بهذا الطرح، هي المصدر الأوّل ولعلّها الأخير، لتشكيل النسق وتزويده بما يجعله يواصل فعله في الإنسان حيث كان وَحيث وُجِد، ومن غير

هذه الفكرة، كما يرى الباحث شراف شناف، "من صميم الطرح الأنسني Humanisme والعلماني Sécularisme، الذي يرى العالم التاريخي من صنع البشر، لا من صنع رباني، وأنّه يمكن اكتناهه عقليا، كما يذكر ذلك إدوارد سعيد...وهي تصوّر مهم ولكن على مستوى أفقي فقط". ينظر شراف شناف، العقل النقدي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص ص 453، 454.

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 47، 48.

[2]- الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص 13.

[3]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 79.

الممكن "أن نتصوّر الثقافة على أنّها كينونة محايدة، أو قوّة غير عاقلة، بمعنى أنّها لا تَعْقِلُ فعلها ولا تنتصر لذاتها. إنّ الثقافة سلطة وقوّة، وكلّ سلطة–مهما كانت– تسعى إلى بناء نفسها وتحصين قوّتها، ومن ثمّ فإنّها تتصدّى للدفاع عن امبراطوريّتها وقِيَمها...ولن تعوز الثقافة الحيل في هذا المجال"[1].

إنّ هذا الفهم للثقافة هو الذي سمح للغذامي بالتأكيد على قيمة النقد الثقافي لقراءة الثقافة العربية القديمة والحديثة، من خلال التركيز على الشعر/المتخيّل الشعري. وهو أيضا ما سمح له بالتقليل من أثر الدين الإسلامي في الإنسان العربي، بل وجعل الثقافة أكثر أثرا من الدين في توجيه الأفكار والسلوكات وحتى الأذواق. إنّها الثقافة/السلطة التي قال عنها فوكو Foucault": "**السلطة حاضرة في كل مكان...إنّها الاسم الذي يُطلَق على وضع استراتيجي معقّد في مجتمع معيّن**"[2]. وإذا كانت الثقافة هي الحاضن الرئيس للنسق، كما يُقرّر **الغذامي**، فمعنى ذلك أنّ هذا الإنسان، بتعبير "**غيرتز** Geertz"، هو "**حيوان عالق في شبكات رمزية، نسجها بنفسه حول نفسه**"[3].

3–النسق ذو طبيعة سردية: لذلك فهو "**يتحرّك في حبكة متقنة، وكذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة...**"[4]، جمالية بالتحديد، وهذه الطبيعة السردية الكامنة فيه، هي التي تدفعنا دفعا لقبول ما لا نؤمن به، بل ونستمتع به، بل إنّنا قد "**نتأسّس به تبعا لذلك، وتتولّد في داخلنا أنماط أخرى هي صور لهذه الأنساق، وليس نسق (الطاغية) سوى إنتاج ثقافي تولّد عن صورة (الفحل) الشعري المنغرس في ثقافتنا...**"[5].

---

[1]– الغذامي، المرأة واللغة، ج2، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص ص 139، 140.

[2]– ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، 1/إرادة المعرفة، تر مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990، ص102.

[3]– كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ص 82.

[4]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 79.

[5]– المصدر نفسه، ص 79.

4-النسق الثقافي أزليّ وله الغلبة دائما: هذا ما عبرّ عنه "**الغذامي**" بقوله إنّ الأنساق الثقافية هي "**أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق... فالاستجابة السريعة والواسعة تُنبئ عن محرّك مضمر يشبك الأطراف ويؤسّس للحبكة النسقية. وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال، مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت**"[1]. ولكنّ هذا النوع من الأنساق الثقافية؛ الذي من صفاته الجوهرية "التاريخية والأزلية والرسوخ والغلبة دائما" لا يكون إلا نسقا متعاليا، مقدّسا، وغير بشري، مادام أزليًا !!، وفوق هذا، مادامت له الغلبة دائما، فما قيمة وجدوى مشروع النقد الثقافي، إذن، في هذا السياق؟؟ أليس هدف النقد الثقافي الكشف عن الأنساق الثقافية الثاوية في الخطابات الجمالية وفضحها ونقضها؟ للتحرّر منها ومن إرغاماتها، فكيف السبيل إلى تحقيق هذا الأمر؟ ونحن نتعامل مع أنساق لا تعرف الهزيمة !!.

وبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره، أليس المقصود بهذا النسق الموسوم "التاريخي الأزلي الراسخ" هو "النسق الشعري العربي؛ الجاهلي تحديدا"؟ الذي شَعْرَنَ القيم والسلوكات والخطابات الأخرى، حسب توصيف **الغذامي** له، أفلا يشهد هذا الخطاب تراجعا وحتى عزوفا كبيرا، سواء من ناحية التأليف أو من ناحية القراءة والمتابعة؟ وهذا بسبب اكتساح خطابات أخرى صارت أكثر قُربًا من الإنسان العربي المعاصر؛ مثل الرواية والموسيقى بأنواعها والمسرح والرياضة، كرة القدم تحديدا. فكيف له أن يكون بتلك المركزية التاريخية والواقع المعاصر يفنّد ذلك؟. وإذا كان "**الغذامي**" يقول بشعرنة كل شيء حتى الخطابات الأخرى السردية والإعلامية والرياضية...ودليله، في ذلك، الإقبال الجماهيري الهائل نحوها، فكيف نفسّر ذلك الإقبال، الذي يمكن وصفه بأنّه أكثر وأكبر، للجماهير الغربية إلى مثل هذه الخطابات؟ فهل يكون أثر النسق الشعري العربي قد امتدّ إلى العالم بأسره؟ أم أنّ هناك أسبابا أخرى غير الشعرنة هي التي دفعت دفعا للاهتمام بهذه الخطابات دون غيرها؟ على سبيل

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 79، 80.

التمثيل لا الحصر، خصائصها: توظيف الصوت، الصورة والألوان والمؤثّرات، استغلال التطورات الحاصلة في ميدان الإعلام والتدريب الرياضي....

5–النسق والجبروت الرمزي: أي أنّ هناك **"نوعا من (الجبروت الرمزي) ذي طبيعة مجازية كلية/جماعية...أي أنّه تورية ثقافية تشكّل المضمر الجمعي، ويقوم (الجبروت الرمزي) بدور المحرّك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكوّن الخفيّ لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة"**[1].

هذه هي مختلف السمات الاصطلاحية والدلالية التي يتّصف بها **"النسق"** في منظور **"الغذامي"**، بل هي صفات ضرورية حتى يتحقّق "الخطاب النسقي"، ويصبح "النقد الثقافي" بذلك مشروعا مقبولا ومبرّرا ضمن دائرة الفعل النقدي عموما، وذلك من خلال نقده للمتن الثقافي وكشف الحيل النسقية الموظّفة لتمرير وتبرير القيم الدلالية المرتبطة بالثقافة الرسمية، ومن مظاهر تلك الحيل[2]:

أ–تغييب العقل وتغليب الوجدان: وهو مظهر خطير من مظاهر الحيل البلاغية والشعرية، كما يقول الغذامي، وهو السبب الرئيس في ترسيخ التفكير اللاعقلاني في ثقافتنا، كونه قدّم وفضّل الجانب الانفعالي والعاطفي على الجانب العقلي. إلا أنّ هذا الادّعاء لا يصمد أمام نماذج كثيرة قدّمت العقل على الوجدان في تاريخ ثقافتنا العربية. والفلسفة العربية الإسلامية خير شاهد على هذا الأمر، أم هي الأخرى غلّبت الوجدان على العقل؟ فأين ما قاله **"الكندي والفارابي وبن سينا،** وغيرهم كثير، في قيمة العقل ودوره؟[3] وماذا عن الدين الإسلامي والقرآن الكريم؟ هل كان الوجدان هو المحرّك الأوّل والوحيد له؟ أم أنّ العقل له قيمته وأثره في قوّة هذا الدين وبقائه أربعة عشر قرنا من الزمان؟ إنّ مثل

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 80.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 82، 83.

[3]– ينظر على سبيل التمثيل لا الحصر كتاب محمّد المصباحي، من المعرفة إلى العقل، بحوث في نظرية العقل عند العرب، دار الطليعة بيروت، ط1، 1990. فيه عرض واف لاهتمام العرب والمسلمين بالعقل ودوره.

هذه المغالطات في تناول حقائق التاريخ هي التي جعلت من خطابه في أحايين كثيرة ينحرف عن مساره الصحيح في نقد وفضح الأنساق الثقافية؛ المحصورة في الشعر/نة.

ب–الشخصية الثقافية للأمّة وقيمة الجمالي المتعالي: وهذا مظهر مرتبط ارتباطا مباشرا بالمظهر الأوّل(أ)، لأنّه يزعم أنّ قيمة الجمالي تتعالى على العقلي والفكري في الثقافة العربية، وهو ما صبغ الشخصية الثقافية العربية للأمّة ككل، وجعلها أمّة شاعرة، ولعلّ أبرز ما مثّل هذا المظهر هو مقولتا "**أعذب الشعر أكذبه**" و"**المبالغة**"، كونهما تُحيلان على الجمالي وتعاليه على غيره، في الخطاب الشعري خصوصا والأدبي عموما.

ج–أنماط القيم الدائمة: والمقصود هنا، هو ما حدث من محاولات التبرير الدائمة لكل قول شعري ولكلّ شخصية شعرية، مما أدّى إلى تثبيت أنماط من القيم تتعالى عن النقد والمراجعة، والمشكلة، كما يقول الغذامي، إنّ هذه القيم ظلّت تُنتَج حتى من قِبَل الموصوفين بالتنوير والتحديث (أدونيس وإحسان عباس مثلا)، حيث حصر هذان الأخيران الحداثة في الشعر فقط، ولم يُدركا أنّ الشعر مازال مرتَهنا لعيوب نسقية تمنعه من قيادة خطاب التحديث، بل قد يكون هو العائق التحديثي. وينسى الغذامي في غمرة حديثه هذا، أنّه إذا كان أدونيس وغيره قد حصر الحداثة في الشعر فقط، فهو الآخر يحصر العائق التحديثي بالنسبة للعربي في الشعر فقط، وكأنّ مشكلة العربي بِيَدِ الشعر وحده، فإذا حُلّت أمكن للعربي التحدّث بلسان/فكر الحداثة. وهذا ضرب من الفكر النسقي المنغلق الذي لا يرى في النسق الكلي" الاجتماعي/الثقافي" سوى أنساقه الفرعية التي لا تُسمن ولا تُغني من جوع، مادام تناولها في معزل عن الأنساق الأخرى.

لا تعدّ هذه المظاهر المذكورة المظاهرَ الوحيدة لحيل الثقافة في بسط هيمنتها وتثبيت أركانها، ولكنّها يمكن أن تكون أهمّها، خاصة وأنّها تتوسّل بالجمالي الشعري، الذي لم ينتبه كثير من الدارسين لدلالته الأخرى، وهي "**الشحم**"، ومادامت كلمة " **"جميل" تعني (الشحم) مثلما تعني (الجمال)، فإنّ في الثقافة أيضا جمالا من تحته شحم، وكما أنّ الشحم لذيذ وجذّاب إلا أنّه ضار وفتّاك**

بالصحة البدنية، وكأنّما لذّته هي الواسطة والقناع لمضارّه، وكذا هي الجماليات البلاغية تُضمر أضرارها وقبحياتها"[1].

بناء على ما سبق، فإنّ المتخيّل الشعري العربي يحوي؛ بما هو خطاب لغوي جمالي، أنواعا من الأنساق الثقافية المهيمنة، كان لها أثرها في الثقافة العربية ككل، ومن بين هذه الأنساق، نذكر ما يلي:

1-الشخصية الشعرية ونسق الفحولة:

تعدّ "**الشخصية الشعرية**"؛ بما هي نسق فحولي مركزي في الثقافة العربية قديما وحديثا، من أهمّ الأنساق التي حظيَت بالاهتمام والنقد من طرف "**الغذامي**"، لكونها "**نسقا ثقافيا مترسّخا ومتعزّزا فينا، ونحن نعيد ترسيخه وتعزيزه عبر تمثّله في الخطاب وفي السلوك، وهو ما يصبغ ويميّز نسقنا المهيمن، ويؤثّر على كلّ مجالاتنا العاطفية أولا ثمّ العقلية، خضوعا لذلك واستسلاما له...**"[2]. لهذا فالشخصية الشعرية ذات إحالتين مرجعيّتين هما:

1-الإحالة على الشعر بما هو خطاب جميل فاتن؛ وهو الذي وصفه "الغذامي" ذات مرة بأنّه "**صوتُنا وهو كلمتنا وهو نحن...(متسائلا) هل ننفصل عن ذواتنا ونتحرّر منها حتى نحكم عليها..؟**"[3].

---

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 84. ولكنّ الغذامي ينسى بأنّ القيام بالجمالية كثيرا ما كان يعني "القيام بالتفلسف، أي بعبارة أخرى ممارسة الحق في النقد، بل وجوب النقد...ويعني دائما ممارسة الحرية في التفكير. وهذه الحرية، التي تشكّل مبدأ السبيل الفلسفي تحديدا، تتعيّن، مثلما قال جيل دولوز، في اشتقاق مفاهيم من أجل استكشاف ميدان المحسوس، والذوق والمخيّلة والشهوات وأنواع الحدس والانفعالات، أي أنّها بعبارة أخرى، السماح لطبيعة الإنسان المزدوجة-بل النزاعية غالبا- حيث إنّها عقل وحساسية، بأن تنجز حلفًا بينهما. في هذا يمكن القول إنّ الجمالية هي في الأساس نزعة إنسانية". مارك جيمنيز، ما الجمالية؟ تر: شربل داغر، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص 13، 15.

[2]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 89.

[3]- الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1994، ص6.

2-الإحالة على الشاعر/الشخص/الإنسان، صاحب الخطاب الشعري ومبدعه، وذي الخصال والسلوكات الخاصة. والذي كان، في عُرف "الغذامي/الناقد الأدبي"، **"حاملَ رُوحِ البشرية، وهو بحساسيته المفرطة يرتقي فوق كل قيود الواقع وأسواره، ليُحلّق في فضاء الله المطلق ومعه تسبح الكلمات التي تنتظر القارئ ليسبح معها، فتأخذ اللغةُ في تحقيق دورها في حياة الإنسان، فتصبح هي وجوده وهي حريّته من كل قيود المادة..."**[1].

إنّ هذا النوع من النسق ذو صبغة شمولية وكلية، لأنّه مكرور ومستعاد عبر الخطاب والسلوك، وهو بهذا يعبّر عن التغلغل الكبير للنسق في حياة الإنسان العربي، حتى صار الشعر لديه "**ديوانه الأوحد**"، بل إنّه خصوصيته التي تميّزه عن غيره من الناس في الأمم الأخرى، لأجل ذلك، ظلّ يحافظ عليه ويستعيده في كلّ حركاته وسكناته، مما أثّر في النواحي العاطفية فغلّبها، كما أثّر في النواحي العقلية فجعلها تابعة، هكذا تصوّر "**الغذامي**" اشتغال نسق الشخصية الشعرية، وهي تتثبّت كأصل راسخ في منظومتنا الثقافية، حيث استطاع "**نسق الفحولة**" أن يكون أحسن ممثّل ومعبّر عن ذلك النسق*.

هذا، ويتّسم النسق الفحولي في المتخيّل الشعري العربي بسمات متنوّعة، حدّدها **الغذامي** فيما يلي[2]:

أ- الذات الممدوحة مندمجة مع الذات المادحة في فعل مشترك، فيما يشبه العقد الثقافي والتواطؤ المعرفي القائم على المصلحة المتبادلة بين الطرفين، مع تسليم المؤسّسة الثقافية بذلك.

ب- في النسق الشعري لا ترى الذاتُ غضاضةً من التحدّث عن ذاتها ونسبة الأمجاد إليها نسبة مجازية، لا يشترط لها دليل غير دعوى الذات وتصديقها لما تقوله عن نفسها.

---

[1]- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 272

* المشكلة فيما يطرحه الغذامي أنّ يتعامل مع فكرة النسق وكأنّها أمر ثابت لا يصيبه التغيير، والحقيقة أنّه "ليس للنسق الثقافي، بطبيعة الحال، وجود مستقل وثابت. إنّ يتحقّق في نصوص تداعبه أحيانا، وفي الحالات القصوى تشوّشه وتنسّبه". عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص8.

[2]-الغذامي، النقد الثقافي، الصفحات 194، 195، 196، 197.

ت- في النسق الشعري يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلى العنف والبطش.

ث- في ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والآخر دائما قيمة ملغية.

ج- في النسق يجري تحويل القيم من قيم تنتسب للعمل والفعل إلى قيم مجازية متعالية: الكرم مثلا تحوّل من كونه أخلاقيا جماعيا وإنسانيا إلى كونه فرديا متعلّقا بالمصلحة الشخصية.

هكذا، ومن على شرفة ما تقدّم، طرح "**الغذامي**" أسئلته على النسق الثقافي العربي وعلى "**المتنبي**"؛ بما هو شاعر/ شخصية شعرية تمثّل نسق الفحولة الشعرية العربية بامتياز، وكانت الأسئلة كالآتي" **هل المتنبي مبدع عظيم أم شحّاذ عظيم...؟! أم هو الاثنان معا...؟ وهل في ثقافتنا علّة أو علل نسقية تجعلها خطابا منافقا ومزيّفا، غير واقعي وغير حقيقي وغير عقلاني...؟ وهل الشعراء مسؤولون عن ذلك...؟ وهل صورة (الأنا) الطاغية صيغة متجذّرة وأصيلة أم أنّها اختراع شعري تسرّب إلى سائر الخطابات والسلوكيات...؟**"[1]. وهي أسئلة تفترض إمكانية أن لا يكون "المتنبي" شاعرا عظيما كما هو متداول ومسجّل في كتب التاريخ الأدبي، بل إنّها تفترض صورةً أو حقيقةً مغايرة لتلك العظمة؛ بأن يكون المتنبي مجرّد شحّاذ، متكسّب بشعره لا غير، إضافة إلى ذلك، تطرح أسئلة الغذامي فرضية وجود علل نسقية في الثقافة العربية هي التي جعلت من خطابها مزيّفا وغير عقلاني، مع احتمال أن يكون الشاعر هو المسؤول المباشر عن هذه الحال، وربما المسؤول أيضا عن "صورة الأنا" الطاغية المتجذّرة في الخطابات والسلوكات. وإن كانت هذه الأسئلة تبقى مجرّد افتراضات جزئية فقط ولا يمكن تعميمها، إلا أنّ ما يُقوّيها ويدعمها هو الافتراض الأكبر؛ الذي يتعامل مع النسق الثقافي العربي كلّه، بعدّه نسقا "**كان الشعر ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أوّلا، وفي ديمومته ثانيا**"[2].

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 93.

[2]- المصدر نفسه، ص 93.

وهذا الافتراض الأخير، افتراض خطير ويتّصف بالتعميم إلى درجة مبالغ فيها، كونه لا يكتفي بجعل الشعر* "**الفاعل الأخطر**" في تكوين النسق الثقافي العربي ككل، بل يرى بأنّ للشعر العربي عيوبًا نسقية خطيرة جدا، هي التي كانت وراء عيوب الشخصية العربية. وموضع التعميم، غير المبرّر الذي يقع فيه خطاب "**الغذامي**" النقدي، يكمن في معرفة ماهية الشعر المقصود بأنّه أكثر الخطابات فاعلية وتأثيرا في الشخصية الثقافية العربية، بل وفي النسق الثقافي ككل، إنّه ببساطة شعر "**المديح**" فقط، وليس جميع الشعر العربي، لذلك نتساءل، كيف يمكن أن يكون لغرض شعري واحد ذلك الأثر المضخّم؟ مع أنّنا نسلّم بما كان "للمديح" من أثر سلبي في صناعة الفحل والطاغية في ثقافتنا العربية القديمة والحديثة.

وحسب "الغذامي"، تظلّ "**شخصية الشحّاذ والكذّاب والمنافق والطمّاع، من جهة، وشخصية الفرد المتوحّد، فحل الفحول ذي الأنا المتضخّمة النافية للآخر، من جهة ثانية، هي من السمات المترسّخة في الخطاب الشعري، ومنه تسرّبت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثمّ صارت نموذجًا سلوكيا ثقافيا يُعاد إنتاجه، بما إنّه منغرس في الوجدان الثقافي، مما ربّى صورة الطاغية الأوحد (فحل الفحول)**"[1]. وهذه صورة ملخّصة ومبّسطة، يقدّمها الناقد، للعلاقة الموجودة بين المادح والممدوح في شعر "المديح"، لأنّه يجعل من المادح مجرّد "شحّاذ وكذّاب ومنافق وطمّاع"، أمّا الممدوح فهو "الفرد المتوحّد فحل الفحول...". وبتسليمنا، فرَضًا، أنّ هذا التوصيف لتلك العلاقة صحيح في جانب من جوانبه، غير أنّه، من جانب آخر، لا يستقيم بما هو توصيف عام ونهائي، كون هذا النوع من الشعر لم يكن موجّها للملوك والأمراء فقط، بل وُجّه أيضا لغيرهم من العلماء وحتى من عامة الناس، وذلك بسبب علمٍ حَازُوه أو أخلاق حميدة اتّصفوا بها، أو أفعال عظيمة قاموا بها، فلم تكن حدود العلاقة بين المادحين والممدوحين محكومة ومقيّدة بالتكسّب أو نيل الشهرة فقط، بل

* على الرغم من هذا، إلا أنّ الغذامي لا يُنكر الجانب الجمالي في الشعر بل يعترف به ويوليه أهميّة خاصة، حيث تجلى اهتمامه الكبير به في كتبه الأولى.

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 94.

كانت، في أحيان كثيرة، اعترافا بما يتّصف به هؤلاء من خصال وأفعال تميّزهم عن غيرهم، وإن كان هذا لا ينفي ارتباط شعر المديح، خاصة أيام عزّه في العصر العباسي، بالتكسّب وطلب الشهرة والمكانة.

بناء على ذلك، جاءت قراءات "**الغذامي**" لشعر "**المتنبي**"، مثلا، قراءات مزدوجة ومتناقضة أحيانا، فالمتنبي "**الشبيه المختلف**"، كما سمّاه الناقد، والذي استطاع إعادة صياغة سالفه "البحتري" بإبداع، كما قدّم لنا رؤية شعرية جديدة تعكس فُرادة وتميّز واختلاف هذه الشخصية النصوصية، هو نفسه أقلّ الشعراء اهتماما بالإنساني، مع احتقاره له، فهو مفرط في ذاتيته وفي أناه الطاغية وفي تحقير الآخر، فهو شاعر النسق بامتياز [1].

هذا، ويواصل **الغذامي** تأويله الثقافي لوظيفة المديح في تاريخ الأدب العربي، بأن يجعله اكثر اللُعَب الجمالية فاعلية في الشعر العربي، في ترسيخ "**نسق الفحل**"، وعلى الرغم من أنّ الثقافة العربية انتبهت إلى خطورة هذا الأمر*، إلا انّ آراءها لم "**تتطوّر إلى نظرية نقدية أو حتى إلى وعي نقدي، لأنّ المؤسّسة الثقافية الشعرية كانت أقوى وأنفذ...**"[2].ومع أنّ الزحزحة التي عرفتها مكانتا الشعر والشاعر بسبب المنافسة الشديدة **للخطابة** كانت من أهمّ الزحزحات في تاريخ الشعر العربي، إلا أنّ الزحزحة الأولى كانت لما انتقل الشاعر من التعبير عن آمال وآلام القبيلة إلى التعبير عن آلامه وآماله الشخصية، وهو ما تجلى بوضوح في شعر المديح.

---

[1]- ينظر الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص 130. وينظر الغذامي، النقد الثقافي، صفحات 168، 169، 176.

* يستشهد الغذامي ببعض الآراء القديمة التي نقدت شعر التكسّب وأشارت إلى خطورته ويجعل منه سندا لأحكامه حول الشعر العربي عموما وشعر المديح خصوصا، مثل قول الجاحظ عن مقولة "عبيد الشعر" بانّها لا تدلّ على الصنعة فقط، بل تدلّ على الرابطة الموجودة بين الشعر والشحاذة(الجاحظ، البيان والتبيين، 2/ 219)، وقول بن رشيق في أنّ الشعر مزلّة العقول(بن رشيق، العمدة، 171/1) وقول الأصمعي، في أنّ الشعر بابه الشر وإذا دخل في الخير ضعف (الأصمعي، فحولة الشعراء، ص42). ينظر الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 95، 96.

[2]- المصدر نفسه، ص 97.

ومع هذا، فـ"**الغذامي**" يدافع عن فكرة أخرى مؤدّاها أنّ "**الخطابة**"، برغم حُلُولها محلّ الشعر، إلا أنّا لم تؤسّس نسقا جديدا، بقدر ما تمثّل دورها في مواصلة ما كان يقوم به الشعر، لهذا، حسبه، كانت الخطابة السائدة آنذاك هي "الخطابة الشاعرية"؛ كما يسمّيها الغذامي، حيث تتمظهر الخصائص الأسلوبية والوظيفية للشعر في هذا النوع من الخطابة، وهذا ما جعل الضرورة ملحّة للوقوف على "**القيم التي تشيع في الشعر، بوصفها قيما للجماعة، وبما أنّها كذلك، فإنّها تمثّل المخيال العام للقبيلة، وإذا ما حلّت الخطابة محلّ الشعر فإنّه من المنتظر منها أن تؤدّي الدور نفسه، وهذا يعني أنّ الشعر هو المسؤول عن صناعة الخطاب وعن تشكيله على نسق خاص ومحدّد**"[1].

وهذه القيم التي يقصدها **الغذامي** هنا، هي قيم "**البغي والاستكبار والفخر بالأصل القبلي، وتضخيم الذات ونفي الآخر**"، ومادامت، هذه الأخيرة، قيمًا بعيدة عن التسامح والتواضع واحترام الآخر، وهي التي تمثّل الوعي الجمعي/القبلي، فإنّ آثارها ستمتدّ إلى مختلف الخطابات الفنية وغير الفنية التي تجمع بين أفراد الجماعة الواحدة أو بين جماعة وجماعة أخرى. هكذا يضمن الغذامي لفكرة وجود عيوب نسقية في الشعر العربي الرواج والتبرير، وكأنّ هذا الشعر لم يحو غيرها، ويغفل متعمّدا – ربما– عن القيم الإنسانية التي حواها شعرنا العربي، خاصة بعد تأثّره بالدين الإسلامي الحنيف؛ هذا الأخير كان سببا في تحويل مسار العربي قيميا وحياتيا، وفتح له آفاقا جديدة لم يكن يحلم بها، والغذامي، نفسه، يقول إنّ مجيء الإسلام "**كان حلا للإشكال المعاشي والقيمي**"[2]، ولكنّ المشكلة ظلّت مع "**النسق الثقافي**"؛ الذي "لم يكن إلا خطابا آخر ورث قيم القبيلة وحوّلها إلى قيم فردية أوّلا، ثمّ تحوّلت عبر انغراسها في النسيج اللغوي إلى قيم نمطية للشخصية الثقافية للإنسان العربي...وصارت الذات العربية كائنا شعريا تسكن للشعر، ولا تتحرّك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 102.

[2]– المصدر نفسه، ص 104.

عابئة بالحقيقة. وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية، وبالتالي فإنّها لن تكون قيمة ثقافية، طالما أنّ شعرية الخطاب هي اللبّ اللغوي والقيمي لثقافتنا"[1].

المشكلة، إذا، تكمن في النسق الثقافي العام وليست في الشعر منفردًا، و**الغذامي** حينما ناقش هذه الإشكالية خلط بين الشعر كنسق كلي وبين القصيدة بما هي نسق فردي، وتعامل مع هذه الأخيرة وكأنّها هي النسق الأدبي/الشعري، بل إنّه تعامل معها وكأنّها نسق ثقافي عام، وهذا هو مكمن المغالطة النقدية في خطابه*. وهذا ما ظلّ يؤكّده منذ كتبه الأولى، حيث ذكر في كتابه **"القصيدة والنص المضاد"** بأنّنا " محكومون بذهنية ثقافية سمّيناها اصطلاحا بالقصيدة أو (العمودية)، وهذه ذهنية تشكّلت وتنامت على مدى زمني متواصل ولم ينقطع قطّ منذ أكثر من خمسة عشر قرنا. ولم تزل هذه الذهنية تلازمنا وتسايرنا وتحيط بنا، ليس فيما نقرأه من الماضي الزاهر فحسب، ولكن أيضا فيما نعيشه ونمارسه في حياتنا اليومية...(وحتى) المتميّزين المختلفين هم –أصلا واستمرارا– ناتج ثقافي ونفسي للذهنية العمودية"[2].

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 104، 105. وهذا ما قرّره الغذامي في كتبه الأخرى، مؤكّدا أنّنا نجد في "الثقافة بعامة وفي الخطاب المفرد كذلك صيغا متصاحبة، وجه منه مثالي وقيمي، وآخر نسقي، ونجد أنّ النسقي هو ما يحسم الموقف، والمثالية الدينية ومعها المثالية الأخلاقية لا تقوى على مسح الشرور البشرية، وتظلّ الأنساق تفعل فعلها، وإن اختفت حينا زهرت حينا آخر وبأشدّ مما كانت عليه...". الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص 99.

* وهذا ما أكّده أيضا الباحث "شراف شناف"، حيث ذكر بأنّ الغذامي "لا يميّز بين الشعر كمطلق كتابي والقصيدة كتجلٍّ جنسي غرضي تاريخي للشعر، والشعري كاستراتيجية سياسية للقصيدة، ولا يُنبّه القارئ إلى الوعي المعرفي الذي يحرّك القصيدة، والنظام السيميولوجي الذي تتخلّق عبره، والمحيط السوسيوتاريخي والثقافي الذي تنوجد فيه. ثمّ إنّنا لا نجد تحليلا عميقا لكيفية انتقال النسق المضمر من جيل إلى جيل، والاختلافات الكامنة في كلّ جيل، وآثار الزمان والمكان والإيديولوجيا وغيرها". شراف شناف، العقل النقدي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص 466.

[2]– الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص ص 79، 80.

إنّ النسق الثقافي العام هو الذي ظلّ محافظا ومدافعا عن تلك القيم المتشبّعة بروح القبيلة، ولكن في بُعدِها الفردي؛ النسق العمودي الفحولي*، متمثّلا في الشاعر الفرد، المادح/المتكسّب، حيث اصطنع جملة من القيم الشعرية تسرّبت إلى الشخصية العربية بسبب تلك السلطة الضمنية التي حظي بها الشعر دون سائر الخطابات. ينضاف إلى ذلك، أنّ المتخيّل الشعري، حسب **الغذامي**، هو بحق، صورة العربي النسقية والثقافية، ومادام كذلك، فهو مصدر لذاته، بل إنّه مرجعيّتُها المطلقة، لهذا تمنّع عن النقد طويلا، إلا في حدوده اللغوية والجمالية، أما أنساقه وعيوبه فلم يُنتَبَه إليها، وظلّت تفعل فعلها إلى يومنا هذا. وبسبب غياب النقد، صارت **"الشعرية علّة ثقافية تتحكّم فينا من دون مساءلة أو مواجهة، وظلّ ذلك يحدث من زمن الجاهلية وانبعاثها النسقي في زمن بني أميّة، وتعزّز ذلك زمن التدوين، إلى يومنا هذا، وكلّ القيم التي اصطنعها الشعر تحوّلت لتكون قِيَمًا للذات العربية الثقافية ولمنظومة السلوك الاجتماعي العربي، ولقد تشعرنت الذات وتشعرنت القيم معها"**[1].

وإذا ما عدنا إلى مناقشة دور الخطابة/النثر قديما، فإنّنا نجد الرؤية العربية تتعامل بإجلال وتقدير مع الخطابات النثرية الخاضعة لشروط الفصاحة والبلاغة العربيّتيْن، في حين أنّها تهمّش وتقزّم الخطابات التي لا تُراعي تلك الشروط**، ومع هذا، فقد شبّه **"أبو حيان التوحيدي"** "النثر بالسيّدة الحرة، والشعر بالأمَة المملوكة"، ولأنّ مصدر الأول هو العقل، ومصدر الثاني هو الحس، كان النثر مقدّما

* يرى الغذامي أنّ " صفة **"العمودية"** لا تمثّل بإطلاق هويّة كلّ الشعر العربي، لأنّ شعرنا-منذ جاهليته وعباسيته- فيه اتّجاهات شعرية غير عمودية. وما كانت العمودية إلا بعد أن رسّخت قواعد التقليد والمحاكاة فيما صار شعرا يلتزم بعمود الشعر العربي وتمّ تجسيد ذلك في شعر البحتري". ينظر الغذامي، تشريح النص، ص 57.

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 119.

** حيث تأتي القمّة النسقية، حسب الغذامي، مع **"المقامة"**، وهي "أبرز وأخطر ما قدّمته الثقافة العربية كعلامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثّف في نص واحد...وتتضافر الحبكات الثلاث، الكذب/والبلاغة /والشحاذة لتكون قيما في الخطاب الثقافي، حتى ليُسمّى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان..." ينظر الغذامي، النقد الثقافي، ص 110.

على الشعر، كما أنّ هذا الأخير أصابته الآفة بسبب استناده إلى الحسّ، وجماله بذلك جمال معيب[1]. وقد علّق الغذامي على هذا الرأي بقوله إنّ "**الشعر فاقدٌ للحرية والعقل، لذلك لا نتوقّع منه ناتجا يدفع إلى الحرية والعقلانية...؟!**"[2]، تظهر الرؤية الثنائية التي تتحكّم في فكر الغذامي وهي التعامل مع المتخيّل الشعري والسردي بمنطق أنّ أحدهما، الشعر بالتحديد، بعيد عن العقل فاقد للحرية في حين الآخر هو المالك للعقل، ولذلك كان السرد أكثر حريّة من الشعر، حيث استطاع "**تعرية النموذج الفحولي وعرَضَه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على نقيض التأسيس الشعري الغارق في نسقيته**"[3].

لم ينتج عن ذلك التحوّل، من الشعري إلى النثري، في المنظومة الثقافية العربية قديما، حسب الغذامي، تحوّل كبير على مستوى القيم والأهداف، وظلّت هذه الخطابات الشعرية والنثرية تدور في فلك واحد، هو فلك الفردية والأنانية ونفي الآخر، فقد كان أهمّ ما قامت عليه الخطابة: المفاخرة والمباهلة وإسكات الآخرين، وكذلك كان الشعر من قبلُ ومن بعدُ*. والتحوّل من المتحدّث باسم الجماعة/الشخصية القومية للأمّة، كما اصطلح عليها الغذامي، إلى متحدّث باسمه، وَسَمَ الخطاب الثقافي ككل بهذه الفردية والذاتية، وهذا ما أخرج إلى الوجود طبقة ثقافية جديدة هذه سماتها، وبهذا اختُرع الفحل الشعري، الذي بدوره تحوّل إلى فحل ثقافي، فكان اختراع هذا الأخير "**أخطر المخترعات الشعرية/الثقافية، وهو مصطلح ارتبط بالطبقة (طبقات فحول الشعراء) وارتبط**

---

[1]- أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، ج2، تح أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، دط، دت، ص134.

[2]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 105.

[3]- المصدر نفسه، ص 214.

* أكّد الغذامي أنّ ظهور الفحل قد تصاحب مع "شرط إسكات الآخر وهذا هو معنى الفحولة، ثمّ إنّ نشوء الأعراف الثقافية صار يتحكّم بمواصفات الخطاب، الشكلي منه والمنطقي. وهذا أوجد قائمة من المستهجنات أوّلا، ومن هذه المستهجنات تولّدت الممنوعات الثقافية، مما اقتضى اختراع الصمت والترغيب فيه أحيانا أو فرضه أحيانا أخرى". المصدر نفسه، ص 205.

بالتفرّد والتعالي (الشعراء أمراء الكلام) مثلما ارتبط بتوظيف اللغة توظيفا منافقا (يصوّرون الحقّ في صورة الباطل والباطل في صورة الحقّ) "[1].

هذا، ويعطي "**الغذامي**" أمثلة متنوّعة عن نسق الفحل، في سياق دفاعه عن فكرته، تعكس في مجملها، كيفية تشكّل واستمرار نسق الفحولة شعريا، وذلك من خلال معلّقة "**عمرو بن كلثوم**"؛ المؤسِّسة الأولى-حسبه- لهذا النسق، وعرّج على "**الفرزدق وجرير، فالمتنبي**"، مرورا ب" **أحمد شوقي**"، ثمّ العقّاد الذي يؤلّه الشاعر بقوله "**والشاعر الفذّ بين الناس رحمان**"، وكذلك فَعَلَ "**نزار قباني**" حينما قال في مقدّمة ديوانه "**طفولة نهد**" :"ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تُداعب أشواقه النجوم"، وقد علّق **الغذامي** على رأي نزار الأخير بقوله "**وهذه هي قمّة الغلو والتفحّل**"[2].

هكذا يتمظهر "**نسق الفحل**" ويكرّر ذاته داخل الخطاب الشعري، في سلسلةٍ أصولُها جاهلية وفروعُها تمتد إلى الزمن الحاضر، فالشاعر هو صانع هذه الأنا الفحولية وهو ممثّلها، والثقافة هي التي احتضنتها، بل وهي، كما قال الغذامي، التي باركتها ورسّختها، وبذلك صار "**نسق الفحل**" ممثَّلا في "**الشخصية الشعرية**"، عابرا للخطابات، كلما انتقل إلى واحد منها وَسَمَه بسماته؛ فهو على رأس الهرم تميّزًا وخصائصَ ومرتبةً، أما ما عداه فهو تابع وخادم له فقط. وبما أنّ الحال تلك، فقد جرى تخليق أصنام بلاغية ذات سلوك نسقي مترسّخ، تتمظهر عبر الأنا المتعالية، والتي هي في الأصل اختراع شعري جعله منزّها عن النقد وعن العيوب في آن، مما ترتّب عنه صنم بلاغي جمالي هو صنيع الثقافة، وهذه الأخيرة، رغم ذلك، تظلّ تخضع له، وتذلّ بين يدي مصنوعها النسقي[3].

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 119.
[2]- المصدر نفسه، ص 21- 28.
[3]- المصدر نفسه، ص 140.

هذه هي صورة الفحل الشعري؛ صنيع الثقافة وسيّدها، تتجلّى عبرها مقدرة الشعري على تخطّي الحدود والعقبات، وهي صورة تستند إلى تراكمٍ تشكيلي ضخم، قد يندّ عن الحصر، ولكنّ أمثلته كثيرة، حيث تتمثّل جُمَلُه الثقافية التي اتّكأ عليها مشروع اختراع الفحل، كما حدّدها الغذامي، في ما يلي:

أ- أنتم الناس أيّها الشعراء، وهي الجملة القديمة/ الجديدة، نطق بها "شوقي" ولكنّها مغروسة في الضمير النسقي منذ الجاهلية، وفيها يجري التمييز الطبقي ويتمّ تعميق النسق /الفحولة.

ب- أنا الدهر (جرير)، أنا الموت (الفرزدق)، أنا النجم (المتنبي/ الأب النسقي)، وهي جمل استلهمت النحن القبليّة وترجمتها إلى الذات المفردة.

ت- شيطاني ذكر (أبو النجم العجلي)، وفيها يتمّ تمييز الذكورة باستحقاق خاص ومتعالٍ.

ث- الأنا الأبوية، كما رأيناه عند المتنبي.

ج- مركزية الذات وتعاليها المطلق.

ح- إلغاء الآخر والتعالي عليه.[1]

هذه هي الجمل الثقافية التي مثّلت "**نسق الفحل**" بامتياز، فكانت صفات راسخة ومتعالية لهذا الفحل الشعري، استطاع عبرها أن يكون شخصية/أنموذجا يُقتدى، تعلو جميع طبقات التصنيف، وقد كان للثقافة الحاضنة له دورُها في بناء هذه الشخصية الشعرية النسقية وديمومتها، لهذا كان من الضروري التصدّي لهذه الجمل الثقافية، بتفكيك تعالقاتها الدلالية؛ الأدبية منها والثقافية، لأجل الكشف عن الأنساق المضمرة الفاعلة سلبا في ذواتنا وثقافتنا. فالفحل أوّل الشعراء/ الناس وأعلاهم طبقة، ولن يتنازل عن عرشه وعن مكانته مادامت الثقافة تضخّ فيه نسغ القوّة والجبروت، لذلك، لا

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 129.

فحل يُرتجى إلا فحل الشعر/الثقافة، ما لم يُفعّل دور النقد لمساءلته وتعرية عيوبه، وهذا لغايةٍ واحدةٍ، هي فسح المجال للحاضر والمستقبل معا، مع إعادة الاعتبار/القيمة لغير الشعري؛ الشعبي والمؤنّث.

وقد تمثّلت محاولة الغذامي لتفكيك نسق الفحولة الشعرية من خلال نسق مقابل، يراه الناقد أكثر حريّة وانفتاحا، وهو "**النسق الشعري الأنثوي الحر**"، الذي حاول الخروج على النسق الأوّل، عبر التمرّد الشكلي والدلالي، وهذا ما عكسته "نازك الملائكة" في شعرها، بالإضافة إلى ما قدّمه شريكها في ريادة التجديد الشعري "بدر شاكر السيّاب". وقد كان دخول "**الحكي**" في شعرهما، حسب "**الغذامي**"، سببًا في تهشيم سلطة النسق العمودي، **"وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدّد والتنوّع وتجاور الأصوات بديلا عن الصوت الواحد. وتكسّرت بهذا الأنا الشعرية الصارمة التي كانت تطغى على العمود القديم وتُدير أنظمة الخطاب الشعري التقليدي وآلت هذه (الأنا) الفحولية إلى حال من الانكسار والتهشّم مثلما تهشّم عمود العروض"**[1]. ولكنّ هذا النسق البديل، لم يكن سوى استبدال نسق مكان نسق آخر، وبالتالي لم يستطع الغذامي الخروج من سطوة النسق وسيطرته، كما أنّ "**النسق الأنثوي الحر**" في القصيدة العربية الحديثة لم يكن كلّه أنثويا، فقد نازعها الفحلُ الريادة والتجديد، وهو ما يعكس قوّة وحضور نسق الفحولة/الذكورة في شعرنا الحديث، أضف إلى ذلك كلّه، أنّ ما يسمّى " **الشعر الحرّ**" لم يكن حرًا في المطلق، فهو ليس وليد تراكم وتطوّر داخلي في نسق الفحولة، بقدر ما هو استعارة غربية أو تقليد محرّف، وهذا ما يعكس صعوبة التحرّر من هذا النسق بمجرّد مقابلته بنسق آخر، كونه تفكيرا ثنائيا لن يُخرجنا مما نعانيه إلاّ بالتسلّح بوعي معرفي منفتح على المعارف المختلفة، مع فهم الظاهرة في شموليتها.

4-2 الحداثة الشعرية ونسقا الاستفحال والتفحيل:

يطرح مفهوم "**الحداثة Modernism**" إشكالات عديدة، سواء من ناحية المصطلح، أو من ناحية التأصيل المعرفي، فهو من أكثر المصطلحات شيوعا واستعمالا في أوساط النقاد والدارسين، وفي

[1]- الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص 47.

مختلف الميادين الأدبية وغير الأدبية. ومن بين تلك التعاريف التي تُعطى لهذا المفهوم، ما صرّح به "هيدغر" بأنّها **"عصر انبثاق تصوّرات الإنسان عن العالم"**[1]، أضف إلى ذلك، فكثيرا ما دلّت الحداثة على معنى القطيعة مع التراث السابق.

إنّ هذا المعنى الثوري للحداثة هو الذي كان له حظ الانتشار أكثر، وظلّت دلالة الثورة على القديم والقطع مع التراث هي الموجّه الرئيس للفهم العربي لها، إذ نجد "**أدونيس**" يجعل هذا المفهوم مرتبطًا بالذات والآخر في آن معا، فهو لا يرى في الحداثة الشعرية " **مجرّد بُنًى وتشكيلات كلامية، فهي تفترض بدئيا، معرفة الشاعر نفسه بوصفه ذاتا، وبوصف هذه الذات لغة، وبوصف هذه اللغة أداة كشف وإفصاح وإيصال، هذه الإحاطة المعرفية بالذات، والتي هي الشرط الأوّل والبدهيّ لكتابة الحداثة تعبيرا عن الذات، إنّما هي في الوقت نفسه الشرط البدهيّ للعلاقة الخلاّقة مع الآخر"**[2].

أما " **الغذامي**" فيرى بأنّ الحداثة، على المستوى العربي، يُتعامل معها كإشكالية لا كقضية من القضايا الفكرية والنقدية والإبداعية، وهو ما جعلها "**فوق آنية**"، أي متحرّرة من حدود الوقت، فهي موجودة في الماضي كما في المستقبل، وهذه هي الرؤية الأدونيسية، حيث الحداثة موجودة في العصر العباسي، لذلك فهي كلية وشمولية، غير أنّ الرؤية التي يصدر عنها الغذامي، تتعامل مع الحداثة على أنّها **"معادلة إبداعية بين الثابت والمتغيّر، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تُزيحَ كلّ ما هو وقتي، لأنّه متغيّر ومرحلي..."**[3].

[1]- رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2003، ص36.

[2]- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص102.

[3]- ينظر الغذامي، تشريح النص، ص 13.

أما بالنسبة للحداثة الأدبية العربية، فقد أرّخ لها الدارسون، كما ذكرنا من قبل، بظهور كلّ من "**نازك الملائكة والسيّاب**"، أو ما عُرف ب"**حركة الشعر الحر**"، حيث حاولت هذه الحركة التجديد في الشعر العربي الموروث، إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، فكانت بمثابة انبعاث جديد، يهدف إلى رسم مسار مختلف عن المسار الشعري القديم. إنّ تجربة القصيدة الحرّة، والقول للغذامي، "**علامة كاشفة على حالة الاتّصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص، معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنّها أقدمت على تفكيكه، ففتحت بذلك منافذ لها، اقتحمت عبرها أسوار النموذج، ممّا فكّك المعيار الرسمي ومكّن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل، ومن ثمّ إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه...**"[1]. وقد كانت بداية ذلك سنة 1947م، ولكنّها من ناحية أخرى، سنةٌ عرفت صُدور ديوان "**طفولة نهد**" لـ "**نزار قباني**"؛ وهو ديوان يتّكئ على الشعر العربي القديم ويُشاركه الروح والجسد، وقد عدّ "**الغذامي**" هذا الظهور المتزامن لنزار قباني مع حركة الشعر الحر حادثة ثقافية، أكثر منها أدبية، ولهذا فديوان "**طفولة نهد**" هو ردٌ نسقي من قِبَل المؤسّسة الثقافية على محاولة كسر عمود النسق الفحولي وتأسيس خطاب جديد، والممثّلة في شخص الشاعرين "**نازك والسياب**"[2].

أخذت علامات تأنيث النسق الشعري، حسب الغذامي، "وجوها متعدّدة ومتنوّعة، حيث شاهدنا ثورة إبداعية في اللغة ذاتها، ابتدأت بميزان القول الشعري وامتدّت إلى موازين الكلام وأنظمة التفكير اللغوي، وأساليب الإنشاء الإبداعي. تقوم كلّها على مبدأ (النسبية) كنقيض للعمود الكامل والنص المطلق. والشعر هنا يعتمد على (التفعيلة) بوصفها قيمة أنثوية تحبُل بإمكانات الولادة والتوليد، مما جعل مبدأ النقص أساسًا توليديا وليس عيبًا، على نقيض مبدأ الوزن العروضي التام، حيث هو ميزان فحولي متعالٍ ومغلق"[3]. ما يميّز الشعر الحرّ، إذن، هو تلك النسبية التي تعرفها علامات تأنيثه،

[1]– الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص37.

[2]– الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 245، 246.

[3]– الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 46.

بالإضافة إلى "**مبدأ النقص**" الذي يجعل السعي نحو الكمال مطلبا متواصلا، يؤدّي بالضرورة إلى توالد تفعيلات مستمر، ومادام لا يوجد واقع كامل فلا وجود لنص شعري كامل. وهذان المبدآن "**النسبية والنقص**" معا، يؤسّسان لخطاب شعري مستقل عن النسق الفحولي المغلق.

وبهذا لا يقف تأويل الغذامي لفهم سياق انبثاق النسق الحر "شعر التفعيلة" "**عند حدود الوعي الحداثي بالفرد المواطن فقط، بل يستبطن سياسة ما بعد حداثية تستعيد أهميّة الهامشي، والأُنثوي، والناقص...وتستعين بالفكر الدولوزي... الذي يرى أنّ الفرد ما بعد الحداثي يعبّر عن لحظة نقص un moment d'un suffisance في المعرفة، ولحظة المعرفة ذاتها هي بنْيَنَة استشكالية تُحدث تجزيئا وانفصالاً في الموضوعات وتتعامل معها كعلامات**"[1].

هذا، وقد عرفت محاولة تهشيم النسق الشعري الموروث*، ارتباكا قويا خاصة وأنّ رائدته "**نازك**" انقلبت على عقبيها، بعد أن فنّدت ما قرّرته في "**شظايا ورماد**"، بما قالته في كتابها " **قضايا الشعر المعاصر**"، وهذا التراجع ينمّ عن مدى سيطرة وتغلغل النسق الشعري الفحولي في الثقافة العربية الحديثة، كما يكشف الصعوبات التي تواجه محاولات التغيير، خاصة وأنّ ذلك النسق لا يتحرّك ولا يشتغل على مستوى الإبداع فقط، وإنّما هو فاعل أيضا على مستوى آخر، لا يقلّ خطورة عن الأوّل، وهو مستوى التلقّي Reception. لذلك فنحن، في عُرف الغذامي، نتاجٌ نسقيٌ وكائنات نسقية، صَنَعْنا النسق وخَضَعْنا له، ودليل ذلك عنده، هو سؤال "**كيف نتقبّل خطابا يتضمّن الهيمنة**

[1]- شراف شناف، العقل النقدي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص 441.

* يؤكّد الغذامي أنّه "يسجّلُ لحركة الشعر الحرّ أنّها السبّاقة إلى فعل تفكيك الموروث، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية، وحدوث ذلك من شاعرة فتاة له مدلوله الخاص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة". الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص38.

ويدعو إلى عبودية الفرد، وينطوي على فردية مطلقة وحسٍ متعالٍ، ينفي الآخر ويقول بالإطلاق، في زمن نقول فيه بالحرية والتعدّد والاختلاف وقبول الآخر؟!"[1].

وقد كان **أدونيس**، من قبل، من أشدّ المحاربين لفكرة القصيدة المكرورة/العمودية، وهو في رأيه هذا، يُشابه كثيرا ما أراد الغذامي التأكيد عليه فيما يرتبط بالنسق الشعري الحر، كما أكّد أدونيس، بالإضافة إلى ذلك، أنّ حريّة الإبداع كُبِتَتْ، وذلك "منعًا للتغيير/ "التخريب". وها هي معظم "القصائد الحرّة" اليوم، تُصبح جزءًا من النسق المفهومي الماضوي السائد، بل إنّ معظم "قصائد النثر" تدخل في هذا النسق، حتى ليكاد "الشعر الحديث" أن يتحوّل في معظمه إلى ممارسة آلية لبعض التشكيلات والصياغات. وهذا دليل على انعدام التجدّد في المعرفة وفي طُرُقِها، وطرق التعبير الجديدة عنها. وفيه ما يُطمئن النظام الثقافي الماضوي المهيمن إلى ثبات معاييره الكتابية/النقدية، واستمرار حضورها وفعاليتها"[2].

يبقى مع ذلك، أن نؤكّد، كما يقول **الغذامي**، على أنّ الثقافة هي التي تحرس خطاب الفحولة الذي صنعتْهُ، وهي أيضا، التي تخترع ممثّليها الذين يدافعون عن خطابها، وهذا ما حدث، حسبه، مع كل من "**نزار وأدونيس**". أما بالنسبة للأوّل، فقد كان شعره مسرحا لظهور الفحولة من جديد في الشعر العربي الحديث، أو لنقل بعبارة أخرى، لقد كان تكملةً لمسار النسق الفحولي القديم، وهذا ما تجلّى من خلال أمثلة كثيرة؛ تضمّنها شعره وغير شعره، نذكر منها قوله مثلا في بداية ديوانه "**طفولة نهد**" :"**ماذا نقول للشاعر، هذا الرجل الذي يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم، وكيف يُعتذر لهذا الإنسان الإله...**"[3]. كما قال في ديوانه "**الرسم بالكلمات**"[4]:

مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 248.

[2]- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص56.

[3]- من مقدمة ديوان نزار قباني، طفولة نهد، الكتب التجاري، بيروت، 1964، ص د.

[4]- نزار قباني، الرسم بالكلمات، منشورات القباني، بيروت، 1973، ص17.

ولا يقف الأمر مع "**نزار**" عند تقديس الشاعر ووصفه بالإله، بل إنّه يجعل من ذاته عابدة لذاته، فهو عابد ومعبود في آن، وبسبب ما يتحلّى به شعره من "**جمالية راقية ومن أناقة لغويّة متفرّدة، ومعها جماهيرية واسعة لدى القرّاء والقارئات العرب**"[1]. فقد مرّ شعره دون نقد، برغم ما فيه من عيوب نسقية فاحشة وخطرة، كما يعبّر الغذامي نفسه، وهذا ما يعكس قُدرة النسق الكبيرة على تزييف الخطابات، لذلك فإنّ ما قاله "**نزار**"، حسب ناقدنا، ليس مجرّد مبالغات لغوية وجمالية، بل هي مقصودة لذاتها.

وها هو "**نزار**" يقول عن نفسه "**أنا مؤسّس أوّل جمهورية شعرية، أكثرُ مواطنيها من النساء**"[2]. ويعلّق الغذامي على هذه الدعوى، بقوله "**وهذه دعوى غير صحيحة طبعا...ولكن المهمّ هو حدوث الدعوى بذاتها وانتشاء (الأنا) بجمهوريتها المزعومة وبمواطنيها من النساء**"[3]. ولا يكتفي "نزار" بهذه الدعوى، بل يُضيف لها ادّعاءً آخر، أكثر جرأة من الأوّل، إذ يقول "**إنّني أكتب حتى أتزوّج العالم...أنا مصمّم على أن أتزوّج العالم**"[4]. ليغدوَ "**نزار**"، والحال تلك، أوّل المؤسّسين للجمهورية الشعرية، التي يقطنها النساء، بل إنّ العالم نفسه ليس سوى امرأة يتزوّجها الشاعر/ الفحل، وهذا النموذج هو ما سمّاه الغذامي ب"**نسق الاستفحال**"*، حيث تبرز المركزية الذكورية في مقابل تراجع الأنوثة، بل إنّ هذه الأخيرة لا تظهر إلا بقدر ما يحتاجها الذكر؛ تلبية لرغباته ونزواته، وهذه المظاهر هي نفسها مظاهر نسق الفحولة الشعرية العربية الموروثة.

أضف إلى هذا، يظلّ "**نسق الاستفحال**" نشطًا في الخطاب الشعري والجمالي، عبر انتهاك الشاعر لعذرية اللغة، من خلال استخدامه الحر لها، واستنادا إلى مقولة إنّه "يجوز للشاعر ما لا يجوز

---

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 250.

[2]– نزار، ما هو الشعر، منشورات قباني، بيروت، 1981، ص72.

[3]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 253.

[4]– نزار، ما هو الشعر، ص 80.

* "**الاستفحال**" هو "أن يُطلق الفحل الجسيم عل ى النساء ليحبلن منه، وهي عادة في بعض بلدان الشرق". القاموس المحيط، مادة "ف ح ل ".

لغيره"، فقد أجاز الشاعر الفحل لنفسه انتهاك اللغة ومضامينها، وتحويل العالم إلى جمهورية نسائية خاضعة للاستفحال، وهذه الأفعال/الأخطاء، ليست في عُرف الغذامي، أفعالاً "عفوية أو انفعالية، إنّها عمل مخطّط ومبتغًى مرتضى ومقصود، وهي مشروع طويلُ الأمد احتاج إلى أربعين سنة* من النية والتخطيط والانتشاء الفحولي بالنتائج مع الإصرار على الخطأ رغم وعيه به، وهذه من سمات الفحل/الطاغية، الذي يجعل الباطل حقا والحقّ باطلا... هي مشروع لانتهاك اللغة والعالم وتحويل اللغة إلى خادمة تنصاع لمراد السيّد الشاعر، مع الرغبة في إذلال العالم وإخضاعه لنزوات الفحل"[1]. إنّ ما يفعله الشاعر هو استغلال المكانة المرموقة التي يحظى بها؛ بما هو فارسُ الكلام وأميره، لتمرير مضمر الثقافة عبر جميله اللغوي/الشعري، وهذا ما جعل الممارسة النقدية البلاغية تكون، حسب الغذامي، مجرّد تدريب ثقافي أعمانا عن العيوب، وهذا **"ما يمثّل مؤامرة جماعية ضدّ العقل والذوق تقبّلناه وخضعنا لها، وكأنّما هي صنم صنعناه بأيدينا ثمّ استسلمنا له خاضعين طائعين"**[2].

هذا، ويعرض **"الغذامي"**** ، أمثلة متنوّعة عن نسق الاستفحال، كما يجسّده "نزار"، وذلك من خلال صفات التعالي عن الآخر وتهميشه له، في تعامل مشابه جدا لذلك التعامل مع الأنثى سواء بسواء، فهي الجارية والخادمة والملبّية لنزوات الرجل، لأنّها الأنثى، الجسد/الشبق، ولا وجود للأنثى الإنسان، كما ذكرنا سابقا، إلا بقدر ما يسمح به الفحل. كلّ هذا دفع **"الغذامي"** للتساؤل، رغم ما في هذا التساؤل من روح وَعْظِية لا نقدية، عن قيمة ما قدّمه "نزار"، وهل هو **"فعل صحيح ومسلك سليم وإنساني...؟! وهل نقبل ذلك دون حياء أو خجل، وهل يَحْسُن بنا نقد هذه الصورة وتعريتها، أي نقد ذواتنا كرجال، ونقد ثقافتنا ومساءلة تصوّراتنا بعيدا عن حالات الانتشاء والطرب، وهو**

* هذه إشارة من طرف الغذامي إلى ما قاله نزار في كتابه "ما هو الشعر؟" 119. "إنّها أخطاء جميلة لأنّني حين استعرضها بعد أربعين سنة من ارتكابها أجدها رائعة حقا".

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص ص 254، 255.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 262، 263.

** ينظر المصدر نفسه، ص262 إلى 268.

انتشاء وطرب استغلّه نزار قباني بأقصى غايات الاستغلال واستثمره استثمارا ماديا مُربِحا ومُرَوّجًا...في متعة تامة بالجمالي والبلاغي، وفي عمًى ثقافيّ تامٍ"[1].

من أجل ذلك، كان لا بدّ من نقد المستهلك الثقافي الجماهيري **"نزار"** وغيره، لكشف عيوبه النسقية الخطيرة، بتعبير الغذامي، والكامنة في وجداننا الثقافي، لأنّ هذا المستهلك الثقافي وجد الظروف المناسبة للانوجاد والبقاء، بل إنّه نموذج يلحّ الذهن الثقافي ككل على طلبه، فهو أكثر شعبية من غيره، وإلاّ كيف لنا أن **"نتصوّر شاعرا حديثا ومبدعا يقدّم لنا صورة عن الذات الدكتاتورية/الطاغية، التي تنفي الآخر وتُلغيه، وتحوّل العالم إلى جارية تتوسّل سيّدها بأن يتسرّى بها مثلما يتسرّى باللغة ويحوّل الكلمات إلى خدم ومحظيات ينتهك حرمتهنّ متى ما شاء، لكي يتزوّج العالم ويحقّق مشروعه في (الاستفحال)"**[2]. وهذه هي صورة النموذج الشعري "نزار" الأكثر شعبية في زماننا، كما يقول الغذامي، وصاحب مشروع التنوير والتحرّر، ولأنّ الأمر كذلك، فلِمَ نلوم إذن، النماذج الاجتماعية والسياسية، مادامت **"الثقافة ذاتها هي ثقافة النموذج الدكتاتوري الطاغي والمتفرّد والنافي للآخر...؟!"**[3].

ليس لنا أن نلوم الشاعر الفحل/الطاغية، بقدر ما علينا لوم أنفسنا؛ نحن جمهور القرّاء والنقّاد، ونلوم، إضافة إلى ذلك، الفعل النقدي الذي ظلّ يتشيّع لكلّ جميل بلاغي ولغوي، ولم ينتبه إلى الخطر الكامن خلفه، لذلك كان **"أدونيس"**؛ بما هو شاعر وناقد، أكثر خطرا، حسب الغذامي، من غيره في ترسيخ **"نسق الفحولة"**، بل إنّه أشدّ الممثّلين له ولسماته. حيث يصف الناقد حداثة **"أدونيس"** الشعرية بأنّها لا تتجاوز الجانب الشكلي فقط، أما مضمونها فهو نسقي ذو جوهر تفحيلي، حتى اسمه تعرّض إلى هذه اللعنة النسقية، إذ يقول عن ذلك "وكما تحوّل اسمه المركّب (علي أحمد سعيد) إلى المفرد الكلّي الأسطوري (أدونيس)، فإنّ خطابه الشعري يتوسّم لتحوّل مماثل، وهذا ديوانه المسمّى

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 267.
[2]- المصدر نفسه، ص ص 268، 269.
[3]- المصدر نفسه، ص 269.

(مفرد بصيغة الجمع) يقدّم صيغة مثالية للنسق...(وفيه) يضع الشاعر جملةً ذات بعد نسقي دالٍ، هي قوله مباشرة بعد العنوان (صياغة نهائية)...وهذه لحظة من التجلّي المكشوف لسيرة النسق التي يتمثّلها الشاعر، فهو مفرد جامع ونهائي، وبما أنّه كذلك فإنّ خطابه سيأتي على هذه الصفة..."[1].

هكذا أوّل "**الغذامي**"، بلغة بسيطة ولكن بحجّة قويّة، الاسم والسيرة الشعبية للشاعر الناقد "أدونيس"، ويظلّ فعل التأويل الثقافي حاضرا لديه بقوة، حيث ناقش عنوان كتابٍ لأدونيس؛ وهو كتاب "**زمن الشعر**"*، ورأى بأنّه ذو دلالة نسقية، كونه يصف الزمن بالشعري، ولم يصفه بزمن العقل ولا بزمن الفكر أو السياسة. إنّه زمن الشعر فحسب، ولهذا، كثيرا ما أكّد أدونيس على أنّه لا توجد الحداثة "**في العالم العربي إلاّ في الشعر**"[2].ولأنّ هذه هي حال الحداثة في الوطن العربي، فإنّ زمن هذا الأخير، هو زمن الشعر والشاعر، بل إنّه زمن أدونيس، كما يؤوّل الغذامي.

ومن خلال أمثلة كثيرة من شعر أدونيس وأقواله، حاول االغذامي التدليل على صحّة ما ذهب إليه من تأويل، فالشاعر/أدونيس شاعر متميّز ومتفرّد، وهو مركز استقطاب لمشكلات كيانية، وهو من يخلق أشياء العالم، وهو النبيّ المتألّه، وهو الفائق والخارق، وهو الأساس، فهو كلّ شيء ولا شيء سواه...[3]. ومادام أمر الشاعر كذلك، فإنّنا نشهد ميلادا جديدا للفحل النسقي ذي الخصائص المتفرّدة، لذلك تساءل الغذامي عن حداثة هذا المَنظّر العربي، الأكثر مقروئية، خاصة لدى النخبة، بقوله "**فأيّ حداثة هذه..؟**"[4]، ومردّ هذا التساؤل هو أنّ "المشروع الأدونيسي محصور في الشعر وفي الشعرية، وبسبب هذا الحصر لم يستطع أدونيس أن ينفكّ من سلطة النسق الفحولي عليه...بل إنّ أدونيس (راح) يعيد صياغة المعنى النسقي العميق للثقافة العربية ذات الجذر الشعري والمتشعرن في

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 272.

* زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط1، 1972.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، ص134، أدونيس، صدمة الحداثة، ص 170.

[3]– ينظر أدونيس، زمن الشعر، الصفحات 9، 14،10 ،17، 44. وينظر أدونيس، صدمة الحداثة، ص ص 282، 283.

[4]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 280.

نظام القيم ونظام السلوك الفردي، وانطلق من البعد ذاته ليمسخ المشروع الحداثي ويحوّله إلى مسخ نسقي يرسّخ الفردية والطبقية والمطلقية والتعالي ونفي الآخر، وتسخير المجاز لخدمة هذه التصوّرات"[1].

ولهذا كلّه، كان أدونيس في عُرف الغذامي الممثّل للعودة الثانية للنموذج الجاهلي، بعد العودة الأموية والمتبوعة بالعباسية إليه، خاصة وهو يصف الشعراء بأنّهم **"السحرة الجُدد كشعراء للحداثة"**[2]. وهذا هو الفهم الجاهلي نفسه للشعر والشاعر، ولهذا، أيضا، كانت الحداثة لديه **"لا منطقية ولا عقلانية، وهي حداثة في الشكل فقط"**[3]. كما كان ينظر للنص الحداثي بأنّه: نص سديمي، وعبثي ومنافٍ للمنطقي، ذاتي ولغته انفعالية، غير عقلية ولا علمية[4].وهذه السمات، حسب الغذامي، هي ما يؤكّد العودة الصارخة للأصل/النموذج الجاهلي*، من قِبَل أدونيس، وهي أيضا، **"سمات تحقّق نوعا من الشعر الخالص والمتميّز في خلقه الإبداعي، ولا شكّ، غير أنّها لا تصلح أساسا لوعي حداثي جديد، ينقض النسق أو يُجدّده"**[5].

ومع هذا، لا يجب أن ننساق وراء ما عرضه الغذامي حول أدونيس من آراء وأحكام، لا تخلو من انتقائية وتحامل، لأنّ أدونيس*، رغم كل ذلك، لم يقل باستعادة النص الجاهلي، بقدر ما دعا إلى **"إعادة اكتشاف الأصول–تساؤليًا– حيث تحرّرت الكتابة الإبداعية من المعنى المسْبَق ومن المسبقات كلّها"**[6]. فالعودة إلى الأصول ليست عودةً عمياء تأخذ ما تجد دون نقد وتمحيص، بل هي

---

[1]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 281.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، ص 137.

[3]– المرجع نفسه، ص ص 14، 15.

[4]– ينظر المرجع نفسه، الصفحات 18، 19، 20، 170.

* يتأسّس **النموذج الجاهلي** حسب الباحث "**خالد حسين**" ك"بنية مسبقة الوجود وقارّة، لا تكفّ عن إعادة إنتاج نفسها في الممارسات/الخطابات الدالة وبصور وتشكيلات متنوّعة، تنطوي على كثير من الكينونة المراوِغة والمخاتلة للتلقّي". حسين خالد، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008. ص 193.

[5]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 282.

* في الحقيقة لم يصف أدونيس شعراء الحداثة بأنهم السحرة الجُدُد، بل نسب هذا الوصف إلى بعض الباحثين دون ذكر أسمائهم.

[6]– أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط2، 2010، ص39.

هي عودة تنبني على وعي تساؤلي يؤدّي إلى فكر متحرّر من كلّ المسبقات. ولكن المشكلة، حسب أدونيس، تكمن في أنّ النتاج العربي الراهن "يتحاشى المشكل الرئيسي: البنية المسبقة والمعنى المسبق، حيث تكمن أسس الثقافة في المجتمع العربي الإسلامي، وتكمن الأخلاق والقيم، وتكمن النظرة إلى الإنسان والحياة والكون. وفي ظنّي أنّه لا بدّ للفكر العربي فلسفةً ونقدًا، إذا أراد أن يتأسّس أوّلا وأن يكون من ثمّ جديدا، لا بدّ له من أن يبدأ بتفكيك البنية المسبقة ونقدها. لا بدّ من أن يبدأ بتحرير النصوص الأولى من مسبقات النصوص الثانية... إنّ في هذه المعرفة (العربية) هامشا هو اليوم المتن الإبداعي العربي–عنيت الآداب والفنون بخاصة الشعر– وهنا حقا نجد خصوصية عربية ونجد إنجازات عالية تُضاهي مثيلاتها في مختلف بلدان العالم إن لم تفقها"[1].إنّ هذه الرؤية، على الرغم من ذلك، والتي تدعو إلى ضرورة نقد وتفكيك العلاقة المسبقة، تجعل من الفن، والشعر بالخصوص، هو المالك للخصوصية العربية وترفع منزلته، إلى درجةٍ دفعت الغذامي لتصنيف صاحبها "أدونيس" ضمن فئة المؤسّسين والمرسّخين للنسق الشعري الفحولي.

ومع أنّ "**الغذامي**"، قد لاحظ الاختلاف والتطوّر الموجود في خطاب أدونيس عن باقي الخطابات الأخرى وأقرّ به، ولكنّه يصرّ على أنّه **"ليس سوى غطاء ظاهري، بينما يُعشعش النسق الفحولي من تحت الخطاب...وإن كان أدونيس ليس مداحا ولا هجّاءً، إلا أنّه واقع في أتون التفحيل وله دور في بعث وتعزيز الخطاب الفحولي بكلّ عيوبه النسقية القديمة"**[2].

تتلخّص حداثة أدونيس، إذن، في عدّ الحداثة تغييرا شكليا فقط، وبذلك يكون شكل القصيدة هو القصيدة نفسها، وبالإضافة إلى هذا، فإنّ هذه الحداثة في الثقافة العربية لم تكن إلا في الشعر، ولعلّها لن تكون في غيره، ما دمنا الأمة الشاعرة. وفوق ذلك، **فأدونيس** يؤمن بالشعر كقيمة مطلقة إيمانا كبيرا، وصفه **الغذامي** ب"**الإيمان المخيف**"، وهذا لكونه جعل الشعر **"الجوهر وهو الكون، ومن ثمّ صرنا في زعمه أكثر تقدّما من أمريكا، وصرنا في صفوف الأمم المتقدّمة، لأنّنا شعراء**

[1]– أدونيس، النظام والكلام، ص ص 37، 39.

[2]– الغذامي، النقد الثقافي، ص 111.

وأسياد كلام...وهذا عنده هو المجد الأعظم وهو الحضور الساحق الغامر، الذي لا يُغلب ولا يُردّ"[1].

هذا هو **"نسق التفحيل"** كما جسّده **أدونيس**، في محاولة تُزاوج بين الجميل الشعري، والتنظير النقدي، مزاوجة تتّسم باتّساق كبير، لا تُفَكّ تعالقاته وتشابك أفكاره إلا بالتسلّح بوعي نقدي قويّ، منفتح على مختلف المقاربات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وهو ما يعكس سلطة النسق المضمر وقدرته العجيبة على الاختباء خلف الجمالي والبلاغي، كما يعكس قدرته على الانتقال عبر الزمن، دون أن يتعرّض للنقد أو النقض. ولكن ورغم قوة هذا الطرح، والذي يصف الأنساق الثقافية المضمرة بأنّها لا منطقية ولا تاريخية متعالية ومتفرّدة وسحرية ونخبوية...كما هي سمات النموذج الأدونيسي*. **إلا أنّنا نحتاج للنظر إلى الشعر ومتخيّله من زاوية أخرى، فليس كلّ المتخيّل الشعري العربي لا منطقيا ولا تاريخيا، وسحريًا، كما يزعم الغذامي، لأنّ الأمر يقتضي مسحًا كليا للشعر العربي؛ قديمه وحديثه، مع تضافر جهود جماعية لتحليل عوالمه التي يقوم بتمثيلها خطابيا، حتى نستطيع إصدار حكم عام كالذي أصدره الغذامي.**

وإذا كان العقل العربي، حسب خزعل الماجدي، يتّجه نحو الشعر، فإنّ "هذا لا يتعارض مطلقا مع بُناه العلمية والفلسفية والدينية، بل(بالعكس) ينشّطها بقوّة ويدفع لها حياة منوّعة...أي أنّ الشعري هو مركز العقل العربي، هذا امتياز مهم(بالضرورة له مضارّه ومنافعه) لم تستطع أمم أخرى أن تكون عليه...لكن المؤسف حقا هو أنّ فهم هذا الأمر لم يتمّ كما يجب، وصار النظر إلى (الروح الشعري) يُوازي النظر إلى القصائد والنظم، وهذه مغالطة كبيرة...بل إنّ البعض نظر إلى أنّ عجز العقل العربي على التنوّع بسبب (شعريته)"[2]، **وهذا ما وقع فيه "الغذامي" تماما.**

---

[1]- الغذامي، النقد الثقافي، ص 291. وللاطلاع على كلام أدونيس ينظر زمن الشعر، ص 182.

* ذكرها الغذامي في كتاب النقد الثقافي، ص ص 293، 294.

[2]- خزعل الماجدي، العقل الشعري، دار النايا، دمشق، ط1، 2011، ص195.

يمكننا القول في الأخير، إنّ تعامل الغذامي مع المتخيّل الشعري، منذ كتبه الأولى وحتى كتبه الأخيرة، **كان تعاملا نسقيا في مجمله، ولكن بصور وأشكال مختلفة، فقد كان النسق اللغوي العضوي هو الأساس الأوّل المحرّك لفهم الخطاب الشعري عموما لديه، حيث تكون استعارات الجسد والشجرة والنسق الحي، بالإضافة إلى عدّ النص لعبًا حُرا، وتحويلا إبداعيا للعالم، وتخييليا...، من أهمّ ما يعبّر عن هذا النوع من الفهم**. كما قابل الناقد، عبر فكر ثنائي صارخ، بين الذكورة/الفحولة والأنوثة/النسق الشعري الحرّ، وبين النص المغلق والنص المفتوح...، فكان المتخيّل الشعري في المنظور الأوّل جميلا وخلابا وإبداعيا، ثمّ صار مع المنظور الثاني محرّفا ومزيّفا للواقع ولا منطقيا ولا أخلاقيا. وهذا ما عبّر عنه أحد الباحثين بقوله **"الغذامي مرة ما بعد حداثي يواجه العقل الذكوري/الفحولي عبر النسق الأنثوي، ويواجه العقل النخبوي بعقل شعبوي والنص المغلق بالنص المفتوح، ومرّة حداثي عقلاني يواجه العقل الشعري/المجازي بالعقل الفلسفي/المنطقي، وبلاغة التخييل ببلاغة التدبّر والتأويل"**[1].

ولما كانت اللغة هي العنصر المتحكّم في كل شيء؛ بما فيه الإنسان*، حسب طرح الغذامي، فإنّ هذا جعله لا يخرج عما طرحه "**بارت**" و"**ديريدا**" وغيرهما، وهذا ما أخضع الإنسان لسيطرة اللغة/النسق وجعله مجرّد خادم لها، فلا شيء خارج النص/النسق. وهذا هو، بالتحديد، ما وجّه الغذامي ليتعامل مع النسق وكأنّه شيء واحد ثابت، ولم ينتبه، تقريبا، إلى حركيته الدائمة وخضوعه لصيرورة التغيير والتحوير مادام متواجدا في التاريخ. ليُوقعَه، بعد كل هذا، في مطبّ التعميم الكلي لفكرة خضوع الإنسان/الثقافة **لنسق الشعرنة** المستعاد عبر "**النموذج الجاهلي**".

[1]– شراف شناف، العقل النقدي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، ص 477.

* هذا ما ذكره الغذامي بقوله "اللغة إذن هي الظاهرة الأشمل، وليس الإنسان إلا جزءًا من هذه الظاهرة". الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص145.

لا بدّ لنا، إذن، من نظرة تضع في الحسبان، من جهة، أنّ الشعر ليس هو الخطاب الوحيد الذي مثّل الأمّة العربية الإسلامية منذ القديم وإلى اليوم، ومن جهة أخرى، لا بدّ من الانتباه إلى أنّه خطاب فَقَدَ كثيرا من مركزيّته، في هذا الزمن بالخصوص، فقد زاحَمَتْهُ الرواية مُزاحَمَةً كبيرة، فصارت ديوان العرب الجديد، كما يرى البعض. أضف إلى ذلك، فإنّ التساؤل الذي يمكن أن نطرحه ههنا هو: هل توجد أنساق ثقافية مضمرة في الشعر وفي غيره لا تمثّل عيوبا خطيرة بالضرورة؟ وهل كل نسق ثقافي مضمر هو أساسا نسق/عيب خطير يجب نقده؟ أم أنّ النسق الثقافي المضمر قد يكون نسقا مفيدا منطقيا تاريخيا وواقعيا...؟ هذه الأسئلة وغيرها هي التي ستفتح باب البحث في هذا الموضوع مرة أخرى، ولكن برؤية ومنهج مختلفين/جديديْن.

خـــــاتمـــة

بدا لنا من خلال هذا البحث، أنّ الباحث العربي، ممثّلا في الناقديْن "عبد الله إبراهيم وعبد الله مُحَمَّد الغذامي"، يعيش متخيّلا جميلا، يُوهمه بأنّ المتخيّل، محصورًا في السرد أو الشعر، بإمكانه وحده أن يقوم بفعل تمثيل أو عكس أو حتى احتواء أنساق مضمرة للعيوب والآمال والأحلام العربية بين طبقات خطابه، وذلك للفترتيْن القديمة والحديثة، ويرجع هذا الوهم، فيما نرى، إلى تلك المبالغات الشديدة التي انساق خلفها كل من النموذجين المقارَبيْن داخل هذه الأطروحة، فالأوّل "عبد الله إبراهيم" يضخّم من دور المتخيّل الروائي/الرواية، وذلك منذ أصولها السردية الأولى : الخرافة والمقامة...، إلى درجةِ جعْلها أكثرَ نُظم التمثيل اللغوية قُدرة على استيعاب الرؤية العربية الحديثة، وتمثيلها أحسن تمثيل، بل وعدّها ديوان العرب الجديد، متغاضيا أو متجاهلا الدور الكبير الذي يمكن أن تؤدّيه الأنواع الأدبية وغير الأدبية الأخرى، والتي نرى أنّ لها أثرا أكبر بكثير من أثر الرواية منفردة، وخاصة منها الفنون القائمة على الصورة والصوت " ما يُعرض على التلفزيون أو الأنترنت، مثلا، من أفلام ومسرحيات وأغانٍ..."، بما تملكه، هذه الأخيرة، من خصائص ذاتية لا تملكها الرواية: كالصوت، الصورة، الألوان، والقرب من واقع الإنسان أو أحلامه...، بالإضافة إلى هذه الخصائص، هناك ميزة الوصول السريع للجمهور، والفئة الواسعة والمختلفة المستويات التي تصلها دون أيّ جهد منها أو تعب، مع إمكانية وسهولة المزج بين مكوّنات فنية متنوّعة كالصوت والصورة والكلام والإشارة والألوان وغيرها.

كما خلُصنا، من ناحية أخرى، إلى أنّ "الغذامي" يُحمّل المتخيّل الشعري العربي، حسب رأينا على الأقل، ما لا يُطيق، جريًا، هو الآخر، وراء فكرة أنّ الأمّة العربية أمّة شعر، هو ديوانها وسجلّها الأوحد، حيث يغدو هذا النوع من المتخيّل، المسؤول الأوّل عمّا يُعانيه العرب من صناعة متكرّرة للطاغية السياسي قياسا إلى صناعة الفحل الشعري، وهو ما خلق، حسب الناقد، أصناما

ثقافية متسلّطة على كيانه، وجعل الذات العربية تتشعرن، فتُصاب بلوثة السياسي والمؤسّساتي، وهو ما نتج عنه اشتغال أنساق مضمرة فينا وفي خطاباتنا وسلوكياتنا دون وعي منّا.

يظهر لنا، والأمر كذلك، أنّ الناقديْن قد نسِيا مقوّمات وعناصر فاعلة أخرى، تُشكّل لَبِنَة جوهرية بالنسبة للذات العربية الإسلامية منذ عصر الإسلام إلى اليوم، وهذه اللبنة ليست شيئا واحدا، وهذا حتى لا نقع في المحظور الذي نؤاخذهما عليه، وهو حصر الجُهد العربي الإسلامي في عنصر واحد، ومن تجلّيات تلك اللبنة، والتي نعدّها كلاّ لا جزءًا، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: العقل في مقابل المتخيّل، والفلسفة بما هي مبحث معرفي أصيل في تراثنا الثقافي، أضف إليهما الدين الإسلامي/ النص القرآني، كونه من أهمّ مقوّمات هذه الذات، ولعلّ هذا الأخير هو أنسب وأصلح ما تُنسَب إليه وتُوصَف به في مختلف ميادين الحياة، يُضاف إليه، طبعا، ما يحمله الناس، عامّتُهم وخاصّتُهم، من متخيّل حول هذا الدين، وإن كان هذا لا يُعدّ من الدين في شيء، ولكنّه قد يدخل ضمن فهوم الدين المتعدّدة، والتي قد يُبنى عليها حكمٌ ما، ينجرّ عنه فعل أو توجّه ديني محدّد.

لقد خصّص بعض الدارسين المعاصرين اهتماما بالغا في دراساتهم وبحوثهم للمكوّن النصّي القرآني ودوره في تكوين الذات العربية، من أمثال: نصر حامد أبو زيد وعابد الجابري، ومُحَمَّد أركون...، وقد كان لما ألّفوه أثر كبير في إعادة الاهتمام أكثرَ بهذا المكوّن، خاصة وأنّها، أي المؤلّفات، حاولت تجديد النظر فيه إجراءً وتأويلا، كما أنّها أسهمت إسهاما جليا في فهم ما تُعانيه هذه الذات من تخلّف ورجعية في مختلف ميادين الحياة: الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، ولكنّ هذه الدراسات، من ناحية أخرى، كانت سببا في حدوث بعض التجاوزات بين الأطراف المختلفة، بسبب انحصار دائرة الحوار العلمي والأخلاقي بينها، كما أنّ بعض تلك المقاربات لم تستطع أن تتعامل مع النص القرآني بعيدا عن إخضاعه قسرا لمنهج قرائي محدّد مسبقا، يخدم، في الغالب، فعل القراءة أكثر من خدمته للنص وخصوصياته.

تبقى هذه القضية من أكثر القضايا الشائكة والمعقّدة في تاريخنا الحديث والقديم، وليس هذا مقام الحُكم عليها أو الجزم بقيمة ما قُدّم من مقاربات للقرآن من عدمه، ولكن ما نودّ التنبيه إليه، هنا، هو ما نراه في مجمل خطابنا النقدي والفكري العربي الحديث، فيما قرأناه على الأقل، من اتّصافه بالنظرة الجزئية أو التجزيئية لما نُعانيه من مشاكل، أو بالأحرى لأسباب تلك المشاكل، فأغلب ما نسمعه أو نقرأه عنها يصبّ في مكوّن من المكوّنات دون غيرها، وكأنّ الذات العربية؛ بتنوّعها وثرائها، يمكن بسهولة اختزالها في هذا المكوّن أو ذاك، فبعض الباحثين يحصر مشكلتنا في "العقل"، وبعضهم الآخر في "الدين الإسلامي"، وغيرهم، يجعل من "المتخيّل الشعري" هو سبب ما نعانيه من عيوب ثقافية...، ويُلاحَظُ، أنّ نُقّادنا ومُفكّرينا لم يكتفوا بهذا الاختزال، بل إنّهم ما لبثوا أن انتقلوا إلى مبدإ أخطر من الأوّل، وهو مبدأ "التعميم"، حيث يغدو ذلك المكوّن الفردي " العقل، الدين، المتخيّل السردي، المتخيّل الشعري،..." هو مدار وسبب كلّ مشاكلنا أو يصبح، من ناحية أخرى، هو السبيل الوحيد والأوحد لحلّها والخروج منها. وكلّ هذه الآراء، باختلاف مشاربها ونتائجها، تتّسم بالأُحادية، التي نرى أنّها لن تفيدنا كثيرا في فهم ذاتنا الإنسانية والثقافية فهمًا أعمق، مادامت رؤى فردية وجزئية.

ونذكر، انتهاءً، بعضَ ما خَلُصنا إليه في هذا البحث، في النقاط الآتية:

- ما يزال مفهوم "**المتخيّل**" في الخطاب النقدي العربي المعاصر غامضا وضبابيا، بسبب قلّة الرعاية التي يُوليها الناقد العربي لمثل هذا المكوّن، بالمقارنة مع الدراسات والكتب المؤلّفة حول العقل، وأنماطه، والتي تحوي دعوات متكرّرة لضرورة الاهتمام به وتفعيل دوره في الساحة الثقافية العربية.
- أنّ موضوع المتخيّل موضوع قمين بالاهتمام إلى جانب العقل، كونه يدخل عنصرا أساسيا في تكوين الذات الإنسانية ككل، عربية وغير عربية، ولا يمكن بحال من الأحوال أن نفهم

الإنسان، فهما عميقا ودقيقا، إلاّ بدراسة مختلف عناصر تركيبه، لأنّه ببساطة لا يمكن لهذا الإنسان، بما هو كذلك، أن يعيش أو أن يوجد من دون "متخيّل".

- ترجع صعوبة مفهوم "المتخيّل" إلى الحمولة الفلسفية والفكرية الضخمة التي نشأ في أحضانها، وذلك، فيما نرى، بسبب ارتباطه المباشر بمصطلح آخر، له الجذر اللغوي والدلالي نفسه تقريبا، هو مصطلح "الخيال"، إلى جانب اشتغال الفلاسفة والدارسين به منذ عصر اليونان إلى اليوم، ومحاولتهم ضبط ماهيته ودوره في الحياة الإنسانية، خاصة ما تعلّق منها بجانب الإبداع الأدبي، وهو ما أفضى إلى فهوم متعدّدة ومتضادة أحيانا لهذا الخيال.
- تبيّن لنا أنّ التطوّر الهائل في مناهج التحليل الفلسفي ومقاربات النقد الأدبي فتح آفاقا كبيرة في فهم المتخيّل وتجلّياته، ومكّن الباحثين من تقديم قراءات متميّزة، وهي، إن لم نبالغ، أحدثت قطيعة شبه تامة مع الفهم القديم، مثلما هي حال القراءتين الفينومينولوجية والأنثروبولوجية.
- بالنسبة للناقد العراقي "**عبد الله إبراهيم**"، فقد استطاع في خطابه النقدي حول "المتخيّل السردي" أن يعكس تمثّله الجيّد لهذا النوع من المتخيّل، بالإضافة إلى تتبّعه الجذري لمختلف مراحل تشكّله، وهو ما يُنبئ عن جهد ضخم قام به هذا الناقد، كما يُبِينُ، من زاوية أخرى، عن القيمة الكبرى التي حظي بها لديه.
- كما أبان خطاب عبد الله النقدي عن استفادة كبرى من المناهج النقدية المعاصرة، على تنوّع أسسها وغاياتها، من بنيوية وسيميائية وتفكيك وتأويل ونقد ثقافي، ولعلّ أظهر استفادة له من تلك المناهج، كانت من "النقد الثقافي"، الذي سمح له بالبحث عن المضامين الثقافية المتوارية بين طبقات خطاب "المتخيّل السردي" ممثّلا في "الرواية".
- على الرغم من قيمة الأفكار التي تقدّم بها "عبد الله إبراهيم"، إلاّ أنّه بالغ كثيرا في إضفاء دور شامل وكليّ للمتخيل السردي، فأصبح لا يرى إلاّ السرد، إلى درجة أنّه، واستنادا إلى ما قاله

إدوارد سعيد، جعل من الحضارات كلّها قائمة على اختراع سردي مخصوص، وهو، وإن لم يكن مجانبا للصواب في بعض ما يقول، إلاّ أنّ حصر الحضارات وإنجازاتها في تعبير سردي هو مدار الإشكالية ههنا...

- أما بالنسبة للناقد السعودي "**الغذامي**"، فقد اتّصف بالتزام واضح بموضوع بحثه "المتخيّل الشعري"، فمنذ كتاباته الأولى وهو يحاول تقديم قراءات متنوّعة لهذا الخطاب، استنادا إلى المناهج النقدية المعاصرة؛ من بنيوية وسيميائية وتفكيك ونقد ثقافي...، حيث يقوم بتتبّع تكوينات النصوص المختلفة، بداية بالمفردات والصوتيمات وانتهاءً بالتداخلات النصية، دون أن يمنعه هذا من الاستفادة من التراث النقدي العربي القديم؛ خاصة ما تركه "**عبد القاهر الجرجاني والقرطاجني**" وغيرهما. إلا أنّ هذا الجمع بين التراثين لم يسلم، في كثير من الأحيان، من محاولة رد الأفكار والمصطلحات النقدية الغربية، غَصبًا، إلى التراث العربي، وهو ما أساء إلى هذا الجهد النقدي من حيث أُريد له عكس ذلك.
- لم يستعمل "**الغذامي**" مصطلح "**المتخيّل الشعري**" في مختلف كتبه، ولم يُشر إلى ارتباط مصطلح "الشعر"، الذي كان يوظّفه في خطابه النقدي، بمصطلحات "المتخيّل، الخيال، والتخييل..." إلا نادرا، وذلك حينما كان يستحضر بعض أقوال "**حازم القرطاجني**" مثلا، وظهر هذا جليا في كتبه الأولى بالخصوص، ولكنّه في كتبه الأخيرة "النقد الثقافي، ونقد ثقافي أم نقد أدبي..."، لم يعد ينظر إلى الشعر بعدّه مجرد خطاب لغوي وفني، بل أصبح لديه خطابا نسقيا؛ يُضمر بين طبقاته دلالات ثقافية متنوّعة، بالإضافة إلى أنّها خطيرة، وهذا ما يُحيلنا، في جانب منه، إلى المتخيّل؛ بما أنّه من العوالم الخفية للخطاب. إلا أنّ النظر إلى الثقافة العربية ككل بعين النسق سيحجز على الإنسان العربي وعلى فكره ويجعل منه مجرّد أداة فقط في يد النسق/النص/ الثقافة على أساس أنّها صانعة هذا الإنسان والمتحكّمة في حياته، وهذه هي الحتمية النسقية/التاريخية التي فسّر بها الغذامي حال الثقافة العربية الحديثة.

- نتج عن النظرة السابقة أن وقع "**الغذامي**" في مبالغات شديدة، حمّلت الشعر ما لا يُطيق؛ سواء من ناحية الخصائص أو الوظائف، حيث أصبح الشعر، حسبه، مصدرا غير مباشر للقيم والأخلاق والسلوكات العربية قديما وحديثا، فهو من أشاع قيم الكذب والنفاق، وهو من صنع الفحل/الطاغية السياسي، وفوق هذا، هو من يعيق مسار التحديث العربي في الفترة المعاصرة. وإن كان لهذه الأفكار بعض الأمثلة التي تدعمها وتقوّيها، فإنّ لها أمثلة أخرى، كما رأينا في الفصل الرابع، تضعفها وتفنّدها. ومردّ هذا الفهم لدى الغذامي هو التعامل الضيّق الذي خصّ به مبدأ "النسق"، إذ قد جعل منه شيئا ساكنا وثابتا ولم ينتبه إلى ما يتّصف به من حركية وتأثّر وتأثير في التاريخ وظروفه.
- أما بالنسبة للمنهج "**النقد الثقافي**" الذي ارتضاه "**الغذامي**" لمقاربة موضوعه، فقد قام فيه بجهد كبير، من حيث ضبطُ ذاكرته الاصطلاحية ومحاولة تعديل بعض أسسه أو بالأحرى إضافة بعض العناصر والوظائف؛ كالعنصر النسقي والمجاز الكلي والتورية الثقافية والوظيفة النسقية...وهذا الإطار النظري هو الذي تحكّم في مسار الممارسة التطبيقية لدى الناقد ككل، غير أنّ ما ميّز ذلك التوظيف هو الانطلاق من فكرة أوّلية ترى أنّ المتخيّل الشعري هو خطاب حامل للأنساق؛ ومادام كذلك فإنّ المنهج الأنسب لدراسته وتحليله هو "النقد الثقافي"، كونه يبحث في الأنساق الثقافية المضمرة، بما هي عيوب خفية استطاعت التسرّب إلى مختلف الخطابات الأخرى؛ من مثل الإعلام والسياسة والرياضة، فنتج عن ذلك أن تحوّل "الخطاب الشعري/ الفني" إلى خطاب في الأنساق وأكبر مؤثّر في القيم والسلوكات العربية على امتداد التاريخ العربي الإسلامي. وهذا ما أوقع خطاب الغذامي في خطإ الاختزال الخطير للمؤثّرات التي كانت سببا في توجيه الإنسان العربي واتّصافه بالقوة والمنعة أو بالضعف والمهانة، فأين هو، مثلا، أثر الدين الإسلامي في كل ذلك؟ وأين نُموقع أثر الفلسفة العربية الإسلامية؟ وهل يمكن أن نبني حكما نهائيا وقطعيا بآثار "**الخطاب الشعري**" على العرب

استنادا إلى نماذج محدودة؟ حيث لم يتم استقصاء جميع الشعر العربي حتى يركن الباحث إلى مثل تلك النتائج.

- كما استفاد الغذامي كثيرا من أفكار ما بعد الحداثة في توسعة مجال الرؤية النقدية لديه، حيث حظيت التاريخانية النصوصية بالقدر الأكبر من الاهتمام، خاصة "أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ"، وفكرة "لا شيء خارج النص"، ومع ذلك فقد عملت تلك الأفكار، والأخيرة بالخصوص، على تضييق مجال المقاربة، كونها تختزل الإنسان وتجعله خاضعا لإرادة اللغة/النص، وهو ما يُفقد فعل الفهم لديه قيمته.
- يبقى في الأخير التأكيد على قيمة الجهود المبذولة من طرف "الغذامي وعبد الله إبراهيم" في مجال تحليل "المتخيّل الأدبي" عموما، مع التأكيد على ضرورة مواصلة البحث والتقصّي لخصائص هذا النوع من المتخيّل، بالإضافة إلى فتح الأبواب على مصراعيها لتجلّيات المتخيّل الأخرى الدينية والاجتماعية والسياسية، من أجل تشكيل رؤية نقدية متكاملة حول المتخيّل؛ تسمح بكشف قيمته وأنواعه وبحث الصلات بين هذه الأنواع، وبينها وبين العقل وآلياته. كل هذا أملا في فهم الإنسان عبر فهم ما يشكّل هذا الإنسان نفسه، مع الانتباه إلى ضرورة التعامل مع الظواهر الإنسانية ككل من خلال مفهوم خطاب الأنساق الذي يريد تجاوز المفاهيم السابقة التي ضيّقت على الإنسان وعلى فهمه للنصوص، مثلما فعل خطابا السياق والنسق المغلق من قبل.

UNIVERSITE SETIF2

مسرد المصطلحات

المقابل الإنجليزي	المصطلح العربي
concept	المفهوم
Novel	الرواية
Philosophy	الفلسفة
Extension	الماصدق
Terminology	علم المصطلح
poetics	البويطيقا
Literarity	الأدبية
Structuralism	البنيوية
Structure	البنية
Orientalism	الاستشراق
The formalists	الشكلانيون
Representation	التمثيل
Thing in it self	الشّيء في ذاته
Imaginary	المتخيل
Sign	علامة
Art	الفن
Image	الصورة
Mind	العقل
Marxism	الماركسية
Rationalism	العقلانية
Discourse	الخطاب
addresser	المرسل

Addressee	المرسل إليه
Narrative	السردي
Intertextuality	التناص
litterature	الأدب
Theory	النظرية
Narrative Representation	التمثيل السردي
Contextual	السياق
Deconstruction	التفكيك
Reference	المرجع
Criticism	النقد
Narratology	علم السرد
Meaning	المعنى
Hypertext	التعالق النصّي
Narrator	الراوي
Method	المنهج
Textual Criticism	النقد النصّي
Literary theory	نظرية الأدب
Immitation	المحاكاة
Classicism	الكلاسيكية
Romanticism	الرومنسية
Language	اللغة
Cultural Studies	الدراسات الثقافية
Emperical Method	المنهج التجريبي

Critical Method	المنهج النقدي
Phenomenology	الظاهراتية
Cultural Criticism	النقد الثقافي
Imagination	الخيال
Material Imagination	الخيال الماديّ
Anthropology	الأنثروبولوجيا
Cogito	الكوجيتو
English Empericism	التّجريبيّة الإنجليزيّة
Enlightenment	عصر التّنوير
Genetic Epistemology	الابستيمولوجيا التكوينية
Essence of image	جوهر الصّورة
Meditation	التّأمّل
Consciousness	الوعي
Neo-Platonism	الأفلاطونية المحدثة
Intention	القصد
Poem	الشّعر
Pleasure	اللّذة
Humanism	النّزعة الإنسانيّة
Phantasy	الفنطاسيا
Method of Doubt	منهج الشّك

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم**، رواية ورش، اليمامة للنشر والتوزيع، دمشق.

أ/مصادر البحث:

1- عبد الله إبراهيم

- التلقّي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط1، 1999.
- السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.
- السردية العربية، بنية الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.
- المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012،
- المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001.
- المركزية الغربية، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004.

- موسوعة السرد العربي، ج1، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

11- عبد الله الغذامي

- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2005.
- تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006.
- ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
- حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2005.
- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.
- القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2011.
- القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- المرأة واللغة، ج2، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1998.
- المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، 1991.

21- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004 .

ب/المراجع العربية والمترجمة:

22- إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب من ق2هـ إلى ق8هـ، دار الشروق، الأردن، ط3، 2001.

23- أحمد بن فارس بن زكرياء، مجمل اللغة،ج1، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986.

24- أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته، مركز الإسكندريّة للكتاب، ط1، 2001.

25- إدغار موران

- تربية المستقبل، المعارف السبع الضرورية لتربية المستقبل، تر: عزيز لزرق ومنير الحجوجي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2002،
- نحو سياسة حضارية، تر: أحمد العلمي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

27- إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

28- إدوارد سعيد

- الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط، 1997.
- العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

30- أدونيس(علي أحمد سعيد)

- الثابت والمتحوّل، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994.

- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.

33- أرسطو

- فنّ الشِّعر، تح: شكري عيّاد، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، 1967.
- فنّ الشّعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط، 1973.
- في النّفس، تر: إسحاق بن حنين، مراجعة وتحقيق: عبد الرّحمن بدوي، دار القلم، بيروت.

36- أرنست كاسيرر، فلسفة الأشكال الرمزية، تر: كمال أصطفان، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع3، 1988،

37- أفلاطون، الجمهوريّة، تر: فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي، القاهرة، دت.

38- ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005.

39- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، دط، 2006.

40- باشلار غاستون ، العقلانية التطبيقية، تر : بسام الهاشم، مجد، بيروت، دط، 1999.

41- برتراند راسل، حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ج2، تر: فؤاد زكرياء، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 2009.

42- بول ريكور

- الزمان والسرد، ج1، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، 2006،
- الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: مُحَمَّد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004.
- نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.

46- تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي،ج3، ج4، المكتب الوطني للبحث والتطوير، ليبيا، دط، دت.

47- توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، تر: سعد هجرس، دار أويا، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 1998.

48- تيري إيجلتون، مقدّمة في نظريّة الأدب، تر: أحمد حسان، نوّارة للتّرجمة والنّشر، القاهرة، ط2، 1997.

49- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

50- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)

- البيان والتبيين، ج1، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 2008.
- الحيوان، ج3، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1992.

52- جاك ديريدا، الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجياهوسرل، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.

53- جان بياجيه، الابستيمولوجيا التكوينية، تر: السيد النفادي، دار التكوين، دمشق، دار العالم الثالث، القاهرة، دط، 2004.

54- جان بيار فرنان، أصول الفكر اليوناني، مر: سليم حداد، دار مجد، بيروت، ط2، 2008.

55- جلال الدين مُحَمَّد القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، تح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، دط، دت.

56- جون بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتيّة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار بيروت، ط1، 1966.

57- جيل دولوز، فليكس غتّاري، ما هي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

58- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها أساطيرها أنساقها، تر: مصباح الصّمد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1993.

59- حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009.

60- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

61- حامد الغزالي، المقصد الأسنى، مكتبة الجندي، 1968.

62- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 2003.

63- حسن الطالب، مفهوم التاريخ الأدبي، مجالات التوسّع وآفاق التجديد، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2008.

64- حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

65- حسن حنفي، مقدّمة في علم الاستغراب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

66- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، دط، 1985.

67- حسين خالد، شؤون العلامات، من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، ط1، 2008.

68- حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

69- حسين بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

70- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2007.

71- أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، ج2، تح أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، دط، دت.

72- خزعل الماجدي، العقل الشعري، دار النايا، دمشق، ط1، 2011.

73- دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: مُحَمَّد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

74- رجاة العتيري، في الخطاب الفلسفي، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 2001.

75- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو الحاس والمحسوس، ضمن كتاب النّفس لأرسطو، مراجعة وتحقيق: عبد الرّحمن بدوي، دار القلم، بيروت.

76- رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.

77- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبّود، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ط7، 1977.

78- روجر ألن، الرواية العربية، مقدّمة تاريخية ونقدية، تر: حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986.

79- رولان بارت

- التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2001.
- درس السيميولوجيا، تر: علد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985.
- لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002.

82- رونيه ديكارت، تأمّلات ميتافيزيقيّة في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط4، 1988.

83- الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة، بيروت، دط،2004.

84- الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، نقد "المنعطف اللغوي" في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005.

85- سالم يفوت، سلطة المعرفة، دار الأمان، المغرب، ط1، 2005.

86- سامي أدهم، فلسفة اللغة، تفكيك العقلي اللغوي، بحث ابستيمولوجي أنطولوجي، دار مجد، بيروت، ط1، 1993.

87- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.

88- سعيد يقطين

- الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص269.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001.
- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

91- سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، نقد التمركز الأوربي والتمركز الأوربي المعكوس، منشورات Anep، دار الفارابي، الجزائر، بيروت، طبعة جديدة ومنقّحة، 2003.

92- ابن سينا، التّعليقات، تحقيق عبد الرّحمن بدوي، الهيئة العامّة للكتاب، مصر، 1973.

93- الشافعي، الرسالة، تحقيق وشرح :أحمد مُحَمَّد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

94- شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2009.

95- صلاح فضل، في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2007.

96- ابن طبَاطَبَا ، عيار الشعر، تح طه الجابري ومُحَمَّد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، دط، 1965.

97- طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، القول الفلسفي، كتاب المفهوم و التأثيل، ج2 ، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1999، ص134.

98- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1984، دط.

99- عباس أمير، المعنى القرآني بين التفسير والتأويل، دراسة تحليلية معرفية في النص القرآني، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

100- عبد الجليل بن مُحَمَّد الأزدي، أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، المديرية الجهوية لوزارة الثقافة، مراكش، ط1، 2009.

101- عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، النّهضة، ط2، 1946.

102- عبد السلام المسدّي

- المصطلح النقدي، مؤسسات الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1994.
- اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.

104- عبد العزيز حمودة

- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، .
- المرايا المقعّرة، نحو نظرية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع272.

106- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النّص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

107- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001.

108- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: ميسّر عقاد، مصطفى شيخ مصطفى، مؤسّسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط1، 2004.

109- عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1994.

110- عبد العظيم السلطاني، نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2010.

111- عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، حوارا لقرن جديد، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

112- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004.

113- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، المفهوم العلاقة السلطة، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009.

114- العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، اقتراب ظاهراتي، طبعة المدارس، الدّار البيضاء، ط1، 2000.

115- علي القالي، الأمالي، ج2، دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1987.

116- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2003.

117- علي حرب، الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1998.

118- عمر كوش، أقلمة المفاهيم، تحولات المفهوم في ارتحاله، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002.

119- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

120- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

121- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، بيروت، 2003.

122- فؤاد زكرياء، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، النهضة، مصر، 1962.

123- فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1998.

124- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1999.

125- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 6، 1997.

126- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: مصطفى كمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

127- قصي الحسين، أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار البحار بيروت، ط1، 2009.

128- كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، تر مُحَمَّد بدوي، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

129- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1995.

130- لوسيان غولدمان، مقدّمات في سوسيولوجية الرواية، تر : بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، 1993.

131- مارك جيمنيز، ما الجمالية؟ تر: شربل داغر، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

132- محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقاتها وبُنَاهَا الشعورية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

133- مُحَمَّد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي، بين المقدّس والمدنّس، المؤسّسة الوطنية للبحث العلمي، سراس للنشر، تونس، دط، 1992.

134- مُحَمَّد الشيخ، كتاب الحكمة العربية، دليل التراث العربي إلى العالمية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008.

135- مُحَمَّد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات ومنشورات بحر المتوسط، بيروت/باريس، ط2، 1981.

136- محمّد عثمان نجاتي، الإدراك الحسّي عند ابن سينا، بحث في علم النّفس عند العرب، دار الشّروق. بيروت، ط3، 1980.

137- مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت.

138- مُحَمَّد لطفي اليوسفي، فتنة المتخيّل، ج1، ج3، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

139- مُحَمَّد مفتاح

- التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999.
- مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط01، 2000.

142- مُحَمَّد وقيدي، ما هي الإبستيمولوجيا، المغرب، دط،1987.

143- محمود طرشونة، إشكالية المنهج في النقد الأدبي، دار المعارف، تونس،ط1، 2000.

144- مصطفى النشار، نظرية المعرفة عند أرسطو، دار المعارف القاهرة، ط2، 1987.

145- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، دط، 1998.

146- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.

147- ميشال فوكو

- تاريخ الجنسانية، 1/ إرادة المعرفة، تر مطاع صفدي وجورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990.
- حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 1996.
- همّ الحقيقة (مختارات)، تر مصطفى المسناوي، مصطفى كمال، مُحَمَّد بولعيش، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

- نظام الخطاب، تر: مُحَمَّد سبيلا، دار التنوير، بيروت، القاهرة، ط3، 2012.

151- ميشال مايير، نحو قراءة جديدة لتاريخ الفلسفة من الميتافيزيقا إلى علم السؤال، تر: عز الدين الخطابي وإدريس كثير منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 2006.

152- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

153- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

154- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.

155- ناظم عودة، نقص الصورة، تأويل بلاغة الموت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

156- نزار قباني

- الرسم بالكلمات، منشورات القباني، بيروت، 1973.
- نزار قباني، ديوان طفولة نهد، الكتب التجاري، بيروت، 1964.
- ما هو الشعر، منشورات قباني، بيروت، 1981.

159- نور الدين أفاية

- الغرب المتخيّل، صور الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
- المتخيّل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1993.

161- نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، تر يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ألمانيا، بغداد، ط1، 2010.

162- هاشم صالح منّاع، بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994.

163- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم مُحَمَّد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998.

164- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عزالدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1994.

165- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005، المغرب.

ج/المعاجم والقواميس:

166- بطرس البستاني، قاموس محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1987.

167- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسني الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط2، 1998.

168- جيرالد برنس

- المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

170- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دار دندرة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1981.

171- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس الدار البيضاء، ط1، 1985.

172- عبد السلام المسدّي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، 1988.

173- سمير حجازي، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، دط، دت.

174- لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، مج2، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت،، باريس، ط2، 2001.

175- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

176- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

183- منير البعلبكي، معجم المورد، قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، القاهرة، 1970.

د/الرسائل والدوريات والكتب الجماعية:

184- حافظ اسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات في النقد ج34، 1999.

185- رولان بارت، نظرية النص، تر: مُحَمَّد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، بيروت، 1988.

186- شراف شناف، العقل النقدي الأدبي العربي المعاصر وخطاب الأنساق، قراءة حفرية تأويلية في التشكيلات الخطابية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة باتنة/الجزائر، 2012، 2013.

187- الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، كتاب الرياض، ع 97، 98، 2001، 2002.

188- صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورًا إليه، جمع وتصنيف منذر الكيلاني، أعمال ملتقى، مركز دراسات الوحدة العربية، المغرب،ط1، 1999.

189- طرائق تحليل السرد الأدبي، تأليف جماعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/1992، الرباط، ط1.

190- فان ديك، النص بنياته ووظائفه، مدخل إلى علم النص، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: مُحَمَّد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2005.

191- عماد صولة، المتخيل بين الائتلاف والاختلاف تكنولوجيات دقيقة وأنثروبولوجيا سحيقة، مجلة كتابات معاصرة، ع57، مج،2005.

192- كتابة التواريخ، تنسيق مُحَمَّد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1999.

193- مدخل إلى السيميوطيقا، تأليف جماعي، دار إلياس، القاهرة، 1986.

194- المفاهيم تكوّنها وسيرورتها، تنسيق مُحَمَّد مفتاح وأحمد بوحسن، المملكة المغربية، جامعة مُحَمَّد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 2000 .

195- المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق مُحَمَّد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 2001.

196- محمّد علي الكردي، نظرية الخيال عند باشلار، مجلّة عالم الفكر، الكويت، ع2، 1980.

197- يوسف وغليسي، السردية والسرديات، قراءة اصطلاحية، ضمن مجلة السرديات، مجلة محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ع1، 2004.

هـ/المراجع الأجنبية:

198-Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures, selectedessays, basic books ,Inc , publishers, New York,1973.

199- Cocking. J. M. Imagination: A study in the history of ideas, London, Routledge, 1991.

200-David crystal, The Cambridge Encyclopedia of the English language, BCA, London,1994.

201-Edgard Weber ,Imaginaire arabe et contes érotiques, collection comprendre le Moyen Orient, ed L'Armattam, Paris, 1990.

202-Ferdinand De Saussure, Cours de Linguistique Générale, Ed Talantikit, Bejaia, Algérie, 2002

203-Gaston Bachelard, on Poetic imagination and Reverie, ed by, Gaudin Dallas, spring Publications, 1987.

204-Hartman,stork, Dictionary of language and linguistics, London,1970.

205-Hélène Vedrine, Les grandes conceptions de L'imaginaire, Biblio, Essais, Paris. 1990.

206-J.P Sartre, Imaginary,A phenomenologicalpsychology of the imagination ,Routledge,London and Newyork

207-J.P Sartre. L'imagination, PUF, col, Quadrige, 3 éd, 1989,

208-M.Merleau Ponty, Les aventures de la dialectique, éditions Gallinard, 1955, folio essais, France, 2000.

209-Michael Beaney, Imagination and creativity,The Open University Walton Hall, Milton Keynes MK7 6AA, First published 2005.

210-René Descartes, Discours de la Methode, Editions Cérès, Tunis, 1995.

211-Robert Audi, The Cambridge Dictionary of philosophy, second edition, Cambridge universitypress, 1999.

212-Routledge Encyclopedia of Philosophy ,

213-Temenuga Trifonova: Matter-Image or Image-consciousness: Bergson contra Sartre, Janus head 6(1) c 2003, Trivium Publications, Pittsburgh, PA, USA.

214-Webster's Third New International Dictionary of the English Language unbraided , Merriam Webster INC Publishers Spring field, Massachusetts, U.S.A.

و/المواقع الإلكترونية:

215- محمّد طوّاع، كانط ومنزلة الخيال، ضمن موقع:
http://www.aljabriabed.net/n33_07tawaa.%282%29.htm

تاريخ الرجوع إليه: 25/ 2014/03.

216- مصطفى النحال، من الخيال إلى المتخيل سراب مفهوم، ضمن: .http://www.aljabriabed.net/n33_05nahal.%282%29.htm

تاريخ الرجوع إليه: 2014/4/10.

UNIVERSITE SETIF2

فهرس الموضوعات

– مقدمة.....أ

مدخل: قراءة في مفاهيم البحث.....**01**

1- في تأثيل المتخيّل.....**13**

2- النص والخطاب والمتخيّل.....**20**

3- المتخيّل والنقد العربي المعاصر.....**41**

3-1- خطاب الفن.....**42**

3-2- خطاب الأنساق.....**52**

الفصل الأول: فلسفة المتخيّل وتحوّلات المفهوم.....**61**

1- في مفهوم الخيال.....**63**

1-1- في التراث اليوناني: **63**

أ- أفلاطون: المحاكاة والخيال **63**

ب- أرسطو: المحاكاة الجزئية والخيال المستقل.....**71**

1-2- مفهوم الخيال في الثقافة العربية الإسلامية.....**78**

2- ديكارت: مركزية العقل وهامشية الخيال.....**89**

3-كانط والخيال المنتج/الإبداعي.....**97**

4- فينومينولوجيا الخيال والمتخيّل.....**107**

5- أنثروبولوجيا المتخيّل: "جلبير دوران" أنموذجا.....123

الفصل الثاني: المتخيل السردي والتمثيل الثقافي.....135

في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

1-السرد والمتخيّل السردي.....137

2-السرد والمركزية: أشكلة العلاقة.....146

3-عبد الله إبراهيم والسرد العربي: المنهج ومرجعيات الفهم 155

4-نسق المتخيّل السردي العربي.....171

4-1- المرويات الجاهلية: الموجّهات الخارجية ومسار التهميش.....171

4-2- السرد العربي الحديث وتفكيك الخطاب الاستعماري.....184

4-3- المتخيّل الروائي العربي وفاعلية التمثيل.....192

4-3-1-الرواية: الأصول والانتشار.....192

4-3-2-الرواية، المتخيّل والتمثيل الثقافي.....202

الفـصل الثالث : المتخيّل الشعري وخطاب الأنساق الثقافية.....216

الغذامي أنموذجا

1- من الشعر إلى المتخيّل الشعري.....217

2- الرؤية والمنهج في خطاب "الغذامي" النقدي.....228

2-1- الغذامي والنقد الألسني.....236

2-2- الغذامي والنقد الثقافي.....245

3- خطاب التحوّل: من الشعري إلى الثقافي.....**254**

4- المتخيّل الشعري والأنساق الثقافية.....**267**

4-1- الشخصية الشعرية ونسق الفحولة.....**278**

4-2- الحداثة الشعرية ونسقا الاستفحال والتفحيل.....**289**

- خاتمة.....303

– مسرد المصطلحات.....311

– قائمة المصادر والمراجع..... 315

– فهرس الموضوعات.....337